

II : 2 GRAFICA grafica



Partial text from a library label on the left edge of the page.



Calcografia Nazionale

GRAFICA grafica

II : 2



EDIZIONI DELL'ELEFANTE

MAGGIO 1976

LA MOSTRA della Calcografia dedicata a Giovanni Battista Piranesi, che segue di pochi anni quella, memorabile, ordinata da Maurizio Calvesi e da Luigi Salerno, in cui furono esposti per la prima volta i rovesci di molte lastre, coincide con il colloquio internazionale e con la mostra promossi dall'Accademia di Francia sul tema: Piranesi e i Francesi.

In un certo modo anzi la nostra presentazione, anche se tenuta ristrettissima nei prestiti per pesanti limiti di bilancio, può dirsi complementare alla maggiore allestita presso l'Accademia. Una collaborazione preziosa abbiamo trovato nella dottoressa Maria Cattelli Isola, direttrice del Gabinetto Nazionale delle Stampe, la dottoressa Amelia Cosatti, direttrice della Biblioteca Corsiniana, la dottoressa Guglielmina Scano, direttrice dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca. Un grazie particolare a due inaspettate ed esperte collaboratrici, Beatrice Rossi Jost e Landa Ketoff.

Una delle più incantevoli stampe di Piranesi è la sua « traduzione » da Guercino, omaggio dell'artista maturo a un maestro venerato fin dalla prima gioventù. Eppure, l'antica *querelle* fra stampa d'invenzione e stampa di traduzione è oggi più fiera che mai.

Grossi e piccoli interessi di mercato, complicità fra artisti, stampatori e mercanti la sommuovono. Come conservatori di raccolte pubbliche potremmo disinteressarcene, se non sapessimo che proprio i nuovi codici, taciti o scritti, elaborati dal mercato, hanno emarginato le Calcografie nazionali. Con queste cose in mente abbiamo ospitato nella Calcografia un dibattito di cui diamo qui il riassunto, ripromettendoci di tornare sull'argomento in futuro.

C. B.

I testi stampati in corpo minore sono di Carlo Bertelli. Tutti i rami delle opere qui descritte sono conservati presso la Calcografia Nazionale ad eccezione delle lastre dell'Atrio Dorico (cat. 1, 13) e del primo titolo delle Antichità Romane de' Tempi della Repubblica (cat. 5, 2) che risultano perdute già al tempo del Piranesi.

A causa dello schiaccio le misure delle stampe risultano leggermente inferiori alle misure dei rami.

Abbreviazioni:

Calcografia Nazionale, Roma - C.N.
Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma - G.N.S.
Accademia di San Luca, Roma - A.S.L.
Biblioteca Vaticana, Roma - B.V.
Biblioteca Corsini, Roma - B.C.
British Museum. Print Room, Londra - B.M.P.R.
Soane Museum, Londra - Soane

PRIMA PARTE DI ARCHITETTURE E PROSPETTIVE

1743

Titolo inciso, due pagine di testo (lettera a Nicola Giobbe riprodotta a pag. 116). 12 tavole incise, indice delle tavole (riportato a pag. 90), indirizzo: In Roma 1743 nella Stamperia dei Fratelli Pagliarini Mercanti Librai e Stampatori a Pasquino con Licenza dei Superiori.

Volume conservato alla Biblioteca Corsini cui furono strappate quattro tavole, e precisamente II, V, IX, XII.

Edizione successiva pubblicata nelle *Opere Varie* del 1750 con l'aggiunta di altre quattro tavole.

Frontespizio

1743

Acquaforte; mm. 355×255

Salamon A.1 - Focillon 2

- I Stato Con il titolo *Prima Parte / di Architetture / e Prospettive inventate ed incise / da Gio. Batta Piranesi / Architetto Veneziano / dedicate / al Sig. Nicola Giobbe.* (B.C.)
- II Stato Il titolo è modificato: anziché *Gio Batta* si legge *Giambatista* e continua: *Architetto Veneziano / fra gli Arcadi / Salcindio Tiseio / dedicate / al Sig. Nicola Giobbe.* (A.S.L., B.V., et al.)
- III Stato Frontespizio per il volume *Opere Varie di Architettura, Prospettiva, Grotteschi, Antichità*, ecc. pubblicato nel 1750. Su tutta la tavola ci sono sostanziali modifiche, solo la stele a sinistra e la parte inferiore sono inalterate. Sono stati aggiunti numerose figure, fregi. ecc. La scritta dice: *Prima Parte / di Architettura / e Prospettive / Inventate ed In-*

cise / da Giambatista Piranesi / Architetto Veneziano / fra gli Arcadi / Salcindio Tiseio.

(C.N. et al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero 331.

(Ed. F.D. e seguenti)

Galleria di Statue

1743

Salamon A.2 - Focillon 3

Acquaforte; titolo su un secondo rame. Firmata in basso a sinistra sul primo rame: Gio. Batta Piranesi Arch.o inv. ed incise in Roma.

(1° rame mm. 352×253; 2° rame mm. 20×252)

- I Stato Manca il secondo rame con il titolo. Numerata 1 in alto a destra. Questo foglio manca nel volume della Corsiniana [ma è noto in altro esemplare in collezione privata N.d.R.].
- II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Galleria Grande di Statue la cui struttura è con Archi e con lume preso dall'alto Ella resta nel mezzo di due / ampli Cortili, e ad essa si ascende per mezzo di magnifiche Scale. / Vi sono Statue, Bassi-rilievi antichi, Iscri/zioni, Sepolcri, ed altri ornamenti.* In basso a destra sul rame del titolo il n. 1. (A.S.L., B.V., et al.)
- III Stato Numerata 332a in alto a destra sul rame del titolo in basso a destra. (Ed. F.D. e seguenti)

Parte interiore di carcere

1743

Salamon A.3 - Focillon 4

Acquaforte; titolo su un secondo rame. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta Pira-

nesi Arch.to inven. ed incise in Roma 1° rame mm. 360×236; 2° rame mm. 23×233).

I Stato Manca il secondo rame con il titolo; numerata 2 in alto a sinistra.
(B.C.)

II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Carcere oscura con Antenna per supplizio de' malfattori Sonvi da lungi le Scale, che conducono al piano e vi si vedono pure all'intorno altre chiuse carceri.*

Aggiunto in baso a destra sul rame del titolo il numero 2.
B.V., A.S.L., C.N., et al.)

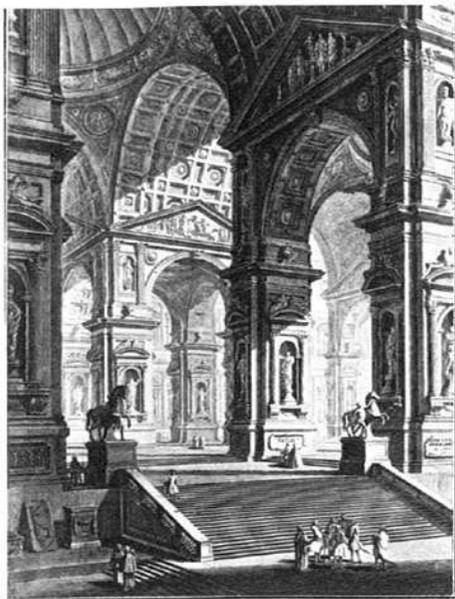
III Stato Numerata 332b al centro verso destra sul primo rame e T. VIII,



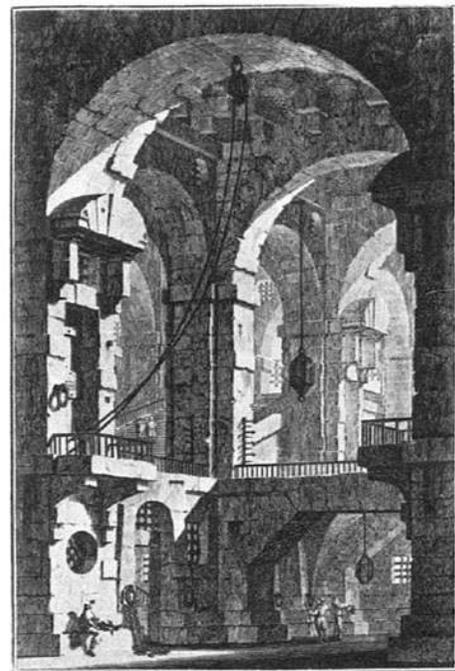
1 G.B. Piranesi. Frontespizio della «Prima Parte», (cat. 1, 1). III stato.



2 G.B. Piranesi. Frontespizio della «Prima Parte», (cat. 1, 1). I stato, Biblioteca Corsini.



3 G.B. Piranesi. «Galleria di Statue», (cat. 1, 2).



4 G.B. Piranesi. «Parte interiore di Carcere», (cat. 1, 3).

T. 332b sul rame del titolo in basso a destra.

(Ed. F.D. e seguenti)

4

Rovine d'Antichi Edifizi
1743

Salamon A.4 - Focillon 6

Acquaforte; il titolo si trova su un secondo rame; (1° rame mm. 372×244; 2° rame mm. 22×249).

I Stato Prima della figura semisdraiata su una rovina a sinistra; mancano anche molti particolari degli alberi e delle architetture, in particolare una grande urna cineraria in alto a destra; manca il rame del titolo ed è firmata in basso a sinistra: Gio. Batta Piranesi Arch.o inv. ed incise in Roma. Su di una lapide al centro verso destra le lettere S.P.Q.R. seguite da lettere indecifrabili. Numerata 3 in alto a destra.

(B.C.)

II Stato Aggiunto il rame con il titolo: *Ruine di Sepolcro antico posto dinanzi ad altre ruine d'un Acquedotto pure antico; / sopra gli archi del medesimo v'è il canale, per cui si conduceva l'acqua in Roma.*

Aggiunto sul rame del titolo, in basso a destra, il numero 6 e in basso a sinistra la firma Gio. Batta Piranesi Architetto inventò ed incise in Roma. Sono cambiate le lettere sulla lapide: da S.P.Q.R. a D.M. Roma. Cancellata la firma sul primo rame e il numero 3 in alto a destra.

(B.V., A.S.L., C.N., et al.)

III Stato Numerata 334b in alto a destra sul primo rame e T. VIII T334b in basso a destra sul rame del titolo.

(Ed. F.D. e seguenti)



Gio. Batta Piranesi Arch.o inv. ed incise in Roma

5 G.B. Piranesi. «Rovine di antichi edifizi», (cat. 1, 4). I stato, Biblioteca Corsini.

Sepolcro antico con Obelischi, ed Urne Sepolcrali all'intorno

1743

Salamon A.45 - Focillon 14

Acquafornte; il titolo si trova su un secondo rame. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta. Piranesi Arch.o Veneto inv. ed incise in Roma. (1° rame mm. 354×252; 2° rame mm. 24×255).

- I Stato Manca il secondo rame con il titolo; numerata 4 in alto a destra (manca alla Biblioteca Corsini).
- II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Mausoleo antico eretto per le ceneri d'un Imperatore Romano, All'intorno di questo vi sono de' Sepolcri piramidali / per altri Imperadori. Vi sono pure dell'Urne di Famigliari dette anche Olle Sepolcrali in cui si ponevano le loro / Ceneri. ve ne sono pure dell'altre pe' Servi e Liberti. Questo Mausoleo è attorniato di magnifiche Scale ai cui / piedi si vedono ornamenti Sepolcrali secondo il costume degli antichi Romani.*
Aggiunto sul rame del titolo in basso a destra il numero 3. (B.V., A.S.L., C.N., et al.)
- III Stato Numerata 333a in alto a destra sul primo rame e T. VIII T.333 in basso a sinistra sul rame del titolo.
(Ed. F.D. e seguenti)

6

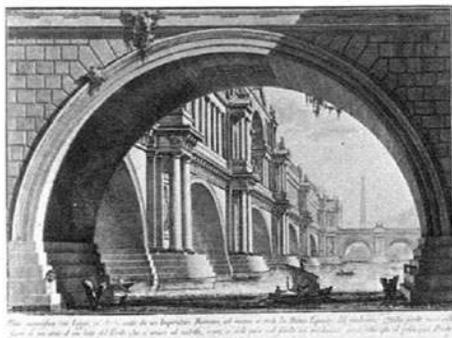
Ponte coperto di Loggie, ed Archi

1743

Salamon A.6 - Focillon 7

Acquafornte; il titolo si trova su un secondo rame. Firmata nella composizione a sinistra verso il centro: Gio. Batta Piranesi Arch. inc. ed inv. Roma. (1° rame: mm. 242×359; 2° rame: mm. 18×360).

- I Stato Manca il rame del titolo.



6 G.B. Piranesi, « Ponte coperto di Logge e Archi », (cat. 1, 6).

- II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Ponte magnifico con logge, ed Archi eretto da un Imperatore Romano, nel mezzo si vede la Statua Equestre del medesimo. Questo ponte viene veduto / fuori di un arco d'un lato del Ponte cui si unisce al suddetto come si vede pure nel fondo un medesimo Arco attaccato al principal Ponte.*

Aggiunto il numero 8 in basso a destra sul rame del titolo.

- III Stato Numerata 355b nel cielo a destra verso il centro sul primo rame e T. VIII T. 355b in basso a sinistra sul secondo rame.
(Ed. F.D. e seguenti)

7

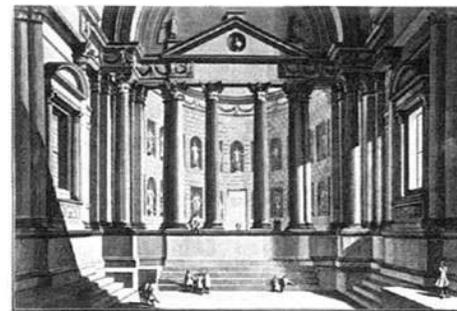
Sala Corintia

1743

Salamon A.7 - Focillon 8

Acquafornte; il titolo si trova su un secondo rame. Firmata in basso a sinistra sul primo rame: Gio. Batta Piranesi Arch.o inv. ed incis. in Roma.

- I Stato Manca il rame del titolo; numerata in alto a destra 6. (B.C.)
- II Stato Aggiunto il rame con il titolo: *Sala all'uso degli antichi Romani con Colonne, e nicchie ornate di Statue. Evvi nella facciata il luogo ove poteva vedersi le / Feste. Al piano poi sotto i Piedestalli vi sono de' Sedilli secondo il costume d'allora.*
Aggiunto in basso a destra sul rame del titolo il numero 9. (B.V., A.S.L., C.N., et al.)
- III Stato Numerata 336a in alto al centro sul 1° rame e T. VIII T. 336a in basso a destra sul secondo rame.
(Ed. F.D. e seguenti.)



7 G.B. Piranesi. « Sala Corintia », (cat. 1, 7).



8 G.B. Piranesi. « Forma ideale di Campidoglio antico », (cat. 1, 8).

Forma ideale del Campidoglio antico

1743

Salamon A.8 - Focillon 9

Acquafornte; il titolo si trova su di un secondo rame. Firmata nella composizione in basso al centro verso sinistra: Gio. Batta Piranesi Archit. Veneto inv. ed inc. in Roma. (1° rame: mm. 238×360; 2° rame: mm. 29×364).

I Stato Manca il rame del titolo. Aggiunto in alto a destra il numero 7.

(B.C.)

II Stato Aggiunto il rame con il titolo: *Campidoglio Antico a cui si ascendeva per circa cento gradini. Nel mezzo di questi gradini vi è una piazza sopra la quale vi stanno Colonne rostrate, miliarie, Trofei, ed altri ornamenti. Vassi / al Tempio fabbricato da Ottaviano Augusto nella Guerra Cantabrica per voto fatto a Giove Tonante. Sopra il Frontespizio di questo Tempio vi sta il medesimo Ottaviano in cocchio tirato da quat / tro Cavalli. E appiè del medesimo vi stanno le Statue innalzate dal Senato per le imprese riportate dagli Uomini Illustri. Lungi da' gradini suddetti vi si scuoprono in lontano Archi Trionfali / colonne attorniate da bassi-rilievi, ed iscrizioni degli Uomini Illustri, Templi, Fontane, ed il Pubblico Erario, come pure il Palazzo Capitolino. Appiè dei gradini suddetti vi stanno Guglie Trion / fali colla Statua Equestre del Grande Augusto con Vasi, Statue, e trofei portati in trionfo.* Aggiunto in basso a destra sul rame del titolo il numero 10.

(A.S.L., B.V., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra sul primo rame il numero 336b e in

basso a destra sul secondo rame il numero T. VIII T. 336b.

(Ed. F.D. e seguenti)

9

Loco magnifico d'architettura

1743

Salamon A.9 - Focillon 10

Acquafornte; il titolo si trova su un secondo rame. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta Piranesi Archit. Veneto inv. ed incise in Roma. (1° rame: mm. 246×370; 2° rame: mm. 18×367).

I Stato Senza il rame del titolo; aggiunto in alto a sinistra il numero 8. Questa tavola manca nella Biblioteca Corsini, [ma è nota in un esemplare in raccolta privata. N.d.R.].

II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducano / a varj piani, e specialmente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali.* Aggiunto in basso a destra sul rame del titolo il numero 11.

(B.V., A.S.L., C.N., et al.)

III Stato Numerata 337a in alto al centro sul primo rame e T. VIII T. 337a in basso a destra sul secondo rame.

(Ed. F.D. e seguenti)

10

Cortile circondato da Portici

1743

Salamon A.10 - Focillon 11

Acquafornte; il titolo si trova su un secondo rame. Firmata nella composizione a sinistra verso il centro: Gio. Batta Piranesi Archit. inv. ed inc. in Roma. (1° rame: mm. 235×355; 2° rame: mm. 18×350).

I Stato Manca il rame del titolo; aggiunto in alto a destra il numero 9.

(B.C.)

II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Prospetto d'un regio Cortile nel cui mezzo vi sta' una Loggia tra i cui intercolonnj si veggono Fontane, Statue, ed altri ornamenti, si / veggono pure in lontano luoghi rotondi con cristalli secondo il moderno costume.*

Aggiunto in basso a destra sul rame del titolo il numero 12.

(B.V., A.S.L., C.N., et al.)

III Stato Numerata 337b in alto verso destra sul primo rame e T. VIII T. 337b in basso verso sinistra sul secondo rame.

(Ed. F.D. e seguenti)

11

Tempio Antico

1743

Salamon A.11 - Focillon 12

Acquafornte; il titolo si trova su di un secondo rame. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta Piranesi Archit. Veneto inv. ed incise in Roma. (1° rame: mm. 241×356; 2° rame: mm. 17×356).

I Stato Manca il rame del titolo; aggiunto in alto a destra il numero 10.

(B.C.)

II Stato Aggiunto il secondo rame con il titolo: *Vestibolo d'antico Tempio, oltre il quale s'entra nella Cella, per cui si gira all'intorno con tre Navate principali. Si scuopre pure in / lontano la gran Cappella ove sta situata l'Ara principale pe' Sacrifici.*

Aggiunto in basso a destra sul rame del titolo il numero 13.

(B.V., A.S.L., C.N., et al.)

III Stato Numerata 338a in alto a destra sul primo rame e T. VIII T. 338a in basso verso destra sul secondo rame.

(Ed. F.D. e seguenti)



9 G.B. Piranesi. «Cortile circondato da Portici», (cat. 1, 10).



10 G.B. Piranesi. «Tempio antico», (cat. 1, 11).

Foro antico con Portici all'intorno

1743

Salamon A.12 - Focillon 13

Acquafornte; il titolo si trova su un rame separato. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta. Piranesi Arch.to inv. ed incise in Roma. (1° rame: mm. 244×362; 2° rame: mm. 17×362).

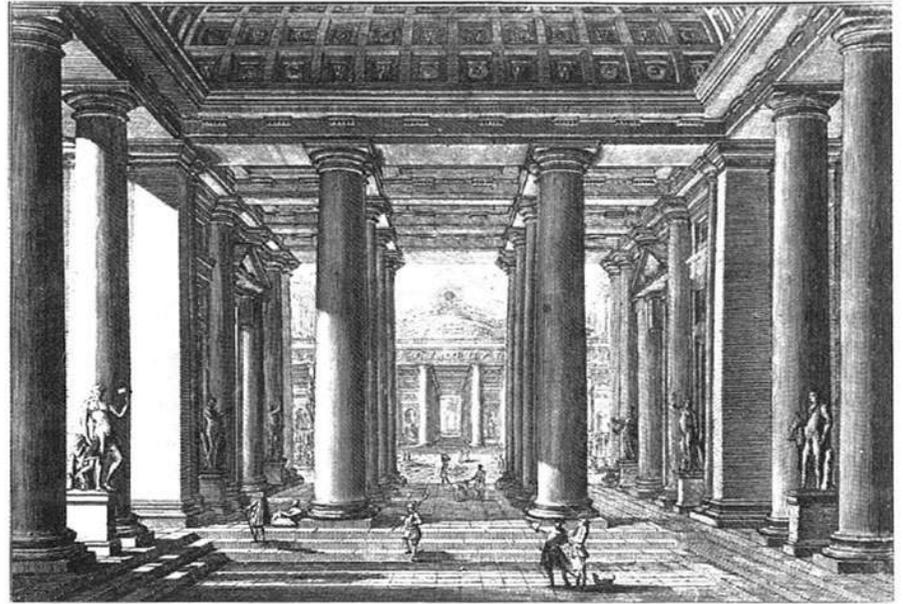
I Stato Manca il rame del titolo; aggiunto in alto a destra il numero 11; la tavola manca nel volume della Corsiniana, [ma è nota in altro esemplare in raccolta privata. N.d.R.].

II Stato Aggiunto il rame con il titolo: *Foro Antico Romano circondato da portici, con legge, alcune delle quali si uniscono al Palazzo Imperiale ed altre alle carceri. / Questo Foro dappertutto è attorniato di magnifiche scale quali vi stanno Cavalli, e Fontane che servono di ornamento alle medesime.* Aggiunto sul rame del titolo in basso a destra il numero 14. (B.V., A.S.L., C.N., et al.)

III Stato Numerata 338b in alto a destra sul primo rame e T. VIII T. 338b al centro in basso sul secondo rame. (Ed. F.D. e seguenti)



11 G.B. Piranesi. «Foro antico con Portici all'intorno», (cat. 1, 12).



12 G.B. Piranesi. «Atrio Dorico», (cat. 1, 13). Rame perduto, Biblioteca Corsini.

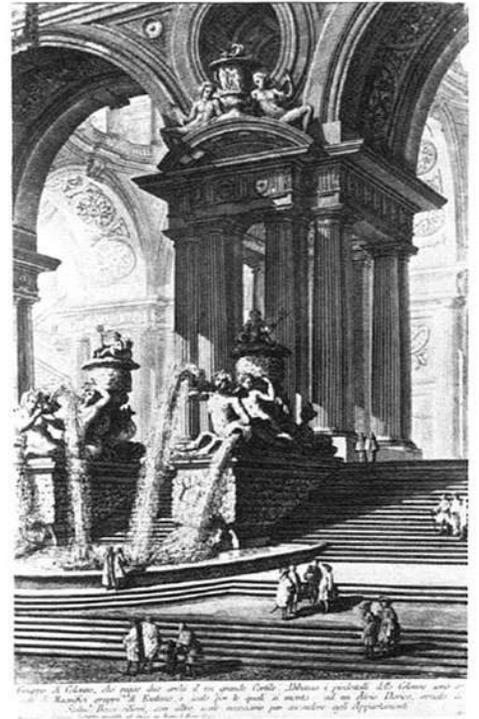
Atrio Dorico

1743

Salamon A.13 - Focillon 13bis

Acquafornte; firmata in basso a sinistra: Gio. Batta. Piranesi Arch.o inv. ed inc. in Roma. Numerata in alto a destra 12; mm. 240×345.

Unico stato conosciuto (Biblioteca Corsini) Esiste solo nel volume pubblicato nel 1743, [e in altro volume in raccolta privata, N.d.R.]; il rame fu in seguito perduto,



13 G.B. Piranesi. «Gruppo di Colonne etc.», (cat. 1, 14).

Gruppo di colonne che regge due archi d'un grande Cortile; al basso i piedestalli delle Colonne sono ornati di Magnifici gruppi di Fontane e scale per le quali si monta ad un Atrio Dorico, ornato di Statue, Bassorilievi, con altre scale necessarie per ascendere agli Appartamenti.

1743

Salamon A.14 - Focillon 15

Acquaforte; titolo in basso lungo tutta l'incisione. Firmata e datata in basso a sinistra: Gio Batta Piranesi inventò ed incise in Roma, l'Anno 1743; numerata in basso a destra dopo il titolo 4; mm. 399×247.

I Stato Come descritta.

(A.S.C., B.V., C.N., et al.)

II Stato Aggiunto in alto verso destra il numero 333b.

(Ed. F.D. e seguenti)

15

Vestigi d'antichi Edificj fra i quali evvi l'Urna Sepolcrale tutta d'un pezzo di porfido di Marco Agrippa che oggi serve per il Sepolcro di Clemente XII: Si vede anche un pezzo di guglia con caratteri egizii ed in lontano un vestibolo Antico Tempio rovinato.

1743

Salamon A.15 - Focillon 5

Acquaforte; titolo in basso lungo tutta l'incisione. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta Piranesi inventò ed incise in Roma; numerata 5 in basso a destra dopo il titolo; mm. 388×238.

I Stato Come descritta.

(A.S.L., B.V., C.N. et al.)

II Stato Numerata 334a in alto a destra.

(Ed. F.D. e seguenti)

16

Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sacrifici, con altre ruine all'intorno.

1743

Salamon A.16 - Focillon 16



14 G.B. Piranesi. « Vestigi d'antichi Edificj etc. », (cat. 1, 15).



15 G.B. Piranesi. « Ara antica etc. », (cat. 1, 16).

Acquaforte; titolo in basso lungo tutta l'incisione. Firmata in basso a sinistra: Gio. Batta Piranesi Architetto inventò ed incise in Roma; numerata 7 in basso a destra dopo il titolo; mm. 244×350.

I Stato Come descritta.

(A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Numerata 335a in alto verso il centro.

(Ed. F.D. e seguenti)

17

Camera sepolcrale inventata e disegnata conforme al costume, e all'antica magnificenza degl'Imperatori Romani. Vedonsi in questa le Nicchie e i Vasi, ne' quali collocavansi le ceneri de' Servi de' Liberti e di qualunque altro della Famiglia. Vedesi ben conservato il sepolcro, in cui stanno riposte le ceneri dell'Imperatore e Imperatrice di lui Moglie. In qualche lontananza comparisce ancora una Piramide, la quale potè forse servire di sepolcro a qualche ragguardevole Personaggio della Casa Imperle. Il Ponte poi e le Scale che osservansi dai gran Finestroni, davano l'ingresso ad ogni angolo della Camera suddetta, e per le stesse discendevansi al più basso piano, ove i Tavoloni di cotto coprivano le Ossa della più bassa Famiglia.

1743

Salamon A.17 - Focillon 18

Acquaforte; titolo in basso lungo tutta l'incisione. Firmata in basso a sinistra nella composizione: Piranesi F.; mm. 400×279.

I Stato Prima della firma e prima del titolo; vi è una firma incisa leggermente, quasi graffiata, sul rame in basso a destra sotto l'incisione nel margine bianco del titolo.

(B.V.)

II Stato Aggiunto il titolo e la firma, ma prima del numero.

(A.S.L., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 16.

(C.N., et al.)

16 G.B. Piranesi. « Camera Sepolcrale etc. », (cat. 1, 17).



IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero 339b.
(Ed. F.D. e seguenti)

18

Tempio antico inventato e disegnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea / Vesta: quindi vedesi in mezzo la grand'Ara, sopra della quale conservavasi dalle Vergini Vestali l'inecinguibile fuoco sacro. Tutta l'opera è Corintia ornata di statue e di bassi-rilievi, e di altri ornamenti ancora, / il piano di questo Tempio è notabilmente elevato dal suolo: vedesi in mezzo la Cella rotonda, come lo è / pure tutto il gran Vaso del Tempio stesso: quattro loggie portavano ad essa, e per altrettante scale vi si / ascendeva. Le pareti del gran Tempio hanno due ordini, sopra il secondo s'incurva una vasta Cupola con/i sfondali, e rosoni, e termina in una grande apertura, del che dipende il lume alla Cella che le sta sotto.

1743

Salamon A.18 - Focillon 17

Acquaforte; titolo in basso nel margine inferiore. Firmata datata in basso a sinistra dopo il titolo: Gio. Batta. Piranesi Arch.o inv., ed incise in Roma l'Anno 1743; mm. 401x254.

I Stato Prima del titolo e del numero.
(B.V.)

II Stato Con il titolo ma prima del numero.
(A.S.L.)

III Stato Aggiunto il numero 15 in basso a destra.
(C.N., ed al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero 339a.
(Ed. F.D. e seguenti)

Sono esposti: il volume della Biblioteca Corsini, 53 K 32, corrispondente al primo stato, le stampe nella raccolta della Calcografia, dal secondo stato, le lastre, corrispondenti all'ultimo stato, esclusa, ovviamente, la lastra dell'*Atrio Dorico* che lo stesso Piranesi non doveva più possedere al tempo della edizione delle *Opere varie*.



17 G.B. Piranesi. I Capriccio (cat. 2, 1).

2

I CAPRICCI

Capricci decorativi o grotteschi

Furono pubblicati la prima volta nelle *Opere Varie di Architettura Prospettive e Grotteschi* nel 1750. Si ritiene che la data più probabile in cui vennero incisi sia il 1744-45 nel periodo del viaggio a Venezia del Piranesi.

II Stato Aggiunto in basso a destra il numero (C.N., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 345.
(Ed. F.D. e seguenti)

1

A sinistra in alto lo Zodiaco con lo Scorpione e il Sagittario in evidenza; al centro un arco e un vaso; a sinistra frammenti scultorei; in primo piano al centro uno scheletro.

1744-45

Acquaforte; firmata in basso verso destra: Piranesi F.; mm. 390x547.

Hind 24 - Focillon 20

I Stato Come descritta, prima del numero.
(A.S.L., B.V., et al.)

Al centro un'erma, sulla sinistra un leone egizio, una palma, un abete.

1744-45

Acquaforte; indirizzo e firma in basso a sinistra della composizione: Piranesi inv; incise e vende in Roma in faccia all'Accademia di Francia; mm. 387×545.

Hind 25 - Focillon 21

- I Stato Come descritta, primà del numero.
(B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Aggiunto in basso a destra il numero 25.
(C.N., et al.)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 346.
(Ed. F.D. e seguenti)

18 G.B. Piranesi. II Capriccio (cat. 2, 2).



In primo piano dei serpenti; verso destra, sempre in primo piano, una tavolozza con pennelli; in alto un sarcofago con iscrizioni non decifrabili (P R NERO D A CON PERE XD).

1744-45

Acquaforte; firmata in basso a sinistra: Piranesi inventò, ed incise; indirizzo in basso a destra: Ap.o Piranesi dirimpetto l'Accademia di Francia in Roma; mm. 387×546.

Hind 26 - Focillon 22

- I Stato Come descritta, prima del numero.
(A.S.L., B.V., et al.)
- II Stato Aggiunto in basso a destra il numero 26.
(C.N., et al.)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 347.
(Ed. F.D. e seguenti)

19 G.B. Piranesi. III Capriccio (cat. 2, 3).



Al centro una grande lapide in pietra con un bordo ornato: in primo piano a destra un teschio e un braciere; in alto a sinistra diverse botti e su una lapide alcune scritte di cui si decifrano le parole « FOGLIE... AL-LEGRAMENTE ».

1744-45

Acquafornte; firma e indirizzo in basso a sinistra verso il centro; Piranesi inv. incise, e vende dirimpetto all'Accademia di Francia in Roma; mm. 391×532.

Hind 27 - Focillon 23

I Stato Come descritta, prima del numero.

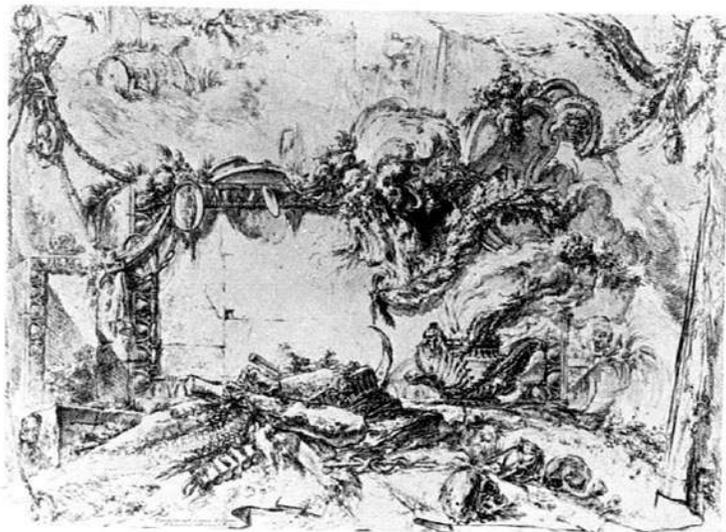
(B.V., A.S.L., et al.)

II Stato Aggiunto in basso a destra il numero 27.

(C.N., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 348.

(Ed. F.D. e seguenti)



20 G.B. Piranesi. IV Capriccio (cat. 2, 4).

Il significato dei Capricci è ancora controverso. Maurizio Calvesi li ha interpretati in due sensi: come *exempla* filosofici della storia umana, secondo le età vichiane, e come momenti della grande opera alchimistica. Jonathan Scott propone di considerarli come « pictorial poems, or rather as illustrations to the poetic effusion of the Arcadians ». Il carattere « sibillino » dei Capricci ben si sarebbe adattato alle gare degli Arcadi, fra i quali era Piranesi, che dall'adesione a quell'accademia si aspettava notorietà e proficue relazioni. Sono esposti i quattro rami e le quattro stampe della Calcografia tirate dalla Calcografia Piranesi a Parigi e corrispondenti al II stato.

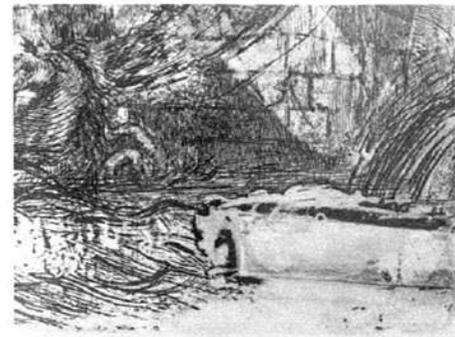
LA CADUTA DI FETONTE

Caduta di Fetonte (Capriccio di architetture fantastiche)

1748-50

Acquafornte; mm 555×394 - 555×404. Rovescio di due delle *Vedute di Roma* (rispettivamente *Veduta della Piazza di Monte Cavallo*, Hind 15 e *Veduta di Santa Maria Maggiore*, Hind 9). Le lastre giacevano presso la Calcografia Nazionale quando, nel 1965-66, sotto la direzione di M. Calvesi, furono prese in considerazione anche nel loro rovescio come ovvio documento autografo di Piranesi, benché, chiaramente, i rovesci non fossero stati mai editi dall'autore. Entrambi i rovesci erano notevolmente diminuiti dall'usura e presentavano numerose biffature, che debbono ritenersi autografe del Piranesi.

Inoltre numerose erano le stuccature a stagno nei punti dove i solchi dell'incisione erano più profondi e infine, nel rovescio della lastra con la *Veduta di Monte Cavallo*, sull'angolo sinistro in basso, si notava un grosso tassello metallico. Tali riparazioni dovevano essere avvenute già nell'epoca di Piranesi, per consentire la stampa dei dritti dei rami. Infatti in alcuni punti la lastra con la *Veduta di Monte Cavallo* era stata così assottigliata da comprometterne l'integrità, come si può osservare anche in tirature antiche nell'angolo a destra in alto e nell'angolo a destra in basso, dove i danni della lastra sono visibili anche nella stampa. Il restauro è consistito nell'adeguare le parti intatte a quelle più consunte, intervenendo così sugli equilibri tonali dell'intera composizione. Sul tassello metallico, che in una stampa tirata prima del restauro (presso la Calcografia Nazionale) risulta liscio, fu praticata un'incisione a scopo di « integrazione ».



21 G.B. Piranesi. Particolare della « Caduta di Fetonte », (cat. 3).



22 G.B. Piranesi. Particolare della « Caduta di Fetonte » dopo il restauro.



23 G.B. Piranesi. « Caduta di Fetonte », parte sinistra, (cat. 3).



23 bis G.B. Piranesi. « Caduta di Fetonte », parte destra, (cat. 3).

L'importanza della scoperta dei due rovesci con la *Caduta di Fetonte* non è stata ancora valutata abbastanza. Si tratta dell'unica realizzazione in acquaforte di una ricerca testimoniata da diversi disegni di « architetture fantastiche », e di un progetto abbandonato. Oltretutto, il riuso da parte di Piranesi di due lastre condotte così avanti e la cura nel consolidarle per usarne i rovesci, testimoniano chiaramente delle difficoltà, anche economiche, in cui si accinse all'impresa delle *Vedute*. Sul restauro, v. M. Calvesi, in *Restauri d'arte in Italia*, mostra, Roma, Palazzo Venezia, 1965, pp. 134-136; per la notizia della scoperta e la prima valutazione critica, M. Calvesi in Focillon, 1967.



24 G.B. Piranesi. La Piazza di Monte Cavallo dalle « Vedute di Roma ».

segue tutto ciò che fino ad oggi è a mia diretta conoscenza.

1

FRONTESPIZIO

1750 circa

Acquaforte mm. 550×417

Hind 1 - Focillon 24

- I Stato Il titolo sulla lapide dice: INVENZIONI / CAPRIC DI CARCERI / ALLACQUA FORTE / DATTE IN LUCE / DA GIOVANI / BUZARD IN / ROMA MERCANTE / AL CORSO. Manca la firma, mancano i numeri.
(Collezione privata F.S. et al.)
- II Stato Il titolo è cambiato: INVENZIONI / CAPRIC DI CARCERI / ALL ACQUA FORTE / DATTE IN LUCE / DA GIOVANI / BOUCHARD IN / ROMA MERCANTE / AL CORSO. Mancano ancora la firma e i numeri.
(B.V., A.S.L., et al.; l'esemplare all'Accademia di San Luca presenta numerose macchie d'inchiostro da stampa)
- III Stato Il titolo è ancora cambiato: CARCERI / D'INVENZIONE / DI G. BATTISTA / PIRANESI / ARCHIT. / VENE. Firmata in basso verso sinistra: Piranesi F., ma mancano i numeri.
- IV Stato Aggiunta del numero romano: I in alto a sinistra.
(A.S.L., G N S, et al.)
- V Stato Aggiunta del numero arabo 349 in alto al centro.
(Ediz. F.D. et al.)

2

In primo piano un uomo alla tortura.
1761

Acquaforte; firmata nel margine in basso a destra: Piranesi F.; sempre nel margine

Nel compilare il catalogo ragionato delle *Carceri* di Piranesi si possono considerare due fondamentali versioni. La prima, forse, eseguita tra il 1744 e il 1748 e pubblicata nel volume delle *Opere Varie* nel 1750 con il titolo *Invenzioni Capric[ci] di Carceri*, con l'indirizzo errato di Buzard successivamente corretto in Bouchard, composta di 14 tavole compreso il titolo, senza numerazione con alcune tavole firmate. La seconda versione, pubblicata, sempre nelle *Opere Varie*, dopo il 1761, è profondamente differente dalla prima edizione. Le tavole sono 16, anziché 14, il titolo è cambiato: non più *Capricci* ma *Carceri d'Invenzione*. L'indirizzo che compare sulla II tavola, non presente nella prima edizione, è l'indirizzo della casa editrice di Piranesi stesso: i rami sono profondamente rielaborati, il disegno è ricostruito sulla prima versione come se questa fosse costituita soltanto di schizzi preparatori. Fra queste due versioni s'inseriscono i vari stati con modifiche riguardanti solo le firme, presenti o meno, e le numerazioni. A parte questi elementi, che costituiscono naturalmente una successione sicura, è oltremodo difficile stabilire una sequenza logica, determinare quali siano le raccolte più antiche basandosi sui frontespizi, sulle inchiostature, sulle stesse filigrane. Un unico volume, fra quanti ho fino ad oggi esaminato, si differenzia sostanzialmente dalle altre prove: è quello conservato all'Accademia di San Luca e che qui presentiamo. Il volume, con il titolo *Opere Varie*, è datato 1750, fu donato da Piranesi stesso allorché fu nominato accademico nel marzo del 1761. Il titolo è *Invenzioni Capric[ci] di Carceri All'Acqua Forte datte in luce da Giovanni Bouchard in Roma Mercante al Corso*. Le incisioni, in particolare le tavole 1-4-6-7-12-16, presentano macchie d'inchiostro da stampa che possono far pensare si tratti di prove di stampa. Il discorso sugli stati è così ancora aperto. Ho elencato nel catalogo che

al centro la scritta: Presso l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' Monti. Fogli Sedici, al prezzo di paoli venti. Una serie di archi romani che s'incontrano in un pilastro centrale; su di una piattaforma in legno, una folla di spettatori guarda un uomo sottoposto alla tortura; mm. 605 x 418.

Hind 2 - Focillon 25

- I Stato Come descritta; prima del numero romano e dell'indirizzo.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- II Stato Aggiunto il numero romano: II in alto verso destra e l'indirizzo al centro.
(G.N.S., C.N., et al.)
- III Stato Aggiunto il numero arabo: 350 in alto a destra.
(Ed. F.D. e seguenti)
(Questa tavola manca nell'edizione Bouchard)
Iscrizioni latine: in alto, sotto quattro busti: GRATVS, P. ANICIVS CERV, ANNAEVS MEL, C. PETRONIVS M

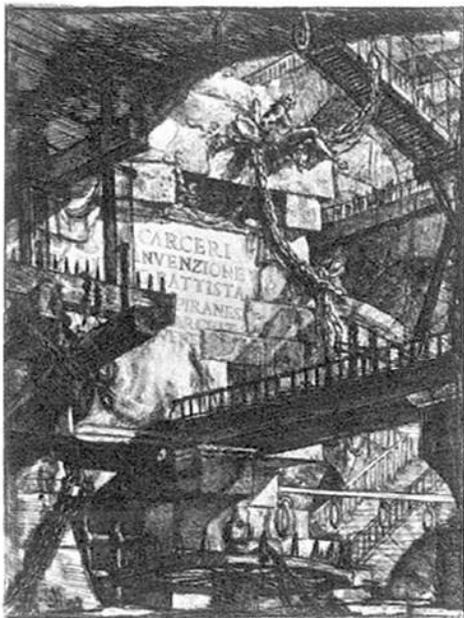
3

Costruzione a volta con una scala intorno a una torre centrale con finestra con inferriate. 1750 circa

Acquaforte

Hind 3 - Focillon 26

- I Stato Come descritta; mancano la firma e i numeri. Incisione molto luminosa.
(B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Firmata in basso a sinistra: Piranesi F.; mancano ancora i numeri; numerose varianti.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a sinistra il numero romano III.
(G.N.S., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto verso l'alto a sinistra il numero arabo 351.
(Ed. F.D. e seguenti)



25 G.B. Piranesi. Frontespizio delle « Carceri », (cat. 4, 1). III stato.



26 G.B. Piranesi. « Carcere II » (cat. 4, 2). II stato.

4

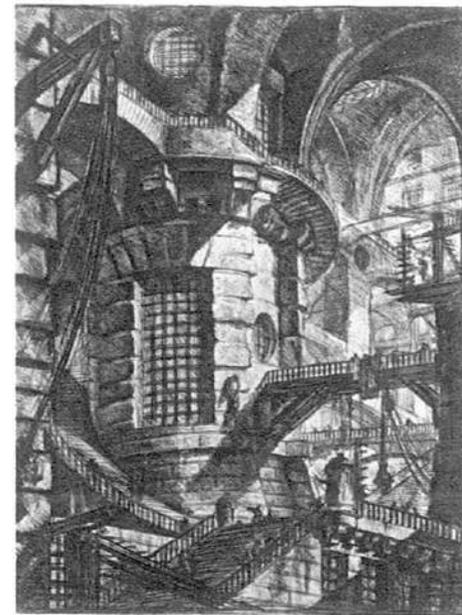
Massiccio arco di pietra da cui si vede una arcata con fregio.

1750 circa

Acquaforte; mm. 550 x 410

Hind 4 - Focillon 27

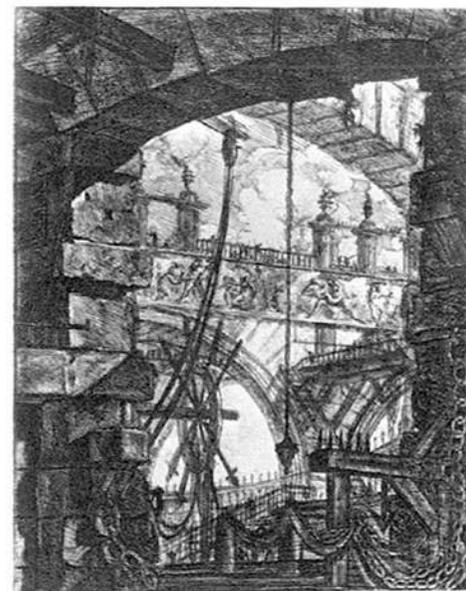
- I Stato Prima della firma e dei numeri. (Gli esemplari da me esaminati, in particolare quello all'Accademia di San Luca, presentano un primo piano piuttosto contrastato e fortemente inchiostroato).
(B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Firmata in basso a destra: Piranesi F.; mancano ancora i numeri; numerose varianti.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero romano IV.
(A.S.L., G.N.S., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto in alto a destra sotto l'arcata il numero arabo 352.
(Ed. F.D. e seguenti)



27 G.B. Piranesi « Carcere III », (cat. 4, 3). II stato.



28 G.B. Piranesi. « Carcere IV », (cat. 4, 4). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



29 G.B. Piranesi. « Carcere IV », (cat. 4, 4). II stato.



30 G.B. Piranesi. « Carcere V », (cat. 4, 5). II stato.

5

Prospettiva di archi romani: in primo piano due leoni scolpiti in altorilievo
1761

Acquaforte; Firmata in basso a destra: Piranesi F.; mm. 564×414
Hind 5 - Focillon 28

- I Stato Come descritta ma senza numeri.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- II Stato Aggiunto in alto a sinistra il numero romano V.
(G.N.S., C.N., et al.)
- III Stato Aggiunta a destra verso l'alto del numero arabo 353.
(Ed. F.D. e seguenti)

6

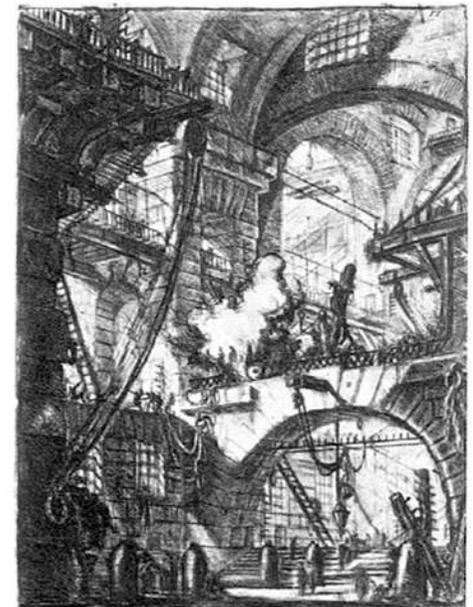
Prospettiva di archi: al centro un braciere con fumo.
1750 circa

Acquaforte; mm. 543×400
Hind 6 - Focillon 29

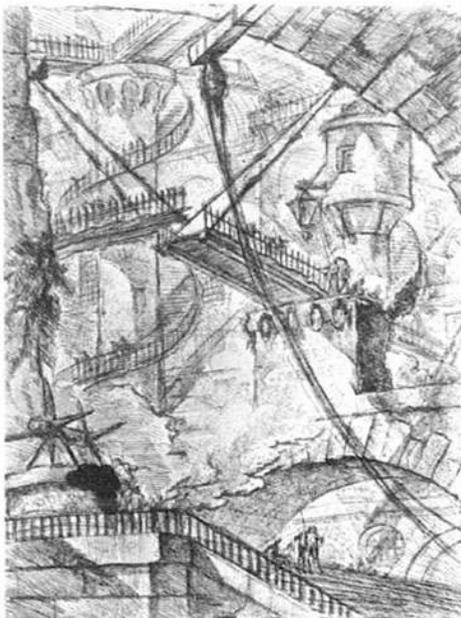
- I Stato Prima della firma e dei numeri. L'esemplare presente all'Accademia di San Luca ha molte macchie d'inchiostro da stampa sul muro a sinistra.
(B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Firmata in basso a sinistra Piranesi F.; numerosissime varianti.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero romano VI.
(G.N.S., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto in alto a destra, dopo il numero romano, il numero arabo 354.
(Ed. F.D. e seguenti)



31 G.B. Piranesi. « Carcere VI », (cat. 4, 6). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



32 G.B. Piranesi. « Carcere VI », (cat. 4, 6). II stato.

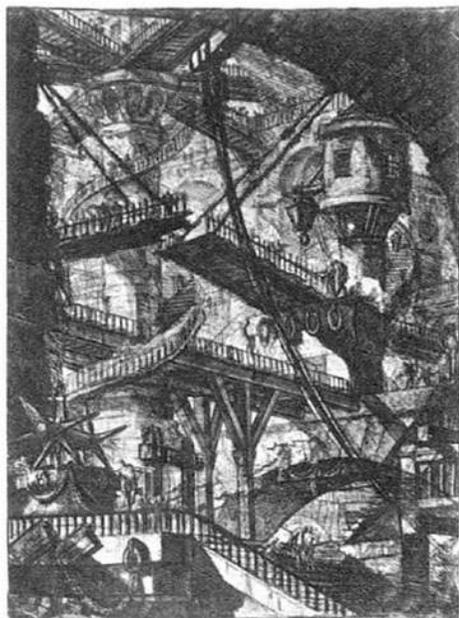


7

Immenso interno con numerose passerelle, in legno: al centro un ponte levatoio. 1750 circa

Acquaforte, firmata in basso a sinistra: Piranesi F.; mm. 555×411
Hind 7 - Focillon 30

- I Stato Come descritta; mancano i numeri. Incisione molto luminosa. L'esemplare dell'Accademia San Luca presenta al centro una macchia d'inchiostro da stampa. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Prima dei numeri; numerosissime varianti. (Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a sinistra il numero romano VII. (G.N.S., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto in alto verso sinistra il numero arabo 355. (Ed. F.D. e seguenti)



33 G.B. Piranesi. «Carcere VII», (cat. 4, 7). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.
34 G.B. Piranesi. «Carcere VII», (cat. 4, 7). II stato.



35 G.B. Piranesi. «Carcere VIII», (cat. 4, 8). II stato.
36 G.B. Piranesi. «Carcere VIII», (cat. 4, 8). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



8

Ai piedi di una grande scalinata due Trofei; a sinistra due grandi bandiere. 1750 circa

Acquaforte; mm. 551×402
Hind 8 - Focillon 31

- I Stato Prima della firma e dei numeri. La lastra è incisa leggermente; l'esemplare dell'Accademia di San Luca presenta alcune macchie d'inchiostro da stampa lungo il muro a destra. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Firmata in basso a sinistra: Piranesi F. ma prima dei numeri. Numerose varianti. (Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero romano VIII. (G.N.S., C.N. et al.)
- IV Stato Aggiunto in alto verso destra il numero arabo 355. (Ed. F.D. e seguenti)

Portale di prigione sormontato da un'immensa apertura circolare con travature in legno.

1750 circa

Acquaforte, firmata in basso a sinistra: Piranesi f.; mm. 556×407

Hind 9 - Focillon 32

I Stato Prima dei numeri.
(B.V., A.S.L., et al.)

II Stato Ancora prima dei numeri, aggiunti numerosi tratteggi su tutta l'incisione; in basso a sinistra alcune travi a forma di forca.

(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)

III Stato Aggiunto in alto a sinistra il numero romano IX.

(G.N.S., C.N., et al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero arabo 357.

(Ed. F.D. e seguenti)

10

Vasto portico con grandi archi; in primo piano verso sinistra un gruppo di prigionieri su di una piattaforma in pietra.

1750 circa



37 G.B. Piranesi. «Carcere IX», (cat. 4, 9). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



38 G.B. Piranesi. «Carcere IX», (cat. 4, 9). II stato.

Acquaforte, firmata sulla pietra posta in basso a sinistra della piattaforma con i prigionieri; mm. 412×546.

Hind 10 - Focillon 33

I Stato Prima dei numeri; i toni della incisione sono piuttosto contrastati particolarmente in basso a sinistra dove vi è la piattaforma con i prigionieri; i segni sono profondamente incisi.
(B.V., A.S.L., et al.)

II Stato Ancora prima dei numeri; aggiunta di profondi segni di tratteggio; numerose varianti.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero romano X.

(G.N.S., C.N., et al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra, sotto il grande arco, il numero arabo 358.

(Ed. F.D. e seguenti)

11

Serie di porticati con arcate a tutto sesto: in primo piano a destra alcune travi disposte a capra.

1750 circa

Acquaforte; mm. 405×551

Hind 11 - Focillon 34

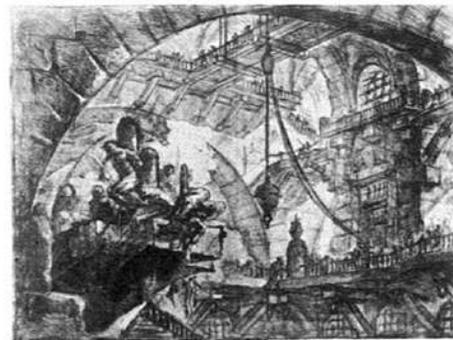
I Stato Prima della firma e dei numeri.
(B.V., A.S.L., et al.)

II Stato Aggiunta in basso a sinistra la firma: Piranesi F., ma ancora prima dei numeri; numerosissime varianti.
(Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)

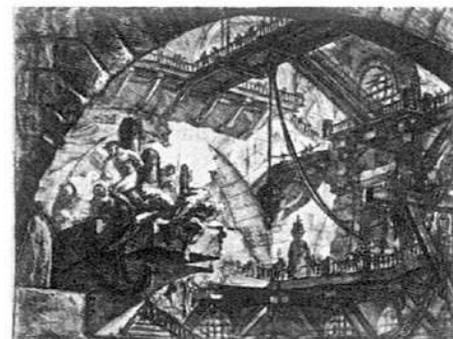
III Stato Aggiunto in alto verso destra il numero romano XI.
(G.S.N., C.N., et al.)

IV Stato Aggiunta in alto al centro del quadrante superiore destro il numero arabo 359.

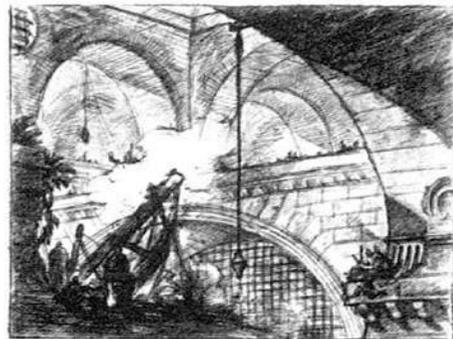
(Ed. F.D. e seguenti)



39 G.B. Piranesi. «Carcere X», (cat. 4, 10). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



40 G.B. Piranesi. «Carcere X», (cat. 4, 10). II stato.



41 G.B. Piranesi. «Carcere XI», (cat. 4, 11). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.

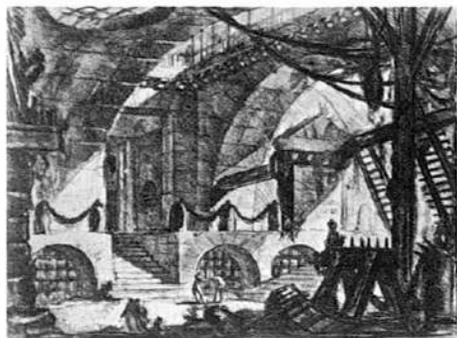
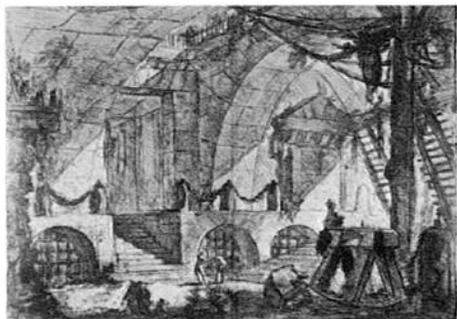
Vestibolo ad arcate a tutto sesto: in basso tre archi muniti d'infermeria e sormontati da pilastri e catene.

1750 circa

Acquafornte; firmata in basso a sinistra: Piranesi f.; mm. 412×558.

Hind 12 - Focillon 35

- I Stato Prima dei numeri. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Ancora prima dei numeri ma con profonde, numerose varianti. (Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero romano XII. (G.N.S., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero arabo 360. Ed. F.D. e seguenti)



Interno a grandi colonne: una larga scala divisa da una costruzione in pietra con una finestra a inferriate.

1750 circa

Acquafornte; firmata in basso a destra: Piranesi f.; mm. 407×554

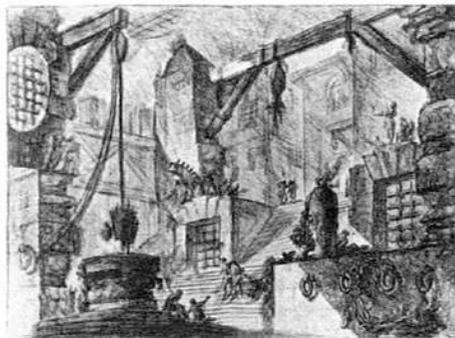
Hind 13 - Focillon 36

- I Stato Prima dei numeri. L'incisione è molto luminosa. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Ancora prima dei numeri. Numerose varianti. (Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunta in alto a destra del numero romano XIII. (G.S.N., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto in alto verso destra al centro della trave che sostiene la ruota il numero arabo 361. (Ed. F.D. e seguenti)

42 G.B. Piranesi. « Carcere XII », (cat. 4, 12). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.

43 G.B. Piranesi. « Carcere XII », (cat. 4, 12). II stato.

44 G.B. Piranesi. « Carcere XIII », (cat. 4, 13). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



Prospettive di colonnati con una scala che va a destra e a sinistra: due figure in piedi sull'arco sovrastante la scala centrale.

1750 circa

Acquafornte; mm. 415×550.

Hind 14 - Focillon 37

- I Stato Prima della firma e dei numeri. L'incisione è molto luminosa. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Aggiunta in basso verso sinistra la firma: Piranesi F.; ancora prima dei numeri; numerose varianti. (Coll. J. Agar Ellis, Cat. Sotheby 1954)
- III Stato Aggiunto in alto a destra il numero romano XIV. (G.S.N., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunto al centro verso destra il numero arabo 362. Ed. F.D. e seguenti)

45 G.B. Piranesi. « Carcere XIV », (cat. 4, 14). II stato.

46 G.B. Piranesi. « Carcere XIV », (cat. 4, 14). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.



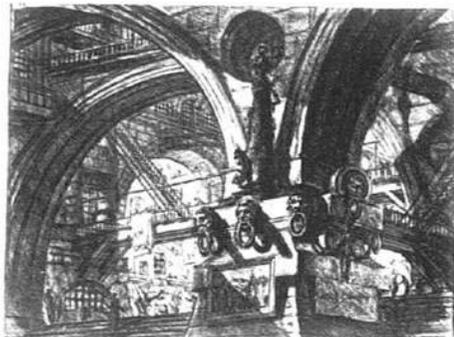
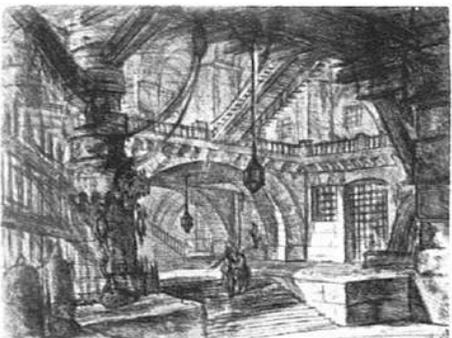


15

Grandi archi che hanno origine da un basso pilastro centrale decorato da mascheroni.
1750 circa

Acquaforte; mm. 412x552
Hind 15 - Focillon 38

- I Stato Prima della firma e dei numeri. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Aggiunta in basso verso sinistra la firma: Piranesi F.; ma prima dei numeri; numerose varianti. Coll. J. Agar Ellis
- III Stato Aggiunta in alto a destra del numero romano XV. (G.S.N., C.N., et al.)
- IV Stato Aggiunta verso l'alto al centro del numero arabo 363. (Ed. F.D. e seguenti)



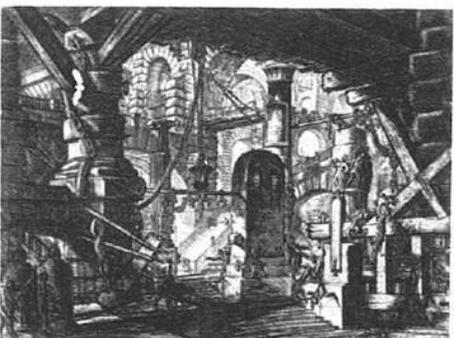
16

A un grande pilastro a sinistra è appoggiato un ballatoio di legno che chiude in alto la scena.

1750 circa

Acquaforte; mm. 413x554
Hind 16 - Focillon 39

- I Stato Prima della firma e dei numeri. (B.V., A.S.L., et al.)
- II Stato Aggiunta in basso a destra della firma: Piranesi F.; ma ancora prima dei numeri. Moltissime varianti, fra l'altro sono introdotte epigrafi con le iscrizioni: IMPIE/TATI/ET/MALIS/ARTIBVS AD TERRORUM/INCRESCEN/AVDACIAE; INFAMESCEL-LU/RI. INFELICI. SUSPE.



III Stato Aggiunto in basso a destra il numero romano XVI.

(G.S.N., C.N., et al.)

IV Stato Aggiunto al centro verso l'alto il numero arabo 364.

Ed. F.D. e seguenti)

47 G.B. Piranesi. «Carcere XV», (cat. 4, 15). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.

48 G.B. Piranesi. «Carcere XV», (cat. 4, 15). II stato.

49 G.B. Piranesi. «Carcere XVI», (cat. 4, 16). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.

50 G.B. Piranesi. «Carcere XVI», (cat. 4, 16). II stato.

Le *Carceri* occupano, rispetto a tutta l'incisione europea, una posizione particolarissima. Ne è prova, fra l'altro, l'interesse che hanno suscitato lontano dalla cerchia dei conoscitori e degli storici, in scrittori come Horace Walpole, l'autore del primo romanzo «gotico», Victor Hugo (*Le noir cerveau de Piranèse*), Thomas De Quincey, che nelle *vast gothic halls* vide fissato il delirio della febbre, Théophile Gautier, Aldous Huxley, il regista Sergiej Eisenstein. Una guida all'esplorazione letteraria delle *Carceri* è offerta da J. Andersen, *Giant Dreams, Piranesi's Influence in England*, in «English Miscellany», 3, Roma 1952, e nell'agile presentazione di M. Praz delle *Carceri* per la B.U.R. (1975).

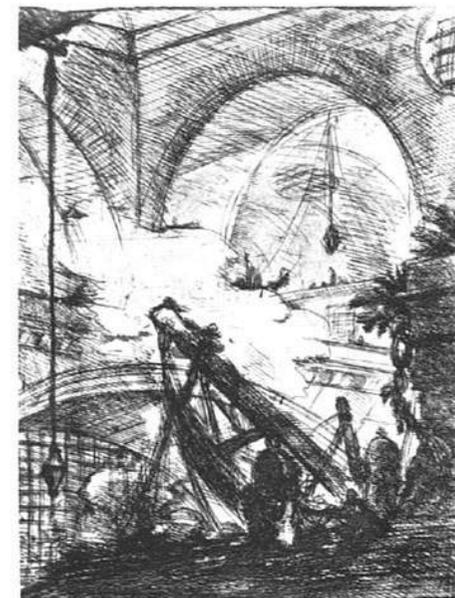
Il passaggio dalla prima redazione alla seconda, con l'aggiunta delle due nuove tavole, segna un momento drammatico nella storia dell'artista. Con la prima versione, Giovan Battista Piranesi fa i conti con la tradizione scenica, con la lezione di Tiepolo, con Rembrandt, probabilmente visto a Venezia (stampe di Rembrandt figurano nell'inventario del Tiepolo, alla sua morte). Nella radicale revisione della seconda edizione, Piranesi vuole per prima cosa eliminare qualsiasi residuo di impianto teatrale. Non più vedute a distanza di spazi praticabili, ma vedute ravvicinate, un modo di star dentro, in mezzo alle cose. Il primo piano acquista una importanza schiacciante, i particolari si accumulano, nuovi elementi, specialmente travi e ballatoi, rompono l'unità prospettica in episodi molteplici, assonanze e dissonanze che contraddicono la nostra assuefazione alla simmetria e propongono uno spazio raggiante, da percorrere con sorpresa

e timore. La concretezza di questo spazio insolito e fantastico è poi accentuata dalla nuova conoscenza delle strutture romane, specialmente dalla geniale intuizione della funzione delle mensole in edifici come i supposti *Septa Iulia* (con la conseguenza di reinventare un'intera architettura romana in legno), lo studio delle strutture di blocchi posti a morsa, dell'effetto dei blocchi in chiave nel Claudiano, eccetera. Alcune soluzioni, specialmente di un'incisione del tutto nuova come la II, preparano il Piranesi inventore di architetture del *Parere*.

La stessa operazione di ritorno su pensieri giovanili, questa volta compiuta su due lastre differenti, si osserva in una delle tavole aggiunte alle *Opere varie* nell'edizione successiva al 1757 (Focillon, n. 131; si veda A. Monferini alle pp. 292-294), che è un «ripensamento» della *Galleria di statue* della *Prima parte*, nel senso di arricchimento del vocabolario architettonico e simbolico e di riappropriazione personale di un soggetto consacrato che si osserva nel secondo intervento sulle *Carceri*.

Sono esposti: il volume dell'Accademia Nazionale di San Luca donato dal Piranesi nel 1761, con le stampe del primo stato; le stampe del Gabinetto Nazionale delle Stampe corrispondenti al terzo stato; i rami della Calcografia. Dal rame del Carcere XV è esposta anche una prova di stampa tirata dallo stampatore Silvano Casti, con la consulenza di Guido Strazza, in occasione della mostra.

51 G.B. Piranesi. Particolare del «Carcere XI», (cat. 4, 11). I stato, Accademia Nazionale di San Luca.





52 G.B. Piranesi. Frontespizio del volume «Alcune vedute di Archi Trionfali etc.», (cat. 5, 1).

5

ANTICHITÀ ROMANE DE' TEMPI DELLA REPUBBLICA E DE' PRIMI IMPERATORI DISEGNATE ED INCISE DA GIAMBATTISTA PIRANESI ARCHITETTO VENEZIANO

Dedica datata 1748; 30 tavole compreso il titolo, tre tavole di dedica, iscrizioni e indici, un titolo della seconda parte; l'indice compreso nell'ultima tavola delle iscrizioni elenca 28 tavole. Mancano nell'indice: il secondo titolo e l'Arco di Galieno quasi sempre compreso, senza numero, nella prima edizione del 1750. Il catalogo dei Fratelli Piranesi del 1792 indica come data della serie il 1741, ma è molto probabile che i rami siano stati effettivamente incisi tra il 1743 e il 1748, la data, appunto, incisa sulla tavola della dedica.

L'edizione più tarda pubblicata con il titolo: *Alcune Vedute di Archi Trionfali*, contiene 32 tavole anziché 30. Le due aggiunte sono: l'Arco di Aosta disegnato da Newdgate e inciso da Piranesi e il Tempio di Minerva Medica di Francesco Piranesi.

La data più probabile di quest'ultima edizione si ritiene sia il 1765 (l'opera con il titolo *Archi Trionfali...* compare già nel primo stato del Catalogo inciso, conservato all'Accademia di San Luca e datato circa 1761). I rami sono stati tutti reincisi e molti numeri d'ordine modificati.

1

Frontespizio. Lapide con una cornice di elementi decorativi: medaglione, conchiglie, una siringa, libri.

1748 circa

Acquaforte; mm. 238×357.

I Stato Come descritta. (Usata come cornice al titolo, alla dedica e alle iscrizioni negli esemplari pubblicati nelle *Opere Varie* del 1750). (G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Aggiunta del titolo:
ALCUNE VEDUTE DI ARCHI TRIONFALI, / ED ALTRI MONUMENTI / INALZATI DA ROMANI / PARTE DE QUALI SI VEGGONO IN ROMA, / E PARTE PER L'ITALIA. / DISEGNATI ED INCISI DAL CAVALIER / GIO. BATTISTA PIRANESI (titolo usato per l'edizione successiva pubblicata dopo il 1765). (B.V., A.S.L., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 1. (C.N. et al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero 365. (Ed. F.D. e seguenti)

2

Antichità romane de' tempi della Repubblica, / e de' primi Imperatori, / disegnate, ed incise da Giambattista Piranesi / Architetto Veneziano: / e dallo stesso dedicate all'Il.mo e Rev.mo Sig. Monsig. Giovanni Bottari / Cappellano segreto di N.S. Benedetto XIV. / Uno de' custodi della Biblioteca Vaticana, / e Canonico di S. Maria in Trastevere. / Parte prima.

1748 circa

Acquaforte; indirizzo in basso a sinistra: «Roma si vende dall'Autore dirimpetto l'Accademia di Francia»; mm. 170×293. L'incisione è impressa al centro della lapide con la cornice da noi descritta al numero precedente ed è il titolo della prima edizione pubblicata nelle *Opere Varie* del 1750.

Unico stato: Come descritta. (Il rame è perduto). (G.N.S., A.S.L., et al.)

3

Ilmo e Rmo Sig. Sig. Prone Colmo (padrone colendissimo) etc.

1748 circa

Acquaforte; firmata in basso a destra «Giambattista Piranesi Architetto»; datata in basso a sinistra Roma 20 luglio 1748; mm. 170×300. Dedica a Monsignor Bottari impressa con la cornice da noi descritta nella edizione pubblicata nelle *Opere Varie* con la data del 1750.

Hind 2 - Focillon 42

I Stato Come descritta. (G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Manca la cornice decorativa, e prima dei numeri. (B.V., Soane, et al.)

III Stato Aggiunta del numero 2 in alto a destra. (C.N., A.S.L., et al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero 366. (Ed. F.D. e seguenti)

4

Iscrizioni che sono nella presente Raccolta e prima nell'Arco di Settimio Severo in Roma.

1748 circa

Acquaforte; numerata in alto a destra: Tav. 3; mm. 166×294.

Hind 3 - Focillon 43

I Stato Come descritta. Impressa con la cornice decorativa da noi descritta al n. 1 nella Ed. delle *Opere Varie* del 1750 e senza cornice nelle edizioni pubblicate dopo il 1761. (G.N.S., B.V., A.S.L., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 367a. (Ed. F.D. e seguenti)

5

Iscrizione nei lati del Ponte di Rimini - Indice delle Tavole contenute in quest'opera.

Acquaforte; mm. 166×294.

Hind 4 - Focillon 44

I Stato Come descritta. Incisione impressa con la cornice decorativa descritta al n. 1 pubblicata nelle *Opere Varie* del 1750. (G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra Tav. 4. Pubblicata come la precedente con la cornice decorativa e senza cornice nelle edizioni pubblicate dopo il 1765. (Soane, B.M.P.R., B.V., C.N., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 367b. (Ed. F.D. e seguenti)

6

Parte del Foro / di Nerva

1748 circa

Acquaforte; titolo in basso a destra su un muretto, firmata al centro del muro del ti-

tolo: Piranesi F.; numerata in alto a destra: Tav. 1; mm. 134×269.
Hind 6 - Focillon 46

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Il numero 1 in alto a destra è cambiato in numero 6. Nel 2° esemplare dell'Accademia di San Luca vi è un numero 5 scritto a penna.
(B.V., C.N., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 369a.
(Ed. F.D. e seguenti)

7

Arco di Tito in Roma
1748 circa

Acquaforte; titolo su di un cartiglio in alto a sinistra; firmata sulla prima piega del cartiglio a sinistra; Piranesi F.; numerata in alto a sinistra: Tav. 6; mm. 129×263.
Hind 7 - Focillon 47

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Il numero 6 in alto a sinistra è sovrainciso da un numero 5.
(B.V.)

III Stato La parte superiore del numero 6 è cancellato. (Nell'esemplare dell'Accademia di San Luca il numero 6 è corretto a penna).
(C.N. et al.)

IV Stato Aggiunto in alto a destra il numero 369b.
(Ed. F.D. e seguenti)

8

Tempio / di Giove Tonante / o Tempio della / Concordia.
1748 circa

Acquaforte; titolo su di una lastra di pietra in basso a destra; firmata in basso a sinistra sulla pietra del titolo: PIRANESI; numerata in alto a sinistra: Tav. 7; mm. 134×270.

Hind 8 - Focillon 48

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Il numero 7 in alto a sinistra è sovrainciso con il numero 8.
(B.V.)

III Stato Numerata in alto a sinistra Tav. 8.
(C.N. et al.)

IV Stato Numerata in alto a destra 369c.
(Ed. F.D. e seguenti)

9

Arco di Druso / alla Porta / di Sebastiano / in Roma.

1748 circa

Acquaforte; titolo su di una lapide murata in basso verso sinistra; firmata in basso a sinistra dell'incisione: Piranesi f.; numerata in alto a sinistra: Tav. 8; mm. 132×269.
Hind 19 - Focillon 49

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., et al.)

II Stato Numerata in alto a sinistra Tav. 9, il numero 8 è ancora visibile.
(B.V.)

III Stato Numerata in alto a sinistra Tav. 19.
(C.N. et al.)

IV Stato Numerata in alto verso destra 372b.
(Ed. F.D. e seguenti)

10

Arco di Costantino in Roma.
1748 circa

Acquaforte; titolo su di un muraglione in basso a destra; firmata su di un muro in basso a sinistra: PIRANESI F.; numerata in alto a sinistra Tav. 9; mm. 129×262.
Hind 9 - Focillon 50

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 9.
(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto al centro il numero 369d.
(Ed. F.D. e seguenti)

11

Vestigi del Tempio di Giove Statore.
1748 circa

Acquaforte; titolo lungo il margine inferiore; firmata nel margine in basso a sinistra; Piranesi fecit; numerata nel margine in basso a destra: Tav. 10; mm. 133×269.

Hind 11 - Focillon 51

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 10 (l'esemplare della B.V. ha in alto a destra il numero 11 a penna).
(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 370a.
(Ed. F.D. e seguenti)

12

Tempio di Giano.
1748 circa

Acquaforte; titolo su di una lastra di pietra in basso verso destra; firmata su di una seconda pietra più a destra: PIRANESI FE-CIT; numerata in alto a destra: Tav. 11; mm. 130×263.

Hind 11 - Focillon 52

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 370b.
(Ed. F.D. e seguenti)

13

Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma.
1748 circa

Acquaforte; titolo in basso al centro del margine inferiore; firmata sempre nel mar-

gine in alto a sinistra: Piranesi fecit; numerata nel margine in basso verso sinistra: Tav. 12; mm. 134×273.

Hind 12 - Focillon 53

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 370c.
(Ed. F.D. e seguenti)

14

Arco di Settimio Severo.
1748 circa

Acquaforte; titolo in basso al centro del margine inferiore; firmata sempre nel margine a sinistra: Israel Silvestre del. e a destra: Piranesi S.; numerata nel margine in basso a destra: Tav. 13; mm. 133×256.

Hind 13 - Focillon 54

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 370d.
(Ed. F.D. e seguenti)

15

Ponte Senatorio oggi detto Ponte Rotto.
1748 circa

Acquaforte; titolo in basso al centro del margine inferiore; firmata nel margine, a sinistra: Israel Silvestre del. e a destra Piranesi S.; numerata nel margine in basso verso sinistra Tav. 14; mm. 123×256.

Hind 14 - Focillon 55

I Stato Come descritta.
(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 371a.
(Ed. F.D. e seguenti)

16

Foro di / Augusto.
1748 circa

Acquaforte; titolo sul muro di un bastione in basso a destra; firmata sul muro del ti-

tolo in basso verso sinistra: PIRANESI FE-
CIT; numerata in alto a sinistra: Tav. 15 e
sulla pietra del titolo sotto alla firma 15;
mm. 131×266.

Hind 15.- Focillon 56

I Stato Come descritta.

(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 371b.

(Ed. F.D. e seguenti)

17

*Ponte di Rimini fabbricato da Augusto e
da Tiberio Imperatori.*

1748 circa

Acquaforte; titolo in basso lungo il margine
inferiore; firmata nel margine in basso a si-
nistra: Piranesi fecit; numerata in basso a
sinistra nel margine Tav. 16; mm. 133×
264.

Hind 16 - Focillon 58

I Stato Prima della firma, del numero e
del titolo, che è manoscritto; im-
pressa in inchiostro seppia; l'in-
cisione ha impresso sul rovescio
la parte superiore del secondo
stato del titolo « Prima Parte di
Architetture (A 1/II) ».

(B.M.P.R.)

II Stato Aggiunta della firma, del numero
e del titolo.

(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 371c.

(Ed. F.D. e seguenti)

18

Arco di Rimini / fabbricato da / Augusto.
1748 circa

Acquaforte; titolo su di una lastra di pietra
in basso a destra; firmata in basso a sinistra
del titolo: Piranesi F.; numerata in basso al
centro della pietra del titolo Tav. 17; mm.
132×270.

Hind 20 - Focillon 59

I Stato Come descritta.

(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 20.

(B.V., C.N., et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 372c.

(Ed. F.D. e seguenti)

19

*Antichità Romane fuori / di Roma / dise-
gnate ed incise da Giambatta Piranesi / Ar-
chitetto Veneziano. / Parte seconda.*

1748 circa

Acquaforte; secondo titolo inciso su di una
lapide di pietra riccamente ornata; firmata
in basso a sinistra: Piranesi fecit; indirizzo
in basso a sinistra verso il centro; « Roma si
vende dall'Autore dirimpetto l'Academia di
Francia »; mm. 131×267.

Hind 17 - Focillon 59

I Stato Come descritta prima del nu-
mero.

(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 17.

(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 371d.

(Ed. F.D. e seguenti)

20

Sepolcr / della / Familia / De Sipioni.

1748 circa

Acquaforte; titolo su di una lastra di pietra
in basso a destra; firmata sulla pietra del ti-
tolo in basso a sinistra: PIRANESI; nume-
rata in alto a sinistra; Tav. 18; mm. 134×
270.

Hind 18 - Focillon 60

I Stato Come descritta.

(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 372a.

(Ed. F.D. e seguenti)

21

*Parte dell'antica Via Appia fuori di Porta
S. Sebastiano circa tre miglia.*

1748 circa

Acquaforte; titolo in basso lungo il margine
inferiore; firmata in basso a sinistra nel mar-
gine: Piranesi fecit; numerata in basso a
sinistra sempre nel margine: Tav. 19; mm.
135×272.

Hind 30 - Focillon 61

I Stato Come descritta.

(G.N.S., A.S.L., B.V., et al.)

II Stato Il numero 19 in basso a sinistra
è stato cancellato e aggiunto in
alto a sinistra il numero 30.

(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto verso destra il
numero 375a.

(Ed. F.D. e seguenti)

22

Sepolcro di / Metella detto / Capo di Bove
1748 circa

Acquaforte; titolo al centro di un muro lun-
go il margine destro; firmata al centro della
pietra del titolo una prima volta: PIRANE-
SI F. e subito sotto una seconda volta:
Piranesi f.; numerata in alto a sinistra:
Tav. 20; mm. 134×270.

Hind 29 - Focillon 62

I Stato Come descritta.

(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Il numero 20 in alto a destra è
stato cancellato e sostituito con
il numero 22.

(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 374d.

(Ed. F.D. e seguenti)

23

Tempio di Pola in Istria.

1748 circa

Acquaforte; titolo al centro del margine in-
feriore; firmata in basso a sinistra nel mar-

gine: Piranesi fecit; numerata nel margine
in basso a destra: Tav. 21; mm. 124×257.

Hind 24 - Focillon 63

I Stato Come descritta.

(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 375d.

(Ed. F.D. e seguenti)

24

Rovescio del Tempio di Pola in Istria.

Acquaforte; titolo in basso al centro del
margine inferiore; firmata nel margine in
basso a sinistra: Piranesi fecit; numerata in
alto a destra: Tav. 22; mm. 123×254.

Hind 22 - Focillon 64

I Stato Come descritta.

(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 373a.

(Ed. F.D. e seguenti)

25

Anfiteatro di Pola in Istria vicino al mare
1748 circa

Acquaforte; titolo in basso al centro del
margine inferiore; firmata nel margine in
basso a sinistra: Piranesi fecit; numerata
sempre nel margine in basso verso sinistra:
Tav. 23; mm. 129×263.

Hind 23 - Focillon 65

I Stato Come descritta.

(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il nu-
mero 373b.

(Ed. F.D. e seguenti)

26

Arco di Pola in Istria vicino alla Porta.

1748 circa

Acquaforte; titolo in basso al centro del
margine inferiore; firmata nel margine in
basso a sinistra: Piranesi fecit; numerata in
basso a destra sempre nel margine: Tav. 24;
mm. 128×262.

Hind 24 - Focillon 66

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 373c.
(Ed. F.D. e seguenti)

27

Anfiteatro di Verona.

1748 circa

Acquaforte; titolo su di una pietra in basso nell'angolo verso sinistra; senza firma; numerata in alto a sinistra: Tav. 25; mm. 128×263.

Hind 25 - Focillon 67

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 373d.
(Ed. F.D. e seguenti)

28

Tempio di Clitunno tra Fuligno e Spoletti.

1748 circa

Acquaforte; titolo su un muro in basso verso destra; firmata sul muro dopo il titolo: VENE PIRANISI; numerata in alto a destra: T. 26; mm. 132×270.

Hind 26 - Focillon 68

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 374c.
(Ed. F.D. e seguenti)

29

Sepolcro delli tre / Fratelli Curiati / in Albano.

1748 circa

Acquaforte; titolo su di un muro in pietra in basso a destra; firmata sulla pietra del titolo in basso a destra: PIRANESI F.; numerata in alto a destra: Tav. 27; mm. 133×269.

Hind 27 - Focillon 69.

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 374b.
(Ed. F.D. e seguenti)

30

Arco di / Traiano in Ancona.

1748 circa

Acquaforte; titolo in basso a destra sul muro del molo; firmata in alto a destra del titolo: Piranesi f.; numerata in basso a destra sul muro del titolo: Tav. 28; mm. 133×270.

Hind 28 - Focillon 70

I Stato Come descritta.
(A.S.L., G.N.S., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a sinistra il numero 28.
(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 374a.
(Ed. F.D. e seguenti)

31

Arco di Galieno.

1748 circa

Acquaforte; titolo al centro del margine inferiore; firmata nel margine in basso a destra: Piranesi fecit; mm. 134×270.

Hind 31 - Focillon 71

I Stato Come descritta ma prima del numero.
(A.S.L., G.N.S., B.V., et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 31.
(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 375b.
(Ed. F.D. e seguenti)

32

Veduta dell'Arco fabbricato in onore d'Augusto vicino alla Città di Aosta in Piemonte,

anticamente Augusta Praetoria Salassorum; il frammento con l'iscrizione apparteneva all'ordine Attico, e si trova nel muro de' Cappuccini.

1765 circa

Acquaforte; titolo in una cartuccia in basso a sinistra; firmata nella cartuccia del titolo in basso verso sinistra: Disegnata dal Cav. Rug.ro Newdigate Inglese. Cav. Piranesi inc.; mm. 256×396. (Non esiste nelle edizioni del 1750).

Hind 5 - Focillon 45

I Stato Come descritta ma prima del numero.
(B.V. et al.)

II Stato Aggiunto in alto a destra il numero 5.
(C.N. et al.)

III Stato Aggiunto in alto a destra il numero 368.
(Ed. F.D. e seguenti)

Nella presentazione al Bottari, il Piranesi si definisce « uomo usato in null'altro ad operare, che

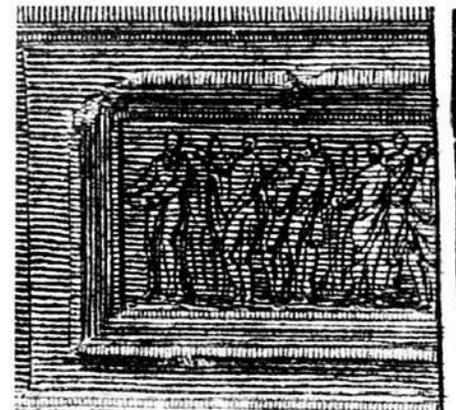
in disegni, in intagli, e in invenzioni d'architettura » e avverte: « Maggiori cose, che non sono queste, io ho in pensiero di fare al mondo palesi » e aggiunge: « Pregovi intanto di prendere queste Antichità; mentre io con la scorta di questa [protezione] intrepido e sicuro all'opra maggiore passo a dar mano ». Con lucida coscienza critica, il giovane Piranesi conclude infatti con queste tavole un periodo di ricerche. Delle sue più approfondite conoscenze archeologiche dà prova, oltretutto nell'attenta ricognizione dei monumenti nelle vedute, nell'attenzione con cui riporta le cancellazioni nell'iscrizione sull'arco di Settimio Severo: una pratica dell'epigrafia romana di cui si ricorderà nella *damnatio* di Lord Charlemont nel frontespizio delle *Antichità* (1758). Nello stesso anno della dedica al Bottari (1748) Piranesi collaborava con il Nolli alla grande pianta di Roma e incidere le prime lastre delle *Vedute di Roma*, opera ambiziosa che superava, anche per la grandezza delle lastre, le *Magnificenze di Roma* del Vasi, pubblicate nel 1747.

Sono esposti: il rame dell'*Arco di Traiano in Ancona* e il volume del Gabinetto Nazionale delle Stampe, FC. 51. H. 20.

Volume legato in cuoio con fregi in oro; sul piatto anteriore stemma sormontato da cappello vescovile; sbarra caricata di tre rane accompagnata in capo da due stelle a sei raggi e da una simile in punta. Legatura del sec. XVIII. Contiene la prima edizione dell'opera; filigrana col giglio entro un cerchio (Bracciano).



53 G.B. Piranesi. « Arco di Pola in Istria », (cat. 5, 26).



54 G.B. Piranesi. Particolare della «Galleria di Statue», (cat. 1, 2).

Si ringraziano vivamente i prestatori delle opere:

Accademia Nazionale dei Lincei

Accademia Nazionale di San Luca

Gabinetto Nazionale delle Stampe

Si ringrazia il Professor Valerio Cianfarani per il prestito di due disegni (fuori catalogo)

Purtroppo non ci è riuscito di persuadere i fortunati possessori a prestarci un'edizione «Buzard» e una copia della *Prima parte* del 1743 recentemente passati per il mercato antiquario.

Allestimento della mostra: arch. Pia Pascalino, dello studio Labirinto.

Organizzazione. Anna Marzia Positano de Vincentiis.

Il segno di Piranesi apparve così inatteso, che lo stesso Legrand vi dedicò una descrizione non affrettata nella sua biografia. La sequenza di immagini che qui si presenta, scelta in collaborazione con Giulia Napoleone e con Guido Strazza, dovrebbe aiutare a comprendere il commento di Legrand. Al di là del segno inciso, un interesse del tutto particolare presenta il segno stampato. Come ha sottolineato Robison, Piranesi si rivela infatti uno sperimentatore anche nella stampa, ora più asciutta, ora più umida, o trattata con inchiostri diversi. La copia donata all'Accademia di San Luca presenta interventi manuali vistosi, che sembrano quasi preparare i passaggi al secondo stato nelle *Carceri*.

Le modifiche portate dall'artista alla stampa, talora dettate da imperfezioni tecniche, come quando — osservano G. Napoleone e G. Strazza — per l'infittirsi dei tratti incrociati l'inchiostro 'si ritira', e quindi dà opacità e zone vuote, come si rilevano in molte prove del Gabinetto Nazionale delle Stampe, qui esposte, altre volte dovute a ripensamenti più complessi, non significano affatto che la copia presentata a San Luca

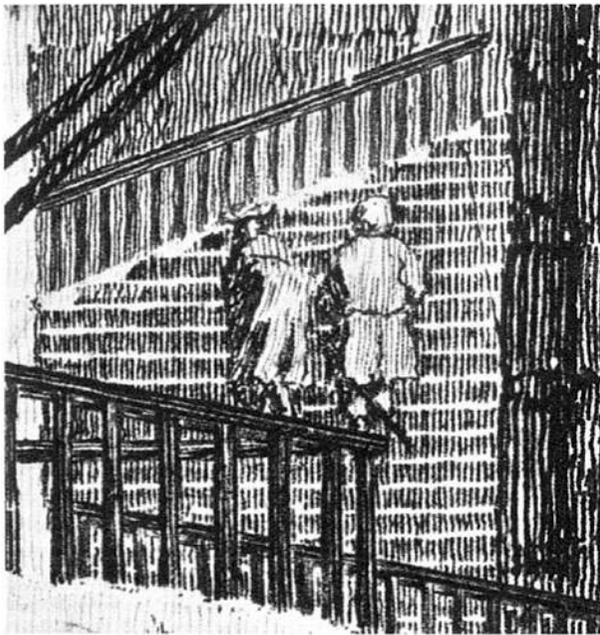
fosse imperfetta.

H. Diane Russell, nel commento all'Album Rosenwald di acquaforti del Tiepolo, ha potuto mettere in luce gli interventi posteriori di Gian Battista Tiepolo sulla stampa dopo l'impressione, e li ha messi in rapporto con una lettera di A. M. Zanetti il Vecchio a Pierre-Jean Mariette, del 29 dicembre 1757 e con una dichiarazione di Gian Domenico Tiepolo del 21 giugno dello stesso anno. Scrive lo Zanetti, vantando le stampe dei Tiepolo al Mariette (« se potesse uscire dal sepolcro il Remb.t et Gio: Benedetto Castiglioni, baccierebbero chi li ha ff[atte] »), che sono state « tirate così perche non auiva miglior c[arta] » e aggiunge che non può consegnare altre stampe del Tiepolo perché « diede la vernice ad'uno dei trè rami ad'oggetto di perfezionarlo ».

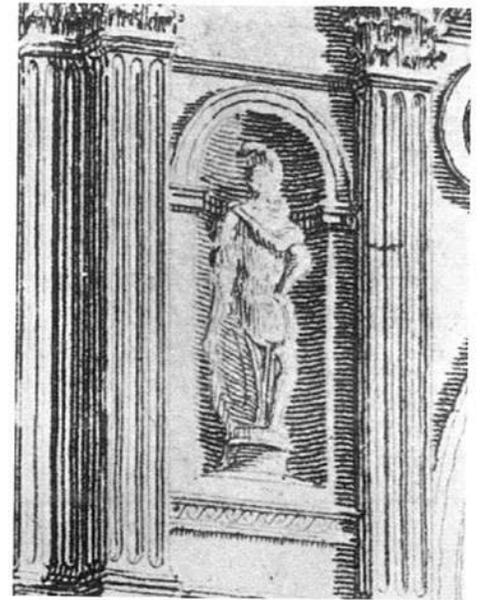
Anche Gian Domenico Tiepolo avverte che le stampe che ha consegnato per Mariette « sono stampate dopo d'avergli dati la vernice per ritoccarle, onde non avendo avuto tempo di farlo, gl'ho levato la vernice per servirlo, e perciò, dove saranno mancanti, Monsieur Mariette averà la bontà di tocarle à penna ».



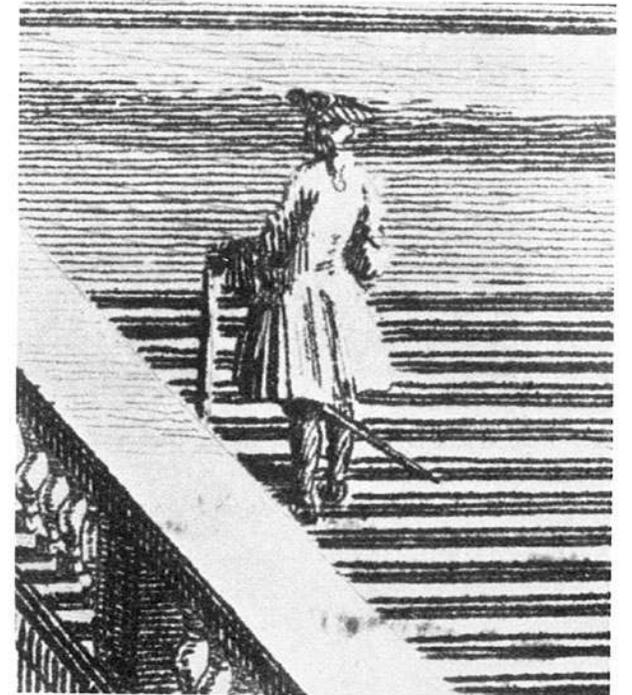
55 G.B. Piranesi. Particolare della «Galleria di Statue», (cat. 1, 2).



56 G.B. Piranesi. Particolare di «Parte interiore di Carcere», (cat. 1, 3).



57-58 G.B. Piranesi. Particolari della «Galleria di Statue», (cat. 1, 2).





59 G.B. Piranesi. Particolare della « Caduta di Fetonte », (cat. 3).



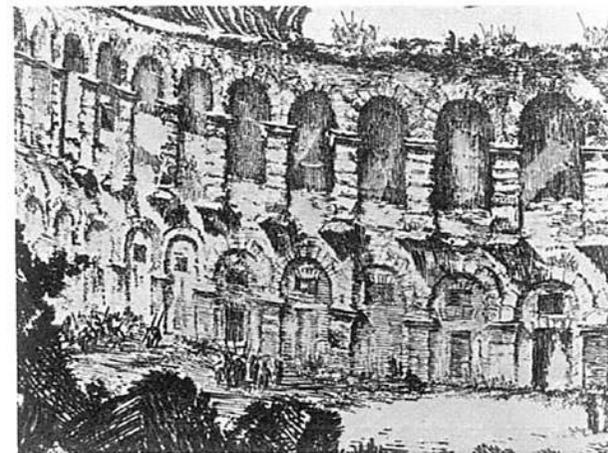
60 G.B. Piranesi. Particolare della « Caduta di Fetonte », (cat. 3).



61 G.B. Piranesi. Particolare della « Caduta di Fetonte », (cat. 3).



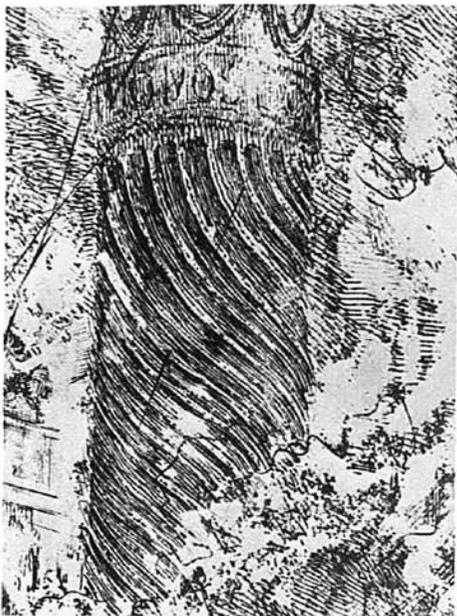
62 G.B. Piranesi. Particolare della « Ara antica etc. », (cat. 1, 16).



63 G.B. Piranesi. Particolare dell' « Anfiteatro di Verona », (cat. 5, 27).



64 G.B. Piranesi. Particolare dell' « Anfiteatro di Verona », (cat. 5, 27).

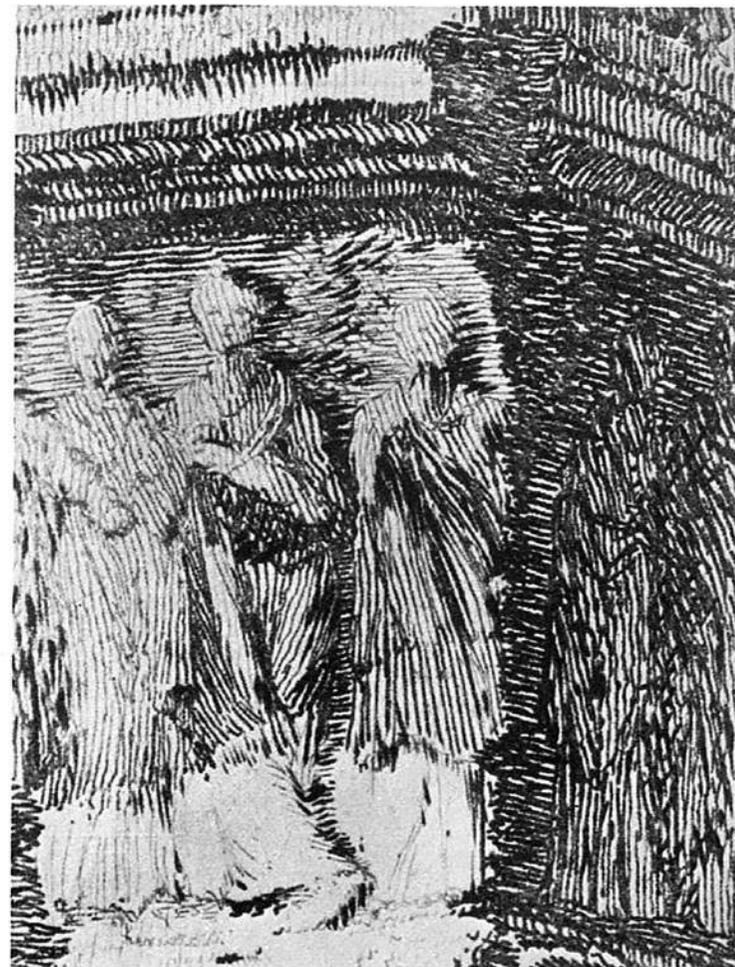


65 G.B. Piranesi. Particolare della « Caduta di Fetonte », (cat. 3).

66 G.B. Piranesi. Particolare di « Galleria di Statue », (cat. 1, 2).

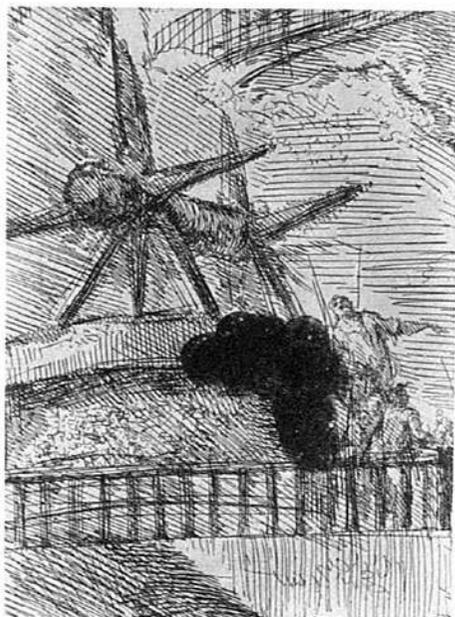


67 G.B. Piranesi. Particolare di « Vestigi d'antichi Edificj », (cat. 1, 15).

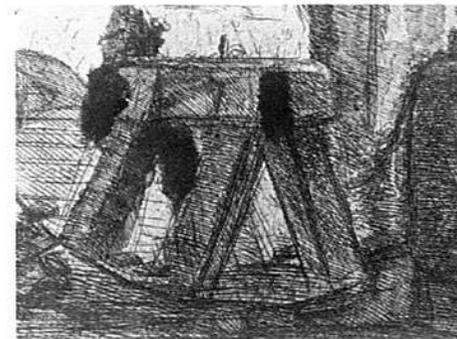




68 G.B. Piranesi. « Carcere XIII », (cat. 4, 13),
II stato.



69 G.B. Piranesi. Particolare del « Carcere VII »,
(cat. 4, 7). I stato, Accademia Nazionale di San
Luca.



70 G.B. Piranesi. Particolare del « Carcere XII »,
(cat. 4, 12). I stato, Accademia Nazionale di San
Luca.

71 G.B. Piranesi, « Carcere VII », (cat. 4, 7).
II stato.





72 G.B. Piranesi. Particolare della «Galleria di Statue», (cat. 1, 2).



73 G.B. Piranesi. Particolare di «Vestigi d'antichi Edificj etc.», (cat. 1, 15).



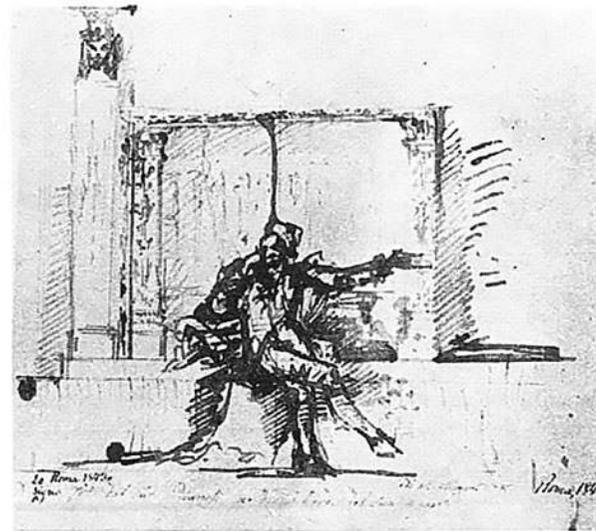
74 G.B. Piranesi. Particolari della «Parte interiore di Carcere», (cat. 1, 3).



- 1720, 4 ottobre. Nascita di Giovan Battista Piranesi.
1740. Arrivo a Roma, al seguito dell'ambasciatore veneziano Marco Foscarini.
- 1740-estate 1743. Primo periodo romano. Amicizie con lo scultore Corradini, l'incisore Felice Polanzani. Si perfeziona nell'incisione sotto Giuseppe Vasi. Trova protezione in Nicola Giobbe, ricco costruttore e collezionista, e in mons. G.G. Bottari, bibliotecario dei Corsini. Conosce Le Geay e altri *pensionnaires* dell'Accademia di Francia.
- 1743, 18 luglio. Publica la *Prima parte di architetture e prospettive, inventate e incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano*. Secondo Le-grand si reca a Napoli e visita il museo di Portici.
- 1744, 29 marzo. Scrive a mons. Bottari da Venezia.
- 1744-45. Ritorna a Roma, come agente del venditore di stampe Wagner. Incide piccole vedute per l'Amidei. Publica *Carceri d'invenzione* presso l'editore Bouchard.
1748. Publica *Antichità romane de' tempi della Repubblica*, con dedica a mons. Bottari. Incomincia a incidere le *Vedute di Roma*, che continuerà fino al 1778.
1750. Ripubblica la *Prima parte*, con l'aggiunta di altre tavole e dei *Capricci*, sotto il titolo di *Opere varie*.
1752. Sposa Angela Pasquini, da cui avrà Laura, Francesco e Pietro che lo aiuteranno nella produzione e nella vendita delle stampe.
1756. Publica i quattro tomi delle *Antichità romane*, con dedica a Lord Charlemont, che successivamente ritira.
- 1757, 24 febbraio. Eletto membro onorario della Society of Antiquaries di Londra. Diffonde le *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont*, datate 15 agosto 1756, febbraio e 31 maggio 1757.
1758. Il nuovo papa, Clemente XIII, Carlo della Torre Rezzonico, veneziano, lo protegge e gli affida incarichi architettonici (rifacimento dell'abside di San Giovanni in Laterano, disegni alla Columbia University di New York).
1760. Probabilmente in quest'anno esce la nuova edizione, profondamente rielaborata, delle *Carceri d'invenzione*.
1761. È eletto membro dell'Accademia di San Luca. Dona all'Accademia una copia-saggio delle sue opere. Publica *Della Magnificenza ed Architettura*

de' Romani, difesa dei valori dell'architettura romana contro la greca. Stabilisce la sede della stamperia in Palazzo Tomati, Strada Felice (via Sistina).

1762. Publica i *Lapides Capitolini*, dedicati a Clemente XIII, e *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, dedicato all'architetto scozzese Robert Adam.
- 1763-64. Viaggi a Chiusi e a Tarquinia (Corneto) per studiare l'arte etrusca.
1764. Publica le *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* e le *Antichità di Cora*. Il cardinale Giovanni Battista Rezzonico, nipote del papa, priore dei Cavalieri di Malta, gli affida la ristrutturazione di Santa Maria del Priorato (Santa Maria Aventina).
1765. Continuano le controversie sull'architettura romana. Polemica con P.J. Mariette; pubblica le *Osservazioni... sopra la Lettre de M. Mariette*, ma anche il *Parere sull'architettura*, che in parte si allontana dalle tesi della *Magnificenza*.
- 1766, 20 ottobre. Visita papale a Santa Maria del Priorato.
- 1767, 16 gennaio. È fatto dal papa cavaliere degli Sproni d'Oro. Presenta al cardinal Rezzonico i progetti per San Giovanni.
1768. È sempre più impegnato nell'attività di antiquario. Publica separatamente i *Vasi*, *Candelabri* etc., con molti oggetti della sua raccolta (nel 1778 le tavole saranno riunite in due volumi).
1769. Publica *Diverse maniere d'adornare i cammini*, in cui, fra l'altro, appaiono le decorazioni da lui eseguite nel Caffè degli Inglesi (Caffè Greco).
- 1777-1778. Visita Paestum. Incide 17 delle 20 tavole di *Différentes Vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto*.
- 1778, 9 novembre. Muore dopo un faticoso sopralluogo alle rovine di Paestum.
- 1779 G.L. BIANCONI: «Elogio Storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma», in *Antologia Romana*, XXXIV-XXXVI (Febbraio-Marzo).
- 1799 J.G. LEGRAND: «Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi... rédigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses Manuscrits», Bibliothèque Nationale, Parigi (Nouv. Acq. fr. 5968); pubblicato da G. Morazzone in *Giovanni Battista Piranesi*, Roma-Milano, n.d. (1921).

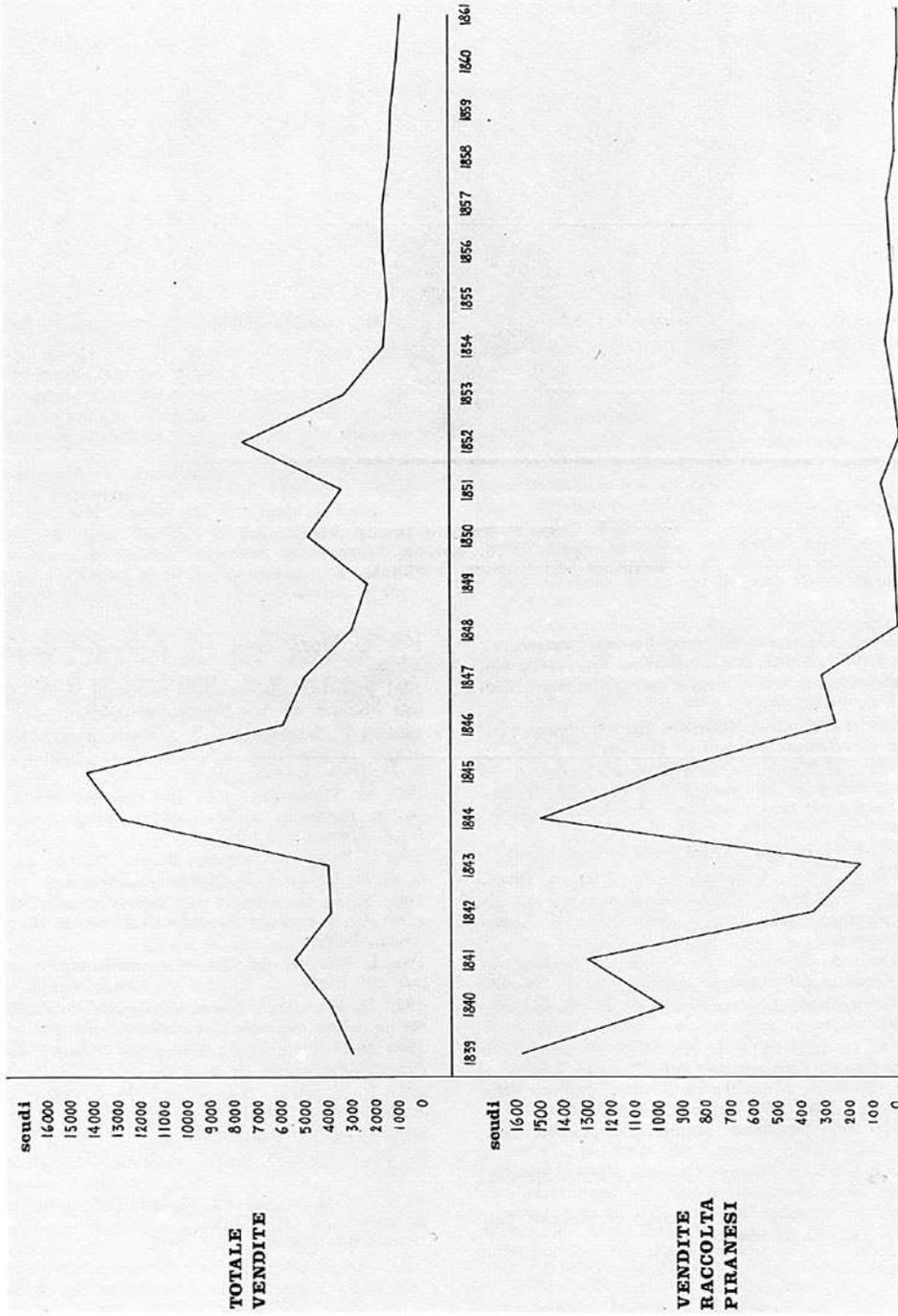


75 G.B. Piranesi. Appunto per la propria tomba, 12 maggio 1778, disegno. Museum of Art, Baltimore (dal Peabody Institute).

- 1911 A. GIESECKE: *Giovanni Battista Piranesi*, nella serie «Meister der Graphik», VI, Lipsia, n.d.
- 1918 H. FOCILLON: *Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)*, Parigi.
- 1918 H. FOCILLON: *Giovanni Battista Piranesi, essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, Parigi.
- 1922 A.M. HIND: *Giovanni Battista Piranesi. A critical Study of his published Works and detailed Catalogue of the Prisons and the Views of Rome*, Londra.
- 1922 F. HERMANIN: *Giambattista Piranesi*, Roma.
- 1927 C. SOKOL: *Giovanni Battista Piranesi*, Parigi.
- 1933 W. KÖRTE: «Giovanni Battista Piranesi als praktischer Architekt», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*.
- 1934 C.A. PETRUCCI: *La tecnica del Piranesi*, in «Rassegna dell'istruzione artistica», a. V, nn. 4-6.
- 1938 R. PANE: *L'Acquaforte di G. B. Piranesi*, Napoli.
- 1949 A. HUXLEY e J. ADHÉMAR: *Prisons, with the Carceri Etchings by G. B. Piranesi*, Londra.
- F. STAMPLE: *Drawings by Piranesi*, catalogo della mostra, New York, Pierpont Morgan Library.
- 1951 H.O. CORFIATO: *Piranesi Composition*, Londra.
- 1952 A. HYATT MAYOR: *Giovanni Battista Piranesi*, New York.
- 1954 H. THOMAS: *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi*, Londra.

- 1958 O. VOGT-GOKNIL: *G. B. Piranesi Carceri*, Zurigo.
- 1961 PIRANESI: catalogo della mostra al Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.
- 1961-62 F. SALAMON: *G. B. Piranesi, acqueforti e disegni*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.
- 1962 M. YOURCENAR: «Le Cerveau noir de Piranèse», prefazione a *Les Prisons imaginaires de G. B. Piranesi*, Monaco.
- 1963 H. FOCILLON: *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna.
- 1963 M. CATELLI ISOLA, A. MEZZETTI, S. ZAMBONI: *G. B. Piranesi*, catalogo della mostra di incisioni, Bologna.
- 1966 L. KELLER: *Piranèse et les romantiques français. Le Mythe des escaliers en spirale*, Parigi.
- 1967 M. CALVESI: *Piranesi*, Catalogo della mostra tenuta presso la Calcografia Nazionale, Roma.
- 1970 M.-P. FOUCHET: *Jean-Baptiste Piranesi. Les Prisons imaginaires*, Parigi.
- 1971 P. MURRAY: *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, Londra.
- 1975 R. BACOU: *Piranesi*, Londra.
- M. PRAZ: *Giovanni Battista Piranesi, Le Carceri*, Milano.
- 1975 T. SALAMON: in «I quaderni del conoscitore di stampe», n. 27, Milano.
- G.J. SCOTT: *Piranesi*, New York.

Le vendite di Piranesi alla Calcografia di Roma



L'esame dei cataloghi, dei registri e degli inventari, che riguardano l'attività della Calcografia, sembra offrire interessanti prospettive di studio su numerosi aspetti della cultura e della società italiana (e non soltanto italiana) dal 1738, anno di nascita della Calcografia Camerale, ad oggi. Una ricerca in questo senso però si dimostra subito estremamente lunga e complicata per la gran quantità dei dati a disposizione, il cui significato non può essere colto in loro stessi ma unicamente nel loro insieme e nelle modalità con cui questo insieme di volta in volta si configura. Muoversi su questa strada alla luce di moderni e corretti concetti operativi significava, una volta raccolti i dati, programmare con essi un elaboratore elettronico, che provvedesse poi a restituirceli ordinati e raggruppati secondo le nostre istanze.

Un tale lavoro, assai interessante per gli imprevedibili sviluppi che potrebbe offrire, non si è potuto ancora fare. Ho voluto però ugualmente, in occasione della mostra di Piranesi, e con lo scopo di compiere una specie di ricerca campione, elaborare alcuni dati riguardanti la presenza e le vicende della Raccolta Piranesi nell'ambito della Calcografia.

Le tabelle che seguono sono state compilate sulla base di dati raccolti dalla documentazione presente nella Calcografia e riguardano specialmente i tre decenni successivi all'acquisto della raccolta stessa, quelli cioè che allo stato attuale delle conoscenze sono meglio documentati.

La tabella 1 indica la variazione dei prezzi dei vari Tomi della Raccolta da quando essa è presente nel Catalogo della Calcografia, e cioè dal 1842¹. I prezzi di tale anno

sono stati presi come base per il calcolo della percentuale fissa. A titolo indicativo sono riportati anche i prezzi del Catalogo delle stampe della Calcografia Piranesi stampato a Roma da Cracas nel 1792². Il numero tra parentesi vicino al prezzo indica quello delle stampe di ciascun Tomo nel Catalogo del 1792; esso però non offre sempre un riferimento sicuro in quanto talvolta indica chiaramente il numero dei rami e non delle tavole. I prezzi fino al 1842 sono riportati in scudi romani e bajocchi (1 scudo = 100 bajocchi); quelli dal 1878 in poi in lire e centesimi. Visto che il passaggio dei prezzi dal 1842 al 1878 avviene in maniera automatica moltiplicando per cinque i prezzi espressi in scudi (1 scudo = 5 lire), alla colonna 1842 ne ho aggiunta un'altra con gli equivalenti in lire per permettere una più agevole visualizzazione oltre che per comodità di calcolo.

L'indicazione dei Tomi è inoltre completata da quella del numero dei fogli, dei rami, dei fogli di testo e delle vignette di ogni Tomo. I dati riguardanti i prezzi sono stati desunti dai numerosi cataloghi a stampa pubblicati dalla Calcografia fin dal suo nascere; gli anni riportati nella prima riga della tabella si riferiscono a quelli riportati sui cataloghi. Ovviamente non sono stati usati tutti i cataloghi disponibili ma solo quelli che potevano fornire dei dati significativi. Le tabelle 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 si basano sul « Registro delle stampe esistenti nel Deposito consegnate agli ministri dello spaccio »³. Esso copre il periodo che va dal 1° luglio 1837 al settembre del 1861 e documenta quindi in modo esauriente le normali⁴ vendite delle stampe della Raccolta Piranesi dal luglio 1839, data della prima consegna ef-

fettuata per la vendita⁵, fino a tutto il settembre 1861.

La tabella 2, insieme al relativo grafico che si trova a pag. 66, ci dà un quadro complessivo del volume delle vendite normali della Calcografia e di quelle della Raccolta Piranesi con la relativa percentuale. I dati riguardanti le vendite complessive degli anni 1839-42 e 1848-52 sono stati calcolati oggi, mancando nel registro le somme annuali e talvolta anche i prezzi. I calcoli in quest'ultimo caso sono stati fatti sulla base dei cataloghi del 1826 e del 1848 a seconda degli anni cui si riferiscono; purtroppo le indicazioni del registro sono spesso confuse per cui i dati ottenuti non possono essere rigorosamente esatti anche se largamente attendibili, (errore massimo 5% circa).

I prezzi mancano pure per le stampe della Raccolta Piranesi dal 1839 al 1842, ma in questo caso il calcolo, effettuato sulla base del catalogo del 1842, è stato più facile. La tabella 4 dà delle indicazioni più dettagliate circa la ripartizione delle vendite della Raccolta per anni e per Tomi. Alcuni Tomi sono stati raggruppati quando, avendo lo stesso soggetto, non è stato spesso possibile per mancanza di indicazioni nel registro essere più precisi. Altri sono stati divisi per ragioni opposte. Ciò vale anche per le altre tabelle.

Le tabelle 5 e 6 indicano rispettivamente per ogni Tomo il numero dei Tomi stessi — per le opere vendute a corpo — e quello dei fogli — per le opere le cui stampe erano vendute anche sciolte — relativo alle vendite effettuate ogni anno.

Alla tabella 6 si aggiungono le tabelle 7, 8 e 9 per dare un'idea ancor più dettagliata sulla ripartizione che esiste anno per anno tra le singole stampe all'interno dei Tomi venduti a fogli sciolti più richiesti, che sono, come si può vedere, il XVI e XVII con le Vedute di Roma, il XVIII con le Statue antiche, il XXII con la Scuola italiana di pittura ed il XXIII con Soggetti vari. Questi ultimi due sono stati riuniti nella stessa tabella, in quanto essendo di argomento affine, si è voluta dare maggiore rilevanza al dato numerico.

Le tabelle 3 e 10 sono state compilate sulla base del « Registro di Stampe vendute con il ribasso »⁶; esso copre il periodo che va dal maggio 1845 a tutto il 1871 e riguarda le vendite fatte a negozianti e ad altre categorie di compratori che avessero apposita licenza. L'ammontare delle vendite qui contemplate non è stato inserito nella tabella con le vendite normali, ma in una a parte, per varie ragioni. Gli anni documentati intanto sono differenti e quelli corrispondenti riducono il periodo osservato agli anni 1845-61; l'aggiunta inoltre non permetterebbe di cogliere le variazioni di un diverso mercato quale doveva essere quello a cui veniva praticata la vendita con il ribasso⁷.

La tabella 3 dà, analogamente alla 2, il quadro complessivo dell'ammontare delle vendite totali della Calcografia e di quelle della Raccolta Piranesi anno per anno e con la relativa percentuale. I prezzi fino al 1867 sono espressi in scudi e bajocchi; dal 1868, dopo che anche nello Stato Pontificio era stata introdotta la nuova unità monetaria, in lire e centesimi; ovviamente i totali sono stati separati.

La tabella 10 indica il numero dei Tomi venduti per Tomo e per anno ed insieme il numero dei fogli venduti sciolti sempre per Tomo e per anno.

In questo lavoro, che è appena all'inizio, sui dati forniti dai documenti che riguardano l'attività della Calcografia, mi sono volutamente limitato a presentare una prima e parziale elaborazione dei dati stessi, con l'intenzione di ritornare sull'argomento.

Vorrei però fare per lo meno alcune brevi osservazioni. Circa la variazione dei prezzi di catalogo (Tab. 1) è interessante notare come fino al 1913, se si esclude un lieve ma sintomatico aumento per le Vedute di Roma, non ci siano in pratica mutamenti nel prezzo dei vari Tomi, il che è in accordo con la relativa stabilità dei prezzi in genere che si verifica durante tutto il XIX secolo. Nel 1913, di fronte ad un aumento complessivo medio del 143% dei prezzi dei primi diciassette Tomi della Raccolta, incisi per la maggior parte da Giovanni Battista Piranesi, (l'indice del costo della vita era aumentato dal 1900 al 1913 del 13%⁸),

c'è un mantenimento dei vecchi prezzi, e quindi di fatto una sensibile diminuzione, per i rimanenti Tomi, quelli cioè incisi prevalentemente da Francesco Piranesi o da altri e costituiti essenzialmente da stampe di traduzione. Ciò deve evidentemente ricollegarsi alle nuove concezioni estetiche; non per nulla i massimi aumenti percentuali, che sono del 300%, riguardano le Architetture e prospettive inventate e le Carceri.

Nel 1938 si osserva un aumento di prezzo per la maggior parte dei Tomi del 380%, (l'indice del costo della vita aumenta dal 1913 al 1938 del 334,7% circa⁹); per il Tomo VIII (Architetture inventate, Carceri etc.), per le Vedute di Roma, per le Colonne Traiana e Antonina e per pochi altri Tomi l'aumento di prezzo va dal 1340% al 3000% e sancisce la fortuna critica di quelle opere. C'è anche una netta ripresa del prezzo delle stampe di traduzione, che va oltre il recupero della svalutazione, ed è dovuto probabilmente all'avvenuta presa di coscienza del loro valore storico.

Per quanto riguarda l'andamento generale delle vendite (Tab. 2 e relativo grafico) si può osservare come la Raccolta Piranesi abbia, dopo il suo inserimento nel Catalogo della Calcografia Camerale, un successo quasi immediato — le massime percentuali sono infatti quelle relative al 1840 ed al 1841 — mantenendo poi il mercato assai bene nel quadro dell'*exploit* delle vendite complessive della Calcografia che tocca il vertice negli anni 1844 e 1845 per poi però calare abbastanza nettamente fino al 1849. Ciò è facilmente spiegabile con gli avvenimenti storici di cui Roma fu teatro in quel periodo. Se poi le vendite complessive della Calcografia segneranno un momentaneo rialzo con culmine nel 1852, quelle della Raccolta Piranesi rimarranno ad un livello piuttosto basso durante tutto il rimanente periodo osservato. Questo relativo disinteresse da parte del pubblico per l'incisione in genere va visto alla luce dei mutamenti storici e culturali evidenti specialmente dopo il 1848, cui oltretutto non fu estraneo l'avvento e lo sviluppo della fotografia: Anderson, Brogi ed Alinari iniziano infatti la loro attività intorno alla metà del secolo.

Osservazioni sulle vendite dei singoli Tomi e stampe e su quelle con il ribasso richiederebbero di approfondire ed allargare il discorso portandolo oltre i confini che attualmente mi sono posto. Si noti soltanto il macroscopico successo di vendite del Tomo XIV ridotto con i soli prospetti delle Colonne Traiana ed Antonina.

ONOFRIO SPECIALE

¹ La sola Opera completa del Piranesi è già presente, aggiunta a mano, nel catalogo della Calcografia del 1826 con il numero 1487 ed il prezzo di scudi 320. La data dell'aggiunta non è precisabile; essa è senz'altro posteriore al 1838, data dell'acquisto della Calcografia Piranesi da parte della Calcografia Camerale, ma potrebbe anche essere posteriore allo stesso catalogo del 1842, visto che il catalogo del 1826 fu usato a lungo — lo attestano le numerose aggiunte precisabili cronologicamente — anche dopo la pubblicazione di quello del 1842, perché di più agevole consultazione per la presenza dei numeri di catalogo, che mancano invece in quest'ultimo.

² « Oeuvres des Chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi q'on vend séparément dans la Calcographie des Auteurs, Rue Felice, près de la Trinité des Monts vis-à-vis le corps de garde des Avignonnais », Rome MDCCXCII Dans l'Imprimerie Pilucchi Cracas. Una fotocopia del catalogo, ormai pressoché introvabile, è stata pubblicata da T. Villa Salomon (« I Quaderni del conoscitore di Stampe », 19, 1973, pagg. 8-17).

³ Il Registro si trova nell'archivio della Calcografia Nazionale.

⁴ L'aggettivo è usato per distinguere queste vendite da quelle con il ribasso di cui si parlerà appresso.

⁵ La prima vendita di stampe della Raccolta Piranesi risulta fatta il 6 luglio 1839 e interessa due opere non incise dal maestro: la Trasfigurazione di Raffaello e la Deposizione di Daniele da Volterra incise entrambe dal Dorigny.

⁶ Il Registro si trova nell'archivio della Calcografia Nazionale.

⁷ Nel Registro sono quasi sempre riportati i nomi dei compratori. Tra essi, oltre a noti negozianti romani, come il Frezza o il Fabbri, figurano spesso negozianti stranieri, le cui scelte meriterebbero una certa attenzione.

^{8,9} Dati Istat, « Bollettino mensile ».

AVVERTENZA: Nelle tabelle 2, 4, 5, 6, 7, 9, relative agli anni 1839-61, anche quando non espressamente indicato, i dati relativi ai singoli anni 1839 e 1861 si riferiscono rispettivamente ai periodi da luglio in poi e fino a settembre compreso. Nelle tabelle 3 e 10 i dati relativi al 1845 si riferiscono invece al periodo che va da maggio in poi.

Tabella 1 — Prezzi dei vari Tomi della Raccolta Piranesi dal 1842 al 1938

NUMERO E TITOLO DEI TOMI	Composizione dei Tomi secondo il catalogo 1842				1792		1842		1874			1881			1891			1900			1913			1938		
	num. fogli	num. rami	num. fogli testo	num. vign.	Prezzo scudi	Prezzo scudi	Equiv. in Lire	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	Variaz. %fissa																
Tomo I Avanzi degli antichi edifici di Roma	48	78	12		35 (224)	10	50	50					50			50			100	+100	+100	480	+ 380	+ 860		
T. II Avanzi di monumenti sepolcrali	64	64				12	60	60						60			60			100	+ 66	+ 66	480	+ 380	+ 700	
T. III Avanzi di monumenti sepolcrali	55	55				10	50	50						50			50			80	+ 60	+ 60	384	+ 380	+ 668	
T. IV Ponti antichi, avanzi di teatri, portici, etc.	62	65				12	60	60						60			60			120	+100	+100	576	+ 380	+ 860	
T. V Monumenti degli Scipioni	6	6	6	1		2	10	10					10			10			15	+ 50	+ 50	72	+ 380	+ 620		
T. VI, 1 Tempi di Vesta Madre, della Sibilla, dell'Onore e della Virtù	20	22	8	1	5 (22)	7	35	35					35			35			70	+100	+100	336	+ 380	+ 860		
T. VI, 2 Il Pantheon	29	30	2		7 (29)	9	45	45					45			45			90,90	+100	+100	432	+ 380	+ 860		
T. VII Magnificenza dell'architettura romana	46	57	28	6	12 (40)	16	80	80					80			80			120	+ 50	+ 50	576	+ 380	+ 607		
T. VIII, 1 Architettura e prospettive inventate	18	33			4 (27)	3	15	15					15			15			60	+300	+300	864	+1340	+5660		
T. VIII, 2 Carceri	16	16			2 (16)	3	15	15					15			15			60	+300	+300	864	+1340	+5660		
T. VIII, 3 Archi trionfali	12	32			1,90 (32)	3	15	15					15			15			50	+233	+233	720	+1340	+4700		
T. VIII, 4 Trofei di Ottaviano Augusto	13	14			3,55 (15)	3	15	15					15			15			40	+166	+166	576	+1340	+3740		
T. IX, 1 Fasti trionfali e consolari	4	4	29	3	2,60 (?)	2	10	10					10			10			20	+100	+100	96	+ 380	+ 860		
T. IX, 2 Rovine del Castello dell'Acqua Giulia	12	20	6		3 (20)	4	20	20					20			20			50	+150	+150	240	+ 380	+1100		
T. IX, 3 Antichità di Cora	12	13	3	2	3 (13)	4	20	20					20			20			50	+150	+150	576	+1052	+2780		
T. X Campo di Marte di Roma antica	39	57	12		8,20(54)	11	55	55					55			55			120	+118	+118	576	+ 380	+ 947		
T. XI, 1 Antichità di Albano	28	31	5	1		5	25	25					25			25			75	+200	+200	360	+ 380	+1340		
T. XI, 2 Descrizione e disegno dell'emissario del lago di Albano	11	11	4		9 (55)	3	15	15					15			15			50	+233	+233	240	+ 380	+1500		
T. XI, 3 Due spelonche ornate dagli antichi sulle rive del lago di Albano	10	13	2	1		3	15	15					15			15			50	+233	+233	240	+ 380	+1500		
T. XII Candelabri, sarcofagi	57	58			25,80 (114)	20	100	100					100			100			150	+ 50	+ 50	720	+ 380	+ 620		
T. XIII Candelabri, sarcofagi e tripodi	57	71				20	100	100					100			100			150	+ 50	+ 50	720	+ 380	+ 620		

NUMERO E TITOLO DEI TOMI	Composizione dei Tomi secondo il catalogo 1842				1792	1842	1874					1881			1891			1900			1913			1938				
	num. fogli	num. rami	num. fogli testo	num. vign.	Prezzo scudi	Prezzo scudi	Equiv. in Lire	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	Variaz. fissa	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	% fissa Variaz.	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	% fissa Variaz.	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	% fissa Variaz.	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	% fissa Variaz.	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	% fissa Variaz.	Prezzo Lire	Variaz. %mob.	% fissa Variaz.
T. XIV Colonne Traiana e Antonina	42	48			13,50 (?)	14	70	70					70				70			200 ⁽¹⁾	+186	+186	900	+350	+1185			
T. XV Rovine del Tempio di Pesto	21	21			6,30 (21)	8	40	40					40				40			100	+150	+150	3000	+2900	+7400			
T. XVI Vedute di Roma	71	71			34 (137)	23	115	125	+8,69	+8,69			150	+20	+30,4	150		+30,4	150	+30,4	400	+166	+247	10.000	+2400	+8595		
T. XVII Vedute di Roma	69	67 ⁽²⁾				23	115	125	+8,69	+8,69				150	+20	+30,4	150		+30,4	150	+30,4	400	+166	+247	10.000	+2400	+8595	
T. XVIII Statue antiche	42	42			23,60 (52)	20	100	100					75	-25	-25	100	+33,3		75	-25	-25	75		-25	360	+380	+260	
T. XIX Teatro d'Ercolano	10	10			3 (10)	3	15	15					15			10	-33,3	-33,3	15	+50					72	+380	+380	
T. XX, 1 Diverse maniere di adornare i camini, etc.	37	71	5	2	10,20 (69)	10	50	50					50						50						200	+300	+300	
T. XX, 2 Diversi ornati di pareti, volte e pavimenti in mosaico	6	14				1	5	5					5						5						165	+3200	+3200	
T. XXI, 1 e 2 Raccolta di alcuni disegni del Guercino	55	89			4,70 (28)	8	40	40					40						40						400	+900	+900	
T. XXII Schola Italica picturae	40	40			16 (40)	18	90	90					80	-11,1	-11,1	80		-11,1	80	-11,1	80		-11,1	384	+380	+326		
T. XXIII Soggetti diversi	27	28	1			16	80	80					65	-18,8	-18,8	65		-18,8	65	-18,8	65		-18,8	312	+380	+290		
T. XXIV, 1 Pitture della Sala Borgia	4	12	2			2	10	10					10						10						60	+500	+500	
T. XXIV, 2 Amorini e Trofei nella Villa Lante	3	16				2	10	10						10						10						60	+500	+500
T. XXIV, 3 Pitture del gabinetto di Giulio II	3	14				2	10	10						10						10						60	+500	+500
T. XXIV, 4 Pitture di Raffaello nella Farnesina	8	8				2	10	10						10						10						60	+500	+500
T. XXIV, 5 Baccanti di Ercolano	9	9				1	5	5					5						5						37,5	+650	+650	
T. XXIV, 6 Pitture nella Villa Altoviti	5	14				1	5	5					5						5						37,5	+650	+650	
T. XXV Antichità di Pompei	37	37				8	40	40					40						40						300	+650	+650	
T. XXVI Antichità di Pompei	39	39				8	40	40					40						40						300	+650	+650	
T. XVII Oggetti di uso civile, militare e religioso trovati a Pompei ed Ercolano	34	34				8	40	40					40						40						300	+650	+650	
Opera completa	1181	1424	125	37		320	1600	1720	+7,5	+7,5			1720		+7,5	1720		+7,5	1400	-18,6	-12,5	2500	+78,5	+56,25	manca			

(1) Manca il prezzo, 200 è aggiunto a penna.

(2) Due rami provengono dalla 2ª parte del Tomo VI, (Esterno ed interno del Pantheon).

Avvertenza: l'interrogativo tra parentesi nella colonna relativa all'anno 1792 si riferisce ovviamente al numero delle stampe. L'assenza dei dati nelle colonne con le variazioni percentuali indica che non è avvenuta alcuna variazione. Per quanto riguarda la colonna con i prezzi del 1792 l'assenza dei dati per alcuni Tomi è dovuta all'assenza dei Tomi stessi nel catalogo del 1792.

Tabella 2 — Ammontare delle vendite effettuate dalla Calcografia durante gli anni 1839-61

Anni	Totale vendite	Vendite Raccolta Piranesi	Percentuale
	scudi, bajocchi	scudi, bajocchi	
1839 *	3250,63	19,20	0,59
1840	4070,10	993,40	24,4
1841	5637,90	1315,20	23,3
1842	4096,50	360,80	8,8
1843	4219,05	163,40	3,87
1844	13067,70	1531,20	11
1845	14438,01	968,80	6,7
1846	6189,90	268,70	4,3
1847	5312,05	336,00	6,32
1848	2224,90	14,55	0,65
1849	1434,50	15,00	1,04
1850	5073,70	29,50	0,58
1851	3562,95	85,50	2,39
1852	7792,25	10,50	0,13
1853	3470,45	32,20	0,92
1854	1810,37	65,50	3,31
1855	1639,55	25,80	1,55
1856	1850,05	40,40	2,8
1857	1886,20	56,70	3
1858	1470,55	15,70	1,06
1859	1450,35	20,10	1,38
1860	1160,85	8,10	0,69
1861 **	1066,19	10,00	0,93
TOTALE	96174,70	6386,75	6,64

* Per il 1839 i valori si riferiscono al periodo che va da luglio, mese in cui è stata effettuata presso la Calcografia la prima vendita di opere del Piranesi, in poi.

** Per il 1861 i valori si riferiscono al periodo che va fino a settembre compreso.

Tabella 3 — Ammontare delle vendite della Calcografia con il ribasso per anno durante gli anni 1845-71

Anni	Totale vendite	Vendite Raccolta Piranesi	Percentuale
	scudi, bajocchi	scudi, bajocchi	
1845 *	565,55	43,45	7,68
1846	1066,50	95,00	8,90
1847	3139,50	32,00	1,10
1848	335,30	8,00	2,38
1849	883,00	—	—
1850	218,00	171,00	78,44
1851	563,75	8,60	1,52
1852	395,00	20,00	5,06
1853	390,30	2,90	0,74
1854	282,60	—	—
1855	728,10	2,00	0,27
1856	350,20	6,00	1,71
1857	179,00	—	—
1858	190,80	1,00	0,52
1859	334,50	—	—
1860	2343,20	—	—
1861	—	—	—
1862	338,60	—	—
1863	148,00	—	—
1864	222,90	—	—
1865	445,80	324,00	72,80
1866	979,10	—	—
1867	—	—	—
Totale	14098,90	713,95	5,06
	Lire, centesimi	Lire, centesimi	
1868	4419,93	—	—
1869	2785,00	—	—
1870	5089,25	90,00	1,76
1871	9026,60	1607,50	17,80
Totale	21320,78	1697,50	7,96

* Per il 1845 i valori si riferiscono al periodo che va da maggio in poi.

Tabella 4 — Ammontare delle vendite della Raccolta Piranesi negli anni 1839-61 per tomo e per anno

NUMERO E TITOLO DEI TOMI	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	Totale	
Tomo I Avanzi degli antichi edifici di Roma																				0,90				0,90	
T. II Avanzi di monumenti sepolcrali																				0,40			2,70	3,10	
T. III Avanzi di monumenti sepolcrali																							3,40	3,40	
T. IV Ponti antichi, avanzi di teatri, portici, etc.																							0,20	0,20	
T. VI, 1 Tempi di Vesta Madre, della Sibilla, dell'Onore e della virtù										2,55															2,55
T. VII Magnificenza dell'architettura romana																				1,00					1,00
T. VIII, 1 Architetture e prospettive inventate											3,00				3,00				0,30	0,30					6,60
T. VIII, 2 Carceri											3,00				3,00										6,00
T. VIII, 3 Archi trionfali											3,00				3,00				0,40	0,40					6,80
T. VIII, 4 Trofei di Ottaviano Augusto											3,00				3,00							3,00			9,00
T. X Campo di Marte di Roma antica																	3,00								3,00
Tomi XII e XIII Candelabri, sarcofagi, etc.							80,00												40,00	0,40					120,40
T. XIV Colonne Traiana e Antonina			28,00	28,00	66,00	12,00	78,00	20,00	16,00	12,00		4,00	14,00			10,00	4,00	4,00					2,00	298,00	
T. XV Rovine del tempio di Pesto							7,00																		7,00
Tomi XVI e XVII Vedute di Roma		29,50			92,00	234,50	65,30	167,70			3,00	23,00	61,40	3,00	17,60	50,00	9,00	25,50	11,00	6,90	11,00	3,50			813,90
T. XVIII Statue antiche							82,50	58,20				2,50	10,10	7,50	2,00	3,90		4,50	3,20		2,50				176,90
T. XX, 2 Diverse maniere di adornare i camini, etc.																				1,00					1,00
T. XXI Raccolta di alcuni disegni del Guercino		0,20				0,90	16,00										0,90			1,50					19,50
T. XXII Schola Italica Picturae		3,70														1,60	5,30	4,40	1,30	2,90	4,60		1,70		25,5
T. XXIII Soggetti diversi	19,20		7,20	12,80	5,40	1,80		12,80							0,60		3,60		0,50			1,60			65,50
T. XXIV, 1 Pitture della Sala Borgia						2,00																			2,00
T. XXIV, 2 Ammorini e trofei nella villa Lante																		2,00							2,00
T. XXIV, 4 Pitture di Raffaello nella Farnesina								10,00													2,00				12,00
Opera completa		960,00	1280,00	320,00		1280,00	640,00		320,00																4800,00
TOTALE	19,20	993,40	1315,20	360,80	163,40	1531,20	968,80	268,70	336,00	14,55	15,00	29,50	85,50	10,50	32,20	65,50	25,80	40,40	56,70	15,70	20,10	8,10	10,00		6386,25

Avvertenza:
L'ammontare delle vendite è espresso in scudi e bajocchi.

Tabella 5 — Quantità dei Tomi della Raccolta Piranesi venduti a cor-
po negli anni 1839-61 per tomo e per anno

NUMERO E TITOLO DEI TOMI	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	Totale	
Tomo VIII, 1 Architet- ture e prospettive in- ventate											1				1										2
T. VIII, 2 Carceri											1				1										2
T. VIII, 3 Archi trion- fali											1				1										2
T. VIII, 4 Trofei di Ottaviano Augusto											1				1							1			3
T. XII Candelabri, sar- cofagi, etc.							2												1						3
T. XIII Candelabri, sar- cofagi e tripodi							2												1						3
T. XIV Colonna Traia- na sola			10	7	19	6	22	5	8	6						3	1	1					1		91
T. XIV Colonna Anto- nina sola			4	7	14		17	5				2	5			2	1	1							58
T. XVI Vedute di Roma					2	3																			5
T. XVII Vedute di Ro- ma					2	4	1	1				1													9
T. XVIII Statue antiche							2																		2
T. XX, 2 Diversi ornati di pareti, volte e pa- vimenti in mosaico																				1					1
T. XXI, 1 e 2 Raccolta di alcuni disegni del Guercino							2																		2
T. XXIV, 1 Pitture del- la Sala Borgia						1																			1
T. XXIV, 2 Amorini e trofei nella Villa Lante																		1							1
T. XXIV, 4 Pitture di Raffaello nella Farne- sina								5													1				6
Opera completa		3	4	1		4	2		1																15
TOTALE		3	18	15	37	18	50	16	9	6	4	3	7		4	5	2	3	2	1	1	1	1	1	206

Tabella 6 — Quantità delle stampe della Raccolta Piranesi vendute a fogli negli anni 1839-61 per Tomo e per anno

NUMERO E TITOLO DEI TOMI	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	Totale
Tomo I Avanzi degli antichi edifici di Roma																				3				3
T. II Avanzi dei monumenti sepolcrali																				1			11	12
T. III Avanzi dei monumenti sepolcrali																							15	15
T. IV Ponti antichi, avanzi di teatri, portici, etc.																							1	1
T. VI, 1 Tempi di Vesta Madre, della Sibilla, dell'Onore e della Virtù										6														6
T. VI, 2 Il Pantheon										1														1
T. VII Magnificenza dell'architettura romana																				2				2
T. VIII, 1 Architetture e prospettive inventate																			1					1
T. VIII, 3 Archi trionfali																			1	1				2
T. X Campo di Marte di Roma Antica																	6							6
T. XV Rovine del Tempio di Pesto							7	2																9
Tomi XVI e XVII Vedute di Roma	59					154	90	292			6		126	6	38	100	15	51	22	14	22	7		1002
T. XVIII Statue antiche							63	94				5	19	15	3	7		6	5		4			221
T. XXI Raccolta di alcuni disegni del Guercino						1															2			3
T. XXII Schola Italica picturae		6											1	2	2	8	8	2	5	9		3		46
T. XXIII Soggetti diversi	12		10	8	5	3		13						1		2			1			1		56
TOTALE	71	6	10	8	5	158	160	401		7	6	5	145	22	44	109	31	65	32	28	35	8	30	1380

Tabella 7 — Quantità delle singole stampe vendute per anno dei Tomi XVI e XVII, di vedute di Roma, appartenenti alla Raccolta Piranesi, durante gli anni 1839-61

NUMERO E TITOLO DELLE STAMPE	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	Totale	
N. 686 Veduta della p.za e della basilica Vaticana							4	6						6										16	
N. 687 Altra in diverso aspetto									10						4										4
N. 688 Altra in diverso punto										10												1			14
N. 689 Veduta interna della basilica Vaticana							3																		10
N. 690 Altra vicino alla tribuna																									3
N. 691 Veduta esterna della basilica Vaticana															3										3
N. 706 Veduta della p.za del Popolo															3										3
N. 712 Veduta di Piazza Navona															3										3
N. 713 Veduta di Piazza Navona															3										3
N. 715 Colonna Traiana							5																		5
N. 716 Colonna Antonina							5																		5
N. 719 Veduta del Castello dell'Acqua Felice							5																		5
N. 738 Veduta del ponte Molle sul Tevere							6																		6
N. 754 Veduta del Pantheon di Agrippa								16																	16
N. 756 Veduta interna del Pantheon								6							6										12
N. 762 Veduta di Campo Vaccino								5																	5
N. 767 Veduta del sito ove era l'antico Foro Romano								6																	6
N. 768 Arco di Settimio Severo								6																	6
N. 769 Veduta del tempio di Antonino e Faustina								6																	6
N. 773 Veduta dell'arco di Settimio Severo								16																	16
N. 774 Veduta dell'arco di Tito								6																	6
N. 777 Veduta dell'arco di Costantino								16																	16
N. 781 Veduta dell'Anfiteatro Flavio								20																	20
N. 784 Veduta dell'arco di Costantino e del Colosseo							10								3										13
Vedute non specificate		59				154	52	163			6		126	13	97	15	51	22	14	21	7				800
TOTALE		59				154	90	292			6		126	6	38	100	15	51	22	14	22	7			1002

* I numeri sono quelli interni della Raccolta Piranesi nei cataloghi della Calcografia.

Tabella 8 — Quantità delle singole stampe vendute per anno del Tomo XVIII. Statue antiche incise da Francesco Piranesi, durante gli anni 1839-61

NUMERO E TITOLO DELLE STAMPE	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	Totale
N. 823 Apollo del Belvedere						8	5							15	2			1	1					32
N. 824 Laoconte						5	5									1		1						13
N. 825 Melagro							5								1									6
N. 826 Arianna						4															1			5
N. 827 Gallo morente						5	4				5					1			1					17
N. 828 Antinoo							4						4											4
N. 829 Amazzone							4																	4
N. 830 Spinario						4																		6
N. 831 Amore e Psiche						6	3						4											9
N. 832 Flora													4											4
N. 833 Ermete													3											3
N. 834 Germanico in sembianza di Mercurio							3																	3
N. 835 Filosofo greco													3											3
N. 836 Venere accovacciata						5	3									1								9
N. 837 Fiume Nilo							3						4											7
N. 838 Giunone							3																	3
N. 839 Ganimede							4																	4
N. 840 Paride seduto						4													1					5
N. 841 Giove							4																	4
N. 842 Matrona velata							3									1								4
N. 843 Fauno con uva							3																	3

N. 844 Statua equestre di M. Aurelio							3																	3
N. 845 Arpocrate							3																	3
N. 846 Combattente Borghese						2																		2
N. 847 Ermafrodito Borghese						4	1																	5
N. 848 Sileno con Bacco fanciullo							3																	3
N. 849 Oreste ed Elettra						4																		5
N. 850 Gruppo del Gallo con la sua consorte							2																	3
N. 851 Marte seduto							4																	4
N. 852 Ercole Farnese							3																	4
N. 853 Flora Farnese							3									1		2						6
N. 854 Gruppo del Toro Farnese							5												1					3
N. 855 Uno dei Dioscuri del Quirinale						4																		6
N. 856 Fauno dormiente Barberini							3																	4
N. 857 Discobolo							4																	3
N. 858 Venere Callipigia						4	1																	4
N. 858 Venere dei Medici						1																		5
N. 860 Apollo							3									2								1
N. 861 Niobe e una figlia						4																		5
N. 862 L'Arrotino							3						1											4
TOTALE						63	94				5	19	15	3	7		6	5				4		221

* I numeri sono quelli interni della Raccolta Piranesi nei cataloghi della Calcografia.

Tabella 9 — Quantità delle singole stampe vendute per anno dei Tomi XXII, Scuola italiana di pittura e XXIII, Soggetti vari, appartenenti alla Raccolta Piranesi, durante gli anni 1839-61

NUMERO* E TITOLO DELLE STAMPE	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	Totale
N. 973 La creazione dell'uomo da Michelangelo (Cuneo) **																	2	3		2			1	8
N. 974 Peccato originale e cacciata dal Paradiso da Michelangelo (Capellan)														1	1		1	1		1			1	7
N. 975 La creazione della donna da Michelangelo (Capellan)															1		1	1		1			1	7
N. 979 La Galatea da Raffaello (Cuneo)																	1	1						2
N. 981 Le nozze di Alessandro e Rossana da Raffaello (Volpato)		1																			1			2
N. 982 Le Sibille in S. Maria della Pace da Raffaello (Volpato)																	1							1
N. 983 Melagro e Atalanta da Giulio Romano (Lansing)		1																						1
N. 986 Santa Caterina dal Parmigianino (Tinti)																					1			1
N. 988 Nozze di S. Caterina dal Correggio (Capellan)																						1		1
N. 989 Gesù sul monte degli ulivi dal Correggio (Volpato)																		2		1				3
N. 991 Gli amanti da Paris Bordone (Cuneo)																						1		1
N. 992 Ritratto della piccola Strozzi da Tiziano (Cuneo)																								1
N. 994 La cena in casa del fariseo dal Veronese (Volpato)																1	1							2
T O M O X X I I																								
N. 995 Le nozze di Cana dal Tintoretto (Volpato)																								3
N. 1000 S. Maria Maddalena nel deserto da Ann. Carracci (Cuneo)																						1		1
N. 1002 La Galatea da Agostino Carracci (Cuneo)																								1
N. 1005 S. Maria Maddalena da Guido Reni (Cuneo)			1																					1
N. 1008 Il figliuol prodigo dal Guercino (Cuneo)			1																					1
N. 1010 Orco, Lucina e Morandino dal Lanfranco (Cuneo)																								1
N. 1011 I giocatori di carte dal Caravaggio (Volpato)																								1
Stampa non identificata incisa da Cuneo																								1
N. 1012 La Trasfigurazione di Raffaello (Dorigny)						6																		6
N. 1013 La deposizione di Daniele da Volterra (Dorigny)							2																	6
N. 1014 Interno di S. Pietro al chiarore della gran Croce illuminata																								8
N. 1015 Il S. Padre in adorazione nella cappella Paolina							2																	3
N. 1017 La girandola a Castel S. Angelo																								2
N. 1026/31 Pianta delle fabbriche della Villa Adriana (6 tav.)																								4
N. 1038 Chiostro della Certosa																								4
TOTALE			12	6	10	8	5	3						1	3	2	10	8	3	6	9	1	3	103
T O M O X X I I I																								
N. 995 Le nozze di Cana dal Tintoretto (Volpato)																								3
N. 1000 S. Maria Maddalena nel deserto da Ann. Carracci (Cuneo)																						1		1
N. 1002 La Galatea da Agostino Carracci (Cuneo)																								1
N. 1005 S. Maria Maddalena da Guido Reni (Cuneo)			1																					1
N. 1008 Il figliuol prodigo dal Guercino (Cuneo)			1																					1
N. 1010 Orco, Lucina e Morandino dal Lanfranco (Cuneo)																								1
N. 1011 I giocatori di carte dal Caravaggio (Volpato)																								1
Stampa non identificata incisa da Cuneo																								1
N. 1012 La Trasfigurazione di Raffaello (Dorigny)						6																		6
N. 1013 La deposizione di Daniele da Volterra (Dorigny)							2																	6
N. 1014 Interno di S. Pietro al chiarore della gran Croce illuminata																								8
N. 1015 Il S. Padre in adorazione nella cappella Paolina							2																	3
N. 1017 La girandola a Castel S. Angelo																								2
N. 1026/31 Pianta delle fabbriche della Villa Adriana (6 tav.)																								4
N. 1038 Chiostro della Certosa																								4
TOTALE			12	6	10	8	5	3						1	3	2	10	8	3	6	9	1	3	103

* I numeri sono quelli interni della Raccolta Piranesi nei cataloghi della Calcografia.

** I nomi tra parentesi sono quelli degli incisori, dove mancano le incisioni sono di Francesco Piranesi.

Tabella 10 — Quantità delle opere della Raccolta Piranesi vendute con il ribasso durante gli anni 1845-71 per Tomo e per anno

NUMERO E TITOLO DEI TOMI	1845	1846	1847	1848	* 1850	1851	1852	1853	* 1855	1856	* 1858	* 1865	* 1870	1871	Totale
	Tomo I Avanzi degli antichi edifici di Roma					1									
T. II Avanzi di monumenti sepolcrali					1										1
T. III Avanzi di monumenti sepolcrali					1										1
T. IV Ponti antichi, avanzi di teatri, portici, etc.					1										1
T. V Monumenti degli Scipioni					1										1
T. VI, 1 e 2 Tempi di Vesta Madre, etc. e Pantheon		1 ⁽¹⁾			1										2
T. VII Magnificenza dell'architettura romana	1 ⁽²⁾				1										2
T. VIII Architetture inventate (completo)					1										1
T. VIII, 4 Trofei di Ottaviano Augusto			1												1
T. IX, 1 Fasti trionfali consolari									1						1
T. IX, 3 Antichità di Cosa		1													1

Opere
vendute
a
coppi

T. X Campo di Marte di Roma antica	1															2
Tomi XII e XIII Candelabri, sarcofagi etc.					1											1
T. XIV Colonne Traiana e Antonina complete	1															1
T. XV Colonna Traiana sola	2	14	9		1	2	5			2		1			36	
T. XIV Colonna Antonina sola	1	13	7			2	5			1		1			30	
T. XVIII Statue antiche					1										1	
T. XXI, 1 e 2 Raccolta di alcuni disegni del Guercino				1											1	
Opera completa												1			2	
TOTALE	4	32	16	1	12	4	10		1	3		3		1	87	
Opere vendute a fogli																
Tomi XVI e XVII Vedute di Roma	58 ⁽³⁾										2		36	3	99	
Tomo XVIII Statue antiche						1	6								7	
TOTALE	58					1	6				2		36	3	109	

* Periodi senza vendite.

(1) Soltanto la seconda parte.

(2) Soltanto la seconda parte.

(3) Il numero è approssimativo in quanto sul registro è riportato soltanto l'importo che è di scudi 28,90; considerato che la maggior parte delle vedute costava 50 bajocchi si è creduto di indicare con 58 una cifra non molto lontana dal vero.

La Biblioteca Corsiniana di Roma, dove era bibliotecario l'erudito protettore del Piranesi, Mons. Bottari, possiede, al numero 53 K 32, l'unica copia della edizione del 1743 della *Prima parte di architetture e prospettive*, scoperta dal Giesecke nel 1911. Il volume comprende, oltre alle tavole descritte dalla Signora Villa Salamon in questo stesso numero di « Grafica grafica », una lunga dedica a Nicola Giobbe e un indice. Quest'ultimo è interessante per conoscere la sequenza originaria delle stampe e i loro titoli, prima della rielaborazione del 1750 nelle *Opere varie*. Lo riportiamo.

Tavola delli Disegni

Contenuti in questa prima Parte

- I. Galleria di Statue.
- II. Parte interiore di Carcere.
- III. Sepolcro antico con Obelisci, ed Urne Sepolcrali all'intorno.
- IV. Rovine d'Antichi Edifizj.
- V. Ponte coperto di Loggie, ed Archi.
- VI. Sala Corintia,
- VII. Forma ideale del Campidoglio antico.
- VIII. Loco magnifico d'Architettura.
- IX. Cortile circondato da Portici.
- X. Tempio antico.
- XI. Foro antico con Portici all'intorno.
- XII. Atrio Dorico.

In Roma, MDCCXLIII, Nella Stamperia dei Fratelli Pagliarini Mercanti librai, e Stampatori a Pasquino.
Con licenza de' Superiori.

La lettera a Nicola Giobbe che accompagna l'edizione del 1743 della *Prima parte di architetture e prospettive*, è il primo testo pubblicato da Giovanni Battista Piranesi. È un consuntivo dei suoi tre anni romani, una dichiarazione sulla professione di architetto e sulla sua visione dell'architettura, un'indicazione dei maestri cui ispirarsi. Insomma il suo primo manifesto. Gli accenti polemicamente verso una certa tradizione, l'audacia di chi sente di aver trovato verità nuove, la serietà giovanile di chi sta decidendo di tutta la propria vita e avverte l'addio a Roma come un punto difficile di trapasso, con l'ansia di definire bene che cosa portare con sé, sono tutte cose che si leggono chiaramente, nonostante i toni rispettosi imposti dall'occasione. Giobbe era uno dei maggiori impresari edili romani¹ e ci voleva una certa irruenza a lamentarsi in casa sua della mancanza di « Principi, o privati » disposti a lavorare sulla grande scala sognata dal Piranesi, o accusare « l'arbitrio di coloro, che i tesori posseggono », contro la libertà creativa dell'architettura.

Già la seconda frase della lettera entra nel vivo della polemica: Palladio è grande, anzi « immortale », i suoi disegni « accuratissimi », ma altra cosa è avere sotto gli occhi « la smisurata mole de' marmi », « quella vasta ampiezza di spazio, che una volta occupavano i Circhi, i Fori, o gl'Imperiali Palagi », ben diversa è l'immagine « che riempie lo spirito » di chi consideri « queste parlanti rovine ». Per chi veniva da Venezia, dall'ambiente palladiano di casa — con lo zio Matteo Lucchesi, il padre al lavoro con Domenico Rossi — e dalla scuola di Giovanni Antonio Scalfarotto, significava decretare

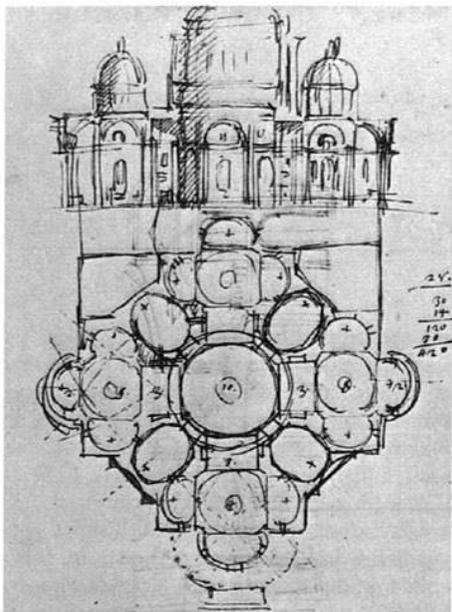
un tipo di formazione professionale opposto a quello coltivato in patria. Hyatt Mayor ha supposto che l'attività di Matteo Lucchesi al Magistrato delle Acque potesse aver influito sul gusto archeologico del nipote, che da ragazzo avrebbe visto sorgere i Murazzi, i potenti muraglioni che, dal Lido a Pellestrina, su un percorso di quattro chilometri difendono la laguna dal mare. In realtà, anche se le dighe erano state progettate dal padre Vincenzo Coronelli sin dal 1716, non furono incominciate prima del 1744, sotto la direzione del matematico Bernardino Zendrini.² Fu dunque soltanto dopo aver conosciuto « la smisurata mole de' marmi » romani che il Piranesi vide i blocchi di pietra d'Istria dei Murazzi, e li guardò, allora, con occhi « romani », per ricordarsene poi, proprio a Roma, quando nelle *Antichità romane* immaginerà fitte selve di veneziane palafitte sotto i massi dal mausoleo di Adriano e del ponte Sant'Angelo. In questo rifiuto dell'educazione ricevuta e in questo appassionato appello a un ritorno allo studio diretto delle rovine, osservate con « meraviglia », e cioè senza le convenzioni scolastiche, è già in formazione il Piranesi polemico delle *Diverse maniere d'ornare i cammini* (p. 3: « Chi per esempio più grandioso del Palladio, ove trattisi d'opere magnifiche; eppure un sì grand'uomo non è egualmente felice negli interni ornamenti delle abitazioni, onde è, che una è la porta, una la finestra, uno il camino », contro la varietà degli ornamenti che il Piranesi trova invece nel passato egizio, etrusco, romano) o si prepara la negazione delle regole degli ordini nel *Parere* (p. 13: « uno solo è l'ordine, dirò meglio, una sola è la maniera dell'architettura

ra, che coltiviamo »).

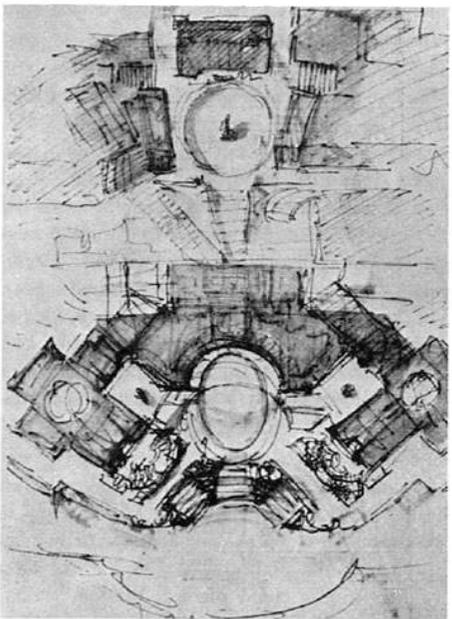
La convinzione che per uscire dal rococò non si dovesse riprendere la tradizione cinquecentesca (erano ancora fresche, a Roma, le fabbriche di Alessandro Galilei),³ non rifarsi a Palladio (erano uscite nel 1730 le Terme, a cura di Lord Burlington), ma rivolgersi a uno studio diretto dell'antico, era condivisa dagli architetti francesi; in particolare, in quegli anni, dagli amici di Piranesi Challe, Le Geay, Dumont, i « pensionati » dell'Accademia di Francia che preparavano la strada all'eroismo e all'utopia.⁴ Questa solidarietà di gruppo è quasi sicuramente uno dei motivi che danno forza e sicurezza alle enunciazioni di Piranesi.

Del resto, ciò che Piranesi è disposto a chiedere al secolo, è già l'impossibile. I modelli che porta ad esempio a eventuali « Mecenati » sarebbero stati improponibili al più ricco monarca d'Europa, ed erano fuori tempo nella Roma indebolita della metà del Settecento. Dunque, « altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno (la sottolineatura è mia), che spiegare con disegni le proprie idee ». Non vi è infatti architettura moderna se non in concorrenza con quei modelli antichi, per i quali la scala non è un elemento secondario, ma un costituente primario.

Senonché anziché essere espressa con rassegnazione, la frase si colora di colpo in un progetto d'azione: « spiegare con disegni le proprie idee », vorrà dire « sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in questa parte sopra l'Architettura »; significherà poi rendere all'Architettura quella libertà d'invenzione che non le è con-



76 F. Juvarra. Progetto per il Duomo Nuovo, disegno. Musc Civico, Torino.



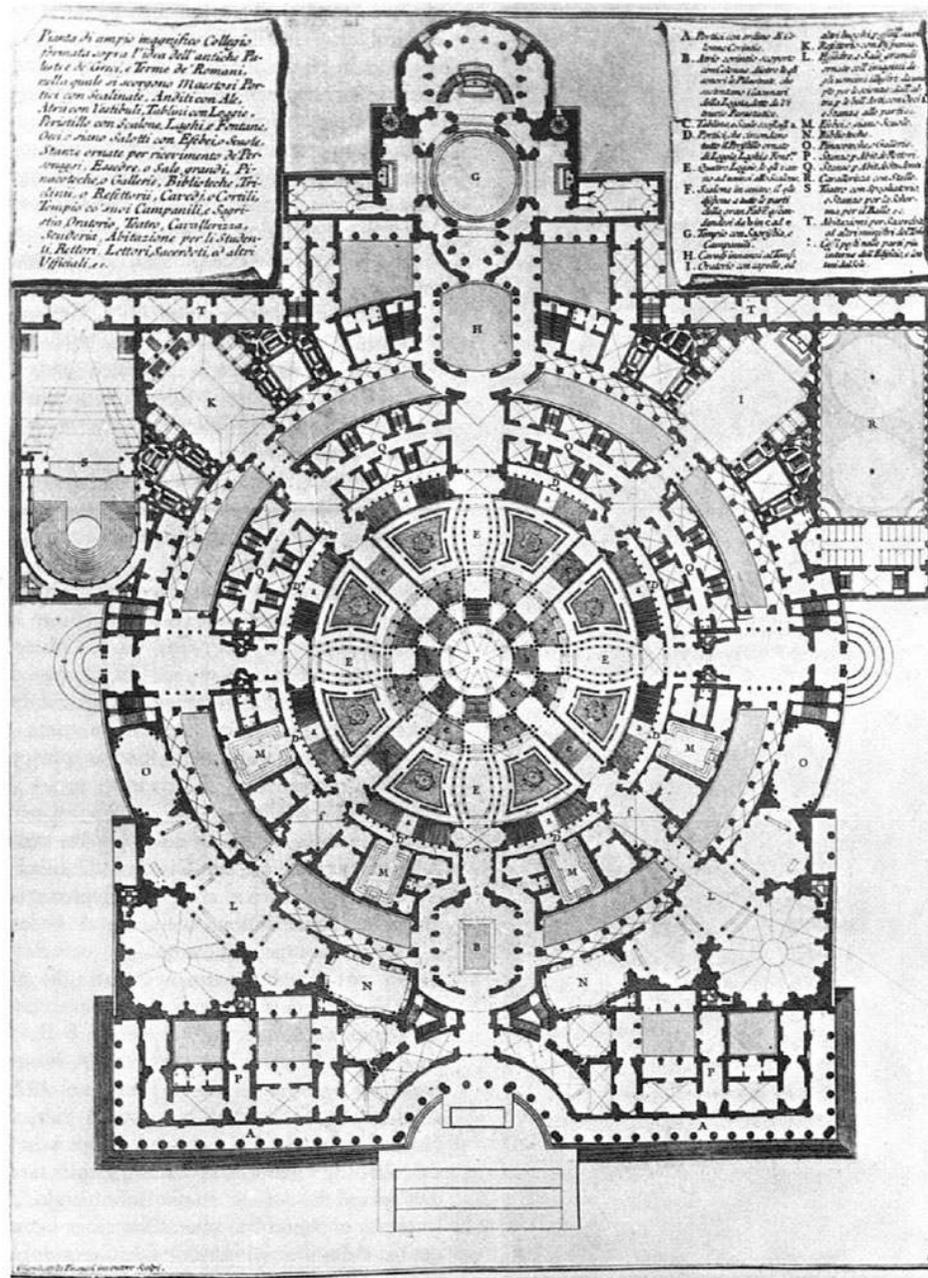
77 F. Juvarra. Studi per il Campidoglio, disegno. Biblioteca Nazionale, Torino.

sentita dai committenti, « dall'arbitrio di coloro, che i tesori posseggono, e che si fanno a credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima ». Dell'impossibilità di praticare ci si rifarà con una progettazione che non avrà limiti esterni. In questo senso le dodici tavole della *Prima parte* sono la prima attuazione di un programma.

I primi segni della polemica fra l'architettura e le altre due arti del disegno risalgono al Cinquecento (G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, p. 560: « Ormai sino i tagliassasi si fanno architettori: se bene la lode dell'invenzione et della bellezza de i capricci rimane però tuttavia ai pittori e scultori »), e so sarebbero ingigantiti nel Seicento, con Pietro da Cortona. Ne avrebbe trattato, qualche anno dopo la *Prima parte*, un dotto patrono del Piranesi, Monsignor Bottari. Non so di dove Piranesi traesse la citazione del « grande Juvara ». Poiché era stato nella bottega del Vasi, conterraneo di Filippo Juvarra e talvolta suo incisore, è possibile che avesse potuto cogliere il ricordo vivo dei soggiorni romani del grande architetto. Comunque sia, Juvarra sta molto in alto nel Pantheon di Piranesi.

Il progetto per il duomo di Torino (1729) era un riesame delle idee bramantesche per San Pietro che non sarebbe dispiaciuto all'amico Le Geay, e se ne sarebbe ricordato lo stesso Piranesi, qualche anno dopo, nel suo progetto di *Ampio, magnifico collegio*. Nei disegni per il Campidoglio, o per la Porta d'Albano, Juvarra era stato il solo ad avere la forza di immaginare sulla scala degli antichi, e la sua visione di piazze comunicanti a vari livelli, non allineate, nobilmente ornate di fontane e di obelischi, corrispondeva, con maggiore audacia e fuori dalla morfologia palladiana, a quanto cercava di dire il Piranesi nei suoi Fori e nei suoi Campidogli.

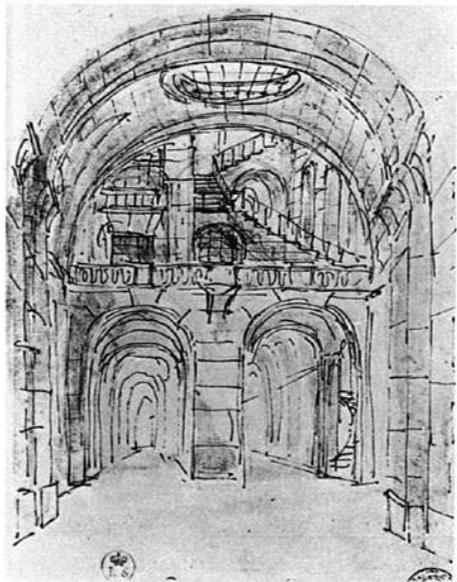
Ma a Roma Piranesi aveva potuto conoscere anche Juvarra inventore di architetture illusorie per il teatro della Cancelleria e per il teatro Ottoboni, documentate anche dalle incisioni e per chi, come Piranesi, era partito da un'educazione teatrale, con i Valeriani,



78 G.B. Piranesi. «Pianta di ampio magnifico Collegio etc.» dalle «Opere varie».



79 F. Juvarra. Libreria Reggia, scena VI del « Teodosio il Giovane »; Roma, Teatro Ottoboni, 1711. Disegno, Victoria and Albert. Museum, Londra.



80 F. Juvarra. Archi sotterranei e carcere. Scena IX del « Ciro », Roma, Teatro Ottoboni, 1712. Disegno, Biblioteca Nazionale, Torino.

doveva trattarsi di un approccio importante. Il problema dell'illusione scenica, come insegnava la tradizione che dai Bibiena conduceva a Juvarra, era quello della prospettiva. Con una certa disinvoltura Piranesi ne attribuisce la paternità a Vitruvio — presso il quale, è ovvio, il termine ha tutt'altro significato —, ma intanto chiarisce che l'ha usata in modo che « alcune parti, le quali io voleva in certo modo che più dell'altre si osservassero dallo Spettatore si manifestassero prima di tutte agli occhi di lui ». Con questi termini descrive un tipo specifico di prospettiva, di ascendenza teatrale, ossia la scena d'angolo. Questo tipo di rappresentazione ricorre nella *Galleria di statue*, nella *Parte interiore di Carcere*, nel *Ponte coperto di Loggie*, ed *Archi*, nella *Forma ideale del Campidoglio antico*, nel *Foro antico*, con *Portici all'intorno*, cioè in quasi tutte le tavole.

Sono saggi ancora timidi, rivestiti di gravità palladiana; soltanto nelle tavole aggiunte nel 1750 (*Gruppo di Scale*, *Gruppo di Colonne*) si avventurerà in una nuova libertà spaziale, suddividendo i pilastri nei gruppi di colonne distanziate, che non sbarrano la vista e, anzi, lasciano intravedere lontane prospettive. Un « pensiero » di Juvarra.

Rivolgendosi a Nicola Giobbe, Piranesi parla con entusiasmo della « doviziosa, e scelta raccolta, di Pitture, di Disegni, di Libri e di Carte intagliate » che il suo protettore gli ha permesso « non solamente di vedere, e rivedere in qualunque cosa (gli) occorreva, ma di trasportarla ancora ovunque (gli) piacesse ». Una delle scoperte più importanti per lui fu certamente il volume di J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur*, uscito a Lipsia nel 1721. Anche se un foglio di Piranesi nella Pierport Morgan Library, con una trentina di schizzi dal libro di Fischer von Erlach, è più tardo dell'epoca di cui ci stiamo occupando,⁵ è tuttavia impensabile una concezione come quella della *Forma ideale del Campidoglio antico* senza lo stimolo delle invenzioni di Fischer von Erlach.

La conoscenza di Fischer von Erlach, sembra poi sottintesa nella serie aggiunta alle *Opere varie* nel 1751 e nel frontespizio delle *Let-*

tere di giustificazione.

In questo periodo, nonostante l'ammirazione per le rovine, Piranesi è ancora assai lontano dal darne una ricostruzione basata sulla lettura dei resti. « Invenzioni » e « rovine » sono per lui due « generi » del tutto diversi, e vi si accosta con atteggiamenti mentali diversissimi, anche nel segno.⁶ Nelle invenzioni, come ha notato Legrand, sono tratti paralleli, mai incrociati, che mutano direzione secondo la prospettiva; nelle *Rovine d'antichi edifizii*, nel *Sepolcro antico con Obelisci*, ed *Urne Sepolcrali all'intorno*, è un fermento di tratti brevissimi, sensibili, nervosi. Nel primo caso, si tratta del linguaggio tradizionale, appreso alla scuola dei Valeriani e praticato anche dal Polanzani e dal Vasi; nel secondo, accanto a Marco Ricci è da ricordare il Grechetto, la cui influenza diventerà dominante, anche tematicamente (l'ara quadrata con la testa d'ariete, i ciuffi dell'erba, la clessidra, i segni della morte inesorabili, in contrasto con i giovani guerrieri del bassorilievo) nell'*Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sacrifici*, una tavola rimasta fuori dal piano di pubblicazione della *Prima parte*.

Sarà al ritorno da Venezia, con la fantasiosa riscoperta della rovina nei suoi *Archi trionfali* — dove ormai è capace anche di immaginare una prospezione a volo d'uccello d'un edificio immenso, come l'anfiteatro di Verona, cogliendolo nella sua realtà di aria, di luce, di vero rudere — e con i *Grotteschi*, che questa dicotomia sarà superata.

Intanto, con le tavole della *Prima parte*, Piranesi aveva definito la sua personalità di *architetto-incisore*, ben diversa da quella di *pittore-incisore*. Le sue lastre evocano architetture o rovine, ma non hanno storie o aneddoti da raccontare. Se vi sono delle figure, sono lì per ammirare e stupire, oppure sono selvatici e inavvicinabili abitatori dei paesaggi deserti dove spuntano le rovine, pastori o quasi fauni, infine, nelle *Vedute*, presenze quotidiane che caratterizzano la scena cittadina. Cioè, in ogni caso, la figura umana ha la funzione di definire e commentare lo spazio, qualificandolo.

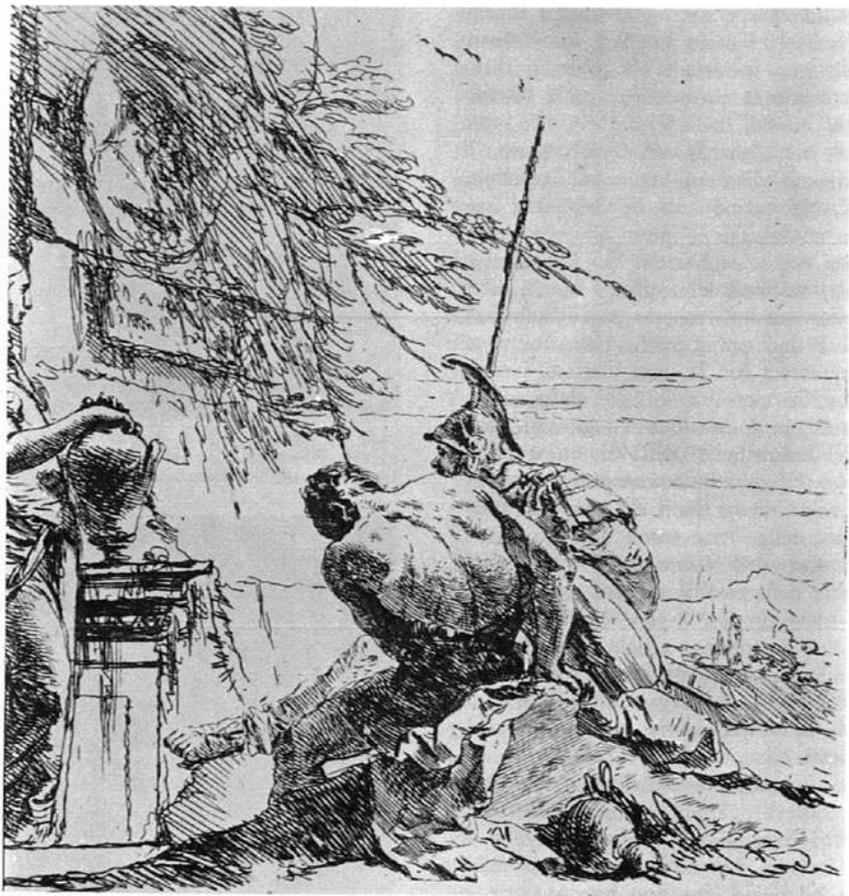
Nei *Capricci* questo ritrarsi dal racconto è tanto più significativo in quanto vi è nettis-



81 F. Polanzani. Particolare della veduta della Basilica di S. Pietro. Calcografia Nazionale.



82 G. Vasi. Particolare della « Veduta intera del Portico... della Basilica di S. Pietro ». Calcografia Nazionale.



83 G.B. Tiepolo. Capriccio n. 6.



84 G.B. Piranesi. Particolare del II Capriccio,
(cat. 2, 2).



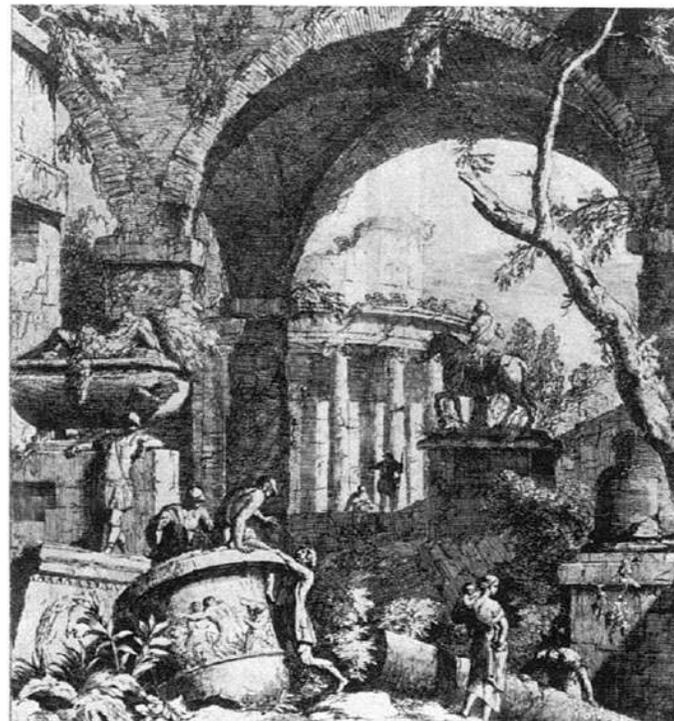
87 G.B. Piranesi. Particolare della «Ara antica etc.», (cat. 1, 16).



88 G.B. Piranesi. Particolare del III Capriccio, (cat. 2, 3).



89 G.B. Piranesi. Particolare del IV Capriccio, (cat. 2, 4).



90 Marco Ricci. Paesaggio con Rovine e Figure. The British Museum, Londra.

simo il ricordo di Tiepolo, sia nel segno, che ha acquistato un vocabolario inedito, sia nell'ideazione.

Un disegno nella Pierport Morgan Library, strettamente legato ai *Capricci*,⁷ ha delle figure di satiri, di chiara origine tiepolesca, che sono preminenti nel paesaggio di rovine, che una cortina e festoni di gemme rendono incerto tra fantasia e realtà; ma nel *Capriccio* Foc. 21 le figure, assai vicine al disegno, sono inghiottite nel paesaggio, su cui si profila il ponte di Rimini arricchito da edicole e loggiati palladiani. Con un'inaspettata propensione al quotidiano, una mano versa il vino da una *fojetta*, accanto a un'iscrizione che dice: *otto quattrin fogliet a i che sieno allegramente*.⁸ In senso del tutto barocco, non diversamente da come avrebbe fatto un Panini, Piranesi arricchisce il repertorio antico. Così in un altro *Capriccio*, dispone la cosiddetta Tomba

di Nerone. Vi iscrive NERO, inventa un medaglione con una Vittoria su un fianco dell'arca, colloca una maschera, del tutto tiepolesca, sul frontone, aggiunge alla lapide due fasci — come nel sepolcro di Palazzolo, o come in un altro, della via Salaria, copiato spesso dal Rinascimento — e piazza sotto l'iscrizione un tondo con una *dextrarum junctio* e un caduceo, un motivo che potè aver conosciuto su una gemma, ma che poteva anche aver incontrato su cippi funerari nel viaggio di ritorno da Venezia.⁹

Ma è ormai così padrone del proprio lessico che può anche tradurre direttamente dalle stampe altrui senza tradirsi. In un altro *Capriccio* traccia l'Ercole Farnesè, di spalle, togliendolo da una stampa di Francesco Perrier, conservando i valori dell'originale, ma con un segno che è inconfondibilmente piranesiano.¹⁰

Un episodio simile accade negli *Archi trion-*



91 G.M. Cassini. «Gemma» dalla raccolta «Gemme del Rinascimento». Calcografia Nazionale.



93 P. Bellori. «Gemma» dalla raccolta «Gemme del Rinascimento». Calcografia Nazionale.



92 G.B. Castiglione. Particolare della «Malinconia». Calcografia Nazionale.

fali. Contrariamente a ogni aspettativa, lui, veneziano, ricorre a Stefano della Bella per aggiungere le barche e la gente sul molo nella sua veduta dell'arco di Traiano in Ancona.

Non ultimo dei meriti di Nicola Giobbe, agli occhi del giovane Piranesi, è di avergli fatto acquistare l'amicizia di due chiarissimi architetti, Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli. Sappiamo che l'amicizia con il Vanvitelli non progredì poi molto e mai il Vanvitelli si persuase che Piranesi potesse essere un architetto, oltretutto un incisore." Nicola Specchi non sarebbe più stato aiutato dalla salute e la sua carriera di architetto era ormai praticamente finita. Ma le opere che dei due maestri cita Piranesi rappresentano proprio i suoi due poli di attrazione, una vasta opera utilitaria, un'impresa d'ingegneria — il porto e il lazzeretto d'Ancona — una riaffermazione della supremazia dell'architettura il palazzo eretto dallo Specchi, in ordine colossale, con un trionfale nicchione al centro, sopra l'«artificiosità naturale» delle ca-

scate, delle rocce, delle rovine, delle erbe e dei vasi, dei tritoni e dei cavalli marini. Il «pensiero» dello Specchi nasceva, come è noto, dal progetto di Pietro da Cortona per il palazzo Chigi in Piazza Colonna, un edificio d'ordine colossale con colonne, un arco trionfale al centro, sopra un basamento rustico in parte nascosto dalle rocce che si rispecchiano in una vasca in cui versano l'acqua due statue di fiumi.¹² Era un'idea che doveva ispirare una quantità di modelli e di progettazioni per apparati di festa, non soltanto a Roma, con le Chinee e le grandi celebrazioni di nozze reali e di altri avvenimenti politici, ma anche in Francia, dove Servandoni stava convertendo la scenografia in spettacolo di se stessa, la veduta artificiosa in dramma senza personaggi. Una serie di disegni di Piranesi, in cui è molto forte l'influenza di Challe e di altri amici francesi, propone di volta in volta architetture d'invenzione, scenografie e apparati festivi.

Un disegno nella Société des Architectes di Parigi, pubblicato recentemente da Roseiline



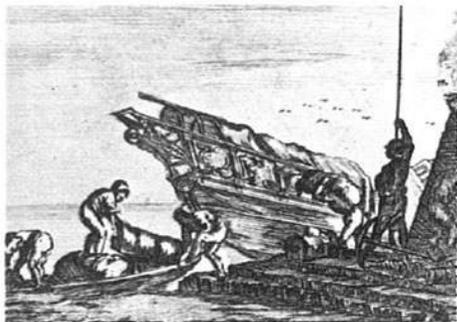
95 B. Perrier. Ercole Farnese. Calcografia Nazionale.



94 G.B. Piranesi. Particolare del I Capriccio, (cat. 2, 1).

Bacou, mette bene in evidenza l'orchestra, il proscenio e l'artificio del grande arcobaleno su cui vola una divinità, proprio come in un *Feu d'artifice* di Servandoni del 1730. In un altro, nel museo di Boston, entro un giro di quattro colonne istoriate, sormontate da pire ardenti, si leva un alto monumento a più piani, con nicchie in basso, cui seguono contrafforti ed edicole. Al centro, un grande globo, in primo piano sarcofagi sormontati da panoplie.

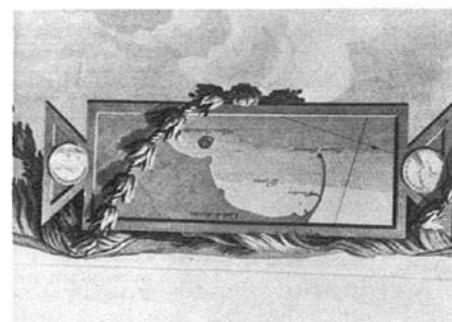
Il progetto di Pietro da Cortona non è guardato da Piranesi come un fatto isolato. Se il palazzo doveva sorgere in piazza Colonna, lui si sarebbe chiesto che cosa fare della colonna e della piazza. Nella sua visione totale, la carica emotiva di un tale intervento deve proiettare l'ipotesi di una intera città. Se altri disegni intendono attrarre qualche possibile committente di ap-



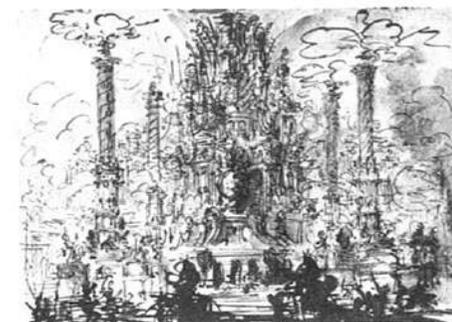
96 Ignoto da S. Della Bella. Una tavola in controparte dalla raccolta «Divers embarquements». Calcografia Nazionale.



97 S. Della Bella. Due marinai. Uffizi, Firenze.



99 G. Vasi. Particolare del «Porto di Ancona». Calcografia Nazionale.



100 G.B. Piranesi. «Monumento fantastico», disegno. Museum of Fine Arts, Boston.

parati e di scenografie, questo, con altri, è uno svolgimento dei pensieri della *Prima parte*. Fra di loro è infatti il disegno per l'*Ampio magnifico Porto* che Piranesi pubblicherà nelle *Opere Varie*. È in questo momento che Piranesi concepisce le due lastre con la *Caduta di Fetonte*, riusate poi per le *Vedute*. Le guglie coniche e a spirale sono quelle del *Porto*, le nicchie con i vasi sono come nel *Mausoleo*, l'arco di trionfo sullo sfondo in disegni di Londra, di Dresda

e di New York;³¹ il grande monumento centrale corrisponde per molti aspetti al disegno di Boston. Di nuovo, non un soggetto mitologico isolato, non una storia, ma l'immagine di una città. Il grande globo di bronzo da cui i venti soffiano lunghe canne metalliche a raggera, sormontato dalle vittorie e le trombe, poggia su una struttura ben definita, due ordini di mensole curve che reggono triglifi, di marmo o di bronzo sono le panoplie, i prigionieri e, credo, tutti i

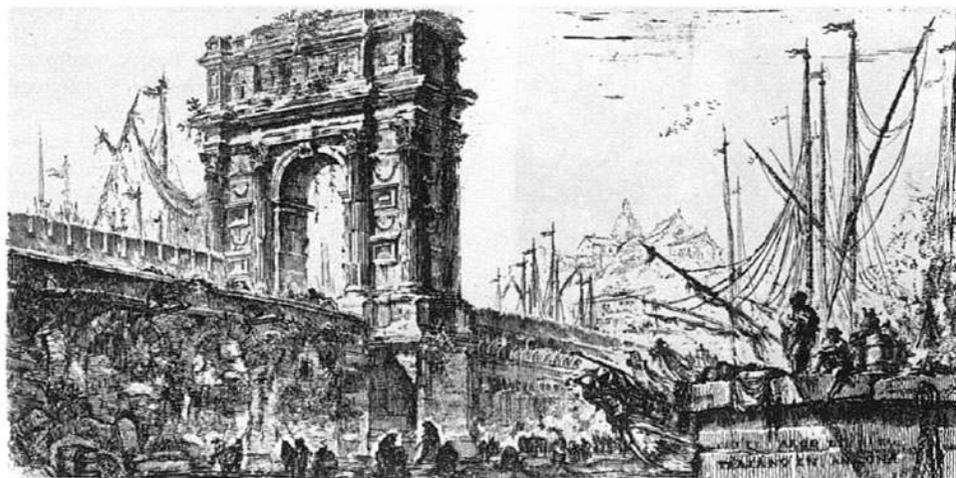
personaggi, da quelli mitologici fino al fauno riverso in primo piano, che riprende su un impianto monumentale il tema tiepolesco abbozzato nel disegno con i satiri della Pierport Morgan Library.³⁴

Il segno non è più descrittivo come nelle prime architetture d'invenzione. È tutto furia violenta, fino a bucare la lastra con una morsura troppo forte. L'impeto dei disegni, la commozione delle rovine, la maestà

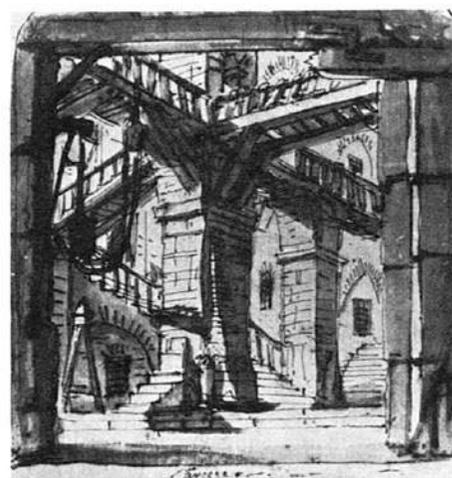
delle architetture immaginate sembrerebbero aver trovato il loro accordo. Dico sembrerebbero, perché non possiamo prescindere dai segni severi della biffatura che condannano le due lastre, per noi tanto provocanti, come un esperimento fallito.

Nelle *Carceri* Piranesi doveva svolgere fino alla sua vera conclusione il discorso che aveva iniziato. Andreina Griseri ha dimostrato da tempo, e assai bene, il rapporto non sol-

98 G.B. Piranesi. L'Arco di Traiano in Ancona, (cat. 5, 30).

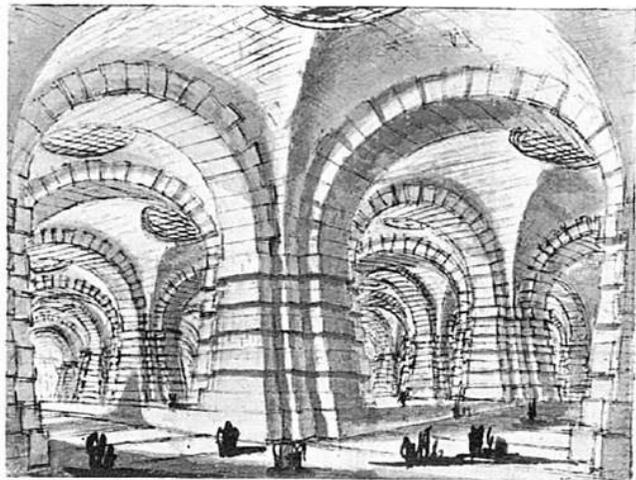


101 L. Vanvitelli. Scena di Carcere, disegno. Reggia di Caserta.



102 Servandoni. Macchina per i fuochi d'artificio del 21 gennaio 1730 per la nascita del Delphino.





103 G.B. Piranesi. Galleria a volte, disegno. Pierpont Morgan Library, New York.

tanto di immagine, ma di profonda evocazione, fra le *Carceri* di Piranesi e quelle di Juvarra.¹⁵

Ora la scoperta dell'architettura claudiana (il Claudianum del Celio, le strutture sotto Santa Maria in via Lata) danno a Piranesi l'energia per spogliare Juvarra di ciò che ha di settecentesco per darne una definizione eroica. Nelle *Carceri* Piranesi si libera dalla scenografia, dalla citazione, per dare vita al suo particolare mondo poetico che cresce sulla realtà e che propone nuove — e antiche — realtà. Un disegno giovanile nella

Pierpont Morgan Library è particolarmente significativo per comprendere questa emancipazione. L'ispirazione da un'idea dei Bibiena è evidente, ma alla compressione della scena teatrale, alla sua allusione a una realtà esterna è subentrata una spazialità illimitata, l'immagine di una realtà totale. Nella sequenza delle tavole della *Prima Parte*, la *Parte interiore di Carcere* è la seconda. Non occuperebbe una posizione così preminente se il suo autore non le avesse attribuito un'importanza particolare.

CARLO BERTELLI

¹ Jörg Garms intende riferire sulla personalità di Nicola Giobbe nella sua comunicazione al colloquio dell'Accademia di Francia.

² G. LORENZETTI, *Guida di Venezia*, ed. inglese, Roma 1961, pp. 847-48.

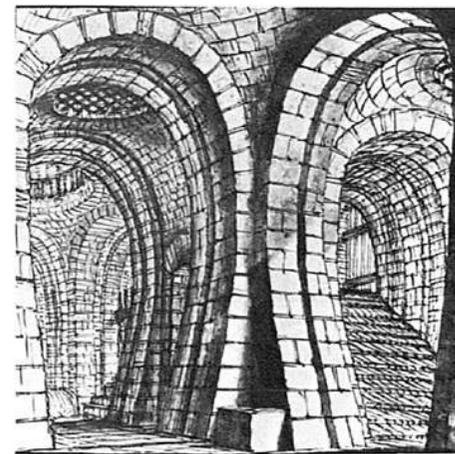
³ I. T., *Un parere di Alessandro Galilei*, in «Paragone», IV, 1953, 39, pp. 53-55. Anche nelle sue posizioni teoriche, il Galilei appare vicino alla corrente erudita fiorentina su cui: G. MAUGAIN, *Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 enrivon*, Parigi 1909.

⁴ J. HARRIS, *Le Geay, Piranesi and International Neo-classicism in Rome 1740-1750*, in *Essays presented to Rudolf Wittkower*, Londra 1967, p. 189 ss. Harris ricorda come Wittkower contrapponesse il classicismo palladiano di Lord Burlington alle tendenze della metà del Settecento e dell'Ottocento con il loro *empirical approach to the monuments themselves*.

⁵ Si veda la scheda relativa al disegno nel catalogo della mostra su Piranesi e i Francesi presso l'Accademia di Francia. Fischer von Erlach era sicuramente consultato da Le Geay e dai suoi compagni dell'Accademia al tempo del primo soggiorno romano di Piranesi.

⁶ Sulle «rovine»: L. HAUTECOEUR, *Rome et la renaissance de l'antique à la fin du XVIII^e siècle*, Parigi 1912; R. MACAULAY, *Pleasure of Ruins*, Londra 1953; E. RAIMONDI, *Rovine e altre immagini «barocche» in un poeta del Seicento*, in *Studi di varia umanità in onore di F. Flora*, Milano 1959; R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano 1965; G. GOEBEL, *Poeta Faber, erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen un französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, p. 215 ss.

⁷ J. SCOTT, *Piranesi*, New York 1975, p. 51, fig. 59.



104 A. Galli Bibiena, Prigione, disegno (circa 1717), Monaco, Graphische Sammlung.

⁸ Sul termine *fojetta*, da cui per analogia si è fatta derivare «foglia», vedi il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di F. Battaglia, *ad vocem*.

⁹ Rammento una stele a Ravenna, pubblicata nei *Corsi di cultura e storia ravennate*, Ravenna 1975, una stele nel museo diocesano di Atri e altre in area adriatica. Per un'interpretazione suggestiva dei *Capricci*, qui non condivisa, si veda il saggio di M. Calvesi di introduzione a H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1963. E da approfondire il suggerimento di J. Scott, cit., che vorrebbe i *Capricci* in relazione con la cerchia dell'Arcadia.

¹⁰ Per M. Calvesi quest'immagine «allude probabilmente sia al peccato originale, sia all'idea vicchiana del gigante che ha terrore del dio», impersonato dall'erma. L'adesione di Piranesi alle idee di Vico, ora ammessa anche da J. Wilton-Ely (G.B. Piranesi, *The Polemical Works*, Westmead 1972, p. vi), non sembra così specifica. L'oscurità vicchiana e la sua ostilità verso le scienze moderne, fra le quali l'archeologia, non dovevano farne l'autore preferito da Piranesi, se mai lo conobbe (rinvio agli splendidi saggi di A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarians*, nel vol. *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1955, pp. 67-106; *La nuova storia romana di Vico*, in «Rivista storica italiana», 1965, pp. 775-776; *Vico's Scienza nuova: Roman «Bestioni» and Roman «Eroi»*, in «History and Theory», 1966, pp. 3-23). Ad altre letture erudite Piranesi fu probabilmente indirizzato dal suo mentore G.G. Bottari; la concezione e il commento della *Camera sepolcrale*, nelle *Opere varie*, sottintendono infatti la conoscenza dell'operetta di Francesco Bianchini, *Camera ed iscrizioni sepolcrali de' liberti, servi ed ufficiali della casa d'Augusto*, Roma 1727, con il suo inedito interesse a scrivere la storia attraverso i monumenti e il nuovissimo interesse per la struttura sociale del mondo antico. La lettera a Giobbe riecheggia anche qualcosa dell'inizio del *Principe*, allora riletto nei circoli fiorentini e quasi sicuramente nel gruppo del «Burchiello» di Mons. Bottari (M. Rosi, *Dispotismo e libertà nel Settecento. Interpretazioni «repubblicane» di Machiavelli*, Bari 1964; G. Pignatelli e A. Petrucci, voce *Bottari* nel *Dizionario biografico*. Inoltre, su Lodoli e Vico: E. Kaufmann Jr., in «Art Bulletin», XLVI, 1964, p. 159 ss.; su Lodoli e Piranesi: E. Kaufmann, in «Gazette des Beaux Arts», 97, VI, 1955, p. 21 ss.

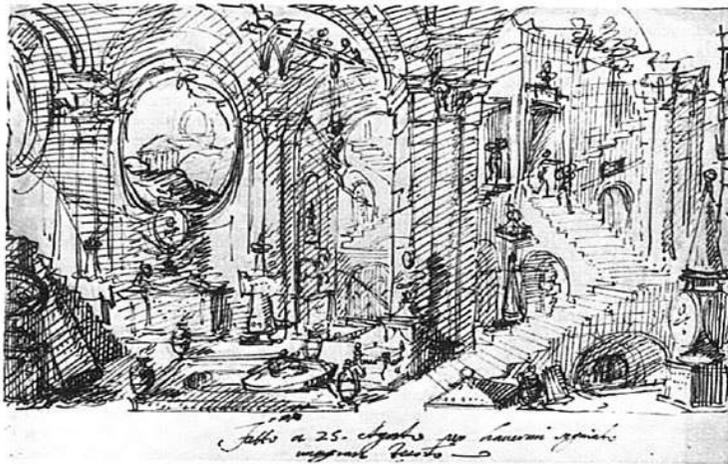
¹¹ J. GARMS, *Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen Bruder Urbano in Rom: Kunsthistorisches Material*, in «Römisches Institut, Mitteilungen», XII, 1971, pp. 201-85, p. 263.

¹² K. NOEHLES, *Arkitekturprojekte Cortonas*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1969.

¹³ Dresda e New York: H. VOLKMANN, *Piranesi Architekt und Graphiker*, Berlino 1965, tavv. 6 e 7; Londra: R. BACOU, *Piranesi*, Londra 1975, tav. 39.

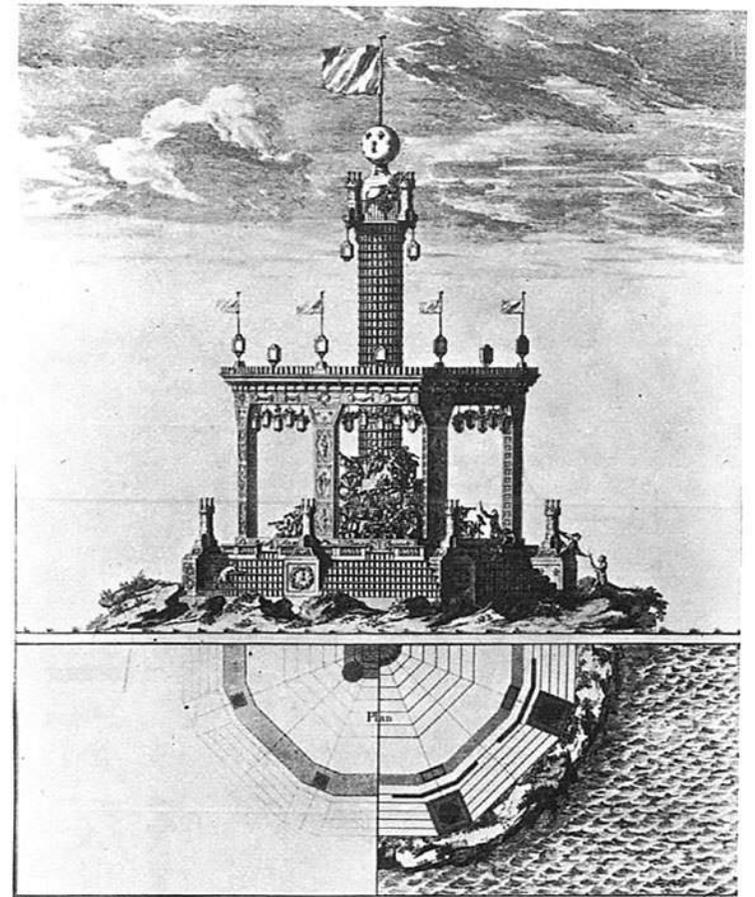
¹⁴ Per una diversa interpretazione si veda il saggio di M. Calvesi, citato.

¹⁵ A. GRISERI, *Itinerari juvarriani*, in «Paragone» VIII, 1957, 93, p. 40 ss. e *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, pp. 293-94. Ringrazio qui Andreina Griseri per avermi fatto avere la fotografia del *Sogno* di Juvarra (del 25 agosto 1706!).



105 F. Juvarra. Pensiero dedicato a un sogno, disegno. Biblioteca Nazionale, Torino.

106 G.B. Piranesi. « Interno di Palazzo », disegno, Société des Architectes D.P.S.G., Parigi.



PLAN ET ELEVATION GEOMETRALE DU SALLON DE MUSIQUE CONSTRUIT en transparens éclairés interieurement.

Ce Sallon étoit élevé sur la Rivière, entre le Pont Neuf et le Pont Royal, et sur le vis le Tronc de Louis Majesté, il fit voir une partie de la fête donnée par la Ville de Paris le 29. Aoust 1739 à l'occasion du Mariage de Madame Louise Elisabeth de France, et de Don Philippe Infans d'Espagne.

107 Servandoni. « Sallon de musique » per le nozze di Luisa Elisabetta di Francia con l'infante Filippo, 29 agosto 1739.



108 G.B. Piranesi. Appunti da Fischer von Erlach, disegno. Pierpont Morgan Library, New York.

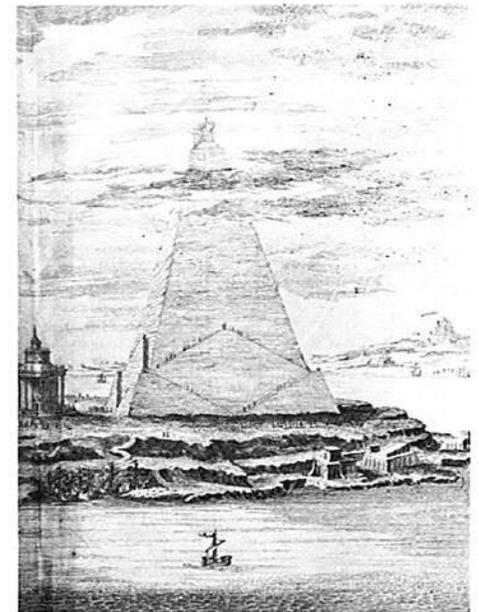


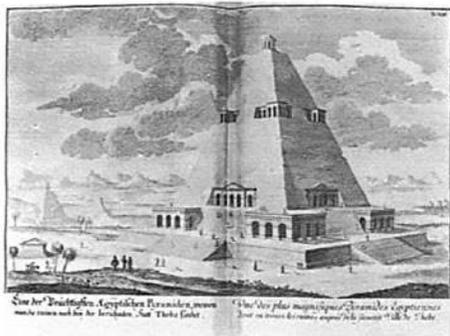
Das metallene Meer in dem Tempel Salomonis
 verdinet vor alle Gefässe den höchsten. Dessen Diameter
 war von 10 El., rund also der Umfang ungefähr von 30
 El., die Höhe von 3 El., die Dicke einer Hand breit.
 Hielte in sich 2000 Bath. Es ruhte auf 12 nach
 den 4 Winden auswärts gerichteten Rindern.
 Diesen wunders-würdigen Hüß hat, auf der weisen
 Salomonis Anordnung, zu Stande gebracht Hiram
 von Herkuffte aus dem Stam Naphthali, von
 Geburt aus der Stadt Tyrus. 5. Buch der Kon. 7.

La mer de metal dans le Temple de Salomon
 merite la preference sur tous les autres Vases
 Elle avoit dix aunes de Diameter, de sorte que sa cir-
 conferece en comprenoit environ trente. Sa hauteur
 estoit de cinq aunes, et son epaisseur d'une paume. Elle con-
 tenoit 2000 Bath. Douze Tailleurs tournez vers les 4 Vents
 cardinaux la soutenoient. Hiram, qui trouva son Origine
 de la Tribu de Naphthali, et sa naissance de la Ville
 de Tyr, fut par l'Ordre de Salomon l'auteur Ouvrier
 de cette merveilleuse fonte. Liv. 5. Du Roi chap. 7.

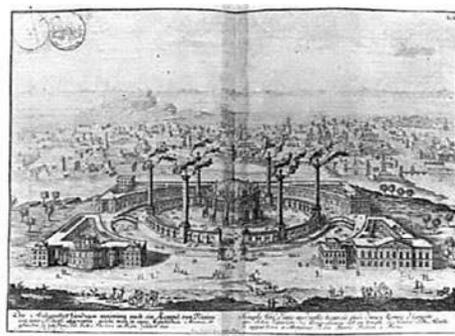
109 J.B. Fischer von Erlach. Il «mare di metallo» nel tempio di Salomone.

110 J.B. Fischer von Erlach. Le piramidi di Meris (particolare).





111 J.B. Fischer von Erlach. Piramidi di Tebe.



112 J.B. Fischer von Erlach. Tempio a Ninive.



115 J.B. Fischer von Erlach. Vasi di porfido del Viceré di Napoli.



116 J.B. Fischer von Erlach. La « piazza di Traiano ».

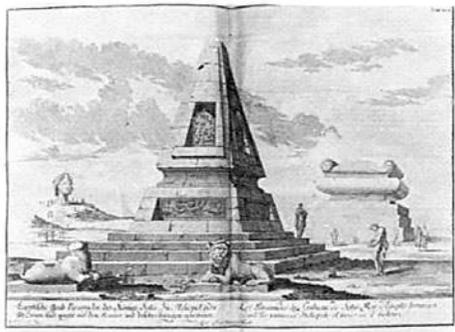


117 J.B. Fischer von Erlach. Obelisco di M. Aurelio e L. Vero a Corinto.



118 J.B. Fischer von Erlach. Il tempio di Diana a Efeso.

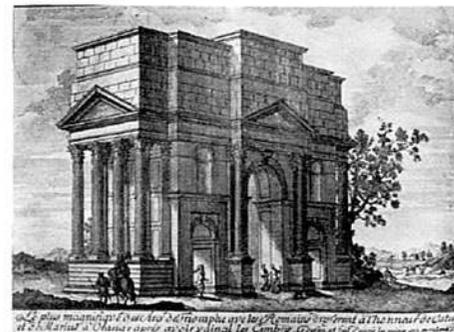
113 J.B. Fischer von Erlach. La piramide di Sotis.



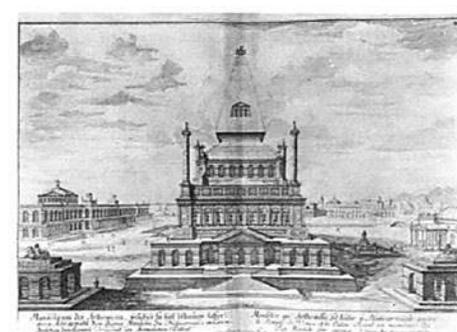
114 J.B. Fischer von Erlach. Vasi antichi nelle Collezioni Chigi, P. Bellori, F. Pichetti, dell'autore e imperiale.

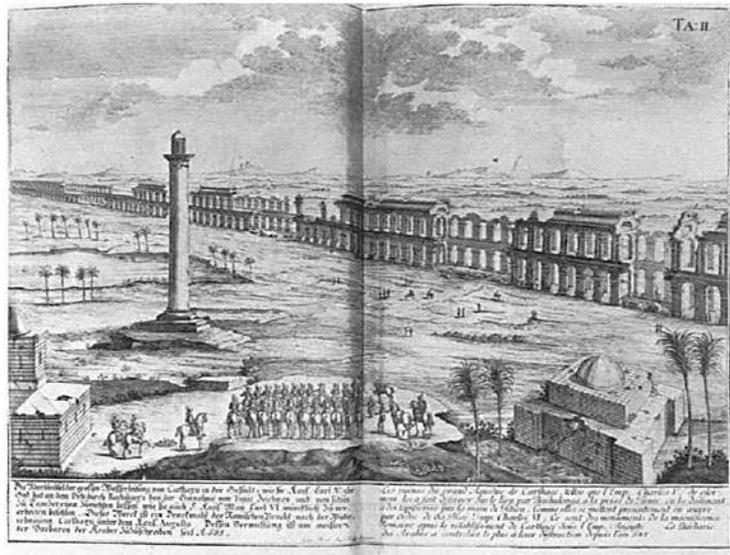


119 J.B. von Erlach. L'arco d'Orange.



120 J.B. Fischer von Erlach. Il Mausoleo di Alicarnasso.

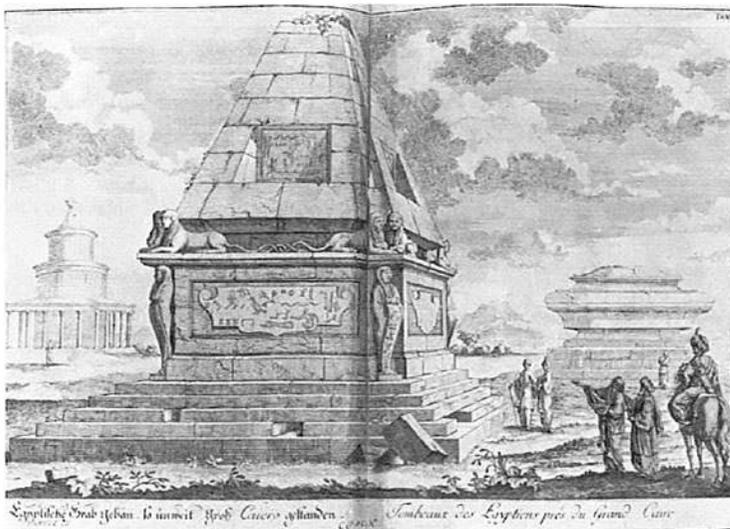




121 J.B. Fischer von Erlach. L'acquedotto di Cartagine secondo i rilievi fatti per Carlo V.



123 J.B. Fischer von Erlach. Vasi egizi della collezione di Cristina di Svezia.



122 J.B. Fischer von Erlach. Tombe egizie al Cairo.



124 G.B. Piranesi. Copia dall'incisione della scena VII di F. Juvarra, del « Teodosio il Giovane », Teatro Ottoboni, 1711. Disegno, British Museum, Londra.



Si va compiendo ora il terzo anno, Riveritissimo Sig. NICOLA, da che io mofio da quel nobile difio, che trafte fino dalle più rimote parti d'Europa i più Valenti Uomini dell'età prefente, e delle paffate ad ammirare, ed apprendere da quelle augufte reliquie, che reflano ancora dell'antica maeftra, e magnificenza Romana il più perfetto, che fi abbia l'Architettura; lafciai io ancora le mie native contrade, e mi venni dal medefimo fpirito condotto in quella Regina delle Città. Io non vi farò a ridire la meraviglia, che n'ebbi offervando d'appreffo, o l'efattiffima perfezione delle architettoniche parti degli Edifizj, la rarità, o la finifurata mole de' marmi che in ogni parte rifecontrafi, o pure quella vafte ampiezza di fpazio, che una volta occupavano i Circhi, i Fori, o gl'Imperiali Palagi: io vi dirò folamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo fpirito quelle parlanti ruine, che di fimili non arrivai a poterme ne mai formare fopra i difegni, benchè accuratiffimi, che di quelle fteffe ha fatto l'immortale Palladio, e che io pur fempre mi teneva innanzi agli occhi. Quindi è ch'effendomi venuto in penfiero di farne palefi al Mondo alcune di quelle: ned effendo fperabile a un Architetto di quefti tempi, di poterne effettivamente efeeguire alcuna: fia poi ella colpa, o dell'Architettura medefima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata ne' tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, e in quelli de' potentiffimi Cefari, che le fuccedettero: o pure ella fia colpa ancora di quelli che farfi dovrebbero Meccenati di quella nobiliffima facoltà: il vero fi è, che non vedendofi i noftri giorni Edifizj, che portino il difpendio, che ricercherebbe per efempio un Foro di Nerova, un Anfiteatro di Vefpafiano, un Palazzo di Nerone; ned apparendo ne' Principi, o ne' privati difpofizione a farndi vedere; altro partito non veggio reftare a me, e a quell'ingegno altro Architetto moderno, che fpiagare con difegni le proprie idee, e fottarrare in quello modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in quella parte fopra l'Architettura; e per fottarrarla altresì dall'arbitrio di coloro, che i teftori poffeggono, e che fi fanno a credere di potere a loro talento difporre delle operazioni della medefima. Per quefto fine io ho procurato nel mio foggiorno in quella gran Metropoli d'accoppiare alle cognizioni, che qualunqu' elle fieno ho acquifitate d'Architettura l'arte di difegnare non folo le mie invenzioni, ma d'intragarle ancora nel rame: nell'una, e nell'altra delle quali cofe, quanto io mi fia riufo, Voi il giudicherete, che fete un ottimo conofcitore di tuttocciò che appartiene a ciafcheduna di quelle liberali Profefioni. In tutti quefti difegni Voi vedrete quanto mi abbia contrillato la Proffettiva, perchè alcune parti di effi, le quali io voleva in certo modo che più dell'altre fi offervaffero dallo Spettatore fi manifeftaffero prima di tutte agli occhi di lui. La proffettiva diceva molto giuditiofamente il gran Maeftro dell'Architettura Vitruvio, è neceffaria all'Architetto: ed in vero io credo poterfi foggungere, che chiunque non vede di quefta l'ufa, e il bifogno nell'Architettura, non fa ancora, onde quefta tragga la fua maggiore, e più forte vaghezza.

Ma egli è omai tempo riveritiffimo Signore, che lafciai i miei difegni a parte venga alle ragioni, che mi hanno indotto a fregiarli col Voftro onoratiffimo Nome. E fe io dirò primariamente di effermi perfuafio a far quefto per lafciarvi prima della mia partenza una chiara testimonianza degli obblighi che io vi profefso per avermi Voi per tutto il tempo della mia dimora in Roma fempre cortefemente accolto in voftro Casa, e favorito in varie guife di quelle cofe, che a Foricitero in Città tiranera togliono fpeffe fate occorrere; poco farà in confronto degli ajuti fingolari, e frequenti, che ho da Voi ricevuti nell'efercizio della mia Profefione: la doviziofa, e fefta raccolta, che Voi avete di Pitture, di Difegni, di Libri, e di Carte intagliate, di cui non v'è forse in quella Dominante la più copiofa, o unita almeno con più fquifito gufto, e fapere: quefta avete Voi fempre lafciaa in piena mia difpofizione; permettendomi non folamente di vedere, e rivedere preffo di Voi qualunque cofa occorevami, ma di trasportarla ancora ovunque meglio mi piaceffe. Più di tutto però io conofco di dovere agli insegnamenti voftri, avendomi Voi non folo d'ogni rarità di quefto genere antica, o moderna, che fi ritrova in Roma fatto offervare le più fingolari bellezze a parte a parte: ma con gli efempj de' voftri eccellenti difegni ancora dimoftrato, come fi poffa in nuove forme fare un lodevole ufo de' ritrovati de' noftri maggiori. Per le quali cofe, o Signore, fe io prefentemente mi fono avviato d'onorare i miei difegni col voftro Nome; non è quefto tanto per procurare ai medefimi quell'onore, che per fe non hanno, quanto per rendervi in certo modo quello, che con le voftre lezioni, e con il voftro efempio il mio fearlo ingegno ha faputo produrre. E qui Signore, poichè de' benefizj, che mi avete fatti fi fa menzione, non finiro quella lettera feza ricordarvi con infinito mio piacere, della amicizia che per voftro mezzo ho acquifitata delli due chiariffimi Architetti dell'età noftra Nicola Salvi, e Luigi Vanvitelli; il merito de' quali, come farà abbastanza alla poffeftenza comprovato dalle infigni Opere che hanno fatto; e dalla Fontana di Trevi principalmente, che ora il primo fia per finire, e dal Porto, e Lazzaretto d'Ancona teftè terminati per opera dell'altro; così vano farebbe che io mi effendeffi nelle loro lodi: in quanto a me io non lafcero di dire, che la cognizione che di loro ho avuta non è ftata il meo mo degli avvantaggi che Voi mi avete procurati, e che io ho con l'efperienza riconofciuti di mio non ordinario profitto. Dopo di avervi refò conto così delle ragioni, che mi hanno mofso a pubblicare quefte mie invenzioni, come ancora di quelle, che ho avuto più forti di farle comparire alla pubblica luce col voftro Nome in fronte; non mi refta che a dirvi, che s'elleno avranno la felice forte di effere da Voi aggradiate, e protette, come lo è ftato a fuo gran vantaggio il loro Autore, nuovi ftimoli fi accrefceranno a me per darvi maggiori prove del mio cofiante rifpetto, e della vera ftima con cui farò eternamente

Di V. S. Riveritiffimo

Roma 18. Luglio 1743,

*Disegno Obbligato Scrittore
Giambattista Piranesi.*

Un progetto per Poets' Corner e una picca all'Accademia

Questo biglietto del Piranesi al Mengs è del 1722, ed è la testimonianza di un Piranesi con pensieri di morte. Non sembrerebbe dunque adatto a comparire in un contesto dedicato ai suoi anni giovanili.

Eppure ci è sembrato interessante renderlo noto per intero, dopo la citazione del Focillon perché vi riaffiorano idee che risalgono a impressioni dei primi anni romani.

Nel 1772, dopo una controversia durata otto anni con gli eredi, l'Accademia di San Luca si accingeva ad erigere un monumento all'architetto Pio Balestra, nella chiesa accademica dei Santi Luca e Martina.

Pio Balestra, morto nel 1764, aveva infatti lasciato l'Accademia sua erede universale perché istituisse concorsi per gli artisti; concorsi importanti, che venivano subito dopo quelli capitolini, ripristinati da Benedetto XIV.

Nella riunione del 6 settembre 1772, fu approvato uno dei tre bozzetti presentati da Tommaso Righi, lo scultore che aveva lavorato per il Piranesi in Santa Maria del Priorato. Il Principe dell'Accademia, Mengs, doveva ora stipulare un contratto con il Righi. La questione tornò così in assemblea il 2 ottobre, ma invece di una seduta pacifica, si ebbero, secondo il verbale, « delle dispute e degli alterchi che fecero nascer qualche disordine fra alcuni signori accademici ».

Il giorno stesso, Piranesi inviava a Mengs il « biglietto » che presentiamo, e di cui fu data lettura nella seduta seguente, che lo bocciò.

Disgustato, il Piranesi non mise più piede in Accademia.

L'argomento non era per il Piranesi secondario: ai suoi occhi il Balestra era un bene-



125 T. Righi. Tomba Balestra in SS. Luca e Martina, Roma.

fattore, e il benefattore di una pubblica istituzione volta alle arti. Dunque era salito all'altezza dei grandi Romani solleciti della *publica utilitas*, uno di quei *vindices et protectores bonarum artium* che nella sconfessione di Lord Charlemont Piranesi aveva invocato in forma anonima e collettiva. Non per nulla Piranesi veniva da quell'« inclita repubblica che il Maffei anteponeva alla stessa Roma per nobiltà d'origini, fondata dalle « primarie e più scelte famiglie, cioè a dir quelle che modo aver poteano e sussidi », i cui « primi pensieri furono di libertà, le prime leggi di comunanza, il primo istituto di Repubblica ».

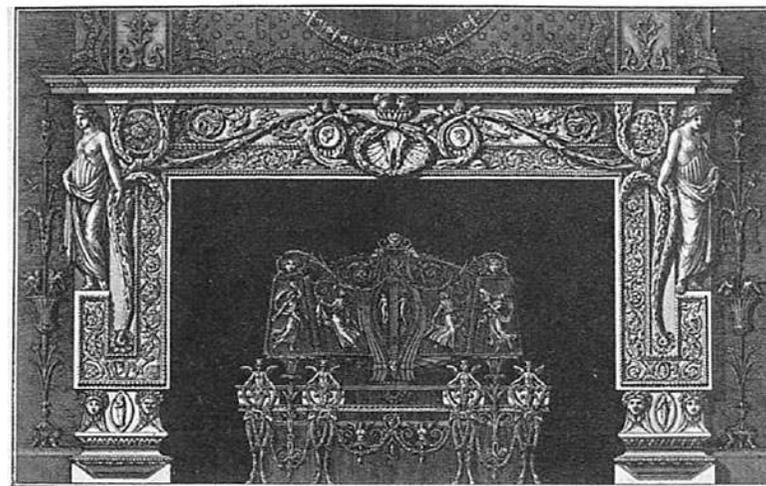
Questi sentimenti potevano essere condivisi dalla « congregazione », anche se non da tutti con lo stesso fervore. Dove invece seguire l'autore del « viglietto » diventava difficile era quando, perorando la sua causa, additava come esempi sculture che dovevano apparire d'una retorica barocca decisamente superata, e che lui invece descriveva come « isolate, piramidate, allusive » e « sull'idea degli antichi ».

Qualche anno dopo, in uno schizzo per il proprio sepolcro, lo stesso Piranesi sembra aver abbandonato l'ambizione di una scultura trionfante, di una pienezza che a lui poteva ricordare i gesti ampi degli scultori dei Flavi. Ma possiamo seguire il percorso dei suoi pensieri a proposito della tomba Balestra.

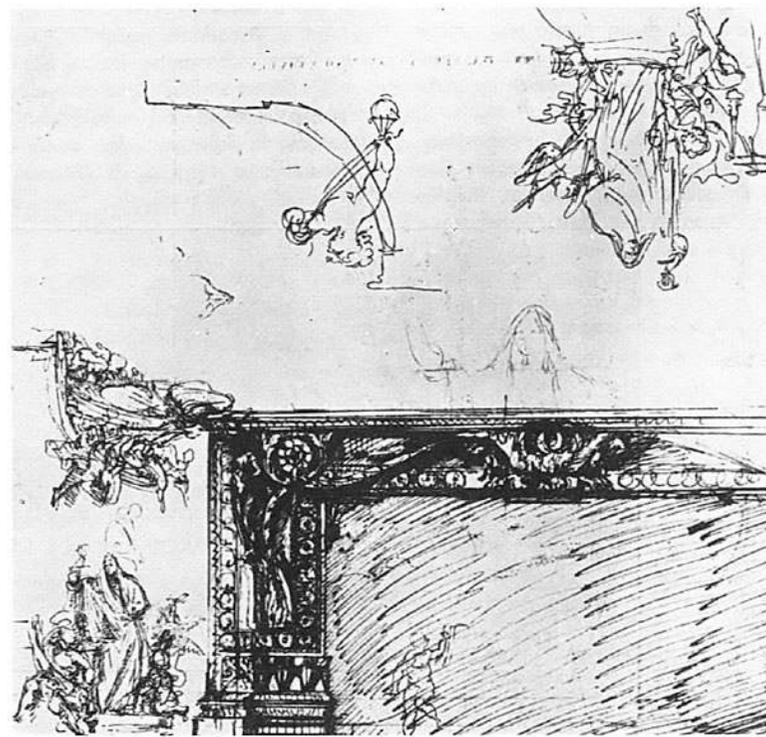
La tomba del Balestra doveva occupare uno spazio ristretto, doveva essere poco più di un epitaffio sormontato da un busto. Il Righi, che aveva lavorato con Piranesi, vi aveva profuso i simboli dell'attività del defunto, ma in modo descrittivo ed enumerativo, non nel senso emblematico, concettoso, « geroglifico », che avrebbe inventato lui. È probabile che Piranesi ricordasse un'altra soluzione di un problema simile, che aveva conosciuto giovanissimo. Era il monumento del vecchio direttore dell'Accademia di Francia, Vleughels, scolpito da Michelangelo Slodtz alla Trinità dei Monti, fra il 1738 e il 1740, che aveva dovuto aver visitato all'epoca del suo arrivo a Roma e delle prime amicizie con gli artisti dell'Accademia. Lì il « genio virtuoso », che sollevando il



126 C. Gallimard. Monumento funebre di N. Vleughels.



127 G.B. Piranesi. « Camino » n. 54 dal volume « Diverse maniere d'adornare i camini ». Calco-grafia Nazionale.



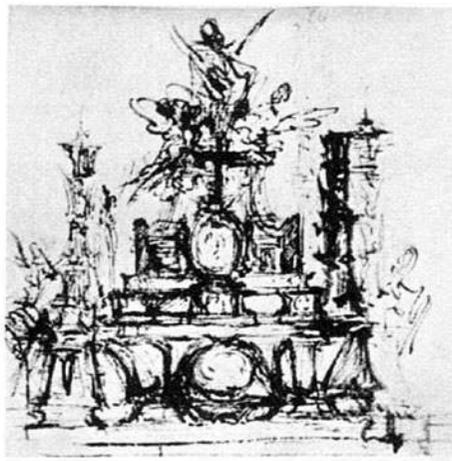
128 G.B. Piranesi. Studio per camino e schizzi di figure, disegno. Kunstbibliothek, Berlino.

sudario scopriva il busto dell'artista alla luce della gloria futura.

Ma era la meschinità del monumentino appiccicato all'architettura di Pietro da Cortona che indispettiva. Collocare un monumento in una chiesa, e in una chiesa di architettura così controllata e sapiente, non si poteva fare senza tener conto del significato di quell'architettura. Ora, « per grazia di Dio, e per onor dell'Accademia », quella chiesa è « un tempio non ingombro », « essendo cosa pubblica », e quindi amministrata saggiamente, anzi retta da « un'accademia, ... un'unione di uomini i più rispettabili in tutt' i tempi », non « sta in mani di Frati, o d' altre Persone, che a tutt' altro pensano ».

Perciò, anziché applicare targhe che coprano « quelli riquadri », che sono le « prime idee » del Cortona, si comprenda che è questo il luogo destinato ad ospitare degnamente le statue dei benefattori, in modo che non tolgano, anzi « diano risalto alla prima forma », fino a costituire una « Galleria per la simmetria d' altrettanti monumenti quanti saranno i Benefattori ».

Insomma, nel programma che Piranesi sembrava aver abbozzato in un pomeriggio, ma che invece rifletteva, evidentemente, lunghe meditazioni, Santi Luca e Martina diventava



129 G.B. Piranesi. Schizzo per l'altare di S. Maria del Priorato, New York Pierpont Morgan Library.

il Tempio delle Arti, l'aula « colonnata » era restituita a tutta la sua potenzialità simbolica, tanto che le nuove statue vi dovevano apparire non come un « ingombro », ma « quasi un ornamento mancato all'idea dell'autore ».

Erano i grandi progetti coltivati con Dumont, con Challe, con Le Geay. Il « sito » più adatto a collocare il monumento Balestra sarà, di conseguenza, accanto all'altar maggiore, dove già il Piranesi vede, nelle spartizioni, un « luogo »... che « forma per se stesso la figura d'edicola »; sarà un « monumento svelto, isolato », così come i due gruppi di Le Gros e di Théodon in Sant'Ignazio.

Chi conosceva Piranesi sapeva che non era da poco che dichiarava la sua ammirazione per Le Gros. La sua idea per l'altare di Santa Maria del Priorato non tradisce un ricordo della cappella Antamori, un'opera del « grande Juvarrà »? Qualche anno prima della disputa all'Accademia, quando stava maturando l'idea del camino inciso alla tavola 21 delle *Diverse maniere*, aveva proprio schizzato insistentemente, sullo stesso foglio, variando di volta in volta, quasi inseguendo una sua idea, il gruppo di Théodon del Gesù.

CARLO BERTELLI

167
170

Almo di Pietro Piranesi
Roma il 8. Breve 1772

Sig. Balta Piranesi dopo aver speguitamente appresi i di lui complimenti
all'adegna memoria di P. B. B. viene più premiosamente a rappresentar
gli il concetto di ciò che gli sembra poter servire all'esecuzione della memoria
ipotetica del Balestra, cioè, che portandosi il sig. Principe col sig. Righi all
sito da esaminarsi vedendo degli svari idue a ricevere un qualche altro
ornamento omogeneo alla prima stabilità di disposizione dell'architet-
tura, o che il pubblico ne rimanga così fatto in guisa, e che ne parli
appunto, come se ne avesse a parlare il Cortona medesimo, che gli l'el-
toro della chiesa, tanto più che il Cortona sud. ha creduto non dover
quella stabilità di disposizione, e spone giannici alterata, accendola
raccomandata prima alle succedute, e ricreate idee, condotte così
alla fine, a sua credenza per le migliori, e adatte all'interno dell'que-
ro, onde stimò, e sicuro, che questo suo parte, e sforzo d'ingegno non
sarebbe stato alterato giammai, per aver il tutto conservato nelle
mani di un'accademia, e di un'unione di uomini i più rispettabili
in tutt' i tempi, e siccome non fu mai concepito il non poter fare adatti
ciò che a se non piace, così il Cortona si assicurava, e spera in H. l'ave-
riva prouti sempre i congruati a garantirne la sua riputazione.
La Chiesa comunque così richiesta, non sta in mani di doli, o d'altro
Persone, che a H. altro pensano fuorché all'onore del prin. edificatore
della intenzioni dell'architetto, e della med. Lor. riputazione, poiché
invece d'aggiungere ornamento, e dignità al luogo, pensano più in-
to d'abbatterlo perché pensano (come suol dirsi) ognuno per se medesimo,
senza riflettere come possa farsi una degna aggiunta a quel tutto, e
poi intrarne onore, e gloria appo i posteri. dico pertanto, che se l'ar-
chitetto che quel corpo che quel soggetto vuole un sito ad un'opera
te a quel tutto di già stabilito, giacché per la grazia di Dio, e per
dell'accademia abbiamo un tempio non ingombro, e che nell'aria
di disposizione si manifesta il suo ingegno, e di si rispettabile au-
denza, si alleggi adunque l'adeguato sito, quando non si vogliono
affatto togliere quelli riquadri, e prime idee del Cortona, siccome con-
dole queste dalla parte opposta della Chiesa vicino all'altare
maggiore: ne so poi, se in caso di cosa ne seguirebbe la distruzione
della prima correlazione, che si opererebbe di poi dagli'inter-
denti, ed in tal caso noi meritamente cadremmo nella critica.
L'opera di quel luogo con'egli è determinato, forma per se stessa
la figura d'edicola, così conservata, e dall'autore, e dal pubblico.
Si conservi

Gio Batta Piranesi dopo aver ossequiosamente espressi i di lui complimenti alla degna Persona di V.S. III.ma, viene piu precisamente a rappresentargli il concertato di ciò che gli sembra poter servire all'esecuzione della memoria sepolcrale del Balestra; cioè, che portandosi il Sig. Principe, col Sig. Righi nel sito da esaminarsi, vedere s'egli sia idoneo a ricevere un qualche altro ornamento omogeneo alla pma stabilita disposizione dell'architettura, e che il Pubblico ne rimanga sodisfatto in guisa, e che ne parli appunto, come se ne avesse a parlare il Cortona medesimo, che fù l'Autore della Chiesa; tanto più, che il Cortona sud.º ha creduto non dover' quella stabilita disposizione, essere giammai alterata, avendola raccomandata prima alle sue cercate, e ricercate idee, condotte così alla fine, a sua credenza per le migliori, e adatte all'intiero dell'opera; onde stimò per sicuro, che questo suo parto, e sforzo d'ingegno non sarebbe stato alterato giammai, per aver il tutto conservato nelle mani di un accademia, e di un'unione di uomini i più rispettabili in tutt'i tempi, e siccome non fù mai concesso il non poter fare ad altri ciò che a se non piace, così il Cortona si assicurava opere in tt' l'avvenire pronti sempre i congregati, a garantirne la sua riputazione.

La Chiesa adunque così richiede: ne stà in mani di Frati, o d'altre Persone, che a tt' altro pensano fuorchè all'onore del pmo edificatore, delle intenzioni dell'Architetto, e della med.a Lor' riputazione, poiché invece d'aggiungere ornamento, e dignità al Luogo, pensano piuttosto d'abbatterlo perche pensano (come suol dirsi) ognuno per se medesimo, senza riflettere come possa farsi una degna aggiunta a quel tutto per poi ritrarne onore, e gloria appo i Posterì.

Dico pertanto, che che l'Architettura che quel corpo, che quel soggetto vuole un sito corrispondente, a quel tutto di già stabilito: giacché per la Grazia di Dio e l'onore dell'Accademia abbiamo un Tempio non ingombro, e che nella sua disposizione si manifesta il savio regolamento di sì rispettabile Accademia. Vi allegli adunque l'adequato sito,

quando non si vogliono affatto togliere quelli riquadri, e prime idee del Cortona, riconoscendosi queste dalla parte opposta della Chiesa vicino all'Altare maggiore: ne sò poi, se in caso diverso ne seguirebbe la distruzione della prima correlazione, che si osserverebbe di poi dagl' Intendenti, ed in tal caso noi meritamente cadremmo nella critica.

L'opera di quel luogo com'egli è determinato forma per se stesso la figura d'edicola, così consecrata, e dall'Autore, e dal pubblico. Si conservi, e si porti per Legge un soggetto che non tolga, anzi che dia maggior risalto alla prima forma. Domanda il sito un soggetto svelto, e isolato, che sia d'ornamento, e con nobiltà arricchisca il tutto: che l'edicola non si lagni di ricevere p. superiore l'ingombro, ma che sia quasi un ornamento mancato all'idea dell'Autore, o come se avesse preparato il sito p. soggetti di memoria, che obbligano questo proposto fine: così la Chiesa diverrà una Galleria per la giusta simetria d'altrettanti monumenti quanti saranno i Benefattori della med.a. Anticamente ne sepolcri si ponevano statue colche, o in piedi, o a quella guisa, che richiedeva il soggetto del sepolcro, e del luogo, ove avea ad essere collocato, e consecrato; quivi adunque si faccia un soggetto elegante isolato, piramidato, allusivo appunto, come quei gruppi fatti all'Altare di S. Ignazio, che adornano, e il soggetto, e il tutto; onde vi stàn bene collocati, perch'è nell'idea degli antichi.

Non si può forsi stabilire di fare una figura eroica d'un Uomo, allusiva ad una virtù, come d'un Uomo, che gli sia a cuore l'interesse, e il vantaggio delle Arti Liberali, appoggiato ad un lagrimatoio? Un qualche Genio virtuoso adattandolo al caso, e al modo di pensare de tempi nostri? questo dev'essere un monumento degno, nella sua erezione, del tempo del vostro Principato, perche per voi in questo genere dev'essere lo stesso metodo di pensare, come nel pubblico, essendo questa cosa pubblica. Gli antichi in tt.i i Casi tramutavano la faccia dell'emblema di quel morto, o di quel vivo, a cui la statua o 'l monumento gli era stato eretto, occorrendovi una qualche eccezione. Nel caso

nostro potrebbesi a piedi ornare d'emblemi la memoria del Benefattore senza scritto, nel basamento, e con umile cornice, che non abbagli, ma adorni l'Architettura della Chiesa, e quante volte il luogo non porti questa, o quella idea, assolutamente si cerchi un'altra parte del Tempio. Un pannicello, un medaglione, un putto, non è questo un sodo, e decoroso pensare p. una rispettabile Assemblea, ne il Benefattore si chiamerà sodisfatto. Ma una statua inalzata, quanto mai fù decorosa in tutt'i tempi! e quanto mai fù, e sarà desiderata da tutte le Nazioni, e da noi mai lagnarsene da qualunque Uomo, che abbia fatto grandi azzioni nel mondo. Beneficheranno allora l'Accademia composta di Uomini grati, se sapranno con dignità riconoscere i loro benefij per quanto comporta il luogo, ove si avranno a porre le di lor grate memorie.

Per rapporto poi a quanto ha fatto stabilire la forza del Riveritiss.o Biglietto inviato al Sig.r Orlandi, trattando degli affari da Lei assegnati, e non di quelli a se riservati (*sic*). Dirò alcuna cosa sopra questo punto. La prego adunque sig.r Cav.e Meng a darmi libertà di dire che un Padrone, un Uomo, un Galantuomo un Accademia, e qualunque congregazione, o consiglio, e che quello in particolare, cioè il P.ne, e questi in genere come membri ciascuno di quella tale unione, sia lecito ad ognuno di questi palesar liberamente la sua opinione sopra qualunque affare che in quella tal'assemblea si abbia a trattare, e di riconoscere, e far'attenzione prima che si venga alla determinazione dell'affare di cui si tratta, avendo questa tal facoltà ciascuno dei membri di quel Corpo, e che tutti debbono agire p. la verità e vantaggio comune della Compagnia? Adunque perché nascer picca, se siamo frà Galantuomini? Se quell'affare fù concluso — con sue determinazioni; non avendone fatta scrittura con l'Artefice (Essendone venute nuove idee) deve riunirsi tutto il Corpo, come arbitro di scegliere sempre il miglior consiglio, che sia possibile, dovendo amichevolmente tornare indietro dallo già stabilito (essendo co-

sa da Uomo savio) quando abbia a risulturne vantaggio. Se si trattasse di affari di un Regno, perche il Sovrano avesse di già stabilito l'esecuzione di un affare da lui già incaminato, e intrapreso, pure quando si tratti del ben pubblico, e del vantaggio de sudditi, commette l'affare a que' tali da esso destinati, e raccoglie il migliore dal sentimento particolare di ciascuno, non dispiacendogli di mutar idea, o di aggiungerne alla prima di già stabilita, quando ne risulti il comun vantaggio.

Rapporto poi al Sig.r Righi è vero, che gli è stato detto, che questo suo modello sarà eletto: ma per le sud.e ragioni, e come membro anch'egli di questo parlamento deve convenire quando vi fosse una strada migliore della prima, già stabilita idea, ne deve dire ad esso toccar la commissione, ed esser questa la sua, perche per quanti patti si facciano in particolare in una tal circostanza. Il P.ne ch'è il capo dell'Accademia ha sempre la sua riserva, spendendo egli il suo denaro; onde non deve dipendere dalla sua volontà ma da quella dell'Accademia, a cui deve soggiacere. Nelle opere pubbliche quando si tratti di collocare monumenti, vi è sempre la pma Persona, ch'è il P.ne che ha ordinato l'opera, e poi vien' l'Architetto, ch'è fabbro sopra tt.e le arti: e questo è l'Accademia, ove tutti insieme sono Persone atte, ed al fatto d'ogni arte liberale, anzi egli deve dire e per ' bene che vedan' più occhi (come suol dirsi) e quante volte la cosa verrà bene per mezzo dell'idee prima ben maturate ne riporterà egli solo il vantaggio, e la gloria, che si sarà acquistata per mezzo dell'altrui consiglio. e pronto a suoi comandi

Poscritto di quanto si è parlato di sopra intendendo, che venghino osservate, e lette le mie proposizioni per quanto porta la sola voce votiva della mia persona. Che se mai il corpo dell'Accademia (rivisitato il sito) trovasse, che l'idee di già stabilite fossero a proposito, e se per caso mi trovasse anch'io, che parimente mi sodisfacesse, sarò pronto sempre ad uniformarmi all'altrui sentimento.

Non poteva capitare a Giovan Battista Piranesi biografo meno ben disposto; tanto più che per quasi due secoli, sino alla pubblicazione, nel 1921, del manoscritto del Legrand, l'«Elogio» del Bianconi sarebbe rimasto quasi l'unica fonte biografica a stampa sull'incisore architetto veneziano.

Era stato in casa Bianconi, a Bologna, che aveva trovato alloggio il Winckelmann al primo arrivo in Italia, e Winckelmann e il Mengs erano fra i frequentatori assidui della sua splendida casa di Dresda. Se Piranesi si era poi occupato, negli ultimi anni, del « circo di Caracalla » (il circo di Massenzio) aveva invaso proprio un terreno che stava curando il Bianconi, il cui volume, *Descrizione dei Circhi particolarmente di quello di Caracalla*, sarebbe uscito postumo, nel 1780, presso quei fratelli Pagliarini che avevano pubblicato la prima opera di Giovan Battista Piranesi. Consigliere aulico alla corte di Dresda, si era felicemente sposato, un anno dopo il Piranesi, con la figlia del gran bali di Dresda. Padrone delle lingue straniere, educato nelle lingue greca e latina dallo zio teologo Giovanni Battista Bianconi, invece della polemica, provocata dal Piranesi fino allo scandalo e al pericolo della propria incolumità, aveva ricercato attivamente la collaborazione e l'incontro, dando vita a periodici informativi, dal *Journal des Savants d'Italie*, alle *Effemeridi Letterarie*, al *Nuovo Giornale dei Letterati d'Italia* e ora collaborava attivamente, spesso firmandosi come « Amatore delle belle Arti », alla *Antologia Romana*, una gazzetta curiosa di tutto, che dalle notizie sulle scoperte di Volta passava a informazioni pratiche su come tenere l'erbario o alla pubblicazione di ipotesi ardite, come quella che i Romani

conoscessero già la tipografia. Se Piranesi era fatto tutto di conoscenze pratiche, e avrebbe finito col morire per un sopralluogo, lui aveva messo su la pinacoteca di Dresda senza muoversi dal suo scrittoio, per mezzo di lettere e di buone relazioni. Così per lui scrivere la vita di Giovan Battista Piranesi è addirittura un problema di « decenza ».

Nel farlo, però, inventa e sbaglia. Segnaliamo qui qualcuno degli errori più seri.

Intanto, le origini, che il Bianconi, nel suo



129 bis S. Della Bella. Particolare della statua di Ferdinando I di Toscana. Uffizi, Firenze.

fusco ritratto, vuol far apparire più umili che non fossero. Padrino di battesimo di Giovan Battista era stato Giovanni Widmann, ricco signore della Carinzia che nella sua casa a San Canciano, costruita dal Longhena, aveva una delle raccolte più famose di tutta Venezia. I Widmann erano imparentati con i Rezzonico. Il padre di Giovan Battista era più che uno « scarpellino », se nel 1724 è indicato come maestro nella costruzione del palazzo Corner della Regina. Lo zio Matteo Lucchesi era poi un architetto, ed era



130 G.B. Piranesi. Particolare della « Forma ideale di Campidoglio Antico », (cat. 1, 8).

anche lui ben introdotto nella nobiltà veneziana. Curiosamente Matteo Lucchesi aveva scritto una *Riflessione* contro Scipione Maffei, anticipando, o forse preparando, le posizioni del nipote in favore della superiorità di Roma sulla Grecia, proprio quel Maffei a cui aveva dedicato una delle sue primizie il Bianconi.

L'educazione. Mentre è curioso che il Bianconi non sappia chi fosse Giovanni Antonio Scalfarotto, uno dei maggiori architetti « paladiani » del Settecento veneziano, cerca di far passare l'interesse del Piranesi per l'acquaforte come una bizzarria improvvisa. Invece Piranesi aveva incominciato a incidere a Venezia, sotto Carlo Zucchi, sotto il quale lavorava anche il suo amico Felice Polanzani.

Arrivo a Roma. Le incisioni giovanili di Piranesi contraddicono il racconto del Bianconi. I personaggi che si aggirano per le sue architetture fantastiche e le sue rovine, monaci, signori in tricorno, qualche dama, hanno fin troppa gravità. Soltanto nella seconda edizione del frontespizio della *Prima parte* Piranesi introdurrà i pastori vaganti fra le rovine, ma si tratterà, per lui ormai « arcade », di un tema tipico della poesia della rovina, conosciuto anche attraverso il Grechetto per quel senso di meraviglia della scoperta inaspettata delle testimonianze, misteriose e ammonitrici, di un mondo scomparso. Fra le statue non compare l'Apollo del Belvedere, ma ci si può accontentare dei dioscuro di Monte Cavallo nella *Galleria grande di Statue*, del Bacco di Michelangelo nell'*Atrio Dorico*, dei *Mori* del Tacca, probabilmente conosciuti attraverso una stampa di Stefano della Bella e interpretati secondo uno dei progetti berniniani per l'obelisco



131 G. Genuino. Guglia del Gesù Nuovo, Napoli.

della Minerva (cod. Chis. P. VII. 9, fol. 128), nel *Campidoglio antico*.

Il breve ritorno a Venezia non è documentato altrimenti; del viaggio a Napoli dà ben altra valutazione il Legrand. Oltre all'incontro con le scoperte recentissime di Ercolano, nel museo annesso al nuovo palazzo reale di Portici, eretto dal romano Antonio Canevari e ancora non del tutto finito, doveva impressionarlo la visita all'unica città italiana, con Torino, in cui si costruisse su larga scala, in dimensioni e con respiro europei. In particolare dovette essere colpito dalle fantastiche invenzioni di scale del Sanfelice, non ultimo, forse, dei ricordi architettonici che affioreranno nelle *Carceri*. Un altro tipo di costruzione che dovette sorprenderlo a Napoli, e in cui doveva ritrovare qualcosa delle invenzioni del « suo » Fischer von Erlach, furono le guglie, di San Gennaro e di San Domenico, e del Gesù, allora da poco iniziata da Giuseppe Genuino. Le due guglie di fronte al *Mausoleo antico* e, più tardi, alcune nella *Veduta de' circhi*, sono tipologie nuove rispetto alle tavole più antiche della *Prima parte*.

Che Piranesi fosse aiutato da alcuni eruditi (oltre al Bottari e al Contucci il Legrand ricorda Clemente Orlandi, direttore del museo Kircheriano, e l'abate Pirmei) non significa che non siano sue le linee fondamentali di un discorso tanto convinto e sostenuto con tanta tenacia, mentre amici e segretari gli avranno fornito l'appoggio di erudizione che gli mancava.

Sulla lite all'Accademia di San Luca, si veda il commento alla lettera di Mengs, pag. 117.

C. B.

ANTOLOGIA

ΨΥΧΗΣ ΙΑΤΡΕΙΟΝ

ELOGIO STORICO

Del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma. Art. I.

Chi potesse scrivere con libertà, e decenza la vita tumultuosa di Giambattista Piranesi farebbe un libro non meno gustoso nè meno ghiotto di quella, che di festoso scrisse il famoso Benvenuto Cellini. Noi ci limiteremo a darne un breve saggio come si potrà, nel quale se non diremo tutte le verità, si cercherà almeno, che tutto quello che diremo sia vero.

Nacque questo singolar uomo per quanto egli stesso dicea da uno scarpellino in Venezia nel 1721. Invogliossi di far l'architetto, e ne prese i primi rudimenti da un certo *Scalfarotto* a noi Romani sconosciuto, ma che doveva esser uomo di qualche merito, se sono giulle le lodi,

che gli dava il Piranesi. Avea questi diciott'anni appena quando determinossi a venire alla fonte delle bell'arti, cioè alla gran Roma ove studiò la prospettiva sotto i *Valeriani* pittori teatrali allora in qualche voga. I celeri progressi del Piranesi non lasciarono molto da fare ai maestri, perchè ben presto essi non si trovarono più in istato di tenergli dietro. Innamorossi tutt' a un tratto dell'arte d'incidere in rame, e andò ad impararla dal Cavalier *Vasi* Siciliano domiciliato in Roma, e qui pure fece passi rapidissimi. Per dare saggio de' suoi studj incise varie prospettive, e per acquistarsi un valido Mecenate dedicolle a non so qual ricco muratore, il quale non curandosi di que' onori non lo ricompensò punto, quindi fu ben presto abbandonato dal suo cliente. Accorgendosi dappoi il Piranesi, che l'incisione di queste sue fatiche non era molto

* Ci siamo permessi, per comodità dei lettori, di ridisporre il testo del Bianconi secondo la nostra impaginazione.

plausibile, il suo naturale sospetto gli fece credere, che ciò nascesse dal Vasi, che per gelosia gli nascondesse il vero segreto di dar l'acqua forte. Infuriatosi adunque un giorno volle ammazzare il maestro, che con buone maniere lo placò, ma liberò la sua scuola il più presto che potè da un discepolo così pericoloso, ringraziandone ben di cuore Iddio. Partì allora co' suoi rami molto di mal'umore il Piranesi, e ritornò a Venezia per ivi fermarsi a far l'Architetto. Tale secondo tentativo non gli riuscì meglio del primo, perchè non ebbe veruna commissione, quindi limitossi a vendere le sue prospettive alla meglio per raccogliergli danari e ritornarsene a Roma a tentar nuova strada. Qui giunto si unì col celebre Polenzani incisore Veneziano fatto venire poco prima in Roma non so da chi solamente per incidere certe carte geografiche, benchè avesse maravigliose disposizioni per qualunque altra parte ancora delle belle arti. Il Polenzani intanto s'era invogliato di studiare la figura, e feco lui cominciolla a studiare anche il Piranesi, il quale disegnando improbabmente quasi tutta la notte non prendea, che poche ore di sonno sopra un misero sacco di paglia, che era forse il miglior mobile, che egli avesse in casa. In tale stato visse qualche tempo

nelle più grandi angustie il Piranesi, ma invece di studiare il nudo, o le più belle statue della Grecia che abbiamo qui, e che sono la sola buona strada per imparare, egli si mise a disegnare i più sgangherati storpj, e gobbi, che vedeva il giorno per Roma, caritatevole ricevitrice mai sempre di tutto ciò, che in questo genere produce di più elegante l'Europa. Amava ancora a disegnare gambe impiagate, braccia rotte, e cudrioni magagnati, e quand'egli trovava per le Chiese uno di questi spettacoli a lui pareva d'aver trovato un nuovo Apollo di Belvedere, o un nuovo Laocoonte, e correva tosto a casa a disegnarselo. Chi ha veduta questa singolare raccolta asserisce essere essa la più salutare meditazione delle miserie umane. Quando voleva innalzarsi, e darsi quasi all'eroico disegnava cose mangiative, come sarebbero pezzi di carne da macello, teste di porco, o di capretto; bisogna però confessare, che faceva tali cose maravigliosamente bene. Alcuni di questi disegni si conservano presso il Senatore di Roma Principe Rezzonico, dalla cui autorevole protezione ha sempre tratto grandissimo vantaggio, ed onore sino agli ultimi giorni della sua vita il nostro Artefice.

In mezzo a queste occupazioni, che poco o nulla gli fruttava

vano vennegli improvvisa voglia di ritornare a Venezia per mettersi sotto il celebre Tiepoletto, di cui faceva, e giustamente, gran caso. Ma la naturale sua incostanza lo fece ripartire quasi subito dalla sua patria, che come tant'altri egli non istimava, che quando più non v'era, così eccolo ritornato ben presto in Roma. Qui pure novamente s'annojò, e andò a studiare la pittura in Napoli, quasi che per formare un giovane Pittore Luca Giordano, e il Solimene valesse più di Tiziano, e di Raffaello. Napoli in breve gli divenne anch'esso insopportabile, perchè il Piranesi non era nato pittor di figure, nè v'era scuola capace a farlo divenir tale. I Poeti, ed i Pittori nascono, e lo studio non fa che svilupparli, e perfezionarli. (sarà continuato.)

Ritornato da Napoli in Roma il Piranesi cominciò seriamente a pensare a casi suoi, e di tutte le parti del disegno, che egli aveva affaggiate, si determinò all'incisione in rame, sulla quale fece assidui studj per uscire dal comune, e per trovare un far nuovo. L'ottima riuscita, che egli vi fece gli mostrò, che questa era la sua vocazione, e da quel momento non lasciò più l'acqua forte, o il bulino, e Roma divenne la sua patria. Le belle vedute sì antiche, che moderne, di quella superba Capitale, quantunque cento volte incise da altri, furono il soggetto, che egli scelse per farsi onore. A forza di chiari oscuri, e d'una certa franchezza pittorresca, che egli

seppe introdurre arrivò a dare alle sue stampe un effetto tutto nuovo, anzi una specie di magia, che prima non si era mai conosciuta. Se dovessimo compararlo a qualche altro artefice non sapremmo dire se non che egli è il Rembrand delle antiche rovine. Infinito fu lo spaccio, che ebbero subito per l'Europa queste sue opere, anche per l'interesse, che egli sapea dare fino ai più piccoli oggetti da lui rappresentati, sicchè parve a tutti, che allora per la prima volta si cominciassero a conoscere bene dai lontani le antichità Romane. Dico dai lontani, perchè chi era sul luogo non trovava sempre, che questo interesse, questo calore corrispondessero al vero, benchè piacesse infinitamente a noi pure una sì bella infedeltà.

Non bastò al nostro artefice il primeggiare nell'incisione, che invogliossi di aggiugnere a suoi rami dotte descrizioni, e ricer-



132 G. Vasi. Particolare della « Veduta... della Basilica di S. Pietro ». Calco grafia Nazionale.

che antiquarie, alle quali dovevano servire d'alimento le sue idee spesso peregrine, e nuove, e più spesso visionarie. Ma come far questo se gli mancavano i capitali necessarj a tant' uopo, e la cognizione delle due lingue dotte senza le quali non v'è solida erudizione? Cattivossi egli destramente varj 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 li pubblicasse col suo nome. Non si dubiti di mettere in tale numero Monsig. Bottari, il dotto Padre Contucci Gesuita, e varj altri, che crediamo inutile di qui nominare. Vedeva dunque Roma uscire di tempo in tempo volumi atlantici di stampe, e di dissertazioni dottissime col nome di chi appena era in istato di leggerle, benchè potesse poi renderne buon conto, ma alla sua maniera, a chi glie ne parlava. Con quasi tutti questi letterati disputavasi però alla lunga il Piranesi ora per la sua naturale intolleranza, e rozzezza, ed ora perchè non volevano que' dotti Scrittori adottare le sue stravaganti visioni. Arrivò finalmente il Piranesi a persuadersi, che erano opera intieramente 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. Il solo, che lo abbia tenuto mai sempre a freno fino alla morte, è stato il nobilissimo Monsig. Riminaldi Auditor di Rota. Questi a guisa di Nettuno, che con un colpo di Tridente fa tacer Eolo, e i venti, colla sua erudizione, e moderatezza avea preso tal possesso sopra di lui, che quando egli alzava la voce, il Piranesi tosto s'ammutoliva. Non v'è uomo per quanto sia feroce, e potente che non abbia in questo mondo il suo dominatore, a cui non può in verun modo resistere.

Un uomo divenuto sì celebre doveva aver luogo nella nostra Accademia di S. Luca. Fu perciò aggregato a questo illustre corpo l'anno 1761. ; ma qui pure portò il Piranesi la discordia. Trovò egli nelle stanze dell'Accademia una lite assai seria con un Architetto, il quale non parlava dell'arte a modo suo, e vennero alle mani, ma fu ben presto sopito dai Cozzademici tanto nascente incendio.

Con quest'auge di fama la Santa Memoria di Clemente XIII. volle decorarlo della Croce equesre, che i Papi sogliono accordare agli artefici più insigni, e fargli altre grazie, che non poco lo incoraggiarono. Gli fu data la commissione di fare un disegno per rimodernare la Chiesa dell'Ordine di Mal-

1a

ta sull'Aventino chiamata il Priorato. Riuscì questo assai vago, e bizzarro, e si determinò da chi aveva a cuore l'abbellimento di quel Tempio di metterlo in esecuzione, lo che si fece con magnanimità e principesca spesa. Oh quanto è diverso

Il disegnar dall' eseguir le imprese!

L'opera riuscì troppo carica d'ornamenti, e questi pure, benchè presi dall'antico, non sono tutti d'accordo fra di loro. La Chiesa del Priorato piacerà certo a molti, come piaceva sommamente al Piranesi, che la riguardò mai sempre per un capo d'opera, ma non piacerebbe nè a Vitruvio, nè al Palladio, se tornassero in Roma.

Stava egli un giorno in Campo Vaccino a disegnare non so quale di queste venerande rovine, quando passò davanti a lui un giovane giardiniere in compagnia di vezzosa fanciulla sua sorella. E' ella da maritar questa giovane, domandò francamente il Piranesi? Essendogli stato con egual franchezza dalla fanciulla risposto che sì, il disegnatore depose tosto la cartella, e il lapis, e qui su due piedi fra gli alberi, ed il bestiame si concluse inopinatamente, e all'usanza del secol d'oro questo singolar matrimonio. Quanto esso sia stato dappoi felice, non essendo argomento per l'Antologia, lo dirà

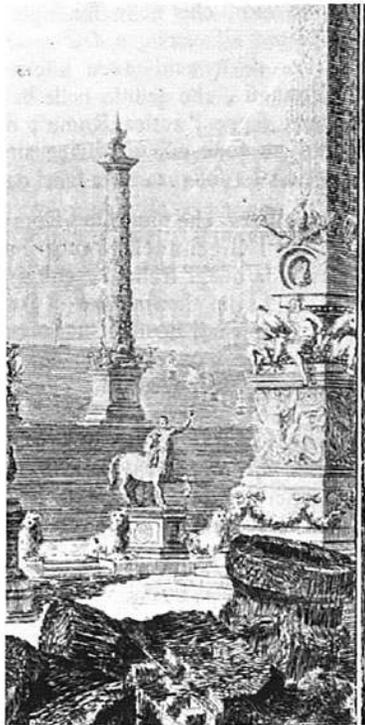
tutta Roma, come lo ha detto durante tutta la sua vita anche a chi non voleva saperlo il frettoloso immaginario marito, lacerato continuamente da sospetti ingiusti, e da quella sua natural vocazione d'inquietare sempre il prossimo.

Ma lasciamo tali cose come argomento adiaforo a nostri fogli, e dicasi di volo qualche cosa piuttosto sopra le dispute letterarie, che il Piranesi bravamente sostenne. Degna di particolar menzione fu quella, che ebbe con Mr. Mariette erudito Parigino autore del bel Trattato *delle Gemme antiche degli antichi*, e gran conoscitore di stampe, e disegni. Pretendeva il Mariette secondo l'inveterata comune opinione, e contro ciò, che nella sua opera *della magnificenza, e dell'architettura de' Romani* avea asserito il Piranesi, che quanto nelle belle arti seppe l'antica Roma, di tanto ne fosse essa debitrice alla Grecia. La sostanza data fuori dal

Piranesi era, che piuttosto i Romani, ed i Greci avessero tutto imparato da que' Italiani, che prima de' Latini dominarono l'Italia, cioè dagli Etruschi, la cui Istoria ci è stata offuscata dall'adulazione degli scrittori, che anno voluto portar al cielo solamente le imprese

Dei nipoti magnanimi di Remo. Possedertero certamente gli Etruschi in supremo grado, fino da

quando i Greci erano ancora barbari, le belle arti, come vediamo dalle antichissime loro monete, dalle loro gemme, e statue, da quegli edifizj, che durano ancora; e dalle poche sì, ma decisive autorità de' scrittori Greci; e Latini. Se qualche cosa è passato dalla Grecia nell'Italia non fu tutto al più che gli ornamenti, ed una certa sveltezza nei lavori, pregio mai sempre, e carattere benchè posteriore della patria d'Omero, e di Nicandro. La questione essendo



133 G.B. Piranesi. Particolare della « Forma ideale di Campidoglio Antico », (cat. 1, 8).

stata assai dottamente agitata da varj insigni letterati Italiani, cominciando dal Marchese Maffei fino a Monsig. Guarnacci, non deesi quì rimettere sul tappeto essendo ormai decisa per sempre. Il fatto è che tutti furono in favore del Piranesi, che pubblicò forte risposta al Mariette, la quale a guisa di supplemento va oggi unita all'opera suddetta *della magnificenza &c.* che la avea fatta nascere. Altra lite men seria toccante alcune eccezioni date alla poca fedeltà de' suoi rami ebbe coll' Abate di Cap Martin Choupy indefesso indagatore della Villa d'Orazio, da lui finalmente trovata dopo copiosi sudori, e dopo il più penoso viaggio di tre grossi Tomi pieni d'erudizione benchè confusa, e scritti nella più singolar lingua Francese, che si sia mai stampata da Rablais in quà. Il Piranesi trattò burlando questa questione più con parole, che con iscritti. Altre controversie potrebbero quì indicarsi, ma interessando piuttosto il commercio de' suoi libri, che la letteratura lasceremo parlarne ad altri.

In mezzo a tante cose il Piranesi, a guisa di quegli Ebrei, che fabbricando tenevano con una mano la spada, e la cucchiara coll'altra difendevasi bravamente, e lavorava. Allevava altresì i suoi figliuoli per la via delle belle arti a lui tanto obbligate, ed

infino una sua figliuola incide elegantemente sulle singolari tracce del Padre. Proporzionatamente all'aumento della famiglia erano cresciute in numero le sue opere, ed i rami, de' quali ha formata una serie, anzi un capitale rispettabilissimo.

Dopo avere incisa, e pubblicata la maggior parte delle antichità di Roma, e dell'agro Romano, dopo aver data fuori la miglior forse dell'opere sue, cioè i *Fasti Consolari*, e *Trionfali* presi dai marmi Capitolini, fece alcuni viaggi a Napoli per osservare quelle Città, che il magnanimo genio di Carlo III. ora Monarca delle Spagne scoprì sotto la lava, e le ceneri del Vesuvio, le quali le avevano tenute nascoste quasi XVII. secoli. Egli osservò attentissimamente le misure, la forma, la pianta, e la distribuzione del Teatro d'Ercolano, che quantunque coperto, e sotto terra 70. palmi in circa con maraviglioso artificio si può vedere intatto ancora, e girare. Al Piranesi come pratico di queste cose un colpo d'occhio valeva più, che le misure più faticose ad un altro. Prese ancora la pianta di quanto è finora stato scoperto della intatta Città di Pompei, miniera inesaurita di erudizione. Pare, che egli avesse intenzione di pubblicare tutte queste cose, se la morte non lo preveniva, ma speriamo, che il genio tutelare del-
le

le belle arti farà, che a ciò suppliscano i suoi figliuoli, ed eredi. Fu in quell'occasione, che andò fino nella Lucania a vedere le ruine dell'antichissima Città di Possidonia, o sia di Pesto, e ne disegnò quelle singolari colonnate di Tempj, e di Basiliche, teltimonj anch'esse dell'antica grandezza degl'Itali primitivi. Queste ha egli avuto il tempo di incidere magnificamente, e noi, che abbiamo veduto e le rovine, e le incisioni, siamo certi dell'approvazione del pubblico.

Stava pure facendo ultimamente alcune ricerche sulle rovine del Circo detto di Caracalla, che si vedono a due miglia fuori della porta Capena, rovine tanto più degne del pubblico, quanto che questo Circo è il solo a nostra notizia in tutto il mondo, di cui restino veltigia sufficienti per darci idea dell'architettura circense più composta di quello, che si è finora creduto. Strana cosa, che di circhi non ci faccia menzion veruna Vitruvio. Avendo qualche amatore dell'arti antiche, e nostro conoscente fatto egli pure indefesse ricerche sopra queste ruine, saremmo ben contenti di rendere qui giustizia agli studj del Piranesi, se di questi non ci fosse stato fatto un mistero.

La impresa, che più d'ogni altra occupava ultimamente il Piranesi era la immensa Villa Tiburtina

dell'Imperadore Adriano, monumento incomparabile di tutto ciò, che aveva di più bello l'antichità, se gli anni, e la barbarie non ce l'avessero distrutta. Egli a forza di diligenza, e fatica ne aveva scoperta la pianta generale, e copiati que' pochi vestigi, che vi si vedono dopo che il resto ha servito ad ornare i nostri moderni edifizj. Si pretende, che un così improbo lavoro abbia accelerata la sua morte, e voglia Dio, che sieno restati tanti disegni, quanti bastino affinché sia pubblicata un'opera così interessante. Adriano oltre all'essere ingegno singolare sul governo dell'Impero Romano, fu Architetto, Pittore, Scultore eccellentissimo, Musico &c. ed è in questa Villa, che egli volle lasciar memoria di tanti suoi studj. Chi fa se non ne fu opera sua l'architettura, e se tra le statue, che ora ci si vanno trovando, non ve n'è qualcheduna ancora di sua mano? Certo è che Aurelio Vittore ci dice, che Adriano non la cedeva ai più illustri Scultori della Grecia.

In mezzo a tante belle imprese s'ammalò il nostro artefice, e dopo breve malattia passò di questa vita li 9. novembre del 1778. Fu solennemente portato il cadavere a S. Andrea delle Fratte ove resta per ora in deposito fino a che farà determinata la Chiesa in cui gli si erigga un bel sepol-

cro com'egli ha sempre desiderato. A questo giusto tributo di amore, e di gloria pensano i di lui figli, e lo scultore Angelini è incaricato di fare in bel marmo la statua del defunto più grande del naturale.

Non diamo il catalogo di tutte le opere, e di tutti i rami di questo grand'uomo, perchè è stampato, e trovasi per tutto. Sentiamo, che stia rinvenuto un rotolo di molti fogli continenti le memorie della sua vita scritte da lui, e desideriamo che vengano pubblicati colle stampe.

Fu il Piranesi di persona pintosto grande, bruno di carnagione con occhj vivacissimi, e non mai fermi. La di lui sifonomia era aggradevole, benchè di uomo piuttosto serio, e riflessivo. Se la posterità crederà vedere la sua figura in un busto, che di lui stà all'Accademia dei Pittori a S. Martina s'ingannerà, perchè non gli rassomiglia punto. Fu parlatore più abbondante, che eloquente, stentando a spiegarli con chiarezza. Concepiva però a meraviglia le idee del bello nell'arte del disegno, e le esprimeva ne' suoi rami con una rara felicità. E' stato in somma un uomo singolare, e farà nel regno delle belle arti il di lui nome immortale.



134 G.B. Piranesi. « Arco di Rimini », (cat. 5, 18).

Si è pensato di editare, in occasione della mostra, una nuova lettura critica del manoscritto (1799) di J. G. Legrand «*Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J. B. Piranesi*», fonte di particolare rilievo per la conoscenza della vita di Piranesi e per una ricostruzione degli interessi archeologici della Roma del Settecento a cui per primo ha attinto il Focillon.

Nell'impossibilità materiale di disporre dell'originale della Biblioteca Nazionale di Parigi (*nouv. acq. franc.* 5968), il nostro testo nasce dal confronto e dalla collazione tra la lettura che Morazzoni trascrisse nel 1921 (*Giovan Battista Piranesi architetto ed incisore*, ed. Alfieri e Lacroix, Milano-Roma, pp. 47-77) e quella più recente del 1969, curata dal «Comité national de la Gravure Française et le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale» (apparsa in «*Nouvelles de l'estampe*», 1969, n. 5).

Malgrado la critica si sia espressa in maniera piuttosto negativa sulla trascrizione del Morazzoni, questa risulta, fatta eccezione per poche varianti che non alterano per altro il senso generale del discorso, del tutto identica all'altra del 1969 e con una propria dignità soprattutto di carattere storico dal momento che essa costituisce la prima lettura e la prima trascrizione integrale di Legrand: ed è soprattutto per quest'ultima considerazione che il testo qui riprodotto è quello del Morazzoni. Va aggiunto che Morazzoni, con spirito scientifico veramente lodevole, ricorda come il manoscritto di Legrand sia pervenuto alla Nazionale di Parigi alla morte di E. Q. Visconti, che pare ne sia stato il depositario, insieme ad altri manoscritti e carte dell'archeologo romano (che il Legrand stesso ricorda con stima pro-

fonda come studioso dei più illustri nel campo archeologico e numismatico) e avanza l'ipotesi che il Visconti sia stato l'autore delle note di commento aggiunte al testo di Legrand; a ribadire questa ipotesi appone il nome del Visconti in calce alle «Notes supplémentaires», quasi questi ne sia stato l'autore o comunque abbia in qualche modo collaborato alla redazione del testo.

Nelle nostre note, in appendice sono riportate tutte le varianti della lettura del 1969 rispetto a quella del Morazzoni, eccezion fatta per la punteggiatura che è sempre completamente diversa: ciò perché, ovviamente, dal punto di vista dei contenuti, l'aspetto letterario del testo si pone in seconda linea; così anche è sembrato opportuno, in pochi casi, correggere direttamente nel testo alcuni errori di accenti o di lettere, chiaramente sbagliate in fase di stampa, avendole considerate alla stregua di semplici sviste di una correzione di bozze.

MARINA MIRAGLIA

NOTICE HISTORIQUE¹ SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES DE J. B. PIRANESI ARCHITECTE, PEINTRE ET GRAVEUR, NÉ À VENISE EN 1720, MORT À ROME EN 1778²

Redigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux, par J. G. Legrand architecte des travaux publics, membre de la Société libre des Sciences, lettres et arts de Paris, inspecteur aux constructions dans cette Commune, professeur d'architecture au lycée républicain pour être placée à la tête de la nouvelle édition des oeuvres de Piranesi imprimée à Paris en l'an 8 et en l'an 9³

Note du rédacteur:⁴

Nous avons pensé qu'avant de donner au public la traduction des discours et des savantes dissertations qui accompagnent les planches du célèbre J. B. Piranesi, il était convenable de faire connaître par quelques détails la vie, le caractère et les études de cet artiste infatigable dont le gouvernement vient de recueillir les planches et conserver⁵ aux arts cette collection précieuse des antiquités romaines. Nous avons en conséquence rassemblé dans cette notice les faits et les anecdotes que ses enfants⁶ ses amis et ses contemporains se sont empressés de nous fournir pour servir à l'histoire des arts autant qu'à l'émulation des jeunes artistes et pour payer un juste tribut au talent et à l'amitié. C'est d'ailleurs une justice à rendre aux artistes vivants⁷ dont on n'apprécie pas toujours⁸ le mérite de multiplier le récit de ces exemples du dévouement de la constance et d'un courage passionné,

pour⁹ l'étude, dont plusieurs ont donné tant de preuves et d'obliger en quelque sorte leurs contemporains à ne pas attendre la mort de ces hommes estimables pour leur payer le¹⁰ tribut si légitime de considération due aux talents¹¹ et à l'industrie productive qui font la richesse et la gloire des nations.

¹ Ed. 1969, manca la parola *historique*.

² Ed. 1969, mancano le parole *architecte, peintre et graveur né à Venise en 1720, mort à Rome en 1778*.

³ La data del manoscritto di Legrand, secondo l'ed. 1969 sarebbe il 1801 e non il 1799; è opportuno ricordare che l'anno VIII e IX della Repubblica (1792) vanno rispettivamente dal settembre 1799 al settembre 1800 e, da questa data al settembre del 1801.

⁴ Nell'ed. del 1969, l'inizio della vita di Piranesi (J.B. Piranesi naquit à Venise...) fa seguito alla parte introduttiva senza soluzione di continuità; mancano infatti le parole «*Note du rédacteur*», né vi è alcun avvertimento sostitutivo per segnalare la presenza e la distinzione, presente in Morazzoni, fra il testo vero e proprio ed una parte introduttiva.

⁵ Ed. 1969, *conserve* in luogo di *conserver*.

⁶ Ed. 1969, *enfants* in luogo di *enfants*.

⁷ Ed. 1969, *vivans* in luogo di *vivants*.

⁸ Ed. 1969, dopo *toujours*, la parola *assés*.

⁹ Ed. 1969, *et que* in luogo di *pour*.

¹⁰ Ed. 1969, *ce* in luogo di *le*.

¹¹ Ed. 1969, *talens* in luogo di *talents*.

J.B. Piranesi naquit à Venise, en 1720; son père était sculpteur et par suite de son amour pour les arts il avait un désir extrême que son fils s'y distinguât. Il le destinait à l'architecture, et le fit en conséquence étudier chez les plus habiles maîtres que l'on connût alors à Venise.

Le jeune Piranesi en suivant avec docilité leurs conseils, affectionna néanmoins avec un goût particulier les ouvrages du célèbre Palladio, dont le style à la fois pur, noble et gracieux, l'avait séduit, ce qui annonçait déjà son discernement et la passion qu'il eut toute sa vie pour l'étude des grands monuments de l'architecture.

J. B. Piranesi avait un frère dans l'ordre des chartreux, nommé frère Ange Piranesi, homme d'une grande érudition, qui possédait à fond ses anciens auteurs et particulièrement l'histoire romaine.

Piranesi se plaisait beaucoup avec lui, il se faisait lire et expliquer les principaux traits de cette histoire, il en rêvait la nuit et conçut un violent désir de voyager, d'aller surtout à Rome reconnaître ces lieux célèbres où s'étaient passés tant de hauts faits et dessiner les monuments qui en furent les témoins.

Une circonstance favorable se présenta; la République nomma un nouvel¹ ambassadeur auprès du pape, et le jeune Piranesi n'eut point de cesse que son père ne l'eût fait admettre à la suite comme dessinateur. Il obtint en cette qualité un logement dans le palais de Venise à Rome avec un sculpteur déjà en réputation, nommé Coradini, qui suivait également l'ambassade. Voilà donc notre artiste à Rome au comble de ses desirs et cherchant partout les traces de ces héros dont la vie et les actions l'avaient tant frappé. Toujours au milieu des ruines, et parmi ceux qui les étudiaient, il fut bientôt lié avec les pensionnaires de l'Académie de France, dont M. de Troy était alors directeur, et eut successivement pour compagnon de ses études Vien, Vernet, les deux frères Challes,² Petitot, Pêcheux, Clérissieu, Pajou, Doyen et plusieurs autres. Le peintre³ Subleiras⁴ était aussi alors à Rome.

Ces artistes voyant le zèle et l'ardeur du

jeune Piranesi pour l'étude, l'admirent dans leur société. Les jeunes gens, comme on sait, ont bientôt fait connaissance; il acquit avec eux la pratique d'un dessin large et facile, et cette manière rapide d'envisager les objets pour les rendre en suite⁵ avec le sentiment et la vie sans lesquels tout est froid, stérile et rien n'émeut, ne plaît et ne charme. Des savants et des artistes romains pouvaient lui donner aussi de grands exemples.

Le célèbre G. P. Panini exécutait ses tableaux immortels, Servandoni suivait ses traces et déjà méditait ces fêtes pittoresques qui l'auraient seules rendu célèbre en France, si le portail de St. Sulpice n'eût mis le sceau à sa réputation en résuscitant parmi nous la grande architecture; le savant Nolli levait⁶ et rapportait alors aussi ce plan de Rome si estimable par ses⁷ détails soignés et par son extrême fidélité.

Piranesi s'attachait à leurs pas, il apprit à connaître surtout avec ce dernier jusqu'aux moindres vestiges des antiquités de Rome, il recherchait les différentes enceintes de ses murs et courait sans cesse des ruines aux bibliothèques pour trouver les noms, les positions et la destination de ces masses, des bibliothèques aux ruines pour admirer encore ces fabriques imposantes.⁸

Il portait la passion de l'étude à un tel point que, pour ne pas employer à prendre sa nourriture un temps qu'il gardait⁹ comme perdu à cette matérielle occupation, ils avaient imaginé avec son camarade, le sculpteur Coradini, de faire cuire le dimanche une grande chaudronnée de ris pour servir aux repas de toute la semaine et pouvoir même, à la rigueur tenir lieu de pain.

Cette superbe invention de deux cerveaux exaltés leur occasionna une maladie des plus graves. Piranesi surtout en fut d'autant plus violemment attaqué, qu'au mal du corps se joignait un abattement presque total des facultés de son esprit, abattement causé par le chagrin qu'il prouvait¹⁰ de ne pouvoir continuer ses études. Enfin la force de son tempérament l'emporta,¹¹ et la nature ne permit pas que celui qui était destiné à recueillir et publier tout ce que Rome contenait de plus curieux monuments, succombât sous les poids des efforts d'un zèle excessif

avant d'avoir commencé une entreprise aussi utile à la gloire des arts.

Il y avait alors à Rome un graveur célèbre de Palerme, nommé Vasi, qui commençait à mettre au jour les vues des monuments de cette ville ancienne et moderne, dans une méthode de gravure à une seule taille qui lui était particulière et aussi expéditive qu'elle était pittoresque. (Il a publié de cette manière plusieurs volumes de vues de Rome, petites mais fidèles, sa vue générale de la ville de Rome prise du Monte Janicule, en face du Palais Corsini, a été publiée en 1765, ainsi que deux grandes vues du Port¹² et du Château St. Ange, et du Campo Vaccino, l'ancien Forum Romanum.¹³ Les grandes vues de St. Pierre ne l'ont été que depuis l'année 1774 jusqu'en 1778. Les estampes de Vasi ont du mérite, mais elles sont un peu égales de ton et manquent de cette vigueur et de ce piquant d'effet que frappe dans celles de Piranesi).¹⁴

Piranesi le vit travailler, voulut être son élève et le voulut si fortement que non seulement Vasi ne put s'en défendre, mais qu'après six mois l'élève était déjà plus habile que le maître à la patience près, que Vasi ne pouvait obtenir de sa fougue, aussi lui disait-il toujours: « Vous êtes trop peintre, mon ami, pour être jamais¹⁵ graveur ». On croira facilement à ses progrès rapides lorsqu'on¹⁶ saura que ce jeune homme ardent possédait la connaissance de l'architecture, savait parfaitement la perspective, et qu'avait puisé à Venise, sa patrie, un goût pour les effets de lumière particulier à cette école. Ce nouveau genre d'étude à peine achevé, il commença en 1742 son recueil de diverses architectures, étrusque, grecque et romaine, où il essaya de donner une idée des plus beaux édifices, on distingua dans cette suite, une prison pittoresque et d'un effet si piquant qu'elle fut bientôt exécutée en décoration dans les principaux théâtres de l'Europe.

Piranesi avait acquis à l'école de Ferdinand Galli dit Bibiena et des frères Valeriani, célèbres décorateurs, avec lesquels il avait peint aux théâtres de Venise et de Bologne, cette facilité de perspective et cette connaissance des lignes et des effets de théâtre que

lui faisaient un jeu des compositions les plus grandes et les plus compliquées, aussi se dédommageait-il par une extrême fécondité du prix très modéré qu'il mettait à ses planches.

Souvent il avait le désir de reprendre la peinture qu'il avait déjà pratiquée dans la manière de Benedetto Castiglioni, du Piazzetta, du Tiepolo et du Canaletto, sous lesquels il avait peint et dessiné, car on se rappellera que dans cette école vénitienne on commence par manier la couleur et c'est avec le pinceau seul que l'on apprend à dessiner. Le souvenir des tableaux de Titien, de Rembrandt, du Tintoret, de Paul Veronese, du Caravage, et du Guccio¹⁷ qui l'avaient frappé dans les riches et nombreuses collections d'Italie, le poursuivaient sans cesse; il cherchait vainement à Rome un maître vivant qui eût cette force de couleur et d'effet; il n'y en avait point alors. Il fit donc¹⁸ le voyage de Naples avec Coradini, il y étudia la manière diligente et vive de Luc Giordano, surnommé *fa presto*¹⁹, peintre gracieux et coloriste dont la grande²⁰ facilité semble excuser l'incorrection.

Il fit dans cette ville quelques tableaux de bambochades touchés avec sens²¹ et sentiment, que possède le sénateur Rezzonico, mais une circonstance particulière le ramena à l'idée de graver les monuments de l'antiquité.

Comme il visitait souvent le Museum de Portici, avec un zèle et une admiration toujours renaissants, il eut bientôt fait amitié avec Carle Maderne, directeur et dépositaire de ce Museum, qui commençait alors les fouilles d'Herulanum; celui-ci voyant dans les planches de perspective théâtrale de Piranesi avec quelle prodigieuse facilité l'architecture y était traitée, lui conseilla de se livrer exclusivement à ce genre et d'entreprendre les antiquités romaines qui, ainsi rendues, ne²² pouvaient manquer d'avoir un grand succès. Ce conseil fut accueilli avec transport; aussitôt communiqué à son ami Coradini, déjà employé par la cour de Naples à la décoration d'une chapelle de S. Severino; on convint que l'idée était grande et que le champ à parcourir était vaste, mais la pension de six écus²³ par mois que Pira-

nesi recevait de son père avait moins d'éténdue, encore menaçait-on de la supprimer bientôt. L'ambassade du protecteur était sur le point de finir et le logement dans le palais de Venise finissait avec elle, il fallait donc absolument retourner dans sa famille; c'est le parti que prit notre artiste en pleurant sur les ruines si attrayantes des monuments de Rome qu'il regardait déjà comme ses domaines. Mais il ne partit qu'en prononçant le serment de les revoir bientôt pour ne plus les quitter, serment qu'il tint avec fidélité.

Il s'est toujours rapellé que dans ce voyage en passant le Garigliano, fleuve assez dangereux, comme il tenait ses cuivres sous son bras, et c'était toute sa richesse, il manqua de les laisser tomber dans l'eau. « Si j'avais eu le malheur de les perdre, disait-il, le découragement se serait emparé de moi, et je n'aurais voulu graver de ma vie ».

Arrivé dans sa patrie il reçut de son père et de ses amis les félicitations que lui méritaient les progrès qu'il avait fait dans le pays des arts, il revit un de ses amis d'un talent distingué dans la gravure, Wagner²⁴ dont les productions avaient un effet pittoresque très analogue au goût de notre artiste, c'était un genre historié de sujets allégoriques. Piranesi fit voir à son amis ses essais de gravure et le consulta sur le plan²⁵ que lui avait donné Maderne, plan²⁶ dont la mémoire était remplie et qui²⁷ ne permettait²⁸ plus de voir dans l'univers que Rome et l'immensité de ses rimes. Wagner applaudit à l'idée et pour en faciliter l'exécution offrit de donner en dépôt et à vendre par commission avec un bénéfice raisonnable la suite de ses²⁹ estampes à Piranesi, s'il retournait à Rome, comme il y paraissait bien décidé. Vainement le jeune artiste avait commencé différents travaux d'architecture et de décoration dans l'intérieur des palais de quelques sénateurs et nobles venitiens. L'ennui le gagnait, Rome et ses grands souvenirs étaient toujours présents à sa pensée, et quoiqu'il ne pût espérer de son père une nouvelle pension, parce qu'une nombreuse famille absorbait ses ressources, il n'expira³⁰ pas moins la résolution de déclarer la cause du chagrin qui le dévorait et peignit sans déguisement

son impatience de revoir les monuments sans lesquels il ne pouvait plus vivre.

Un désir bien vif est toujours éloquent³¹ dans ses expressions, cependant le père résistait et ne pensait pas que les facilités que procurait Wagner à son fils fussent suffisantes pour assurer son existence. « Comme pourras-tu vivre seul dans un pays étranger? » répétait sans cesse ce père que tourmentait une vive tendresse. Piranesi bouillant et qui déjà soupçonnait ses moyens extraordinaires, répondit avec feu, par ce proverbe italien: « Chi ha testa, cappello non gli manca » — (une bonne tête ne manque jamais de chapeau).³² Il reçut donc la bénédiction paternelle au milieu des transports de sa joie, et partit.

Il prit à Rome un atelier dans la rue du Cours, vis-à-vis de l'Académie de France, local fréquenté des habitants et des étrangers, il y expose les estampes de son ami dont il avait pour environ 500 ducats venitiens (environs 1500 frs. de notre monnaie)³³ en eut un débit considérable et se contentant du large³⁴ bénéfice que lui était accordé en renvoyait fidèlement le prix à Venise.

Au produit de cet heureux commerce se joignit l'occasion de faire des petites vues de Rome de format in 4° pour l'ouvrage de Venuti (description de cette ville) il la saisit avec empressement; ces petites planches lui étaient payées 12 francs chacune. Il en faisait une par jour.

Ayant amassé une légère somme il en destina l'emploi à l'exécution de son plan chéri, et pour préluder entreprit les vues des monuments modernes qu'il grava dans une manière qui tenait de celle d'Israel Silvestre et La Belle³⁵ et de Vasi, mais il y joignit un sentiment à lui, un savoir et un effet de clair obscur qui séduisaient. Les acheteurs se portaient en foule chez Bouchard libraire au Cours qu'il avait chargé du soin de vendre ses estampes afin de n'être pas distrait de son travail.

Il se retira même pour être plus tranquille encore, dans une petite maison derrière Monte Cavallo, à l'endroit nommé *le boschetto*. Il n'y recevait personne pour s'y livrer tout entier à l'étude, à la méditation et à la pratique de son art. Le jour³⁶ il se rendait chez

Bouchard pour recevoir de lui fidèlement et les éloges et les critiques des acheteurs: faisait son profit des bonnes observations et résistait encore à l'empressement que beaucoup d'amateurs témoignait de connaître l'auteur de ces nouvelles planches, car à Rome une production nouvelle dans les arts est un motif d'instruction,³⁷ de curiosité, de démarche;³⁸ on s'agite, on s'empresse, on en parle comme d'une bataille gagnée, ou comme d'un événement politique de la plus haute importance. Vainement plusieurs³⁹ de ces curieux parvenus à trouver sa demeure s'y rendaient pour le voir; il répondait à travers la porte: « Piranesi n'y est pas, vous le trouverez un de ces soirs chez Bouchard ». C'est ainsi que cet homme d'une génie et d'un caractère bien prononcé se débarrassait des importuns et s'inquiétait peu de remplir ce qu'on appelle les devoirs de la société, pourvu qu'il la servait efficacement en produisant de bons et de nombreux ouvrages; peu lui importait de paraître bizarre si son talent s'agrandissait et s'il devenait original par ce même talent comme il l'était de caractère.

Quant à son extérieur il était assez grand et bien proportionné; sa structure annonçait la force. L'embonpoint, une belle carnation repondaient de sa bonne santé, et le feu de ses yeux n'était qu'une faible lueur de celui dont il brûlait sans cesse, et qui l'exalait avec passion sur ses planches. Ce n'était qu'avec elles qu'il faisait volontiers les frais de la conversation. « Ah nous verrons » leurs disait-il énergiquement en travaillant, « si vous ne rendez pas le soleil d'Italie; pour toi, tu seras brique, et toi, tu seras marbre » il pariait avec elles; la pointe ou le burin conduit⁴⁰ par sa main savante et sûre entamaient leur surface; soumise à son génie la planche obéissait et toujours au jugement des gens instruits il gagnait la gageure. L'estampe mise à la tête de cette notice fera connaître le trait de son visage; son esprit, son feu, la rapidité de sa pensée se trouvent empreints dans ses ouvrages; cette estampe est gravée d'après nature par l'un de ses fils (François Piranesi en 1779), quant à la statue en marbre qui fut érigée sur son tombeau à Sainte Marie de

Rome sur le Mont Aventin, nous en parlerons plus bas: elle a été gravée par le même en 1790.

La vie sédentaire et retirée que menait cette artiste, lui donna le désir de s'associer une compagne; il en fit part à un certain Vittori, son imprimeur, qui lui dit connaître une jeune et belle personne de⁴¹ bonnes mœurs, dont la famille demeurait à la Villa Corsini, qu'au premier dimanche ils pourraient aller l'entretenir à l'église.

Piranesi se rappela⁴² de l'avoir vue passer quelques fois lorsqu'il dessinait d'après nature en ce lieu, et moitié par recit, moitié par mémoire il en devint éperduement amoureux; le projet de visite fut donc aussitôt exécuté; sans doute l'entrevue devint agréable à chacun, puisqu'en moins de quinze jours le mariage fut accompli.

Une dot de 300 écus romains seulement (1500 francs) composait toute la richesse du ménage, mais cest trois cents écus convertis aussitôt en cuivre et en papier acquièrent bientôt une autre valeur en passant par les mains de Piranesi. Il continua donc ses vues de Rome en nombre de 137 planches, églises, places, fontaines, palais, maisons de campagne, aqueducs, ports, ponts, temples, portiques, etc.; il y réunit tous ces objets. Pendant qu'il travaillait avec ardeur à ces vues, il fit la connaissance des neveux de Rezzonico, auxquels il eu l'occasion de donner des leçons d'architecture. La fortune éleva Rezzonico, né à Venise, au siège pontifical. Piranesi, joyeux, fut trouver ce compatriote, lui fit hommages de ses estampes déjà nombreuses, et lui promit d'en graver bien plus encore s'il était assez heureux pour mériter sa bienveillance.

« Combien en comptez-vous donc faire? » lui dit le Pape, en riant de voir son cabinet déjà rempli de ces premiers essais.

« Il ne tient qu'à vous, Saint-Père, ordonnez; une planche est maintenant aussi facile pour moi, qu'une bénédiction pour vous ».

Le Pape lui promit de le mettre à l'épreuve, et lui tint parole. Il lui donnait tout⁴³ l'argent dont il avait besoin pour acheter des cuivres et du papier, pour faire imprimer, etc. Piranesi devint un des favoris au moyen de la connaissance des neveux qu'il cultivait

et aussi parce que le pape était flatté qu'un de ses compatriotes se fit une réputation étendue.

Il redoubla donc de zèle en voyant le débit de ses ouvrages assuré soit au Vatican, soit à l'Académie de France, soit à la Société des Anglais, qui se rendaient chez Jenkins et l'abbé Grand, antiquaires alors très renommés; tous achetaient ses⁴⁴ vues pittoresques rendues au moyen d'un nouveau genre de gravure qui semble plutôt un dessin fait librement à la plume, que le travail d'une pointe d'acier sur l'airain;⁴⁵ c'est ainsi qu'il publia successivement les arcs de triomphe en 1741, et des nouvelles prisons en 1750.

L'abbé Grant, Milord Charlemont, un certain J. Adams, architecte anglais déjà très riche alors, et qui depuis a fait une grande fortune en Angleterre, lui prêtèrent des fonds et Piranesi reconnaissant payait cette générosité en plaçant leur noms dans une belle dédicace qu'encadrait un frontispice superbe à la tête de ses ouvrages; mais les protecteurs exigeant avec hauteur plus que l'artiste ne trouvait convenable de faire, il y mit autant de fierté qu'eux, et⁴⁶ gratta le nom et les armes du Milord qu'il avait placé à la première page d'un volume, parce que ce Milord prétendait que tous les autres devaient lui être aussi dédiés.

(Carlo Curzio Ceccarini, Domenico Montagna, Francesco Barbazza gravèrent à Rome différentes vues d'après Francesco Panini le fils, dans la manière de Vasi à une seule taille mais, sans y mettre l'effet et la fermeté de Piranesi, ces pages sont grises. Les graveurs et à *patte* sont les premiers qui parmi nous aient imité cette manière, soit dans les œuvres d'invention ou dans celle d'architecture de Dumont, ainsi que dans les ruines de la Grèce par David Le Roy).⁴⁷

(Voyez la lettre imprimée à ce sujet et qui se termina par une violente satire, où les prétentions exagérées de certains protecteurs sont tournées en ridicules);⁴⁸ quoiqu'il en soit Piranesi profita de ces moyens pour graver quatre volumes des antiquités romaines, grand atlas qui contiennent la plus part des édifices de l'ancienne Rome. Plans topographiques, direction des aqueducs dans la cam-

pagne de Rome, thermes des empereurs, le Forum Romanum, les édifices des Monts Capitolin et Palatin, ainsi que les fragments qui se découvraient dans les fouilles qu'on y faisait alors, les tombeaux et les portions de voyes romaines sur les bords⁴⁹ desquelles ils étaient placés.

Le pont et les restes de l'isle sacrée du Tibre, les théâtres, les portiques, etc., le tout formant un recueil de 224 planches publiées en 1756 et dédiées à ce même Adams déjà cité; cet ouvrage immense que tout autre aurait⁵⁰ achevé avec peine, n'était pour lui qu'une introduction à de plus grands travaux. On doit dire cependant qu'il se faisait préparer certains parties, et que pour les détails des tombeaux, par exemple, et particulièrement aux figures et autres ornemens de la Pyramide Coestius à Rome, du tombeau de la famille Arunzia, de la grande urne d'Alexandre Severe et quelques autres, il s'associa un peintre français nommé Barbaut, alors pensionnaire de l'Académie de France et qui lui-même a gravé et publié un ouvrage en deux volumes in folio sur les antiquités de Rome. Quelques planches de ce même volume sont dessinées par Bonamici et gravées par Girolamo Rossi. Il voulait aussi refaire le développement de la Colonne Trajane sur une échelle beaucoup plus grande que celle de Santo Bartoli, et avait proposé en 1755 ou 56 à un peintre français nommé *Prêcheux*⁵¹ (aujourd'hui directeur de l'Académie de dessin à Turin et qui avait de la réputation pour sa manière pure de dessiner l'antique), de se suspendre dans un panier au moyen d'une corde et d'une poulie attachés en haut de la colonne et que l'on aurait descendu en spirale le long du bas-relief; celui-ci ayant refusé, le projet n'eut point lieu.

Prêcheux se contenta de lui procurer un de ses élèves, nommé Dolcibene, qui dessina pour Piranesi pendant sept ou huit⁵² ans des figures, bas reliefs et autres accessoires de l'architecture.

Parmi les pensionnaires que nous avons déjà nommés et d'autres qui se renouvellaient chaque année, ceux qu'il affectionnait le plus et avec lesquels il contracta une véritable liaison d'amitié, furent J. B. Vien, peintre

d'histoire, et depuis directeur de l'Académie de France à Rome, aujourd'hui membre du Senat Conservateur, qui a si bien mérité le titre pour jamais attaché à son nom de Restaurateur de l'Ecole française, et Ch. Clérissieu, architecte et peintre de ruines, qu'un séjour de vingt années à Rome et d'immenses recherches sur l'architecture et les antiquités on fait connaître en Italie, à Londres et en Russie beaucoup plus encore qu'en France. Le premier avait le rare privilège de recevoir les visites de Piranesi, et ce qui était encore un plus haut degré de confiance, celui de pouvoir entrer chez lui en se faisant reconnaître par sa manière de frapper à la porte. Le second était son compagnon de voyage dans les ruines qu'ils parcouraient ensemble et dont toutes les pierres leur étaient si parfaitement connues, qu'on ne pouvait en quelque sorte déranger un de ces blocs sans qu'ils s'en aperçussent. Ouvrait-on une nouvelle fouille, ils y couraient, on s'y trouvaient réunis, souvent sans s'être avertis et unis⁵³ par la même curiosité, leur domaine en devenait d'autant plus étendu, cependant ils se fussent réciproquement taxés d'une ambition démesurée si l'un des deux eût fait un dessin sur le papier, une de ces acquisitions tant soit peu importante sans en donner avis à l'autre, parce⁵⁴ qu'il peut⁵⁵ la conquérir à son tour; et lorsque les marbriers venaient à la recherche pour trouver dans ces débris de quoi façonner un socle, un buste, un vase de marbre, et qu'ils dérangeaient l'ordre⁵⁶ pittoresque de leurs fragments, c'est ce que nos deux antiquaires appelaient les incursions des barbares dans leurs états. Cette union donna⁵⁷ naissance à un bel ouvrage de Piranesi, intitulé: *Magnificence de l'Architecture des Romains*; une circonstance particulière en accéléra la publication.

David Le Roy, architecte et littérateur, aujourd'hui professeur à l'école Nationale d'Architecture, mit au jour un ouvrage intitulé: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Piranesi craignit que l'admiration justement témoignée à la noblesse et à la simplicité de cette architecture ne nuisit à la haute idée que l'on avait pu concevoir

de celle des romains d'après ses ouvrages, et ne fut taxée de confusion.

La richesse de ces beaux détails recueillis avec tant de soins et rendus avec un enthousiasme et une énergie, qui prenaient leur source dans son bouillant caractère, il voulut se faire le défenseur des Romains contre les Grecs, et prétendit arracher aux premiers le sceptre des arts, en formant dans ses magnificences un parallèle des planches du voyageur Le Roy, appauvries et étouffées;⁵⁸ tout ce qu'il peut mettre en opposition de richesse et de beauté en puisant tous ces matériaux dans les débris de l'ancienne Rome.

Il n'en⁵⁹ sut pas même dans cette lutte, où il combattait en⁶⁰ délire, garder la mesure d'une discussion entre savants, et il essaya de jeter du ridicule sur un ouvrage estimable, qui faisait tourner les yeux vers les sources pures de l'antiquité, et préparait de nouvelles études aux observateurs et aux artistes. Mais si sa diction se ressentait de l'humeur que lui donnait la prééminence réclamée en faveur des maîtres du goût, il faut convenir que la cause des Romains était plaidée bien éloquemment par sa pointe et son burin, et que les planches de cet ouvrage sont des chef-d'œuvres d'exécution.

Le travail du marbre, ses ruptures, ses épaisseurs, le large et les finesses de l'outil y sont rendus avec un art admirable, et réunissent la chaleur du coloris au caractère vrai des formes, et à cette manière franche et hardie avec laquelle Piranesi savait les exprimer. Il ne sera, peut-être pas inutile aux artistes d'entrer dans quelques détails sur les procédés qu'il employait pour amener⁶¹ ses planches à cette solidité du ton, à cette vigueur d'effet qui le caractérisent.

Piranesi ne faisait point de dessins finis, un gros trait à la sanguine sur lequel il revenait en suite avec la plume ou le pinceau et par parties seulement, lui suffisait pour arrêter ses idées, mais il est presque impossible de distinguer ce qu'il croyait fixer ainsi sur⁶² le papier, ce n'est qu'un cahos dont il demêlait seul les éléments sur le cuivre avec un art admirable.

Le peintre Robert, avec lequel il dessinait quelques fois aussi d'après nature et qui était

si bien en état d'apprécier son talent, ne concevait pas ce qu'on pouvait faire de croquis aussi peu arrêté. Piranesi voyant son étonnement, lui disait: « Le dessin n'est pas sur mon papier, j'en conviens, mais il est tout entier dans ma tête, et vous le verrez par la planche »; elle était fidèle en effet, en rien n'y était omis.

Il gravait au vernis dur et ne croisait jamais les tailles, une seule lui suffisait, mais il en variait les sens pour chaque détail, elle arrêtait communément le contour des objets sans aucun tour⁶³ cerné. Il la plaçait toujours dans la direction de la perspective, ce qui aide singulièrement à l'illusion et au relief des objets. Il couvrait de ces tailles ainsi arrangées⁶⁴ la totalité de sa planche, les grossissait ou les serrait pour forcer ses teintes sans réserver alors les touches de plus vives lumières, ce n'était qu'après ce travail qu'il les plaçait avec du vernis mis⁶⁵ au pinceau, comme on touche un dessin avec du blanc, de cette manière elles acquerraient franchise et un esprit infinis; la liberté de l'exécution remplaçait alors la précision quelques fois servile de la gravure ordinaire. Il mettait ensuite l'eau-forte avec un soin et une patience dont on ne l'eût pas cru capable, couvrant à mesure les parties à dégrader et revenant ainsi jusqu'à dix à douze fois pour certaines planches, « allons doucement », se disait-il, « j'en fais trois mille dessins à la fois ».

La vérité et la vigueur de ses effets, la juste projection de ses ombres et leur transparence, ou d'heureuses licences à cet égard, l'indication même des tons de couleur sont dû à l'observation exacte qu'il allait faire chaque jour sur⁶⁶ nature, soit au soleil brûlant, soit au clair de la lune, où les masses de l'architecture acquièrent tant de force, et ont une solidité, une douceur, une harmonie, souvent bien supérieures au papillotage de la lumière pendant le jour. Il apprenait ainsi les effets par coeur en les étudiant de près, de loin et à toutes les heures; c'était ainsi une des maximes de Vernet qu'il fallait les retenir de mémoire, puisqu'il n'était pas possible de les copier dans leur marche rapide.

Toutes les planches ou⁶⁷ les parties de ses

planches qu'il a ainsi soignées, sont autant de tableaux ou de dessins originaux où le sentiment le plus parfait et le savoir le plus profond sont empreints, mais il s'en faut qu'il ait donné à toutes, ou à toutes les parties de chacune, le même degré d'attention. On reconnaît sur un grand nombre l'impétuosité de son caractère, et nous devons à la vérité de dire que si l'architecture et les beaux détails de ses constructions, de ses ornemens, de ses dégradations pittoresques y sont rendus d'une manière sublime, les ciels, le paysage, les figures et les mouvements du terrain sont bien éloignés de cette perfection, souvent même il deshonorait⁶⁸ dans les vues les belles parties qu'ils accompagnent, et d'autres fois les masses d'ombre y sont d'un noir insupportable.

Il y a donc pour l'étude dans l'immense quantité de ses planches, un choix judicieux que l'oeil exercé de l'artiste sait faire avec discernement, ou des précautions indispensables à prendre pour les jeunes graveurs qui seraient tentés d'imiter sa manière. Reprenons le cours de ses travaux et la suite des événements de sa vie.

Le pape Clément XIII avait le goût des bâtimens et consulait souvent Piranesi, qui ne contribua pas peu à ramener le style de l'antique dans les édifices dont le Pape se plaisait à décorer la ville, et substituait ainsi des détails d'un meilleur goût au genre tortillé et détestable que les italiens avaient adoptés après la mort du Sansovino, du Bramante, de Raphael, de Palladio et que nous avons⁶⁹ imité trop longtemps d'après eux. Piranesi lui-même avait payé le tribut dans ses premiers ouvrages à ces productions barbares. Ce sont les études de Clérissieu constamment dirigées sur l'antique, qui le firent changer de manière, et lui firent abandonner ces mauvais cartouches dans le goût napolitain, dont il composait ses premiers frontispices pour y substituer les⁷⁰ beaux fragmens antiques d'un travail admirable, qui les enrichirent depuis. Il sût les y placer dans un désordre si pittoresque et les faisait valoir par un contraste et des effets si piquants, que cette⁷¹ seule réunion des frontispices suffirait⁷² à la gloire de plusieurs artistes. Il dédia son superbe ouvrage des *Magnifi-*

cences de Rome, véritable répertoire d'antiquité, et qui seul peut former une école d'ornement, au Pape Rezzonico et en reçut de nouveaux encouragemens et des moyens d'entreprendre d'autres travaux sans être arrêté par la dépense. Il était alors membre de la Société des Antiquaires de Londres.

Il fut encore dans ce temps puissamment secondé par un génie tutelaire, auquel les arts et particulièrement la science de l'antiquité doit ses progrès et son illustration. Le cardinal Alexandre Albani, cet amateur passionné des belles choses, dépensa des sommes immenses à faire ouvrir des fouilles aux lieux où l'histoire plaçait les monuments détruits et à former cette collection si justement célèbre de la Villa Albani, à l'arrangement de la quelle son goût présédait et où son antiquaire en titre, son élève et son ami, l'immortel Winckelman, jettait, par ces profonds études, les fondemens de son histoire de l'art, et recueillait les matériaux de son ouvrage intitulé: *Monumenti inediti*, ouvrages dont la publication eut⁷³ tant et si utilement servi les arts du dessin.

Ils dirigeaient ensemble ce superbe musée, et se trouvaient merueilleusement secondés pour sa formation par les frères Bartholomé et Paul Cavaceppi sculpteurs excellents dans l'art des restaurations; c'est ainsi que le Cardinal vivait heureux par les arts au milieu des savants et des héros de l'antiquité dont il peuplait chaque jour son domaine par une découverte nouvelle et qu'ils éclaircissaient ensemble, avec quelques amis, du nombre desquels était le Ch.lier Reiffestein, les points obscurs ou difficiles de la science dont souvent un monument antique récemment decouvert venait donner la solution. Un antiquaire d'un autre genre, le peintre anglais Jenkins, également très instruit, tournaient cette même science au profit du commerce par des spéculations sur le produit de ces fouilles et vendait chèrement aux anglais ses compatriotes, et les antiques et les leçons qu'il leur donnait⁷⁴ sur ces précieux monuments. Un seul et unique fragment de l'art des anciens, un pied, une jambe, une petite partie d'un torse lui suffisait, dit-on, pour refaire une statue⁷⁵ entière, sauf à lui casser un bras ensuite, pour augmenter son

mérite aux yeux de quelque amateur fanatique.

Le M.is Rondonini formait aussi un museum et devint fort savant; il était très lié avec Piranesi et contribua beaucoup à sa réputation ainsi qu'à sa fortune, en faisant valoir le mérite de ses ouvrages et lui en procurant le débit aux étrangers, qui après avoir vu ces restes majestueux des ponts romains, des cirques des tombeaux, de la voie Appia, du Palais des Césars, ou des Campagnes de Rome, remportaient dans leurs pays ces savants portraits où la grandeur romaine était empreinte, où la chaleur du climat se faisait en quelque sorte sentir, où des masses de briques, des pierres mutilées étaient rendues avec un tel caractère et tant de vérité qu'on croyait, en regardant ses estampes voir encore la nature.

A l'ouvrage des antiquités romaines et aux magnificences, succéda celui des trophées d'Auguste ou de Trajan dits de Marius et d'autres fragments qu'il rendit en quinze planches, avec la même force, la même vigueur, le même caractère, et cette vérité des cassures du marbre poussées jusqu'à l'illusion et toujours saisies dans un bel effet de lumière.

La faveur du Pape le mit à même de décorer avec magnificence plusieurs appartemens du palais pontificale à la ville et à la campagne, et de vivre avec familiarité dans la maison des⁷⁶ Rezzonico.

La franchise de son caractère le faisait souvent consulter sur des choix importants, et plus d'un prélat dut la place dont il fut honoré au bon témoignage qu'avait rendu Piranesi de ses lumières et de sa capacité. Le succès et l'aisance dont il jouissait alors lui avaient fait reprendre sa gaieté naturelle, la vivacité de son esprit, la fougue de son imagination le rendaient très divertissant, il voulait tout savoir, tout embrasser à la fois, et la politique l'occupait beaucoup. Le Pape s'en amusait et⁷⁷ se plaisait à sa conversation, et se délassait souvent avec lui à sa maison de Castelgandolfo des inquiétudes que la suppression des jésuites, qui se traitait alors, occasionnait au prince de l'église. Piranesi profitait des bons moments pour obliger ses amis lorsqu'il en trouvait l'occa-

sion; mai s'il⁷⁸ ne négligeait point son art, il ajoutait promptement un volume à sa collection de vucs de Rome, qui indépendamment des autres travaux dont nous avons parlé, était déjà arrivé en 1769 au sixième volume.

Il ne cessait de mettre à contribution les auteurs anciens et modernes pour y faire des recherches d'antiquité, et ses lectures favorites qu'il écoutait en travaillant, étaient Tite Live, Plutarque, Pausanias, Pline, Aule, Gelle, Pirro Ligorio, Nardini⁷⁹ et les notes précieuses du sculpteur Flaminio Vacca (21 pages in 4, publiées en 1594) qui traitent des fouilles faites alors à Rome et aux environs. (La deuxième édition de Nardini, à laquelle ces notes servent de supplément, est faite à Rome en 1704)⁸⁰.

Piranesi voulant faire une chose agréable au Pape, qui affectionnait beaucoup le site pittoresque et délicieux de la maison de Castalgandolfo, fit le dessin et grava promptement tous les détails du château d'eau qu'on appelle *L'émissaire du lac d'Albano*, et y joignit les monuments environnants de cette partie de la voie Appia, l'Amphithéâtre dit de Dométien, dans le jardin des religieux de St. Paul d'Albano, *Alba Lunga*, qu'il publia et dédia au⁸¹ Pontife en 1762.

Plusieurs parties de cet ouvrage ne sont que des détails de construction, des subdivisions de tuyaux et de réservoirs, mais quoique ces objets soient peu intéressants par leur forme, ils acquièrent⁸² du charme par la manière séduisante par⁸³ laquelle ils sont examinés⁸⁴, et s'il faut un grand talent pour rendre dignement des beautés du premier ordre, il n'en faut pas moins et peut-être même en faut-il plus pour donner une apparence grande d'imposant⁸⁵ à un objet froid et commun; c'est surtout en cela qu'excellait Piranesi.

L'habitude de traiter les grandes choses lui faisait toujours donner un aspect imposant et majestueux, que les italiens appellent *il grandioso*, aux objets les plus ordinaires et les moins relevés; c'est un reproche que beaucoup de personnes se sont plus à lui faire pardonner sa supériorité par quelques erreurs, qui consolent et jouissent les esprits ordinaires, il vaut mieux que Piranesi ait

peché par le trop de grandeur et de magnificence que lui inspirait son enthousiasme, que par⁸⁶ cette manière peu⁸⁷ commune, quelques fois vraie, mais souvent aussi pauvre et mesquine, qui dessèche et refroidit tout ce qu'elle touche. Il racontait une aventure que lui arriva en faisant les dessins de cet émissaire; la voici.

Il dessinait dans une grotte, qu'on appelle *del Brigantino*, et mesurait des profils perché sur une échelle, accompagné d'un certain Petracchi. Le temps était des plus orageux, et depuis huit jours la foudre grondait sans presque discontinuer. Un pêcheur qui l'observait depuis longtemps dans son accoutrement bizarre (car notre artiste portait alors un énorme chapeau rebattu et une petite camisolle de chasse très courte, qu'on appelle *farique*,⁸⁸ à Rome, ce que lui donnait l'air un peu sauvage), le pêcheur donc s'imagina que cet homme singulier, qui gesticulait, écrivait et parlait souvent seul, ne pouvait être qu'un sorcier, et que de plus, il devait être⁸⁹ nécessairement pour quelque chose dans la durée du mauvais temps, qui n'avait pas cessé depuis son arrivée; il repand cette idée, l'allarme est aussitôt dans le pays, on s'arme et l'on accourt pour s'emparer du magicien, qui du haut de son échelle et voyant ce tapage sans en deviner le sujet, trouvait que les groupes étaient⁹⁰ admirables, et que la scène n'avait jamais été si bien peuplée; déjà il s'apprêtait à en prendre le croquis, lorsqu'il s'aperçut que lui même était le principal acteur, et qu'on en faisait un sorcier.

« Fils du diable, magicien maudit, descends, sors d'ici, ou nous allons te précipiter », vociférait la horde menaçante en secouant son échelle.

« Je suis », s'écriait-il avec fureur, « l'ami du Pape et non celui du diable; laissez-moi descendre et me suivez chez le St. Père, il vous dira lui-même que je suis Piranesi ».

Déjà on l'entraînait brutalement, et la chose eût pu devenir sérieuse, lorsqu'un officier du palais le reconnut et dit qu'en effet « Piranesi était de la famille ». Une partie⁹¹ des furieux fut désabusée, lorsque, peut-être, l'autre le croit encore. Notre artiste délivré, retourne achever son dessin, et fut ensuite

solliciter la grâce du pêcheur que l'on avait emprisonné.

De semblables faits, reproduits bien des fois partout où l'on dessine des ruines, prouvent l'ignorance et la⁹² superstition des habitants de ces contrées; ils prouvent aussi que les artistes étaient alors peu dans l'usage d'aller faire des études aux environs de Rome.

Une aventure à peu près pareille, est arrivée à Vernet,⁹³ lorsque Piranesi et Clérisseau levèrent et dessinèrent des premiers la Villa Adrienne à Tivoli; ils étaient obligés d'y frayer des passages à coup de hache à travers les ronces, et d'y mettre ensuite le feu pour en chasser les serpents et les scorpions. Ces précautions indispensables pour dessiner avec tranquillité, ne pouvaient leur valoir moins qu'un brevet de sorcier de la part des habitants, et jusqu'à ce que l'on se fut accoutumé à les voir, si l'on ne leur nuisait point, c'est qu'on n'osait en approcher.

Par suite de son extrême vivacité et du plus bouillant caractère, Piranesi devint jaloux jusqu'à la fureur, ce que le conduisit⁹⁴ souvent à des scènes extravagantes, soit avec sa femme, Angelica, qui était d'une figure agréable, soit avec ses voisins, ou même ses plus intimes amis; scènes dont il était au désespoir lorsque son sang était calmé, l'ardeur avec laquelle il travaillait l'embrasait de plus en plus et ne le laissait pas maître de ces actions.

Le peintre Zucchi, son amis particulier, avait commencé, de⁹⁵ consentement de Piranesi, le portrait de cette même Angelica, mais il ne lui permit pas de l'achever, et le portrait en est resté à l'ébaûche entre les mains de ses fils. Il devint aussi extrêmement jaloux d'un élève de Pécheux, habile peintre, dont nous avons parlé, avec lequel Piranesi était lié d'amitié; il ne cessait de l'entretenir de visions de sa jalousie contre cet élève nommé Giuseppe Vasconi, qu'il ne pouvait voir passer dans sa rue sans lui supposer quelque projet perfide. Cette passion qui faisait naître en lui des violens accès de colère avec cette dernière, les seuls excès par lesquels l'ardent et infatigable Piranesi paya le tribut aux faiblesses de l'humanité, et que le devoir de l'historien véridique ne me permettait pas

de laisser ignorer en racontant fidèlement sa vie.

L'aîné de ses enfans, né en 1758, commençait à devenir un peu grand et montrait un caractère grave et réfléchi, qui contrastait parfaitement avec le feu du père; il ne négligea point son éducation et cet enfant savait à peine lire, que Piranesi lui mit dans les mains l'histoire romaine à titre de récompense; il ne l'entretenait que des hauts faits des Scipions, des Fabius, des Catons et des autres romains illustres dont il voulait qu'il apprît la langue en même temps que les éléments du dessin et les principes de l'architecture, et comme il n'avait pas la patience de donner lui-même ces premières leçons, il l'envoyait étudier assiduellement à l'académie de France et le félicitait chaque jour de l'honneur qu'il avait d'être né romain, afin d'exciter son émulation; cependant comme l'état ecclésiastique était naturellement le plus considéré à la cour du Pape, Piranesi n'eût pas été fâché de profiter de la faveur dont il⁹⁶ jouissait pour avancer son fils, il dirigeait donc aussi ses études vers ce but sans lui faire pour cela négliger les arts. Mais lorsque la perte de ce protecteur arriva quelque temps après, l'empressement de Piranesi fut moins grand à faire embrasser cet état au jeune Francesco son fils, qui libre de son choix, préféra marcher vers⁹⁷ les traces de son père, dont il commençait à apprécier le talent et la réputation déjà très étendue.

J. B. Piranesi fut en effet associé à plusieurs académies. Celle de St. Luc à Rome s'empressa de l'admettre dans son sein et demanda son portrait, que le sculpteur Nolikings anglais fit très ressemblant et bien caractérisé. Nous avons dit qu'il fut aussi membre de la *Société*⁹⁸ *des Antiquaires de Londres* et certes personne ne put servir plus efficacement cette société, soit en lui faisant connaître les plus curieux monumens dans ces ouvrages, soit en lui procurant les moyens de faire l'acquisition d'une quantité de statues ou des fragmens de l'antiquité. Piranesi ne borna point l'exercice de son talent à la gravure, et comme nous l'avons déjà vu, il exerça l'architecture en plusieurs occasions.

Lorsque le neveu du Pape, Mgr. Rezzonico,

fut fait grand prieur des Eglises de Malthe et Jérusalem, ce qui lui donnait un revenu de 12 mille écus romains ou 60 mille francs, il fit restaurer à Piranesi son prieuré de l'église de Malthe sur le mont Aventin. Les dessins répondirent à cette fécondité de leur auteur, il les enrichit avec goût d'ornemens analogues à la religion et à la navigation, décora la place de manière à mériter l'attention des étrangers par la belle réunion des stucs qu'il⁹⁹ employa en faisant usage de la composition des anciens aux Thermes de Tite et ailleurs, c'est-à-dire d'un mélange bien proportionné de chaux et de poudre de marbre. L'exécution de ces stucs est due au sculpteur Tomaso Rilli.

Le maître-autel de cette église est d'un aspect pittoresque et qui produit beaucoup d'effet. Lorsque le Pape fut¹⁰⁰ voir cet édifice terminé, il en fut si satisfait qu'il voulut créer dans ce lieu même Piranesi chevalier de l'épée d'or, ordre dont il décorait les hommes d'un mérite éminent et qu'il avait de même conféré aux célèbres peintres J. P. Panini, Mengs, Pompée Batoni, Benefialla et autres ses contemporains.

Le Pape en lui donnant cette croix lui rapela un trait d'emportement qui fera mieux connaître encore le bouillant caractère de notre artiste.

Un médecin, peu expérimenté peut-être et qu'il n'est pas nécessaire de nommer, l'avait par un traitement contraire à la maladie, disait-on, privé d'un fils qu'il chérissait, au moins la douleur violente du père le jugeait ainsi et s'exaltait¹⁰¹ en reproches plus qu'amères contre le médecin, qui au lieu de respecter cette cruelle situation s'avisait de le traiter de fou. A ce mot la fureur s'empara de Piranesi et sur le champ un bâton qu'il portait devint l'instrument de sa vengeance jusqu'à ce qu'il rompit sur le corps du médecin, qu'on n'arracha¹⁰² qu'avec beaucoup de peine des mains de Piranesi; cette violence fut aussitôt connue du Pape, qui ne put moins faire que lui ordonner huit jours les arrêts dans sa chambre.

C'est ce fait qui revint à la mémoire du Pontife lorsqu'il lui remit l'épée de chevalier; il lui dit donc alors: *Ne portez plus dorénavant de bâton m.r le chevalier et ne vous*

servez de cette épée que pour votre défense ou contre les ennemis de la religion.

Le liaisons de Piranesi avec tout ce qu'il y eut à Rome de gens instruits et surtout de véritables¹⁰³ amateurs de l'antiquité, ne contribuèrent pas peu à étendre ses connaissances en ce genre et à lui donner l'idée de former pour lui même un museum, qui devint dans la suite une collection assez précieuse pour attirer les regards du Roi de Suède. Ce¹⁰⁴ prince en fit l'acquisition lors de son voyage à Rome en 1783 et 1784.

On peut donc compter au nombre des amis de Piranesi, et l'on sait assez que c'est par ses liaisons intimes qu'un homme s'honore ou se dégrade, on peut compter, disons-nous, Clément Orlandi, qui depuis fut fait¹⁰⁵ antiquaire conservateur du Musée Chirchiriano, le père Contucci, jésuite très érudit, l'abbé Pierucci,¹⁰⁶ 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 Winkelmann et avec Mengs, son ami, peintre et directeur de l'Académie du Roy d'Espagne. On peut citer également Mgr. Botari, savant antiquaire.¹⁰⁷

Le conseiller Reifferstein, prussien, qui avait la confiance de l'impératrice de Russie, fut encore très utile à cette réunion à cause des grands travaux qu'il fit faire à Rome pour cette princesse et pour différens princes d'Allemagne. Il avait la direction des élèves qui se rendait du nord dans la fertile Italie pour y puiser des connaissances dans l'art du dessin. Ce fut lui qui engagea Catherine II à faire copier les arabesques de Raphael de même grandeur que l'original,¹⁰⁸ pour en composer chez elle une galerie toute semblable, qui fut bâtie exprès sur les mêmes dimensions au moment où les¹⁰⁹ originaux se dégradèrent journellement et menaçaient de s'effacer au point de n'y pouvoir bientôt plus rien distinguer; un peintre allemand, nommé Christophe Unterperger¹¹⁰ fut chargé de cet immense travail.

Quant à l'Angleterre, outre Jenkins, l'architecte Jacque¹¹¹ Byres et son ami Worton dirigeaient l'académie de cette nation et répandaient de l'argent à Rome en échanges des lumières et des fragmens de l'antiquité

qu'ils puisaient chaque jour dans les fouilles; mais si cet échange continuél avait ses avantages sous le rapport du commerce, d'autre¹¹² côté il relevait¹¹³ au pays des objets du plus grand prix, malgré la surveillance de Winkelman à laquelle on s'efforçait d'échapper. A la mort de cet antiquaire célèbre arrivée sur¹¹⁴ la fin du pontificat de Rezzonico, G. B. Visconti (bien digne de succéder à Winkelman) fut choisi pour remplir la place de commissaire des antiquités, et en cette qualité put empêcher l'enlèvement hors de Rome des objets de première classe en sculpture; on nomma un autre commissaire pour les tableaux, et ces précautions étaient d'autant plus nécessaires que dans l'Agro Romano et les lieux environnans ces fouilles étaient très abondantes. Gavines Hamilton, peintre anglais d'un mérite distingué, était entre autres très heureux dans ses recherches, et connaissait le prix des objets qu'il trouvait.

On peut concevoir avec quelle activité Piranesi prenait part à ces fouilles, et dans quel embarras il était pour partager son temps entre le plaisir de suivre ces découvertes et le besoin qu'il avait d'ajouter un nouveau volume à ceux qu'il avait déjà publiés.

Ce fut donc pour faire une prompt application des fragmens de différens genres, comme bas-reliefs, vases, figures à l'égyptienne, à l'étrusque, à la grecque recueillis dans ces fouilles, qu'il composa un volume de décoration pour les cheminées et commença à graver ses vases et ses candelabres.

Dans les premières il donna une nouvelle preuve de la fécondité de son imagination et de l'originalité de son esprit, dans les seconds il montra jusqu'où pouvait aller l'art de la gravure pour rendre dans une grande précision le caractère et l'effet de la sculpture en ce genre. Il se fit un grand nombre d'amis en dédiant chacune de ces feuilles à ceux des étrangers à qui il voulait laisser un monument durable de son souvenir et de son amitié, et il forma ainsi cette belle collection qui met au même instant sous les yeux et sert à comparer¹¹⁵ les formes variées de tant de production de l'art des anciens qui sont aujourd'hui répandues dans les dif-

férens musée de l'Angleterre, de la Russie, de l'Espagne, de la Suède, de l'Allemagne et de la France.

Chaque nouveau volume avait pour l'exécution un degré de perfection de plus que le précédent et ajoutait ainsi chaque jour une plus grande étendue à la réputation de son auteur.

Le Pape se croyait obligé d'en faire hommage aux souverains qui voyageaient dans ses états; c'est aussi pour partager en quelque sorte avec son compatriote la gloire de cet ouvrage, que Rezzonico fit present de la collection à la Bibliothèque de Venise, comme un monument immortel du talent de Piranesi, de son travail infatigable et de la protection que le Pontife de Rome avait accordé à cette entreprise dont le produit faisait circuler dans cette ville des sommes considérables.

Piranesi perdit un protecteur zélé et un ami sincère lorsque Rezzonico mourut; la fortune de l'artiste, qu'il avait avancé, pouvait bien à cette époque se passer de l'existence du protecteur, mais celle de l'ami lui manquait, et cette perte fut vivement sentie, la reconnaissance faisait de ses regrets un devoir sacré que le sentiment de la plus profonde douleur acquitta religieusement pendant le reste de sa vie.

Ganganelli succéda sous le nom de Clément XIV. Ce Pape fut à peine assis sur la chaire pontificale, qu'il fit connaître un sens droit, un esprit agréable, une raison supérieure aux préjugés, et que pour vivifier dans ses états l'industrie et le commerce il sentit la nécessité d'encourager les arts vers lesquels un goût naturel le portait.

L'antiquaire Visconti lui fit connaître de combien de monumens précieux de l'art des anciens il avait empêché la sortie, mais que pour concilier en cette circonstance l'intérêt de l'état avec les droits¹¹⁶ des amateurs qui faisaient ces découvertes, et qui en perdaient tout le fruit dès qu'elles avaient un certain degré de beauté, la justice exigeait qu'il en fit¹¹⁷ l'acquisition à dire d'expert, et qu'il en composât¹¹⁸ un museum particulier au Vatican.

Ce projet fut goûté par Ganganelli et suivi avec le plus grand zèle, comme on sait par

Pie VI sous le pontificat duquel se sont faites les plus précieuses découvertes.¹¹⁹

Un des plus grands avantages de cette multiplication sans cesse renaissante des ouvrages de Piranesi, était sans contredit la facilité que ses¹²⁰ estampes procuraient aux voyageurs d'emporter de Rome avec eux l'image des monumens qui les avaient tant émus, et le moyen de communiquer les mêmes émotions à tous ceux qui, échauffés par des récits piquants, et jouissant d'avance de ce qu'ils allaient voir, formaient aussitôt le projet d'un voyage en Italie.

Piranesi après avoir fait au moyen de ces fouilles une immense quantité de découvertes, en associant à ses recherches dans ces voûtes souterraines, qui commençaient à devenir par leur multiplicité un labyrinthe inexplicable, son fils aîné et l'architecte Benedetto Mori, son zélé collaborateur, ajoutait des¹²¹ supplémens au plan de Nolli et en publia en 1768¹²² un autre en deux feuilles et demi d'atlas, qu'il dédia au Pape Clément XIV. Il¹²³ sut y donner un nouveau degré d'intérêt en y joignant aussi¹²⁴ ce qui restait des ruines du champ de Mars.

Le nouveau Pape avait la plus grande confiance dans les lumières de Jenkins et de Clément Orlandi, en matière d'antiquités Piranesi se joignit à eux pour obtenir la conservation des anciens aqueducs de Néron situés derrière la Scala Santa, près de St. Jean de Latran et que Ganganelli avait ordonné de démolir pour en employer les briques à des nouvelles constructions; le monument fut épargné à la sollicitation des antiquaires.

Notre artiste formait pour lui-même un museum qui commençait à s'enrichir alors des objets les plus intéressants. Chaque jour il en achetait ou en échangeait avec Gavines Hamilton, dont les fouilles étaient ouvertes à Pantanello¹²⁵ dans la Villa Adrienne sur l'emplacement d'un lac où les barbares avaient enfoui une grande partie des statues de cette villa superbe, où l'empereur au retour de ses voyages en Egypte et en Grèce avait voulu reproduire une partie des objets qui l'avaient frappé d'étonnement.

C'était une rivalité curieuse que celle qui était alors établie entre tous ces antiquaires

pour activer chacun les fouilles auxquelles il employait¹²⁷ tous les ouvriers qu'il pouvait¹²⁸ se procurer. Le card. Alexandre Albani était pour eux un des plus redoutables concurrents, il fallait composer avec lui et lui abandonner les objets qui pouvaient manquer à sa collection pour en obtenir d'un autre genre. C'est ainsi que Piranesi parvint à former un museum spécial de fragmens d'architecture et une collection d'ornemens unique en son genre et dont il n'y avait point encore eu d'exemple.

Piranesi devenu conquérant de la Villa Adrienne, où il avait remporté sur ses rivaux, non sans peine et sans être entré dans ses fureurs dont ils s'amusèrent tous beaucoup, après avoir remporté dis-je des victoires dont le prix était un fragment de frise, un vase, un autel, un candélabre, etc. devenait sculpteur dans ces vastes ateliers, il faisait lui-même les modèles des parties mutilées dont la restauration était délicate, et forma d'habiles artistes en ce genre au nombre desquels on peut citer Cardelli, Franzoni,¹²⁹ Jacquetti et autres, qui depuis ont travaillé pour le Museum¹³⁰ Vatican et dont les travaux rassemblés ont tant facilité aux architectes la connaissance du dessin pour cette partie si essentielle à la décoration des édifices.

C'est dans le même temps que Clérisseau formait un sculpteur d'ornemens qui devint aussi très habile, feu L'Huilier. Ce professeur dirigea ses études à Rome sur les plus beaux ornemens, lui en dévoilant les principes dont il avait fait une étude particulière et lui procura des travaux considérables pour divers Anglais avec qui il était en correspondance. L'Huilier revint à Paris avec la connaissance parfaite du style antique et une facilité de dessin peu commune; il fut accueilli par plusieurs architectes, (Bellanger, Poyet, Celerico et autres)¹³¹ qui ne savaient comment faire exécuter des ornemens d'un goût sévère par la foule de ces faiseurs de rocailles ou d'arabesques maigres et sans caractère, dont Paris était alors infesté et qu'il devait aux élèves des Germain, Meissonnier, Watteau, La Joue,¹³² Oppenoo, etc.

Le goût changea dans cette partie des détails de l'architecture comme dans ces mas-

ses par suite des études approfondies qui avaient été¹³³ faites alors sur l'antique par les architectes Peyre, Goudoin, Paris, etc., et dont ils commençaient à faire connaître les intéressants résultats; mais revenons à Piranesi.

Il existait dans l'Abruzze, à Fucino les restes de l'émissaire de l'aqueduc de Claude, et Piranesi n'eut point de repos qu'il n'en eut¹³⁴ relevé les dessins avec des peines et même des dangers infinis pour faire la comparaison avec celui de Castel Gandolfo.¹³⁵ Il sentait que, si les ornemens et les parties de l'architecture brillantes par leur décoration, étaient nécessaires à conserver pour la finesse de l'art, il n'était pas moins utile de connaître tous les détails de ces monumens souterrains destinés à conduire ou distribuer les eaux apportées par de longs aqueducs, en¹³⁷ recevoir celles dont la stagnation fût devenue dangereuse à la salubrité de l'air. Il recueillit donc avec grand soin tout ce que dans les cloaques, les châteaux d'eau les réservoirs et leurs dépendances pouvait donner des lumières sur cette distribution et sur la solidité de la construction, malgré tout ce que ce travail pouvait avoir de difficulté,¹³⁸ de dégoûts et même de dangers. Son fils Fr. Piranesi a fait jouir le public de ce travail que le père n'avait point achevé.

A fin que rien ne manquât à la gloire des romains, Piranesi recueillit encore avec exactitude d'après les marbres incrustés au Capitole, les inscriptions qui donnent la série des fastes consulaires et des triomphes des généraux depuis la fondation de cette ville célèbre jusqu'à Tibère, ouvrage des plus intéressants pour fixer les époques de l'histoire: Il les publia en 1761 et donna aussi dans la même année tous les détails du château de l'eau Julia qui fut bientôt suivi en 1763 des antiquités de Cora, ville antique dont les fondemens sont en grands blocs de pierres taillées en bossages à fortes saillies, ce qu'il a rendu avec un art qui répand de l'intérêt sur des détails qu'on aurait cru si peu faits pour en inspirer.

Les développemens du Temple d'Hercule d'ordonnance dorique situé dans cette ville y sont joints et forment une comparaison inté-

ressante des proportions de cet ordre avec¹³⁹ des monumens de la Grèce.

Tous ces travaux n'empêchaient pas Piranesi d'ajouter journallement à sa collection des vues de Rome antique et moderne et d'attirer à Rome par la publication de ces monumens une foule d'étrangers éclairés par cette résurrection des ouvrages des anciens et par la grandeur et la noblesse de ces palais ou des églises modernes qui rivalissent avec eux de richesse et de beauté.

La Basilique de St. Pierre et tout ses accessoires au Vatican fournirent une ample matière à ce parallèle.

Les produits du burin de Piranesi réunis aux estampes de Morghen et de Volpato, à celles de la Calcographie, aux ouvrages de la mosaïque moderne que voyageaient chez toutes les puissances, déterminèrent les souverains à satisfaire la curiosité, qu'ils leur inspiraient et leur donnèrent le goût des arts et des voyages en Italie.

On vit successivement arriver à Rome sous le pontificat de Braschi, élu Pape sous le nom de Pie VI, le grand duc de Russie, aujourd'hui l'empereur Paul I, qui fit copier en marbre les neuf muses du Vatican par Albagini sculpteur distingué. Joseph II empereur d'Allemagne y vint deux fois, le grand duc de Toscane, l'archiduc de Milan, l'Electeur Palatin, Maximilien Electeur de Cologne, le Roi et la Reine de Naples, un grand nombre d'electeurs et de princes de l'Empire, le Roi de Suède enfin, qui fit preuve d'un goût aussi vif qu'éclairé pour les beaux art et les antiquités.

Mais la protection bien décidée que leur accordait le Pape Pie VI contribua surtout à l'éclat, qu'ils jetèrent sur son pontificat, et le consolèrent sans doute de la perte de cette suprématie du St. Siège que les Rois ne voulaient plus reconnaître.

L'opinion publique se prononça généralement contre l'infalibilité du Pape et ce premier pontife fut obligé de s'illustrer par un mérite réel, et de s'environner de l'éclat des arts pour obtenir de la considération dans ses états et chez les autres nations.

Il résolut donc de continuer avec magnificence le Museum du Vatican commencé par Ganganelli, de l'étendre et de l'enrichir de

manière à pouvoir exciter et satisfaire seul la curiosité des amateurs qui se formaient parmi les souverains: ne pouvant plus leur commander il s'efforçait ainsi de leur plaire, de les attirer pour jouir au moins de l'espèce de faveur que son goût et son amabilité lui attiraient et qu'appellait l'extérieur si prévenant de sa personne. Il renouvela donc à son antiquaire J. B. Visconti l'ordre exprès de ne laisser sortir de Rome aucune figure antique sans une permission de sa main, il appliqua¹⁴⁰ les fonds que produisaient les loteries pour les travaux du Musée et pour l'éclat¹⁴¹ des monumens, ainsi que pour leur restauration.

Un nouveau génie se préparait alors pour donner à la science de l'antiquité toute l'illustration qu'elle a reçue de nos jours; c'était le fils de J. B., Ennio Quirino¹⁴² Visconti, le même qui occupe aujourd'hui la place de conservateur au Musée des Antiques. Ce jeune homme doué d'une mémoire et d'une pénétration rares acquit dans la numismatique une connaissance profonde qui excita l'étonnement des hommes les plus versés dans cette partie.

Les lauriers dont son front été couvert dès ses plus jeunes années au collège de la Sapience à Rome, l'avaient déjà fait connaître au Pape. Son père le chargea donc de présenter à ce pontife chaque semaine la note et l'explication de tous les monumens qui se découvraient ou s'achetaient pour le Musée, et le jeune antiquaire s'acquittait si bien de son nouvel emploi, que le Pape préférait l'érudition naissante de l'élève à l'expérience consommée du maître.

La fortune favorisa les travaux que le Pape fit commencer avec vigueur par des fouilles ouvertes sous la direction de ses antiquaires et dont Piranesi suivait les progrès avec le zèle et l'intérêt que l'on peut supposer à cette âme active et brûlante.

On vit reparaitre à la lumière le fameux Endimion trouvé dans la Villa Adrienne par Maresfoschi et que possède actuellement le roi de Suède; il fallait toute l'amitié que le Pape avait pour Gustave III, pour qu'il pût obtenir la permission de sortir de Rome.

On trouva aussi alors les neuf Muses et l'Apollon drapé qui furent depuis le prix de

la valeur française et qui enrichissent aujourd'hui une des salles de notre Museum. Les bustes des Sages de la Grèce, le superbe pavement de mosaïque d'une grandeur extraordinaire trouvé à Otricoli, les beaux masques scéniques du pavement¹⁴³ en mosaïque de la Villa Adrienne, les sarcophages des Niobes¹⁴⁴ trouvés à la Villa Caroli, le tombeau des Scipions, et plusieurs autres monumens du plus grand prix.

L'exemple et les succès du Pape reveillèrent le même goût chez le prince Borghese, qui au moyen des chefs-d'oeuvres qu'il possédait déjà et que l'on connaît sous le nom du Gladiateur, de l'Hermaphrodyte, du Silène, du Curtius, d'Apollon et Daphné ouvrage¹⁴⁵ Bernini, des bustes de Lucius Verus etc., et de tous ceux qu'il y joignit, composa avec des travaux immenses et par l'emploi des plus belles matières la superbe galerie rivale de celle du Vatican et que tous les souverains voyaient avec envie.

(Cette belle collection est gravée au simple trait en trois petits volumes exécutés aux frais de ce prince, avec beaucoup de soin et qui sont la copie d'un ouvrage in folio commencé sur cette matière. L'explication en est faite par Visconti qui à élégamment¹⁴⁶ composé celle jointe aux planches fastueuses du Museum¹⁴⁷ Vatican plus connu sous le nom du Musée du Pape Pie VI. C'est encore cet antiquaire dont Rome s'émerveillait qui a fourni les notes placées au bas des planches de la collection du Moix¹⁴⁸ de figures antiques extraites des principaux Musées et qui ont été gravées par Fr. Piranesi ainsi que l'explication jointe à cette nouvelle édition).¹⁴⁹

Piranesi continuant toujours ses travaux, dirigeait encore avec zèle ceux de son fils et se formait en lui un digne successeur, l'encourageant sans cesse par des discours pleins d'enthousiasme et plus encore par son exemple. Cet artiste infatigable jouissait alors du fruit de ses veilles, en voyant le goût de l'antiquité si généralement répandu et la formation de tant de galeries célèbres, à l'arrangement desquelles son goût et ses connaissances avaient contribué, et dont son burin illustrait plusieurs monumens en les faisant mieux connaître.

Rome se glorifiait ainsi de posséder alors le célèbre Pikler rival de l'art des anciens dans la gravure en pierre fine. (On sait que plusieurs de ces pierres ont passées pour antiques et que d'habiles connaisseurs étaient obligés de s'en rapporter à sa bonne foi¹⁵⁰ pour choisir dans sa collection celles qui étaient véritablement antiques, d'avec les siennes, tant l'imitation était parfaite)¹⁵¹ et qui, dès l'âge de 17 ans exécuta le beau comédien représentant Hercule étouffant le lion de Nemée. Un anglais nommé Marchant gravait dans le même genre et fit aussi de très beaux ouvrages; la plus grande émulation existait à Rome entre tant d'habiles artistes et Piranesi ne¹⁵² croyait jamais avoir fait assez pour placer avec distinction son nom à côté de leur.

Il mettait encore à contribution chaque jour la Villa Adrienne, cette mine inépuisable de monumens, et faisait renaître de ses débris, des formes nouvelles d'hyppodromes, de Naumachies, de théâtres, de Temples, de Camps des soldats, des portiques, des bains, etc. Il s'inspirait sur les lieux mêmes du sentiment de grandeur romaine, et la fixait sur ses cuivres. Son fils et son zélé compagnon, l'architecte Mori, partageaient constamment ses travaux et ses fatigues. Toujours levés avec le soleil, contents d'un modeste repas et dormant sur un lit de paille au milieu de ces riches fragmens, ils s'encourageaient par les souvenir des grandes actions que ce sol avait vu naître. Ils se rappelaient les grands hommes qui l'avaient foulé et se disaient; les Scipions, les Camilles, les Césars avaient à la tête de leurs légions d'autres ennemis à combattre, leurs descendans seraient-ils moins courageux, et de si illustres noms gravés sur le marbre par les témoins de leurs exploits ne valent-ils donc pas la peine que nous prenons pour les rendre à la lumière?

Quelques amateurs zélés venaient souvent jour des recherches de nos antiquaires; et puiser dans leur enthousiasme cet amour des arts qu'ils reportaient ensuite¹⁵³ dans la société et qu'on ne pouvait manquer de reconnaître à la manière dont ils décoraient leurs habitations.

Clérisseau venait de transformer en une ruine pittoresque la cellule du Père Le Sueur. (Le Père Jacques minime non moins savant),¹⁵⁴ son ami, célèbre mathématicien au couvent de la Trinité du Mont, (lui à succédé dans cette habitation singulière,¹⁵⁵ l'une des curiosités de Rome).¹⁵⁶

On croyait en y entrant, voir la cella d'un temple enrichie de fragmens antiques échappés aux ravages du temps; la voûte et quelques pans de murailles en partie écroulées, soutenues par de mauvaises charpentes laissaient percer le ciel à travers et semblaient donner passage aux rayons du soleil; ses effets rendus avec savoir et vérité produisent¹⁵⁷ une illusion complète. Pour y aider mieux encore, tous les meubles participaient à ce caractère, le lit était une vasque richement ornée, la cheminée une réunion de divers fragmens, le secrétaire un antique sarcophage mutilé, la table et les sièges un fragment de corniche, et des chapiteaux renversés et jusqu'au chien gardien fidèle de ces meubles d'un nouveau genre, était logé dans les débris d'un vase.

Cette fantaisie d'artiste eut du succès; le Bailli de Breteuil seigneur français ambassadeur de Malthe à Rome, voulut aussi faire décorer sa maison dans un style pittoresque, et¹⁵⁸ employa quelques années après les talens des peintres La Vallée, Poussin et Robert, si connu depuis¹⁵⁹ en France par la grâce de ces¹⁶⁰ compositions, la fécondité de son imagination et son étonnante rapidité d'exécution. L'architecte romain Barberi actuellement à Paris, dirigeait les travaux, les conseils de Piranesi ne leur étaient point inutiles et il résulta du concours de ces artistes un lieu des plus agréables que les étrangers s'empressaient de visiter, et qui retinrent le nom de Jardins de Malthe.

La Marquise Boccapaduli Gentili suivit cet exemple et fit également décorer dans ce genre ses maisons de ville et de campagne, ce qui répandit des objets d'agrément au milieu de ces beautés d'un style sévère et mâle dont Rome était peuplée.

L'intention de Piranesi était de graver ces différentes décorations, mais tant de travaux commencés et la suite qu'il donnait à sa collection des vases et candelabres et à celle¹⁶¹

de grandes vues de Rome, ne lui permirent¹⁶⁵ de se satisfaire à cet égard, d'autant que son grand ouvrage des Colonnes Trajane et Antonine, avec tous les magnifiques détails de leurs formes,¹⁶⁶ l'occupaient presque uniquement. Ces deux volumes qu'il publia en 1775-1776 et 1779 sont traités avec une telle supériorité que seuls¹⁶⁴ suffiraient à sa réputation.

Le savoir et l'intelligence qu'il y¹⁶⁵ a mis à développer les différentes armures et les costumes des romains ou des peuples ennemis en forment un utile répertoire pour les peintres et les sculpteurs qui pensent¹⁶⁸ y reconnaître, non seulement la forme, mais aussi le relief de chaque objet par le bel effet qui les arrondit et les détache entièrement du fonds qui les reçoit.

Piranesi pour opérer avec tant de promptitude et d'effet était fidèle à sa maxime de ne prendre sur la nature que le trait parfaitement exact. Ce qui pouvait demander plus de patience que de savoir, il le fait¹⁶⁷ dessiner par de jeunes artistes qu'il surveillait, et venait ensuite, comme nous l'avons dit, observer le jeu des ombres aux différentes heures du jour et surtout au clair de la lune, et si on lui demandait pourquoi il ne faisait pas de dessin plus terminé, et où toutes les¹⁶⁸ ombres fussent exprimées, j'en serais bien fâché, répondait-il, ne voyez-vous pas que si mon dessin était fini ma planche ne deviendrait plus qu'une copie? lorsqu'au contraire je crée l'effet sur le cuivre; j'en fais un original ».

La chaleur et le sentiment qui dominent sur ces planches ne permettent en effet la comparaison avec aucune autre production de ce genre, et si l'on essaye d'en rapprocher quelques gravures où l'outil seul a travaillé, sans être guidé par ce savoir profond, on trouve qu'un froid glacial couvre la planche et l'on n'aperçoit plus que le copiste où l'on voudrait trouver l'auteur.

Un pareil principe guidait Le Pâître, La Belle, Callot, Rembrandt, Silvestre, Le Clerc,¹⁶⁹ Mellan et d'autres savants artistes dont les gravures peuvent être regardées comme des dessins originaux, où le sentiment de l'auteur est transmis immédiatement sur le cui-

vre et n'a point perdu son esprit et son charme en passant par une main timide.

Quelques artistes ayant rapporté des desseins de ces trois monuments si imposants de Pestum ou Posidonia dans la Grande Grèce, faisant aujourd'hui partie du Royaume de Naples, Piranesi ne résista point au désir d'aller examiner ces superbes débris; il partit avec son fils et son ami Benedetto Mori, visita et mesura les ruines d'Herculanum, et de Pompeia dont ils ne pouvaient s'arracher; en arrivant au pied des temples de Pestum il fut si frappé du caractère de leur architecture qu'il ne se laissait¹⁷⁰ pas de les admirer et de les dessiner sous¹⁷¹ tous les points.

Il eût voulu pour n'échapper aucun détail pouvoir les rendre aussi grands que la nature. Ce désir est exprimé dans ces planches qui donnent une bien juste idée che¹⁷² l'imposant effet de ces masses gigantesques que les proportions les plus mâles agrandissent encore à l'oeil. Il grava lui-même dix-neuf de ces planches dont la totalité s'élève à vingt et un,¹⁷³ les deux autres furent achevées par son fils François Piranesi, qui termina également plusieurs autres ouvrages, en ajouta aussi des nouveaux pour suivre le plan que son père s'était tracé de réunir en un seul corp d'ouvrage toutes les antiquités romaines, et tous les détails qui peuvent jeter quelque lumière sur cette matière intéressante.

Sans doute l'on est fatigué de la seule énumération d'une si longue suite de travaux et l'on a peine à croire qu'elle soit l'ouvrage d'un seul homme qui n'a pas fourni une très longue carrière, n'étant âgé que de 58 ans lorsqu'il est mort. L'étonnement devra augmenter encore lorsqu'on examinera la grandeur de la plus part de ces planches et le travail immense qui les recouvre.

Piranesi était depuis plus de dix ans attaqué d'une maladie dans la vessie qui le faisait beaucoup souffrir, et lui faisait craindre de ne pouvoir achever un grand nombre d'ouvrages, ou d'y ajouter des suppléments qu'il y jugeait nécessaires. Tout son chagrin était de penser que cette collection réunie avec tant de travail et de fatigues pouvait être

démembrée à sa mort et ses cuivres dispersés.

Il ne pouvait résister à cette cruelle idée et craignait toujours que la jeunesse de son fils ne fût¹⁷⁴ un obstacle à ce qu'il continuât de maintenir l'ordre établi dans ses ateliers où plusieurs dessinateurs et graveurs travaillaient sous sa direction immédiate, et remplissaient chacun la tâche qu'il leur assignait en particulier, mais il se réservait toujours les parties difficiles et l'accord général.

Il eut peu de temps avant sa mort deux attaques plus violentes de la maladie dont il était affecté, et pour l'adoucissement de la quelle il ne prenait aucune précaution.

Vainement son fils qui lui avait vu rendre du sang à son arrivée à Naples, où ils étaient venus par la poste sans qu'il ait voulu faire le moindre séjour en route, lui représentait la nécessité de prendre un peu de repos; il avait toujours pour réponse à lui faire quelque citation de l'histoire romaine. Lui proposait-on de consulter le médecin, il se faisait apporter Tite Live, et disait « Je n'ai de confiance qu'en celui-là ».

Un pareil genre de vie ne pouvait faire espérer de guérison, aussi sa seconde attaque fut-elle très violente et la maladie ne dura plus que huit jours. Il la passa tranquillement encore en apparence, au milieu de sa famille, malgré les douleurs aiguës qu'il ressentait en qu'il voulait en vain dissimuler, gardant sur son état un silence cruel pour ses amis et ses enfans qui auraient voulu recueillir ses dernières volontés. Son agonie fut courte mais terrible, sa force et sa violence l'agitaient au point qu'il ne voulait pas rester couché. « Le repos, dit-il,¹⁷⁵ est indigne d'un citoyen de Rome, voyons encore mes modèles, mes dessins,¹⁷⁶ mes cuivres ».

Il expira dans cette activité, dont il avait contracté l'invincible habitude, et qu'il avait sans cesse exercée alors même qu'il ne se refusait plus à vivre dans la société. Il y portait constamment dans sa poche un crayon et du papier blanc, et s'il était forcé de s'arrêter un moment chez quelqu'un, il esquissait quelque composition sur le coin d'une table ou prenait quelque note utile. Lorsqu'il allait voir le Sénateur de Rome il s'arrêtait toujours à dessiner au Campo Vac-

cino et envoyait quelqu'un savoir quand son Eminence serait visible, et il ne quittait la place qu'au¹⁷⁷ moment où il en était averti, et si le prélat s'excusait alors de l'avoir fait attendre il répondait: « M.er Je vous remercie au contraire de m'avoir laissé le temps de faire un dessin ».

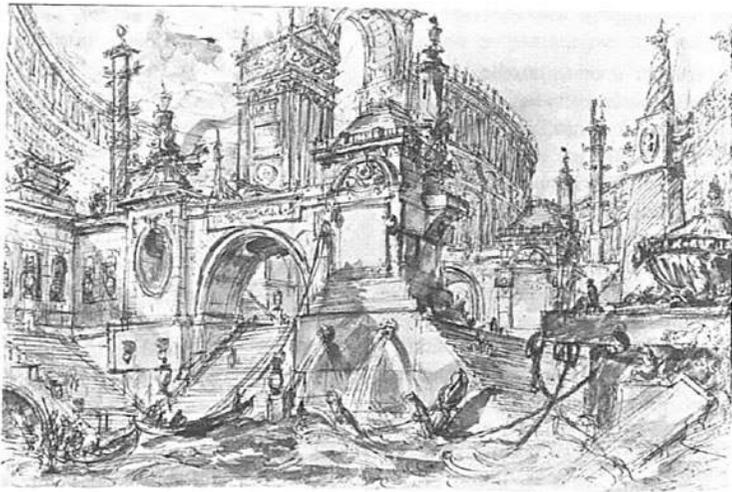
Impétueux, actif, entreprenant, il observait continuellement la nature et les hommes et recomposait sur le champ dans son imagination, sous¹⁷⁸ forme nouvelle tous les objets qui lui semblaient défectueux: son esprit était toujours occupé, et plus le sujet sur lequel il méditait, était vaste, plus il avait d'attrait pour lui.

Il disait un jour à un de ses élèves: « J'ai besoin de produire de grandes idées et je crois que si l'on m'ordonnait le plan d'un nouvel univers j'aurais la folie de l'entreprendre ».

Sa tête blanche en grande partie chauve fumait sans cesse et semblait un volcan d'où jaillissaient à chaque instant les idées les plus extraordinaires. D'un caractère inégal sombre ou gai, économe ou prodigue suivant la situation de ses finances ou de son esprit, il se refusait les choses les plus nécessaires pour payer trop cher un objet de fantaisie; religieux et philosophe à la fois, souvent dur et peu civil, quoique très obligeant, il mettait des oppositions dans sa conduite comme dans ses dessins et s'abandonnait à la passion¹⁷⁹ comme à son génie.

Tous les artistes sentirent vivement la perte de cet homme extraordinaire, dont la vie entière avait été consommée à faire et à publier les recherches et des études qui étaient pour eux du plus grand intérêt. Tous se portèrent volontairement à la cérémonie funèbre qui eut lieu le 7 novembre 1778 pour transporter son corp au grand Prieuré de Malthe, dont il avait restauré l'église et où le neveu du Pape Rezzonico voulut recueillir ses cendres.

La¹⁸⁰ famille lui fit ériger un monument digne de lui, et y plaça la statue en marbre exécutée avec art par Angelini et gravée à la fin de cette notice par François Piranesi son fils, ainsi que le médaillon où ses traits son plus développés et qui sert ici de frontispice. On y plaça¹⁸¹ les inscriptions qu'on lit



135 G.B. Piranesi. Studio per una « Veduta parziale di un grande porto », disegno. Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen.

au bas, et l'on consacra au devant un candélabre antique extrait de son museum, afin de rejouer en quelque sorte ses mânes par la présence d'une belle production de l'art des anciens qu'il avait tant aimé et tant servi pendant sa vie. C'était d'ailleurs l'exécution d'une de ses volontés car il disait en admirant dans sa galerie ce bel ouvrage de sculpture « mes mânes seraient rejouis si un chef d'oeuvre pouvait éclairer¹⁸² mon tombeau » (il est gravé dans le volume de la collection des vases et des candélabres sous le n. 107 et 108).

Après sa mort les journaux imprimés à Rome et particulièrement l'Antologie ne pouvant décrier son talent voulurent tourner en ridicule les défauts de son caractère, mais le pape ordonna la suppression des ces feuilles injurieuses à la mémoire d'un artiste qui avait tant contribué par ses veilles à ramener dans Rome le bon goût, à faire connaître à l'univers entier les riches trésors d'antiquités qu'elle recelait dans son sein et à nourrir ses habitants par une branche de commerce des plus importantes.¹⁸³

NOTES SUPPLEMENTAIRES

Piranesi avait ajouté aux nombreux ouvrages dont nous avons parlé, deux volumes d'estampes des plus beaux tableaux de l'école Italienne, gravées par Volpato, Cunego, Gerini, Tinti,¹ Capellani aux frais de Gavines Hamilton, exécutées sous sa direction, et dont Piranesi fit l'acquisition.

Cette suite est gravée avec un beau² sentiment de couleur et d'effet, et rendue dans un genre large et facile, au nombre de 40 planches qui rappellent aux amateurs les grands maîtres d'Italie.³

Si une pareille idée se suivrait⁴ maintenant en France, combien de chefs-d'oeuvre ne viendraient-ils pas s'illustrer par la gravure et lui rendre cette supériorité qu'elle avait acquise avec les Audran, les Vêne,⁵ les Edelink, etc., et quel avantage notre commerce n'en retirerait-il pas?

Piranesi ajouta encore à son fond de planches l'oeuvre du Guerchin gravé par Bartolozzi avec un sentiment et une liberté qui donne aux peintres un bel exemple pour les engager à graver eux-mêmes dans ce genre facile et pittoresque leurs compositions.

Il acquit également les deux planches gravées par Dorigny⁶ des deux immortels chefs-d'oeuvre en peinture de⁷ la *Transfiguration* par Raphaël et la belle Descente de la croix de Daniel de Volterre. Il ne serait pas inutile de dire par suite de cette notice, comment une si belle réunion de planches fut, non seulement conservée aux arts après la mort de Piranesi, mais encore augmentée et complétée en quelque sort par la mise en oeuvre des matériaux qu'il destinait lui-même à la gravure et par ceux que son fils et son élève Fr. Piranesi se plut⁸ y ajouter encore.

Ce jeune homme sentit vivement la perte qu'il venait de faire, et le découragement où elle jetait les élèves de Piranesi et les compagnons de ses travaux. Il releva leur courage abattu et les assura que leur zèle et leur talent⁹ ne seraient point paralysés faute d'un chef, que lui-même essaierait de marcher sur les traces de son père et qu'ils devaient tous espérer que ce génie tutélaire viendrait encore les soutenir et les inspirer dans ces mêmes lieux témoins de sa constance, de ses longs travaux et des succès nombreux qui les avaient couronnés, que leurs efforts réunis, leur zèle sou-

reçu ne pouvaient rester sans récompense. Le même ordre fut donc maintenu dans les ateliers de Piranesi, et les travaux qui en résultèrent,¹⁰ (ne furent point jugés inférieurs à ceux qui s'exécutaient)¹¹ sous sa direction. Les amis et les correspondants de cet homme célèbre vouèrent au fils le même attachement et lui assurèrent le même crédit. Cette considération l'affermait dans le projet qu'il avait formé de soutenir un tel nom.

Le premier ouvrage que son burin voulut consacrer à la mémoire d'un père illustre, fut le portrait en médaillon de cette artiste que l'on voit placé à la tête de cette notice, et qu'il grava en 1779. Il termina ensuite l'ouvrage sur Pestum,¹² auquel il manquait deux planches et dont nous avons dit plus haut que Fr. Piranesi avait fait toutes les études sur nature avec son père et l'architecte Benedetto Mori.

Il s'attacha donc dans la continuation de ces planches à compenser par plus de soin et un peu plus de fini cet enthousiasme, ce feu et cette originalité créatrice de J. B. Piranesi. Il s'efforça de perfectionner davantage les figures tout-à-fait négligées par son père, et qui reconnaissant sa faiblesse à cet égard, avait exigé que son fils étudiât particulièrement cette partie tant à l'Académie de France, que sous le célèbre Corvi. Il avait quant¹³ à l'architecture fait de sérieuses études sous Paris savant architecte français alors pensionnaire à Rome et que l'amour des arts et des talents distingués avait étroitement lié¹⁴ avec J. B. Piranesi.

Quelques notions de paysage lui avaient aussi été données par les frères Hackert prussiens et enfin il tenait de Cunego et de Volpato, graveurs si connus, l'art de transmettre au cuivre les contours et l'effet d'un dessin. C'est ainsi que Piranesi avait dirigé les études de son fils sur différentes parties de l'art, pratiquées séparément sous les plus habiles maîtres pour les lui faire réunir ensuite dans un tout harmonieux, lorsqu'il aurait la maturité du savoir et que ce père laborieux avait esigé qu'il mesurât et dessinât en grand sur nature tous les détails géométriques du Panthéon et les beaux ornemens qui en font¹⁵ partie; détails gravés depuis et qui composent un excellent ouvrage.

François Piranesi entreprit également la suite des statues au nombre de 40, dont les dessins furent extraits des principaux Musées de l'Europe par l'habiles artistes, Thomas Piroli, Laurent Marchesan,¹⁶ Nochi, Corazzani, etc.

Il continua les antiquités romaines composées alors de quatre volumes et grava en continuation le temple de l'honneur et de la Vertu près de S. Sebastien, ceux de la Sybille et de Vesta à Tivoli, donnant à la fois les vues, les détails les plus intéressans dessinés en grand, comme chapiteaux, ornemens des voûtes, etc., suivant en cela la marche adoptée par son père afin de former ainsi un corps d'étude complet aux architectes.

Cet ouvrage fut publié en 1780, il y ajouta pour seconde partie tous les détails du Panthéon de Rome que nous venons de dire, qu'il avait mesuré avec

la plus grande exactitude. La pureté et la précision qu'il s'est efforcé d'y apporter sont d'autant plus précieuses que les proportions de ce monument méritent d'être connues et étudiées comme des modèles de la perfection de l'art.

L'ouvrage de Desgodetz sur cette matière ne pouvait dispenser d'un pareil travail, parce que ces beaux détails et tous les ornemens sont trop en petit dans cet auteur et manquent du caractère qui en fait le principal mérite.

Fr. Piranesi y a joint d'ailleurs des idées de restauration bien entendues et appuyées sur des mémoires et des recherches savantes en cette partie, d'où il est résulté un ouvrage complet et satisfaisant pour les amateurs de ce bel art. Ce volume fut dédié au Pape Pie VI qui assura l'auteur de sa bienveillance et ne bornant point ses encouragemens à de simples paroles, ordonna que ce supplément serait joint à la collection de Piranesi père, dans toutes les bibliothèques publiques et donné de même en présent aux souverains qui visiteraient ses états, ajoutant qu'il en serait de même pour tous les ouvrages qu'il publierait par la suite.

Fr. Piranesi continua donc ses travaux avec une nouvelle ardeur en s'adjoignant toujours le fidèle compagnon de son père et le sien, l'architecte Benedetto Mori, graveur habile et aussi laborieux qu'instruit dans toutes les parties de l'architecture civile.

Il avait déjà mis au jour en 1781 le grand plan en 6 feuilles de la Villa Adrienne, résultat d'un travail de 10 années pour lever, mesurer, et restaurer dans toutes ses parties et aux différens étages ces ruines et ces constructions enterrées à des profondeurs différentes, dont les dessins font revivre tant des curieux monumens que l'empereur avait vus avec admiration dans ces¹⁷ voyages en Egypte et en Grèce et qu'il avait voulu reproduire auprès de Rome; Piranesi y ajouta bientôt les détails du théâtre d'Herculanum publié en 1782,¹⁸ l'intéressante découverte du Tombeau des Scipions¹⁹ gravé en 1784 et les plans du Mont Palatin avec les nouvelles fouilles faites par l'abbé Vaccarelli²⁰ en 1785.

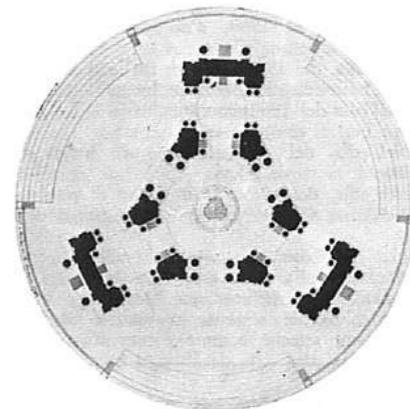
Il publia encore en 1786 la grande vue de la place de Padoue et en 1787 les vues de Rome et de Pompeia rendues avec des effets de nuit piquans et vrais dus au savant pinceau du célèbre Desprès architecte pensionnaire de l'Académie de France, aujourd'hui décorateur en Suède.

Ce sont toutes ces richesses réunies en un seul corps d'ouvrage qui composent la collection précieuse d'antiquités au nombre de 23 volumes dont les planches, heureusement conservées aux arts dans les derniers troubles de Rome et protégées par les soins éclairés du Commissaire de Guerre Walville²¹ et par la libéralité du Ministre de la Guerre Général²² Berthier, ont été transportées sans frais de Rome à Paris et recueillies dans une maison nationale par autorisation du Ministre de l'Intérieur pour être enfin rendues aux desirs des artistes par la voie libre du commerce.

La nouvelle édition complète, qui se fait en ce moment à la calchographie des deux Frères Piranesi des oeuvres de leur père et de celles qu'ils y ont réunies, par le soin du C.en Durand amateur éclairé des beaux-arts, sera un monument éternel de leur reconnaissance envers le gouvernement français et un témoignage d'amitié pour les artistes distingués de cette nation et d'autres leurs compatriotes qui se sont empressés d'accueillir le zèle de ces étrangers et de se réunir à eux pour hâter le progrès de leur établissement.

C'est donc avec l'expression de la plus vive sensibilité qu'ils ont voulu inscrire ici le noms des CC. Molard, Monge, Belloni, Tardieu, David, Clérisseau, Legrand, Carsas, Léon Dufourni, Percier, Fontaine, Visconti, etc., comme ayant favorisé de tous leurs moyens la publication de leur ouvrage et les projets de perfectionnement et d'augmentation qu'ils ont conçus pour le rendre de plus en plus digne de la nation française et de la protection qui leur est accordée par son premier Magistrat Général Consul Bonaparte.

E. Q. VISCONTI



136 G.M. Dumont. Edificio a pianta centrale, pianta. Disegno, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

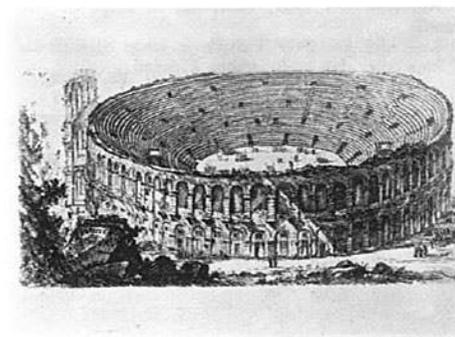
- ¹ Nell'ediz. del 1969, manca la parola *nouvel*.
- ² Nell'ediz. del 1969, *Challes* in luogo di *Challes*.
- ³ Nell'ediz. del 1969, manca la parola *peintre* e il suo articolo.
- ⁴ Nell'ediz. del 1969, *Subleyras* in luogo di *Subleyras*.
- ⁵ Nell'ediz. del 1969, *ensuite* in luogo di *en suite*.
- ⁶ Nell'ediz. del 1969, *le voit* in luogo di *levait*.
- ⁷ Nell'ediz. del 1969, *des* in luogo di *ses*.
- ⁸ Nell'ediz. del 1969, *importantes* in luogo di *imposantes*.
- ⁹ Nell'ediz. del 1969, *regardait* in luogo di *gardait*.
- ¹⁰ Nell'ediz. del 1969, *prenait* in luogo di *prouvait*.
- ¹¹ Nell'ediz. del 1969, *s'emporte* in luogo di *L'emporta*.
- ¹² Nell'ediz. del 1969, *pont* in luogo di *port*.
- ¹³ Nell'ediz. del 1969, *Vocuanum* in luogo di *Romanum*.
- ¹⁴ Nell'ediz. del 1969, il testo posto da noi in parentesi tonda si trova in nota.
- ¹⁵ Nell'ediz. del 1969, manca *jamais*.
- ¹⁶ Nell'ediz. del 1969, *lorsque l'on* in luogo di *lorsqu'on*.
- ¹⁷ Nell'ediz. del 1969, *Guerchin* in luogo di *Gucchio*.
- ¹⁸ Nell'ediz. del 1969, manca *donc*.
- ¹⁹ Nell'ediz. del 1969, *sa* in luogo di *fa*.
- ²⁰ Nell'ediz. del 1969, *gouache* in luogo di *grande*.
- ²¹ Nell'ediz. del 1969, *feu* in luogo di *sens*.
- ²² Nell'ediz. del 1969, manca *ne*.
- ²³ Nell'ediz. del 1969, *cens* in luogo di *écus*.
- ²⁴ Nell'ediz. del 1969, *Vagner* in luogo di *Wagner* (anche *altrove*).
- ²⁵ Nell'ediz. del 1969, *les plans* in luogo di *le plan*.
- ²⁶ Nell'ediz. del 1969, *plans* in luogo di *plan*.
- ²⁷ Nell'ediz. del 1969, *dopo qui c'è lui*.
- ²⁸ Nell'ediz. del 1969, *permettaient* in luogo di *permettait*.
- ²⁹ Nell'ediz. del 1969, *ces* in luogo di *ses*.
- ³⁰ Nell'ediz. del 1969, *n'en prit* in luogo di *n'expira*.
- ³¹ Nell'ediz. del 1969, *choquent* in luogo di *éloquent*.
- ³² Nell'ediz. del 1969, il testo posto in parentesi è in nota.
- ³³ Nell'ediz. del 1969, *monnaie* in luogo di *monnaie*.
- ³⁴ Nell'ediz. del 1969, *contentait du léger* in luogo di *contantant du large*.
- ³⁵ Nell'ediz. del 1969, *Labelle* in luogo di *La Belle*.
- ³⁶ Nell'ediz. del 1969, *più giustamente soir* in luogo di *jour*.
- ³⁷ Nell'ediz. del 1969, *d'entretien* in luogo di *d'instruction*.
- ³⁸ Nell'ediz. del 1969, *démarches* in luogo di *démarche*.
- ³⁹ Nell'ediz. del 1969, *Vainement plusieurs* mancano.
- ⁴⁰ Nell'ediz. del 1969, *conduits* in luogo di *conduit*.
- ⁴¹ Nell'ediz. del 1969, manca *de*.
- ⁴² Nell'ediz. del 1969, *dopo rappella c'è aussitôt*.
- ⁴³ Nell'ediz. del 1969, *donc* in luogo di *tout*.
- ⁴⁴ Nell'ediz. del 1969, *ces* in luogo di *ses*.
- ⁴⁵ Nell'ediz. del 1969, *dopo l'airain segue l'indicazione di una nota a fondo pagina in cui si parla dell'attività di Ceccarini, Montagna e Barbazza; in Morazzoni il contenuto della nota, è invece inserito, più avanti, nel testo.*
- ⁴⁶ Nell'ediz. del 1969, *il in* in luogo di *et*.

⁴⁷ Nell'ediz. del 1969, tutto il testo posto da noi in parentesi tonda è riportato in nota dopo « sur l'airain » (confronta nota 45).
⁴⁸ Nell'ediz. del 1969, il testo posto da noi in parentesi tonda è riprodotto in nota.
⁴⁹ Nell'ediz. del 1969, le bord in luogo di les bords.
⁵⁰ Nell'ediz. del 1969, eût in luogo di aurait.
⁵¹ Nell'ediz. del 1969, Pecheux in luogo di Prêcheux (anche oltre).
⁵² Nell'ediz. del 1969, à 8 in luogo di sept ou huit.
⁵³ Nell'ediz. del 1969, pour in luogo di parce.
⁵⁴ Nell'ediz. del 1969, pour in luogo di parce.
⁵⁵ Nell'ediz. del 1969, put in luogo di peut.
⁵⁶ Nell'ediz. del 1969, le désordre in luogo di l'ordre.
⁵⁷ Nell'ediz. del 1969, redonna in luogo di donna.
⁵⁸ Nell'ediz. del 1969, ad étouffées segue que.
⁵⁹ Nell'ediz. del 1969, ne in luogo di n'en.
⁶⁰ Nell'ediz. del 1969, avec in luogo di en.
⁶¹ Nell'ediz. del 1969, annoncer in luogo di amener.
⁶² Nell'ediz. del 1969, que in luogo di sur.
⁶³ Nell'ediz. del 1969, trait in luogo di tour.
⁶⁴ Nel Morazzoni dopo arrangées manca avec intelligence presente nell'ediz. del 1969.
⁶⁵ Nell'ediz. del 1969, unis, in luogo di mis.
⁶⁶ Nell'ediz. del 1969, soit in luogo di sur.
⁶⁷ Nell'ediz. del Morazzoni dopo ou manca toutes presente invece nell'edizione del 1969.
⁶⁸ Nell'ediz. del 1969, il presente plurale ils déshonorent in luogo dell'imperfetto singolare il déshonorait.
⁶⁹ Nell'ediz. del 1969, mancano de Palladio ed avons.
⁷⁰ Nell'ediz. del 1969, ces in luogo di les.
⁷¹ Nell'ediz. del 1969, manca seule.
⁷² Nell'ediz. del 1969, suffisait in luogo di suffirait.
⁷³ Nell'ediz. del 1969, ont in luogo di eut.
⁷⁴ Nell'ediz. del 1969, donnait in luogo di dounait.
⁷⁵ Nell'ediz. del 1969, a statue segue antique toute che in Morazzoni manca.
⁷⁶ Nell'ediz. del 1969, de in luogo di des.
⁷⁷ Nell'ediz. del 1969, una virgola in luogo di et.
⁷⁸ Nell'ediz. del 1969, il in luogo di s'il.
⁷⁹ Nell'ediz. del 1969, Nardini segue Pausanias; Aulu-Gelle sta in luogo di Aule, Gelle.
⁸⁰ Nell'ediz. del 1969, il testo fra parentesi tonda è in nota.
⁸¹ Nell'ediz. del 1969, à ce in luogo di au.
⁸² Nell'ediz. del 1969, ils requièrent in luogo di ils acquièrent.
⁸³ Nell'ediz. del 1969, avec in luogo di par.
⁸⁴ Nell'ediz. del 1969, exprimés in luogo di examinés.
⁸⁵ Nell'ediz. del 1969, et importante in luogo di d'imposante.
⁸⁶ Nell'ediz. del 1969, manca par.
⁸⁷ Nell'ediz. del 1969, plus in luogo di peu.
⁸⁸ Nell'ediz. del 1969, sarique in luogo di farique.
⁸⁹ Nell'ediz. del 1969, être è posto dopo l'avverbio.
⁹⁰ Nell'ediz. del 1969, étaient in luogo di étaient.
⁹¹ Nell'ediz. del 1969, moitié in luogo di partie.
⁹² Nell'ediz. del 1969, sa in luogo di la.
⁹³ Nell'ediz. del 1969, et in luogo della virgola.
⁹⁴ Nell'ediz. del 1969, conduisait in luogo di conduisit.
⁹⁵ Nell'ediz. del 1969, du in luogo di de.
⁹⁶ Nell'ediz. del 1969, il y jouissait in luogo di il jouissait.
⁹⁷ Nell'ediz. del 1969, sur in luogo di vers.

⁹⁸ Nell'ediz. del 1969, Société royale in luogo di Société.
⁹⁹ Nell'ediz. del 1969, et de in luogo di et.
¹⁰⁰ Nell'ediz. del 1969, put in luogo di fut.
¹⁰¹ Nell'ediz. del 1969, s'exhalait in luogo di s'exaltait.
¹⁰² Nell'ediz. del 1969, arracha in luogo di n'arracha.
¹⁰³ Nell'ediz. del 1969, véritablement in luogo di véritables.
¹⁰⁴ Nell'ediz. del 1969, Le in luogo di Ce.
¹⁰⁵ Nell'ediz. del 1969, manca fait.
¹⁰⁶ Nell'ediz. del 1969, Piermei in luogo di Pierucci.
¹⁰⁷ [Questa nota fa parte del testo di Morazzoni dove appare a fondo pagina (p. 63) con il n. 1. M.M.J. Nous ne pensons point que les notes quelque fois un peu étendues que nous inserons ici sur ces hommes distingués et sur quelques autres leurs contemporains, soient hors du sujet, à cause de l'influence que ses savans eurent sur les arts, et de l'avantage qui résulta pour leur culture dans toute l'Europe, de la connaissance plus approfondie de l'antiquité. Pour être impartial et juste à la fois envers l'homme supérieur que l'on veut faire bien connaître, c'est un devoir sacré de dire avec une égale franchise ce qu'il reçut de clarté des hommes environnans et des circonstances heureuses au milieu desquelles il se trouva, comme ce qu'il apporta par son seul génie de lumières à son siècle; or si Piranesi servit éminemment l'art par d'innombrables travaux qui se répandirent dans toute l'Europe savante, n'oublions point que le foyer des connaissances était alors à Rome au milieu de ce cercle nombreux de savants et d'artistes de toutes les nations, s'occupant à l'envie de fournir par leurs recherches et par leurs veilles un aliment à sa curiosité, d'attiser son feu naturel et de diriger sa main habile vers les objets les plus dignes d'être reproduits, multipliés et connus à tous les points du globe.
¹⁰⁸ Nell'ediz. del 1969, les originaux in luogo di l'original.
¹⁰⁹ Nell'ediz. del 1969, ces in luogo di les.
¹¹⁰ Nell'ediz. del 1969, Nutemberg in luogo di Christophe Unterperger.
¹¹¹ Nell'ediz. del 1969, manca Jacques.
¹¹² Nell'ediz. del 1969, d'un autre in luogo di d'autre.
¹¹³ Nell'ediz. del 1969, enlevait in luogo di relevait.
¹¹⁴ Nell'ediz. del 1969, vers in luogo di sur.
¹¹⁵ Nell'ediz. del 1969, comprendre in luogo di comparer.
¹¹⁶ Nell'ediz. del 1969, le droit in luogo di les droits.
¹¹⁷ Nell'ediz. del 1969, fit in luogo di ffit.
¹¹⁸ Nell'ediz. del 1969, composait in luogo di composait.
¹¹⁹ [La nota che segue (119) è nella trascrizione di Morazzoni alla p. 65 con le n. 1. M.M.J. Nous en jouendrons ici la note que l'antiquaire Visconti, fils de celui que nous avons nommé et qui est actuellement attaché comme conservateur au Museum Central des Arts de Paris, a bien voulu nous communiquer.
¹²⁰ Nell'ediz. del 1969, ces in luogo di ses.
¹²¹ Nell'ediz. del 1969, des in luogo di ses.
¹²² Nell'ediz. del 1969, 1778 in luogo di 1768.
¹²³ Nell'ediz. del 1969, et in luogo di il.
¹²⁴ Nell'ediz. del 1969, manca aussi.

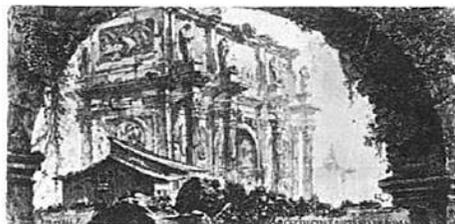
¹²⁵ Nell'ediz. del 1969, il testo in nota (confr. 119) in Morazzoni è posto fra parentesi continuando dopo découvertes.
¹²⁶ Nell'ediz. del 1969, Santarello in luogo di Pantanello.
¹²⁷ Nell'ediz. del 1969, ils employaient in luogo di il employait.
¹²⁸ Nell'ediz. del 1969, qu'ils pouvaient in luogo di qu'il pouvait.
¹²⁹ Nell'ediz. del 1969, Pronzoni in luogo di Franzoni.
¹³⁰ Nell'ediz. del 1969, Museum du Vatican in luogo di Museum Vatican.
¹³¹ Nell'ediz. del 1969, i nomi propri da noi posti fra parentesi sono in nota; Poyet in luogo di Poyet; Celerier in luogo di Celerico.
¹³² Nell'ediz. del 1969, Layone in luogo di La Jone.
¹³³ Nell'ediz. del 1969, été in luogo di étées.
¹³⁴ Nell'ediz. del 1969, eût in luogo di eut.
¹³⁵ Nell'ediz. del 1969, pour en in luogo di pour.
¹³⁶ Nell'ediz. del 1969, Castelgandolfo in luogo di Castel Gandolfo.
¹³⁷ Nell'ediz. del 1969, ou in luogo di en.
¹³⁸ Nell'ediz. del 1969, des difficultés in luogo di de difficulté.
¹³⁹ Nell'ediz. del 1969, avec ceux in luogo di avec.
¹⁴⁰ Nell'ediz. del 1969, assigna in luogo di appliqué.
¹⁴¹ Nell'ediz. del 1969, l'achat in luogo di l'éclat.
¹⁴² Nell'ediz. del 1969, manca Quirino.
¹⁴³ Nell'ediz. del 1969, procureur (?) in luogo di pavement.
¹⁴⁴ Nell'ediz. del 1969, niobées in luogo di Niobes.
¹⁴⁵ Nell'ediz. del 1969, ouvrage du in luogo di ouvrage.
¹⁴⁶ Nell'ediz. del 1969, également in luogo di également.
¹⁴⁷ Nell'ediz. del 1969, Museum du Vatican in luogo di Museum Vatican.
¹⁴⁸ Nell'ediz. del 1969, choix in luogo di Moix.
¹⁴⁹ Nell'ediz. del 1969, il testo posto da noi in parentesi si trova in nota.
¹⁵⁰ Nell'ediz. del 1969, fois in luogo di foi.
¹⁵¹ Nell'ediz. del 1969, il testo posto da noi in parentesi si trova in nota.
¹⁵² Nell'ediz. del 1969, en in luogo di ne.
¹⁵³ Nell'ediz. del 1969, qu'il reportaient ensuit, in luogo di qu'ils... esuite.
¹⁵⁴ Nell'ediz. del 1969, il testo posto da noi in parentesi, si trova in nota.
¹⁵⁵ Nell'ediz. del 1969, dopo singulière, devenue, che manca nel testo di Morazzoni.
¹⁵⁶ Nell'ediz. del 1969, il testo posto da noi in parentesi, in trova in nota.
¹⁵⁷ Nell'ediz. del 1969, produisaient in luogo di produisent.
¹⁵⁸ Nell'ediz. del 1969, et y employa in luogo di et employa.
¹⁵⁹ Nell'ediz. del 1969, manca depuis.
¹⁶⁰ Nell'ediz. del 1969, ses in luogo di ces.
¹⁶¹ Nell'ediz. del 1969, celles in luogo di celle.
¹⁶² Nell'ediz. del 1969, permit in luogo di permit.
¹⁶³ Nell'ediz. del 1969, ornemens in luogo di formes.
¹⁶⁴ Nell'ediz. del 1969, seuls ils in luogo di seuls.
¹⁶⁵ Nell'ediz. del 1969, qu'il a mis a y développer in luogo di qu'il y a mis à développer.
¹⁶⁶ Nell'ediz. del 1969, peuvent, in luogo di pensent.

¹⁶⁷ Nell'ediz. del 1969, faisait in luogo di fait.
¹⁶⁸ Nell'ediz. del 1969, dessins plus terminés... les in luogo di dessin plus terminés...; le Pautre, La Belle... Reimbrandt... Le Clerc in luogo di Pautre, La Belle... Rembrandt... Le Clerc.
¹⁷⁰ Nell'ediz. del 1969, lassait in luogo di laissait.
¹⁷¹ Nell'ediz. del 1969, sur in luogo di sous.
¹⁷² Nell'ediz. del 1969, de in luogo di che.
¹⁷³ Nell'ediz. del 1969, vingt un in luogo di ving et un.
¹⁷⁴ Nell'ediz. del 1969, fut in luogo di fût.
¹⁷⁵ Nell'ediz. del 1969, disait in luogo di dit.
¹⁷⁶ Nell'ediz. del 1969, et in luogo della virgola.
¹⁷⁷ Nell'ediz. del 1969, qu'un in luogo di qu'au.
¹⁷⁸ Nell'ediz. del 1969, sur in luogo di sous.
¹⁷⁹ Nell'ediz. del 1969, ses passions in luogo di la passion.
¹⁸⁰ Nell'ediz. del 1969, Sa in luogo di La.
¹⁸¹ Nell'ediz. del 1969, grava in luogo di plaça.
¹⁸² Nell'ediz. del 1969, pareil éclairait in luogo di pouvait éclairer.
¹⁸³ Nell'ediz. del 1969, Fin de la notice che manca nel testo di Morazzoni.

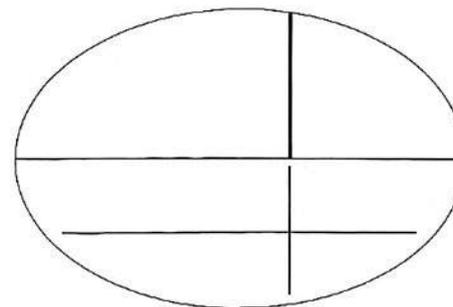


137 G.B. Piranesi. « Anfiteatro di Verona », (cat. 5, 27).

- ¹ Nell'ediz. del 1969, *Finti* in luogo di *Tinti*.
² Nell'ediz. del 1969, *bon* in luogo di *beau*.
³ Nell'ediz. del 1969, *de l'Italie* in luogo di *d'Italie*.
⁴ Nell'ediz. del 1969, *suivait* in luogo di *suivrait*.
⁵ Nell'ediz. del 1969, *Pêne* in luogo di *Vêne*.
⁶ Nell'ediz. del 1969, *Dorigni* in luogo di *Dorigny*.
⁷ Nell'ediz. del 1969, manca *de*.
⁸ Nell'ediz. del 1969, *se plut à y* in luogo di *se plut y*.
⁹ Nell'ediz. del 1969, *leurs talens* in luogo di *leur talent*.
¹⁰ Nell'ediz. del 1969, *s'exécutaient* in luogo di *en resulerent*.
¹¹ Nell'ediz. del 1969, manca il testo posto da noi in parentesi.
¹² Nell'ediz. del 1969, *Paestum* in luogo di *Pestum*.
¹³ Nell'ediz. del 1969, *quand* in luogo di *quant*.
¹⁴ Nell'ediz. del 1969, *avaient... liés* in luogo di *avait... lié*.
¹⁵ Nell'ediz. del 1969, *enfont* in luogo di *en font*.
¹⁶ Nell'ediz. del 1969, *Rozchestani* in luogo di *Marchesan*.
¹⁷ Nell'ediz. del 1969, *ses* in luogo di *ces*.
¹⁸ Nell'ediz. del 1969, *publiés en 1783* in luogo di *publié en 1782*.
¹⁹ Nell'ediz. del 1969, *de Scipion* in luogo di *des Scipions*.
²⁰ Nell'ediz. del 1969, *Rancarelli* in luogo di *Vaccarelli*.
²¹ Nell'ediz. del 1969, *Valville* in luogo di *Walville*.
²² Nell'ediz. del 1969, manca Général.



138 G.B. Piranesi. « Arco di Costantino in Roma », (cat. 5, 10).



139 L. Veronesi. Marchio per timbro a secco della Calcografia Nazionale.

Presentiamo il timbro a secco, disegnato da Luigi Veronesi, che sarà apposto alle stampe tirate dalla Calcografia. Nello scompartimento in alto a sinistra figurerà l'anno di stampa, in quello di destra un segno indicherà se la lastra presenti qualche particolarità (acciaiatura, cromatura etc.), una posizione all'incrocio inferiore indicherà lo stampatore.

Mostra di Luigi Veronesi (22 gennaio-1 aprile 1976)

Catalogo delle opere esposte, a cura di Marina Miraglia

Alla scelta delle opere aveva collaborato Paolo Martellotti, che ha anche curato l'allestimento della mostra e che ci aveva prestato « Casabella » e altre pubblicazioni.

- Fotografia, n. 3, 1938 (copia recente da negativo originale)
- Solarizzazione su pellicola, Ritratto n. 103/106; 1949 (originale unico)

- Solarizzazione su pellicola n. 115; 1953 (copia originale da negativo originale)
- Composizione fotografica, n. 215 bis; 1937 (copia recente da negativo originale)
- Fotogramma su carta, n. 21; 1936 (originale unico)
- Fotogramma su carta, n. 15; 1932 (originale unico, firmato e datato)
- Studio cinetico, n. 143; 1939 (copia recente da negativo originale)
- Ritratto, n. 180 bis; 1941 (copia recente da negativo originale)
- Studio sui retini, n. 172; 1938 (copia recente da negativo originale)
- Fotogramma su pellicola piana, n. 20; 1936 (originale unico)
- Fotogramma su carta, n. 44; 1938 (copia da riproduzione dell'originale unico)
- Fotogramma su carta, n. 41; 1937 (originale unico)
- Solarizzazione su pellicola, n. 119; 1954 (copia recente da negativo originale)

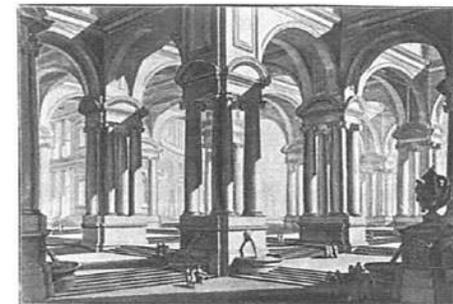
- Solarizzazione Rilex, n. 112 ter; 1952 (originale unico)
- Solarizzazione su pellicola, n. 113; 1952 (copia originale da negativo originale firmata e datata)
- Fotogramma su pellicola, n. 58; 1948 (copia recente da negativo originale)
- Fotogramma a colori su carta, Astrazione, n. 301; 1956 (originale unico)
- Fotogramma su carta, n. 36; 1937 (copia recente da negativo originale)
- Controtipo su pellicola del n. 36, n. 37; 1937 (copia recente da negativo originale)
- Studio sui retini, n. 171; 1938 (copia recente da negativo originale)
- Autoritratto reticolato e sdoppiato, n. 180; 1941 (copia recente da negativo originale)
- Studio sui retini, n. 173; 1938 (copia recente da negativo originale)
- Studio cinetico, n. 146; 1941 (copia originale da negativo originale)
- Studio cinetico, n. 151; 1941 (copia recente da negativo originale)
- Fotografia sovrimpressa sul negativo (a colori) n. 278; 1957 (copia originale da negativo originale)
- Fotogramma su carta, n. 62; 1951 (originale unico)
- Fotogramma a colori, n. 207; 1958 (copia originale da negativo originale)
- Ritratto (c.k.), n. 342; 1973 (copia originale da negativo originale)
- Fotogramma a colori (c.h.), n. 326; 1973 (copia originale da negativo originale)
- 7 fogli di « Casabella » delle annate 1937-38 con fotomontaggi di Luigi Veronesi in margine alla rubrica « Cronaca dell'Architettura » di Alfonso Gatto
- Testata dell'« Unità » composta da L. Veronesi, edizione clandestina a Milano, 31 ottobre 1943
- « Il Combattente » del 29-12-1943 con fotomontaggio di Luigi Veronesi
- « Campografico », 5 maggio 1936; copertina di Luigi Veronesi
- « Campografico » n. 12, dicembre 1934; impaginazione di Veronesi e Fallavera
- « Campografico » n. 10, ottobre 1935; impaginazione di Luigi Veronesi
- Elementi di Cromatologia (dispense n. 1 e n. 2), corso tenuto da Luigi Veronesi all'Accademia di Brera
- Silografia (due colori); 1935, stampata dall'autore (prova di stampa) cm. 17×13
- Silografia SR3, 1934, stampata dall'autore in cinque esemplari cm. 10×10
- Silografia (Girl); 1931, stampata dall'autore in tre esemplari cm. 3×10
- Silografia (Girl); 1932, stampata dall'autore in cinque esemplari cm. 18×20,8
- Silografia (due colori); 1934, stampata dall'autore in quattro esemplari (prova d'artista) cm. 11,5×15
- Silografia (due colori), ART 177; 1934 stampata dall'autore in quattro esemplari cm. 11,5×15
- Silografia (La Strada); 1932, stampata dall'autore in cinque esemplari, cm. 14×19,5
- Silografia (V I); 1935, stampata dall'autore in cinque esemplari, cm. 17×13
- Silografia (SRG); 1934 (tre colori), prova d'autore cm. 15×11
- Silografia (SR5) in due colori; 1934, stampata dall'autore in cinque esemplari cm. 15×11
- Silografia in tre colori (H331); 1933 stampata dall'autore in cinque esemplari, cm. 14×19
- Silografia in tre colori (I D X); 1934, stampata dall'autore in quattro esemplari, cm. 20×16
- « Voyelles » di A. Rimbaud, 5 silografie a colori di Luigi Veronesi, edite e stampate da Bertieri nel 1959 in 300 esemplari su carta di Amalfi
- Silografia, Relativo; 1961, prova d'autore, cm. 29,5×19,5
- Silografia P.A.4; 1973, cm. 8×8
- Silografia 1968, cm. 10×11,8 stampata dall'autore in 11 esemplari
- Silografia 1968, cm. 10×11,7, stampata dall'autore in 11 esemplari
- Silografia in due colori; 1974, stampata dall'autore in 40 esemplari, cm. 16,5×10,5
- Legno di pero, matrice silografica Costruzione 41; 1916, cm. 38×28,5
- Legno di pero, inciso sulle due facce come matrice silografica per le com-

- posizioni « Frammenti 1 e 2 »; 1963, cm. 22×23
- Silografia, Costruzione 41; 1966, stampata dall'autore in 18 esemplari, cm. 38×28,5
- Acquaforse; 1972, prova d'autore cm. 19,5×29,5
- Acquaforse; 1972, prova d'autore cm. 19×29
- Acquaforse; 1972, prova d'autore cm. 19,5×29,5
- Acquaforse; 1972, prova d'autore cm. 19,5×29,5
- Silografia a due colori (Spazio R); 1971, stampata in 15 esemplari dall'autore + 100 da Bertieri, cm. 28×28
- Linoleum a tre colori (variabile), 1972, stampato dall'autore in 23 esemplari, cm. 30×40

Alla fine della mostra, Luigi Veronesi ha fatto dono alla Calcografia di quasi tutte le opere esposte. È la più importante donazione di stampe che la Calcografia riceveva da anni, ed è la prima volta che entrano nelle sue raccolte blocchi silografici e fotografici.

Il Notiziario di Italia Nostra, sezione di Roma, n. 22, pubblica le richieste avanzate dal seminario svoltosi fra il 15 e il 17 dicembre scorsi, a cura di quella sezione, sui Beni culturali di Roma e del Lazio. Fra le richieste è che « la Calcografia nazionale possa avere una sede più ampia (ad esempio attraverso l'acquisizione di Palazzo Poli) in modo da svolgere tutte le sue funzioni scientifiche e didattiche e da riassorbire il Gabinetto Nazionale delle Stampe provvisoriamente ospitato dall'Accademia dei Lincei ». L'acquisizione di Palazzo Poli, che si trova attualmente in grave stato di abbandono e che deve essere sottratto alla speculazione privata, è in effetti la sola possibilità per la Calcografia di espansione, dato che non è pensabile che abbandoni la sua storica sede. Siamo dunque grati a Italia Nostra. Ci dispiace, però, che nella risoluzione si parli di « riassorbimento » del Gabinetto Nazionale delle Stampe, non solo perché in verità

quell'istituto è sempre stato autonomo, ma perché anche la nuova legge sui beni culturali non ne prevede né l'assorbimento né la soppressione, ma soltanto il coordinamento con le attività conservative e didattiche della Calcografia, nell'ambito di un nuovo istituto nazionale della grafica.



140 G.B. Piranesi. « Loco magnifico d'architettura », (cat. 1, 9).

Dibattito sulla grafica d'oggi

Il 6 aprile 1976 si è svolto, nella sede della Calcografia Nazionale, un dibattito sul tema delle possibilità di controllo delle tirature e della autenticità della grafica contemporanea. Dal testo registrato diamo qui un riassunto degli interventi.

Ha aperto il dibattito *Carlo Bertelli*, dando lettura della seguente lettera di *Umbro Apollonio*:

« Purtroppo il mio personale intervento è impossibile in quanto sto attraversando un periodo poco felice per la mia salute. [...] Come alcuni di voi ricorderanno, con l'aiuto e la fiducia di un gruppo di valenti amici e colleghi, ho iniziato qualche tempo fa — e consentitemi — per primo in maniera massiccia e radicale, un discorso sulla grafica che voleva essere un appello rivolto al mondo della cultura italiana. Ho organizzato il Comitato Nazionale della Grafica nell'ambito del quale ho cer-

cato di favorire una "tavola rotonda" composta dai "grandi amici dell'arte", vale a dire dai più seri studiosi, artisti, collezionisti, amatori, mercanti, insomma da tutti coloro che amano l'arte, che la difendono e che vorrebbero avere la possibilità di tutelarla. Ora, per ragioni più grandi e più forti, la stessa Calcografia [...] riprende in maniera encomiabile perché amichevole e nel contempo chiara e aperta, la discussione sulla necessità di potenziare e garantire la grafica [...].

A mio avviso dunque il problema del discorso sulla grafica dovrebbe essere trattato sia a livello specialistico, quindi pienamente valutabile in sede critica, in quanto derivante da una preparazione scientifica professionale e da una conoscenza della "letteratura" passata e presente, sia a livello interdisciplinare poiché la esposizione del problema, per il non specialista, deve essere sufficientemente cauta da permettergli la confutazione nell'ambito della teorizzazione educativa e tale da evitargli certezze non giustificate dai fatti ed equivoci sulla metodologia di valutazione accessibile a un suo giudizio critico [...].

Relazione di Carlo Bertelli

Ogni stampa deriva da una matrice. Dunque ogni stampa è un'impronta, non è, per definizione, un originale. Ogni stampa non è, per principio, un'opera unica. La validità estetica di una stampa non dipende dal numero delle copie esistenti. Non dipende neanche dalla tecnica con cui è stata eseguita. Su questi punti dovrebbe esserci, credo, almeno l'accordo del buon senso. Il problema nasce altrove, e, precisamente, dove da una definizione estetica si passa ad una valutazione commerciale. E' in questa sede che si scatenava una battaglia dura e incerta, lunga, lunga quanto è lunga la storia della stampa, più acuta da quando strumenti meccanici hanno facilitato, o risolto del tutto, le operazioni di riproduzione e di moltiplicazione.

Una guerra che non ha avuto soltanto scontri di eserciti, ma crudeli rappresaglie. Vittime

illustri delle rappresaglie sono le lastre distrutte per garantire tirature limitate, procurando così un maggior profitto e assicurando all'acquirente il privilegio di appartenere ad un'élite abbastanza ristretta di possessori di un'opera simile alla sua. Vittime minori sono le stampe tirate da matrici stanche e consunte, specialmente quando indicazioni fraudolente sulla loro tiratura tendano ad accreditare un'immagine falsata dell'opera.

Le Calcografie Nazionali — la nostra, quella del Louvre, quella di Madrid, quella di Bruxelles — sono nate in un'epoca in cui non si riteneva che la diffusione delle stampe potesse essere volontariamente limitata. Al contrario. Sono diventate oggi istituti anacronisti non perché la grafica sia stata abbandonata, ma perché nelle condizioni di mercato della grafica non hanno trovato più il loro posto.;

La Calcografia di Roma non vende praticamente nessuna incisione che sia più recente dell'inizio del secolo; paradossalmente, la Calcografia del Louvre ha potuto servirsi del giovane Villon come traduttore in incisione dei dipinti di Picasso, ma per avere delle opere di Villon, una volta che era diventato famoso, ha dovuto ricorrere a qualche altro incisore, meno noto, che ricavasse delle incisioni dai suoi quadri.

Molti di voi diranno che la Calcografia del Louvre si è così macchiata di falso. Da questo punto di vista quasi tutte le stampe antiche, incluse alcune di Dürer, sono dei falsi. È vero che in antico, era norma indicare chiaramente autore del soggetto, autore del disegno, incisore e stampatore. Ma le teorie romantiche sulla creazione artistica hanno coinciso così bene con gli interessi del mercato, che incisore e, spesso, stampatore sono diventati anonimi, anzi, clandestini. Il mercato vuol fare ignorare che esistono opere di cooperazione, geloso di custodire il mito reditizio dell'«unicità della creazione artistica». Dichiarare apertamente che qualcun altro è intervenuto, oltre all'artista ideatore, nella realizzazione, significherebbe, si pensa, abbassare il prezzo. Una mostra di Hunderwasser, all'Albertina, due anni or sono, era invece molto esplicita su questo punto, e non

so se le quotazioni di Hunderwasser ne abbiano risentito.

Dopo un lungo periodo in cui il rigore tecnico si era imposto riducendo la grafica ad un genere minore, tranne alcune rare eccezioni, da pochi anni la grafica è diventata di grande attualità, mobilita il mercato ed attrae artisti di primo piano, che mai vi si erano rivolti in precedenza, tanto che si può dire che non vi sia artista affermato in qualsiasi forma d'arte tradizionale — intendo pittura e scultura — che non sia anche presente nei cataloghi della grafica. Alla fine questa presenza è diventata schiacciante rispetto a quella di tutti coloro che, non importa se artisti affermati, giovani ai loro primi saggi, o vecchi incisori, si dedicano alla grafica, non per raggiungere un mercato ma per un autentico interesse di comunicazione e di ricerca. Anziché un innalzamento di tono, ne risulta un appiattimento di temi e di stili, un'indifferenza verso la ricerca. Editori e stampatori efficienti esigono nomi sicuri e prodotti medi che non turbino il mercato. Il rapporto commerciale sicuro, dall'altra parte scoraggia gli artisti dal tentare ricerche personali che potrebbero risultare avventurose, disorientando il pubblico e richiedendo troppo tempo e troppo impegno dall'autore. Questa nuova forma di oleografia, molto redditizia, a quanto pare, irrita gli artisti seriamente impegnati nella grafica. Tanto più che, assai spesso, i nuovi arrivati non si curano affatto di seguire la « traduzione » dei loro bozzetti da parte dei soliti schiavi e profittatori che, naturalmente, rimangono clandestini.

I tentativi di difesa sono diversi, dalla richiesta che venga messa al bando ogni tecnica che comporti mezzi meccanici di riproduzione, alla dichiarazione di falso di ogni opera che non sia interamente eseguita a mano dall'artista (ma in genere si concede l'intervento dello stampatore), persino, ho sentito dire, al divieto di incidere a chi non sia riconosciuto professionalmente come incisore ...

Le possibilità di uscita da questo confronto sono inesistenti. Su tutti e due i fronti si combatte, infatti, in nome della rarità delle

opere, che vuol dire per l'opera d'arte come oggetto di lusso. Ciò significa darsi nelle mani dell'avversario che, almeno apparentemente si vuole colpire: lo speculatore, che sa benissimo come presentare gli oggetti esclusivi e di lusso. Tanto più che è lui dalla parte vincente, perché è lui che si rivolge senza scrupoli ad una clientela di nuovi ricchi, incalzati dalla crisi, che vuole soltanto ciò che lui promette: un modo indifferente, anche se rivestito ancora di prestigio e di cultura, di investire i loro svalutati denari. Conosce così bene i suoi clienti che li fornisce di stampe a domicilio, sollevandoli dall'imbarazzo di scegliere.

Che cosa può fare la Calcografia in tutto questo? La logica del mercato l'ha da tempo emarginata dalla partecipazione attiva all'arte moderna. I suoi tentativi didattici potranno essere variamente giudicati, ma certamente non potranno, da soli, fare andare le cose in senso diverso.

Come istituto pubblico, la Calcografia non potrà distogliere il suo magro bilancio e le sue magre risorse per occuparsi di un problema di mercato che tocca una minoranza che si muove per restare tale, cioè per limitare il numero delle stampe, controllare le edizioni etc.

Non è certo pensabile che la Calcografia si impegni nel rilasciare certificati o garanzie, tanto più che non avrebbe la possibilità di controllare ciò che certificherebbe o garantirebbe. Così non potrebbe offrire perizie che non fossero soggette ad eventuali contropiezze. I campi in cui la Calcografia può intervenire sono altri. Prima di tutto, come stampatore, impegnandosi nel completo controllo pubblico della propria attività e indicando chiaramente tutti i dati dei processi seguiti. Potrà poi estendere la sua opera di informazione nel campo della grafica contemporanea sollecitando il deposito, nelle sue collezioni, con l'obbligo di accesso al pubblico, delle opere di grafica moderna accompagnate dalla descrizione esatta, a cura dell'incisore e dello stampatore, delle caratteristiche tecniche. In questo senso andrà rivista, probabilmente in una prossima legislatura, la legge sull'esemplare d'obbligo. Ma in

ogni caso più di una dichiarazione spontanea del processo di esecuzione la Calcografia non può chiedere.

Direi anzi che non deve chiedere di più. Infatti se la Calcografia manterrà la propria neutralità su quanto dichiarato dagli artisti, incisori, stampatori ed editori, potranno essere più facilmente smascherate, dai cittadini e dal magistrato, eventuali dichiarazioni disoneste. Se la Calcografia invece avallerà in qualche modo le dichiarazioni ricevute, sarà chiamata in causa dalle inevitabili contestazioni, e dovrà essere difesa dall'avvocatura dello Stato. In questo caso la ricerca della verità sarebbe molto lunga.

Al controllo della verità delle affermazioni è competente, se mai, un organo ben diverso dello Stato. In regime di I.V.A., la « stampa originale » si trova in una situazione fiscale specifica. Sta dunque alla finanza accertare se ciò che viene chiamato « stampa originale » corrisponda veramente a ciò che si intende con questa espressione in questo contesto particolare, al di fuori di qualunque definizione estetica. Si tratta, infatti di raggiungere definizioni empiriche e non convincenti critici. Per quanto riguarda poi le incisioni eseguite su matrici metalliche, la Calcografia ha una proposta da fare. Gli artisti potranno cedere alla Calcografia le lastre già tirate ad un prezzo tenue, che compensi le pure spese materiali.

La Calcografia imprimerà le lastre con il proprio punzone e ne tirerà delle copie, numerate, che metterà in vendita a prezzi bassissimi. Sarà così, ci sembra, che la Calcografia potrà risalire i tempi e dare un contributo concreto alla libertà dell'espressione artistica e della ricerca nel campo della incisione contemporanea.

Interventi:

Gian Alvise Salamon

Si è cercato di tirar giù un elenco delle cose più importanti da cercare di far mettere in questa legge. Prima di tutto ci vorrebbe una definizione chiara di che cos'è un'incisione originale, perché, fino a quel momento, non

si potrà mai distinguere che cosa è originale e che cosa non lo è.

Molto importante è anche la funzione che può avere la Calcografia Nazionale in quello che potrà essere il mercato futuro. Io ritengo che la Calcografia debba archiviare almeno una o due copie di ogni incisione che viene pubblicata e a fine anno pubblicare un libro sulle acquisizioni, per poter così avere un catalogo reale. Su questo libro dovranno essere anche riprodotte le dichiarazioni rilasciate dall'artista, dallo stampatore, dall'editore e dall'incisore. Cioè, ogni persona che è intervenuta nella stampa, dovrà dire esattamente che cosa è capitato. Per cui non avremo più dei pittori che, solamente perché la grafica e l'incisione permettono il crearsi di un grosso mercato, diventano degli incisori; non avremo più un mercato che non risponde alla realtà. Un'incisione è infatti un'opera che ritengo molto importante e penso di convenire con quanto ha detto il prof. Bertelli su quello che può fare la Calcografia. Pregherei anche il senatore Pieraccini di voler appoggiare una legge preparata per poter portare veramente una chiarificazione nel nostro lavoro.

Mario Penelope

Ho preparato uno schema di una proposta di legge, pubblicato nell'ultimo numero di *Arte e Società*, a seguito di una polemica nata sulle colonne del *Corriere della Sera* prima di Natale. In quell'occasione io mandai una lettera dicendo che bisogna fare anche un controllo dell'opera d'arte grafica perché ormai il problema è diventato scandaloso: le opere d'arte grafica si trovano dappertutto, ci sono molti intralazzi, speculazioni, addirittura ci arrivano a casa a getto continuo delle proposte di acquistare opere d'arte d'autore senza che sia denunciata la tiratura. [...]

Ho avuto diverse sollecitazioni da parte di artisti e anche di qualche stampatore. Devo dire che sono state più le sollecitazioni degli artisti che quelle degli stampatori, forse perché questi ultimi sono parte più in causa il maggior guadagno venendo agli stampatori, secondo quanto si dice. [...]

Quarta mi sollecitò a articolare una proposta di legge che potesse essere presentata in Parlamento per garantire l'autenticità delle opere grafiche di arte contemporanea. Mi pare che in questa proposta di legge vi siano anche alcune delle soluzioni cui ha accennato Bertelli. (Segue la lettura di quattro articoli della proposta di legge). [...]

È stata inserita la possibilità di delega alle Soprintendenze perché da diverse parti — e il primo fu Bertelli — si fece presente che la Calcografia Nazionale con l'attuale organico, con i compiti d'Istituto che svolge oggi e che dovrebbe svolgere ancora di più domani quando interverrà la legge che modificherà l'amministrazione dei beni culturali, non ce l'avrebbe fatta.

Inoltre alcuni stampatori, alcuni artisti, facevano presente che, inviando a Roma il materiale per essere vidimato, avrebbero perso del tempo e avrebbero dovuto sostenere delle spese in aggiunta a quelle che già sostengono per la stampa. [...]

Vorrei farvi presente che già da qualche anno in Italia c'è il Museo di Castelvecchio di Verona che vidima, apponendo un timbro a secco, le opere degli artisti e degli stampatori che risiedono nella provincia o nelle province limitrofe, dando una specie di garanzia.

Da qualche parte mi è stato fatto presente — perché per questa proposta di legge, dopo che è stata pubblicata, ho ricevuto numerosissime lettere (credo di aver ricevuto una cinquantina di lettere di artisti, di critici, di stampatori da tutta Italia) — che era da proporre di demandare questo compito ai musei locali.

Ma i musei locali hanno una personalità giuridica diversa dalla Calcografia Nazionale e dalla Soprintendenza; i musei locali sono musei comunali, non sottoposti al controllo dello stato ma, da qualche anno, a quello delle regioni. Quindi finirebbero con l'esserci delle disparità di trattamento fra una regione e un'altra. [...] Dopo aver ricevuto il parere di tanta gente, vorrei però adesso sentire il vostro; già una trentina di lettere che ho ricevuto e che vanno da Argan a Consagra, da Teodorani ad altri stam-

patori, appariranno nel prossimo numero di *Arte e Società*.

Franco Sciardelli

Non è facile intervenire in un dibattito così profondo su un invito senza indicazioni precise e senza una documentazione preliminare. È chiaro però che questa riunione non può che avere un carattere preliminare e preparatorio per un dibattito più approfondito da sviluppare in un futuro breve e che dovrà vedere coinvolti più direttamente tutti gli operatori del settore.

Sono fortunatamente passati i tempi in cui leggi e proposte di legge potevano essere elaborate da una sola persona con una semplice consultazione di carattere privato e non invece frutto di un dibattito più approfondito.

La relazione del prof. Bertelli offre degli spunti molto interessanti e direi anche degli accenni alquanto provocatori. Andrebbe detto che non è giusto, non lo si può affermare, per lo meno in maniera generica, che la responsabilità per la situazione attuale sia tutta da addebitare agli stampatori o ai mercanti: interessante è la rinascita della Calcografia Nazionale dello Stato, ma non bisogna dimenticare che negli ultimi dieci, quindici anni è agli stampatori privati, ai mercanti privati, con tutti i loro errori, che si deve attribuire il merito di una rinascita della grafica nel nostro paese, dove era stata completamente abbandonata e verso la quale l'interesse dello stato era lettera morta.

La relazione del prof. Bertelli offre anche degli spunti interessanti piuttosto difficili a controbattere così sui due piedi, per quanto riguarda i criteri di originalità. Io sono convinto che non si possa andare a inventare, al momento in cui cerchiamo di riunire delle idee per la formulazione di una legge, delle filosofie completamente nuove: c'è tutta una storia, c'è tutto un passato, c'è tutta una tradizione con valori suoi che restano attuali e che possono benissimo essere anche confrontati con le nuove estetiche e con il nuovo modo di vedere e di sentire le cose. Penso che la legge che va auspicata debba

dare indicazioni precise, ma bisogna evitare di conferire a una legge la possibilità di schematizzare, di racchiudere entro limiti ristretti una materia come questa, alla base della quale c'è la libera creatività dell'artista. La legge deve tutelare, deve — e questo è il punto più positivo — riconoscere il valore d'opéra d'arte alla stampa originale; deve anche indicare qual è il concetto di stampa originale, ponendosi, come termine di riferimento, tutta la storia passata allargandola alle tecniche attuali.

Non credo assolutamente che la legge possa porre termine al malcostume oggi esistente nel campo della grafica, né alla mancanza di dignità personale e all'ingordigia speculativa, che sono alla base dei mali che affliggono il nostro secolo. Non credo assolutamente che la legge possa porre termine alla congiura del silenzio, alla strategia della distrazione, che si attuano ogni volta che la legge viene violata — perché una legge esiste ed è una legge della consuetudine, ma viene violata da persone "di rispetto" saldamente ammanicate. Se si viola la legge della tradizione, si violeranno — e si tacerà — anche le leggi scritte. Comunque credo che una legge semplice, un'onesta legge, possa dare fiducia agli operatori più seri e preparati e indubbiamente essere generatrice di un miglioramento del costume.

Che cosa va chiesto alla legge? Intanto il riconoscimento della stampa originale come opera d'arte, pertanto avente pregio e funzione culturale. E da qui potrebbe conseguire una riqualificazione dei compiti e dei pregi della stamperia. Inoltre un interesse dello stato alla raccolta, alla conservazione, alla valorizzazione delle stampe originali; e mi sembra che potrebbe inserirsi qui l'azione della Calcografia Nazionale e delle regioni, le quali potrebbero imporre l'obbligo di deposito di ogni pubblicazione, assumendosi però nel contempo il compito di annotare dalle dichiarazioni tutti i dati relativi ad ogni singolo foglio. Alla legge andrebbe anche demandata la definizione di che cosa debba essere considerato opera originale. Su questo punto basilare ritengo che ci si debba indirizzare verso una formula-

zione che recuperi tutto lo spirito del tradizionale concetto di originale, non dimenticando però le moderne concezioni estetiche e la moderna evoluzione tecnica. Dobbiamo ricordare che il concetto che maggiormente determina l'originalità dell'opera è quello della sua ideazione in funzione del mezzo espressivo, con le sue particolari caratteristiche: la realizzazione diretta da parte dell'artista delle matrici mi sembra non escluda la possibilità per l'artista di servirsi come strumento di mezzi nuovi, umani e tecnici. La maggiore o minore capacità dell'artista di utilizzare e dominare con la sua impronta quegli strumenti, determinano non la misura dell'originalità della stampa ma la qualità di essa; mi sembra che ai fini dell'originalità debba essere considerata neutra la macchina da stampa. Se qualcuno, volendo, sa trarre con la rotativa tutti i valori espressivi che sono propri di un'acquatinta o di una puntasecca, lo faccia: se riesce a manifestare questi valori con tale macchina, nessuno ha motivo di ritenere che quella stampa sia meno originale. Non mi sembra infatti che ci si possa impuntare sulle macchine, anche perché si rischierebbe di cadere in moltissimi equivoci, né mi sembra che l'alta tiratura sia sinonimo di utilizzo del mezzo offset. [...]

Direi però che tre sono gli elementi che dovrebbero essere puntualizzati per definire che cosa è una stampa originale:

— l'ideazione in funzione della valorizzazione attraverso il mezzo stampa;

— la diretta azione e conduzione da parte dell'artista nella realizzazione della matrice;

— la non rifacibilità con identiche tecniche delle matrici attraverso una stampa. Le matrici originali hanno la possibilità di non poter essere riprodotte: da una stampa non si può tornare indietro per ricostruire con sistemi fotomeccanici altre matrici che abbiano le stesse caratteristiche.

Absolutamente da scartare l'idea che, se la Calcografia Nazionale dello Stato — che per altro mi sembra la sede più idonea — non vuole assumersi la responsabilità del controllo delle tecniche, questo compito possa venire assolto dagli intendenti di finanza i

quali non hanno nessuna competenza in materia. La Calcografia potrebbe assumersi il compito, oltre che di conservazione della copia, di riunire, al momento in cui va a stendere il catalogo, una commissione di esperti tecnici per verificare se quanto va a mettere in catalogo risponde alle caratteristiche dichiarate.

In ogni caso la responsabilità della dichiarazione resta all'artista, allo stampatore e, nel caso, all'editore, che hanno firmato la dichiarazione stessa.

Non posso qui trascurare il ben gramo ricordo che della Finanza e dei legislatori che si occupano di fatti d'arte hanno gli operatori del settore della grafica: solo la grafica, infatti, solo questo prodotto che ha le maggiori possibilità di diffusione, con ragioni culturali e sociali, ha la qualifica di "prodotto di lusso" e la conseguente applicazione di una IVA del 30%. Fatto gravissimo e limitativo di tutta l'azione che gli operatori del settore vanno svolgendo: penso che i politici presenti dovrebbero soprattutto impegnarsi nel far correggere quell'errore.

Per finire vorrei dire che tutti i compiti che venissero assegnati alla Calcografia Nazionale dello Stato, compresa la raccolta di una o più copie di ogni opera (per ora non esiste vincolo che l'imponga ma non si ha nulla in contrario al farlo), non dovrebbero essere nello spirito compiti polizieschi: la Calcografia non deve essere il poliziotto della grafica. Dovrebbero invece avere il solo scopo di agevolare la raccolta pubblica delle opere d'arte sollecitando proprio questo Istituto nazionale a svolgere un'opera di presentazione, di divulgazione, in Italia e all'estero, del prodotto nazionale.

Antonio Donat-Cattin

Devo prima di tutto dire che faccio continui sforzi per convincere i responsabili del mezzo televisivo ad occuparsi di questi problemi, visto che stiamo agendo tutti insieme nell'ambito di una civiltà dell'immagine e c'è quindi l'interesse che questi problemi vengano portati avanti.

Secondo me il problema non è tanto poli-

ziesco: le proposte di Penelope sono stimabilissime ma per me inattuabili. Credo che lo stesso proponente delle leggi varate nel '72, il qui presente Senatore Pieraccini, non sia del tutto d'accordo con queste proposte. Il problema per me sta nella mobilitazione di una mentalità e una coscienza, mobilitazione che può oltre tutto essere espressa oggi dal mezzo radiofonico e televisivo, proprio in relazione alla riforma della RAI-TV che chiarisce il preciso obbligo di questo mezzo di mettersi a disposizione di quanti vogliono esprimere le loro esigenze, proporre, rettificare. [...]

Vorrei anche chiarire che certe cose negative avvengono perché esistono gli strumenti affinché queste cose capitino. C'è un tale che vende la propria mercanzia, molta della quale falsa, sotto il titolo di "Gabinetto Nazionale delle Stampe" che col vero Gabinetto Nazionale delle Stampe non ha niente a che fare. È dietro a queste false facciate che ci sono situazioni che vanno perseguite; il tentativo di riportare un ordine attraverso un controllo della tiratura mi sembra un po' utopistico. Posso per esempio partire da una certa tiratura in avanti e quindi sottrarre al controllo della Calcografia tirature preesistenti, oppure, come il compianto Carlo Levi, spostare dei colori e ricominciare la tiratura da capo, e così via. Sostengo che la tiratura non può assolutamente essere depositata, perché bisognerebbe avere un poliziotto per ogni copia tirata: che cosa posso sapere di una tiratura 65/100, se questa poi viene duplicata e magari venduta in Francia? Il numero 65/100 può trovarsi, oltre che qui, in Francia, in Brasile, o in qualche emirato... Insomma il lavoro di controllo non ha alcun senso se non creiamo intorno a tutto questo una coscienza diversa. Basta pensare ai trucchi, come quelli escogitati dallo stampatore Caprini, il quale stampa "disegni di Sironi", nonostante ci sia un dato storico preciso: Sironi non ha mai inciso una lastra in vita sua! Le sette incisioni di Caprini partono da un disegno originale di Sironi e queste copie, distaccate dal loro contenitore, sono state introdotte sul mercato; l'avvertimento che l'opera è incisa da Caprini è stato stampato a rilievo

senza inchiostro, così che basta la pressione di una spugna, un panno caldo, un ferro da stiro, e l'iscrizione sparisce. E infatti l'opera è stata venduta a duecentocinquantomila lire a copia. [...]

Andrea Volo

Qualsiasi intervento burocratico e censorio sarebbe destinato a essere organico alla speculazione già in atto, su due livelli: il primo, focalizzando l'attenzione sul falso problema degli strumenti fotomeccanici che per alcuni ricercatori e artisti sono legati a necessità espressive: secondo, irrigidendo il mercato sulla base di valutazioni di originalità di cui qualcuno (una ennesima commissione?) dovrebbe in concreto assumersi la responsabilità.

Penso, quindi, che la tutela debba essere estesa a tutti i processi connessi alla produzione di grafica d'arte. In primo luogo chiarendo quali sono i costi reali che incidono sulla formazione del prezzo di mercato. Si comincerà allora a intravedere l'incidenza del profitto su ogni opera e a chi è destinato. Poi, continuando nell'opera già intrapresa di sensibilizzazione delle scuole ai problemi della stampa, aprire la Calcografia — pur con i limiti oggettivi di bilancio e di spazio — all'apporto di giovani grafici che da un lato possono servire da « cinghia di trasmissione » col mondo della scuola e dall'altro garantire un effettivo rinnovamento, non basato su articoli di legge.

La Calcografia potrebbe inoltre assolvere al compito di centro di documentazione della produzione grafica, se, accogliendo un suggerimento che veniva da varie parti, tra opere prodotte, a prezzi equi, l'Ente acquistasse due copie.

La difesa dalla truffa culturale è cioè possibile solo iniziando un processo educativo capillare e costante per il quale l'attuale direzione della Calcografia ha già mostrato la sua sensibilità, chiarendo di volta in volta attraverso pubblicazioni e dibattiti i termini reali dei problemi per orientare la conoscenza, la partecipazione e, perché no, i prezzi.

Tullio Gregory

Ritengo che non possa essere compito della Calcografia Nazionale, né delle Soprintendenze — come qualcuno ha proposto — controllare e convalidare la dichiarazione delle tirature e dei mezzi di stampa delle opere di grafica.

Si tratta piuttosto di assicurare il deposito presso la Calcografia delle opere di grafica (sull'esempio di altri Paesi) e ciò nell'interesse così della conservazione del patrimonio artistico come della « biografia » dei singoli autori.

Si deve quindi auspicare una legge che (precisato, con ampiezza, quel che si intende per opera grafica) prescriva tale deposito con la dichiarazione congiunta dello stampatore e dell'autore sui modi di realizzazione e sulla tiratura.

La Calcografia sarà impegnata a pubblicare annualmente un catalogo delle opere depositate, accompagnate da dette dichiarazioni.

Aggiungo che — nell'attesa, certo troppo lunga, di una simile legge — la Calcografia deve lanciare un appello ad artisti e stampatori perché comincino spontaneamente a depositare le loro opere grafiche: è certo che a tale appello sarà risposto positivamente poiché è interesse non solo del pubblico, ma forse anzitutto di autori e stampatori, garantire la conservazione delle loro opere, catalogate e periodicamente esposte (anche in mostre itineranti) dalla Calcografia.

Sen. Giovanni Pieraccini

Culturalmente occorre tutelare l'opera dell'artista, la sua originalità, la sua autenticità, qualche volta anche contro la sua stessa volontà. Un'arte affondata fra falsi, imitazioni, inganni non può essere certo la libera espressione degli artisti e della nostra epoca (se non fosse come testimonianza di una crisi e di una generale mercificazione capitalistica). Ma c'è anche una ragione economico-commerciale: i cittadini hanno il diritto di non essere impunemente truffati e le truffe che si compiono nel mercato dell'arte ammontano ormai a vari miliardi l'anno.

Quest'azione di tutela dell'artista, dell'arte

e dei cittadini è ancor più importante nel campo della grafica, che in altri settori artistici, perché più largo è il suo mercato. Comincia per fortuna a toccare ceti non privilegiati, poiché essa ha prezzi relativamente raggiungibili anche per le classi lavoratrici. È appena un inizio di diffusione oltre le frontiere dei ceti privilegiati, ma è un inizio che deve essere consolidato, non scoraggiato.

Debbo dire però che fra le idee qui dibattute non molte mi paiono convincenti o attuabili. Sono d'accordo con la proposta di stabilire per legge l'obbligo per ogni stampatore ed artista di consegnare due copie alla Calcografia Nazionale, anzi al futuro Istituto Nazionale della Grafica, già previsto dalle norme organizzative del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, come documentazione e raccolta di tutta l'opera grafica del nostro tempo. Le due copie dovrebbero servire: una per l'archivio, l'altra per mostre per autore, per tendenza, per periodi a Roma e in tutto il paese, così da far fruire il più largo strato possibile di cittadini dell'opera degli artisti. È un'importante funzione culturale e sociale che può così svilupparsi.

Inoltre questa raccolta acquisterebbe, indirettamente, anche una funzione di controllo dell'autenticità delle opere, costituendo una documentazione di tutto ciò che si fa nel campo della grafica nel nostro paese, con tutte le necessarie notizie (tecniche, tirature, ecc.) di ogni opera.

Ma al di là di questo non andrei. Francamente non credo che la Calcografia possa realisticamente diventare un organo di certificazione e di controllo della veridicità delle opere grafiche sul mercato. L'idea di porre un timbro a secco sulle tirature delle opere non è risolutiva perché occorrerebbe poi un corpo di ispettori che sorvegli sull'effettiva tiratura, data la grande facilità di falsificare lo stesso timbro a secco. La Calcografia non ha certamente gli uomini e i mezzi per un simile complesso e gravoso compito. Meno che mai un compito simile può essere affidato, come qui si è suggerito, ad altri organismi come la Guardia di Finanza, che non

hanno assolutamente nessuna competenza nel settore che qui esaminiamo.

Ritengo piuttosto che si debba agire sulla legislazione generale che regola il mercato d'arte. Innanzi tutto sulla legge sui falsi, che partì proprio da una mia iniziativa. Sò bene che non è applicata se non raramente: ma ciò significa che occorre studiare quali ne sono i motivi e fare delle norme aggiuntive che correggano i difetti riscontrati. Non c'è dubbio che occorre, per esempio, stabilire la distruzione delle opere false (che spesso ora tornano sul mercato) e stabilire con chiarezza chi è « perito », per evitare che i tribunali si servano, come accade, di persone non qualificate. Bisogna poi stabilire norme chiare e precise sul commercio delle opere d'arte, poiché ora esso è nelle mani — in pratica senza controllo — da una parte di gallerie potenti o comunque serie e dall'altra di una serie vastissima di piccoli operatori, spesso sprovveduti, se non addirittura avventurieri. In sostanza ritengo che gli strumenti generali di tutela del mercato artistico possono venire a proteggere anche lo specifico settore della grafica.

Ma l'opera essenziale è quella di educazione e di sviluppo delle conoscenze artistiche e l'opera di avvicinamento delle opere d'arte al pubblico. La grafica, per la sua caratteristica di « molteplicità » di ogni opera si presta a questa vasta e importante azione culturale.

Giuseppe Quarta

La « proposta di una proposta di legge » di Mario Penelope, pubblicata dalla mia rivista e che è diventata l'oggetto di questo dibattito, probabilmente è stata equivocata o addirittura non la si vuole capire. In primo luogo si tratta appunto di una « proposta di proposta di legge » e come tale, è aperta al contributo di tutti, in particolare di quanti vogliono porre termine, o almeno limitarli, ai tanti casi di autentiche truffe che si consumano nel tempo della grafica. In secondo luogo ne va capito giustamente e non travisato lo spirito o, se si preferisce, lo scopo principale che non è quello — co-

me da qualcuno è stato detto qui e come sembra che pensi lo stesso Bertelli — di sottoporre la grafica e la sua produzione ad una legge-poliziotto che ne giudichi e decida sul « valore artistico ». Niente di tutto questo. Si tratta semplicemente, ad esempio, che se uno stampatore dichiara di aver prodotto 100 esemplari di una grafica gli si deve poter credere e non correre il rischio di essere truffati sulla tiratura e sulla tecnica usata. Non è un mistero per nessuno che oggi vi è lo stampatore il quale — d'accordo con l'artista — dichiara di aver prodotto una serigrafia in 100 esemplari e la vende a un dato prezzo. Si dà per il caso che la tiratura di 100 non è soltanto quella con i numeri da 1 a 100, ma ve n'è anche una con i numeri da I a C (numeri romani) e magari altre 100 copie di p.a. (prove d'artista). La frode è palese. Se poi si aggiunge che non di serigrafia si tratta, ma, ad esempio, di una comune stampa ad offset; allora v'è anche la truffa.

Ecco, la proposta di Penelope, fatta proprio da *Arte e Società*, è questa: volontariamente — perché nessuno lo obbliga — lo stampatore onesto, e l'artista onesto, sottopongono a tirature a secco la propria grafica, dichiarando la tecnica usata nel produrla. Il consumatore di questa grafica è garantito almeno dalla frode della tiratura e dalla truffa della tecnica.

La Calcografia non ha il compito di fare il poliziotto ma la garante — la legge gliene darebbe la veste e i mezzi — di operazioni oneste. Tutto qui. Avete proposte migliori e più sensate? Tiratele fuori.

Felice Ferdinando Silanos

Dopo il dibattito, nel quale era intervenuto, ci ha inviato la bozza di progetto per la autenticazione, che riportiamo.

Roma 15 aprile 1976

1) Una volta ultimata la tiratura: artista, stampatore ed eventuale editore dovranno predisporre una dichiarazione congiunta come da facsimile.

2) Come è previsto alla voce « tiratura » della dichiarazione, le 5 copie dell'opera siglate C.N. devono essere inviate alla Calcografia dal maggior interessato alla tiratura unitamente a 2 copie firmate della dichiarazione congiunta.

3) La Calcografia Nazionale, preso atto della dichiarazione congiunta esamina se effettivamente l'opera corrisponda ai requisiti dichiarati. Se ritiene conformi a verità tali requisiti, apporrà al centro in basso delle 5 copie un timbro-dicitura completato a penna negli spazi indicati come da facsimile.

4) Le copie C.N. 1/5 e C.N. 2/5 verranno trattenute per gli archivi della Calcografia, la C.N. 3/5 verrà spedita o consegnata con ricevuta di ritiro all'artista; la C.N. 4/5 verrà (idem) allo stampatore e la C.N. 5/5 verrà (idem) all'editore o, in mancanza di questi, allo stesso stampatore.

5) Qualora l'opera grafica non fosse ritenuta dalla Calcografia Nazionale rispondente ai requisiti dichiarati, questa rispedirà al mittente il tutto motivandone il rifiuto.

6) La Calcografia Nazionale, come previsto dal timbro di autentica, assegnerà a ciascuna opera un numero di catalogazione.

7) A fine anno verrà pubblicato il catalogo delle opere autenticate da parte della Calcografia Nazionale.

8) Tale catalogo sarà il sacro testo valido a tutti gli effetti di legge e di mercato delle opere grafiche.

Nino Cordio

Ho qualche perplessità sul ruolo che può svolgere la Calcografia nel confortare o coprire certe opere d'arte fatte da alcuni editori; non capisco cioè perché, se questi editori fanno delle cose oneste, debbano avere l'avallo dello Stato. Senza contare che tecnicamente questo non è affatto possibile; lo sarebbe solo se gli artisti lavorassero qui dentro. Infatti il consegnare un'acquaforte originale non significa che questa sia stata fatta dall'artista: ci sono artisti di serie A che non distinguono un'acquaforte da una litografia! Alcuni artisti mi risulta che ab-

biano provato a fare le puntesecche sulla lastra litografica... [...]

Insomma, perché strumentalizzare la Calcografia? Perché portarla eventualmente a valutare operazioni di falso? L'unica cosa da fare è aprire la Calcografia — è un ambiente dello Stato, del popolo, e in una società democratica e socialista si deve lavorare per gli altri: noi veniamo qui, produciamo, facciamo un prezzo politico che dia la possibilità di vivere, non di creare dei miti.

Posso se mai essere d'accordo con la proposta del doppio mercato: una tiratura fatta dall'artista e un'altra per la divulgazione a livello popolare. [...]

Raffaella Del Puglia

Propone la creazione di comitati per portare proposte alla TV e lì dibattere il problema sia dalla parte del pubblico che degli addetti ai lavori.

Guelfo

Oggi il mercato delle incisioni d'arte è cambiato: la pressione dei tanti nuovi ricchi che si improvvisano collezionisti d'arte ha fatto dimenticare la figura del vero amatore di stampa d'arte che, anche se confinato, esiste ancora, perché esiste ancora l'amore per le cose ben fatte. [...] Molta gente si sveglia con la bocca amara non appena varcherà la frontiera e tenterà di rivendere il frutto improvvisato di frettolosi e cafoneschi investimenti.

Il rigore espressivo degli incisori di un tempo si è rinchiuso con espressioni nuove, diverse, in casi appartatissimi. Oggi molti artisti o presunti tali, inventati solo dal mercato e dalla pubblicità, non intervengono che in modo balordo sulla lastra: basta che pongano in calce la firma e tutto è autenticato. (*Appunti dal Catalogo Brandi*) - Alcuni esempi di malcostume nella stampa d'arte:

— acqueforti di Sironi, di De Pisis e di altri tratte da disegni dopo la morte dell'artista, con procedimenti fotomeccanici, firmate da parenti e spesso con firme dell'autore falsificate;

— lito offset e serigrafie fotomeccaniche di

Andy Warhol a tiratura incontrollata, vendute a prezzi esorbitanti; così per le serigrafie di Pollock neppure firmate;

— stampe e incisioni di Mirò vendute a prezzi gonfiati, e così per molti autori nostrani. La Calcografia Nazionale dovrebbe promuovere iniziative nel campo specifico con finalità educative, costruttive, chiarificatrici.

Parere dello studio Orologio in merito alla stampa d'arte: « Necessario per intendere una stampa d'arte come originale è che ci sia un intervento operativo e consultivo da parte dell'artista sul divenire dell'opera che intende creare ».

Alessandro Vezzosi

Mi devo limitare ad una notizia che riguarda il Comune di Vinci e la regione Toscana; è anche una notizia che potrebbe diventare una proposta di lavoro in accordo con quelle che saranno le iniziative della Calcografia Nazionale. Si tratta del Centro Museografico Promozionale di Vinci, fra le cui attività è stato proposto un centro di edizione, di documentazione, di diffusione della grafica. Questa attività è in fase di verifica e sarà nostra preoccupazione non solo di conservare le opere grafiche ma anche di usarle in una direzione sociale.

Carlo Bertelli

Ringrazio tutti coloro che sono intervenuti, coloro che hanno parlato, coloro che hanno ascoltato. Nel mio intervento iniziale, che è stato giustamente definito da Sciardelli "provocatorio", ho cercato di presentare un profilo della Calcografia come di istituto pubblico, istituto che non può farsi carico di alcuni pesi, istituto che viene dai secoli e che guarda ai secoli: che ha cioè delle responsabilità che non sono soltanto responsabilità contingenti. In questo senso io guardo con timore a alcuni tipi di proposte che sono limitative della libertà espressiva, alcuni tipi di proposte che tendono a fare della Calcografia il pozzo in cui va a finire tutta la produzione grafica del paese. Noi non potremo né affrontare il futuro senza prenderci la responsabilità di una scelta, né

affrontare il giudizio del futuro avendo considerato non artistiche alcune tecniche, avendo stabilito un decalogo nostro. Una delle ragioni principali per cui le Calcografie del mondo si sono allontanate dall'arte contemporanea è che sono diventate dei santuari di conservazione di certi principi tecnici; sono nate nell'età dell'Illuminismo, sono nate nell'età dell'Assolutismo, sono nate nell'epoca in cui lo stato si faceva carico di promuovere una certa arte. Lo Stato moderno, lo Stato democratico, non è uno Stato promotore di arte. Quando è stato detto: « bisogna riconoscere che se c'è una rinascita della grafica, rinascita che ha i suoi risvolti negativi, questa rinascita tuttavia non è dovuta ad una iniziativa statale », si è detta una cosa vera e una cosa che non va corretta, perché lo Stato non deve avere nessuna responsabilità di rinascita di un'arte nazionale; sono idee affossate per sempre. In alcune delle proposte che sono state fatte e che danno certe responsabilità alla Calcografia, io ho avuto invece il sospetto di una nostalgia per un tipo di Stato totalitario, per un tipo di Stato che decreta che cosa è arte e che cosa non lo è, per un tipo di Stato che si fa protettore, in nome di principi assoluti, di principi... rispettabili, che si fa in verità sostenitore di una situazione come l'attuale, di una situazione — come risulta anche dal nostro dibattito — oscura, infida e nella quale è bene che lo Stato prenda le sue distanze. È bene invece e necessario che la Calcografia continui nel proprio impegno di dibattito, di promotrice di riflessioni, di promotrice di conoscenza, di scontro con i problemi del momento, di sperimentazione. Mi sembra che, se c'è un compito pubblico cui

la Calcografia deve tener fede, questo compito debba essere quello di considerarsi aperta, disponibile, pronta alle discussioni, di *non* prevedere il rinchiudersi in una griglia legislativa che possa fare della Calcografia la sostenitrice di un procedere artistico rispetto ad un altro, di un tipo di mercato rispetto ad un altro. Ho detto male della storia della Calcografia. Torno a dirne un momento bene: la Calcografia è nata in un momento in cui stampare significava comunicare, in cui l'idea della stampa numerata non esisteva, in cui l'autolimitazione della stampa non esisteva. Questa eredità del passato è un'eredità molto importante che dà una fisionomia eminentemente pubblica alla Calcografia: qualunque cosa facciamo, non perdiamo di vista certi attributi che sono venuti da un tipo di società diversa, ma che in un certo senso anticipano aspetti di una società che ci auguriamo sia futura. Grazie.

Nouvelles de l'estampe, la rivista del Comité Nationale de la Gravure Française, ha pubblicato nel suo numero di gennaio-febbraio 1974 un'ampia documentazione sulla situazione della stampa oggi, insieme a un interessante articolo di Véronique Burnod-Saudreau su *La gravure face à son industrialisation en France au XIX^e siècle*.

Dal dossier di *Nouvelles de l'estampe* stralciamo il manifesto d'un gruppo d'artisti e di stampatori pubblicato dal F.A.P. (Front des Artistes Plasticiens) perché presenta punti di vista notevolmente diversi da quelli che sono risultati prevalenti fra i partecipanti al nostro dibattito.

L'art est le domaine privilégié de la spéculation. Elle n'est possible que basée sur la rareté relative des œuvres. Il faut donc créer et maintenir la rareté, limiter le nombre des œuvres collectionnées, donc limiter le nombre des acheteurs et des producteurs.

La sélection des acheteurs se fait en réalité sur le critère argent, camouflé derrière les façades flatteuses de culture, mécénat, amateurisme d'art.

La sélection des artistes se fait en réalité sur le critère rentabilité, camouflé derrière les façades flatteuses de liberté créative, génie, message...

Dans le cas des estampes, gravures, lithographies, sérigraphies, photographies, la rareté est provoquée artificiellement en limitant volontairement le nombre des épreuves.

En les numérotant et les signant à la main, l'artiste les authentifie et leur attribue l'"originalité" qu'elles n'ont pas du fait de leur production à un certain nombre d'exemplaires.

Exemple :

un éditeur fait confectionner 100 gravures par un imprimeur taille-doucier. L'artiste qui a gravé la planche numérote et signe cette centaine de gravures. En vérité, on aurait pu en imprimer x fois plus, dans la mesure où la technique le permet, mais la rareté est nécessaire pour vendre cher et pour que les œuvres se valorisent avec le temps.

La spéculation est en marche, soutenue par ceux des artistes qui acceptent de détruire leurs planches lorsque le nombre limite fixé par l'éditeur est atteint.

Cet album est une arme que nous avons fabriquée pour lutter contre ce système.

Non par le contenu des images, pour cette première expérience, mais par :

- la création d'un groupe fabricants-diffuseurs unissant les imprimeurs de différentes techniques et les artistes
- le non numérotage
- le nombre illimité des tirages
- la diffusion hors du circuit commercial habituel
- les signatures imprimées
- le prix de vente.

Cette lutte que nous menons est aussi une lutte de classe, une lutte politique.

Nous ne voulons plus vendre à un public privilégié par la culture et l'argent.

Nous ne sommes pas les êtres mythiques que la bourgeoisie prétend. Nous voulons être des artistes, travailleurs, vendant leurs œuvres au prix du travail, à d'autres travailleurs qui jusqu'à présent ne s'étaient pas sentis concernés par l'art "produit de luxe."

Nous voulons par cet album établir des rapports d'égalité entre "travailleurs manuels" (taille-doucier, lithographe, sérigraphe, photographe, etc...) et "travailleurs intellectuels" (artistes).



« Il Papa [Gregorio XVI] nei primordi del 1839 a mezzo dell'attivissimo ed energico cardinale Tosti, protesoriere generale, [...] acquistò la splendida collezione Piranesi per la Calcografia, dai fratelli Firmin-Didot di Parigi, che ne erano diventati possessori, per la somma di 24000 scudi, cioè 4000 in denari e 20000 in istampe dell'istessa Calcografia Camerale ».

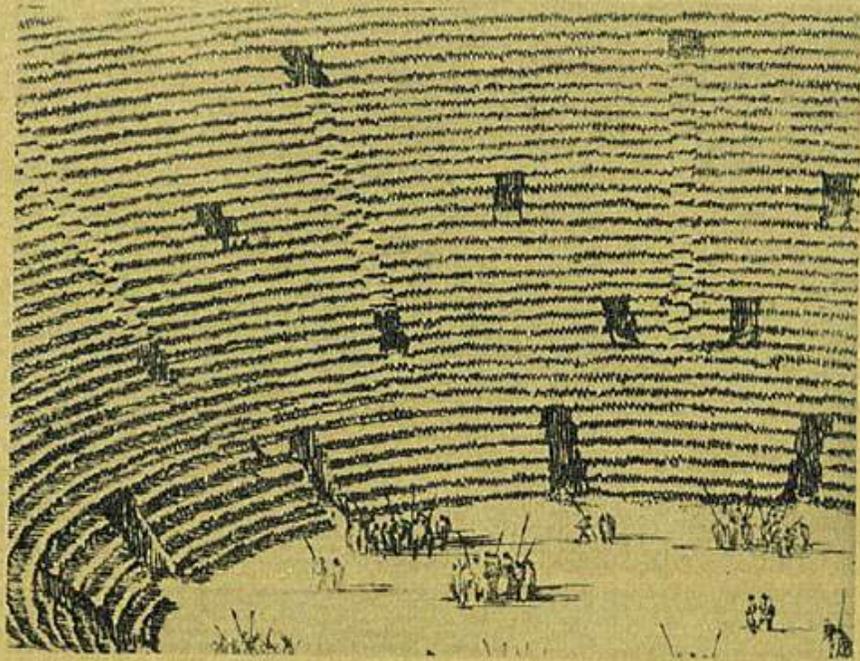
G. MORONI,

Dizionario di Erudizione Ecclesiastica,
LXIX, p. 248

INDICE

<i>Editoriale di C.B.</i>	5
<i>Catalogo a cura di Teresa Villa Salamon</i>	6
<i>Il segno di Piranesi di C.B.</i>	51
<i>Date di G.B. Piranesi e Bibliografia essenziale</i>	64
<i>Le vendite di Piranesi alla Calcografia di Roma di Onofrio Speciale</i>	67
<i>Le parlanti rovine: lettera di Piranesi a Nicola Giobbe di Carlo Bertelli</i>	90
<i>Un progetto per Poets' Corner e una picca all'accademia - Lettera di Piranesi a Mengs di Carlo Bertelli</i>	117
<i>L'Elogio di Bianconi di C.B.</i>	124
<i>La Notice Historique di Legrand a cura di Marina Miraglia</i>	136
<i>Notizie della Calcografia</i>	163
<i>Dibattito sulla grafica d'oggi</i>	165

STAMPATO IN ROMA
NEL MESE DI MAGGIO DEL MCMLXXVI
DALLA TIPOLITOGRAFIA CHIOVINI
PER CONTO DELLE EDIZIONI DELL'ELEFANTE



Et si on lui demandait pourquoi il ne faisait pas des dessins plus terminés, et où toutes les ombres fussent exprimées, j'en serais bien fâché, répondait-il, ne voyez-vous pas que si mon dessin était fini ma planche ne deviendrait plus qu'une copie? lorsqu'au contraire je crée l'effet sur le cuivre, j'en fais un original.

Legrand, Notice historique

GABINETTO

NA
BIB