

Henri Focillon

PIRANESI

ALFA

Proprietà Artistica Riservata



Edizioni Alfa Bologna

Titoli delle edizioni originali

Henri Focillon

G. B. PIRANESI

Paris, Henri Laurens Editeur, 1918

In-4^o, 27 cm., XXIV + 325 pp., 34 tavv.

Henri Focillon

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Essai de catalogue raisonné de son oeuvre

Paris, Henri Laurens Editeur, 1918

In-4^o, 27 cm., 75 pp. a due colonne

La presente traduzione è stata condotta sull'edizione

Parigi, Librairie Renouard-Henri Laurens Ed.

1963

Maurizio Calvesi ha curato l'introduzione generale. Augusta Monferini ha curato il commento al catalogo con la relativa introduzione e l'aggiornamento bibliografico. Entrambi hanno curato la scelta delle illustrazioni.

Le edizioni Alfa desiderano porgere il più vivo ringraziamento a Madame Henri Focillon e a Sua figlia, Madame Hélène Baltrušaitis, per aver cortesemente concesso il permesso di traduzione in lingua italiana di questo volume.

L'Editore desidera inoltre ringraziare la Calcografia Nazionale per aver promosso, nell'occasione della presente edizione, la ricognizione dei rovesci delle lastre di G. B. Piranesi e della sua scuola, ivi conservate.

SAGGIO INTRODUTTIVO

Il contributo del Focillon alla conoscenza del Piranesi resta fondamentale soprattutto per l'apertura che ci ha dato sulla poetica. Nello scoprire all'occhio la magia chiaroscurale della visione piranesiana, Focillon ha tuttavia allargato dal momento di una lettura diretta e suggestiva ad un esame strutturale¹. Il contesto culturale che egli indaga per ambientarvi la formazione dell'artista è ricco e delicato; tale che a penetrarlo poteva essere soltanto uno studioso così raramente immune da abbagli nazionalistici e amorevolmente capace di intuire lo straricco anche se instabile, cangiante, quasi volatile tesoro di valori culturali dell'Italia del Settecento, luogo teatrale di *capricci* e di sogni solo artisticamente fecondi, di capolavori "senza domani", come in evasione ad un triste destino politico.

A Focillon va in particolare riconosciuto il grande merito di aver indagato concretamente la cultura antiquaria nell'ambito della quale Piranesi si muoveva, individuando la radice delle sue polemiche e illustrandone lo spirito e il significato, valutando l'importanza dei suoi contatti con eruditi e artisti francesi ed inglesi, ma anche la vitalità e la dottrina di quell'ambiente romano con il quale egli era entrato in contatto.

Il senso, e il valore anche di suscitazione culturale, dell'archeologia piranesiana emerge nel suo nucleo passionale. Focillon mostra come passione, arte e cultura siano tutt'uno in Piranesi. Dietro il fuoco nero del segno, c'è un impegno che il Focillon ha individuato nel suo accanimento e nella sua ampiezza. Si potrebbe valutare in uno studio a parte quanto le rivendicazioni di Piranesi in favore dell'arte romana, etrusca ed egizia contro il mito puristico della Grecia abbiano trovato conferma nella coscienza critica dei nostri giorni², e quanto siano stati essenziali i suoi contributi alla fondazione di un'archeologia che si ponesse come scienza e filologia, oltrepassando lo stadio mitico.

Il Focillon, mostrando nella sua complessità la figura di Piranesi, insegna anche quanto sia errato considerare da un punto di vista isolato, come spesso è stato fatto, le facce assolutamente complementari della sua personalità, inquadrandolo cioè di volta in volta come vedutista o come archeologo, come scenografo, come incisore, come architetto o come teorico.

Questi diversi aspetti, tuttavia, corrispondono in sede filologica ad altrettanti problemi.

Piranesi incisore poneva intanto un grosso problema di catalogazione, affrontato coraggiosamente dal Focillon. L'aggiornamento curato in questa edizione da Augusta Monferini con un lavoro lungo e minuzioso, ci dà un quadro esauriente dei contributi seguiti al Focillon, assai complesso per la capillarità dei tanti problemi filologici che coinvolge, ma anche rassicurante nel senso che risulta come ormai la sistemazione cronologica dell'opera piranesiana sia un fatto compiuto, specie dopo il contributo qualificatissimo dello Hind, e non rimanga margine che ad operazioni, sia pure importanti, di assestamento. Non altrettanto può dirsi per il problema attributivo, anzi sorprende come non sia stata valutata l'entità delle collaborazioni nel corpo dell'opera che si è soliti assegnare più o meno in blocco al Piranesi, mentre un notevole numero di tavole sono senz'altro da ascrivere, come esecuzione, alla mano della scuola o del giovane Francesco.

Sull'avvio tecnico-professionale del Piranesi come incisore, il Focillon largamente aiutato del resto dalle fonti che sono ricche di dettagli su questo punto, può considerarsi esauriente, anche se rimane da indicare, sempre sotto il profilo tecnico, la sua metodologia operativa³.

Quanto alla formazione del suo gusto, la cultura pittorica agisce in modo specifico e forse anche più profondo di quanto sia stato valutato dal Focillon, il quale tuttavia (riprendendo anche alcune indicazioni del Giesecke) aveva visto bene l'influenza dell'ambiente veneto e i contatti con Canaletto e Tiepolo, in occasione del ritorno a Venezia. Tutta la critica successiva attribuirà un particolare peso alla cultura del vedutismo, ivi compreso, a Roma, il Pannini. Lo Zamboni (1964) ben distinguerà nel primo nucleo della cultura piranesiana, dopo la componente scenografica bi-bienesca, un filone di vedutismo rovinistico alla Marco Ricci, sul quale si innesterà il nuovo momento veneto canalettiano e tiepolesco.

Che Piranesi abbia avuto inizialmente una formazione di pittore, è cosa provata praticamente dalle fonti e creduta dalla critica le cui ricerche di un documento della sua attività pittorica sono state fino ad ora sfortunate⁴. Un primo anello per la ricostruzione di questa attività può essere la "veduta fantastica" dell'Accademia di San Luca di Roma che gli attribuiamo e che, come cercheremo di mostrare, calza con lo stile giovanile della *Prima parte* testimoniando in modo evidente la stretta interferenza canalettiana con la sua esperienza scenografica. (Il dipinto oscillava significativamente tra un'attribuzione a Canaletto ed una a Bigari)⁵.

Il problema dei rapporti del Piranesi con la cultura scenografica del suo tempo è stato direi

fin troppo insistito. Per l'arco di attività che lega la *Prima parte* alle *Carceri* la scenografia dei Bibiena e dei Valeriani è stata invocata come componente fondamentale, e lo è indubbiamente, anche se c'è uno scatto che non sempre la critica mostra di aver ben valutato e che, con le *Carceri*, ci porta decisamente fuori da questa dimensione. Bisogna considerare che Piranesi estrae dalla cultura scenografica soprattutto l'esperienza ottico-prospettica, che del resto è anche all'origine del suo interesse per l'incisione: indicativo in questo senso è il suo alunnato a Venezia presso Carlo Zucchi, incisore e "maestro di prospettiva"⁶.

L'argomento da cui la critica è rimasta decisamente calamitata sono le *Carceri*. Dall'analisi delle *Carceri* è scaturita la partecipazione piranesiana alla teoria inglese del sublime⁷; e sull'esame delle *Carceri* si è incentrata l'indagine formale dello spazio piranesiano. La critica è stata esauriente nel dimostrare come il sistema spaziale rinascimentale-barocco sia entrato in crisi per la prima volta proprio con il Piranesi, e tale dimostrazione è stata confortata da analisi stilistiche approfondite⁸. Tuttavia il considerare le *Carceri* come capolavoro assoluto di Piranesi, punto massimo della sua proiezione sulla cultura europea ed indice più caratteristico della sua visione spaziale, ha portato come conseguenza una certa mitizzazione del problema. Questo è stato circoscritto nei limiti di un'opera che invece è necessario valutare in rapporto con tutta l'ampiezza di sviluppo del pensiero piranesiano, e con il suo mondo di erudizione e di cultura. Le *Carceri* sono state considerate come un tema letterario e scenografico, come un episodio abbastanza distaccato dagli interessi archeologici e vedutistici di Piranesi.

Quanto alla cultura architettonica del Piranesi, oltre a quelli del Lucchesi e del Temanza, sono stati sempre indicati i nomi di Vitruvio, Palladio, Scamozzi, Scalfarotto; anche i nomi sottolineati dal Focillon del Salvi e del Vanvitelli sono senz'altro pertinenti, e ad essi è stato aggiunto lo Iuvara⁹. Hyatt Mayor (1952) ha fatto intelligentemente il nome di Fischer von Erlach, confermato dalla Vogt-Göknil¹⁰; questo contatto può essere considerato come un anticipo veneziano di quell'interesse per Borromini che in Piranesi fu certamente diretto, come vedremo, e sul quale invece la critica non si è pronunciata, se si esclude un accenno del Fasolo (1956)¹¹. Importante è l'indicazione di E. Kaufmann, il quale (1955) ravvisa un'influenza sul Piranesi dell'architetto francese Jean Laurent Le Geay¹². Questo spunto andrebbe ampliato, considerato anche che il Le Geay (cosa che il Kaufmann non rileva) era anche incisore e aveva pubblicato, insieme al Piranesi e ad altri artisti con i quali Piranesi doveva essere in rapporto¹³, alcune tavole per la serie delle *Varie Vedute*. L'influenza del gusto architettonico francese sul Piranesi sarebbe in effetti da indagare meglio, nel quadro proprio di quei rapporti dell'artista con l'Accademia di Francia, che per primo il Focillon ha così bene messo in luce.

Il Wittkower (1938) e il Kaufmann (1955) hanno inquadrato l'aspetto teorico della cultura architettonica del Piranesi, introducendo i nomi del Lodoli e dell'Algarotti.

Sugli scritti teorici e polemici del Piranesi gravano tuttavia dubbi di autenticità non risolti. Il Focillon ha intuito che la tesi del Bianconi, il quale sostenne la non autenticità, è alquanto strana e sospetta; ma, preso forse suo malgrado nel clima storico di una cultura portata a valutare l'autonomia dell'artista dalle sue stesse concezioni critiche, non ha ulteriormente affrontato il problema ed ha lasciato un interrogativo che va assolutamente rimosso. La tesi per la quale propende il Focillon, che cioè gli scritti del Piranesi siano originali anche se egli poté senz'altro valersi della consulenza e della collaborazione di amici eruditi come il Bottari e il Contucci, si consolida attra-

verso un'esplorazione più diramata della sua complessa cultura e dalla conseguente constatazione di come le idee degli scritti combacino con la intenzionalità iconologica delle incisioni. Indubbiamente sarebbe auspicabile un approfondito studio degli scritti piranesiani, e magari un'edizione critica. Ma fin d'ora le conclusioni sull'originalità non possono che essere positive. Vedremo del resto come il Bianconi, nel suo elogio, inseguì un intento diminutivo e pressoché diffamatorio della personalità del Piranesi.

La complessità culturale, "enciclopedica" del Piranesi è già di per sé un tratto distintivo della sua appartenenza a quella cultura illuminista che troppo di frequente si confina in schemi di maniera: facendone invece che la premessa, quale è, quasi il contrapposto della visione romantica che all'illuminismo consegue storicamente e culturalmente; mentre nel romanticismo si è portati ad inquadrare genericamente il Piranesi, come profeta e precursore. È proprio invece entro l'area illuminista che andranno cercati alcuni punti basilari di riferimento che, vedremo, possono meglio chiarire alle radici l'ideologia piranesiana: innanzi tutto Vico; poi il Gravina e l'Arcadia; Montesquieu, quindi il pensiero inglese fino a Hume; infine il moralismo, il deismo, la massoneria. È alla soglia di una simile indagine che si arresta il contributo, per altro fondamentale, del Wittkower. Questi nota un ribaltamento dalla dichiarazione classicistica del "Della Magnificenza" all'orizzonte decisamente più libero e personale del "Parere su l'architettura". Il "Della Magnificenza" è, secondo Wittkower, uno scritto convenzionale, orientato sulle posizioni più accreditate nell'ambiente culturale dal quale Piranesi proveniva, e senza profonda presa sulla poetica dell'artista. Mentre situa il classicismo piranesiano nell'ambito lodoliano, il Wittkower (con il quale il Kaufmann¹⁴ almeno in parte concorda) tende a diminuire il valore di originalità e di spinta creativa alla dichiarazione piranesiana circa il primato dell'arte romana ed etrusca su quella greca, inquadrandola in una tradizione critica tipicamente italiana e discendente alla lontana da Vasari¹⁵. È invece nel "Parere" che l'artista, secondo Wittkower, espone un pensiero maturo e intimamente connesso con il significato della sua opera. L'anticlassicismo diventa liberazione dagli schemi che impacciano la creatività e l'invenzione. L'ornato è invocato come soluzione flessibile ai diritti della fantasia. Notando poi come la parola "genio" ricorra sempre più frequentemente negli scritti di Piranesi, Wittkower identifica proprio nella fede nel genio e nell'individualità della fantasia il vero credo piranesiano, legato ai nuovi tempi e a quella rivalutazione della personalità creativa che la cultura inglese aveva sviluppato; a questo proposito il Wittkower osserva come, già nel 1711, Addison avesse contrapposto l'arte di imitazione a quella di invenzione.

Ora, se gli allacci con il pensiero inglese vanno effettivamente esplorati, non si può dimenticare la sollecitazione certo derivata dalla nuova concezione storica del Vico, dal suo suggestivo appello all'"ingegno" e alla fantasia.

Bisognerà allora tenere presente che la Roma di Piranesi non è soltanto la Roma dei papi, con i quali tuttavia Piranesi ebbe eccellenti e devoti rapporti, come non è la Roma accademica che in sostanza lo rifiutò e gli preferì i suoi antagonisti Winckelmann e Mengs, latori di un ideale di classicismo gradito all'ufficialità; ma è piuttosto la Roma di Piazza di Spagna, il cosiddetto "ghetto degli inglesi" quella zona, cioè, affrancata dalla potestà papale e di impronta internazionale, popolata di inglesi, francesi e spagnoli¹⁶. Ai margini di questa Roma Piranesi abitava, in palazzo Tomati a Trinità de' Monti¹⁷, e nel centro di essa edificò quel Caffè degli Inglesi nelle cui figurazioni egizie è da ravvisare, vedremo, una simbologia massonica. È la Roma, insomma, il cui spirito si accenderà

e morrà nella breve illusione della repubblica napoleonica del 1798. Questa, essendo ormai morto Giambattista Piranesi, ebbe per protagonisti proprio i suoi due figli; al termine dell'avventura Francesco riparò a Parigi, portando con sé i rami della Calcografia Piranesi¹⁸.

Ma bisognerà valutare anche meglio la notizia di quel viaggio a Napoli che il Legrand colloca verso il 1743, cioè negli anni delicati della formazione di Piranesi, e a cui il Legrand stesso, come ha rilevato Focillon¹⁹, sembra dare una particolare importanza. Può essere stato anche senz'altro importante il contatto con il linguaggio pittorico di Luca Giordano, di Ribera, come dice il Focillon sulla base del Bianconi, e soprattutto di Salvator Rosa. Ma Napoli era un grande centro di cultura anche al di fuori del settore figurativo; nel 1713 vi era morto Shaftesbury, e nel 1744 vi moriva il Vico, che Piranesi dunque poté ancora conoscere in vita, mentre curava la terza edizione della sua "Scienza nuova", che doveva vedere la luce qualche mese dopo la sua morte. I rapporti di Piranesi con Vico, anche se non sono stati neanche intravisti, sono evidenti e importanti, come poi mostrano gli stessi scritti di Giovambattista. Alla base dell'analisi storica del Vico, come del Piranesi, sono gli scambi tra le civiltà egizia, etrusca, greca e romana. L'energica rivalutazione, condotta dal Piranesi, dell'autonomia culturale di Roma rispetto alla Grecia, se ha radici in un diffuso atteggiamento della cultura italiana, come ha dimostrato appunto il Wittkower, dovette trovare un ferrato rilancio nelle tesi del Vico, che le diede nuovo nerbo e sostanza. Fu il Vico per primo a considerare la credenza contraria come un'adulterazione storica, derivata da una singolare circostanza: da un lato la Grecia, che, da popolo conquistato, ambì ad apparire come guida e deus ex machina nell'evoluzione degli altri popoli; dall'altro la psicologia di Roma conquistatrice, lieta di fabbricarsi delle discendenze illustri e di respingere nel silenzio i propri inizi di comunità povera e rozza. Invece la forza di Roma, secondo Vico, fu proprio in quel suo nucleo iniziale di rude "eroismo". In particolare nello scritto "Della Magnificenza de' Romani", il Piranesi riprende Vico nel confutare il carattere importato e greco del diritto romano, rivendicando la priorità delle Dodici Tavole e collocando in un momento successivo alla nascita del diritto romano l'innesto di dottrina greca dovuto ai decenviri e ad Ermoduro da Efeso: episodio questo, attestato da Livio, che il Vico ritiene addirittura pura leggenda. Ad una simile audacia di giudizio il Piranesi non si spinge, mostrando con questo, come anche in altre occasioni, di essere meno moderno nella visione della storia; e d'altra parte il suo mestiere non era quello di storico. Ad esempio il Vico nega la venuta di Enea in Italia, mentre Piranesi sembra darla per scontata. Il Vico considera i sette re di Roma pure personificazioni di istituti giuridici e religiosi e Piranesi non afferma mai nulla di simile, anche se, come vedremo a proposito delle *Carceri*, i re rappresentano anche per Piranesi soprattutto un simbolo della organizzazione giuridica di Roma e della severità, equità e originalità della sua legge.

La teoria piranesiana del trapasso di elementi etruschi nella architettura romana, esposta nello stesso scritto "Della Magnificenza de' Romani", risponde ad un desiderio di configurare un blocco di tradizione italica da opporre alla cultura greca. Si tratta certo di una tesi che ha una sua autonoma verità; comunque non sarebbe senza il chiaro precedente del "De antiquissima italarum sapientia" del Vico, dove questi cercò appunto di dimostrare il trapasso di alcune parole dalla lingua degli etruschi e degli joni nella lingua latina. Né Piranesi si mostra insensibile all'argomento fondamentale della filologia vichiana, quello linguistico, e infatti nello scritto ora citato egli si sofferma proprio sulla diffusione della lingua etrusca, traendone di conseguenza quella dell'archi-

tettura. Parlando della “nazione Toscana” Piranesi la considera “naturale d’Italia” e “antichissima”. “Inoltre — osserva proprio allo scopo di dimostrare la ‘antiquissima sapientia’ — il linguaggio delle sue colonie quantunque fosse di prima Etrusco, è lo stesso della Toscana, si distinse di poi in tanti dialetti, prima della edificazione di Roma, quant’erano le stesse colonie: il che non poté succedere, che dopo il lasso di più secoli. In quanto poi alle ricchezze, e al credito, e all’onore, che ne vengono in conseguenza, alla venuta di Enea in Italia, come narra Tito Livio, aveva già riempito della fama del suo nome non solo i paesi, ma anche il mare, per quanto è lunga l’Italia dalle Alpi al golfo di Sicilia. Da tali fonti pertanto ne vennero in Roma le altre arti, e con esse la maniera retta di fabbricare”.

Vico, come noto, considerava documenti fondamentali per la ricostruzione storica, non soltanto le lingue, le tradizioni e i miti, ma anche i “grandi frantumi dell’antichità”, cioè gli avanzi di monumenti, i risultati degli scavi, lo studio delle monete. Piranesi fa sua questa mentalità filologica del Vico e ne fa anzi il centro della sua poetica.

Alla base stessa dell’ideologia piranesiana, sono molti gli elementi che provengono da Vico. La proposta piranesiana di uno stile neo-egizio, neo-etrusco e neo-classico, che rappresenta il primo cosciente “neo” della storia dell’arte, ha in sostanza come presupposto la fede vichiana nel “ricorso delle cose umane nel risorgere che fanno le nazioni”. Di fronte alla lamentata decadenza dei tempi, Piranesi pensa, con Vico, che il “ricorso” della storia sia il provvidenziale rimedio alla corruzione e all’esaurimento di un popolo. Come noto, il ricorso storico del Vico consiste in un ritorno alla durezza e alla fantasia della vita primitiva, finché non si vada di nuovo profilando come possibile la restaurazione di un ordine civile, fondato sulla perfetta giustizia. Se dunque l’antica Roma rappresenta, come senz’altro rappresenta per Piranesi, questo optimum, questo alto ordine civile di pace e di giustizia, la civiltà egizia ed etrusca non rappresenteranno la fase arcaica e primitiva? Piranesi non dice esplicitamente qualcosa di simile, anzi difende l’architettura-egizia ed etrusca proprio dall’accusa di rozzezza e durezza cui la sottoponevano i fautori del greco a tutti i costi²⁰; è comunque singolare che egli in sostanza abbia proposto, piuttosto che un ritorno alla romanità, un ritorno agli egizi e agli etruschi; insomma se non proprio un ritorno alle origini, ai precedenti: e più precisamente a quella fase che secondo la nostra ipotesi, lo vedremo, corrisponde al secondo *Capriccio*.

Ancora più alla base, è vichiano l’atteggiamento di Piranesi quando sceglie come oggetto di conoscenza (dell’arte, nel suo caso) non già Dio, non la natura, che Vico considerava infatti non conoscibili, ma la storia, l’unico prodotto umano, in quanto tale conoscibile dagli uomini. E vichiano è il doppio ruolo che Piranesi si riconosce nel trattare la storia: di filosofo, di colui cioè che cerca la “verità” e di filologo, di colui cioè che verifica sul dato certo. Filologia e filosofia sono i due strumenti di conoscenza della storia, che a sua volta è l’unico possibile oggetto della conoscenza umana. Perché l’idea non risulti astratta e il dato non sia una pura imposizione, è necessaria secondo Vico e secondo Piranesi l’integrazione di queste due strumentalità. In effetti l’illustrazione piranesiana delle antichità romane va senz’altro al di là del vedutismo, raccogliendo appunto l’appello vichiano ad una analisi filologica sui “grandi frantumi dell’antichità”²¹; tende alla ricostruzione, allo studio. Ma, appunto, questa filologia non ha altro scopo che far da supporto ad una verità, ad una ideologia. Né potremo dire che per Piranesi si tratti di una pura ideologia estetica. La sua rivalutazione dell’antica Roma, gli sforzi che egli conduceva perché ne fosse riconosciuta la

“magnificenza” contro le allora frequenti tesi diminutive, non si basano su una pura scelta di gusto o su un’opzione nazionalistica, ma su una concezione storica che ricombacia, nei punti che abbiamo detto, ancora con Vico. In Roma Piranesi vede appunto quell’ordine fondato sulla pace e sulla giustizia che è il più alto grado della storia. Solidale del resto con questa visione di Piranesi, laddove si mostra sensibile al ruolo della giustizia, dell’autorità e dello stato per la fondazione di un ordine ideale, è tutta la cultura illuminista. Di questa concezione, Vico era un fondamento; un altro cardine era Montesquieu, anch’egli romanizzante, così che per lo stesso Piranesi il suo pensiero dovette risultare fondamentale, anche se in parte familiare, negli spunti che ricombaciavano col Vico e, come vedremo, col Gravina. Nel 1734 Montesquieu aveva pubblicato un’opera in effetti congeniale a quelle che saranno alcune teorie piranesiane: le “Considerazioni sulle cause della grandezza e della decadenza dei romani”. Piranesi cita Montesquieu nel suo “Ragionamento apologetico in difesa dell’architettura egizia e toscana” e nel “Parere su l’architettura”, sempre a proposito dell’opportunità di contenere gli ornamenti architettonici; non lo cita nello scritto “Della Magnificenza de’ Romani”. Pure è qui che le idee di Montesquieu trovano un riscontro. La tesi di Montesquieu, è che i romani furono grandi non solo per le virtù militari ma anche e soprattutto per le virtù civili, cioè per la prudenza, l’equilibrio, la saggezza, la giustizia e la capacità di amministrare la pace; la loro decadenza fu dovuta, ancor più che all’aver ceduto le armi ai barbari, proprio all’abbandono di tali virtù. Ora il Piranesi, in polemica appunto con quanti intendono togliere ai romani “la lode della magnificenza”²², ne difende l’eccellenza “nelle arti della guerra, e della pace”, ne esalta la “parsimonia”, “virtù d’uomini savj”, l’“industria” e l’“ingegno”²³; cita Livio dove scrive che “non vi fu mai veruna Repubblica né maggiore, né più santa, né più doviziosa di buoni esempi”, e Dionisio di Alicarnasso dove afferma che “verun’altra città sì Greca, che barbara, non ha mai prodotti uomini più pii, più giusti, e più temperati... e insieme più coraggiosi e abili nel mestier della guerra, quanto i romani”; infine si diffonde sull’importanza della giustizia e del diritto romano, rivendicandone, come abbiamo detto, l’originalità: “Egli è certo, che le cose di Roma sussisterono, e fiorirono per le leggi de’ Re, e de’ Consoli, prima che vi fossero portate le Greche”. Quanto ai re, Piranesi ricorda i contributi di Numa, che “decretò alcune cose su gli omicidj, su i contratti di buona fede, e su la sepultura” e Servio Tullio, “il quale... rogò cinquanta leggi intorno ai contratti, e alle ingiurie, ed inoltre alle usure, ai debitori dati in potestà ai creditori, e intorno ai debiti ecc.”.

Citando a lungo Tito Livio, Piranesi difende l’equità delle leggi romane, osservando che tra esse nessuna ve n’era “così inetta, e così poco equa, quanto quella con cui Dracone condannava all’ultimo supplizio gli sfaccendati, e i rubatori dell’ortaggio”²⁴. Siamo nel 1761. Questi spunti anticipano un poco il clima del Beccaria nel “Dei delitti e delle pene”, che uscirà nel 1764. Il Beccaria com’è noto, ispirandosi a Montesquieu, arrivava a domandarsi lo scopo e la legittimità della tortura e delle pene di morte. Ma soprattutto l’importante è l’interesse generale e la diffusa fiducia nel ruolo delle leggi e della giustizia. A Napoli il Filangieri, innesto di idee di Vico e di Montesquieu, appena undicenne a quella data, avrebbe dichiarato la sua piena fiducia nell’azione legislatrice. E lo stesso Montesquieu, nel 1748, cioè negli anni delle *Carceri* piranesiane, incentra la sua attenzione sullo “Spirito delle leggi”.

Se, come abbiám visto, la “Magnificenza de’ Romani” era per Piranesi tutt’uno con le loro virtù civili e soprattutto con la giustizia e il diritto, è legittima l’ipotesi, che verificheremo subito;

*questo
di un
nuovo
ordine*

che il tema delle *Carceri* sia appunto la glorificazione della grandezza romana in quanto fondata sulla giustizia e su un ideale di ordine; ed occorre tornare a pronunciarsi anche in questo senso sulla pretesa genericità dello scritto "Della Magnificenza ed Architettura de' Romani" (secondo la tesi del Wittkower) e irrelatività al vivo nucleo del pensiero artistico piranesiano.

Per solito, lontani da un'ipotesi del genere, si è molto insistito su un carattere letterario o puramente scenografico delle *Carceri*²⁵; ed anche per questo non si è cercato se in esse s'adombrasse un qualche luogo reale e preciso. Evidentemente anche il fatto che, come dice il titolo, le *Carceri* sono "d'invenzione", ha distolto la ricerca sia dal rapporto col tema della romanità, sia dalla ricerca di un riscontro effettivo. Buon giuoco ha poi avuto in tutto questo l'impostazione post-romantica e idealistica della critica, che ha sempre tenuto a mettere in evidenza la "autonomia" e libertà della fantasia piranesiana. Né, ovviamente, il valore fantastico delle *Carceri* potrà essere negato da un'indagine che, inquadrandone il significato, aiuti però a comprendere quale poteva essere il ruolo della fantasia in un artista come Piranesi; il quale, ripeto, troppo spesso e genericamente è stato visto come pioniere di un atteggiamento romantico che storicamente non poté impersonare. Tanto più che questa lettura romantica del Piranesi è frutto del perpetuarsi di un mito, molto vivo nella letteratura francese dell'800, mito messo in circolazione dal De Quincey, secondo cui Piranesi avrebbe eseguito le *Carceri* in stato di delirio: droga, angoscia, incubo, simbologie archetipiche, tutto è stato letto nelle *Carceri*²⁶.

Allusioni alla romanità, nelle *Carceri*, ve ne sono di certo, basterebbe considerare i busti chiaramente romani con i nomi marcati (*Gratus*; *P. Anicius Cer.*; *Annaeus Mel.*; *C. Petronius M.*) che compaiono nella tavola II (F. 25). Ma c'è di più. Se è vero che le *Carceri* sono "d'invenzione" è anche certo che esse prendono spunto da un edificio reale, proprio il carcere di Roma, il carcere Mamertino, ed è abbastanza incredibile che, nonostante l'accanita ricerca sul significato delle *Carceri* non sia mai stata avanzata un'identificazione così semplice²⁷. Forse perché il carcere Mamertino è un locale angusto, praticamente irriconoscibile nella trasfigurazione piranesiana. Tuttavia, elementi del Mamertino che ricorrono indiscutibilmente nelle *Carceri* piranesiane sono i blocchi di pietra, la divisione in ambienti sovrapposti e soprattutto il caratteristico occhio con grata che s'apre sul soffitto della cella inferiore (in origine era l'unico accesso a questo ambiente) nonché la scaletta, costruita nel XIV secolo, che unisce le due celle.

Nel sottolineare la priorità e l'originalità delle leggi romane rispetto alle riforme greche di cui parla Tito Livio, il Piranesi si sofferma, come abbiamo visto, sul contributo dei re. Ora, secondo Livio, il Mamertino fu istituito da Anco Marzio, quarto re di Roma, il quale sentì il bisogno di costruire un carcere per frenare, con il terrore, la crescente audacia della delinquenza; la frase precisa di Livio: "ad terrorem increscentis audaciae", appare, marcata su una lapide, proprio nella tav. XVI delle *Carceri* (F. 39). Questo era già stato rilevato, ma si è pensato ad una curiosità letteraria²⁸. Si può aggiungere che Piranesi riprende il concetto di Livio proprio nel testo che abbiamo più volte citato, a proposito della capacità legislativa dei romani, affermando che questi "ebbero l'abilità... di raffrenare con le pene l'impertinenza".

Ecco come questo carcere poteva apparire agli occhi di Piranesi un simbolo della grandezza dei Romani, nel senso di Montesquieu e di Vico e in contrapposizione al Winckelmann, le cui idee erano già nell'aria e che esplicitamente sosteneva la scarsa "magnificenza" della Roma dei re²⁹. Certo Piranesi trasforma in modo visionario e "sublime" il misero carcere Mamertino: vedremo

tuttavia come in questa trasformazione sussista un intento di ricostruzione storica. Come è noto nella *Prima parte di architetture e prospettive* il tema delle *Carceri* è anticipato da una tavola che ha come titolo appunto *Carcere oscura con antenna pel supplizio de' malfatori* (F. 4). Già qui si tratta del Mamertino. Il motivo è dilatato, ma alcuni connotati dell'edificio sono presenti. Vediamo infatti, come è nel Mamertino, due ambienti, l'inferiore più basso e con la volta schiacciata, il superiore di altezza pressoché doppia e con la volta più curva; i due ambienti comunicano con una scala; la costruzione è a blocchi di pietra. Il caratteristico oculo con grata appare nella tavola del Piranesi ben quattro volte anche se si tratta di oculi aperti su pareti verticali. Le scale, come dice la didascalia, *conducono al piano e vi si vedono pure all'intorno altre chiuse carceri*. L'indicazione ha un riscontro nell'opera di Ridolfino Venuti "Descrizione delle Antichità di Roma"³⁰ dove, a proposito del carcere Mamertino, si legge che "è cosa probabile che sopra vi fossero altre prigioni per gli rei di minor delitto".

Del resto sul carcere Mamertino, composto come abbiám visto di due celle sovrapposte, si impostano altri due ambienti: il più alto creato in epoca moderna, dopo il 1540, per farvi una chiesa il cui titolo è San Giuseppe del Carcere; il più basso adattato allo stato attuale soltanto nel 1833, contiene oggi la cosiddetta Cappella del Crocifisso ma ai tempi del Piranesi doveva essere soltanto un ambiente oscuro e disabitato, comunicante con la cella superiore del carcere attraverso una botola che tuttora esiste. Dalla cella inferiore pertanto, attraverso l'oculo che si apre sulla cella superiore e attraverso la botola che da questa si apre sull'attuale Cappella del Crocifisso, era possibile vedere tre ambienti uno sull'altro. La sezione del complesso ci mostra poi quattro ambienti a volte, l'uno installato sull'altro.

Certo il Piranesi sapeva bene che l'ambiente superiore è una chiesa moderna ma poteva immaginare in analoga posizione le supposte "altre prigioni per gli rei di minor delitto" di cui parla il Venuti. Soprattutto è poi facile (e questo spiega il moltiplicarsi degli ambienti nella serie vera e propria delle *Carceri*) che la fantasia di Piranesi raccordasse le sovrapposte prigioni alle antiche costruzioni del Campidoglio e al Portico del Tabularium; questi grandiosi ambienti, in effetti si trovano, appena spostati sulla sinistra, sopra il carcere Mamertino che è così alla base del monumentale blocco. Le costruzioni capitoline e le arcate del Tabularium ricordano in realtà molto da vicino taluni ambienti delle *Carceri* piranesiane, anche per la terribilità dell'aspetto e per l'imponenza degli oscuri blocchi di pietra con i quali sono costruite: tanto che non sorprende di trovare, in una guida moderna, un commento come questo, a proposito del Tabularium: "serie di ambienti ancora in corso di restauro, ora (1925) disordinati e in aspetto impressionante di prigioni"³¹.

Nelle architetture fantastiche della *Prima parte* Piranesi disegna degli edifici a grandi loggiati in più ordini ed è appunto innestando questo suo particolare gusto architettonico e scenografico alla realtà delle rovine capitoline che egli riesce a immaginare gli ambienti sotterranei del carcere Mamertino collegati agli altissimi portici del Tabularium in una continuità di arcate sovrapposte e comunicanti tra loro attraverso scale vertiginose. Gli ambienti si perdono in prospettive multiple, infinite, fuggenti verso l'alto. È come se Piranesi immaginasse una veduta dal basso, cioè dalla cella inferiore, che è alcuni metri sotto terra, verso la sommità dei portici del Tabulario i quali, secondo anche il Venuti, dovevano svilupparsi per tutta l'altezza dell'attuale palazzo senatorio. Il fatto che nell'intestazione di una raccolta pubblicata intorno al 1751 col titolo *Le Magnificenze di Roma le più remarquabili* e comprendente anche le *Carceri*, Piranesi indichi queste ultime come *Capricci*

di carceri sotterranee, è un indizio ulteriore del riferimento al carcere Mamertino che per l'appunto è sotterraneo.

Ma altra prova possiamo ricavare dal continuo ricorrere dell'oculo con grata: a volte l'oblò è collocato, come nella *Carcere oscura* della *Prima parte*, su una parete verticale, ma altre volte esso è collocato orizzontalmente, al centro di una volta schiacciata ovvero del pavimento dell'ambiente sovrastante, proprio come si riscontra nel carcere Mamertino. Questo particolare ricorre in cinque delle sedici tavole: nella III, nella V, nella X, e con particolare evidenza nella II e nella XII (F. 26, 28, 33, 25, 35).

Ulteriori e decisivi elementi ci offre la già citata "Guida alle Antichità di Roma" del Venuti. Questi, scrivendo appena dopo Piranesi, lo cita come un'autorità per le opinioni relative alla topografia del carcere e del Campidoglio in generale, facendo rimando alla sua pianta archeologica³². Il Venuti cerca di ricostruire le originarie salite al Campidoglio. La terza di queste salite parte dall'Arco di Settiminio Severo, costeggia il carcere Mamertino e si appoggia alle costruzioni capitoline: "per questa salita solamente sollevano i trionfanti portati nei carri, tenendo direttamente per la Via Sagra, e per il Foro, salire al Campidoglio". Questo può spiegare il riferimento ai trofei trionfali nella tav. VIII (F. 31) che forse rappresenta per l'appunto tale salita. Ma se leggiamo attentamente, nel Venuti, la descrizione del carcere Mamertino che in un passo abbiamo già riportata, vi troveremo dei dati assai precisi per stabilire anche l'identificazione delle scale che appaiono in tutte le altre tavole delle *Carceri* e che non possono essere spiegate come salita trionfale, nonché dei ponti che ricorrono come elementi di unione tra una scala e l'altra. "Si va per scale moderne, — scrive il Venuti — nell'orrida Carcere fabbricata senza alcuna porta (...). Nella volta superiore nel mezzo è un foro capace di una persona, per cui si calavano i Rei nel primo, e secondo Carcere. Da un lato di questo superior Carcere (...) si entra in altro orrendo Carcere (...) la di cui volta è in piano, costrutta di gran pezzi di peperino collegati mediante qualche spranga di ferro (...). È cosa probabile, che sopra vi fossero altre prigioni per gli rei di minor delitto (...). Le Scale Gemonie, che necessariamente dovevano essere al lato del Carcere, danno indizio sicuro, che il medesimo non aveva porta in piano, né in faccia, ma appoggiata al Campidoglio per la parte di dietro, avendo l'entrata per un Ponte, da cui facilmente scendevasi alla porta del Carcere³³. Queste scale sono le celebri Gemonie, ove i carnefici, dopo avere ucciso i rei in prigione, li traevano in alto, lasciandoli avanti il Carcere alla pubblica vista; altre volte ivi uccidendoli, o dal ponte per le scale precipitandoli; altri li lasciavano morire di fame nel Carcere Tulliano (...). Non molto lontano dal Carcere Tulliano si vedono ancora avanzi di fabbriche, che vengono giudicati dal Sig. Piranesi avanzi di Botteghe, appartenenti al Foro di Augusto". Per Carcere Tulliano, il Venuti intende la cella inferiore del Mamertino, che si credeva costruita da Tullo Ostilio: "Questo Carcere fu detto Tulliano da Tullo Ostilio, che lo fabbricò, e Mamertino o da Anco Marzio, che lo ingrandì, o dal Vico Mamertino, che ne ricevè, o ne diede il nome³⁴".

Considerato anche che il Venuti sembra riportare opinioni che Piranesi condivideva, non può sussistere alcun dubbio. Le carrucole e le corde che attraversano così di frequente tutta l'altezza delle Carceri piranesiane sono strumenti necessari per calare dall'alto i malfattori e portarli al supplizio; le passerelle e i ponti alludono senza dubbio al ponte di ingresso. Nella maggioranza delle tavole, in diverse combinazioni come secondo varie ipotesi di ricostruzione, si vede il ponte da cui spesso pende la carrucola e da cui discendono le scale, che sono dunque le famose Gemonie,

che il Piranesi si immagina in cento forme. Risulta chiaramente che Piranesi pensava che un ponte, anzi più ponti, collegassero gli ambienti veri e propri del Carcere alle sostruzioni capitoline e ai portici del Tabularium; le prigioni si aprivano come uno spettacolo alla vista dei cittadini che dall'alto dei ponti e delle arcate potevano assistere.

Abbiamo detto che le *Carceri* alludono alla antichità e originalità delle leggi romane già fiorite ai tempi dei re e vedremo come le scritte della tav. XVI alludano non soltanto ad Anco Marzio, ma anche a Tullo Ostilio, cioè ai due re cui si attribuiva la costruzione del Mamertino. Quanto alle sostruzioni, che secondo la nostra ipotesi il Piranesi incorpora al complesso delle prigioni, è opportuno rilevare che anch'esse risalivano per Piranesi all'epoca dei re. Come si ricava anzi dal testo "Della Magnificenza de' Romani", le sostruzioni capitoline sono un simbolo della grandezza d'animo dei re di Roma. Proprio a proposito delle "portentose sustruzioni del Campidoglio", Piranesi osserva "che la grandezza d'animo, che avevano i Re, non fu ristretta in alcuni tempi, e che la magnificenza non fu solamente propria d'alcuni uomini, ma che l'una, e l'altra fu ereditaria ne' Romani; qual meraviglia mai poté darsi maggior di quella di fare al Campidoglio sustruzioni di pietre riquadrate, dopo che Roma era stata incendiata da' Galli?". Citando Livio, Dionisio di Alicarnasso e Plinio, Piranesi attribuisce le sostruzioni capitoline a Tarquinio Prisco il quale "aveva tentato ..., per così dire, di vincere con un'opera così grande lo stupore, che recava un'altra non meno maravigliosa": le mura della città, da lui riedificate "con pietre riquadrate, ognuna delle quali era un carico bastante per un carro".

Quanto alle altre fabbriche, sovrapposte alle sostruzioni, che il Piranesi congloba nella visione fantastica delle *Carceri*, non vi sono tradizioni particolari che le assegnino all'epoca dei re; comunque la descrizione del Venuti ci consente di meglio verificare gli agganci con la visione piranesiana di una grandiosa fabbrica ad arcate sovrapposte, per tutta l'altezza dell'attuale palazzo senatorio: "le fabbriche, che nel piano dell'Intermonzio riguardavano il Foro, si erano, il Portico detto pubblico, il Tabulario, l'Ateneo e Libreria. Si vuole, che queste fabbriche fossero sopra il detto Portico, e che occupassero tutto il Palazzo del Senatore: ed in fatti gran vestigj d'antiche fabbriche si vedono in questo Palazzo. Se si risguarda la parte, che racchiude le Prigioni, il muro è costruito di gran pezzi di pietra Tiburtina, della quale si vede, che erano fabbricati i sopradetti Edifici riguardanti il Foro, e la Via Sagra. (...) La facciata, e il destro lato è composto di travertini, l'altro lato, e tutto l'interiore della fabbrica è costruito d'antichissimi pezzi di peperino. Si crede, che anticamente venisse rifabbricato (...) Si vede chiaramente da ognuno, essere stata questa una magnifica fabbrica composta di altri portici in più ordini disposti. (...) Tutto questo Edificio terminava nel piano del monte, dove l'antica facciata, a mio credere, faceva prospetto forse doppio, verso il Foro, e verso il Campo Marzo. Questo Portico fu detto Portico pubblico. Che il Tabulario, edificio, ove le tavole degli atti pubblici si racchiudevano, e conservavano, fosse al di sopra del Portico, pare che argomentare si possa ...".

In particolare, una ricostruzione di alcuni degli edifici di cui parla il Venuti sembra esser stata tentata dal Piranesi in due delle tavole delle *Carceri*, esattamente nelle due aggiunte più tardi, quando l'opera fu rielaborata, la II (F. 25) e la V (F. 28). Qui Piranesi mostra nello sfondo degli edifici nettamente distinti dalle arcate dei primi piani, entro le quali pure si inquadrano. Nella tav. V si intravede a metà un palazzo che potrebbe forse essere il medesimo riprodotto in una porzione ancora più piccola nel fondo della tav. II, sopra ad altre architetture. Qui la veduta sembra però presa

dal lato opposto; essa è inquadrata proprio dal voltone del carcere nel quale s'apre l'oculo con la grata. L'architettura principale è un grande porticato dorico con timpano ed è logico pensare che si tratti di uno degli edifici del Campidoglio, forse appunto una ricostruzione del Tabularium con i sottostanti portici. La veduta, del resto, sembra tener presente qualcosa della moderna disposizione della piazza capitolina: infatti una torre si innalza sul prospetto centrale; inoltre questo è fiancheggiato ad angolo da un altro edificio a due piani. Se la nostra ipotesi è giusta, la simbologia definitiva delle *Carceri* appare chiara: la grandezza romana si fondava sulle virtù di pace, e sulla legge; materialmente, il Campidoglio sorgeva sul carcere Mamertino e si fondava su esso.

È abbastanza indicativo che a tale significato allegorico Piranesi sembri accennare particolarmente nelle due tavole appena esaminate, cioè quelle in cui appare nello sfondo una veduta del Campidoglio. In queste tavole infatti, aggiunte a distanza di tempo, l'intenzione didascalica appare accentuata e più chiari divengono i riferimenti al luogo. Abbiamo già ricordato i busti, chiaramente romani (forse di legislatori?), della tav. II; restano da segnalare due bassorilievi con leoni posti con grande evidenza in primo piano, in basso nella tav. V. Certamente essi alludono ai due leoni egizi collocati alla base del Clivo capitolino; leoni egizi che Piranesi del resto cita anche nei suoi testi, e di cui uno appare riprodotto nel secondo dei *Capricci* (F. 21), senza contare i due leoni che appaiono nella tavola intitolata *Rovine d'architettura Egiziana e Greca* (F. 132), che sono certo ispirati ai due esemplari capitolini, nonché i leoni disposti alla base della gradinata nella tavola del *Campidoglio antico* (F. 9). Sempre nella tav. II, anche le teste monumentali scolpite a bassorilievo alludono probabilmente alle sculture del Museo Capitolino; inoltre in entrambe queste tavole II e V, il tipico contrassegno dell'oculo con grata aperto nel voltone compare puntualmente.

Tutto l'insieme sembra più didattico; lo stile "sublime" è attenuato, i dettagli sono meno sfuggenti e la struttura generale della composizione è più chiara. È come se Piranesi, prossimo ormai (siamo infatti, con queste tavole, verso il 1760) a redigere testo e tavole per il suo volume dimostrativo "Della Magnificenza ed Architettura de' Romani", che abbiamo più volte citato, intendesse precisare il suo pensiero e rendere più esplicite le allusioni. Un po' in tutte le tavole vediamo, ad esempio, delle figurine disseminate talune libere, talune incatenate, ma solo nelle due nuove tavole (oltre che nella X) appare chiara la distinzione in due gruppi: da un lato i malfattori suppliziati o incatenati; dall'altro, affacciati sui ponti e sulle strutture più alte, cioè sui portici capitolini ben accessibili al pubblico, ecco che vediamo sporgere persone che additano e commentano. È il popolo, evidentemente, che dall'esemplarità della punizione trae insegnamento e ammonimento. Tra gli ambienti c'è continuità, ma il carcere vero e proprio ha il suo centro simbolico nel luogo dove giacciono i malfattori. Anche se Piranesi doveva forse credere che effettivamente gli ambienti sovrapposti del carcere fossero in qualche modo comunicanti con le Gemonie e le sostruzioni e i portici capitolini, in modo che i malfattori fossero visibili dall'alto, è anche evidente che, come appunto didatticamente mostrano queste due tavole aggiunte, la visione presentata dal Piranesi sembra proprio attenersi ad un ideale spaccato. Tipica in questo senso è anche la tav. X (F. 33). Qui vediamo dei malfattori incatenati a delle colonne, simili a quella che tuttora si conserva nella cella inferiore del Mamertino; essi sono inquadrati entro un ambiente ricoperto da una bassa volta nella quale si apre il caratteristico oculo; mai come qui l'immagine è fedele all'effettiva fisionomia del Carcere Mamertino; l'ambiente è però visto, appunto, come in spaccato. La carrucola che piomba nel mezzo partendo dal ponte dove si affacciano gli spettatori, sembra indicare il centro di un am-

biente più vasto, di cui la cella schiacciata che inquadra (più che contenere) i prigionieri, e che riproduce fedelmente il Mamertino, non è che un elemento.

La visione annebbiata dagli sbattimenti della luce e dell'ombra, rapita, perduta in vertiginose prospettive, incarna sì lo stile del sublime e della fantasia. Ma la fantasia ha dunque una precisa funzione, quella di servire una ricostruzione del dato storico. L'arte è, diceva Vico, ispirazione fantastica, e la fantasia che addirittura è produttrice di storia (nei limiti che la storia è scoperta del nuovo, attuazione dell'"ingegno", potremmo quasi dire "invenzione") può ben contribuire al suo recupero. La fantasia serve la "filologia" e questa, nel modo che s'è detto, la "filosofia", cioè la deduzione morale, la tesi. Tesi centrale è che la grandezza di Roma si fondava soprattutto sulle virtù civili e sulla equità e intransigenza delle sue leggi, sorte nell'eroica Roma dei re. Tesi discendente è che il diritto romano è indipendente da quello greco e che il suo nucleo è decisamente anteriore alla riforma di cui parla Livio che, come abbiám visto, il Vico riteneva addirittura leggendaria. Tesi coordinata è quella svolta del resto chiaramente dal Piranesi nei suoi scritti, cioè che l'architettura romana ha, come tutta la cultura romana dunque, una indipendenza di sviluppi da quella greca. All'origine di questi sviluppi è il nucleo della Roma dei re, cioè della Roma che raccoglieva l'eredità etrusca.

Un'ulteriore conferma del nesso cercato da Piranesi con la Roma dei re, ci viene da un riesame delle scritte che apparirono nella tav. XVI, dopo l'elaborazione del secondo stato. Abbiám già visto che la scritta *Ad terrorem increscen audaciae* facile a completarsi in *Ad terrorem increscentis audaciae* deriva da Tito Livio ed è estratta appunto dalla descrizione che Livio dà, nella vita di Anco Marzio, (I, 33) del Carcere Mamertino: "Ingenti incremento rebus auctis, cum in tanta multitudine hominum discrimine recte an perperam facti confuso facinora clandestina fierent, carcer ad terrorem increscentis audaciae media urbe, imminens Foro, aedificatur".

La discendenza liviana di questa prima scritta era già stata individuata³⁵, anche se non erano state tirate le conclusioni, permanendo l'idea che le carceri fossero un puro capriccio della fantasia con condimento di spunti letterari, del genere di questo. Ma da Livio (I, 26) deriva anche la seconda delle tre scritte visibili nella tav. XVI, e precisamente quella stampata in cima ad un'altra colonna: *Infame sceluss ...ri infelici suspe* Si tratta di un episodio relativo al regno di Tullo Ostilio, cioè proprio l'altro re cui si attribuiva la costruzione del Carcere e da cui si pensava derivasse il nome di Tulliano dato alla cella inferiore. L'episodio è quello di Orazio che uccide la sorella perché aveva pianto uno dei Curiazi: un banco di prova per la solidità della giustizia romana. Livio parla, per la verità, di "Atrox facinus" e non è chiaro perché Piranesi (a meno che non si rifaccia, per questa frase, ad altra fonte) abbia voluto parafrasare in *Infame scelus*. Ma l'altra metà della frase può perfettamente integrarsi, secondo il testo di Livio, in *Arbori infelici suspende*. "Se è colpevole — dice al littore il padre stesso di Orazio — appendilo al tristo albero". Il delicato caso (si trattava di giudicare un eroe che aveva commesso un delitto) fu risolto con un pubblico giudizio e la condanna fu puramente morale. Il colpevole fu fatto passare sotto un trave che fu chiamato "trave sororis". Non per nulla il trave, simbolo dunque della severità, equità e solidità della legge romana, figura in questa stessa tavola di Piranesi ed è ripetuto in molte altre delle *Carceri*, assumendo un valore al tempo stesso strutturale e simbolico³⁶.

Questo modo di guardare al classicismo come ad un esempio di ferrea moralità civica, ci rivela un Piranesi illuminista e non romantico, fratello spirituale non già di Baudelaire o di Delacroix,

ma del David degli "Orazi e Curiazi". A questo punto in effetti non solo vanno rivedute le interpretazioni delle *Carceri* secondo il metro scenografico e fantastico, così allontananti dal nucleo della tesi piranesiana, ma soprattutto vanno respinte le facili letture in chiave più o meno sfrenatamente romantica, onirico-esistenziale, cui accennavamo.

Innanzitutto occorre rendersi conto che l'amplificazione data dal Piranesi alla reale fisionomia del carcere Mamertino, e agli elementi su cui si basa la sua fantastica ricostruzione, non risulta tanto maggiore di quella che, con le pure armi dell'affondo prospettico e della magia chiaroscurale, egli riuscirà a comunicare ad antichi monumenti che pure saranno riprodotti, di fatto, in scala e in forme assolutamente fedeli alla realtà. Ora che sappiamo che le volte che si perdono in alto sono le arcate del Tabularium più quelle che dovevano vedersi sovrapposte per tutta l'altezza del palazzo senatorio, un riscontro sul posto può ben convincerci di questo. Bisogna pensare che il Piranesi, come dicevamo, immaginava di vedere questo complesso di architetture, l'una sovrapposta all'altra, dal fondo della cella inferiore del Mamertino, dal "Tulliano" cioè, che è qualche metro sotto l'attuale livello stradale. In sostanza, anche se la ricostruzione ha un largo margine di fantasia, in quanto gli ambienti sono ricuciti in infinite combinazioni sul fondamento delle descrizioni letterarie, in generale il quadro non è così sfrenatamente fantastico come potrebbe in un primo momento sembrare. Il giuoco è, ripeto, non della sola fantasia, ma della fantasia con la "filologia" e di entrambe con la "filosofia".

Che poi alla dilatata ricostruzione e alla sua terribilità abbiano concorso anche gli impressionanti accenti delle fonti nel descrivere il carcere Mamertino e le Gemonie, è fuori di dubbio. La stessa descrizione, prima riportata, del Venuti amplifica il carattere terribile del Carcere, rispecchiando del resto le fonti letterarie: dalla descrizione di Plinio delle Scale Gemonie, a Sallustio che così vede una delle celle: "Camera lapideis fornicibus vincta, sed inculta, tenebris, et odore foeda, atque terribilis ejus facies est". Anche il brano di Livio parlava di "terrore" e Sallustio associa la terribilità alle tenebre, dando certo facile esca alla nascente poetica del sublime, di cui Piranesi appare indubbiamente il primo interprete figurativo, ma di cui gli inglesi sono i fondatori e i più congeniali teorici. Secondo il Burke, il quale scrive praticamente tra un'edizione e l'altra delle *Carceri*, il sublime è connesso per l'appunto alle idee o meglio alle sensazioni del terrifico, del doloroso, del minaccioso e del tenebroso. È probabile che il Burke conoscesse forse anche nel secondo stato almeno qualcuna delle *Carceri* del Piranesi, tenute presenti poi anche dal Walpole³⁷. È anche evidente che Piranesi, nel rielaborare le *Carceri*, forzò violentemente il partito chiaroscurale proprio per rendere quell'effetto di oscurità che, secondo il Burke, era fondamentale per ottenere la sublimità nell'architettura: "tutti gli edifici calcolati in modo da suscitare l'idea del sublime dovrebbero essere oscuri e tetri...; per rendere il passaggio impressionante, dovrete passare dalla luce più intensa a un'oscurità tanto più grande quanto può essere compatibile con l'utilità dell'architettura". D'altra parte, il ritrovato rovescio con la *Caduta di Fetonte* dimostra, lo vedremo, che Piranesi era già alla ricerca di questi estremi effetti chiaroscurali prima del 1750; infine, il motivo del Carcere è associato alle tenebre, nell'iconografia dell'arte italiana, fin dalla "Liberazione di San Pietro" di Raffaello.

Non credo in sostanza che possa stabilirsi un rapporto di dare e avere tra il Piranesi e la cultura inglese. Fu certo in Inghilterra, dopo che era apparso in francese e poi in inglese, nel 1694 e nel 1698, il trattato "Del Sublime" del presunto Longino, che l'estetica del sublime si configurò come

tale, non solo con l'Addison (1712), il Berkeley (1713), il Baillie (1747) e infine con il principale teorico, il Burke (1756)³⁸, ma anche con Hume il quale iniziando il suo saggio "Of the tragedy" del 1741, nota come fatto apparentemente inspiegabile "il piacere che gli spettatori di una tragedia ben scritta ricevono dal dolore, dal terrore, dall'angoscia e dalle altre passioni che sono in se stesse sgradevoli e penose".

Scambi reciproci tra cultura inglese e Piranesi certamente vi sono, ma il quadro di questi scambi, anche per quanto riguarda il sublime, va allargato di più: considerando, oltre a Salvator Rosa (riconosciuto pioniere di quello che Kant chiamerà il sublime "dinamico", cioè il sublime del terrifico), anche lo stesso Vico, nonché la dimenticata Arcadia e in particolare il Gravina, autore, prima di Hume, di un trattato "Della Tragedia", fanatico dell'epica omerica e di Pindaro. Del resto il Winckelmann ricollegava proprio ad Omero e a Pindaro la sua particolare concezione del sublime³⁹.

Accanto, ma non sempre distintamente, al sublime del terrifico, occorre tener presente il sublime del grandioso, quello che Kant chiamerà il sublime "matematico": l'uomo che si sente piccolo di fronte alle cose immensamente più grandi di lui, tanto che non può misurarle; ma proprio da questo confronto trae, con un senso attonito di contemplazione, anche la coraggiosa spinta ad una sfida o, nel caso del Piranesi, ad un'emulazione. È qui, in effetti, che i conti tornano tra l'ideologia piranesiana e la sua concezione del sublime. È il senso dell'amplificazione che troviamo nelle *Carceri* come nelle *Antichità romane*, la contemplazione di una grandezza di fronte alla quale l'uomo, visto in scala, figura piccolissimo: questa è l'accezione costante del sublime piranesiano. Nelle *Carceri*, il senso del terrifico non è che accessorio, rispetto al senso di questa fondamentale amplificazione, celebrativa della "magnificenza" romana. Il sublime piranesiano è il sentimento della "magnificenza" di Roma.

Se l'estetica del terrore e dell'angoscia ha la sua parte nelle *Carceri*, occorre rendersi ben conto, anche per non cadere nell'equivoco dell'interpretazione esistenziale, che si tratta di un'angoscia e di un terrore rappresentati (a titolo di ammonimento) più che partecipati. Tanto meno siamo di fronte, con Piranesi, all'evocazione romantica del sublime in chiave puramente sentimentale, evasiva e sognante. Non c'è sogno, in Piranesi, ma misurazione fino ai limiti del capogiro. È un capogiro che ci dà lo spettacolo dell'infinita grandezza materiale e morale di Roma. E questa misurazione del non misurabile, questo metro morale rimarrà il metro del sublime del Piranesi, anche quando esso appunto si spoglierà, con il tema delle *Carceri*, dell'aspetto terrifico.

Angoscia sì, come catarsi dal male verso il bene, quindi sempre in chiave di giudizio morale. Quanto nelle *Carceri* piranesiane può esservi di ansioso e ossessivo, è ossessione della storia, della grandezza passata, desiderio smanioso di ricostruire e di conoscere, di toccare nuovamente quei vertici morali. L'incontro delle coordinate vichiane di storia e morale è dunque centrale e fondamentale nell'illuminista Piranesi.

Ma non soltanto; l'analogia con lo stile del Vico maturo, oscuro e volutamente confuso, torbida balenante, rapito, teso al recupero del mito e di una barbarica fantasia è abbastanza stringente. Al punto che, data la constatata convergenza se non coincidenza di tesi e di ideologie, si può pensare ad una influenza su Piranesi della poetica del Vico scrittore, ad una sua incidenza nella formazione del sublime piranesiano. Con ciò, naturalmente, non potranno esaurirsi schematicamente i rapporti tra arti figurative e letteratura; torniamo a pensare ad esempio alla visione di

???

ma c'è un
Piranesi
suocato solo
rappresentato
lo è
partecipato
colle "corinte"
ra molti di
ma?

Salvator Rosa e all'influenza che essa può aver avuto sia sul Vico, sia sul Piranesi, inglobando a sua volta e travasando nella magia dell'acquaforte il mondo esoterico di Giovan Battista della Porta.

Al sublime "chiaro" del Winckelmann, basato sulla Grazia, si contrappone decisamente il sublime oscuro del Piranesi e del Vico. Ma non è affatto detto, con questo, che una simile contrapposizione rispecchi quella del sublime "matematico" contro il sublime "dinamico" o terrifico.

Nell'esposizione burkiana del sublime, come nella stessa osservazione di Hume, c'è uno spiraglio aperto ad ipotesi sado-masochiste che poi la cultura inglese, da Füssli e Blake a Francis Bacon, ha effettivamente raccolto. È del resto evidente che il marchese De Sade appartiene al sublime. Certo è che tra Sade e Marat, Piranesi sarebbe stato dalla parte di quest'ultimo: il suo sublime è una categoria morale, inscindibile da una positiva fede civica. In questa accezione catartica e morale del sublime, Piranesi appare più vicino allo stesso Kant, il quale polemizzava con l'interpretazione empirica e potenzialmente edonistica del Burke.

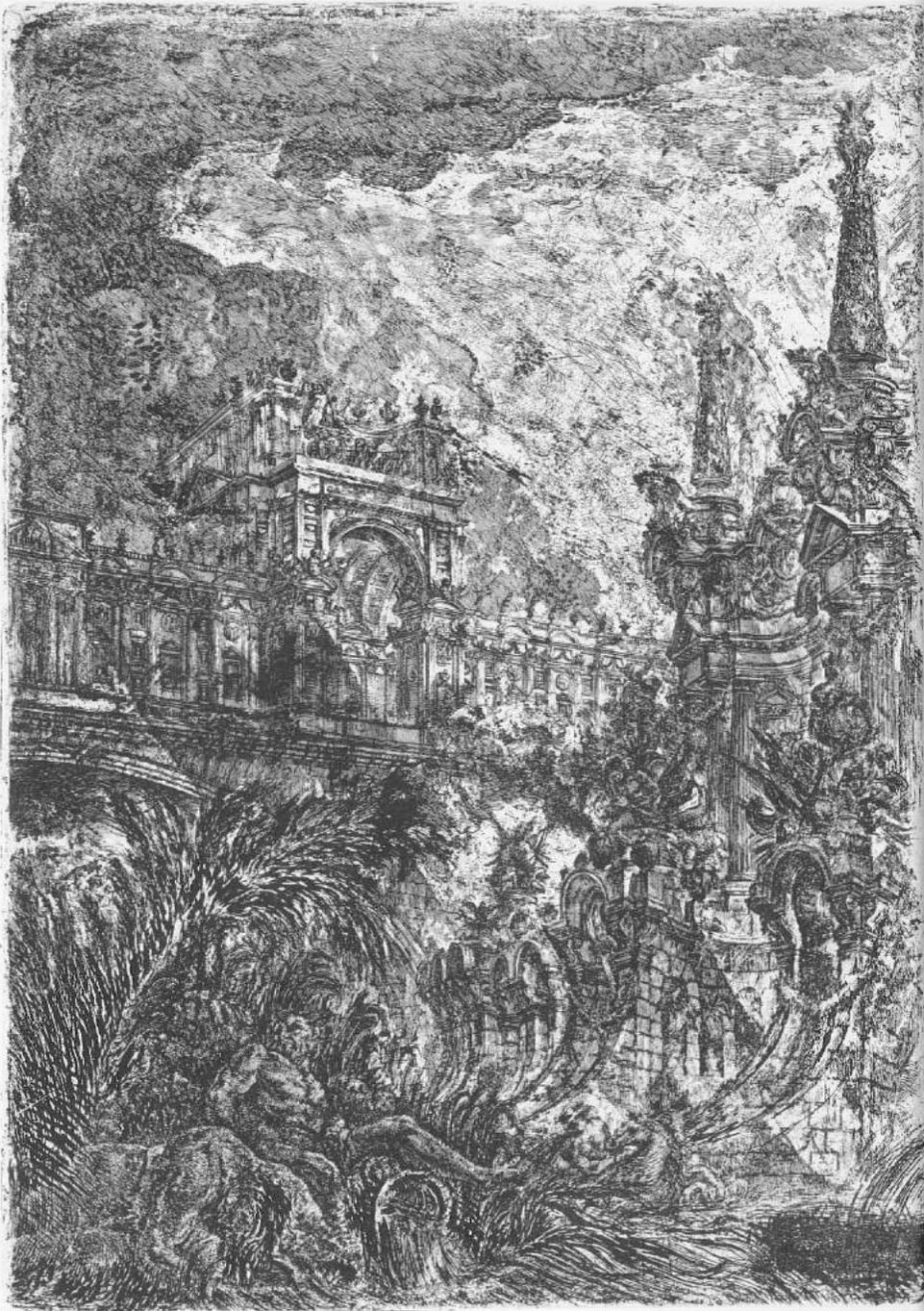
Una volta chiarito questo, non c'è dubbio tuttavia che la vicenda del sublime è connessa alle radici con la rivalutazione soggettivistica dell'immaginazione e del sentimento, cioè con una linea di pensiero soprattutto inglese, cui del resto il Vico si pone in parallelo. E poi, quanto potevano aver influito sulla cultura napoletana, cui Piranesi attinge, le idee di Shaftesbury, assertore della priorità del sentimento sull'intelletto? Proprio a Napoli Shaftesbury aveva scritto di estetica, alla fine dei suoi giorni; e Shaftesbury, tra gli inglesi, è un moralista; il sentimento è per lui soprattutto sentimento morale.

Al problema del sublime piranesiano è strettamente connessa l'interpretazione della sua spazialità. Esiste un problema dello spazio nel Piranesi? Direi quasi di no. La nozione di spazio entra in crisi con Hobbes, Berkeley e Hume, a mano a mano che si fa strada, appunto, il concetto di immaginazione.

Secondo Hume che, come già Hobbes, avvicina immaginazione e memoria, solo una fantasia particolarmente eccitata può assumere la consistenza del ricordo. Ecco allora spiegata la funzione rievocativa della fantasia che per l'appunto nelle *Carceri*, e ancor più nella *Caduta di Fetonte* che come vedremo ha ugualmente per tema la celebrazione di Roma, ci presenta uno dei suoi voli più sregolati e sfrenati. Lo stesso Hume, come appunto già Hobbes che per primo aveva postulato la soggettività dello spazio, contesta il valore assoluto e oggettivo dello spazio, dimostrandone la soggettività empirica. Dunque tanto più la nozione di spazio entra in crisi, quanto più si fa strada il concetto di immaginazione. La storia è memoria e la facoltà della memoria è l'immaginazione, ancora secondo Hobbes e Hume. C'è anche dunque uno spazio dell'immaginazione, della memoria, quindi della storia, che non è ancora lo spazio "interiore" dei romantici⁴⁰. E questo soltanto è il problema spaziale di Piranesi. Un problema di rievocazione, di immaginazione e di memoria.

Lo spazio del Rinascimento è costruito come emanazione dell'intelletto ed è l'immagine stessa del divino; è lo spazio dell'Idea, del classicismo, a cui si contrapporrà lo spazio della natura e delle scienze naturali, cioè il barocco. Se in Borromini la natura è presente come struttura organica, in Bernini lo è come apparenza e illusionismo, e il naturalismo barocco sfocia nell'apice illusionistico della scenografia. È da questo punto di maturazione del problema spaziale che Piranesi prende le mosse, per andare però decisamente oltre la scenografia. Accettando la dimensione storica, Piranesi rifiuta automaticamente sia la dimensione dell'Idea, sia la dimensione naturalistica e quindi illu-

1. La Caduta di Fetonte (rovescio).



sionistica. Ricordiamo ancora una volta che per Vico non è conoscibile né Dio, ovvero l'Idea, né la natura, ma soltanto la storia.

Piranesi punta non già sull'evocazione di uno spazio, ma del tempo. È la dimensione del tempo che egli costantemente rappresenta; le sproporzioni, i salti, la mancanza di nessi e di coordinazioni focali che sono proprie delle *Carceri* rimarranno, sostanzialmente, tratti caratteristici della "sublime" spazialità piranesiana anche nei successivi momenti delle *Antichità* e delle *Vedute*. È uno spazio allargato e mutevole, dinamico, ricco di repentini avanzamenti e ritorni, come è appunto lo spazio della memoria e della immaginazione, cioè della storia. Non onirismo, non illusionismo, ma solo rievocazione⁴¹.

Mentre il neo-classicismo degli antagonisti di Piranesi sarà una restaurazione del classico, cioè un ritorno allo spazio dell'Idea e quindi all'idea dello spazio, il neo-classicismo egizio, etrusco e greco-romano di Piranesi sarà lo stile del ricorso storico, come dicevamo. Certo il neo-classicismo del Winckelmann e del Milizia, incrocio di purismo e di funzionalismo (come è noto le teorie del Milizia riprendevano il motivo lodoliano della funzionalità, presente altrimenti anche al Piranesi)⁴², costituisce una prima puntata verso il razionalismo moderno, sia pure nella sue formulazioni più idealistiche. Non c'è dubbio invece che il neo-classicismo piranesiano si risolverà, anche se senza colpa di Piranesi, nello stile dell'ecclettismo ottocentesco, cioè nella contaminazione ed esuberanza degli ornati (mentre l'ecclettismo del Winckelmann è solo un'idea composita di bello ideale), nella poetica dei revivals, fino alla monumentalità babilonese e alla decorazione diffusa del Liberty. Ma sarà anche la giusta partenza dello stile tecnico-ingegneresco, dello strutturalismo ottocentesco così strettamente connesso all'ecclettismo: intanto, il sublime inteso come emulazione doveva risolversi in un'emulazione anche della prodigiosa e spettacolare tecnica dei romani. C'è poi un sublime della tecnica, che è il virtuosismo: in questo i *Capricci* piranesiani sono accomunabili ai *Capricci* di Paganini: e ci si può spingere fino alla Tour Eiffel. Infine è la filologia, strumento alleato della fantasia nella conoscenza della storia, che è di per sé tecnica e conoscenza delle tecniche. In effetti nel Piranesi, lo studio approfondito e filologicamente agguerrito, analitico dei monumenti nel loro assetto strutturale è costantemente l'altra faccia della rievocazione storica. Alle vedute, cariche di potere evocativo, si accoppiano le piante, gli alzati, gli studi analitici: l'architettura romana è tecnica, così come del resto il diritto romano. L'arte stessa è sì, vichianamente, ispirazione fantastica ma anche e inscindibilmente tecnica: fantasia, filosofia e filologia sono, anche nell'arte, strettamente unite, ed è chiaro che è la filologia che evoca a sé il ruolo della tecnica. Del resto, e a parte il fatto che Piranesi era nipote di un ingegnere, la cultura illuminista cui egli aderiva dava alla tecnica un'importanza preminente e fondamentale, e Argan ha mostrato molto bene quale sia il ruolo affidato alla tecnica nella pittura illuminista inglese.

La tecnica non esclude tuttavia il mistero e la fantasia. La scelta di Piranesi per l'incisione è la migliore dimostrazione di questa sua duplice propensione. Vedremo quali possano essere i nessi tra esoterismo e tecnica incisoria. Ma non solo per un amore esoterico della tecnica egli finì per preferire l'incisione alla pittura e all'architettura stessa. Il pessimismo nei confronti dei suoi tempi doveva portarlo a pensare che quello non fosse il momento di costruire⁴³, ma semmai di progettare (la storia si sviluppa anche nel futuro), di gettare le fondamenta. Ogni grandezza dei romani essendo dissolta, non se ne possono che studiare le tracce; non si può che rievocarla. La rievocazione ha un valore didattico, conoscitivo e morale. Si trattava, per Piranesi, di preparare un mondo in cui

si sarebbe potuto costruire; e a tal fine egli sembra servirsi dell'incisione: un'incisione è parlante come un'immagine e può diffondersi come un libro.

La sua decisione di non costruire è in sostanza un atteggiamento di critica verso la società. Un po' come Dante nel suo Inferno, Piranesi sembra bollare nelle *Carceri* anche la " *increscentem audaciam* " dei suoi contemporanei e sembra che desideri, con quelle immagini, di provocare in loro il sano " terrore " liviano. È un'invocazione alla giustizia e alla fermezza che illuministicamente sottintende la necessità di un cambiamento (riforma o rivoluzione che sia) e che implicitamente contiene un'accusa di lassismo e di corruzione così alla società, come a chi ne detiene il potere, senza la necessaria fermezza e giustizia.

Uomo solitario, misantropo e accanito, già il suo atteggiamento e il suo carattere dovevano suonare ribellione e rifiuto nei confronti della società. È sintomatico che alla sua morte non si sia trovato di meglio, per scrivergli l'elogio funebre, che il Bianconi⁴⁴, accademico di San Luca seguace del Winckelmann e ministro della Corte di Sassonia presso la Santa Sede, il quale tracciò un quadro che ha finito per deformare l'opinione storica su Piranesi e ha gettato ombre sia sulla sua personalità umana che sulla sua opera di artista e di erudito. Bianconi ammetteva, a denti stretti, l'ingegno di Piranesi, ma, oltre a porre in dubbio la paternità dei suoi scritti, lo definiva violento, collerico (con annessa la favola del tentato assassinio per gelosia del suo maestro Vasi), lunatico, maniaco, amante del macabro, insomma anormale. Tutto questo sa abbastanza di caccia alle streghe.

Altro fatto sintomatico è che le uniche volte in cui Piranesi costruì, nonostante i suoi reverenti rapporti con i papi, non fu nella Roma papale, ma per due istituti di carattere internazionale: il Caffè degli Inglesi, nella libera piazza di Spagna, e per il Sovrano Ordine di Malta, organismo internazionale. Anche in questo affiora la sua scelta di illuminista (e, vedremo, di massone) per gli ideali della libertà e dell'internazionalismo.

Ma prima di esaminare i rapporti di Piranesi con la massoneria e con la tradizione ermetico-alchimistica che in essa si tramandava, dovremo anche chiederci quali possano essere stati i suoi rapporti con l'Arcadia, visto che nella sua prima opera Piranesi si presenta appunto come arcade con il nome di Salcindio Tiseio. L'aggiunta di tale indicazione sul secondo stato del frontespizio sta ad indicare che Piranesi fu accolto nell'Arcadia subito dopo il suo arrivo a Roma. Alla morte del Piranesi, un appassionato e osannante sonetto in sua memoria viene scritto dall'abate Paolini, che si firma " fra gli Arcadi Timeo Locrese " ⁴⁵.

I nessi di Piranesi con l'Arcadia non fanno che ribadire la circolazione di una cultura che già, grosso modo, avevamo individuato in altri nomi. La personalità più autorevole dell'Arcadia, colui che nel 1690 era stato tra i suoi fondatori ne aveva scritte le leggi, il Gravina, rappresenta un punto di collegamento tra la cultura napoletana, del cui rinnovamento tardo-seicentesco egli era uno degli esponenti più tipici, e la cultura romana. Morto nel 1718, il Gravina aveva tenuto la cattedra di diritto civile nella Sapienza. I titoli delle sue opere già denotano l'interesse che ad esse poteva aver rivolto Piranesi: " *Specimen prisca romani iuris* "; " *Oratio pro romanis legibus* ". La " *Originum iuris civilis libri III* " e il " *De romano imperio* ", saranno uniti in un unico volume che uscirà in traduzione francese nel 1766 a Parigi col titolo " *De l'esprit des lois romaines* ". Il Gravina era stato importante per Montesquieu e per il Vico ed era stato anche un anello di collegamento con la cultura inglese, con Locke e Hobbes. Montesquieu lo aveva citato e tenuto presente nel suo " *Esprit des lois* "; Vico ne era stato amico, ed aveva anzi mostrato entusiasmo per alcune sue opere, come

la tragedia, dal tema certo interessante per Piranesi, "Servio Tullio". Abbiamo già ricordato il trattatello "Della Tragedia", dove egli auspica un ritorno alla formula greca. Entusiasta di Omero e di Dante, il Gravina può essere stato, come tutta la linea pindarica ed eroica dell'Arcadia, di qualche stimolo sulla stessa fantasia piranesiana delle *Carceri* e della *Caduta di Fetonte*⁴⁶. La sua estetica, di impronta per così dire razionalista, è antitetica in sostanza a quella vichiana, che resta certo più congeniale al Piranesi nel ruolo attribuito alla fantasia; tuttavia il fine moralistico che il Gravina annetteva alla creazione artistica e con il quale giustificava, di questa, appunto gli abbandoni fantastici, si ritrova per quel che abbiamo visto in Piranesi. La sua definizione dell'arte come "delirio che sgombra le pazzie" potrebbe attagliarsi, proprio sotto il profilo moralistico, alla poetica ammonitrice delle *Carceri*. Infine il clima di moralistica esaltazione della romanità e l'utopica progettazione di un nuovo impero universale, che è contenuta nel "De romano imperio", sono elementi che certo possono aver influito sulla formazione del pensiero piranesiano. L'Arcadia del resto esercitò un ruolo culturale molto importante per tutta la prima metà del Settecento. E resterebbe da appurare quali furono i suoi contributi specifici anche alla cultura antiquaria.

Infine un altro atteggiamento del Gravina può essere interessante, al fine di inquadrare la personalità di Piranesi nei motivi di fondo della speculazione massonica; ed è la posizione nettamente contraria alla morale gesuitica, da lui assunta anche con la pubblicazione curata a Napoli (sotto pseudonimo e con la falsa indicazione di Colonia) di un dialogo dal titolo "Hydra mistica, sive de corrupta morali doctrina".

Uno dei punti più difficili da definire una volta ammessa (come vedremo) la partecipazione del Piranesi all'ideologia massonica, rimane in effetti quello dei suoi rapporti con la chiesa: rapporti che indubbiamente furono ottimi, specie con Clemente XIII, che era veneziano, e con Clemente XIV. Ma, senza pretendere di definire le sfumature di un atteggiamento, bisogna tener conto di vari fatti: primo che la massoneria era per la tolleranza delle confessioni; secondo che anche Francesco Piranesi, il quale fu poi il protagonista della rivoluzione romana del '99, aveva avuto buoni rapporti con la Chiesa e aveva dedicato un'opera a Pio VI, riproducendone il ritratto nel frontespizio; terzo che la pressione del pensiero massonico-illuminista era rivolta soprattutto contro la Compagnia di Gesù e finì anzi per prevalere sulla resistenza stessa dei papi. Il Legrand racconta che Clemente XIII amava parlare proprio con l'amico Piranesi, nei momenti di riposo, del grave problema dei Gesuiti. Poi nel 1773 Clemente XIV ravvisò addirittura l'opportunità di sopprimere la Compagnia⁴⁷.

Infine l'ideologia massonica, di tradizione ermetica, era per definizione segreta, e pertanto non incideva necessariamente sul comportamento esterno dei suoi fautori. Mentre infatti, dopo la rivoluzione francese, la Massoneria svolgerà un ruolo attivo e pratico molto ben definito (di cui la personificazione romana sarà proprio Francesco), negli anni della formazione e della maturità di Giovan Battista Piranesi la Massoneria svolgeva la sua azione ad un livello idealistico, lontano dal momento pratico. Scienza, lavoro, fratellanza, solidarietà erano gli ideali della Massoneria, e caratteristiche ne erano le manifestazioni iniziatiche ed esoteriche, di tradizione ermetico-alchimistica.

La tradizione ermetica era legata al platonismo rinascimentale del Ficino e del Pico e ad essa fu, da giovane, interessato lo stesso Vico anche se, nella maturità, egli si sforzò di demistificarla, e di confutarla, pur sempre tenendone presenti i temi. La tradizione ermetica si basava sulla fiducia nell'avvento di una religione universale, che segnasse la fine delle singole confessioni o religioni storiche: in questo essa coincideva esattamente con lo spirito del deismo illuminista, mentre appunto

il lato misteriosofico con tutte le sue simbologie si era perpetuato nella Massoneria che del resto (non per nulla fu chiamata la Compagnia di Gesù dell'illuminismo), era appunto deista. Secondo gli ermetici Mercurio Trismegisto, in tempi antichissimi, aveva ricevuto in Egitto la rivelazione e dall'Egitto la sua religione monoteista, ripresa da Mosè, si era diffusa in molte parti del mondo, nella stessa Grecia con Platone, ed era sfociata nel Cristianesimo: questo però non era, appunto, altro che una forma storica di religione, anche se la più eletta e benemerita.

L'amore per l'Egitto di Piranesi può essere in questo senso abbastanza sintomatico. Allorché egli sostiene che i capitelli greci dei tre ordini derivarono dall'architettura palestinese e precisamente dal Tempio di Salomone, "per non parlare di quei che alle colonne del Tabernacolo furono sovrapposti da Mosè", la sua teoria ricalca singolarmente le tracce di quella ermetica circa la diffusione della religione di Ermete e di Mosè⁴⁸. Così come, nel parlare della diffusione dell'architettura etrusca, aveva ricalcato la teoria linguistica del Vico.

È d'altronde evidente che la perdita decorazione del Caffè degli Inglesi, riprodotta in due incisioni delle *Diverse maniere*, conteneva indicazioni ermetico-massoniche, cripto-religiose. Tali sono certo i due soli che compaiono in alto ai lati della tav. 46 (F. 907); esotericamente allusive sembrano anche le piramidi, le sfingi, il Nilo, i geroglifici, (di cui invece il Vico contestava appunto il significato mistico) ed è significativo il tono della didascalia: "Vestibulo adornato di Simboli Geroglifici, e di altre cose allusive alla Religione e politica degli antichi Egiziani". Né vale che nel testo relativo Piranesi asserisca che queste forme ed ornati non sono simbolici, o cerchi di giustificarsi dicendo che si tratta di simboli "inadatti", ché anzi la preoccupazione di attenuare il significato dei simboli può confermare l'allusione ermetica.

D'altra parte il fatto stesso che Piranesi lavorasse per gli inglesi è indicativo. La Massoneria si diffuse in Italia sui primi del Settecento, derivando sostanzialmente da quella inglese. È solo con la fine del Settecento che la Massoneria si stacca dall'originario modello anglosassone, quando l'avvento napoleonico la politicizza e francesizza. Essa allora fiancheggiò l'azione dei rappresentanti di Napoleone in Italia, e per l'appunto questo sarà il ruolo svolto da Francesco.

Abbiamo detto dell'opposizione di Piranesi a Winckelmann. In sostanza, alla Storia di cui Piranesi si faceva interprete, Winckelmann opponeva il suo contrario, un'idea di bello ideale, il classico come stasi apollinea, come punto fermo: e quindi come reazione ad ogni istanza di rinnovamento, se la proposta si traspone su un piano culturale largamente inteso fino a poter comprendere, ovviamente, la politica. È naturale che quest'ultima posizione fosse ben accetta alla Chiesa, e che fosse invece guardata con sospetto la prima. Certo è che lo stile neo-egizio, nato a Roma con il Piranesi, non trova seguito in Roma e si diffonde invece soprattutto nella Parigi di Napoleone: a conferma dell'ideologia progressista e massonica di cui il suo simbolismo si faceva latore.

Contro l'ideologia massonica, la chiesa aveva preso presto posizione a cominciare da Benedetto XIV con una bolla del 1751. La prima loggia massonica in Roma è attiva tra il 1735 e il 1737; altre logge sono attive, sempre in Roma, nel 1742, proprio negli anni iniziali di Piranesi; a Napoli (ambiente con cui, come abbiamo visto, Piranesi era in rapporto) la Massoneria si costituisce intorno al 1743; nel 1750 vengono pubblicate le "costituzioni" napoletane. Sin da questi anni l'adesione del Piranesi alla Massoneria sembra potersi inferire, a giudicare da alcuni simboli reperibili nei *Capricci*.

Bisogna pensare che questi videro la luce prima della bolla di Benedetto XIV. Ciò può spie-

gare come Piranesi si avventurasse ad inserire in una delle tavole un simbolo che, anche se non è stato rilevato, è abbastanza chiaramente, e più scopertamente dei soli e delle simbologie egiziane del Caffè degli Inglesi, un simbolo massonico: due mani che si stringono inscritte in un cerchio, così che l'immagine risulta pressoché identica ad alcuni bolli settecenteschi di logge. In taluni di questi, il cerchio che iscrive le due mani è costituito da un serpente che si mangia la coda, noto e fondamentale simbolo ermetico-mercuriale. Nel "bollo" piranesiano non appare il serpente che si mangia la coda, ma appaiono, sopra le due mani, i due serpenti incrociati del Caduceo ermetico, ulteriore simbolo di unione. D'altra parte, il serpente che si mangia la coda comparirà in una vignetta piranesiana del testo che accompagna i *Fasti consolari* (1762). Il "bollo" è riprodotto su un sarcofago del terzo *Capriccio* (F. 22), ai cui lati figurano i fasci romani. Se la stretta di mano allude all'unione e alla fratellanza, e il Caduceo ribadisce in chiave ermetica tale idea, anche i fasci romani sembrano impiegati a simbolizzare questo ideale dell'unione comunitaria che in seno alla Massoneria prendeva forma, com'è noto, in corporazioni artigiane (e forse la bottega stessa del Piranesi nella quale i collaboratori erano di varie nazionalità, soprattutto francesi, poteva rappresentare qualcosa del genere).

Non è facile afferrare il significato dei *Capricci*, che pure hanno certo un valore allegorico, anche se il mito romantico del fantastico puro ha prevalso e ha allontanato dal problema di una interpretazione. Il Caduceo è certo un elemento significativo, ed ecco che lo ritroviamo assai più in grande, con due serpenti alati, in basso al centro del quarto *Capriccio* (F. 23). Comprendiamo allora che un rapporto, una continuità di simbolo deve esserci con i serpenti che vediamo guizzare, liberi protagonisti di un morto scenario, tra le rovine del terzo *Capriccio*: uno si insinua in un sarcofago, dove sono posate delle frecce, simbolo forse dell'amore; gli altri sono allacciati a coppie, con un'allusione, ancora dunque, alla *coniunctio* ermetica e all'amore. I ruderi, ai tempi di Piranesi, erano pieni effettivamente di vipere e la sua osservazione ha quindi uno spunto naturalistico che non esclude lo spunto simbolico: anzi nella fantasia di Piranesi doveva confermarlo alla base dei fatti. Del resto che sussista un valore simbolico, è confermato dal fatto che i serpenti allacciati in coppia (non schematicamente come nel Caduceo, ma in libertà, come in questa scena piranesiana), sono il simbolo di "Cérès ou l'Été", come apprendiamo proprio da una incisione della Calcografia Piranesi, precisamente di Tomaso Piroli dagli affreschi della villa Altoviti.

Vedremo in qual modo questa simbologia dell'estate possa rientrare nel significato di questo terzo *Capriccio*. La prima, sommaria impressione è che si tratti di un'allegoria ciclica della vita e della morte: in più parti si incontrano, tra le rovine, i simboli della morte, teschi, ossa, una clessidra interrata. Con il senso della fantasia, della poesia, della storia, dell'amore, i *Capricci* comunicano fondamentalmente un senso del sacro. Sarei per dire che se le *Carceri* comunicavano il senso della storia come morale, i *Capricci* cercano nella storia il senso del sacro.

Dato lo svolgimento ciclico che i *Capricci* sembrano contenere, ci si può chiedere se non ci sia un significato più preciso, nella successione dei quattro tempi. La presenza del fuoco nel quarto *Capriccio*, dell'acqua nel primo e nel secondo, dell'aria ovvero del cielo nel terzo, di elementi terrestri e di putrefazione nel primo, potrebbe far pensare ai quattro elementi; sarebbe una spiegazione riduttiva, che escluderebbe una quantità di dettagli. Un passo avanti faremmo collegando, come era in uso nella simbologia alchimistica, i quattro elementi con quattro fasi appunto del processo alchimistico, nella successione terra, acqua, aria, fuoco corrispondente ai quattro momenti della

melanosi, leucosi, xantosi e iosi. Com'è noto, a questa ripartizione quaternaria del ciclo alchimistico non solo erano connessi i quattro elementi, ma anche i quattro momenti della giornata (notte, alba, giorno e tramonto), le quattro stagioni (nella successione inverno, primavera, estate, autunno) e talvolta i quattro venti e le quattro età dell'uomo. Ancora venivano collegati a questa ripartizione ciclica i quattro temperamenti, dal malinconico, al flemmatico, al sanguigno, al focoso. Panofsky lo ha rilevato nei suoi ben noti studi sulla "Malinconia" di Dürer⁴⁹, anche se ha ommesso il collegamento fondamentale cioè quello alchimistico, allacciando, sulla base anche di un'altra incisione di Dürer raffigurante l'allegoria della filosofia, i quattro elementi ai quattro caratteri, alle quattro stagioni e ai quattro venti. La spiegazione della "Malinconia" di Dürer, risulta solo parzialmente giusta, proprio per la mancata individuazione del momento alchimistico, che in questo capolavoro grafico è chiaramente simbolizzato insieme agli emblemi delle nascenti logge massoniche (la sega, la pialla, il martello ecc.). Va aggiunto che praticamente tutte le figurazioni della Malinconia-Notte iconograficamente imparentate con l'incisione del Dürer rappresentano questo momento alchimistico: dalla "Malinconia" di Fetti alla "Notte" del Guercino; particolarmente interessante, per le influenze su Piranesi, è il ricorrere di una tematica ermetico-alchimistica in Salvator Rosa, il quale ci dà un'immagine equivalente a quella düreriana in un dipinto del Fitzwilliam Museum di Cambridge, che va sotto il titolo posticcio di "Umana fragilità", dove la stessa donna seduta e incoronata raffigurata dal Dürer è circondata da elementi di cui torneremo a parlare.

Il discorso ci ha già portato troppo lontano, basterà tener presente che i quattro momenti sopra citati, dalla cultura ermetico-alchimistica del rinascimento alla simbologia massonica del XVIII secolo e ancora alla teosofia ottocentesca, si colorano di infinite variazioni nella classificazione e nella combinazione dei loro complessi significati, attorno ai quali fiorisce una simbologia di difficile e volutamente oscura individuazione⁵⁰. Di fondamentale, resta sempre il senso ciclico di uno svolgimento che dalla morte risale alla vita, e a noi converrà verificare se nei *Capricci* del Piranesi non possa cogliersi una successione dai nessi molteplici di questo tipo, provandoci anche a cogliere un ulteriore collegamento che le quattro tavole sembrano suggerire: con i momenti della storia umana. Alla mentalità vichiana del Piranesi un aspetto essenziale della ciclicità e stagionalità dell'universo doveva cogliersi appunto nella storia, nel suo alternarsi di corsi e ricorsi. Si tratterebbe di un'allegoria della storia come ciclo vitale.

Nella prima fase, della "melanosi" (ovvero melanconia) o "nigredo", corrispondente all'elemento terra e alla stagione inverno, si ha la "massa confusa" e la "putrefactio". La "putrefactio" è rappresentata di solito con uno scheletro o proprio con un cadavere in putrefazione, ed in effetti quest'ultimo s'accampa ben visibile in primo piano nel primo *Capriccio* piranesiano, né l'immagine potrebbe essere più efficace. Un altro cadavere è collocato sul grande vaso classico, sul tipo del Vaso Borghese oggi al Louvre, che appare al centro della composizione: il vaso, del resto, è un simbolo del processo alchimistico, e lo ritroviamo anche nel citato dipinto di Salvator Rosa, dove esso contiene, come nelle più classiche figurazioni alchimistiche, un bambino, cioè Mercurio. Nello stesso dipinto, incombe centralmente un grande scheletro simbolizzante la morte; il dipinto è tenebroso e sotto le vesti della donna è nascosta una civetta, ad indicare la notte. Nella "Malinconia" di Dürer, in un cielo nero appare un pipistrello, simbolo di notte e di morte. Con analogo significato e posizione vediamo che nel *Capriccio* di Piranesi in alto a destra compare, nella fascia zodiacale che si staglia contro il cielo, il segno dello scorpione. Lo scorpione è, astrologicamente, il segno

della morte ed ha dunque una pertinenza indiscutibile con la fase della "putrefactio". Esso compare anche, al centro della fascia zodiacale, su un monumento funebre del frontespizio del volume III delle *Antichità Romane* (F. 222), volume dedicato alle camere sepolcrali, ciò che conferma l'impiego che Piranesi ne faceva come simbolo mortuario.

Lo scorpione è sotto l'influenza di Marte, e in effetti sulla sinistra si vedono delineati, su un bassorilievo, degli uomini armati. Ma qui potrebbe anche innestarsi l'allusione ad una primitiva fase storica. Piranesi sembra in effetti collegare alla fase della "putrefactio", o "nigredo", o "melanosi", quel momento di caduta con il quale comincia in quasi tutte le religioni la storia dell'uomo: che sia il peccato originale o che sia l'ovidiana età ferrea che si conclude con la catastrofe del diluvio universale. Per Vico, che insiste su questo oscuro inizio della storia confutando ogni mitica età dell'oro, questa età iniziale è quella dello stato selvaggio, degli uomini che "sentono senza avvertire", l'età dei giganti terrorizzati da dei adirati. L'accenno agli armati potrebbe in effetti alludere ad una fase di lotte e di guerre, ma soprattutto interessante è l'immagine del grande uomo sulla sinistra che con la mano destra nasconde delle frutta dietro la schiena, mentre china la testa di fronte ad un'erma dall'espressione adirata e minacciosa. Quest'immagine allude probabilmente sia al peccato originale, sia all'idea vichiana del gigante che ha terrore del dio. Non converrà spingersi ad indagare su ciascuno degli elementi presenti in questo primo *Capriccio*, ad ogni modo la presenza delle anfore che gettano acqua potrebbe indicare l'acqua come distruzione, come diluvio: sembrerebbe confermarlo il fatto che l'anfora di destra ha una strana bocca a forma di sole, che può far pensare all'immagine del "sole nero", cioè in stato invernale o addirittura di eclisse, immagine che è alchimisticamente associata all'acqua nella fase della "melanosi". Il sole nero che tramonta nell'acqua compare infatti anche nella "Malinconia" di Dürer; la bocca dell'anfora può essere poi confrontata utilmente, per l'analogia del segno a fitta spirale, con il sole in eclisse che Piranesi ha rappresentato, come vedremo, nella parte più alta della sua *Caduta di Fetonte*.

Il secondo *Capriccio*, se l'ipotesi è giusta, dovrebbe corrispondere alla fase della "leucosi" ovvero dell'imbiancamento che alchimisticamente è lo stato argenteo, lunare, nonché al momento dell'alba e all'elemento acqua in quanto purificazione; infine alla stagione primaverile e ad una fase storica più evoluta. Rispetto al primo *Capriccio* che è decisamente il più nero, in questo secondo si nota un processo di alleggerimento (si apre il cielo, nel cui sfondo si delinea un arco trionfale) che si farà più sensibile e deciso nelle ultime due tavole. Entro lo sfondo dell'arco trionfale si inquadra la figura di un fiume, chiaramente denotato dall'anfora che butta acqua; alla sua sinistra si scorgono una palma ed una sorta di sfinge, nella quale riconosciamo uno dei due leoni egizi del Campidoglio, così cari al Piranesi. La simbologia egizia del leone-sfinge e della palma suggerisce senz'altro l'identificazione del fiume come Nilo; e nessun fiume meglio del sacro Nilo potrebbe indicare l'elemento acqua in quanto purificazione. Storicamente saremmo dunque alla fase della rivelazione egizia, cara alla fantasia degli ermetici, che nella successione vichiana corrisponderebbe alla fase degli "eroi", degli uomini che "avvertiscono con animo perturbato e commosso", che non hanno più timore di Dio e che scoprono la storia. A tutto questo può, in effetti, ben alludere il gruppo di uomini al centro della scena. Deposte le armi, questi sembrano frugare tra le rovine, come alla ricerca di un qualcosa che può essere per l'appunto la storia, sotto lo sguardo questa volta benevolo e propizio di una grande erma. Questa appunto ribadisce l'associazione del momento della rivelazione egizia alla figura di Ermete, secondo la tradizione esoterica cui più volte abbiamo ac-

cennato. Le allusioni alla morte sono pressoché totalmente scomparse. Ci si avvicina al momento puramente vitale, alla “solificatio” del terzo *Capriccio*.

Il terzo *Capriccio* dovrebbe corrispondere all'elemento aria, e indubbiamente il segno appare più aereo e chiaro che non nelle due tavole precedenti: una nuvola avanza verso il primo piano; un delfino che salta (probabile simbolo di Mercurio) sembra indicare leggerezza; il cielo è sgombro e la luce appare assai intensa, solare e vibrante: siamo infatti, anche, alla fase del giorno pieno, della luce, dell'estate. La fase alchimica corrispondente è quella della “xantosi”, cioè dell'ingiallimento ovvero della luce. È il trionfo del sole, il sole simbolo massonico dell'amore e dell'unione; è la “solificatio”, cioè il momento mercuriale della prosperità e della piena attività⁵¹. Ecco che ora si spiega la simbologia dei serpenti allacciati che ritroviamo, come dicevo, nella figurazione allegorica di Cerere come estate. Ma i serpenti allacciati sono anche simbolo di *coniunctio*, cioè di unione e di amore e si sommano (l'avevamo già detto) ai simboli massonici delle mani strette e del Caduceo, alle frecce come contrassegno di Amore⁵² e al simbolo romano dei fasci per raffigurare appunto la fase della fratellanza, dell'alleanza, della comunità anche in senso politico. Ed ecco l'aggancio con la terza fase storica: dovrebbe trattarsi, dopo il momento della rivelazione egizia, dell'età romana, la fase vichiana del raggiunto equilibrio ed ordine civile sulle basi della giustizia e della pace; degli uomini che “riflettono con mente pura”. Nella struttura confederale dello stato romano, Piranesi sembra vedere la realizzazione degli ideali massonici della comunità e dell'internazionalismo. Qui poi, all'insegna della “solificatio”, potrebbe la fase mercuriale ben assumere, anche, gli aspetti tipici dell'industriosità. Forse in questo senso può essere ulteriormente inteso il simbolo del delfino che salta agilmente, nonché la tavolozza in basso a destra, chiara allusione alla pittura come attività creativa, che tuttavia ci rimanda, direi tiepolescamente, anch'essa ad un'idea di leggerezza, di vittoria sul peso terrestre, in collegamento con la nuvola e con l'elemento aria.

Il quarto ed ultimo *Capriccio* dovrebbe corrispondere all'elemento fuoco, alla fase alchimica conclusiva della “iosi” o della “rubedo”; nonché all'ora del tramonto e alla stagione autunnale. I riferimenti, in effetti, sono ben reperibili. Il liquido che la mano in alto a sinistra versa in un calice (mentre nello sfondo si intravedono appena altri calici su un tavolo imbandito) è certamente vino, come dimostrano le botti disegnate a fianco, dalle quali lo stesso liquido prorompe. E questo un chiaro simbolo dell'autunno. Ma il vino, in quanto “spirito” è anche uno dei simboli alchimistici più ricorrenti dell'anima. Il vino in quanto spirito che evapora e si volatilizza è appunto lo spirito mercuriale che gli alchimisti cercavano di imprigionare nella bottiglia, escogitando delle chiusure a tenuta perfetta che non per niente vanno sotto il nome di “ermetiche”. L'elemento fuoco è ben visibile in primo piano: dalla grande fiammata che si sviluppa dal braciere e sale verso il lato destro della composizione, ecco prendere corpo una strana, fantomatica forma, una specie di torello alato il cui corpo si perde appunto tra il fumo e le fiamme, come se da esso sortisse. La conclusione dell'opus alchimistico è per l'appunto la transustanziazione, il trionfo dello spirito. Il processo che comincia dalla massa confusa e dalla nigredo finisce con la nascita o meglio resurrezione della Fenice. Questo simbolo, che è il classico coronamento dell'opus alchimistico, viene dal Piranesi leggermente trasformato perché, al posto della Fenice, vediamo appunto un torello alato. In basso abbiamo, ancora, una clessidra e dei teschi, simboli della morte e del tempo ora vinti dalla resurrezione dello spirito: una tipica raffigurazione ermetico-alchimistica è quella di Mercurio che ferma il Tempo. Anche in una delle tombe di Santa Maria del Priorato, Piranesi

ha collocato sotto alla raffigurazione dei teschi, due serpenti intrecciati, certo come simbolo di resurrezione.

È un momento festoso. Una scritta posta in alto alla sinistra della botte, volutamente vaga e di cui non si decifrano che le parole *foglie e allegramente* testimonia di questa esultanza. Più in basso, appoggiata all'ara, troviamo una tromba, simbolo appunto di resurrezione⁵⁸. In basso, ricorre ancora una volta il Caduceo, ma ora i due serpenti intrecciati figurano con delle ali: a testimoniare la fase di liberazione e ascensione dello spirito mercuriale. Mercurio, presente nel primo *Capriccio* come Mercurio senex in stato di putrefazione, nel secondo come Ermete Trismegisto latore della rivelazione, e nel terzo come delfino mite ispiratore di unione e di attività, in questa ultima fase appare appunto come puro spirito, come pura essenza vittoriosa sulla materia insidiata dalla morte, infine come vita spirituale trionfante. A quale fase storica Piranesi voglia alludere in questo quarto *Capriccio* è difficile dire; probabilmente egli qui adombra il trionfo della poesia e della fantasia, o soltanto appunto dello spirito, ovvero poi della vichiana "storia ideale eterna", sulla storia stessa intesa come contingenza temporale. Voler precisare i termini dell'allegoria è certo rischioso; ma ci si può spingere a supporre, data anche la presenza della tavolozza con i pennelli nella precedente tavola, che il torelo alato che sorge dalle fiamme costituisca un'allusione all'attività creatrice e più precisamente alla pittura. Non per nulla il toro alato è simbolo di San Luca. D'altra parte, può esservi anche una precisa ragione astrologica nell'indicare il toro, in relazione allo scorpione indicato nel primo *Capriccio*: infatti il toro è il segno opposto allo scorpione, e la fase conclusiva della "rubedo" e della vita è appunto l'opposto della fase iniziale della "nigredo" e della morte. Che si tratti del toro come segno zodiacale, sembra confermato dal fatto che, nel ricordato dipinto alchimistico di Salvator Rosa, sullo sfondo a sinistra emerge appunto la fascia zodiacale incentrata sul segno del toro, il quale sembra (in significativa coincidenza con l'iconografia piranesiana) scaturire da una fiammata accesa dal bambino che sta nel vaso-tinozza, cioè Mercurio. Infine un toro alato, insieme ad altre figure di animali alati, evidenti simboli, tutti, di resurrezione, si ritrovano nella decorazione di un sepolcro che Piranesi ha inciso nelle *Antichità Romane*⁵⁴.

Tutto ciò conferma che si tratta comunque di un trionfo dello spirito sul tempo e sulla morte, e questo trionfo può essere benissimo, per Piranesi, quello stesso dell'arte. Egli aveva spesso manifestato la preoccupazione di incidere il maggior numero possibile di monumenti antichi, per sottrarli al cancellamento del tempo e consegnarli ad una eterna memoria⁵⁵, cioè ad una eterna vita.

A differenza delle tre precedenti tavole, quest'ultimo *Capriccio* è tracciato come su un velario che occupa tutta l'ampiezza del rame; lungo il lato sinistro corre un cordone che, ancorato a degli anelli, ricade dietro l'ara e rispunta verso destra, dove fa capo ad un fiocco che prende sotto la testa del torelo; tirando questo fiocco parrebbe possibile alzare questo sipario. È suggestivo pensare, anche se nulla può provarcelo, che Piranesi immaginasse la serie dei *Capricci*, e in particolare quest'ultimo, come un proemio alla sua attività di filologo dei monumenti antichi e di resuscitatore della romanità. Il sipario starebbe allora per alzarsi sulla grande rievocazione antiquaria di Piranesi.

È ancor più suggestivo, e per nulla improbabile, pensare che Piranesi sentisse, alla radice, un'equivalenza tra i procedimenti complessi e iniziatici dell'opus alchimistico e quelli dell'incisione, non meno segreti, complessi, e di duro raggiungimento: basterà l'episodio, sempre indicativo anche se evidentemente amplificato e forse affatto infondato, che Bianconi riporta circa il tentato assassinio del Vasi, al quale Piranesi avrebbe voluto appunto strappare i segreti dell'incisione⁵⁶.

Il rovescio con la *Caduta di Fetonte* che tra poco esamineremo, è una viva testimonianza delle difficoltà che Piranesi incontrò prima di raggiungere il dominio tecnico di una visione così magicamente contrastata dagli scuri più intensi e profondi ai chiari più aerei. Infine, alchimia e tecnica incisoria potevano assumere aspetti coincidenti nella fantasia di Piranesi nel senso che l'incisione era la sua vera alchimia. Ciò non esclude che nella sua scelta per l'incisione, con tale spinta mitica e quasi misteriosofica, potesse concorrere, e senza contraddizione, anche quella vocazione illuminata per la diffusione culturale, cui accennavamo.

Non potremo meravigliarci di questo latente mondo magico piranesiano, pensando alla sua estrazione veneziana, da un filone cioè che da Giorgione in qualche modo fino a Tiepolo cova una sottile vena di poetica esoterica: troviamo in una nota dello stesso Focillon (p. 6), dove egli traccia un quadro del XVIII secolo, l'affermazione che "l'occultismo si sviluppò sin dalla prima metà del secolo, soprattutto a Venezia"⁵⁷. Ancor più sarà da tener conto del fondamentale incontro del Piranesi con l'ambiente napoletano dove Giovan Battista della Porta aveva scritto il grande trattato della "Magia naturalis" in venti libri e dove Salvator Rosa aveva preparato, non soltanto stilisticamente, il clima dei *Capricci*. Questa componente del resto appare congeniale al sublime dionisiaco del Piranesi, e del Vico, che proprio nella sua oscura passionalità mitica, come dicevamo, si distingue dal sublime apollineo, chiaro ed anemico, del Winckelmann. Ma a parte dunque la precisazione ultima dei significati, quel che è certo è che i *Capricci* tendono all'esoterico, al magico, al simbolico, in una parola al sacro.

Anche l'ordine del Piranesi, come quello del Vico, si fonda in effetti oltre che sulla giustizia, sul sacro. Ma come collegare, anche storicamente, la romanità al sacro? Abbiamo fatto cenno alla teoria ermetica che fa risalire la rivelazione ad Ermete Trismegisto in terra d'Egitto, rivelazione poi diffusa nel mondo; questa credenza combacia per altro con il deismo illuminista nella convinzione che le religioni sono forme storiche di perpetuazione di un sentimento del sacro, che ha una sua assolutezza e una sua verità al di là di queste particolari forme culturali. Nei quattro *Capricci*, abbiamo visto che la fase della "romanità", cioè la fase dell'unione, della fratellanza e dell'industrioso ordine civile, segue quella, appunto "egizia", della rivelazione e della purificazione.

Che il sacro sia identificato con l'egizio e con il medio-orientale è dimostrato dalle allusioni all'Egitto, che emergono nell'opera piranesiana quando si tratta di temi mortuari e sepolcrali: e non può trattarsi che di allusioni culturali, sacrali. Due dei quattro volumi delle *Antichità romane* sono dedicate a *Gli Avanzi de' monumenti sepolcrali di Roma e dell'Agro romano* e benché i monumenti riprodotti nelle tavole non rechino di fatto contrassegni egizi (a parte il sepolcro di Caio Cestio, che è una piramide) i frontespizi dei due volumi, che sono ricostruzioni puramente fantastiche, presentano a non finire obelischi, piramidi, sfingi ("simboli del silenzio" come dice lo stesso Piranesi nel suo testo "Della Magnificenza ed Architettura de' Romani"), divinità esotiche, costruzioni vagamente assirio-babilonesi (da assimilare ad una generica idea di arte medio-orientale). Inoltre, nella *Prima parte di architetture*, vi sono due tavole riproducenti sepolcri e camere sepolcrali (F. 5, 18): nella prima si vede una palma, una sfinge e, come dice la stessa didascalia, "anche un pezzo di guglia con caratteri Egizi"; nella seconda, ancora la sfinge e una piramide.

La diffusione della religione universale si verifica, secondo gli ermetici, appunto attraverso la diffusione della civiltà egizia. E questo pensiero, che i romani avessero assimilato la civiltà egizia, è rivelato soprattutto nel *Campidoglio antico* della *Prima parte di architetture*: sono qui visibili, oltre

ai leoni che rimandano ai leoni egizi del Campidoglio, due obelischi ai cui piedi figurano incatenati dei prigionieri. Sul tempio è poi raffigurato Ottaviano Augusto, sotto il cui scettro, come noto, l'Egitto fu unificato a Roma e fu fondata la pace romana. Qui ci soccorre il testo stesso del Piranesi ("Della Magnificenza ed Architettura de' Romani") dove loda, e fa risalire a Romolo, l'abitudine di ricevere nella città non solo quei che richiedevano di esservi ammessi, ma anche i vinti.... Arte veramente salutare, che ... portò in Roma le persone più oneste ed abili delle provincie, che a mano a mano furono soggiogate... come spiega Claudiano: questa è quella città che sola ricevè nel suo grembo i vinti, e fomentò con nome comune il genere umano, mostrandosi a tutti madre, in vece di signora: che chiamò suoi cittadini quei che domò". La tesi, se non ha precedente nel Gravina o nel Vico, è almeno di Montesquieu: il quale tra le virtù dei romani, accanto alla pace con giustizia, poneva in primo luogo il rispetto dei popoli vinti e delle loro tradizioni e sentimenti. Si spiega così, dunque, anche meglio il tema del trionfo e dei trofei, spesso ricorrente in Piranesi, specie nelle architetture della *Prima parte*, che sono appunto architetture trionfali. Il frontespizio del primo volume delle *Antichità Romane* presenta un arco trionfale e trofei. Il trionfo non è che un'allegoria della pace, della pace con giustizia secondo Montesquieu. Il tema del trionfo, si sposa in questo senso con quello del Campidoglio: lo vediamo nel *Campidoglio antico*, lo vediamo nelle stesse *Carceri*; inoltre alludono al Campidoglio anche alcune tavole della *Prima parte*, improntate a questo carattere esultante, festoso e grandioso. La *Galleria grande di statue* presenta una scalinata che ha ai due lati le sculture dei dioscuri che reggono il cavallo, motivo di ispirazione certamente capitolina. Questa è poi anche la chiave per leggere iconologicamente il dipinto che abbiamo attribuito al Piranesi e che sembra doversi senza dubbio assegnare al momento, appunto, della *Prima parte di architetture*.

È lo stile che autorizza il riferimento al Piranesi: innanzi tutto l'impostazione prospettica centrale con il forte valore attribuito ai piani in primo piano, per creare un effetto di lontananza più sentito: l'occhio si spalanca come un obbiettivo grandangolare sull'incombente primo piano, per poi tuffarsi nel lontano con un salto vertiginoso e netto, aiutato dal forte stacco luminoso. Questa impostazione di cui il Piranesi farà largo uso nelle sue visioni più mature (ne rimane traccia anche nello schizzo prospettico di uno dei rovesci), nel dipinto e già presente, anche se l'effetto non è sviluppato. La massima apertura sul primo piano e lo stacco ombra-luce sono suggerimenti del Canaletto e del Ricci che trapasseranno nella sua tecnica vedutistica⁵⁸. Particolari come i due pilastri interrotti a metà in primo piano, entro i quali è inquadrata la visione, tornano nella tav. 763, nella tav. 172, nella tav. 12 del F.; in questa ritroviamo anche le caratteristiche pigne che pendono dall'archivolto, mentre il disegno del cassettonato è reperibile con forme molto simili in questa stessa tavola e con somiglianze ancora più stringenti nella tav. 15 e nella tav. 3 del F. Sono poi, a testimoniare la mano del Piranesi, il segno fitto e morbido, leggero, che lievita in una luce sfarfallante, le figurine smidollate e lumacose che nei dettagli lontani si riducono a virgole dorate; le rocailles che ritroviamo nella tav. 41 del F. o in alcuni dettagli dei *Capricci* (specie nel quarto), e soprattutto in molti disegni: come senza ossatura, fatte con un cincischio luminoso del pennello.

Anche il soggetto, come dicevamo, ci aiuta ad accogliere nella produzione piranesiana questo singolare dipinto: c'è la stessa aria esultante e di frizzante glorificazione: i festoncini che corrono su due muretti a capo della scala e sull'alto del palazzo di sinistra li ritroviamo sparsi in molte tavole incise, particolarmente nella tav. 14, nella tav. 8, nella tav. 17, nella tav. 41 del F.; a volte come

nella tav. 17, nella tav. 14 e nella tav. 41, infiorano piedistalli di steli, e trofei. Nel quadro, le colonne appaiono recinte di alloro⁵⁹. È una glorificazione della romanità. In primo piano, due figure allegoriche: quella di sinistra regge la bilancia ed è senz'altro la giustizia, quella di destra, che ha in mano un ramo, potrebbe essere la pace. Sia il motivo della glorificazione sia il tema della pace e della giustizia ci riportano, come abbiamo visto, al Campidoglio, di cui in effetti questa scena rappresenta una veduta fantastica. La scalinata con le balaustre e soprattutto il tipico Marc'Aurelio con i piedi divaricati lo suggeriscono. Nella tavola del *Campidoglio antico* vediamo anche degli obelischi, qui presenti nella lontananza, e un arco trionfale. Come sappiamo dal Venuti, si credeva che l'arco trionfale di Nerone sorgesse nel mezzo della piazza del Campidoglio e nella tavola del *Campidoglio antico* l'arco trionfale è molto probabilmente quello di Nerone. Nel caso del nostro dipinto, tuttavia, data anche la linea più moderna dell'architettura, non è escluso che Piranesi si sia rifatto ad una scenografia posticcia, come quella creata da Carlo Rainaldi in occasione del passaggio di papa Clemente X l'8 giugno 1670, quale ci documenta in forme peraltro abbastanza vicine al dipinto piranesiano una incisione del Falda (autore che Piranesi conosceva e dal quale aveva ripreso altre scene⁶⁰). Sono ulteriori indizi il palazzo di sinistra che nel coronamento a loggette e nelle finestre con i balconi può trovare qualche riferimento sia pure vago con il palazzo senatorio. Si tratta dunque molto probabilmente di un Campidoglio fantastico, assimilabile, come genere, alle "Vedute fantastiche" o "ideali" di Marco Ricci, artista così fondamentale per la formazione, non che dello stile, dell'iconografia piranesiana⁶¹. Allo stesso modo, la ricordata tav. 3 (*Galleria con statue*) rappresenta forse anch'essa un Campidoglio inventato in stile bibienesco: anche in questo caso la ricostruzione si presenta in forme contaminate e moderne.

Dunque dal trionfo e dalla glorificazione capitolina si risale al tema della pace e da questa all'assimilazione egiziana, al gemellaggio del Tevere con il Nilo, che è un simbolo di purificazione e di sacralità ma anche d'abbondanza. Il gemellaggio Nilo-Tevere non è una fantasia recuperabile dalla visione del Piranesi, ma è una tesi iconografica chiaramente svolta nello stesso Campidoglio: sotto la scalinata di Michelangelo, a fianco di una Minerva trasformata in Dea Roma, sono infatti collocate due grandi statue di fiumi di cui una è il Nilo, contrassegnato dalla sfinge, e l'altra è il Tevere, entrambi con i corni dell'abbondanza⁶². Nel mito dell'acqua si esprime appunto la sacralità e la perennità di Roma. Questo è certamente il tema, ad esempio, della Fontana di Trevi, ed è un esempio che Piranesi ha bene negli occhi: giustamente il Focillon considera l'importanza del Salvi per il giovane Piranesi. Nell'opera piranesiana, l'acqua torna chiaramente come elemento celebrativo della grandezza di Roma. A parte i numerosi studi su monumenti ed opere ingegneresche connesse con l'acqua (l'emissario del lago di Albano, l'emissario del lago Fucino, le cloache, gli acquedotti ecc.), l'acqua ricorre spessissimo nelle incisioni giovanili e particolarmente nella serie della *Prima parte*. Lo zio di Piranesi era un ingegnere delle acque e viene da pensare che al gemellaggio Tevere-Nilo si sovrapponga, per il giovane Piranesi, un altro ideale gemellaggio, quello di Roma e di Venezia. Palladio è il tramite di questa ideale congiunzione, ad esempio nella tavola che serve da frontespizio al quarto volume delle *Antichità*, e che presenta un grande portico bagnato dall'acqua. Anche la tavola del *Porto Antico* ostenta, con rostri, trofei e obelischi, grandiose scalinate sull'acqua⁶³.

Tali considerazioni possono aiutarci a comprendere il significato della grande scena ritrovata, una metà dopo l'altra⁶⁴, in due rovesci delle *Vedute*. Questa grande incisione, tecnicamente

fallita ma di grande interesse, rappresentava una *Caduta di Fetonte*. Già, nel pubblicare la prima metà, avevamo notato le relazioni iconografiche con le architetture fantastiche della *Prima parte*⁶⁵. L'altra metà innesta il soggetto della *Caduta di Fetonte*, creando una certa sorpresa. Il tema del trionfo, dei trofei, dei prigionieri, delle architetture esultanti, ci riporta al motivo del *Campidoglio antico* e non è da escludere che si tratti qui di una ennesima veduta fantastica del Campidoglio, o comunque di una veduta ideale della città di Roma. Ritroviamo infatti elementi analoghi, anche se trasformati, a quelli reperibili nella incisione del *Campidoglio antico*: il cocchio trionfale tirato da quattro cavalli che nel *Campidoglio antico* figura sia sull'alto del tempio sia sull'arco trionfale; le guglie con i prigionieri incatenati ai piedi, i trofei, i rostri, la colonna coclide. L'elemento acqua che nel *Campidoglio antico* è solo simboleggiato da una fontana, qui appare predominante: tutto il piano inferiore è occupato dall'acqua, dai giuochi e dagli spruzzi dei tritoni e dei delfini, da figure di fiumi con le anfore rovesciate tra erbe palustri. Il senso del trionfo appare moltiplicato e investito di una nuova tensione, vissuto in un'orgiastica fantasia. Lo stile rapito e travolgente è quello stesso delle *Carceri*; ma l'apparato scenico è più complesso e qui si potrebbe veramente parlare di stile eroico, forse anche in relazione alla cultura epica dell'Arcadia. Al centro della scena, il carro incendiato e rovesciato precipita in una scia di fuoco; il corpo di Fetonte rotola fuori dal carro. Lo stato della lastra rende faticosamente leggibili, specie in riproduzione, alcuni dettagli.

Nel centro, sulla più alta guglia in cima alla quale i venti soffiano, rotea una specie di sole nero: nell'iconografia della *Caduta di Fetonte* è ricorrente l'immagine del sole al vertice, ma qui abbiamo un sole nero, lo stesso sole nero cui alludeva la bocca dell'anfora nel primo *Capriccio* o che ritroviamo nella "Malinconia" di Dürer, cioè il sole in eclisse, segno di grandi sconvolgimenti. Sotto, da una nicchia, pende un astrolabio, che simboleggia il cosmo; sotto ancora, ruota lo zodiaco, certo con allusione alle parole di ammonimento che, secondo Ovidio, Apollo aveva rivolto al figlio: "Io devo procedere in senso opposto al rapido giro. Come potrai tu resistere ai rotanti poli sì che non ti travolga la celerità del cielo?... Anzi il cammino è attraverso forme e insidie di fiere... dovrai passare attraverso le corna del toro che ti affronta...": e qui Apollo, nei versi di Ovidio, descrive appunto tutta la fascia zodiacale.

Anche l'eclisse è descritta nella metamorfosi ovidiana: è Febo che si copre il volto per il dolore e per lo sdegno del figlio ucciso e soltanto dopo un giorno si lascia convincere dagli dei a riprendere la guida del Carro. L'immagine di Fetonte che precipita dalle fiamme è anch'essa letterale: "at Phaëthon rutilos flamma populante capillos volvitur in praeceps longoque per aëra tractu fertur, ut interdum de coelo stella sereno, etsi non cecidit, potuit cecidisse videri". È Giove che ha fulminato Fetonte per mettere fine alle conseguenze provocate dal suo volare basso. La disastrosa condizione cui l'atto di Giove mette termine è la siccità: sulla terra gli incendi avevano incenerito città, consumato foreste, inaridito la terra che si era aperta in più punti; i fiumi e le fonti si erano disseccati e in quell'occasione il Nilo aveva nascosto per sempre il suo capo. Ora invece, cessata la siccità, le divinità marine che erano in lacrime fanno gran festa⁶⁶.

In sostanza, il significato è profondamente affine a quello della *Tempesta* di Giorgione: anche là il fulmine divino, annunciando la pioggia, mette fine ad uno stato di siccità (secondo la nostra ipotesi altrove svolta)⁶⁷ e restituisce alla natura quella condizione di grazia che è costituita appunto dalla fertilità e dall'acqua, dallo stato di "umidità". Il concetto di "grazia" che in Giorgione

si configura come un ideale di panica armonia naturale, in Piranesi assume un significato storico che potrebbe portarci vicini all'idea vichiana di "Provvidenza".

Tutto questo ci spiega perché i monumenti rappresentati nella scena richiamino Roma. Roma è per l'appunto la città investita dai decreti storici della Provvidenza. L'acqua, di cui essa abbonda, è il simbolo di questa fecondità, di questo stato "storico" di grazia. In fondo la "metamorfosi" di Roma, voluta appunto dalla Provvidenza, è quella dall'oscurità e povertà degli inizi alla fase della "magnificenza".

Fetonte, cadendo con una lunga scia luminosa come una meteora, è proiettato dall'emisfero orientale in quello occidentale, come vuole il mito, e precipita nell'Eridano, fiume che finì per essere identificato con il Po. Le Naiadi "hesperiae" danno sepoltura al suo corpo. È dubbio se Ovidio, con "hesperiae", volesse dire "italiche", o più semplicemente e più genericamente occidentali. Ma è certo che Piranesi interpreta per italiche; ed ecco allora che la caduta di Fetonte diventa un'allegoria che riguarda l'Italia, cioè l'inizio della prosperità dell'Italia, che naturalmente coincide con lo sviluppo e il trionfo di Roma. Ecco come alla caduta di Fetonte può abbinarsi un tema trionfale e romano; più che con il Po, fiume comunque italico, Piranesi sembra identificare l'Eridano con il Tevere. Del resto Ovidio chiama "hesperios amnes" sia il Po che il Tevere.

Oltre che stilisticamente e iconologicamente questo ritrovato rovescio è assai interessante dal punto di vista tecnico. È chiaro che Piranesi si è qui avventurato in una ricerca che ancora non dominava, tentando l'impiego di acidi violenti di cui non ha ben controllato le reazioni. Una volta raggiunta questa padronanza, egli riprenderà e trasformerà le *Carceri* secondo un disegno fantastico che probabilmente fin dall'inizio era nella sua mente, ma che solo in seguito la raggiunta perizia tecnica gli consentì di realizzare⁶⁸. È attraverso questa dura conquista tecnica che Piranesi può dare un volto formale alla sua visione del sublime.

Per la *Caduta di Fetonte*, abbiamo un ante quem, costituito dalle date delle due lastre nei cui rovesci la scena è incisa: 1749 e 1750. L'esperienza fu certo compiuta a ridosso di questi anni, ma certamente non dopo, dato che è impossibile che un esperimento di questo genere sia stato condotto sul retro di due lastre che erano riuscite e che dovevano essere regolarmente stampate. La datazione è molto interessante anche perché dimostra che Piranesi era sin da allora sulla via di quello stile nero e contrastato che troverà la sua più tipica attuazione solo nel rifacimento delle *Carceri*, rifacimento che ci porta verso il 1760-61. Il dramma di questa lastra testimonia come l'audacia tecnica fosse decisamente sollecitata da una impazienza della fantasia, che qui sembra scatenarsi in uno dei suoi voli più sregolati e sfrenati.

Un altro dato ci testimonia, o per lo meno ci conferma, questo rovescio: l'interesse di Piranesi per Borromini; anzi proprio questa scena ci può permettere di valutare i termini dell'accostamento e nello stesso tempo del distacco di Piranesi dalla poetica e dalla stilistica di Borromini. Anche altre tavole piranesiane contengono dei riferimenti all'opera di Borromini: non è stato ad esempio notato che la parte superiore dell'edificio rappresentato nella tav. 14 del F. è ripresa da Sant'Ivo alla Sapienza. Ma numerosi sono i prestiti da questo stesso edificio che troviamo nella *Caduta di Fetonte*: le due guglie spirali, le corone protese, i piccoli elementi terminali (che a Sant'Ivo sorreggono delle sfere, e dei bracieri nella tavola piranesiana) disposti in cerchio sul primo ordine del grande prospetto centrale.

Recentemente Cesare Brandi ha supposto per la guglia a chiocciola di Sant'Ivo alla Sapienza

l'influenza di architetture islamiche⁶⁹. La citazione piranesiana, nella *Caduta di Fetonte*, di questo tipo di cupola, su cui s'avvita un nastro a spirale (istoriato nel caso di Piranesi) che evoca la colonna coclide, conferma che con tale struttura si intendeva alludere proprio all'Egitto, e magari alla confluenza della civiltà egiziana con quella romana. La guglia a chiocciola è assimilata in sostanza all'obelisco. La filosofia e la sapienza, così nell'incisione allegorica di Dürer come nel famoso elefante di Bernini, è rappresentata con un obelisco: e la cupola borrominiana non è quella di un edificio qualsiasi, ma di Sant'Ivo alla Sapienza. Si comprende allora perché, nella *Caduta di Fetonte*, gli obelischi del *Campidoglio antico* possano essere rimpiazzati da queste guglie borrominiane, che hanno lo stesso valore e significato, anche perché presentano incatenati alla base gli stessi prigionieri: è ancora una volta il simbolo dell'assimilazione in seno alla civiltà romana della sapienza, della religione e della civiltà egizia.

Un'ultima riprova che questo tipo di guglia rimanda all'idea dell'Egitto, è costituita dalla tavola del Piranesi dedicata all'architettura egiziana, nel cui fondo appare per l'appunto un elemento a spirale che è qualcosa di mezzo tra una colonna coclide e una guglia borrominiana⁷⁰. La colonna coclide rappresenta proprio la continuità tra l'obelisco e la colonna, tra l'Egitto e Roma. "Coclide" del resto contiene etimologicamente un'allusione alla chiocciola, e sappiamo che Borromini conservava tra i suoi oggetti il guscio di una chiocciola. Anche Piranesi si mostra molto interessato ai gusci di lumache, che disegna in un'incisione preposta alle *diverse maniere*: in questa incisione i gusci sono confrontati, per la logica organica della loro forma, ai vasi etruschi. Ma uno di questi gusci presenta singolarmente dei segni geroglifici che sono certamente un'allusione all'Egitto; e del resto il testo piranesiano oltre che ai vasi fa allusione anche alle cupole. In sostanza, a parte il simbolismo che certamente lo seduce, di Borromini interessa a Piranesi lo strutturalismo della sua architettura, in quanto possibilità tecnico-ingegneresca, che trova un riscontro e una conferma nelle leggi organiche del naturale. Ciò che Piranesi vuol rappresentare tuttavia non è, come per Borromini, un organismo dalle strutture similari a quelle naturali; non interessa a Piranesi la natura ma, come abbiamo più volte detto, la storia. Non interessa un'architettura che si ponga come parallelo organico al naturale, ma un'architettura che abbia la forza di rievocare il dato storico. Il dato tecnico-strutturale si isola dunque e si distacca dal valore rappresentativo dell'edificio, che è appunto di pura rievocazione: la scissione di ricerca tecnica e di effetto decorativo e simbolico che sarà proprio dell'architettura ottocentesca nasce da Piranesi. Non è uno spazio naturale che Piranesi indaga, ma abbiamo detto, uno spazio meno esteriore, lo spazio della memoria. Le conseguenze dell'interiorizzazione dello spazio prendono il nome di romanticismo. Non è colpa di Piranesi se in architettura una simile, fondamentale scoperta spaziale non poteva trovare un'applicazione positiva come invece ebbe nella poesia, nella pittura o nella musica.

È vero però che se la partenza di Piranesi è decisamente su questa linea, e se gli sviluppi della maturità le sono coerenti, la fase finale della sua attività ci presenta delle caratteristiche diverse. L'ultima opera del Piranesi, la stupenda serie di vedute di Paestum, ci mostra un'articolazione nuova e più distesa dello spazio, un momento in sostanza più "classico", nel senso di una contemplazione distesa che s'allontana dal furioso dinamismo delle giovanili rievocazioni. In questa fase si sarebbe innestato il lavoro che Piranesi aveva in programma sulla città di Pompei; per questa serie Piranesi condusse diversi disegni, con i quali sono da mettere in relazione anche gli interessanti rovesci ritrovati di Francesco. Questi rovesci, che furono abbandonati perché le lastre risultarono

bruciate, ci mostrano pateticamente un Francesco che, alla morte del padre, si trova solo ad affrontare gli ardui procedimenti nei quali precedentemente il padre lo aveva assistito, e a doversi costruire un'esperienza che in futuro risulterà, peraltro, eccellente dal punto di vista almeno tecnico.

Se nelle tavole di Paestum la visione storico-rievocativa tende a farsi contemplativa di un eterno ideale di classicismo, pur restando certo lontana dal purismo apollineo di un Winckelmann e spaziando in una misura emotivamente assai più ricca, nei disegni per le vedute di Pompei si direbbe che questa visione si umanizzi. È per la prima volta che Piranesi, abituato a guardare con gli occhi del mito e della stupefatta ammirazione i grandi monumenti di Roma, dovette trovarsi di fronte ad una comune città, con le sue vie, con la sua organizzazione di vita, ad un reperto antico che si faceva leggere come semplice testimonianza umana.

Ed ecco che Piranesi sembra in questi disegni uscire decisamente dalla fase del sublime. È una pura coincidenza, ma è anche il momento storico che cambia. La storia ha maturato il momento della realizzazione, e Francesco rappresenta, più con la sua vita che con la sua opera, appunto il momento della realizzazione, o della tentata realizzazione degli ideali. Alla morte del padre Francesco organizza la scuola decisamente come una corporazione artigianale il cui scopo è la produzione. Si potrebbero cercare i punti di contatto con la rivoluzione industriale inglese: sarebbe interessante studiare i rapporti con i procedimenti produttivi della manifattura di Wedgwood che peraltro aveva il nome piranesianamente suggestivo di Etruria. A Parigi Francesco abbandona l'attività di incisore per fondare per l'appunto una fabbrica di ceramiche. Gli ideali della Massoneria sono entrati come si diceva, nella fase della realizzazione pratica. È intervenuta la rivoluzione francese, le idee massoniche sono ormai decisamente politicizzate, il lato misterioso e astrattamente idealistico viene sacrificato al lato politico e anche di questo trapasso Francesco fu, come abbiamo detto, la vivente dimostrazione.

Anche la grande tradizione italiana, con la scomparsa di Piranesi, ha un sussulto di morte. Quest'uomo che aveva riacordato nel suo itinerario i tre centri più vivi dell'Italia del Settecento, Venezia, Roma e Napoli, aveva ben avvertito il soffio oltralpino della nuova cultura. Con arringhe veementi si era difeso da quelli che reputava gli oltraggi ad una cultura italiana che sentiva come un blocco dalle antichissime radici, oltraggi arrecati in nome di un pan ellenismo che in fondo spostava il centro gravitazionale da Roma non già ad Atene, ma a Parigi. Nello stesso tempo aveva intrattenuto con i suoi amici francesi ed inglesi rapporti frequentissimi, generosi e "illuminati", anche se talvolta finiti nella delusione, come nel caso di Adam: che era stato per lui un fratello nella perlustrazione del mondo antico, ma da cui aveva ricevuto freddi apprezzamenti circa l'esuberanza del suo continuo ardore di innamorato di Roma e di profeta. Aveva difeso il patrimonio archeologico, deplorando le spoliazioni e suscitando il rispetto delle rovine, ma aveva anche alimentato il grande banchetto culturale sulle spoglie di Roma. Francesco, che si trasferisce a Parigi con tutta l'opera del padre, non rappresenta che lo scioglimento storico di un destino, di cui Piranesi aveva drammaticamente vissuto la preparazione.

MAURIZIO CALVESI

¹ Un ritorno di interesse per l'opera di Focillon ha coinciso, in effetti, con la recente diffusione dello strutturalismo. Su questo argomento, vedi in particolare l'introduzione di Andrea Emiliani, curatore dell'edizione italiana dei "Grandi Maestri dell'Incisione" (Bologna, Alfa, 1965, prefazione di André Chastel), che individua per altro un punto focale dell'interesse di Focillon per l'incisione nella tesi del reciproco condizionamento fra espressione e mezzo espressivo, fra tecnica e poetica.

² Il problema dei rapporti dell'arte romana con una preesistente cultura italica, allora indiscriminatamente identificata come etrusca, è appannaggio già della cultura erudita e antiquaria del primo Settecento, nella quale Piranesi si immette con fermezza di idee e approfondita preparazione (vedi anche la nota n. 14).

La discussione sugli etruschi continua ad occupare gli interessi eruditi-scientifici dell'800. All'inizio del nostro secolo viene ripresa su un piano moderno di verifica. L'influenza della cultura etrusca su quella romana è stata dimostrata abbastanza di recente, nell'ambito di quella nuova disciplina che è l'etruscologia, a livello etnico, linguistico, religioso e artistico e anzi si tende a pensare che il fenomeno sia stato più imponente ed incisivo di quanto non si sospettasse. Quanto poi alla rivalutazione critica dell'arte romana, essa ha trovato larghe conferme (dal Wickhoff in poi) sia dal punto di vista plastico-espressivo, sia dal punto di vista tecnico-strutturale, punti di vista entrambi enucleabili dall'interpretazione piranesiana.

³ Sui procedimenti del Piranesi vedi anche le osservazioni di A. Monferini nel commento all'elenco dei rovesci, qui pubblicato.

⁴ Lo Hind (1911) ritiene che qualche dipinto del Piranesi possa nascondersi tra quelli attribuiti a pittori come Marco Ricci o a Pannini. A. Venturi (1925, pp. 206-208) attribuisce al Piranesi un dipinto nella Galleria Nazionale di Dublino da lui stesso poi spostato al Ghisolfi; su questa attribuzione F. Arisi (G. P. Panini, Piacenza, 1961, pp. 71-72) non concorda, e così lo Zamboni (1964). Lo stesso Zamboni pubblica due vedute in collezione privata a Firenze, che sono effettivamente vicine al mondo piranesiano, ma, come lo stesso Zamboni in sostanza riconosce non possono assegnarsi alla sua mano.

⁵ Il dipinto (n. 316 dell'inventario) fu donato all'Accademia di S. Luca, con l'ascrizione a Canaletto, da Domenico Pellegrini (1759-1840). È stato pubblicato da A. Sartorio, "Alcuni quadri di paesaggio nella Galleria dell'Accademia di S. Luca", in "Annuario dell'Accademia di S. Luca", I, 1909, II, pp. 72-73, con l'attribuzione (insostenibile) a Vittorio Bigari. Con il titolo "Veduta prospettica" e l'attribuzione al Bigari è riprodotto anche in Vincenzo Golzio "La Galleria e le Collezioni dell'Accademia di S. Luca in Roma", Roma, 1954, p. 64.

⁶ Lo Zamboni (1964) nel ricordare che lo Zucchi era incisore, rileva che l'incisione si trova nel bagaglio formativo del Piranesi, fin dall'inizio, "come insostituibile disciplina collaterale degli studi prospettici".

⁷ Vedi in particolare J. Andersen, 1952 e M. Praz, 1940 e 1961.

⁸ Vedi J. Adhémar, 1949; U. Vogt-Göknil, 1958; E. Kaufmann, 1955; M. Yourcenar, 1962.

⁹ U. Vogt-Göknil (1958, p. 25) mette in relazione un disegno del Piranesi con uno schizzo scenografico dello Iuvvara per l'opera "Teodosio". Vedi anche un acceno del Pallucchini al rapporto Piranesi-Juvarra nel catalogo della mostra di Marco Ricci, 1963, p. 88.

¹⁰ Hyatt Mayor (1952) rilevando che nella raccolta di disegni piranesiani della Morgan Pierpont Library vi sono degli schizzi da Fischer von Erlach (in un foglio che lo Hylton Thomas, 1954, daterà al 1773 circa), ricorda che nel 1721 era stata pubblicata a Vienna l'opera di Fischer von Erlach "Entwurf einer historischen Architektur" che riproduceva monumenti antichi e orientali come le Piramidi e il Partenone, ma assolutamente inventati. Vedi anche U. Vogt-Göknil (1958, pp. 19 e 86).

¹¹ V. Fasolo nota che nella ricostruzione del *Campo Marzio dell'antica Roma*, al dato filologico del rilievo si sovrappone un gusto ancora agganciato ad un tipo di sensibilità barocca e borrominiana. Vedi anche l'accenno generale del F. alla persistenza della tradizione borrominiana (p. 31).

¹² Il Le Geay vinse il grand prix nel 1732 ed era a Roma nel 1738. Non ho potuto vedere, perché ne ho notizia mentre questo scritto è in bozze, un articolo di John Harris dal titolo "Le Geay, Piranesi and the International Neo-Classic Style in Roma, 1740-1750" in "Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower", Londra, 1967. Il Kaufmann osserva anche che la *Pianta di ampio magnifico Collegio* (F. n. 121) ha analogie con soluzioni geometriche comuni in Francia dopo il 1760.

¹³ Per i rapporti di Piranesi con gli artisti dell'Accademia di Francia, vedi Focillon a p. 58.

¹⁴ Sia per il Wittkower che per il Kaufmann, per far luce sull'atteggiamento teorico piranesiano è necessario spiegare questo ribaltamento radicale di poetica che il Piranesi subisce in un arco di anni relativamente breve, ovvero dal 1761 anno di pubblicazione del "Della Magnificenza" al 1765 quando il "Parere" è dato alle stampe. Per il Wittkower si tratta di una contraddizione più apparente che sostanziale. Il Kaufmann sostiene una totale incomunicabilità tra pensiero critico ed opera piranesiana. Secondo il Kaufmann le contraddizioni entro cui si dibatte il pensiero piranesiano ne confermano la scarsa organicità ed autonomia, sintomi di una informazione generica sui principali temi critici allora in discussione, circa cioè il dibattito tra classicismo e anticlassicismo. Il Piranesi secondo il

Kaufmann si immetterebbe nella discussione senza un bagaglio ideologico preciso, all'infuori di un'adesione alla cultura funzional-razionalistica che risale al Lodoli e all'Algarotti. Ben diverso è secondo il Kaufmann il contributo, anche proprio sul piano critico, che scaturisce dall'opera diretta del Piranesi. A Piranesi il Kaufmann riconosce altresì il merito di aver per primo proposto lo stile egizio in un momento in cui il Barocco rappresentava ancora la regola.

¹⁵ Sebbene il *revival* etrusco sia inaugurato dall'archeologo scozzese Thomas Dempster con l'opera "De Etruria Regali" del 1723-26, lo studio come il reperimento nonché la catalogazione di opere etrusche rimane un tratto tipico della cultura archeologica italiana ed italiani sono infatti i nomi dei più eminenti etruscologi: come A. F. Gori, cui attinse largamente il Piranesi nei suoi scritti, G. B. Passeri e M. Guarnacci. Alla prima fase di ricerca subentra nella seconda metà del Settecento un'intensa attività organizzativa del materiale scavato. Si fondano perciò Musei e si istituiscono Accademie per gli studi etruschi e si conducono numerosi scavi e sondaggi a Chiusi, a Volterra e a Tarquinia. Lo stesso zio del Piranesi, il Lucchesi, si era in effetti occupato degli etruschi. Non è esatto tuttavia che sul primato degli etruschi convenisse anche Winckelmann. Questi, nel libro III della sua "Storia dell'arte presso gli Antichi" (1764) afferma che (cito dalla edizione italiana del 1830) "gli etruschi precedettero i Greci... non si perfezionarono però mai... a cagione della loro indole... e per le guerre avute co' Romani" (vedi anche la nota n. 20).

¹⁶ Su Piazza di Spagna, vedi: J. Fleming, Robert Adam and his Circle, 1962; e Luigi Salerno (in corso di stampa).

¹⁷ Trinità de' Monti era zona francese, Palazzo Tomati era in Strada Felice l'attuale via Sistina. È da rilevare che, prima di trasferirsi in Palazzo Tomati, Piranesi aveva dimora al Corso "dirimpetto all'Accademia di Francia", come è segnato nei *Capricci*.

¹⁸ Francesco e il fratello minore Pietro (editore a Roma dopo il 1807), entrati in contatto con il movimento repubblicano, diventarono i capi dei rivoluzionari e organizzarono la Guardia Nazionale, di cui Francesco fu nominato comandante. All'inizio del 1798 Francesco è ministro a Parigi durante il Direttorio; nel novembre dello stesso anno torna a Roma e affronta, come comandante, i napoletani. Dopo alterne vicende, il 25 luglio 1799 Roma deve arrendersi e i fratelli Piranesi fuggono con tutta la calcografia su una nave che viene però catturata dagli inglesi. Napoleone provvede alla liberazione e apre una sottoscrizione per le edizioni Piranesi a Parigi. Solo Pietro tornerà a Roma, nel 1807, dopo essersi fatto liquidare da Francesco la metà del capitale.

¹⁹ Vedi le note 1 e 2 a p. 50 del testo di Focillon.

²⁰ Secondo il Winckelmann (*Geschichte der Kunst*

des Altertums, libro I, Dresda, 1764) (ed. italiana, Milano, 1799), "duro e sforzato" è il disegno degli Etruschi.

²¹ Piranesi usa il termine "frantumi" nella prefazione alle *Antichità romane* (vedi nota 55).

²² Il Winckelmann (*cit.*, 1764, libro VIII, cap. V) parlando dell'età dei re di Roma, scrive: "le statue degli dei doveano, almeno per la maggior parte, essere proporzionate ai tempi, che allora magnifici certamente non erano".

²³ La parola "ingegno" è frequentemente usata dal Vico.

²⁴ Il Winckelmann, il quale parla delle dodici tavole e dei Decemviri (*cit.*, VIII, cap. IV), altrove paragona gli artisti greci a "i più accorti legislatori" che "temperando colla saggezza le prische troppo austere leggi, più utili le renderono e più miti" (*cit.*, VIII, cap. II, 1764). Le *Carceri* del Piranesi servirono di modello nel 1769 a George Dance per la "Old Newgate Prison", oggi demolita (vedi Huxley-Adhémar, 1949).

²⁵ La maggior parte degli autori rileva che il tema delle *Carceri* ricorreva frequentemente nell'ambito della scenografia teatrale e viene citata quasi sempre (a partire dal Samuel, 1910) l'incisione del 1702 di Daniel Marot, la *Prison d'Amadis*, destinata alla realizzazione scenica (vedi Focillon, p. 150 e 154). Questa scena però, come osserva Patricia May Sekler (1962), non ha sufficienti relazioni con le *Carceri* piranesiane. Vengono anche citate le *Prigioni* dei Bibiena, di cui il Focillon (p. 150, nota 2) sottolinea le diversità con le *Carceri* piranesiane. A parte il tema, anche la spazialità delle *Carceri* con la sua apertura a ventaglio e le sue angolazioni viene riallacciata all'uso teatrale della "scena per angolo" ed è quindi interpretata come illusionistica e scenografica (vedi G. Ferrari, 1902; J. Ponten, 1925; H. Tintelnot, 1939). Molti autori, dal Giesecke (1911) allo stesso Focillon (il quale, p. 152, fa un accenno singolarmente centrato alla "Roma dei re"), allo Hermanin (1922), al Mariani (1938), al Volpicelli (1966), pur insistendo sul carattere puramente fantastico delle *Carceri* vi scorgono la suggestione delle rovine romane che suscitavano "l'idea di un'architettura colossale, tenebrosa e infame" (Focillon, p. 152).

Dell'importanza della cultura scenografica per il Piranesi aveva già parlato G. Ferrari nel 1902. Il rapporto circostanziato tra il progetto scenografico di Daniel Marot e le *Carceri* di Piranesi è istituito per la prima volta da A. Samuel (1910), e ripreso dal Giesecke (1911) che lo estende a tutto l'ambito della cultura illusionistica e scenografica del primo Settecento italiano. Egli contemporaneamente allo Hind (1911), fa il nome di F. Bibiena e quelli del Pozzo e del Pannini, confermato nel 1912 dal Grisebach. Si veda anche: Hyatt Mayor, M. Viale, A. Della Corte e A. G. Bragaglia, tempi e aspetti della scenografia, Torino, 1954; M. Viale Ferrero, La scenografia del '700 e i fratelli Galliani, Torino, 1963.

²⁶ Per la Yourcenar (1961) che si rifà ancora alla "leggendaria" malaria che secondo il Legrand il Piranesi contrasse nella campagna romana nel 1742, le "délirantes" *Carceri* sono equivalenti alle "Illuminations" di Rimbaud. Persiste cioè fino ai più recenti autori la suggestione dello scritto del De Quincey, "Confessions of an English Opium Eater" (1818; ed. francese 1821), il quale, riferendo di un suo colloquio con il Coleridge sulle *Carceri* (che vengono chiamate, *tout court*, "sogni"), diceva eseguite durante uno stato di delirio da febbre e le considerava pure visioni da incubo. È il De Quincey a creare il mito della "scala di Piranesi" che non si riesce mai a percorrere perché, come nei sogni, ogni volta che si arriva in cima ci si trova ai piedi di un'altra scala e così all'infinito. Luzius Keller (1966) e G. Poulet (1966) trattano della fortuna di Piranesi nella poesia romantica da Baudelaire (che parla delle "architectures impossibles et mystérieuses de Piranèse"), al Gautier ("Mademoiselle Dafné" ha per sottotitolo "Eau-forte dans la manière de Piranèse"), a Hugo che vede un lato titanico, demonico e onirico di Piranesi. La scala di Piranesi nel romanticismo diventa il simbolo dello spirito che scende in se stesso e trova un suo proprio moto. È assimilato al tema del dedalo e del corridoio. Poulet, riprendendo osservazioni di J. Hillis Miller su De Quincey, sente nella scala di Piranesi il tema "dell'eterno ritorno", della vita che si ripete di continuo nei suoi atti, a spirale (è singolare come il tema ciclico della vita si ritrovi effettivamente nei *Capricci*, secondo l'interpretazione che più avanti ne diamo: la scala, per altro, è un simbolo dell'opus alchimistico). In sostanza, ciò che di evocativo in senso storico è nelle *Carceri*, è stato interpretato come onirismo, e il senso ciclico (sostanzialmente vichiano) connesso appunto a tale poetica evocativa è stato sentito essenzialmente come esperienza rivissuta. Fra gli esegeti moderni, si è parlato per le *Carceri* di angoscia esistenziale e ci si è spinti ad un paragone con Kafka (Huxley, 1949).

²⁷ La Yourcenar (1961) osserva che le *Carceri* di Piranesi, nella loro grandiosità di ambienti, non possono essere ispirate da classici esempi come il Mamertino e Castel Sant'Angelo a Roma, o i Piombi di Venezia, che sono locali angusti: "Les *Carceri* — essa conclude — ressemblent fort peu à l'image traditionnelle d'une prison". Anche il Focillon (p. 151) negava, per la stessa ragione, che vi possa essere un rapporto tra il Mamertino e le *Carceri* del Piranesi.

²⁸ Patricia May Sekler (1962) attribuisce a William Johnson (graduate term paper on literary sources of the *Carceri*, Institute of Fine Arts, New York University, 1960, p. 16) la scoperta che "Livio è la fonte di una delle iscrizioni latine nel secondo stato delle *Carceri*. Già vi accennava tuttavia il Bauer (1959), il quale precisa la fonte nella vita di Anco Marzio" (Livio, I, 33, 8).

²⁹ Vedi nota 22.

³⁰ Ridolfino Venuti, Accurata e succinta Descrizione Topografica delle Antichità di Roma, Roma, 1763, (con illustrazioni del Piranesi della serie *Varie Vedute*, F. 1, H, che variano di numero da esemplare ad esemplare). Come si legge nelle guide attuali, la cella superiore del Carcere "ha una pianta a trapezio, forse a causa di edifici adiacenti". Sulla destra "dietro il pilastro a mattoni che serve di rinforzo alla chiesa superiore di S. Giuseppe, si vede una finestra-porta incorniciata con stipiti di travertino, contemporanea al resto. Tale finestra-porta fa pensare ad una o più stanze attigue che potevano servire come vestibolo d'ingresso o come sede del corpo di guardia".

³¹ Guida di Roma del Touring Club, 1925.

³² La pianta archeologica cui il Venuti fa riferimento è la *Pianta dell'antico Foro Romano* (F. n. 222). Il commentatore della 3ª edizione della "Descrizione Topografica" del Venuti, Stefano Piale, (1824), annota (p. 105): "Gli scavi recenti hanno dimostrato non esservi cosa più ideale e capricciosa di questa pianta, senza la minima corrispondenza agli antichi scrittori, e a' monumenti superstiti".

³³ Il brano cui il Venuti si rifà per dedurre l'esistenza del ponte è il seguente, da Velleio Patercolo, libro 2º: "Inliso capite in pontem lapideum januae Carceris, effusio cerebro expiravit". Ma già il commentatore della 3ª edizione del Venuti (*cit.*, alla nota 32) (1824, p. 110) annota: "È stato saviamente osservato che invece di leggere in Patercolo *Inliso capite in pontem lapideum januae Carceris* deve leggersi in *postem lapideum* ed intendervi lo stipite della porta, e non il ponte di cui non si ha menzione altrove".

³⁴ In realtà si ritiene oggi che Tullianum derivi da "tullus", che significa polla d'acqua. In origine il luogo doveva essere una cisterna d'acqua che nel III sec. fu adibita a carcere, coprendola con un tetto di legno. Verso il 100 a.C. fu voltata in pietra e vi fu eretta sopra una seconda stanza. La facciata fu rifatta sotto Augusto o Tiberio. La cella inferiore è a blocchi di peperino, la volta superiore è a conci di tufo; la volta inferiore è in peperino e in tufo; la facciata interna è a conci di tufo mentre quella esterna è a blocchi di travertino; il pavimento è moderno, a lastre di peperino.

³⁵ Vedi la nota 28.

³⁶ Non saprei invece indicare le fonti della terza scritta che figura nella stessa tavola, *Impietati et malis artibus*, che può appena ricordare l'espressione "iniuste impieque" usata da Tito Livio (I, 32) nella vita di Anco Marzio.

³⁷ Il libro di E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, è del 1756. Le *Carceri* del Piranesi vennero pubblicate in primo stato verso il 1750, e in secondo stato

verso il 1761. H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, London, 1780; nel suo "Castello d'Otranto", romanzo nero, il Walpole è ormai vicino al mondo piranesiano delle *Carceri*.

³⁸ Questi teorici sono citati da Rosario Assunto nella voce "Tragico e Sublime" della "Enciclopedia Universale dell'Arte", XIV, 1966.

³⁹ Il Winckelmann (*cit.*, libro VIII, cap. II), intendendo per grazia una varietà nel concetto di bello dice: "Il padre de' poeti Omero conobbe questa Grazia... La Grazia è questa che Pallade versò sovra Ulisse, e di cui cantò il sublime Pindaro. A lei si consacrarono gli artisti dello stile sublime". Questi artisti sono: Fidia, Policletto, Scopas, Mirone il cui "stile può chiamarsi il sublime, perché ne' loro lavori oltre la bellezza ebbero in mira principalmente il grandioso".

⁴⁰ È nell'interpretazione romantica (vedi nota 26) che lo spazio evocativo del Piranesi, che è spazio della memoria, diventa spazio interiore, spazio dello spirito.

⁴¹ Sarebbe da valutare l'influenza che, sulla formazione di questa particolare tonalità rievocativa dell'architettura piranesiana, può aver avuto l'interpretazione del classicismo nella tradizione architettonica francese.

⁴² Vedi nota n. 14. Oltre al Wittkower e al Kaufmann vedi anche Vogt-Göknil (1958, pp. 59-62 e p. 90). È chiaro tuttavia che i motivi del Lodoli sono ripresi solo convenzionalmente dal Piranesi.

⁴³ Nello scritto introduttivo alla *Prima parte di architetture* (1743) contenuto nell'esemplare unico della Corsini, il giovane Piranesi afferma che non sono più i tempi della grande architettura, come nell'età di Roma, né ci sono mecenati: l'unica cosa che l'architetto può fare è inventare, disegnare e progettare.

⁴⁴ G. L. Bianconi, Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi in "Antologia Romana", 1779, nn. 34-36.

⁴⁵ Il sonetto è riportato da M. Missirini, 1823, p. 169.

⁴⁶ Winckelmann, *cit.*, VII, cap. II.

⁴⁷ L'ossequio del Piranesi alla Chiesa Romana può senz'altro rientrare negli ideali di tolleranza, nonché di lealtà verso lo Stato e di rispetto per le leggi (la Chiesa era anche Stato e Legge), propri dell'illuminismo moderato e della stessa massoneria prima della sua politicizzazione. La tradizione ermetica considerava la religione cristiana come la più degna ed eletta fra le religioni storiche. È innegabile comunque che, negli scritti piranesiani, troviamo degli energici interventi in favore della Chiesa cattolica, che probabilmente Piranesi identificava, almeno in parte, con Roma, e che anche come tale era disposto a difendere dagli oltraggi. Un dettaglio dell'ultima tavola delle *Carceri*, tuttavia, potrebbe prestarsi ad un'interpretazione sfavorevole alla Chiesa. Di fronte alla colonna recante la ricordata scritta di Livio *ad terrorem increscentis audaciae*, nel centro della scena e in gran vista, è collocato una

specie di cippo o pilastro con due nicchie contenenti due teste: sotto le due teste, appare la scritta *impietati et malis artibus*. Ora, nella cella superiore del Carcere Mamertino, dove i SS. Pietro e Paolo sarebbero stati in catene, esiste un altare con i busti dei due apostoli; inoltre, subito di fianco, su un grosso pilastro, una lapide del 1667 ricorda le "SS. Carceres Apostol. Petri et Pauli": sembra proprio che Piranesi abbia voluto unificare, nella scena, i due motivi: i due busti e il pilastro con lapide. È molto probabile quindi che le due teste alludano ai SS. Pietro e Paolo. In questo caso, quale significato assumerebbe la scritta *Impietati et malis artibus*? Il peccato di "empietà" sarebbe da attribuirsi ai carcerieri dei due Apostoli o alla Chiesa che mal governando e favorendo la "increscentem audaciam" ha tradito la loro eredità? La risposta è impossibile, ma anche la stessa ambiguità e oscurità potrebbero essere indicative. Andrà, in ogni modo, tenuto presente il precedente di Francesco Colonna, da identificarsi, secondo la nostra ipotesi (vedi "L'autore del Polifilo" in "L'Europa Letteraria" n. 35, 1965), con il nobile romano di questo nome, erudito e antiquario, come il Piranesi, e adepto dell'ermetismo, probabile membro di quell'Accademia capeggiata da Pomponio Leto che organizzò nientedimeno che un attentato alla vita del Papa (ma i cui membri, come il Platina, furono riabilitati da Sisto IV e tenuti nella massima considerazione anche presso la corte pontificia). Secondo il testo del Colonna, la Chiesa era stata colpevole della distruzione e della perdita dei sacri monumenti dell'antichità. Il fatto che la "Hypteromachia Poliphili" sia stata pubblicata senza nome a Venezia, costituisce un interessante precedente anche per la "Hydra mistica" del Gravina, edita sotto pseudonimo e con la falsa indicazione di Colonia. Gli accademici intorno a Pomponio Leto vestivano la toga romana (anche Polifilo è descritto dal Colonna come vestito di "toga"), ed è questo l'abbigliamento nel quale è immortalato il Piranesi nella scultura dell'Angelini in S. Maria del Priorato.

⁴⁸ Il Winckelmann, in contrasto con la ricerca piranesiana delle "origini", e in questo forse più moderno, scrive (*cit.*, libro I): "Sembra che le Arti presso i differenti popoli che le hanno coltivate, abbiano cominciato nella stessa maniera; e non havvi ragionevole fondamento di dar loro per patria un paese anziché un altro". Nel sublime "chiaro" del Winckelmann è assente ogni richiamo al mito. Anche se Vico ripudia le dottrine ermetiche, rimane invece in lui una profonda fantasia mitica, che è componente essenziale del suo sublime come appunto di quello del Piranesi. Quanto agli ebrei, il Winckelmann liquida il loro contributo con poche parole: "siccome gli Ebrei rifiutavano le belle Arti quali cose superflue alla vita, anche a questo titolo è verosimile che essi punto non le coltivassero".

⁴⁹ Erwin Panofsky, "The Life and Art of Albrecht Dürer" (1943 e 1955, ed. italiana 1967); vedi anche

Klibansky-Panofsky-Saxl, "Saturn and Melancholy", 1964.

⁵⁰ Vedi particolarmente C. G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, Zurigo, 1944 (ed. italiana, Roma, 1950).

⁵¹ Vedi C. A. Burland, "The Arts of the alchemists", 1967, pp. 94 sgg.

⁵² Nell'illustrazione riprodotta a p. 164 del *cit.* libro del Burland, tratta da un testo alchimistico del sec. XVII e raffigurante la fase solare, si vede al centro Cupido bendato in atto di scagliare una freccia. La fase solare coincide con quella dell'Amore.

⁵³ Nell'illustrazione riprodotta a p. 165 del *cit.* libro del Burland, tratta da un testo alchimistico del sec. XVII, e raffigurante la resurrezione dopo la fase della "putrefactio", si vede sulla destra un angelo in atto di suonare la tromba.

⁵⁴ Si tratta della tav. XXX del tomo II (F. n. 252). Sempre nelle *Antichità romane*, nella tav. X del tomo II (F. n. 232) e nella tav. XIV del tomo III (F. n. 299), inerenti entrambe a monumenti sepolcrali, figura, sempre come simbolo di resurrezione, un grifo alato; nella seconda tavola, sotto al grifo alato figura una testa di toro.

⁵⁵ È un concetto espresso dal Piranesi nella prefazione alle *Antichità romane*: "E vedendo io che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma... vengono a diminuirsi di giorno in giorno, o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che con barbara licenza li vanno clandestinamente atterrando, per venderne i frantumi all'uso degli edifizii moderni, mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe...".

⁵⁶ Secondo il Petrucci (1949) la tecnica delle morsure a più riprese viene trasmessa al Piranesi dal Vasi. Questo probabilmente era il segreto (ricetta e dosaggio degli acidi) che Piranesi anelava di strappare al suo maestro. I riscontri tecnici tra l'incisione del Vasi e quella del Piranesi sono reali; ad esempio l'uso dei tracciati meccanici, di cui parla A. Monferini nella descrizione dei rovesci qui pubblicata, è già presente in forme simili nel Vasi.

⁵⁷ "Già prima — scrive il Focillon — delle poesie esoteriche di Baffo e della piramide magica del Casanova, ne troviamo traccia nelle polemiche del Maffei contro la magia".

⁵⁸ Per limitarsi alla produzione degli anni giovanili, cioè più vicini all'epoca di questo dipinto, una simile impostazione prospettica centrale è reperibile nelle tavv. 172, 720, 787, 7, 811, 763, 192, 8 del F. con valori stilistico-spaziali praticamente identici. Anche la tav. 12 ci mostra un effetto centrale analogo, sia pure più complesso.

⁵⁹ Le architetture addobbate con festoni sono un motivo scenografico abbastanza frequente.

⁶⁰ L'incisione di G. B. Falda si trova nel Museo di Roma. La veduta di San Pietro (F. n. 720) del Piranesi

è ripresa da una simile veduta a volo d'uccello eseguita dal Falda nel 1678.

⁶¹ Come scrive il Pallucchini nel catalogo della mostra di Marco Ricci a Bassano del Grappa (1963, p. 229) "la discendenza della fase giovanile del Piranesi dalle vedute di rovine di Marco è stata più volte suggerita, specie dalla Pittaluga; ed è ormai certo che il Piranesi dovette molto al maestro bellunese, non solo negli spunti tematici e per certi aspetti tecnici, propriamente di grafia, che il Piranesi tuttavia porterà avanti e renderà complessi...; ma in molti espedienti di composizione e di impaginazione, ad esempio nel contrasto fra i primi piani in ombra e gli ultimi immersi nella luce".

⁶² Il Tevere è contrassegnato dalla lupa, che in origine era però una tigre, trattandosi di una personificazione del Tigri.

⁶³ *Parte di ampio magnifico porto all'uso degli antichi Romani...*, F. n. 122.

⁶⁴ I due rovesci sono stati ritrovati in due tempi. Il primo rovescio fu pubblicato come tavola a sé (vedi Calvesi, 1965) con una relazione sul restauro in corso.

⁶⁵ Vedi Calvesi, *cit.*

⁶⁶ Esiste, nell'incisione fiamminga del XVI secolo, un'iconografia della corsa di Fetonte, dove il carro guidato dal figlio di Febo è mostrato mentre passa su un paesaggio di morte, con i letti dei fiumi scoperti e i pesci morti o boccheggianti.

⁶⁷ M. Calvesi, *La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mosè*, in "Commentari", dicembre 1962.

⁶⁸ L'ipotesi che, a rovinare la lastra, possa essere stato dell'acido scolato durante la lavorazione della Veduta del retro (vedi Calvesi, 1965) è da escludere dopo il ritrovamento, nelle stesse condizioni, della seconda parte della scena. Evidentemente il Piranesi ha mal calcolato i tempi della morsura e l'acido, che è arrivato a bucare il rame in qualche punto, ha "bruciato" le lastre. I solchi troppo profondi furono dal Piranesi stesso riempiti con dello stagno, al fine di rinforzare il rame e poter utilizzare le due lastre per incidervi, nella parte intatta, le due Vedute di Roma (vedi l'elenco dei rovesci qui pubblicato da A. Monferini, ai nn. 791 e 808). Nell'opera di Piranesi non ci sono altri esempi di grandi scene in due lastre che, una volta riunite, continuino come questa rimaner divise da una sottile lista bianca; ritroviamo però questo uso nell'incisione di Canaletto. Probabilmente la lista bianca era stata lasciata dal Piranesi in previsione dell'inserimento della doppia tavola in una pubblicazione, e doveva coincidere con la piegatura della pagina. È verosimile, come abbiamo già supposto (vedi Calvesi, 1965), che il Piranesi intendesse pubblicare questa scena nelle *Opere Varie*; la data di esecuzione è certo più vicina di quanto già da noi supposto alla data di pubblicazione di questa serie. È interessante notare come nella celebre Veduta di Piazza Navona, che rispecchia un momento stilistico prossimo alla *Caduta*

di Fetonte, all'incirca dunque in quel giro di tempo, Piranesi abbia preferito ripiegare sul bulino per approfondire i solchi dell'acquaforte. La *Caduta di Fetonte* richiama la tematica del *Magnifico porto*: Turner, che si ispirò per un dipinto proprio a questa incisione di Piranesi (vedi E. Bouvy, 1919) avrebbe probabilmente guardato con particolare interesse alla *Caduta di Fetonte*, che segna uno dei più impressionati anticipi sulla sua pittura.

⁶⁰ Cesare Brandi, Comunicazione in occasione del Congresso borrominiano in Roma, Accademia di San Luca, ottobre 1967.

⁷⁰ Anche il fregio a serpentina della facciata su piazza S. Eustacchio di S. Ivo alla Sapienza è ripreso dal Piranesi in due dei camini delle *Diverse maniere* (F. nn. 891 e 910).

INTRODUZIONE

I. L'Italia del settecento e gli storici. Cicognara e il « miracolo » di Ercolano. Che cosa resta delle forze attive del Rinascimento. — II. L'individualismo. Originali e uomini d'ingegno. I capricci del teatro. — III. La curiosità. Le belle culture enciclopediche. Rinnovamento delle tecniche in arte: la pittura all'encausto; le silografie a chiaroscuro; il pastello; la camera chiara; tutte le forme dell'incisione. — IV. La traduzione anticheggiante. Le ricerche degli archeologi. Le fonti di Montfaucon. Bianchini. — V. L'arte e l'erudizione vivono separate. Piranesi le concilia e le unisce.