

CAPITOLINA

11

Anno L
Novembre 1975



24 L'ostinazione con cui Giovanni Battista Piranesi ha sempre ostentato sui frontespizi delle proprie raccolte di incisioni, di essere « architetto veneziano », non è riuscita a tramandarlo alla storia come tale, sopraffatto dalla fama di incisore. La sua vocazione professionale e la sua origine veneta, sembrano due dati relegati in secondo ordine di fronte all'immane attività incisoria, dagli stessi suoi contemporanei prima e dalla storiografia successiva poi. La stessa scarsità di committenza, nonostante i suoi rapporti, come ci confermano le dediche delle sue raccolte, con eminenti personaggi come Bottari e Rezzonico, nipote di Clemente XIII, ci dimostra questa lateralità professionale. Quando poi ebbe incarichi a livello architettonico, si trattò di interventi fuori dalla sfera papale ed estranei alla cultura architettonica contemporanea: il caffè degli inglesi a piazza di Spagna e Santa Maria del Priorato sull'Aventino per il Sovrano Ordine di Malta. L'altro importante lavoro per il restauro del coro di S. Giovanni in Laterano i cui disegni preparatori stanno alla Pierpont Morgan Library di New York, è rimasto solo uno studio e la sua interruzione pare stabilire un ideale legame con le vicende dell'interruzione del restauro borrominiano, per la stessa chiesa, maestro con il quale Piranesi stabilisce un sottile ed ermetico rapporto di continuità. Quanto poi alla precisazione della propria origine veneta, essa appare evidente in certe opere grafiche in cui tende a sottolineare, quasi a traspor-

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

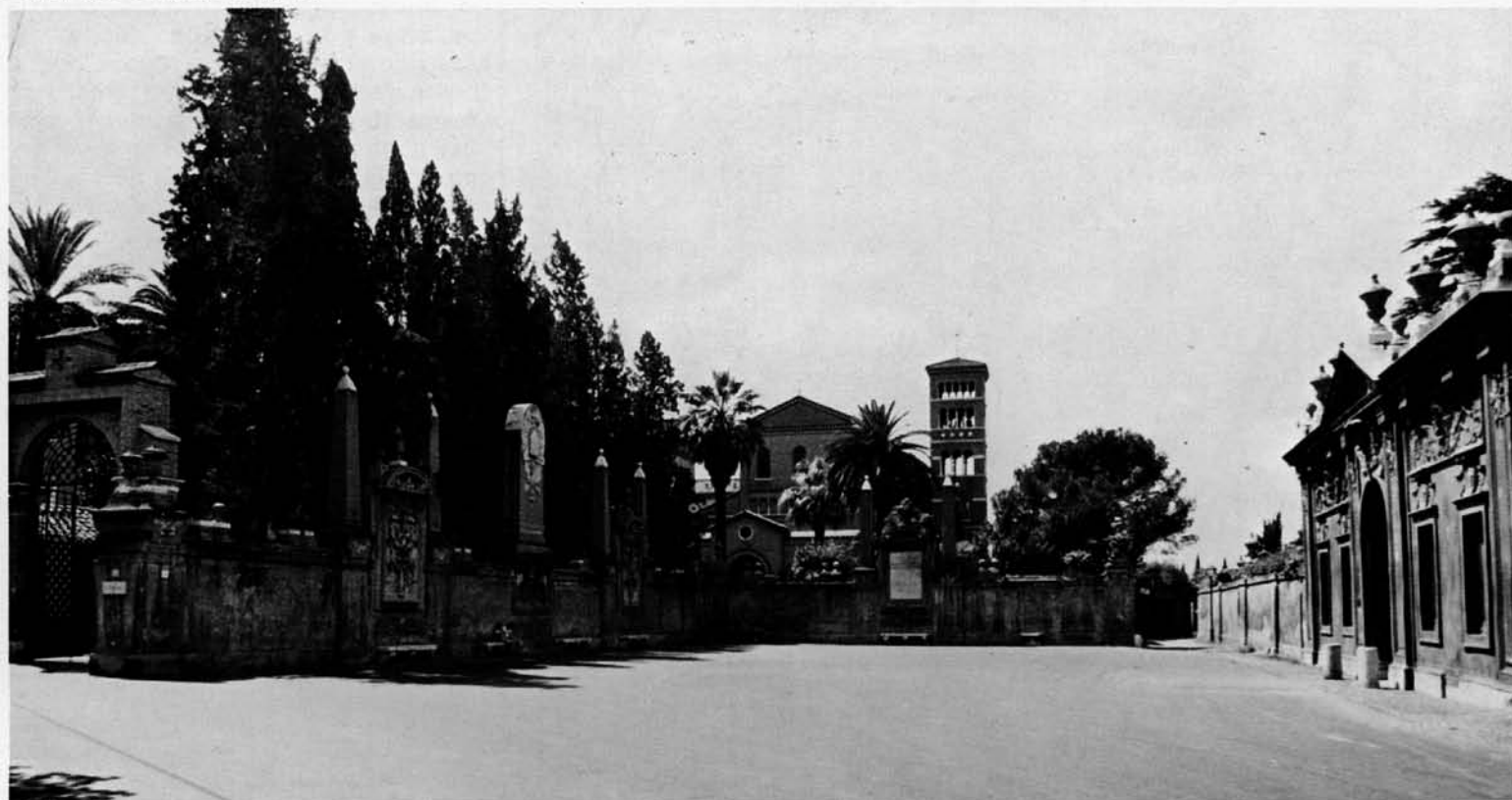
di FRANCESCO MOSCHINI

ARCHITETTO E INCISORE, L'ARTISTA VENEZIANO HA LAVORATO MOLTO A ROMA, LASCIANDO NUMEROSE ED INTERESSANTI TESTIMONIANZE DELLA SUA OPERA. CON BORROMINI STABILISCE UN SOTTILE ED ERMETICO RAPPORTO DI CONTINUITÀ'.

tare in una area veneziana tutto il repertorio archeologico di Roma. Dalla matrice veneta dei « Capricci » passa alla frantumazione sino alla polverizzazione del segno con un recupero del tonalismo. Venete anche le soluzioni all'interno di S. Maria del Priorato, ma soprattutto l'idea stessa di sospendere la cristallina facciata in una atmosfera lagunare, senza rapporti con il sito, come fosse destinata a variare e vibrare con la mobilità di due elementi, acqua e cielo in cui il solido viene immerso. Qui, eliminato uno dei due termini, si giunge ad uno stridente e solido imporsi della facciata come immagine fissa, senza mutazioni, con una ipotiposi dell'immagine in quel suo candore abbacinante e immutabile che ha lo stesso peso del troppo scuro, ottenuto per successive morsure, di certe incisioni.

Alle asettiche incisioni del Vasi, suo contemporaneo, che rappresenta il versante più rigorista del vedutismo grafico nella Roma del Settecento, di un vedutismo che nella sua pretesa oggettività, tende ad estromettere qualsiasi emozione pittorica e che come tale si adatta a Roma come a qualsiasi altra città, Piranesi contrappone una reinterpretazione, una manipolazione dei dati di partenza per giungere ad una provocazione visiva che si faccia evocazione senza nostalgia e si carichi invece di un valore ammonitorio. Allo stesso modo in cui all'internazionalità delle vedute di Bellotto, da Venezia a Varsavia, con la loro scientificità contestata dalle vibrazioni luministiche

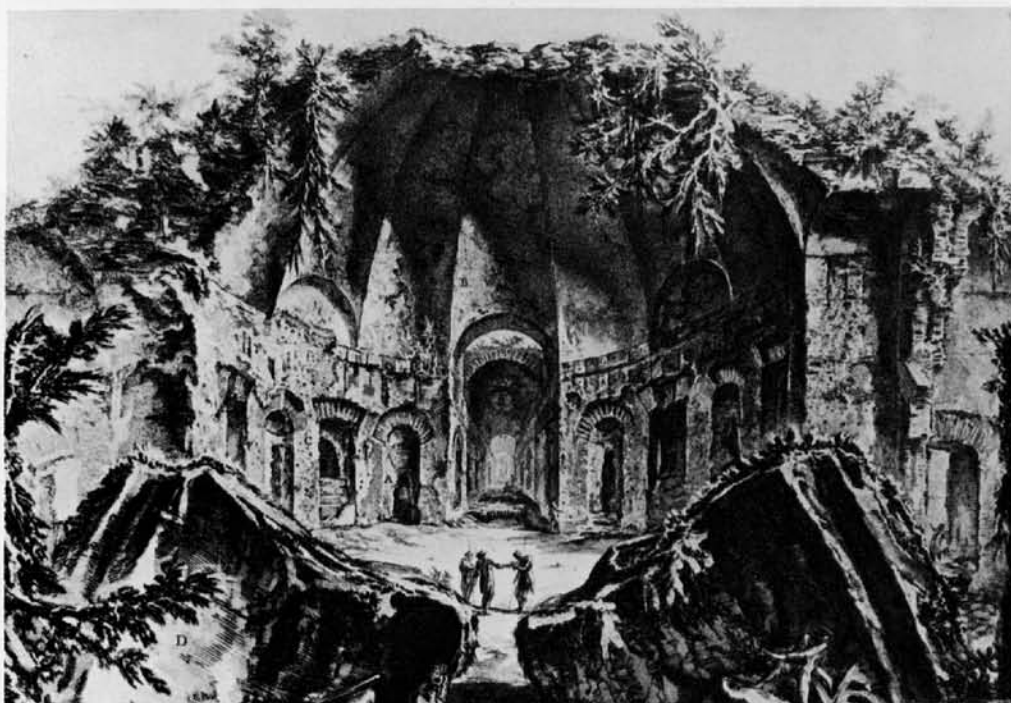
Piazza dei Cavalieri di Malta.

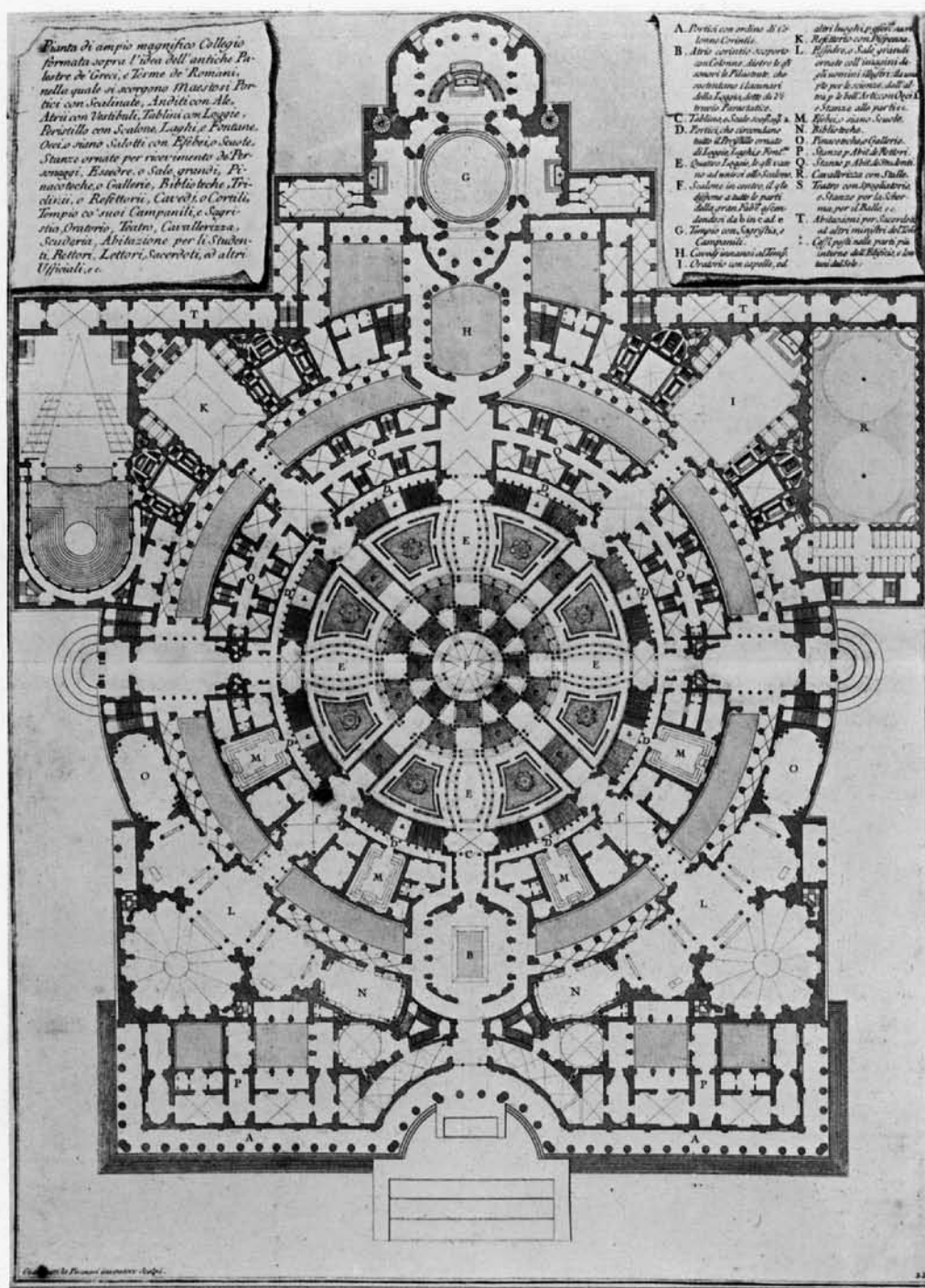


Il Campo Marzio.

Avanzi del Tempio del Dio Canopo
nella Villa Adriana a Tivoli.

nella resa pittorica e dal populismo alla Le Nain dei personaggi che animano le sue vedute, si contrappone l'impreciso, l'ineffabile, l'atmosferico insomma la venezianità delle opere di Canaletto, costruite su rigorose impalcature. Risalendo più oltre, si ripete il contrapporsi delle visionarie architetture di Carpaccio, in una fusione simbolica fra reale e ideale fra Occidente ed Oriente, al piatto disporsi, alla semplice elencazione di Gentile Bellini. Piranesi colloca le sue vedute entro una precisa maglia ideologica che ha come punti di partenza la precisa coscienza di una situazione di decadenza, una sorta di criticismo esasperato e l'individuazione di possibili risposte. Se nel Cinquecento gli artisti veneti potevano dar forma ad un sogno di restaurazione, per fare di Venezia una nuova Roma, come tutta l'architettura palladiana e sansoviniana sembrano sottolineare, nel Settecento l'unica possibilità è la trasmissione capillare all'esterno di una tradizione veneziana. Ed è in questo disegno che va interpretato il diffondersi dell'attività artistica fuori Venezia, in questa vocazione ad una internazionalità delle varie arti, nella diffusione oltre ogni confine di una pretesa supremazia di virtù morali e sociali, senza possibilità di assorbimento nell'angustia in cui versa Venezia. Questa diaspora si fa quasi crociata per l'affermazione di un'eredità da trasmettere e da conservare attraverso l'elezione dei propri cittadini ai quali è demandato il compito di rendere politico il proprio operato attraverso un sistematico ed allargato riesame del patrimonio culturale a disposizione. Non si tratta più di inventare ma di riorganizzare, di rielaborare materiali preformati, di caricarli di significati nuovi immettendoli in circuiti diversi. Così afferma Piranesi stesso nel « Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana » del 1769 secondo cui « ...la molteplicità degli ornamenti non presenterà all'occhio una confusione di oggetti, ma una vaga e dilettevole disposizione di cose ». Che tutta la ricerca piranesiana oscilli tra la disincantata





Pianta di ampio magnifico Collegio.

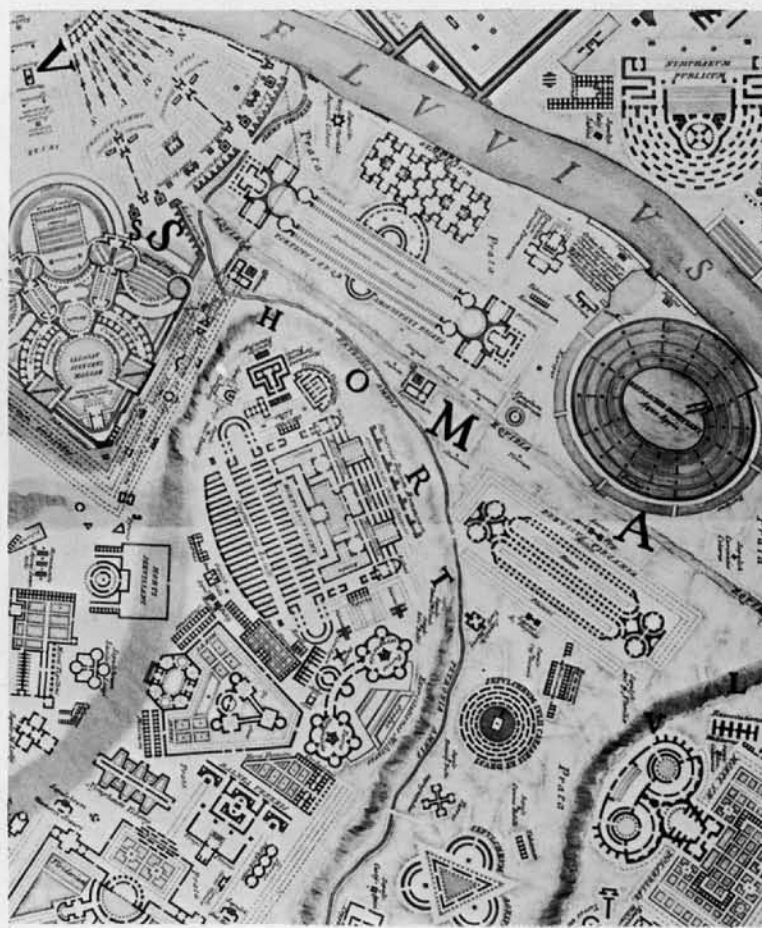
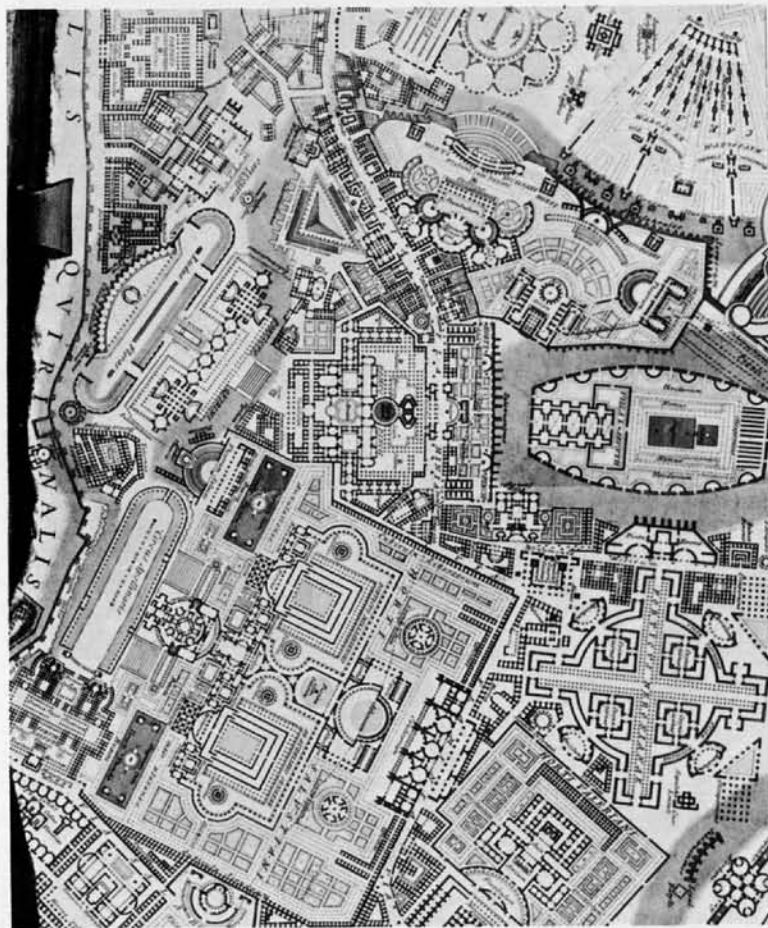
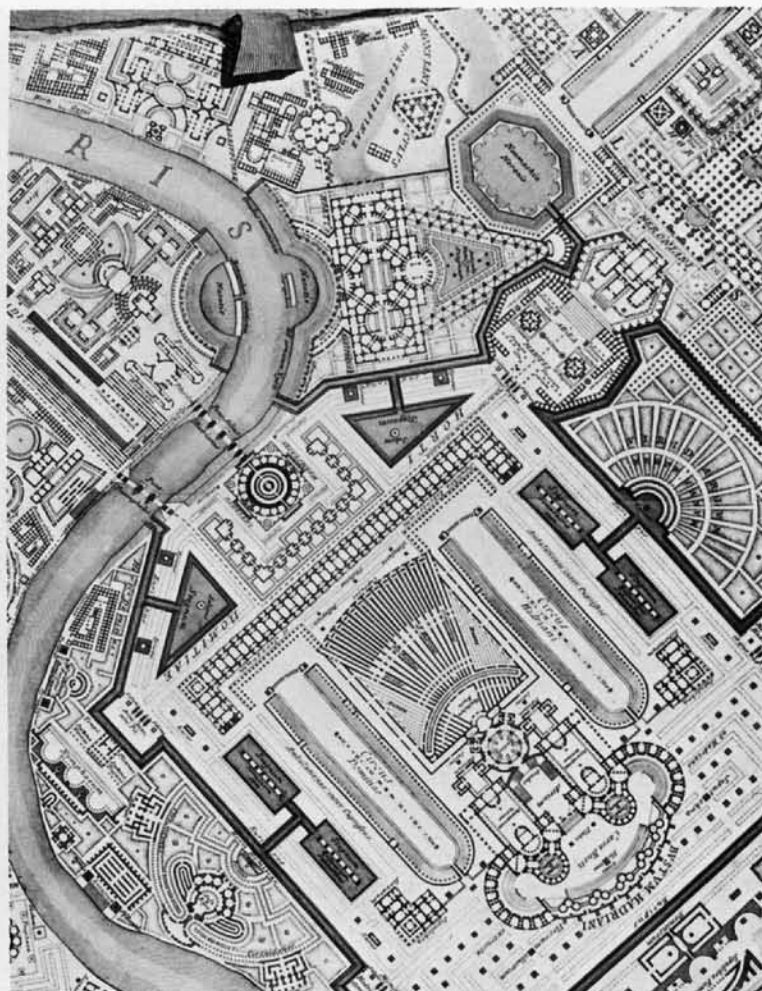
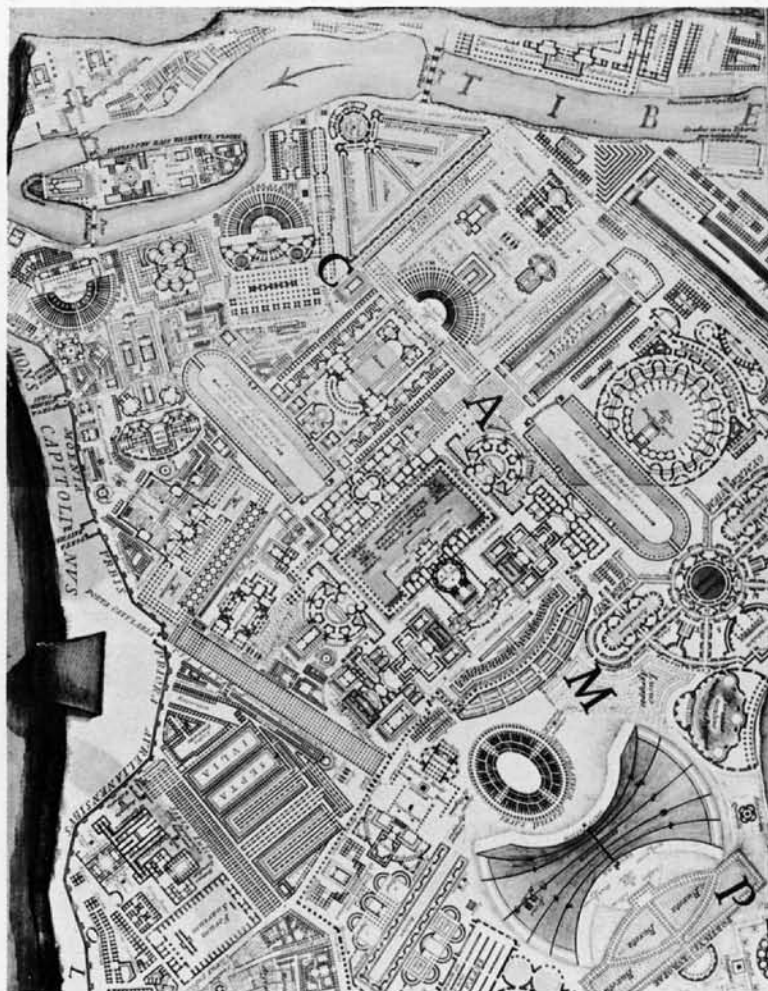
osservazione dei « simboli del Silenzio » come dice egli stesso in « Della magnificenza ed architettura dei Romani » e l'individuazione dell'unico ruolo superstite per il fare artistico che è di elaborare ormai quanto si abbia già a disposizione, ce lo indicano le iscrizioni sui templi, ripresi nei particolari, con chiaro intento didattico. Piranesi cita così dal Prologo dell'« Eunuco » di Terenzio: « ...è giusto conoscere del tutto quello che hanno fatto gli antichi e perdonare se fanno qualche cosa di nuovo »; dalla XV Metamorfosi di Ovidio: « Una natura innovatrice delle cose può cambiare delle figurazioni in altre »; dal Le Roy: « Per non fare di questa arte un vile mestiere di cui non si farebbe che copiare senza scelta »; dalla Guerra contro Giugurta di Sal

lustio: « Condannano la mia novità, io disprezzo invece la loro ignavia ». Ma tutto questo implica la constatazione del vuoto semantico in cui è ormai ridotta l'eredità degli antichi in un universo ridotto a rudere in lenta e progressiva metamorfosi. Si assiste quasi ad un ritorno al mondo dell'organico, dell'irrazionale insito nel naturale come sembra sottolineare il mutarsi delle rovine in natura selvaggia in crescita libera e incontrollata.

Ma la riflessione sulla contrapposizione tra natura e storia, tra naturale visto come irrazionale e la storia vista come luogo del razionale, aveva trovato a Roma, ad opera del Salvi, nella Fontana di Trevi, una rottura dell'equilibrio che avevano invece stabilito lo Specchi ed il De Sanctis

con il mediato e pacato distendersi delle loro opere-programma. Da una parte, il porto di Ripetta, strumentalizzava la dialettica borrominiana della contrapposizione formale di concavo e convesso, di interno ed esterno, per ritrovare una radice naturalizzata della città con il fiume, con la propria origine, in un nostalgico risalire alle radici attraverso quello scendere ritmato. Dall'altra il raccordo tra due siti a diversa altezza trovava nella scalinata della Trinità dei Monti un'accentuazione centrifuga che accentuava la vocazione ad accogliere ed a distribuire, quasi un concentrare per poi disperdere. Entrambi gli interventi a carattere urbano erano però orchestrati in un sottile equilibrio i cui termini erano se non occultati, certo ammaestrati. Al contrario Salvi, nella Fontana, col prorompente irrompere della brutalità della natura che giunge, quasi per una scossa tellurica, nella parte destra, fino alla strada contaminando il grande vaso e scardinando la base della parasta, allude chiaramente all'impotenza ed alla precarietà dell'umano, ormai minato dalla terribilità della natura. Questa vena rinunciataria, di pessimismo, permea tutta la cultura contemporanea specie quella letteraria (erano gli anni dei grandi terremoti che sconvolgevano grandi città europee e che porteranno Voltaire a cambiare il finale del « Candide »). Ma sottintende pure tutto il lavoro di Piranesi, stabilendo un diretto legame con il Salvi, dimostrato oltre che dal tono apocalittico di certe incisioni, da opere quali « La caduta di Fetonte » nei due rovesci ritrovati. Qui, dal costituirsi in immagini di elementi architettonici borrominiani, si passa ad un'orchestrazione percorsa da ventata distruttiva, di origine naturale, che passa dagli uomini alle cose, omogeneizzandole in un roteante ed impenetrabile sipario roccioso sfranto e agghiacciante come la scena che, appena indicata, vi si svolge.

Del resto, proprio il Salvi viene ricordato nella dedica a N. Giobbe preposta all'edizione del 1743 della «Prima Parte di Architetture e Prospetti-

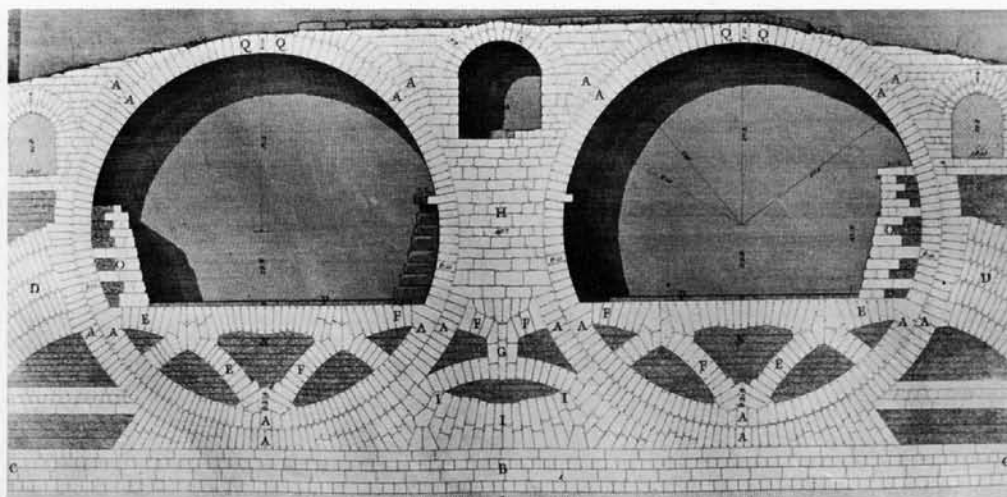


Pianta del Campo Marzio.

ve». Ma Piranesi non poteva certo trarre spunti dal linguaggio salviano per la voluta spersonalizzazione cui Salvi puntava. Rinunziando a costruire un proprio vocabolario formale, si muoveva tra un neocinquecentismo di marca palladiana, attento più alle componenti eretiche che a quelle ortodosse, alle infrazioni più che alle coerenze e un naturalismo trasfigurato e idealizzato di eredità berniniana. Piuttosto doveva interessare Piranesi l'ideologia che sosteneva la prassi del Salvi, certi accorgimenti di resa come gli scarti dimensionali ed i fuori scala e quel creare, con vocazione teatrale, come in un interno, facendo in un fuoco urbano come Trevi un monumento da salotto, esasperato dimensionalmente, che metteva in crisi ogni abitudine visiva. E' impiegata la stessa tecnica dello choc, utilizzata da Bernini nelle «Commedie», quando gli spettatori assistevano alla finzione scenica della loro uscita da teatro, dopo lo spettacolo, provocando uno sdoppiamento a livello emotivo. Lo stesso viene riproposto nella teatralità della piazza dove scompaiono, schiacciati dall'ingigantimento del costruito, gli spettatori di un evento immutabile, fissato in modo da diventare memoria continua in uno spazio troppo angusto per ospitare un evento così universale. Tutto è reso con una occlusione spaziale che respinge dallo scenario lo spettatore o attore, nel chiuso o all'aperto di uno spazio urbano, dove finisca insomma la realtà e dove inizi la finzione.

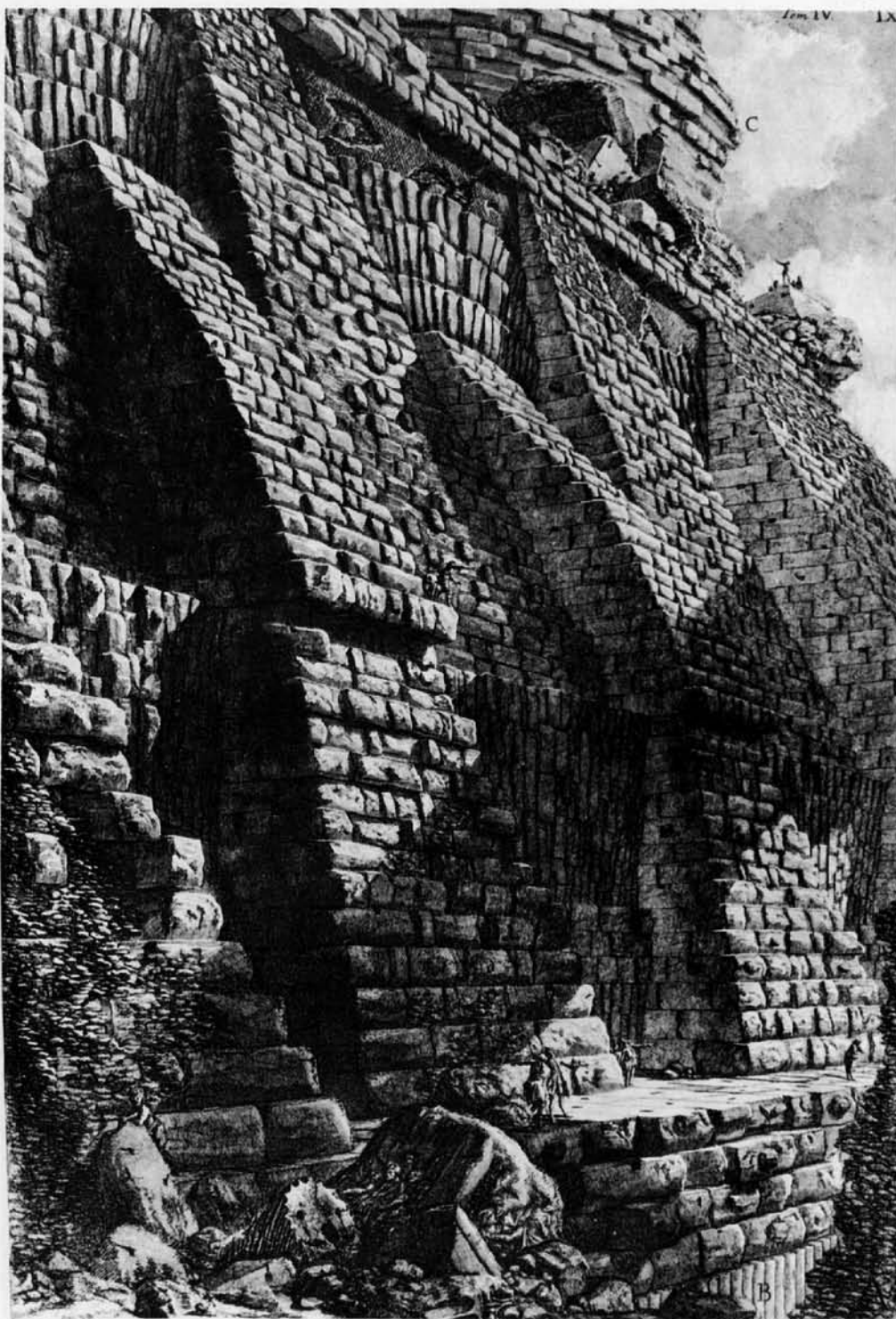
Proprio da qui partirà Piranesi per quella dissacrazione dello spazio cui giungerà nelle 16 tavole delle «Carceri». C'è in queste la stessa incertezza nello stabilire dove si è, in un ambiguo rimando fra la certezza di stare all'esterno, spettatori in uno spazio aperto e di assistere ad una rappresentazione, alla punizione dei trasgressori delle leggi, ma nello stesso tempo il sospetto di essere coinvolti, di partecipare a quanto sta accadendo, chiusi in un interno di cui non si intravedono né la logica dell'articolazione né i limiti.

L'ipotesi del Calvesi che il tema del-



Spaccato del ponte Fabricio.

Veduta del sotterraneo fondamento...



le « Carceri » sia la glorificazione della grandezza romana in quanto fondata sulla giustizia e su un ideale di ordine, come testimoniano le iscrizioni dell'ultima tavola, stabilendo così un rapporto di Piranesi con la cultura napoletana e con Vico in particolare, e la lettura in chiave ermetico-massonica della produzione piranesiana che vedrebbe nell'esecuzione dei « Capricci » lo svolgersi delle quattro fasi del ciclo alchimistico, porterebbe inevitabilmente con sé l'indifferenza alla definizione for-

tempo una disperata e vincolante scomposizione d'interno. Alla proliferazione spaziale nelle singole carceri, si accompagna un'accentuazione della loro limitatezza come in una vivisezione condotta in uno spazio troppo ristretto. Il patrimonio del ricco lascito del tardo-antico di Villa Adriana va certo ritenuto fondamentale nella formazione ideale dello spazio piranesiano, sia nei suoi percorsi sotterranei violati da taglienti fasci di luce provenienti dalle aperture in alto, sia nell'ermetico scon-

Ingresso alla Villa dei Cavalieri di Malta.



male. Ci si aspetterebbe una rinuncia alla qualificazione architettonica cui invece Piranesi non si è mai sottratto, in nome di una finalizzazione dimostrativa di assunti teorici. Di quella spazialità stravolta in nome di una liberazione della forma individuata dalla Vogt-Göknil o di liberazione dalla forma, come preferisce Tafuri, intervenendo sulle restituzioni prospettiche che la studiosa ha ricavato dalle tavole delle « Carceri », dimostrandone l'alogicità della costruzione, vorrei indicare la provenienza. Al di là dell'insistita e malposta derivazione bibienese e juvariana, più che la derivazione dallo stesso carcere Mamertino, per il ricorrere dell'oculo che mette in contatto i due piani, va sottolineato il carattere di incastro a puzzle di quegli organismi. La loro idea di partenza va individuata nelle cripte di certe chiese, in particolare in quella di S. Martino ai Monti, che proprio nel loro sprofondamento, con una luce costretta ad entrare dall'alto, a fascio, ed in modo anomalo, conservano quel tono di moltiplicazione spaziale all'infinito e nello stesso

tro di una complessa geometria che il fascino del rudere accentua. Ma nonostante la struttura architettonica dai grossi blocchi tufacei rimandi di nuovo al clima di una romanità prima della decadenza, tutta l'articolazione spaziale si fonda su una ben celata cultura architettonica contemporanea. Nella « Perspectiva Pictorum et Architectorum » di A. Pozzo che dal 1693 in poi avrà una fortunata serie di riedizioni, va visto il precedente per quanto di scenografico compare in Piranesi. Contro la moltiplicazione da fondale, su un piano, propria dello Juvarra, evocatrice più che costruttiva, accentuata dal disfarsi del segno che nella totalità riassume l'imprecisione, l'appena indicato del particolare e contro la squadernata struttura del Bibiena, Piranesi sceglie la solidità delle proposte del Pozzo. Più vicino a lui per quel suo fondere l'eredità borrominiana con i pastiches del Rollwerk nordico, che trasportano l'ingenuità degli esperimenti del Montano ed il loro isolamento in un complicato incastro a scatola cinese, Piranesi utilizza l'incombente sovrastare degli

Particolare della sistemazione del piazzale.





Particolari della sistemazione del piazzale.



aggetti del Pozzo con il loro proiettarsi prepotente contro l'osservatore.

Ma agli sfondati architettonici del gesuita, volti a stabilire un andar oltre in vertiginosa fuga verso l'alto, Piranesi oppone un lavoro di interiorizzazione estrema, alla trasparenza da diaframma, da cartiglio, il groviglio, all'en plein air il rinchiudersi forzato di una spazialità repressa. Preferisce ricorrere alle fumosità del Posi con le sue macchine effimere, senza mai sceglierne la fragilità costitutiva, piuttosto che la complessa chiarezza del Pozzo che si pone però come polo dialettico nella sua critica al concetto di spazio che Piranesi perseguirà in tutta la sua attività.

In un isolato caso, per il progetto di un « Ampio e magnifico Collegio » egli sottolinea il forzato svolgersi di uno sviluppo spaziale concentrico e radiale allo stesso tempo. Nella distribuzione annulla però ogni ragione di crescita con una centralità penosamente subordinata ed annullata quantitativamente e con una dilatazione centrifuga immotivata che solo nel porsi come esperimento inutile per scandagliare il vuoto ha la sua giustificazione. Il gigantismo della costruzione in cui si avverte un interesse per lo sperimentalismo spaziale di eredità cinquecentesca, ma di importazione francese, dovuto ai rapporti fra i pensionnaires dell'Accademia di Francia e la cultura romana del tempo, specie del Le Gaey, a Roma tra il '40 e il '42, è certo molto lontano dalla produzione sul vuoto che si concentrava nei concorsi Clementini. Qui, come in un'area di parcheggio, dove venivano assorbite le velleità innovatrici della cultura architettonica del tempo, più che ad esperimenti si dava spazio ad uno stanco trascinarsi stilemi ormai logori nella maggior parte dei casi. Diverso quindi l'intento di quella progettazione a perdere, paga del proprio allineamento con le richieste astratte del concorso, rispetto a quello di Piranesi che lavorava con lo spettro della ineffettualità del proprio operato ma non per questo rinunciatario ad una critica sistematica e ad una rigorosa verifica dei propri strumenti di lavoro.

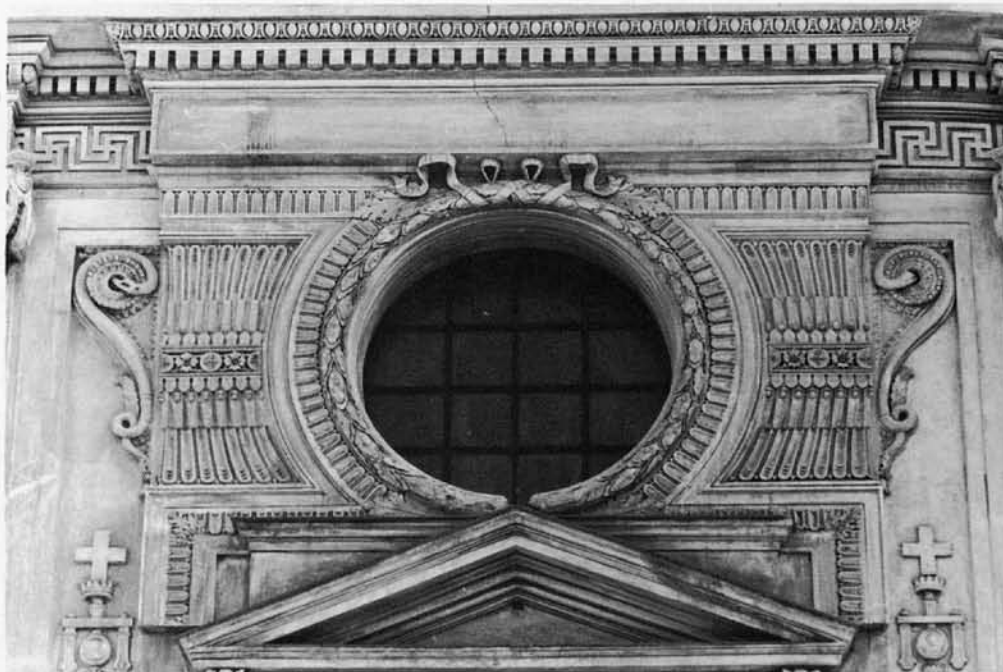
Dove questa operazione critica si fa più serrata è nelle tavole per il Campo Marzio in cui Piranesi, con l'espediente di compiere un'indagine di carattere archeologico, formula con sfrenata libertà, tutta una casistica spaziale che si muove tra una spinta di eredità barocca ed una decantazione di carattere rigorista che preannuncia il filone purista e funzionalista dell'architettura successiva. Del carattere frammentario della ricostruzione, dove si accumulano pezzi e

parti del tutto indipendenti tra loro, siamo avvertiti dallo stesso frontespizio interno dove, accostati in primo piano, come in una ideale ribalta, sono disposti i reperti dell'antichità, colonne, obelischi, lapidi, trabeazioni, in un rapporto di scala schiacciante rispetto alle piccole presenze umane. Sullo sfondo una Roma fatta di soli luoghi deputati, emergenti, attorno il deserto: unico elemento vincolante, anche per la successiva ricostruzione, il carattere sinuoso e naturalistico del fiume. Gli elementi proiettati in avanti già ci indicano il loro porsi ormai fuori dalla storia, dalla loro sede naturale, come materiali inutili, « i grandi frantumi dell'antichità », di ricordo vichiano, indecifrabili che possono soltanto stimolare l'immaginazione. E che si punti su un'immaginaria visione, di una Roma mai esistita, lo sottolinea le interne leggi di crescita di questi organismi che costituiscono la pianta di Roma.

Sembrano moltiplicarsi secondo chiare leggi geometriche in cui la simmetria del singolo pezzo ha un ruolo importante, ma ciò che evitano è qualsiasi rapporto che non sia casuale. L'isolamento e la solidità delle parti sembrano così l'interesse principale dell'artista che in questo proliferare, in questo moltiplicare all'infinito, scopre la limitatezza, se non il peso del proprio lavoro. Ed è in questa vocazione alla classificazione per tipi e per schemi che Piranesi cerca di mediare la disperazione per l'impossibilità ad operare ed avere un proprio ruolo autonomo, come egli accenna nella dedica della « Prima parte di Architetture ». Si individua già così una vocazione di quello schieramento della cultura architettonica che partendo dai suoi presupposti preferirà formulare proposte comunicabili e disgregatrici di ogni establishment, piuttosto che rendersi comunicabile quindi consumabile. La dedica della ricostruzione a R. Adam conferma la vocazione, di eredità illuminista, all'internazionalità cui aspira l'artista nel proporre una metastorica iconografia. Va notato poi come Piranesi definisca la sua resti-

tuzione come « scenografia », accennandone anche la condizione metatopica con una indifferenza al luogo che svela tutta la casualità della forma urbana vista in generale come regno del caos. In quell'apparente marchingegno tutto sembra mettersi in moto per una connessione di ingranaggi, ma più che come tributo a quel macchinismo che si andava diffondendo in Europa, (usciva in quegli anni il testo del La Mettrie « L'homme machine ») va letto come esercitazione estenuante condotta, sulle infinite possibilità di variare. Proprio per quel formare il vuoto costretto da un horror vacui ad intasare senza mai strutturare, all'apparente singola definizione dei vari complessi separati e accostati per pura contiguità, si sostituisce spesso un'ambiguità di appartenenza di campo che punta alla fusione dell'intero complesso, quasi per dissolvimento nell'altro da sé. Quelle monadi, violentandosi, si compenetrano a vicenda in allusivi rapporti, e il ventilato erotismo trova un castigato comporsi che solo gli architetti rivoluzionari francesi, in particolare Ledoux e Lequeu, sapranno liberare e isolare.

La dissacratoria sperimentazione del Piranesi rimarrà però incompresa dallo stesso figlio Francesco che nell'edizione del Campo Marzio da lui ampliata del 1783, dedicata a Gustavo di Svezia, con un malinteso interesse scientifico riprogetta, pretendendo di rendere più comunicabili le proposte del padre ma limitandosi a dar forma a tipologie già note. Su queste compie operazioni di ingrandimento e di sezionamento senza mai compiere un intervento critico, tendendo semmai a riproporre quei valori che il padre aveva, sperimentandoli, svuotati di ogni fondatezza. Ma il chiamare a raccolta in quest'orgia di tipologie gli elementi più disparati con una sorta di straniamento dal contesto abituale per farli urtare tra loro in una riproposta progettazione globale, chiamando in causa l'Oriente e l'Occidente, il sacro ed il profano, il monumentale e l'effimero con una accentuata indifferen-



Facciata di Santa Maria del Priorato.





Il Caffè degli Inglesi a Piazza di Spagna e S. Maria del Priorato sull'Aventino sono due opere dove il Piranesi poté sperimentare una cultura architettonica fuori degli schemi di quella a lui contemporanea.

Interno di S. Maria del Priorato.

za al significato, ha un precedente nelle tavole di Fischer von Erlach per il suo «Entwurff einer Historischen Architektur». In esso arrivavano a maturazione lontane proposte di spossamento della storia iniziato con le teatrali parate a festa e a lutto, della scuola di Fontainebleau, di cui le opere di A. Caron avevano fornito una puntuale documentazione. Questo volume che costituiva un vero e proprio progetto per una storia dell'architettura, era uscito a Vienna nel 1721, in un clima da pre-illuminismo. La coscienza di una perdita della storicità, ridotta ormai a puro fatto di collezionismo, senza essere così allucinante come sarà in Piranesi già però prefigura il destino senza scampo dell'architettura. Isolata dalla propria ragion d'essere, senza più una missione da compiere è destinata a lasciarsi violentare dalle scorribande di ricerca, di chi rovistando nel suo passato, come le figure piranesiane, cerca tra i ruderi di resuscitare degli oggetti ormai ridotti a spettri di una esistenza passata. A questo infatti tende la resa spaziale, di uno spazio sempre individuato come vuoto coperto, estraneo all'uomo, mai percepibile e definibile nel suo insieme, in cui l'uomo è sempre visto senza rapporto data la schiacciante proporzione. E' possibile quindi solo un rapporto come suggerisce l'agitarsi delle figure con tutto ciò che non sia spazio ma solo con le ombre della storia. Per questo ricorre all'esasperazione dei fatti, alla deformazione della rappresentazione, come nella veduta dell'interno del Pantheon o nella veduta del pronao dello stesso dove non esita a eliminare una colonna per esasperare la sensazione di stare in uno spazio incommensurabile. Si serve allo stesso modo della prospettiva, come nella veduta dell'interno di S. Maria Maggiore, per esasperarne la fuga verso il misterioso punto luce dell'altare, con la volontà di orchestrare gli oggetti esasperandoli o rimpicciolendoli e riducendoli a puri soprammobili come il baldacchino del Bernini nella veduta dell'interno di S. Pietro. Il soggiorno romano del Vittone che nel '32 ave-

va partecipato al concorso clementino riuscendone vincitore con il suo progetto di città sull'acqua, sarà a sua volta punto di riferimento nel Piranesi che sembra proprio ricordarsi di questo progetto nella stesura di alcuni schemi del Campo Marzio. L'uscita poi delle « Istruzioni elementari... » nel 1760, accentuerà la vocazione piranesiana per il bricolage conferendogli però una svolta in chiave purista che si sostituisce a quella più storicista e classicista di ricordo mantegnesco.

Il lavoro più specificamente architettonico di Piranesi, oltre ai tre progetti per il restauro del coro lateranense, attorno al '63, in cui ricerca una continuità stilistica col precedente borrominiano nel degradare delle decorazioni negli spicchi del catino absidale come Borromini aveva fatto negli spicchi della cupola di S. Ivo, ha due momenti isolati nella decorazione del caffè degli Inglesi, purtroppo perduta, anche se riportata su due tavole dedicate ai camini, e nella sistemazione del piazzale e della chiesa per il Sovrano Ordine di Malta. Ciò che sembra legare i due lavori è il carattere sepolcrale che hanno entrambe queste proposte. A proposito del Caffè degli inglesi c'è una testimonianza dello Jones, seguace di Wilson, che individua questo carattere tombale del locale di Piazza di Spagna. Ciò non va certo collegato al clima deviante, nel giudizio sull'architettura neoclassica in generale di cui quella piranesiana costituirebbe un precedente, che trovava nella freddezza mortuaria il primo elemento costitutivo delle creazioni di quel periodo. Il Caffè degli inglesi, per il ricorrere alla simbologia egiziana, cui si è voluto dare un'interpretazione ermetica, più che emettere significati sembra volerne distruggere.

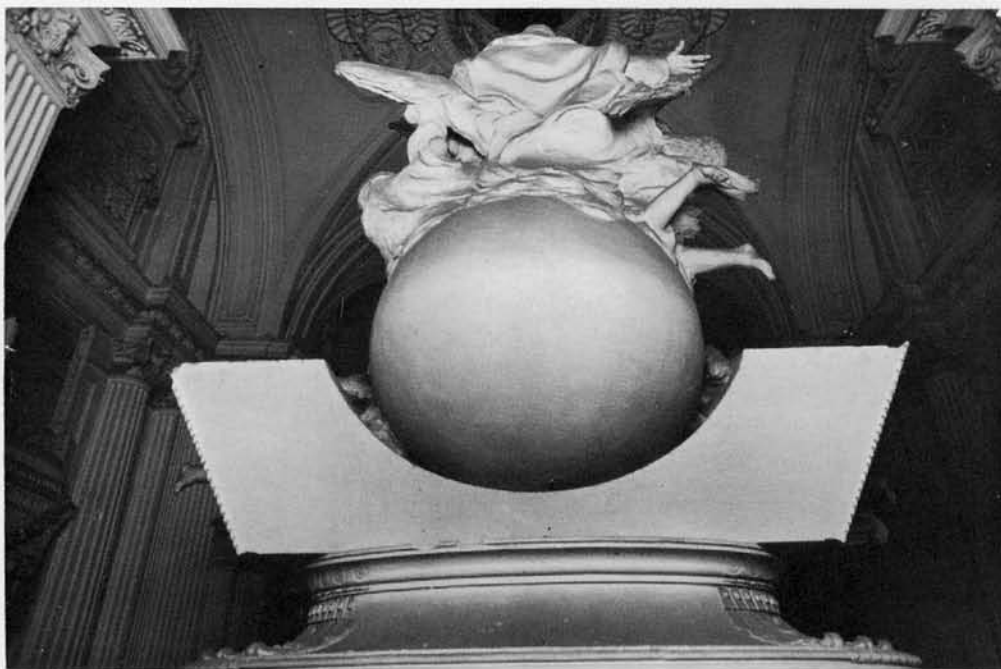
La lettura in chiave sepolcrale degli interventi piranesiani che mi propongo, non va vista come un precorrimiento del successivo diffondersi di un gusto che avrà nelle « Notti » di Jung e nei foscoliani « Sepolcri » uno sviluppo letterario. Risponde piuttosto ad una precisa intenzionalità che vede nel trasporto del manufatto



Il tema della metamorfosi
è una costante piranesiana
che si realizza in pieno
nella fusione tra funzione e decorazione,
come nelle mensole del portale
di S. Maria del Priorato.

architettonico in una dimensione metafisica la possibilità di giungere ad un'architettura che spogliatasi di ogni sedimentazione culturale, si faccia modello in «terra di nessuno». Si faccia modello e non tipo proprio per impedire la possibilità di continuare a studiarne variazioni. Se l'architettura neoclassica punterà sul tipo, e lo studio delle tipologie avrà la parte preminente, in modo che da un prototipo, come sarà ad esempio il Pantheon, si possano ricavare tante variazioni sul tema, Piranesi formula

con S. Maria del Priorato il modello di chiesa che potrà essere copiato ma senza riproporne la prima istanza. La sistemazione del piazzale poi con le alte recinzioni che chiudono anziché aprire urbanisticamente propone un ideale «hortus conclusus», visto come luogo di raccolta di elementi mortuari, anche se decontestualizzati con un ambiguo rimando tra sesso e morte tra rigenerazione e decomposizione, come suggeriscono le urne funerarie alle estremità di ogni lato, i vasi cinerari e gli obeli-



Verso dell'Altare di S. Basilio.

Catino absidale in S. Maria del Priorato.

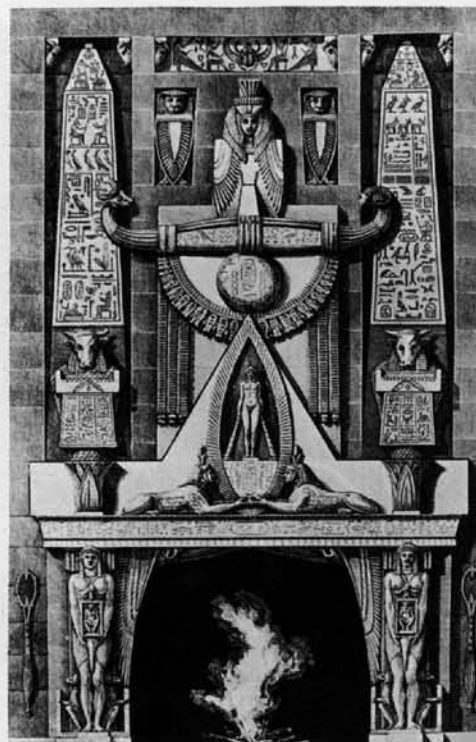


schi. Come urna va letto anche l'incasso su cui si imposta il pilastro scanalato porta-insegne che lievita plasticamente verso l'alto subendo una metamorfosi in quella terminale fusione tra funzione e decorazione. Il tema della metamorfosi è una costante piranesiana che compare anche negli ovuli-limoni delle mensole del portale d'ingresso, negli oriframma che versano ghiande, nei festoni che si fanno corone, e medagliere, nelle nappe che si mutano in pigne, ma tutto avviene in un ambiguo clima da teatro macabro come accenna la comparsa delle maschere e degli strumenti musicali.

La chiesa del Priorato si propone poi come sacello funerario ingrandito, e grande diffusione avrà in seguito sotto questo aspetto di tomba ingigantita. Non ha e non si pone problemi di ambientamento e come

pezzo separato dal contesto si richiama, all'isolamento dei monumenti sepolcrali quattrocenteschi, alla loro vocazione ad essere templi nei templi in voluta dissonanza con la chiesa. Dagli stessi, Piranesi mutua il riferimento grafico, l'accentuazione dei partiti che separano tra loro le decorazioni e lo stacco delle parti ricomposte a collage. L'appartarsi della chiesa come in un recinto sacro, per apparire più sola, isolata da qualsiasi contesto, anche dalla vicina sistemazione della piazza, prelude già all'isolamento della architettura neoclassica sottratta a qualsiasi contaminazione spaziale e temporale con una riduzione a figure semplici e l'ideale inscatolamento in puri volumi. L'oculo-rosone, collocato sopra l'ingresso, non a caso è sistemato in una simulata lastra tombale paleocristiana dalle scanalature enfaticizzate. Si accentua così la destinazione a tomba dell'intera chiesa, vista come luogo di morte; in essa però, l'apertura, cerchiata col trionfante festone, ha ragione sulle tenebre e nel permettere il trapasso tra al di qua e al di là nega la tenebrosità ed il mistero per farsi lucida e spietata ragione. L'apparire della chiesa all'esterno come un sepolcro imbiancato ha l'equivalente nella piena luce dell'interno. Alla luce però veneziana, di ricordo palladiano che si dà come uniforme diluizione nel vano, si sostituisce quella abbacinante della navata, quindi la penombra del transetto, accorciato, secondo stadio senza soluzione di continuità per quel compenetrarsi, appena accennato dai gradini, del fuoriuscire del presbiterio e dell'avanzare della navata, infine l'ombrato turbinio dell'altare col Santo in gloria che si staglia e si disfa in una colata di stucco, tra la luce che piove dall'alto e quella che esplode dal retro dell'abside con la grande finestra abbassata. La sistemazione delle tombe lungo i fianchi della navata, nel richiamare quella borrominiana ne sottolinea la opposta polarità. Il rifiuto di attualizzare il reperto antico, come aveva fatto Borromini immettendolo in una attualità spaziale sempre diversa, pare sottolinearne invece la sensazione di ingombrante lascito, che permette solo operazioni di sovrapposizione con un lavoro di stratificazione che l'apparato decorativo nel suo essere « messo sopra » accentua ed enfatizza. Al vuoto poi del decorativismo sovrapposto, pressato addirittura nel catino absidale, si legano poi le svuotature delle partiture laterali che nel fingere lo scavo d'interno ne svelano l'artificialità posticcia, e l'esasperazione dei particolari gonfiati, di eredità sansoviniana come nel portale della chiesa del Monastero di S. Sal-

Diverse maniere d'adornare i camini...

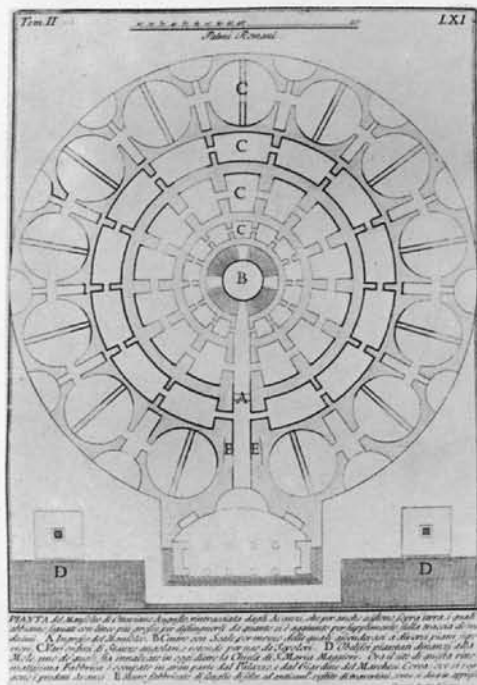


vatore. Piranesi contrappone poi all'inespicabile del Santo in gloria, la cui ascesa è resa difficoltosa dagli intoppi di tanti elementi che distolgono l'attenzione dal turbinio, la piazza pulita dei volumi puri del retro dell'altare. Piranesi nello svelare la complessa articolazione delle varie parti costituenti, sottolineandone la diversità e la logica del puro cozzare indifferente tra loro, fa assumere a questa tabula rasa il senso di una rinuncia, di un'interruzione forzata, sottolineata dall'interrompersi della grafia decorativa.

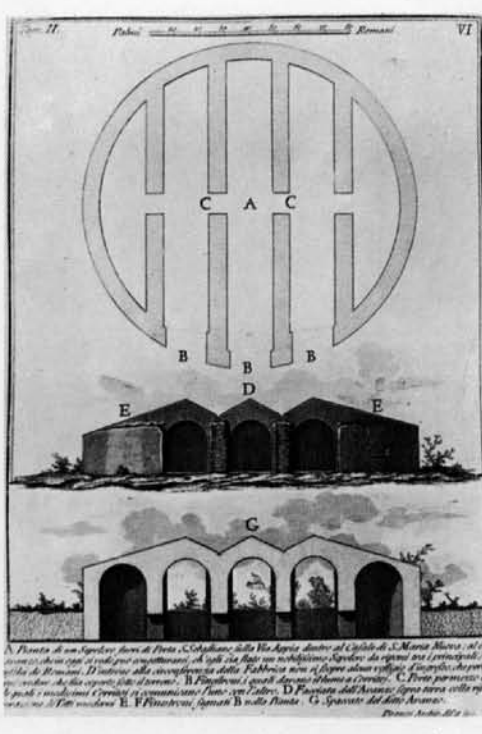
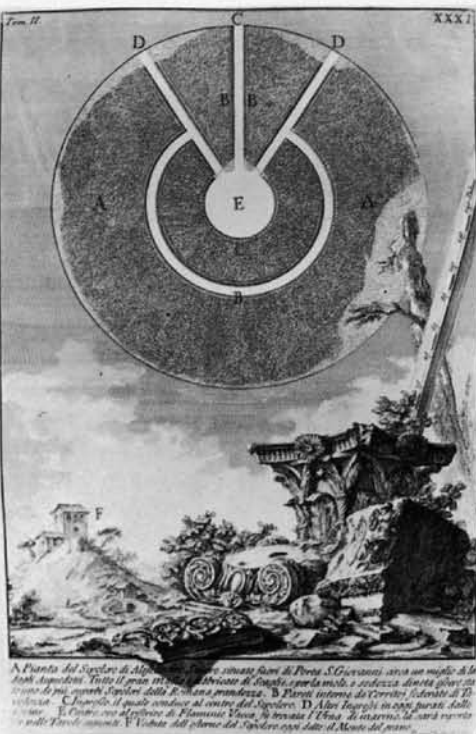
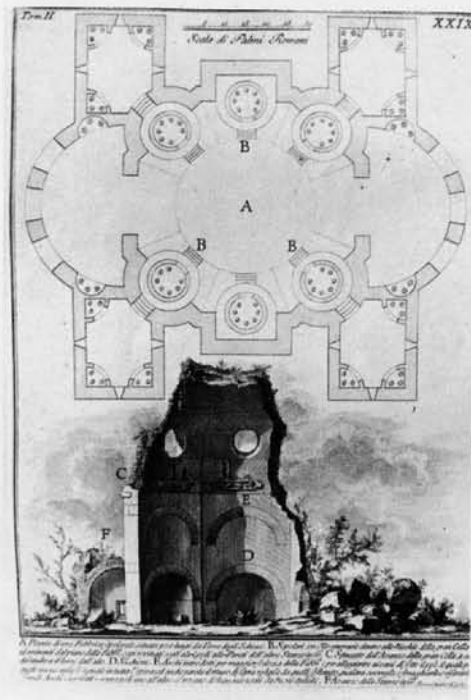
L'aspetto teorico del Piranesi che tra il '60 e il '70 cerca di dare sistematicità al suo pensiero sull'architettura viene affrontato nel '62 in « Della magnificenza » cui segue nel '65 il « Parere sull'architettura » ed infine nel '69 il « Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana ». Ad un primo esame le tre prese di posizione presentano una discontinuità che ha fatto dubitare della stessa autenticità degli scritti. Nel primo si ha una visione funzionalista, decantata da ogni contaminazione barocca, per difendere l'ori-

ginalità dell'arte romana dai denigratori, per evidenziare la validità tecnica di quelle grandi costruzioni, il tutto su un allineamento alle posizioni del Lodoli e della sua linea razionalista. Non tragga però in inganno la contemporaneità del Campo Marzio che sembrerebbe in contraddizione allo scritto per le sue intraviste ascendenze barocche: in realtà qui la curva è sempre sentita come variazione della retta, come altra possibilità di essere, mai nel sinuoso abbandono barocco. Alla dialettica spaziale si sostituisce una frontale contrapposizione spaziale, al senso dell'illimitato il senso di una « finitio ». Questo è anche il senso dell'esasperata annotazione ingegneristica che forse sotto lo stimolo del Poleni e delle sue « Memorie storiche » del '48, sottese da uno sperimentale tecnicismo, che si ritroverà nella ripresa anatomica sui particolari delle strutture architettoniche dei ponti e delle vie. Mutua dallo stesso quella tecnica dell'ingigantimento dell'immagine, con un'ossessiva ripetizione, quasi pop, come nelle tavole delle lapidi ritrovate nelle varie tombe, che fa diventare questi elementi dei veri ready-made, oggetti spiazzati dall'abituale contesto ed ermetici nel loro proiettarsi in avanti allucinante. Il « Parere », steso in forma di dialogo, potrebbe far pensare ad una correzione di tiro per la sua giustificazione dell'apparato decorativo e per la conseguente rivalutazione del barocco, contro la dilagante campagna nei confronti degli eccessi da parte della linea razionalista del Lodoli. Non è un caso che venisse pubblicato solo allora il trattato cinquecentesco del Gallacini sulle deviazioni degli architetti che continuava in fondo quella polemica antigesuitica condotta per il diffondersi di un velato giansenismo e che aveva avuto nel binomio Corsini-Bottari, un punto di riferimento, per quel sogno di restaurazione dell'assolutezza cinquecentesca che ha fatto individuare una « architettura dell'Arcadia ». In realtà questa aspirazione alla libertà della fantasia non è altro che la continuazione di quella spinta immaginativa che sottintende il Campo Marzio. Ma si tratta stavolta di un'immaginazione controllata sulla garanzia della storia e vigilata senza la possibilità di partorire mostri. Si individua così nel labirintico variare, in un gioco di cui si conoscono tutte le mosse la coscienza di uno scatto accettato con rassegnazione. Con il « Ragionamento », l'ultima bruciante difesa di Piranesi annessa alle tavole sui camini, legati alle decorazioni di Oppenord ed ai camini di N. Pineau, al supposto sfocio nell'eclettismo, alla contaminazione più sfrenata de-

gli stili, si associa l'idea di un accantonamento se non di un rifiuto della storia con il suo peso vincolante, vista nel suo infausto e mortificante valore negativo, nella sua inutilità. A questo allude il riporre come in una teca la collezione inservibile di quelle forme archetipe, oscillanti tra il vuoto dell'astrazione geometrica, nella loro riduzione a elementi semplici e definiti, ed il tutto pieno di una grafia inventata a coprire l'assenza di struttura. Piranesi è cosciente, in questa sua bizzarra, di uscire dalla « monotona carreggiata » e tenta allora una stanca difesa prevenendo le obiezioni future, con la giustificazione della varietà e del gusto.



Piante di Sepolcri.



Pianta di un Sepolcro di Roma. A. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria. B. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria. C. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria. D. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria. E. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria. F. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria. G. Sepolcro di S. Maria della Vittoria, detto al Capello di S. Maria Nuova, nel cui interno si vede una grande sala con un altare, e sopra di esso una grande figura di Cristo, e sopra questa una grande figura di S. Maria.

Continua così con le sue abili mosse, la sua partita in cui preferisce nascondere le piste, sconcertare e lasciare nel dubbio chi tenti di afferrare il senso politico delle sue proposte.

Da questo azzeramento del patrimonio a disposizione, bruciato al rogo per fare rinascere, come l'araba fenice, una nuova architettura, dalla nudità cui alludono i collages dei camini in cui, al collasso degli stili si lega lo spiraglio di una partenza da zero, che prenderanno le mosse gli architetti della rivoluzione francese. Nella prefigurazione utopica di una nuova missione per l'architetto e di un nuovo ruolo per l'architettura,

ra, stabilendone anche il destino sociale, legandolo al concetto di economia (significativa a proposito la polemica Soufflot e Durand sugli sprechi architettonici del primo), acquistano diffusione le posizioni piranesiane uscendo da un circolo per iniziati per farsi strumenti di lotta. Si va oltre i diretti rimandi formali che da Piranesi trapassano a Boullée, dal gigantismo di quegli improbabili interni, all'uso diaframmato dei colonnati, alla stessa « architettura parlante », alla segregazione in interno di un oggetto architettonico (la piramide in Piranesi, il tempio in Boullée). Si va oltre anche la parallela vocazione urbanistica per pezzi isolati di Ledoux o l'esibita e divertita massoneria di Lequeu. Il porsi in chiave critica fino alla scoperta del Nulla, del grande Vuoto da cui ripartire, sarà utilizzato dalla cultura architettonica italiana più avanzata dell'Ottocento. Contro le fughe formalistiche del Quarenghi a Bergamo e poi in Russia, del Calderara a Vicenza, contro la retorica decantata e purificata di un Antolini, si insinua il ritorno al silenzio piranesiano, alla sua costruzione del vuoto che trova nell'attività cimiteriale del Vantini a Brescia e nella sua chiesa di S. Martino a Gargnano la verifica di quello horror et amor vacui.

La cultura architettonica contemporanea, nell'impasse in cui è venuto a trovarsi il movimento moderno ha tentato di voltarsi indietro verso le proprie origini, rischiando spesso il destino di Orfeo, ricercandole nella disincantata lucidità del lavoro piranesiano. Si è tentato come ha fatto L. Kahn, di trarne elementi per una critica che si facesse operativa ma che ha rischiato spesso di scivolare nella ripresa formale se non addirittura di riferirsi alla negatività del consumo dell'idea piranesiana in un riproposto neoclassicismo. Da questo aspetto va isolato il lavoro di A. Rossi, ma non certo quello della sua scuola che ha espresso formalmente nelle sue rare « architetture silenziose » il dramma di una rinuncia alla complessità, alla ambiguità e alle codificate invariante zeviane dell'architettura moderna. E a Rossi pare idealmente legarsi l'« aristocratica » scuola critica veneziana, impegnata in un discorso al di là e al di qua dell'architettura. Ed è questa situazione, questa sensazione odierna di stare oltre l'architettura che rende più attuale che mai tutto il lavoro di Piranesi.

Per una selezionata bibliografia sull'argomento, confrontare Henri Focillon, Giovanni Battista Piranesi, a cura di Maurizio Caldesi e Augusta Monferini: Alfa Edizioni Bologna 1967.

Manfredo Tafuri, G. G. Piranesi: l'architettura come « utopia negativa », « Angelus Novus », 191, n. 20, pp. 89-127.