

Mario Bevilacqua

PIRANESI

Taccuini di Modena



© Copyright 2008
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.com

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina:
G.B. Piranesi, Casa dei Crescenzi.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. 1523 (γ y 6, 33), c. 34v

Finito di stampare nel mese di ottobre 2008
da Tipograf, Roma

ISBN 978-88-7575-080-0

Sommario

- 1 Piranesi, i Taccuini di Modena.
Nella mente creativa del genio
Disegni di Piranesi. Dispersione e collezionismo
Un percorso biografico attraverso le pagine dei Taccuini
Schizzi dal vero, copie di studio
Testi e immagini
Una Prefazione alle Vedute di Roma
Un ampio e magnifico Collegio: genesi di un trattato?
Il 'sesto ordine dell'architettura'
Piranesi e i suoi autori: intellettuali, antiquari, redattori
I Taccuini di Modena. Nella mente creativa del genio
- 75 Taccuino A
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Campori 1523 (γ y 6, 33)
- 197 Taccuino B
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Campori 1522 (γ y 6, 32)
- 269 Piranesi.
Un profilo biografico
- 297 Bibliografia
- 311 Indice analitico

Ringraziamenti

La pubblicazione dei Taccuini di Piranesi è stata possibile grazie alla Fondazione Roma, nella persona del suo Presidente, avv. Emmanuele Francesco Maria Emanuele, che ringrazio per questo ulteriore impegno di alto mecenatismo culturale, che segue quello che promosse la mostra "Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi Vedute", da me curata con Mario Gori Sassoli presso il Museo del Corso di Roma nel 2006, in cui i Taccuini di Modena vennero esposti per la prima volta.

Un ringraziamento particolare è doveroso all'Amministrazione comunale di Modena, nella persona dell'Assessore alla Cultura dott. Mario Lugli, e alla dott.ssa Francesca Piccinini, Direttrice del Museo Civico d'Arte; e quindi alla Biblioteca Estense Universitaria, al Direttore dott. Luca Bellingeri, alla dott.ssa Paola Di Pietro, Responsabile del Settore manoscritti, e a tutto il personale.

Esprimo un ringraziamento sentito alla Fondazione Marco Besso di Roma, al suo Presidente, baronessa Gloria Sonaglia Lumbroso, e al suo Direttore, dott. Antonio Martini, che ha generosamente contribuito alla pubblicazione. Isabella Boari, responsabile del ricco fondo di stampe della Biblioteca della Fondazione, ne ha agevolato la consultazione e la riproduzione; Carla Rivolta e tutto il personale della Biblioteca hanno sempre facilitato lo studio e la ricerca.

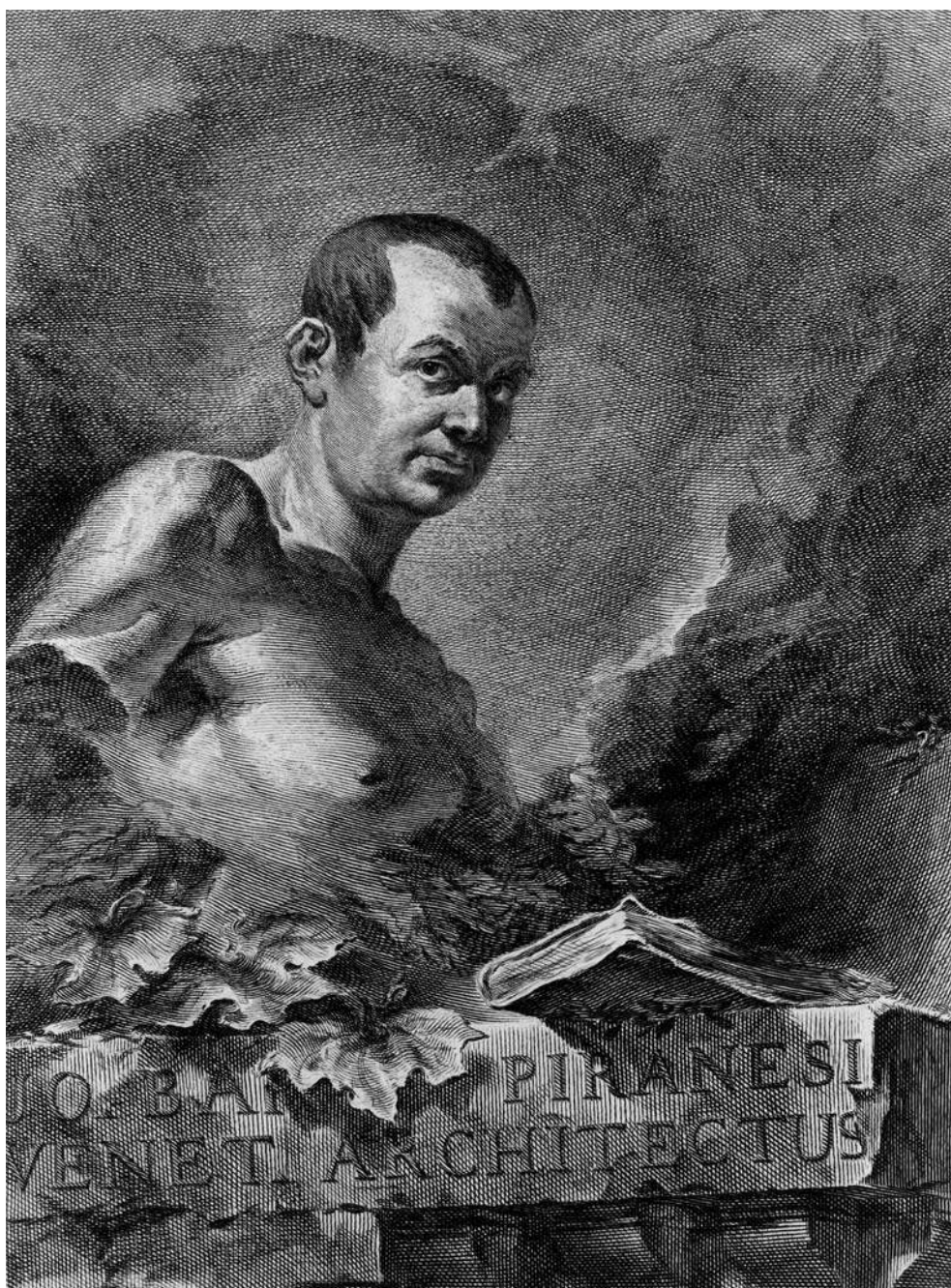
Al Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, e al suo Direttore, prof. Marcello Fagiolo, va tutta la mia consueta gratitudine. Gli amici Anna Capuzzi, Giancarlo Coccioli, Marisa Tabarrini hanno seguito ogni fase del lavoro, dando contributi essenziali.

Il lavoro di approfondimento sui due Taccuini di Modena non sarebbe stato possibile senza l'aiuto, la generosità, la pazienza di molti, e la disponibilità di musei, biblioteche e collezioni d'Italia, d'Europa e d'America. Giorgio Marini ha seguito il lavoro a partire dalle sue fasi preliminari, dispensando consigli e competenze insostituibili, condividendone con pazienza tanti aspetti piacevoli e tanti problemi. A lui va la mia piena gratitudine. Luigi Ficacci, con cui il lavoro è stato inizialmente condiviso, mi ha sostenuto con l'entusiasmo e la generosità che gli sono consueti. Fabio Barry, Giulia Fusconi, Mario Gori Sassoli, Elisabeth Kieven, Giorgio Ortolani, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Alda Spotti, Alessandro Viscogliosi hanno dato suggerimenti e interpretazioni preziosi.

Ricordo infine il contributo, sempre indispensabile, di tanti colleghi e amici, tra cui Aurelio Aghemo, Laura Bassotti, Roberta Battaglia, Stephanie Buck, Paola Ciano Rossetto, Stephanie Clarke, Sabina De Cavi, Francesco Paolo di Teodoro, Rhoda Eitel-Porter, Daniela Gallavotti Cavallero, Gabriella Golluccio, Marco Guardo, Heather Hyde-Minor, David Klemm, Francesca Lui, Gabriele Morolli, Serenita Papaldo, Susanna Pasquali, Emanuele Pellegrini, Milena Ricci, Andrew Robison, Myra Nan Rosenfeld, Andreas Stolzenburg, Guido Tacoli di San Possidonio, Alessandro Zuccari.

Infine ringrazio Vincenzo Innocenti Furina che, con tutto lo staff di Editoriale Artemide, ha coordinato con sapienza e rara professionalità tutta l'operazione Piranesi'.

Piranesi, i Taccuini di Modena
Nella mente creativa del genio



1. Felice Polanzani. Ritratto di Giambattista Piranesi. Acquaforte (1750).

Piranesi, i Taccuini di Modena Nella mente creativa del genio

Disegni di Piranesi. Dispersione e collezionismo

“Il y portait constamment dans sa poche un crayon et du papier blanc, et s’il était forcé de s’arrêter un moment chez quelqu’un, il esquissait quelque composition sur le coin d’une table ou prenait quelque note utile”¹.

Il *furor* grafico piranesiano, la necessità di appuntare continuamente idee, di fissare rapidamente impressioni, luoghi, monumenti, particolari, così realisticamente testimoniato alla fine del Settecento dal suo primo biografo Legrand, trova evidenza nei due Taccuini della Biblioteca Estense e Universitaria di Modena nel modo più straordinariamente immediato e coinvolgente: unici, preziosi superstiti di quella grande quantità di quaderni tascabili che l’artista doveva costantemente portare con sé, e oggi smembrati e dispersi nelle principali collezioni pubbliche e private d’Europa e d’America.

I due Taccuini modenesi, donati con tutte le sue ricche collezioni artistiche alla città dal marchese Giuseppe Campori (1821-1887), appassionato collezionista², rappresentano, con un insieme di quasi trecento fogli in gran parte fittamente disegnati e annotati (interamente autografi quelli del primo Taccuino, mentre nel secondo si affiancano le mani dei figli dell’artista, Laura, Angelo e Francesco), forse il nucleo più consistente di grafica piranesiana, e costituiscono sicuramente l’aggiunta quantitativamente e qualitativamente più importante al già consistente *corpus* di disegni dell’artista, valutato tra i seicento e i mille fogli³.

La conservazione dei due Taccuini è l’esito fortunato di una serie di circostanze che, dopo un primo vero e proprio saccheggio che ne ha asportato circa un quarto dei fogli, sicuro preludio al definitivo smembramento, li vede entrare, in una data imprecisata precedente il 1884⁴, tra le raccolte Campori, inspiegabilmente declassati però con una attribuzione a uno dei figli di Piranesi, Angelo⁵: una conferma, in fondo, di quella scarsa sensibilità del Campori verso il disegno, e della sua maggiore attenzione per il dato documentario del taccuino d’artista⁶.

Dimenticati quindi come testimonianza curiosa ma in fondo poco significativa del più oscuro tra i figli di Piranesi, i due Taccuini sono stati riconosciuti solamente nel 1978 da Silla Zamboni e Adriano Cavicchi come autografi di Giovanni Battista, e segnalati al convegno internazionale di studi piranesiani curato da Ales-

sandro Bettagno presso la Fondazione Cini di Venezia⁷. Il ritrovamento e la prima analisi condotta dai due studiosi rappresentano sicuramente uno dei risultati di maggiore rilevanza della straordinaria stagione di ricerche che coincide con le celebrazioni del secondo centenario della morte di Piranesi, e tra i contributi più significativi per lo studio di Piranesi disegnatore, tema che, dopo gli studi pionieristici di Felice Stampfle e Hylton Thomas, è ormai approfondito in una serie di contributi importanti⁸. Ma da allora i Taccuini, pure annoverati tra i capolavori delle preziose collezioni dell'Estense di Modena⁹, non sembrano aver stimolato nuove ricerche, e il loro contenuto ha stentato a integrarsi pienamente negli studi: ne sono stati presi in considerazione alcuni singoli fogli, per lo più quelli più godibili, con composizioni finite o riconoscibili come preparatorie per incisioni, mentre la caotica complessità dell'insieme, così apparentemente impenetrabile e indecifrabile, significativa invece e preziosa proprio nella sua integrità di materiale di lavoro e nella sua immediata consequenzialità, è rimasta interamente inesplorata.

Il collezionismo di disegni di Piranesi, alimentato dall'artista stesso fin dagli anni giovanili con la produzione di una consistente quantità di fogli rifiniti, firmati e montati su fogli leggermente più grandi incorniciati a penna¹⁰, venduti o regalati ad amici e colleghi¹¹, è già vivace nel Settecento: l'amico Clérissieu ricorda nel 1754 le difficoltà per ottenere tre disegni autografi, valutati un prezzo rilevante¹²; ed è documentato come ancora negli anni della maturità Piranesi eseguisse e vendesse disegni, anche con invenzioni originali¹³. Già nel 1756 comparivano a Parigi all'asta della preziosa collezione del duca de Tallard "quatre desseins d'Architecture, dont une fantaisie, fruit du génie singulier de cet Artiste, actuellement vivant", e diversi altri disegni sono in vendite francesi degli ultimi decenni del Settecento e dei primi anni dell'Ottocento¹⁴. La fama di Piranesi disegnatore è attestata da numerose testimonianze; già nel 1768 William Gilpin, artista e propugnatore delle teorie del pittoresco, lodava l'immediatezza dei suoi schizzi, e nel 1811 un critico inglese suggestivamente celato dietro lo pseudonimo di "Philographicus" ribadiva "the vivid feeling and masterly powers of execution which he possessed in that branch of the art"¹⁵.

L'interesse per la grafica piranesiana si sviluppa quindi notevolmente nell'Ottocento, privilegiando per lo più le grandi composizioni finite e gli studi di figura, considerando meno interessante tutto il materiale strettamente personale di studio e di lavoro, eventualmente estrapolandone, ritagliandoli da fogli più grandi, album, quaderni e taccuini di lavoro, elementi compositivi indipendenti.

Alla morte dell'artista, nel 1778, nelle stanze della grande casa-atelier romana tra via Gregoriana e via Sistina si conservava intatto, accanto ai rami e agli stru-

menti della calcografia, anche un enorme insieme di carte e materiale grafico accumulato in un'intensa vita di lavoro: l'archivio e la contabilità della florida attività imprenditoriale, i carteggi familiari, commerciali ed eruditi intrattenuti con amici, colleghi, intellettuali, mecenati e clienti italiani e stranieri, bozze, appunti e minute dell'attività erudita ed editoriale, le raccolte di libri, incisioni, disegni e dipinti di artisti del Sei e Settecento, e infine l'enorme insieme dei disegni, materiale prezioso ma anche essenziale strumento di lavoro per la calcografia passata in gestione ai figli Francesco e Pietro: "300 dessins de la ville de Pompei, du théâtre d'Hercolaneum et du muséum de Portici, avec plans et descriptions; manuscrits divers renfermés dans une caisse et formant 200 liasses, ouvrages d'une grande érudition de Jean-Baptiste Piranesi, qui lui avoient coûté cinquante années de travail et qu'il n'avoit pas encore publiés; 24 volumes de compositions, dessins des antiquités par Jean-Baptiste Piranesi; toute la correspondance et autres papiers, depuis 80 ans, qui regardoient la maison et la calcographie; un dessin en grand format du cirque de Caracalla; 300 dessins des fouilles faites à Rome depuis 60 ans, qui devoient servir à fournir un plan de l'ancienne ville de Rome; 250 dessins des plans avec les élévations de la villa Adriana à Tivoli, par Jean-Baptiste et François Piranesi; 140 dessins des plans et élévations du cirque de Caracalla; 150 dessins des Thermes de Caracalla, de Dioclétien et de Titus, avec descriptions; 60 dessins des navires anciens, avec description; 12 dessins des obélisques égyptiens; 180 dessins des ornemens les plus recherchés par les artistes les plus célèbres; 25 dessins du chateau de Caprarola, avec plans et élévations"¹⁶.

Solo una minima parte di questo materiale poté essere posto in salvo da Francesco Piranesi al momento della sua fuga a Parigi nel 1799, quando tutto il contenuto della casa-officina venne messo sotto sequestro e in parte inviato a Napoli. Alla morte di Francesco nel 1810 la vendita dei suoi beni includeva le matrici calcografiche (acquistate dagli editori Firmin Didot, saranno recuperate da Gregorio XVI nel 1839 per la Calcografia camerale)¹⁷, e un nucleo di libri e incisioni sicuramente appartenuto a Giovanni Battista¹⁸, mentre non è ricordato alcun disegno. Una certa quantità di disegni doveva comunque essere rimasta in Italia, forse presso Pietro, tra cui l'insieme dei fogli coi templi di Paestum, acquistato verosimilmente in Italia qualche anno prima del 1811 dal gentiluomo inglese Charles Lambert, e quindi passato, qualche anno dopo, nella collezione di John Soane, nella cui casa-museo si conserva tuttora¹⁹.

È solo nella seconda metà dell'Ottocento e agli inizi del Novecento che schizzi e taccuini di lavoro inizieranno a riaffiorare numerosi sul mercato antiquario: coi Taccuini di Modena compaiono quindi lo straordinario insieme di 130 disegni della Pierpont Morgan Library di New York²⁰, ricco di una notevole quantità di

piccoli fogli con idee e schizzi spesso tracciati con disordine e sovrapposti tra loro, anche sul verso di appunti e minute di lettere, oltre a interessante materiale di studio e di scuola, e un nucleo consistente di più di 50 disegni preparatori per camini e arredi, che con l'insieme di 28 fogli della Kunstbibliothek di Berlino, acquisito nel 1943, e altri gruppi minori, doveva comporre una cartella completa e coerente di fogli preparatori per le *Diverse maniere di adornare i Cammini*; e il gruppo di circa 50 fogli acquisiti nel 1908 dal British Museum dalla dispersione della collezione del reverendo John Gott (1830-1906)²¹, che ugualmente include composizioni non finite e fogli giovanili, tra cui una pagina sicuramente asportata dal Taccuino A di Modena. A questi nuclei consistenti e per molti versi confrontabili tra loro, come già proponeva Hylton Thomas, che li riteneva entrambi "evidently brought together at random in Piranesi's studio, and presumably sold from it (in Paris?)"²², si accosteranno anche altri insiemi significativi: il gruppo di 26 fogli della Kunsthalle di Amburgo, di cui 18 dalla collezione berlinese Muenstermann, acquistata nel 1898²³; quello di 15 fogli dell'architetto amburghese Ludwig Hermann Philippi (1848-1908), disperso nel 1884 e poi nel 1909 e in parte confluito tra fine Ottocento e primi Novecento nella Kunstbibliothek di Berlino²⁴. Altri nuclei di disegni minori e giovanili sono quelli del Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam e della Courtauld Art Gallery di Londra, che unisce i lasciti novecenteschi di Sir Robert Witt e Antoine Seilern²⁵.

Un percorso biografico attraverso le pagine dei Taccuini

Documenti straordinariamente preziosi nella loro unicità, sfogliare i Taccuini modenesi è una esperienza forte. Decine e decine di fogli testimoniano con straordinaria freschezza alcune fasi cruciali della creatività di Piranesi: le sperimentazioni e gli studi che nella seconda metà degli anni '40 portano l'artista a imporsi nel panorama romano, denso di stimoli e iniziative, e, dal decennio successivo, la piena maturità dell'uomo ormai celebre in tutta Europa, impegnato in opere che segnano profondamente lo spirito dell'epoca.

Il primo Taccuino ("Taccuino A"), utilizzato per un periodo relativamente breve, tra 1747 e 1750 circa, presenta un nucleo davvero consistente di pagine fittamente annotate e disegnate in un insieme apparentemente frammentario e caotico: appunti di ogni genere, spesso sovrapposti tra loro, con rapide note quotidiane di spese, nomi, indirizzi, trascrizioni da testi di architettura ed elenchi di luoghi da visitare e antichità da studiare; rapidissime intuizioni personali, risolte nella concisione di una frase lapidaria, penetrante; lunghi brani a carattere storico e teorico, nuclei embrionali di opere vaste e ambiziose mai pubblicate, ma sicuri testi-

moni di quelle capacità e di quegli entusiasmi che porteranno Piranesi, con l'aiuto di molti, alle sintesi erudite e polemiche della maturità.

Le carte del Taccuino A permettono di avanzare una serie di riflessioni e precisazioni sulla maturazione – fino alla metà degli anni '40 indubbiamente lenta, in un certo senso persino tardiva – della dirompente creatività di Piranesi a partire dal secondo, e definitivo, rientro a Roma nel settembre del 1747.

Piranesi era arrivato per la prima volta a Roma da Venezia, ventenne, nel 1740, con una piccola assegnazione del padre, capomastro, che era riuscito a farlo aggregare al corteggio del nuovo ambasciatore della Serenissima presso la Santa Sede. Entusiasta e assetato di studio, il suo primo biografo, Legrand, ricorda l'apprendistato nello studio dell'incisore Giuseppe Vasi, l'introduzione alla topografia romana nelle ultime fasi di realizzazione della *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli, i contatti con gli eruditi che ne avrebbero dovuto curare il libro-guida di accompagnamento, gli immediati rapporti di cameratismo coi giovani *pensionnaires* dell'Accademia di Francia e col loro docente di prospettiva, l'ormai celebre pittore piacentino Giovanni Paolo Pannini. Al termine di questo primo, intenso soggiorno di studio, nel 1743, Piranesi pubblica una serie di 12 tavole con frontespizio di formato medio, la *Prima parte di architetture e prospettive* (Fig. 2), con ricostruzioni grandiose e fantastiche di architetture antiche, nel solco di una tradizione consolidata fortemente agganciata alla scenografia teatrale, da Juvarra ai Bibiena²⁶. La *Prima parte* è dedicata al colto capomastro-imprenditore di origine comasca Nicola Giobbe, nella cui fornita biblioteca Piranesi aveva potuto muoversi liberamente e perseguire i suoi interessi storici e artistici²⁷. Attraverso Giobbe, che gestisce i principali cantieri della Camera Apostolica, dalla fontana di Trevi al palazzo del Quirinale, agli acquedotti urbani, e dei principi Colonna, per i quali cura l'annuale allestimento degli effimeri della festa della China, dove si incontrano e coordinano i saperi tecnici e architettonici e le necessità artistiche e documentarie dell'incisione e dell'editoria²⁸, Piranesi può confrontarsi in modo diretto e personale coi protagonisti dell'architettura romana dei primi anni '40, Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli. Sono queste le autorità attraverso cui interpretare l'evoluzione del linguaggio barocco verso la modernità, dove lo studio dell'antichità non è mero esercizio formale di stile, ma guida etica nella formulazione di una nuova estetica. Ma la *Prima parte* è un'opera ancora gracile, e le esperienze degli anni successivi, quando Piranesi entra in contatto, inizialmente forse attraverso la collaborazione con Nolli, coi più avanzati circoli eruditi della città, tra cui Giuseppe Bianchini e quindi Giovanni Gaetano Bottari, bibliotecario dei principi Corsini e della Biblioteca Vaticana, intellettuale influente e rigoroso che eserciterà su di lui un'influenza profonda e duratura (nonostante la rottura formale dei rapporti nel 1758-59)²⁹, lo rendono

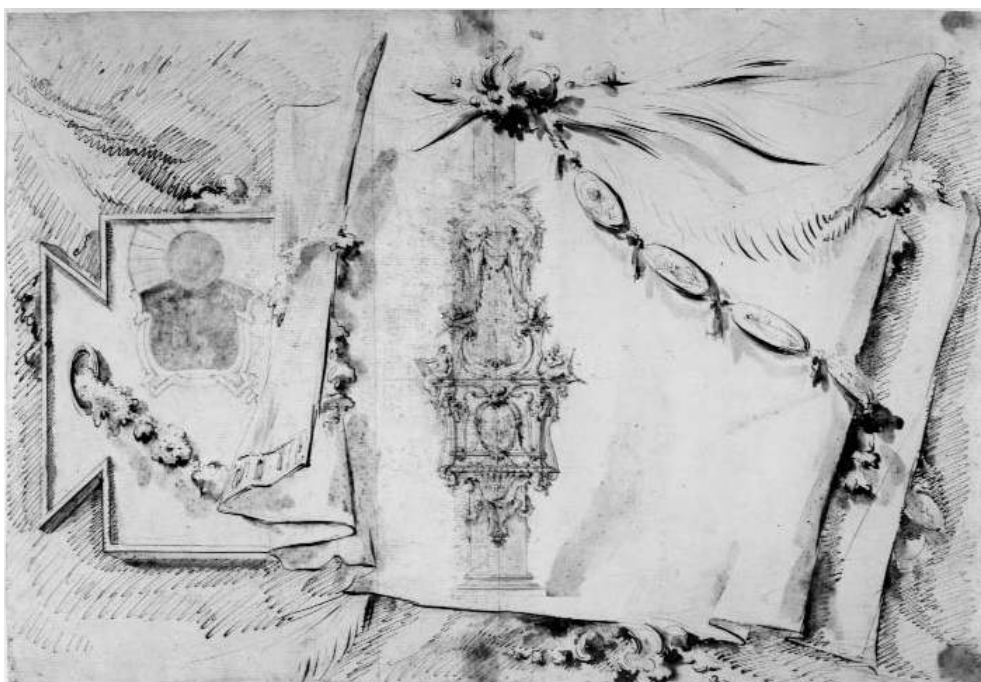


2. G.B. Piranesi. *Prima parte di architetture e prospettive*. Roma, 1743. Frontespizio.

probabilmente sempre più inquieto, insoddisfatto tra grandiose aspirazioni e prosaicità delle occasioni d'impiego che gli vengono offerte: le piccole *Varie vedute di Roma*, incise velocemente – “une par jour” – per soddisfare il mercato editoriale, e collaborazioni saltuarie, in alcuni casi rimaste addirittura anonime.

Tra il 1743 e il 1748 Piranesi conosce un accavallarsi di esperienze diverse che denuncia una profonda insicurezza, una forte lacerazione interiore, resa umanamente sempre più drammatica dall'aggravarsi, nella scarsità di occasioni lavorative, delle ristrettezze economiche. Per due volte rientra a Venezia (1744; 1745-47)³⁰, tentato forse da proposte che però lo vedono incerto sulla vocazione e sul futuro; e le difficoltà di inserimento in laguna sono sicuramente accentuate dall'indecisione sulle strade da intraprendere, sui progetti da perseguire: l'architettura e la decorazione, la scenografia, l'incisione – d'invenzione e di traduzione, d'architettura – per l'editoria d'arte, le magistrature e la burocrazia tecnica dello Stato³¹. È solo nel settembre del 1747, rientrando definitivamente a Roma, che Piranesi sembra aver finalmente maturato una scelta di coraggiosa autonomia espressiva, e aver trovato finalmente i mezzi concreti per intraprenderla. Le pagine del Taccuino A, iniziato nel momento del secondo, e definitivo, rientro a Roma, raccolgono solo l'eco delle prime esperienze romane; registrano la messe di nuove suggestioni veneziane maturate nel rientro in laguna nel 1745-47, col rinnovato studio della storia attraverso le imprese editoriali di Giorgio Fossati, con le riedizioni di Palladio e Fischer von Erlach, a cui dovette sicuramente collaborare, la maturazione di uno stile grafico fluido e decorativo, legato da un lato alla più recente produzione incisoria veneziana, da Ricci a Tiepolo, dall'altro al mondo della decorazione rocaille, dallo stucco all'intaglio (lo scultore Morlaiter ricorda di averlo conosciuto “per l'aderenza al mio impiego”) (Fig. 3); documentano infine l'esplosione di idee, progetti e realizzazioni che lo porteranno, nel giro di pochi anni, ad affermarsi come protagonista, unicamente attraverso l'incisione individuata come mezzo privilegiato per la diffusione intellettuale, nel panorama artistico e culturale europeo.

La decisione di rientrare a Roma nel 1747 ha tra le possibili spiegazioni pratiche l'incoraggiamento di Giuseppe Wagner, incisore e grande mercante di stampe stabilito a Venezia dopo anni di fruttuosa attività londinese, che avrebbe coinvolto Piranesi come proprio agente, affidandogli in conto vendita una cospicua partita di incisioni³². È stato notato come, in mancanza di un mecenate generoso e influente, solo una contingenza simile potesse consentire all'artista quelle condizioni di autonomia produttiva, che nel campo dell'incisione implica la disponibilità di ingenti capitali per l'acquisto di rame e carta. L'autonomia – e la capacità – imprenditoriale di Piranesi (ricordato da molti testimoni come avido, cinico, addirittura brutale negli affari), che con gli anni diventerà proverbiale e di cui egli stesso



3. G.B. Piranesi. Disegno per un frontespizio con pianta e alzato di un pulpito addossato a una colonna. Penna e inchiostro bruno chiaro, matita nera, inchiostro rosato, mm. 508x750. New York, The Pierpont Morgan Library and Museum. Bequest of Junius S. Morgan and gift of Henry S. Morgan (1966,11:8).

si compiacerà ripetutamente, in pubblico e in privato, è un dato di grande interesse nell'affermazione della libertà espressiva dell'artista, nella precoce prefigurazione dei meccanismi economico-produttivi dell'età moderna. La sua scelta coraggiosa, addirittura azzardata, diventerà l'ostentato orgoglio della propria condizione di intellettuale "nato libero"³³, svincolato dal giogo dei meccanismi di un mecenatismo aristocratico e cortigiano polemicamente denunciato come instabile, vincolante, quando addirittura non umiliante, e si tingerà cogli anni di venature liberarie fortemente alimentate da una sicura affiliazione massonica³⁴.

Terminata la ricerca spasmodica di lavoro, che lo aveva portato ad accettare, e alle volte a sollecitare, impieghi modesti, per collaborazioni editoriali e incisioni di traduzione; sostanzialmente terminata la produzione di opere occasionali, o più prettamente commerciali, alcune rimaste addirittura anonime, di cui il Taccuino registra ancora gli ultimi echi, nella seconda metà degli anni '40 Piranesi inizia dunque a concepire e a realizzare alcune di quelle opere straordinariamente originali che lo avrebbero rapidamente imposto all'attenzione europea. Una stagione



4-5. G.B. Piranesi. Grotteschi ('Scheletri'; 'Arco trionfale').



6. Pietro Testa. Allegoria della pittura. Acquaforse (1637-38).

creativa sorprendente, che vede in stretta sequenza la prima redazione delle Carceri, databile al 1745-47/8 e pubblicata da Bouchard col titolo *Invenzioni Capric di Carceri* nel 1749-50 (Fig. 37); la pubblicazione delle quattro grandi tavole dei *Grotteschi* (Figg. 4, 5), datate ora da Robison al 1747-49, la cui composizione fantastica e intrisa di simboli elude ancora qualsiasi tentativo di interpretazione univoca³⁵ (la citazione nel Taccuino delle *Quattro stagioni* di Pietro Testa costituisce ora un richiamo forte ed esplicito, rimasto finora inesplorato, alle grandi tavole allegoriche dell'incisore lucchese) (Fig. 6); la doppia serie di tavole con le *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica*, terminata nell'ottobre del 1748 e dedicata a Giovanni Gaetano Bottari; le grandiose composizioni con *Ampio magnifico porto* e *Pianta di ampio magnifico Collegio* (che i dati del Taccuino A consentono ora di agganciare con tutta evidenza al tema del Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca bandito nel 1749), entrambe incluse nel 1750 nella serie intitolata *Opere varie*, in cui sono raccolte anche tavole riedite della *Prima parte*, e a cui si collega lo



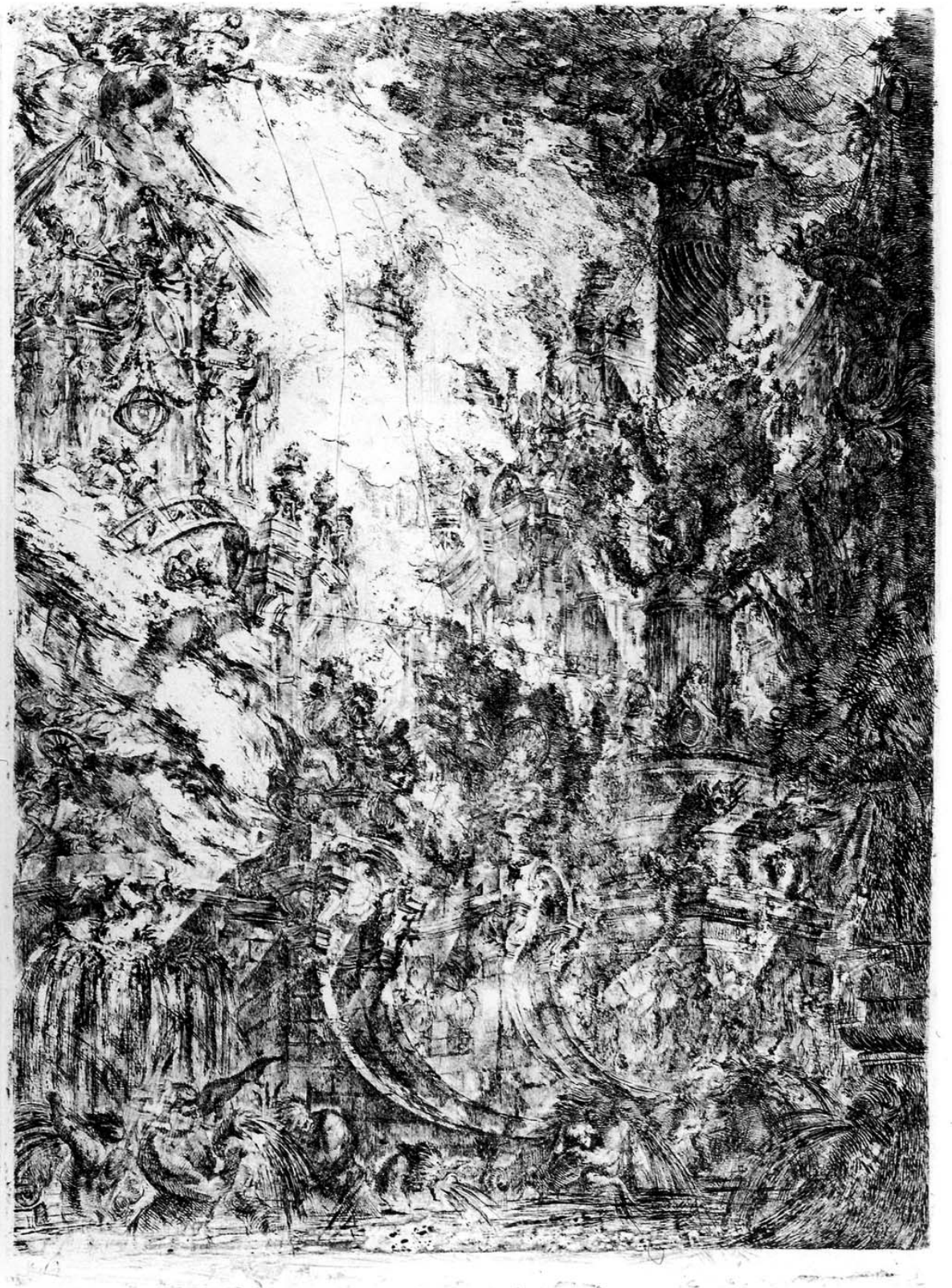
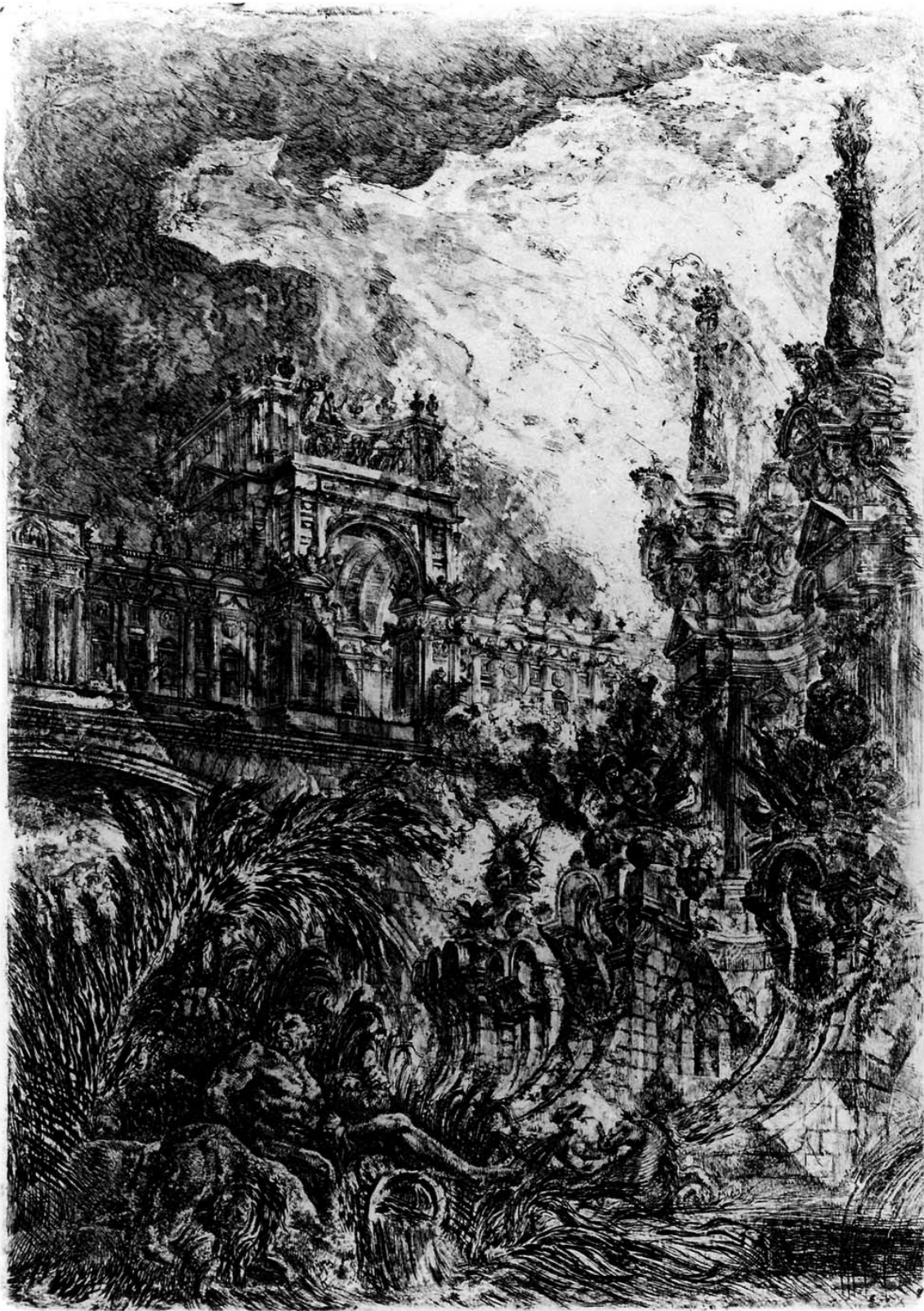
7. G.B. Piranesi, su disegno di Israel Silvestre. Ponte Senatorio oggi detto Ponte rotto (da *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica*, 1748).

Alle pagg. 14-15:

8. G.B. Piranesi. La caduta di Fetonte. Matrici in rame. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

splendido *tour de force*, criptico e utopico, noto come “Caduta di Fetonte”, inciso probabilmente intorno al 1748-49 ma mai stampato per ragioni ancora non chiare³⁶ (Fig. 8). Inizia quindi, proprio intorno al 1747, con l'abbandono delle piccole e delicate vedute di Roma, l'ideazione di quella fortunatissima serie di grandi *Vedute di Roma*, incrementata fino alla morte per un totale di 137 tavole, con cui Piranesi spavalidamente si affranca – con la forza del taglio visivo, la resa violenta delle luci, il formato inusitatamente grande – dalla tradizione vedutistica romana, ancorata, con le *Magnificenze di Roma antica e moderna* di Vasi che iniziano a uscire proprio dal 1747, ai modelli seicenteschi di Giambattista Falda e di Israel Silvestre, di cui ancora nel 1748 Piranesi stesso aveva ripreso due tavole con l'arco di Settimio Severo e con Ponte rotto (Fig. 7) inserendole nelle *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica*.

In un mercato in piena esplosione e fortemente competitivo, dominato da una domanda che si fa sempre più diversificata, Piranesi si impone come l'interprete di una nuova visione della città e della sua storia, e impone una produzione che rielabora in modo innovativo l'incisione come prodotto di documentazione e contemporaneamente di opera d'arte. Intorno al 1750 la sua maturata consapevolezza intellettuale e artistica lo porta a intraprendere un programma ambizioso e articolato di ricognizione sulla città antica, gettando le basi per quelle vaste campagne di approfondimento che diventano impegnative opere teoriche e polemiche, capisaldi nel più avanzato dibattito culturale europeo.



Il secondo Taccuino di Modena (“Taccuino B”), usato con fini tanto diversi, testimonia, anche se solo in modo frammentario, dell’enorme successo raggiunto da Piranesi artista-intellettuale a partire dagli anni ’50 e negli ultimi due decenni della sua vita, in un contesto in cui l’abilità commerciale e l’affermazione economica non possono essere scissi da una lucida consapevolezza del proprio ruolo di autonomo produttore culturale, integrata per la prima volta, durante il pontificato del veneziano Clemente XIII, da una concreta attività architettonica (Santa Maria del Priorato, progetti per il coro di San Giovanni in Laterano, sistemazione decorativa degli appartamenti Rezzonico in Campidoglio, al Quirinale, a Castel Gandolfo).

Le pagine del Taccuino documentano, dopo appunti autografi di topografia antica legati alla preliminare redazione, nei primissimi anni ’50, dei testi delle *Antichità Romane*, con un lungo salto cronologico, un aspetto diverso del Piranesi artista di successo, impegnato ormai, a partire dai primi anni ’60, non più solo nell’ideazione e produzione di incisioni, ma anche in un fortunatissimo commercio di reperti antichi e oggetti d’arredo, a soddisfare una domanda in vertiginosa crescita alimentata da un flusso in continua espansione di visitatori e collezionisti soprattutto stranieri, e anglosassoni in particolare. Mostre di camini, vasi, urne e candelabri, confezionati a partire da frammenti originali reperiti sul mercato romano ma anche con la diretta partecipazione a scavi, come quelli effettuati da Gavin Hamilton a Pantanello presso villa Adriana, sono esposti in vendita, a centinaia, presso la casa-museo-calcografia, divenuta tappa irrinunciabile di un numero crescente di appassionati durante il proprio grand tour romano. Il successo, straordinario, diviene proverbiale: “It is immense the sum of money he has got by the Statues, Vases, Tripods”³⁷.

Dalla metà degli anni ’60 inizialmente i camini, quindi gli altri reperti sono riprodotti in incisione in una sorta di ideale catalogo figurato che pubblicizza sì un prodotto commerciale, ma al contempo è chiamato a testimoniare, attraverso l’irrefrenabile creatività dell’artista, di quella straordinaria ricchezza inventiva degli antichi egizi, etruschi e romani, polemicamente contrapposta alla presunta purezza ellenica. L’intensa “produzione” di oggetti antichi, che non va quindi banalmente derubricata come mera attività speculativa e commerciale, è testimoniata da undici disegni autografi del Taccuino: schizzi freschissimi e veloci, a sanguigna e penna e inchiostro bruno, che non sembrano in relazione diretta con le incisioni, quanto piuttosto con lo studio preliminare di una quindicina di reperti (pedistalli, busti, tripodi, vasi, candelabri, il fronte di un sarcofago, ecc.), in relazione al loro restauro e confezionamento da parte di un piccolo gruppo di abili scalpellinisti, e alla loro esposizione su basamenti e rocchi di colonna nelle sale dello



9. G.B. Piranesi. Schizzo con figure.
Penna e inchiostro bruno, mm. 196x183. Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (inv. KdZ5805).
Foto V.H. Schneider.
© 2008. Foto Scala, Firenze/BPK, Berlin.

studio-abitazione-“museo” di Piranesi. Gli insistiti ripensamenti in alcuni degli schizzi testimoniano il loro uso come studi per la resa finale dei prodotti, o strumenti-guida per i restauratori, “schooled in their craft by the designer”, e che potevano lavorare “after his sketches and models”³⁸. Alcuni degli oggetti schizzati sono riconoscibili, e rintracciabili in varie collezioni pubbliche e private; alcuni – come il tripode di Santa Maria della Stella ad Albano, incluso nelle *Antichità di Albano*, 1764 – compaiono nelle incisioni edite a partire dagli anni ’60 e quindi soprattutto dal 1773-74, quando vengono pubblicate molte tavole in un “book of vases”, poi raccolte nel 1778 nella serie intitolata *Vasi, cippi, candelabri, sarcofagi...*

Negli anni ’60 e ’70 l’officina di Piranesi, come notavano gli stessi contemporanei, lavorava a ritmi spasmodici, producendo incisioni e pubblicando senza sosta le più richieste opere in catalogo, confezionando e vendendo reperti e oggetti d’arredo, ampliando il raggio di attività alla commercializzazione di incisioni di traduzione e tirando rami di altri autori, come le due tavole di Nicolas Dorigny da Raffaello e Daniele da Volterra, i rami di Bartolozzi con la riproduzione di disegni di Guercino, la serie intitolata *Schola Italica Picturae* di Gavin Hamilton. Nel fervore di attività dell’officina, che Piranesi stesso documenta, con sicuro compiacimento, in rapidi schizzi che ritraggono gli aiutanti intenti a trasportare le pesanti lastre di rame, o, protetti da grandi grembiuli, a maneggiare i catini di acidi (Figg. 9, 10),



10. G.B. Piranesi. Schizzo con figure.
Matita rossa, mm. 152x237. Londra, Courtauld Institute Art Galleries (inv. D.1978.PG.144).
Foto The Samuel Courtauld Trust,
Courtauld Institute of Art Gallery, London.



11. Francesco Piranesi. *Différentes vues... de Pesto*, frontespizio (1778).

accanto ai molti collaboratori – disegnatori, incisori di figure e di caratteri, compositori di testi – in quella che dovette essere un’impresa complessa, ma sulla cui organizzazione pratica ancora troppo poco è noto, iniziano a muovere i primi passi i tre figli dell’artista, Laura, Francesco e Angelo. Le pagine del Taccuino, ormai abbandonate dal padre, li vedono affacciarsi, con ruoli e mansioni diversi, nell’impresa paterna, come così gustosamente li ritrae il barone olandese De Hocheperd quando, in una visita alla casa dell’artista nel settembre del 1775, appare sorpreso di vedere “come tutta questa famiglia eccelle nelle belle arti, e tutti i bambini, maschi e femmine, sono così ricchi di talento che seguono con successo le orme del padre”³⁹ (Giannantonio Selva, nel 1778, ridimensiona questo idillico quadretto familiare rivelando la dura realtà di tensioni e violenze imposta dal carattere dispotico di Piranesi padre)⁴⁰.

Nel 1773-75 le pagine del Taccuino sono utilizzate dai giovanissimi figli di Piranesi per annotare con estrema precisione la data di pubblicazione della produzione dell’officina calcografica: le nuove tavole di *Vedute di Roma* e la grande pianta della città generalmente venduta a completamento della serie, le tavole di *Vasi, cippi, candelabri, sarcofagi...*, già raccolte in volume nel 1773 e poi nel 1778. Non

mancano, in questi anni, appunti di carattere diverso – note di vendita di incisioni, spese per collaboratori – e anche personale: l’acquisto di un cappello, di una borsa, la carrozza per andare a teatro, una visita all’amico, mercante e banchiere Thomas Jenkins, e appunti di studio, regole di grammatica latina e orazioni. Ad Angelo Piranesi, poco più che adolescente, possono essere ricondotti alcuni disegni di studio, quasi un esercizio assegnato, di un’urna cineraria.

Intorno al 1777 è Francesco Piranesi, l’unico tra i figli dell’artista che, poi affiancato dal fratello Pietro, porterà avanti l’attività dopo la morte del padre nel 1778, a usare il Taccuino schizzandovi una serie di figure, forse in parte dal vero, durante il viaggio di studio a Paestum intrapreso col padre e il fedele collaboratore Benedetto Mori. Una parte di queste figure, marinai e pastori colti con viva naturalezza in pose spesso rudi, verrà riportato nelle tavole delle *Différentes vues... de Pesto*, pubblicate da Francesco a pochi mesi dalla morte del padre (Fig. 11). La stretta collaborazione col figlio per il completamento della sua ultima opera trova così una testimonianza preziosa, accanto ai disegni preparatori per le tavole coi templi di Paestum oggi conservati al Soane’s Museum di Londra, ad Amsterdam e a Parigi.

Schizzi dal vero, copie di studio

“The drawings which he takes on the spot, are as slight and rough as possible: the rest he makes out by memory and invention”⁴¹: l’annotazione di William Gilpin è significativa in quanto probabilmente raccoglie, negli anni ’60 del Settecento, opinioni correnti e diffuse in tutta Europa sulle peculiarità del disegno di Piranesi.

Nei Taccuini di Modena si susseguono decine di schizzi a matita, a sanguigna, a penna e acquarello; abbozzi immediati, che fermano l’idea di un istante di fronte a un frammento antico immerso nella luce, a rovine smussate dalla vegetazione nel paesaggio desolato della campagna romana; e poi studi per le piccole *Varie vedute* e per le prime *Vedute di Roma*, con appunti tecnici sulla divisione della matrice e della carta, con lo schema esatto del taglio per riquadrare l’immagine; e ancora studi di planimetrie e alzati di edifici antichi e d’invenzione; piante, animali, figure che si sovrappongono e si elidono a vicenda. Ne emerge un quadro di vivacità spontanea che però lascia trasparire anche un costante lavoro di ripresa in studio, e una fitta serie di rimandi a opere studiate e copiate, secondo una prassi formativa a cui l’artista del Settecento ancora non si sottrae.

Piranesi è stato un disegnatore prolifico e versatile, e ha utilizzato il disegno in modo quasi irrefrenabile: schizzando incessantemente dal vero, appuntando idee, creando composizioni fantastiche, ma anche studiando e copiando motivi da pit-



12. G.B. Piranesi. Studio di figura.
Modena, Biblioteca Estense e Universitaria
(Taccuino A, c. 10).



13. Stefano della Bella. Veduta con Castel
Sant'Angelo (*Varie figure*, 1645 ca.).
Acquafornte. Particolare.

tura, grafica e scultura antiche e moderne; rilevando architetture in pianta e alzato ma copiandone anche, secondo la tradizione educativa rinascimentale, da disegni e incisioni. Piranesi ha poi disegnato in ogni fase ideativa e preparatoria della sua produzione di incisore, dal rapido abbozzo, alla griglia prospettica per inserire un'architettura nella più ampia veduta urbana, al disegno finito, completo spesso di concise indicazioni tecniche per la trasposizione in rame.

I disegni dei Taccuini presentano una estrema varietà di caratteristiche, di temi, di occasioni, che si riflette nelle tecniche, che necessariamente mutano: i tratti liberi e nervosi delle matite rosse e nere usate all'aperto in modo estemporaneo diventano in studio linee più fini e ricche di dettaglio, a sanguigna (piegata a una meticolosità di resa, come sarà spesso nei più tardi disegni preparatori per le grandi *Vedute di Roma*)⁴², a penna e inchiostro, tracciate in modo più definito, occasionalmente con l'aiuto di riga e squadra, in composizioni più elaborate, poi animate con acquarellature brune vivaci, quasi a studiare gli effetti chiaroscurali delle morsure dell'acquafornte.

Nel Taccuino A si registrano gli esempi più precoci, tracciati a matita nera, di quei rapidi schizzi di figure colte nella quotidianità che Piranesi continuerà a produrre, ma per lo più a penna o sanguigna, per tutta la vita: un 'genere' riconoscibile e molto folto, da sempre apprezzato, ma di difficile datazione⁴³. La spontaneità di questi schizzi, che Piranesi spesso appuntava come soggetto secondario sulla pagina, come ricordato da Legrand e come i fogli del Taccuino testimoniano (Fig. 12), si integra col continuo rimando alla scultura antica, alla pittura rinasci-



14. G.B. Piranesi. Due figure.
Matita rossa, mm. 75x100.
Grénoble, Musée (da *Rome à l'apogée
da sa gloire...* 2006).

mentale, e agli aquafortisti del Seicento (Callot, Stefano della Bella, Salvator Rosa, Castiglione) (Fig. 13), come ancora sottolineato da Legrand, e come ricordano alcuni preziosi appunti del Taccuino, dove ricorrono i nomi di Stefanino, Salvator Rosa, Castiglione, Pietro Testa. Piranesi dovette studiare con attenzione le loro incisioni, che in seguito collezionerà con passione⁴⁴. Ancora oggi è possibile assistere al continuo passaggio di attribuzione di disegni con figure da uno di questi autori, oltre che da Watteau, Francesco e Marco Guardi, a Piranesi⁴⁵ (Fig. 14).

La passione per questo genere di disegni prosegue nell'opera di Francesco Piranesi, e riempie tante pagine del Taccuino B, dove sotto l'occhio attento del padre il giovane schizza in modo gradevole, alle volte impacciato, alle volte con spirito e ironia, alle volte con brutale realismo, tante figure di popolani che poi si tramutano nel brulichio di personaggi che anima le tavole coi *Templi di Paestum* incise nel 1778. I disegni di figura dei Taccuini di Modena, che possono aiutare a riordinare la cronologia della grande quantità di fogli sparsi in musei e collezioni di tutto il mondo, non vanno però visti unicamente come espressione di estemporanea creatività: sia le carte di Giovanni Battista che quelle del figlio Francesco testimoniano di un attento studio della figura, in cui può a tratti riemergere la matrice di una formazione rigorosa sull'antico e sulla pittura e scultura rinascimentali e barocche, come recentemente evidenziato nell'identificazione, in alcuni disegni conservati ad Amsterdam e Parigi, di elaborazioni da modelli di Michelangelo⁴⁶.

Di genere diverso è il foglio del Taccuino A con nudo virile visto di spalle (Fig. 15), a conferma della pratica rigorosa dello studio del modello e dell'anatomia che sia Legrand che Bianconi vogliono iniziata su esortazione dell'amico Polanzani, ma presto abbandonata proprio per "disegnare i più sgangherati storpi, e gob-



15. G.B. Piranesi. Nudo virile di schiena. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria (Taccuino A, c. 4).



16. G.B. Piranesi. Nudo virile di schiena. Matita nera, mm. 278x173. Parigi, Ecole Nationale supérieure des Beaux-arts (inv. 266v).

bi, che vedeva il giorno per Roma”, e che Robison collega in modo preciso al secondo soggiorno veneziano degli anni '45-47⁴⁷. Il disegno del Taccuino testimonia delle capacità di Piranesi, e sicuramente smentisce quella “lack of experience in drawing figures from life”, ovvero “ineptitude at figure drawing”, già sostenuta tra Sette e Ottocento⁴⁸, che è stata recentemente ribadita⁴⁹. Pochissimi sono i richiami ad altri fogli autografi: il confronto con un foglio dell'Ecole des Beaux-arts di Parigi, già proposto da Silla Zamboni, appare stringente, dove addirittura si potrebbe avanzare la presenza dello stesso modello, con la chioma tagliata in modo identico sulla nuca (Figg. 15, 16): anche in questo caso, la data piuttosto precisa del disegno del Taccuino potrebbe indurre a una verifica su questo foglio, genericamente assegnato alla prima metà degli anni '60⁵⁰.

Nei disegni preparatori per le piccole e per le grandi *Vedute di Roma* emergono in modo chiaro i processi ideativi che portano alla definizione di ogni aspetto dell'incisione. Abbandonata la maniera più uniforme e dettagliata che sembra caratterizzare i disegni più giovanili, preparatori per le tavole della *Prima parte*, nel Taccuino A si precisano i modi e le tecniche che resteranno in buona parte inalterati,



17. G.B. Piranesi (attr.). Terme di Antonino Caracalla. Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, mm. 117x179. Milano, Biblioteca Ambrosiana (da L. Donati 1940).

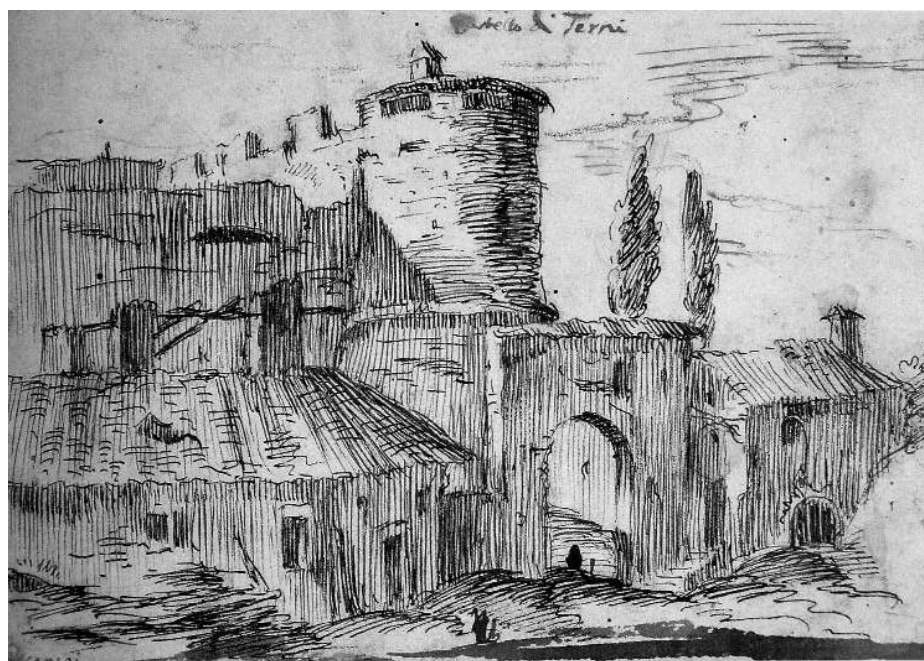


18. G.B. Piranesi. Porta di Spoleto. Penna e inchiostro bruno, mm. 110x165. Già Ginevra, collezione Fatio (da *Dessins anciens...* 1959).

dagli anni '40, fino alle opere della maturità: “Piranesi employed black or red chalk, or a combination of the two. His manner of working was as follows: first, basic lines were laid in softly, the ruler often being used for straight lines; then the details were added, with a scarcely more emphatic line, and the first shadings, to establish the main pattern of chiaroscuro; after this point accents were built up with increasingly heavy strokes, and minor details were inserted, especially in the foreground”⁵¹. In questo, i disegni riferibili alle piccole *Varie vedute* appaiono molto diversi dai tre fogli della Biblioteca Ambrosiana pubblicati da Lamberto Donati (1940) come preparatori per le tavole col *Tempio di Minerva Medica* (F.83), *Terme di Antonino Caracalla* (F.104) (Fig. 17) e *Sepolcro delli tre Fratelli Curiati* (quest'ultima incisa però da Bellicard nella stessa serie con la data 1750).

Questi disegni milanesi “are very much in the manner of Francesco Guardi”⁵², e già Silla Zamboni riteneva “dubbio” almeno quello poi inciso da Bellicard⁵³. La differenza, stilistica e tecnica, coi disegni del Taccuino ne rende a mio avviso incerta l'autografia. Potrebbe trattarsi molto verosimilmente di copie da incisioni, genere tanto diffuso, a meno di non volerne anticipare l'esecuzione di diversi anni, a rispecchiare, amplificandole, le caratteristiche delle primissime piccole vedute, “charmingly miniature in composition, naive in drawing, and awkward in technique”⁵⁴.

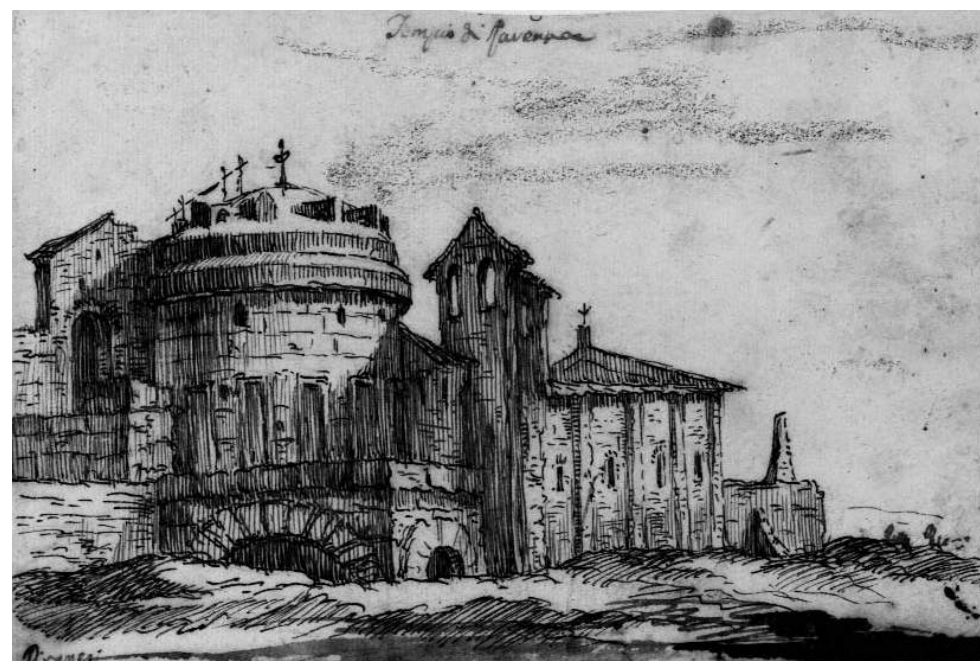
Stilisticamente più affini ai disegni del Taccuino appaiono piuttosto i fogli (di dimensioni analoghe, mm. 110x165 circa), firmati, con *La tomba di Teodorico a Ravenna*⁵⁵, e con *La porta di Spoleto*⁵⁶ (Figg. 21, 18), provenienti con tutta evidenza da un unico taccuino, insieme a una *Veduta del porto di Ancona* e un *Castello di Terni* del Museo Puškin di Mosca⁵⁷ (Figg. 19, 20), di dimensioni e tecnica simili, da mettere in relazione, anche per ovvie ragioni topografiche, con gli itinerari piranesiani



19. G.B. Piranesi. Castello di Terni. Penna e inchiostro bruno, mm. 115x167. Mosca, Museo Puškin (inv. 4820; da M. Maiskaya 1992).



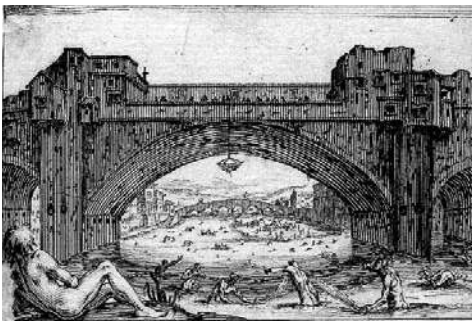
20. G.B. Piranesi. Veduta di Ancona. Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, mm. 112x168. Mosca, Museo Puškin (inv. 4821; da M. Maiskaya 1992).



21. G.B. Piranesi. Mausoleo di Teodorico a Ravenna. Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, matita rossa, mm. 110x167. Londra, Courtauld Institute of Art Gallery (inv. 1952.RW.3877). Foto Courtauld Institute of Art Gallery, London.

da e per Venezia del 1744 e 1745-47. Anche in questo caso, le vedute non sono necessariamente prese dal vero: Piranesi avrebbe potuto copiare disegni o incisioni, come sembra sia avvenuto nel caso di Ancona (Fig. 20), dove infatti non compare il nuovo lazzeretto di Vanvitelli, opera ammirata ed esplicitamente menzionata nella dedica a Nicola Giobbe della *Prima parte*⁵⁸.

Nei secondi anni '40, con l'intensificarsi della produzione vedutistica, Piranesi inizia a prestare grande attenzione ai maestri del Seicento, Jacques Callot (Figg. 22, 23), Israel Silvestre (Fig. 7), Giovan Battista Falda, mentre l'ampliarsi degli interessi antiquari e architettonici lo porta a studiare le composizioni di Pirro Ligorio, Alò Giovannoli, Giambattista Montano, le tavole dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, forse i volumi del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo (Figg. 24, 25), sicuramente quelli con disegni dall'antico di Pier Leone Ghezzi⁵⁹, nell'ampliarsi di esperienze di studio dalla biblioteca di Giobbe a quelle, straordinariamente più ricche di materiale grafico, dei Corsini, degli Albani, e Vaticana. In questa rapida maturazione, gli studi per le *Vedute di Roma* hanno un carattere diverso rispetto a quelli per le *Varie vedute*. Il Taccuino A accoglie idee prese dal vero e rielaborazioni dello stesso soggetto, ma, per la sua stessa natura e dimensioni, non



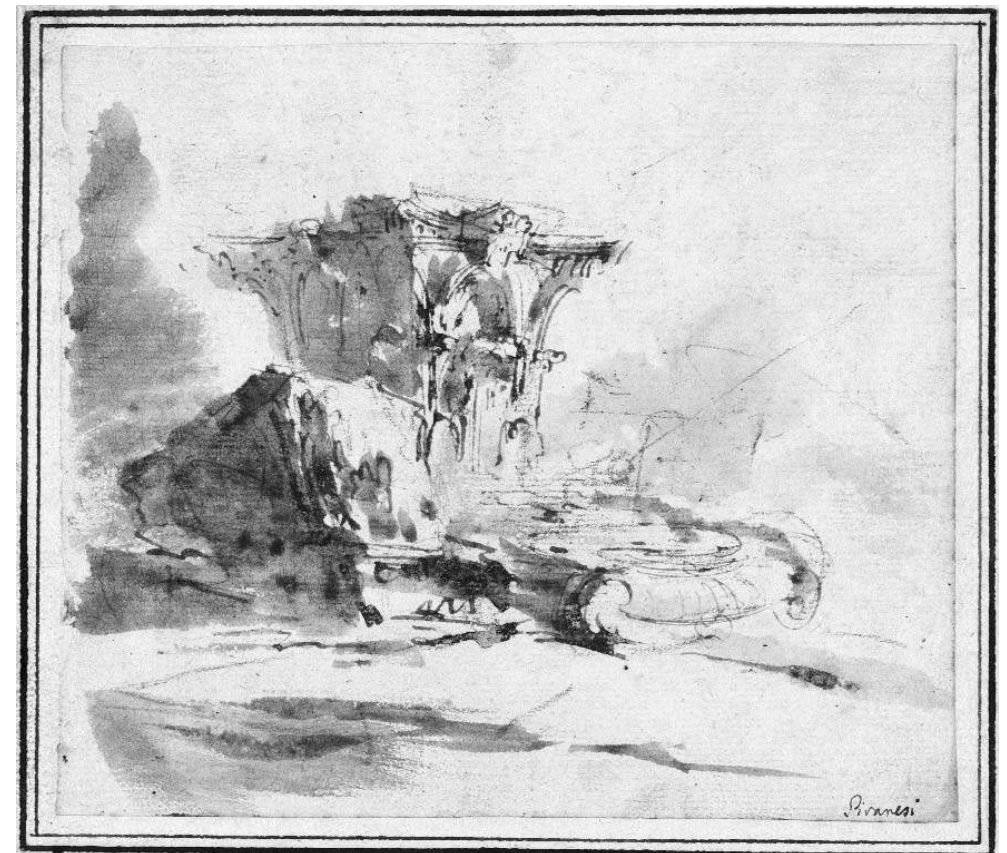
22. Jacques Callot. Veduta di Firenze attraverso un'arcata del ponte vecchio. Acquaforse (1617). Londra, British Museum.
Foto © Trustees of the British Museum.



23. G.B. Piranesi. Ponte magnifico (da *Prima parte di architetture e prospettive*, 1743).

può registrare studi definitivi per le tavole di questa serie: le *Vedute di Roma*, per il loro grande formato e la ricchezza compositiva necessitano di disegni preparatori con caratteristiche diverse, che un piccolo taccuino tascabile non può ovviamente soddisfare. I primi pensieri che i fogli modenesi registrano diventano dunque importanti per osservare le fasi embrionali di definizione delle tavole, dove Piranesi, in continue peregrinazioni per la città, e nell'assiduo studio di disegni, volumi e incisioni, annota spunti, scorci e monumenti che non necessariamente troveranno, per ragioni artistiche come commerciali, una trasposizione in rame.

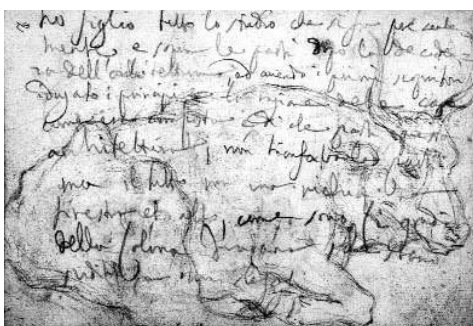
Il Taccuino A registra in alcuni casi appunti che sembrano vere e proprie note di studio, siano esse condotte dal vero o copiate da incisioni più antiche. Per il *Tempio di Baccho* (F.811) Piranesi studia i mosaici paleocristiani delle due absidiole laterali di Santa Costanza avendo già in mente il taglio della tavola, in quanto scorcio i catini selezionando solo le parti che effettivamente compariranno nella veduta (cc. 26r-v): non sembra quindi aver tenuto conto delle incisioni pubblicate dal Ciampini nel 1693, che pure avranno costituito una guida per lo studio del monumento. Anche gli schizzi con i motivi decorativi della volta dell'ambulacro portano a pensare a un sopralluogo preliminare in vista della composizione (i dettagli rapidamente abbozzati tornano, con una precisione che presuppone ulteriori studi, nella tavola incisa), mentre manca nel taccuino un disegno d'insieme o comunque più compiuto della veduta. Lo schizzo (c. 46) per la *Veduta del Tempio di Antonino e Faustina in Campo Vaccino* (F.802), è invece un disegno rapido, compendiarario, ma che presenta già tutte le caratteristiche dell'incisione finita: la nube gonfia a destra della chiesa, un dettaglio importante nella definizione della profondità del campo e del tono luministico della stampa, e pertanto studiato con attenzione in studio, è ripresa in modo identico nella tavola. Per l'incisione con la *Veduta degli*



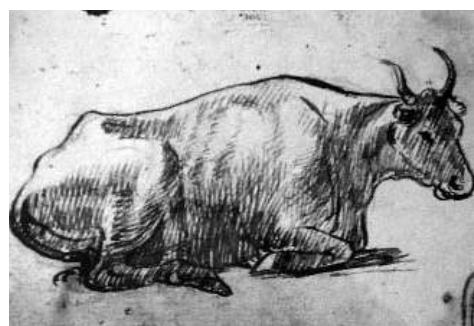
24. G.B. Piranesi. Studio di capitelli. Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, matita nera e rossa, mm. 161x186. Amburgo, Kunsthalle (inv. 1915-647).
© Hamburger Kunsthalle/bpk. Foto: Christoph Irrgang.

25. Disegnatore italiano o francese del XVII secolo. Studio di capitelli corinzi. Matita nera, inchiostro bruno, mm. 133x88. Collezione privata (da *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Ancient Roman Topography*, 3, a cura di I. Campbell, London 2004).





26. G.B. Piranesi. Vacca accovacciata e appunti. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria (Taccuino A, c. 2).



27. Claude Lorrain. Vacca accovacciata, dall'Album Odescalchi. Penna e inchiostro bruno, matita nera, mm. 78x106 (da M. Roethlisberger 1968).

avanzì del Tablino della Casa Aurea di Nerone, detti volgarmente il Tempio della Pace (F.813), Piranesi traccia un primo disegno a piena pagina, probabilmente dal vero, di un dettaglio, e poi un disegno in grande in cui fissa il taglio prospettico generale della veduta e, con rapidi tratti compendiari, le masse che riempiranno il primo piano (cc. 32v, 34); torna quindi, con un terzo e un quarto disegno (cc. 50, 60v) (Fig. 29), più piccoli e riquadrati con tratti decisi ma insistiti, in cui fissa un'idea ormai definitiva, che verrà trasposta in rame mantenendo inalterato il taglio generale e i dettagli fondamentali, come, anche qui, la grande nube che dal basso verso l'alto sembra muoversi rapidamente al di sopra del monumento, conferendo straordinaria profondità alla tavola.

Ma per le grandi *Vedute*, ben più impegnative dal punto di vista compositivo e tecnico, Piranesi, nonostante la corrispondenza dei disegni presenti nel Taccuino A, avrà sempre bisogno di eseguire disegni preparatori più o meno completi (alcuni con indicazioni tecniche per la loro trasposizione in rame) e in dimensioni reali, di cui restano molti esempi, probabilmente anche in relazione all'inizio, negli anni '50, dell'uso consistente di aiuto esecutivo di bottega. A questi disegni preparatori si collegano poi molti altri fogli del Taccuino in cui Piranesi appare intento, in gradi diversi di elaborazione, a schizzare dal vero vedute poi mai realizzate: spesso solo poche linee rapidissime che indicano poco più che una griglia, a definire taglio e volumi; restano di difficile individuazione, e non è possibile stabilire se venissero pensate per le ultime piccole *Varie vedute*, che Piranesi termina di produrre proprio intorno al 1747, o per le prime grandi *Vedute di Roma*. Dettagli poi inseriti nelle *Vedute*, come le grandi vacche che ricorrono in alcune carte del Taccuino A, rivelano l'attenzione per la vivacità della scena romana, probabilmente filtrata dall'occhio educato allo studio della grafica seicentesca, come le consonanze con

Stefano della Bella e Claude Lorrain in questo caso specifico potrebbero documentare (Figg. 26, 27), mentre le teste caprine del Taccuino B, che, come le grandi vacche, tornano nelle incisioni dei templi di Paestum, rivelano tutta l'attenzione per dettagli decorativi e architettonici antichi.

L'estemporanea freschezza del disegno piranesiano, tra schizzo dal vero e irrefrenabile fantasia creativa, unica chiave di lettura di una storiografia attenta a cogliere i lati preromantici dell'invenzione del genio, che pure mostra tutto il suo fascino negli studi di nubi e di fogliame, ha però troppo spesso fatto trascurare l'approccio rigoroso di un Piranesi formatosi in modo tutto settecentesco su uno studio vastissimo e approfondito – ancorché personale ed eclettico – di testi figurativi del passato; dalla continua rielaborazione di un repertorio figurativo ricchissimo, e con gli innesti di un'attenzione al vero che inizia a essere innovativa ma non totalizzante, trae linfa tutta la sua originalità.

Testi e immagini

Come sovente nei fogli piranesiani, nei Taccuini di Modena la parola scritta in circostanze diverse e per fini disparati si lega al disegno in modo indissolubile, ma per nessi e associazioni non sempre lineari e comprensibili, e che in parte restano comunque casuali. Molti appunti hanno una evidente finalità pratica: rapide annotazioni di nomi, indirizzi, note di spese, liste di luoghi e monumenti, visitati o da visitare (come nei primi appunti romani di Winckelmann)⁶⁰, rimandi a testi, elenchi di stampe: un'immediatezza vivace e toccante, ma anche la testimonianza preziosa di una quotidianità fatta di incontri con persone e cose, di percorsi di studio tra rovine e collezioni, di letture e riflessioni su volumi sicuramente non posseduti ma letti appassionatamente, su incisioni con cui si trovano sintonie – Stefano della Bella, il Grechetto, Salvator Rosa, Pietro Testa – e sulle autorità del giovane architetto – Vitruvio, Vignola – che ricorda la sua formazione veneta – Palladio, Sanmichele – è attratto dal ruolo controverso di Borromini e ancora trova difficile confrontarsi, non citandolo mai, con Michelangelo. Altri appunti commentano in modo essenziale, integrano e spiegano disegni e schizzi, particolari architettonici, elementi di piante e alzati, secondo una prassi ricorrente in molti fogli piranesiani, e che riflette il sulfureo disordine creativo così efficacemente testimoniato da tanti suoi contemporanei. Nel Taccuino B restano appunti topografici, in relazione all'ideazione delle *Antichità Romane*, e brani di contabilità dell'avviata azienda familiare. Infine, alcuni brani riferibili ai tardi anni '40 presentano riflessioni più articolate di carattere teorico, e testimoniano, dopo la prima, significativa esposizione nella dedica a Nicola Giobbe della *Prima parte* del 1743, di una rapida ancorché asistematica maturazione di un pensiero sull'architettura e sulla storia: dalle pagine dei Tac-

cuini prendono avvio le riflessioni sulla città antica e i suoi monumenti, e si chiariscono alcuni punti nodali di quella visione estetica – che è poi etica e totalizzante – che ha così profondamente segnato la cultura europea del secondo Settecento.

L'insieme delle trascrizioni degli appunti presenti in entrambi i Taccuini costituisce il nucleo più consistente di scritti piranesiani autografi, tanto più prezioso in quanto conservato nella sua originaria e stretta integrazione tra testo e immagine, maturazione della giovanile esigenza di premettere testi esplicativi e dichiarazioni d'intenti alle proprie incisioni (dalla *Prima parte* alla più stringata dedica a Bottari delle *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica*) (Fig. 28), e prefigurazione di quella stretta interrelazione testo-immagine che caratterizza le sue opere della maturità⁶¹. Fino ad oggi le oggettive difficoltà di lettura, insieme a un minore interesse per annotazioni ritenute in buona parte frammentarie e dunque poco significative, hanno portato a trascurare questo repertorio eccezionalmente autentico di idee immediate, appunti estemporanei o anche abbozzi di redazioni preliminari di testi poi in gran parte mai conclusi e comunque mai pubblicati: un repertorio assolutamente prezioso e imprescindibile per lo studio del complesso processo formativo delle poetiche pirenesiane, e testimonianza degli apporti originali dell'artista alla stesura finale, erudita e ineccepibile, anche se sicuramente non autonoma, delle sue opere a stampa⁶². Un contributo sostanziale, credo, a quello che resta un problema a mio avviso importante, anche se ancora scarsamente affrontato o addirittura poco percepito dalla storiografia.

“He is of such disposition as bars all instruction, his ideas in locution so ill-arranged, his expression so furious and fantastic, that a Venetian hint is all that can be got from him, never anything fixed or well-digested so that a quarter of an hour makes you sick of his company”⁶³; sono soprattutto i brani del Taccuino A a riflettere quel carattere di confusa genialità che Robert Adam coglieva con tanta immediatezza nell'eloquio vulcanico dell'artista, e che trova conferma in tante testimonianze sull'irrequieta veemenza, a tratti esaltata e a tratti addirittura violenta, della sua personalità: “he is full of matter, extravagant 'tis true, often absurd, but from his overflowings you may gather much information”, precisava William Chambers a un suo allievo in procinto di recarsi a Roma nel 1774⁶⁴. Ma nell'irruenza che porta Piranesi a riempire di getto, in una libertà sintattica che è pertinente alla natura estemporanea di appunti personali ma denuncia anche l'indubbia difficoltà dell'artista nel padroneggiare mezzi linguistici e letterari adeguati, pagine e pagine di annotazioni, sovrapponendosi a disegni compiuti e usando anche mezzi impropri come la sanguigna, o ad appuntare intuizioni folgoranti risolte in un'unica frase di concentrata densità, è possibile enucleare soggetti e occasioni specifici, in parte addirittura riconducibili a progetti editoriali circostanziati: dediche o prefazioni, se-



28. G.B. Piranesi. *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica*. Dedica a Giovanni Gaetano Bottari (1748).

condo quanto già sperimentato, in modo tanto felice, nella dedica a Giobbe della *Prima parte*, in cui l'occasione retorica è piegata a una esposizione di indubbia, e originale, efficacia.

Appunti e riflessioni, nello stretto legame con le immagini schizzate, sembrano proporre temi ricorrenti, già presenti nella *Prima parte*: gli ordini e l'ornamento dell'architettura classica, l'autorità dell'architettura romana e degli architetti del Rinascimento, Borromini e la sua influenza nel determinare la decadenza contemporanea. Sono temi che riflettono sicuramente discussioni ricorrenti negli ambienti frequentati da Piranesi, e non è impossibile rilevare alcune assonanze più specifiche con temi trattati da Scipione Maffei e Lione Pascoli; dopo la familiarità con Giobbe e la conoscenza di Vanvitelli e Salvi, appare sempre più evidente l'influenza delle posizioni di un intellettuale impegnato su temi artistici e specificamente architettonici come Giovanni Gaetano Bottari.

Una predisposizione all'enunciazione di principi, alla nota autobiografica, alla discorsiva dichiarazione poetica d'intenti caratterizza la dedica della *Prima parte* del 1743; nel 1748 la dedica a Bottari delle *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica* ha un carattere più stringato e d'occasione, ma conferma la necessità di Piranesi di integrare con un testo ogni sua raccolta di incisioni (Fig. 28). I brani del Taccuino

A si legano a questa predisposizione piranesiana, e vanno a mio avviso riferiti a progetti poi mai realizzati per prefazioni per le *Vedute di Roma* e per la *Pianta di ampio magnifico Collegio* (in una versione editoriale autonoma e più complessa, probabilmente inclusiva di più tavole progettuali con sezioni e alzati). Diverse sono le riflessioni a carattere storico sulla decadenza dell'architettura in età tardoantica e medievale, e quindi su Borromini, legate allo studio dei prospetti di un edificio singolare, la cosiddetta casa dei Crescenzi (Figg. 38, 39), costituiti dall'assemblaggio di elementi architettonici di spoglio, e gli appunti, purtroppo di difficile interpretazione, sugli ordini, la loro varietà in età antica, la codificazione cinquecentesca da parte di Vignola, il ruolo di Palladio, la maniera di Borromini – che emerge come costante punto di confronto, ed è sicuramente studiato con attenzione in questi anni – e il suo ruolo nella decadenza moderna: temi che prefigurano già tutto il successivo sviluppo di idee e teorie piranesiane.

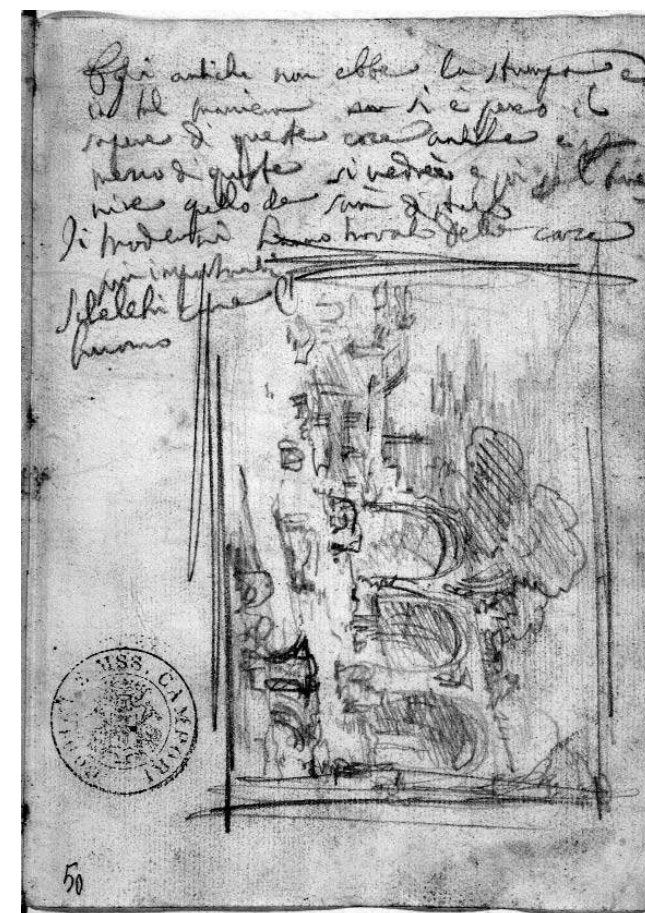
Nelle pagine finali (o iniziali, visto che sono scritte capovolte) del Taccuino A, una serie di note di prospettiva, basate su una manualistica molto diffusa, sembrerebbe riportare alle atmosfere più giovanili della *Prima parte*: è certo peculiare come Piranesi sentisse l'esigenza di appuntare temi di prospettiva, probabili trascrizioni o rapide annotazioni da lezioni, in un momento in cui, nei secondi anni '40, sviluppa quella personalissima ambiguità spaziale che non è solo dei Grotteschi (Figg. 4, 5) e soprattutto delle *Carceri*⁶⁵ (Fig. 37), ma anche di molte tavole di *Vedute di Roma*. Nonostante il carattere didascalico degli appunti, cui si collegano schizzi liberamente tratti dall'*Entwurf einer historischen Architektur* di Fischer von Erlach, a conferma dell'importanza dello studio di questo testo in tutti gli anni '40, non credo si possa pensare a una concreta "intenzione del maestro di preparare una sorta di trattatello di disegno e prospettiva", con "un chiaro impegno didattico verso possibili allievi"⁶⁶, che pure sappiamo Piranesi dovette in più occasioni avere (Legrand ricorda i giovani nipoti del cardinale – poi papa – Rezzonico come suoi studenti di disegno); così come non credo sia possibile considerare l'insieme dei brani annotati come "the traces of an architectural treatise, written but not finished in these early years"⁶⁷. L'insieme dei testi del Taccuino A sono sicuramente una serie di riflessioni più o meno personali, tracce per possibili testi di dedica o prefazioni, annotazioni che riflettono una lucida capacità di enucleare temi che verranno approfonditi negli anni successivi, ma che potranno maturare solo nel tempo e grazie al contributo di molti.

Una prefazione alle Vedute di Roma

Proprio in apertura del Taccuino A Piranesi riporta l'annotazione "vedute di Roma": un possibile riferimento alle piccole *Varie vedute*, che venivano commercializzate dall'editore-libraio Amidei col titolo di *Varie Vedute di Roma antica e moderna* (1745, 1748), e da Giovanni Bouchard come *Varie Vedute di Roma* (1748), ma più ve-

29. G.B. Piranesi.
Appunti e veduta col
Tempio della Pace.
Modena, Biblioteca Estense
e Universitaria
(Taccuino A, c. 50).

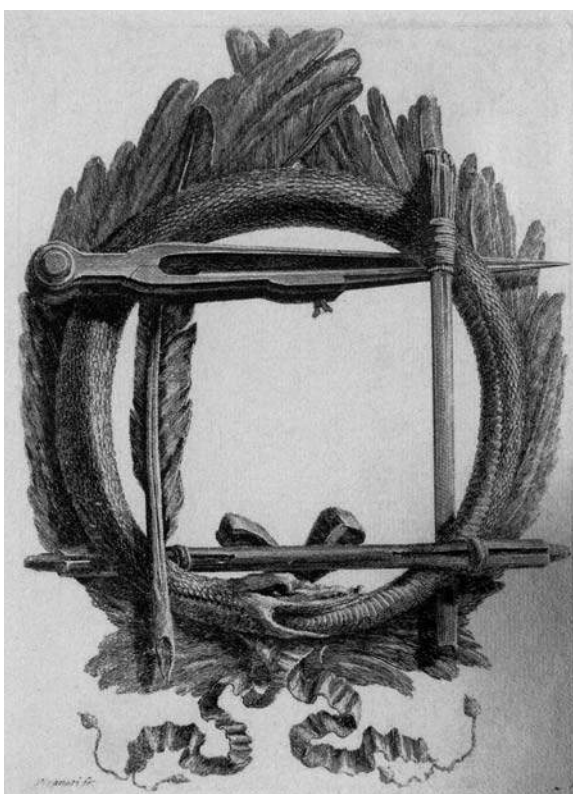
Alle pagg. 36-37:
30. G.B. Piranesi.
Vedute di Roma, frontespizio.



rosimilmente un appunto per il titolo della raccolta di grandi tavole che, almeno dal 1747-48⁶⁸, avrebbe costituito l'impegno duraturo, costante, e commercialmente più fortunato di tutta la sua produzione. Nel Taccuino ricorrono diversi schizzi per alcune delle tavole, alternati ad abbozzi di vedute poi mai realizzate. Accanto a un abbozzo finito e riquadrato (c. 50) (Fig. 29), preparatorio per la tavola con *Veduta degli avanzi del Tablino della Casa Aurea di Nerone, detti volgarmente il Tempio della Pace*, pubblicata intorno al 1749-50, Piranesi appunta alcuni pensieri di fulminante introspezione:

Egli antichi non ebbe la stampa ed in tal maniera si è perso il sapere di queste cose antiche e per mezzo di queste si vedrà e poi per l'avenire quello che sarà distrutto. Li moderni hanno trovato delle cose più importanti scheletri come furono





32. G.B. Piranesi, Occhiello con serpente e strumenti incisori (da *Lettere di giustificazione...*, 1757).

blem of eternity, the serpent biting his tail, and a pen, porte-crayon, brush and compass forming a square”⁷³ (Fig. 32).

Negli anni successivi il programma verrà sviluppato con profonda consapevolezza nel più ampio contesto del progetto enciclopedico di documentazione della civiltà antica attraverso la pubblicazione sistematica dei monumenti di Roma e di una topografia generale della città antica. Nel primo volume delle *Antichità Romane* (*Prefazione agli Studiosi delle Antichità Romane*), il concetto è ripreso all’interno di un programma di studio e documentazione, ancora una volta di forte impronta bottariana: “vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparsi in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l’ingiuria de’ tempi, o per l’avarizia de’ possessori, che con barbara licenza gli vanno clandestinamente atterrando, per venderne i frantumi all’uso degli edifizî moderni; mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe”. Dal testo emergono evidenti rimandi alla tradizione umanistica e ad Alberti in particolare (*De re aedificatoria*, VI, I: “si sono, certo, conservati esempi di opere dell’an-



33. G.B. Piranesi. Scenographia Campi martii (da *Il Campo marzio dell’antica Roma*, 1762).

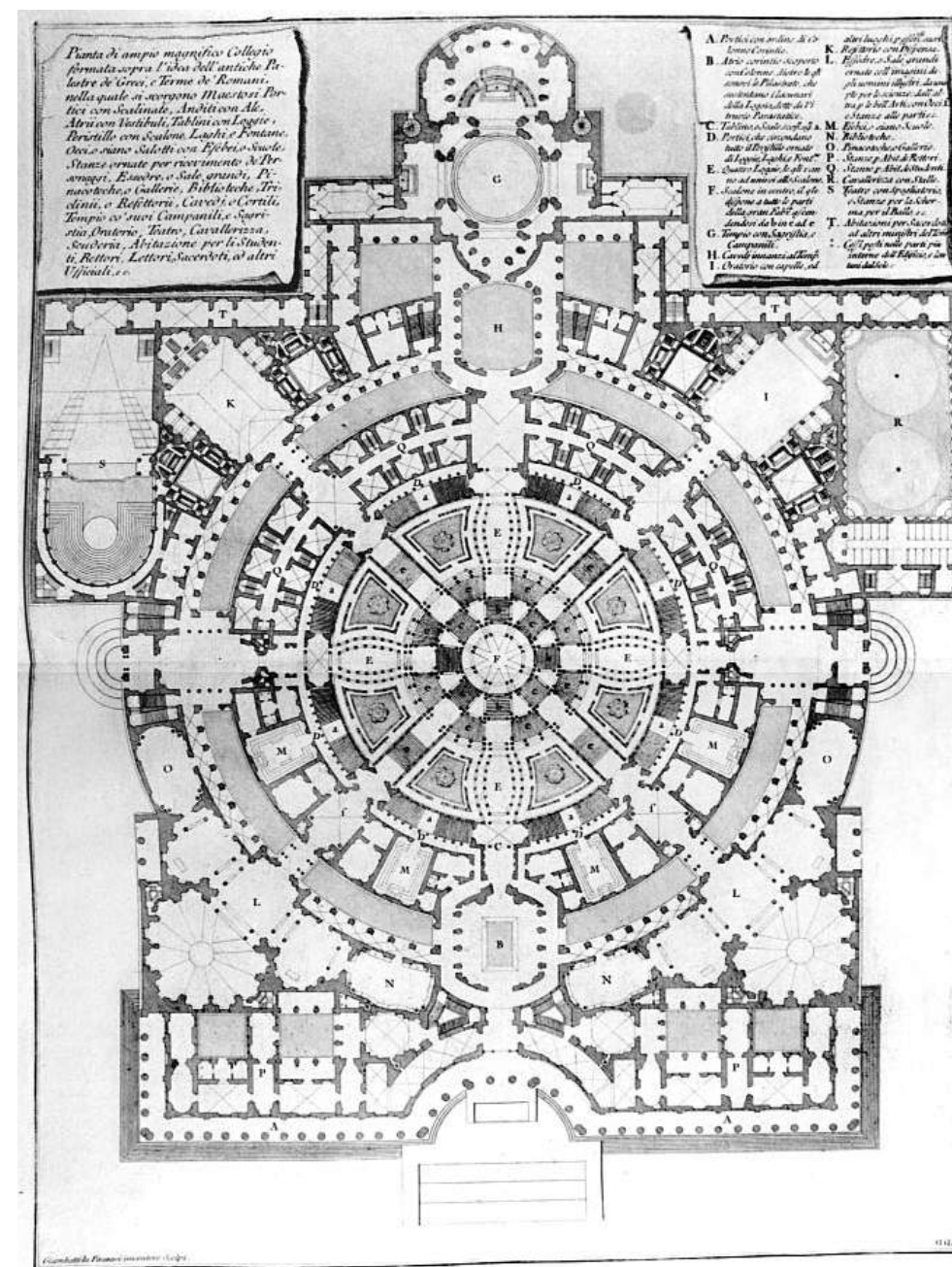
tichità... da cui, come da insigni maestri, molto si può apprendere; e con grave sconforto ho notato che di giorno in giorno vanno in rovina”), e alla *Lettera a Leone X* di Raffaello, forse nota a Piranesi (era stata edita per la prima volta, come opera di Baldassar Castiglione, nel 1733 a Padova, da un manoscritto appartenuto a Scipione Maffei)⁷⁴, che avrà prestato attenzione al programma di documentazione dell’antico attraverso il rilievo sistematico dell’Urbe, anche nelle successive riprese di tipo enciclopedico di Ligorio, di Cassiano dal Pozzo, del barone von Stoch, per arrivare alla *Nuova Pianta di Roma* di Nolli. Anche il concetto di rovine monumentali come “cadaveri” e “scheletri”, cui sembra alludere l’appunto conclusivo (“scheletri come furono”) – un monito criptico, inquietante – rielabora una metafora umanistica ricorrente, espressa in termini prettamente architettonici da Alberti e Raffaello (Roma distrutta ma “non tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti e, per dir così, l’ossa del corpo senza carne”)⁷⁵: un concetto di restituzione dell’antico per via di sottrazione delle superfetazioni medievali e moderne che Piranesi svilupperà in tavole di straordinaria originalità soprattutto nel *Campo marzio*, in cui “si ergono finalmente i cadaveri antichi – sia pure sbocconcellati dal tempo – trionfanti sulle età successive”⁷⁶ (Fig. 33).

Ancora alla fine della propria carriera, in una lettera alla sorella che suona come una sorta di confessione intellettuale, Piranesi ribadisce il valore della propria opera di incisore come monumento imperituro alla memoria di testimonianze minacciate di scomparire per sempre: “Si vanta che il genio di Roma lo aveva ispirato di dare alla luce le superstiti grandi opere che minacciavano un giorno o l’altro di finire diroccate, onde ne restassero dei degni esemplari da lui bellamente scolpiti”⁷⁷. Un concetto che illuministicamente celebra il trionfo dell’incisione come strumento di diffusione culturale, e che implicitamente assegna ai moderni una forte superiorità sugli antichi; ed è questo in definitiva il senso ultimo, al di là delle varie interpretazioni che la ridda di simboli sicuramente giustifica, e a cui si potrà procedere per ulteriori decodificazioni, delle quattro tavole dei *Grotteschi* (Figg. 4, 5), cronologicamente e stilisticamente così vicine alle due tavole con frontespizio (Fig. 30) e titolo delle *Vedute di Roma*, secondo la lettura di Maurizio Calvesi⁷⁸ che mi sembra tuttora la più pertinente: “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 memoria, cioè ad una eterna vita... È suggestivo pensare, anche se nulla può provarcelo, che Piranesi immaginasse la serie dei *Capricci*... 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”. Le frasi rapidamente annotate nel Taccuino sembrano confermare questa lucida consapevolezza del proprio ruolo di artista e intellettuale.

Un ampio e magnifico Collegio: genesi di un trattato?

Un nucleo consistente di fogli del Taccuino A riguarda l’elaborazione della grande tavola intitolata *Pianta di ampio magnifico Collegio* (Fig. 34), inclusa nella raccolta pubblicata da Giovanni Bouchard nel 1750 col titolo di *Opere varie*⁷⁹. La composizione sarebbe nata, secondo la più tarda testimonianza di William Chambers⁸⁰, da una sorta di scommessa-competizione coi giovani *pensionnaires* dell’Accademia di Francia sulla reale competenza di Piranesi nella progettazione di un edificio complesso:

A celebrated Italian Artist whose taste and luxuriance of fancy were unusually great, and the effect of whose compositions on paper has seldom been equalled, knew little of construction or calculation, yet less of the contrivance of habitable structures, or the modes of carrying real works into execution, though styling himself an architect. And when some pensioners of the French Academy at Rome, in the Author’s hearing, charged him with ignorance of plans, he composed a very complicated one, since published in his work; which sufficiently proves, that the charge was not altogether groundless.



34. G.B. Piranesi. Pianta di ampio magnifico Collegio (da *Opere varie*, 1750).

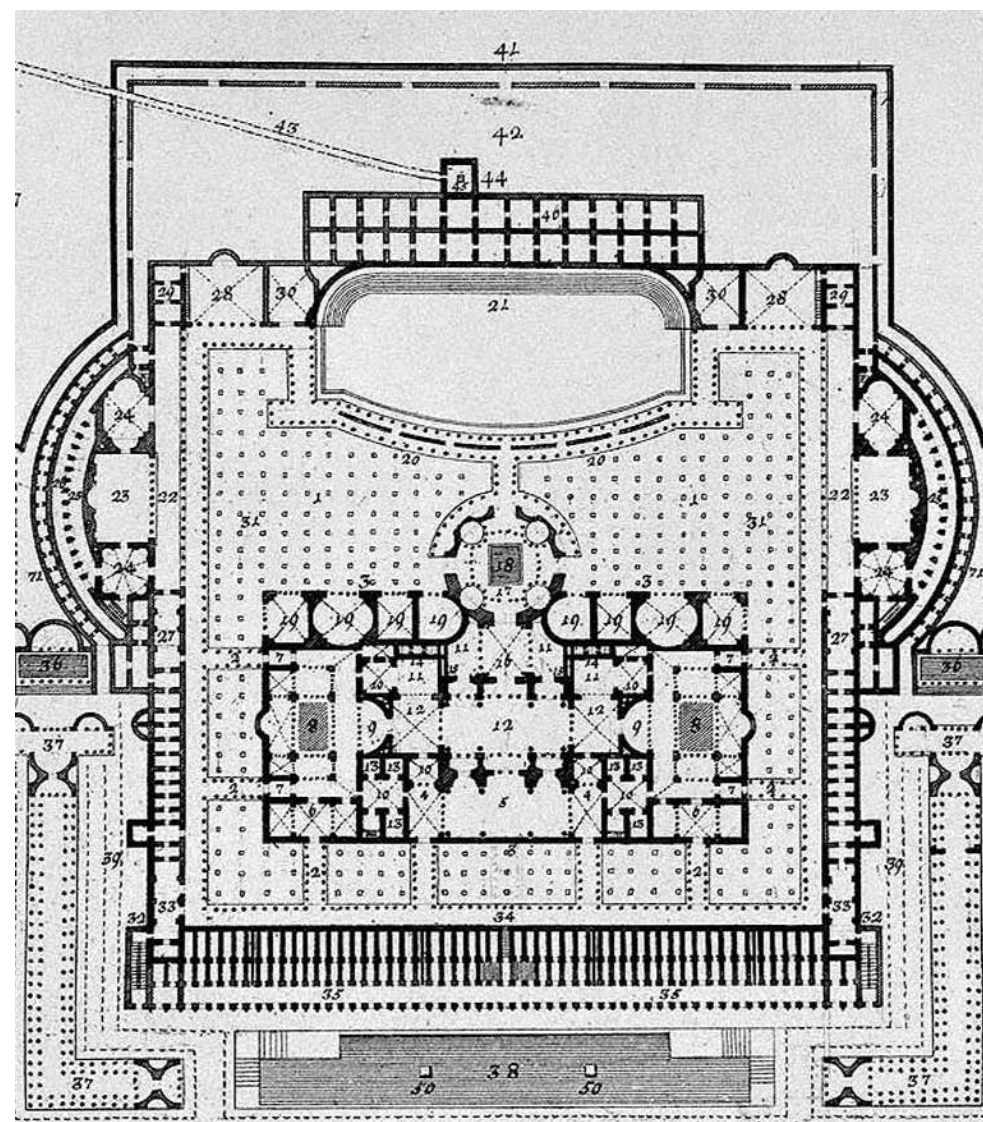
Se gli schizzi del Taccuino riflettono sicuramente l'impegno nel dominare i principi compositivi e distributivi di una struttura aulica, grandiosa, ma allo stesso tempo razionalmente predisposta a funzioni ben definite, poi definitivamente risolti in uno straordinario ingranaggio planimetrico, le lunghe annotazioni che vi si connettono testimoniano della volontà di riportare ogni scelta compositiva di pianta e alzati a diretti riferimenti storici fortemente ideologicizzati.

Va innanzitutto rilevato come alle annotazioni presenti nel Taccuino Piranesi premetta la trascrizione esatta del tema del Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca del 1750, pubblicato il 17 settembre del 1749, a dimostrazione di un riferimento, già ritenuto plausibile, che si precisa invece come assolutamente circostanziato:

Un magnifico collegio capace da potervi separatamente insegnare le Matematiche e le Belle Arti di Pittura, Scultura ed Architettura, con due piani di stanze e nel piano terreno una decente chiesa ed un ampio cortile con portici all'intorno, come anche una maestosa scala, oltre le scale minori, con tutti i comodi necessari delle altre officine, per una famiglia composta di 24 studenti, Direttore e Maestri e altri Famigli, per uso e custodia dello stesso collegio e chiesa, con farne la pianta geometrica di ciaschedun piano, il prospetto e sezione o sia spaccato di tutta l'opera⁸¹

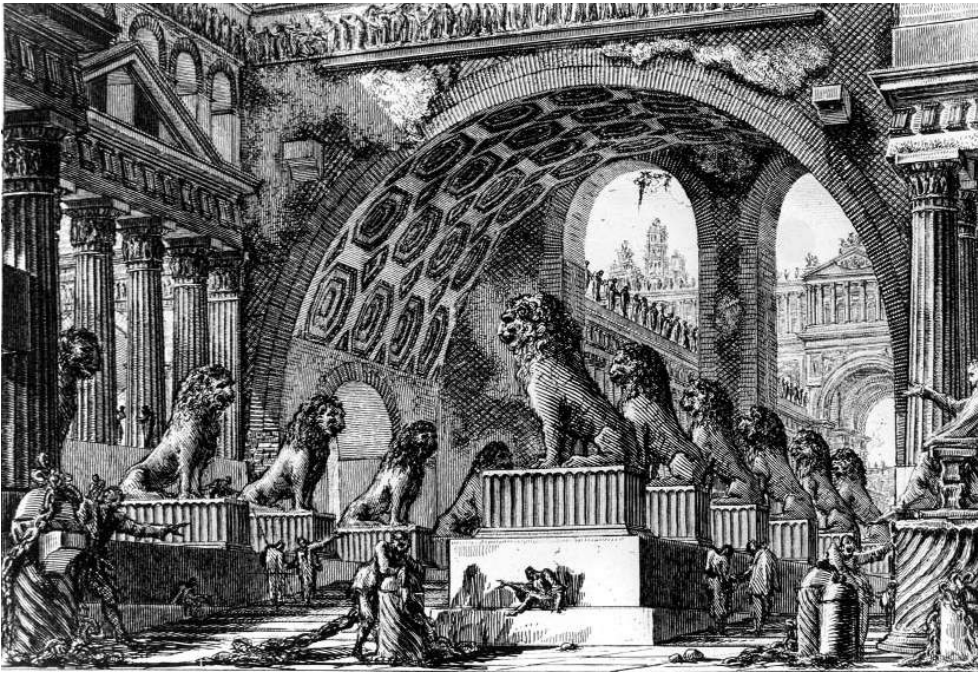
Il tema del Concorso Clementino, intriso di retorica ufficialità, derivava da una esplicita volontà pontificia, tesa a infondere nuova vita all'istituzione accademica anche in relazione alla ripresa, dopo undici anni di interruzione, dell'attività concorsuale in vista del giubileo del 1750⁸². Gli elaborati progettuali del concorso, vinto tra le polemiche da Francesco Sabbatini, Gaetano Sintes e Francesco Collecini⁸³, dimostrano ormai la frattura insanabile tra la formazione pratica e la cultura accademica degli allievi-collaboratori di Vanvitelli, e la carica visionaria e ideologica di Piranesi. La semplicità degli elaborati premiati, pur nella loro ipertrofia dimensionale, sembra esplicitamente denunciata con citazioni addirittura puntuali nel progetto di Piranesi⁸⁴, così come nelle riflessioni storico-teoriche – metodologiche, si potrebbe dire – che egli elabora nel Taccuino, dove si sottolinea l'incapacità di adeguare lo studio dell'antico alla progettazione di strutture moderne.

L'esercizio compositivo piranesiano assume un tono programmatico di manifesto dichiarativo di intenti, profondamente laico, se non addirittura latamente massonico nella descrizione delle funzioni educative – “parmi, che egli huomeni sbarcando in questo chiostro di virtù desidererano di farsi religiosi di un tal ordine” – che si riflettono nell'organizzazione planimetrica e nelle scelte decorative del Collegio, espressione concreta di quell’“intenzionalità iconologica” nelle architetture piranesiane più volte sottolineata⁸⁵, e di cui le note del Taccuino possono testimoniare i processi ideativi.



35. G.B. Piranesi. Pianta delle terme di Antonino Caracalla (da *Antichità Romane*, II, 1756).

I rimandi all'antico – con esplicite citazioni di Vitruvio – vengono dichiarati senza esitazione: “Pare che i Romani avessero raccolto tutti egli essercizii nelle terme come abbiamo da molti scrittori così in ogi pare che questa fabrica dandola per sogeto magnifico l'architetto la debba assomigliare più tosto alle terme che ad ogni altro edificio” (Fig. 35). Il richiamo alla decorazione dell'edificio con un bassorilievo



36. G.B. Piranesi. Ingresso d'un antico ginnasio (da *Opere varie*, ed. 1761).

allegorico “rapresentante le virtù che oprimono i vizi” fa ugualmente riferimento alle terme, dove le pareti degli “atrii scoperti” presentavano “un continuato bassorilievo di marmo”, come ricordato nella descrizione delle terme di Caracalla nelle *Antichità Romane* (I, “Indice, o sia spiegazione delle terme di Caracalla”, n. 8), e come Piranesi rappresenterà nella tavola con *Ingresso d'un antico ginnasio* nella seconda edizione delle *Opere varie* (Fig. 36). La forte consapevolezza di avanzare idee progettuali innovative per una tipologia specifica, in un momento di forte interesse per l'articolata morfologia dei vasti complessi monumentali termali⁸⁶, è evidente nell'affermazione, polemicamente rivolta ai progetti accademici, che “la fabbrica [è] fabricata per le scienze e non le scienze per la fabbrica”: da qui prende avvio, dopo lo spunto iniziale, il distacco netto dalla matrice compositiva antica, con lo sviluppo di un edificio su più livelli e l'enfasi – funzionale, compositiva, iconologica – riservata alla scala, “assomigliante ad un laberinto magnifico et alto”, metafora di un'ascesa, ardua ma salvifica, nei percorsi della virtù. Tema che, nascendo da una tradizione barocca aulica e teatrale, deve far riflettere sull'interpretazione di tanti disegni piranesiani con strutture complesse, e soprattutto delle scalinate labirintiche delle *Carceri* (Fig. 37), dove il “laberinto” e le scale solo in età romantica assumeranno il carattere di angosciante metafora architettonica di dramma esistenziale⁸⁷.



37. G.B. Piranesi. Scalinata con trofei (da *Invenzioni Capric di Carceri*, tav. VIII; primo stato).

Le annotazioni scaturiscono dall'evidente necessità di chiarire le ragioni delle proprie scelte compositive: riflessioni che Piranesi era andato maturando su strutture monumentali complesse a partire dall'elaborazione della *Prima parte*, con le tavole dedicate a elementi (sale, scale, teatro, cortile, tempio circolare con ara centrale) che saranno poi tutti integrati nella struttura del Collegio, dove anche i temi esposti nella *Lettera* a Nicola Giobbe maturano ora in una consapevolezza più decisa sul ruolo sociale ed etico dell'architettura. Il testo sembra quindi pensato, con l'insieme delle tavole (inizialmente Piranesi dovette ritenere di attenersi strettamente a quanto richiesto dal tema concorsuale, elaborando un edificio su due livelli completando le piante coi relativi prospetti e sezioni), come parte di una pubblicazione autonoma, in cui all'esposizione puntuale della struttura si sarebbe accompagnata una serie di dichiarazioni più generali sull'architettura, con l'enunciazione della necessità di un ritorno all'antico e all'autorità dei maestri del Rinascimento, e il rifiuto della maniera "molle" dei moderni (derivata da Borromini "così molle"), persi nel mettere "tutto il loro proporre sopra l'imitare egli ornamenti del secolo passato". Nel 1750 la grande tavola con *Pianta di ampio magnifico Collegio* non è dunque che l'esito interrotto, parziale, di un progetto più vasto: un tentativo di esporre, in forma più articolata e in una interrelazione tra immagini e testo più stretta rispetto alla *Prima parte*, idee e posizioni critiche di carattere teorico. Un tentativo rimasto incompiuto, ma che in nuce contiene già i temi e l'energia delle più mature opere del Piranesi teorico e polemista.

A distanza di pochi anni dal giovanile entusiasmo per Juvarra e le grandi opere civili di Vanvitelli, esaltate nella *Lettera* di dedica a Giobbe della *Prima parte*, e la partecipazione diretta alle sperimentazioni coi colleghi francesi, si misura ormai una presa di distanza netta. Le lunghe note di carattere polemico sugli antichi e i maestri del Cinquecento, "amirati, ma non imitati" dagli architetti contemporanei (e "moltissimi di questi architetti di Roma celebrano tali autori ed egli antichi, ma col diverso nel loro operare ne meno un principio si trova"), sulla "mollezza" dell'architettura contemporanea ancorata alla tradizione barocca, si completano nella riflessione sulla necessità che l'architettura venga studiata come "scienza" e praticata solo "da huomeni colti, da teste svegliatte" (e tra questi, nel secolo precedente, andava sicuramente annoverato Borromini, così attentamente studiato e citato da Piranesi proprio nella *Pianta di ampio magnifico Collegio*): temi, ancora una volta, dai forti accenti bottariani contro la commistione di linguaggi e l'accesso alla professione da parte di operatori privi della necessaria preparazione teorica, esposti, riprendendo posizioni già ribadite in anni recenti da Lione Pascoli⁸⁸, e da Alessandro Pompei⁸⁹, nei *Dialoghi sopra le tre arti del Disegno*, pubblicati nel 1754 ma già da tempo elaborati in forma definitiva.

In anni di fortissima sintonia con Bottari, altri accenti polemicici delle note del Taccuino trovano punti di contatto precisi, quasi alla stregua di citazioni, coi *Dialoghi*: Piranesi menziona specificamente Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, che nel 1743 aveva ricordato – con Palladio e Juvarra – come propri maestri, definendoli con tanto entusiasmo come i "due chiarissimi Architetti dell'età nostra", criticandone ora le opere più significative, la fontana di Trevi (ricordata espressamente nel 1743, anche in ossequio a Giobbe, che ne era a capo dell'impresa di costruzione) e la sistemazione della basilica di Santa Maria degli Angeli. Le nuove posizioni piranesiane, ormai allentati i rapporti con l'ambiente di Giobbe, riflettono evidentemente le durissime critiche che Bottari avanza contro queste due opere in particolare⁹⁰: un mutamento repentino che denuncia la difficile maturazione di una propria autonomia critica.

Le censure di Bottari partivano da posizioni teoriche di estremo rigore, incentrate sul concetto di decoro, imitazione e ornamento per Fontana di Trevi, e su intransigenti istanze di tipo conservativo per quanto riguarda l'intervento vanvitelliano sulla struttura michelangiolesca di Santa Maria degli Angeli. Piranesi subisce il fascino di queste posizioni, ma al contempo sembrerebbe già prefigurare il rifiuto di un impianto teorico così netto, dogmatico: non sarà forse un caso che, tra le autorità rinascimentali citate nel Taccuino, si trovino Raffaello, Antonio da Sangallo, Baldassarre Peruzzi, Michele Sanmicheli, Palladio e Vignola, con cui aveva ormai da anni stabilito una intensa familiarità; Michelangelo, esaltato da Bottari, sulla scorta di Vasari, come vertice delle arti e specificamente dell'architettura, mai⁹¹.

A questa intransigenza bottariana Piranesi non rimarrà a lungo acquiescente; e dopo una stagione di rapporti di grande intensità si consumerà, forse proprio sui più scottanti temi architettonici degli interventi di 'restauro' interno del Pantheon, la rottura insanabile tra i due⁹².

Il 'sesto ordine dell'architettura'

L'influenza delle posizioni critiche di Giovanni Gaetano Bottari sembra imporsi come una delle chiavi interpretative principali delle riflessioni piranesiane tra anni '40 e '50: il tema del confronto con la grandezza dell'antico in una articolata visione storica delle successive fasi di decadenza, rinascita, e quindi decadenza moderna, a cui si aggiungono riflessioni più specifiche sugli ornamenti, cioè gli ordini, il ruolo di Roma antica nella loro definizione, la loro codificazione cinquecentesca, ma anche la necessità moderna di variazione. Disgregazione, assemblaggio e invenzione degli ordini, temi che Piranesi approfondisce negli scritti della maturità, dalla *Magnificenza* al *Parere*, trovano giustificazione nello studio ap-



38. Roma, casa dei Crescenzi.



39. G.B. Piranesi. Veduta dell'avanzo della Casa di Niccolò di Rienzo fabricata di spoglie di antichi edifizii, in contro la Chiesa di S. Maria Egiziaca (da *Antichità Romane*, I, 1756).

profondito dell'architettura romana, nella consapevole continuità col manierismo – Piranesi citerà in seguito, nel *Ragionamento apologetico*, esplicitamente Peruzzi e Ligorio – e col barocco – Borromini in modo specifico. L'infinita possibilità combinatoria degli ornamenti che Piranesi arriverà a teorizzare negli anni della maturità sembra dunque trovare un precedente fondamentale – in una sostanziale continuità di approccio compositivo che esalta la libertà di invenzione – nella libertà eretica dell'uso di spolia in età tardoantica e medievale.

Il significato e il valore dell'ornamento, che ricorre insistentemente come tema di fondo in tante annotazioni del Taccuino A, per poi chiarirsi nelle pagine dei volumi degli anni '60, spiega – ancora in termini bottariani – le originali annotazioni sul “sesto ordine” dell'architettura che Piranesi rapidamente annota (cc. 67v-68) accanto ai disegni in cui inaspettatamente studia, con inusitata acribia grafica che implica una indubbia fascinazione, i prospetti della cosiddetta casa dei Crescenzi, edificio oggi ritenuto dell'XI-XII secolo (Fig. 38).

La frantumazione dell'ordine antico, che nei secoli della decadenza si era in parte ricomposto in nuovi ordini e decorazioni attraverso l'uso di spolia, tema già trattato con particolare attenzione da Vasari nel Proemio alle *Vite*, si riflette nell'interesse riservato a questo edificio, cui nelle *Antichità Romane* verrà dedicata una tavola (Fig. 39). “L'unione bene accordata delle dette Spoglie”, rileva Piranesi nel

commento alla tavola, “fu la meraviglia de' suoi tempi”, e “da lei presero motivo gli Architetti del Secolo XVI di concepir nuove idee ne' soprornati delle colonne, ed è visitata dagli Studiosi per una plausibile curiosità”. Nell'impaginazione anticlasica dei due prospetti non è impossibile rintracciare una delle matrici costitutive di Piranesi architetto (Figg. 40, 41).

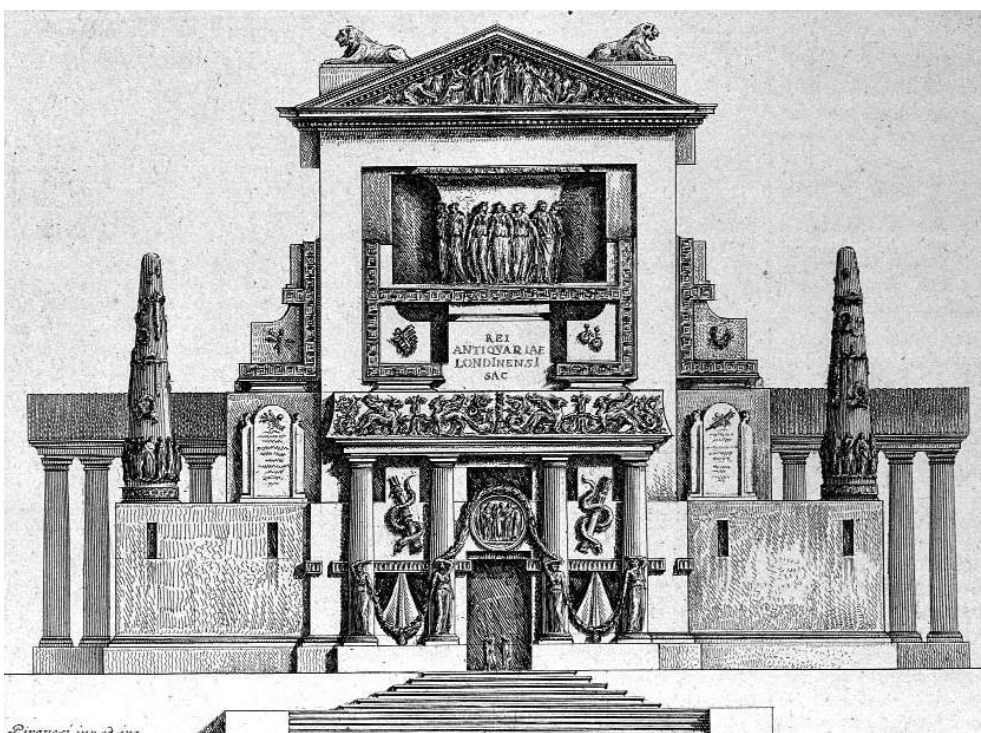
Nell'annotazione del Taccuino A posta accanto a uno dei rilievi, Piranesi commenta l'ordine “barbaro” del prospetto con evidente trasporto:

La decadenza del buon gusto dell'Architettura o sia sesto ordine dal quale deriva il gusto barbaro fondato su le Rovine degli egizi grezi e Romani, da qui ebbe l'origine il nuovo gusto barbaro.

Non ci rimane altro monumento che questo cioè da un passaggio all'altro.

Da qui poi ne naque un'altra volta il [cassato: buon] cativo gusto del boromini et altri che esaminarono di bel nuovo l'architettura.

Il brano, rapide annotazioni slegate, apparentemente prive di qualsiasi svolgimento logico, è sicuramente un lacerto di grande importanza per comprendere le fasi di maturazione delle posizioni teoriche di Piranesi. Piranesi spiega nel *Parere su l'architettura* come per “ordine” si debba intendere “maniera di costruire”: il “sesto ordine” sembrerebbe alludere pertanto a una particolare fase di transizione che coincide con la decadenza romana, tra tardoantico ed età romanica, recependo indicazioni di periodizzazione ancora poco sviluppate nella storiografia artistica cin-



40. G.B. Piranesi. Prospetto all'antica (da Osservazioni sopra la Lettre de Monsieur Mariette..., 1765).

que-seicentesca, ma già comunque consapevoli della distinzione tra architettura tardoantica, bizantina e romanica, ancora assimilabili alla romanità, secondo quanto indicato da Vasari proprio in relazione all'uso di spolia, e "maniera gotica", poi genericamente estesa a indicare tutta l'arte medievale. L'espressione "sesto ordine" non sembrerebbe quindi riferita a un vero e proprio deprecabile "ordine gotico", sulla scorta di Vasari e Baldinucci (*Vocabolario toscano del disegno*, Firenze 1681), né alla teorizzazione di Guarino Guarini (*Architettura civile*, Torino 1739, trattato III, cap. XIII, 1) di un "ordine Gottico" a conclusione della serie dei cinque ordini romani, che pure Piranesi ha chiaro essere una codificazione cinquecentesca, ad opera di Vignola (cfr. la nota nel Taccuino A, c. 29). A questo riguardo va ribadito come Piranesi accoglierà senza alcuna censura la possibilità di variare all'infinito gli "ornamenti" degli ordini, ammettendo anche la creazione di nuovi "ordini nazionali" (*Parere su l'Architettura*, 1765, p. 13, sull'ordine britannico proposto da Robert Adam) – tema ancora molto dibattuto alla metà del secolo⁹³; rimanendo peraltro dell'idea "che la varietà degli ornamenti non faccia varietà di ordini", in quanto "tre sono le maniere dell'Architettura che coltiviamo, maniera,



41. G.B. Piranesi. Fronte monumentale all'antica. Matite rossa e nera, penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, mm. 602x445. Berlino, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin (Hdz134). © 2008. Foto Scala, Firenze/BPK, Berlin.

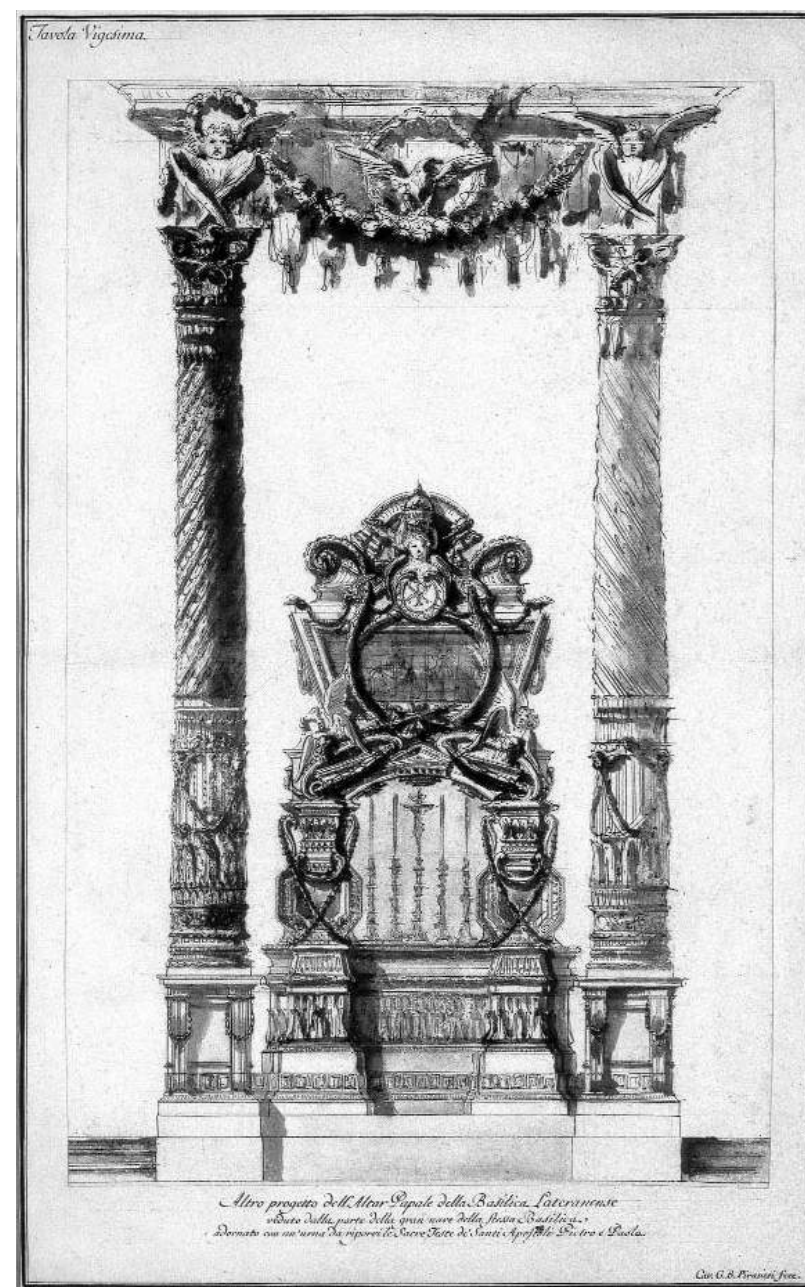
o ordine, come volete chiamarlo, composto di colonne, ordine composto di pilastri, e ordine composto di una parete continua” (*Parere su l’Architettura*). In questo, Piranesi sembra riprendere concetti elaborati nei primi decenni del secolo, nell’ambito delle riflessioni storiche sulle origini dell’architettura romana tra Egitto, Etruria e Grecia, soprattutto in ambito veneto, tra Scipione Maffei e Matteo Lucchesi.

Dall’assemblaggio libero di spolia – espressione di vitalità dell’architettura tardoantica – nascerebbe dunque “il gusto barbaro”, che in Piranesi non sembrerebbe implicare alcuna censura sull’aberrazione di ordini e proporzioni, come invece nell’“ordine barbaro” di Vasari, nelle “barbare inventioni” di Palladio, e nell’“ordine gotico” di Baldinucci e Guarini.

Spolia e assemblaggio di elementi antichi continueranno a esercitare un’influenza fondamentale per Piranesi, e costituiscono uno degli elementi fondanti nella maturazione del suo autonomo linguaggio architettonico, e della sua teorizzazione della necessità di una libera, ancorché razionale, regolata creatività, opposta alla pedissequa applicazione di regole che ridurrebbero l’architettura “à un vil métier, où l’on ne feroit que copier”⁹⁴: “Sia l’architetto quanto si vuole bizzarro, ma non deformi l’architettura, e ogni membro abbia il suo proprio carattere... diansi pure all’architettura quanti vezzi si vuole, ma sieno quei, che le convengono”⁹⁵.

Nell’appunto del Taccuino l’ordine “barbaro” ovvero “sesto ordine”, che ne è la definizione, richiama per associazione diretta la complessità delle architetture di Borromini, secondo uno schema critico che se da un lato registra lo stereotipo ormai consolidato alla metà del Settecento del carattere anticlassico, “gotico” delle sue architetture, dall’altro sembra attestarsi in modo più originale sul tema della libertà compositiva nella diretta rielaborazione di frammenti, a partire proprio dall’analisi attenta di interventi come quelli sui monumenti funebri lateranensi, citati nel metodo compositivo nei sepolcri di Santa Maria del Priorato⁹⁶. Il lapsus relativo al “buon gusto” di Borromini, cassato e quindi corretto in “cativo gusto”, riflette forse insicurezze e ambiguità che trovano riscontro, prima di maturare in riferimenti precisi e pienamente integrati nel proprio linguaggio espressivo, nell’attenzione per le opere borrominiane evidente già nelle incisioni giovanili (dalla *Prima parte* alla *Caduta di Fetonte*), fino alla *Pianta di ampio magnifico Collegio*, in sintonia col pensiero di Bottari (*Dialoghi sopra le tre arti del Disegno*), che riservava a Borromini una considerazione priva di riserve⁹⁷.

Le riflessioni sulla dissoluzione delle regole in età tardoantica e medievale riflettono dunque una visione generale dell’evoluzione dei linguaggi architettonici, sicuramente maturata su testi e trattati a partire da Vasari, ma anche a contatto con gli storici e intellettuali che nella Roma di Benedetto XIV perseguivano indagini di archeologia cristiana e sull’età di mezzo (esemplari a questo riguardo le ricerche di Marangoni, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento*



42. G.B. Piranesi. Baldacchino per San Giovanni in Laterano.
Penna e inchiostro bruno, acquarello grigio e bruno, tracce di matita nera, mm. 741x474.
New York, Columbia University, Avery Library.

Alle pagg. 58-59:

43. G.B. Nolli. “Pianta piccola” di Roma moderna, 1748. Incisione di C. Nolli e G.B. Piranesi.

delle chiese, Roma 1744), fino ai possibili stimoli nati da dibattiti da occasioni specifiche, quali nel 1746 la stesura dei progetti vanvitelliani per una facciata neogotica del Duomo di Milano.

Il testo architettonico di casa dei Crescenzi, letto come espressione di piena libertà compositiva, diviene una chiave di lettura importante per la definizione dell'intero processo creativo di Piranesi architetto, in una lucida assimilazione tra medioevo e barocco: un "sesto ordine" di architettura che Piranesi farà diventare espressione della propria vitale necessità di invenzione. Il confronto col tardoantico, col gotico e quindi con Borromini, definito senza riserve "il più grande Architetto, che vi sia stato... e che sia per esservi" nel *Parere su l'architettura*, sfocerà nel *furor* compositivo piranesiano degli anni '60, a partire dalle incisioni aggiunte alle *Osservazioni sopra la Lettre* (Fig. 41) con particolare riferimento proprio ai prospetti di casa dei Crescenzi, fino all'eclettismo combinatorio dei camini; e prefigura il continuo, serrato confronto con Borromini che troverà esito diretto, nel 1763-64, nei progetti di Santa Maria del Priorato e per il coro e il baldacchino di San Giovanni in Laterano, quest'ultimo esplicitamente ideato "nel gusto" e "nello stile del Borromini" (Fig. 42).

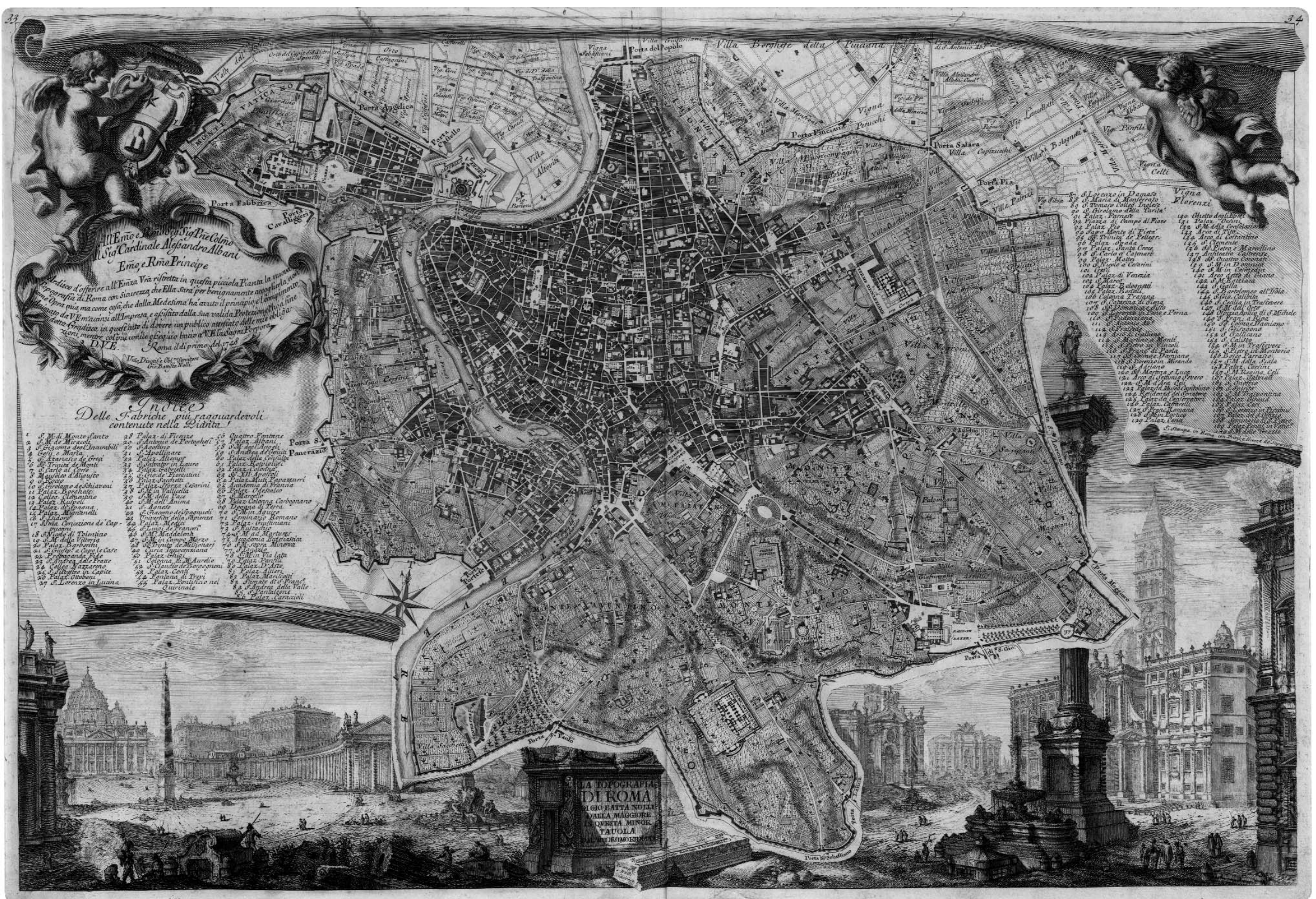
Piranesi e i suoi autori: intellettuali, antiquari, redattori

Le prime pagine del Taccuino B, con note autografe di topografia antica preliminari a quanto poi pubblicato nelle *Antichità Romane* del 1756, grandioso ampliamento di un primo progetto sui sepolcri antichi (un volume da intitolare *Monumenta Sepulcralia Antiqua*, già definito intorno al 1750-51)⁹⁸, sono una testimonianza unica dei complessi processi di elaborazione e redazione dei testi delle opere di Piranesi. Gli appunti presentano una prima stesura di parte delle note sull'estensione del Campo Marzio antico e degli indici, conclusi nel 1755, e pubblicati l'anno successivo nel primo volume delle *Antichità Romane*. Le note di Piranesi evidenziano ingenuità e carenze molto personali, mostrando quelle che dovevano essere le reali capacità di elaborazione dell'artista prima dell'essenziale fase di approfondimento e revisione a cui tutti i suoi testi dovevano necessariamente essere sottoposti per poter essere pubblicati. Nei primi anni '50 gli appunti di topografia del Taccuino, con temi e interrogativi semplici ma mai banali, attestano comunque una preparazione notevole, maturata in anni di studio a partire dalla prima formazione veneziana, dagli approfondimenti nella ricca biblioteca di Nicola Giobbe, nei contatti con ambienti intellettuali e artistici (dall'Accademia di Francia, a Bianchini e Vasi, ai circoli bottariani, alla corte Albani, all'Arcadia), e alla rigorosa scuola di Nolli (Fig. 43), nel confronto serrato tra osservazione diretta e riscontro letterario e iconografico rievocato tanto efficacemente dal Legrand in quell'incessante

andirivieni "des Ruines aux bibliothèques pour trouver les noms, la position et la destination de ces masses, des bibliothèques aux Ruines pour admirer encore ces fabriques imposantes"⁹⁹. E sempre all'esperienza con Nolli andranno ricondotti quei legami così profondi, duraturi e fruttuosi col nutrito gruppo di eruditi e studiosi che, proprio a partire dalle *Antichità Romane*, si sarebbe fatto carico e garante del rigore scientifico dei testi archeologici di Piranesi.

Oltre a Bottari, la cui influenza sugli orizzonti intellettuali di Piranesi va delineandosi come profonda, fino a coinvolgere aspetti concreti di quotidiana intimità, per riflettersi in modo diretto sulla stesura del pamphlet contro lord Charlemont nel 1757¹⁰⁰, ma per dissolversi, dopo questa data, proprio nello scontro tra le posizioni intransigenti del teorico e le possibilità progettuali offerte all'artista, per i testi a carattere più specificamente antiquario, erudito e filologico – per le *Antichità Romane*, e quindi per *Il Campo Marzio dell'antica Roma* – dai primi anni '50 si consolidano i rapporti più profondi col gesuita Contuccio Contucci, custode del Museo Kircheriano al Collegio Romano, antiquario e etruscologo, e con Antonio Baldani, auditore e bibliotecario del cardinale Alessandro Albani¹⁰¹. Legati da uno strettissimo sodalizio, a cui verrà in seguito ammesso il solo Winckelmann, gli eruditissimi Contucci e Baldani venivano considerati tra le massime autorità in campo antiquario, anche se il rifiuto di entrambi a pubblicare autonomamente, e la dispersione delle loro carte personali, rende impossibile valutare concretamente il senso dell'aura di considerazione che li circondò in vita¹⁰². Coinvolgendo Orazio Orlandi e Giovanni Giacomo Terribilini, loro allievi e protetti, Contucci e Baldani erano stati i supervisori di quel *Libro* che avrebbe dovuto completare la *Nuova Pianta di Roma* di Nolli, organizzato in indici secondo uno schema recepito in toto da Piranesi nelle *Antichità Romane*, e nella pianta di Roma antica acclusa al primo volume in modo specifico. Con la plausibile diretta migrazione di parte dei materiali elaborati per Nolli all'impresa di Piranesi, gli autonomi lavori che dalla *Nuova Pianta di Roma* avrebbero preso l'avvio sembrano trovare eco diretta nelle *Antichità Romane* e poi nelle successive opere piranesiane: lo studio delle quattordici *regiones* antiche e delle antiche mura intrapreso da Antonio Baldani e Contuccio Contucci, l'analisi del sistema degli acquedotti e lo studio di Frontino condotto da Alberto Cassio, le guide generali della città antica e moderna curate da Orazio Orlandi (subentrato a Giuseppe Bianchini nella redazione dei testi per le *Magnificenze* di Vasi), Bottari (riedizione della guida del Titi, 1763), Venuti (1763)¹⁰³.

Gli appunti del Taccuino B consentono di comprendere come Piranesi avesse indubbie capacità di concepire e quindi impostare in modo compiuto e autonomo un testo non solo a carattere storico-teorico, come dimostrano i brani del Taccui-



Almo e Reverendo Sig. Paolo
Sig. Cardinale Alessandro Albani
Eme. e Rmo Principe

Indico d'offerire all'Eme. Vra. Rispetta in questa piccola Parola la nuova
Geografia di Roma con sicurezza che Ella Sra. per benignamente accogliere la
nuova Opus. qua, ma come cosa che dalla Medesima ha avuto il principio, e l'ordine
della Vra. opera, e che dalla sua valida Protezione non si fine
della Geografia in quest'atto di dovere un pubblico mercante delle cose di Roma
non, mentre contraria un'idea geografa a Roma, e a Roma, e a Roma
D.V.E. Roma il primo del 1748

Indice
Delle Fabbriche più ragguardevoli
contenute nella Città

- | | | |
|-----------------------------|------------------------|------------------------|
| 1. S. M. di Monte S. Angelo | 28. Palazzo di Firenze | 56. Palazzo Farnese |
| 2. S. M. di S. Maria | 29. S. M. di S. Maria | 57. Palazzo Albani |
| 3. S. M. di S. Maria | 30. S. M. di S. Maria | 58. S. M. di S. Maria |
| 4. S. M. di S. Maria | 31. S. M. di S. Maria | 59. S. M. di S. Maria |
| 5. S. M. di S. Maria | 32. S. M. di S. Maria | 60. S. M. di S. Maria |
| 6. S. M. di S. Maria | 33. S. M. di S. Maria | 61. S. M. di S. Maria |
| 7. S. M. di S. Maria | 34. S. M. di S. Maria | 62. S. M. di S. Maria |
| 8. S. M. di S. Maria | 35. S. M. di S. Maria | 63. S. M. di S. Maria |
| 9. S. M. di S. Maria | 36. S. M. di S. Maria | 64. S. M. di S. Maria |
| 10. S. M. di S. Maria | 37. S. M. di S. Maria | 65. S. M. di S. Maria |
| 11. S. M. di S. Maria | 38. S. M. di S. Maria | 66. S. M. di S. Maria |
| 12. S. M. di S. Maria | 39. S. M. di S. Maria | 67. S. M. di S. Maria |
| 13. S. M. di S. Maria | 40. S. M. di S. Maria | 68. S. M. di S. Maria |
| 14. S. M. di S. Maria | 41. S. M. di S. Maria | 69. S. M. di S. Maria |
| 15. S. M. di S. Maria | 42. S. M. di S. Maria | 70. S. M. di S. Maria |
| 16. S. M. di S. Maria | 43. S. M. di S. Maria | 71. S. M. di S. Maria |
| 17. S. M. di S. Maria | 44. S. M. di S. Maria | 72. S. M. di S. Maria |
| 18. S. M. di S. Maria | 45. S. M. di S. Maria | 73. S. M. di S. Maria |
| 19. S. M. di S. Maria | 46. S. M. di S. Maria | 74. S. M. di S. Maria |
| 20. S. M. di S. Maria | 47. S. M. di S. Maria | 75. S. M. di S. Maria |
| 21. S. M. di S. Maria | 48. S. M. di S. Maria | 76. S. M. di S. Maria |
| 22. S. M. di S. Maria | 49. S. M. di S. Maria | 77. S. M. di S. Maria |
| 23. S. M. di S. Maria | 50. S. M. di S. Maria | 78. S. M. di S. Maria |
| 24. S. M. di S. Maria | 51. S. M. di S. Maria | 79. S. M. di S. Maria |
| 25. S. M. di S. Maria | 52. S. M. di S. Maria | 80. S. M. di S. Maria |
| 26. S. M. di S. Maria | 53. S. M. di S. Maria | 81. S. M. di S. Maria |
| 27. S. M. di S. Maria | 54. S. M. di S. Maria | 82. S. M. di S. Maria |
| 28. S. M. di S. Maria | 55. S. M. di S. Maria | 83. S. M. di S. Maria |
| 29. S. M. di S. Maria | 56. S. M. di S. Maria | 84. S. M. di S. Maria |
| 30. S. M. di S. Maria | 57. S. M. di S. Maria | 85. S. M. di S. Maria |
| 31. S. M. di S. Maria | 58. S. M. di S. Maria | 86. S. M. di S. Maria |
| 32. S. M. di S. Maria | 59. S. M. di S. Maria | 87. S. M. di S. Maria |
| 33. S. M. di S. Maria | 60. S. M. di S. Maria | 88. S. M. di S. Maria |
| 34. S. M. di S. Maria | 61. S. M. di S. Maria | 89. S. M. di S. Maria |
| 35. S. M. di S. Maria | 62. S. M. di S. Maria | 90. S. M. di S. Maria |
| 36. S. M. di S. Maria | 63. S. M. di S. Maria | 91. S. M. di S. Maria |
| 37. S. M. di S. Maria | 64. S. M. di S. Maria | 92. S. M. di S. Maria |
| 38. S. M. di S. Maria | 65. S. M. di S. Maria | 93. S. M. di S. Maria |
| 39. S. M. di S. Maria | 66. S. M. di S. Maria | 94. S. M. di S. Maria |
| 40. S. M. di S. Maria | 67. S. M. di S. Maria | 95. S. M. di S. Maria |
| 41. S. M. di S. Maria | 68. S. M. di S. Maria | 96. S. M. di S. Maria |
| 42. S. M. di S. Maria | 69. S. M. di S. Maria | 97. S. M. di S. Maria |
| 43. S. M. di S. Maria | 70. S. M. di S. Maria | 98. S. M. di S. Maria |
| 44. S. M. di S. Maria | 71. S. M. di S. Maria | 99. S. M. di S. Maria |
| 45. S. M. di S. Maria | 72. S. M. di S. Maria | 100. S. M. di S. Maria |

LA TOPOGRAFIA
DI ROMA
FATTA NELLA
VILLA MAGGIORE
DALLA MINORE
TAUOLA
DI ROMA

no A, ma anche a carattere antiquario-erudito, affidando poi le proprie idee, ipotesi e intuizioni, attraverso la vera e propria stesura di una redazione preliminare, al confronto diretto con l'erudizione degli studiosi e letterati a lui più vicini, come del resto alluso da Piranesi stesso, nel testo della dedica a Robert Adam del *Campo Marzio dell'antica Roma*, dove ricorda come, avendo disegnato tanti "avanzi d'edifici" "con grand'esattezza", li avesse quindi "dati a vedere a soggetti intendentissimi di antichità, per intendere qual ne fosse il lor parere"¹⁰⁴. Studiosi e letterati a lui vicini dovettero peraltro rimanere sempre restii nel condividere, firmandoli, testi dove l'apparato erudito di argomento antiquario tendeva a fondersi in un contesto spesso non lineare e dagli accenti fortemente personali.

L'intervento di abili redattori, estensori di versioni definitive in cui veniva presentato tutto l'approfondito scavo filologico, irto di note e citazioni in latino (che Piranesi non conosceva bene) e greco (che non conosceva affatto), rendeva quindi possibile la pubblicazione: tra i nomi sicuramente coinvolti, ricordati esplicitamente da Legrand, Orazio Orlandi e l'abate Piermei. Orlandi, legato all'*entourage* del cardinale Alessandro Albani, a Contuccio Contucci (con cui aveva iniziato a collaborare alla redazione delle *Antichità Mattei*), fu, con Piranesi, in rapporti cordiali con Thomas Jenkins, tramite il quale divenne membro della Society of Antiquaries di Londra. Benché intellettuale autonomo e autore, per conto di Jenkins, di alcune dissertazioni a carattere antiquario, Orlandi risulta coinvolto anche in collaborazioni letterarie rimaste anonime o pubblicate sotto altri nomi (i testi del secondo volume delle *Magnificenze* di Giuseppe Vasi, le *Antichità Mattei*, l'edizione annotata della *Roma antica* di Nardini pubblicata nel 1771). Intimo di Nolli, tra i curatori del *Libro* per la *Nuova Pianta di Roma* era incaricato delle schede sui monumenti di Roma antica. Nel 1773, alla soppressione dell'ordine dei Gesuiti, fu nominato responsabile del Museo Kircheriano. Pierre-Adrien Pâris, a Roma in quegli anni e strettamente legato a Piranesi, lo ricorda come "habile antiquaire", ma dalle idee molto azzardate¹⁰⁵. Più sfuggente la figura di Piermei, che Legrand ricorda che "logeait" presso Piranesi, "et se chargeait de la rédaction de ses idées pour les livrer ensuite à l'impression après s'être concerté, le plus souvent, avec le célèbre Winckelmann et avec Mengs". Forse anch'egli gravitante attorno all'*entourage* del cardinale Albani, dove effettivamente risulta impiegato come segretario e traduttore personale di Winckelmann, che lo ricorda con un lascito nel proprio testamento¹⁰⁶, i suoi rapporti con Piranesi dovettero essere strettissimi: citato nel 1757 nelle *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont*, nel 1775 Lessing lo ricorda impiegato "beym Piranesi für 25 Bajocchi" come precettore dei figli¹⁰⁷.

"Cattivossi... destramente varii insigni letterati, i quali innamorati del suo ingegno, e del suo bulino non isdegnarono di lavorare per lui, componendo in-

signi trattati corrispondenti a sì bei rami, ed ebbero la generosità di permettergli fino, che si pubblicasse col suo nome. Non si dubiti di mettere in tale numero Mons. Bottari, il dotto padre Contucci gesuita, e varj altri, che crediamo inutile di qui nominare. Vedeva dunque Roma uscire di tempo in tempo volumi atlantici di stampe, e di dissertazioni dottissime col nome di chi appena era in istato di leggerle"¹⁰⁸. In fondo, quanto scritto da Bianconi in modo tanto sgradevole è per alcuni aspetti più vicino al vero di quanto sostenuto ancora oggi da alcuni studiosi, fautori della piena autografia dei testi delle opere piranesiane, e trova conferma anche nella meno sgradevole testimonianza di Pierre-Adrien Pâris, che ebbe modo di intrattenere stretti rapporti con Piranesi durante i suoi lunghi soggiorni romani: "Piranesi étoit bon dessinateur, faisoit de belles vues, les gravoit bien ainsi que de beaux détails antiques, mais il n'avoit pas même une teinture d'érudition, ni de littérature"¹⁰⁹.

L'elaborazione dei testi piranesiani non si discosta dai metodi di lavoro usuali in campo scientifico, erudito e filologico, in cui è spesso implicito un intervento più o meno massiccio e dichiarato di confronto intellettuale e di tipo redazionale: e anche molto di quanto pubblicato da Bianchini, Bottari, Venuti e Contucci è frutto di discussioni erudite, e opera, nel vaglio e riscontro dei materiali fino alla stesura finale, di redattori preparati e attentamente coordinati. Lo stesso Winckelmann per la stesura dei suoi *Monumenti antichi inediti* dichiarava esplicitamente che "la spiegazione stesa in Italiano... passerà prima sotto gli occhi de' più esperti antiquarj e de' più tersi ed eleganti Scrittori in Volgare, principiando da Baldani, Contucci, poi l'ultimi raffinamenti gli darà Bottari e Giacomelli"¹¹⁰, ammettendo dunque il coinvolgimento di alcune delle stesse autorità responsabili della revisione dei testi di Piranesi.

L'intervento di molti alla stesura dei testi piranesiani appare tanto più ovvio nell'estrema varietà di soggetti trattati: l'erudizione antiquaria delle *Antichità Romane* e del *Campo Marzio*, il puro approfondimento filologico dei *Lapides capitolini*, la debordante, impegnativa ricostruzione storica del *Della magnificenza ed architettura de Romani* (di cui restano appunti autografi di disarmante semplicità sul verso di un foglio della Kunstbibliothek di Berlino)¹¹¹, le brillanti e polemiche prese di posizione del *Parere su l'architettura*. L'ultimo testo pubblicato, il problematico *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana*, iniziato prima del 1765, è l'esito di versioni diverse (nelle quali è sicuramente intervenuto anche il gesuita genovese Gaspare Luigi Oderico, forse dopo la malattia e morte di Contucci)¹¹² che sembrano aver apportato radicali mutamenti, come documentano i titoli preliminari poi scartati, ma registrati in un disegno preparatorio per il frontespizio del *Delle diverse maniere d'adornare di Cammini* (Fig. 44): *Dell'Etruria inventrice*

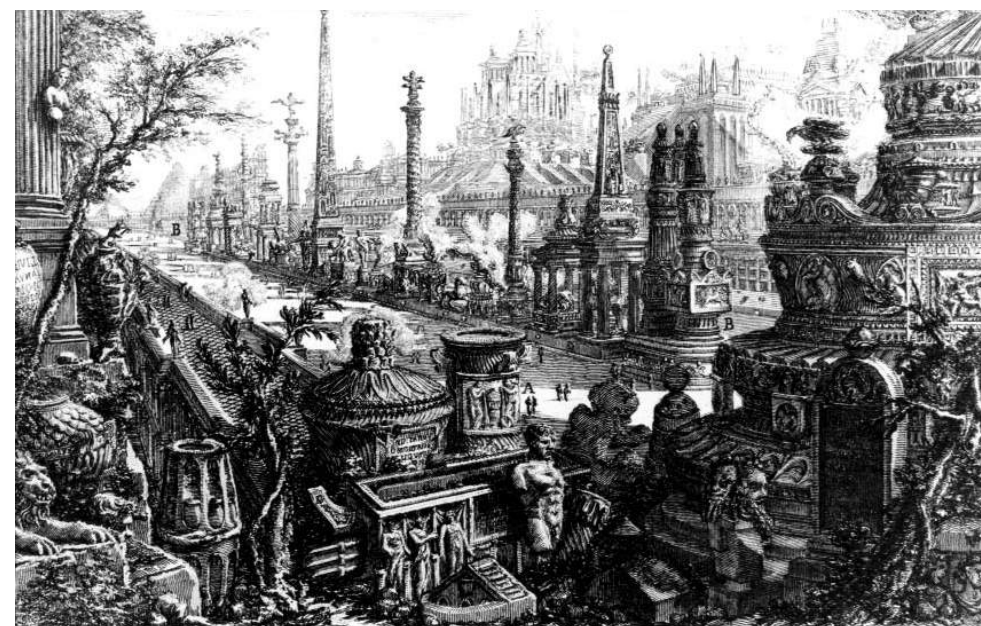


delle scienze e dell'arti, poi precisato in *Trattato dell'origine delle belle arti che coltiviamo indoverosamente attribuita agli Egiziani ed ai Greci, o sia dell'Etruria inventrice delle scienze e delle arti*¹¹³. Difficoltà di precisazione di titoli che lascia intuire riflessioni e approfondimenti, sulla scorta di una personale familiarità coi testi di Dempster, Gori e Maffei, nella stagione di rinnovato fervore di studi etruschi degli anni '60, dominata dalle figure di Giambattista Passeri e Mario Guarnacci.

Se pure non era in grado di comprendere le citazioni in lingue antiche e straniere (e anche sulle traduzioni in francese e inglese del *Ragionamento apologetico* si potrebbero approfondire le ricerche), e poteva ignorare il senso di parte dei rimandi letterari ed eruditi a sostegno delle proprie ipotesi (Oderico ricorda quasi con divertimento il suo tedio per le questioni più strettamente filologiche)¹¹⁴, Piranesi aveva idee autonome e chiare, una curiosità e percezione intellettuale irrefrenabili e aggiornate, un bagaglio culturale eclettico, ancorato a una conoscenza profonda, concreta dell'arte e dell'architettura romane; godeva della stima e amicizia di figure intellettuali influenti, con cui intratteneva rapporti strettissimi, e infine utilizzava le prestazioni letterarie di antiquari e segretari, arrivando ad impiegarne stabilmente al proprio servizio. Anche se forse poteva non capire tutto ciò che pubblicava a suo nome, e sicuramente molto di ciò che appare a suo nome sia stato scritto col contributo di altri – e oltre ai nomi ricordati sono stati avanzati quelli di Ridolfino Venuti e dello stesso Giovanni Battista Passeri¹¹⁵ – i testi piranesiani sono senza dubbio personalissimi esiti di entusiasmi, idee, elaborazioni originali e autonomi, nati da stimoli e confronti diretti con molti forse più che da letture e approfondimenti personali. E questo, in molti casi, può giustificare l'eclettica esuberanza, e anche il senso di asistematicità che per molti versi emerge dai suoi scritti. Il contrasto con l'atteggiamento pragmatico del figlio Francesco, erede e continuatore dell'attività paterna, non potrebbe essere più marcato: poco interessato ad assumere in proprio il ruolo di attivo promotore culturale, e fortunatamente libero da ogni velleità in tal senso, egli offrirà a Giuseppe Antonio Guattani, già allievo di Orazio Orlandi, il ruolo di segretario “con largo stipendio”¹¹⁶, presentandolo senza molti preamboli come “un giovane mio amico, della di cui perizia e buon gusto nelle materie antiquarie io soglio servirmi nelle mie opere”¹¹⁷.

Nella mente creativa del genio

“Sa tête blanche en grande partie chauve fumait sans cesse et semblait un volcan d'où jaillissaient à chacun instant les idées les plus extraordinaires”¹¹⁸. Il disegno è stato lo strumento immediato di espressione di questa irrefrenabile, vulcanica creatività, in una costante necessità di fermare su carta idee e riflessioni, dalle prime, brucianti intuizioni, allo studio e successivo approfondimento. Sempre Le-



45. G.B. Piranesi. Veduta d'uno de' circhi antichi con altri monumenti al dintorno (rielaborazione del secondo frontespizio del II volume delle *Antichità Romane*, 1756; da *Opere varie*, 1761).

Alle pagg. 62-63:

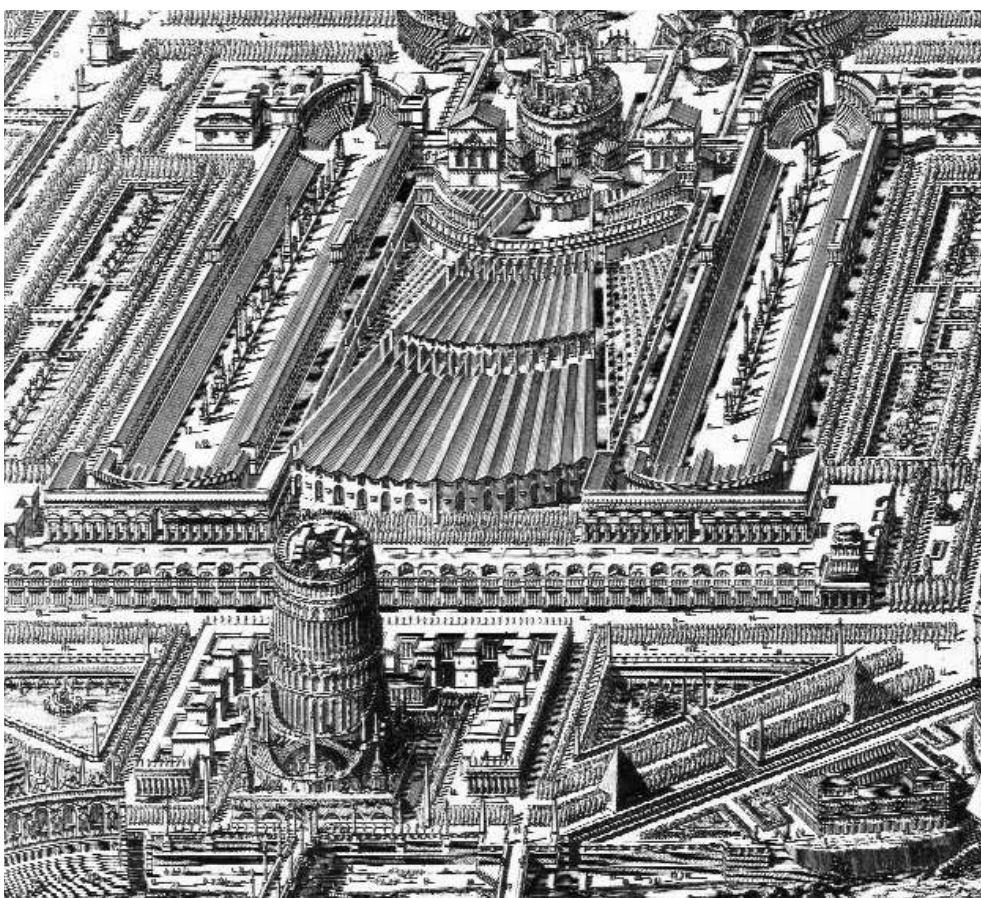
44. G.B. Piranesi. Disegno per il frontespizio di *Delle diverse maniere di adornare i Cammini*.

Penna e inchiostro bruno, matite nera e rossa, mm. 535x735. Berlino, Kunstbibliothek (inv. Hdz 6302).

Foto D. Katz © 2008. Foto Scala, Firenze/BPK, Berlin.

grand ricorda che Piranesi “ne faisait point de dessins finis, un gros trait à la sanguine, sur lequel il revenait ensuite avec la plume ou le pinceau et par parties seulement lui suffisait pour arrêter ses idées, mais il est presque impossible de distinguer ce qu'il croyait fixer que ainsi sur le papier, ce n'est qu'un chaos dont il démêlait seul les éléments sur le cuivre avec un art admirable”¹¹⁹. La fama di disegnatore rapido e felice era già consolidata tra i suoi contemporanei, come attesta William Gilpin, che dedica a Piranesi un lungo paragrafo nel suo *Essay on Prints* del 1768: “he seems to be a rapid genius; and we are told, the drawings which he takes on the spot, are as slight and rough as possible...”¹²⁰. In età romantica la facilità grafica di Piranesi è ormai paradigma: “freedom of hand”, “as if ‘out of the abundance of his heart’”¹²¹.

Sono molte le testimonianze della continua necessità di Piranesi di disegnare e appuntare idee, lasciate poi per lo più allo stato di abbozzo, come egli stesso rilevava con consapevolezza, secondo la testimonianza di Legrand: “Le dessin n'est pas sur mon papier, j'en conviens, mais il est tout entier dans ma tête”¹²².



46. G.B. Piranesi. *Il Campo marzio dell'antica Roma* (1762). Particolare del frontespizio.

Al di là della bellezza dei disegni, e dell'interesse che suscitano i fogli densi di schizzi, appunti e riflessioni, dai Taccuini di Modena emergono, più che da qualsiasi altro insieme pur consistente di grafica piranesiana, i percorsi di Piranesi tra artisti, intellettuali, stranieri, tra libri e reperti, nelle strade e nelle piazze della città, nei Fori, nella straordinaria e perduta corona di ville e giardini e poi oltre, nella desolazione della Campagna e tra le rovine di villa Adriana, fino al viaggio, lontano, faticoso e infine fatale, verso Pæstum. Emergono i tratti essenziali degli anni giovanili: l'impatto con Roma, grande metropoli cosmopolita, con la magnificenza delle vestigia del suo passato, e quindi la fascinazione che durerà per tutta la vita per alcuni monumenti in particolare – le rovine dei grandi edifici termali, la vastità labirintica di villa Adriana; per la cartografia e la topografia dell'Urbe – i frammen-

ti della *Forma urbis* marmorea; e la sensibilità per il paesaggio, la natura, piante, nubi, uomini e animali; e infine il desiderio di esprimersi, come orgogliosamente sempre si firmerà, come "architetto", in un'accezione sempre più vasta di creatore libero di forme e immagini.

Tra le pagine del Taccuino A "s'insinuano fra studi di cartigli rocaillés e figure del secondo periodo veneziano... disegni dal vero tracciati al ritorno a Roma, sui quali ogni tanto si posano frammenti di conversazione, intuizioni balenanti, il nome dei maestri studiati: Stefano della Bella, il Grechetto, Salvator Rosa, Vitruvio, Palladio e Sanmicheli, testimonianza di una bruciante ansia di conoscere e verificare e di un'alternanza di interessi fra l'incisione e il dibattito architettonico"¹²³. Nel Taccuino B emerge l'uomo ormai affermato, l'artista e intellettuale che domina il panorama romano ed europeo: e l'artista pienamente moderno, libero, orgogliosamente indipendente, o, meglio, pienamente dipendente dal mercato.

La grandezza di Roma resta il costante punto di ispirazione per una creatività irrefrenabile che ormai spazia dall'incisione all'architettura, dalla decorazione alla produzione di oggetti di arredo, in una accelerazione di occasioni che, in una visione totalizzante, non oppone più limiti: "he has imagined scenes that would startle geometry, and exhaust the Indies to realize. He piles palaces on bridges, and temples on palaces, and scales Heaven with mountains of edifices. Yet what taste in his boldness! What grandeur in his wildness! What labour and thought in his rashness and details", scrive con ammirazione Horace Walpole nel 1771¹²⁴. E ancora, qualche decennio dopo, la sua esuberanza e il suo eclettismo, così stridenti con la sensibilità neoclassica, trovano nuove sintonie con la modernità romantica: "all the grand architectural forms of Egypt, Greece, and Italy, appear to be assembled as if by magic"¹²⁵.

In un aneddoto che ripropone topoi classici, ma che si tinge ora, al tramonto del secolo dei Lumi, di venature massoniche e libertarie, Piranesi pare affermasse: "J'ai besoin de produire de grandes idées, et je crois que si l'on m'ordonnait le plan d'un nouvel univers j'aurais la folie de l'entreprendre"¹²⁶. "Piranesi fameux rêveur", riassume con giudizio ambiguo Pierre-Adrien Pâris¹²⁷, ripreso pochi anni dopo da Boullée, che ne ammira e censura al contempo "l'art fantastique", fatta di "idée jetées ça et là, sans suite, sans liaisons, sans but, des désordres d'esprit, en un mot des rêves"¹²⁸.

I Taccuini modenesi di Piranesi, miracolosamente salvi tra i lacerti di un'eredità materiale presto dispersa, restituiscono brani di questo frammentato universo di idee, di studi, di confronti: inaspettatamente, dischiudono tutta l'affascinante complessità dei più remoti processi creativi del genio.

NOTE

¹ J.C. LEGRAND, *Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J.B. Piranesi...* (G. EROUART, M. MOSSER 1978, p. 248).

² T. ASCARI 1974; *Le raccolte Campori* 1987; N. GASPONI 2001. La Biblioteca Estense e Universitaria di Modena entrò in possesso dei manoscritti Campori, come deposito permanente dal Comune, nel 1893.

³ H. THOMAS 1954, p. 15 (ripreso, ma con la quantificazione ridotta, forse per un semplice refuso, a circa 300 fogli, da F. STAMPFLE 1978, p. IX); A. BETTAGNO 1978a, p. 19; R. MIDDLETON 1982, p. 337.

⁴ Per la collezione Campori non si conservano purtroppo note personali o registri di acquisto (cfr. *Le raccolte Campori* 1987; N. GASPONI 2001). Adriano Cavicchi e Silla Zamboni (1983, p. 180) ipotizzavano l'acquisto dei due Taccuini tra il 1866 e il 1884, e una possibile provenienza bolognese in relazione alla presenza nella collezione (oggi Biblioteca Estense e Universitaria di Modena, autografoteca Campori) del nutrito carteggio intercorso nel 1795-97 tra Francesco Piranesi e lo svedese Lorenzo Ignazio Thjulen residente a Bologna. Va segnalato che nel fascicolo si conservano anche lettere sciolte di Francesco Piranesi da Parigi, ad anonimo (anno X); a Pietro Piranesi residente a Roma (1807-1809); all'editore Piroli (1807).

⁵ L. LODI, R. VANDINI 1884, p. 522 ("Piranesi Angelo. Zibaldone. Mss cart. In-8°. Aut. Volumi 2. Nel primo di essi libri, tra diverse carte scritte quasi tutte da mano aliena, trattanti principii di latinità, veggonsi 49 bei disegni, alcuni dei quali a penna, altri a matita rossa, ma i più a lapis nero rappresentanti marinai in diverse pose; e vi si legge la data del 2 gennaio 1777. Nel secondo, di carte 74, si veggono parecchi abbozzi, memorie a lapis rosso su l'architettura e 4 disegni di vedute di Roma ad acquerello").

⁶ Cfr. N. GASPONI 2001.

⁷ A. CAVICCHI, S. ZAMBONI 1983, con una breve anticipazione in S. ZAMBONI 1979. I due autori descrivono i due Taccuini come 'Taccuino A' (ms. Campori 1523; γ y 6, 33), e 'Taccuino B' (ms. Campori 1522; γ y 6, 32), identificazione a cui mi atterrò.

⁸ Cfr. F. STAMPFLE 1948, 1949, 1978; H. THOMAS 1954; R. BACOU 1974; A. BETTAGNO 1978a; A. ROBISON 1986 e 2002; cfr. anche J. SCOTT 1975, pp. 293-297, J. WILTON-ELY 1994, I, pp. 7-11, e D. ROSAND 2007.

⁹ C. BERTELLI, C. PIETRANGELI 1985, pp. 12-13; *Biblioteca Estense* 1986, pp. 230-231; *Le raccolte Campori* 1987, pp. 27, 28; A. TOSI in A. PETRIOLI TOFANI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, G.C. SCIOLLA 1993, p. 206; G. MARINI 1996, pp. 398-399; M. PIGOZZI in N. GASPONI 2001, pp. 14-15.

¹⁰ Cfr. H. THOMAS (1954, pp. 28, 30, 50), che pure tende a negare ogni interesse per i disegni di Piranesi prima della fine dell'Ottocento.

¹¹ Tra i doni vanno ricordati quelli a Jacques Saly nel 1746; a Robert Adam nel 1755; a Bartolomeo Cavaceppi, ad Aernaut Vosmaer nel 1776. L'architetto inglese William Chambers, come ricordava Adam, nonostante "courted Piranesi's friendship with all the assiduity of a lover, never could bring him even to do a sketch of any one thing" (J. FLEMING 1962, p. 167).

¹² F. LUI 2006a, p. 207.

¹³ Una *Fantasia architettonica*, firmata e datata, venne eseguita a Roma nel 1765 in presenza dell'acquirente, Joseph Wyndham, archeologo e cultore d'arte (*Il Settecento a Roma* 1959, p. 176, n. 459; A. ROBISON 1994, p. 402, cat. 282); un gruppo di sei disegni venne comprato a Roma da Edward Walter nel 1769-71, e si conserva oggi per discendenza a Gorbambury in Gran Bretagna, nella collezione dell'Earl of Verulam (A. BETTAGNO 1978a, pp. 58-61, cat. nn. 63-69); due disegni preparatori per tavole del *Parere* vennero venduti all'architetto e decoratore inglese Joseph Rose nel marzo 1770 (J. WILTON-ELY 1991, p. 127; A. ROBISON in *Art for the Nation* 2000, pp. 184-187).

¹⁴ *Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, tant de marbre que de bronze, desseins et estampes des plus grands maîtres... qui composent le Cabinet de feu M. le Duc de Tallard*, Paris 1756 (indicizzato in The Getty Provenance Index Databases, in www.getty.edu); M. BARBIN 1978.

¹⁵ W. GILPIN 1768 (ed. 1792, pp. 118-119); PHILOGRAPHICUS 1811, p. 190.

¹⁶ A. DE MONTAIGLON, J. GUIFFREY, XVII, 1908, pp. 272-273; J. SCOTT 1975, pp. 293-294. L'elenco dei beni sequestrati a Roma nel 1800 è più circostanziato dell'inventario della casa-atelier steso dopo la morte di Piranesi nel 1778 (Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, uff. 32, vol. 541, pubblicato da F. BORSI 1972, pp. 15-39; una copia è in Archivio Storico Capitolino, sez. XL, prot. 117, c. 607 ss., segnalato da G. SCATASSA 1911, e da A. BETTAGNO 1978b, p. 4), dove più sinteticamente si registrano "li disegni per servizio dello studio esistenti in diversi credenzini e cassoncini dell'intera abitazione" (F. BORSI 1972, p. 38).

¹⁷ M. CATELLI ISOLA 1978; O. SPECIALE 1983.

¹⁸ F.L. REGNAULT-DELANDE 1810, pp. 7-13: tra le stampe, più plausibilmente lacerto delle collezioni di Giovanni Battista piuttosto che acquisti di Francesco, sono ricordati centinaia di fogli di Stefano della Bella, Castiglione, Pietro Testa, Salvator Rosa, Jacques Callot, Claude Mellan, nonché paesaggi, figure, vedute di Roma (Alò Gio-

vannoli, le fontane di Falda e Venturini, le quattro grandi vedute di Vasi), molti fogli coi vasi della collezione Hamilton. Tra i volumi sono ricordati opere di Pietro Santi Bartoli, Mitelli, Perelle, Israel Silvestre, le Pautre, le antichità di Ercolano, i tempietti di Montano, edizioni di Vitruvio, Serlio, Vignola, Labacco.

¹⁹ PHILOGRAPHICUS 1811, p. 190; la vendita all'asta della collezione Lambert nel 1817 (*A Catalogue of the very valuable Collection of Drawings by Celebrated Old Masters...*, Londra, Christie, 24 marzo 1817; F. LUGT, I, 9076) riporta cinque "original drawings"; sono documentati come proprietà Soane a partire dal 1818 (J. WILTON-ELY 2002a, p. 43).

²⁰ Anche in questo caso non è nota la provenienza: "it seems likely that they were acquired in England sometime during the first or second decade of this century" (F. STAMPFLE 1978, p. IX).

²¹ *Catalogue of the Choice Library of Valuable and Rare Printed Books and Ancient Manuscripts of the Late Rt. Rev. John Gott D.D. Lord Bishop of Truro*, Londra, Sotheby's, 20 marzo 1908, p. 38, lotto n. 172: "Piranesi (Giambattista) Fifty-two Original Drawings of Architectural Remains of Rome, in sepia, or in red chalk, and some in a combination of both styles, the drawings of various sizes, ranging from 4 by 3 in. to 28 by 16 in. in some of the plates being finished, while others are only rough sketches, all mounted on thick cartridge paper, in a scrap-book; half bound - oblong atlas folio". Attualmente i disegni ritenuti autografi di Piranesi provenienti dalla collezione Gott, staccati dal supporto, schedati on-line sul sito del British Museum, sono 45.

²² H. THOMAS 1954, p. 30.

²³ A. STOLZENBURG 2001, p. 7; D. KLEMM in corso di stampa.

²⁴ *Katalog einer reichhaltigen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen... aus dem Besitze des Herrn L.H. Philippi in Hamburg...*, Berlin, Rudolph Lepke, 13 maggio 1884, nn. 450-464; H. THOMAS 1954, p. 30; S. JACOB 1975, pp. 169-177. Disegni della collezione Philippi sono anche alla Pierpont Morgan Library di New York (F. STAMPFLE 1978, nr. A-8), alla Kunsthal di Amburgo (inv. 52210, di scuola; 52283; 52308; 52316), all'Ashmolean di Oxford (inv. 1044).

²⁵ H. THOMAS 1957; *Handlist* 1965; *Italian Paintings and Drawings* 1959; *The Princes Gate Collection* 1981; i disegni sono tutti riprodotti in www.artandarchitecture.org.uk.

²⁶ J. GARMS 1978a e b; A. ROBISON 1986; A. JARRARD 2007.

²⁷ G. BRUNEL 1978a.

²⁸ M. GORI SASSOLI 1994; J.E. MOORE 1995; M. FAGIOLO 1997.

²⁹ L. KANTOR-KAZOVSKY 2006b.

³⁰ L. MORETTI 1983.

³¹ M. BEVILACQUA 2006a.

³² Giorgio Marini (2004, p. 50) sottolinea come il rientro a Roma nel 1747 come agente di Wagner possa aver dato a Piranesi la possibilità di acquistare matrici di grandi dimensioni; un accenno al problema degli ingenti capitali necessari per l'incisione è nella biografia di Legrand, che ricorda come la dote di 300 scudi ricevuta in occasione del matrimonio con Angela Pasquini nel 1753 - matrimonio concluso grazie agli uffici di un Vittori stampatore, forse da indentificare con Giuseppe, il principale mercante di carta del tempo - venne subito investito in rami e carta per la produzione delle sempre più richieste *Vedute di Roma*.

³³ G.B. PIRANESI, *Lettere di giustificazione...*, 1757, p. 3.

³⁴ L'affiliazione massonica di Piranesi, acutamente intuita da M. Calvesi 1967, viene palesemente confermata dall'evidenza di due lettere che Piranesi invia nel 1760 e 1770 a Robert Mylne e Thomas Hollis (vedi sotto, Piranesi. Un profilo biografico).

³⁵ A. ROBISON 1986, p. 122; 1994, p. 385; D. ROSAND 2002, pp. 278-284. Per le letture iconologiche dei *Grotteschi* vedi M. CALVESI 1983; P. TOMORY 1996; molto macchinosa l'interpretazione di S. DIXON 1999, che pure rimanda a un legame con gli scritti di Francesco Bianchini che è stato giustamente sottolineato già da Werner Oechslin (1979, 1983), e successivamente approfondito (G. FUSCONI 1994; R. BATTAGLIA 1996a).

³⁶ Scoperto da Maurizio Calvesi (1965) sul verso di due matrici poi utilizzate per due *Vedute di Roma*, e poi più volte analizzato (cfr. M. CALVESI in H. FOCILLON, ed. 1967; M. CALVESI 1978 e 1983); la composizione, biffata, non sarebbe mai stata tirata per gli evidenti errori tecnici. BENT SØRENSEN 2001b, dando una complessa interpretazione del soggetto come trionfo delle teorie di Newton, in relazione al grande disegno del Louvre letto come *Apoteosi di Newton*, pensa piuttosto a una sorta di autocensura dell'artista in relazione alla delicatezza del tema trattato. Ma la complessità dei rimandi iconologici (in cui non mancano evidenti ironie antiretoriche: M. BEVILACQUA 2006a), affine alla tavola con *Parte di ampio magnifico porto*, e alla serie di grandi disegni con architetture con scene allegoriche e di trionfo all'antica (cfr. A. ROBISON 1986, pp. 33-34; ID., in *Art for the Nation* 2000, p. 182), non esclude la possibilità di letture differenti, meno stringenti nella corrispondenza di ogni elemento iconografico. In termini pratici è sicuro che Piranesi, nell'impossibilità di pubblicare un soggetto delicato, avrebbe cercato di salvare il lavoro modificando i rami con la pragmaticità e la perizia che lo contraddistinguono.

³⁷ Lettera di James Bucknall Grimston al fratello, da Roma, novembre 1771 (W. RIEDER 1975, p. 586). Per questo aspetto della produzione piranesiana cfr. W. RIEDER 1973; J. SCOTT 1975, pp. 242-245; J. WILTON-ELY 1978a, pp. 113-116; C. GASPARRI 1982; O. NEVEROV 1982; R. BATTAGLIA 1994a; A.M. LEANDER TOUATI 1998 e 2005; J. SCOTT 2003, pp. 104-109; R. BOSSO 2005 e 2006.

³⁸ A.M. LEANDER TOUATI 2005, p. 13.

³⁹ R. DE LEEUW 1984, pp. 148-149: “hoe deze hele familie uitmunt op het gebied der schone kunsten, en alle kinderen, meisjes zogoed als jongens, een so gelukkige aanleg hebben, dat zij op veertreffelijke wijze in de voetstapen van hun vadet treden”.

⁴⁰ Lettera di Selva a Temanza, da Roma, 14 novembre 1778: “Lunedì è morto il Signor Piranesi da breve malattia, ma era molto tempo che soffriva diversi incomodi pe’ quali era divenuto fastidioso più del solito. In sua casa era in continui dissapori con la Moglie ed i figli ed erasi ridotto a farsi da mangiare da un suo giovine perché si era posto in capo che volessero avvelenarlo”; e ancora, in una lettera di poco successiva: “Ha lasciato cinque figli, due femmine, e tre maschi. Il maggiore... ha del talento e può essere capace di calcare l’orme del Padre, Avrà però sempre rimorso di esser stato ancor lui motivo d’inquietudine al detto suo Genitore perché un giorno arrivò sino a revortar-segli contro con un coltello alla mano. E’ ben vero che il Padre troppo lo tiranneggiava e fu cagione che non potendo avere qualche paulo chiedendoglielo, si pose a rubargliene” (L. PUPPI 1983, pp. 256-258; cfr. anche T. TEMANZA 1963, p. 51).

⁴¹ W. GILPIN 1768 (ed. 1792, pp. 118-119).

⁴² R. BACOU 1974.

⁴³ Attenzione alle figure piranesiane è già in W. GILPIN 1768, e poi in Bianconi, Legrand, Philographicus. Per i disegni: K. CASSIRER 1924; H. THOMAS 1954, pp. 25-27; R. BACOU 1978; J. WILTON-ELY 1978b, p. 45. Andrew Robison (in G. PAVANELLO 2005, p. 256, cat. 415), quantifica in circa 150 i fogli con figure.

⁴⁴ Vedi l’elenco dei suoi beni alla morte (A. DE MONTAIGLON, J. GUIFFREY, XVII, 1908, pp. 272-273), e ancora il catalogo di vendita dei beni del figlio Francesco, steso nel 1810 (F.L. REGNAULT DELALANDE 1810). I legami con Salvator Rosa sono già ricordati da Horace Walpole nel 1759.

⁴⁵ Tra i numerosi esempi possibili, ricordo il disegno già in collezione Janos Scholz – ora alla Pierpont Morgan Library di New York, 1983.38 – attribuito nell’800 a Francesco Guardi: A. BETTAGNO 1978a, n. 61; e i due fogli del museo di Grenoble, 903 e 326: *Rome à l’apogée da sa gloire* 2006, pp. 226-227, già assegnati a Watteau e Stefano della Bella.

⁴⁶ *Oude tekeningen* 1976, cat. n. 34b; R. BACOU 1978, p. 37, n. 28; E. BRUGEROLLES 1990, pp. 138-139; A. ROBISON in G. PAVANELLO 2005, p. 256.

⁴⁷ G.L. BIANCONI 1802, p. 129; “Piranesi’s first serious interest in the nude” emerge nel disegno con la grande Gondola della Pierpont Morgan Library di New York, datato 1745-47 (A. ROBISON 1994, p. 383), a cui è stilisticamente accostabile la figura di c. 74v del Taccuino A.

⁴⁸ Tra le testimonianze più interessanti, cfr. PHILOGRAPHICUS 1811, p. 191: “Of the Academy, as a school for the study of the human figure, he appears to have made little use: yet though the figures which he introduced into his landscapes are ill drawn and extravagant in their attitudes, they act the parts which they were intended to act – they serve as to shew that the ruinous scenes which he commonly represented are inhabited (if not by whom), and they are a scale whereby he induces the spectator unwittingly to measure the relative magnitude of those edifices which were the real and the ostensible objects of his art”; e ancora: “even his ill-drawn figures, have a certain air of enterprize, which accords with the forceful and chivalrous character of his chiaro-scuro, and rather augments than diminishes the general sentiment of romantic magnificence which many of his compositions, and more especially the large frontispieces which fold into his large folios, inspire”.

⁴⁹ B. SØRENSEN 2000b, pp. 500, 501.

⁵⁰ Parigi, Ecole Nationale supérieure des Beaux-arts, inv. 266v (R. BACOU 1978, p. 34, fig. 3); A. BETTAGNO 1988, p. 60, n. 69.

⁵¹ H. THOMAS 1954, p. 21.

⁵² J. SCOTT 1975, p. 304, nota 2.

⁵³ A. CAVICCHI, S. ZAMBONI 1983, p. 205.

⁵⁴ A. ROBISON 1986, p. 54, n. 15.

⁵⁵ Londra, Courtauld Institute of Art Gallery, 1952.RW.3877: H. THOMAS 1954, p. 35; *Handlist* 1956, p. 84; A. BETTAGNO 1978a, p. 25, cat. 1.

⁵⁶ Già Ginevra, collezione Fatio: *Dessins anciens* 1959, n. 202.

⁵⁷ M. MAISKAYA 1992, pp. 210-213.

⁵⁸ A. GHISETTI GIAVARINA 2005, p. 333.

⁵⁹ G. FUSCONI 1994.

⁶⁰ J. RASPI SERRA 2000, 2002-2005.

⁶¹ C. HÖPER 2002.

⁶² Sugli scritti teorici di Piranesi, riprodotti a cura di JOHN WILTON-ELY (1972) e PIERLUIGI PANZA (G.B. PIRANESI 1993), tradotti e commentati, tra gli altri, da J. CARATRAVA 1998, D. LAROQUE 1999, J. WILTON-ELY 2002b, vedi più specificamente R. WITTKOWER 1938-39; E. KAUFMANN 1955; L. COCHETTI 1955; J. RYKWERF 1980; J. WILTON-ELY 1983 e 1991; F. DAL CO 2000; R. STERN 2003; S.F. MACLAREN 2005; G. CONSOLI 2006; L. KANTOR-KAZOVSKY 2006a; S. PASQUALI 2006.

⁶³ Robert Adam, lettera ai familiari dell’ottobre 1755, da Roma (J. FLEMING 1962, p. 166).

⁶⁴ J. HARRIS 1970, p. 22.

⁶⁵ U. VOGT-GÖKNIL 1958.

⁶⁶ A. CAVICCHI, S. ZAMBONI 1983, pp. 187-188.

⁶⁷ L. KANTOR-KAZOVSKY 2006a, pp. 185-186.

⁶⁸ A. ROBISON 1983; per l’ipotesi di anticipare ulteriormente l’inizio della serie: R. BATTAGLIA 2006.

⁶⁹ Cfr. M. BONARROTI, *Osservazioni storiche sopra alcuni Medaglioni antichi del Museo Carpegna, premio ai medaglianti granducali*, Roma 1698; F. VETTORI, *Animadversiones in lamellam aeneam*, Roma 1746.

⁷⁰ Cfr. A. MONFERINI 1983b, pp. 222-223; I.R. VERMEULEN 2007, pp. 9-13.

⁷¹ M. CAMPBELL in *Piranesi. Rome Recorded* 1990, pp. 43-44; M. CAMPBELL 2000, pp. 578-579.

⁷² H. HYDE MINOR 2006.

⁷³ *The Manuscripts and Correspondence of James, first Earl of Charlemont* 1891, p. 245; la composizione col serpente, simbolo di eternità, e gli strumenti del disegnatore, sarà poi ricorrente, dai *Lapides Capitolini* ai disegni per San Giovanni in Laterano: F. DAL CO 2000, p. 592.

⁷⁴ G.A. e G. VOLPI 1733.

⁷⁵ G.A. e G. VOLPI 1733, p. 429.

⁷⁶ M. FAGIOLO 1991, ripreso in M. FAGIOLO 2004; cfr. anche S.M. DIXON 2005.

⁷⁷ P. BIAGI 1820, nota 11.

⁷⁸ M. CALVESI 1967, p. XXIX.

⁷⁹ P. MELIS 1975; J. GARMS in A. BETTAGNO 1978b, pp. 20-24; F. DAL CO 2000, p. 600.

⁸⁰ W. CHAMBERS, *Treatise on Civil Architecture*, London 1791: J. SCOTT 1975, pp. 49-50; J. WILTON-ELY 1978c, p. 532; A. ROBISON 1986, pp. 32-33.

⁸¹ P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1974, I, p. 18; cfr. il testo trascritto, con alcune varianti, a c. 15 del Taccuino A.

⁸² H. HAGER in A. CIPRIANI 2000, p. 120.

⁸³ P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1974, I, p. 18; S.C. SCOTT in A. CIPRIANI 2000, pp. 139-141.

⁸⁴ Vedi il dettaglio dei due cartigli srotolati contenenti le legende nel progetto di Francesco Sabbatini, vincitore del primo premio, che Piranesi evidentemente cita con precisione polemica nella tavola. In un appunto a c. 12v del Taccuino A, Piranesi sembra accennare esplicitamente agli elaborati concorsuali: “egli altri hanno fatto il perestillio, ma io non ho voluto, perché i perestili son più di diporto che d’altro”. Non ritengo plausibile la lettura della *Pianta di ampio magnifico Collegio* in chiave di semplice “parafrasi ironica” nei confronti delle esercitazioni accademiche avanzata da Bruno Contardi (1996).

⁸⁵ M. CALVESI, Introduzione, in *Giovanni Battista e Francesco Piranesi* 1968, p. 6; P. MELIS 1975, p. 88.

⁸⁶ S. PASQUALI 2004.

⁸⁷ L. KELLER 1966; P. MARCONI 1978. Sul mutare del significato del labirinto: H. KERN 1981.

⁸⁸ L. PASCOLI, *Testamento politico d’un Accademico Fiorentino in cui con nuovi, e ben fondati principi si fanno vari, e diversi progetti per istabilire un ben regolato commercio nello Stato della Chiesa...*, Roma 1733.

⁸⁹ A. POMPEI 1735, p. 13: “Non sanno costoro richiedersi da Vitruvio, che l’Architetto adorno sia di varie dottrine ed erudizioni, versato nella Storia, non ignaro della Filosofia, e nell’Aritmetica e Geometria ben fondato. Se di tale apparato muniti sieno tutti gli Architettori d’oggi di, pur troppo con vergogna del nostro Secolo si ravvisa in alcune Fabbriche, che di grande impegno e spesa veggiamo inalzare, delle quali se chi sia l’Architetto si ricerca, trovasi essere un Muratore un Tagliapietra, o qualch’altro di poco maggiore studio, e dottrina”.

⁹⁰ G.G. BOTTARI 1754 (ed. cons. 1826, pp. 91-92): “Chi saprà fare l’ornato d’una fontana senza ricopiare quella di Termini, o quella di S. Pietro in Montorio? Ciò si è veduto manifesto modernamente, quando si è voluto adornare la fontana di Trevi, poiché l’architetto, quantunque fosse reputato il più perito, che allora fiorisse in Roma, pure non seppe escire dall’idea delle due suddette...”. *Ibidem*, p. 33: “ultimamente per abbellire questa chiesa è stata mutata del tutto dal disegno del Bonarroti, e col disegno di Luigi Vanvitelli è stata murata la porta principale, e fatto quivi un altare, e una cappella dal B. Nicolò Albergati; e rimurati quattro gran siti laterali, che entravano in dentro, antichi e maestosi, che il Bonarroti avea lasciati per farne cappelle... un ardire così eccessivo di storpiare un pen-

siero cotanto grande, e peregrino di un Bonarroti, con far per incidenza cento altre mostruosità, che troppo lungo sarebbe il solo accennarle, era riserbato a questo secolo per un monumento perenne della depravazione, a cui in esso secolo è giunta l'architettura; e del gusto, che hanno in questo genere alcuni, che imprendono a fare le gran fabbriche". I *Dialoghi*, pubblicati nel 1754, vennero stesi a partire da molti anni prima.

Dure critiche al progetto di Salvi di Fontana di Trevi sono espresse anche da Pier Leone Ghezzi (L. GUERRINI 1970, pp. 111-112).

⁹¹ Piranesi citerà ripetutamente Michelangelo in *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, in un contesto di stretta adesione vasariana.

⁹² L. KANTOR-KAZOVSKY 2006a e 2006b; S. PASQUALI in corso di stampa.

⁹³ Cfr. J.M. PÉROUSE DE MONTCLOS 1977.

⁹⁴ G.B. PIRANESI, *Parere su l'architettura...*, 1765.

⁹⁵ G.B. PIRANESI, *Ragionamento apologetico...*, 1769.

⁹⁶ M. TAFURI 1983; F. BARRY 2006.

⁹⁷ R. ASSUNTO 1979, p. 120; E. KIEVEN 1999, pp. 120-121.

⁹⁸ Le vicende editoriali delle *Antichità Romane* sono narrate da Piranesi stesso nelle *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont...*, 1757; cfr. *Manuscripts and Correspondence of James, First Earl of Charlemont*, 1891; H. HYDE MINOR 2006.

⁹⁹ G. EROUART, M. MOSSER 1978, p. 222.

¹⁰⁰ I rapporti tra Piranesi e Bottari, già delineati da A. MONFERINI 1983b, si precisano ora con le ricerche di H. HYDE MINOR 2001 e 2006. Per le *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont* la cura editoriale di Bottari sembra arrivare alla concreta revisione testuale, evidente nei numerosi toscanismi.

¹⁰¹ Su Contucci (1688-1768), autore del catalogo dei bronzi del Museo Kircheriano, cfr. G.M. MAZZOLARI, *Commentarii*, Roma 1772, pp. 95-122; C. SOMMERVOGEL 1890-1932, II, col. 1398 (che ricorda tra le sue opere il *Ragionamento apologetico* piranesiano, dato però anche al gesuita Oderico; cfr. sotto, nota 112); M. BEVILACQUA 1998, pp. 20, 32, 84; L. KANTOR-KAZOVSKY 1997-98, pp. 241-244; S. BRUNO in F. DE POLIGNAC, J. RASPI SERRA 1998, pp. 44-47. Bianconi e Legrand ricordano il suo stretto legame con Piranesi, confermato da Pierre-Adrien Pâris (P. PINON 2007, pp. 342-343). Non è certamente casuale che gli imprimatur per il *Della magnificenza* e per il *Campo Marzio* siano rilasciati dallo stesso Contucci.

Su Baldani (1691-1765) cfr. S. PASQUALI 1996; M. BEVILACQUA 1998, pp. 19, 31, 84. Piranesi ricorda espressamente la frequentazione di Baldani in relazione alla sua collezione di conchiglie nel *Ragionamento apologetico*: lo sfoggio di erudizione malacologica scaturisce evidentemente dal confronto con Baldani, insieme al quale sarà forse stata sviluppata l'intuizione della derivazione naturalistica dell'arte vascolare etrusca.

¹⁰² L'affermazione di LOLA KANTOR-KAZOVSKY (1997-98, p. 243), secondo cui "Contucci did not write Piranesi's texts, as may be easily shown through a comparison of Piranesi's writings with those of Contucci" appare dunque semplicistica; il testo del *Musei Kircheriani in Romano Soc. Jesu Collegio Aerea Notis Illustrata*, unica pubblicazione a carattere antiquario di Contucci, venne scritto in collaborazione con Antonio M. Ambroggi (cfr. Archivum Romanum Societas Jesu, Fondo Gesuitico, 674, Censurae librorum, 1740-71, "Parere su'l Museo Kircheriano", cc. 445-474); alcuni scritti di o attribuibili a Contucci sono in Archivio della Pontificia Università Gregoriana, vol. 300, tra cui una ordinata ed elegante "Dissertazione sopra i funerali presso i Romani" che potrebbe essere posta in relazione col progettato volume piranesiano sui sepolcri antichi poi ampliato nelle *Antichità Romane*.

¹⁰³ M. BEVILACQUA 1998; 2006a.

¹⁰⁴ G.B. PIRANESI, *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, Roma 1763, p. b2.

¹⁰⁵ Per un primo profilo biografico di Orazio Orlandi (che erroneamente Legrand ricorda col nome dell'architetto Clemente Orlandi), cfr. M. BEVILACQUA 1998, pp. 84-86, 95; 2006a, p. 40. Bibliotecario dei principi Gabrielli, veniva ripetutamente segnalato dal cardinale Albani a turisti e viaggiatori stranieri come antiquario-cicerone (cfr. i ricordi entusiasti di alcuni gentiluomini olandesi in R. DE LEEUW 1984, p. 44, 58). Per l'incarico al Museo Kircheriano vedi I. MARCHESI, F. CREVATIN, *Gli annali di Pietro Gradenigo*, Trieste 2006, p. 39. Per le note di Pierre-Adrien Pâris vedi P. PINON 2007, pp. 155-156. Orlandi è citato tra gli appunti stesi disordinatamente su un foglio piranesiano con progetti per un camino a Berlino (Kunstbibliothek, HdZ 6304: S. JACOB 1975, n. 874).

¹⁰⁶ J.J. WINCKELMANN 1952-1957, IV, all'indice; A. MONFERINI 1983a.

¹⁰⁷ G.B. PIRANESI, *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*, 1757, p. XI ("lettera terza. Questa fu scritta dal Signor Piranesi al Signore A... G... e rimessagli in proprie mani il dì 31 Maggio 1757 dal Signore Abate Piermei"); l'incarico di precettore dei figli di Piranesi è ricordato negli appunti romani di Lessing: G.E. LESSING, *Sämmtliche Schriften*, XI, 2, Leipzig 1857, p. 46; J.J. WINCKELMANN 1952-57, IV, p. 520.

¹⁰⁸ G.L. BIANCONI 1779, p. 274.

¹⁰⁹ P. PINON 2007, pp. 342-343.

¹¹⁰ Lettera di J.J. Winckelmann a Mengs, maggio 1762 (J.J. WINCKELMANN 1952-57, II, p. 231; M. KUNZE 1994, p. 87).

¹¹¹ S. JACOB 1975, n. 870v, con appunti per i capp. CCIX e CCXII.

¹¹² Oderico (1725-1803), antiquario epigrafista e numismatico, a Roma fino al 1773, fu chiamato da Contucci a riordinare le medaglie lasciate dal marchese Capponi al Museo Kircheriano (F. CARREGA, *Elogio storico di Gasparo Luigi Oderico*, Genova 1804); è esplicitamente indicato come autore del *Ragionamento apologetico* in *Biografia universale antica e moderna...*, 41, Venezia 1828, p. 184; G. MELZI 1852, II, p. 346; e quindi in E. DE TIPALDO, II, pp. 380-381, e in SOMMERVOGEL, che ricorda però anche Contucci. Tra i manoscritti dell'Oderico oggi presso la Biblioteca Universitaria di Genova si conserva una *Lettera al cav. Piranesi. Di una lapide Cocceiana* (ms. E.VII,1, cc. 71-92, in italiano, a cui segue la traduzione latina; cfr. A.M. SALONE 1982, p. 281), scritta evidentemente tra il 1767 e il 1773, erudita dissertazione su un'iscrizione di proprietà Piranesi, con interessanti notazioni di carattere architettonico su sepolcri e ustrini antichi, la citazione di diverse incisioni dell'artista (le *Antichità Romane*, e poi più specificamente le tavole col sepolcro degli Arruntii), la considerazione per l'architetto ed esperto di strutture antiche ("Tutti questi significati trovo che aver può questa voce, ma io non ne so tanto per decidere; lascierò a voi ad esaminare questo punto, a cui, come ad architetto di diritto si appartiene. Io vi farò intanto osservare, che questa è forse la prima lapida sulla quale abbiamo sicuramente i Portici sepolcrali"), l'allusione al disinteresse di Piranesi per questioni di filologia classica: l'evidenza di una sicura stima e familiarità tra i due. Oderico aveva sicura familiarità coi testi di Wheler e di Le Roy sull'architettura greca (F. CARREGA 1804, pp. 51-52). Nella sua biblioteca erano diverse opere piranesiane, oggi nelle collezioni della stessa Università di Genova (cfr. A. BEDOCCHI 2000, pp. 18-21, 54).

¹¹³ Berlino, Kunstbibliothek, HdZ 6302 (M. FISCHER in S. JACOB 1975, p. 172, n. 871). Le correzioni interessano anche il rame del frontespizio: cfr. M. CAMPBELL 2000, p. 589, che però non conosce il disegno di Berlino.

¹¹⁴ G.L. ODERICO, *Lettera al cav. Piranesi*, Biblioteca Universitaria di Genova, ms E.VII,1, inserto V, c. 92: "Voi però se non m'inganno non siete troppo curioso di si fatte grammaticali osservazioni".

¹¹⁵ Con la morte di Venuti (1763), Baldani (1765) e Contucci (1768), andrà ipotizzato l'intervento di altre personalità; per il *Parere* S. PASQUALI 2006 avanza l'ipotesi della forte influenza, se non l'intervento diretto, di Giovanni Battista Passeri; il DE TIPALDO (IX, p. 362) ricorda ancora l'intervento di mons. Riminaldi.

¹¹⁶ G.A. GUATTANI 1838, p. XXIV: "il Cav. Francesco Piranesi figlio del celebre Gio. Batt. incisore picchiò alla mia porta, mi prese a Segretario con largo stipendio, e cominciò dal donarmi le preziose opere di suo Padre onde istruirmi".

¹¹⁷ Londra, British Library, ms. Eg. 1981, c. 57, lettera di Francesco Piranesi a John Strange da Roma, 1783.

¹¹⁸ G. EROUART, M. MOSSER 1978, p. 248.

¹¹⁹ G. EROUART, M. MOSSER 1978, p. 231.

¹²⁰ W. GILPIN 1768 (ed. 1792, pp. 118-119).

¹²¹ PHILOGRAPHICUS 1811, p. 191.

¹²² G. EROUART, M. MOSSER 1978, p. 231.

¹²³ C. BERTELLI, C. PIETRANGELI 1985, pp. 12-13.

¹²⁴ H. WALPOLE, *Anecdotes on Painting*, IV, London 1771 (ed. 1827, pp. XI-XII).

¹²⁵ PHILOGRAPHICUS 1811, p. 191.

¹²⁶ G. EROUART, M. MOSSER 1978, p. 248.

¹²⁷ "Observations" a Desgodetz, 1781 ca. (P. PINON 2007, p. 341).

¹²⁸ "Architecture. Essai sur l'art", 1788 ca. (ed. a cura di J.M. PÉROUSE DE MONTCLOS, Paris 1968; cit. in P. PINON 2007, p. 341).