

Concetto di un'opera

La scelta dei rami esposti è — per un verso — in rapporto alle stampe dislocate nelle altre mostre, ma non si limita a questo problema. Vuole anche evidenziare soggetti ed aspetti di particolare vivezza ed emblematicità artistico-tecnologica; ciò anche in considerazione della «presenza» e del fascino materico, proprio del rame stesso.

La mostra si accentra, in particolare, sull'esame della coppia di lastre della «Caduta di Fetonte», che offre notevoli e problematici spunti di analisi. Queste lastre sono state corredate da un'ampia documentazione di ricerca fotografica, inerente alle loro strutture incisorie.

Si è cercato, inoltre, di «esporre» tutti i rami, in modo tale da evidenziarne le specifiche qualità: questo mediante una calibrata illuminazione «riflessa-diffusa», e avvalendosi di accorgimenti speculari, atti a cogliere l'altro verso della lastra: quello che apparirà nella stampa.

Particolare del *Fetonte*
caduto sotto il Carro
(Rame Sinistro).



**PER UNA LETTURA
TECNOLOGICO-STRUTTURALE
DEI DUE RAMI
DELLA «CADUTA DI FETONTE»**

- Rilievi tecnologici sui particolari delle due lastre.
- Riesame complessivo e conclusioni stilistico-tecnologiche
- Appendice: Ipotesi relative a motivazioni «profonde» della «Caduta di Fetonte».

(*) Databili, a seconda degli studiosi, tra il 1746 e il 1750.

La *Caduta di Fetonte* rappresenta — per vari aspetti — un «caso» nella produzione piranesiana, e, in particolare, nell'ambito delle composizioni visionarie; essa si compone di due rami da accostare di misure analoghe. È ben noto (prima comunicazione: catalogo «Restauri in Italia», Roma 1965) come la parte sinistra della scena (cioè il rame Destro) sia stata individuata da Maurizio Calvesi, nel 1965, sul rovescio di una «Veduta di Roma», realizzata dal Piranesi, in data posteriore al *Fetonte*. («Piazza di Monte Cavallo», F. 808) (*). Un'indagine sistematica di tutti i rovesci dei rami piranesiani, compiuta successivamente da Augusta Monferini (H. Focillon, «G.B. Piranesi», a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1967) portò al reperimento della seconda lastra (sul rovescio della «Veduta della Basilica di S. Maria Maggiore», F. 791) (*), che, oltretutto permise di individuare il soggetto stesso della *Caduta di Fetonte*. La sicurezza di lettura del soggetto è affidata, in sostanza, ad un piccolo particolare; cioè, a parte le simbologie inerenti: Fetonte riverso sotto il cocchio, a margine della lastra, e parzialmente tagliato fuori dalla scena (v. particolare fotografico a lato).

Entrambe le lastre sono biffate in più punti e, naturalmente, presentano alterazioni dovute al riuso (in incisione e in stampa) dell'altra faccia del rame.

A partire dal ritrovamento, la decrittazione ed i relativi studi compiuti da Calvesi, anche altri autori si sono pronunciati sul *Fetonte*, che mantiene tuttavia un certo grado di enigmaticità, nell'ambito della produzione piranesiana. Esso, in effetti, non fu pubblicato dal Piranesi, che evidentemente lo rifiutò (le biffature sarebbero da ascrivere all'autore) e

ne riutilizzò i rovesci (per una produzione più «socializzata»), nonostante le più che evidenti qualità di invenzione e di realizzazione disegnativa.

Nella produzione del Piranesi, questo soggetto (in cui lo spunto mitologico e la celebrazione della romanità — rivisitata anche in senso «barocco» — sono fusi in un più ampio ed esagitato visionarismo, dalle complesse e «critiche» ragioni culturali), nonché la maniera irruente e dinamica della realizzazione, rappresentano un momento, un filone o un approdo rimasti piuttosto isolati. Si tratta, in particolare, di un soggetto non più ripreso, né ulteriormente elaborato dall'autore.

Senza voler sollevare problemi storiografici e critici, riguardanti l'iconografia e la datazione dell'opera — problemi del resto già affrontati con molta autorevolezza — nella presente analisi, si cercheranno di fornire rilievi tecnologici ravvicinati e particolareggiati. L'intento è quello di chiarire ulteriormente — a partire dalla matericità e processualità esecutiva dell'opera, inquadrata poi in un'ottica semiologica — le ragioni del rifiuto del Piranesi.

A tal fine, le lastre sono state (nella parte illustrativa del presente catalogo, alla quale via via il testo farà riferimento) riprodotte fotograficamente come segue:

I due rami accostati (fotografati a luce riflessa-«diffusa», che implica però una qualche componente anche di luce «radente»), che denomineremo: rame Sinistro e rame Destro (o lastra Sinistra e lastra Destra).

La stampa su carta ricavata dai due rami.

I due rami accostati, ma invertiti fotograficamente nella Destra/Sinistra; al fine di facilitare un eventuale paragone o lettura contestuale: lastra/stampa.

I due rami accostati (come all'inizio: cioè nelle loro condizioni reali) e ripetuti cinque volte, **con riportate numerate**, su di essi, **tutte le localizzazioni dei particolari** che vengono successivamente riprodotti.

La **serie numerata dei particolari** dei rami analizzati (inclusi i quattro quarti di ogni lastra). A questi numeri si farà riferimento nel testo del catalogo: essi sono stati divisi in più tavole-pagine, seguendo numerazioni progressive. Appartengono al rame Sinistro: dal n. 1-S fino al n. 12-S; e al rame Destro: dal 13-D al 33-D (fa eccezione il 18-S). Per ulteriore chiarezza, i numeri sono stati appunto integrati dalle lettere S o D, a seconda che provengano dal rame Sinistro o Destro.

Durante la ripresa fotografica, sulla lastra sono stati via via appoggiati dei mascherini semitrasparenti, che hanno l'intento di delimitare la zona in questione, e, — allo stesso tempo — farla sconfinare nel totale, diminuendo la cesura e facilitando il reperimento.

Rilievi tecnologici sui particolari delle due lastre

Iniziando l'analisi, un primo rilievo importante da fare è che le due lastre non risultano alterate al punto da non consentire una **lettura strutturale dei processi tecnologici** inerenti. Nella maggioranza dei casi, cioè (tranne alcune condizioni limite, che tendono a permanere incerte) i «segni» presenti sul rame sono — con sufficiente grado di certezza — ascrivibili ai relativi processi implicati. In particolare, la maggioranza delle «qualità» incisorie depositate sulla lastra possono essere fatte risalire,

6 con certezza, alla fase esecutiva dell'opera, senza che subentrino sostanziali dubbi imputabili ai successivi deterioramenti.

Secondo quest'ottica, scendiamo più nel particolare e diciamo subito che le lastre presentano evidenti anomalie esecutive. Premettiamo che — parlando in termini generali — una delle operazioni dell'acquaforte (ormai più che tipica all'epoca del Piranesi) è quella di effettuare «coperture» di «vernice per coperture» (fra una morsura e l'altra), per arrestare l'azione dell'acido, in certe zone, ed elaborare così il tratteggio, ricavando luci, scale tonali e profondità atmosferiche.

Affrontiamo senza indugi, in entrata, zone problematiche: osserviamo il particolare 33-D, e — avvicinandoci maggiormente — il 32-D. Noteremo una situazione apparentemente confusa, in cui eventuali scolature di acido e involontarie «morsure» — durante l'autentica morsura della «Veduta di Roma», sul retro — hanno forse parzialmente influito. Quel che però risulta con certezza sono delle coperture piuttosto irregolari (anche se possono in parte essere state «smangiate», come detto sopra), e — ciò che è importante — effettuate ancor prima di attaccare il rame con il mordente o dopo una leggerissima «morsura piana» iniziale della lastra.

In linea generale, l'operazione relativa al lumeggiare e conferire consistenza plastica alle forme, (specialmente quando si trattava di geometrie architettoniche) doveva essere condotta con una certa accuratezza per non ingenerare confusione. Coperture effettuate con spregiudicatezza potevano intervenire più facilmente su una base disegnativa almeno in parte già definita (incisa), e che quindi riassorbisse — equilibrandola nella sua tessitura ba-

se — la foga pittorica delle pennellate.

In questi particolari (la volta dell'arcata del ponte, le lesene dell'edificio soprastante), si notano invece pennellate irregolari su superfici intatte del rame. In altre parole il Piranesi sarebbe intervenuto, o con troppa libertà pittorica, o almeno troppo prematuramente, quando l'acido ancora non aveva attaccato il disegno, conferendogli una qualche consistenza.

Anche i bordi della lastra Destra (28-D, 26-D) evidenziano una situazione analogamente alterata: in essi, il disegno dovrebbe essere delimitato da una linea di cornice, tracciata a circa 4-5 mm, dal bordo stesso. Osserviamo come questa linea (già più definita, anche se labile, in 27-D) sia qui, in certi punti, completamente assente o in gran parte cancellata da «coperture» irregolari: si notano evidenti scolature di vernice che invadono anche una porzione del tratteggio del cielo. Tali scolature sembrano provenire da una non accurata verniciatura del retro della lastra, ma si riferiscono evidentemente alle fasi di morsura del *Fetonte*, perché il rame — in queste piccole localizzazioni — è lucido, o debolmente attaccato.

Tutta la zona del cielo Destro (19-D) è alterata e appare come «grinzosa» (nelle parti scure); ma quello che soprattutto va notato — al di là delle possibili interferenze successive — è che, nell'economia dei rapporti chiaroscurali della lastra (o delle lastre), il cielo Destro è decisamente «passato di morsura»: risulta troppo inciso, cioè di tono troppo intenso rispetto ai piani che via via procedono verso la parte anteriore. Tutto ciò ingenera un appiattimento tonale del disegno, dovuto ad una insufficiente differenziazione.

Nel cielo — che tuttavia ha subito copertu-

(1) La cosa non è, sostanzialmente, abnorme: la si nota già, per es., nel cielo inquadrato dalla finestra, nell'«Annunciazione» (1581) del Barocci.

re — si osservano, qua e là, piccoli frammenti di segni scuri, che il pennello — agendo fin troppo liberamente — ha lasciato scoperti fino alle morsure più avanzate (1). Il fatto che la lastra Destra sia stata sottoposta ad una qualche leggera abrasione — durante il restauro — ai fini di togliere scolature di acido, prodottesi durante la morsura della «Veduta di Roma», non può pregiudicare tutti i precedenti rilievi.

Il cielo Sinistro ha anche qualche problema di eccessiva morsura: per esempio, nel fumo che esce dal braciere in cima alla colonna, o sul fusto di essa. I segni delle volute di fumo sono delineati in maniera tagliente, producendo effetti più simili a tralci di vegetazione (cosa questa, a volte riscontrabile anche sul rame Destro, per es., in 29-D).

Il cielo e gli sfondi del rame Sinistro, pervasi di fumi, sono elaborati con coperture vaste e iniziali, e risultano fin troppo vuaci (come anche certe parti architettoniche, o labili figure di cariatidi), anche se non tanto in sé, quanto — più che altro — in rapporto al rame Destro.

La conduzione dei due cieli è quindi troppo disuniforme; oltre a ciò, il Piranesi ha agito, col pennello intinto nella vernice per coperture, quasi come stesse effettuando un «lavis», o dipingendo un bozzetto pittorico (e non tonalizzando «mediatamente» e «al negativo»; condizioni, queste, proprie di ogni copertura); palesi tentativi di eccessiva libertà, non ben dosata nei tempi.

Per chiarire ulteriormente il problema, potremo istituire un raffronto con due lastre, che hanno uno stretto rapporto cronologico e disegnativo con il *Fetonte*: «Parte di ampio e magnifico porto. . .»; e «Capriccio II» (foto 8, 9, e 3 della sezione «Rami dalla Calco-

grafia Piranesi del presente Catalogo).

Osserveremo, l'iconografia, sì, ma in particolare, il disegno dei cieli: la delineazione e strutturazione risolta del cielo (e delle volute di fumo) della prima; e — nella seconda — la configurazione avvolgente di esso (con un vuoto centrale, analogo a quello del *Fetonte*), che però viene tonalmente a fondersi solo in parte: meglio, a degradare dagli altri piani del disegno, staccandosi dagli anteriori e dai posteriori, non conferendo cioè appiattimento informale alla lastra.

Nei pressi della zona della nube scura avvolgente, la nostra composizione è invece ulteriormente appiattita da un fascio trasversale di ombra (33-D). Fasci di ombre, inclinati di circa 45° da destra a sinistra, sono presenti su tutte e due le lastre e su di essi si articola la dinamica chiaroscurale, che ne risulta drammatizzata. A volte — come, p. es., in 14-D — si tratta di ombre portate; in altri casi, di zone d'ombra proiettate dal cielo tempestoso: non sempre, oltretutto, giustificate da motivi «naturalistici», quanto da ragioni compositive (come appunto in 33-D).

Una simile impostazione — a volte iterativa e quindi un po' forzosa — della dinamica plastico-luministica, è abbastanza caratteristica del Piranesi (come, per fare un esempio, appare in 29 e 30 (nella sezione «Rami», del presente catalogo) e forse potremmo, di qui, lasciarci andare a rilevare come la sua «originalità formativa» non consista tanto nel giuoco massa-luce, quanto nella articolazione strutturale dei segni: essi sì, provvisti di una storia evolutiva di grande interesse, fino ad approdare agli esiti complessi e «strutturali» delle composizioni dell'età avanzata, che, come vedremo, mettono in giuoco non solo e non

tanto la macro-dinamica dei chiaroscuri, quanto — almeno come origine del fare — la strutturazione dell'universo micro-segnico.

La «disorganizzazione» dei cieli del *Fetonte* è tanto più evidente, se paragonata poi a tutta la complessa dinamica (non schematica, ma provvista di una vasta gamma di articolazioni di segni, tipiche e ritornanti) che il Piranesi elaborerà sugli sfondi delle vedute architettoniche: un «mondo», quello dei cieli, ricco e dominato, ad un tempo.

Tornando all'analisi specifica dei particolari del *Fetonte*, rileveremo come ben altri e ben altrimenti definiti (rispetto a quelli precedentemente trattati) risultino gli interventi di coperture-rimorsure, nel piccolo particolare 13-D. Anche se, in questo punto, la lastra sembra più intatta che in 32-D, tuttavia, le differenze fra queste due zone evidenziano una certa disuniformità nella conduzione tecnica della lastra (altre analoghe situazioni di scompenso si ritrovano in entrambi i rami).

In 13-D, vediamo franche piccole pennellate ricavare la luce sullo spiovente superiore del minuto timpano, sul quale — anche meglio che altrove — sono visibili, nei bianchi provenienti dalle coperture, i leggeri segni di «puntasecca», dovuti al «graffio» originale della «punta» del Piranesi, o — forse, più esattamente — ad una prima leggerissima morsura piana generale della lastra. Altre pennellate staccano il frontone dallo sfondo retrostante, creando una qualche prospettiva atmosferica, dato oltretutto che i segni con cui sono trattate le parti posteriori risultano analoghi a quelli anteriori, e se ne differenziano, più che altro, perché la morsura è stata prolungata maggiormente sul frontone aggettante del monumento, quello appunto

a cui appartiene il piccolo timpano.

L'elaborazione complessa di coperture/stadi di morsura prosegue nelle parti retrostanti della costruzione, che però si differenziano anche per la finezza dei segni (tracciati con punte più sottili), oltre che per i tempi di morsura. Già, per esempio, nel triangolo che equivale alla faccia interna del piccolo timpano 13-D, è visibile una attenta piccolissima copertura, effettuata nella porzione superiore, separata dalla parte sottostante più incisa, anche da due leggeri tratti orizzontali.

Ci siamo dilungati su questi particolari, anche per mostrare la complessa elaborazione delle morsure successive della lastra. Tale modo di procedere non rappresenterebbe però in sé nessuna situazione anomala, nella maniera di incidere del Piranesi (né — dicevamo — nell'acquaforte in generale). Quella che tuttavia abbiamo cominciato a rilevare è — se non altro — la sfasatura di certe coperture del *Fetonte* rispetto all'azione dell'acido. Il concedersi delle libertà, che risultano piuttosto incontrollate o intempestive, nonché disuniformi. Non sono del tutto dominate le prime fasi della morsura, né — come vedremo — quelle finali, fin troppo efficaci.

Il fatto in sé che l'autore sia intervenuto con una qualche franchezza pittorica, anche nei particolari minuti e architettonici, non desterebbe quindi meraviglia; rientra nella libera esecuzione dinamica della lastra: il Piranesi ci avvezzerà a ben altre spigliatezze esecutive, anche in incisioni apparentemente più «documentative», inerenti a rilievi architettonici, in cui, per esempio, le pennellate che staccano e fanno vibrare vegetazioni o cieli retrostanti non si preoccupano di invadere e «smangiare» porzioni limitate di edifici anteriori. Osservia-

mo il particolare 53 (sezione «Rami», del presente catalogo), in cui l'autore utilizza invece una piccola porzione del tratteggio del cielo, per configurare delle foglie o fronde, che vi si stagliano.

Non si tratta in realtà nemmeno di una «non preoccupazione» derivante da foga esecutiva, divenuta ragione stilistica. Di questi modi è invece ben cosciente il Piranesi, che con essi elabora tutta una gamma di possibilità di relazionamento e sconfinamento di figura/sfondo. Tipiche sono le situazioni rilevabili, per esempio, nel particolare 21 (sezione «Rami», del presente catalogo). Qui, con una complessa microarticolazione segnica, l'autore ha affrontato il problema dello stagliarsi della colonna contro il cielo: ad evitare cesure troppo rigide e perentorie, si produce una sorta di «evaporazione», che si promana dall'oggetto, articolandosi nel cielo, con modi liberamente inventivi e complessamente strutturali, ad un tempo. Con l'ulteriore fusione data dal leggero alone di inchiostro, la stampa — nella normale osservazione a distanza — evidenzierà quegli effetti che, sul piano naturalistico, sarebbero qualificabili come vibrazione atmosferica e cromatica.

Quasi tutto però, nel Piranesi, è definitivamente e «razionalmente» «scritto» sulla lastra, attraverso franche morsure di acquaforte: la fase di stampa non necessita, sostanzialmente, quei particolari accorgimenti che — al contrario — per esempio, risultano indispensabili al pittoricismo luministico di Rembrandt. Né, d'altra parte, sono rilevabili, nelle lastre piranesiane (tanto più allo stato attuale, ma anche rifacendosi alla loro concezione formale) sostanziali interventi operati a posteriori — sul rame non incerato — mediante puntacea o bulino.

Sopraffediamo ora, momentaneamente,

all'osservazione dei particolari, e cerchiamo di fare il punto sulle dinamiche emerse, almeno fino a questo stadio dell'analisi delle due lastre del *Fetonte*. D'accordo a quanto rilevato cominciano a trasparire elementi ascrivibili ad un possibile non dominio stilistico della composizione (se non altro, l'appiattimento chiaroscurale, e gli scompensi esecutivi). Del resto, nella produzione di un'opera, risulterà difficilmente scindibile, in senso assoluto, la dialettica ideativa/realizzativa, o, più semplicemente, anche quella formale/tecnologica.

In prima approssimazione, potremo tuttavia continuare a saggiare un'ipotesi più legata allo specifico tecnico, se non altro — a conti fatti — per escluderne l'univocità; e anche in considerazione dell'alta qualità disegnativa dell'opera, nonché della conduzione accurata e definita di notevoli parti e particolari delle due lastre (quali, per esempio: 16-D, ecc.; o il disegno vibrante, ma non impreciso, di 3S, 4S; dettagli che potrebbero prestarsi a puntuali paragoni iconografici e stilistici con altre produzioni piranesiane).

Quale, in definitiva, potrebbe essere la causa o il complesso di cause tecniche del fallimento e dell'insoddisfazione? Cosa potrebbe non aver funzionato nei rapporti di segni-disegni (zone) più o meno profondamente incisi, impedendo la ristrutturazione delle «informalità» del pennello? Potrebbe trattarsi di un concorso di cause, una «sindrome» imputabile al rapporto iniziale: acido/cera? Premettiamo, in proposito, quanto segue: se la cera per acquaforte (con cui inizialmente è stata preparata la lastra), per una sua eccessiva durezza (e, in altri casi, viceversa, per untuosità) non viene graffiata sufficientemente dalla «punta», i segni risulteranno con più difficoltà attaccati dall'acido. Tanto più se (e questa potrebbe essere una versione più attendibile,

sempre all'interno della nostra previa ipotesi tecnica) l'acido — per sua parte — non agisce con sufficiente prontezza e forza. Lasciandoci andare a considerazioni generali o generiche — che ovviamente contengono un certo margine di avventatezza — potremo rilevare che una simile situazione si verifica quando l'acido non è, per così dire, «innescato». Un mordente appena preparato, e che quindi non contiene ancora gli ioni di rame (Cu^{++}) in soluzione, attacca con molta maggior difficoltà. Il processo corrosivo stenta ad iniziare, ma, una volta che il rame disciolto riesce a catalizzare la reazione, questa si avvia con una certa irruenza, tanto più se si è rinforzato il mordente, appunto per farlo agire.

Non è forse pensabile che il Piranesi, in questi anni, non fosse esperto di simili condizioni e accorgimenti (la necessità di aggiungere, ad un mordente fresco, limatura o trucioli di rame), ma resta il fatto evidente che certe coperture delle lastre sono state effettuate quando ancora l'acido non aveva corrosivo i segni.

Teniamo se mai presente che questo fattore mal si accorda proprio con la foga o la libertà realizzativa, specialmente mediante gli strumenti pennello/vernice. In definitiva se non vorremo ascrivere tutto all'eccessiva foga sperimentatrice e conseguente intemperività, potremo saldarvi le precedenti considerazioni riguardanti l'irregolarità di un mordente.

Naturalmente, a livelli più generali, sarà sempre da tener presente come anche un autore consumato, possa, in arte — e altrove — andare incontro a difficoltà e a cattive riuscite, in special modo, se pone il lavoro come ricerca e sperimentazione.

Un piccolo caso interessante potrebbe sorgere osservando con attenzione il particolare 21-D. Calvesi ha a suo tempo, letto, nella se-

conda riga dell'iscrizione del frontone, il nome: ANGELO, legandolo ad Angelo Rotili, stampatore delle «Antichità Romane», o ad Angelo Piranesi, certosino, fratello maggiore di Giambattista, e che lo aveva — in età giovanile — introdotto a Livio, appassionandolo alle origini eroiche di Roma.

Mediante una lettura ravvicinata, effettuata con il «contafili» (non tanto sulla stampa quanto sulla lastra) e avvalendosi anche dell'ingrandimento fotografico del particolare, potremo decifrare più in dettaglio, nella riga superiore: PIRENEΣIPIQ (sic); o — sommandosi due lettere — PIRANEΣAPIQ. Il Piranesi, evidentemente, comincia a tracciare il proprio cognome rovesciato (per averlo al dritto in stampa), e poi va completando (riempiendo di segni, che abbiano l'aspetto di un'iscrizione) e, quasi dissolvendo: non si preoccupa di tracciare la «S» al dritto e di aggiungere in chiusura, «specularmente» (in quanto anch'esso tracciato — automaticamente, o senza preoccupazioni — al dritto, sulla lastra) l'inizio del cognome.

Sulla riga sottostante — cosa questa, meno occasionale, e che quindi può rivestire un qualche interesse — potremo leggere: ANGELO PIRA. Poi la scritta svanisce, ma una lettura del genere viene a convalidare la seconda ipotesi di Calvesi e ad evidenziare il legame di Giambattista con il fratello e con la formazione alla classicità ricevutane. Il fastigio verrebbe quasi a celebrare anche questa mitologia familiare? Si tratterebbe di una motivazione autopsicologica di questi rami «sofferti».

Riprendiamo l'esame tecnico. Potremo osservare come — all'opposto delle coperture premature e le conseguenti zone non incise — vi siano porzioni delle lastre, in cui l'acido ha agito troppo a lungo (e, in altri punti, troppo

in profondità), sino a «bruciare» (cioè spianare e cancellare i segni ravvicinati). Il particolare 24-D, per esempio, evidenzia tali aspetti, al centro in basso. Simile trattamento «passato di morsa» non è inusuale nel Piranesi; qui si presenta però, non in zone profondamente corrose, ma su tratti minuti, che, una volta annullati, daranno luogo — in stampa — a zone grigiastre e quindi non auspicabili per l'intensità dell'immagine.

La foto 24'-D è una ripresa, a luce radente, dello stesso particolare. Essa dà un illusorio effetto di bassorilievo, ma potrà servire per un paragone contestuale con la precedente, e per una migliore lettura dei dislivelli del rame. Vi si nota che la zona del fusto della pianta ha subito uno spianamento-abrasione, che forma un avvallo (ottenuti probabilmente, per mezzo di: raschietto — o addirittura martelletto apposito — paste abrasive a base di pomice, e brunitoio). L'autore ha cercato di ricavare una luce — in una zona forse troppo insistita e faticata confusa e troppo fusa (dagli «scuri») — per poi ritracciare segni più radi, larghi, profondi e quindi efficaci nella loro vibrazione di bianchi e neri, che non chiudono luministicamente la zona. Dovremo però notare che, allo stato attuale, alcuni di questi segni appaiono molto grossolani e la loro origine non è del tutto chiara: in particolare, la serie di segni trasversali, che iniziano sulla parte bassa della pianta, nonché vari altri tratti, nelle fronde di essa e sulla zona base di tutta la lastra, sono estremamente grezzi ed alterati; non direi ascrivibili al tratteggio originale del Piranesi.

Questi avvallamenti erano stati riempiti di stagno (asportato, poi, durante il restauro, effettuato — nel 1965 — solo sulla metà Destra del *Fetonte*), all'epoca del riutilizzo dell'altra faccia delle lastre, per incidervi le due «Vedute di Roma».

9
Altri avvallamenti del rame Sinistro, dovuti a morsure troppo prolungate (7-S) mostrano, ancor oggi, la stagnatura. Essa aveva il compito di impedire che il rame — piuttosto fino — si schiacciasse in quei punti (o si rompesse ai margini della lastra), in conseguenza della pressione esercitata dal torchio sull'altra faccia di esso. Per il riutilizzo delle lastre — che appunto si presentavano piuttosto danneggiate dalla faticosa morsa del *Fetonte* — si era dovuto procedere anche all'inserimento di un tassello di ottone, nella parte bassa sinistra della lastra Destra, che, evidentemente, si era corrosa da parte a parte (il tassello è stato «tonalizzato», durante il restauro, per inserirlo nel tessuto disegnativo).

È visibile anche un piccolo buco nel rame; del resto, inconvenienti di quest'ultimo tipo si riscontrano anche nelle «Carceri», dato che sono analogamente realizzate su rame sottile, a differenza, per esempio, dei grandi rami di epoche più avanzate.

Sulle due lastre del *Fetonte*, si notano anche dei piccoli avvallamenti quasi circolari, ripetuti in forma di «rosette» sparse, in alcuni punti: essi sembrerebbero essere stati prodotti da colpi di martelletto per «repousser» [come lo vediamo, più avanti, nelle illustrazioni dell'*Encyclopédie* (cf. traduzione della voce «Gravure»)]; tale utensile serviva, in realtà, per spianare la lastra, cancellando dei segni.

Nel nostro caso, si potrebbero fare due ipotesi: o che la lastra non fosse accuratamente «martellata» all'origine, o che si sia cercato, con questi colpi, di togliere alcune bozzature, al fine di spianare l'altra faccia durante il riutilizzo per le «Vedute di Roma». La situazione si presenta al limite delle due ipotesi: la prima sembrerebbe, in effetti, piuttosto strana (anche se la lastra ha uno spessore non molto co-

10 stante); la seconda e più verosimile — ad un esame mediante il contafile — non sempre risulta convalidata da uno schiacciamento dei segni corrispondenti alle piccole zone colpite. Anche se questi interrogativi non rivestono un particolare interesse nell'analisi complessiva della lastra (verrebbero a convalidare, tutt'al più, la tesi della foga piranesiana nei riguardi del *Fetonte*), siamo ricorsi, insieme a Bonizza Aragno, ad una prova pratica, che, pur senza essere decisiva, sembra propendere per la seconda ipotesi. Un'altra prova di laboratorio — anch'essa con intenti non sostanziali, ma pur sempre indicativi — è quella che abbiamo svolto paragonando il «mordente del Piranesi» (tramandato da varie fonti), con il classico — e tutt'oggi usato — «mordente olandese». Il primo è risultato assai meno efficace del secondo, lasciando presupporre un lavoro notevole e prolungato, nelle morsure, da parte del Piranesi, e — presumibilmente ancor di più — dei suoi aiuti.

Ho già parlato di morsure successive delle due lastre (almeno in numero di 3 o 4; a parte le insistenze locali di «cadute» di acido). Sono ben visibili (in 15-D) segni larghi, o viceversa rapide vibranti svirgolate (6-S); tutti interventi realizzati sulla lastra dopo di averla nuovamente incerata (quando ormai era molto incisa), per darle una vibrazione di neri più profondi.

È anche visibile — come già accennato — che, in queste ultime morsure, si è lasciato a volte agire l'acido in maniera piuttosto incontrollata (prolungando i tempi, o ripetendo le cadute di acido), fino a smangiare i segni e renderli rudi, sfrangiati e interferentisi. Possiamo osservare, per esempio, i getti di acqua in 7-S e paragonarli all'analogo particolare della «Cascata di Tivoli» (foto 35, sezione «Rami» del presente catalogo). Quest'ultimo,

pur nella sua complessità tessiturale (non immune, forse, da qualche intervento posteriore) rivela una ben altra conduzione, assai più limpida e controllata; nei getti del *Fetonte*, l'acido ha agito «sgranando», forse, più che sulla cera, attraverso porzioni rimaste libere da coperture di vernice.

Tutte le parti basse delle due lastre hanno questi problemi di insistenza esagerata nelle morsure: si è cercato, probabilmente, di dare preminenza plastica ai primi piani. Del resto abbiamo già notato come piccole porzioni dei cieli risultassero scoperte — e quindi «smangiate» — anche in morsure avanzate. Tutte queste situazioni, sono, in definitiva, da ascrivere con molta probabilità, alle morsure stesse del *Fetonte*, piuttosto che ad eventuali interferenze dell'acido durante la realizzazione delle «Vedute di Roma». Ciò anche perché si presume che le morsure fondamentali siano state effettuate «a caduta» di acido, mentre è la morsura in piano, che comporta ancor di più (cioè durante tutta l'elaborazione della lastra) l'indispensabile verniciatura totale del rovescio, e quindi eventuali possibili interferenze di morsura attraverso di essa.

Le due lastre del *Fetonte* non furono quindi effettuate in maniera rapida e poco meditata, che lasci presupporre un impegno non particolarmente attento, o rivolto solo alla fase disegnativa. Non solo il disegno base è tracciato con maestria, ma vi è una notevole articolazione di zone tonali; non si tratta quindi, in alcun modo, di un «esperimento», destinato a restare tale, ma di una complessa elaborazione. C'è da chiedersi, se mai, perché il Piranesi non abbia cercato di «riprendere» le zone delle coperture premature (cercheremo di fornire, più avanti, una risposta definitiva). Quel che risulta è che — ad un certo punto — egli pensò probabilmente che le lastre (ancor più che il

rapporto fra le due lastre), in seguito ai vari scompensi, gli avessero tecnicamente «preso la mano».

Nei particolari 2-S, 4-S, 8-S, 9-S, 10-S, 11-S, 12-S, sono ben visibili le biffature mediante bulino, ripetute e quasi rabbiose (6-S), con cui si sono scartati i due rami. È curioso notare come la componente di «luce radente» dell'illuminazione della lastra evidenzi a volte — con un brillio bianco, nei tratti lunghi — le «barbe» che il bulino solleva ai lati del solco tracciato («barbe» che, a questi fini, naturalmente, non sono state asportate, come si fa invece nella tecnica del bulino vero e proprio: il che conferisce al segno i suoi caratteristici rigore e freddezza): si tratta, evidentemente, degli unici segni non morsi dall'acido; il *Fetonte*, sia pure con punte variare, è integralmente eseguito all'acquaforte.

Riprendendo il discorso sull'impegno piranesiano relativo al *Fetonte*, potremo addurre un altro particolare a favore di questa tesi. Osserviamo le biffature: si noterà che alcuni segni (che esse incrociano) sono, non solo attraversati, ma a volte come interrotti ai lati, appunto dalle nominate «barbe metalliche».

Diverse sono, invece, le caratteristiche del lungo segno-biffatura presente sulla linea mediana del particolare 30-D. Seguendo tale biffatura nella sua «corsa», noteremo in certi punti (in particolar modo, dove la linea andrebbe a incrociare la delimitazione del fianco della divinità accasciata) come essa sia interrotta da piccole zone di rame lucido e piano, che hanno tutta l'apparenza di essere il risultato di piccole coperture effettuate con una punta di pennellino.

Senza volere né poter dare per certa la seguente ipotesi, potremmo tuttavia arguire che una tale biffatura fosse stata effettuata — ma-

gari ancora sulla cera — durante le fasi di morsura. Un primo gesto di rifiuto, seguito da un ripensamento? L'approdo all'eliminazione finale risulterebbe quindi contrastato e sofferto. Un altro elemento curioso è da notare (in 5-S): l'eliminazione — mediante coperture iniziali, non più «ripresе» — dei due festoni, che legano i contrafforti degli speroni [come si vede (in 16-D e 14-D), negli equivalenti del rame Destro].

Per quanto concerne la ripartizione del soggetto su due lastre, Calvesi la ipotizza come derivante dal fatto che esse sarebbero state probabilmente destinate ad apparirsi su due pagine di una pubblicazione.

Noteremo inoltre che, mentre la Sinistra ha un notevole bordo bianco alla base, la Destra non lo possiede ed arriva a margine. In realtà, a prima vista, anche essa sembrerebbe mostrare, sotto i segni, un'analogia porzione di lastra, che potrebbe essere stata disegnata solo in seguito. Ma la prosecuzione della linea immaginaria, da sinistra a destra, risulta forse suggerita — se osserviamo con attenzione il disegno sul rame — da alcuni particolari, che approssimativamente si allineano, quali: il livello dell'acqua (anche nel grande vaso da cui trabocca); il tassello inserito; alcuni segni grossolani di onde o fronde. Il problema conserva quindi un margine di incertezza.

Se passeremo infine a dare un'occhiata comparativa alle due lastre, per evidenziare se vi siano sostanziali differenze dal punto di vista tecnico, dovremo concludere che, nonostante la notevole disuguaglianza disegnativa (la maggior dispersione, vacuità e variazione segnica della Sinistra, e la maggior costruzione formale, nonché intensità tonale, della Destra), la problematica tecnologica evidenziata risulta sostanzialmente analoga.

Riesame complessivo e conclusioni stilistico-tecnologiche

Abbiamo fin qui assommato — e cercato di relazionare in parte — svariate osservazioni. Nella struttura dell'analisi, ho scelto il partito (che mi sembra più graduale, e in qualche modo attinente ai problemi formativi — l'«avventura» — del farsi e del disfarsi della lastra) di mantenere — in linea di massima — il sorgere di nuovi rilievi e punti di vista, nell'ordine col quale mi si sono evidenziati via via.

Alla luce delle precedenti osservazioni, siamo quindi ora in grado di riassumere, o meglio ri-assumere l'intera questione, per trarne delle conclusioni più radicali, che già (mi) si vanno precisando. Il fallimento del *Fetonte* deve essere — ancor più decisamente — inquadrato nell'arco della produzione piranesiana; solo a questi livelli, potrà fornirci chiavi di lettura attinenti a problemi di stile, e quindi provviste di una più vasta semantica, che integri il discorso iconologico, già di per sé ricco e problematico.

Abbiamo quindi notato: coperture premature, e viceversa tardive; insistenza di morsure troppo prolungate negli scuri anteriori; tentativi di riprendere e salvare questi ultimi punti; e, soprattutto, un generale appiattimento tonale della composizione: le morsure hanno creato vibrazioni di disegno, più che articolazioni plastiche di piani. La spregiudicatezza che altrove (in lastre precedenti, e ancor più nella produzione seguente) è perfettamente riassorbita nel tessuto grafico — ed anzi lo crea — nel nostro caso, per varie ragioni, lo compensa: tutto ciò è da inquadrare nella faticosa esperienza del dominio di una maniera.

Scendiamo più nel particolare; ribadiremo due aspetti, o due cause, che, in certo qual modo concorrono al fallimento: è il rapporto fra

le due, che sta alla base della «sindrone» di cui parlavamo e che andrà riprecisata in questi termini (naturalmente, se non ci addentriamo in motivazioni inconscie, come accenneremo in appendice):

1) Affrontiamo o eliminiamo per **primo** il **fattore** che riveste un carattere più occasionale. Fattore che — se può, in senso lato, toccare anche problemi di insufficiente esperienza — è però sostanzialmente classificabile come un inconveniente. Si tratterebbe della citata condotta irregolare dell'acido usato, che viene a dar luogo ad un cattivo rapporto morsure/coperture. Una preparazione di acido che, all'inizio, stentava ad attaccare il rame, avrebbe spinto a ricorrere a morsure prolungate o ripetute — non troppo sorvegliate — e che, oltretutto, si sarebbero rivelate sproporzionate rispetto allo spessore della lastra. In una versione modificata, si può pensare all'esagerato divario tra la troppa diluizione di un acido usato per le prime morsure (anzi, per le morsure di prime parti saggiate con coperture); e viceversa l'esagerata efficacia di un altro successivo mordente.

A stretto rigor di termini, tutta la questione inerente questa 1^a causa potrebbe — come del resto ho già accennato — inquadrarsi nel (più che ridursi totalmente al) problema dell'esagerata foga con cui il Piranesi avrebbe affrontato le fasi di morsura della lastra. In questo senso la 1^a causa si connetterebbe ulteriormente alla 2^a, che investe problemi più profondi e strutturali:

2) Il **secondo fattore** determinante la non riuscita del *Fetonte* va appunto inquadrato nell'ambito dell'evoluzione dell'acquaforte piranesiana. Riprendiamo questo tema, dandogli una qualche generale referenza diacronica: nella sua evoluzione storica l'acquaforte veniva, agli inizi, concepita e praticata come inci-

- 12 sione di un disegno (se non, addirittura — risalendo oltre — come preparazione e traccia per il bulino); era quindi legata alla «morsura piana» (= unica, costante e indifferenziata). Da questa fase, in cui agiva oltretutto un'unica punta (cf., per es., una delle prime e scarse acqueforti del Dürer: il «Cannone», aquaforte su ferro, 1518), si passa, via via (mi riferisco prevalentemente all'«acquaforte creativa»), ad articolare maggiormente il disegno. Questo era, in effetti, il vero problema da risolvere; perché la morsura appiattisce ed equipara i segni, i quali non possiedono le stesse vibranti differenze, che la mano può conferire loro nel disegno a penna su carta.

Il Cantagallina avrebbe introdotto appunto le «coperture di vernice» (e da qui, tutta la tradizione della profondità atmosferica). Ecco, nel Callot, l'uso della «echoppe» — che dà segni larghi e variati — nonché di vernici dure («da lignajoli»), che sopportano le lunghe morsure implicate nell'elaborazione delle coperture. Il segno, tuttavia, mantiene ancora qualità «taglianti» — d'inserimento nello spazio — che non lo differenziano enormemente (certo, in senso relativo) dalle problematiche del bulino.

Accenniamo solo parzialmente al rivoluzionario fare rembrandtiano, in quanto esso si orienta verso l'abrasione e la profonda tonalizzazione luministico-pittorica, ottenuta però mediante la sofficietà vellutata e fusa della puntasecca.

Per concludere, mettiamo in luce uno scatto tecnologico successivo, al quale credo che il Piranesi abbia contribuito con grande originalità. A tal fine torniamo a distinguere chiaramente due aspetti:

A) **Morsure successive** possono essere effettuate ai fini di **coperture**, che non lascino proseguire l'incisione di certi segni e che li

mantengano pertanto più o meno leggeri nella stampa. Tutto ciò può anche riferirsi ad un disegno effettuato in una sola volta sulla lastra, e via via fatto scomparire sotto la vernice.

B) **Morsure successive** possono essere, invece, sostanzialmente legate a **ri-incerature** della lastra, al fine di **disegnarla ulteriormente**.

Quest'ultimo (B) è il punto a cui ci riferiamo. Se è vero che i punti A) e B) si intersecano in una dinamica a volte complessa (che non va intesa naturalmente in senso meccanico, ma è affidata al fare e all'intuizione formativa e sintetizzante dell'artista), d'altro canto, risulterà evidente che un tale modo di procedere implica un'esperienza riguardante la **programmazione disegnativa** della lastra e del succedersi delle morsure relative.

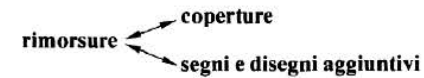
Nella tecnica acquafortistica, ad esser esatti, le ri-incerature possono anche essere volte ad una ripresa incisoria (come approfondimento dei segni già scavati), totale o parziale, della lastra. Il nostro discorso, naturalmente, non si riferisce tanto a questi aspetti, quanto alle rimorsure destinate ad un'ulteriore elaborazione disegnativa, ove, prima della nuova morsura, molti segni vengono fissati, riempiendoli e ricoprendoli di cera; e vengono invece tracciati nuovi segni, che vanno a integrarsi al tessuto sottostante ed a dialettizzare con esso.

Gli **stadi di morsura** (nemmeno — in genere, o necessariamente — legati a **stati della stampa**) non provengono — lo ripeto — da rigidi canoni, quali possono essere quelli della normativa del bulino classico (che implicava, sì, un procedere per zone, ma con modi e tessiture segniche addirittura prestabilite, a seconda dei materiali o dei toni ritratti o tradotti).

Facendo un paragone a vasto raggio (formale e storico), siamo in presenza (nelle dif-

ferenze fra morsura piana o con semplici coperture; e invece morsura per riprese disegnative) di quello che separa, nel Cinema: il «piano-sequenza», dalla tecnica del montaggio. Si tratta in effetti di un **montaggio strutturale della lastra**, che presuppone appunto un'esperienza, sì, delle microstrutture, ma, ancor di più, dell'**elaborazione processuale delle macrostrutture** (non parlando nemmeno in senso iconico, ma — tutt'al più — di «figure», nell'accezione di L. Prieto).

Per essere più esatti dovremo chiarire che il problema consiste nella dinamica totale di:



Questa, in definitiva, è la faticosa «**coscienza**» del **Processo e della Struttura**, che ricercava il Piranesi; e a questi livelli finiscono per concretizzarsi i suoi apporti tecnologici.

Per visualizzare — sia pure in maniera semplificata — i problemi della mancanza di articolazione incisoria (con il conseguente appiattimento chiaroscurale) relativi al *Fetonte*, ho realizzato una prova fotografica della composizione, corretta in stampa, più che altro mediante mascherini, che differenziano l'esposizione di zone.

Ne risulta un *Fetonte* approssimativo, ma che riacquista una certa dinamica delle profondità spaziali ed è quindi assai più leggibile nei suoi elementi. È una sorta di riprova (e, in effetti, la composizione viene quasi a richiamarne altre più tarde, raffiguranti ruderi di mausolei o costruzioni, sparse nella campagna romana); anche se il problema tecnico-stilistico del Piranesi era evidentemente più complesso: non si trattava solo di grandi zone di morsure più o meno prolungate.

(1) Si noteranno, nella produzione seguente (cfr. i particolari riprodotti nella sezione «Rami», del presente catalogo) segni larghi e profondi, realizzati con «punte piatte», «échoppes», o coltellini; e provvisti di notevoli «sottosquadri», ad evitarne lo svuotamento, in stampa.

In parole povere, potremmo ridefinire la questione, parlando del passaggio da un mondo ancora non lontano dalle morsiure piane, ad uno di **sostanziali rimorsure disegnative**. Il *Fetonte* si trova all'incrocio di questo cammino e ne subisce il momento critico; abbiamo visto come le aggiunte di grossi segni vadano ad infittire e chiudere zone già cariche.

Ecco quindi che la «crisi del *Fetonte*» svela una faccia non solo tecnica, ma ben più sostanzialmente: artistica, nel senso ideativo e stilistico, oltre che tecnologico. Il *Fetonte* — anche per ragioni iconologiche e stilistiche (tutte queste ampiamente analizzate nei testi di M. Calvesi, A. Robison, ecc., cui rimando) — è stato situato in epoca di poco precedente l'esecuzione delle «Vedute», sul retro (e che costituiscono un termine ante quem).

Del resto, Calvesi stesso rileva come si tratti di momenti in cui il Piranesi tenta (addirittura anche a detta degli aneddoti storici) una trasformazione del suo fare incisivo, cioè l'introduzione di nuove maniere più contrastate ed efficaci, che necessitano notevole differenza di segni (1). Quella che il Focillon ha definito «acquaforte intensa», che fa seguito alle precedenti «acquaforte bionda», o «acquaforte vibrante». Si è parlato anche di maniera nera del Piranesi, che tuttavia, sul piano tecnico — lo dico per inciso — non va confusa con la vera e propria «maniera nera» con la quale non ha alcun rapporto: quest'ultima non è nemmeno una tecnica di acquaforte.

Il *Fetonte* proviene dall'esperienza del primo stato delle «Carceri», e si situa in stretto rapporto cronologico con i «Capricci»: esempi di grande e libera efficacia disegnaviva, ancor legata — con i suoi segni sciolti o svirgolati, e con le sue coperture — ad un mondo e modo sostanzialmente veneto. Il *Fetonte* vorrebbe anticipare quelli che sono i risultati di

lastre della maturità, quali, per esempio, «Avanzi del Tempio del Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli», del 1769 (foto 38 e 39; sezione «Rami» del presente catalogo). Qui ben si «staccano» (nel fare) e si «integrano» (nei risultati) le fasi elaborate in successione: la lastra risulta quasi un «bassorilievo», assai bella a vedersi in sé.

Il secondo stato delle «Carceri» (1760-'61, posteriore al *Fetonte*, è ancora in un ambito di ascendenza rembrandtiana (sia pure più «strutturale» a livello della forma, e forse anche della raffigurazione): vaste abrasioni e riprese-intensificazioni, infittirsi di segni.

In esse, si procede per masse e «blocchi» (fasci di segni e addirittura blocchi-massi di pietra). Il lungo segno della punta, liberato e insistito, può riproporsi (in quanto non delinea microstrutture, né sempre micro-icone) anche dove è già tracciato; o viceversa ristrutturata la lastra nei punti riportati a lucido.

Tutto ciò non era possibile nel caso del minuto e «definitivo» disegno, nella dettagliata concezione e *delineazione d'emblée del Fetonte* (esso era — tutto sommato — ancora un bel *disegno inciso*), che, concettualmente, non consentiva una grossa ulteriore rielaborazione.

D'altra parte, l'esperienza della ripresa delle Carceri può avere — anche per esclusione — fatto capire al Piranesi quali fossero le dinamiche del **montaggio strutturale della lastra**.

Per concludere, vorrei rilevare come il cammino del Piranesi non abbia ristagnato in nessuna fase, e porre l'accento su altri esiti maturi della sua produzione. Osserviamo, per esempio, la bellissima coppia di lastre della Prospettiva del Delubro delle Ninfe, F. n. 500, 1762 (da «Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del lago Albano»; foto 24, sezione

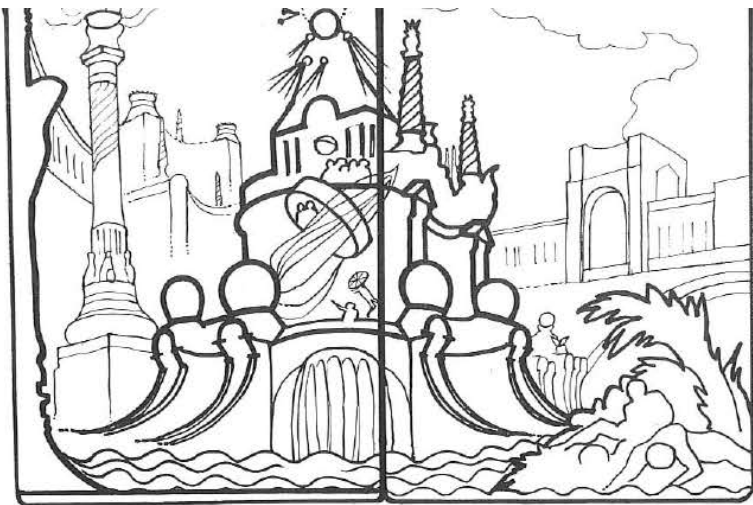
«Rami» del presente catalogo), o i particolari, provenienti da esse: 25 e 26 (v'è un certo margine di ambiguità, nella griglia semplificata, che vi si nota. Se si tratta di una ripresa posteriore, non è comunque recente, in quanto la lastra risulta già «acciaiata», tra la fine dell'800 e gli inizi del secolo).

Notiamo quali differenze ci separino dal *Fetonte*, che pure ci ha così appassionati. In esse, siamo in contatto con un mondo, che — da un certo punto di vista — potremmo anche definire arcaicizzante: per esempio, per il nuovo «appiattimento», nonché per l'insistere in maniere segnico-elementari (un po' rudi o addirittura «primitive»; e non pittoriche e coloristiche, ecc., quali ormai si vanno affermando e diffondendo, in quest'epoca).

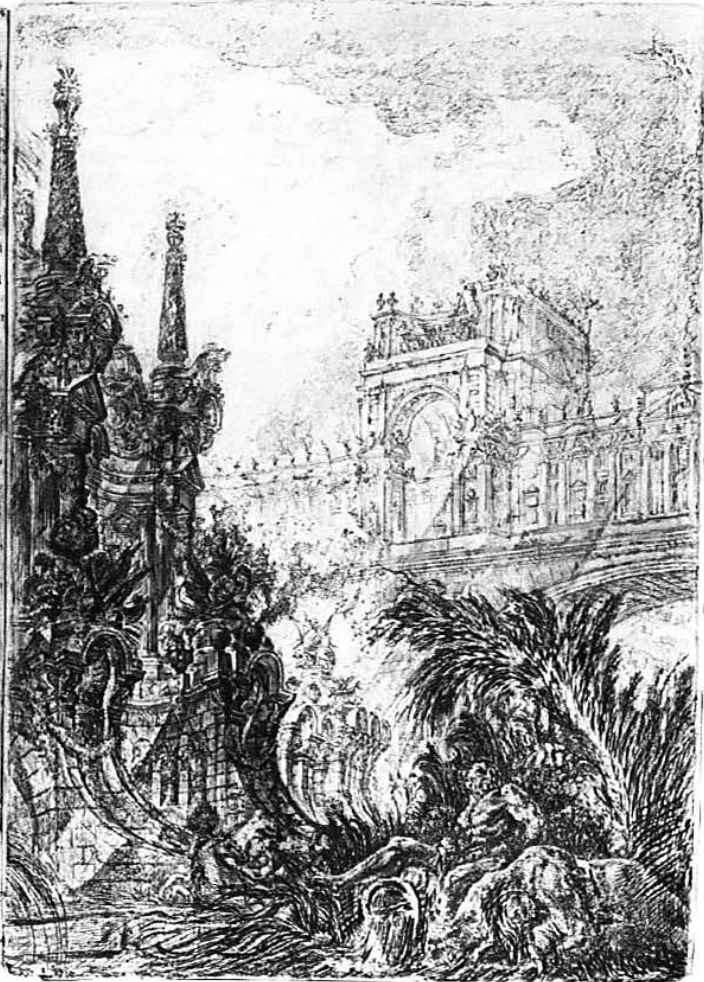
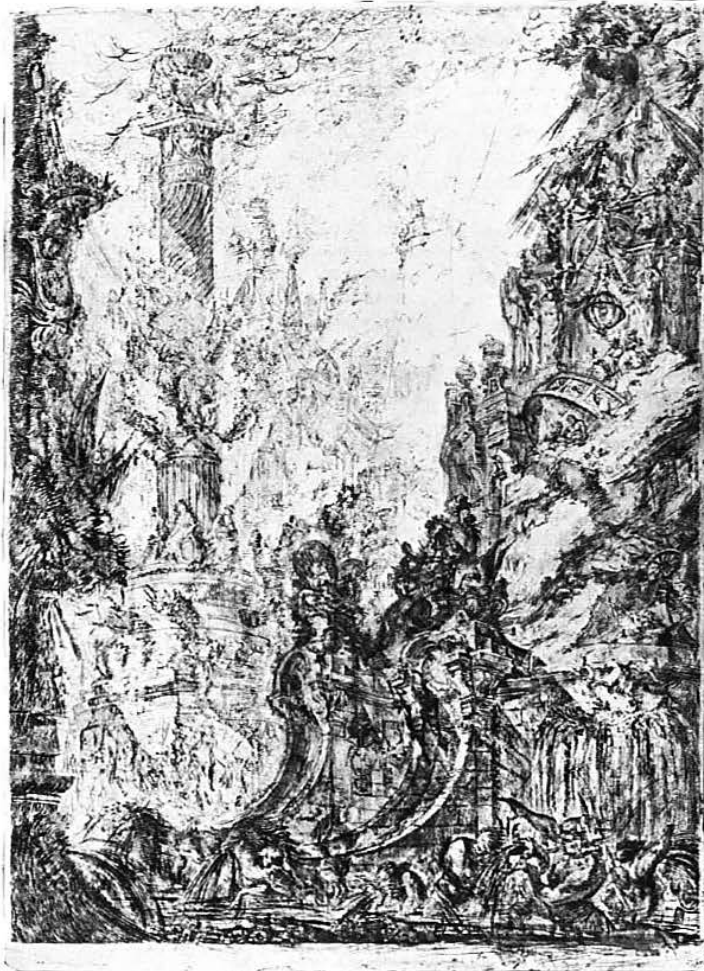
Ma, al di là di tale dato di fatto, sveliamo quale sia invece l'aspetto opposto della dialettica formale. Potremmo dire che il (Segno del) Piranesi ha raggiunto la sua «architettura» (la sua «origine»): non in senso plastico-spaziale (che, ribaltato sul piano della figurazione, può essere addirittura esterno e celebrativo), ma a livelli più originari delle strutture. Da un ambito macro-architettonico, ad uno micro-architettonico. Un tessuto Micro → (macro) strutturale, invece di Macro → (micro) strutturale.

Su piani molteplici: una raggiunta coscienza della Struttura e — dialetticamente — del Processo; intenso, quest'ultimo, come una continua, problematica e critica messa in causa e «variazione» dei modi.

Luca Maria Patella



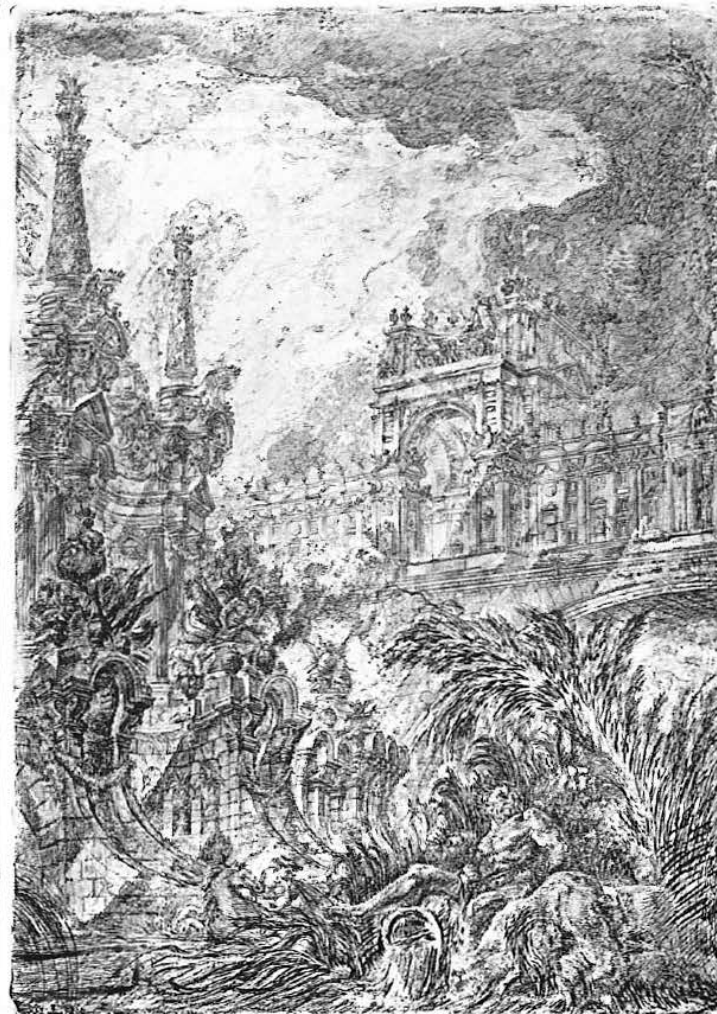
SEZIONE ILLUSTRATIVA
RELATIVA ALLA
«CADUTA DI FETONTE»



A: Disegno schematico della composizione del *Fetonte*.

A sinistra: La fotografia dei due Rami accostati, trattata (in stampa fotografica) con 'coperture' (esposizione variate). Un esperimento volto a riconferire, alla composizione, una certa dinamica spaziale, che — in certo qual modo — la riavvicini (sia pur ipoteticamente e sommariamente) a come avrebbe potuto presentarsi.

A destra: Fotografia dei due Rami accostati.



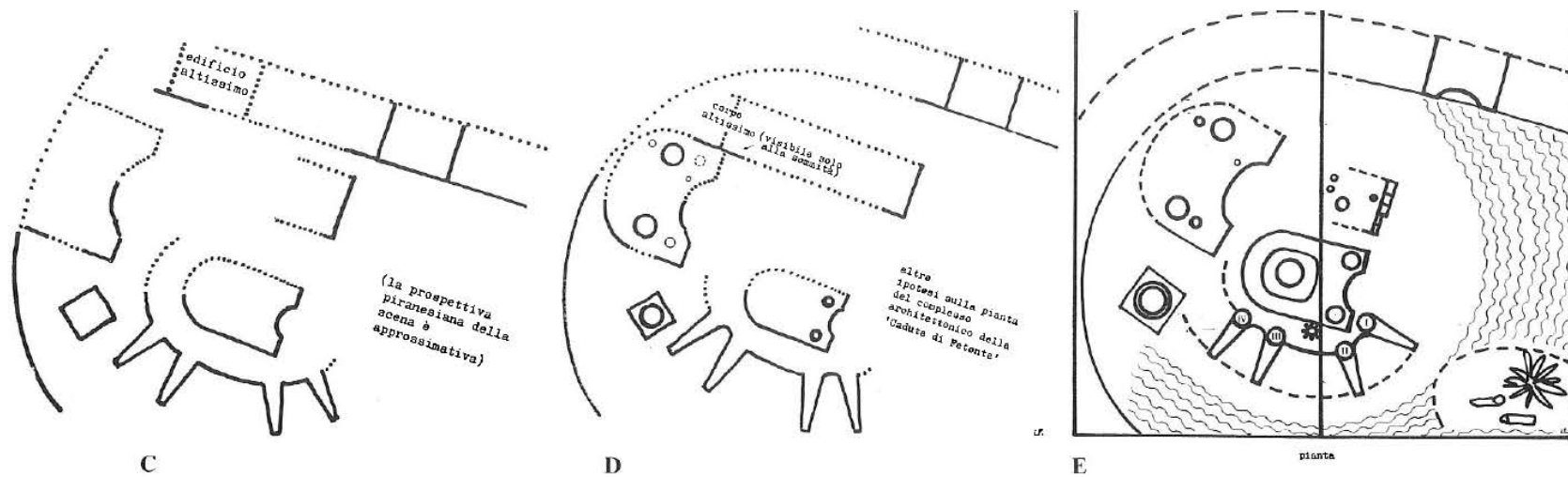


(- edificio
alto -)

- edificio retrostante -

Pat.

B



APPENDICE: Ipotesi relative a motivazioni «profonde» della «Caduta di Fetonte»

Ho già accennato di sfuggita, nel testo precedente (parlando dell'«arco trionfale» e del fastigio, che verrebbe quasi a celebrare i «fratelli Piranesi») ad eventuali motivazioni psicologiche.

Non è questa la sede adatta ad una disquisizione approfondita su tali temi, che esulano dal terreno strettamente storico, ma mi sembra opportuno — qui in appendice e in maniera succinta — fornire alcuni rilievi, che mi si sono evidenziati, e alcune ipotesi inerenti.

Se vorremo quindi — aprendo una breve parentesi «profonda» — azzardare letture analitico-psicologiche, ce ne offrirà il «destrò» (coscienza), e il «sinistro» (inconscio, velato): il «faccia a faccia» dei due rami (non so-

lo, quindi, di: Giambattista vs. Angelo Piranesi); e il trasparire ulteriore (v. particolare 21-D, nonché l'analisi precedentemente fattane) di $\pi\upsilon\rho$ /*pira* [fuoco-trasformatore, e — al contempo — incendio distruttivo dell'IO. A questo proposito sarà anche interessante notare come, nel «Parere su l'architettura» — l'antagonista di Didascalo, «amico del Piranesi», si chiami, significativamente, Protopiro: è in causa un dibattito fra due istanze proprie del Piranesi stesso], riferiti anche alle «simbologie (iconiche) di trasformazione» dell'«altra» lastra, con i suoi fuochi e fumi turbinosi.

La questione è vasta e gli aspetti implicati — nonché i livelli di lettura — sono molteplici. In questa sede, mi limiterò a indicarla in alcuni grafici e disegni:

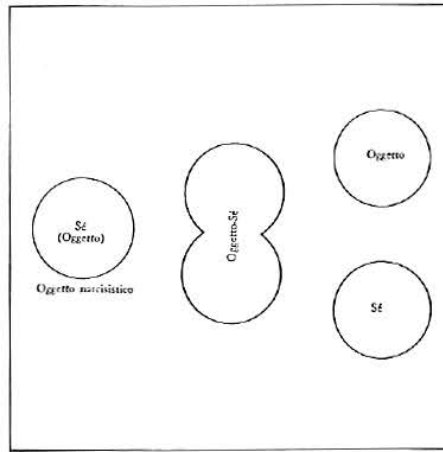
A) Un disegno schematico della composizione del *Fetonte* (da paragonarsi anche con la

fotografia, corretta in stampa, precedentemente riprodotta: pag. 12). Potremo notare come la prospettiva — specialmente dell'edificio centrale — sia distorta: forse, a fini esplicitanti.

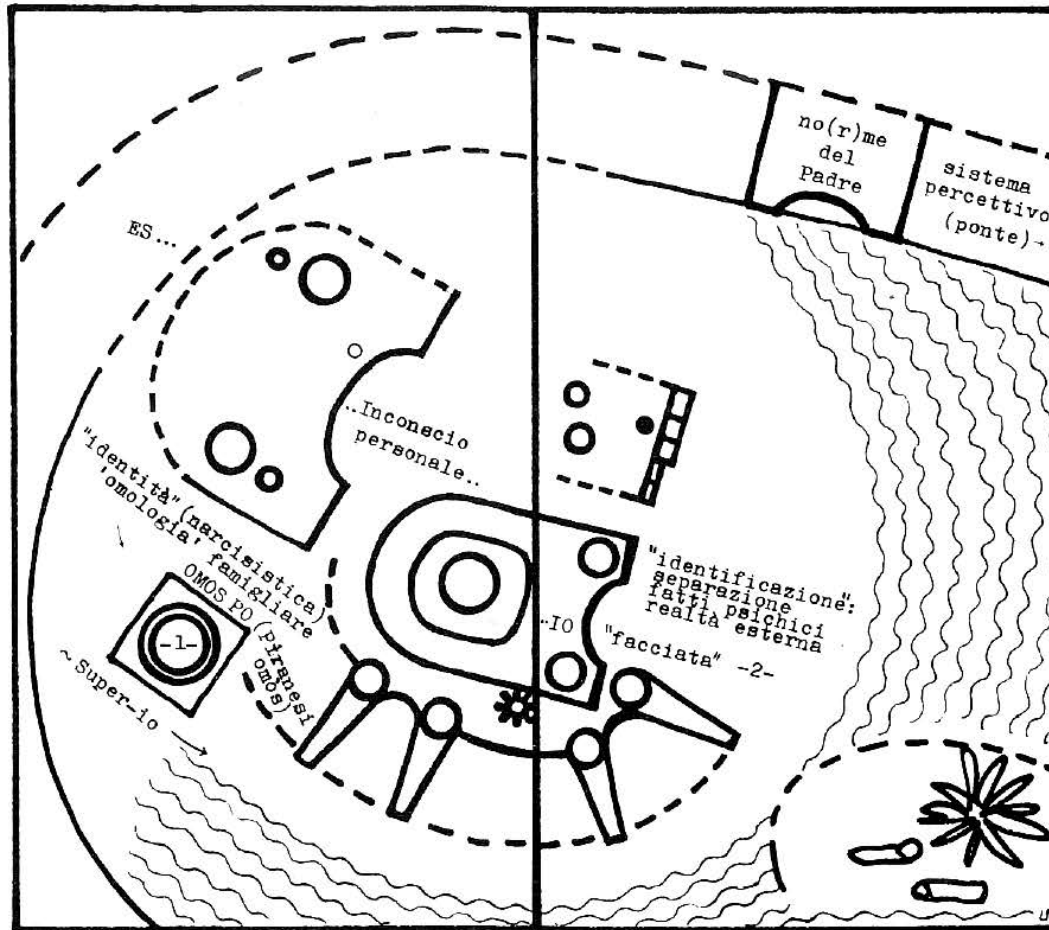
B) Una ricostruzione approssimativa dell'edificio (velato dai fumi), situato alla sinistra di quello centrale, analogo, e in parte coperto da esso.

C), D) e E) Tre ipotesi di *piante* del complesso architettonico delineato nei due rami; vi si evidenzia la relazione tra i vari edifici. La struttura architettonica «avvolgente» può essere, per esempio, paragonata a quella — sostanzialmente coeva — di: «Parte di ampio e magnifico porto . . .», foto 8, della sezione «Rami», del presente catalogo (tale composizione esiste anche come disegno).

F) e G) Il piccolo grafico **F)** (inerente alle

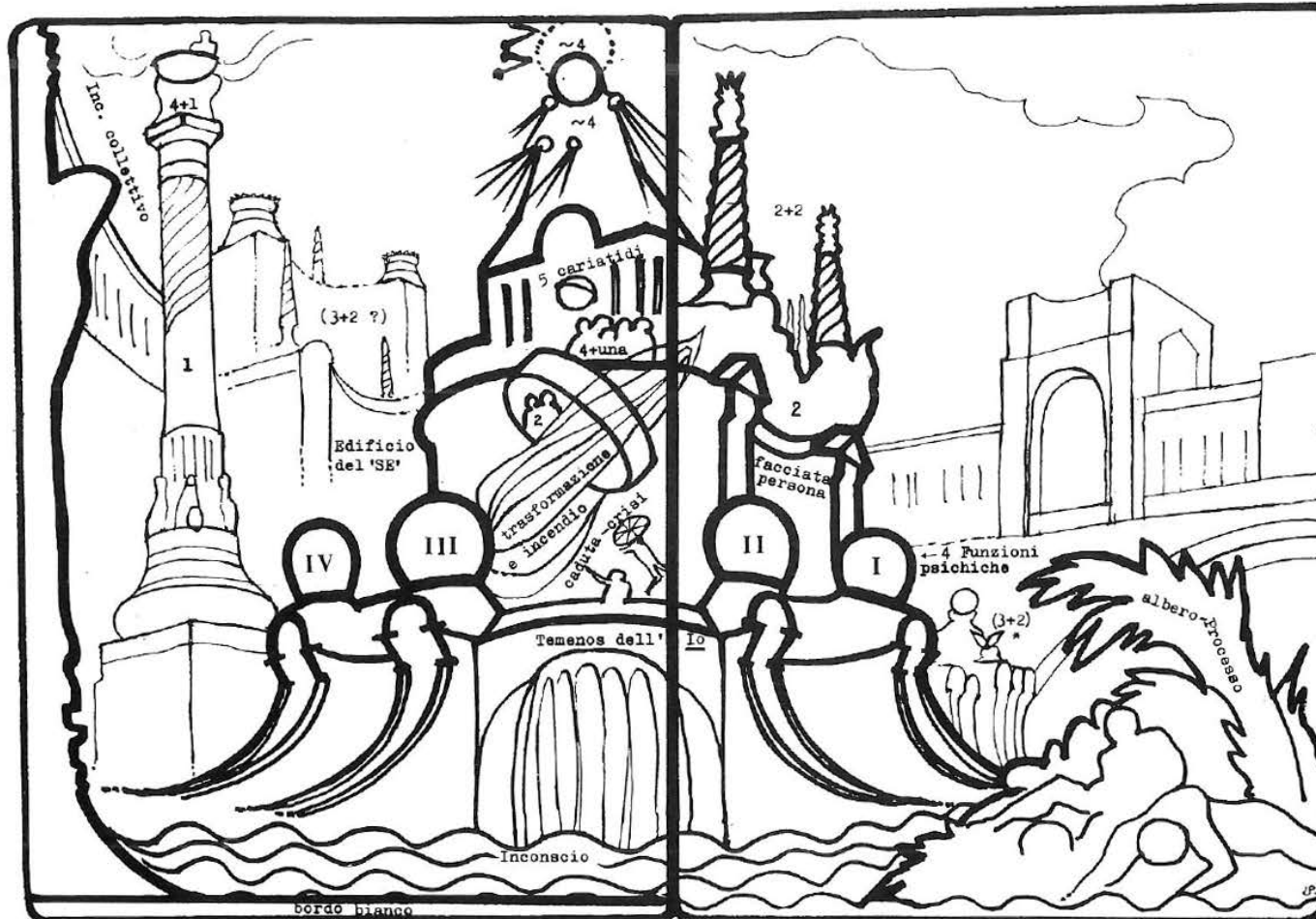
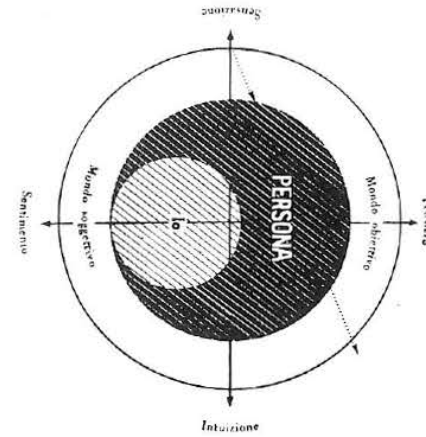
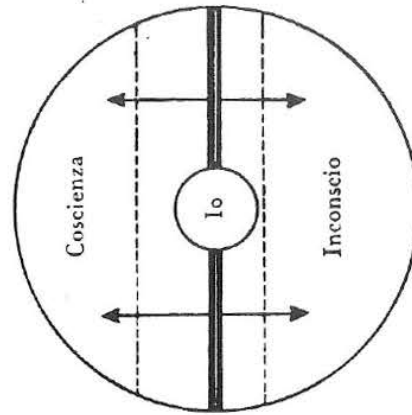


F



conflitto fente-spaltung

refente.. G



H

bordo bianco

Inconscio

*(a margine = presa di contatto con la realtà; principio di realtà)

Coscienza

(1) Potremmo ipotizzare: *omós* [= lo stesso; contrapposto a *étreos* = l'altro]; P(iranesi) O(mòs). Volendo, invece, completare in: *omóσπορος* = nato dagli stessi genitori; se ne potrebbe desumere una scrittura cosciente, con allusione al rapporto con il fratello (se non a problemi storici, di . . . stirpe romana).

20 «relazioni oggettuali», e rielaborato a partire da quello fornito da Gedo e Goldberg, in «Models of the mind», London 1973) va paragonato alla pianta G). Rappresentano precisazioni topologiche, strutturate in base a letture prevalentemente freudiane («schema tripartito»), che potrebbero essere ampliate in senso lacaniano.

H) L'alzato, in cui sono indicate ipotesi topologiche, secondo una visione junghiana. Questo disegno, nonché la pianta G), vanno rapportati ai due piccoli grafici soprastanti (desunti da testi junghiani), che rappresentano la situazione dell'Io, e le 4 Funzioni secondo cui si orienterebbe la psiche.

Da tutto questo, sembra risultare che i due rami rappresentino — «proiettivamente» — un «paesaggio architettonico inconscio» del Piranesi. Si tratterebbe di un vero e proprio «syn-bolon», da ricostituire nelle sue due metà combacianti.

È interessante notare che tale strutturazione — in quanto automatica — va letta sulle lastre, e non sul loro rovescio speculare (il verso della stampa), che implicherebbe un intervento cosciente. Non sarà fuori luogo pensare che il *Fetonte*, data la sua immediatezza, prescinde da elaborati disegni preparatori.

Si noterà come, ad ogni edificio, possa corrispondere una precisa simbologia; e come le comunicazioni linguistiche [oltre a quelle rilevate, anche una scritta alla sommità della colonna: OMOS PO, difficilmente interpretabile, p.e., come . . . SPQR; e, — in senso «proiettivo» — leggibile forse, in greco, come: OMÓS PO (1)] ricalchino la situazione, che porta — nella simbologia numerica — ad uno sviluppo da 1 (colonna), a 2 (pinnacoli, sopra

la «facciata»). In ciò, sarebbe implicato un processo di «Differenziazione, cioè superamento dell'«omologia» narcisistico-famigliare («identità»), a favore della «relazione» («identificazione»), prospettata — sia pure in un clima teso e «burrascoso» — al di là della «spaltung» (o «fente»), che divide l'Io, fra Inconscio e Coscienza.

Ma, su questi accenni, richiudo la parentesi, riservandomi di riportare per esteso il discorso, in una sede più adatta a tale disamina. Quello che mi preme di anticipare è che probabili ragioni autopsicologiche sono alla base del fallimento del *Fetonte*. Il movente più profondo di questa «sindrome», sempre più complessa, è — in definitiva — da inquadrarsi in problemi di crisi (la «caduta»; nella conduzione del «Sole» e del «carro paterno»; e la «scissione» del soggetto — e addirittura del *Fetonte* — in due parti), rimozione e censura.

Tutto ciò potrebbe essere messo in rapporto con fatti, non solo psicologici, ma — dialetticamente — anche sociologici: ho già parlato, per esempio, del crescente sbocco (forse implacante anche cambiamenti e rinunce) del Piranesi, verso una produzione incisoria maggiormente «socializzata» e legata a committenze, bottega, ecc. (vedi — come riferimento emblematico — le «Vedute di Roma», sul retro stesso del *Fetonte*), e quindi, probabilmente, a problemi di «ruolo» sociale.

Torniamo ora a considerare quanto dicevo a chiusura del testo precedente, a proposito della raggiunta «coscienza della struttura», da parte del Piranesi: essa è forse da inquadrarsi come valenza di rispecchiamento ed assonanza illuministica, in senso lato. Ecco che, sul piano tecnologico e semiologico — parlando di segno e Segno — riscontriamo qualcosa da met-

tere forse in contatto con quanto Calvesi focalizza nella cultura del Piranesi: i suoi rapporti con l'ambiente internazionale, quale il «ghetto degli Inglesi», di piazza di Spagna. In proposito, possiamo anche osservare le decorazioni egizie del «Caffè degli Inglesi» (foto 44 e 45; sezione «Rami», del presente catalogo).

Tutto ciò è certo da intendersi, non nel senso progressista-dogmatico, o razionalista — razionalizzante (è ben nota la polemica del Piranesi e del «suo amico Didascalò»), ma — al contrario — di viva dialettica: abbiamo visto come tali concetti di Struttura si debbano saldare ad aspetti profondamente creativi, e addirittura a probabili matrici «autoproiettive» (la cui simbologia archetipica non deve peraltro farci pensare — lo ripeto — a problematiche storiche ed asociologiche).

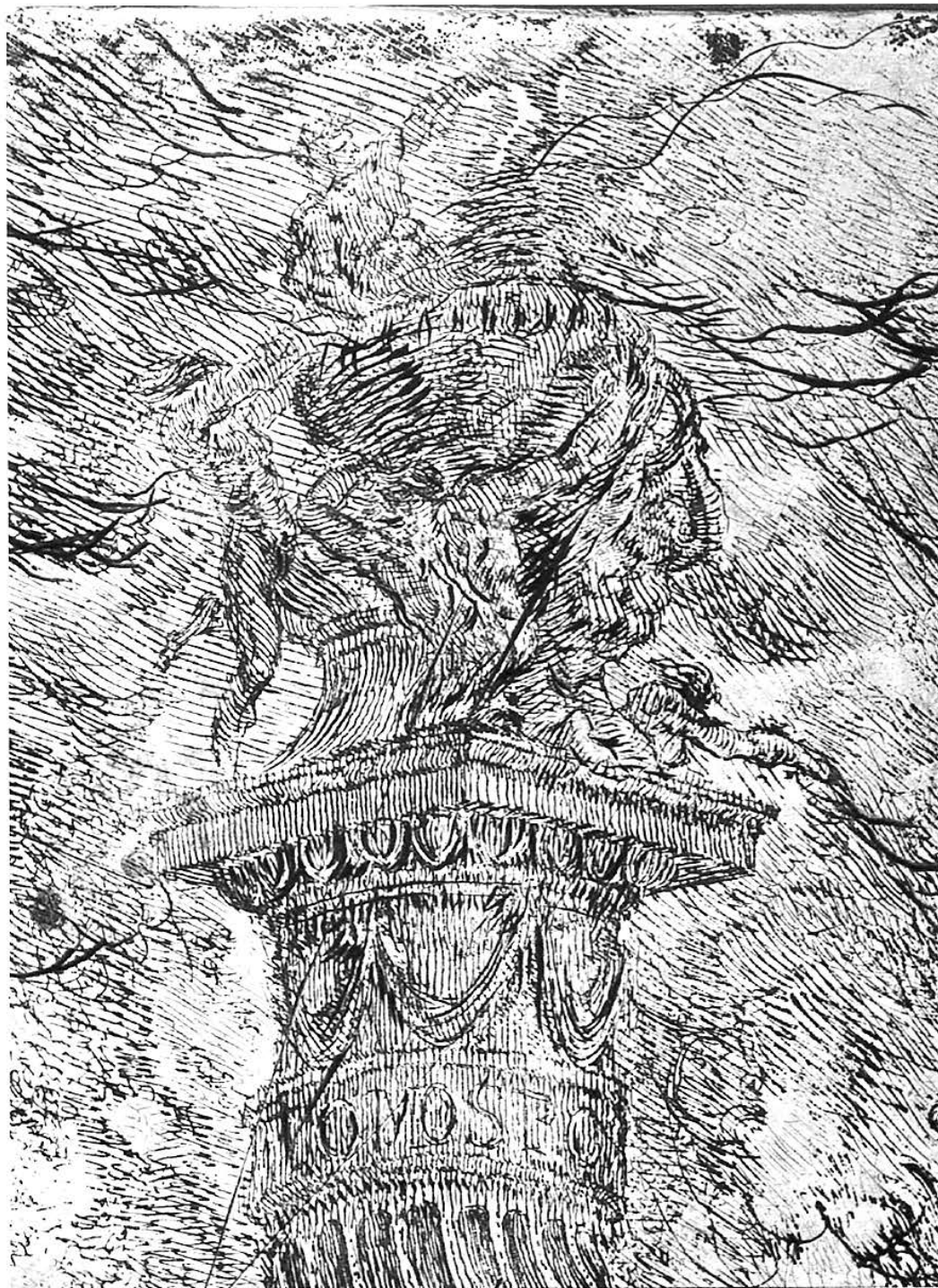
Volendo essere un po' schematici potremo ridefinire come valori «illuministici» (in una prima accezione, più tradizionale e restrittiva del termine) quelli relativi alla complessa (micro)articolazione segnica del Piranesi; e valori, per così dire, più «attuali» — oltre alla intuita implicazione «personale» (sentire «pericolosamente» in causa se stessi, in toto) — sul piano della ricerca stilistica: la trasformazione «critica» (nei due sensi) dei modi; il linguaggio come continua articolazione, evolutiva e problematica (un fare, del resto, abbastanza parallelo ai precedenti problemi, ed in sinergia con essi).

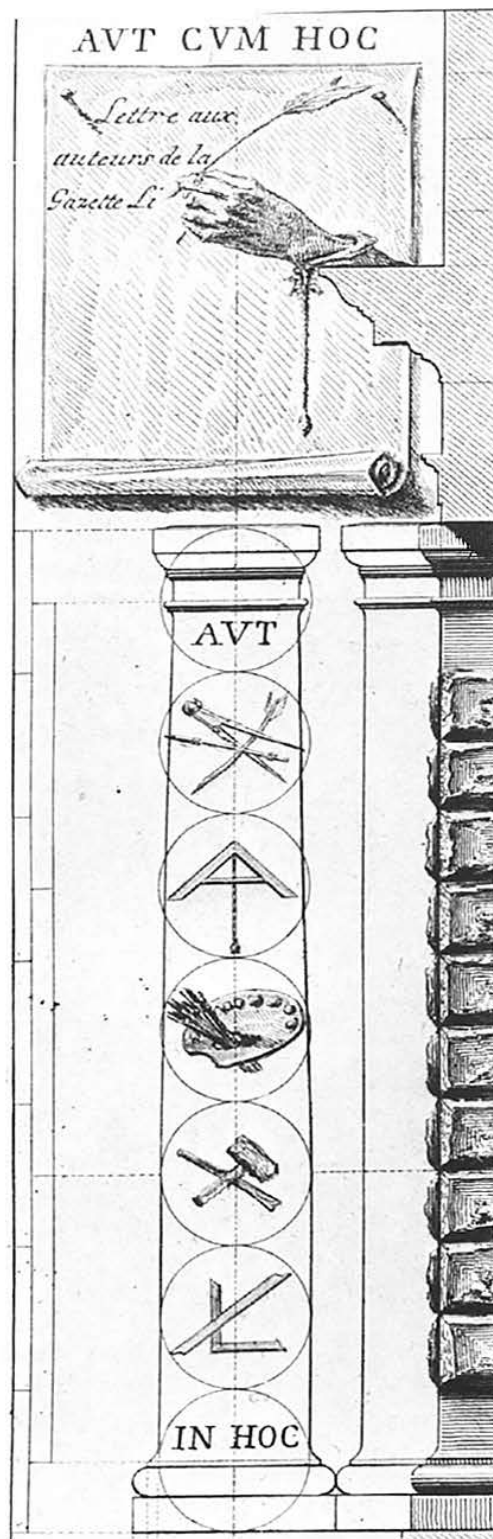
Potremo, anzi, cogliere un'ampia parabola, che implica:

— Strutturazione della «variazione» (o variazione della strutturazione) a livelli micro-segnici.

— Costruzione macroscopica, per «mon-

La sommità della colonna con l'iscrizione (Rame Sinistro).





Particolare del Frontespizio delle Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre di M. Mariette . . . : F. n. 967.

taggio strutturale»; e non per ideazione rigorista, o «piattamente» preconstituita.

— Stile della «variazione» «critica» dei modi, e degli stili.

— Implicazione «proiettiva» — all'interno del lavoro — della propria crisi o vita e trasformazione; cioè delle proprie dinamiche e rapporti psicosociologici.

Sto forse troppo schematizzando — lo ripeto —; il discorso dovrebbe essere storicamente più circostanziato, ma non è questa l'occasione. Comunque, per concludere, e sempre parlando a vasto raggio — per indirette assonanze nel «Tempo» — potremmo citare la grande intelligenza storica del «protocritico» Denis Diderot, quando — nel «Salon» del 1767 — parla della «logica del gusto»; scrive — per l'esattezza — che si augura che «la logique du goût» faccia altrettanti progressi di quella «de la raison».

Questo non viene certo ad istituire rapporti problematici e troppo distanti fra i centri della cultura europea e la situazione romana, ma vuole richiamare una radice più profonda e più «vera» della cultura settecentesca. Atteggiamenti che, non attestandosi (e se non ci attestiamo, istituendo le nostre attuali letture) su posizioni rigoriste e dogmatiche — e implicando (mi riferisco prevalentemente a Diderot) risonanti concetti di «comunicazione democratica» (borghese) — propongono, con la loro «non sicurezza», quasi una complessa e vitale dialettica di analisi, e, contemporaneamente, di complessità psicologica. «Protodialettica», o «neodialettica», quasi . . . nell'antico filone presocratico di Eraclito.

Potremo azzardarci a dire che «le château immense» di «Jacques le Fataliste» (che chia-

ma in causa l'Inconscio, e la Scrittura; Diderot — punta della cultura europea — non è solo l'Encyclopédie, ma giunge — all'inizio degli anni '60, e ancor più all'inizio dei '70 — a fondamentali intuizioni «autoproiettive». Su questo tema sto svolgendo, da anni, un'approfondita ricerca) non è molto distante dalle «Carceri» piranesiane, quali allegorie della negatività autistica, individuale e collettiva, psicologica e sociale.

Lo ripeto: due mondi e due personaggi culturalmente troppo distanti, per prospettare diretti rapporti (che, del resto, non ci furono in pratica); possiamo tuttavia richiamare le loro componenti autoproiettive, a convalida della complessità dialettica delle implicazioni culturali di questi momenti, che giungono fino a noi e ci riguardano da vicino.

Luca Maria Patella

Stampa su carta,
ricavata dai due rami.

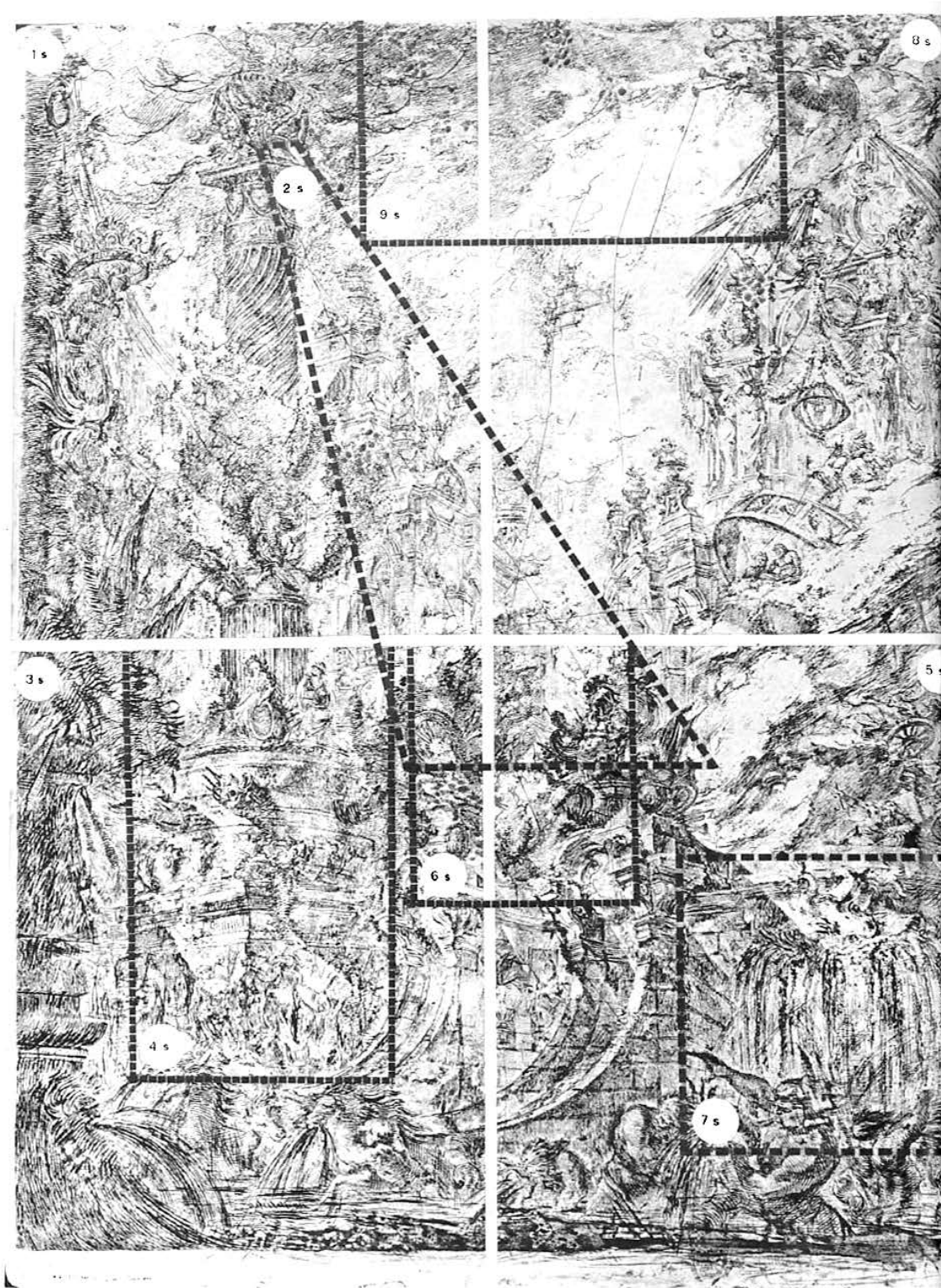


I due rami accostati,
ma invertiti fotograficamente
nella Destra/Sinistra.

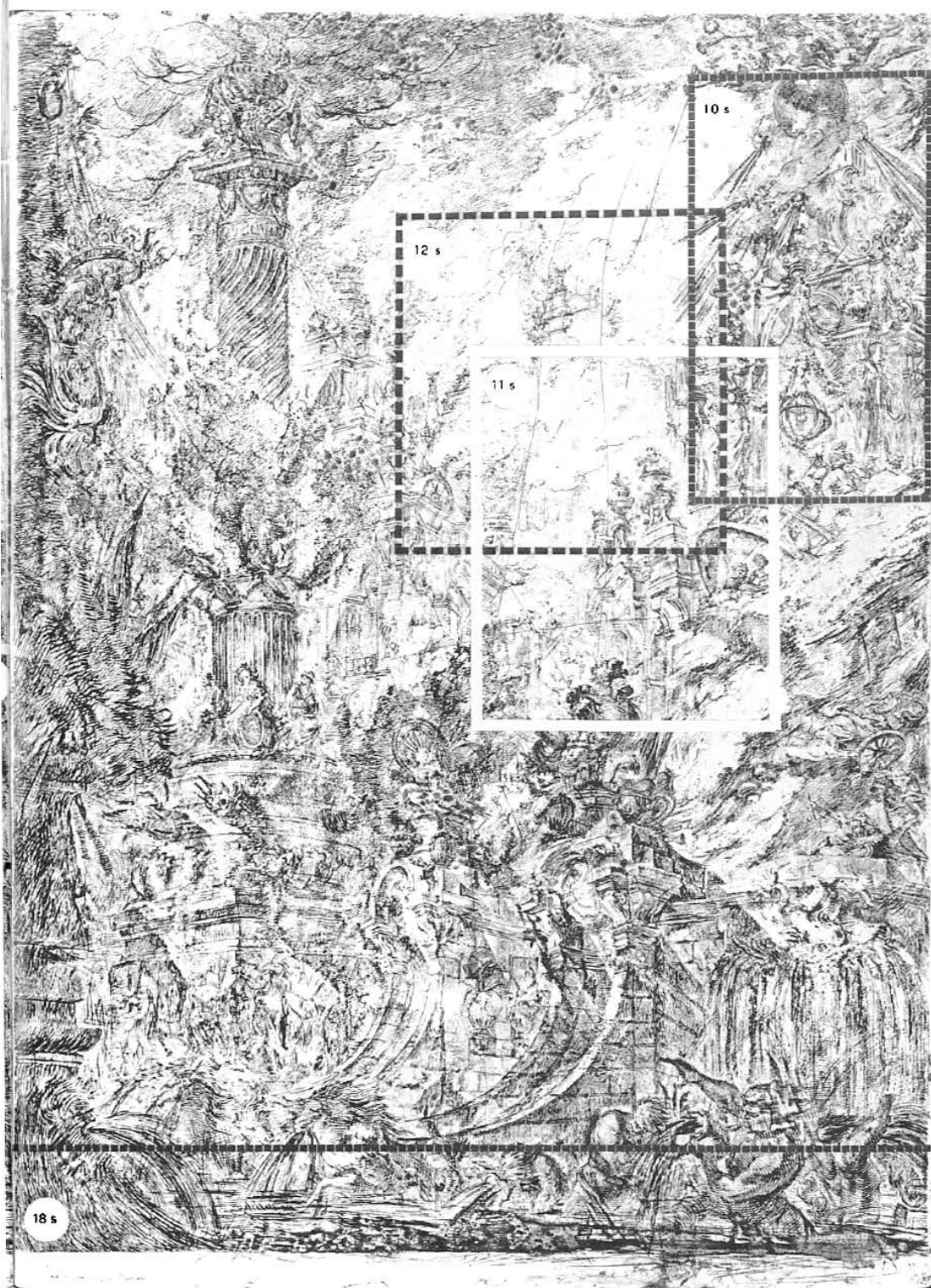


LOCALIZZAZIONI DEI PARTICOLARI
ANALIZZATI («CADUTA DI FETONTE»)

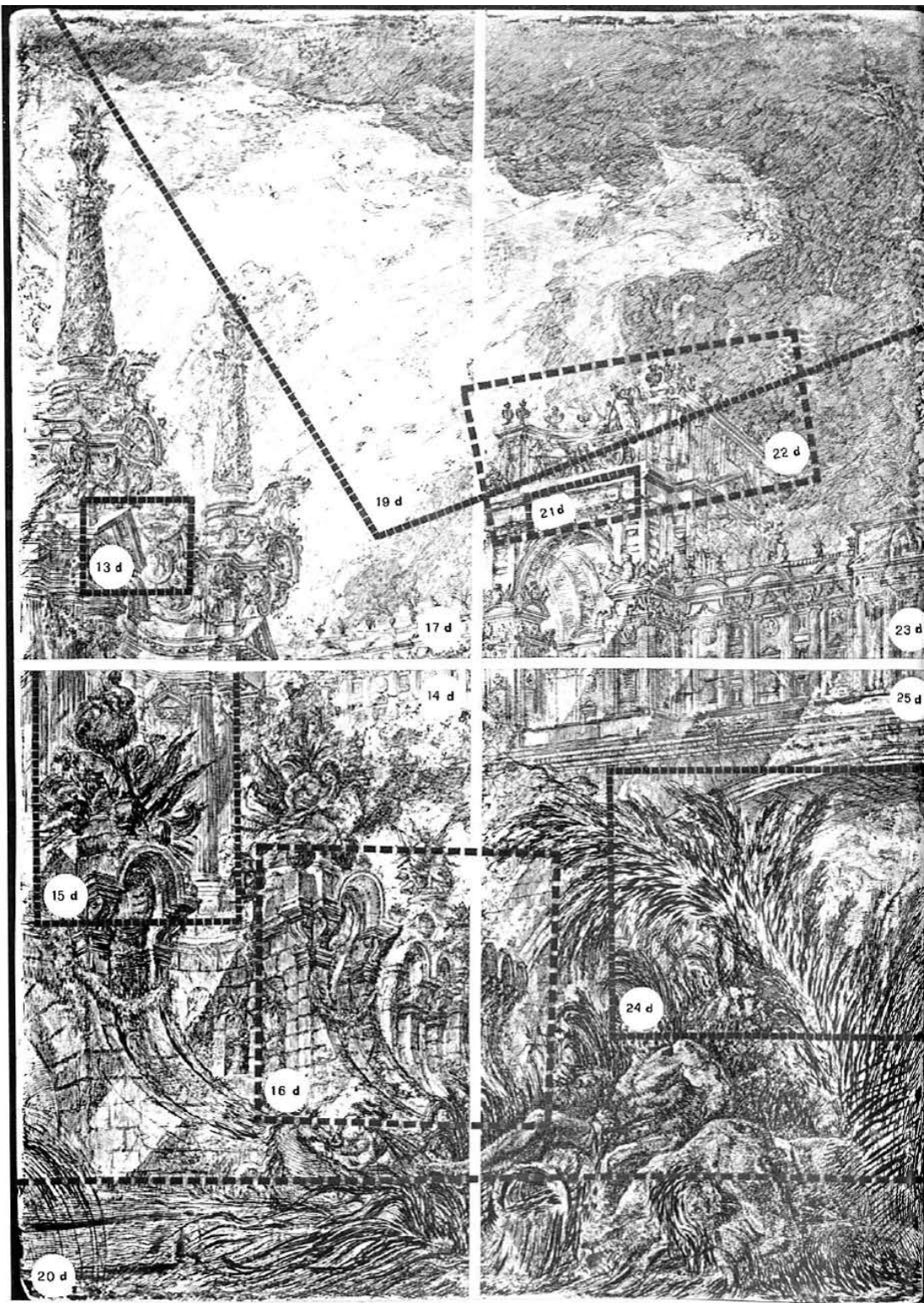
I particolari sono numerati da 1 a 33, e a questi numeri si fa riferimento nel testo precedente.



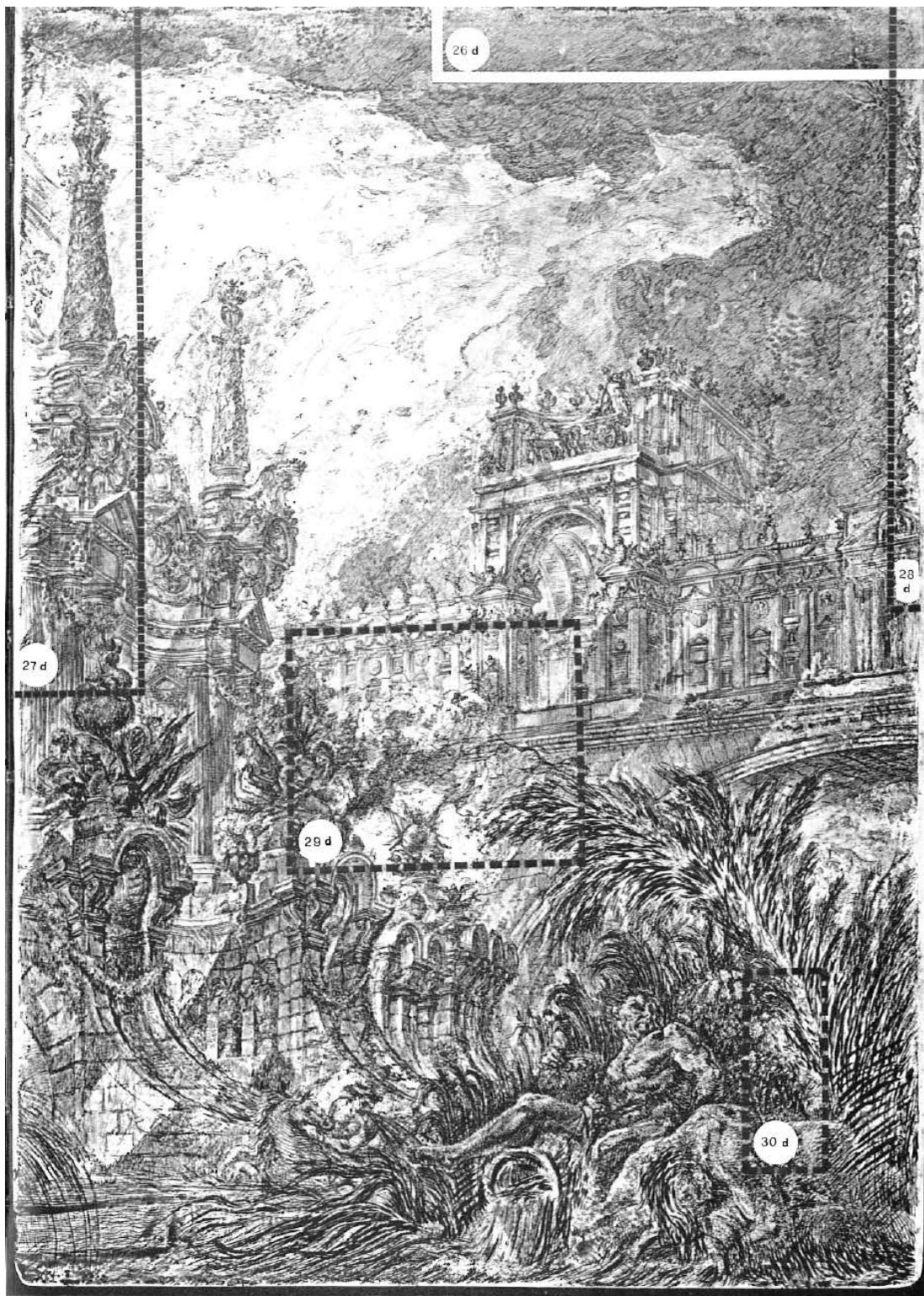
Rame Sinistro, con le localizzazioni dei particolari, da 1-S a 9-S.



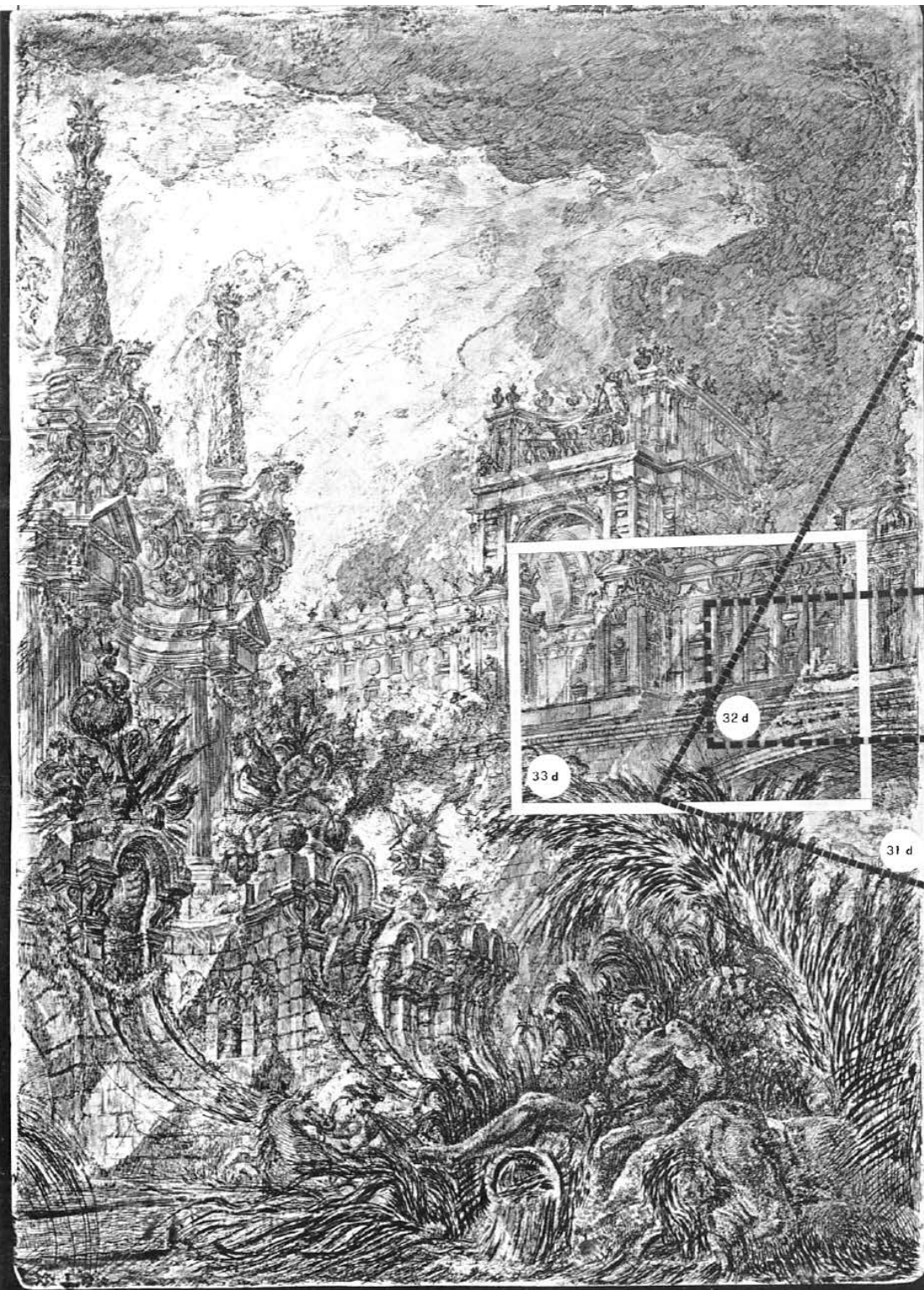
Rame Sinistro, con le localizzazioni dei particolari, da 10-S a 12-S (con, in più: 18-S).



Rame Destro, con le localizzazioni dei particolari, da 13-D a 25-D.



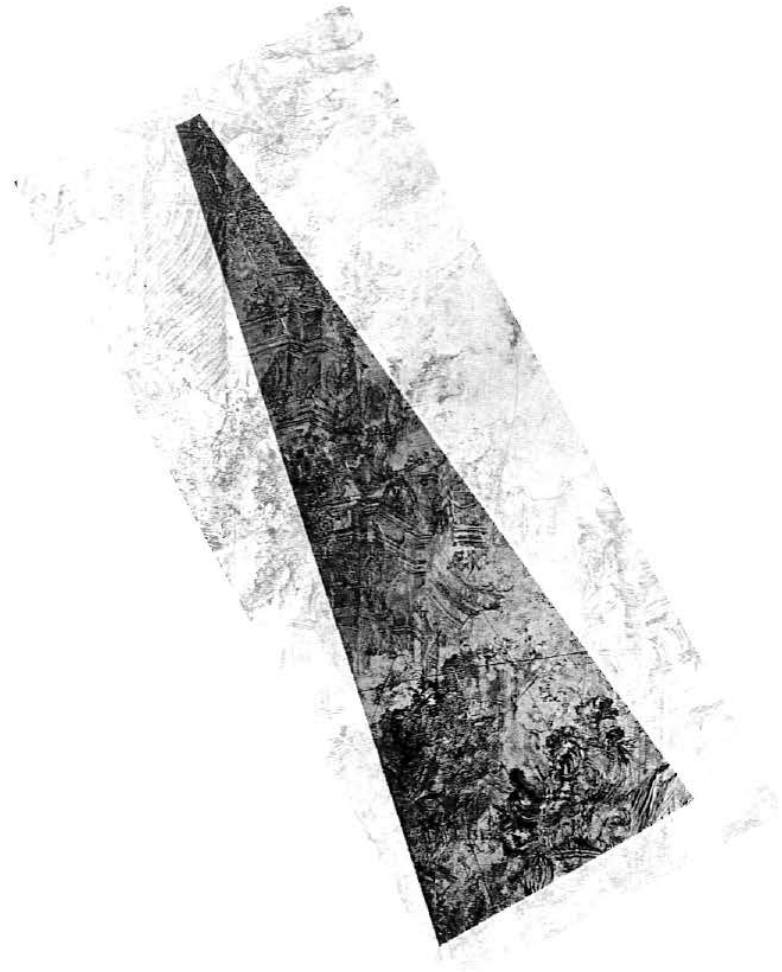
Rame Destro, con le localizzazioni dei particolari,
da 26-D a 30-D.



Rame destro, con le
localizzazioni dei particolari,
da 31-D a 33-D.



1-8



2-8

3-S



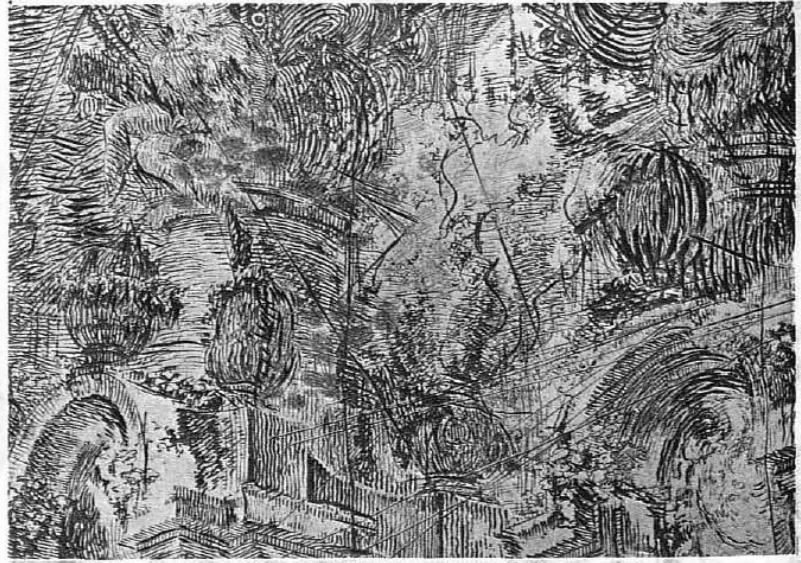
4-S



5-S



6-S



7-S



8-S

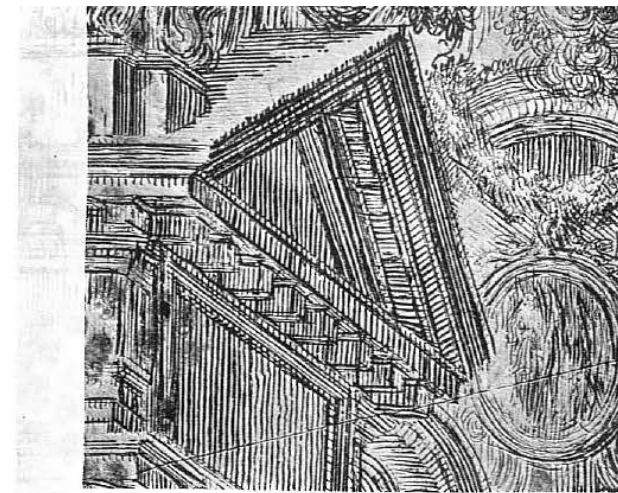


10-S



9-S

12-S



13-D

11-S



14-D

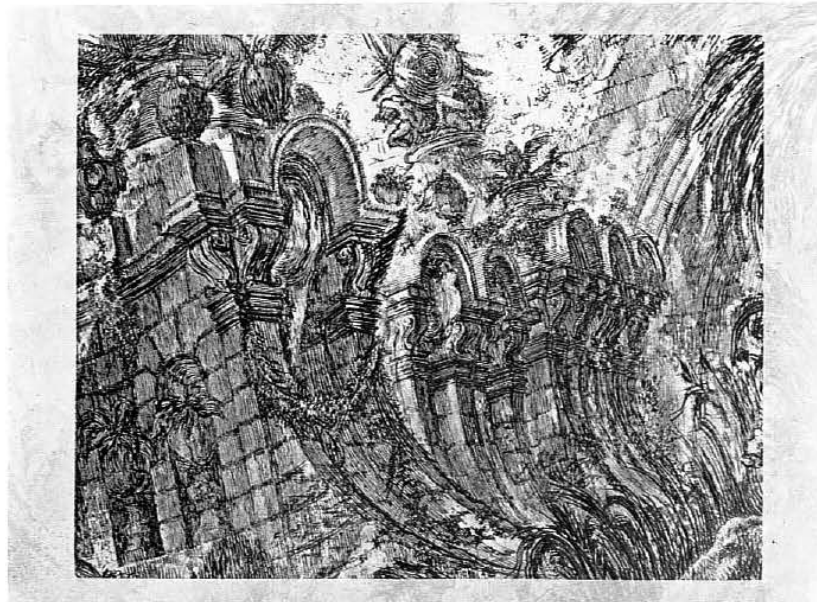
15-D



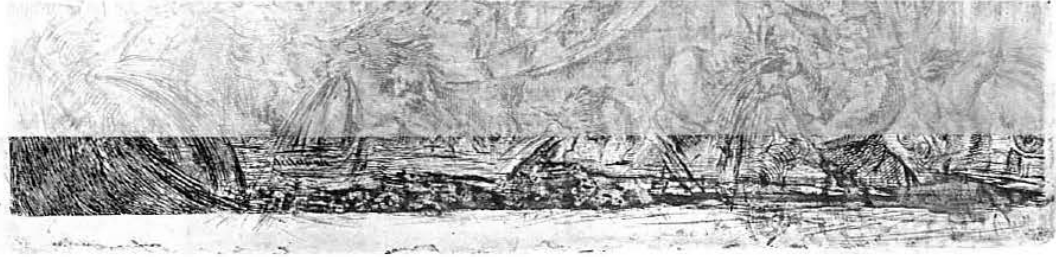
17-D



16-D



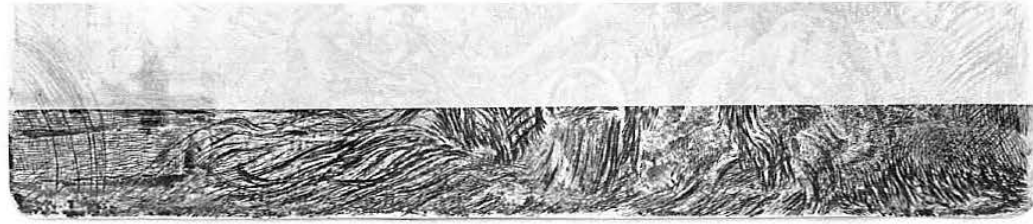
18-S



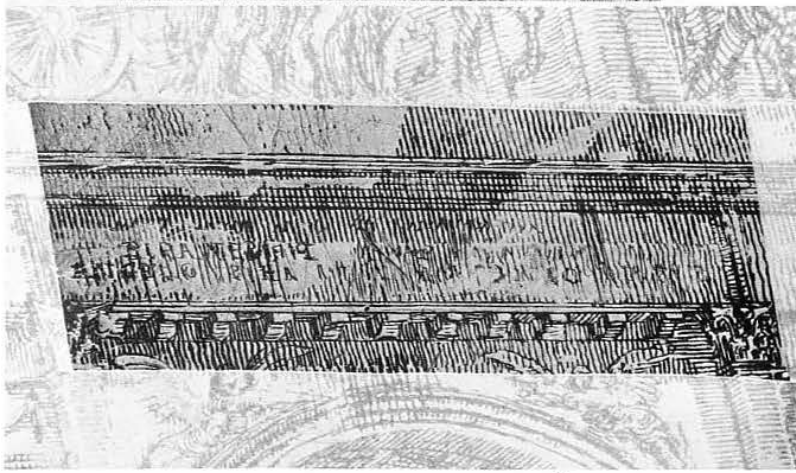
19-D



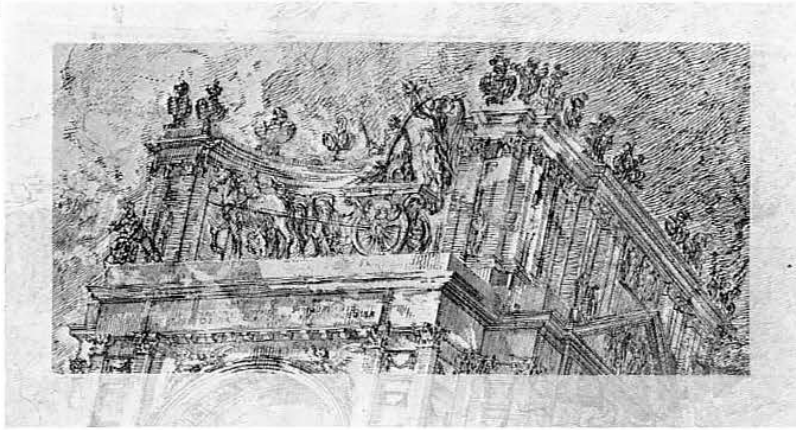
20-D



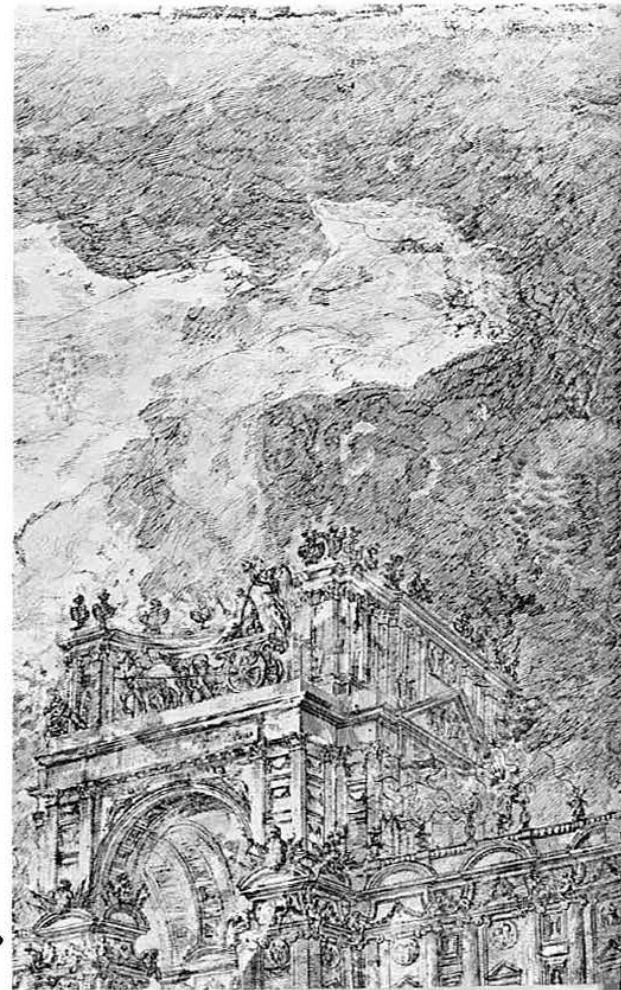
21-D



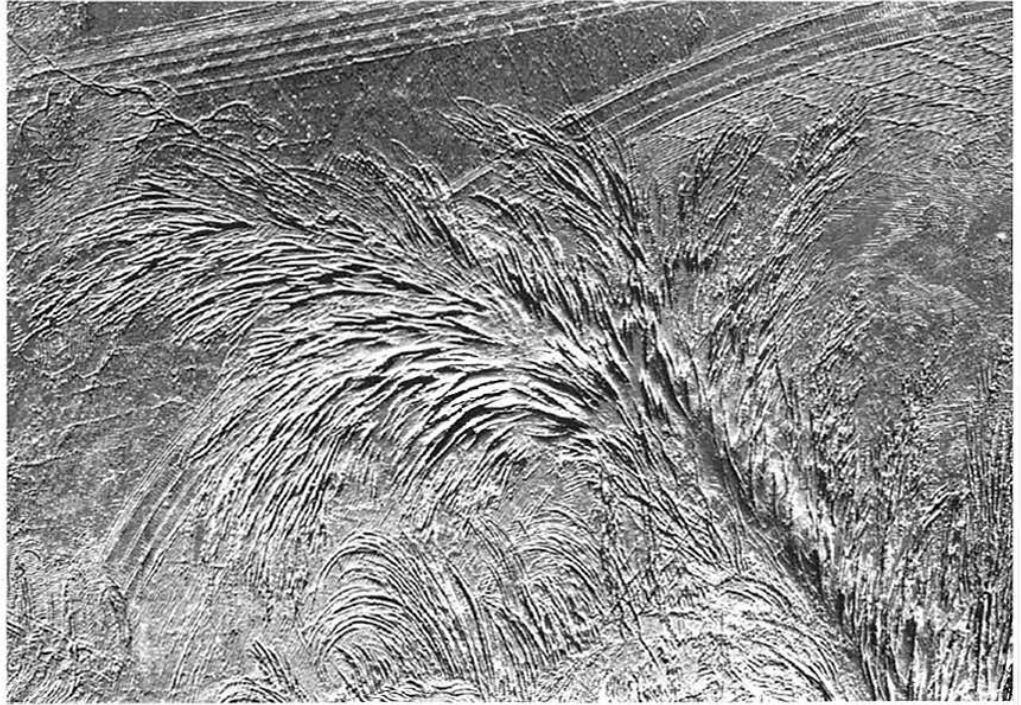
22-D



23-D



24-D



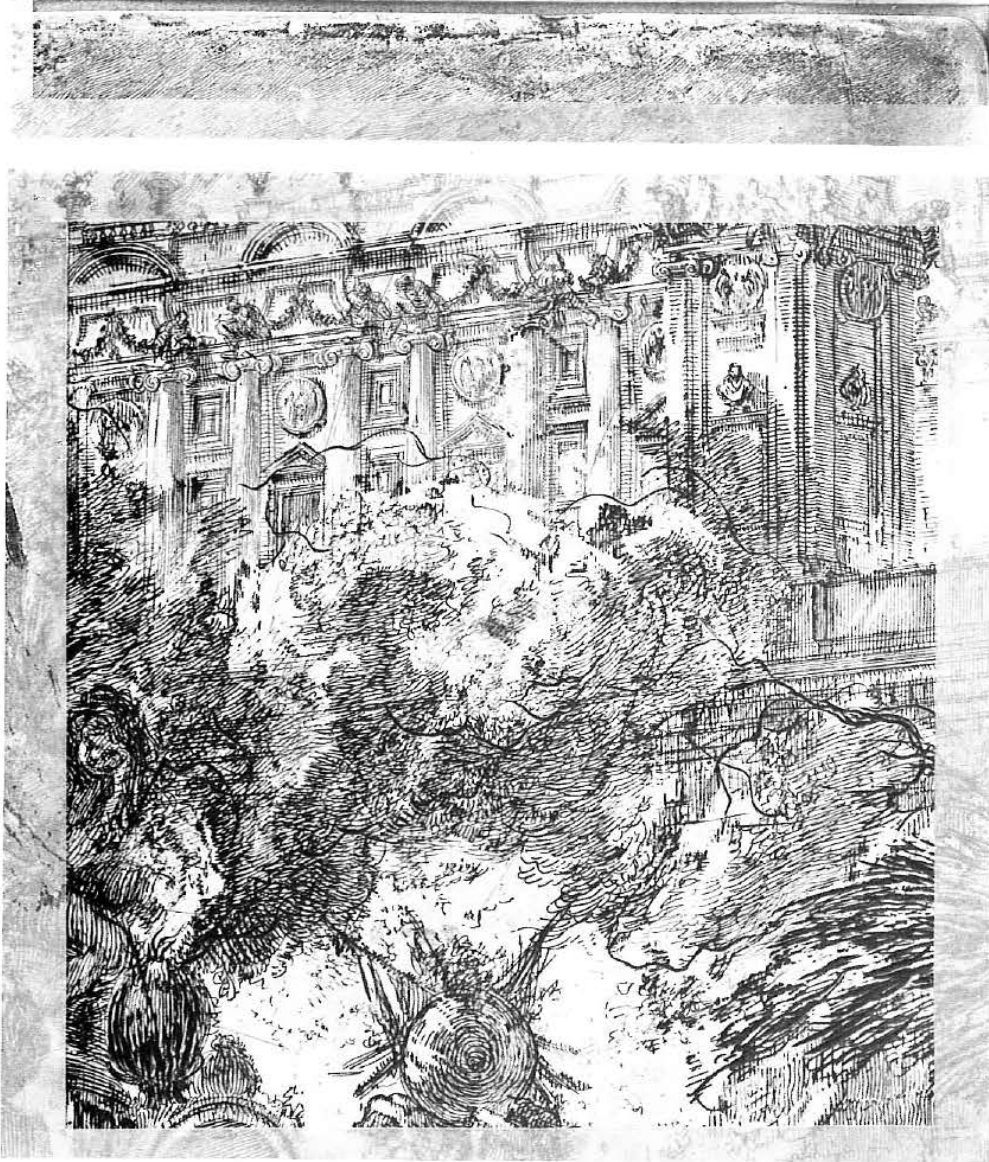
24-D



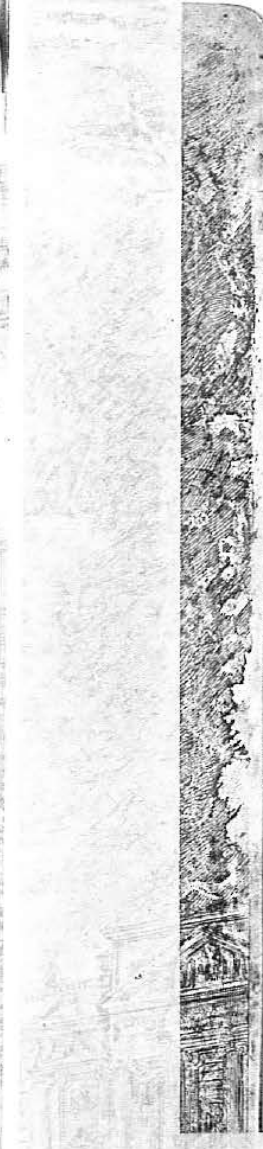




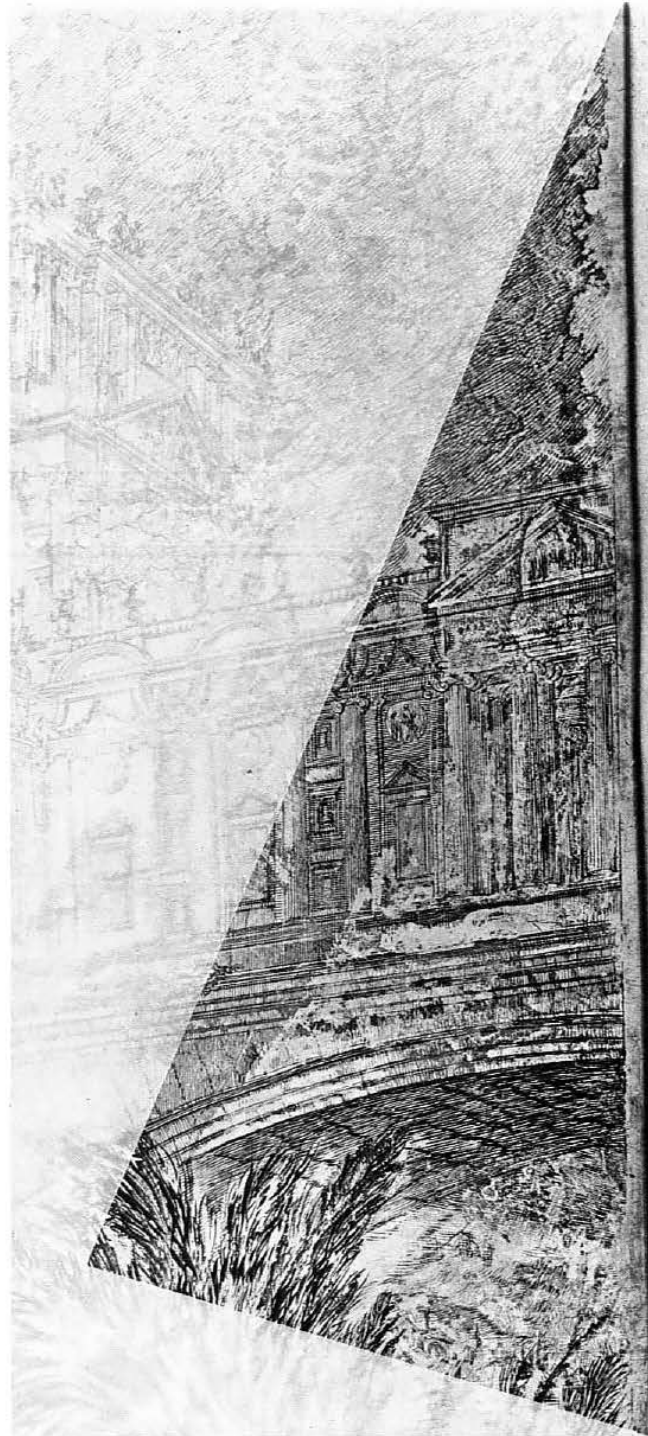
27-D



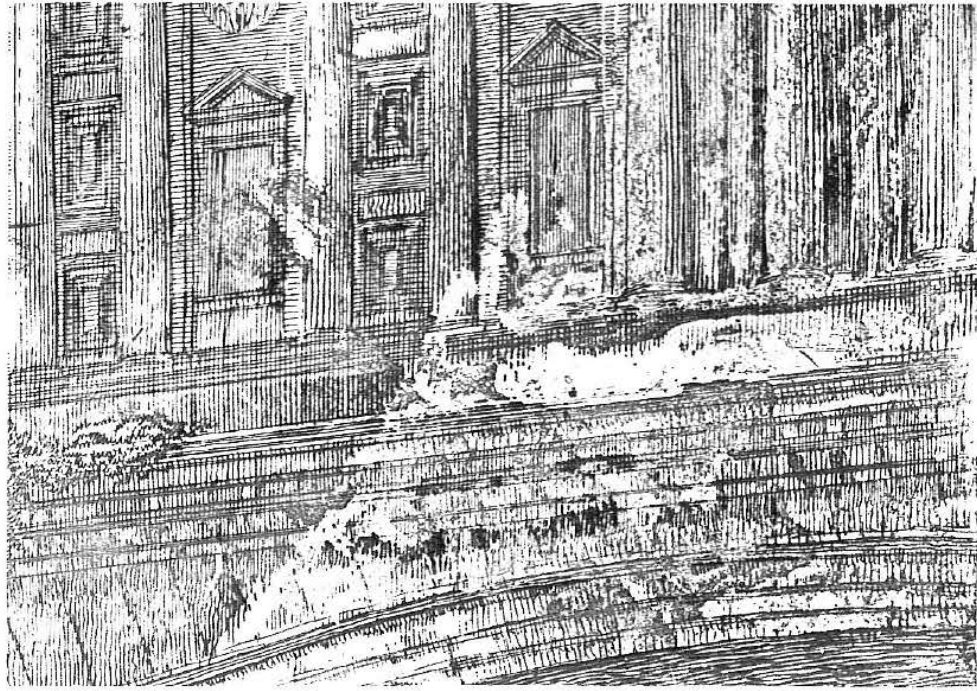
29-D



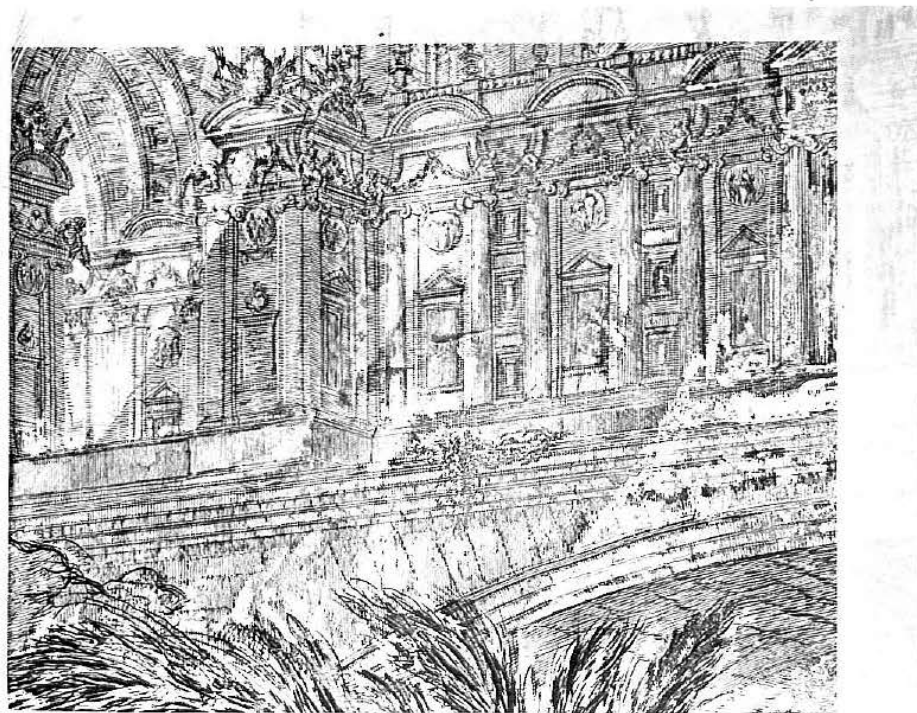
28-D

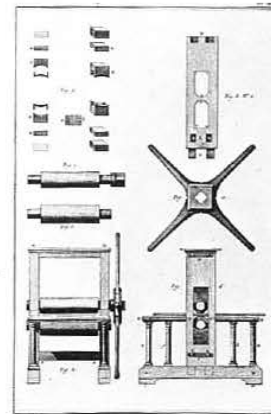


32-D

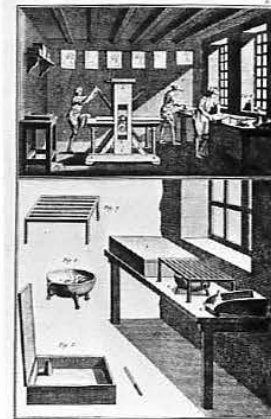


33-D





Imprimerie en Table. Diverses parties de la presse.



Imprimerie en Table. Diverses parties de la presse.



Composé en Lettres.

Tre tavole dell'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert del 1767.