

Il superamento del limite nell'arte di Piranesi

Sofia Menconero

Abstract

Il contributo indaga il tema del superamento del limite nell'arte piranesiana, approfondendo l'argomento attraverso tre sue declinazioni: l'ambito tecnico, prospettico e architettonico.

In ambito tecnico, il superamento del limite deriva dall'incessante sperimentazione a cui Piranesi si dedica per raggiungere quel segreto dell'acquaforte cui tanto ambiva. Il prezzo da pagare per raggiungere la libertà, poesia e freschezza di segno con le quali esprime la potenza, la profondità e l'audacia della sua immaginazione, riguarda alcuni fallimenti tecnici rintracciabili sulle matrici in rame.

Il superamento del limite in ambito prospettico è dimostrato dagli espedienti con i quali Piranesi domina sapientemente la prospettiva per adattare la composizione alle sue volontà estetiche e comunicative, precorrendo e sintetizzando in un'unica immagine alcune moderne tecniche cinematografiche.

In ambito architettonico, il superamento del limite si ritrova nelle sue invenzioni: nelle configurazioni impossibili delle Carceri e nelle colossali architetture di fantasia raccolte nelle Opere varie. Non avendo l'opportunità di dedicarsi alla pratica progettuale concreta, Piranesi affida all'immaginazione e al disegno le sue utopie.

Parole chiave: Piranesi, limite, acquaforte, prospettiva, architettura fantastica.

Introduzione

Henri Focillon nel suo saggio *Esthétique des visionnaires*, apparso per la prima volta nel 1926, attribuisce agli artisti visionari il «disagio dei limiti dello spazio e del tempo» [Focillon 2006, p. 13]. In questo contesto, la *vox media* del limite, la cui etimologia deriva da due sostantivi latini, *limes* (limite, termine, confine) e *limen* (soglia, entrata, principio), assume la pienezza della sua contraddizione. Se da un lato i visionari subiscono il disagio del confine dello spazio e del tempo, essi, proprio nel superarlo, entrano in quel percorso artistico completamente originale che li caratterizza. Per loro il limite non è il confine che chiude ma è la soglia che apre a nuove visioni.

Come suggerito dallo stesso storico dell'arte francese [1], Giovanni Battista Piranesi è uno di loro.

Prendendo spunto da alcuni passi del saggio di Focillon sull'estetica dei visionari, il presente contributo indaga il tema del superamento del limite nell'arte piranesiana grazie agli strumenti della scienza della rappresentazione, approfondendo l'argomento attraverso tre sue declinazioni: l'ambito tecnico, prospettico e architettonico.

Il superamento del limite in ambito tecnico è efficacemente sintetizzato dal motto «col sporcar si trova» che l'incisore inserisce sul frontespizio di una sua raccolta [Piranesi 1764]. L'incessante sperimentazione a cui Piranesi si dedica nella tecnica dell'acquaforte da un lato lo porta a commettere dei fallimenti tecnici raccontati efficacemente da alcune matrici in rame ma dall'altro lato gli permette di arrivare a quella libertà, poesia e freschezza di segno con

le quali esprime la potenza, la profondità e l'audacia della sua immaginazione.

Il superamento del limite in ambito prospettico è dimostrato dagli espedienti con i quali Piranesi domina sapientemente le regole della prospettiva. La considerazione dell'incisore per questo metodo di rappresentazione è da lui stesso dichiarata nella lettera dedicatoria della serie *Prima Parte di Architetture e Prospettive*: «In tutti questi disegni Voi vedrete quanto mi abbia contribuito la Prospettiva, perché alcune parti di essi, le quali io voleva in certo modo che più dell'altre si osservassero allo Spettatore si manifestassero prima di tutte agli occhi di lui. La prospettiva diceva il gran Maestro dell'Architettura Vitruvio, è necessaria all'Architetto: ed in vero credo potersi soggiungere, che chiunque non vede di questa l'uso, e il bisogno nell'Architettura, non sa ancora, onde questa tragga la sua maggiore, e più soda vaghezza» [Garms 1978, pp. 16, 17].

Il superamento del limite in ambito architettonico si ritrova nelle incisioni e nei disegni giovanili che hanno come tema architetture di fantasia dove i colossali edifici, talvolta soggetti ad incoerenze formali, mai avrebbero potuto essere costruiti, nemmeno con le conoscenze tecniche attuali.

Ambito tecnico

«Dire che si tratta in questi artisti di puri procedimenti, di modi di esecuzione, significa misconoscere il carattere essenziale della psicologia dell'artista, psicologia attiva e creatrice, che non consente di distinguere emozione e visione da una parte, e dall'altra tecnica e creazione [...] Il genio dei visionari crea spontaneamente i mezzi e gli strumenti che gli sono necessari.» [Focillon 2006, p. 30]

La storiografia è concorde nell'affermare che Piranesi comincia gli studi sulla tecnica incisoria quando era ancora a Venezia presso lo studio di Carlo Zucchi [Rossi 2016, p. 27]. Dall'ambiente veneziano egli apprende una certa morbidezza di punta, l'economia di tracciato e la leggerezza della morsura. Trasferitosi a Roma, Piranesi frequenta la bottega di Giuseppe Vasi, eccellente vedutista di origini siciliane, approfondendo la condotta del bulino e l'arte delle riprese. Del loro rapporto ne parlano sia Giovanni Ludovico Bianconi, che in tono malevolo scrive che l'allievo ha minacciato di morte il maestro poiché si rifiutava di confidargli «il vero segreto di dar l'acqua forte» [Bianconi 1976, p. 128],

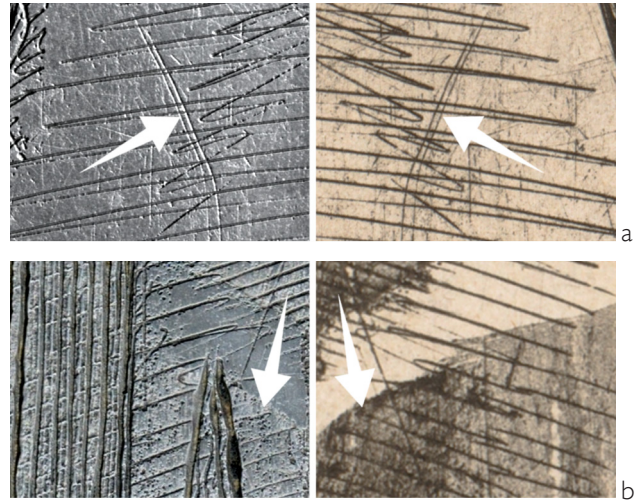


Fig. 1. Dettagli della matrice in rame (sinistra) e della stampa di prima edizione (destra) del frontespizio delle *Carceri*: graffi involontari (a) e bruciatura dello strato di protezione del rame (b) (elaborazione dell'autrice).

sia Jacques-Guillaume Legrand, molto più diplomatico, che comunque ammette un certo contrasto tra i due e riporta l'affermazione di Vasi: «*Vous êtes trop peintre, mon ami, pour être jamais graveur*» [Legrand 1976, p. 139]. Pur con toni differenti, i due primi biografi suggeriscono l'esigenza di Piranesi di voler raggiungere una qualità tecnica fuori dal comune.

Avendo trovato nell'acquaforte il mezzo attraverso il quale esprimere le sue fervide visioni, Piranesi comincia da subito una vivace sperimentazione. Focillon individua quattro momenti di evoluzione della sua tecnica: la prima maniera risente dell'apprendistato romano e si osserva nelle architetture d'invenzione; la seconda maniera, «l'acquaforte da pittore», riprende lo stile veneto dal segno libero come lo si vede nelle prime *Carceri* e nei *Grotteschi*; poi si verifica un momento di passaggio in cui l'incisore è alla ricerca di una tecnica più vigorosa e completa; infine l'apice della tecnica piranesiana, il raggiungimento del segreto dell'acquaforte con il quale incide le sue magnifiche tavole di rovine [Focillon 1967, p. 199].

Molte tracce della sperimentazione tecnica compiuta da Piranesi sono registrate sulle sue matrici di rame, oggi conservate all'Istituto Centrale per la Grafica

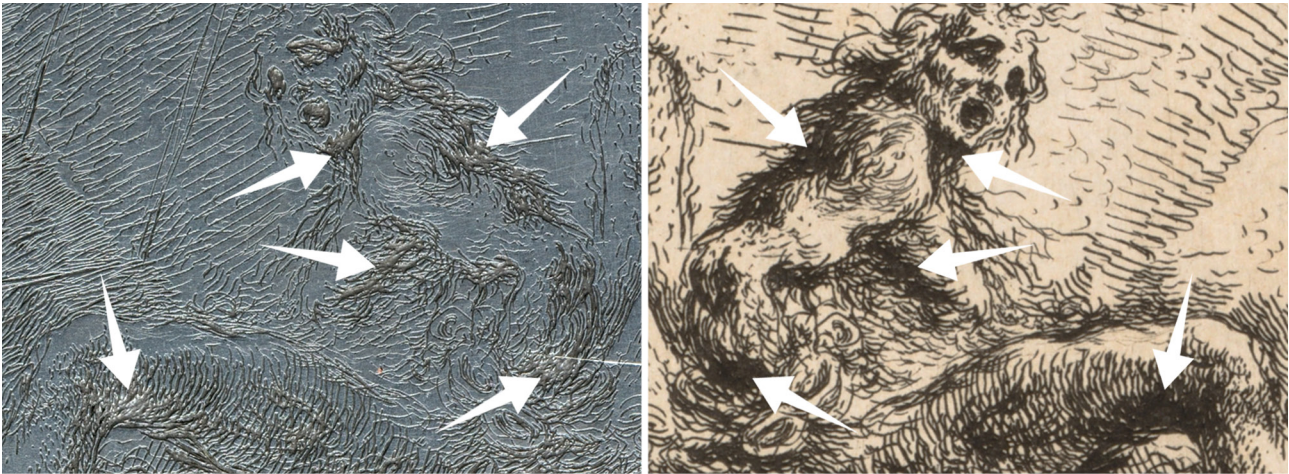


Fig. 2. Dettaglio della matrice in rame (sinistra) e della stampa di prima edizione (destra) del frontespizio delle *Carceri* con la corrosione di setti di rame tra segni vicini (elaborazione dell'autrice).

(ICG) di Roma [Mariani 2010]. In particolare, una serie emblematica per lo studio del segno inciso piranesiano è costituita dalle *Carceri* poiché presentano una stratigrafia di segni che percorre dieci anni: dalla realizzazione del 1749-1750 alla loro rielaborazione del 1761.

In occasione di una recente ricerca condotta in collaborazione con l'ICG è stato possibile rilevare alcune matrici delle *Carceri* attraverso la tecnica di *reflectance transformation imaging* (RTI) [2]. Si tratta di una tecnica di fotografia computazionale che permette di re-illuminare interattivamente le immagini (acquisite con condizioni di luce variabile), simulando perfettamente in ambiente digitale le operazioni di osservazione e studio che vengono tradizionalmente condotte in ambito calcografico, ovvero tramite lo spostamento della sorgente luminosa al fine di assecondare la diversa direzione dei segni incisi per osservarne il fondo. Questa tecnica permette, dunque, di registrare le componenti metriche bidimensionali, la componente cromatica, e la terza dimensione in modo implicito con la percezione delle ombre che si creano nei tracciati incisi.

Attraverso alla tecnica RTI è stato possibile individuare alcuni dei fallimenti tecnici a cui Piranesi è andato incontro nell'incidere le *Carceri* [3].

La prima edizione della serie è caratterizzata da tracciati molto liberi e fluidi, che Piranesi ottiene grazie all'utilizzo di una vernice tenera [Trassari Filippetto 2008, p. 15], di consistenza cerosa, la quale permetteva alle punte di muoversi con scioltezza ma allo stesso tempo non proteggeva il rame da graffiature e segni involontari (fig. 1a). In abbinamento a tale vernice, l'incisore utilizza un acido troppo forte che ha causato due tipi di problemi. Da un lato, il mordente ha penetrato in alcune zone lo strato di preparazione togliendo la lucidatura al rame e ottenendo in stampa una patina grigia di base invece che il bianco della carta (fig. 1b). Dall'altro lato, l'acido nitrico ha provocato la corrosione dei setti di rame tra segni vicini, creando delle aree che si inchiostavano male e risultavano su carta di un nero non uniforme e a tratti sbiadito (fig. 2).

Nella seconda edizione, i fallimenti tecnici che si registrano sono causati dal voler trovare nuovi espedienti per ampliare la gradazione dei toni e raggiungere neri ancora più profondi. A questo scopo Piranesi affianca all'acquaforte strumenti di incisione diretta: il bulino e, in alcuni casi, il cesello profilatore. Si tratta di una sorta di bulino senza manico che si faceva avanzare a percussione e i cui segni sulle matrici sono caratterizzati dalla presenza di tacche che individuano i colpi inferti (fig. 3a) [4]. In

alcuni casi, la forza di tale strumento, non idoneo al tipo di materiale su cui è stato utilizzato, ha compromesso lo spessore del rame che, dopo alcune tirature, ha subito delle crepe (fig. 3b) [Ghedin 2010, p. 20].

Ambito prospettico

«Le masse non sono altro che i punti di riferimento di una prospettiva che si moltiplica senza posa impedendoci di misurare ormai con sicurezza altezza, larghezza e profondità.»
[Focillon 2006, p. 52]

Piranesi ha avuto una solida formazione in ambito prospettico. Diverse fonti settecentesche riportano un periodo di apprendistato presso Giuseppe e Domenico Valeriani [5], celebri scenografi e quadraturisti attivi in Italia e all'estero, tramite i quali il giovane incisore potrebbe esser venuto in contatto con il trattato di Ferdinando Galli Bibiena che illustrava la *veduta per angolo* e, forse, anche con quello di Andrea Pozzo sulla quadratura.

Fig. 3. Utilizzo e conseguenze del cesello profilatore: segni delle tacche dovute alla percussione nella tav. XVI (a) (elaborazione dell'autrice) e frattura passante nella tav. X (b) (foto di Lucia Ghedin, ICG).

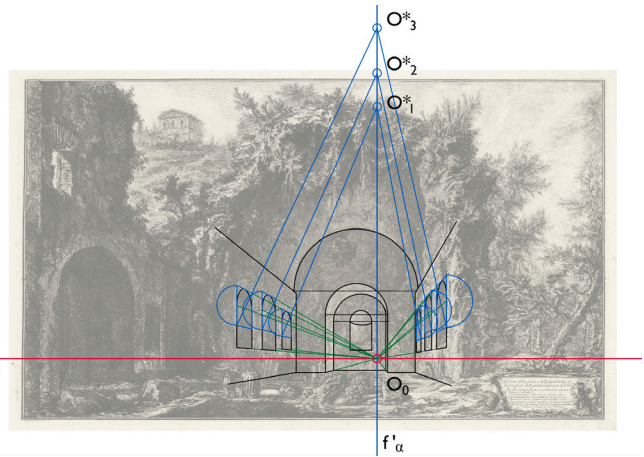
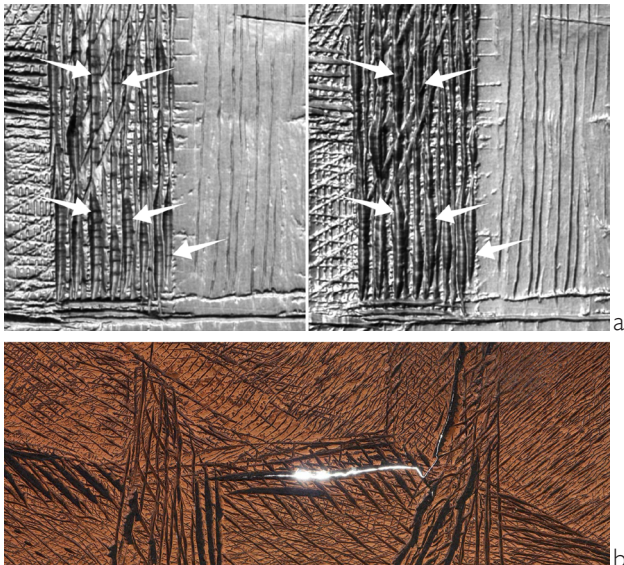


Fig. 4. Analisi dell'impostazione prospettica della veduta di Egeria con la moltiplicazione dei ribaltamenti del centro di proiezione (elaborazione dell'autrice).

Le deroghe alla costruzione prospettica rigorosa, che si riscontrano in varie opere di Piranesi, sono dunque frutto di espedienti gestiti con la maestria di chi padroneggia l'arte della prospettiva.

Il presente studio vuole dimostrare che Piranesi applica tali deroghe per ottenere determinati risultati: il superamento del limite in ambito prospettico gli permette di rappresentare le sue visioni con la massima libertà di effetto. A questo scopo, si sono prese in esame tre incisioni provenienti da altrettante raccolte, e che presentano temi diversi: rappresentazioni di strutture esistenti (*Ninfeo di Egeria*) e di architetture fantastiche (*Ponte Magnifico* e *Carceri*).

La Veduta della fonte e delle spelonche d'Egeria fuor della Porta Capena or di S. Seb. no è un'acquaforte del 1766 ca. raccolta nelle *Vedute di Roma*.

Dall'analisi dell'impostazione prospettica [6], potendo definire la distanza del centro di proiezione grazie alle diagonali a 45° dei quadrati circoscritti agli archi a tutto sesto delle nicchie laterali, si evince una moltiplicazione di tale distanza O^*_1 , O^*_2 , O^*_3 , che varia a seconda della vicinanza degli archi al quadro (fig. 4). La ricostruzione tridimensionale dello spazio rappresentato, considerando di volta in volta ognuno dei tre centri di proiezione, mostra la contrazione e la dilatazione dello spazio prospettico (fig. 5). Non esiste un unico modello tridimensionale e un'unica impostazione prospettica che rappresentino l'incisione di Piranesi, ma quest'ultima è

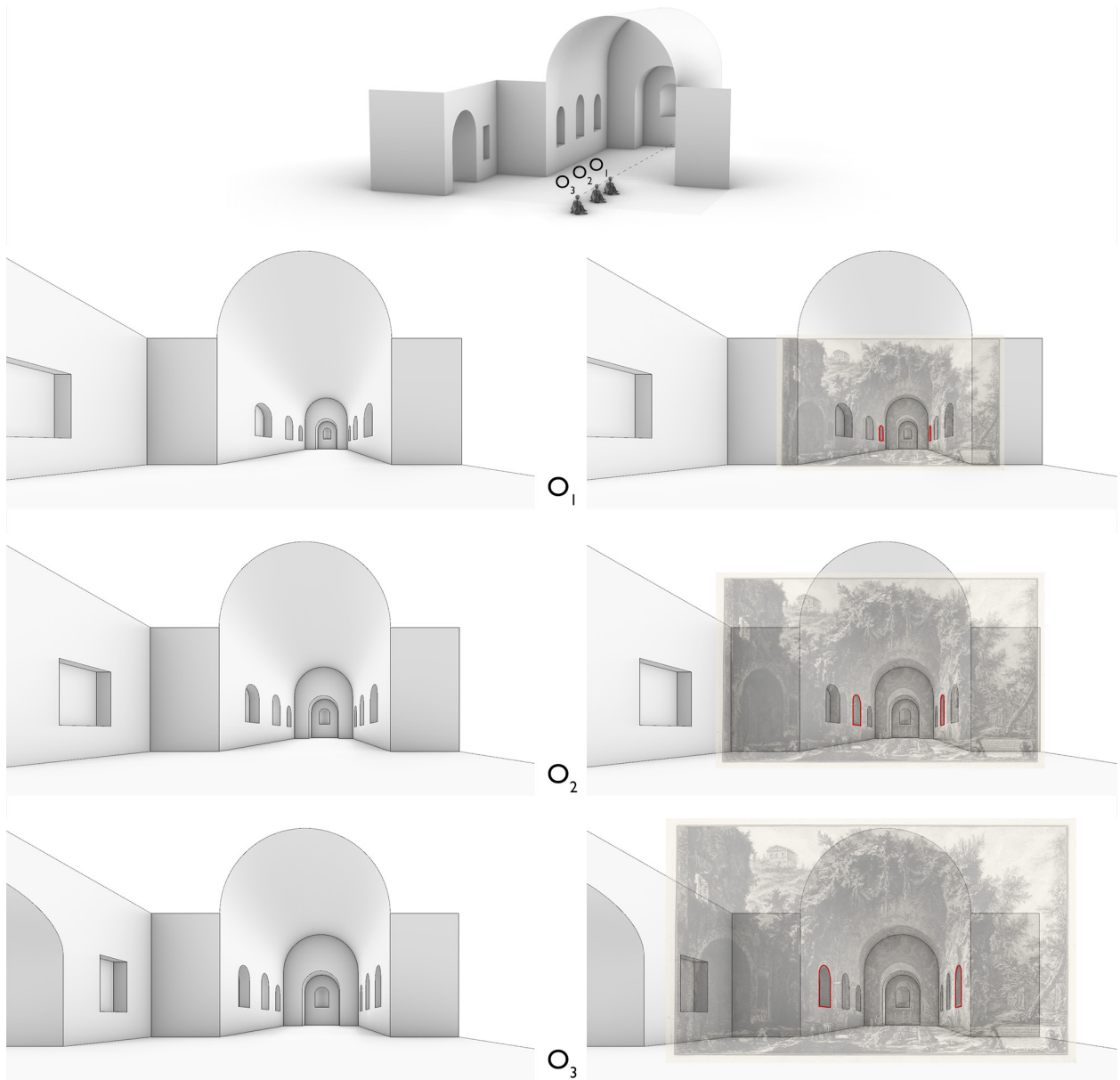
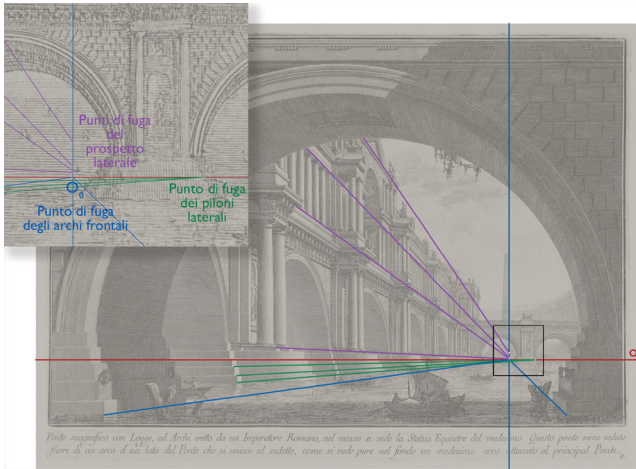
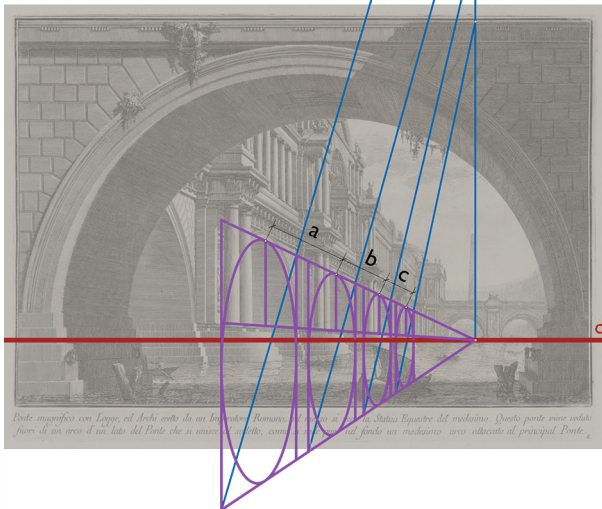


Fig. 5. Viste del modello dai tre centri di proiezione confrontate e sovrapposte all'incisione dove in rosso sono segnalati gli elementi coerenti a ciascuna vista (elaborazione dell'autrice).



Birapporto
a: 4,86 cm
b: 2,98 cm
c: 1,84 cm

Punti di fuga delle diagonali dei quadrati verticali

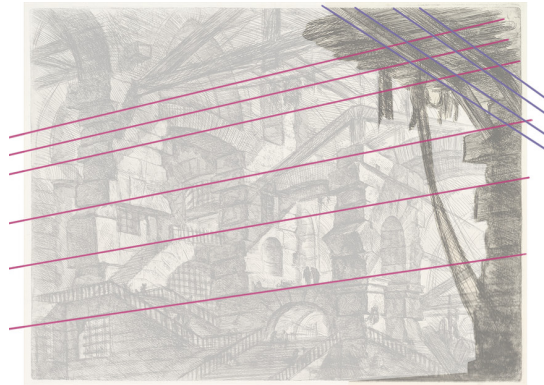


l'unione di varie prospettive parziali con diversi centri di proiezione allineati longitudinalmente in cui varia la digradazione delle lunghezze apparenti: più il centro di proiezione è vicino al quadro e maggiore visibilità hanno le pareti laterali a discapito di una deformazione che impedisce la rappresentazione unitaria dell'architettura. Con questo espediente, Piranesi media tra la volontà di rappresentare il Ninfeo per intero con quella di descrivere approfonditamente le pareti laterali. Egli si rivela un precursore nell'utilizzo di quello che in cinematografia viene chiamato "effetto vertigo", ovvero una ripresa con la combinazione di uno zoom in avanti e di una carrellata indietro, o viceversa. In questo caso l'effetto non si sperimenta in una sequenza temporale ma Piranesi lo sintetizza e "congela" in un'unica immagine che è la somma di diverse prospettive [7].

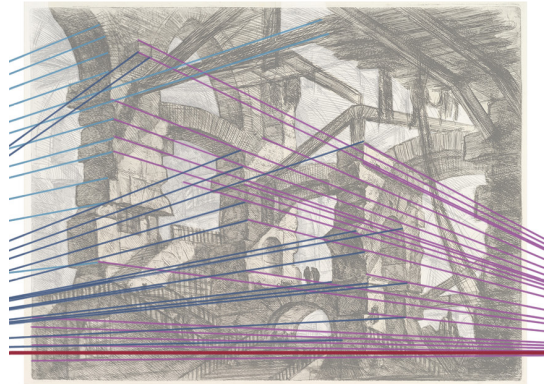
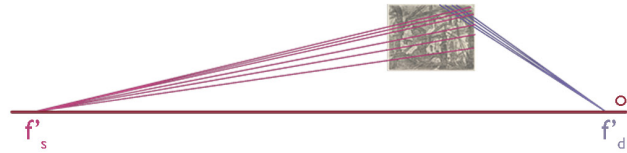
Il *Ponte Magnifico con Logge, ed Archi...* è una delle incisioni con soggetto di invenzione contenute nella prima raccolta pubblicata da Piranesi (*Prima Parte di Architetture e Prospettive*, 1743). Le prime analisi condotte sull'impostazione prospettica hanno individuato uno slittamento del punto di fuga delle rette ipotizzate orizzontali sul prospetto del ponte. In particolare tali punti tendono ad alzarsi man mano che si considerino rette orizzontali di elementi architettonici più in alto (fig. 6). Ciò significa che in una eventuale restituzione prospettica, partendo dal livello dell'acqua, che per sua natura individua un piano orizzontale, tutti i fregi tendono a salire verso destra guardando il prospetto. Questo è un primo espediente che Piranesi introduce affinché la parte più distante del ponte non si riduca troppo in altezza e sia ben visibile. Con la stessa finalità, si osserva che le rette che individuano i gradoni dei piloni non sono ortogonali al quadro ma leggermente inclinate per poter sporgere e meglio scandire le campate del ponte. Cercando il ribaltamento del centro di proiezione col principio delle rette a 45° individuate dalle diagonali dei quadrati che circoscrivono le arcate a tutto sesto, si è riscontrato, come in precedenza, la moltiplicazione e lo slittamento dei centri di proiezione (fig. 7). Inoltre, la misura del birapporto, calcolato alla

Fig. 6. Analisi dell'impostazione prospettica del Ponte Magnifico (elaborazione dell'autrice).

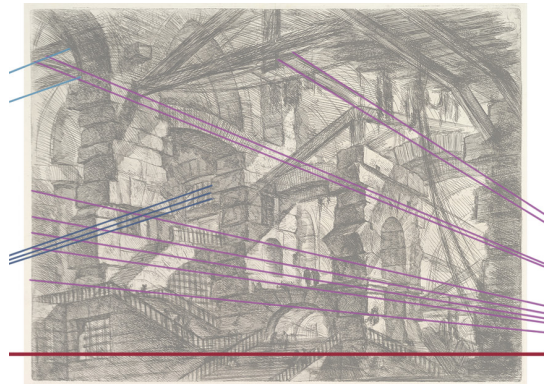
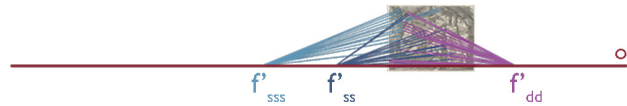
Fig. 7. Misure per il calcolo del birapporto e moltiplicazione dei punti di fuga delle diagonali dei quadrati circoscritti alle arcate (elaborazione dell'autrice).



I piano di profondità



II piano di profondità



III piano di profondità

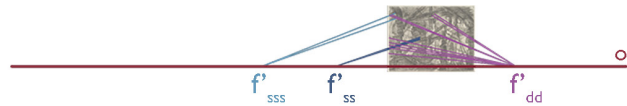


Fig. 8. Analisi dell'impostazione prospettica della tav. XIV della prima edizione delle Carceri (elaborazione dell'autrice).

chiave delle arcate laterali visibili, si discosta dal valore di 1,33 che individuerrebbe campate della medesima larghezza [8]. Anche in questo caso, dunque, Piranesi ammette la possibilità di manipolare la prospettiva per dare risalto all'architettura, come tra l'altro aveva dichiarato nella lettera dedicatoria allegata alla serie.

Come ultimo esempio, si riporta la tavola XIV delle *Invenzioni capric di Carceri all'acquaforte* (prima edizione della serie del 1749-1750). L'opera rientra tra le architetture di fantasia incise da Piranesi all'inizio della sua carriera.

L'impianto prospettico appare subito più complesso rispetto ai casi precedenti. La chiave di lettura che si propone per risolvere l'enigma prospettico delle *Carceri* prevede innanzitutto di scomporre la tavola secondo piani di profondità, come se fossero quinte o spezzati teatrali, e successivamente di analizzare l'impostazione prospettica di ogni singolo piano [9]. La scomposizione in piani di profondità si attua in corrispondenza delle soluzioni di continuità dei gruppi architettonici. Nella tavola XIV se ne individuano tre. Andando a ricercare la posizione dell'orizzonte nei tre casi si evince che nel primo piano di profondità esso è posizionato più in basso rispetto agli altri due, dove invece coincide (fig. 8). La stessa coincidenza si riscontra sui punti di fuga delle rette orizzontali tra loro ortogonali: quelli individuati nel primo piano di profondità differiscono da quelli dei successivi due piani. Questi ultimi presentano un'ulteriore difformità: il punto di fuga sinistro si sdoppia in corrispondenza della faccia laterale del primo pilastro da sinistra, il quale sarebbe altrimenti risultata troppo di scorcio (fig. 9).

Ambito architettonico

«Gradini di scalinate colossali danno la scalata agli abissi
e si perdono in altezze inaccessibili.
Foreste di colonne sopportano archi di enorme gittata,
dietro a questi altri ancora, mentre precipitano vorticosamente
in uno sfondo in cui li trascina la loro fuga.»
[Focillon 2006, p. 51]

Nella sua poliedrica formazione, Piranesi ha avuto a che fare anche con l'architettura e l'ingegneria. Avvia la sua formazione in ambiente veneziano con lo zio Matteo Lucchesi, *proto* del Magistrato delle Acque della Serenissima [10], e successivamente diventa apprendista di Giovanni Scalfarotto, anticipatore del gusto neoclassico

Fig. 9. Confronto tra la soluzione piranesiana (sopra) e la soluzione senza sdoppiamento del punto di fuga sinistro nel II e III piano di profondità (elaborazione dell'autrice).



e prosecutore di alcune soluzioni palladiane. Purtroppo Piranesi ha avuto poche occasioni di realizzare architetture [11]. Quello su cui si può basare per tracciare il suo profilo da architetto sono principalmente i disegni che ha lasciato. Da un lato, le incisioni giovanili, che hanno come tema edifici di invenzione, mostrano la potenza della sua immaginazione e l'influenza dell'architettura antica nelle sue visioni. Dall'altro lato, le incisioni delle rovine romane svelano le sue competenze sia in ambito di rilievo che sulle tecniche costruttive antiche.

Nel presente studio sono state selezionate alcune rappresentazioni di architetture fantastiche per mostrare i meccanismi di Piranesi nel superamento del limite in ambito architettonico. La serie di *Opere varie* (1750) raccoglie questo tipo di soggetti e comprende la *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, le *Carceri*, i *Grotteschi* e altre due stampe [12].

Una di queste ultime due è la *Pianta di ampio magnifico Collegio* (fig. 10). Si tratta dell'elaborato planimetrico di un gigantesco complesso a impianto centrico che prevede diverse funzioni: un tempio, un teatro, un maneggio, oratori, refettori, biblioteche, pinacoteche, gallerie, alloggi per sacerdoti, rettori e studenti. Cerchi concentrici inscritti in un quadrato e alcuni annessi accolgono la distribuzione dei vari edifici. Quello che ne deriva è una composizione che ricorda la geometria frattale: una moltiplicazione di ambienti, che si ritroverà anche nella successiva *Ichographiam Campi Martii* (1762), ampliabile all'infinito poiché dipende soltanto da criteri di contiguità.

Nel comporre questa architettura Piranesi si ispira dichiaratamente alle antiche palestre greche e alle terme romane con maestosi portici e scalinate. La scala è un tema caro all'incisore e nel *Collegio* si assiste ad una moltiplicazione anche di questo dispositivo.

Lo stesso tema si ritrova nella tavola *Parte di ampio magnifico Porto* (fig. 11), sempre contenuta nelle *Opere varie*. In questa veduta le rampe danno avvio a un *climax* a cui concorre tutta l'architettura: «egli ammassa palazzi su ponti, templi su palazzi e scala il cielo con montagne di edifici» [trad. it. da Walpole 1871, p. 313]. L'imponenza dei monumenti è amplificata da un punto di vista piuttosto basso e dalle figure umane molto piccole rispetto agli edifici. Gli sbuffi di fumo aiutano a nascondere le giunzioni e i punti critici. In questo caso, dividono due parti di quella che sembrerebbe essere una medesima parete curva ma che non lo è, in quanto le aperture e le decorazioni sono tra loro incompatibili.

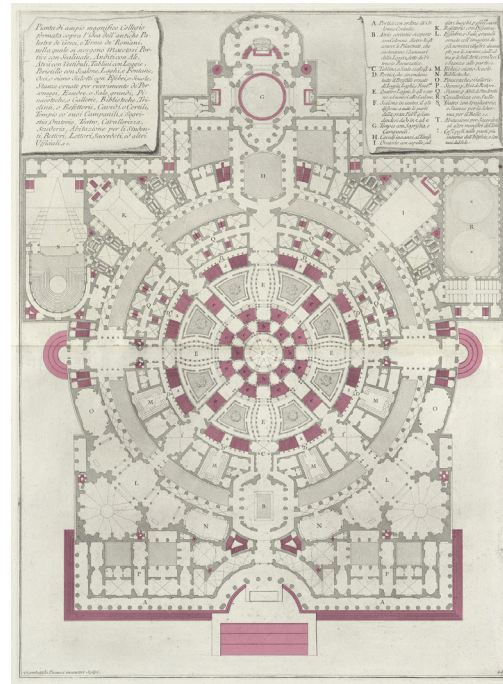


Fig. 10. Pianta di ampio magnifico Collegio con evidenziati i gruppi di scale (sinistra) e schema delle linee principali della composizione (destra) (elaborazione dell'autrice).

La combinazione di magnifiche strutture, composizioni audaci e deliberate ambiguità spaziali assume grande rilievo nella serie delle *Carceri*.

La tavola XIV, di cui si è già vista l'impostazione prospettica, nasconde una incoerenza spaziale che ostacola la ricostruzione tridimensionale dello spazio. Il pilastro centrale della composizione sembra allineato alla parete con archi a sesto acuto ma contemporaneamente una rampa di scale lo separa dal pilastro a sinistra, rendendo di fatto impossibile il precedente allineamento. Volendo ricostruire lo spazio tridimensionale rappresentato è evidente che la restituzione prospettica, da sola, non fornisce sufficienti informazioni. Il metodo seguito si basa sull'integrazione di tre tipi diversi di interpretazione: architettonica, prospettica e percettiva [13]. Mettendo a sistema queste analisi di diversa natura è stato possibile proporre una interpretazione

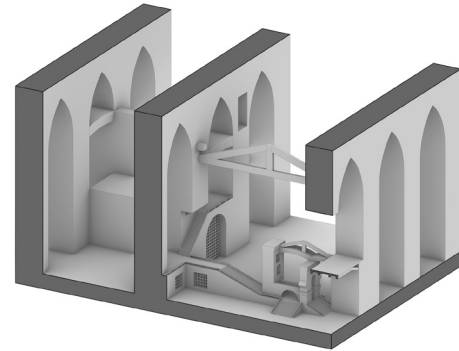
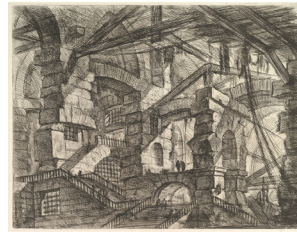
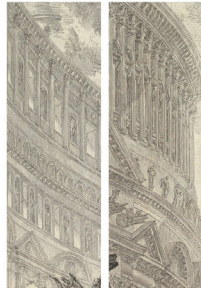
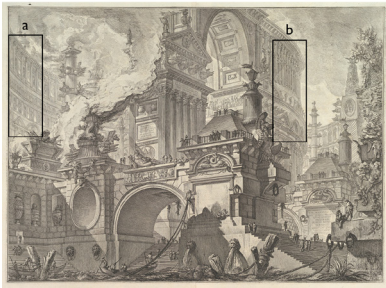
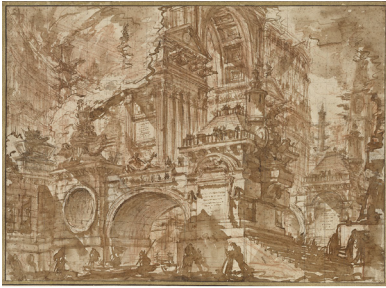


Fig. 11. Parte di ampio magnifico Porto: disegno preliminare di Piranesi (alto) e incisione con dettagli sui due diversi trattamenti compositivi della parete curva (basso) (elaborazione dell'autrice).

Fig. 12. Ipotesi ricostruttiva della tav. XIV delle Carceri: confronto tra l'incisione e il modello (alto) e vista assonometrica (basso) (elaborazione dell'autrice).

dello spazio della tavola XIV che presenta la medesima prospettiva dell'incisione e che contemporaneamente risolve l'incoerenza spaziale proponendo una soluzione di continuità che separa il pilastro ambiguo dalla parete con archi a sesto acuto (fig. 12).

L'ipotesi ricostruttiva che ne deriva mette in evidenza un gruppo architettonico a scala minore all'interno di un'architettura più grande. Questo tipo di moltiplicazione spaziale di tipo concentrico si affianca a quella 'in serie' che più frequentemente si osserva nelle *Carceri*, dove vari ambienti si susseguono.

Conclusioni

Piranesi, spinto dalla vis che ha contraddistinto il genio visionario, crea i mezzi e perfeziona la tecnica dell'acquaforte puntando a ottenere un segno fluido da pittore e la massima gamma tonale possibile. Talvolta nelle sue sperimentazioni supera il limite chimico-fisico del

rame e fallisce, ma questo prezzo è stato pagato a fronte del raggiungimento di una qualità tecnica elevatissima: un bianco e nero che riesce a emozionare più profondamente di quanto non faccia tutto il registro dei colori.

Nelle *Carceri*, egli supera il limite della prospettiva, frammenta lo spazio e lo mostra da molteplici punti di vista contemporaneamente, precorrendo quelli che nel XX secolo saranno alcuni dispositivi formali di complessità spaziale tipici del cubismo. Inoltre, la sua esperienza cinestetica dello spazio rappresentato anticipa uno dei temi principali della ricerca personale di László Moholy-Nagy che riguarda proprio il superamento dello spazio prospettico rinascimentale con una visione dinamica [Quici 2014, p. 66]. Piranesi anticipa e precorre ma, proprio per essersi distinto nel panorama artistico e architettonico a causa delle sue peculiarità, è anche fonte di ispirazione per architetti, artisti e letterati posteriori. Quindi, se da un lato anticipa, dall'altro lato crea un'eredità che sarà poi ripresa da molte discipline artistiche successive in modo più o meno esplicito e diretto [14].

Nella sua produzione giovanile di architetture fantastiche, egli supera il limite architettonico proponendo strutture fuori scala, ambigue e troppo grandiose per qualsiasi committenza: «ha immaginato scenari che farebbero sbigottire la geometria ed esaurire le Indie se si volessero realizzare» [trad. it. Walpole 1871, p. 313].

Non avendo l'opportunità di dedicarsi alla pratica progettuale concreta, l'incisore affida all'immaginazione e al disegno le sue utopie: «unico sbocco adeguato per un lavoro intellettuale che non voglia rinunciare ad assolvere a un impegno di prefigurazione» [Tafuri 1980, p. 40].

Si sono viste le implicazioni del superamento del limite nell'arte piranesiana in ambito tecnico, prospettico e architettonico, considerando maggiormente la sua produzione giovanile d'invenzione, ma si può dire che tutta l'esistenza di Piranesi fu caratterizzata da un volersi spingere al di là delle consuetudini del tempo.

Oltre agli ambiti già considerati, Piranesi precorre un nuovo metodo di studio dei resti antichi «poiché mi sono avveduto di non poterne dedurre un positivo accerto

da qualche ne hanno scritto gli Autori moderni per non essersi essi ingeriti nella inquisizione de' medesimi avanzi, e de' luoghi ove suppongono essere state le mandanti fabbriche» [Piranesi 1784]. In qualche modo egli anticipa la moderna scienza archeologica che si basa sì sullo studio delle fonti antiche ma anche sulla ricerca e verifica diretta dei resti *in situ*. Seppure le sue proposte di ricostruzione delle fabbriche antiche siano alquanto stravaganti, non si può negare un metodo di studio, di rilievo e di documentazione dell'esistente piuttosto preciso e coerente.

Piranesi segna un punto di riferimento nella storia dell'arte e dell'architettura. I vari limiti che supera gli consentono di apportare novità che furono più apprezzate a partire dal Romanticismo ottocentesco che dai suoi contemporanei, i quali non erano pronti culturalmente ad accogliere le sue magnifiche visioni o a riprodurre la sua audace tecnica incisoria. Il suo maestro Giuseppe Vasi non poteva svelargli il segreto di un'acquaforte che nessuno aveva ancora realizzato. Citando un'ultima volta Focillon: «Piranesi anticipa tutto: anticipa se stesso» [Focillon 2006, p. 36].

Note

[1] Focillon è stato anche uno tra i primi ad affrontare uno scrupoloso lavoro di catalogazione delle acquaforti di Piranesi [Focillon 1918], rivisto, commentato e tradotto in italiano nel volume a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini [Focillon 1967].

[2] Gli algoritmi della tecnica RTI esistono dal 2001 e sono stati applicati efficacemente su vari tipi di manufatti: ad esempio, monete [Palma et al. 2012], epigrafi [Ponchio et al. 2018] e altri tipi di opere a rilievo. La prima sperimentazione su materiale calcografico risulta essere quella riportata nel presente articolo. Per aver reso possibile tale sperimentazione si ringrazia M.C. Misiti, G. Scaloni, L. Ghedin (ICG) e L. Carnevali, M. Fasolo, L. Baglioni (Sapienza Università di Roma).

[3] Un esempio di immagine RTI di un dettaglio del frontespizio delle *Carceri* è visibile al link <<https://visual.ariadne-infrastructure.eu/rti/76557f7b2a924841c162edd3c57eb02f>> (consultato il 31 agosto 2021).

[4] L'uso del cesello profilatore da parte di Piranesi è stato proposto da Giuseppe Trassari Filippetto in un intervento alla giornata di studio dedicata a Piranesi organizzata dall'ICG nel 2015.

[5] I rapporti tra Piranesi e i fratelli Valeriani sono citati da Bianconi, Legrand, Stählin, Kennedy [Rossi 2016, pp. 25-28].

[6] Lo studio prospettico dettagliato della *Veduta della fonte e delle spelonche d'Egeria* è approfondito in una precedente pubblicazione [Menconero 2020a].

[7] Un'osservazione simile è stata condotta da Barbara Rapp [Rapp

2008]: analizzando le vedute del *Ponte Fabrizio* e del *Ponte Ferrato* pubblicate nel IV tomo delle *Antichità Romane*, l'autrice riscontra due e tre centri di proiezione rispettivamente.

[8] Lo studio prospettico dettagliato del *Ponte Magnifico* è approfondito in una precedente pubblicazione [Menconero 2020b].

[9] Una descrizione più approfondita del metodo di analisi prospettica applicato alle *Carceri* si trova nella tesi di dottorato dell'autrice [Menconero 2021].

[10] I *proti* della Serenissima avevano una solida formazione in ambito architettonico, ingegneristico e matematico-scientifico in generale, oltre ad essere a stretto contatto con i maggiori intellettuali del momento [Bevilacqua 2006, p. 16].

[11] È stato autore della ristrutturazione del complesso di Santa Maria del Priorato sull'Aventino, commissionatagli dalla famiglia veneta dei Rezzonico [Panza 1998, pp. 69-96].

[12] Le prime opere di architettura fantastica di Piranesi sono studiate e catalogate da Andrew Robison [Robison 1986].

[13] Per un approfondimento sul metodo si confronti la tesi di dottorato dell'autrice [Menconero 2021].

[14] Per quello che riguarda l'eredità artistica di Piranesi si rimanda alla tesi di dottorato di Angelo Marletta [Marletta 2011, pp. 179-196] e al saggio di Franco Purini [Purini 2008].

Autore

Sofia Menconero, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, sofia.menconero@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

- Bevilacqua, M. (2006). The Young Piranesi: The Itineraries of His Formation. In *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, vol. 4, The Serpent and the Stylus: Essays on G.B. Piranesi, pp. 13-53.
- Bianconi, G.L. (1976). Elogio storico del cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma. In *Grafica grafica*, II, 2, pp. 127-135. [Prima ed. 1779].
- Focillon, H. (1918). *Giovanni-Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son œuvre*. Paris: Henri Laurens.
- Focillon, H. (1967). *Giovanni Battista Piranesi*. M. Calvesi, A. Monferini (a cura di). Bologna: Alfa.
- Focillon, H. (2006). *Estetica dei visionari: Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*. Milano: Abscondita.
- Garms, J. (1978). Prima Parte di Architetture e Prospettive (1743). In A. Bettagno (a cura di). *Piranesi incisioni-rami-legature-architetture*, pp. 16-24. Vicenza: Neri Pozza.
- Ghedini, L. (2010). Il restauro delle matrici. In G. Mariani (a cura di). *Giambattista Piranesi: matrici incise. 1743-1753*, pp. 19-22. Milano: Mazzotta.
- Legrand, J.G. (1976). Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi Architecte, peintre et graveur, né à Venise en 1720, mort à Rome en 1778. In *Grafica grafica*, II, 2, pp. 137-162. [Prima ed. 1799].
- Mariani, G. (2010). *Giambattista Piranesi: matrici incise. 1743-1753*. Milano: Mazzotta.
- Marletta, A. (2011). *L'arte del contemporaneo. Storia e progetto nell'opera "Il Campo Marzio dell'antica Roma" di Giovanni Battista Piranesi*. Tesi di dottorato in Teoria e Storia della Rappresentazione ICAR/17, tutor G. Pagnano. Università degli Studi di Catania.
- Menconero, S. (2020a). Piranesi at the Nymphaeum of Egeria: Perspective Expedients. In L. Agustín-Hernández, A. Vallespín Muniesa, A. Fernández-Morales (eds.). *Graphical Heritage*, v. 6, pp. 343-356. Cham: Springer.
- Menconero, S. (2020b). Un Ponte magnifico tra immaginazione e immagine: connessioni tra disegno e pensiero nell'arte piranesiana. In A. Arena, M. Arena, R.G. Brandolino, D. Colistra, D. Ginex, D. Mediatì, S. Nucifora, P. Raffa (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti e delle Discipline della Rappresentazione*, pp. 1241-1264. Milano: Franco Angeli.
- Menconero, S. (2021). *Tra immagine e immaginazione: analisi e interpretazione dello spazio u-topico. La serie delle Carceri piranesiane*. Tesi di dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura – Curriculum Disegno ICAR/17, tutor L. Carnevali, M. Fasolo, L. Baglioni. Sapienza Università di Roma.
- Palma, G., Siotto, E., Proesmans, M., Baldassarri, M., Baracchini, C., Batino, S., Scopigno, R. (2012). Telling the Story of Ancient Coins by Means of Interactive RTI Images Visualization. In *CAA Conference Proceedings*, pp. 177-185. Amsterdam: Pallas Publication – Amsterdam University Press.
- Panza, P. (1998). *Piranesi architetto*. Milano: Guerini studio.
- Piranesi, G.B. (1764). *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento dello il Guercino*. Roma: Stamperia Salomonii.
- Piranesi, G.B. (1784). Prefazione agli studiosi di antichità romane. In *Le Antichità Romane*. Roma: Bouchard e Gravier.
- Ponchio, F., Lamé, M., Scopigno, R., Robertson, B. (2018). Visualizing and transcribing complex writings through RTI. In *IEEE 5th International Congress on Information Science and Technology (ICIST)*, pp. 227-231.
- Purini, F. (2008). *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*. Melfi: Libria.
- Quici, F. (2014). Ricerca e pedagogia con la rappresentazione nell'esperienza di László Moholy-Nagy. In *Disegnare. Idee, immagini*, n. 49, pp. 60-69.
- Rapp, J.B. (2008). A geometrical analysis of multiple viewpoint perspective in the work of Giovanni Battista Piranesi: an application of geometric restitution of perspective. In *The Journal of Architecture*, vol. 13, n. 6, pp. 701-736.
- Robison, A. (1986). *Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue raisonné of the etchings*. Washington: National Gallery of Art.
- Rossi, F. (2016). Giovanni Battista Piranesi e il suo apprendistato presso i Valeriani. In F. Rossi (a cura di). *Piranesi prima e dopo. Italia-Russia. XVIII-XXI secolo*, pp. 25-30. Moskva: Antiga edizioni.
- Tafari, M. (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- Trassari Filippetto, G. (2008). *Etching*. New Haven: Knights of Columbus Museum.
- Walpole, H. (1871). *Anecdotes of painting in England*. London: Alexander Murray.