

Modernità del Piranesi

Nacque a Mojano, presso Mestre, nel 1720; fu attivo a Roma definitivamente dal 1745; morì a Roma nel 1778, il Piranesi. Dunque la presentazione a Torino, nelle sale della Civica Galleria d'arte moderna, di una mostra monografica di sue incisioni e disegni ci ha un po' sorpreso, abituati, come purtroppo siamo, ad esposizioni gonfie di giustificazioni commemorative o locali, ma che troppo sovente in queste stesse giustificazioni si esauriscono, o quasi, per il loro tono estrinsecamente occasionale, cui non corrisponde un adeguato impegno di impostazione e di approfondimento.

La mostra torinese, invece, organizzata con l'ormai nota serietà dall'inestancabile professor Viale, non fu promossa per alcuna causa esterna, ma si giustifica, con semplicità e con coscienza scientifica, dalla volontà di presentare finalmente al pubblico italiano, per la prima volta e senz'altro nel modo più completo, l'opera del grande artista, accogliendo un suggerimento del critico torinese Ferdinando Salamon, cui si deve anche l'accurato catalogo.

Che il Piranesi sia stato abilissimo incisore, che il Piranesi sia l'autore di moltissime vedute romane e magari anche delle « Carceri », che egli abbia contribuito alla diffusione del gusto neoclassico con le pubblicazioni dei « Vasi, Candelabri, Cippi e Sarcofagi » (iniziata nel 1768) e sulle « Diverse maniere di adornare i Cammini » (1769), è pur

noto. Ma che egli sia uno dei più grandi poeti del Settecento, che egli sia molto più che un vedutista della Roma repubblicana o imperiale, che le sue « Carceri » siano « l'espressione d'arte del secolo XVIII più vicina all'astratto » e che « esse assomiglino all'astrazione dei cubisti » (come precisò recentemente Aldous Huxley), e cioè che alcune sue opere siano accostabili anche secondo recenti modi di lettura e quindi siano attuali, ancor più che moderne, questo solo alla mostra torinese, finalmente al cospetto diretto di ben 176 incisioni e 56 disegni, abbiám potuto imparare con la più perfetta convinzione, e con la più profonda gratitudine per chi ci ha permesso tale acquisto spirituale, oltre che culturale.

Il Piranesi, figlio di uno scalpellino, ma nipote per parte di madre di un architetto della Magistratura delle acque di Venezia, Matteo Lucchesi, e da costui avviato all'architettura e alla passione per Roma e per l'arte antica, iniziò la sua attività d'incisore a ventitré anni, pubblicando la « Prima parte di architetture e prospettive » (una serie di dodici acquaforti), incidendo, pure a Venezia, ma pubblicandoli solo dopo due anni a Roma, i « Grotteschi », e disegnando alcune delle « Invenzioni capric. di carceri », anch'esse edite, nella raccolta completa di quattordici acquaforti, a Roma nel 1745. (In questo stesso anno egli si era stabilito a Roma definitivamente, come si è detto, pur dopo avervi già a lungo soggiornato, dal

1740, come disegnatore ufficiale a seguito dell'ambasciatore veneziano).

Erano, quelli, gli anni che vedevano uscire a Venezia i « Capricci » del Tiepolo (1735) e le « Vedute, altre prese dai luoghi, altre ideate » del Canaletto (1741-46), e cioè arricchirsi la grossa vena veneta di incisori vedutisti e paesaggisti, che, dopo le « Fabbriche e vedute di Venezia » del Carlevaris (1703) e le « Singolarità » del Coronelli (1708-1709), aveva dato prove assai felici con i venti paesaggi di Marco Ricci (1730) e con le « Prospettive veneziane » del Marieschi (1741).

Certamente il Piranesi non dovette ignorare questi esempi, importanti pur con varie motivazioni, che sfumano dal valore documentaristico-illustrativo del Carlevaris e del Coronelli alla novità delle fantasie tra barocche e romantiche del Ricci che si imposero come paradigmi per pittori e incisori veneti di tutto il Settecento; dalle traduzioni della realtà e degli effetti naturali in chiave lirica per via delle grandi zone luminose del capolavoro canalettiano alle chiarezze assolute del Tiepolo, che nei più tardi « Scherzi » non ignorerà, invece, la lezione luministica di Rembrandt.

Ma il Piranesi, pur avendo appreso dagli acquafortisti veneti l'insegnamento del tratto e della solare luminosità, che sensibilmente appare però soltanto nella prima, rarissima, versione delle carceri, subito s'apparta da essi, e non solo per la scelta del tema, inedito, anche se probabilmente ispirato al progetto scenografico « La prison d'Amadis » di Daniel Marot, come si dedurrebbe dal suo primo esercitarsi in questo soggetto: l'incisione della « Carcere oscura » inse-

rita straordinariamente nella « Prima parte di Architettura e Prospettive ».

Nella seconda versione, infatti, pubblicata nel 1760-61 col nuovo titolo di « Carceri d'invenzione » (completamente rielaborata e con l'aggiunta di numerosi particolari, aumentata inoltre di due tavole), egli insiste, ormai, su forti contrasti di luce e ombra, per cui, semmai, si può cogliere un rimando a Rembrandt, seppure sia stata puntualizzata dal Giesecke l'operazione diversa, anzi, inversa: « In Rembrandt la figura esce quasi sempre luminosa dall'oscurità, mentre in Piranesi sorge oscura da un fondo luminoso. E ciò che Piranesi raggiunge con effetti di ombre, Rembrandt ottiene con effetti di luce ».

Un altro studioso, inoltre, la Vogt-Göknil, ha precisato che « un elemento che aumenta l'angoscia delle visioni del Piranesi è quello strano apparire della luce... I pesanti blocchi di pietra imprigionano i raggi della luce provenienti da diverse parti, li privano di forza e ne impediscono il diffondersi nello spazio. Quando, partendo dalle pareti fortemente illuminate, si cerca di seguire il percorso dei raggi fino alla fonte, si arriva alla paradossale constatazione che l'intensità della luce diminuisce sempre più man mano che ci si avvicina alla sua sorgente... La luce in questi fogli di Piranesi attraversa lo spazio quasi senza toccarlo ».

Nelle « Carceri », dunque, l'atmosfera drammatica e allucinata, proiettata innanzitutto dal conformarsi stesso dell'immagine sovrappopolata più spesso da un formicolio di piccole figure, si accentua di tensione per il nuovo rapporto della luce, ma anche, come è stato sottolineato dalla stessa Vogt-Göknil, per

il sovvertimento delle leggi prospettiche naturali della geometria euclidea, per la pluralità dei punti di osservazione.

E quindi, sebbene apparentemente le « Carceri », per l'ampiezza e sapienza scenica, per l'illusionismo prospettico, possono ricordare le scenografie barocche — e certamente il Piranesi studiò le opere dei Bibbiena: sembra anzi certo che avesse conosciuto di persona Ferdinando —, in realtà se ne distinguono nel modo più sicuro, perché qui lo spazio non obbedisce più a leggi naturali, seppur illusorie, ma le sovverte drammaticamente.

Il nostro discorso vorrebbe aver evidenziato il grande fascino delle « Carceri », ma anche segnalare l'importanza, anzi la centralità, di quest'opera rispetto all'intero *curriculum* piranesiano.

Un confronto tra le due versioni della « Carceri » quale fu offerto proprio a Torino (e si direbbe eccezionalmente, data la rarità della prima versione, dovuta alla tiratura in pochissimi esemplari, ignota a molti critici, anche per riproduzione) è quanto mai indicativo del progresso del Piranesi proprio nell'approfondimento, se non mutamento, della concezione dell'essenzialità e della qualità della luce, e della nuova complicità spaziale.

Del resto, anche nella monumentale raccolta delle 135 « Vedute di Roma » iniziata tra il 1745 e il '48 e continuata sino alla morte, l'analisi stilistica sente la necessità di separare le incisioni in due gruppi: il primo anteriore, il secondo posteriore proprio all'anno 1761, che è quello della pubblicazione della seconda versione delle « Carceri ».

Lo stimolo primo dell'opera fu, invece, l'esaltazione di Roma e dell'architettura

romana antica, come confessa esplicitamente sin dal titolo un'altra raccolta piranesiana di quell'anno: « Della magnificenza ed architettura de' Romani ».

In essa il Piranesi voleva opporsi alla tesi del Leroy che anteponeva la Grecia a Roma, e giudicava quest'ultima sua semplice derivazione, negandole quindi qualsivoglia originalità.

« Il Piranesi scava, misura, disegna, oppone esempio a esempio, per poter dimostrare soprattutto come prima dell'importazione greca i Romani conoscessero l'arte di costruire, arte nata su suolo nazionale e che solo nell'architettura etrusca poteva se mai avere un'antenata. Non contento di ciò, espone, con accurate tavole dimostrative, i caratteri differenziali dell'arte greca e di quella romana, subordinata a un'idea esclusiva di lusso la prima, essenzialmente pratica la seconda. Ed ecco spiegato il suo concetto di « magnificenza », inteso come grandezza e continuità di uno sforzo compiuto in servizio del pubblico bene: gli acquedotti, le cloache, le terme, sono, al pari delle leggi che Roma seppe imporre al mondo, i segni maggiori della sua civiltà. Qui si rivela compiutamente la nobiltà e la modernità dello spirito piranesiano » (A. Petrucci).

Questo gruppo di vedute del Piranesi seppur apparentemente, ma solo apparentemente, possano sembrare di carattere illustrativo, e, comunque impostate criticamente, possano sembrare determinate dal nuovo clima neoclassico, si riscattano decisamente da simile affrettata valutazione, e già si è vista, nella conclusione del passo riportato del Petrucci, l'originalità e la novità dell'interpreta-