

PSICOLOGIA E ARTE DELLA PERCEZIONE

Piranesi per sperimentare come ricerca il percepire

Di *psicologia e arte della percezione* presenterò solo un esempio, del '700, quando la psicologia come scienza, e la sua applicazione all'arte come estetica sperimentale, non erano ancora istituzioni codificate nei metodi di ricerca e verifica quantitativa: ma alcuni artisti-e-filosofi, in particolare Piranesi e Diderot, volendo “*riesaminare di bel nuovo*” il rapporto umano con l'arte, l'architettura, la città, si trovarono a inventare una ricerca scientificamente storica, sperimentalmente psicologica, e a costruire opere come stimoli per una percezione che fosse a sua volta una ricerca creativa. Perciò propongo oggi almeno Piranesi per sperimentare come ricerca il percepire, e non come antecedente della ricerca eventualista presente, piuttosto come *inattuale* al suo tempo, equivocato in seguito, e oggi forse attuale come stimolo. Perciò lo ricollego a due definizioni, di ricerca e di *arte del percepire*, date da Sergio Lombardo negli anni '70-'80, che direi attualissime.

Quando infatti noi ricerchiamo, ubbidiamo ad un processo evolutivo, finalistico o se preferite “sintropico” che è tipico dei sistemi viventi e ugualmente essenziale quanto la conservazione e la riproduzione. Ma in questo caso la nostra condizione percettiva è opposta a quella di chi cerca: essendo l'oggetto della ricerca ignoto, non possiamo evitare di prendere in considerazione gli eventi imprevedibili, indecifrabili, non utilizzabili...

Sergio Lombardo, *Arte e ricerca*, 1975

L'attività del guardare è particolarmente difficile di fronte a strutture complesse in cui gli indizi di profondità si rovesciano continuamente e le forme risultanti si aggregano e si disgregano senza posa. Ciò consente all'attività percettiva di smontare e rimontare inconsciamente, in infiniti modi, le configurazioni possibili e di portare alla coscienza soltanto quelle che risultano soggettivamente più sensate.

Sergio Lombardo, *Guardare attivamente*, 1987-1988

Perché Piranesi per sperimentare il percepire come ricerca? Innanzitutto per la pianta del *Campo Marzio* (1762), che ha sfidato tutti i tentativi di sintetizzarne il significato entro una categoria o uno schema unico. Inedita rispetto al suo genere, dato che, se deriva dalla ricerca sul campo e sulle fonti dell'archeologia della Roma antica, non è rilievo neppure con integrazioni, ma un montaggio nuovo di quel che Piranesi ha trovato *attuale* in ogni epoca e rielaborato. Però per essere un progetto, oltre che dalla pianta non si possono dedurre gli alzati, manca della totalità conchiusa e si dà come una *parte di città* interrotta che dovrebbe proseguire al di là della lastra infranta: non è una *città ideale*. Rimane da indagare la sua struttura geometrica: le forme minime, spesso dotate di simmetrie, si ripetono, ma in combinazioni sempre diverse e lungo assi molteplici; così compongono elementi complessi tutti unici, che ancor più si rapportano tra loro per contiguità, non gerarchizzati e neanche coordinati da uno schema di direttrici spaziali, mancando a questo ruolo pure gli assi stradali. Restano ancora le indicazioni grafiche di strutture edilizie, alberature e spazi verdi, vasi e corsi d'acqua: inducono a esplorare la pianta immaginando di *entrarci dentro*, e i percorsi possibili sono dati, ma con una molteplicità di passaggi tra interni e esterni, oltreché tra elementi di ogni misura e orientamento, che impedisce di esaurire e anche di indirizzare consapevolmente l'esplorazione. Così la percezione si trova davanti all'*indecifrabile* ma può essere attratta a tentare di cogliere rapporti sempre parziali, soggettivi, involontariamente creativi, perché la sua ricerca è nell'*ignoto*. Ricerca che spogliata dei connotati *teatrali* dello spazio ambiguo delle *Carceri* (interpretati dai romantici), stimola a immaginare possibilità ignote di esperienza reale in una città diversa, da farsi, non *ideale*. Con tutto ciò, il *Campo Marzio* è solo un possibile stimolo alla ricerca, non un modello valido per tutti necessariamente, e non è proposto come unico dallo stesso Piranesi: piuttosto ha manifestato una resistenza a saturare le interpretazioni, e nell'atto percettivo a fissarsi in uno schema e un senso. Del rapporto col *Campo Marzio*, come con ogni stimolo al *guardare attivamente*, non si può confrontare l'evento nel suo accadere ma solo le conseguenze verbalizzabili dell'esperienza: queste

per me sono arrivate a comprendere la scoperta nell'intera ricerca di Piranesi di un rapporto con la storia che è per il presente, e non per trarne un modello da imitare, ma una costellazione di possibilità diverse da quelle date. Possibilità che sa inaccettabili da realizzare, perciò le dà come stimolo in opere che sono insieme di *scienza* archeologica e di *arte tutta da percepire*, al di là della separazione che ha poi subito tra scienziato e artista, testi e immagini. E ho constatato le ricorrenti riduzioni a follia del suo dichiarato *piacere e fatica* nel ricercare, che sa mai compiuto: dove prende in considerazione proprio le scoperte imprevedibili, indecifrabili e inutilizzabili secondo i criteri estetici normativi o le categorie funzionali date, facendone stimoli per *riesaminare di bel nuovo* sperimentalmente le possibilità dell'arte, non solo in architettura. Questo fa nel dialogo del *Parere su l'architettura*, che inizia e finisce sulla percezione dell'arte, mentre i *disegni* di cui lì si discute sembrano richiedere all'osservatore il suo stesso piacere-fatica di un'arte della ricerca nel percepire.

G.B. Piranesi, *Parere su l'architettura. Dialogo di Protopiro e Didascalò, 1765*

[*Protopiro*, dal greco significa letteralmente “primo fuoco”, riferibile alla teoria della “capanna primitiva” come modello dell'architettura; *Didascalò*, alter ego di Piranesi, vuole dire “io insegno”]

(...)

Protopiro – Ma che disegni son quelli, che vi mettete a difendere? Mi fate ricordare quell'assioma del Montesquieu: *Un edificio carico d'ornamenti è un enigma per gli occhi, come un poema confuso lo è per la mente*. Così dissi al Piranesi medesimo, nell'atto ch'ei mi mostrava codesti disegni come per qualche cosa di buono, che fusse uscita dalle sue mani.

Didascalò – Cappita! Oh voi sì, che non portate in groppa!

P. - Oh, io amo la verità!

D. - Anch'io; e poiché l'amo più di voi, perché meglio la conosco, vuol dirvi, che il Montesquieu s'intendeva più di Poesia, che d'Architettura. (...)

Nel *Saggio sul gusto* di Montesquieu (edito postumo nell'*Encyclopédie*, 1757) questo passo si trova in *Dei piaceri della varietà*: «L'animo ama la varietà, ma l'ama, l'abbiamo detto, solo in quanto esso è fatto per conoscere e per vedere: (...) ossia bisogna che una cosa sia abbastanza semplice da essere percepita, e abbastanza variata da essere percepita con diletto. Vi sono cose che sembrano varie e non lo sono affatto, altre che sembrano uniformi e sono molto varie. L'architettura gotica sembra molto varia, ma la confusione degli ornamenti affatica per la loro minuziosità (...) Una costruzione d'ordine gotico è una sorta di enigma per l'occhio che la vede, e l'animo ne è turbato, come quando gli si presenta un poema oscuro. L'architettura greca, al contrario, sembra uniforme, ma poiché ha le necessarie suddivisioni, tante quante ne occorrono perché l'animo veda con precisione quel che può vedere senza affaticarsi, e tuttavia vedendo quanto basta per provare interesse, essa possiede quella varietà che rende piacevole il guardare.» Piranesi non accetta questa *economia* della percezione mirata alla sintesi cognitiva, ma ricerca sempre la *distinzione* di tutte le forme nei suoi montaggi, per non ridurle a sfondo o a schema ritmico, e evita protagonismi teatrali. Montesquieu in effetti considera soprattutto poesia, prosa e teatro, dove l'ordine dev'essere nella successione: «le cose che vediamo in successione devono essere varie, affinché il nostro sentimento non abbia difficoltà alcuna a scorgerle [«infatti le cose simili gli paiono identiche»]; quelle che al contrario percepiamo con un colpo d'occhio, devono avere della simmetria»; così esige che le parti di tutte le arti siano subordinate alla sintesi cognitiva. Piranesi adotta le simmetrie, in questi disegni come negli “elementi” del Campo Marzio, ma molteplici in molteplici rapporti e soprattutto senza gerarchia fra di loro, così non si possono sintetizzare, ma esplorare. Mentre Diderot estende alla poesia la necessità di esplorare tutti i suoi *materiali* (sonori, visivi, semantici), che tutti danno *sensi*.

(...)

D. - Mi costringete a dirvi quel ch'io non voleva. Non sapete quel che vi dite: e che sia vero, rispondete a me. Con che fondamento date voi in abuso a quel che comunemente si usa di fare in

Architettura?

P. - Interrogatene il vostro amico Piranesi: son pur sue quelle tante declamazioni, che si leggono in quel suo libro *della Magnificenza, e dell'Architettura de' Romani*, contro quella smania di fare, e ornar gli edifici con cose diverse da quelle, che ne somministra la verità, cioè la natura dell'Architettura.

D. - Rispondete all'interrogazione; e poi v'accorgerete, che il Piranesi non è così incostante come lo fate. Con che fondamento, dico, date voi d'abuso a quel che comunemente si usa di fare in Architettura?

P. - (...) Ma, perché non abbiate a dire d'avermi chiuso la bocca, obbietterò al Piranesi alcune di quelle cose, ch'egli stesso ha dedotto da quella sua lunga disamina dell'origine dell'arte medesima.

D. - Dite su.

P. - Non so, se me ne ricorderò bene; ma non me ne allontanerò poi tanto. In primo luogo, siccome i muri negli edifizii si tiran su, non per altro, se non perché ci difendano dai lati, e giungano a reggere ciò che ci cuopre, vorrei un po' sapere, che vi sta a fare quella paratura di timpani o bugne, come le chiamano, di modiglioni, di corniciami, e di tante altre interruzioni? E intorno alle porte, alle finestre, agli archi, e alle altre aperture de' muri, che cosa significano que' festoni, quelle strisce, que' mascheroni, que' piatti, que' teschi di cervi, di buoi, e tutti quegli altri impacci che vi si aggiungono? (...)

(...)

P. - Ci sarebbe da dir per un secolo; ma, se si facesse quel che ho detto, non sarebbe da poco; l'Architettura comincerebbe a risorgere. (...) Ad avvicinarsi a quella, che fu nel tempo del suo vero lustro.

D. - A quella, volete dire, che da' Greci era stata ridotta a perfezione: non è egli vero?

(...)

D. - Vorreste mandarci a stare in quelle capanne, dalle quali alcuni han creduto che i Greci abbian preso norma nell'adornare la loro Architettura.

P. - Didascalò, non stiamo a sofisticare. //

La “teoria della capanna” come origine e modello unico dell'architettura era stata formulata da Marc-Antoine Laugier nell'*Essai sur l'architecture* (1753), insieme a quella spesso fraintesa della città moderna da riorganizzare come “foresta”, in realtà come un parco ordinato dagli assi di lunghi viali che ne racchiudono i diversi settori-quartieri, abolendo gli intricati centri storici medievali (e già della Roma antica, *ingombra* più che ordinata). Piranesi sa e dichiara che non è neanche esistito un solo modello di abitazione primitiva (né di città): ora va a demolire i suoi pretesi *sviluppi logici*.

D. - Il sofisticato siete voi, che dettate all'Architettura delle regole, ch'ella non ha mai avuto. Che direte se vi provo, che la severità, la ragione, e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'Architettura? Che l'Architettura, lungi da volere ornamenti desunti dalle parti necessarie a costruire, e tenere in piedi un edificio, consiste in ornamenti tutti stranieri?

P. - Non v'impegnate a poco!

(...)

D. - Dunque Grecia e Vitruvio? Bene; ditemi, che cosa rappresentano le colonne? Vitruvio dice, le forcelle ritte delle capanne; altri, gli alberi posti per reggere il coperto. E le scanalature delle colonne, che significano? Vitruvio pretende, le pieghe degli abiti delle matrone. Dunque le colonne non figurano più né forcelle, né alberi, ma donne poste a sostenere un tetto. Or che vi pare delle scanalature? A me sembra, che le colonne si debbano far tutte lisce: mettete da parte, *Colonne lisce*. Le forcelle, e gli alberi si piantano in terra, per tenergli stabili, e ritti. In fatti i Dori così figurarono le loro colonne. Dunque elle dovran farsi senza basi: mettete da parte, *senza basi*. Le cime degli alberi, qualora s'impiegassero a reggere i coperti, si farebbono lisce, e spianate: quelle delle forcelle poi rassomigliano a tutto quel che volete, fuor che a' capitelli: se ciò non vi basta, debbono rappresentar cose sode, non teste d'uomini, né di vergini, né di matrone, né panieri con foglie d'intorno, né parrucche di matrone poste in capo a' panieri. Mettete da parte, *senza capitelli*. Non

temete; vi sono degli altri rigoristi, che vorrebbero *le colonne lisce, senza basi, e senza capitelli*. Gli architravi, o volete, che figurino tronchi d'alberi posti a traverso su le forcelle, o travi distesi su gli alberi ritti: or a che quelle fasce, e quell'orlo sporto in fuori su la superficie? A ricever l'acqua per infracciarle? Mettete da parte, *Architravi senza fasce, e senza orli*. (...)

P. - Che? Avete finito?

D. - Finito? Non ho né tampoco cominciato. Entriamo in un tempio, in un palazzo, dove volete: attorno ai muri ci si pareranno dinanzi degli architravi, fregi, e cornici, adorni di que' distintivi, che dianzi avete detto rappresentare i tetti degli edifizj, cioè a dire, di triglifi, di medaglioni, e di dentelli; e quando queste cose non appariscano, e che i fregi, e le cornici sian lisce, nonpertanto gli architravi, ed i fregi, figurano sempre di reggere un tetto; e le cornici d'esser le gronde. Or queste gronde pioveranno nel tempio, nel palazzo, nella basilica. Dunque il tempio, il palazzo, la basilica saran di fuori, e lo scoperto di dentro. Non è così? Or per correggere sì fatte sconvenienze, e un'Architettura così disguisata, mettete da parte, *Pareti interne degli edifizj senz'architravi, fregi, e cornici*. Su queste cornici, che ci rappresentano le gronde, si ergon poi le volte; ed eccoci ad una improprietà peggior di quella degli episcenj sopra i tetti (...), condannatane da Vitruvio. Dunque mettete da parte, *Edifizj senza volte*.

Osserviamo le pareti d'un edificio sì di dentro, che di fuori. Queste in cima terminano con gli architravi, e col resto, che vi va sopra; e sotto questi architravi per lo più vi si dispongono delle colonne semidiametrali, o de' pilastri. Or domando, che cosa regge il tetto dell'edificio? Se la parete, questa non ha bisogno d'architravi; se le colonne, o i pilastri, la parete che vi fa ella? Via scegliete, Signor Protopiro, che cosa volete abbattere? le pareti, o i pilastri? Non rispondete? E io distruggerò tutto. Mettete da parte, *Edifizj senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza volte, senza tetti*; piazza, piazza, campagna rasa. //

Piranesi contrappone al modello pseudo-logico derivato dalla capanna, attraverso le sue pretese derivazioni greche e vitruviane, il rigorismo tecnico-funzionale conosciuto in Veneto da Carlo Lodoli: ma solo per demolire insieme il codice deterministico di forme e significati dell'architettura, come l'assoluta determinazione dalle sue funzioni. Così mostra la varietà originale di strutture visive in fabbriche funzionali romane, o rinnova le funzioni di un *Collegio* in labirinto da esplorare.

// Direte, che mi son figurato le fabbriche a mio modo; ma figuratevi un po' una voi a modo vostro; mostratemi de' disegni fatti da qualsivoglia rigorista (...); e se non sarà più sciocco costui di chi opera da libero, mio danno: più sciocco sì; imperciocché potrà idearsi un edificio senza irregolarità, quando quattro pali ritti con un coperto sovrappostovi, che sono tutto il prototipo dell'Architettura, potran sussistere interi ed uniti nell'atto medesimo che saran dimezzati, distratti, e disposti per mille versi; in somma, quando il semplice sarà un composto, e l'uno sarà quella moltitudine che si vuole. (...)//

«Quando il semplice sarà un composto, e l'uno sarà quella moltitudine che si vuole», non è un enigma: il *prototipo unico* tecnico-funzionale può solo ripetersi, e già ricombinarne gli elementi *deriva* nel molteplice: una simile logica combinatoria, basata su un codice e delle regole ambedue arbitrari, e fissi, riduce l'architettura a un linguaggio da decodificare, salvo ripetere sempre capanne.

(...)

D. - Ho inteso, le mie censure vi pajono troppo indiscrete; ma se ho mandate a ferro e fuoco le fabbriche de' rigoristi, ve le ho mandate con quella istessa ragione, con cui eglino vorrebbero abbattere le Città le più cospicue dell'universo. //

Lo stesso Montesquieu andava al di là delle ipotesi di *razionalizzazione* delle città come parchi: «Se i primi uomini fossero vissuti come noi nelle città, i poeti non avrebbero potuto descrivere quel che noi viviamo tutti i giorni con inquietudine o che sentiamo con disgusto (...). I poeti che ci descrivono la vita campestre, ci parlano dell'età dell'oro che rimpiangiamo». E la città ideale dalla

tabula rasa è l'utopia simbolico-sociale di Ledoux (prima di le Corbusier), non del *Campo Marzio*.

(...)

// Quel tale visita le antichità, e riporta le misure d'una colonna, d'un fregio, d'una cornice, con l'intenzione di dare all'Architettura proporzioni differenti da quelle alle quali finora abbiamo assuefatto la vista; sperando, che ciò sia per piacere quanto un ordin nuovo, quanto una nuova maniera d'Architettura ch'egli non può rinvenire: ma non si è addato, come novizio ch'egli è in queste ricerche, o, se pur vecchio, non si è voluto ancora addare, non solamente che non v'è fabbrica fra le antiche, le cui proporzioni sieno quelle medesime d'un'altra, ma né tampoco colonna, intercolunnio, arco, e dite il resto, le cui misure siano appunto quelle dei rimanenti archi, intercolunni, e colonne di quella fabbrica. Non vuol vedere, che un ordine o Toscano, o Dorico, o Ionico, o Corintio, o Composito, ch'è siasi, con tutta la diversità delle misure, e degli ornamenti, nella compariscenza non si distingue fra gli altri ordini. Non vuol vedere, che un solo è l'ordine, dirò meglio, che una sola è la maniera dell'Architettura, che coltiviamo (...), quante volte non vogliamo ammettere, che la varietà degli ornamenti non faccia varietà di ordini; anzi dico meglio: tre sono le maniere dell'Architettura che coltiviamo, maniera, o ordine, come volete chiamarlo, composto di colonne, ordine composto di pilastri, e ordine composto di una parete continua. (...) //

Piranesi rifiuta il sistema classico degli ordini, che è grammatica, sintassi, e significato: linguaggio da decodificare, non struttura visiva da percepire, e neanche struttura portante, nella quale il variare delle proporzioni è limitato staticamente, e quindi la diversità degli ordini è inefficace otticamente. Nelle tavole del *Parere* presenta "ordini" (colonne, pilastri, trabeazioni, timpani) ma sono eccezioni fuori dai canoni, e sovrapposti e intersecati con le parti "ornamentali", montate come *strutturali*, a comporre insieme una struttura visiva: che è costruibile, però non si può decodificare, semmai si dà da esplorare in tutti i rapporti fra tutte le sue parti senza esser guidati da una gerarchia nel guardare.

// Non essendovi adunque né via, né verso, sig. Protopiro mio, di trovare ordini nuovi, e le diverse misure né pur esse contribuendo alla differenza dell'aspetto, come fare a disprezzare la comune degli Architetti senza dare nella monotonia? Ma ammettiamo l'impossibile; supponghiamo, che il Mondo, sebben è ristucco, di tutto quel che non varia di giorno in giorno, facesse alla vostra monotonia la grazia di sofferirla, l'Architettura a che sarebb'ella ridotta? *À un vil métier où l'on en feroit que copier*, ha detto un certo Signore (...)

Quel certo signore è J.D. Leroy, *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, Paris 1758, obiettivo polemico della *Magnificenza*, per aver ridotto a regola i pochi resti dell'architettura greca: ma il rifiuto dell'imitazione, per ricercare oltre, Piranesi l'ha ripreso da Michelangelo e Borromini. Altrimenti si fabbrica *sempre una cosa* anche col variare delle proporzioni e degli ornamenti: da ciò (e dal *Campo Marzio*) si può intuire che l'esigenza del cambiamento non riguarda soltanto l'ornato, né tanto meno solo le facciate, cioè la struttura visiva, ma degli spazi che, non prefissati dalle funzioni anzi potendole trasformare, siano da esplorare *attivamente-tatticamente*, entrandoci dentro.

(...)

D. - Non crediate però, che col difendere questa libertà io intenda, che gli edifizj, in qualunque maniera siano adornati, e disposti, si abbiano a tenere per belli e buoni. Il mio giudizio, quanto agli ornamenti, eccolo. Ditemi, per qual diversità, allora quando immaginiamo una cosa, ella ci parrà bella; e quando la mettiamo in opera, ci dispiace? Perché niuno si è mai avvisato di condannar ne' poeti quegli edifizj ch'egli hanno immaginato ed arricchito con ornamenti tanto più irragionevoli e strani di quei che si usano dagli Architetti? Il Montesquieu biasima un edificio carico d'ornamenti; ma intanto non dice, che sia confuso un poema in quella parte ove ci descrive così fatti edifizj. Appuriamo donde ciò venga. Vien ciò forse da che l'idea non ci fa vedere ciò che ci scuopre l'occhio? Io così credo: il poeta da un ornamento ci conduce all'osservazione dell'altro, e ci lascia là, senza mostrarcene, o rendercene sensibile la riunione (...).

Gli occhi, si risponde, non sanno dilettersi di più cose poste loro davanti in un medesimo tempo; si compiacciono del nicchio, allor quando altro non si para loro dinanzi, che il nicchio, e della statua, allor che altro non veggono, che la statua. (...) Così, come il Montesquieu, ragionano i Signori rigoristi; ma è ella una ragione, che prevalga, quella che messa nella bilancia non pesa più d'un'altra? Ecco l'altra: (...) Non è la statua, ma la grandezza della statua, o la piccolezza del nicchio, quella che si rende incompatibile con l'Architettura: non l'ingombro delle statue, ma la loro scompostezza (...).

Piranesi prende in considerazione le tesi di Montesquieu, che a differenza dei critici *partigiani* di modelli ideali storicamente insussistenti, parte dall'*arbitrarietà* delle nostre facoltà (come nelle *Lettere persiane* da quella dei nostri costumi): «una diversa combinazione degli stessi organi avrebbe prodotto un'altra poesia ancora: per esempio, se la costituzione dei nostri organi ci avesse reso capaci di un'attenzione più prolungata (...). Se la nostra vista fosse stata più debole e più confusa, sarebbero occorse meno modanature e più uniformità negli elementi architettonici: se la nostra vista fosse stata più acuta, e il nostro animo capace di abbracciare più cose in un sol colpo, sarebbero occorsi più ornamenti nell'architettura(...) e poiché la perfezione delle arti consiste nel presentarci le cose in modo tale da procurarci il maggior piacere possibile, sarebbe stato necessario che ci fossero dei cambiamenti nelle arti...». Questa riduzione dell'arte al piacevole, e del percepire a disposizioni organiche fisse, è contestata da Diderot nelle sue ricerche sulle percezioni nei sensi, nella memoria e nella mente, arrivando a definire il *Bello* nell'*Encyclopedie* come facoltà umana della percezione soggettiva di rapporti: rapporti di cui non si possono dare regole fisse ma solo sperimentarne e eventualmente dividerne l'effetto, il *bello* che rimane un'interazione soggettiva. Piranesi accetta la differenza tra una percezione di rapporti non dati a vedere, tutti da immaginare, e una struttura visiva che possa dare rapporti tutti da esplorare, non fare da fondale teatrale per figure, o per schemi ornamentali ridondanti, come rimprovera nei Taccuini all'architettura del suo tempo.

// Vorrà poi quel tale adornare un edificio con ornamenti di gran risalto? Distingua ciò che dee far la figura principale, da ciò che dee far quella dell'accompagnamento; non presenti all'occhio dei riguardanti una moltitudine d'obietti, ognuno o la maggior parte de' quali sia lì posta come per fare la figura primaria; costituisca fra gli ornamenti, come si veggono nella natura, i gradi, le preminenze, il più, e 'l meno dignitoso, e come nella natura, così in quest'arte, gli occhj non vedranno una confusione, ma una vaga e dilettevole disposizione di cose. (...) //

Qui Piranesi sembra accettare un ordinamento gerarchico dei rapporti tra le parti, per difendersi dalla *confusione*: ma nelle tavole del *Parere* (e dei *Camini*), dove tutte le parti sono di *gran risalto*, pareti, colonne, pilastri, figure a tutto tondo o a rilievo, per quanto sovrapposte e intersecate però emergono nei loro rapporti, non sculture a sé stanti «per fare la figura primaria» (come nella teatralità barocca); e ci sono simmetrie, ma non determinano livelli distinti e subordinati di visione (come invece nella decorazione pittorica romana e in quella rinascimentale). E nel *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana*, annesso alle *Diverse maniere d'adornare i Cammini* (1769), se ritorna la giustificazione tradizionale per l'uso di «troppi ornamenti» e «di maniere ardite, risentite, ed aspre», è sviluppata oltre: «Per poco che le antiche opere si consultino facilmente si scorge, che fu precisa intenzione degli artefici il non rispettare la natura, ove l'arte lo richiedesse. (...) che cosa s'è porre in luogo delle volute del capitello Ionico, e del Corintio tante teste di Ariete? Si dirà l'intenzione del simboleggiare i Sacrifizj, che si faceano ne' Tempj: forse sì, ma forse ancora, e molto più per mio avviso, per la disposizione di questo animale, a far esso la voluta con le sue corna, qualora gli si fossero prolungate, e ravvolte più di quel che gliele fa la natura. Questo uso, e quest'avvertenza introdussero nell'architettura più mostri, che nella poesia la fervida immaginazione de' Poeti. Lunga impresa sarebbe il voler descrivere i mostri anonimi, che nelle antiche opere architettoniche incontriamo. Oltre i Grifoni, i Centauri, gl'Ippogrifi, le Sirene, le Chimere, ed altri sì fatti parti di poetica fantasia, ve ne ha un'infinità d'altri non meno capricciosi, e bizzarri, che debbonsi alla necessità in cui trovaronsi gli artefici di adattare gli ornamenti alla

gravità dell'architettura. Per questo stesso motivo veggiamo per esempio delle onde scorrer su d'una linea retta in uguale andamento, e non esser più onde». Così viene meno la distinzione tra le parti cosiddette *proprie* dell'architettura, che sono già struttura spaziale-visiva “non naturale”, e le parti *straniere*, intese da Piranesi come visivamente strutturali: e senza prefissare significati al percepire.

// Il Piranesi ha inteso, co' quei suoi disegni che han dato cagione a questa nostra disputa, d'informarci con l'opera; accorgendosi, che a farlo con le parole sarebbe cosa difficile: imperciocché, se gli Architetti debbono avere il campo libero nell'operare, il parlare di ciò che egli, con quella libertà saranno nonpertanto tenuti ad osservare, ne porterebbe all'infinito. Se poi egli col suo lavoro si sia conformato al suo e al mio modo di pensare, o lo avrà veduto lui stesso, o lo vedrà il pubblico. (...) //

Così Piranesi esclude regole fisse, o comunque fondate su una presunta fissità delle nostre facoltà percettivo-cognitive come per Montesquieu, per costruire quelli che Diderot chiama “geroglifici”, non enigmi difficili da decifrare ma strutture multisensoriali, e spaziali, dove tutti i rapporti sono da esplorare per crearne un senso, involontariamente soggettivo però innescato dalle strutture date. Perciò non sostiene il libero arbitrio del *tutto va bene*, nell'architettura come arte, ma affida la verifica sperimentale della sua ricerca all'osservazione delle opere, che possono o meno stimolare quel *guardare attivamente*. Quindi il rapporto tra quel che argomenta in teoria, e quel che presenta come un possibile *paradigma* artistico, è diverso da una deduzione: piuttosto un percorso imprevedibile che non parte da una teoria (nemmeno da un'ipotesi pienamente dichiarata), ma da una ricerca senza scopo prefissato, in cui prende in considerazione quel che è meno riducibile ai concetti noti di arte, architettura, città. Un percorso che non mira a dare nuove regole della sua *arte dei rapporti* (come non lo fa Diderot), ma a darne immagini che sono *esemplari* di quel che ricerca, senza però escludere altre immagini possibili; e non esemplari solo per i criteri che ha enunciato, così che la loro percezione e interpretazione oggi può stimolare a ricercare oltre. Perciò nell'arte di Piranesi questa possibilità delle *forme sensibili* rispetto alle teorie, che le rende altro da una loro conseguenza causale come da una loro metafora, può farci sperimentare come ricerca il percepire. Però se ogni ricerca, fin dai suoi moventi mai pienamente definiti, è soggettiva e singolare, così come il percepire attivamente i suoi prodotti, le sue tracce, è una ricerca singolarmente creativa, come si può pensare che una particolare ricerca possa stimolare altri che un particolare soggetto? Si potrebbe rispondere con Diderot, sulla percezione di rapporti come “bello”: «Non esistono forse due uomini al mondo che percepiscano esattamente gli stessi rapporti in uno stesso oggetto e lo giudichino *bello* allo stesso modo; ma se ve ne fosse uno solo insensibile a rapporti di qualsiasi genere sarebbe un perfetto brutto». Che una costruzione di rapporti, sia detta arte o meno, oggetto o situazione, stabile o effimera, possa stimolare altri a una ricerca entro di essa e soggettivamente creativa oltre di essa, è solo una eventualità che si verifica a posteriori, mai assicurata, però è una possibilità acquisita dalla nostra specie. Si potrebbe considerare un'evoluzione creativa imprevista, al di là delle pressioni ambientali per la sopravvivenza e delle esplorazioni e confronti di esperienze che ne conseguono: come il linguaggio che «si può dire nato il giorno in cui certe combinazioni creatrici, associazioni *nuove*, realizzate in un determinato individuo, hanno potuto essere trasmesse ad altri individui, senza più perire con lui» (Jacques Monod, *Il caso e la necessità*). E già prima del linguaggio simbolico, da tentativi “a caso” in ambienti ignoti, lo sviluppo dell'immaginare-simulare ipotesi soggettive di realtà, che resta alla base della ricerca, quella scientifica nel caso di Monod. Un imprevedibile atto soggettivo che innesca, contro ogni probabilità statistica, una ricerca intersoggettiva non più solo dell'ignoto esteriore, ma delle possibilità umane ignote (parafrasando Monod) *non solo di registrare informazioni, di associarle e trasformarle e di restituire il risultato di tali operazioni sotto forma di una prestazione individuale*, determinata dai dati, ma di immaginare e proiettare oltre quel che è dato *un'associazione o una trasformazione originale, personale*, in una forma che possa innescare una risposta altrettanto creativa in un altro, e così eventualmente una trasformazione reale della vita.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter, *Das Passagenwerk* (1927-1940), ed. postuma 1982; trad. it. *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000 (in *Opere complete*) e 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 6, 1937; trad. it. in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- BEVILACQUA, Mario, *Piranesi. Taccuini di Modena*, Roma, Artemide, 2008 (saggio introduttivo in https://www.academia.edu/10215077/Piranesi_Taccuini_di_Modena_edizione_critica_con_introduzione_not_e_commento_I-II_Roma_Artemide_2008_ISBN_978-88-7575-080-0).
- BIANCONI, Giovanni Ludovico, *Elogio storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma*, 1779 (www.horti-hesperidum.com/writable/Bianconi-1779.pdf).
- CONNORS, Joseph, *Piranesi and the Campus Martius: the missing Corso - Piranesi e il Campo Marzio: il Corso che non c'era*, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell'arte in Roma, Milano, Jaca Book, 2011.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749; trad. it. *Lettera sui ciechi per l'utilità dei vedenti*, Palermo, New Digital Frontiers 2016 (pdf in <https://www.academia.edu/>).
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, 1751 (in www.gallica.fr); trad. it. *Lettera sui sordi e muti*, Modena, Mucchi 1984.
- DIDEROT, Denis, *Beau*, in "Encycopédie", 2, 1752; *Traité du Beau: Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, 1772, 1798 (in www.gallica.fr); trad. it. *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Gaeta, Bibliotheca 1996.
- FERRARIS, Paola, *Sulla storia in rapporto con l'evento*, «Rivista di Psicologia dell'Arte», XXV, 15, 2004.
- FERRARIS, Paola, *Avanguardia e città: tecniche della soluzione o ricerca degli eventi; Come la merce ci deruba della città: alcuni mezzi psicologici*, in www.abbastanzanormale.it, 2016.
- FERRARIS, Paola, *Avanguardia difficile: non solo critica delle ideologie*, in GALEOTTI, Roberto (a cura di), *24th Int. Congr. of the IAEA. Comunicazioni e ricerche*, Milano, Brera Academy Press, 2018.
- GAVUZZO-STEWART, Silvia, *Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe*, in «Italogramma», 4, 2012. (<http://italogramma.elte.hu>).
- HYDE MINOR, Heather, *Piranesi's Lost Words*, The Pennsylvania University Press, 2015.
- KELLER, Luzius Keller, *Piranèse et les poètes romantiques*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 18, 1966 (http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_NUM_18_1_2316.pdf).
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753, 1755; in <http://gallica.bnf.fr>; trad. it. *Saggio sull'Architettura*, Palermo, Aesthetica, 1987.
- LEDOUX, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris, 1804; in <http://gallica.bnf.fr>.
- MARLETTA, Angelo, *L'arte del temperare. Storia e progetto nell'opera Il Campo Marzio dell'antica Roma di Giovanni Battista Piranesi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania, 2011. (archivia.unict.it/).
- MEMMO, Andrea, *Elementi d'Architettura Lodoliana*, Roma, 1786; Milano, Zara, 1833; in <https://books.google.it/>.
- MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, 1970; trad. it. *Il caso e la necessità*, Milano, Mondadori, 1971.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de, *Essai sur le goût*, in *Encyclopédie*, tomo VII, 1757; trad. it. *Saggio sul gusto*, Milano, Abscondita, 2006 (www.montesquieu.it/biblioteca/Testi/Saggio_gusto.pdf).
- NEISSER, Ulric, *Cognition and Reality*, 1976; trad. it. *Conoscenza e realtà*, Bologna, Il Mulino 1981.
- PIRANESI, Giovan Battista, *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità*, Roma, 1750 (*Opere varie di architettura prospettiva [...] Piranesi Giambattista bpt6k312095c.pdf*).
- PIRANESI, Giovan Battista, *Le Antichità Romane*, tomi I, II, III, IV, Roma, 1756; in <http://arachne.uni-koeln.de>.
- PIRANESI, Giovan Battista, *Della Magnificenza e architettura de' Romani*, Roma, 1761; testo in G.B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, SugarCo, Carnago, 1993; tavole pubblicate in <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1761>.
- PIRANESI, Giovan Battista, *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, edito dall'autore, Roma, 1762; tavole complete in <http://foto.biblherz.it/exist/foto/obj08079559>, icnografia totale e ulteriormente ingrandibile per parti in <http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/14729372?buttons=y>.

PIRANESI, Giovan Battista, *Parere su l'architettura*, Roma, 1765; in G.B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, SugarCo, Carnago, 1993; tavole annesse in <http://arachne.uni-koeln.de>, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/>.

PIRANESI, Giovan Battista, *Diverse maniere d'adornare i Cammini: ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, Roma, 1769 (<https://archive.org/details/Diversimaniered00Pira>); *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia, e Toscana*, in G.B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, SugarCo, 1993.