

SULLA RICERCA DELLE POSSIBILITÀ *IMPOSSIBILI*

Paola Ferraris

Chiudevo la redazione del precedente intervento a Brera¹ dichiarando come la mia ricerca nella storia (della città ma non solo) non intende limitarsi alla critica, ma individuare e rilanciare come *attuali* certe ricerche di possibilità che sono state proposte come tali: neanche solo le possibilità sperimentate, troncate e sconfitte o dirottate, dell'avanguardia quando ha potuto provare a cambiare il suo tempo (di cui ho scritto *Sulla storia in rapporto con l'evento*²). Partendo dal presente, ora ho trovato necessario esaminare come possa essere una ricerca nella *stasi*: nel senso dei Greci, crisi stagnante che blocca il cambiamento, e di Retz, che causa il torpore nelle società che la soffrono³. Questo volevo suggerire mettendo in appendice la dedica del *Campo Marzio* scritta da Piranesi e un epigramma di Marziale sulle possibilità a lui negate di perseguire nel Campo Marzio una vera vita: ma non per indicare nel Settecento le condizioni ideali della ricerca, e nell'Impero la sua negazione, piuttosto due momenti culminanti di *progresso*, sperimentati però da Piranesi e da Marziale come *decadenza* delle possibilità di cambiare la città e la vita, ma ricercandone le possibilità *impossibili*. Riparto da quel che fece Piranesi, che mi pare concentrare le questioni della ricerca meglio di una formulazione in concetti, proponendo una sorta di esperimento *ad hominem* in cui lo straniamento, l'impossibilità di identificarsi e di imitare, potrebbero rendere più efficace il confrontarsi adesso.

Piranesi dedica il libro *Il Campo Marzio dell'antica Roma* (1762) all'amico architetto Robert Adam: è la sua seconda dedica "alla pari" ad un sodale nella ricerca, dopo aver cancellato dalle *Antichità Romane* la dedica a Lord Charlemont e pubblicate le lettere in cui rivendica la sua libertà da chi gli voglia far da padrone, e dopo essersi reso editore indipendente delle sue opere con una stamperia propria. Ma la prima dedica a un amico è degli anni di difficile sussistenza a Roma, per la *Prima parte di Architetture e Prospettive* del 1743, al capomastro muratore Nicola Giobbe⁴: «Più di tutto però io conosco di dovere agli insegnamenti vostri, avendomi Voi non solo di ogni rarità di questo genere antica, o moderna, che si ritrova in Roma fatto osservare le più singolari bellezze a parte a parte: ma con gli esempi de' vostri eccellenti disegni ancora dimostrato, come si possa in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori». Nicola Giobbe ha quindi mostrato a Piranesi quel che traeva di nuovo dalla ricerca storica ma non poteva realizzare, anzi manteneva privato per non compromettere la sua professione: e Piranesi gli scrive di aver capito che «altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in questa parte sopra l'Architettura; e per sottrarla altresì all'arbitrio di coloro, che i tesori posseggono, e che si fanno a credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima». Consapevole dell'impossibilità di agire per cambiare l'architettura nel presente, però si dichiarerà sempre architetto (non incisore-*artista* né archeologo-*scienziato*, come invece era rinomato) e pubblicherà le sue ricerche in disegni dati come stimoli per una città diversa. Quando arriva a delineare il Campo Marzio, nella sua dedica affronta subito il perché della ricerca: esplorare nel tempo come nello spazio, i costumi, le organizzazioni sociali, i monumenti e le città, è considerare le diverse possibilità umane in vista di un nuovo uso, o almeno *disegno*, per il presente: e «non v'è chi non vegga, quanto piacere ne ritraggono quelli, che lo intraprendono, quanto utile gli altri», benché ci si debba «molto affaticare» senza che il risultato sia mai «perfettamente compiuto». Così rivendica l'"utilità" di comunicare insieme al "piacere" di fare la ricerca, nonostante questa sia una *fatica* senza fine e senza garanzia di stimolare eventualmente altri: un'immagine di esplorazione senza fine è stata vista da diversi scrittori dell'Ottocento nelle *Carceri*, che perlomeno Thomas de

1 24th International Congress of the IAEA. *Comunicazioni e ricerche*, Brera Academy Press 2018, a cura di R. Galeotti

2 In «Rivista di Psicologia dell'Arte», XXV, 15, 2004, e www.abbastanzanormale.it

3 Mogens H. Hansen, *La démocratie athénienne*, Les Belles Lettres, Paris 2003, pp. 67, 275, 347; cit. in Fabrice Wolff, *Qu'est-ce que la démocratie directe?*, Éditions Antisociales, Paris 2010. Cardinal de Retz, *Mémoires* (1658-1664 circa), Gallimard, Paris 1956; trad. it. a cura di S. Balduzzi, prefaz. di S. Romano, Laterza, Roma-Bari 2001

4 S. Gavuzzo-Stewart, *Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe*, n. 4, 2012 (<http://italogramma.elte.hu>)

Quincey, Charles Nodier, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Victor Hugo⁵ non riducono a luoghi di reclusione. Infatti, lo spazio delle *Carceri* non è finito e conchiuso, ma un labirinto di passaggi e scale, e sulle scale essi immaginano Piranesi o personaggi dei loro racconti, in un'impresa disperata di ascesa senza fine: classificandola come monomania, eroica e nobile ma ascetica, autosacrificale⁶; come fatica inutile che irrita e stordisce, o più spesso come allucinazione dovuta a una febbre fisica e mentale (del resto anche dei contemporanei ritenevano Piranesi abbastanza pazzo-maniacale⁷). Anche la *Pianta di un ampio e magnifico Collegio* (1750), coeva alle prime edizioni delle *Carceri* e unico progetto di Piranesi per un edificio completo e conchiuso (perché rispondeva al compito del Concorso Clementino per gli architetti, ma pubblicato senza presentarlo, mentre un abbozzo di testo è rimasto nei suoi taccuini di appunti e schizzi⁸) è occupata in tutto il suo centro da un insieme di scale, «assomigliante a un laberinto magnifico et alto»: «così tutta l'opera è recinto alla scala», e questo «cortile si potrà chiamare il centro delle arti e scienze» al cui studio il Collegio era destinato. Quel dedalo di scale non è dato da contemplare, ma per «grande recreazione e diletto», eppure proprio «in tal maniera veggonsi la fabrica fabricata per le scienze e non le scienze per la fabrica», così non ingabbiate nei loro spazi-funzioni disciplinari. Anche nella dedica del *Campo Marzio* vien detto che l'Impero lo edificò «per introdurre nel popolo il piacere»: con una *decadenza* dalle virtù e libertà repubblicane, che però Piranesi adotta dialetticamente, come un possibile spazio della ricerca che non sia ridotta all'utilità di scopi prefissati. Già Marziale aveva visto il Campo Marzio reale come un luogo non vincolato alle funzioni sociali, che lo riducevano a *cliente* dei potenti per la sopravvivenza, impedendogli di «vivere veramente» di meditazioni e di incontri in quella parte di città: una possibilità di cui denunciava l'impossibilità, e poi la perdita per vivere più indipendente in provincia. Ma Piranesi trova il Campo Marzio ricoperto più del resto di Roma dalla città *moderna*, e se confronta per primo gli scarsi avanzi con le fonti antiche, per dare un montaggio di tutto quel che «di magnifico, e di piacevole essersi potuto inventare nel corso di tanti secoli» trasporta e rielabora, come dichiara nella dedica, la varietà di spazi *senza scopo* e intercomunicanti della Villa Adriana⁹, per un *disegno* di città possibile in confronto con quel che era impossibile fare nella città presente, e nell'architettura del suo tempo. Nella Roma del Settecento infatti gli architetti «s'impiegano come impresari del teatro» (annota in un taccuino): «al giorno de oggi è lasciata ad occhio tutta la mostra dell'opera e le parti vengono fatte risplendere, come porte e finestre, con tali invenzioni fino di 5 frontespizi uno sopra l'altro», riducendo le invenzioni plastico-spaziali di Borromini a un repertorio di ritmi per le facciate. Confrontando le sue *Vedute di Roma* - o guardandole dal vero - con il suo *Campo Marzio*, nelle prime l'architettura è uno scenario di monumenti, palazzi e chiese che fanno da sfondo a piazze o fiancheggiano prospettive di strade: mentre nel *Campo* i monumenti, le aree verdi, gli specchi d'acqua, non risultano separati tra loro ma compongono un labirinto di passaggi entro cui, com'è stato notato, non si distinguono le strade¹⁰. Walter Benjamin che ha individuato nei *passages* tra case e strade della Parigi fine Ottocento una immagine dialettica di possibilità, primi mondi del lusso commerciale e «salotto» popolare nella loro decadenza, vede questo “fuori” in cui si può entrare “dentro” come luogo di vita della popolazione nella città reale, dove i *passages* sono un'eccezione: Piranesi che vede la città farsi scenario, propone una città di *passaggi*. In una Roma dove la popolazione abitava le strade ma solo per fare da spettatore, o le usava come appendice delle case nelle funzioni di sopravvivenza, questo disegno trae dalla storia delle possibilità per un rapporto con l'architettura che sia diverso dalla contemplazione come dall'utilizzazione abitudinaria.

5 Luzius Keller, *Piranèse et les poètes romantiques*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 18, 1966, pp. 179-188 (http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2316)

6 Charles Nodier, *Piranèse. Contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Paris 1837, pp. 167-204 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113256v/f174.image>)

7 Giovanni Ludovico Bianconi, *Elogio storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma*, 1779 (www.horti-hesperidum.com/writable/Bianconi-1779.pdf), e altri già in vita in epistolari

8 Pubblicato in *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità* fin dalla prima edizione del 1750 (*Opere varie di architettura prospettiva [...]*Piranesi_Giambattista_bpt6k312095c.pdf), ma v. anche l'edizione del 1761 (http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b19842788). Taccuini editi a cura di Mario Bevilacqua, *Piranesi. Taccuini di Modena*, Artemide, Roma 2008 (saggio introduttivo in www.academia.edu)

9 Villa Adriana è stato il *labirinto* più a lungo esplorato da Piranesi, che ne ha disegnato la pianta (poi edita nel 1781)

10 Joseph Connors, *Piranesi e il Campo Marzio: il Corso che non c'era*, Jaca Book, Milano 2011

Benjamin ha distinto il rapporto con l'architettura come *tattico*, e esperibile dalla collettività nella *disattenzione*¹¹, cioè nel viverci dentro: non solo ottico, di contemplazione individuale, come con le opere d'arte; però la città riduce il rapporto tattico entro funzioni e dà l'architettura come spettacolo. Piranesi può solo dare il disegno di spazi che, fuori dal privato e dalle funzioni sociali, pure sono fatti per entrarci dentro in un rapporto *tattico*, che però è di immaginazione individuale - come è stato provato nelle *Carceri* e si può sperimentare nel *Campo Marzio*: dove la *disattenzione* diventa una ricerca attiva ma senza scopo prefissato, che non arriva ad esaurire le possibilità in *una* città. Infatti chi ha provato a osservare il *Campo Marzio* senza ridurlo a quel che ci si aspetta di trovare, ha dovuto affrontare una «forest» «crowded» e «packed» di «interlocking forms», tale che «it is difficult to capture it in one glimpse»¹², e bisogna immergersi in un'esplorazione di rapporti in cui si passa dal cogliere *passaggi* grafici all'immaginarli reali, ma senza poter dedurre dal disegno un sistema di percorsi o di strutture in alzato; anzi Piranesi «breaks the fiction through the details of the representation», la stessa pianta è disegnata con tratti *moderni*, interrotti ai margini, su una lastra *all'antica*, spezzata, così non si dà come rilievo archeologico né come progetto compiuto di città. Il tentativo di analisi geometrico-compositiva di Angelo Marletta¹³, che ha cercato nell'insieme del *Campo Marzio* un ordine nel disordine e non solo singoli schemi progettuali, individua dei «microsistemi complessi» che vanno al di là dei singoli monumenti, ma deve concludere che sono organizzati per contiguità e gemmazione aperta di elementi senza gerarchia fra di loro, e con una «coincidenza tra spazi interni e esterni» che fa perdere ogni unità formale, moltiplicando i loro rapporti. Rapporti che non si possono neppure contemplare come un insieme di ritmi decorativi, la nuova unità a cui tende il disegno di edifici e città nel Settecento: perciò stimolano un'esplorazione *involontariamente creativa*, una ricerca che coglie possibilità sempre diverse e diverse per ciascuno. Anche nei disegni delle *Diverse maniere d'adornare i Camini*¹⁴, arredi *moderni* portati al di là della funzione, non è possibile subordinare le parti a un'unità ritmica di decorazione: montaggi di forme *antiche* che Piranesi dichiara non simboliche, perciò non decifrabili come scenario mitologico, e non imitazioni-di-natura da contemplare; così bisogna entrare nell'intreccio dei loro rapporti, non citazioni storiche (come nel postmoderno), né sculture, né sfondo ornamentale al quotidiano. Ma pure l'apparente opposto dell'*ornato abbondante*, le tavole che disegnano *strutture nude*, danno la stessa sollecitazione a esplorare entro i rapporti, che sono tecnici ed estetici insieme, al di là delle funzioni: le quali non hanno mai determinato a ripetere ovunque e sempre le stesse soluzioni, Piranesi lo sostiene vivacemente nel *Parere su l'Architettura*¹⁵, dimostrando che non esiste nessun passato ideale, ma neppure si possono considerare i cambiamenti storici come un progresso lineare. Perciò nella dedica del *Campo Marzio* Piranesi sospende il giudizio sul valore del “cambiamento”: difendendosi dall'aver inventato a suo capriccio, perché chi osserverà i rilievi delle antiche ville e sepolcri «non ritroverà inventate più cose da' moderni, che dagli antichi contra le più rigide leggi dell'architettura», che sia questa libertà o decadenza. Già nelle *Antichità Romane*¹⁶ aveva scritto, del Mausoleo di Adriano e Ponte Elio, sia in positivo che «Chiunque esaminerà le parti interne ed esterne di questi edifici, acquisterà delle bellissime cognizioni dell'architettura... e si avvederà nello stesso tempo che gli antichi hanno posto maggiore studio e fatica nel lavoro interno che al di fuori delle loro fabbriche» (pure «spesso ancora innalzate per ostentazione di lusso che per necessaria pubblica comodità, sicome per avventura si potrebbe dire delle presenti»), sia che: «Certamente in quel tempo la buona architettura facendo gli ultimi sforzi per trovare cose nuove, cominciò a deviare. Indi sempre più decadendo col decadere del tempo e dell'Imperio, invasa l'Italia da barbare

11 In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1966, pp. 44-46

12 Heather Hyde Minor, *Piranesi's Lost Words*, The Pennsylvania University Press 2015 (Campo Marzio, pp. 82-114)

13 Angelo Marletta, *L'arte del temperare. Storia e progetto nell'opera "Il Campo Marzio dell'antica Roma" di G. B. Piranesi.*, Tesi di dottorato, Università di Catania, 2011(pdf in: <http://archivia.unict.it/handle/10761/944>)

14 *Diverse maniere d'adornare i Camini: ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, 1769 (in <http://archive.org>)

15 In *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette littéraire de l'Europe (...)* & *Parere su l'architettura, con una prefazione ad un nuovo trattato della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne' tempi antichi*, Roma 1765 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1765>)

16 *Antichità Romane*, 1756, tomo I, tavola 7: trascrizione dell'indice e delle principali didascalie in Giulio Cressedi, *Un manoscritto derivato dalle «Antichità» di Piranesi (Vaticano Latino 8091)*, Palombi, Roma 1975, cit. pag. 74

genti, si trasformò affatto e barbara divenne». Così la Roma imperiale, per quelle ultime *sforzate* novità formali, avrebbe già in sé una “decadenza”, da confrontare con la “barbarie” medievale e con la “decadenza” scenografica del Settecento. Però nelle stesse *Antichità Romane* aveva inserito la medievale Casa di Nicolò di Rienzo, come «fabricata nel XIV secolo con gentilissime spoglie di edifizii antichi. Ella per la bizaria di sua costruzione e per l'unione ben accordata delle dette spoglie fu la meraviglia de suoi tempi (...) Da lei presero motivo gl'architetti del secolo XVI di concepir nuove idee ne soprornati delle colonne», e di essa aveva annotato nel taccuino: «La decadenza del buon gusto dell'architettura o sia sesto ordine dal quale deriva il gusto (passaggio dell'architettura) barbaro fondato su le rovine degli Egizi Greci e Romani (...). Non ci rimane altro monumento che questo cioè da un passaggio all'altro. Da qui poi ne nacque un'altra volta il (buon) cativo gusto del Boromini et altri che esaminarono di bel nuovo l'architettura». Dato che annota pure: «vediamo che gli antichi son tutti vari, che certezze onde ne' principi nell'architettura non si danno», così come nella *Magnificenza e architettura de' Romani* e nel *Parere su l'Architettura* volge in paradosso ogni pretesa di riduzione a un modello, già dai testi si può azzardare un'interpretazione: che proprio quell'*esaminare di bel nuovo* le possibilità dell'architettura può aprire dalla decadenza, osando una *barbarie* contro il “buon gusto”, un passaggio oltre la crisi stagnante che Piranesi coglie al culmine del *progresso* in funzioni e decorazioni. Ma è nelle tavole del *Campo Marzio*, della *Magnificenza*, del *Parere* e dei *Camini* che Piranesi ha praticato quella *barbarie*, entrando dentro la babele delle invenzioni e dei rapporti storici (la stessa architettura romana come frutto del riesame di Egizi, Etruschi, Greci) in una ricerca senza scopo prefissato: che lo porta al di là dei principi dell'*ordine nella varietà* che non si azzarda a negare pubblicamente; però difende lo scacco della Torre di Babele come apertura alle diverse possibilità umane, e stimola a percepirle quando sono *impossibili*.

Arthur Rimbaud, nella sua ricerca dei «segreti per cambiare la vita», ha espresso più crudamente la dialettica tra l'immaginazione dei possibili e la loro impossibilità, anche e proprio scrivendo di *Città* nelle sue *Illuminazioni*¹⁷: come dà vividamente l'immagine di città fatte dai sogni di ogni tempo e luogo, «questa regione da cui vengono i miei sonni e i miei minimi movimenti», così deve metterla in saldo come «atmosfera personale» pronta per essere rivenduta al «turista ingenuo, lontano dai nostri orrori economici», col diventare *magia* scenografica borghese che esaurisce ogni altrove. Piuttosto, la Londra reale è stata per lui un altro Campo Marzio, ideato dalla «barbarie moderna» ma vissuto come un labirinto che sembrava aperto a sperimentare possibilità inedite di vita; per dover constatare che era impossibile *entrarci dentro* a vivere la propria ricerca reale, più che nelle immagini delle *Carceri* che è sembrato evocare¹⁸: «in alcuni punti dalle passerelle di rame, dalle piattaforme, dalle scalinate che girano intorno ai mercati coperti e ai pilastri, ho creduto di poter giudicare la profondità della città! È il prodigio di cui non ho potuto rendermi conto: quali sono i livelli degli altri quartieri sopra o sotto l'acropoli? Per lo straniero del nostro tempo è impossibile identificarli». Così ha subito lo scacco della ricerca di possibilità impossibili, ma questa è stata la sua libertà, diversa dalla *libera adesione* alla scelta tra i luoghi esistenti e tra le possibilità date¹⁹.

La città, antica e moderna, stimola alla ricerca ma non dà la libertà di viverla, anzi ricatta ad ogni tipo di dipendenza per sopravvivere: le condizioni della ricerca non si scelgono, però risulta che è *possibile*, come unica libera scelta, anche quando cambiare la vita e la città presenti è *impossibile*. Una ricerca in pura perdita, che può anche dover perdere la città senza sperare di meglio altrove? Sarebbe perduta di certo, se non ha evitato di ingannare se stessi e gli altri, come i «poeti sereni» (ma di «una triste serenità biliosa») che Raoul Hausmann addita in un manifesto *dada* del 1919²⁰: «Perché val meglio essere commerciante che poeta? Il commerciante truffa sfacciatamente e solo gli altri, il che è in regola col codice morale borghese. Il poeta truffa se stesso, quando parla per tutti». Il che è altrettanto in regola con la morale del *trovo quello che cerco*, in arte come in scienza.

17 Datate entro il 1875, pubblicate da Verlaine nel 1886: i rimandi sono a *Villes, Solde, Soir historique, Villes II*

18 Secondo l'analisi e antologia di interpretazioni in http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/les_illuminations.htm

19 Così lo introduce un poeta contemporaneo: Yves Bonnefoy, *L'impossibile e la libertà*, Marietti, Genova 1988.

20 R. Hausmann, *Courrier Dada*, 1958, ed. Allia, Paris 1992, *Pamphlet contre le point de vue de Weimar*, cit. p. 35.

Bibliografia

- BENJAMIN, W. (1927-1940), *Das Passagenwerk*, ed. postuma 1982; trad. it. *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000 (in *Opere complete*) e 2002.
- BENJAMIN, W. (1937), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 6; trad. it. in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- BEVILACQUA, Mario (2008), *Piranesi. Taccuini di Modena*, Artemide, Roma (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 (1779), *Elogio storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma, 1779* (www.horti-hesperidum.com/writable/Bianconi-1779.pdf).
- BONNEFOY, Yves (1961), *Rimbaud*, Éditions du Seuil, Paris 1961; trad. it. *L'impossibile e la libertà*, a cura di Gabriella Caramore, Marietti, Genova 1988.
- CONNORS, Joseph. (2011), *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, Jaca Book, Milano.
- DE MUSSET, Alfred (1853), *La Mouche*, in *Œuvres complètes*, Tome VII, pp. 291-345, Charpentier 1888.
- DE QUINCEY, Thomas (1821), *Confessions of an English Opium Eater*, London (ed. in volume 1822).
- FERRARIS, Paola (2004), *Sulla storia in rapporto con l'evento*, «Rivista di Psicologia dell'Arte», XXV, 15.
- GALEOTTI, Roberto (2018), *24th Int. Congr. of the IAEA. Comunicazioni e ricerche*, Brera Academy Press.
- GAUTIER, Théophile (1846), *Le club des Haschischins*, in «Revue des deux Mondes».
- GAUTIER, Théophile (1866), *Mademoiselle Dafné de Montbriand*, in «Revue du XIX^e siècle».
- GAVUZZO-STEWART, Silvia (2012), *Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe*, in «Italogramma», 4 (<http://italogramma.elte.hu>).
- HANSEN, Mogens H. Hansen (2003), *La démocratie athénienne*, Les Belles Lettres, Paris.
- HAUSMANN, R. (1958), *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris; Éditions Allia, Paris 1992.
- HYDE MINOR, Heather (2015), *Piranesi's Lost Words*, The Pennsylvania University Press.
- HUGO, Victor (1856), *Les Mages*, in *Les Contemplations*, Paris.
- KELLER, Luzius Keller, (1966), *Piranèse et les poètes romantiques*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 18, (http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_NUM_18_1_2316.pdf).
- MARLETTA, A. (2011), *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. (archivia.unict.it/).
- MONTESQUIEU, C.-L. (1757), *Essai sur le goût*, in *Encyclopédie*, tomo VII; trad. it. *Saggio su gusto*, Abscondita, Milano 2006 (www.montesquieu.it/biblioteca/Testi/Saggio_gusto.pdf).
- NODIER, Charles (1837), *Piranèse. Contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Paris (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113256v/f174.image>).
- PIRANESI, G.B. (1750), *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità*, Roma (*Opere varie di architettura prospettiva [...] Piranesi Giambattista bpt6k312095c.pdf*).
- PIRANESI, G.B. (1756), *Le Antichità Romane*, tomi I, II, III, IV; in <http://arachne.uni-koeln.de>.
- PIRANESI, G.B. (1761), *Della Magnificenza e architettura de' Romani*; in G.B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, SugarCo, Carnago 1993; con le tavole in <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1761>.
- PIRANESI, G.B. (1762), *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, edito dall'autore, Roma; tavole complete in <http://foto.biblhertz.it/exist/foto/obj08079559>, icnografia totale e ulteriormente ingrandibile per parti in <http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/14729372?buttons=y>.
- PIRANESI, G.B. (1765), *Parere su l'architettura*; 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, G.B. (1769), *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 (<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.
- RETZ, Cardinal de, *Mémoires* (1658-1664 circa), Gallimard, Paris 1956; ; trad. it. a cura di S. Balduzzi, prefaz. di S. Romano, Laterza, Roma-Bari 2001.
- RIMBAUD, Arthur (1875), *Illuminations*, in «La Vogue», 1886, prefazione di Paul Verlaine; testi, analisi, antologia critica in http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/les_illuminations.htm.
- WOLFF, Fabrice (2010), *Qu'est-ce que la démocratie directe?*, Éditions Antisociales, Paris 2010.

DOCUMENTI

G.B. Piranesi, *Parere su l'architettura. Dialogo di Protopiro e Didascalò, 1765*²¹

(...)

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 enimma per gli occhi, come un poema confuso lo è per la mente*²². 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'Architettura²³. (...)

(...)

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'accorgete, 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, obietterò 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? (...)

21 Introdotto così in conclusione della prima parte dello stesso libro, intitolata *Osservazioni sopra la lettera del signor Mariette...* (critica rispetto a *Della Magnificenza e Architettura de' Romani*, 1761): «Se poi volete saper la cagione per cui, non i Romani, come voi dite, ma i Greci; e quelli non in Roma, ma in Grecia, incominciarono da una *belle et noble simplicité* [l'arte classica secondo Winckelmann, 1755] a cadere in una maniera *qui ne tarda pas à devenir ridicule et barbare*, ascoltate ciò che in questi giorni si son detti fra loro, un amico del Piranesi, e un certo Protopiro, che però aveva letto l'Opera dell'istesso Piranesi, per via di certi disegni di sua invenzione, che egli sta attualmente facendo *d'une maniere ridicule et barbare*.» Qui Piranesi assume la *barbarie* come ricerca in e oltre ogni decadenza.

22 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* percettivo-cognitiva, ma si difenderà dalla *confusione*.

23 In effetti Montesquieu tratta soprattutto di 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 l'oggetto dev'essere semplice, unico, completo, e le parti subordinate al tutto.

(...)

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.

D. - Il sofisticò 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 dovranno 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 infraccidarle? 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 rappresentar i tetti degli edifici, 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 edifici 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.

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 vuole²⁴. Or, per tornare a quel che io vi diceva, non è egli vero, che voi altri dettate all'Architettura delle leggi, che ella non ha mai avuto? Non v'ho io detto, che a fare un edificio secondo que' principi che vi siete posti in capo, cioè di far tutto con ragione e verità, ci vorreste ridurre a stare in tante 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'universo²⁵.

P. - Avete finito? Posso parlare una volta?

D. - Ne avrò di grazia.

P. - *Est modus in rebus*, dice Orazio: tutti gli estremi son viziosi, dice il proverbio. (...)

D. - Dunque volete che vi meni buono, che le maniere dettate da Vitruvio siano ragionevoli? Che imitino la verità?

P. - Ragionevoli, ragionevolissime, in paragone di quella sfrenata licenza, che oggidì si usa nell'operare.

D. - Ah! ragionevoli, in paragone di ciò che si usa? Dunque togliete ciò che si usa, e la vostra ragionevolezza è bell'e ita. La critica che mai si ristà, anche allora vorrà la sua; e mancandole quel largo campo ch'ell'ha di sfogarsi con quel che si usa, si rivolgerà contra quel poco, che ammettete voi altri. Dite pure, allora, che tutti gli estremi son viziosi, che il troppo rigore è un eccesso d'ingiuria; nonpertanto (...), se mi tacciate di rigoroso, conciossiaché, nell'avanzarmi troppo con la critica, io vi riduca alle capanne, che le genti non han gusto di abitare, voi sarete tacciati d'una monotonia d'edifizj ugualmente odiata dalle genti.

P. - D'una monotonia?

D. - D'una monotonia; d'un'architettura che sarebbe sempre quella, sì: e da quegli architetti singolari che vi credete di essere, diventereste ordinarj ordinarissimi. (...)

P. - Io non dico, che si abbia a usar altro, che quelle prime maniere; non biasimo il desiderio che i successori di que' primi architetti ebbero di farci vedere delle novità; biasimo la qualità di codeste novità, e gli architetti che han fatto, e fanno a chi può più trovarne.

D. - Volete dire i Bernini, i Boromini, e quanti altri hanno operato senza pensare, che gli ornamenti debbono nascere da ciò che costituisce l'Architettura; ma in costoro chi vi credete di biasimare? (...) Biasimate quella moltitudine di professori che, da quando fu inventato un tal genere d'Architettura, finché non restò sepolto dalle rovine, fece sempre così: di quella moltitudine che, dopo risurto codesto genere, non seppe né ha saputo fare altrimenti. (...)

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'e 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:

24 Cioè il *prototipo unico* tecnico-funzionale si può solo ripetere, e già ricombinarne gli elementi *deriva* nel molteplice.

25 Lo stesso Montesquieu andava al di là delle ipotesi di *razionalizzazione* delle città: «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». Più tardi Ledoux (1804) proporrà di rifondare una società armonica lontano dai *mali* delle città.

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 continua²⁶. (...) 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 Signore²⁷: talché voi altri non solamente sareste Architetti ordinarj ordinarissimi, com'io v'ho detto poc'anzi, ma da meno de' muratori. Imperocché questi dal porre in opera sempre una cosa²⁸, oltre che la imparerebbono a mente, avrebbono di più di voi altri il vantaggio del meccanismo: anzi finireste affatto di essere Architetti; imperocché i padroni, qualora volessero fabbricare, sarebbero sciocchi a chieder anche dall'Architetto quel che con tanto meno di spesa potrebbero avere dal muratore. (...)

(...)

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 edifizj²⁹. 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: piacciono per esempio nel poeta questi e quegli ornamenti, come ti lodano, veduti in tante statue d'un bravo artefice i piedi d'un Cupido, le gambe d'un Adone, il viso d'una Venere, le braccia d'un Apollo, il petto d'un Ercole, il naso d'un gigante, ec. Ma accattate un po' da queste diverse statue, stature, e naturalezze, sì fatte parti, e ponetele insieme; che ne risulterà? Una statua ridicola, un mostro che vi ributta. Difetti simili a questi, son quelli ch'io non approvo nell'Architettura. Si veggono quasi per tutto parti in se stesse pregevoli, ma insoffribili quando elle sono accozzate insieme; perché ne presentano il molto pregiudicato dal poco, il grave dal leggiere, il maestoso dal piccolo e dal meschino³⁰. (...) Gli occhi, si risponde, non sanno dilettersi di più cose poste loro davanti in un medesimo tempo³¹; 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. Quindi ha preso il Montesquieu cagione di dire, che un edificio carico d'ornamenti, è un enigma per gli occhi; come un poema confuso lo è per lo spirito.

26 Questa è la struttura portante, nella quale il variare delle proporzioni è limitato staticamente, e così otticamente: ma nelle tavole del *Parere* anche questi "ordini" sono sovrapposti e intersecati, a comporre con le parti "ornamentali", elaborate come visivamente *strutturali*, un'unica struttura: che è costruibile, però secondo l'*ordine* della *barbarie*.

27 J.D. Leroy, *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, Paris 1758, obiettivo polemico della *Magnificenza*.

28 Che sarebbe *sempre una cosa* anche col variare delle proporzioni e degli ornamenti, come detto sopra: da ciò, e dal *Campo Marzio*, si può inferire che l'esigenza del cambiamento non riguarda soltanto l'ornato, né tanto meno solo le facciate (a colonne, a pilastri, a parete continua, queste e tutte le aperture decorate quanto si voglia), cioè non solo la struttura visiva che Piranesi dà da esplorare, ma gli spazi che sarebbe possibile esplorare *attivamente-tatticamente*.

29 Montesquieu sostiene infatti la *curiosità*: «Il nostro animo è fatto per pensare, ossia per apprendere; ora, un simile essere deve avere della curiosità: poiché tutte le cose sono incatenate e ogni idea ne precede una e ne segue un'altra, non si può godere la vista di una cosa senza desiderare di vederne un'altra», così che «è necessario mostrare all'animo cose che non ha mai visto; occorre che il sentimento offertogli sia diverso da quello che ha appena provato.» Ma, oltre a porre condizioni per l'intelligibilità della successione, tutto ciò vale solo per le arti *sequenziali*.

30 Piranesi critica quella subordinazione di parti ad altre, che ne sminuisce alcune e le compromette tutte: come nel gotico, e nelle facciate del Settecento, dove le grandi partizioni scompaiono sotto il ritmo di minuziose decorazioni, oppure le statue spiccano per posa e dimensioni come su una scena teatrale. Mentre sperimenta nel *Parere* e nei *Camini* come tutte le parti possano avere lo stesso rilievo, non ciascuna per sé ma per costituire una struttura visiva.

31 È Montesquieu, per cui «come è necessario che l'oggetto da cogliere con un solo colpo d'occhio sia semplice, è anche necessario che sia unico (...). È naturale che un tutto sia compiuto»: Piranesi qui prova a confutare almeno il pregiudizio che una struttura visiva vada colta tutta insieme, e non esplorata nelle sue parti, struttura ed ornamenti.

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 (...). Ditemi, qual pesa più di queste due ragioni? la mia, o quella di cotesti Signori? L'una e l'altra è vera, mi risponderete, ed io ne convengo; ma vi sarebbe mai verun mezzo di conciliarle³²? Di far che gli occhi nel mirare un edificio carico d'ornamenti, non avessero a vedersi davanti un enimma? (...) dopo che avete osservata la colonna Trajana, piena zeppa di bassorilievi anch'essa da cima a fondo, e nel piedistallo? (...) Il poco risalto di essi ha conciliato la mia con la ragion di voi altri. L'Architettura della colonna consistente nelle definizioni de' membri, che la compongono, non riceve la minima alterazione dalla sovrapposizione, e dallo sporto degli ornamenti.

Vorrà poi quel tale adornare un edificio con ornamenti di gran risalto?³³ 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. (...)

Intanto ecco avverate alcune di quelle conciliazioni delle parti col tutto, le quali giudico doversi rinvenire ed osservare non solamente in questi attributi dell'Architettura, ma in tutti gl'ornamenti co' quali un s'immaginerà di comporla. 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 eglino, 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. (...)

32 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 piacere a disposizioni organiche, toglie di mezzo i cambiamenti storici che Piranesi indaga e ricerca: ma accetta di misurarsi con le condizioni per non fare un'architettura di *messinscena*.

33 L'esempio della colonna Trajana si limitava alla coesistenza di struttura e decorazione su diversi piani di visione: ma le tavole del *Parere* (e dei *Camini*), mostrano ben altro, degli elementi tutti *di gran risalto*, che siano pareti, colonne, pilastri, figure a tutto tondo o a rilievo (tenuto basso solo quando si estende in un fregio). Nel testo Piranesi sembra accettare un ordinamento gerarchico dei rapporti tra le parti, per difendersi dalla *confusione*: nelle tavole, tutte le parti per quanto sovrapposte e intersecate risultano in rapporto, non sculture a sé stanti «per fare la figura primaria» (come nella teatralità barocca), e ci sono simmetrie; ma non si percepisce per livelli distinti e subordinati di visione (come invece nella decorazione pittorica romana, poi 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 del *Parere* per i «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 Jonico, 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 glielle 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 al di là della sopravvivenza sono già struttura spaziale-visiva “non naturale”, e le parti *straniere*, intese da Piranesi come visivamente strutturali: in questo *ordine* non è stabilita la successione per percepire, ma la si crea attivamente.