



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea triennale in
Progettazione e gestione del turismo culturale

MONUMENTI, PROSPETTIVE E ARCHITETTURE NELLE INCISIONI DI GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: UNA PROPOSTA DI ITINERARIO TURISTICO A PARTIRE DALLE “VEDUTE DI ROMA”

Relatore:

Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda:

Elena Bortoluzzi

Matricola: 1234800

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
1. BIOGRAFIA DI GIOVANNI BATTISTA PIRANESI	p. 4
1.1. La gioventù veneziana (1720-1740)	p. 4
1.2. Il primo soggiorno di Piranesi a Roma e le prime esperienze lavorative autonome (1740- 1743 ca.)	p. 5
1.2.1. L'apprendistato presso Giuseppe Vasi e l'introduzione all'incisione	p. 5
1.2.2. 1743: <i>La Prima Parte di Architetture e Prospettive</i> e la prima partenza da Roma	p. 6
1.3. I due soggiorni veneziani del 1744 fino al 1747	p. 7
1.4. Il ritorno definitivo a Roma e le opere maggiori (1747 -1758)	p. 7
1.5. La figura di Lord Charlemont	p. 9
1.6. Il rapporto tra la famiglia papale dei Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi (1758-1769)	p. 10
1.6.1. Giovanni Battista Piranesi come architetto: il complesso di Santa Maria del Priorato (1764- 1766)	p. 11
1.7. L'ultimo decennio di vita di Giovanni Battista Piranesi (1768-1778)	p. 13
1.7.1. L'ultimo viaggio di Piranesi: i templi di Paestum (1777)	p. 14
1.7.2. Gli ultimi mesi di vita e la morte (1778)	p. 15
2. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI COME ARTISTA	p. 23

2.1. Giovanni Battista Piranesi tra Neoclassicismo e Preromanticismo	p. 23
2.2. La tecnica dell'acquaforte	p. 24
2.3. L'impianto stilistico delle incisioni piranesiane	p. 27
2.4. Le serie di opere di maggior successo: la <i>Prima parte di Architetture e Prospettive</i> (1743), le <i>Carceri</i> (1749,1761), le <i>Vedute di Roma</i> (1745-1778)	p. 28
2.4.1. <i>La Prima Parte di Architetture e Prospettive</i> (1743)	p. 28
2.4.2. <i>Le Carceri</i> (1749, 1761)	p. 29
2.4.3. <i>Le Vedute di Roma</i> (1745-1778)	p. 31
2.5. Il Piranesi architetto: il complesso di Santa Maria del Priorato a Roma (1764-1766)	p. 32
2.5.1. La facciata	p. 34
2.5.2. L'interno	p. 35
3. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI E L'ARTE DEL SUO TEMPO	p. 41
3.1. Il <i>Della Magnificenza ed Architettura de' Romani</i> (1761) e la disputa con i filelleni	p. 41
3.2. Giovanni Battista Piranesi e il rapporto con l'arte egizia	p. 45
4. SELEZIONE DELLE OPERE DI GIOVANNI BATTISTA PIRANESI PER LA COSTRUZIONE DI UN ITINERARIO TURISTICO	p. 50
4.1. Selezione dalle <i>Vedute di Roma</i>	p. 50

4.1.1. <i>Veduta di Campo Vaccino</i>	p. 50
4.1.2. <i>Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo</i>	p. 51
4.1.3. <i>Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia</i>	p. 52
4.2.I progetti di Santa Maria del Priorato	p. 53
4.2.1. L'esterno: il prospetto della piazza e il progetto della facciata	p. 53
4.2.2. L'interno: il disegno della volta della chiesa e il disegno dell'altare maggiore	p. 54
5. CONFRONTO TRA I LUOGHI DI ROMA RAFFIGURATI DA GIOVANNI BATTISTA PIRANESI NEL SETTECENTO E GLI STESSI AL GIORNO D'OGGI: UNA PROPOSTA DI ITINERARIO TURISTICO	p. 60
5.1.Presentazione dell'itinerario turistico	p. 60
5.2.La prima tappa: il Tempio dei Dioscuri e il confronto con la <i>Veduta di Campo Vaccino</i>	p. 62
5.3.La seconda e terza tappa: il Colosseo, l'Arco di Costantino e il confronto con la <i>Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo</i>	p. 65
5.4.La quarta tappa: Palazzo Mancini in Via del Corso e il confronto con la <i>Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia</i>	p. 69
5.5.L'ultima tappa: la Piazza dei Cavalieri di Malta e la chiesa di Santa Maria del Priorato	p. 71

CONCLUSIONI	p. 78
BIBLIOGRAFIA	p. 81
SITOGRAFIA	p. 82

INTRODUZIONE

Giovanni Battista Piranesi è stato una delle personalità artistiche più poliedriche del Settecento italiano: questo non solo è riscontrabile nella sua vita artistica e professionale, ma anche nell'ambito della sua vita personale. Egli è stato disegnatore, architetto ma soprattutto incisore: è dalle sue incisioni che deriva l'eredità più consistente di Piranesi. Nella maggior parte di queste, l'artista rivela la sua passione e dedizione nei confronti dell'architettura romana repubblicana ed imperiale, la quale viene rappresentata con una minuzia di dettagli impressionante, alla stregua della resa fotografica: esse sono veicoli di una vera e propria memoria storica, perché i monumenti e le aree che vediamo nelle incisioni sono rappresentate esattamente per come apparivano a Piranesi nel Settecento. Questa precisione si fonde ad un'accesa e libera fantasia creativa in una delle sue serie di opere più famose, le *Carceri* (1749, 1761), ed è possibile ritrovarla anche nell'intricato simbolismo presente nell'unica opera architettonica che il Piranesi abbia portato a compimento: la riqualificazione della proprietà dell'Ordine dei Cavalieri di Malta sul colle Aventino a Roma, in cui l'architetto veneziano si dedica in particolare al restauro della chiesa di Santa Maria del Priorato e della piazza che precede la chiesa. L'intero progetto è stato condotto tra il 1764 e il 1766. Obiettivo finale di questo elaborato è una proposta di itinerario turistico: esso intende ripercorrere la storia di Piranesi attraverso il confronto tra una selezione di sue opere e i luoghi delle stesse al giorno d'oggi. Le opere vengono selezionate tra le incisioni e i progetti architettonici del Piranesi.

Al fine di una migliore comprensione della figura di Giovanni Battista Piranesi, all'interno di questo elaborato sono stati affrontati vari aspetti legati a questo artista. Nel primo capitolo è stato dato spazio all'aspetto biografico, a partire dal periodo che va dalla nascita di Piranesi nel 1720, al compimento dei vent'anni nel 1740, momento in cui Piranesi arriva per la prima volta nella città di Roma: in questi vent'anni iniziali vengono individuate le basi artistiche della formazione di Piranesi, descrivendo anche il contesto familiare di provenienza dell'artista. In secondo luogo vengono affrontate le prime esperienze lavorative di Piranesi: qui è possibile approfondire i suoi esordi nel mondo dell'incisione, che da puro mezzo di sostentamento diviene una vera e propria maniera per esprimere al meglio la propria arte e il proprio pensiero con il passare degli anni e dell'esperienza; nella fase di maturità dell'artista, assistiamo anche al suo esordio come architetto presso il già citato progetto sul colle Aventino (1764-1766), assieme ad una

previa parentesi circa il rapporto tra Piranesi e la famiglia papale Rezzonico, che nella vita dell'artista ha rappresentato un decennio fortuito di importanti commissioni artistiche (1758 -1768). In ultima istanza viene affrontata l'ultima parte della vita di Piranesi fino alla morte, nel 1778: si parla qui della crisi personale e professionale dell'artista, delle sue condizioni di salute in declino e dell'ultimo viaggio presso Paestum compiuto assieme al figlio Francesco, colui che più ha accolto l'eredità artistica del padre.

Nel secondo capitolo viene trattata nel dettaglio la figura artistica del Piranesi: in primis viene approfondito il contesto artistico d'appartenenza dell'artista, ossia il Neoclassicismo; successivamente viene dato spazio alla tecnica dell'incisione all'acquaforte, con la descrizione dei materiali implicati e delle varie fasi necessarie per la realizzazione di un'incisione. La seconda parte del capitolo vede l'approfondimento dell'impianto stilistico delle incisioni piranesiane e riserva spazio all'approfondimento dell'aspetto storico e artistico di tre delle serie di stampe più famose di Piranesi – la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743), le *Carceri* (1749,1761) e le *Vedute di Roma* (1745-1778) – e del progetto per la chiesa di Santa Maria del Priorato dell'Ordine di Malta: di quest'ultima vengono analizzate le simbologie usate dal Piranesi in tutto l'edificio per raccontare la storia dei Cavalieri dell'Ordine di Malta.

Il terzo capitolo tratta del pensiero artistico di Giovanni Battista Piranesi: viene presentato il suo ruolo nella diatriba settecentesca circa la superiorità tra arte greca e romana, in quanto accanito sostenitore della seconda. Il suo contributo viene concretizzato nell'opera *Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761), che espone il risultato degli studi del Piranesi circa la genesi e la vocazione sociale dell'architettura romana; in quest'opera, l'architetto ed incisore veneziano contesta anche alcuni aspetti delle teorie dei filelleni, il gruppo di intellettuali che sosteneva la superiorità dell'arte greca. In questo capitolo viene anche affrontato un aspetto singolare della figura di Piranesi come artista e intellettuale, ossia la difesa dell'arte egizia: egli infatti contribuisce ad una revisione del gusto egizio, anche alla luce degli studi settecenteschi sul mondo egizio derivati dalle relazioni di viaggio degli intellettuali in Egitto.

Il quarto capitolo si focalizza sulla descrizione dettagliata delle opere di Giovanni Battista Piranesi selezionate per la costruzione della proposta di itinerario turistico: si tratta di tre stampe provenienti dalla raccolta *Vedute di Roma* e dei progetti e schizzi settecenteschi per il progetto di riqualificazione del colle Aventino. Le stampe prese in esame sono:

Veduta di Campo Vaccino (1771-1773), Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo (1760) e Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia.

Il quinto capitolo vede la concretizzazione della proposta di itinerario turistico all'interno della città di Roma, composto di cinque tappe: vengono descritte le modalità di svolgimento del tour proposto, provvedendo anche un prospetto delle tempistiche e delle indicazioni stradali dello stesso, e vengono esaminate nel dettaglio le tappe toccate dall'itinerario. Per ognuna di queste, viene approfondito l'aspetto storico ed artistico dei monumenti e dei luoghi romani coinvolti e viene instaurato un confronto con le stampe e i progetti selezionati precedentemente dalla produzione piranesiana. In ordine, i luoghi selezionati sono: il Tempio dei Dioscuri (presso il Parco del Colosseo), il Colosseo, l'Arco Trionfale di Costantino, Palazzo Mancini in Via del Corso e la proprietà dei Cavalieri dell'Ordine di Malta sull'Aventino, all'interno della quale vengono considerate la Piazza dei Cavalieri dell'Ordine di Malta e la già citata chiesa di Santa Maria del Priorato. L'itinerario termina presso il monumento funebre di Giovanni Battista Piranesi. La ricerca per la stesura di questo elaborato è stata condotta consultando testi e risorse online riguardanti la produzione artistica e la vita di Giovanni Battista Piranesi: tra i testi possiamo citare *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti* (2011) di Luigi Ficacci, *Piranesi: incisioni rami legature architetture* (1981) a cura di Alessandro Bettagno e *La croce e la sfinge: vita scellerata di Giovan Battista Piranesi* (2009) di Pierluigi Panza. La scelta circa l'oggetto di questo elaborato è stata di carattere personale: Piranesi ha suscitato in me un grande interesse, tanto per i soggetti – dai quali sono stata affascinata sin dalla giovane età – quanto e soprattutto per il mezzo con cui Piranesi sceglie di rappresentarli: l'incisione per me ha rappresentato una scoperta all'interno del mondo dell'arte, un modo per unire l'abilità di un artista nella rappresentazione dei soggetti e la possibilità di diffondere su larga scala le produzioni artistiche. Infine, la scelta di concretizzare questo interesse in un itinerario turistico è derivata dalle mie aspirazioni professionali, in quanto sarebbe mia ferma intenzione diventare guida turistica, in particolare nell'ambito culturale e storico.

CAPITOLO 1: BIOGRAFIA DI GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

1.1 La gioventù veneziana (1720-1740)

Come spiega Alessandro Bettagno: «Sulla vita di Piranesi abbiamo due punti fermi. La nascita a Mojano di Mestre, secondo l'indicazione del Canova [...] e il battesimo [...] nella chiesa veneziana di San Moisè, l'8 novembre 1720»¹. Il padre Angelo è di origine istriana, di Pirano – da qui il nome Piranesi –, mentre la madre Laura è sorella del celebre architetto Matteo Lucchesi (1705-1776), il quale diviene fondamentale per la formazione del nipote. La casa paterna si colloca presso corte del Tagliapietre (questa è la professione di Angelo; svolge anche quella di capomastro). Presso lo zio materno, Piranesi è iniziato al mondo dell'architettura e dell'arte agrimensoria, ma il suo carattere scontroso e l'evoluzione del suo carattere artistico lo portano a cambiare maestri. A Venezia, Piranesi continua il suo apprendistato presso le botteghe di Giovanni Antonio Scalfarotto (1700 ca. – 1764) e di Carlo Zucchi – da quest'ultimo approfondisce gli studi architettonici, in particolare di gusto neo-palladiano, e apprende l'arte incisoria – tuttavia Piranesi «aveva il desiderio dei monumenti di Roma, sia repubblicani e imperiali, sia barocchi, dei quali gli andava parlando un suo fratello certosino»².

Il giovane artista veneziano, fin dal principio della sua vita, ha una grande fortuna: quella di incrociare le persone giuste. Questa buona sorte accompagna Piranesi sin dalla nascita: infatti come padrino di battesimo Piranesi ha Giovanni Widmann (n. 1695), importante patrizio veneto della famiglia Widmann. Costui riesce a garantire al ventenne Piranesi un posto in qualità di disegnatore nell'ambasciata di Francesco Venier (1700- 1791) diretta a Roma: partendo al suo seguito, a Piranesi vengono garantiti protezione e alloggio presso Palazzo Venezia, col vincolo dei tre anni della durata dell'ambasciata. Il giovane disegnatore parte nel 1740, in settembre, e per gli inizi di ottobre si trova già nella capitale dello Stato Pontificio.

¹ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1978, p. XV.

² S.a., voce *Giambattista Piranesi*, risorsa online disponibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-piranesi_%28Enciclopedia-Italiana%29/], (ultimo accesso: 11/01/2023).

1.2 Il primo soggiorno di Piranesi a Roma e le prime esperienze lavorative autonome (1740- 1743 ca.)

Le fonti bibliografiche riguardo al Piranesi sono concordi nell'affermare che la famiglia del giovane è oltremodo d'accordo con la scelta di compiere il viaggio a seguito dell'ambasciata veneziana a Roma del 1740, e anzi viene incoraggiato. La famiglia spera infatti in un affinamento delle sue capacità artistiche e professionali. Già dal primo anno di permanenza, sappiamo che Piranesi compie studi teorici e pratici presso i fratelli romani Giuseppe (1690-1762) e Domenico Valeriani (m. 1771), famosi disegnatori di scenografie per il mondo teatrale. Piranesi però non vuole specializzarsi nell'ambito lavorativo dei Valeriani: ha più che altro l'intenzione di approfondire le sue conoscenze riguardo l'arte classica.

Fu soprattutto seguendo il desiderio di risalire alle fonti originarie delle sue nozioni sul mondo classico che conobbe le esperienze più esaltanti. Nelle rovine che indagò nel corso delle sue ricerche scoprì un'evidenza «parlante» e descrisse lui stesso la propria meraviglia di fronte alla perfezione tecnologica e alla dimensione smisurata dell'architettura romana antica ³.

A discapito della pura erudizione artistica, il giovane disegnatore veneziano ha la necessità materiale di trovare una professione remunerativa, per sostenere le spese accessorie a Roma: è così che entra in contatto con Giuseppe Vasi e la sua bottega.

1.2.1 L'apprendistato presso Giuseppe Vasi e l'introduzione all'incisione

Giuseppe Vasi (1710-1782) è un incisore siciliano, formatosi a Palermo in particolare nel disegno architettonico e nell'incisione a bulino e acquaforte. Diviene celebre a Roma, dove apre una bottega calcografica nel 1736: questo è il luogo in cui il Piranesi, nel 1741, ha la prima esperienza concreta con le tecniche incisive sopra citate.

Il primo grande lavoro a cui Piranesi ha la possibilità di partecipare è l'incisione su rame dei nuovi e ormai ultimati rilevamenti cartografici condotti sulla città di Roma; il progetto viene commissionato dall'architetto Giovanni Battista Nolli (1701- 1756), l'esecutore stesso dei rilevamenti. Il nome di Nolli torna ancora nella vita del Piranesi, quando l'architetto dà la possibilità a Piranesi di assistere alla ricomposizione della *Forma Urbis*⁴.

³L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti = catalogo completo de grabados = catalogo completo das aguas-fortes*, Taschen, Köln 2011, p.18.

⁴ I frammenti archeologici di una pianta marmorea della Roma di Settimio Severo, che il re Carlo III di Borbone aveva donato al Papa nel 1741, e di cui questi aveva ordinato la ricomposizione lungo lo scalone del Museo Capitolino (L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti ...*, cit., p. 20).

L'apprendistato presso la bottega del Vasi non si rivela uno dei più sereni: l'artista veneziano è erede del gusto artistico della sua città natale, e per questo Piranesi viene criticato dal Vasi, «per essere troppo pittore rispetto all'applicazione necessaria per poter essere incisore»⁵. Nonostante gli screzi, Piranesi rimane presso il Vasi fino al 1743.

Durante questi anni, Piranesi ha la possibilità di conoscere altre personalità romane importanti, come: il Monsignor Giovanni Bottari (1689- 1775), che è il bibliotecario della potente famiglia Corsini nonché un contatto molto utile per Piranesi; Nicola Giobbe (m. 1748), «colto capomastro- imprenditore [...] nella cui ricca biblioteca dichiarava di aver potuto studiare»⁶ – e il celeberrimo architetto Luigi Vanvitelli (1700 -1773).

1.2.2 1743: La *Prima Parte di Architetture e Prospettive* e la prima partenza da Roma

Al momento del suo commiato da Roma nel 1743, Piranesi dà alle stampe una raccolta di sue incisioni, che intitola *Prima Parte di Architetture e Prospettive* questo è il risultato di quell'intenso arricchimento teorico e pratico sul mondo dell'incisione (di rimando al capitolo due). La decisione presa di raccogliere queste incisioni è anche di natura economica. Nell'opera troviamo la dedica a Nicola Giobbe e una particolarità, la definizione del nome: “Gio. Batta Piranesi Architetto Veneziano”. Non è un caso, né una specificazione priva di motivazione: infatti Piranesi

continuerà a chiamarsi “architetto veneziano” [...] questo poteva essere un modo per differenziarsi dall'ambiente artistico romano e ciò concorderebbe con la posizione da isolato da lui sempre assunta⁷

Successivamente alla pubblicazione di *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Piranesi intraprende assieme allo scultore Antonio Corradini (1668- 1752) un viaggio nel Regno di Napoli, dove ha modo di osservare personalmente i lavori degli scavi ad Ercolano, aperti nel 1738. Corradini rappresenta un punto fermo per Piranesi sin dall'inizio del viaggio per Roma: i due condividono anche l'alloggio a Roma presso Palazzo Venezia, sede dell'ambasciata veneziana, durante il primo soggiorno romano.

⁵ S.a., voce *Giovanni Battista Piranesi*, risorsa online disponibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-piranesi_%28Dizionario-Biografico%29/],(ultimo accesso: 03/03/2023).

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture ...*, cit., p. XV.

1.3 I due soggiorni veneziani del 1744 fino al 1747

Concluso il viaggio a Napoli, Piranesi torna a Venezia per un breve periodo di tempo, il quale però è ugualmente significativo per la sua carriera incisoria, alla pari del primo soggiorno romano (1740-1743). I soggiorni veneziani sono due: uno del 1744 e uno tra il 1745 e il 1747. Dopo queste date non fa più ritorno a Venezia, ritenendo Roma la vera patria della sua arte. Nel primo, Piranesi interagisce con le incisioni *I Capricci* di Giambattista Tiepolo (1696-1770, Fig. 1), iniziate nel 1740, e la prima opera all'acquaforte del Canaletto (1697 – 1768, Fig. 2), ossia *Le Vedute* (1740–1744 ca.). Queste raccolte aggiungono ognuna uno specifico tassello alla formazione di Piranesi: della prima ha «la possibilità di conoscere la straordinaria libertà pittorica»⁸, dalla seconda acquisisce «la capacità di costruire paesaggi di eccezionale precisione spaziale e prospettiva entro una resa atmosferica di grande sensibilità luministica e vibrazione atmosferica»⁹. In questo periodo Piranesi ha degli impieghi a Venezia, ma desidera comunque tornare a Roma. Il desiderio è tale che, durante il secondo soggiorno, comincia a lavorare a una delle raccolte più celebri e remunerative di tutta la sua carriera, le *Vedute di Roma* (1745 – 1778, di rimando al capitolo 2), in cui vuole tentare di unire lo strumento della veduta con la tecnica calcografica. Non tutte le fonti concordano circa la realizzazione e pubblicazione della prima edizione di questa serie di tavole: alcune indicano il 1745 come data, altre fonti posticipano la realizzazione e pubblicazione tra il 1747 e il 1748. Le edizioni sono molteplici e sempre più ricche di opere nel corso degli anni, fino alla morte del Piranesi, nel 1778.

1.4 Il ritorno definitivo a Roma e le opere maggiori (1747 -1758)

Al momento del suo ritorno a Roma, Piranesi non è più senza impiego e tanto meno è sconosciuto: in questi anni ha continuato ad intrattenere rapporti epistolari con le sue illustri conoscenze romane – i sopracitati Nicola Giobbe e Mons. Bottari – e ha stretto amicizia, a Venezia, con Giovanni Wagner, «incisore ed editore tedesco naturalizzato veneziano»¹⁰. Questa amicizia gli frutta un nuovo lavoro: essere l'agente di Wagner a Roma.

⁸ L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti ...*, cit., p. 23.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi* p.24.

Piranesi, col suo ritorno definitivo a Roma, decide di aprire la sua prima bottega. Come luogo sceglie Via del Corso, più nello specifico «di fronte a Palazzo Mancini, sede dell'Accademia di Francia, con i cui pensionanti era già stato in stretto contatto durante i precedenti soggiorni, condividendone la passione per l'antico ed i radicalismi teorici»¹¹. Il Piranesi dà alle stampe i primi nuclei di due sue serie di opere molto famose tra il 1749 e il 1750, presso Jean Bouchard (n. 1715), editore francese attivo a Roma tra il 1749 e il 1788, nella sua bottega in Via del Corso.

La prima opera è intitolata le *Carceri* (1749, prima edizione -1761, seconda edizione; di rimando al capitolo due), di cui vengono pubblicate quattordici tavole; la seconda opera è intitolata i *Grotteschi* (esecuzione tra il 1744 e il 1747, Fig. 3), composta da quattro tavole. Di questo periodo è anche la stampa delle prime dodici tavole delle *Vedute di Roma*, a cui vengono aggiunte due ulteriori tavole con funzione di titolo e frontespizio.

Parlando delle *Vedute*:

è significativo che Piranesi l'abbia dedicata a Mons. Giovanni Giacomo Bottari, figura centrale della cultura romana già dalle metà degli anni Trenta, grande erudito, autore di importanti ricerche sulla Roma classica e cristiana¹²

Nel frattempo, le opere delle vedute sciolte, e le prime incisioni in generale, vengono vendute dal Piranesi ai viaggiatori di passaggio e la posizione della bottega svolge un ruolo strategico in questo. Questo accresce la sua fama anche verso l'estero. Da segnalare nel 1748 è anche la pubblicazione di *Antichità romane de'tempi della Repubblica, e de' primi imperatori disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, (Fig. 4) un'opera dove «la composizione paesistica coincide con l'interesse archeologico e lo stile esecutivo diventa perfettamente espressivo di un'intenzione teorica e di dimostrazione filologica»¹³.

Giunto a questo punto della sua carriera, è evidente e preponderante per Piranesi l'interesse per le vestigia romane, aspetto che lo caratterizza come artista e che si evolve nel corso della sua vita in dibattiti aperti con grandi personalità culturali della sua epoca come Johann Joachim Winckelmann (1717- 1768): quello con Winckelmann è il dibattito che più preme Piranesi, in quanto va a confrontare arte greca e arte romana; Winckelmann

¹¹ L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi : catalogo completo delle acqueforti ...*cit. p.25.

¹² Ivi p. 29.

¹³ Ivi p.28.

è il più fermo sostenitore della superiorità della prima, mentre Piranesi è il più accanito sostenitore della superiorità della seconda (di rimando al capitolo 3).

Nel 1750, Bouchard torna ad essere l'editore di Piranesi in *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità sul gusto degli antichi romani, inventate ed incise da Gio. Piranesi architetto veneziano*, (Fig. 5) dove raccoglie *Prima Parte di Architetture e Prospettive, Grotteschi e Carceri*. Nel volume viene anche inserita l'acquaforte di Felice Polanzani (1712 ca.- dopo il 1780), che ritrae il Piranesi contemporaneo alla pubblicazione del sopracitato volume (Fig. 6). Per i successivi due anni, Piranesi si dedica a opere di carattere prevalentemente antiquario, ma nel mentre continua la produzione delle *Vedute*.

Nel 1753 Piranesi contrae matrimonio con Angela Pasquini, una ragazza romana e figlia del giardiniere della famiglia Corsini. Jacques-Guillaume LeGrand (1743-1808), uno dei più accreditati biografi di Giovanni Battista Piranesi, riferisce che la cospicua dote della giovane servì al suo sposo per proseguire i lavori delle *Vedute di Roma*. Insieme i due hanno sei figli: i più vicini al padre – lavorativamente parlando – sono la primogenita Laura (del 1754), il secondogenito Francesco (1761- 1810), e l'ultimo figlio Pietro (1768). I tre vengono coinvolti nella calcografia di famiglia nel corso della loro vita, compresa Laura, che viene immediatamente iniziata alla carriera incisoria.

1.5 La figura di Lord Charlemont

Nel 1751 Piranesi conosce Lord James Caulfield Charlemont (1728 - 1799), che si dimostra interessato ai lavori piranesiani da lui accumulati in 10 anni di esperienza e studio. Questo interessamento sarebbe dovuto sfociare in maniera concreta in alcuni finanziamenti per il Piranesi da parte di Charlemont, ma quest'ultimi vengono elargiti a fatica e con non pochi screzi tra i due. Abbiamo testimonianza di questo rapporto sofferto dalle lettere che i due si scambiavano. Riguardo ai problemi intercorsi tra i due:

Nel 1756 uscirono *Le Antichità romane* opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano... (Roma, stamperia di Angelo Rotili, in vendita da Bouchard e Gravier librai al Corso), in quattro volumi con un totale di 252 tavole, alcune delle quali aggiunte nell'edizione definitiva del 1757. I problemi insorti con Charlemont portarono alla sostituzione dei frontespizi, con dedica ai posteri e l'aggiunta della formula «utilitate publicae».¹⁴

¹⁴ S.a., voce *Giovanni Battista Piranesi*, risorsa online ..., cit., (ultimo accesso: 03/03/2023).

L'astio di Piranesi nei confronti del Lord cresce non poco, e sfocia addirittura nella pubblicazione, nel 1757, delle lettere del Piranesi rivolte a Chalemont: la raccolta si intitola *Lettere di giustificazione scritte a milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma dal signor Piranesi socio della Real Società degli antiquari di Londra intorno la dedica della sua opera delle antichità di Roma, fatta allo stesso signor ed ultimamente soppressa* (Fig. 7). La situazione scomoda con Caulfield vale al Piranesi dei coinvolgimenti giudiziari, ma anche un'autonoma riflessione sulla necessità degli artisti di staccarsi dalla relazione coi mecenati.

Piranesi conosce però anche un altro gentiluomo inglese, con cui intrattiene rapporti più distesi: il suo nome è Thomas Hollis (1720-1774). L'amicizia con Hollis fa ottenere a Piranesi di essere inserito, in qualità di membro onorario, nella Society of Antiquaries di Londra nel 1757.

1.6 Il rapporto tra la famiglia papale dei Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi (1758-1769)

Nel 1758 viene eletto al soglio pontificio Carlo della Torre Rezzonico (1693- 1769), cardinale proveniente dalla Repubblica di Venezia, col nome di Clemente XIII (Fig. 8). È noto per essere un uomo pio e pieno di zelo, molto ammirato per la sua rettitudine e considerato una figura adatta a tamponare l'astio di quegli anni nei confronti dei Gesuiti, dati i buoni rapporti del nuovo papa con la confraternita. Il suo pontificato dura fino al 1768.

Piranesi è a Roma – in maniera quasi continuativa – ormai da vent'anni ed ha già visto l'elezione di due papi. Col primo – papa Benedetto XIV Lambertini (1675-1758) – non trova fortuna presso la corte papale, ma le cose cambiano col papa veneziano, più precisamente coi suoi nipoti, Giovanni Battista (1740-1783) e Abbondio Rezzonico. I due si rivelano attivi mecenati e commissionano diverse opere pubbliche una volta che assunte cariche importanti a Roma – date dallo zio papa -.

L'occasione che lega Piranesi alla famiglia papale dei Rezzonico è il periodo di insegnamento speso presso la suddetta famiglia: l'incisore è infatti maestro di disegno dei nipoti di Carlo Rezzonico. Questo contatto col Piranesi non viene dimenticato quando i due giovani raggiungono l'età adulta: «entrambi si affidarono, per ogni loro commessa artistica, al solo Piranesi; entrambi riuscirono, inoltre, a convincere di questa loro scelta

esclusiva anche il papa loro zio»¹⁵. Il papa stesso è promotore, anche se in un momento successivo rispetto al benessere dei nipoti, del gusto artistico del Piranesi: l'artista si fa infatti veicolo di un gusto più antico, che richiama il Rinascimento, al posto di un «genere ritorto e detestabile che gli italiani avevano adottato dopo la morte di Sansovino, Bramante, di Raffaello, Palladio etc.»¹⁶.

La carriera del Piranesi subisce un vertiginoso aumento di prestigio per merito del mecenatismo dei Rezzonico, verso il quale l'artista esprime la propria gratitudine nelle dediche delle opere prodotte e auto-pubblicate tra il 1761 e il 1764, tra cui: *Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia* (1761, Fig. 10), *Lapides Capitolini sive Fasti consulares triumphalesque Romanorum ab Urbe condita usque ad Tiberium Caesarem* (1762, Fig. 9), *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* (1764, Fig. 10).

1.6.1 Giovanni Battista Piranesi come architetto: il complesso di Santa Maria del Priorato (1764- 1766)

Il percorso artistico di Giovanni Battista Piranesi è iniziato a Venezia, dagli anni '30 del XVIII secolo, presso la bottega dello zio architetto Matteo Lucchesi: la professione dello zio fa nascere nel giovanissimo Piranesi il desiderio di diventare a sua volta architetto, prendendo come modello il celebre Francesco Borromini (1599-1667).

La carriera architettonica del Piranesi comincia nel 1761, quando egli conduce gli studi sui restauri del Pantheon. Due anni dopo egli riceve l'incarico per due progetti: il primo è la collocazione del piedistallo della colonna Antonina presso piazza Montecitorio, dove interviene con l'aggiunta di una statua con soggetto la *Giustizia*; il secondo, e più ambizioso, è il rinnovamento della tribuna dell'arcibasilica papale di San Giovanni in Laterano. I progetti del Piranesi vengono scelti da papa Clemente XIII stesso, anche alla luce del rapporto che l'artista veneziano intrattiene regolarmente con i giovani nipoti del pontefice, dopo che il papa scarta i disegni del Borromini, relativi ad un progetto di rinnovamento della stessa area.

¹⁵ A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali (a cura di), *Clemente XIII Rezzonico: Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 55.

¹⁶ *Ibidem*.

Tuttavia, «A causa dell'incipiente grande carestia dell'inverno del 1764, l'opera non poté tuttavia -come è ben noto- neppure essere iniziata e ciò che ne resta oggi sono solo i disegni superstiti di Piranesi e di Melchiorre Passalacqua»¹⁷ (Fig. 11).

Se fino a questo momento è il papa stesso a curare le commissioni per il Piranesi, dal 1764 sono maggiormente i nipoti Rezzonico ad occuparsene. Nel 1764 per Piranesi arriva l'occasione per consacrarsi definitivamente come architetto, in seguito alla nomina di Giovanni Battista Rezzonico come gran priore dell'ordine di Malta. L'intervento del Piranesi viene richiesto per il rinnovamento della chiesa sede del priorato dell'ordine di Malta, posta sul colle Aventino, chiamata Santa Maria del Priorato. Il cantiere dura fino al 1766, biennio in cui Piranesi non solo riqualifica la chiesa, ma la arricchisce di intricati sistemi simbolici e reliquie che raccontano la storia dell'ordine di Malta, guidando e informando i fedeli (di rimando al capitolo 2); sulla seconda nicchia del lato destro prevede addirittura di collocare la tomba del suo mecenate, Giovanni Battista Rezzonico: l'intento dell'artista tuttavia non viene esaudito. Piranesi apporta modifiche anche all'esterno della chiesa, dove riprogetta il piazzale e costruisce anche un'illusione ottica che porta a vedere, quasi come sotto una lente di ingrandimento, la cupola della Basilica di San Pietro proprio dall'Aventino (di rimando al capitolo 5). La chiusura del cantiere avviene con la visita papale di Clemente XIII nell'ottobre del 1766.

Giovanni Battista Piranesi, dopo il completamento del progetto sull'Aventino, diviene uno degli architetti più stimati di Roma. La sua fama raggiunge livelli talmente alti, che qualche mese dopo, precisamente il 16 gennaio 1767, riceve la nomina di cavaliere nell'Ordine dello Speron d'oro.

Durante il biennio dei lavori sul colle Aventino, al Piranesi giungono anche delle commissioni per conto di Abbondio Rezzonico, che nel 1765 viene nominato senatore del Popolo Romano, carica onorifica che veniva attribuita a personalità di spicco per Roma ma che non fossero di origine romana. Nell'intraprendere questo nuovo incarico, Abbondio Rezzonico rinnova completamente i suoi appartamenti presso il Campidoglio a Roma: qui interviene Piranesi, con il progetto di camini, allestimenti di sale interne e oggetti d'arredo di vario genere: anche questo progetto dura due anni (1765-1767). Per concludere:

¹⁷ A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali (a cura di), *Clemente XIII Rezzonico: Un papa veneto nella Roma di metà Settecento* ... cit., p. 56.

il fatto che, per il monumento funebre da erigersi al precedente senatore defunto, lo svedese Nils Bielke, fosse stato pubblicamente dichiarato che il “disegno sarà parto del celebre Piranesi”, rende conto della fortuna straordinaria che l’artista godette negli anni sessanta, seppure nel solo ristretto circolo legato alla committenza dei nipoti Rezzonico.¹⁸

1.7 L’ultimo decennio di vita di Giovanni Battista Piranesi (1768-1778)

A partire dal 1768 si apre per Piranesi un decennio caratterizzato da debolezze fisiche e spirituali sempre più accentuate: è tormentato infatti «dai crescenti fastidi di una malattia, causata, a quanto pare, dall’incauta ed eccessiva esposizione alle esalazioni degli acidi dell’acquaforte»¹⁹, da un vacillare sempre maggiore della sua fede, e da una certa insicurezza a livello professionale, perché vede la grande potenza della famiglia Rezzonico spegnersi o comunque non affermarsi secondo quanto egli immagina per il suo futuro come artista.

Questo ultimo decennio è ancora caratterizzato da un’armonia professionale con i nobili inglesi, che apprezzano lo stile piranesiano, caratterizzato da attenzioni verso lo stile richiamante il mondo egizio, che in maniera totalmente arbitraria e fantasiosa l’artista unisce a simboli più riconosciuti, come i bucrani. Questo modo di esprimere il proprio gusto artistico è da rintracciare già nei *Capricci*, e più avanti anche in alcune parti delle decorazioni di Santa Maria del Priorato, tuttavia il vero e proprio terreno su cui Piranesi sfoga questo interesse verso questa mescolanza di mondi e stili è individuabile nei suoi progetti per i camini, arredi alla cui progettazione l’artista si dedica molto volentieri e per cui già è rinomato, come nel caso delle commissioni di Abbondio Rezzonico. Oltretutto «agli inglesi quelle grottesche bizzarrie piacevano da matti»²⁰ e questo frutta al Piranesi di tradurre alcuni dei suoi progetti in camini reali da inviare in Inghilterra.

Nel 1769 Piranesi raduna le tavole dei progetti per la decorazione dei suoi particolari camini in un’opera: *Diverse maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall’architettura Egizia, Etrusca e Greca*, (di rimando al capitolo 4) la quale «dal 7 gennaio del 1769 venne venduta a Roma con ovvia dedica al munifico signore prossimo cardinale Giovanni Battista Rezzonico»²¹ e riesce a venir presentata a Clemente XIII Rezzonico, il quale muore il 2 febbraio dello stesso anno. Nell’opera,

¹⁸ A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali (a cura di), *Clemente XIII Rezzonico: Un papa veneto nella Roma di metà Settecento ...*, cit., p. 57.

¹⁹ L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acquaforti...* cit., p.47.

²⁰ P. Panza, *La croce e la sfinge – Vita Scellerata di Giovan Battista Piranesi*, Bompiani Overlook, Milano 2009, p. 122.

²¹ Ivi p. 123.

l'artista dichiara che ciò che il pubblico vede è il risultato di uno studio degli autori antichi. Riguardo la struttura dell'opera: «Il volume è composto di sessantasette tavole con un testo di trentacinque pagine intitolato *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, edito in italiano, francese e inglese»²². La passione per gli oggetti di arredo e la loro progettazione si protrae anche in altre tavole, all'inizio distribuite singolarmente e raccolte successivamente dal figlio Francesco nell'opera *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi, disegnati ed incisi dal cav. Gio. Batta Piranesi* (dal 1778 al 1780 ca., Fig. 13) nella quale «egli espresse la convinzione che le urne e i vasi avessero forme derivate dai testacei marini, le più antiche forme d'arte prodotte dalla Natura alle quali un artista dovesse guardare come modelli. Era poi la vecchia idea del Borromino: la conchiglia come forma perfetta»²³.

Successivamente alla morte del papa Rezzonico, viene disposta la sepoltura della salma di Clemente XIII nella Basilica di San Pietro e non nella Chiesa di Santa Maria del Priorato, luogo in cui lo stesso Piranesi ha predisposto una nicchia destinata da subito a questo scopo: questo rappresenta un grave colpo per l'artista, che oltretutto vede tramontare maggiormente la sua influenza con il nuovo pontefice, Clemente XIV Ganganelli (1705-1774), il quale «non credette utile resistere all'ondata antigesuitica alla quale aveva fatto fronte il suo predecessore»²⁴ e quindi non abbraccia le opere dedicate all'ordine dei cavalieri di Malta dal Piranesi. L'artista fa comunque un tentativo di *captatio benevolentiae*, con le dediche al nuovo pontefice presenti in *Pianta di Roma e del Campo Marzio* (tre matrici del 1773) e *Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide di marmo composta di grossi macigni, ove si veggono scolpite le due guerre daciche fatte da Trajano, inalzata nel mezzo del Gran Foro...* dell'anno successivo, un'opera che rappresenta in ventuno tavole la Colonna Traiana.

1.7.1 L'ultimo viaggio di Piranesi: i templi di Paestum (1777)

Negli ultimissimi anni della sua vita, affaticato nel corpo e nello spirito, Piranesi compie due viaggi: uno nel 1770 a Pompei ed Ercolano, accompagnato dal figlio maggiore Francesco, e uno nella seconda metà del 1777, sempre accompagnato dal figlio Francesco

²² S.a., voce *Giovanni Battista Piranesi ... cit.*, (ultimo accesso: 03/03/2023)

²³ P. Panza, *La croce e la sfinge – Vita Scellerata di Giovan Battista Piranesi ... cit.*, p. 129.

²⁴ S.a., voce *Clemente XIV papa*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-xiv-papa>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

con l'aggiunta dell'architetto Benedetto Mori, a Paestum, dove ha modo di confrontarsi con i templi dell'omonima località e di tradurre le sue osservazioni nelle ultime incisioni che la malattia gli permette di eseguire. Inoltre, sappiamo anche che l'artista conduce delle misurazioni per provare l'affinità dei templi di Paestum più con la maniera etrusca che quella greca, contrariamente a quanto viene scritto riguardo ad essi in quegli stessi anni. Il risultato artistico di questo viaggio lo troviamo in *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices, qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto, autrement Possidonia, qui est située dans la Lucanie*, (Fig. 14) composto da diciassette tavole recanti la firma di Giovanni Battista Piranesi e ulteriori due tavole, più il frontespizio, recanti la firma di Francesco Piranesi. L'opera riceve l'imprimatur papale il 15 settembre 1778.

1.7.2 Gli ultimi mesi di vita e la morte (1778)

Già a partire dai primi mesi del 1778, Piranesi prende coscienza della sua condizione di salute fatiscante e gradualmente affida sempre più compiti ai figli: in prima linea abbiamo il figlio Francesco, che lo segue nei suoi ultimi viaggi e cura personalmente la salute del padre. Gli altri figli, Laura (1754-1790), Angelo e Pietro (n. 1758-1759), seguono gli affari della calcografia paterna. Abbiamo anche altre notizie in una lettera, che il Piranesi invia ad una sorella ancora residente a Venezia, datata 27 marzo 1778: nella lettera, l'artista non solo dichiara la sua appartenenza intellettuale e professionale alla città di Roma, ma si dissocia anche in maniera netta dalla sua città natale, Venezia. Spende qui anche qualche parola in merito all'eredità materiale che è in procinto di lasciare ai familiari, in cui non manca di citare la calcografia e il museo privato, composto di opere collezionate durante tutto l'arco della propria vita.

Giovanni Battista Piranesi muore a Roma il 9 novembre 1778, circondato fino alla fine dai suoi familiari e chiedendo fino all'ultimo respiro di avere con sé le sue acqueforti, i suoi disegni e i suoi rami. Egli «Venne sepolto nella tomba fatta preparare da Giovan Battista Rezzonico in S. Maria del Priorato all'Aventino, con la statua del defunto eseguita da Giuseppe Angelini su commissione della famiglia e il grande candelabro marmoreo predisposto dall'artista per la propria sepoltura almeno dal 1770»²⁵.

²⁵ S.a., voce *Giovanni Battista Piranesi...* cit., (ultimo accesso: 03/03/2023).



Fig. 1, G. B. Tiepolo, estratto da *I Capricci*, 1735- 1740



Fig. 2, Canaletto, Frontespizio de *Le Vedute*, 1740 -1744



Fig. 3, G. B. Piranesi, *Capriccio con rovine d'invenzione (dai Grotteschi)*, 1744-1745



Fig. 4, G- B. Piranesi, Frontespizio di *Antichità romane de' tempi della Repubblica, e de' primi imperatori disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, 1748



Fig. 5, G. B. Piranesi, Frontespizio di *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità sul gusto degli antichi romani, inventate ed incise da Gio. Piranesi architetto veneziano*, 1750

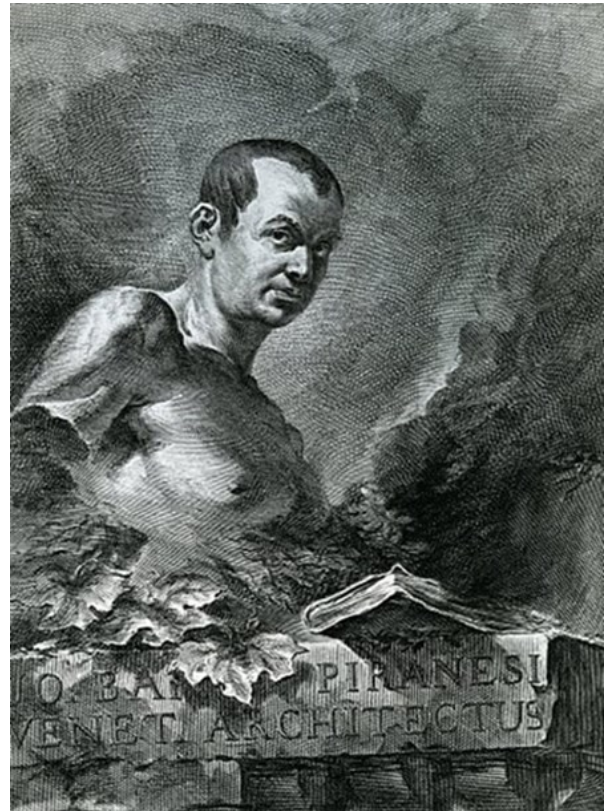


Fig. 6, F. Polanzani, *Ritratto di Giovanni Battista Piranesi*, acquaforte, 1750



Fig. 7, G. B. Piranesi, Frontespizio delle Lettere di giustificazione scritte a milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma dal signor Piranesi socio della Real Società degli antiquari di Londra intorno la dedica della sua opera delle antichità di Roma, fatta allo stesso signor ed ultimamente soppressa, 1757



Fig. 8, A. R. Mengs, Ritratto di papa Clemente XIII Rezzonico, 1758



Fig. 9 G. B. Piranesi, Frontespizio de Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia, 1761

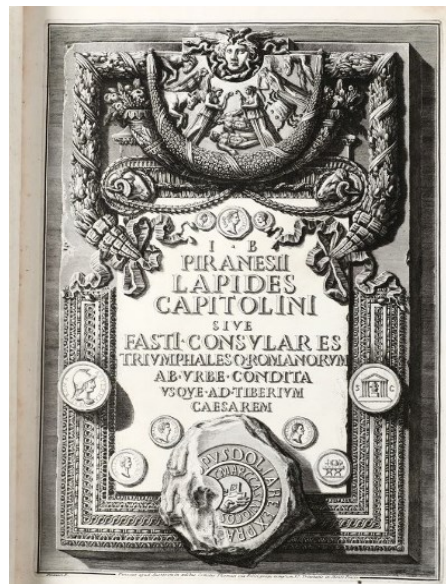


Fig. 10, G. B. Piranesi, Frontespizio dei Lapides Capitolini sive Fasti consulares triumphalesque Romanorum ab Urbe condita usque ad Tiberium Caesarem, 1762



Fig. 11, G. B. Piranesi, Frontespizio delle *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, 1764

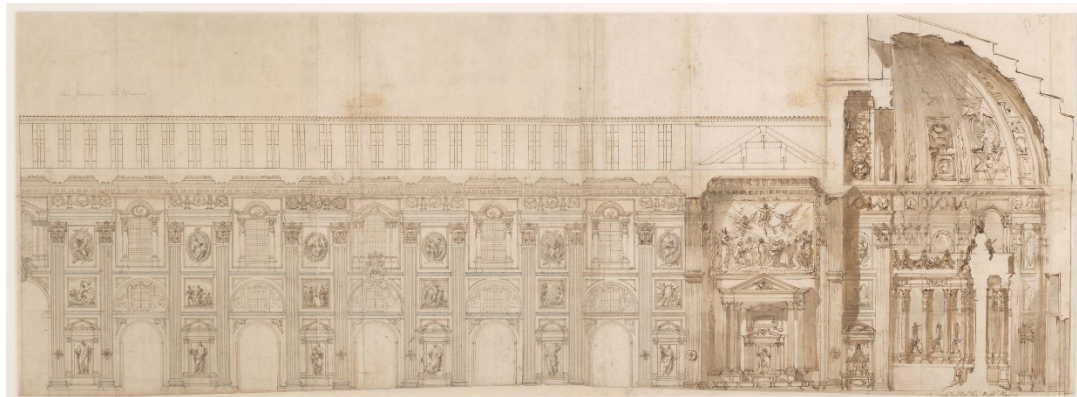


Fig. 12, G. B. Piranesi, M. Passalacqua, Progetti per il rinnovamento dell'abside della basilica di San Giovanni in Laterano, 1763-1764



Fig. 13, F. Piranesi, Frontespizio dei Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi, disegnati ed incisi dal cav. Gio. Batta Piranesi, 1780



Fig. 14, G. B. Piranesi, Frontespizio delle Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices, qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto, autrement Possidonia, qui est située dans la Lucanie, 1778

CAPITOLO 2: GIOVANNI BATTISTA PIRANESI COME ARTISTA

2.1 Giovanni Battista Piranesi tra Neoclassicismo e Preromanticismo

L'opera e la vita di Giovanni Battista Piranesi si inseriscono all'interno di un preciso periodo storico-artistico: il Neoclassicismo. Esso si sviluppa circa a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e conserva la sua influenza fino al primo trentennio del XIX secolo. Viene definito come un «Complesso movimento culturale europeo [...] che, oltre a interessare tutti gli aspetti dell'arte, coinvolse il profondo rinnovamento della cultura e della società»²⁶. Come si evince dal nome stesso del movimento, il Neoclassicismo vuole orientare il mondo dell'arte, cultura e società verso il recupero della classicità, ma non solo attraverso una ripresa sterile del gusto estetico classico, bensì integrando studi teorici strutturati, in particolare circa i fondamenti razionali del concetto di bello e una nutrita indagine storica circa la veridicità delle fonti. Il Neoclassicismo «Ebbe a suo ideale la civiltà greca, ampliando poi il suo repertorio, esteso, a seguito delle scoperte archeologiche e di una vastissima acquisizione di forme dell'antico, anche all'arte romana, della Magna Grecia, etrusca ed egizia»²⁷.

Sono diversi gli ambiti che hanno contribuito alla diffusione delle idee neoclassiche: le accademie, gli intellettuali in viaggio, ma anche le novità in ambito archeologico - come gli scavi a Pompei (1748) ed Ercolano (1738) e quelli presso il complesso di templi di Paestum -. La ripresa del gusto per le forme classiche non trova un canale dell'arte prediletto per esprimersi: questa infatti tocca scultura, architettura, pittura e perfino letteratura. Tra questi canali artistici troviamo anche l'incisione: «L'incisione fu uno dei mezzi di rapida divulgazione in Europa dei reperti antichi e quindi del gusto classico»²⁸, questo grazie alla praticità del formato e al fatto che le incisioni possono essere riunite in raccolte, il che espone il pubblico a quante più testimonianze di reperti e luoghi storici rilevanti contemporaneamente. Proprio in questo ramo dell'arte di nascente importanza si colloca Piranesi, che durante l'intero arco della sua carriera artistica si trova immerso nel gusto per l'arte classica e rende quest'ultima l'assoluta protagonista delle sue incisioni. L'artista veneziano rappresenta allo stesso tempo sia un esponente del

²⁶ S.a., voce Neoclassicismo, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/neoclassicismo/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

neoclassicismo perfettamente in linea con i principi che muovono l'intero movimento, sia un'eccezione all'interno del panorama artistico e intellettuale neoclassico, in quanto sostenitore accanito della superiorità dell'arte etrusca e romana sull'arte greca (di rimando al capitolo 3).

Un altro aspetto che distacca Giovanni Battista Piranesi dall'arte neoclassica è l'ottica con cui egli guarda al passato: se da un lato egli esalta e studia la classicità, facendola divenire il principale soggetto della sua produzione, dall'altro lato per Piranesi il passato rappresenta un'ombra prevaricatrice che schiaccia il presente. Questo suo pensiero può essere riscontrato ad esempio nel modo in cui egli riporta le proporzioni tra i monumenti, in particolare quelli più in stato di rudere, e le figure umane: le proporzioni non sempre sono in rapporto fedele con le dimensioni della realtà, Piranesi tende a ingigantire i monumenti e a rimpicciolire la figura umana. Questo approccio al passato inserisce Giovanni Battista Piranesi nel gruppo di artisti definiti "preromantici", ossia quegli artisti che vivono e operano durante il Neoclassicismo, ma per tecniche e tematiche anticipano il Romanticismo (1780-1850 ca.). Un'opera in cui Piranesi esprime il suo pensiero preromantico è la tavola intitolata *Prospettiva dello stesso Delubro* (1762, Fig. 15). Nel commento alla tavola incisa, Piranesi «si rammarica per il deterioramento delle grandiose opere realizzate dagli antichi ma nel contempo individua in esse il nuovo fascino che esse acquistano proprio grazie al loro stato di rovina. [...] In tale suo commento Piranesi esprime pienamente il sentimento ormai affermatosi nella sua epoca, quello della irresistibile attrazione per il rudere in quanto tale, in cui è da vedere sì la grandezza di un passato irraggiungibile ma anche un'opera con una nuova bellezza, dovuta al lavoro di trasformazione compiuto dal tempo che nessun uomo è in grado di imitare»²⁹.

2.2 La tecnica dell'acquaforte

Giovanni Battista Piranesi si afferma nel panorama artistico del XVIII secolo come incisore. Egli apprende l'arte incisoria già a partire dalla sua formazione artistica giovanile a Venezia (1720- 1740), presso la bottega di Carlo Zucchi, per poi raffinare la propria tecnica, nel biennio tra il 1741 e il 1743, presso la bottega dell'incisore

²⁹ S. a, voce *Prospettiva dello stesso Delubro*, risorsa online disponibile all'indirizzo [https://www.calcografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1400_503], (ultimo accesso: 27/02/2023).

palermitano Giuseppe Vasi (1710-1782), virtuoso nella tecnica dell'incisione all'acquaforte e a bulino e molto stimato nel settore a Roma.

La tecnica che Piranesi utilizza durante tutto il corso della sua vita artistica, dagli esordi romani fino alla morte nel 1778, è l'acquaforte. La realizzazione di un'incisione all'acquaforte è scandita da fasi specifiche, ognuna da eseguire con la massima precisione per la buona riuscita dell'opera, a cominciare dalla scelta delle strumentazioni e materiali. Nella prima fase troviamo i primi due materiali: le lastre metalliche – nel caso dell'incisione settecentesca, di rame – e la vernice. Come primo passaggio è necessario levigare e sgrassare perfettamente la lastra di rame; in secondo luogo si procede alla stesura di uno strato di vernice, operazione resa quanto più uniforme possibile da un tampone: questa ha la funzione doppia di rendere la lastra impermeabile all'azione dell'acido (la lastra viene corrosa solo nei punti in cui questo strato si interrompe) e di presentare una superficie più facilmente erodibile dalla punta d'acciaio che viene usata per riportare il disegno in un secondo momento. A seconda delle esigenze espressive e della manualità dell'incisore con la tecnica, si possono applicare due tipi distinti di vernice, detti “vernice tenera” e “vernice dura”: la prima è composta da bitume di giudea, cera d'api e resina naturale, e come suggerisce il nome è uno strumento più facile da trattare e stendere sulla lastra metallica, che tuttavia non è adatta a lunghe esposizioni all'acido; la seconda, al contrario, è più adatta a lunghi bagni nell'acido e non richiede di manovrare la lastra con particolari precauzioni, anche se la sua applicazione sulla lastra è più difficoltosa, a causa della composizione stessa della vernice – olio di lino polimerizzato unito a mastice in lacrime-. Il passaggio successivo è l'affumicatura della lastra, oppure la cottura, nel caso dell'uso della vernice dura: l'obiettivo di questo passaggio è uniformare la superficie e annerire lo strato superiore di vernice, per vedere più nitidamente il disegno deve essere riportato (Fig. 16).

La seconda fase è il trasporto del disegno e «consiste nel cospargere di sanguigna il verso del disegno da trasportare per ottenere un effetto del tutto simile alla carta carbone. È sufficiente poi ricalcare con una punta non tagliente la figurazione sulla vernice e all'incisore non rimarrà altro che iniziare l'elaborazione dell'immagine con lo stilo d'acciaio»³⁰ (Fig. 17). Lo stilo di acciaio è uno strumento veramente versatile per

³⁰ G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte: acquatinta, lavis, ceramolle*, De Luca, Roma 2005, p.9.

l'incisore, perché la varietà di forme e calibri permettono un tratto molto diversificato: la versatilità arriva a livelli tali che gli artisti riescono a rielaborare le sagome degli stili per adattarli meglio alle loro esigenze artistiche. Gli effetti chiaroscurali tipici delle acqueforti non emergono dal disegno tracciato per mezzo di un unico stilo: «l'unica possibilità che ha l'incisore di differenziare i tracciati è di utilizzare stili di diverso calibro [...] Un altro espediente per ottenere tracciati diversificati è quello di ripassare più volte i segni che si vogliono più larghi oppure farne più d'uno affiancati e lasciare che in fase di morsura si fondano in uno solo»³¹.

La terza fase è quella della morsura: qui interagiscono l'acido e la lastra di rame (Fig. 18). In questa occasione «Attraverso la corrosione dei segni realizzati per sviluppare la figurazione si può rispettare pienamente il progetto grafico oppure corromperlo, a volte irrimediabilmente»³²: quelle porzioni che nella fase immediatamente precedente sono interessate dal tratto dello stilo, in questo momento vengono corrose dal mordente: è così che viene chiamato l'acido usato nell'operazione. Il mordente, come descritto in precedenza per lo stilo d'acciaio, sa essere uno strumento molto versatile per gli incisori: lo stesso Piranesi mette a punto un mordente da usare per le proprie acqueforti, un acido che gli consente morsure temporalmente più lunghe, con il risultato di ottenere degli incavi profondi. Le formule dei mordenti sono tante, partendo da quella degli anni Sessanta del '500 di Benvenuto Cellini – composto di cloruro di sodio, vetriolo, allume di rocca, verderame e succo di limone- al *mordente olandese* – composto di acqua, acido cloridrico, clorato di potassio e cloruro di sodio -, che viene poi ripreso e variato da più incisori nei secoli. Due sono le maniere in cui il mordente può venire a contatto con la lastra: per “immersione” e per colata. Nella prima tecnica, la lastra viene posizionata sul fondo di una bacinella, all'interno della quale viene versato il mordente; nella seconda tecnica, la lastra viene posizionata su un piano inclinato e alla base di questo viene posizionato il mordente: per mezzo di una brocca smaltata si attinge all'acido e si versa poi sul rame disegnato. A seconda di quanto profondi si vogliono gli incavi, l'operazione viene ripetuta. Questa modalità consente di controllare manualmente l'attività dell'acido. Ecco che «Prendendo in esame alcuni particolari delle incisioni di Piranesi, noto per il sapiente e virtuosistico utilizzo della morsura multipla, si può facilmente rilevare come

³¹G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle ... cit.*, p.9.

³² Ivi p.11.

attraverso l'uso della vernice di riserva ed il pennello l'incisore veneto renda plastiche le forme precedentemente elaborate con le punte sulla preparazione»³³. Arrivato alla fine del processo, l'incisore ottiene la matrice la quale, dopo essere stata inchiostrata, viene usata in sede di stampa (Fig. 19).

Dopo aver condotto le dovute prove, l'acquafortista può correggere eventuali errori in vari modi: a secco, col bulino, con il raschietto oppure intervenendo a monte sulla matrice, modificandola o producendone una di nuova.

2.3 L'impianto stilistico delle incisioni piranesiane

Giovanni Battista Piranesi si configura come una delle figure di spicco dell'arte incisoria settecentesca e con i soggetti delle sue incisioni contribuisce a diffondere il gusto per l'antico. Circa l'impostazione stilistica, viene riscontrato un approccio diverso a seconda delle sezioni delle opere che l'artista tratta nei suoi volumi: prendendo come esempio le tavole di *Prima Parte di architetture e prospettive* (1743), si nota come l'impianto dei soggetti sia scenografico ed estremamente controllato. Nelle sue incisioni «Piranesi mostrava di privilegiare innanzi tutto la grandiosità delle sue invenzioni, e lo faceva raggelando la straripante potenza immaginativa entro volumi e spazi netti, ben delineati e volutamente statici, da provetto quadraturista»³⁴. È totalmente diverso l'approccio per parti come i frontespizi, che invece pullulano di dettagli svolazzanti e complessi. Si può dunque concludere che:

Questo dualismo stilistico, scaturito dal contrasto tra l'innato pittoricismo, insito nelle sue origini venete, e l'asciuttezza incisoria romana [...] che enfatizzava le pretese del giovane architetto di ideare edifici degni di emulare, appunto, la magnificenza delle vestigia del passato, rimarrà per sempre – più o meno latente – nel profondo della sua produzione.³⁵

Nelle prime opere, Piranesi si affida ad un'impostazione spaziale da manuale, ricca di particolari e con uno schema disegnativo di tipo architettonico, continuando a voler rendere la descrizione ambientale. Durante gli anni Quaranta del Settecento, la sopracitata componente pittorica dell'arte piranesiana è ancora ben distinta dal più freddo rigore architettonico. Dagli anni Cinquanta del Settecento «l'artista riesce a fondere assieme quanto di più valido era insito nella esatta, seppur mono-tona, pratica prospettivista degli

³³ G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte: acquatinta, lavis, ceramolle ... cit.*, p.13.

³⁴ Ivi p. 81.

³⁵ *Ibidem*.

esordi [...] con la libertà di *ductus* offertagli da una grafia di stampo veneto»³⁶. Altro elemento spesso riscontrabile nelle opere piranesiane è l'*horror vacui*, dagli esordi fino alla maturità dell'artista (anni 1760 – 1778). Negli ultimi quindici anni di attività dell'artista possiamo assistere a come Piranesi dia una maggiore importanza alla Natura, la quale prende il sopravvento sui monumenti antichi e sulla Roma contemporanea dell'artista, come se si stesse riappropriando degli spazi sottratti dagli uomini nel corso dei secoli.

2.4 Le serie di opere di maggior successo: la *Prima parte di Architetture e Prospettive* (1743), le *Carceri* (1749,1761), le *Vedute di Roma* (1745-1778)

2.4.1 La *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743)

Giovanni Battista Piranesi inizia la sua carriera come incisore autonomo dal 1741, quando comincia a lavorare per l'incisore palermitano Giuseppe Vasi. Durante l'esperienza di lavoro nel biennio 1741- 1743, il Piranesi, arrivato da appena un anno a Roma, ha necessità di guadagnare denaro autonomamente, in quanto la pensione che il padre gli invia periodicamente non riesce a coprire i bisogni quotidiani del giovane. Prende così la decisione di cominciare ad incidere delle tavole per delle stampe singole, da vendere ai viaggiatori di passaggio. Nel 1743, terminato il periodo di "protezione" fornitogli dall'ambasciata veneziana di Francesco Venier arrivata a Roma tre anni prima e terminato anche il periodo di apprendistato presso la bottega del Vasi, il giovane Piranesi è costretto a tornare nella sua città natale. Tuttavia, proprio poco prima della sua partenza, decide di dare alle stampe una serie di tavole in cui da una prima prova del suo genio creativo: parliamo di *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, che esce nello stesso anno.

Dell'opera, sappiamo innanzitutto che presenta due edizioni: una del 1743 e una del 1750, entrambe edita a Roma. La prima è edita dai fratelli Pagliarini, con titolo *Prima Parte di Architetture, e Prospettive inventate ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe* (Fig. 20); in fondo al testo vengono riportate le informazioni specifiche sull'edizione, ossia la data e il luogo e il nome ufficiale della stamperia. Le tavole che compongono questa edizione sono dodici, escluso il frontespizio; vengono inserite anche quattro pagine di testo, ma le tavole non presentano

³⁶ G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte: acquatinta, lavis, ceramolle ...* cit., p.83.

né legenda né numerazione. Questa edizione ha il difetto di non essersi conservata bene: risulta inoltre che le copie siano parecchio discordanti tra loro, a volte per incompletezza e a volte per una diversa sequenza delle tavole. La seconda edizione è edita da Giovanni Bouchard. In questo caso, l'opera viene inserita nelle *Opere Varie*. Assistiamo a dei cambiamenti per quanto riguarda il titolo e la dedica a Nicola Giobbe, che egli poi elimina. Il titolo diventa *Prima parte di Architetture e Prospettive inventate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, fra gli Arcadi Salcindio Tiseio* (Fig. 21). Vengono aggiunte cinque nuove matrici e in questa edizione viene anche allegata una numerazione delle tavole e una legenda per ognuna.

Questa prima pubblicazione del Piranesi si presenta come una «dichiarazione teorica dell'idea e della norma architettonica che potrebbero consentire alla Città Eterna di eguagliare la magnificenza del proprio passato»³⁷. Le incisioni qui raccolte rappresentano per Piranesi «delle riflessioni originali sugli stili classici, ipotesi ideali di un'architettura moderna autonomamente concepita sul modello antico»³⁸. Altra funzione di queste stampe, meno nobile della principale, è quella di essere illustrazioni per eventuali guide di Roma. Aldilà della pregevolezza intellettuale, qui Piranesi può dimostrare il suo percorso pratico come artista dell'acquaforte, la sua maturazione rapida ma già in via di consolidamento. Quest'opera dunque espone il Piranesi pienamente alla scena artistica pubblica, guadagnando così la stima concreta degli acquafortisti già affermati, che lo possono definire un rivale.

2.4.2 Le *Carceri* (1749, 1761)

Le *Carceri* è una delle serie di opere più universalmente celebrate di Piranesi. Anche questa serie figura tra le opere giovanili, se non altro la prima edizione, tuttavia è anche evidente come il Piranesi prenda in questa sede sempre più confidenza con la tecnica dell'acquaforte, lasciando in questa maniera spazio anche alla propria fantasia. Anche le *Carceri* conta due edizioni: la prima del 1749 – in alcune fonti è riportato l'anno 1750 – e la seconda del 1761 (Fig. 22). La prima edizione è edita da Jean Bouchard, un noto editore francese che negli anni in cui Piranesi opera è attivo a Roma, e come nel caso della seconda edizione di *Prima parte di Architetture e Prospettive*, le prime *Carceri* sono

³⁷ L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acquaforti ...*, cit., p.21.

³⁸ Ivi p. 20.

incluse in *Opere Varie*. L'edizione del 1749 la troviamo anche in alcuni esemplari di *Le Magnificenze di Roma le più rimarcabili* (1751- 1754), sempre dello stesso Piranesi. Riguardo la prima edizione sono noti due stati in cui si presenta una correzione del titolo: in entrambi i titoli viene menzionato il cognome dell'editore, tuttavia nel primo esso è scritto secondo come lo avrebbe pronunciato un natio veneziano, storpiando dunque il vero cognome; nel secondo stato a questo errore viene posto rimedio riportando Bouchard. Il titolo completo è *Invenzioni Capric. di Carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma Mercante al Corso* (Fig. 23). Questa prima serie è composta di tredici tavole più il frontespizio. La seconda edizione è molto importante, in quanto autoprodotta. La grande finestra temporale dopo cui si ripresenta questa edizione, ci suggerisce come Piranesi sia ulteriormente maturato nel suo percorso artistico: possiamo ad esempio osservare una «radicale rielaborazione dell'inciso»³⁹, eseguita in modo da avere un tratto molto più oscuro.

La serie delle *Carceri* segna il passaggio che Piranesi fa da incisore più scolastico, da manuale, a incisore totalmente autonomo anche sul piano progettuale e artistico. Come delinea Alessandro Bettagno: «La differenza – o diciamo pure il salto – che passa tra la Prima Parte e la prima edizione delle Carceri sta nel viaggio a Venezia e nella “scoperta” che solo in questo momento egli fa, con precisa coscienza, della cultura figurativa veneziana: Tiepolo, Canaletto»⁴⁰. Questo passaggio è palese se si va a confrontare una delle tavole della prima edizione di *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, ossia *Carcere Oscura* (Fig. 24), con le quattordici tavole della prima edizione delle *Carceri*: nella prima viene prediletto un rigoroso impianto prospettico, mentre nelle seconde è preponderante la libertà nel comporre le architetture. A questa maggiore libertà, nel corso della sua carriera artistica, si affianca una più profonda osservazione diretta dei monumenti romani: questo raffinamento di approccio è manifesto nelle tavole aggiunte all'edizione del 1761.

Le *Carceri* sono un soggetto alquanto particolare che però si abbina molto bene alla personalità complessa del Piranesi. Abbiamo già delineato come questa serie si distacchi da *Prima Parte di Architetture e Prospettive* in quanto a resa esecutiva e impianto figurativo, tuttavia non è stato ancora preso in esame uno dei motivi per cui Piranesi

³⁹ L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti ...*, cit. p.128

⁴⁰ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture, ...* cit., p. 29.

sceglie un soggetto così libero: esso infatti rappresenta per lui un soggetto di protesta, di polemica. Piranesi, attraverso la scelta di un soggetto da lui più volte definito “d’invenzione” afferma la sua abilità e il suo genio creativo libero, distante dal rigore delle architetture solitamente rappresentate nella sua produzione. Piranesi riprende le prime matrici delle *Carceri* e ne accentua i tratti distintivi proprio nel momento della sua vita professionale in cui prende posizione nella diatriba tra arte greca e arte romana: in questo caso i soggetti delle *Carceri* esprimono la loro funzione originale di affermazione della libertà dell’artista, ma viene aggiunto un particolare che rimanda alla posizione che Piranesi prende in difesa dell’arte romana. Nelle tavole delle *Carceri* è infatti lampante la sensazione di distacco dalla realtà e di scardinamento di tutte le norme spaziali, indizio della creatività libera di Piranesi, ma è rappresentata anche un’«utopica visione di un’idea repubblicana di giustizia della, *lex romana*»⁴¹.

2.4.3 Le *Vedute di Roma* (1745-1778)

Le *Vedute di Roma* è l’opera più conosciuta di Giovanni Battista Piranesi e rappresenta per l’artista l’opera di una vita, nonché quella più nutrita di incisioni. Il titolo ufficiale è *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*. I soggetti delle stampe consistono in, come suggerisce il titolo, vedute della città di Roma in cui Piranesi riporta scene prese direttamente dalla vita quotidiana della città, ritraendo gli uomini comuni insieme agli edifici sia antichi che contemporanei. A tal riguardo:

Uno degli aspetti più interessanti di questa serie di opere consiste [...] nella possibilità che esse ci offrono di osservare l’evoluzione dello stile di Piranesi lungo quasi tutto il corso della sua vita, seguendo il suo continuo sperimentare vari tipi di segni, nuove tecniche di morsura e le varie posizioni che vanno via via assumendo nel complesso dell’immagine le fabbriche che egli ritrae⁴².

Nelle prime tavole prodotte, Piranesi esegue una sorta di vedutismo minuzioso, preciso nello stile e nell’esecuzione e con occhio attento ad ogni aspetto del luogo raffigurato, dalla figura umana alle azioni che queste compiono: potremmo paragonarle a vere e proprie fotografie ante litteram. La città è compatta e in secondo piano, sia che vengano ritratti edifici moderni che edifici antichi. L’impostazione dei soggetti è nettamente diversa a mano a mano che Piranesi cresce come uomo, artista e intellettuale: viene privilegiata la resa del monumento, che diventa protagonista delle scene, mentre tutto ciò

⁴¹ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture*, ... cit., p. 30.

⁴² Ivi p. 49.

che lo circonda risulta un contorno per esaltarlo. Ecco che «La struttura che viene così messa a fuoco si fa più sporgente e massiccia, domina tutto lo spazio dell'immagine, si protende spesso fino ad invadere il primo piano e diviene talora così immensa da obbligare Piranesi a ritrarla dall'alto»⁴³. Un ruolo sempre più fondamentale lo ottiene la luce, che si fa vibrante e si adagia sulle superfici articolate e la vegetazione dalle forme ondegianti, frantumandosi. La luce, che permea in molte scene delle *Vedute*, è esaltata dai contrasti creati con ombre scure, ottenute per mezzo di segni più marcati e morsure molto intense sulla lastra. L'uomo passa sempre più in secondo piano e viene comunque usato come strumento per indirizzare l'occhio dell'osservatore verso i monumenti ritratti. Per quanto concerne le edizioni, sappiamo che il Piranesi ha venduto le tavole singolarmente oppure le faceva includere in raccolte sempre maggiori nel mentre che la loro produzione andava aumentando. Dall'intera produzione delle *Vedute* risulta un'edizione postuma composta di 135 stampe (riportanti come data di incisione l'anno 1778, Fig. 25) e due frontespizi. A questa edizione, vengono aggiunte *Pianta di Roma e del Campo Marzio*, oltre a due tavole incise da Francesco Piranesi. Ci riferisce Luigi Ficacci che «nell'ordinamento dell'opera paterna stabilito di Francesco e documentato dal *Catalogo* edito nel 1792, viene indicato l'anno 1748 come data di inizio della produzione delle *Vedute*, ma la filologia ha accertato che la loro effettiva esecuzione e l'inizio della loro divulgazione è di qualche anno precedente»⁴⁴. Da menzionare è una raccolta di trentaquattro *Vedute* riunite da Jean Bouchard nel 1751 in *Le Magnificenze di Roma le più remarquabili*, un'edizione molto rara e di cui vengono prodotte solo poche copie.

2.5 Il Piranesi architetto: il complesso di Santa Maria del Priorato a Roma (1764-1766)

Nelle varie opere incisorie, Piranesi si firma spesso con l'espressione “architetto veneziano”: il principale obiettivo professionale di Piranesi infatti è sempre stato quello di diventare architetto e la stessa arte incisoria inizialmente rappresenta un semplice mezzo di sussistenza per il giovane artista veneziano, arte che però successivamente fa la fortuna del Piranesi.

⁴³ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture, ... cit.*, p. 49.

⁴⁴ L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti ... cit.*, p.680

Sin dalla giovinezza veneziana (1720-1740) e dal periodo di formazione artistico – professionale presso la bottega dello zio materno Matteo Lucchesi (1705 – 1776), Piranesi approfondisce i suoi studi in architettura, scegliendo come suo modello Francesco Borromini (1599 – 1667). I soggetti stessi delle incisioni sono prevalentemente monumenti e architetture, e quindi Piranesi conferma in ogni contesto le sue aspirazioni da architetto. Un primo momento in cui Piranesi ha l’occasione di misurarsi con le sue aspirazioni arriva nella fine del 1762, quando papa Clemente XIII Rezzonico (1758-1768) manifesta l’intenzione di rinnovare l’abside della Basilica di San Giovanni in Laterano, chiesa a cui il pontefice è profondamente legato, per il simbolo dell’evangelista Giovanni, lo stesso che figura nello stemma della famiglia Rezzonico. La supervisione dei lavori viene affidata a Giovanni Battista Rezzonico, giovane monsignore e soprattutto nipote del pontefice. Il giovane monsignore commissiona a Giovanni Battista Piranesi di progettare il rinnovamento: i due uomini sono legati da un vincolo maestro – allievo, in quanto il primo risulta essere stato allievo del secondo, il quale gli insegna l’arte del disegno. Piranesi stila dei progetti per l’area alla maniera del Borromini, tuttavia a causa di una desolante carestia nel 1764 non ha nemmeno la possibilità di cominciare i lavori effettivi (di rimando a Fig. 12). Lo stile del Piranesi è molto apprezzato presso la famiglia papale dei Rezzonico, tanto che l’artista gode della protezione di quest’ultima per un lungo e fortuito decennio. Ed è proprio con la famiglia Rezzonico, in particolare con Giovanni Battista Rezzonico, che si concretizza il sogno di Piranesi di diventare architetto.

Ciò accade nel 1764, quando Giovanni Battista Rezzonico viene nominato Gran Priore dell’Ordine di Malta. Egli vuole rinnovare l’influenza dell’ordine dei Cavalieri di Malta a Roma e decide così di commissionare al Piranesi il progetto per la riqualifica della chiesa sede dell’ordine nella Città Eterna, la Chiesa di Santa Maria del Priorato posta sul colle Aventino. I cantieri iniziano nel 1764 e terminano nell’ottobre del 1766 con la visita papale di Clemente XIII. Nel progetto «Piranesi intervenne su una struttura del Cinquecento dotandola di un accesso più agevole rispetto all’impervia via che saliva dal lungotevere. Nel giardino creò un cannocchiale prospettico sulla cupola di San Pietro, poi sistemò la villa e la piazza antistante conferendo al Complesso un aspetto moderno»⁴⁵. La

⁴⁵ S.a., voce *Piranesi e la Chiesa di Santa Maria in Aventino*, risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://www.raicultura.it/arte/foto/2020/11/Piranesi-e-la-Chiesa-di-Santa-Maria-in-Aventino-a9b54365-ea98-4bda-b11c-176f843e9613.html>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

chiesa sull'Aventino diventa lo specchio della complicatezza dell'animo di Piranesi, della sua erudizione e del suo amore per l'antico e per i simbolismi. Ci giungono notizie infatti di come, già dall'inizio dei lavori, l'artista avesse cominciato ad elaborare un intricato sistema simbolico che riuscisse a raccontare la storia dell'ordine dei Cavalieri di Malta a chi avrebbe visitato la chiesa.

2.5.1 La facciata

I simbolismi e le particolarità dello stile piranesiano sono visibili a partire dalla facciata (di rimando a Fig. 36) che è possibile descrivere nel seguente modo:

Nella facciata, spiccano quattro lesene trattate con strigilatura, ciascuna interrotta da un riquadro con la spada dei Cavalieri. I classici ordini architettonici di facciata, sono qui rielaborati in maniera anticonvenzionale; i capitelli presentano figure alate separate da una torre, lo stemma dei Rezzonico, o forse un richiamo alle attività in terre d'oltremare dei Cavalieri dell'Ordine. Nelle due candelabre simmetriche, a fianco del portale, Piranesi disegna minuscole ed elaborate porzioni, quasi "incise", di stucchi assembrati come lacerti lapidei secolari, qui recuperati a nuova vita.⁴⁶

Nei capitelli si possono notare delle sfingi come decorazioni: è in questa sede che Piranesi omaggia l'arte egizia. Per l'artista questo popolo è il fondatore della civiltà e infatti questa non è l'unica occasione in cui Piranesi emula lo stile egizio e lo usa nelle sue opere (di rimando al capitolo 3). Inoltre, Piranesi riesce così ad omaggiare il primo nucleo di proprietà dei Cavalieri di Malta, conosciuti originariamente come cavalieri ospitalieri di San Giovanni in Gerusalemme. L'ordine è legato all'Egitto dall'anno 1084, quando alcuni cristiani partiti dall'Italia e insediati a Gerusalemme ottengono da un califfo d'Egitto un terreno presso il Santo Sepolcro di Cristo, dove viene costruito un ostello e una dimora per i viaggiatori. Dopo il voto dell'ostello a San Giovanni Battista e l'ottenimento della tutela papale, questa comunità diviene un ordine cavalleresco, l'ordine dei Cavalieri che conosciamo ancora oggi. Infine: «Piranesi conclude il timpano con un gigantesco emblema dell'Ordine: gli stemmi militari dell'Ordine di Malta, scudi, blasoni e trofei, sono tratti da modelli augustei ed ellenistici»⁴⁷. Viene anche posta un'iscrizione con la scritta FERT (*Fortitudo eius Rhodum tenuit*), che sta a ricordare la difesa eroica di Rodi da parte dei Cavalieri nel XV secolo.

⁴⁶ S.a., voce *Piranesi e la Chiesa di Santa Maria in Aventino* ..., cit. (ultimo accesso 03/03/2023).

⁴⁷ *Ibidem*.

2.5.2 L'interno

La prima caratteristica che salta all'occhio del visitatore è il bianco candito delle navate e del soffitto, ma non è da dimenticare anche la straordinaria complessità di stucchi e intonaci. Questo impianto decorativo non ha solo una funzione estetica, ma racconta la storia dell'Ordine, storia che nella facciata è appena accennata. Sul soffitto, Piranesi commissiona allo scultore Tommaso Righi (1722/1723 – 1802) di scolpire al centro la cotta crociata (di rimando a Fig. 38), che simboleggia il primo momento in cui l'Ordine dei Cavalieri di Malta si opera per difendere la fede cristiana nel 1187. In quello stesso anno, i cavalieri di Malta abbandonano la loro prima sede, cacciati dall'esercito maomettano. Tra il presbiterio e il coro, Piranesi intreccia la volontà di esaltare i cavalieri di Malta con i suoi studi sul Borromini: imposta l'area come un palcoscenico «e intreccia una doppia fonte luminosa tra le finestre dell'abside e tre oculi posizionati in quella porzione di muro che para il catino absidale e sovrasta in altezza le navate e il transetto. In questo modo, l'altare di *San Basilio* si eleva separando la navata dall'abside»⁴⁸. San Basilio è ripreso nell'altare maggiore, tramite il gruppo scultoreo sempre opera del Righi: il titolo dell'opera è *San Basilio in Gloria*, eseguito in stucco. Il gruppo sostituisce un dipinto di Andrea Sacchi (1599-1661), *Madonna col Bambino e San Basilio* (1636-1637). Il santo è posto sopra ad un globo, il quale a sua volta è posto sopra ad un bassorilievo raffigurante la Madonna e il Bambino. Nella seconda nicchia della navata destra, Piranesi prevede il posizionamento della tomba del suo committente, Giovanni Battista Rezzonico, volontà dell'artista che tuttavia non viene rispettata. Al posto della tomba del Rezzonico, viene posto il monumento funebre dello stesso Piranesi, eseguito da Giuseppe Angelini (1735/42-1811, di rimando a Fig. 54).

Altri simboli che Piranesi dissemina in tutta la chiesa per omaggiare la storia dei cavalieri di Malta sono, ad esempio, i sepolcri del Gran Maestro dell'Ordine Riccardo Caracciolo (quarta nicchia, navata di sinistra), del Priore dell'Ordine fra' Bartolomeo Carafa (quarta nicchia, navata di destra), del luogotenente del Gran Maestro in Italia fra' Sergio Seripando (prima nicchia, navata di sinistra) e la pietra tombale di Jacopo degli Obizi. Tutte queste figure hanno rappresentato per l'ordine dei Cavalieri di Malta, nel corso dei secoli, ruoli molto importanti: il primo è simbolo della fedeltà dell'ordine a Roma, in quanto eletto dal papa di Roma durante lo scisma di Avignone, inoltre durante il suo

⁴⁸ S.a., voce *Piranesi e la Chiesa di Santa Maria in Aventino ...*, cit. (ultimo accesso 03/03/2023)

governo questo gran maestro assiste alla cacciata dei Cavalieri dalla Terra Santa e anche degli attacchi a Rodi, dove i Cavalieri si rifugiano (tutti questi eventi sono raffigurati sul sepolcro dal Piranesi); il secondo personaggio è il successore di Caracciolo e ottiene la sua carica da papa Bonifacio IX nel 1359, ma muore nel 1405 per mano della potente famiglia Colonna, della quale si attira gli sfavori a causa di un agguato ai danni del papa dell'epoca, che il cavaliere riesce a sventare; il terzo uomo è uno degli ambasciatori dei Cavalieri in Italia nel 1464 e nello stesso anno ha il compito di presentare a papa Paolo II le credenziali dell'Ordine dei cavalieri di Malta dopo la crociata funesta dello stesso anno, e che purtroppo muore per malattia pochi mesi dopo il suo arrivo a Roma, nel 1465; il quarto personaggio è procuratore della religione Gerosolimitana a Roma, contemporaneo di Carafa.

Tutti costoro vengono originariamente sepolti nel complesso dell'Aventino già esistente: Piranesi non fa altro che ricollocarli in una sede maggiormente degna della loro importanza per l'Ordine, arricchendo i sepolcri con raffinate decorazioni. Si evince da queste attenzioni alle personalità importanti per l'ordine e i simboli ricordanti la storia dei Cavalieri che Piranesi avesse preso molto seriamente la commissione di Giovanni Battista Rezzonico, quasi come se egli stesso facesse parte dell'ordine.



Fig. 15 G. B. Piranesi, *Prospettiva dello stesso Delubro* (dalla raccolta *Di due spelonche ornate dagli antichi*), 1762



Fig. 16 Prima fase del processo di incisione all'acquaforte: Preparazione della lastra metallica, sgrassatura, verniciatura, affumicatura⁴⁹

⁴⁹ Le immagini sono presenti alla voce *Teorie e tecniche dell'Incisione Calcografica*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<http://incisionidisegni.altervista.org/teoria-tecniche-incisione.php>] (ultimo accesso: 06/03/2023).

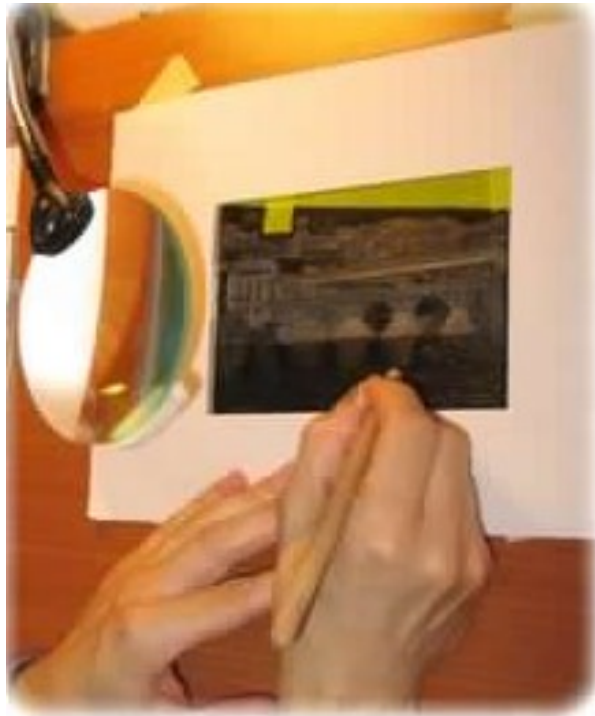


Fig. 17 Seconda Fase del processo di incisione all'acquaforte: Incisione del soggetto⁵⁰



Fig. 18 Terza fase del processo di incisione all'acquaforte: Morsura⁵¹

⁵⁰ Le immagini sono presenti alla voce *Teorie e tecniche dell'Incisione Calcografica, ... cit.*, (ultimo accesso: 06/03/2023).

⁵¹ *Ibidem.*

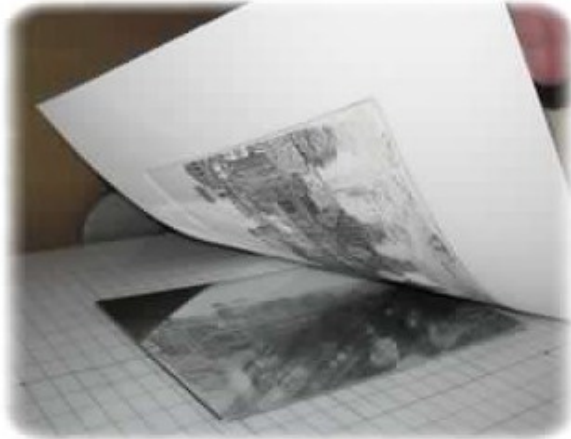


Fig. 19 Quarta fase del processo di incisione all'acquaforte: Uso della matrice inchiostrata e stampa⁵²



Fig. 20, G. B. Piranesi, Frontespizio di *Prima Parte di Architetture, e Prospettive inventate ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe*, 1743



Fig. 21, G. B. Piranesi, Frontespizio di *Prima parte di Architetture e Prospettive inventate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, fra gli Arcadi Salcindio Tiseio*, 1750

⁵² Le immagini sono presenti alla voce *Teorie e tecniche dell'Incisione Calcografica, ... cit.*, (ultimo accesso: 06/03/2023).

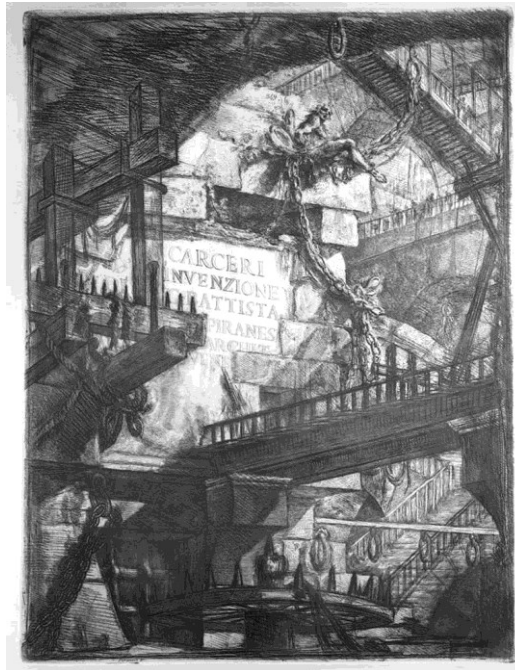


Fig. 22 G. B. Piranesi, Frontespizio della seconda edizione delle *Carceri*, 1761

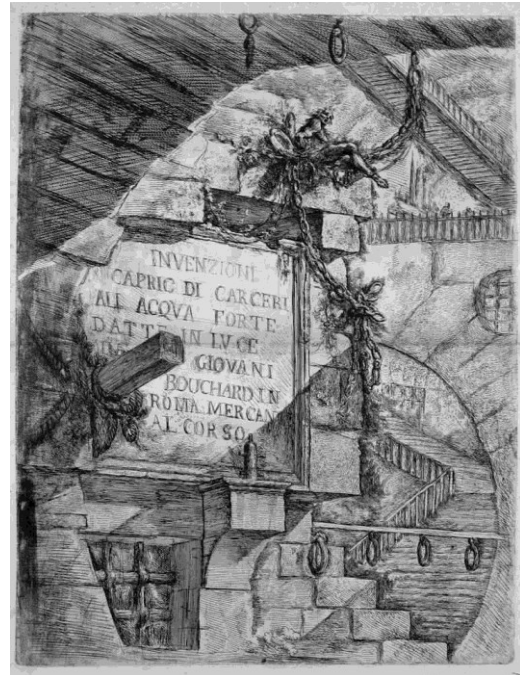


Fig. 23 G. B. Piranesi, Frontespizio di *Invenzioni Capric. di Carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma Mercante al Corso*, 1749



Fig. 24 G. B. Piranesi, *Carcere Oscura* (dalla raccolta *Prima parte di architetture e Prospettive*)



Fig. 25 G. B. Piranesi, Frontespizio di *Vedute di Roma*, 1778

CAPITOLO 3: GIOVANNI BATTISTA PIRANESI E L'ARTE DEL SUO TEMPO

3.1 Il *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761) e la disputa con i filelleni

Il Neoclassicismo si configura come un movimento culturale che non solo coinvolge ogni ambito artistico, ma stimola anche la ricerca intellettuale, attraverso ricerche metodiche sulla veridicità delle fonti e studi teorici sul concetto di “bello”: da questo punto di vista, possiamo notare come questo movimento rispecchi perfettamente il panorama intellettualistico settecentesco, dominato dall' Illuminismo, che esalta l'uso della ragione in ogni aspetto della vita umana. Gli studi neoclassici vengono condotti prendendo a modello la classicità, nella quale vengono individuati principi validi anche per la contemporaneità. Possiamo dire che il Neoclassicismo «fece riferimento ai contenuti ideali del passato, in rapporto a istanze estetiche e morali del presente»⁵³. Tra i maggiori intellettuali neoclassici, possiamo individuare Johann Joachim Winckelmann (1717-1768, di origine prussiana; Fig. 26), considerato come il maggiore teorico del Neoclassicismo. Egli, nel corso della sua carriera, è stato storico dell'arte e bibliotecario presso il celebre cardinale Annibale Albani (1682- 1751); dal 1764 fino all'anno della sua morte, è anche soprintendente alle antichità a Roma. A Winckelmann viene attribuita la potestà del metodo di classificazione nell'ambito storico- artistico che viene usato ancora oggi: infatti «Winckelmann imposta la discussione sull'esame diretto delle opere, superando il cliché storiografico della raccolta di bibliografie degli artisti, e analizza l'arte antica come un processo organico basato sull'evoluzione dello stile»⁵⁴. Nei suoi studi delle varie epoche artistiche, egli «considera il primato estetico dei Greci espressione della loro superiorità etica e del loro sistema politico basato sulla libertà»⁵⁵. Winckelmann inoltre «reputa condizioni essenziali dell'esemplarità greca il favore del clima e lo stretto contatto tra uomo e natura realizzatosi nell'antichità, ma sottolinea al tempo stesso il

⁵³ S.a., voce *Neoclassicismo* ... cit., (ultimo accesso: 03/03/2023).

⁵⁴ S. Cavicchioli, U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco (2014)*, risorsa online disponibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-neoclassicismo-di-winckelmann_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/], (ultimo accesso: 03/03/2023).

⁵⁵ *Ibidem*.

valore riconosciuto all'educazione e alla cultura in quell'età»⁵⁶. Questo pensiero fa di Winckelmann il più illustre esponente dei cosiddetti filelleni, il gruppo di intellettuali settecenteschi che, nella diatriba che discute la superiorità tra l'arte greca e l'arte romana, prendono le parti dell'arte greca. Tra questi troviamo anche l'architetto francese Julien – David Leroy (1724-1803), divenuto famoso soprattutto per la sua opera *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758; Fig. 27), ritenuta una pietra miliare della superiorità dell'arte greca: in questo scritto, l'autore «rivelava agli architetti la Grecia, esaltando la purezza delle sue invenzioni rispetto all'architettura di Roma e facendo derivare risolutamente l'architettura romana dalla greca»⁵⁷.

In questo clima di uniformità, un grande oppositore a questa interpretazione è rappresentato proprio da Giovanni Battista Piranesi, il quale ha anche dei personali contrasti con Winckelmann. Negli anni Cinquanta del Settecento, Piranesi si pone come assoluto sostenitore della superiorità dell'arte romana sull'arte greca, con la pubblicazione di *Le antichità romane* (1756) (Fig. 28), in origine dedicata a James Caulfeild, primo conte di Charlemont (di rimando al capitolo 1), e poi devoluta “alla pubblica utilità”. L'opera è presentata in quattro volumi in cui troviamo 252 tavole. Riguardo i quattro volumi, essi si presentano come:

impresiositi da una legatura in marocchino rosso con cornici dorate, contengono non solo le splendide tavole incise che documentano i monumenti antichi come apparivano a metà Settecento ai viaggiatori stranieri ed ai romani, ma anche un ampio apparato documentario manoscritto⁵⁸.

Cinque anni dopo, la polemica circa la superiorità dell'arte greca su quella romana cresce, anche per la pubblicazione di Leroy sopracitata. Questo spinge l'incisore veneziano a scrivere un'opera che «intende porsi come opera teorica e decisamente polemica»⁵⁹: parliamo di *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761; Fig. 29).

Come per gli studi alla base delle *Antichità Romane*, qui Piranesi affianca allo studio di opere dalla verificata attendibilità anche la constatazione diretta di quanto studiato sui monumenti romani: un punto da sottolineare è che Piranesi tenta di staccarsi quanto più possibile da fonti che egli reputa non attendibili, e qui egli dimostra quindi di essere comunque un intellettuale dell'epoca illuminista; tuttavia egli si affida anche ai consigli

⁵⁶ S. Cavicchioli, U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco...cit.*, (ultimo accesso: 03/03/2023).

⁵⁷ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture...*, cit, p. 40

⁵⁸ S.a., voce *Le antichità Romane di Piranesi*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.lincci.it/it/news/le-antichita-romane-di-piranesi>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

⁵⁹ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture...*, cit., p. 40.

di svariati antiquari – noti al tempo per non avere un approccio del tutto scientifico all’analisi delle opere e della storia dell’arte -, almeno per il reperimento delle opere da consultare. Gli spunti polemici per la redazione della *Magnificenza ed Architettura de’ Romani* possono essere ritrovati sia nella pubblicazione di *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* di tre anni prima, sia in un articolo del 1755 di Allan Ramsay (1713-1784) in cui il pittore inglese «rivendica ai goti e agli altri barbari una superiorità architettonica rispetto ai Romani»⁶⁰. Tuttavia, anche guardando alle controversie personali tra i due, sappiamo che il vero obiettivo della polemica piranesiana è proprio Winckelmann. Riguardo le controversie tra i due intellettuali:

In senso più profondo la polemica della “Magnificenza” tocca questioni fondamentali dell’arte. Per Winckelmann, lo studio dell’arte greca deve portare ad individuare l’“essenza” dell’arte; così per il Piranesi il dibattito è sulla natura dell’architettura e sul suo destino⁶¹.

Nella *Magnificenza* sono individuabili due punti polemici: la “vocazione sociale” dell’architettura romana repubblicana, e la genesi dell’architettura romana: per questa parte è tuttavia doveroso sottolineare che alcuni punti non sono chiari e, di conseguenza, vacillanti.

Per il primo punto, la fonte di ispirazione principale di Piranesi è Tito Livio: egli infatti scrive di come il popolo romano, per staccarsi dall’influenza etrusca dopo il periodo monarchico, abbia instaurato una politica di austerità, votata alla costruzione più di opere strutturalmente utili al progredire della città che a opere esteticamente pregevoli. Piranesi in questo scritto «rivendica alla civiltà romana più antica la priorità dell’utilità pubblica, e quindi il rifiuto del lusso, come una scelta deliberata e non dettata da povertà, ma da un autentico orientamento sociale»⁶². Qui dunque Piranesi esalta la semplicità che sta alla base di una forte componente sociale: questo pensiero è probabilmente frutto degli studi sulle teorie di Carlo Lodoli (1690-1761) circa la cosiddetta architettura razionale. Il Lodoli infatti «sostenne l’importanza del materiale nello stile e mise in evidenza il valore funzionale dell’edificio, che deve immediatamente trasparire dalla sua “rappresentazione”»⁶³.

⁶⁰ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture...*, cit., p. 40.

⁶¹ Ivi p. 41.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ S. a., voce *Il primo teorico dell’architettura razionale: Carlo Lodoli – 1834*, risorsa online disponibile all’indirizzo [https://www.alai.it/dettaglio.php?lang_id=2&ev_id=402], (ultimo accesso: 03/03/2023).

Il secondo punto vuole scardinare la convinzione dei filelleni di una discendenza diretta tra le varie architetture storiche: essi individuano un rapporto di discendenza tra arte egizia e arte dorica e tra arte dorica ed etrusca; per quanto concerne l'architettura romana, essa non sarebbe esistita fino al 146 a.C., anno della conquista della Grecia da parte di Roma: questo avvenimento non solo espone i Romani ai monumenti greci in loco, ma soprattutto fa sì che i Greci – sotto la condizione di schiavi – entrino a Roma. Secondo questa teoria gli schiavi greci avrebbero avuto un ruolo fondamentale nella costituzione dell'architettura romana, la quale dunque risulterebbe solo una brutta copia di quella greca. Piranesi smentisce parte della teoria in due circostanze. La prima è la relazione tra architettura dorica ed etrusca: al posto di una discendenza diretta tra le due, giustificabile con gli studi di Vitruvio secondo cui il tempio dorico deriva dalle costruzioni lignee primitive, Piranesi individua uno stacco, riconoscendo invece che è più l'ordine etrusco – che il Piranesi riconosce come una vera e propria architettura – a rispecchiare la struttura lignea primitiva, mentre quello dorico la traviserebbe. La seconda circostanza si distacca parzialmente dall'ambito artistico in virtù di un'analisi di ambito storico: «Le civiltà si presentano al Piranesi come grandi elaborazioni collettive, in una revisione della storia che ha fatto pensare all'antropologia di G. B. Vico»⁶⁴. Questa concezione dunque non rispecchia la visione “chiusa” dei filelleni, ma dà una visione più fluida delle civiltà passate.

Per arricchire la polemica e staccarsi ulteriormente dalla tripartizione greca degli ordini architettonici, Piranesi inserisce inoltre i suoi studi su un quarto ordine architettonico, detto ordine obliquo. Come spiega Pierluigi Panza, questo ordine «era fondato sulla tradizione gerosolimitana, cioè di Gerusalemme»⁶⁵, e ha come modello il tempio di Salomone. Piranesi si informa circa questo presunto ordine da vari testi secenteschi: da sottolineare è il trattato *Architectura civil recta y obliqua*, del vescovo spagnolo Juan Caramuel de Lobkowitz (1606- 1682) e pubblicato nel 1678 (Fig. 30). Qui il vescovo afferma che: «le tracce di quell'ordine supplementare erano testimoniate dai costruttori romani che non avevano a modello i Greci»⁶⁶. Questa teoria si presenta chiaramente come molto funzionale alle convinzioni del Piranesi, il cui obiettivo principale è più che altro demolire le convinzioni dei filelleni, e di Johann Winckelmann in particolare.

⁶⁴ A. Bettagno (a cura di), *Piranesi: incisioni rami legature architetture...*, cit., p. 40.

⁶⁵ P. Panza, *La croce e la sfinge- vita scellerata di Giovanni Battista Piranesi...*, cit., p. 66.

⁶⁶ *Ibidem*.

3.2 Giovanni Battista Piranesi e il rapporto con l'arte egizia

Il 31 a. C. rappresenta un anno cruciale per l'Occidente: è l'anno in cui l'impero romano conquista l'Egitto e di conseguenza l'anno in cui la civiltà romana entra in contatto con quella egizia. L'Egitto esercita da subito un grande fascino su Roma, tanto che non solo vengono esportati innumerevoli pezzi d'arte egizia nella Città Eterna, ma vengono esportati alcuni culti degli dei egizi, come quelli di Iside e Osiride.

L'influenza egizia perde di intensità con la caduta dell'impero romano e ritrova vigore nel XV secolo, quando l'élite intellettuale rinascimentale, il cosiddetto gruppo dei neo-platonici, rivaluta la cultura egizia, con particolare attenzione al sistema geroglifico. Era credenza comune tra i neo-platonici «che Platone e la rivelazione pre-cristiana attestassero la verità del Cristianesimo attraverso celati misteri e che tali misteri fossero racchiusi nei geroglifici»⁶⁷. Inoltre nel Rinascimento viene anche scoperto che diverse civiltà, aldilà di quella egizia, hanno fatto uso dei geroglifici in quanto mezzo grafico utile a esprimere concetti nebulosi e verità velate, durante il corso dei secoli: anche la civiltà romana ha fatto uso dei geroglifici in questa maniera. Da questa rivelazione, il mondo rinascimentale rielabora in maniera del tutto autonoma i geroglifici, creando nuovi simboli, seppur non storicamente accurati.

Questo atteggiamento di rielaborazione sopravvive fino al XVIII secolo, quando l'egittologia affronta una nuova fase della sua storia: qui infatti «L'Egitto cominciava ad essere considerato sotto una luce del tutto nuova. Si fece a gara per promuovere osservazioni e ricerche più precise sul posto [...] Compiere un viaggio in Egitto diventò di moda e molti viaggiatori pubblicarono le loro dotte relazioni»⁶⁸. Le relazioni di viaggio risultano molto utili, perché contribuiscono a risolvere alcuni dubbi ancora irrisolti circa il mondo egizio e soprattutto contribuiscono a smentire secoli di convinzioni errate. In Europa nel frattempo «Di pari passo con il crescente numero di ricerche in loco», di storia, di arte e di archeologia egiziana, ebbe incremento anche lo studio dei tesori dell'arte egiziana esistenti in Europa»⁶⁹, applicando un approccio illuminista allo studio

⁶⁷ V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento – tomo secondo*, Sansoni Editore, Venezia 1967, p. 661.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi p. 663.

dell'arte egizia. Piranesi senza dubbio è cosciente e immerso in questo clima di riscoperta del mondo egizio, e presenta delle idee ben precise a riguardo.

Piranesi «accettava l'analisi di Caylus della grandiosità dell'architettura egiziana ed etrusca e dell'eleganza dello stile greco, soltanto che capovolgeva il giudizio»⁷⁰. Anne Claude Philippe conte di Caylus (1692-1765) è stato uno degli archeologi e antiquari del Settecento: egli

è stato il primo ad avere idee generali ed ordinate sull'antichità ed è, in questo studio, accanto al Winckelmann ed al Barthélemy il più grande nome del secolo. Prima di lui erano considerate greche tutte le figure nude, romane tutte le panneggiate, egizie quelle rappresentate "in attitudine egizia", etrusche quelle che non potevano essere classificate in nessuna di queste categorie. Il C. abolisce questa grossolana convenzione e fonda le distinzioni sulle particolarità di gusto e di stile che l'oggetto rivela. Anche se è piuttosto vago per la Grecia, confuso per l'Etruria, vede chiaro per Roma e scrive con senno sull'Egitto e sulla Fenicia. Gli si deve la prima vera illustrazione dell'arte di Persepoli, e notevolissime considerazioni sull'arte di Cipro, di Malta, della Sardegna⁷¹.

Se dei Greci nel Settecento viene esaltata l'eleganza e la raffinatezza, Piranesi arriva a degradare queste due caratteristiche e invece ad esaltare l'architettura più austera e funzionale (di rimando al paragrafo 3.1). Tuttavia, Piranesi modifica questo suo parere e anzi si dà ad uno slancio decorativo importante, che trova sfogo nell'arte egizia.

Il risultato della parentesi egizia dello stile piranesiano è da ricercare in *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini ed ogni altra parte degli Edifizi* (1769; Fig. 31): in quest'opera, oltre a presentare le stampe dei disegni per la decorazione di camini in stili variopinti – molti di questi alla maniera egizia –, Piranesi introduce un tema che ora gli diventa particolarmente caro, ossia la libertà dell'artista di reinterpretare gli stili antichi e di farli convergere in un gusto personale. Per lui gli stili storici sono materia plastica e combinabile nelle mani dell'artista, che afferma il proprio genio creativo. Nell'introduzione dell'opera, che Piranesi intitola *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, Piranesi fa fronte a due critiche mossegli: quella di prendersi troppe libertà nell'alterare lo stile egizio, alterando così anche la sua componente storica, che lo presenterebbe invece come uno stile massiccio ma non finemente ornato; e quella di raccomandare l'applicazione di uno stile percepito come limitato e arduo.

⁷⁰V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento – tomo secondo...*, cit., p. 666.

⁷¹ S. a., voce *Anne Claude Philippe conte di Caylus*, risorsa online disponibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/anne-claude-philippe-conte-di-caylus_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/], (ultimo accesso: 28/02/2023).

Per quanto riguarda la prima obiezione, «egli sosteneva che la presente “scarsa e povertà di ornamenti” dei monumenti egiziani è dovuta alle distruzioni avvenute [...] egli conclude soddisfatto che la sua mescolanza di geroglifici, mummie, scarabei, sfingi, tori, cocodrilli e statue altro non è che una ricreazione delle bizzarrie degli antichi maestri»⁷². Piranesi dunque teorizza anche che gli ornamenti e i simboli che ritroviamo nell’arte egizia avessero anche funzione puramente decorativa e non solo misterica o espressiva. Riguardo la seconda obiezione invece, Piranesi ammette che il gusto comune possa considerare l’arte etrusca ed egizia come grezze e aspre rispetto all’arte greca ad esempio, ma è proprio in queste caratteristiche che l’artista veneziano vede la loro bellezza: anche l’arte più grottesca e aspra può generare piacevolezza nell’occhio dello osservatore; inoltre Piranesi fa appello alla molteplicità dell’animo umano, che non predilige uno stesso approccio per tutte le questioni, ma li alterna a seconda del contesto. Piranesi invita ad avere lo stesso approccio con le varie *maniere*. Piranesi avanza nella sua difesa dell’arte egizia, suggerendo che la proclamata durezza della stessa non sia altro che una «deliberata stilizzazione che gli artisti egiziani evolsero allo scopo di assimilare la propria arte statuaria al carattere della propria architettura»⁷³. Questo, oltre a presentare un cambio di punto di vista circa la questione dell’arte egizia, riporta nel percorso di studi del Piranesi il rapporto tra arte e “scelta”: come i Romani scelgono nella loro fase repubblicana di eliminare il lusso in virtù della pubblica utilità, qui gli Egizi scelgono di rappresentare un’arte più stilizzata per adeguarla ad un’architettura più imponente, ma questo non significa che essi non conoscano bene la natura e di conseguenza che non la sappiano ben rappresentare. Piranesi si presenta come l’artista settecentesco che più approfonditamente studia il fenomeno dell’arte egizia e anche come l’artista che, col suo contributo intellettuale e artistico, partecipa alla rinascita diffusa della cosiddetta egittomania.

⁷² V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento – tomo secondo...*, cit., p. 671.

⁷³ Ivi p. 672.



Fig. 26 R. A. Mengs, *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*, 1755 circa

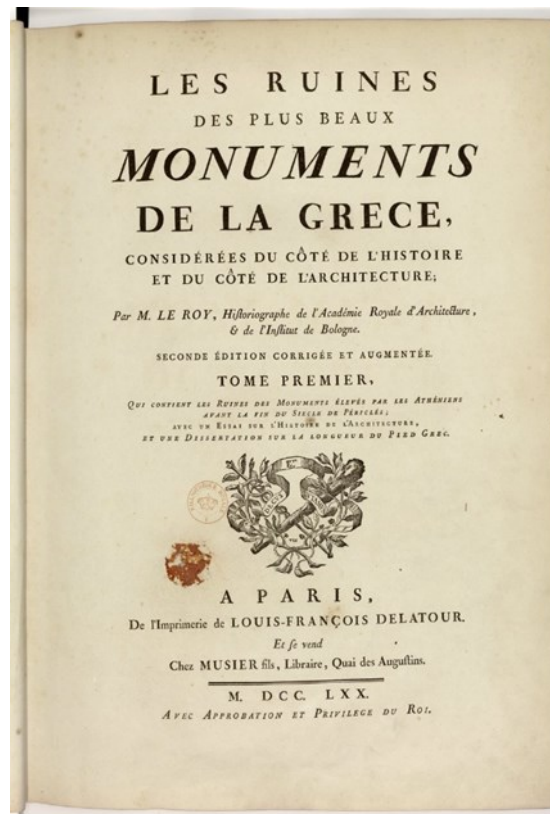


Fig. 27 Frontespizio di *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* di J. D. Leroy, 1758



Fig. 28 G. B. Piranesi, Frontespizio di *Le antichità romane*, 1756



Fig. 29 G. B. Piranesi, Frontespizio di *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761

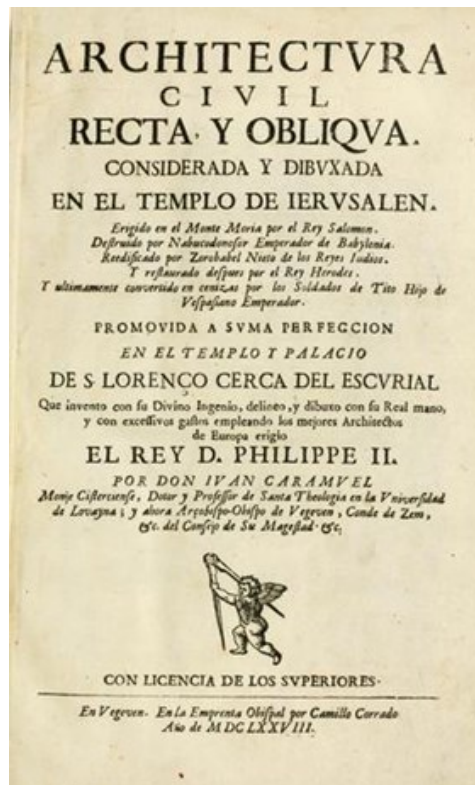


Fig. 30 Frontespizio di *Architectura civil recta y obliqua* di J. C. de Lobkowitz, 1678



Fig. 31 G. B. Piranesi, Frontespizio delle *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini ed ogni altra parte degli Edifizii*, 1769

CAPITOLO 4: SELEZIONE DELLE OPERE DI GIOVANNI BATTISTA PIRANESI PER LA COSTRUZIONE DI UN ITINERARIO TURISTICO

4.1 Selezione dalle *Vedute di Roma*

Molte delle opere di Giovanni Battista Piranesi possono fungere non solo da esempio pregevole di incisione all'acquaforte settecentesca, ma anche come vere e proprie fotografie *ante litteram* di alcuni monumenti e paesaggi dell'epoca: la tecnica del vedutismo infatti permette al Piranesi di essere minuzioso nei dettagli dei soggetti rappresentati, unendo occasionalmente l'assemblamento di porzioni di paesaggi che non si troverebbero contemporaneamente nello stesso campo visivo.

Le vedute del Piranesi, tale è la minuziosità dei dettagli rappresentati, vengono anche inserite nelle guide settecentesche di Roma, per rappresentare i luoghi più famosi. In questa sede vengono selezionate e descritte tre stampe, raccolte nella celebre *Vedute di Roma* (di rimando al capitolo 2), che rappresentano tre luoghi della Roma settecentesca molto importanti per l'artista veneziano. Tali luoghi e tali opere saranno successivamente inseriti nella proposta di itinerario turistico.

4.1.1 *Veduta di Campo Vaccino*

La prima stampa presa in esame rappresenta l'area di Roma al tempo chiamata "Campo Vaccino" (Fig. 32). Il luogo corrisponde all'attuale area dei Fori Romani, nel centro di Roma: la differenza tra i giorni nostri e gli anni in cui il Piranesi vive a Roma è che all'epoca non viene rispettato il valore archeologico ed artistico dell'area, tanto che viene usata come sfondo di attività della vita quotidiana. Questo aspetto è riportato da più vedutisti nel corso dei secoli. Questo è un luogo fondamentale per l'arte piranesiana: è da qui che Piranesi parte a riportare su carta i monumenti antichi e a immaginare il mondo grandioso della classicità, il Campo Vaccino è pressoché il primo luogo di Roma che Piranesi vede dopo Palazzo Venezia, dove dimora per tre anni (1740-1743).

Nella stampa possiamo distinguere tre piani visivi. Sul primo piano si staglia l'imponente rovina di un tempio romano, delle cui colonne si riescono a distinguere anche i blocchi; vediamo dello stesso tempio anche una porzione di trabeazione; possiamo anche individuare delle figure umane appoggiate alle colonne; dinnanzi al tempio troviamo un

carretto ligneo con accanto altre figure umane, che vediamo interagire con dei buoi; tra altre rovine minori è possibile individuare ulteriori figure umane, soprattutto posizionate attorno alla fontana circolare, intente anche a far abbeverare degli animali.

Nel secondo piano, edifici più contemporanei delimitano un grande spiazzo, diviso da un filare d'alberi; nella metà sinistra, dietro gli edifici moderni, possiamo ritrovare delle rovine chiaramente classiche, più precisamente degli archi a tutto sesto.

Sullo sfondo possiamo individuare un grande edificio centrale, che risulta bianco e contrasta con il filare d'alberi appena sottostante, che ancora conserva un colore grigio scuro; a circondare l'edificio bianco, abbiamo una chiesa e un arco; a sinistra, ben distinto, si staglia il Colosseo; riguardo lo sfondo, si può notare come complessivamente sia più nebuloso rispetto ai primi due piani e troviamo anche colori più chiari. Da menzionare è anche il cielo sopra gli edifici, dove non troviamo nuvolette morbide e leggiadre tipiche barocche, ma nuvole spigolose e imponenti, in cui è evidente l'impronta dello stilo d'acciaio.

4.1.2 *Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*

La seconda stampa raffigura due pietre miliari dell'archeologia e architettura romana: l'Anfiteatro Flavio, più comunemente conosciuto come Colosseo, e l'arco di Costantino, uno degli archi di trionfo lasciati nella Città Eterna dagli imperatori romani, tra gli archi sopravvissuti è sicuramente il più conosciuto (Fig. 33). Piranesi vede questi due monumenti in uno stato molto diverso da quello riscontrabile al giorno d'oggi: il Colosseo si presenta come un «gigante semidistrutto dal terremoto e dall'incuria, dove si dormiva, si fornicava e si svolgevano le processioni della Settimana Santa. I suoi muri [...] erano la carne più spessa di Roma, ricovero per sbandati che vivevano protetti da una lussureggiante vegetazione»⁷⁴, mentre l'Arco «sprofondava i suoi malleoli nel fango»⁷⁵. La scena rappresentata presenta entrambi i monumenti in maniera molto nitida, intrecciandoli con altre rovine minori. Anche in questa stampa possiamo distinguere tre piani visivi, anche se questi sono meno diluiti nello spazio.

⁷⁴ P. Panza, *La croce e la sfinge – Vita scellerata di Giovanni Battista Piranesi...*, cit., p. 20.

⁷⁵ *Ibidem*.

In primissimo piano, con toni più marcati, troviamo delle rovine di archi a tutto sesto, tra le quali spuntano delle figure umane che si ergono sopra le suddette rovine; possiamo notare anche la presenza di vegetazione serpeggiante tra le rovine.

Il protagonista del secondo piano è l'Arco di Costantino, anche questo toccato dalla presenza di vegetazione; possiamo notare come la rappresentazione dell'arco sia veramente accurata, infatti possiamo distinguerne tutte le parti e di conseguenza possiamo ammirare lo stato di completezza del suddetto monumento; l'arco è l'elemento principale di un grande viale frequentato.

Nel terzo piano, l'elemento principale è il Colosseo, che occupa gran parte della scena; la prospettiva scelta dal Piranesi ci permette di osservare tanto la muratura esterna dell'edificio quanto quella interna e ci permette di distinguere i tre ordini architettonici presenti e le arcate intramezzo la cinta esterna ed interna di mura. Dietro al Colosseo vediamo altri edifici, che però sono appena accennati. A differenza della stampa precedente, qui le nuvole del cielo sono più morbide e meno delineate.

4.1.3 *Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia*

La terza e ultima stampa presa in esame rappresenta una porzione della celebre Via del Corso, nel centro di Roma, e in particolare mette in evidenza il Palazzo dell'Accademia di Francia (Fig. 34). Questo luogo è molto importante per il Piranesi, perché è qui che stabilisce la sua prima bottega, nel 1747 circa. La scelta della posizione non è casuale: Via del Corso è, anche all'epoca, una delle vie più importanti e frequentate di Roma, e questo si traduce in una maggiore probabilità di acquisire popolarità; inoltre l'Accademia di Francia è uno dei centri nevralgici per il confronto tra intellettuali e artisti, ed è noto che Piranesi frequenti spesso questi ambienti intellettuali già nei primi tre anni di soggiorno a Roma (di rimando al capitolo 1). In questa stampa possiamo individuare un primo piano e uno sfondo; l'occhio dell'osservatore viene accompagnato dal primo piano allo sfondo grazie ad una rigorosa prospettiva.

In primo piano troviamo il Palazzo dell'Accademia di Francia, ossia Palazzo Mancini. Riguardo il palazzo: «Palazzo Mancini, palazzo ed istituzione, luogo in cui si materializzano al tempo stesso dottrina e pratiche, fu la sede dell'Accademia di Francia a Roma dal 1725 al 1803. Fu anche un ambiente estremamente permeabile: luogo di

passaggio, di scambi, di socializzazione, aperto su Roma, su Parigi e sull'Europa»⁷⁶; Piranesi rappresenta fedelmente ogni dettaglio della facciata, mostrando così all'osservatore un edificio di tre piani, con tredici finestre per piano e tre terrazzini; nelle finestre del piano inferiore troviamo delle grate; l'entrata è individuabile grazie a quattro colonne, le quali sostengono il terrazzino principale. Davanti al palazzo, Piranesi rappresenta una folla di gente intenta in attività quotidiane. Di fronte a Palazzo Mancini troviamo anche una porzione di un altro edificio.

Riguardo lo sfondo, si può notare come in esso gli edifici siano meno definiti e il colore i toni siano meno intensi. Ritroviamo qui nuvole più spigolose come nella prima stampa presa in esame.

4.2 I progetti di Santa Maria del Priorato

La chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino è l'unica opera architettonica progettata da Giovanni Battista Piranesi ad essere stata completata: lo stesso destino, per esempio, non hanno avuto i progetti per l'abside della basilica di San Giovanni in Laterano (di rimando al capitolo 1). Entrambe le commissioni arrivano dalla famiglia papale dei Rezzonico, in particolare la chiesa sull'Aventino, in seguito alla nomina di Giovanni Battista Rezzonico come Gran Priore dell'Ordine di Malta nel 1664.

4.2.1 L'esterno: il prospetto della piazza e il progetto della facciata

Sul colle Aventino, Piranesi non si occupa solo di restaurare la chiesa sede dell'Ordine dei cavalieri di Malta, ma ne progetta anche l'esterno: in particolare si occupa di una parete in muratura (Fig. 35), parte del recinto costruito per delimitare la piazza antistante la chiesa, e della facciata stessa della chiesa (Fig. 36).

La parete in muratura si presenta come tripartita: troviamo due parti laterali, riempite con finte finestre, sopra le quali troviamo delle sezioni rettangolari con delle ghirlande all'interno (nell'immagine presa in esame, questo progetto è visibile solo sul lato destro); nella parte centrale troviamo una porta, circondata da una struttura con lesene e timpano,

⁷⁶ S.a., voce *Palazzo Mancini. L'Accademia di Francia a Roma nel XVIII secolo*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.villamedici.it/convegni/palazzo-mancini-laccademia-di-francia-a-roma-nel-xviii-secolo/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

che ricordano un tempio di stampo classico. Nella parte più alta della parete, troviamo degli oggetti che assomigliano a delle urne.

Per quanto riguarda la facciata della chiesa, anche qui ritroviamo il modello del tempio classico, in particolare di un tempio tetrastilo, ma in questa occasione, al posto di quattro colonne abbiamo quattro lesene, scanalate, provviste di base e sormontate da capitelli con un motivo “alla maniera egizia”, in questo caso con due sfingi (Fig. 37). Inoltre, sulle lesene, troviamo rappresentati anche dei foderi: questi simboli vengono messi come simbolo per rappresentare la forma di difesa della Chiesa prediletta della famiglia papale dei Rezzonico, ossia la difesa armata. Piranesi inoltre comincia dalla facciata la sua narrazione della storia dell’Ordine dei Cavalieri di Malta: ad esempio «Sul frontone della chiesa, un [...] trofeo di antichi scudi mette in rilievo la stola dei cavalieri professi dell’Ordine e la croce ottagonale, simbolo delle otto beatitudini. Due altri trofei militari inquadrano la porta d’ingresso della chiesa, evocando le numerose vittorie dell’Ordine sul mondo ottomano simboleggiato da due mezze lune incatenate»⁷⁷. Il frontone è sormontato da un’altra struttura architettonica. L’accesso alla chiesa è segnato da dei gradini.

4.2.2 L’interno: il disegno della volta della chiesa e il disegno dell’altare maggiore

Entrando all’interno della chiesa, possiamo individuare un’unica navata, mentre nei lati sono individuabili quattro nicchie sul lato destro e quattro sul sinistro. All’interno di quasi tutte queste nicchie sono posizionati i sarcofagi di personalità importanti per l’Ordine dei Cavalieri di Malta (di rimando al capitolo 2): l’unica non dedicata all’Ordine è la seconda nicchia sul lato destro, luogo dove è stato collocato il monumento funebre di Giovanni Battista Piranesi (di rimando al capitolo 2).

Due elementi che colpiscono dell’aula della chiesa sono il bianco abbagliante dell’intero ambiente e la presenza di raffinate decorazioni a stucco: tra queste troviamo la decorazione della volta (Fig. 38). Quest’ultima è la più complessa tra le decorazioni all’interno della chiesa, non solo a livello esecutivo ma anche a livello simbolico.

⁷⁷ S. a., voce *Piranesi e l’ordine di Malta*, risorsa online disponibile all’indirizzo [https://www.orderofmalta.int/it/comunicati-stampa/piranesi-e-lordine-di-malta/#_ftn6], (ultimo accesso: 03/03/2023).

L'esecuzione della decorazione è stata affidata dallo stesso Piranesi al collaboratore Tommaso Righi (1727- 1802). Riguardo i simboli racchiusi nella decorazione, al Righi viene commissionato «di realizzare un labaro sul modello “de' gli antichi vessilli” [...] e di sovrapporgli un medaglione con incise due lettere: “PX”, *Pax Christi*»⁷⁸; inoltre Piranesi fa rappresentare una tiara papale, con una cotta, posizionata al centro di una croce. Come scrive Pierluigi Panza:

Sotto, da una nube sbucava un'altra croce portata in gloria dagli angeli in un tripudio di scudi che componevano il simbolo della Trinità. Su questi si irradiava “la luce di Nostro Signore”, un fascio di luce [...] che si frangeva in mille raggi colpendo i fogliami delle palme, la tonaca crociata, gli scudi. Alla base della nuvola, il Righi aveva dovuto scolpire anche una nave dalla quale spuntavano dei rostri.⁷⁹

La decorazione è dedicata alla prima occasione in cui i Cavalieri dell'Ordine di Malta diventano dei veri e propri difensori della fede (di rimando al capitolo 2). Altra parte della chiesa che cattura l'attenzione di chi vi entra è l'altare maggiore, del quale prendiamo in esame uno schizzo (Fig. 39). Anche qui ritroviamo la mano del Righi: Piranesi gli affida di riprendere il motivo delle urne sovrapposte, con le quale Piranesi vuole suggerire il tema del sacrificio dei Cavalieri dell'Ordine di Malta. Riguardo la struttura dell'altare, scrive Pierluigi Panza che:

La mensa e il tabernacolo erano come due sarcofagi sovrapposti: quello inferiore era un sacello decorato con l'immane conchiglia; quello superiore era come la carena di una nave dalla quale spuntavano i rostri, a ricordo delle battaglie dei cavalieri al largo di Rodi e di Malta. In mezzo, c'era la mensa del sacrificio, sormontata dall'*Agnus Dei*. Le serpi attorcigliate come manici erano un'allegoria della continua rinascita; il grande oculo - che lasciava intravedere il carnaio sottostante - era come la porta dell'inferno; l'ottagono con Maria, il Bambino e il Battista era il trionfo della Fede, e la nave la forza che la difendeva. Al di sopra di tutto si ergeva il Santo dei Santi, l'Agnello di Dio⁸⁰

Dietro all'Agnello, Piranesi progetta un globo, su cui si erge una statua di San Basilio in gloria, santo a cui è dedicato l'intero altare.

⁷⁸P. Panza, *La croce e la sfinge – Vita scellerata di Giovanni Battista Piranesi...*, cit., p. 100.

⁷⁹*Ibidem*.

⁸⁰Ivi p. 108.



Fig. 32 G. B. Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* (dalle *Vedute di Roma*), 1771-1773



Fig. 33 G. B. Piranesi, *Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo* (dalle *Vedute di Roma*), 1760



Fig. 34 G. B. Piranesi, *Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia* (dalle *Vedute di Roma*)

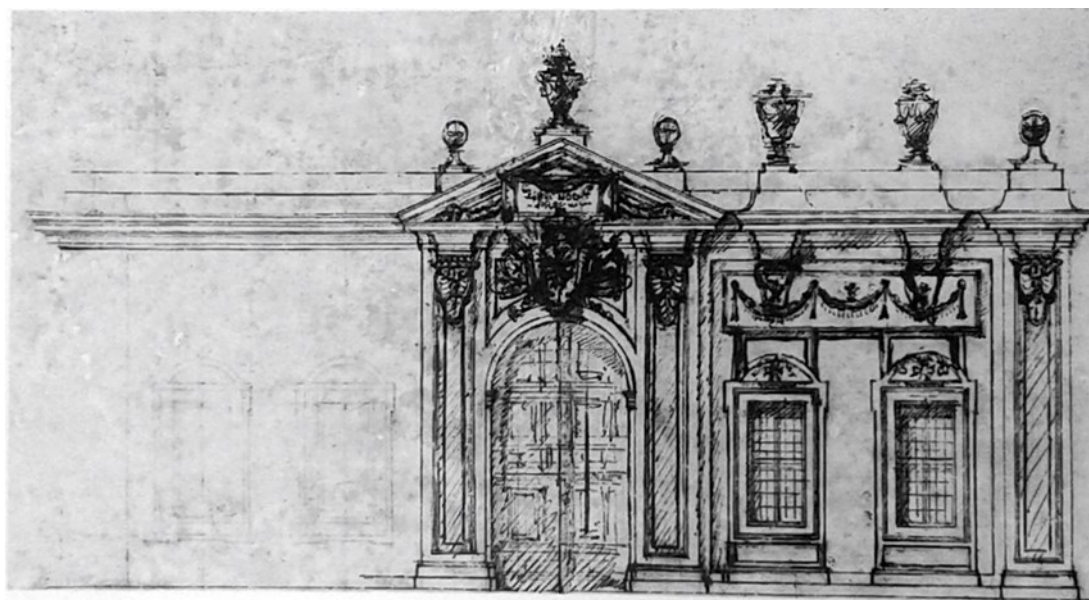


Fig. 35 G. B. Piranesi, *Prospetto della Piazza di Santa Maria del Priorato sull'Aventino* (Roma), 1764-1766

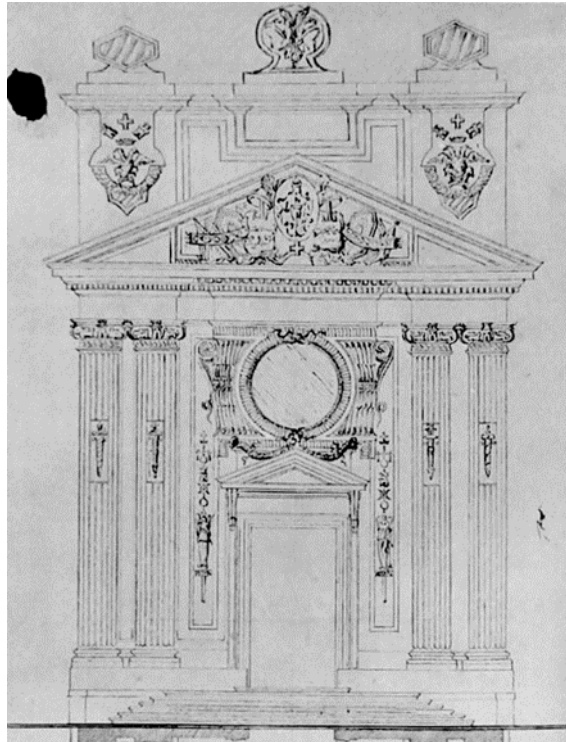


Fig. 36, G. B. Piranesi, Progetto per la facciata della Chiesa di Santa Maria del Priorato sull' Aventino (Roma), 1764-1766



Fig. 37 G. B. Piranesi, Particolare di capitello con sfingi presente nella facciata della Chiesa di Santa Maria del Priorato sull' Aventino (Roma), 1764-1766

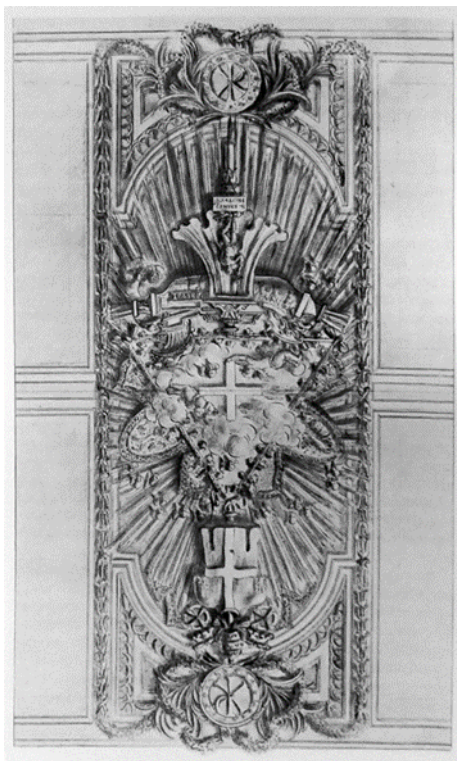


Fig. 38, G. B. Piranesi, Particolare della volta della Chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino (Roma), 1764-1766



Fig. 39, G. B. Piranesi, Schizzo per il progetto dell'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino (Roma), 1764-1766

CAPITOLO 5: CONFRONTO TRA I LUOGHI DI ROMA RAFFIGURATI DA GIOVANNI BATTISTA PIRANESI NEL SETTECENTO E GLI STESSI AL GIORNO D'OGGI: UNA PROPOSTA DI ITINERARIO TURISTICO

5.1 Presentazione dell'itinerario turistico

Nel corso di questo elaborato sono stati ripercorsi e analizzati la biografia, le opere e il pensiero di Giovanni Battista Piranesi, incisore ed architetto veneziano vissuto tra il 1720 e il 1778. Egli è stato l'incisore più influente della Roma del pieno Settecento: la sua intera produzione incisoria include vari tipi di soggetti, ma egli è principalmente noto per le sue vedute in cui rappresenta vari monumenti e luoghi della Città Eterna. Per quanto riguarda la sua carriera d'architetto, egli è ricordato per il progetto di rinnovamento eseguito sul colle Aventino per la chiesa di Santa Maria del Priorato e della piazza antistante la chiesa, area posta sotto il controllo dell'Ordine dei Cavalieri di Malta. Le sue opere ci permettono di attuare un confronto tra come si presentava Roma nel pieno Settecento e come la stessa si presenta ai giorni nostri. L'intento di questo capitolo è concretizzare questo confronto in una proposta di itinerario turistico.

L'itinerario proposto consiste in un percorso da realizzare a piedi, diviso in cinque tappe: esse corrispondono a cinque luoghi che hanno avuto un ruolo importante nella vita di Piranesi (Fig. 40). Quattro dei cinque luoghi sono rappresentati nella raccolta di incisioni *Vedute di Roma*, mentre il quinto corrisponde al sito in cui si trova ancora oggi l'unica opera architettonica compiuta dal Piranesi.

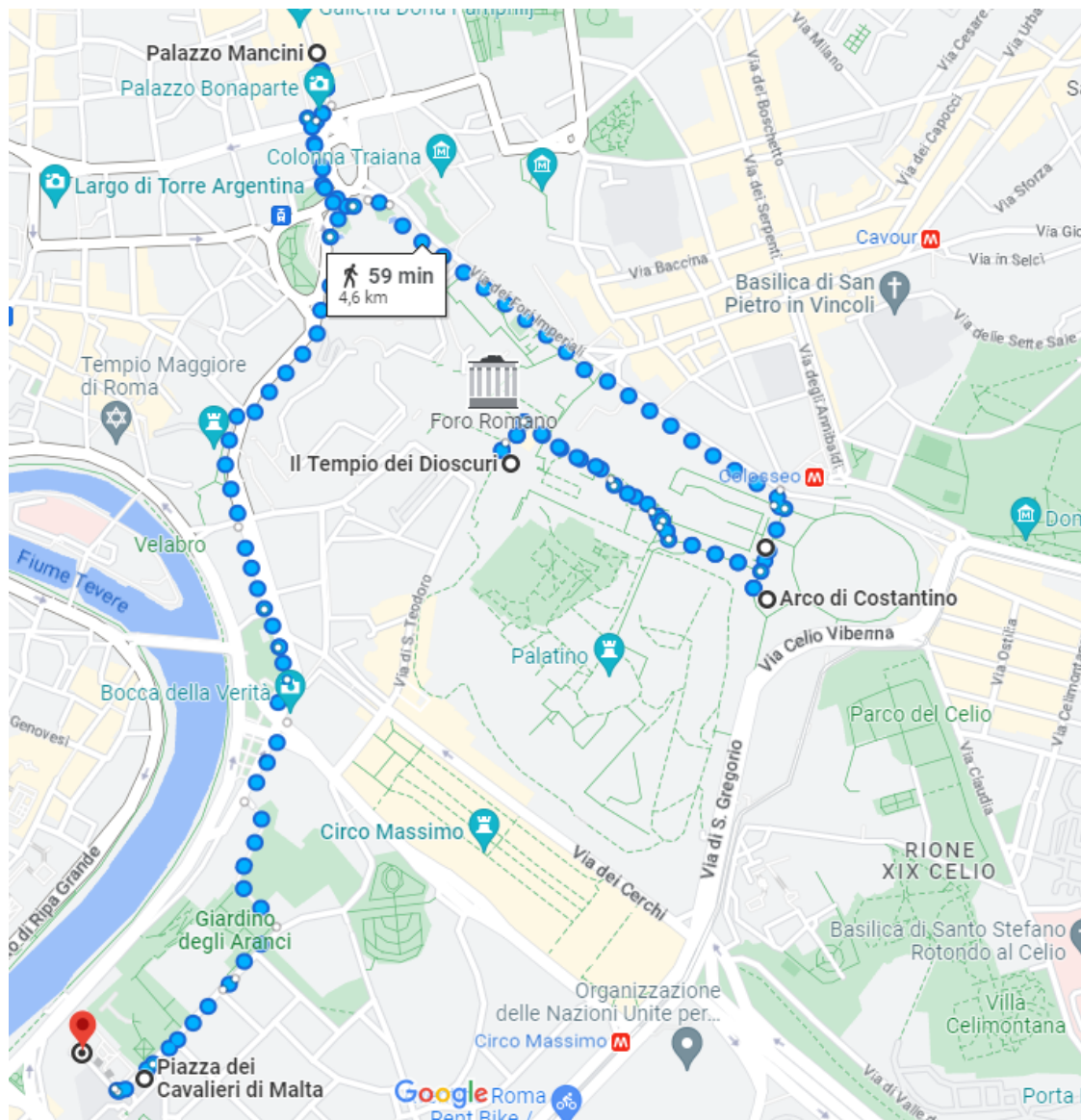


Fig. 40 Percorso della proposta di itinerario turistico

L'itinerario proposto è diviso in due parti: nella prima metà è inclusa la tappa numero 1, nella seconda metà invece ritroviamo le altre quattro tappe. La prima parte occupa un totale di tre ore circa ed è divisa dalla seconda da una pausa da gestire in autonomia, dalla durata di un'ora e trenta minuti; la seconda parte comprende un tragitto di circa un'ora e una permanenza di circa dieci minuti per ogni tappa, per un totale di un'ora e cinquanta minuti. Di seguito un prospetto delle tempistiche:

ORARIO	AZIONE
9.30	Orario di ritrovo presso il Centro Informazioni Turistiche Parco Archeologico del Colosseo
9.40	Arrivo presso la prima tappa
12.30	Partenza dalla prima tappa; ritrovo presso l'Arco di Tito; uscita da Via Sacra
12.30 – 14.00	Pausa pranzo da gestire in maniera autonoma
14.00	Ritrovo presso l'entrata di Via Sacra
14.20	Partenza dall' Arco di Costantino
14.45	Arrivo in Via del Corso, presso la quarta tappa
14.55	Partenza dalla quarta tappa
15.25	Arrivo presso la quinta tappa
15.45	Conclusione della visita

Nel corso della visita, il confronto con le stampe e i progetti del Piranesi verrà effettuato attraverso l'uso di tablet da parte della guida. La proposta di itinerario turistico prevede l'acquisto di un biglietto singolo “24h – Colosseo, Foro Romano, Palatino” del Parco Archeologico del Colosseo⁸¹. Il costo del biglietto previsto è di 16 euro (costo intero) o 2 euro (costo ridotto).

5.2 La prima tappa: il Tempio dei Dioscuri e il confronto con la *Veduta di Campo Vaccino*

Il ritrovo per l'inizio del tour sarà presso il Centro Informazioni Turistiche Parco archeologico del Colosseo, in Via dei Verbiti. Da questo momento, è prevista la fruizione dell'ingresso all'area del Foro Romano inclusa nel biglietto “24h – Colosseo, Foro Romano, Palatino” previamente acquistato. Successivamente viene effettuato il tragitto tra il punto di ritrovo e la prima tappa (Fig. 41): è prevista la percorrenza della Via Sacra. Essa era «La via in età regia, all'epoca della sua costituzione, doveva connettere il *Comitium* (il centro politico di Roma, dove si svolgevano le più antiche assemblee dei

⁸¹ Per maggiori informazioni è possibile consultare il sito [<https://parcocolosseo.it/visita/orari-e-biglietti/>].

cittadini), la dimora dei re e l'Arx (la cima nord del Campidoglio)»⁸². Dopodiché si entra all'interno del Parco Archeologico del Colosseo, dove si svolgerà la prima parte del tour.

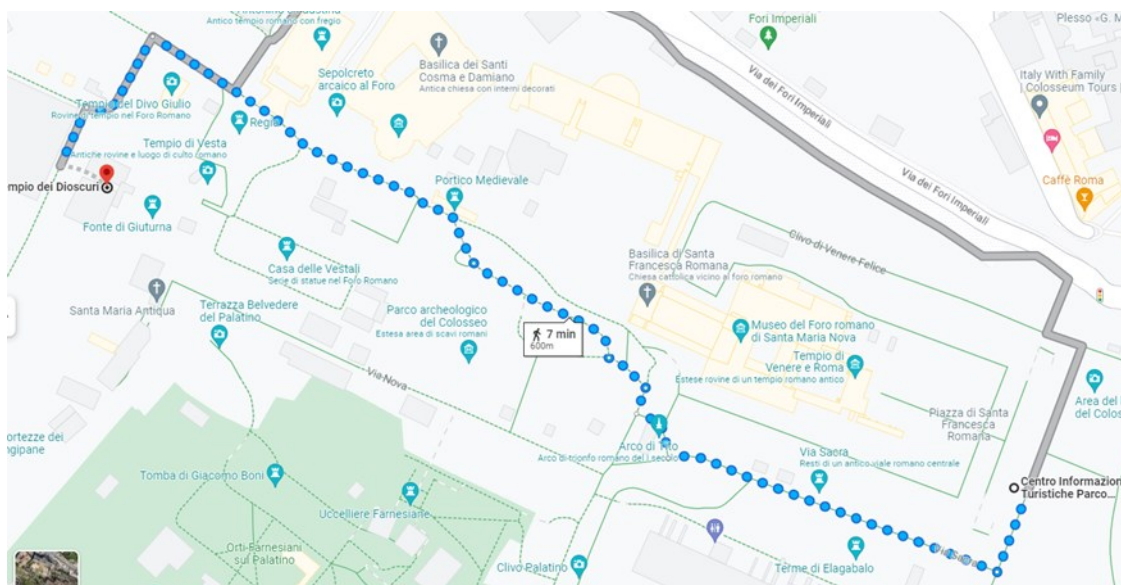


Fig. 41 Tragitto verso la prima tappa: da Centro di Informazioni Turistiche Parco Archeologico del Colosseo (Via dei Verbiti), attraverso Via Sacra, entrando all'interno del Parco Archeologico del Colosseo

La prima tappa di questa proposta di itinerario turistico è il Tempio dei Dioscuri; all'arrivo, ci sarà un brevissimo excursus biografico riguardante Giovanni Battista Piranesi. Dal punto di arrivo sarà possibile osservare le rovine del Tempio dei Dioscuri, chiamato anche Tempio dei Castori (Fig. 42), edificio antico situato nel Foro Romano. Riguardo la storia del tempio: esso è dedicato «ai due gemelli divini Castore e Polluce. La leggenda narra che, nel corso della battaglia presso il lago Regillo (499 a.C.), che opponeva i Romani ai Latini, apparvero due misteriosi cavalieri, che guidarono i Romani alla vittoria. Subito dopo, gli stessi cavalieri furono visti nel Foro ad abbeverare i cavalli alla Fonte di Giuturna e annunciarono in città la vittoria, per scomparire subito dopo. Il popolo riconobbe in essi i Dioscuri»⁸³. Il dittatore che governa Roma al tempo, Aulo Postumio Albino, fa erigere un tempio in onore di questi due guerrieri: il tempio è stato inoltre sede dell'ufficio dei pesi e delle misure e di altri negozi appartenenti a dei

⁸² S. a., voce *Via Sacra*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.cosavederearoma.com/via-sacra/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

⁸³ S. a., voce *Foro Romano*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.prolocoroma.it/foro-romano/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

banchieri. A seguito della spiegazione storica circa il sito presentato, viene mostrata la prima stampa proveniente da *Vedute di Roma*: la *Veduta di Campo Vaccino* (Fig. 32, di rimando al capitolo 4).



Fig. 32 G. B. Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* (dalle *Vedute di Roma*), 1771-1773



Fig. 42 Veduta odierna del Tempio dei Dioscuri, Foro Romano (Roma)

La prospettiva mostrata è simile nelle due vedute: è tuttavia evidente come nel corso dei secoli siano stati eseguiti nuovi scavi archeologici e siano stati riportati alla luce altri monumenti inclusi nell'area del Foro Romano. Un altro palese cambiamento è quello della destinazione d'uso dell'area: nella stampa di Piranesi possiamo notare infatti come la zona del tempio e quelle limitrofe vengano usate come pascolo per il bestiame – da qui il nome di Campo Vaccino, il quale viene dato all'area successivamente al 608 d. C., mentre nella veduta odierna l'area è stata destinata alla fruizione culturale, esaltando così la sua importanza di carattere artistico ma soprattutto storico.

Dopo il momento di confronto previsto dall'itinerario, sarà possibile visitare l'area del Foro Romano, la quale contiene monumenti ed edifici di grande importanza storica, come ad esempio: l'Arco di Settimio Severo, il Tempio di Saturno, la Casa delle Vestali e il vicino Tempio di Vesta. Il tempo di visita previsto è di circa tre ore, dopo le quali è previsto un ritrovo presso l'Arco di Tito. Con l'uscita dal Parco del Colosseo e la percorrenza della Via Sacra, si conclude la prima parte della proposta di itinerario turistico.

5.3 La seconda e terza tappa: il Colosseo, l'Arco di Costantino e il confronto con la *Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*

Dopo la pausa autonoma della durata di un'ora e trenta minuti, comincia la seconda parte del tour, la quale fa proseguire il viaggio all'interno della storia di Giovanni Battista Piranesi e della sua arte.

Il ritrovo è previsto nel punto in cui è terminata la prima parte, ossia l'entrata di Via Sacra (Fig. 43).

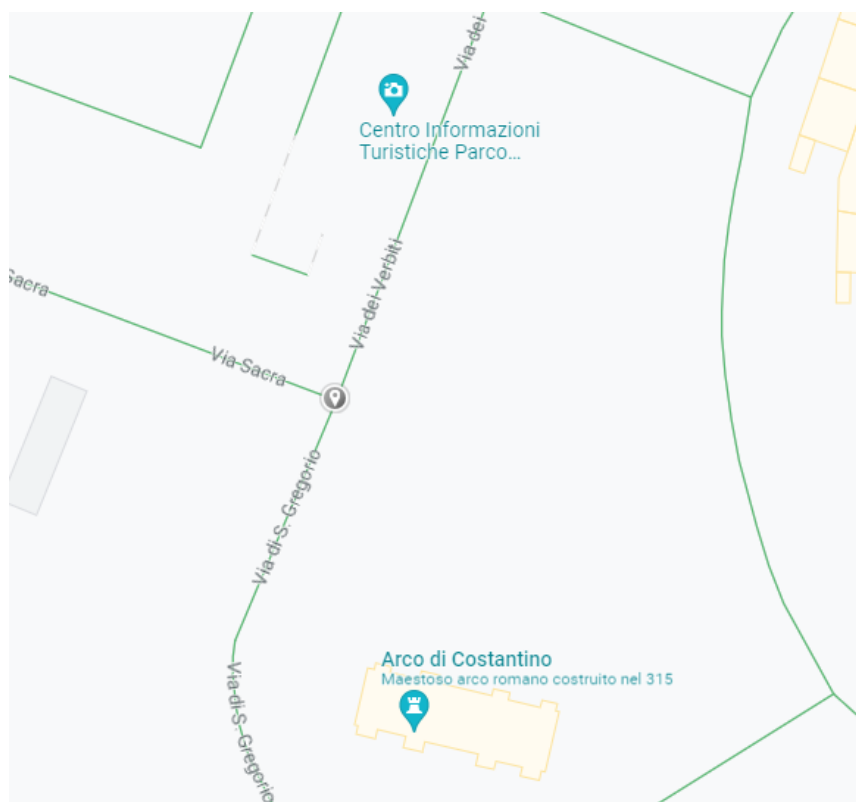


Fig. 43, Particolare del punto di ritrovo per l'inizio della seconda parte del tour presso l'entrata di Via Sacra

Alla fine della Via Sacra si apre la Piazza del Colosseo, dove non solo ritroviamo il noto anfiteatro ma anche l'arco trionfale più famoso tra quelli romani giunti fino ai giorni nostri: l'arco di Costantino (Fig. 44). Il Colosseo, il cui nome originale è Anfiteatro Flavio, è attualmente uno degli edifici più visitati quotidianamente al mondo e conserva il primato di anfiteatro più grande al mondo. La sua edificazione inizia nel I secolo d. C. durante il regno della dinastia Flavia, da qui il nome originario: la sua originale destinazione d'uso era quella di ospitare grandi ed importanti spettacoli per la città di

Roma, come le cacce e i giochi gladiatori. Conserva questa funzione fino al 438, anno dell'abolizione dei giochi gladiatori da parte dell'imperatore Valentiniano III (419-455): da quel momento in poi «l'anfiteatro subisce un lento e progressivo declino tanto da essere utilizzato nel Medioevo e nel Rinascimento come cava di materiali, [...], e come ricovero per animali e sede per laboratori artigianali e abitazioni»⁸⁴; per quanto riguarda il lato artistico, al giorno d'oggi sopravvivono evidenti i quattro strati architettonici originari, tre dei quali presentano arcate a tutto sesto intervallate da colonne di ordini diversi a seconda della fila considerata: ordine dorico alla base, ionico nella seconda fila, corinzio nella terza; la quarta ed ultima fila è invece una parete in travertino, con finestrelle e scandita da lesene in stile corinzio. Riguardo la storia dell'arco trionfale di Costantino: «L'arco [...] celebra il trionfo dell'imperatore Costantino su Massenzio, avvenuto il 28 ottobre del 312 d.C. a seguito della battaglia di ponte Milvio. L'iscrizione sul fornice centrale narra che il monumento fu solennemente dedicato dal Senato all'imperatore in memoria di quel trionfo e in occasione dei *decennalia* dell'impero all'inizio del decimo anno di regno, il 25 luglio del 315 d.C.»⁸⁵. L'arco di Costantino è ancora oggi un pregevole esempio dell'uso dei cosiddetti materiali di spoglio: questa è un'espressione per indicare la pratica di usare parti di monumenti oppure reperti antichi per contribuire alla decorazione di un monumento o di un'area cronologicamente successiva; in questo caso le parti riutilizzate appartengono ad altri monumenti imperiali, in particolare dell'epoca traiana, adrianea e aureliana e, solo nel settore inferiore, troviamo dei rilievi contemporanei a Costantino; l'arco ha un'ulteriore valenza politica: quella di legittimare il potere di Costantino attraverso l'eredità dei condottieri importanti del passato. A seguire, viene mostrata la seconda stampa proveniente da *Vedute di Roma*, ossia *Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo* (Fig. 33, di rimando al capitolo 4).

⁸⁴ S.a., voce *Colosseo*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://parcocolosseo.it/area/colosseo/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

⁸⁵ S.a., voce *Arco di Costantino e Meta Sudans*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://parcocolosseo.it/area/arco-di-costantino-e-meta-sudans/>], (ultimo accesso 03/03/2023).



Fig. 33 G. B. Piranesi, *Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo* (dalle *Vedute di Roma*), 1760

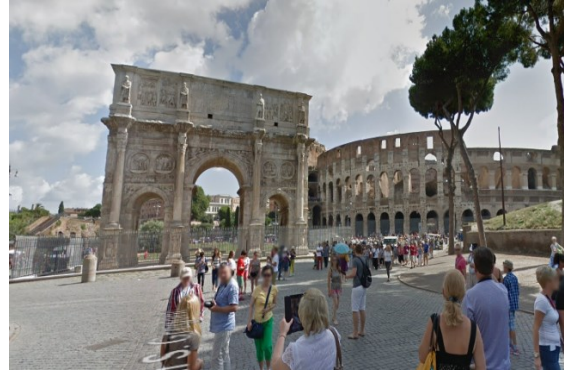


Fig. 44 Veduta odierna del Colosseo e dell'arco di Costantino da Piazza del Colosseo

Anche in questo caso possiamo vedere come le strutture protagoniste della piazza, l'arco e l'anfiteatro, siano non solo rimaste inalterate, ma abbiano anche migliorato le loro condizioni: in particolare per l'arco, esso non è più esposto ai passanti come lo era nel Settecento, ma è recintato. Anche il Colosseo attualmente versa in uno stato migliore: non è più usato liberamente come ricovero dalla gente meno abbiente (di rimando al capitolo 4), ma è stata riconosciuta definitivamente la sua importanza storica – artistica ed è quindi stato posto sotto una maggiore tutela. Il cambiamento più evidente risulta nelle condizioni del viale, oggi Via S. Gregorio, il quale è stato pavimentato.

L'itinerario prosegue prima in Via dei Verbiti, la quale si collega a Via San Gregorio, e poi costeggia l'area del basamento del Colosso di Nerone. Successivamente, ci si immette nella celebre Via dei Fori imperiali, che sarà possibile ammirare per gran parte del tempo di percorrenza verso la quarta tappa (Fig. 45).



Fig. 45, Tragitto dalle tappe numero due e tre verso la quarta tappa: dall' Arco di Costantino, si passa per Via dei Verbiti, immettendosi poi in Via dei Fori imperiali, la quale si collega con Piazza Venezia e successivamente Via del Corso

Via dei Fori imperiali è un lungo viale che attraversa la zona del Foro Romano, ed è stata costruita nel biennio tra il 1931 e il 1933, durante il ventennio fascista: il viale collega Piazza del Colosseo e Piazza Venezia. Lungo il viale sarà possibile osservare dall'alto i resti dei fori imperiali di Augusto (63 a. C. – 14 d. C), Nerva (26 – 98) e Traiano (53 – 117). Terminata la Via dei Fori Imperiali, il percorso si apre su Piazza Venezia. Riguardo la storia della piazza, essa «prende il nome dal quattrocentesco Palazzo fatto costruire dal cardinale Pietro Barbo, donato poi nel 1560 da Pio IV alla Repubblica di Venezia, che ne fece sede della propria ambasciata, motivo per cui è ancora oggi chiamato Palazzo Venezia»⁸⁶. La piazza ospita il celebre Altare della Patria, oltre al già citato Palazzo Venezia. Per proseguire, è necessario percorrere Piazza Venezia in direzione di Via del Corso, attraversando Via del Plebiscito.

⁸⁶ S. a., voce *Piazza Venezia*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.turismoroma.it/it/luoghi/piazza-venezia>], (ultimo accesso 20/02/2023).

5.4 La quarta tappa: Palazzo Mancini in Via del Corso e il confronto con la *Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia*

Dopo aver attraversato Via del Plebiscito, ci si immette nella celebre Via del Corso: in questa sede verrà esposta brevemente la storia della via. Essa è attualmente meta degli amanti della moda, data la densa presenza di negozi delle firme più prestigiose, ma vanta comunque una lunga ed importante storia, aldilà della fama attuale: ad esempio in epoca imperiale l'area è stata luogo di sepoltura di Augusto e Nerone; durante la seconda metà del XV secolo, in seguito alla costruzione di Palazzo Venezia, la via è teatro di fastose celebrazioni di Carnevale e di competizioni di corsa, da qui il nome "Via del Corso". Molti sono gli edifici importanti che si affacciano sulla via, come il celebre Palazzo Chigi e il Palazzo Doria – Pamphilj, sede dell'omonima galleria d'arte. Anche il palazzo oggetto della quarta tappa si affaccia su Via del Corso: parliamo di Palazzo Mancini (Fig. 46). Riguardo la storia del palazzo: «Il Palazzo, oggi sede del Banco di Sicilia, fu edificato nel 1662 su progetto di Carlo Rainaldi per il duca di Nevers, Filippo Giuliano Mazzarino Mancini. I lavori si protrassero fino al 1690 circa sotto la direzione di Sebastiano Cipriani, cui si deve la facciata. Divenuto proprietà di Luigi Bonaparte, passò poi ai Salviati e agli Aldobrandini; per quasi ottanta anni (1725-1803) fu sede dell'Accademia di Francia.»⁸⁷. Dopo la parentesi storica, viene presentata la terza ed ultima stampa per questo itinerario: *Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia*, contenuta in *Vedute di Roma* (Fig. 34, di rimando al capitolo 4).



Fig. 34 G. B. Piranesi, *Veduta nella Via del Corso del Palazzo dell'Accademia di Francia* (dalle *Vedute di Roma*)

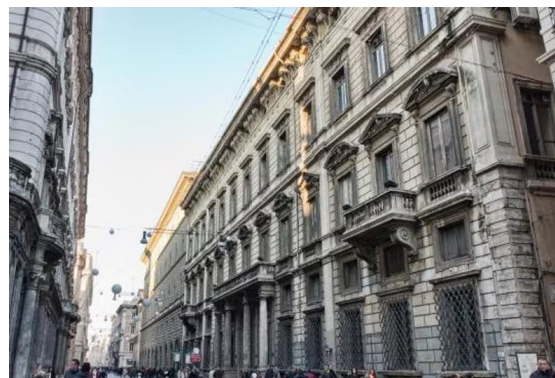


Fig. 46 Veduta odierna di Palazzo Mancini

⁸⁷ S.a., voce *Palazzo Mancini*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-mancini>], (ultimo accesso 03/03/2023).

Il punto di osservazione per il confronto tra la stampa sopracitata e la foto che mostra la via oggi è lo stesso: rispetto al Settecento, la facciata del palazzo non presenta grandi cambiamenti. È stata conservata la facciata barocca secentesca. Sono ancora presenti le finestre decorate con architrave e timpano triangolare, oltre che con altri elementi a rilievo, al primo piano; al secondo ritroviamo delle «finestre con architravi con elementi floreali, e agli ammezzati finestrelle quadrate. Il cornicione è decorato con putti che sorreggono festoni tra mensole»⁸⁸; anche il portale, segnalato da quattro colonne sormontate da un terrazzo, conserva lo stesso aspetto. Terminata la permanenza in Via del Corso, il tour prosegue verso la quinta ed ultima tappa. Da Via del Corso comincia il tratto di percorso più lungo di questo itinerario: sarà tuttavia possibile beneficiare della vista di diverse attrazioni nel frattempo.

Prima di tutto sarà necessario tornare indietro, in Piazza Venezia; giunti alla piazza, si prosegue per Via del Teatro di Marcello per 500 m: in questa via possiamo ammirare opere come la Fontana dei Leoni Egizi (sulla sinistra, uscendo da Piazza Venezia) e monumenti come il Teatro di Marcello, teatro romano ancora usato al giorno d'oggi per spettacoli estivi. Il percorso procede in via Luigi Petroselli e successivamente in Piazza della Bocca della Verità: sulla destra sarà possibile osservare due templi, quello di Portuno e quello di Ercole Vincitore, oltre alla Fontana dei Tritoni: tutti e tre i monumenti sono situati nel Foro Boario (Fig. 47)

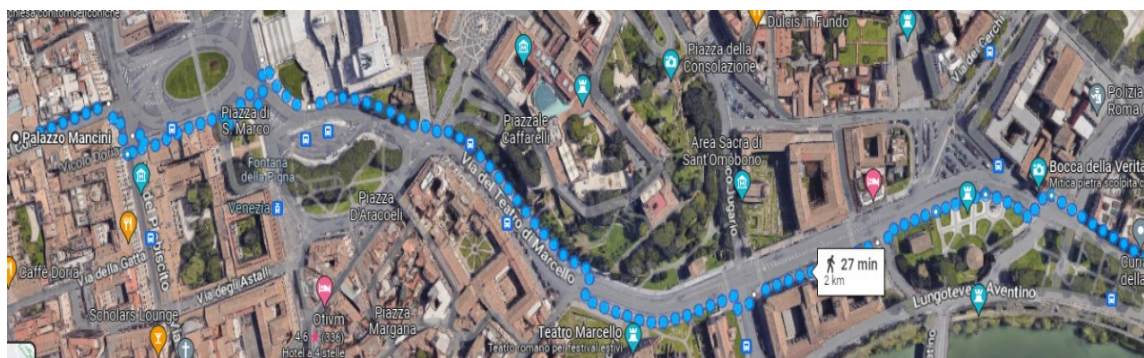


Fig. 47, Prima parte del tragitto verso la quinta tappa: da Via del Corso, si ritorna in Piazza Venezia e si percorre Via del Teatro di Marcello, proseguendo poi per Via Luigi Petroselli, fino ad arrivare nel Foro Boario.

⁸⁸ S.a., voce *Palazzo Mancini*... cit., (ultimo accesso 03/03/2023).

Dalla piazza ci si immette nel Lungotevere Aventino, per poi girare a sinistra e salire la scalinata del Clivio di Rocca Savella. A questo punto è necessario percorrere il Clivio, costeggiando le mura del famoso Giardino degli Aranci⁸⁹. Usciti dal Clivio di Rocca Savella, inizia l'ultimo tratto prima dell'arrivo presso l'ultima tappa: i 300 m di via Santa Sabina (Fig. 48).

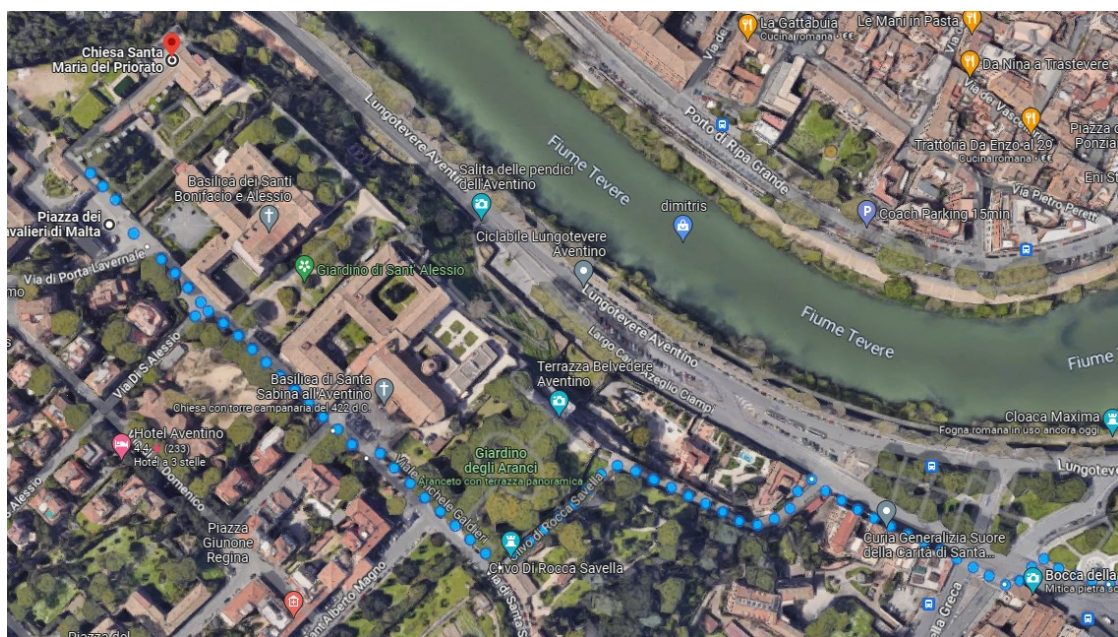


Fig. 48, Seconda parte del tragitto verso la quinta tappa: dal Foro Boario ci si immette nel Lungotevere Aventino, fino all'entrata del Clivio di Rocca Savella; dopo aver percorso il Clivio e aver costeggiato il Giardino degli Aranci, si percorre per 300 m Via Santa Sabina

5.5 L'ultima tappa: la Piazza dei Cavalieri di Malta e la chiesa di Santa Maria del Priorato

Alla fine di Via Santa Sabina si trova l'ultima tappa del tour proposto: la Piazza dei Cavalieri di Malta. Questo spazio è stato progettato da Giovanni Battista Piranesi nel 1765 ed è parte dei possedimenti dell'Ordine dei Cavalieri di Malta nella città di Roma. Sul colle Aventino, l'Ordine ha altri possedimenti, tra cui la Chiesa di Santa Maria del Priorato, ultimissimo luogo trattato in questo itinerario. La piazza rappresenta ancora oggi un notevole punto di interesse turistico, soprattutto grazie ad una particolarità: il cosiddetto Buco della Serratura dell'Ordine di Malta (Fig. 49). Questo elemento della

⁸⁹ Per maggiori informazioni circa la storia del parco, consultare l'indirizzo [<https://turismoroma.it/it/luoghi/parco-savello-o-giardino-degli-aranci>].

piazza, come suggerisce il nome, è il buco della serratura della porta che delimita la villa dei Cavalieri di Malta: la serratura diventa, su progetto dello stesso Piranesi, il mezzo per creare un suggestivo gioco di prospettive, che mostra la cupola della Basilica di San Pietro come se venisse osservata attraverso un telescopio.

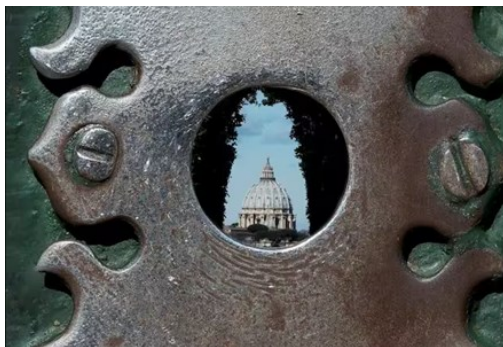


Fig. 49 Vista dal Buco della Serratura dell'Ordine di Malta

Il Buco è inserito in una parete in muratura (Fig. 50), progettata sul modello di un tempio classico, con architrave e timpano triangolare; troviamo anche la croce ad otto punte, simbolo dell'Ordine, rappresentata sulle lesene che incorniciano la porta. Ai lati della porta, troviamo due pareti decorate con finte finestre, sopra le quali troviamo delle decorazioni; anche le sezioni rettangolari poste sopra le finestre sono decorate. Sono giunti fino a noi i prospetti delle varie parti della piazza: sono questi che ci permettono di fare il confronto tra questa area come era stata pensata nel Settecento e come si presenta ai giorni nostri. È in questo momento che verrà mostrato il prospetto settecentesco della piazza (Fig. 35), per concretizzare in confronto col presente.

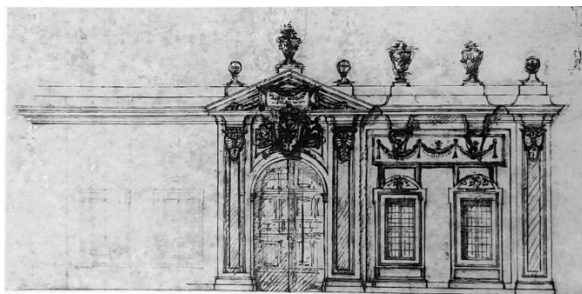


Fig. 35 G. B. Piranesi, Prospetto della Piazza di Santa Maria del Priorato sull'Aventino (Roma), 1764-1766



Fig. 50 Veduta odierna della Piazza dei Cavalieri di Malta (Roma)

Possiamo notare come l'impianto della struttura pensato da Giovanni Battista Piranesi sia sopravvissuto nei secoli: l'unica differenza sta nelle decorazioni poste sopra le finte finestre. Nel prospetto settecentesco esse appaiono come più semplici, con delle lunette sopra le finestre e nelle sezioni rettangolari delle semplici ghirlande. Al contrario, nella struttura definitiva, sopra le finestre troviamo dei simboli che potranno poi essere ritrovati anche nella Chiesa di Santa Maria del Priorato. A riguardo scrive Pierluigi Panza: Piranesi «impaginò sul portale molti dei simboli che aveva già disseminato nella chiesa: l'aquila e la torre dei Rezzonico, la nave coi rostri di Rodi, la croce ottagonata di Malta e, sopra il cornicione, le urne cinerarie. In aggiunta, fece scolpire simboli militari etrusco-romani»⁹⁰. Notiamo anche come le urne cinerarie del cornicione fossero già previste all'interno del prospetto.

La visita dell'area prosegue verso la chiesa di Santa Maria del Priorato, luogo che concretizza le aspirazioni architettoniche che il Piranesi presenta sin dalla giovane età. Segue un breve excursus sulla storia della chiesa: l'intero edificio è progettato per rendere omaggio ai Cavalieri dell'Ordine di Malta (di rimando al capitolo due). In questa sede, Piranesi unisce l'intento celebrativo alla passione per i simbolismi, costruendo già dalla facciata della chiesa (Fig. 51) un intricato rebus sulla storia dell'Ordine (di rimando al capitolo quattro). Anche della facciata sono sopravvissuti i progetti settecenteschi (Fig. 36), i quali verranno mostrati in questo momento della visita.

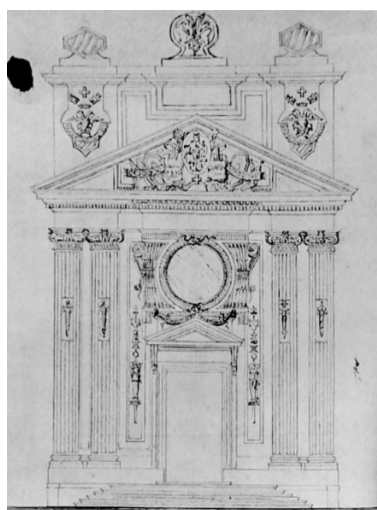


Fig. 36 G. B. Piranesi, Progetto per la facciata della Chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino (Roma), 1764-1766



Fig. 51 Veduta odierna della facciata di Santa Maria del Priorato sull'Aventino, Roma

⁹⁰ P. Panza, *La croce e la sfinge – Vita scellerata di Giovanni Battista Piranesi...*, cit., p. 113.

Tra le due facciate sono riscontrabili poche ma sostanziali differenze: ad esempio notiamo che la struttura, che nel progetto settecentesco sormonta il timpano della chiesa, non è presente nella struttura architettonica definitiva; inoltre possiamo osservare come sulla punta del timpano ora sia presente una croce ottagonale, originariamente non prevista. Le altre decorazioni (di rimando al capitolo 4) invece conservano le loro posizioni originali: un esempio sono i particolari capitelli con motivo egizio, raffiguranti delle sfingi. Il tour si avvia verso la fine con l'ingresso all'interno della chiesa.

L'ambiente interno della chiesa colpisce per il bianco accecante degli stucchi: questa caratteristica è stata riportata alla luce da degli interventi di restauro, tra il 2017 e la fine del 2018. Riguardo il risultato dei restauri:

Torna visibile l'antica purezza dello stucco voluto da Piranesi che per rafforzare i contrasti, ha sopraelevato certe parti di bianco con un po' di ocra ottenendo tenui scialbature di colore. Molti stucchi inoltre, sono stati consolidati e dove mancanti, ripristinati. [...] Le particolarità di tale restauro sono da individuarsi nell'unicità dell'edificio e nella eccezionalità del fatto che la chiesa, almeno all'interno, è rimasta così come l'artista l'aveva realizzata, proprio perché i pochi interventi eseguiti nel tempo, non avevano alterato le superfici originali.⁹¹

A partire da queste informazioni, segue un excursus sui simboli posti all'interno della chiesa e alle figure significative per l'ordine di Malta (di rimando al capitolo 2): Piranesi ribadisce la volontà di onorare l'Ordine, anche attraverso una collocazione consona delle salme di queste personalità. Qui ritorna il tema del confronto all'interno dell'itinerario: vengono mostrati infatti gli schizzi settecenteschi della decorazione della volta e dell'altare maggiore (Figg. 38 e 39). Entrambe le parti della chiesa vengono realizzate dalla mano di Tommaso Righi, ma secondo il progetto di Piranesi.

⁹¹ S. a., voce *Il restauro di Santa Maria in Aventino*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.raicultura.it/arte/foto/2020/11/Il-restauro-di-Santa-Maria-in-Aventino-9c342ed3-a9c9-4c48-91a8-1e78a83d894e.html>] (ultimo accesso: 03/03/2023).

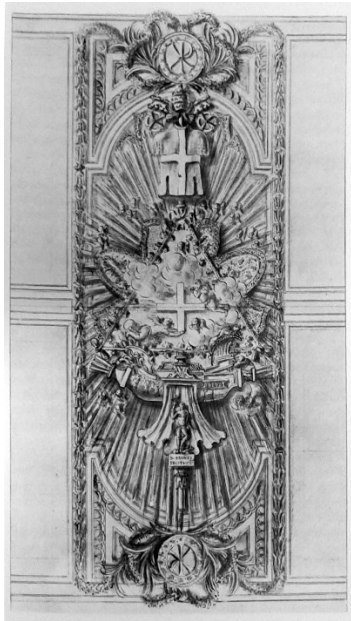


Fig. 38 G. B. Piranesi, Particolare della volta della Chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino (Roma), 1764-1766



Fig. 52 Veduta odierna della decorazione della volta di Santa Maria del Priorato (Roma)

In questo caso, dal confronto non emergono differenze tra il progetto originario della decorazione della volta e come la stessa si presenta ai giorni nostri (Fig. 52): tutti i dettagli sono stati conservati, rispettando la narrazione che Piranesi vuole esporre ai fedeli e ai seguaci dell'Ordine. La volta, come già esposto nel capitolo precedente, consiste nel fulcro del percorso del Piranesi nel raccontare la storia dei Cavalieri di Malta.



Fig. 39 G. B. Piranesi, Schizzo per il progetto dell'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria del Priorato (Roma), 1764-1766



Fig. 53 Aspetto odierno dell'altare maggiore di Santa Maria del Priorato sull'Aventino (Roma)

Osservando il prospetto e confrontandolo poi con l'opera giunta fino a noi (Fig. 53), possiamo notare che sono solo due gli elementi ad essere cambiati dallo schema originario: la statua di San Basilio e gli angeli che la circondano. Il santo, nello schizzo settecentesco, è rappresentato con quello che sembrerebbe una sorta di scettro tra le mani e un copricapo sfarzoso in testa: egli è dunque rappresentato "in gloria"; nell'altare attuale, San Basilio è invece rappresentato come un umile fedele in adorazione. Riguardo le figure angeliche attorno alla statua del santo: nel progetto originario sono disegnate delle grandi ali, elemento che nell'altare definitivo non compare.

L'itinerario giunge definitivamente al termine omaggiando il Piranesi presso il monumento funebre a lui dedicato, creato per mano dello scultore Giuseppe Angelini due anni circa dopo la morte del Piranesi, ossia nel 1780 (Fig. 54). Riguardo l'iconografia del monumento, Angelini «mostra l'artista assorto, in toga romana, appoggiato a un'erma con gli strumenti da incisore e in mano, la testimonianza dell'ultimo viaggio studio a Paestum (1777)»⁹².



Fig. 54 G. Angelini, *Monumento funebre di Giovanni Battista Piranesi*, 1780

⁹² S. a., voce *Piranesi torna alla luce*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/11/Piranesi-torna-alla-luce-806a90e1-5486-47a4-8c31-b8d3bd1e6336.html>] (ultimo accesso: 21/02/2023).

CONCLUSIONI

Giovanni Battista Piranesi è stato un incisore e architetto di origine veneziana vissuto tra il 1720 e il 1778: come artista, egli è operativo dal 1740 circa, anno in cui per la prima volta arriva nella città di Roma, fino all'anno della sua morte. Nel corso di questo elaborato sono state affrontate nel dettaglio, oltre alla biografia e al pensiero del Piranesi, le sue serie di opere più famose e significative, approfondendo anche la sua carriera architettonica con una parentesi circa il progetto di rinnovamento delle proprietà dell'Ordine dei Cavalieri di Malta sul colle Aventino. Da questa commissione è emerso anche quanto Piranesi intrecci la propria vita artistica e professionale con quella privata: questo permette all'artista di curare le opere sotto molteplici aspetti, al di là di quello esecutivo, e di fornire un punto di vista del tutto originale nella tecnica e nella resa dei soggetti. Sono questi gli elementi che caratterizzano Piranesi come artista. Roma è la città in cui l'incisore opera durante tutta la sua vita artistica, ed è Roma stessa - in particolare la Roma classica - ad essere la protagonista della maggior parte delle sue incisioni. Nell'ultimo periodo della sua vita, Piranesi dichiara di rifiutare la sua città natale e di accogliere invece Roma come sua vera patria, soprattutto dal punto di vista professionale. A partire da questo forte legame tra Roma e Giovanni Battista Piranesi, passando poi attraverso il confronto con alcune delle sue incisioni e i progetti della sua chiesa, è stata costruita, come risultato di questo elaborato, una proposta di itinerario turistico. L'obiettivo di quest'ultimo è ripercorrere, tanto in senso fisico come letterale, la storia di Piranesi attraverso il paragone tra i luoghi rappresentati dall'artista nel Settecento e gli stessi luoghi nella contemporaneità, illustrando anche l'aspetto storico ed artistico delle aree romane interessate. Le stampe romane del Piranesi hanno ispirato altri itinerari turistici nel corso degli anni.

Un primo esempio lo fornisce il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il quale ha dedicato una sezione digitale della campagna di comunicazione *Viaggio in Italia* a 24 immagini, tra stampe e matrici, della produzione piranesiana, le quali hanno l'obiettivo di raccontare la Roma settecentesca. Riguardo le intenzioni della sezione di questa campagna, viene detto che essa si focalizza sul fascino che il passato ha esercitato sui viaggiatori del Gran Tour grazie alla rappresentazione suggestiva offerta dal Piranesi: costoro vengono ammaliati in particolare dai monumenti antichi e dai ruderi classici, tanto nell'aspetto estetico quanto in quello storico. L'uso delle immagini è stato concesso dall'

Istituto Centrale per la Grafica di Roma, il quale possiede un nutrito fondo dedicato esclusivamente a Giovanni Battista Piranesi.

Un altro itinerario che racconta la città di Roma prima attraverso le incisioni piranesiane e poi attraverso le immagini attuali, è quello realizzato dal Parco Archeologico del Colosseo, sempre in collaborazione con l'Istituto Centrale per la Grafica, con l'aggiunta del contributo di Kuwait Petroleum Italia. L'itinerario si concretizza in un'applicazione per smartphone, la quale si traduce in un'esplorazione virtuale dei monumenti del Parco attraverso varie vedute del Piranesi, con particolare attenzione all'aspetto storico e grafico delle stesse. L'applicazione presenta anche delle fotografie dei luoghi attuali ritratti da Piranesi nelle vedute, di modo che l'itinerario possa essere svolto in qualsiasi luogo e momento. All'esperienza turistica si aggiungono anche due video-documentari dal titolo *L'acquaforte e Reprinting Piranesi*, realizzati in collaborazione tra il Parco e la Stamperia dell'Istituto Centrale per la Grafica: essi sono dedicati rispettivamente alla tecnica dell'acquaforte e alla ristampa di un'incisione della valle del Colosseo da una matrice originale di Piranesi; l'itinerario proposto dal Parco Archeologico del Colosseo si compone di trentaquattro tappe.

L'influenza che Piranesi ha esercitato sul mondo dell'arte e dell'archeologia può essere ritrovata anche al di fuori dei confini romani: ne sono un esempio gli itinerari presenti nella città di Tivoli (Roma) e in quella di Cori (LT). Il primo itinerario porta il nome di *Percorso Piranesiano*: consiste in un percorso istituito dal comune di Tivoli nel 2021, all'interno del quale sono stati disposti tredici pannelli che segnano alcuni luoghi che il Piranesi ha riportato nelle sue incisioni, in particolare della parte antica di Tivoli. Nel sito del comune di Tivoli viene sottolineata l'importanza che le incisioni piranesiane hanno per la memoria storica dei monumenti antichi della città stessa, poiché rispecchiano fedelmente l'aspetto degli stessi nel Settecento, epoca in cui erano ancora ben conservati. Il secondo itinerario si concretizza in una mostra presso il Museo della Città e del Territorio di Cori: qui vengono esposti quindici rami originali di Piranesi, usati per produrre alcune delle stampe della raccolta *Antichità di Cora* (tra il 1761 e il 1764), e nella stessa sede è possibile confrontarli con i monumenti e gli studi architettonici ancora presenti nella contemporaneità; presso il sito del F.A.I – Fondo per l'ambiente italiano -, dove possono essere trovate maggiori informazioni sulla mostra, è anche sottolineato

come la produzione piranesiana abbia contribuito a costruire l'identità della località di Cori e delle comunità che la abitano.

Le quattro iniziative appena esposte fanno parte dei progetti promossi a livello nazionale in occasione del tricentenario dalla nascita dell'artista veneziano, avvenuta nel 1720, per onorare l'importanza di Piranesi per il mondo della storia dell'arte e dell'archeologia. L'analisi e le ricerche compiute su testi, risorse online e itinerari turistici o mostre già esistenti che presentano come protagonisti Giovanni Battista Piranesi e la sua arte, hanno portato alla creazione della proposta di itinerario turistico presentata in questo elaborato. In particolare l'itinerario turistico proposto dal Parco Archeologico del Colosseo è stata la base di ispirazione per il tema del confronto con le incisioni di Piranesi, poiché, attraverso il confronto visivo tra i luoghi romani di oggi e le stampe piranesiane l'itinerario riesce a mostrare il punto di vista dell'artista sull'antichità classica. L'approfondimento circa la vita del Piranesi ha permesso inoltre di affrontare un'ulteriore questione: la carriera da architetto del Piranesi. Infatti, seppur breve, essa è stata una parentesi cruciale nella vita dell'artista, rappresentando di fatto il culmine della sua vita professionale e personale. Per questo motivo, al fine di restituire un quadro più completo circa la vita di Giovanni Battista Piranesi e la connessione intima che egli ha avuto con la propria arte, è stato scelto nella proposta di itinerario contenuta in questo elaborato di includere anche il Piranesi architetto e non solo il Piranesi incisore.

In ultima istanza, da quanto affrontato in questo elaborato e dall'analisi delle proposte già esistenti di itinerari in cui Giovanni Battista Piranesi e le sue opere sono i protagonisti, è possibile individuare nell'incisore veneziano una figura essenziale per la memoria storica del Settecento e della romanità classica: per l'eccezionale fedeltà alle versioni settecentesche dei monumenti e delle architetture, le vedute del Piranesi possono essere considerate delle vere e proprie finestre sul passato, al pari di quanto una fotografia potrebbe fare ai giorni nostri. È riscontrabile in tutte le sue opere una sistematica precisione nella rappresentazione dei monumenti e delle architetture e uno studio previo e postumo alla realizzazione delle incisioni. La tecnica dell'acquaforte rappresenta inoltre un ulteriore mezzo che ha permesso la diffusione di questo approccio di Piranesi all'arte classica romana su larga scala, situazione non possibile con mezzi più conosciuti al pubblico, quali il dipinto o la scultura.

BIBLIOGRAFIA

BETTAGNO, A., a cura di, *Piranesi: incisioni rami legature architetture*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1978

BRANCA, V., a cura di, *Sensibilità e razionalità nel Settecento – tomo secondo*, Sansoni Editore, Venezia 1967.

FICACCI, L., *Giovanni Battista Piranesi: catalogo completo delle acqueforti = catalogo completo de grabados = catalogo completo das aguas-fortes*, Taschen, Köln 2011.

MARIANI G., a cura di, *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte: acquatinta, lavis, ceramolle*, De Luca, Roma 2005.

NANTE A. – CAVALLI C. – PASQUALI S., a cura di, *Clemente XIII Rezzonico: Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008

PANZA P., *La croce e la sfinge – Vita Scellerata di Giovan Battista Piranesi*, Bompiani Overlook, Milano 2009.

SITOGRAFIA

- S. a., voce *Giambattista Piranesi* in Enciclopedia Treccani, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-piranesi_%28Enciclopedia-Italiana%29/], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- S. a., voce *Giovanni Battista Piranesi* in Enciclopedia Treccani, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-piranesi_%28Dizionario-Biografico%29/], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- S. a., voce *Clemente XIV papa* in Enciclopedia Treccani, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-xiv-papa>], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- S. a., voce *Neoclassicismo* in Enciclopedia Treccani, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/neoclassicismo/>], (ultimo accesso: 03/03/23).
- S. a., *Piranesi e la Chiesa di Santa Maria in Aventino*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.raicultura.it/arte/foto/2020/11/Piranesi-e-la-Chiesa-di-Santa-Maria-in-Aventino-a9b54365-ea98-4bda-b11c-176f843e9613.html>], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- Cavicchioli S., Eco U. a cura di., *Il Neoclassicismo di Winckelmann*, in “*Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco*”, 2014, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-neoclassicismo-di-winckelmann_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- S. a., *Le antichità Romane di Piranesi*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.lincci.it/it/news/le-antichita-romane-di-piranesi>], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- S. a., *Il primo teorico dell'architettura razionale: Carlo Lodoli* risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.alai.it/dettaglio.php?lang_id=2&ev_id=402], (ultimo accesso: 03/03/2023).
- S. a., voce *Anne Claude Philippe conte di Caylus* in Enciclopedia Treccani, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/anne-claude-philippe-conte-di-caylus_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/], (ultimo accesso: 28/02/2023).

S. a., voce *Palazzo Mancini. L'Accademia di Francia a Roma nel XVIII secolo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.villamedici.it/convegni/palazzo-mancini-laccademia-di-francia-a-roma-nel-xviii-secolo/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Piranesi e l'ordine di Malta*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.orderofmalta.int/it/comunicati-stampa/piranesi-e-lordine-di-malta/#_ftn6], (ultimo accesso: 03/03/2023).

Sito del Parco Archeologico del Colosseo – sezione Orari e Biglietti, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://parcocolosseo.it/visita/orari-e-biglietti/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

Simeoni A., *Via Sacra*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.cosavederearoma.com/via-sacra/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

Pro Loco Roma, *Foro Romano*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.prolocoroma.it/foro-romano/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Colosseo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://parcocolosseo.it/area/colosseo/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Arco di Costantino e Meta Sudans*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://parcocolosseo.it/area/arco-di-costantino-e-meta-sudans/>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Piazza Venezia*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.turismoroma.it/it/luoghi/piazza-venezia>], (ultimo accesso 20/02/2023).

S. a., voce *Palazzo Mancini*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-mancini>], (ultimo accesso 03/03/2023).

Sezione del sito www.turismoroma.it dedicata al Parco Savello o Giardino degli Aranci, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://turismoroma.it/it/luoghi/parco-savello-o-giardino-degli-aranci>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Il restauro di Santa Maria in Aventino*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.raicultura.it/arte/foto/2020/11/Il-restauro-di-Santa-Maria-in-Aventino-9c342ed3-a9c9-4c48-91a8-1e78a83d894e.html>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Piranesi torna alla luce*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/11/Piranesi-torna-alla-luce-806a90e1-5486-47a4-8c31-b8d3bd1e6336.html>], (ultimo accesso: 21/02/2023).

S. a., voce *Piranesi2020*, risorsa online accessibile all'indirizzo: [<https://www.beniculturali.it/piranesi2020>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

S. a., voce *I luoghi di Piranesi*, risorse online accessibile all'indirizzo: [<https://fondoambiente.it/luoghi/i-luoghi-di-piranesi?ldc>], (ultimo accesso: 06/03/2023)

S. a., voce *Percorso piranesiano*, risorsa online accessibile all'indirizzo: [<https://www.comune.tivoli.rm.it/index.php/novita/notizie/percorso-piranesiano-buona-affluenza-due-settimane-dallinaugurazione>], (ultimo accesso: 06/03/2023)

S. a., voce *Il Parco di Piranesi*, risorsa online accessibile all'indirizzo: [<https://parcocolosseo.it/percorsi/il-parco-di-piranesi/>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

S. a., voce *Fondo Piranesi*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.calcografica.it/stampe/fondo.php?id=fondo-piranesi>], (ultimo accesso: 03/03/2023).

S. a., voce *Prospettiva dello stesso Delubro*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.calcografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1400_503], (ultimo accesso: 27/02/2023).

[<https://www.rct.uk/collection/807843/vari-capricci>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/411280>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361994>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.maremagnum.com/libri-antichi/antichita-romane-de-tempi-della-repubblica-e-de-primi/164174636>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365619>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[[https://www.meisterdrucke.it/kunstwerke/400w/Francesco%20Polanzani%20-%20Portrait%20of%20Giovanni%20Battista%20Piranesi%20\(1720-78\)%201750%20-%20\(MeisterDrucke-139784\).jpg](https://www.meisterdrucke.it/kunstwerke/400w/Francesco%20Polanzani%20-%20Portrait%20of%20Giovanni%20Battista%20Piranesi%20(1720-78)%201750%20-%20(MeisterDrucke-139784).jpg)], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.gonnelli.it/it/asta-0028/piranesi-giovanni-battista-lettere-di-giustifi.asp>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/455-ritratto-di-papa-clemente-xiii-rezzonico], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520362>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.cambiaste.com/it/asta-0676/piranesigiovanni-battista-piranesigiovanni-battista-lapides-capitolini-184810>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520458>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.themorgan.org/drawings/item/142422>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[https://www.meisterdrucke.it/kunstwerke/400w/Giovanni_Battista_Piranesi_-_Vasi_candelabri_cippi_sarcophagi_title_page_to_vol_I_-_MeisterDrucke-1266390.jpg], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://museopaestum.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2019/08/Frontespizio.jpg>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.R_163254], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<http://incisionidisegni.altervista.org/teoria-tecniche-incisione.php>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<http://www.sgcollezionestampe.it/portfolio-item/prima-parte-di-architetture-e-prospettivesecondo-frontespizio/>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520302#lg=1&slide=0>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<http://www.millenuvole.org/Arte/Carceri-Piranesi>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.alamy.it/carceri-titolo-pagina-interno-di-una-prigione-1745-1750-giovanni-battista-piranesi-italiano-1720-1778-attacco-image240397084.html>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365474>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520642>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/64170/Mengs%20Anton%20Raphael%20Ritratto%20di%20Johann%20Joachim%20Winckelmann>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854533n>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900452291-8>],
(ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520407>], (ultimo
accesso: 06/03/2023).

[https://openlibrary.org/books/OL24135040M/Architectura_civil_recta_y_obliqua],
(ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.finarte.it/asta/libri-autografi-e-stampe-roma-2018-12-10/piranesi-giovanni-battista-diverse-maniere-d-adornare-i-cammini-ed-ogni-altra-parte-degli-edifizii-desunte-dall-architettura-egizia-etrusca-greca-29679>], (ultimo accesso:
06/03/2023).

[https://www.jstor.org/stable/community.15718029?searchText=Veduta+di+Campo+Vaccino&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DVeduta%2Bdi%2BCampo%2BVaccino%26so%3Drel%26image_search_referrer%3Dimage_search_page%26acc%3Don%26efqs%3DeyJjdHkiOlsiWTI5dWRISnBZblYwWldSZmFXMWhaMlZ6Il19&ab_segments=0%2F5YC-6744_basic_search%2Ftest-1&refreqid=fastly-default%3A59e1fda8edea4ae51fdb6d49cf39434&searchkey=1676399214345],
(ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.mutualart.com/Artwork/Veduta-dell-Arco-di-Costantino-dell-Anfi/A112EAA90F854354>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800306981>],
(ultimo accesso: 06/03/2023).

[<http://archidiap.com/opera/chiesa-di-santa-maria-del-priorato/>], (ultimo accesso:
06/03/2023).

[<https://www.google.it/maps/dir/Centro+Informazioni+Turistiche+Parco+archeologico+del+Colosseo,+Via+dei+Verbiti,+00184+Roma+RM/Il+Tempio+dei+Dioscuri,+Roma,+RM/Arco+di+Costantino,+Via+di+San+Gregorio,+Roma,+RM/Palazzo+Mancini,+Via+del+Corso,+Roma,+RM/Piazza+dei+Cavalieri+di+Malta,+Piazza+dei+Cavalieri+di+Malta,+Roma,+RM/Santa+Maria+del+Priorato,+Piazza+dei+Cavalieri+di+Malta,+Roma,+RM/@41.8886474,12.4795211,15.5z/data=!4m38!4m37!1m5!1m1!1s0x132f612307b1ff3f:0xa24f50b10499d7a1!2m2!1d12.490568!2d41.8904959!1m5!1m1!1s0x132f61b48d4a14e9:0xae902f844bdd7128!2m2!1d12.4856645!2d41.8917031!1m5!1m1!1s0x132f61b6638ccc9f:0x9559ad432c2467a0!2m2!1d12.4906017!2d41.8897697!1m5!1m1!1s>],

[0x132f61eed77fff01:0x2c2749cd6a12cc98!2m2!1d12.4818966!2d41.8976154!1m5!1m1!1s0x132f6106edd1bb15:0x5fa5ec3c10a9e8f12m2!1d12.4785666!2d41.8828755!1m5!1m1!1s0x132f6031629abd07:0x75a613e424b41cc0!2m2!1d12.4773703!2d41.8832491!3e2?hl=it](https://www.google.it/maps/@41.8893665,12.4905418,3a,75y,22.48h,98.97t/data=!3m1!1s0x132f6106edd1bb15:0x5fa5ec3c10a9e8f12m2!1d12.4785666!2d41.8828755!1m5!1m1!1s0x132f6031629abd07:0x75a613e424b41cc0!2m2!1d12.4773703!2d41.8832491!3e2?hl=it)], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.dimensionesuonosoft.it/news/fori-imperiali-apre-al-pubblico-la-rampa-imperiale-di-domiziano/>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.google.it/maps/@41.8893665,12.4905418,3a,75y,22.48h,98.97t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipMf8DTB-RHRknBKkYrFgf7g9ugjmNCnKXEP3u8L!2e10!3e11!7i3840!8i1920?hl=it>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.ilsole24ore.com/art/blackstone-avviata-gara-la-cessione-palazzo-mancini-roma-AEmJW8o>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[https://www.focus.de/reisen/italien/tourismus-rom-piranesi-und-der-magische-schluesselloch-blick_id_12533904.html], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[https://www.bellezzadellarte.it/index.php?ID_area=59&ID_menu=159&ID_categoria=581&ID_galleria=0], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.raicultura.it/arte/foto/2020/11/Piranesi-e-la-Chiesa-di-Santa-Maria-in-Aventino-a9b54365-ea98-4bda-b11c-176f843e9613.html>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[<https://www.aboutaronline.com/il-restauro-della-chiesa-di-santa-maria-del-priorato-dellordine-di-malta-capolavoro-di-g-b-piranesi/>], (ultimo accesso: 06/03/2023).

[https://www.tripadvisor.it/LocationPhotoDirectLink-g187791-d282508-i125485406-Chiesa_di_Santa_Maria_del_Priorato-Rome_Lazio.html], (ultimo accesso: 06/03/2023).