

Pierluigi Panza

Piranesi e la veduta performativa

Abstract

Since their birth, the views have not been just landscapes to contemplate. Vedutism solicited imagination through staging. The engravings of Giovan Battista Piranesi are a proof of this. Today, the photographic zooms allow a reading that reveals the presence of a continuous staging of characters and situations in them. These plates originated a spread of other works, especially in the lyric opera and cinematographic direction, becoming an emblematic case of artistic hermeneutics.

Keywords

Piranesi, Hermeneutics, Scenery

Received: 31/08/2021

Approved: 25/09/2021

Editing by: Fabrizia Bandi

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
pierluigi.panza@polimi.it

1. Introduzione

La rappresentazione del paesaggio o della veduta si afferma intorno alla metà del Settecento. Sino ad anni recenti il paradigma che ha retto l'interpretazione di questo genere artistico è stato quello di contrapporre un soggetto contemplante a una raffigurazione statica, non attraversata ed agita né nella rappresentazione né nella fruizione. Eppure, sin dalla nascita, vedute e capricci non sono solo una testimonianza dei luoghi ma enfatizzano il sentimento del luogo creando una varietà di ricostruzioni sceniche finalizzate al raggiungimento di quella commozione d'animo che dall'estetica francese del Seicento (Bouhours 1687) era giunta al Settecento (Burke 1757). Il vedutismo artificioso dei grotteschi o capricci sollecitava l'immaginario attraverso un certo gusto per la messa in scena. Nell'esteriorità della veduta si era chiamati a cogliere un mondo interiore attraverso qualcosa che accadeva, era accaduto o poteva accadere. Heinrich Füssli carica le sue visioni di fantasmi notturni, Marco Ricci tormenta gli osservatori con boscosi paesaggi, nelle sue vedute di rovine Giovan Battista Piranesi richiama insistentemente al *tempus edax*, alla celebre Roma *quanta fuit, ipsa ruina docet* (Serlio 1544: frontespizio) mentre nelle *Carceri d'invenzione* (Piranesi 1749) mette in scena cupi labirinti che intercettano l'angoscia. Eppure, proprio le sue *Vedute di Roma* (Piranesi 1748-78) sono state interpretate solo come "cartoline" – *souvenir* di monumenti e paesaggi immobili. Ma non è così.

2. Tema

Uno studio analitico delle più di mille incisioni di Piranesi e la possibilità di effettuare oggi fotografie ingrandite in alta definizione ha messo in luce come queste *Vedute di Roma* – che sono uno dei vertici del genere – celino uno spazio agito, una vera e propria messa in scena di azioni teatrali e di vita quotidiana, una interazione tra individui che libera strati semantici inesplorati dalla critica (Focillon 1918a, Focillon 1918b, Giesecke 1911, Hind 1922, Wilton-Ely 1994). Esse rivelano che, già all'origine del genere, il paesaggio e la veduta si pongono come campi d'azione aperti e di interazione con l'osservatore. Piranesi nasconde nelle *Vedute* un gran teatro veneziano che autorizza a considerarlo un "padre nobile" di alcune contemporanee performance-artistiche. Tanto che – e si indicheranno al-

cuni esempi – il contemporaneo linguaggio della messa in scena dell'opera lirica e, in misura minore, quello cinematografico e letterario hanno più volte ripreso le *Vedute* e *Carceri d'invenzione* di Piranesi.

3. *Analisi*

Partiamo da un caso recentemente scoperto: la richiesta a Piranesi di realizzare tre incisioni per un libro celebrativo sulla nascita del figlio del re di Napoli¹, che dimostra come si pescasse tra i vedutisti per le immagini di testi encomiastici, di festeggiamenti e *performance* (Hyde Minor 2001: 412-9). Nel racconto per immagini da stamparsi per la nascita (13 giugno 1747) dell'infante Filippo, figlio di Carlo III e Maria Amalia di Sassonia², il giovane Piranesi viene coinvolto da monsignor Gian Gaetano Bottari per realizzare l'incisione di una cuccagna, che “was a veduta of a uniquely Neapolitan kind of ephemeral structure used for important state occasion” (Hyde Minor 2001: 413). La cuccagna doveva essere un “albero” riempito con “lardo, pancetta, presutti, caciocavallo... galline, papere, galli d'India” (Mancini 1968: 58). Monsignor Bottari incarica il vedutista di realizzare anche l'incisione di uno spettacolo dal vivo, una serenata nel Teatro San Carlo e una terza che immortalasse i fuochi d'artificio³. Questo primo esempio ci è utile per notare che quando la veduta non è finalizzata alla trasmissione di un paesaggio interiore trova finalit  nella testimonianza di attivit  performative.

Veniamo all'analisi delle *Vedute di Roma*, realizzate dal 1748 alla morte (1778) e delle quali oggi siamo in grado di osservare nel dettaglio le scene di vita presenti. Queste tavole sono precedute dalle cosiddette “vedutine”⁴ e da *Prima parte di architetture e prospettive...* del 1743 dove troviamo, come gi  evidenziato da Focillon (1918a) e da Mario Gori Sasoli (1991: 37-55) una pittoricitt  veneta⁵ e scene d'angolo sul modello bibbienesco a fianco della monumentalit  romana. Nelle composizioni “a

¹   stata realizzata una sola incisione, andata dispersa.

² *Narrazione delle Solenne Reali feste fatte celebrare in Napoli da Sua Maest  il R  di Due Sicilie...*, Napoli, 1749.

³ Lettera di G.G. Bottari da Roma al principe Corsini a Napoli, 16 luglio 1748, Roma, Biblioteca Corsiniana, *Corsiniano* n. 33, cart. 9, fol. 254r.

⁴ Pronte dal 1741 per la *Guide di Roma* edita dal Barbiellini; ripubblicate nel 1745 e nel 1748.

⁵ Le “Ruine di Sepolcro antico” e “Vestiggi d'antichi edifizii” sono un omaggio a Marco Ricci.

capriccio” ideate durante il secondo soggiorno in Laguna, come i *Grotteschi* e le *Carceri d’invenzione*, il tiepolismo sia nella composizione che nell’allegorismo mercuriale dei quattro *Grotteschi* (Focillon 1918a: 52) sopravanzano il dato testimoniale della rappresentazione del carcere Marmertino, completamente trasfigurato. Ma veniamo alle *Vedute*. In “Spaccato interno della Chiesa di San Paolo fuor delle mura”⁶ i nobili sono disposti come a teatro: sia per la scelta degli abiti che delle posizioni. Nella “Veduta della Piazza di Monte Cavallo”⁷, l’attuale piazza del Quirinale, la magniloquenza delle statue di Alessandro che doma il bucefalo (copia di Fidia e Prassitele) mette in secondo piano la rappresentazione che si svolge ai piedi dei colossi. Una carrozza sfila in primo piano e si osserva, all’interno, una coppia di amanti mentre uno staffiere frusta i cavalli. Davanti alla scuderia pontificia un drappello di soldati si sta esercitando: lo stesso gruppo di nobili che parlottava “prima” nella Chiesa di San Paolo si è trasferito qui per assistere alle manovre militari. È lo stesso gruppo che ritroviamo, “poco dopo”, ai piedi della scalinata dell’Ara Coeli in “Veduta del Romano Campidoglio con la Scalinata che va alla Chiesa d’Aracoeli”⁸. Qui, sopra le rovine siedono tre pastori mentre altri, sulla destra, formano un crocchio. Gli imponenti palazzi del pontefice fanno da quinta scenografica a una piazza-palcoscenico dove recitano tre universi sociali: nobili, militari e poveri. In altre vedute (ad esempio “Veduta della Colonna Antoniana”)⁹ i frati degli ordini minori sono equiparati ai poveri nell’osservare le carrozze che transitano. Non sono vedute “mute”: Piranesi rappresenta anche funzioni sociali, come nelle *Carceri d’invenzione*, che si inseriscono nel dibattito sulla tortura¹⁰.

La “Veduta del Portico d’Ottavia”¹¹ mette in scena un *tranche de vie* quotidiana. Un uomo, steso su un’ampia balaustra, è circondato da persone che gli indicano un’epigrafe affissa al muro. In quel punto era ospitato il mercato del pesce (*Forum piscium*) ed erano allora visibili epigrafi che richiamavano alle leggi sul mercato del pesce. Questa veduta, databile già agli anni Cinquanta, viene integralmente ripresa dal vedutista Bernardo Bellotto, nipote di Canaletto (Kozakiewicz 1972: 306-9 e Focillon

⁶ Wilton-Ely 1994: n. 138.

⁷ Wilton-Ely 1994: n. 142.

⁸ Wilton-Ely 1994: n. 147.

⁹ Wilton-Ely 1994: n. 151.

¹⁰ Il dibattito è sollevato da Beccaria, C., *De’ delitti e delle pene* stampato dalla calcografia Remondini a Bassano del Grappa con la quale il figlio di Piranesi era in stretti contatti. Cfr. Casarin, Panza 2020.

¹¹ Wilton-Ely 1994: n. 166.

1918a: 222-3). Il quale cambia le dimensioni della lapide (e toglie i panni stesi) riproducendo la messa in scena che si svolge su un bancone diventato proscenio teatrale. Il dipinto, di straordinaria qualità pittorica, è arricchito da queste piccole macchiette di teatranti, tra loro differenti nei gesti, nei modi e nella tipologia. Protagonista è anche la luce teatrale che illumina l'azione dei protagonisti come una lama che oscura il paramento murario intorno alla scena¹².

Se analizziamo la "Veduta del Porto di Ripetta, sul Tevere, davanti a San Girolamo degli Schiavoni" è come se fossimo sulla riva degli Schiavoni a Venezia. Il paesaggio raffigurato è sede di pratiche performative quotidiane, ma i protagonisti si invertono nelle azioni: questa volta sono i nobili dalla riva che osservano il vociante transitare dei barcaioli con le botti di vino e di grani.

Alcuni personaggi, come accennato, recitano come attori in più vedute, in una sorta di sequenza filmica. Tra questi, ad esempio, gli operai che prima battono la ruota di una carrozza su un'incudine presso il Tempio di Antonino e Faustina¹³ e "poi" ne verificano la circolarità sotto l'arco di Settimio Severo¹⁴.

Gli esempi potrebbero continuare sino a comporre un abaco dei personaggi e delle performance in cui sono intenti nelle vedute. Forse è solo il caso di aggiungere un accenno agli sviluppi di questa traccia. Quando il figlio di Giovan Battista, Francesco Piranesi, esule a Parigi (Caira Lumetti 1990), alla ristampa delle opere del padre aggiungerà l'attività di stampatore di *Dessins coloriés* farà in modo che artisti come Louis Jean Desprez, legati alla sua calcografia, accentuino la performatività delle vedute parzialmente ispirate a quelle paterne. Ne sono un esempio quelle di Desprez relative ai fuochi d'artificio dal Ponte di Sant'Angelo di Roma. Questi *dessins coloriés* (Mirra 2010/11: 199) sono "incisioni colorate", acquerelli o *gouache* (Van De Sandt 1978: 207-22) portati al successo da autori che vanno oltre ogni tradizionale e statico approccio al vedutismo, come Louis-François Cassas, Francesco Fidanza, Louis-Gabriel Moreau e François Jean Sablet. Dal rapporto di Francesco Piranesi con gli stampatori Remondini di Bassano del Grappa trae inoltre origine la diffusione delle

¹² L'opera, firmata "Canaletto Fecit 176(9)" (ovviamente Bellotto in Polonia si firmava Canaletto) e realizzata per il re Stanislaw Augusto Poniatowski per il castello di Ujazdòw rimase a Varsavia da sino al 1819, poi passò in Russia in collezione privata di San Pietroburgo fino alla Prima Guerra Mondiale. Negli anni Settanta è nelle Collezione Levi di Milano.

¹³ Wilton-Ely 1994: n. 163.

¹⁴ Wilton-Ely 1994: n. 165.

cosiddette vedute ottiche, vedute colorate, bucherellate e illuminate dal retro con una candela per ottenere un primo effetto cinematografico della scena (Zotti Minici 1988).

4. Considerazioni e conseguenze

Quello che un'analisi dettagliata delle *Vedute* di Piranesi e dell'attività dei vedutisti a lui collegati dimostra è un'insistente presenza di messa in scena di attori recitanti nelle vedute con rovine urbane e di paesaggio. Non è pertanto un caso che proprio Piranesi inneschi un caso di ermeneutica artistica, una continua gemmazione di opere che nascono da queste sue incisioni. Quello messo in atto su Piranesi è un processo che rivela di volta in volta nuovi significati dell'opera nell'incontro con l'interprete. È un "gioco" di interpretazione-trasformazione proprio dell'ermeneutica gadameriana, è quel "gioco" che dà accrescimento dell'essere (Gadamer 1965).

L'influenza che alcune sue stampe esercitarono, sin da principio, sugli scenografi del Teatro alla Scala e, in generale, dei teatri europei, è testimoniata da quanto conservato nell'Archivio del Museo teatrale alla Scala. Qui non solo si conservano due stampe di Piranesi usate per lavori di scena – la "Veduta prospettica di un palazzo dall'arco di un ponte su un fiume"¹⁵ ovvero "Ponte Magnifico con Logge, Archi eretto da un Imperatore Romano..." di *Prima parte di architettura e prospettive*¹⁶; e "Atrio di un edificio monumentale"¹⁷ corrispondente a "Gruppo di scale ornato di magnifica Architettura..." sempre di *Prima parte...*¹⁸ – ma alcune degli scenografi Galliari, Acquaroni, Landriani ed altri esemplate da tavole piranesiane.

Per tutto l'Ottocento le scene di prigionieri vengono sovente ricondotte al modello delle *Carceri* piranesiane, come mostra un bozzetto del Basoli che richiama tavola XVI della seconda edizione delle *Carceri* (1761) e quello di Simone Quaglio del 1820 per il Teatro di Monaco. Furono i capricci del piranesiano Hubert Robert a influenzare i disegni di architettura di Joseph Gandy e di sir John Soane e le bizzarre scene bibliche di John

¹⁵ Archivio Storico del Museo Teatrale della Scala, inv. 2807, 4005a, scen.925, incisione su carta, 23,5x35,5.

¹⁶ Piranesi 1743: tav. IV. Cfr. Wilton-Ely 1994: n. 8.

¹⁷ Archivio Storico del Museo Teatrale della Scala, inv. 2807, 400b, scen.675, incisione su carta, 24,5x36,9.

¹⁸ Piranesi 1743: tav. VIII. Cfr. Wilton-Ely 1994: n. 11.

Martin, come il Festino di Baldassarre. Come scrive Massimo Becattini, la fortuna critica goduta da Piranesi nella terra che aveva visto l'elaborazione della teoria del Sublime con Burke si estese anche grazie ai "giudizi di letterati come William Beckford, Horace Walpole, Coleridge o Thomas De Quincey. Nella folle impresa di Beckford a Fonthill Abbey, il sublime architettonico assume i caratteri dell'oscurità, della vastità e della magnificenza, ispirati chiaramente alla spazialità dilatata di Piranesi" (Becattini 2020: 156). Le vedute piranesiane illuminano anche le pagine della letteratura francese con Balzac, Hugo, De Musset, Baudelaire fino a Proust e a Marguerite Yourcenar (Yourcenar 1960 e 1962), alle sue *Memorie di Adriano* (Yourcenar 1951) e al suo culto per la memoria (Panza 1993: 14-20).

Anche il cinema ha guardato con attenzione alle *Vedute* parlanti di Piranesi. Sergej Ėjzenštejn, studente di ingegneria e studioso di architettura italiana è stato un appassionato delle *Carceri* e alcuni scorci di *Ottobre* sembrano usciti dall'opera di Piranesi; forse anche le scale che salgono verso il cielo o precipitano verso il basso per la scena della carrozzina nella *Corazzata Potëmkin*. Ineludibile è il riferimento al film *Metropolis* di Fritz Lang (1927)¹⁹, o ad altri dell'Espressionismo tedesco, dove la tensione emotiva della vicenda si consuma entro spazi oppressivi. "Egli [Piranesi ndr.] ammassa palazzi su ponti, templi su palazzi e scala il cielo con montagne di edifici – scriveva Walpole – Eppure, quanto gusto in questa audacia! Quanta grandiosità in questo furore!" (Walpole 1786: 398). E proprio questo furore alienante sembra ispirare film come *Blade Runner* (1982)²⁰, che hanno fissato gli stilemi di un futuro distopico. In *Labyrinth*²¹ o *Il nome della rosa*²² (entrambi 1986), come pure dai suoi disegni preparatori al romanzo realizzati dallo stesso Umberto Eco, o nella saga di *Harry Potter* (2001-11)²³ l'ispirazione piranesiana è chiaramente mediata attraverso Escher.

¹⁹ Celeberrimi i bozzetti scenografici del film ad opera di Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.

²⁰ Il film, con la regia di Ridley Scott, è stato disegnato da Lawrence G. Paull, David L. Snyder, Linda DeScenna, Thomas Roysden, Leslie McCarthy-Frankenheimer.

²¹ Nel film, diretto da Jim Henson, la scenografia è di Elliot Scott su disegni di Brian Froud.

²² Diretto da Jean-Jacques Annaud, scenografia di Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo.

²³ Per i sette film della saga si fa riferimento al vestibolo del castello di Hogwarts, con le scale che si incrociano. Le scenografie sono di Stuart Craig.

Infine, anche gli scenografi contemporanei pongono attenzione alle *Carceri* specie per ambientare il *Fidelio* di Beethoven. Paolo Bernardi, nel 1984, cura le scene di un *Fidelio* al Teatro Regio di Torino creando un'immagine in bianco e nero di forte ispirazione piranesiana. Werner Herzog fa disegnare a Ezio Frigerio per un *Fidelio* un'imponente prospettiva della prigione ispirata a Piranesi. Ma anche in altre scenografie si possono rinvenire elementi piranesiani, come emerge dal confronto tra gli abiti usati per mettere in scena le trilogie mozartiane²⁴ e i figurini che compaiono nelle *Vedute di Roma*, in particolare quelli della "Veduta interna del Sepolcro di Santa Costanza" che ritroviamo nel *Don Giovanni* del 1987-88 alla Scala diretto da Riccardo Muti, con regia di Giorgio Strehler e costumi di Franca Squarciarapino²⁵. Riscopriamo Piranesi anche nelle scene di *Tosca* alla Scala con la regia di Luca Ronconi, nel *Ring* con regia di Patrice Chereau a Bayreuth del 2005 e dichiaratamente nel *Tristan und Isolde* del 2015 messo in scena a Bayreuth da Katharina Wagner (Guldbrandser 2015).

5. Conclusioni

Mostrando la presenza di scene performative all'interno delle vedute di Piranesi abbiamo rilevato come le stesse abbiano poi dato origine, per gemmazione, ad altre opere d'arte, sia letterarie che performative. Le vedute di Piranesi si configurano come un caso scuola di "accrescimento estetico" gadameriano. Nella riscontrata presenza della performatività nella veduta di metà Settecento, nel suo porsi come opera che interagisce con l'osservatore e, infine, nel suo darsi come palestra di successive gemmazioni essa conferisce paternità anche alle attuali *performance* artistiche che caratterizzano in particolare le esperienze della *Land art* (in particolare quelle di Christo e Jeanne-Claude), ma in misura minore anche quelle dell'Azionismo e del Situazionismo.

Questa dimensione performativa legata al monumento come paesaggio che, attraversando il Settecento giunge alle sperimentazioni contemporanee rivela un legame genealogico anche con la nascita dei Sistemi

²⁴ Ricordiamo che Piranesi fu soprannominato il "Mozart delle rovine" ed entrambi ricevettero il cavalierato dello Speron d'oro dal Papa.

²⁵ Tutte le *Vedute di Roma* sono ricche di personaggi d'impostazione veneziana. Nel *Don Giovanni* del 1987-88 alla Scala cantavano Thomas Allen (Don Giovanni, con abito in velluto *devoree* nero) e Ann Murray (Donna Elvira, con *taffetas* in seta fantasia).

delle arti dell'età Umanistica. Rimanda, infatti, a quel "campo vasto" del Sistema delle arti nel Cinquecentesco. Benedetto Varchi (Varchi 1546), ad esempio, enumerava nel suo sistema un ampio raggio di discipline divise in arti del fare che rimangono (pittura, scultura) e che non rimangono come la danza, il cavalcare e altre attività che sono proprio quelle che oggi chiamiamo performative, legandole in un unico orizzonte assiomatico. Anche il sistema di Francesco De' Vieri (De Vieri 1586) accomoda nel suo perimetro discipline che trovano oggi un corrispettivo nello stilismo, nella chirurgia estetica, nella modellazione 3D, nell'enunciazione e nella performatività. O, ancora, nel sistema di Sperone Speroni (Speroni 1596) le arti sono ricondotte ai cinque sensi e, accanto all'arte degli unguentari per il naso, quella del cuoco per il gusto e l'arte della stufa per il tatto rientrano svariate attività legate all'uso "artistico" del corpo nell'ambiente.

Rintracciamo dunque un *fil-rouge* che dall'inizio della riflessione sulle arti lega la raffigurazione della veduta monumentale e paesaggistica all'agire del e sul fruitore, sia direttamente sia perché essa trova assiologicamente posto accanto alle discipline che diventeranno performative. Si può così superare il privilegio per secoli accordato all'idea che ci si trovi di fronte a un soggetto contemplante e una raffigurazione statica, non attraversata ed agita né nella rappresentazione né nella fruizione.

Bibliografia

- Becattini, M., *Piranesi, un destino fatale*, in Panza, P. (a cura di), *Piranesi a Milano*, Catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale Braidense, ottobre-novembre 2020, Milano, Scalpendi, 2020.
- Bouhours, D., *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, 1687.
- Burke, E., *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, London, 1757 (*Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*, Milano, Minuziano, 1945).
- Caira Lumetti, R., *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma, Bonacci, 1990.
- Casarin, C., Panza, P. (a cura di), *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, Catalogo della mostra a Palazzo Sturm, Bassano del Grappa, 3 giugno-9 ottobre, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020.
- De' Vieri, F., *Lezzione. Idee et delle bellezze*, Firenze, 1586.
- Focillon, H., *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, Paris, Renouard, 1918a (Calvesi, M., Monferini, A. (a cura di), *Giovan Battista Piranesi*, Bologna, Alfa, 1967).

- Focillon, H., *Giovan Battista Piranesi. Essai de Catalogue raisonné de son oeuvre*, Paris, Renouard, 1918b.
- Gadamer, G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübinga, Mohr, 1965 (Vattimo, G. (a cura di), *Verità e metodo*, Fabbri, Milano, 1972).
- Giesecke, A., *Giovan Battista Piranesi, "Meister der Graphik"*, n. 6 (1911), pp. 1-125.
- Gori Sassoli, M., *Piranesi, o della dissoluzione della veduta*, in *Giovan Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nella prima metà del Settecento*, Istituto Nazionale per la Grafica e Fondazione Magnani Rocca, Roma, Fratelli Palombi, 1991.
- Guldbrandser, E.E., *Katharina Wagner's Tristan und Isolde an artistic triumph*, Wagneropera.net, 2015, <https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2015-tristan-erling-e-guldbrandsen.htm> (ultimo accesso 18 settembre 2021).
- Hind, A.M., *Giovan Battista Piranesi: a critical study*, London, Cotswold Gallery, 1922.
- Hyde Minor, H., *Rejecting Piranesi, "The Burlington Magazine"*, n. 1180/143 (2001), pp. 412-9.
- Kozakiewicz, S., *Bernardo Bellotto*, Milano, Gorlich Editore, 1972.
- Mancini, F., *Feste ed apparati civili e religiosi a Napoli. Dal Viceregno alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.
- Mirra, V., *Un'impresa culturale e commerciale: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)*, tesi di dottorato in Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, XXIII ciclo, tutor L. Barroero, O. Rossi Pinelli, con B. Cinelli, a.a. 2010-11.
- Panza, P., *Memoria, documento e storia in Marguerite Yourcenar, "Ananke"*, n. 4, (1993), pp. 14-20.
- Piranesi, G.B., *Prima parte di architettura e prospettive*, Roma, 1743.
- Piranesi, G.B., *Vedute di Roma*, Roma, 1748-1778.
- Piranesi, G.B., *Invenzioni. Capricci di Carceri*, Roma, 1749, ed. def. *Carceri d'invenzione*, Roma, 1761.
- Serlio, S., *Terzo libro dell'architettura*, Venezia, 1544.
- Speroni, S., *Della rethorica*, Venezia, 1596.
- Van De Sandt, U., *La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait*, "Bulletin de la société de l'histoire de l'art français", 1978, pp. 207-20.
- Varchi, B., *La prima parte delle Lezioni di B. Varchi, nella quale si tratta della Natura, della generazione del corpo humano e de mostri*, Firenze, 1546.
- Walpole, H., *Advertisement*, in *Anecdotes of painting in England*, London, 1786.
- Wilton-Ely, J., *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1994.
- Yourcenar, M., *Les Prisons imaginaires de Piranèse*, "La Nouvelle Revue Française", n. 97/IX (1960), pp. 63-78.

Yourcenar, M., *Le cerveau noir de Piranèse*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962 (*Con beneficio d'inventario*, Milano, Bompiani, 1985).

Yourcenar, M., *Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1951 (Storoni Mazzolani, L. (a cura di), *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1963).

Zotti Minici, C.A. (a cura di), *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Catalogo della mostra a Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa 1988, Milano, Mazzotta, 1988.