

Pierluigi Panza

PIRANESI ARCHITETTO
Immaginazione, materia, memoria

prefazione di Marco Dezzi Bardeschi

Nuova edizione

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

L'Editore, avendo espletato per quanto in suo potere le ricerche relative ai diritti delle immagini, resta a disposizione degli eventuali aventi diritto.

Guerini e Associati - Pierluigi Ranzani 24/10/12

© 2012 Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA
viale Filippetti, 28 – 20122 Milano

In copertina:
La chiesa di S. Maria del priorato in una incisione
di Giovanni Maria Cassini (fine del XVIII secolo)

Ristampa: V IV III II I 2012 2013 2014 2015 2016

Printed in Italy

ISBN 978-88-8107-351-1

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

INDICE

- V PRAFAZIONE
di Marco Dezzi Bardeschi
- IX PRAESSA
UN NUOVO PIRANESI, DAL CUCCHIAIO ALLA CITTÀ
- 7 INTRODUZIONE
DECOSTRUZIONE, INTERPRETAZIONE, CREAZIONE: PIRANESI ALL'ORIGINE
DELLA CONTEMPORANEITÀ
- 17 CAPITOLO I
TRASGRESSIONE E TRAVISAMENTO NELLA STORIA E NELLA TEORIA
DELL'ARCHITETTURA
In cammino verso l'antichità, p. 17 – Piranesi e Vico, p. 20 – Arte e civiltà,
p. 22 – Ornamento e delitto, p. 27 – Confutazioni e risposte, p. 30 – Un
«Parere» dialogico, p. 32
- 37 CAPITOLO II
DAL REPERTO ALL'OPERA: FENOMENOLOGIA DELLA COMPOSIZIONE
ARTISTICA
Roma e l'archeologia alla metà del XVIII secolo, p. 37 – Il museo di Pi-
ranesi, p. 39 – Il catalogo dei desideri, p. 41 – L'uso immaginativo della
storia, p. 43 – Egittologia piranesiana, p. 47 – Focolari d'autore, p. 50
- 53 CAPITOLO III
DESTRUTTURAZIONE DELLO SPAZIO ARCHITETTONICO E RISEMANTIZ-
ZAZIONE DELL'ICONOGRAFIA ANTICA
La dissoluzione dello spazio, p. 53 – Cantieri a Roma e incarichi, p. 57 –
L'abside del Laterano, p. 61 – Gli ornamenti stranieri del priorato, p. 63

69 CAPITOLO IV

IL PRIORATO (1764-1766) O LA NARRAZIONE DI UN DESIDERIO

La chiesa di Santa Maria e il colle dell'Aventino, p. 69 – Il giardino del priorato, p. 74 – L'esterno della chiesa di Santa Maria, p. 77 – L'interno, p. 82 – L'altare di San Basilio, p. 84 – La navata, p. 86 – La villa e gli stabili di servizio, p. 90 – Piazza dei Cavalieri, p. 91

97 ILLUSTRAZIONI

121 REGESTO DEL *LIBRO DEI CONTI*

171 GLOSSARIO

174 OPERATORI DI CANTIERE

175 IL PRIORATO DOPO PIRANESI

178 LA COLLEZIONE DI PIRANESI

185 FONTI LETTERARIE DEGLI SCRITTI DI PIRANESI

186 BIOGRAFIA

189 BIBLIOGRAFIA

Gruppi e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

PREFAZIONE

di Marco Dezzi Bardeschi

L'architettura, per l'esplosivo Piranesi, è soprattutto un fragoroso «medium», un formidabile messaggio di pietra, la cartina di tornasole della comunicazione intersoggettiva, nel tempo, tra tutti i suoi stessi utenti e fruitori (i *cives*), passati, presenti e futuri. Per lui la fabbrica è «un enimma» parlante, un «corpo temporale» (Paolo Rossi), la più alta (e riconoscibile) forma materiale di *ars memoriae* collettiva. Nella forte iconicità simbolica in cui essa si materializza le si possono anche leggere addosso, sovrascritte sulla sua stessa pelle (i muri), le tracce materiali del vissuto, una microstoria infinita con le alterne e fatali fasi di costruzione e decostruzione, quest'ultima assecondata dalla natura e dal tempo. Ma Piranesi, attento osservatore-rilevatore perfino di un effimero ciuffo d'erba inseritosi tra le pieghe del palinsesto, non si limita – da diligente trascrittore – alla «fedele» riproduzione di ciò che vede. La sua fervida immaginazione creativa si accende e procede al galoppo nel descrivere la realtà, la trascende e la sua mano affabulatrice, attraverso l'opulenza del disegno e il salace commento della sua penna polemica, riesce ogni volta, come per magia, a esaltare le cose viste proiettandole in un'aura immobile, sovrastorica, non più soggetta al flusso del tempo, con un efficace processo di dilatazione (quantitativa) e di enfattizzazione (qualitativa) degli oggetti che si fonda sul remittente tutto-pieno eroico della rappresentazione e sulla emotiva forza epica della grande rovina (le «sterminate antichità» di Vico).

Pierluigi Panza ha iniziato il proprio appassionato incontro-confronto con l'esuberante Piranesi da un'impegnata ricognizione comparata dei suoi testi polemici (*Scritti di storia e teoria dell'arte*, 1993) e ha proseguito con la sua brillante tesi di dottorato (*Piranesi architetto*, 1998) che, appunto, qui ora si ripubblica con l'aggiunta di un nuovo testo che utilmente ci aggiorna sulla crescente fortuna critica recente (dal centenario del 1978 a oggi) dell'immaginifico «architetto scellerato» (come lo chiamavano i suoi avversari).

Dello straordinario incisore dall'«umore malinconico, corrosivo e solitario» Panza ha poi di recente (2009) raccontato, con penna leggera e arguta, la vita in un piacevole saggio letterario (*La croce e la sfinge*) che ha meritato il premio Campiello (recensito da chi scrive su *ANANKE*, 58, settembre 2009).

Potrei ora aggiungere che Pierluigi Panza ha scelto di scalare i vertiginosi picchi inventivi e, al tempo stesso, di calarsi da speleologo dell'anima nelle profonde voragini autocritiche del suo autore, scelto come *testimonial* diacronico della tragica perdita di identità (e di creatività) del nostro stesso progetto contemporaneo. Quella che insomma ci ripropone l'eloquente esempio di Piranesi è soprattutto la necessità per un architetto, oggi come e ben più di allora, di tornare a scavare, rizomaticamente, nelle nostre stesse comuni radici per trarne l'alimento necessario per recuperare al progetto di architettura una nuova significativa «apertura di senso» (Gadamer).

Un impegno di denuncia, questo, che è stato del resto al centro dell'esordio critico e progettuale della generazione cui appartengo: ricordo infatti, di Piranesi, il vertiginoso *Campo Marzio* d'invenzione riproposto da Portoghesi sulla copertina di un mitico numero di *Controspazio* (del 1968) e il piranesiano sassoscritto di una ipotetica Firenze decostruita tra Uffizi e Biblioteca Nazionale presentato alla Triennale di Aldo Rossi (nel 1973). Ecco: questa nostra ansia di risignificare con la storia il progetto contemporaneo dopo l'eclisse e la rottura del fronte del Moderno, ormai ridotto a puro stereotipo intercambiabile (*l'International Style*) – e come tale subito catturato abilmente dalla speculazione edilizia – vedeva appunto nell'irrequieto, instancabile, frenetico Piranesi la lucida nobile reazione alla progressiva perdita di autografia dell'architetto e la riaffermazione della libertà espressiva contro la piatta manualistica omologante, la intelligente provocazione del linguaggio eccitato ed eccitante delle immagini contro il trionfo del prescrittivo *ipse dixit* delle norme e dei manuali («si deve fare così»).

In Piranesi negli anni Sessanta già vedevamo il profeta apologetico e, al tempo stesso, lo sconfitto testimone narrativo della irreversibile crisi d'identità della grande missione sociale dell'architettura, purtroppo ridotta solo a «un vilmetier où on ne ferait que copier» (oggi col computer e altre meravigliose protesi meccaniche della mano che progetta).

Nel rivelatore dialogo del *Parere su l'architettura* (1764) tra Protopiro (il freddo rigorista lodoliano che ancora crede nel verbo di Vitruvio e gli rimprovera «quella pazza libertà di lavorare a capriccio» e «senza ragione») e Didascalo (che, come Piranesi, si affida al contrario alla forza individuante, narrativa dell'ornamento), quest'ultimo condanna le pretese accademiche e riduttive del primo che portano a una rinunciataria *architettura senza* («colonne lisce, senza basi né capitelli, senza fasce, orli, triglifi, architravi, fregi, cornici») mettendoci sopra una bella pietra tombale: «e da quegli architetti singolari che vi credete di essere, diventereste ordinari ordinarissimi», anzi «da meno de' muratori».

Nell'attuale riduzionismo culturale l'esempio di Piranesi, come ben sa Pierluigi Panza che affronta l'argomento nel nuovo capitolo di questo volume, è attualissimo, sia per la caparbia scelta (sua e nostra) in favore dell'accumulazione narrativa (l'«e – e» dei messaggi) contro l'algida alternativa giudiziaria (l'«o – o») del Movimento Moderno, sia per la volontà di mettere nuovamente in

gioco col progetto la massima complessità di elementi semantici popolari (sullo storico esempio del *Learning from Las Vegas* di Robert Venturi), con la ribollente coesistenza reattiva di tante irriducibili ma dialoganti diversità. Quella di Piranesi – scriveva Panza nella quarta di copertina de *La croce e la sfinge* – «era una rivolta: voleva sposare arte e libertà: una pazzia». E noi?

Marco Dezzi Bardeschi

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

PREMESSA

UN NUOVO PIRANESI, DAL CUCCHIAIO ALLA CITTÀ

Nel «Catalogue raisonné» delle opere di Giovan Battista Piranesi che Henri Focillon scrisse nel 1918 non si accenna al ruolo del veneziano come architetto, sebbene fosse la sua massima aspirazione e lui si firmasse «architetto veneziano». Del resto, molti documenti utili per ricostruire questo aspetto fondamentale della sua attività (come i disegni della Pierpont Morgan Library, il Libro dei conti della Columbia University o i Taccuini di Modena), non erano ancora emersi o studiati in quella data e dunque non erano stati visti dal grande estetologo. Tuttavia, anche nell'introduzione di Maurizio Calvesi all'edizione italiana di questo storico catalogo (1967)¹ sono ancora praticamente assenti accenni al rapporto tra Piranesi e la progettazione architettonica, d'interni e di oggetti d'arte, e i suoi studi, a scala urbana, dell'antichità. La sua straordinaria forza come incisore di vedute e di rovine, il Salvator Rosa, il Rubens, il Mozart delle rovine come più volte lo si chiamò, nonché l'esaltazione per la sua forza creativa, il suo capriccio, la sua invocazione alla libertà celebrata dalla cultura romantica, hanno lungamente impedito di inquadrarlo in una dimensione più autentica e non meno originale, pur senza perdere di vista i suoi aspetti più noti.

A parte qualche accenno in scritti eruditivi, si devono a Manfredo Tafuri (1971)² e a Carlo Bertelli (1976)³ le prime indagini su «Gio Batta Piranesi architetto». I loro studi hanno avviato una rinnovata lettura verso palinsesti come *Le Carceri*, sulle quali si era esercitata gran parte della letteratura romantica, ma anche sul *Campo Marzio*, sulle *Diverse maniere d'adornare i cammini...* e, soprattutto, sull'intervento a Santa Maria del priorato sull'Aventino. Noi abbiamo preso spunto da queste prime letture per fornire in questi anni una serie di approfondimenti e quadri d'insieme di un Piranesi a più ampio spettro, architetto e storico del gusto, disegnatore e anche polemista. E qui, in particolare, del Piranesi architetto, storico del gusto architettonico, interprete delle vestigia del passato.

Per fare ciò ci siamo mossi partendo dalla lettura filologica (con regesto d'ar-

¹ H. Focillon, *Giovan Battista Piranesi. Essai de Catalogue raisonné de son oeuvre*, Paris 1918. Trad. it., *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini, Bologna 1967.

² M. Tafuri, «Giovan Battista Piranesi: l'architettura come utopia negativa», in *Angelus Novus*, n. 20, 1971.

³ C. Bertelli, «Visita a Santa Maria del Priorato», in *Paragone*, n. 317-19, luglio-settembre, 1976.

chivio) dell'intervento al priorato sull'Aventino, cercando di fornire una ricostruzione storica esatta e, insieme, una interpretazione della poetica di Piranesi come architetto, anche alla luce degli sviluppi della coeva, precedente e successiva estetica architettonica. Ovvero di un Piranesi progettista di chiese, ma anche interprete dell'Urbe, studioso degli stili, capriccioso decoratore d'interni e d'oggetti d'uso, artista dotato di un'autonoma poetica tesa a decostruire gli stili consolidati e a giustapporli.

In quest'ultima quindicina d'anni durante i quali abbiamo cercato di studiare alcuni di questi aspetti, altri studiosi hanno accompagnato questa revisione della figura di Piranesi e dei Piranesi (padre e figli).

Nel '98, anno di conclusione della mia tesi di dottorato (con lo studio e il regesto del *Libro dei conti* relativo all'intervento al priorato conservato alla Columbia University) Barbara Jatta ha dedicato alla ricostruzione della storia del complesso dell'Aventino una mostra promossa dal Sovrano Militare Ordine di Malta, svoltasi a Roma dal 16 settembre all'8 dicembre⁴. Il catalogo di questa mostra ricostruisce le tappe del complesso anche attraverso il materiale d'archivio dell'Ordine di Malta sia precedente che successivo all'intervento piranesiano, consentendo di verificarne i limiti dell'operato in relazione alle richieste e aspettative della committenza e anche la scarsa durezza dei materiali (specie del gesso) utilizzati nell'intervento. È in questo catalogo che si abbina, forse per la prima volta, la parola designer alla figura di Piranesi. A farlo è John Wilton Ely nel suo intervento intitolato «Piranesi: designer e antiquario». Lo studioso, partendo anche da nuovo materiale rinvenuto a Minneapolis e al Rijksmuseum (in aggiunta ai noti disegni della Pierpont Morgan Library, del Victoria and Albert Museum e, ovviamente, dei cataloghi piranesiani su vasi e camini) e dall'interpretazione di qualche pezzo identificato, parla di «design» del veneziano vedendolo come una «ostinata reazione alla sobrietà neoclassica»⁵. Secondo noi il suo approccio è più proteiforme e non riducibile solo all'ostinata ostilità all'affermazione del *gout-grec* e va verificato tutt'ora con un'ampia analisi dell'attività dei Piranesi come collezionisti, restauratori di bottega, riasssemblatori di reperti e creatori di falsi.

Uno studio, questo, che si può effettuare partendo dal catalogo di Anne-Marie Leander Touati (incredibilmente anch'esso del 1998)⁶ sulla collezione piranesiana ceduta da Francesco Piranesi al re di Svezia Gustavo III per tramite del suo antiquario Carl Fredrik Fredenheim nel 1792. La corrispondenza tra Francesco e la corte di Svezia, e i cataloghi manoscritti conservati alla Kungliga Biblioteket e al Nationalmuseum di Stoccolma, possono consentire un'ulteriore riflessione critica sul rapporto tra gli oggetti antichi conservati nella bottega dei Piranesi a

⁴ AA.VV., *Piranesi e l'Aventino*, catalogo della mostra a Santa Maria del priorato, Roma, a cura di Barbara Jatta, Milano 1998.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ Anne-Marie Leander Touati, *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The eighteenth-century collection in Stockholm*, Stockholm 1998.

Palazzo Tomati e lo sviluppo del gusto piranesiano (come «designer»). La Touati mostra, in particolare, come nella bottega dei Piranesi fosse adottata la prassi integrativa dei reperti in uso presso un vasto carnet di restauratori romani, dei quali si rintracciano nomi e brandelli di attività come (oltre a Cavaceppi, Pacetti e Cardelli) Giovanni Grossi, Giovanni Crosati, Annibale Malatesta, Pietro Bracci, Alessandro Lippi... E come, ancor più che in questi operatori, consueto fosse nella bottega dei Piranesi il ricorso alla reinvenzione del frammento per un costante «desire to recreate antiquity»⁷. E il piacere per un'estetica bizzarra, come confermato sin dalla descrizione del primo dei circa 96 pezzi ceduti nel dicembre del 1792 da Francesco al re di Svezia contenuta nel catalogo manoscritto della vendita: «Gran candelabro ornato d'ippogrifi teste di montone e tartarughe [...]. Questo è un pezzo capitale per la bizzarria e leggiadria dell'ornato, ed anche raro per la grandezza, fu ritrovato a Pantanello, e ristorato dal celebre Lorenzo Cardelli [...]]»⁸.

Già questi sono contributi importanti della «revisione» piranesiana, ma altri sono emersi nel convegno organizzato dall'American Academy in Rome e dal Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma il 5-6 aprile del 2001 intitolato «Piranesi. Nuovi contributi» (a cura di Fabio Barry, Mario Bevilacqua, Heather Hyde Minor). Ci riferiamo, in particolare, all'intervento di Barry «Rinnovare anziché ristorare: the successes and failures of Piranesi architetto» dove mostra come l'intervento non realizzato per il Laterano tratti il palinsesto architettonico come «reliquia» nel tentativo di fare del Laterano un secondo Vaticano, con Giovanni al posto di Pietro. Un aspetto che ritroviamo anche nelle pagine successive di questo nostro testo.

Un contributo raffinatissimo, che incrocia storia dell'architettura, dell'incisione ed epigrafia è stato inoltre quello presentato da Mauro Reali, che svela fonti e falsificazioni di iscrizioni lapidarie presenti nel terzo volume delle *Antichità Romane* e in *Vasi, candelabri, cippi...*⁹. Questo saggio mostra come ben si adatti a Piranesi una molteplicità di approcci metodologici (in questo caso quello epigrafico). Nel 2009 è stato pubblicato anche un mio intervento, tenuto il 12 settembre 2008 nel Convegno «Egyptian Archives / Egyptological Archives» nel quale ho mostrato alcune fonti di elementi iconografici in stile egizio presenti nelle *Diverse maniere d'adornare i cammini...*¹⁰.

Il funzionamento e le poetiche della bottega (di «design») dei Piranesi so-

⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 90.

⁸ «Catalogo della collezione di marmi antichi e di differenti gessi della Colonna Trajana offerti alla Maestà di Gustavo Terzo Re di Svezia dal Cav.re Francesco Piranesi», dicembre 1792, Archivio del National Museum di Stoccolma, manoscritti, H II, A 75, p. 5. Cfr. anche «Denombrement des marbles qui se trouvent dans le Museum du Chev. François Piranesi», 1792, Archivio del National Museum di Stoccolma, manoscritti, H II, A 74.

⁹ M. Reali, «Minima piranesiana. Lo spazio di una tavola incisa», in *Epigrafia e antichità*, atti del colloquio AIEGL-Borghesi 2005, n. 25, pp. 524-543, Faenza 2005.

¹⁰ «Piranesi e i faraoni», in AA.VV., *Egyptian Archives / Egyptological Archives*, Atti del Convegno «Egyptian Archives / Egyptological Archives», a cura di P. Piacentini, Milano 2009.

no stati resi inoltre più chiari dalla pubblicazione dei *Taccuini di Modena* della Biblioteca Estense da parte di Mario Bevilacqua¹¹. Già in parte noti grazie agli studi di Cavicchi e Zamboni, l'edizione critica e accurata dei *Taccuini* ha consentito di entrare nella vita quotidiana della bottega. Una bottega di disegnatori, innanzitutto, quella di Giovan Battista e figli (anche Laura), che registravano entrate e uscite, pregavano, andavano a teatro, si sforzavano di studiare latino e qualche passo dagli antichi. I *Taccuini* sono uno strumento utile per capire la fenomenologia dell'opera dei Piranesi.

Tutta questa messe di studi filologici e critici è risultata la base per riaprire un interesse su Piranesi che ha portato allo sviluppo di mostre particolari su Piranesi e di sperimentazioni – almeno nell'ambito delle Facoltà di Architettura – sul tema del *Campo Marzio*.

Tra le mostre basti citare quella che forse ha più di ogni altra portato avanti l'«azzardo» di un Piranesi padre nobile di un certo design contemporaneo. Ci riferiamo alla mostra organizzata a Venezia dalla Fondazione Cini *Le Arti di Piranesi. Architetto, Incisore, Antiquario, Vedutista, Designer* (28 agosto 2010-9 gennaio 2011), allestita da Michele De Lucchi, a cura di Pasquale Gagliardi e Giuseppe Pavanello con la consulenza di Wilton-Ely (poi anche a Madrid, Caixa Forum, 25 aprile-9 settembre 2012). In questa mostra, oltre a 304 incisioni di Piranesi, sono stati esposti oggetti realizzati dalla factory «Factum Arte» di Adam Lowe su disegni di Piranesi. Si tratta di tripodi, candelabri e vasellame ricavati da alcune delle 110 tavole del catalogo del 1778 *Vasi, candelabri, cippi... ed ornamenti antichi...* e da alcune delle 37 tavole delle *Diverse maniere d'adornare i cammini...* del 1769. Oggetti disegnati, ma mai realizzati o assemblati da Piranesi che sono stati dunque, per la prima volta, costruiti, a dimostrazione della continua apertura di senso che l'arte piranesiana può offrire.

Questo tipo di atteggiamento è abbastanza simile a quello dei cosiddetti musei ideali dedicati ai vari artisti (tipici sono quelli dedicati alla realizzazioni di macchine leonardesche) e alla creazione di musei virtuali, che si vanno moltiplicando. È evidente che Piranesi offra ampio materiale anche in questa direzione.

Il palinsesto sul quale, in ambito architettonico, ci si è recentemente esercitati in questa chiave è *Il Campo Marzio*. Così come vasi, candelabri e camini hanno offerto la possibilità di alcune simulazioni nel campo del design, altrettanto la ricostruzione immaginifica dell'antica Roma ne ha offerte per le simulazioni di storia urbana. Il *Campo Marzio* è opera diversa da quelle della precedente tradizione cartografica. Con esso Piranesi attua una sorta di scavo a ritroso rimuovendo progressivamente le edificazioni repubblicane per arrivare a un'ideale «restituzione integrale della città perduta»¹². Ovviamente le ricostruzioni in vari formati digitali dell'antica Roma sono diffusissime, e vanno da quelle realizzate negli Stati Uniti da università e industrie private (anche da Google) a quelle ita-

¹¹ M. Bevilacqua, *Piranesi. Taccuini di Modena*, Roma 2008, 2 voll.

¹² N. Rosenthal, «Giambattista e le ricorrenti prigioni dell'arte», in G. Pavanello, *Le Arti di Piranesi* catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2010, p. 127.

liane, come la recente curata da Andrea Carandini dell'Università di Roma. Noi stessi, alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, abbiamo coordinato un corso chiamando gli studenti a confrontarsi con la Roma immaginaria incisa dal veneziano nel *Campo Marzio*, chiedendo di realizzare in alzato gli edifici simulati in pianta da Piranesi¹³. Ci è parsa non illegittima l'idea di sperimentare le aperture di senso del *Campo Marzio* in quanto è lo stesso Piranesi che sembra voler suggerire possibili interpretazioni per far esplodere le ricostruzioni in un «eccesso di rumore visivo»¹⁴. Lo spazio urbano è nel *Campo Marzio* traccia, scrittura, che non può essere ricondotta alla presenza originaria; è frutto di una storia che «non offre più valori di per sé [...] esperienza del soggetto che fonda i valori»¹⁵ come aveva individuato Manfredo Tafuri.

In studi ed elaborazioni sul *Campo Marzio*, vuoi procedendo per simulazioni, vuoi per ricerche di analogie e nessi, si sono mossi anche altri. Tra questi credo si debba segnalare il lavoro di Franco Purini raccolto nel 2008 in *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*¹⁶ che propone alcune elaborazioni contemporanee di spazi piranesiani, dalle *Carceri* ad alcuni sepolcri. La tesi dalla quale muove Purini, che dovrebbe dar forza a quanto già sopra esposto, è che «all'inizio del terzo millennio la città moderna ha scoperto una sua antichità virtuale che si affianca in una esplicita conflittualità all'antichità del suo nucleo storico»¹⁷. E ritrova questo tipo di atteggiamento in vari approcci progettuali, molto diversi tra loro. I riferimenti sono le condutture del Beaubourg di Piano e Rogers, il foyer del Teatro di Catanzaro di Portoghesi, il Wexner Center a Columbus di Eisenman, gli scarti di scala della Bicocca di Gregotti... e poi anche interventi di Aldo Rossi, Aymonino, Canella, Dezzi Bardeschi, per restare ai soli italiani. È questo un tema ripreso da Purini anche in una mostra, *Acquedotti romani* (curata con Bruna Marchini e Alberto Becchetti), allestita da luglio a novembre 2011 nello spazio Cinecittàdue Arte Contemporanea di Roma. L'esposizione mette in luce anche «moderne» interpretazioni figurative degli acquedotti piranesiani che si scoprono nei lavori di Mimmo Paladino e Alessandro Anselmi e anche Santiago Calatrava, con i suoi disegni colorati di ruderi in tufo che si perdono nella radura. Da non confondere con Juan Caltrava, autore del saggio *Las Carceri de Giovanni Battista Piranesi: entre clasicismo y romanticismo* (1985).

In chiave più estetologica e critica, alcuni contenuti della prima edizione di questo nostro saggio sono stati ripresi nel 2005 anche da Sarah F. Maclaren, ricercatrice della Loyola University of Chicago. Il suo studio, che analizza il tema della magnificenza e del sublime in Piranesi, dedica l'ultimo capitolo ad alcuni contemporanei approfondimenti sull'«architetto scellerato» nel campo della de-

¹³ Un'anticipazione di questo lavoro è stata pubblicata in: «La costruzione immaginaria della città reale: il 'Campo Marzio' di Piranesi come iperluogo virtuale», in *Materiali d'Estetica*, Milano 2012, pp. 330-338.

¹⁴ M. Tafuri, *La Sfera e il Labirinto*, Torino 1980, p. 36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ F. Purini, *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, a cura di Gianfranco Neri, Melfi 2008.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

costruzione, dell'utopia architettonica e della magnificenza nel Giappone contemporaneo. Qui la studiosa ricostruisce il rapporto esistente tra le architetture di Arata Isozaki e l'opera di Piranesi, in particolare nello studio svolto dal maestro giapponese sul *Campo Marzio* come palinsesto sottostante di *Kaishi/Haishi. The Mirage City. Another Utopia*¹⁸.

Un contributo di carattere storico sul rapporto tra Piranesi e la città di Roma è giunto invece dall'esposizione del 2007 al Museo del Corso, a cura di Mario Bevilacqua e Mario Gori Sassoli, nel cui catalogo Fabio Barry ha dedicato ancora uno studio a Piranesi come architetto¹⁹.

La proposta di lettura più recente del *Campo Marzio* è stata quella proposta alla 13^{ma} Biennale di Architettura di Venezia del 2012 da Peter Eisenman con la Yale University School of Architecture, dallo studio Dogma e da Jeffrey Kipnis con la Ohio State University Kwowlton School of Architecture con «The Piranesi Variations». Si tratta dell'esposizione di un lavoro di analisi e re-immaginazione della raccolta del 1762. Sono elaborazioni che, in particolare, esplorano il rapporto degli edifici piranesiani con il suolo offrendo delle possibili interpretazioni in alzato non di carattere archeologico. In particolare, in «A Field of Diagrams», Eisenman «trasforma l'estetica compositiva di Piranesi in un palinsesto delle qualità spaziali e temporali tra la Roma imperiale e quella di oggi»²⁰.

Più in generale, a livello di prassi artistica, l'opera architettonica di Piranesi è diventata in anni recenti fonte di ispirazione per scenografie liriche (specie del *Fidelio* di Beethoven, con varie riletture delle *Carceri*) e di sperimentazioni d'arte contemporanea. Cito, a questo proposito, solo tre esempi: la mostra *Piranesi-inspired. Piranesi Paraphrases* svoltasi al Museum of Fine Arts di Budapest nel 1994 che esponeva lavori di contemporanei nati da suggestioni di architetture piranesiane, quella di Luca Pignatelli del 2012 alla Calcografia Nazionale (dove sono conservate quasi mille lastre piranesiane originali) e i fotomontaggi di Thomas Bayrle, artista presente a DOCUMENTA13 di Kassel.

Questa scoperta di Piranesi architetto ha collocato su un piano più «tradizionale» le altre letture e numerose esposizioni di incisioni piranesiane. Tra queste ricordiamo «Piranesi. Antichità Romane. Vedute di Roma» della Fondazione Mazzotta a Milano (11 giugno-10 settembre 2000), il cui catalogo è accompagnato da testi (già editi) di Augusta Monferini e Luigi Ficacci (la sua monografia su Piranesi è stata più volte tradotta in diverse lingue negli ultimi anni)²¹; la mostra *Piranèse-Goya: Roma fantastica et le sommeil de la raison* a Montreal

¹⁸ S.F. Maclaren, *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Milano 2005.

¹⁹ *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle Grandi Vedute*, catalogo della mostra al Museo del Corso, Roma 14 novembre 2006-25 febbraio 2007, a cura di M. Bevilacqua e M. Gori Sassoli, Roma 2006.

²⁰ *Common Ground*, catalogo della 13^{ma} Biennale di Architettura curato da D. Chipperfield, Venezia 2012, p. 64.

²¹ G.B. Piranesi, *Piranesi. Antichità Romane – Vedute di Roma*, catalogo della mostra alla Fondazione Mazzotta, Milano 2000.

(11 ottobre 2001-27 gennaio 2002 e poi varie sedi)²² e quella *Giovanni Battista Piranesi. Opera grafica* al Museo di Chiasso nel 2011, nel cui catalogo Nicoletta Ossanna Cavadini collega intelligentemente²³ gli spazi piranesiani a vari interpreti della modernità inquieta, da Max Ernst a Maurits Cornelis Escher, a *Costruzione per una metropoli* di Mario Chiattone (1914), *Città nuova* di Antonio Sant'Elia (1914), *Metropolis* di Fritz Lang (1927) fino alla *Città analoga* di Aldo Rossi (1976). È la testimonianza di come sia ormai impossibile interpretare integralmente Piranesi prescindendo dalla sua estetica architettonica e dai suoi nessi.

Nel 2010, in occasione dei suoi trentacinque anni, l'Istituto Nazionale per la Grafica ha dato il via, con una mostra a cura di Ginevra Mariani²⁴, a una serie di iniziative di valorizzazione del suo fondamentale patrimonio piranesiano. Si è partiti dalla catalogazione e dal restauro di alcune lastre ma si continuerà

in un'operazione di musealizzazione che gradualmente presenterà al pubblico, secondo la logica dei musei biografici, l'attività e la produzione del grande maestro, seguendo la logica cadenza di temi trasversali e meta disciplinari. Un'operazione che idealmente prende le mosse dal *Piranesi* di Luigi Ficacci, allora (2001) funzionario dell'Istituto [...]; che vede oggi la pubblicazione, a cura di Ginevra Mariani, delle prime novanta matrici [...] e la ristampa dell'albo didattico elaborato trent'anni fa da Guido Strazza, con il contributo di Carlo Bertelli, per il laboratorio della Calcografia²⁵.

In una decina d'anni, dunque, un complessivo movimento eterogeneo di studiosi di diversa provenienza ha rinnovato l'immagine di Piranesi, sebbene a livello più popolare resti ancora e solo l'incisore delle vedute e delle rovine. Questo lavoro di revisione, sempre in corso, mi ha portato anche a proporre una biografia di Piranesi, in un certo senso la prima, tesa a rinnovare le notizie biografiche offerte dal Bianconi e dal Legrand. Sebbene basata sui documenti, per la biografia si è scelto lo strumento espositivo del saggio letterario, omaggio-citazione al biografismo del passato ma anche tentativo di usare il linguaggio delle passioni per uscire da una ristretta comunicazione tra studiosi. Un risultato che *La croce e la sfinge. Vita scellerata di Giovan Battista Piranesi* ci pare abbia raggiunto alla luce dei riconoscimenti ottenuti (Premio Campiello 2010 e altri riconoscimenti)²⁶. Peraltro, questo tipo di approccio alla biografia di artisti veneziani si è inquadrato in una piccola tendenza, che ha visto la pubblicazione in rapida sequenza di *Il rosa Tiepolo* di Roberto Calasso²⁷, *Iacomo Tintoretto e*

²² *Id.*, *Le antichità Romane, Carceri, Alcune vedute di Archi Trionfali, Vedute di Roma*, catalogo in edizione italiana della mostra al Musée des Beaux-Arts de Montréal e altre sedi, Milano 2001.

²³ *Giovanni Battista Piranesi. Opera grafica*, catalogo della mostra al m.a.x. museo, Chiasso, 17 febbraio-1 maggio 2011, testi di Luigi Ficacci e Nicoletta Ossanna Cavadini, Milano 2011.

²⁴ *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, catalogo della mostra all'Istituto Nazionale della Grafica di Roma, Milano 2010.

²⁵ M.A. Fusco, «Piranesiana», in *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, cit.

²⁶ P. Panza, *La croce e la sfinge. Vita scellerata di Giovan Battista Piranesi*, Milano 2009.

²⁷ R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano 2006.

i suoi figli, Storia di una famiglia veneziana di Melania Mazzucco²⁸ e una edizione rinnovata del *Tiziano* di Neri Pozza, a cura dello storico dell'arte emerito Lionello Puppi, uscita in prima edizione nel 1976 per la collana «Gli Italiani»²⁹.

In vista del trecentesimo anniversario della nascita nel 2020 credo si possano ulteriormente sviluppare queste tendenze, sia in chiave filologica che con soluzioni linguistiche anche rinnovate in relazione ai tempi, in modo da proseguire lo straordinario lavoro sviluppato nel bicentenario della morte (1778) con mostre come *Disegni di Giambattista Piranesi e Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture* (a cura di Alessandro Bettagno) e relativi studi. Allora si radunarono e si studiarono disegni prelati da raccolte pubbliche e private di Amburgo, Amsterdam, Bath, Berlino, Copenhagen, Ginevra, Londra, Oxford, Ottawa, Montréal, New York, Nimes, Parigi, Rotterdam, Gorhambury. L'auspicio è di raccogliere per quella data una definitiva edizione critica di tutti gli scritti storici, teorici e polemici di Giovan Battista Piranesi che rinnovi la pionieristica edizione del 1993³⁰. Studi successivi³¹ hanno approfondito alcune fonti di affermazioni contenute nei testi piranesiani, che troverebbero così un'adeguata sistematizzazione.

²⁸ M. Mazzucco, *Iacomo Tintoretto e i suoi figli, Storia di una famiglia veneziana*, Milano 2009.

²⁹ N. Pozza, *Tiziano*, a cura di Lionello Puppi, Vicenza 2012.

³⁰ G.B. Piranesi, *Scritti di Storia e Teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Milano 1993.

³¹ Si veda anche P. Panza, «Un artista tra i filosofi. Piranesi tra Vico e Rousseau», in *Pratica filosofica*, n. 7, *Prospettive sull'Estetica del Settecento*, Milano 1995.

INTRODUZIONE

DECOSTRUZIONE, INTERPRETAZIONE, CREAZIONE: PIRANESI ALL'ORIGINE DELLA CONTEMPORANEITÀ

In materia d'arte, l'erudizione è una sconfitta: chiarisce ciò che non è affatto sottile, approfondisce ciò che non è affatto essenziale. Sostituisce la sua ipotesi alla sensazione, la sua prodigiosa memoria all'esistenza della meraviglia, e aggiunge al museo immenso una biblioteca illimitata. Venere trasformata in documento. Paul Valéry, «La gauloise», 4 aprile 1923

Nella nota introduttiva al catalogo che correda la traduzione italiana della monografia di Henry Focillon dedicata a Piranesi¹, Augusta Monferini richiama l'attenzione sulla singolare «frattura» che caratterizza la riflessione critica sull'artista veneziano. Da un lato, secondo la Monferini, si è prodotta una «letteratura puramente filologica e senza apparato critico», dall'altro una «letteratura critica senza supporto di informazione filologica»². Per quanto riguarda la prima, il riferimento è ai repertori di Giesecke e di Hind; nel secondo caso la Monferini allude, probabilmente, a saggi come quelli della Yourcenar, di Huxley e di storici come Keller e Poulet.

Questo saggio, che partendo dai dati filologici muove verso una critica dialogica, ovvero una «comprensione creativa» del passato che non rinuncia al proprio sé, ma entra con la sua originalità nell'unitario processo del divenire della cultura, disvelando nuove possibilità di senso, si prefigge di saldare i due aspetti³. Di saldarli, innanzitutto, per mettere in luce la fenomenologia della creazione artistica – e in particolare architettonica – di Piranesi, ricostruendone i processi e mostrandone i riferimenti sulla base di inediti documenti d'archivio e confronti testuali-iconografici con le fonti dell'autore, ma anche attualizzandone i contenuti sia per quanto riguarda i processi compositivi da lui seguiti sia per i risultati conseguiti.

¹ H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Paris 1918 (tr. it. a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1967).

² *Ivi*, p. 261.

³ Su questi concetti: M. Bachtin, «Risposta a una domanda del Novyj Mir», in *L'autore e l'eroe*, a cura di C. Strada Janovic, Torino 1988, pp. 342-348. Sulla teoria critica di Bachtin si vedano: *Bachtin teorico del dialogo*, Milano 1986; P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari 1992 e, dello stesso Bachtin, *Il linguaggio come pratica sociale*, Bari 1980.

Per quanto riguarda questo secondo aspetto, la fenomenologia della creazione artistica piranesiana e i risultati ottenuti anticipano, forse per la prima volta, la contemporanea crisi dell'architettura come *costructum* caratterizzato da un *arché* e da un *telos*, come *costructum* che procede secondo un metodo alla definizione di uno spazio in vista di un fine. Piranesi, infatti, decostruisce l'impalcato della teoria architettonica instaurativa rinascimentale mettendone in crisi la semantica, la sintassi e l'organizzazione gerarchica secondo una logica di travisamento del «canone», senza porre in crisi il principio dell'autore. Il suo dichiarato anarchismo artistico mette inoltre in luce, come già evidenziato da Manfredo Tafuri, la dialettica tra storicismo e antistoricismo (aspetto tipico anche dell'architettura contemporanea) e l'esplosione del conflitto tra un'idea di architettura come *Bildung* e un'idea di organizzazione spaziale fondata sul principio dell'economicità, delle finalità etico-politiche, spersonalizzata e seriale (che è andata affermandosi). Nel tentativo, «reazionario» per i principi dell'Illuminismo lodoliano, di difendere l'autorità e l'originalità dell'atto architettonico, l'opera piranesiana si configura come un momento critico nei confronti dell'«asservimento» dell'architettura alla razionalità, alla funzionalità e alla stilistica. Atto critico che si esplica con la tutela di un'architettura «signata» dall'autore e dal tempo, che in lui si attua principalmente attraverso la riappropriazione autografa dei lessici storici, la predilezione dell'espressività sull'imitazione e l'assenza di coappartenenza tra rappresentazione e rappresentato.

Quello della difesa dell'*autòs*, ovvero dell'autorità, dell'autografia e dell'autonomia dell'autore di un'opera architettonica, di un autore la cui genialità creativa sta nell'inventare un proprio *nòmos* in piena autonomia, tra gli estremi coercitivi della *imitatio* e dello stile, è un tema centrale in Piranesi. Contro l'emergere della presa di coscienza dell'architettura come «arte» eteronoma, Piranesi pone a baluardo dell'ideale dell'architettura il termine medio della triade goethiana, ovvero quello della maniera, della poetica propria di ciascun artista. Né la «semplice imitazione della natura» o della «bella natura», né l'adeguamento a uno stile che, per Piranesi, non è elemento espressivo sintetico ma una grammatica codificata, potrebbero sottrarre al manifesto emergere dell'eteronomia il «santuario dell'architettura». Solo la «formatività compositiva dell'autore», che concepisce ed esegue secondo un irripetibile processo, appare alternativa al dissolversi dell'evento architettonico nel tipico o nella riproposizione dell'archetipo. E la maniera, in Piranesi, agisce soprattutto come *habitus*, coltivazione di *Kleidung* e *Bekleidung* dell'architettura; e ciò indipendentemente, o meglio ancora in contrasto, con il principio settecentesco dell'appropriatezza, ovvero del rispecchiamento della morfologia spaziale al fine. L'«architettura parlante» di Piranesi agisce sul piano della decostruzione e della richiesta al fruitore di libera interpretazione dell'iconografia e non sul piano della retorica espressionistica alla Gabriel-Germain Boffrand.

Questo saggio cerca dunque di mostrare come l'atto critico che si concretizza nell'intervento di risistemazione al priorato (ricostruito filologicamente sulla base del libro di cantiere, il manoscritto *Libro dei conti*), sintetizzi in parte le considera-

zioni sopra anticipate e possa essere letto come momento di sintesi a cui si proviene al termine dell'intero percorso di fenomenologia della creazione artistica che, in Piranesi, muove dai ritrovamenti archeologici (tavole delle *Antichità romane*), prosegue con la loro catalogazione e il loro studio (raccolta *Vasi, candelabri, cippi*), la reinterpretazione e il libero travisamento compositivo in chiave antistilistica (nelle *Diverse maniere d'adornare i cammini*), sino alla messa in opera su quel manifesto di pietra che è il complesso sull'Aventino. Manifesto sul quale Piranesi gioca un'alta scommessa: quella di riuscire a conservare autografia all'architettura mentre la si realizza per conto di una committenza.

Il percorso di fenomenologia creativa piranesiana prende le mosse da una riflessione storico-teorica che s'inquadra nella polemica antirazionalistica e nell'esaltazione del primato vichiano del *verum-factum*. Il legame con Vico è reso evidente dal rapporto che Piranesi, al pari del filosofo napoletano, istituisce tra cultura di una civiltà e sua espressione artistica. Ciò appare chiaro nel *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* del 1761, opera in cui Piranesi attualizza in chiave artistica i temi dello scontro tra le civiltà (con la messa in dubbio dell'origine greca dell'arte romana), già allora ricorrenti in una più generale riflessione filosofica (poi sintetizzata da Herder), più volte riemersi nel pensiero moderno (Spengler) e recentemente ritornati all'attenzione critica (Martin Bernal, *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*)⁴.

Altro tema sviluppato in una prospettiva storica da Piranesi e rimasto d'attualità è quello del rapporto tra ornamento e sviluppo di una civiltà (Rousseau, *Discorso sulle arti e sulle scienze*); anche questa polemica ha caratterizzato la teoria artistica sino ai primi del Novecento (Loos, *Parole nel vuoto*). L'apprezzamento, che segue quello del Vico, per la tradizione etrusco-romana, la cui arte magnificente e spoglia è espressione di virtù e decoro e non presenta le degenerazioni ornamentali di quella greca, lega in chiave storica questi due temi. E, a proposito del tema dell'ornamento, è bene sgombrare subito il campo da una ricorrente critica. Il rovesciamento della valutazione sul tema dell'ornamento attuato nel *Parere* del '65 non è da intendersi come aperta contraddizione con le tesi del *Della Magnificenza*. Come in Wotton, anche in Piranesi si distinguono due «metodi» per studiare l'architettura: quello storico (del *Della Magnificenza*) e quello logico (del *Parere*). Ovvero quello della narrazione, e pertanto del possibile «travisamento» delle fonti e quello logico, dello studio dei «principia», che è una sorta di storia naturale, ovvero una «scienza dell'architettura». A questi due atteggiamenti corrispondono rispettivamente i ruoli negativo e positivo attribuiti all'ornamento nello sviluppo delle arti.

Agli stessi temi della *virtus* e della *pietas* si lega parzialmente anche lo sforzo di ricognizione e documentazione archeologica delle «ruine» romane, attività primaria di Piranesi, supporto di ogni riflessione storica e anello che lega la sua posizione all'estetica sensistica e del «sublime». La rovina ci mostra che se le opere nascono nella storia possono anche perire in essa. L'inalienabilità di ciò che sulla carta è segnato, come rilievo, come progetto, come restauro grafico e come documento di

⁴ M. Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, London 1987 (tr. it., *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, Parma 1991).

studio e testimonianza non garantisce l'inalienabilità dell'opera e neppure costituisce il suo «segno» autentico e definitivo. Anzi, l'acquisizione di senso di un'opera avviene in seno all'apertura che la temporalità le conferisce configurando nuove tracce.

Ma se il cammino che segna in chiave storico-teorica il suo anarchico anticlassicismo prende avvio con le *Antichità romane* del '56 e si perfeziona con il *Della Magnificenza* del '61, che accompagna e inquadra l'accennato percorso di fenomenologia della creazione artistica, il cammino di decostruzione della semantica e sintassi spaziale era già stato intrapreso sin dal 1745 con le *Carceri* e proseguito con il *Campo Marzio* del 1762. In queste opere la dissoluzione dell'ordine spaziale arriva a esiti che annunciano la crisi di un'architettura fondata su principi razionali, funzionali e geometrici. La decostruzione a cui Piranesi sottopone lo spazio euclideo è analoga a quella a cui sottopone i lessici stilistici dell'antichità. In entrambi i casi sono messi in atto meccanismi di rottura (*kenosis*, nel linguaggio critico di Harold Bloom)⁵ per sottrarsi all'«angoscia dell'influenza» esercitata dalla tradizione, movimenti verso la discontinuità e contrari alla coazione a ripetere; ma, mentre nel primo caso il progetto resta relegato ai fogli delle incisioni, nel secondo Piranesi ha avuto l'opportunità di mostrare le tappe dell'intero percorso decostruttivo, dal lavoro di ricerca e scavo sull'antico alla riproposta nell'intervento al priorato.

La rivoluzionaria trasformazione dei principi del gusto attuata dall'estetica sensistica è l'orizzonte che consente a Piranesi di operare un travisamento dell'antico per liberarsi dall'angoscia per le radici e dar spazio a una rinnovata fenomenologia della creazione architettonica che consenta di «uscire dal vecchio e monotono stile». Di fronte alla dilagante passione per il passato⁶, il collezionismo, il restauro e le connesse interpretazioni-travisamenti dei reperti diventano il mezzo per la manifestazione di sé e del proprio gusto: un gusto da antiquari, cioè da accumulatori, e non da archeologi, da ordinatori. Da questa dimensione muove Piranesi, reintegrando i reperti provenienti da Villa Adriana per i nobili inglesi, disegnandoli, redigendo un catalogo che serve come base e ricettacolo per comporre le eversive decorazioni dei camini e del priorato. In questo modo le antichità entrano fattivamente anche in un circuito economico; e mentre annunciano questo loro ingresso nel «mercato» mostrano l'equazione esistente tra gusto e potere. Ma, mentre i restauratori cercano di colmare lo iato tra le età passate e il presente attraverso autentiche dissimulazioni che ben manifestano la temperie culturale di metà Settecento (agli antipodi della concezione hegeliana del rapporto tra presente e storia)⁷, Piranesi non dissimula:

⁵ H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Milano 1983.

⁶ Lo testimonia il «Bellori» in un passo dei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* del Bottari: «Lo studio dell'antichità v'ha fatto acquistare un giudizio delicato, e fino, e ha creato nella vostra mente un'idea cotanto eccellente del bello, cavata dalle perfettissime forme greche, che ogni giorno o nelle statue, o ne' cammei, o negl'intagli, o nelle medaglie avete davanti agli occhi», in G.G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754, Reggio Emilia 1826, p. 4.

⁷ Nella *Phänomenologie des Geistes* Hegel ha sottolineato l'inattingibilità di una comunione diretta tra il presente e le opere del passato. Egli ha la consapevolezza dell'impossibilità di qualunque «restauro» quando, in riferimento al tramonto della religione dell'arte del mondo antico, afferma che le opere delle Muse «sono ora quelle che sono per noi – bei frutti distaccati dall'albero: un destino amico

esibisce l'intangibilità del passato, ma non la possibilità di instaurare con esso un rapporto vitale. Rapporto che è possibile nella forma della comprensione dialogica e creativa, che si svolge nell'ambito della rappresentazione (*Vorstellung*)⁸.

Ne *Le Antichità romane* del '56 Piranesi annuncia di voler tracciare una sorta di *Wissenschaftliche Kunstgeschichte*; ma non è, a nostro avviso, nei tentativi non a caso appena abbozzati di una oggettiva ricostruzione e documentazione archeologica del passato che va letto il contributo offerto dalle incisioni piranesiane; piuttosto nel tipico rapporto dell'antiquario che si consuma tra passione e osservazione del passato. Si tratta di un atteggiamento che sarà avversato dalla filologia «ufficiale», dalla storia degli stili, dall'attribuizionismo dal restauro tipologico e stilistico. L'esigenza dell'oggettività, o, meglio, del consenso interpersonale, prenderà il posto di una lettura dialogica del passato, frutto dell'esperienza di un'anima (di cui l'affascinante collezione di sir John Soane a Londra è un esempio), così come delle interpretazioni della storia dell'arte come storia delle civiltà (di cui è esempio il *Della Magnificenza*) e così come della reinvenzione creativa dell'antico.

La raccolta *Diverse maniere d'adornare i cammini* del 1769 può considerarsi un esempio dello sviluppo a cui conduce questo atteggiamento nei confronti del passato. L'analisi iconografica mostra la trasformazione figurativa subita dalle fonti piranesiane costituite, in particolare, dai reperti da lui stesso rinvenuti e ridisegnati e da quelli raffigurati nei grandi repertori sulle antichità (come quelli di Montfauçon e Caylus) in chiave creativa. Piranesi opera per scarti, fraintendimenti («clinamen», nel linguaggio critico di Bloom), discontinuità con la fonte, metonimia, sineddoche, anafora, necessità di «varianza» sul tema. I frammenti dei reperti, messi così in opera, diventano un esempio di «memoria ritrovata».

Ma, come già detto, il termine ultimo del percorso di fenomenologia della creazione artistica piranesiana, attuata attraverso la decostruzione del lessico antico, non si ferma ai «camini» e trova opportunità di esprimersi anche nell'intervento, ambiguo e dialettico, del priorato. Questo intervento risulta incomprensibile se sganciato dalla ricognizione dell'intera fenomenologia della creazione architettonica piranesiana, che si muove, come abbiamo annunciato, dal recupero e dalla ricomposizione e descrizione dei frammenti di un passato sentito – prima ancora che studiato –, passa attraverso una ricomposizione immaginativa di questi frammenti, per concludersi in una nuova e originale messa in opera in cantiere. È la messa in opera di un passato non mimetico, che si distingue come un nuovo segno sulla preesistenza,

ce li porse, come una fanciulla suol presentarli; non c'è la vita effettuale della loro esistenza, non l'albero che li produsse, non la terra né gli elementi che costituirono la loro sostanza, né il clima che costituì la loro determinatezza, né l'avvicinarsi delle stagioni che dominarono il processo del loro divenire». Hegel chiama il rapporto con le opere del passato un «operare esteriore» che «deterge questi frutti da qualche goccia di pioggia o da qualche granello di polvere», G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (tr. it., *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, Firenze 1960, vol. II, p. 256).

⁸ Per Hegel, la contemporaneità delle opere del passato si attua solo attraverso la mediazione filosofica: «L'essenza dello spirito storico non consiste nella restituzione del passato, ma nella mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente», H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Frankfurt 1960 (tr. it., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano 1983, seconda edizione, p. 207).

talvolta a discapito della traccia, che viene cancellata. La fabbrica preesistente diventa scenario sopra al quale apporre il proprio segno, che è quello del nuovo antico. Si tratta di un progetto carico di indeterminazione, anche solo dal punto di vista iconografico, per la sovradeterminazione e la moltiplicazione dei riferimenti.

L'insieme degli atteggiamenti qui descritti è di straordinaria contemporaneità. Anzi, in Piranesi troviamo l'annuncio di molti attuali dibattiti estetici e di tante soluzioni, aporie e sperimentazioni che si vanno compiendo sul corpo dell'architettura e nello spazio sociale della città. L'insieme della sua attività si presta come campo fecondo di letture estetiche: si pensi solo all'importanza che in Piranesi assume il rapporto tra passioni, desideri e opera d'arte o all'uso emblematico che fa dei de-costruiti archetipi, al gusto per lo sperimentalismo e al *bricolage* che, dal tardo barocco, lancia un ideale ponte di comunicazione con la modernità delle avanguardie. Ma si pensi, anche, a come le incisioni piranesiane si siano dimostrate un fecondo esempio della gadameriana «apertura di senso» dell'opera d'arte nella loro capacità di generare nuovi orizzonti creativi, rimettendo in atto i processi della memoria, dell'immaginazione e delle passioni individuali. Si pensi, per accennare solo ad alcuni esempi, alla straordinaria fortuna critica delle tavole di Piranesi presso i romantici e i decadenti, da De Quincey a Hugo e Baudelaire. Si pensi, anche, a quello che è forse l'ultimo episodio della gemmazione ispirata dalle incisioni piranesiane: le *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar⁹. Se si tiene conto, in parallelo, dei legami che queste stesse tavole intrattengono con le loro fonti, si comprende immediatamente quale sovrabbondante moltiplicazione di materia sia a disposizione per gli studi di estetica della ricezione.

Un aspetto che lega invece l'opera di Piranesi a temi oggi dibattuti dall'estetica fenomenologica è quello della comprensione dell'architettura non solo come arte dello spazio, ma anche come arte del tempo. Dopo tre secoli di trattatistica «instaurativa», da Alberti a Lodoli, «quel pazzo di Piranesi» si è assunto l'onere di mostrare il destino delle architetture e delle città nelle *Vedute* e nelle innumerevoli incisioni di rovine. Prima del «Die Ruine» di Simmel, Piranesi rivela la perenne lotta in atto nell'architettura tra «la volontà dello spirito e la necessità della natura»¹⁰. Lotta che non solo le rovine piranesiane esemplificano, ma che la proposta alla quale l'autore approda dal 1765 acuisce, dilatando lo iato tra la volontà di im-

⁹ Nei taccuini che fanno da postfazione alla traduzione italiana delle *Mémoires d'Hadrien* si legge: «Nel 1941, scoprii per caso in un negozio di colori a New York quattro stampe del Piranesi che G. ed io comprammo. Una di esse, una veduta di Villa Adriana che non conoscevo, rappresenta la cappella del Canopo dove nel XVII secolo furono estratti l'Antinoo in stile egizio e le statue delle sacerdotesse in basalto che oggi si vedono in Vaticano: una struttura circolare, esplosa come un cranio; ne pendono disordinatamente rovi simili a ciocche di capelli. Il genio quasi medianico di Piranesi vi ha fiutato l'allucinazione, i lunghi percorsi che la memoria ripercorre, l'architettura tragica del mondo interiore. Per anni ed anni ho guardato quella immagine quasi ogni giorno, senza dedicare un pensiero all'opera iniziata in altri tempi. Credevo di aver rinunciato ad essa. Tali sono i curiosi meandri di quello che chiamano oblio», M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien suivis de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris 1951 (tr. it., *Memorie di Adriano, seguite dai Taccuini di appunti*, a cura di Lidia Storoni Mazzolani, Torino 1974, p. 284).

¹⁰ G. Simmel, «Die Ruine», in *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919 (seconda edizione) (tr. it. in *Rivista di Estetica*, n. 8, anno XXI, 1981, p. 121).

primere un segno autografo e un'idea tradizionale di architettura come pura determinazione degli spazi con *firmitas* e *utilitas*.

Il tema della rovina può accomunare l'atteggiamento piranesiano a quello di un certo nichilismo contemporaneo¹¹. È espressione di un piacere epocalmente segnato che non designa tanto una volontà di ritorno al passato quanto una presa di distanza critica verso il moderno e le sue «trappole», che vengono denunciate anche attraverso la presenza del passato. Ma, mentre oggi questa presenza segna un tratto ineludibile della modernità, il risvolto che Piranesi conferisce a questa presenza è anche quello di una via di fuga operativa alla spersonalizzazione del fenomeno artistico. Di fronte a una progettazione che cancella l'impronta individuale, Piranesi intravede nell'intervento sull'antico il luogo ideale dove questa può continuare ad agire, aggiungendo nuovi segni su un palinsesto stratificato. È questo il senso dell'intervento al priorato, dove Piranesi sostituisce e ricompono, ma lavora anche nelle intercapedini, nei recessi. Il cantiere di restauro diventa così non il luogo dove l'architetto si spersonalizza, ma quello in cui, paradossalmente, gli è possibile lasciare il segno, proprio perché lavora su un tessuto non anonimo.

E proprio a partire da questa disperata esigenza di esprimere una propria autografia che ci si può muovere verso un'ulteriore attualizzazione critica dell'opera piranesiana, innescando il confronto tra essa e le ultime tendenze architettoniche. Elenchiamo, a questo proposito, alcune parole-chiave dell'estetica postmoderna e decostruttiva, che ben esprimono alcune caratteristiche dell'architettura contemporanea: gioco, caso, retorica, paratassi, metonimia, combinazione, rizoma-superficie, idioletto, *bricolage*, polimorfia, ironia ecc.¹² Ebbene, tutti questi termini, e in particolare il processo collage-montaggio, servono a spiegare le scelte e il metodo compositivo di Piranesi. Certo, sono diversi alcuni presupposti ed esiti delle ricerche, ma il tentativo di salvaguardare la *Bildung* architettonica partendo dalla ricomposizione idiolettica dei lacerti del passato, compiuto con esiti diversi dall'architettura postmoderna, appare già sperimentato da Piranesi. Anche la dissoluzione semantica e sintattica degli spazi, in cui, almeno dal 1988, l'architettura decostruttivista si è riconosciuta, era già stata annunciata nelle *Carceri* e ne *Il Campo Marzio*. Siamo di fronte, in entrambi i casi, a una ribellione all'architettura «illuministica» e al preconizzato affermarsi di razionalismo e funzionalismo, che hanno espropriato l'*ars aedificandi* non tanto e non solo della *venustas*, ma dell'«autorità» dell'autore, dell'unicità e singolarità dell'opera (termini che ne determinano storicamente l'originalità), spersonalizzandola, rendendola anonima e meno riconoscibile come «luogo».

Di contro, gli strali di Piranesi sono rivolti al funzionalismo e alla logica galileiana di Lodoli, alla riduzione teorica dell'architettura all'archetipo laugeriano

¹¹ Si veda, a questo proposito, *Rivista di estetica*, n. 8, anno XXI, 1981. L'idea di studiare l'estetica delle rovine in Italia si è sviluppata in occasione di un seminario organizzato nel 1981 da Mario Perniola all'Università di Salerno e successivamente, nel luglio del 1981, con una tavola rotonda al Centro internazionale di semiotica e linguistica dell'Università di Urbino.

¹² Per questo elenco si veda I. Hassan, «The culture of postmodernism», *Theory, Culture and Society*, II, 1985, pp. 119-32.

della capanna, oltre che, naturalmente, all'imporsi di un solo stile, quello greco, come modello per la creazione artistica. Ma essi lanciano anche una ideale critica alle «elucubrazioni antiumanistiche dello strutturalismo internazionale, alle teorie dell'autonomia del testo, all'architettura pura, che nel tradursi in realtà costruita formarono» come scrive Pierluigi Nicolin «lo scenario di un'insensata organizzazione totalitaria della vita»¹³.

Abbandonato il principio della libertà interpretativa e creativa, ridotta a coazione a ripetere, inserita nell'ordine economico, l'architettura, anziché liberare l'individuo nel suo spazio sociale è andata delineandosi come «istituzione totale» (di cui il panottico descritto da Foucault è il manifesto per razionalità e funzionalità) che ha accompagnato la «morte dell'uomo»¹⁴.

Ma se da un lato la rivolta dello «scellerato» Piranesi appare comprensibile in una stagione agli albori del moderno e in diretta tradizione con il barocco, il ripresentarsi, per i due secoli successivi, di questa dialettica, mostra il disagio irrisolto in cui si batte la disciplina, in una difesa che si annuncia patetica – ma di forte valenza critica – all'interno di una società in cui l'Illuminismo ha già mostrato la potenza del suo volto barbarico. Mentre da un lato i difensori dell'arte auratica pretenderebbero di rinsaldare il legame dell'opera con il *mana*¹⁵, facendo degli artisti i nuovi sciamani e dei critici gli esegeti depositari di una relazione con il sacro, dall'altro l'iniziale liberazione dalla forze della natura e del sacro che ha contraddistinto la prima fase della modernità ha finito per espropriare l'individuo di una delle sue più tradizionali intenzionalità: quella progettuale¹⁶. Non perché la modernità rifiuti una prospettiva progettuale, anzi; tende però a isolarla quando si presenta al di fuori delle regole dell'oggettivizzazione, dell'economicità, della funzionalità e, in definitiva, dell'assoggettamento dell'individuo.

Quello di Piranesi è anche un esempio di «fine dei grandi racconti» dell'architettura, in questo caso del Barocco. Mentre in chiave storica Piranesi si affanna nel costruire una propria genealogia, nei progetti la decostruisce, la presenta per «micrologie», tracce deformate.

In definitiva, Piranesi mostra la svolta a cui l'Illuminismo mette di fronte l'architettura, che è quella del suo congedo dai sistemi delle arti. Come semplifica nel *Parere*, o l'architettura si perpetua in «forme sempre nuove» come atto critico

¹³ P. Nicolin, *Notizie intorno allo stato dell'architettura in Italia*, Torino 1994, p. 102.

¹⁴ «Il singolo, di fronte alle potenze economiche, è ridotto a zero. Queste, nello stesso tempo, portano a un livello finora mai raggiunto il dominio della società sulla natura. Mentre il singolo sparisce davanti all'apparato che serve, è rifornito da esso meglio di quanto non sia mai stato», M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1943. (tr. it., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966, p. 7).

¹⁵ «Nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alcunché di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua 'aura'», M. Horkheimer, T. Adorno, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ È ancora da sottolineare come questa rivolta alla barbarie dell'Illuminismo avvenga quasi sempre, e certamente in Piranesi, a partire dalla considerazione che l'architettura sia un testo, una icona con suoi propri percorsi di lettura. La questione della corporea materialità del costruito resta, in Piranesi, spesso in secondo piano o appare – come nel caso dell'intervento al priorato – strumentale o subalterna alla composizione del teatro del testo.

dell'artista oppure si riduce a «un vil mestiere da muratore», assoggettandosi ai principi dell'economicità e della funzionalità, costringendosi alla coazione a ripetere. Dall'altro lato, per Lodoli e Laugier il dato della ripetitività è addirittura implicito nell'architettura in tutte le sue espressioni, e deriva dai suoi principi riducibili a un unico modello metodologico (la scienza delle costruzioni) o generativo (l'archetipo della capanna primitiva).

Con Piranesi siamo dunque ai prodromi della crisi dell'architettura moderna, che da allora si è dibattuta tra una costante e risorgente stagione della reinterpretazione revivalistica (che ha di volta in volta assunto nuove accezioni) e il tentativo di dar corso al progetto lodoliano di sottomettere la composizione al principio strutturale e funzionale, inteso in un senso via via più ampio che è andato comprendendo esigenze sociali, tecnologiche ecc. Senza tuttavia giungere, in questo secondo caso, alle estreme conseguenze: l'espropriazione dell'architettura del suo carattere di opera, la sua riduzione a cosa (dove questo carattere di cosa non è «la materia di cui l'opera consiste»¹⁷, ma proprio la sottrazione all'opera della sua prerogativa di storicizzare la verità, cioè di essere disvelamento, «apertura di senso»).

Ciò, tuttavia, pone di fronte ad altri interrogativi: è questa una difesa autorale o il tentativo di mantenere un legame tra architettura e arte perché questa rimanda a quell'idea di sacro dal quale la civiltà fatica ad affrancarsi? Non è detto infatti, e Benjamin lo ha mostrato, che la verità debba storicizzarsi nell'opera come autentica, irripetibile. Nel passaggio da opera a cosa, infatti, l'opera attuerebbe quel passaggio dalla sfera intuitivo-spirituale a quella politica, liberandosi definitivamente dalla ritualità e dalla magia da cui ha avuto origine per approdare nel vasto campo di nuove forme di storicizzazione del senso¹⁸. Il tentativo, invece, di rimettere ogni volta in gioco l'architettura attraverso un progetto, il sempre rinnovato tentativo dell'arte di mettere «la verità in figura» potrebbe non essere altro che rimemorazione delle origini.

Ma anche questa rimemorazione, quando pure rimette in gioco i fondamenti della sintassi e della semantica architettonica attraverso la dissoluzione della geometria, il travisamento della storia, il gioco di scarti o, come nel caso di Piranesi, la ricomposizione creativa dei lacerti dell'antichità, impone la consapevolezza di riconoscere che questi atteggiamenti non permetteranno da soli di «uscire dal labirinto che essi obbligano a percorrere»¹⁹. È infatti il loro determinarsi come luoghi nel tempo che li rende autentici «frammenti» sui quali puntellare «le nostre rovine», ovvero li rende manifesti dell'esperienza umana che li attraversa. Solo così diventano luoghi «coltivati» del «dimoramento». E proprio un aspetto particolare di questo «attraversamento», la *reductio ad naturam* dell'architettura di cui Simmel mostra l'intera fenomenologia, è un altro piano, come detto, su cui si svolge l'azione piranesiana: le sue incisioni mostrano che l'antichità in frantumi non è ri-

¹⁷ M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt 1950 (tr. it., *Sentieri interrotti*, Firenze 1968, p. 12).

¹⁸ Si veda W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, s.l., 1936 (tr. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966).

¹⁹ M. Tafuri, «Borromini e Piranesi: la città come 'ordine infranto'», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, Firenze 1983, p. 96.

presentabile, si è fatta unica; ma nel suo essere diventata «materia signata» dal tempo e nel tempo disvela effettivamente la verità, mette in opera la verità. Nel farsi corpo temporale, l'architettura recupera quei valori di unicità smarriti nel passaggio da opera a cosa. Pensare l'architettura e la città, così come l'arte in genere, attraverso i diversi strumenti – dal trattato al manifesto – è sempre stato sinonimo di pensare l'instaurarsi di nuove ragioni e nuovi metodi compositivi per una palinogenesi artistica e urbana. Eppure, proprio l'idea di secolarizzazione e dell'essere nella storia che caratterizza la modernità avrebbe dovuto con urgenza spingere la coscienza critica a interrogarsi sulla fenomenologia dell'architettura come luogo dell'esperienza, dei vissuti e, soprattutto, come sede privilegiata del manifestarsi della temporalità. Piranesi è tra i primi a interrogarsi sulla trasformazione e sulla fine delle città più che sul loro instaurarsi. Si tratta allora di intendere le architetture, come sostenuto dalla fenomenologia husserliana, non più come semplici articolazioni di spazi, ma come corpi temporali costituiti di materia dotata di senso e intenzionata.

Piranesi, certo, non poteva intuire tutti gli esiti a cui una lettura dialogica e uno sforzo di comprensione creativa della sua opera potevano portare. Aveva colto, tuttavia, il paradigma del loro sviluppo: quello della possibile ripetibilità della cosa-architettura e della conseguente perdita di autografia. E vi si era opposto. Opposto in quella che già allora si annunciava come la dimensione in grado di contrastare lo scenario che si andava delineando: quella di una rivendicazione umanistica contro la dissoluzione dell'uomo e della sua capacità creativa, che avrebbe poi assunto i connotati di «morte dell'uomo».

Prima del fallimento dei progetti di rischiaramento ed emancipazione della società, prima della messa in crisi dell'equazione istituita tra reale e razionale a sostegno del progetto del moderno, Piranesi aveva mostrato come da presupposti di esautorazione della verità storica e da un confronto rammemorativo-interpretativo con il passato potesse svilupparsi un'arte libera e pietosa verso quello stesso passato. In quell'arte era già in nuce l'abrogazione dell'egemonia attribuita alla geometria euclidea, la scomparsa del legame che unisce progetto architettonico e idea di una progressiva emancipazione sociale. E da questi presupposti aveva fatto spazio al *bricolage*, alla citazione travisata, alla frammentazione, alla cannibalizzazione della forma. Aveva fatto spazio alla sovrapposizione di mondi artistici «ontologicamente diversi», a un pluralismo eclettico delle forme iconografiche e della loro nuova palinogenesi, anche se ciò a prezzo dell'abbandono di una cultura costruttiva a favore di una moda per la rappresentazione e di sincretismi allucinatori.

Le poetiche postmoderne e decostruttiviste trovano nella «maniera» piranesiana lo specchio che ne aveva anticipato i contenuti: il primato della retorica sulla logica, il gioco, la «differenza estetica», la messa in opera dello spettacolo architettonico.

CAPITOLO I

TRASGRESSIONE E TRAVISAMENTO NELLA STORIA E NELLA TEORIA DELL'ARCHITETTURA

In cammino verso l'antichità

Le riflessioni sulla storia dell'architettura antica, pubblicate da Piranesi a partire dal 1756¹, vanno ad arricchire e sconvolgere un vasto panorama editoriale sull'argomento.

Queste imprese editoriali soffrivano della mancanza di una integrale catalogazione dei monumenti antichi, ricognizione prioritaria a ogni possibile compilazione di una storia dell'architettura per figure. Gli sforzi dell'accademia tolemaica e l'esempio di *Les édifices antiques de Rome* (1632) del Desgodetz, infatti, erano rimasti per lungo tempo senza seguito. Si pensi che, alla metà degli anni Cinquanta, erano ancora sconosciuti alcuni monumenti del Regno di Napoli, mentre per quelli della Grecia si offriva una semplice descrizione letteraria. Dei grandi complessi del Mediterraneo orientale erano conosciuti principalmente Baalbek e Palmira, grazie alle tavole d'inizio secolo di Jean Marot e di Cornelius Loos, utilizzate anche da Fischer von Erlach per l'*Entwurf*.

Per colmare questo vuoto di conoscenze si moltiplicarono le iniziative. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi incentivò l'invio di studenti in Grecia e in Italia; a Londra, invece, furono fondate in pochi anni due società private per lo studio dell'antichità: la Society of Antiquaries nel 1707 e la Society of Dilettanti nel 1732. Il loro scopo era, come noto, l'organizzazione di «gran tour» per conoscere e, se possibile rilevare, gli avanzi dei monumenti delle grandi civiltà².

Era la Grecia a suscitare l'interesse di questi viaggiatori; e il perpetuarsi di questa predilezione favorì il diffondersi in Europa del «goût grec» e del primato dell'architettura ellenica. Tuttavia, nonostante l'astratto entusiasmo di un Roland Fréart de Chambray e le affascinanti descrizioni letterarie che accompagnavano i resoconti, per un primo articolato studio sul Levante si era dovuto attendere sino al 1676 quando l'erudito francese Jacob Spon, tornato a Lione, aveva pubblicato il suo *Voyage d'Italie, de Dalmatie, Grèce et du Levant*, che per circa settant'anni fornì la

¹ Anno in cui vengono pubblicati i quattro volumi de *Le Antichità romane* con la *Prefazione agli studiosi delle antichità romane*.

² La prima missione condotta su incarico della Society of Dilettanti fu il viaggio in Grecia e in Asia minore guidato nel 1764-1765 da Richard Chandler, a cui parteciparono anche Revett e Pars. Frutto di questo viaggio furono due pubblicazioni: le *Ionian Antiquities*, London 1769-1797 e il *Travel in Greece* di R. Chandler, Oxford 1776.

descrizione più attendibile delle antichità dell'Ellade. Un resoconto al quale fece riferimento anche Bernard de Montfauçon, sicura fonte di Piranesi³.

Tuttavia, solo verso la metà del XVIII secolo divenne possibile «una conoscenza più precisa dell'architettura greca»⁴, quando apparvero i disegni quotati contenuti nel terzo volume di *A Description of the East and Some Other Countries* (1745) di Richard Pocock, le *Antiquities and Views in Greece and Egypt* (1752) di Richard Dalton, le *Antiquities of Athens* (1762) di James Stuart e Nicholas Revett, *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce* (1758) di Julien-David Leroy⁵ e le *Ruins of Athens and other valuable antiquities in Greece* (1759) di Robert Sayer. Proprio Leroy, le cui considerazioni suscitarono l'ira di Piranesi e lo indussero a scrivere il *Della Magnificenza*, aveva potuto misurare all'inizio del 1755 (in meno di tre mesi) i principali monumenti di Atene, godendo dei canali diplomatici di cui potevano disporre allora i borsisti dell'Accademia di Francia. Aveva così potuto bruciare sui tempi Stuart e Revett e pubblicare la sua opera nel 1759 anche in edizione inglese.

Se quest'opera suscitò l'astiosa critica di Piranesi, una felice condivisione accompagnò invece la pubblicazione, nel 1764, dei disegni del palazzo di Diocleziano a Spalato opera di Robert Adam, l'architetto inglese che introdusse nella società degli antiquari di Londra l'incisore veneziano⁶. I disegni, frutto di un soggiorno di cinque settimane in Dalmazia nel 1757, vennero realizzati anche con l'aiuto di Charles-Louis Clérissieu, l'infaticabile architetto-archeologo che strinse una duratura amicizia con Piranesi durante gli anni del suo soggiorno romano⁷.

Se la conoscenza dell'architettura greca andava così affinandosi, incompleta, oltre a quella del Levante, restava ancora alla metà del XVIII secolo quella dei templi di Paestum. «Nel 1746 passando per Pesti» scrive Mario Gioffredi «vidi quelle ruine che in appresso si sono ammirate da stranieri piuchè da' nostri Letterati, come i più celebri monumenti dell'antichità. Le manifestai a molti amici, e tra gli altri al Conte Gazola, a Mons. Sufflot, ed al signor Natali, Pittore d'Architettura, con cui nel 1750 e nel 1752 sumino a misurare e disegnare i tre tempi con tutto ciò ch'esiste in quella città»⁸.

Il primo rilievo geometrico dei templi pestani, che diventarono per un trentennio la più accreditata palestra per i disegnatori delle antichità e una fonte inesauribile di

³ Bernard de Montfauçon, autore dell'*Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719-1724 (15 voll.) è, insieme a Jean Mabillon, uno dei maggiori eruditi francesi del periodo settecentesco.

⁴ R. Middleton, D. Watkin, «Architettura dell'Ottocento», in *Storia dell'architettura*, Electa, Milano 1980, vol. I, p. 63.

⁵ *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce* di Julien-David Leroy è il testo sul quale Piranesi fonda la gran parte delle sue considerazioni sull'arte greca.

⁶ R. Adam, *Ruins of Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*, London 1764. Sul rapporto Adam-Piranesi si veda D. Stillman, «Robert Adam and Piranesi», in *Essays in the History of Architecture* (1967), London 1969, p. 197 e sgg.

⁷ Sui rapporti tra i due si veda T.J. McCormick, «Piranesi and Clérissieu's Vision of Classical Antiquity», in *Piranèse et les Français*, Roma 1978, p. 303 e sgg.

⁸ M. Gioffredi, *Dell'architettura*, Napoli 1768, p. 7.

iniziative editoriali⁹, risale dunque alla metà secolo. Tra queste pubblicazioni ricordiamo quelle di Soufflot e Cochin, quella di Dumont, uscita nel 1764 a Parigi con il titolo *Suite des plans, coupes, profils... de trois temples antiques de Pesto*, quella di Morghen e Jolli, quella di Miller e Berkenhout, la seconda pubblicazione di Dumont, *Les ruines de Paestum* del 1769, quella di Thomas Major dell'anno seguente e quelle, infine, di Piranesi (*Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto* del 1778), di Pierantonio Paoli e le infide tavole dell'abate Saint Non.

Gran parte di queste imprese editoriali fecero la loro fortuna attraverso una vera e propria opera di travisamento dell'originale, ovvero ridisegnando le tavole del Gazola, che vennero ufficialmente pubblicate nelle *Rovine della città di Pesto* di Pierantonio Paoli solo nel 1784. Questa pubblicazione riveste una certa importanza. Il Paoli, infatti, anche sulla scorta dell'interpretazione piranesiana della storia dell'arte antica, cercò di dimostrare l'origine etrusca dei templi pestani, che l'incisore veneziano aveva inciso in condizioni disperate nel 1778, anno della sua morte¹⁰. Nei due autori sono analoghe le fonti (i grandi annalisti latini, primi tra tutti Livio e Strabone) e simile il tentativo di delineare i monumenti patri di una ideale storia etrusco-italica. Analoghi, infine, anche gli attacchi che subirono dalle maggiori riviste dell'epoca, in particolare dall'edizione romana delle *Memorie per le belle arti* del 1785¹¹.

Ancora più complesso è sintetizzare il quadro delle imprese editoriali storico-archeologiche della Roma di metà secolo, città a cui Piranesi dedica una vita di appassionati studi. Diversi sono i generi e le finalità di queste pubblicazioni: straordinaria è la messe di spunti forniti dai diari di viaggio degli stranieri, tra i quali le prime esortazioni a favore della conservazione delle antichità italiane espresse nelle memorie dei vari Montfauçon, Caylus, Addison, Montesquieu, La Lande, Wright, Keysler, Grosley, De Brosses, Winckelmann¹². Per molti di questi autori, e soprattutto per quest'ultimo, Roma era con la Grecia, e in continuità con questa, la dimora dell'arte classica e, come evidenziato dal viaggio del 1750 di Wood e Borra in Asia minore, l'ideale trampolino per la preparazione del grande salto in Grecia.

Accanto a osservazioni estemporanee sui monumenti, si fanno strada i primi tentativi di dare corso a un sistematico ordinamento e classificazione delle antichità, che anticipa l'opera dei grandi catalogatori come Ennio Quirino Visconti. Si distingue in questa attività l'aggregato dell'Accademia di Francia Francesco Ficoroni¹³.

Dopo il passaggio di metà secolo, va registrata la fioritura di guide sulla città e sull'Agro romano. Si va dall'edizione corretta della guida dell'Eschinardi (1696)

⁹ Su questo tema si veda S. Lang, «The early publications of the temples at Paestum», in *Journal of the Warburg*, London 1950, vol. XXX, e P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milano 1990, p. 223 e sgg.

¹⁰ G.B. Piranesi, *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto*, Roma 1778.

¹¹ Anonimo, «Rovine della città di Pesto», in *Memorie per le belle arti*, Roma 1785, vol. I.

¹² Per le loro osservazioni si veda P. Panza, *op. cit.*, p. 198 e sgg.

¹³ F. Ficoroni, *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1744.

per opera del Venuti (1750) a quella, uscita tredici anni dopo, dello stesso Ridolfino Venuti (presidente delle antichità romane e membro della Società degli Antiquari di Londra), corredata da piccole incisioni appositamente realizzate da Piranesi¹⁴. Tra le fonti delle sue descrizioni, oltre al Nardini¹⁵, troviamo Dionigi D'Alicarnasso, autore di riferimento nel *Della Magnificenza*.

È in questo quadro complesso, all'interno del quale operano anche figure del clero colto di influente potere (come monsignor Giovanni Bottari), che va letta la trasgressiva interpretazione piranesiana della storia dell'arte antica presentata nel *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* del 1761, sua prima impegnativa opera storico-teorica se si eccettua la *Prefazione agli studiosi di antichità romane* del 1756.

Piranesi e Vico

La ricerca storico-estetica piranesiana, iniziata nel 1745 con le *Carceri* e le *Vedute di Roma*, rivela, nei suoi presupposti, aderenze con le riflessioni di Giovan Battista Vico (1668-1744).

Piranesi non cita mai esplicitamente alcun passo del filosofo napoletano, e della loro reciproca conoscenza – avvenuta forse nel 1743 quando Piranesi si recò a Portici ospite del Paderni e il Vico era alle prese con la terza edizione della *Scienza nuova*, pubblicata a Venezia l'anno successivo – non esistono conferme¹⁶. A inquadrare la riflessione di Piranesi all'interno del grande disegno vichiano sono gli orientamenti di fondo – l'importanza conoscitiva attribuita alla storia, il riconoscimento di epoche e civiltà autonome, il rapporto tra arte e cultura, il rilievo dato alla tradizione italica – e la comunanza di molte fonti.

Piranesi, che come è noto non aveva condotto studi universitari, grazie al fratello Angelo e allo zio Matteo Lucchesi era venuto a conoscenza degli autori classici più studiati nelle facoltà italiane, tra i quali Sallustio, Livio, Tacito, Plinio e Dionigi D'Alicarnasso. Con il *De Architectura* di Vitruvio, infatti, *Ab urbe condita* di Livio, la *Naturalis Historia* di Plinio e l'*Antichità romana* di Dionigi sono i testi più citati nel *Della Magnificenza*. Con analoga insistenza, essi ricorrono nei capitoli della *Scienza nuova*¹⁷. Accanto a questi autori largamente diffusi, altre fonti comuni sono Tacito, Diodoro Siculo e Lucrezio, autori che Vico aveva fatti propri sin dal cosiddetto periodo degli «studi di autoperfezionamento» (1689-1695). In particolare, la *Biblioteca storica* di Diodoro e gli *Annali* e le *Storie* di Tacito (citati rispettivamente due e cinque volte nel *Della Magnificenza* e un numero largamente superiore

¹⁴ Sempre nel 1763 esce un'altra guida, meno celebre, ma forse più precisa e con obiettivi meno ambiziosi. È la *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma* del Titi.

¹⁵ Il Nardini aveva pubblicato nel 1665 una guida intitolata *Roma antica*.

¹⁶ L'ipotesi di una reciproca conoscenza è stata avanzata da M. Calvesi, *Introduzione a Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, Roma 1967-1968. Essa era già stata ventilata da H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, cit.

¹⁷ Per il Legrand, le fonti di Piranesi furono soprattutto Livio, Plutarco, Pausania, Plinio, Aulo Gellio (Aule Gelle, sic), Pirro Ligorio, Nardini e Flaminio Vacca: cfr. J.J. Legrand, *op. cit.*, p. 60.

nella *Scienza nuova*) costituiscono per Piranesi e Vico le fonti di riferimento per la ricostruzione di una ideale storia romana ed egizia. Per quanto riguarda Sallustio, invece, abbiamo almeno sei riferimenti in Vico¹⁸ e l'esplicito richiamo in una tavola del *Parere* in Piranesi: «Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam»¹⁹.

Più difficile individuare la trama dei rapporti intessuti da Vico e Piranesi con comuni autori coevi²⁰. Entrambi furono influenzati dal Gravina, corrispondente di Vico sin dal 1716 e studioso del diritto e della civiltà romana, argomenti attorno ai quali ruota parte della rivalutazione della romanità tentata nel *Della Magnificenza*²¹. Corrispondente di Vico fu anche Carlo Lodoli²², il grande «rigorista» le cui posizioni sono discusse nel dialogo piranesiano *Parere su l'architettura* (1765). Fu padre Lodoli a suggerire a Vico di stampare la seconda edizione della *Scienza nuova* a Venezia²³ e a ricevere da Piranesi, il 27 ottobre 1761, una copia del *Della Magnificenza* in segno di amicizia²⁴.

In questo caso è l'interrogazione critica sui fondamenti illuministici del pensiero lodoliano ad avvicinare Vico e Piranesi²⁵. Lodoli è un «moderno», che cerca di rifondare la teoria architettonica sulla base dei postulati scientifico-galileiani, richiamando l'attenzione sull'universalità e oggettività dei principi statici, della scienza dei materiali e della litologia. La fiducia nella ragione spinge Lodoli nella direzione opposta a quella vichiana e piranesiana, e lo induce a screditare la rilevanza fondativa del «carattere» di una civiltà artistica. L'istituzione di un inscindibile nesso tra civiltà e ragione lo porta a disconoscere sia un ruolo attivo dell'immaginazione sia l'idea di un possibile imbarbarimento delle civiltà artistiche. Ciò comporta, da parte di Lodoli, un rifiuto sia delle correnti sensistiche che dell'archeologismo. Ne consegue che, mentre Vico accentua la sua polemica anticartesiana cercando di sostituire al primato della ragione quello della storia e del *verum-factum*, e mentre Piranesi esibisce l'ineluttabile ulteriorizzazione dei lacerti delle civiltà passate, Lodoli

¹⁸ J.A. Polizzi, J. Valone, «L'influsso delle idee vichiane nell'ispirazione artistica di Piranesi», in *Vico e Venezia*, a cura di C. De Michelis e G. Pizzamiglio, Firenze 1982, p. 257.

¹⁹ Diverse sono invece le fonti utilizzate per la riscoperta della cultura e dell'arte egizia. Vico non risulta colpito dalle antichità figurate raccolte nei grandi repertori dei maggiori eruditi dei suoi anni, come Montfaucon e Mabillon, che invece costituiscono, con Caylus, i riferimenti di Piranesi. In compenso rimanda alle opere storiche del XVII secolo: al *Canon chronicus aegyptiacus, hebraicus, graecus et disquisitiones* di John Marsham (1670), alla *Dissertatio de Urim et Tummim* di John Spencer (1670), alla *Antiquitatem philosophiae barbaricae* di Ottone Van Heurn (1600) e alla *Aegyptiaca* di Hermann Wits (1683). Naturalmente, viene confutata l'autenticità sapienziale del *Pimandro*: «L'impostura del *Pimandro*, smaltito per dottrina ermetica», G.B. Vico, *Scienza nuova*, cit., p. 131.

²⁰ Per le fonti moderne di Vico si veda E. Garin, *Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze 1993, cap. XI.

²¹ Su questo tema, e sul rapporto tra questo e le *Carceri*, si veda M. Calvesi, «Ideologia e riferimenti delle 'Carceri'», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., p. 339 e sgg.

²² F. Bernabei, «Mito, ragione, architettura: Vico e Lodoli», in *Vico a Venezia*, a cura di C. De Michelis e G. Pizzamiglio, Firenze 1982, p. 223 e sgg.

²³ Questa affermazione trova conferma nell'autobiografia del Vico, ove si spiega anche perché l'idea non andò a buon fine. Si veda *Vico a Venezia*, cit., in particolare cap. VIII e p. 258.

²⁴ Piranesi aveva conosciuto Lodoli attraverso Marco Foscarini, suo primo mecenate, e Matteo Lucchesi, zio e primo maestro d'architettura. Si veda J. Rickwert, «Lodoli on Function and Representation», *Architectural Review*, n. 50, luglio 1976, p. 26.

²⁵ Sull'opera del Lodoli si veda A. Memmo, *Elementi di architettura lodoliana*, Roma 1786.

esalta la fiducia nei *remedia* della ragione: «Le cadute improvvise, e le troppo frequenti fessure nelle muraglie, le spezzature nelle pietre vive ci dovrebbero convincere» afferma «esservi ancora gran bisogno di propagare i buoni principi dell'arte edificatoria»²⁶.

La divergenza tra i primi due autori e il Lodoli è tale che, ricorda Franco Bernabei, alla celebre coppia lodoliana «funzione» e «rappresentazione» viene conferita significazione diversa²⁷. Rappresentazione è da intendersi in Lodoli come manifestazione intellettuale di un dato che non deve essere scissa dal valore funzionale del dato stesso. Il «mito» vichiano, invece, è proprio ciò che si frappone al legame tra Natura e Ragione – fondativo anche per Laugier – mostrandone la discontinuità sul piano degli *exempla*. Le piramidi, la corpulenza antinaturalistica di parte dell'architettura antica e, in generale, i frammenti del passato sono per Vico e Piranesi i segni autentici di un'età degli eroi e non degenerazioni della ragione o materiale per «rigattieri». Sono questi avanzi che mostrano l'inconsistenza dell'unico principio dei «rigoristi», secondo il quale l'arte può essere mimetica solo di «un modello intellettuale, di una pura idea di ragione»²⁸. È questa quell'idea di ragione razionale e deduttiva contro cui Vico prende posizione sin dal 1708 nel *De nostri temporis studiorum ratione*, dove si era mosso a difesa della cultura barocca e del valore della retorica.

Il valore attribuito all'ingegno e alla memoria, unitamente all'attenzione riservata al problema della temporalità nella fenomenologia dell'esperienza estetica, sono altri temi che accomunano le riflessioni di Vico e Piranesi. Le «rovine d'invenzione» dell'artista veneziano forniscono uno dei più alti esempi del vichiano collegamento tra memoria e immaginazione. La trasfigurazione dei reperti, la loro decostruzione e ricomposizione in «stringhe» figurative proposta nelle tavole delle *Diverse maniere d'adornare i cammini* costituisce un reale esempio di quel «geroglifico» che, secondo Vico, è l'arte²⁹.

Il rapporto tra l'uomo e le tracce del suo passato rappresenta per entrambi, infine, il problema ineludibile che caratterizza la modernità; da qui nasce l'interesse ontologico per la storia in Vico e quello archeologico in Piranesi. Questo interesse, tuttavia, non li fa cadere nella facile equazione: interesse per il passato = disinteresse per la progettualità; anzi il costante lavoro di lettura della storia diventa strumento di comprensione e progettazione del presente.

Arte e civiltà

La ricerca dei «caratteri» di una civiltà salda gli studi artistico-archeologici a quelli storici e giuridico-morali. Il «carattere» diventa elemento connaturante un'intera civiltà, principio di riconoscimento che va confrontato, interrogato al presente per

²⁶ A. Memmo, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ F. Bernabei, *op. cit.*, p. 227.

²⁸ *Ivi*, p. 233.

²⁹ Per un'analitica esemplificazione del procedimento attuato si veda il terzo capitolo.

acquisire nuovi portatori materiali di senso. Da qui l'emergere di nuove possibilità significative, offerte dalle civiltà del passato e rimaste non scoperte, non capite e non sfruttate, che portano a rivolgimenti sul piano del gusto e della creazione artistica.

Martin Bernal, in *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, ha recentemente ricostruito dinamiche e ragioni dell'affermarsi, nell'Europa moderna, del primato di un'eredità culturale sull'altra. A più riprese, tra il Seicento e l'Ottocento, le civiltà egizia e greca si sono contese primogenitura e primato culturale agli occhi dei «moderni» sulla base di diversi parametri. Primo tra tutti, per la cultura di metà Settecento, quello dell'autoctonia e dell'originalità della loro arte. Così, mentre l'Europa colta plaude alla «nobile semplicità e quieta grandezza» dell'arte greca, Vico e Piranesi cercano di mostrare l'autonomia e l'originalità di quella etrusco-italica. Il *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* non è pensabile senza la straordinaria esaltazione della civiltà greca contro cui polemizza, né senza la precedente rivalutazione della cultura italica attuata nel *De antiquissima Italorum sapientia*, né senza il lavoro di scavo dei padri dell'etruscologia: Thomas Dempster, con il suo *De Etruria regali*³⁰, e poi tutta la generazione degli storici fiorentini nati tra il 1689 e il 1703, tra i quali monsignor Bottari³¹, Gori, Lami, Manni e Guarnacci, le cui *Origini italiane*³² avevano risvegliato l'attenzione per le radici della civiltà etrusca³³.

Grazie alla mediazione di Temanza, Poleni e Maffei, di cui è nota la polemica del 1740 con il Gori³⁴, questi autori erano diventati noti nell'ambiente veneto e, quindi, anche al Lucchesi e a Piranesi. Ambiente veneto che, già prima della partenza di Piranesi per Roma, aveva sviluppato studi etruscologici con lo stesso Giovanni Poleni, con Bernardino Zendrini e con il bresciano Paolo Gagliardi, protetto del cardinale Angelo Maria Querini e di Antonio Foscari. Il *De Etruria Regali* del Dempster, inoltre, era noto al veronese Scipione Maffei già prima della pubblicazione (1723). E Maffei ne aveva diffusi i contenuti nel suo *Ragionamento*, ben noto in area veneta, nel quale annunciava proprio di voler «aprir... strada a... un terzo genere [d'antichità], o si riguardi la varietà de' monumenti, o la vetustà imperscrutabile da ugualmente apprezzarsi, cioè l'Italico, o sia l'Etrusco»³⁵. È lo stesso Maffei che, per primo, parla di «ferocia e magnificenza» nell'espressione etrusca. E la ma-

³⁰ T. Dempster, *De Etruria regali*, a cura di T. Coke, Firenze 1723-1724, 2 voll.

³¹ Giovanni Bottari scrisse anche un'opera sui cimiteri di Roma che s'inquadra perfettamente nell'attenzione riservata alle rovine sepolcrali romane da Piranesi: G.G. Bottari, *Sculture, pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma*, Roma 1754, 3 voll.

³² M. Guarnacci, *Origini italiane o siano memorie storiche-etrusche*, Lucca 1767-1772, 3 voll.

³³ Con il suo tentativo di rivalutazione della tradizione artistica italica, Piranesi contribuì a preparare il campo all'attenzione risorgimentale per la difesa del patrimonio artistico nazionale. Questa attenzione si sviluppa non appena i monumenti della tradizione vengono identificati come testimonianze della passata unità della tradizione italica. È questa la direzione che porterà alle pagine del *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco.

³⁴ E. Concina, «Storia, Archeologia, Architettura dal Maffei a M. Lucchesi», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., p. 361 e sgg.

³⁵ S. Maffei, «Ragionamento sopra gl'Itali Primitivi in cui si scuopre l'origine degli Etruschi e de' Latini», in *Istoria Diplomatica*, Mantova 1727, p. 9.

gnificenza è il principale «carattere» che Piranesi riconosce all'arte italica, opposta alla sodezza egizia e alla leggiadria greca.

Nel *Della Magnificenza*, attraverso l'esposizione delle caratteristiche dell'architettura e della giurisprudenza romana, Piranesi esalta la *virtus* di questa civiltà. La romanità segna per lui l'avvento di una civiltà consapevole e protagonista, così come, per Vico, rappresenta l'inizio della fase eroica della storia. Questa età, al contrario di quella dell'oro degli dei di Grecia, è crudele, dominata da una «volontà di potenza» che diventa anche forza civilizzatrice e di riscatto. Come ricorda Focillon, l'ammirazione di Piranesi per Roma non è quella del filologo, ma è dettata proprio dalla passione per il carattere di quell'età e dalla volontà di svolgere, attraverso la sua esaltazione, una vera e propria operazione di critica della cultura³⁶. Sono queste le ragioni che determinano l'attacco polemico ai testi di Leroy e Ramsay.

Leroy, discutendo nel suo resoconto alcune tesi vitruviane, individuava nelle diverse fasi dell'architettura greca un cammino di perfezionamento, a cui aveva fornito un contributo determinante l'affermazione dello stile ionico. Nella diffusione della decorazione, Leroy vedeva lo strumento per suscitare idee di grandezza e nobiltà alla vista degli osservatori, anche se riteneva una bizzarria gli elementi architettonici aggiunti senza una reale motivazione costruttiva³⁷. Anche allo scopo di contribuire al rinnovamento dell'architettura francese, nelle tavole del suo testo Leroy tende a rettificare da eventuali divergenze dai principi canonici i monumenti greci rilevati³⁸.

Nel *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, un volume di 38 tavole a cui è premesso un saggio in 117 capitoli, redatto con la collaborazione di qualche storico locale e pubblicato nel 1761 presso Salomoni a Roma, Piranesi critica a fondo le tesi dei cultori del neo-greco attraverso un lavoro ermeneutico di destrutturazione delle tesi teoriche. Il *Della Magnificenza* è un «manifesto» di *revanche* della civiltà italico-romana. Scopo di Piranesi è quello di mostrare l'origine etrusca, e non greca, dell'arte romana, la primogenitura di quella egiziana su entrambe e, soprattutto, di svelare l'infondatezza del pregiudizio secondo il quale la civiltà romana sarebbe rimasta barbara e rozza fino all'incontro con i greci. Questa rivendicazione si sviluppa attraverso la serrata e continua critica di due libri, il *Dialogue on Taste* di Allan Ramsay, pubblicato con lo pseudonimo di *The Investigator* a Londra nel 1755 e, come detto, *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, edito a Parigi nel 1758 dall'erudito francese Leroy.

Piranesi procede con un metodo di destrutturazione comparativa, cercando di smontare le tesi accreditate in questi due libri rimettendo in gioco le fonti, ovvero riaccreditando alcune tesi dei maggiori storici latini a lui noti, primi fra tutti Plinio e Tito Livio, e le indicazioni storico-tecniche contenute nel *De Architectura* di Vitruvio. Il suo criterio di valutazione, predisposto al fine di determinare il primato della tradizione italica, è quello di valutare la complessità dell'opera d'arte in rapporto con la società che l'ha generata e in virtù dell'incidenza che essa è in grado di

³⁶ H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, cit.

³⁷ Questo tema sarà ripreso da Piranesi nel *Parere*.

³⁸ In particolare i Propilei dell'Acropoli, visti in un'ottica simmetrica tipica del XVIII secolo.

esercitare sul benessere della stessa civiltà. L'architettura è espressione dell'intero carattere della civiltà e procede in accordo con il progresso della stessa. Pertanto, mostrare l'esistenza di un elaborato sistema legislativo sin da prima che a Roma venisse introdotta la giurisprudenza greca³⁹ significa, per Piranesi, mostrare l'autonomia di questa civiltà e, di conseguenza, anche quella della sua arte⁴⁰.

Se si eccettuano gli autori latini, tra cui compaiono con una certa insistenza anche Diodoro Siculo e Frontino, e rari scrittori greci che si sono occupati anche di storia romana, come Dionigi D'Alicarnasso, la bibliografia dei secoli successivi appare drasticamente trascurata da Piranesi. Alberti e gli umanisti sono completamente dimenticati; e non poteva essere altrimenti visto lo scopo di destrutturare, travisare il «canone dell'architettura» i cui punti saldi sono proprio la classicità e i «nuovi antichi» (Brunelleschi e Alberti). Da questo lavoro di de-idealizzazione e di cesura di relazioni interarchitettoniche Piranesi muove con un significativo scarto verso la «costruzione» di una tradizione altra, non canonizzata. È per questo che, anche tra gli autori secenteschi, c'è spazio solo per un paio di citazioni tratte da Baldinucci e per qualche riferimento agli eruditi cristiani della Roma controriformista (come Panvinio e Ciacconio), a lui noti forse attraverso monsignor Bottari. Il suo tentativo è quello, invece, di collegare il suo lavoro di risemantizzazione della tradizione italica con quello degli autori della rinascita etrusca: Dempster, Gori, Lami. Fondamentale abbecedario da cui trarre il lessico istitutivo della tradizione che va mettendo in luce è, invece, il *Recueil d'antiquités*, vera e propria *summa* iconografico-antiquaria che il conte di Caylus stava pubblicando a Parigi in quegli stessi anni (dal 1752 al 1767).

Per Piranesi, il «genio» dei romani non si esprime nella vuota ed esteriore manifestazione del lusso delle fabbriche (riprendendo, a questo proposito, la critica di Caylus secondo la quale «il lusso nelle arti è nemico quasi sempre del gusto»), bensì nell'utilità urbana e sociale dell'attività edilizia e nella solidità e grandezza delle opere realizzate (acquedotti, circhi, strade). Della fortunata triade vitruviana – *firmitas, utilitas, venustas* – a cui Piranesi fa espressamente riferimento nel XXXVI capitolo, è la terza componente che appare più lontana dalla sensibilità romana e tradizionalmente più vicina all'espressione greca.

A una prima critica all'ornamento, introdotta per delegittimare il primato storico dell'architettura greca, Piranesi associa quella alla moda (cap. XLV), definita una forma di esibizione che introduce elementi nuovi in una tradizione anche in assenza di un reale bisogno. Sarebbe questo uno dei motivi per il quale la crescita d'interesse verso l'arte greca portò, ingiustificatamente, all'oblio di quella etrusca. Naturalmente, l'orrore per la coazione a ripetere, da cui la moda comunque salverebbe, non trova qui posto; non è assente, invece, il richiamo al principio della

³⁹ «Forse perciò furono barbari, e vissero senza leggi fino all'anno CCCII in cui i Triunviri furono spediti a prenderle in Grecia?... Egli è certo, che le cose di Roma sussisterono e fiorirono per le leggi de' Re e de' Consoli, prima che vi fossero portate le Greche», G.B. Piranesi, *Della Magnificenza*, in *Scritti di storia e teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Milano 1993, p. 29.

⁴⁰ Si tratta di una considerazione sviluppata anche da Vico nella *Scienza nuova*. Si vedano libro I, capp. XL, XLII e XLIII e la «Conclusione» dell'opera, cap. III, dedicati alla legge delle XII tavole e a quella Publilia e Petelia.

«varietà», a cui, però, bisogna giungere per esigenze interne al fenomeno e non per mera ricerca esteriore, come nel caso, appunto, della moda.

Dopo aver difeso l'operato della chiesa e della cultura latina nella promozione delle arti (cap. XLVII-LI), dal capitolo LIX Piranesi introduce il tema cruciale dell'origine e del progresso dell'architettura. Piranesi accoglie l'ipotesi della cosiddetta «tradizione mosaica», secondo la quale le belle arti ebbero origine dopo il Diluvio universale, si caratterizzarono in rapporto ai «geni» nazionali (negli egizi prevale gravosità e sublimità, mentre nei greci leggiadria) e si svilupparono, in particolare l'architettura, secondo i principi di necessità e utilità.

La capanna primitiva, in versione smitizzata rispetto a Laugier, è la prima opera d'architettura, e in essa natura e cultura, verità e ragione appaiono indissolubilmente fuse. Tuttavia, questo riferimento non è inteso a mostrare un fondamento naturalistico-razionale come interno alla dinamica architettonica. Nel capitolo LXXXVIII, infatti, Piranesi sottolinea come la naturalità e razionalità della capanna non siano da intendere come «principia» ma solo in chiave antigrca. Dalla capanna, per scopi inizialmente utilitaristici, diparte il perfezionamento che porta alla costituzione di lessici dell'architettura sempre in corso di ridefinizione e che trova negli stili classici («deformazioni» stilizzate di elementi naturali) delle unità espressive solo apparentemente invarianti.

Essi sono caratterizzati anche dalla costanza di un ricorrente ornamento che, nell'arte greca (a differenza dell'arte romana), quasi esaurisce l'intera espressione (cap. CCV). In riferimento a esso, Piranesi introduce un «concetto» apparentemente filoalbertiano: l'ornamento deve essere presente con moderazione, perché solo in questa dimensione attinge alla sfera del bello, perché – e in questo la sua critica sembra anticipare Adolf Loos – «mentre cercasi di rendere adorna l'architettura, se ne diminuisce il decoro» (cap. LX). Tuttavia, come si rivelerà nel *Parere* quattro anni dopo, è la militanza del disegno storico che determina queste osservazioni più che la riflessione teorica. In quest'opera del '61, infatti, Piranesi ammette la legittimità dell'ornamento solo per scopi simbolico-religiosi (cap. LXV); altrimenti il rappresentato deve seguire il detto vitruviano secondo il quale «non dee farsi in figura quel che non si può fare nel vero».

Piranesi rifiuta di riconoscere l'esistenza di un isomorfismo tra le parti del corpo umano e quelle dei manufatti architettonici: ritiene inattendibile una «riduzione» a canone della «metafora organica» (cap. LXVI), tant'è che riconosce nelle cariatidi dell'Eretteo una errata interpretazione dei simulacri egizi.

Ma l'inaccettabilità del canone e la necessità di un suo travisamento derivano a maggior ragione dalla considerazione che le architetture sono corpi sottoposti al tempo, e che la disciplina architettonica è soggetta a trasformazione in ragione di sempre mutevoli esigenze (cap. LXXXVIII). È già qui, in nuce, la costante tentazione di Piranesi di frantumare le gabbie logiche e formali imposte dagli stili classici per approdare a una commistione tra i linguaggi di cui fornirà esempio nelle *Diverse maniere d'adornare i cammini*. È questa logica della trasgressione che ha consentito storicamente il trascolorare di uno stile in un altro, secondo un movimento accettabile solo come legge interna del tempo (cap. CXC).

A queste considerazioni Piranesi lega, infine, due riflessioni: la critica verso coloro che invitano al rispetto dei modelli stilistici e quella verso coloro che seguono le mode. L'invito a seguire i modelli appare a Piranesi come una forma coercitiva di esercizio del potere⁴¹. L'adesione alla moda – che storicamente è per Piranesi ciò che determinò l'introduzione di elementi greci nell'arte romana – è semplice frutto della prevalenza del «capriccio in luogo della ragione»⁴².

Ornamento e delitto

L'idea di una possibile decadenza della natura e delle civiltà, estranea ai teorici dell'Illuminismo, trova in sintonia Vico e Piranesi e, ancor più, Piranesi e Rousseau. Nell'idea dei ricorsi, Vico non esprime solo la sua grandiosa e tragica visione della storia, quanto il tema «del corrompersi della ragione, di una nuova barbarie che si riapre al termine del corso di una civiltà»⁴³ che ha perduto la spontaneità delle sue origini. Le immagini mercuriali e sepolcrali delle *Carceri*⁴⁴, le folle confuse, i giganti, la babele delle forme che allegorizza la babele delle lingue descritta da Vico, le architetture e gli indumenti consunti dal tempo con la tensione e la torsione dei corpi umani⁴⁵ sono le raffigurazioni attraverso le quali Piranesi sviluppa figurativamente queste tesi vichiane⁴⁶.

Il costante ricorso a una «cultura della catastrofe» si manifesta in Piranesi attraverso la rappresentazione di esistenze solitarie e disperate, sofferenze, futilità delle istituzioni, putrefazione dell'ordine e delle opere dell'uomo con il conseguente trionfo finale del tempo *edax* sulle barriere della civiltà; un trionfo forse mai completamente consumato in Piranesi, ma costantemente annunciato. La fine della civiltà non approda all'escatologia, e il declino delle istituzioni e delle arti non consente la riappropriazione della purezza originaria che, al contrario, le stesse arti avrebbero corrotto⁴⁷.

⁴¹ Questo concetto si ritrova in T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francoforte 1970 (tr. it., *Teoria estetica*, Torino 1975, p. 291 e sgg.).

⁴² G.B. Piranesi, *Della Magnificenza*, cit., p. 105.

⁴³ P. Rossi, «Introduzione» a G.B. Vico, *La Scienza nuova*, Milano 1982, p. 37.

⁴⁴ Per un approfondimento si veda M. Calvesi, *op. cit.*, «Introduzione».

⁴⁵ Come ricorda Bianconi, Piranesi fu subito attratto dagli aspetti degenerativi dell'uomo e della società. «...in vece di studiare il nudo, e le più belle statue della Grecia... egli si mise a disegnare i più sgangherati storpi, e gobbi, che vedeva il giorno per Roma... Amava ancora disegnare gambe impiagate, braccia rotte, e cudrioni magagnati, e quand'egli trovava per le Chiese uno di questi spettacoli, a lui pareva d'aver trovato un nuovo Apollo di Belvedere, o un Laocoonte, e correva tosto a casa a disegnar-selo», G.L. Bianconi, «Elogio storico del cavaliere Giambattista Piranesi», in *Antologia Romana*, n. 34-36, 1779; in *Opere*, Milano 1802, vol. II, p. 9.

⁴⁶ Una lettura, a nostro avviso discutibile, delle *Carceri* come rappresentazioni delle età vichiane è stata condotta, sulla base delle osservazioni di Calvesi, anche da J.A. Polizzi e J. Valone, *op. cit.*, p. 270 e sgg.

⁴⁷ È questa l'interpretazione che fornisce J.J. Rousseau, *Discours sur les arts et les sciences*, Dijon 1749 (tr. it., *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1972). Naturalmente, anche in Rousseau schiavitù e prigionia rappresentano patologie della società. Vedi J.J. Rousseau,

Questa considerazione è uno dei punti che maggiormente separano il disegno storico del 1761 dalle tesi teoriche del '65. Nel '61 Piranesi afferma che l'ornamento è sinonimo di lusso e di «affettazione», che contrasta con l'originaria purezza dell'uomo ed è estraneo a una espressione virtuosa. Piranesi, inoltre, ritiene l'ornamento un accidente estraneo al principio di «convenienza», al *decor* e alla *virtus* artistica romana, che testimonia il cammino di diseguaglianza intrapreso dalla società. «Da un così fatto dirozzamento dell'architettura» scrive Piranesi «si rendono manifeste due cose: cioè quel che la necessità esige, e quel che il lusso ha introdotto; ravvisandovi facilmente che la natura si contenta di poco, da che gli antichi albergavano e dormivano tanto bene nelle capanne fatte di loto, e sotto coperti di paglia e di canne, quanto sotto soffitti indorati, e tra diversi colori de' marmi. Ma, quando furono fabbricate le città, e fu dismessa a poco a poco la severità degli antichi costumi, avendo gli uomini incominciato a governarsi, non più secondo le leggi della natura, ma dell'ambizione, quantunque tanto a' poveri, quanto a' ricchi bastasse una sola stanza per riposare; nondimeno, acciocché si vedesse un'affettata distinzione, si diedero a fabbricare ampie case, portici e cortili; e gli artefici impiegarono tutto il lor talento per inventar ogni di nuove fabbriche, ed ornati diversi; con che però non potendo in sostanza rendere gli edifizj differenti in riguardo agli usi necessarj, sembrassero nonpertanto con una certa avvenenza, ed ornamento di sopra aggiunto, d'averli differenziati»⁴⁸.

Queste considerazioni, dialettizzate in chiave teorica nel *Parere*, ma mai ricasate in chiave storica, si legano alla polemica antiornamentale sollevata in Francia da Jean-Louis de Cordemoy, e ripresa in un più ampio contesto da Rousseau nel 1749. De Cordemoy aveva auspicato l'avvento di un'architettura spoglia, squadrata, con pareti in muratura liscia o con semplici colonne trabeate. Propose una chiesa-modello con navate scandite da colonne libere e trabeazioni orizzontali; nella seconda edizione del *Nouveau traité*⁴⁹ giunse, per questi motivi, a criticare l'opera di Michelangelo in San Pietro.

Ma è il *Discours sur les sciences et sur les arts*, presentato nel 1749 da Rousseau all'Accademia di Digione⁵⁰ la riflessione nella quale si ritrovano, quasi letteralmente, i temi della polemica antiornamentale del *Della Magnificenza*. È in queste pagine che il filosofo ginevrino sviluppa quelle equazioni tra ornamento e lusso e tra lusso e degenerazione dei costumi morali che anticipano le tesi del *Du contrat social*⁵¹. «Prima che l'arte avesse ingentilito le nostre maniere e appreso alle nostre passioni a esprimersi in un linguaggio affettato» afferma Rousseau «i nostri co-

Du contrat social, 1762 (tr. it., *Il contratto sociale*, a cura di G. Perticone, Milano 1965, oppure in *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1972).

⁴⁸ G.B. Piranesi, *Della Magnificenza*, cit., p. 109.

⁴⁹ J.L. de Cordemoy, *Nouveau traité*, Paris 1714 (seconda edizione).

⁵⁰ Negli anni antecedenti alla stesura di quest'opera, Rousseau aveva seguito il conte di Montaigu a Venezia (1743), dove risiedette un anno. Sul soggiorno di Rousseau a Venezia si veda A. Verri, «Vico e Rousseau a Venezia», in *Vico a Venezia*, cit., p. 317 e sgg. Prima di questo soggiorno Rousseau aveva dato alle stampe solo una dissertazione di carattere musicale.

⁵¹ «Il lusso procede raramente senza le scienze e le arti, e mai queste vanno senza quello... L'amore del fasto non può associarsi nelle stesse anime con quello dell'onesto», J.J. Rousseau, *Discours*, cit., p. 11.

stumi eran rozzi, ma naturali; e le differenze di condotta manifestavano a colpo d'occhio le differenze di carattere»⁵². Poi, prosegue Rousseau, le nostre anime si sono corrotte in misura del progredire delle arti e del penetrare in esse del lusso e della convenzione anziché del genio e dell'espressione.

Questa età mitica ha un carattere e un nome, che è lo stesso per Rousseau e Piranesi: Roma preimperiale. Come Sparta, Roma resta virtuosa finché è povera, e la sua arte resta espressione di virtù finché non è corrotta dal gusto greco. «Socrate aveva cominciato in Atene, e il vecchio Catone continuò a Roma a scagliarsi contro quei greci artificiosi e sottili, che corrompevano la virtù» afferma Rousseau⁵³. La grandezza della civiltà e della prima arte romana risiede nell'essere espressione del carattere di un popolo. La grandezza e l'utilità delle opere romane, la loro magnificenza, manifestano il genio coraggioso, militare e pratico dei romani.

La storia di Roma è, per entrambi, esempio emblematico di come sia sufficiente l'introduzione di una distinzione «affettata» per corrompere una civiltà: «Mentre le comodità della vita si moltiplicano, le arti si perfezionano e il lusso si estende, il vero coraggio si snerva, le virtù militari svaniscono». Divenendo preda dell'ostentazione, la civiltà si smarrisce: «I romani» ricorda Rousseau «hanno confessato che il valore militare si era spento fra loro a misura che avevano incominciato a intendersi di quadri, di incisioni, di vasi, di oreficeria, e a coltivare le belle arti»⁵⁴.

Per Piranesi, l'architettura smarrisce la sua originaria virtù quando cessa di attenersi ai precetti vitruviani: «Fu veramente cosa conveniente ed utile il non far più le pareti di fango, ma di cementi, affinché avessero più sussistenza; e tolta alle altre parti dell'architettura ogni bruttura, nobilmente adornarle: come sogliono fare le matrone savie, che cogli abbigliamenti non cercano di sopraffar la propria bellezza, ma di farla risaltare. Quali debbano essere questi ornamenti, e come si debbano regolare, ci vien insegnato da Vitruvio. Gli antichi, dic'egli, credettero non esservi certa ragione di fare in figura quel che non si può fare nel vero; avendo posto in uso per render perfette le loro opere tutto quel che aveva proprietà certa, e veniva dalla natura... Or qual verità si può mai dare,... negli abbellimenti senza risparmio, se l'usarne con moderazione in qualsivoglia lavoro, si tiene, e con ragione, pel migliore ornamento?»⁵⁵.

L'architettura di una civiltà virtuosa è pertanto quella in cui l'ornamento è appropriato all'opera in relazione al legame tra funzione e rappresentazione. Si tratta, potremmo dire, di una sorta di ornamento «aderente» al fine. Per quanto mai citata da Piranesi, questa distinzione richiama quella albertiana⁵⁶ che, nel *De re aedificatoria*, aveva affermato: «...l'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento. Da quanto precede mi pare risultare che, mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attribu-

⁵² J.J. Rousseau, *Discours*, cit., p. 5.

⁵³ *Ivi*, p. 8.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 12-13.

⁵⁵ G.B. Piranesi, *Della Magnificenza*, cit., pp. 109-110.

⁵⁶ Naturalmente la distinzione proposta si trova nella *Critica del giudizio* di Kant.

to accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale»⁵⁷. L'affermazione è accompagnata da Piranesi con la richiesta di rispettare la convenienza tra le parti: «Ma per altro non deesi approvare, se non quell'ornato, quella dimensione, che principalmente conviene al soggetto che imita, e che più si uniforma al merito dello stesso e al vero: imperocché, quantunque, al dir d'Orazio, possano tanto i pittori, quanto i poeti, avanzarsi a tutto quel che lor piace; non per questo è lecito agli architetti il far le cose a lor capriccio: avendo anche l'architettura il suo metodo, e i suoi limiti certi, da' quali non si può uscire a voler operare con rettitudine»⁵⁸.

Qui, per giustificare le sue tesi storiche, Piranesi giunge a screditare il «capriccioso», anticipando considerazioni loosiane tra le quali l'idea che «l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso»⁵⁹. In definitiva, Piranesi e Rousseau, come ha affermato Maurizio Ferraris a proposito di Loos, mostrerebbero «una singolare fiducia nella possibilità di discriminare il necessario (idea, *substantia*) dall'accidentale (*décor*, supplementi superflui, *accidentes*)»⁶⁰.

Confutazioni e risposte

Quelle del *Della Magnificenza* sono considerazioni spregiudicate e filologicamente inattendibili. Sono il frutto di una lettura dialogica e creativa del passato e ispirano una palingenesi progettuale che una lettura ortodossa non poteva suggerire. Sono tesi inaccettabili per Tommaso Temanza, che in una lettera di ringraziamento a Piranesi appare scettico sul profilo storico da lui tratteggiato⁶¹, e per i cultori del rinascendo *gout grec*, come Caylus⁶² e Winckelmann, che stava per dare alle stampe la *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Inaccettabili, infine, per il collezionista ed editore francese Jean-Pierre Mariette, che si prese la briga di rispondere polemicamente alle tesi anti-greche di Piranesi con una lettera pubblicata sulla *Gazette littéraire de l'Europe* nel novembre del 1764⁶³.

La tesi di Mariette, che è quella degli eruditi francesi di metà Settecento, è la seguente: l'arte greca è quella che meglio di ogni altra si è avvicinata all'imitazione

⁵⁷ «...erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum. Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati», L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, II, Milano 1966, vol. II, p. 448. Alberti prosegue inoltre affermando che ornamento e bellezza si fondano su «un metodo esatto» (*certa et constans*) e che solo gli «ignoranti» pensano che non siano determinabili secondo «alcun canone artistico» (*nullius artium praeceptis adstringendam*).

⁵⁸ G.B. Piranesi, *Della Magnificenza*, cit., p. 112.

⁵⁹ A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano 1972, p. 218.

⁶⁰ *Ivi*, p. 126.

⁶¹ La lettera è stata pubblicata a cura di Lionello Puppi, «Appunti sulla educazione veneziana di Giambattista Piranesi», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., pp. 263-64.

⁶² Il cui *Recueil d'antiquités*, Paris, 1752-1767 (7 voll.), è il riferimento fondamentale di Piranesi sulle antichità.

⁶³ In seguito, in una lettera a monsignor Bottari (vedi G.G. Bottari, *Raccolta di lettere*, Milano 1822, vol. V, n. 157, 162, 167), Mariette sosterrà che questa lettera fu pubblicata a sua insaputa.

della «bella natura», unico principio a cui l'arte deve richiamarsi. Asserire che l'arte romana sia di derivazione etrusca e non greca è un'ingenuità, in quanto gli etruschi sono a loro volta di origine greca. Inoltre, e qui nella sua lettera la foga antiromana assume toni acri, i romani non solo spogliarono la Grecia di monumenti senza apprenderne le caratteristiche, ma le raffinatezze che dopo la conquista si ritrovano nell'architettura romana sono da considerare opera esclusiva degli schiavi greci trasportati a Roma. Ciononostante, i Romani, per non vergognarsi di camminare sulle orme dei vinti, corrupero quest'arte bella e di nobile semplicità con elementi decorativi superflui.

La replica di Piranesi non si fa attendere. L'anno seguente, infatti, pubblica sotto forma di osservazioni la sua risposta alla confutazione di Mariette. È raccolta nella silloge *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette* che, oltre alle *Osservazioni vere e proprie*, contiene anche il dialogo *Parere su l'Architettura* e la prefazione al *Della introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa nei tempi antichi*, opera che non vide mai la luce.

In questi tre saggi polemici, all'interno di un quadro tanto zeppo di «errori» storico-archeologici quanto trasgressivo e geniale negli assunti teorici, Piranesi dà sfogo al suo disegno anticlassico. Alla luce di alcune delle considerazioni estetiche qui espresse si comprende come il disegno storico e gli assunti teorici, pur in apparente profonda contraddizione (è il caso del tema dell'ornamento) appaiono in realtà orientati verso un'unica anarchica messa in crisi degli statuti fondativi dell'architettura, e si comprende come la sua opera, dalle *Carceri* ai *Cammini*, riveli il volto geniale di un'arte dionisiaca, enigmatica, di costante reinterpretazione dei fondamenti e che si esprime su un terreno non codificato. Ed è qui che anche il suo disegno storico assume chiarezza critica, inquadrandosi in una generale messa in crisi dell'ordine architettonico, in una decostruzione della tradizione, in una carnevalizzazione dell'attività costruttiva che rivendica il primato dell'individualismo sul rispetto della verità storica. Nelle *Osservazioni*, infatti, Piranesi conferma il quadro storico delineato nel *Della Magnificenza*, pur affrancandolo da alcuni assunti teorici, come la polemica antiornamentale che assume una valenza talmente opposta da spingere Wittkower a parlare addirittura di un «change in Piranesi's theoretical outlook»⁶⁴. Qui, infatti, saltano i recinti che delimitavano il margine di applicazione della creatività e, in particolare, dell'ornamento, ritenuto nel *Della Magnificenza* espressione della corruzione dei costumi e, nel *Parere*, ancora di salvezza del «santuario dell'architettura». Ma è evidente che la condanna espressa nel *Della Magnificenza* è maturata sulla base dell'equazione ornamento = caratteristica dell'arte greca, a cui si oppone l'essenziale utilitarismo di quella romana.

A testimoniare la presenza di elementi che saldano il polemico cammino, nelle *Osservazioni* Piranesi continua a respingere con decisione le tesi di Leroy e di architetti come Blondel, secondo le quali l'arte etrusca rappresentava una degenerazione dello stile dorico, rovesciando questa considerazione e sancendo quella pri-

⁶⁴ R. Wittkower, *op. cit.*, p. 154.

mogenitura dei toscani sui dori che ritroviamo anche in d'Hancarville⁶⁵. La tesi di carattere storico è la stessa del 1761: «I Romani ne' primi tempi furon magnifici al pari degli Egiziani e de' Greci» e «nel fabbricare non seguirono il costume de' Greci, ma il loro proprio»⁶⁶. Il problema è posto qui non soltanto nei termini di una primogenitura temporale, ma anche in quelli di una originalità etico-estetica: mentre l'arte greca sublima i terrori ancestrali attraverso la nascita degli dei apollinei, quella romana mette in mostra il gioco delle passioni e la volontà di eternizzazione in uno spazio sociale: ne sono esempi la *Domus aurea*, ma soprattutto il Colosseo, la passione per gli obelischi, gli acquedotti e le cloache. La magnificenza dell'espressione romana si accorda qui con alcuni orientamenti delle estetiche sensistiche e «del sublime», rompendo definitivamente con l'idea rinascimentale di bellezza come armonia dei rapporti. Qui, l'accento cade sull'espressività dell'arte e sull'originario rapporto tra passione ed espressione, poi ripreso in ambito teorico da estetologi come Mario Pagano, che nel 1785 scrive: «Nella lor culla le belle arti, più che alla vaghezza, a rendere vera imitazione della natura sono dirette. I primi passi loro sono verso l'espressione più che verso la vaghezza... Nelle più antiche poesie, fino nelle cantilene dei barbari, campeggia un vivo patetico; le passioni vi sono naturalmente espresse, ed anche nel suon delle parole si sente l'espressione delle cose»⁶⁷.

Ma tra tutte le considerazioni sostenute da Mariette, la più inaccettabile, agli occhi di Piranesi, è quella secondo la quale i romani corruperro l'arte greca attraverso l'introduzione di ornamenti superflui. Per Piranesi l'arte romana si distingue dalla «leggiadra» arte greca proprio in ragione dell'assenza di concessioni a un'ornamentalità non accordata ai principi di verità dell'espressione, ovvero all'assunto lodoliano di ispirazione vitruviana che non si deve fare in figura ciò che non è in funzione. Una considerazione che Piranesi avrebbe non negato, ma dialettizzato nel *Parere*. Ma ciò che conta, per Piranesi, è decostruire, mettere in crisi il metodo e i riferimenti stilistici dell'instauranda architettura «razional-greca» opponendole una fondata sul rapporto tra individuo-civiltà-temporalità.

Un «Parere» dialogico

Gli anni Sessanta del XVIII secolo portarono in Italia a una straordinaria fioritura di trattati e riflessioni sull'architettura. Superata la stagione vignolesca, che aveva caratterizzato, per esempio, un testo come l'*Architettura civile* di Ferdinando Galli Bibiena (1711)⁶⁸, gli scritti di questi anni risentono di un orientamento vitruviano

⁶⁵ P.F.H. d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon.ble M.W. Hamilton*, London 1766, p. 94 e sgg.

⁶⁶ G.B. Piranesi, *Osservazioni*, cit., punto [N].

⁶⁷ M. Pagano, «Origine e natura della poesia» (1785), in *De' saggi politici*, Napoli 1783-85, cit. in B. Croce, *Estetica* (1902), Milano 1990, p. 305.

⁶⁸ Questo testo, teso a propagandare quella particolare prospettiva della «scena per angolo» rivendicata da Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) come una sua invenzione, influenzò naturalmente il fi-

classicista e, in particolare, delle caratteristiche regionali e dei programmi degli ordini religiosi a cui appartengono gli autori. Ne sono un esempio quelli di Girolamo Fonda, che pubblica nel 1764 un testo ad uso del Collegio nazareno⁶⁹, di Mario Gioffredi, che ne dà alle stampe nel 1768 uno per studenti napoletani⁷⁰ e di Girolamo Masi, col suo trattato «per la gioventù romana»⁷¹.

Nel *Parere* (il secondo degli scritti raccolti nelle *Osservazioni* del 1765), l'anarchico Piranesi rompe anche con questa tradizione facendo ricorso all'espedito didattico del dialogo, un genere che andava imponendosi nella letteratura architettonica degli anni Sessanta, come mostrano gli *Elementi di architettura civile* del gesuita Federico Sanvitali (Brescia 1765) e il *Dell'architettura. Dialoghi* di Ermenegildo Pini (Milano 1770). Piranesi lo utilizza però in forma dialettica per opporre tesi contrapposte, depotenziando, in questo modo, la validità teoretica delle teorie, opponendo a esse il ruolo della interpretazione e della dialogicità come strumento di comprensione e organizzazione del progetto. Il progetto sarà dibattuto e frutto di un percorso di comprensione (ovvero di «presa insieme» di elementi) e non di applicazione deduttiva di un metodo compositivo.

Il tema centrale del *Parere*, ovvero la rivendicazione dell'architettura come arte autografa, viene esplicitato attraverso la polemica sulla legittimità e sui limiti dell'ornamento, tema allora ampiamente dibattuto, come mostrano anche le coeve riflessioni di Bernardo Vittone (1705-1770)⁷². L'aderenza alla tradizione vitruviana e vignolesca induce Vittone ad opporsi a ogni «licenzioso capriccio» (il barocchetto) e a richiamare gli architetti alla originaria «semplicità e naturalezza» delle forme. È questa la posizione «ufficiale» della trattatistica architettonica dell'epoca, che richiama quella dei rigoristi francesi de Cordemoy e Laugier.

Ma è proprio la monoliticità di questa posizione che Piranesi vuole dialettizzare. L'incisore veneziano, infatti, si inserisce in questo affollato dibattito proprio per mostrare i limiti delle posizioni rigoriste e funzionalistiche, in particolare quelle del «Socrate dell'architettura», padre Lodoli.

L'atteggiamento critico verso Lodoli non è una novità assoluta. Già nel *Saggio sopra l'architettura* del 1757 il conte Francesco Algarotti aveva sottoposto a critica l'esposizione dei principi lodoliani. Pur accettando una messa in dubbio dei postulati vitruviani, e la necessità di sottoporre all'esame della ragione gli statuti della disciplina, Algarotti aveva ritenuto alcune equazioni lodoliane frutto di un riduzionismo dogmatico. In particolare, quella secondo cui si deve eliminare dall'architettura tutto ciò che in un edificio non ha «il suo proprio ufficio». Ma, pur avvicinando l'interpretazione del rigorismo lodoliano alle posizioni più materiali-

glio Giuseppe Galli Bibiena (1695-1757), le cui incisioni prospettiche costituirono il punto di partenza di Piranesi.

⁶⁹ G. Fonda, *Elementi di architettura civile e militare ad uso del Collegio Nazareno*, Roma 1764.

⁷⁰ M. Gioffredi, *Dell'architettura. Parte prima nella quale si tratta degli ordini dell'Architettura de' Greci e degli Italiani e si danno le regole più spedite per disegnarli*, Napoli 1768.

⁷¹ G. Masi, *Teoria e pratica di architettura per istruzione della gioventù specialmente romana*, Roma 1788.

⁷² B. Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto civile*, Lugano 1766, 2 voll.

stiche e funzionalistiche di de Cordemoy e Frémin, Algarotti non rinunciava a una lettura illuministica della storia e del metodo architettonico.

La controrivoluzione piranesiana muove invece in maniera deliberatamente antigalileiana e antiscientista, all'interno di quell'idea vichiana che intendeva sostituire alla comprensione fisico-geometrica la visione storica del mondo della cultura⁷³. Piranesi affida il compito di sostenere queste tesi opposte ai due protagonisti del suo dialogo: Protopiro, «the rigorist»⁷⁴, difensore dei precetti vitruviani e di un'idea di architettura fondata su severità e ragione teorizzata appunto da Lodoli⁷⁵, e Didascalò, che rappresenta l'altro polo della dialettica, ovvero il punto estremo dell'oscillazione verso una difesa «autorale» dell'architettura.

La *vexata quaestio* del dialogo implica il destino della nuova architettura, quella razionale, e si riassume parzialmente in un interrogativo: può l'architettura restare tale in assenza di un atto creativo individuale? E l'ornamento è un elemento accidentale o sostanziale e costitutivo dell'architettura?

Per dialettizzare e decostruire entrambe le tesi, il dialogo prende spunto da alcune critiche mosse da Protopiro a Piranesi il quale, dopo aver denigrato gli «ornamenti» nel *Della Magnificenza*, avrebbe proposto dei disegni sovraccarichi di festoni, mascheroni, arabeschi ippogrifi e altre inutili stravaganze, mascherando la verità dell'opera. A ciò Didascalò risponde con considerazioni tese a dimostrare che il rigore dei canoni, la coazione a ripetere, l'assenza di travisamento e libere interpretazioni rendono inespessiva l'architettura, e la riducono a una mera attività manuale. «La severità, la ragione e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'architettura» afferma⁷⁶, rigettando così con un colpo di spugna sia il mito razionale della *petite cabane rustiche* di Laugier⁷⁷ – che riassumerebbe *in nuce* l'articolazione della dinamica architettonica – sia l'architettura dei templi greci, le regole di Vitruvio e il freddo classicismo di Palladio. Se infatti l'architettura avesse rispettato le leggi di ragione e verità così come sono state espresse dai teorici dell'Illuminismo, non solo gli addobbi, ma anche i muri, le partizioni, i timpani e la quasi totalità degli elementi che formano un edificio sarebbero dovuti risultare inessenziali alla disciplina architettonica, con il risultato che ci troveremmo a vivere in vere e proprie capanne. Come i muri, le colonne, le coperture e le partizioni, anche l'ornamento è un aspetto costitutivo della composizione architettonica, anzi, ne costituisce l'elemento caratterizzante e quello ove più compiutamente si può esprimere l'apporto espressivo e creativo dell'artista. L'ornamento diventa così un movimento interno del fare architettonico che opera in vista di «far qualche bella fabbrica»⁷⁸, nella consapevolezza, tuttavia, che ogni singola parte della composizione deve concorrere all'armonia dell'insieme. Affrancata dall'«indegno servaggio» a

⁷³ Per un approfondimento di questi temi si veda E. Garin, *Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze 1993, cap. X.

⁷⁴ R. Wittkower, «Piranesi's *Parere su l'Architettura*», in *Journal of the Warburg*, London 1938, vol. II, n. 2, p. 152.

⁷⁵ Si veda A. Memmo, *Elementi di architettura lodoliana*, Roma 1786, 2 voll.

⁷⁶ G.B. Piranesi, *Parere su l'Architettura* (Roma 1765), in G.B. Piranesi, *Scritti*, cit.

⁷⁷ M.A. Laugier, *Saggio sull'Architettura* (Paris 1755), a cura di V. Ugo, Palermo 1987.

⁷⁸ G.B. Piranesi, *Parere*, cit.

uno stile codificato, la forma che un elemento architettonico assume conferisce quell'accrescimento di senso all'opera che rende l'architettura comprensibile come opera d'arte.

Nel *Parere*, dunque, la ricerca di una sintassi e di un ideale regolativo appaiono i germi che minano alle radici l'espressività dell'architettura, mentre il libero gioco della creatività, che si esprime nella sede «privilegiata» dell'ornamento, si configura come l'ancora di salvezza per non ridurre l'architettura a un «vil mestiere». Mentre rivela, in chiave intenzionalmente critica nei confronti dei «rigoristi», che «la severità, la ragione e l'imitazione delle capanne sono incompatibili con l'architettura»⁷⁹, e che ogni «formula» della ragione ne segna un limite, Piranesi preconizza la distinzione tra un'architettura senza muse (l'edilizia) e una espressiva e frutto di uno sforzo creativo, il cui vertice è rappresentato da Bernini e Borromini. Sforzo creativo che, come esplicherà nel *Ragionamento apologetico* del '69, non può allontanarsi da un rigore compositivo che salvi l'*adeguatio* tra forma e funzione.

Nel '65, pertanto, la decorazione cessa di essere *accidens* per diventare una possibile manifestazione dello spirito creativo, che deve esprimersi all'interno di un ordine compositivo ispirato al modello della natura⁸⁰, riferimento privilegiato della cultura artistica settecentesca. Per Piranesi è necessario evitare che le decorazioni appaiano «accozzate insieme» (ritroveremo questa considerazione anche nel *Ragionamento apologetico*). Egli auspica che la composizione «costituisca fra gli ornamenti, come si veggono nella natura, i gradi, le preminenze, il più e meno dignitoso»⁸¹. I criteri compositivi, dunque, devono ispirarsi ai metodi con i quali la natura crea e dispone i propri fenomeni. In questa luce dobbiamo guardare non solo ai vasi dell'omonima raccolta, ai camini e ai reperti collezionati da Piranesi, ma anche agli esiti definitivi di questa esperienza di creazione artistica che sono i camini e i vasi realizzati e l'intervento al priorato.

Ciò che va salvaguardato è un apporto creativo individuale, come ribadisce nel *Ragionamento apologetico*: «Questi monumenti, quali di ottimo gusto e lavoro, quali mediocri, quali nobili e maestosi, quali bizzarri e capricciosi, uniti allo studio della natura, e degli antichi autori, alla riflessione sulle antiche costumanze e sulle moderne, m'hanno messo in istato di uscire co' miei lavori dalla vecchia, e monotona carreggiata»⁸². L'applicazione di un codice, al contrario, rende il lavoro intellettuale dell'architetto simile al lavoro manuale, riducendo l'architettura ad edilizia. In questo modo, Piranesi preconizza la fine del ruolo storico della figura professio-

⁷⁹ *Ivi*, p. 252.

⁸⁰ «Costituisca fra gli ornamenti, come si veggono nella natura, i gradi, le preminenze, il più, e 'l meno», G.B. Piranesi, *Parere*, cit., p. 264. L'affermazione è ribadita nel *Ragionamento apologetico*: «nella natura, così nelle arti, si costituisce fra gli ornamenti, una certa varietà di gradi, e preminenze di più, e meno degno...», G.B. Piranesi, *Ragionamento apologetico*, in *Scritti*, cit., p. 295. La natura resta lo sfondo regolativo sul quale si muove lo sforzo creativo.

⁸¹ *Id.*, *Parere*, cit.

⁸² *Id.*, *Ragionamento apologetico*, cit., p. 323.

nale dell'architetto⁸³, così come instaurata nel Rinascimento da Alberti e Brunelleschi.

Piranesi, prima di Durand, mette a nudo i limiti dei postulati di Laugier, contrapponendo ad essi «l'assoluta libertà creativa dell'artista, la complessità della storia e la fisica materialità dell'opera architettonica»⁸⁴. Ingegno, storia e memoria che sono, ancora una volta, le «categorie» della *Scienza nuova* vichiana e che rappresentano, nel dibattito architettonico, una alternativa al metodo assiomatico-deduttivo teso ad assicurare la conformità del progetto alle leggi della natura. Alla volontà di dominio del metodo illuminista, che sottopone le licenze individuali al controllo delle regole e dei principi, Piranesi contrappone un nichilismo soggettivo che privilegia il primato dell'espressività come strumento di salvaguardia del «santuario dell'architettura». Alla distinzione delle funzioni (solidità, funzionalità, decoro in Laugier) e al perpetuarsi del primato formale degli ordini classici, contrappone un'idea unitaria di architettura libera di esprimersi all'interno dei soli vincoli spazio-temporali: «Il sofistico siete voi» fa dire Piranesi a Didascalò nel *Parere* «che dettate all'architettura delle regole, ch'ella non ha mai avuto. Che direte, se vi provo, che la severità, la ragione e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'Architettura? Che l'architettura, lungi dal volere ornamenti desunti dalle parti necessarie a costruire, e tenere in piedi un edificio, consiste in ornamenti tutti stranieri?»⁸⁵. L'architettura, privata di una grammatica «generativa-trasformativa», si ridurrebbe a un «vil mestiere». In questa riduzione, Piranesi preconizza anche il nuovo matrimonio tra arti e applicazioni tecniche tentato nelle «arti applicate» e, come già individuato da Tafuri, l'avvento nell'edilizia del primato ottocentesco della produttività.

In definitiva, Piranesi è il primo architetto moderno che all'idea di morte delle civiltà accosta una rappresentazione di morte delle architetture, associandola a un progetto di recupero ermeneutico dei frammenti. È il primo «teorico» anti-instaurativo. Con lui, la parabola della trattatistica inaugurata da Alberti torna a chiudersi intorno al tema del passato, depotenziato da modello a lacerto. Le incisioni piranesiane, accanto al *Parere*, costituiscono un altro libro sull'architettura che si prefigge di fornire una soggettiva memoria delle architetture del passato. Impedire la degenerazione e la caduta nelle «barbarie del senso» e recuperare anche nel passato la forza creativa dell'uomo sono gli stessi obiettivi che Vico persegue nella *Scienza Nuova*.

⁸³ Come afferma Manfredo Tafuri, «Persino la fondamentale distinzione – enunciata un secolo e mezzo più tardi da Adolf Loos – fra architettura (il monumento e la tomba...), e semplice edilizia, estranea all'universo dell'arte, trova un suo precedente nella pagina piranesiana», M. Tafuri, «G.B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'», *Angelus Novus*, n. 20, 1971, p. 117. Queste tesi sono riprese anche in M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980. pp. 60 e sgg.

⁸⁴ V. Ugo, «Introduzione» a M.A. Laugier, *Saggio sull'Architettura*, cit., p. 7.

⁸⁵ G.B. Piranesi, *Parere*, in *Scritti*, cit., p. 252.

CAPITOLO II

DAL REPERTO ALL'OPERA: FENOMENOLOGIA DELLA COMPOSIZIONE ARTISTICA

Roma e l'archeologia alla metà del XVIII secolo

«Archeologia: un nuovo concetto in Europa, una nuova follia. Il passato vien salvato, depredata. L'Antichità è un'utopia. Da esaminare e riprodurre. I turisti comprano fac-simili. Il Classicismo edifica le rovine del futuro. Il nostro artista traffica in antichità. Pubblica un catalogo: *Antichi vasi, piedistalli, sarcofagi, treppiedi, lanterne e ornamenti*. Dalle cave della storia sgorga un mare di falsi»¹. Così, in *Mausoleum*, Hans-Magnus Enzensberger ritrae l'attività dei collezionisti romani del XVIII secolo riferendosi, in particolare, a Piranesi.

La passione per l'archeologia, nel Settecento, è divorante². L'editto del 1733 del cardinale Annibale Albani contro la vendita e l'alterazione delle antichità non era riuscito a frenare in alcun modo la foga dei collezionisti, che trasformarono Roma in una cantiere a cielo aperto. Si scavava dovunque: da Villa Adriana alla Ripetta. Appena riscoperti, i reperti venivano portati, come testimonia anche la collezione dei Piranesi, nella bottega di restauratori come Bartolomeo Cavaceppi per essere reinterpretati, integrati, travisati, trasformati. L'antico veniva smontato, ricomposto e reinventato per il gusto dei turisti³; l'antichità decostruita, manipolata. I metodi di studio e i gabinetti dei collezionisti forniscono un esempio di come si ritenesse possibile entrare in un rapporto empatico ed emozionale con il passato. Rarità dell'oggetto e gusto dell'antiquario sono i parametri che orientano la ricerca dei reperti, i quali, una volta esposti (senza scrupoli tassonomici), diventano testimonianze del prestigio del proprietario. La raccolta diventa una patente di nobiltà e muove un mercato fatto di viaggi, restauri e operazioni editoriali.

I pezzi più pregiati, come le *Nozze Aldobrandine*, finivano sempre nelle raccolte dei porporati. Oltre a quelle vaticane, altre grandi collezioni erano raccolte al palazzo dei Conservatori, al Quirinale e ai musei Capitolino e Pio Clementino. Qui erano custoditi l'*Apollo di Belvedere*, il plurireintegrato *Laocoonte* e il *Tigri*, a cui Michelangelo aveva rifatto la testa. La reintegrazione fungeva da braccio secolare al servizio del collezionista per aumentare il prestigio dei pezzi. Come scrive Hautecour,

¹ H.M. Enzensberger, «Piranesi», in *Mausoleum*, Frankfurt 1975 (tr. it. di V. Alliaia, Torino 1979).

² Su questi temi si veda P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milano 1990; in particolare, parte II, cap. I.

³ Su B. Cavaceppi si veda P. Panza, *op. cit.*, pp. 92-93. Di B. Cavaceppi si ricorda l'opera: *Raccolta di antiche statue, busti, bassorilievi ed altre sculture restaurate*, Roma 1768-1772, 3 voll.

«Les collectionneurs demandoient moins aux antiques de satisfaire leur goût de curieux que d'orner leur palais, les statues devoient pouvoir s'ériger en de nobles altitudes; qu'importait si la restauration ne se justifiait pas».⁴ Il reperto, dunque, prima di essere collocato nella raccolta, passa per l'officina del reintegratore che ne «accresce» il valore. Sulla spinta di questo mercato antiquario, il restauro passò intorno alla metà del XVIII secolo da attività di bottega affidata ad apprendisti e operai a operazione artistica qualificata e ben remunerata. A Roma, per il restauro del *Fauno Barberini*, Giuseppe Franzoni e Paolo Cavaceppi ricevettero duemila zecchini. I restauratori, oltre ad accumulare pezzi con i quali operavano le integrazioni di reperti più rilevanti, erano soliti costituire autonome collezioni di frammenti, che spesso riproducevano in cataloghi di incisioni per metterle in vendita.

È il caso, come vedremo, di Giovan Battista Piranesi, ma anche del Pacetti, che poteva vantare nella sua raccolta il *Fauno Barberini*, statua alessandrina del II secolo a.C. che egli aveva restaurato, sostituendo alle precedenti aggiunte in gesso integrazioni in marmo antico⁵. È il caso, naturalmente, del più celebre tra gli integratori romani del XVIII secolo, Bartolomeo Cavaceppi⁶: la sua bottega di via del Babuino era una vera e propria sorta di museo, visitata da Winckelmann, Goethe, dall'arciduchessa Maria Cristina d'Austria e da Pio VII. Cavaceppi, che al pari di Piranesi lavorava anche al servizio dei collezionisti inglesi come James Adam, Gavin Hamilton e Thomas Jenkins, annotò in un suo scritto alcune indicazioni sui metodi diffusi a Roma nell'integrazione scultorea. «Convien avvertire», scrive in questo trattatello il Cavaceppi «perché il diletto sia sostanziale, e non immaginario, che nelle cose ristaurate sia maggiore la parte antica della moderna. Ridicola cosa sarebbe voler di un Naso, o poco più, comporre una Testa: di un Piede, una Figura... Io convengo che l'antichità si trova per lo più maltrattata; ma desidero che in un lavoro siano i due terzi antichi, e che non siano moderne le parti più interessanti, poiché altrimenti ci ridurremmo alla condizione di un certo ignorante e fanatico Dilettante di cose antiche, il quale... custodiva queste sì scrupolosamente, che fin proibiva alla Serva che non spazzasse la casa per timore, che non si perdesse il fango Greco, o Latino»⁷. Questa teoria rivela l'approccio ermeneutico all'antico che caratterizza quella particolare forma di comprensione creativa del passato consumata sulla pelle del reperto⁸. La tensione passionale che caratterizza l'attività collezionistica settecentesca trova dunque nel restauro una forma di omologazione. Il diletto per le anticaglie⁹ entra in un circuito economico che ruota intorno alla reintegra-

⁴ L. Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle*, Paris 1912, p. 58.

⁵ Per questi argomenti si veda O. Rossi Pinelli, «Artisti, falsari o filologi. Da Cavaceppi a Canova: il restauro della scultura tra arte e scienza», *Ricerche di storia dell'arte*, n. 13-14, 1981 e M. Cagianò de Azevedo, *Il gusto del restauro*, Roma 1948.

⁶ B. Cavaceppi, *Raccolta di antiche statue*, cit.

⁷ B. Cavaceppi, *op. cit.*, vol. III.

⁸ Una descrizione dei metodi dei restauratori della scuola romana si trova anche in G.B. Casanova, *Discorso sopra gli antichi*, Leipzig 1770.

⁹ Si ricordi, a questo proposito l'affermazione del Facciolati raccolta dal Bottari: «Per amor di Dio compatisca questa mia melonaggine. Ho raccolto diverse anticaglie pittoresche per mio diletto...», G.G. Bottari, *Sculture, pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma*, Roma 1754, vol. III, p. 219.

zione¹⁰, la quale si prefigge lo scopo di cancellare le tracce dal reperto e ricrearlo, come mostrano le operazioni promosse da La Font de Saint Yenne in Francia e da Ennio Quirino Visconti in Italia. Il carattere dell'opera prevale sulla difesa della sua storicità. Non è un caso che il Guattani, assessore alle antichità e antiquario del re di Polonia a Roma, definisse il restauro un intervento di «particolare custodia»¹¹, una sorta di gesto affettivo.

Se la bottega del restauratore era il luogo ove si dava «la possibilità di manipolare e sperimentare quell'insieme di reperti che invece nel museo restavano piuttosto alla vista, all'apprezzamento estetico e all'apprendimento mnemonico»¹², il museo si disponeva come teatro di una memoria ricostruita, travisata. Ne sono un esempio la casa-museo dell'architetto John Soane e Villa Albani¹³.

Il museo di Piranesi

Anche Giovan Battista Piranesi raccolse nella sua casa una serie di reperti, che costituirono una modesta collezione di antichità, acquistata a partire dal 1785 dai reali di Svezia¹⁴. Era composta da più di novanta reperti a cui si aggiungevano gli ottanta pezzi dei gessi che riproducevano bassorilievi della colonna Traiana, per un valore

¹⁰ Si ricordi, a questo proposito, il passo del Grosley dove si affermava delle opere restaurate che «perdent toujours et ne gagnent jamais», P.J. Grosley, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens*, London 1764, vol. II, p. 293.

¹¹ G.A. Guattani, *Roma antica*, Bologna 1795, vol. I, p. 16.

¹² A. Lugli, *Naturalia et mirabilia*, Milano 1983, p. 87.

¹³ Un chiaro esempio di libertà espositiva è rappresentato dalla casa-museo dell'architetto John Soane a Londra, dove, in una selva di reperti, sono accostati busti moderni eseguiti all'antica, reperti romani dell'epoca imperiale, il sarcofago di Seti I e anche i disegni piranesiani dei templi di Paestum, senza soluzione di continuità. Per quanto limitati ai reperti dell'arte antica, sembra di essere di fronte agli allestimenti dei musei degli enciclopedisti, alle *Wunderkammern* o ai musei di Ole Worm e di Athanasius Kircher. Vedi *A new description of Sir John Soane's Museum*, London 1991, con una prefazione di J. Summerson. Più articolate sono le soluzioni adottate a Villa Albani, frutto della passione del cardinale Albani, ma anche delle prime ricostruzioni filologiche e dell'attenzione archeologica di Winckelmann.

¹⁴ «Ce prince en fit l'acquisition lors de son voyage à Rome en 1783 et 1784», in J.J. Legrand, «Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi», in G. Morazzoni, *G.B. Piranesi*, Roma-Milano s.d., p. 63. Nel 1783, Francesco Piranesi venne nominato da Gustavo III di Svezia suo agente in Italia per gli affari artistici e letterari, con il compito anche di acquistare antichità sul territorio italiano. Nella corrispondenza in francese alla corte svedese, Francesco, ricorda il Geffroy, «décrit un à un les principaux objets d'art, vases, statues, bas-reliefs, qui ornent les musées ou les villas de Rome» (A. Geffroy, *Gustave III et la cour de France*, Paris 1867, vol. II, pp.18-19). Francesco inviava i dispacci sui conti delle spese al conte Fredenheim e le descrizioni, anche estetiche, delle antichità a re Gustavo III di Svezia. In questa veste, nel 1785, Francesco Piranesi vendette al re la raccolta del padre in cambio di una pensione annua di 630 zecchini. La raccolta di Stoccolma non costituisce tuttavia l'intero museo, in quanto parte della quale era già stata dispersa tra il 1778 e il 1785. Inoltre, dal confronto tra i cataloghi redatti da Francesco nel 1785 e nel 1792 e l'inventario steso dal notaio Michelangelo Clementi si evince la mancanza di molti dei frammenti elencati dall'Angeli e l'assenza completa della collezione di gemme.

complessivo, stimato dall'accademico di San Luca Giuseppe Angelini, di 6.253 zecchini¹⁵.

Questa raccolta si costituì nel clima ispirato a Clemente Orlandi, conservatore del museo kircheriano, a padre Contucci, all'abate Pierucci e al potente antiquario monsignor Bottari. Nacque dagli acquisti e dagli scambi di oggetti con Gavin Hamilton e con il cardinale Alessandro Albani, i cui scavi erano aperti a Pantanello: «C'est ainsi que Piranesi», scrive il Legrand «parvint à former un museum spécial de fragmens d'architecture et une collection d'ornements unique en son genre et dont il n'y avait point encore eu d'exemple»¹⁶.

Da Villa Adriana a Pantanello Piranesi traeva quotidianamente materiale che diveniva sia fonte d'ispirazione per suoi rami che oggetto per la sua collezione passata poi al figlio Francesco. Lo testimonia la stima della collezione compilata dall'Angelini nel dicembre 1792. Il primo pezzo stimato, un candelabro ornato d'ippogrifi e fatto restaurare da Lorenzo Cardelli, proveniva proprio da Pantanello; il secondo, un cavallo bigio restaurato da Pietro Bracci, da Villa Adriana, come pure una statuette achillea e molti vasi. Altri pezzi erano stati dissepoliti presso il sepolcro degli Scipioni, ai piedi del Palatino e dell'Aventino, altri in Campovaccino, a Tivoli e all'esterno di Porta San Sebastiano ed erano stati fatti restaurare da Annibale Malatesta. Oltre al Bracci e a Malatesta, unitamente allo stesso Piranesi, i restauratori impegnati nella reintegrazione della collezione furono Cavaceppi, Lippi, Cardelli, Franzoni, Parasasseau, Granjaquet e gli scultori Angelini e Nollekens.

La raccolta era per lo più composta da vasi cinerari, teste, busti, suppellettili, qualche colonna istoriata, qualche bassorilievo e qualche statua. Tra i vari pezzi della collezione si ha notizia anche di un bassorilievo con Giove, Marte, Diana e Giunone che «fu pescato a caso nel Tevere verso Marmorata da un frate di S. Carlo a Catinari, con un ordigno d'un forbice con cui tastò il Tevere in diversi siti»¹⁷. Tra i pezzi più pregiati figuravano una cornucopia con testa di cinghiale, alta circa sette piedi e stimata 400 zecchini; gli ottanta gessi della colonna Traiana alti circa tre piedi e stimati, complessivamente, un prezzo analogo e, infine, una serie di piccoli reperti rinvenuti nella Villa di Cassio a Tivoli.

Piranesi appare senz'altro in preda a quella «cieca furia collezionistica»¹⁸ che tende a sacralizzare qualsiasi reperto. Lo raccoglie, lo integra, lo colleziona e lo raffigura. Il frammento diventa per lui fonte di nuova esperienza artistica al di fuori di ogni scrupolo di comparativismo, che soffocherebbe «altri modi di considerare il passato»¹⁹. I reperti recuperati, come ricorda il Legrand, finivano infatti anche nel suo laboratorio dove Piranesi «faisait lui même les modèles des parties mutilées

¹⁵ L'elenco completo dei pezzi, venduti da Francesco a Gustavo III di Svezia, e relativa stima compiuta il 4 dicembre 1792 dall'Angelini, sono riportati negli Allegati. Detta stima è già stata pubblicata in Caira Lumetti, *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990.

¹⁶ J.J. Legrand, *op.cit.*, p. 66.

¹⁷ A. Geffroy, «Essai sur la formation des collections d'antiques de la Suède», *Revue Archéologique*, Paris 1896, vol. XXIX, p. 29, cit. in G. Morazzoni, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I-IV*, 1873-74 (tr. it., *Considerazioni inattuali*, Torino 1981, p. 101).

¹⁹ *Ivi*, p. 101.

dont la restauration était délicate, et forma l'habiles artistes en ce genre au nombre desquels on peut citer Cardelli, Franzoni, Jacquietti et autres»²⁰. Questa maniacale volontà di ricomposizione, spesso mimetica, viene ricordata anche in uno studio di Hind: «most of his life was passed in Rome, etching, writing, publishing and directing a workshop in which the restoration and sale of antiques played a considerable part»²¹.

Giovan Battista costituì da solo il proprio museo. Dal padre Angelo non ricevette in eredità alcun pezzo da collezione. Come illustra l'inventario dei beni compilato dall'inquisitore Alvise Barbarigo alla morte del padre, ad eccezione di qualche quadro con cornice in oro o in perla e di qualche pietra da lui stesso lavorata, «Anzolo Piranese non lasciò che poveri mobili e suppellettili»²². Ben diverso, al contrario, era l'*Inventarium bonorum hered. bo. me. Equitis. Jo. B. Piranesi* compilato venti giorni dopo la morte del nostro dal notaio Michelangelo Clementi con l'assistenza del perito Gardellini, dello statuario Angelini e del cartaro Petrosellini, che indicarono il posto di Palazzo Tomati ove ogni oggetto era collocato. I periti trovarono vestigia dell'antica Roma nell'intera abitazione. Come ricorda il Morazzoni, il professore di scultura Angelini elencò «centinaia di marmi, busti, cippi, capitelli, statue, fregi, candelabri, torsi, frammenti distribuiti nelle stanze della figlia, della moglie... persino in soffitta!»²³. L'inventario ricorda anche i circa duecento pezzi custoditi in un magazzino di Campo Vaccino e pochi quadri: *La cascata delle Marmore* di Salvator Rosa, una rovina di scuola francese e una bamboccia di Caravaggio. La sola raccolta delle pietre dure venne valutata 300 scudi. Ma è l'Angeli che offre quasi involontariamente l'indicazione più esatta, quando afferma che il prezzo delle collezioni era «incerto, come prezzo d'affezione»²⁴.

Il catalogo dei desideri

La raccolta *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi* costituisce una sorta di catalogo della collezione e, insieme, dei *desiderata* di Piranesi²⁵. Come tutti i cataloghi nasce «dalla volontà di dare un'immagine compiuta

²⁰ *Ivi*, p. 66.

²¹ A.M. Hind, *G.B. Piranesi. A critical study*, London 1922.

²² Il testamento manoscritto di Angelo Piranesi si trova in Archivio di Stato di Venezia, *Inquisitori alle acque*, busta 74, n. 55; riportato anche in L. Moretti, «Nuovi documenti piranesiani», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., p. 127 e sgg.

²³ G. Morazzoni, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁴ In E. Scatassa, «G.B. Piranesi», *Pagine istriane*, IX, p. 11.

²⁵ La raccolta *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi* fu pubblicata per la prima volta a nome di Giovan Battista Piranesi nel 1778 in due volumi (di complessive 107 tavole). Si tratta comunque di una serie difficile da definire. Le raccolte più conosciute constano di 110 tavole e due frontespizi. Di queste, otto sono a firma di Francesco. Giovan Battista realizzò le sue tavole tra il 1768 e il 1778, Francesco tra il 1779 e il 1786. Successivamente Francesco realizzò altre due tavole. Nel corso dell'Ottocento questa raccolta venne ridisegnata anche da altri autori tra i quali, nel 1815, Donato Vaselli.

ta del museo, di farla circolare oltre la fisicità del luogo e proporla come studio e riflessione teorica sulla collezione stessa»²⁶.

Anche in questa pubblicazione, come nella maggior parte dei cataloghi di reperti dell'epoca, maggior attenzione venne riservata alla raffigurazione dei vasi antichi. Si trattava di una moda, come mostra il successo che aveva accompagnato nel 1713 la pubblicazione della *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi* di Francesco Aquila²⁷ e, in anni ancora precedenti (1704), la prima di una serie di fortunate edizioni del *Veterum Sepulcra, seu Mausolea Romanorum et Etruscorum* di Pietro Santi Bartoli, sicura fonte di Piranesi²⁸.

Quello di Piranesi, tuttavia, è un catalogo particolare; sia perché tende a conservare la caratteristica preilluminista di essere espressione del gusto personale del collezionista, sia perché non documenta i reperti di una singola collezione. Solo una piccola parte delle opere raffigurate erano conservate presso l'abitazione-museo di Giovan Battista. In molti casi si tratta di reperti provenienti dagli scavi dell'Agro romano (effettuati per conto di Gavin Hamilton), da Villa Adriana e Villa Albani che Piranesi si occupa di restaurare o, semplicemente, documentare. In alcuni casi si tratta di frammenti di fregi ancora collocati *in situ* e di restauri grafici. Molti dei reperti incisi erano già stati trasportati oltre la Manica alla data di pubblicazione dell'opera; altri erano conservati presso il Collegio romano o raccolte private. Diversi, infine, erano passati per il laboratorio di Cavaceppi. Quasi tutte le incisioni recano una dedica ai lord inglesi che sostenevano incessantemente l'attività di scavo e promozione dei cataloghi di antichità²⁹.

Gli elementi figurativi che caratterizzano queste suppellettili costituiscono parte del materiale iconografico di base utilizzato nell'ideazione delle tavole delle *Diverse maniere d'adornare i cammini*, che costituiscono l'elaborazione personale e interpretativa del lessico dell'antichità qui parzialmente documentato.

Il rapporto che si può costituire, indipendentemente dalle rispettive date di pubblicazione (che non corrispondono, comunque, a quelle di realizzazione delle incisioni), tra queste due raccolte, mostra con chiarezza una fase della fenomenologia della creazione artistica piranesiana: quella del passaggio dalla documentazione dell'antico alla decostruzione e ricostruzione immaginativa. L'indagine archeologica si attualizza e, attraverso il gioco delle passioni e dei processi memorativi e immaginativi dell'artista, ovvero attraverso un approccio dialogico con il passato, dà vita a nuove creazioni. Il «catalogo» sui vasi – anche se pubblicato successivamente – diventa la base dell'atto poetico di ricreazione di cammini «in stile» e dell'intervento decorativo al priorato.

²⁶ A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia*, cit., p. 62.

²⁷ Qui figuravano alcune celebri realizzazioni: da quelli di Polidoro da Caravaggio a Pietro da Cortona e a Ciro Ferri.

²⁸ Sulle raccolte di vasi nella Roma settecentesca vedi W. Oechslin, «L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse», in *Piranèse et les Français*, Roma 1978, p. 379 e sgg.

²⁹ Oltre a vasi, lucerne, candelabri, cippi, tripodi, urne e sarcofagi, nella raccolta sono raffigurati grandi frammenti di soffitti adrianei a greche e a grottesche, la cui riproposizione consegnerà molta fortuna nell'arredamento inglese ottocentesco a partire dalle opere degli Adam.

Già in sé, il catalogo piranesiano rifugge lo spirito di sistematicità, e appare intenzionato verso l'atto creativo. Piranesi opera in un senso doppiamente poetico: nella scelta dei reperti e nella loro disposizione d'insieme. La parata di oggetti compresenti nelle tavole evidenzia un'organizzazione di senso non puramente descrittivo-documentaria. L'immagine della collezione non ha caratteristiche ordinarie. È così che le tavole del 1778, pur raffigurando una raccolta di antichità classiche, fanno assumere al complesso dei reperti illustrati le caratteristiche dei *curiosa* e degli *artificialia* delle collezioni barocche. La scrittura delle cose cede il passo all'interpretazione intenzionata delle stesse. Si osservi, ad esempio, la complessità della tavola IX del catalogo: diversa la provenienza dei reperti, diverso il luogo di custodia (museo kircheriano, collezione Piranesi, collezione Scaramuccia), diverso il materiale (bronzo, marmo, terracotta), diverse le caratteristiche: lucerne e un doglio d'insolita grandezza. Gli archivi della storia vengono qui ordinati in una sorta di anticatalogo di quel magazzino personale che è la «mente nera» (Yourcenar) dell'autore.

Grande evidenza, in questa raccolta, è conferita agli elementi di rimando simbolico, come le allegorie di Priapo nelle lampade a olio, i sistri, la patere e le faci nei vasi d'ispirazione egizia. Anche i simboli di Apollo, il corvo e la clava sono esaltati in un vaso cinerario della collezione sita nella casa di Piranesi. Un bassorilievo scolpito sulla circonferenza di un vaso antico di marmo³⁰, allora collocato nella Galleria delle statue di Villa Medici, illustra la vicenda di Ifigenia, ed è l'occasione per una parata di eroi: Ulisse, Achille, Protesilao, Filottete, Agamennone e Calcante.

L'uso immaginativo della storia

Partendo dal confronto tra le raccolte *Vasi, candelabri, cippi* del 1778 (già in circolazione dal 1775, ma con tavole realizzate ancora prima) e *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana*, dedicata il 7 gennaio del 1769 a Giovanbattista Rezzonico, si possono ricostruire le fasi della fenomenologia creativa e compositiva di Piranesi, che culmina nell'intervento al priorato. Lette in sequenza inversa rispetto a quella di pubblicazione, la raccolta sui camini appare come il naturale sviluppo del lavoro sull'antico iniziato con la documentazione dei frammenti radunati in quella sui vasi. Nel caso dei camini, non siamo più di fronte alla catalogazione dei reperti; qui è l'artista-archeologo a dar prova del suo talento ricomponendo il lessico dell'antichità sulla base della sua immaginazione.

Nel *Ragionamento apologetico* premesso alle *Diverse maniere...*, Piranesi espone alcuni orientamenti di questa fenomenologia creativa, esaltando l'originalità e il gusto borrominiano per il *bricolage* come risposta alla predilezione per un lin-

³⁰ Si veda la tavola LV, n. 52, in H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, cit.

guaggio «puro»³¹, screditando Palladio³² ed esaltando il sincretismo stilistico e il ruolo costitutivo dell'immaginazione nel reinterpretare e consapevolmente trasgredire i lessici e le grammatiche antiche: «Non credo, che sia per esservi alcuno sì poco accorto, che in leggendo in fronte a questi miei disegni: *Diverse maniere d'adornare i cammini, ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'Architettura Egizia, Etrusca e Greca*, si persuada, che i disegni, che presento al pubblico sieno realmente cavati da i Camini, che usarono gli Egizj, i Toscani, i Greci, i Romani, chi si pensasse andrebbe lontano dal vero mille miglia»³³.

In questa raccolta gli elementi del lessico figurativo delle tradizioni del passato vengono trasfigurati dalla potenza immaginativa dell'artista per ridiventare espressione «vivente»: «Questi monumenti, quali d'ottimo gusto, e lavoro, quali mediocre, quali nobili e maestosi, quali bizzarri, e capricciosi, uniti allo studio della natura, e degli antichi autori, alla riflessione sulle antiche costumanze, e sulle moderne, m'hanno messo in istato di uscire co' miei lavori dalla vecchia, e monotona carreggiata, e di poter presentare al pubblico qualche cosa di nuovo in questo genere»³⁴.

In questo quadro di ripensamento sugli stili e di invito alla trasgressione dei loro codici, Piranesi può così presentare la sua opera decorativa come esempio di un approccio «moderno» alla composizione, in cui all'immaginazione spetta il ruolo-guida nella fenomenologia della creazione artistica, che consiste nella trasfigurazione del lessico delle antichità: «Nò un artefice, che vuol farsi credito, e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma sù le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissi creatore; e il Greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi»³⁵.

Opera di manipolazione consapevole, dunque, per liberarsi «dall'angoscia dell'influenza», fuggire alla riproposizione, decostruire, disvelare una delle tracce inespresse e potenziali dei lessici antichi. Nella fenomenologia creativa piranesiana, la storia diventa un ricettacolo di elementi figurativi disposti su un piano neutro e privo di discontinuità cronologiche e semantiche, dal quale l'artista può attingere secondo una grammatica «trasformativa».

La tendenza ad azzerare le discontinuità degli elementi figurativi del passato è un dato costante in Piranesi: già nelle sue prime incisioni si evidenziano una pluralità di suggestioni della tradizione scultorea. Nei suoi *Vestigi di antichi edificij* compare

³¹ Secondo Manfredo Tafuri, Piranesi ha coscienza di una inevitabile dissoluzione della forma, e su questa coscienza cerca di creare un'utopia negativa. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980, p. 74.

³² «Chi per esempio, più grandioso del Palladio, ove tratti d'opere magnifiche; eppure un sì grand'uomo non è ugualmente felice negli interni ornamenti delle abitazioni, che mostrano o povertà d'idee, o scarsezza di cognizioni», G.B. Piranesi, *Ragionamento apologetico*, cit., p. 3.

³³ G.B. Piranesi, *Ragionamento apologetico*, cit., p. 1.

³⁴ *Ivi*, pp. 34-35.

³⁵ *Ivi*, p. 33.

il rilievo delle muse del sarcofago di Marco Agrippa, nel primo dei suoi *Grotteschi* si nasconde l'Ercole Farnese e nell'*Atrio Dorico* il Bacco di Michelangelo³⁶.

La tavola sinottica delle antichità etrusco-romane, premessa a quelle dei veri e propri camini, esemplifica questa necessità di costituire un ricettacolo di elementi figurativi di cui disporre senza, tuttavia, travalicare i limiti di un ordine compositivo ispirato «a quello della natura». Nelle *Diverse maniere* l'atteggiamento compositivo è quello utilizzato anche per la decorazione del priorato, ma qui la diversità dell'operazione consente una più spregiudicata carnevalizzazione degli stili. Il campionario di figure utilizzato dall'incisore nella raccolta del '69 è straordinariamente vasto e diversificato. Gonzales-Palacios riconduce questo campionario a due categorie, alle quale possiamo rifarci. La prima comprende figure tratte dall'antichità classica; l'altra figure ricavate dalla natura. Nella prima colloca bucrani, cornucopie, medaglie, cammei, erme, panoplie, tirsi, vasi, maschere sceniche, sistri e strumenti musicali, elmi, foglie d'acanto, viticci, pigne, palme, ghirlande, segni zodiacali, urne, candelabri, acroteri, girali, conchiglie, geni alati, centauri, menadi, baccanti, danzatrici, satiri, tritoni, amorini, suonatori, vittorie, sirene, telamoni, teste di Medusa e di Mercurio, guerrieri, immagini di Mitra, Bacco, Europa, Leda, Apollo e delle Grazie. Nella seconda draghi, aquile, leoni, pavoni, scimmie, capre, scarabei, leopardi, ippogrifi e cavalli, teste di tori, arieti, cavalli, cervi, serpenti, cinghiali, libellule, coccodrilli, cigni, delfini, levrieri, leoni, lupi, scoiattoli, galli, tartarughe, api e falchi³⁷. Un discorso particolare, come vedremo, meritano geroglifici, obelischi, canopi, scarabei, sfingi e tutto l'apparato misterico-iconografico egiziano.

Il passo ulteriore della fenomenologia della creazione artistica piranesiana è la «messa in pietra» di questo lavoro di decostruzione-ricostruzione immaginativa dell'antico attuato al priorato. E al priorato, infatti, troviamo tracce degli apparati decorativi dei camini. Primo fra tutti quello della conchiglia, che è il dettaglio sicuramente più ricorrente nell'iconografia ornamentale barocca e anche piranesiana. Lo ritroviamo innanzitutto nelle tavole dei *Vasi*, che lo legittima come «ornamento all'antica», quindi utilizzato in astrusi contesti nelle tavole dei *Cammini* e, infine, anche nei progetti per il Laterano e nell'abside del priorato. Al priorato il ventre della conchiglia sormonta gli architravi delle porte del transetto, domina la decorazione della volta e caratterizza il catino dell'abside, dove accoglie l'arma gentilizia del gran priore³⁸. La ritroviamo anche nella decorazione delle urne e delle mensole del transetto³⁹ della piazza dei Cavalieri.

La conchiglia è un elemento figurativo al quale è connessa una particolare significazione. Per Piranesi, infatti, esiste un legame di contiguità tra conchiglie e vasi,

³⁶ Per un approfondimento si veda N. Penny, «Antique sculpture in the work of Piranesi», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit.

³⁷ A. Gonzales-Palacois, «Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii», in *Piranesi, incisioni, rami, legature, architetture*, a cura di A. Bettagno, catalogo della mostra di Venezia, Vicenza 1978, p. 58.

³⁸ G.B. Piranesi, *Libro dei conti*, ms. Avery Library, Columbia University, New York, art. 378.

³⁹ Art. 409-413.

come esplicitamente afferma nelle *Diverse maniere...* Qui dedica alcune tavole a una comparazione figurativa tra la forma delle conchiglie e quella dei vasi etruschi per dimostrare l'origine naturalistica e organica di questi ultimi, che rappresentano una metamorfosi del ventre dei «testacei». È una considerazione che lo lega alla cosiddetta «teoria mosaica» e alla generale attenzione settecentesca per l'attribuzione di una patente di artisticità ad alcuni fenomeni naturali, come appunto (anche in Fischer von Erlach) le rocce e le conchiglie⁴⁰.

L'arte etrusca, di cui ripropone alcuni elementi figurativi sia nelle tavole delle *Diverse maniere* che al priorato, appare a Piranesi come una «forma vivente» generata da una continua metamorfosi delle forme naturali in quelle d'arte, di cui la trasformazione conchiglia-vaso è la manifestazione più evidente. «E giacché a ragionare de' vasi Etruschi ci siamo condotti» asserisce a questo proposito Piranesi nel *Ragionamento apologetico* «qualora io considero per l'una parte la sorprendente quantità, che di questi ci rimane; e per l'altra la varietà delle forme con cui sono fatti tutte differenti, e bellissime non posso non ammirare altamente il genio fecondo, e dirò quasi creatore de' Toscani artefici. Io sono andato fantasticando meco stesso più volte, qual cosa nella natura potesse somministrare a costoro varietà d'idee, e di forme, allorché chiamato ad osservare una raccolta di nichii, ed altri testacei si marini, che terrestri fatta già da Monsignor Baldani, non ebbi appena gettato su di essa lo sguardo, che parvemi di ravvisare in codeste opere della natura tutte le forme, le modificazioni, e ardisco dire anche gli ornamenti pittoreschi, che io avea veduti, ne' vasi Etruschi. In questo mio pensiero mi confermai viepiù, allorché tornato a casa, e presa in mano la raccolta, che di tal sorte di testacei ha pubblicata il signor Nicola Gualtieri filosofo, e medico della facoltà di Firenze, paragonai con essi le divise forme, il garbo, gli ornamenti di codesti vasi; ed ecco dissi a me stesso, ecco la miniera dove i Toscani cavarono tante, e sì varie forme di vasi»⁴¹.

La grande miniera della natura si affianca dunque a quella dell'arte antica per fornire materiale all'artista-archeologo, così come lo fornì agli Etruschi. È tuttavia indispensabile notare come i fossili e le conchiglie⁴² non siano semplicemente due degli innumerevoli fenomeni generati dalla potenza della natura dopo il Diluvio, ma stiano a questa come i reperti di arte antica stanno alla storia della civiltà. Fossili e conchiglie sono infatti, come aveva scritto Thomas Burnett nella *Telluris theoria sacra* (1680), le rovine della natura, le testimonianze delle passate ere geologiche.

⁴⁰ A questo proposito si veda B.M. Stafford, «Rude sublime: the taste for nature's colossi during the late Eighteenth and early Nineteenth centuries», *Gazette des Beaux-arts*, Paris, aprile 1976.

⁴¹ G.B. Piranesi, *Ragionamento apologetico*, cit., p. 18.

⁴² Piranesi fornisce una descrizione delle conchiglie fondata sulla conoscenza delle raccolte dei grandi storici della natura come Gessner, Aldovrandi, Nicolai e Bonanni. «E nel vero» egli scrive «quante forme di testacei adattabili a' vasi! Abbiamo ne' monotomi le spirale, e le fistolate modificate in una infinità di maniere: Ne' Ditomi, e ne' Politomi abbiamo le umbilicate, le cilindriche, le canaliculate, acuminatae, le incurvate con orificii talora, o labbra, che vogliamo dire, e rostrate in sì fatta guisa, che siccome un tempo agli Etruschi, così possono insegnare anche a noi la posizione, l'aggiustatezza, l'ingarbamento de' manichi da darsi ai vasi», G.B. Piranesi, *Ragionamento apologetico*, cit., p. 18.

L'*imitatio naturae* resta il principio che regola la fenomenologia della composizione artistica degli antichi e dei moderni, ma l'uso della conchiglia si spinge oltre e conferisce ancora maggiore complessità a questo riferimento, saldando le forme naturali a quelle artistiche attraverso il tramite della rovina.

Egittologia piranesiana

Avendo Rudolph Wittkower⁴³ già scritto un saggio sulla «egittologia piranesiana» orientato verso l'analisi dell'idea di egizio⁴⁴, cercheremo qui di mettere in luce alcune fonti di elementi figurativi utilizzati da Piranesi per le incisioni dei suoi camini in stile egizio.

Accanto alle tradizionali opere di Orapollo, Valeriano e Michael Maier sui geroglifici, ai trattati d'architettura di Vitruvio e Serlio (ove si accenna agli obelischi) e alle rielaborazioni di motivi egizi eseguite da Domenico Fontana, Bernini e Borromini, sono i cataloghi degli eruditi e degli antiquari alla Montfauçon e Caylus, più che i resoconti di viaggio della prima metà del secolo, a costituire le fonti degli elementi figurativi utilizzati da Piranesi.

L'*Antiquité expliquée* (1719-1724) di Bernard de Montfauçon e il *Recueil d'Antiquités* (1752-1767) di Caylus – frutto di una ricerca esplorativa condotta sui reperti delle collezioni italiane – rappresentano sicure fonti per l'incisore veneziano, più dei resoconti di Ciriaco D'Ancona, Livio Burattini e John Graves, che studiarono la sezione delle piramidi di Giza fornendone il primo «disegno misurato» nella *Pyramidographia* del 1646.

I prelievi dall'opera di Caylus sono sia di carattere storico che figurativo. Piranesi riprende l'assunto secondo il quale lo stile egizio passò agli etruschi, che ne aggiunsero «des parties de détail», e da questi ai greci e ai romani, mentre non accetta, e nelle sue tavole ne dà prova, l'idea che l'essenza dell'arte egiziana consista solo nel suo carattere «massiccio». Come scrive in una lettera al suo discepolo Thomas Hollis il 14 novembre del 1768, in accompagnamento alle prove di stampa dei cinquantasette camini presentate da questi il 25 maggio 1769 alla Royal Society of Antiquaries di Londra, ritiene di aver introdotto nella decorazione dei camini elementi dell'arte egiziana in quanto essa non consisteva esclusivamente in opere di carattere monumentale⁴⁵.

⁴³ R. Wittkower, «Piranesi e il gusto egiziano», in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, vol. II, Firenze 1967, pp. 659-674.

⁴⁴ «E nel dire questo io ho in mente, più che i disegni, i ragionamenti contenuti nel testo scritto», *ivi*, p. 673.

⁴⁵ «Vedrete in quest'Opera usato ciò che peranche in questo genere non era conosciuto. L'Architettura Egiziana, per la prima volta apparisce; la prima volta, dico, perché in ora il mondo ha sempre creduto non esservi altro che piramidi, guglie, e giganti, escludendo non esservi parti sufficienti per adornare e sostenere questo sistema d'architettura», N. Pevsner, S. Lang, «The Egyptian Revival», *Architectural Review*, CXIX, n. 119, p. 245; ora anche in N. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, s.l., 1968, vol. I, p. 216.

Accanto ai prelievi figurativi da Caylus e Montfauçon, che vedremo di seguito, una influenza più generale sulla comprensione piranesiana dell'arte egiziana fu esercitata anche dai resoconti di Norden, che di ritorno dall'Egitto pubblicò a Londra il *Voyage en Egypte et Nubia* e fondò, nel 1741, la Società filo-egiziana, e da quelli dell'esploratore Richard Pococke. Suggestioni sono esercitate anche dai reperti di Villa Adriana, dalle decorazioni delle terme di Caracalla, dalla piramide di Caio Cestio e, infine, dall'*Entwurf einer historischen Architektur* (1721) di Fischer von Erlach (che non si recò mai in Egitto), i cui disegni risultano in parte frutto di suggestioni erudite, come quelli contenuti nell'*Obelischi aegyptiani* (1666) e nella *Sphinges Mystagoga* (1676) di Kircher. A Kircher si devono soprattutto studi sul copto e sui geroglifici⁴⁶, dei quali fornì un'interpretazione, già ritenuta inattendibile da Montfauçon, che non cessò di affascinare eruditi e artisti⁴⁷. Tra questi anche Piranesi, che nei suoi camini fece ampio uso di geroglifici e cartigli. La maggior parte dei geroglifici da lui utilizzati sono liberi adattamenti di significanti fonetici o simboli determinativi dell'alfabeto egiziano che non si compongono in stringhe di senso. Anche i cartigli⁴⁸ non riportano alcun nome di faraone.

Altra attenzione è riservata al vasellame egizio⁴⁹ e ad alcune ricorrenti figure simboliche, come la posizione ritualistica a braccia alzate (Kha), la cerimonia della «pesatura delle anime» (psicostasia) e le imprese di guerra di Ramesse II, genericamente trasmesse dalla tradizione umanistica. Nelle tavole XXVI e LII si trovano libere interpretazioni della cerimonia notturna della barca solare di Amon Ra, mentre i montanti e le fasce laterali dei camini pullulano di figure ispirate ai Colossi di Memnon e alle «cariatidi» della sala ipostila del Ramesseum, i cui copricapi si ritrovano a coronamento delle due figure laterali sopra la mensola del camino di tavola XXVI. La prima tavola egizia della raccolta *Diverse maniere...* (la VI) è caratterizzata dalla raffigurazione del cielo stellato, che rappresenta il ventre ripiegato della dea Nut in atto di coniugarsi con Geb (il principio terrestre) e dalle maschere

⁴⁶ Le opere del gesuita, e in particolare il *Podromus coptus sive aegyptianus* (1636, in cui si sostiene la continuità tra il linguaggio geroglifico e copto) e la *Lingua aegyptiaca restituta* (1644), ravvivarono il filone di studi sugli alfabeti egiziani che aveva già annoverato tra i suoi cultori Giovanni Battista Raimondi (1540-1610), Pietro della Valle (1586-1652), Tommaso da Novara (†1632), Nicolas-Claude Fabri de Peiresc e Claude de Saumaise. Al termine di queste ricerche, prevalentemente orientate verso lo studio della lingua copta, Kircher fornì un primo tentativo di decifrazione dei geroglifici, presentando un'interpretazione dell'obelisco Pamphili, scoperto nel circo di Massenzio sotto il pontificato di Innocenzo X e innalzato da Bernini in piazza Navona. La decifrazione, naturalmente, risulta inesatta e fantastica, non approdando alla distinzione tra simboli fonetici e determinativi, e fortemente connotata dal punto di vista misterico. Tuttavia, Kircher seppe identificare l'esatto significato di alcuni segni grafici, fra cui il determinativo dell'acqua. Egli, inoltre, aveva provato la dipendenza della cultura greca dall'egizia per via mitologica, sostenendo che Zeus fosse Osiride, Apollo fosse Horus e Cibele fosse Iside, interpretazione che confortava le intuizioni di Piranesi sull'origine e la dipendenza degli stili. Si veda E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, Copenhagen 1961, pp. 83-123.

⁴⁷ Su questo tema si veda *Egyptomania. L'Egypte dans l'art occidentale 1730-1930*, catalogo della mostra gennaio-aprile 1994 al Louvre, Paris 1994.

⁴⁸ Si vedano, ad esempio, quelli numerosi di tavola XIX. Per la numerazione dei camini si fa riferimento a G.B. Piranesi, *I Camini*, a cura di P. Panza, Milano 1992.

⁴⁹ Ampio spazio al vasellame è dato nelle descrizioni di Denon e, in particolare, nei primi cinque volumi della *Description de l'Egypte*, edita tra il 1809 e il 1822 a Parigi.

leonine (la dea Sekmet), probabilmente ispirate alle collezioni egizie del Museo Capitolino e ai reperti di Villa Adriana. Caratteristico, in questa tavola, è anche il sarcofago a forma di mummia collocato al centro e presente, in diverse varianti, nei repertori antiquari settecenteschi. Le mummie di profilo sulle fasce esterne possono essere ispirate alle piastrelle votive di cui si conservavano esemplari presso il Museo Gregoriano Egizio. Nelle tavole XIII e XIX è raffigurata una pseudo testa del toro sacro, ricorrente nelle architravi del tempio di Qus, vicino a Dendara, ma senz'altro frutto di una commistione di suggestioni. Nella seconda tavola, inoltre, i due colossi che sostengono la mensola ricordano la statua di Antino proveniente dalla Villa Adriana di Tivoli, e trasferita al Museo Gregoriano Egizio dal Campidoglio. I vasi canopi sulla mensola sono ispirati a quelli delle collezioni Chigi, Bellori e Pichetti riprodotti anche da Fischer von Erlach più che ai caratteristici canopi egizi. I due grandi seggi laterali, su prodromi leonine, mostrano infine delle analogie con la sedia Corsini, conservata presso l'omonimo palazzo.

Tuttavia le principali fonti delle tavole restano la monumentale *Antiquité expliquée et représentée en figures*, pubblicata in quindici volumi a Parigi tra il 1719 e il 1724 da Bernard de Montfauçon e il *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* del conte di Caylus, edito in sette tomi a Parigi tra il 1752 e il 1767. Questi capisaldi dell'erudizione europea settecentesca offrono sull'Egitto un bagaglio iconografico ancora largamente inattendibile (accompagnato alle descrizioni mitizzanti dei geografi e degli annalisti greci e latini) e incerto nel «tratto» delle restituzioni (spesso di seconda mano). Costituiscono tuttavia un bagaglio vasto e adatto agli interessi di Piranesi. Che infatti ne riutilizza le immagini, le decostruisce, le trasforma, le reimpagina. Le teste di sparviero⁵⁰ raffigurate ai due lati della parte inferiore del camino di tavola XXVI si ritrovano esattamente nella tavola XIX del VI tomo di Caylus, mentre il sacerdote con la maschera leonina della dea Sekmet, raffigurato ai lati dei montanti del camino di tavola XXIX, si ritrova nella tavola VII del IV tomo dello stesso Caylus. Il toro Apis della tavola XXXVII si ritrova sia, in maniera un po' rozza, nella seconda parte del secondo volume di Montfauçon che nella tavola XII del primo tomo di Caylus.

Mentre i camini egizi assecondano compositivamente l'organizzazione proposta per gli stili etrusco e romano, i due pannelli del Caffè degli Inglesi appaiono come un trasfigurato dizionario figurativo in nuce di simbologia egiziana. Nella prima delle due tavole, al di sotto dei sacri coccodrillo, toro e falco, compaiono infatti il serpente, lo scarabeo, la croce sacra di Iside, il sole, la luna, la corona del faraone e persino un pesce, che si trova dipinto nella tomba di Ramesse III nella Valle dei Re, a cui si aggiungono le libere raffigurazioni del babbuino e dell'uccello sacro (Bennu, simbolo di resurrezione) della seconda tavola. Anche in questo caso siamo di fronte a prelievi da Montfauçon e Caylus. L'esoterico *nomos pitico*, ovvero l'*abrax* della tradizione gnostica con corpo di serpente e testa di leone a raggiera è un prelievo di alcune tavole della seconda parte del secondo volume di Montfauçon. Lo scarabeo sacro di Karnak, il dio Apis, il falco (dio Horus),

⁵⁰ Libera interpretazione della dea Nut, nella triade tebana moglie di Amon Ra e madre di Khonsu.

l'uccello sacro (Bennu), il leone (Sekmet), la barca sacra di Amon Ra, le corone regali, le mummie sono altrettante libere trasfigurazioni di immagini comprese nelle tavole dei due grandi repertori settecenteschi. In particolare, il cocodrillo (dio Sobek) e il pesce sacro, *oxyrinque* o *lépidote*, sono rappresentati nella tavola XIII del quarto tomo e nella tavola XII del quinto tomo di Caylus.

Focolari d'autore

Dai camini, dalle decorazioni e dai vasi realizzati o restaurati attribuibili a Piranesi giungono conferme del metodo compositivo da lui adottato. Diversi candelabri assemblati da Piranesi furono acquistati da collezionisti inglesi (tra i quali Roger Newdigate); quello realizzato per il proprio sepolcro è ora al Louvre. Di camini ne furono realizzati solo un numero esiguo, più conformi agli schizzi conservati alla Morgan Library che ai disegni della raccolta del 1769⁵¹. I camini dotati di «focolare» per il carbone erano stati pensati per l'Inghilterra, dove Robert Adam sosteneva la divulgazione delle opere di Piranesi⁵². Un camino, commissionato da Abbondio Rezzonico, si suppone esser stato composto nella «Sala nuova» del Campidoglio, che venne visitata dal giovane Canova nel 1779 oppure, come sostiene Alvar Gonzales-Palacios, in un «gabinetto» del principe, sempre in Campidoglio, a cui Piranesi accenna nel 1769⁵³. Altri erano probabilmente compresi nella decorazione allestita per l'appartamento che Abbondio Rezzonico si fece costruire nel palazzo Senatorio tra il 1765 e il 1766. Il camino raffigurato nella prima tavola delle *Diverse maniere...* fu commissionato da lord Exeter, e si trova ora alla Burghley House; quello della seconda tavola, ordinato dal banchiere olandese Hope, è ora al Rijksmuseum.

Recentemente, Jonathan Scott ha dato notizia dell'individuazione di un altro camino: si tratterebbe di quello acquistato dal primo marchese di Buckingham George Grenville per la residenza di Stowe in Buckinghamshire e successivamente acquistato dal Banco di Santander. È un camino in marmo bianco con pannelli rosso antico, con al centro della mensola una rappresentazione bacchica del dio Pan e a lato dei bucrani sormontati da festoni.

La prima indicazione dell'esistenza di questo camino è stata fornita dallo stesso Piranesi nella raccolta *Vasi, candelabri, cippi*. Qui, a proposito del vaso *Buckingham* fatto dissotterrare da Gavin Hamilton e acquistato da Grenville, scrive: «Nella serie de' Cavalieri, che posseggono del Genio, e del Gusto nelle Arti liberali, devesi annoverare in quest'Opera il Sig. Cav. Grenville. Trà i varj scelti pezzi di Antichità da esso lui acquistati nel suo soggiorno in Roma l'Anno 1774, uno è il presente Vaso antico di Marmo di gran Mole... L'Autore ebbe il pregio di servire il detto Sig. Cavaliere nell'acquisto non solo di questo, ma di altri pezzi d'Antichità, e

⁵¹ G.B. Piranesi, *Drawings in the Pierpont Morgan Library*, a cura di F. Stampfle, New York 1978.

⁵² Sono quelli delle tavole XXII, XXIII, XXVII, XXXVIII, XL, L, LI, LIV, LV, LVI, LIX, LX, LXI.

⁵³ A. Gonzales-Palacios, cit., p. 57.

di un Camino dallo stesso Autore architettato, ornato di varj Marmi, e di Metalli; il quale dovrà situarsi nella Villa di Stow in Inghilterra, Luogo di Delizia di Milord Temple».

Il ventunenne Grenville era nipote di lord Temple. Durante il suo viaggio in Italia del 1744 decise di acquistare alcuni pezzi di antichità dopo aver visitato lo studio di Piranesi⁵⁴. Negli archivi di Stowe depositati alla Huntington Library, tuttavia, ci sono solo una nota in merito sullo scultore James Lovell che ricevette un pagamento nel 1776 per «assisting in Piercing the Plaster for Chimney Piece» nella State Drawing Room, e una nota del '77 per l'acquisto di marmo necessario al camino⁵⁵. Questo camino non corrisponde ad alcuno di quelli rappresentati nelle *Diverse maniere...*, ma piuttosto è simile a una serie di schizzi piranesiani⁵⁶.

Attraverso la corrispondenza degli Arundell, si viene a conoscenza che altri pezzi di camini erano stati spediti da Roma in Scozia: potrebbero essere quelli di Gorhambury nell'Hertfordshire, attribuiti dal Watson a Piranesi. Infine, da una lettera del quinto conte di Carlisle a George Selwyn del 29 giugno 1768, si scopre che un altro camino era stato spedito da Roma al Castello di Howard, dove non è più rintracciabile⁵⁷.

Soffermiamoci su quelli di Gorhambury. Quello della Drawing Room ha al centro una scena dionisiaca con un satiro che sfama un agnello e in alto, a destra, un medaglione con Mercurio e Minerva. È sormontato da due vasi descritti nella collezione piranesiana del 1778. Quello della Library, restaurato nell'Ottocento, presenta al centro il sacrificio di Ercole. L'attribuzione a Piranesi di questi due pezzi risale a Charlotte Grimston: «The Chimney Pieces in the Library and Drawing Room are antiques, and were arranged by Piranesi. That in the Drawing Room is particularly admired, the entablatures are of Rosa Antico and cost £. 500»⁵⁸. È una attribuzione ripresa nel 1933 da John C. Rogers⁵⁹ e parzialmente ribadita nel 1973 da Rieder sulla base dei disegni della Pierpont Morgan Library. Rieder, comunque, sostiene che «While there are obviously numerous differences between this drawing [si riferisce a uno schizzo piranesiano della Morgan Library, N.d.A.] and the drawing-room chimney-piece at Gorhambury, it can at least be said that he is here creating an object of similar form»⁶⁰. I camini di Gorhambury, o forse gli schizzi, non giunsero in Inghilterra attraverso James Buknall Grimstin, responsabile della

⁵⁴ Per una ricostruzione più dettagliata si veda J. Scott, «Another Chimney Piece by Piranesi», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., p. 51 e sgg.

⁵⁵ Si veda M. McCarthy, «James Lovell and his Sculptures at Stowe», *The Burlington Magazine*, aprile 1973.

⁵⁶ Ci riferiamo, in particolare, ai disegni n. 73, 74, 75 e 77 della raccolta G.B. Piranesi, *Drawings in Pierpont Morgan Library*, cit.

⁵⁷ Cfr. H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, cit., «Appendici», pp. 353-354.

⁵⁸ C. Grimston, *The History of Gorhambury*, London 1821, p. 90.

⁵⁹ «These chimney-pieces are attributed to Piranesi», J.C. Rogers, «The Manor and House of Gorhambury», in *St. Albans and Hertfordshire Architectural and Archeological Society Transaction*, 1933, p. 93.

⁶⁰ W. Rieder, «Piranesi at Gorhambury», *The Burlington Magazine*, London 1973, CXVII, n. 870, pp. 582-591. W. Rieder, «Piranesi's Diverse Maniere», *The Burlington Magazine*, London 1973, CXV, n. 842, pp. 309-317.

decorazione del palazzo, che viaggiò a Roma dal novembre del 1771 al 18 gennaio 1772 e conobbe Piranesi⁶¹. Si devono, invece, probabilmente alla moglie Harriet e a suo fratello Edward Walter, in viaggio in Italia tra il 1769 e il 1771. A loro sono dedicate numerose antichità della raccolta *Vasi, candelabri, cippi*.

Anche due dei tre vasi sulla mensola di questo camino sono passati per le mani di Piranesi. Quello alla destra, con divinità e baccanti e conosciuto con il nome di *Menalaus*, venne acquistato in Italia dai coniugi Walter e trasferito nella loro villa di Berry Hill⁶². Identica destinazione prese il secondo, così descritto nella didascalia che ne accompagna il disegno nella raccolta del 1778: «Vaso antico di marmo ornato di vari intrecci di fronde e festoni. Si vede in Inghilterra presso il Signor Cavaliere Edward Walter nella sua villa a Berry Hill nella Contea di Surry».

Ma ciò che convince dell'origine piranesiana anche di parte dei camini è la dedicatoria al cavaliere Edward Walter che accompagna alcuni vasi sempre della raccolta *Vasi, candelabri, cippi*: «I diversi avanzi di opere antiche, che si vedono disposti in alcuni Camini del mio Museo sono stati da me ivi collocati con simmetria tale, che il Lavoro antico forma una connessione che fa sembrare il tutto provenire dalla stessa antichità. E avendone Voi o Signore di due di essi fatta la scelta per uso e adornamento dell'abitazione di vostra Villa di Berry Hill nella contrada di Surry, avete con tale acquisto dimostrato d'averne approvato la loro composizione. Avete poi voluto non solo acquistare le mie opere sin'ora pubblicate, ma anche qualche altro pezzo di antichità del mio Museo, per cui vi siete caratterizzato appresso di tutti per uomo di gusto. Perciò è, o Signore che vi dedico questo Tripode e unisco ancora agli altri monumenti che nella presente raccolta ho dedicato alla Vostra famiglia cotanto amante delle belle arti. In atto d'Ossequio il Cavaliere Gio. Batta. Piranesi»⁶³.

James e Harriet Bucknall si trasferirono da Berry Hill a Gorhambury nell'ottobre del 1784. Ci sono riferimenti nei libri contabili di Gorhambury che riportano l'installazione di pezzi di camino nel 1781 e nel 1784.

⁶¹ Vedi W. Rieder, *op. cit.*

⁶² Countess of Verulam, «James Bucknall third Viscont Grimston», in *St. Albans and Hertfordshire Architectural and Archeological Society Transaction*, 1935, p. 295. Si legga, a maggior conferma, la didascalia che accompagna il disegno di questo vaso nella raccolta del 1778: «Vaso cinerario antico. Nel corpo di esso si vedono Divinità, e Baccanti che lo circondano. Si vede in Inghilterra presso il signor Cavaliere Edward Walter nella sua villa a Berry Hill nella contea di Surry».

⁶³ G.B. Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi...*, cit.

CAPITOLO III

DESTRUTTURAZIONE DELLO SPAZIO ARCHITETTONICO E RISEMANTIZZAZIONE DELL'ICONOGRAFIA ANTICA

La dissoluzione dello spazio

Ambiguità, dissimulazione, travisamento della geometria e del linguaggio classico dell'architettura: sono i paradigmi della decostruzione spaziale attuata da Piranesi nelle *Carceri* (1745) e nel *Campo Marzio* (1762).

La straordinaria attualità decostruttiva, ermeneutica e l'uso decontestualizzato dell'antico che caratterizzano le *Carceri* e il *Campo Marzio* fanno di questi episodi il punto di partenza della dissoluzione del «fondamento» in architettura e segnano l'avvio della stagione degli sperimentalismi. Sono questi percorsi narrativi spaziali, più che l'intervento di risemantizzazione archeologica del priorato, che collocano il contributo di Piranesi nel filone criticista della costruzione postclassica dell'architettura, erede degli sperimentalismi cinquecenteschi e secenteschi (da Michelangelo a Wren) e «padre nobile» di alcuni fondamenti delle contemporanee sperimentazioni di dissoluzione del linguaggio classico: da quella storicistica postmoderna a quella decostruttiva dello spazio «euclideo».

Alcuni di questi aspetti sono già stati posti in luce dalla lettura di Manfredo Tafuri, che mira però soprattutto a sottolineare il nesso tra immaginazione e utopia¹, riscontrabile particolarmente in quel caratteristico aspetto della riflessione illuministica e piranesiana sull'architettura di formulare ipotesi più che fornire soluzioni.

Le *Carceri* e il *Campo Marzio* denunciano l'irriducibilità della logica spaziale alla logica della Storia e della Ragione. La disillusione sulla reale continuità del discorso storico è costante in Piranesi, ed è all'origine di altri lavori, come le *Vedute di Roma* (1745-1778) e *Le Antichità romane* (1756), testimonianze della fine di un progetto di storia come eredità, frutto di qualcosa che si è spezzato e può essere recuperato solo come scarto. Dissoluzione della Ragione in uno spazio come luogo della violenza interdetto al discorso (*Carceri*) e come disseminazione di senso (*Campo Marzio*), disgiunzione tra referente, significato e significante.

Polverizzazione del senso, dunque, come metodologia per fuggire all'angoscia dell'influenza; progetti di radicata violenza antiumanistica, dove l'architettura ci parla dell'assenza di senso solo nel momento in cui si accetta che essa non dia sen-

¹ M. Tafuri, «G.B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'», cit. Le stesse tesi sono riprese in Id., *La sfera e il labirinto*, cit.

so e che si riformuli a partire dalla coscienza individuale, ma non al servizio dell'individuo e dell'archiprogetto, né al servizio dell'uomo.

Le *Carceri*, epifania della crisi dell'oggetto architettonico, esempio di distruzione della scatola abitativa del «codice classico»: qui sono già in atto gli sfalsamenti dei piani, la ridefinizione dei pieni-vuoti, l'elusività dei percorsi (passerelle che non conducono o che frantumano gli spazi, uso delle spirali, volte che sembrano gusci) e la confusione-compenetrazione tra interno ed esterno², già annunciata in alcuni schizzi di scenografie fantastiche³.

Nelle *Carceri* viene destabilizzato l'ordine ieratico, sepolcrale dell'architettura. Dilatando lo spazio al suo limite, Piranesi inscena un dialogo tra anarchia dell'interiorità ed eccentricità dell'involucro. Nei termini del linguaggio di Derrida, ci troviamo di fronte a «un montaggio narrativo di una grande complessità che fa esplodere al di fuori il racconto che le mitologie contraevano o cancellavano nella presenza ieratica del monumento per la memoria»⁴. Nelle *Carceri* Piranesi mostra chiaramente che la geometria euclidea, i solidi semplici e le modularità non rappresentano il fondamento della grammatica architettonica. «È evidente» scrive Ulya Vogt-Goknil a questo proposito «la rottura definitiva dell'artista con le leggi della prospettiva centrale. Il Piranesi non sposta soltanto il punto di osservazione del quadro, ma adotta addirittura parecchi punti di osservazione, facendo così letteralmente crollare lo spazio euclideo»⁵. La violenza antiprospectica e antisimmetrica, la volontà di non determinare spazi chiusi ma incontri narrativi tra elementi disomogenei evidenziano l'abbandono della tradizione albertiana della *concinnitas*, come insieme armonioso di parti a cui «nulla si può aggiungere o sottrarre», e anche di quella vitruviana: quale *utilitas* nelle *Carceri*? E quale *firmitas* nel loro sproorzionato gigantismo? E quale *venustas* in un progetto che procede per agglutinazioni, prove, slittamenti, proprio come succederà nel cantiere del priorato? Nelle *Carceri* come nel *Campo Marzio*, ma come anche nel *Parere*, è la variazione la tecnica di sopravvivenza che sfugge all'esercizio di potere dello stile e delle categorie estetiche vitruviane e albertiane.

Variare per progettare il nichilismo, tradire la tradizione, tradurla in un «altro». Per questo siamo di fronte a distorsioni spaziali, a una «ermetica frantumazione dell'*ordo* architettonico. Va posto subito in chiaro che tutto quel frazionare, distorcere, moltiplicare, scomporre, al di là delle reazioni emotive che può sollecitare, altro non è che una prima critica *al concetto di luogo*, fatto con gli strumenti della comunicazione visiva»⁶. Del resto, come rileva anche Tafuri, sin dalla *Prima parte di Architetture e prospettive* (1743), «Piranesi presenta organismi che fingono una loro centralità senza raggiungerla»⁷. Ogni fonte è polverizzata: i riferimenti al car-

² Ad esempio, *Carceri*, tavole II e IX.

³ Si veda, ad esempio, la scenografia fantastica del 1744 circa a Parigi, Collezione della Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement.

⁴ J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987 (tr. it. in *Estetica dell'architettura*, a cura di P. Panza, Milano 1996, p. 270).

⁵ U. Vogt-Goknil, *Giovanni Battista Piranesi's «Carceri»*, Zürich 1958, p. 24 e sgg.

⁶ M. Tafuri, «G.B. Piranesi: l'architettura come utopia negativa», cit., p. 92.

⁷ *Ivi*, p. 93.

cere Mamertino, alle invenzioni di Juvarra, Bibiena, Valeriani sono distorte. La filologia s'incontra con la passione che la sottrae al dominio dello spazio storico come reale.

Nello spazio di queste prigioni, fatte di scale che non portano da nessuna parte⁸, di volte che non sostengono, di enormi spazi che non sono stanze, si riflette anche la storia di un'anima, scaturigine di questa complessa decostruzione spaziale. Lo stato di un'anima caratterizzato da senso di anarchia, incompienza, ansietà, senso del peccato. Questo stato ha anche un riferimento archetipo che è sia psicologico che spaziale, quello del labirinto. E le *Carceri*, infatti, altro non sono che riattualizzazione dell'archetipo del labirinto e della foresta, del disorientamento di fronte allo smarrimento della Ragione, dell'angoscia dell'occlusione, del terrore claustrofobico. Sono espressione spaziale di quelli stessi stati d'animo che, secondo la lettura di Aldous Huxley, si ritrovano nell'opera di De Quincey, nel «luxurios inferno» descritto da Beckford nel «Vathek», nei personaggi delle opere di Kafka⁹. Le *Carceri*, dunque, non sono opere di denuncia che inneggiano alla liberazione annunciata dalle riforme illuministiche (che senso conferire, altrimenti, alla rappresentazione di macchine inutili che sono semplici suggestioni di tortura?), ma, in primo luogo, «expression of obscure psychological truths»¹⁰. Non un soggetto storico o della vita sociale, non un disegno della macchina carceraria alla Bentham, ma uno stato dell'anima mostrato con un lavoro sullo spazio. Stato così descritto da Huxley: «to acedia and confusion, to nightmare and angst, to incomprehension and a panic bewilderment»¹¹. Stato espresso anche con l'insistenza del tema del labirinto dedalico e della scala a spirale, simbolo, quest'ultima, della coscienza che sprofonda in se stessa, dell'eterno ritorno¹², del nichilismo espresso.

Nel *Campo Marzio* la stessa perdita di senso si rinnova nell'annuncio dello spazio come traccia, come scrittura (*graphé*) che non può essere ricondotta alla presenza, specie quella dell'uomo. Opera d'arte come traccia e traccia come origine della *différence*. È nel neomanieristico *Campo Marzio* che «la metafora dell'universo-macchina, preannunciato nelle *Carceri*, si esplica e si articola integralmente... Il dissolversi della forma tocca nel Campomarzio [...] la struttura urbana. Rimane, certo, l'ulteriore copertura storicistica. Ma, come vedremo, Piranesi anche nel Campomarzio [...] la usa come arma a doppio taglio: tocca sia la storia in quanto principio di valore e strumento di azione, che il concetto stesso di città»¹³.

Dunque, nel *Campo Marzio* i luoghi della storia romana si dispiegano come *folies*: il problema è di dislocazione linguistica. Lo spazio è dislocato, distorto, disarticolato secondo la logica dello spostamento, della sineddoche e della metonimia. È *puzzle* di frammenti. «Tutta la zona compresa fra il Tevere, il Campidoglio, il Qui-

⁸ Ad esempio, *Carceri*, tavole VII e XIV.

⁹ A. Huxley, *Prisons*, London 1949, pp. 16-17.

¹⁰ *Ivi*, p. 18.

¹¹ *Ivi*, p. 21.

¹² Vedi L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris 1966 e, più in generale, G. Poulet, «Piranèse et les poètes romantiques français», *La Nouvelle Revue Française*, XIII, 1966, p. 666 e sgg. e XIV, p. 849 e sgg.

¹³ M. Tafuri, «G.B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'», cit., pp. 101-102.

rinale, il Pincio» scrive Tafuri «è configurata secondo un metodo di associazione arbitrario, il cui principio di aggregazione esclude ogni organicità»¹⁴. Quando poi sono riconoscibili assi, griglie e allineamenti, questi sono solo funzionali all'esaltazione del frammento.

Il *Campo Marzio* diventa così manifesto meta-architettonico. È operadislocazione privata del concetto, del *constructum*, della costruttibilità, che si rifiuta di avere un senso ascrivibile all'ordine enciclopedico per manifesta assenza di *arché* (come confrontare l'architettura del *Campo Marzio* con la voce «Architectura» dell'*Encyclopédie* redatta da Blondel?) e di *telos*. È segno manifesto dell'impossibilità di coniugare formalismo e semantica, perché è in scena la disseminazione del segno, eterotopia, carnevizzazione semantica. Disseminando e frantumando i modelli tipologici, Piranesi li ridicolizza. La regola è data dall'eccezione.

Nel *Campo Marzio* Piranesi mette in scena il doppio di una Natura (ancora la Foresta) non ridotta a Cultura (il Giardino). Foresta, anche di segni, replicata in una città senza *ordo*, *orlo* e senza *principium individuationis*¹⁵. Cosa serve riprogettare quella Roma se non per rivendicarne l'assoluta indipendenza dell'ordine spaziale dalla logica della Ragione? Lo spazio si dà come occupazione e disposizione, ma non in vista dell'abitare. Non abitare per costruire e neppure costruire in vista del dimorare. È spazio senza luogo, privato della fiducia nell'uomo. Spazio non gerarchizzato, anarchitettonico.

Le parole chiave sono quelle della disgiunzione, non coincidenza. L'insieme è figura di un puzzle, di un campo magnetico, l'esito di un lancio di dadi. È satira della tipologia tardobarocca, ma anche di un progetto come narrazione compiuta: sono brani in negativo, non imposizione di una trama ma pura trama-tessitura, richiesta di un linguaggio. È un progetto che procede per successive agglutinazioni: nulla è predeterminato. In quanto *chance*, le tavole del *Campo Marzio* gettano avanti di volta in volta la loro possibilità d'essere senza origine e senza *telos*. Soprattutto al di fuori della sacralità del linguaggio e della storia: è il soggetto che negativizza archeologia e tipologia per esplorarne nuove possibilità in un banchetto segnico. La variazione appare qui davvero, quasi come premessa delle tesi del *Parere* (la non riduzione dell'architettura a un «vil métier où ne feroit que copier»), una tecnica di sopravvivenza. Quello dell'esigenza della varietà è un tema, del resto, presente nella coeva *Della Magnificenza* e, come ricordava anche Tafuri, in alcuni «protagonisti dello sperimentalismo barocco» come Christoph e Kilian Ignaz Dientzenhofer, Bernardo Vittone e Johan Michael Fischer¹⁶.

In definitiva, le *Carceri* sono magnificenza senza significato, così come il disseminamento segnico del *Campo Marzio* è senza significato. Con queste opere, Piranesi ha frantumato lo spazio architettonico, quello della scena d'angolo appresa dai Bibiena, quello della città come *ordo*, quello che Calvesi ha definito lo spazio

¹⁴ *Ivi*, p. 103.

¹⁵ Su queste interpretazioni si veda anche M. Cacciari, «Dialettica e tradizione», *Contropiano*, I, 1968, n. 1, p. 133.

¹⁶ M. Tafuri, «G.B. Piranesi: l'architettura come "Utopia negativa"», cit., p. 113.

«morale» della storia. Lo spazio urbano del *Campo Marzio* non è in realtà più praticabile di quello delle *Carceri*. È deriva del segno, carnevalizzazione dell'architettura.

Cantieri a Roma e incarichi

Quando, nel 1764, il cardinale Giovan Battista Rezzonico affidò a Piranesi l'incarico di risistemare il complesso del priorato, l'architetto veneziano si trovava al culmine della sua riflessione storico-teorica e della sua polemica militante. Gli veniva pertanto offerta una straordinaria opportunità per inverare, nella pratica, le sue posizioni teoriche e il suo disegno storico. Era anche l'occasione per smentire il caustico Vanvitelli, che in una lettera inviata al fratello il 2 febbraio di quello stesso anno aveva scritto: «È un fenomeno particolare che il pazzo Piranesi ardisca far l'architetto; solo dirò che non è mestiere da pazzi»¹⁷. L'incarico affidatogli fu una scommessa di Giovan Battista Rezzonico, in quanto Piranesi, come lui stesso ricorda nella dedica delle *Diverse maniere d'adornare i cammini*, non aveva sino allora maturato una particolare esperienza architettonica. Aveva realizzato solo i progetti per l'abside del Laterano e contribuito alla decorazione di alcuni interni del Campidoglio e del Quirinale¹⁸.

L'incarico che gli veniva affidato si inquadra invece in quella politica di difesa degli ordini religiosi e nobiliari intrapresa dal fratello di Giovan Battista, Carlo Rezzonico (salito al soglio pontificio nel 1758 con il nome di Clemente XIII), e nella politica di avvicinamento dell'ordine di Malta, proprietario del complesso del priorato, con la Repubblica di Venezia, perseguita dal gran maestro Emanuele Pinto da Fonseca grazie alle sue buone relazioni con monsignor Valenti¹⁹, cardinale vaticano amante delle arti e amico del Bottari, e con la famiglia Rezzonico.

Si trattava, inoltre, di anni ancora favorevoli per l'attività edilizia romana; dopo gli sventramenti dell'età di Sisto V e Paolo III la città andava arricchendosi di nuovi scenari e dava vita ai primi tentativi di recupero dei grandi monumenti del passato. Villa Adriana era un cantiere a cielo aperto, gli acquedotti venivano riesplorati mentre la chiesa dei Santi Apostoli era stata ricostruita. L'elenco dei restauri non si ferma qui: nel '22 Carlo Gimach aveva restaurato Santa Anastasia, Tommaso de Marchis Sant'Alessio, il Fontana i Santi Apostoli, l'Aringucci la chiesa dei Santi

¹⁷ L. Vanvitelli, *Lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazullo, Galatina 1977, vol. III. La lettera è stata scritta in occasione dell'incarico ricevuto da Piranesi per la sistemazione della tribuna di San Giovanni in Laterano (non realizzato).

¹⁸ Nella dedica al cardinale Giovan Battista Rezzonico scrive: «L'approvazione di cui avete onorato e i disegni impostimi dal Santissimo Padre pel compimento della Basilica Lateranense; e quei che ho lavorato per ornamento delle vostre stanze [al Quirinale], e pel Senatore, vostro fratello [al Campidoglio], ma soprattutto l'approvazione data a quanto ho fatto sull'Aventino in quel vostro Gran Priorato da voi con magnificenza degna del vostro nobil animo, rinovato anziché restaurato...», G.B. Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i cammini*, cit., dedica.

¹⁹ Si veda A. Berti Frassoni, *Il sovrano militare ordine di San Giovanni in Gerusalemme detto di Malta*, Roma 1929, *ad vocem*: «Emanuele Pinto da Fonseca».

Cosma e Damiano, Passalacqua e Gregorini Santa Croce in Gerusalemme. La metodologia di questi interventi presenta caratteristiche ricorrenti, sintetizzate così da Rodolfo Lanciani: «Una guaina di muratura chiude le colonne della navata dentro grossi pilastri ben imbiancati; iscrizioni, rivestimenti di marmo scolpiti, pavimentazioni cosmatesche, tutto ciò scompare per far posto ai mattoni; le finestre sproorzionatamente ingrandite inondano di luce... un soffitto a volta rimpiazza le belle strutture di cedro; il pennello dell'imbianchino passa sugli affreschi del XIV secolo»²⁰.

In questo quadro di consolidata attività e metodologia edilizia, Piranesi fu chiamato ad elaborare per il priorato soluzioni per la ridefinizione di due spazi caratteristici dell'architettura del tempo: quello di una chiesa a navata unica e quello di uno slargo da trasformare in piazza. Entrambi i temi erano già stati affrontati a Roma nell'ambito della generale riforma urbana intrapresa da Sisto V, ma si trattava di esempi sproorzionati rispetto alle contenute dimensioni del priorato.

Sproorzionato, per dimensioni, importanza e complessità era anche il maggior esempio di cantiere di restauro strutturale di allora: quello della cupola di San Pietro, sulla quale, dal 20 settembre 1742²¹ si era aperto un dibattito sui motivi che avevano causato la fessurazione della calotta, arricchito dai pronunciamenti dei maggiori matematici dell'epoca²².

Il matematico Giovanni Poleni, che fu chiamato a coordinare l'intervento di cui Vanvitelli fu il responsabile di cantiere, propose di «inzeppare» con mattoni e cunei di ferro le fessurazioni, di ristuccare e rintonacare le parti lesionate «sicché coll'aggiunta dell'abbellimento divenisse il ristauo in tal parte perfezionato»²³ e di rafforzare la cupola con cinque cerchi di ferro. Sebbene di diverse proporzioni per complessità strutturale e rilevanza architettonica, alcuni dei metodi utilizzati in questo «cantiere di restauro» si ritrovano in quello del priorato.

Se questi sono lo scenario e alcune metodologie di cantiere allora diffuse, per quanto riguarda la concezione formale dell'intervento era logico attendersi che Piranesi cercasse d'inverare nel manufatto da risistemare alcuni principi che andava elaborando; in particolare, quello dell'interconnessione tra i linguaggi archeologici e la loro rimanipolazione-trasformazione creativa. Questo, come ricorda anche Paolo Melis a proposito del progetto per la *Pianta di un Ampio Magnifico Collegio*, era peraltro un aspetto non estraneo all'architettura del tempo, che andava sempre più materializzandosi in «terreni di confronto tra l'architettura stessa e la storia»²⁴.

²⁰ R. Lanciani, *La distruzione di Roma antica*, Milano s.d., p. XIX.

²¹ A questa data si può far risalire l'inizio del lungo dibattito aperto sulle modalità d'intervento alla cupola michelangiolesca, perché in questa occasione si costituì una commissione (composta da monsignor Olivieri, Luigi Vanvitelli, il matematico Crispi e il geometra Giacomelli) per visitare la fabbrica. Per tutto il dibattito si veda G. Poleni, *Memorie storiche della gran cupola del Tempio Vaticano*, Padova 1748 e, più in generale, P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, cit., p. 143 e sgg.

²² Tra questi, oltre al fiorentino Poleni, i padri Le Seur, Jacquier, Boscovich, Ravaglia e il matematico Santini.

²³ G. Poleni, *op. cit.*, p. 290.

²⁴ P. Melis, «G.B. Piranesi: un 'Ampio magnifico collegio' per l'architettura. Intenzionalità iconologica in un documento storico dell'illuminismo», *Psicon*, n. 4, II, luglio-ottobre 1975, p. 89.

Piranesi sviluppa questo rapporto tra architettura e archeologia privilegiando il confronto con i luoghi di sepoltura, in linea con la tradizione romana dei vari Boldetti, Marangoni e, naturalmente, Bottari²⁵. La *Pianta di un Ampio e Magnifico Collegio* del 1750, esemplata su quella del Mausoleo di Augusto pubblicato nel secondo tomo delle *Antichità Romane* del 1756, testimonia la profondità e la costanza dello studio di questo rapporto²⁶. «A Piranesi», ricorda Paolo Melis, «preme con questo *Collegio* sottolineare, nell'ambito del classicismo in crisi, la mancata *correspondance* tra spazio tipologico e tempo storico, tra architettura e storia, tra progetto e realtà storica. È un monito rivolto ai suoi contemporanei, a ritrovare al più presto questa forma di *correspondance*»²⁷. Ma anche qui, non spazi o elementi privilegiati ma tutti gli spazi dell'architettura classica trovano posto nella pianta piranesiana, che diventa parzialmente leggibile come «tavola sinottica» risemantizzata di portici, scalinate, anditi, atri, vestiboli, tablini, logge, fontane, efebei, esedre, pinacoteche, gallerie, biblioteche, giardini. Una risemantizzazione che avviene per contiguità di spazi, per montaggi successivi: anche il *Collegio* può essere interpretato come un «non-finito» nel senso che i suoi spazi possono essere costantemente moltiplicati. L'intenzione piranesiana, dunque, è esplicita sin dagli anni Cinquanta: tutti gli elementi dell'architettura antica possono essere riutilizzati per conferire significato a una architettura nichilista.

Ulteriore conferma della costanza di questo rapporto tra architettura e archeologia ispirato a una logica di travisamento è data dalle *Carceri* e dal *Campo Marzio*, è ripresa nell'introduzione ai *Trofei di Ottaviano Augusto* del 1753 e successivamente ribadita nelle *Antichità romane* del 1756, dove è esplicito il riferimento all'utilità dello studio degli antichi sistemi costruttivi e decorativi per la progettazione della nuova architettura: «La semplice esteriore osservazione degli avanzi delle antiche magnificenze di Roma è bastata a riformare negli ultimi tempi l'idea del buon gusto dell'Architettura... si debbono veramente imputare di trascurataggine e di stupidità i nostri Architetti, nell'averne tralasciate le perquisizioni a fondo, colle quali si sarebbe ristabilita la gravità e la maniera più soda di fabbricare, che (mi sia lecito dirlo) peranco si desidera negli moderni edifici»²⁸.

Sono questi, del resto, gli anni della ricerca piranesiana sull'antico, come lo stesso ricorda nelle *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*: «Mi è bisognato andare ad esaminare i monumenti sulla faccia dei luoghi, disegnarli, far de' giri per tutta Roma, leggere e attentamente consultar gli scritti degli Storici; e tutto ciò fare con delle spese che non ho risparmiate...; la sola gran Tavola, ove si dimostra l'andamento degli Aquedotti di Roma Antica non ha richiesto da me meno di sei mesi»²⁹.

²⁵ W. Oechslin, «L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse», in *Piranèse et les Français*, cit., p. 399 e sgg.

²⁶ Nel Taccuino A del Fondo Campori della Biblioteca Estense di Modena ci sono due schizzi in pianta del Magnifico Collegio. Si veda: A. Cavicchi, S. Zamboni, «Due 'Taccuini' inediti di Piranesi», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., p. 191.

²⁷ P. Melis, *op. cit.*, p. 97.

²⁸ G.B. Piranesi, *Antichità romane*, Roma 1756, Prefazione.

²⁹ Id., *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*, Roma 1757, p. VII.

Sino al '61, questo sforzo si svolge su un piano solo documentario, descrittivo e reinterpretativo nelle *Carceri* e nel *Campo Marzio*. La sua ricerca è sviluppata sui luoghi tipici dell'archeologia romana: Villa Adriana, con i disegni di Sangallo e Borromini; il Palatino, con gli studi di Francesco Bianchini e del Rancoureuil e la «columbaria» della via Appia, con le pubblicazioni di Gori e Bianchini del 1727. «Columbaria» che, con il nome «Camera de' Liberti», trova posto nella *Prima parte di architetture e prospettive* del 1743³⁰.

Solo dal 1761, con il *Campo Marzio* e il *Della Magnificenza*, l'aspetto interpretativo in chiave decostruttiva sbaraglia la ricerca archeologica, e l'ordine romano diventa fonte d'ispirazione dello stile «all'antica». Ciononostante la ricerca archeologica persiste con un suo cammino autonomo: l'architettura romana continua ad essere studiata nelle sue peculiarità, tanto che lo studio di alcuni elementi del cantiere romano si fa più analitico. È il caso, ad esempio, delle ricerche sulle condutture intraprese sulla base degli studi di Frontino, che trovano spazio nel saggio *Delle cautele usate dagli antichi nella concessione e distribuzione delle acque*³¹.

La singolare posizione di Piranesi rende difficile trovare analogie tra l'intervento condotto al priorato e precedenti cantieri di rilevanza archeologico-ornamentale. Anche un intervento come quello realizzato nel giardino di Villa Albani da Carlo Marchionni (1702-1786) è imparagonabile. L'architetto anconetano aveva progettato per il cardinale Alessandro Albani una residenza suburbana pochissimo adatta ad essere abitata, ma affascinante luogo di passeggio con un parco arricchito di tesori sul modello di Villa Adriana. Tra questi, un tempietto diruto «posto pittorescamente su di un alto podio sopra uno specchio d'acqua che liberamente ripropone il tempio alle Fonti del Clitunno»³². Questo tempietto è in ricco ordine corinzio, introdotto da due imponenti urne cinerarie che contornano il basamento squadrato sul quale si eleva il tempio quadrato, con un pronao su ciascun lato, di cui due completamente diruti per simulare l'antichità. Ma, pur in presenza di questo riferimento colto (1756-1763)³³, Piranesi non appare interessato ad esplorare il tema della rovina d'invenzione. Al priorato, infatti, preferisce dar corso alle tesi «trasgressive» del *Parere* più che alla sua ventennale ricerca archeologica.

³⁰ È noto anche il suo interesse per il Palatino. Ricorda il Guattani: «non lasciò mai di portarvisi il più coraggioso investigatore delle antichità che vedessero il nostro, ed i passati Secoli, il fu Cavalier Gio. Battista Piranesi, che ad onta d'una eccessiva gelosia del proprietario [l'abbé Rancoureuil], mandò di notte alla sfuggita abili persone a disegnare quei luoghi non senza evidente pericolo della vita», G.A. Guattani, *Monumenti antichi inediti*, vol. I, Roma 1785, p. 5.

³¹ Detto saggio costituisce la seconda parte dell'opera *Le rovine del castello dell'Acqua Giulia*, Roma 1761.

³² A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino 1988, p. 39.

³³ Essa diventerà un modello per alcuni aspetti dell'architettura del revival. Di pochi anni posteriore a questo intervento, sarà, ad esempio, l'operazione condotta per lord Lyttelton nel giardino di Hagley da James Stuart, detto l'Ateniese per le sue *Antiquities of Athens*.

L'abside del Laterano

L'intervento al priorato, che nella piazza, in facciata e nell'altare di San Basilio si sviluppa nella direzione dell'abbandono del segno architettonico, è caratterizzato anche da uno sperimentalismo cinquecentesco che, come ricorda Tafuri³⁴, ritroviamo nei coevi progetti per l'abside di San Giovanni in Laterano e, prima, nella *Pianta di un Ampio e Magnifico Collegio* e nel *Campo Marzio*. Questo sperimentalismo, che si sforza di infrangere il linguaggio della tradizione forzando il travisamento del classicismo, trova un precedente nell'intervento a Sant'Ivo e nei progetti per la trasformazione del Laterano di Borromini.

Un primo rapporto tra l'intervento al Laterano di Borromini (dal 1647) e quello di Piranesi al priorato riguarda il dato di partenza: entrambi gli architetti sono chiamati dal Vaticano a un intervento di carattere pratico – com'è quello di consolidamento e aggiornamento di una struttura vetusta – e da condurre in breve tempo. In entrambi i casi Borromini e Piranesi compiono uno scarto nei confronti della tradizione attuando un «clinamen» semantico nei confronti della preesistenza, che diventa luogo delle reliquie su cui innestare una «poetica del travisamento».

Un altro elemento comune è l'uso di insegne e stemmi come elementi-traccia del percorso sacrale (sia nella piazza che nella navata), che si sommano al valore di reliquie assunto dalle semicolonne preesistenti quando non dei sepolcri o delle lapidi (traslate al priorato), che vengono ricuciti nel nuovo contesto.

Alcuni di questi elementi di carica sperimentale si ritrovano anche nei progetti proposti da Piranesi per la realizzazione della nuova abside di San Giovanni in Laterano. Sebbene nessuno di questi progetti sia stato realizzato, sono rimasti a nostra disposizione 23 dei 25 disegni che nel 1767 l'architetto veneziano donò a Giovan Battista Rezzonico, nipote del papa Clemente XIII, che gli aveva affidato l'incarico nel 1763³⁵. Le proposte presentate da Piranesi sono orientate verso una progettazione che si armonizza con la già «sperimentale» preesistenza borrominiana (si noti, ad esempio, la ripresa dell'ordine gigante delle lesene nella terza tavola della raccolta presentata al Rezzonico)³⁶. Tuttavia, in particolare nei progetti per l'altare, i riferimenti delle sue proposte sono arricchiti dalla trasfigurazione di elementi archeologici e alla luce della tradizione veneta e piemontese: si possono riscoprire echi di Palladio, Longhena e, in misura minore, Guarini e Juvarra.

Le proposte elaborate per l'altare – come nel priorato elemento nodale della sua proposta – ruotano intorno a due variazioni: quella di una zona presbiteriale senza ambulacro, con esedra, presbiterio e tribuna, e quella, più complessa, con esedra, presbiterio, ambulacro e tribuna.

³⁴ M. Tafuri, «Borromini e Piranesi: la città come 'ordine infranto'», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, cit., p. 90.

³⁵ Questi disegni, conservati alla Avery Library della Columbia University di New York, sono stati raccolti da Dorothea Nyberg in G.B. Piranesi, *Drawings and etchings at Columbia University*, New York 1972. La facciata orientale del Laterano era stata ridisegnata nel 1736 dal Galilei.

³⁶ G.B. Piranesi, *Drawings and etchings*, cit., p. 21.

Per la prima soluzione Piranesi elabora due progetti caratterizzati da una cappella absidale leggermente sfondata e sollevata da alcuni gradini sopra il piano del presbiterio e da due o quattro porte laterali che interrompono l'emiciclo dell'abside. Alcuni tradizionali motivi decorativi, quali le ghirlande intrecciate o le insegne papali e gentilesche, sono gli stessi che ritroveremo dislocati al priorato.

Il primo progetto che adotta la seconda soluzione³⁷, strutturalmente e morfologicamente inapplicabile al priorato, condivide però con questo la presenza di una fonte di luce esattamente al centro della tribuna dell'ambulacro e di una conchiglia che sormonta la tribuna del presbiterio ed è visibile dalla parte dell'ambulacro. La forte valenza scenografica di questo progetto è resa evidente dalla possibilità di osservare, sopra la cortina della tribuna del presbiterio, la parte superiore del muro della tribuna dell'ambulacro.

Come nella decorazione che sormonta le nicchie laterali del priorato, anche nei progetti per il Laterano è costante il ricorso a cornici ovali (costituite da una ghirlanda) per racchiudere elementi decorativi e l'uso dei monogrammi intrecciati sulla fascia che separa il muro absidale dalla calotta. Fascia sormontata al centro dall'aquila, simbolo della famiglia Rezzonico. Calotta, a sua volta, decorata a spicchi con intrecci di ghirlande, rose, stelle e conchiglie. Nell'arco e nel relativo timpano³⁸, che separano il transetto dall'edicola e dalla tribuna del presbiterio, compaiono molti elementi figurativi che ritroviamo nell'intervento al priorato. Ci riferiamo, in particolare, all'insegna papale collocata al centro del timpano nel mezzo di un ventre di conchiglia contornato da ghirlande e alla presenza intrecciata di torri e aquile (emblema dei Rezzonico) nella fascia sottostante l'arco³⁹.

Nella terza proposta del gruppo di progetti con presbiterio e ambulacro, presentati per il riordino del Laterano, il fulcro della magniloquente organizzazione spaziale è l'altare, compositivamente ispirato alla tradizione piemontese di Guarini e Juvarra. La composizione, molto mossa, dei due candelabri collocati ai lati dell'altare è più legata alla tradizione barocca di quelli progettati, ma non realizzati, per l'altare di San Basilio al priorato, votati a un contenuto più archeologizzante. La mensa d'altare, in forma di sepolcro, richiama invece esplicitamente quella del priorato, come pure l'importanza conferita alla rappresentazione dell'*Agnus dei*.

Ma, mentre in questa proposta l'ordine gigante delle colonne assolve la funzione di separare il presbiterio dall'ambulacro, conferendo visibilità ai due settori che fanno da cornice imponente, ma autonoma, al baldacchino vescovile collocato al termine della navata, nel successivo progetto l'ordine gigante di quattro colonne assume una valenza ornamentale e riproietta nell'abside del presbiterio il baldacchino vescovile di nuovo arretrato nell'edicola. Gli studi relativi a quest'ultima proposta riguardano soprattutto la composizione del baldacchino, sempre a base quadrata ad

³⁷ Si vedano le tavole 6-10 della raccolta G.B. Piranesi, *Drawings and etchings*, cit., pp. 26-36.

³⁸ *Ivi*, tav. 10, p. 34.

³⁹ Secondo Dorothea Nyberg, «The rhythmic articulation of this composition is strongly reminiscent of Bramante's choir of Sta. Maria delle Grazie in Milan (1492). This is another instance of the fact that 'North Italian parallels can easily be multiplied' [Wittkower] – not only in Piranesi's restoration of Sta. Maria del Priorato, but in his contemporary projects for the Lateran as well», *ivi*, p. 36.

eccezione di una proposta a pianta rotonda con sei colonne che lo assimilano a un tempio monoptero. La lunghezza della zona presbiteriale di quest'ultimo progetto è di circa 183 palmi (circa 40 metri), decisamente maggiore di quella delle precedenti proposte di 144 palmi (circa 32 metri), mentre la larghezza resta invariata in tutte le proposte a 166 palmi (circa 36 metri), compreso lo spazio che contiene le scale per salire ai conditori delle reliquie. Tale larghezza è la stessa anche nelle prime due proposte (quelle senza ambulacro) nelle quali inferiore è la lunghezza della zona presbiteriale. Ciò che resta di dimensioni invariate nelle proposte del secondo tipo è il baldacchino-altare collocato al termine della navata o nell'edera. È un quadrato di circa 36 palmi (7 metri e 90 centimetri).

A proposito delle dimensioni si deve ancora sottolineare come l'organizzazione planimetrica di quest'ultima proposta di edera e presbiterio ricalchi parzialmente quella dell'intera chiesa del priorato, creando così una sommaria omologia planimetrica tra parti diverse dell'architettura ecclesiastica. È la dimostrazione che la libertà compositiva non agisce solo nella selezione dei frammenti del linguaggio classico, ma anche nella loro decontestualizzazione. In questo caso, la navata del priorato sta all'edera del Laterano e l'intera zona absidale con i transetti del priorato alla tribuna del presbiterio lateranense. In quest'ultima proposta, le dimensioni della zona presbiteriale del Laterano sono circa 183 palmi di lunghezza per 166 di larghezza, mentre quelle del priorato sono complessivamente 129,5 e 42,3⁴⁰. Tuttavia, ad entrambi gli spazi si accede salendo tre gradini e sia sui lati dell'edera del Laterano che della navata del priorato si alternano nicchie scarsamente profonde a muri pieni. Marcata, nel progetto del Laterano, è la separazione tra l'edera e l'abside del presbiterio, come al priorato quella tra la navata e il presbiterio.

Per quanto riguarda infine i progetti degli altari a baldacchino, il primo⁴¹, con in elevato l'urna che doveva contenere le reliquie dei Santi Pietro e Paolo, si avvicina più di ogni altro a quello di San Basilio realizzato al priorato, sia per la presenza del doppio sepolcro che per la somiglianza della forma e della cornice dell'arca superiore.

Gli ornamenti stranieri del priorato

Mentre nel Laterano l'intervento di rottura e contaminazione del linguaggio spaziale era stato già intrapreso da Borromini, del cui intervento Piranesi si sente ideale e radicale continuatore, al priorato l'architetto veneziano forza l'intervento sulla preesistenza interpretandola come scenario da caratterizzare attraverso la messa in gioco di ornamenti «tutti stranieri»⁴², secondo un procedimento che anticipa logiche di decostruzione linguistica e del *ready-made*. Anche al priorato, come già per il Laterano, Piranesi esprime disinteresse per la sola conservazione della preesistenza,

⁴⁰ La zona absidale del priorato è 59 palmi di lunghezza per 42,3 di larghezza, ovvero 13 metri per 9,30 circa. La lunghezza totale della chiesa del priorato è di 28,5 metri.

⁴¹ *Ivi*, tav. 20. I successivi tre non sono ritenuti da Dorothea Nyberg di sicura mano di Piranesi.

⁴² G.B. Piranesi, *Parere su l'Architettura*, cit.

mostrandosi invece interessato a instaurare una dialettica carica di richiami, allusioni, decontestualizzazioni tra nuovo e antico⁴³.

Questa metodologia solo in senso generico si dovrebbe definire rivoluzionaria. Essa, infatti, è controrivoluzionaria. Come afferma Kaufmann, l'ecllettismo piranesiano costituisce l'estrema difesa del senso tradizionale di una architettura autorale in opposizione alle riformiste e razionali tesi lodoliane e rigoriste⁴⁴. Quella di Piranesi è una estrema difesa del primato della formatività e dell'espressività; non è un caso che, negli stessi anni di questa ricomposizione creativa dei frantumi destoricizzati e ridotti a «cose» tentata al priorato, Piranesi richiami – nel *Parere* e nel *Ragionamento apologetico* – al rispetto per l'armonia dell'insieme e a un «rigore» compositivo ispirato all'ordine della Natura.

Nell'intento di operare questa controriforma in difesa dell'architettura come *Bildung*, Piranesi interpreta la preesistenza più che come luogo della storia come rizoma su cui mettere in scena la storia. La preesistenza assume il ruolo di superficie sulla quale vengono reimpaginati i frammenti del passato secondo quella logica del travisamento, del libero gioco, della *chance* nullificante che abbiamo visto nel *Campo Marzio*.

Questa «logica» è confermata anche dall'estemporaneità di alcune vere e proprie prove di messa in opera di questi ornamenti. La conduzione del cantiere procede, infatti, anche attraverso soluzioni empiriche e prove estemporanee dell'adattabilità di un ornamento. È un'ulteriore manifestazione della «fuga dal metodo» che caratterizza tutto l'operato piranesiano. In più punti del *Libro dei conti* Piranesi accenna a pose in opera di particolari che venivano poi rimossi⁴⁵. L'arma di Pio V nel timpano, ad esempio, è collocata e rimossa per ben due volte⁴⁶.

Questa messa in scena di una pluralità polverizzata e carnevalizzata di antichità diverse sulla preesistenza è al centro dell'intervento al priorato, anche se le spese principali sono sostenute per i consistenti interventi strutturali⁴⁷. Si può ritenere che la competenza per i lavori di quest'ultimo tipo, come il rinforzo ai muri di conteni-

⁴³ Per il Laterano aveva previsto la demolizione dell'abside con i mosaici del Torriti per una soluzione più accordata con la navata borrominiana. A Santa Maria del priorato cancella le tracce degli affreschi medioevali del catino dell'abside, ricostruisce il tetto con la nuova copertura a volta e ridecora completamente l'interno.

⁴⁴ «Piranesi's *Parere su l'Architettura* resembles Algarotti's writings in so far as it is also an apology for conventional architecture and a refutation of Lodoli's doctrine», E. Kaufmann, «Piranesi, Algarotti and Lodoli», *Gazette des beaux arts*, s. VI, a. 97, vol. 46, Paris-New York 1955.

⁴⁵ «Avendo precedentem.te messo in prova sopra la facciata di detta Chiesa diversi capitelli e zoccoli di marmo colla croce simile di marmo che vi era prima tirati con falcone, quali per non farvi buona figura si ricalarono a basso impiegandovi di tempo mezza giornata di un Maestro con quattro garzoni», G.B. Piranesi, *Libro dei conti*, cit., art. 227.

⁴⁶ «Per aver fatto il buco nel muro del timpano del frontespizio fondo p 2,1/2 messovi ed inzeppatovi forte un mozzicone di arcareccio di legno longo p 10, retto all'estremità da altri due puntelli in piede a forma di capra alti l'uno p 18, di piede fermati al traversore di una pontana e dopo al mozzicone sudetto, a cui si è assicurato la taglia per levare di opera l'Arma di marmo di S. Pio Quinto, imbragata con corde e calata a basso a mano col tiro di corda legata in quinto», art. 249.

⁴⁷ Per questi si veda W. Körte, «Giovan Battista Piranesi als praktischer Architekt», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Leipzig 1993, vol. II, *passim* e R. Wittkower, «Piranesi as Architect», in *Piranesi*, Northampton 1961, p. 102.

mento del giardino e alle fondazioni e alla volta della chiesa, il rifacimento delle fodere murarie e l'orditura del nuovo tetto della chiesa, fosse delegata al capomastro Pelosini⁴⁸. Al contrario, gli articoli del *Libro dei conti* e gli schizzi preparatori mostrano come Piranesi fornisse dirette indicazioni sugli interventi decorativi, operativamente condotti dallo scultore Tommaso Righi. Raramente, tuttavia, queste indicazioni si traducevano in disegni di dettaglio. Solo per i pannelli delle steli di piazza dei Cavalieri si sono conservati degli schizzi quasi di cantiere. Per le restanti soluzioni abbiamo solo disegni che presentano motivi iconografici poi realizzati, ma privi di misure⁴⁹.

Il riuso di materiale preesistente, soprattutto travertini e marmi, è un'altra caratteristica dell'intervento. Generalmente, i frammenti ancora in buone condizioni (anche se figurativamente non significativi) venivano rimossi per essere utilizzati nelle parti in vista della nuova fabbrica⁵⁰. Per i pezzi migliori – come cornicioni o mensole – si cercava una reimpaginazione che ne consentisse la visibilità. Si tratta, tuttavia, di collocazioni che tengono sempre presenti gli scopi funzionali: i travertini, ad esempio, vengono reimpiegati per la costruzione dei tre nuovi gradini di accesso all'altare (successivamente sostituiti) o per la realizzazione della mensola del camino per la casa del giardiniere. Talvolta le lastre di travertino venivano disambientate e utilizzate con destinazioni d'uso diverse in altri edifici del priorato⁵¹. I pezzi reimpaginati venivano posti in opera dopo aggiustamenti, tagli e limature che li rendevano adatti alla nuova destinazione. I frammenti più piccoli di materiale riutilizzabile venivano frantumati in cantiere e utilizzati come cocci.

Meticolose e ridondanti sono, in tutto il *Libro dei conti*, le descrizioni degli elementi degli ordini classici, in particolare della base e dei capitelli delle colonne. Ciò conferma che l'attuazione del programma del *Parere* avviene attraverso un piano di libertà compositiva ispirato sì al modello della Natura, ma secondo una logica di decostruzione della sintassi vitruviana che avviene nel rispetto formale degli elementi lessicali, i quali rappresentano una sorta di «fonemi» o unità indecomponibili. Si legga, a questo proposito, la descrizione di una delle semicolonne realizzate nell'abside: «La base attica a piede detta colonna, modanata con imoscapo, tondino, refesso, toro superiore, intacca, scozia, altra intacca e toro inferiore» e, di seguito, quella del capitello ionico «con sua tavola da capo scorniciata con ovolo, intacca ed abbaco, volute sotto detta tavola...»⁵². In queste descrizioni, Piranesi cerca di dare sfoggio della sua competenza di architetto mostrando la conoscenza del linguaggio classico dell'architettura: la descrizione della base attica in toro superiore e inferio-

⁴⁸ È anche il parere di R. Wittkower, *ivi*, pp. 103-104.

⁴⁹ Ci riferiamo, in particolare, al disegno per il pannello della volta e a quello dell'altare che, sebbene completi, furono forse seguiti da esecutivi più dettagliati che servirono al Righi per la decorazione.

⁵⁰ Non sono rare, nel *Libro dei conti*, affermazioni di questo tenore: «per aver stabilito il muro alla rivolta verso la chiesa per cavarvi un pezzo di cornicione antico di marmo salino», art. 660.

⁵¹ È il caso, ad esempio, della lastra di travertino accanto alla soglia della finestra del «coretto» ricollocata con la mensola di un camino della casa del giardiniere Pietro Conti, art. 363.

⁵² Art. 381.

re, scozia e quadre (che Piranesi chiama «intacche») è quella del *De Architectura* di Vitruvio.

Gli interventi alla chiesa e alla piazza del priorato lasciano intuire una certa predilezione di Piranesi per il primato del muro (esaltato con il fastigio) su quello della colonna. Un muro che, tuttavia, è inteso come superficie – strutturalmente eterogenea per materiali, dimensioni, compattezza, metodo costruttivo – costantemente intenzionata ad accogliere sovrapposizioni caratterizzanti. La preesistenza costituisce così al priorato la superficie di base sopra la quale dar vita alla spettacolarizzazione del linguaggio nichilista dell'architettura.

Del decennale studio piranesiano del cantiere edilizio romano, nel *Libro dei conti* del cantiere del priorato troviamo invece solo una sporadica traccia nella descrizione dei ponteggi e dei sistemi di sostegno provvisorio ai muri. Si tratta di una attenzione di cui troviamo esempi, però, già in alcune tavole delle *Vedute di Roma*, dove questi sistemi vengono raffigurati. Solitamente la realizzazione del ponteggio prendeva avvio con il fissaggio delle «candele». Si trattava di travi di legno robuste e con un buon diametro, la cui punta veniva conficcata nel terreno e il cui fusto era sostenuto da puntoni a loro volta conficcati. Perpendicolarmente, alle altezze desiderate, venivano inchiodati alle «candele» degli arcarecci, le cui testate venivano fissate da una parte nel muro preesistente con della calce e, dall'altra, alla «candela» stessa. Sopra venivano collocate le pianelle sulle quali si sostava per la realizzazione del lavoro. Per interventi di rapida realizzazione da eseguirsi in quota si preferiva l'uso delle scale o della «bilancia», una sorta di cesto sollevato con una carrucola che poteva ospitare il manovale incaricato di eseguire i lavori. La tradizionale capra e le carrucole completavano gli strumenti di cantiere.

Meticoloso, infine, è anche il sistema utilizzato al priorato per il puntellamento delle pareti. Si faccia riferimento, ad esempio, al muro di scarpa che sorregge il terrapieno del piazzale antistante la chiesa. Esso viene puntellato con «due mozzature di legnotto... nel terreno [e] messovi per ritegno di essi due gattelloni chiodati» con alle estremità delle mozzature e un arcareccio in piano lungo 16 palmi, con una testa fissata nel muro e l'altra assicurata «con un sbadaccio di travicellone lungo p 16, chiodata da una testa a dett'arcareccia e dall'altra assicurata ad una ceppara di olmo»⁵³.

Con l'intervento al complesso del priorato, Piranesi cerca d'inverare la sua complessa posizione teorica tesa a ricercare una strada per i «tempi nuovi»⁵⁴, ovvero per realizzare «un'architettura veramente moderna che intenda la propria funzione al di là del piatto utilitarismo o della ripetizione letterale dei modelli»⁵⁵. Questo «travaso» da una elaborazione teorica all'esercizio pratico ha mostrato come alcuni

⁵³ Art. 731.

⁵⁴ Anche questa volta, come nel caso di Leon Battista Alberti e infinite altre circostanze, l'architettura è chiamata a manifestare una *renovatio*. Più articolati e complessi i paradigmi intorno ai quali orientare l'architettura dei tempi nuovi: nel '61 l'esaltazione della nuda architettura romana appare direttamente ispirata a criteri lodoliani (*utilitas* e *soliditas*) mentre nel successivo *Parere* l'istanza creativa appare costitutiva del nuovo «ordine».

⁵⁵ C. Bertelli, *op. cit.*, p. 187.

elementi della sua riflessione siano apparsi più duttili alla prova del cantiere, al contrario di altri rimasti inespressi. Mentre non trovano spazio temi ruinistici, l'intervento rappresenta un esempio in pietra di riutilizzazione destoricizzata di quegli elementi figurativi della storia dell'arte che caratterizzano anche le incisioni dei camini e dei vasi. Il percorso di spoliazione analitica dell'antichità attuato in queste e in altre raccolte, a cui non sempre corrisponde uno speculare movimento di destrutturazione logica nelle riflessioni⁵⁶, caratterizza l'intervento paratattico al priorato. Come ricorda Manfredo Tafuri, l'irrealtà del piazzale dei Cavalieri è dovuta proprio «alla destoricizzazione a cui le fonti vengono sottoposte»⁵⁷ per lasciare spazio ai rebus narrativi del moderno e per costringere l'osservatore a cogliere il messaggio inespresso.

Questa messa in scena di una narrazione destoricizzata degli elementi figurativi risponde molto più al complesso disegno teorico del *Parere* che a una militante rivendicazione della romanità, ideale che appare subordinato. A maggior conferma di quest'ultima osservazione si noti l'eterogeneità degli elementi linguistici proposti sulla scena, che provengono da una pluralità di tradizioni: etrusca, egizia e, persino, dalla vituperata greca. Un'ulteriore conferma viene dalla parziale trasformazione strutturale della chiesa, che non ricalca principi spaziali romani, riproponendo anzi, come abbiamo visto, alcune caratteristiche delle chiese veneziane. Si pensi, ad esempio, all'introduzione dei gradini non solo tra la navata e il transetto, ma anche tra il transetto e l'abside, tipica soluzione veneta.

A questo proposito si può sottolineare come la struttura della facciata sia legata a codici palladiani. Ciò che Piranesi realizza può essere letto come un «tempio in antis» secondo il modello descritto nei *Quattro libri*: «Quelli [templi] che senza portici si fanno possono avere tre aspetti: l'uno si nomina in antis, cioè faccia in pilastri, perché ante si chiamano i pilastri che si fanno negli angoli ovvero contorni delle fabbriche... Quello in antis è nominato averà due pilastri nei cantoni, che voltano anco dai lati del tempio, e tra detti pilastri, nel mezo della fronte, due colonne che sportino in fuori e sostengono il frontespizio che sarà sopra l'entrata»⁵⁸. È l'ulteriore conferma che non ci troviamo di fronte a una rivendicazione stilistica militante ma a una trasgressiva controriforma architettonica, con connessa dissoluzione della paratassi. Nonostante le ragioni di Wittkower nel sostenere che «it cannot be doubted that Piranesi also found four equal corners under the crossing of the old church» e che egli «changed this Roman tradition»⁵⁹, in generale l'artista veneziano rompe con la continuità strutturale che caratterizza l'impianto romano per accogliere la frantumazione sintattica già sperimentata da Borromini e gli effetti scenografici di Palladio, Longhena e quelli a lui ben noti dei Bibiena. L'effetto illu-

⁵⁶ Come ricorda Tafuri, infatti, la difesa dell'architettura romana promossa nel *Della Magnificenza* è anche «condotta sulla scorta del naturalismo, dei principi di convenienza, dei criteri di verità, rimessi in auge dal Cordemoy e dal Laugier, ma non estranei alla posizione 'moderata' di un Blondel», M. Tafuri, «G.B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'», cit., p. 99.

⁵⁷ M. Tafuri, «Il complesso di Santa Maria del Priorato sull'Aventino», in *Piranesi, incisioni, rami, legature, architetture*, a cura di A. Bettagno, cit.

⁵⁸ A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, (Venezia 1570) Milano 1989, p. 255.

⁵⁹ R. Wittkower, *Piranesi as Architect*, cit., p. 106.

sionistico dell'altare di San Basilio, che catalizza l'osservazione del visitatore sin dall'ingresso, è un esempio di questa attenzione. L'altare stesso, e il complesso gioco di luce proveniente dalla finestra aperta nell'abside e dal cupolino, costituiscono una soluzione profondamente antiromana e anticlassica. «Obviously» afferma infatti a questo proposito ancora Wittkower «Palladio's Redentore and S. Giorgio Maggiore come to mind; one also recalls the high altar of Sta. Maria della Salute, framed by columns and originally silhouetted against a window in the choir»⁶⁰.

Il confronto con i modelli secenteschi e del primo XVIII secolo si potrebbe ampliare. Innanzitutto confrontando il priorato con Sant'Andrea della Valle, dove troviamo – pur in dimensioni diverse – cappelle laterali e transetti poco profondi, la collocazione dell'altare nell'edera immediatamente alla fine dell'abside e la finestra nel catino che dà luce, da dietro, all'altare stesso; nonché l'ordine gigante dei fasci di pilastro che si innestano sul cornicione che sottende la volta a botte. Anche qui, come al priorato, il gioco di luce ha larga parte nel dare consistenza ai volumi.

A una esplicita influenza palladiana sulla chiesa del priorato accenna De Rinaldis, che ravvisava nell'intervento una «elegantissima revisione palladiana del prospetto a un ordine di Santa Prisca, architettato dall'aretino Carlo Lombardi nel primo ventennio del Seicento»⁶¹. Ad analoghe conclusioni perviene anche Golzio, osservando che «gli ornati della facciata, quantunque ispirati al mondo classico, sono impiegati con intendimenti o risultati del tutto diversi... gli stessi elementi decorativi classici, infatti, sono usati da Valadier nella facciata di San Pantaleo e negli edifici di piazza del Popolo, ma con ben diverso significato»⁶². Anche Mario Praz, infine, pone l'accento sull'anticlassicismo piranesiano, definendo l'architetto «gotico in un senso più vasto che non in quello di una mera imitazione di stile»⁶³; gotico, usato appunto nel senso di anticlassico.

Parafrasando Laugier, sarebbe facile definire la decorazione del priorato classica nel dettaglio e gotica – nel senso di eclettica e anticlassica – nell'insieme. Di una classicità, comunque, mai sanata e sempre in preda allo scarto semantico, alla decostruzione, al *bricolage*, alla citazione corrotta, contaminata, alla falsificazione del frammento. Anche in questo caso, come nel progetto per una chiesa greco-gotica dell'antagonista Laugier, il limite è quello di non potersi più sottrarre a una carnevalizzazione dell'architettura. La decostruzione della storia e degli archetipi conduce allo stesso punto: l'abbandono dell'architettura. È un risultato al quale non si sottrae neppure la teorizzazione di Lodoli, che però quasi postula questo abbandono per sostituire alla logica dell'architettura-autografa quella della macchina funzionale. Insomma, nel suo intervento, Piranesi conferma almeno una tesi del *Parere*: o il funzionalismo lodoliano e la condanna all'invarianza dell'archetipo oppure la decostruzione dell'architettura.

⁶⁰ *Ivi*, p. 108.

⁶¹ De Rinaldis, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna 1948, p. 57.

⁶² Golzio, *Seicento e Settecento*, Torino 1950, p. 630.

⁶³ M. Praz, *Gusto neoclassico* (Roma 1939), Milano 1974, p. 98.

CAPITOLO IV

IL PRIORATO (1764-1766) O LA NARRAZIONE DI UN DESIDERIO

La chiesa di Santa Maria e il colle dell' Aventino

Durante i lavori di scavo effettuati per irrobustire le fondazioni della chiesa di Santa Maria del priorato, Piranesi rinvenne, nell'inverno del 1764, resti di alcune mura romane¹.

Come hanno confermato gli scavi effettuati nel 1935 tra Sant'Alessio e Santa Sabina, questo ritrovamento era la conferma che l'intervento interessava un contesto fortemente stratificato². Questi scavi, infatti, hanno posto in luce nei pressi della villa del priorato i resti del tempio di Giove Dolicheno e, verso il Tevere, quelli delle *Scalae Cassi*, praticabili almeno sino all'VIII secolo, come attesta l'Anonimo di Einsiedeln. Appena al di sotto della rupe, come ancora evidenzia la stampa del Du Pérac³, c'erano inoltre i magazzini fluviali delle terme di epoca serviana⁴. Si trattava dunque di un contesto di forte ascendenza pagana, un tempo densamente popolato.

La prima presenza di un complesso ecclesiastico è attestata dal *Liber destructionis monasterii Farfesis* di Ugo di Farfa, 973-1039⁵, che segnala un monastero benedettino sul colle, annoverato nel 1013 al terzo posto tra le venti abbazie privile-

¹ *Libro dei conti*, art. 149. Vedi anche R.U. Montini, «L'ordine di Malta in Roma», *Capitolium*, XXX, 4, Roma 1955, p. 103. Inoltre, nel 1881, tra la chiesa di Sant'Alessio e il priorato vennero ritrovati i resti di una strada identificata con il *vicus Armilustri*: vedi G.B. Lugari, «L'Aventino e le origini pagane e cristiane di Roma», *Dissertazione della Pontificia Accademia romana di Archeologia*, s. II, IV, Roma 1896, p. 286.

² Oltre ad alcuni muri, come ricorda Biasotti, nel Diario ordinario n. 7496 del 19 luglio 1765 si attesta la presenza di un lastricato a sette palmi sotto il livello settecentesco e la presenza di una cloaca che seguiva l'andamento della strada. G. Biasotti, «Il Priorato dei Giovanniti sull'Aventino prima del '700», *L'Illustrazione Vaticana*, III, 13, 1932, p. 665. Nel 1881 tra Sant'Alessio e Santa Maria del Priorato furono trovati anche i resti del *vicus Armilustri*, cfr. G.B. Lugari, «L'Aventino e le origini pagane e cristiane di Roma», cit., p. 286.

³ S. Du Pérac, «Vestigij d'una parte del monte Aventino...», in *I vestigi dell'Antichità di Roma*, Roma 1621.

⁴ G. Lugli, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, Roma 1938, vol. III, pp. 591, 608.

⁵ Si vedano R.U. Montini, *Santa Maria del Priorato*, Roma 1960, e D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *S. Maria in Aventino*, Roma 1984.

giate di Roma⁶. Si trattava del cenobio dei Santi Alessio e Bonifacio, in parte condiviso con i basiliani greci⁷, ed era allora abate un certo «Aimo»⁸.

I monaci restarono all'Aventino sino al XII secolo, quando vennero sostituiti dai cavalieri dell'ordine del Tempio di Gerusalemme⁹. La presenza dei cavalieri sull'Aventino nel XIII secolo è attestata da un'iscrizione che corre sopra il pozzo ancora visibile nel giardino che accompagna alla data 1244 il nome di *Petrus Ianvensis*, militare del tempio¹⁰. Risalgono a questo periodo anche alcuni affreschi, tra i quali quello del calendario liturgico, ancora esistenti nel 1619, quando Giacomo Grimaldi ne compilò una succinta descrizione¹¹. Anche in questo caso si tratta di presenze fortemente connotate per il loro sincretismo: al centro della lunetta figura un santo vestito all'orientale, ai lati dei devoti e un vescovo intento a resuscitare una defunta. Nella parte inferiore della lunetta si trova la rappresentazione medioevale dei mesi; più sotto il calendario liturgico, compreso tra il 1087 e il 1232¹².

Dopo il 1312, data in cui Clemente V sciolse l'ordine dei Templari su richiesta di Filippo il Bello, Santa Maria in Aventino non viene più officiata e i suoi beni vengono trasferiti all'Ospedale gerosolimitano. Il complesso dell'Aventino passa così all'ordine dei cavalieri di San Giovanni, oggi di Malta¹³. Nel 1334, il *Liber Prioratus Urbis Ordinis Sancti Johannis Jerosolimitani*, fatto redigere dal priore fra' Giovanni da Rivera¹⁴, ascrive definitivamente ai giovanniti la chiesa con l'annesso palazzo e sue pertinenze. Il possesso non attesta però la residenza del priore

⁶ Sul monastero benedettino di Santa Maria vedi O. Bachoffen, «Der Mons Aventinus zu Rom und die Benediktiner Kloster auf demselben», in *Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem Cistercienser-Orden*, XIX, Bruun 1898, pp. 472-76. Per l'elenco delle venti abbazie vedi Petrus Malilius, *Elenco*, ms. Cod. vat. 3627; cit. in G. Huellen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927.

⁷ Per un approfondimento sulle vicende dell'Alto Medioevo si veda, in particolare, D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 9 e sgg.

⁸ Per i documenti su questa figura si veda Jotsaldus, *Vita Odilonis Abbatis Cluniacensis*, II, 9, in Mignè, *Patrologia latina*, Paris 1853, CXLII, col. 923.

⁹ Ciò è attestato dal documento di conferma dell'antipapa Vittore IV redatto a Pavia intorno al 1160 nel quale si parla di un «Magister fratrum Templi Hierosolymitani in Monte Aventino cum suis fratribus», Othonis Frisingensis, «Gesta Friderici Imperatoris», cit. in R.U. Montini, «L'ordine di Malta in Roma», cit., p. 111n.

¹⁰ Il pozzo è ancora collocato nel cortiletto dietro l'abside della chiesa e reca inciso sul bordo superiore la seguente iscrizione: IN NO(M)INE CHRISTI. ANNO EIUSDE (M) MCCXLIII FR(ATER) PE(T)RUS IANUE(N)SIS MAGI(STER) DOMORU(M) MILITIE TE(M)PLI RO(M)E (T)USCIE PEC...GREGORII DE CAPO.

Sulla presenza dei Templari sull'Aventino si veda A. Gennarelli, «Dei Templari e di un nuovo documento che riguarda la casa che ebbero in Roma», *Il Saggiatore*, Roma 1844, pp. 243-252 e G. Silvestrini, «Le chiese e i feudi dell'ordine dei Templari e dell'ordine di San Giovanni in Gerusalemme nella provincia romana», in *Rendiconti dei Lincei*, collana di Scienze morali, XXVI, Roma 1917.

¹¹ E. Muntz, «Recherches sur l'oeuvre archéologique de J. Grimaldi», *Bibliothèque de l'École française de Rome*, I, Paris 1877, p. 258 e sgg. A lui si deve la prima pubblicazione del suddetto calendario liturgico.

¹² Tracce di analogo calendario sono presenti al monastero dei SS. Quattro Coronati.

¹³ G. Zippel, «Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, XLIV, Roma 1921, p. 169 e sgg.

¹⁴ Biblioteca vaticana, ms. Vat. Lat., 10372.

dell'ordine che certamente, nel XV secolo, dimorava al Foro di Augusto¹⁵ o alla cosiddetta Isola di San Pietro¹⁶. Presso il Foro di Augusto, proprio sull'area dove sorgeva il tempio di Marte Ultore, i giovanniti abitavano un monastero basiliano eretto intorno al IX secolo da transfughi orientali sfuggiti alla lotta iconoclasta¹⁷, come testimonia una bolla di papa Agapito I del 995 diretta a Leone Abate di San Silvestro in Capite, in cui il monastero è indicato con il nome di *Scala Mortuorum* ai Pantani¹⁸. È dunque evidente nell'ordine l'intento di esprimere un forte sincretismo religioso sia al Foro che all'Aventino¹⁹.

Il trasferimento sul colle avvenne probabilmente intorno alla fine del XIV secolo: troviamo infatti inumato in Santa Maria il corpo del gran maestro Riccardo Caracciolo, deceduto nel 1395. Di fronte a lui la tomba di fra' Bartolomeo Carafa, opera di Paolo Salvati, di poco successiva. Nel 1426 l'edificio del Foro di Augusto venne completamente abbandonato²⁰.

Nel 1568 papa Ghisleri investì della carica di priore «commendatario» dell'ordine il nipote cardinale Michele Bonelli²¹, che si prese cura di restaurare dalle fondamenta la chiesa di Santa Maria²². I lavori condotti dal Bonelli sono parzialmente intuibili dal confronto tra la stampa del Du Pérac, realizzata prima dell'intervento, e quella di Alo' Giovannoli, di poco posteriore. Il priorato diventa un complesso di dignitosi edifici ai quali si accede tra lecci e cipressi per una ripida salita dalle sponde del Tevere. In questa occasione, come ricorda un'ispezione del 1584²³, vennero tradotte all'esterno della chiesa le quattro tombe marmoree con figure giacenti²⁴, ricollocate all'interno solo nel 1617 dal priore fra' Aldobrandino Aldobrandini²⁵.

L'ispezione ci dà anche modo di conoscere lo stato della chiesa prima dell'intervento piranesiano. Era lunga 90 palmi e larga circa 40. Vi si accedeva già allora attraverso gradini di peperino. Nel timpano c'era l'arma di Pio V, fatta pulire e

¹⁵ Vedi R.U. Montini, «L'Ordine di Malta in Roma», cit., p. 106.

¹⁶ Per questo agglomerato vedi R.U. Montini, «Due dimore storiche del Priorato romano», *Revue de l'Ordre Souverain Militaire de Malte*, XVII, 1, Roma 1959, pp. 26-29.

¹⁷ *Ivi*, p. 22.

¹⁸ Vedi L. Chigi Albani, «Il Priorato di Roma dell'Ordine gerosolomitano al rione Monti e all'Aventino», *Roma*, XVII, aprile 1939, p. 4.

¹⁹ Per una conoscenza più approfondita della storia dei due complessi si veda G. Fiorini, *La Casa dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, Roma 1951, e R.U. Montini, «Sei secoli di storia giovannita sul Monte Aventino», *Revue de l'Ordre Souverain Militaire de Malte*, XVI, 1, 1968, pp. 19-27.

²⁰ Ciò è attestato dalla concessione di Martino V della sede del priorato al cardinale Ardicino della Porta, del 7 settembre 1426, riportata in G. Zippel, *op. cit.*, pp. 177-178n.

²¹ Sulle polemiche suscitate da questa investitura si veda L. Chigi Albani, *op. cit.*, p. 10.

²² Su questi lavori si vedano A. Zippel, *op. cit.*, e Id., *Roma domenicana*, Firenze 1940, pp. 148-151.

²³ L'ispezione, condotta da Nicola Tornaquinci e fra' Michele Cimino, è riassunta in G. Biasotti, «Le prieuré des Chevaliers de Malte avant le XVIII siècle», *L'Illustrazione Vaticana*, III, 13, 1932, pp. 665-67.

²⁴ Due furono murate nell'abside nel corso dell'intervento piranesiano.

²⁵ G. Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione ed ill.ma Milizia di S. Giovanni gerosolomitano*, Roma 1629 (seconda edizione), parte II, libro IV, p. 150.

ricollocare da Piranesi nel corso del suo intervento²⁶, e la porta era ornata ai lati dalle insegne del cardinale Salviati e del cardinale Bonelli. All'interno, sopra l'occhio, figurava una immagine della Vergine appena ridipinta, che, come le raffigurazioni della volta, non è attestata dopo l'intervento piranesiano.

Questa descrizione è completata da quella del Bruzio, che ricorda una facciata di «ordine dorico con cornicione liscio»²⁷ e un presbiterio rialzato rispetto al pavimento della navata e chiuso da due muri di marmo con una apertura al centro. Su questi muri erano incisi un leone e un grifo allegorici. La navata era a tetto con soffitto di legno, e non a volta come la trasformò Piranesi, fortificata da quattro archi che formavano due nicchie per lato ma senza altari. Circondavano l'altare quattro colonne corinzie in marmo bianco ad otto facce sulle quali poggiava una volta a mezza botte «moderna». Ciascuna delle pitture absidali era ritenuta dal Bruzio di «trecento e più anni». Il pavimento era di mattoni e il soffitto del presbiterio in albugine²⁸.

Dopo questa descrizione, la chiesa subì nel corso del secolo successivo altri interventi. Si può infatti ritenere che fosse consuetudine dei priori apportare abbellimenti al complesso negli anni successivi alla loro elezione. Nel 1676 la pianta del Falda riproduce la facciata della chiesa, la contigua dimora del priore e, per la prima volta, la prospettiva alberata scenograficamente puntata sulla cupola di San Pietro²⁹.

Due anni dopo, nel 1678, Benedetto Pamphilj venne eletto gran priore dell'ordine e diede corso a diversi lavori all'Aventino. «Da quella data i registri di casa Pamphilj contengono numerose note di capimastri firmate dall'architetto Mattia de' Rossi per interventi nella chiesa e per la sistemazione dell'area circostante la casa a 'gallinaro, grotta e giuoco del trucco'»³⁰. Tra il 1681 e il 1684 i «giochi» barocchi lasciano posto a interventi più strutturali, condotti sotto la direzione di Carlo Fontana: si risistemarono i cornicioni della chiesa e l'altare, la villa venne sopraelevata di un piano e si costruì il padiglione successivamente noto con il nome di «Kaffehaus». Successivamente, il cardinale Bartolomeo Ruspoli arricchì la chiesa di suppellettili sacre e fece ancora restaurare la villa.

Alcune testimonianze grafiche ci forniscono dati sullo stato del complesso nella prima metà del Settecento. Un disegno di anonimo all'Albertina, intitolato *Facciata di Santa Maria in Aventino*³¹, mostra il fronte scompartito da due coppie di paraste prive di scanalature e decorazioni. Anche il timpano e l'occhio della facciata appaiono privi di decorazione. La villa risulta ora su tre piani e sostanzialmente modificata rispetto a quella raffigurata nella stampa del 1616-1619 di Alò Giovannoli. Il dipinto quasi coevo di Paolo Anesi conferma che la facciata della chiesa era ar-

²⁶ Vedi il *Libro dei conti*, 249-250.

²⁷ G.A. Bruzio, *Chiese de' Canonici e Regolari et altre del Clero Romano*, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat., II, 885, c.a. 1665, p. 108.

²⁸ *Ibid.*, cfr. G. Biasotti, *op. cit.*, p. 666 e D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, pp. 31-42.

²⁹ La pianta di G.B. Falda è in A. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962, vol. III, tav. CLVIII.

³⁰ D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 35.

³¹ Pubblicato in M.F. Fischer, «Die Umbaupläne des G.B. Piranesi für den Chor von S. Giovanni in Laterano», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIX, 1968.

ricchita solamente dalle due lesene e circondata dalla parte verso il Tevere dalla villa su tre livelli e dall'altra da un grande stabile di servizio. Si tratta di raffigurazioni probabilmente realizzate dopo il 1744, periodo in cui il priore Girolamo Colonna, ordinato quello stesso anno cardinale da Benedetto XIV, fece intraprendere lavori di risistemazione.

Se dobbiamo dar conto della descrizione fornita dal Ficoroni, le fabbriche dell'Aventino si trovavano allora in condizioni molto rovinose: «Questo colle è tutto ridotto ad orti, e vigne, né vi sono che le seguenti Chiese, tre delle quali poco disgiunte sono in linea retta riguardanti il Tevere, non essendovi di mezzo che la Via pubblica, nella quale sono a sinistra, a piè di detto colle, quantità di rovinati edificj, che si credono magazzini di saline»³². Si trattava ancora, tuttavia, di un complesso caratterizzato da forti presenze sincretistiche; lo stesso aggregato alla Reale Accademia di Francia ricordava la presenza in Santa Sabina di un frammento marmoreo con scolpito un ippopotamo e capanne egizie e di colonne provenienti dal tempio di Diana efesina e, in Sant'Alessio, di piccole colonnette di alabastro orientale provenienti dal tempio della dea Bona. Quanto a Santa Maria del priorato, il Ficoroni ricorda la presenza nella chiesa di «un'urna a destra dopo la porta con bassorilievi delle nove Muse, e nel mezzo Minerva, e il defunto col volume, forse per esser stato dotto anche in Poesia, nelle fiancate vi sono sedenti Pitagora in atto di osservare il globo Celeste, ed Omero co' suoi poemi. La scultura però mostra esser de' tempi di Trajano Decio. Oltre ad un vago giardinetto vi è un pulito Casino con vedute piacevoli, ma la migliore è nella loggia di sopra, godendovisi Roma moderna, e le rovine dell'antica»³³.

Risulta difficile determinare con precisione l'entità dei lavori fatti intraprendere dal Colonna; la pianta del Nolli e un'incisione del Vasi ci consentono tuttavia di verificare lo stato del complesso dopo questi interventi, e ancora una volta prima dell'intervento piranesiano.

La pianta del Nolli, del 1748, presenta la chiesa con il piazzale antistante che immette alla ripida discesa verso la strada di Marmorata, la villa alla sinistra e sul retro della chiesa con il cortile della cisterna, uno stabile alla destra poco più corto e più basso della chiesa stessa, tagliato da uno stretto passaggio che immette al giardino. Nel giardino sono già presenti la lunga fuga di bossi verso la cupola michelangiolesca e il Kaffeehaus. La navata della chiesa presenta quattro nicchie per parte, e non due come descritte dal Bruzio nel 1665.

L'incisione del Vasi³⁴ conferma la presenza di un lungo edificio sulla destra della chiesa ma non lascia intuire la presenza di due fabbriche distinte, una latitudinale e l'altra longitudinale, così come disegnate in pianta dal Nolli. Non c'è invece traccia del chiostro che il notaio Grimaldi visitò nel 1619, descrivendo il calendario affrescato tra il 1087 e il 1232³⁵.

³² F. de' Ficoroni, *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1744, p. 76.

³³ *Ivi*, p. 79.

³⁴ G. Vasi, *Magnificenze*, Roma 1754.

³⁵ Vedi M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1942, vol. II, pp. 59-60.

In queste condizioni giunse il complesso nel novembre del 1764, quando prese il via il cantiere piranesiano, che interessò profondamente sia le strutture (muri di sostegno, fondazioni e muri perimetrali) che l'assetto decorativo dell'intero complesso, ma non modificò le superfici in pianta degli edifici e del giardino.

Il giardino del priorato

Non è stata rinvenuta alcuna lettera d'incarico a Piranesi per l'intervento a Santa Maria del priorato, ma solo un documento nel quale figura come incaricato di realizzare una nuova piazza davanti al priorato di San Basilio sull'Aventino. È l'atto dell'aprile 1765, firmato dal notaio Marcorelli, con il quale il reverendo fra' Tommaso Maria Credo del convento di Santa Sabina concede al gran priore Giambattista Rezzonico parte di un orto per realizzare la nuova piazza dei Cavalieri³⁶.

A questa data, l'intervento era in corso già da mesi. Come documenta il cosiddetto *Libro dei conti*, i lavori al priorato presero avvio il 10 novembre 1764 e si conclusero il 31 ottobre 1766. Esplicita fu l'intenzione di Piranesi di non «limitarsi» a un intervento di risistemazione e restauro, ma di rinnovare il complesso, come conferma nella dedica delle *Diverse maniere d'adornare i cammini* al committente Giovan Battista Rezzonico³⁷. Per questo l'intervento rappresenta il vertice del suo cammino di fenomenologia della creazione artistica. Piranesi è chiamato comunque a rispettare l'impianto planimetrico del complesso e anche della chiesa, che misurava e misura circa 129,5 palmi di lunghezza (28,5 metri) e 42,3 palmi di larghezza (9,30 metri).

Oltre a Piranesi, condussero il cantiere il capomastro Giuseppe Pelosini, corresponsabile nelle scelte tecniche; Pietro Conti, capo giardiniere che si occupava della manutenzione del giardino e lo scultore Tommaso Righi, incaricato di realizzare gli ornati in gesso bianco. Il giardiniere Pietro Conti si occupava anche della fornitura dell'acqua necessaria per il cantiere; teneva un conto settimanale dei barili prelevati al Tevere e condotti in cantiere attraverso la salita dell'Alborata. Dall'ottobre 1764 al 24 maggio 1766 rifornì il cantiere di 14.168 barili a un costo di 2 baiocchi e mezzo l'uno (complessivamente 354 scudi e 20 baiocchi)³⁸. I garzoni potevano attingere l'acqua necessaria per i lavori anche da tre botti profonde circa sei palmi, che erano state interrate davanti alla chiesa per raccogliere l'acqua piovana³⁹. Altre fi-

³⁶ *Documento di stipula del notaio D. Marcorelli*, Archivio dell'Ordine di Malta, ms. M 10, 50 del 18 aprile 1765.

³⁷ A questo proposito, Sylvia Pressouyre afferma che «la mutation esthétique est complète, révolutionnaire même», in S. Pressouyre, «La poétique ornamentale chez Piranèse et Delafosse», in *Piranèse et les Français*, cit., p. 426.

³⁸ «Per aver pagato ai carrettieri il prezzo di 14.168 barili di acqua serviti per i lavori alla fabbrica dall'ottobre 1764 al 24 maggio 1766 come appare dai biglietti originali compilati ogni settimana dal signor Pietro Conti giardiniere di sua eccellenza al prezzo di scudi 0.02, 1/2 per barile, scudi 354.20», *Libro dei conti*, art. 358.

³⁹ Art. 760.

gure professionali di cui si registra la presenza in cantiere sono quelle del verniciario, dello stagnaro e dell'indoratore, oltre che quelle di numerosi garzoni.

Il cantiere prese avvio con interventi di carattere strutturale, che interessarono in particolare i terrapieni e i muri di scarpa del giardino. Successivamente iniziarono i lavori alla chiesa e alla piazza nei quali Piranesi diede sfogo al suo tentativo di rimettere in opera i frammenti destoricizzati dei lessici dell'antichità, secondo un personale idioletto fondato sul travisamento e sull'arbitraria manipolazione creativa degli stessi. L'esito cercato, almeno nella facciata della chiesa e nella piazza, è quello di una carnevizzazione della semantica architettonica, con i frammenti disseminati come *folies* all'interno di una dinamica spaziale decostruita, trasfigurata e destoricizzata.

Come descrive il *Libro dei conti*, l'intervento iniziò con il rifacimento dei muri a scarpa verso il Tevere, che contenevano la spinta del terrapieno⁴⁰. Il ripido scoscendimento verso la Salaria favoriva gli smottamenti di terreno; pertanto Piranesi dovette procedere con interventi per sopperire ai cedimenti e alla «mancanza di fondamento»⁴¹.

La prima zona interessata alle operazioni fu quella sottostante il giardino del *berço*, un piccolo appezzamento a balconcino collocato un paio di metri al di sotto del piano del giardino del priorato (collegato ad esso con due rampe di scale) e sostenuto proprio dai muri di contenimento che appoggiavano le incerte fondamenta sul ripido declivio dell'Aventino sopra la strada dell'Alborata. Le maggiori difficoltà che Piranesi si trovò ad affrontare nel corso di questa operazione furono rappresentate dall'allestimento dei ponteggi per il rifacimento dei contrafforti. Questi problemi vennero risolti con l'uso di robuste travi di legno (lunghe anche 18 palmi e chiamate «candele») piantate nel terreno, a cui venivano inchiodate perpendicolarmente le file di «traversoni» e le «piane» sulle quali i manovali eseguivano l'opera⁴². Le testate dei «traversoni» erano incastrate con colate di calce nei muri preesistenti o in quelli che si andavano realizzando, secondo un criterio già diffuso nei cantieri dell'età romana.

I muri a sacco vennero rinforzati, alcuni paramenti danneggiati vennero sostituiti e in altri punti si accostarono nuove «fodere» al vecchio paramento deteriorato. I muri danneggiati venivano prima spicconati e quindi o ricoperti con una nuova fodera muraria oppure «rincocciati», «ricciati», «incollati» e «fratazzati». Ad eccezione di scarsi rinforzi in pietra, i nuovi muri erano in mattoni e malta. L'interno dello sperone era a sacco e talvolta l'intercapedine tra il vecchio e il nuovo muro veniva riempita con cocci e malta o anche con terra.

La realizzazione di un canaletto di raccolta delle acque, per evitare che nel *berço* scolassero quelle del sovrastante giardino, è un esempio della costante attenzione riservata in tutto l'intervento alle condutture. Un analogo canale venne realizzato per lo scolo delle acque della villa, le cui fondazioni vennero rinforzate⁴³.

⁴⁰ Artt. 1-27.

⁴¹ Art. 10.

⁴² Art. 18.

⁴³ Art. 45.

In questa prima fase dell'intervento, inoltre, si rafforzarono i contrafforti verso il Tevere compresi tra il Giardino del *berço* e il nuovo sperone realizzato sotto il Giardino dei fagiani⁴⁴, presso l'imbocco della ripida strada dell'Alborata. La costruzione di questi nuovi speroni comportò un notevole esborso economico⁴⁵.

Nel muro sottostante al parapetto del giardino che affaccia al Tevere, Piranesi fece murare quattro capitelli, precedentemente risistemati in «scarpelleria»⁴⁶. È il primo caso, tra i molti che seguiranno nel corso dell'intervento, di ricollocazione di frantumi «nobili» passati al vaglio del restauratore su un muro che diventa palcoscenico. Qui già si annuncia uno dei temi dell'intervento: quello dell'architettura come scenario su cui recitano i frantumi manipolati e reinventati del grande «ricettacolo» della storia. E, accanto ai capitelli ricollocati, Piranesi dispone i nuovi frantumi di storia futura: l'arma gentilizia del gran priore incassata nel muro del nuovo sperone di sostegno e, accanto, una «iscrizione antica in marmo»⁴⁷.

All'antica, infine, sono anche le modanature di alcune paraste sperimentate sui muri a scarpa. La descrizione delle loro parti, «guscio, intacca, toro, intacca, scozia altr'intacca e pianuccio»⁴⁸, rivela un'aderenza nei particolari all'architettura vitruviana, confermando così la costante presenza nell'intervento di una lacerante dialettica tra adesione al lessico tradizionale e dissoluzione eversiva e anarchica del canone.

Negli anni dell'intervento, il giardino del priorato era popolato da volatili di diverse specie e arricchito da varie essenze arboree, tra le quali qualche palma secolare, allori, lecci e cedri del Libano. La fuga circoscritta dai due viali di alloro, che ha come fulcro la cupola di San Pietro, era preesistente all'intervento, come mostra la pianta del Nolli del 1748⁴⁹. Già presente era anche il cosiddetto Kaffeehaus, che risaliva ai lavori fatti intraprendere dal cardinale Benedetto Pamphilj⁵⁰.

In accordo con il giardiniere Pietro Conti, Piranesi condusse interventi al giardino. Per pavoni, galline e tortore si realizzarono nuove voliere⁵¹, venne costruito un piccolo serraglio⁵² e accanto al lato della chiesa rivolto verso il Tevere venne risistemato lo stanzino dei fagiani. Si tratta di un intervento modesto, ma che presenta alcune caratteristiche tecniche ricorrenti: prima tra tutte la grande attenzione per lo

⁴⁴ Art. 52 e sgg.

⁴⁵ Si veda, ad esempio, art. 57.

⁴⁶ Art. 39.

⁴⁷ Artt. 61, 62.

⁴⁸ Art. 103, ad esempio.

⁴⁹ G.B. Nolli, *Pianta di Roma*, 1748. Archivio di Stato di Roma, Collezione disegni e piante. La Collezione disegni e piante conserva numerose altre piante di Roma con l'Aventino, tra le quali quella di Leonardo Bufalini del 1551, quella di Antonio Tempesta del 1693 e quelle, successive all'intervento piranesiano, di Venanzio Monaldini del 1816, quella del 1826, di Moschetti del 1839, quella del 1840, di Filippo Troiani del 1846, quella del 1856, quella del 1860 pubblicata dal Censo, di Antonio Fornari del 1864, del 1870 e del 1881 ripartita in 14 rioni. All'Archivio di Stato di Roma si veda «Catasto Gregoriano», 1817, Quartiere Ripa, foglio XII.

⁵⁰ C.L. Montalto, *Un mecenate*, Roma 1955.

⁵¹ Artt. 71-73.

⁵² Art. 89.

scolo delle acque, che portò al sistematico rifacimento dei canali e alla messa in opera di soglie di travertino di recupero.

Nel 1766, alla chiusura del cantiere, altri lavori vennero condotti alle recinzioni e ai giardini. Consistettero nel rifacimento dei muri che delimitavano la proprietà del priorato con l'orto di Santa Sabina, dei muri di sostegno del terrapieno della strada dell'Alborata e del terrapieno che sorregge la piazzetta antistante la facciata della chiesa. In questi interventi fu largamente utilizzato il tradizionale sistema di restauro alle superfici murarie definito del «cuci-scuci»⁵³. In particolare, Piranesi fece procedere alla spicconatura delle parti degradate dei vecchi muri a scarpa sostituendole con nuove fodere murarie, e all'accostamento di nuovi muri di sostegno ai vecchi, con riempimento in cocci o in sabbia dell'intercapedine tra i due. Nel corso di questa fase venne spicconato, riboccato, «ricciato» e «incollato» anche il parapetto che circonda la piazzetta antistante la chiesa, dove furono sostituiti i mattoni più danneggiati della «coltellatura»⁵⁴. Il giardino andò così assumendo l'assetto che presenta tuttora. Nei vialetti vennero successivamente collocati elementi archeologizzanti, in particolare i busti di Agrippa, Diogene, Socrate e una statua di Venere.

L'esterno della chiesa di Santa Maria

L'intervento condotto da Piranesi alla chiesa di Santa Maria non si limitò alla trasfigurazione lessicale e sintattica della facciata e dell'interno. Rispettò morfologia e struttura cinquecentesca della chiesa, stretta tra la villa e gli edifici di servizio addossati, ma interessò le strutture da rinforzare. In particolare le coperture e le fondazioni, che tendevano a cedere verso il lato rivolto al Tevere per il secolare smottamento del terreno. I lavori per la costruzione delle nuove fondazioni risultarono particolarmente meticolosi a causa del vuoto sottostante al pavimento della chiesa, ove è ricavato uno spazio destinato a luogo di sepoltura.

I lavori di spicconatura, preparatori a questo intervento, costituirono l'occasione per il recupero di materiale «nobile», solitamente travertino, che venne riutilizzato in opera. Si tratta di un'operazione di decontestualizzazione e reimpaginazione estesa a molte parti del complesso, documentata da numerosi articoli del *Libro dei conti* e anche dal *Diario Ordinario* del Chracas⁵⁵, secondo il quale parte dei lastroni di marmo, dei conci di travertino e dei muri antichi posti in luce facevano parte addirittura di un calidario, probabilmente della casa di Teodora⁵⁶.

⁵³ Ad esempio, art. 735.

⁵⁴ Art. 754.

⁵⁵ Chracas, *Diario ordinario*, n. 7497, 20 luglio 1765.

⁵⁶ Una delle ipotesi sull'origine della chiesa afferma che Teodora I, moglie di Vestarario Teofilatto, nel 900 d.C. circa fece restaurare la sua casa dell'Aventino che era stata costruita nel tempio da un suo parente patrizio. Il nipote, Alberico II, donò nel 939 la casa a Oddone di Cluny per la fondazione di un monastero. Si veda U. Balzani, *Destructio Monasterii Farfensis*, Roma 1628.

I lavori alla chiesa presero avvio con la posa in opera di un tirante di ferro per contenere le spinte verso l'esterno dei due muri laterali, che tendevano ad aprirsi⁵⁷. Altri due tiranti vennero collocati per evitare lo sbilanciamento della facciata.

L'intervento di rifacimento alle fondazioni e la costruzione di sostruzioni di sostegno al di sotto del piano della navata incominciarono dalla parte del rimessone degli agrumi, previo puntellamento della facciata e degli angoli della chiesa. Questi lavori comportarono la temporanea rimozione dei sepolcri del cardinale Portocarreo e di Riccardo Caracciolo⁵⁸, oltre a quello del vecchio pavimento.

Quando i muri e i «piloni» laterali furono rinforzati, si ristrutturarono le fondazioni partendo dalla zona absidale. Durante gli scavi per eseguire questi lavori, il 5 dicembre del 1764 si rinvenne una cassetta di marmo contenente la cella d'argento con la testa di San Savino⁵⁹.

Dopo gli interventi alle fondazioni prese il via il rifacimento dei muri esterni, preceduto dalla spicconatura delle vecchie fodere deteriorate⁶⁰ e seguito dal «rappezzamento» delle lunette sopra le otto finestre dei due lati. In questo modo prese corpo la definitiva volumetria della chiesa.

Da quanto risulta dal *Libro dei conti*, all'inizio del nuovo anno, in un periodo climaticamente inadeguato, Piranesi procedette alla sigillatura con mattoni, cocci e gesso delle grandi fessurazioni della volta e della facciata, causate dal cedimento strutturale in atto⁶¹.

Le grandi opere di ricostruzione strutturale si conclusero con il rifacimento del tetto⁶², preceduto dal «rialzamento» della facciata, ovvero dalla realizzazione del celebre fastigio rimosso dopo i cannoneggiamenti francesi del 1849. Per realizzarlo Piranesi andò incontro a una spesa abbastanza ingente, che raggiunse gli 81 scudi nella sua maggiore partita.

Il fastigio, alto circa 11 palmi, costituisce l'apporto più originale edificato da Piranesi per la facciata: si tratta di una realizzazione *ex novo* dedicata alla famiglia Rezzonico, di cui propone gli emblemi sui due montanti laterali. Si tratta di una invenzione scenografica che, come ricorda Manfredo Tafuri, «mutava sostanzialmente la struttura di per sé lasciata inalterata, della facciata cinquecentesca». La sua pesantezza inverte «la gerarchia naturale dei partiti architettonici»⁶³ della facciata. La struttura sintattica e le proporzioni tra le parti di questo fastigio travisano la morfologia tradizionale assimilandolo a uno dei camini delle *Diverse maniere*: sui due montanti laterali viene proposta l'araldica dei Rezzonico, sopra la mensola tre elementi decorativi al posto dei vasi (di cui svolgono però identica funzione), e il grande vuoto centrale, delimitato dalla doppia cornice, è il vero e proprio focolare, nella bocca del quale penetra il timpano inferiore con l'arma. È interessante notare

⁵⁷ Art. 104 e sgg.

⁵⁸ Artt. 136-140.

⁵⁹ Art. 155.

⁶⁰ Art. 159 e sgg.

⁶¹ Il *Libro dei conti* non fornisce comunque osservazioni di carattere diagnostico.

⁶² Art. 177 e sgg.

⁶³ M. Tafuri, «Il complesso di S. Maria del Priorato sull'Aventino 'furor analiticus'», in *Piranesi, incisioni, rami, legature, architetture*, a cura di A. Bettagno, cit.

come, con la realizzazione del fastigio, il centro dell'oculo preesistente venga a corrispondere quasi esattamente con il centro geometrico della facciata. Si perfeziona inoltre l'alternanza tra pieni e vuoti: il vuoto del portale, alternato alla decorazione del suo timpano, il vuoto dell'oculo, l'ornamento del timpano della facciata e, infine, il vuoto della parte interna del fastigio. L'ordine del «tempio in antis» viene così sconvolto; la vecchia facciata diventa un episodio della narrazione, e non la narrazione. Il fastigio non assolve alcun compito funzionale: è elemento di una architettura-manifesto che rifiuta «l'ordine del discorso» canonizzato.

Realizzato il fastigio, Piranesi procedette al quasi completo smontaggio e rimozione della preesistente orditura del tetto. Vennero calati nella piazzetta antistante la chiesa i «tevoloni» con gli arcarecci e le tavole di legno, ad eccezione del materiale in buono stato di conservazione, lasciato in opera. Piranesi e Pelosini misero in opera cinque nuove capriate⁶⁴, realizzate in maniera tradizionale con «corda», «tiranti» e «monaco», sopra le quali fu allestita la nuova orditura. Il costo complessivo di questa operazione risulta di 139,64 scudi⁶⁵. In alcuni casi si riutilizzarono vecchi «arcarecci del Priorato» ancora in buone condizioni⁶⁶.

Dopo la costruzione di un campaniletto dalla parte «della Guardarobba»⁶⁷, ricavato tra la volta e il tetto, e dopo l'esecuzione, per mano di Tommaso Righi, di una prima decorazione della facciata con le torri bugnate e merlate simbolo della casata gentilizia dei Rezzonico⁶⁸, Piranesi rivolse l'attenzione alla zona absidale. Anche qui venne risistemato il tetto sopra la volta e parzialmente rifatti i muri esterni verso il cortile della cisterna, con relative fasce, cornici di coronamento e ornamento costituito dall'arma gentilizia e dalla croce di Malta⁶⁹.

Nei lavori di reimpaginazione delle facciate esterne della chiesa è frequente l'uso del travertino per gli zoccoli, dei «gretoni bozzati e stabiliti di calce» per le superfici modanate, le cornici e i «sodi» e dello stucco bianco per le finiture degli ornati. In assenza di uno schizzo o di un progetto quotato, il *Libro dei conti* conferma che la facciata, ideata da Piranesi e realizzata con l'aiuto di Tommaso Righi, corrisponde a quella del disegno conservato al Sir John Soane Museum⁷⁰, in cui si evidenzia l'importanza accordata alla decorazione del fronte e del fastigio⁷¹ (con le due aquile, emblema araldico di Giovan Battista Rezzonico⁷²).

Gli ornati della facciata, disposti simmetricamente, ma collocati senza rispetto per un ordine costituito (foderi di spada nelle lesene, finte grottesche lungo i lati del portale ecc.), arredano il manifesto di pietra inscenando quella dissoluzione dei codici lessicali che è uno degli obiettivi della fenomenologia artistica piranesiana.

⁶⁴ Art. 188.

⁶⁵ Art. 190.

⁶⁶ Art. 192.

⁶⁷ Art. 209.

⁶⁸ Artt. 207, 210.

⁶⁹ Art. 224 e sgg.

⁷⁰ Il disegno, già pubblicato in J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», *Apollo*, n.s., n. 170, marzo 1976, p. 220, è qui riproposto.

⁷¹ Artt. 231, 233, 235.

⁷² Art. 242.

L'altro, quello della decostruzione spaziale, non trova posto nella ridefinizione della chiesa ma solo nella costruzione della nuova piazza, dove non è la morfologia spaziale a subire un lavoro di destrutturazione, ma la semantica: lo spazio si dispone non come evento unitario ma come narrazione di episodi-*folios*.

Nella facciata della chiesa, invece, gli ornati sono in gran parte costituiti dagli elementi lessicali dell'antichità già decostruiti, reinterpretati e riproposti nelle *Diverse maniere*, qui collocati in uno spazio spiazzante.

Gli ornati preesistenti, come l'arma di Pio V, furono rimossi per essere puliti e ricollocati in opera con un oggetto maggiore. L'arma di Pio V, in particolare, venne «provata» in opera per ben due volte⁷³ prima di essere definitivamente fissata. Accanto ad essa venne riallestito un nuovo ornato con due corazze lavorate con arabeschi (raffigurate sul frontespizio del *Della Magnificenza*), mascheroni e le caratteristiche aquile bicipiti. Sopra ciascuna di esse, Piranesi realizza la stola degli Ambasciatori pontifici di Malta, e sulle corazze la ricorrente iconografia dell'ordine⁷⁴, con elementi iconografici che si ritrovano anche nella tavola sinottica sull'ornamento etrusco presentata nelle *Diverse maniere*. Nel fregio sotto il cornicione ricava lo spazio per un'iscrizione⁷⁵ dedicatoria, sul modello rinascimentale inaugurato da Alberti a Santa Maria Novella. Sui fregi dell'ingresso, la corona è la riproduzione dei famosi rilievi del II secolo murati sotto il portico dei Santi Apostoli e riprodotti nel frontespizio del *Della Magnificenza*.

I capitelli eclettico-ionici che coronano le quattro paraste della facciata e le due dei prospetti laterali vengono definiti nel *Libro dei conti* «di ordine ionico moderno... con ovolo, intacca, ed abbaco, volute scorciate... con pianuccio, gola dritta, ed intacca»⁷⁶. Tuttavia, in aderenza alle tesi del *Parere*, Piranesi appare voler iniziare proprio con essi quell'opera di salvaguardia del «santuario dell'architettura» carnalizzando gli apporti iconografici. Ciò viene attuato in questi capitelli attraverso la compresenza degli stemmi gentilizi dei Rezzonico – che ricalcano da vicino le antiche versioni di quelli di Villa Borghese illustrate nella tavola XIII del *Della Magnificenza* – e delle sfingi che, ispirate ai repertori di Montfauçon e Caylus⁷⁷, ritroveremo nelle *Diverse maniere* e che erano già presenti nel frontespizio del *Della Magnificenza*. L'ornato dei capitelli, uno dei lavori più costosi della facciata, viene ricoperto con sottili lastre di piombo protettive per evitarne il degrado.

Costi molto più ridotti (poco più di 16 scudi) per i foderi di spada che interrompono le scannellature delle paraste⁷⁸, di cui ci restano due disegni preparatori⁷⁹ e di

⁷³ Artt. 249, 250.

⁷⁴ Artt. 260-261.

⁷⁵ Artt. 267, 279.

⁷⁶ Art. 269.

⁷⁷ B. de Montfauçon, *L'antiquité expliquée*, Paris 1719-1724, 15 voll., e A.C. Caylus, *Recueil d'antiquités*, Paris 1752-1767, 7 voll.

⁷⁸ Art. 273.

⁷⁹ Per quella con l'impugnatura ad aquila il disegno è alla Pierpont Morgan Library, New York, n. 1966.11/52, ora anche in F. Stampfle, *Giovanni Battista Piranesi, Drawings in the Pierpont Morgan Library*, New York 1978, n. 52. Un secondo disegno, conservato al British Museum, corrisponde alla

cui la prima a destra ripropone nell'impugnatura l'aquila bicipite simbolo dei Rezzonico, e anche per le due insegne ai lati della porta (18 scudi e 80 baiocchi), che richiamano gli antichi trofei romani già rappresentati nelle incisioni che accompagnano le edizioni delle lettere a Charlemont.

Alcuni elementi di questa insegna militare, che si richiama a motivi cinquecenteschi (si pensi alle grottesche), come i simboli massonici della base e la targa con l'iscrizione «Fert»⁸⁰, non sono descritti nel *Libro dei conti*, e di essi solo si accenna nella anonima *Descrizione delle Rinnovazioni fatte nella Chiesa di S. Basilio*.

L'insegna è emblema dell'ecllettismo lessicale piranesiano. Oltre alla scritta «Fert», che si riferisce all'ordine dei cavalieri di Rodi, si compone dell'allegoria della fortuna e del monogramma PX, *Pax Christi*⁸¹, che è sovrastato dalle mezzelune incatenate alla torre dei Rezzonico e dalla croce di Malta. Le mezzelune possono rappresentare sia la «Lingua d'Oriente» dell'ordine («Lingue» erano chiamate le diverse circoscrizioni) sia l'emblema del Gran Maestro Emanuele Pinto da Fonseca (1741-1773), che presentava nel quadro superiore di destra e nel quadro inferiore di sinistra cinque mezzelune. Legati alla tradizione massonica sono invece il disco solare e il martello dei liberi muratori. Nel suo complesso questa insegna potrebbe essere così interpretata: l'ordine di Malta e il suo gran priore fondono il loro privilegio sul dominio dell'ordine orientale, facendosi forti della *Pax Christi*, della fortuna e dell'aiuto dei fratelli «muratori», cioè massoni.

L'ultimo intervento relativo alla facciata della chiesa è quello affidato all'«indoratore», chiamato a lavorare sull'ornato con le armi del papa e del Rezzonico collocato nel timpano sopra la porta della chiesa. Ornato che è stato sostituito dal Simonetti dopo i bombardamenti francesi del 1849.

Anche sopra la finestra del prospetto laterale verso il rimessone degli agrumi, Piranesi aveva fatto collocare una decorazione con «le tre arme de pietra, che una del Principe Panfili alta p 3,1/4, e larga p 2,1/4, ed altre due di casa Medici Salviati, e Bonelli»⁸², preoccupato di non dimenticare alcuno dei suoi possibili mecenati. Anche queste decorazioni sono state successivamente rimosse.

Nel suo complesso, dunque, l'intervento alla chiesa mette in opera le indicazioni di fondo contenute nel *Parere*. Come afferma Wilton-Ely, sulla facciata della chiesa «military, Rezzonico and Etruscan motifs are repeated from the piazza reliefs, intricately combining archaeological and aesthetic preoccupations as outlined in the *Parere*»⁸³. Il riferimento al *Parere*, che in effetti determina i criteri dell'intervento, va però visto nella sua apertura dialettica tra innovazione e tradizione, dissoluzione lessicale e difesa, attraverso quest'opera di dislocazione-risemantizzazione della *Bildung* architettonica.

prima spada a destra nel disegno settecentesco della facciata conservato all'archivio del Sir John Soane Museum di Londra.

⁸⁰ La targa con l'iscrizione «Fert» (*Fortitudo eius Rhodum tenuit*) ricordava l'impegno assunto dai cavalieri di Malta nella difesa di Rodi nel XV e XVI secolo.

⁸¹ Questo monogramma si ritrova nel «quadro» centrale del soffitto della volta, all'interno della chiesa.

⁸² Art. 311.

⁸³ J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit., p. 219.

L'eversiva complessità della facciata, esito di un lavoro ermeneutico sulle fonti figurative, ha come conseguenza anche quella di favorire una pluralità d'interpretazioni, di essere intenzionata all'«apertura di senso». Sono diverse, infatti, le caratteristiche dell'intervento piranesiano messe in luce dai critici. Tra queste si possono senz'altro sottoscrivere quelle proposte da Daniela Gallavotti Cavallero, secondo la quale la facciata annuncia la «funzione dell'edificio in quanto sarcofago funerario... dichiarata nella zona soprastante il portale dove l'oculo è interpretato come clipeo al centro di una serie di elementi che costituiscono un sarcofago»⁸⁴. La rappresentazione cimiteriale introdotta con la piazza e il portale d'ingresso trova nella facciata della chiesa l'annuncio del suo culmine, che ritroveremo nell'altare. La facciata sarebbe episodio chiave di un cammino narrativo caratterizzato da anticipazioni e spostamenti.

Altre letture hanno messo maggiormente in luce le componenti simboliche ed ermetico-massoniche. I due serpenti che fungono da maniglie ai lati dell'oculo della facciata sono stati interpretati sia come simboli della funzione medica dell'ordine sia come evocazione del *Mons Serpentarius*, il nome con cui si indicava l'Aventino sia, infine, come simboli ermetici e funerari⁸⁵. Analogamente il «sarcofago» della facciata intorno all'oculo centrale.

Riferimenti al lessico romano sono allusi in altri elementi della facciata. Nel timpano Piranesi ha proposto una decorazione che ricalca la miniatura della lettera D che apre il *Campo Marzio* del 1762, e la cui matrice è da ricercare tra i trofei capitolini di Domiziano e i modelli augustei ed ellenistici⁸⁶. Si tratta di un richiamo agli elementi figurativi dell'arte romana, di cui difende il primato. È la dimostrazione in pietra che il discorso di travisamento storico attuato nel *Della Magnificenza* e quello teorico del *Parere* non sono in contraddizione e possono trovar posto entrambi nell'eversiva facciata-manifesto della chiesa di Santa Maria.

L'interno

Il Körte, al pari di altri critici, aveva circoscritto l'intervento piranesiano nella chiesa alle «efflorescenze» decorative⁸⁷. Come abbiamo avuto modo di vedere, l'analisi del *Libro dei conti* rivela invece che Piranesi fece condurre anche interventi di rilevanza strutturale e, in misura modesta, morfologica. Ne sono una testimonianza il rialzamento di tutti i muri della chiesa per realizzare la volta, la rimozione dei due schermi che separavano la zona del presbiterio dalla navata e l'avanzamento dei gradini di accesso alla stessa sino a comprendere le prime due cappelle laterali.

⁸⁴ D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁵ Quest'ultima interpretazione, proposta da P. Marconi in «Virtuti fortuna comes. Guarini e il caduceo ermetico», *B.S.A. Ricerche di Storia dell'Arte*, 1/2, 1976, p. 29 e sgg., che ritiene Piranesi al corrente dell'emblematica ermetica del Tintoretto, è stata però screditata da C. Bertelli, «L'elogio di Bianconi», *Grafica-Grafica*, II, 1976, p. 51 e sgg.

⁸⁶ Su questo vedi anche M. Tafuri, «Il complesso», *cit.*, p. 82.

⁸⁷ W. Körte, *Giovan Battista Piranesi*, *cit.*, pp. 16-33.

All'interno della chiesa i primi lavori affrontati furono quelli alla tribuna. Qui vennero realizzate nuove fodere murarie alla volta centinata, alle paraste, alle semi-colonne e vennero tamponati intercapedini e vani di vecchie finestre scoperti mentre si effettuavano i lavori di rifoderatura⁸⁸.

In questa occasione Piranesi realizzò «il nuovo vano de fenestra aperto nel mezzo della Tribuna centinata per dar lume ed aria alla chiesa»⁸⁹ che conferisce il magico effetto chiaroscurale all'altare, e il lanternino, per il quale la volta venne traforata in quindici punti⁹⁰. Seguirono i complessi lavori per gli ornati del lanternino⁹¹ (realizzati e descritti puntigliosamente, come nel seguente passo esemplificativo: «modinate con refesso, braghettone, altro refesso, tondino ed intacca») e delle cornici («refesso, becco di civetta, gola dritta, refesso, tondino, intacca e guscio»)⁹² intorno agli otto medaglioni con scene della vita del Battista. Qui, in Piranesi, appare costante la dialettica tra ricerca di un rigore classico nei particolari e sforzo inventivo nella composizione, in modo da ottenere «ordine ed eccentricità, simmetria e varietà»⁹³.

I lavori fin qui descritti vennero eseguiti entro il primo maggio 1765, quando alcuni rappresentanti dell'ordine di Malta effettuarono un sopralluogo per verificare l'andamento del cantiere⁹⁴.

Successivamente i lavori ripresero con gli interventi decorativi condotti nella zona absidale. Qui Piranesi rinnovò completamente il presbiterio, cancellando gli affreschi descritti dal Bruzio (nell'ovale il Salvatore e quattro angeli, nell'ordine inferiore la Vergine in mezzo a due angeli e ai dodici apostoli). Inoltre, collocò nella parete dell'abside due lastre tombali rimosse durante i lavori di rifacimento delle fondazioni, decontestualizzandole e contemporaneamente accentuando il carattere di sacello della chiesa. Una lastra reca l'iscrizione di «Fratr Joanni Dido P(at)ricio Veneto» deceduto nel 1465, l'altra è quella di Jacobo degli Obizi, membro dell'ordine, deceduto nel 1411⁹⁵. L'archivolto dell'abside venne modanato con «intacca, refesso, gola roversa, refesso, pianuccio, intacca e guscio». Furono quindi realizzati i cassettoni della zona inferiore del catino e, superiormente, il grande ventre di conchiglia, che accoglie e protegge l'arma gentilizia del gran priore⁹⁶. Si tratta di un elemento emblematico e ricorrente nell'arte di Piranesi: lo ritroviamo

⁸⁸ Art. 314 e sgg.

⁸⁹ Art. 331. Se ci atteniamo al passo piranesiano, dobbiamo ritenere che l'apertura non fosse stata prevista con intenzioni «barocche» per fornire quell'effetto chiaroscurale che caratterizza l'altare di San Basilio.

⁹⁰ Art. 322.

⁹¹ Art. 355 e sgg. e *Descrizione delle Rinnovazioni fatte nella Chiesa di S. Basilio*, A.S.M.O.M., M. 11 s.d.

⁹² Art. 367.

⁹³ M.A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1755 (tr. it., *Saggio sull'Architettura*, a cura di V. Ugo, Palermo 1987, p. 145).

⁹⁴ Art. 372.

⁹⁵ Vedi J. Garms, R. Juffinger, J.B. Ward-Perkins, *Die Mittelalterlichen Grabmaaler in Rom und Latium von 13 bis 15 Jahrhundert*, Roma-Wien 1981, p. 209.

⁹⁶ Art. 378.

con insistenza nella decorazione delle urne e delle mensole del transetto⁹⁷, oltre che nelle incisioni di camini e nei vasi.

Simboli marittimi compaiono nella decorazione del catino absidale, nelle decorazioni poste sopra la porta che conduce in sacrestia e sopra quella dirimpetto. I loro ornati sono costituiti da àncore con volute intrecciate che sostengono la torre dei Rezzonico, secondo uno schema ispirato a quello dei capitelli del tempio di Castore e Polluce, anche questi, naturalmente, precedentemente illustrati da Piranesi, precisamente nella tavola VII del *Della Magnificenza*.

L'altare di San Basilio

La scenografia dell'interno, secondo Wittkower ispirata a Palladio e a Baldassarre Longhena⁹⁸, ha come fuoco centrale l'altare che, con il suo gruppo di San Basilio in gloria – omaggio al patrono della demolita chiesa dell'ordine di San Basilio ai Pantani – è l'intervento più impegnativo dello scultore romano Tommaso Righi, uno dei protagonisti di quel filone classicheggiante che si rifaceva a Camillo Rusconi⁹⁹.

Il progetto dell'altare riprende le soluzioni elaborate da Piranesi per la tribuna del Laterano, per la quale aveva proposto un altare massimamente scolpito contro uno schermo absidale di colonne¹⁰⁰. In effetti, l'intero «allestimento» dell'interno ricalca i progetti presentati per il Laterano. Questa indifferenza all'ordine di grandezza è un esempio della decostruzione spaziale piranesiana, già sperimentata nelle *Antichità romane*, nelle *Vedute di Roma* e nel *Campo Marzio*.

Nel corso dei lavori, Piranesi fece rimuovere il vecchio altare, che era sormontato da un baldacchino e da una pala di Andrea Sacchi trasferita all'interno della Villa (la *Madonna con Bambino e San Basilio*), per sostituirlo con l'odierno dedicato sempre al santo orientale, a cui era consacrato il Foro di Augusto, prima sede dell'ordine di Malta a Roma.

Presso questo sacello composto da due urne sovrapposte¹⁰¹ si conclude il percorso «cimiteriale» iniziato nella piazza dei Cavalieri e riannunciato in facciata con il sacello e l'oculo. La valenza simbolica dell'altare è quella di ombelico del mondo: esso collega – anche funzionalmente attraverso la grande lastra tombale che gli sta di fronte – il mondo sotterraneo, ovvero la cripta con le tombe, con il mondo celeste, rappresentato dall'ascensione di San Basilio.

L'oculo dell'urna inferiore dell'altare stabilisce un immediato collegamento figurativo con quello in facciata, che a sua volta impagina la parte centrale a forma di

⁹⁷ Artt. 409-413.

⁹⁸ R. Wittkower, «Piranesi as Architect», cit., p. 99 e sgg.

⁹⁹ D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 82. Sul Righi si veda anche *Il Settecento*, Catalogo della mostra, Roma 1959, p. 37 e A. Negro, *Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, Roma 1980.

¹⁰⁰ G.B. Piranesi. *Etchings and Drawings at Columbia University*, a cura della Avery Library, New York 1972, pp. 26-36, tavole 6-10.

¹⁰¹ Art. 418 e sgg.

sacello. L'urna superiore invece, grazie alla presenza dei rostri, rimanda alla vocazione marittima dell'ordine¹⁰².

Ad eccezione della lastra di marmo che costituisce la mensa, trovata durante gli scavi¹⁰³, l'altare è completamente realizzato in mattoni e «gretoni» bozzati di calce e rifiniti con stucco bianco per opera dello scultore Tommaso Righi.

All'altare Piranesi dedica¹⁰⁴ quattro disegni preparatori¹⁰⁵. Quello del Cooper Hewitt Museum, profondamente diverso da quello realizzato e forse il primo in ordine di tempo, è costituito da una sola urna centrale, sulla cui mensola posa un massiccio basamento sopra il quale due angeli reggono una grande pala ovale, sormontata al sommo da due putti. Il disegno 1952-86 della Pierpont Morgan Library, insieme a un'analogha mensa a guisa di sarcofago, presenta elementi caratteristici del bagaglio archeologico piranesiano, tra cui i due candelabri laterali proposti anche per l'altare del Laterano.

Il secondo disegno conservato alla Pierpont Morgan Library costituisce un progetto esecutivo del corpo centrale dell'altare già schizzato nel precedente: la mensa e il tabernacolo sono costituiti da due sarcofagi sovrapposti, di cui quello inferiore è un vero e proprio sacello con un occhio centrale che rimanda direttamente a quello della facciata della chiesa, e quello superiore – rotto da un ovale con il bassorilievo della Vergine con il Bambino e San Giovanni Battista – con dei rostri che lo assimilano allo scafo di una nave a ricordo della vocazione marinara dell'ordine. Sopra l'ovale l'*Agnus dei* e, appena accennato alle sue spalle, il globo, sul quale, nell'altare realizzato, sarà assiso San Basilio. Questo disegno costituisce pertanto una sorta di dettagliato progetto definitivo per la parte inferiore e centrale del corpo dell'altare, a cui farà seguito lo schizzo della Kunstbibliothek di Berlino, dove troviamo raffigurato, seppure sommariamente, l'altare nella sua completezza. Altare che, alla fine, sembra costituito da due corpi, con due mense-sarcofagi sormontate, rispettivamente, dall'ovale della Vergine e dal trionfo di San Basilio.

Per la realizzazione dell'altare Piranesi abbandona il suo repertorio archeologico affidandosi a una soluzione scenografica ispirata a modelli architettonici barocchi e di area veneziana¹⁰⁶. Determinante è la collocazione della luce al di sopra e alle spalle della statua di San Basilio assiso su un uovo cosmico, la cui parte frontale resta così in penombra. Si tratta di una fissazione piranesiana, come mostrano anche i disegni elaborati per il rifacimento dell'abside del Laterano.

Nell'ornato, accanto a elementi figurativi esunti dalla tradizione – come la Sacra Famiglia, i putti e la soluzione barocca ed ermetica del globo – ritroviamo una in-

¹⁰² Art. 425.

¹⁰³ Art. 434.

¹⁰⁴ Sulle possibili fonti di ispirazione si veda C. Bertelli, «Visita a Santa Maria del Priorato», *Paragone*, n. 317-319, 1976, p. 182.

¹⁰⁵ Quello conservato al Cooper Hewitt Museum di New York è stato pubblicato in Witzthum, 1971; i due disegni della Pierpont Morgan Library in F. Stampfle, *Giovanni Battista Piranesi*, cit., p. 133, n. 50-51; quello della Kunstbibliothek di Berlino in H. Brauer, «G.B. Piranesi verwirklicht einen Traum», in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Roma 1961, p. 474 e sgg., che costituisce lo schizzo dell'altare realizzato.

¹⁰⁶ Su Piranesi e la cultura veneta si veda R. Wittkower, «Piranesi as Architect», cit., pp. 99-109.

sistente presenza di fettucce e festoni svolazzanti e l'immane «cocchiglia baccellata»¹⁰⁷ sopra l'oculo dell'urna di base. L'elemento più caratteristico dell'altare è il grande globo, che collega la fascia funeraria del corpo dell'altare (i due sarcofagi) alla sfera celeste (San Basilio in gloria). Accanto alla valenza ermetica e ai significati allegorici connessi alla sfera, l'ampiezza della sua superficie liscia, che contrasta con il vorticoso movimento barocco degli ornati a cui si contrappone, e il gioco di luce che lo avvolge grazie alla finestra ricavata al centro dell'ambulacro, lo esaltano come elemento caratterizzante la scena. Esso è di poco più di 7 palmi di diametro e tuttavia domina il movimento dell'altare, conferendo un'esplosiva dinamicità alla scena che si svolge al di sopra e conferendo contemporaneamente con tutto il suo peso un senso d'immobile staticità all'urna sottostante. Urna che conserva come reliquia il capo di San Savino¹⁰⁸. Certamente, il raggio di luce che illumina sul retro dell'altare questo grande globo cosmico ne ribalta l'ordine sintattico e semantico: il retro è illuminato perché rivela il significato dell'altare, quello di essere *axis-mundi*. Il tramite di questo *axis-mundi* è l'*Agnus dei*. Al centro della scena, media tra il mondo terrestre della finitudine e quello della beatitudine ultraterrena. Dietro a lui l'uovo cosmico, la matrice generativa della forme, è anche un mondo esplosivo che proietta nell'albedo ermetica gli aderenti all'ordine di San Basilio di Cappadocia. È il trionfo dell'utopia piranesiana raggiunta a prezzo di un sacrificio dell'archeologismo: i due candelabri laterali del primo progetto¹⁰⁹ vengono abbandonati per permettere alla sfera di diventare l'indisturbato centro simbolico della rappresentazione. Tuttavia, anche nella progettazione dell'altare non manca la tendenza al *pastiche* e alla archeologizzazione, di cui è testimonianza la reimpiantazione della lastra marmorea rinvenuta durante gli scavi per il consolidamento delle fondazioni utilizzata come mensa d'altare¹¹⁰.

La navata

L'intervento alla navata interessò la decorazione delle volte, dei cornicioni sopra i capitelli, dei pennacchi e delle otto nicchie laterali, dove vennero rimossi e risistemati i preesistenti sepolcri dei gran maestri dell'ordine.

La soluzione adottata per il soffitto della chiesa si risolve in una serie di episodi decorativi eseguiti su disegni di Piranesi dallo scultore Tommaso Righi, il quale, secondo Alfieri, mise in opera uno speciale impasto suggeritogli dall'incisore con l'intenzione di ricreare l'antico smalto romano¹¹¹.

¹⁰⁷ Art. 438.

¹⁰⁸ Artt. 445-446.

¹⁰⁹ Quelli dello studio preparatorio dello schizzo conservato alla Pierpont Morgan Library, già in J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit., p. 225.

¹¹⁰ Memoria, art. 434.

¹¹¹ M. Alfieri, «Il complesso», in *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma 1979, p. 9.

Al centro della volta della navata, Piranesi fa realizzare da Tommaso Righi un quadro di circa 36,1/2 palmi di lunghezza e 20,1/2 di larghezza¹¹² dal costo straordinariamente elevato di 204 scudi¹¹³, del quale è rimasto anche lo schizzo¹¹⁴. Anche nel caso di questa decorazione siamo di fronte a un nuovo inserimento che rivela passione per il *bricolage* e un'organizzazione inventariale da collezionista del materiale figurativo. L'elemento portante è un labaro, chiuso in una ghirlanda, con il sigillo *Pax Christi* a cui sono appesi uno stendardo con la figura del Battista (santo onomastico del Rezzonico e di Piranesi e protettore dell'ordine), una nave, una vela con la croce di Malta e un trofeo di scudi che è anche simbolo trinitario dal quale s'irradia la luce, la tonaca dell'ordine e una tiara papale¹¹⁵. Tra le due medaglie con i monogrammi PX si svolge una scena ricca di elementi figurativi diversi: al centro un triangolo equilatero che rappresenta la trinità con festoni di mazzetti di rose legati con fettucce con nel mezzo la croce. Sotto il triangolo un'asta ornata da cornici con diversi fogliami, che sembra sorreggere la camicia bianca della «sacra» religione di Malta sovrastata dalla tiara e dalle chiavi del regno. Ai piedi dell'asta, l'immane conchiglia con un'iscrizione e una statua dedicate a San Giovanni. Dietro la conchiglia, e al di sotto del triangolo, vi è una nave con rostri e spuntoni, mentre agli altri due lati del triangolo sono stati fatti due scudi di figura ovale con bordi arabescati. Questo ornato, che si discosta solo in pochi particolari dal disegno preparatorio¹¹⁶, enfatizza il ruolo navale e religioso della storia dell'ordine attraverso un'iconologia tradizionale e rimandi figurativi alquanto espliciti.

Gli altri elementi decorativi del soffitto, lo stemma della famiglia Rezzonico, il cappello cardinalizio e la croce di Malta costituiscono episodi narrativi di un percorso che conduce alla lanterna, risolta con i quattro grandi petali all'interno dei quali sono collocati i medaglioni con le storie di San Giovanni Battista.

La risistemazione del cornicione della navata costituisce per Piranesi l'occasione per un'ulteriore impaginazione di materiale archeologizzante. Al di sopra della sua modanatura «all'antica», colloca le medaglie con i busti degli apostoli¹¹⁷, ispirate alle gemme antiche, in quegli anni prezioso oggetto da collezione.

Seguendo l'esempio di Borromini al Laterano, Piranesi lasciò nelle navate laterali della chiesa le antiche arche sepolcrali ivi collocate nel restauro del 1617 voluto dal cardinale Aldobrandini. Questi monumenti sepolcrali sono collocati in nicchie (quattro per ciascun lato della navata) che Piranesi fece decorare con i motivi delle *vanitas*: crani umani, nodi di vipere, faci rovesciate e altri elementi caratteristici di questo linguaggio emblematico.

¹¹² Art. 455.

¹¹³ Art. 460.

¹¹⁴ F. Stampfle, *Giovanni Battista Piranesi. Drawings in the Pierpont Morgan Library*, cit.

¹¹⁵ Mentre S. Pressouyre, «La poésie ornementale chez Piranèse et Delafosse», in *Piranèse et les Français*, cit., p. 431 insiste sul contenuto semantico dell'insegna, M. Tafuri, «L'architettura come 'utopia negativa'», cit., lo minimizza.

¹¹⁶ Si trova alla Pierpont Morgan Library, già pubblicato in J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit., p. 226.

¹¹⁷ Art. 475.

La risistemazione delle nicchie iniziò dalla navata di destra, partendo da quella di Bartolomeo Carafa, la prima verso la tribuna¹¹⁸. Questo sepolcro¹¹⁹, opera di Paolo Salvati¹²⁰, come i successivi, venne rimosso e trasportato nel cortile della cisterna per consentire la conclusione dei lavori di risistemazione delle fondazioni. La rimozione dei sepolcri fu l'occasione per l'inserimento di nuove iscrizioni e per aggiungere nuovi apparati figurativi agli elementi preesistenti, che vennero montati su nuovi piedistalli. La tomba era già stata traslata dall'annesso cimitero all'interno della chiesa nel 1611 da Fabrizio Carafa della Roccella, come annota l'iscrizione tombale. Piranesi si limitò ad apporre nella nicchia un trofeo marittimo con lo stemma gentilizio¹²¹.

La disposizione dei sepolcri che precede e segue l'intervento piranesiano rispetta quella attuale: solo nel secondo e nel terzo vano di destra non si accenna ad alcuna presenza sepolcrale e monumentale. Pertanto, i pannelli rimaneggiati collocati sulle fiancate del basamento della memoria funebre del gran maestro Galeazzo di Thun e Hohenstein, nella seconda nicchia di destra partendo dalla tribuna, databili tra il IX e il X secolo¹²², non furono modificati nel corso dell'intervento piranesiano.

Nella seconda nicchia di destra partendo dall'ingresso, che ora custodisce la statua raffigurante Piranesi realizzata dall'Angelini, c'era una «lapide sepolcrale con figura in basso rilievo»¹²³, probabilmente rimossa in occasione della collocazione di detta statua. Questa nicchia era stata riservata per la sepoltura del Rezzonico oppure di un personaggio della famiglia Pamphilj, di cui resta incisa nel pavimento la colomba opposta all'ancora, loro emblema. Piranesi non si era riservato questo spazio per la sua sepoltura, che auspicava in Santa Maria degli Angeli¹²⁴. Il suo corpo, tumulato invece a Sant'Andrea delle Fratte, fu trasferito al priorato in un secondo tempo¹²⁵. Intorno alla fine del 1779, una riflessione del Canova lascia intuire che Giuseppe Angelini stesse concludendo in quell'anno il monumento funerario dedicato a Piranesi¹²⁶.

¹¹⁸ Art. 491.

¹¹⁹ Il senatore Carafa, intorno al 1400, aveva energicamente sventato un colpo di mano dei colonnesi contro Innocenzo VII, ma aveva poi trovato una tragica morte nel 1405, sempre da parte degli stessi Colonna che non l'avevano dimenticato. Per altre notizie cfr. F. Gregorovius, *Storia della città di Roma nel medio evo*, Stuttgart 1859-1872, vol. VI, p. 160.

¹²⁰ Per la descrizione di questa tomba si veda D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op.cit.*, pp. 93-95. Su Paolo Salvati si veda L. Filippini, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908, pp. 160-178.

¹²¹ R. Serra Tencajoli, *Ricordi*, Roma 1936, p. 96.

¹²² M. Trinci Ceccherelli, «La diocesi di Roma», in *Corpus della scultura altomedievale*, Spoleto 1976, VII, 4, pp. 84-87.

¹²³ Art. 496.

¹²⁴ J.J. Legrand, *op. cit.*

¹²⁵ A. Samuel, *Piranesi*, London 1910, p. 33.

¹²⁶ A. Munoz, «Dal 'Diario romano' di A. Canova», *L'Urbe*, 11-12, 1937, pp. 26-40.

Ispirato alla statua di un retore antico appartenuta forse ad Apostolo Zeno o al Cicognara, quello dedicato a Piranesi è uno dei primi ritratti eroici all'antica che non rappresenta un guerriero collocato in una chiesa romana. Nella mano sinistra, com'è noto, Piranesi stringe la pianta del Poseidon di Pestum, a ricordo del suo ultimo sfortunato viaggio.

Nella prima nicchia a destra Piranesi rimosse e ricollocò il sepolcro di Baldassarre Spinelli¹²⁷, uno dei quattro sepolcri di marmo che i messi Niccolò Tornaquinci e Michele Cimino probabilmente videro nel cimitero attiguo alla chiesa nella loro ispezione del 1584. Piranesi dovette certamente apprezzarlo, composto com'era di elementi eterogenei tra i quali spiccava un sarcofago romano databile intorno al 340 con le raffigurazioni delle muse, di Omero e Minerva, al quale erano stati sovrapposti successivamente dei maniconi con i simboli della casata. Esso consentiva un collegamento diretto con quel mondo romano che Piranesi desiderava attualizzare¹²⁸.

Quello del Caracciolo, nella quarta nicchia a sinistra partendo dall'ingresso, il più antico gran maestro inumato all'Aventino (†1395), è un altro dei sepolcri visti da Bruzio e da Tornaquinci e Cimino nell'attiguo cimitero trasportato *intra moenia* nel 1617 per ordine del cardinale Aldobrandini, che probabilmente sostituì il sarcofago¹²⁹. L'urna sepolcrale di Ricciardo Caracciolo venne arricchita delle due leonesse da Piranesi¹³⁰.

Al contrario di quanto affermato da Ridolfino Venuti nella sua guida del 1767¹³¹, Piranesi non fu lo scopritore dell'altare medioevale di marmo (datato tra il VI e il XII secolo) ora collocato nella terza nicchia del lato sinistro della navata¹³², ma più semplicemente di una piccola urna d'argento contenente le reliquie dichiarate sulla fronte dell'altare. L'altare, infatti, era già stato visto e documentato da Fioravante Martinelli nel 1653¹³³.

L'unico monumento funebre quasi coevo al restauro piranesiano è il sepolcro dell'eminente cardinale giovannita Gioacchino Ferdinando Portocarrero (†1760), eseguito però su disegno del conte Luigi Salimei su commissione di fra' Lauro le Tonnelier de Breteuil, primo ambasciatore della religione di Malta a Roma. L'ornamentazione della nicchia, realizzata invece da Piranesi, tiene evidentemente conto della piramide innalzata sul basamento di questo sepolcro, facendo divaricare obliquamente le due corone intrecciate per consentire l'inserimento della cuspide della piramide¹³⁴.

¹²⁷ Recita la lapide: «Balthe Spinello Presulo Corsiolano Attico/Secretario vitae santitate fide que/nobilitate et integritate qui/vix annos LX M XI. B. DE CARDELLIS NEPOTI DULCISSIMO/B.M.P.».

¹²⁸ Per la descrizione del sarcofago vedi D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, pp. 84-85; M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlino 1966, pp. 71-72 e C. Panella, *Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani*, Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma, 12, Roma 1966-67, pp. 11-39.

¹²⁹ Lo ricorda la stessa lapide del sepolcro. Per l'intervento dell'Aldobrandini vedi D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁰ Art. 507.

¹³¹ R. Venuti, *Descrizione topografica e storica di Roma moderna*, Roma 1767, p. 884.

¹³² Per una descrizione di questo reperto si veda M. Trinci Ceccherelli, «La diocesi», *cit.*, pp. 80-82 e D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 103.

¹³³ F. Martinelli, *Roma ex Ethnica Sacra*, Roma 1653, p. 186.

¹³⁴ Per una descrizione della tomba si vedano R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750* (1958), Harmondsworth 1980, pp. 444-45, e D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, pp. 107-109.

Nella prima nicchia a sinistra, infine, è collocato il sepolcro di fra' Sergio di Serripando, morto a Roma nel 1465. Sopra questo monumento, Piranesi collocò un elaborato trofeo con prore con triple spade, un teschio, vessilli e serpenti incrociati eseguito in «gretoni» bozzati di calce e stabiliti con stucco bianco da Tommaso Righi.

Anche nell'iconografia dei «resalti» nel fondo delle nicchie ricorrono i caratteristici elementi decorativi dell'alfabeto decorativo piranesiano: conchiglie, festoni, corone, «diversi emblemi della Morte»¹³⁵, e ancora il triregno, la mitra, la corona reale e le rose. Particolare, invece, l'ornato formato da «un rostro di nave con testa di cane che sorregge una torre»¹³⁶.

Per la pavimentazione della navata, infine, Piranesi fece mettere in opera dei «quadrotti» a spina di pesce che vennero posizionati attraverso l'utilizzo di «guide» mobili¹³⁷. Aveva inoltre previsto un'acquasantiera, dei «seditoi» e persino i fermi della porta centrale, affinché aprendosi non andasse a sbattere contro gli stucchi bianchi appena realizzati¹³⁸.

La villa e gli stabili di servizio

Con il descritto allestimento delle nicchie della navata, Piranesi conclude l'intervento alla chiesa e inizia quello agli stabili circostanti.

Come mostrano gli articoli del *Libro dei conti*, gli interventi piranesiani alla villa furono contenuti¹³⁹. Il complesso del convento quattrocentesco era infatti già stato ampliato e sistemato sotto il cardinale Michele Bonelli immediatamente dopo la sua elezione (1568). Successivamente la villa era stata alzata di un piano e arricchita della torretta con la scala a chiocciola per volere del gran priore Benedetto Pamphilj tra il 1681 e il 1730¹⁴⁰.

I lavori alla villa riguardarono soprattutto la risistemazione di parti della copertura e della scala a chiocciola, l'allestimento di nuovi telai alle finestre e alle porte e la ripresa di fessurazioni e buchi. Non vennero sostituiti sistematicamente tutti i telai, ma solamente i più danneggiati¹⁴¹. Gli unici nuovi inserimenti riguardarono la creazione della nicchia dove vennero collocati il busto e la lapide del papa, con una iscrizione in lettere dorate¹⁴² e la decorazione, con l'immane conchiglia, di un camino¹⁴³ sovrastato da uno specchio circondato da una decorazione barocca e ispirato a quello della prima tavola delle *Diverse maniere d'adornare i cammini*. Questo ornato consiste in una borchia da cui cade una fettuccia a cui si finge sia attacca-

¹³⁵ Artt. 511, 519.

¹³⁶ Art. 530.

¹³⁷ Art. 532.

¹³⁸ Art. 533.

¹³⁹ Artt. 533-606.

¹⁴⁰ D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴¹ Art. 538.

¹⁴² Artt. 545, 546.

¹⁴³ Artt. 588, 589.

to lo specchio e in una torre, stemma gentilizio dei Rezzonico. Anche questa decorazione, come molte altre del priorato, viene prima posta in opera per valutarne l'effetto, quindi rimossa per essere successivamente collocata in maniera definitiva¹⁴⁴.

I lavori al complesso proseguirono con la sistemazione dell'abitazione immediatamente alla destra della facciata della chiesa e della adiacente cosiddetta «guardarobba». Si tratta di un intervento di rifacimento dei muri e delle coperture, che si segnala anche per il ricorrente riuso funzionale di materiale già presente in cantiere perché altrove rimosso¹⁴⁵. Della «guardarobba», in particolare, vennero risistemate le soffitte dove fu aperto un lucernario per consentire l'accesso al tetto¹⁴⁶. Quindi si procedette al rafforzamento dei pilastri e dei muri laterali che sostengono il passaggio al cortile della cisterna.

Al cosiddetto rimessone degli agrumi, una lunga struttura rettangolare che fiancheggia il cortiletto (ora interno al complesso) che dal piazzale dei Cavalieri conduceva a quello antistante alla chiesa, vennero eseguiti prevalentemente lavori di riempitura – con scaglie di mattoni e gesso – delle fessurazioni. Il paramento murario esterno di questo complesso, con abitazione del giardiniere e stalla, venne sottoposto sistematicamente a «spicconatura», «rabbocatura», «ricciatura», «incollatura» e «fratazzatura». Nella stalla vennero murate diverse finestre¹⁴⁷ e condotti lavori di risistemazione a costo piuttosto contenuto e con ampio riutilizzo di materiale preesistente, soprattutto lapideo¹⁴⁸.

Piranesi fornisce inoltre notizia di aver realizzato nello stanzino del trucco e sopra i pilastri del giardino una serie di vasi policromi, allestiti su basi di peperino riciclate, per la finitura dei quali venne chiamato un pittore¹⁴⁹.

Piazza dei Cavalieri

Come già affermato, un documento del notaio Marcorelli del 18 aprile 1765 attesta il conferimento dell'incarico a Piranesi per realizzazione di una «piazzetta» antistante al priorato.

Rezzonico aveva fatto parcellizzare l'orto del convento di Santa Sabina acquistandone «per la quantità occorrente per farne la divisata Piazzetta, e per la Demolizione del muro antico, e fabbrica del muro nuovo, ed egual livello di elevazione, facendo ai medesimi [i padri di Santa Sabina, N.d.R.] proporre di non far risentire al luogo Pio il minimo danno e pregiudizio». Di fronte a queste rassicurazioni, annota il Marcorelli, «il Priore, e P.P. suddetti si sono fatta gloria di compiacere l'Ecc.za Sua; quindi dopo essersi dal Signor Piranesi architetto fissata la quantità

¹⁴⁴ Art. 562.

¹⁴⁵ Art. 565.

¹⁴⁶ Art. 568.

¹⁴⁷ Artt. 606, 608, 609.

¹⁴⁸ Art. 621.

¹⁴⁹ Artt. 628, 629.

del sito, che dovrà occupare la piazza, sia stato quello col mezzo di due Periti concordemente eletti uno per parte, Giovanni Frascone per parte di Sua Eccellenza, e Pasquale Cesetti per parte de' P.P. misurato, e trovato nella quantità di una quarta e mezza di pezza, ed un ordine e mezzo»¹⁵⁰.

Piranesi, pertanto, era stato coinvolto anche nella scelta degli spazi necessari per la realizzazione e a lui fu chiesto di attenersi al solo vincolo del rispetto in altezza di un muro esistente e del portale d'ingresso al giardino, che il Rezzonico aveva fatto di recente risistemare¹⁵¹.

La ricerca di un nuovo spazio era stata resa necessaria dalla ristrettezza di quello esistente dinanzi al portone¹⁵² e dal complessivo scarso decoro delle vie di accesso al complesso. Nella sua pianta del 1748, il Nolli individua due strade di accesso al priorato: quella che sale dal Tevere presso le vestigia del ponte Sublicio e si inerpicca tra le mura di sostegno degli orti circostanti e quella meno ripida che sale dalla zona dell'ortaccio degli ebrei, non lontano dalle Terme di Diocleziano¹⁵³. Una terza, solo pedonabile e molto scoscesa, congiungeva probabilmente il priorato direttamente alla strada di Marmorata¹⁵⁴. In cima al colle le prime due strade si riunivano e, dopo aver superato Santa Sabina e Sant'Alessio, la strada svoltava di fronte al priorato creando un piazzetto, prima di perdersi tra le vigne.

Ampliando in forma di trapezio questo slargo, Piranesi realizzò la piazza davanti al portale d'ingresso, già collocato in asse con la fuga verso la cupola di San Pietro sino dal XVII secolo. Non essendo circondata da edifici che la delimitano, il principale problema posto da questa «piazza in negativo»¹⁵⁵ fu quello della connotazione del suo perimetro, ostacolo che Piranesi superò attraverso l'amplificazione dei contenuti memorativi del luogo e la loro teatralizzazione. Questo slargo divenne infatti uno scenario cimiteriale ricco di allusioni ermetiche e pagane che bilanciavano l'invadenza della cupola cristiana visibile al di là del portale d'ingresso. Il piazzale, pertanto, diventò il primo episodio della narrazione memorativo-cimiteriale.

Durante gli scavi eseguiti per realizzare questo piazzale vennero alla luce i resti del *vicus Armilustri*¹⁵⁶ da cui, secondo Varrone e Tito Livio¹⁵⁷, sicure fonti del *Della*

¹⁵⁰ *Documento di stipula*, cit.

¹⁵¹ In generale, sull'intervento di Piranesi, si veda anche l'enfatico saggio di G. Brigante Colonna, «Giovan Battista Piranesi e la chiesa del Priorato sull'Aventino», *Rivista illustrata del Sovrano Militare Ordine di Malta*, VI, 6, 1942.

¹⁵² «[...] il Portone del Giardino adiacente alla Chiesa ove i medesimi sig.ri Cavalieri smontano rimane rinchiuso in un vicolo e sito angusto», *Documento di stipula*, cit.

¹⁵³ Queste due strade ricalcano quelle ancor oggi esistenti.

¹⁵⁴ Tre disegni della strada di Marmorata sono conservati all'Archivio di Stato Di Roma, *Collezioni, Disegni e Pianta*, «Strada di Marmorata, Magazzini del sale» (1719), cart. 83; «Strada di Marmorata, magazzini Busi Ceva» (1727), cart. 83; «Strada di Marmorata, pianta e prospetto» (1748), cart. 83.

¹⁵⁵ Su questa intuizione si veda M. Tafuri, «Il complesso di Santa Maria del Priorato sull'Aventino. 'Furor analiticus'», cit., pp. 78-87.

¹⁵⁶ Diario ordinario di Roma, n. 7496, del 19-7-1765; cfr. G. Biasotti, *op. cit.*, e D. Gallavotti Cavalero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 47n.

¹⁵⁷ Varrone, *De lingua Latina*, V, 153 e VI, 22; T. Livio, *Historiae*, XXVII, 374.

Magnificenza di Piranesi¹⁵⁸, i Salli – sacerdoti consacrati a Marte – accedevano al recinto sacro dell'*armilustrium* per purificare le armi dell'esercito romano. Questa vocazione del luogo salda la tradizione marziale dei romani con quella dell'ordine militare di Malta.

I lavori relativi al rifacimento del portale d'ingresso al giardino del priorato risultarono piuttosto costosi. Come si ricorda nel *Libro dei conti*, iniziarono con la spicconatura del vecchio muro del portale preesistente¹⁵⁹. L'intervento si concentrò quindi sulle soluzioni ornamentali. Piranesi scelse di accentuare la caratteristica militar-cimiteriale del luogo, nel rispetto per la messa in scena anche dell'emblematica dell'ordine di Malta e dei munifici Rezzonico. Si rinnovarono gli zoccoli di travertino¹⁶⁰ e si allestì una nuova cimasa, con un timpano classico centrale e una balaustrata sormontata da quattro vasi di ispirazione adrianea e quattro palle decorative. Un quinto vaso, identico ai precedenti, venne collocato al colmo del timpano, in posizione dunque alquanto insolita. A questi vasi cinerari e alle palle fu demandato il compito di saldare la decorazione del portale con quella delle lapidi esposte come cappelle a specchio sul perimetro della piazza-cimitero.

Il più rilevante intervento decorativo del portale è quello realizzato tra l'arco e la base del timpano. Come tutto l'ornato, è costruito con mattoni, «bozzati» di calce e «stabiliti» in stucco bianco, il tutto armato con «verzelle», fissato con chiodi alla muratura e stagnato nelle parti sporgenti. È composto da una nave con sirene e con tre spade alla prora e, nel mezzo, da una croce con sopra un elmo in forte rilievo, ornato attorno da due animali rampanti e da una sfinge nel mezzo che sorregge un cimiero, con ai lati bandiere, armi e scudi bordati attorno da festoni. Ai lati del descritto trofeo ci sono due scudi con sciabola, accetta e altre armi, in uno dei quali è rappresentata la torre gentilizia emblema dei Rezzonico; nell'altro diversi intagli e festoni.

Rilevanti furono le spese sostenute per la realizzazione delle modanature e delle cornici del portale, quasi sempre realizzate con «gretoni» e cocci di mattoni «bozzati» di calce e «stabiliti» in stucco bianco, sostenuti in opera dalle centine e talvolta fissati con chiodi nel muro. Completò l'intervento la costruzione di un selciato di «quadrucci in calce» davanti al portone.

Come ricordano la Gallavotti e Montini, la «critica ha insistito sul ritmo neocinquecentesco di gusto palladiano del portale e sulla probabile relazione del disegno preparatorio di Berlino con una modesta incisione del Serlio»¹⁶¹. Si tenga tuttavia presente che il timpano triangolare, le quattro finestre cieche e la cadenza delle paraste del portale sono elementi preesistenti all'intervento di Piranesi. La conferma

¹⁵⁸ Si vedano le note al testo citato in G.B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, cit., pp. 205-209.

¹⁵⁹ «Ornato fatto al portone dell'ingresso principale del giardino. Per li ponti fatti per spicconare la stabilitura del muro vecchio di esso portone per potersi fare il nuovo ornato...», art. 632.

¹⁶⁰ Art. 633.

¹⁶¹ D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *op. cit.*, p. 55. Si veda anche W. Körte, *op. cit.*, p. 29 e M. Fischer, «Piranesis radiertes Oeuvre und die zugehörigen Entwürfe in der Kunstbibliothek», *Berliner Museen*, XVI, 2, 1966, pp. 17-24. Il disegno preparatorio è pubblicato in J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit., p. 216.

viene dal documento con cui i padri di Santa Sabina cedettero al Rezzonico una parte dell'orto per la realizzazione della piazza: «Si è destinato di fare una piccola piazza in prospetto di esso Portone, che l'Eccellenza ha già fatto riattare, e decentemente ornare di stucchi»¹⁶². È la conferma che il Rezzonico aveva fatto rinnovare il portale, trasformando il precedente esile schermo che, per la sua esiguità, non era stato neppure rilevato nella pianta del Nolli.

Il nuovo portale si configura come un doppio della facciata della chiesa. Rispetto al disegno preparatorio conservato a Berlino¹⁶³, nell'impianto definitivo Piranesi rinuncia alle quattro finestre aperte accentuando la «negatività» della piazza. Il portale cinquecentesco, infatti, simula ancor di più l'affaccio di un palazzo su una piazza che diventa così un vuoto implosivo, uno spazio completamente svuotato, decostruito, ribaltato nelle funzioni. Oltre all'apertura delle finestre, Piranesi rinuncia anche ai timpani semicircolari, sostituiti con gli emblemi araldici dell'ordine, e ai festoni, rimpiazzati da due pannelli rettangolari decorati con armi etrusco-romane.

Il tentativo che l'architetto si prefigge è quello di saldare l'emblematica dell'ordine e dei Rezzonico con quella etrusco-romana, ricercando nelle formelle della colonna Traiana, nelle incisioni delle sue raccolte archeologiche *Trofei di Mario* (1753), *Lapides Capitolini* (1762) e in un gruppo di sei rilievi cerimoniali conservati al Museo Capitolino le fonti iconografiche per questo collegamento¹⁶⁴. Il frammento della Stanza dei Filosofi mostra in particolare alcuni elementi figurativi utilizzati come fonti per raffigurare l'iconografia navale dell'ordine. L'aquila a due teste, emblema dei Rezzonico, si ritrova nell'ornato della facciata della chiesa. Diversi elementi iconografici utilizzati nel piazzale si riscoprono anche nelle tavole delle *Diverse maniere*¹⁶⁵.

Se il portale rappresenta visivamente il fulcro di questa piazza in negativo, propriamente piranesiano è il percorso che l'architetto realizza attraverso la posa in opera di tre lapidi e di una «meta» sul perimetro murario della piazza, facendolo diventare un muro cimiteriale allestito con finte cappelle a specchio prive dello spazio di sepoltura. Qui si annuncia e si teatralizza lo spazio «sacro» su cui la piazza insiste: quello della chiesa. È Piranesi stesso a parlare espressamente, nel *Libro dei conti*, di «nuovo recinto della piazza»¹⁶⁶ e di «urne»¹⁶⁷.

Per la realizzazione di questo perimetro narrativo, la cui lettura impone di camminare lungo i muri della piazza, Piranesi procedette a onerose opere di innalza-

¹⁶² *Documento di stipula*, cit.

¹⁶³ Berlino, Kunstbibliothek, già pubblicato in J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit.

¹⁶⁴ J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit., p. 218. Sui sei frammenti: H. Stuart Jones (editore), *Catalogue of the Ancient Sculpture in the Municipal Collections of Rome – Sculpture of the Museo Capitolino*, s.l. 1912, p. 258 e sgg.

¹⁶⁵ Montini afferma che l'originaria tinteggiatura piranesiana era di color grigio-argenteo, dai successivi lavori di restauro trasformata prima in un colore rossastro e ora in tenue giallo, R.U. Montini, *S. Maria del Priorato*, Roma s.d., p. 45.

¹⁶⁶ Art. 708.

¹⁶⁷ Artt. 700, 701.

mento delle fodere perimetrali¹⁶⁸ e a una moltiplicazione di paraste e cornici, delle quali sottolinea nel libro di cantiere la combinazione classica degli elementi¹⁶⁹.

Anche per quanto riguarda la piazza, il cantiere fu caratterizzato dall'allestimento «in prova» di soluzioni decorative come, ad esempio, quelle dei vasi e delle palle sopra la cortina, che vennero mostrate nel loro insieme al priore prima di procedere al fissaggio¹⁷⁰, o quella delle due lastre di marmo della meta, fissate in opera con sei spranghe, quindi rimosse e successivamente di nuovo installate¹⁷¹.

L'ornato dei due trofei disposti nelle lapidi fu realizzato in mattoni e «cocce» finite in stucco bianco. È composto da elementi dell'iconografia gentilizia dei Rezzonico, dell'ordine di Malta ma anche della tradizione cimiteriale etrusco-romana. Borchie, medaglie e siringhe sono analoghe a quelle che ritroviamo nella tavola sinottica delle antichità etrusco-romane che apre le *Diverse maniere d'adornare i cammini*, e che Piranesi compone anche sulla base dell'osservazione dei reperti romani da lui collezionati. Tuttavia, nell'ornato della «meta», che è l'elemento culminante della rappresentazione cimiteriale, prevale l'iconografia marittima (poppa di una nave, rostro) e militare (cannoni, bandiere, sciabole e alabarde). Questi elementi iconografici di diversa provenienza sono allestiti con il solito gusto del *bricolage*.

Sul lato breve trova posto, tra due obelischi, un'altra stele caratterizzata da una sincretistica fusione di motivi etruschi, turcheschi, e dall'emblematica dei Rezzonico e dell'ordine di Malta, con una iscrizione che ricorda le circostanze della realizzazione della piazza¹⁷².

Per Körte, con questa piazza Piranesi ha inteso proporre una visionaria ricostruzione delle tombe della via Appia così come rappresentate nel secondo volume delle *Antichità romane*¹⁷³, dove si mostra un pittoresco gruppo di urne cinerarie adossate al muro che recinge i giardini di Villa Corsini. Secondo Wilton-Ely, invece, «a much closer thematic parallel is offered by the group of inscribed stelae commemorating members of the Praetorian Guard, excavated at Villa de' Cinque and illustrated at the beginning of the same work»¹⁷⁴. Di certo, qui più che altrove, Piranesi riesce anche a dar prova di una decostruzione spaziale compiuta nella direzione sperimentata nel *Campo Marzio*. Qui attua anche il suo programma di reinvenzione del passato attraverso la messa in mostra dei frammenti iconografici depotenziati, coniugati con quelli dell'emblematica dell'ordine, travisati e dislocati in spazi sintattici che non appartengono a loro. È in questa occasione che riesce anche

¹⁶⁸ Artt. 674, 675.

¹⁶⁹ Art. 679.

¹⁷⁰ Art. 681.

¹⁷¹ Art. 696.

¹⁷² Questa è l'iscrizione: «JOHANNES BAPTISTA REZZONICO/SS.DOMINI NOSTRI CLEMENTIS PP.XIII/FRATIS FILIUS AC MAGNUS PRIOR UT LOCI MAIESTATEM AUGERET AREAM HANC LAXANDAM CURAVIT/ A.P.C.N./MDCCLXV».

¹⁷³ W. Körte, «G.B. Piranesi als praktischer Architekt», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, III, 1933, pp. 20-22.

¹⁷⁴ J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», cit., p. 222.

a tradurre in pietra i «deliri» visionari, quell'architettura del desiderio raffigurata nel secondo e terzo frontespizio delle *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*, dove è raffigurato un viale sul cui lato s'innalzano giganteschi mausolei e sacelli funerari delle civiltà del passato.

Del pannello sottostante la stele centrale, e di quello alla destra tra i due obelischi (quasi identico a quello simmetrico alla sinistra), ci sono pervenuti anche i disegni quotati preparatori. In questi si mescolano elementi decorativi dell'araldica del Rezzonico, come la torre bugnata, con altri motivi militari della tradizione etrusco-romana che ritroveremo nelle tavole dei camini¹⁷⁵. Tra essi la lira, il cammeo, la cornucopia, il serpente, l'ala d'uccello, la siringa, la freccia, i fasci e i trofei.

Si tratta, in definitiva, di apparati iconografici riproposti anche nella decorazione della chiesa, e qui annunciati. Tra tutti gli elementi raccolti nel '69 nella tavola sinottica delle antichità etrusco-italiche quelli che trovano maggior ricorrenza nella decorazione dell'intero complesso del priorato sono la lira (52 volte), il cammeo (62), la cornucopia (77), varie forme di serpente (84), gli uccelli alati (89) e le zam-pogne (94)¹⁷⁶. I vasi cinerari, presenti nella tavola sinottica del 1769 ma, soprattutto, nella raccolta *Vasi, candelabri, cippi...*, trovano varie collocazioni in cima alle cortine murarie. Motivi della colonna Traiana sono presenti nella meta della piazza.

Piranesi realizza dunque uno spazio-museo, con gusto da collezionista, attraverso la riproposizione degli elementi iconografici del grande catalogo delle antichità reinterpretati secondo il gusto personale, prestando inoltre attenzione alla vocazione del colle, già chiamato Monte Serpentario e dedicato ai culti di origine etrusca, come i riti di Diana, Flora, Giunone, Luna, Mercurio, Minerva e la Dea Bona, quest'ultima venerata nel luogo dell'attuale priorato. Ad essa era sacro il serpente, che non a caso compare ben 84 volte come elemento decorativo dell'intero complesso del priorato¹⁷⁷. Il 13 ottobre 1766 il complesso risistemato poteva finalmente essere presentato a Giovan Battista Rezzonico e a papa Clemente XIII che, come ricompensa, insignì Piranesi del cavalierato dello Speron d'oro¹⁷⁸.

¹⁷⁵ I disegni, conservati alla Pierpont Morgan Library, sono stati raccolti da F. Stampfle, *op. cit.* In particolare, Wilton-Ely ha sottolineato che all'Aventino compaiono più di venti dei centoquattordici elementi di architettura etrusca presentati nel 1769 nella tavola sinottica delle *Diverse maniere*; J. Wilton-Ely, *The mind and the art of Piranesi*, London 1978, p. 95.

¹⁷⁶ La ricerca delle ricorrenze si deve a J. Wilton-Ely, «Piranesian Symbols on the Aventine», *cit.*, p. 218.

¹⁷⁷ Il serpente era sacro anche a Juno Regina, che era venerata nel luogo ove sorge l'attuale Santa Sabina. Per questo motivo l'Aventino prese il nome di Monte Serpentario; si veda A. Merlin, «L'Aventin dans l'Antiquité», *Bibliothèque des Écoles d'Athènes et de Rome*, 1906, fasc. 97.

¹⁷⁸ J.G. Legrand, «Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J.B. Piranesi», 1799, in G. Morazzoni, *Giovan Battista Piranesi architetto ed incisore (1720-1778)*, Roma-Milano 1921.

Figura 1. G.B. Piranesi, «Vista interiore della Basilica», in *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent dans l'ancienne ville de Pesto*, 1778



Figura 2. G.B. Piranesi, «Il Pantheon di Agrippa», in *Vedute di Roma*, 1748-1778





Figura 3. G.B. Piranesi, «Scenographia Campi Martii», in *Il Campo Marzio*, 1762. Si noti, in particolare, il trofeo con la corazza e i due scudi al centro dell'incisione riproposto nel timpano di Santa Maria del priorato e la commistione tra i lessici architettonici dell'antichità (colonna tortile, obelisco...)

Figure 4 e 5. Le «Carceri», 1745 e il «Campo Marzio», 1762. Due immagini emblematiche della decostruzione dello spazio interno e urbana attuata da Piranesi

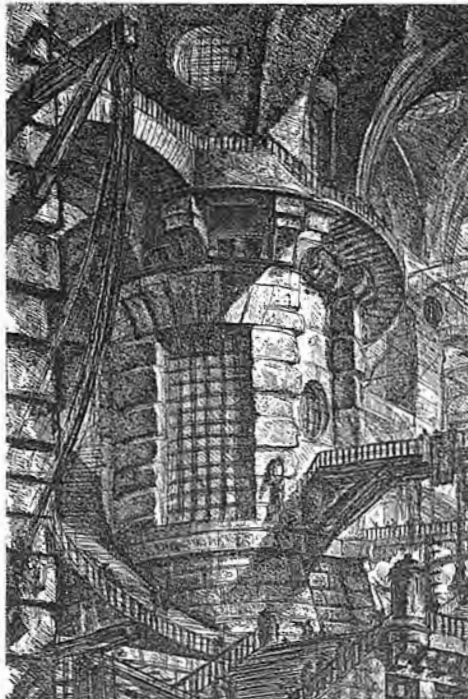
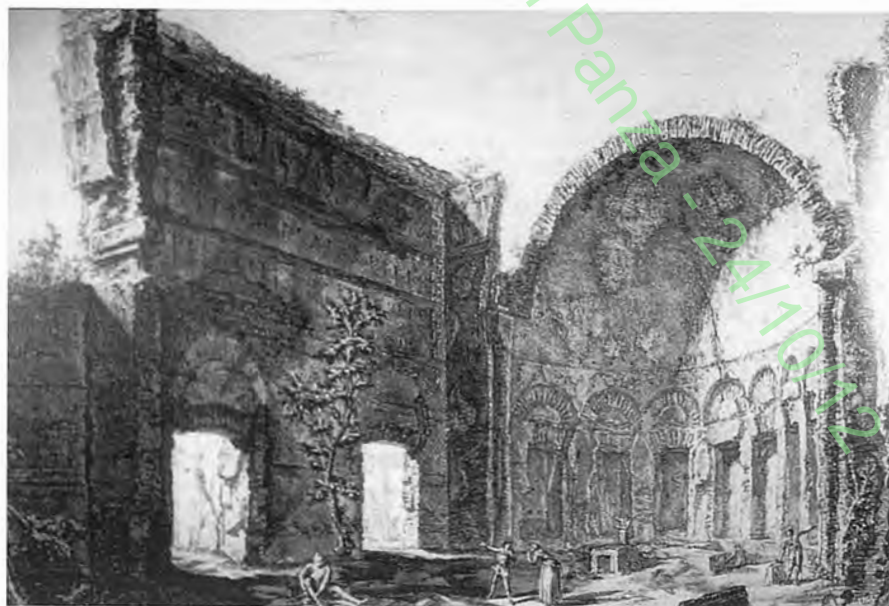


Figura 6. La sala dei filosofi a Villa Adriana in una fotografia di oggi



Figura 7. G.B. Piranesi, «Avanzi di una sala appartenente al Castro Pretorio nella Villa Adriana in Tivoli», in *Le Antichità Romane*, 1756. Il confronto tra le due immagini mette in evidenza l'esattezza del rilievo materico



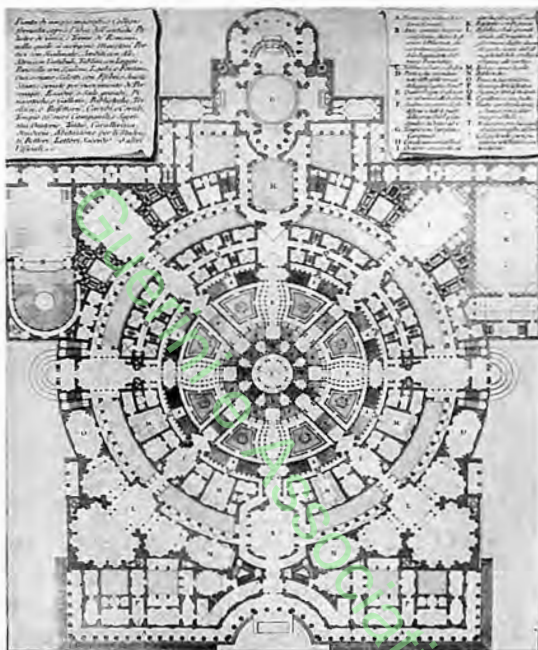


Figura 8. G.B. Piranesi, *Pianta di un Ampio e Magnifico Collegio*, Roma, 1750

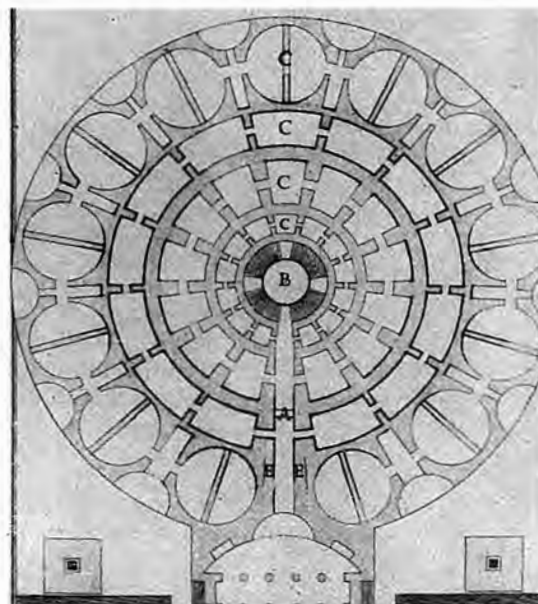


Figura 9. G.B. Piranesi, *Pianta del Mausoleo di Augusto*, in *Antichità Romane*, Roma, 1756, vol. II. Si noti l'organizzazione planimetrica che ispira la *Pianta di un Ampio e Magnifico Collegio*



Figura 10. Per Piranesi la decorazione dei vasi etruschi deriva dalle conchiglie, come prova in questa tavola delle *Diverse maniere...*, 1769

Figura 11. G.B. Piranesi, tavola XXVIII della raccolta *Vasi, candelabri, cippi...*, 1778. Il vaso centrale apparteneva al museo di Piranesi, quello di sinistra all'inglese Milord Palmerston



Figura 12. G.B. Piranesi, schizzo di un camino, New York, Pierpont Morgan Library



Figura 13. Vaso collocato a destra sopra la mensola del camino della drawing room di Gorhambury conosciuto con il nome di «Menalus». Anche in *Vasi, candelabri, cippi...*, 1778, come: «Vaso cinerario antico presso il Cavalier Walter»



Figura 14. Camino della drawing room di Gorhambury (Hertfordshire) attribuito a Piranesi

Figura 15. G.B. Piranesi, «Tavola comparativa di antichità toscane», in *Diverse maniere d'adornare i camini*, 1769. Molti di questi elementi ricorrono nelle tavole di *Vasi, candelabri, cippi...*, nei camini di *Diverse maniere...* e nella decorazione del priorato. In particolare, i numeri: 29 (greca e meandri), 47 (meta o termine), 50 (conchiglia), 51 (fronda), 52 (lira), 59 (trofei), 60 (aquila), 86 (maschera), 90 (medusa), 93 (testa d'ariete), 94 (siringa), 100 (nave), 104 (bucranio)

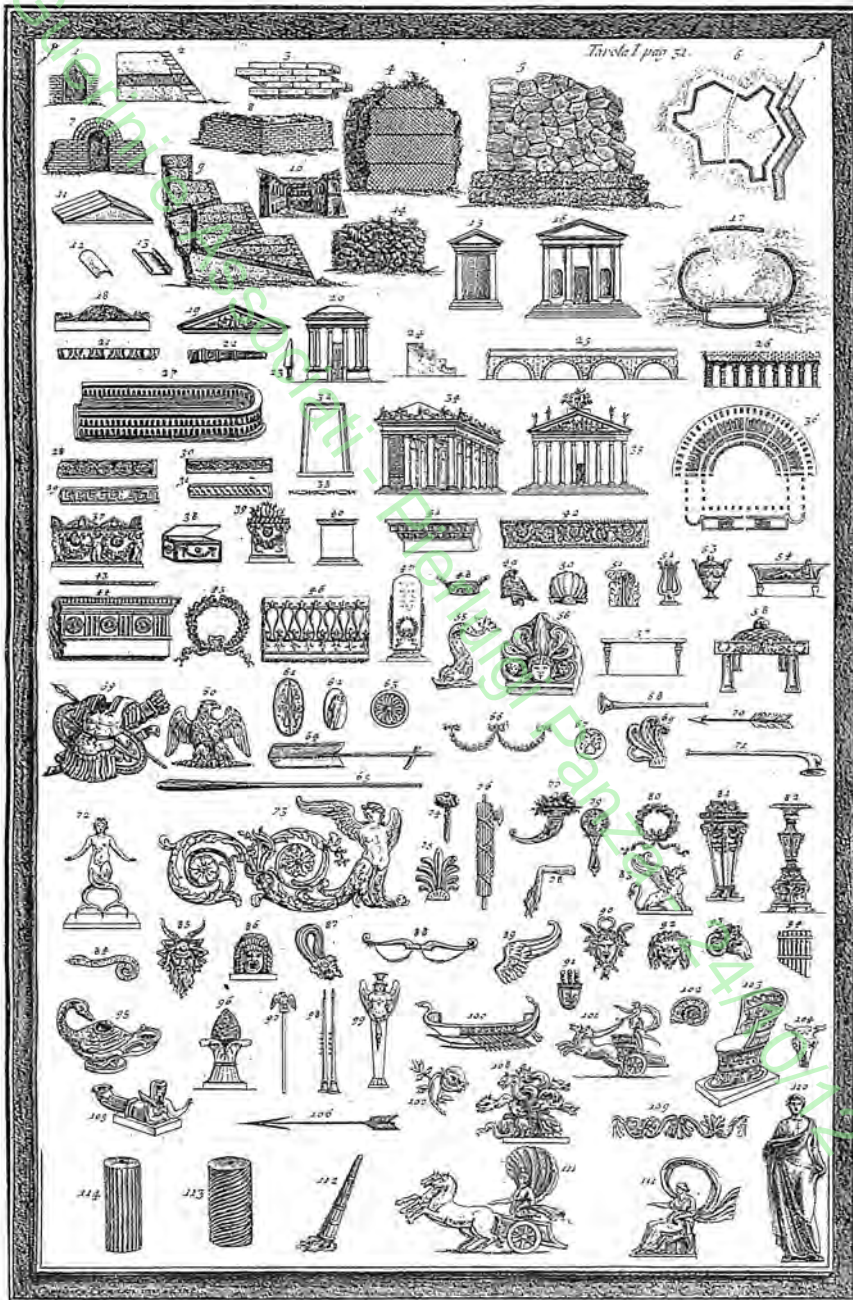




Figura 16. A.C.P. Caylus, Teste di sparviero sacro, in *Recueil d'antiquités...*, 1752-1767, tomo VI, tavola XIX

Figura 17. G.B. Piranesi, Camino egizio, in *Diverse maniere d'adornare i camini*, 1769. Si notino le teste di sparviero alla base delle mensole laterali del camino

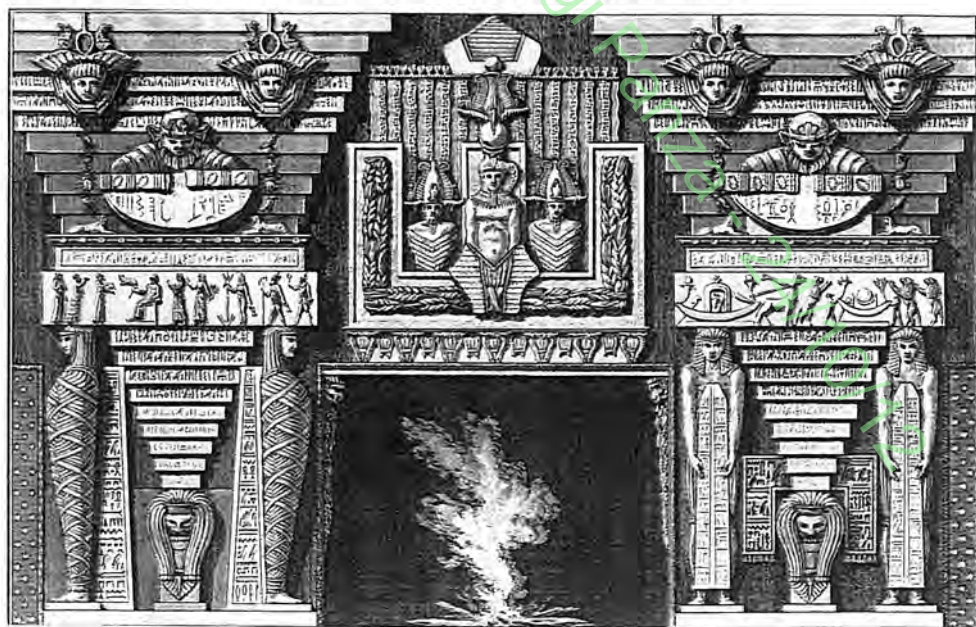


Figura 18. G.B. Piranesi, «Decorazione egizia del Caffè degli Inglesi», in *Diverse maniere d'adornare i camini*, 1769. Tra i molti simboli della tavola, si veda l'abraxas pitagorico, ripreso da B. De Montfaucon

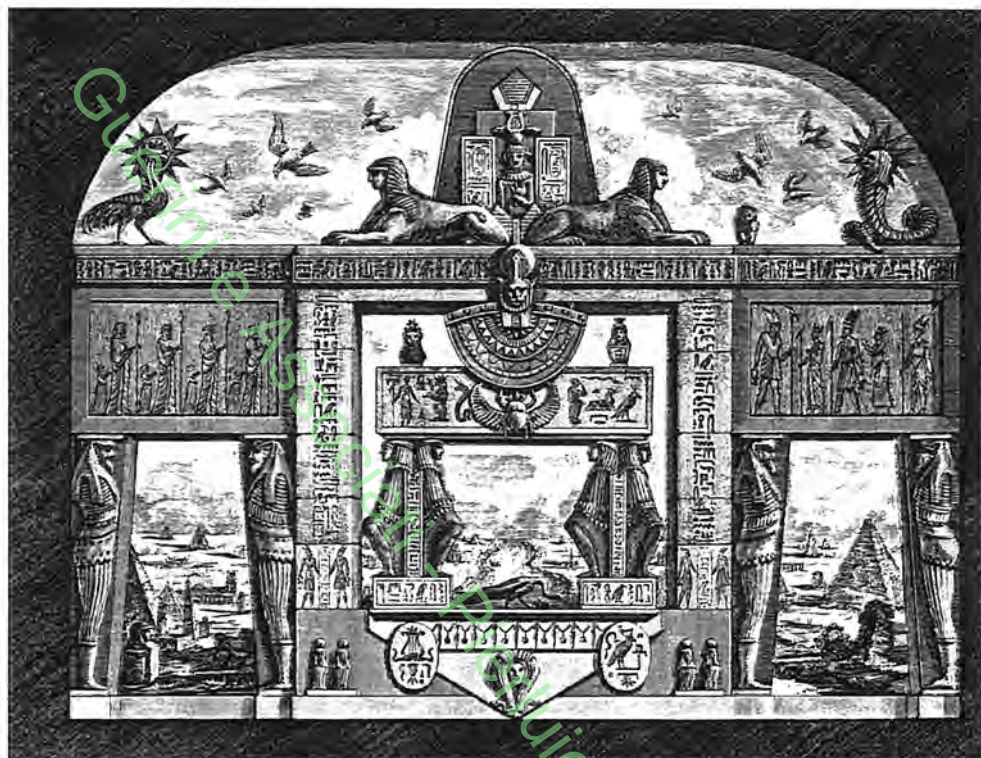


Figura 19. B. De Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figure*. Esemplicazioni dell'abraxas pitagorico

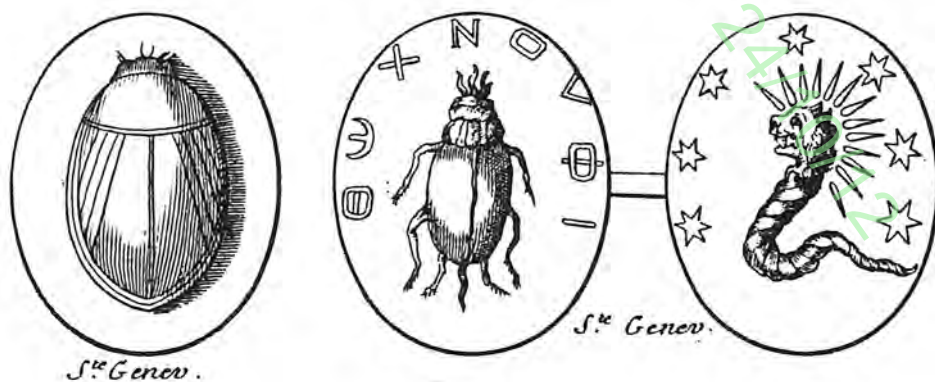


Figura 20. G.B. Piranesi, «Decorazione egizia del Caffè degli Inglesi», in *Diverse maniere d'adornare i camini*, 1769. Si notino in alto, al centro, il bue Apis, con il dio Sobek in forma di coccodrillo e il dio Horus in forma di falco; nel riquadro a sinistra lo scarabeo sacro e la croce di Iside; in basso, a destra, il lepidote (pesce sacro) e la barca solare

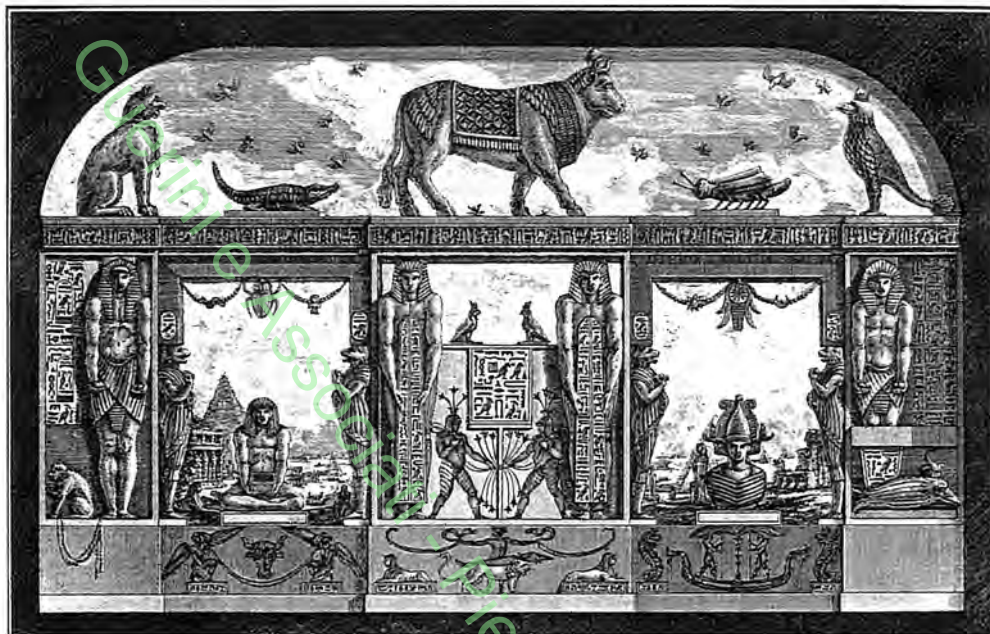


Figura 21. A.C.P. Caylus, Il bue Apis, in *Recueil d'Antiquités*, 1752-1767, tomo I, tavola XII

Figura 22. A.C.P. Caylus, nel riquadro I la barca solare; nel riquadro II il copricapo del faraone e lo scarabeo sacro; nel riquadro III il dio Horus in forma di falco con la corona dell'alto e basso Egitto e la chiave sacra di Iside; nel riquadro IV il lepidote o oxyrinque, il pesce sacro raffigurato a Dendara, in *Recueil d'antiquités*, 1752-1767, tomo V, tavola XIV



Figura 23. G. Maggi, *Iconografia della città di Roma delineata et scolpita in legno a' tempo di Pavolo V, 1625*. Si noti come dalle saline partisse la strada dell'Alborata che, costeggiando le rovine dell'Aventino, conduceva al priorato



Figura 24. G.B. Nolli, *L'Aventino nella Pianta del 1748*. Il numero 1074 corrisponde alla chiesa di Santa Maria del priorato. La definizione planimetrica del complesso è già stabilita, ad eccezione della piazza dei Cavalieri di Malta, che sarà realizzata da Piranesi



Figura 25. *Facciata di Santa Maria in Aventino, Vienna, Albertina, XVIII secolo. L'immagine è anteriore all'intervento di G.B. Piranesi*



Figura 26. G. Vasi, *Santa Maria del Priorato e la villa Magistrale, 1771. Si noti la differenza della chiesa prima (figura 25) e dopo l'intervento piranesiano*

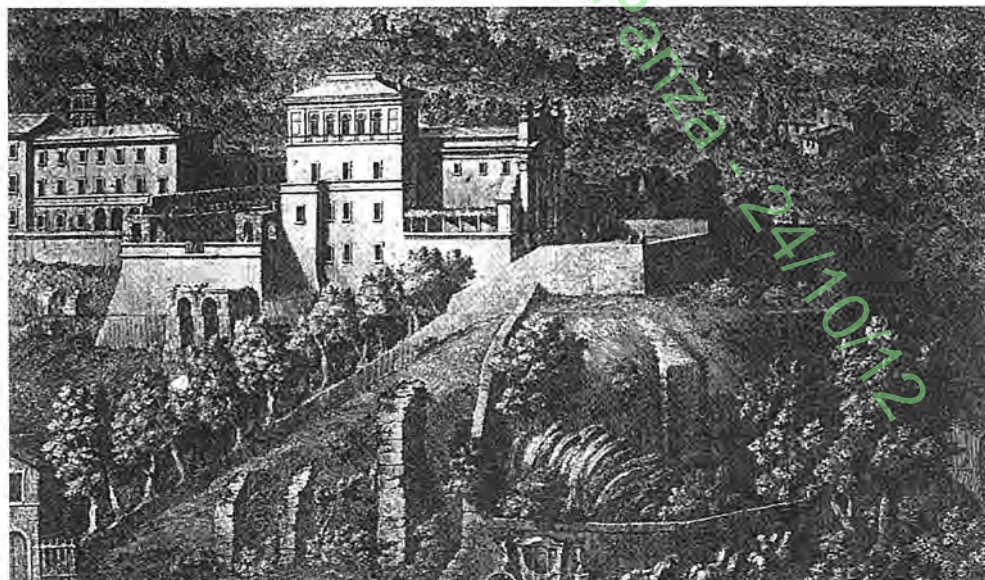


Figura 27. Pianta e prospetto della facciata della chiesa di Santa Maria del priorato. Londra, Sir John Soane Museum

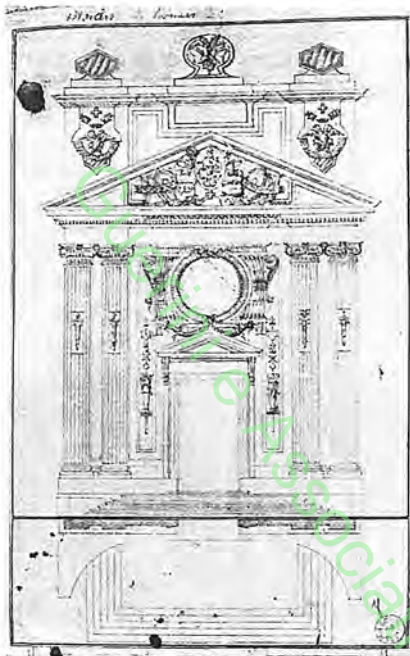


Figura 28. G. Cassini, *San Giovanni di Malta detto il Priorato*, in *Nuova Raccolta*, 1779. Rispetto alla figura 27 si notino, al sommo del fastigio, le croci di Malta

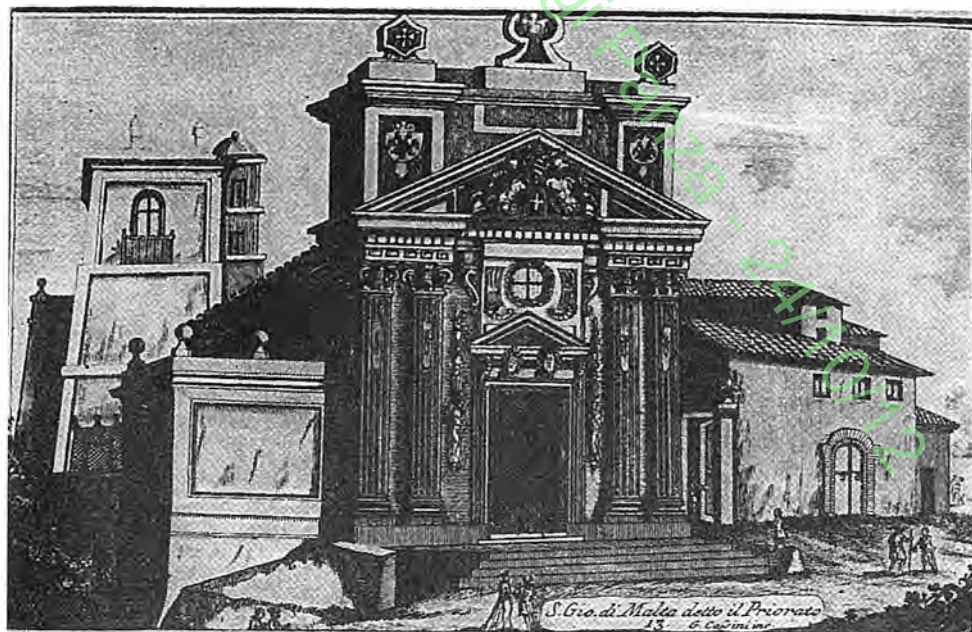


Figura 29. G.B. Piranesi, frontespizio del *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761. Si notino gli scudi e i trofei riproposti nel timpano della chiesa del priorato

Figura 30. G.B. Piranesi, Fregi etruschi presso Chiusi, in *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette*, 1765. Si noti, in particolare, il fregio centrale, riproposto nel cornicione della facciata della chiesa del priorato



Figura 31. Facciata della chiesa di Santa Maria del priorato. È quella realizzata da Piranesi ma senza il fastigio, rimosso nel XIX secolo

Figura 32. G.B. Piranesi, Capitelli con sfingi. Disegni preparatori per i capitelli in facciata della chiesa di Santa Maria del priorato. New York, Pierpont Morgan Library



Figura 33. Particolare del capitello della facciata di Santa Maria del priorato ispirato ai precedenti schizzi conservati alla Pierpont Morgan Library



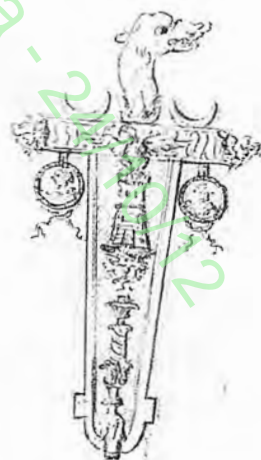
Figura 34. Facciata della chiesa di Santa Maria del priorato. Nel timpano scudi e trofei romani ispirati al frontespizio del *Della Magnificenza*, 1761

Figura 35. G.B. Piranesi, Frontespizio delle *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette*, 1765. Si noti, in particolare, la sequenza dei simboli massonici disposti in verticale alla sinistra delle colonne raffigurate. È un motivo che ritroveremo nella decorazione «grottesca» della facciata di Santa Maria del priorato ai due lati del portale di ingresso



Figura 36. Fodero di spada realizzato in una lesena della facciata della chiesa

Figura 37. Studio preparatorio per il fodero di spada realizzato nella lesena all'estrema sinistra della facciata della chiesa. New York, Pierpont Morgan Library



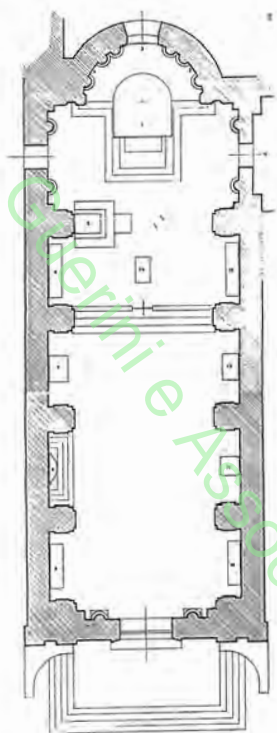


Figura 38. Pianta della chiesa di Santa Maria del priorato (scala 1:100). 1. Altare di San Basilio; 2. Pietra tombale murata del gran maestro Pietro Raimondo Zacosta; 3. Finestra; 4. Pietra tombale murata di fra' Jacopo degli Obizi; 5. Scranno del gran maestro; 6. Sepolcro del gran maestro Riccardo Caracciolo; 7. Altarolo con il reliquiario medioevale; 8. Sepolcro del cardinale Gioacchino Ferdinando Portocarrero; 9. Sepolcro di fra' Sergio Seripando; 10. Sepolcro di Baldassarre Spinelli; 11. Monumento funebre di Giovan Battista Piranesi realizzato da Giovanni Angelini; 12. Memoria funebre del gran maestro Galeazzo di Thun e Hohenstein; 13. Sepolcro di fra' Bartolomeo Carafa; 14. Porta d'ingresso alla sacrestia; 15. Lastra tombale d'accesso alla sottostante cripta cimiteriale

Figura 39. Pianta del Complesso del priorato nel 1769. Le parti in bianco (Kaffeehaus, rimessone, casa del giardiniere, chiesa, villa) sono antecedenti all'intervento piranesiano. Le parti in grigio sono posteriori

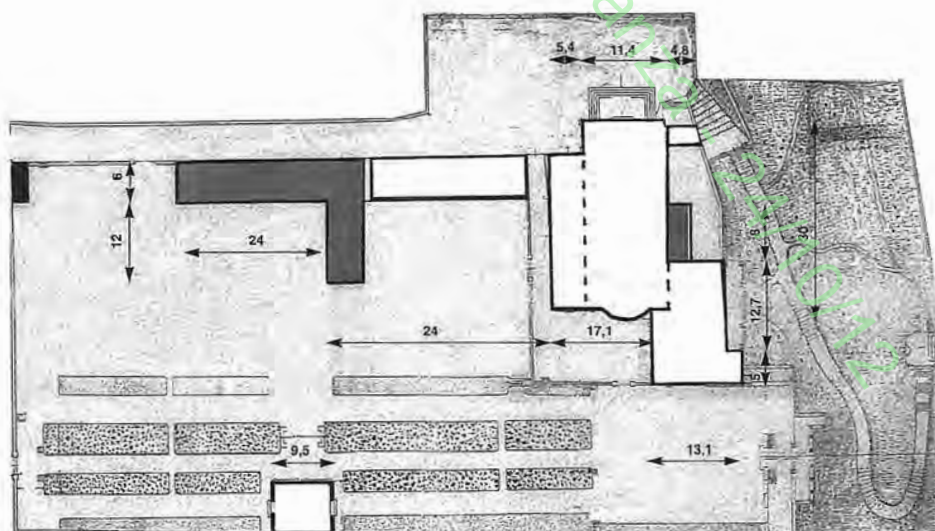


Figura 40. G.B. Piranesi, *Vari Disegni... pel compimento della nuova Basilica Lateranense*, 1767, New York, Avery Library. Pianta e prospetto del secondo progetto per l'abside del Laterano. I progetti per l'abside ricalcano quello dell'intervento all'interno di Santa Maria del priorato

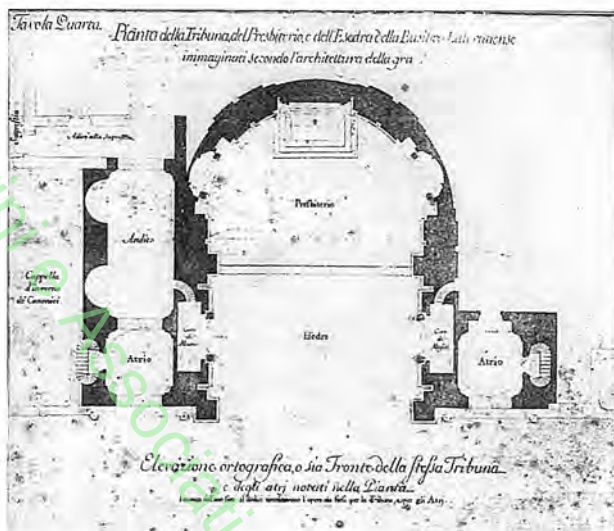


Figura 41. G.B. Piranesi, Disegno preparatorio dell'altare di Santa Maria del priorato con i tre sarcofagi sovrapposti. New York, Pierpont Morgan Library

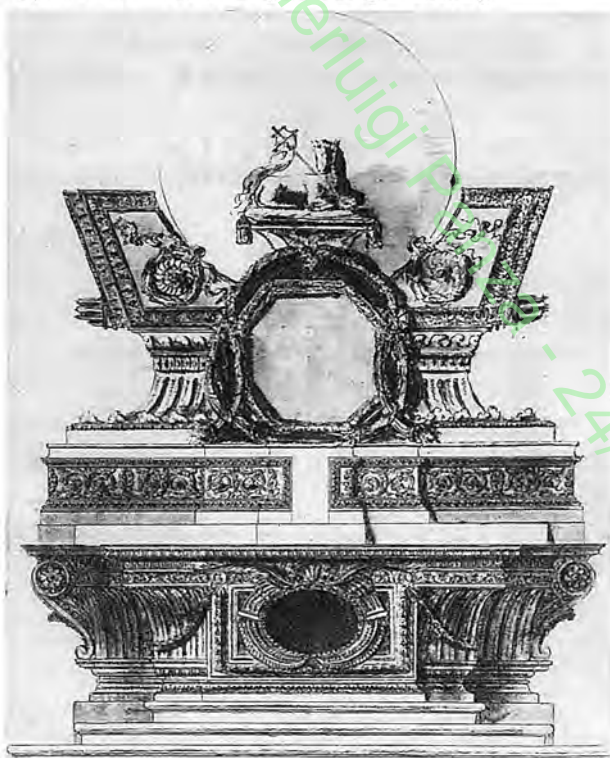


Figura 42. G.B. Piranesi, Schizzo per l'altare di San Basilio della chiesa di Santa Maria del priorato. New York, Pierpont Morgan Library



Figura 43. G.B. Piranesi, *Vari Disegni...* per il compimento della nuova Basilica Lateranense, 1767, New York, Avery Library. Prospetto dell'altare papale con baldacchino del sesto progetto. Si noti la soluzione con la doppia arca, ripresa nell'altare del priorato

Figura 44. G.B. Piranesi, Altro disegno preparatorio per l'altare di Santa Maria del priorato. New York, Cooper Hewitt Museum



Figura 45. G.B. Piranesi, Schizzo per l'altare di San Basilio della chiesa di Santa Maria del priorato. Berlino, Kunstbibliotek



Figura 46. Altare di San Basilio, chiesa di Santa Maria del priorato





Figura 47. Particolare del retro dell'altare di San Basilio con il globo ermetico che sorregge il trionfo del santo



Figure 48 e 49. La prima e l'ultima pagina del *Libro dei Conti*. Si noti nell'ultima pagina, in basso a destra, la firma di Piranesi



Figura 50. Piazza dei Cavalieri di Malta sull'Aventino. L'ingresso monumentale al priorato in una foto degli anni '50

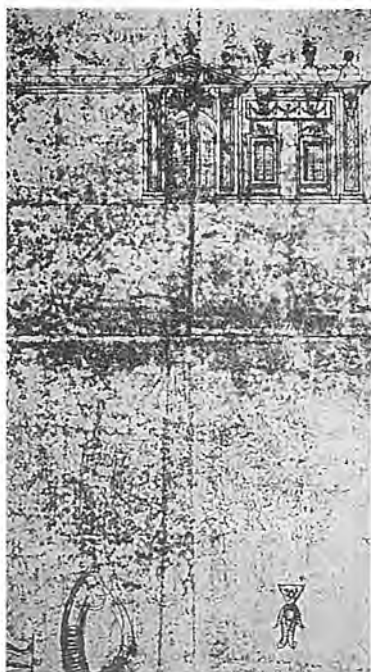


Figura 51. Disegno preparatorio per l'ingresso monumentale al priorato. Berlino, Kunstbibliothek

Figura 52. G.B. Piranesi, «Urne, cippi vasi cenerari di marmo nella Villa Corsini fuori di Porta S. Pancrazio», in *Antichità Romane*, 1756. Si noti l'alternanza fra urne, lapidi e vasi che Piranesi ripropone nella Piazza dei Cavalieri come percorso cimiteriale



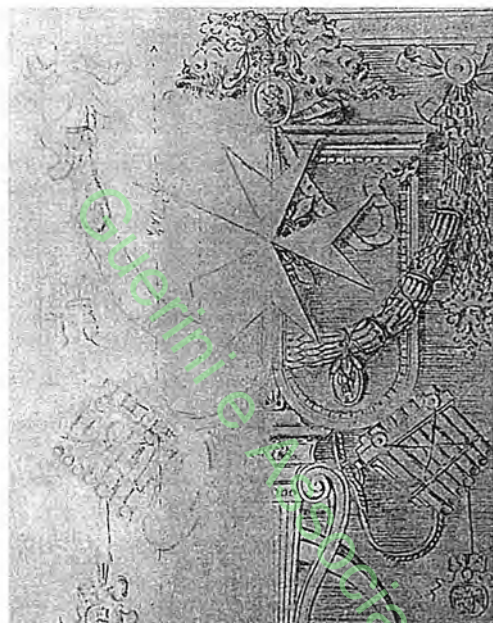


Figura 53. G.B. Piranesi, disegno preparatorio per il pannello tra i due obelischi nella piazza dei Cavalieri di Malta. New York, Pierpont Morgan Library

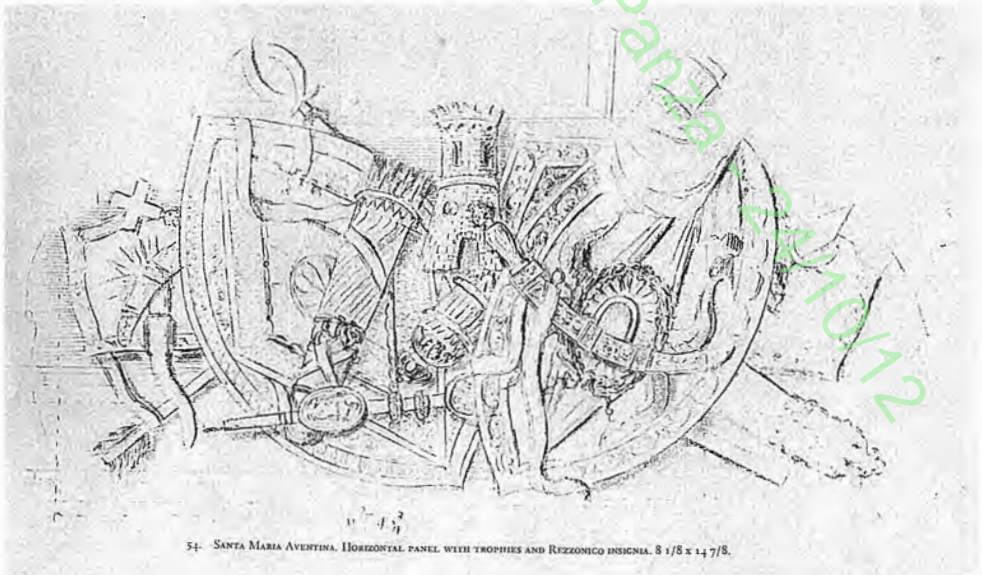
Figura 54. Stele tra i due obelischi nella piazza dei Cavalieri di Malta





Figura 55. Stele centrale della piazza dei Cavalieri di Malta. New York, Pierpont Morgan Library

Figura 56. G.B. Piranesi, disegno preparatorio per il pannello della stele centrale della piazza dei Cavalieri di Malta. New York, Pierpont Morgan Library



Il cosiddetto *Libro dei conti*, noto anche come *Memoria ricapitolativa* (*Note book*, Avery Library, Columbia University di New York, ms. P.S. 2003, entrato il 5 giugno 1969) è un manoscritto cartaceo in buone condizioni, alto 28 centimetri. È composto di 384 pagine suddivise in 41 paragrafi e 763 articoli. In esso sono annotate analiticamente le spese sostenute per ciascuna partita di lavoro condotta al priorato. Fu acquistato per la Avery Library da James Grote Van Derpool.

Il manoscritto, firmato da Piranesi in data 10 aprile 1767, documenta le spese sostenute per tutte le partite di lavoro effettuate al cantiere del priorato dal 20 novembre 1764, data di inizio dei lavori, al 13 ottobre 1766, quando l'intervento venne concluso. La spesa complessiva ammonta a 10.947 scudi e 29,1/2 baiocchi. Le spese sostenute sono espresse in scudi e baiocchi (la cifra che segue il punto). L'unità di misura lineare usata (indicata semplicemente con p) è il palmo romano, pari a circa 0,22 metri. Dieci palmi formavano una canna.

Il manoscritto fu probabilmente scritto dopo la conclusione dei lavori sulla base di appunti. La scrittura, infatti, è uniforme, ed è quella tipica di uno scrivano che ha redatto molte pagine senza interruzioni. Scopo del libro è stabilire il pagamento a cottimo dovuto al capocantiere e la percentuale spettante all'architetto. Sul retro dell'ultima pagina del manoscritto compare una nota scritta da Giuseppe Pelosini il 30 ottobre 1767 che riceve un acconto di 300 scudi dalla Banca di Santo Spirito.

Il manoscritto inizia con una dichiarazione di Piranesi nella quale si spiegano gli intenti della compilazione del registro, e prosegue con i capitoli e gli articoli di spesa relativi ai lavori condotti. Ad ogni articolo corrisponde una partita di lavoro e non esattamente il lavoro eseguito in una giornata. Lo si deduce da alcuni motivi: gli articoli sono di poco superiori al numero di giorni che si contano tra l'inizio e la fine dei lavori indicata (precisamente 763 contro 710 circa), anche se alcuni degli ultimi articoli sono chiaramente riassuntivi dei lavori svolti; è difficile ritenere che nei mesi invernali i lavori procedessero con analogo ritmo di quelli estivi; alcuni articoli indicano chiaramente che per eseguire il lavoro descritto sono occorsi più giorni. Inoltre, per errore nella ricopiatura, gli articoli 195 e 197 sono identici. Gli articoli delle singole voci di spesa, dunque, sono più tematici che giornalieri. Il loro ordine, in larga massima, segue comunque quello cronologico dei lavori.

Difficile operare un confronto con analoghi e coevi libri di spesa, anche per la carenza di studi specialistici sulla cultura tecnica e sui lessici di cantiere. Il lessico piranesiano si compone di voci spesso secentesche, di ambiente romano, che complicano una decifrazione resa già complessa dall'uso delle abbreviazioni e dalla meticolosità con cui vengono descritti i particolari dei lavori. Tuttavia, nonostante il divario cronologico che separa gli interventi, il libro di cantiere piranesiano può essere almeno parzialmente confrontato con la «misura e stima» dei lavori condotti da Borromini e Castelli alla facciata di San Carlo alle Quattro

Fontane e, soprattutto, con il *corpus* berniniano¹, per individuare le costanti lessicali e di conduzione dei lavori che si sono salvate nel corso di un secolo. Identica è l'area geografica e Bernini era un modello di riferimento di Piranesi.

Due sono le costanti generali. Innanzitutto, dalla lettura dei resoconti di cantiere appare che la discrezionalità dell'architetto entra in gioco in una sfera più creativa rispetto a quella della singola conduzione del cantiere. Inoltre, proprio in questa sfera di «lavoro artistico», si ritrova sia in Bernini che in Piranesi un travaglio sperimentale, quel «mettere in opera per prova»: l'arma di Pio V per Piranesi, il baldacchino di San Pietro per Bernini, «l'opera della quale egli, civettando», diceva «esser riuscita bene a caso»². Si tratta forse di un ridimensionamento del valore accordato all'atto progettuale e al *medium* del disegno? In Bernini, che faceva precedere dei modelli alla realizzazione dell'opera, probabilmente no; Piranesi, in alcuni frangenti, sembra invece davvero procedere per successivi aggiustamenti.

L'altra costante riguarda la composizione dei libri di cantiere. Se si confronta quello piranesiano con quello relativo a Palazzo Ludovisi a Montecitorio³ si noterà che, in entrambi, il rapporto tra lessico e sintassi è tutto a vantaggio del primo: essendo costanti le finalità descrittive da perseguire, le note si riducono quasi a un elenco, a una pura concatenazione. Si confrontino, ad esempio, le seguenti descrizioni di cornici: la prima relativa alla Scala Regia, le seconde alla facciata e all'interno della chiesa di Santa Maria del priorato. «Per l'abbozzatura, e stuccatura di detta cornice... con regolo gola dritta, regoletto, bastoncino, gocciolatore, con gola sotto bastoncino con pianuccio, dentello, regolo, gola roversa, fascia, intaccatura, guscio et altra fascia assieme...»⁴: questo è Bernini. E leggiamo anche Piranesi: «Per l'oggetto di calce bozzatura e stabbilitura simile della cornice che ricorre attorno l'ornati fatti da capo alli quattro pilastri di facciata modinata con refesso accanto il listello della scannellatura, pianuccio, altro refesso e bastoncino...»⁵ e «Per l'oggetto de mattoni... bozzato di calce e stabbillito di stucco bianco la cornice... modinata con pianuccio, bastone, guscio, tondino, intacca et altro guscio»⁶.

Le comparazioni, naturalmente, potrebbero continuare anche per altri elementi della grammatica architettonica. Già da questo breve confronto possiamo trarre una conferma di quanto affermato: la particolare attenzione riservata alla descrizione delle modanature ribadisce l'attenzione dell'architetto per il campo di lavoro artistico e decorativo. Rispetto all'importanza assunta dai diversi particolari della costruzione, la descrizione degli ornati, soprattutto in Piranesi, è esorbitante.

Ma abbandoniamo il confronto con il testo berniniano per addentrarci nell'analisi diacronica del lessico usato da Piranesi.

Alcuni termini, come «ferraro», «doratore» o «indoratore», «telaro», «travertino», sono largamente diffusi nel linguaggio di cantiere romano sin dal XVII secolo. Con qualche variazione, ad esempio «telaio» anziché «telaro» a Firenze, questi termini risultano comuni in tutta l'Italia centro-settentrionale. Non particolarmente ricco, tuttavia, appare il lessico piranesiano nell'identificare caratteristiche figure professionali connesse allo svolgimento della normale attività costruttiva: non si accenna a «segatori», «scalpellini» e «renaioli».

¹ Per questi si veda R. Francucci, «La facciata della chiesa», in *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 30, 1983; e F. Borsi, «I capitoli berniniani: nota sul lessico del costruire nel Seicento», in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, Pisa 1980. Per il *corpus* berniniano ci si riferisce ai *Capitolati stabiliti dalla Reverenda Fabrica di S. Pietro*, Biblioteca Nazionale di Parigi, manoscritti *Italiens*, 2084, n. 163 sgg.

² F. Borsi, «I capitoli berniniani», cit., p. 198.

³ *Montecitorio, ricerche di storia urbana*, a cura di F. Borsi et al., Roma 1972.

⁴ R.F.S.P., piano I, serie I a, vol. 2, fs. n. 38, cit. in F. Borsi, «I capitoli berniniani», cit., p. 200.

⁵ *Libro dei conti*, art. 273.

⁶ *Libro dei conti*, art. 337.

Per quanto concerne invece la descrizione degli elementi del linguaggio classico dell'architettura (basi, capitelli, modanature...), Giovan Battista Piranesi dimostra padronanza nell'uso del lessico della tradizione vitruviana. Termini come gola, guscio, ovolo, dentello, scozia, toro, listello figurano con ricorrenza nelle sue descrizioni, talvolta sostituite da parole analoghe, soprattutto «intacca» al posto di dentello.

Molto preciso anche il lessico usato per la descrizione dei tipi di muratura realizzati. In questo caso molte sono le costanti con le descrizioni dei secoli precedenti: «muro di pietra», usato soprattutto per i muri di scarpa, realizzato anche con materiale di recupero; «muro a coltellata», ovvero con tramezzi fatti con mattoni posti a coltello e già descritto in precedenti libri di cantiere con i termini «incoltellato» o «accoltellato»; «muro di tevolozza», ovvero quello in cui non andava mischiata alcuna pietra, ma formato di frantumi di laterizi e realizzato a sacco, cioè con casseforme. Quest'ultimo termine è ricorrente anche nella descrizione delle volte: la «volta di tevolozza centinata» è quella più diffusa e realizzata in conglomerato sopra l'armatura. Armatura che, nel caso di Piranesi, doveva ispirarsi a quella disegnata da Robert Mylne e da lui incisa nel *Ponte di Blackfriars* nel 1764. Ai lavori di armatura in legno, così come alla descrizione del rifacimento del sottotetto, Piranesi dedica accurate descrizioni.

Inusuale è la modalità di indicare le misure lineari di una cornice, di un fregio o di ogni altro elemento decorativo. Infatti, se questo forma un perimetro o è composto di più segmenti viene fornita sempre la misura lineare complessiva, cioè data dalla somma di tutti i lati.

Ciò non ne facilita, ovviamente, l'individuazione e la localizzazione. Analogamente, se lo stesso elemento ornamentale lineare ricorre in più punti di una nicchia o di parti della chiesa, all'interno dell'articolo di spesa si fornisce sempre la lunghezza complessiva, ovvero data dalla somma di tutte le lunghezze dello stesso elemento. È un accorgimento dettato dalla funzione riassuntiva-ricapitolativa del libro di spese.

Da alcuni articoli (ad esempio artt. 87, 158, 414 e altri), infine, si può facilmente stabilire che la paga giornaliera di un garzone era di 0,25 scudi.

Il manoscritto fu compilato per essere sottoposto all'approvazione di Giovan Battista Rezzonico. Molti dei lavori descritti nelle singole voci furono eseguiti direttamente dal capomastro Giuseppe Pelosini.

Nel regesto, il titolo dei capitoli (in corsivo) è quello originale.

REGESTO

«-Dalli 20 Novembre 1764 a to. Ottobre 1766-

Misura, e stima dell'appresso risarcimenti fatti al circondario de' muri del Giardino del Gran Priorato di Roma, Ornato del Portone di detto con nuova Piazza fatta avanti il medemo; adornamento della Chiesa con sua Facciata: diversi altri lavori fatti nel contiguo Palazzino ed abitazione della Famiglia il tutto spettante a S. E. Monsig. Gio Batta Rezzonico Gran Priore di Roma della Sacra Religione Gerosolomitana: il tutto fatto a spese de materiali, e fattura di Giuseppe Pelosini Capo Mastro Muratore, come in appresso distintamente si descrivono misurati e stimati da me sotto scritto Architetto secondo le loro qualità, e quantità come segue.»

Muro riattato che sostiene il Terrapieno del Giardino detto il Berçò, qual era tutto corroso e patito.

1. «Per il muro fatto di nuovo al parapetto del sudetto Giardino da capo in luogo del vecchio demolito esser patito e potervi cavar fuori l'aggetto per formarvi il dado lungo situato al lato della rivolta che unisce col muro del Giardino del Monastero di S. Alessio p 15 alto»; inoltre per averlo finito con una fila di mattoni e di «peperino» lunga 15 palmi, larga 1,5/6 e «alta testa una mattoni». Per aver infine spiconato, ricciato, incollato e fratazzato il muro della rivolta del Giardino del Monastero di Sant'Alessio sino all'angolo con il giardino del Bercò «p 18,1/4 rag. to alto simil rag.to da sopra il terreno del greppo sin sotto il dado p 21 rag.to: crescendovi un pezzo di rabocatura apre detto muro longo p 9, alto p 5» e per aver bozzato di calce e «incollato» il dado lungo 17,1/2 palmi, eseguiti i detti lavori con un ponteggio previo spianamento del terreno per il quale è stato impiegata una giornata e mezza di lavoro di un garzone, scudi 6.93.

2. Per il muro della fodera fatta addosso al muro a scarpa di prospetto verso il Tevere, che sorregge il terrapieno del Giardino del Berçò in luogo del muro vecchio, che era allentato, e corroso longa dell'angolo verso la rivolta descritta sin al refatto del muro vecchio antico, che forma sperone addosso il Giardino sudetto p 41,3/4 rag.to alto da dove pianta sopra il muro vecchio bono sin da capo ove termina la scarpa con porzione di muro sopra a piombo p 38 grossa rag.to compresevi le sue legature p 1,1/3.» Inoltre per la realizzazione di altre fodere murarie addossate al muro antico, per il «muro rifatto di nuovo al parapetto del giardino sopra le descritte fodere in luogo del vecchio patito, che si è demolito longo dall'angolo della rivolta verso il giardino del monastero di S. Alessio sia allo stipite ov'è la rindrerà di ferro p 51, alto rag.to p 1,1/4, grosso compresovi l'aggetto del dado p 2,1/2» con sopra la sua «coltellata» di mattoni, avendo fratazzato e bozzato di calce tutti i muri, ed eseguiti i lavori con particolare cura dove è fissata la ringhiera, scudi 61.93.

3. Per lavori di sostegno al muro a scarpa suddetto, per installare ponteggi e per aver impiegato un garzone per una giornata per spianare la terra ai piedi, scudi 5.56.

4. Per l'inserimento nel detto muro di una iscrizione, fissata con due spranghe e una grappa di ferro, e di frammenti di cornici e frontespizi, fissati con dieci grappe affrancate con del gesso sopra una superficie appositamente rifatta del muro per l'installazione, scudi 4.45.

5. Per l'aggetto «bozzato di calce e stabilito in stucco bianco» fissato con chiodi nel muro che forma la cornice modanata sopra l'iscrizione, e per un'altra cornice e annessi lavori, scudi 0.65.

6. «Per il tempo di giornate sei di garzone» per lo spianamento di un terrapieno e la bonifica dello stesso, scudi 1.50.

7. Per aver puntellato il muro addossato al «pilone» vecchio che sorregge l'arcone, aver fatto una nuova fodera al muro sottostante e risistemato le fondazioni dello stesso «pilone», scudi 85.

8. «Per il muro ripreso di nuovo addosso il sudetto pilone vecchio qual'era tutto patito e ripreso di terra di dentro ridotto a forma di sperone» alto 25,1/4 palmi, largo 8,1/2 e grosso 7,1/3, e per altre sistemazione ai muri che dividono il Priorato dal Giardino di Sant'Alessio, scudi 38.11.

9. Per il muro nuovo a sperone addossato al muro vecchio che sorregge gli arconi in luogo del vecchio muro demolito, realizzato in diverse «partite», scudi 13.79.

10. «Per aver puntellato con un arcareccio in piede l'altro pilone di muro vecchio ov'è il nicchione, quale mancanza di fondamento avea ceduto e minacciava di cadere», e per vari lavori eseguiti alle sue fondazioni, scudi 13.52.

11. Per il nuovo muro a sperone realizzato sopra le suddette fondamenta sin dove è stato smantellato il muro vecchio del «pilone», ed altri muri verso il muro a sperone e verso quello con il nicchione, tutti di diverse lunghezze, scudi 41.33.

12. Per il nuovo muro del nicchione dalla parte verso il terrapieno del giardino, largo 21,1/2 palmi e largo 1 e per aver «murato un vano in forma di porta qual era in detto nicchione per sorreggimento del medemo ch'era ceduto lungo con sue legature p 8,1/2», ed altri muri e fodere murarie più ridotte, scudi 10.82.

13. Per il muro fatto di nuovo che forma un arcone addosso alla volta vecchia del primo vano sopra i descritti speroni che resta verso il giardino del monastero di Sant'Alessio, scudi 12.09.

14. Per l'altro identico muro «che forma un arcone addosso la volta vecchia del secondo vano sopra li descritti piloni anzi speroni», e altro muro «accanto qual resta la volta antica troncata dopo il pilone del Nicchione», scudi 20.79.

15. Per l'aggetto dei mattoni stuccati a forma di cortina che forma un «dado» sopra i descritti muri dei «piloni», scudi 9.90.

16. Per aver stuccato i descritti muri per formare una cortina, per unire i vecchi con i nuovi muri a partire dall'angolo con il giardino di Sant'Alessio sino all'ultimo sperone verso il Palazzino, scudi 12.04.

17. Per una fodera di muro sovrapposta al fondo del primo arcone verso la Salara e per un altro pezzo di muro mancante sotto l'arcone, scudi 5.35.

18. «Per i ponti fatti per fare li descritti restauri alli due piloni, cioè verso la Salara ed altro di mezzo con suoi arconi sopra, o fondi sotto», avendo innanzitutto piantato nel terreno due «candele» di travicelloni alte 18 palmi «collegate assieme da due file di traversoni lunghi l'uno p 45 chiodati alle dette candele con sei gattelli per sostegno: tessuti sopra due pontate di piane sopra li suoi mozziconi confitti da una testa nelli murj vecchi ove sono stati fatti li buchi», e realizzato quindi altri simili ponteggi, scudi 7.68.

19. Per lavori agli archi e muri nel sotterraneo dietro gli arconi e speroni descritti, sopra i quali si estende il terrapieno del Giardino del berçò e quelli sotto il terrapieno verso il giardino del monastero di Sant'Alessio, scudi 24.67.

20. Per diverse «pezze» di muro di svariate dimensioni ai suddetti muri, scudi 13.46.

21. «Per due pezzi di muro ripresi alla volta» troncata già descritta, scudi 2.66.

22. Per aver trasportato con dei «bilancini» dalla piazza antistante il portone del giardino due pezzi di marmo che sono stati tagliati dal cornicione ritrovato sottoterra e per averli incassati nel vecchio muro come cornicioni dopo aver realizzato i relativi ponteggi, scudi 8.25.

23. Per aver «ripreso» alcuni muri sotto i suddetti cornicioni, scudi 0.77.

24. Per aver rimosso la lapide di marmo ove era indicato l'anno 1765 che era stata murata al nuovo sperone e rimurata sotto i due pezzi di cornicione incassati nel vecchio muro, scudi 0.26.

25. Per aver realizzato una nuova fodera muraria addosso al muro che sorregge il parapetto del Giardino del berçò dalla parte esterna, ove il muro era tutto corroso ed altri lavori ai muri verso il Palazzino, scudi 15.27.

26. Per il ponte servito per realizzare la suddetta fodera e per la stabilitura del muro sopra la suddetta volta troncata, scudi 2.48.

27. Per il taglio del muro accanto alla ringhiera di ferro, dove è stato murato un canale di travertino per lo scolo dell'acqua del giardino superiore che va a finire nella nuova «chiavichetta», scudi 2.75.

Muro riattato qual resta a piede il Giardino di fianco il Palazzino, ov'è il Berço qual'era tutto corroso e patito

28. Per una fodera fatta al muro corroso che guarda verso il Tevere, a partire dalla parte della villa sino a dove termina con le sue legature, e per altri addossamenti di nuove fodere ai vecchi muri, scudi, 5.73.

29. Per aver tolto la terra che ricopriva il muro dove sono state realizzate le suddette fodere, scudi 1.20.

30. Per muri fatti di nuovo sopra le descritte fodere, riempimenti tra i vecchi e i nuovi muri, per aver ingrossato alcuni muri di «pietra a mano», scudi 13.56.

31. Per la sistemazione della terra sopra il muro vecchio che resta verso l'angolo del muro superiore dove c'è la loggia scoperta accanto alla villa, al fine di rimetterlo in piano, e per altri lavori ai muri di sostegno, scudi 7.40.

32. Per la costruzione di alcuni ponteggi serviti per realizzare le fodere murarie, scudi 2.37

33. Per il lastricato di tavoloni di terra cotta fatto sopra il muro ai piedi del Giardino del berço, lungo 33,1/2 palmi e largo 11,1/4, scudi 4.70.

34. Per la realizzazione di diverse fodere murarie e rappezzamenti di piccole dimensioni sulla facciata dei muri a scarpa verso il Tevere, scudi 0.77.

35. Per il «dado» sopra i muri a scarpa rivolti verso il Tevere, per la realizzazione di alcune partite murarie sotto il «dado», scudi 8.34.

36. «Per aver spiconato ed in parte riboccato, o rincocciato e sopra ricciato ed incollato, fratacciato il muro sopra il resalto descritto ov'è la testata del Giardino del Berço sud.to lungo dal muro del Palazzino sin al cantone verso il Tevere», con lavori al parapetto e relativi ponteggi per realizzare i lavori, scudi 7.56.

37. Per il muro ripreso di nuovo all'altezza del parapetto della testata del Giardino del Berço per farvi il «dado» simile a quello degli altri muri verso il Tevere, realizzato con mattoni e bozzato di calce, scudi 2.10.

38. Per la stabilitura dei muri del parapetto sopra il Giardino del berço verso la villa, lungo 15,1/2 palmi, scudi 0.97,1/2.

39. Per la muratura in gesso di dodici staffe di ferro a due grappe per aver murato con colla quattro capitelli ai piedi della «cortellata» del parapetto che guarda verso il Tevere. I capitelli erano stati ritrovati in pezzi e consegnati alla «scarpelleria» per la riconnessione e pulitura, scudi 2.15.

Muro vecchio antico restaurato ed in parte rifatto di nuovo a piede il Palazzino per rinforzo del med.mo quale fa prospetto verso il Tevere

40. «Per la terra cavata fra li muri vecchj a piede il Palazzino suddeto ov'è il fenestrino della grotta scariolata», scudi 5.50.

41. Per il muro nuovo lungo 18 palmi, largo 6 e alto 2, fatto tra le fondazioni del «Palazzino» dove è stata rimosa la terra, e per altre partite di muro che si estendono verso il Giardino dei fagiani, scudi 57.44.

42. Per il muro della fodera di «tevolozza» fatto addosso il descritto nuovo muro dove si unisce con il vecchio sino all'angolo con il Giardino dei fagiani, lungo 22 palmi, scudi 19.69.

43. Per il muro ripreso addosso al vecchio ai piedi del Palazzino, e per aver ripreso altri muri e rifatto l'arco di una nicchia di questi muri «che era in parte caduta», per altri lavori al muro sbrecciato e per i ponti collocati per i lavori, scudi 17.01.

44. Per il ponteggio realizzato per poter rialzare di un piano il muro, scudi 2.41.

45. «Per il cavo della terra fatto dietro il sopradescritto muro vecchio, ove vi sono state fatte le fodere di nuovo a fine di potervi fare il masso per appoggio del Palazzino», e per la costruzione di un cavo per le acque presso il Palazzino, passante per la chiavichetta e lo sciacquatore della cucina, scudi 28.72.

46. Per la costruzione di una chiavica contro il muro vecchio del Palazzino, scudi 5.15.

47. Per il lastricato di «tenolini del Priorato» in terra cotta fatto sopra il descritto «masso», e per la costruzione di un altro muro ai piedi del «Palazzino», scudi 11.06.

48. Per l'aggetto in mattoni, bozzato di calce e incollato, che forma il dado sopra il nuovo muro ai piedi del Palazzino dalla parte del Giardino dei fagiani, scudi 2.48, 1/2.

49. Per aver spicconato ed in parte «picchiato, rabocato, ricciato ed incollato, frataccia» il prospetto del muro descritto, per l'istallazione di due conci di travertino per la feritoia che dà aria alla grotta sottostante il «Palazzino» ed altri lavori, scudi 8.88.

50. Per il muro che unisce lo sperone di sostegno ai piedi della villa con l'angolo del muro del Giardino dei fagiani, «slabrato li tevoloni vecchj del Priorato e murati ben in calce sopra detto muro che forma seditore long' assieme p 15, 1/2, larghi p 2, 1/3», scudi 3.85.

51. Per sbancamenti e spianamenti di terra verso la strada dell'Alborata che scende verso il Tevere, scudi 10.30.

Sperone, o sia muro a scarpa fatto adosso il muro del giardino detto de fagiani di fianco la Chiesa e Palazzino, che per mancanza di fondam.to e grossezza minacciava di cadere

52. Per lavori di sbancamento e per aver piantato dei ponteggi lungo la strada dell'Alborata per costruire il nuovo sperone, scudi 8.69.

53. Per aver collocato un arcareccio di sostegno allo scavo effettuato, fermato da un olmo della strada, scudi 0.83.

54. Per lo sbancamento di terra presso il muro vecchio, onde ricavare lo spazio per realizzare il nuovo sperone, scudi 7.82.

55. «Per il cavo della terra fatto per formare il fondamento al nuovo sperone», rimuovendo la terra dalle fondamenta dei vecchi speroni, scudi 14.90.

56. Per il muro di fondazione realizzato all'interno dello scavo, lungo 43 palmi e largo 9, 1/4, scudi 26.00.

57. Per lo sperone lungo 43, 1/2 palmi e alto 17, 1/2 eretto sopra il muro di fondazione suddetto; inoltre per diverse «legature» eseguite tra vecchi e nuovi paramenti, essendo stati i primi anche spicconati, scudi 100.35, 1/2.

58. Per lavori di congiunzione tra il suddetto nuovo muro dello sperone e il sovrastante muro preesistente, alto 11, 3/4 palmi, scudi 19.18, 1/2.

59. Per il taglio fatto sopra il suddetto muro vecchio per formarvi il «dado» lungo 42, 1/2 palmi e alto 1, scudi 5.58, 1/2.

60. Per la «colla fratazzata» fatta sopra il nuovo muro e per la spicconatura e ricciatura al muro vecchio sempre del suddetto sperone, scudi 5.08.

61. Per la messa in opera dell'arma gentilizia in travertino del gran priore, lunga e larga 3 palmi e grossa 1, che si è incassata nel mezzo del nuovo muro a sperone e si è affrancata con grappe di ferro, e per la sistemazione della modanatura del «dado», scudi 5.75.

62. Per la terra rimossa per realizzare il corretto pendio tra il detto sperone e la strada dell'Alborata, scudi 2.44.

63. Per il taglio fatto nel muro sotto l'arma gentilizia per incassarvi una «iscrizione antica in marmo», scudi 0.37.

Stabilitura del restante del Muro vecchio che fa da sperone al descritto giardino dei Fagiani

64. Per il rifacimento del vecchio muro a sperone che sostiene il Giardino dei fagiani, di cui si forniscono le dimensioni delle singole partite murarie che sono state ricostruite, scudi 11.39,1/2.

65. Per la spicconatura, e in qualche luogo ribocatura, ricciatura e fratazzatura di detto muro, e per i lavori allo Stanzino del Giardino dei Fagiani accostato alla Chiesa «fatto di nuovo», scudi 10.36.

Lavori fatti al Giardino de Fagiani accanto li descritti speroni novo, e riattato

66. Per diversi rappezzi di stabilitura fatti al cornicione del muro laterale della Chiesa, eseguito con una «bilancia» formata con scale e un piano assicurato ai «mozziconi» delle porte, avendolo anche rialzato nella parte posteriore con una fila di mattoni, scudi 1.97.

67. Per aver inzeppato delle crepe nel lato della Chiesa rivolto verso il Giardino dei fagiani, scudi 1.44.

68. «Per aver spicconato ed in parte picchiato ricciato ed incollato addosso il muro vecchio laterale della Chiesa, prima partita quale resta fra li resalti delli due speroni longa p 46, alta quanto è tutt'andante 19,1/4», e per altre partite, scudi 13.19.

69. Per la spicconatura, ricciatura e stabilitura sopra il muro del «Palazzino» che resta sopra il «Tettarelo dello Stanzino vecchio de' Fagiani», e per la realizzazione di nuovi canali e scalini a coltello, scudi 1.35.

70. Per aver «spicconato, rincocciato, rabocato ed incollato» il muro che forma uno scalinone davanti al parapetto del suddetto giardino, scudi 7.80,1/2.

71. Per aver murato in calce dodici testate dell'armatura in legno che impedisce il volo ai fagiani, scudi 1.97.

72. Per la costruzione del muro che separa la zona dei fagiani da quella dei pavoni, eseguito con file di quattro mattoni orizzontali e altri lavori allo Stanzino, scudi 2.14.

73. Per il taglio eseguito nel muro verso la Chiesa per inserire le voliere delle tortore, scudi 0.45.

Muro del Fondamento sotto l'angolo del prospetto della Chiesa con sperone accanto, ove avea patito il medemo ang.o e sperone

74. Per aver puntellato l'angolo della facciata della Chiesa con tre arcarecci rinforzati lunghi circa 40 palmi ciascuno, scudi 4.90.

75. Per altri due puntelli posti all'angolo dello sperone, scudi 2.28.

76. Per il muro di fondamento fatto di nuovo sotto il vecchio della Chiesa, con rimozione di terra e muri sovrapposti a sacco e in pietra, scudi 16.82.

77. Per la ricostruzione delle fondazioni dello sperone d'angolo dove sorge la Chiesa, che aveva ceduto, avendo demolito una parte del vecchio, collegata la nuova con quella del vecchio mantenuta e per la realizzazione di nuove partite murarie dello sperone sotto il Giardino dei fagiani che contiene e sorregge le nuove fondazioni all'angolo della Chiesa, scudi 67.07.

78. Per aver puntellato il fondamento dello sperone suddetto sotto la facciata verso il Tevere e l'angolo della Chiesa per lavori al piano dello Zoccolo, scudi 5.30.

79. Per lavori di spianamento tra lo sperone d'angolo e il muro che delimita il Giardino dei fagiani, scudi 1.98,1/2.

80. Per aver trasportato nella Piazza una colonna di marmo «paonazzetto» lunga 6,1/4 palmi e 2,1/4 di diametro, disotterrata dal giardino suddetto e poi ritrasportata nel Cortile del gallinaro accanto al giardino, scudi 1.54.

81. Per il muro del fondamento fatto sotto il muro vecchio in testa al Giardino dei fagiani, scudi 25.79.

82. Per altro pezzo di muro di fondamento fatto sotto il muro vecchio di testa al Giardino dei fagiani, muro simile accanto al suddetto verso la salita alla Piazza e altro addossato al vecchio muro a sperone, scudi 22.41,1/2.

83. Per il lavoro di scavo per la realizzazione dei nuovi fondamenti all'angolo della Chiesa, scudi 13.51.

84. «Per il muro fatto di nuovo sopra i descritti fondamenti a dett'angolo esteriore di Chiesa», per il muro largo dallo sperone al cantone della Chiesa fin dove termina il muro a scarpa e per il sovrastante muro laterale della Chiesa, scudi 62.51.

85. Per l'aumento del muro fatto sotto quello della facciata della Chiesa, aumentato di palmi 6 in lunghezza, 3 in larghezza e 2 in altezza, e altri aumenti nei muri a scarpa, scudi 3.04.

86. Per un pezzo di nuova fodera muraria fatto addossata al già descritto muro a scarpa, scudi 2.91.

87. Per aver abbattuto quattro alberi di olmo all'angolo della Chiesa, impiegando un terzo di giornata di quattro garzoni, scudi 0.33.

88. Per un pezzo di selciato in calce realizzato allo sbocco della strada dell'Alborata verso la Chiesa, scudi, 2.45.

89. Per aver murato le testate del nuovo serraglio di legno realizzato ai piedi della strada dell'Alborata, scudi 2.33.

90. Per il muro del fondamento realizzato ai piedi del nuovo muro della strada dell'Alborata, e per avervi collocato una colonna disotterrata, scudi 4.

Stanzino fabricato sopra lo Sperone nuovo di già descritto all'angolo della Facciata della Chiesa

91. Per il muro di facciata dello Stanzino verso la piazza e verso il Giardino dei fagiani, scudi 39.50.

92. Per la «colla» fatta sopra i due Zoccoli dal muro della testata della chiesa fino al muro del Giardino dei fagiani, scudi 5.96.

93. Per l'aggetto di mattoni bozzato di calce che forma la cornice lunga 44,3/4 palmi della testata del muro verso il Giardino dei fagiani, scudi 6.56,1/2.

94. Per la «colla» sopra il suddetto muro dalla facciata della Chiesa rivolta verso il Giardino dei fagiani, scudi 1.51.

95. Per il taglio effettuato nel muro per formare le fasce e le bugne che ornano il suddetto prospetto e per la realizzazione degli spigoli, scudi 8.02.

96. «Per il muro rialzato di nuovo verso il vecchio che resta verso il Giardino dei Fagiani per potervi metterli i canaloni di terra per ritenervi l'acqua del tetto sopra d.o Stanzino longo p 19,1/4», e per la muratura dei suddetti canaloni in piombo, scudi 4.52,1/2.

97. Per il tetto dello Stanzino, realizzato con arcarecci, «piane» e «tevole» vecchie e con pianelle e canali nuovi, scudi 3.35,1/2.

98. Per aver murato il vano di una porta che era nel muro vecchio dello Stanzino per realizzarne uno più stretto, e per aver murata una soglia di travertino, scudi 9.24.

99. Per due pezzi di muro «ripresi» di nuovo ai piedi di detto stanzino, scudi 2.45.

100. Per il solaio alla senese costruito in detto stanzino «per reggere il pavimento», scudi 3.03.

101. Per la ripresa dello zoccolo sul muro laterale della Chiesa, scudi 8.36.

102. Per la stabilitura del «dado» sopra lo sperone e sistemazione agli spigoli, scudi 1.28,1/2.

103. Per i «resalti» del muro a scarpa, modanati, uno in particolare «con guscio, intacca, toro, intacca, scozia altr'intacca e pianuccio o sia Zoccoletto», scudi, 3.57.

Catena, o sia Tirante di ferro messo addosso il muro della facciata della Chiesa per tener a freno li due muri laterali

104. Per aver realizzato un ponteggio «tirando in opera» un arcareccio sopra l'aggetto del cornicione della Chiesa e fatti dei buchi per fissare le testate dei ponti per fissare il tirante in ferro, scudi 5.14.

105. Per aver preparato per la posa in opera il tirante di ferro di un solo pezzo lungo 49 palmi, alzato in piedi sul lato dalla parte del giardino, sostenuto con delle scale, tirato con dei paletti ed inzeppato, scudi 3.26.

106. Per il complesso sistema di ponti con i «mozziconi» inzeppati nel muro e corde, realizzato al piano del cornicione e utilizzato per la posa in opera di altri due tiranti di ferro «che tengono a freno il muro della facciata», scudi 12.34.

Rifondatura fatta sotto li fondam.ti della Chiesa e nuovi muri p sostegno de medemi nella Navata di detta

107. Per la costruzione di un nuovo muro di fondazione realizzato con scavo di terra e successivo riempimento di pietra a sacco, eseguito sotto il muro della facciata, e analoghi interventi condotti sotto il muro laterale della chiesa dalla parte verso il Tevere, scudi 7.20.

108. Per aver messo due puntelli per sorreggere il «resalto» «del pilastro dell'arco accanto il muro di facciata dalla parte del Rimessone», scudi 3.41.

109. Per il muro di fondazione realizzato sotto il muro «patito» che sorregge la facciata della Chiesa, e per aver scavato sotto la gradinata davanti alla porta di detta Chiesa restringendo l'arco di sostegno, scudi 13.96.

110. Per due fodere murarie addossate al muro di fondazione della facciata, e per aver innalzato due colonne ed altro per ornare ai lati la porta d'ingresso della chiesa, e per un muro di collegamento sul lato verso il Tevere, scudi 4.68.

111. Per aver puntellato il muro addossato al pilastro tra il primo e il secondo arco della Chiesa verso la facciata, per eseguire i sottostanti lavori alle fondazioni, scudi 2.91.

112. Per il rifacimento del muro sotto il pilastro tra i primi due archi verso la facciata della chiesa dalla parte del rimessone degli agrumi, eseguito in diverse partite di varie dimensioni, scudi 27.55.

113. Per il muro di fondamento realizzato sopra il suddetto per tutta la lunghezza del primo arco (corrispondente alla prima nicchia), e continuato sotto i due pilastri laterali del primo arco, realizzati aumentando l'inzeppatura con pezzi di mattoni e conci, scudi 23.18.

114. Per i lavori di puntellatura condotti per realizzare il suddetto fondamento, scudi 2.65.

115. Per il muro di rifondatura fatto sotto il descritto muro «che resta al fondo del primo arco», lungo palmi 24 e alto complessivamente 16,3/4, collegato al vecchio muro nuovamente «inzeppato», scudi 56.34.

116. Per aver precedentemente puntellato l'angolo della facciata della chiesa e il muro laterale dalla parte del rimessone degli agrumi al fine di poter realizzare la descritta rifondatura, scudi 5.61.

117. Per un analogo muro di rifondazione fatta di nuovo sotto la porzione del muro esistente nel fondo del secondo arcone e sotto il «pilone» verso il terzo arcone sempre dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 22.24.

118. Per il muro della rifondatura fatto dietro la porzione del fondo del secondo arco con il muro del «pilone» verso il primo arco, scudi 11.87.

119. Per il muro della rifondatura fatto sotto il muro al fondo del terzo arcone e sotto due «piloni» dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 4.92.

120. Per il muro della rifondatura fatta di nuovo sotto porzione dell'altro «pilone» che resta fra il terzo e il quarto arcone dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 7.87.

121. Per il muro della rifondatura realizzato sotto il terzo arcone, e per muri simili che uniscono il fondamento del «pilone» tra il terzo e il quarto arco con la porta della chiesa e le fondazioni su cui poggia l'altare, e altre partite murarie, scudi 53.60.

122. Per aver puntellato i muri all'altezza del «pilone» verso il quarto arcone con arcarecci di sostegno, scudi 3.58,1/2.

123. Per il contraffosso realizzato per poter eseguire la suddetta rifondatura dalla parte verso la Chiesa, scudi 3.8,1/2.

124. Per il nuovo muro di fondazione realizzato sotto quello esistente al fondo del quarto arcone, e per un'altra partita di muro costruita sotto il «pilone» dalla parte della Tribuna, fatto di pietra lavorata a mano, scudi 55.39,1/2.

125. Per l'aumento dell'inzeppatura fatta tra i suddetti nuovi muri descritti, e per lo sgombero di depositi e sedimenti negli angoli, scudi 5.51.

126. Per la puntellatura dei «piloni» del quarto arcone con arcarecci fissati con corde e zeppe, scudi 6.16.

127. Per aver collocato dei puntelli di «legname del Priorato» sotto i suddetti «piloni», scudi 1.54,1/2.

128. Per il nuovo muro di rifondazione fatto sotto il muro di fondo del primo arco verso la facciata della chiesa sul lato rivolto dalla parte del Tevere e sotto il pilone verso il secondo arco, con altri interventi sotto il piano di pavimento della Chiesa dallo stesso lato, scudi, 34.16.

129. Per altri lavori al pilone suddetto da dove è stato rimosso il sepolcro di marmo con figura giacente, e per aver inserito quattro conci di peperino accanto alla rifondatura del pilone, scudi 2.34.

130. Per il muro della rifondatura eseguita sotto il muro del secondo arco dal lato del Tevere e sotto i due «piloni» laterali e altri lavori condotti a due palmi al di sotto del pavimento della Chiesa, scudi 18.85.

131. Pur un puntello di arcareccio posto sotto il secondo «pilone» suddetto, scudi 1.44,1/2.

132. Per il muro della rifondatura eseguito sotto il pilone tra il secondo e terzo arco dalla parte del Tevere e altri lavori al muro dell'arco, scudi 18.66.

133. Per aver posto un altro arcareccio sotto il suddetto pilone, scudi 2.26.

134. Per aver collocato due «mozzature» di arcareccio lunghe circa 9 palmi ed altri «pontelli» per «sorreggere il masso del muro del fondamento sotto il Deposito della Chiara mem.a dello E.mo Portocarrero», scudi 1.9,1/2.

135. Per il muro di rifondazione fatto sotto il fondo del secondo arcone e lavori alle fondamenta sotto il pavimento della Chiesa, scudi 20.16.

136. Per aver rimosso una cassa di piombo contenente il cadavere del cardinale Portocarrero al fine di poter eseguire i lavori di sostruzione, e averla ricollocata, scudo 4.39,1/2.

137. Per il taglio di un muro presso il terzo arcone, scudi 0.70.

138. Per il muro di rifondazione fatto di nuovo sotto il muro al fondo del terzo arcone, ed altri lavori sotto il piano del pavimento della chiesa, scudi 62.49.

139. Per la puntellatura fatta ai muri vecchi addossati a dove sono stati realizzati i nuovi, scudi 5.73,1/2.

140. Per aver rimosso il sepolcro, con pietra tombale raffigurante una figura giacente, di Riccardo Caracciolo «che stava nel vano del quart'arco dalla parte del Tevere contigua alla Tribuna» per eseguire i lavori di rifondazione, scudi 5.32.

141. Per il nuovo muro di fondazione fatto sotto il vano del quarto arcone, e altri lavori di sostruzione eseguiti sotto il «pilone» verso la Tribuna, scudi 21.08.

142. Per il muro di rifondazione realizzato sotto il vano che resta tra i «piloni» e il muro di fondo della chiesa, e per lo spianamento del pavimento della chiesa, scudi 51.16.

143. Per puntelli ed arcarecci utilizzati per sostenere «piloni» della tribuna durante i lavori di rifondazione, scudi 4.63.

Rifondatura fatta di nuovo sotto li fondamenti nella Tribuna della Chiesa

144. Per aver puntellato il muro presso la porta che dalla chiesa conduce alla villa allo scopo di poter fare il nuovo fondamento, scudi 4.04.

145. Per le nuove fondazioni addossate al muro vecchio della tribuna dov'è la suddetta porta e presso le «riseghe» della navata, scudi 24.18.

146. Per le nuove fondamenta realizzate 3 palmi al di sotto del pavimento per rifondare il muro della tribuna da dove inizia l'abside dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 20.03.

147. Per il costo e messa in opera di un pezzo di travicello a forma di saettone che sostiene il muro vecchio al principio dell'abside, scudi 1.03.

148. «Per altra porzione del muro del fondamento suddetto», scudi 1.61.

149. Per altra porzione del muro del fondamento suddetto realizzato dal muro vecchio trasversale sino al fondamento sotto il «pilone» verso la navata della chiesa lungo palmi 12,3/4 e alto palmi 17,3/4, e per un'altra partita di muro fatta sotto il «pilone» verso la navata, scudi 38.98.

150. Per aver messo una mozzatura di arcareccio in piano sotto il muro vecchio verso il rimessone degli agrumi da una parte e poi inzeppato «con pezzi di conci, e tevolozza» tra il nuovo fondamento e il vecchio muro, scudi 3.05.

151. Per il muro di fondazione realizzato per poter realizzare l'altare e per lavori alla porzione che resta tra il nuovo fondamento verso la villa sino al muro di conci che attraversa la tribuna nel suo lato lungo, scudi 47.56.

152. Per l'aumento dell'inzeppatura fatta con pezzi di conci tra il nuovo fondamento e il muro vecchio «ove principia la centina della Tribuna», ovvero dalla parte della villa, scudi 2.07.

153. Per il muro di fondazione realizzato sopra il precedente, lungo la porzione di mezzo verso la navata della chiesa, con lavori di scavo e riempimento, scudi 54.29.

154. Per la nuova fondazione fatta nella «Tribuna centinata» per poter «piantare li resalti delle Colonne», scudi 3.76.

155. Per le spese occorse il 5 dicembre 1764 quando, durante lo scavo per le nuove fondazioni, è stata ritrovata la testa di San Savino entro una cella d'argento racchiusa in una cassetta di marmo che si ruppe sotto la porticella che collega la chiesa con il «Palazzino», e per le successive ricerche di altre reliquie, scudi, 2.77,1/2.

156. Per aver rinvenuto negli scavi per le nuove fondazioni dell'ornato dell'altare tre conci di travertino, scudi 1.60.

157. Per un muro di collegamento tra le fondazioni, scudi 9.09.

158. Per una giornata di lavoro di due garzoni per «levare le guide di marmo nel pavimento della Chiesa consegnate allo Scarpellino p ridurle plinti di basi», scudi 0.50.

Riempitura delli vani che restavano fra la volta della Chiesa e muri superiori della medema ad effetto di rinfincarla

159. Per la spicconatura dei due vani di fianco alla prima finestra verso la facciata della chiesa dalla parte verso il Tevere e il relativo rifacimento lungo, con le sue legature, 8,1/2 palmi e «alto sin al piano della volta sopra lo sguincio della fenestra», scudi 17.49.

160. Per l'analogo lavoro ai vani di fianco alla seconda finestra, scudi 12.46.

161. Per l'analogo lavoro ai vani di fianco alla terza finestra, scudi 12.34.

162. Per analogo lavoro fatto ai vani di fianco alla quarta finestra, scudi 11.91.

163. Per analogo lavoro eseguito ai vani di fianco alla prima finestra verso il rimessone degli agrumi cominciando dalla tribuna, avendo spicconato i vani, tolti i calcinacci i rifatto il muro per una lunghezza di 16,3/4 palmi, scudi 14.51.

164. Per analogo lavoro eseguito ai vani di fianco alla seconda finestra, scudi 16.98.

165. Per analogo lavoro eseguito ai vani di fianco alla terza finestra, scudi 11,35.

166. Per analogo lavoro eseguito ai vani di fianco alla quarta finestra, scudi 12.26.

167. Per i lavori di pulizia concernenti il rifacimento dei vani delle otto finestre e delle relative lunette, scudi 2.23.

Lavori fatti nelle navi delle Fenestre

168. Per diversi pezzi di spicconatura, «ricciatura» e «colla» per rifare una porzione dell'arco alla prima finestra della chiesa dalla parte verso il Tevere partendo dalla tribuna, e per aver sistemato il cornicione e alcune «crepature» lavorando sopra una «bilancia» appesa, scudi 3.75.

169. Per alcuni «rappezzii» eseguiti «ai muri degli sguinci» della seconda finestra, scudi 0.39.

170. Per identico lavoro eseguito alla terza finestra, scudi 0.39.

171. Per identico lavoro eseguito alla quarta finestra, scudi 0.23.

172. Per altri lavori di stuccatura alle suddette quattro finestre e analogo intervento a una finestra verso il rimessone degli agrumi, scudi 4.35.

Crepature scalzate, e rimate nella Volta, e Facciata della Chiesa

173. Per aver scalzato e sigillato con calce grassa e muratura crepature nei muri della facciata attorno alla porta, per aver «levato tutto il muro vecchio mosso traforato a tutta grossezza» e rifatto varie partite di muro sempre in facciata, lavorando su bilance di cui ogni volta era necessario regolare l'altezza, scudi 9.38.

174. Per aver scalzato diverse crepature nella volta della chiesa e «rinzeppate» con mattoni, scudi 5.88.

175. Per aver levato il muro sopra la volta della Chiesa e rifatto con conci uniti più strettamente e rifatto «alcuni pezzi di muro a forma di arco ben stretti», scudi 3.25.

176. Per aver inzeppato diverse crepature sopra la finestra, ed altre negli archi sopra le due ultime finestre verso la tribuna dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 2.98.

Rialzata de muri superiori della Chiesa per potervi mettere l'incavallature per reggere il tetto sopra la sede sul quale prima posava sopra li muri dell'arconi, che aveano patito e fatto patire la volta col peso del medemo Tetto

177. Per il rialzamento del muro della facciata lungo 51,3/4 palmi a cui è stato sovrapposto il fastigio anche appoggiandolo ai muri laterali; fastigio che s'innalza per circa 11 palmi sopra il muro nuovo, grosso 2,1/2 e lateralmente lungo rispettivamente 5 e 4 palmi verso il Tevere e verso il giardino. Realizzazione dei suoi zoccoli e fasce murarie, scudi 81.47.

178. Per il muro che forma un terzo zoccolo nel mezzo sopra i due già descritti, lungo 16 palmi, alto 1,1/3 e grosso 3,1/6, scudi 6.67.

179. Per i ponteggi realizzati per rialzare la facciata, con arcarecci fissati come «candele» sopra la volta della chiesa ed altri arcarecci piani «inzeppati» nei muri laterali, scudi 16.29.

180. Per diverse piantane e ponteggi fatti «per poter cavar l'aggetto della cimasa dell'attico sopra la facciata longa stesa p 110, larga 4» avendo precedentemente rimosso la croce di marmo sopra il frontone della chiesa, scudi 7.80.

181. Per «l'aumento» del muro ad arco eseguito sopra il frontespizio, lungo palmi 18,1/3, costruito per sorreggere il fastigio, scudi 0.93.

182. Per il muro fatto sopra gli zoccoli che restano sopra i pilastri della facciata dove sono stati realizzati gli ornati, scudi 7.56.

183. Per aver murato due modelli di marmo e realizzato gli zoccoli all'interno della facciata della chiesa, scudi 3.48.

184. Per il nuovo muro rialzato dalla parte del Giardino dei fagiani per sorreggere la conversa del tetto, scudi 49.17.

185. Per il nuovo muro rialzato sul lato della chiesa dalla parte del guardaroba e per quello relativo all'altra «abitazione bassa longa dal muro della Facciata sin al muro della parte posteriore opposta p 112 di vano alto rag. to p 6,1/4», scudi 43.57.

186. Per il muro realizzato nella parte posteriore della chiesa lungo il muro della villa ed altro pezzo sempre verso il «palazzino» dalla parte della scala «a lumaca», scudi 29.33.

187. Per aver rimosso il tetto prima di realizzare i lavori precedentemente descritti, ed aver calato nella piazza tutti i tegoloni grandi, come anche tutto il legname, ad esclusione di alcuni arcarecci e tavole buone rimaste in opera, e per aver sistemato il tetto del guardaroba e del palazzino più bassi della chiesa, scudi 15.68.

188. Per aver realizzato le cinque «incavallature» (capriate) per il nuovo tetto della chiesa, scudi 38.80.

189. Per la chiodatura dei dieci «bandelloni» di ferro alle testate delle cinque «corde», ovvero travi della capriata, di cui quella della tribuna fissata al muro del palazzino, scudi 20.20.

190. Per aver «impianellato» il tetto con arcarecci, «palombelli modellati in gronda sue pedagnola, tevole e canali e pianelle il tutto nuovo quale copre la Chiesa longo p 116,3/4 largo a due pendenze con sue gronde murate p 58,3/4», sopra le capriate, scudi 139.64.

191. Per lavori da stagnaro ai canali del tetto della chiesa e anche del palazzino nella zona della scala «lumaca», scudi 9.89.

192. Per aver posto in opera due vecchi arcarecci del priorato lunghi 13 palmi e murati nelle testate per realizzare le converse del tetto che raccolgo l'acqua dalla parte del Tevere e verso il muro posteriore della chiesa sopra la «Tribuna centinata», scudi 4.51.

193. Per aver tagliato due arcarecci del tetto per formare i due lucernari che danno luce al laternino sopra la tribuna, per i quali è stata realizzata una doppia armatura del tetto, scudi 11.27.

194. Per la parte di tetto realizzata con travicelli anziché pianelle, tavole e canali vecchi del priorato, e per aver murato 23 tavole, 6 bocchette e 6 testate di canali attorno al lucernaio e fornito assistenza allo stagnaro che ha montato il canale di gronda del tetto superiore al lucernario e relativo il «cannone» che fa piovere l'acqua nella conversa di piombo del tetto, scudi 5.28.

195. Per il muro realizzato sopra la volta della tribuna per sorreggere la conversa, scudi 2.72.

196. Per il tetto analogamente realizzato con travicelli dalla parte del guardaroba e relativi lavori di stagnaro, scudi 6.01.

197. Per il muro realizzato sopra la volta della tribuna per sorreggere la conversa, scudi 2.72. (n.b., l'articolo ripete il 195, forse per un errore nella trascrizione, ad ulteriore testimonianza che gli articoli riassumono blocchi di lavoro).

198. Per il muro ripreso sopra la volta della Tribuna addossato ai quattro pilastri che sorreggono il lucernario, scudi 2.05.

199. Per il tetto a padiglione realizzato davanti alla finestra del lanternino verso la facciata della chiesa, scudi 3.75,1/2.

200. Per il taglio eseguito nel muro posteriore sopra la tribuna centinata sempre per realizzare le converse, scudi 2.23.

201. Per lavori di garzone di assistenza allo stagnaro, scudi 0.18.

202. Per la realizzazione di un «arco piano» realizzato per entrare dal tetto del guardaroba a sopra il voltone della chiesa, scudi 1.62.

203. Per aver «spicconato, picchiato e ricciato» i vecchi muri di cortina lungo i lati della chiesa, scudi 10.53.

Stabilitura de muri laterali e posteriore della Chiesa che si sono rialzati

204. «Per l'aggetto de mattoni in coltello retto da chiodi fissi nel muro, bozzato e stabilito di calce la fascia con intacca e guscio sotto il quale resta sotto la gronda del tetto», e per aver «bozzato» e «stabilito» di calce la fascia posta sotto la gronda sui lati della chiesa dalla parte del Giardino dei fagianiani e dalla parte del guardaroba, scudi 15.23.

205. Per la realizzazione del «cornicione del frontespizio acuto, che fa finimento alla facciata posteriore della Chiesa», scudi 13.14.

206. Per altro cornicione con gola dritta e pianuccio, e cornicione con tacche e gola rovescia e gocciolatoio con goccia realizzati in varie parti sopra i muri esterni della chiesa ed intorno all'oculo della facciata, scudi 13.39.

207. Per la realizzazione del «sodo» del frontespizio, realizzato con «gretoni» e calce «che resta sopra il descritti vano ovato» della facciata, al quale sono state «incollate» sui lati due torri precedentemente intagliate – bugnate, con porta, finestra e merli – che rappresentano lo stemma gentilizio del gran priore di Malta. Sono trapassate da un'asta che infilza ai piedi la mezza luna ai piedi di dette torri alte in facciata 5 palmi, scudi 3.93.

208. Per la fascia bozzata e stabilita di calce che ricorre intorno al frontespizio, lunga complessivamente 40 palmi, e per interventi di spicconatura e «incollaggio» dei muri, scudi 2.32.

Campaniletto fatto di nuovo sopra il muro laterale della Chiesa verso la Guardaroba ed altra abitazione bassa

209. Per il muro realizzato per detto campanile e relativi ponteggi, scudi 4.86.

210. Per l'aggetto del cornicione piano sotto il frontespizio della chiesa e per la stuccatura in bianco degli stemmi gentilizi sullo stesso, scudi 4.24.

211. Per la bozzatura e stabilitura in calce delle cornici dell'arco del campaniletto, scudi 2.10.

212. «Per l'aggetto de gretoni, bozzato e stabilito di calce il Zoccolo resaltato sotto li Pilastri» della facciata, scudi 1.31.

213. Per la posa in opera del pieduccio di travertino sopra il timpano della facciata per reggere la croce, scudi 1.34.

214. Per lavori al tetto del suddetto campanile e altri interventi, scudi 1.08.

215. Per aver murato e bucato due tavole di piombo per far passare la corda della campana, una sopra il tetto della chiesa, l'altro sopra quello più basso del Guardaroba, scudi 1.91.

Stabilitura della parte posteriore della Tribuna centinata verso il cortile della Cisterna

216. Per l'allestimento di ponti e cavalletti per eseguire i suddetti lavori, scudi 5.77.
217. Per il nuovo muro che sostituisce il vecchio demolito, che sorregge la tribuna dalla parte del cortile della cisterna, scudi 16.17.
218. Per l'aggetto di mattoni bozzato e stabilito in calce che forma il cornicione centinato sotto la grondaia della tribuna, scudi 8.75.
219. Per l'assistenza prestata allo Stagnaro per mettere in opera una conversa di piombo sul tetto della tribuna addossato al palazzino, scudi, 5.56.
220. Per il tetto realizzato sopra la volta della tribuna con tegole e canali nuovi, e per assistenza allo stagnaro nella posa in opera di un'altra conversa di piombo, scudi 11.40.
221. Per aver «scalzata e rinzeppata» la fessurazione presso la finestra della tribuna, scudi 1.26.
222. «Per l'aggetto de gretoni, bozzato e stabilito di calce li cinque pilastri in forma di fasce che adornano il muro esteriore di detta Tribuna» e per la fascia realizzata sotto il cornicione del muro esterno di detta tribuna, scudi 11.33.
223. Per la cornicetta intorno alla finestra e per le fasce sopra i pilastri esterni della tribuna, scudi, 6.79.
224. Per la cornice che fa da finimento sopra la finestra della tribuna e per il «sodo» della medaglia che si trova in mezzo, scudi 2.78.
225. Per le due cornici circolari con pianuccio e gola realizzate intorno alla medaglia, con la torre e l'arma gentilizia del Gran Priore in stucco bianco e il festone di alloro che circonda la descritta medaglia, scudi 8.98.
226. Per la messa in opera della croce sopra la descritta medaglia, sopra cui vi è scolpita un'aquila a due teste in rilievo che tiene tra gli artigli una mezza luna che rimane dietro la croce, anch'esso stemma gentilizio, scudi 4.35.

Stabilitura della Facciata della Chiesa verso la Piazza

227. Per la realizzazione degli zoccoli in travertino sopra il timpano della facciata, e «per aver tirato in opera la Croce con suoi raggi di ferro di peso tt 235» collocata a piombo sopra i suddetti zoccoli, murata con scaglie di mattoni e «tevolozza» grazie all'ausilio di ponteggi, e per aver messo in prova sopra la facciata diversi capitelli e zoccoli di marmo, con la croce di marmo che vi era precedentemente, e poi tolti «per non farvi buona figura», scudi 4.52.
228. Per la fascia che ricorre sotto la cimasa di travertino «sopra cui piantano i Zoccoli», scudi 1.15.
229. Per la fascia «bozzata» di calce realizzata sotto la cimasa di travertino sopra cui sono stati fatti gli zoccoli, scudi, 1.10,1/2.
230. Per l'aggetto di mattoni bozzato di calce e stabilito che forma «la cornice ovata che ricorre attorno l'ornato che fa piede alla Croce», scudi 5.81,1/2.
231. Per aver spiconato e stabilito la cornice modanata intorno al «vano dell'ovato», per numerosi lavori di stuccatura e stabilitura in facciata. Per aver realizzato ai piedi della croce, circondato da una cornice, un ornato con un «carcasso» con sciabola nel mezzo, con fettuccia, croci e fogliame ai piedi. Ai lati forme di meandri arabescati, una fettuccia ritagliata a tortiglione e mascherine ornate e cavalli marini, scudi 24.34.
232. Per il ponte dello stagnaro che ha ricoperto i «cimieri» di questo ornato, scudi 0.12.
233. Per l'aggetto di «cocce e gretoni» retti da chiodi fissati nel muro, bozzato di calce e con una medaglia intagliata di stucco che raffigura una testa di imperatore collocata sopra la cornice che riquadra ai piedi il suddetto ornato, scudi 1.34.
234. Per l'abbozzatura di calce e stabilitura di un terzo zoccolo con due «rivolte», realizzato sotto i già descritti ornati, «che forma piede alla croce», lungo complessivamente palmi

22,1/3, alto 1,2/3 e di aggetto 1/3, e per aver similmente realizzato altri due zoccoli sotto il suddetto e altri ancora sopra i pilastri, scudi 3.23.

235. Per «l'aggetto di mattoni bozzato di calce e stabilito simile alle due cornici esagone» e modanate che racchiudono le croci di malta «che fanno finimento sopra li resalti de pilastri della facciata della chiesa longa stesa ad ogni esagono p 18», e per aver bozzato e stabilito l'ovolo con le sue tacche che ricorre ai piedi delle cornici esagone e altri lavori al cornicione del fastigio, scudi 12.82.

236. Per aver fissato con chiodi la croce di malta «con punte angolari divise in due all'estremità», alta e larga 3 palmi e aggettante 1/3 sul «bozzato di calce», scudi 4.74.

237. Per l'abbozzatura in calce e stabilitura dei due zoccoli sottostanti gli ornamenti descritti, scudi 3.0,1/2.

238. «Per l'ammattonato arrotato e tagliato fatto sopra li muri del zoccolo che univa col muro della facciata, e rivoltava alli lati di detta, che in appresso fu rialzato dalla parte del giardino e formatovi diversi gradini», scudi 0.73.

239. Per la realizzazione dell'«aggetto de mattoni bozzato di gretoni e calce, e stabilitura simile la cimasa dritta» del fastigio, scudi 23.16.

240. Per i ponteggi e le opere di supporto al lavoro dello stagnaro sopra l'aggetto descritto, scudi 1.62,1/2.

241. Per l'aggetto di mattoni e pianelle retti da chiodi fissati nel muro e bozzati di calce per la realizzazione dei due scudi del fastigio, scudi 6.28.

242. Per la realizzazione in stucco bianco dell'arma gentilizia del gran priore, ovvero la croce nel mezzo dello scudo con a lato due torri merlate e bugnate con porte e finestre e sotto un'aquila nel con due teste coronate, alta e larga circa 3 palmi; il tutto circondato da un festone di alloro, scudi 13.75.

243. Per altro «aggetto di mattoni» che forma una fascia modanata con pianuccio, ovolo e tacca del fastigio, scudi 3.70.

244. Per aver sigillato il muro del fastigio con il timpano della facciata, scudi 4.10.

245. Per i ponteggi collocati per condurre a termine la precedente operazione, scudi 1.50.

246. «Per la colla sopra li muri della rialzatura di detta facciata», cioè alla testata verso il giardino e all'altra verso il Tevere, alla facciata posteriore, a numerosi zoccoli e dietro la cimasa di travertino con aumento di sei piombature, scudi 3.03.

247. Per aver dovuto scoprire durante questi lavori una parte del tetto della chiesa già rifatto, scudi 3.90.

248. Per i ponteggi realizzati per spicconare ed ornare la facciata della chiesa, realizzati con «candele» di arcarecci unite da cinque file di traversoni fissati con 25 «gattelloni» a cui sono state inchiodate le «pontane», scudi 33.94.

249. Per aver rimosso l'arma di Pio V nel timpano della facciata e averla temporaneamente deposta nel cortile della cisterna, per aver risistemato il «gangano» di ferro che la reggeva ed averlo rimurato per ben due volte in modo da ottenere un aggetto più pronunciato, e per aver infine ricollocato per ben due volte la suddetta arma e poi rimossa, scudi 5.71.

250. Per aver analogamente rimosso altre tre armi della «religione gerosolomitana» e uno stemma della famiglia Pamphili, averli portati nel rimessone degli agrumi dove è stata loro rimossa la ruggine dai ferri e sono stati puliti, successivamente ricollocati, scudi 1.97.

251. Per aver fissato otto frammenti di travertino nel muro del timpano per poter fissare il trofeo attorno all'arma di Pio V, scudi 12.79.

252. «Per il muro rustico di un filaro di mattoni e pianelle fatto sopra il Cornicione del Frontespizio per potervi riportare la gola dritta longo stesa con le due rivolte a piede p 72», scudi 2.82.

253. Per altra parte di muro realizzata sopra l'aggetto della cornice della facciata, scudi 10.44,1/2.

254. Per rilevare e rimediare al danno provocato da infiltrazioni d'acqua che penetrano dal sopraddetto frontespizio, per aver terminato di stabilire la facciata e aver posto in opera due palombelli alti 18 palmi sopra la facciata e successivamente rimosso i ponteggi, scudi 5.02.

255. Per la traccia fatta ai pilastri sopra il frontespizio per inserire la lastra di piombo, scudi 4.07.

256. «Per l'abbozzatura di gretoni e calce incollato simile la cornice dritta del Frontespizio acuto sopra detta facciata», modanata e con gocciolatoio, scudi 8.41.

257. «Per l'aggetto de mattoni, bozzato e stabilito di calce» che forma «la porzione sotto il gocciolatoio della cornice del frontespizio dritto resaltata nel mezzo sopra il sodo nel timpano», con sue modanature e rivestimenti in piombo, scudi 3.92.

258. Per la preparazione del sodo nel mezzo del timpano al fine di poter realizzare l'ornato con i trofei, e per l'ornato composto di due file di sei campanelle lavorate a forma di campana, scudi 3.79.

259. «Per l'aggetto de grtoni e bozzatura di calce» che forma la cornice del sodo nel mezzo del timpano, scudi 1.85,1/2.

260. Per l'aggetto di mattoni e cocce armato con verzelle e chiodi fissati nel muro, bozza in «gretoni» di calce e per stabilito con stucco bianco che forma le due corazze che ornano il centro del timpano accanto all'arma di Pio V, lavorato con arabeschi, mascaroni, aquile a due teste, e ai piedi di dette corazze realizzata una croce sopra il globo, scudi 57.09.

261. Per la stabilitura dell'ornato negli angoli del timpano, composto di diversi scudi e bandiere, cannoni ed altre armi militari sopra quali vi «scherza» la stola, e sopra essa sculture in basso rilievo che rappresentano la passione di Cristo, e per aver ornato il fondo degli scudi con candelabri ed altro, il tutto pulito e ricoperto di stucco bianco, scudi 46.57,1/2.

262. Per la realizzazione di ponteggi per eseguire l'ornato, e «per mettere e levare diverse volte gli arazzi per guardar dal sole il descritto ornato del timpano», scudi 0.75.

263. Per l'aggetto di «gretoni» di 21 palmi sotto la cornice del gocciolatoio, scudi, 1.70.

264. Per il cornicione piano dritto di detta facciata, con modanature con ovoli con forma a becco di civetta, e per aver ridotto la parte verso il rimessone uguale all'altra, scudi 16.43.

265. Per l'aggetto di mattoni «bozzato di gretone e calce», incassato nel muro in luogo dell'aggetto vecchio che essendo sollevato è stato rimosso, scudi 25.56,1/2.

266. Per l'aggetto in mattoni bozzato di calce che costituisce una parte della cornice del muro esterno rivolto verso il Tevere, scudi 0.35.

267. Per aver incassato nella facciata quattro «modelloni» di ferro lunghi 4 palmi ed altro ferro lungo 10 palmi per sorreggere l'iscrizione posta nel fregio sotto il cornicione della facciata costituita da tre pezzi di marmo lunghi insieme 20 palmi, scudi 3.71.

268. Per il muro fatto alle due testate dove «pianta» l'iscrizione, scudi 10.82.

269. Per l'aggetto di mattoni, «cocce» ed altro armati con verzelle rette da chiodi fissati nel muro, e per l'aggetto delle tavole per realizzare i sei capitelli (quattro in facciata e uno su ciascun lato) sopra i pilastri bozzati di calce e stabiliti con stucco bianco, che sono «di ordine ionico moderno con sue tavole centinate scorniciate con ovolo, intacca, ed abbaco, volute scorciate nella loro grossezza con pianuccio, gola dritta, ed intacca fra le quali sotto il corno del Capitello si è intagliata e scolpita una testa di cherubino... che ricopre l'unione delle volute, nel corpo delle quali in luogo del giro della spira vi sono state fatte Sfingi, che poggiano colla zampa d'avanti alle Torri nel mezzo dei capitelli...», alto ciascun capitello 3,1/2 palmi, scudi 68.60.

270. Per l'aggetto dei «gretoni» bozzati di calce e stabiliti in stucco bianco sotto i sei pilastri, scudi 1.1,1/2.

271. Per le lastre di piombo collocate a protezione dei capitelli, scudi 0.25.

272. Per il taglio effettuato in tre paraste della facciata per ridurle in misura, e per la realizzazione delle scanellature delle sei paraste, scudi 56.36.

273. Per l'aggetto di calce, bozzatura e stabilitura della cornice «che ricorre attorno l'ornati fatti da capo agli quattro pilastri di facciata», rappresentati da «foderi di spade guariniti con diversi fogliami, legature di fettucce, medaglie con sue figurine, mascherine, impugnature di spade terminate da capo diversamente con pomi di forma di teste di aquila, ed altro con serpenti che si avviticchiano attorno uno di essi foderi, bozzati con gretoni di calce retti da chiodi fissi nel muro, stabiliti di stucco bianco ben ricercati e polito», scudi 16.84.

274. Per l'abbozzatura e stabilitura di calce della cornice dritta tra i due pilastri della facciata, scudi 5.93.

275. Per l'abbozzatura e stabilitura di calce della fascia scorniciata che costituisce il fondo della facciata, scudi 10.79.

276. Per l'aggetto fissato con chiodi costituito da due insegne militari composte ciascuna da una figura alata alta 5,3/4 con ramo di palma in mano sopra l'iscrizione «FERT», e sopra esse, «terminato l'asta a piede detta insegna con borchia scolpita con mascherina nel mezzo e festone fra detta e tabella, legato da fettuccia che scherza a piede dett'asta, sopra quale figura vi è il N.ro Cristo, circondato da festoncino di fiori di granato; altr'ornato sopra legato da festoncino nel mezzo e circondato da catena composta di diversi anelli che legano assieme le due mezze lune sopra il dett'ornato, quali sorreggono la torre intagliata come le altre di già descritte, riportatevi scolpita una medaglia con sua testa al di sopra di essa torre e terminata ess'insegna da capo con croce, sua corona sotto e traversa piana, con due ornati pendenti all'estremità», alte ciascun insegna palmi 21,1/6, larghe al massimo 2,1/3, realizzate dallo scultore Tommaso Righi, scudi 18.80.

277. Per i ponteggi costruiti per realizzare le suddette insegne, scudi 0.17.

278. Per il muro rustico intorno alla finestra circolare che resta sotto il fregio, scudi 3.26.

279. Per l'aggetto dei mattoni, bozzatura e stabilitura di calce che forma la cornice posta sotto l'iscrizione, con festoni di alloro intrecciati intorno all'oculo e fissati con verzelle e chiodi, scudi 27.28,1/2.

280. Per aver sistemato due fessurazioni accanto agli stipiti di travertino della porta della facciata, scudi 0.72.

281. «Per l'aggetto di gretoni bozzato di calce e stabilito in stucco» che orna la facciata ai lati della corona d'alloro intorno all'oculo, scudi 24.98.

282. «Per l'aggetto de mattoni, bozzatura di calce e stabilito in stucco bianco» che forma la cornice piana sopra il timpano della porta, scudi 1.49,1/2.

283. Per l'aggetto di mattoni e cocci retti da chiodi fissati nel muro e bozzato di gretoni di calce e stabilito in stucco bianco che formano le due volute ioniche sopra cui vi sono diverse rosette e il restante ornato con sette «bacchelli» cavi, scudi 39.14.

284. Per lavori di pulizia al tetto sopra la nuova stanza dalla parte del Giardino dei fagiani, scudi 0.58.

285. Per lo scavo realizzato sotto la scalinata della chiesa per murare in opera i diversi pezzi dello zoccolo di travertino, e per il muro nuovo realizzato sotto il suddetto zoccolo, scudi 12.10.

286. Per la messa in opera delle basi di travertino sopra il descritto zoccolo [seguono le misure dei singoli frammenti messi in opera], scudi 6.33.

287. Per il muro ricostruito dietro le suddette basi, lungo 29 palmi, alto 4, grosso 1,1/4, scudi 5.48.

288. Per aver rimosso la vecchia soglia di travertino della porta della chiesa e trasportata nella piazza, impiegando un terzo di giornata di maestro e due garzoni, ed un quarto di giornata di altri due garzoni, scudi 0.42,1/2.

289. Per la posa in opera della nuova soglia di travertino della porta suddetta, composto di due pezzi lunghi rispettivamente 14,1/2 e 10,1/3 palmi, formanti uno scalino, scudi 2.51,1/2.

290. Per aver smantellato la gradinata di peperino antistante la facciata, e abbassata la superficie della stessa gradinata di tre scalini e poi rifatta la gradinata «colli pezzi migliori de scalini accomodati dallo scarpellino», scudi 32.79.

291. Per il muro edificato di nuovo a forma di «zaina» di fianco alla suddetta gradinata dalla parte del Tevere, lungo 11 palmi e alto 5,3/4, scudi 7.17.

292. Per il muro costruito simmetricamente dall'altra parte della suddetta gradinata, scudi 4.10.

293. Per aver collocato delle candeie per servire al lavoro dell'indoratore che ha «dipinto» le armi del papa e del gran priore collocate sopra la porta della chiesa, scudi 1.89.

294. Per aver murato «una selce» in forma di pan di zucchero presso il «muro a zaino» dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 3.38.

295. «Per l'aggetto e muratura di 7 mattoni orditi nella suddetta selciata per deviar l'acqua», scudi 0.25.

Facciata laterale della Chiesa corrispondente verso Guardarobba e Rimessone di Agrumi

296. Per il muro di questa facciata rialzato sopra le nuove fondazioni e per la realizzazione del primo arcone all'interno, e la riparazione di alcune fessurazioni, scudi 63.41,1/2.

297. Per l'inzeppatura fatta tra il vecchio e il nuovo muro e per aver smantellato il vecchio cornicione con i modiglioni di marmo, scudi 2.74,1/2.

298. Per la puntellatura della parte superiore del muro di detto lato per poter demolire la parte inferiore, e tolti due stipiti e soglie di una porta murata nel muro demolito, scudi 5.43.

299. Per il muro «accresciuto di nuovo addosso al pilastro che fa la testata della facciata all'ordine sopra il cornicione», scudi 6.58.

300. Per il muro che forma i quattro zoccoli in forma di gradini, scudi 2.87.

301. Per i ponteggi realizzati con travicelli alti 30 palmi per formare le due «candeie», e per i cavalletti realizzati sempre per i suddetti lavori, scudi 3.03.

302. Per la «colla» sopra i descritti nuovi muri aggiunti all'ordine attico e per i quattro gradini realizzati sopra, scudi 1.39.

303. Per l'aggetto di mattoni bozzato di gretoni e calce simile alla cornice realizzata sopra il primo pilastro, con modanatura composta da pianuccio, gola dritta, tacca, gola rilevata, guscio e tondino della tacca e stuccature relative, scudi 4.58.

304. Per il muro di fodera addossato al descritto muro, rifatto di nuovo, al fine di metterlo in piombo e per il ponte realizzato per «incollarlo» al tetto del guardaroba, scudi 4.42.

305. Per l'aggetto di mattoni bozzato e stabilito di calce sotto il quale è collocata la gronda del tetto della chiesa dalla parte del guardaroba, scudi 1.34.

306. Per aver risistemato una parte del tetto in occasione del rialzamento dei suddetti muri con costi per l'acquisto di 14 «tevole», 14 bocchette e 20 canali che sostituiscono i rotti, scudi 1.84.

307. Per l'aggetto di mattoni con bozzatura di gretoni e stabilitura di calce che forma il cornicione della facciata laterale in proseguimento di quello in facciata, lungo 21,3/4 palmi e alto 3,1/2, scudi 7.33.

308. Per l'ammattionato «di mattoni grosso arrotato e tagliato» sopra il suddetto cornicione, ricoperto con lastre di piombo, scudi 2.58.

309. Per l'aggetto di gretoni bozzato e stabilito di calce che costituisce la fascia liscia dritta che riquadra la facciata laterale sotto il cornicione e gira intorno alla finestra e all'oculo ovale, scudi 9.11.

310. Per la spicconatura, ricciatura e «colla» degli «sguinci» laterali al vano della finestra superiore, scudi 1.50.

311. Per la messa in opera di una ferrata a mandorla alta 10,3/4 palmi al vano della finestra, e per aver sistemato sopra detta finestra i supporti di ferro che sorreggono l'ornato con le armi del principe Panfilì e delle case Salviati e Poncelli che prima stavano nella facciata principale della chiesa, scudi 3.90.

312. Per l'aggetto di gretoni bozzato e stabilito in stucco bianco che forma il dado sotto la suddetta finestra, scudi 1.25.

313. Per il selciato «bastardona in calce» realizzato ai piedi di questo lato della chiesa, scudi 3.22.

Lavori ed ornato fatto nella Tribuna della Chiesa con volta e Lanternino sopra

314. Per lo scavo eseguito per abbassare il piano della tribuna, dal quale precedentemente si accedeva al contiguo palazzino, e per aver trasportato il terreno nel contiguo orto contro la chiesa, scudi 7.89.

315. Per lo scavo eseguito presso il vecchio muro di fondazione che sorregge il muro centinato della tribuna, aumento dell'inzeppatura tra muro vecchio e nuovo e relativi ponteggi ed arcarecci di sostegno, scudi 5.60.

316. Per la costruzione della volta a botte «al vano di detta Tribuna centinata lungo p 24 largo rag. to 10, di sesto p 2», per il muro di fondazione ai gradini di accesso della tribuna e per aver «trasportato dalla contigua piazza li conci di travertino che formano la gradinata murati sopra il descritto masso», scudi 12.29.

317. Per il muro addossato alla parete del palazzino realizzato per ridurre questo lato della tribuna in modo da renderlo identico all'opposto, avendo così murato alcuni finestrini e per aver aumentato l'inzeppatura tra il vecchio e il nuovo muro, scudi 24.27.

318. Per il muro «del resalto» dei due pilastri d'angolo della tribuna e delle «due colonne a lato con porticella», scudi 10.39.

319. Per «il muro dell'arco piano fatto sopra li resalti delli suddetti due pilastri o colonne» lungo palmi 13 e alto 2, relative legature con il muro vecchio, e per il «muro che cresce ov'è il vano della fenestra del coretto... lavorato ad arco piano sopra l'armatura», avendo precedentemente puntellato il muro vecchio, scudi 13.52.

320. «Per il muro del Sottarco fatto sotto la volta a piombo del resalto de piloni e colonne lungo stesso centinato palmi 43,1/2», scudi 8.56.

321. «Per il muro delli resalti delli due pilastri fatti nell'angolo della rivolta o sia laterale della tribuna dalla parte del Rimessone dell'Agrumi» alti dal piantato dello zoccolo sin sotto il cornicione 24 palmi e larghi con le legature nei muri vecchi 1,3/4 ciascuno, scudi 16.25.

322. Per il muro dell'arco realizzato sopra i pilastri e le colonne e muro «del sottarco» realizzato sopra l'armatura e muro dei due «resalti» sotto il detto arco, scudi 12.76.

323. Per la spicconatura e picchiatura e sistemazione dei muri vecchi e dei «sordini» della tribuna sino a sotto la volta a crociera «dov'è l'occhio del lanternino», e per aver «levata la terra nel sito ov'era la Sagrestia dietro l'altare isolato in detta chiesa per metterlo in piano con il restante della Tribuna», scudi 15.33.

324. Per i ponteggi realizzati per poter spicconare, come descritto, i muri vecchi e rifare le nuove fodere murarie, scudi 7.74.

325. Per il ponteggio realizzato per ornare la volta della tribuna e vari altri ponteggi sostenuti con arcarecci e «candele», scudi 12.78.

326. Per il «riporto de mattoni murati in calce sotto la volta della tribuna» dalla parte del palazzino verso la navata, ove erano mancanti, fissati con chiodi, scudi 9.52.

327. Per il muro dei due «pilastri» e delle sei «colonne» simili, alti circa 25 palmi, realizzati nella porzione centinata della tribuna [si tratta, in realtà, di paraste e semicolonne], scudi 30.46.

328. «Per il muro dell'arco piano fatto sopra il resalto delli suddetti due pilastri e colonne» lungo steso palmi 45 e alto 2, e per un muro simile de «sottarco fatto sotto la volta», scudi 15.80.

329. Per la «ricciatura» eseguita sotto la volta della porzione centinata della tribuna al fine di poter realizzare l'ornato, scudi 2.56.

330. Per aver scalzato a partire dal concio in chiave dell'arco la parte di muro danneggiata dal cedimento delle fondamenta ed averlo risistemato, scudi 1.96.

331. Per il muro realizzato sopra la nuova finestra aperta nella tribuna, per la messa in opera della ferrata di detta finestra e relativo ponteggio per il fissaggio del quale sono stati realizzati due buchi nel muro, scudi 5.80.

332. Per aver spicconato il muro della volta a crociera dov'è l'occhio del lanternino, e aver realizzato una nuova fodera e muro simile dove si è ingrossata la volta attorno all'occhio del lanternino del diametro esterno di 11 palmi, e trasforata la vecchia volta in quindici punti ed unita alla nuova con «tevoloni», scudi 50.50, 1/2.

333. Per il nuovo muro realizzato sopra il descritto occhio della volta per poterci piantare il lanternino della circonferenza di 32 palmi, e per aver nascosto il cerchione di ferro ingrossando il muro sopra gli archi delle finestre, scudi 29.12.

334. Per la messa in opera del cerchio di ferro in quattro pezzi per la realizzazione del lanternino, murato nella parte esteriore, scudi 1.67.

Stabbilitura del Lanternino

335. Per la volta realizzata sopra il lanternino con mattoni e pianelle murata a «coltello», e per la realizzazione dell'ornato costituito dallo Spirito Santo in rilievo retto da chiodi fissati nella volta con i suoi raggi intorno, il tutto in stucco bianco, scudi 12.30.

336. Per l'aggetto di «gretoni» bozzato di calce e stabilito in stucco bianco che forma le cornicette che ricorrono nel descritto ornato, scudi 4.07.

337. Per l'aggetto di mattoni retti con chiodi fissati nel muro che forma la cornice sotto l'imposta della descritta volta «resaltata sopra li quattro pilastri» che reggono il lanternino a loro volta modanati, alti 9 palmi «e nel fondo di ciascun pilastro fattoci il candelabro con sua fiaccola», scudi 24.37.

338. Per le «mostre» che ricorrono attorno alle quattro luci delle finestre «modinate con refesso, braghettone, altro refesso, tondino ed intacca», scudi 5.20.

339. Per il muro sotto le soglie delle suddette quattro finestre, scudi 0.96.

340. Per l'abbozzatura e stabbilitura degli «sguinci» di dette quattro finestre ed altri lavori, scudi 4.16.

341. Per imbiancare le macchie degli stucchi attorno all'occhio del lanternino a causa dell'acqua piovana penetrata per non esservi ancora state messe le vetrate, scudi 0.45.

342. Per aver posto in opera i telai in ferro per montare le vetrate del lanternino, rifacendo il muro sotto gli stessi, scudi 3.02, 1/2.

343. Per l'assistenza di un garzone al pittore «che ha dato la seconda mano di color a d'oglio alli telari delle suddette fenestre», disfati i ponti e poi montata una bilancia sostenuta con corde fissate a un legno posto di traverso al lanternino per consentire al pittore di dare nuovo colore ai raggi delle finestre e al vetraio di porre nuovi vetri, scudi, 0.40.

344. Per la collocazione di tre mattoni «arrotati ad acqua» ai piedi del telaio della finestra, scudi 0.13.

345. Per aver fatto la traccia attorno al vano della finestra del lanternino dalla parte del guardaroba e collocato uno «sportello» di vetro al fine d'impedire che l'acqua piovana possa penetrare in chiesa, scudi 2.26,1/2.

346. Per l'aggetto che costituisce la cornice attorno all'occhio del lanternino e per l'aggetto di cocci e mattoni fissato nel muro con chiodi di ferro, bozzato di calce e stabilito in stucco bianco che forma i quattro ornati «requadrati in forma di esagono» in mezzo dei quali si sono fatte le torri bugnate, scudi 6.68.

347. Per l'aggetto che forma la cornice attorno agli otto rombi che formano l'ornato del lanternino attorno ai quattro «resalti» entro cui sono state intagliate le torri e realizzati i rosoni, con i sedici mezzi rosoni nei vani triangolari tra i suddetti rombi, tutti in stucco bianco fissato con chiodi di ferro alla volta, scudi 13.28.

348. Per l'aggetto fissato con chiodi per realizzare i festoni dell'ornamento al lanternino, scudi 12.20.

Stabilità della Volta a crociera sotto il descritto Lanternino colli due sordini laterali

349. Per l'abbozzatura e la ricciatura della volta a crociera che sorregge il lanternino al fine di potervi disegnare l'ornato, scudi 21.71.

350. Per «l'aggetto di gretoni bozzato di calce» e stabilito con stucco bianco che costituisce la fascia a forma di «orecchiatura» che corre ai lati delle quattro conchiglie verso l'occhio del lanternino, scudi 3.7,1/2.

351. Per l'aggetto di «gretoni» fissato con chiodi al muro che forma la cornice sopra la quale sono stati fatti i medaglioni con i bassorilievi attorno al lanternino, scudi 9.88.

352. Per l'aggetto armato con un filo di verzelle che forma le cornici attorno alle otto medaglie sotto la volta verso l'occhio del lanternino sopra cui sono stati scolpiti in bassorilievo diversi episodi della vita di San Giovanni Battista in stucco bianco eseguiti da Tommaso Rigghi, al quale è stato fornito materiale e assistenza, scudi 12.60.

353. Per l'aggetto stabilito in stucco bianco e legato al muro con fil di ferro e chiodi che in forma di fettuccia unisce le medaglie con le otto conchiglie e la realizzazione dei festoni di lauro, scudi 43.29.

354. Per l'aggetto che costituisce la fascia che ricorre ai due lati dei quattro angoli della crociera della volta, per l'altra fascia che circonda le medaglie e le conchiglie e per le quattro croci due terminanti verso le fasce che circondano il lanternino e che si incrociano sotto la volta, scudi 52.23,1/2.

355. Per la realizzazione dei due «sottarchi centinati» laterali della tribuna riquadrati e incorniciati, contornati da una cornice il tutto sempre stabilito in stucco bianco, scudi 27.90.

356. Per la realizzazione del mezzo pilastro centinato «accanto li sottarchi suddetti né due sordini laterali di essa Tribuna», scudi 14.39.

357. Per gli aggetti dei «quattro pilastri dritti ne due sordini laterali di essa Tribuna» con relative cornici, scudi 6.90.

358. Per la fascia modanata che riquadra «i due sordini di detta Tribuna», lunga complessivamente palmi 19,3/4, scudi 6.90.

359. Per il nuovo muro nel mezzo dei due «sordini» laterali «per formarvi il resalto della finestra reale dalla parte del palazzino ov'è il coretto, e finta la parte ov'imposta, largo ad ognuna per quanto forma parapetto p 6,1/2» e alta 1,3/4, e per il muro a lato e sopra gli stipiti, scudi 5.57.

360. Per la messa in opera del telaio di travertino attorno al vano della finestra dalla parte del palazzino, scudi 1.58.

361. «Per il muro fatto di nuovo che forma sguinci alla sudetta finestra del coretto dalla parte del palazzino alto p 9,1/2, largo assieme all due bande p 1,1/2, grosso p 2,3/4» e per varie spicconature intorno al parapetto, scudi 2.22.

362. Per l'assistenza prestata all'intagliatore per la posa in opera della «gelosia» alla sudetta finestra, scudi 0.30.

363. Per aver rimosso la lastra di travertino accanto alla soglia della finestra del «coretto» al fine di «render comodo il poter guardar in Chiesa» ed averla consegnata al giardiniere Pietro Conti per realizzarvi il focolare del camino della sua abitazione, scudi 0.31.

364. Per il muro ricostruito sotto la tavola del «genuflessorio» e per aver «rabocato, ricciato ed incollato il parapetto a detta finestra», scudi 0.86.

365. Per il muro nel vano della finta finestra della tribuna dalla parte del rimessone degli agrumi e per la soglia della corrispondente e reale finestra di fronte, scudi 1.21.

366. Per la cornice circolare attorno al bassorilievo del medaglione sopra una suddetta finestra, che è ornato con un festone di alloro che termina al piede con i suoi fioroni dai quali cade il seme, il tutto armato con «verzelle» e fissato al muro con dei chiodi. Nei medaglioni, invece, sono stati realizzati in bassorilievo da Tommaso Righi in uno l'apostolo San Giacomo Maggiore e nell'altro Sant'Andrea, scudi 19.10.

367. Per la cornice modanata, realizzata sopra una finestra nel «sordino» della tribuna, lunga complessivamente con le sue volute 12 palmi e alta 1, modanata con «refesso, becco di civetta, gola dritta, refesso, tondino, intacca e guscio», e relativa fascia e base dritta della medesima finestra, scudi 9.04.

368. Per il ricorso delle cornici della descritta fascia attorno la «mostra» della finestra, terminante con un fiore a palmette e con in mezzo un bottone e terminata con sopra una torretta dello stesso tipo di quelle dell'occhio del lanternino, scudi 6.12.

369. Per la cornice o l'ornato realizzato attorno alla finta finestra nel «sordino» della tribuna verso il rimessone degli agrumi, e per il supporto prestato per la lavorazione del bassorilievo «che do poi fu disfatto», scudi 2.09.

370. «Per l'aggetto de mattoni e coce armato con verzelle rette da chiodi fissi nel muro bozzato di calce, e stabilito di stucco bianco l'ornato nel fondo della finestra finta» analogo a quello del vano opposto, con un candelabro e nel mezzo terminato con medaglia con una croce nel mezzo. Accanto al candelabro due parti di nave, con ancore con punta da una parte e pennacchio dall'altra scorniciati, scudi 11.50.

371. Per la fascia che riquadra l'intero fondo dove sono le finestre nei due «sordini» della tribuna, scudi 6.64.

372. Per il tempo di tre quarti di giornata servito a due «portaroli» per rimuovere i ponteggi della tribuna e della facciata, «a finché potesse vedersi da Sig. Cavalieri di Malta il primo Maggio 1765». Per aver inoltre trasportato l'acquasantiera dalla chiesa al palazzino, e ripetuto l'intera operazione un altro giorno per altri cavalieri, scudi 1.25.

Stabbilitura della Volta in forma di Nicchia sopra la porzione della Tribuna centinata di detta Chiesa

373. «Per l'aggetto de gretoni retti da due fila di verzelle con chiodi fissi nel muro bozzato di calce e stabilito di stucco bianco l'archivolta attorno il sesto di essa Tribuna... modinata con intacca, refesso, gola roversa, refesso, pianuccio, intacca e guscio», e per il relativo intradosso dell'arco, scudi 29.49.

374. «Per il muro del sodo a piede la volta di detta Tribuna centinata qual pianta sopra il cornicione longo stesso p 38 alto 1,1/2» con relativa cornice modanata che ricorre intorno ai sette cassettoni ottagonali del primo ordine della volta absidale, scudi 24.30,1/2.

375. Per la realizzazione dei sette rosoni di stucco bianco nel fondo dei cassettoni del primo ordine della volta absidale, scudi 11.38.

376. Per la cornice che riquadra i vani triangolari e quadrati tra i suddetti cassettoni, scudi 6.07.

377. Per la conchiglia in stucco bianco che orna la sommità della volta centinata costituendo con le sue scanellature il catino dell'abside, armata con verzelle e retta da chiodi fissati nel muro, scudi 52.65.

378. Per l'arma prelatizia del gran priore realizzata sopra la suddetta conchiglia, composta da una targa ovale contornata da festoni di campanelle, con ai piedi una medaglia incorniciata e la croce e inoltre composta da un piccolo scudo con l'aquila bicipite. Per le altre fettucce a tortiglione e cornici, scudi 56.04.

379. Per i due festoni intagliati a fronda di quercia che uniscono l'ornamento suddetto sopra la conchiglia ai cassettoni del primo ordine dell'abside, lunghi assieme 42 palmi, rifiniti in stucco bianco, scudi 18.30.

Stabilità della porzione della Tribuna centinata per quanto resta fra il pavimento e cornice

380. Per la realizzazione del cornicione che ricorre al di sotto del catino absidale, lungo 42 palmi, alto 2,1/2 con 1,5/5 di aggetto, scudi 29.05.

381. Per la realizzazione di una semicolonna dell'abside, con le sue 11 scanellature, la base «attica» con imoscapo, tondino, toro superiore, tacca, scozia, tacca e toro inferiore, e per la realizzazione del capitello in stile ionico «moderno», con ovolo, tacca, abaco e volute con in aggiunta serpenti squamati che ricorrono sopra il listello delle volute, festoni sopra i quali è posata l'aquila bicipite con corona ducale e con mezzerosse nelle rivolte. Il tutto ripetuto per sei semicolonne, scudi 106,68.

382. Per la realizzazione di una parasta all'angolo dell'abside con il transetto, con sette scanellature di fronte e tre su ciascun lato, alto 21,1/6 palmi e largo (compresi i due lati) 4 palmi, con un aggetto delle scanellature di 1/6 di palmo, con la base e il capitello simile a quelli delle suddette colonne, ma quest'ultimo con cornucopie di pelle, il tutto con bozzatura di calce e stabilità in stucco bianco. Il tutto ripetuto per due paraste, scudi 26.04.

383. Per la messa in opera delle tavole di travertino che formano il piano del plinto delle basi delle descritte colonne, scudi 2.68.

384. Per il «collarino» con la sua tacca centinata che ricorre tra i capitelli delle semicolonne e delle paraste, lungo complessivamente 15,2/3 palmi, scudi 7.20.

385. Per la «mostra» attorno alla finestra al centro dell'abside, lunga «stesa» palmi 44,1/3 e larga di faccia palmi 1,1/4, e per la fascia che riquadra il muro sotto la suddetta finestra, scudi 8.15.

386. Per la realizzazione del fondo di un intercolunnio dove sono stati realizzati i due medaglioni di 4,1/2 palmi di diametro esterno con i busti in bassorilievo di San Pietro e San Paolo, con cornice circolare armata con verzelle e retta da chiodi fissati nel muro, con altre numerosi fettucce e festoni, scudi 15.98.

387. Per la fascia ornamentale in stucco bianco incollata sotto i suddetti medaglioni, e per altri due «fondi» simili a quelli con i medaglioni, scudi 10.14.

388. Per la messa in opera della lapide sepolcrale del priore di Venezia Giò Dido «posta nel fondo della tribuna centinata sotto la finestra per nascondere il muro dell'arco antico», scudi 1.83,1/2.

389. Per la «base carosa» che ricorre intorno a detta lapide, scudi 1.60.

390. Per le lastre di travertino murate alle basi delle colonne per nascondere il muro vecchio, scudi 1.05.

391. «Per l'ammattionato de quadrotti con suo lastrico» fatto nella suddetta tribuna e lavorato a spina di pesce, scudi 9.72.

Stabilitura delli due laterali dritti della Tribuna, ove sono le Porticelle del Palazzino, e Rimessone dell'Agrumi e quanto resta fra il pavimento e cornicione

392. «Per il cornicione architravato dritto resaltato in quattro luoghi ad ogni laterale, lungo steso assieme da dove unisce coll'altro già descritto alla Tribuna centinata sin al principio della navata della Chiesa p 68,1/3», scudi 41.88.

393. Per la stabilitura delle quattro semicolonne scannellate alte 21,1/6 con base attica e capitello simili a quelli già descritti per l'abside, scudi 79.16.

394. Per le quattro paraste, due per ciascun lato di transetto, collocate all'angolo con l'abside, con sette scanellature nel prospetto e tre per ciascun lato, con basi e capitelli analoghi a quelli già descritti, scudi 74.08.

395. Per la realizzazione delle due analoghe paraste accanto a quelle descritte, che immettono nell'abside, scudi 20.39.

396. Per il collarino bozzato di calce e stabilito in stucco bianco, modanato, che ricorre tra le suddette paraste e semicolonne, proseguendo quello della zona absidale, lungo complessivamente 13,173 palmi e alto 1/4, scudi 3.59.

397. Per la fascia dritta in stucco bianco, con gola rovescia e tacca, che riquadra lo spazio compreso tra le lesene verso l'abside e quelle contigue verso il transetto, scudi 4.72.

398. Per la fascia analoga alla suddetta che riquadra i quattro intervalli tra le semicolonne e le paraste dei transetti, scudi 9.48.

399. Per la collocazione delle due iscrizioni in marmo sopra le porte sul fronte dei due transetti, impiegandovi mezza giornata di tempo di un maestro e quattro garzoni, «compresovi anche il tempo in mettere dette iscrizioni in luogo che potesse commodamente vedere S. Ecc. il Gran Priore», messe in opera affrancandole al muro con spranghe di ferro, scudi 3.62.

400. Per la cornice che riquadra le suddette iscrizioni, «modinata con intacca, tondino, refesso, gola, intacca, piano refesso, tondino ed intacca longa stesa p 29», e per il fregio ai piedi della lapide suddetta, il tutto stabilito in stucco bianco, scudi 15.84.

401. Per la posa in opera dello scalino davanti a una porticella del transetto, lungo 10,5/6 palmi e largo 2, e relativa lastra di travertino con zoccolo, scudi 2.72.

402. Per il tempo di mezza giornata servito per trasportare dal cortile della cisterna in chiesa i «rustici» di travertino per lo scalino, basi e zoccoli, scudi 0.50.

403. Per il ricorso e la fascia modanata attorno alla suddetta porticella del transetto, scudi 9.35.

404. «Per la colla sopra il muro nuovo delle Spallete ed arco della porticella rifatte di nuovo dalla parte del Palazzino longa p 9,1/2 alta 15,1/2; Spicconato, ricciato ed incollato il muro vecchio accanto per accompagnarlo», scudi 1.66.

405. Per la risistemazione del muro accanto all'altra porticella verso il rimessone degli agrumi, alta analogamente 11,1/2 palmi, dove sono stati murati nuovi «sguinci» e «gangani», scudi 1.32.

406. Per il muro rustico dell'urna sopra una delle due particelle descritte, lunga nella parte inferiore 5 palmi e in quella superiore 9,1/2, scudi 3.46.

407. Per la «gola con suo pianuccio sopra dritta» che fa da finimento al coperchio dell'urna, con le due volute e la sua modanatura, per la stabilitura liscia del restante corpo dell'urna, lunga complessivamente palmi 10,1/3, per la cornice dritta al piede con le due «rivolte» e «sopra dett'urna fattovi il Pro Christo con sue lettere contornate e rilevate lungo p 1,1/2», scudi 14.48.

408. Per le quattro mensole che sorreggono la descritta urna e quella prospiciente, con loro modanature e volute, scudi 8.

409. Per la conchiglia bozzata di calce e stabilita in stucco bianco realizzata sotto le due urne descritte, lavorata ed intagliata con «bacchelli» e «cannelli», e per il festone che circonda il corpo dell'urna fermato con una fettuccia sopra il coperchio, scudi 36.06.

410. Per il collarino con la sua tacca che ricorre nel fronte dei due transetti tra le semicolonne e le iscrizioni, formato in mattoni, bozzato di calce e stabilito con stucco bianco, e per la sistemazione del muro di fondo fra i capitelli, scudi 10.86.

411. Per il collarino, la «cimasa», il «fondo» e lo zoccolo che ricorrono nei due angoli dove si incontrano transetto e navata, bozzati di calce e stabiliti in stucco bianco, scudi 6.

412. Per aver praticato quattro buchi nei muri dei pilastri a lato dell'altare per poter fissare le due tavolette di «marmo greco» atte a sostenere le ampolle per celebrare la Messa, e per aver murato le suddette due tavolette, scudi 0.60.

413. Per la realizzazione delle due conchiglie in stucco bianco che fingono di sorreggere le due tavolette suddette, «lavorate scannellate con suoi cartocci che li fanno rivolta da capo con altro rivolto in mezzo terminato in pelle», scudi 1.50.

414. Per il tempo di due giornate servite a due garzoni per allestire e rimuovere i ponteggi utilizzati per l'imbiancatura della tribuna, scudi 1.

415. Per l'ammattionato a quadrotti arrotati e tagliati che forma il pavimento della tribuna, per la gradinata dell'altare con il gradino che scende alla navata il tutto realizzato attraverso delle «guide». Infine, per aver realizzato la stella ad otto punte con attorno un fregio di rombi e triangoli e fasce circolari attorno il tutto lavorato a quadrotti rossi e bianchi e riempita l'altra parte del pavimento con quadrotti e triangoli disposti a spina di pesce, scudi 40.76.

Altare in detta Tribuna

416. Per il muro su cui posa l'altare, lungo palmi 11,3/4, largo 10, alto 4, «lavorato a sacco con la costruzione di due volticelle» che posano da un lato sopra il muro vecchio e dall'altra sopra il nuovo, con relativo scavo di terra, scudi 35.92.

417. Per la realizzazione di diverse partite di muro sopra il suddetto fondamento che fa da base per l'ornato dell'altare e per il posamento dell'urna della mensa lunga palmi 9,1/4, scudi 21.05,1/2.

418. Per il muro sopra il descritto che forma il piccolo e il grande gradino, alti dal piano della mensa palmi 2,7/8, e per il «resalto» del ciborio e dei suoi lati, scudi 8.84.

419. Per il muro ovale che forma il basamento dell'urna sopra cui posa il globo con il gruppo di San Basilio e gli angeli, con i due diametri lunghi palmi 10,1/2 e 7 e alto 2,2/3. Per il muro che forma il globo sopra l'urna, di diametro 7,1/3 palmi, Per il muro dell'urna lungo al massimo 13 palmi e largo 6,1/3 con inglobato parte del globo sporgente dall'urna e 3,1/3. Inoltre per la realizzazione del muro di fondo dove è realizzato il bassorilievo della sacra famiglia, scudi 24.12.

420. Per aver fissato tre ferri nel suddetto muro dell'altare come armatura del gruppo di San Basilio, armato anche con altri ferri posti dallo «scultore sig. Tommaso Righi che ha fatto di stucco il gruppo sudetto». Inoltre per la realizzazione del ponteggio su quattro «candele» servito per realizzare l'altare, scudi 5.06.

421. Per aver bozzato di calce e stabilito in stucco bianco il globo di diametro 7,1/3, scudi 2.75.

422. Per il fregio attorno al prospetto dell'urna lungo complessivamente 31 palmi, con sopra l'ornato con chiocciole contornate da fronde di palmetta e nel fondo rosette con bottoni sopra cui sono corone di fronde d'alloro in mezzo alle quali ci sono due rosoni intagliati

di diametro 1,1/2 palmi e di aggetto 1/4, il tutto armato con chiodi, bozzato con calce e stabilito in stucco bianco, scudi 13.33.

423. Per la cornice modanata dritta che riquadra le testate dell'urna, lunga complessivamente palmi 7,1/2, con il suo ornato composto da diversi scudi a forma di chiocciolate, il tutto in stucco bianco, scudi 6.90.

424. «Per l'abbozzatura di calce e stabbilito di stucco bianco il vacuo centinato qual resta fra le descritte testate» e «fatto l'istesso alla parte dietro dell'urna», scudi 1.75.

425. Per l'aggetto di mattoni sopra l'armatura di ferro fornita già bozzata di calce dal «chiavaro» che forma i rostri ai lati dell'urna, scudi 3.

426. Per la cornice ovale del «pieduccio» che sorregge l'urna, modanata e ornata con foglie e dentelli, scudi 21.72,1/2.

427. Per la cornice ottagonale che racchiude il bassorilievo della Sacra Famiglia, lunga complessivamente 14 palmi e larga 5/12, modanata e con ornato composto da piccole serpi, teste di figure e «fioretti». Ai due lati mensole con volute modanate con festoncini e foglie di alloro, il tutto stabilito in stucco bianco e fissato al muro con dei chiodi, scudi 10.30.

428. Per le tre foglie a svolazzo che dalle descritte mensole terminano con le loro volute sotto il cuscino che sorregge l'*Agnus dei*, per il cuscino a forma di guscio e per aver collocato la scultura lunga 3,1/4 palmi, alta 2 e grossa 1,1/2, armata di un'asta di bandiera con in cima una croce di Malta, scudi 8.33.

429. Per il festone di «cerase» bozzato di calce e stabilito in stucco bianco che dalle volute delle mensole a lato del bassorilievo con la Sacra Famiglia forma una cornice ad arco sopra quella ottagonale, e per le quattro cornucopie che cadono sempre dal centro delle volute, con diametri di palmi 3/8, scudi 13.25.

430. Per il gradino che forma il basamento dell'urna, «resaltato in sei luoghi modinata con becco di civetta intacca vivo in forma d'imoscapo, pianuccio e gola roversa longa stesa con sue rivolte quanto è dritta p 30», il tutto stabilito in stucco bianco, scudi 7.26,1/5.

431. Per l'intaglio arabescato che orna il suddetto gradino, con fogliami e fiori che nascono da ornati in forma di vasi, lungo complessivamente 36 palmi e alto 11/12, il tutto in stucco bianco, compresa la base inferiore modanata e lo zoccolo, ad eccezione della cornice attorno al ciborio solamente bozzata di calce, scudi 38.20.

432. Per la messa in opera delle lastre di marmo sporgenti sopra il suddetto gradino, e per aver tagliato il gradino per collocarvi al centro il ciborio di marmo, lungo e largo 3 palmi e alto 2,7/8, scudi 1.96.

433. Per la cornice modanata che forma la «cimasa» della mensa e ricorre similmente ai lati e nella parte posteriore del «piantato», lunga complessivamente la parte dritta 36 palmi e quella posteriore centinata 21, scudi 10.61.

434. Per aver trasportato con «curli» la mensa dell'altare dopo averla «segata dal pezzo grosso di marmo ritrovato sotterra portato nel cortile della Cisterna, e dopo lavorato da scalpellini portato con bilancini a dett'Altare impiegandovi di tempo in tutto tre quarti di giornata di due maestri e quattro garzoni», scudi 1.35.

435. Per aver posto in opera la suddetta mensa lunga 10,3/4 palmi, larga 4 e grossa 1/4, e collocata sopra la modanatura a becco di civetta della sottostante cornice, con le foglie d'acqua ai quattro angoli dei «resalti» e l'intaglio dei fogliami fatto a palmetta, «il tutto fatto con stucco bianco ricercato, terminato e polito», scudi 7.85.

436. Per la fascia con tacca, guscio e bastoncino che forma il riquadro dove si trova l'ornato centrale del prospetto della mensa, lungo comprese le rivolte palmi 9,1/3 e per festone sovrastante che piove dall'alto da due piccole medaglie, lungo complessivamente 9,1/6 palmi, scudi 1.70.

437. Per la cornice modanata attorno all'ovale centrale del prospetto della mensa, lunga $8,1/12$ palmi, con il suo ornato di foglie. Inoltre per aver messo in opera la ferrata che chiude l'oculo ovale, scudi 1.84.

438. Per l'ornato attorno all'oculo, con ghiande, gusci, palme «intagliate all'antica», a cui è stato sovrapposto nel mezzo un secondo ornato composto di una «cocchiglia baccellata circondata da grillanda di rose, e due rami di palma che s'intrecciano sotto la medema cocchiglia», il tutto in stucco bianco, scudi 8.33.

439. Per la realizzazione della base dritta modanata ai piedi del corpo centrale della mensa, lunga con le sue rivolte $6,1/3$ palmi, con un ornato prevalentemente a foglie d'acqua, scudi 4.45.

440. Per l'ornato di foglie terminanti con «punte refesse» e lavorate in «corpo di gola», realizzato sopra le due fiancate della mensa, con sovrapposto un festone con campanelle, il tutto bozzato di calce e stabilito in stucco bianco, scudi 15.77.

441. Per la base modanata che sorregge tutto l'impalcato dell'altare, lunga comprese le due rivolte 21 palmi e alta $1,1/6$, e nella parte posteriore lunga $14,1/4$, realizzatovi un ornato di foglie simili a quelle dell'urna suddetta, scudi 5.89.

442. Per le sedici mensole che sorreggono l'ornato dell'altare con il suo gruppo di statue, alte ciascuna $3,5/12$ palmi di faccia e $11/12$ di aggetto, il cui prospetto modanato è stuccato in bianco, scudi 34.47.

443. «Per il fondo del vivo del posamento che resta fra le descritte mensole fatto in profilo in forma di guscio longo assieme p 14, alto $2,1/4$ di aggetto da capo p $2/3$ » e fatti sopra esso quattro fettucce di campanelle con cornicetta al piede, il tutto stuccato di calce e stabilito in stucco bianco, scudi 4.43.

444. Per il muro fatto sotto i gradini davanti alla mensa dell'altare: sotto il primo lungo 18 palmi e sporgente dal prospetto della mensa $7,3/4$, sotto il secondo lungo 14 e sporgente $5,3/4$. Inoltre per il muro sotto la pradella lungo $10,3/4$ palmi e per aver murato sopra i gradini i conci di marmo trasportati dalla piazza antistante il giardino sino davanti alla chiesa dove sono stati segati, scudi 10.66.

445. «Per la colla fatta sopra li muri del vacuo sotto dett'Altare ov'è stato collocato il capo di S. Savino long'assieme alli due lati in forma di corridore p 10 alta sin all'imposta della volticella sopra p $5,1/2$ » e per il «vacuo» di analoghe dimensioni ricavato sotto la mensa dell'altare, scudi 0.90.

446. Per aver effettuato un taglio dei muri laterali del vano sotto l'altare per riporvi un piano di sostegno per la cassetta contenente l'olla di argento che racchiude il capo di San Savino, e per aver incassato altre reliquie. Per aver inoltre assistiti lo stagnaro che ha saldato il vetro della suddetta cassetta, scudi 1.35.

447. Per la muratura di due «gangani» ed un «occhietto» per il «fusto» che chiude l'accesso al vano sotto l'altare, scudi 0.15.

448. Per la muratura degli «occhietti» di ferro che reggono le cornucopie poste sulle lese-ne scanalate a lato dell'altare, scudi 0.20.

Stabilitura della Navata della Chiesa

449. «Per aver tirato in opera quattro legnotti per sorreggimento del ponte Reale sotto la volta sopra detta navata longhi l'uno p 42» sopra cui sono stati disposti due fila di travicelloni lunghi assieme 180 palmi, scudi 32.10.

450. Per aver piantato sei «candele» di arcareccio per fare i ponti per spicconare i muri laterali e gli archi e il cornicione della chiesa, e per aver spicconato i muri e il cornicione dalla parte della porta verso il rimessone degli agrumi e per aver realizzato un nuovo muro

occupato da tre iscrizioni alte e larghe 6 palmi ciascuna, in memoria dell'eccellentissimo Portocarrero, scudi 48.93.

451. «Per il riporto di gretoni e cocce fatto addosso il muro della facciata ov'è la finestra circolare per metterlo a filo a piombo», scudi 7.20.

452. Per la realizzazione del ponteggio davanti alla chiesa per fare il muro dei «resalti» sopra le colonne e nell'archivolto sopra la porta, scudi 2.77.

453. Per il muro rustico dello zoccolo presso la porta principale lungo 14 palmi e alto 6; per i due pilastri negli angoli della rivolta alti sopra lo zoccolo 24,1/4 palmi; per le due colonne ai lati della porta e per il muro sopra il cornicione attorno all'occhio, scudi 31.09.

454. Per l'aggetto armato con due file di verzelle fissate con chiodi nel muro, bozzato con calce e gretoni e stabilito con stucco bianco che forma gli archi nella volta della navata, di lunghezze diverse per la presenza del «quadro» della volta ma principalmente circa 46 palmi, scudi 72.94.

455. Per un analogo aggetto che forma i quattro lati della cornice del «quadro», di cui palmi 78 è la somma dei lati lunghi e palmi 41 dei brevi, scudi 39.88.

456. Per analoghi oggetti che formano i quattro triangoli misti tra i sottarchi e la cornice del «quadro» sia centinati che dritti; per la modanatura e l'ornato del sesto della volta, composto quest'ultimo da motivi floreali, cordoni e mezze lune, terminante all'angolo con «l'orecchiatura» della cornice del quadro con una doppia pigna unite con un cordone e sottostanti a foglie frappate», scudi 24.10.

457. Per analogo aggetto che forma il festone sopra la fascia nel mezzo della cornice del «quadro» e termina alla chiave dei sottarchi, parte intagliato con foglie di lauro parte con altre foglie con quattordici legature, lungo assieme sui due lati lunghi 81 palmi e sui brevi 62, scudi 49.10.

458. Per le due medaglie realizzate al centro dei due lati brevi della cornice del «quadro», bordate con cornicetta modanata e una borchia con le lettere P e X (Pro Cristo) e circondate da un festone, scudi 5.60.

459. Per i rami di palma che nascono dal piede di dette medaglie e le uniscono alla cornice «scherzando» attorno alle stesse, terminanti alle estremità con sei ghiande e semi, scudi 21.47.

460. Per l'ornato del «quadro» fatto a bassorilievo, composto da un triangolo equilatero che rappresenta la «Triade» con festoni di mazzetti di rose legati con fettucce con nel mezzo la croce formata da due barre lisce. Sotto il suddetto triangolo passa un'asta ornata da cornici con diversi fogliami, che sembra sorreggere la camicia della «sacra» religione di Malta, lavorata con le sue maniche e con una croce sovrapposta, terminante con il triregno con le chiavi. Ai piedi di detta asta, si è fatto un ornato a forma di conchiglia con un'iscrizione e una statua dedicate a San Giovanni, protettore della suddetta religione. Dietro la conchiglia, e al di sotto del triangolo, vi è una nave con i suoi rostri e spuntoni mentre agli altri due lati del triangolo sono stati fatti due scudi di figura ovale con bordi arabescati. Il tutto realizzato con verzelle fissate con chiodi al muro e finito in stucco bianco per scudi 204.

461. Per il riporto delle quattro lunette sopra le finestre corrispondenti alla cornice del quadro, scudi 20.55.

462. Per la fascia modanata che riquadra il vano tra le quattro lunette, i sottarchi e la cornice del «quadro» e per il fregio tra fascia e bugna al di sotto delle suddette lunette lungo stesso 35 palmi, scudi 50.32.

463. Per l'aggetto che costituisce la fascia modanata che riquadra il fondo della volta che resta tra le quattro lunette «compreso il ricorso attorno la metà della cornice che riquadra l'ornato della Torre con Elmi, e Testa di Cherubino; e per altra fascia e bugna ed altri ornati, scudi 68.14.

464. Per l'oggetto della cornice che riquadra due ornati, il primo con la torre, gli elmi e il cherubino, scudi 47.19.

465. Per l'ornato fatto nel fondo della volta, composto da uno scudo «bordato attorno con suo baccello pieno» con nel fondo la torre, sovrastata dall'aquila a due teste incoronata e con ai due lati due elmi ornati rispettivamente da diversi tritoni e pennacchio. Per un altro scudo esagono, ornato intorno con arabeschi, e per la croce che allude all'arma gentilizia del gran priore terminante con cappello pretalizio con i suoi fiocchi e cordoni, il tutto con verzelle fissate al muro con chiodi e finito in stucco bianco, scudi, 35.46.

466. Per l'ornato fatto «nell'altro fondo» della volta, cioè tra il quadro e la facciata della chiesa, composto da uno scudo centinato al capo e in forma esagonale al piede, bordato attorno con festoni e foglie, con al capo di detto scudo una mascherina e una testa di cherubino con doppie ali, il tutto in stucco bianco e largo 9,1/2 palmi e largo 6,5/6, scudi 32.46.

467. Per aver ridotto nella giusta misura sei finestre della volta e per aver rifatti i muri degli archi di cinque finestre, scudi 10.77.

468. Per la realizzazione dell'oggetto modanato intorno alle otto finestre laterali della navata che forma due «orecchiature» intorno alle luci sormontate dallo stemma con la torre bugnata dei Rezzonico, scudi 43.20.

469. Per il «sodo» rustico in mattoni sopra le architravi delle finestre che forma, con due barre di ferro, una croce circondata da fronde, festoni e ghirlande, il tutto stabilito in stucco bianco, scudi 51.60.

470. Per la fascia centinata con cornice realizzata attorno alle otto finestre e relativo zoccolo, scudi 40.40.

471. «Per aver murato un vano di finestra dalla parte del Rimessone dell'Agrumi», scudi 1.02.

472. «Per la rincocciatura, ricciatura e colla fatta nel fondo della prima finestra finta verso la Tribuna dalla parte del Rimessone dell'Agrumi, alta p 6,1/2, larga p 5,1/2...», scudi 0.58.

473. Per il tempo di mezza giornata impiegato per montare il ponte del pittore chiamato a dipingere le finte finestre, scudi 3.74.

474. Per il tempo impiegato per sostituire i vetri della «fenestra accanto la Tribuna», scudi 0.30.

475. Per la realizzazione delle otto medaglie sopra il cornicione davanti alle finestre, e per l'assistenza prestata allo scultore Tommaso Righi che ha intagliato le fronde di alloro e i festoni e le ha stabilite con stucco bianco, scudi 135.64.

476. Per il ponte realizzato per consentire allo scultore di intagliare i busti degli apostoli sulle medaglie, scudi 3.54.

477. Per l'oggetto che forma il prospetto del pilastro che raccorda la volta al muro interno della facciata, scudi 12.49.

478. Per l'oggetto con il quale è stata realizzata la fascia modanata che riquadra il muro interno della facciata dove c'è il finestrone circolare, scudi 5.32.

479. Per il muro rifatto intorno al finestrone circolare «lavorato... in forma di arco» la cui circonferenza è di 36 palmi, e realizzato con varie cornici e modanature, scudi 21.38.

480. Per aver messo in opera il telaio della vetrata di 9 palmi di diametro e per la relativa assistenza al vetraio e al pittore, scudi 1.38.

481. Per una giornata di due garzoni spesa per l'assistenza all'imbiancatore, scudi 0.50.

482. Per il cornicione architravato che corre intorno tutti i due lati della navata, modanato e intagliato con un ornato di «foglie d'acqua», scudi 123.80.

483. Per il muro rustico degli zoccoli degli otto pilastri ai due lati della navata legati al muro vecchio e bozzati e stabiliti in stucco bianco, e per il muro dei pilastri scanalati con i capitelli «colle due rivolte» ed altre particolarità, scudi 95.28.

484. «Per il muro rustico delli due Zoccoli sotto li due mezzi pilastri a piede la Navata verso li Archi longo a ciascuno p 2,1/2 alto 3,3/4 grosso con sue legature 1», per il muro simile delle due basi e per la stuccatura in bianco dei suddetti mezzi pilastri, scudi 3.21.

485. Per la realizzazione delle due semicolonne scanalate a lato dell'ingresso principale alte palmi 21,1/6 e con la circonferenza di 5 palmi e relativo collarino e capitello, scudi 43.01.

486. Per la fascia che riquadra le semicolonne e le paraste nella facciata interna della chiesa, lunga complessivamente 43,5/6 palmi, scudi 5.44.

487. Per la cornice del muro di fondo che sostituisce il cordone architravato dei lati, e per il muro sottostante con l'iscrizione composta da 16 lettere, contornata da festoni, al di sopra della porta con fascia modanata, scudi 15.53.

488. Per la fascia che riquadra i due vani che restano tra la porta e le due semicolonne, scudi 6.82.

489. Per lo scavo di terra effettuato per abbassare il piano della chiesa, e aver trasportato la terra nell'orto antistante la piazza della chiesa, scudi 20.51.

490. Per i lavori di sostegno ai ponteggi della navata durante il suddetto scavo, scudi 1.80.

491. Per aver rimosso la lastra tombale con relativa cornice dal sepolcro di Fabrizio Carafa principe della Roccella «qual è nel primo vano verso la Tribuna dalla parte del Rimessone», averla trasportata nel cortile della cisterna dove è stata pulita e quindi riposta in opera con una iscrizione lunga 4,3/4 palmi e alta 2,3/4, scudi 1.81.

492. Per il muro che forma il basamento dell'urna che è stato risistemato a seguito dei danni subiti durante i lavori, con zoccolo lungo circa 10,3/4 palmi, scudi 12.09.

493. Per aver demolito e ricostruito il muro della seconda nicchia della navata dalla parte del rimessone e relativo arco, scudi 8.26,1/2.

494. Per aver fatto lo zoccolo della suddetta nicchia e un piedistallo sormontato da una croce, scudi 6.25.

495. Per aver rifatto il muro di fondo della terza nicchia della navata sempre partendo dalla tribuna e il relativo arco, scudi 5.98.

496. Per aver realizzato lo zoccolo della suddetta nicchia «o sia sorreggimento alla lapide sepolcrale con figura sopra in basso rilievo largo al prospetto verso la Navata della Chiesa p 8,3/4 alto p 4,3/4 grosso 1,1/2», rimossa per la pulitura e ricollocata in opera, scudi 4.29.

497. Per la base «che forma il posamento all'Urna Sepolcrale del Deposito di... Spinello, qual è nel quarto vano cominciando dalla Tribuna», sepolcro rimosso in occasione del rifacimento del muro di fondo e quindi ricollocato, scudi 8.40.

498. Per la posa in opera della lapide di marmo con relativa iscrizione sopra la suddetta urna, lunga 5 piedi e alta 2, e per aver murato il telaio ovale della sovrastante finestra, scudi 1.80.

499. Per aver rifatto il fondo della prima nicchia contiguo alla porta dalla parte del Giardino dei fagiani, scudi 12.49.

500. Per la realizzazione del basamento che sorregge l'urna sepolcrale di Seripando, rimossa durante i lavori per il rifacimento del muro di fondo della nicchia e per aver murato un'iscrizione lunga 5 piedi e alta 2,1/4, scudi 9.70.

501. Per il muro di fondo della seconda nicchia dov'è il «deposito» del cardinal Portocarrero «per crearvi li resalti a lato il fondo di mezzo», scudi 7.60.

502. «Per il muro del masso fatto sotto li gradini aggiunti a piede il deposito suddetto per essersi abbassato il pavimento della Chiesa» e per aver realizzato i detti gradini, scudi 5.08.

503. Per il muro che forma «li due resalti al fondo del Terzo vano» e l'arco soprastante, scudi 5.35.

504. Per il muro ai piedi del suddetto fondo che forma lo zoccolo lungo piedi 7,1/3, scudi 0.77,1/2.

505. «Per il muro che forma sorreggimento del Piedistallo di marmo ov'è la memoria del capo di S. Savino che si è murato in detto terzo vano», e per avervi incassato l'iscrizione commemorativa, scudi 5.97.

506. Per aver rimosso la cornice «e li due cartocci» a lato dell'iscrizione di marmo posta nella quarta nicchia «ov'è il deposito del Gran Maestro Ricciardo Caracciolo» per rifare il muro, per averli di nuovo collocati e aver risistemato l'arma di marmo sovrastante, scudi 2.

507. Per aver realizzato il muro che forma il basamento dell'opera e «muratovi sopra l'Urna Sepolcrale di marmo vacua al di dentro longa p 8,1/2 alta p 2,5/6 grossa p 2,1/2, le due Leonesse a fianco detta che sorreggono l'arme lunghe l'una p 3 alte l'una p 1,5/6 grosse l'una p 1, ed il coperchio sopra con figura giacente similmente di marmo», la quale urna è stata prima rimossa per consentire il rifacimento del muro e poi ricollocata, scudi 13.65.

508. «Per l'aggetto de chiodi fissi nel muro bozzato di calce e stabbilito di stucco bianco la gola in forma di braghettone che ricorre con intacca attorno il Serraglio d'un arco sopra li otto vani in detta Navata» con nel mezzo la torre gentilizia dei Rezzonico e ai lati le due rivolte, e altre modanature comprese tra il collarino dei pilastri scanalati e la fascia di cornice tra le quali «due fondi di Triangolari fra l'arco e pilastri», scudi 46.64.

509. «Per il riporto fatto sotto li otto archi de vani di detta navata a fine di abbassarne la sommità de medemi e ricavarvi l'altezza dell'archivolto» sempre lavorato, scudi 30.36.

510. Per la sistemazione del fondo degli archi delle due nicchie centrali dalla parte del rimessone degli agrumi, scudi 3.75.

511. Per la realizzazione del soffitto voltato delle otto nicchie della navata con relative cornici e modanature, «crescendo essa cimasa nelli fondi che vanno più verso la Tribuna», e per aver realizzato un ornato con «diversi Emblemi della Morte» sopra la porta della chiesa ed altri verso la tribuna, scudi 197.44.

512. Per i lavori di modanatura nell'intradosso delle volte delle otto nicchie in stucco bianco, diverse per le prime due nicchie verso la porta della chiesa, con «emblemi di morte», scudi 123.29.

513. Per l'aggetto che forma «li quattro resaltini che formano membretti accanto li resalti de quattro pilastri in cisheduno dell'otto vani», scudi 43.68.

514. «Per l'abbozzatura di calce, e stabbilitura di stucco bianco dell'otto vivi, che formano resalti accanto li fondi delli quattro vani di mezzo», scudi 3.44.

515. Per l'aggetto che costituisce «li quattro vivi che formano resalti» attorno alle altre quattro nicchie laterali, scudi 5.63.

516. «Per l'aggetto de gretoni bozzato di calce e stabbilito in stucco bianco, la bagna con intacca e fregetto attorno che ricorre dritta ne refondi di mezzo di essa navata alti l'uno p 12,1/3, larghi l'uno p 7,1/3...», scudi 7.18.

517. Per l'abbozzatura e la stabilitura dei fondi delle prime due nicchie verso la tribuna, scudi 0.58.

518. Per la stabilitura e stuccatura della «base dritta che ricorre nelli otto vani... resaltata in 126 luoghi...» e lunga complessivamente con le sue rivolte 278 palmi, scudi 58.83.

519. Per la realizzazione degli scudi ovali che ornano il fondo di alcune nicchie, bordati con cornice diversamente modanata, con ai piedi la croce e decorati con «diverse imprese rappresentanti li Trofei della Morte, che in arco il Triregno Pontificio, nell'altro la Mitra Episcopale e nel terzo la Corona Reale ornata con sue stole e manipoli sorrette da un gruppo di due teste di morte alate, e scherzandovi attorno il fondo di essi scudi due serpi avviticchiati colle corde a piedi li medemi, il tutto ben ricercato, intagliato e terminato». Inoltre, per la

realizzazione della conchiglia scanalata al posto dello scudo nella nicchia del cardinale Portocarrero, scudi 121.50.

520. Per il piedistallo in marmo con una croce a mosaico in una nicchia della navata, scudi 2.74.

521. Per lo zoccolo al di sotto della base di marmo del piedistallo «ove è la memoria del Capo di S: Savino», scudi 1.08,1/2.

522. Per la fascia modanata che riquadra gli scudi nelle prime due nicchie verso la tribuna, ovvero quelle dei sepolcri di Caracciolo e Carafa con croci, festoni, medaglie e mascherine, per la «controtarga» delle armi e per la rifinitura degli scudi e della targa, scudi 27.70.

523. Per la cornice modanata realizzata sotto i suddetti ornati nel fondo delle prime due nicchie, che ricorre attorno la lapide di marmo della tomba del cardinale Carafa e «l'altra di marmo al deposito incontro», scudi 4.91.

524. Per il fregio modanato lungo complessivamente 14,1/3 palmi realizzato nei suddetti vani tra le cornici delle lapidi di marmo e quelle «al piano dell'incontro delli archi alli due vani». Inoltre per la stabilitura della «soprabase» del sepolcro del Caracciolo e per lo zoccolo di quello del Carafa, scudi 3.43.

525. Per lo zoccolo delle due urne sepolcrali delle prime due nicchie verso la porta della chiesa, lungo complessivamente 30 palmi, scudi 1.13,1/2.

526. Per il muro rustico delle due mensole a forma di balaustra che sono sopra il sepolcro di Baldassarre Spinelli dove c'è la finestra, e per le fiancate delle mensole con la loro fascia a voluta con intagliate al piede le rose. Inoltre per la cornice modanata attorno all'iscrizione, scudi 6.49.

527. Per la realizzazione della «controtarga» dell'arma di marmo della prima nicchia verso il Giardino dei fagiani, «contornata alli lati con suoi cartocci», festoni di alloro, borchie e fettuccia, scudi 8.50.

528. Per la cornice realizzata attorno al suddetto festone, lunga con le sue due «rivolte» palmi 4, e ornata al di sopra con un teschio sorretto da due ossa, scudi 1.21,1/2.

529. Per l'ornato attorno la suddetta «controtarga», composto da due scudi con una cornicetta intagliata e al di sotto di essi da rostri di nave e immagine della morte, scudi 16.30.

530. Per l'ornato di un'altra nicchia formato da un rostro di nave con testa di cane che sorregge una torre e con ai lati due timoni intagliati con diverse fasce e arabeschi, scudi 10.50.

531. Per la lavorazione del muro sotto i tre gradini che portano dalla navata alla zona absidale e per la posa in opera dei tre gradini di travertino, trasportati con «bilancino» dalla piazza antistante la chiesa, scudi 10.36.

532. Per l'ammattionato a quadri del pavimento della navata, realizzato con una guida posta davanti agli zoccoli dei pilastri di fondo, una ai gradini di accesso all'abside fatta a spina di pesce ed un'altra davanti ai pilastri delle nicchie. Tra le descritte guide, tutto il pavimento è realizzato «a quadrotti a spina di pesce con triangoli all'estremità», scudi 168.51.

533. Per la muratura in gesso di 14 «codette di ferro» che fermano i «seditoi» di legno e per aver messo in opera «la Tazza di Affricano dell'acqua benedetta con suo piede» e fissati quattro fermi affinché la porta della chiesa aprendosi non vada a sbattere contro gli stucchi, scudi 1.60.

Lavori fatti al Palazzino contiguo la Chiesa

534. Per il tempo di una giornata e mezza di garzone impiegata per assistere lo stagnaro che ha messo il nuovo canale di gronda al tetto, composto di 16 canali murati e 23 bocchette. Per aver inoltre sistemato il colmo angolare del tetto dove sono state murate 10 nuove «tevole», e «avendo in principio che fu fatto il restauro della Chiesa e Palazzino similmenti

rimediato a diversi danni a detto tetto impiegato: un di tempo un terzo di giornata di Maestro e Garzone» e relativo materiale, ed infine per aver assistito il falegname nella sistemazione del solaio sopra il salone, scudi 2.27.

535. Per aver murato due «gangani» alla porta che immette al loggiato scoperto sopra il tetto e similmente due «occhietti» uno alla porta e l'altro alla finestra attraverso la quale si esce al tetto sotto la suddetta loggia, scudi 2.81.

536. Per diversi rappezzi, «spicconatura, ricciatura e collatura» ai muri del piano in cima alla scala a lumaca e per la stuccatura con gesso e calce bianca di alcuni scalini; infine per aver murato sei «occhietti» che reggono la corda di appoggio di detta scala e il telaio della finestra e di altri finestrini attorno alla stessa, scudi 2.57.

537. Per la posa in opera di due telai arcuati alle finestre del salone, una che guarda verso il Tevere e l'altra verso il cortile della cisterna, alti 13,3/4 palmi e larghi 7,1/4 ed un terzo che guarda verso il giardino dei fagiani e relativi ponteggi, scudi 4.35,1/2.

538. Per 261 palmi di stuccatura con gesso e calce bianca eseguita attorno ai «telaroni» vecchi dei finestrini del salone e sistemato le crepature dei parapetti ed assistenza «al Banderano che ha posto in opera le bandinelle a detti finestrini», scudi 2.30.

539. Per aver sistemato una crepatura al cornicione per la quale si è dovuto scoperchiare il tetto verso la gronda dalla parte del Giardino dei fagiani, scudi 0.54.

540. Per aver stuccato il telaio della finestra dello stanzino sotto la loggetta scoperta verso il cortile della cisterna e murato con gesso due «codette», scudi 0.28.

541. Per aver scalzato e inzeppato una crepatura nel corridoio, scudi 0.39,1/2.

542. Per la posa in opera del telaio del finestrone della stanza d'angolo del primo appartamento verso il Giardino dei fagiani e stuccatura di crepature nella stessa, scudi 1.41.

543. Per aver inzeppato una crepatura nella stanza di mezzo del suddetto appartamento, scudi 0.15.

544. Per la messa in opera del nuovo telaio alla finestra verso il giardino nella stanza d'angolo accanto alla scala, e per aver inzeppato alcune crepature al parapetto e sistemato il battente, scudi 1.49.

545. Per aver realizzato nella suddetta stanza una nicchia dove è stato collocato il busto di papa Clemente XIII, scudi 0.62.

546. Per la spicconatura fatta al muro dove è stata realizzata la suddetta nicchia alta 12 e larga 7,1/2 palmi. Inoltre, per la realizzazione di una lapide sotto la nicchia, con vari aggetti, cornici e un ornato con un triregno sormontato da chiavi e circondato da una stola decorata con stelle, circondato il tutto da fogliame, cordoni e conchiglie intagliate, scudi 11.76.

547. Per l'aggetto di «gretoni» bozzato e stabilito con calce e stucco bianco, fissato con dei chiodi al muro che forma la cornice di detto ornato e lavori alla nicchia realizzata a «spicchi di melone», scudi 6.19,1/2.

548. Per la messa in opera della testa in marmo del papa con suo pieduccio, fissata con una spranga murata in gesso, quindi tolta nuovamente la testa per far posto prima al busto e di nuovo ricollocata, scudi 1.42,1/2.

549. Per la realizzazione della cornice modanata attorno al piede del busto, scudi 2.14.

550. Per la realizzazione del pianuccio e della cornice che ricorrono attorno alla lapide e per aver stabilito con stucco bianco l'ornato della lapide composto dalla torre gentilizia con un'aquila bicipite ai suoi piedi, circondata di fogliame, fettucce e borchie, scudi 9.09.

551. Per il ponte «di piane sopra due cavalletti» realizzato per fare le lettere e la doratura dell'iscrizione, scudi 0.45.

552. Per la messa in opera del telaio della finestra del vano scala davanti al primo appartamento con relativo battente e per aver sistemato gli spigoli e le crepature con gesso e calce, scudi 1.60.

553. Per lavori alla spalletta del vano della porta ai piedi della scala, per aver sistemato una fodera muraria nel corridoio accanto e per aver tagliato il muro della spalletta per inserirvi uno stipite di marmo con aumento degli spigoli, infine per aver spicconato, «ricciato» e «incollato» vari pezzi di muro intorno, scudi 5.78.

554. Per aver fatto 15 palmi di stuccatura con gesso e calce bianca attorno al telaio della finestra del suddetto corridoio che guarda verso il Giardino dei fagiani e per aver inzeppato altre crepature, scudi 2.02,1/2.

555. Per diverse stuccature nella «stanza di mezzo» del piano terreno e per il supporto al lavoro del pittore, scudi 0.30.

556. Per aver rinnovato gli spigoli della porta della stanza d'angolo del piano terreno che immette nel giardino e di quella che immette nella stanza accanto, per aver stuccato gli scalinetti di detta porta, rifatto il muro per impedire la penetrazione del salnitro, stuccata la porta, il camino e vari buchi della stanza che immette inoltre ai sotterranei, scudi 3.41.

557. Per il taglio del muro del camino al fine di formarvi un guscio per il nuovo ornato, scudi 0.50.

558. Per il rifacimento della struttura del camino con cornici variamente modanate e stabilite in stucco bianco, scudi 5.20.

559. Per l'aggetto bozzato in calce e stabilito con stucco bianco che forma lo zoccolo del camino e per aver fatto nel mezzo dell'architrave un ornato con l'aquila bicipite con una conchiglia che forma il fondo ornata al piede «con i suoi cartocci» lunga 2,1/4 palmi alta 1 ed aggettante al massimo mezzo palmo, armata con chiodi e stabilito con stucco bianco, scudi 3.25.

560. Per aver spicconato il muro sovrastante il sud detto camino per realizzare l'ornato attorno allo specchio alto 10 palmi e largo 8. L'ornato consiste in una borchia da cui cade una fettuccia a cui si finge sia attaccato lo specchio e in una torre, stemma gentilizio dei Rezzonico, per ciascun lato dello specchio, il tutto in stucco bianco, scudi 3.56.

561. Per la bozzatura in calce e stabilitura in stucco bianco dei due pilastri ai lati dello specchio, scudi 1.20.

562. Per il tempo di una giornata di maestro impiegata con il falegname per mettere in opera la cornice dello specchio e quindi rimuoverla dopo averne valutato l'effetto e quindi ricollocata dopo aver fatto i buchi nel muro per fissarla con otto madri viti di ferro. Inoltre, per mezza giornata di due garzoni passata per montare e smontare il ponte per l'indoratore dello specchio, scudi 1.59.

Lavori fatti ov'è la Guardarobba ed altra abitazione casa contigua alla Chiesa

563. Per i nuovi muri realizzati per rialzare l'abitazione immediatamente contigua alla destra della facciata della chiesa dopo aver rimosso il tetto; per il muro rifatto contro lo «stallone»; per il muro rialzato sopra la stanza della volta e tra questa e quella dove è stato realizzato il lucernario, e poi tra quest'ultima e l'angolo verso la piazza, scudi 24.72.

564. Per aver murato un nuovo «cantonale» e aver murato gli arcarecci del tetto, scudi 3.78.

565. Per il tetto rimosso e ricollocato in opera «della Guardarobba» e delle stanze contigue con «legnami nuovi tevole e canali tutti vecchi e pianelle vecchie», scudi 45.65.

566. Per il cantonale del tetto realizzato con tegole nuove e calce e altre più modeste sistemazioni al tetto dalla parte del cortile della cisterna, scudi 3.71.

567. Per aver spicconato e incollato i muri intorno alle cimase dei camini, scudi 1.12,1/2.

568. Per il muro del lucernario realizzato sopra il suddetto tetto anche per accedervi, i cui due muri laterali con le relative testate risultano lunghi 5,1/4 palmi e alti 5, e per aver realizzato i telai e risistemate le circostanti pianelle del tetto, scudi 4.36,1/2.

569. Per la spicconatura del muro vecchio e la realizzazione di nuove spallette nella soffitta sopra cui è stato realizzato il lucernario, scudi 1.64.

570. Per aver pulito la soffitta sopra il guardaroba ed aver aperto una nuova finestra per dare luce alle soffitte, scudi 2.61.

571. Per aver rimosso e nuovamente collocato in opera il tetto che copre la scala e lo stanzino accanto al guardaroba utilizzando settanta pannelle e rifacendo i canali nuovi, scudi 8.15.

572. Per aver collocato candele, arcarecci e strutture per la realizzazione dei ponteggi serviti per i suddetti lavori, scudi 2.29.

573. Per «l'aggetto bozzato e stabilito di calce» che costituisce il cornicione della suddetta abitazione verso il cortile della cisterna, scudi 9.35.

574. Per il muro realizzato dietro l'aggetto del cornicione suddetto e murato ad esso con 15 ferri il canale di gronda, scudi 4.45.

575. Per aver sistemato la «chiavichetta» rotta per piantare le «candele» nel terreno, 0.60.

576. Per i ponteggi realizzati per effettuare la stabilitura della facciata del guardaroba dov'è il portone del rimessone degli agrumi accanto alla facciata laterale della chiesa, scudi 4.14.

577. Per l'aggetto di gretoni bozzato di calce che ricorre sotto la gronda del tetto e quella al piede che ricorre sul lato e all'angolo con l'ingresso del giardino, scudi 4.64.

578. Per aver spianato anche con una ruota metallica le sporgenze e le «commessure» di calce attorno alla porta del rimessone degli agrumi, scudi 0.47.

579. Per la ricciatura eseguita sul prospetto della facciata del rimessone degli agrumi, scudi 1.90.

580. Per aver pulito la porzione del tetto del guardaroba verso la piazza e collocato il canale di latta addossandolo al muro superiore della chiesa, scudi 3.03.

Lavori fatti nel Rimessone degli Agrumi

581. Per aver sigillato con scaglie e gesso alcune fessure sopra l'arco della porta verso la piazza ed altre verso la chiesa, ed aver «spicconato», «picchiato» e «ricciato» alcuni muri, scudi 3.44.

582. Per l'«accavallatura» al pilastro accostato al muro della chiesa che sorregge l'arco che divide il rimessone dall'abitazione addossata alla chiesa, scudi 4.76.

583. Per il nuovo muro realizzato all'estremità del suddetto pilastro, dopo aver puntellato la trave del solaio, scudi 4.09.

584. Per aver murato una crepatura nel muro del pilastro che va dal portone del rimessone verso l'ingresso del giardino, scudi 1.46.

585. Per aver «scalzato» e «rinzeppato» con scaglie di mattoni e gesso due crepature sopra i pilastri accanto ai muri che sorreggono il suddetto arco e rincollato un frammento di muro dalla parte della porticella della chiesa, scudi 1.11.

586. Per diversi rappezzi al muro verso l'ingresso del giardino e rinzeppato diverse crepature sopra l'arco della finestra, scudi 0.71, 1/2.

587. Per aver «scalzato» diverse crepature nella volta e nelle lunette del rimessone, per fodere di muro realizzate nel «pieduccio» della crociera, per aver rifatto una parte della volta «il tutto fatto con incomodo sopra la scala», scudi 5.43.

588. Per aver rinzeppate con scaglie di mattoni e stuccate con gesso alcune crepature nella suddetta volta, sopra gli archi di porte e finestre e parapetti e per aver «ripresi» alcuni pezzi di muro che avevano patito, e per aver spicconato, «picchiato», «ricciato» e «incollato» alcuni muri sotto la volta, scudi 6.83.

589. Per aver trasportato una credenza e una predella dalla sacrestia e una altra credenza dal palazzo tutte nel rimessone, scudi 0.25.

590. Per la sistemazione delle spallette del portone del rimessone, scudi 0.27, 1/2.

Stanzino terreno, accanto la scalalumaca verso il Giardinetto

591. Per il telaio del finestrino e relativa stuccatura attorno, scudi 0.16.

Stanzino terreno accanto la scala lumaca verso la Tribuna

592. Per aver murato otto buchi nel suddetto stanzino, scudi, 0.68.

Scalalumaca che sale alle stanze della Guardarobba

593. Per aver sigillato con scaglie e gesso una fessurazione nel muro e nella volta di detta scala, scudi 0.10.

Lavori fatti nella prima stanza in volta della Guardarobba accanto la Scalalumaca

594. Per aver rimosso il vecchio telaio del «credenzino a muro» di detta stanza, rifacendo l'incasso, avendo spicconato e ricciato la parte di muro interessata, scudi 0.73, 1/2.

595. Per un pezzo di «ammattionato ordinario» sistemato accanto al canale della corda della campanella, scudi 0.81.

596. Per aver scalzato diverse «crepature» nei muri di detta stanza rimurate con «tevolozze» inzeppate di calce, murati alcuni buchi nel muro e nella volta, spicconatura e «ricciatura» dei muri, con stuccature in gesso e calce bianca di tutti i buchi, scudi 2.42.

Corridore accanto la suddetta stanza in volta

597. Per aver tagliato l'aggetto del cornicione rustico della chiesa posto sotto il tetto che copre il detto corridoio e per i ponteggi realizzati per tale operazione, scudi 1.43.

Prima stanzina accanto al corridore e stanza grande in volta

598. Per aver scalzato e rinzeppato con scaglie e gesso diverse crepature nel muro di questa prima stanzina, scudi 2.09.

Seconda stanzola accanto la suddetta in cui è il cammino

599. Per aver scalzato diverse crepature nei muri della detta stanza accanto alla porta e alla finestra ed altre presso il camino, scudi 2.14.

600. Per aver murato cinque testate delle armature di legno nel soffitto di detta stanza, stuccate con gesso e carta bianca ed altre 14 simili attorno al telaio del camino, e per aver fatto un battente alla spalletta della finestra, scudi 1.33.

Stanza di cantone che resta verso la Piazza della Chiesa

601. Per la messa in opera del nuovo telaio della finestra verso lo stallone fermato con quattro codette murate in gesso, scudi, 0.71.

602. Per mezza giornata di garzone per l'assistenza allo stagnaro che ha realizzato un cannone di latta per portare l'acqua a scolare nel cantonale del tetto, scudi 0.32, 1/2.

Lavori fatti nel Cortile ov'è la Cisterna

603. Per aver fatto diversi pezzi alla cimasa sopra i pilastri di detto cortile e rifatti due pezzi di selciato davanti all'ingresso del giardino, scudi 1.86.

604. Per due pezzi di muro spicconati, «ricciati» e «incollati» accanto alla cisterna e per lavori all'architrave della finestra sopra il passaggio che immette al sotterraneo, scudi 0.78.

605. Per il tempo di una giornata di due garzoni servito per calare lo stagnaro nel bottino vicino alla finestra e farlo piombare, scudi 0.12,1/2.

Lavori fatti nell' Abbitazione del Giardiniere, Stalla, Rimessa delle Store, Cortiletto, giardinetto accanto ad altro giardino

606. Per la spicconatura, «ricciatura», «collatura» e fratazzatura del muro esterno dal pilastro all'ingresso del giardino sino al parapetto della scala di detta abitazione, per aver murato un vano di finestra della stalla e riprese accanto due fodere di muro e aver eseguito delle nuove ribocature, scudi 11.37.

607. Per l'aggetto collocato sotto il tetto dell'abitazione suddetta e per aver murato una finestra della stalla dopo aver rimosso il telaio di legno, ed aver «ripreso» delle fodere murarie, scudi 8.11,1/2.

608. Per aver rimosso il telaio della finestra che dalla rimessa sale al palchetto della stalla per restringere il suddetto vano, ed aver murato la suddetta finestra con dieci mattoni ed aver rifatto le spallette, scudi 2.87,1/2.

609. Per aver rimosso il telaio di una finestra della stanza suddetta ed averla murata, ed aver rifatto il muro delle sue spalle, scudi 2.47, 1/2.

610. Per l'aggetto attorno ai tre vani delle finestre della stanza del giardiniere, e per l'allestimento dei ponteggi lunghi sino a 100 palmi per realizzare la stabilitura del muro della stessa abitazione, scudi 8.

611. Per la spicconatura, ricciatura, «collatura» e fratazzatura del muro sopra cui è il parapetto dove c'è la scala dell'abitazione del giardiniere, scudi 1.30.

612. «Per il muro rialzato sopra il vecchio che racchiude il cortiletto accanto lungo al prospetto verso la Piazza, compresevi le legature nel muro verso la Scale la testata alla rivolta verso il Vicolo» lungo palmi 30 e alto circa 4,1/2 con un «cappello» di copertura, e per l'allestimento dei ponteggi necessari ai suddetti lavori, scudi 8.11.

613. Per la spicconatura, «rabbocatura», «ricciatura», «collatura» e «fratazzatura» del muro esterno che recinge il cortiletto che immette alla piazza antistante la chiesa, lungo palmi 30 e alto palmi 18, e per i relativi ponteggi per la realizzazione, scudi 9.30.

614. Per aver rialzato il muro suddetto, scudi 2.04.

615. Per rappezzi fatti al muro ai piedi della scala, accanto al finestrino dello stanzino e per aver risistemato i battenti della porta del cortiletto, murata una crepatura dell'arco di detta porta e sistemata la «chiavichetta» che si era rotta, scudi 0.95.

616. Per la spicconatura e «ricciatura» fatta alle spallette dello stanzino tra il cortiletto e il giardinetto, scudi 0.16.

617. Per aver rimosso i due vecchi telai delle finestre della stalla rivolte verso il giardino e sostituiti con due nuovi, rimurati e stuccati con calce bianca, scudi 2.

618. Per alcuni rappezzamenti del selciato di detta stalla, risistemati con della calce e per aver spurgato due «bottini» delle «chiavichette», scudi 2.03.

619. Per aver murato «tre pezzi di piana al ciglio degli scalini della Scaletta accanto la rimessa delle Store» lunghi ciascuno 5 palmi, realizzati i buchi per fissarli ed altri buchi negli stipiti della porta della rimessa dove sono stati murati due sassi a forma di pan di zucca «a guardia di detti stipiti», scudi 1.17.

620. Per aver murato la bocca di un camino piena di calcinacci nell'abitazione del giardiniere accanto alla scala coperta e riammattonato il soffitto di detta stanza, scudi 2.39,1/2.

621. Per aver aperto una finestra verso il giardino nella stanza di mezzo contigua alla suddetta, con relativa posa in opera di un telaio alto 6 palmi e largo 3,3/4, e per aver realizzato le spallette e murato alla bocca del camino una soglia di travertino proveniente «da parapetto della fenestra del coretto della Tribuna della Chiesa lunga p. 6,1/4...», scudi 1.05,1/2.

622. Per aver stuccato e ricciato vari pezzi di muro della terza stanza della suddetta abitazione, scudi 0.74.

623. Per aver sistemato alcuni danni al tetto dell'abitazione del giardiniere e per aver murato 5 tegole sopra il colmo, 10 bocchette e 16 testate dei canali, scudi 0.41.

624. Per aver rivoltato e pulito il tetto dell'abitazione del giardiniere lungo 102 palmi e largo 47 con due falde, e rifatta la porzione di tetto che riceve lo stillicidio del tetto superiore, scudi 5.07,1/2.

625. Per la muratura di un «gangano» al vano della porta dell'abitazione, scudi 0.05.

626. Per i lavori realizzati per installare un cancello tra il cortile della cisterna e il giardino, fissato al muro con spranghe di ferro, scudi 1.81,1/2.

627. Per aver murato con gesso 4 «gangani» per la posa in opera del cancello suddetto, scudi 0.24.

628. Per l'assistenza servita allo Stagnaro per scoprire il danno al condotto che porta l'acqua in giardino e per aver fornito assistenza al «pittore» incaricato di dipingere con colori ad olio «i vasi sopra lo stanzino del trucco nel Giardino grande», scudi 0.57,1/2.

629. Per aver rimosso e ricollocato in opera i conci di peperino che formano la base sopra cui sono collocati i nove vasi che coronano i pilastri del giardino e data della calce lungo i muri del giardino, scudi 2.19.

630. Per aver stuccato con colla alcuni scalini della doppia scala che dal giardino grande scende al giardinetto del *berçò* e per aver sistemato con dei ferri l'uccelliera di questo giardino, scudi 0.90.

631. Per l'assistenza prestata allo stagnaro che ha riparato alcuni danni al condotto dell'acqua del giardino e per aver murato in calce e stagno due legature dello stesso condotto, scudi 0.74.

Ornato fatto al Portone dell'ingresso principale del Giardino

632. Per i ponti realizzati per spicconare il muro del vecchio portale d'ingresso al giardino, realizzato appoggiandosi su quattro «candele» di «travicelloni» alte circa 30 palmi con tre file di traversoni «chiodati alle sudette candele con 12 gattelloni», e spicconato tutto il vecchio prospetto lungo 80 palmi e alto 32, scudi 14.32.

633. Per il taglio fatto ai piedi di detto portale dalla parte esterna per potervi inserire il basamento di travertino lungo 80 palmi, alto 3,3/4 e profondo 1. Inoltre per aver murato gli zoccoli di travertino ai piedi dei quattro pilastri lunghi ciascuno 6,1/6 palmi e quattro basi lunghe 6 palmi murate sopra i suddetti zoccoli. Similmente murati gli zoccoli dove c'è il vano del portale e sotto le quattro finestre, scudi 12.31.

634. Per il muro della fondazione eseguito nel vano del portone e relativa asportazione del terreno, scudi 1.54.

635. Per la realizzazione del frontespizio del portale lungo 25,1/2 palmi e alto e grosso 4 sopra il piano del cornicione, e per il muro ai lati del frontespizio, le cui due bande sono lunghe complessivamente 65 palmi, alte 1,3/4 e grosse 2,1/2, scudi 13.59,1/2.

636. Per l'ammattionato arrotondato e stagno che forma la cornice del frontespizio e dello zoccolo sopra il suddetto portale, scudi 14.92,1/2.

637. Per aver installato una «antenna» nel giardino servita per il sollevamento e la posa in opera degli zoccoli di travertino, dei vasi e delle palle decorative. Per la posa in opera di cinque vasi in terracotta alti circa 5 palmi, riempiti a metà di gretoni e con i coperchi stuccati e i finimenti realizzati in calce, e per le quattro palle alte palmi 2,1/3, e per aver trasportato più volte uno scalone di servizio per pitturare ad olio vasi e palle suddette, scudi 7.90.

638. Per un pezzo di travertino riusato per fare degli zoccoli, scudi 0.47.

639. Per il ponteggio allestito verso il giardino per realizzare il frontespizio e gli zoccoli, con mozziconi inzeppati nel muro e due candele piantate per sostenere il tettuccio del frontespizio, scudi 3.91.

640. Per l'aggetto di tavoloni che forma la cornice del frontespizio modinata con pianuccio, gola dritta, tacca, ovulo, gocciolatoio, gola rovescia, tondino e doppia fascia, scudi 8.80.

641. Per il muro del guscio che forma il «cappello» sopra il cornicione del portone bozzato e stabilito di calce e zoccolo di rifinitura sopra il portone, scudi 16.79.

642. Per l'aggetto di mattoni e «tevoloni del Priorato» che forma la cornice inferiore del timpano e quello dei due modiglioni corrispondenti ai pilastri, scudi 8.84.

643. Per la realizzazione della restante parte del cornicione del frontespizio ai due lati del portale, con le due rivolte alle rispettive testate del muro del prospetto lungo 75,1/2 palmi, modanato come quello precedentemente descritto, e per la realizzazione dei quattro modiglioni di facciata e dei due dei pilastri, scudi 35.51.

644. Per il muro rustico che sporge dagli otto modiglioni e la realizzazione dei cinque «limoni» sottostanti ciascun modiglione retti con chiodi fissi nel muro e anch'essi stabiliti in stucco bianco, scudi 13.90.

645. Per l'aggetto della cornice che riquadra i quattro pilastri, modinati con fascia, gola rovescia ed una tacca. Per l'aggetto con il quale si sono realizzate le croci di Malta, il cappio con borchia e fettuccia, scudi 28.16.

646. Per le «rivolte» dei quattro pilastri, scudi 1.19.

647. Per aver risistemato le fodere murarie dei due pilastri alla destra del portone, «ricocciate» con cocci di «gretoni», scudi 11.24.

648. Per l'aggetto che forma la cornice che riquadra sopra l'arco del portone e i due muri laterali e per la realizzazione dell'intradosso dell'arco con l'uso di centine. Inoltre, per aver bozzato di calce il muro sopra l'arco dove è stato realizzato il bassorilievo lungo palmi 11,5/6 e alto 5, scudi 7.34.

649. Per l'aggetto di mattoni rivestito di stucco bianco, armato con verzelle fissate nel muro con chiodi, che forma il trofeo navale e militare nel muro sopra il portone, composto di una nave con sirene e con forme di tre spade alla prora, con nel mezzo una croce e sopra un elmo in forte rilievo ornato attorno da due animali rampanti e sfinge nel mezzo che sorregge un cimiero, con ai lati bandiere, armi e scudi bordati attorno con festoni e ai lati del descritto trofeo due scudi con sciabola, accetta ed altre armi, in uno dei quali è rappresentata la torre gentilizia dei Rezzonico e nell'altro diversi intagli e festoni, scudi 64.15.

650. Per l'assistenza allo stagnaro per la copertura a piombo del pennacchio e dell'elmo e per la stuccatura degli spigoli, scudi 1.52 (n.d.r., costo determinato dalla somma del consuntivo del foglio confrontata con quella del foglio precedente).

651. Per la realizzazione dell'intonaco dei due schermi murari ai lati del portone, ove sono le «finestre finte», scudi 2.45.

652. Per l'aggetto che forma la cornice dritta che riquadra i bassorilievi dei due trofei, scudi 5.52,1/2.

653. Per la realizzazione in stucco bianco dei due trofei militari e navali collocati negli spazi circoscritti dal suddetto cornicione, con nel mezzo un'aquila a due teste incoronata. Nella restante parte del fregio, in quello dalla parte di Sant'Alessio, un cannone, lance ed altre armi collocate sopra uno scudo con simbolo gentilizio con un libro e la torre e, dall'altra parte, altri scudi, trombe e sciabole similmente ornate. Il trofeo simmetrico dall'altra parte del portone presenta un'aquila bicipite al centro ornata con due scudi, frecce e scudi attorno ai quali si avvolge un serpente. Alle estremità un moschetto e una sciabola circondate da un festone terminante con un elmo, un timone ed un'ancora, il tutto terminante con la torre dell'arma gentilizia dei Rezzonico, il tutto per scudi 114.30.

654. «Per l'aggetto di gretoni retti da chiodi fissi nel muro bozzato e stabilito di calce la mostra liscia che ricorre attorno una finestra finta in detto fondo stesa p 35 di faccia p 1,1/4 di aggetto p 7/14», operazione ripetuta per le quattro finestre, scudi 18.56.

655. Per la «cartella» che forma l'ornato sopra le quattro finestre, costituito da una croce realizzata con due barre lisce, e per la cornice sopra che fa da capitello sporgente 1/3 di palmo, scudi 26.26.

656. «Per l'abbozzatura e stabilitura di calce sopra la grossezza delle spallette ed altro attorno la luce» delle quattro finestre cieche e per lavori al sottostante «sodo» anche dei pilastri, scudi 10.48.

657. Per la selciatura di «quadrucchi» di calce realizzata davanti al portone lunga circa 84 palmi e larga 7, e per aver murato una colonna all'angolo verso il monastero di Sant'Alessio, scudi 31.37.

658. Per aver pulito il tetto che copre la porta di accesso al contiguo giardino di Sant'Alessio e muratovi 17 canali, scudi 2.19.

659. Per aver murato due «colonnelle di guardia» in travertino davanti al portone del giardino alte circa 6 palmi, scudi 2.92.

Stabilitura del muro del recinto del giardino dalla parte posteriore del Portone principale di detto sin' alla rivolta verso la Chiesa

660. Per aver stabilito il muro vicino all'angolo «alla rivolta verso la Chiesa per cavarvi un pezzo di cornicione antico di marmo salino» poi trasportato in piazza con l'aiuto di un argano, scudi 13.55.

661. Per il muro di fondazione realizzato sotto il nuovo muro lungo 12 palmi ed alto 5 «che fa resalto dietro la prospettiva del Giardino», e per il muro simile «andante dalla parte verso il Portone, ove il vecchio era sgrottato lungo p 6 alto 5,1/2 grosso p 2», riempito a mano con pietre, e per gli altri frammenti di muro realizzati in modo analogo che completano la recinzione verso la piazza, scudi 14.51.

662. Per il muro di fondazione addossato alle vecchie fondamenta che erano «sgrottate» e «patite» realizzato accanto al portale, avendo eseguito il relativo scavo, ed altre lavori di sistemazione alle fodere murarie intorno al portale dalla parte interna, scudi 7.19.

663. Per il muro di fondazione addossato alle vecchie fondamenta, realizzato tra il portale e l'angolo del muro che svolta verso la chiesa per una lunghezza complessiva di 80 palmi, e per muri di resalto di varie dimensioni, scudi 13.32,1/2.

664. Per la costruzione del muro di recinzione compreso tra il portale e l'angolo del muro che svolta verso la chiesa, alto 3,3/4 palmi da dove si è realizzato il «resalto del sodo», con relativi ponteggi, scudi 23.05,1/2.

665. Per l'aggetto di mattoni bozzato di calce che costituisce la cornice superiore del suddetto muro, lungo, come il muro, più di 180 palmi, «fatto con incomodo sopra una scala», scudi 22.70.

666. Per la realizzazione dei «resalti» sulla facciata del portale rivolta al giardino e sui pilastri e dello zoccolo, scudi 3.20.

667. Per la realizzazione dell'aggetto e dell'ornato sulla facciata del portale rivolta al giardino, costituita da due «cartocci» e «cocchiglia» che pende dai «rivolti» dei «cartocci», sopra la quale figura la torre bugnata stemma dei Rezzonico sormontata dalla mezza luna, scudi 5.09.

668. Per la stabilitura del muro tra i «resalti» dei pilastri e per la posa in opera ai suoi piedi di uno zoccolo, scudi 21.95.

669. Per aver murato e stuccato sei pezzi di travertino a forma di pan di zucchero all'angolo dei «resalti» dei due pilastri ed un altro sempre nella parte del portale rivolta al giardino, scudi 3.40.

670. Per il selciato in calce realizzato attorno alla colonna di guardia collocata sull'angolo dove il muro svolta verso il piazzale della chiesa, scudi 0.70.

Stabilitura del muro del recinto del Giardino sudetto da dove unisce col nuovo il Cortile accanto l'abitazione del Giardiniere sia all'angolo della rivolta verso il Portone principale di detto

671. «Per la spicconatura, rabocatura, ricciatura, colla, frattazzata sopra detto muro» che unisce il pilastro d'angolo della recinzione del giardino con il muro del cortile, lungo 207,1/2 palmi, scudi 21.41.

672. Per lavori al «cappello» di detto muro, la realizzazione del doppio «dado» sottostante, per aver rimosso una vecchia palla in terra cotta e sostituita con una nuova di 2 palmi di diametro, ed aver «rincocciato» 14 buchi ritrovati in detto muro e ripreso un pezzo di muro di fondazione verso l'abitazione del giardiniere per innalzare il muro al piano del terreno, scudi 7,98.

673. Per aver piantato 14 «candele» di pianelle alte ciascuna circa 15 palmi che sorreggono il ponteggio di «piane» poste sopra i mozziconi realizzato per stabilire il suddetto muro, scudi 6.26.

Recinto della Piazza fatto di nuovo avanti l'ingresso principale del Giardino

674. Per il muro di fondazione fatto sotto il muro del suddetto recinto con diverse partite, partendo dall'angolo verso il vicolo che scende a Testaccio, in tutti i punti «fatto di pietra concavo di terra spianata accanto detto cavo dalla parte dell'Orto lavorato quasi tutto a mano a caggione delle molte spallature fatte dalla terra laterale detto cavo che è convenuta cavare dal fondamento, e dopo rigettarla p'empire esse spallature», scudi 144.12.

675. Per la costruzione del muro di recinzione della nuova piazza innalzato sopra il descritto fondamento, lungo 171,1/4 palmi nella parte di fronte al giardino e nella la testata laterale, per la realizzazione dei «resalti» dei pilastri cantonali e dei due aggetti dove sono gli ornati con guglie, alti circa 12 palmi. Aggetto analogo nella testata laterale ove c'è l'iscrizione, ed altro ornato a metà del prospetto principale e costruzione delle testate di muro tra i suddetti ornati, scudi 143.14.

676. Per lo scavo realizzato per la costruzione del muro suddetto, scudi 1.91.

677. Per la parte più alta di detto muro, che s'innalza al di sopra del descritto muro di pietra sin al di sopra del «dado» ed altri interventi di rifinitura sempre al muro della piazza, scudi 44.90.

678. Per il muro che s'innalza ancora sopra il suddetto dove sono collocati i due trofei del prospetto e quello della testata laterale, scudi 33.42.

679. Per l'aggetto di mattoni e «tevoloni», bozzato e stabilito di calce che forma il timpano centinato che fa da cornice ai trofei e alle iscrizioni, modinato con gola dritta, «refesso», tondino, tacca, soffitto, tacca, «refesso», gola rovescia, tacca, guscio, scudi 13.54,1/2.

680. Per l'aggetto di mattoni e cocce, armato con verzelle e fissato con chiodi nel muro, bozzato e stabilito in stucco bianco che forma l'ornato dei timpani sopra i trofei e le iscrizioni, composto da due cornucopie lavorate in pelle con del fogliame legate con fettuccia in mezzo alle quali risalta la torre bugnata, intagliata con portoncino e finestra, sormontata dalla mezza luna, il tutto alto al massimo 2,3/4 palmi, scudi 30.60.

681. Per il tempo di un quarto di giornata durante il quale due garzoni hanno collocato sopra il muro della piazza tutti i vasi e le palle decorativi per mostrare l'insieme al priore, ed averli successivamente riportati in giardino, scudi 0.57.

682. Per l'ammattionato di mattoni realizzato sopra i tre frontespizi dell'ornato, centinato e in piano ai lati di essi, sopra cui sono stati messi in opera un vaso di terra cotta, con pieduccio e parte del corpo murata di calce, alto 5,1/4 palmi in tutto e, ai lati, le due palle alte 2,1/2 palmi, scudi 23.40.

683. «Per l'aggetto de mattoni, tevole e pianelle bozzatura e stabbilitura di calce» che forma la cornice dritta sotto uno dei suddetti frontespizi, modanata «con intacca tondino, altra intacca gocciolatore con goccia e soffitto, intacca e refesso gola roversa, altra intacca e guscio», lunga 16,3/4 palmi ed alta 1,1/4. Per l'altro «aggetto», che costituisce la parte superiore della cornice del frontespizio, modanato come il precedente, e per l'ulteriore «aggetto» che forma la cornice dritta che riquadra il trofeo e l'iscrizione, scudi 30.06.

684. Per l'ornato dei due trofei, in stucco bianco, ciascuno alto 13 palmi, larghi 7,1/2 e sporgenti al massimo 3/4 di palmo. Il primo è composto da due scudi, con intorno una cornicetta intagliata, sottostanti a due teste lavorate in «mezzo rilievo» che si appoggiano l'una contro l'altra e una croce di malta con dei gigli intagliati nelle quattro braccia, sorretta da una fettuccia svolazzante con cappio il cui nodo è realizzato con una medaglia con mascherina. Sopra il trofeo un festone composto da diverse foglie con cappio, borchie e fettuccia che lascia cadere altri due festoni di alloro che terminano con dei fioroni dove sono attaccate due medaglie che ornano nel mezzo gli scudi. Accanto agli scudi delle stringhe unite con cordoni e fettucce dalle quali pendono una medaglia con l'aquila bicipite ed una con la torre, stemma gentilizio dei Rezzonico. Ai piedi dell'ornato una lira che sembra sorreggere i suddetti scudi ed ai lati due rivolte. Il secondo ornato è simile e presenta due scudi sormontati dalla croce di malta e a loro volta sostenuti da due siringhe e da una lira. Al posto della corona di foglie si sono fatte cinque medaglie legate insieme a forma di festone da cordoni e invece delle due medaglie che pendono dalle due stringhe si sono fatti da un lato un gruppo di cornetti da caccia e dall'altro alcuni intrecci, sempre in mattoni e cocce bozzate e fissate nel muro con dei chiodi, scudi 107.17.

685. Per la posa in opera della lapide con l'iscrizione composta con due lastre di travertino, alta complessivamente 11,1/4 palmi, larga 7,1/2, fissata con stucco bianco, scudi 2.63,1/2.

686. Per la cornice che riquadra la zona sottostante l'iscrizione, scudi 0.60.

687. Per la realizzazione del «sodo» ai piedi dei pannelli con gli ornati e di quello con l'iscrizione, lungo 13 palmi ed alto 4,1/3, scudi, 1.03.

688. Per la realizzazione dei muri che formano le sei urne sopra cui s'innalzano le guglie ai lati dell'iscrizione e dei due ornati con i trofei, e per le sei guglie di travertino alte 17,3/4 palmi con le relative palle alla sommità fissate con una punta di ferro «che forma punta di diamante al di sopra di esse». Inoltre per l'assistenza fornita al «verniciario» per la seconda mano di colore ad olio alle suddette punte, scudi 35.41.

689. Per aver bozzato e stabilito di calce la facciata e i lati di una guglia alta 17,1/4 piedi, riquadrati da una cornice modanata e da un'altra cornice piana sopra lo zoccolo, scudi 59.82.

690. Per aver bozzato e stabilito di calce il guscio che forma il coperchio dell'urna sopra cui s'innalza la descritta guglia e la cornice modanata sotto la stessa urna. Per aver realizzato in «gretoncini» bozzata in calce e stabilita in stucco bianco la corona in rilievo sul lato prospiciente la piazza di detta urna, formata «da due rami con suoi limoni in un luogo ed in altre da spighe di grano ed altro», scudi 33.18.

691. Per la realizzazione del muro della cosiddetta meta, ovvero delle cornici soprastanti l'ornato dell'urna, e per aver posto in opera armando il «tiro in forma di capra» tre concii di

travertino che formano il cappello centinato della suddetta meta «per conservarlo dalle ingiurie del tempo», fissati con otto spranghe di ferro coperte di gesso, ed aver inoltre ricoperto alcune parti sporgenti con lastre di piombo, scudi 110.12.

692. Per l'oggetto di gretoni bozzato e stabilito con calce e stucco bianco lavorato con 15 «cannelli» e relativi listelli che formano il fronte della suddetta meta, e realizzati analogamente i due lati con 5 «cannelli» e listelli. Per aver inoltre realizzato in stucco bianco il trofeo militare che corona la suddetta meta, composto da un grande scudo con ai piedi due elmi con cimiero in forma di teste di aquila, e trapassato al suo centro da un'asta verticale che termina in alto a forma di tridente e che riporta ai piedi l'insegna con l'iscrizione del gran priore e la torre, suo stemma gentilizio. Ai piedi dello scudo centrale, inoltre, si dipartono due altri scudi, contornati da una cornice intagliata ed in parte ornati al loro interno con la poppa di una nave con il rostro e da due teste con borchie. Sopra lo scudo centrale sono stati realizzati altri scudi ornati con cannoni, bandiere, sciabole e alabarde ed altri simboli militari. Il tutto per scudi 94.91.

693. «Per l'oggetto de gretoni, bozzato e stabbilito di calce» che forma il «dado» che sostiene la suddetta meta, e per lo zoccolo modanato sopra il fondo del «dado», scudi 2.89,2/3.

694. Per l'oggetto di mattoni bozzato e stabilito di calce che forma la cornice che riquadra l'ornato in mezzo alla base della suddetta meta, larga complessivamente circa 13 palmi ed alta 1,1/2, scudi 4.3

695. Per l'oggetto di mattoni bozzato, stabilito con calce e modanato, che ricorre sotto la cornice della recinzione muraria della piazza, scudi 3.37,1/2.

696. Per la posa in opera di due mensole di marmo che formavano parte del «deposito» del gran maestro Ricciardo Caracciolo in una nicchia della chiesa, trasportate dal cortile della cisterna e provate in opera su detto fondo con sei spranghe murate in gesso ad una grappa. Per aver quindi rimosso le mensole al fine di «tagliare» meglio il suddetto fondo e farvi l'ornato del trofeo, e quindi rimurate con sei spranghe, scudi 2.17,1/2.

697. Per l'oggetto di gretoni, bozzato, stabilito con calce e modanato, che ricorre attorno le due suddette mensole e attorno al «sodo» dove è stata scolpita la testa di medusa, lungo steso 26,1/3 palmi. Per un altro oggetto simile che forma la cornice ai piedi di detto fondo, lunga complessivamente 11,1/3 palmi, e per la testa di medusa, stabilita in stucco bianco e fissata con dei chiodi, lunga e larga 3 palmi e 3/4 di oggetto, scudi 6.03.

698. Per l'oggetto con cocce e gretoni, bozzato con calce e stabilito con stucco bianco, fissato con chiodi nel muro, che forma il trofeo militare composto di due scudi triangolari con cornice arabescata, lavorati il primo con riporto a forma di rombo e l'altro con rombo circondato da foglie e festoni. Inoltre, per la realizzazione delle frecce, delle sciabole, dei cannoni e delle insegne militari frapposti ai due scudi, che sono sormontati dalla torre gentilizia dei Rezzonico, essendo l'ornato largo al massimo 9,3/4 palmi e alto 5,5/12, scudi 31.70.

699. «Per la sola colla ordinaria alla parte posteriore del muro della descritta meta», scudi 1.35.

700. Per il muro dell'urna all'angolo verso Testaccio, lungo 7,1/3 palmi e largo 5,1/3, per il muro dello zoccolo, per quello delle due urne unite insieme all'angolo del prospetto della recinzione della piazza, per quello dell'altra urna all'angolo verso il vicolo che conduce alla chiesa e relativi sei zoccoli di travertino sostenuti da sei perni fissati nel muro sottostante e «mantenimento dei sei vasi di terracotta posti a suo luogo sopra li medesimi Zoccoletti», scudi 22.45,1/2.

701. Per la bozzatura e stabilitura di calce dello zoccolo dritto sopra cui gravano gli «zoccoletti» dei vasi, «longo steso assieme alle quattro urne con quello che unisce le due nell'angolo della Piazza palmi 54,1/3». Per le quattro urne fornite di una fascia con tacca che ne riquadra il prospetto verso la piazza e per i «resalti» aggettanti ai piedi, sotto cui è stata

realizzata una cornice aggettante di gretoni fissata con dei chiodi nel muro e modanata. Per aver realizzata inoltre una cornice sui lati di dette urne, scudi 24.71.

702. Per «l'aggetto rustico de mattoni» che forma i dieci «resalti» sopra cui sono stati collocati i dieci gruppi di palle, lunghi ciascuno $5\frac{3}{4}$, e per il muro sovrastante che forma un «guscio» con zoccoli, scudi 12.

703. Per la messa in opera di venti «zoccoletti» di travertino sopra i suddetti dieci «resalti» e per aver murato dieci teste di ferri che formano il perno delle palle, con relativa assistenza di un quarto di giornata di garzone che ha trasportato lo «scaloncino» per il verniciaio che ha dato la seconda mano di olio alle suddette palle, scudi 8.06.

704. Per la bozzatura di calce e incollatura dei suddetti dieci zoccoli con gli zoccoletti, e per la bozzatura in gretoni e calce e incollatura del «guscio», scudi 9.32.

705. Per il muro che forma il «cappello» sopra il recinto della piazza lungo $110\frac{1}{3}$ palmi, scudi 7.33.

706. Per l'aggetto di mattoni realizzato sotto il «resalto» delle sei urne che stanno ai piedi delle guglie, alle altre quattro che sorreggono i vasi e ai dieci pilastri sopra cui sono collocati i gruppi di palle, dall'angolo che volta alla strada verso Testaccio a quello che volta al vicolo che porta alla chiesa, lungo palmi $253\frac{1}{3}$, alto $1\frac{1}{4}$ e aggettante $\frac{1}{4}$ di palmo, scudi 31.14.

707. «Per l'aggetto di gretoni bozzato di calce e stabbilito simile» che forma lo zoccolo dell'intera recinzione muraria della nuova piazza, lungo complessivamente palmi 189 e alto $1\frac{3}{4}$, scudi 17.34.

708. Per il muro di fondazione realizzato per sorreggere i cinque «seditori» incassati nel muro di recinzione della piazza, lunghi 12 palmi e profondi $2\frac{1}{2}$, di pietra lavorata a mano, fissati ciascuno con tre mensole di travertino incassate nel muro, scudi 11.10.

709. Per il muro di fondamento fatto sotto i suddetti «seditori» dove sono anche stati murati i piedi di travertino di detti seditori fermati con quattro spranghe con una grappa e murate e rivestite in gesso, scudi 3.93.

710. Per l'aggetto in gretoni bozzato e stabilito di calce che forma la cornice sopra i piedi dei suddetti seditori, scudi 0.99.

711. Per aver istallato due colonne di marmo agli angoli della recinzione della piazza a guardia del muro, alte 4 palmi e fattovi un muro attorno ad ognuna, e per averle trasportate qui dalla piazza antistante la chiesa assieme a due «seditori», scudi 1.64.

712. Per i lavori di spianamento della nuova piazza eseguiti a partire dallo spazio antistante al portale del giardino, condotti rimuovendo alcune partite di terra che sono state scaricate in quello che era l'orto dei padri di Santa Sabina (seguono le misure delle superfici progressivamente sistemate), scudi 112.75, $\frac{1}{2}$.

713. Per la guida della «Selciata Vergine» in calce realizzata attorno al muro di recinzione della piazza, lunga per i due lati $266\frac{1}{3}$ palmi e larga circa 9, scudi 61.43.

714. Per la realizzazione della guida per la posa in opera dei «selci» squadri di grosse dimensioni collocata ai due lati della piazza, lunga complessivamente $240\frac{1}{2}$ palmi, e per la costruzione di un muro di «tevolozza» sotto il suddetto selciato, e per aver fatto trasportare da una vicina cava del sabbione spianato dal signor Pietro Conti giardiniere in detta piazza con l'aiuto di un maestro e un garzone per mezza giornata, e di altre giornate per un garzone, scudi 89.43.

715. Per aver dissodato il terreno togliendo erbacce verso il muro del giardino e dell'orto del monastero di Sant'Alessio per accordare questi angoli con la nuova piazza, e per aver spianato lo spazio antistante al portone della villa per realizzare il selciato, scudi 2.67, $\frac{1}{2}$.

716. Per l'assistenza prestata al verniciaio da un garzone per ridare colore ai vasi del recinto della piazza dove si erano macchiati, scudi 0.8, $\frac{1}{2}$.

717. Per aver sostituito sei palle di terracotta sopra il recinto della piazza in quanto già danneggiate dal gelo, con altre sei di cui quattro basse e due alte, scudi 1.50.

Lavori fatti al muro vecchio del recinto dell'Orto del convento di Santa Sabina

718. Per la costruzione del tratto di muro dell'orto del convento di Santa Sabina che va dal pilastro all'angolo della piazza verso il vicolo che scende a Testaccio, alto circa 19,1/4 palmi, scudi 8.36.

719. Per l'aggetto di mattoni bozzato e stabilito con calce che forma il «dado» liscio sopra il suddetto muro sopra cui è stato collocato lo zoccolo, e per aver riboccato, «ricciato», fratazzato e «incollato» detto muro dalla parte posteriore, verso l'orto, scudi 1.71,1/2.

720. Per la costruzione del nuovo zoccolo del recinto dell'orto del convento di Santa Sabina, realizzato al posto del vecchio «cappello» che è stato demolito, lungo 66 palmi, alto un palmo e grosso due, scudi 4.52.

721. Per la «colla» data sopra il piano del suddetto zoccolo e per l'aggetto di mattoni bozzato e stabilito di calce che forma il «dado» sotto lo zoccolo, entrambi lunghi 66 palmi. Inoltre per aver riboccato, «ricciato», «incollato» e fratazzato il muro vecchio sotto il «dado» alto circa 14 palmi e lungo 66 e il muro accanto lungo 50 palmi e per aver realizzato i ponteggi da entrambe le parti del muro, quindi spianata la terra ai piedi del nuovo muro per livellare i lavori al piano della nuova piazza, scudi 16.94.

722. Per l'aumento della fratazzatura e della ricciatura fatta al muro del nuovo recinto dalla parte dell'orto e al muro nel mezzo del prospetto principale, scudi 2.07.

723. Per la traccia fatta nel vecchio muro del recinto di detto orto verso il vicolo alla fine della nuova piazza allo scopo di allinearlo, per aver sistemato altre parti degradate di questo muro e per aver spicconato, riboccato, ricciato e «incollato» il muro che forma il «cappello» sopra il muro suddetto, scudi 3.29.

724. Per la spicconatura, riboccatura, ricciatura e fratazzatura di alcune «partite» del muro suddetto, per aver aumentato «due pezzi di rincocciatura» e per aver tagliato e messo in chiesa un frammento di muro che sporgeva dal fondo, scudi 2.86,1/2.

725. Per i medesimi lavori ad altre parti di muro intorno al cancello del suddetto orto, scudi 0.85.

Lavori fatti al muro che mantiene il Terrapieno della strada dell'Alborata accanto rivolta verso la Piazza avanti la Chiesa

726. Per il tempo di una giornata di garzone impiegata per dissodare e spianare la terra ai piedi del muro che sostiene il terrapieno della strada dell'Alborata, e per stabilirlo riprendendo diversi frammenti di fodera muraria mancante, scudi 2.37.

727. Per aver allineato una fodera muraria lunga 44,1/2 palmi ed alta 5,1/4 alla parte superiore e per un muro realizzato sia sopra la suddetta fodera che sopra il restante vecchio muro di analoga lunghezza, con la relativa realizzazione di ponti, scudi 9.10.

728. Per il muro della «cortellata» che forma il parapetto del muro dell'Alborata, realizzato con mattoni ordinari disposti a coltello e ben stretti e stuccati con della calce, «incollato» e fratazzato dalla parte della salita, «con aumento della spicconatura e ricciatura per quanto è il muro vecchio lungo 45,1/2 alto p 2», scudi 3.55.

729. «Per il muro ripreso di nuovo ai piedi del parapetto sud ove forma pilastro», sopra cui sono stati murati diversi cocci di peperino, e per aver spicconato e maggiormente ricciato il vecchio muro, scudi 1.20.

Lavori fatti al muro che mantiene il Terrapieno della Piazza avanti la facciata della Chiesa alla rivolta verso il Tevere

730. Per aver «spicconato» il terreno nell'orto ai piedi del suddetto muro di rivolta, al fine di poter puntellare e rifondare il muro «patito» e per aver tagliato un masso antico di «sassi vivi» a forza di mazza e zeppe, scudi 3.90.

731. Per aver puntellato il muro suddetto con quattro puntelli fissati nel muro e con «due mozzature di legnotto...nel terreno [e] messovi per ritegno di essi due gattelloni chiodati» con alle estremità delle mozzature e un arcareccio in piano lungo 16 palmi, con una testa fissata nel muro e l'altra assicurata «con un sbadaccio di travicellone lungo p 16, chiodata da una testa a dett'arcareccia e dall'altra assicurata ad una ceppara di olmo». Inoltre per aver realizzato un canale di legno per la temporanea raccolta delle acque per evitare che scolino nella fondazione, scudi 5.08.

732. Per la realizzazione di un nuovo muro di fondazione che sostituisce il vecchio degradato con una «partita» lunga 7,3/4 palmi, alta 12,1/4 e larga 6,1/4 ed una seconda lunga 8,1/2, alta 7,1/2 e grossa 3,1/2 con aumento dell'inzeppatura tra muro vecchio e nuovo, scudi 10.65.

733. Per il nuovo muro di fondazione simile al suddetto realizzato sotto lo strapiombo della piazza antistante la chiesa, con una «partita» lunga 8,1/2 palmi, alta 5,1/2, grossa 7,1/2 ed una seconda alta 8, lunga 6,1/4 e grossa 6,1/2, scudi 9.63.

734. Per il muro archivoltato costruito sopra i descritti fondamenti, per la conservazione di un vecchio muro nel vano dell'arco preesistente, per la realizzazione di altre «partite» di muro di diverse dimensioni sotto la piazza e fino alla rivolta verso la strada dell'Alborata, e per la sistemazione di rivolte ed altri pezzi di muro vecchio, dove sono state rinzeppate le fessurazioni, scudi 20.53.

735. Per l'aumento dell'inzeppatura tra muro vecchio e nuovo realizzata con mattoni e cocci e per la messa in opera di ponteggi e sostegni per reggere il muro vecchio tagliato mentre si metteva in opera in nuovo muro dell'arco e relative sistemazioni, scudi 3.40.

736. Per la messa in opera di alcuni cocci di travertino «che fanno il piano alla risega a piede la rivolta del muro della Piazza ove sono stati fatti li nuovi muri di fondatura», per la messa in opera di un canale di marmo che scola l'acqua del piazzale della chiesa nell'orto e per aver «picchiato» il muro di «tevolozza» e «ricciato», «incollato» e frattazzato nella parte prospiciente verso il Tevere (con descrizione delle partite murarie singolarmente trattate), scudi 8.46.

737. Per aver dissodato il terreno sotto la zona suddetta, e per aver riboccato, «ricciato», «incollato», frattazzato il vecchio muro, scudi 2.38.

738. Per aver risistemato alcuni pezzi del vecchio muro verso la salita dell'Alborata e aver «ripreso» due fodere murarie del vecchio paramento immediatamente al di sotto della piazza, scudi 2.49.

739. Per il muro costruito sopra il vecchio dalla parte della salita dell'Alborata al fine di arrestarne il degrado lungo palmi 19, alto 3,3/4 e grosso 2,1/2, per aver «ripreso» due pezzi di fodera muraria all'angolo verso la piazza e per aver murato due pezzi di peperino nella «cortellata» sovrastante il detto muro, scudi 3.88.

740. Per aver «ripreso» alcune fodere murarie dello sperone che sorregge il muro verso la salita dell'Alborata, aver scalzato e inzeppato una crepatura tra lo sperone e il muro che separa l'orto dal «sodo» dell'Alborata, e per aver tagliato il suddetto sperone per ridurlo alla sua giusta pendenza e per averlo riboccato e spicconato il terreno circostante ai suoi piedi, scudi 3.80.

741. Per i ponteggi montati per realizzare i descritti lavori allo sperone e al muro verso l'Alborata, con l'uso anche di «bilance», e per aver risistemato un pezzo di «cappello» del muro che divide l'orto dalla salita dell'Alborata, scudi 1.42.

742. Per aver rifatto due pezzi di fodere di detto muro consunte dal salnitro, scudi 1.15.

743. Per la sistemazione di un nuovo masso accanto all'antico in modo che risulti il fondo di una vaschetta di raccolta formata con vecchi conci di peperino nelle quale scolano le acque della sovrastante piazza, e per relativi canali realizzati con selciato ordinario, scudi 5.85.

744. Per il costo e la muratura di quattro mattoni usati per riparare il punto della suddetta vasca rovinato dalla fuoriuscita dell'acqua, scudi 0.29.

745. Per aver pulito lo spurgatore dell'acqua nel muro ai piedi dell'orto del convento di Santa Sabina impiegandovi un quarto di giornata di una maestro con un garzone, e per aver realizzato un analoga vaschetta di quella sopra descritta, scudi 1.41.

Lavori fatti nel muro che mantiene il terrapieno della Piazza sudetta

746. Per il terrapieno realizzato ai piedi del suddetto muro per poterlo puntellare, in quanto degradato e parzialmente mancante di fondazioni, inchiodando alcune testate dei saettoni da una parte al muro e dall'altra ad alcuni alberi dell'orto, e per aver rimurato i buchi effettuati per fissare i saettoni e aver puntellato il medesimo muro al piede, scudi 13.61.

747. Per aver rifatto in varie «partite» le fondazioni dove erano cedute e «patite», per aver riempito l'inzeppatura tra le suddette e il vecchio muro e per aver impiegato due giornate di garzone a rompere a forma di zeppe un pezzo di muro vecchio distaccato, scudi 20.34.

748. Per aver fatto alcune «partite» di muro di fondazione realizzate «verso la rivolta della Piazza che riguarda l'ingresso dell'Orto» e per l'aumento dell'inzeppatura tra il vecchio e il nuovo muro, scudi 10.56.

749. Per il muro in di fondazione in «pietra lavorato a mano con cavo di terra» realizzato tra due delle precedenti «partite» lungo 14,1/2 palmi, alto 11 e grosso 7,3/4 e per l'aumento dell'inzeppatura tra muro vecchio e nuovo, scudi 19.08.

750. Per la posa in opera di diversi conci di travertino sopra le suddette «partite» di nuove fondazioni, lunghi complessivamente 19 palmi, ben murati e stuccati e per l'inzeppatura di numerose crepature, scudi 5.33.

751. Per il rustico di due conci di vecchio travertino utilizzati per formare una risega nel suddetto muro, scudi 0.82.

752. Per aver dissodato il terreno ai piedi del muro; per aver stabilito e fratazzato il muro nel prospetto che guarda verso Testaccio lungo complessivamente 181 palmi ed alto 23,3/4, ed aver realizzato i necessari ponteggi e le necessarie bilancie, avendo infine rimurato i buchi fatti per fissare le testate dei ponteggi, scudi 26.84.

753. Per aver tolto le radici che attaccavano il vecchio muro, e aver riboccato, ricciato, «incollato» e fratazzato varie partite di detto muro, scudi 1.66.

754. Per il lavoro di una giornata di un maestro e di un garzone utilizzato per scalzare diversi mattoni dalla «coltellata» sopra il parapetto del vecchio muro che recinge su due lati la piazza della chiesa ed aver quindi rimurato con calce altri mattoni in luogo dei mancanti; per aver inoltre ripetuto simile operazione col muro superiore dell'orto del convento di Santa Sabina, scudi 1.13.

755. Per la spiconatura, riboccatura, ricciatura, «incollatura» e fratazzatura del paramento del suddetto muro dalla parte della piazza, scudi 2.68.

Lavori fatti al muro di fianco ove fa prospetto alla Piazza avanti la Chiesa dalla parte dell'Orto del Convento de P.P. de S. Sabina

756. Per diverse risarciture eseguite al suddetto muro e per aver inzeppato con scaglie di «tevolozza» diverse crepe, scudi 0.79.

757. Per aver spianato la piazza antistante la facciata della chiesa e la contigua abitazione, fornendole una leggera pendenza per lo scarico dell'acqua, impiegandovi due giornate di un maestro con otto garzoni; per aver inoltre fatto portare venti carrettate di sabbione fatto ricavare dalla contigua cava per stenderlo davanti alla facciata della chiesa e al portone del giardino, scudi 6.

758. Per aver pagato ai carrettieri il prezzo di 14.168 barili di acqua serviti per i lavori alla fabbrica dall'ottobre 1764 al 24 maggio 1766 come appare dai biglietti originali compilati ogni settimana dal signor Pietro Conti giardiniere di sua eccellenza al prezzo di scudi 0.02,1/2 per barile, scudi 354.20.

759. Per venti carrettate di sabbione trasportate e spianate davanti alla porta della chiesa e del giardino in occasione della visita di papa Clemente XIII, avendo impiegato una giornata di un maestro e due e un quarto di garzone, scudi 2.16.

760. Per aver fatto nella piazza antistante la chiesa uno scavo lungo 17 palmi, largo 6 e profondo 6 dove sono state calate tre botti di legno comprate a Ripa grande allo scopo di raccogliere l'acqua piovana rimosse al termine dei lavori della piazza; inoltre per il pagamento del tempo impiegato da un garzone per attingere acqua a questo pozzo e alla cisterna, calcolato pari a 25 giornate di lavoro, scudi 8.36.

761. Per aver sparso sette carrettate di pozzolana e quattro di rena unitamente alle precedenti davanti e dietro la chiesa e il giardino in occasione della visita di papa Clemente XIII al cantiere il 13 ottobre 1766, scudi, 2.37,1/2.

762. Per l'assistenza prestata al signor Tommaso Righi scultore e per i materiali da lui utilizzati per la realizzazione dei due putti, gloria, testine di cherubini e nuvole «fatti nell'ornato del quadro nella volta sopra la Navata della Chiesa» come da partita 460, scudi 7.

763. Scudi 10947.29,1/2.

«Ascendono in tutto li suddetti prescritti lavori alla Somma di Scudi Diecimilanovecento quarantasette ed 29,1/2», 10 Aprile 1767.

Gio Batta Piranesi Architetto

GLOSSARIO

AGGETTARE – Sporgere una cornice, una decorazione o un parete rispetto a una superficie muraria.

ARCARECCI – Strutture di legno atte a sostenere. Usati come sostegno di un muro quando si rimuove la parte sottostante (in questo caso dicasi «cavalli») oppure come sostegni durante la realizzazione di un solaio o di un arco (in questo caso dicasi «centine»).

ARMA – Raffigurazione in bassorilievo delle insegne di un personaggio o di un casato. Lo scudo è la parte più importante dell'arma, nella quale spesso si rappresenta l'impresa.

ARICCIARE – Dare la seconda calcinatura ruvida ai muri, sopra la quale si stende l'intonaco. Vedi anche «rinzaffare».

ARTEMA – Strumento simile alla leva che serve per il sollevamento e la posa in opera di pietre già sbazzate.

BACCELLI – Piccole tacche che compongono un gocciolatore.

BIETTA – Cuneo di legno usato per serrare o separare due parti.

BILANCIA – Tavola di legno sospesa legata ai due lati con delle corde che si uniscono in una sola che passa in una carrucola. Serve per sollevare in quota un manovale o dei pesi.

BOTTINI – Pozzetti di raccolta del liquame.

BOZZATURA – Operazione con la quale si ricopre il muro rustico di un sottile strato di calce.

BRAGHETTONE – Elemento della modanatura di una cornice compreso tra due refessi.

CALCINA – Pietra cotta mischiata con acqua e sabbia, malta.

CANDELE – Travi di legno di diametro consistente usate come elementi verticali nella costruzione dei ponteggi. La punta viene conficcata nel terreno, mentre il fusto di quelle addossate alle pareti viene fissato a queste ultime mediante chiodi.

CANNONE – Canale per lo scolo delle acque.

CANTONE – Angolo. «Rivolta» è un sinonimo di cantone.

CAPRA – Struttura di legno a quattro piedi usata per sorreggere i ponti o i palchi posticci che sostengono gli operai durante lavori temporanei. È un cavalletto.

CARTOCCI – Soluzioni decorative utilizzate per legare insieme palmette e fregi.

CATENA – Barra di ferro di buon diametro inserita nelle murature per contenerne la spinta verso l'esterno. Viene fissata ai muri esterni con sbarrette di ferro.

CAVALLETTO – Struttura di legno su quattro piedi che sostiene assi di legno orizzontali che formano palchi posticci.

CAVO – Canale per la conduzione delle acque.

CENTINA – Armatura di legno sopra la quale si costruiscono gli archi e le volte. Solitamente le centine venivano coperte di pelle di graticci. Centinati vengono definiti gli archi e le volte.

CHIAVICHETTA – Chiavica, latrina.

COCCIO – Frammenti di materiale costituito da argilla cotta o, più genericamente, qualsiasi pietra.

- COMMISSURE* – Fessure, con particolare riferimento all'interstizio tra mattoni accostati.
- CORTELLATA* – Serie di mattoni accostati in diagonale sul lato lungo.
- CURLI* – Strumenti di legno sopra i quali vengono fatti scivolare blocchi lapidei per essere trasportati.
- DADO* – Quadrello, mattone o qualsiasi superficie squadrata che forma uno zoccolo, un plinto.
- DIPINTORE* – Pittore, imbianchino.
- DOCCIA* – Canaletto di terra cotta, legno o altro materiale che scarica a terra l'acqua del tetto.
- DORATURA* – Lamina in color oro che viene stesa sopra le parti più prestigiose di una decorazione. Per la doratura era probabilmente usato il cosiddetto «gesso d'oro» di Volterra.
- FALCONE* – Strumento di cantiere che serve per sollevare i pesi in quota.
- FETTUCCIA* – Nastro decorativo in bassorilievo entro cui si sviluppano motivi ornamentali più complessi. Se attorcigliata si dice «fettuccia a tortiglione».
- FIGURA GIACENTE* – Immagine scolpita sulla lastra o sul coperchio di un sarcofago.
- FODERA* – Parete muraria.
- FRATACCIATO* – Dicasi di muro passato con il «frattazzo» per essere liscio.
- GANGANO* – Strumento costituito da due ferri con dei cilindretti cavi infilati in un «ago» attorno al quale ruotano. È una cerniera che congiunge due parti (solitamente in legno) che devono aprirsi.
- GATTELLI* – Ferri usati per unire travi di legno. Dicasi anche «gattelloni».
- GOCCIOLATORE* – Superficie aggettante sotto il tetto che permette alle gocce d'acqua di staccarsi senza scivolare lungo la parete di una facciata.
- IMPIANELLARE* – Mettere le pianelle al tetto.
- INCAVALLATURA* – Capriata.
- INCOLLATURA* – Unione di due superfici con materia tenace e vischiosa. «Rincollatura» è un sinonimo.
- INZEPPATURA* – Riempimento di muro, solitamente con calce e materiali di scarto.
- MODANATURA* – Decorazione, secondo elementi ricorrenti, di una cornice o della base di una colonna.
- MURO A SACCO* – Dicasi di muro costituito da due fodere esterne e una parte interna riempita con pietre di scarto.
- MURO A SPERONE* – Muro a scarpa per il contenimento della spinta del terreno. È detto anche «muro a zaino».
- OVATO* – Ovale.
- PALOMBELLE* – Elementi che con le «pedagnole» costituiscono parte della gronda di un tetto.
- PATITO* – Dicasi di muro degradato.
- PIANE* – Assi di legno piatte che, stese sopra i traversoni, costituiscono la superficie orizzontale di un ponteggio.
- PIANELLE* – Assi di legno, dette anche «mezzane», con le quali si costruisce la struttura di un tetto e sopra cui vengono collocati gli embrici.
- PICCHIARE* – Picchiare le pietre dure, martellarle per smussarle o frantumarle.
- PILONE* – Definisce ciò che è più comunemente chiamato contrafforte. Ma è usato anche come sinonimo di pilastro e parasta.
- PONTATA* – Trave di legno sopra la quale vengono stese le pianelle per la costruzione di un ponte sopra cui lavorare.

PONTELLI – Travi di legno che fanno sforzo contro una superficie per contenerne la spinta.
REFESSO – Elemento compreso tra la tacca e la gola di una cornice modanata. Altrove tra due refessi è contenuto un braghettone.

RESALTO – Superficie decorata e aggettante.

RIBOCCATO – Dicasi di muro intonacato.

RICCIATO – Dicasi di muro intonacato grezzo.

RIFONDATO – Rifatto, muro ricostruito.

RINCOCCIATO – Muro che è stato rinforzato e saldato con cocci inzeppati di malta.

RINZAFFATURA – Dare la prima calcinatura ai muri. Il rinzaffo è realizzato con calcina, rena di fosso e mattoni frantumati. Lascia pertanto una superficie alquanto ruvida, sopra la quale si stenderanno l'ariccio e l'intonaco.

ROTATI – Arrotati. Venivano arrotati gli spigoli vivi dei mattoni che formavano una cortelata.

SCALZARE – Operazione con la quale si apre una fessura per poterla successivamente inzeppare. Dicasi anche della rimozione del terreno attorno agli alberi.

SCHERZARE – Usato nelle descrizioni di una decorazione quando i festoni e le fettucce si intrecciano in giochi barocchi. In questo caso si dice che «scherzano».

SGUNCIO – Cerniera.

SGROTTATA – Dicasi di parete muraria rovinata.

SORDINI – Pennacchi.

SPICCONATURA – Ridurre in pezzi un muro o parte di un terreno.

TACCA – Detta anche «intacca», è uno degli elementi di cui si compone una modanatura, in particolare quella della base e del capitello dell'ordine corinzio.

TARGA – Iscrizione fissata su un muro.

TELARO – Telaio, in particolare quello di una finestra.

TRAVERSONI – Travi di legno utilizzate per la realizzazione di un ponteggio. Costituivano la struttura orizzontale del ponteggio, venendo disposte parallelamente al terreno alle altezze desiderate. Sopra erano stese le «piane».

VAROCCHIO – Strumento di cantiere che serve per issare in quota materiale di grosse dimensioni.

ZEPPE – Cunei, solitamente di legno, posti tra due superfici in modo da provocare una spinta uguale e contraria su entrambe.

OPERATORI DI CANTIERE

ARCHITETTO – Giovan Battista Piranesi, firma il *Libro dei conti* il 10 aprile 1767 assumendosi la responsabilità dell'intervento al complesso e alla piazza del priorato. Delega al capomastro Giuseppe Pelosini l'ordinaria conduzione del cantiere.

CAPOMASTRO – Giuseppe Pelosini, si occupa della fornitura dei materiali e della direzione dei lavori. A lui rispondono i muratori e i garzoni.

CHIAVARO – Fornisce i chiodi e i ferri per fissare gli aggetti in «gretoni» alle pareti. È chiamato anche «ferraro».

DORATORE – Ricopre con il «gesso d'oro» di Volterra le parti più importanti delle decorazioni. È chiamato anche «indoratore».

GARZONI – In numero imprecisato, guadagnano circa sei scudi al mese (vedi articoli 87 e 158). Svolgono i lavori di fatica.

GIARDINIERE – Pietro Conti, si occupa di fornire l'acqua per il cantiere e tiene la registrazione dei barili d'acqua prelevati dal Tevere e dai serbatoi di fronte alla chiesa. Si occupa dei lavori nel giardino e del disegno della nuova piazza dei Cavalieri.

SCULTORE – Tommaso Righi, esegue le decorazioni della chiesa sulla base dei disegni e dei suggerimenti di Piranesi. È attestato un pagamento di 460 scudi per il suo lavoro.

STAGNARO – Salda i canali di zinco e si occupa delle grondaie e dei «doccioni».

VERNICIAIO – Si occupa di imbiancare le pareti. È anche chiamato «dipintore».

Luigi Panza - 24/10/12

I vari inventari redatti nel corso dell'Ottocento in occasione della consegna dei beni dell'ordine a un nuovo priore non evidenziano profonde variazioni morfologiche del complesso¹ e riprendono una anonima *Descrizione delle Rinnovazioni fatte nella Chiesa di S. Basilio* databile negli anni immediatamente successivi all'intervento piranesiano. Questo documento descrive l'intervento piranesiano, con particolare riguardo ai lavori decorativi condotti all'interno della chiesa e alla loro interpretazione.

Nell'inventario del 1837-38², è riportato invece un *Accenno dei restauri e miglioramenti fatti eseguire dal cardinale Giorgio Doria Pamphilj*, compilato da Giuseppe Valadier e Secondo Coccioli il 28 agosto 1828, che consente di registrare le trasformazioni subite dall'intervento piranesiano in quell'anno. Venne rifatto il tetto del rimessone degli agrumi e restaurato il prospetto della chiesa, dove furono «rinnovati» gli stemmi³. Inoltre, vennero ricostruite le sostruzioni verso il Tevere e gli altri muretti rivolti dalla stessa parte⁴. «Tutti li difetti di contro notati nella Chiesa di Santa Maria», si afferma nell'*Accenno*, «sono stati tolti e corretti rendendola in uno stato ottimo in tutte le sue parti; altre di che si ristauro tutto l'Altare maggiore nei suoi stucchi ed ornati avendovi fatto di nuovo il Ciborio di Metallo dorato con Chiavetta d'Argento qual ciborio prima era di legno in stato pessimo, fatto anche un nuovo Bussolone mobile ai piedi la Chiesa a guisa di Cancellata all'oggetto di introdurre nella med. la corrente dell'aria, per togliere qualche segno di umidità che appariva nel pavimento»⁵.

¹ Si vedano, in particolare, i sottocitati inventari, tutti conservati presso Archivio del Sovrano Militare Ordine di Malta (A.S.M.O.M.), M. 10, 33 a, b, c, d, e, f, g. *Descrizione dello stato delle Fabbriche e Chiesa di S. Basilio del Priorato di Malta posto sul Monte Aventino unitamente ai muri che circondano la villetta prossima nelle medesima*, 1837-38; *Descrizione degli Oggetti Mobili esistenti nella Chiesa*, 11 marzo 1839; *Inventario e consegna all'Eccellentissimo cardinale Fieschi*, 16 giugno 1856; *Descrizione generale della Villa del Priorato di Malta sul Monte Aventino*, 30 agosto 1858; *Inventario e consegna al cardinale Patrizi del Palazzo a Monte Aventino e degli oggetti*, 20 gennaio 1861; *Descrizione e Consegna di tutti i locali e giardini sul Colle Aventino spettanti al Gran Priorato di Malta in Roma, fatta dal capomastro Antoni Mogliazzi al Cardinale Flavio Chigi*, 29 maggio 1879; *Descrizione e consegna dei locali al Monte Aventino spettanti al gran Priorato di Malta in Roma. Consegna al Gran Maestro fra Giovanni Batta Ceschi di Santa Croce*, 25 marzo 1880. Questi documenti sono di varia lunghezza, non superano comunque i cento fogli, e spesso ripetono le indicazioni contenute nel precedente inventario, la *Descrizione delle Rinnovazioni fatte nella Chiesa di S. Basilio*, A.S.M.O.M., M. 11.

² Prima di questo inventario si conserva una nota del 1810 che descrive sommariamente lo stato della chiesa intitolata a San Basilio, *San Giovanni Battista (o S. Basilio) all'Aventino. Parere della Commissione di liquidazione sulla chiesa di San Basilio all'Aventino, appartenente al priorato dell'ordine di Malta*, in A.S.R., Fondo Camerale, 3, 114-I, *Chiese e monasteri, 1502-1867*.

³ *Accenno dei restaurj e miglioramenti fatti eseguire dal cardinale Giorgio Doria Pamphilj*, 28 agosto 1828, in *Descrizione dello stato delle Fabbriche e Chiesa di San Basilio del Priorato di Malta posto sul Monte Aventino*, 1837-38, A.S.M.O.M., M. 10, 33b., articoli 102, 8, 9.

⁴ *Ivi*, artt. 11 e 14.

⁵ *Ivi*, artt. 24 e 25.

L'intervento piranesiano, dunque, a una sessantina d'anni di distanza, doveva già fare i conti con molteplici problemi. Del resto, l'uso di un materiale «debole» come lo stucco sia per gli interni che per gli esterni avrebbe dovuto lasciar presagire un rapido deterioramento che, a detta dell'*Accenno*, colpì soprattutto la zona dell'altare. Si risistemarono anche i cornicioni, la stanzetta accanto alla chiesa dalla parte del Tevere e si inzepparono alcune fessurazioni. Nei giardini continuavano ad essere conservate piante da frutta esotiche come ananassi, datteri, pepe e agrumi oltre a piante ornamentali, mandorli e castagni, melangoli, piante del Portogallo e palme.

Nel 1849, la chiesa fu colpita dalle artiglierie francesi del generale Oudinot e, l'anno successivo, il priore Lorenzo Simonetti finanziò i restauri che portarono a «una sostanziale modifica del fastigio del prospetto»⁶. In questa occasione il fastigio piranesiano, molto danneggiato, fu completamente rimosso. Furono eliminati anche i corni dell'abbondanza che erano stati collocati sul timpano del portale.

La *Descrizione generale della villa del Priorato di Malta sul Monte Aventino*, compilata il 30 agosto del 1858 per Vincenzo Glori⁷, misura invece per la prima volta l'ampiezza del complesso, pari a 11.250 metri quadrati, che comprendevano chiesa, piazzale, villa del priore, scuderia, rimessone, casa del custode, serre e locali dipendenti, giardino e orti. Un accenno della *Descrizione* rivela invece, oltre a un corrosivo giudizio su Piranesi, che il piazzale si trovava in cattive condizioni: «In un piazzale rettangolare circoscritto per due lati dai muri sormontati da obelischi, iscrizioni lapidarie, trofei ed altri emblemi allusivi, rivestiti d'intagli di stucco alquanto malmenati dal tempo e dall'incuria di disegno del celebre Architetto incisore Gio. Batta Piranesi...»⁸.

Riguardo alla chiesa, la si diceva «in perfetto stato di manutenzione» in quanto «completamente restaurata» dopo gli ultimi sconvolgimenti bellici⁹. Il giardino continuava a non presentare apparenti modifiche¹⁰. Le descrizioni della villa, dell'abitazione del custode, della scuderia e rimessa ripetevano quelle dei precedenti inventari, così come accadrà per quelli successivi.

Dopo che nel 1868 Alessandro Borgia aveva fatto adibire i sotterranei della chiesa a sepulcro dei maestri dell'ordine, nel 1880 Leone XIII trasferì la proprietà dal Priorato di Roma al Gran Magistero dell'ordine di Malta. La *Descrizione* compilata il 25 marzo di quello stesso anno da Iginio Tilli Donato, Giacomo Gregori e Antonio Mogliuzzi, rappresentanti rispettivamente dell'ordine di Malta, del cardinale Chigi e della Camera degli spogli non si discosta, a sua volta, dalle precedenti. Solo si annotavano la sostanziale distruzione e perdita di gran parte dei vasi e delle palle ornamentali collocati sui muri perimetrali del piazzale. Le quattro «palle» di terracotta collocate sopra il portale d'ingresso erano «rotte e mancanti»¹¹, mentre si diceva che «nei muri che sormontano in due lati il piazzale mancano vasi

⁶ R.U. Montini, *L'Ordine di Malta in Roma*, cit., p. 108.

⁷ *Descrizione generale della villa del Priorato di Malta sul Monte Aventino*, A.S.M.O.M., M. 10, 33d.

⁸ *Ivi*, art. 1.

⁹ Si tratta, ovviamente, dei restauri ordinati dal Simonetti, *ivi*, art. 216 e sgg.

¹⁰ «Area rettangolare a sinistra dello stradone suddivisa in aiuole e parterre per mezzo di viali secondari che s'intersecano, confinante con lo stradone, i fabbricati interni, e con i muri di cinta della villa. Lungo questi muri ci sono dei piedistalli, uno dei quali con la statua di Marco Aurelio, un altro con il filosofo Diogene, uno con il busto di Socrate. Nel mezzo del giardino c'è un vascone circolare in forma di peschiera, con sponde di travertino centinate, alimentata con l'acqua della cisterna. Ci sono altri piedistalli che sorreggono un'ara cilindrica di marmo. Ci sono piante di agrumi e molti vasi», *ivi*, art. 227.

¹¹ *Descrizione e consegna dei locali al Monte Aventino spettanti al gr. Priorato di Malta in Roma*, A.S.M.O.M., M 10, 33h. La consegna veniva effettuata al gran maestro fra' Giovanni Batta Ceschi di Santa Croce.

28 e palle 4 e nel muro di prospetto mancano 3 vasi. Si diceva inoltre di intonachi e stucchi in più parti mancanti o malmenati dal tempo»¹². Di fatto, si confermava che l'intervento decorativo piranesiano sulla cortina del piazzale era stato più vasto di quello che ci è rimasto. Egli aveva fatto più ampio uso dei vasi d'ispirazione adrianea che in quegli anni andava collezionando e restaurando nella sua abitazione. In questa occasione vennero per l'ennesima volta restaurati i tetti e le converse in zinco dei diversi fabbricati del complesso e riverniciati i serramenti.

L'ultimo rilevante inserimento all'interno della chiesa è del 1931, quando venne realizzato il sepolcro del gran maestro fra' Galeazzo di Thun e Hohenstein.

L'ultimo restauro strutturale, invece, è quello del 1965, condotto dallo studio dell'ingegnere Ugo Leone Viale su incarico del Gran Magistero dell'ordine di Malta. In questa occasione si è affrontato il problema del cedimento delle fondazioni della chiesa dalla parte verso il Tevere, problema che aveva interessato anche l'intervento piranesiano. In questo caso si è cercato di risolvere il problema attraverso l'inserimento di muri di sottofondazione in cemento armato precompresso. Si è inoltre provveduto a una ripavimentazione e zoccolatura della chiesa con marmo bianco di Carrara¹³.

¹² *Ivi*, art. 226.

¹³ Per una descrizione analitica di questo intervento si veda M. Salimei, «S. Maria del Priorato: il consolidamento delle fondazioni in conglomerato cementizio presollecitato», *Palladio*, XX, 1970, pp. 157-174.

LA COLLEZIONE DI PIRANESI

Catalogo della collezione di marmi antichi e gessi appartenuta a Giovan Battista Piranesi, offerti dal figlio Francesco a re Gustavo III di Svezia e stimati da Giuseppe Angelini scultore e professore all'Accademia di San Luca il 4 dicembre 1792. L'elenco è già stato pubblicato in R. Caira Lumetti, *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990. L'abbreviazione [z.] sta per zecchini e [p.] per piedi.

Catalogo della Collezione di Marmi antichi e di differenti Gessi della Colonna Trajana offerti alla Maestà di Gustavo Terzo Re di Svezia dal Cav.re Francesco Piranesi.

1. Gran Candelabro ornato d'ippogrifi, teste di montone e tartarughe, alto otto piedi e mezzo, largo nella base p. 2 1/2. 750 z. Vedesi nella raccolta dei Vasi dello stesso Cav.re Piranesi n.o 101 e 102 dov'è la descrizione che indica ciò che occorre. Questo è un pezzo capitale per la bizzarria, e leggiadria dell'ornato, ed anche raro per la grandezza. Fu ritrovato a Pantanello, e ristorato dal celebre Lorenzo Cardelli.
2. Un cavallo di bigio ristorato da Pietro Bracci, alto palmi 3 1/2. 50 z. Questo è un bigio morato, il di cui corpo di ottima forma fu ritrovato in Villa Adriana 25 anni sono, ed il ristauo corrisponde perfettamente al sud.o.
3. Un Sileno ubriaco di buona maniera coronato di edera con la pelle di caprio sulle spalle e gnaccare in mano con un piede sull'altro lato, p. 2 1/2. 40 z. Questo Sileno è unico pel pelame, il di cui compagno si possiede dal Principe Altieri, fu trovato vicino a S. Giovanni circa 20 anni sono, fu ristorato da Alessandro Lippi.
4. Statuetta Achillea con stivaletti militari e trofei ai piedi, clamide e corona di alloro in testa, alta p. 3 1/2 40 z. Questa statuetta di buona maniera fu trovata da Mons.r Hamilton in uno scavo della Villa Adriana circa quel tempo.
5. Putto di ottima maniera (ciò che di raro si trova nell'antico) chinato in atto di giuocare a quegli ossicelli, che gli antichi chiamarono Tali su de quali vi è una eruditissima dissertazione del celebre antiquario Ficoroni, alto p. 3.50 z. Questa figura rarissima per l'attitudine fu trovata nel Foro Romano vicino al tempio di Antonino e Faustina da Vincislao di Frascati.
6. Piantato e base di un candelabro di superba maniera rappresentante fogliami con frutti in mezzo, alto p. 1. largo p. 1.25 z. Questo è bellissimo, il compagno sta nella Villa Mattei, e fu acquistato sottomano.
7. Un vaso di elegante forma, con ucellami e rabeschi dei delfini per manichi, sostenuto da lioni e sfingi con base di colonna striata, alto p. 4.50 z. Questo vaso singolare fu trovato nella Villa Adriana nella così detta Piazza d'Oro.
8. Busto di Faustina, alto p. 2.8 z.
9. Altro di comodo. 8 z.

10. Altro di Trajano alto p. 2 1/2, Con corrazza e Medusa in petto. Base rappresentante Diana ed Endimione ma del basso tempo. 15 z. Questi tre busti furono venduti dal fu Conte Lorenzo del Medico Carrarino.
11. Tazza di porfido di elegante forma scarniciata, vuota in mezzo, alta p. 1 1/2. Diametro quasi lo stesso. 40 z. Questa tazza fu trovata fuori di porta S. Sebastiano da un certo Olivieri nell'anno 1770.
12. Vasetto cinerario elegantissimo, che ha per manichi due teste di ariete, vuoto. (Sottosquadre ornato di frutti e foglie) alto p. 1 1/2. 15 z. Fu comprato dal Duca Mattei, cavato alla Navicella nel 1769. Ristorato da Annibale Malatesta.
13. Bassorilievo di mediocre maniera rappresentante Bacco, Arianna, e Fauno, alto p. 1 1/5. 5 z. Fu trovato a Capo di Bove entro una vigna.
14. Altro traverso d'un travaglio squisito rappresentante delle Veneri Marine su de cavalli marini e varj delfini a mezzo rilievo, lungo p. 3 1/4, alto p. 1 20 z. Fu trovato nella Vigna Casali fuori la porta S. Sebastiano e ristorato dal Malatesta.
15. Altro di stile mediocre rappresentante un Amorino alato che scocca un dardo ad un serpente che tiene una face. Un tripode situato sopra una base ove si legge Malus Genius Bruti, alto p. 1 3/4. 8 z. Trovato nella sudetta vigna a Capo di Bove e ristorato dal Lippi.
16. Colonna striata con capitello in forma di canistra, alta p. 4 1/2. 26 z. Il capitello di questa colonna e (sic) unico nel suo lavoro; fu trovato nella Villa Adriana a Pantanello. Sopra vi è un Piede di Lectisternio di porfido verde assai curioso.
17. Altra colonna antica rappresentante un tronco d'albero, alta in tutto con base e cimasa p. 5. Con testa sopra di Giulia Mesa, alta p. 1 1/2. 20 z. Si rende rara per la prima forma di colonna. Fu trovata nel sud.o sito.
18. Vaso cinerario di buonissimo stilo, vuoto al di dentro con coperchio ornato di festoni. Nell'angoli 4 teste di Giove Ammone e iscrizione seguente nel mezzo: D.M. Priscae Augustorum Vix. An. XVII. 40 z. Questo vaso fu trovato nella Via Appia vicino al sepolcro de' Scipioni, e ristorato dal Malatesta. Nel *Catalogue* è aggiunto: «Le vas est sostenu par des restes antiques de candelabre d' autres bon goût».
19. Due Tondi con Paride ed Elena in rilievo. Il Paride ha il pileo e un poco di drappo sopra una spalla. Diametro p. 2. 40 z. Questi furono trovati fuori la porta S. Sebastiano e ristorati da Aless.o Lippi.
20. Cornucopio grande ornato di fogliami, che termina con una testa di cignale, vuoto di dentro e sostenuto da una base ornata di festoni, alta in tutto p. 7 400 z. Si vede la sua descrizione nella serie de' vasi 98.99. Ristorato dal Malatesta.
21. Due Ipogrifi compagni alati retti da due rocchi di colonne di affricano baccellato; alte quasi p. 2. 33 z. Questi erano insieme col Cornucopio.
22. La Giulia di Tito sotto la forma di Venere Marina con un amorino a suoi piedi a cavallo a un delfino, alta p. 4 1/4. 20 z. Fu trovata a Pantanello.
23. Una Musa in piedi sopra uno scoglio di buona maniera e benissimo panneggiata, alta p. 4. 20 z. In vendita da Mr. Hamilton che disse esser stata trovata a Pantanello.
24. Una Giunona con diadema in testa, con veste e sopravveste. Le chiome scendenti sulle spalle; alta p. 5. 80 z. Questa statua di ottima maniera fu trovata a S. Giovanni e ristorata dal cavalier Cavaceppi.
25. Un vaso di differente forma con manichi forati, e baccellati a tortiglione sorpassanti la cima, vuoto, ed ornato di canefore, arabeschi, e teschi di Bove; tutto di maniera Etrusca, e di elegante scultura. Sostenuto da un piedestallo con iscrizione antica, alto

- in tutto p. 5 1/2. 150 z. Questo vaso stragrande di bella forma differenti dagli altri si rende particolare per la vaghezza de' manichi, lavorato a basso rilievo di gran fatica, e dalla cariatide Etrusca esce tutto il rabesco. Fu trovato nella Villa Adriana vicino al teatro Bulgarini e ristorato da Mr. Parasasseau.
26. Tre basi antiche, una sopra l'altra, di buonissima maniera che sostengono un'iscrizione di un cippo sepolcrale. L'iscrizione è rarissima. 50 z. Tre basi bellissime di un ricco lavoro; fu trovato nella Villa Adriana. Della rara iscrizione non vi è copia. Fu trovata a Centocelle.
27. Piedestallo di rosso di pietra molto rara con testa di moro sopra. 40 z.
28. Rocchio di colonna di granitello con base di marmo bianca con sopra una bella testa di Arianna coronata di edera e grappoli, alta p. 4. 30 z. Questa fu trovata a Palestrina da Vincislao.
29. Vaso cinerario con coperchio ornato di bacelli, frutti e mascare tragiche. Il corpo del vaso ha per ornamente varj festoni e trofei. Forse contenne le ceneri di qualche militare. È sostenuto da un piedistallo a guisa di colonna baccellata [«cannellata», secondo il *Catalogue*] ed ornato, alto p. 2 1/2. 48 z. Fu trovato a Capo di Bove vicino al Circo di Caracalla.
30. Altro cinerario conto con iscrizione, ornato di foglie di quercia e due gruppi di Amore e Psiche di mediocre maniera, alto p. 1 1/2, largo p. 1. Fu trovato per lo stradone di S. Giovanni.
31. Altro vaso di elegante forma ornato di pampini, putti e uccelli con manichi forati alto p. 2 e largo p. 1 1/2. sostenuto da un rocchio di colonna di granitello con base di marmo. Alta p. 3 1/3. 68 z. Fu trovato a Porta Latina nello scavo di una vigna.
32. Altro vaso cinerario di M. Vulpio Marziale di elegantissimo stile ornato negli angoli del coperchio di mascare, festoni uccelli, negli angoli del vaso de candelabri con pigne che ne sortono alto p. 1 1/2. 45 z. Fu trovato a Roma Vecchia da Vincislao.
33. Sarcofago con le teste di Giulia e Tito di mediocre maniera sopra una base ornata di buonissimo gusto alto, p. 2, largo p. 1 1/2. 15 z. Fu trovato nello stesso sito.
34. Uccello Ibis con le ali aperte con il ragano ai piedi. Su d'uno scoglio, alto in tutto p. 3 e largo p. 2. Sostenuto da una base antica istoriata di poco valore. 150 z. Fu trovato a Pantanello e ristorato da Malatesta e Cavaceppi.
35. Varj condotti di piombo antichi con iscrizione e marche degli imperatori sotto di cui furono lavorati. 2 z. Furono trovati al piè del Monte Palatino.
36. Vaso di gran mole alto in tutto piedi 9. Questo è un insigne monumento. Il coperchio ha sopra un leone che sbrana un toro. Il resto è baccellato e ornato. Nel davanti del vaso avvi un bassorilievo di buona scultura rappresentante Apollo Citaredo con due figure di donne, una genuflessa avanti di lui, l'altra che sembra fare a lui una libazione. Vi sono altresì lateralmente due maschere di fauni. La parte di dietro è ornata di pampini e clave che li sostengono. Per manichi due gran cornucopj traforati, che reggono frutti e fiori sostenuti da altre due teste di fauni coronati. Il tondo del vaso è tutto baccellato, ed il piede è riccamente ornato. Sotto base cannellata e ornata di sfingi, ippogrifi e arabeschi. 1000 z. Vedi la serie de' vasi al n° 34 e 35. Fu trovato a Tor Pignattara e ristorato da Mr. Granjaquet.
37. Gran busto d'Antinoo sopra un piedestallo ornato di arabeschi alto p. 2. 50 z. Il busto è antico, ma la terra l'avea consumato in qualche parte, onde bisogna riunire in ogni parte il consumato. Fu trovato nella Villa Adriana e ristorato da Lippi e Malatesta.

38. Cammino stragrande moderno sostenuto da due canefore una delle quali è antica, e di finissimo travaglio, l'altra è accompagnata. Sostengono la cornice modulata all'antico, e con buoni intagli sotto fregio arabescato con ucelli, frondi, fiori, frutti, mascherone alato con volute che hanno nel fine varie testine di meduse; sotto architrave con meandro ed altri ornati sostenuto da due pilastri riccamente ornati di ordine composito. Il tutto di una decorazione e proporzione assai vaga. La luce è di p. 4. tutto alto p. 6. largo p. 7 1/2. 500 z. Cammino di gran mole, il di cui architrave e una cariatide fu trovato in Villa Adriana, ma l'architrave era molto consumato che appena si distingueva il lavoro, e fu ricavato del Cardelli, bravo intagliatore. La cariatide antica è infatti di prima scultura, e l'altra è moderna copiata da Mr. Granjaquet. Negli angoli è molto ristorato ed anche i stipiti.
39. Diverse figurine tra le quale un Sileno, un Priapo che nasce da un tronco ricoperto da pampini, un Giove o Esculapio, una Minerva ed altre testine e busti in numero di 5. Tutto trovato nella Villa Adriana. In parte ristorati.
40. Due tavole di alabastro a rosa impellicciate, lunghe p. 4. e larghe due. Questo marmo è raro e di gran prezzo 40 z. Queste due tavole erano un pezzo di pavimento di Villa Adriana.
41. Due piccole colonnette di marmo bianco con due bustini sopra di poca conseguenza. 5 z. Detto abbastanza alla nota.
42. Dentro al cammino testa d'Idolo Egizio di pietra nera sostenuta da un cippo con iscrizione. 15 z. Trovata in Villa Adriana vicino al Tempio di Canopo.
43. Due teste di tori al naturale di Porta Santa. 5 z. Furono ritrovate ivi.
44. Due genj mortuarj dormenti, lunghi p. 1/2. 8 z. Questi furono ritrovati a Roma Vecchia.
45. Monumento sepolcrale piramidato con una figurina dell'Abbondanza in mezzo. 10 z. Fu ritrovato ivi.
46. Due amorini in piedi, o due genie del sonno con serto in mano, e la face rivolta all'ingiù, alto due piedi. Sotto di uno vi è un cippo con iscrizione e figura di un putto, che va appresso a un giumento, alto p. 2. L'altro è una base ornata di alloro ed edera, alta p. 2 1/3. 26 z. Furono questi ritrovati nella Villa Moroni fuori la Porta S. Sebastiano.
47. Busto piccolo di Calligola, alto p. 1 1/2. 8 z.
48. Busto colossale di Giunona, alto p. 1/2. 50 z.
49. Busto di una Sabina, alto p. 1/2. 8 z.
50. Testa di Antonino: vero ritratto di assai buona maniera sostenuta da una colonna di marmo bianco baccellata con base e cimasa, alta in tutto p. 4. 33 z. Quattro busti bene osservati dall'Abb.e Visconti, ritrovati ivi.
51. Cinerario grande sostenuto in alto da 4 zampe di leone ed in mezzo un anima baccellata ed il piantato di fronde a lingua. Il monumento consiste in un ordine di colonne corintie col suo architravo, fregio e cornice. Nella parte davanti è rappresentato probabilmente il genio di Roma, che sostiene l'ingresso di una grotta, dentro la quale si vede la Lupa con Romolo e Remo. Lateralmente due figure di donne, una col pedo, l'altra con foglie di canne, e il vaso dell'acqua rappresentante due najadi. Indietro forse il Fico Ruminale. Chi sa che non sia una idea del monumento, che veneravisi sul Palatino ai Tempi de rè, detto il Lupercale. Lateralmente ed intorno fra le colonne de mascheroncini, che hanno gettato acqua dalla bocca, che è forata. È perciò cosa credibile, che abbia servito di fontana. Nei lati à due ninfe a piedi con conchiglie alle

- mani. Dietro un Silvano, dio degli orti con frutti in mano. Al di dentro è vuoto e diviso in cinque partimenti. Alto in tutto p. 4 1/2. e largo p. 3. 100 z. Già molto detto nella nota. La vasca fu trovata verso S. Giorgio in Velabro e rimesse sotto. Le zampe di leoni trovate in Villa Adriana unitamente al piedestallo.
52. Testa di Tolomeo sopra una colonnetta di marmo bianco. La testa è alta p. 1 1/2. 5 z. Trovata nella Villa di Mecenate in Tivoli.
53. Frammento di un bassorilievo rappresentante una biga con due donne dentro e altre figure a cavallo. 2 z. Già detto nella nota.
54. Busto di Trajano giovane con corrazza con piedestallo con l'iscrizione, alto p. 2. 10 z. Questo fu trovato nella Villa Fonseca a S. Giovanni e Paolo.
55. Figura di un giovanetto nudo, che scherza con un cigno che ha in bocca un serpente alto p. 3 1/2. retto da un tronco con foglie a acque di mediocre scultura. Sostenuto da un ara che à una iscrizione e nei lati prefericolo e patera, alto p. 2. 40 z. Fu trovato a Roma Vecchia. In oggi sono stati trovati i compagni da Vincislao; egli à avuti il Papa.
56. Busto di Caracalla con corrazza sostenuto da un ara che ha l'iscrizione davanti, patera e prefericolo nei lati. Alto p. 2. 10 z. Fu trovato in Campovaccino vicino all'Arco di Settimio Severo da Leoncini, Gentilhuomo dell'Em.o Bernis.
57. Resto di un bassorilievo con due baccanti di buona maniera. 3 z. Se ne ignora la provenienza, ma portata da un rivenditore.
58. Due colonne intagliate a lingue di cane di marmo bianco che hanno al terzo una fascia guarnita di foglie in cui sono espressi quattro meduse. Ben rare per il capriccio. 20 z. Venute da Villa Adriana curiose per la loro vaghezza di buon stile.
59. Un cane di mediocre statura, alto p. 2. 8 z. Trovato a Monte Cagnolo fuori di Porta Maggiore.
60. Due fauni eguali con otre coperti della pelle di leone sul capo di buona maniera, alti p. 3 1/2. 50 z. Comprati nella Villa Palombara.
61. Busto di una Saffo con accomodatura di capelli a cuffia bizzarra sopra un cippo rappresentante due teste di uomo e di donna con iscrizione. 30 z. Bella testa trovata nella Villa Adriana di colli S. Stefano sotto un olivo.
62. Frammento di un sarcofago consistente in una testa di leone e qualche figura frammentata. 8 z. Fu trovato fuori di Porta S. Sebastiano.
63. Amorino dormente col serto e la face di mediocre maniera sostenuto da un cippo con iscrizione, preferiolo e patera, alto p. 1 1/2. 10 z. Se ne ignora la provenienza.
64. Statua di Pescennio Negro nudo con manto sulla spalla e tronco con trofeo. 45 z. Acquistato da una casa particolare.
65. Busto di Faustina maggiore di buona maniera. 6 z. Trovato alla Bocca della Verità presso il tempio di Cibebe.
66. Testa del Dio Pane, alto p. 2. 15 z. Un muratore la rubò in Villa Medici e la nascose. Un altro che vide ciò, lasciò, che il muratore partisse e se la prese e la portò a vendere al Cav. re Gio. Battista Padre. Tutto ciò si è saputo dopo.
67. Altra di Nerone, alta lo stesso. 10 z. Trovata in uno scavo avanti il tablino della Casa Aurea.
68. Due colonne di granitello con sopra due vasi antichi vuoti e ornati di arabeschi di ottimo gusto. Un vaso ha per maniche due teschi di bove. (Questo vaso fu venduto da Piranesi che lo sostituì con altre antichità). L'altro è istoriato con mascare Bacchiche, tirsi e grappoli. 75 z. Comprate nella Villa Mattei.

69. Bassorilievo rappresentante 4 deità Giove, Marte, Diana, Giunone di buona maniera e ben conservato. 40 z. Questo fu pescato a caso nel Tevere verso Marmorata da un frate di S. Carlo a catinari con ordigno d'un forbice con cui vastò il Tevere in diversi siti.
70. Statuetta di Paride con ginocchio a terra, pilo frigio in testa, pedo in una mano, nell'altra il pomo, stivaletti di buona maniera sopra un cippo di buonissima forma e scultura. 25 z. Fu acquistato dal fu Belisario Amidei, celebre antiquario.
71. Testa di fauno di mediocre maniera. 5 z.
72. Capra di buona maniera. 25 z. Il torzo (sic) colla testa antica fu trovato in Villa Adriana e ristorato dal Malatesta.
73. Testa di un giovane di buona maniera. 6 z. Fu comprata da un riccatiense (rigattiere).
74. Due tavole di verde antico impellicciate. 50 z. Si ebbero dallo scarpellino Vinelli, ed il verde fu trovato a S. Sisto Vecchio in uno scavo, ove furono trovati de porfidi con delle seghe dentro. Si congettura che fosse ivi una bottega di scalpellino.
75. Tavola di bigio massiccio lung(a) p. 3 1/2, larga 2 1/2. 25 z. Ivi.
76. Venerina panneggiata dal mezzo ingiù, mediocre. 6 z.
77. Amorino dormente. 5 z.
78. Musa appoggiata su d'un pilastrino mediocre. 25 z.
79. Due capitelli di pilastrj corintj con delfini e pigne nell'abaco. 6 z. Furono trovati tutti due nella Villa Adriana.
80. Busto d'Antonino Pio con corazza e clamide alto p. 2 1/2. 5 z. Comprato dal fu Pietro Pacilli scultore.
81. Altro di una musa panneggiata. 16 z.
82. Altro di Giulia Mesa. 6 z.
83. Altro di Faustina. 6 z.
84. Altro di Giunone di maniera elegante. 4 z.
85. Testa incognita sostenuta da un cippo. 4 z.
86. Altra di Marco Agrippa. 4 z.
87. Tre piccole teste di mediocre maniera. 5 z.
88. Due medaglie con una testa incognita in una e nell'altra una sfinge. 2 z. Tutte comprate dal Pacilli in casa Barbarini per unospoglio del Museo e dal Pacilli stesso ristrate.
89. Ottanta di gessi della colonna Trajana che niun altro possiede fuori che L'Accademia di Francia. Sono alti piedi 3 e larghi 2. 400 z. Questi sono i più scelti pezzi da bassirilievi della colonna Trajana capati da tutta la colonna. Sono formati per ordine di Luigi XIV. Dal direttore dell'Accademia Mr. Natoir furono trasportati al suo giardino per ornarlo. Questo giardino con i gessi furono acquistati alla di lui morte dai Padri allora Gesuiti, e venduti al mio genitore. Le forme si affogarono nel mandarle in Francia. Li altri pezzi rimasti qui sono tutti rovinati.
90. Collezione di pietre. 55 z. Queste furono acquistate dal fu antiquario detto il Cappelarino in diverse parti.
91. Un candelabro. Molti pezzi del medesimo furono trovati nella Villa Adriana e ristorato da Malatesta e Lucarelli.
92. Una sedia di marmo. Trovata in una cava sotto l'Aventino.
93. Tripode.
94. Tripode con tazze.
95. Due ermafrodite.

96. Un sileno.
97. Tutti questi pezzi furono trovati a Carciano, territorio di Tivoli in una cava nella Villa di Cassio. In tutto 890 z.

Io sottoscritto essendo stato chiamato dagli eredi Piranesi per far la descrizione e stima di tutti i marmi restaurati, che da restaurarsi subito dopo la morte del Cav.re Gio. Batta Padre li 16 Novembre 1778, considero e giudico che il prezzo di zecchini seimila duecento cinquantatre per la porzione di essi, di cui fece acquisto la Maestà di Gustavo III, compresi gli ottanta pezzi dei gessi della colonna Trajana (unici nel suo genere) sì per il merito e lavoro che per il pregio di antichità e loro ristaurazione corrisponde al totale della stima da me fattane con quella discretezza ed onestà che è solita in tali perizie. In oltre essendomi stato ricercato dall' Illmo Sig.re Cav.re Francesco Piranesi residente di Svezia in Roma, se la loro provenienza era esatta come si vede nel catalogo, avendolo io maturamente esaminato, non ho trovato che ridirvi, tanto più per aver avuta molta familiarità ed unione in genere di antichità col fu Gio Batta. a Cav.re Piranesi Padre.

In Fede questo di 4 Dicembre 1792.

Giuseppe Angelini Scultore e Professore dell' Accademie di S. Luca e della Gran Bretagna, e attual Scultore della Rend.le Fab.ca di S. Pietro in Vaticano e della Rend.le Camera Capitolina.

Archivio Storico - Pierluigi Panza - 24/10/12

Sono indicati di seguito i principali autori, con le relative opere, più citati da Piranesi.

AUTORI CLASSICI

Appiano, *Storia romana*; Asconio Pediano, *Pro Cornelio*; Cassiodoro, F.M.A, *Istituzioni*; Cassiodoro, F.M.A., *Variae*; Claudiano, C., *De tertio consolatu Honorii Augusti*; Cicerone, M.T., *Ad Quintum fratrem*; Cicerone, M.T., *Pro Sesto contro Pisone*; Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*; Dione Cassio, *Storia romana*; Dionigi D'Alicarnasso, *Antichità romana*; Festo, R., *Breviarium rerum gestarum populi Romani*; Flavio, G., *Antichità giudaiche*; Frontino, S.G., *De aquae ductu urbis Romae*; Giovenale, D.G., *Satire*; Giustino, *Apologie*; Livio, T., *Ab urbe condita*; Marziale, V.M., *Epigrammi*; Orazio Flacco, Q., *Arte poetica*; Orazio Flacco, Q., *Epistole*; Orazio Flacco, Q., *Odi*; Orazio Flacco, Q., *Satire*; Persio, A.F., *Satire*; Plinio, G.S., *Naturalis Historia*; Plutarco, *Vite parallele*; Plutarco, *Moralia*; Procopio di Cesarea, *Storia delle guerre*; Servio, M.O., *Commento a Virgilio*, noto come *Servius actus* Stazio, P.P., *Le Selve*; Strabone, *Geografia*; Svetonio Tranquillo, G., *Vita dei Cesari*; Tacito, P.C., *Annali*; Tacito, P.C., *Storie*; Taziano, *Discorso ai greci*; Tucidide, *Guerra del Peloponneso*; Varrone, M.T., *De lingua latina*; Velleio Patercolo, *Storie*; Virgilio Marone, P., *Eneide* Vitruvio Pollione, *De Architectura*; Vittore, S.A., *Libro dei Cesari*.

AUTORI MODERNI

Baldinucci, F., *Notizie dei professori del disegno*, Firenze 1681-1728; Buonarroti, F., *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi*, Roma 1698; Caylus, A.C.P., *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, Paris 1752-1767, 7 voll.; Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499; Dempster, T., *De Etruria regali*, a cura di T. Coke, Firenze 1723-1724, 2 voll.; Gori, A.F., *Museum etruscum*, Firenze 1737-1743, 3 voll.; Harcanville d', P.F.H., *Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the Cabinet of the Hon.ble M.W.Hamilton*, Napoli 1766-1767, 5 voll.; Lami, G., *Deliciae eruditorum*, Firenze 1736-1754; Laugier, M.A., *Essay sur l'Architecture*, Paris 1753 (seconda edizione 1755); Leroy, J.D., *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, Paris 1758; Montfauçon de, B., *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719-1724, 15 voll.; Prado, J., Villalpando, J.B., *Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani Commentariis et Imaginibus descriptus*, Roma 1596-1604, 3 voll.; Ramsay, A., *Dialogue on Taste*, London 1755.

BIOGRAFIA

- 1720 Il giorno 4 ottobre Piranesi nasce a Mojano di Mestre da Angelo e Laura Lucchesi.
- 1720 L'8 novembre viene battezzato, come appare dal Libro dei battezzati della Parrocchia di San Moisé.
- 1735-40 Studia architettura con Giovanni Scalfarotto, prospettiva e incisione con Carlo Zucchi e storia romana e latino con il fratello Angelo, monaco certosino.
- 1740 Compie il suo primo viaggio a Roma, come disegnatore al seguito dell'ambasciatore di Venezia Francesco Venier.
- 1741 Inizia a incidere alcune piccole vedute di Roma e lavora allo studio di Giuseppe Vasi (fino al 1743).
- 1743 pubblica a Roma, presso gli stampatori Pasquino, la *Prima parte di architetture e prospettive*. Ritorna a Venezia, dove approda forse alla bottega di G.B. Tiepolo.
- 1744 È di nuovo a Roma, dove realizza con Carlo Nolli una pianta del corso del Tevere. In questo anno apre la sua bottega davanti all'Accademia di Francia. Realizza i *Capricci decorativi*.
- 1745 Presso Giovanni Bouchard pubblica le acquaforti *Invenzioni capricci di Carceri* e inizia le *Vedute di Roma*, che continueranno fino al 1778.
- 1748 pubblica le incisioni delle *Antichità romane de' tempi della repubblica e de' primi imperatori*, la *Nuova pianta di Roma* in collaborazione con G.B. Nolli e inizia a diffondere le piccole *Vedute di Roma* che lo impegneranno fino alla morte (e saranno raccolte in due tomi). Sono sue molte delle incisioni che corredano il volume delle *Varie vedute di Roma antica e moderna*.
- 1750 Sempre grazie all'aiuto del libraio Giovanni Bouchard dà alla luce le *Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi Romani e Camere sepolcrali degli antichi Romani*.
- 1751 Escono le vedute de *Le Magnificenze di Roma*.
- 1752 Numerose sue incisioni vengono pubblicate nella *Raccolta di varie vedute di Roma sì antica che moderna*. Sposa Angela Pasquini, probabilmente figlia del giardiniere del principe Corsini.
- 1753 pubblica i *Trofei di Ottaviano Augusto*.
- 1755 Durante quest'anno incontra Robert Adam e nasce sua figlia Laura.
- 1756 Escono le tavole de *Le Antichità romane* (4 voll). Il primo volume è accompagnato da una *Prefazione agli studiosi delle antichità romane* nella quale Piranesi esalta il valore didattico dei resti delle antiche fabbriche romane. Le tavole sono accompagnate da alcune osservazioni talvolta non prive d'interesse storico, come nel caso della *Spiegazione della preposta tavola degli acquedotti* e della *Osser-*

- vazione sulla determinazione de' limiti del Campo Marzio compreso nella stessa tavola degli acquedotti.
- 1757 Il 24 febbraio viene accolto come membro della Società degli antiquari di Londra. Il 9 settembre scrive una lettera di ringraziamento alla Società degli antiquari. Scrive le *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*.
- 1758 Nasce il figlio Francesco.
- 1760-61 Seconda edizione delle *Carceri*.
- 1761 È un anno di grande importanza per Piranesi. Il 3 gennaio battezza la figlia con il nome di Faustina Clementina Ludovica: è madrina la principessa Faustina Savorgnan, moglie del principe Ludovico Rezzonico (la figlia muore pochi giorni dopo). Il 2 febbraio diviene accademico di San Luca (in questo stesso mese recita una allocuzione agli accademici in occasione del deposito fatto delle *Antichità romane*), si trasferisce a Palazzo Tomati, in strada San Felice a Trinità dei Monti e incomincia a pubblicare i suoi cataloghi. Escono il *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, le cui tavole sono accompagnate da un ampio saggio introduttivo storico-teorico dello stesso Piranesi e *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia*, che a sua volta contiene due brevi saggi che accompagnano la lettura delle tavole, intitolati *Del Castello dell'Acqua Giulia* e *Delle cautele usate dagli antichi nella concessione e distribuzione delle acque*.
- 1762 Il 16 febbraio scrive al marchese di Marigny (fratello della Pompadour) perorando la causa della pubblicazione in francese del *Della Magnificenza*. Publica le tavole dei *Lapides Capitolini* e de *Il Campo Marzio dell'antica Roma* e la *Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano* (con in appendice *Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del Lago Albano*).
- 1764 Nel corso di quest'anno inizia il suo intervento di risistemazione del complesso di Santa Maria del priorato a Roma. Riceve l'incarico del restauro e della ristrutturazione dell'abside e del coro di San Giovanni in Laterano, di cui esegue i disegni, ma non l'opera. Escono le *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* e le *Antichità di Cora*. Il 4 novembre Mariette attacca pubblicamente Piranesi sulla *Gazette Littéraire*. In quest'anno incide anche *A view of part of the intended Bridge at Blackfriars* e collabora con Robert Adam per *The works in Architecture*.
- 1765 Piranesi risponde a Mariette con l'opera polemica *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette* (che contiene anche il *Parere su l'architettura* con una prefazione a un nuovo trattato *Della introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi*). Publica l'edizione intitolata *Alcune vedute di archi trionfali*.
- 1766 Il 2 gennaio chiede a papa Clemente XIII di essere nominato cavaliere dello Speron d'Oro. In ottobre finisce i lavori a Santa Maria del priorato, che viene visitata da Clemente XIII il 20 ottobre.
- 1767 Il 16 gennaio Clemente XIII lo nomina cavaliere dello Speron d'Oro. Disegna i resti di Villa Adriana a Tivoli ed esegue dei lavori nell'appartamento del cardinale Rezzonico. Il 3 ottobre, da Napoli, Sir William Hamilton invia una lettera di ringraziamento a Piranesi per le tavole sui camini che gli ha inviato. Si trattava di fogli sciolti, già in circolazione prima della raccolta del 1769.
- 1769 Publica la sua opera decorativa *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii*, la cui premessa è costituita dal *Ragionamento apologetico*. Escono le tre tavole della *Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino*.

- 1770 Visita gli scavi di Ercolano e Pompei. Pubblica le tavole del *Trofeo o sia Magnifica Colonna coclide*.
- 1772 Il 30 maggio, da Napoli, Luigi Vanvitelli scrive a Piranesi, ordinando varie stampe per la sua biblioteca. Inizia la sua polemica con l'Accademia di San Luca per il monumento da dedicare a Pio Balestra.
- 1775-76 *Colonna Antoniana*.
- 1777 Visita e disegna i templi di Paestum.
- 1778 Pubblica, con il figlio Francesco, le *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto*, la *Pianta di Roma e del Campo Marzio* e i *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi* (2 voll). Il 9 novembre muore a Roma. Viene inumato provvisoriamente a Sant'Andrea delle Fratte, prima di essere sepolto definitivamente nella tomba fatta preparare dai Rezzonico a Santa Maria del priorato.
- 1779 Nella primavera Ennio Quirino Visconti visita la casa del defunto Piranesi per fare delle acquisizioni. È anche l'anno delle sue celebrazioni: nel numero di febbraio-marzo dell'*Antologia Romana* Gian Ludovico Bianconi pubblica *L'elogio storico*. In questo stesso anno Legrand compila la sua *Notice historique*.
- 1792 Viene pubblicato il Catalogo generale delle sue opere.
- 1820 Il 6 agosto l'avvocato Pietro Biagi legge all'Accademia di Belle Arti un discorso «Sull'incisione e sul Piranesi»
- 1836 In agosto sul n. 7 della *Library of the Fine Arts*, l'avvocato Kennedy pubblica «Life of the Chevalier Giovanni Battista Piranesi», sei pagine riassunte dal manoscritto sulla vita di Piranesi scritte dal figlio Francesco. Manoscritto che doveva essere pubblicato dagli editori Priestley e Weale e invece risulta perduto.

Guido Perluigi Panza - 24/10/12

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI GIOVAN BATTISTA PIRANESI

I più esaurienti cataloghi delle incisioni sono stati compilati da Giesecke (1911), da Focillon (1918, aggiornato da M. Calvesi e A. Monferini nel 1967) e da Hind (1922). Questi repertori hanno catalogato tutte le incisioni realizzate, sia quelle comprese nelle raccolte che quelle sciolte.

Di seguito, riportiamo in ordine cronologico l'elenco delle raccolte, unitamente a quello dei saggi, delle opere storico-teoriche e polemiche. Per una ricostruzione filologica delle diverse edizioni delle raccolte d'incisioni (che presentavano di volta in volta variazioni) si rimanda al catalogo curato da A. Monferini in H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi* (Parigi 1918), Bologna 1967.

1743-45

Prima parte di architetture e prospettive inventate ed incise da Gio. Batta Piranesi architetto veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe, F.lli Pagliarini, Roma 1743. Tredici tavole di cui, le prime dodici, pubblicate dal 1750 nelle *Opere varie*. Nelle *Opere varie* esse sono seguite da altre cinque tavole, eseguite tra il 1743 e il 1745, che, secondo Focillon, dovevano costituire la base per una «Seconda parte».

1744

La Real Villa dell' Ambrogiana, in G. Zocchi, *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, G. Allegrini stampatore, Firenze 1744.

1744-48

Capricci decorativi. Quattro tavole pubblicate in prima edizione nelle *Opere varie* del 1750.

1745

Invenzioni capricci di Carceri, Giovanni Bouchard, Roma s.d. Si tratta di quattordici tavole che diventano sedici nella seconda e definitiva edizione, *Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi archit. Vene.*, del 1760.

1748

Vedute di Roma, Roma 1748-1778. Le vedute venivano esposte e vendute man mano che venivano realizzate. Queste venivano poi riunite in raccolte sempre più cospicue nelle quali nuove tavole si aggiungevano alle precedenti. L'edizione definitiva

(1778, 2 voll.) è costituita da 135 tavole più due frontespizi, la grande pianta di Roma e due tavole di Francesco Piranesi.

Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli, Roma 1748. La pianta d'insieme della raccolta e firmata da Piranesi e Nolli.

Antichità romane de' tempi della repubblica e de' primi imperatori, s.l., s.d. Contiene 28 tavole, una dedica e due pagine di testo pubblicate a Roma nel 1748. La seconda edizione, edita a Roma intorno al 1765 con il titolo *Alcune vedute di archi trionfali ed altri monumenti innalzati da Romani*, contiene 32 tavole, di cui una di Francesco Piranesi.

Varie vedute di Roma antica e moderna disegnate e intagliate da celebri autori, Bouchard libraio, Roma 1748. Questa prima edizione è a cura di Fausto Amidei. Difficile stabilire quando Piranesi eseguì le 47-51 tavole di questa serie a lui attribuite, comunque tra il 1745 e il 1748. Queste tavole sono state ripubblicate in più raccolte. La seconda edizione ha per titolo *Raccolte di varie vedute di Roma sì antica che moderna intagliate in maggior parte dal celebre Giambattista Piranesi e da altri incisori*, Giovanni Bouchard, Roma 1752. La terza tiratura delle tavole compare in R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e storica di Roma moderna*, Roma 1766 (postuma).

1750

Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi Romani, Giovanni Bouchard, Roma 1750. Questa raccolta raduna precedenti collezioni (*Prima parte di architetture e prospettive*, le cinque tavole ad essa aggiunte e i *Capricci decorativi*) a cui si sommano due nuove tavole e una vignetta. Le edizioni successive al 1757 comprendono anche dieci vedute e le *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*.

1753

Trofei di Ottaviano Augusto, Giovanni Bouchard, Roma 1753. Contiene dieci tavole più la vignetta del titolo. La seconda edizione è arricchita di cinque tavole di Francesco Piranesi.

1756

Le Antichità romane, Roma, stampato da A. Rotilj, venduto da Bouchard e Gravier, 1756, 4 voll. Il primo tomo contiene il ritratto di Piranesi del Polanzani, sei lettere ornate (con osservazioni su alcuni monumenti romani), due vignette e 43 tavole; il secondo 63 tavole; il terzo 51 tavole (più 3 tavole di G. Rossi) e il quarto 56 tavole. L'edizione originale è dedicata a Milord Charlemont. Un'altra edizione del 1757 presenta le prime due lettere a Charlemont. La seconda edizione, del 1784, è dedicata a Gustavo III re di Svezia e presenta altre modifiche.

1757

Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont, Roma 1757. Le prime edizioni sono estremamente rare ed è difficile stabilire una composizione unitaria. Le tre copie conservate in Inghilterra e analizzate da Hind sono costituite da ventotto pagine di testo (con tre lettere) e otto tavole, oltre alla Prefazione e all'Avviso al pubblico.

Le prime due lettere sono state pubblicate a più riprese nel primo volume delle *Antichità*, nelle *Opere varie* e nel *Della Magnificenza*.

1761

Della Magnificenza ed Architettura de' Romani, Roma 1761. Dopo due frontespizi, due pagine di dedica e tre vignette, l'opera è costituita da una lunga trattazione in difesa dell'arte romano-italica e da 44 tavole di cui, alcune, riprese da J.D. Leroy.

Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia, Roma 1761. Comprende venti tavole (compreso il frontespizio) a cui sono premesse ventisei pagine di testo (con passi dei *Commentari* di Frontino).

1762

Lapides Capitolini, Roma 1762. Alla tavola d'insieme dei *lapides Capitolini* sono premessi due frontespizi, tre vignette, un fondo tavola e 61 pagine di testo.

Il Campo Marzio dell'antica Roma, Roma 1762. Per la prima volta Piranesi si firma socio della reale Società degli antiquari di Londra. Contiene due frontespizi, due lettere ornate, quattro vignette e 47 tavole (più una di Vesterhout). Le pagine di testo sono 60 (in italiano e latino), precedute da otto pagine di dedica a Robert Adam e seguite da 29 pagine di indici.

Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano, Roma 1762. Comprende nove tavole a cui è premessa una *Descrizione* di venti pagine, oltre a un frontespizio, una lettera ornata e un fondo tavola. In appendice figura *Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del Lago Albano*, che comprende una vignetta e dodici tavole, a cui sono premesse nove pagine di testo.

1764

Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo, Roma 1764. Comprende 26 tavole, a cui sono premesse due frontespizi, una vignetta, due pagine di dedica tipografica e 26 pagine di testo.

Antichità di Cora, s.l. 1764. La raccolta è composta da un frontespizio, due vignette e dieci tavole.

Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino, Roma 1764. Raccolta di 29 tavole di cui tre più un frontespizio sono opera di Piranesi.

Mylne, R., *A view of part of the intended Bridge at Blackfriars*, London 1764. Il contributo di Piranesi si limita all'incisione.

1765

Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette, Parere su l'Architettura, Della introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi, Prefazione, Roma 1765. Raccolta composta da tre parti distinte. Nella prima viene riportata la lettera pubblicata da M. Mariette sul supplemento della *Gazette littéraire* del 4 novembre 1764 e il testo di confutazione. La seconda parte è costituita dal testo del *Parere* e da sei tavole, mentre la terza dalla *Prefazione* al trattato sull'arte antica che non vide mai la luce e da tre tavole. L'opera è stata spesso pubblicata come supplemento al *Della Magnificenza*.

1769

Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana, Roma 1769. La raccolta «decorativa» è composta da un frontespizio, due pagine di dedica, tre vignette, un testo intitolato *Ragionamento apologetico* di 35 pagine accompagnato da tre tavole e seguito da 67 tavole.

1773-74

Adam, R.J., *The works in Architecture*, London 1773-74, 2 voll. Il contributo di Piranesi a quest'opera si limita alle tavole I, III, IV e V del secondo volume. Riguardano Sion House e vennero realizzate probabilmente intorno al 1764.

1775-1776 circa

Trofeo o sia Magnifica Colonna coclide, Roma s.d. L'edizione complessiva è di difficile datazione. I filologi propongono date comprese tra la fine del 1770 e il 1779 per la Colonna di Antonino Pio. La parte dedicata alla Colonna Traiana è di diciannove tavole; quella alla Colonna Antonina di due tavole e la Colonna dell'Apoteosi di cinque tavole. Due tavole sono di Francesco Piranesi.

1778

Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto, Roma 1778. Contiene venti tavole, di cui la XVI, XIX e XX incise da Francesco Piranesi.

Pianta di Roma e del Campo Marzio, Roma 1778. Si tratta di tre tavole riunite più una di testo, quasi sempre aggiunta alle edizioni delle *Vedute*.

Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi, s.l. 1778, 2 voll. Le edizioni più conosciute di questa raccolta constano di 110 tavole più due frontespizi. Parte di queste tavole sono state pubblicate in raccolte di diversa importanza.

I testi delle seguenti opere, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, Lettera di M. Mariette e relative *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette*, *Parere su l'Architettura* e il *Ragionamento apologetico* introduttivo alle *Diverse maniere d'adornare i cammini*, sono stati recentemente raccolti in G.B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Milano 1993. Una ristampa anastatica di queste opere e delle *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont* è disponibile nei paesi di lingua inglese: G.B. Piranesi, *The polemical works*, a cura di J. Wilton-Ely, Farborough 1972.

DISEGNI E MANOSCRITTI DI G.B. PIRANESI

PRINCIPALI RACCOLTE DI DISEGNI

Disegni preparatori per le Vedute dei templi Pestum, fondo Piranesi, John Soane's Museum, London. Sono stati in gran parte pubblicati in R. Pane, 1980.

Giovan Battista Piranesi. Drawings and Etchings at Columbia University, a cura della Avery Library, New York 1972.

Giovanni Battista Piranesi. Drawings in the Pierpont Morgan Library, a cura di F. Stampfle, New York 1978.

Hilton Thomas, A., *The Drawings of G.B. Piranesi*, London 1954.

Parker, K.J., «Giovanni Battista Piranesi», in *Old Master Drawings*, X, n. 38, 1935.

Rosemberg, J., «Two Piranesi's drawings», in *Old Master Drawings*, X, n. 37, 1935.

Stampfle, F., «An unknown group of drawings by G.B. Piranesi», *The Art Bulletin*, XXX, n. 2, 1948.

ELENCO DI VARI DOCUMENTI

Atto di battesimo di G.B. Piranesi, 8 novembre 1720, Archivio Patriarcale di Venezia, Libro dei Battezzati della Parrocchia di San Moisè, c. 258.

Relazione della seduta di accoglimento come membro onorario della Royal Society of Antiquaries of London di G.B. Piranesi, 24 febbraio 1757, Royal Society of Antiquaries of London, The Minute Books of the Society of Antiquaries, volume VIII, p. 8.

Lettera di ringraziamento di G.B. Piranesi alla Royal Society of Antiquaries of London, 9 settembre 1757, Royal Society of Antiquaries of London, The Minute Books of the Society of Antiquaries, vol. VIII, p. 8.

Atto di battesimo della figlia di G.B. Piranesi, Faustina Clementina Ludovica, 3 gennaio 1761, Archivio Vaticano, Sant' Andrea delle Fratte, Liber Baptizatorum, libro VII.

Nomina di G.B. Piranesi ad Accademico di San Luca, 2 febbraio 1761, Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Atti, vol. 52, ff. 16 verso, 17 recto.

Comunicazione a G.B. Piranesi della sua nomina ad Accademico di San Luca, 1 marzo 1761, Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Atti, vol. 52, ff. 17 verso e 18 recto.

«Allocuzione del Signor Giambattista Piranesi agli Eccellentissimi Sig.ri Socj dell'Inclita Accademia del Disegno di S. Luca», 1761, in G. Morazzoni, *Giovanni Battista Piranesi, notizie biografiche*, Milano 1921.

Libro dei conti o Memoria ricapilogativa dei lavori a Santa Maria del Priorato, Roma 1764, Avery Library, Columbia University, New York, ms. P.S. 2003.

Richiesta a papa Clemente XIII da parte di G.B. Piranesi della concessione del Cavalierato dello Speron d'Oro, 2 gennaio 1766, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Vaticano Secreto dei Brevi 1766, p. 1.

Nomina a Cavaliere dello Speron d'Oro da parte di Clemente XIII di G.B. Piranesi, 16 gennaio 1767, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Vaticano Secreto dei Brevi 1767.

Inventarium Bonorum hered.bo.me. Equitis Jo.B.Piranesi. Die prima Decembri 1778, Inventario dei rami, in, E. Scatassa, *Giovanni Battista Piranesi*, s.l. 1911.

Inventario del notaio Michelangelo Clementi, 1778, Archivio di Stato di Roma, in Borsi, F., *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, Roma 1972.

Visconti, E.Q., *Acquisti da farsi a Piranesi*, 1779, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano-Latino 10307, cc. 40, 40 verso e 41.

«Catalogo della Collezione di Marmi antichi e di differenti Gessi della Colonna Trajana offerti alla Maestà di Gustavo Terzo Re di Svezia dal Cav.re Francesco Piranesi»,

1792, in Caira Lumetti, R., *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990, pp. 239-248.

Zibaldone di A. Piranesi, Biblioteca Estense di Modena, cod. e mss. G. Campori. Si veda anche Zamboni, S., «Due taccuini inediti di Piranesi», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, Firenze 1983, p. 177 e sgg.

Biglietto sopra il deposito del Balestra nella chiesa accademica, Archivio dell'Accademia di San Luca a Roma, vol. 167, f. 70.

LETTERE DI GIOVAN BATTISTA PIRANESI

Lettera di G.B. Piranesi a Mons. Giovanni Bottari, 29 maggio 1744, Biblioteca Corsini, Roma, in Cerrotti, F., *Lettere e Memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*, Roma 1860.

Lettera di G.B. Piranesi a Robert Mylne, 11 novembre 1760, British Architectural Library, London, in Gotch, C., «The missing years of Robert Mylne», *Architectural Review*, CXXX, settembre 1951.

Lettera di G.B. Piranesi al Marchese di Marigny, 16 febbraio 1762, Pierpont Morgan Library, New York.

Lettera di G.B. Piranesi a Sir William Hamilton da Roma, 16 ottobre 1763, British Museum, London, ms. 42069, f. 50.

Lettera di Sir William Hamilton a G.B. Piranesi, 3 ottobre 1767, Pierpont Morgan Library, New York.

Lettera di Luigi Varvitelli a G.B. Piranesi, 30 maggio 1772, *Bollettino di Storia dell'Arte*, Istituto Universitario di Magistero di Salerno, 1952.

Cerrotti, F., *Lettere e Memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*, Roma 1860.

Donati, L., «Giovanni Battista Piranesi e Lord Charlemon», *English Miscellany*, n. 1, 1950.

Lettere autografe de' professori di Belle Arti scritte a Mons. G. Bottari, Biblioteca Corsini, Roma, ms. 32, 10.

NOTIZIE BIOGRAFICHE SU G.B. PIRANESI

In assenza dell'autobiografia che, a detta del Bianconi il nostro autore aveva redatto, per ricostruire la biografia di Piranesi bisogna rifarsi alle opere seguenti.

Biagi, P., *Sull'incisione e sul Piranesi. Discorso letto nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia 1820.

Bianconi, G.L., «Elogio storico del Cavalier Giambattista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Romæ», *Antologia Romana*, Roma febbraio-marzo 1779, XXIV-XXVI, n. 34-36; poi anche in *Opere*, Milano 1802.

Bottari, G.G., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, aggiornate da Ticozzi, S., Milano 1822-25, vol. V.

De Boni, F., *Biografia degli artisti*, Venezia 1840.

Hardy, F., *Memoirs of the Political and Private Life of J. Caulfield Earl of Charlemon*, London 1910.

- Legrand, J.G., «Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J.B. Piranesi, Architecte, Peintre et Graveur... Redigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les Compagnons et les Continueurs de ses nombreux travaux», Paris 1799, Bibliothèque Nationale, mss. nouv. acq. fr 5968, in Morazzoni, G., *Giovanni Battista Piranesi, notizie biografiche*, Milano 1821 (tr. it. in Pane, R., *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano 1980).
- Libro de' decreti della congregazione accademica*, Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma 1760-1771, vol. 52.
- Kennedy, J., «Life of Chevalier Giovanni Battista Piranesi», *Library of the Fine Arts or Repository of Painting, Sculpture, Architecture and Engraving*, II, n. 7, Aug. 1831.
- Hind, A.M., *Giovan Battista Piranesi. A critical study*, London 1922.
- Morazzoni, G., *Giovan Battista Piranesi architetto ed incisore (1720-1778)*, Roma-Milano 1921.
- Mormone, R., «Una lettera del Vanvitelli al Piranesi», *Bollettino di Storia dell'Arte*, n. 2, 1952.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

PRINCIPALI STUDI CRITICI SU PIRANESI

- «Giovan Battista Piranesi», numero monografico di *Grafica-Grafica*, II, n. 2, Roma 1976.
- Piranesi*, Northampton 1961.
- Piranèse et les Français, 1740-1790*, Roma-Dijon-Paris 1976.
- Piranèse et les Français*, Atti del convegno a Villa Medici – Roma 1976, a cura di G. Brunel, Roma 1978.
- Piranesi, incisioni, rami, legature, architetture*, a cura di A. Bettagno, Vicenza 1978.
- Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma 1979.
- Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, Firenze 1983.
- Bovero, A., «Rivedendo Piranesi», *Emporium*, LXVIII, n. 135, 1962.
- Caira Lumetti, R., *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990.
- Calvesi, M., *Introduzione a Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, Roma 1967-1968.
- Corbeille, L.A., «Giovanni Battista Piranesi», *The Dome*, n. IV, 1898.
- Crespi, L., *Piranesi Archeologo nuovo*, Busto Arsizio 1955.
- Dussieux, L., *Les artistes français à l'étranger*, Paris 1876 (terza edizione).
- Ebert, F.A., voce «Piranesi G.B.», in *Allgemeines Bibliographisches Lexikon*, Leipzig 1821, vol. V.
- Fagiolo, M., *Architettura e Massoneria*, s.l. 1988.
- Focillon, H., *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, Paris 1918 (tr. it. a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1967).
- Focillon, H., *Giovan Battista Piranesi. Essai de Catalogue raisonné de son oeuvre*, Paris 1918.
- Giesecke, A., «Giovanni Battista Piranesi», in *Meister der Graphik*, Leipzig 1911, vol. VI.
- Giesecke, A., *Studien über G.B. Piranesi*, (Berliner Dissertation), Berlin 1911.
- Giesecke, A., voce «Piranesi G.B.», in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, 1933, vol. XXVII.

- Giovan Battista Piranesi his Predecessors and his Heritage*, London, catalogo della mostra al British Museum a cura di E. Croft-Murray, London 1968.
- Grisebach, A., «Albert Gieseke, Giovanni Battista Piranesi», *Monatsheft für Kunstwissenschaft*, n. V, 1912.
- Harris, J., «Le Geay, Piranesi and the International Neo-Classic Style in Roma 1740-1750», in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967.
- Hermann, F., *Giambattista Piranesi, architetto, incisore*, Torino 1915.
- Hind, A.M., «Giovanni Battista Piranesi: some further notes and list of his works» *The Burlington Magazine*, XXIV, 1913.
- Hind, A.M., *Giovan Battista Piranesi: a critical study*, London 1922.
- Iversen, E., *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European tradition*, Copenhagen 1961.
- Junod, P., «Tradition et innovation dans l'esthétique de Piranesi», *Études de Lettres*, n. 3, 1983.
- Kristeller, P.O., voce «Piranesi G.B.», in *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1905.
- Mariani, V., «Per Giambattista Piranesi», *Capitolium*, IX, n. 1, 1933.
- Mariani, V., *Studiando Piranesi*, Roma 1938.
- Mayor Hyatt, A., «Piranesi», *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXXIII, n. 12, 1938.
- Mayor Hyatt, A., *Giovan Battista Piranesi*, New York 1952.
- Miller, N., *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München 1978.
- Moore, B.B., «G.B. Piranesi», *The Print Collector's Quarterly*, n. 2, 3, 1912.
- Munoz, A., *G.B. Piranesi*, Roma-Milano 1920.
- Nagler, G.K., voce «Piranesi G.B.», in *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig 1941.
- Petrucci, C.A., voce «Piranesi G.B.», in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1935, vol. XXVII.
- Pevsner, N., Lang, S., «The Egyptian Revival», *Architectural Review*, CXIX, n. 119; ora anche in Pevsner, N., *Studies in Art, Architecture and Design*, s.l. 1968, vol. I.
- Piranesi*, catalogo dell'Arts Council (a cura di J. Wilton-Ely), London 1978.
- Samuel, A., *Piranesi*, London 1910.
- Scott, J., *Piranesi*, London-New York 1975.
- Sokol, C., *G.B. Piranesi*, Paris 1927.
- Tubbs, G.B., «Piranesi», *Journal of the Royal Institute of British Architects*, n. LV, 1949.
- Wilton-Ely, J., *The mind and art of Giovanni Battista Piranesi*, London 1978.
- Wittkower, R., «Piranesi e il gusto egiziano», in *Razionalità e sensibilità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze 1967, vol. II.
- Wittkower, R., *Giovan Battista Piranesi and 18th century Egyptomania* (memoria dattiloscritta del 1970), Warburg Library, London.
- Zamboni, S., «Il percorso di Giovan Battista Piranesi», *Arte Antica e Moderna*, n. 5, 1964.

PER UN ORIENTAMENTO SULLE INCISIONI E SUI DISEGNI

- Giovan Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nella prima metà del Settecento*, Roma 1990.
- Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*, Roma 1989.

- Amadei, E., «Vedute Romane di Giovanni Battista Piranesi», *Rassegna del Lazio*, XI, nn. 4-6, 1964.
- Baudouin, R., *Les Prisons de Piranèse*, Paris 1979.
- Brauer, H., «G.B. Piranesi verwirklicht einen Traum», *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Roma 1961.
- Confiato, O.H., *Piranesi Composition*, London 1951.
- De Angelis, A., «Piranesi a Roma», *L'Urbe*, XXVI, n. 3, 1963.
- Galassi-Paluzzi, C., «La Romanità e il Romanticismo di Giovanni Battista Piranesi», *Roma*, IV, 1926.
- Hermann, F., Petrucci, C.A., Volpicelli, L., *Giambattista Piranesi, Carceri d'invenzione*, Roma 1966.
- Hind, A.M., «Giovanni Battista Piranesi and his Carceri», *The Burlington Magazine*, XIX, n. XCVIII, 1911.
- Hind, A.M., *A Short History of Engraving and Etching*, London 1911.
- Ivins, W.M., «Piranesi and 'Le Carceri d'invenzione'», *The Print Collector's Quarterly*, V, 1915.
- Jannattoni, L., «Il Trionfo di Piranesi», *Capitolium*, n. 3, 1962, vol. XXXVII.
- Jannattoni, L., Praz, M., *G.B. Piranesi. Magnificenza di Roma*, Milano 1960.
- Kassirer, K., «Piranesi disegnatore», *Roma*, n. II, Roma 1924.
- Lang, S., «The early publications of the temples of Paestum», *Journal of the Warburg*, n. 13, 1950.
- Lopez Rey, J., «Las Cárceles de Piranesi, los Prisioneros de Goya», in *Scritti d'arte in onore di L. Venturi*, Roma 1956, vol. II.
- Macdonald, W.L., *Piranesi's Carceri: sources of invention*, s.l. 1979.
- Mallet, J., «Giovanni Battista Piranesi: an appreciation with some observations on his smaller etchings», *The Connoisseur*, LXI, 1921.
- Mariani, V., *Roma nelle Acqueforti di G.B. Piranesi*, Roma 1939.
- May Sekler, P., «Giovanni Battista Piranesi's Carceri», *The Art Quarterly*, XXV, n. 4, 1962.
- Mserianc, M., «Bellotto et Piranesi», *Iskusstvo*, n. 2, 1965.
- Munoz, A.G., *G.B. Piranesi: con prospetto bibliografico e un indice di tutte le opere incise*, Roma-Milano 1920.
- Murray, P., *Piranesi and the grandeur of ancient Rome*, London 1971.
- Pane, R., *Pestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano 1980.
- Pane, R., *L'Acquaforte di G.B. Piranesi*, Napoli 1938.
- Petrucci, C.A., *Catalogo Generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953.
- Petrucci, C.A., «L'incisione del Settecento a Roma e i Piranesi», *Atti dell'Accademia di San Luca*, n. 3, 1957.
- Pietrangeli, P., «Sull'iconografia di G.B. Piranesi», *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, I, n. 3-4, 1954.
- Praz, M., «Introduzione» a G.B. Piranesi, *Le Carceri*, Milano 1975.
- Puech, H.C., «Les Prisons de Jean-Baptiste Piranèse», in *Documentes*, 1930.
- Robinson, A., *Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue raisonné of Etchings*, Chicago-London 1986.
- Salomon, F., «G.B. Piranesi», *Goya*, n. 66, 1965.
- Sawicka, S., «Fantasies architectoniques de G.B. Piranesi», *Arte Veneta*, XVI, 1952.
- Sturgis, R., *The Etchings of Piranesi*, New York 1900.

- Vogt-Göknil, U., *Giovan Battista Piranesi. Carceri*, Zürich 1958.
- Venturi, A., «I grandi pittori di rovine: Pannini e Piranesi», *Roma*, n. III, Roma 1925 (poi ripubblicato in *Studi dal vero*, s.l. 1927).
- Weadock, I., «The Prisons by Piranesi», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the city of Detroit*, XXII, n. 8, 1942.
- Yourcenar, M., «Les Prisons imaginaires de Piranèse», *La Nouvelle Revue Française*, IX, n. 67, 1960.

SULLA FORTUNA CRITICA DI PIRANESI, IN PARTICOLARE NELLA LETTERATURA ROMANTICA

- Bloomer, J., *Architecture and the text. The scripts of Joyce and Piranesi*, London 1993.
- Henkel, M.D., «Swanefeld und Piranesi in Goethescher Beleuchtung», *Zeitschrift für Bildenden Kunst*, LVIII, 1924-25.
- Hugo, V., *Les Rayons et les Ombres*, Paris 1840.
- Huxley, A., *Prisons* (con uno studio critico di J. Adhemar), London 1949.
- Keller, L., *Piranèse et les romantiques français*, Paris 1966.
- Poulet, G., «Piranèse et les poètes romantiques français», *La Nouvelle Revue Française*, 13, n. 160 e 14 n. 161, 1966.
- Poulet, G., «Piranèse e les poètes romantiques», in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze 1967.
- Quincy de, T., *Confessions of an English opium eater*, London 1825.
- Schultz, O.T., *Goethes Rom in fünfundvierzig gleichzeitigen Kupferstichen der beiden Piranesi, Vater und Sohn*, Leipzig 1914.
- Yourcenar, M., «Prisons», *La Nouvelle Revue Française*, IX, n. 97, Paris 1961.
- Yourcenar, M., *Le cerveau noir de Piranèse*, Paris 1962.

SU PIRANESI COME ARCHITETTO, STORICO E TEORICO DELL'ARCHITETTURA

- Bassi, E., «I Piranesi tra Venezia e Roma», in *Atti dei convegni dei Lincei 26. Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma 1975.
- Bossert, H.T., «Phantastische Architekturen und Piranesi», *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, V, 1920-21.
- Cochetti, L., «L'opera teorica di Piranesi», *Commentari*, VI, n. 2, 1955.
- Copley, C.G., «Piranesi and the eighteenth century Classical Revival», *Art Association of Indianapolis Bulletin*, LII, n.1, 1965.
- Cuomo, A., «G.B. Piranesi e l'archeologia per 'frantumi' come scienza della città», in *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, a cura di A. Caracciolo, Bologna 1975.
- Di Castro, E., «Giovanni Battista Piranesi e i mobili del Settecento Romano», *L'Urbe*, XXIV, n.s., n. 2, 1961.
- Fasolo, V., «Il Campo Marzio di G.B. Piranesi», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 15, 1956.
- Fischer, M.F., «Die Umbaupläne des G.B. Piranesi für den Chor von S. Giovanni in Laterano», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIX, 1968.
- Harris, J., «Le Geay, Piranesi and the International Neoclassicism», in *Essays in the History of Architecture*, a cura di R. Wittkower, London 1967.

- Körte, W., «Giovan Battista Piranesi als praktischer Architekt», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Leipzig 1933, vol. II.
- Krawinkel, G., *Inventionen: Piranesi und Architekturphantasien in der Gegenwart. Ausstellung*, Hannover 1981.
- Lavagne, H., «Piranèse et J. Gondoin, archéologues à la villa d'Hadrien», *Bibliothèque société nationale d'Antiquaire de France*, 21-22, 1980-81.
- Lolli-Ghetti, M., «Giambattista Piranesi a Villa Adriana», in *Villa Adriana*, Roma 1988.
- Melis, P., «G.B. Piranesi: un 'ampio e magnifico collegio' per l'architettura», *Psicon*, n. 4, 1975.
- Messina, M.G., «Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi», *Controspazio*, II, n. 8-9, 1970.
- Middleton, R., «G.B. Piranesi (1720-1778). Review of recent literature», *Journal of Society of Architecture History*, 41, n. 4, 1982.
- Molajoli, B., «Piranesi architetto», *Bollettino del centro Palladio*, V, 1963.
- Pediconi, G., «Un particolare piranesiano», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, n. 15, Roma 1956.
- Pevsner, N., *Studies in Art, Architecture and Design*, s.l. 1968.
- Reudembach, B., *Giovan Battista Piranesi*, München 1979.
- Rieder, W., «Piranesi's 'Diverse maniere'», *The Burlington Magazine*, CXV, n. 842, 1973.
- Rieder, W., «Piranesi at Gorhambury», *The Burlington Magazine*, CXVII, n. 870.
- Stillmann, D., «Robert Adam and Piranesi», in *Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower*, s.l. 1967.
- Tafari, M., «Giovan Battista Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'», *Angelus novus*, n. 20, 1971.
- Tafari, M., *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.
- Volkman, H., *Giovanni Battista Piranesi. Architekt und Graphiker*, Berlin 1965.
- Watson, F.J.B., «A side table by Piranesi a masterpiece of neoclassic furniture», *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, LIV, 1965.
- Wilton-Ely, J., *Piranesi architetto*, London 1992.
- Wittkower, R., «Piranesi's 'Parere su l'architettura'», *Journal of the Warburg*, n. 2, vol. II, 1938.
- Wittkower, R., «Piranesi as Architect», in *Piranesi*, Northampton Mass. 1961.

SUL PRIORATO

- Armellini, M., *Le chiese di Roma, dal secolo IV al XIX*, Roma 1942, 2 voll.
- Bachoffen, O., «Der Mons Aventinus zu Rom und die Benediktiner Kloster auf demselben», *Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner – und dem Cisterciensier Orden*, XIX, 1988.
- Bertelli, C., «Visita a Santa Maria del Priorato», *Paragone*, n. 317-19, luglio-settembre 1976.
- Berti Frassoni, A., *Il sovrano militare ordine di San Giovanni in Gerusalemme detto di Malta*, Roma 1929.
- Biasotti, G., «Il priorato dei Giovanniti sull'Aventino prima del '700», *Illustrazione Vaticana*, III, 13, 1932.
- Biasotti, G., «Le prieuré des Chevaliers de Malte avant le XVIII siècle», *Illustrazione Vaticana*, III, 13, 1932.

- Borsi, F., «I capitolati berniniani: nota sul lessico del costruire nel Seicento», in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, Pisa 1980.
- Brauer, H., «G.B. Piranesi verwirklicht einen Traum. Eine Zeichnung zum St. Basilius Altar in Sta. Maria del Priorato», *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Roma 1961.
- Brigante Colonna, G., «G.B. Piranesi e la chiesa del Priorato sull'Aventino», *Rivista del Sovrano Militare Ordine di Malta*, VI, 1942.
- Chigi Albani, L., «Il priorato di Roma dell'Ordine gerosolomitano al rione Monti e all'Aventino», *Roma*, XVII, Roma 1939.
- Fiorini, G., «Vicende della Casa dei Cavalieri di Rodi attraverso i tempi», *Rivista del Sovrano Militare Ordine di Malta*, X, 1946.
- Fischer, M.F., «Die Umbaupläne des G.B. Piranesi für den Chor von S. Giovanni in Laterano», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIX, 1968.
- Fischer, M.F., «Piranesi radiertes Oeuvre und die zugehörigen Entwürfe in der Kunstbibliothek», *Berliner Museen*, XVI, n. 2, 1966.
- Gallavotti Cavallero, D., Montini, R.U., *Santa Maria in Aventino*, Roma 1984.
- Huellen, G., *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927.
- Lugli, G., *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, vol. III, Roma 1938.
- Montini, R.U., «Due storiche dimore del Priorato romano», *Rivista del Sovrano Militare Ordine di Malta*, XVII, 1959.
- Montini, R.U., «L'ordine di Malta in Roma», *Capitolium*, XXX, 4, 1955.
- Montini, R.U., *Santa Maria del Priorato*, Roma 1960.
- Montini, R.U., «Sei secoli di storia giovannita sul Monte Aventino», *Revue de l'Ordre Souverain Militaire de Malte*, XVI, 1, 1968.
- Mostra dei restauri in Italia. G.B. Piranesi* (scheda a cura di M. Calvesi), Roma 1965.
- Munoz, A., «Dal 'Diario romano' di A. Canova», *L'Urbe*, 11-12, 1937.
- Pediconi, G., «Un particolare piranesiano: l'altare maggiore di Santa Maria del Priorato», *Quaderni dell'istituto di Storia dell'architettura dell'Università di Roma*, XV, 1956.
- Pietrangeli, C., «La sala nuova di Don Abbondio Rezzonico», *Capitolium*, XXXVIII, 1936.
- Serra-Tencajoli, R., *Ricordi dell'ordine di S. Giovanni di Gerusalemme, di Rodi e di Malta a Roma*, Roma 1936.
- Tafari, M., «Il complesso di Santa Maria del Priorato sull'Aventino», in *Piranesi, incisioni, rami, legature, architetture*, a cura di A. Bettagno, Vicenza 1978.
- Vocabolario di architettura e di arti affini*, a cura di F. Jaoul, Napoli 1874.
- Wilton Ely, J., «Piranesian Symbols on the Aventine», *Apollo*, n.s., n. 170, marzo 1976.
- Zippel, G., «Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi», *Archivio della società romana di storia patria*, XLIV, 1921.

FONTI E LETTERATURA CRITICA SUL PERIODO ARTISTICO

SULLA CULTURA ANTIQUARIA, ARTISTICA E ARCHITETTONICA DEL XVIII SECOLO

- Andersen, J., «Giant Dreams Piranesi's influence in England», *English Miscellany*, n. 3, 1952.
- Fleming, J., *Robert Adam and his Circle*, London 1962.
- Gambutì, A., *Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Firenze 1975.

- Hautecoeur, L., *Roma et la renaissance de l'antiquité à la fin du 18 siècle*, Paris 1912.
- Kauffman, E., «Piranesi, Algarotti, Lodoli. A Controversy in XVIII Century Venice», *Gazette des Beaux-Arts*, VI, XCVII, 1955, vol. 46..
- Kaufmann, E., *Architecture in The Age of Reason*, New York 1955 (tr. it., *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1966).
- Kruft, H.W., *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985.(tr. it., *Storia delle teorie architettoniche*, Bari 1988, vol. I).
- Lawrence, L., «Stuart and Revett», *Journal of the Warburg*, II, 1938-39.
- Lugli, A., *Naturalia et mirabilia*, Milano 1983.
- Middleton, R., Watkin, D., «Architettura dell'Ottocento», in *Storia dell'Architettura*, Milano (1977) 1980.
- Momigliano, A., *Storia e storiografia antica*, Bari 1987.
- Ottani Cavina, A., «Il Settecento e l'antico», in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, parte II, vol. II.
- Praz, M., *Gusto neoclassico* (Roma 1939), Milano 1974.
- Rickwert, J., «Lodoli on Function and Representation», *Architectural Review*, 160, 1976.
- Rosenblum, R., *Transformations in Late Eigtheenth Century Art*, Princeton 1970 (tr. it., *Trasformazioni nell'arte*, Roma 1984).
- Schlosser Magnino von, J., *Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908 (tr. it., *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974).
- Schlosser Magnino von, J., *Die Kunstliteratur*, Wien 1924 (tr. it., *La letteratura artistica*, Firenze 1977).
- Tafuri, M., *Teorie e storia dell'architettura*, Bari (1968) 1988.
- Venturi, F., *Settecento riformatore*, Torino 1969, 5 voll.
- Viale Ferrero, M., *La scenografia nel Settecento*, Torino 1963.
- Wittkower, R., *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, London 1958.

PER UN CONFRONTO TRA PIRANESI E LA LETTERATURA ARTISTICA DEL PERIODO

- Adam, R. e J., *The works in architecture*, London 1773-1774, 2 voll.
- Adam, R., *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*, London 1763.
- Addison, J., *Remarks on several parts of Italy... in the years 1701-1702*, London 1705.
- Algarotti, F., *Ragionamento sopra la durata dei regimi di Roma*, Firenze 1746.
- Algarotti, F., *Saggio sopra l'architettura*, (1756), in *Opere varie*, Venezia 1757.
- Archivio di Stato di Roma, *Collezione Disegni e Piante*. Contiene piante di Roma dal 1693 al 1882. Tre disegni della strada di Marmorata (1719, 1727, 1748), cart. 83 e una Pianta dell'Aventino del XVIII secolo, cart. 130.
- Barbault, J., *Les plus beaux monuments de Rome ancienne*, Roma 1761.
- Barbault, J., *Recueil de divers monumens anciens répandus en plusieurs endroits de l'Italie*, Roma 1770.
- Barthélemy, J.J., «Les ruines de Balbeck», *Journal des savants*, giugno 1960.
- Berkenhout, J., *The ruins of Poestum or Posidonia*, London 1767.
- Bianchi, P.F., *Istituzione pratica dell'architettura civile per la decorazione de' pubblici e privati edifici*, Milano 1766.
- Bianchini, *Camera ed iscrizioni sepolcrali de' liberti, servi ed ufficiali della casa di Augusto*, Roma 1727.

- Blondel, J.F., *Cours d'architecture*, Paris 1771-1777, 6 voll. (il V e il VI sono di P. Patte).
- Boffrand, G., *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art*, Paris 1745.
- Borromini, F., *Opus architectonicum*, Roma 1727.
- Bottari, G.G., Foggini, N., *Museum Capitolinum*, Roma 1750-55, 4 voll.
- Bottari, G.G., *Sculture e pitture sagre, estratte dai cimenterj di Roma, pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea*, Roma 1737-1754, 3 voll.
- Briseaux, C.E., *L'Architecture moderne*, Paris 1728, 2 voll.
- Briseaux, C.E., *Traité de Beau Essentiel dans les arts appliqué particulièrement à l'Architecture*, Paris 1752.
- Campbell, C., *Vitruvius Britannicus*, London 1715-1725, 3 voll.
- Cappello, F., *Brevi notizie dell'antico e moderno stato della chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma*, Roma 1722.
- Castell, R., *The Villas of the Ancient*, s.l. 1728.
- Cavaceppi, B., *Raccolta d'antiche statue, busti, bassorilievi ed altre sculture ristaurate*, Roma 1768, 2 voll.
- Caylus, A.C.P., *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, Paris 1752-67, 7 voll.
- Caylus, A.C.P., *Voyage d'Italie, 1714-1715*, Paris 1814.
- Chambers, W., *A Treatise on Civil Architecture*, London (1759) 1825.
- Chambers, W., *Design of Chinese Buildings*, London 1757.
- Cochin, C.N., Bellicard, J., *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages d'architecture, de peinture et de sculpture*, Paris (1758) 1769, 3 voll.
- Cordemoy de, J.L., *Nouveau Traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Paris 1706.
- Crescimbeni, G.M., *Istoria della chiesa di San Giovanni avanti la porta latina*, Roma 1716.
- Crescimbeni, G.M., *Stato della Basilica di Santa Maria in Cosmedin a Roma*, Roma 1715.
- Crescimbeni, G.M., *Stato della chiesa papale lateranense*, Roma 1723.
- Dalton, R., *Antiquities and Views in Greece and Egypt*, London 1752.
- De Ficoroni, F., *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1714, 2 voll.
- Delle Antichità di Ercolano* (a cura dell'Accademia ercolanese), Napoli 1752-92, 9 voll.
- Dempster, T., *De Etruria regali*, a cura di T. Coke, Firenze 1723-24, 2 voll.
- Desgodets, A., *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, Paris 1682 (Paris 1697).
- Du Pérac, S., *I vestigi dell'antichità di Roma*, Roma (1575) 1621.
- Dumont, G.P., *Les ruines de Paestum, autrement Posidonia*, London-Paris 1769.
- Dumont, G.P., *Plans des trois temples de Poestum, d'après les dessins de Soufflot*, Paris 1764.
- Ficoroni, F., *Antiquae gemmae*, Roma 1757.
- Ficoroni, F., *Osservazioni sopra l'antichità di Roma, descritte nel Diario Italico dal padre B. De Montfauçon*, Roma 1709.
- Fischer von Erlach, J.B., *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721.
- Frezier, A.F., *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voutes et autres parties des batiments civils et militaires*, Strasbourg 1737-1739.
- Gaddi, G., *Museo Capitolino*, Roma 1760.
- Gaddi, G., *Roma nobilitata nelle sue fabbriche*, Roma 1736.
- Gallaccini, T., *Trattato sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1767 (postumo).
- Galli Bibiena, F., *L'architettura civile preparata sulla geometria*, Parma 1711.

- Galli Bibiena, G., *Architetture e Prospettive*, Amburgo 1740 (a cura di A. Hayatt Mayor, New York 1964).
- Ghezzi, P.L., *Camere sepolcrali de' liberti e liberte di Livia Augusta*, Roma 1731.
- Gioffredi, M., *Dell'Architettura*, Napoli 1768.
- Gori, A.F., *Iscriptionum antiquarum graecarum et romanarum*, Firenze 1727-1743, 3 voll.
- Gori, A.F., *Musei Guarnacci*, Firenze 1744.
- Gori, A.F., *Museum etruscum*, Firenze 1736-1743, 3 voll.
- Gori, A.F., *Museum florentinum*, Firenze 1731-1762, 10 voll.
- Greivius, J.G., *Thesaurus antiquitatum romanorum*, Utrecht 1694-1699, 12 voll., (Venezia 1732-1737).
- Gronovius, J., *Thesaurus graecarum antiquitatum*, Leyden 1697-1702, 12 voll., (Venezia 1732-37).
- Guarnacci, M., *Origini italiche*, Lucca 1767-1772, 3 voll.
- Hamilton, W.R., *Historical notes of the Society of Dilettanti*, London 1855.
- Hancarville d', P.F.H., *Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the Cabinet of the hon.ble W. Hamilton*, Napoli 1766-1767, 5 voll.
- Hancarville d', P.F.H., *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts de la Grèce*, London 1785.
- Ionian Antiquities*, a cura della Società dei Dilettanti, London 1769, 2 voll.
- Lami, F., *Deliciae eruditorum*, Firenze 1736-1754.
- Laugier, M.A., *Essay sur l'Architecture*, Paris 1753 (seconda edizione 1755), (tr. it. a cura di V. Ugo, *Saggio sull'Architettura*, Palermo 1987).
- Le Roy, J.D., *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, Paris 1758.
- Mabillon, J., *Ouvrages posthumes d'archéologie*, Paris 1724.
- Maffei, S., *Opere*, Venezia 1790, 28 voll.
- Major, T., *The Ruins of Paestum otherwise Posidonia in Magna Graecia*, London 1768.
- Marangoni, G., *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e ornamento delle chiese*, Roma 1744.
- Marangoni, G., *Delle memorie sacre e profane dell'anfiteatro Flavio di Roma*, Roma 1746.
- Mariette, J.P., *Monuments égyptiens consistant en obélisques, pyramides, chambres sépulcrales*, Roma 1791.
- Memmo, A., *Elementi dell'architettura lodoliana*, Roma 1786, 2 voll.
- Montfauçon de, B., *Diarium italicum sive monumentorum veterum*, Paris 1702.
- Montfauçon de, B., *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719-1724, 15 voll.
- Montfauçon de, B., *Les monuments de la monarchie française*, Paris 1729-1730, 5 voll.
- Muratori, L.A., *Antiquitates italicae Medii aevi*, Milano 1738-42, 6 voll.
- Muratori, L.A., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, Venezia 1751 (postumo), 3 voll., 6 tomi.
- Nardini, F., *Roma antica*, Roma 1665.
- Nolli, G.B., *Pianta di Roma*, Roma 1748.
- Overbeke, B., *Degli avanzi dell'antica Roma*, Roma 1739.
- Paoli, P.A., *Raccolta degli antichi monumenti esistenti nella città di Pesto*, Roma 1790.
- Paoli, P.A., *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma 1784.
- Petrucci, A., *Le Magnificenze di Roma di Giuseppe Vasi*, Roma 1949.
- Pini, E., *Dell'architettura. Dialoghi*, Milano 1770.
- Pococke, R., *A description of the East and some other countries*, London 1743-1745, 3 voll.
- Revett, N., Stuart, J., *Antiquities of Athens*, London (1762) 1825-30, 2 voll.

- Riccobaldi Del Bava, G., *Dissertazione storico-etrusca*, Firenze 1758.
- Roisecco, G., *Roma ampliata e rinnovata*, Roma 1725.
- Romano, C., *Memorie storiche della chiesa di Santa Maria in Araceli*, Roma 1736.
- Sayer, R., *Ruins of Athens*, London 1759 (Farnobourough 1969).
- Spon, J., Wheler, G., *Voyage d'Italie, de Dalmatie, Grèce et du Levant*, Lyon 1676, 2 voll.
- Temanza, T., *Vite de' più eccellenti architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimo sesto*, Venezia 1778.
- Titi, F., *Descrizione delle pitture, sculture, architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763.
- Vasi, G., *Delle Magnificenze di Roma, antica e moderna*, Roma 1754.
- Vasi, G., *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma 1763, 2 voll.
- Venuti, R., *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, Roma 1763, 2 voll.
- Venuti, R., *Accurata e succinta descrizione topografica e storica di Roma moderna*, Roma 1766.
- Venuti, R., *Descrizione topografica e storica di Roma moderna*, Roma 1767.
- Vittone, B.A., *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto civile*, Lugano 1766, 2 voll.
- Vittone, B.A., *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura civile*, Lugano 1760, 2 voll.
- Winckelmann, J.J., *Anmerkungen über die Baukunst der Alten, entworfen von J. Winckelmann*, Leipzig 1762 (tr. it. di C. Fea, «Osservazioni sull'architettura degli antichi», in *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Roma 1784, vol. III).
- Winckelmann, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764 (tr. it. a cura di C. Fea, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Roma 1783-1784, 3 voll.) e *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano 1993.
- Winckelmann, J.J., *Monumenti antichi inediti*, Roma 1767, 2 voll.
- Wood, J., *The Origin of Building*, London 1741.
- Wood, J., (con G.B. Borra, J. Bouverie e J. Dawkins), *The Ruins of Palmirya*, London 1753.
- Wood, J., (con G.B. Borra, J. Bouverie e J. Dawkins), *The Ruins of Balbec*, London 1757.
- Zanetti, A.M., *Della pittura veneziana*, Venezia 1771.

CONTRIBUTI SULL'ESTETICA DEL XVIII SECOLO CITATI NEL TESTO

- «Estetica delle rovine», numero monografico della *Rivista di estetica*, XXI, n. 8, 1981.
- «Aesthetica bina. Baumgarten e Burke», *Aesthetica pre-print*, 13, Palermo 1986.
- Il sublime. Contributi per la storia di un'idea*, Studi in onore di G. Martano, Napoli 1983.
- Assunto, R., *Stagioni e ragioni dell'Estetica*, Milano 1967.
- Batteaux, C., *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746.
- Berlin, I., «Vico and the ideal of the Enlightenment», *Socila Reserch*, vol. 43, n. 3, 1976.
- Bettinelli, S., *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Milano 1769.
- Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757 (tr. it., *Ricerca sull'Origine delle nostre idee del Sublime e del Bello*, Milano 1804).
- Cacciari, M., «Dialettica e tradizione», *Contropiano*, I, n. 1, 1968.
- Caramella, S., «L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo», in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959.

- De Faveri, F., *Sublimità e bellezza*, Milano 1992.
- Ferraris, M., *Tracce. Nichilismo, Moderno, Postmoderno*, Milano 1983, in particolare parte II, cap. III.
- Formaggio, D., *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D'Alfonso e E. Franzini, Milano 1990.
- Garin, E., *Dal Rinascimento all' Illuminismo*, Firenze 1993 (in particolare cap. X).
- Harris, E., «Burke and Chambers», in *Essays in the History of Architecture*, a cura di R. Wittkower, London 1967.
- Hartmann, G., *Die Ruine im Landschaftsgarten*, Worms 1981.
- Hogart, W., *The Analysis of Beauty*, London 1753 (tr. it., *L'analisi della Bellezza*, Livorno 1761).
- Migliorini, E., «L'estetica fra Seicento e Settecento», in Dufrenne, M., Formaggio, D., *Trattato di Estetica*, Milano 1981, vol. I.
- Mortimer, R., *La poétique des ruines en France*, Genève 1974
- Negri, R., *Gusto e Poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano 1965.
- Pacciani, R., «Retorica e sublime. Aspetti del 'progettar grande' di Boulée», *Psicon*, n. 6, 1976.
- Polizzi, J.A., Vallone, J., «L'influsso delle idee vichiane nell'ispirazione artistica di Piranesi», in *Vico e Venezia*, a cura di C. De Michelis e G. Pizzamiglio, Firenze 1982.
- Pseudo-Longino, *Del Sublime* (Basel 1554), Milano 1991.
- Ramsay, A., *A Dialogue on Taste*, London 1755 (pubblicato sotto lo pseudonimo The Investigator).
- Reich, E., «G.V. Gravina als Aesthetiker», *Rendiconti dell'Accademia di Vienna*, CXX, s.l., 1890.
- Rosenkranz, K., *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853 (tr. it. a cura di R. Bodei, *Estetica del Brutto*, Bologna 1984).
- Rousseau, J.J., *Du contrat social*, Paris 1762 (tr. it., *Il Contratto sociale*, Milano 1965).
- Rousseau, J.J., *Discours*, Dijon, 1749 (tr. it., *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze 1972).
- Seriman, Z., *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite Australi, ed ai Regni delle Scimie, e de' Cinocefali*, (1749-1764), Venezia 1824.
- Simmel, G., «Die Ruine», in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911 (tr. it. in *Rivista di Estetica*, XXI, 1981, n. 8).
- Sonntsg von, W., «Über das Wesen der Ruine», *Europäische Revue*, n. 4-6, 1964.
- Spalletti, G., *Saggio sopra la bellezza*, Roma 1765 (pubblicato anonimo).
- Spongano, R., *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Milano 1933.
- Stafford, B.M., «Rude sublime: the taste for Nature's colossi during the late Eighteenth and early Nineteenth centuries», *Gazette des beaux-arts*, aprile 1976.
- Starobinski, J., «Le rovine», *Il menabò di letteratura*, n. 7, 1964.
- Stoldt, H.H., *Geschichte der Ruine in der Romantik*, Kiel 1925.
- Vico, G.B., *La Scienza nuova*, Napoli 1725, Milano 1982 (seconda edizione, condotta sulla edizione critica delle *Opere*, Milano-Napoli 1953).
- Vico, G.B., *Opere filosofiche e Opere giuridiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze 1971, 2 voll.
- Vogel, H., *Die Ruine in der Darstellung der Abendländischen Kunst*, Kassel 1948.
- Volney, C.F., *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des Empires* (Paris 1791), in *Oeuvres*, Paris 1988, vol. I.
- Zimmermann, R., *Künstliche ruinen*, Wiesbaden 1989.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Stampato nel mese di ottobre 2012
presso Fva Srl - Varese