



In bilico tra disegno e utopia

Le *Carceri* di Giovanni Battista Piranesi

testo di/text by Caterina Andreucci

Poised between Drawing and Utopia. The relationship between Drawing and Utopia can be investigated through a reflection on the most evocative and discussed work of the great engraver Giovan Battista Piranesi: *the Prisons*. This production has known two distinct editions at the hands of Piranesi himself: the first, presumably¹ dating to 1745 and composed of fourteen tables, entitled *Capricious inventions of prisons*, and the second, belonging to the period of full artistic maturity, published in 1761, of the new title *Imaginary Prisons*. Here, the author resumes the work of his youth, he adds two new tables (II and V), rich in references and archaeological fragments, and sometimes, substantially transforms, the first engravings, intensifying the hatching and introducing terrible machines for torture and other monstrous details. The fascination aroused by this extraordinary work has stimulated the imagination and interest of art historians, writers and artists, who have studied and researched the meaning of the engravings of G.B. Piranesi: What mystery lies behind the mighty architecture of the *Prisons*? Is it the calculated and tormented fantasy of a careful archaeologist, the confused and dizzying dream of a missed architect

Il rapporto che intercorre fra Disegno e Utopia può essere indagato attraverso una riflessione sull'opera più suggestiva e discussa del grande incisore Giovan Battista Piranesi: *le Carceri*. Tale produzione ha conosciuto due distinte edizioni per mano dello stesso Piranesi: la prima, presumibilmente¹ databile al 1745 e composta da quattordici tavole, dal titolo *Invenzioni capricciose di Carceri*, e la seconda, appartenente al periodo di piena maturità artistica, edita nel 1761, dal nuovo titolo *Carceri d'invenzione*. Qui, l'autore rimane l'opera giovanile, aggiunge due nuove tavole (II e V), ricche di riferimenti e frammenti archeologici, e trasforma, talvolta sostanzialmente, le prime incisioni, intensificando il tratteggio e introducendo macchine terribili per la tortura ed altri dettagli mostruosi. Il fascino suscitato da quest'opera straordinaria ha stimolato l'immaginazione e l'interesse di storici dell'arte, letterati e artisti, che hanno studiato e ricercato il significato delle incisioni di G.B. Piranesi: quale mistero si cela dietro alle poderose architetture delle *Carceri*? Si tratta della fantasia calcolata e tormentata di un attento archeologo, del sogno confuso e vertiginoso di un architetto mancato o di una realtà precisa e austera di un filologo moralista? Il grande storico dell'arte Henri Focillon affronta questo problema interpretativo all'interno del suo scritto *L'invenzione. Le carceri* (Focillon, [1918], 1967, pp. 145-158), nel quale esamina tale produzione attraverso un confronto fra il primo e il secondo "stato" dell'opera, fra i quali intercorrono circa quindici anni di maturità ed esperienza dell'artista. Sulla base di un'analisi formale delle diverse tavole, individua un metodo preciso e regole ordinatrici comuni: la scelta del soggetto è riconducibile, a suo avviso, all'inclinazione dello stesso autore, propenso a includere nei suoi disegni una tristezza - legata ad esperienze di vita personali - che sembra accompagnarlo fra i ruderi dell'antico. Questa atmosfera funebre e ossessiva rappresenta il filo conduttore delle due raccolte, caratterizzate da principi compositivi analoghi. L'opera giovanile dimostra una tecnica insufficiente, la luce e il chiaroscuro non hanno la potenza della seconda serie, le strutture mancano di solidità, eppure si legge già in questa fase la straordinaria costruzione delle prospettive e delle architetture, che genera una moltiplicazione illusionistica degli spazi ed induce nell'osservatore un senso di totale smarrimento: "ora lo spettatore è sospeso al di sopra di un abisso". Ma è soltanto nella seconda serie che l'autore dimostra di aver compreso la poesia e la sintassi costruttiva dell'antico: il tratteggio è più intenso, la luce più marcata, i dettagli più precisi; il tutto con l'obiettivo di intensificare l'effetto di "un'architettura fondata su pietre incrollabili". Ciò che intende sottolineare Focillon con questa analisi è che il mistero delle *Carceri*, seppure frutto di fantasia, non è né indefinito né indeterminabile, ma discende da un ordine sospeso, dedotto dalle regole della prospettiva e del disegno e da una profonda conoscenza dell'antico, il cui esito è sì una pura finzione, un capriccio, ma concreto, solido e potente, ai limiti della realtà. Un altro contributo di impronta formalista è offerto dalla scrittrice Marguerite Yourcenar (Yourcenar, [1962], 2016) che, stregata dalle suggestioni

in apertura/ opening page: Le Carceri, tavola I, frontespizio (secondo stato), Acquaforse, 54,5 x 41 cm, 1761 (Immagine di pubblico dominio proveniente da Web Gallery of Art) / Le Carceri, Table I, Coverage (Second State), Etching, 54,5 x 41 cm, 1761 (Public domain image from the Web Gallery of Art)

or a precise and austere reality of a moralist philologist? The great art historian Henri Focillon addresses this interpretative problem within his writing *The invention. The prisons* (Focillon, [1918], 1967, pp. 145-158), in which he examines this production through a comparison between the first and second "stage" of the work, between which about fifteen years of maturity and experience of the artist have elapsed. On the basis of a formal analysis of the different tables, he identifies a precise method and common ordering rules: the choice of the subject is attributable, in his opinion, to the inclination of the same author, inclined to include in his drawings a sadness - linked to personal life experiences - that seems to accompany him among the ruins of what is ancient. This funeral-like and obsessive atmosphere is the guiding thread of the two collections, characterised by similar compositional principles. The youthful work demonstrates insufficient technique, the light and chiaroscuro do not have the power of the second series, the structures lack solidity, yet we already read in this phase the extraordinary construction of the perspectives and architectures, which generates an illusionistic multiplication of spaces and induces in the observer a sense of total loss: "*Now the spectator is suspended above an abyss*". However, it is only in the second series that the author shows that he understood the poetry and the constructive syntax of what is ancient: the hatch is more intense, the light more pronounced, the details more precise; all this with the aim of intensifying the effect of "*an architecture founded on unshakable stones*". What Focillon intends to emphasize with this analysis is that the mystery of the Prisons, albeit fruit of fantasy, is neither indefinite nor indeterminate, but it descends from a suspended order, deduced from the rules of perspective and drawing and from a profound knowledge of what is ancient, the outcome of which is pure fiction, a whim, but concrete, solid and powerful, to the limits of reality. Another contribution of formalist imprint is offered by the writer Marguerite Yourcenar (Yourcenar, [1962], 2016) who, bewitched by the suggestions of Piranesi, has no doubt about the dreamlike character of the Prisons. The elements of the dream, in fact, are not lacking at all: the cramped dimensions of the prisons are here completely dismissed; indeed the space is infinite and seems to continue even beyond the limits of the drawing. The human figures seem to be ants in comparison with the majestic architectures and, paradoxically, the physical torment of the tortured men is hardly ever narrated. The frightening torture machines, more similar to construction site tools, do not seem to perform their function directly, but the only presence arouses terror. The notion of time is denied, to the point that the chiaroscuro prevents to comprehend the

di Piranesi, non ha dubbi sul carattere onirico delle *Carceri*. Gli elementi del sogno, in effetti, non mancano affatto: la dimensione angusta delle prigioni è qui completamente disattesa, anzi lo spazio è infinito e sembra proseguire perfino oltre i limiti del disegno. Le figure umane sembrano formiche a confronto con le maestose architetture e, paradossalmente, il tormento fisico dei suppliziati non è quasi mai narrato. Le spaventose macchine da tortura, più simili a strumenti di cantiere, non sembrano svolgere direttamente la loro funzione, ma la sola presenza suscita terrore. La nozione del tempo è negata, al punto che il chiaroscuro impedisce di comprendere il momento della giornata. È "un sogno di pietra", magistralmente plasmato dal tratteggio dell'autore. La sensazione di trovarci all'interno di una prigione deriva, per assurdo, dalla mancanza di confini, dall'esposizione totale a cui siamo sottoposti, da cui scaturiscono una profonda insicurezza e sconforto. È una vertigine spaventosa, generata non tanto dall'assenza di misure, ma anzi dall'eccessivo moltiplicarsi dei calcoli, che producono proporzioni che si riscontrano sbagliate: "*ci riempie di un'angoscia analoga a quella di un lombrico che tentasse di misurare una cattedrale*". Interessante è anche il paragone, spesso sottolineato dalla Yourcenar, con il mondo e il mestiere dell'architetto, tale da suggerire una riflessione più ampia, che coinvolgerebbe il ruolo dell'architetto e il suo sgomento nel confrontarsi con queste strutture inafferrabili e irrealizzabili. Approccio di natura opposta è quello di Maurizio Calvesi, che proprio nel saggio introduttivo all'edizione italiana del testo di Henri Focillon, analizza l'opera di Piranesi privilegiando i contenuti al di là della forma, per attribuire all'autore un pensiero organico e una teoria della storia, veicolati, a suo parere, attraverso le tavole delle *Carceri* (Calvesi, 1967, pp. V-XXII). A partire da una presunta conoscenza fra Piranesi e Giambattista Vico - non verificata da alcuna fonte -, Calvesi sostiene un parallelismo fra i due in merito all'idea, condivisa da entrambi, che il ricorso della storia e il ritorno alle origini possano rappresentare l'unico rimedio all'esaurirsi di una civiltà. Poiché Piranesi riconduceva alla Roma dei re la tradizione della cultura italica, il tema delle *Carceri* sarebbe proprio la glorificazione della grandezza romana, fondata su solide virtù e valori morali, ma anche sull'esemplarità della pena inflitta ai malfattori, che costituisce insegnamento e ammonimento per tutto il popolo. In base ad alcuni riferimenti individuati nelle tavole, le *Carceri* di Piranesi prenderebbero spunto da un edificio reale, il carcere Mamertino a Roma, che accoglieva le costruzioni del Tempio di Giove Capitolino, centro del culto dello Stato romano; dunque, se la potenza di Roma si fondava sulle virtù di pace e sulla "Lex", il Tempio sorgeva materialmente e si fondava sul carcere Mamertino. Nonostante le dimensioni estremamente anguste di tale carcere, Calvesi difende la sua posizione, sostenendo che l'amplificazione rappresentata nelle *Carceri* è il frutto certamente della fantasia dell'autore, ma finalizzata non tanto ad un'exasperazione in chiave romantica della realtà, quanto piuttosto ad una precisa ricostruzione del dato storico: infatti, la fantasia serve la storia, poiché dalla ricostruzione filologica di essa scaturiscono la deduzione morale e l'insegnamento per i contemporanei. L'angoscia che ne deriva, più rappresentata che partecipata, è frutto di un giudizio morale, che riconosce la decadenza della società contemporanea e ritiene imprescindibile un ritorno ad un precedente storico fondato sulla pace e sulla giustizia: Piranesi dovrebbe dunque considerarsi un indiscutibile discepolo del pensiero illuminista, non certo un precursore del Sublime sentimentale di impronta romantica. La complessità dell'opera dell'artista ha generato una sconcertante varietà di interpretazioni, qui citate soltanto in minima parte. Quando l'Architetto utilizza la matita per imprimere sulla carta la forma del suo pensiero, ha inizio quel lungo percorso che avvicina l'Idea ad una Realtà possibile e costruibile. Ma il Disegno non è solo questo, è anche espressione della sensibilità e della coscienza dell'autore, e numerosi fattori condizionano il risultato finale, come esperienze personali, età della vita, luoghi vissuti, contesto storico e culturale di appartenenza. All'esito di questa ricostruzione appare chiaro che tali aspetti suggestionano la percezione di un artista poiché colui che disegna instaura un dialogo silenzioso e personale con ogni interlocutore e questa interazione può innescare un meccanismo a catena di alternative interpretazioni, potenzialmente infinite e diametralmente opposte. La sorte di un autore è dunque indissolubilmente legata a tale dinamica e di conseguenza influenzata dal gioco delle parti fra attore e spettatore: ma allora dove si trova il confine fra *Disegno per l'architettura* e *Utopia dell'architettura*? Non è altro che una linea sottile che l'Architetto traccia con una matita, ma siamo noi a decidere se marcarla o cancellarla definitivamente.

1 Il primo album non riporta data, ma si suppone pubblicato nel 1745, anche se l'autore riferisce una data di produzione precedente (1742)

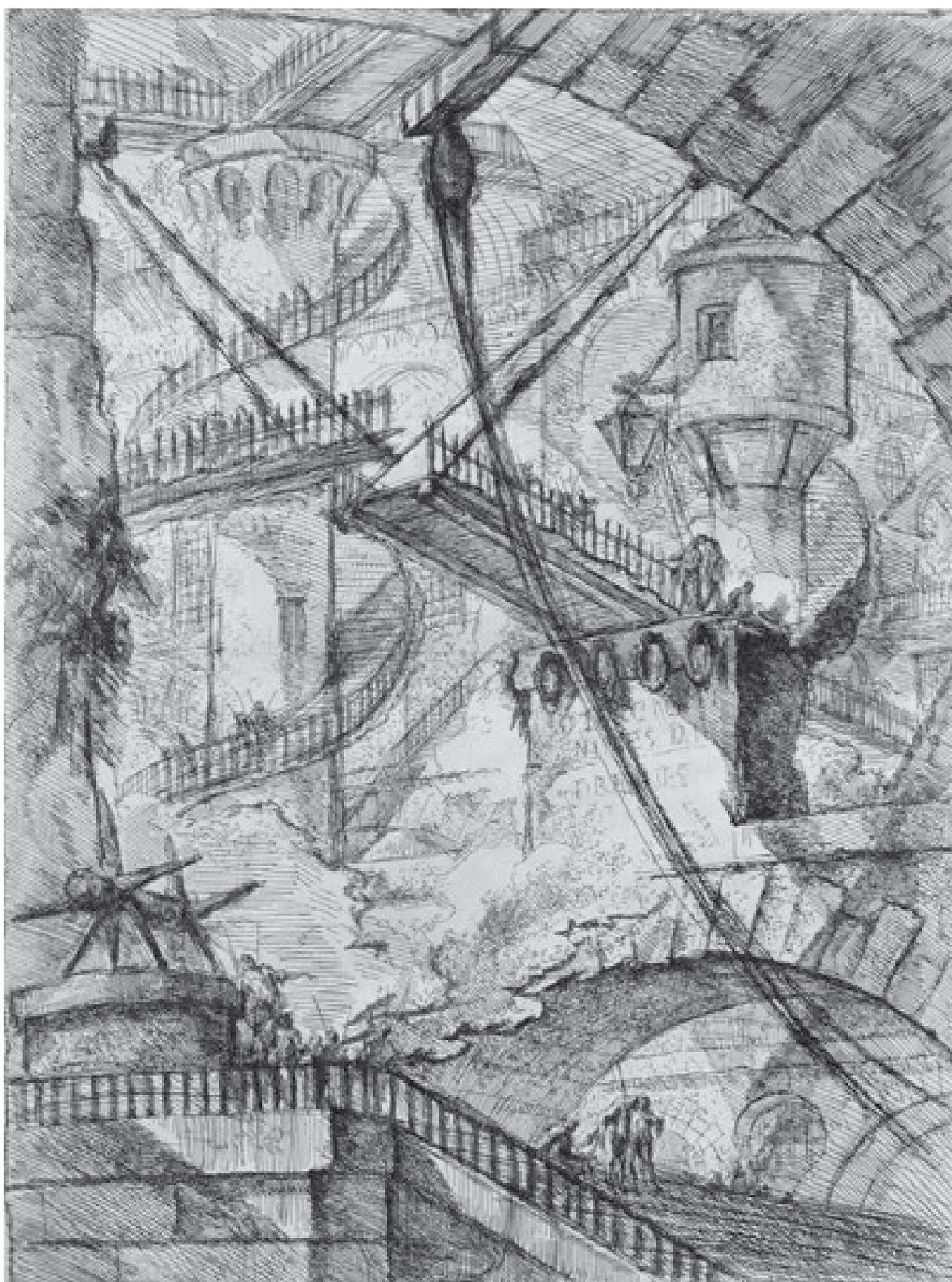
time of the day. It is "a stone dream", masterfully shaped by the author's hatch. The feeling of being inside a prison comes, absurdly, by the lack of borders, by the total exposure to which we are subjected, from which a profound insecurity and discouragement emerge. It is a frightening vertigo, generated not so much by the absence of measurements, but rather by the excessive multiplying of the calculations, which produce proportions that are found to be wrong: "It fills us with an anxiety similar to that of an earthworm that attempts to measure a cathedral". Interesting is also the comparison, often emphasized by Yourcenar, with the world and the work of the architect, such as to suggest a broader reflection, which would involve the role of the architect and his dismay in confronting these elusive and impossible structures. That of Maurizio Calvesi is an approach of the opposite nature, where in the introductory essay to the Italian edition of the text of Henri Focillon, analyses the work of Piranesi by privileging the contents beyond the form, to give the author an organic thought and a theory of history, conveyed, in his opinion, through the tables of the *Prisons* (Calvesi, 1967, pp. V-XXII). Starting from an alleged acquaintance between Piranesi and Giambattista Vico - not verified by any source -, Calvesi supports a parallelism between the two on the idea, shared by both, that the recourse of history and the return to the origins can represent the only remedy to the exhaustion of a civilization. Since Piranesi traced the tradition of the Italic culture back to a Rome ruled by Kings, the theme of the Prisons would be the glorification of the Roman grandeur, founded on solid virtues and moral values, but also on the exemplarity of the punishment inflicted on the criminals, which constitutes teaching and admonition for the whole population. According to some references identified in the tables, the Prisons of Piranesi were inspired by a royal building, the Mamertino prison in Rome, which contained the substructures of the Temple of Jupiter Capitoline, centre of the cult of the Roman State; therefore, if the power of Rome was based on the virtues of peace and the "Lex", the temple materially rose and was based on the Mamertino prison. Despite the extremely cramped size of such a prison, Calvesi defends his position, arguing that the amplification represented in *Prisons* is the fruit of the author's imagination, but aimed not so much at an exasperation in the romantic key of reality, but rather to a precise reconstruction of the historical data: in fact, the imagination serves the history, since the philological reconstruction results in the moral deduction and teaching for contemporaries. The resulting anguish symbolised rather than participatory, is the result of a moral judgement, which recognizes the decline of contemporary society and considers it essential to return to a preceding

historical period founded on peace and justice: Piranesi therefore, should be considered an indisputable disciple of illuministic thinking, certainly not a visionary of the sentimental Sublime of romantic imprint. The complexity of the artist's work has generated a staggering variety of interpretations, which are mentioned here only in a small part. When the architect uses the pencil to imprint on the paper the shape of his thought, he begins that long path that approaches the idea to a possible and constructible reality. But the design is not only this, it is also an expression of the sensitivity and consciousness of the author, and many factors affect the final result, such as personal experiences, age, places where he lived, the historical and cultural context to which he belonged. On the outcome of this reconstruction, it seems clear that these aspects suggest the perception of an artist because he who draws establishes a silent and personal dialogue with each interlocutor and this interaction can trigger a chain mechanism of alternative interpretations, potentially infinite and diametrically opposed. The fate of an author is therefore inextricably linked to this dynamic and consequently influenced by the role of the parties between actor and spectator: so, therefore, where is the boundary between *Design for Architecture and Utopia of Architecture?* It is nothing but a subtle line that the Architect traces with a pencil, but we decide whether to mark it or delete it permanently.

1 The first album does not report a date, but it was supposedly published in 1745, although the author reports a previous production date (1742)

References

- Focillon Henri, *G.B. Piranesi*, 1918 (tr. it. G.B. Piranesi, a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini, Bologna, Alfa, 1967, pp. 352)
- Yourcenar Marguerite, "Le cerveau noir de Piranesi", in *Sous bénéfice d'inventaire*, 1962 (tr. it. *La mente nera di Piranesi*, Lugano, Pagine d'Arte, (1985/2013), 2016, pp.61)
- Calvesi Maurizio, "Saggio introduttivo", pp. V-XLII, in Focillon Henri, G.B. Piranesi, a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini, Bologna, Alfa, 1967, pp. 352



sopra/ above: Le Carceri, tavola VII (primo stato), Acquaforte, 55 x 41 cm, 1745 (Immagine di pubblico dominio proveniente da Web Gallery of Art)/ *Le Carceri, Table VII (First State), Etching, 55 x 41 cm, 1745 (Public domain image coming from Gallery Art Gallery)*



sopra/ above: Le Carceri, tavola VII (secondo stato), Acquaforate, 55 x 41 cm, 1761 (Immagine di pubblico dominio proveniente da Web gallery of Art)/ *Le Carceri, Table VII (Second State), Etching, 55 x 41 cm, 1761 (Public domain image from the Web Gallery of Art)*