

Il viaggio immaginario di Piranesi attraverso Le Carceri d'invenzione

Andrea Zerbi

*Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura.
Università degli Studi di Parma, Italia*

Abstract

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Venetian architect and engraver, was one of the most important artists of the eighteenth century in Italy. Around 1745, he published one of his most popular works, Le Carceri d'invenzione, which later expanded and modified in a new edition in 1761. With only the support of engraving, of drawing, and thanks to the skill in the use of perspective, accompanied by the power of representation, Piranesi manages to lead us on a journey into an imaginary world. But a man-made world, solidly constructed from stone, wood and iron and yet infinite, immobile and timeless.

Keywords: *Drawing. Piranesi. Perspective.*

Ogni diario di viaggio e ogni album di schizzi, di oggetti architettonici o no, fatti da architetti o no, restituiscono sempre il tracciato di un viaggio anche immaginario. La nostra immaginazione, in particolare quella degli individui creativi, è troppo forte per lasciarsi mettere completamente da parte in modo da consentirci di vedere la realtà; quello che vediamo è sempre il risultato di scelte, in parte cosce e in parte inconse, che fanno sì che la realtà che vediamo e che tentiamo con qualsiasi mezzo di riprodurre sia sempre una realtà più o meno immaginaria: la nostra realtà.

Fermandoci ai disegni di viaggio degli architetti, quello che può essere variato nel corso del tempo è il rapporto quantitativo tra l'apporto consentito all'immaginazione e lo sforzo di riproduzione esatta degli oggetti architettonici; questo perché in epoche diverse l'immaginazione è più o meno apprezzata, e può prevalere la tendenza ad accettarne l'apporto, o quella opposta ad escluderla per quanto possibile.

Durante il Rinascimento, ad esempio, il disegno di viaggio degli architetti era prevalentemente rivolto agli edifici antichi di cui venivano raccolti dati di diversa natura al fine di appropriarsi di un nuovo metodo di fare architettura. I grafici realizzati erano quindi abbastanza oggettivi; l'immaginazione veniva relegata alla rappresentazione delle parti non più esistenti che venivano ricostruite per similitudine.

Il Settecento invece, specialmente nella seconda metà del secolo, è certamente un'epoca in cui l'immaginazione è entrata pesantemente nel disegno, di viaggio e no, degli oggetti architettonici, in particolare dell'antichità classica, con effetti importanti sullo sviluppo del gusto architettonico e decorativo; fatto, questo, dovuto anche a cause esterne e indipendenti dalla volontà degli architetti e più in generale dei disegnatori.

Nel 1738 vengono scoperte le rovine di Ercolano e nel 1748 quelle di Pompei; ma più o meno nello stesso torno di tempo l'attività archeologica si ha anche a Roma, con gli scavi sulla via Appia promossi dall'Accademia di Francia, spinta a ciò dall'ambasciatore, cardinal Melchior de Polignac, e in Toscana e Sicilia, mentre tra poco si prepareranno i primi corpi di spedizione verso Grecia e Medio Oriente. I luoghi di scavo sono tuttavia inaccessibili: l'ingresso è infatti consentito solo a patto che non vengano presi né appunti né schizzi. Stato Pontificio, Granducato di Toscana e Regno di Napoli infatti sono i primi Stati a varare misure legislative per disciplinare gli scavi, proteggere le opere e vincolarne l'esportazione, ma anche i primi a istituire enti per lo studio e la pubblicazione dei reperti, enti ai quali si intende garantire una priorità nella diffusione delle notizie.

Ma i tempi di pubblicazione sono molto lunghi. Per esempio, nel 1755 Carlo III di Napoli fonda l'Accademia Ercolanese, ma l'uscita dei cinque volumi delle

Antichità di Ercolano Esposte si spalmerà su ben quarant'anni, dal 1757 al 1796.

Sono tempi troppo lunghi per l'impaziente entusiasmo degli appassionati, e così compaiono riproduzioni che sono interpretazioni arbitrarie di motivi, soprattutto decorativi, che derivano essenzialmente dai ricordi dei visitatori, o da frettolosi disegni fatti di nascosto. Si ha quindi una manipolazione, certo solo in parte volontaria, dell'antico, che è tuttavia sufficiente a far nascere un nuovo gusto ispirato ai modelli classici, e a dare impulso a una fiorente industria per la produzione di false antichità. L'arbitrarietà delle interpretazioni è certamente dovuta anche allo stato frammentario dei reperti, che spinge a ricostruire l'antico nella sua completezza; così troviamo le decorazioni architettoniche pubblicate dall'Accademia Ercolanese, "svisate" da Mengs (1728-1779) e David (1748-1825).

In questo contesto si colloca la figura di Giovanni Battista Piranesi. Nato a Mogliano, presso Mestre, nel 1720, la sua formazione come architetto avvenne dapprima lavorando con lo zio, Matteo Lucchesi, e poi con Giovanni Scalfarotto, entrambi architetti presso il Magistrato delle Acque, che si occupava prevalentemente di opere ingegneristiche legate alla gestione di canali, ponti e strutture difensive marittime per la città di Venezia. Negli stessi anni e in quelli immediatamente successivi Piranesi apprese la teoria della prospettiva da Carlo Zucchi e lavorò con una famiglia di scenografi, i Valeriani, avendo così modo di conoscere da vicino le teorie e le scenografie teatrali di Ferdinando Galli Bibiena. Ma la sua formazione veneziana non poté certo limitarsi a questo. Nella città lagunare infatti ebbe modo di conoscere da vicino le vedute di Canaletto (1697-1768) e le opere di Tiepolo (1696-1770). Ricco di queste esperienze, nel 1740 Piranesi visitò per la prima volta Roma in qualità di disegnatore al seguito di Marco Foscarini, ambasciatore veneziano. Viste le difficoltà nel trovare lavoro come architetto, Piranesi entrò nello studio di Giuseppe Vasi, dove apprese le basi delle tecniche dell'acquaforte e dell'incisione. Subito dopo aver realizzato la sua prima pubblicazione in proprio, *Prima parte di Architetture e Prospettive*, nel 1743, per mancanza di introiti sufficienti al proprio sostentamento, l'architetto veneziano fu costretto a rientrare nella città natale, forse dopo un breve viaggio a Napoli, attratto dalle recenti scoperte fatte

a Ercolano (Wilton-Ely [1994] 1997, 17). Negli anni successivi, fino al 1747, sembra che Piranesi sia vissuto prevalentemente a Venezia (Moretti, 1978), dove frequentò la bottega di Tiepolo, il cui stile e le cui acqueforti ne influenzarono tanto fortemente l'evoluzione grafica da farlo diventare, in breve, "maestro di uno stile grafico personale, confacente in pieno al proprio temperamento" (Wilton-Ely [1994] 1997, 20). Fra il 1745 e il 1750 dovette realizzare, fra le altre cose, le *Invenzioni capric. di carceri*, pubblicate nel 1751 e poi riprese, modificate e ampliate in una nuova edizione pubblicata nel 1761 dal titolo *Carceri d'invenzione*. Nel 1748, inevitabilmente richiamato dal fascino della città eterna, tornò a Roma, dove, salvo alcuni viaggi in Umbria e a Napoli e dintorni, visse il resto della sua vita fino alla morte avvenuta nel 1778.

Roma è senza dubbio il soggetto preferito di Piranesi. Quasi tutta la sua produzione artistica è indissolubilmente legata alla città dei papi e degli antichi imperatori, anche quando attraverso le sue incisioni non riprende soggetti reali. L'artista veneziano ama questa città, i suoi monumenti, le sue rovine e la gente che la popola. Studia appassionatamente le antichità di cui Roma è disseminata non solo nella loro parvenza esterna, ma cercando di comprenderne la struttura e l'organizzazione spaziale. A testimoniare la serietà del suo atteggiamento basti pensare che collaborò con Giovanni Battista Nolli (1692-1756) alla stesura della pianta di Roma del 1748. Nonostante i suoi studi venissero sempre effettuati dal punto di vista dell'artista, dalle sue ricerche si svilupperanno principi metodologici che costituiranno la base dell'archeologia moderna (Fig. 1).

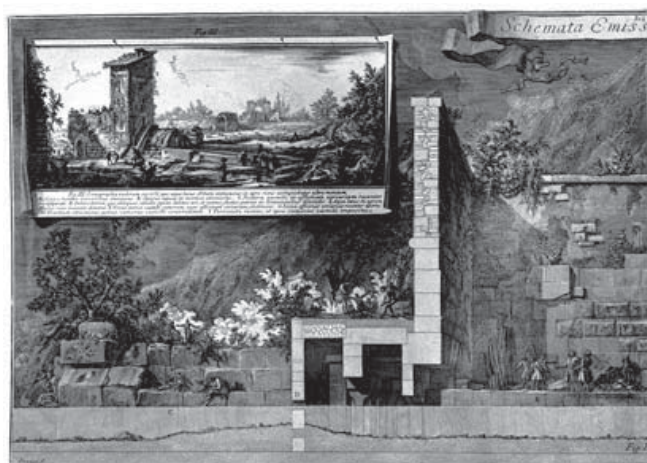


Figura 1. Piranesi. Schemata emissarii lacus Albani, 1762

In generale, quindi, il recupero archeologico di Piranesi viene effettuato da un punto di vista estremamente serio, quasi tragico, che lo spinge verso una maggiore obiettività, lontana dalle immagini prodotte ad esempio da Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), in quel periodo al colmo della gloria personale, che incarna lo spirito di molti artisti dell'epoca. Per Piranesi quello che è perduto è perduto per sempre; del passato possono continuare a vivere solo le rovine. Ma naturalmente anche in lui l'immaginazione non si lascia emarginare così facilmente.

Piranesi come detto si è stabilito a Roma e non viaggia molto, soprattutto se paragonato a molti suoi contemporanei; a Roma ha disegnato e inciso quasi tutto. E a Roma compirà il viaggio immaginario di cui resta testimonianza nelle *Carceri*.

Ma perché questo viaggio che si può quasi definire speleologico? Il motivo può forse essere cercato nella serietà con cui Piranesi si è accostato a questa antichità di rovine (che può vivere ormai solo nei suoi ruderi e di questi ruderi) e nell'angoscia che l'opera distruttrice del tempo provoca.

L'architettura classica è la più plastica, scultorea, delle architetture. Gli edifici che la rappresentano sono presenze ubicate nel paesaggio destinate ad essere viste dall'esterno; sostanzialmente mancano di un vero e proprio spazio interno. E anche a Roma le eccezioni (come il Panteon) sono poche. Quando si pensa all'architettura romana vengono subito in mente le grandi colonne di Traiano e Marco Aurelio, gli archi di trionfo, gli acquedotti e i ponti, tutte opere in cui lo spazio interno non esiste o è celato, insignificante. E gli spazi esistenti, e fruibili, nei teatri, nei fori, ecc., sono solo spazi in qualche modo esterni, circondati ma non veramente limitati e scanditi dall'architettura. Gli edifici sono immersi nella luce, che però non penetra in essi. E ora la luce mediterranea, che Piranesi ama così profondamente, illumina spietatamente solo le rovine del passato (Fig. 2).

Per Piranesi quindi il passato è rappresentato da un presente di rovine; passato e presente dunque sono sullo stesso piano, il livello del suolo; che è anche il livello a cui gli scavi tendono a riportare tutto ciò che viene dissepolto. Dunque presente e passato a Roma convivono in questa stretta zona superficiale in cui l'architetto veneziano vede ogni giorno insieme i resti della Roma che fu e l'umanità che ora miseramente la popola; presente e passato sono

percepiti contemporaneamente; e questa visione, in uno spirito non superficiale, non può che generare angoscia. E desiderio di fuga. O almeno di una fuga temporanea.



Figura 2. Piranesi. Veduta degli avanzi delle camere sepolcrali..., da "Le antichità romane", 1756

Ma Piranesi non può veramente fuggire nel passato. Lo può deformare, alterare, abbellire; ma il passato è comunque stato, e c'è sempre una porzione di realtà concreta, che per l'architettura è rappresentato dalle rovine che cospargono la superficie, che ricorda irrimediabilmente il presente.

Dunque Piranesi può fuggire solo verso il futuro, che è ciò che non esiste ancora, è nulla. Il futuro, anche immaginato, non esiste; non è che l'immaginazione presente di ciò che potrà essere, al massimo un germe che potrà forse svilupparsi, imbozzolato nel nulla, prigioniero del nulla.

Ma per un architetto il nulla non esiste, o il nulla è (o deve diventare) il tutto, perché è lo spazio vuoto, informe, a cui i muri dovranno dar forma. Se si vuole fuggire dalla superficie del passato/presente allora non restano che il cielo e il sottosuolo. Ma il cielo non può essere che spazio esterno alla forma: l'alternativa quindi, in realtà, è solo apparente.

A Piranesi non resta che il sottosuolo, il mondo delle radici, dove tutto sta ancora crescendo e dove in modo oscuro e/o ambiguo si sta preparando il futuro. Nel sottosuolo si potranno impiegare gli elementi strutturali dell'architettura classica (archi, pilastri, colonne, muri, scale, balconate), ma in modo opposto; non per costruire edifici scultorei da guardare dall'esterno, ma per creare spazi. Nelle *Carceri* infatti tutto nasce ed è visto dall'interno; i muri devono ritirarsi verso la periferia del disegno, per diventare

un guscio che ha essenzialmente lo scopo di scandire lo spazio attraverso setti che sono le sue propaggini, e pilastri, arcate, scale, ponti.

La prima edizione delle *Carceri* non contiene alcuna indicazione sulla data, ma si presume che possa risalire agli anni fra il 1745 e il 1750. Più o meno contemporanea alla *Prima parte di Architetture e Prospettive* e alle *Opere varie di architettura*, in cui crea edifici d'invenzione (un altro viaggio immaginario dunque), essa è costituita da 14 tavole nelle quali si registra "il primo impatto dell'antico e del romano sul veneziano Piranesi" (Yourcenar [1962] 1991, 97).



Figura 3. Piranesi. Frontespizio, da "Invenzioni capric. di Carceri", 1745 circa

Non è facile farsi un'idea delle motivazioni che possono aver spinto il giovane Piranesi a realizzare una serie di incisioni così particolari. Molti studiosi hanno avanzato l'ipotesi che le *Carceri* fossero il frutto allucinatorio di uno stato febbrile dovuto ad una presunta malaria di cui Piranesi avrebbe sofferto nel 1742. Proprio questa immagine romantica, insieme al clima generale che emerge in modo particolare dall'edizione più tarda delle *Carceri*, diedero il la alla nascita dei romanzi gotici di Walpole e a quelli di Sade. Anche De Quincey, in un brano tratto da *Confessioni*



Figura 4. Piranesi. Frontespizio, da "Carceri d'invenzione", 1761

di un mangiatore d'oppio, del 1821, indugia sulle *Carceri* vedendo in esse qualcosa di simile agli effetti provocati dall'oppio¹. Più recentemente altri autori hanno sostenuto che le *Carceri* siano direttamente ispirate al Carcere Mamertino, che Piranesi avrebbe studiato e visitato a Roma, e che le scritte aggiunte su alcune tavole dell'edizione del 1761, abbinata all'apparato iconografico rinnovato, rimandino ad un'ideologia della legge ben precisa (Calvesi 1978). Secondo tale ipotesi l'intera opera sarebbe stata un manifesto atto a simboleggiare come "la grandezza romana si fondava sulle virtù di pace, e sulla legge" (Calvesi 1967, XVI). Quali che siano i motivi che hanno spinto Piranesi a compiere questo viaggio immaginario, non ultimo quello rappresentato dal fatto che il loro autore, essendo dotato di capacità fuori dal comune, potrebbe avere semplicemente avuto un colpo di genio (Ejzenstejn [1947] 1977), non è possibile considerare le *Carceri* solo nella loro versione finale del 1761.

La prima versione venne infatti realizzata nello stesso torno di tempo in cui videro la luce anche la *Prima parte* (1743) e le *Opere varie* (1750). Con queste le *Carceri* hanno diversi punti in comune ma anche



Figura 5. Piranesi. Galleria grande di statue..., da "Prima parte", 1743

sensibili differenze. Nonostante la giovane età, già all'epoca della sua prima pubblicazione di acquaforti Piranesi dimostrava una padronanza assoluta nella tecnica dell'incisione e nell'uso della prospettiva come metodo di rappresentazione. Le sue acquaforti sono tecnicamente ineccepibili; le linee pulite e nette definiscono univocamente, grazie ad un sapiente uso di luce e ombra, ogni spigolo delle maestose architetture riprodotte. Gli edifici vengono disegnati in prospettiva centrale e/o in prospettiva accidentale in modo tale che gli elementi fondamentali di questo metodo di rappresentazione siano sempre facilmente individuabili. Si osservi ad esempio la *Galleria grande di statue...* della *Prima parte* (Fig. 5). E' riprodotto un edificio di invenzione caratterizzato dalla presenza di grandi pilastri che reggono enormi archi e volte; tutti gli elementi architettonici individuano una serie di piani orizzontali e verticali ortogonali fra loro. L'intera struttura, nella sua enormità, è molto semplice. Tutte le linee orizzontali convergono verso due fughe

prospettive in modo estremamente preciso, tanto che risulta semplice individuare l'orizzonte della composizione, posto in corrispondenza di una delle cornici dei basamenti dei pilastri, consentendo così all'artista di mostrare anche il pavimento posto al di sopra della scalinata. Per enfatizzare la maestosità dell'architettura Piranesi colloca nella scena numerose figure isolate o in gruppo, come quasi sempre fa, e riempie completamente tutto lo spazio a disposizione: oltre i pilastri e gli archi in primo piano si aprono infatti nuovi spazi ancora occupati da pilastri e archi e così via. Una luce calda e avvolgente penetra nell'edificio attraverso alte finestre che non è dato vedere e genera ombre che tagliano in diagonale archi e pilastri accentuando fortemente la percezione dei volumi. Procedimenti analoghi sono comuni a molte altre opere dell'incisore veneziano, compresa la *Carcere oscura...*(Fig. 6), anch'essa raccolta nella *Prima parte*, che costituisce il primo approccio al tema che di lì a poco verrà più ampiamente sviluppato.



Figura 6. Piranesi. Carcere oscura..., "Prima parte", 1743

Le *Carceri* presentano dunque molte di queste stesse caratteristiche, ma nel complesso l'effetto che Piranesi suscita è molto più drammatico e, almeno nella versione del 1761, più cupo e angosciante (Fig. 7). Probabilmente sono proprio le *Carceri*, concepite nel momento in cui frequentava la bottega di Tiepolo, che fanno dire a Focillon che Piranesi fu "in bianco e nero uno dei pittori più espressivi e veramente pittori che mai furono" (Focillon [1918] 1967, 51), nonostante fosse in realtà un incisore. Rispetto alle acqueforti realizzate nello stesso periodo, qui le incisioni definiscono gli spigoli delle architetture in modo molto meno nitido; il segno è più veloce, violento, impulsivo. Le tavole così perdono in precisione ma guadagnano in espressività e drammaticità. Le prospettive centrali vengono abbandonate per lasciare spazio solo a prospettive accidentali e "scene d'angolo", sulla scorta delle idee tratte dalla lettura del trattato di Ferdinando Bibiena pubblicato nel 1711. Nonostante la dimostrata maestria nell'uso di queste tecniche di rappresentazione, in ognuna delle tavole costituenti la raccolta è impossibile individuare con precisione le fughe prospettiche. Le linee fra loro parallele infatti non convergono precisamente in un punto ma individuano un'area più o meno ampia. In questo modo anche l'orizzonte non è univocamente determinato, generando nell'osservatore una sorta di spaesamento, enfatizzato dal fatto che questo stesso orizzonte, solo vagamente determinato, viene comunque posto molto in basso in modo tale da aumentare l'effetto di vertigine.

Le architetture immaginate sono infatti immense e estremamente articolate (Fig. 8). Sono quelle che fanno pensare a Piranesi come "il solo degli italiani ad affacciarsi sull'abisso del caos" (Praz 1975, 15). Ovunque sono presenti pilastri, colonne, archi, ponti (gli elementi dell'architettura classica) a cui Piranesi fornisce peso, volume e sostanza attraverso la chiara indicazione dei materiali da cui sono costituiti (pietra, ferro, legno). Questi elementi si combinano in continuazione creando spazi fantastici e illimitati grazie ad un sapiente uso del disegno, inteso qui nel senso più lato dal momento che si tratta sempre di incisioni. Da nessuna parte, nelle *Carceri*, è possibile trovare una prospettiva ininterrotta. Ogni volta che lo sguardo individua un movimento iniziale di approfondimento della prospettiva, questo viene interrotto da un pilastro, una colonna, un arco. E' quindi necessario fare un salto oltre l'ostacolo per



Figura 7. Piranesi. Tav VII, da "Carceri d'invenzione", 1761

catturare nuovamente l'approfondimento prospettico appena abbandonato; ma questo si ripresenta lievemente modificato, disegnato in una scala di poco inferiore rispetto a quello che sarebbe lecito aspettarsi. Così facendo Piranesi riesce ad ottenere uno straordinario effetto di dilatazione dello spazio architettonico: la rappresentazione lievemente ridotta oltre un'apertura, l'arcata di un ponte o un gruppo di colonne fa sì che gli oggetti rappresentati diano l'illusione di essere posti estremamente lontano. Proprio questa contiguità di spazi differenti, che Eizenstejn immagina in collisione fra loro (Eizenstejn [1947] 1977), quasi due secoli dopo spingerà il regista russo a formulare una personale teoria sul montaggio cinematografico volta a suscitare forti emozioni nello spettatore attraverso una sorta di violenza visiva generata attraverso la giustapposizione di immagini incomplete o disordinate.

Molto si è detto anche sulle figure che popolano questi ambienti carcerari. Ogni tavola accoglie un numero più o meno elevato di piccoli personaggi quasi indefiniti impegnati nelle più diverse attività. Se è vero che le modalità di rappresentazione utilizzate



Figura 8. Piranesi. Tav. VI, da "Carceri d'invenzione", 1761

per la loro definizione da parte di Piranesi possono in parte far pensare alla volontà dell'artista di far riflettere sulla miseria umana, è altrettanto vero che il loro essere semplicemente abbozzate rispecchia pienamente le modalità espressive utilizzate per la stesura delle *Carceri*. Queste figure in effetti svolgono esattamente lo stesso compito che Piranesi ha dato loro in moltissime altre incisioni. A tale proposito basta osservare come la tavola *Parte di ampio magnifico porto...* (Fig. 9) contenuta nelle *Opere varie* sia popolata da personaggi che stanno affacciati al balcone o salendo e scendendo scale proprio come in diverse tavole delle *Carceri*. Come ben sottolinea Marguerite Yourcenar tutti quei piccoli personaggi "gli sono semplicemente serviti, come a tanti incisori del suo tempo, per sottolineare l'altezza delle volte e la lunghezza delle prospettive" (Yourcenar [1962] 1991, 95).

Tornando al tema del viaggio immaginario compiuto da Piranesi è opportuno chiarire che le considerazioni che seguiranno sono riferite alla sola prima edizione delle *Carceri*. Non sembra infatti corretto estendere il ragionamento anche all'edizione del 1761. In questa Piranesi aggiunge due tavole, portando



Figura 9. Piranesi. Parte di ampio magnifico porto..., da "Opere varie", 1750

il totale a sedici, e ne modifica profondamente almeno altre due. In tutte inoltre egli moltiplica i tratteggi, aumentando quindi le aree più scure, e aggiunge un'ampia serie di macchinari che fanno effettivamente pensare a strumenti di tortura. Così facendo il clima generale delle tavole diventa più cupo e lugubre, avallando in un certo qual modo l'appropriazione dell'opera da parte di numerosi artisti romantici e gotici del secolo successivo. Nonostante tali significativi cambiamenti permettano di aprire un ampio ventaglio di nuove ipotesi, è altrettanto vero che essi toglierebbero significato alla prima e più immediata esperienza.

Se questo viaggio immaginario dunque, come si diceva più sopra, è stato compiuto per sfuggire all'angoscia del tempo distruttore, perché queste carceri angosciose? Ma forse dovremmo chiederci se davvero queste incisioni trasmettono angoscia o se essa non è altro che una specie di sottoprodotto di quel titolo di *Carceri*.

Guardiamole un po' bene (Fig. 10). Gli spazi sono ampi, non soffocanti, non oppressivi. Ci sono molte strutture lignee, apparentemente provvisorie, che suggeriscono operosità; se si esclude la tavola X, in cui un gruppo di condannati è legato e posto in primo piano sopra una grande mensola, richiamando però alla mente più i prigionieri di Michelangelo che non reali sofferenze, non viene mai fatto alcun accenno a torture, prigionieri o aguzzini. Le figure umane come già detto sono piccole, spesso sembrano abbozzate, quasi larve, feti, e la maggior parte di esse, sulle balconate e sulle scale, è occupata a guardare in basso, o a camminare tranquillamente (in genere

scendendo) lungo le scale. Relativamente poche sembrano impegnate, senza affannarsi, in qualche lavoro. Non c'è l'affollamento di un alveare o di un formicaio. Sembra prevalere un senso di calma (e fiduciosa?) attesa. Nonostante tutto gli ambienti non sono tenebrosi ma immersi in una luce bionda, come ama definirla Focillon, e le ombre non sono mai così scure da cancellare i dettagli delle superfici murarie. Forse solo l'ambiente sotterraneo e l'assenza di un reale orizzonte e di un cielo hanno suggerito ai romantici un'atmosfera di orrore.

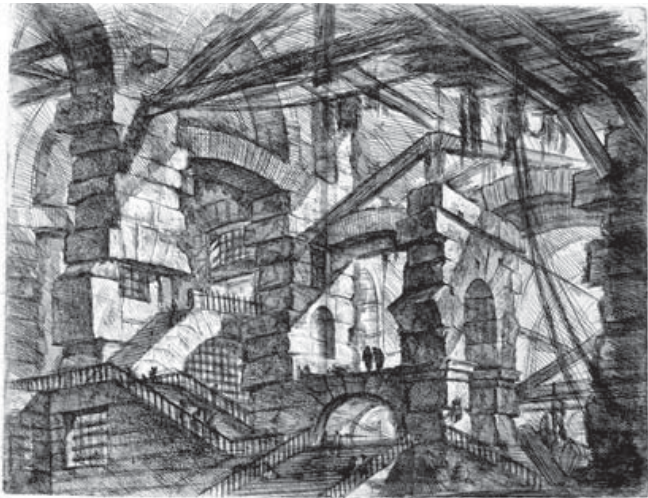


Figura 10. Piranesi. Tav. XIV, da "Invenzioni capric. di Carceri", 1745 circa

Con il solo supporto dell'incisione e della prospettiva, accompagnato dalla forza della rappresentazione, Piranesi riesce quindi a trascinare gli spaesati osservatori di queste carceri in un viaggio all'interno di un mondo immaginario. Ma un mondo fatto dall'uomo; solidamente costituito da pietra, legno e ferro eppure infinito, immobile e senza tempo.

Referencias

- CALVESI, Maurizio. 1967. "Saggio Introduttivo". In FOCILLON, Henry. *Piranesi*. Alfa. Bologna.
- CALVESI, Maurizio. 1978. "Ideologia e riferimenti delle Carceri". In BETTAGNO, Alessandro (a cura di). *Piranesi tra Venezia e l'Europa*. Leo S. Olschki. Firenze.
- EJZENSTEJN, Sergej Michajlovic. [1947] 1977. "Piranesi, Or The Fluidity of Forms". *Oppositions*, 11.
- FOCILLON, Henry. [1918] 1967. *Piranesi*. Alfa. Bologna.
- MORETTI, Lino. 1978. "Nuovi documenti piranesiani". In BETTAGNO, Alessandro (a cura di). *Piranesi tra Venezia e l'Europa*. Leo S. Olschki. Firenze.

PRAZ, Mario. 1975. *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*. Rizzoli. Milano.

WILTON-ELY John [1994] 1997. *Piranesi*. Electa. Milano.

YOURCENAR, Marguerite. [1962] 1991. "La mente nera di Piranesi". In YOURCENAR, Marguerite. *Opere. Saggi e memorie*. Bompiani. Milano

Nota

- 1 Il celebre brano di De Quincey viene riportato in molti articoli e saggi aventi come oggetto le *Carceri* piranesiane. Si veda ad esempio Wilton-Ely [1994] 1991, 101.

Andrea Zerbi. Architetto presso il Politecnico di Milano nel 1993, Dottore di Ricerca in *Disegno e Rilievo del Patrimonio Edilizio* nel 2000 presso l'Università degli Studi di Ancona, dal 2006 è Ricercatore Universitario di Disegno presso l'Università degli Studi di Parma.

Ha pubblicato monografie, articoli su riviste e contributi in atti di convegni.

L'attività di ricerca scientifica si sviluppa prevalentemente nei settori del Disegno e del Rilievo dell'architettura monumentale storica, con particolare riguardo all'utilizzo delle più recenti tecniche di rilevamento e alle problematiche inerenti alla restituzione grafica dei dati raccolti.

andrea.zerbi@unipr.it