

# Veritas e Imagines. Piranesi e la natura ambigua del triglifo nella logica funzionale della trabeazione dorica

**Paolo Bertoncini Sabatini**

Dipartimento di Ingegneria dell'Energia, dei Sistemi, del Territorio e delle Costruzioni (DESTEC),  
Università di Pisa

## Abstract

*In the eighteenth century, experiences and pressures converged on the Doric that were the result of rediscoveries and of more or less analytical studies, but together with stylistic questions linked to the evolution of proportions over time there was a practical requirement for empirical understanding of the forms followed by Piranesi. In his 'Della Magnificenza', the architect aimed to investigate the functionality of some of the order's basic articulations, not by chance focusing on the texture of the horizontal elements and the effective tectonic coherence of the crucial triglyph, which was regarded as the their formalised memory. The ambiguous nature of the triglyph is confirmed by the sensational truth of its origin. In the epiphany of this revelation, mimetic realism finds, unexpectedly, its most lucid and surprising representation and an extremely logical correspondence between 'veritas' and 'imagines'.*

## Parole chiave

Piranesi, mimesis, primal hut, triglyph, doric.

Nel pensiero estetico della classicità anche l'architettura, così come la pittura e la scultura, ha inseguito un modello ideale nel quale rintracciare l'immagine terrena di una bellezza ispirata dalla perfezione del creato. *L'ars aedificatoria* è entrata nel novero delle arti mimetiche cercando, nell'imitazione della e dalla Natura, uno sviluppo intellettualmente certo che potesse elevare la pratica costruttiva da semplice attività meccanica e artigianale ad atto artistico orientato alla ricerca del bello<sup>1</sup>.

In assenza di edifici prodotti direttamente dalla Natura, equivalenti dell'armoniosa macchina del corpo umano, l'estetica classica ha concepito il mito della capanna primigenia assemblata dall'uomo con elementi naturali quali il legno, l'argilla e la paglia; una costruzione artificiale nata per rispondere al bisogno primario di assicurare protezione e sicurezza agli individui, progressivamente affinata e perfezionata fino a divenire un *exemplum* imprescindibile in chiave estetica, ovvero il prototipo di ogni realizzazione architettonica<sup>2</sup>. Un ideale con il quale teorici, artisti, storici e archeologi di ogni tempo, ancora in epoche recenti, si sono ciclicamente confrontati esprimendo

approcci ed esiti differenti, anche rispetto all'intrigante tentativo di giungere a una rappresentazione visiva convincente di questo affascinante archetipo (Guzzo, 2015, pp. 271-359)<sup>3</sup>. Ma quello inseguito non è che un esemplare mai esistito, tenuto in vita attraverso i secoli con idee, parole e immagini stratificatesi nella memoria collettiva, a prescindere dalle posizioni stilistiche o ideologiche sottese. In questo la capanna primitiva stimola e rassicura, associa l'uomo selvaggio, brutto o buono che si voglia, a quello civilizzato, accomuna philosophes e pragmatisti, bisogni e funzioni, positivo e arbitrario, ma soprattutto consente all'architettura d'isolare il proprio codice genetico (Rykwert, 2005)<sup>4</sup>.

Dai protagonisti della classicità prima e dei tanti classicismi dopo, fino ai grandi maestri del Movimento Moderno (Le Corbusier, Wright e Loos, per citarne solo alcuni), molti sono coloro che nelle interpretazioni di volta in volta formulate riguardo l'origine e la natura dell'oggetto architettonico hanno fatto riferimento alla mitologia di questa casa originaria irrimediabilmente perduta, ma continuamente presente come archetipo, "giusta perché prima" (Rykwert, 2005, p. 16; Sestito, 2011)<sup>5</sup>. Nell'assenza di documenti letterari a lui precedenti, riconosciamo a Vitruvio il primato nell'avviamento della riflessione sul tema: è il teorico latino a riconoscere nel modello della capanna la verità della funzionalità strutturale e, ancora, a individuare nel tempio, espressione massima della dignità edificatoria, la copia e l'imitazione di quel prototipo (Morolli, 1988, pp. 27-31)<sup>6</sup>. Ma la rustica fabbrica vitruviana non corrisponde al modesto ricovero del pastore o del buon selvaggio uscito dalle selve, in cui rozzi tronchi d'albero scortecciati e infissi nel terreno a mo' di piedritti, nel caso migliore inseriti in apposti incassi praticati su dadi lapidei, sostengono una semplice tettoia displuviata ricoperta con paglia impastata e pressata; nonostante l'umiltà dei materiali impiegati, il modello concettuale fissato nel *De Architectura*, e permeante tutta la riflessione teorica sull'arte di costruire fino al XIX secolo, è sì una costruzione plausibile e necessaria, al tempo stesso alquanto sofisticata<sup>7</sup>.

Il disegno estetico sul quale è incardinato il trattato vitruviano individua i gradi del meccanismo idealizzante un'imitazione ancorata al principio della *mimesis*<sup>8</sup>. In tal senso le tipologie templari, particolarmente quelle doriche più antiche, assurgono a istantanee pietrificate delle ancestrali eppure ingegnose costruzioni lignee antecedenti. Una mutazione mimetica, quella dal legno alla pietra, resa ancora più plausibile dal fatto che le rusticane fabbriche religiose delle origini immaginate dal teorico sono strutture complesse, caratterizzate da un attento assemblaggio carpentieresco in grado di garantirne l'efficienza statica e un'armonia morfologico-proporzionale già avanzate. La macchina templare lapidea o marmorea che fosse, nelle sue minime componenti avrebbe analogicamente tradotto i sistemi costruttivi e i meccanismi morfologici posti in essere dal civilizzato homo sapiens in quelle prime ingegnose costruzioni innalzate con tronchi, frasche e altri materiali, trasfondendone integralmente trame strutturali e soluzioni compositive nell'organismo litico formatosi, appunto, grazie agli ammaestramenti ricevuti in quell'infanzia lignea (Morolli, 2013, pp. 149-163). Nella narrazione vitruviana il tempio ligneo già perfezionato dal lavoro di abili carpentieri presenta una cella rettangolare interamente compresa entro una peristasi scandita da fusti congiuntamente cilindrici e rastremati, conclusi alle estremità da una base e un capitello, rispettivamente inseriti per proteggere il piede del piedritto dall'umidità del suolo e dilatarne un poco la superficie sommitale in modo da garantire un appoggio adeguato agli architravi. Su quest'ultimi membri, i primi disposti

orizzontalmente, è collocata l'orditura passante formata da travi trasverse che, a loro volta, costituiscono il piano, anch'esso orizzontale, individuato perimetralmente dalla fascia del fregio: nel dorico questa zona è scandita dall'alternanza di pieni, consistenti nelle testate delle suddette travi sigillate dai triglifi, e vuoti, ovvero gli spazi intertrabeali, a loro volta tamponati con tavolette dette metope. Le falde inclinate della copertura a capanna, la cui sporgenza sui lati determina l'aggetto del cornicione, sono rette dal susseguirsi di elementi inclinati (punftoni) appoggiati sulla trave di colmo e scaricanti la loro spinta, sia sui muri perimetrali della cella che sulle travature orizzontali, mediante un sistema di appoggi intermedi, prefigurando lo schema delle capriate lignee del V secolo inoltrato. L'ultimo strato si compone di travicelli con un tavolato superiore su cui, infine, è steso il manto di copertura. Ogni parte della struttura così delineata è considerata sotto una duplice lente focalizzante, nei meccanismi aggregativi attraverso i quali ciascun membro può essere scomposto fino alle sue particelle minime (progressivamente identificate con porzioni, elementi e modanature), la funzione tettonica delle varie componenti e la corrispondenza di queste tra la costruzione in legno e quella in pietra.

Il modello vitruviano nel tempo è stato riletto da schiere di teorici e trasposto dagli architetti in forme costruttive varie e di carattere eterogeneo, tutte intese a cogliere e insieme rivelare il concetto strutturale e funzionale dell'archetipo ligneo originale<sup>9</sup>. Dal Quattrocento al Cinquecento, prima in Italia e poi Oltralpe, la maggior parte dei trattati sembra volerne fare uno strumento di utilità pratica, non esclusivamente teorico, ma nel XVII secolo, particolarmente in Francia, l'idea della capanna primigenia come risposta al bisogno umano di ricavarci un riparo viene a scindersi da quella dell'architettura come arte<sup>10</sup>. All'indagine, guidata dalla ragione, delle problematiche origini si unisce la discussione sulla legittimità del principio mimetico legiferato da Vitruvio: vi crede ancora Jacques-François Blondel, mentre altri, come Claude Perrault, iniziano a confutare, in tutto o in parte, l'assunto per cui la costruzione in pietra deriverebbe da quella lignea<sup>11</sup>. Nel dibattito settecentesco sul rapporto tra natura e architettura la *petit cabane* di Marc-Antoine Laugier attesta ancora la centralità della questione, sebbene il prototipo originale sia ormai un'elaborazione mentale, un principio desunto dalla natura, una metafora dell'idea che bene esemplifica il nuovo valore epistemologico attribuito al modello archetipico<sup>12</sup>. Se in Vitruvio la capanna costituiva una diretta emanazione della natura, nella seconda metà del secolo, con la messa in discussione del suo stesso mito, diviene un prodotto della mente.

È al rigore illuministico di stampo francese radicato sulle teorie dei Blondel (François e Jean-François), anticipate da Jean-Louis de Cordemoy, che guardano gli italiani Carlo Lodoli e Francesco Algarotti quando reclamano che in architettura venga rappresentato solo ciò che è funzione, estremizzando una logica per certi versi già presente in Vitruvio. L'esortazione ad adottare un criterio di razionalità nella scelta degli elementi compositivi consoni all'uso apre la strada alle più esplicite affermazioni del principio d'interdipendenza tra funzione e rappresentazione, con il risultato di vedere l'arte greca esaltata per la sua vera e profonda sincerità strutturale. Rispetto alle posizioni assunte dai lodoliani in seno al dibattito sulla capanna primigenia condotto in ambito italiano nella prima metà del Settecento, rigorosamente confinate sul piano teorico, il pragmatismo di Giovanni Battista Piranesi, la cui *verve* polemica è particolarmente evidente anche nella grande opera dedicata alla "magnificenza" dell'architettura romana del 1761, esprime una conoscenza archeologica dell'antico su base empirica

(Piranesi, 1761). Pur stigmatizzando gli eccessi prorazionalistici, stando ai quali si costruirebbero “edifici senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza volte, senza tetti”, non per questo l’architetto e incisore focalizza l’attenzione sull’ornamentazione e lo studio del dettaglio formale anziché puramente strutturale (Piranesi, 1765, p. 11)<sup>13</sup>.

A ben vedere l’artista, con la penna e il bulino, e sulla scia i suoi colti commentatori (da Monsignor Giovanni Gaetano Bottari al gesuita Contucci), più che a ricondurre l’architettura a un’arte dell’ornato e dell’invenzione oltre il mero principio costruttivo, appare impegnato a definire una nuova scienza dell’antichità e un’idea unitaria e rivoluzionaria della sua professione, di veduta e di progetto, molto lontana dall’astratto teorizzare di molti pensatori<sup>14</sup>. Tutta la sua produzione grafica e teorica, a partire da la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* e le successive *Antichità Romane*, realizza una categoria di pubblicazioni tra loro concatenate assimilabile a un vero e proprio atto progettuale (Ficacci, 2017, pp. IX-XVII). All’interno di questo incessante flusso creativo, prima di maturare il dialogo fra il maestro Didascalò (la sua stessa voce) e il novizio Propio (il rigorista lodoliano) intitolato *Parere sull’architettura* (Raffone, 1993), è sul terreno della logica nativa del meccanismo aggregativo della carpenteria lignea che l’architetto sceglie di addentrarsi: in *Della Magnificenza* inserisce un’innovativa serie di tavole dedicate alle antiche strutture in legno formanti il sapiente assemblaggio alla base delle coperture a capanna dei templi sia etruschi che dorici<sup>15</sup>. Visioni che scandagliano non solo gli aspetti tecnico-costruttivi della macchina templare di cui sono interpreti i Greci, in quel momento e dalla grande maggioranza del pubblico ritenuta assoluta maestra di ogni corrispondenza fra ornamento e funzione, quanto il principio della mimesi in architettura.

Per certo Vitruvio, addentrandosi nel legame tra funzione e rappresentazione, ovvero l’*imitatio* del carpentiere, elude le implicazioni più infide di quel rapporto e nelle copie lapidee e marmoree degli originari prototipi lignei, pur raccomandando d’inserire solo quanto corrispondente alla verità della funzione tettonica, non insiste ulteriormente sulla legittimità strutturale di ogni singola componente. Tale insidioso percorso, infatti, avrebbe potuto inficiare perfino la sincronica presenza dei triglifi in tutte le fronti templari di un periptero dorico poiché, innegabilmente, le testate di travi trasverse non potevano che sporgere soltanto dagli architravi della coppia di lati ortogonali a queste. Su tali aspetti e altre supposte incongruenze della mera logica funzionale si concentra appunto Piranesi, in aperta polemica con la corrente estetica dell’agguerrito *greek-revival* intenta a strappare all’architettura romana, sino ad allora incontrastata *magistra* dell’arte edificatoria europea, lo scettro dell’eccellenza architettonica<sup>16</sup>. Le otto tavole dedicate alle fabbriche doriche contenute nella *Magnificenza* si prefiggono d’indagare la funzionalità di alcune articolazioni fondamentali dell’ordine, non a caso focalizzando l’attenzione sulla testatura delle travature orizzontali e l’effettiva coerenza tettonica del cruciale triglifo, che delle testate di quelle era memoria formalizzata<sup>17</sup>. Del resto in quegli anni si discute molto intorno alla versione greca del dorico e il suo ‘problematico’ recepimento all’interno del codice degli ordini architettonici, complice la trattazione fattane da Julien-David Le Roy ne *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) e le considerazioni espresse da Winckelmann nel saggio *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sizilien* (1759) (Testa, 2008)<sup>18</sup>.

Sul dorico convergono esperienze e pressioni frutto di riscoperte, studi e conoscenze più o meno analitiche acquisite grazie alle campagne d’esplorazione intensificatesi

alla metà del XIII secolo, ma accanto ai problemi di carattere stilistico legati all'evoluzione delle proporzioni nel tempo, vi è un'esigenza pratica di conoscenza empirica delle forme che Piranesi persegue puntualmente. Con un espediente grafico di grande efficacia comunicativa, cartoni di varie dimensioni sovrapposti gli uni agli altri, parzialmente arrotolati in modo da far emergere porzioni consistenti di quelli sottostanti, riproducono immagini tra loro consequenziali integrate a un fitto testo di accompagnamento nel quale è spesso citato il verbo vitruviano (Dixon, 2002; Höper, 2002)<sup>19</sup>. Dopo una prima tavola con la veduta e l'alzato del Tempio della Concordia ad Agrigento (tav. XXII), modello esemplare della stagione greca, in quella successiva è subito affrontato il nucleo critico della questione. Nel terzo diagramma di struttura del tempio dorico (tav. XXIV, fig. III), la maglia ortogonale di travi trasversali e longitudinali incrociate sullo stesso piano, grazie a un complesso sistema d'incastri a pettine, realizza un'orditura strutturalmente efficace nella quale le testate dei correnti si attestano, a intervalli regolari, simmetricamente lungo tutto il perimetro dell'edificio, senza tuttavia allinearsi alle estremità angolari dei sottostanti architravi, rendendo così impossibile immaginare un triglifo collocato in quella posizione<sup>20</sup>. Una modifica sostanziale sotto il profilo strutturale ed estetico, dunque foriera di gravide conseguenze, poiché in aperta antitesi con il prototipo greco dove il triglifo chiude sempre la sequenza di pieni e vuoti che contraddistingue il fregio<sup>21</sup>.

È chiaramente improbabile, come rimarcato causticamente nel testo e nelle immagini, che travi orizzontali possano incrociarsi o congiungersi fino a coincidere, con gli snodi o le testate, con gli spigoli della trabeazione, a meno che tali correnti non corrano parallelamente ai sottostanti architravi, oppure, ancora più macchinosamente, siano inseriti pure sulle diagonali planimetriche della costruzione<sup>22</sup>. Nei diagrammi della tavola XXIII, con uno spiccato gusto per il paradosso, Piranesi evidenzia che laddove questi accorgimenti fossero messi in opera congiuntamente all'indispensabile trama strutturale di travi incrociate ortogonalmente (figg. II e IV), questa resterebbe completamente celata dai correnti perimetrali, con il risultato inaccettabile di vedere estromessi sia i triglifi che le metope da tutti i fronti templari. Gli effetti di questa artificiosa soluzione appaiono ancor più stridenti (fig. I), nel momento in cui si ipotizzi di lasciare affiorare i triglifi solo sui cantonali di un fregio altrimenti completamente liscio (fig. I)<sup>23</sup>.

In aggiunta anche il secondo diagramma della tavola XXIV svela senza pudori e fraintendimenti ciò che accadrebbe se le travi orizzontali poggianti sugli architravi dello ptèroma fossero disposte unicamente nel senso trasversale o, in alternativa, in quello longitudinale, rispetto all'andamento planimetrico della struttura templare: le testate di tali elementi portanti risulterebbero visibili solo sulla coppia di prospetti ortogonali alle stesse, mentre sui rimanenti due lati paralleli, in luogo del canonico e imprescindibile fregio scandito dal ritmo battente di triglifi e metope, comparirebbe un'incongrua e inaccettabile ulteriore fascia continua, indistinguibile da quella del sottostante architrave (fig. II)<sup>24</sup>. Un risultato sconcertante, per nulla rispondente alle caratteristiche intrinseche dell'ordine più antico e rigoroso, tant'è che nella figura III della stessa tavola la doppia orditura, longitudinale e trasversale, di correnti perpendicolari intersecantisi sullo stesso piano, viene mostrata come l'unica possibile, seppure antitetica al costruito greco<sup>25</sup>. L'intenzione principale sembra quella di dimostrare "che i triglifi posti su l'angolo s'oppongono al vero" (Piranesi, 1761, LXXV); tant'è che per garantirne la presenza nei cantonali dei fronti templari i Greci avevano messo a punto una serie di correzio-

ni e accorgimenti che per Piranesi “saran sempre difetti, e per dir come dice Orazio, per quella via, che si sfuggirà un vizio, si darà in un altro” (Piranesi, 1761, LXXVI).

Nella concezione visiva, come nella progressione testuale, ma ancor più potentemente che in quella, gli argomenti si concatenano secondo una logica progettuale in un’originale unità di funzione e rappresentazione che in Piranesi deriva dalla comprensione dell’essenziale superamento, soprattutto per un architetto, della pernicioso dicotomia tra teoria e prassi. Agli occhi del lettore si offre un’incalzante sequenza di forme sintetiche di visione, idee parlanti, soluzioni plausibili o impossibili, solo apparentemente contraddittorie, finzioni illusorie e fatti concreti, messi a fuoco sulla base dell’esperienza diretta, dello studio delle edizioni di Vitruvio e della profonda conoscenza delle vestigia archeologiche, unite a un’acuta immaginazione che gli permette di dar forma visiva, progettuale e perciò architettonica all’antico. Così l’opera acquista un carattere completamente nuovo e sconosciuto nel panorama della letteratura artistica, non solo italiana, che non poteva avere la sua matrice se non nell’Urbe.

Se l’organizzazione morfologica del fregio dorico stabilita dai Greci, vincolata al posizionamento di uno stereometrico triglifo d’angolo alle due estremità del fregio, poteva considerarsi artisticamente legittima, al contrario, sotto il profilo strutturale, il dissassamento di tale elemento rispetto alla sottostante colonna e lo sproporzionato allungamento della metopa contigua, scardinavano la coerenza morfologico-dimensionale dell’intero membro, in aperta contraddizione con la mimesi dell’originaria struttura lignea per cui mai una trave passante atta a sostenere la copertura, della cui testata il triglifo era memoria formalizzata, si sarebbe potuta concepire fuori piombo rispetto ai supporti verticali delle sottoposte colonne<sup>26</sup>. Il rimedio posto in campo da Vitruvio rispetto a questo vero e proprio ‘conflitto angolare’ prevedeva di collocare all’estremità del fregio porzioni di metope risvoltanti a novanta gradi senza soluzione di continuità, così da riportare l’ultimo triglifo esattamente in asse con la colonna d’angolo e restituire proporzioni quadrate all’ultima metopa (Morolli, 1988, pp. 37-40, 45-49). Nelle tavole XXV e XXVI Piranesi illustrata questa ipotesi alternativa alla versione greca, concettualmente teorizzata nel *De Architectura* e abitualmente praticata in ambito italico<sup>27</sup>. Una soluzione formale più adeguata alle ragioni di opportunità estetica dell’ordine, in grado di garantire l’omogeneità semantica di tutti i fronti templari, al tempo stesso aderente al modello strutturale poiché, come confessato, “né perché si tratti d’ornato, al quale appartengono i triglifi, e le metope, deesi poi in tutto e pe tutto lasciar d’imitare il vero” (Piranesi, 1761, LXXVII)<sup>28</sup>.

Il ragionamento piranesiano mette lucidamente a fuoco, senza remore, la tormentata e complessa vicenda delle *symmetriae* delle fronti doriche, questione ammessa anche da Vitruvio quando ricorda le riserve avanzate dagli stessi architetti greci (fra cui Arcesio, Pyteo, Ermogene) verso un ordine talmente gravato di vincoli eccessivi da renderne così difficile, se non addirittura sconsigliata, l’adozione. L’estrema difficoltà nell’applicare la modularità della struttura a causa degli intricati obblighi proporzionali e dei severi vincoli morfologici derivati dal rigido meccanismo imposto all’intera fabbrica dal fregio a triglifi e metope, come si dimostra nella figura III della tavola XXVI, è condensata nell’affermazione icastica che vuole tali elementi “ornamenti [...] d’una specie da non potersi usare comodamente in tutte le opere” e quindi “si rende manifesto che i triglifi e le metope sono una giunta inventata posteriormente alla maniera Dorica, e che non sempre concorda cogli antecedenti membri, disposti tutti con corrispondenza ed armonia” (Piranesi, 1761, LXXIX). La tesi è quella che vede i triglifi

aggiunti dai Greci nella fase di maturazione del linguaggio costruttivo inventato dei Dori, quando l'osservanza di una scansione simmetrica dei vari elementi all'interno del fregio diviene imperativa e predominante rispetto alla corrispondenza di tale trabeazione con la partitura lignea delle origini<sup>29</sup>. Non per questo il processo mimetico è negato o messo in discussione, semmai ne viene sottolineato il supposto tradimento da parte di coloro che di quell'ordine avevano fatto il più ampio utilizzo, ma nel controbattere le affermazioni di Le Roy riguardo la superiorità dell'architettura greca a essere stigmatizzato è soprattutto un certo accademismo teorico ritenuto superato e inadeguato rispetto alle sfide poste dall'architettura<sup>30</sup>.

Piranesi mostra di conoscere perfettamente il meccanismo tettonico e morfologico alla base della macchina templare dorica. Le sue incisioni palesano un'esattezza perentoria e un'efficacia comunicativa mai raggiunte prima. Anche nella tavola XXVII, dove la copertura del tempio tuscanico (figg. I-V) è affiancata a quella del corrispettivo dorico (figg. VI-VII), le tecniche costruttive parlano con un'espressività rara, assolutamente convincente: qui la trabeazione etrusca (vitruvianamente ridotta a una cornice architravata) si confronta con quella del suo gemello ordine greco dove spiccano, appunto, gli elementi caratterizzanti il fregio, in particolare i correnti orizzontali, adeguatamente incassati negli alloggi predisposti sull'estradosso dell'architrave, le cui testate appaiono prima in oggetto rispetto al filo del membro sottostante, poi tagliate e opportunamente arretrate quel tanto che basta per applicarvi la tavoletta incisa con i canali (il triglifo), a sua volta assicurata al supporto inferiore mediante l'inserimento di cavicchi lignei (le gocce). Agli spazi intertrabeali non è riconosciuta alcuna funzione portante (infatti i puntoni si attestano solo sulle testate delle travi), sebbene risultino tamponati in muratura e schermati da altrettante tavolette incise e decorate (le metope). La comprensione della materia si rivela nella straordinaria capacità di ricondurre la complessità del meccanismo analizzato in una realtà progettuale applicabile e fabbricabile, capace di coniugare conoscenza e immaginazione<sup>31</sup>.

In questo crescendo comunicativo la realtà dei fatti, conosciuta, taciuta o inespressa, è mostrata in tutta la sua contraddittoria complessità. Con la stridente verità dei suoi argomenti l'indagine piranesiana svela l'antichità sotto una nuova luce. L'obiettivo non è tanto quello di giungere a una conclusione definitiva e perentoria sui mezzi idonei a garantire la perfetta assialità fra le travi e i sottostanti piedritti, quindi fra tutti i triglifi e le corrispondenti colonne, così come invocato da Vitruvio in nome della verità strutturale, o l'assoluta corrispondenza fra il tempio litico e quello ligneo primigenio, poiché nella prassi costruttiva quella maglia ortogonale di travi perfettamente incastrate appare comunque problematica, oltreché eccessivamente dispendiosa, compromettendo ancora una volta, di fatto, la piena e incondizionata mimesi delle forme. A tale consapevolezza Piranesi ne unisce un'altra ancora più deflagrante: la constatazione che nella peristasi di un tempio classico, greco o romano che fosse, l'intradosso del soffitto è sempre posto sopra il livello del fregio esterno e, infatti, i correnti orizzontali che incrociandosi delimitano gli scomparti dei lacunari inseriti fra le colonne e i muri perimetrali della cella si attestano alla quota del cornicione, senza ulteriori travi che ne attraversino l'ambulacro<sup>32</sup>. La conferma è fornita nella tavola XXXIII dove sono affiancate due sezioni in alzato dell'*Ephaisteion* ad Atene (figg. V e VI)<sup>33</sup>.

L'ambigua natura del triglifo è riflessa nella sferzante contestazione del valore riconosciuto al medesimo, *in primis* dal teorico latino che ne aveva associata la larghezza al modulo dell'intera macchina templare dorica:

Dunque non serve a tenere in pregio i triglifi, che Vitruvio gli abbia annoverati fra le cose atte a farci conoscere le simetrie. Il che ho detto non per dispregiare i triglifi, ma per dimostrare quant' imbarazzi talora apportano alla maniera Dorica. Del resto gli usi in quanto a me chi vuole usarli, anche contro le regole dell'architettura: imperocché come posso io oppormi a coloro, che voglion piuttosto attendere agli ornamenti, e al diletto degli occhj, come abbiám dimostrato altrove? Così piacque una volta ai Greci, forse più del dovere: e per non allontanarci dai triglifi, che cosa significarono elleno quelle tavolette, colle quali furon coperte le fronti de' correnti? Che cosa vuol ella dire quella triplice scultura, dalla quale han preso il nome, e l'origine i triglifi? A che altro in fine fu su quelle tavolette riportata, e dipinta in turchino la cera, se non per renderle aggradevoli a vedersi? (Piranesi, 1761, cap. LXXX).

La questione sembra destinata a rimanere ineluttabilmente aperta e invece nel cartiglio appeso alla parte inferiore destra della tavola XXXII compare uno spaccato di straordinaria incisività annunciante la più sorprendente ed eclatante delle verità (fig. VI). L'occorrenza è offerta dall'analisi di un tempio greco, ma non uno qualsiasi poiché sotto esame è posto il Partenone (nelle riproduzioni sintetizzanti i rilievi delineati dal francese Le Roy), cui si lega la definitiva rivelazione sulla vera natura del triglifo<sup>34</sup>. L'annuncio piranesiano squarcia il velo su questo delicato passaggio strutturale e compositivo, in eccezionale anticipo rispetto alle prime congetture espresse in seno alla letteratura architettonica dalla fine dell'Ottocento e agli studi archeologici della prima metà del Novecento (Zancani Montuoro, 1940) che hanno definitivamente chiarito come questo elemento di sostegno derivi da un ceppo parallelepipedo, una sorta di pilastro dalla funzione portante destinato a sostenere i puntoni delle falde inclinate di copertura<sup>35</sup>. Nella ricostruzione di un "tetto a testuggine", al di sopra dell'architrave Piranesi immagina questa fascia orizzontale scandita, a intervalli regolari, da montanti multipli alternati a spazi vuoti interposti, chiusi con mattoni e destinati a ricevere una decorazione<sup>36</sup>; un tipo di struttura che, due secoli dopo, gli archeologi non esitano a definire reticolare (Gullini, 1988).

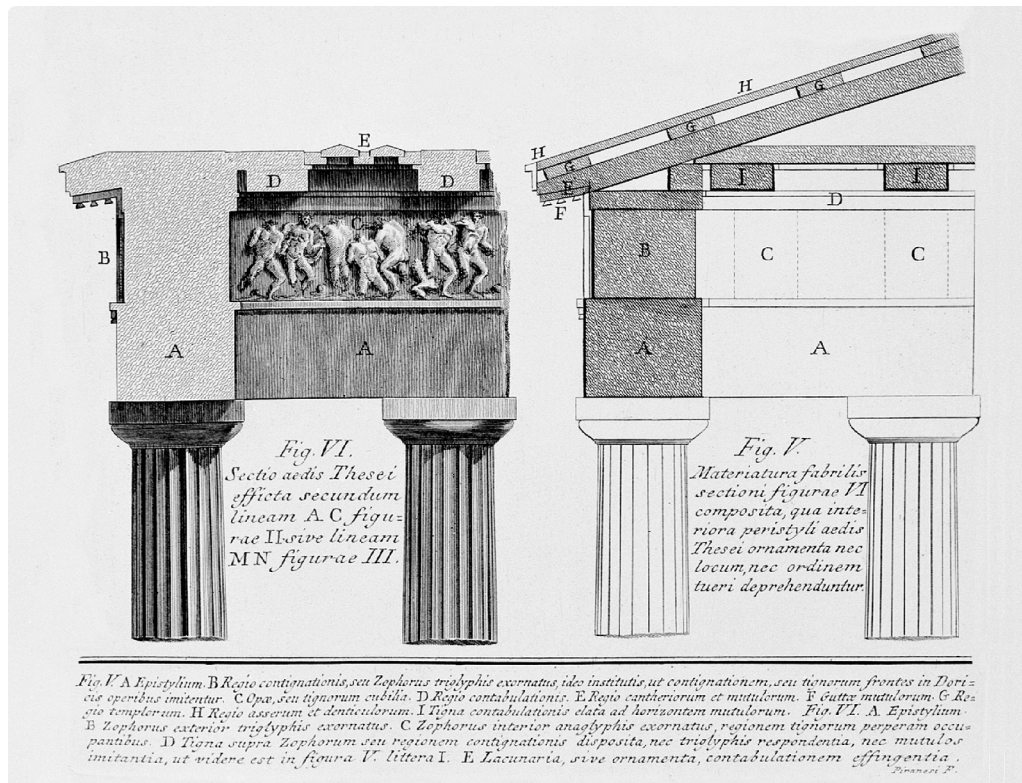
La proposta di una differente e plausibile origine dei triglifi, ipotizzati come tozzi sostegni distanziati, così da formare una sorta di cordolo-catena puntiforme, ne rende plausibile la collocazione in ogni punto della trabeazione, anche in corrispondenza delle estremità angolari del fregio. In virtù di tale sostanza la loro presenza su tutti i fronti della peristasi risulta quindi pienamente sostenibile.

La sequenza è così importante espressivamente da essere mantenuta nell'esecuzione lapidea, sia quando questa, in un primo momento, è solo il rivestimento di una orditura lignea internamente portante, sia quando assolve la piena funzionalità di raccordo e di sostegno tra l'architrave e l'appoggio del tetto (Gullini, 1988, p. 14).

Ma quelli mostrati per la prima volta da Piranesi non sono né i triglifi descritti da Vitruvio, né quelli presi ad esempio da Le Roy per esaltare, quali testate dei correnti, la discendenza delle loro forme, e di quelle dell'intera macchina templare, dalle primigenie capanne lignee<sup>37</sup>. Poter cogliere in fallo, proprio sul terreno della logica nativa del meccanismo aggregativo della carpenteria lignea, non tanto il teorico latino, quanto il collega francese e quanti si professavano fautori di ogni corrispondenza fra ornamento e funzione senza avere alcuna competenza tecnica e strutturale in materia architettonica, è uno dei tratti salienti della personalità piranesiana, come attestano anche le *Osservazioni* dirette a Mariette nel 1765 (Ficacci, 2015). A non essere sconfessata, invece, è la funzione dei triglifi nella progettazione e realizzazione delle strutture lignee di sostegno del tetto e quindi la loro presenza sui prospetti templari anche nella fase della



pietrificazione; anzi, il sistema proposto, lungi dal denunciare supposte incongruenze mimetiche o il tradimento dei criteri funzionalistici, diviene il manifesto più convincente di una sincerità strutturale fino ad allora mai espressa con tanta lucidità. L'architettura non si fa con la penna, ma con l'esperienza e la conoscenza. Questa convinzione permea il manifesto *Della Magnificenza*, concepito per esaltare la civiltà romana, teorizzata sotto l'aspetto estetico, politico e religioso; per rimarcare l'eccezionalità inventiva e tecnologica dei suoi artisti, attraverso la restituzione di nobili architetture affiancate ad altre prettamente funzionalistiche, quali acquedotti, strade e cloache; per sancire il primato di un'estetica di marca italiana in un contesto internazionale segnato dal rinvigorirsi delle tesi filoelleniche (Panza, 2012, pp. 24-27). Ma l'architettura è anche un atto critico, al tempo stesso momento di sintesi, e sul terreno degli ordini architettonici si offre ad aperture di senso che solo il tempo permette di cogliere in tutte le sfumature. Oltre l'apparenza delle cose, la verità della struttura tettonica coagula sul triglifo i diritti della fantasia e della memoria. Nella reinvenzione creativa dell'antico, l'idea del blocco portante rende ancora più credibili le ragioni della mutazione dei templi dal legno alla pietra, esaltando, da un lato, l'organica vitalità di quelle architetture, dall'altro, l'istituto concettuale dell'imitazione analogica messa in atto dagli Antichi. Nell'epifania di questa rivelazione il razionalismo mimetico trova, inaspettatamente, la sua più lucida e sorprendente rappresentazione e una corrispondenza estremamente logica fra *veritas* e *imagines*.

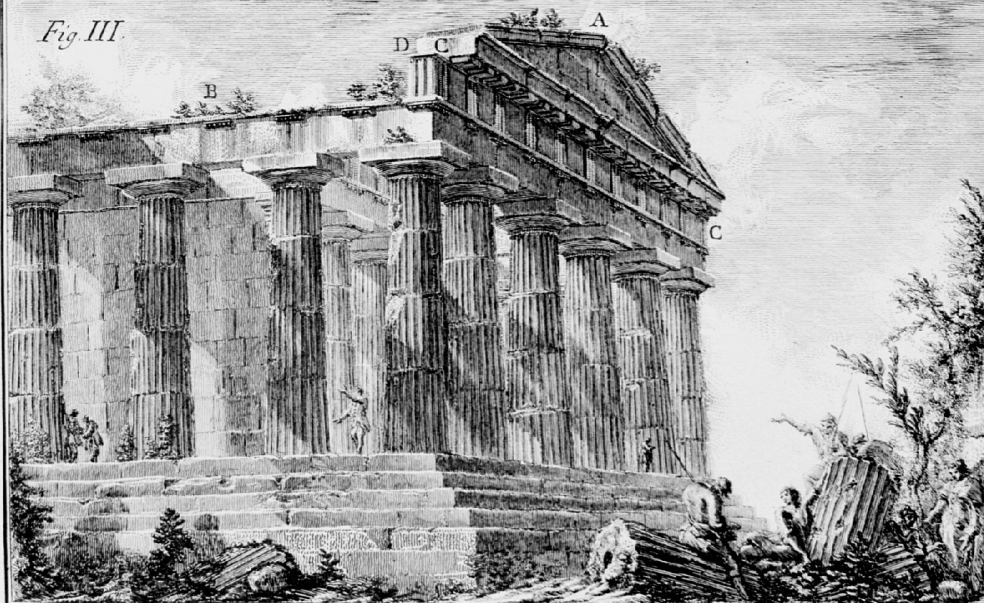
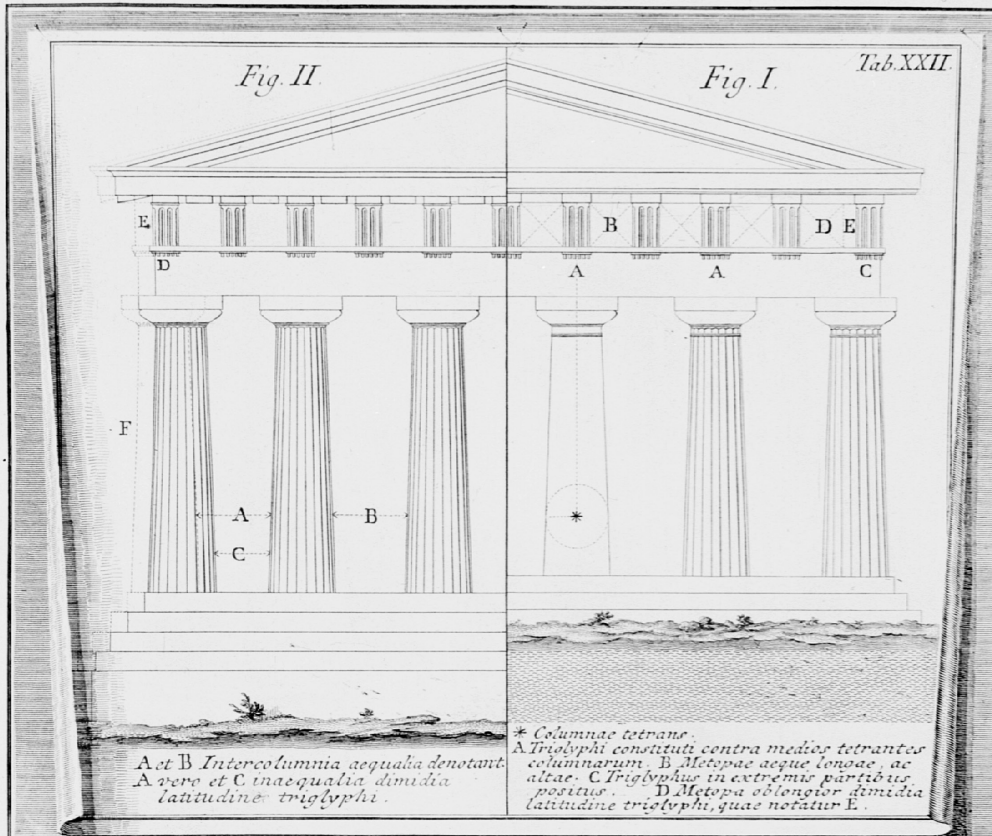


## Tavola XXXIII

figg. V-VI

Sezioni dell'Ephaisteion ad Atene,

335 x 265 mm (Piranesi, 1761).



*Scenographia reliquarum aedificiorum quae Concordiae asseritur, Agrigenti in Sicilia.*  
A Frontis aedis. B Latus aedis. C D Triglyphi cum a fronte, tum a lateribus in angulis collocati.

Tavola XXII  
Veduta e alzato del Tempio  
della Concordia ad Agrigento,  
345 x 235 mm (Piranesi, 1761).

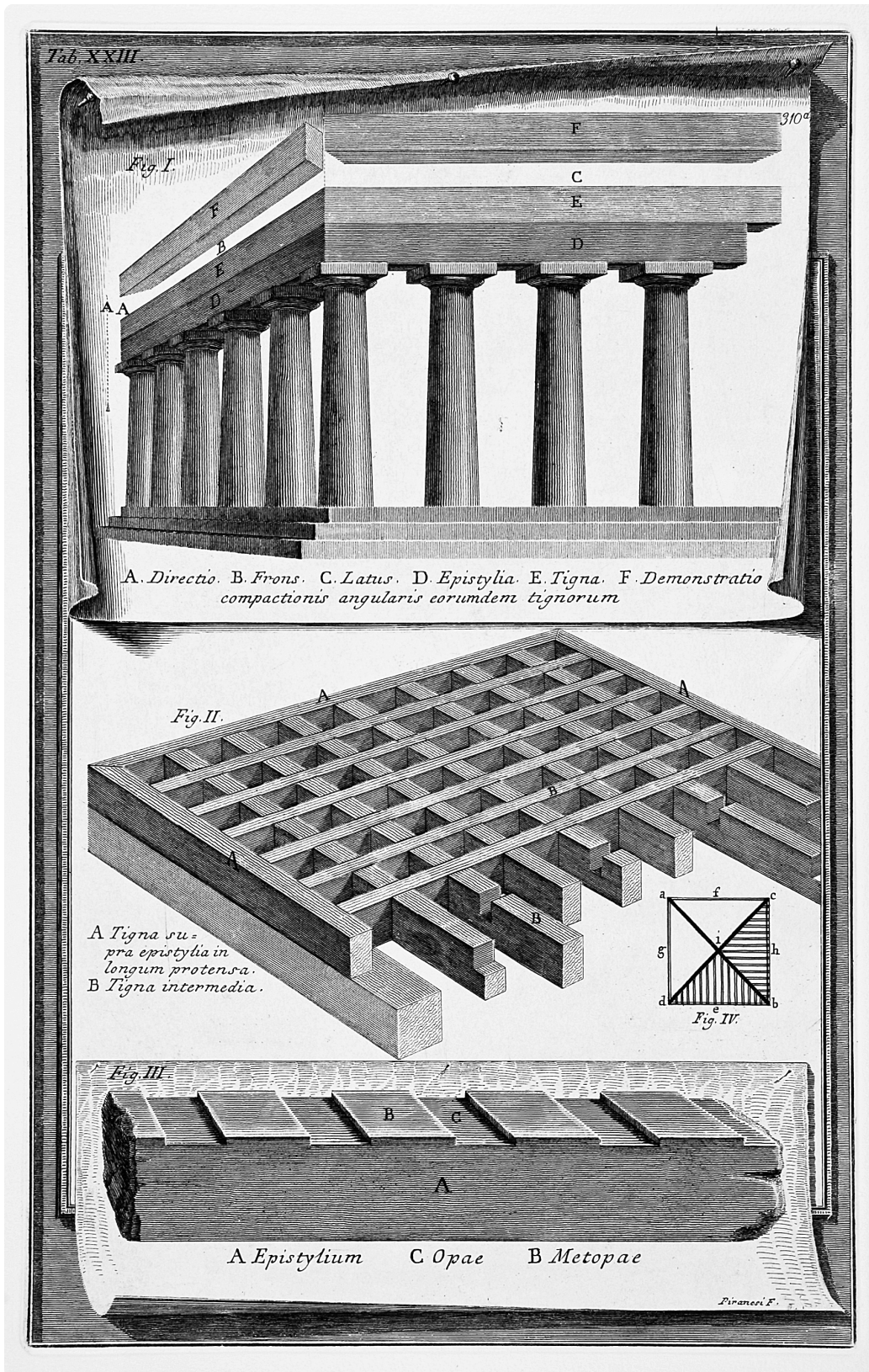
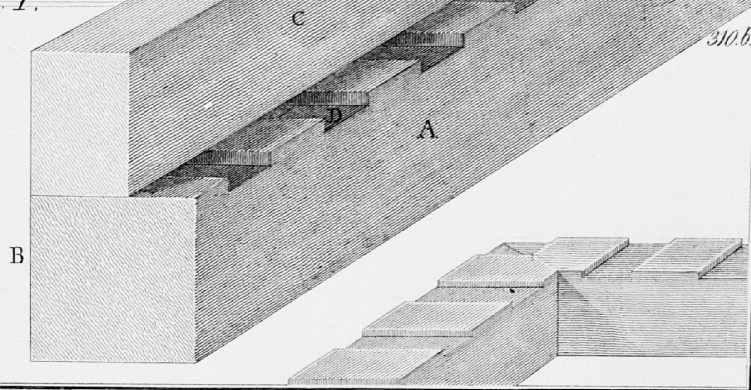


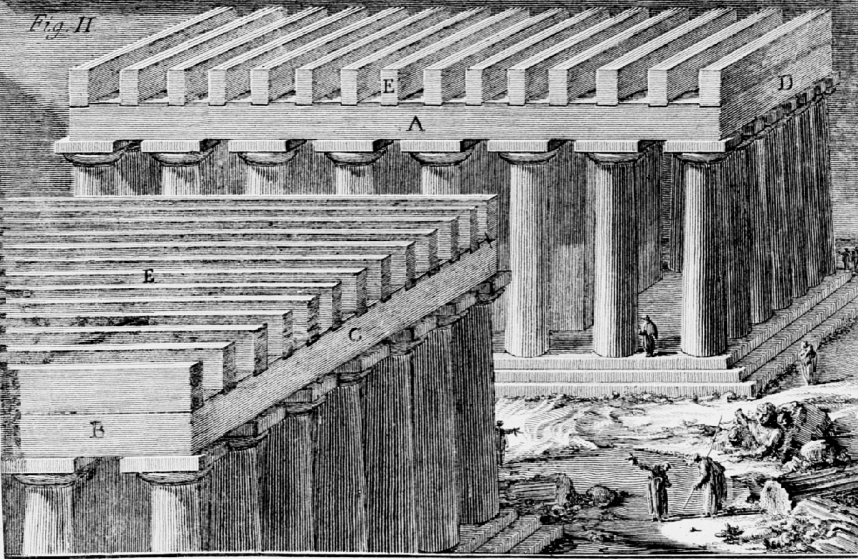
Tavola XXIII  
 Tre diagrammi di struttura di tempio dorico, 375 x 235 mm (Piranesi, 1761).

Fig. I.



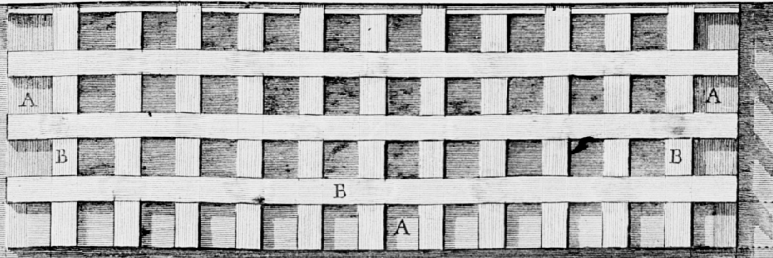
A Epistylum. B Frons externa epistylj. C Tignum super epistylj frontem in longum protensum. D Opae.

Fig. II.



A B Frons aedis. C D Latus aedis. E Tigna aut in frontem aut in latus obvertenda, ut triglyphi veritatem imitentur.

Fig. III.



A Epistylia. B Tigna epistyljjs intra domum adjacentia.

Piranesi F.

Tavola XXIV  
Tre diagrammi di struttura di  
tempio dorico, 375 x 235 mm  
(Piranesi, 1761).

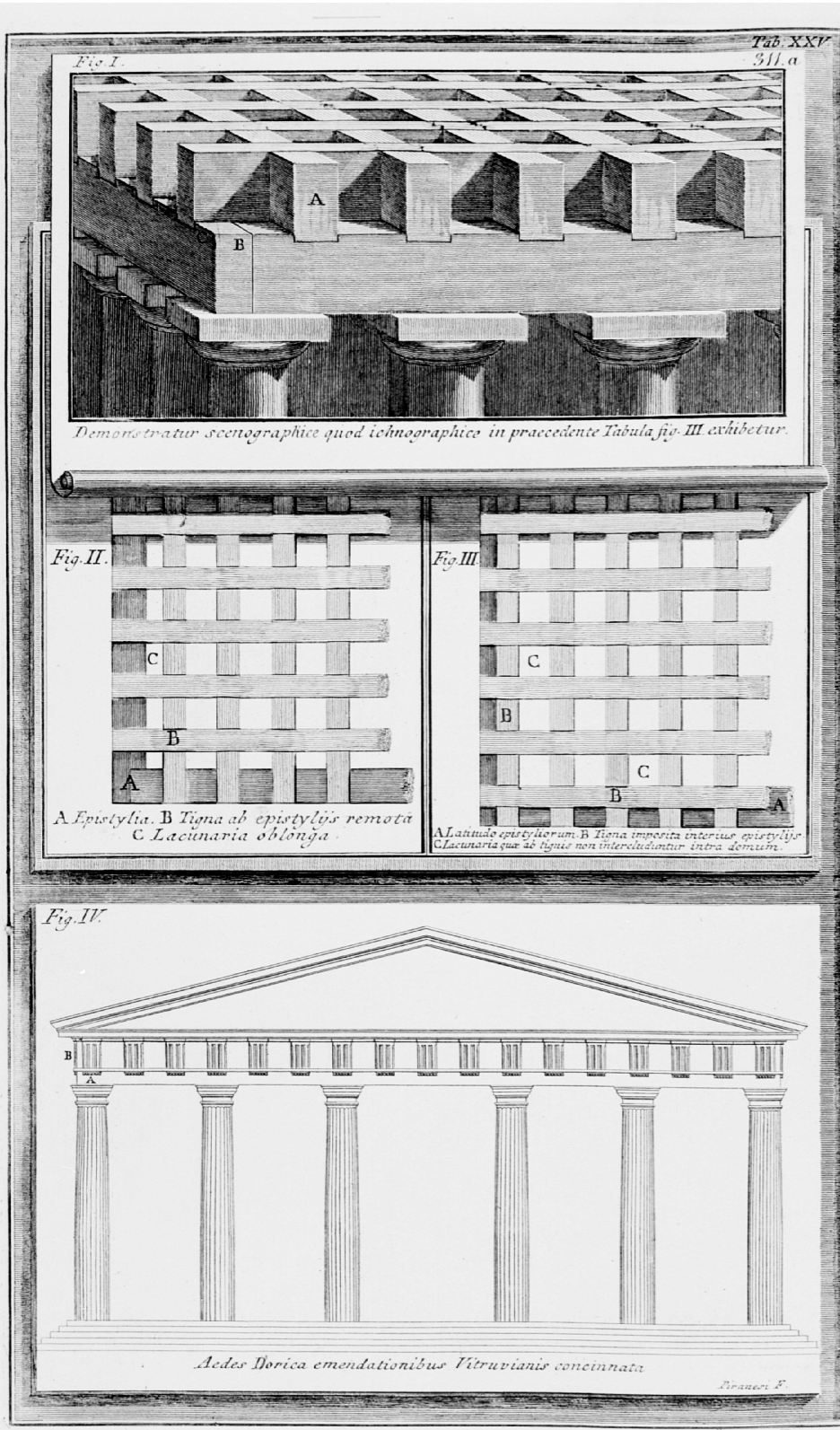


Tavola XXV  
Tre diagrammi di struttura  
ed alzato di tempio dorico,  
390 x 235 mm (Piranesi, 1761).

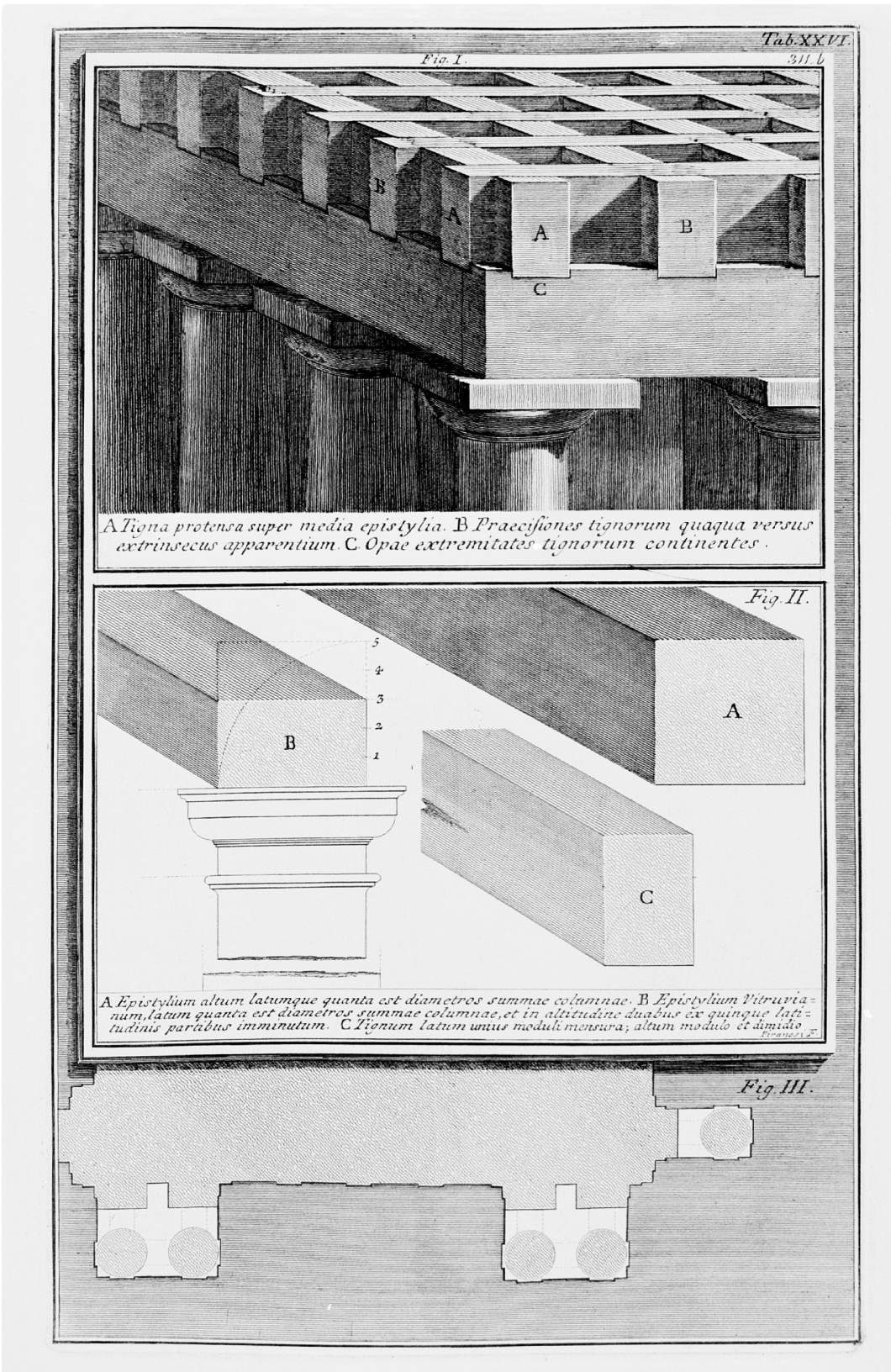


Tavola XXVI  
Tavola XXVI, Tre diagrammi di  
struttura di tempio dorico, 390 x  
235 mm (Piranesi, 1761).

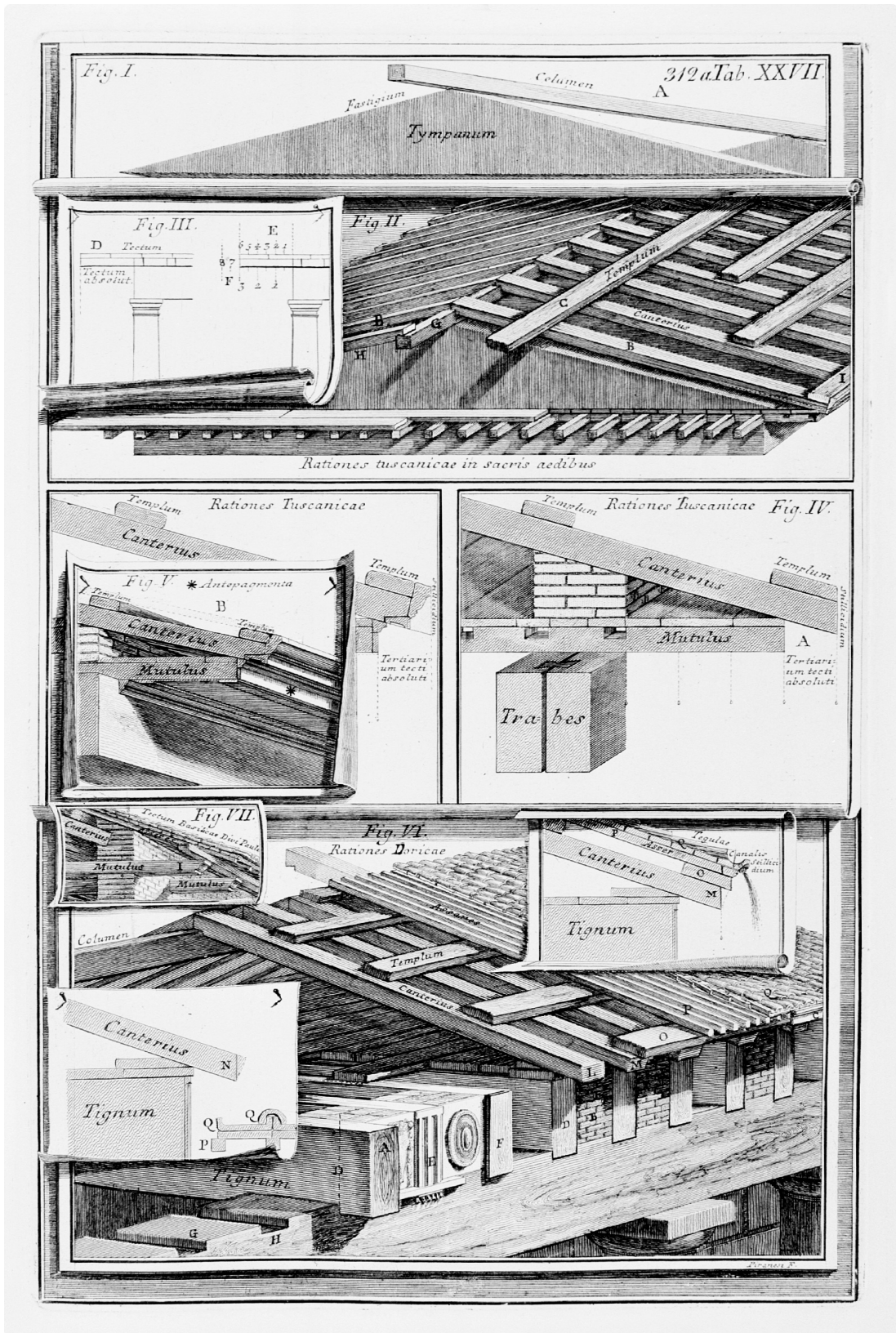


Tavola XXVII  
 Diagrammi di struttura di tetto  
 in un tempio dorico, 350 x 230 mm  
 (Piranesi, 1761).

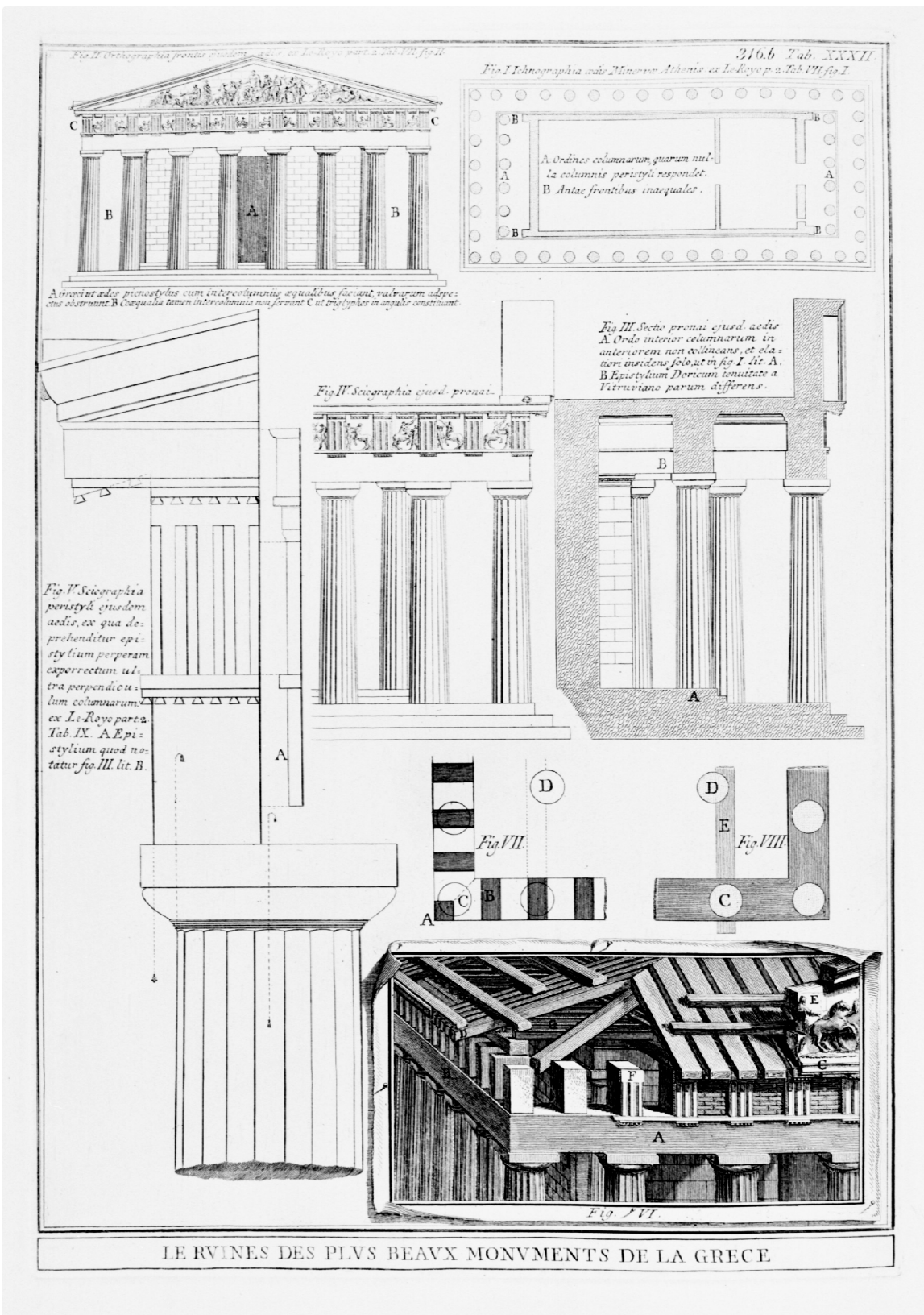


Tavola XXXII  
Piante, alzati e dettagli di vari  
templi dorici greci, 380 x 275 mm  
(Piranesi, 1761).



**Bibliografia**

- BEVILACQUA M., 1998, *Roma nel secolo dei lumi; architettura, erudizione, scienza nella pianta di G. B. Nolli "celebre geometra"*, Electa, Napoli.
- BEVILACQUA M., MINOR H. H., BARRY F. (A CURA DI), 2007, *The serpent and the stylus; essays on G. B. Piranesi*, University of Michigan Press, Ann Arbor Michigan.
- CALVESI M., 1967, *Introduzione*, in H. FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi*, Alfa, Bologna, pp. V-XLII.
- CHOISY A., 2001, *Histoire de l'Architecture*, Bibliothèque de l'Image, Poitiers.
- DIXON S. M., 2002, *The Sources and Fortunes of Piranesi's Archaeological Illustrations*, «Art History», 25, 4, pp. 469-487.
- FICACCI L., 2001, *Piranesi. Catalogo completo delle acqueforti*, Taschen, Köln.
- FICACCI L., 2015, *Roma antiquity: Piranesi versus Mariette*, in K. STONE K., G. VAUGHAN (A CURA DI), *The Piranesi effect*, NewSouth, Sidney, pp. 184-199.
- FICACCI L., TOZZI S. (A CURA DI), 2017, *Piranesi. La fabbrica dell'utopia*, De Luca Editori d'Arte, Roma.
- FICACCI L., 2019, *AUT IN HOC. Piranesi versus Mariette*, in E. DA GAI (A CURA DI), «Per accomodare li muri antichi»; storia, restauro, struttura: per Carlo Baggio, Campisano editore, Roma, pp. 95-114.
- GULLINI G., 1988, *Spazio tridimensionale e spazio relazionale nell'arte antica*, «Arte Documento», 2, pp. 8-23.
- GUZZO E., 2015, *Il tempio nel tempio. Il monumento ligneo a Jean-Jacques Rousseau nel Panthéon di Parigi, dalla capanna vitruviana ai Lumi francesi*, Firenze University Press, Firenze.
- HÖPER C., 2002, *Die 'Legende zum Bild'. Über das Verhältnis von Schrift und Darstellung in den Radierungen Piranesis*, in C. HÖPER, J. STOSCHEK, E. KIEVEN (A CURA DI), *Giovanni Battista Piranesi. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit*, Akten des internationalen Symposiums (Staatsgalerie Stuttgart, 25-26 Juni 1999), Jonas Verlag, Köln, pp. 9-20.
- KANTOR-KAZOVSKY L., 2006, *Piranesi as Interpreter of Roman Architecture and the Origins of His Intellectual World*, Leo S. Olschki, Firenze.
- LE ROY J. D., 1758, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, H. L. Guerin & L. F. Delatour, Paris.
- LO BIANCO A. (A CURA DI), 1983, *Piranesi e la cultura antiquaria; gli antecedenti e il contesto*, Atti del convegno (Roma, 14-17 novembre 1979), Multigrafica Ed., Roma.
- MINOR H. H., 2010, *The culture of architecture in Enlightenment Rome*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- MOROLLI G., 1988, *L'architettura di Vitruvio. Una guida illustrata. Rilettura delle «Institutiones novae» accompagnata da inediti disegni sangallesi e corredata da una biografia e da un indice dei principali termini architettonici*, Alinea Editrice, Firenze.
- MOROLLI G., 2013, *La lingua delle colonne*, Edifir Edizioni, Pisa.
- PANZA P., 2012, *Piranesi architetto. Immaginazione, materia, memoria*, Guerini scientifica, Varese.
- PANZA P., 2013, *L'allucinante bulino e l'occhio fotografico*, «Ananke», 70, pp. 58-61.
- PERRAULT C., 1991, *L'ordine dell'Architettura*, Aesthetica, Palermo.
- PIRANESI G. B., 1761, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, Salomoni, Roma.
- PIRANESI G. B., 1765, *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de M. Mariette aux Auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe*, Roma.
- PIRANESI G. B., 1994, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Sugarco, Varese.

RAFFONE S., 1993, *Protopiro e Didascalo ovvero il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica raccontato da Giovanbattista Piranesi nel Parere sull'architettura con un sunto antologico dei fatti precedenti all'opera di Piranesi ed un commento dove si ipotizza la sua continuità nell'architettura contemporanea*, Clean Edizioni, Napoli.

RICHARDSON M., STEVENS M. A. (A CURA DI), 2000, *John Soane architetto 1753-1837*, Skira, Verona.

RYKWERT J., 2005, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano (prima edizione 1972).

SCALVINI M. S., 2003, *Vitruvio «mis en François» da Jean Martin a Claude Perrault*, in G. CIOTTA (A CURA DI), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Atti del Convegno internazionale (Genova 5-8 novembre 2001), De Ferrari, Genova, pp. 639-645.

Sestito M., 2011, *L'archetipo (e il mito) della capanna primitiva: da Bernard Lamy (1720) a Le Corbusier (1923)*, «Ananke», 64, pp. 84-91.

TESTA F., 2008, «Quanto più s'inalza, più si degrada». *La storicizzazione dell'ordine dorico nella seconda metà del XVIII secolo: Le Roy, Piranesi, Winckelmann, Milizia*, in D. CARACCIOLLO, F. CONTE, A.M. MONACO (A CURA DI), *Enciclopedia e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Atti della giornata di studi (Lecce 26 maggio 2006), Congedo Editore, Galatina, pp. 51-69.

ZANCANI MONTUORO P., 1940, *La struttura del fregio dorico*, «Palladio», IV, pp. 49-64.

## Note

<sup>1</sup> A partire dalla teoria platonica sulla distinzione tra le arti in base ai diversi oggetti dell'imitazione, la dottrina della *mimesis* ha giocato un ruolo cruciale nello sviluppo delle teorie architettoniche occidentali, dall'Antichità fino all'età moderna, riverberando i suoi effetti anche nelle più recenti ricerche sul campo. Il tema appare ancora più determinante alla luce del dibattito riguardante l'origine dell'architettura e la natura del modello dal quale deriverebbe l'intera arte del costruire. Dall'Idea platonica deriva il *topos* della costruzione primigenia in legno, sicuramente l'archetipo più utilizzato in tutta la letteratura architettonica, dai latini fino agli esponenti del Movimento Moderno; un modello la cui derivazione dalla natura è intesa sia in via diretta, che indiretta, divenendo oggetto delle interpretazioni più disparate.

<sup>2</sup> Il modello mitico della capanna è ripreso per primo da Vitruvio, ma è nel Quattrocento, con Filarete e il suo *Trattato di architettura* (1458-1564), quando il sapere architettonico è oggetto di una nuova sistematizzazione, che tale archetipo viene immesso nel dibattito teorico per rimanervi definitivamente. Il tema offre a Piranesi lo spunto per far pronunciare al suo alter ego Didascalo – un architetto anticonformista irradiante novità –, nel dialogo con Protopiro – rappresentante gli argomenti rigoristici e razionalizzanti dei suoi oppositori che sostenevano il primato di civiltà dell'architettura greca quale modello assoluto di misura e di bellezza – intessuto nel *Parere su l'Architettura*, la frase: “Vorreste mandarci a stare in quelle capanne, dalle quali alcuni han creduto che i Greci abbian preso norma nell'adornare la loro Architettura” (Piranesi, 1765, pp. 9-16).

<sup>3</sup> Un'approfondita raccolta di esempi iconografici sul *topos* della capanna primigenia, inserito nel più vasto tema delle origini dell'architettura, che ben evidenzia il rapporto tra il modello teorico e le sue restituzioni tridimensionali, è quella selezionata da Eleonora Guzzo in una “Antologia iconografica sul tema della capanna originaria nella letteratura architettonica” (Guzzo, 2015, pp. 271-359).

<sup>4</sup> Rykwert ha ripercorsa la permanenza, nella storiografia e nella prassi architettonica, dell'interesse per il tema della capanna primordiale, per molti studiosi e artisti “punto di riferimento per una riflessione intorno alle questioni essenziali del costruire” (Rykwert, 2005, p. 209). Vari autori si sono cimentati nell'intento di ricostruirla tridimensionalmente – semplicemente descrivendola oppure restituendola in disegni e incisioni – per rivelarne quelle forme naturali da alcuni intese come simbolo di grande razionalità e da altri quale paradigma del costruire: “un modello in rapporto al quale altri edifici devono in qualche modo essere giudicati, perché proprio da tali fragili inizi derivano” (Rykwert, 2005, p. 218). Un archetipo variabilmente assunto quale prototipo (modello da riesumare e riprodurre filologicamente, come nel trattato vitruviano), oppure tendente finalità di ogni progetto (un principio teorico che acquista valore di codice genetico, in quanto derivato dalla Natura, riassumibile nella metafora di Laugier), ma anche modello astratto generatore di future possibilità architettoniche (un principio pratico ben rappresentato, nel pensiero del Novecento, da Le Corbusier).

<sup>5</sup> Il primo capitolo del volume introduce la riflessione intorno al tema della prima casa analizzando le argomentazioni tratte dai testi teorici di alcune figure paradigmatiche dell'architettura del Novecento tra cui Le Corbusier (*Vers une architecture*, Paris 1923), F. L. Wright (*The Future of Architecture*, New York

1963; *The Living City*, New York 1963) e A. Loos (*Gesammelte Schriften*, vol. 1, Wien 1962). I disegni di Le Corbusier con la ricostruzione ideale della capanna tabernacolo di Mosè ("la pianta di una casa è la pianta di un tempio") indagano le origini geometriche di tale archetipo costruttivo (misure, proporzioni, allineamenti e moduli), immettendolo nel circuito del Moderno (Rykwert, 2005, pp. 15-32).

<sup>6</sup> *De Architectura*, II, capp. I e II. I primi due capitoli del Libro II ripercorrono l'origine dell'architettura e come questa sia stata fondata e perfezionata secondo i modelli indicati dalla Natura. Morfologie e proporzioni sono indagate ancorandone nascita ed evoluzione al principio della mimesi naturale, grazie alla quale pittura e scultura potevano vantare un maggior grado di adesione alla realtà. La legittimazione artistica delle forme e il raggiungimento della bellezza passano, dunque, attraverso la strada maestra dell'imitazione.

<sup>7</sup> L'archetipo della capanna *magistra* ha conosciuto varie declinazioni evidenti, sia nelle illustrazioni delle varie edizioni del testo vitruviano, sia in quelle inserite nei trattati e nella letteratura architettonica in genere. Si passa dalla raffigurazione di un modesto manufatto in legno assemblato con tronchi e rami (una struttura quadrangolare, composta di almeno quattro piedritti verticali sormontati da altrettante travi orizzontali sostenenti, a loro volta, gli elementi inclinati congiunti a formare il tetto ricoperto da fogliame), che sopravvive nella trattatistica fino alla metà del XVIII secolo, alle versioni più evolute del modello vitruviano nella sua forma monumentale, di volta in volta interpretato secondo le sensibilità dei diversi autori, ma sempre aderente al processo d'imitazione e assimilazione dei procedimenti di assemblaggio e tecniche costruttive fissati nel *De Architectura* (Guzzo, 2015, pp. 275-359).

<sup>8</sup> Vitruvio mira a dimostrare la natura autenticamente imitativa dell'arte edificatoria. La capanna primigenia è vista come il modello originario suggerito all'uomo dalle forze dirompenti dei processi naturali, nel solco delle precedenti dottrine greche della *mimesis*, ma con un'implicazione esperienziale del tutto nuova poiché nel *De Architectura* la speculazione filosofica sull'argomento lascia spazio alla dimostrazione pratica della trasformazione della capanna lignea nel tempio lapideo (*De Architectura*, IV, cap. III).

<sup>9</sup> Alle costruzioni primigenie frutto di un abile assemblaggio di carpenteria lignea rimandano le illustrazioni del testo vitruviano di Cesare Cesariano (1521), Giovambattista Caporali (1536), Hermann Walther Ryff (1543 e 1548), Guillaume Philandrier (1543), Jean Martin e Jean Goujon (1547), Giovan Antonio Rusconi (1660), Berardo Galiani (1758), Giovanni Poleni e Simone Stratico (1825), ma anche quelle inserite nei contributi originali di letteratura architettonica di Gherardo Spini (*I tre libri sopra l'istituzioni de' Greci et Latini architettori*, 1567-1568), Juan Caramuel de Lobkowitz (*Arquitectura recta y obliqua*, 1678), Jacques-François Blondel (*Cours d'Architecture*, 1698), William Chambers (*A Treatise on the decorative part of civil Architecture*, 1759), William Wrighte (*Grotesque architecture, or rural amusement*, 1767), Claude-Matthieu Delagardette (*Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole*, 1797), Pedro José Marquez (*Dell'ordine dorico*, 1803), Ivan Mikhailovich Lem (*Segnalazioni di edifici antichi e moderni*, 1803), Angelo Uggeri (*Journées pittoresques des édifices antiques de Rome*, 1804), John Soane (*The Royal Academy Lectures*, c. 1807), Alois Hirt (*Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, 1809), Jean-Baptiste Rondelet (*Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 1812).

<sup>10</sup> Ne è interprete e divulgatore Claude Perrault attraverso le pagine de *l'Ordonnance des cinq espèces des colonnes* stampate a Parigi nel 1683 (Perrault, 1991).

<sup>11</sup> Blondel raccoglie le sue lezioni all'*Academie d'Architecture* nel *Cours d'Architecture* edito a Parigi nel 1675 e poi ancora nel 1683 e nel 1698. La posizione critica di Perrault è già espressa nella sua traduzione del trattato vitruviano del 1673 (Scalvini, 2003). La corrente legata al processo mimetico del passaggio dalla fase lignea a quella lapidea resta comunque forte, come dimostra l'edizione inglese del trattato di Laugier nel 1753 recante, nel frontespizio inciso da Samuel Wale, l'immagine di una capanna che, a differenza di quella inserita nella seconda edizione francese del 1755, è immortalata durante l'ultima fase del processo costruttivo per cui la correlazione con il tempio diventa ancora più marcata, grazie appunto alla corrispondenza degli elementi strutturali (Guzzo, 2015, pp. 315-316).

<sup>12</sup> La prima edizione anonima de *l'Essai sur l'Architecture* di Marc-Antoine Laugier viene pubblicata a Parigi nel 1753, ma dello stesso autore si ricordano anche le successive *Observations sur l'architecture* (Paris 1765).

<sup>13</sup> Nel *Parere su l'Architettura*, da cui è tratta la citazione, la contestazione non è rivolta tanto a Lodoli, verso il quale la posizione di Piranesi appare più articolata, quanto a Pierre Jean Mariette, per la sua conoscenza approssimativa e superficiale dell'antichità, nonché l'assoluta assenza di qualunque competenza architettonica, e ai rigoristi che sostenevano il primato di civiltà dell'architettura greca irrigidendo i valori enunciati originariamente proprio dal francese (Ficacci, 2019).

<sup>14</sup> Bottari è animatore potente e consigliere determinante per Piranesi, almeno fino ai primi anni Sessanta, decisivo per le pubblicazioni degli anni Quaranta e Cinquanta, così come il circolo di eruditi, poligrafici e studiosi di antiquaria che gli ruota attorno (Calvesi, 1967; Lo Bianco, 1983; Bevilacqua, 1998; Bevilacqua, Minor, 2007; Kantor-Kazovsky 2006; Minor, 2010).

<sup>15</sup> Il volume raccoglie 38 tavole precedute da un saggio suddiviso in 117 capitoli.

<sup>16</sup> L'antica polemica del primato dell'architettura romana rispetto a quella greca, animante da molti decenni il dibattito teorico, torna di grande attualità sulla scena intellettuale romana verso la metà del Settecento, complice il nuovo vigore conosciuto dalle tesi filioelleniche e l'arrivo nell'Urbe di Johann Jo-

achim Winckelmann, già autore di alcuni scritti teorici in favore dell'arte greca (Ficacci, 2001, pp. 40-43). È Mariette, nel 1735, a coniare la definizione di "bella e nobile semplicità" attribuita all'architettura dei Greci, poi affermata e ripetuta da tanti, soprattutto dallo stesso Winckelmann (Ficacci, 2019).

<sup>17</sup> "Per porre in chiaro quanto abbia detto il vero Vitruvio intorno a ciò, e quali siano gl'inconvenienti che nascono dal mal uso de' triglifi; questi, se si attenda, non al nome Greco, ch'è stato lor dato dalle tre sculture fattevi per lungo, a fine di renderli adorni, ma bensì alla loro forza, e natura; erano, secondo Vitruvio, le fronti de' correnti, che uscivano dal fregio, formando colla disposizione d'intervalli determinanti il soffitto della casa. [...] Or avendo i Dori trasportato i triglifi nella loro architettura, come mai gli usarono bene i Greci, e come s'attennero eglino alla verità, allor che crederono di doverli collocare anche negli angoli estremi dell'edifizio? (Tav. XXII, fig. I. II. e III.). Imperocché se non vi hanno luogo le fronti de' correnti, come ve lo potrà avere il triglifo?" (Piranesi, 1761, cap. LXXIII).

<sup>18</sup> Le Roy, partito per Atene nel 1755, già tre anni dopo pubblica a Parigi il resoconto del suo viaggio.

<sup>19</sup> Ficacci, 2001, pp. 375-378, 381-382.

<sup>20</sup> "Ognun vede, ch'è duopo disporre i correnti su l'architrave in modo, che quando dee farsi il soffitto, dalla parte anteriore dell'edifizio si stendano dirittamente alla posteriore, e che altri giungendo dall'uno all'altro lato, intersechino i primi a guisa di grata; e che col far così, lasciata uguale distanza fra l'uno, e l'altro, venendo ad apparir le teste in cima all'architrave da tutt'e quattro le parti dell'edifizio, anche gli edifizj si potranno adornar commodamente coi triglifi da quattro versi, ed il soffitto si renderà vieppiù stabile [...]" (Piranesi, 1761, cap. LXXIV).

<sup>21</sup> Come attesta il Tempio della Concordia illustrato nella tavola XXII.

<sup>22</sup> "[...] imperocché, se per fare il triglifo nell'angolo, due correnti attraversati (Tavola XXIII, fig. IV. lett. a. b. c. d.), a' quali sien congiunti gli altri estesi per tutt'i versi (lett. e. f. g. h.), giungeranno da un angolo all'altro, si che s'incastri insieme nel mezzo (lett. i.), si troverà una tal qual ragione nel triglifo; ma per altro sarà questo un impegno inutile, e forse anche pericoloso, perché tutto il peso del palco si aggraverà sopra quei due correnti di tratta sì lunga, e quel ch'è più, incavati nelle loro commettiture" (Piranesi, 1761, cap. LXXIV).

<sup>23</sup> "Che se poi si giudicherà, che si debba tenere altra via, e i correnti si vorranno distender per lungo su tutte le fronti dell'architrave, per poi congiungerli insieme sugli angoli, tagliando lor le teste in obliquo (Tav. XXIII. fig. I.), ne avverrà, che questi stessi correnti impediranno l'uscir fuori dall'architrave agli altri che attraversati fra loro a guisa di rete, vi si debbono raccomandar fra loro (Tav. XXIII. fig. II.); talchè i triglifi non potran farsi se non negli angoli" (Piranesi, 1761, cap. LXXIV).

<sup>24</sup> "[...] che se i triglifi, e le metope nelle opere Doriche dovranno imitare il vero, i correnti del soffitto dovranno disporsi in maniera, che guardino soltanto o verso la facciata, o verso i lati (Tav. XXIV. figura II.)" (Piranesi, 1761, cap. LXXVI).

<sup>25</sup> "Se poi per far che i correnti guardino per tutti i versi, si vorrà ad essi aggiungerne altri, i quali stesi attraverso, intersechino e tengano uniti scambievolmente i primi, si dovranno tor via i correnti, che distesi per lungo su le quattro fronti dell'architrave, racchiudevano come in quadro la travatura del soffitto (Tavola XXIII. fig. II.), e per non lasciar troppo spazio voto su gli angoli, il quale non sia intersecato dai correnti attraversati si dovranno mutare i posti ai correnti in maniera, che quelli, che saranno prossimi agli architravi, ad essi stian vicini, ed uniti per lungo dentro casa (Tav. XXIV. fig. III., e Tav. XXV. fig. I.); altrimenti i lacunarj più vicini agli architravi o riusciranno bislungi (Tav. XXV. fig. II.), o, se riusciranno quadrati, non saranno intrachiusi dai correnti, che doveano stare accanto agli architravi (Tav. XXV. fig. III. Lett. A. e C.)" (Piranesi, 1761, cap. LXXVI).

<sup>26</sup> "Ma qual accordo faranno eglino colle misure? Le ope, intese da' Greci per covili, sono secondo Vitruvio, quelle cavature fatte apposta su la trave, o architrave, per incastrarvi le teste de' correnti (Tavola XXIII. fig. III. lett. C.); le metope poi intese da' Greci per intertignini, sono quegli'intervalli, che rimangono fra l'una, e l'altra fronte de' correnti (lett. B.). Veggo bene che queste debbono essere tutte uguali, e farsi in maniera, che corrispondano ai lacunarj, o vogliam dire a quegli spazj del soffitto, i quali sono racchiusi dalle intersezioni dei correnti. Or siccome, secondo Vitruvio, la ragionevolezza del triglifo consiste in questo, che quando v'è il portico di sotto, se si tirerà una linea perpendicolare (Tav. XXII. fig. I. lett. A.), è duopo che questa cada nel mezzo del tetrante della colonna, o vogliam dire nel centro di essa; così se il triglifo si farà su l'angolo all'usanza Dorica (detta Tav. fig. III. lett. C.) ne avverranno due cose, cioè che la metopa, che gli stà accanto, riuscirà più lunga delle altre per la metà della larghezza del triglifo, e il diametro di esso si troverà molto lontano dal centro della colonna (detta Tav. XXII. fig. I. lett. E.): l'una e l'altra delle quali cose è difettosa, e difficile a correggersi; imperocché se le metope prossime agli angoli dovranno farsi uguali alle altre, e perciò restringersi, si dovrà altresì muover di posto il triglifo, e fare, che per una metà della sua larghezza per cui le metope finali sono maggiori di tutte le altre, venga ad occupare, e diminuire il loro spazio (Tav. XXII. fig. II. lett. D.). Dunque o il triglifo non sarà più nell'angolo, se si lascerà vota nel fregio quella parte di spazio, da cui si sarà dipartito (lett. E.); o, se questa si torrà via, bisognerà tirare in dentro anche la colonna (lett. A. C.), acciocchè non s'abbia a veder situata fuor dell'architrave per la metà della larghezza d'un triglifo (lett. D. F.); e in conseguenza bisognerà restringere altrettanto gl'intercolumnj estremi" (Piranesi, 1761, cap. LXXV).

<sup>27</sup> I diagrammi delle tavole XXV e XXVI sviluppano quanto già preannunciato nella figura III della tavola XXIV, ovvero l'esigenza di individuare il passo più appropriato per i correnti, mediante la modulazione

della maglia ortogonale, in modo che questi ricadano sugli assi dei piedritti e al tempo stesso garantiscano la forma regolare dei lacunari del soffitto. “Ciò facendosi, il soffitto riuscirà al di dentro certamente ben regolato; ma al di fuori ne nascerà quest’inconveniente, che i triglifi d’accanto agli angoli, non daranno in mezzo al tetrante, o sia centro della colonna (Tavola XXV. figura I. lett. A.); negli angoli poi comparirà un vano con una metopa differente dall’altre, perché ella averà due facce (lett. B. C.)” (Piranesi, 1761, cap. LXXVI).

<sup>28</sup> “I Dori, per isfuggir quest’intoppi situarono i triglifi su gli angoli; gli altri Greci poi in progresso di tempo avendo mutato posto al triglifo angolare (Tav. XXV. fig. IV.), per farlo corrispondere a perpendicolo sopra la colonna (lett. A.), ed avendo ristretta la metopa agli angoli (lett. B.), acciocchè agli occhj non comparisse né più larga, né disagiata, credettero d’aver soddisfatto alle leggi dell’architettura, come insegna Vitruvio: ma chi al di fuori vedrà questa mutazione di triglifi, non inferirà egli subito da quel che si è detto, che dentro casa i lacunarij sono mal disposti, e che i correnti, che debbono corrispondere ai triglifi son distesi per lungo (Tav. XXVI. lett. A.) sul mezzo degli architravi? Né perché si tratti d’ornato, al quale appartengono i triglifi, e le metope, deesi poi in tutto e per tutto lasciar d’imitare il vero. Sarebbe ciò per altro sopportabile, come pure il rimedio apposto dai Greci a questi mali di minore importanza, se riparandosi in qualsisia maniera ad essi, il rimedio stesso non pregiudicasse alla fermezza delle opere Doriche” (Piranesi, 1761, cap. LXXVII).

<sup>29</sup> “Dunque antecedentemente i principj de’ correnti sporgevano fuor de’ muri; e di poi furono risegati, e furono inventati i triglifi. Or essendo questi stati inventati per coprire i risegamenti delle cime, se si collocheranno appunto, com’è dovere, dove le cime son così recise; verranno ad esser non di rado fuor della solita simetria: imperocché, come abbiam dimostrato di sopra, le distanze tra l’uno, e l’altro su l’architrave non saran sempre uguali, e per conseguenza neppur lasceranno alle metope un’uguale distanza tra loro. Se poi nel distribuire i triglifi non si avrà riguardo alle cime recise, ma alla sola simetria, si deluderà il fine, per cui erano di già stati introdotti; né corrisponderanno alla simetria con cui son disposti i correnti dentro l’edifizio; il che parimente è un difetto” (Piranesi, 1761, cap. LXXIX).

<sup>30</sup> “Or non trovandosi nelle maniere Jonica e Corintia, parte alcuna, la quale non si accordi coll’altra; che dovrà dirsi de’ triglifi (siano pur essi quei, che costituiscono la maniera Dorica, o se le debbano riferire come ornamenti) al vedere, che talvolta disconvengono alla stessa maniera Dorica, e recedono altresì dalle regole dell’architettura? [...] Quanto adunque i Greci abbiano errato coll’essere stati cotanto amanti de’ triglifi, lo apprendiamo da quel che abbiamo detto di sopra, e da quel che dice Vitruvio, *che vi si commettevano de’ difetti, e delle sconvenienze nelle simetrie*. Or veda un poco il Signor Le roy, se egli abbia avuto ragione di dire: *Eglino (cioè i Greci) dispose le loro capanne con tanta saviezza, che ne hanno sempre conservata la forma anche nei loro templi i più magnifici. I sopornati i più ricchi non hanno avuto altra origine, che l’assessamento de’ correnti del soffitto, o del comignolo, ch’essi osservavano dai lati di queste capanne*” (Piranesi, 1761, cap. LXXIX).

<sup>31</sup> Il disegno della tavola XXVII con la veduta assonometrica della copertura del tempio dorico ligneo sarà ripreso fedelmente da John Soane all’inizio del XIX secolo per le sue lezioni alla Royal Academy (Richardson, Stevens, 2000, p. 119, fig. 41).

<sup>32</sup> “Imperocché, non essendovi cime di correnti, che formano il soffitto, e da’ quali nasce il triglifo, questo non vi può essere [...]” (Piranesi, 1761, cap. CV).

<sup>33</sup> “Ma il Signor Le Roy mi chiama dagl’intercolumnj al soffitto del tempio di Teseo (Tavola XXXIII. fig. III.). In esso, dic’egli, *i correnti di marmo corrispondono colla loro direzione orizzontale a ciascun triglifo?* Bene; ma che perciò? *Questa corrispondenza notabilissima, ch’essi hanno co’ triglifi, prova, che traggon origine dalle travi di legno, che li formavano colle loro estremità?* Questa poi non è cosa nuova; non essendovi chi non sappia, che i triglifi traggon origine dalle cime de’ correnti che formano il soffitto? Io poi con buona licenza del Signor Le Roy avrei piuttosto del dubbio, se questi correnti, o marmi che siano, corrispondono veramente al sito (Tav. XXXIII. figura V. e VI. lett. B.), dove debbon essere i triglifi; molto più al veder ch’ei tosto rigetta questa sua opinione, pel sospetto che ha de’ mutuli; *Contuttociò, dic’egli, siccome questi correnti del soffitto sono innalzati all’altezza del mutulo* (Tav. XXXIII. fig. V. lett. I., e fig. VI. lett. D.), *potrebbe credersi, che piuttosto annunziassero l’origine di quest’ornamento*. Io non cerco in che maniera quei correnti, che poco fa corrispondevano al posto B de’ triglifi, siansi in un subito innalzati cotanto (fino ad II., DD.), che possan parer mutuli; lodo piuttosto, che il Signor Le Roy trovisi per tal sospetto perplesso d’animo in non sapere a qual partito appigliarsi per timor di Vitruvio, che insegna i mutuli esser nati dalle cime de’ cantieri (figura V. lett. E.)” (Piranesi 1761, cap. CVII).

<sup>34</sup> Le Roy, 1758, tome premier, seconde partie, pp. 35-45.

<sup>35</sup> Auguste Choisy, nella sua *Histoire de l’Architecture* (Paris 1899), afferma: “Les triglyphes sont des pilletes ou des monolithes; et les métopes, des dalles minces. Les triglyphes portent sur leur flanc des rainures verticales où les métopes se glissent à coulisse: Le tout donne une construction légère, chargeant peu l’architrave” (Choisy, 2001, p. 321). Il dibattito prosegue nella prima metà del Novecento con gli studi di J. Guadet, G. Perrot e C. Chipiez, J. Durm, F. Benoit, E. Bell, F. Noack, L. B. Holland, O. M. Washburn, R. Demangel (Zancani Montuoro, 1940, p. 63).

<sup>36</sup> “Che se vorremmo usare il tetto a testuggine (Tav. XXXII. fig. VI.), egli è certo, che le cime dei cantieri sporgeranno sopra il fregio (lett. C.), ma oltre che questi non possono esser negli angoli, che sarà poi del timpano (lett. C. E.), il quale o bisognerà, che sia tolto dai templi, o fabricato sul tetto; l’una e l’altra delle

quali cose ognun vede quanto siano sconvenevoli ed inette. Per la qual cosa questi correnti del Tempio di Teseo (lo stesso dico del tempio di Pericle, che patisce lo stesso difetto) non appartengono né a triglifi, né ai mutuli” (Piranesi, 1761, cap. CVII).

<sup>37</sup> “[...] cerchiamo piuttosto per qual motivo il Signor Le Roy abbia detto de’ Greci, *che disposeo le lor capanne con tanta saviezza, che anche nei loro templi i più magnifici ne han sempre conservata la forma. I soprornati i più ricchi non hanno avuta altra origine, se non dall’assestamento de’ correnti del soffitto, o del comignolo, ch’eglino osservavano dalle parti laterali di queste capanne*” (Piranesi, 1761, cap. LXXXVIII).