



# I N D I C E

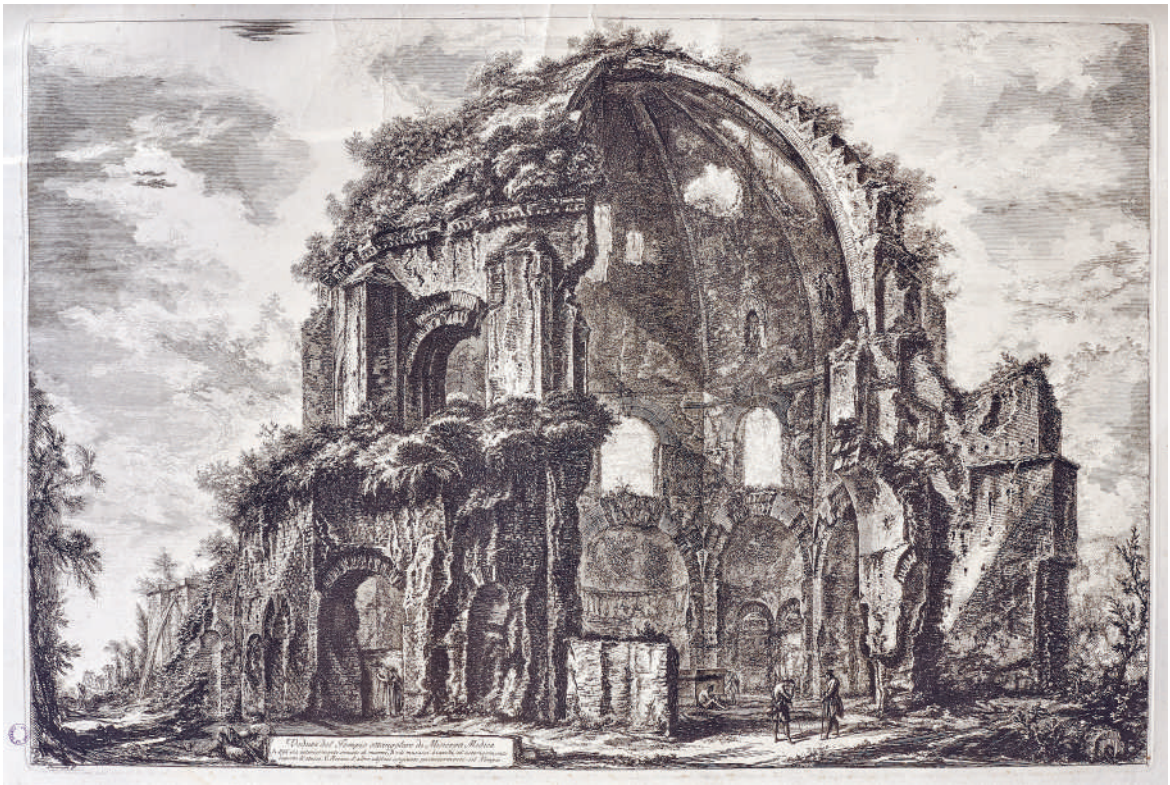
O SIA SPIEGAZIONE DELLE VESTIGIA DI ROMA ANTICA, DELINEATA NELL' ANTEPOSTA TAVOLA TOPOGRAFICA.

*Il seguente Indice riguarda soltanto la Spiegazione della Topografia circoscritta dalle moderne mura di Roma. I frammenti poi dell' antica Icnografia che le sono posti all' intorno, assieme colle altre loro immediate tre Tavole, hanno separatamente, come si è veduto qui innanzi, i loro rispettivi Indici calcografici.*



Rima di denominare e dichiarar gli avanzi delle Fabbriche ed altre Antichità, contraffegnate dai numeri nella Topografia, si avverte, che la circonferenza de' punti notata nell' interno colla lett. A, dimostra il circondario delle Mura di Roma colle di Lei Porte prima della dilatazione fattane dall' Imperadore Aureliano. Un tal circondario è stato da me determinato mediante una matura consultà degli antichi Scrittori, i quali parlano delle Fabbriche e de' Luoghi che confinavano col medesimo: tralasciando per la brevità di rapportar qui le prove di questa determinazione, le quali si vedranno dedotte, come in luogo più proprio, nella grande Icnografia di Roma antica che son per dare alla luce.

Cominceremo intanto la Spiegazione della Topografia dal giro esterno intorno alle odierne Mura di Roma, e precisamente dalla ripa del Tevere incontro il Monte Testaccio, scorrendo dall' asterisco \* secondo l' ordine de' numeri consecutivi. Ma prima di ogni altra cosa, stimo bene di dare a conoscere la differenza della costruzione delle Mura d' Aureliano dai risarcimenti in esse fatti da Arcadio ed Onorio, da Belisario, da Totila, da Narfete, da' Sommi Pontefici, e da altri. Su di che basterà di far osservare, che quelle d' Aureliano sono fabbricate a corsi di tevolozza triangolare martellinata al difuori, e riempite di opera incerta, cioè d' ogni sorta di scaglie poste orizzontalmente, e tra di loro ben nudrite di calcina e di pozzolana: ed ogni tre o quattro palmi hanno un letto di tevoloni che legano insieme ed uniscono l' opera incerta co' detti corsi di tevolozza, affine di render la costruzione stabile e ferma, come si può vedere *nella Tavola VIII. di que-*



**Riccardo Venturi**

## Futur lointain, ou regarder Piranèse

### I. Mirador du temps

En gambadant dans le centre historique de Rome, j'allais à la recherche des angles cachés à partir desquels, en balayant l'horizon du regard, aucune construction moderne n'était visible. Pour cela, je m'entraînais à cette expérience propre aux métropoles qu'est l'isolement au sein de la collectivité, en faisant de plus abstraction des bruits urbains. Je devais parfois me mettre sur la pointe des pieds ou m'immobiliser dans une position instable, et placer le revers de mes mains sur mes tempes pour me créer des œillères. Ainsi, en bloquant une partie de la réalité, une autre apparaissait, plus profonde et cachée, à l'instar de l'œil que l'on ferme pour distinguer l'objectif d'un microscope. Une canalisation du regard, une fermeture qui ouvre, comme le sténopé d'une chambre noire.

En suspendant momentanément mon incrédulité, je me prenais à croire que le paysage qui s'ouvrait à mon regard était celui de la Rome antique. Avec le temps et l'expérience, mes flâneries s'emplissaient de judas invisibles à travers lesquels une autre Rome devenait visible. Plus qu'à un panorama, j'avais accès au passé, à un supplément temporaire, à une *time capsule*. Comme une lunette d'observation qui met à feu non pas ce qui est spatialement distant mais le passé – il s'agit toujours d'éloignement.

Des miradors artificiels et trompeurs, au sein desquels il suffisait de chanceler ou de rater l'angulation pour faire apparaître un édifice moderne, le sommet d'un lampadaire, une antenne parabolique, qui cassaient l'illusion. Des miradors éphémères qui faisaient traverser vertigineusement la pyramide du temps, pour accéder à un temps profond et, pour un instant, il devenait possible d'être ici, sur la pointe des pieds ; et ailleurs, avec le regard.

Bien sûr, il s'agissait d'une fausse historicité : la ville de Rome n'avait jamais été telle que je la voyais, avec ces ruines éparses çà et là, ni alors, lorsque les édifices étaient entiers – comme dans les pages transparentes des guides touristiques qui laissent apparaître une ville somptueuse au-dessus d'un paysage de ruines –, ni aujourd'hui alors que les ruines herbeuses cohabitent avec des immeubles issus de la spéculation immobilière.

La chose me préoccupait peu, et je m'étais convaincu que je voyais ce que Piranèse lui-même voyait lorsqu'il réalisait ses panoramas. Non pas comme dans le plus spectaculaire judas de Rome, le trou de la serrure qui encadre la perspective de la coupole de Saint Pierre à la place Santa Maria del Priorato, la seule architecture réalisée par Piranèse. Mais comme dans ses vues d'une ville qui génère de l'histoire à travers les fragments ou ce que l'artiste appelait des « restes » (*avanzi*). Ces « restes des antiques fabriques de Rome, disséminés en grande partie dans les potagers et autres lieux cultivés », qui disparaissent non seulement en raison de l'usure du temps mais aussi « de l'avarice des possesseurs ». C'est à cela que servent les estampes : à conserver une trace, comme l'écrit Piranèse dans la préface de *Le antichità romane. Gli avanzi degli antichi edifizii di Roma* (1756).

*Avanzi* (les restes) : quel terme insolite, aujourd'hui associé à l'alimentation et qu'aucun archéologue ou architecte n'oserait utiliser pour les ruines de la Rome antique, qui deviennent ainsi les restes d'un banquet, ceux que l'on jette en pâture aux chiens, les restes putrescents qui continuent à pourrir s'ils ne sont pas jetés. Des ruines comme des restes : ironiquement, ils sont pourtant souvent associés, comme le démontrent les murs d'Aurélien jonchés de tous types de détritiques, précisément là où se dressait autrefois la frontière sacrée du *pomerium*.

« Je ne vivrais jamais à Rome, je n'aime pas les villes cassées », confiait Lucio Fontana, transplanté à Milan, à Fabio Mauri. Rien n'est intact à Rome et le passé encombre le présent sans que de profondes fouilles soient nécessaires pour y accéder. Nous sommes aux antipodes du modèle de conservation de Pompéi, qui préservait intégralement le passé en le soustrayant à la vue, en l'enfouissant sous terre. Ce n'est pas ainsi que cela fonctionne à Rome, à l'exception du film *Roma* de Federico Fellini au cours duquel des ouvriers découvrent, dans une galerie souterraine du métro, une antique *domus* romaine recouverte de fresques intactes. Au contact de l'air extérieur qui traverse le tunnel, les visages peints qui avaient survécu pendant des siècles se volatilisent.

## II. L'utopie de la forme dissoute

Telles sont les premières pensées qui jaillissent dans mon esprit tandis que je me perds dans les estampes du Piranèse conservées à la bibliothèque de la Villa Médicis. Une institution que l'artiste connaissait depuis qu'il avait déménagé à Rome en 1741, puisque son atelier se trouvait Via del Corso, juste en face du palais du même nom qui était alors le siège de l'Académie de France. Il y noue des liens amicaux avec les pensionnaires, avec lesquels il dessine certains monuments romains pour un guide et imagine même «un décor pour fêtes, avec des feux d'artifices, pour célébrer la guérison d'un étudiant, le sculpteur Saly» (Wilton-Ely). Seule la primauté anti-winckelmannienne de l'art romain sur celui grec, professée par Piranèse, l'éloignera d'un tel cercle.

Les estampes de Piranèse, habituellement encadrées et exposées avec un éclairage faible dans les musées, sont en réalité rassemblées dans de grands livres lourds et peu maniables. À rebours d'un livre quelconque, je les étends sur un bureau et je les consulte debout, en les examinant de haut en bas. Mais cette lecture aérienne est idéale pour se focaliser sur les détails, pour sauter d'un point à un autre, pour saisir les aberrations de perspective et les monuments disproportionnés. C'est le cas du Panthéon rapetissé et de l'obélisque au centre de la place grossi comme un objet trouvé. La gravure «offre une vérité 'au-delà du réel'. Le Panthéon est contraint de s'immerger dans le continuum urbain, il est contraint à se 'salir' avec celui-ci. Piranèse devine la signification historique de l'architecture romaine, successivement 'expliquée' par Riegl: les formes 'impures' de la romanité sont ainsi compromises avec la dimension de l'espace-temps/espace-vécu, érodé par le temps, compromises avec l'existence, avec le quotidien» (Manfredo Tafuri). Des ruines sales – des restes – éloignées de toute forme de politique de conservation, de toute rhétorique sur la sauvegarde du patrimoine. Elles ne s'offrent pas au regard pour être contemplées, elles ne s'inscrivent pas dans une narration historique cohérente, elles ne donnent pas accès à une expérience du sublime pour le voyageur du Grand Tour. Si l'on regarde les êtres humains qui errent autour, ce ne sont que des figurants, comme dans l'étude préparatoire pour le Colisée: «Les hommes qui déambulent autour et à l'intérieur de cette immense carapace sont réduits à de simples traits et signes gravés par le *stilo*» (Wilton-Ely).

Piranèse est plus attentif à la topographie, aux pavements, à la texture des murs et des ruines qu'aux personnes. Dans son échelle de valeurs, les êtres humains arrivent après l'architecture et les plantes. L'humanité qu'il représente est misérable, composée de vagabonds, de mendiants, de va-nu-pieds, d'abandonnés, d'estropiés et d'autres figures indistinctes et oisives qui errent sur des routes non battues à l'aide de bâtons et demeurent dans des habitations de fortune, extraites des mêmes ruines. Représentés souvent en groupuscules – tels des grumeaux d'êtres vivants – il sont à peine reconnaissables, recouverts de haillons ou de végétation, quand ils ne sont pas confondus avec les statues, les bas-reliefs, les colonnes. Des hommes-fossiles ou hommes-fourmis comme le rappelait déjà Marguerite Yourcenar au sujet des *Prisons*:

«L'indifférence de ces fourmis humaines errant dans d'immenses espaces, et dont les divers groupes ne semblent presque jamais communiquer entre eux, ou même s'apercevoir de leur respective présence, encore bien moins remarquer que dans un recoin obscur on supplicie un condamné» («Le cerveau noir de Piranèse», 1959).

Une présence humaine marginale, qui n'est pas protagoniste de la scène et qui mène une existence laborieuse. Ces êtres humains ne sont pas moins des restes que les ruines, avec une différence en faveur de ces dernières: l'existence de l'homme est incompatible avec la vie géologique. «La ligne nerveuse et rapide du Piranèse lui permet d'estomper et mélanger la chair et la pierre, en créant des personnages qui, à la fois, contiennent ces deux éléments et aucun des deux, entre la pierre vivante et le corps minéralisé, entre la statue respirante et l'être humain pétrifié, dans une symbiose où le corps suture temporairement les blessures de l'architecture». Telles sont les créatures de Piranèse, «en partie humaines, en partie animales, en partie végétales» (Teresa Stoppani).

Ce monde n'est pas fait pour l'être humain, vite écrasé, balayé par ces mêmes monuments qu'il a érigé au cours des siècles, tellement imposants qu'il est difficile d'imaginer qu'il en ait été l'auteur. L'atmosphère des estampes de Piranèse, plombée par l'encre du noir, sera bientôt irrespirable pour l'être humain. Dans une tension entre les ruines et la nature sauvage, l'humanité survivante habite dans un monde qui ne lui appartient plus: «Dans le

conflit titanesque entre antiquité et nature dépeint par le Piranèse, l'humanité est réduite à un noyau d'énergie abstrait, qui suit les mêmes mouvements que les arbres nouveaux et les murs croulants» (Wilton-Ely).

Avec la disparition de l'homme, Piranèse n'a d'autre choix que de s'aventurer dans la campagne romaine, à la recherche des aqueducs et canalisations, lieux à très faible densité humaine.

Tout n'est pas perdu : dans cet univers post-humain demeure une pulsation de vie : c'est la trace du *stilo* de Piranèse sur la surface des estampes, qui frétille dans les détails les plus minutieux, dans les ciels scénographiques qui embrassent la ville, dans la cohabitation de l'architecture et de la nature, des maçonneries et feuillages, dans les ruines qui pullulent entre jardins, potagers et vignes. Il est curieux de penser que Piranèse ait passé sa vie à affiner sa technique pour restituer les différents degrés de détérioration de ces restes, pour représenter la désagrégation en cours des ruines. La vue de l'Arc de Titus est « un amas de pierres abimées, de stucs ébréchés, de briques qui se désagrègent, de marbres brisés, de tuiles cassées, de bois exposé aux intempéries » (Wilton-Ely). Les ruines se disent – et se montrent – de multiples façons. « Les *Carceri*, le *Campo Marzio*, les *Camini* démontrent ainsi une prise de conscience, dramatique mais donc 'virilement' acceptée, que l'aberrant est inhérent au réel. La dissolution de la forme et l'absence de significations sont donc une présentation de la négativité telle quelle. La construction d'une *utopie de la forme dissoute* – ce qui a été ingénument appelé l'éclectisme piranésien – constitue la récupération de cette négativité, la tentative de l'utiliser » (Manfredo Tafuri). Ce sont des cauchemars lucides, rendus encore plus hallucinants par cette lumière que le Piranèse amène de Venise, par la densité des ombres et par les contrastes clairs-obscur, par l'instinct scénographique visible dans les coins obliques et la ruse avec laquelle il manipule les édifices qu'il finit par déréaliser.

### III. Extinction. Piranèse après Fukushima

Je me dis entre deux estampes que les ruines du Piranèse n'appartiennent pas au passé. Sergueï Eisenstein le savait bien lorsque, dans une *Prison obscure* pendue aux murs de son appartement moscovite, il reconnaissait la fluidité des formes propre au cinéma, ou la fragmentation, la juxtaposition, l'explosion des tensions formelles. « Je pense à ce que cette eau-forte deviendrait si elle aussi était initiée à l'extase, si elle sortait d'elle-même ».

Jusqu'à ce que les vues de Piranèse explosent devant mes yeux, comme face au mangeur d'opium de Thomas De Quincey avait explosé la spirale infinie des escaliers des prisons. Je suis soudainement pris de vertige : et si les visions du Piranèse n'appartenaient ni au passé, ni au présent ? Si elles étaient un témoignage, ô combien distordu, non pas de son époque mais plutôt d'un temps à venir ? Non pas d'un temps successif au Piranèse, la ville de Rome des dix-huitième et dix-neuvième siècles, que sais-je, mais d'un futur aussi impondérable qu'inéluctable, successif à moi, à nous, à toute l'humanité.

À l'époque des miradors du temps, je n'avais pas songé qu'à travers les œillères se dévoilait une Rome posthume, une Rome bombardée par une hypothétique catastrophe. Une Rome dont les ruines, les entrailles, les restes putrescents permettaient de lire le futur, comme pour l'aruspicine étrusque pour laquelle le foie et l'intestin des animaux reflétaient la voute céleste. Piranèse, archéologue du futur ? Piranèse aruspice ?

Je sais bien comment se sont insinués ces pensées, immergé comme je le suis dans des lectures sur l'ère postnucléaire et sur la sixième extinction au sujet de laquelle il existe désormais une littérature fleurissante – il y a un plaisir pervers à raconter la fin de notre espèce. Cela ne coïncide pas avec la fin du monde mais avec la disparition de l'espèce humaine de la Terre ; notre capacité à provoquer un tel événement catastrophique est ce qui nous distingue parmi les vivants.

À l'instar de ces documentaires qui, partant d'un monde sans nous, décrivent comment la nature reprend progressivement possession de la Terre en effaçant les traces de la civilisation humaine, jusqu'à ce qu'elle semble une parenthèse infinitésimale de l'histoire de la Terre. Nous sommes loin de l'imagination apocalyptique occidentale qui établit une équivalence entre la mort de l'humanité et la destruction de la terre, ou entre un discours apocalyptique et un discours écologique. Il y a une équivalence discursive entre la bombe atomique et le réchauffement climatique, entre la catastrophe nucléaire en tant que paradigme du désastre associé à la société humaine et la catastrophe environnementale. Une idée anthropocentrique

selon laquelle, une fois l'homme disparu, la vie animale et végétale suivront le même destin. En réalité, le destin humain et celui terrestre se séparent au cours de l'Anthropocène, une époque qui « bien qu'elle ait commencé avec nous, se terminera probablement sans nous » (Danowski, Viveiros de Castro).

Si les choses sont ainsi, le futur de Piranèse n'est pas rassurant. Il est loin de celui du peintre anglais David Hockney quand, en 1963, il débarque à Los Angeles. Il est alors frappé par un *freeway* en construction suspendu dans le vide et dont l'extrémité est pointée vers le ciel, et s'exclame : « My God, this place needs its Piranesi; Los Angeles could have a Piranesi, so here I am ». Un Piranèse dont les monuments romains et les prisons sont transformés en parkings ou piscines ensoleillées, avec des reflets éclatants d'eau et leur charge homoérotique.

Dans la Rome illustrée par Piranèse, les coins familiers de ma ville natale laissent transparaître les préoccupations actuelles à propos du *futur lointain*, c'est-à-dire un futur que nous n'arrivons ni à penser, ni à imaginer. Un futur avec de nombreux zéros, le nombre importe peu tant qu'ils sont plus de deux à dérouter nos facultés prospectives. Parce qu'au-delà de cette limite les zéros sont simplement là pour signifier quelque chose qui se soustrait à la mesure, qui est hors de notre portée et de notre horizon, limité à deux générations avant et après nous.

Si, en italien, l'on associe facilement l'adjectif « lointain » (*remoto*) au passé et qu'il est contre-intuitif de le lier au futur, si le passé est plus facile à concevoir que le futur, c'est aussi de la faute du langage, comme l'italien le montre bien. L'italien impressionne par le déséquilibre temporel vers le passé qu'introduisent le nom des temps : *passato prossimo* (passé proche), *passato remoto* (passé simple – lointain, littéralement), *trapassato prossimo* (plus-que-parfait), *trapassato remoto* (passé antérieur), *imperfetto* (imparfait). En revanche, il y a uniquement deux temps verbaux du futur, qui indiquent souvent une hypothèse sur des actions concomitantes, sur des présents parallèles ou déjà terminés. Je pense à l'utilisation épistémique du futur antérieur : « Sarà già a casa a quest'ora » (il sera déjà à la maison à cette heure). Le passé a colonisé le futur, a élargi son pouvoir sur le dicible et le pensable.

L'histoire et la critique d'art – mes disciplines de référence malgré tout – ne parviendront-elles pas à traiter le futur lointain ? Avec un présent traversé de courants provenant d'ailleurs, de temps co-présents et, littéralement, con-temporains ? Que celle-ci soit l'unique contemporanéité que peut offrir une ville comme Rome, avec une contemporanéité complexe de temps différents, loin d'un temps qui coïncide simplement avec le présent ?

Comment penser Piranèse après Fukushima, le Piranèse d'un futur lointain ? Un court-circuit entre le baroque et l'ère post-nucléaire dans laquelle le passé et le futur se pervertissent, se tordent comme sur ruban de Möbius. Pirouettes temporelles bonnes pour un roman de science-fiction ? Pourtant même la science-fiction parle de futurs lointains comme s'ils avaient déjà eu lieu, en adoptant un point de vue postérieur par rapport aux événements narrés.

Ici me vient en aide Robert Smithson, qui avait dans sa bibliothèque une copie des *Prisons* de Piranèse, qu'il évoqua dans sa conférence de 1972 sur l'Hôtel Palenque au Mexique. Cette architecture industrielle est, à ses yeux, une *ruine à l'inverse*, c'est-à-dire qui tombe en ruine avant même d'avoir été terminée. Une architecture vouée à l'entropie, qui est construite et détruite en même temps. Une *désarchitecture* qui montre un effondrement de la logique architecturale rationnelle. Une image du non-fini et du non-terminable ; une image d'une temporalité inversée où la chute précède la construction ; une image de la précarité de l'existence humaine et de l'impossibilité de porter à terme n'importe quelle action de réparation de l'action du temps.

#### IV. Chaque ville a un nom secret

« Reconstruire à travers les mots ce que voient les yeux, dans un 'langage idéal', est une vaine entreprise. Pourquoi ne pas reconstruire en revanche notre propre incapacité à voir ? Essayons de donner une forme transitoire aux visions non-consolidées qui entourent une œuvre d'art, et développons une sorte d'« anti-vision » ou vision négative ». C'est cette suggestion de Smithson, qui je prends à la lettre devant les estampes de Piranèse. Incapable de penser le futur lointain qu'ils contiennent, je m'efforce d'exercer mon anti-vision ou vision négative.

Des quatre grandes portes-fenêtres de mon appartement (nommé ici « pavillon ») qui donnent sur un jardin de pins romains, de lauriers (symbole de savoir et gloire dans la Rome

Antique) et d'acanthes (symbole du monde végétal dans les décorations architecturales), je jouis d'un panorama sublime. Difficile de croire que je suis dans le centre historique de la ville. Cependant, une fois le soleil tombé, les vitres deviennent des miroirs noirs qui reflètent uniquement l'intérieur de mon salon : le bureau avec des piles de livres rangés selon le sujet – le nucléaire, l'anthropocène, la dispatie, chacun rivalisant avec l'autre pour capter mon attention ; le fauteuil et la lampe pour les lectures du soir ; même mon visage déformé par la lueur de l'écran d'ordinateur, plus étrangère encore que la lumière de la bougie.

Que le monde extérieur existe encore, que dehors il y ait encore ce que je vois durant le jour, encadré par les quatre compartiments des portes fenêtres, je le déduis grâce à deux indices sonores. Les voitures qui dévalent la descente de la Via di Porta Pinciana constituent le premier indice ; je néglige la lueur qui pourrait être un reflet de ma lampe ou un élément artefact, invention d'un nouveau Morel. Le deuxième est le caquetage indolent des oiseaux qui se confond avec le bourdonnement du frigidaire et renvoie à la science antique divinatoire qui interprétait leur vol comme une manifestation de la volonté des dieux, comme un présage (*inauguratio*). Aujourd'hui, alors que les mouettes attirées par les décharges ont envahi Rome et se rassemblent autour des restes de conteneurs à poubelle, agressives et indifférentes à la présence humaine, je me demande de quoi elles sont l'*inauguratio*. Je me demande si elles ont quelque chose à nous dire sur l'Anthropocène.

Lorsque le réel commence à s'éloigner, quasiment par inertie, lorsque la prise sur le réel, sans pour autant m'échapper, se relâche, s'effiloche çà et là, j'ai besoin de vérifier, de m'assurer qu'elle existe. Ainsi je me lève et m'approche de la fenêtre ; même à quelques centimètres de sa surface je ne vois rien d'autre que mon reflet. Je dois me créer des œillères avec les mains, les plier en forme de conque sur mes tempes et avancer mon cou. Pour y voir quelque chose, je dois restreindre et bloquer mon champ de vision, créer une zone aveugle et sombre, un soleil noir. La mémoire de ce geste me ramène à l'adolescence, quand je cherchais le coin secret, celui où Rome semblait stupidement éternelle. Mais si alors je jouissais de laisser apparaître le passé, quoiqu'artificiel, aujourd'hui je me préoccupe uniquement du présent, de ce présent au sein duquel nous devons agir pour assurer un avenir à nos descendants.

En collant mon visage à la fenêtre pourrait apparaître, au-delà du noir, l'un des noms secrets de Rome : « Une ville a trois noms : un secret, un sacré et un public. Le nom secret de Rome est Amor... celui sacré Flora ou Florens ; celui public est Rome », comme l'écrivait l'historien byzantin Giovanni Lido. Mais le monde inhumain de Piranèse pourrait apparaître aussi.

"The window contains nothing, while the mirror contains everything"  
(Robert Smithson, *Ultramoderne*)

#### Note bibliographique

##### **Piranèse**

S. M. Eisenstein, « Il pathos » [1946-47], dans *La natura non indifferente*, sous la direction de Pietro Montani, Venise, 1992, p. 41-211, en particulier p. 115-164

Teresa Stoppani, *The Vague, the Viral, the Parasitic: Piranesi's «Metropolis»*, *Footprint Metropolitan Form*, Autumn 2009, p. 147-60

Manfredo Tafuri, *La Sfera e Labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turin, 1980, p. 31-110

John Wilton-Ely, *Piranesi*, Londres, 1978, tr. it. Electa, Milan, 1994

Marguerite Yourcenar, « Le cerveau noir de Piranèse » [1959], dans *Sous bénéfice d'inventaire. Essais*, Paris, 1962-1978, p. 90-130

##### **Rome**

Joseph Rykwert, *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico* [1976], éd. it. sous la direction de Giuseppe Scattone, Milan, 2002-2011

##### **Anthropocène**

Hicham-Stéphane Afeissa, *La fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, 2014

Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Milano, 2017

J'avais commencé à réfléchir à ce sujet dans : « Rovine all'inverso. Robert Smithson visita la Yucatan », sur [www.doppiozero.com](http://www.doppiozero.com) ; « L'ultimo museo dell'umanità », dans Ilaria Bussoni (dir.), *Il mondo infine: vivere tra le rovine*, cat. exp.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 10 décembre 2018-28 janvier 2019 ; et dans un ouvrage en cours de rédaction autour de la géologie nucléaire.

Je souhaite remercier Raffaella Carchesio, bibliothécaire de la Villa Médicis, pour son aide précieuse tout au long de cette recherche piranésienne, à partir de la consultation du fond jusqu'à la sélection des œuvres pour l'exposition.



VEDUTA degli Avanzi di Fabbrica magnifica, sepolcrale co' sue Rovine, la quale si vede vicina a Torre de Schiavi un miglio e mezzo in circa fuori di Porta Maggiore.

Tommaso Gherardini del. G. M.



Disegnato dall'Autore

Ap. Tommaso Gherardini del. G. M.