

Arquitectura fantàstica en l'obra de Giovanni Battista Piranesi: *Prima Parte di Architetture e Prospettive*

Autora: Natàlia Acquabona Palou

Tutor: Vicenç Furió i Galí

Treball Final de Grau d'Història de l'Art

Universitat de Barcelona - Facultat de Geografia i Història

Curs 2023-2024



GIAMBATTISTA PIRANESI, *Parte di un ampio e magnifico porto*, 1750, Opere Varie, (Ficacci, n.127.)

The life and work of Piranesi are fundamentally bound up with the early and most important phase of this intellectual ferment which reflects the Eighteenth century in its radical questioning of established concepts in all branches of knowledge. In this disturbing process, the activities and attitudes of Piranesi help us to understand the intricate character of Neo-Classicism as the preliminary phase of the Romantic movement.¹

¹ WILTON-ELY, JOHN, *The mind and art of Giovanni Batista Piranesi*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

En el present estudi s'analitza l'**arquitectura fantàstica** de l'obra de **Giovanni Battista Piranesi** dins el context del *capriccio* del *Settecento*. La primera sèrie de l'artista titulada *Prima Parte di Architetture e Prospettive* ha estat l'objecte del treball per tal d'evidenciar els elements imaginaris que s'hi inclouen i que continuaran apareixent en els *gravats* posteriors de Piranesi. L'interès per defensar la supremacia de l'arquitectura romana és la base per comprendre la magnificència de les ciutats creades per Piranesi.

Paraules clau: Arquitectura, *capriccio*, gravat, Roma, *Settecento*, Giovanni Battista Piranesi

Índex

1. Introducció: objectius i metodologia
2. Estat de la qüestió
3. El *capriccio* en el context del segle XVIII
 - La significació del terme al llarg de la història
 - Els grans comitents del *capriccio* a Venècia
 - Predecessors i coetanis a Piranesi: el *capriccio* al *Settecento*
4. Giovanni Battista Piranesi gravador
 - Vasi i Piranesi: la formació del jove artista
 - *Parere sull'Architettura*
5. Arquitectures imaginàries a la Primera sèrie: “Prima Parte di Architetture e Prospettive”
6. Altres *capricci* en l’obra de Piranesi
7. Conclusions provisionals i possibles vies d’investigació
8. Bibliografia
9. Annex. Llistat d’obres reproduïdes

1. Introducció

El present Treball de Final de Grau titulat *Arquitectura fantàstica en l'obra de Giovanni Battista Piranesi: Prima Parte di Architetture e Prospettive* pretén estudiar amb deteniment l'obra d'un dels artistes més destacats del seu temps, considerat avui no només com a gravador, sinó també com a arquitecte, antiquari i dissenyador. Parlem d'un artista polifacètic, amb coneixements d'arquitectura i de gravat, fet que li permet crear una obra gràfica innovadora.

L'obra que ens ha deixat Piranesi és molt extensa, i, per aquest motiu, el present treball s'ha hagut de cenyir a un tema en concret que ens permeti aprofundir de manera transversal l'obra i el temperament de l'artista, com també relacionar aquesta amb una línia d'estudi molt pròpia del segle XVIII. Per aquest motiu, i, degut també a un constant interès personal meu pel paisatge sublim o fantàstic al llarg dels nostres estudis d'Història de l'Art, ens decantarem per analitzar les diverses representacions fantàstiques de l'obra de Giovanni Battista Piranesi fent especial èmfasi a la primera sèrie de l'artista titulada *Prima Parte di Architetture e Prospettive*. No es tracta, doncs, d'una catalogació raonada dels gravats que inclouen arquitectura fantàstica de l'artista. Malgrat és necessari comentar moltes de les seves obres, ens detindrem en aquelles que formen part de la primera sèrie, com també d'altres que podem classificar com a "capricci architetonici", reprenent el terme italià.

El present treball té tres objectius. En primer lloc, estudiarem el gravat de G.B Piranesi com també el gravat dels diferents artistes que s'hi vinculen. D'aquesta manera, conèixer de ben a prop el desenvolupament artístic del gravador com també la seva formació per arribar a *disegnare* vestigis de l'antiga Roma com els que analitzarem. Si bé és cert que Piranesi ha estat divulgat i estudiat amb molt detall, el que centrarà el nostre treball és l'interès en les imatges d'arquitectura imaginària de Piranesi. Per tant, no tractarem la vida i l'obra completa de l'artista amb deteniment, ja que el que ens interessa és, a partir d'aquesta, centrar-nos especialment en l'aspecte imaginatiu dels seus gravats. En segon lloc, a partir d'aquestes estampes d'arquitectura fantàstica, plantejar els antecedents d'aquest tipus d'imatges, el lloc que ocupen en l'obra completa de Piranesi, qui encarrega aquestes obres que analitzarem, les diverses edicions, la seva difusió, com també la seva recepció i el paral·lelisme amb altres obres. Finalment, ens dedicarem a estudiar els gravats com també els catàlegs raonats, la qual cosa ens permetrà fer una recerca molt més pròxima. Per arribar a estudiar aquest tipus d'obres que tenen un fort component imaginari, hem de considerar l'obra completa de Giovanni Battista Piranesi i centrar l'atenció únicament en les representacions fantàstiques que són les que ens interessin.

Per a l'elaboració d'aquest treball de Final de Grau com a estat de la qüestió, hem emprat una sèrie de recursos que tot seguit esmentarem, a fi d'aconseguir els objectius fixats anteriorment: La primera fase del treball ha consistit a realitzar la recerca bibliogràfica, és a dir dels autors que han parlat de Giambattista Piranesi. Gran part d'aquesta etapa s'ha centrat en la bibliografia disponible al CRAI de la Facultat de Geografia i Història, en el dipòsit de la Biblioteca de Catalunya, com també, en la biblioteca i el dipòsit d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona. Val a dir que és en aquesta última on hem trobat la majoria de la bibliografia necessària i útil pel nostre treball. D'altra banda, hem treballat també a partir de recursos en línia que han anat des d'articles especialitzats extrets de revistes d'art fins a treballs de grau.

Un altre sector que ens ha proporcionat informació ha estat el gruix de catàlegs d'exposicions organitzades en els darrers anys sobre Giovanni Battista Piranesi i l'obra. Entre aquests, destaquem el catàleg de l'exposició de la Biblioteca Nacional d'Espanya del passat 2019.²

La segona fase s'ha ajustat a escollir les fonts més adequades pel treball. Com bé hem comentat anteriorment, hem volgut posar el punt de mira en les obres que presenten arquitectures imaginàries de Piranesi, especialment en la sèrie *Prima Parte*. Per aquest motiu, la selecció minuciosa de la informació en aquesta direcció ha estat cabdal. En aquest sentit, podríem dividir les fonts utilitzades en dos grans blocs: d'una banda, molts catàlegs raonats, que també comparem amb el pas del temps, els quals ens permeten tenir una visió global de l'obra de l'artista i estudiar amb deteniment aquells gravats que més ens interessin. Molts d'aquests catàlegs presenten les imatges amb alta qualitat fotogràfica i d'impressió i això ha estat de gran ajut. D'altra banda, els estudis específics centrats en les sèries fantàstiques de Piranesi. A partir d'aquests dos grans blocs, hem pogut esclairar el coneixement des del qual partíem en un principi i fer un treball molt concret que satisfà les necessitats i els objectius principals. Val a dir, però, que un dels grans entrebancs a l'hora de seleccionar els estudis ha estat la seva abundància. S'ha parlat molt de Piranesi, i, consegüentment, la classificació minuciosa d'aquells estudis importants pel treball ha estat més difícil i ens ha dut molt més temps que la cerca general. L'extensa bibliografia ha pautat un ritme bastant pausat en aquestes fases de selecció. Tanmateix, ha esdevingut un punt a favor durant la redacció.

L'estructura del treball se centra en sis grans blocs, els quals desglossats segons la seva importància, ens ajuden a estudiar els gravats que presenten arquitectura fantàstica de l'artista. Per a fer-ho, ens resulta especialment interessant introduir el treball amb un capítol únicament dedicat als artistes anteriors a Piranesi que ja posen en pràctica les imatges d'arquitectura fantàstica. Quan apareix per primera vegada el terme "capriccio architetonico" per designar aquest tipus d'obres? Quina formació tenien els altres artistes que precedeixen a Piranesi pel que fa a les representacions d'arquitectura imaginària? Malgrat tot, Piranesi era un artista que va estendre les seves possibilitats del gravat molt més enllà de l'aconseguit pels seus contemporanis, molts dels quals es caracteritzaven també per un alt grau d'ambició. (Murray, Peter, 1971: p.5) Ens centrem, doncs, en representacions que a part de ser productes d'una atrevida fantasia, es converteixen en "laboratoris" de l'imaginari arquitectònic.

El viatge pels *capricci* arquitectònics del Settecento ens duu directament a parlar de les obres en qüestió sempre amb la finalitat d'aprofundir en el fil conductor del treball. D'entrada, veiem que Piranesi és un artista que en la majoria de la seva obra presenta uns coneixements científics molt específics. Tanmateix, en algunes de les representacions, experimenta i utilitza els coneixements emprats per realitzar imatges amb un toc expressiu molt personal. Com hem dit anteriorment, el present treball no pretén fer una catalogació raonada de l'obra de Giambattista Piranesi, si bé aquesta ja s'ha realitzat en diverses ocasions. Es tracta d'aprofundir en els gravats que podem entendre com a fantasies arquitectòniques partint de la base establerta en els capítols precedents. Fem una especial èmfasi en el que ocupa un dels capítols més rellevants del treball, centrant el punt d'atenció a la primera sèrie de Piranesi titulada *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, publicada el 1743. Malgrat que no es tracta d'una obra del tot unitària pel que fa a

² *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, catàleg d'exposició, Madrid, 7 de maig- 22 de setembre de 2019.

la temàtica ni des del punt de vista de les qualitats estilístiques, és tota ella fruit de la tradició del *capriccio*³ i la *veduta*⁴. És en aquesta primera sèrie on podem apreciar majoritàriament la representació fantàstica de l'arquitectura.

A partir d'aquí, el treball continua analitzant altres *capricci* o arquitectures fantàstiques de l'obra de Piranesi. En aquests punts ens servim dels catàlegs que recullen l'obra sencera de l'artista, si bé ens proporcionen un punt de vista obert que descontextualitza l'antiguitat. Recalquem, però, que el que ens interessa és seguir la empremta identitària de la qual hem parlat, entenent la lògica de les obres treballades i del mateix autor. De fet, aquest nou llenguatge capritxós evidencia el pas del temps més que el coneixement científic de manera clarament volguda, si bé Piranesi gaudeix d'uns coneixements científics i arquitectònics evidents. No podem deixar de parlar d'una de les sèries sobre la qual s'ha escrit més al llarg dels darrers anys, i, malgrat que el gruix de l'estudi no se centra en les *Carceri d'Invenzione* (1745-1760), en elles es fa palesa la imatge arquitectònica fantàstica que hem anat treballant. D'aquesta manera, creiem escaient comentar com *Le Carceri* esdevenen una sèrie cabdal a l'hora d'estudiar les imatges fantàstiques piranesianes fruit d'un estat d'ànim d'admiració per l'espectacle de l'arquitectura romana antiga i contemporània, motiu també de la seva grandesa material. (Bettango, A, 1983: p.360)

D'aquesta manera, l'últim capítol es dedica a diverses imatges que evidencien com l'arquitectura fantàstica en les obres de Piranesi és una constant en bona part de la seva obra. Cal especificar, que la tria d'obres a comentar ha estat impulsada per un interès a mostrar la diversitat de la producció de l'artista. Per aquest motiu, resulta especialment interessant comentar un o dos gravats de diferents sèries publicades en diferents anys. Malgrat tot, el nostre estudi no s'ha centrat en els últims treballs de Piranesi, com ara *Diverse maniere d'adornare i cammini o Vasi, candelabri e Cippi*, si bé segueixen un fil molt més arqueològic i científic i, per tant, no s'ajusten al treball.

2. Estat de la qüestió

L'extensa bibliografia sobre Giovanni Battista Piranesi des de la seva època, que és ja l'inici del seu recorregut de valoració, fa que s'hagi parlat molt d'ell i des de diversos punts de vista com línies d'estudi. Destacarem, doncs, els treballs més rellevants pel que fa a la figura de Piranesi, i després ens centrarem en aquells que fan referència a les arquitectures fantàstiques o *capricci*.

Una de les primeres referències interessants que trobem ve del mateix Giambattista Piranesi amb *Lettere di Giustificazione scritte a Millord Charlemont e a' di lui agente di Roma dal signor Piranesi Socio della Real Società degli Antiquari intorno la dedica della sua opera Delle Antichità Romane fatta allo stesso Signor et ultimamente soppressa*⁵ publicada el 1757.

³ En italià significa un pensament o una invenció inesperada, nova i que té quelcom d'original.

⁴ Dibuix, pintura, estampa o fotografia que representa un paisatge.

⁵ PIRANESI, G.B., *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma dal signor Piranesi, socio della Real Società degli Antiquari di Londra intorno la dedica della sua opera Delle antichità rom. fatta allo stesso signor ed ultimamente soppressa*, Roma, Biblioteca Nazionale Marziana, 1757.

L'escrit és el resultat del desacord que va tenir G.B. Piranesi amb James Caulfield, vescomte de Charlemont (1728-1799) qui no va patrocinar la costosa impressió dels quatre volums d'*Antichità Romane* el 1756. Després d'aquest esdeveniment, Piranesi va eliminar les dedicatòries a Lord Charlemont de tot el volum i va publicar aquest fulletó per donar testimoni del que havia passat. Arran de la descripció dels fets, l'autor narra la seva manera de treballar i com aquest esforç incideix en uns costos monetaris que no li han estat pagats.

Tot això ens fa prendre consciència del grau d'implicació de Piranesi en les seves obres. Ell mateix adverteix de la despesa que tot aquest treball de camp suposa. D'aquesta manera, ens podem imaginar a Piranesi fent voltes per tota Roma, realitzant esbossos i consultant obres a les quals tenia accés. Tenir clar el procés creatiu de Piranesi fa que considerem les seves obres des d'una perspectiva molt més real, ja que els gravats que ens han arribat fins avui dia són fruit de tot aquest treball previ que el mateix artista ens deixa per escrit.

La sort de poder estudiar de primera mà alguns dels escrits de l'artista és un avantatge evident. *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*⁶ dedicada a Giovanni Battista Rezzonico (1740-1783) el 1769 ens permet abordar altres qüestions. D'entrada, G.B. Piranesi presenta la seva obra a un cardenal italià nascut a la mateixa ciutat natal que l'artista. L'artista fa evident l'agraïment cap a Giovanni Battista Rezzonico i cap al Papa Clement XII, qui contribueixen econòmicament en l'obra de Piranesi i, de fet, aquest és el motiu principal de la dedicatòria. No hem d'oblidar, doncs, que el finançament per part de l'elit eclesiàstica en el moment en què es troba Piranesi va possibilitar bona part de la seva producció artística i la publicació de molts dels seus gravats.

D'altra banda, *Diverse maniere d'adornare* presenta un Piranesi coneixedor de l'arquitectura grega i egípcia i amb una clara voluntat d'introduir aquesta en l'obra arquitectònica moderna. Es tracta d'un text que deixa constància dels coneixements de G.B. Piranesi com també de la voluntat de l'artista d'embellir els monuments d'una forma concreta. Malgrat que la publicació no presenta gravats d'arquitectura fantàstica, els preceptes que deixa sobre el paper G.B. Piranesi ens serveixen per conèixer les habilitats de l'artista i veure com juguen un paper cabdal en la seva obra completa. Els gravats d'arquitectura fantàstica, de fet, posen sobre la taula tots els coneixements aquí exposats.

A més a més, G.B. Piranesi deixa ben clar la seva admiració cap a l'arquitectura Romana "Tanta delicatezza di gusto, tanta finezza di discernimento, doveva come è successo in fatti, disgustarvi delle eteroclitiche maniere introdotte nella moderna architettura, e doveva farvi delidare, che abbandonata una volta questa strada, ci rivolgessimo a batter quella, che batterono gli antichi, si Romani, che Greci, e che tanto ammiriamo ne'loro monumenti [...]"

⁶ PIRANESI, G.B., *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, 1769, Bouchard e Gravier, Roma.

(Piranesi, 1769: p.2) i aquesta contemplació constitueix el punt de partida de pràcticament tota la seva obra.

El següent document bibliogràfic estudiat per ordre cronològic és *Elogio storico del cavaliere Giovanni Battista Piranesi, Celebre antiquario ed incisore di Roma*⁷ que es publica per Giovanni Ludovico Bianconi per primera vegada a *Antologia Romana* el 1779, concretament en els números 34, 35 i 36. L'edició de Carmelo Occhipinti ens permet estudiar les paraules de Giovanni Ludovico Bianconi de manera molt més accessible. Un any després de la mort de G.B. Piranesi, Bianconi publica aquest elogi on documenta la vida de Piranesi des del seu naixement a Venècia. Es tracta d'un document amb un to col·loquial, com si l'autor estigués narrant la vida d'un personatge conegut, amb un punt de "xafardeig" per aquelles qüestions més susceptibles de ser curiositats. És interessant veure com Bianconi exposa amb detall les cròniques de l'anomenat arquitecte venecià.

Bianconi esdevé el primer que ens parla de l'arquitectura fantàstica de Piranesi, tot i que no utilitza aquest terme en concret. D'una banda, Bianconi afirma que moltes de les estampes de Piranesi ja presenten una "il·lusió òptica". "No: il pennello coll'aiuto dei colori non può esprimere con più rilievo, nè con più verità questi monumenti. Essi formano un'illusione ottica; l'occhio vi passeggia con quel diletto, cui forse non prova nel fissarsi sopra gli originali." (Bianconi, 1779: p.36)

A més a més, deixa constància dels comentaris que fan els contemporanis de Piranesi en referència a les seves obres: "che sia fiorito nel decimo ottavo secolo; che prima di lui non erasi mai inciso l'architettura diroccata, e la ben conservata con tanto gusto, che fino allora aveva avuti bensì degl'imitatori, ma rivali non mai; ch'egli condusse dell'opere di capriccio, nelle quali è dubbia cosa, se lodar debbasi lo spirito, che regna nella composizione, ovvero quello che nella esecuzione scintilla." (Bianconi, 1779: p.36)

Veiem doncs, com només un any després de la mort de Piranesi el terme *capriccio* apareix per referir-se a les seves arquitectures fantàstiques. No sabem qui utilitza aquest terme per primera vegada, però el que sí queda clar és que Bianconi posa en relleu un dels trets distintius de l'artista. Malgrat tot, l'arquitectura fantàstica de G.B.Piranesi no serà estudiada amb deteniment fins gairebé un segle més tard. Els estudis que segueixen se centren en l'artista i la seva obra en general, fent èmfasi en altres qüestions.

És el cas del discurs llegit per l'advocat Pietro Biagi a la I.R. Acadèmia de Belles Arts de Venècia el dia 6 d'agost de 1820 anomenat *Sull'incisione e sul Piranesi*⁸ i publicat per Giuseppe Picotti. Resulta especialment interessant com des de Venècia, la ciutat natal de G.B.Piranesi, es fa un discurs que elogia l'art del gravat i la figura de l'artista. Pietro Biagi en la seva defensa

⁷ BIANCONI, GIOVANNI LUDOVICO, *Elogio storico del cavaliere Giovanni Battista Piranesi, Celebre antiquario ed incisore di Roma, a: Opere del consigliere Gian Lodovico Bianconi bolognese, ministro della corte di Sassonia presso la Santa Sede*, volum. II, Miano della tipografia de'Classici italiani, per la prima volta pubblicato nell'Antologia Romana del 1779, ed. A cura di Carmelo Occhipinti.

⁸ BIAGI, P., *Sull'incisione e sul Piranesi, discorso letto nella I.R. Accademia de' Belle Arti in Venezia*, Venècia, 1820.

afirma que el gravat es pot considerar una manera de dibuixar que s'ha hagut d'adaptar al llarg dels anys multiplicant la matèria sobre la qual s'incideix, fet provoca una rica diversitat de solucions. Biagi s'esforça per fer una història exhaustiva en poc temps del gravat, tenint en compte també totes les innovacions internacionals en la tècnica, configurant bona part del seu discurs. D'altra banda, estudia l'obra de Piranesi alhora que la reivindica. "Allorchè fiori Giambatista Piranesi trovò l'incisione, quanto alla figura, portata ad un certo grado di maturità, ma non giunta per altro a quell'ultimo punto di perfezione [...] Per ciò poi che riguarda l'architettura, considerata come soggetto principale, e non accessorio di una stampa, rivenne il Piranesi l'arte poco più che nell'infanzia, e potè quindi farle tale spiccare un volo, che gl'intelligenti dovettero dire a lui, ch'ebbe sì degli imitatori, ma che non ha avuto per anco rivali" (Biagi, 1820: p.28)

A *Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino* el 21 de febrer de 1890, l'enginyer Daniele Donghi publica un article interessant titulat "I Piranesi e Bibiena"⁹ on assenyala la importància de Piranesi. Donghi parla dels gravats de G.B.Piranesi, alguns dels quals posseeix personalment. És fa palesa, doncs, l'admiració per part de Donghi de G.B.Piranesi com un "potente disegnatore, inarrivabile incisore, immaginosoarchitetto [...]" (Donghi, 1890: p.11) Donghi pren com a referència els autors aquí ja esmentats, com ara Bianconi, i posa èmfasi en la relació entre G.B.Piranesi i Giuseppe Vasi ressaltant l'habilitat del primer i la superioritat sobre els seus contemporanis. En qualsevol cas, l'article de Donghi se centra en la reproducció de 320 gravats anunciada per part de l'editor Lehmann de Vienna, les quals destaquen no només per la utilitat de l'arquitectura i l'ornamentació clàssica, sinó per la fidelitat amb la qual son reproduïdes les obres. (Donghi, 1890: p.13)

El 1931 apareix un llibre cabdal per a la història del gravat italià. *L'incisione italiana*.¹⁰ Augusto Calabi estableix un punt de referència per tot aquell que vulgui estudiar amb deteniment la pràctica del gravat. Calabi destaca un dels moments culminants de la pràctica del gravat, que és justament la que estudiem en el present treball. El S. XVIII es caracteritza per una represa de la producció d'aiguafort per part d'artistes venecians de naixement com també d'artistes que s'han educat a la capital del Veneto. A més a més, Calabi ens proporciona els noms de diferents artistes que marquen la línia de producció del gravat del S.XVIII: Caprioni, dal Castiglioni, dal Ribera, dal Rosa, dal Della Bella. Calabi continua fent especial èmfasi a les obres de Tiepolo (1696-1770) i de Canaletto (1697-1768), pintors venecians de *vedute architettoniche*, i, finalment, ens parla de Vasi i Piranesi. Aquestes agrupacions en l'obra de Calabi per parelles proporcionen les eines necessàries per posar en contraposició a diferents artistes. Tiepolo i Canaletto, d'una banda, i Vasi i Piranesi, per l'altra, que es relacionen directament per la seva formació, com també per la tasca d'aprenentatge.

El següent article a comentar és el que publica Rudolf Wittkover el 1938, historiador de l'art del S.XX, parlant justament de G.B. Piranesi.¹¹ Wittkover planteja els principis del francès Le

⁹ DONGHI D., "I Piranesi e i Bibiena", a: *Atti della società degli ingegneri e degli architetti*, Torino, 1890.

¹⁰ CALABI, Augusto., *L'Incisione italiana*, Milano, Edit. Fratelli Treves, 1931.

¹¹ WITTKOVER, RUDOLF, "Piranesis Parere sull'Architettura", a: *Journal of the Warburg Institute*, vol.2, n.2, 1938, pp.147-158.

Roy a *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, d'una banda, i de G.B.Piranesi de l'altra. Per als escriptors i artistes com Le Roy la supremacia de l'art grec era indiscutible. En canvi, G.B.Piranesi, influenciat pels postulats vasarians, tot i que analitza la grandesa dels etruscs i l'elegància de l'estil grec, defensa la supremacia de l'art romà. A partir d'aquí Wittkover estableix els punts de contacte entre ambdós per parlar de la concepció de l'arquitectura segons G.B.Piranesi, que és l'objectiu principal de l'article.

Malgrat les diferències entre Le Roy i G.B.Piranesi són evidents, Wittkover analitza com ambdós provenen d'uns ensenyaments semblants pel que fa a l'arquitectura, basats en lleis objectives, la raó i la simplicitat arquitectònica. Seguidament, l'autor fa un repàs de l'obra de G.B.Piranesi per veure com la seva actitud va variant a mesura que es desenvolupa la seva obra. Wittkover afirma que els gravats de Piranesi, malgrat basar-se en normes ja establertes pel que fa al dibuix arquitectònic, es caracteritzen per un revers del significat tradicional de l'estructura arquitectònica. En aquest sentit, el principi de G.B. Piranesi és alliberar-se de les cadenes de la tradició, tal com Wittkover les anomena "Piranesi's Parere is an act of liberation from traditional fetters, and from the ideas with which the artist had grown up." (Wittkover, 1938: p.157), i establir com a propòsit la mateixa intuïció artística.

El 1964, es publica el catàleg raonat de l'obra de G.B.Piranesi escrit per l'historiador de l'art francès Henri Focillon. (1881-1943).¹² Focillon està interessat en ordenar els gravats de manera que se'ls pugui estudiar adequadament. La introducció de l'obra de Focillon recull algunes dades sobre la classificació de les planxes de G.B.Piranesi fent èmfasi en el fet que aquestes han estat classificades de moltes maneres diferents, primer per l'autor, i després pels seus successors. Les reversions, repeticions i buits en la numeració, dificulta la comprensió de l'obra de G.B. Piranesi seguint un fil cronològic. Focillon afirma que els llibreters francesos, qui van ser els dipositaris durant molts anys dels gravats, van afegir una nova sèrie de xifres per classificar l'obra de G. B.Piranesi, fet que pronuncia la preocupació per l'ordre i la claredat dels diversos editors. Focillon es queixa de la manca de documents auxiliars per estudiar el sistema de catalogació de G.B. Piranesi des del seu inici. La classificació segons la qual es distribueixen els materials del catàleg de Focillon està feta per permetre una consulta ràpida. Determina els capítols dedicats a temes anàlegs o similar i d'aquesta manera, coincideix amb el caràcter mateix de les obres que tracta. Els capítols segueixen l'ordre cronològic, respectant els decorats establerts pel mateix G.B. Piranesi i els fragmenta en la mesura que calgui per no contradir les edicions anteriors.

Pel que fa a la descripció dels gravats, Focillon es limita deliberadament a notes de caràcter significatiu. L'objectiu de l'obra de Focillon no és enriquir la literatura descriptiva dels gravats, sinó més aviat donar punts de referència a qui estudia l'obra de G.B. Piranesi, i, per tant, creu convenient limitar-se a l'essencial. El títol apareix en tots i cada un dels gravats, de vegades resumit, seguit de diversos punts o mencions. (Focillon, 1964: p.5-6) En definitiva, Focillon fa un treball molt acurat que ens arriba fins als nostres dies com a catàleg de referència per estudiar l'obra de G.B.Piranesi.

¹² FOCILLON, H., *Giovanni-Battista Piranesi: essai de catalogue raisonné de son oeuvre*. Paris: Henri Laurens, 1964.

Un altre dels estudis utilitzats pel present treball és el llibre de Vittore Branca titulat *Sensibilità e razionalità nel Settecento* i publicat el 1967.¹³ Vittore Branca proporciona les claus per a la interpretació del S. XVIII en la seva varietat de disciplines i de mètodes. L'estudi no ofereix al lector els detalls o característiques de l'anomenat *Settecento* dins d'un espai autònom i desconnectat, sinó més aviat ens descriu el camí del segle, basat en noves inquietuds. Branca incideix en el fet que el S. XVIII s'acosta més a un esperit romàntic que a l'il·luminístic. Es tracta d'un segle alimentat per l'art, pel teatre, per l'arquitectura, per la pintura i pels problemes de l'ètica i de la religió. D'aquesta manera, l'autor justifica el fet que el *Settecento* sigui un període dominat per la sensibilitat més que per la racionalitat. Franco Vittore ens ofereix, tot seguit, una explicació del que considera el primer i el segon moment d'aquesta sensibilitat: l'un constituït pel rococó, i l'altre representat per la victòria de "l'irracionalisme" sobre el materialisme del S. XVIII.

Seguidament, l'anglès Jonathan Scott pretén treballar a G.B. Piranesi des d'un enfocament més complex. A *Piranesi*¹⁴ publicat el 1975, Jonathan Scott destaca com la figura del gravador italià del S. XVIII ha estat molt popular a la Gran Bretanya al llarg dels darrers anys, malgrat que no s'ha fet cap estudi de la seva vida i la seva obra des d'inicis del S.XX. Per aquest precís motiu, emprèn la tasca de posar en relació la seva vida amb una selecció de dibuixos i gravats que evidencien tant la seva precisió com a artista, com també les aspiracions arquitectòniques. Els continguts de l'obra de Jonathan Scott es divideixen en capítols que agrupen les diferents tipologies de gravats de G.B. Piranesi alhora que segueixen un fi cronològic: els primers anys de vida, les vistes de Roma o *Vedute*, els *Capricci*, capítol que ocupa gran part del seu treball; a aquests li segueixen les antiguitats de Lord Charlemont, le *Antichità Romane*, les obres arqueològiques, els treballs d'arquitectura i disseny, concloent amb els últims anys de la vida de G. B. Piranesi.

Si bé Scott ja dedica un capítol sencer als *Capricci*, l'article d'Andrew Robinson a *Master Drawings* marca un punt d'inflexió¹⁵. Si fins ara s'havia parlat dels *capricci* en termes generals pel que fa al panorama artístic del *Settecento*, l'escrit d'Andrew Robinson deixa ben clar que l'arquitectura fantàstica no es pot desvincular de l'obra de Piranesi. *Preliminary Drawings for Piranesi's Early Architectural Fantasies* aprofundeix en diversos dibuixos preparatoris. Robinson afirma que fins el moment només es coneixien dibuixos preparatoris de *Prima parte di Architetture e Prospettive* i de les *Carceri*. És interessant veure com el motiu de l'article són les mateixes arquitectures fantàstiques de G.B. Piranesi, un tema que, si bé ja es coneixia, no s'havia exposat de forma tan clara fins ara.

D'aquesta manera, es dedica a analitzar altres dibuixos preparatoris com ara sarcòfags, *vedute* o grotescos, però que sempre fan referència d'alguna manera o altra a elements fantàstics. Robinson detalla les variacions capritxoses dels monuments antics, com també les ambigüitats de composició i de contingut en molts dels dibuixos de Piranesi. L'autor posa en relació un dibuix preparatori i un gravat de *Prima parte* per evidenciar com Piranesi reutilitza exactament les mateixes mides i localitzacions en el gravat dels elements i detalls del dibuix. Tanmateix,

¹³ BRANCA VITTORE., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Sansoni, Venècia, 1967.

¹⁴ SCOTT, JONATHAN, *Piranesi*, Academy Editions, Londres, 1975.

¹⁵ 1977, ROBISON, A., "Preliminary Drawings for Piranesi's Early Architectural Fantasies" a: *Master drawings*, vol. 15, no. 4, pp. 387-401. ISSN 0025-5025.

la còpia exacta del dibuix al gravat es va perdent a mesura que l'artista va evolucionant, i per exemple, en els *Grotteschi* o en les *Carceri*, els objectes i les architectures són arranjades més lliurement als gravats.

L'estudi de Robinson afirma, doncs, l'habilitat de Piranesi per variar l'estil de les seves obres en un mateix període com també en la utilització dels productes. "He takes over into his etchings now some, now all of the preliminary design, now changing the composition of objects while keeping their exact details, now changing the details while keeping similar compositions and forms, and doing all of these independent of which chronological "period" he may be in or which etched series he may be preparing. What one loses in simple pictures of development one gains in the richness of a conception of the artist." (Robinson, 1977: p.399)

El següent document que destaquem és el llibre dirigit per Alessandro Bettagno el 1978 que recull els escrits de diferents especialistes en G.B. Piranesi com també la col·laboració del Centre de Cultura i Institut d'Història de l'Art de Venècia, la Fundació Giorgio Cini.¹⁶ El títol: *Piranesi: incisioni, rami, legature, architetture*, ja ens suggereix que es tracta d'una obra que considera necessari parlar de G.B. Piranesi des de diversos punts de vista. D'entrada, la introducció i documentació per l'històric de l'art Alessandro Bettagno i el polític Bruno Visentini descriu la figura de Piranesi com un artista molt arrelat en el seu temps, considerat des de sempre vedutista.

La primera part de l'obra per Bettagno i Vicentini declara que existeixen tres grans components que es poden individuar en els gravats de G.B. Piranesi: la vocació per l'arquitectura, la passió per l'arqueologia i la dedicació pel *Vedutismo*. L'interessant però, és veure com cada un d'aquests components s'entrellaça entre ells i aquesta mescla serveix com a accentuació del resultat final de l'obra de G.B. Piranesi. (Bettagno, 1978: p.18) Els capítols que en segueixen, presenten diferents enfocaments per part de diversos especialistes de G.B. Piranesi, i en destacarem alguns. Els segueix Katharina Mayer-Haunton amb el catàleg de les obres de G.B. Piranesi. Seguidament, un capítol escrit per Alessandro Bettagno dedicat únicament a les *Varie vedute di Roma antica e moderna*. El mateix curador ens parla dels *Capricci* en el següent capítol, i l'històric de l'art alemany Jorg Garms estudia la *Prima parte di architetture e prospettive*. Aquests dos capítols, que posen en primer pla les architectures imaginàries de G.B. Piranesi, constitueixen bona part del present treball. A poc a poc, l'estudi del tema en qüestió, el capritx arquitectònic, es va diversificant. En definitiva, es tracta d'un llibre molt complet que ofereix un estudi detallat de cada una de les sèries de G.B. Piranesi per diferents especialistes.

Una de les obres cabdals per entendre el panorama artístic venecià del S. XVIII és la que ens ofereix Dario Succi el 1988 amb *Capricci veneziani del settecento*.¹⁷ Es tracta del catàleg de l'exposició que pren el mateix nom amb més de cinc-cents il·lustracions. Un dels aspectes més interessants que ens ofereix el catàleg és l'estudi del terme "capriccio". Etimològicament, ve a significar, d'una banda, una reacció terroritzada davant un fenomen monstruós o imprevist, com també un sinònim de "cabra" animal que evoca comportaments estranys amb canvis d'humor. Aquesta seria inicialment la connotació negativa del terme com un acte transgressor de les

¹⁶ BETTANGO, A., BERTELLI, Carlo., CALVESI, Maurizio., VISENTINI, B. i MAGRINI, Marina., *Piranesi : incisioni, rami, legature, architetture*, 1978, 2a ed. Vicenza: Neri Pozza.

¹⁷ D. SUCCI (a cura de) *Capricci veneziani del settecento*, catàleg d'exposició, Torino, 1988.

bones normes. Tanmateix, Dario Succi afirma que ja cap a la segona meitat del *Cinquecento*, el terme es comença a lligar a una valoració positiva i posada en relació amb el món de la invenció del que és fantàstic, còmic o irracional. Fins que al llarg del S.XVII, gràcies a les interpretacions gràfiques de Jacques Callot, el *capriccio* es qualifica a poc a poc en el sector de les belles arts per anomenar un producte artístic que aconsegueix imposar-se gràcies a la força genial de la invenció, per sobre de les normes dictades. Segons Succi, el *capriccio*, tot i ser entès com a invenció “estranya”, també parteix de la seva norma: esdevenir una irregularitat regulada. Pel que fa al S.XVIII en el qual ens centrem, la tradició del *capriccio* es lliga directament a la ruïna amb Marco Ricci i Giovanni Battista Piranesi al capdavant.

Dario Succi fa una classificació d'aquesta expressió artística imaginària: d'una banda, el *capriccio architettonico*, d'altra, el *capriccio fantastico e visionario* i finalment, el *capriccio rivisitato*. Segons Dario Succi, G.B. Piranesi formaria part del segon grup, qui havent vist els *Capricci* de Giambattista Tiepolo del 1742-1743, idea els anomenats *Grotteschi* publicats el 1748. Val a dir, però, que si bé els *Grotteschi* constitueixen un episodi singular en l'àmbit de l'activitat piranesiana, la primera edició del 1743 de *Prima Parte di Architettura e Prospettive* evidencia la fantasia arquitectònica de la qual parla Dario Succi. (Succi, 1988: p.34) Finalment, el curador del catàleg declara que Piranesi exalta la utopia com a únic valor present. El tema de la invenció, doncs, entra en la història de l'arquitectura moderna amb tot el seu significat ideològic. (Succi, 1988: p.36)

John Wilton-Ely decideix presentar dos volums el 1994 que ressegueixen l'obra completa de G.B. Piranesi.¹⁸ Amb el nom *Giovanni Battista Piranesi. The complete Etchings* els dos volums ens són especialment útils per estudiar i catalogar les obres de G.B. Piranesi, ja que l'autor les presenta seguint un fil cronològic. John Wilton-Ely recull els estudis anteriorment publicats sobre G.B. Piranesi, i gràcies al catàleg raonat de Henri Focillon, presenta dos compilacions detallades dels més de mil gravats de G.B. Piranesi amb una qualitat fotogràfica excepcional. De la mateixa manera, sis anys més tard, el crític d'art italià Luigi Ficacci, qui durant molts anys fou comissari a l'Istituto Nazionale per la Grafica de Roma, publica *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*¹⁹ seguint el mateix afany de catalogar l'obra completa de l'artista.

A partir d'aquí, G.B. Piranesi gaudeix tant d'estudis detallats com de catàlegs raonats, i gràcies a tot aquest material, diverses institucions emprenen la tasca d'organitzar exposicions dedicades a l'artista, catàlegs de les quals podem consultar. És el cas de *La Roma di Piranesi. La città del settecento nelle grandi vedute*²⁰, exposada des del 14 de novembre de 2006 fins al 25 de febrer de 2007 al Museo del Corso- Fondazione Cassa di Risparmio de Roma. L'especialista en Piranesi Mario Bevilacqua presenta una exposició centrada en la sèrie completa de les obres que pertanyien a la família dels Ducs de Wellington. El que resulta

¹⁸ WILTON-ELY, JOHN, *Giovanni Battista Piranesi. The complete Etchings*, vol.I-II, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1994.

¹⁹ FICACCI, LUIGI, *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, Köln, Taschen, 2000, ISBN 3822866202.

²⁰ BEVILACQUA, MARIO; GORI SASSOLI, MARIO., *La Roma di Piranesi. La città del settecento nelle grandi vedute*, catàleg d'exposició, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Artemide Edizioni, Roma, novembre de 2006- febrer de 2007.

innovador és que molts dels gravats s'exposen per primera vegada després de ser restaurats per l'ocasió. D'altra banda, una part de l'exposició es dedica a revisar el G.B. Piranesi arquitecte, amb les úniques obres arquitectòniques realitzades per l'artista, l'església de S. Maria del Priorato, la plaça monumental dei Cavalieri di Malta all'Aventino, projectada el 1756, i, finalment, el complex decoratiu del Caffè degli Inglesi a Piazza Spagna a Roma.

El catàleg de l'exposició del 2010 organitzada per la Fondazione Giorgio Cini també ens resulta especialment interessant.²¹ *Le Arti di Piranesi: architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer* parteix dels estudis de Pasquale Gagliardi, Giuseppe Pavanello, Marcello Fagiolo, Elisa Debenedetti, Luigi Ficacci, Norman Rosenthal i Adam Lowe, com també del corpus de gravats conservats a la Fondazione Giorgio Cini. Tal com afirmen la mateixa fundació en el catàleg, tot el material ha estat utilitzat per llegir les obres de G.B. Piranesi des d'una mirada nova que és la del nostre temps. D'aquesta manera, el catàleg ofereix, d'una banda, els gravats de Piranesi que representen les ruïnes de Roma, i, de l'altra, fotografies realitzades per Gabriele Basilico dels llocs autèntics a la Roma actual. Es tracta d'un projecte útil per exaltar l'originalitat de l'artista. De fet, les exposicions de G.B. Piranesi abunden a inicis del S. XXI, i per aquest motiu, el catàleg de l'exposició de la Fondazione Cini ens mostra un Piranesi completament inèdit.

Un dels recents catàlegs que segurament ha marcat un punt d'inflexió en l'estudi de G.B. Piranesi és el que publica la Biblioteca Nacional d'Espanya el 2019 arran de l'exposició que es duu a terme del 7 de maig al 22 de setembre.²² A banda d'exposar els gravats amb explicacions detallades, el catàleg de la Biblioteca Nacional ens ofereix les eines necessàries per treballar a l'artista. El catàleg indica en les seves primeres pàgines que G.B. Piranesi es basa en fragments, ruïnes i textos per projectar les seves architectures, encara que moltes d'aquestes no fossin reals. De la mateixa manera, fa una especial èmfasi en les architectures fantàstiques de Piranesi. A diferència dels llibres que hem pres com a referència anteriorment on els *capricci* formen part d'un capítol de l'obra completa de Piranesi, el catàleg de la Biblioteca Nacional ens parla de les architectures fantàstiques com a element intrínsec en l'artista.

“Es más, para Piranesi, el monumento, la gran arquitectura convencional y representativa, solo podía ser elocuente contando con su magnificencia y con su reverso, su fragilidad ornamental, asumiendo una nueva forma de organizar fragmentos significativos y simbólicamente caóticos que ilustrasen su apariencia real, como en un orden transgredido, roto, desplazado. Como si las palabras y las cosas, las imágenes y los proyectos, buscasen afanosamente no encontrarse nunca. Territorio de la melancolía, su arquitectura representada, proyectada o soñada, imaginaria y babélica, asumía su historicidad al ser tan verosímil como imposible, tan erudita como laberíntica.”(*Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, 2019: p.26)

El catàleg, que ofereix reproduccions de les obres molt ben aconseguides, també reflexiona sobre la petjada del pas del temps que l'artista deixa en les architectures, en la forma de

²¹ *Le Arti di Piranesi: architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, 2010, catàleg d'exposició, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 28 d'agost- 21 de novembre de 2010.

²² *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, catàleg d'exposició, Madrid, 7 de maig- 22 de setembre de 2019.

representar-les. L'admiració per l'arquitectura romana el duu a entendre els edificis com quelcom històric destinat a conservar la memòria. (*Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, 2019: p.29) En definitiva, l'exposició pretén, d'una banda, ser un catàleg raonat i actualitzat de l'extraordinari fons de la Biblioteca Nacional mostrant gairebé tres-cents gravats, i, de l'altra, enriquir les obres de G.B. Piranesi amb la presència de col·leccions d'estampes i gravats d'altres autors que influeixen notablement en l'obra de l'arquitecte i gravador venecià. En aquest sentit, parlem de Palladio, Duperac, Juvarra, Vasi, Tiepolo o Canaletto.

El llibre més recent que volem destacar és el de Vicenç Furió, publicat el 2024 i titulat *Una Itàlia de Paper. Estampes de Roma i Venècia del segle XVIII en la Col·lecció Furió*, que acompanya una exposició celebrada a la Factoria Cultural de Terrassa.²³ Els gravats exposats, procedents de la col·lecció Furió, mostren una selecció de les estampes romanes i venecianes del S. XVIII. El títol de l'exposició ens transporta en una Itàlia on el gènere del *capriccio* està molt ben consolidat, com demostra la primera part de l'exposició titulada *Una Itàlia imaginada*. D'aquesta manera, veiem com els artistes anteriors i posteriors a Piranesi presenten imatges atractives a l'espectador, estampes que els viatgers que passaven per Roma, en l'època dels *Grand Tour*, compraven com a record. Avui dia, veure les estampes de Canaletto, Carlevarijs, Mariechi, Visentini, Brustolon, Sandi i Tiepolo en una mateixa exposició evidencia com l'arquitectura fantàstica al S. XVIII era un gènere treballat per molts artistes i Piranesi no és una excepció.

3. El *capriccio* en el context del segle XVIII

La significació del terme al llarg de la història

D'entrada, quan en el context de la pintura italiana es fa referència al terme *capriccio*, pensem en un paisatge imaginari, sovint amb elements arquitectònics i presentat en un estat de ruïna. De fet, etimològicament, la paraula *capriccio* prové d'una reacció terroritzada davant un fenomen imprevist, però també fa referència a un comportament estrany, propi d'una cabra. Al llarg de la història, el seu significat ha anat canviant fins a arribar a avui dia. Ja des de la segona meitat del Cinquecento, el terme es lliga a una valoració positiva i posada en relació amb el món de la invenció, del que és fantàstic i irracional. Al S. XVII, gràcies a les interpretacions gràfiques de Jacques Callot, estampes del qual van tenir molta difusió, el terme *capriccio*, es va anar qualificant a poc a poc dins el sector de les belles arts. En aquest sentit, el terme s'utilitzava per designar un producte tan musical, literari o pictòric que era capaç d'imposar-se gràcies a la força genial de la invenció a les regles codificades per l'acadèmia. (Succi, 1988: p.13) Una de les explicacions de l'èxit del gènere del *capriccio architettonico* és segurament l'interès per part dels viatgers que feien el *Grand Tour*, qui col·leccionaven pintures, gravats o dibuixos que representaven una visió d'un paisatge italià. D'altra banda, també ofería als artistes l'oportunitat de treballar a fora deslligant-se dels encàrrecs oficials i deixant que fos la

²³ FURIÓ, VICENÇ, *Una Itàlia de paper*, Dstoria Edicions, Barcelona, 2024.

seva imaginació la que prengué el protagonisme de l'obra. A *La Ciutat que mai no existí*²⁴, Pedro Azara assenyala que ja a partir de principis del segle XVII, al recent gènere occidental del bodegó s'hi va sumar un nou tipus d'imatges: vistes d'edificis i ciutats que molt sovint es representaven de manera poc versemblant a la realitat. Els paisatges existien *in facto*, però estaven representats de tal manera que mostraven un caràcter fantàstic.

Al llarg del S. XVIII i en el context de la cultura figurativa vèneta, el *capriccio* pren una nova interpretació estretament lligada a la ruïna. És a partir d'aquest moment que el *capriccio* aconsegueix sortir del context de la ficció escènica, per esdevenir un gènere autònom.

“Les arquitectures que poblen els capritxos arquitectònics són l'antítesi de les arquitectures que els éssers humans projecten i a les quals es retiren, físicament o mentalment (l'arquitectura és un espai real, però també mental, un espai en el qual s'aspira a allò que se somia aconseguir). Totes es caracteritzen per la posada en qüestió dels límits: entre l'exterior i l'interior, entre la llum i la nit, entre allò que és ordenat i construït i allò que és salvatge. Les fronteres es dilueixen. Els habitants dels espais manieristes, convertits en éssers gairebé transparents, tenen a fora una vida pròpia d'un univers privat. Els murs desapareixen. Obertures desmesurades s'obren a l'exterior. Les construccions se sostenen no se sap com. (...)” (Azara, 2003: p.24)

L'arquitectura fantàstica comprèn formes que no imiten les formes naturals, son creacions imaginatives, com també formes reals pintades de manera no naturalista, amb pinzellades àgils i poc acadèmiques. Tanmateix, el gènere del *capriccio* roman un dels gèneres més difícils d'estudiar per diversos motius: d'una banda, perquè pocs artistes hi estaven interessats, si bé era considerat un gènere “menor”; i, de l'altra, perquè moltes de les obres d'arquitectura fantàstica no s'han conservat ni catalogat a causa de manca d'interès per poder-ne conèixer l'autoria. De fet, a termes generals, els artistes que van practicar el subgènere del capritx arquitectònic no acostumaven a gaudir de reconeixement públic, malgrat que Piranesi i Panini foren una excepció. (Loire, 2018)

Pedro Azara reflexiona sobre l'arquitectura fantàstica i com aquesta esdevé un anhel de llibertat. És important recordar que qualsevol cosa fantàstica suggereix imaginació, la qual, regida pel desig i per la por, pel plaer i per l'aversion, dona origen a aparicions i visions capritxoses. Tal com Azara apunta “unir arquitectura i fantasia és semblant a intentar quadrar el cercle, i aquí hauríem de recordar que durant segles la quadratura del cercle representava l'intent de comprendre l'essència infinita de Déu. De la mateixa manera, les arquitectures fantàstiques han representat durant molt de temps un estat de felicitat en què la raó i el desig han rebut el reconeixement que els corresponia.” (Azara, 2003: p.28-29) Amb aquestes paraules, Azara fa referència a la importància del desig en les obres pròpiament arquitectòniques. De fet, podríem dir que moltes fantasies arquitectòniques són somnis de llibertat, com somnis de geometria. Art i ciència, són dues disciplines que van estretament lligades de la mà i es posicionen en un segon pla, protagonitzades pel desig.

Sovint, aquestes representacions imaginàries d'arquitectura han estat considerades com a senzills esbossos. Ara bé, tant si son esbossos o no, la importància recau en el fet que l'art esdevé un laboratori d'exploració d'innovacions i valoracions de realitats arquitectòniques per

²⁴ AZARA, P., *La Ciutat que mai no existí: arquitectures fantàstiques en l'art occidental*. Barcelona: CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003, ISBN 8477949484.

satisfereix diverses necessitats. (Azara, 2003: p.43) La ciutat, en aquests casos esdevé l'escenari on es desenvolupa la imaginació projectada pels artistes.

Els grans comitents del *capriccio* a Venècia

Per parlar de la Venècia del *Settecento*, hem d'abordar una sèrie de qüestions polítiques, socials i culturals que precedeixen el segle en el qual ens situem. El sorgiment de l'era industrial i de la revolució intel·lectual, que des de finals del S. XVI havien despertat l'interès de la civilització barroca a Anglaterra i França, no van tenir el mateix impacte a Venècia. D'una banda, la capital del Veneto es caracteritza per elements molt més conservadors, i havia quedat immoble mentre que la resta d'Europa havia mutat. Tanmateix, existia una altra Venècia, aquella més famosa, cosmopolita i plena de plaers que atreïen els viatgers que provenien d'una ciutat completament diferent. I és aquesta Venècia en la qual ens situem, si bé esdevé el punt de trobada amb la resta d'Europa i del món. (Succi, 1988: p.65)

En aquest sentit, és necessari destacar a dos col·leccionistes que determinaren un canvi en la manera d'entendre tota col·lecció d'art, i, conseqüentment, la relació amb els artistes contemporanis. Estem parlant de Joseph Smith (1682-1770) i Francesco Algarotti (1712-1764). Entenent plenament la funció més social de l'art, ambdós estaven interessats en el món del mecenatge sobretot com a element de persuasió. De la pràctica col·leccionista de Smith en destaquem la relació amb l'artista Marco Ricci, una relació que Vittore Branca defineix com a dinàmica i estreta. És especialment interessant veure com ja Marco Ricci, d'una generació anterior a Piranesi, estava molt familiaritzat amb les vistes de paisatges arquitectònics. De fet, el lligam amb Marco Ricci ve marcat per la capacitat de Smith d'obrir les portes a nous interessos científics o experimentals, fet que possibilitava als artistes a provar noves possibilitats expressives. D'aquesta manera, el col·leccionista esdevé el motor de totes les teories que comencen a agafar forma en la pintura veneciana. En aquest sentit, Smith seguia de ben a prop el *modus operandi* artístic d'artistes com Marco Ricci o Canaletto. D'aquest últim en destaquem una pintura titulada *Capriccio architettonico* que evidencia ja des de ben jove la seva capacitat artística i el domini compositiu.



Fig.1. CANALETTO, *Capriccio architettonico*, 1723, col·lecció privada, Suècia, FONT: Succi, 1988, p.73.

“il merito di Smith, ai nostri occhi, sta proprio nel suo rifiuto (alcuni diranno incapacità) di prendere posizione tra le teorie. [...] Se l’atteggiamento di Smith fosse stato diverso, se si fosse fatto pubblicitista d’una tendenza particolare, non avrebbe potuto svolgere la funzione di contatto che gli fu propria, essenziale alla formazione dell’intelligenza neoclassica del Veneto. I suoi gusti personali non lo portavano alle scelte estreme” (Succi, 1988: p.72)

El contacte entre Smith i Algarotti es produeix degut a l’interès d’Algarotti pel món de l’art. Malgrat havia estat format en una cultura clàssica i científica, considera que les teories newtonianes sobre els fenòmens de l’òptica i sobre la refracció de la llum poden penetrar també en el panorama artístic del moment. Smith queda fascinat pels discursos d’Algarotti, els quals li permetien fer accessibles les teories matemàtico-filosòfiques als artistes que promocionava, Marco Ricci i Antonio Canal. (Succi, 1988: p.70) Si bé des d’un primer moment, Algarotti no havia establert cap mena de relació particular amb els artistes, dels quals només es limitava a observar les seves obres, això canvià. El fet de conèixer Smith el posava per primera vegada en contacte directe amb el món de l’art i, sobretot, amb el món del col·leccionisme. Entre el 1743 i el 1745 Algarotti es trasllada a la capital del Veneto, la relació amb Smith s’intensifica, es bescanvien obres d’art, i comença a participar a les discussions sobre les teories arquitectòniques. Però la relació entre ambdós col·leccionistes no és mono direccional. Influenciat per Algarotti, Smith comissiona entre el 1743 i el 1744 a Canaletto tretze obres que representaven fàbriques palladianes i monuments venecians. Les obres eren molt diferents de les peticions anteriors per part del col·leccionista, i això volia dir, d’alguna manera, que la presència d’Algarotti també influenciava Smith.

En definitiva, el binomi Smith-Algarotti determina a Venècia durant la primera meitat del *Settecento* el naixement del *capriccio* com una pintura que visualitza les fantasies recollides de la imaginació.

Predecessors i coetanis a Piranesi: el *capriccio* al *Settecento*

Per tal d'estudiar els dibuixos de fantasies arquitectòniques de G.B. Piranesi és imperatiu fer un repàs d'alguns dels artistes que precediren a Piranesi a l'hora de realitzar imatges capritxoses, com també els seus contemporanis. D'entrada, parlem d'una sèrie d'artistes del *Settecento* que exploraven altres camps d'estudi com ara l'arquitectura, el col·leccionisme d'obres d'art o el col·leccionisme d'antiguitats, i, per tant, els estudis dels quals es basaven en una nova visió de l'antiguitat i de l'arquitectura de Roma. El catàleg de l'exposició *Exploring Rome. Piranesi and his Contemporaries*²⁵ ens ajuda a ubicar tots aquests artistes del S.XVIII com també a diferenciar-los. L'interès per l'art de la ciutat és present en cada un d'ells, si bé l'estudi i la investigació dels monuments antics esdevé una tendència.

Ja el 1617, Jacques Callot (1592-1635) és el primer a incorporar el terme *capriccio* a una sèrie d'aiguaforts titulada *Capricci di Varie Figure*. (Fig.2.1). Es tracta d'una sèrie que comprèn cinquanta peces: quaranta-vuit petites composicions, juntament amb el frontispici inicial i la dedicatòria a Laurent de Médicis. Els *capricci* de Callot esdevenen un punt d'inflexió en tant que anima els espectadors artistes a experimentar el dibuix com a part del seu procés inventiu. Per aquest motiu, ens sembla oportú iniciar el recorregut dels dibuixos arquitectònics fantàstics anteriors a Piranesi amb una de les escenes dels *capricci* de Callot. En aquest cas, a *Une fête sur la place de la Signoria, à Florence*. (Fig.2.2) hi apareix en primer pla un personatge d'esquena assenyala la plaça on s'ha organitzat una festa. Callot proporciona els detalls de la multitud en un ambient festiu davant del Palazzo Vecchio. Tot i que es podria tractar d'un fet real a la Florència de l'època, el mateix Callot ja ens indica al frontispici de la sèrie que es tracta d'un esdeveniment imaginari.



Fig.2.1. JACQUES CALLOT, *Frontispici de Capricci di Varie Figure*, 1617, FONT: Col·lecció Metropolitan Museum of Art, Nova York.

²⁵ *Exploring Rome: Piranesi and his Contemporaries*, 1994, catàleg d'exposició, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 17 d'agost de 1993- 2 de gener de 1994.

Segons Giancarlo Sestieri, autor del volum *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*²⁶, la presència de ruïnes a l'Antiga Roma fa que la ciutat esdevingui l'epicentre iconogràfic del *capriccio* arquitectònic, tot i que existien altres centres importants. L'autor considera que Viviano Codazzi (1604-1670), pintor que visqué a Roma durant una llarga temporada, és un dels precursors del gènere de la *veduta*, sense el qual no podem estudiar les pintures de Canaletto un segle més tard. D'altra banda, diversos artistes francesos com ara Thomas Blanchet (1614-1689), Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) o bé Hubert Robert (1733-1808) els quals comparteixen haver treballat almenys durant una temporada a la "ciutat eterna", han de ser presos en consideració a l'hora de parlar del *capriccio* arquitectònic si bé contribueixen a la seva internacionalització.



Fig.2.2 JACQUES CALLOT, *Una fête sur la place de la Signoria, à Florence, 1617*, Nancy, Musée des Beaux-Arts, FONT: Jacques Callot, 1992, p.239.

Repassar alguns dels artistes anteriors i contemporanis a Piranesi pel que fa al gènere del *capriccio* ens ajuda a examinar diferents tipus de producció al mateix temps que prendre més seriosament el *capriccio* com una branca independent del *retrat* o la *veduta*.

Seguint la línia de Dario Succi²⁷ Luca Carlevarijs (1663-1730) és un artista a considerar en el camp de la pintura de paisatge. La crítica, dins el marc dels desenvolupaments successius de la pintura veneciana, el considera com a innovador en el gènere del paisatge, com també en el gravat i la pintura de les anomenades *vedute*. La seva obra, doncs, marcaria punts de connexió amb aportacions posteriors. Dos anys després de la seva inesperada desaparició el 1730, és recordat amb apreciació i amb una llarga i intensa activitat basada en diferents disciplines. Després de cursar els estudis de matemàtica i perspectiva, Luca Carlevarijs aplica al dibuix de diverses *vedute* com també les "fàbriques" antigues i modernes, per acabar amb la pintura de *vedute* de Roma i de Venècia. Isabella Reale, especialista en el paisatge venecià, afirma que malgrat fins avui dia no tenim cap base documentària de l'estada a Roma de l'artista, ens han arribat una

²⁶ LOIRE, S., *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*. 2018. Londres, Burlington Magazine Publications Limited, 2018.

²⁷ Op.cit, p.105.

sèrie d'obres de "vedute ideate", tal com ella anomena. En aquest sentit, Isabella Reale ens parla principalment de *capricci*, on monuments romans tant antics com moderns identificables es retroben combinats en contextos de fantasia. (Succi, 1988: p.150). És en aquestes pintures on identifiquem un antecedent a les arquitectures fantàstiques de G.B. Piranesi. Degut a l'herència del gust pel capriccio, Luca Carlevarijs inicia el que un segle més tard assumeix significats i desenvolupaments molt més complexos.

"Ciò che muta in Carlevarijs è in realtà solo l'atteggiamento "visivo" e culturale nei confronti di quanto deve rappresentare: quando Venezia è soggetto della sua pittura, Carlevarijs sembra essere completamente pago di ciò che costituisce lo spettacolo quotidiano della sua città, prima da nessun altro esplorata così metodicamente. [...] La Roma che appare invece nei suoi capricci è solo una visione nata da un viaggio attraverso l'immaginario collettivo, dove traslare i simboli codificati di tutta la sua storia millenaria, dall'Antico a Bernini." (Succi, 1988: p.127)



Fig.3. LUCA CARLEVARIJS, *Veduta di un porto fluviale*, 1690, Museu Correr, Venècia.

Marco Ricci (1676-1730) és un altre dels artistes que és imperatiu ressaltar en el marc del *capriccio* arquitectònic. Com bé hem ja comentat anteriorment, el lligam entre el col·leccionista d'art Joseph Smith i Marco Ricci és molt estret. De fet, es tendeix a pensar que la relació entre ambdós influí en la mutació del registre de l'obra de l'artista cap a un interès per el que és escenogràfic i ruïnós. (Succi, 1988: p.138) Si bé és cert que no només treballa per a Smith, amb ell esdevé un dels artistes protegits pel mercat anglès, circumstància que, sens dubte, l'afavorí a l'hora de relacionar-se amb altra gent del món de l'art del moment.

Val a destacar, que al costat de les múltiples obres pictòriques que ens ha deixat Marco Ricci hi ha una intensa producció gràfica que a banda de contenir esbossos ràpids, també ens deixa centenars de dibuixos acabats. El fons més ric es conserva a la Royal Library al Windsor Castle i comprèn més de dos-cents folis que provenen de la col·lecció de Joseph Smith adquirida per George III el 1762. D'altra banda, l'experiència teatral és una component fonamental a l'hora d'analitzar l'obra de Marco Ricci. La invenció del paisatge i la creació d'escenes teatrals son

activitats paral·leles que s'entrellacen alhora que s'influencien fins a esdevenir una síntesi en paisatges on regna el *capriccio* arquitectònic.

Si analitzem el *Capriccio architettonico con rovine romane* (fig.4) veiem com els diferents elements arquitectònics que apareixen en escena es troben distribuïts en capes diferents i adquireixen profunditat pel contrast entre la penombra del temple en ruïnes del fons i el raig de sol en primer pla. Marco Ricci aconsegueix d'aquesta manera transportar l'espectador a un món imaginat, fruit de la seva fantasia.



Fig.4. MARCO RICCI, *Capriccio architettonico*, 1730, Museo Civico de Mòdena

“Pittoresca invenzione paesistica, esperienza teatrale, fascino dei “rottami antichi” convergono nella stupenda sintesi dei capricci – di paesaggio o di rovina – degli ultimi anni di vita dell’artista. Ma la portata innovatrice di Marco Ricci si estende ben oltre l’originalità del repertorio iconografica e va individuata nella inedita resa pittorica della luce. (Succi, 1988: p.156)

L’estudi de la producció artística de Michele Marieschi (1710-1793) no ha estat fàcil al llarg dels darrers anys, i, malgrat tot, no pot arribar a considerar-se avui dia satisfactori. Tot això és degut a la confusió a l’hora d’atribuir moltes de les seves obres, les quals difereixen de contingut i de suport. D’altra banda, l’autor del volum ens avisa d’una de les dificultats més evidents a l’hora d’analitzar els *capricci*. La llibertat arbitrària en el camp de la invenció fantàstica fa que no es puguin utilitzar les mateixes eines per llegir les obres que les que utilitzem en gèneres com les *vedute*, fent que, sovint, la datació fiable sigui difícil d’assolir. Dario Succi recorre alguns dels *capricci* de Marieschi que considera autògrafs, per tal de traçar el recorregut intern de l’artista en el camp de la fantasia paisatgística. (Succi, 1988: p.176) Prenem, doncs, a Michele Marieschi com un altre personatge cabdal a l’hora d’establir uns antecedents de l’arquitectura imaginada de les obres de G.B. Piranesi.

En allò que sí que concorden els experts que han estudiat la figura de Michele Marieschi és que la seva formació artística és veneciana. De fet, l’interès de Marieschi per l’escenografia teatral i les màquines efímeres fa palesa la influència de Marco Ricci. Prenent els paisatges de Ricci, la nova escenografia pictòrica presentada per Michele Marieschi suggereix escenes en un espai

decorat amb temes de paisatges i ruïnes clàssiques. Tots els models escenogràfics de Ricci i Canaletto, amb els “poètics” contrastos de llum influencien al jove Michele Marieschi qui entra en contacte amb el món del teatre cap als anys trenta. Resulta molt evident l’evolució que separa la fase de producció inicial d’aquella final on s’evidencia la maduresa estilística. Val a dir, però, que el número de *capricci* datables amb fiabilitat després del 1740 són molt pocs, mentre que augmenta la producció de *vedute*.

Si analitzem amb deteniment una de les obres d’arquitectura fantàstica més conegudes de Marieschi, *Capriccio con oro classico e figure eleganti* (Fig.5) evidenciem com l’espai imaginat per l’artista on conflueixen paisatge i ruïna arquitectònica, esdevé el lloc de trobada de persones nobles de l’època. L’escenografia teatral es fa palesa en els contrastos de llum i, sobretot, en la composició. L’arc de Triomf en ruïnes se situa al costat esquerre, creant un joc de contrastos entre llum i ombra. La pintura prové de la col·lecció Barbini-Breganze, on havia estat atribuïda inicialment a Marco Ricci, i fou adquirit a Venècia el 1852 per Guillem I, rei de Württemberg, qui el va donar a la Galeria de Stuttgart on s’exhibeix actualment.



Fig.5. MICHELE MARIESCHI, *Capriccio con oro classico e figure eleganti*, 1740, Staatsgalerie, Stuttgart.

El *Capriccio con San Francesco della Vigna* (Fig.6.) de Canaletto o Antonio Canal (1697-1768) ens aporta noves innovacions en el camp del *capriccio* arquitectònic. La pintura és protagonitzada pel prospecte del temple palladià al centre de la composició. Tanmateix, els elements arquitectònics que l’envolten, com ara l’alta paret que apareix a la dreta o el fons amb ruïnes clàssiques, no corresponen a la realitat. La proposta de Canaletto uneix elements fantàstic i reals en una sola imatge, celebrant la ciutat de Venècia amb un dels seus edificis més representatius de Palladio. Parlem d’una imatge ideada, un *capriccio* capaç de reunir natura i art. A *Capricci Veneziani del Settecento*, Succi proposa que aquest nou tipus de pintura és una conseqüència de l’arribada a Venècia el 1744 del britànic Francesco Algarotti. “le fabbriche così introdotte formano un luogo già ideale, e chimerico, come i più de’pittori fanno, ma regolare, e qual veramente fabbricar potrebbesi”. Les “fàbriques” d’Algarotti ens remetent a

l'univers arquitectònic palladià, en el qual Algarotti entra el 1732 mentre recorria la regió del Veneto i emportant-se una fascinant impressió: “Vado vedendo e rivedendo – annotava- queste divine opere del Palladio senza saziarmi giammai di loro dopo averle ben rivedute cento volte”. (Succi, 1988: p.211) Canaletto és un dels grans protagonistes de la Venècia del moment, i lluny de ser un pintor realista, incorpora *capricci* que presideixen la construcció de la imatge.



Fig.6. CANALETTO, *Capriccio con San Francesco della Vigna*, 1730-1745, col·lecció privada, Milà, FONT: Succi, 1988: p.210.

Si ens centrem ara en Bernardo Bellotto (1722-1797) inicia la seva carrera professional com a estudiant i més tard col·laborador a la bodega del seu tiet Canaletto a Venècia. Bernardo Bellotto estableix un estil propi i inconfusible, estil que es fa palès en quatre dels seus *Capricci romani* (Fig.7) de Parma. Tot i seguir una temàtica molt semblant a la del seu tiet, i, segurament degut a oportunitats en el mercat de l'art del moment, Bellotto aconsegueix un estat expressiu molt personal. El color en Bellotto tendeix cap a tonalitats més fredes fixades per una llum de cristall, que deixa més marcats sobre la tela els contrastos entre llum i ombra en una resposta sempre escenogràfica. Després d'una estada a la cort de Dresden el 1747, on l'artista desenvolupa el llenguatge formal i expressiu pel que fa al paisatge urbà, Bellotto torna al *capriccio*. Les obres que corresponen a aquesta etapa assumeixen aspectes escenogràfics i teatrals però portats a un altre nivell, fins i tot irònic. De fet, un dels trets característics de Bellotto en obres posteriors com ara *Capriccio di loggia aperta e scalinata* (Fig.6), que es troba a la Gemäldegalerie de Dresden, és l'ús d'elements arquitectònics de l'univers arqueològic manipulats de tal manera que apareixen gairebé imperceptibles. El *capriccio* en qüestió potència de manera exagerada l'efecte escenogràfic de les escales, provocant, d'aquesta manera, que els efectes de perspectiva s'articulin de manera acrobàtica. Estem parlant de fantasies arquitectòniques portades a l'extrem. A diferència de Canaletto o Marco Ricci, la imatge de Bellotto pren magnificència per l'escala on se situen els diferents personatges. Dario Succi, a propòsit dels *capricci* de Bernardo Bellotto, proposa un acostament amb Piranesi. No és casual, doncs, que l'arquitecte venecià publicqués pocs anys abans, el 1759 concretament, *Diverse maniere* on reivindica “[...] un genio inventore, e quasi di un creatore così da aprir [...]”

l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti e di nuovi modi” (Succi, 1988: p.221-222). Tanmateix, no es tracta únicament d'un possible interès pels postulats de Piranesi, sinó que l'estada a Dresden, ciutat que es trobava plena de ruïnes, pedres i bigues, l'impulsà a crear espais on el capritx arquitectònic esdevé el protagonista.



Fig.7. BERNARDO BELLOTTO, *Capriccio di loggia aperta e scalinata*, 1762, Gemäldgalerie, Dresden.

El cas d'Antonio Visentini (1688-1782) és paradigmàtic si bé el corpus de la seva obra pictòrica és *capricciosa*. Malgrat no disposem d'una quantitat molt extensa, en aquest limitat número de *capricci* podem evidenciar un coherent itinerari que reflecteix els desenvolupaments de maduresa que componen l'experiència de l'artista. És important destacar com en els primers anys en el camp de la imatge fantàstica (1725-1735) es relacionen directament amb Joseph Smith. De fet, al llarg dels anys vint, l'artista estableix un lligam sempre més estret amb el col·leccionista, que en aquell moment era un dels majors comitents de Marco Ricci, com ja hem comentat anteriorment, i es preparava per assumir un rol determinant en la carrera professional d'Antonio Canal. (Succi, 1988: p.223) Destacar aquest fet és substancial per entendre els progressos de Visentini en el camp del *capriccio* arquitectònic. De la mateixa manera, és imperatiu recalcar el contacte entre Visentini i Marco Ricci que es materialitza a través del gravat. El 1723 Marco Ricci proposa una sèrie de dibuixos que interessaven a Visentini per la seva innovació de la temàtica i del llenguatge. És així com pren alguns esbossos de Ricci que pertanyien a Smith i els transcriu. En total, Visentini executa sis proves, cinc de les quals proposen els paisatges copiats sense cap modificació, mentre que l'últim l'elabora ja amb alguna variant, tot i que no massa evident a l'ull de l'espectador. En tot cas, és interessant veure com el contacte entre artistes i els dos comitents per excel·lència de l'època pren un rol cabdal a l'hora d'impregnar idees noves i traslladar-les en el gravat. “La poetica delle invenzioni fantastiche e la conoscenza del gran numero di opere dei Ricci possedute da Smith – disegni, acuafori, oli, tempere – influenzarono senza dubbio l'artista, determinando un nuovo orientamento dei suoi specifici interessi per la forma architettonica.” (Succi, 1988: p.227)

Tanmateix, a diferència de Marco Ricci, els paisatges de Visentini ofereixen unes construccions que s'allunyen de tota construcció ideal. Mentre que el primer presenta un paisatge que s'obre a l'horitzó i degrada els diferents plans per aconseguir una perspectiva molt llunyana, Visentini es concentra en l'escena de prop. L'accent recau sobre l'estructura arquitectònica que esdevé la protagonista en termes de perspectiva i condiciona l'espai i la imaginació de qualsevol context més ampli. Visentini emprèn un llenguatge on els elements arquitectònics es poden reconèixer fàcilment, però la seva unió es presenta confusa. Evidenciem, doncs, com l'enfocament de cada un dels artistes varia i les possibilitats expressives del *capriccio* arquitectònic es multipliquen alhora que s'influencien entre elles.

Un dels artistes que no podem deixar de mencionar és Giambattista Tiepolo (1696-1770) amb la sèrie de *Capricci*. Si bé és cert que el problema de la datació d'aquests dibuixos ha dificultat el seu estudi al llarg dels darrers anys, Succi el 1985 publica l'escrit *Per la cronologia delle incisioni* on conclou, a través d'una sèrie de documents, que la sèrie fou executada entre 1741-1742 i publicada per primera vegada el 1743 per Anton Maria Zanetti de Girolamo. Val a dir, però, que el present treball no pretén entrar en el debat cronològic de la sèrie, malgrat que creiem oportú comentar el detall per estudiar-la. Les estampes mostren a tall general, figures en contemplació o en estat de repòs, des de soldats i nois joves en paisatges bucòlics, fins a dones i nens amb cabres i altres animals. Algunes d'elles es caracteritzen per evocar el món antic amb la incorporació d'elements al costat de làpides, urnes clàssiques o fragments de monuments antics.

Tenint en compte que es tracta únicament d'una selecció d'artistes immersos en el *capriccio* arquitectònic, ens disposem a comentar Francesco Guardi (1712-1793). La lliçó de perspectiva i de llum per part d'Antonio Canal influencia l'itinerari de Guardi que destaca per la precisió a l'hora de descriure els elements arquitectònics com per la nitidesa de la taula cromàtica. La fase compresa entre el 1765 i el 1770 és una de les més interessants de la vida i de l'obra de Francesco Guardi, qui, deixant enrere els postulats "canalettians" de les primeres experimentacions de *vedute*, crea una sèrie d'obres en les quals la inspiració fantàstica s'eleva en una composició fortament dramàtica.

“Nel complesso della ascendenza, cioè nel contesto generale, spetta all'opera di Marco Ricci, per la estensione e la varietà dei suoi temi, il rango ispiratore prioritario nella produzione capricciosa di Francesco [...] Furono specialmente certe inquadrature con boschi e rocce, fiumi con ponticelli, gruppi di case e castelli e fattorie e via dicendo [...] che Francesco prese a modelli, più nel subconscio che intenzionalmente.” (Succi, 1988: p.329)

Quan Francesco Guardi comença a elaborar *capricci*, és atret per les fantasies de Carlevarijs. Tanmateix, allà on Carlevarijs contorna i ofusca el cel i el mar amb una finíssima boira, Francesco Guardi difumina els contorns del paisatge, de les architectures i de les embarcacions com si la seva presència fos temporal. En tot cas, les referències i interessos de Francesco Guardi miren cap als grans mestres venecians en el camp de la *veduta* i del *capriccio*. A partir dels anys setanta es produeix un gir de cent vuitanta graus en la producció artística de Francesco Guardi marcat per l'adhesió a un tipus de *capriccio* molt més controlat emotivament. A partir d'aquest moment, les teles grans se substitueixen per dimensions mitjanes i petites, mentre que la taula cromàtica tendeix a aclarir-se cap a tonalitats molt més càlides. Alhora, les figures

adquireixen formes molt més soltes, animades per taques plenes de colors. És així com el llenguatge de Francesco Guardi es transforma fins a arribar a *L'incendio di S. Marcuola* amb el seu vers i revers (Fig.8) del Metropolitan Museu de Nova York. Es tracta d'un dibuix que, tot i la dissolució dels elements arquitectònics i la tremolor del traç, ens duu directament a *Capriccio con rovine romane* de la col·lecció privada de la duquessa d'Alba a Madrid (Fig.9). És en aquesta etapa final on veiem un Francesco Guardi molt "piranesià" tant pel que fa al tema com la representació d'aquest.



Fig.8. FRANCESCO GUARDI, *L'incendio di S. Marcuola* (recto) *Rovine romane* (verso), 1789-1793, Metropolitan Museum de Nova York.



Fig.9. FRANCESCO GUARDI, *Capriccio con rovine romane*, 1789-1793, col·lecció Duquesa de Alba Museo Palacio de Liria, Madrid.

Finalment, i si ens acostem cronològicament a G.B. Piranesi, un dels artistes que cal mencionar és Giovanni Paolo Panini (1691-1765). L'estil de Panini s'acosta al de Piranesi si bé ambdós

es basen en els monuments arqueològics de l'antiguitat romana creant escenes que combinen l'arquitectura i la fantasia. Si prenem com a exemple *Capriccio del Foro Romano* (Fig.10) evidenciem com es tracta d'una composició fantàstica de la vista del fòrum romà. Malgrat incorpora les ruïnes verídiques de l'Arc de Titus i els temples de Càstor i Pòl·lux, entre aquestes s'intercalen fragments d'escultura clàssica de diverses col·leccions aleatòriament. La figura humana és incorporada per hiperbolitzar la magnificència de la ruïna de l'antiguitat. Dos artistes contemporanis que, si bé difereixen en la tècnica, Panini es dedica a la pintura i Piranesi al gravat, comparteixen un interès comú per l'arquitectura romana que plasmen a les seves obres de manera exponencial.



Fig.10. GIOVANNI PAOLO PANINI, *Capriccio del Foro Romano*, 1741, Yale University Art Gallery, New Haven, FONT: col·lecció digital Yale University Art Gallery.

4. Giovanni Battista Piranesi gravador

Vasi i Piranesi: la formació del jove artista

Per tal d'estudiar la primera sèrie d'arquitectura fantàstica publicada per Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, és imperatiu fer un breu recorregut per la biografia de l'artista, ja que obra i vida estan estretament vinculades.

Giovanni Battista Piranesi neix el 4 d'octubre de 1720 a Venècia. Fill de Laura Lucchesi i del picapedrer Angelo Lucchesi. Durant l'aprenentatge en arquitectura amb el germà de la seva mare, Matteo, el jove Giovanni Battista Piranesi es forma no només en el dibuix d'arquitectura, sinó també en els conceptes bàsics de la cultura neo-palladiana com també en qüestions de construcció i hidràulica. És així com el model per a la seva cultura esdevé Andrea Palladio (1508-1580). (Ficacci, 2000, p.16) Després d'una controvèrsia amb Matteo Lucchesi (1705-1776), el jove Piranesi continua la seva formació amb l'arquitecte Giovanni Scalfarotto (1672-1764) i en el taller de Carlo Zucchi (1721-1805) on coneix les tècniques del comerç editorial, fet que l'ajudarà molt en les dècades posteriors. Tanmateix, l'admiració per la professió

d'arquitecte i per la seva ciutat natal es fa evident constantment en la firma de tots els seus treballs com a *architetto veneziano*.

Piranesi deixa Venècia el 1740 conscient de les escasses probabilitats que li oferia la capital del Veneto i parteix per Roma el 9 de setembre participant com a *disegnatore* a l'expedició diplomàtica del nou ambaixador de la Sereníssima Francesco Venier allotjant a Palazzo Venezia. És a Roma on Piranesi entra en contacte amb els pintors i escenògrafs Domenico (-1771), Giuseppe Valeriani (1708-1761) i Giovanni Battista Noli (1701-1756), un dels editors més importants de Roma, amb qui aprèn la tècnica del gravat. Al voltant del 1742 s'introdueix en el taller de Giuseppe Vasi (1710-1782), titular d'un celler calcogràfic molt popular a la Roma del moment.²⁸ Vasi és considerat per Ficacci l'únic gran competidor en el camp del gravat a Roma, amb el qual Piranesi perfecciona les aptituds tècniques del gravat.

Susan M. Dixon planteja en aquest sentit com el terme Arcadianisme sorgeix de l'Accademia degli Arcadi, una organització que s'estableix a Roma el 1690 i és considerada no només com una escola de pensament, sinó com un veritable moviment literari que es desenvolupa per donar resposta al considerat "mal gust" del Barroc. D'altra banda, l'Accademia degli Arcadi animà també la curiositat pel coneixement científic. És especialment interessant la relació entre Vasi i Piranesi si bé ambdós formen part de l'anomenada Accademia degli Arcadi, i com a tals, pretenen fomentar la grandesa de Roma a través de les seves publicacions²⁹. De fet, Piranesi entra a l'*Accademia degli Arcadi* el 1743, un any després d'acabar el seu intens però breu període d'aprenentatge amb Vasi. (Dixon, 2016: p.219) Tant Piranesi com Vasi creen projectes que formaran part del canvi cultural propugnat per l'Acadèmia utilitzant les metodologies de la nova ciència i les estipulacions de la reforma literària com aparador de la creixent sofisticació de Roma i, consegüentment, la seva autoritat cultural en l'àrea d'Europa.

"The *Accademia degli Arcadi* was an organization intent on restoring the cultural primacy of Italy, which most learned Italians felt had been regrettably lost, especially in the fields of literature and science. They believed that with an innate eloquence, members of the *Accademia degli Arcadi*, and eventually of society in general, would be equipped to express and argue ideas, even controversial ideas, clearly and rationally. This would lead to the creation of a well-informed and homogenous public that participated in the betterment of civil society." (Dixon, 2016: pp.224-225)

Tot i tenir un coneixement avançat i un interès per l'antiguitat, Piranesi no té sort per incorporar-se en el sector laboral, i la seva estada a Roma es fa cada vegada més complicada. Poc abans de tornar a la seva ciutat natal, Piranesi envia a un impressor la sèrie *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, gravats d'arquitectura fantàstica que tractarem a fons en el següent capítol. Entre 1743 i 1744 Piranesi coneix a Antonio Corradini (1688-1752), nascut també a Venècia i amb qui manté una estreta relació d'amistat. Ambdós viatgen a Itàlia per visitar les excavacions arqueològiques d'herculà, iniciades el 1738 i en les quals Piranesi estava especialment

²⁸ HIND, ARTHUR, M., *Giovanni Battista Piranesi. A Critical Study with a list of Published Works and detailed Catalogues of the Prisons and Views of Rome*, Londres: The Holland Press, 1922.

²⁹ DIXON, S.M., "Vasi, Piranesi, And The Accademia Degli Arcadi: Toward A Definition Of Arcadianism In The Visual Arts" A: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2016, vol. 61, pp. 219-262. ISSN 0065-6801.

interessat. La carrera artística de Piranesi fa un gir exponencial entre el 1744 i el 1747, quan, definitivament obligat per la manca de feina i de reconeixement, com també pels escassos recursos econòmics estables torna a Venècia. És justament en aquest moment quan es familiaritza amb els *Capricci* que Giovanni Battista Tiepolo comença a executar el 1740. De la mateixa manera, el juny de 1744 les anomenades *Vedute* de Canaletto es publiquen a Venècia. Aquests dibuixos impacten indubtablement a Piranesi qui executa les seves pròpies *vedute* continuant la sèrie de petites il·lustracions que havia començat a Roma. A diferència dels primers dibuixos, aquests presenten un estil molt més madur i una originalitat que reflecteix la influència dels descobriments de Tiepolo i de Canaletto durant la seva estada a Venècia.

Finalment, Piranesi retorna a la Urbs Romana on comença a treballar el 1747 com a agent per Giuseppe Wagner (1706-1780) gravador i editor alemany establert a Venècia. El fet de situar-se a la Via del Corso, molt a prop de l'Acadèmia Francesa, li permet entrar en contacte amb els residents d'aquesta, compartint la passió i l'entusiasme per l'antiguitat, a part de tenir l'ocasió de treballar amb alguns d'ells. Per tal d'explotar els aprenentatges dels anys anteriors assolint progressos en la tècnica i perfeccionament de l'estil, se submergeix en el gravat de *vedute* de la ciutat de Roma. La producció d'aquesta sèrie continua fins al final de la seva carrera i es converteix en la col·lecció més popular de l'artista a l'època pel seu llenguatge innovador, fins al punt que molts dels gravats circulaven individualment.

“Certainly, he was a superb technician who extended the possibilities of etching beyond anything achieved by his contemporaries, most of whom were technically ambitious. In short, Piranesi produced much larger prints, better engraved, and printed on better paper, than any of his contemporaries; and he produced more of them, in staggeringly large runs, so that he could sell at the equivalent of a half-a-crown in the English money of the time.” (Murray, 1971: p.5)

El 1748 Piranesi publica una edició dedicada exclusivament a les vistes dels monuments romans antics. Titulada *Antichità romane de'tempi della Repubblica, e de'primi imperatori* presenta composicions paisatgístiques que mostren l'interès per la ruïna arqueològica i evidencien l'estil que l'autor va perfeccionant, cada vegada més expressiu i personal. És significant la dedicatòria a Giovanni Giacomo Bottari, autor de diversos estudis de la Roma clàssica i antiga i cap de nombroses llibreries de la Roma del *Settecento*, com ara la Biblioteca Corsiniana i la Biblioteca Vaticana.

Al voltant d'aquesta època, aproximadament entre 1744 i 1747/49, Piranesi executa i ven dibuixos de fantasia que no s'aferren a cap temàtica concreta, si bé proposen diverses possibilitats. En el context del *capriccio*, composicions d'aquest tipus constitueixen gairebé una tradició, derivant de les darreres creacions de Giovanni Battista Tiepolo. No se sap del cert quin interès despertaven els *capricci* en el mercat romà, malgrat introdueixen a la gran ciutat els gustos més avançats de l'època. Una de les publicacions a destacar és la que duu a terme l'editor Bouchard el 1750 combinant la *Prima Parte*, els *Grotteschi* i les *Carceri* en un sol volum titulat *Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi, antichità; inventate, ed incise da*

Giambattista Piranesi Architetto Veneziano.³⁰ Es tracta d'una compilació important, sobretot perquè promou la popularitat de les obres de G.B. Piranesi. La seva fama a partir d'aquí creix exponencialment i en competència amb els projectes ambiciosos d'altres artistes com el seu mestre Giuseppe Vasi. Piranesi continua amb els estudis de les antiguitats romanes per més de deu anys, des del 1740 fins al 1750 excavant les ruïnes, dibuixant-les i discutint amb erudits de l'època. Es tracta d'una formació autodidàctica en la qual diverses circumstàncies entren en joc. De fet, és en aquests moments que James Caulfield, comte de Charlemont, apareix a Roma i Piranesi troba finalment un patrocinador de totes les obres que durant els darrers anys ha anat preparant. És així com *Antichità Romane* és publicat en quatre volums el 1756. Tanmateix, la promesa del compte de Charlemont es dissol i Piranesi amb cert ressentiment elimina el nom del patrocinador al volum argumentant els fets succeïts. La decepció de Piranesi deixa una empremta en les cartes impreses en les següents edicions de *Antichità Romane* i les posteriors *Lettere di Giustificazione*. Aquesta última és una publicació més aviat polèmica, destinada a un cercle especialitzat de lectors participants en la controvèrsia. Més enllà dels detalls que podem explicar, l'esdeveniment es converteix en una confirmació per a l'artista de les seves idees. Per a ell, el volum publicat suposava un treball de molts anys que reunia totes les eines teòriques i pràctiques de les quals havia disposat des de l'arribada de la seva ciutat natal.

D'altra banda, *Antichità Romane* obre un dels debats més polèmics del moment: la superioritat de l'arquitectura romana per sobre de la grega. El seu tiet Matteo Lucchesi publica ja el 1730 un tractat basat en l'autoritat de Palladio, que defensa la manca d'originalitat de l'arquitectura grega si bé descendeix de la cultura etrusca. A més a més, és a Roma quan el 1748, James Stuart i Nicholas Revett presenten el pla d'una expedició per estudiar la cultura clàssica a Grècia. D'altra banda, el Comte de Caylus publica el 1752 el primer volum de *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, negant la primacia de l'arquitectura Romana per sobre de la grega. L'esdeveniment més important de tots dins aquest escenari de controvèrsia es dona quan Johann Joachim Winckelmann arriba a Roma en el mateix any de la publicació d'*Antichità Romane*. Winckelmann havia publicat prèviament diversos escrits i tractats a favor de l'art grec.

Des del 1758 fins al 1769 Piranesi té la sort de comptar amb el mecenatge del nou papa Clement XIII Rezzonico (1693-1769), únic moment de la seva vida en el qual és capaç de traslladar els dibuixos d'arquitectura a la realitat. El 1761 el Palazzo Tomati es converteix en el seu nou domicili on pot publicar de manera autònoma. Al cap d'un temps hi crea un taller on incorpora una escola d'ajudants i aprenents incloent el seu fill petit Francesco. El taller esdevé de seguida crucial per a la seva estratègia econòmica, com també el lloc on ven antiguitats que havia restaurat pel seu compte. Continua també en aquest període la producció de les *Vedute di Roma*, alhora que inicia el treball de les *Carceri*. A partir del 1761 i fins al 1778, Piranesi es llença en una sèrie d'experiments arqueològics i arquitectònics que no es publiquen immediatament degut a una manca de finançament. Es tracta d'una tasca de recuperació de les relíquies romanes, que, segons Piranesi estaven en l'oblit. A partir d'aquí Piranesi s'introdueix en el disseny de formes modernes per a la societat contemporània. El resultat és *Diverse maniere*

³⁰ BOUCHARD, G, *Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi, antichità; inventate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano raccolte da Giovanni Bouchard, 1750, Roma.*

d'adornare i cammini el 1769 i *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* el 1778.

Pel que fa als últims anys de la seva vida, Piranesi es veu afectat per una malaltia suposadament causada per una imprudent sobreexposició als fums alliberats dels àcids que utilitzava per gravar. Tanmateix, el seu interès per les recents excavacions de Pompeia i Herculà segueix viu i es materialitza en una expedició el 1777 a Paestum, acompanyat pel seu fill Francesco (1758-1810) i el jove arquitecte Benedetto Mori (1785-1820). Malauradament, Piranesi no veu finalitzada el que serà la seva última tasca si bé mor el 9 de novembre de 1778 quan l'edició estava a punt de publicar-se.

Parere sull'Architettura

El títol del present capítol, extret d'un dels escrits de Piranesi del 1765, exposa les bases del pensament de l'arquitecte pel que fa a la pràctica en la qual s'ha format. Creiem escaient reflectir aquí alguns dels seus postulats més interessants si bé es tracta d'una eina útil a l'hora d'analitzar la seva obra completa. Per a fer-ho, ens hem servit de la "Messa in scena del Parere sull'Architettura" del febrer de 2007 per la Facultat Politècnica de Torí.³¹ Pel que fa a l'escrit original del 1765, dins el debat de la superioritat de l'Art romà envers el grec, és articulat a partir d'un diàleg entre dos personatges ficticis, Protopiro i Didascalò, els quals representen tendències oposades. Tanmateix, el discurs va molt més enllà del debat establert, si bé la confrontació entre Protopiro, un home molt rigorós, i Didascalò, amic de Piranesi i defensor de la llibertat inventiva de l'artista, serveix a l'autor per explicar les seves imatges arquitectòniques. D'aquesta manera, Piranesi dona resposta als teòrics contemporanis que pretenen establir una nova clau estètica per a l'arquitectura, com ara Carlo Lodoli (1690-1771) amb qui Piranesi va tenir contacte durant els anys de formació a Venècia, Marc-Antoine Lugier (1713-1769) o Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). L'ornament esdevé per Piranesi no només quelcom d'inherent en l'arquitectura sinó també la garantia de la continuïtat a través de la variació, fugint de tota repetició.

“Ma fino a quando, l'architettura, privata dell'ornamento, potrà dirsi tale? Se le colonne dovranno essere lisce, senza basi e senza capitelli, le architravi senza fasce e senza orli, se il muro, che ha da ripararci come il tetto, dovrà anch'esso essere senza architravi, fregi e cornici, l'architettura non finirà per annullarsi? Sfruttando il tema dell'ordinario, Didascalò afferma che un'architettura di questo tipo andrebbe incontro al silenzio oltre che alla serialità mentre, all'opposto, Protopiro incalza con l'assunzione, a ideale, della ricerca di ragione e verità. Eppure, tra gli antichi, «nessuno fece la guerra per ficcarsi ne' ragionevoli». A dire che di architettura concepita solo per la funzione (l'uso fa legge) se ne può ricavare in lungo e in largo senza scomodare le armi.”³²

³¹ FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DEL POLITECNICO DI TORINO, *Messa in Scena del Parere sull'architettura*, febrer de 2007, Torí.

³² BOX REDAZIONE "Parere sull'Architettura" A: *Architectureinabox* [en línia] publicat el 5 d'agost de 2008 [consulta: maig de 2024] Disponible en línia: <https://architectureinabox.wordpress.com/2008/08/05/parere-sullarchitettura/>

L'irracionalisme que regna durant el *Settecento*, basat en els aspectes més naturals i innats de l'home, fa que apareguin dos principals metodologies pel que fa a l'ensenyament arquitectònic. Al llarg dels primers cinquanta anys, l'educació artesanal i purament tècnica roman com a mètode de treball, mentre que l'acadèmia es dedica exclusivament a les anomenades Belles Arts integrant la tradició del taller i l'autoritat del gremi. Les estampes de Giovanni Battista Piranesi esdevenen dins aquest escenari motiu d'inspiració pels guanyadors del Grand Prix de l'Acadèmia de França a Roma. D'altra banda, les estampes assumeixen una funció molt més didàctica que aplicativa, com havia estat fins aquell moment. Tanmateix, el diàleg entre Didascalò i Protopiro representa el moment en el qual Piranesi expressa de millor manera la seva potencialitat com a teòric. El debat il·lustra també la creixent separació entre teòrics i arquitectes, els quals no volen ser vistos com mers executors. L'obertura del coneixement amb la contribució d'escrits que pretenen fomentar una societat culta és l'objectiu per formar nous agents de l'arquitectura que ja no està basada únicament en la representació del poder. Teòrics i professionals com ara Piranesi, qui s'havia format des de ben jove en la pràctica arquitectònica, s'esforcen en definir les competències específiques de la disciplina analitzant la dialèctica entre imaginació i raó. (Facoltà di Architettura del politecnico di Torino, 2007: pp.5-6)

Es tracta, doncs, d'un dels escrits més interessants per estudiar l'arquitectura fantàstica de l'autor. D'una banda perquè és el mateix artista el que ens forneix les claus per entendre la seva obra, i, de l'altra, perquè se centra justament en aclarir el motiu pel qual insereix elements imaginaris. Per fer-ho més entenedor, destacarem alguns fragments del diàleg extret del dossier de la posada en escena del 2007 (Facoltà di Architettura del politecnico di Torino, 2007: pp.13-27):

Protopiro. *Interrogatene il vostro amico Piranesi: son pur sue quelle tante declamazioni, che si leggono in quel suo libro della Magnificenza, e dell'Architettura de' Romani, contro quella smania di fare, e ornar gli edifizj con cose diverse da quelle, che ne somministra la verità, cioè la natura dell'Architettura.*

Didasc. *Rispondete all'interrogazione; e poi v'accorgete, che il Piranesi non è così incostante come lo fate. Con che fondamento, dico, date voi d'abuso a quel che comunemente si usa di fare in Architettura?*

[...]

Didascalò. *A quella, volete dire, che da' Greci era stata ridotta a perfezione: non è egli vero? E chi non sa, come voi dite, mostra di non saperne? Dunque il Piranesi che, in vece di farlo, si è dato con que' suoi disegni a quella pazza libertà di lavorare a capriccio....*

Protopiro. *Senza ragione di così fare....*

Didascalò. *Sì, senza ragione, come il comune degli Architetti d'oggi, anch'egli mostra di non saperne?*

Protopiro. *Che dubbio! Didasc, Con queste massime in capo, caro il mio Protopiro, voi ne vorreste mandare a pascolar gli armenti.*

[...]

Protopiro. Didascalò, non istiamo a sofisticare.

Didascalò. Il sofisticato siete voi, che dettate all'Architettura delle regole, ch'ella non ha mai avuto. Che direte, se vi provo, che la severità, la ragione, e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'Architettura? Che l'Architettura, lungi dal volere ornamenti desunti dalle parti necessarie a costruire, e tenere in piedi un edificio, consiste in ornamenti tutti stranieri?

[...]

Didascalò. Qui cade la risposta all'obietto che testé faceste al Piranesi, cioè che son sue le declamazioni che si leggono in quel suo libro della Magnificenza, e Architettura de' Romani contra chi opera a capriccio. Allora un rigorista rimproverava i Romani d'aver corrotta l'Architettura de' Greci; ed egli dovette fargli vedere, che i Romani tutt'al contrario, non potendo sanare le piaghe di un'Architettura infetta nella radice, poiché l'avevano abbracciata, avean tentato di mitigarle. Combinare ora lo spirito di quel libro con quel che finora vi ho detto, e poi vedrete, se il Piranesi ieri fu d'un parere, e oggi è d'un altro. Ma che? Sig. Protopiro, voi fate lo stupido?

[...]

Didascalò. Intanto ecco avverate alcune di quelle conciliazioni delle parti col tutto, le quali giudico doversi rinvenire ed osservare non solamente in questi attributi dell'Architettura, ma in tutti gli ornamenti co' quali un s'immaginerà di comporla. Il Piranesi ha inteso, con que' suoi disegni che han dato cagione a questa nostra disputa, d'informarci con l'opera; accorgendosi, che a farlo con le parole sarebbe cosa difficile: imperciocché, se gli Architetti debbono avere il campo libero nell'operare, il parlare di ciò che eglino, con quella libertà, saranno nonpertanto tenuti ad osservare, ne porterebbero all'infinito. Se poi egli col suo lavoro si sia conformato al suo e al mio modo di pensare, o lo avrà veduto egli stesso, o lo vedrà il pubblico. Addio, il mio caro Protopiro; voi nondimeno conservatevi nella vostra opinione, perché sarebbe leggerezza il dichiararsi vinto da un mentecatto come son io.

En definitiva, Piranesi amb el seu “Parere sull’Architettura” ofereix al lector les eines necessàries per entendre les seves obres i, sobretot, exposa el motiu pel qual tendeix a establir unes normes pròpies a l’hora de representar l’arquitectura romana. La posició de Piranesi es manté clara en tant que defensor de la llibertat de creació, i és així que l’hem d’estudiar i divulgar, tant en el seu moment com avui dia.

5. Arquitectures imaginàries a la Primera sèrie: “Prima Parte di Architetture e Prospettive”

“Io non vi starò a ridire le meraviglie, che n’ebbi osservando d’appresso, o l’esattissima perfezione delle architettoniche parti degli Edifizii, la rarità, o la smisurata mole de’

marmi che in ogni parte rincontransi, o pure quella vasta ampiezza di spazio, che una volta occupavano i Circhi, i Fiori, o gl'Imperiali Palagi: io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine.”³³

La primera sèrie publicada per Piranesi el 1743 i titulada *Prima Parte di Architetture, e Prospettive inventate, ed incise da Gio. Battista Piranesi Architetto Veneziane dedicate al Sig. Nicola Giobbe* pren un rol cabdal en el present treball, ja que en ella es recullen gravats que inclouen elements fantàstics. De fet, el mateix títol ja inclou paraules clau com ara arquitectura, perspectiva, invenció, gravat; totes elles pràctiques que interessen a Piranesi i que cultivarà per la resta de la seva vida. Abans de centrar-nos pròpiament en els gravats de la primera sèrie i destacar el motiu pel qual juguen en primer pla dins el present treball, trobem oportú comentar a partir d'un article de Silvia Gavuzzo-Stewart la importància de Nicola Giobbe en la primera sèrie de Piranesi.³⁴ La dedicatòria que es presenta en el mateix títol es converteix en una font rellevant d'informació per tal de conèixer no només l'obra de Piranesi, sinó també per entendre com aquesta es lliga a la seva vida. D'altra banda, ens permet entendre el comportament de l'artista en relació amb els seus mecenes i amb el mecenatge en general.

Si ens centrem doncs en la figura de Nicola Giobbe (1705-1748) membre d'una important família de mestres d'obres del *Settecento* i primer mecenes de Piranesi, veiem que les observacions per part dels estudiosos canvia. D'una banda, Silvia Gavuzzo analitza com només quatre mesos després de la mort de Piranesi, la biografia de Piranesi publicada per Bianconi el 1779 fa referència a Nicola Giobbe i ens diu el següent:

“Per dare saggio de supi studi incise varie prospettive, e per acquistarsi un valido Mecenate dedicolle a non so qual ricco muratore, il quale non curandosi di questi onori non lo ricompensò punto, quindi fu ben presto abbandonati dal suo cliente.” (Gavuzzo-Stewart, 2012: p.221)

Les observacions de Bianconi fan evident una ruptura de la relació entre Piranesi i Nicola Giobbe, una ruptura que incideix directament a la interpretació del frontispici de *Prima Parte*. (Fig.11-12) Si la *Prima Parte* fou publicada el 1743 amb la dedicatòria a Nicola Giobbe, anys més tard, concretament el 1750, es publica una nova edició de la *Prima Parte* dins de *Opere Varie* amb afegits i variants, entre els quals l'eliminació de la dedicatòria que es fa palesa en el frontispici. Si Bianconi incideix al llarg del seu discurs en una suposada polèmica entre Piranesi i Nicola Giobbe és per recalcar el caràcter de Piranesi que descriu com violent i impulsiu. Tanmateix, hem d'anar amb compte, ja que el relat que ofereix Bianconi no és completament objectiu.

³³ PIRANESI, G.B., *Prima Parte di Architetture e Prospettive*. Dedicatòria a Nicola Giobbe, Roma, 1743.

³⁴ GAVUZZO-STEWART SILVIA, "Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe" A: *Italogramma*, vol.4, 2012, pp. 219-235.



Fig.11. G.B.PIRANESI, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Frontispici, 1743, (Ficacci, n.2.)



Fig.12. G.B.PIRANESI, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Frontispici, després de 1748, (Ficacci, n.2.)

De fet, el mateix Piranesi narra quins són els motius pels quals ha decidit dedicar el seu treball a “l’honoradíssim” Nicola Giobbe, envers el qual se sentia en deute:

...primieramente... per lasciarvi prima della mia partenza una chiara testimonianza degli obblighi che io vi professo per avermi Voi per tutto il tempo della mia dimora in Roma sempre cortesemente accolto in vostra Casa, e favorito in varie guise di quelle cose, che a Forestiero in Città straniera sogliono spesse fiato occorrere; poco sarà in confronto degli aiuti singolari, e frequenti, che ho da Voi ricevuti nell’esercizio della mia Professione... (Gavuzzo-Stewart, 2012: p.225)

Les paraules de Piranesi ens mostren com la generositat de Giobbe constitueix bona part de la seva formació artística. De fet, Giobbe l’ensenyava a guardar les restes antigues i a concebre’n

una visió moderna i una invenció original. La mateixa obra de Piranesi ja fa evident el desig de documentar i preservar el record d'aquestes relíquies de Roma. Esdevé, doncs, Nicola Giobbe una figura imprescindible per a Piranesi, que amb les seves capacitats tant tècniques com inventives, és capaç d'ensenyar a Piranesi com ser original en els seus dibuixos. Així doncs, l'esperit de Piranesi es troba amb el de Nicola Giobbe, amb el qual comparteix la frustració de no poder arribar mai a ser un veritable arquitecte.

Per le quali cose, o Signore, se io presentemente mi sono avvisato d'onorare i miei disegni col vostro Nome; non è questo tanto per procurare ai medesimi quell'onore, che per se non hanno, quanto per rendervi in certo modo quello, che con le vostre lezioni, e con il vostro esempio il mio scarso ingegno ha saputo produrre. (Gavuzzo-Stewart, 2012: p.221)

El treball de Silvia Gavuzzo pretén allunyar-se de la visió negativa de Bianconi i estudiar quin és el veritable motiu pel qual Piranesi decideix eliminar la dedicatòria al mecenes després de 1743. Primerament, analitza la dedicatòria de l'epitafi de Nicola Giobbe, sepultat a la Basílica dels Sants Apòstols a Roma per evidenciar la seva passió per l'arquitectura, un relat d'acord amb el que explicava el mateix Piranesi.

D.O.M.
NICOLAO GIOBBE
ANTONII ROMANO
ARCHITECTVRAE STVDIOSO
IN EXCITANDIS AEDIFICIIS
OPERARVM PRAEFECTO
SVAVITATE MORVM PRVDENTIA
FIDE LIBERALITATE IN PAVPERES
OMNIBVS CARO
ANGELA ALBUZI
AMANTISSIMO CONIGI
MOERENS POSVIT
VIXIT ANNOS XLIII
MENS V DIES XIV
OBIIT ANNO MDCCXLVIII
XV KALEND NOVEMR³⁵

En l'epitafi es fan evidents les diverses virtuts per les quals Giobbe era "per tutti caro" en altres paraules, agradable a tothom, virtuts que havia notat també Piranesi com ara l'amabilitat i la

³⁵ ídem, p.227.

generositat. A partir d'aquest testament, Silvia Gavuzzo afirma que la personalitat de Giobbe apareix molt diferent de la que ens descriu Bianconi, una persona afable, culta, religiosa, amb grans capacitats tècniques i laborals.

Si tornem però al frontispici de la *Prima Parte*, que és des d'on parteix l'estudi de Silvia Gavuzzo, existeixen nombroses edicions que mantenen la dedicatòria a Giobbe des del 1743 fins el 1748, data de la mort del mecenes, per ulteriorment arribar a una nova publicació on la dedicatòria desapareix. L'autora proposa dues interpretacions diferents pel que fa a l'eliminació de la dedicatòria de Giobbe a partir de 1748. D'una banda, el nou frontispici és vist com un signe de decepció per a Piranesi causat per la manca de mecenatge de Giobbe, i, de l'altra, com una lamentació per la mort del mecenes. L'autora de l'article revisa algunes de les versions entre 1743 i 1748 per aclarir el significat de la desaparició de la dedicatòria en la versió del 1750. D'aquesta manera, Silvia Gavuzzo se serveix de tres exemples de Robinson, el primer de 1743, el segon un any posterior i l'últim, d'una cronologia més avançada, després de 1748. En la segona versió, (Fig.13) l'autora nota com el títol de la *Prima Parte*, assumeix la variant del nom de Piranesi, afegint-hi GIAMBATTISTA, com també FRA GLI ARCADI /SALCINDIO TISEO demostrant que Piranesi és registrat a l'Acadèmia degli Arcadi entre 1743 i 1744. En tot cas, podem notar com durant aquest període Piranesi ja inclou alguns canvis en el frontispici de la seva primera sèrie, però manté el nom del mecenes.



Fig.13. G.B.PIRANESI, *Prima Parte*, Frontispici, 1743-44. FONT: Gavuzzo-Stewart, 2012: p.232.

D'aquesta manera, Silvia Gavuzzo observa que l'eliminació de la dedicatòria a la versió final de després de 1748 al·ludeix directament a la mort de Nicola Giobbe. L'urna funerària pren aquí un sentit molt més real, i el personatge que es presenta a sobre de la pedra a la dreta del frontispici assenyala directament el buit causat per la manca de dedicatòria. L'autora de l'article també evidència com en l'última versió a l'esquerra del frontispici el cap de perfil sobre l'obelisc ha canviat d'aspecte i apareix com un retrat amb una cresta plomada. Es tracta d'una cresta plomada que corona també l'escut d'armes de Nicola Giobbe a San Clemente, i, que, per tant, s'hi relaciona directament. (Fig.14)



Fig.14. Escut d'armes a la làpida dedicada a Nicola Giobbe, Basilica de San Clemente a Roma. FONT: Gavuzzo-Stewart, 2012: p.228.

Una vegada analitzat el frontispici en totes les seves variants, ens centrem en la primera sèrie de Piranesi que tal com Wilton-Ely descriu “Piranesi’s prime invention, as expresses in the text of his dedicatory, was to offer a challenge to the mediocrity of the contemporary architectural scene in Rome.” (Wilton-Ely, 1994: p.18)

La prima pubblicazione indipendente del giovane artista è un’opera non del tutto unitaria dal punto di vista delle tipologie e qualità stilistiche, ma affascinante e gravida di futuri sviluppi. L’opera è il risultato di una tradizione ormai affermata – capriccio e veduta ideata, scenografia e trattato d’architettura- ma è anche lo sbocco di una crisi nel ruolo dell’architetto e di un itinerario interiore vissuto con intensità. (Bettango, 1978: p.16)

Es tracta d’una sèrie de dotze gravats en la primera publicació, el doble dels sis habituals en aquesta classe de publicacions, més una portada, una carta dedicatòria i la *Tavola dei disegni*. Els gravats aquí exposats ja demostren les habilitats de l’artista: la combinació d’elements clàssics, la manipulació de l’escala humana, la superposició de perspectives, la modulació de l’espai a través de claroscurs, i, la incorporació d’elements imaginaris. El 1750, amb la inserció de *Prima Parte* al volum *Opere Varie di Architettura*, s’elimina un gravat i se n’afegeixen cinc, segurament pensats per la segona part que no s’arriba a fer, configurant una sèrie de 16 gravats. En els cinc gravats afegits a *Opere Varie*, Piranesi preveu espai suficient per afegir una breu descripció de les taules. És així com els primers gravats venen modificats seguint la mateixa línia, i el grup complet de setze gravats és reordenat.

La *Prima Parte* és rebuda de diferent manera en la contemporaneïtat de Piranesi. Pierre Patte analitza les obres al *Journal de Trevoux* el 1754 afirmant “Estas perspectivas son una fiel representación de la arquitectura antigua (...) Estas representaciones reúnen todo lo que la arquitectura antigua poseía de la manera más noble y magnífica. Piranesi afirmaba dar a través de grandes ideas, a luz bellos diseños, recordar a los arquitectos las formas elegantes y majestuosas de los Antiguos” (*Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, 2019: p.62) Tanmateix, Bruno Reudenbach, en el seu llibre *Architektur als Bild* el 1979 interpreta la *Prima Parte* com una suspensió dels principis clàssics de la racionalitat arquitectònica. Les primeres monografies de Piranesi, escrites per Focillon i Scott, transmeten més aviat poc aprecí per la primera sèrie.

La *Prima Parte* només es pot considerar si es té en compte la formació escenogràfica de Piranesi amb la família Bibiena i els germans Valeriani. L'escenografia aporta aquell grau de fantasia a través de poderoses imatges d'arquitectura. D'altra banda, els Bibiena comptaven amb la tècnica més moderna, mitjançant la qual emfatitzaven la representació de la perspectiva (que Piranesi elogia en la seva carta a Nicola Giobbe com l'eina arquitectònica més important). (*Giovanni Battista Piranesi en...*, 2019: p.63) La inspiració en les diverses fantasies escenogràfiques esdevé un punt de partida per la representació d'edificis, escales, palaus i places en la primera sèrie de Piranesi. El que diferencia a Piranesi de Bibiena, però és que el primer no es limita a la repetició esquemàtica de pilars i arcs, sinó que enriqueix la imatge i individualitza les formes, a part de produir una imatge pictòrica a través dels contrastos entre la llum i el color. La unitat de l'espai a través de la invenció l'eleva per sobre de qualsevol imatge escenogràfica.

“Some of these buildings are modern in design and appear to be by Bibiena. The buildings Piranesi offered his public were not, strictly speaking, replicas or precise reconstructions of other structures, although he would spend much of the rest of his career documenting what remained of this Roman legacy. What he offered, rather, were contemporary conceptions that, while they may be inspired by and blend in harmoniously with older edifices, would stake out their own claim to monumentality in the Rome of the 1740.” (Wendort, 2001: p.163)

Si analitzem els gravats que configuren la primera sèrie evidenciem com la fantasia arquitectònica és concebuda com una manera de suggerir nous espais que emfatitzin la grandesa de Roma. A la *Galleria grande di Statue, la cui struttura è con Archi e col lume preso dall'alto* (Fig.15) com també a *Carcere Oscura* (Fig.16) Piranesi aplica els principis escenogràfics de l'anomenada *scena per angolo*, introduïnt la possibilitat d'ampliar l'espai per fora d'allò que és visible a la imatge. La incorporació d'aquests elements imaginaris provinents de la formació escenogràfica constitueix bona part dels primers treballs de l'artista. Evidenciem també com els contrastos entre llum i color, exagerats pel mateix Piranesi configuren una escena dramàticament fantàstica.

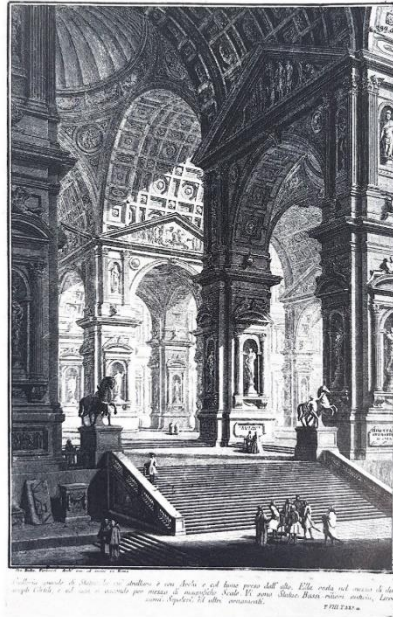


Fig.15. G.B.PIRANESI, *Galleria grande di Statue, la cui struttura è con Archi e col lume preso dall'alto...*, Prima Parte, (Ficacci, n.3.)

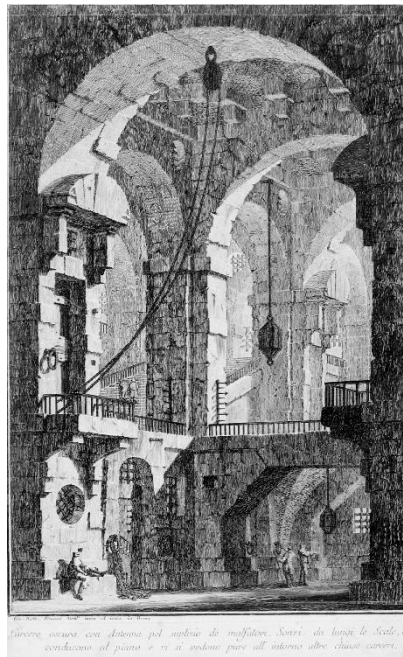


Fig.16. G.B.PIRANESI, *Carcere oscura con Antenna pel suplicio de malfatori...*, Prima Parte, (Ficacci, n.4.)

En canvi, el gravat titulat *Ruine di Sepolcro antico* (Fig.17) proposa una escena diferent en tant que semblant al frontispici de la sèrie. L'interès per l'arquitectura romana de l'antiguitat i contemporània assoleix la màxima expressió a través de la tècnica del gravat. En un escenari completament imaginat, l'home representat per Piranesi és la personificació de la fascinació per l'arquitectura clàssica.

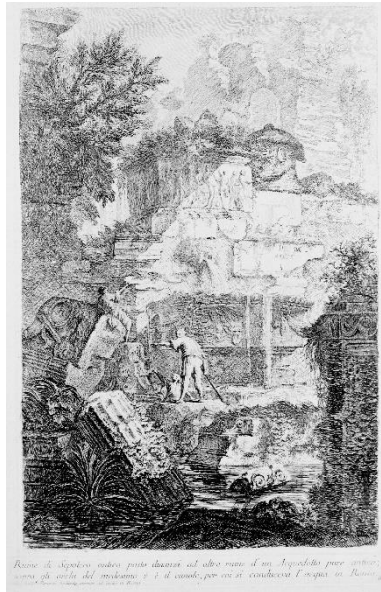


Fig.17. G.B.PIRANESI, *Ruine di sepolcro antico posto dinanzi ad altre ruine d'un Acquedotto pure antico; sopra gli archi del medesimo v'è il canale, per cui si conduceva l'acqua in Roma*, Prima Parte, (Ficacci, n.6.)

El *Mausoleo antico eretto per le ceneri d'un Imperadore Romano* (Fig.18) presenta un gran bloc de pedra en primer pla que ocupa la major part del gravat, en el que es mostren diversos objectes del culte funerari. És interessant apreciar com Piranesi sobreposa diverses perspectives en un mateix gravat per tal de dotar-lo de profunditat i de detall. D'altra banda, la grandiositat de les estructures enfront de la insignificant mida de les persones representades, reforça encara més la contemplació per l'arquitectura antiga. La incorporació de personatges anònims és una constant en les primeres obres de Piranesi. El *Ponte magnifico con Logge ed Archi* (Fig.19) fou un gravat que obtingué gran èxit.



Fig.18. G.B.PIRANESI, *Mauseoleo antico eretto per le ceneri d'un Imperadore Romano*, Prima Parte, (Ficacci, n.17.)

El tema del pont triomfal havia despertat interès des del Renaixement, però la inspiració de Piranesi pel gravat en qüestió prové del famós projecte de Palladio pel *Pont de Rialto* (*Giovanni Battista Piranesi en...*, 2019: p.68) Si bé es basa en el teòric venecià, Piranesi supera l'emblema de pont de Palladi. L'anell del pont ocupa des d'un lateral a l'altre de la làmina,

generant un gran efecte de perspectiva en la composició. Altra vegada, la incorporació de barques i de persones en primer pla evidencien la grandiositat del pont a escala humana.

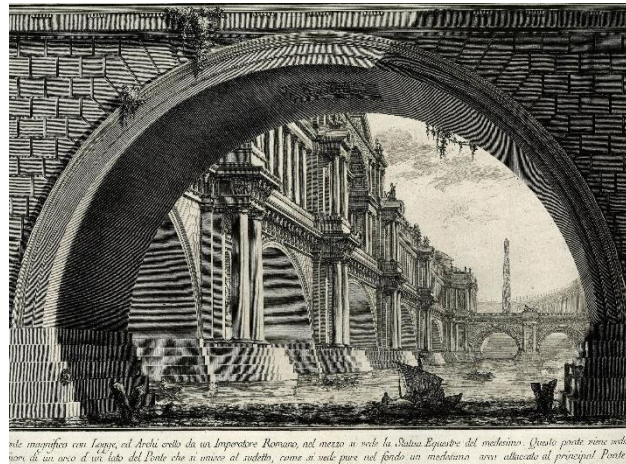


Fig.19. G.B.PIRANESI, *Ponte magnifico con Logge, ed Archi eretto da un Imperatore Romano...*, Prima Parte, (Ficacci, n.7.)

Si bé la majoria de dibuixos de Piranesi es basen en els postulats arquitectònics de Vitruvi, Palladio o Perrault, la *Sala ad uso degli Antichi Romani* (Fig.20) presenta un espai molt més complex i disposat en dos nivells separats per un pòrtic obert. Es tracta d'un espai completament imaginari que fuig de qualsevol arquitectura contemporània de Piranesi. Els personatges es disposen alguns passejant i d'altres asseguts a les graderies de la sala, mentre la llum que entra pel finestral de la dreta il·lumina l'interior de l'estructura. Altres estudiosos ho han mirat com una reinterpretació de l'antiguitat:

“Esta colección de láminas no solo representan una serie de estudios de los restos romanos, sino, sobre todo, una reinterpretación de la antigüedad, donde Piranesi investiga sobre las claves de una nueva sensibilidad para el proyecto. Estos dibujos, como ya ha sido señalado, no sólo representan una fantasía exaltada, sino, más bien, resultan indicios de una nueva sensibilidad, moderna, hacia el proyecto de arquitectura, incardinado en el nuevo significado de lo sublime. Ese sentimiento que “adueñándose de los sentidos y de la imaginación, toma posesión del alma antes que el intelecto esté en condiciones de acudir a ello o de oponerse” según Burke”³⁶

³⁶ Juan Miguel Hernández León, A: PIRANESI, G.B., *Opere varie di architettura*. Ed. facsím. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1999, ISBN 8495365162.



Fig.20. G.B.PIRANESI, *Sala all'uso degli antichi Romani con Colonne, e nicchie ornate di Statue*, Prima Parte, (Ficacci, n.8.)

Dins la sèrie a analitzar, trobem gravats com ara *Campidoglio antico a cui si ascendeva per circa cento gradini* (Fig.21) que escenifiquen la forma ideal de l'escenari romà. Piranesi combina lliurement la perspectiva elevada i des de baix, mostrant una escala com un centenar d'esglaons. D'aquesta manera, és capaç d'incorporar a la imatge diversos monuments de l'antiga roma. El Temple de Júpiter que se situa al costat esquerre de la imatge és completament inventat i presentat com un temple de planta central. La invenció de Piranesi transcendeix en aquest gravat la simple incorporació d'element imaginari i es materialitza en un paisatge completament ideal. "Yet the structure's monumental grandeur, points to Piranesi's developing vision of Rome." (*In and around Piranesi's Rome: Eighteenth-Century Views of Italy*, 2023: p.8)

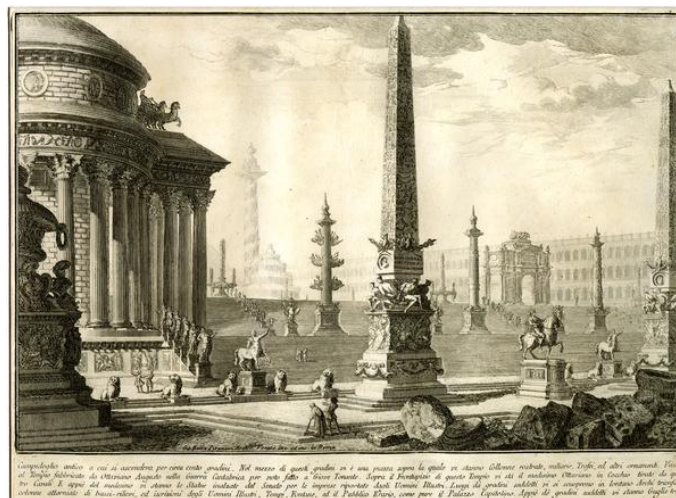


Fig.21. G.B.PIRANESI, *Campidoglio antico a cui si ascendeva per circa cento gradini*, Prima Parte, (Ficacci, n.9.)

L'experimentació de la invenció arquitectònica també es fa evident a *Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura* (Fig.22). De fet, el mateix títol que ofereix Piranesi ja ens indica el caràcter escenogràfic i magnífic en tant que inventiu del gravat. L'arquitectura apareix més clara i lluminosa. Les columnes que queden impregnades de llum es presenten gairebé translúcides a diferència de la foscor en primer pla creant un efecte rítmic de llum impressionant. (*Giovanni Battista Piranesi en...*, 2019: p.65) El que aquí resulta especialment interessant i que fa evident el grau d'inventiva de Piranesi és la poca connexió entre el pati

rodó i la filera de pilars. Les escales es multipliquen sense deixar un recorregut clar. A diferència de *Gruppo di Scale*, *Prospetto d'un Regio Cortile nel cui mezzo vi sta una Loggia* (Fig.23) presenta el que podria ser una arquitectura contemporània des d'una perspectiva habitual. Prenent de referència altre cop Palladio amb el *Palazzo Chiericati*, la unitat del conjunt s'estableix gràcies al pòrtic de la planta baixa. D'altra banda, les ales del palau són les protagonistes, emergent força cap al pati i configurant un prospecte ideal d'un palau que no existeix tal com ve dibuixat. "He appears to have inked his plates lightly and consistently, without the more deliberate and artful printing techniques found in later works." (*In and around Piranesi's Rome: Eighteenth-Century Views of Italy*, 2023: p.7)

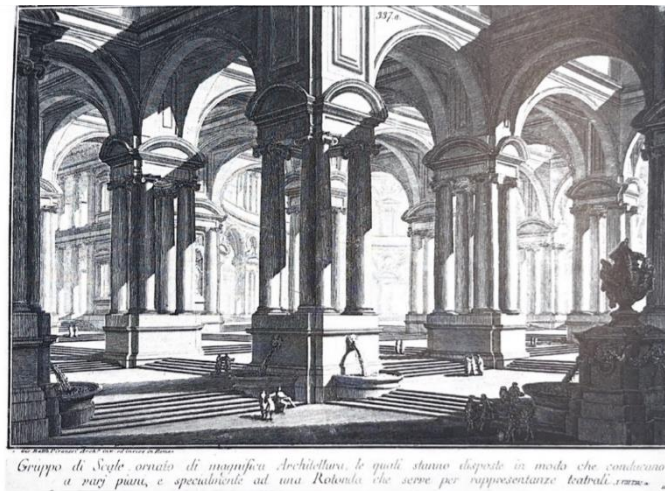


Fig.22. G.B.PIRANESI, *Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducano a vari piani, e specialmente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali*, Prima Parte, (Ficacci, n.10.)



Fig.23. G.B.PIRANESI, *Prospetto d'un regio Cortile nel cui mezzo vi stà una Loggia tra i cui intercolonna si veggono Fontane, Statue, ed altri ornamenti. Si veggono pure in lontano luoghi rotondi con cristalli secondo il moderno costume*, Prima Parte, (Ficacci, n.11.)

La sala que ens proposa Piranesi a *Vestibolo d'Antico Tempio* (Fig.24) presenta tres naus amb l'altar major situat a la capella. Es tracta d'una arquitectura inspirada en la seqüència dels espais de les termes romanes, però creant un espai modern que fou el més exitós de la sèrie de la *Prima Parte*. El catàleg de Piranesi la Biblioteca Nacional de España ens detalla com la composició agradà i per aquest motiu fou modificada posteriorment per artistes més joves,

com és el cas d'Antoine Desboeufs (1793-1862) qui copia el gravat de Piranesi pel concurs de la Sainte-Geneviève de París.



Fig.24. G.B.PIRANESI, *Vestibolo d'antico Tempio, oltre il quale s'entra nella Cella, per cui si gira all'intorno con tre Navate principali. Si scopre pure in lontano la gran Cappella ove sta situata l'Ara principale pe Sacrifizj*, Prima Parte, (Ficacci, n.12.)

En el *Foro antico Romano* (Fig.25) Piranesi obre l'escena amb dues columnes als laterals que exageren la fantasia per part de l'artista. Les escales juguen un rol cabdal en els paisatges arquitectònics de Piranesi, si bé generen perspectives que no poden arribar mai a ser reals i dramatitzen l'escena. En aquest gravat el joc d'escales és gairebé anti funcional, però permet a Piranesi col·locar elements de l'antiguitat romana. L'arquitectura, en aquest cas, s'inspira en Bibiena, tot i que incorpora elements venecians dels edificis de Sansovino a San Marco i de la Basílica de Palladio. (*Giovanni Battista Piranesi en...*, 2019: p.67)



Fig.25. G.B.PIRANESI, *Foro antico Romano circondato da portici, con logge, alcune delle quali si uniscono al Palazzo Imperiale ed altre alle Carceri*, Prima Parte, (Ficacci, n.13.)

La taula titulada *Atrio Dorico* (Fig.26) presenta la mateixa perspectiva que *Vestibolo d'antico Tempio*, tanmateix, difereixen pel que fa al joc de llums. Es tracta d'una de les composicions considerades més senzilles del grup, potser per aquest motiu el mateix Piranesi la va eliminar de la sèrie en les edicions posteriors de 1743. La imaginació juga aquí un paper secundari, si bé sempre es fa evident la grandiositat de l'arquitectura romana envers l'home.

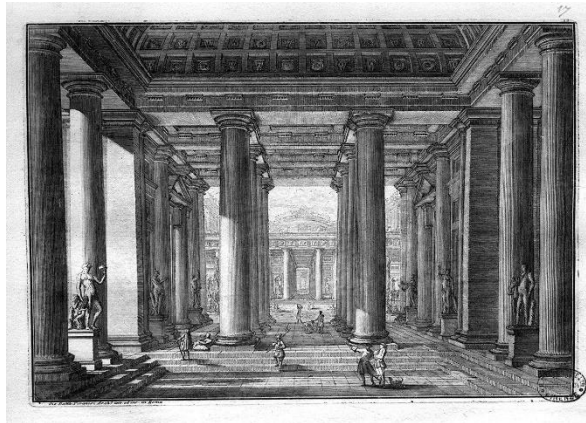


Fig.26. G.B.PIRANESI, *Atrio Dorico*, Prima Parte, (Ficacci, n.14.)

Els dos gravats que segueixen de format més gran, s'inclouen poc després de la primera edició malgrat no es publiquen fins uns anys més tard i mostren un augment notable de la monumentalitat, el volum i la plasticitat dels elements arquitectònics, als quals també contribueix l'alt grau de detall. (*Giovanni Battista Piranesi en...*, 2019: p.65) Es tracta de *Gruppo di Colonne* (Fig.27) i *Tempio antico inventato e disegnato* (Fig.28). Pel que fa al primer gravat, Piranesi crea l'efecte a partir d'un sol pilar situat al centre i construït per diverses columnes. De la mateixa manera que *Galleria di Statue*, ens hem d'imaginar que el primer pla s'expandeix més enllà de la imatge presentada. En la relació entre el primer pla i la temàtica central, el *Gruppo di Colonne* es vincula directament amb *Tempio antico inventato e disegnato*. Piranesi presenta a través de la representació fantàstica, una idea que malgrat que pren referència de l'antiguitat és extremadament moderna. Les columnes i les escales a l'interior de l'edifici seguint l'estructura circular són elements que formula a partir de la imaginació, si bé no apareixen a la Roma del moment.



Fig.27. G.B.PIRANESI, *Gruppo di Colonne che regge due archi d'un grande Cortile*, Prima Parte, (Ficacci, n.15.)



Fig.28.G.B.PIRANESI, *Tempio antico inventato e disegnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea Vesta: quindi vedesi in mezzo la gran'Ara, sopra della quale conservasi dalle Vergini Vestali l'instinguibile fuoco sacro...*, Prima Parte, (Ficacci, n.16.)

El gravat *Vestiggi d'antichi Edifici* (Fig.29) és una variació de l'anterior comentat *Ruine di sepolcro antico*. El sarcòfag presentat com a ruïna deixa aquí de tenir un paper secundari i pren el protagonisme de l'escena. Tanmateix, els dos gravats coincideixen en el fet que les ruïnes del primer pla semblen submergir-se lentament a l'aigua, tot i que és gairebé inapreciable. En aquest sentit, sembla que Piranesi afegeix un sentit personal de la idea de *vanitas*.



Fig.29. G.B.PIRANESI, *Vestiggi d'antichi Edifici fra i quali evvi l'Urna Sepolcrale tutta d'un pezzo di porfido di Marco Agrippa che oggi serve per il Sepolcro di Clemente XII...*, Prima Parte, (Ficacci, n.5.)

De fet, el mateix artista fa referència en els seus escrits de la importància de preservar el passat, fent especial èmfasi en les ruïnes romanes. En sintonia amb les dues obres ara comentades, trobem *Ara antica* (Fig.30). Es tracta d'un gravat que apareix per primera vegada entre 1747 i 1748 i de la mateixa manera que les dues anteriors, és més intensa que la resta de gravats anteriors de la mateixa classe. En aquesta, desapareix tota arquitectura de fons i no apareixen

figures humanes, només queden vestigis dispersos per terra a través dels quals s'imposa el simbolisme de la mort. (*Giovanni Battista Piranesi en...*, 2019: p.71) Mario Bevilacqua assenyala el llibre incorrupte en primer pla, que representen el sentit de “ara perennius”, és a dir, més duradora que el bronze, ha sobreviscut el pas del temps.



Fig. 30. G.B.PIRANESI, *Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sacrifici, con altre ruine all'intorno*, Prima Parte, (Ficacci, n.18.)

Finalment, l'últim gravat que constitueix la primera sèrie de Piranesi és *Camera Sepolcrale* (Fig.31). Tot i ser un dels primers gravats produïts en el treball de Prima Parte, s'hi ha integrat només de forma ocasional. Aquesta vegada, Piranesi s'inspira directament en la *Camere ed iscrizioni sepolcrali* de Bianchini i es limita a exagerar les proporcions i el primer pla, a més d'enriquir la imatge amb fragments de ruïnes i un pont. (Biblioteca Nacional de España, 2019, p.71)

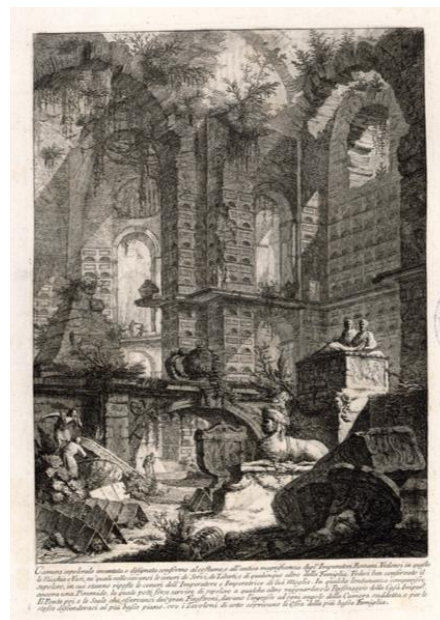


Fig.31. G.B.PIRANESI, *Camera sepolcrale inventata e disegnata conforme al costume, e all'antica magnificenza degl'Imperatori Romani...*, Prima Parte, (Ficacci, n.19.)

Després de repassar cada un dels gravats que constitueixen la primera sèrie “Prima Parte di Architetture e Prospettive” es fa evident el diseg de Piranesi d'experimentar a través de la

imaginació els estudis de l'antiga Roma. Partint dels *capricci* arquitectònics que ja havien dut a terme els artistes venecians anteriors, Piranesi es decanta per uns dissenys virtuoses que demostren el seu ràpid procés d'aprenentatge. Tal com afirma Richard Wendorf, la llarga carrera de Piranesi demostra no només el seu creixent domini de la tècnica del gravat i de l'estil, sinó també l'intent de fer palesa al llegibilitat del que quedava de la Roma antiga. De fet, ja a les primeres pàgines de la *Prima Parte*, Piranesi explica com les ruïnes "parlants" omplen el seu esperit d'imatges que després plasma sobre el paper. Els edificis ruïnoses de l'antiga Roma actuen doncs com a models arquitectònics per a un artista que amb només vint-i-tres anys intentava posar la seva empremta en allò que esperava que es convertís en la seva ciutat adoptiva. (Wendorf, 2001: p.163)

Although many of these architectural fantasies take their point of departure from the publicatoons of Baroque stage designers such as the Bibienas and from the historical reconstructions of Fischer von Erlach, Piranesi's prime invention, as expresses in the text of his dedication, was to offer a challenge to the mediocrity of the contemporary architectural scene in Rome. Piranesi already shows in this work many of the chief ingredients of his arts- the unorthodox combination of classical motifs, the manipulation of superhuman scale, the organization of powerfully receding perspectives upon diagonal axes, and the modulation of space by means of skilful lightning. (Wilton-Ely, 1994)

6. Altres *capricci* en l'obra de Piranesi

A partir de l'estudi de la *Prima Parte* pel que fa a l'arquitectura imaginària, el nostre treball pretén analitzar algunes de les obres que no es presenten en aquesta primera sèrie, però que també ens remeten directament a *capricci* arquitectònics. Val a dir, que no ens detindrem en cada gravat com ho hem fet anteriorment, si bé ens interessa donar una visió general per evidenciar com la manera de treballar i la inquietud de Piranesi es fa present també en altres sèries publicades. (Perona Sánchez, 1996: p.69)

Sens dubte, dos dels grups de gravats més comentats pels especialistes de Piranesi han estat els *Grotteschi* i les *Carceri*. Malgrat que el gruix del treball no se centra en aquests dos grups, creiem que és necessari comentar-los per entendre com esdevenen cabdals a l'hora d'identificar altres arquitectures fantàstiques a l'obra de Piranesi. Es tracta de dos grups de gravats que s'insereixen a *Opere Varie di Architettura e Prospettive* publicat el 1750 incloent la sèrie *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, comentada a l'anterior capítol. D'entrada, per comentar els gravats en qüestió, hem de prendre en consideració l'escenografia teatral barroca, de la qual Piranesi en tenia coneixement. És molt probable que Piranesi entrés en contacte amb els dissenys publicats a *Architettura Civile* de l'escenògraf Ferdinando Galli Bibiena. (1657-1743). D'altra banda, i a part del treball de Bibiena, a Piranesi li eren familiars també els dissenys de l'arquitecte Filippo Juvarra, qui produeix un gran nombre de composicions escenogràfiques pel teatre del Cardenal Ottoboni com pel teatre del rei de Sardenya a Torí. (1678-1736). (Scott,

1975: p.46) Per tant, les composicions escenogràfiques del *Settecento* esdevenen cabdals per entendre la *Prima Parte* com també tots els gravats que en segueixen.

L'entusiasme de Piranesi per l'antiguitat i el seu sentiment per la grandesa del passat de Roma ens porta directament a comentar els quatre Grotteschi (Fig.32-35), primerament publicats a *Opere Varie*, però executats anys abans mentre treballava en la sèrie d'*Archi trionfali*. Quatre gravats que ens remetent directament als *Scherzi di fantasia* i als *Vari Capricci* de Tiepolo, si bé s'executen després del retorn de Piranesi de Venècia el 1745 on podria haver entrat en contacte amb l'artista venecià.

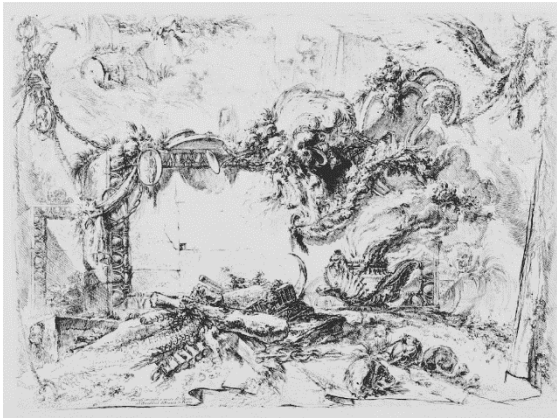


Fig.32. PIRANESI, *Capriccio Grottesco V*, 1744-45, (Ficacci, n.108.)



Fig.32. PIRANESI, *Capriccio Grottesco I*, 1744-45, (Ficacci, n.105.)



Fig.32. PIRANESI, *Capriccio Grottesco II*, 1744-45, (Ficacci, n.106.)



Fig.32. PIRANESI, *Capriccio Grottesco III*, 1744-45, (Ficacci, n.107.)

Si ens centrem únicament en el *Capriccio Grottesco V* (Fig.32), veiem que la composició se centra en un altar on queden restes d'instruments i de cadàvers que Jonathan Scott ens descriu en el seu volum dedicat a Piranesi:

“The design centers on a large altar on which rest a trumpet and a fanfare of ostrich plumes; a curved cartouche and a shield with a howling Medusa’s head are looped on trasselled ropes between this altar and a bull’s head in the corner, a very dead bull’s head, newly sacrificed and hung up to become a bucranium; beside it appear a quite detached pair of eagle’s wings. There is a second altar with an unintelligible inscription

in the other corner, and some barrels beside which a disembodied hand pours out a glass of wine. The foreground is littered with Pan's pipes, Mercury's staff, Hercule's club, but also an hourglass, a smoking antique lamp, a bull's horn and a couple of mossy skulls. Finally, we notice that the whole thing is, as it were, suspended on a hanging cloth (only equalled in improbability by the battle of Lepanto staged against a stucco curtain in Serpotta's Palermitan Oratory of S.Zita). There is no obvious theme to this imaginative collage and perhaps there was not intended to be one." (Scott, 1992: p.50)

Una barreja d'elements figuratius i imaginaris s'organitzen en una composició confusa que no permet a l'espectador identificar què està passant en escena. Els jocs de llum i foscó otorguen profunditat gràcies a la qual reconeixem els elements que apareixen a la imatge, sense gaire detall. Alhora, els altres tres gravats repeteixen els mateixos motius variant-ne la composició. Aquestes complexes composicions evocuen la intensa inspiració de l'antiguitat de Piranesi a través del procés de degradació expressat mitjançant al·lusions a l'Acadèmia degli Arcadi, de la qual Piranesi formava part en aquell moment. Segons Jonathan Scott, les imatges grotesques de Piranesi són dibuixos que pretenen representar els poemes recitats pels literaris de l'Acadèmia dels Arcadis al Bosco Parrasio, al pendent del Gianicolo, a Roma. Els Arcadis recitaven els seus sonets amb l'acompanyament d'un clavicèmbal i el soroll de la font de l'Acqua Paola de fons. Piranesi s'associa a l'Acadèmia dels Arcadis cap al 1750 sota el nom de Salcindio Tiseo, si bé cada membre havia d'adoptar un sinònim bucòlic. Les al·lusions mitològiques, l'escenografia teatral més aviat rústica i els temes misteriosos apropen els *Grotteschi* de Piranesi a les activitats dels Arcadis.

Pel que fa a les famoses *Invenzioni Capric di Carceri all Acqua Forte datte in luce da Giovanni Bouchard in Roma mercante al Corso*, Piranesi les inicia poc després de la seva arribada a Roma el 1745, un període molt semblant als *Grotteschi*. Tanmateix, aquestes presenten composicions inventades que segueixen un altre camí molt diferent, malgrat que ambdues sèries posen la fantasia en primer pla. El present treball no pretén entrar en detall en cada gravat de les *Carceri*, si bé aquesta feina ja s'ha estudiat amb deteniment anteriorment. D'altra banda, el gruix del nostre treball rau en l'arquitectura fantàstica de la *Prima Parte* i les *Carceri d'Invenzione* són un exemple de totes aquelles obres de Piranesi que en parteixen. D'aquesta manera, ens disposem a comentar alguns trets rellevants per tal de donar una visió més aviat general de què signifiquen aquests gravats per la producció de Piranesi. Què és el que les fa tan particularment extravagants a ull de l'espectador?

“Nelle carceri viene destabilizzato l'ordine ieratico, sepolcrale dell'architettura. Dilatando lo spazio al suo limite, Piranesi inscena un dialogo tra anarchia dell'interiorità ed eccentricità dell'involucro. Nei termini del linguaggio di Derrida, ci troviamo di fronte a un montaggio narrativo di una grande complessità che fa esplodere al di fuori il racconto che le mitologie contraevano o cancellavano nella presenza ieratica del monumento per la memoria. Nelle *Carceri*, Piranesi mostra chiaramente che la geometria euclidea i solici semplici e le modularità non rappresentano il fondamento della grammatica architettonica. Il Piranesi non sposta soltanto il punto di osservazione del quadro, ma adotta addirittura parecchi punti di osservazione, facendo così letteralmente crollare lo spazio euclideo. La violenta antiprospectica e antisimmetrica,

la volontà di non determinare spazi chiusi ma incontri narrativi tra elementi disomogenei evidenziano l'abbandono della tradizione albertiana, come insieme armonioso di parti a cui nulla si può aggiungere o sottrarre, e anche di quella vitruviana: quale *utilitas* nelle carceri? E quale *firmitas* nel loro sproorzionato gigantismo? E quale *venustas* in un progetto che procede per agglutinazioni, prove, slittamenti, proprio come succederà nel cantiere del priorato? Nelle Carceri come nel Campo Marzio, ma come anche nel Parere, è la variazione della tecnica di sopravvivenza che sfugge all'esercizio di potere dello stile e delle categorie estetiche vitruviane e albertiane." (Pierluigi Panza, 2012: p.54)

La primera edició es publica el 1750 i no conté el nom de Piranesi, només el de l'editor Bouchard. Tanmateix, deu anys més tard torna a treballar-hi, aquesta vegada dramatitzant les escenes amb contrastos de llum més violents i afegint la cambra de la tortura. Malgrat tot, no pren l'oportunitat de la reedició per retocar algunes de les incongruències formals, al contrari, afegeix més anomalies que dificulten una única interpretació. La primera producció de 1745 de catorze làmines era una obra molt personal de producció limitada que resultava massa moderna en termes expressius pels gustos de l'època. Com bé ens indica el mateix títol, *Invenzioni capric di Carceri*, es tractava bàsicament d'experimentacions a partir dels *Scherzi* de Tiepolo, amb un traç poc definit i molt semblant als *Grotteschi*. Cada làmina constitueix una experiència arquitectònica única que qüestiona el sistema pictòric actual.

“El atractivo de las primeras *Carceri* se deriva del modo en que la vista del espectador se ve obligada a recorrer sin detenerse toda la lámina. Este efecto se consigue mediante una serie de ilusiones discordantes y de técnicas pictóricas que implican una red de líneas entrelazadas y sombreados contradictorios. Las posibles expectativas, en cuanto surgen, quedan abruptamente frustradas mediante paradojas visuales y engañosas ambigüedades espaciales.” (*Las Artes de Piranesi*: 2012: p.56)

Al llarg dels anys següents, les investigacions arqueològiques alimenten la imaginació de l'*architetto veneziano* qui a més a més fomenta la representació de fantasies a *Opere Varie* del 1750. El seu estil esdevé molt més dramàtic, potenciat per perspectives exagerades i tonalitats més fosques. És així com la reedició de les catorze làmines que havia deixat enllestides quinze anys abans pren el títol de *Carceri d'Invenzione*. En aquestes últimes, amplia la immensitat estructural i l'ambigüitat espacial amb l'afegit d'escalinates i de galeries que s'allunyen de l'infinit. Les imatges reflecteixen les noves preocupacions de Piranesi per formular un estil innovador quant a composició arquitectònica, fet que justifica el seu *Parere sull'Architettura*. A més a més, les *Carceri d'Invenzione* esdevenen un clar estímul per la imaginació de tota una generació. El nou llenguatge figuratiu emprat per Piranesi a les *Carceri d'Invenzione* es basa en el tractat d'estètica d'Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicat el 1757.³⁷ Burke relaciona la foscor, la immensitat, l'infinit i la magnitud de la construcció i els sentiments de por amb la idea del sublim.

37 Es tracta del primer tractat filosòfic complet que separa la categoria del bell i del sublim racionalment. Segons Burke, el Bell és allò que està ben format i és estèticament agradable, mentre que el Sublim és allò que té el poder de forçar-nos i destruir-nos.

En definitiva, Piranesi crea unes obres on pot desplegar lliurement la seva habilitat per combinar efectes de llum i foscor amb la imaginació de crear espais que recullen una atmosfera inquietant alhora que admirable, sense perdre de vista la malenconia que provoquen les ruïnes romanes. Tot això configura les *Carceri d'Invenzione*.



Fig.33. G.B., PIRANESI, *Carcere d'Invenzione*, X, 1761, (Ficacci, n.119.)

El nou component expressiu també enriqueix la seva ininterrompuda tasca com a *vedutista*. En aquest sentit, la transformació radical del gravat convencional de vistes de Piranesi vinculada a unes habilitats compositives i gràfiques pròpies de l'artista, influeix decisivament en la resta d'obres. Les vistes de Piranesi no només reflecteixen el recorregut de la seva trajectòria estilística, si bé la interacció de les diverses activitats que desenvolupa, com ara arquitecte, dissenyador, arqueòleg i polemista, influeixen notablement. Els gravats evidencien l'evolució de les preocupacions de l'artista que es fan visibles en tant que comunicador visual.

Si analitzem amb deteniment algun dels gravats addicionals de la *Prima Parte* en el compendi titulat *Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità inventate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano raccolte da Giovanni Bouchard*, evidenciem com la fantasia es combina aquí amb un estil particular madurat. És el cas de *Parte di un ampio e magnifico porto* (Fig.34). La imatge ens presenta un paisatge completament imaginat, on edificis en ruïnes de l'antiga roma i vestigis es barregen entre ells sense cap ordre compositiu. Si bé és cert que el recurs d'utilitzar personatges d'una escala molt petita per a ressaltar la magnificència del paisatge arquitectònic encara és present, aquí veiem un Piranesi molt més madur pel que fa a la representació fantàstica. És evident que el major domini de la tècnica del gravat juga un paper important, com també les visites arqueològiques que treballa a Nàpols augmenten la seva admiració per la riquesa inventiva de la decoració romana.

Els punts de vista es diversifiquen dificultant una única lectura possible. Es tracta d'un *capriccio* arquitectònic que, sens dubte, s'estableix com a tret identitari de Piranesi.

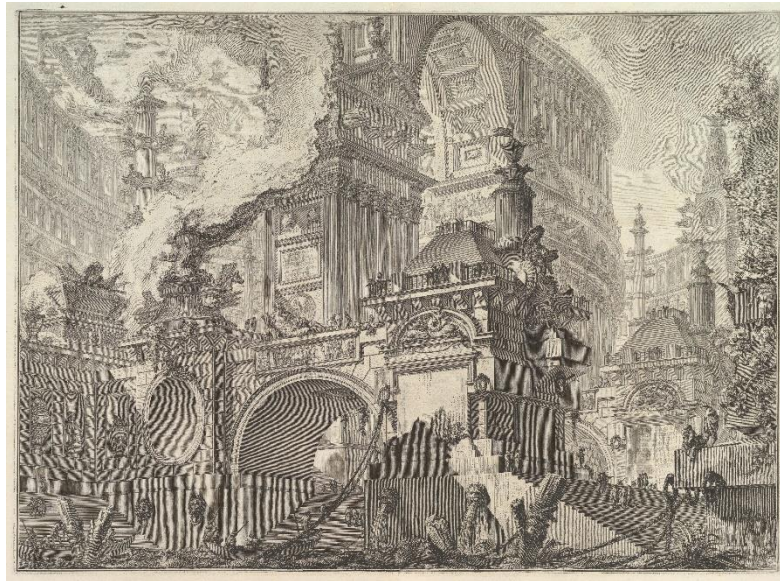


Fig.34. G.B., PIRANESI, *Parte di un ampio e magnifico porto*, 1750, *Opere Varie*, (Ficacci, n.127.)

Quan apareix el volum *Antichità Romane*, suposa un mite en la història de l'arqueologia clàssica, no només pel que fa a tècniques d'il·lustració, sinó sobretot per l'aplicació d'una nova concepció capaç de combinar un coneixement especialitzat de l'enginyeria amb l'arquitectura imaginària. D'altra banda, *Antichità Romane* també suposa un gran avenç en la difusió de la informació al voltant dels descobriments arqueològics i cerca de posar en relleu alguns aspectes més aviat oblidats de l'Antigüitat, com ara elements poc convencionals de la decoració. (*Las Artes de Piranesi (...)*, 2012: p.47.) Piranesi concep l'obra per un públic molt ampli, d'una banda, i per arquitectes de l'altra. Les dos-cents cinquanta-dos làmines dels quatre volums d'*Antichità Romane* transfereixen el coneixement ordenadament. En el primer volum es descriu l'estructura urbana de l'antiga Roma pel que fa a muralles, defenses i aqüeductes, amb monuments civils i religiosos. El segon i tercer volum, en canvi, estan completament dedicats a l'arquitectura funerària. Són aquests dos últims volums els que proporcionen a Piranesi les eines necessàries per demostrar les seves capacitats imaginàries i decoratives. El quart volum, finalment, es dedica a exagerar les construccions romanes en el camp de l'enginyeria i planificació.

Si prenem com a exemple alguns dels gravats dels diferents volums d'*Antichità Romane* és necessari comentar l'estret vincle amb arquitectes britànics que visitaven Roma. Segons John Wilton-Ely, ja des de la dècada de 1750, Piranesi es comença a distanciar del cercle de l'Acadèmia Francesa per establir contacte amb artistes i arquitectes britànics com ara William Chambers i Robert Adam. El segon fou un personatge important per Piranesi si bé apreciava les fantasies arquitectòniques de l'artista. Ambdós s'entenen reconeixent el valor inspirador de l'Antigüitat a l'hora de crear sistemes de dissenys arquitectònics.

D'entrada, els frontispicis (Fig.35-37) són allò que més ens criden l'atenció. La manera en com Piranesi incorpora el títol de cada volum un paisatge completament inhòspit, ruïnós i alhora decadent és meravellós. L'arquitecte venecià revela una vegada més la seva admiració cap al món de l'antigüitat clàssica.



Fig.35, 36, 37. G.B., PIRANESI, Frontispici de "Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano" Tomo Secondo, Tomo Terzo, Tomo Quarto, 1756, (Ficacci, n. 327, 215 i 278 respectivament.)

És interessant evidenciar com el lloc on Piranesi afegeix el títol de cada volum és en si mateix un fragment d'arquitectura antiga en ruïnes, des de columnes antigues fins a restes d'una urna en el tercer volum. En primer pla apareixen diversos elements que dramatitzen l'escena i atorguen un estat encara més fòssil. Es tracta, en qualsevol cas d'unes fantasies arquitectòniques que deixen al descobert el continu interès de Piranesi per l'arquitectura antiga romana, en la qual s'inspira. Els frontispicis destaquen pel seu caràcter imaginari per sobre de la resta de gravats dels volums que presenten. És així com, els frontispicis esdevenen el lloc on Piranesi té més tendència a realitzar *capricci* arquitectònics. La intenció de Piranesi incorporant elements de fantasia a *Le Antichità Romane* no fou solament per posar en relleu un passat que segons ell estava desapareixent a poc a poc, sinó també per fer veure als arquitectes més joves com el passat i l'antiguitat pot esdevenir una font d'inspiració per projectes del present.

"The publication of the *Antichità Romane* secured a place for Piranesi as an important historian of classical archaeology. His intention in introducing these volumes was not only to record a past that he felt was quickly vanishing but also to show how antiquity could be used as a source of inspiration for this present. (p.103) Characteristically. Piranesi blended a taste for speculative inquiry with the practical considerations of engineering and architecture in a visually interesting way. Piranesi's creative imagination is exhibited in *capricci* such as his *Imaginary Tombs on the Vias Apia*. This, the second frontispiece to volume II, depicts in a fanciful way the contents of the subsequent two volumes, which are devoted to funerary architecture." (*Exploring Rome: Piranesi and his Contemporaries*, 1994: p.103)

Si entrem en detall en alguns dels gravats a l'interior dels volums, veiem que tot està dibuixat i referit amb un text explicatiu que acompanya el dibuix. Si bé això ens indicaria que allò que s'explica és versemblant a la realitat, Piranesi ens explica a través d'imatges, històries que estan molt per sobre de la mateixa realitat, com ho estan les arquitectures inventades de la *Prima Parte*, amb la diferència que aquelles no tenen cap voluntat d'engany, i, en canvi, aquí ens

mostra arquitectures amb aparença de documents científics i arqueològics. (Valeriano Sierra Morillo, 2015: p.203) No és la manca de versemblança la que constitueix les obres *d'Antichità Romane*, tanmateix, s'imposen per sobre diversos recursos per exagerar els vestigis de l'antiguitat. Fixem-nos doncs en el gravat *Anctiquus bivii viarum appiae at ardeatinae*, del segon volum. (Fig.38) Un carrer en perspectiva diagonal ens mostra tota una sèrie d'arquitectures funeràries de l'antiguitat clarament inventades per Piranesi. És curiós com en una de les esteles funeràries hi fa aparèixer el nom de Robert Adam, amb qui compartia la passió per l'antiguitat, com hem comentat anteriorment. És clarament evident que tals escultures no figuraven en la Roma de Piranesi, però ell, gràcies a les restes que en queden, s'imagina com devia ser en el seu moment. Es tracta d'un gravat on la imaginació és portada al límit, on pràcticament no hi ha res de còpia de la realitat, i on la quantitat de detall de les arquitectures i escultures genera una sensació dramàtica alhora que melancòlica. Piranesi té molt clar quines emocions vol transmetre a l'espectador, i per aquest motiu no es priva d'utilitzar la imaginació com a nou llenguatge arquitectònic.



Fig.38. G.B., PIRANESI, *Anctiquus bivii viarum appiae at ardeatinae*, *Antichità Romane*, II, 1756. (Ficacci, n.216.)

Un altre dels gravats que encaixa perfectament amb l'objectiu temàtic del treball és el que trobem dins la sèrie *Opere Varie di Architettura, prospettive, grotteschi, antichità; inventate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano e raccolte da Giovanni Bouchard Mercante Librajo al Corso, in Roma, 1750*. Malgrat que el títol és el mateix que la primera edició, la postedicció de 1761 recull deu gravats, cinc dels quals són arquitectures fantàstiques noves que no havien estat mai publicades. *Ponte trionfale* (Fig.39) reproduïx el que ell anomena un pont, embolcallat de vestigis, ruïnes d'altres elements i vegetació. Realment, el pont és difícil d'identificar, el que pren protagonisme és el grau de detall amb què es representen els elements que hi apareixen. Piranesi afegeix una figura humana, recurs que havia utilitzat també a la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* per exaltar la grandesa de l'antiguitat per

sobre de tot i de tothom. D'aquesta manera, la primera sèrie publicada per Piranesi funciona com un esbós d'allò que vol expressar en les seves obres. Veiem com el llenguatge va madurant, alhora que pren consciència de la intenció que hi vol donar.



Fig.39. PIRANESI, *Ponte trionfale*, 1761, Opere Varie II, (Ficacci, n.410.)

Si ens endinsem en la sèrie titulada *Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia (...)*³⁸ de 1761, composta per 22 gravats, destaquem com alguns d'aquests entren dins el nostre estudi d'arquitectura fantàstica. Concretament, *Del Castello dell'Acqua Giulia (veduta laterale e sezione della fontana)* (Fig.40), el qual presenta dues parts: a dalt les ruïnes de l'anomenat Castell' dell'Acqua Giulia, i, a la part inferior del gravat una secció de la font. Ens és especialment interessant la imatge en qüestió, si bé defineix molt bé la personalitat de Piranesi. Com sempre, la vista del castell fuig de la mera realitat incorporant elements de fantasia que el magnifiquen com a ruïna romana. Tanmateix, l'autor del gravat ens vol deixar clar com els seus coneixements científics van augmentant a l'hora que va definint un estil propi pel que fa a la tècnica del gravat. No hem d'oblidar, que tot i que no va exercir com a tal, Piranesi es va formar en l'àmbit de l'arquitectura, fusionant els coneixements adquirits amb els del gravat. Si bé *Del Castello dell'Acqua Giulia* presenta un aspecte més aviat científic a la part inferior, amb la secció completament detallada com si fos un estudi arquitectònic, la capacitat imaginativa de Piranesi es fa palesa tant en la intensitat del clarobscur com en la grandesa de l'arquitectura davant les persones que apareixen davant. En aquest sentit, és apreciable com dues persones estan parlant davant del castell, i una d'elles l'assenyala amb les mans obertes. Coneixent el continu interès de Piranesi per l'antiguitat romana, interpretem la postura d'una de les dues figures com a signe d'admiració pel que s'alça davant els seus ulls. D'altra banda, un recurs a destacar és el que comença a utilitzar Piranesi en la seva obra més madura, i consisteix en accentuar l'arquitectura del mig de la composició a través de núvols tenebrosos que

³⁸ Concretament, *Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia situato in Roma presso S.Eusebio e falsamente detto dell'Acqua Marcia colla dichiarazione di uno de' celebri passi del commentario Frontiniano e sposizione delal maniera con cui gli antichi Romani distribuivan le acque per uso della città. Di Gio.Battista Piranesi. Si vednono presso l'autore alla Trinità de'Monti.*

l'emmarquen. Els núvols que apareixen a *Castello dell'Acqua Giulia* es dirigeixen directament cap a aquest intensificant encara més el dramatisme de l'escena.

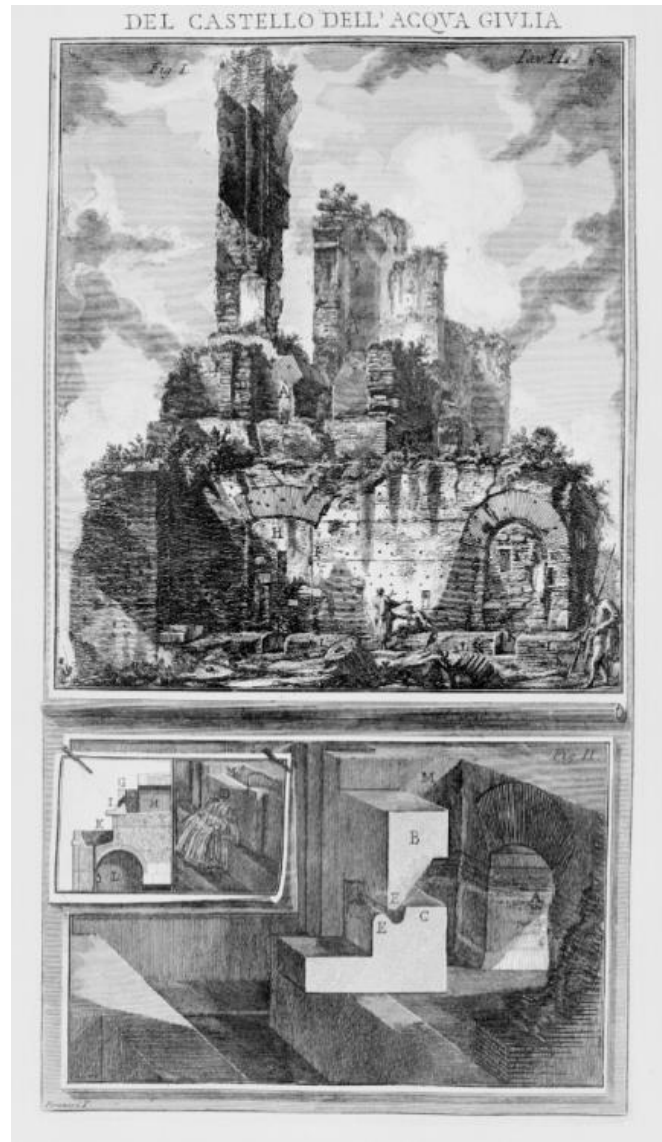


Fig.40. PIRANESI, *Del Castello dell'Acqua Giulia (veduta laterale e sezione della fontana)*, 1761, *Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia (...)*, (Ficacci, n.416.)

Amb el present recorregut de la presència d'arquitectura fantàstica en l'obra de Piranesi evidenciem com, encara que el seu estil i tècnica van perfeccionant al llarg dels anys, i malgrat que la temàtica dels seus gravats va variant, la presència d'elements imaginaris és una constant, en més o menys mesura. A la sèrie dedicada al *Campo Marzio dell'Antica Roma* de 1762, el llenguatge de Piranesi ha evolucionat i molts dels gravats que constitueixen la sèrie estan dedicats a estudiar científicament les ruïnes de l'antiga Roma. Així i tot, també hi apareixen algunes arquitectures que no abandonen l'expressivitat ja iniciada a la *Prima Parte. Scenographia operis includentis specum Acquae Virginis* (Fig.41), presenta la vista de la volta interior del soterrani de l'Acqua Virginis molt idealitzada. Les plantes que envolten el soterrani de l'aqüeducte evidencien un estat de degradació madur que lliga directament amb l'interès pel

vestigi de Piranesi. Els contrastos de llum i color que són causats pel focus lumínic a l'esquerra de la composició fan visible alguns detalls interessants. De la mateixa manera que la imatge anterior, l'autor fa aparèixer uns números en diferents punts de l'escena com si volgués catalogar allò que estava representat. L'aqueducte Acqua Virginis és un dels pocs que segueix funcionant a la ciutat de Roma alimentant algunes de les fonts d'època barroca com ara la Font de la Barcaccia, de Piazza Spagna, la Fontana di Trevi i la Fontana de Piazza Navona. En qualsevol cas, la sèrie del Campo Marzio representa un punt d'inflexió en el desenvolupament estilístic de Piranesi. El present treball uneix arqueologia i imaginació per defensar la genialitat creativa de l'antiga Roma.

“In the Campo Marzio Piranesi set out to examine the urban growth of the monumental zone on the left bank of the Tiber, bounded by the Capitoline, Quirinal and Pincian Hills. It is the plates that fulfill the main task of demonstrating the spectacular evolution of the site as well as illustrating the evidence which remained largely obscured by the building of the medieval and modern city. The work opens with a sequence of maps, which locate the surviving remains and show the gradual transformation of a virgin site into a townscape of the utmost complexity, represented by the six contiguous plates of the Iconographia. The latter is by no means a straightforward reconstruction of the Campus in the late Empire, but a fantasy celebrating the imaginative potential of Roman designers. Then follow some 37 plates, mainly in the form of vedute, showing the most prominent remains with later accretions dramatically stripped away. Finally, Piranesi attempts a perspective reconstruction of portions of the Iconographia in the form of three bird's-eye views.” (Wilton-Ely, 1994: p.613)

La narració de Piranesi parteix de l'estat ruïnós de l'arquitectura, del vestigi que ell mateix veu durant les seves estades a Roma i és justament aquesta narració la que el caracteritza. Les sèries anteriorment comentades són testimonis d'una història que esdevé herència, una història que necessita ser recordada si no es vol que es perdi entre els lligams del passat.

En definitiva, el present capítol demostra com la capacitat d'unir antiguitat i modernitat esdevé un recurs evident en moltes de les sèries de Piranesi. Després de centrar-nos en *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, el punt de partida de l'arquitectura fantàstica de l'autor, passant per *Antichità Romane* i *Opere Varie*, la sèrie dedicada al Campo Marzio marca l'inici d'una nova experimentació vinculada a l'arqueologia. Seguint aquests preceptes, els treballs posteriors de Piranesi es fonamenten d'aquest esperit molt més científic, i per aquest motiu no han estat objecte del nostre estudi.

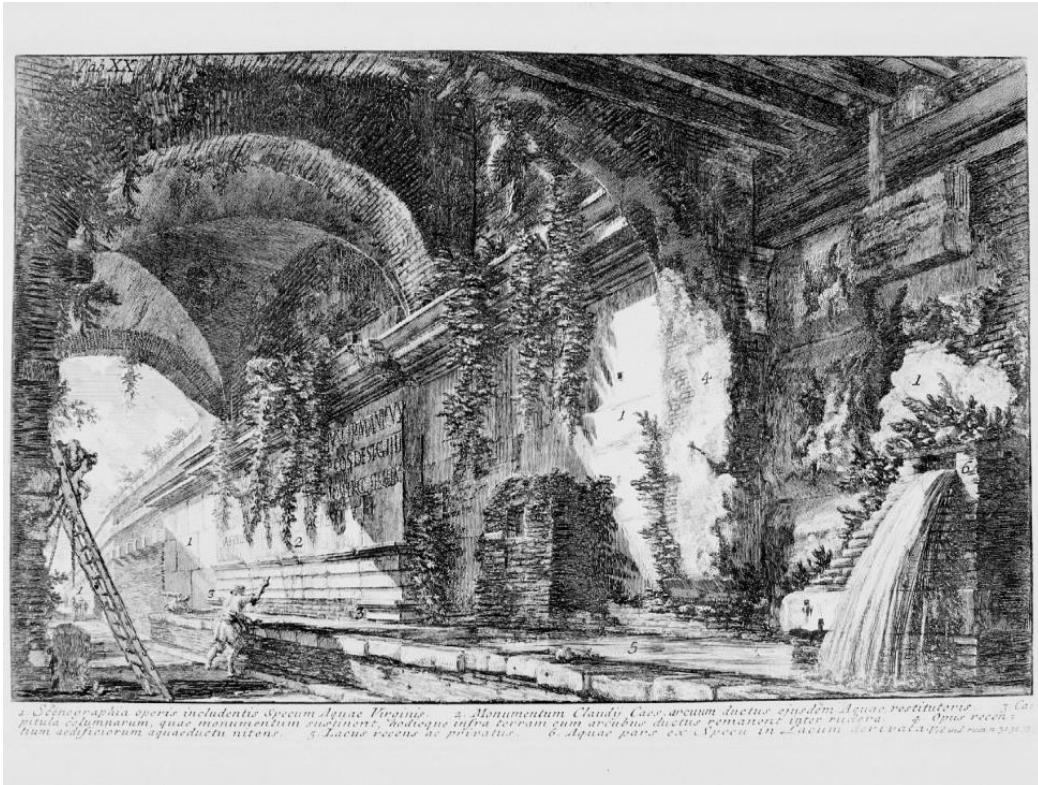


Fig.41.PIRANESI, *Scenographia operis includentis specum Aquae Virginis*, 1762, Campus Martius Antiquae Urbis, (Ficacci, n.504.)

9. Conclusions i possible vies d'investigació

El present estudi ha permès trobar algunes respostes sobre el tema de l'arquitectura fantàstica de Giovanni Battista Piranesi que segueixen les línies de treball que ens proposàvem des d'un inici.

Primerament, el present treball ha permès conèixer més a fons l'obra gràfica de G.B. Piranesi com també dels artistes que s'hi vinculen. El primer capítol ha permès estudiar amb deteniment els antecedents del *capriccio* arquitectònic, per evidenciar com es tracta d'imatges que gaudeixen de certa popularitat ja durant el S. XVII, però sobretot en el S.XVIII. De fet, l'estudi dels *capricci* arquitectònics anteriors a Piranesi ens ha donat respostes a preguntes que formulem en un inici com ara quan apareix per primera vegada el terme *capriccio* o quina formació tenen els altres artistes que empren aquestes imatges. Els ensenyaments d'arquitectura resulten ser la base pels artistes comentats a l'hora de realitzar certes imatges fantàstiques, com ho és la formació del jove Piranesi. D'aquesta manera, el capítol dedicat a l'arquitectura fantàstica proveeix les eines necessàries per entendre d'on sorgeix la tradició del *capriccio* i com aquesta impacta en Piranesi. En aquest sentit, el recorregut per l'obra de diferents artistes anteriors i contemporanis a Piranesi esdevé el marc sobre el qual posteriorment treballarem a l'hora d'analitzar la *Prima Parte di Architetture e Prospettive*. D'altra banda, si bé la recerca dels catàlegs raonats de l'artista no ha estat el nostre objectiu, considerar la seva obra completa per després aprofundir en el nostre camp d'anàlisi en concret ha proporcionat les eines necessàries per entendre la trajectòria de G.B. Piranesi com a gravador. El coneixement obtingut a partir de tots aquests catàlegs ha estat d'enorme ajut, si bé ens ha permès identificar altres arquitectures fantàstiques a part de la primera sèrie i analitzar-les.

Tanmateix, cal remarcar l'extensa quantitat d'estudis sobre l'obra i la figura de Piranesi amb els quals hem treballat, fet que ha dificultat l'elecció de les fonts més adequades pel treball segons el tema elegit. Si bé és cert que la majoria d'estudis que hem consultat fan referència a la *Prima Parte* com a primera sèrie publicada per Piranesi, en moltes ocasions, no es considera com un cas d'estudi. D'altra banda, hem constatat com altres sèries han tingut més repercussió tot i provenir de la *Prima Parte*. És el cas de la sèrie *Carceri d'Invenzione*. Els estudis monogràfics sobre les *Carceri* són abundants malgrat que la majoria d'ells no tenen en compte que ja en la primera sèrie Piranesi ens presenta una *Carcere Oscura* que hauria de ser posada en relació amb les *Carceri d'invenzione* posteriors. Per aquest mateix motiu entenem que l'obra de G.B. Piranesi no pot ser estudiada únicament per sèries aïllades entre elles, si bé molts dels gravats parteixen de dissenys anteriors que el mateix artista ha publicat anys abans. Destacar alguns dels esdeveniments més importants de la vida de l'artista, fent especial èmfasi en la seva formació, ha constituït bona part del treball. Malgrat tot, no hem fet un recorregut bibliogràfic exhaustiu, sinó més aviat remarcat aquells aspectes interessants per posteriorment analitzar el seu treball de gravat. Constatem que obra i vida van estretament lligades en G.B. Piranesi, qui

produeix segons els seus interessos intel·lectuals i artístics, a la seva situació econòmica i segons la demanda que poden tenir els seus gravats.

Si ens centrem en la *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, que ha estat presa com a focus del nostre estudi, és evident que presenta un alt grau d'imaginació que es prolonga en les obres posteriors. La primera publicació independent del jove artista és una obra no del tot unitària pel que fa a la temàtica i a la qualitat estilística, però fascinant per la seva experimentació. No hem d'oblidar, doncs, que ens trobem encara en un moment de formació, on podem apreciar la inspiració de les imatges contemporànies. També hem donat molta importància a la formació d'escenografies teatrals de l'artista, per veure com aquesta influeix en molts dels gravats analitzats. El desenvolupament estilístic de Piranesi parteix de la *Prima Parte*, i les fantasies arquitectòniques que l'envolten construeixen un pas decisiu cap a la meta que es proposa el jove artista des d'un bon principi: magnificar l'arquitectura que ens ha deixat la ciutat de Roma a través d'imatges que no es limiten a representar la realitat, sinó més aviat magnificar-la. Amb altres paraules el que volem dir és que l'estudi de la *Prima Parte* és cabdal per entendre on ens vol portar l'univers utòpic de Piranesi, basat en l'admiració per les ruïnes de l'antiga Roma. La primera sèrie és un treball on Piranesi es llança al buit representant imatges que li despertem curiositat, i a diferència de les últimes sèries publicades per l'artista, en la *Prima Parte* s'allibera de qualsevol convenció.

Finalment, l'últim capítol dedicat a altres imatges fantàstiques permet continuar el discurs iniciat amb la *Prima Parte* i evidenciar com l'interès per Piranesi no cessa. Si bé és cert que a mesura que passa el temps, l'artista ha de fer front a altres interessos la demanda dels seus editors, les arquitectures fantàstiques són una constant, almenys en la primera meitat de la seva producció. Segurament, detenir-nos en totes les altres imatges d'arquitectura imaginària que apareixen en els treballs de Piranesi ens hagués ocupat un altre treball interessant. Tanmateix, la tria d'algunes obres posteriors a la primera sèrie que segueixen incloent imatges fantàstiques ens mostra com es tracta d'un llenguatge que va madurant al llarg dels anys.

El present treball ens ha fet veure noves vies d'investigació que no hem trobat i en canvi haguessin estat útils pel treball. Principalment, hem notat que a banda de la sèrie de les *Carceri d'Invenzione*, que és la que ha estat més analitzada en els últims anys, els estudis que posen en primer pla el caràcter fantàstic dels gravats de Piranesi son escassos. El Piranesi restaurador, que correspon a l'etapa final de la seva vida, és un tema recurrent, i, malgrat tot, el Piranesi capaç de representar imatges fantàstiques comprèn una part crucial en la seva trajectòria. Per aquest motiu creiem que encara es pot ampliar molt l'estudi de Giambattista Piranesi des del vesant fantàstic de les seves representacions, les quals lliguen amb el seu pensament teòric.

Pel que fa a la recepció crítica de la *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, molts dels escrits consultats ens detallen la importància de la sèrie avui dia, i és justament el que el present treball té com a objectiu. Tanmateix, hauria estat interessant trobar informació sobre la rebuda en el moment de la publicació. Bianconi, en aquest sentit, es queda curt:

“Ritornato da Napoli in Roma il Piranesi cominciò seriamente a pensare a' casi suoi, e di tutte le parti del disegno che egli aveva assaggiate, si determinò all'incisione in rame, sulla quale fece assidui studi per riuscire dal comune e per trovare un far nuovo. L'ottima riuscita, che egli vi fece, gli mostrò che questa era la sua vocazione e da quel momento non lasciò più l'acquaforte, o bulino, e Roma divenne la sua patria. Le belle

vedute sì antiche, che moderne di questa superba capitale, quantunque cento volte incise da altri, furono il soggetto che egli scelse per farsi onore. A forza di chiari oscuri, e d'una certa franchezza pittoresca che egli seppe introdurvi, arrivò a dare alle sue stampe un effetto tutto nuovo, anzi una specie di magia che prima non si era mai conosciuta.” (Bianconi, 1779: p2)

Per tant, una de les possibles vies d'investigació que encara es troben obertes és la recepció crítica de la *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, com també de les altres sèries de l'artista. A partir d'aquí detectar quines són les representacions que van gaudir de més o menys èxit en època de Piranesi.

D'altra banda, caldria treballar més el tema de la comercialització i difusió de les estampes de Piranesi. Si bé és cert que Ficacci en detalla la conservació per part del fill Francesco Piranesi, i de com els gravats van passar en mans dels francesos fins a arribar a l'Istituto Nazionale per la Grafica de Roma, on encara avui dia es conserven, no se'ns proporciona massa informació sobre la comercialització dels gravats en vida de Piranesi. Qui comprava o col·leccionava les obres de *l'architetto veneziano*? D'entrada, podem pensar als viatges del Grand Tour, però caldria un estudi a fons, amb informacions més concretes, dedicat únicament a la comercialització de l'obra de Piranesi en general, i, especialment, d'aquelles sèries menys estudiades com és la Prima Parte.

En definitiva, el present treball ha permès estudiar amb deteniment la primera sèrie de Giambattista Piranesi per posar-la al centre de la producció d'arquitectures fantàstiques. La valoració de la formació de Piranesi com la de sèries posteriors publicades per l'artista evidencia com l'interès i la defensa de l'excel·lència de l'arquitectura romana és el que caracteritza moltes de les imatges de Piranesi, algunes d'elles estudiades amb deteniment. Es tracta d'un artista polifacètic que pot ser estudiat des de perspectives molt diferents. El caràcter fantàstic de les seves obres és una clara manera de suggerir nous espais que destaquin tan els seus coneixements i la seva creativitat com a artista, com la grandesa de l'arquitectura romana.

10. Bibliografia

AZARA, P., *La Ciutat que mai no existí: architectures fantàstiques en l'art occidental*. Barcelona: CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003, ISBN 8477949484.

BACOU, ROSELINE, *Piranesi. Gravures et dessins*, Sté Nouvelle des Éditions du Chêne, París, 1974.

BARSKOVA, P., "Piranesi in Petrograd: Sources, Strategies, and Dilemmas in Modernist Depictions of the Ruins (1918-1921)" a: *Slavic review*, 2006, vol. 65, no. 4, pp. 694-711, DOI 10.2307/4148450.

BAUDEZ, B., "Piranesi's Lost Words by Heather Hyde Minor, and: Speaking Ruins: Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome by John A. Pinto (review)" a: *Eighteenth-century studies*, 2016, vol. 49, no. 4, pp. 536-539. ISSN 0013-2586. DOI 10.1353/ecs.2016.0037.

BELLINI, Paolo., *Manuale del conoscitore di stampe*, S.l: A. Vallardi, 1998, ISBN 8882112624.

BETTAGNO, A., BERTELLI, Carlo., CALVESI, Maurizio., VISENTINI, B. i MAGRINI, Marina., *Piranesi : incisioni, rami, legature, architetture*, 1978, 2a ed. Vicenza: Neri Pozza.

BETTAGNO, A., *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Fondazione Giorgio Cini, Civiltà Veneziana, Saggi, vol. 29, 1983.

BETTAGNO, A., "Le Vedute di Roma di Giambattista Piranesi", a: *Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*, catàleg d'exposició, Roma, 1989.

BEVILACQUA, MARIO; GORI SASSOLI, MARIO., *La Roma di Piranesi. La città del settecento nelle grandi vedute*, catàleg d'exposició, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Artemide Edizioni, Roma, novembre de 2006- febrer de 2007.

BEVILACQUA, MARIO., "Roma di Piranesi. Vedute della città antica e moderna." a: *La Roma di Piranesi*, Artemide Edizioni, Roma, pp.39-60, 2006.

BEVILACQUA, MARIO, "PIRANESI, Giovanni Battista", a: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015.

BIAGI, P., *Sull'incisione e sul Piranesi, discorso letto nella I.R. Accademia de' Belle Arti in Venezia*, Venècia, 1820.

BIANCONI, GIOVANNI LUDOVICO, *Elogio storico del cavaliere Giovanni Battista Piranesi, Celebre antiquario ed incisore di Roma, a: Opere del consigliere Gian Lodovico Bianconi bolognese, ministro della corte di Sassonia presso la Santa Sede*, volum. II, Miano della tipografia de'Classici italiani, per la prima volta pubblicato nell'Antologia Romana del 1779, ed. A cura di Carmelo Occhipinti.

BIRKE, V. i BARTSCH, A., *Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries*. New York: Abaris Books 1987, ISBN 0898351391.

BOSSO, R., “Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell'Antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale”, a: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2017, vol. 20, no. 6 N.S., pp. 211-239. ISSN 0065-0900. DOI 10.5617/acta.5750.

BOUCHARD, G, *Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi, antichità; inventate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano raccolte da Giovanni Bouchard*, 1750, Roma.

BOWLES, THOMAS, *A view of the Seat of Belvedere in Vaticano near Rome*, 1750, dibuix de Piranesi i gravat de Thomas Bowles. aiguafort, Arxiu de la Biblioteca Nacional Central de Roma.

BRANCA VITTORE., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Sansoni, Venècia, 1967.

CALABI, Augusto., *L'Incisione italiana*, Milano, Edit. Fratelli Treves, 1931.

CALATRAVA ESCOBAR, JUAN ANTONIO J., “Las «Carceri» de Giovanni Battista Piranesi: entre clasicismo y romanticismo”, Granada, Diputación Provincial, 1985.

CARNEVALE, D., “Uno spettrale e inguustificato splendore: il fantastico nelle trasposizioni fumettistiche di Dino Bataglia” a: *Brumal . Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2017, vol. 5, no. 1, DOI 10.5565/rev/brumal.385.

CASARIN, CHIARA, PERLUIGI PANZA, *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, 1ª ed., Milano, Silvana, 2020.

Catalogo delle stampe fra cui la collezione di Giovan Battista Piranesi, busta 4, 1 fascicoli, 1842, Archivio di Stato di Roma.

COEN, P., *Le Magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi : un affascinante viaggio settecentesco dalle mura aureliane fino alle maestose ville patrizie, attraverso le antiche rovine, le basiliche e le più belle piazze della città eterna*. Roma: Newton & Compton, 1996, ISBN 8881834278.

CROFT-MURRAY, EDWARD, *Giovanni Battista Piranesi. His Predecessors and His Heritage*, Londres, The British Museum Press, 1968.

D. SUCCI (a cura de) *Capricci veneziani del settecento*, catàleg d'exposició, Torino, 1988.

Da Albrecht Dürer a Andy Warhol. Capolavori dalla Graphische Sammlung ETH Zürich, 2024, catèlg d'exposició, Lugano, setembre de 2023- gener de 2024.

DIXON, S.M., . "Piranesi and Francesco Bianchini: Capricci in the Service of Pre-scientific Archaeology" a: *Art history*, 1999, vol. 22, no. 2, pp. 184–213, DOI 10.1111/1467-8365.00149.

DIXON, S.M., "Vasi, Piranesi, And The Accademia Degli Arcadi: Toward A Definition Of Arcadianism In The Visual Arts" A: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2016, vol. 61, pp. 219-262. ISSN 0065-6801.

DONGHI D., "I Piranesi e i Bibiena", a: *Atti della società degli ingegneri e degli architetti*, Torino, 1890.

DUPLESSIS G., *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVII et XVIII siècles, essai de bibliographie*, París, 1874.

Engraving The Light: The engraving in one hundred masterpieces from Dürer to Picasso, 2023, catàleg d'exposició, Musée Marmottan Monet, París, juliol-setembre de 2023.

Exploring Rome: Piranesi and his Contemporaries, 1994, catàleg d'exposició, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 17 d'agost de 1993- 2 de gener de 1994.

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DEL POLITECNICO DI TORINO, *Messa in Scena del Parere sull'architettura*, febrer de 2007, Torí.

FICACCI, LUIGI., *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, Köln, Taschen, 2000, ISBN 3822866202.

FOCILLON, H., *Giovanni-Battista Piranesi: essai de catalogue raisonné de son oeuvre*. Paris: Henri Laurens, 1964.

FOCILLON, H., *Giovan Battista Piranesi*, 1918, Henri Laurens, París, ed.it. Trad. Giuseppe Gugliemi, *Giovan Battista Piranesi*, 1967, Alfa, Bologna.

FURIÓ, VICENÇ, *Una Itàlia de paper*, Dstoria Edicions, Barcelona, 2024.

GARACCI, MARIASOLE, *Piranesi e il sogno impossibile*, MicroMega online, 14 ottobre 2020.

GARACCI, MARIASOLE, *Piranesi. La fabbrica dell'utopia*, MicroMega online, 23 agosto 2017.

GASPAR, R.F., “Vestígios e Ruínas: Entre Piranesi, de Chirico e Lichtenstein” A: *Art&Sensorium*, 2018, vol. 5, no. 1, pp. 259-270, DOI 10.33871/23580437.2018.5.1.259-270.

GELSOMINO, MANUEL, *Piranesi: l’eredità dell’ombra*, Università degli studi di Genova, Dipartimento di Architettura e Design, octubre de 2018.

Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España, catàleg d’exposició, Madrid, 7 de maig- 22 de setembre de 2019.

GRISEBACK, A., *Review of GISECKE A., Giovanni- Battista Piranesi*, A: “*Monatshefte für Kunstwissenschaft*”, Vol. 5, No. 10, 1912, pp. 436-438.

GRISANTI, G.T., “Misure per liquidi e non «calices»: da Piranesi alle mense ponderarle.” A: *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma (Roma)*, 2005, vol. 106, pp. 241-252. ISSN 0392-7636.

Guide to an exhibition of drawings and sketches by old masters, British Museum, Londres, 1912.

HARRIES, K., “Fantastic Architecture: Lessons of Laputa and the Unbearable Lightness of Our Architecture” a: *The Journal of aesthetics and art criticism*, 2001, vol. 69, no. 1, pp. 51–60. ISSN 0021-8529. DOI 10.1111/j.1540-6245.2010.01446.x.

HIND, ARTHUR, M., *Giovanni Battista Piranesi. A Critical Study with a list of Published Works and detailed Catalogues of the Prisons and Views of Rome*, Londres: The Holland Press, 1922.

HYDE MINOR, H., “Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España, by Rodríguez Ruiz, Delfín & Helena Pérez Gallardo (eds.)” A: *The Vatican Library review*, 2022, vol. 1, no. 2, pp. 295-296. ISSN 2772-8633. DOI 10.1163/27728641-00101005.

HYDE, MINOR, *Piranesi’s Lost Words*, Pennsylvania: Penn State University Press, 2015.

HYLTON, THOMAS, *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi*, Nova York, 1954.

In and around Piranesi’s Rome: Eighteenth-Century Views of Italy, 2023, catàleg d’exposició, The Morgan Library & Museum, Nova York, gener- juny del 2023.

Jacques Callot: 1592-1635, 1992, catàleg d’exposició, Musée historique lorrain Nancy, 13 de juny- 14 de setembre de 1992.

JESSICA MAIER, “Piranesi e il Campo Marzio: Il corso che non c’era. Topografia e archeologia nella Roma del XVIII secolo.” A: *Architectural histories*, 2013, vol. 1, no. 1, pp. 13, DOI 10.5334/ah.am.

KANTOR-KAZOVSKY, LOLA, *Piranesi: As interpreter of roman architecture and the origins of his intellectual world. Antichità Romane*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2006.

KOEHLER F, H., *Malerische Wanderungen durch die Alerthümer in Rom und der Campagna... mit Ansichten nach den Zeichnungen von G.Piranesi*, 1829.

KRÄMER, M., HENNIGES, U., BRÜCKLE, I., LENFANT, L. y DRÜPPEL, K., “Analysis of red chalk drawings from the workshop of Giovanni Battista Piranesi using fiber optics reflectance spectroscopy.” a: *Heritage science*, 2021, vol. 9, no. 1, pp. 1-25, DOI 10.1186/s40494-021-00578-1.

Kunst Vereint! Die Frühen Jahre der Sammlung, 2023, catàleg d'exposició, catàleg d'exposició, Kunsthalle Bremen, abril-agost 2023.

Le Arti di Piranesi: architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer, 2010, catàleg d'exposició, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 28 d'agost- 21 de novembre de 2010.

Libro de'decreti della congregazione accademica, 1760-1771, Arxius de l'Accadèmia Nazionale di San Luca, manuscrr., vol.52.

LINCOLN, E., “Finding Rome in Piranesi's Rome.” a: *Art in print (Chicago, IL)*, 2016, vol. 5, no. 5, pp. 18-19. ISSN 2330-5606.

LOIRE, S., *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*. 2018. Londres, Burlington Magazine Publications Limited, 2018.

LUCENA, A.D., “Lo siniestro amenaza a todo lo viviente en las Carceri d'ivenzioni by Giovanni Battista Piranesi.” a: *Thémata*, 2021, no. 64, pp. 165-. ISSN 0212-8365. DOI 10.12795/themata.2021.i64.08.

MAIER, J., “Piranesi's Fragmentary Eloquence.” a: *Eighteenth - Century Life*, 2018, vol. 42, no. 1, pp. 117-120. ISSN 0098-2601. DOI 10.1215/00982601-4261315.

MARCONI, PAOLO, “Ricerca sulle fonti della cultura dell'immagine piranesiana: la scala gigantesca e l'ornato allegorico degli anni '60, a: *Piranèse et Les français*, vol.I, Edizioni dell'Elefante, pp.315-327, 1976.

MARSHALL, D.R., “Piranesi, archaeology and the architectural imagination in the 18th century.” a: *Print quarterly*, 2013, vol. 30, pp. 445-448. ISSN 0265-8305.

MAYOR, A. HYATT, *Giovanni Battista Piranesi*, Nueva York, H. Bittner and Company, 1952.

MIDDLETON, R., “Exhibitions: «Piranesi as designer».” a: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2008, vol. 67, no. 2, pp. 274-277. ISSN 0037-9808.

MILLS, R.C., “Piranesi, the Stowe Vase and the silver Buckingham Vases.” a: *Burlington magazine*, 2020, vol. 162, no. 1407, pp. 502-. ISSN 0007-6287.

MINOR, H.H., “G. B. Piranesi’s «Diverse Maniere» And The Natural History Of Ancient Art.” a: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2011, vol. 56/57, pp. 323-351. ISSN 0065-6801.

MURRAY, PETER, *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, Londres, 1971.

NEVOLA, FRANCESCO, *Giovanni Battista Piranesi: The Grotteschi*, Ugo Bozzi Editore, Roma, 2009.

Nolli, Vasi, Piranesi: Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi, 2005, catàleg d’exposició, Palazzo Fontana di Trevi, 27 de novembre de 2004- 7 de febrer de 2005.

PALOMARES FIGUERES, M.T., “Piranesi” a: *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 2021, vol. 26, no. 43, pp. 9-10. ISSN 1133-6137.

PELLEGRINI, F., *Tiepolo Canaletto Piranesi e altri : incisioni venete del Settecento dei Musei Civici di Padova*. Padova, Il Poligrafo, 1997, ISBN 8871150813.

PERONA SÁNCHEZ, J.J., *La Utopía antigua de Piranesi*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996, ISBN 8476847513.

Pierluigi Panza, *Piranesi architetto. Immaginazione, materia, memoria*, II ed., Guerini, Milano, 2012, ISBN 978-88-8107-351-1.

PIRANESI, G.B., *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma dal signor Piranesi, socio della Real Società degli Antiquari di Londra intorno la dedica della sua opera Delle antichità rom. fatta allo stesso signor ed ultimamente soppressa*, Roma, Biblioteca Nazionale Marziana, 1757.

PIRANESI, G.B., *Diverse maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall’architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell’Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, 1769, Bouchard e Gravier, Roma.

PIRANESI, G.B., DE LUCCHI, M., LOWE, A. y PAVANELLO, G., *Las Artes de Piranesi: arquitecto, grabador, anticuario, «vedutista» y diseñador*. Madrid: Factum Arte, 2012, ISBN 9788461576364.

PIRANESI, G.B., *Parere sull’Architettura, Perototipo e didascalo, ovvero, il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica*, 1765, Roma.

Piranesi, una visió de l'artista a través de la col·lecció de gravats de la Real Acadèmia de San Carles, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Valencia, 1996.

Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto, Comune di Roma: Assessorato alla Cultura; Università degli Studi di Roma: Istituto Storia dell'Arte, Multigrafica Editrice, Roma, 1985.

PIZZO, A., “«The gallows are scaffolding». Giovanni Battista Piranesi and building techniques in Roman times.” A: *Archivo español de arqueología*, 2011, vol. 84, pp. 267-283. ISSN 0066-6742. DOI 10.3989/aespa.084.011.011.

PREY, P. DU., “Books : review: «Speaking ruins : Piranesi, architects, and antiquity in eighteenth-century Rome»; and «Piranesi, Paestum, and Soane».” A: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2014, vol. 73, no. 3, pp. 431-434. ISSN 0037-9808.

RAFIKOV, I., “Synthesis of the technique of academic architectural drawing and architectural fantasy in composite openings as an invariant of professional training of future architects” a: *E3S Web of Conferences*, 2021, vol. 274., DOI 10.1051/e3sconf/202127401038.

Reinterpreting the Classical: from the drawing to the Romantic view in historical graphics, 2021, catàleg d'exposició, Centro Culturale Chiasso, març- setembre de 2021.

ROBINSON, ANDREW, *Piranesi: early architectural fantasies. A catalogue raisonné of the etchings*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art; Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

ROBISON, A., “Preliminary Drawings for Piranesi's Early Architectural Fantasies” a: *Master drawings*, 1977, vol. 15, no. 4, pp. 387-401. ISSN 0025-5025.

RYKWERT, J., “Le Arti di Piranesi: Architetto, Incisore, Antiquario, Vedutista, Designer.” A: *Burlington magazine*, 2011, vol. 153, no. 1295, pp. 131-132. ISSN 0007-6287.

SALMAN, Jeroen., HARMS, R. and RAYMOND, Joad., *Not dead things: the dissemination of popular print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*. Leiden, Brill, 2013, ISBN 90-04-25306-8.

SCOTT, JONATHAN, *Piranesi*, Academy Editions, Londres, cap. III: “The Capricci”, PP.45-105, 1975.

SCHULZ, O.Th. y PIRANESI, G.B., *Goethes Rom in fünfundvierzig gleichzeitigen Kupferstichen der beiden Piranesi, Vater und Sohn*. Leipzig: Voigtländer, 1914.

SOCIAS BATET, I., “Relacions entre la cultura gràfica popular catalana i europea a l'època Moderna”, a: *Pedralbes*, 1998, ISSN 0211-9587.

SØRENSEN, B., “Some Sources for Piranesi’s Early Architectural Fantasies” a: *Burlington magazine*, 2000, vol. 142, no. 1163, pp. 82–89. ISSN 0007-6287.

STURGIS R., *The Etchings of Piranesi*, Nova York, 1905.

Sublime Ideas: Drawings by Giovanni Battista Piranesi in the Morgan Library & Museum, 2023, catàleg d’exposició, Nova Yorj, març- juny del 2023.

Una tierra prometida. Del siglo de las Luces al nacimiento de la fotografía, 2024, catàleg d’exposició, Colección Museo Universidad de Navarra, setembre de 2023- agost de 2024.

VALERIANO SIERRA MORILLO, “Antichità Romane de Piranesi: la construcció sublimada.” a: *Boletín de Arte*, 2015, no. 36, pp. 193-206. ISSN 0211-8483. DOI 10.24310/bolarte.2015.v0i36.3331.

VASI, GIUSEPPE i PIRANESI, G.B., *Tempietto esistente nel chiostro del Convento di S. Pietro in Montorio, celebre architettura di Bramante Lazzari, 1740-1760*, aiguafort, Arxiu de la Biblioteca Nacional Central de Roma.

VOLKMANN, HANS, *Giovanni Battista Piranesi, Architekt und Graphiker*, Berlin, 1965.

WENDORF, R., “Piranesi’s Double Ruin.” a: *Eighteenth-century studies*, 2001, vol. 34, no. 2, pp. 161-180, DOI 10.1353/ecs.2001.0016.

WILTON-ELY, J., “Review: Piranesi, Early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings by Andrew Robison” a: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1988, vol. 47, no. 4, pp. 412–413, DOI 10.2307/990385.

WILTON-ELY, JOHN, *The mind and art of Giovanni Batista Piranesi*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

WILTON-ELY, JOHN, *Giovanni Battista Piranesi. The complete Etchings*, vol.I, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1994.

WILTON-ELY, JOHN, *Giovanni Battista Piranesi. The complete Etchings*, vol.II, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1994.

WILTON-ELY, JOHN, “Vision and Design: Piranesi’s “fantasia” and the grecoroman controversy”, a: *Piranèse et Les français*, vol.I, Edizioni dell’Elefante, pp.529-553, 1976.

WITTKOVER, RUDOLF, “Piranesis Parere sull’Architettura”, a: *Journal of the Warburg Institute*, vol.2, n.2, 1938, pp.147-158.

ZARUCCHI, J.M., "The Literary Tradition of Ruins of Rome and a New Consideration of Piranesi's Staffage Figures." a: *Journal for eighteenth-century studies*, 2012, vol. 35, no. 3, pp. 359-380. ISSN 1754-0194. DOI 10.1111/j.1754-0208.2011.00459.

10. Annex: Llistat d'obres reproduïdes

El capriccio veneziano al Settecento

Fig.1. CANALETTO, *Capriccio architettonico*, 1723, col·lecció privada.

Fig.2. JACQUES CALLOT, *Una fête sur la place de la Signoria à Florence*, 1617, Nancy, Musée des Beaux-Arts.

Fig.3. LUCA CARLEVARIJS, *Veduta di un porto fluviale*, 1690, Museu Correr, Venècia.

Fig.4. MARCO RICCI, *Capriccio architettonico*, 1730, Museo Civico de Mòdena.

Fig.5. MICHELE MARIESCHI, *Capriccio con oro classico e figure eleganti*, 1740, Staatsgalerie, Stuttgart.

Fig.6. CANALETTO, *Capriccio con San Francesco della Vigna*, 1730-1745, col·lecció privada, Milà,

Fig.7. BERNARDO BELLOTTO, *Capriccio di loggia aperta e scalinata*, 1762, Gemäldgalerie, Dresden.

Fig.8. FRANCESCO GUARDI, *L'incendio di S.Marcuola (recto) Rovine romane (verso)*, 1789-1793, Metropolitan Museum de Nova York.

Fig.9. FRANCESCO GUARDI, *Capriccio con rovine romane*, 1789-1793, col·lecció Duquesa de Alba Museo Palacio de Liria, Madrid.

Fig.10. GIOVANNI PAOLO PANINI, *Capriccio del Foro Romano*, 1741, Yale University Art Gallery, New Haven.

Prima Parte di Architetture e Prospettive

Fig.11. G.B.PIRANESI, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Frontispici, 1743.

Fig.12. G.B.PIRANESI, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Frontispici, després de 1748.

Fig.13. G.B.PIRANESI, *Prima Parte*, Frontispici, 1743-44.

Fig.14. *Escut d'armes a la làpida dedicada a Nicola Giobbe, Basilica de San Clemente a Roma.*

Fig.15. G.B.PIRANESI, *Galleria grande di Statue, la cui struttura è con Archi e col lume preso dall'alto....*

Fig.16. G.B.PIRANESI, *Carcere oscura con Antenna pel suplicio de' malfattori....*

Fig.17. G.B.PIRANESI, *Ruine di sepolcro antico posto dinanzi ad altre ruine d'un Acquedotto pure antico; sopra gli archi del medesimo v'è il canale, per cui si conduceva l'acqua in Roma.*

Fig.18. G.B.PIRANESI, *Mauseoleo antico eretto per le ceneri d'un Imperadore Romano.*

Fig.19. G.B.PIRANESI *Ponte magnifico con Logge, ed Archi eretto da un Imperatore Romano....*

Fig.20. G.B.PIRANESI, *Sala all'uso degli antichi Romani con Colonne, e nicchie ornate di Statue.*

Fig.21. G.B.PIRANESI, *Campidoglio antico a cui si ascendeva per circa cento gradini.*

Fig.22. G.B.PIRANESI, *Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducano a vari piani, e specialmente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali.*

Fig.23. G.B.PIRANESI, *Prospetto d'un regio Cortile nel cui mezzo vi stà una Loggia tra i cui intercolonnii si veggono Fontane, Statue, ed altri ornamenti. Si veggono pure in lontano luoghi rotondi con cristalli secondo il moderno costume.*

Fig.24. G.B.PIRANESI, *Vestibolo d'antico Tempio, oltre il quale s'entra nella Cella, per cui si gira all'intorno con tre Navate principali. Si scopre pure in lontano la gran Cappella ove sta situata l'Ara principale pe' Sacrifici.*

Fig.25. G.B.PIRANESI, *Foro antico Romano circondato da portici, con logge, alcune delle quali si uniscono al Palazzo Imperiale ed altre alle Carceri.*

Fig.26. G.B.PIRANESI, *Atrio Dorico.*

Fig.27. G.B.PIRANESI, *Gruppo di Colonne che regge due archi d'un grande Cortile.*

Fig.28. G.B.PIRANESI, *Tempio antico inventato e disegnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea Vesta: quindi vedesi in mezzo la gran'Ara, sopra della quale conservasi dalle Vergini Vestali l'instinguibile fuoco sacro...*

Fig.29. G.B.PIRANESI, *Vestiggi d'antichi Edifici fra i quali evvi l'Urna Sepolcrale tutta d'un pezzo di porfido di Marco Agrippa che oggi serve per il Sepolcro di Clemente XII...*

Fig. 30. G.B.PIRANESI, *Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sacrifici, con altre ruine all'intorno.*

Fig.31. G.B.PIRANESI, *Camera sepolcrale inventata e disegnata conforme al costume, e all'antica magnificenza degl'Imperatori Romani....*

Grotteschi

Fig.32. G.B., PIRANESI, *Capriccio Grottesco V*, 1744-45.

Fig.32. G.B., PIRANESI, *Capriccio Grottesco I*, 1744-45.

Fig.32. G.B., PIRANESI, *Capriccio Grottesco II*, 1744-45.

Fig.32. G.B., PIRANESI, *Capriccio Grottesco III*, 1744-45.

Carceri d'Invenzione di G.Battista Piranesi archit.vene.

Fig.33. G.B., PIRANESI, *Carcere d'Invenzione*, X, 1761.

Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità inventate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano raccolte da Giovanni Bouchard

Fig.34. G.B., PIRANESI, *Parte di un ampio e magnifico porto*, 1750.

Fig.39. PIRANESI, *Ponte trionfale*, 1761.

Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi

Fig.35. G.B., PIRANESI, *Frontispici* de "Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano" Tomo Secondo,

Fig.36. G.B., PIRANESI, *Frontispici* de "Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano" Tomo Secondo, Tomo Terzo

Fig. 37, G.B., PIRANESI, *Frontispici* de "Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano" Tomo Quarto

Fig.38. G.B., PIRANESI, *Antiquus bivii viarum appiae at ardeatinae*, Antichità Romane, II, 1756.

Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia (...)

Fig.40. PIRANESI, *Del Castello dell'Acqua Giulia (veduta laterale e sezione della fontana)*, 1761.

Campus Martius Antiquae Urbis

Fig.41.PIRANESI, *Scenographia operis includentis specum Acquae Virginis*, 1762.