

A FANTASIA COMO EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICA NA PRIMEIRA OBRA DE G. B. PIRANESI

FANTASY AS ARCHITECTURAL EXPERIMENTATION IN THE FIRST WORK OF G. B. PIRANESI

Angela Rosch Rodrigues¹

RESUMO: Giovanni Battista Piranesi chegou em Roma em 1740 num contexto em que emergia, nas academias de belas artes da “cidade eterna”, o desenho da arquitetura imaginária. O objetivo aqui é analisar como Piranesi se valeu da fantasia arquitetônica como um recurso para a experimentação formal, tendo como recorte a sua obra inaugural: *Prima parte di architettura e prospettive* (1743). Ao verificar essa sua primeira obra, conclui-se que as fantasias têm imenso valor para o desenvolvimento da trajetória piranesiana entre 1740 e 1778, além de nutrir o coetâneo debate arquitetônico e artístico. Assim, a *Prima parte* se tornou uma referência no que tange à compreensão da transição entre as preceptivas estabelecidas a partir do *Quattrocento* e uma incipiente modernidade.

Palavras-chave: arquitetura; Piranesi; perspectiva; fantasia; arte

ABSTRACT: Giovanni Battista Piranesi arrived in Rome in 1740 in a context in which the design of imaginary architecture emerged in the academies of fine arts of the “eternal city”. The aim here is to analyse how Piranesi used architectural fantasy as a resource for formal experimentation, taking the set

1 Pós Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) junto ao Departamento de História e Teoria da Arquitetura e Urbanismo. Esta publicação faz parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada “A lição das *rovine parlanti* e o legado de G. B. Piranesi para a história crítica da arquitetura – uma leitura sobre o *Parere su l'architettura*”, com supervisão do prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino e da profa. Dra. Andrea Buchidid Loewen. Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo N° 2018/04931-2. E-mail: angelarr@alumni.usp.br
ORCID: 0000-0002-8057-1369

of his inaugural work: *Prima parte di architetture e prospettive* (1743). By checking his first work, it is concluded that the fantasies were of immense value for the development of the Piranesian trajectory between 1740 and 1778, in addition to nourishing the contemporaneous architectural and artistic debate. Thus, the *Prima parte* became a reference regarding the understanding of the transition between precepts established from the Quattrocento and an incipient modernity.

Keywords: architecture; Piranesi; perspective; fantasy; art

INTRODUÇÃO

O gravurista, antiquário e arquiteto vêneto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) direcionou sua trajetória artística à representação das antiguidades romanas produzindo um legado que procurou estabelecer um paralelo entre a arquitetura e a arqueologia.

Entre fins do século XVI e início do XVIII acentua-se na Roma Papal a tendência a coadunar obras impressas às atividades acadêmicas e práticas, de caráter técnico. O desenho arquitetônico assinado era considerado como o primordial componente do projeto para a correta transmissão das ideias, embasado em técnicas de representação e como um instrumento para a correta verificação da execução no canteiro. O arquiteto se distinguia pela competência em traduzir as ideias graças aos conhecimentos do desenho geométrico, considerando sua capacidade que agregava as ciências difundidas por Galileu Galilei (1564-1642), as leis da mecânica, a experiência e o estudo da história, e aplicá-las de modo concreto ao canteiro de obras.

Piranesi tinha anseios em estabelecer uma carreira como arquiteto e fez questão de assinar muitas de suas gravuras em água forte (*acquaforte*) como *architetto veneziano*. Contudo, quando ele chegou em Roma em 1740, o precedente áureo período de atividade edificatória na capital tinha terminado em função de mudanças de Pontificado e do remanejamento da disponibilidade de recursos. Esse cenário explica, parcialmente, porque Gimbattista Piranesi teve poucas oportunidades para efetivamente atuar como arquiteto.

Alguns dos principais concursos com grande impacto e visibilidade urbana em Roma tinham sido finalizados. Em 1703, o novo Porto de *la Ripetta*

teve como vencedor o projeto de Alessandro Specchi (1668-1729); nos anos 1720 para a Escada da *Piazza di Spagna* o vencedor foi o napolitano Francesco De Sanctis (1679-1731); em 1732, o concurso para a *Fontana de Trevi* teve como ganhador o escultor e arquiteto romano Nicola Salvi (1697-1751); no mesmo ano, o concurso para a fachada da Basílica Papal de *San Giovanni in Laterano* teve como vencedor o florentino Alessandro Galilei (1691-1737). A maioria dessas obras de grande vulto em pontos estratégicos da urbe seriam representadas por Piranesi nas suas *Vedute di Roma – disegnatte ed incise da Giambattista Piranesi, architetto veneziano*, uma série de vistas que foi produzida ao longo de toda sua carreira (totalizando 135 gravuras), nas quais ele retratou diversos monumentos da antiga e moderna Roma, não somente apresentando a relação com as ruínas, mas também os marcos urbanos de construção mais recente.

Havia um pluralismo artístico nessa efervescente capital cultural que recebia artistas e diletantes de toda a Europa. Esse influxo pode ser depreendido nos projetos e edificações realizados naquele contexto que mesclava a tradição dos preceitos arquitetônicos e artísticos elucubrados e revistos na produção tratadística desde o *Quattrocento* e a síntese de motivos berninianos e borrominianos que eram transmitidos em círculos como os da *Accademia di San Luca* e da *Accademia di Francia* – Academia Francesa (ambas situadas em Roma) e que refletiam o movimento em curso atrelado à sistematização do conhecimento que buscava reestabelecer as bases da sociedade de um modo mais racional.

Na falta de comissões concretas, as composições gravadas sobre as matrizes de cobre através da técnica da água-forte se tornaram o instrumento ideal para que Piranesi desse vazão à sua engenhosidade embasada no estreito contato com as ruínas da antiguidade. Na versão inicial de sua primeira obra publicada – *Prima parte di architetture e prospettive inventate, ed incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano* (1743) –, Giambattista apresentou um conjunto de 12 gravuras denominadas “*invenzioni*”. Segundo Focillon (1918), provavelmente, ele tinha a intenção de publicar uma *Seconda Parte* que nunca veio à luz devido ao escasso êxito da primeira parte.

Porém, quando Piranesi se estabeleceu definitivamente em Roma, a partir de 1747, ele retomou a série inicial na qual acrescentou cinco novas pranchas² e mais outras duas *fantasie architetoniche* para integrar a coletâ-

2 *Vestigij d`antichi edificj, Ara antica, Camera sepolcrale, Gruppo di colonne e Antico Tempio.*

nea *Opere Varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani inventati ed incise da Giambattista Piranesi, architetto veneziano* (1750). Nessa segunda edição foram introduzidas legendas nas pranchas iniciais e, para os desenhos acrescentados, alguns temas foram revisitados como as colunatas e os sistemas interconectados de escadas monumentais.

O objetivo deste trabalho é analisar como Piranesi utilizou a fantasia (ou invenção) arquitetônica para dar vassão à sua inventividade e como um recurso para a experimentação formal, tendo como recorte essa sua primeira obra; mais especificamente, um grupo de algumas pranchas em que há a proposição de novos espaços, numa concepção diversa dos *capricci* com ruínas ou elementos fragmentados (tão característicos de sua produção posterior).

A FANTASIA ARQUITETÔNICA: CONTEXTO E INFLUÊNCIAS

Na dedicatória escrita ao seu então mecenas Nicola Giobbe (1705-1748) que introduz a obra *Prima parte di architetture e prospettive* (1743), há uma série de aspectos apresentados por Piranesi que elucidam os seus propósitos em elaborar essa obra como o impacto do contato com as ruínas, a crítica à produção arquitetônica contemporânea em detrimento à produção da antiguidade e a utilização da perspectiva como o instrumento por excelência que um arquiteto dispunha naquele momento para expressar a inventividade.

Giambattista alega que, assim como outros arquitetos modernos, sem outra alternativa diante das grandezas do passado (mais especificamente da Roma Republicana) cuja arquitetura tinha alcançado seu máximo esplendor, expressaria através de desenhos seus conhecimentos conjugados às noções de perspectiva e que suas invenções (*invenzioni*) seriam gravadas no cobre:

... outra opção não vejo restar a mim, ou a qualquer outro arquiteto moderno, que explicar com desenhos as próprias ideias e subtrair, desse modo à escultura e à pintura a vantagem que, como dizia o grande [Filippo] Juvarra, têm nesse ponto sobre a arquitetura ... Para esse fim, procurei, durante minha estância nessa grande Metrópole, unir aos conhecimentos, quaisquer que sejam, que da arquitetura adquiri a arte de não só desenhar, mas, também gravar em cobre minhas invenções. ... Em todos esses desenhos, verais que grande contribuição me proporcionou a perspectiva, porque algumas partes, queria eu que se observassem mais que

as outras pelo expectador A perspectiva, dizia muito criteriosamente o grande mestre da arquitetura Vitrúvio, é necessária ao arquiteto, e na verdade creio que poderia acrescentar que quem não compreende o uso dessa e sua necessidade para a arquitetura não saberá de onde extrai esta sua maior e mais sólida beleza. (Piranesi, 1743, trad. nossa).

Para a emulação dessas invenções, Piranesi se nutriu basicamente de referências em três âmbitos distintos: os livros de arquitetura (tratados e coleções de imagens) produzidos a partir do *Quattrocento*, a cenografia e as fantasias arquitetônicas – que tinham alcançado notoriedade naquele contexto setecentesco, principalmente na pintura de paisagem para designar composições em que eram dispostos edifícios, ruínas, figuras humanas e outros elementos arquitetônicos em combinações de caráter, muitas vezes fictício. Segundo o verbete “fantasia”³ disposto na *Encyclopedie*, em meados do século XVIII a denominação estava engendrada por uma concepção imaginativa, derivada da invenção do gênio. O uso da perspectiva como um dos principais recursos para as composições remonta ao contato de Giambattista com a cenografia que tinha incorporado a fantasia em princípios do século XVIII através de poderosas imagens arquitetônicas com suntuosos palácios profusamente ornados, praças e masmorras.

Os conhecimentos de Piranesi sobre a cenografia e perspectiva estavam atrelados à sua formação veneziana, iniciada através do contato com o ateliê do gravurista Giuseppe Carlo Zucchi (1721-1805) e também com o pintor Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)⁴. Notícias históricas indicam que Giambattista teria tido contato com algumas das mais renomadas famílias de cenógrafos da época: teria estudado com os Bibiena de Bolonha e com os irmãos Valeriani (Domenico e Giuseppe) assim que chegou em Roma (Bianconi, 2012); porém, na literatura recente tal afirmação tem sido contestada pela falta de evidências documentais.

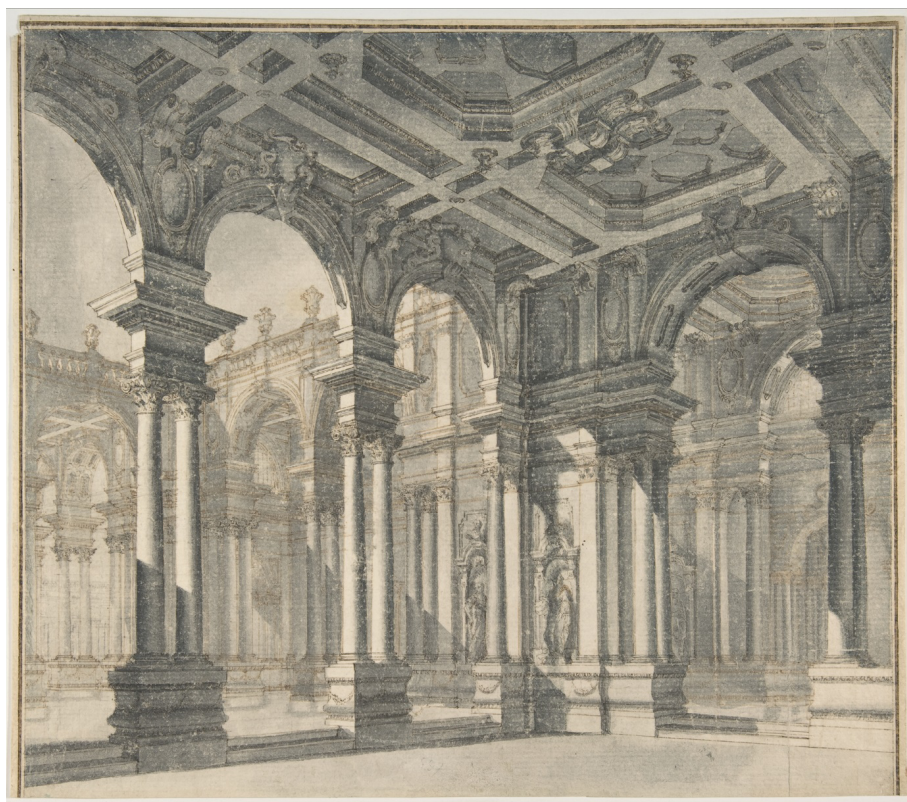
Em contraponto aos austeros desenhos de Andrea Palladio (1508-1580) que compõe *I quattro libri dell'architettura* (1570) e que ainda circulavam profusamente no contexto setecentesco, há que se considerar a forte influência de Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757) que tinha recém publicado

3 *L'Encyclopédie*, 1^{re} éd., 1751 (Tomo 6, p.403-404).

4 Segundo a biografia de G. G. Legrand (1921), o contato com Tiepolo teria se estabelecido quando Piranesi retornou a Veneza entre 1745 e setembro de 1747.

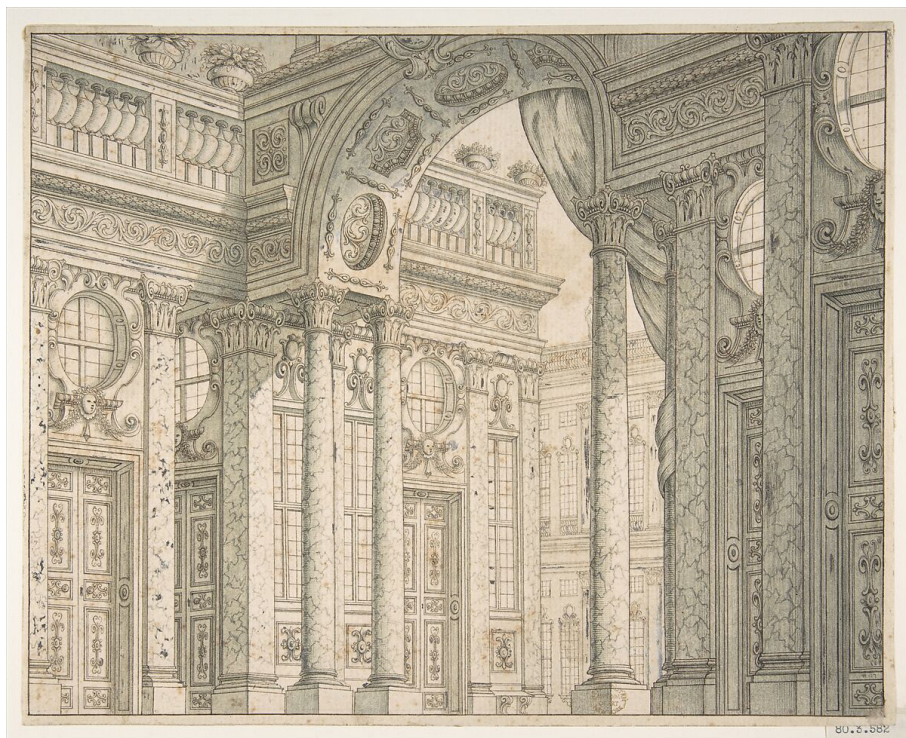
Architettura e Prospettiva (1740) cujas pranchas constituíram influências indeléveis na obra piranesiana. Os Bibiena (fig. 1 e 2) dispunham de uma moderna técnica compositiva que enfatizava a representação da perspectiva e, com a *scena per angolo*, introduziram a possibilidade de ampliar a proposta do espaço mais além do que é visível na imagem.

Figura 1 - Giuseppe Galli Bibiena. *Design for a Stage Set with a Monumental Arcaded Courtyard*, c. 1750.



Fonte: Aquarela. 29,8 cm x 34 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377854>

Figura 2 - Ferdinando Galli Bibiena. *Design of a Perspective for a Stage Set with Courtyard and Triumphal Arch*, c. 1750.



Fonte: Aquarela. 22,3 cm x 27,5 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341372>

Logo nos seus primeiros anos em Roma, Piranesi desenvolveu a técnica da água-forte no ateliê do renomado arquiteto e gravurista Giuseppe Vasi (1710-1782). Nesse contexto, Giambattista estabeleceu vínculos com a *Accademia di San Luca* e, principalmente, com Academia Francesa que na época era dirigida por Jean François de Troy (1679-1752) no *Palazzo Mancini* (Via del Corso). Entre os anos de 1740 e 1750 o gênero da invenção arquitetônica tinha se difundido nesses círculos devido à publicação de coletâneas sobre a perspectiva prática. Dentre essas obras: *La pratica della prospettiva* (Veneza, 1569) de Daniele Barbaro (1514-1570); *La pratica di prospettiva* (Veneza, 1596) de Lorenzo Sirigatti (1557-?); *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693) do frade Andrea Pozzo (1642-1709) que consistia em um manual com

demonstrações geométricas para projetar os espaços imaginários; o tratado que consistia em fórmulas destinadas aos espaços cenográficos teatrais *L'architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive* (1711, Parma) e *Direzione a giovani studenti nel disegno dell'architettura civile* (1725) de Ferdinando Galli Bibiena (1656-1743) (Bevilacqua, 2008).

Outra referência fundamental para Giambattista pela teatralidade espacial envolvida foi a notável e precursora coletânea de fantasias arquitetônicas de Filippo Juvarra (1678-1736) (citado por Piranesi na dedicatória da *Prima parte*), para quem a imaginação no desenho não era senão o prelúdio de uma intensa atividade prática como arquiteto. Durante anos, Juvarra se ocupou da cenografia de um pequeno teatro de Roma antes de se converter em arquiteto e, ao longo da sua vida, desenhou várias fantasias em breves esboços livres. É provável que Giambattista conhecesse algumas das obras dessa vasta coleção.

Outra referência crucial para o ainda jovem Giambattista foi a primeira enciclopédia ilustrada da arquitetura universal elaborada pelo austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) – *Entwurf einer historischen Architektur* (Viena, 1721). Essa obra foi publicada em alemão e em francês e exerceu considerável influência sobre a geração de arquitetos de Roma entre 1740 e 1750, pois oferecia um vasto repertório de vistas que englobava da Babilônia e Egito até a Viena de Joseph I (1678-1711). Piranesi elaborou estudos sobre as pranchas de Fischer von Erlach⁵, cujos desenhos de edifícios colossais o teriam influenciado na forma com que se aproxima e reelabora os monumentos da antiguidade.

CARACTERIZAÇÃO DO RECORTE DE PRANCHAS

A série da *Prima parte di architetture e prospettive* abrange uma temática mista sendo composta pelos *capricci* (caprichos) com os fragmentos e ruínas da antiguidade que estão representadas no frontispício e em um número limitado de pranchas⁶; num segundo grupo – que constitui o recorte deste artigo –, há uma ênfase à experimentação arquitetônica da

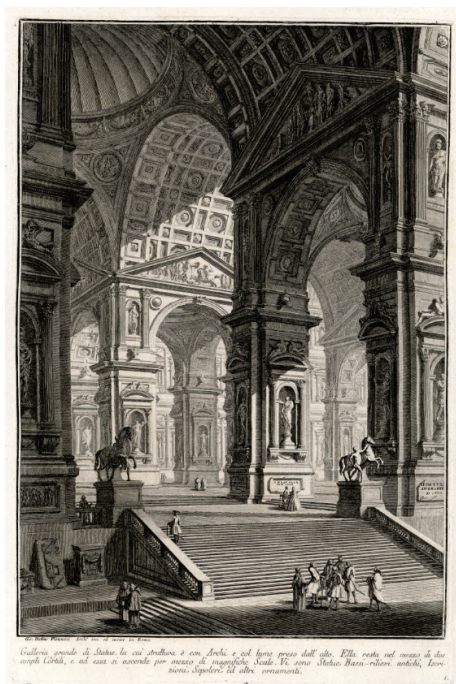
5 Há duas folhas de estudos de Piranesi sobre essa publicação que se encontram na *Morgan Library* (NY), n.17- 41,8 cm x 28,3 cm, c. 1740.

6 *Rovine di edifici antichi, Rovine con sepolcro antico, Ara antica e Camera sepolcrale.*

perspectiva para a composição de ambientes externos⁷ que constituem figurações de uma cidade imaginária e de ambientes internos com estudos de colunatas e escadas⁸.

A primeira lâmina desse segundo grupo é a *Grande galleria ornata di statue* (fig. 3) (Ficacci, 2016, p. 72, n. 3). Piranesi aplica os princípios da *scena per angolo* de um modo atenuado, a legenda (acrescentada *a posteriore*) menciona a disposição do espaço entre os pátios, a ampla escada e os acessórios ornamentais inseridos como estátuas, relevos, inscrições e tumbas. Os pilares elevados sobre os elementos arquitetônicos empilhados procedem à cenografia para apoiar uma empena com uma abóboda.

Figura 3 - Giovanni B. Piranesi. *Gallerie grande di Statue*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 36,2 cm x 25,5 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365488>

7 Ponte magnifico, Campidoglio antico, Regio cortile, Antico Foro Romano, Mausoleo antico.

8 Grande galleria ornata di statue, Carcere oscura, Sala costruita secondo la tradizione degli antichi romani, Scale, Vestibolo di tempio antico, Atrio dorico.

Outras pranchas denotam uma notável monumentalidade dos volumes o que contribui ao formato vertical e a representação em detalhes da plasticidade dos elementos arquitetônicos como o *Tempio antico* (fig. 4) (Ficacci, 2016, p. 80, n. 16) que conforma um grupo de colunas coríntias situadas sobre um pódio, o que faz referência ao templo circular de Vesta. A legenda descreve uma ideia muito distante da antiguidade e, por outro lado, inédita para a modernidade: a *cella* como um anel de colunas elevado no interior de um imenso edifício circular. No centro da *cella* há um altar ainda mais elevado com o fogo eterno; se acessa o exterior por um sistema biaxial com quatro pórticos (*loggie*) que fluem com suas correspondentes escadas. Em todas essas seções – altar, cela e escadas – a estrutura exterior tem uma forma redonda (como uma possível derivação a partir do *Pantheon*).

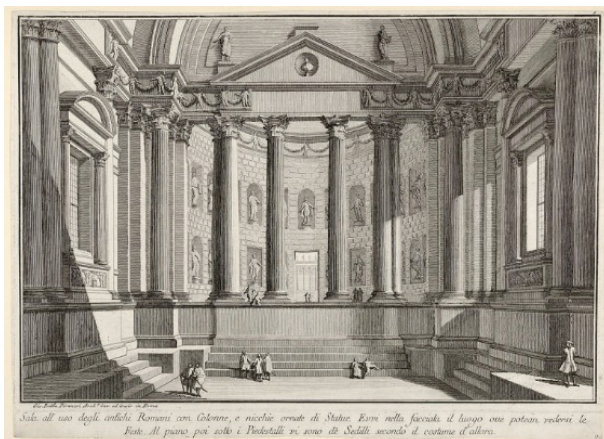
Figura 4 - Giovanni B. Piranesi. *Tempio antico*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 40,6 cm x 26,1 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365466>

Há outras lâminas que correspondem a estreitos critérios arquitetônicos através da proposta de “reconstituição” de espaços antigos. Como a Sala costruita secondo la tradizione degli antichi romani (fig. 5) (Ficacci, 2016, p. 76, n. 8) que corresponde às tipologias dos tratados de Vitruvius ou Palladio. Porém, o espaço de Piranesi apresenta certa complexidade por estar disposto em dois níveis que culminam em uma abside com nichos estatuários, como ocorria nas antigas basílicas.

Figura 5 - Giovanni B. Piranesi. *Sala all'uso degli antichi Romani*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 25,1 cm x 37,2 cm. Coleção *Metropolitan Museum of Art* (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416024>

O *Campidoglio antico* (fig. 6) (Ficacci, 2016, p. 77, n. 9) é uma prancha que trata de um espaço externo em que se propõe uma vista dessa área da cidade (*Campidoglio*) com uma praça e diversos elementos monumentais (ora fragmentados) que remetem à ancestral glória de Roma. A grande invenção arquitetônica é o Templo de Júpiter, que se situa na borda inferior da imagem e reconstrói livremente a forma redonda. Essa composição denota claramente a influência da obra de Fisher Von Erlach nessa aspiração de reconstrução de uma antiguidade idealizada.

Figura 6 - Giovanni B. Piranesi. *Campidoglio antico*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 24,4 cm x 36,8 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365482>

O *Mausoleo antico* (fig.7) (Ficacci, 2016, p. 81, n. 17) é uma composição vertical que representa um grande mole de pedra que ocupa a maior parte da gravura, na qual se mostram objetos de culto funerário. Como no caso do *Campidoglio*, se empregam simultaneamente diversas perspectivas para dar detalhamento e profundidade. O mausoléu em rotunda quadrangular expandida impõe uma plasticidade desbordante; o elemento frontal quadrangular se inspira em uma das estruturas centrais da “moderna” produção romana (leia-se o barroco): a Igreja de *Sant’ Ivo alla Sapienza* de Francesco Borromini (1599-1667), um arquiteto explicitamente admirado por Piranesi (Garms, 2019).

Figura 7 - Giovanni B. Piranesi. Mausoleo antico, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 36,4 cm x 25,6 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365404>

Outra prancha de grande impacto dessa série é a *Ponte magnifico con Logge* (fig. 8) (Ficacci, 2016, p.76, n. 7). O tema da ponte triunfal tinha despertado interesse desde o Renascimento até Juvarra, mas a inspiração de Piranesi provém, sem dúvida, do famoso projeto de Palladio para a *Ponte di Rialto* (Veneza) que se converteu, anos mais tarde, no tema central do *Capriccio* de Canaletto (1697-1768) – um *Canale Grande* emoldurado por edifícios de A. Palladio⁹ (fig. 9). A ponte de Piranesi supera o emblema de seu modelo veneziano: vários arcos, pórticos, colunas duplas salientes, uma estátua eques-

⁹ *Capriccio con edifici palladiani*. Óleo sobre tela, 58 cm x 82 cm, c. 1756-1759. Coleção Galleria nazionale, Parma.

tre no centro e, nos dois extremos, extensões laterais ramificadas. Na extensão frontal mais próxima, um arco ocupa toda a lâmina e atua como marco da ponte, conferindo um grande efeito perspectivo à composição¹⁰.

Figura 8 - Giovanni B. Piranesi. *Ponte magnifico con Logge*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 24,5 cm x 36,4 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365485>

¹⁰ Giambattista retoma as grandes pranchas de pontes no quarto volume de sua magnânima obra *Antichità Romane* (1756).

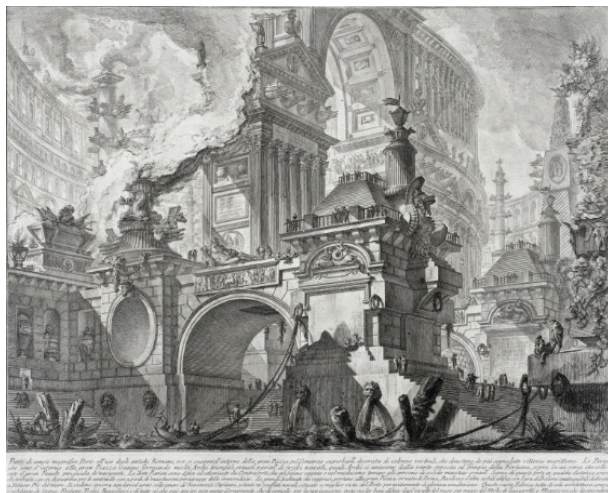
Figura 9 - Canaletto. *Capriccio con edifici palladiani*, c. 1756-1759.



Fonte: Óleo sobre tela, 58 cm x 82 cm, Coleção *Galleria Nazionale*, Parma, domínio público, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_with_Palladian_buildings

Nas duas pranchas que foram acrescentadas para a edição de 1750, a fantasia intitulada *Parte di ampio magnifico Porto* (fig. 10) (Ficacci, 2016, p. 179, n. 117) também revela uma estreita relação com os estudos elaborados sob a influência de Fisher Von Erlach e demonstra a habilidade de Giambattista em extrair e mesclar os diversos motivos clássicos (Bevilacqua, 2008). Piranesi se inspirou no *Concorso Clementino* de 1732 da *Accademia di San Luca* com o tema de uma *città al mezzo del mare*. Nessa imagem acompanhada por uma extensa legenda, os edifícios se elevam da água representada por ripas de madeira e barcos na parte inferior; há numerosas formas e motivos que se relacionam com as outras pranchas da *Prima Parte* e outras novas formas, como os cubos de *contrafforti* com suas abóbodas piramidais.

Figura 10 - Giovanni B. Piranesi. *Parte di ampio magnifico Porto*. 1749-1750.

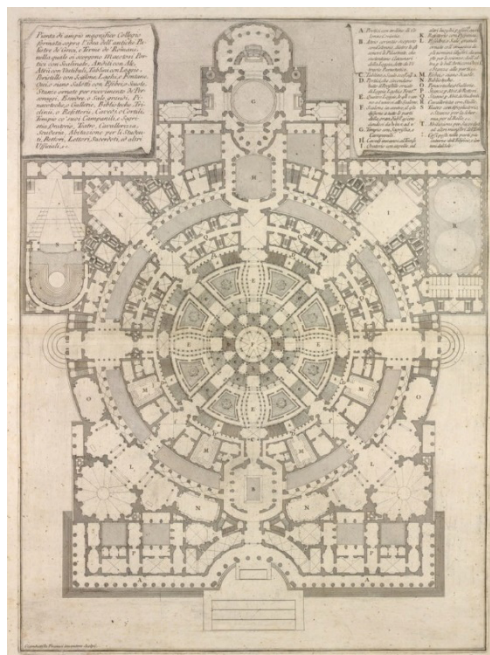


Fonte: Gravura em água-forte, 40,5 cm x 55,9 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338737>

A segunda fantasia incorporada à série – *Pianta di ampio magnifico Collegio* (fig. 11) (Ficacci, 2016, p. 179, n. 116) –, se tornou um dos resultados mais emblemáticos dessas experimentações iniciais de Piranesi, embora não haja a utilização da perspectiva. Trata-se de uma planta de grande expansão com descrições de um denso programa que adota um caráter utópico. As notas detalhadas de Piranesi de um de seus cadernos de estudos¹¹ mostram que a planta é o resultado de um intenso exame do tema do Collegio segundo o estabelecido no Concorso Clementino em 1749.

11 Hoje na Biblioteca Estense (Modena) e denominado como *Taccuino A* (Bevilacqua, 2008).

Figura 11 - Giovanni B. Piranesi. *Pianta di ampio magnifico Collegio*, 1749.



Fonte: Gravura em água-forte, 61,7cm x 45,4cm. Coleção *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma – Catalogo Generale dei Beni Culturali*, domínio público, disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520677>

Nesse contexto da primeira metade do século XVIII, os temas propostos nesses concursos passaram a abordar programas de utilidade pública como colégios, salas de reunião ou bibliotecas; mas, na realidade, tais comissões arquitetônicas eram raras. A prancha é um exercício espacial derivado do amplo conhecimento de Piranesi sobre as grandes termas da Roma antiga cujas ruínas ele visitava com frequência. Piranesi utilizou a configuração das termas romanas como espaços educativos desenvolvendo seu extenso e visionário plano. No que se refere ao conteúdo, trata-se de uma expressão dos ideais daquele contexto Iluminista.

Essa lâmina tornou-se uma referência para seus contemporâneos, segundo Wilton-Ely (1993), o pensionista francês Marie-Joseph Peyre

(1730-1785) que chegou em Roma em 1753 também desenvolveu o mesmo tema para seu *Project for Academies* (Paris, 1765); o projeto idealizado por Piranesi também poderia ter exercido algum efeito para o vasto esquema do renomado arquiteto Luigi Vanvitelli (1700-1773) para a *Reggia di Caserta* (1752-1845, Nápoles).

Mas a planta do *Magnifico Collegio* também teve repercussões negativas e foi criticada pelo arquiteto inglês William Chambers (1723-1796) – que manteve um contato pessoal com Giambattista durante os anos 1750 quando chegou em Roma. Na terceira edição de seu *Treatise on Decorative part of Civil Architecture* (1791), Chambers evidencia as controvérsias em torno de Piranesi e sua pretensa atividade enquanto arquiteto se referindo às circunstâncias em torno da elaboração dessa prancha:

... um célebre artista italiano cujo gosto e opulência imaginativa eram inusualmente grandes e o efeito de suas composições sobre o papel raras vezes foi igualado. Sabia pouco de construção ou cálculo e menos ainda sobre a invenção de estruturas habitáveis, ou o modo de levar a cabo obras reais, e, no entanto, se fazia chamar de arquiteto. E quando alguns pensionistas da Academia Francesa em Roma, na audiência do autor, o acusaram de desconhecer os planos, compôs um muito complicado, que seria publicado em sua obra mais adiante; o que prova amplamente que a acusação não era de todo infundada. (Chambers como citado em Wilton-Ely, 1993, p.19, trad. nossa).

A NOTORIEDADE DA OBRA

Apesar do escasso êxito entre o público, as primevas fantasias piranesianas exerceram notável influência na geração mais jovem de artistas, diletantes e arquitetos que frequentavam Roma, tendo um efeito imediato na *práxis* projetual de seus contemporâneos. Alguns interpretaram essas composições como uma recomendação e um repertório, como o arquiteto e gravador francês Pierre Patte (1723-1814) que analisou essa obra no influente *Journal de Trevoux* (1754, p. 2106-2007)¹²:

Estas peças [gravuras] reúnem tudo que a arquitetura antiga teve de mais nobre e de mais magnífico. Piranesi afirmava dar, através de grandes ideias,

12 *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et Beaux-Arts, Commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux, e dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Souverain de Dombes*, Aoust. Paris, 1754.

origem a belas concepções, recordar aos arquitetos as formas elegantes e majestosas dos antigos. (In: *Journal de Trevoux*, 1754, p. 2106-2007)

Há também incidências dessas invenções piranesianas em projetos de arquitetura efêmera promovidos nos setecentos. Os pensionistas da Academia Francesa eram frequentemente solicitados com comissões para arquiteturas festivas como as cenografias para a *Festa della Chinea*¹³. Essas celebrações consistiam em tributos oferecidos pelos Reis de Espanha e Nápoles ao Papa em que grandes carros alegóricos (*macchine* – ou *la Chinea*) eram elaborados para realizar um percurso que seria finalizado com fogos de artifício. Essas máquinas eram grandes estruturas em madeira, gesso e tecido, em uma escala que, geralmente, superava as edificações construídas. As construções provisórias e fugazes eram obras de alto vulto e projeção, objetos de elaborados projetos de alto valor experimental. A execução das *macchine* consumia boa parte dos fundos dedicados ao patronato arquitetônico na Roma de começos do século XVIII, com pródigas ofertas para essas festas que envolviam renomados arquitetos e artistas.

A partir de 1738, os arquitetos estrangeiros ligados à Academia Francesa começaram a trabalhar nesses projetos, dentre os quais se destaca o francês Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) que as projetou para os anos de 1745, 1746, 1747. De acordo com Wilton-Ely (1993, p. 18), a estrutura desenhada por Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1760) em 1746 – *Tempio di Minerva* (fig. 12) – introduziu uma nova austeridade na expressão estrutural embasada em questões funcionais, o que certamente estaria em débito com as invenções arquitetônicas apresentadas por Piranesi na *Prima parte*, especialmente para o *Mausoleo antico*. Nos anos de 1749 e 1750, as pranchas gravadas por Ennemond Alexandre Petitot (1727-1801)¹⁴ e Jérôme Charles Bellicard (1726-1786) para as *Chinea* também denotam uma influência das pranchas da *Prima parte*, principalmente, no que diz respeito ao gosto pela experimentação com colunatas.

13 A oferta era transportada em uma estrutura (*la Chinea*) no dia da festa de São Pedro e São Paulo. As máquinas projetadas eram levantadas na praça SS. *Apostoli* em frente ao *Palazzo Colonna*, ou na *Piazza Farnese*.

14 Petitot também apresenta pranchas como *Design for a Stage Curtain: the interior of an elaborate Temple dedicated to Illustrious men* (c. 1780), visivelmente influenciadas pelo *Tempio antico* de Piranesi.

Figura 12 - Louis-Joseph Le Lorrain, *Tempio di Minerva, Festa della Chinaea*, 1746.



Fonte: 40,0cm x 47,7cm. National Gallery of Art, Washington D.C. Domínio público, disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-temple-of-minerva-for-the-chinea-festival-louis-joseph-le-lorrain/VgGCjf6YvekRMg>

O jovem arquiteto britânico Robert Adam (1728-1792) também esteve sob forte influência das fantasias piranesianas, ele chegou em Roma em 1755 e manteve um contato direto com Giambattista. Em correspondência à família em 1755 constata-se o impacto da obra de Piranesi para Robert que menciona as engenhosas fantasias em diferentes planos de templos, termas e outros edifícios. Os desenhos de Adam daquele período refletem diretamente essa influência¹⁵, que será fundamental para o desenvolvimento de sua carreira como um dos mais proeminentes arquitetos neoclássicos britânicos.

15 *Imaginary architectural composition* (1755), *Imaginary palace composition* (1757) e *Imaginary interior based on Roman Baths* (1755-57) elaborada com o francês Charles-Louis Clérissieu (1721-1820), também conhecido de Piranesi (Wilton-Ely, 1993).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na historiografia da arte e da arquitetura, o conjunto das imagens elaborados por Piranesi para a *Prima Parte* foi interpretado de várias maneiras: como propostas e sugestões de uma linguagem derivada de uma livre inventividade com vocação à antiguidade e, também, como uma suspensão dos princípios da racionalidade, questionando os fundamentos da arquitetura, o que converte a série numa percussora, em última instância, a arquitetos como Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), no horizonte da incipiente arquitetura moderna.

A interpretação construída por parte da historiografia do século XX que coloca Piranesi como um “transgressor” constitui um tema que não encontra espaço neste artigo para um maior desenvolvimento. O fato é que Giambattista tinha uma ampla formação e conhecia em profundidade as preceptivas arquitetônicas dispostas nos tratados, a literatura da antiguidade e as técnicas da cenografia, perspectiva e da gravura em água-forte; adiciona-se, ainda, o impacto das impressões de seu contato *in loco* com as ruínas quando chega a Roma em 1740.

Através de seu talento individual, ele combinou esse repertório de modo engenhoso. A transcendência histórica dessa sua primeira obra – *Prima Parte* – se deve à articulação de conceitos artísticos e arquitetônicos por parte de um jovem Piranesi num prenúncio do que ele desenvolveria em outros momentos de sua profícua carreira, que conta com a produção de mais de mil gravuras organizadas em publicações com textos de ampla discussão teórica e poucas comissões arquitetônicas concretas (com exceção do projeto para o novo grande altar da Basílica de *San Giovanni in Laterano* – não executado – e a remodelação da Igreja de *Santa Maria del Priorato* – sua única obra realizada).

A partir da análise do recorte aqui proposto, pode-se constatar que, desde o início de sua carreira, Piranesi se valeu da invenção arquitetônica como um exercício experimental se tornando um dos expoentes na utilização da fantasia em larga escala como meio para explorar as potencialidades do desenho para expressar as ideias do artífice. O amplo uso da fantasia para o desenvolvimento de elocubrações críticas sobre preceitos preestabelecidos combinados a um vasto repertório de referências é, portanto, relevante e se torna um instrumento recorrente no âmbito das artes e da arquitetura.

Com a *Prima Parte*, depreendem-se duas principais chaves relevantes para a futura obra piranesiana. Um delas se refere ao pleno domínio da técnica (perspectiva e gravura) que Giambattista desenvolveria em séries como as *Vedute di Roma* e, principalmente, nos *Carceri d'invenzione*. Numa segunda chave, a proposição dos novos espaços está condicionada pelas referências das estruturas da antiguidade, numa abordagem perpassada pela concepção da magnificência da arquitetura do passado romano – um tema caro à Piranesi, e que também será desenvolvido em outras de suas obras como *Le Antichità romane* (1756), *Della magnificenza ed architettura de 'romani* (1761) e *Campo Marzio dell 'antica Roma* (1762).

No sentido em que é apresentada na *Prima Parte*, a fantasia arquitetônica é concebida, portanto, como uma sugestão de possíveis espaços, sustentada por uma intenção propositiva, embasada numa nova concepção da antiguidade elaborada por Giambattista e plasmada por uma engenhosa visão inventiva, que utiliza esses vestígios como uma força ativa para o futuro. Assim, a obra aqui em tela (que pode ser interpretada como uma síntese da produção de Piranesi) se torna um ponto referencial para a historiografia da arte e da arquitetura no que tange à compreensão desse momento de transição entre uma tradição preceptiva que remonta ao *Quattrocento* e uma nova linguagem que embasou o neoclassicismo. A fantasia como um instrumento para a experimentação formal também seria retomada pelos incipientes debates no prelúdio do modernismo.

REFERÊNCIAS

Bevilacqua, M. (2008). *Piranesi – Taccuini di Modena*. Artemide.

Bianconi, G. L. (2012). Elogio Storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi: celebre antiquario ed incisore di Roma (1779). *Horti Hesperidum*, 2. <https://art.torvergata.it/handle/2108/110389#.XhL8JUdKjIV>

Bottari, G. G. (1822) *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura: scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII* (Vol. 7). G. Silvestri. <https://archive.org/details/diletteresullao7bott/page/n8>

Calvesi, M. (1980). *Giovan Battista Piranesi*: dispensa per il corso monografico del prof. Maurizio Calvesi. Red.: Stefania Macioce. Bagatto.

Garms, J. (2019). La prima parte di architetture e prospettive. In Biblioteca Nacional de España. *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (pp. 61-71). Biblioteca Nacional de España.

Ficacci, L. (2016). *Piranesi – catálogo completo das águas-fortes*. Taschen.

Focillon, H. (1918). *Giovanni-Battista Piranesi 1720-1778* [Thèse de Doctorat, Université de Paris].

Journal de Trevoux. (1754). Mémoires pour l'Histoire des Sciences et Beaux-Arts, Commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux, e dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Souverain de Dombes, Aoust. Paris.

Legrand, G. G. (1921). Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi – architecte, peintre et graveur, 1821. In: Morazzoni, G. *Giovan Battista Piranesi: architetto ed incisore; (1720-1758)*. Alfieri & Lacroix.

Morazzoni, G. (1720-1758). *Giovan Battista Piranesi: architetto ed incisore*. Alfieri & Lacroix.

Patte, P. (1754). *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et Beaux-Arts, Commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux, e dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Souverain de Dombes, Aoust*.

Piranesi, G. B. (1743). *Prima parte di architetture e prospettive*. [Gravura].

Piranesi, G. B. (1750). *Opere Varie di Architettura, Prospettive Grotteschi Antichità sul gusto degli antichi romani. Inventate, ed Incise da Gio. Batista Piranesi, Architetto Veneziano*. [Gravura].

Wilton-Ely, J. (1993). *Piranesi: as architect and desinger*. The Pierpont Morgan Library.