

AS ANTICHITÀ ROMANE DE PIRANESI:

UM PROJETO PARA CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO
DAS RUÍNAS DA ANTIGUIDADE NO SÉCULO XVIII

ANGELA ROSCH RODRIGUES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Pós-doutoranda, doutora (2017) e mestre (2011) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Arquiteta e urbanista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1998).

Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, bolsa 18/04931-2.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8057-1369>

E-mail: angelarr@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p8-33>

RECEBIDO

22/03/2019

APROVADO

29/05/2019

AS ANTICHITÀ ROMANE DE PIRANESI: UM PROJETO PARA CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS RUÍNAS DA ANTIGUIDADE NO SÉCULO XVIII

ANGELA ROSCH RODRIGUES

RESUMO

Durante o século XVIII, o interesse pela arquitetura da Antiguidade Clássica se amplificou a partir de descobertas arqueológicas na Península Itálica. Nesse contexto, o arquiteto, arqueólogo e gravurista Giovanni Battista Piranesi teve um papel de destaque para o desenvolvimento de questões ligadas à historicização da arquitetura. Foi a partir de seu fascínio pelas ruínas e da observação e das aferições *in loco*, em especial de Roma e arredores, que Piranesi se estabeleceu como uma referência intelectual e artística, utilizando gravuras e textos como seus principais instrumentos retóricos. Este trabalho tem como objetivo verificar a influência de Piranesi na observação e preservação do passado, tendo como recorte uma de suas obras magnas: as *Antichità Romane* (1756) – uma publicação em quatro tomos embasada no intuito de conservar as antiguidades por meio da catalogação. A abordagem documental e criativa adotada para as *Antichità Romane* teve grandes repercussões, nutrindo os debates em curso sobre a investigação do passado, e apresentou reflexos que nortearam os preceitos do restauro moderno, que se cristalizariam a partir do início do século XIX. Pode-se concluir que Piranesi fez uma relevante contribuição para o amadurecimento da forma de se relacionar com o passado, objetivando estudos e a preservação das ruínas por meio de princípios que se tornariam fundamentais para o restauro, como o levantamento pormenorizado, a análise dos edifícios a partir de reconstituições hipotéticas e a predisposição para a conservação e para a mínima intervenção.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio arqueológico. Arqueologia romana. Ruínas.

THE *ANTICHITÀ ROMANE* OF PIRANESI: A PROJECT FOR CATALOGUING AND CONSERVATION OF THE ANCIENT RUINS DURING THE 18TH CENTURY

ANGELA ROSCH RODRIGUES

ABSTRACT

During the 18th century, the interest for the architecture of the Classical Antiquity was amplified through archaeological discoveries in the Italic Peninsula. In this context, the architect, archaeologist and engraver Giovanni Battista Piranesi played a prominent role in the development of issues related to the historicization of architecture. From his fascination for the ruins and the observation and gauging of the remains in loco, especially from Rome and the surroundings, Piranesi established himself as an intellectual and artistic reference using engravings and texts as his main rhetorical instruments. This work aims to verify the influence of Piranesi for the observation and preservation of the past by cutting off one of his masterpieces: *Antichità Romane* (1756) – a four volume publication based on the preservation of antiquities by cataloguing. The documentary and creative approach adopted for the *Antichità Romane* had great repercussions nourishing the debates on the research of the current past and presented reflections that guided the precepts of the modern restoration which would be crystallized from the beginning of the 19th century. It can be concluded that Piranesi made a relevant contribution to the maturation of the way of relating to the past, with studies and preservation of the ruins through principles that would become fundamental for restoration, such as: detailed survey, analysis of buildings through hypothetical reconstitutions, and the predisposition to the declared interest in conservation and minimal intervention.

KEYWORDS

Archaeological heritage. Roman archaeological. Ruins.

1 INTRODUÇÃO

Durante o século XVIII, o interesse pela arquitetura da Antiguidade Clássica se amplificou com as descobertas e o início das escavações em Herculano (1738), Pestum (1746) e Pompeia (1748), seguidas pelos primeiros trabalhos na Sicília (CHOAY, 2001). Os chamados *Grand Tours* se estabeleceram como circuitos culturais cujo roteiro estruturava a formação de intelectuais e artistas. Essas jornadas englobavam Paris e as principais cidades da Península Itálica – Veneza, Florença, Roma e Nápoles –, colaborando para a realização de aferições mais sistemáticas da Antiguidade *in loco* que seriam decisivas para reavaliações dos parâmetros artísticos e arquitetônicos.

Durante o século XVIII, consolidando um processo que vem se estruturando desde os alvares do Renascimento, o homem situa entre si e o passado a distância constituída do saber histórico, confrontando, caracterizando e indagando por meio de um ato reflexo de intelectualização. Assim, a arqueologia passaria a se fundamentar enquanto uma disciplina autônoma próxima à filologia literária e entendida como superação do mero colecionismo de tradição humanística.

Roma tinha adquirido um papel central na cultura europeia devido à valorização de suas ruínas imbricadas no território da cidade em desenvolvimento, evidências físicas que possibilitavam uma permanente lição crítica sobre a Antiguidade, proporcionando um ambiente em que o debate

arquitetônico está atrelado à exploração arqueológica. Há que se considerar, ainda, o papel da Academia Francesa em Roma (criada em 1666)¹, polo de atração para diversos artistas mediante a promoção do Prêmio de Roma (*Prix de Rome*), que contemplava estudantes de pintura, escultura e arquitetura para passarem um período de estudos na cidade como pensionistas.

Nesse contexto, aparece um personagem fundamental para o desenvolvimento das questões ligadas à historicização da arquitetura e às possíveis formas de preservá-la: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), um arquiteto, arqueólogo e gravador veneziano cuja produção artística gravitou em torno de seu fascínio pelas ruínas e das lições que o estudo da Antiguidade poderia proporcionar.

Ele seria reconhecido, principalmente, pela qualidade de sua profícua produção de gravuras em água-forte (*acquaforte*) – modalidade que consiste, basicamente, na incisão com buril e ácidos em uma matriz de metal. Piranesi dominava com maestria essa técnica, com a qual representou diversos elementos arquitetônicos, urbanísticos e decorativos, embasados em suas aferições arqueológicas e combinados com sua criativa inventividade.

Este trabalho tem como objetivo verificar a influência de Piranesi na observação, interação e preservação do passado, tendo como recorte uma de suas principais obras: *Antichità Romane* (1756). Essa publicação, organizada em quatro tomos com mais de duas centenas de gravuras em água-forte, estava pautada pelo intento de catalogar a arquitetura antiga da cidade de Roma e arredores de modo a colaborar com sua preservação para a posteridade. Primeiramente, abordaremos as condições em que tal trabalho foi desenvolvido, suas características e méritos. Posteriormente, suas repercussões e reflexões nas discussões em curso durante o século XVIII sobre a investigação do passado, assim como os reflexos na constituição dos preceitos do restauro moderno, que se cristaliza com maior ênfase a partir do início do século XIX.

2 A OPÇÃO POR ROMA

Piranesi nasceu em Mogliano (região do Vêneto), em 4 de outubro de 1720, e iniciou sua formação em Veneza. A atmosfera intelectual que conheceu

1. A Academia Francesa em Roma foi criada a pedido de Luís XIV (1638-1715), tendo como primeiros diretores Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Charles Le Brun (1619-1690) e Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

durante sua juventude contou, entre outras, com influências de seus familiares: seu pai, que era um mestre artesão de cantaria (*tagliapietra*); seu irmão, que era um monge cartuxo e teria lhe apresentado a textos da Antiguidade Clássica; e seu tio, Matteo Lucchesi (1705-1776), magistrado das águas de Veneza (*Magistrato alle Acque*), com quem Piranesi trabalhou durante os primeiros anos de sua adolescência.

Piranesi também desenvolveu técnicas de desenho com os irmãos Domenico (?-1771) e Giuseppe Valeriani (?-1761), célebres pintores de cenários de teatro; e teria tido lições de perspectiva com o gravador Carlo Zucchi (1721-1805). Como destacam Wittkower (1979) e Rykwert (1982), Piranesi também foi discípulo do sacerdote franciscano e teórico da arquitetura veneziano Carlo Lodoli (1690-1761), que se situava no epicentro do desenvolvimento dos debates que embasariam o neoclassicismo, refletindo sobre questões ligadas à historicidade da arquitetura, à funcionalidade e ao papel do ornamento.

Ciente da crescente importância cultural que Roma assumia enquanto capital cosmopolita, Piranesi direcionou sua formação a temas ligados à história romana e, em 1740, se transferiu para essa cidade na qualidade de desenhista na expedição diplomática do novo embaixador veneziano, Marco Foscarini (1696-1763), ao papa Benedito XIV (1675-1758).

Assim que se instalou em Roma, Piranesi começou sua atividade artística aperfeiçoando as técnicas como aprendiz no ateliê de Giuseppe Vasi (1710-1782), renomado gravador de água-forte em Roma. Porém, logo superou seu mestre e partiu para desenvolver suas atividades por conta própria.

Desde o início de sua carreira, Piranesi acalentava o desejo de percorrer as ruínas e remontar às fontes originais de conhecimento do mundo clássico. Assim ele começou extensivos estudos sobre as antiguidades romanas, uma tarefa que não abandonaria por toda a vida. Em sua primeira obra publicada – *Prima parte di architettura e prospettive*, de 1743 (PIRANESI, 1998b) –, ele explica no texto introdutório sobre a mudança para essa capital como uma opção intelectual e revela o interesse pelas ruínas e sua potencial lição arquitetônica, o que será o principal fio condutor de toda a sua linha investigativa:

[...] movido pelo mesmo nobre desejo que atraiu das mais remotas partes da Europa aos mais valorosos homens da presente época e das passadas para admirar e aprender, dessas augustas relíquias que ainda

subsistem da antiga majestade e magnificência romana, o mais perfeito da arquitetura, deixei minha terra natal e me trasladei, movido por esse mesmo espírito a essa Rainha das Cidades. [...] Os direi somente que essas ruínas falantes encheram meu espírito de tais imagens até um extremo como nunca puderam fazer os desenhos, [...] que das mesmas fez o imortal Palladio (PIRANESI, 1998b, p. 21, tradução nossa).

Entre 1743 e 1744, Piranesi viajou para Nápoles², onde teve a oportunidade de visitar as escavações em Herculano (iniciadas em 1738). De acordo com Ficacci (2016), foi a partir do encontro com Camillo Paderni (1715-1781), responsável pelos trabalhos em Herculano, que se consagrou em Piranesi o desejo de se dedicar não só aos estudos, mas também à divulgação das antiguidades clássicas.

Depois de um período em Nápoles e Veneza, Piranesi retornou definitivamente a Roma, já idealizando um projeto capaz de ilustrar a imensidão da Antiguidade Romana. Ele instalou seu ateliê na Via del Corso – uma artéria da cidade por onde passavam diversos intelectuais cosmopolitas – e, estrategicamente, em frente à Academia Francesa³. Seu ateliê se tornou um local de reunião, e Piranesi travou contato direto com os pensionistas da Academia, compartilhando de seu espírito investigativo sobre os monumentos antigos por meio de laboriosas campanhas de medição, como também estabeleceu contato com alguns mestres, dentre os quais Giovanni Paolo Pannini (c. 1692-1765), professor de perspectiva que retratou em diversas ocasiões as ruínas de Roma e o fascínio que despertavam nos estudiosos contemporâneos.

A *veduta* (vista) de ruínas tinha se tornado um gênero independente na Academia Real de Pintura da França. Até então, o principal meio de expressão da *veduta* era a pintura. Piranesi desenvolveu trabalhos que ampliavam a problemática do vedutismo, estabelecendo um paralelismo entre a arquitetura e a arqueologia por meio da qualidade técnica de suas gravuras para expressar as características dos monumentos. Apesar dos problemas

2. Piranesi realizou essa viagem a Nápoles acompanhado por seus compatriotas: o escultor Antonio Corradini (1688-1752) e o também gravurista Felice Polanzani (c. 1700-1771). Posteriormente, Polanzani seria o responsável pela notória gravura que retrata Piranesi e consta no frontispício da segunda edição das *Antichità Romane* (FICACCI, 2016).

3. A Academia Francesa na *Via del Corso* foi representada por Piranesi nas suas *Vedute di Roma* (1769): Palazzo dell'Accademia in Via del Corso, catálogo 915 (FICACCI, 2016).

de numeração e cronologia, é desse período a maioria das gravuras agrupadas sob o título *Vedute di Roma* (PIRANESI, 1769) – essas pranchas de grande formato (58 × 84 cm) eram executadas separadamente, mas seriam compiladas e publicadas numa edição, em 1769.

3 UMA MAGNUM OPUS

Durante os anos de 1745 e 1755, Piranesi se dedicou ao extensivo estudo *in loco* das ruínas, como apontou seu primeiro biógrafo, o arquiteto Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807): “Sempre no meio das ruínas” (*apud* BEVILACQUA, 2015, p. 129, tradução nossa). Ele procurava vestígios, efetuava escavações, desenhava plantas e projeções, verificava o contexto paisagístico, procedia a uma aferição documental e, ainda, debatia com os arqueólogos da Roma papal e com viajantes estrangeiros. Foram anos de preparação visando implementar o projeto de uma *magnum opus*.

Em 1756, Piranesi publicou os resultados desse seu grande projeto: *Le Antichità Romane*. Esse trabalho foi organizado em quatro tomos, com 252 pranchas que reafirmaram a potencialidade do desenho para difundir entre o público as intrínsecas qualidades das ruínas do passado. Ao utilizar habilmente o texto e as gravuras como instrumentos de análise e reflexão, Piranesi nutre o debate arquitetônico do “século das luzes”, contribuindo para diversas questões, entre elas a da preservação patrimonial. Ele consegue transmitir os diferentes materiais dos monumentos representados e os efeitos do seu envelhecimento, atingindo um efeito sem precedentes com a difícil técnica da água-forte, que acentua os contrastes entre claro e escuro.

Na introdução denominada “Prefácio aos Estudiosos das Antiguidades Romanas” (“*Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane*”), Piranesi apresenta de modo claro sua preocupação com o estado de conservação das ruínas e o potencial de preservá-las por meio de seus registros:

e vendo eu que os restos das antigas fábricas de Roma, dispersos em grande parte pelos pomares e outros lugares cultivados, vêm diminuindo dia a dia, ou pelas injúrias do tempo, ou pela avareza dos proprietários das terras que, com bárbara licença, os vão clandestinamente derrubando para uso dos edifícios modernos, *decidi conservá-los por meio das gravuras* (PIRANESI, 1756, tradução nossa, grifo nosso).

Ao percorrer os quatro volumes que compõem as *Antichità Romane*, pode-se verificar como Piranesi desenvolveu tal intento. A preparação desse material implicou que ele buscasse em Roma e arredores o que visivelmente já não correspondia a monumentos precisos, procurando traços escondidos em espaços públicos e privados, já irreconhecíveis pela degradação e por sua nova utilização.

O primeiro volume contém 43 gravuras. Inicialmente, é apresentada uma planta da Roma Antiga, embasada nos fragmentos da *Forma Urbis Severiana*, que consiste em uma enorme planta de mármore da Roma Antiga produzida entre 203-211. Seus fragmentos se encontravam no Palácio Farnese e tinham passado à custódia do Museu Capitolino em 1742 (DAL CO, 2000).

Giovanni Battista Nolli (1701-1756) esteve à frente das investigações da *Forma Urbis* durante os anos de 1740, tentando unir as peças para estabelecer uma grande planta de Roma – trabalho que contou com a colaboração do ainda jovem Piranesi quando este chegara a essa cidade. Piranesi acompanhou os estudos e a recomposição da *Forma Urbis*, encontrando um testemunho eloquente do urbanismo romano antigo que foi base documental para a incisão da *Pianta Grande di Roma*, finalizada em 1748 com a assinatura conjunta de Nolli e Piranesi. Segundo Ficacci (2016), essa experiência teria nutrido o desejo de Piranesi de documentar e conservar o que tinha sido descoberto pelas investigações, colaborando para seu ímpeto de combater uma Roma contemporânea que aniquilava, pela degradação, os vestígios da Antiguidade.

Além de um índice detalhado e das pranchas iniciais da *Forma Urbis* (Figura 1), o primeiro volume das *Antichità Romane* é composto por plantas de edifícios antigos em estado de ruína, como as casernas de Tibério, o Ninfu de Nero, as Termas de Caracalla e as Termas de Diocleciano do Monte Capitólio. Piranesi também dedicou algumas pranchas a edificações mais íntegras da Antiguidade no cenário da cidade, como o templo Santo Stefano Rotondo e o Panteão.

FIGURA 1

*Frammenti della
Forma Urbis.*

Fonte: PIRANESI
(1756) *Le Antichità
Romane*, Tomo
I, prancha IIII,
p.49. *University of
South Carolina. Irvin
Department of Rare
Books and Special
Collections*, domínio
público. Disponível
em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/11>.
Acesso em: 21 mar.
2019.



O segundo e o terceiro volume das *Antichità Romane* são dedicados aos vestígios dos monumentos funerários que se encontravam em Roma e arredores. Logo no início, há um índice que estabelece sua organização: são 63 gravuras no tomo II, e mais 54 no tomo III (Figura 2), que retratam fragmentos, partes de inscrições, sarcófagos, urnas funerárias, mausoléus e detalhes arquitetônicos de antigos sepulcros em estado de ruína.

FIGURA 2

*Frontespizio: Antico
Circo Marziale e
altri monumenti
contigui visti dalla
Via Appia.*

Fonte: PIRANESI (1756) *Le
Antichità Romane*,
Tomo III, prancha II,
p. 7. Fonte: *University
of South Carolina.
Irvin Department
of Rare Books and
Special Collections*,
domínio público.
Disponível em: [http://
digital.tcl.sc.edu/cdm/
compoundobject/
collection/piranesi/
id/3800/rec/8](http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3800/rec/8). Acesso
em: 21 mar. 2019.

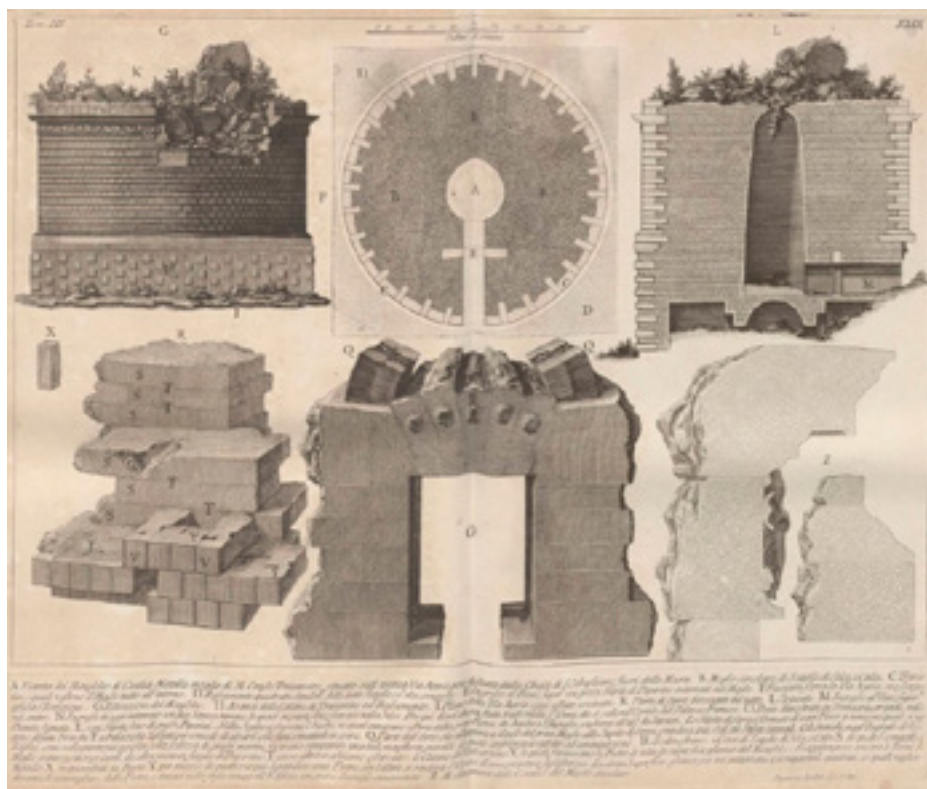


Piranesi também se dedica à análise estrutural de alguns monumentos, desenhando plantas, vistas e cortes de modo a entendê-los com maior profundidade, como o Túmulo dos Cipiões, o Túmulo de Alexandre Severo e outros edifícios notórios, como a Pirâmide de Caio Céstio e o Mausoléu de Cecília Metella, representado em várias pranchas com seus detalhes construtivos (Figura 3).

O quarto tomo é composto por 57 gravuras que retratam pontes e vestígios de teatros, arcadas e pórticos; assim como nos volumes precedentes, há um índice logo na sequência do frontispício. Aqui, Piranesi se dedica às análises estruturais de marcantes monumentos da paisagem de Roma, como o Teatro Marcelo (Figura 4), retratado por meio de cortes e elevações de suas fundações, pórticos e assentos. Também são representadas algumas edificações mais íntegras, como o Castelo Sant'Angelo e sua relação com a respectiva ponte sobre o Tibre (Figura 5), a partir de uma extensa análise estrutural de como os antigos contrafortes do Mausoléu de Adriano foram executados.

FIGURA 3

Mausoleo di Cecilia Metella.
Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo III, prancha XLIX, p. 259. *University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections*, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3800/rec/8>. Acesso em: 21 mar. 2019.



As *Antichità Romane* se tornariam um vasto catálogo da arquitetura romana, com um sentido que transcende a mera recopilação antiquária. No texto introdutivo, Piranesi reivindica a novidade de seu enfoque, tendo como base suas inumeráveis observações diretas, e reafirma a potencialidade da gravura para difundir o alerta sobre o esquecimento desses monumentos e sua necessária conservação.

FIGURA 4

Particolare delle fontamenta del Teatro di Marcello.

Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo IV, prancha XXXII, p. 184. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3363/rec/20>. Acesso em: 21 mar. 2019.



FIGURA 5

Ponte e mausoleo costruiti dall'imperatore Adriano. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo IV, prancha IV, p. 16. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3363/rec/20>. Acesso em: 21 mar. 2019.



Outros intelectuais, anteriores a Piranesi, já tinham representado as ruínas de Roma em obras como *Les edifices antiqves de Rome dessinés et mesurés très exactament* (1682), de Antoine Desgodetz (1653-1728), e *La Storia universale provata co'monumenti e figurata co'simboli degli antichi* (publicada em cinco volumes entre 1697 e 1747), de Francesco Bianchini (1662-1729). O intento de Piranesi de representar as ruínas de Roma também repercutiu sua matriz intelectual veneziana na medida em que remonta ao trabalho de Andrea Palladio (1508-1580). Piranesi admirava sobremaneira o tratado *I quattro libri dell'architettura* (1570), em que Palladio retratou com textos e ilustrações, no quarto volume, o resultado de suas visitas e aferições *in loco* de 26 emblemáticos edifícios da Antiguidade Romana.

O trabalho de Piranesi se tornaria reconhecido por sua excelência técnica e pela qualidade de seus levantamentos. O princípio científico da prova sobre os dados da realidade era um método semelhante ao aplicado, desde os anos 1730, pelo ramo iluminista dos eruditos romanos, que privilegiavam o rigor empírico. Assim, Piranesi salienta em seu texto introdutório:

Mas o que no prosseguir da empresa exigiu de mim um sério e laborioso estudo foi nem tanto o dever de dar as denominações aos remanescentes, mas o de situar muitas das antigas fábricas [...] já que me dei conta de que não se podia deduzir um positivo acerto do escrito pelos autores modernos, já que *não se aplicaram à investigação das próprias ruínas nem dos lugares onde se supõe que estavam as construções desaparecidas* (PIRANESI, 1756, tradução nossa, grifo nosso).

O mérito das *Antichità Romane* se delinea, então, pela forma como os monumentos foram detalhadamente estudados e apresentados. São plantas, cortes e vistas perscrutando as qualidades das técnicas construtivas da arquitetura da Roma Antiga a fim de compreender “o segredo de sua eternidade” (FOCILLON, 1918, p. 70). O próprio Piranesi coloca essa intenção no texto introdutório:

Representei assim, nos presentes volumes, com o maior requinte possível, os mencionados restos, representando-os muitos deles não só no seu aspecto exterior, mas também em planta e em seu interior, distinguindo seus membros mediante seções e perfis e indicando seus materiais e, às vezes, a maneira de sua construção, tal como pude deduzir no decurso

de muitos anos de infatigáveis e exatíssimas observações, escavações e investigações, coisas estas que nunca foram praticadas anteriormente e que podem servir particularmente à elucidação dos preceitos de Vitrúvio relativos à distribuição, consistência, majestade e venusta das fábricas sobre o exemplo dos restos que se demostram na presente obra (PIRANESI, 1756, tradução nossa).

Conforme Focillon (1918), a grande novidade trazida pelas *Antichità Romane* de Piranesi é a conjugação da abordagem documental à criativa. Primeiramente, o trabalho embasa a pesquisa arqueológica na medida em que perscruta os bens em profundidade. Não são tratadas somente as superfícies ou as aparências: há volumes e estruturas complexas que passam a ser estudados em detalhes desde suas fundações. A maestria de Piranesi deriva de associar a qualidade dessa investigação a uma fórmula imaginativa que anima e vivifica as demonstrações técnicas de modo harmonioso. É o método concreto da arqueologia (disciplina então em desenvolvimento) conciliado pelos dons do gravurista e arquiteto.

4 REPERCUSSÕES

Essa sua primeira obra magna rendeu a Piranesi um reconhecimento em escala internacional, a ponto de ser nomeado membro honorário da Society of Antiquaries of London, em 1757. Essa indicação reforçou sua relação com os britânicos, tais como os arquitetos ingleses Robert Adam (1728-1792) e John Soane (1753-1837). Há que se considerar ainda que *Le Antichità Romane* foi uma obra desenvolvida a partir de um prometido apoio financeiro do irlandês James Caulfeild (1728-1799), o *Lord* de Charlemont; contudo, a verba foi cancelada, fazendo com que Piranesi se posicionasse publicamente em suas *Lettere di Giustificazione* (1757)⁴ contra seu potencial mecenas, anulando sua dedicatória.

4. Gravado no frontispício da primeira edição em 1757: “*Lettere di giustificazione scritte a Lord Charlemont e à di lui agenti di Roma dal Signor Piranesi, socio della Real Società degli Antiquari di Londra, intorno la dedica della sua opera delle antichità romane, fatta allo stesso Signore ed ultimamente soppressa. In Roma MDCCLVII*” (FICACCI, 2016) - (“Cartas de justificativa escrita a Lord Charlemont e a um dos agentes de Roma pelo Sr. Piranesi, sócio da Sociedade Real de Antiquários de Londres, sobre a dedicação de seu trabalho de antiguidades romanas, feitas ao mesmo Senhor e finalmente suprimidas. Em Roma MDCCLVII” - tradução nossa).

A leitura da obra de Piranesi seria potencializada pela atribuição do valor sublime na medida em que os remanescentes do passado também pudessem ser interpretados na chave filosófica do irlandês Edmund Burke (1729-1797), cuja publicação *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) evidencia o seguinte contraponto: “por oposição ao belo, o sublime se configura por obscuridade, poder, privação, vastidão, infinitude, dificuldade, magnificência, etc.” (BURKE *apud* AZEVEDO, 2009, p. 36).

Como destaca Rykwert, o próprio Piranesi menciona que “do temor emana o prazer” (PIRANESI *apud* RYKWERT, 1982, p. 292), provavelmente não tendo como base a estética de Burke, mas fazendo eco a ideias mais próximas de seu círculo de referências, como as do autor francês, ligado à Academia Francesa, Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) – o *Abbé* (abade) Du Bos – defensor moderado dos antigos que discorria sobre os prazeres que o terror pode causar.

Assim, a experiência com os vestígios, o trabalho artístico, a cópia do objeto arqueológico, a vista do local, a investigação documental e a verificação por meio dos livros deram à arqueologia de Piranesi uma grande vitalidade demonstrativa, que suscitou o imaginário poético e inventivo precursor do Romantismo, que se desenvolveria com maior ênfase entre fins do século XVIII e início do XIX.

As gravuras das ruínas de Piranesi se espalhariam pela Europa, alimentando o fenômeno do *Grand Tour* e contribuindo para a difusão do valor da Antiguidade Romana. Seu legado não se restringiu às *Vedute di Roma* (1769) e à sua primeira obra magna (*Le Antichità Romane*, 1756), enfatizada neste trabalho. Durante a década de 1760, com sua crescente experiência como estudioso da arquitetura, Piranesi elaborou diversos trabalhos com o mesmo tema, compostos por textos, ilustrações, descrições e vistas. Mas o que seria determinante para o aparecimento dessas outras publicações, além das novas descobertas arqueológicas, era a constante e inflamada polêmica sobre a supremacia dos Antigos.

As *Antichità Romane* já refletiam a certeza de Piranesi da superioridade e do primado da arquitetura romana em relação à arquitetura grega. No mesmo ano de sua publicação (1756), tinha chegado a Roma o alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que teria um papel de destaque

nessas polêmicas. Em 1763, Winckelmann foi nomeado responsável pelas antiguidades de Roma nas quais encontrasse ecos da Grécia Antiga. Ele passou a buscar o paradigma de beleza ideal a partir das esculturas e arquiteturas da Grécia, que nunca tivera oportunidade de conhecer pessoalmente.

Winckelmann seria reconhecido por ter sido o primeiro erudito a metodologicamente decompor a Antiguidade, analisando os tempos, os estilos e comparando os monumentos (KÜHL, 2001). Suas publicações⁵ se tornariam referências fundamentais para o estudo da Antiguidade, conferindo-lhe a distinção de ter sido o “pai da arqueologia” (JOKILEHTO, 2005, p. 87, tradução nossa).

Tendo como base documental os estudos desenvolvidos para as *Antichità Romane* e como uma reação aos seus contemporâneos que exaltavam a arquitetura e arte gregas, Piranesi se posicionou de forma eloquente em seu tratado *Della magnificenza e d'architettura d'Romani* (1761) a favor dos méritos da arquitetura romana, colocando-a em débito com as origens etruscas (PIRANESI, 1998a).

Nesse trabalho, curiosamente, como aponta Calatrava (1998), Piranesi não menciona Winckelmann, mas tem como principal alvo o francês Julien-David le Roy (1742-1803), que fazia parte da Academia Francesa em Roma e era discípulo do arqueólogo francês Anne-Claude de Tubiere, Conde de Caylus (1692-1765). Le Roy fez uma expedição para Atenas em 1754 e publicou *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), composto por texto e gravuras, que se concentra na descrição de que a arquitetura é uma criação grega da qual deriva a arquitetura romana.

Como destaca Wittkower (1979), as concepções históricas de Le Roy e Piranesi são expoentes de uma tendência geral do século XVIII. Por um lado, há a teoria sobre a supremacia dos gregos, que nasceu na França, onde o próprio Conde de Caylus teve um papel crucial ao publicar, em 1752, o seu influente *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*. Nessa obra, Caylus adapta a história da sucessão dos impérios

5. Em 1755, Winckelmann publicou *Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, e, em 1764, *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, uma obra de extrema importância por ser a primeira a apresentar uma periodização geral da arte antiga embasada em critérios formais e em pesquisa histórica acompanhada de análises estéticas aprofundadas (JOKILEHTO, 2005).

às artes, na qual, segundo seu posicionamento, a arte romana derivava da arte grega e era um anticlímax da decadência.

Em contraposição, na Península Itálica, o axioma da supremacia da arte romana vinha se estruturando paulatinamente. Desde o Renascimento, se difundia sobre uma grande época da civilização etrusca. Essa teoria era promulgada por historiadores parcialmente ligados a motivações nacionalistas para demonstrar a antiguidade, a importância e a continuidade da cultura em solo italiano.

Esses estudos tiveram um marco com o historiador escocês Thomas Dempster (1579-1625), cujo trabalho *De Etruria Regali* seria publicado somente em 1720, contribuindo para o aumento de pesquisas durante o século XVIII, quando se destaca o intelectual Mario Guarnacci (1701-1785), que tinha estreitas relações com Piranesi (WITTKOWER, 1979).

Contudo, há de se destacar, mais uma vez, os anos de formação de Piranesi sob a influência de Carlo Lodoli e seu círculo de discípulos, dentre os quais estava Andrea Memmo (1729-1793), que não aceitava como herança da Antiguidade uma Grécia ou uma Roma idealizadas, mas considerava que por trás do ideal clássico se alçava a impressionante arquitetura de pedra, inventada pelos egípcios e transmitida aos romanos pelos etruscos (RYKWERT, 1982).

A polêmica sobre a arquitetura dos antigos continuou nutrindo a obra de Piranesi. O seu grande tratado *Della magnificenza* provocou algumas reações contrárias. Na França, Pierre Jean Mariette (1694-1774) apresentou uma carta em 1764 na *Gazette littéraire de l'Europe* rebatendo a tese de Piranesi e alegando que a arquitetura romana não só derivava da grega, mas também a havia corrompido com excessos decorativos. Piranesi prontamente articulou uma resposta sustentando a argumentação sobre a superioridade romana, compilada em três textos com gravuras: *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de La Gazette littéraire de l'Europe; Parere sull'architettura; e Della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi* (1765).

É curioso considerar que, durante a década de 1770, foram as descobertas no sítio arqueológico de Pestum – derivado da Magna Grécia na Península Itálica – que atraíram Piranesi e o conduziram a procurar informações e a ir pessoalmente ao terreno em 1777. O seu objetivo era reproduzir

os grandes templos dóricos ainda pouco conhecidos e demonstrar a vitalidade orgânica dos documentos arqueológicos a partir das anomalias que ali podia encontrar em relação às ordens arquitetônicas codificadas. Piranesi morreu a 9 de novembro de 1778, quando as pranchas desse último trabalho já estavam gravadas. Sua obra *Differentes vues de quelques restes de trois grandes édifices qui subsiste encore dans le milie de l'ancienne ville de Pesto* (1778) é uma publicação póstuma (Figura 6).

Conforme Dal Co (2000), a totalidade do trabalho de Piranesi é o resultado da síntese de diversas maneiras de se aproximar da Antiguidade, dentre as quais também se verifica seu estrito interesse enquanto antiquário. Piranesi mantinha junto ao seu ateliê um “museu” privado, onde se encontravam diversas peças retiradas de suas incursões nos sítios arqueológicos. Tais espólios eram restaurados de modo a manter mais de sua parte antiga do que da nova intervenção, o que estava de acordo com as sugestões de seu contemporâneo, o renomado escultor Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), que trabalhara com Winckelmann e mantinha um ateliê em Roma.

FIGURA 6

Veduta del retro del pronao del tempio do Netuno. Fonte: PIRANESI (1778) *Differentes vues de quelques restes de trois grandes édifices qui subsiste encore dans le milie de l'ancienne ville de Pesto*, prancha XIV. Wikimedia Commons, domínio público. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Piranesi-15015.jpg/1280px-Piranesi-15015.jpg>. Acesso em: 21 mar. 2019.



O material de seu museu era eventualmente comercializado, mas foi crucial para Piranesi desenvolver estudos sobre aspectos ornamentais e decorativos da Roma Antiga (Figura 7), embasando suas considerações de que somente a contemplação da Antiguidade poderia revelar, por meio de um estudo constante, a autêntica maneira de se aplicar o ornamento (RYKWERT, 1982). Esses estudos foram abordados em sua publicação *Diversi manieri d'adornare i camini* (1769) e na obra póstuma *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi* (1778). Alguns dos vasos restaurados e desenhados por Piranesi foram adquiridos por estrangeiros e fazem parte das primeiras coleções que constituíram o Museu Britânico em Londres, instituído em 1753.

FIGURA 7

Vaso antico di marmo con suo piedistallo, attualmente nella collezione inglese di John Boyd - esse vaso restaurado por Piranesi se encontra atualmente no British Museum. Fonte: Piranesi (1778) *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi*, Vol. II, p.13. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3363/rec/20>. Acesso em: 21 mar. 2019.



5 INTERSECÇÕES COM OS INCIPIENTES CONCEITOS DA PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL

Embora Piranesi tenha se destacado sobremaneira por seu trabalho gráfico e teórico sobre as lições do legado da Antiguidade Romana, sua prática arquitetural foi exígua. Entre 1758 e 1769, Piranesi contou com o apoio do novo papa Clemente XIII Rezzonico (1693-1769) para o desenvolvimento de dois projetos que consistiam em “reformas”. Primeiramente, ele desenvolveu uma intervenção na abside e na tribuna da igreja de San Giovanni in Laterano que não foi executada.

Para o sobrinho do papa, o cardeal Giovanni Battista Rezzonico (1740-1783), Piranesi realizou o projeto e supervisionou a execução de sua única obra arquitetônica: a igreja de Santa Maria del Priorato, entre 1764 e 1767. A obra consistia em uma intervenção para a reestruturação de uma antiga edificação, a convite da ordem dos Cavaleiros de Malta. O resultado é a restituição à cidade de Roma do templo situado no monte Aventino, caracterizado agora por linhas austeras adaptadas às estruturas e aos ornatos. A abordagem, no entanto, não revela uma conscientização crítica por parte de Piranesi sobre a problemática de atuar na preexistência.

Mas é relevante considerar que, do ponto de vista da efetiva preservação patrimonial, a questão da tutela foi um pano de fundo para todas as reflexões piranesianas, já que esse tema tinha emergido como uma prioridade em Roma ainda na primeira metade dos Setecentos. O interesse pela Antiguidade não era somente objeto de atenção de artistas e arquitetos, mas tinha se tornado um assunto de particular evidência para o Estado Pontifício. Um edito de 30 de setembro de 1704 advertia sobre a importância das antigas memórias e ornamentos da cidade de Roma e sobre a necessidade de estabelecer coordenadas para a conservação dos monumentos e objetos de arte, repreender as escavações abusivas e regular o comércio e a exportação de peças movidas pelos antiquários.

Já a segunda metade do século XVIII representou um momento singular, com a convergência de conceitos e de categorias filosóficas a ponto de fornecer os instrumentos necessários e indispensáveis à moderna ideia de restauro, não mais fundamentada em considerações práticas, de uso ou de reuso, representativas, religiosas, ou políticas, mas eminentemente culturais, histórico-críticas e científicas (CARBONARA, 1997).

De acordo com Dal Co (2000), as *Antichità Romane* teriam sido uma fonte erudita fundamental para a política de Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), personagem toscano com grandes interesses arqueológicos que desde o início da estadia de Piranesi em Roma o introduziu em círculos sociais e artísticos influentes. Bottari esteve a serviço do papa Benedito XIV para a conservação de monumentos, em que se destacam as ações para o Coliseu, procurando deter sua constante demolição e declarando-o como local sagrado para a cristandade. O projeto de Bottari atribuía à Igreja a missão de custodiar e exaltar a continuidade da identidade itálica, documentada e preservada pela memória histórica.

Contemporaneamente à publicação das *Antichità Romane* em 1756, o conceito da mínima intervenção também estava sendo delineado pelo pintor italiano Luigi Crespi (1708-1779), distinguindo a conservação do restauro e já introduzindo a importância da pátina e a necessidade de se atentar à reversibilidade ao tratar de acréscimos que pudessem ser removidos sem lesionar o material antigo.

Nesse contexto, como destaca Carbonara (1997), as gravuras de Piranesi colocavam em voga uma predisposição à valorização das obras da Antiguidade em seu estado de ruína por meio de uma adequada exposição, de modo isolado ou articulado com outros elementos, evidenciando-se a não reintegração das obras mutiladas. A conservação, o respeito à materialidade, a distinguibilidade e a reversibilidade das novas intervenções, bem como a inventariação e a documentação da preexistência se tornariam preceitos canônicos para a constituição da ideia do restauro moderno, que se desenvolveria com maior ênfase a partir do século seguinte, quando as paulatinas escavações fizeram aflorar um profícuo laboratório para a aplicação de diversos métodos para a valorização e conservação dos bens patrimoniais.

Como já mencionado, quando preparou as *Antichità Romane*, Piranesi dedicou dois volumes aos túmulos funerários – muitos desses sítios se localizavam no entorno de Roma, como na região da Via Tiburtina, na estrada para Tivoli e, principalmente, na Via Appia, em locais pouco explorados e mal conservados (FOCILLON, 1918). Os Fóruns Imperiais, o Palatino e muitas outras ruínas imbricadas em áreas mais centrais do tecido urbano também estavam parcialmente enterradas em meio a outras edificações mais recentes.



FIGURA 8

Arco di Settimo Severo. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo I, prancha XXXI, Fig. II, p. 132. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/11>. Acesso em: 21 mar. 2019.

Ainda que Piranesi tivesse indicado que sua obra teria a utilidade pública de conservar os vestígios da Antiguidade, foi somente a partir do século XIX que ocorreram ações mais incisivas para a preservação desse legado, quando a região dos Fóruns Imperiais, o Palatino, a Via Appia, a Villa Adriana (Tivoli), entre outros monumentos notórios, como as Termas de Caracalla, se tornariam proeminentes sítios arqueológicos.

As escavações do Arco de Sétimo Severo (1803), parcialmente enterrado até então – conforme representado por Piranesi nas *Antichità Romane* (Figura 8) –, marcam o início dos grandes trabalhos na área dos Fóruns Imperiais. Durante a ocupação francesa (1809-1814), foi criada uma Commission d'Embellissements de la Ville de Rome para a segunda capital do império napoleônico, que colocou em prática ações que visavam o embelezamento da cidade, a realização de pesquisas e a produção de relatórios sobre o patrimônio. Dentre os trabalhos desse período, destacam-se as ações para a Basílica Ulpia (1812), que introduziram dois recorrentes tipos de aproximação ao objeto: o rebaixamento do terreno da quota moderna para a antiga e a demolição de edifícios mais recentes sobrepostos aos antigos (BENEVOLO, 1985).

É com esse contexto que se podem situar as paradigmáticas intervenções no Coliseu e no Arco de Tito, monumentos representados em seu estado de arruinamento por Piranesi (1756) em *Le Antichità Romane* (Figuras 9 e 10, respectivamente). O Coliseu encontrava-se em estado precário após séculos de delapidação; e o papado de Pio VII (1800-1823) promoveu uma intervenção, convidando Raffaele Stern (1774-1820) para o início das obras em 1806. Os trabalhos consistiam essencialmente na consolidação

do conjunto por meio da construção de um esporão oblíquo de tijolos em uma das extremidades; as marcas da degradação do tempo também foram mantidas, evidenciando o caráter conservativo da intervenção. Durante o papado de Leão XII (1823-1829), uma segunda fase de obras foi executada pelo arquiteto Giuseppe Valadier (1762-1839); algumas reconstituições foram feitas com a utilização de tijolos, com o objetivo de voltar à forma primitiva.

Os trabalhos no Arco de Tito ocorreram entre 1817 e 1824, coordenados primeiro por Stern e, após seu falecimento, por Valadier; e as escavações em curso revelaram as fundações da construção, o que colaborou para a reconstituição de algumas partes originais. Partes do arco foram desmontadas, um novo arcabouço de tijolos foi feito, e as peças foram recolocadas; as partes reconstituídas tinham forma simplificada e revestimento em travertino – um material diferente e mais econômico que o original (mármore grego).

FIGURA 9

Veduta dell'anfiteatro Flaviano, detto Colosseo. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo I, prancha XXXVII, Fig. I, p.148. *University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections*, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/11>. Acesso em: 21 mar. 2019.



FIGURA 10

Veduta dell'arco de Tito. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo I, prancha XXXIII, Fig. I, p. 141. *University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections*, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/1>. Acesso em: 21 mar. 2019.



A intervenção no Coliseu conjugou o respeito filológico ao monumento, uma apreciação da ruína *per se* e sua valorização (CARBONARA, 1997), em que se pode detectar uma influência da abordagem de Piranesi. Já as obras no Arco de Tito conduzidas por Valadier tiveram um resultado extremamente válido pela proposição de um paradigma de beleza a partir da complementação da leitura do objeto com materiais diversos dos originais. Essas duas intervenções foram particularmente significativas e de grande repercussão para o desenvolvimento e a conformação das ideias a respeito da atuação em monumentos antigos na Europa, sendo retomadas por Quatremère de Quincy (1755-1849), Camillo Boito (1836-1914) e, posteriormente, por Gustavo Giovannoni (1873-1947).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se constatar que as múltiplas atividades de Piranesi tinham como denominador comum um interesse pela Antiguidade, que era entendida por ele como um manifesto vivo. As gravuras se tornariam seu principal instrumento retórico para o conhecimento e a interação com esse passado.

Foi a partir da observação, de medições e aferições dos vestígios da Antiguidade na Península Itálica que Piranesi se colocou como uma referência intelectual e artística no século das luzes. Sua trajetória, dedicada aos estudos das antiguidades romanas, constitui um legado de grande repercussão no que tange à importância do papel das ruínas para a reflexão sobre as lições do passado.

Suas estampas possibilitaram um novo olhar sobre os monumentos, alcançando resultados diversificados e com um poder de sugestão extraordinário, que não tinha precedentes em outras técnicas de representação. Assim, o trabalho de Piranesi influenciou de modo definitivo a forma de observar o mundo antigo por meio de uma estrita interação com a cidade de Roma.

Piranesi lançou mão de vários recursos teóricos e práticos para atingir os resultados pretendidos, como: o desenho arquitetural para compreender a complexidade dos espaços monumentais e transmiti-los da maneira mais adequada; o desenho pitoresco para descrever a situação das ruínas no ambiente; a cultura literária e documental para verificar as noções correntes e os dados tirados do terreno; e, finalmente, as escavações para encontrar os elementos faltantes e preencher as lacunas do conhecimento.

Embora estivesse ligado à investigação arqueológica, para Piranesi não bastava a realidade, já que a ruína era interpretada também como um elemento fantasioso a partir do qual se poderia indagar o passado e sua relação com o presente, sob diferentes pontos de vista. Ele lê o fragmento, portanto, de forma criativa, com uma significação própria, embasada em seu impacto visual. Assim, Piranesi poderia ser classificado como um pré-romântico, já que elaborou suas gravuras de forma livre, combinando elementos reais e criações próprias com uma abordagem pictórica, evocando uma sensibilidade que nos é comunicada pelo fragmento em si.

As *Antichità Romane* se tornaram o fundamento da obra arqueológica ideal para Piranesi. Toda a sua posterior produção sobre a Antiguidade, ainda que marcada por inovações constantes e reações a novas exigências, é uma declinação da extraordinária bagagem científica recolhida durante os dez anos de preparação de sua obra magna e do estabelecimento de um método fundamental de aproximação das ruínas. Essa abordagem teve grandes repercussões para sua trajetória intelectual, nutrindo os debates em curso durante o século XVIII sobre a investigação do passado, e também apresentou reflexos que nortearam a constituição dos preceitos do restauro moderno, que se cristalizaria com maior ênfase a partir do início do século XIX.

É possível identificar, portanto, que Piranesi fez uma relevante contribuição para o amadurecimento da forma de se relacionar com a herança do passado durante o século XVIII, objetivando estudos e a preservação dos remanescentes físicos, fazendo uso de instrumentos que se tornariam fundamentais para o restauro moderno, como o levantamento pormenorizado, a análise dos edifícios por meio de reconstituições hipotéticas, bem como seu declarado interesse pela conservação e pela mínima intervenção.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAU-USP, 2009.

BENEVOLO, Leonardo. Studio per la sistemazione dell'area archeologica centrale di Roma. In: CAPODIFERRO, Alessandra *et al.* (org.). *Forma: la città antica e il suo avvenire*. Roma: De Luca, 1985. p. 164-173.

BEVILACQUA, Mario. Piranesi: crolli e rovine. In: BARBANERA, Marcello; CAPODIFERRO, Alessandra (org.). *La forza delle rovine*. Milano: Mondadori Electa, 2015. p. 126-141.

- CALATRAVA, Juan. Piranesi, la Roma Antigua y la teoría de la arquitectura. In: PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998. p. 5-17.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- DAL CO, Francesco. *Piranesi*. Barcelona: Mudito & Co., 2000.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: catálogo completo das águas-fortes*. Köln: Taschen, 2016.
- FOCILLON, Henri. *Giovanni-Battista Piranesi: 1720-1778*. 1918. Tese (Doutorado) – Faculté des Lettres, Université de Paris. Paris: Henry Laurens, 1918.
- JOKILEHTO, Jukka I. *A history of architectural conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2005.
- KÜHL, Beatriz M. As transformações na maneira de intervir na arquitetura do passado entre os séculos XV e XVIII: o período de formação da restauração. *Simopses*, São Paulo, n. 36, p. 24-36, 2001.
- PIRANESI, Giovanni Battista. *Le Antichità Romane*. Roma: Stamperia di Angelo Rotilj, 1756. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon224001/icon224001.htm. Acesso em: 2 dez. 2017.
- PIRANESI, Giovanni Battista. *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de La Gazette littéraire de l'Europe; Parere sull'architettura e Della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi*. Roma: Generoso Salomoni, 1765. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125008809358. Acesso em: 17 nov. 2017.
- PIRANESI, Giovanni Battista. *Vedute di Roma*. Roma: [s. n.], 1769. Disponível em: https://archive.org/details/McGillLibrary-rbnc_piranesi-battista_1720-1778_vedute-di-roma-16608/page/n21. Acesso em: 17 nov. 2017.
- PIRANESI, Giovanni Battista. De la magnificencia y arquitectura de los romanos (1761). In: PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998a. p. 75-173.
- PIRANESI, Giovanni Battista. Prima parte di architetture e prospettive (1743). In: PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998b. p. 20-22.
- RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos: los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo: ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.