

CRÍTICA I ANÀLISI DE LES IMATGES:
L'EXEMPLE DE LES VISTES URBANES
EN ELS GRAVATS ITALIANS DEL SEGLE XVIII
André Corboz

La publicació dels *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* (1735) reuneix catorze aiguaforts d'Antonio Visentini (1688-1782) que reproduïxen un nombre igual de vistes de Canaletto (1697-1768). L'any 1742 s'hi afegeixen dotze vistes més del Gran Canal i el mateix nombre de places menors de Venècia, cosa que obliga a modificar-ne el títol: *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*¹. No es tracta només d'una operació de promoció molt brillant que redueix la pintura al gravat i al petit format i permet així obrir un mercat (convertint el *Prospectus* en un veritable prospecte publicitari): tot i que, en principi, les tres sèries només són "estampes de traducció", com bé diu l'italià, és a dir unes transposicions gràfiques. La seva seqüència no deixa de constituir un punt d'inflexió en la manera de donar a veure la ciutat. La primera sèrie permet recórrer idealment tot el Gran Canal a partir del pont de Rialto, centre comercial tradicional de Venècia, mentre que la segona comença a l'entrada nord de la ciutat i continua fins a la zona de Sant Marc, en un moviment alternat de camps i de contracamps.² No ens trobem, doncs, amb una il·lustració estàtica de la via fluvial, sinó amb un sistema complet i equilibrat de relacions entre un cert nombre de punts d'observació. Ben sovint, el segon pla d'una vista esdevé el primer de la següent, com en una espècie de refosa encadenada. És indubtable que ens trobem en presència d'una lectura urbana contínua, encara que en forma de muntatge.

Aquesta disposició en forma de recorregut és nova perquè demostra una actitud diferent sobre la ciutat. Si comparem els reculls venecians de vistes urbanes que van precedir el *Prospectus* amb aquesta obra, se'n destaca un principi director inèdit: els 104 gravats de les *Fabrice, e vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva, e intagliate da Luca Carlevaris* (1703); les 529 estampes de les *Singularità di Venezia e del Serenissimo Stato* de Vincenzo Coronelli (1708-1710); els 65 gravats de diversos artistes del *Grande Teatro di Venezia*, publicat l'any 1717³ per Domenico Lovisa, forneixen nombroses informacions sobre l'arquitectura major i sobre els principals indrets de la Sereníssima, tot i que la ciutat com a tal hi queda il·legible.

Carlevaris (1663-1730) i Coronelli (vers 1650-1718) adopten una classificació tipològica (esglésies, *scuole*, palaus del govern i palaus privats, per al primer; esglésies, palaus i vil·les, per al segon): posen èmfasi en els edificis, mostrats la majoria de vegades de cara, i segons uns enquadraments més o menys estrets que eliminen l'espai urbà. Lovisa proposa, en canvi, moltes



Fig. 1. Domenico Lovisa, *Le campo SS. Apostoli*, 1717.



Fig. 2. Antonio Visentini (segons Canaletto), *Arca S.S. Apostolorum cum eorum Templo*, 1742, o com fer respirar l'espai.

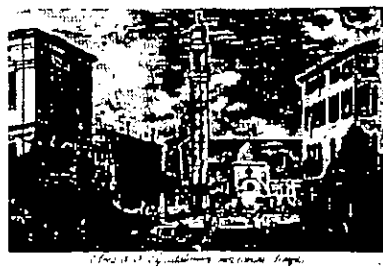


Fig. 3. Antonio Visentini (segons Canaletto), *Ex Aede Salutis, usque ad Caput Canalis*, 1735: translació de les illes (el lligam entre la Salute i la zona de Sant Marc no correspon a la topografia).

vistes que es mereixen aquest nom (de les quals Canaletto n'obté algunes de les seves), sense distribuir-les, però, segons un criteri topogràfic.

I encara hi pensa menys Michele Marieschi (1710-1744) en les seves *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* de 1741, tot i que els seus 21 aiguafortos comuniquen una visió molt airejada i extremadament dinàmica dels espais venecians.

No coneixem l'organització original de les *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate* de Canaletto (1744?),⁴ però encara que fos coneguda, no tindria gaire importància des del punt de vista que ens ocupa, des del moment en què la sèrie només conté quatre vistes de la zona de Mart. De tota manera, Canaletto utilitza molts altres mitjans per expressar el seu lligam amb Venècia (o amb Londres): no només modifica les arquitectures, fins i tot les més famoses, sinó que intervé en les relacions entre els edificis, amplia o estreny els canals, engrandeix l'espai dels *campi* (figures 1 i 2), desplaça les illes (figura 3), afegeix i sostreu elements pertot; de manera que en tota la seva obra no hi ha probablement cap vista que sigui del tot exacta.

En aquest nou Canaletto, tan diferent de l'artista objectiu, del quasi fotògraf d'abans d'hora que una llarga tradició crítica (acrítica seria més just) havia acabat per imposar, Venècia és una mostra de poètica de la metamorfosi. En les vistes de Canaletto, i *a fortiori* en les vistes imaginàries, Venècia sempre difereix d'ella mateixa, es desatapeeix, s'obre, ja no es presenta com a estable, sinó que esdevé múltiple.

Una poètica d'aquestes característiques no obeeix només a preferències personals: una llarga sèrie de capricis, amb els quals Canaletto carrega contra tots els components del centre polític de la Sereníssima, així permet de suposar-ho: els uns darrere els altres, els transplanta, els substitueix, els afegeix unes improbables bastides (angleses i gòtiques, a vegades), els exilia en un altre *sestier* o, fins i tot, sobre un illot de la llacuna. Sobre aquest punt, hom pot suposar, sense risc d'equivocar-se, que Canaletto va transposar, en la representació del teixit urbà, la voluntat de renovació pròpia a la francmaçoneria present a Venècia des dels anys trenta.⁵

Però aquesta doble clau no és suficient encara per fer adonar de la seva voluntat constant d'intervenció: entre el rebuig d'una xarxa de canals i carrerons massa irregular i massa estret per a la sensibilitat moderna, i un projecte polític que intenta donar a Venècia una plataforma espacial als límits de l'abstracció, potser hi ha encara lloc per a un tercer nivell de reflexió, les traces del qual serien eventualment identificables en altres reculls de vistes d'altres ciutats italianes. A

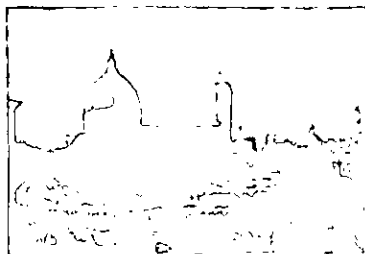


Fig. 4. Bernardo Sgrilli (segons Giuseppe Zocchi), Vista de la catedral de Florència i del baptisteri Sant Joan, amb la processó del Corpus Domini, 1744: vista impossible.

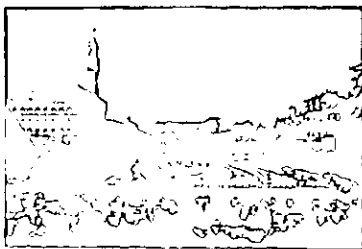


Fig. 5. Carlo Gregori (segons Giuseppe Zocchi), Vista del Palazzo Vecchio, de la il·lotja gran ducal i de la plaça, amb la festa dels Homenatges en les solennitats de Sant Joan Baptista, protector de la ciutat, 1744: es quadruplica la superfície de la plaça de la Senyoria.



Fig. 6. Giovanni Antonio Canal, La Piazzetta amb la Libreria, vers 1730: obertura i dinamització.

Florència, per exemple, on Giuseppe Zocchi (1717-1767) publica l'any 1744 la seva *Scelta di XXIV Vedute delle principali contrade, piazze, chiese, e palazzi della città di Firenze*.⁶ No hi havia en la Toscana cap tradició "vedutista", (això es desprèn de la dedicatòria a Maria-Teresa) i l'àlbum de Zocchi no tindrà tampoc imitadors. Al segle XVIII, la Florència dels Habsburg-Lorena no era gaire més que una breu etapa en l'itinerari del Grand Tour⁷, de manera que la demanda de "souvenirs" era insignificant.

Com per a Canaletto, l'opinió que preval és la de considerar que els gravats de Zocchi són d'una fidelitat exemplar, amb algunes excepcions evidents: sens dubte és una "vista impossible" la XXI, amb la cúpula i el baptisteri vistos des del nord (figura 4); tot i el punt d'observació dins l'eix de la via dei Calzaiuoli, també es veu una gran part de la via del Proconsolo, encara que s'iniciï al peu de la catedral. Zocchi va atorgar a la part septentrional de la plaça de la Catedral una amplada cinc o sis vegades més gran que la real i, a més, va utilitzar per a la part esquerra de la seva estampa un segon punt d'observació, que li ofereix la torre del Bargello. Aquesta manipulació explica per què la massa colossal del santuari queda reduïda a tan poca cosa.

Zocchi utilitza expedients de perspectiva que transformen profundament la substància espacial de Florència. La seva Piazza S. Maria Novella (gravat XXII) ja no és pentagonal, sinó quadrada, i esdevé immensa perquè ell empetiteix les cases del cantó occidental. De la de la Santa Croce (gravat XXIV), que és un rectangle, en fa un altre quadrat. Quant a la de la Senyoria (gravat XXIII, figura 5), sembla que desplaça la Loggia dei Lanzi en direcció de l'Arno, i juga amb les distàncies entre els edificis per obtenir una mena d'esplanada que quadruplica la superfície de la plaça. En resum, actua com Canaletto desplaçant la Llibreria per obtenir una Piazzeta sobredimensionada (figura 6).

Quan tracta un carrer, Zocchi insisteix en la profunditat de l'espai, que vol privar d'atmosfera; és a dir, que apareix transparent fins al fons (gravat X, via Cerretani; gravat XVI, piazza di S. Maria Nuova). Procediments igualment utilitzats per Canaletto-Visentini, així com el règim d'ombres (gravat XVIII, Badia florentina i Bargello), el qual exigeix façanes laterals ombrejades d'una banda de la imatge i clares de l'altra, tot i que totes estiguin exposades de la mateixa manera.

El gravat XIV (figura 7) mostra el pont S. Trinità en l'eix de la via Tornabuoni (de fet, una primera rectificació) seguit, sempre axialment, de la via Maggio (que en realitat obeeix a una altra direcció), del qual resulta un trajecte en línia recta que respon a l'ideal "clàssic" de la bellesa



Fig. 7. Johann Andreas Pfeffel (segons Giuseppe Zocchi), *Vista del Ponte a S. Trinità, de l'església S. Trinità i de la columna erigida per Côme 1er*, 1744: o com es rectifiquen els eixos urbans.



Fig. 8. Giuseppe Vasi, *Església de Santa Maria de Trevi*, (L.VI), 1756.



Fig. 9. Giuseppe Vasi, *Església de Saint-Yves des Bretons*, (L.VI), 1756.

urbana. La tercera edició de Zocchi s'obre amb un plànol de Florència, fet per Ferdinando Ruggieri (1755, però publicat l'any 1731) que presenta les mateixes anomalies.⁹

Encara que no proposi cap itinerari, l'organització de la "Scelta di vedute" no està pas desproveïda del sentit de territori. Comença amb una *ciutat a l'horitzó* molt bella, presentada "des de l'angle" (gràcies a les traces encara visibles de la centuriació romana); continua obligatòriament pel "palau reial dels Pitti, habitatge dels sobirans regnants"; després, per cinc vistes de l'Arno en dues seqüències en camp i contracamp.⁹ I només després de tot això comença la sèrie dels carrers i places. I, malgrat les llegendes que, com en Visentini, només identifiquen els palaus i les esglésies, l'accent visual sempre es posa en les vies de comunicació; és a dir, en l'espai públic.

La Florència de Zocchi presenta, doncs, una afinitat sorprenent amb la Venècia de Canaletto o, si es prefereix, amb la de Visentini. Hi trobem la mateixa voluntat de millorar les relacions espacials per fer-les més llegibles, la mateixa absència de massa atmosfèrica, la mateixa llum franca en una ciutat cristal·lina. (I, pel que fa a la crítica, la mateixa inferència il·legítima de la precisió de la imatge a l'exactitud de la vista.)

No obstant això, el lligam amb Venècia existeix: s'anomena Andrea Gerini, marquès, mecenes i col·leccionista, promotor de la publicació, molt obert al gust de les llacunes.¹⁰ I, de tota manera, diversos gravadors de la *Scelta* són venecians d'origen o d'adopció: Pietro Monaco, Giuseppe Wagner, Fabio Berardi, Giuseppe Filosi, Giuliano Giampiccoli, Michele Marieschi, Giovanni Battista Piranesi. Però Gerini (o bé Zocchi) contracta també artistes itinerants alemanys, i també florentins o d'altres originaris de la Península. Entre aquests, Giuseppe Vasi (1710-1782), sicilià actiu a Roma. Ell serà més tard l'autor d'una sèrie abundant d'estampes en deu volums, escalonats de 1747 a 1761, amb el títol de *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*.¹¹ Al final d'aquest llarg treball, Vasi publicarà encara una mena de mirada retrospectiva sobre la ciutat en forma d'un immens panorama vist des del Janícul, el *Prospetto di Roma* (1765).

Les vistes de Vasi tenen molt en comú amb les precedents. Classifica segons l'habitual criteri tipològic: les portes i murs de Roma (1747), les places principals (1752), les basíliques i les esglésies antigues (1753), els palaus i els carrers més cèlebres (1754), els ponts i els edificis sobre el Tíber (1754), les esglésies parroquials (1756), els convents i les cases del clergat regular (1756), els monestirs i els pensionats femenins (1758), els col·legis, hospitals i llocs de pietat (1759), les vil·les i jardins (1761); en total 242 gravats. L'ordre de les imatges de cada àlbum no sembla pas obeir a una lògica en concret. Tot i això, com en Zocchi i Visentini, sembla que la identificació de les construccions sovint és només un simple pretext.



Fig. 10. Giovanni Battista Falda, Façana de l'església de Santa Margarida al Transtevere, 1665.



Fig. 11. Giovanni Battista Falda, Façana de l'església de Sant Agustí, 1665.



Fig. 12. Giuseppe Vasi (segons Giuseppe Zocchi), Vista de l'església S. Michele Bertelde, dels pares teatins, 1744.

Giovanni Battista Falda (1648-1678) i Giovanni Francesco Venturini (vers 1650-1700) havien publicat una obra en quatre parts sobre les *Fontane di Roma* i els voltants. Vasi no reprèn el mateix tema en el seu catàleg tipològic, però evidentment també ha de mostrar la Fontana di Trevi, edificada de 1732 a 1762; ocupa doncs els dos terços del gravat dedicat a un santuari menor, Santa Maria di Trevi, en el llibre VI dedicat a les esglésies parroquials (figura 8).¹² Sovint, la presència d'un oratori de poca importància permet, doncs, de presentar un lloc de la ciutat, tal com ho demostra encara el gravat dedicat a Santa Lucia alle Botteghe Oscure (Llibre VI). La capella, que no es veu des del carrer, és assenyalada simplement per un campanar. O bé Saint-Yves des Bretons (ibidem), minúscul a l'ombra, quan tota l'atenció se centra en la perspectiva sense fi de la Strada di Ripetta (figura 9).

Sense cap dubte, de tota manera, la majoria de gravats situen en un primer pla l'edifici identificat en la llegenda. Però si compareu la composició de l'arquitectura en l'obra de Vasi amb, per exemple, l'obra de Falda, les diferències són evidents. En el *Nuovo Teatro delle fabbriche, ed edificii in Prospettiva di Roma moderna*, (1665) Falda només coneix dos procediments: la presentació frontal o quasi frontal de l'objecte principal flanquejat d'una perspectiva profunda, (figura 10) o bé una organització espacial en embut amb el tema àulic vist de biaix (figura 11). En Vasi, en canvi, la presentació axial hi és raríssima.¹³ El sicilià prefereix l'efecte de deflector amb l'edifici principal de tres quarts que desvia la mirada cap al fons i fa entrar, així, l'observador en l'espai figurat: com si el gravat XI de Zocchi, fet per ell mateix (figura 12), amb el seu fenomenal doble moviment cap a Sant Gaetà a la dreta i, després, cap a la corba de l'esquerra, ja contingués tota la seva poètica.

Vasi està fascinat pels buits, que es dilaten o bé que es manifesten com fissures dins de la Roma moderna compacta (figura 13). Tan aviat com pot, escull el punt d'observació que permet de veure-hi lluny, molt més enllà del lloc descrit i que forneix a la mirada un punt d'arribada: la Trinitat dels Monts per a l'església de la SS. Trinitat i el Quirinal per a SS. Vincenzo i Anastasio¹⁴ (Llibre VII); S. Andrea della Valle per a S. Maria dei Sette Dolori (Llibre VIII); el Coliseu per a l'Ospedale di S. Giovanni Laterano i S. Maria in Cosmedin per a S. Galla (Llibre IX). Abans de franquejar una porta de la ciutat, el viatger ideal ja entreveu l'interior de Roma sota l'arc de Porta del Popolo o de S. Spirito (Llibre I).

Així, Vasi orienta el lector, encara que el punt de referència que indica a vegades quedaria invisible *in situ*, si col·loquéssim el punt d'observació a l'alçada del teulat. Estableix relacions òptiques a llarga distància, posseeix el sentit dels encadenaments, dirigeix la mirada amb



Fig. 13. Giuseppe Vasi, *Hospici i església de Sant Lluís de la Nació Francesa* (L.IX), 1759.



Fig. 14. Giuseppe Vasi, *Església de Santa Maria in Via Lata* (L.III), 1753: el Corso com a plaça.



Fig. 15. Giuseppe Vasi, *Palau Alteri* (L. IV), 1754: la Via del Plebiscito amb una amplada triplicada.

seguretat dins el laberint de carrers. Tot l'espai és obert cap a totes les direccions i Vasi indica sempre dinàmicament per on cal sortir. Associa al moviment dels carrers el de les carrosses. Privilegia la xarxa de circulació, que és articulada per edificis il·lustres.¹⁵ Vasi no s'entreté només en les circumstàncies de l'espai per enregistrar-lo tal com és (acceptant que això sigui possible), però igual que Zocchi en els seus dibuixos i Canal en les seves teles, intervé per corregir: així, representa la Piazza di Pietra i la del Panteó com si fossin immenses (Llibre II). Davant de S. Maria in Via Lata i del palau Pamphilj, transforma l'estret Corso en una avinguda, ampla com una plaça (Llibre III; figura 14), la qual cosa no li impedeix de reduir la sortida del mateix Corso a la Piazza Venezia a un brevíssim interval entre dos palaus (ibidem), algunes desenes de braces més enllà. Per poder desenvolupar amb facilitat la façana del palau Altieri sobre l'actual Via del Plebiscito, desplaça el Gesù fins a la vora (Llibre IV; figura 15).

Tot i els seus procediments per ajudar la magnificència, Vasi figura, ell també, com a "decididament objectiu".¹⁶ Ho assumeix "obeint el subtil 'esperit de fidelitat' a la realitat i la serena objectivitat del model flamenc" (id est Van Wittel).¹⁷ "No subordinà mai l'existència dels llocs que descrivia a criteris irreals d'artista".¹⁸ ¿Potser la crítica s'havia cregut al peu de la lletra els mots del gravador, el qual declarava *Al lector* del seu *Primer llibre*: "prometo a més (...) de mostrar (...) l'interior sencer d'aquesta ciutat, i és clar amb més exactitud que mai no s'ha fet fins ara"?. Perquè la noció d'objectivitat és simplement anacrònica a la primera meitat del segle XVIII, des del moment en què allò que els artistes volen produir només és l'efecte de realitat.

Giuseppe Vasi planificava els seus reculls abans que Piranesi no fes la seva esclatant entrada en el mercat de les vistes: sigui quin sigui el seu interès, les *vedutine* de Piranesi –Bettagno dixit–,¹⁹ a partir de 1741, no permeten imaginar el que seguirà, i encara menys els gravats de Piranesi signats per Vasi, que Millon va identificar de manera convincent.²⁰ El *Llibre primer* de les *Magnificenze di Roma antica e moderna* de Vasi apareix l'any 1747, quan Piranesi ja havia començat a gravar les seves *Vedute di Roma*.²¹ Quan aquest publica les seves pròpies *Magnificenze di Roma* l'any 1751, les seves primeres vistes ja eren disponibles en el mercat. N'editarà fins l'any 1761, data de l'últim *Llibre* de Vasi. Dominat pel seu titànic, heroic i sublim col·lega (i ex-alumne), Vasi no s'inquieta ni entra en la polèmica sobre el primat italià, o més aviat etrusc, i segueix el seu camí sense canviar de direcció, insensible als atractius de la utopia o de la història.

El paper de la Roma antiga en la seva Roma moderna ofereix la clau d'aquesta actitud mental. Si exceptuem diverses portes dels murs aurelians, alguns ponts, la piràmide de Cèstius, les vistes del Campo Vaccino i dels Fòrums, més altres ruïnes, les restes imperials que ens mostra

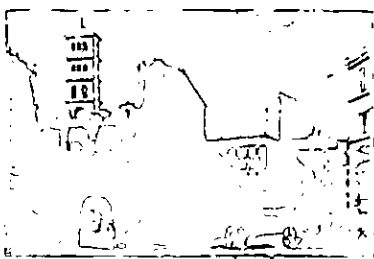


Fig. 16-Giuseppe Vasi, *Església i monestir de l'Anunciació de les Germanes dominicanes neòfites* (L.VIII), 1758.



Fig. 17. Giovanni Antonio Canal, *L'arco dei pantani*, vers 1720.



Fig. 18. Giovanni Battista Piranesi, *Vista de les ruïnes del fòrum de Nerva*, vers 1750.

havien estat ocupades des de l'Edat Mitjana i no es distingien de la ciutat quotidiana: com ara les dues columnes cocleades, el Temple d'Adrià, el Panteó, el Pòrtic d'Octavi, el teatre de Marcellus, S. Bernardo alle Terme. El que li interessa és aquesta antiguitat, part integrant de l'hàbitat comú: aquella part assimilada des de feia segles no li inspira cap sentiment d'inferioritat o, el que és pitjor, de culpabilitat.

Si presenta l'Arco dei Pantani, el menciona en la llegenda del gravat, però amb el títol de *Chiesa e Monastero di S. Maria Annunziata delle Suore Dominicane Neofite*, i integra el gran mur antic dins una sèrie de torres i *campanile* medievals que ritmen el cel. Posa, a més, en evidència la Via Tor de' Conti i la Piazza del Grillo (figura 16). Davant el mateix emplaçament, el jove Canaletto havia pres un altre partit, que reduïa de molt l'alçada del mur romà, modificava les edificacions del fons i, sobretot, marcava el palau de la dreta amb un indubtable signe de decadència, posant d'aquesta manera el modern i l'antic al mateix nivell (figura 17). Piranesi s'empara del mateix tema per omplir la imatge amb un mur que ho domina tot i per desviar, com més millor, les mirades dels altres elements del lloc (figura 18). Tres vistes del mateix objecte, una seqüència com una pedra de Rossetta per passar d'una visió a l'altra.

En l'economia dels *Llibres* de Vasi, l'antiguitat, estadísticament parlant, no té pas el paper de protagonista. Però també és remarcable l'absència dels grans eixos de Sixt Cinquè, encara no brodats de construccions, com la Via S. Croce o la Via Merulana. En el cas de la Via S. Giovanni Laterano, Vasi elegeix un punt d'observació que li permet escamotejar aquesta artèria tot deixant que el Coliseu s'entrevegi al fons, sobrepassat pel *campanile* de S. Francesca Romana (Spedale di S. Giovanni, llibre IX).

De vegades, també és capaç de donar una visió intensament poètica, com la de la Porta Settimiana de nit (Llibre I; figura 19), tema raríssim i quasi únic a Itàlia fora de Venècia.²²

Giuseppe Vasi vol mostrar, abans de tot, la ciutat actual, tal com és, feta de molts petits racons i d'alguns indrets excepcionals. És una actitud que comparteix amb aquells que, a Roma i al mateix moment, intenten comprendre en què consisteix allò que més tard s'anomenarà l'urbanisme. Aquest punt es mereix una atenció particular. És justament durant aquest període que es comença a investigar empíricament sobre el mecanisme de les activitats urbanes, sobre la xarxa de circulació, sobre les regles de la higiene pública; temes que fonamenten la reflexió de les Llums sobre la ciutat, i que estaran tots relacionats amb la revolució industrial. Els dos instruments principals, que s'utilitzaran al principi del segle XVIII amb aquests objectius seran, el cadastre geomètric i l'assaig analític. Són complementaris.



Fig. 19. Giuseppe Vasi, *La porta Settimiana* (L VI), 1756.



Fig. 20. Giovanni Battista Nolli, *Plànol de Roma*, 1748, detall amb els voltants del Panteó.



Fig. 21. Giuseppe Vasi, *Església de Sant Eustaqui* (L.VI), 1756.

Un any després del *Primer Llibre de Vasi*, l'any 1748, es publica (en dues versions: una de gran i una de petita) la *Pianta di Roma* de Giovanni Battista Nolli (1701-1756; figura 20), obtinguda per projecció ortogonal segons els més moderns mètodes de l'època: Nolli, originari del Val d'Intelvi, prop de Como, havia après l'ofici col·laborant al cadastre de Llombardia de 1722 a 1724, passant després al cadastre (piemontès) de la Savoia de 1729 a 1731. Durant els dotze anys de preparació del seu plànol de Roma, havia treballat a més en la recomposició de la *Forma Urbis* dels Sévère.²³

Els cadastres territorials eren operacions econòmiques empreses pels Estats centralitzats per estimar, i per tant, taxar, d'una manera eficaç i més justa a la vegada, els immobles i els productes. La seva gran escala no permetia un registre analític de les ciutats. A més, no tenien com a objectiu el coneixement de l'estructura urbana. Els cadastres urbans, que es desenvolupen paral·lelament als primers, obeeixen a intencions diverses però tenen en comú una voluntat que es pot qualificar de científica: la transcripció gràfica del sòl (construït o no) dins d'un perímetre donat, amb un mètode unitari i una única escala. A Itàlia, Nolli va ser precedit per Lodovico Ughi, del qual havia aparegut l'any 1729 la *Iconografica rappresentazione della inclita Città di Venezia*. Aquesta obra mestra dona a conèixer la xarxa de vies de comunicació, els jardins i els edificis públics, però no les divisions parcel·làries.²⁴ Es tracta d'un projecte privat, els motius del qual encara es desconeixen. I abans que Ughi, convé assenyalar el cadastre manuscrit de Ginebra, anomenat *Plan Billon*, de 1726, obra destacable, ja que no només delimita cada parcel·la, sinó també el plànol de cada edificació, incloent-hi la posició i el tipus d'escala.²⁵ Tenia un objectiu fiscal, però devia permetre igualment rectificar l'alineació dels carrers.

En relació amb els plànols d'Ughi i de Billon, el de Nolli es distingeix ben aviat per una característica excepcional: no es limita pas (com el primer) a indicar els illots i carrerons o canals; no radiografia (com el segon) la totalitat de la substància arquitectural ni en mostra la distribució parcel·lària, sinó que representa els carrers, les places, les esglésies, els teatres, els jardins, els patis dels palaus i els accessos (fins i tot coberts) a diversos indrets com un sol sistema d'espais públics. La resta només és una superfície uniformement ombrejada. Això significa en particular que el plànol de Nolli ja és una interpretació de la ciutat. Essent, en principi, exacte, privilegia en canvi, alguns elements.

La insistència de Nolli en els recorreguts urbans ens porta de nou a Vasi, a Zocchi, a Canal.

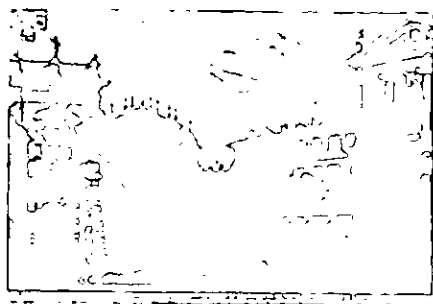


Fig. 22. Giuseppe Vasi, *Monestir i església dels Sants Domènec i Sixt i el de Santa Caterina de Siena de les Germanes dominicanes al Monte Magnanapoli* (L. VIII), 1758.



Fig. 23. Giovanni Battista Piranesi, *Iconografia del camp de Mart*, 1762.

D'una banda, una visió sintètica i nadiral, gairebé teològica; de l'altra, una percepció analítica horitzontal, que explora la contingència urbana. Aquesta oposició remet, de tota manera, a un sol i únic objecte, percebut des d'espècies diferents. I no és per casualitat que podem suposar que geòmetres i "vedutistes" parteixen de concepcions de la ciutat molt pròximes les unes de les altres.

Quines? El plànol de Nolli constitueix, abans de tot, un instrument d'una política urbanística que s'inspira àmpliament en el *Testamento politico d'un Accademico Fiorentino* de Lione Pascoli, publicat sense el nom de l'autor a "Colònia" (és a dir, a Roma) l'any 1733. Però el *nihil obstat* data de 1728, i l'obra ja havia estat distribuïda entre els cardenals durant el conclave de 1730.²⁶ L'assaig conté dues sèries de proposicions que fan referència, d'una banda, a "diversos projectes per establir un comerç ben regulat en els Estats de l'Església i per augmentar notablement les rendes de la Cambra apostòlica" i, de l'altra, a projectes d'urbanisme. Pascoli vol resoldre la dispersió dels ministeris, situar la borsa al Capitoli, agrupar els oficis per barris especialitzats, millorar els mercats, construir clavegueres, obrir places, embellir les entrades de la ciutat, corregir el traçat d'alguns carrers, empedrar i il·luminar les artèries principals. Com tots el seus contemporanis, es basa en un concepte d'embelliment que seria equivocadament considerat purament estètic: així ho deixa veure la llista de mesures proposades, en la qual fins i tot els actes tècnics formen part de l'embelliment, que és una noció totalitzadora.

En altres termes, Pascoli no demana pas reconstruir Roma, no proposa pas intervencions espectaculars, però tampoc considera la ciutat com un fons neutre on situar monuments. La seva política no és una continuació de la d'Alexandre VII – "papa de grans edificacions" – i els seus successors; és a dir, que no pretén realitzar grans obres de prestigi sense coordinació, com ho havien estat el port de Ripetta (1703), l'escalinata de la Trinitat dels Monts (1723), la plaça de Sant Ignasi (1727) o la Fontana de Trevi (1732). Lione Pascoli concep la ciutat com un conjunt de parts en interacció, i desenvolupa una tendència que ja era present a principis del segle en els concursos de l'Acadèmia de Sant Lluc, abandonant les pompes formalistes. Cent anys després de la descoberta de la circulació de la sang per Harvey (1628), es passa doncs d'una percepció anatòmica de la ciutat, que enumera i descriu els diversos elements, a una concepció fisiològica que estudia com funciona el conjunt.

El que l'interessa, veritablement, és la ciutat com a sistema. Segons ell, una sèrie d'intervencions puntuals o sectorials assenyadament elegides era suficient per fer funcional una

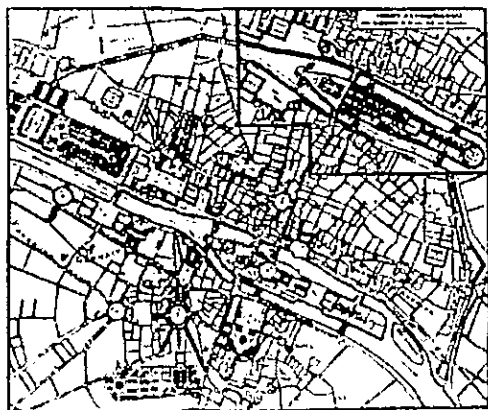


Fig. 24. Pierre Patte, *Taula sinòptica dels projectes per a un monument a la glòria de Lluis XV*, 1765.

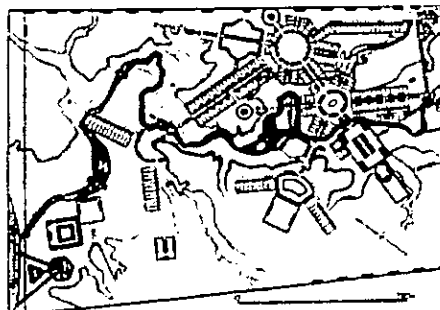


Fig. 25. Anònim, *Projecte per a l'establiment protoindustrial de Kunsztow*, 1780.

ciutat com Roma. Pascoli aprofundeix en el teixit urbà existent. Proposa un urbanisme de reformador, un "urbanisme de retocs". És, exactament, el que Climent XII Corsini promou, creant el Tribunal dels Carrers: intervencions mínimes però múltiples dins d'un projecte general.²⁷ Les idees de Pascoli sostindran nombrosos projectes d'ampliació de places fins a principis del segle XIX, però sobretot amb el ministeri de Giuseppe Valadier, sota l'administració francesa del departament del Tíber – de la plaça del Panteó a la de Trevi i a la del Poble, únic projecte realitzat.²⁸

Canal, Zocchi i Vasi pertanyen a la mateixa família d'esperits: posen en evidència les relacions internes del sistema urbà, amb efectes que atribuiríem a un gran angular o, al contrari, a un teleobjectiu. Tots ells coordinen, volen una ciutat més dinàmica, donen més amplada als espais públics, que ells troben mesquins. En una paraula, retoquen; fan veure en la substància mateixa de la ciutat real una ciutat possible i desitjada. Ells també passen de l'anatomia urbana dels Carlevaris i dels Falda a la fisiologia, que serà la de la ciutat de les Llums. En les seves obres, la funció optimista de la vista canvia de significat: ja no celebra un passat dotat d'una superioritat immemorial, sinó que anticipa un medi diferent per a una societat potser regenerada, certament més civil.

Però encara no ens trobem al final de la nostra interpretació. Si Pascoli accepta la ciutat tal com és, disposat a modificar-la inserint-hi equipaments que la tornin funcional, també n'ha de reconèixer la complexitat. La impossibilitat de la *tabula rasa* li imposa la mateixa veritat elemental que l'urbanisme redescobreix avui amb tants esforços,²⁹ la de l'heterogeneïtat de la ciutat, de la coexistència en ella mateixa de temps i modes, de la seva manera de constituir-se, a partir de fragments.

Hi ha potser, en Giuseppe Vasi traces d'aquella constatació incòmoda que contradiu segles de retòrica unificadora: la vista ja esmentada del Fòrum de Nerva és una mena de *display* de la història de Roma (figura 16); o la de Sant Eustaqui amb els seus llenguatges arquitecturals contrastats i el seu espai irregular (llibre VI; figura 21); o bé encara Sant Domènec i Sant Sixt amb la quantitat d'indicacions de direcció, les seves façanes diversament orientades; un veritable *collage* (Llibre VII; figura 22).

L'obra que enregistra la nova tendència amb la consciència més viva és, no obstant això, la *Ichnographia Campi Martii* de Piranesi, publicada l'any 1762 (figura 23). Les interpretacions d'aquest jeroglífic arqueològic són abundants. En la més coneguda, Manfredo Tafuri llegeix el *Campo Marzio* de Piranesi com una "negació tipològica (...) 'banquet arquitectònic de la náusea' (...) buit semàntic per excés de rebombori visual"³⁰. En comprèn la importància urbanística: "la dissolució de la Forma abasta, en el *Campo Marzio*, (...) la d'estructura urbana"; "la resultant general d'una mostra d'invençions tipològiques com aquesta, exclou –però l'elecció és deliberada– la individualització formal de la ciutat com a estructura. El xoc frontal dels organismes i dels fragments d'organisme dissol, fins i tot, la memòria més antiga de la ciutat com a lloc de la Forma".³¹

Si Tafuri tingués raó, no seria arbitrari (tindríem ganes de glossar-ho) de desxifrar les vistes de Piranesi, amb els seus espais urbans centrifugats i lacerats, com una visió de l'agonia de Roma. Paolo Polledri, de tota manera, fa notar que la posada en perspectiva històrica permet de desdramatitzar molt sensiblement el Piranesi de Tafuri, portant-lo diacrònicament als seus propis antecedents i sincrònicament al debat sobre l'urbanisme que començava a iniciar-se.³²

En comptes de veure en el *Campo Marzio* una manera exasperada de refusar la dislocació de

la identitat urbana, cal primerament observar que la *Ichnographia* es trobava ja en preparació en la *Pianta di Roma (...) illustrata colli Frammenti di Marno della Pianta di Roma antica* (id est de la *Forma Urbis*), i també en la de la *Pianta del Foro Romano* (totes dues dins de les *Antichità Romane*, I, 1756), que presenten caràcters anàlegs.³³ A més, cal fer notar que “més que considerar la complexitat de l'*Ichnographia* com a destructora”, es pot veure com “una nova aproximació de la planificació urbana (...) pel resultat de l'interès pels problemes urbans que prevalia en el clima cultural romà de l'època”.³⁴

Com per a la *Pianta di ampio magnifico Collegio* (1750), Polledri recusa la desintegració del concepte de forma, en profit d'un “disseny que permet la coexistència d'unitats geomètriques diferents i de centres múltiples a l'interior d'una forma arquitectural recognoscible”.³⁵ No és aquest el lloc per a desenvolupar més les consideracions sobre “la propensió per la complexitat”³⁶ de Piranesi, que està d'acord amb la molt lúcida concepció de la ciutat de Pascoli. Un gravat, publicat per Pierre Patte en els seus *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* (1765; figura 24) demostra que aquesta concepció no és un fenomen limitat a Roma: el gravat presenta sinòpticament una sèrie de projectes de places amb accessos nous o bé rectificats. Patte rebutja explícitament la *tabula rasa*: “la seva reconstrucció, com la de Pascoli, es limitava a situar alguns punts, curosament escollits, per tal de construir el teixit connectiu de la ciutat”.³⁷

Paradoxalment, la presentació simultània es transforma en una proposició, i així va ser efectivament rebuda.³⁸ Patte, fundador de l'urbanisme higienista,³⁹ esdevé també, sense voler-ho, el pare de l'urbanisme de les figures. El poble de Kunsztow, a l'actual Lituània soviètica, va ser planificat l'any 1780 (figura 25)⁴⁰ per a activitats artesanals i protoindustrials. Només està constituït per nusos i lligams. És un cas extrem de figura sense fons o sistema d'eixos i de places articulats que, en rigor, no té teixit construït. El missatge de la ciutat multipolar coordinada començava a formar part, des de llavors, del patrimoni cultural europeu.⁴¹

Nosaltres ens trobem menys allunyats del Canal, Zocchi o Vasi del que podria semblar. Comprenem que la seva poètica de la ciutat no és només una inclinació personal o dels seus comitents. Ells tradueixen en els termes d'un nou gènere la voluntat transformadora d'una *intelligentsia* cosmopolita, que disposava fins i tot de diverses organitzacions. La francmaçoneria, tot i ser condemnada dos cops per l'Església (1738 i 1751), formava una xarxa en extensió i, d'acord amb el seu estatut, encoratjava l'arquitectura inspirada en Palladio. Una altra agrupació, l'Acadèmia de l'Arcàdia, fundada a Roma l'any 1690, tenia uns objectius bàsicament literaris, però va esdevenir ben aviat el punt de trobada de “tots els personatges famosos de la vida civil, cultural, religiosa, política”.⁴² Un dels seus fundadors, Gian Vincenzo Gravina, havia reformulat el concepte de versemblança que fonamentava el mètode de representació dels “vedutistes” crítics, i volia relligar l'art amb la utilitat i la necessitat civil i social.⁴³

Membres eminents de l'Acadèmia van promoure un art de construir, d'acord amb aquests principis, fins al punt que es va intentar la definició d'una arquitectura pròpia de l'Arcàdia,⁴⁴ la qual cosa cal no confondre amb una arquitectura idíl·lica.

Piranesi era un àrcade, també ho era Vasi. L'un i l'altre havien treballat per a Zocchi. Piranesi va omnar els marges del plànol de Nolli, un altre àrcade. Els protagonistes de la ciutat futura es coneixien: estaven relacionats entre ells com les articulacions del plànol de Kunsztow. Els seus comitents, com ara el cardenal Corsini per a Vasi i els seus mecenes, formaven part del mateix sistema mol·lecular. Constituïen una xarxa, a vegades una tensa xarxa.

Entre 1735, any del *Prospectus* de Visentini, i 1747, data del *Primer llibre* de Vasi, es constata

una concentració del tot sorprenent de reculls d'estampes dedicades a la ciutat. Aquestes publicacions demostren un nou interès pels artefactes col·lectius, que són Venècia, Florència o Roma. No en tenen prou amb el perfil urbà sobre l'horitzó, ni amb l'híbrida vista a vol d'ocell, ni encara menys amb el catàleg de façanes memorables. D'aleshores ençà, aquestes publicacions se centren de ple en el teixit urbà, deixant als geòmetres la representació des de l'alçada.⁴⁵ Jo havia suposat que, a més de l'obertura de nous mercats i del *Kunstwollen*, Canaletto aspirava a "un retorn de la pintura sobre el referent".⁴⁶ A través del joc de relacions virtuals, alternatives, derivades, supletòries, desviades que desplacen els accents i redistribueixen els suports de sentit, les vistes de Canal, de Zocchi, de Vasi, de Piranesi anticipen una espècie de refundació de la ciutat sense fer-ne trontollar les estructures. Vistes com a cas límit del caprici. Vistes, precisament, reformadores.

L'actualitat d'aquesta actitud ha de ser subratllada vigorosament. Després d'una època (a principi d'aquest segle) en què arquitectes i urbanistes es van dedicar a la ciutat-jardí i restaren d'esquena als problemes de la ciutat real, època seguida d'un període durant el qual altres arquitectes i urbanistes es van rabejar contra la ciutat per reconstruir-la de cap a peus, heus aquí que, per fi, apareix una raça diferent de constructors, que intenten comprendre la ciutat tal com és per afavorir-hi l'emergència de noves significacions. La discussió sobre la realitat urbana, que es va desenvolupar per imatges interposades al segle XVIII els podria ésser de gran utilitat.

* Traducció del text *Vues Réformatrices*, publicat originalment a *Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire*, Geneve, 1991.

NOTES

1. Cf. J. G. Links, *Views of Venice by Canaletto, Engraved by Antonio Visentini*, Nova York, 1971; D. Succi, *Canaletto & Visentini. Venezia & Londra*, catàleg d'exposició sota la direcció de D. Succi, Gorizia, 1986.
2. Cf. A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milà, 1985, II, pp. 413 ss.
3. Segons Succi, *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catàleg d'exposició sota la direcció de D. Succi, Gorizia-Venècia, 1983, p. 231.
4. Cf. D. Succi, *Canaletto & Visentini*, op. cit. p. 125.
5. Cf. A. Corboz, "Venezia negata", in *Le Venezie possibili. Da Pallio a Le Corbusier*, catàleg d'exposició sota la direcció de L. Puppi i G. Romanelli, Venècia, 1985, pp. 71ss.
6. Cf. *Vues de Florence et de Toscane d'après Guiseppe Zocchi*, catàleg d'exposició sota la direcció de R.M. Mason, Ginebra, 1974 (edició italiana, Florència, 1981); per als 77 dibuixos de Zocchi gravats per diversos artistes, cf. *Views of Florence and Tuscany by Guiseppe Zocchi from the Pierpont Morgan Library*, catàleg d'exposició sota la direcció d'E. Dee, Nova York, 1968.
7. Cf. R. M. Mason, in op. cit. sub nota 6, p. 19.

8. Cf. Raghianti comenta aquest gravat de Zocchi en el seu *Ponte a Santa Trinità*, Florència, 1948, p. 98ss. i també reproduïx (en la seva figura 44) una fotografia presa en direcció de Via Maggio, sense anotar però l'evident correcció topogràfica del gravat XIV. La seva lectura copsa perfectament el sentit urbanístic d'aquesta vista: "Zocchi mostra que ha comprès la funció de lligam urbà, també visual, confiat al pont. Efectivament, accentua aquesta impressió acostant la Via Maggio tot i la forta convexitat del pont i mostra aquests diversos llocs simultàniament de manera que formen gairebé una unitat (...) Era la impressió, conservada, d'un passant arribat al punt més alt del pont. Des del punt d'observació adoptat per Zocchi, això no era possible".
9. Dues visites cap avall en *travelling* endarrere; tres cap amunt en seqüència irregular; el Ponte Vecchio es percep només des d'un segon pla.
10. "Va fer nombroses visites a Venècia, d'on aportà aquest coneixement del "vedutisme" que explica com va tenir la idea de les vistes de Florència i de la Toscana", R. M. Mason, op. cit. sub nota 6 (1981), p. 12.
11. Cf. el catàleg de L. Scalabroni, *Giuseppe Vasi 1710-1782*, Roma, 1981.
12. Quan reprendrà el mateix tema en les seves *Vedute di Roma (1753-60)*, però frontalment, sota un angle que permet de veure millor aquesta petita església. Piranesi, al contrari, l'amagarà totalment.
13. Llibre I: Porta del Popolo; L. II: Montecitorio; L. IV: S. Caterina della Ruota; L. VII: S. Bernardo alle Terme, SS. Vincenzo e Anastasio; L. VIII: Chiesa delle Vergini, S. Cecilia.
14. La comparació entre les vistes de SS. Vincenzo e Anastasio segons Vasi i segons Piranesi és eloqüent: el primer destaca, a l'esquerra de l'església, l'angle del palau del Quirinal sobrepassat per la seva torre, el segon, només hi mostra núvols.
15. Excepció curiosa: el Collegio di Propaganda Fide (L. IX) vist "per angolo" com una massa fora del context.
16. L. Scalabroni, op. cit. sub nota 11, p. 28.
17. M. Calvesi a la *Introduzione* a L. Scalabroni.
18. C. Olschki, "Le magnificenze di Roma di Giuseppe Vasi", *Emporium*, 64, 1926, pp. 312-320, cit. per L. Scalabroni, p. 29.
19. A. Bettagno in *Piranesi. Incisioni-rami-legature-architetture*, catàleg d'exposició sota la direcció d'A. Bettagno, Venècia, 1978, p.11.
20. H. Millon, *Vasi-Piranesi-Juvarra*, in *Piranèse et les Français (Actes del congrés de Roma, 1976)*, Roma, 1978, pp. 345-362.
21. Per a la datació, cf. A. Robison, *Dating Piranesi's early "Vedute di Roma"*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, sota la direcció d'Allessandro Bettagno, Florència, 1983. pp. 11-33.
22. G.B. Brustolon segons Canaletto: *Festa notturna alla chiesa di S. Pietro di Castello; Festa all'Arzere di S. Marta; Ponte di barche per la Festa del Redentore*.
23. Cf. C. Faccioli, "Gio Battista Nolli (1701-1756) e la sua gran "Pianta di Roma" del 1748", *Studi Romani*, oct.-des. 1966, pp. 415-442. A més: G. Aurigemma, "Giovan Battista Nolli", *Ad Profiles 20 (Roma interrotta)*, sota la direcció de M. Graves, 3-4/1979, pp. 27-29. Sobre la novetat dels mètodes, cf. M. Scolari, "Il catasto di Carlo VI e Maria Teresa", in *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1710-1848*, catàleg d'exposició sota la direcció de L. Patetta, Milà 1978, pp. 15-17. Vegeu també G. Spagnesi, "L'immagine di Roma barocca da Sisto V a Clemente XII: la pianta di G.B. Nolli del 1748" in *Immagini del barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, sota la direcció de M. Fagiolo i G. Spagnesi, Roma, 1982, pp. 145-156.

24. G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)* Venècia, 1971, pp. 116-119; *Venezia piante et vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa* [del Museu Correr], sota la direcció de G. Romanelli i S. Biadene, Venècia, 1982, p. 69.
25. *Plan Billon 1726*, sota la direcció de B. Lescaze, 2 vol. Ginebra, 1987; A. Corboz, "Cadastres exquis: les plans Billon (1726) et Céard (1837) et leur intérêt pour l'histoire de l'urbanisme", *Genava* 1986, pp. 113-121.
26. Cf. E. Battisti "Lione Pascoli, Luigi Varvittelli e l'urbanistica italiana del Settecento", in *Atti dell'VIII convegno nazionale di storia dell'architettura* (Caserta, 1953), Roma, 1956, p. 54.
27. Cf. el capítol sobre "Roma antica e moderna": Bemühungen zur Steigerung der "Magnificenza" Roms und die Verschönerung des Stadtbildes während des Pontifikates von Clemes XII» in A. Buschow, *Kirchenrestaurierungen in Rom vor dem Hintergrund der papslichen Kunst - und Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 1987. A més, A. Buschow, "Irdische Götter des Strassenwesens. Das Tribunale delle strade im Rom des 18. Jahrhunderts. Earthly Gods of the Street and Roadways. The Tribunale delle strade in 18th Century Rome", *Daidalos*, 15 desembre, 1983, pp. 42-53.
28. P. Marconi, *Giuseppe Valadier*, Roma, 1964, pp. 168-187; P. Sica, *Storia de l'urbanistica. Il Settecento*, Bari, 1976, pp. 324-337. Senyalarem amb interès que, des del segle XVII, els artistes magnifiquen per exemple la plaça del Panteó com si patissin per la seva petitesa: les seves intervencions figurades anticipen també les idees de Pascoli i dels projectes francesos. Cf. Per exemple, François Jacques Deseine, *Beschryving van Oud en Nieuw Rome*, Amsterdam, 1704, o JEan Barbault, *Les plus beaux édifices de Rome moderne*, Paris (?), 1763, núm. 109 i 29 in *The Franklin H. Kissner Collection of Books on Rome*, catàleg de la venda Christie's, Londres, 4-5 octubre 1990.s.
29. Cf. B. Secchi, "Éléments pour un projet urbain", *Faces*, estiu 1986, pp. 2-5.
30. M. Tafuri, "Giovann Battista Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'", in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento* (Actes del congrés internacional de Torí, 1970), Torí, 1972, I, p. 280 (les paraules en cursiva són d'ell).
31. Id., *ibid*, pp. 278 i 282.
32. Vull agrair a Paolo Polledri, que em va comunicar la versió preliminar del seu *Urbanism Italy in the age of Enlightenment*, al qual dec el punt de partida d'aquest article, i també la seva contribució titulada "Theory and Urban Design in Piranesi's Ichnographia Campi Martii" per a un congrés a Roma l'any 1987. Per a la interpretació del *Campo Marzio* de Piranesi, vegeu la recent obra de Gijs Wallis de Vries, *Piranesi en het idee van de prachtige stad*, Amsterdam, 1990, (resum anglès a *Forum*, 34/14, desembre 1990, pp. 5-54).
33. El paper de la Villa Adriana en la formació del pensament urbanístic de Piranesi encara està per estudiar, però el plànol del complex (publicat per altra banda, l'any 1781 per Francesco Piranesi) ha de ser considerat com una font decisiva [cf. H. Lavagne, "Piranèse archéologue à la Villa d'Hadrien", in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto* (Actes del congrés celebrat a Roma l'any 1979), Roma, 1983, pp. 259-279].
34. P. Polledri, *Theory...*, op. cit. sub nota 32, p. 2.
35. Id. *ibid.*, p. 8.
36. En el seu *Perere sull'Architettura* (1765), Piranesi "intenta per primera vegada justificar en el pla teòric la seva propensió per la complexitat", John Wilton-Ely in *Piranesi. Incisioni-rami-legature-architetture*, cit. sub nota 19, p. 55.
37. P. Polledri, *Urbanism...*, cit. sub nota 32, p. 35, que esmenta Patte: "No repetiré pas, com tans d'altres, que caldria enderrocar París per reconstruir-la, si en volguéssim fer una bella ciutat."

38. "Els projectes reportats conjuntament sobre el plànol de la ciutat no ofereixen pas a la mirada una ciutat ideal sinó un París imaginari o bé, si es vol, un París suspès entre la realitat i la imaginació. I, fins i tot, més d'un sol París; al mapa hi havia diversos París possibles. Efectivament, a partir d'aquest o d'aquell projecte, o bé de les seves possibles combinacions, es podien llegir fàcilment sobre el mateix plànol diverses variants de noves organitzacions de l'espai urbà. El mapa presentava la ciutat real amb una riquesa de possibilitats múltiples de transformació i d'embelliment i, alhora, com a lloc de treball privilegiat de la imaginació urbanista. D'aquesta manera, l'imaginari s'inseria en la realitat i a la vegada se li oposava. El mapa de Patte no convertia la ciutat de París en Utopia, però la mostrava, amb tots els avantatges de la presentació figurada, com el lloc on es podia ésser transportada i implantada la utopia de la ciutat", B. Baczko, *Lumières de l'utopie*, París, 1978, p. 319 ss. Sobre la relació entre l'arqueologia de Piranesi i els projectes d'arquitectura (i, tenint en compte les seves dimensions, d'urbanisme) de la segona meitat del segle XVIII, cf. W. Oechslin, "L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse", in *Piranèse et les Français*, cit. sub nota 20, pp. 395-418. Sobre la difusió de les idees a través de les imatges, cf. del mateix autor *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settenten in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zúric, 1972; "Il contributo dei Bibiena. Nuove attività architettoniche", *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XVIII, 1975, p. 131-159; Fischer von Erlach "Entwurf einer Historischen Architectur": die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung des erstarken Kaisertums in Wien (Actes del 25è congrés internacional d'història de l'art, Viena, 1983), Viena, 1986, p. 77-81. Vull donar les gràcies, a més, a W. Oechslin que em va obrir generosament la seva biblioteca.
39. P. Patte. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, París, 1769.
40. Cf. W. Kalinowski, *City Development in Poland up to Mid-19th century*, Varsòvia, 1966, I, p. 56. Però és veritat que l'*Essai sur l'architecture de l'abbé Laugier*, que teoritza la forma urbana com un sistema d'avingudes radials, va aparèixer l'any 1753.
41. Cf. també A. Corboz, "Ein Netz der Unregelmässigkeiten und Fragmente. Genese einer neuen Stadtgliederung im 18. Jahrhundert. A Network of irregularities and fragments. Genesis of a new urban structure in the 18th Century", *Daidalos*, 34, 15 desembre, 1989, pp. 64-71.
42. A. Piromalli, *L'Arcadia*, Palermo, 1963, p. 13. Tindrà 9.000 membres fins a 1.800, 1342 dels quals eren estrangers (O. Michel, "Les artistes Français et l'Académie des Arcades au XVIII siècle", in *La condition sociale de l'artiste, XVI-XX siècles*, Saint-Etienne, 1985, pp. 51-63). Sobre l'Arcàdia, vegeu també V. Lee, *The Arcadian Academy*, in *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, Londres, 1887, reprint Londres, 1978, pp. 7-64.
43. P. Polledri, *Theory...*, cit. sub nota 32, pp. 10, 16 ss. i 20.
44. S. Benedetti, *L'architettura dell'Arcadia: Roma 1730*, in *Bernardo Vittone...*, cit. sub nota 30, I, pp. 337-391; reprès in *Controspazio*, juliol-agost, 1971, pp. 2-17.
45. Fins i tot fora d'Itàlia es troben signes d'aquest canvi d'actitud: l'any 1726, l'any del *Plan Billon*, apareix a Ginebra una breu sèrie d'estampes de Robert Gardelle (1682-1766) il·lustrant diversos indrets *intra muros*. Sobre el desenvolupament del "vedutisme", cf. L. Salerno, "Dal rococo al neoclassico", *Storia dell'arte*, 1/2, 1969, pp. 120 ss.
46. A. Corboz, op. cit. sub nota 2, p. 520.