



VEDUTA di altra parte della CAMERA SEPOLCRALE di L. ARRUNZIO, nella quale vi si veggono de' Sepolcri fatti alla maniera de' Colombaj, de' quali ogni uno contiene due o tre colle ceneri de' tumbari cadaveri. Si può veder. An questa parte de' due ingressi e qualche altra Camera più copiosa, poichè oltre al vedere che si videro chiarir ogni nelle rovine che la chiudono non ancora è contraddistinta da architettura distribuzione di colonne et ha la volta stessa de' suoi compartimenti, e nobilitata et ornata de' fregesimi Stucchi in tempo di fine padre di Porfiro Giustiniano e, arguisi da molte sculture, come ben lo dimostrano que pochi pezzi ancora, che vi si veggono. In questo sito puramente vi sono stati trovati i Sepolcri, e i resti di un altro di Celsus, nella loro magnificenza in forma. Il pavimento di tutta la Camera a qualche passo di distanza che ancor vi rimane è lavorato a mosaico con un disegno di ottimo gusto. A fianco sinistro della Porta, la quale si videro dentro la Camera, vi si veggono parecchi di Sala quasi del tutto rovinata, per dar radimento nella detta Camera a calare.

Giovanni Battista Piranesi, Veduta della Camera Sepolcrale di L. Arrunzio, ur *Le antichità Romane*, 1756.

Typen och platsen

till en bild av Piranesi

Johan Mårtelius

Arkitekturhistoria, KTH

SAMMANFATTNING

Om en konfrontation mellan tingens värld och kunskapens

Vi ser en ganska mörk, starkt sönderfallen interiör, ett rum eller kanske snarare två, tunnvalvda, fönsterlösa. Tegelmurverk i olika förband visar sig där stucken fallit av från kolonner, väggar, balkar och bågar. Här och var i murverket öppnar sig rundbågade nischer, som ger en oklarhet om rummets gränser. På golvet bland lager av jord och bråte syns benknotor och döds skallar. Vad vi ser är en gravkammare.

Några män har tagit sig ned i kammaren. En av dem bär en lykta som lyser upp en del av valvet. Tre andra män verkar begrunda det belysta valvpartiet och diskutera stuckens dekor. Två män står böjda över en sarkofag. Ett annat ljussken faller in genom en öppning, som leder ut mot en sönderfallen trappa, upp mot markytan. Där kommer ytterligare en besökare, förkrympt i förhållande till de höga trappstegen, på väg ned i rummet.

De välklädda och litet tunna gestalterna står på ett egendomligt sätt i kontrast mot den kraftfulla och vittrade muren som träder fram i de båda ljusflödena. Männerna framstår som främlingar inför gravkammarens formvärld. Deras reducerade kroppar förstärker rummets kraft och vad bilden förmedlar av tyngd och materialitet, fukt och liklukt. Två världar möts.

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) utforskade och avbildade gravkammaren, belägen vid Porta Maggiore i Rom, i början av 1750-talet. Den hade upptäckts av arkeologerna ett tjugotal år tidigare. Gravkammaren, i princip ett columbarium, byggdes för konsuln L. Arrunzius och hans familj, med slavar och frigivna, under första århundradet e. Kr. Piranesi publicerade några avbildningar av rummen och dekordetaljer i en av de fyra volymer han gav ut 1756 med titeln *Antichità Romane*.¹ Det var ett epokgörande verk.

Piranesi kom från Venedig och var från början arkitekt. Men hela sitt verksamma liv tillbringade han i Rom, med att framställa och ge ut sina grafiska blad. Från scenografin och från barockens Rom kom idéer till hans *Capricci* från 1740-talet, imaginära, fantastiska vyer av rum och byggnader. Tolkningen av antikens och barockens Rom är också en bakgrund till den kända sviten med fångelser, de bilder av enorma stenkonstruktioner som han kallade *Carceri d'Invenzione*. Men sin största publik i samtiden fick Piranesi med sina vardagliga stadsvyer, *vedutor*, från det nya och gamla Rom.

Piranesi blev med åren alltmer intresserad av att direkt utforska och förstå antikens Rom. Han blev alltmer arkeolog. När *Antichità Romane* kom ut uppfattades verket som en enastående arkeologisk bedrift, och inte enbart i kraft av sin grundlighet. Piranesi förde samman arkitektens sinne för rumskombinatorik och rekonstruktion, vedutistens för bildens förmedling av närvaro och utforskarens för saklig redovisning. Han framträdde med den ideala kombinationen av forskare och konstnär.

*

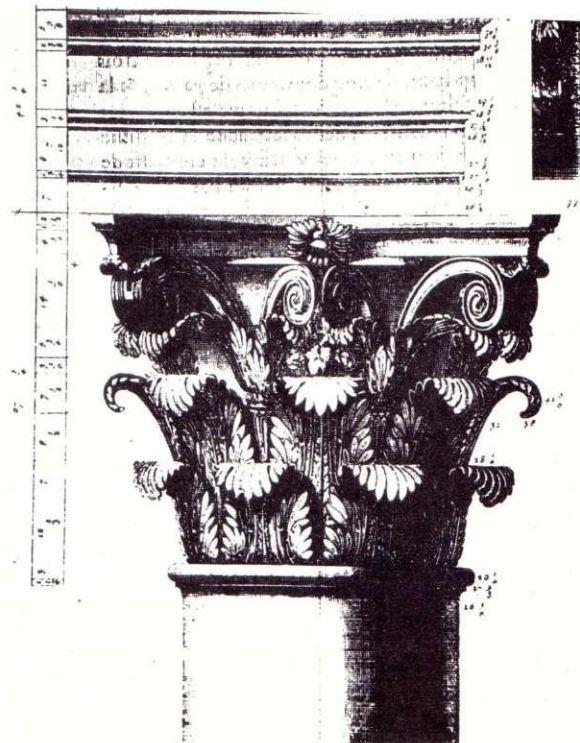
Volymererna i *Antichità Romane* inordnar sig på sätt och vis i en lång historisk serie presentationer av antikens Rom. Från Sebastiano Serlio vid 1500-talets mitt och framåt hade studier av monument i Rom bidragit till den formlära som hade sin botten i Vitruvius' antika traktat. Iakttagelserna ordnades in i ett hanterligt och mer eller mindre fastlagt system av byggnadstyper, ordningar, proportioner och geometri.

Den mest fullständiga framställningen av det antika Roms byggnader som förelåg på 1700-talet var utgiven av fransmannen Antoine Desgodetz. Han hade sänts till Rom av Colbert på 1670-talet, och 1682 utkom hans *Édifices antiques de Rome*. I planscher och kommentarer presenterades tjugofem byggnadsverk, där den uttalade avsikten var att precisera och korrigera måttuppgifterna hos Serlio, Palladio och andra. Med *Édifices antiques de Rome* kom den mest exakta kunskapskällan om antikens Rom att tillhöra *Académie Royale d'Architecture* i Ludvig XIV:s Paris.²

Desgodetz ordnade de tjugofem monumenten i en mycket bestämd serie. Den var inte geografisk eller kronologisk, utan graderad efter *grandeur et beauté*, storhet och skönhet. Först och utförligast presenterades Pantheon. Sedan ytterligare några rundtempel. Därefter rektangulära tempel, triumfbågar och profana byggnader. Från det mest sakrala och formmässigt entydiga visade det antika Rom en skala ner till baden, de stora termerna, som det mest vardagliga och formmässigt sammansatta. Ur det formrika, oöverskådliga antika Rom tog Desgodetz fram en graderad monumentserie. Åskådligt kunde den formala byggnadstypen länkas samman med graderna av funktionellt symbolvärde och arkitektonisk upphöjdhet.

Piranesis fyra volymer visar ett helt annat Rom. Arkitekturen framträder här i förbund med platsen, staden, med dess historiska och topografiska identitet. Utgångspunkten i första

Typen och platsen



Antoine Desgodetz,
korintiskt kapital från
Pantheon i Rom, ur *Édifices
antiques de Rome*, 1682.

volymen var en karta, den i fragment bevarade antika marmorplanen över Rom. Den återges i detalj, tillsammans med vedutor i litet format av de antika monumenten i sin sentida omgivning. Också på ytterligare ett sätt visade Piranesi förankringen vid platsen. Han gjorde material och konstruktioner tydliga, och i några fall rekonstruerade han även de redskap som lyft stenarna på plats. Den säreget sinnliga presentationen av allt detta gav en ovanlig förmedling av närvaro. Samtidigt var förarbetet grundligt. Piranesi visade inte bara omsorgsfullt uppmätta byggnader i ett lokalt sammanhang. Han gjorde också orädda rekonstruktioner av det förstörda, och allt gavs intrycket av en kontinuerlig, ogenomtränglig byggnadsmassa. Genom olika medel blev det som Piranesi återgav inte som tidigare monumenten vart för sig, utan deras inbördes förbindelser och bundenhet till platsen.

Men verket har en påtaglig slagsida. Två av de fyra volymerna behandlar enbart gravar och mausoleer. I de övriga volymerna är det inte templer eller triumfmonument som träder i förgrunden, utan den vardagliga försörjningens tunga konstruktioner, som broarna, akvedukterna och de stora baden. På alla nivåer flyttades intresset från det celesta till det terrena - men det som framställdes blev inte därigenom mer gripbart. Det fick tvärtom ett slags svåråtkomlig, aldrig förut åskådliggjord storhet. Sådan var den bild av det antika Rom som Piranesi presenterade för de arkitekter från olika håll som kom till staden.

Det var till denna internationella krets av arkitekter och arkeologer som Piranesi riktade sitt arbete. Arkitekterna från Frankrike och övriga Europa kom till Rom för att fördjupa sig i den akademiska läran, den som av Desgodetz så slående applicerats på Roms monument. Där fanns med andra ord de båda graderade värdeskalorna som hörde till byggnadstyp och till detaljeringen i form av kolonnordningar. Serien av kända byggnader bildade en stabil, familjär och gripbar referensvärld. Hos Piranesi mötte arkitekterna ett annat Rom: problematiskt, storslaget, unikt. Kanske är det några av dessa *turister*, alltså Romstuderande

arkitekter på den stora resan, *le grand tour*, som har stigit ned i Arrunzius grav, tillsammans med någon lokal beledsagare.

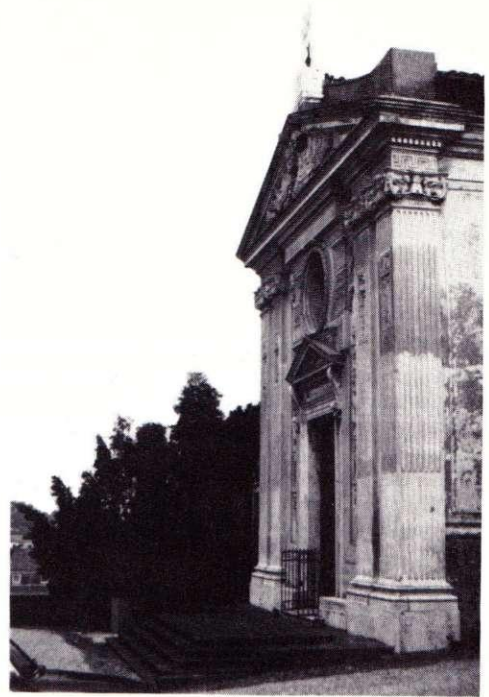
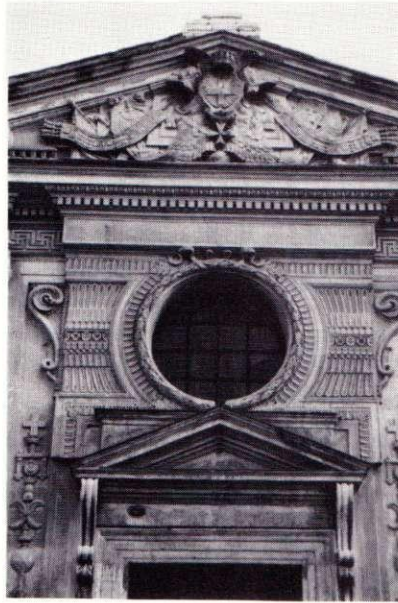
Piranesi sprängde deras bild av en klassisk arkitektur uppbyggd av åtkomliga, sorterbara objekt. Hans rum har inget centrum. Beträktaren får ingen uppfattning om den totala formen. Till gravens interiör finns ingen utsida, ingen början och inget slut. Bilden ger ingen klarhet om kolonnernas nytta eller ordning, om rummens gränser och övergångar, symmetrier och axialiteter. Inte heller betraktarens perspektivpunkt blir klar. Rummet spänner ut bildytan och upprättar ett slags egen existens på pappersarket.

Piranesis gravrum är inte överförbart, som mönster, till Paris, London eller Stockholm. Det är förankrat i den lokala situationen, i kejsartidens Rom, dess historia och traditioner från republik och etrusker. Den kosmopolitiska och internationella anda som vid 1700-talets mitt gjorde Rom intressant för arkitekter från hela Europa gav Piranesi hans publik, men det han själv gav var en motbild. Roms arkitektur var oåtkomligt, oöverförbart bunden vid platsen.

Det är därför också ett helt annat slags utforskande vi står inför, än i kolonnmätningarnas tradition. Den föreställning som bar upp de gamla måttstudierna var att det till arkitekturen hör en fixerad kunskap. Forskningen arbetade mot det alltmer avrundade och genomlysta. Men Piranesis gravforskare är inte där för att precisera och fullkomna. De är gripna och förundrade. De befinner sig i ett expanderande rum, där allt är möjligt. Utforskandet ger dem ingen möjlighet att skaffa total behärskning av sitt objekt. Piranesis gestalter verkar i stället fullkomligt behärskade av det överväldigande materialets *magnificenza*.

Förhållandet mellan utforskande och projektering måste här bli ett annat än förut. I akademitraditionen hade dessa båda sidor varit direkt, oskiljaktigt förbundna. Andrea Palladio hade presenterat egna byggnader utan åtskillnad, jämsides med dem han själv mätt upp i Rom. De förenas i en universalitet och framstår upplyfta i en flyttbar objektserie. Piranesis bildmotiv framstår däremot som för evigt knutna till den lokala materien. Ingen skulle missta hans perspektiv för att vara projekt. De arkitekturfantasier han arbetat med kan tolkas som projekt i betydelsen av *visioner*, men den som försöker översätta perspektiven till planer skall finna dem omöjliga att bygga. Trots bildernas sinnlighet förblir deras arkitektur lika oåtkomlig som den romerska gravens väldighet för Piranesis tunna betraktare. Antikens trygga fadersgestalt förvandlas just genom den fysiska påtagligheten och storheten till något avlägset och historiskt. I den oåtkomligheten måste Piranesi ha uppfattat ett slags platsens helighet, ett förbund mellan människa och materia bortom de rationella måttstudierna.

Den underjordsarkitektur som vi möter i Piranesis bilder är inte bara ogripbar genom att inte vara synlig som objekt. Den ger över huvud taget inga svar på frågorna om mening och kategorier. Hur förhåller sig kolonner till murar, bågar till balkar, rummen till varandra och



Piranesis kyrka, Santa Maria del Priorato på Aventinen i Rom.

det som finns bortom dem? För vem är detta byggt? Utforskandet ställer frågor i stället för att besvara dem, det löser upp den ordnade världen och leder ut i natten, ut i det okända liksom 1700-talets nya naturvetenskap.

*

Ljuskens ljussken är riktat upp i valvet. I fokus befinner sig bilden av en grip, ett djur lika omöjligt eller möjligt som byggnadsverken i Piranesis *Capricci* eller *Carceri*. Det vingade djuret berättar om något som en gång hade mening, men som i den reducerade världsbilden, bland arkitekter företrädd av de rigorösa, *i rigoristi*, bara blir en egendomlighet.

I den polemiska dialogen *Parere su l'Architettura*, som Piranesi tryckte 1765, lät han en sådan tidstypisk rigorist uttala sig om de mytiska detaljerna. Vad hade festonger, labyrinth, arabesker, gripar och sfinxer med arkitekturens rationella verklighet att göra? De borde "återvända till poesins rike". Det gamla Roms formvärld var inte längre förstådd.

Piranesi tycks medvetet ha valt att inte verka som projekterande arkitekt. Det enda undantaget, en liten kyrka på Aventinen med några omgivande arrangemang, framstår i all sin teatraliskhet mera som bild än som verklighet. Man upplever den som en byggd kommentar till Roms försvunna storhet. Dekoren tycks föreställa den levande arkitektur som Piranesi ansåg förlorad. Hans besatthet av platsens outtömlighet gjorde att han inte ville vara arkitekt bortom de vingade lejonens värld, eller forskare i de abstrakta måttstudiernas.

Johan Mårtelius

Noter:

1. Vol. II, pl. 7-14. L. Arrunzius blev konsul under Augustus år 6 e Kr. Han var en av tidens mäktigaste senatorer, och kom i den egenskapen i konflikt med kejsarmakten under Tiberius. Han anklagades för majestätsbrott och begick självmord år 37.

Gravanläggningen upptäcktes 1736 av Francesco Belardi. Piranesis avbildningar är den mest noggranna dokumentation som gjorts. Redan i början av 1800-talet rapporterades rummen vara så förstörda att inga detaljer eller inskrifter längre kunde urskiljas.

2. Det är svårt att säga vilken betydelse Desgodetz' systematisering fick för arkitekturuppfattningen under den långa period, fram till 1800-talets mitt, då *Édifices* förblev standardverket om det antika Roms arkitektur. Det har inte undersökts. Wolfgang Herrman har behandlat Desgodetz i *Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture*, *The Art Bulletin* 1958, s. 23-54, men perspektivet är där ett annat. Till saken hör att Desgodetz för att markera rundtemplets förstarangsställning fick inkludera dels det runda templet i Tivoli, dels två antedaterade fornkristna helgedomar.