

# ピラネージの廃墟とグロテスク I

## — *Grotteschi* —

武 末 祐 子

古代ローマのネロ皇帝の黄金宮に描かれていた装飾が、ルネサンスイタリアで発見されるやラファエロによってヴァチカン宮殿のロジリアに应用され(図1)、そのロジリアがエカテリーナ2世の望みでロシアのエルミターージュ宮殿に再現され(図2)、19世紀のヨーロッパでは新古典主義建築様式に広く適用されるという歴史をたどるグロテスク装飾は、鉱物、植物、動物、人物が混じりあった形態の美しさ(あるいは奇異さ)を特徴とする。建物の壁や天井、窓枠などに描かれた(あるいは埋め尽くされた *horror vacui*) 模様である。このハイブリッドな幻想的世界を生み出す装飾に魅かれた18世紀イタリアの建築家・版画家がジョヴァンニ=パティスタ・ピラネージ(1720-1778)である。

ルネサンスやクラシックという言葉が、過去に対して新しい目が向けられたときに誕生するように、グロテスクという言葉も、古代ギリシア・ローマからヨーロッパ中世へ何らかの形で伝えられている伝統的装飾を、別の目で発見し認識したときに現れた言葉である。古代ローマの帝政時代に発展した壁画装飾を、ルネサンスイタリアの芸術家たちが偶然に地下宮殿から発見し新しい目で観察し、15、



図1. ラファエロによるヴァチカン宮殿のロジリア



図2. エカテリーナ2世のロジリア、エルミターージュ美術館

16世紀の芸術に導入していったことは、周知のとおりである。

グロテスク模様は建築や庭園、あるいはタペストリーなどに活用され、フィリップ・モレル<sup>1</sup>が研究するようにヴァチカン宮殿、フィレンツェのウフィツィ宮殿、マントバのテ宮殿、ローマ郊外のティボリのエステ荘などイタリアでは、ルネサンスからマニエリスム時代にかけて隆盛を極める。バロック・ロココ時代にはより洗練されていく。グロテスク模様が、18世紀終わり頃から19世紀にかけて一般名称としてのアラベスク模様に包含され吸収されていくまで、グロテスク模様という言葉は使われ続ける。<sup>2</sup>

このような時代と環境に馴染みながらピラネージは、建築と装飾、そして版画制作に独創的な才能を発揮する芸術家である。ピラネージは、ローマの古代建築物や近代建築物を題材にした多くの版画を出版するが、アヴェンティーノの丘にたつプリオラート教会建築に携わる一方、廃墟を中心とした都市風景に関心を持ち、古代ローマの遺構に関する研究と分析を行い版画制作をした。したがって建築事業、遺跡の測量的（考古学的）考察、廃墟の風景版画出版までその活動範囲は広い。特に版画制作はピラネージが選んだ彼の才能に最も適した表現方法であった。

グロテスク装飾とピラネージの関係は、あまり語られてこなかった。グロテスク模様の歴史を起源前1世紀の古代ローマ帝政時代から始め、中世の写本装飾 *enlumineurs* に言及し、19世紀のロートレックまでを射程にいたれたアレクサンドラ・ザンペリーニの『グロテスク装飾』の中では、晩年のピラネージの暖炉装飾が新古典主義様式として取り上げられている。

「ジョヴァンニ＝バティスタ・ピラネージの美学論の重要性と特に根本的な貢献を過小評価することはできない。『グロッテスキ』とタイトルがつけられた彼のエッチング作品で、廃墟の偉大さの感情が優れているとしても、彼の後の作品、特に建築論と暖炉装飾芸術論 *Diverse Maniere d'adornare i*

---

<sup>1</sup> Philippe Morel, *Les grotesques - Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997.

<sup>2</sup> 武末祐子『グロテスク装飾のインパクト』西南学院大学フランス語フランス文学論集, 第55号, 2012.

*camini* は創作の独立性、開かれたシンタックスと複数の考古学的スタイルの混交の重要性を主張している。<sup>3</sup>

我々に興味深いと思えるのは、ピラネージの初期の作品に『グロテスキ』と題された4枚の版画作品があり、それと晩年の暖炉装飾作品では大きな違いがあることである。「ヴェネチアの建築家」と自称するピラネージはグロテスク装飾をどのように解釈したのであろうか。ネロ皇帝のドムス・アウレアで発見されたグロテスク模様が各国の宮殿建築に適用され洗練されていくのと並行し、再び古代ローマの廃墟から出発し、独自の表現を見出し、19世紀に橋渡したピラネージのグロテスク装飾解釈を検討したい。

18世紀ローマの建築と廃墟の風景は、グランドツアーでローマへ旅行するイギリス人たち、アカデミーの芸術コンクールで優秀な成績を収めてやってくるフランス人の芸術家たち、フランドル、オランダ、ドイツなどからやってくる貴族や芸術家たちに広く好まれる。ピラネージはそのようなイタリアブームのただなかにいた。ピラネージと関係を持った、あるいは影響を受けた芸術家、批評家、文筆家は数多い。

フランス人画家ユベール・ロベール、クレリッソー、フラゴナールを始め、シャル、ド・マシー、ドラフォース、ルジェなど1976年に刊行された『ピラネージとフランス人たち』<sup>4</sup>には多くの18世紀芸術家たちとピラネージとの関係が研究されている。また、18世紀の古代ギリシア・ローマ建築様式論争においては、『建築試論』(1753)のマルク・アントワヌ・ロージェ、『ギリシア美術模倣論』(1755)のヴィンケルマン、『ギリシア最美の古代建築の廃墟』(1758)のジュリアン・ダヴィド・ルロワなどのギリシア建築擁護派に対して、ローマ建築の熱烈な擁護者としてピラネージは論争の渦中にいたこともよく知られている。

イギリスにおいてピラネージは、最も影響力をもった。1757年、37歳の頃、

<sup>3</sup> Alexandra Zamperini, *Le Grottesche, Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Les grotesques* traduit en français par Odile Mengaux, citadelles et Mazenod, 2007, p.262

<sup>4</sup> *Piranèse et les Français 1740-1790*, Académie de France à Rome, edizioni dell'elefante, 1976.

ロンドン王立古物研究家協会（のちの考古学協会）の名誉会員になる。ジョン・フラックスマン、ホラス・ウォルポール、ウィリアム・チェンバーズ、ロバート・ミルン、ジョージ・ダンス、ロバート・アダム、ジョン・ソーンなど直接的間接的に影響を受けた人は数知れない。ピラネージ作品の集大成ともいえる『古代ローマの Kampus・マルティウス』（1762）はイギリスの建築家ロバート・アダムに献呈されている。

ピラネージは、建築、庭園、風景画、廃墟画、版画、装飾の分野で知られ、後にはフランスロマン主義文学作家たちにおいてもジョルジュ・プーレやリュツィウス・ケラーによってその影響が研究される。作家マルグリット・ユルスナールの『ピラネージの黒い脳髓』は20世紀においてもピラネージへの関心の高さを示す。ピラネージの作品のいったい何が時代を超え、分野を超えて共鳴を呼ぶのであろうか。

ヴェネチア生まれのピラネージは故郷に戻らず、ローマで生涯を送ることになるが、彼を引きつけたものは、その作品からも明らかのように、古代ローマの廃墟である。この廃墟をモチーフにして、ピラネージがグロテスク模様をどのように捉えたのかを、まず彼の作品『グロッテスキ』に探り、彼が舞台芸術から学んだこと、彼が追求した美的効果について、そして暖炉のグロテスク装飾の4つの視点から考察していきたい。

## 1. 『グロッテスキ』 *Grotteschi*

ジョヴァンニ＝バティスタ・ピラネージ（1720-1778）は、20代半ばに『グロッテスキ』<sup>5</sup>（105, 106, 107, 108）と名づけた版画を制作した。「グロッテスキ」はイタリア語でグロッタ（洞窟）*grotta* から派生した単語である。「グロテスクな」、「グロテスク風の」「奇妙な」「奇怪な」という形容詞グロッテスコ

<sup>5</sup> *Giovanni Battista PIRANESI, catalogue raisonnée des eaux-fortes, Istituto Nazionale per la Grafica dirigé par Luigi Ficacci, Roma, Taschen, 2011.* これは英語とドイツ語とフランス語で解説されているピラネージの作品全集である。本稿におけるピラネージ作品の資料およびタイトルはすべてこの全集を参照している。また、本稿での表記について1枚の版画作品を示すときは「」を、版画集を示すときは『』を使う。作品のタイトルに続く番号はこの全集の通し番号である。Taschenの全集には Henri Focillon 版と Wilton-Ely 版のコンコルダンスもある。

grottesco の複数形である。現在、男性単数名詞としても使われるグロッテスコには「グロテスク風」「グロテスク様式」、「怪奇主義」あるいは「グロテスクなもの」という意味がある。グロッテスカ *grottesca* という女性単数名詞になると、「グロテスク模様」「グロテスク彫刻」「グロテスク絵画」という具体的な意味があらわれる。「グロテスク装飾」という意味で、現在一般的に使用されているのはこの女性複数名詞 *grottesche* である。しかしピラネージが使う「グロッテスキ」は、男性形容詞「グロテスク風の」の複数形（4枚の版画集）ということにまず注目しておきたい。

1750年『建築、透視図法、グロッテスキ、遺跡のさまざまな作品』と題されたピラネージの版画作品集が、ローマのブシャール印刷所から出版される。これは、パグリアリーニ兄弟が1743年に出版した『建築と透視図法、第一部』に新しく5枚をつけ足し、そのうちタイトルがなかった4枚が『グロッテスキ』と名づけられて加わったものである。しかし、この4枚の『グロッテスキ』の制作年は、イタリア国立版画研究所のルイジ・フィカッチによると1744年～1747年の間とされ、4枚は好評で、単品で売られていたことが、ローマのフランスアカデミーの向いにあるピラネージ工房と彫られた文字によってわかるという。<sup>6</sup> 18世紀当時で考えると、『グロッテスキ』というタイトルには、この名称の起源となった古代ローマの遺跡であるネロ皇帝の黄金宮から見つかった（1492年頃）奇怪な壁画装飾が強く意識されているのは間違いない。ピラネージの『グロッテスキ』は38cm×54cmの大きさの紙に印刷されている。これは地下宮殿の壁画の模写というより、ピラネージの創作である。特に個別のタイトルはないが、通称「骸骨」「凱旋門」「ネロの墓」「大きな銘板」の4つから構成されている。最初の3つの作品を見てみよう。

通称「骸骨」(105) (図3) と呼ばれている作品は、岩山の大地と貝殻などを含む地層が露出している場所を背景に、前景中央には、崩れた洞窟から石棺のようなものが掘り起こされ、中身がむき出しになっている印象があり、手前に骸骨や人の骨、頭のない彫像、壺や飾り物や柱の断片などが転がり、植物や枯

---

<sup>6</sup> Luigi Ficacci, «La découverte de Rome dans l'esprit de Piranesi», Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, *Giovanni Battista PIRANESI*, catalogue raisonnée des eaux-fortes, Taschen 2011, p.112.

れ木がその間に密集しているようすが描かれている。

「凱旋門」(106) (図4) という作品には、中央のほんやりとした丸い円の中に凱旋門がかすんで見える。その周囲はより暗く、前景には基台、柱身、柱頭の断片、壺や石板、槍や盾、メダルや鎖、後ろを向いた彫像、前を向いた彫像などに植物や苔が絡まっており、ちょうど洞窟の中から外を見ているような印象がある。

「ネロの墓」(107) (図5) と呼ばれる版画は、左側に、荒れた方形の墓碑をのせた柱台から植物の花綱が右へ垂れ下がり、その下に洞窟が壊れて蓋があいた石棺があり、布や巻物が掘り起こされ、草や蛇がからんでいる。右遠景には古代の遺跡がみえ、右手前には画家のパレットと絵筆がみえる。

これらの版画を見て、まず言えることは、植物や動物などの自然が古代ローマの廃墟と同時に描かれていることである。崩壊したあるいは荒された建築物と植物の繁茂が同時に描かれており、全体的にはどこか牧歌的で陽気ささえ漂うが、不気味な雰囲気でもある。いずれも古代遺跡を描いたというより、洞窟が掘り起こされ、石棺や記念碑が形をとどめないほど崩れ、埋まっていた貴重な宝物が外に出てきたという幻想的な版画である。このように『グロッテスキ』は、ローマの廃墟が地下の洞窟と深く結びついていることを示してくれる。古代ローマの遺跡や遺



図3.「骸骨」



図4.「凱旋門」



図5.「ネロの墓」

物は何よりもグロッタから掘り起こされる雰囲気をもつのである。

ヴェネチア生まれのピラネージが初めてローマを訪れたのは、1740年、ヴェネチア大使の教皇ベネディクトス14世訪問の際に、記録係として随行したときである。その後二度ほど、ヴェネチアに戻るが、1747年には、ローマのコルソ通り、フランス・アカデミーの向かいに住み、それ以降、ローマに定住する。ピラネージがローマの建築遺跡、遺構に興味を持ったことは、1750年ころまでに彼が矢継ぎ早に制作した作品に明らかである。『建築と透視図法、第一部』(1743)、『古代近代のさまざまなローマの風景』(1745)、『グロテスキ』(1747-49)、『共和政および帝政初期時代のローマの遺跡』(1748)、『牢獄』(1749-50)、ジョヴァンニ＝パティスタ・ノッリとの共作による『ローマの新地図』(1748)などがある。これらの作品には、崩れ、あるいは掘り起こされている状態の古代ローマの遺構が、18世紀当時のローマの都市建築物と隣り合わせに描かれている。

『グロテスキ』と同時期に制作された他の作品が異なるのは、『グロテスキ』作品では、線や輪郭が比較的あいまいであることである。石なのか丘なのか空なのか判然とせず、植物なのか雲なのか水なのか、葉とも蛇ともとれるような曲線、メダルが鎖のように連なる組紐飾りなど、全体が混沌としていることである。その混沌は描線の柔らかさにあり、鉱物が植物か動物か、あるいは土か水か、雲か煙か区別がつきにくいことにある。版画の中の要素を一つ一つ列挙するようになっていくかさもなければ、全体の絵画的雰囲気を味わうしかない。観者の目を捉えるのは建築の明晰なラインではなく、絵画のカオティックな描線である。書きなぐった落書きのようにも見える。黄金宮のグロテスク模様も訪れる人々の落書きに満たされているが、ピラネージの『グロテスキ』にはその落書きを思わせる雰囲気がある。

特に建築物を描いたわけではないこれらの版画は絵画的な特徴をもつ。「ネロの墓」の右下に描かれている画家が使うパレットと絵筆が、この『グロテスキ』の作品群に絵画的な特徴を持たせているモチーフである。マンフレッド・タフーリのことばを借りれば、「ロココとアルカディアの黄昏の〈演出〉」である「4枚のカプリッチョ」<sup>7</sup>といえる。

<sup>7</sup> Mandredo Tafuri, «Giovanni Battista Piranesi – l'utopie négative dans l'architecture» in *L'architecture d'aujourd'hui*, mars-avril, 1976, n.184, p.93-108.

ピラネージの批評家たちは、彼がヴェネチアのティエポロ工房で修業をしていたことから、ティエポロ作品の影響、とくに版画集『カプリッチ』や『スケルツィ』の影響を指摘している。ティエポロの版画は、数人の人物をうまく配置し古代建築の遺構などと組み合わせ、全体が三角形になるような構図をもつ。佐川美智子はティエポロの「座る魔術師と少年と4人の人物」を解説して「本作品に漂うアルカディア（古代の理想郷）的な雰囲気は『グロテスキ』に受け継がれることになる」<sup>8</sup>といい、ピラネージの「ネロの墓」について「ここには建築作品とはまったく異なる、情緒的でロマンティックな雰囲気が充満しており、「古代の夢想」へと見る者を誘っているかのようだ」<sup>9</sup>と解説している。

『グロテスキ』はこのように絵画的で詩情豊かな抒情性を漂わせている作品である。

カプリッチョ（「気まぐれ」）（*capriccio*）と呼ばれる絵画のジャンルは、どのようなものであろうか。18世紀美術研究家ディディエ・ラロックの解説をみてみよう。

カプリッチョというのは、フェヌロンが『王子教育のために作られた死者の会話』のなかで、画家プッサンとレオナルドの会話を用いて説明している。それによると、「蛇に驚いた男がいる情景」を描いたプッサンに、レオナルドが、一人の人物は、蛇に怯いていて（*terreur*）、（蛇が見えない）もう一人の人物はその怯いている人物に驚いている（*surprise*）、この一致していないテーマ、人物たちの感覚のずれを指摘した。プッサンは、「このずれの知覚は一種の感動させ気に入らせるための遊びです。」レオナルドは尋ねた「それは物語ですか。私は知りませんね。むしろ気まぐれでしょう。」プッサンはそれを肯定し、否定的な語義ではないという。<sup>10</sup> また、ラロックは、「カプリッチョはカポリッチョ *caporiccio*、つまり恐ろしい現象をみて恐怖の反応をすることを意味する、あるいはカプラ *capra*、つまり山羊、古代人が気まぐれで滑稽な行動を山羊と呼んだところから生じている」と説明し、「音楽ではカプリッチョはテーマの突然の

<sup>8</sup> 『ピラネージ版画展2008—未知なる都市の彼方へ— Prints of Giovanni Battista Piranesi MMVIII』町田市立国際版画美術館, p119

<sup>9</sup> 同上 p.123

<sup>10</sup> Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse*, Les éditions de la passion, 1998, p.86-88.



変化、すなわち即興を示し、オペラでは、コメディア・デ・ラルテの道化役者から受け継いだ奇妙でグロテスクな様態をしめす。(..)この語は次第に質を高め、17世紀、創作効果 (l'effet d'une invention) という意味になる。それは当然、体系化された規則をもつアカデミックな見解と対立するものである。」さらに、ラロックはジャック・カロの「気まぐれ」をあげながら、結局、「気まぐれは、気晴らしの欲望、自由の欲望、創造的熱意の最も深い運動を実現したいという欲望を意味する、芸術家の突飛で生き活きとしたイメージを喚起する賢明なる直観であるのだ」と締めくくっている。

「気まぐれ」はこのように、画家にとってこれまで知られた技法で「物語」を描くことではなく、画家が即興で付け加えた、画家自身による創作効果であり、インスピレーション、直観によって作品に生きたイメージをあたえ、観者の注意を引き、観者に好まれるものであるとされる。

ティエポロの『カプリッチョ』では、人物たちが物語を構成しているというより、兵士や女性、若者たちといった人物の雰囲気描写が主である。彼の壁画や天井画などでの絵画の構図は、しばしば人物と人物のつながりにふんわり浮かんでいる雲を使い、その雲に人物達が絡み合っている感じで描かれる。ピラネージの4枚の『グロテスキ』版画作品は、このティエポロ版画あるいはティエポロ絵画の構図を強く喚起する。土、石、植物、動物などが分節できないほど重なりあっているカオティックな画面がピラネージ独特の感覚で描かれている。

ルイジ・フィカッチはピラネージの初期作品について、絵画的側面を指摘し、「カプリッチョ」であるという。

「これらの作品の準備段階においては、まず、比較的中性的なテーマではあるがそれが構成されると、多くの謎を秘めた、シンボリックで、アレゴリックな内容が、洗練された装飾とも逆に隠された暗号ともみえる大変絵画的なイメージで混淆、総合されているのである。それは一種の意図的なあいまいさの演出であり観者の読みの性向や能力によって異なって機能する。このような構成作品は、ジャンルとしては「カプリッチョ」にあたり、ティエポロの作品やパニーニの想像的アレゴリックスタイルから派生している

た。」<sup>11</sup>

『グロッテスキ』の「凱旋門」と「ネロの墓」は、遠景に古代ローマの凱旋門やオベリスクなど廃墟が描かれており、これらはのちにヴェドゥータ（景観画）として大成功を収めるピラネージの代表作『ローマの風景』（1748～1778）を思わせる。しかし『グロッテスキ』では遺跡を美しく力強く描くよりも、判別できない石片が植物や大地など自然の勢いと一緒にあって発掘現場が一瞬やさしい光に包まれたような風景画的雰囲気が漂う。

4つ目の「大きな銘板」（108）（図6）という作品では、正面の崩れかけた銘板が洞窟から姿を現し、左方で鎖につながれ、右方に花綱、メダル、盾などによる装飾が連なり、植物や果実も描かれている。手前正面のレリーフを思わせる部分には柱の断片、棍棒、骸骨などが散乱している。紙片がめくれたようになって右側の上には牛の頭のような装飾があり、左側上方にはワイン樽と人間の手がワインを注いでいる場面が描かれている。



図6. 「大きな銘板」

「大きな銘板」は、ピーター・マレーによると「カルトゥーシュ」<sup>12</sup>といわれる装飾模様である。カルトゥーシュというのは、イタリア語の「小さい紙」cartoccio (..) から生じた言葉で、紙がめくれた形の装飾枠あるいは装飾額をいう。建築では、「石、大理石、木、石膏などに刻まれた装飾を指し」、「大宮殿の名称を告げ、碑文、数、紋章、レリーフなどを囲み、外壁でも室内でも使うことができる。」縁飾りをさし、「タブローの額から窓間壁、暖炉、ピラスターなどの装飾にまで」使うことができる。絵画では、額縁を飾る巻軸模様をいい、

<sup>11</sup> Luigi Ficacci, op.cit., p.36.

<sup>12</sup> ピーター・マレー『ピラネージと古代ローマの壮麗』長尾重武訳、中央公論美術出版 1990

その額の中には風景、レリーフ、武具、碑文、銘文などがある。デイドロとダランベールの百科全書には「地図の下にあるタイトルボックス、あるいは作品が献呈された人の紋章を囲む装飾であり、アトリビュートやアレゴリーを含みやすい」<sup>13</sup>と書かれている。古代エジプト学では、王や神々の名前やアトリビュートを囲む楕円形の枠をいう。カルトウーシュには、もう一つ別の意味があって、火薬学で、円筒形の弾を複数包む薬莢を指す。このようにカルトウーシュというのは囲み枠であり、装飾された額縁を指す。1枚目と2枚目の作品「骸骨」と「凱旋門」には少しカルトウーシュを思わせる雰囲気がある。

1748年に出版されたノッリと共同制作の「ローマの新地図」(図7)をみてみよう。地図の部分をノッリが、地図の周囲を装飾するような形で聖ピエトロ広場、ナヴォナ広場の4つの河の泉、トラヤヌスのオベリスクなどを並べた風景画のカプリッチョをピラネージが担当している。地図の両側にはインデックス

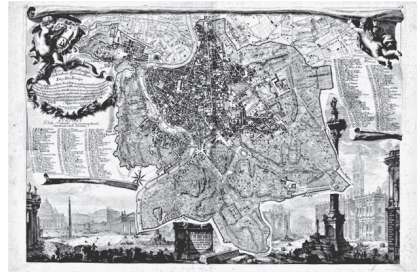


図7. 「ローマの新地図」

が記され、地図自体は紙がめくれたカルトウーシュになっている。そのカルトウーシュの上方には、アルバーニ枢機卿への献辞が再び美しいカルトウーシュで装飾されている。そしてこの地図の下方で周囲を囲んでいるのが、ピラネージの描いたローマの風景である。ピラネージが描いた風景のカプリッチョが「地」になり、次にノッリの地図が「図」になり、さらに重ねてアルバーニ枢機卿への献辞の額縁があり、3つの次元が同時に示され、カルトウーシュが入れ子状になっている。

『建築と透視図法、第一部』第2版のタイトルページ(2)(図8)には、中央右に大きな銘板があり、タイトルと献辞が書かれており、その周囲には、前

<sup>13</sup> Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, article «cartouche» écrit par Guillaume Le Blond, 1752, <http://www.alembert.fr/> 「暖炉」装飾にも用いられると書かれていることに注意したい。本稿の第4章で取り上げるピラネージの暖炉装飾はまさにカルトウーシュを元にしてている。

景に掘り起こされたローマの古代建築の壺、柱、墓標などの断片が転がり、遠景には神殿ファサード、崩壊した壁のフリーズが見えている。このように単なる植物の曲線や鋳物の幾何学模様であるだけでなく、ローマの実際の遺跡風景を採りいれている部分がピラネージのカルトウーシュの特徴である。廃墟は、装飾模様となり、遺跡が装飾としての価値を担っている。

1756年刊行された『ローマの古代遺跡』4巻のうち、第1巻のタイトルページ「永遠の都市の廃墟」(139) (図9)で、献辞が刻まれた石板を取り囲むのは、ローマの古代建築の廃墟である。後景にはアーチ形の橋脚を支えた橋が透視図法で描かれ、背景には凱旋門の橋桁がそびえ、手前前方に半ば崩壊した橋梁が中身を剥きだすかたちで迫り、献辞の文字を

クローズアップしている。文字を取り囲む枠には紋章、トロフィ、盾などが刻まれ、美しいカルトウーシュになっている。それはいかにも、古い地層が掘りおこされ、露出しており、紋章や盾が象嵌されているような効果、つまり化石のような効果をかもし出している。カルトウーシュが平面的であるのに対し、後景の凱旋門の風景は遠近法（透視図法）で描かれ見る人を古代ローマの世界へ誘う。

フロンティスピス（扉絵）について、テキストとイメージの関連を研究してジャック・ドゥマルクは、次のようにいう。「イメージはテキストに先行する。テキストを導入するのであって、訳すのではない。（..）同じことが作品の最初



図8.『建築と透視図法、第一部』のタイトルページ

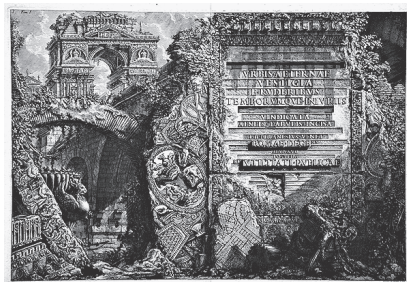


図9.『ローマの古代遺跡』第1巻のタイトルページ

にくる扉絵にもいえる。語源的には「見える正面（顔）」である扉絵は描かれたテキストに入る入口を指す。コデックス—巻物ではなく—という支持体に密接に結びついた扉絵は多少なりとも明白にその図像あるいはその構成によってページをめくるといふ動作とドアを開けるといふ動作の間にある身振りの類似を思い起こさせる。<sup>14</sup> このコデックス (codex) というのは、文字を支える支持体の形をいうが、人類最初の本はエジプトに出現し、巻物 (volumen) の形であった。しかし両手を使わないと見れない、前の部分に戻れないなど不都合が多く、やがて codex と呼ばれる方形の支持体になる。「起源において、コデックスは紐で綴じられた木版の集積である。紀元前 2 世紀の間にローマ人が、木板をより薄いより柔らかい材料で、たたみやすい羊皮紙に変えた。現在の本の形が生まれた。以来、支持材が紙に変わっただけで他には何も変わっていない」<sup>15</sup>とページの歴史を研究したエマニュエル・スーシエは指摘する。

スーシエは、ページはもともと大地の土地区画であり、「洞窟から星まで、ぶどう畑から雪原まで、記号の総体あるいはエクリチュールのページ、つまりページとしての風景だと人間が思わなかった宇宙の区画はない」<sup>16</sup>と説明する。

古代ローマ時代に巻物がコデックスに変化する。文字が記述された本の支持体は巻物ではなく、コデックス (冊子本) が使われ始める。ピラネージは、ヴェネチア大使の記録係としてはじめてローマにやってきたときから、ローマの大地を「記録」していたのである。彼は、残存する古代建築、散乱する古代建築の寸法を測り、紙に描き、版画に彫る。彼のローマ滞在は土地の記録から始まったのである。ピラネージの「大きな銘板」のカルトゥーシュはコデックスを意識したものではない。

装飾によって観者にページを開くように誘うフロンティスピス (扉絵)、四方がめくれた地図、化石を思わせるタイトルページの銘板装飾は、『グロテスキ』のカルトゥーシュと同じ発想だといってよい。

---

<sup>14</sup> Jacques Demarcq, «La relation texte-image» in *L'aventure des écritures, La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999, p.169.

<sup>15</sup> Emmanuël Souchier «Histoires de pages et pages d'histoire», in *L'aventure des écritures, La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999, p.37.

<sup>16</sup> Ibid., p.27.

『グロッテスキ』の4つ目の版画「大きな銘板」を再度見てみよう。一番外側には、紙のめくれが見える。その内側に、空白の大きな四角の石板があり、それを葉莖に似た武具、花や草、戦勝品、骸骨などが取り囲んでいる。中央の大きな石板の後ろや下にもまた同じような石板が透視図法で描かれている。つまり、カルトウーシュの中にカルトウーシュがあり、その中にまたカルトウーシュがあるという入れ子状をなしている。ピラネージの版画作品は『グロッテスキ』にみるように、彼の原点が装飾にあり、土地記録にあり、廢墟にあるということがわかるのである。

また、グロッテスキというのは、イタリア語の男性単数名詞グロッテスコの複数形であることはすでに指摘した。アレッサンドラ・ザンペリーニの著作のタイトルにもあるように、今日では女性複数名詞 *le grottesche* が「グロテスク装飾」という意味で使われることが多い。しかしピラネージの『グロッテスキ』は、建築のグロテスク装飾を意図したものでなく、「グロテスク風」「グロテスクなもの」の解釈の領域を拡大するものであり、カルトウーシュに土地の記録としての廢墟（遺跡）を組み合わせたものと理解される。これはピラネージに独特のものである。

入れ子状になったカルトウーシュ、言い換えると装飾が装飾を囲む自己言及的な画面は、ピラネージの装飾に対する考え方を最も端的に表しているといえる。その装飾論は、同時に彼の建築論でもある。

ピラネージの建築理論とも言われている『建築論』*Parere su l'architettura* (1765) は、18世紀中頃、ヴィンケルマンによる『ギリシア美術模倣論』(1755)、ジュリアン＝ダヴィッド・ルロワによる『ギリシア最美の古代建築の廢墟』(1758) など、古代ギリシア建築擁護の本が出版される一方、古代ローマ建築の優位性を擁護したピラネージの出版物のなかで、彼の建築と装飾の関係が述べられた重要なテキストと版画作品集である。この『建築論』は、古代ギリシア建築擁護派、厳格主義者の代弁者プロトピロと古代ローマ建築擁護派、ピラネージの代弁者ディダスカロの二人の会話で構成されている。

プロトピロによると、ギリシアの建築論を築いたウイトルウィウスにそって真実を模倣する合理的建築様式が追求されなければならないが、近代（バロック、ロココ様式）の建築は、ペディメント、コーニス、扉やアーチなどの開口

部、柱などに植物や動物、人物などによる過剰で奇怪な装飾がなされており、それら不必要なものが乱用されている。これに対して、ディダスカロは、建築に無関係な装飾を取り去っていくと何が残るか考えてみることを提案し、最終的に何も残らないと述べている。「壁、円柱、付け柱、フリーズ、コーニス、ヴォールト、そして屋根のない建物」、すべてが取り去られ、何一つない平原となるのです<sup>17</sup>と反論する。そして「あなたが認めないものを建築から奪い去るならば、どうしようもなく単調な作品になってしまう<sup>18</sup>という。さらにディダスカロは、このような単調な作品なら石工の方が建築家よりも上手く行う、「装飾を創意工夫して変化させる自由が奪われてしまえば、近い将来、建築の聖域は明け渡され<sup>19</sup>てしまうと主張し、建築は、すなわち装飾と切り離せないことを示す。つまりピラネージの代弁者ディダスカロは、建築家の仕事は因習的な作業ではなく、建築と一体になっている装飾にあるのだと述べている。

さらに、ディダスカロによると、従うべき建築様式は、ドリス式、イオニア式、コリント式といったものでなく、それぞれの様式で作られた建築物は、主要比例が多様であり、建築物の数だけの様式があるという。したがって結局、ディダスカロにいわせると、以下ようになる。「私達がしがたう建築様式、あるいはオーダーと呼んでも構わないのですが、それは3種類、すなわち、円柱のオーダー、付け柱のオーダー、壁面のオーダーなのです。」<sup>20</sup>

ディダスカロが代弁するピラネージの建築様式は、円柱、付け柱、壁面の3つのオーダーしかない。この円柱、付け柱、壁面という捉え方は、建築を容器のような入れ物、つまり3次元の立体で捉えているというより、壁という平面に両サイドの柱があるという2次元的捉え方をしているともいえる。

ピラネージは、プロトピロとディダスカロの会話とともに、参考図として解体されるバルテノン神殿の外部と聖ピエトロ大聖堂の内部の版画を挿入している。我々は次第に装飾が取り去られていく様子を目で追うことができるが、最

---

<sup>17</sup> G.B. ピラネージ『ピラネージ建築論 対話』横手義洋訳、岡田哲史校閲、アセテート、2004, p.18. この著書でピラネージの建築における装飾の重要性は横手も岡田も指摘している。

<sup>18</sup> Ibid., p.26.

<sup>19</sup> Ibid., p.37.

<sup>20</sup> Ibid., p.33.

終的にはパルテノン神殿も聖ピエトロ聖堂も何も残らず平らな地面だけになる。

このようにピラネージの建築に対する考え方は、まず建物が建つ大地と関連しており、その土地を区分けして地図を制作し、台帳を作っていくところから始まる。記録はカルトゥーシュとして美しく装飾される。その装飾には、その土地の写実的風景が透視図法で描かれる。建築は、土地という面的な性質と切り離せないことは、彼の『建築論』からも理解できる。彼は、建築から装飾を削除していくと何も残らないことを証明することによって、建築と装飾が一体となった状態を強調し、建築物の最も基本的な面的特徴を主張するのである。

## 2. 舞台装飾—2500『建築と透視図法、第一部』—

『グロッテスキ』とはほぼ同じころ制作されたピラネージの版画の中には、『共和政および帝政初期時代のローマの遺跡』(1748)という版画集があり、30葉のローマの遺跡が収集されている。ユピテル神殿、コンスタンティウス凱旋門、コロッセオ、セシリア・マッテラの墓廟などさまざまな遺構を描いたものであるが、崩壊する石に光と影のコントラストをつけて絵画的な雰囲気を充満させ、幻想的で詩情たっぷりという画面は、十分に『グロッテスキ』を思わせる。銘板、帯状リボン、看板、石碑を多用したカルトゥーシュ型の装飾が観者の目を捉える。

これに対して、同時期制作の『古代近代のさまざまなローマの風景』(1748)は、フランスアカデミーに所属する画家たちと共作した版画集で、全93葉中51葉はピラネージの作品であり、ピラネージが中心的役割を担っていたことで知られているが、この版画集は、イギリス人やフランス人などグランドツアーでイタリアにやってくる観光客にとって、現在でいう絵葉書のような役目をしていたといわれる。これらはローマの古代遺跡も含めた近代ローマのかなり正確な景観図で、透視図法で描かれた建築物が観光客の記憶を呼び覚ます。当時流行した風景を描くヴェドゥータ(都市景観図)である。

同じ頃に制作された『建築と透視図法、第一部』は、『グロッテスキ』やヴェドゥータと異なり純粋に建築物の美しさを表した版画である。最終的に1750年に増量して出版された『建築、透視図法、グロッテスキ、遺跡のさまざまな作品』に収められたが、『建築と透視図法、第一部』の17枚の内訳は、牢獄1点、



『グロテスキ』に似たカルトゥーシュ型の作品3点、建築室内7点、建築外観5点、墓廟内部1点である。この内訳を建築の内部と外部に分けるなら、建築内部9点、建築外部8点ということでやや内部が多いものの、ほとんど同数である。ピラネージは建築の外部だけでなく内部にも同等、あるいはそれ以上の関心をもった。

この版画集の建築物は、現実の景観を描いたものでなく、ピラネージの想像による建築のカプリッチョである。内部を描いたものも外部を描いたものも雄大、壮麗であり、堂々とした雰囲気がある。挿入された人物が指先くらいの大きさしかなく、その極小さが一層建物の大きさを巨大にしている。

ピラネージの批評家たちは、ピラネージの作品に舞台装飾の影響があることを指摘する。宮殿のような建築室内にしる、建築外観にしる、あるいはまた牢獄などは、舞台芸術の領域で多く描かれていた。当時よく知られていたビビエナー族の舞台装飾について、ラロックは次のようにいう。

「舞台装飾画家、ビビエナー族はクアドラトゥーラあるいはトロンプロイユ、広く複雑な透視図法を使う。もっともよく使われたのは<角度をもった風景 *scena all'angolo*>であり、舞台情景の全体が一つのアングルを主に作られている、それは観客を、宮殿内部の柱や手すりの部分から、より生き生きとより興味をもって、より意外性があるように演劇作品の中に入れていかせる効果をもつ。」<sup>21</sup>

舞台背景に現れる透視図法は、舞台建築を正面からとらえた1点透視図法による奥行きをみせるものが多かったが、ビビエナー族が得意としたのは、<角度をもった風景>であり、建物のアングルを正面に大きく据え、左右に建物が伸びて小さくなっていく2点透視図法による背景である。ピラネージ以前には、ビビエナー族、ユヴァッタ、ヴァレリアーニらが用いていた手法である。

ピラネージの『建築と透視図法、第一部』では、建築を正面からとらえた作品4点、<角度をもった風景>としてとらえた作品10点と、圧倒的に<角度を

---

<sup>20</sup> Didier Laroque, op.cit., p.86.

もった風景が多い。ピラネージ研究家ジャン＝ジャック・ルヴェックによると、「透視図法はルネサンスの芸術家たちにとっては現実を調和させ、均衡が取れるように舞台化し、理性的にする方法であった。明晰さの武器だった。ピラネージにおいてはドラマ化の道具になっている」<sup>22</sup>という。

透視図法は、ピラネージの作品では、明晰さの表現ではなく、ドラマ化の表現となっているのである。新田健史は、『未知なる都市の彼方へ—ピラネージに見るエキゾティシズム』で、シェーナ・ペル・アンゴロについて、「画面空間に奥行きと、手前に迫ってくる迫力とをともに与えるこの描画法」<sup>23</sup>と述べている。手前に迫ってくる効果とは、舞台の客席にいる人々を演劇の世界へ引き込み、古代建築の壮大さを感じさせる効果とあってよい。観者は思わず引き込まれてしまい、古代建築の時空間に入っていくという仕組みがこの舞台装飾にある。

ピラネージの透視図法による建築版画作品である『建築と透視図法、第一部』の「階段」(図10)において特徴的なことは、いくつもの空間が重なり合うように描かれているということである。アーチが幾重にもはるか彼方まで、無限に続いており、観者は一旦建築内に入り込むと出てこられなくなる迷路が与える眩暈のようなものを感じる。光がさしている

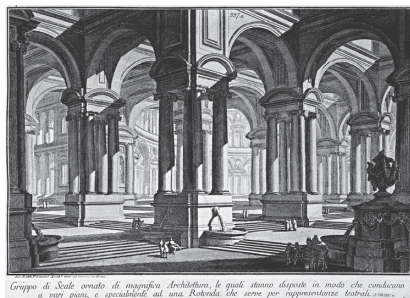


図10. 「階段」(『建築と透視図法、第一部』)

が、遠くのアーチはかすんで見えない。柱と柱は上方ではアーチによってつながり、下方では何段もある階段によって結ばれている。建築外観を描いた作品では、水平方向への広がりを感じられ、建築内部を描いた作品では、垂直方向への深さを感じられる。建築内部を描いた作品の迷路空間の方が、圧倒的にスケールの大きさが、空間に押しつぶされるという感覚を味わうことができる。

<sup>22</sup> Jean-Jacques Lévêque, *Piranesi*, Editions Siloé Paris, 1980, p.123.

<sup>23</sup> 『ピラネージ版画展2008—未知なる都市の彼方へ— Prints of Giovanni Battista Piranesi MMVIII』町田市立国際版画美術館, p.15.

ピラネージの建築の迷路のような空間をもう少し検討してみよう。水平ラインと垂直ラインがアーチと階段によってリズムをつけられているのである。半円形をしたアーチの特徴は、円環効果であり、同じものが角度を変えて何度も反復され、あるいは入れ子状に同心円を作り、あるいはずれることによって音楽的リズムを奏でる。階段の特徴は、ある場所から別の場所への空間移動装置であるが、アーチを追いかけるように階段があちこちにあるので、反復しているように感じられ、ジグザグに続いていて、いつまでたっても同じところにいるような迷路感覚を覚える。このアーチと階段の昇降、反復、ずれによって生じるのは、永遠に続く螺旋感覚である。スパイラルが幻想的空間へ誘うのである。

ピラネージの建築内部は、曲線が強調されるアーチによって閉じられた空間を示唆しながらも、直線が強調される階段によって開かれた空間を印象づける。この逆説的な空間が、交互に反復され螺旋という形態の表出を促す。

「雄大な橋」(7)(図11)と題された版画作品は、前景の川に大きく橋脚と橋脚を結ぶアーチがかかり、人が乗った船がいくつか往来している。そのアーチの下に見えるのは、やはり橋であり、左から右へ遠く遠透視図法で描かれている。橋の上は円柱が並ぶギャラリーになっていて、その下にはたくさんのアーチが連なる。右奥はまたしても橋がかかり、2つのアーチがみえる。これらのアーチの下をいくつかの船が入り出している。橋脚の基部にはすべて石段があり、この階段が水の深さを感じさせる。船はアーチの下をくぐって蛇行する。不思議なことは周囲を橋でとり囲まれたせいで、この川の水がどちらからどちらへ流れているかわからないことである。流れていない川は船にとって迷路であろう。

この「雄大な橋」では、アーチの下から透視図法で描かれた景観が見える。前述したカルトゥーシュを再度思い起こすと、ここでは前景の半円形のアーチ

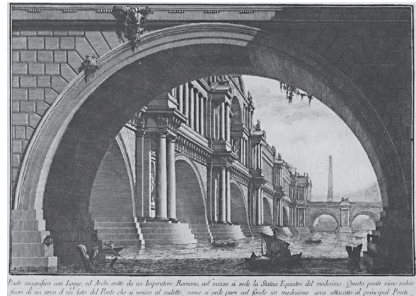


図11. 「雄大な橋」(『建築と透視図法、第一部』)

がカルトウーシュの役割をしている。「雄大な橋」のアーチは、額縁になっているのである。装飾性の強いこのアーチは、シンプルで強固な煉瓦でできており、ところどころ植物が煉瓦の間から美しく垂れ下がっている。

橋の下から橋がみえるアーチの連続によって見る人は幻想の世界へ強くひきこまれる。ピラネージ研究者ジョアンヌ・ランニエールは、18世紀後半に描かれた、橋の下から見える光景について研究し、それがピラネージのモチーフの一つであることに注目する。「舞台芸術 (scénographie) は、ピラネージより以前から、半円形をした港湾を描いていた」が、「ピラネージは橋を一つの口実にし、実用的機能がなくなり表象的機能が優位に立つ理想的建築を夢みた。(..)この枠の役目をするアーチはイメージの感動的な性格を強め、それまでにない強度をもって半円形の港湾のモニュメンタルな性質を引き出した」<sup>24</sup>と述べている。

表象的機能をもつアーチというのは枠の役割をし、モニュメンタルな効果を与えるアーチのことである。このアーチは舞台芸術では舞台と客席の境界をなすプロセニウム・アーチに相当する。バロックの劇場建築について、中島智章は、「劇場建築の発展」の中で、「舞台と観客席はプロセニウム・アーチという一種の額縁で仕切られて、舞台両側にはテラリという舞台装置が、一点透視図法的効果を高めるために奥に向かって徐々に挟まるように配置されている。テラリとはさまざまな場面を描いた縦長のパネルが重なったもので、パネルを素早く横にスライドさせることによって別の場面を描いたパネルが見えるようになり、急速な場面転換を可能にしている」<sup>25</sup>と指摘する。このようにアーチは額縁のように使われると装飾的性質が強まり、こちらとあちらを仕切りその下から見える空間を閉じられた幻想的世界に変えるのである。

ピラネージの『牢獄』シリーズを研究した美術評論家、岡田隆彦は、「どんなふうであれ、円天井やアーチは、その下の空間を特殊な全体とみなすように作

---

<sup>24</sup> Johannes Langner «La vue par dessous le pont - fonctions d'un motif piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIIIe siècle» in *Piranese et les Français*, Colloque tenu à la villa Médicis, 12-14 mai 1976, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978, p.295.

<sup>25</sup> 陣内秀信他『西洋建築史』彰国社2005, p.138.

用するのである」<sup>26</sup>という。額縁効果をもつアーチは、ピラネージの作品では、形を変えて門や廃墟のドーム（円天井）の形になって表われヴェドゥータ作品にも多く用いられている。

アーチは、さらに、興味深い効果を担う。アーチという形は、その下を通る、くぐることに意味を持たせる装置の一つである、戦勝した武将が通る凱旋門はその例である。アーチはピラネージが好んだモチーフであり、ローマのヴェドゥータ作品の中でも、1つアーチの「ティテユスの門」、3つアーチの「セヴェリスの門」、「コンスタンティヌスの門」などを挙げることができる。また、「ヤヌスの神殿」と題されたヴェドゥータがあり、これはアーチを方形に4つ組み合わせたもので、四方のどの方向からも入って出てこられる。入口であると同時に出口でもある双面のヤヌスは外と内の反転をひきおこすが、さらに両側面が加わると多面的になり、出たり入ったりの往復運動ではなく、入って出て、また別のアーチから入って出るという8の字運動が反復し螺旋のイメージが出現する。

ピラネージの『牢獄』作品について、版画研究家の坂本満は、ゲニクルの研究を引用して、ピラネージの作品にアーチ形が多用されていることに注目し、「建築概念における「外部空間（外形からみた建築の空間に対する関係）」と「内部空間」とのいずれでもなく、またいずれにも属しそうな構造をもつことを示

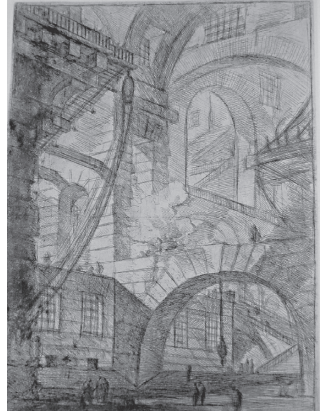


図12. 「火事」第1版（『牢獄』）



図13. 「跳ね橋」第2版（『牢獄』）

<sup>26</sup> 岡田隆彦『ピラネージの銅板画—牢獄として凍結された現実「牢獄シリーズ」より』in『みづゑ』n.845, 1975. 8, p.54-66

すばかりでなく、覚醒と眠りの中間状態<sup>27</sup>と解説している。つまり、アーチによる囲み枠は、空間の宙づくり装置であるといつてよい。こうして複数のアーチは、複数の空間を生み、抱え込むのである(図12)。『牢獄』では、建物の内部に複数のアーチを作ることで、複数の次元が存在し、アーチや階段によって互いに密接に絡まりあう(図13)。アーチや階段が石に対して植物のように絡まり生命力を与えている。上下、左右に広がる空間にアーチと階段が描きこまれることによって牢獄空間の内と外は分断されつつ連絡し合っているのである。

### 3. エフェ *effet* という概念—美的効果—

#### a. カルトゥーシュのリンク

ピラネージの廃墟をモチーフにした『グロッテスキ』、およびほぼ同時期に制作された建築版画作品がカプリッチョであること、そのカルトゥーシュ、すなわち枠としての性質、大地の記録としての版画の面的特徴、舞台装飾に使われた透視図法を使って立体的次元を創造しアーチと階段で無限の螺旋運動をおこす空間を生起する特徴を指摘した。ピラネージはこのように古代ローマの黄金宮のグロッテスク装飾にこだわりその模倣をするというより、廃墟を用いて「グロッテスク風」を追求するのである。

そしてこのカプリッチョを生み出すのが、「効果」(*l'effet d'une invention*) と呼ばれるものである。グロッテスク風美的効果とはどのようなものであろうか。この章では「効果」、「効力」*effet* (*effect / effetto*) について考察していきたい。この単語は、ラルース大辞典によると、1671年ごろの意味で、「人々の視線を引きあるいは注意を喚起させずにはいられない手法」<sup>28</sup>とある。作品が人々の注意を引く効力を発しているというとき使われる。

ヴェネチアで生まれたピラネージは、子どもの頃から建設現場を知っていた。石工の父親によっても、母方の叔父、治水管理官のルッケージによっても建築に対する興味を掻き立てられたにちがいない。ヴェネチアは、アドリア海の北にあり、無数の木の杭の上に建つ町で、多数の島々を多数の橋がつないでいる

<sup>27</sup> 坂本満『世界版画9—ピラネージと新古典主義』、筑摩書房、1979, p.5.

<sup>28</sup> *Procedé employé pour attirer les regards ou forcer l'attention*, 1671, fin, (Pomey)

古都である。ピラネージは30年以上もローマに住んだが、生涯「ヴェネチアの建築家」と自称し、版画に刻んだ。ピラネージが模範とした建築家バラディオは、セルリオやリゴリオの作品をコピーして研究していたが、現場で実測を行い、図面に起こしていたと伝えられる。<sup>29</sup>

ピラネージは、初めてローマに行ったとき、記録係としてヴェネチア大使に随行した。彼が実際に、ローマに残存する古代ローマの遺構を訪ね歩き、計測し、図面にしていたことは知られている。彼の現場に対する興味と緻密な測量作業は、1756年に刊行された『ローマの古代遺跡』全4巻に集大成される。そこには、地図、地下構造、石材の種類と名称、建築物の内部名称、建築物の寸法などが詳細に記述され、地層、建築物の断面図、平面図、立面図、景観図、鳥瞰図などが組み合わせられ、あるいはリンクを張ったような形で紙面に展開されている。各版画の下部には解説が付けられている。各要素の詳細は、考古学的にも正確であり、ピラネージの知識の深さが表れているという。1748年に制作された『共和政および帝政初期時代のローマの遺跡』は、高位聖職者ポッターリに献呈されている。ルイジ・フィカーチによると、ポッターリは古典古代とキリスト教の碩学であり、コルシニアーナ図書館、ヴァチカン図書館など18世紀ローマの最も権威ある図書館運営を任されていた。<sup>30</sup>ピラネージはポッターリのおかげで古代ローマに関するさまざまな資料を閲覧することができたという。

『ローマの古代遺跡』に見られる興味深い点は、ピラネージの考古学的知識の深さと同時に、場面展開と図面の組み合わせの妙技である。たとえば、アッピア街道の墓廟では墓の平面図と断面図と地層の断面図が組み合わせられている。透視図法で描かれた写実的な廃墟と碑銘の美しい配置などもある。「コンスタンティ

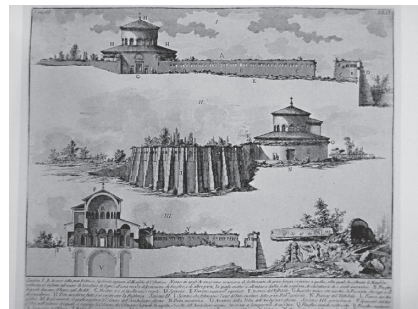


図14. 「コンスタンティウスの墓廟に隣接する墓」  
（『ローマの古代遺跡』第2巻）

<sup>29</sup> ヴォーン・ハート、ピーター・ヒックス『バラディオのローマ、古代遺跡・教会案内』白水社2011, p.23.

<sup>30</sup> Luigi Ficacci, op.cit., p.34.

ウスの墓廟に隣接する墓」(236) (図14) は上段が外観、中段がその90度横からの写実的外観、下段に180度回転させた断面図を描いている。視点の方角を変え外と内、地上風景と地層断面を同時にみることができる。あるいはまた断面図をクローズアップすることで、古代ローマ人のレンガの積み立て工法が一目でわかり、三角形や四角形の煉瓦が散乱するようすは、廃墟とも建設中とも思えて美しい。この版画集では知識と美が同時に視線を引く。各種の図面、各種の幾何学図形、抽象と具象の組み合わせの効果が見る人の目を引き付ける。

地上のものが常に具象画で描かれ、地下に埋没されている遺構が幾何学的、抽象的に描かれているわけではない。地下の部分が石材の種類がわかるほど具体的に、逆に地上の部分が平面図で表現されている版画もある。カルトウーシュ型のリンクも、必ず部位をクローズアップしているわけではなく、平面図であったり、断面図であったり様々な組み合わせである。土地、石材、金属、サイズなど、あらゆる視点で研究され描写されているので、一枚の紙面で土地と建物が総合的に連結してイメージされるように仕組みられている。まさに現在のコンピューター時代を先取りするアイデアに満ちている。1762年出版の「カピトリーノの丘の地下洞窟部分」(『古代ローマの Kampus・マルティウス』) (510) (図15) は、幾重にも張られたリンクが、布のパッチワークのようにカルトウーシュ型になっており、グロテスクな様相を呈している。地の図面にカルトウーシュのリンクが各所に張られ全体がグロテス

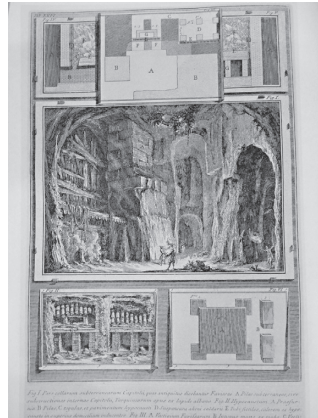


図15. 「カピトリーノの丘の地下洞窟部分」  
(『古代ローマの Kampus・マルティウス』)

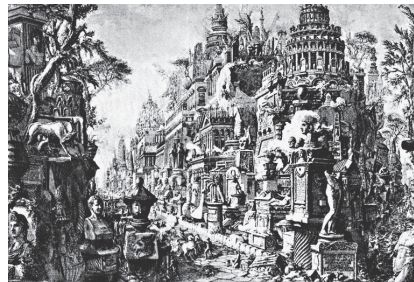


図16. 「アッピア街道とアルデアティーナ街道の  
古代の交差点」(『ローマの古代遺跡』)



ク模様になっているといってよい。また、『ローマの古代遺跡』第2巻と第3巻のアップピア街道のフロンティスピス（扉絵）(216) (図16) はエジプト風、ギリシア風、オリエン特風など様式の混合するグロテスク模様であり、後に続く作品群の要約となっている。

#### b. ピラネージの版画、「紙の上の建築」

フランスの批評家マリエットがピラネージの版画には過剰と誇張があるといったことに対して反論の文を書くのであるが、その『マリエット氏の書簡についての評論集』(1765)のタイトルページには、正面に神殿柱廊の断面図が描かれ、左側上段にカルトゥーシュ型でリンクが張られ、ペンを持つ人の手が描かれており、下段には柱の中に、7つの円が描かれその中には建築家が使う定規やノミやハンマー、画家が使うパレットと筆が彫られている。このタイトルページをウィルトン＝エリーが次のように解説している。

「そこには、マリエットの左手が手紙に *aut cum hoc* と書いているのがみえ、一方その下の柱には、芸術家の七つ道具が *aut in hoc* という文字とともにみえる。つまりこれは、このような問題はマリエット氏のような室内履きをはいた批評家にはわからない、古代の精霊と親密にかかわっているピラネージのような実践活動をしている素描家にしかわからない問題である、という意味である」<sup>31</sup>

マリエットは文献資料を研究している理論家である一方、ピラネージは当代ローマの遺跡を知りつくし、遺構や廃墟の実測に毎日携わっているという違いがあるというのである。ピラネージは、ローマの廃墟を描くだけでなく、掘り起こされた壺や石碑の断片などを修復して自分の店で売ってもいた。彼はローマを知り尽くした芸術家であり、文献だけを読んでいる人と異なると主張している。

---

<sup>31</sup> Wilton-Ely, *Piranesi, les vues de Rome, les Prisons, les Prisons*, Arts et métiers graphiques, 1979, p.174, note 57.

『建築論』の中で、ピラネージは、「いつも同じ作業をおこなっている」「機械的に仕事」<sup>32</sup>をしている石工職人と異なり、建築家は、「模倣するだけの下劣な職種に帰」さないように、「装飾を創意工夫して変化させる自由」<sup>33</sup>をもつ必要があると説明する。ここでピラネージは単なる石工職人とも、また現場を知らない批評家たちとも異なる芸術家としての建築家を認識しようとしている。

アンリ・フォションによると、18世紀フランスでは、デッサン（素描）のコレクションが流行し、「アマチュアの目には、デッサンは巨匠たちの誠実さの感動的な証拠であり、彼らの才能の肉筆と見ただけではなく、何も欠けていない完全な作品と映ったのであった」<sup>34</sup>という。建築家たちは、「瓦礫が呼び起こす記憶の偉大さによってより、瓦礫のピトレスク性に感動した。彼らが歴史画の支配的な厳格さから解放され、建築家の義務から解放されることを嬉しく思っているのがわかる。自由に、楽しんでいるのである。」<sup>35</sup>ピラネージ作品には、建築のデッサン力、自由な創造力があふれているといえる。

ピラネージは、色彩のある絵画よりデッサン力が見える版画制作を生涯の仕事とする。版画の技術を高めることに専心していく。では、版画とはどのようなものであろうか。

版画制作というのは、だいたいどの芸術家も行っていたようであるが、建築家アルベール＝ルーラックによると、ピラネージが生まれた18世紀の「ヴェネチアにおいて、建築修業は一つの専門とはみなされておらず、あらゆる芸術の準備のための修業とみなされていた」という。「18世紀のヴェネチアの建築家は同時に碩学であり、技師であり、芸術家なのである」<sup>36</sup>という。マリアンヌ・ロラン＝ミッシェルは、「民衆の祭りや舞台芸術のオーガナイザーはヴェネチアでは建築家に託されて」いたと指摘する。<sup>37</sup>

<sup>32</sup> G.B. ピラネージ『ピラネージ建築論 対話』、上掲、p.34.

<sup>33</sup> 同上、p.37.

<sup>34</sup> Henri Focillon, *G.B. Piranesi*, in *Folio*, Collection Archigraphy, CH - Gollion 1918, 2001, p.179.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Albert-Roulhac, G. «Piranèse architecte et graveur de génie», in *Bâtir*, juin 1962, n. 113, p. 55-60.

<sup>37</sup> Marianne Roland-Michel, «De l'illusion à l'inquiétante étrangeté : quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez des artistes français à partir de 1730». p.475 in *Piranèse et les Français*, op.cit.

つまり、建築家というのは、彫刻、絵画、舞台芸術、祝祭などあらゆる芸術に対する知識と素養をもつ、いわゆる芸術の総合職のようなものである。ピラネージはこの建築修業を重ねながら版画を得意とした。版画は、建築、彫刻、絵画などの作品を複製（コピー）して記録すると同時に、作品を広く流布させる役目をもっていた。ローマやポンペイ、ヘルクラネウムなどの発掘現場においても古代の建築物がスケッチされ、記録されていた。ネロ皇帝のドムス・アウレアで発見されたグロテスク装飾もスケッチされ、版画にされ、カタログ化されてヨーロッパ各地の工房に伝わった。模様は模倣され、変容され、その組み合わせも多用になって発展していく。ジャン・アデマールは、版画は主な役割とみなされていた他の作品の複製以外にも、ネーデルランド、フランス、イタリアに見られるケースであるが、レンブラントなど絵画の巨匠が版画を制作する場合、〈自由版画〉といって複製ではない版画については、画家たちの技術レベルが相当に高かったと言っている。

さらに、「オリジナルな表現の主題としてのエッチングは、1725年から50年にかけてヴェネチアで華々しく復活する。当時ヴェネチアでは、腕のよい複製版画家ばかりか、先見の明のある出版社が大勢活躍していた」<sup>38</sup>とピーター・マレーが指摘しているところからみると、ピラネージは版画によってオリジナリティを追求しようとしていたと考えてもよいであろう。

木片を版材とする木版画や銅版による銅版画があるが、木版画が出現したのは14世紀終わり頃で、銅版画（金属凹版）はそれより遅れて現れた。銅版画には銅板に直接刻むもの（エングレーヴィングなど）と、銅版に防蝕剤を塗ってその上に線を刻み、それを酸の溶液につけるとその部分だけ腐蝕するという腐蝕銅版画（エッチング）がある。ピラネージが制作したのは、このエッチングである。西洋版画研究家の佐川美智子は、「銅版画家は、もともと金・銀細工師」であり、高度の熟練を要したと指摘している。またエッチングの起源は鉄の武具を装飾した装飾家が用いた腐蝕方法にあり、「エッチングの線はビュランより自由度が高く」、ピラネージはさまざまな技法を試していたという。<sup>39</sup>つま

<sup>38</sup> ピーター・マレー、上掲、p.11.

<sup>39</sup> 『世界版画史』青木茂監修、美術出版社、2001、p84、p102.

り版画家は細工師という側面をもち、工房で装飾をする人なのである。

ピラネージの版画をみると、画面の明暗、濃淡、線の強度、太さ、線を消した跡、金属板をこすった跡など実に多様な技術の痕跡が見られる。たとえば、影をつけたい部分には何度も腐食液をつけたといわれる。彼の版画には、複数の腐食がもたらす、重層性が表れている。エッチング制作を行うということは、さまざまな彫刻刀を使い分け、銅版にデッサンをする力、腐食剤や溶液を反応させる技によって、効果を生じさせることであり、線描の技術に加えて、版材や溶剤など制作プロセスに起因する偶然から生じる各種効果を引き出すことでもあろう。

また、最終的に版画は紙に印刷する。白い紙に印刷されたときの効果もまた考慮すべき職人の技術である。アンリ・フォションは、ピラネージの「ジュリアーノ凱旋門」について、その「版材は（線や点などで）満たされるわけではなく、できるだけ空白の部分の光を演出し感じさせ、紙の白い部分に効果の厳密さを強調しようとしている」<sup>40</sup>と説明している。さらに版画は印刷されると左右が逆方向になる。このような鏡像の表面の性質も考慮しておかなければならない。素材、職人の腕、印刷効果が如実に現れる芸術であり、美的効果も多様であるのである。アンリ・フォションは、イタリアにおける版画の錬金術的特徴を以下のように説明する。

「18世紀のヴェネチアは、版画の都市である。芸術世界に何らかの形で関係するすべてのものは版画に興味を持ち、彫刻刀を操り、魅惑的な幻想で紙の扇子や名刺や小冊子に挿絵を描く。女性にいたっては、この喜びと面白い錬金術に不安げに身をかがめるのだ。イタリアのその他の場所でもいたるところ、少し厳かで、聖別された豪華な装飾芸術のようなどころがある版画は、ヴェネチア風俗の気まぐれと幻想に結びついているのである。」<sup>41</sup>

18世紀とヴェネチアと版画は、分かちがたく結びつき、版画は観者を一種の

<sup>40</sup> Henri Focillon, op.cit., p.257.

<sup>41</sup> Ibid., p.70.

魔法のような感覚に陥らせるのである。ピラネージは、この版画という技術をどう考えていたのであろうか。それをルグランの著作から考えてみよう。

J.G. ルグランは、ピラネージの伝記を書いた人物である。ルグランは、ピラネージのコレット通りの店の前にあったフランス・アカデミーの寄宿生の一人、建築家クレリッソーの義理の息子である。ピラネージが亡くなると、息子たちは父親の作品を抱えてパリへ引越し版画工房を開く。そして1799年にピラネージ作品集を出版するが、そこに載せられたルグランによるピラネージの伝記を読むことができる。ルグランはもちろん、義理の父クレリッソーやピラネージの息子で版画家のフランチェスコらに話を聞いて書いている。この伝記はアンリ・フォションによって発見されるまでほぼ1世紀放置されていたものである。この中でルグランは、ピラネージがフランス人の若い寄宿生ら、ド・トロワ、ヴィアン、ヴェルネ、シャル兄弟、プティト、クレリッソー、パジュー、ドワイヤン、シブレラ等と交流し、しばしばクレリッソーやユベール・ロベールらと一緒に廃墟のスケッチに出かけていたことを報告している。

「ピラネージは完全なデッサンはしなかった。チョークでザクッと、その上にペンか筆でもう一度描き、それも部分を描くことで、彼の考えを書き留めるには充分だった。このように彼が紙の上書き留めたものを見分けることはできなかった、それはカオスで、彼だけが銅板にすばらしい技術でエレメントを描きわけのだった。」<sup>42</sup>

また、若い画家たちに一日の異なった時間における影の様子、特に月光の影を観察させながら、彼らの疑問にこう答えている。

「なぜ最後まで陰影をつけてデッサンを完成させないのかと聞かれると、もし私のデッサンが完成されたものであったなら、私の銅板はそのコピーになってしまう、逆に銅板に効果を作っているとき、私はオリジナル作品を

---

<sup>42</sup> Gilbert Erouart et Monique Mosser, « A propos de la « Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi » : origine et fortune d'une biographie », in *Piranesi et les Français*, op.cit., p.231.

作っているのだよ。」<sup>43</sup>

版画作品のオリジナリティにこだわるピラネージの言葉は、非常に示唆的である。友人たちと廢墟に出かけて行くスケッチは、未完成である。なぜこのような未完成のデッサンをするかという、もしデッサンが完成されておれば、アトリエで制作する銅板はその複製（コピー）になってしまうからである。彼は銅板に効果（l'effet sur le cuivre）を作っているのであり、それが彼のオリジナル作品であるという。もちろん、銅版画制作には先ほど指摘したさまざまなプロセスがあり、さまざまな技術を試みていたことを忘れてはならない。したがって、彼の版画作品は、スケッチから印刷まで、多くの段階を経て、最終段階で「効果」を作り出しているのである。別の言い方をすると、ピラネージは、いわば銅板の力を引き出している、銅板がもつ力を実現させているといってもよい。刻まれた線がどのような空間を生むか、腐蝕された部分がどのような味わいをみせるか、最終的に紙面にどう印刷されるかなど、銅板に細工をし、働きかけることによって生じる効果を、完成されたオリジナル作品と考えているのである。ピラネージにとって効果こそ制作の最終段階であり、オリジナリティがあるといえる。

ピラネージと同時代の人々も建築版画について、「効果」という考えを持っている。

フランスのサン＝ノン神父は、イタリアへ行き、ユベール・ロベールやフラゴナルらとともに遺跡めぐりをし、みずから版画を制作するアマチュア芸術家であったが、彼は建築デッサンについて次のように書いている。「モニュメントの描写や眺めあるいは立面図は、それらが建っている場で、視覚的效果という考えを与える。しかし真の建築愛好家は、単なる詮索家以上にもっと要求が強く、つまり正確に知りたいと思う人々は、地理的平面図を欲しており、それをよく観察することで、与えられた光景の正確な再現を想像するのである。」サン＝ノン神父はこのように語り、「建築印刷は＜効果という観念を与え＞、＜正確に教える＞」という要求に従わなければならないと言っている。」<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Ibid., p.246.

<sup>44</sup> Valentin Kockel, «la description dans l'image tourne à la simple déclamation»,

サン＝ノン神父の言葉によってわかることは、建築版画は、まず視覚的に興味を引くということである。次に、それが建っている場所との関係を明らかにする役目をもつ必要があるということである。建築物は地理を明らかにし地図を想起させるものなのである。

このようにサン＝ノン神父は、建築版画の視覚的効果と地理的知識という二つの特徴を指摘している。それは美的効果であると捉えてよいであろう。

同時代人であるイギリスの建築家ウィリアム・チェンバーズは、建築家としてのピラネージをあまり高く評価しないが、彼の版画作品の美しさは認めている：「有名なイタリアの芸術家、豊穡な想像力と趣味をもち、その紙の上に制作された作品は比類のない効果をもつが、彼は建設と計算の芸術には向いておらず、さらに住む住居の観念をもたず、実際実現した仕事も少ないが、やはり建築家という肩書を持っている。」<sup>45</sup>とウィルトン＝エリーは伝えている。

このように、18世紀の人々が「効果」*effet* と呼ぶものが、ピラネージの版画にある。ピラネージの「紙の上の建築」<sup>46</sup>は、この美的効果をもつのである。

### c. 歪みと誇張

ピラネージの研究者ダニエル・ラブローは、「もし、純粋な建築デッサン（慣習的方法で建物の構造や物理的アスペクトを見せるもの）と透視図法画（いわゆる建築肖像画）の区別がはっきりしているとすれば、ヴェドゥータ、カプリッチョ、暗示的あるいは詩的デッサン（つまり感動させる目的で作られた表象の意識的な歪みや誇張）と呼ばれるものの間の区別ははっきりしない」<sup>47</sup>という。つまり、実際建てられる建築物の構造を示す平面図や立面図など慣習的な建築デッサンと透視図法による写實的デッサンの違いは明白であるが、ヴェドゥー

---

Méthodes et modes de reproduction de l'art et de l'architecture antiques au XVIIIe siècle», in *Musées de papier, l'Antiquité en livres 1600-1800*, Louvre éditions, Gourcuff Gradenigo, 2010, p.43.

<sup>45</sup> Wilton-Ely, op.cit., p.60.

<sup>46</sup> ピラネージが模範としたユヴァッタのことはとされる。

<sup>47</sup> Daniel Rabreau « Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain – notes sur le dessin « théâtral » et la création architecturale en France après 1750 », in *Piranèse et les Français* op.cit., p.447.

タ、カプリッチョ、詩的デッサンの区別は明白ではない。このヴェドゥータ、カプリッチョ、詩的デッサンと呼ばれる作品は、表象の意識的な歪みと誇張が付加され、見る人の心を揺さぶる。ピラネージがめざしているのは、見る人に強く作用し、感動させて作品に引き込む効果である。

ラブローのいう純粋な建築デッサンとは平面図や立面図などであり、透視図法を使つての写実的な景観図（ヴェドゥータ）とはっきり区別できるが、ピラネージは、これら2つを縦横無尽に使いこなしている。では透視図法で描かれたヴェドゥータなどに内在する「表象の意識的な歪みや誇張」は、見る人にどのような作用を及ぼすのであろうか。『グロッテスキ』と同じ時期に制作されたピラネージの代表作の一つ『牢獄』を研究した岡田隆彦は次のように言っている。

「見る者を限定された区域としての閉ざされた画面に引き寄せておきながら、ゆがんだ（あるいは誇張された）遠近法が人を落ち着かなくさせる心理的效果を生かしながら、見る者をいっきよに非現実的な虚構としての広がりへ放り投げてしまう、ここではいわば、虚虚実実の奥行きを展開する遠近法の機能が凍結されている」<sup>48</sup>

また、岡田隆彦は別のことばで言い換えて「開かれているが閉じられた空間」とも言っている。このように、ピラネージの版画作品は、印刷された線や点が透視図法（遠近法）によって現実的世界を組み立てる一方、歪みと誇張によって裂け目をつくり、非現実的世界を現出させる。逆説的な空間の出現である。ドラマティックで幻想的であると同時に、見る人の心を揺さぶり、矛盾した居心地の悪さという効果を発信しているのである。

このような空間は、対象を客観的に捉えたものではなく、そのずれゆえに逆に観者の視線を捉え、誘い込むように仕掛けられている。

ピーター・マレーは、18世紀イギリス人作家、ホレイス・ウォルポールがピラネージの作品に感動して彼をサルヴァトーレ・ローザ、ミケランジェロ、ルー

<sup>48</sup> 岡田隆彦『ピラネージの銅板画—牢獄として凍結された現実「牢獄シリーズ」より』、上掲、p.54-55.



ベンスに比較したことに言及し、次のように書いている。

「ウォルポールは一ほとんど対極的な—ピラネージの二元論について、不毛な古物収集癖と熱情的なロマンティシズムの間を綱渡りするような感じだ、それも真実 (truth) というより効果 (effect) に関心をもって、と説明している。」<sup>49</sup>

マレーは、ピラネージの作品には考古学的知識と情熱的な空想という対極的なものが現れているが、それは、(考古学的) 真実を説明しようとするよりも、(空想的) 効果を発するように描かれているというウォルポールの言説を解説している。ここで、効果 (effect) は、真実 (truth) と対極におかれている。真実の対極をなすものが効果であり、効力といってもよい。それは、物質の客観的な正確さに対して、人の心を動かす力とも言い換えられる。つまり対象そのものよりも、対象が人の心を捕える力を重視するということであり、ピラネージの作品は、対象とそれを見る人の関係性の中で力を発するのである。

『メディアとしての建築、ピラネージから EXPO'70まで architecture as Media from Roma 1760 to Osaka 1970』は、ピラネージが建築をメディア (= 情報媒体) として捉え、彼の版画作品は、紙上の建築であるという視点から研究されているが、その中で、建築家八束はじめは、メディアとしての建築は、「一切の使用価値の世界の外にあり、交換価値だけがある。」「メディアが究極的には効果—あるいは現代思想風に強度といってもよいが—しかもたず」、 「使用や意味より効果の方が圧倒的に優越」<sup>50</sup> していると説明している。

建築が紙に描かれ、使用価値や意味より、人に与える効果やインパクトをより多く担っているとき、人は美的効果に圧倒される感覚をもつ。それは建築が担う空間創造に関する美的効果といってよい。それは建築物が持つ物質的性質がディテールの正確さという点で維持されながら、ずれた視点の同時性によつ

<sup>49</sup> Peter Murray, *Piranesi and the grandeur of ancient Rome*, Thames and Hudson, 1971, p.59.

<sup>50</sup> 『メディアとしての建築—ピラネージから EXPO'70まで architecture as Media from Roma 1760 to Osaka 1970』 菊池誠編、東京大学総合研究博物館、2005、p.26-28.

て見る者に異次元体験を可能にする紙上建築である。

『ローマの古代遺跡』第2巻「アウグストゥス墓廟の遺構」(275)(図17)は墓廟が激しく崩壊して穴が開き、向こう側が透けて見える大中小3つの洞窟の描写である。この3つのグロッタはそれぞれ異なる複数の視点から描かれており、見る者に奇妙で生きた内臓のような不気味さを与える。

ピラネージの描かれた建築とそれを取り囲む風景は、実際の建築が与える印象とは異なって、誇張や歪みによって観者を異世界へ誘いこみ、その居心地の悪さによって、18世紀の古代廃墟が残る都市ローマを時空を越えて見る人に印象づけ、あるいは見る人に関係づけるのである。



図17.「アウグストゥス墓廟の遺構」  
(『ローマの古代遺跡』第2巻)

#### 4. 暖炉装飾

ピラネージが1769年に出版した『エジプト・エトルスク・ギリシア建築に基づく暖炉と室内のさまざまな装飾法、およびエジプト・トスカーナ建築擁護論』(以下『建築擁護論』と略す)は、52葉の暖炉装飾版画を中心に貝殻模様、馬車・時計・家具装飾の図柄を載せた一種の装飾カタログのような作品集であり、それに続く35ページのテキストは、同時に英語、フランス語、イタリア語で書かれた建築装飾論である。<sup>51</sup>アンリ・フォションは「このテキストにこそピラネージの建築様式に関するすべての研究の結論を読み取るべき



図18.「暖炉装飾」

<sup>51</sup> *Diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura egizia, etrusca, e greca con un ragionamento apologetico in difesa*

である」<sup>52</sup>といている。(図18)

この暖炉建築装飾は、ピラネージが西洋の建築装飾史のなかで、バロック、ロココ様式の後につづく新古典主義様式を準備した芸術家の一人とされる作品であり、19世紀建築へと歴史を繋いだものである。本章では、暖炉装飾版画作品の解釈というより、『建築擁護論』のテキストの方に焦点を合わせ、ピラネージの建築装飾のなかのグロテスク様式についての考察をしていきたい。

1769年に書かれた『建築擁護論』では、まず暖炉というものが古代ローマに存在しなかったと説明される。確かに古代ローマでは床・壁暖房なので、暖炉の使用はない。「私がローマ、ラティウム地方、そしてその周辺で見たくさんの古代建築の廃墟のなかに我々の時代にある暖炉と同じような古代の暖炉は見つけることができなかつたし、それを推測させるわずかの兆候もなかつた。」<sup>53</sup>そこで、ピラネージが示したいことは、古代ローマ遺跡の装飾を採りいれどのように18世紀の建築様式に適応させていくのかということである。ピラネージが暖炉装飾によって、古代模倣を超え、近代の新しい建築装飾様式への道を意識していたことは確実であろう。

ピラネージは、暖炉について、入口と似たようなものであるからポルチコのファサードと同じ装飾をすればよいという意見、あるいは家具と同じであるから家具装飾をすればよいという意見にはいずれも反対で、暖炉には暖炉固有の装飾があるという。実際、彼が描いた暖炉装飾を見ると、暖炉の開口部を中心に左右と上方の3つの側壁面がエジプト風、トスカーナ風、ギリシア風などの混合様式で装飾されている。しかも、ただ暖炉は使用されるだけでなく、使う人の品格をもたなければならないという。混合様式でしかも使う人の品格をもつというのはデザインの難しさを物語っている。

『建築擁護論』では、軽く、繊細な装飾の方が暖炉装飾には向いていて、エジプトヤトスカーナ様式の装飾は大胆できつすぎるのではないか、あるいはエジ

---

*dell' architettura egizia, e Toscana*, Nella stamperia di Generoso Salomoni, 1769が初出である。

<sup>52</sup> Henri Focillon, op.cit., p.134.

<sup>53</sup> Didier Laroque, op.cit., p.182, 1769年出版のフランス語のテキストには誤訳や欠如が多くみられると指摘して加筆、訂正したディディエ・ラロックによるフランス語訳を参照する。

プト風装飾暖炉に意味が食い違うシンボル表象を組み合わせているのはなぜかという人々への反論として、次のように説明する。

「私はグロテスクなもの (il grottesco) はその美があると思うし、喜びをもたらすと思う。中国様式はギリシア様式と、エジプト様式やトスカーナ様式と同じ、でなければそれ以上かけ離れているが、書斎や寝室が中国様式で装飾されるのを我々は嬉しく思う。人間はあまりにも多様性を好むのでいつも同じ装飾では満足しない。陽気なものともまじめなものを交互にすることを好む。」<sup>54</sup>

ここでは、グロテスクなもの、あるいはグロテスク様式 (il grottesco) は、ギリシア様式、エジプト様式、トスカーナ様式などが中国様式と同列におかれるものであり、それらを混合した装飾という意味で使われていることに注目したい。人間の好みを根本的に多様なものとし、同じ価値で、陽気なものともまじめなものの混淆を推奨するのである。それがグロテスク装飾の美しさであり、グロテスクなもの美しさである。アンリ・フォションの言葉を借りれば、「グロテスク装飾の豪華さとカプリッチョにはその美しさがある」<sup>55</sup>のである。

ピラネージがイタリア語で il grottesco と男性単数形で書いているのは興味深い。「グロテスク様式」、「グロテスクなもの」という意味がこの単語にある。1748年頃ピラネージの洞窟廃墟を描いた作品集『グロッテスキ』では、各版面において「グロテスク風な」という形容詞的性格が強かったが、20年後、「グロテスク様式」あるいは「グロテスクなもの」という名詞に進化している。カルトウーシュ装飾を漠然と指していた単語が、他の装飾様式と並び、他の装飾様式を混合・統合するような様式として、抽象的意味を担い、名詞へと変化している。

ピラネージは、『建築擁護論』の中で、なぜ建築装飾において、グロテスクな怪物たちが生まれるのか次のように説明する。

<sup>54</sup> Ibid., p.190.

<sup>55</sup> Henri Focillon, op.cit., p.276.

「イオニア式、コリント式の柱頭の渦巻き模様の代わりに、山羊の頭がたくさん使われているのはなぜか。神殿に奉納する生け贄の山羊を象徴しているのであろうか、恐らくそうであろう。しかしもっと真実らしい答えは、私が思うに、山羊の角が自然がそうである以上にそれを延長し、巻き付けるとぴったりとした配置になるからである。(.) グリフォン、ケンタウロス、ヒポグリフ、サイレーン、キマイラその他、詩的想像に属するもの他に、無限にある。それらは、気まぐれで奇妙で、芸術家が建築物の重厚性に合わせて装飾する必要性からそのような形をしている。たとえば、波が直線上を繰り返して展開していく様子、二つの平行線に押しつめられ、絡まりあう果実や花の茎が、やがて花でも果実でもなくなる様子、さらに偽の葉を纏った唐草模様が同じようにくるくると展開して行く様子など」<sup>56</sup>

イオニア式、コリント式などギリシア建築の柱頭に、山羊の角が使われているのは、生贄の山羊というシンボリックな意味であるというだけでなく、角の渦巻き形態がふさわしいからという理由であるという。それだけではない。山羊だけでなく、グリフォン、ケンタウロス、ヒポグリフなどギリシア神話や伝説に登場する幻想的な生物であるのは、建築物の重厚性とそれらの教養をもつ持ち主の品格の表れであるという。これらの奇形・珍形に植物が絡まるように巻きついている。さらに、ピラネージは人物装飾について、次のようにいう。

「たとえば顔、首、手足が丸くふっくらとしている人物像がやつれてほっそりした表現になったのを見て、多くの観客はミメシスの規則に適合していないと言うが、逆に、もともと重たいものを支えるその姿は円柱の細身や純粋さを模倣すべきではなかったのかと問うこともない。」<sup>57</sup>

人物像は、実際の人間の丸見を帯びた身体と異なって、細見であると批判されるが、実際の人間と比べるのではなく、重たいものを支える円柱を模倣すべ

<sup>56</sup> Laroque, op.cit., p.192.

<sup>57</sup> Ibid., p.191.

きであるからこそ細見なのだと説いている。

つまり、ピラネージによると、建築装飾が、人間も動物も植物も歪められた怪物のようになるのは、建築上の必要性から生じているという。建物の構造に従って歪みをうけてこそ装飾は美しいというのである。(図19)

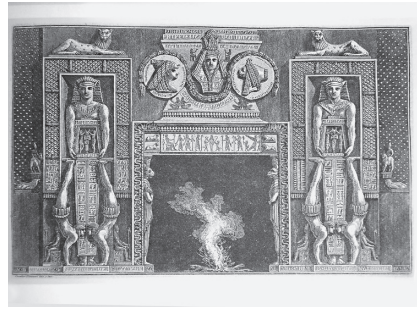


図19. 暖炉装飾エジプト風

ピラネージによるとミメシスによる芸術美は二つあり、自然の似姿を制作し、それ自身美しいものが一方にあり、それとは別のものを美化するものが他方にある。「前者は彫刻で、正確で自然に忠実でなければならない。後者、装飾はそうではない。装飾は建築の法則に従い、要求に従って変化を受けなければならない。」<sup>58</sup> 建築装飾は、建築と調和してこそその美しさを発揮するのであり、独自では存在しない。

ではその建築との調和の美とはどのようなものか。それは、建築物の必要性から生まれる調和であって、建築構造を露わにするのである。建物の構造こそが装飾を呼び寄せている。逆にいうと、装飾は内部構造を露呈しているともいえる。

ピラネージの暖炉装飾画をよく見ると、神殿ファサードやポルチコの規範的なプロポーションになっていない。縦長ではなく横長の長方形の暖炉の開口部は周囲に美しい額縁をもつカルトウーシュといってもよい。カルトウーシュには(つまり暖炉の中には)煙がモクモクと立ち上り、見ている人を幻想の世界へと誘

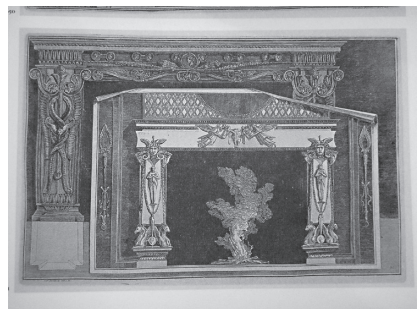


図20. 「二つの暖炉」

<sup>58</sup> Ibid., p.190.

う。カルトウーシュであるというのは、「二つの暖炉のデッサン」(651) (図20)と名づけられた一枚の版画で、一方の暖炉の上に別の暖炉がカルトウーシュの形で象嵌され紋中紋のようになっているところからもわかる。空虚な開口部に対して額縁だけが豪華な輝きを放っている。

3方を装飾で囲まれた暖炉の両側と上方の壁面にはオベリスクやピラスターが垂直に立ち、エジプト風人物、エトルリア風壺、ギリシア風唐草模様がシンメトリカルに組み合わせられている。

18世紀ドイツの美学者カール＝フィリップ・モーリッツは、『建築装飾について』の中で、カントを解説する。カントは、『純粹理性批判』(1781)で美的判断の根拠を示しているが、美とは人間が歴史的文化的に創造した規範とは異なる次元で普遍性を感じることができる感覚的快楽 (plaisir sensible) であるとする。

「多くの鳥 (..)、多くの海の甲殻類は、それ自身美しく、概念による目的に關していかなる限定的対象にも帰さない美しさを持ち、自由に気に入られ、それ自身気に入られる。たとえばギリシア風デッサン、額縁を飾る葉飾りあるいは壁紙など。これらは何の意味ももたない。何も表象しない。一つの限定された概念をもつ対象を表象しない、自由な美である。音楽の領域では(テーマなしの)即興曲、テキストのない音楽と呼ばれるものがこのジャンルに入る。」<sup>59</sup>

ここで語られている「額縁を飾る葉飾りあるいは壁紙」には、我々がみてきたグロテスク装飾も考慮されてよいであろう。音楽の即興と同じくカブリッチョの分類に入るこれらの装飾をカントは「自由な美」と呼ぶ。このように、建築物に寄り添い、建築物の四角い壁、あるいはドーム型の屋根構造などを露呈する装飾という観念をもつピラネージの装飾に対する考え方は、概念対象を表象する彫刻・絵画のようなものではなく、建築物に嵌めこまれ接着部分に生

<sup>59</sup> Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, Edition de Clara Pacquet, Aesthetica, musée du quai Branly, 2008, p.101, (Kant, *critique de la faculté de juger*, ch.16)

えてくるカビのように自然なものであるかもしれない。

ピラネージの暖炉装飾作品には、古代ローマの円柱、オベリスク、神殿、ドーム屋根などの廃墟はもはやない。人物は人面（正面）、人面（横顔）、彫像、胸像などに、動物は山羊の角、頭、胴体、足、ライオンの顔、牛、馬、鳥の羽、貝殻などに、植物は葉、花、花綱、花束、唐草、蔓草などに、発掘品は兜、盾、壺、刀、テーブル、ランプ、燭台、ヒエログリフの銘板などに、それぞれ解体、分節され、そののち多様に組み合わせられて新しい形態を生み出しているのである。各要素は様々な他の要素と合体し、円や四角や楕円の枠（カルトゥーシュ）に嵌められては、解体する、運動と停止が繰り返される美しい模様となる。

古代ローマには存在しなかった暖炉の装飾に古代建築そのものではなく、そこから発想した新しい形態を組み合わせることで、ピラネージは次世代の建築装飾への道を拓いた。フランスの新古典主義様式の建築家でローマ賞を受賞してローマに滞在したシャルル・ノルマンは、建築史においてピラネージを位置づける。「ダヴィド・ル・ロワ、スチュアート、ショワズール・ゲーフィエ、ピラネージ、ペール、クレリッソーたちは版画によって、前者3人はギリシアの廃墟の、後者3人はローマの廃墟の作品を次々に出版した。」<sup>60</sup>

ローマでピラネージと関わった外国の芸術家は多い。父親の死後、ピラネージの息子たちはすべての原版をもってパリへ行く。彼の版画はフランスで出版され、人口に膾炙する。ピラネージの後世への影響はイタリアを超えてフランスやイギリスなど外国で大きくなるのである。

ピラネージにとって「グロテスク風」というのは、まず何よりも洞窟と廃墟に関連している。『グロッテスキ』に表現されているように地下（グロッタ）の廃墟から出土する発掘品、そしてそれを取り巻く風景の全体像である。彼においては、古代ローマの廃墟の壁画に残るグロテスク模様をコピーして近代建築物に適用するという狭い範囲の研究に終わらず、建築と装飾の関係が根源から問われることになるのである。

---

<sup>60</sup> Normand, Charles (1765-1840) *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration..* 1803 chez Joubert, p.5.



ピラネージの『グロッテスキ』は絵画的、詩的特徴をもつ。遺跡と遺跡から発掘された遺物とそれらを取り巻く風景をイメージした版画は、マルグリット・ユルスナールのことばでいえば「ロココ風ごった煮」<sup>61</sup>である。4枚の版画は芸術家の才能を顕わにするカプリッチョであり、廢墟に混じって植物、動物、大地がカオティックな抒情性を醸し出している。『グロッテスキ』はいわゆる囲み装飾・額縁装飾であるカルトウーシュといてよい。紋章、献辞、碑文、地図、フロンティスピスやタイトルページに用いられるカルトウーシュは、エジプトの古代より土地の記録ともいえる文書のページ（紙面）を作成するものであった。建築は何よりも所有する土地の囲い込みであり、枠なのである。ヴェネチアから大使の記録係としてローマにやってきたピラネージは廢墟がある土地の記録というローマの地図製作に取り組む。こうして建築の地図的、平面的性質が強調される。

また、ピラネージは『建築論』で建築物から装飾を取り去っていくと何も残らない平面になることを大胆に指摘し、建築と装飾の一体化を主張する。そのように装飾と一体化された建築では柱とピラスター、壁の組み合わせしもなく、こうして建築の垂直的、立面的性質が強調される。

初期作品には、舞台芸術で使用された透視図法による建築描写があり、ピラネージは左右に2点消失点をもつ「角度をもった風景」を制作している。また、『牢獄』でピラネージはアーチと階段を用いて迷路のような空間を現出させる。アーチがカルトウーシュのように額縁機能を持ち、その内側にある風景を描き出すとき、それは幻想的空間となる。ピラネージの『建築と透視図法、第一部』や『牢獄』など建築のカプリッチョでは、アーチと階段の組み合わせよって、まるで植物が石に絡み付くような螺旋のイメージと生命力が多次元的空間を生じさせているのである。

ピラネージのグロテスク風建築版画のカプリッチョを生み出している効果 *effet* について考察するとき、まず考古学知識の豊かさに圧倒される。彼の知識は、平面図や立面図や断面図によって表現され、舞台芸術の研究から遠近法に

---

<sup>61</sup> Marguerite Yourcenar, « Le cerveau noir de Piranèse », in *Sous bénéfice d'inventaire*, folio essai, 2000, p.143.

よる写實的描法も加わって、それらが複数のカルトゥーシュのリンクとなり、コラージュのような美的効果を放っている。

建築家という場合、まず、ピラネージは石工職人とも文献研究者とも異なり絵画、彫刻などすべてを知る総合職の芸術家をイメージしていた。彼が取り組んでいたエッチング（腐蝕銅版画）はまた、素材の知識、デッサン力、制作のための細工術、そして紙への印刷術などの知識を必要とするもので、錬金術ともいえる美的効果はそれらの多様な組み合わせから生じているのである。

ピラネージは観者の目を捉える力 *effet* を探ろうと模索する。建築図面と舞台芸術に習熟したピラネージは次元の異なる空間を組み合わせ、誇張や歪みによって規範を逸脱し、その裂け目に観者を誘う仕掛けを作る。

舞台背景の前で演じる人間が重要なのではなく、建築自体が主役となり、その中の一要素となって人物は植物や動物と同じレベルで情景を再構成するのである。

ピラネージにとって装飾は、単に建築物を美しく飾るために付加されるものではない。装飾と建築は分かちがたく結合されており、それをローマの廃墟を通して表現した。そして彼にとって廃墟の研究と描写はグロテスク模様の美的効果の創出でもあった。

ピラネージが晩年に出版した『建築擁護論』は、彼の建築装飾論でもあり、グロテスク装飾論であるともいえよう。そこでは古代ローマの遺跡とそこから発掘された遺物や壁画は、古代ローマ建築が崩壊し、解体され、さらに細かい断片となり、その各エレメントが再び新たな配列をなして暖炉装飾に応用され美的効果を生んでいるのである。彼は古代ローマに存在しなかった暖炉をエジプト風、ギリシア風、エトルリア風などの混合様式で装飾することを提案し、建築装飾が建築自体と一体化し、その構造を露呈することによって調和する美を提案し、19世紀建築へとつなげるのである。

ピラネージはグロテスク模様・グロテスク装飾を描いたというより、むしろ建築の分野を自己の研究領域とし、廃墟をモチーフにして「グロテスク風」あるいは「グロテスクなもの」を根源から模索した。その結果ピラネージはこの折衷的な美のスタイルであるグロテスク装飾が建築という限定された狭い範囲の発展にとどまらず、絵画や文学など複数の領域分野で開かれた美のスタイ

ルとなっていくことに貢献したといえよう。

## 参考文献

### I. ピラネージ作品集

- Giovanni Battista PIRANESI*, catalogue raisonnée des eaux-fortes, dirigé par Luigi Ficacci, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Taschen 2011.
- Osservazioni Di Gio. Battista Piranesi, sopra la Lettre de Monsieur Mariette aux Auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe*, 4 novembre 1764, in Universitätsbibliothek Heidelberg, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1765/0003>.
- «Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana Opera del cavalier Giambattista Piranesi architetto», in *Diverse Maniere d'adornare I Cammini*, traduit en français par Didier Laroque, «Discours apologetique en faveur de l'architecture égyptienne et toscane», in *Le Discours de Piranèse, l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Les éditions de la passion, Paris, 1999.
- G.B. ピラネージ、『ピラネージ建築論 対話』横手義洋訳、岡田哲史校閲、編集出版組織体アセテート acetate004, 2004.

### II. ピラネージ研究

- Albert-Roulhac, G. «Piranèse architecte et graveur de génie», in *Bâtir*, juin 1962, n. 113, p. 55-60.
- Bacou, Roseline, *Piranèse*, gravures et dessins, Sté Nouvelle des Editions du Chêne, Paris, 1974.
- Barrier, Janine, *Piranèse*, Bibliphèque de l'image, 1995.
- Contessi, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, infolio editions 2002.
- Cordaro, Michele «La Veduta à Rome, De Giovan Battista Falda A Giuseppe Vasi», in *Giovanni Battista Piranesi, e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990.
- Erouart, Gilbert et Mosser, Monique «A propos de la «Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi»: origine et fortune d'une biographie», in *Piranèse et les Français*, Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978.
- Fernandez, Dominique «poésie des ruines», in *Imaginaire des ruines, hommage à Piranèse*, Actes Sud, Musée de Gajac, 2008.
- Ficacci, Luigi «La découverte de Rome dans l'esprit de Piranesi», Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, *Giovanni Battista PIRANESI*, catalogue raisonnée des eaux-fortes, Taschen 2011.
- Focillon, Henri, *G.B. Piranesi*, inFolio, Collection Archigraphy, CH – Gollion, (Edition originale 1918), 2001.
- François, Dominique, «Piranèse», in *Jardin des arts*, sept.1962, n.94.
- Jullian, René, «Le thème des ruines dans la peinture de l'époque néo-classique en

- France » in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1976, p.261-272.
- Keller, Luzius, *Piranesi et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Jose Corti, 1966.
- Laroque, Didier, *Le Discours de Piranèse, l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Les éditions de la passion, Paris, 1999.
- Legrand, Catherine, «La vie artistique à Rome de 1650 à 1760», in *Rome baroque de Maratti à Piranèse*, exposition – Paris – musée national du Louvre 1990-91, p.7-11.
- Lévêque, Jean-Jacques, *Piranèse*, Editions Siloé Paris, 1980.
- Murray, Peter, *Piranesi and the grandeur of ancient Rome*, Thames and Hadson, 1971, マレー, ピーター『ピラネージと古代ローマの壮麗』長尾重武訳、中央公論美術出版 1990.
- Moatti, Claudia, *A la recherche de la Rome antique*, découvertes Gallimard, 1989
- Moltedo, Alida, «L'Estampe de *Veduta* à Venise pendant la première moitié du XVIIIe siècle», in *Giovanni Battista Piranesi e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990.
- Mosser, Monique, «Le rocher et la colonne, un thème d'iconographie architecturale au XVIIIe siècle», in *Revue de l'art*, 1983, n.58-59.
- Moritz, Karl Philipp, *Sur l'ornement*, Edition de Clara Pacquet, Aesthetica, Edition Rue d'Ulm, Presse de l'Ecole normale supérieure, musée du quai Branly, 2008.
- Normand, Charles, *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration*, chez Joubert, 1803.
- Poulet, Georges, «Piranèse et les poètes romantiques français» in *Trois essais de la mythologie romantique*, José Corti, 1966.
- Saint Girons, Baldine, «Sublimes ruines» Hubert Robert dans les collections russes, in *FMR*, oct / nov 1999, N.82.
- Sassoli, Mario Gori «Piranèse ou de la dissolution de la *Veduta*», in *Giovanni Battista Piranesi, e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990.
- Schanapp, Alain, *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie*, Editions Carré, Paris 1993.
- Tafari, Mandredo, «Giovanni Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture», in *l'architecture d'aujourd'hui*, mars-avril 1976, n.184., p.93-108.
- Van de Sandt, Udolpho, «La chalcographie des frères Piranesi : quelques avatars de la gravure au trait», in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1978, le 2 dec.
- Wilton-Ely, Georges, *Piranèse, les vues de Rome, les Prisons*, Arts et métiers graphiques, 1979.
- Yourcenar, Marguerite, «Le cerveau noir de Piranèse» in *Sous bénéfice d'inventaire*, folio essai, 2000.
- アデマール, ジャン, 坂本満『世界版画 6 —レンブラントとバロックの時代』筑摩書房 1979.
- Bertelli, Carlo, 『建築=幻想のイタリアの巨匠 ピラネージ版画展』北海道立近代美術館 1977.11.17-12.21 日本美術館企画協議会
- ハート, ヴォーン, ヒックス, ピーター『バラディオのローマ、古代遺跡・教会案内』白水社2011.

- 磯崎新『幻視の建築家—ピラネージ』SD:スペースデザイン、鹿島研究所出版会、1977.8、155号 p.25-44.
- 磯崎新『廃墟論』in 宮本隆司『建築の黙示録』平凡社1988.9、p.4-10.
- 桐敷真次郎『ピラネージの銅版画と建築におけるマニエリスム・バロックの伝統と古代崇拜・幻想的ロマン主義の結合』『ピラネージと『キャンパス・マルティウス』』本の友社1993.
- 宮下規久朗『ティエポロ画集』ピナコテーカ・トレヴィル・シリーズ、株式会社トレヴィル1996.
- 新田建史『景観図・平面図・眺望図——ピラネージの作画態度について』静岡県立美術館紀要19号、2003、p.30-36
- 岡田哲史『ピラネージの世界』建築巡礼32、丸善株式会社
- 岡田哲史『古代ローマのキャンパス・マルティウスと建築家ピラネージの考古学活動—解説『キャンパス・マルティウス』—』『ピラネージと『キャンパス・マルティウス』』本の友社1993
- 岡田隆彦『ピラネージの銅版画—牢獄として凍結された現実「牢獄シリーズ」より』in 『みづゑ』n.845、1975. 8、p.54-66美術評論家
- 小澤京子『都市の解剖学』ありな書房2011.
- ブラーツ、マリオ『ローマ百景 I—建築と美術と文学と』伊藤博明他訳、ありな書房、2009
- ブラーツ、マリオ『ローマ百景 II—建築と美術と文学と』伊藤博明他訳、ありな書房、2006
- タフォーリ、マンフレッド『球と迷宮—ピラネージからアヴァンギャルドへ』八東はじめ、パルコ出版1992.
- 谷川渥『廃墟の美学』集英社新書、2003.
- 横手義洋、岡田哲史『G.B. ピラネージ、ピラネージ建築論 対話』編集出版組織体アセテート acetate004、2004.
- ウッドワーク、クリストファー『廃墟論』森夏樹訳、青土社2004.

### Ⅲ. ピラネージ作品についての共同研究および参考にした資料

- L'Aventure des écritures, La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- Buci-Glucksmann, Christine, *Philosophie de l'ornement, D'Orient en Occident*, Editions Glilée, 2008.
- Herculanium, civilisation et art*, Editions Kina Italia.
- Morel, Philippe, *Les grotesques - Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997.
- Le Musée archéologique national de Naples*, Mondadori Electa S.p.A, Verona, 2013.
- Musées de papier, l'Antiquité en livres 1600-1800*, Louvre éditions, Gourcuff Gradenigo, 2010.
- Oplontis, la villa de Poppée*, Carcavallo editore, Napoli.
- Paysage et ornement*, textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint Girons, Edition Verdier, collection art et architecture, 2005.
- Piranèse et les Français 1740-1790*, Académie de France à Rome, préface d'André Chastel et Georges Brunel, edizioni dell'elefante, mai-novembre 1976.

- Piranèse et les Français*, Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978.
- Piranèse*, Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale 1962, Bibliothèque Nationale Galerie Mansart. Introduction par Jean Adhémar.
- Piranesi, les vues de l'imaginaire*, 1990, musée d'art et d'histoire, Musée Rath, Genève.
- Riegl, Alois, *Questions de style, Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Préface de Hubert Damisch, Hazan, 2002 (premier édition 1992), リーゲル、アロイス『美術様式論—装飾史の基本問題—』長広敏雄訳、岩崎美術社1990（初出1970）
- Tivoli*, Paris-Musées, les musées de la ville de Paris, 2010.
- Tivoli et ses villas, nouvelle édition avec vues aériennes et deux plans pliables*, Edizioni Macart s.r.l. 2006.
- Villa d'Este*, De Luca Editori d'Arte, 2003.
- Zamperini, Alexandra, *Le Grottesche, Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Les grotesques*, traduit en français par Odile Mengaux, citadelles et Mazenod, 2007, p.262.
- ゲーテ『イタリア紀行』、岩波文庫上、中、下、2007
- 『廃墟大全』谷川渥編、中公文庫、2003
- 『建築＝幻想のイタリアの巨匠 ピラネージ版画展』北海道立近代美術館1977.11.17-12.21 日本美術館企画協議会
- 『古代ローマ邸宅の壁画』ドナテッラ・マッツォレーニ、ウンベルト・パッパラルド解説、青柳正規序文、岩波書店、2006.
- 『メディアとしての建築 ピラネージから EXPO'70まで architecture as Media from Roma 1760 to Osaka 1970』菊池誠編 東京大学総合研究博物館2005.2/5～5/8, メディア・デザイン研究
- 『ローマ散策展 ピラネージのみた夢』2004.1/2～2/15静岡県立美術館
- 『ピラネージ版画展2008—未知なる都市の彼方へ— Prints of Giovanni Battista Piranesi MMVIII』町田市立国際版画美術館
- 『ポンペイの壁画—ヴェスヴィオ山噴火で埋没した地域の壁画集成』1、ジュゼッピーナ・チュエルリ・イレリ他編集、青柳正規他翻訳、岩波書店、1991.
- 『西洋建築史』陣内秀信他、彰国社2005.
- 『世界版画史』青木茂監修、美術出版社2001.
- 『世界の大遺跡6—ローマ帝国の栄光』弓削達編集、講談社
- ウィトルウィウス『ウィトルーウィウス建築書』Vitruvii de Architectura, 森田慶一訳注、東海大学出版社、2004（初出1979）