

イタリア素描の主題研究

鯨井 秀伸

古代美術に基づく素描

ペトラルカをはじめとする人文主義者たちが、古典作家の著作を収集したように、一五世紀初期以降の芸術家たちは、古代芸術や古代建築の遺物への増大する興味を示した。これらの作品は素描され、またはしばしばスケッチブックなどに収集され、それらはパターン・ブックとして利用されることもあり、あるいは単に古美術愛好家の研究に供されたりしたのである。ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノやピサネツロは、そうした記録を制作した芸術家たちの最初の者たちであった。後者は、それらを他の研究と写本 (Codex Vallardi: Paris, Louvre) の巻本の中に組み込み、それらは彼の工房で利用されたにちがいない。一方、教養ある愛好家であるキリアコ・ダンコナは、商用でのギリシャや小アジアへの旅行にあたり、そうした素描を制作しているが、残念なことにそれらのコピーしか遺されていない。

建築に基づく素描に関するかぎり、われわれは、そうしたブルネツレスキがローマで行ったと推測されるものが、どのようなものだったかを知ることができないが、ジュリアーノ・ダ・サンガッロによる素描の二巻本が残されている。それらは数年をかけて編纂され、全記念碑だけでなく——破壊された状態であれ、かなり奇抜に再建されたものであれ——、柱頭や基壇、円柱などを含むものである。おそらく最も興味深い、古代遺物に基づく多様な素描のコレクションは——彫像やレリーフ、建築部分また数点のピクチャレスクな眺め——、現在エスコリアルのスケッチブックに見ることができる。それは、ギルランダイヨの工房からのものと推定されるが、画家

たちが利用するためのパターン・ブックであった可能性がある。一六世紀以降、多数のそうしたスケッチブックが残されており、例えば、アミーコ・アスペルティーニやリゴリオなどの作品が知られている。残念なことに、レオ一〇世によって一五一九年に委任された、ラファエッロによる未完の古代ローマの記録——については何も知ることができない。

ギリシャ世界やローマ世界の物的遺物、あるいはより正確には古代彫刻は、後の芸術家に靈感を与え、それに挑戦し、認識の規範ともなった。そうした遺物は、完全に失われたわけでもないし、完全に軽視されたわけでもなかった。古典的装飾や衣紋の記憶は、形態の中に中世を通して再帰していたし、一三世紀におけるように時折回帰していた。一五世紀のルネサンス・イタリアにおける古典古代への興味の復興は、新しいあるいは予想外の現象というわけではなかったが、一五世紀のイタリアにおいて過去の黄金の世紀として古典古代の復活が、考え抜かれた理想となったのである。芸術家や学者たちは、古典彫刻にリアリティーへの鍵を見出し、人体の美に気付き、表現豊かな潜在力に目覚めたとも言えるだろう。ギベルティの著作は、彼が熱意を込めて収集した古代彫像やカメラオへの賞讃を立証している。われわれは、ドナテッロが古代の大理石を「高く賞賛していた」ことを知っているし、また彼の『ダヴィデ』が古代の詳細な研究なしには考えられないであろうことも知っている。一五世紀後半、ジュリアーノ・ダ・サンガッロのような建築家は、人文主義者と争って古典的遺物や碑文を探し記録し、あるシエナの保守的芸術家でさえ、アポロの古代大理石の頭部や石膏像の所有者として記録されている。フィリッピノ・リッピがローマを訪れた際には、ロレンツォ・デ・メディチの紹介状を持って、ある枢機卿に古代コレクションを見せてもらっている。ヴァザーリはたしかに、レオナルドやミケランジェロ、ラファエッロの世代による完璧な達成物をベルヴェデーレのアポロやラオコオンに代表されるヴァチカン・コレクションの有名な古代美術に少なからず帰しているが、こうした後期の傑作群が当時の芸術家たちにその影響を及ぼしていることには疑いはない。しかし、古代に基づいて組織的に描写を試みたのは、主に次の世代の芸術家たち、特に北部ヨーロッパの徒弟たちであった。ヘームスケルクのスケッチブックは、この種の潮流に特有のものである。一六世紀の中頃にかけて芸術家の修業における古代美術の役割は確固としたものとして確立されていた。ヴァザーリは、彫像からの修業を助言している。それは単に生きたモデルから学ぶよりも、それは動かず描くのが簡単であるという理由からであった。しかしまた、このようにして修得された習慣を生きているものの表現に移しかえることに反対して警告している。

完全に視覚的なドキュメンテーションに関して言えば、ルネサンス美術における古代美術の引用について強調

しておかなければならない点がある。この「引用」は、ウォーバーク研究所の『センサス』に見られるように、議論の余地はないが、ルネサンス美術において個々の人物像の姿勢を探究することにここで大きな関心をよせることはできない。なぜなら、芸術家達は、こうしたポーズに個々にたどり着くか、あるいは中世の装いの中に伝播された根源的で古典的なプロトタイプを復活させたかも知れないからである。それはむしろ、人物像のグループとしてあるいはコンポジション全体の、直接的なコピーあるいは適用のあかしであり、信頼できるドキュメンテーションの価値をもっている。文献的資源についての視覚的資料は、ルネサンス期の著作や目録における古代作品への一般的な参照でさえも収集する重要性を強調することに役立つ。例えば一六世紀ルネサンス期のある枢機卿が携えていた宝飾品のリストは、その基本的なタイプやテーマなどなら認識できる十分な記述を含んでいたが、ボーバーは、フランコやヴィーコなどのエングレーヴィングの中に、それらと関連する特定の視覚資料を見出して、さらに確実な証拠を示すことができたのである。また文献的証拠記録は、より問題の多いまた複雑な議論を呼び起こすことがあると同時に、視覚資料の集成は、ルネサンスと古代との関係に関心をいだく人たちにとってと同様、考古学者たちにも価値ある役割を果たすことができる。ヴァザリーはかつて、芸術家の自己形成において必要な修熟すべき規範として、ミケランジェロの作品やラファエッロの作品に加え、古代美術をあげていた。こうした事例を鮮やかに示す実例として、良く知られた作品にフェデリーコ・ズッカロの製作になる兄の製作風景を描く肖像素描があり、そこでは、兄タッデオがヴァチカンの古代彫刻を模写している様子が生き生きと描かれている。こうした「模倣」に見られる特質は、ヴァザリーが強い印象を受けたように、そのイメージに具体化された考古学的知識にある。この点において、こうした古代に基づくイメージの研究に価値が見出せると思われる。ボーバーが指摘しているように、ヴァチカンのロッジャにあるジュリオ・ロマーノのフレスコ壁画は、ポルタ・サラリーア近くの古代墳墓天井画からの直接の借用であり、それは多数のルネサンスの芸術家たちに靈感を与えた。

また、ルネサンスにおける古代風のブロンズ彫像の場合においては、事情は異なる。個々の像について特定の古代の源泉を同定することはしばしば可能であるばかりでなく、現在失われたあるいは破壊された特定の古代ブロンズ像についてのルネサンスの知識を断定することもできるのである。ルネサンスのエングレーヴィングは、ルネサンスに知られていた古代遺物のドキュメンテーションに重要な証拠を提供している。特に『挿し絵入りパルチュ』は、こうした研究に測り知れない恩恵を与えている。それは重要な証拠を提供してくれるからである。ボーバーが指摘しているように、マルカントニオ派の古代彫刻に基づくエングレーヴィングは、現在ウフィツィ所蔵のバッコスとサテュロスの群像彫刻を裏返して複製したものである。こうした版画による「記録」は貴重なものではあるが、古代遺物に基づく素描は、一枚一枚の独立した作品であれ、スケッチブックの形をしたもので

あれ、もつとも明瞭で、有益な資源となっている。したがって、素描コレクションを通して探索することは、必要なことであり、特に帰属の不明な資料について研究するためには必須の条件となる。すべてのコレクションを訪ね歩くことは本来不可能なことであり、古代遺物に基づく素描のレファレンスは得難いものでもあるため、これまでの研究者の成果をもとにその簡易なカタログを制作することを試みることはある種の利便性をもつと思われる。この分野の先行研究をもとに索引的な補追を行うこともなんらかの意味をもつのではないかと思う。

この小索引集は、前回のイタリア素描研究、『イタリア素描 ラファエッロとその周辺』の内のラファエッロからペリーノ・デル・ヴァーガまでのカタログからICONCLASSの表記法を取り出し、そのコード順に主題別に各作品を配列し直した。また、前半には、古代に基づくアミーコ・アスペルティーニの素描を取り上げ、前回様主題の同定を試みたものである。主題の同定記述には今回もICONCLASSを使用し、主題索引の形式を取るようにした。索引中では、カタログの記述を尊重し、各項目の末尾に主題としてICONCLASSコードおよびコード・テキストを列挙した。個々の作品にインデックスを施す方法は、作品の構図、その複雑さ、イコノグラフィーに関する重要性などさまざまな要件と、個別的で具体的な主題が同定可能かどうかによるが、このカタログで利用した素描集は、そのほとんどが古典古代の遺物に基づく素描であるため、一部を除いてそのほとんどは特定の主題に関するインデックスを付すことで済ませている。また、表示法の順序は、はじめに主要な主題、次に副次的な要素の順にインデックスをつけるよう努めたが、作品によっては必ずしもその通りになっているわけではない。また、各作品の副次的要素は、画面の左から右へ記録されている。広義の主題索引は、視覚芸術における主題と対象を指示する表記法による枠組みである。テーマ、構想、人物、あるいは対象物のような、芸術作品に現れる可能性のあるすべてがこの枠組みの中でコードを持つことになる。したがって、表記法それ自体には特定の芸術作品に関するレファレンスはない。どのような作品であれ、その主題を学ぶには、すでにそれについて何らかのことを知っている場合でも、われわれは最初にイコノグラフィ的な文献や関連する芸術作品、文献資料などからできるかぎり多くの情報を収集する必要がある。それらに基づきある種のキーワードを想定し、それに基づいて表記法のシステムを参照し、問題となっている特定のコードを見出すことができる。正しいコードは、追加的な基本情報収集に関する一連の可能性を開くこともできる。こうした記述の詳細がいくつかの点で対象となる作品と正確には対応しない場合でも、その概念が作品に対応する記述を見出すことも可能である。こうして多くの美術作品、特に版画や素描の正しい主題を決定することが可能となる。イメージの研究は、人文主義のすべての研究者に共通の主要な問題のひとつである。しかも、われわれの通常の専門教育において、それはほんの少ししか関心を払われず、われわれはわずかにあるいはまったく、その一般的な特徴について話すこともない。この研究が関連する分野は美術史であり、それゆえこの分野から素描に関連した実例を選択しそれを目録化する

ことにする。しかし、ここで実証することのできることは、他のすべての分野で実証できることでもある。つまり、かつて創造された、それら自体の時代と場所に特有の意味をもつイメージは、他の諸観念をそれらイメージの圏域に惹きつける磁力のような力をもち、それらイメージは突然忘れ去られることもあり、数世紀にわたる忘却の後再び思い起こされることもある。このことはおそらくそれほど明瞭ではないが、それは確かに革命的な観察といわねでもない。こうした手法に沿って考えるよう誘導される研究者はほとんどいないと思われるが、それにもかかわらず、人文主義的歴史家としての研究にとっては、そうすべきであるということが本質的なことだと思える。

有用な資源となるようなカタログ作成には、主題、副主題、コード化できないあるいは困難な用語や言葉の問題などをより整理したカタログギングが要求されるが、さまざまな要素をもつ作品群が、単一のシステムの索引に集約されれば、過去のイコノグラフィの蓄積を利用した簡便な索引目録として利用可能な構造をもてると思われる。

最後になったが、対象とした素描集についてその概略を記しておきたい。すでに多くの研究者により著作が著されているため、関連する事項だけを記しておくこととしたい。アミーコ・アスペルティーニは、画家一族の家に生まれ、はじめは父ジョヴァンニ・アントニオについて修業したと思われる。その後、フランチェスコ・フランチャの工房に入り、その後はトスカナ地方を訪れてフィリッピノ・リッピなどの影響を受けた。そしてローマに移り、その地において種々の装飾計画に関係をもち、また古代遺物に強い関心をよせて、多くの古代彫刻を模写し素描に残している。ローマ滞在の時期は不明とされるが、一六世紀のごく初期の素描が知られており、この頃にはすでにローマの古代彫刻に触れていたことが知られている。その後ポローニャに戻り、その地の支配者ベンティヴォリ家の庇護を受け、礼拝堂などの装飾を行っている。また一五三〇年代前半には二度目のローマ訪問を行ったと思われる、大英博物館所蔵の素描集はこの頃の作品と考えられている。

アスペルティーニの古代へのアプローチの意味を明確にする試みは、フィリス・ポーパーによってなされているが、テーマの題材を選択するというそのことによって、アスペルティーニは、バックス神のもつ感覚的な要素同様、戦闘の情景や他の激しい争いの行為に対する共感の存在を明らかに示している。

古典芸術から、彼は、調和や優雅を探究したのではなく、むしろその主役が、アポロではなくて、バックスやヘラクレスである、抑制のない情念の世界の反映を見い出していた。たしかに、イコノグラフィとしてアスペルティーニの素描アルバム全体を通してみると、ヘラクレスは特に、彼の想像力を支配していたように思われる。

例えば、ミトラス教の洞窟の祭儀浮き彫りを素描するとき、彼はその碑文を省略してはいるものの、刀を持つミトラスは、腕が咽を締めつける力を示すヘラクレスに取って変わられているのである。

参考文献

- P. Paschini, "Le collezioni archeologiche dei Prelati Grimani del Cinquecento," *Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, v, 1926-27, pp. 170ff.
- S. Reinach, *L'album de Pierre Jacque*, Paris, 1902, p.127 to fol. 50.
- D. Redig de Campos, *Raffaello e Michelangelo*, Rome, 1946, II, pp. 53ff, pls. 15, 16.
- Leo Planiscig, *Die Bronzplastiken...Katalog*, Vienna, 1924, pp.73-74, no. 132.
- Amandry, *Revue des Arts*, v, 1955, p.199ff.
- Karl Scheffold, *Meisterwerke griechischer Kunst*, Basel, 1960, p.262, VII, 343 (ill. p.255).
- H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, 1944, p.113.
- S. Reinach, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1920, I, p.479.
- C. Anti, *Museo archeologico...di Venezia*, 1930, p.157, no.4.
- I.S. Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (American Academy in Rome, Memoires, XXII), 1955, pp.156ff, fig. 85.
- Richard Krauthheimer and T. Kartheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1957, ch. VIII.
- H.W. Janson, *The studium und Antikenkopie*, Berlin, 1953.
- J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1958, p.101.
- L. Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, London, 1951, figs. 143, 146.
- E.G. Holt, *A Documentary History of Art*, Garden City, 1957, I, p.156.
- H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, 1952, ch. X, "Ars Simia naturae," p.291.
- Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1956, 2nd ed., p.18.
- Ficino, *Comm. in Timaeum*, 26 and 27, quoted in A. Chastel, *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le*

- Magnifique, Paris, 1959, p.211.
- F. Saxl, "Macrocism and Microcism in Medieval Pictures," in *Lectures*, London, 1957, p.71.
- E. Panofsky, *Idea*, Florence, 1952, p.34.
- J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1958, p.101.