

【論

文】

フエデリコ・バロツチの制作過程

——セニガリアの《キリスト埋葬》を中心に——

甲斐教行

十七世紀後半に『近代美術家列伝』を著したベッローリは、前世紀の技巧的・装飾的な「マニエラ」の潮流を批判する一方、「衰退」に瀕した絵画を救う可能性をフェデリコ・バロッチ（ウルビーノ／一五三五—一六一二）に認めて、その厳選された『列伝』の一章をこの画家に捧げている。^①この伝記作者によれば、バロッチは構想から完成作まで数段階にわたる緻密な制作過程を常としたというが、画家の手になる約二千点の現存素描は、今日なおそうした探究を跡づけることを可能にしている。本稿では、習作素描が特に豊富に現存しているセニガリアの《キリスト埋葬》を取り上げて、バロッチの制作過程を具体的に検証してみたい。

* * *

まずはじめに、少々長い引用になるが、ベッローリによるバロッチの伝記から、この画家の制作手順を伝える部分を訳出してみよう（アラビア数字の番号は筆者による）。

「フェデリコ・バロッチが絵を描くときに用いた手法は、病気がちであったにもかかわらず、多大な習練と努力を要求するものであった。彼は制作の間つねに実物を参照し、わずかな部分さえ実物を見ずに描くことはなかった。そのことは、彼の工房に残された膨大な素描が証している。束の間病苦を忘れて広場や道に出ているときにも、つねにひとびとの顔かたちを観察して歩き、もし誰かの容貌に美点を見出すことがあれば、その人物を彼の家に来させて、その美点を選択し、必要に応じて使用した。美しい眼の動き、鼻の輪郭、口もとを見たなら、それらを用いて非常に美しい頭部を作り出した。彼は木炭で陰影

を表現し、パステルをも頻繁に用いて、それを線描で霞ませた。彼はパステルにおける第一人者であった。

まず最初に彼は表現すべき動作の①構想を立てた。その習作を作る前に、若い弟子たちをモデルに据え、彼の思い描く通りにポーズをさせ、そのポーズで苦痛を感じるかどうか、そして向きを少し変えたら前よりも楽になるかどうか問いただした。こうすることで、わざとらしさのない、一番自然な動きを試みて、それをもとに②習作（schizzi）を作った。同じようにして、群像を描きたいときにも、若い弟子たちを集めて一緒に動作をさせ、その習作をもとに、自分ひとりで、③構図素描（disegno compito）を作り上げた。それ故に、彼の描く動作には、くつろいだ、自然な、そして非常に優美な特質が見出されるのである。素描を仕上げると、粘土か蠟で④人体模型（modellin）を造ったが、それらは非常に美しいので、最良の彫刻家の手になるかと見えた。時にはひとつだけで満足せずに、同じ人物像の蠟型を二、三体造った。それらに好みのままに衣服を着せ、うまく合うことを確かめると、同じやり方で実際の人物の上に衣を着せ、わざとらしさが少しも見られないように工夫した。これらすべての労苦をもとに、油彩またはグアッシュを用いて⑤明暗による小型の下絵（cartoncino di chiaro scuro）を造った。その後で、完成作と同じ大きさの⑥下絵（cartone）を使用した。すなわち、木炭とチョーク、またはパステルで紙に描いたものである。これをカンヴァスの下塗り（imprimatura）の上できつくなぞり、尖筆で輪郭を刻んで、これほど苦労して完成したディセーニョを誤ることのないようにした。⑦色彩についていえば、大型の下絵のあと、もうひとつ小型のを作り、その中に色彩をバランス良く配

分した。隣合う色彩と色彩に釣り合いがとれるように努め、すべての色彩が全体として互いに調和と融合を示し、ある色彩が他の邪魔をしないようにした。(中略) こうした労苦のあと、彼はきわめてすばやく彩色を施し、しばしば筆の代わりに手の親指でこれを暈し、ひとつに融合した⁽²⁾。

この入念な記述をまとめると次のようになる。ペッローリはまずバロッチの制作態度——徹底的な自然観察と美点の選択的使用、頭部習作と木炭・パステル使用の習慣——について触れたあと、画家の制作手順を次の七段階に分けている。①構想、②モデルによる人体習作(裸体及び着衣)、③構図素描、④粘土または蠟による人体模型とそれによる衣紋の観察、⑤油彩またはグアッシュによる明暗探究のための小下絵、⑥木炭とチョークまたはパステルによる原寸大下絵、⑦色彩習作。それでは、この記述が実態に則したものかどうかを、セニガリアの《キリスト埋葬》を取り上げて検討してみよう。

* * *

一五七九年七月二日、バロッチはマルケ地方セニガリアの「十字架と聖餐の同信会」と祭壇画制作の契約を交わした。同信会はすでに一五七八年二月三日の時点で、画家へのアプローチを開始していたが、かれらの最初の依頼は、同信会のシンボルである「十字架と聖餐の紋章」を制作するという簡素なものだった。それが大規模な祭壇画《キリスト埋葬》(図15)に変更され、一五八二年四月ないし五月に、バロッチ自身の統括の下、無事かれらの礼拝堂に安置されたのである⁽³⁾。

祭壇画はイエスの遺体を墓所へと運ぶ情景を表す。白い布の上で静

かに眠るが如きイエスを、頭の方からニコデモが、側面からアリマタヤのヨセフが、足の方から福音書記者ヨハネが支えて、前景左手に見える方形の「塗油の石」へと運んでいる。石の上には荊冠、釘、金槌、ペンチ、香油壺が置かれ、それぞれキリスト嘲弄、磔刑、十字架降下、埋葬を暗示している。こうした象徴的な配置には、「十字架と聖餐の紋章」という当初の依頼内容を生かそうという意図も見て取れよう。

イエスの手前ではマグダラのマリヤが跪いて合掌し、画面左後方では、聖母とふたりのマリヤがそれぞれの悲嘆を示している。また画面右端では、ひとりの人夫が岩に穿たれた墓穴を清掃している。後景のゴルゴタの丘にはまだ三本の十字架が残っているが、この丘と墓岩の間からは、落日を浴びたウルビーノのパラッツォ・ドゥカーレが、バロッチの署名の如く浮かび上がっている。

①第一構想(Prima idea compositiva)(ヴァザーリの「disegno」)
ヴァザーリは『美術家列伝』の序の一部をなす「絵画論」において、当時の画家の一般的な制作手順を伝えている。それによれば、画家はまず頭に浮かんだ着想をペンや木炭その他で素早く形にして、人物のポーズのおおよその位置を決めるのを通例としていた。⁽⁴⁾ ルドヴィコ・ドルチェもまたその『絵画問答』の中で、「画家が最初の粗描きで、心の中に物語を生み出す空想を試みる時には、ひとつでは満足せず、いくつもの構想を試み、その中から良いものを選ぶようにしなければならない」と記している。⁽⁵⁾

バロッチは祭壇画のための最初の構想(Uffizi 18227r.) (図1)において、まさに複数の構想をすばやいペンの動きで描き留めている。それはいずれも、キリストの遺体を運搬する数人のポーズを走り描き

したものである。例えば、紙面左側の構想はキリストの身体を画面に垂直に置き、右下の構想はこれを側面観で試みている。また、左側では墓穴が背後に見え、マリアたちが遺体の到着を待っているが、右下では墓穴は右端に、右上では左端に設定されるというように、変化に富んでいる。パロッチはこの中から側面観の着想を選んで、Berlin, KDZ 10445v. (図2)で検討を続ける⁽⁶⁾。この素描は、上方を半円形に切り、両側には岩を、遠景にはゴルゴタの丘を配して、完成作の形態と構図を予見している。この側面観構想には、パロッチが直接目にするのできた、ラファエッロの同主題作品が反響している⁽⁷⁾。現在ローマのボルゲーゼ美術館にあるラファエッロの《キリスト埋葬》は、元来ペルージャのサン・フランチェスコ聖堂に安置され、パロッチが一五六七―六九年に同市の大聖堂に《十字架降下》を描くため滞在していたとき、なお当初の聖堂にあったのである。水平に近いキリストの遺体を、足、脇、頭部の三方向から三人の人物が支える均衡、白いシートで遺体を運ぶ着想はラファエッロから来ている。キリストの頭が左を向く点もラファエッロの先例と同一で、最終的な完成作とは逆方向である。

この後パロッチはシカゴの個人蔵の素描(図3)において、再びウィット素描の左下の構想に見られた正面観に回帰する。この構想は、遺体の配置という課題をいったん脇に置き、キリストの姿を描かないまま、正面観による静止的な画面構成の実現を目指している。右下には、跪き合掌して遺体を礼拝する人物像が配される。ゴールドマンが指摘するように、ペルリン素描におけるドラマティックな力学的均衡は、いまやキリストの遺体への観想に適したスタティックな祈念

画の様相を取り始めている⁽⁸⁾。

② 個々の人体習作

いったんシカゴ構想を暫定的に選んだパロッチは、個々の人体をモデルに基づいて素描し始める。Uffizi, 1417Ev.では、跪いて遺体を礼拝する前述の人物像(のちにマグラのマリアとなる)の習作が何度も試みられている。この紙面の裏Uffizi, 1417Er. (図4)には、キリストをのせるシートを足の側から運ぶ青年、横から支える人物、そしてキリスト自身の、いずれも裸体モデルに基づく習作が見られる。パロッチの人体習作の大部分は個々の人体を独立させて扱ったものであり、三人のモデルを組み合わせた模写は珍しい。しかもペッローリによれば、複数人物による習作は個々の人体習作の後に来る筈であるが、ここでパロッチは最初から組み合わせ習作を試みている。パロッチの意図は動作の中にある裸体の筋肉の正確な表現にあるが、それと同時に、このような早い段階から明暗への関心が示されていることが見てとれる。

ここでキリストを足側から運ぶ青年(のちに福音書記者ヨハネとなる)は、左後方から観察されている。また足の位置に修正跡があり、画家がなお足の位置を模索していることを窺わせる。同じ人物は、続くUffizi, 11536E (図5)では左前方から観察され、もつと足を開いた、いっそう自然な姿勢に変わっている。ペッローリがいうように、パロッチは無理のない姿勢を探究しつつ、モデルを努める弟子のポーズを変更していったのである。なお、画家は《キリスト埋葬》の他の登場人物のためにも多数の習作を残しているが、本稿では「福音書記者ヨハネ」を表すこの人物像に焦点を絞って検討する。

③ 構図素描と⑤ 明暗による小型下絵の兼用

Uffizi 11326F(図6)は、それまで独立に探究してきた個々の人体を、ひとつの画面に総合・整理してきちんとした形に仕上げた「構図素描」の機能を果たすと同時に、水彩(茶色)による陰影と鉛白によるハイライトを施した「明暗による小型下絵」をも兼ねている。ベッローリはこの両者を順序としても機能としても区別しているが、実際にはバロッチは構図素描に明暗を加味して、明暗下絵に近い状態にまで描きこんでいくことが多かった。素描の前景に描かれた「塗油の石」の上には、すでに救世主受難を表す器物が見える。

この素描と最終的な祭壇画との相違は、完成作では香油壺の上に掛かる布地が、ここでは器物全体の下に敷かれている点にある。素描は下半分しか現存しないが、ヨハネとマグダラのマリアの風貌とポーズはすでにほぼ決定づけられている。バロッチはいったん粗描きしたヨハネの左足を消して、位置を変更している。

素描の上端、特にヨハネを描いた部分のそれは、規則的な直線で切り取られている。このことは、この素描が別の素描への移行を容易にするために、画家自身によって意図的に切断された可能性をも示唆する。実際、この素描の最終的輪郭には強い刻線incisioneが観察できる。これはおそらくヨハネの着衣習作New York, IV 155 A(図7)に移行する際に用いられたものであろう。ピルスベリーはこのニューヨーク素描を、前述のUffizi, 11536Fからincisioneで写した裸体の輪郭に、着衣部分を加筆したものと考えた⁽⁹⁾。しかるUffizi 11536Fを実際に観察すると、そこにはincisioneの痕跡が見られない。しかも、ニューヨーク素描の裸体部分の輪郭は、Uffizi 11536Fと完全に一致し

ないように見える。例えば、前者では臀部と背中の接続点と、背中の筋肉の窪みがほぼ一致しているが、後者では窪みが接続点の上に来ている。おそらく、画家はまず格子線をも参考としながらUffizi 11536Fからフリー・ハンドでニューヨーク素描に裸体の輪郭を移し、その後incisioneによって、Uffizi 11326Fから着衣部分と足の下半分の輪郭を写したのであろう⁽¹⁰⁾。

④ 衣紋の習作

このあとバロッチは衣紋の習作に移る。外衣のみの部分習作Berlin, KdZ 20364(図8)とBerlin, KdZ 20365では、最終的に選択されることになる、ヨハネの背中からなだれ落ちる衣紋の形態が追求されると同時に、前段階での明暗の探究も継続されている。

衣紋の習作に関連してヴァザーリは、先述の「絵画論」中でこう述べている。「土で作った模型を、裸のまま、または布や衣装の表現に役立つように、布切れを被せて模写するの⁽¹¹⁾もよい」。カルロ・リドルフィは、ティントレットが「蠟や土の小さな模型を作り、布を着せ、衣紋によって克明に肢体の各部を探っていった」様子を伝える⁽¹²⁾。このように、蠟や粘土の人体模型による衣紋の研究は、十六世紀の画家の間で広く普及した手法だった。ベッローリが述べるように、バロッチもまた人体模型に衣服を着せて自然な衣紋を探究したと思われるが、こうした模型の暫定的な性格や、素材のもろさを考えれば、これらが現存しないのはやむを得ないだろう。人体模型は、衣紋研究のためばかりでなく、構図、ポーズ、明暗などあらゆる研究の補助として、画家たちに用いられた。これについては、ヴァザーリ、アルメニーニの記述や、ポントルモ、ティツィアーノ、ティントレットの制作方法を

参照されたい。¹³⁾

⑥ 原寸大下絵 (cartone)

《キリスト埋葬》には完成作と同寸の下絵が現存せず、それにもっとも近いものはAmsterdam, 1977:37 (113×90.4cm./図9)である。

これは最終的な祭壇画の約半分の大きさであるから、ベッローリが伝える下絵とは性格を異にする。むしろこれは後述のウルビーノの色彩習作のための下絵と考えるのがよいだろう。人物の頭部にはわずかなハイライトが施されているが、明暗小下絵としての特徴は後述のマリブ素描ほど強くない。パロッチはこのアムステルダム小下絵の時点で構図を左右反転させた。¹⁴⁾ 前述のUffizi 11326Fとの相違は、マグダラのマリアとヨハネの間隔がそれまでより拳分だけ引き離された点、香油壺の上に布が掛かっている点、ヨハネ、マグダラのマリアの衣紋の相違である。前述したベルリンの衣紋習作の成果を生かし、ヨハネは外衣を背中にまとめ、內衣の肩の部分はもはや外衣で覆われていない。

⑦ 人体の部分習作

構図を反転させたあと、パロッチはモデルに基づいてヨハネの両足の部分習作に取り組む。Berlin, KdZ 20358; KdZ 20228; Amsterdam, 48:573にその過程が明らかである。

⑧ a 色彩習作

アムステルダム小下絵に基づいて、ほぼ同寸の色彩習作(ウルビーノ、マルケ国立美術館、(125×100cm.) (図10)が制作された。場面は日没に近いが、黄昏の西空は画面後方であるのに対し、左上方から来る光がキリストの肉体、ヨハネの外衣、アリマタヤのヨセフの頭部、両肩、外衣、ニコデモの左膝、マグダラのマリアの横顔に強く反射し

ている。鋭角的な衣紋の切断面に細かく散らばる光の反射には、パロッチの光に対する鋭敏な観察力が感じられる。各人物の頭部、キリストの足、マグダラのマリアの衣紋の下部、墓穴などは完全に仕上げられておらず、画面手前のキリスト受難の道具は省略されている。この色彩習作は、後述するシカゴ素描とマリブ小下絵では放棄されることになるアムステルダム小下絵の構図に、まだ全体として従っている。

しかし、墓の入口で若者が磨く石板が、画面右端まで届かず、途中で終わっている点、アムステルダム小下絵と異なっている。この最後の特徴は、シカゴ素描、マリブ小下絵では踏襲されず、さらに後の段階であるニューヨーク色彩習作と完成作にのみ見られる。あるいはウルビーノ色彩習作は、特に色彩探究という用途のため、これら二つの素描と時間的に平行しつつ描き続けられたのかもしれない。

油彩による独立した色彩習作の制作は、十六世紀前半にはポリドーロ・ダ・カラヴァッジョの前例を持つが、暗色主体のポリドーロの習作は、むしろ構図の探究をその主たる関心としていた。色彩のほどうい調和を目的としてこの手法が用いられたのは十六世紀後半のことで、他にティントレット、パルマ・イル・ジョーヴァネ、ナルデイーニの作例が知られている。¹⁵⁾ 独立した色彩習作の試みは、ヴァザリもその「絵画論」中で全く触れていない、新しい技法であり、わずかにパロッチと同世代のアルメーニが、フレスコ画を念頭に置きながら、次のような記述を残している。「壁面で絵の具を調合する必要に迫られないように、最初にパステルでうまくそれを模倣する者もあれば、また油彩の顔料でそれを行なう者もある。こうして(中略)多くの場所に赤や青白い色彩が散らばるようにする(中略)。特に裸体について

そのことがいえる⁽¹⁶⁾。この、裸体の皮膚上に赤味と青白さを分散させるという表現は、ちょうどバロッチや、バロッチから影響を受けたルーベンスの実作例を思わせる。ヴェルフリンが言うところの「線的」から「絵画的」への転換の時代にあつて、バロッチの色彩調和の探究はまさにパイオニア的な試みに属していたといえる。

③再び構図素描

シカゴ美術研究所収蔵のペン素描(48.5×34.3cm/図11)は、輪郭線のみによって構成され、明暗の試みは一切ない。ここでバロッチは構図の整理と若干の手直しを行っている⁽¹⁷⁾。マグダラのマリアとヨハネの距離は、この素描と横幅のほぼ等しいUffizi 11296Fのように、再び詰められた。このため、マグダラのマリアの合掌する両手は、アムステルダム小下絵及びウルビーノ色彩習作のように墓岩ではなく、むしろ墓岩とキリストの遺体の間の空間を背にしている。また構図上方は、いったん長方形の上端を素描で満たしたあと、最終的な祭壇画のように半円形にカットされている。全面を格子線が覆うほか、人物の顔の部分には、斜めの補助線も引かれている。

⑤再び明暗小下絵

油紙による明暗小下絵Maibu, J. Paul Getty Museum, 85.GG.26(47.5×35.5cm/図12)は、これとほぼ同寸のシカゴ素描から直接透写したものであろう⁽¹⁸⁾。

ヴァザリーが小下絵(cartoncino, cartoncello)について記すと、ころによれば、画家はまず彩色紙を用意し、その地の色で中間の濃度を表現する。そこにペンで輪郭を取り、インクに水を混ぜて柔らかく影を暈し、ゴムを混ぜた鉛白によってハイライトを施した⁽¹⁹⁾。現存するバ

ロッチの小下絵は、主としてペン、黒鉛筆、木炭等の輪郭線に水彩で陰影を施し、鉛白でハイライトをつけたもので、ペン、ピスタ、鉛白によるマリブ小下絵を含めて、ほぼヴァザリーの記述に適合する。

⑦ーa色彩習作

New York, Coll. Wildenstein(90×58cm/図13)は、シカゴ素描、マリブ小下絵を踏襲し、最終的な祭壇画に最も近い構図となっている。ウルビーノ色彩習作に見られた、キリストの肉体を中心とする反射光の白色は、ここでは遙かに強烈になり、画面の各所を緊密に結び付けている。未完成を感じさせる部分はなく、隅まで描かれた構図上方には、半円形のカット線の痕跡が見られる。人物の輪郭には incisione⁽²⁰⁾が見られる。

⑦ーb単独人物の色彩習作(油彩)

バロッチは油彩またはバステルによって個々の人物の頭部を制作している。油彩習作としては、「マグダラのマリア」(パリ、個人蔵)、「福音書記者ヨハネ」(個人蔵)、「ニコデモ」(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)の各上半身、バステル習作としては、「アリマタヤのヨセフ」(Paris, 5681)、「聖母」Uffizi, 11299Fr「聖母を支える女性」(ニューヨーク、個人蔵)の各頭部が現存する。これらは祭壇画における頭部とほぼ同寸であることから、祭壇画を制作中に、下絵の補助として活用されたものと考えられる。

ピルスベリーによれば、これらの頭部習作は、それが油彩であれバステルであれ、根本的に等しい機能を持つという⁽²¹⁾。油彩による「ニコデモ」上半身(図14)は、まず茶色で輪郭を引いたあと、周囲の地を薄い青によって賦彩し、鼻や頬に赤を加え、最後に右下の肩の部分に

明るい茶色で陰影を施している。パステルによる「アリマタヤのヨセフ」頭部（パステル、木炭、赤チョーク、緑の紙）も、ピルスベリーの観察では、紙の緑色を皮膚の地の色として、そこに暗色、固有色の順に加筆されているという。ラヴィンが指摘したように、⁽²²⁾バロッチは青ないし緑の紙を多用し、その紙の色を皮膚を表す地の色としながら、そこにピンク・赤を加え、完成作における、青／ピンクを主体とする皮膚の色を予見させるのを常としていた。

人物の頭部のみの色彩習作については、ベッカフミが油彩で試みた先例がある。しかし彼の作例もまだ暗色主体で、色彩の調和をを目指すバロッチのそれとは異なる。しかもバロッチはこの機能をパステルでも代用させていた。ベッローリは、バロッチがパルマからもたらされたコレッジョのパステル素描に魅了されてこの技法を始めた⁽²³⁾と伝えるが、コレッジョのパステル素描はほとんど現存しない。これに対し、十六世紀前半にはレオナルド、ルイーニらの散発的なパステルの使用例があり、バロッチと同時代にはヤコポ・バッサーノの例がある。⁽²⁴⁾いずれにせよ、パステル画に制作上不可欠の準備段階としての地位を与えたバロッチの功績は特筆に値するだろう。

⑧最終的画面——カンヴァス

最終的なカンヴァスに下塗りを施したあと、バロッチは現存しない画稿からincisioneによって構図を移し、粗描きの後、色彩を施していったと思われる。完成した祭壇画（図15）は、多くの画家たちに争って模写され、カンヴァス上に直接紙を当てて写し取られたため、顔料が浸透して大いに傷んだ。同信会は存命中のバロッチ自身に修復を依頼し、一六〇六—〇八年に画家は再び彩色を施し直している。⁽²⁵⁾ウル

ビーノとニューヨークの色彩習作に比べて祭壇画の全体のトーンが暗いのは、このためかもしれない。

* * *

ここで、これまでの経過を振り返ってみよう。バロッチは、ラファエロの先例を着想源としながら、全体の構想を模索し、暫定的にひとつの構図を選ぶと、それに基づいて個々の人物像の習作を開始した。複数の裸体の組み合わせによる筋肉描写から始めて、自然なポーズを探究する個々の裸体習作、着衣習作へと進み、着衣習作と平行して、構図素描（ウフィツィ）を作成、そこに明暗の探究をも加味する。続いて、おそらく人体模型を用いて、衣紋習作を作る。この後、ある時点でバロッチは画面を反転させた。その最初の現れが小下絵（アムステルダム）であり、次に反転させた人物の手足を、独立した習作で研究する。さらに、小下絵で得た構図に基づいて、色彩習作（ウルビーノ）をつくる。《キリスト埋葬》の場合、画家は構図を修正して、構図素描↓明暗小下絵↓色彩習作の過程を、シカゴ、マリブ、ニューヨークの各作例においても一度繰り返している。こうしてついに最終的なカンヴァスへと到るが、さらに、祭壇画制作と平行して、描くべき頭部と同寸の油彩及びパステルによる色彩習作を、下絵の補助として活用している。

結論を述べるならば、バロッチの制作過程は、ベッローリの記述と全面的に一致するわけではない。複数人物の習作は単独人物のそれより先に行われているし、構図素描の後にも必要に応じて手足の探究が継続され、最終的な画面の制作中にさえ、頭部習作が補助使用される。

またベッローリのいう制作段階の区分が疑わしい場合もある。例えば Uffizi 11326F は、明暗小下絵と構図素描の要素を併せ持つ、というように。しかしバロッチの入念な段階的制作、色彩習作の使用、パステルの多用、また人物習作において絶えず実際のモデルを参照した点は、ベッローリの報告に適合するのである。

* * *

バロッチの自然への頻繁な参照と、入念な制作準備は、「マニエラ」の画家たちのすばやい制作法と対極をなす。「昔の画家は六年間に一枚の板絵を仕上げたが、今の画家は一年間に六枚仕上げる」と豪語するヴァザリーにとって、十五世紀までの絵画作品は、過度の「研究が様式を枯渇させ」²⁵「軽やかさや洗練やこの上もない優美」を失ってしまったと思われた。パオロ・ピーノはその「絵画問答」の中で「作品を仕上げるにあたって、画家はほとほどの勤勉さで行うがよい」と記し、ドルチェもまたピエトロ・アレティーノの口を借りて、「特に避けるべきは過度の勤勉さで、それはいかなる事柄にも有害だ」²⁶と述べている。勤勉への批判と、「わざとらしさ」や研究の跡を感じさせない「容易さ」の称揚は、十六世紀の批評家たちにとっての理想たる「優美」の最大の条件であった。ところが、バロッチの勤勉さと研究もまた、「わざとらしさ」を排した「自然らしさ」の追求を目的としており、理想の上では「マニエラ」の画家たちと変わらないように見える。しかし実はそうではないのである。

よく知られているように、ベッローリは、「アイデア」のみを追求する「マニエラ」の画家も、「自然のみに従う」カラヴァッジョをも非

難して、「アイデア」と「自然」の統合を理想とした。ところがこの統合の理想は、少なくとも理論上においては、「マニエラ」の画家たちにも共有されるものであった。ヴァザリーは型にはまった芸術家を非難して、「もしかれらがマニエラと自然の両方を学んだなら、今日以上の成果を得たであろうに」と述べた²⁷し、アルメーニもまた「良きマニエラを良きモデルと併せることによって、最高に美しい作品が生まれる」と結論づけている²⁸。実はヴァザリーとベッローリを分けるものは、理論上の大義名分よりもむしろ、適切な「マニエラ」の線をどこに引くかという具体的な基準に他ならなかった。ポントルモ、ロッソらの個性的な探究を経た直後の世代であるヴァザリーにとって、その基準線は大幅に「アイデア」の側に偏ってしまっていた。これに対し、カラッチ、カラヴァッジョの「自然主義」を経たベッローリの世代には、それは大幅に「自然」の側に揺り戻されていたのである²⁹。バロッチは、サンティ・デイ・ティートなどと並んで、この揺り戻しをいち早く実現した最初の世代に属する。ベッローリが「マニエラ」に冒され「墮落」した芸術を救済する可能性をバロッチに見たのも、ルイジ・ランツイが、年代的には前の時期に属するバロッチを、十七世紀の「芸術の復興者のひとり」にあえて数え入れてみせたのも、然るべき判断といえるだろう。

註

(1) Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), Torino, 1976, pp.32, 179-207.

(2) *Ibid.*, pp.205-206.

- (3) Edmund P. Pillsbury, Louise S. Richards, *The Graphic Art of Federico Barocci. Selected Drawings and Prints* (展覧会カタログ) Cleveland-Yale, 1978, p.62; Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, Bologna, 1985, pp.156, 159.
- (4) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), G. Milanesi ed., Firenze, 1906, I, p.174.
- (5) Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Areينو* (1557), in P. Barocchi ed., *Trattato d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1961, I, p.170.
- (6) Jean Goldman, "An Unpublished Drawing by Federico Barocci for *The Entombment*", *Master Drawings*, 1988, pp.249-250.
- (7) Andrea Emiliani, *Mostra di Federico Barocci* (展覧会カタログ) Bologna, 1975, p.124.
- (8) Goldman, *op. cit.*, pp.249-250.
- (9) Pillsbury, Richards, *op. cit.*, p.63.
- (10) 以下については高松光正氏より助言を賜った。記して謝する次第である。
- (11) Vasari, *op. cit.*, I, p.170.
- (12) Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venetia, 1648, II, pp.6-7.
- (13) Vasari, *op. cit.*, I, p.176; Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1586), M. Gorrieri ed., Torino, 1988, p.113; ポントルモについては Vasari, *op. cit.*, VI, pp.287-288; ティンティアーノについては Giampaolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (1590), Roma, 1947, p.85; Ridolfi, *op. cit.*, II, pp.6-7; ティンティアーノについては
- Marco Boschini, *Breve istruzione. Premessa alle Ricche Miniere della pittura Veneziana* (1674), in Idem, *La carta del naufragio piorense* (1660), A. Pallucchini ed., Venezia-Roma, 1966, p.730.
- (14) ブロッチが制作中に構図を反転させた例としては、他にヴァティカン の《モーゼと青銅の蛇》、ベルーシアの《十字架降下》、ルーヴル美術館 所蔵の《キリスト割礼》がある。
- (15) Oreste Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli, 1990, *passim*.
- (16) Armenini, *op. cit.*, p.133.
- (17) デ・ンブレンシア(Diane De Grazia, "Refinement and Progression of Barocci's Entombment: The Chicago Modello", *The Art Institute of Chicago. Museum Studies*, 12, 1, 1985, p.35) は、このシカゴ素描が 構図反転の際に用いられたと考え、アムステルダム小画稿より先に置 いた。一方、メイヤーは、シカゴ素描とマリブ素描、ニューヨーク色 彩習作、最終的祭壇画の四点に、マグダラのマリアとヨハネの距離の 接近と、上部の半円形のカットが共通してみられることから、このグ ループをアムステルダム小画稿とウルビーノ色彩習作の後に置いた (Bert W. Meier, "Depositione di Cristo nel sepolcro", in *Maestri dell'invenzione. Disegni italiani del Rijksmuseum, Amsterdam* (展 覧会カタログ), Firenze, 1995, p.109)。管見では、シカゴ素描左下 の、布地のかかった香油壺が、下方を画面枠で断ち切られているのは、 アムステルダム小画稿で予め同じモチーフが完全な形で描かれていな ければ不可能な処置である。このため、Uffizi 11326 (構図反転以前) →アムステルダム小画稿(構図反転)→ウルビーノ色彩習作→シカゴ

素描→マリブ素描→ニューヨーク色彩習作→祭壇画、という順序を探
りた。

- (18) Pillsbury, Richards, *op. cit.*, pp.63-64. なまめいヤー(Meijer, *loc. cit.*)は両者の制作順序を逆にしている。だがマリブ小画稿の半円形カ
ットの外部には素描の痕跡がないので、シカゴ素描において決定され
たカットにマリブ小画稿が従ったと思われる。

- (19) Vasari, *op. cit.*, I, p.175.

- (20) Andrea Emiliani, "La Sepoltura di Cristo di Federico Barocci in
Santa Croce di Senigallia: un inedito 'bozzetto per i colori' e altri
contributi alla conoscenza dell'artista", *Artibus et historiae*, 25,
1992, p.36.

- (21) Edmund P. Pillsbury, "The Oil Studies of Federico Barocci",
Apollo, 108, 1978, pp.170-173.

- (22) Marilyn Aronberg, Lavin, "Colour Study in Barocci's Drawings",
The Burlington Magazine, 98, 1956, pp.436-439.

- (23) W.R.Rearick, "Jacopo Bassano as Draftsman", *Drawing*, 1993, p.4.

- (24) Emiliani, *Mostra cit.*, pp.123-124.

- (25) Vasari, *op. cit.*, IV, p.10.

- (26) Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (1548), in P. Barocchi ed., *op. cit.*, I,
pp.116-117, 119; Dolce, *op. cit.*, p.185; Mariacristina Gori, "La
poetica di Federico Barocci", *Atti e memorie della Accademia
Clementina di Bologna*, XIII, 1978, p.28.

- (27) Vasari, *op. cit.*, III, p.116.

- (28) Armenini, *op. cit.*, p.109.

- (29) Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola
e licenza*, Torino, 1993, pp.108-109.

- (30) Bellori, *op. cit.*, p.32.

- (31) Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (1792), M. Capucci ed.,
Firenze, 1968-1974, I, p.349.

なお、文中の素描の所蔵表示中の略称は以下の通りである。

- Amsterdam→Amsterdam, Rijksmuseum
Berlin→Berlin, S.M.P.K., Kupferstichkabinett
New York→New York, Pierpont Morgan Library
Paris→Paris, Fondation Custodia (Coll. F.Lugt), Institut Néerlandais
Uffizi→Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

図版一覧

- 図1 フェデリコ・バルocchi 《キリスト埋葬》初期構想 Uffizi, 18227Fr
図2 フェデリコ・バルocchi 《キリスト埋葬》初期構想 Berlin, KdZ 10445v
図3 フェデリコ・バルocchi 《キリスト埋葬》初期構想 シカゴ、個人蔵
図4 フェデリコ・バルocchi 「キリストを運ぶ人々」習作 Uffizi, 1417Er
図5 フェデリコ・バルocchi 「福音書記者モハネ」習作 Uffizi, 11536F
図6 フェデリコ・バルocchi 《キリスト埋葬》構図素描と明暗小下絵の兼
用Uffizi, 11326F
図7 フェデリコ・バルocchi 「福音書記者モハネ」習作 New York, IV 155 A
図8 フェデリコ・バルocchi 衣紋習作 Berlin, KdZ 20364
図9 フェデリコ・バルocchi 《キリスト埋葬》下絵 Amsterdam, 1977:37

図 10 フェデリコ・バロッチ《キリスト埋葬》色彩習作 ウルビーノ、マルケ国立美術館

図 11 フェデリコ・バロッチ《キリスト埋葬》構図素描 シカゴ、美術研究所

図 12 フェデリコ・バロッチ《キリスト埋葬》明暗小下絵 マリブ、ジャン・ポール・ゲッティ美術館、85GG-26

図 13 フェデリコ・バロッチ《キリスト埋葬》色彩習作 ニューヨーク、ウィルデンスタイン・コレクション

図 14 フェデリコ・バロッチ「ニコデモ」色彩習作 ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 15 フェデリコ・バロッチ《キリスト埋葬》セニガリア、サンタ・クローチェ聖堂

〔かい のりゆき／東京芸術大学美術学部非常勤講師〕