

【翻

訳】

「プラーティナのタルシア（二四七七—二四九〇）」（上）
——クレモナ大聖堂のアルマディオ——

アルフレード・プエラーリ
訳 上田 恒夫

タルシア史の研究は、タルシアのすぐれた表現の源となった高度な概念「透視画法、明暗法、自然模倣など」を「絵画史から」一方的に借用したので、タルシア固有の自律性よりも造形他律性を重視してきた⁽¹⁾。したがって、私たちが聖具戸棚(図1)や聖職者祈祷席の鏡板「祈祷席背後のパネル」に表されたタルシアの歴史的・芸術的内容を明らかにするためにこの他律性にこだわってきたとはいえ、それはただ、タルシアの制作プロセスの最初の段階―タルシア作家が、歴史と芸術家個人とに制約された絵画様式の構造を残して抽象し、木画面に敷き写すあの準備下絵の段階―にまで立ち返って検討しなおそうとしたからであつた。しかし、それ自体完結した原画に対して下絵の構想が二義的で受動的だというわけではないから、下絵を原画の「翻案」と見なそう。この翻案にかかる調整作業は新しい芸術形式の創造という観点から積極的に検討されねばならない。

タルシアの歴史的誕生と同時代の美術史への仲間入りはルネサンスの芸術文化の意義深いエピソードである。絵画的タルシアが生まれた直接的前提はすでにヴァザーリの語るところであり、彼は現実と芸術的判断を含み込んだブルネレスキの空間概念にまでそれをさかのぼらせている。十五世紀の諸美術「絵画・彫刻・建築」は造形の詩法によって「古代再生」を果たすが、まさにこの詩法によって絵画としてのタルシアは誕生する。中心の消失点に収斂する直線群は、これを横断し画面に平行する二次元の地の割り付けをあらかじめ決める。ヴァザーリはタルシアを「木のモザイク」と定義し、「木の小片をクルミの板に嵌め込み接合して」構成されるというが、この木片「ピース」は形式的統一のシステムたるもとの絵の解体と破壊を意味する。これにつ

いてヴァザーリは「この仕事はもともとその起源が透視画にあつた。というのは、透視画は鋭角の境界をもっていたからであり、この仕事でも小片を一緒に嵌め込んでその輪郭線を作り」と言っている。タルシアは色彩と三次元空間の織物を編み出す。

もしタルシアが透視画の教育的図解にすぎなかったら―事実一部のタルシアはそうであつたが―あるいはまた単に個人的芸術思想の再現にとどまっていたなら、タルシアが十五世紀にあれば広がりを見せた理由を問うほどの価値はなかっただろう。絵画様式に由来する技法の合理主義的原理を我がものとすることによってタルシアはその古里である文化の担い手になったが、それはタルシアが造形的総合の方法を確立したからであつた。

木の絵画性とは、芸術に由来するひとつの認識であり、人間の判断による自然の贖いというエピソードである。木材のさまざまな色に、また断面にあらわれた内部の木理と杢に、近代の思想・芸術が実践的にかちえた成果が適用される。タルシアの実用的・装飾的目的に使用された木材は、レオナルド以前の、科学と芸術の新しい「目の知識」によってその可能性を広げた。空間の計測としての透視画的視覚の科学的原理は、まさにガリレオが「自然の本」「スコラ学者が本によつたのに対する言葉」と呼ぶテーマに、また、人体解剖になぞらえた植物の有機的構造の分析に適用される。新しい意図にもとづいて、木材のなかに気候・場所・季節の変化、たとえば、均一なあるいは異常なふるまいが、また、樹木の心材・辺材・形成層といった内部を構成する諸部分の分布の偏りが、識別される。

アルベルティは『建築論』の一節で、人体解剖と比較して、木材の

性質について説いている。「ワアルロによると「中略」木材の色が白いものはいずれも、色のついた材より緻密さの点で劣るが、柔軟な点では優る。どんな材質であれ、重いものは軽いものより緻密で堅い。軽いもののほど弱いし、屈曲したもののほど堅牢である。「中略」このようにワアルは述べている。さらに、どんな樹種であつても、髄質部^{ミドッロ}が少ないものほど強く堅い。髄に最も近い部分は他の部分よりも堅牢で緻密である（心材^{ドットラメ}）。樹皮に近い所は繊維質が一層強靱である（辺材^{マッラル}）。樹木に関して、一番外の樹皮をあたかも動物の皮のように考え、筋肉に当たるものに樹皮の下の幹の外周部を、骨に相当するものに髄質のまわりを包む幹の内周部を考える人がいることは確かである。また植物の節は神経に非常に似ている、とアリストテレスは言っている。木材のあらゆる部分のうち、質が最も劣る所は辺材の箇所と思われる。その理由は特に舟食虫に全く抵抗力を持たぬからである。その他、立木の時、正午の太陽に向いていた側は、他の側より乾燥がひどく、やせて（より白く）成長も劣り、結局一層密になっている。要するに横断面でこの方向に木髄が偏り、樹皮寄りに位置することになる。また幹のうちでは大地や根に接続していた部分（樹幹）は他より重い—この部分は水中で辛うじて浮くのが良い証拠である—。どの木でも、中心部の木目は他より縮れているし、根に移る所に近づくほど、ひどく屈曲する⁽³⁾。

幹の断面—「木口」・「板目」・「柃目」（髄の放射方向）（図17）—は年輪の形状の変化のために模様と色味が違って見えるから、それぞれの断面にそれぞれの「見え方」がある。

絵画としてのタルシアをはじめた芸術家たちは、木の自然の表情を

そのまま残し、木工職人の手ぎわあざやかにピースを組みあわせるべく大きな地板^{カシエトラ}をつくった。カノツイ・ダ・レンディナーラ兄弟「プラティナの先達であるロレンツォとクリストフオロ」によるタルシアのいくつかの地には、画面隅の荒い台板および充填のために挿入された不規則な接合部に細いノミ跡が残され、作家の果たされなかった行為を思い起こさせる（図18）。このような木材の特性は、大理石がロマネスクの彫刻家に対して与えたのと同じような感覚的ヒントをタルシア作家に与えたに違いないが、両者の違いは、ロマネスクの彫刻家がビザンティン的構造の究極的アイデア「聖像の霊的本質、原型」に造形性を与えたのに対して、タルシア作家は透視画の結構の上に形を定めたことにある。パドヴァの聖職者祈禱席にカノツイ兄弟が使用した樹種について、ゴンザーティは「クワ、ナナカマド、糸杉、エステのヤナギ、カエデ、ナシ、乳香樹、甘草、ツゲ、桜、黒檀、ギョリュウ、トネリコ、その他漠然と白い木と記された樹種⁽⁴⁾」を挙げているが、ここには余計な樹種が含まれる。少なくとも黒檀はそうであり、反対にもっと知られた樹種が挙げられていない。一四六一年から一四六五年の間にカノツイ・ダ・レンディナーラ兄弟が交わした木材購入の契約に関するいくつかの未刊の記録から、選ばれた樹種はクルミ、洋ナシ、モミ、ポプラ、クワ、糸杉、ニレ、黒い材であるとわかる。「黒い材」は黒檀ではなく、半炭化したナラ材か、あるいはこの名称がほかの樹種をいうのであれば何らかの樹種の心材「あるいは赤身」を指すか⁽⁵⁾。

樹種はそれぞれに、絵の具の色合い・明るさ・濃さ・透明度に相当する異なる効果があり、どの効果のものを選ぶかは切り取られるピースのアウトラインに応じて決まる。それによって年輪や繊維の運びが

見定められ適切にピースは切り出され、明快な幾何学的フォルムと緊張感がタルシアに与えられる。木素材のたしかな絵画的素質は透視画空間をいかに表現するかをめぐる視覚的議論を讀める。同じ樹種のどの部位を取るかを柔軟に判断し多様な色味を選ぶことによって色の幅が拡大し、その結果、分析的色調の案分を目的としたピースの分割が決まる。

ブラーティナはまさしくダ・レンディナーラ兄弟と同じように、今もロンバルディアで「溺れナラ」^{アインガイダ}「埋没ナラ」と称している黒いナラ材を広範に使っている。これは半炭化した不揃いの繊維をもつ材で、繊維質の細胞間組織の波打つ皺は、節部の内を取るか周辺を取るかで間隔の粗密の違いが出る⁽⁶⁾。タルシアでは霽のかかったようなこのナラの黒の地は中和した古い壁材からとるが、材自体として透視画法にとられない抽象的平面であるにもかかわらず、波状木理^{マツキヤ}しだいで奥行きは浅くも深くもなる。それがゴシック絵画の夜景という「否定的な」色彩を想起させるとしても、中世の色彩観が「他の諸色の尺度」たる白と対比して黒を規定するあの両極的スケール^⑦とは無縁である。ダンテにとって「白さは他のどの色にもまして、物体的な光に満ちたひとつの色である」⁽⁸⁾。したがって白さはまぎれない純粋な物質たる光にして色である。他方、ルネサンスの色彩は空間—フォルムは空間のなかで決まる—のなかで光と相関する。ピエロ・デラ・フランチェスカの絵においては「色のスケールの両端である黒と白そのもの」は「もはや明暗ではなく色に属す」⁽⁹⁾。したがって色はそれ自体のスケールをほかの色との三次元的関係のなかで生み出し、相互の「距離」を決める。アルベルティのいう諸色の「親和力」^{アミタビレ}とは、空間

のなかでそれぞれの色を結びつける引力であり絆である。こうしてゴシック絵画の色彩のパレットがルネサンスの透視画にもたらした貢献が理解される。さてタルシアの絵画的性質はゴシックの色彩の金属的表現を思わせるものを多分にもち、色彩の完全な分割を求めていた。クリストフ・オロ・ダ・レンディナーラは若い頃の「一四五七年」サン・プロスペロ教会コロロのタルシア⁽¹⁰⁾、ロマネスクIIゴシックの大理石象嵌—黒地に動物を「オプス・セクティレ」風に象嵌した構成において—を参考にしていた。しがたつて、パドヴァのサント・アントニオ教会の「旧コロロ」⁽¹¹⁾はそれにインスパイアされたのである。

ゴンザーティの記述によれば、「このコロロは種々の石とブロンズをもちいて上質の多様性をもつて囲われていた。すなわち、二十四本の付け柱—そのうち十本は白い石、四本は赤い石である—・・・その上に白い柱礎が接続し、それを赤い石が挟み、二十の柱間を等間隔に空け、そのうち八つの柱間を赤い石で埋め、その上部に白大理石装飾で縁取ったつやのある黒の格間がある」⁽¹²⁾。これはトスカナ風大理石鏡板^{スペッキアトウラ}に即応し、コロロ内部のドナテッロの祭壇に取り入れられている。ダ・レンディナーラ兄弟のタルシアは、金象嵌「ママ」をほどこしたブロンズの彫り物「旧コロロのそれ」やドナテッロの大理石「同教会の祭壇」に絵画的に共鳴するものを認めはしたが、それは、つやとくすみ絢交ぜの輝きをタルシアが本来的にもっているからだ。ピエロ・デラ・フランチェスカは、ロレンツォに「一連の原画」を提供して責任を果たした。そこで思い出されるのが「コンスタンティヌス大帝の夢」のとばりを開いた天幕のなかの「夜の」黒とモデナの「四福音史家」⁽¹³⁾のタルシアの黒地であるが、黒は空間の深さをあら

わすとともにフォルムの下支えのはたらきをしている。「というのは、光と影は物を浮き上がたように見せるからである⁽¹²⁾」。半炭化した黒いナラ材は、かすかな震えと「極微の光」によって画面に生氣を与える、平行な繊維からなる天然の「木理」を利して、このような抽象の効果を三次元空間との関係において実現する。年輪の線の粗密を吟味して選ばれたピースは透視画の規則にしたがってがいに組み合わされる。条理の乱れによって表面が荒れることがあるが、これは平滑な鏡板に不規則な波状木理があらわれるからであり、樹木が冬期に樹液を蓄えた髄質部の囊の部分が波状木理にあたる。

受胎告知の「大天使ガブリエル」（図6）ではユリの茎の後ろの部分の背地は大天使の肩越しのそれよりも条理の幅が広いが、これは幅の広狭によって、大天使の仰角表現とあわせて「構図に」集中と拡散の変化をつけるためである。こうして木素材の表面は透視画の平面に変容する。「聖ヒエロニムス」（図5）では、背景の天然の木理は右側で間隔が狭く中央で広いが、空中の聖書のページと帽子の間の黒のピースは視点に対応して奥方向へいくぶん傾斜した平行線である。

「受胎告知の聖母」（図7）でも同様の工夫が見られる。「リュートと果物鉢のある静物」（図11）でも、モチーフの見え方に応じて間隔の広狭のある、プランに平行する条理が背地に認められる。

年輪の二色—冬期の年輪は明るく秋期のは黒い—が線の太さの違い、明暗の調子の違い、全体的な色の分布の違いとなつて、材の断面にあらわれる。この二色がはつきりとあらわれる針葉樹が非常に緻密な場合、年輪と放射出髄のたくらみによって、色素が細やかに震え、画面に当たった光がさざ波のように乱れる。次に、材が多かれ少なか

れ樹脂を含むという事実が木に油彩画の輝きを与える（そのような木の性質についてダンテは『神曲』の煉獄の谷で「きらめき、澄明な」木とうたう）。人文主義「タルシア」が歴史から、科学と芸術の素材として理解される前ガリレオ的「自然の本」へと逆戻りしたということ、造形のシンボルである線・色・調子・明暗を原初的表現記号に戻したということであるが、他方、歴史への「帰還^{リトル}」はこの両者を同一のものとして扱い総合するタルシア作家の作業によって成しとげられる。こうして手段と目的が一致する。「静物」の手前で半開きにあらわされた扉では自然の木目は透視画の遠近の運びに一致し、実際には個々のピースを寄せているだけだが、まるで扉の形をした一枚のピースに小さなピースを彫り込み象嵌しあるいは彫り抜き象嵌しているかのように見せかけている。

タルシア作家は、性質上同じ特徴をもつ木材を見分けて類別している。カノツイダ・レンディナ兄弟とプラティナが使用したことがわかっている樹種で言えば、洋ナシ、ツゲ、ニレ、カバ、カエデ、ヤナギ、ポプラのように表面が均質緻密で平滑な樹種、マツに見られるような年輪の二色が明瞭で通直な樹種、ナラの自然木、そしてクルミ、クワ、トルコオーク、糸杉のような不規則な組成のために明暗がまじり合い、鉱物質の凝固物を含む樹種である。それぞれの木は、植物が語る色合いと色調のパレットをもっている。「リュートと果物鉢のある静物」では、彫り抜き象嵌した「両扉」の明るいナラ材と「棚板」の辺材のクルミが、明と暗の豊かなモノクロームの輝きを生み出している。西洋スモモ、洋ナシ、カエデ、カバは平滑、均一で「光沢があり」、色がきらめく。輝かしい「家並みの道」（図13）では、家屋の部

屋に使われた黒のナラ材は無煙炭のように強く光を反射する一方、クルミと、洋ナシ、ナラ（自然木）、カバと組み合わせの対比は、反射の輝き・陰影・くすみに変じる。アーチや窓の開口部の陰影には黒いピースの繊維を水平にかつ面に對して平行に置く。こうして画面を照らす光の方向に感応する黒の基底がつけられる。ナラ材の黒に、洋ナシの心材による丘の背後に広がる空のカバの藁色が對置されるが、これは「前景の」道路舗装に再度用いられている。透視画の色面構成の決め手になる明るい背景ないし黒い背景は頻繁に見られるものである。

木の断面構造が、内的なまとまりのある描写の一部にそのまま持ち込まれることがある。工芸の自然は「絵画を楽しんでいるように思われる」⁽¹³⁾。なぜなら工芸の自然はタルシアの描画と彩色にふさわしく選ばれ取り入れられるからであるが、それがまさにタルシアである。たとえばクリストフ・オロ・ダ・レンディナーラの作品に見られるように⁽¹⁴⁾（図21）、イタリア産のマツの先端部の板目の小さな板は、年輪の二色が規則的かつ間隔が広ければタルシアの家の屋根の表現に、狭ければ極薄のものの表現、たとえば閉じた書物の木口・天や、櫛を入れた髭のマスに使われる。つまり木の構造がタルシアのデザインに組み込まれる。下絵に描かれた対象の意味に忠実であればあるほど、描くべき対象の実際の形から離れる。木で作られたものを木そのものを使って描写することがよくある。たとえば小戸棚の扉・棚や小箱の内側・切り株の断面・家具調度・大工道具・楽器がそうであるが、これらのテーマの幾何学的フレイム「タルシア」への移し替えは隠喩的同語反復にもとづくように思われる。こうして統一的関係の秩序として

のタルシアに統合された手段としての木素材は、目的と同じになり、木素材本来の性質は対象の意味と素材の意味が互換される契機となる。

植物には、空気、光、樹液、四季の変化などの一連の作用から生じた自然の表情があるが、一旦それが形象記号として認められると、一般的記号が順次歴史に組み入れられていった記号システムの仲間入りを果たす。そしてタルシアがなぜあれほど普及したかは、メジャー・アートの形式と内容を直接反映せざるをえないものの使用する手段の制約に起因する様式素因^{スタイル・ファクター}という単純化を利用して新たな内容と形式を獲得する、いわゆるマイナー・アートとインダストリアル・アートに共通する現象から説明できる。このような経験の上に、詩法と科学の前提から出発したタルシア作家たちはその原理と理論を普及させ、ついには世に「マエストロ・ディ・プロスペクティブァ（透視画のマエストロ）」と呼ばれるまでになった。

従来タルシアを解釈するさい、ともすると原画^{カレトネ}―仮にそれがあつたとして、タルシア作家らのデッサン集から選ばれたものであれ、あるいは「無制限の模倣の権能による」⁽¹⁵⁾偉大なオリジナル作品であれ―が想定され、原画からタルシアへのプロセスは一方的なのにとらえられてきたが、そのような見方は原画とタルシア本来の表現語法との間に介在する諸関係を見誤っている。今日私たちは一つの制作に二つの異なる作業を認めるが、原画^{カレトネ}から完成作への表現の移行はコント・フィードラーが「内容を探す形」「模倣内容に代って素材が探り当てるフォルム」というところの相互規定のなかで果たされるものであり、それが芸術的行為の「意図^{インテンション}・図」^図というものである。タルシアのピー

スの「アウトライン」や「鋭い角」、つまりオリジナルのデッサンに代わる抽象の作業は、新しい表現の決定としての形を下絵に移し替えるための要件である。このような創意の作業はタルシアによる表現を規制するが一方的に表現を押しつけるのではない。表現形式の統一に向けて、この作業が終わった刹那の相対的な完成にまで導くのが、その役割である。原画の「芸術的」内容からタシルアの表現への、またその逆の工程において、この相互関係は原画の内容とタルシアの形式との間に食い違いを生む。この食い違いの統一は双方向的であり、先立つ原画の自律性は、タルシアが完成したあかつきにはタルシアそのものの自律性に取って代わられる。この、原画の表現内容⇌意味されるもの「表現された外界のモノ」との照合作業の段階、そしてそれに続くタルシア作家の側からする形式の食い違いを調整する創意の作業は、絶対的価値を失う。絵画的透視画にあらわされるべき対象、たとえばリユート・果物・人物などは、意味されるものとの照合一つまりそれらモノたちの理想的真実との照合一に回され、照合にパスした真実が、形式的手段であるタルシアの認識する真実となる。樹木の記号と実物との比較によって、意図どおりの内容が新しく生まれる。原画への「^{リトル}回帰」はタルシア作家からすれば他律的前提であり制約であるが、一旦決まった手順としては自律的であり、それは歴史的・個人的意味を刻印した抽象ないし様式素因への回帰である。タルシアの表現語法がこの抽象への回帰を方法として忠実に取り入れると、制作の進展するにつれて次第にタルシアとしての豊かな表現力が自覚されはじめる。木画面にそれがはつきりと現れるのは、ステンドグラスやモザイクの場合でも同様であり、色ガラス上あるいは組み合わせられた大理

石片の上に原画の様式構造が明瞭に表れる。

ロベルト・ロンギはタルシアを「驚くべき技」だと明言する。たとえタルシア作家が「本来絵画的であるタルシアの作り手ではあれ、もとより画家のものである^⑬創意を単に製作に移す非常に器用な職人にすぎない」とはいうものの^⑭。この器用な作業はタルシアの制作工程に割って入るがゆえに間接的ではあるが、それはひとつの確認作業のためであって、それが自覚的に行われれば行われるほど、そしてその結果、下絵の様式に忠実でなくなればなくなるほど、下絵の様式は重みと説得力を増す。これとは逆に、テクニックが本来の詩法から遠ざかり、^⑮現^⑯が勝ると、表現語法の障害となる。確かに、クリスト・フォロ・ダ・レンディナーラのタルシアとピエロ・デラ・フランチェスカの場合に見る以上に、カポフェツリのタルシアの下絵はハイライトに至るまでロレンツォ・ロットの原画によく一致する「キアロスクーロ」と呼ばれたロットの原画をカポフェツリは忠実にタルシアに移した^⑰。

タルシア作家が原画をデフォルメするさい——「他の」絵「ここでは画家の提供する原画ではなくタルシア作家自身の絵」で試みる場合であっても——原画の特徴を露呈する。デ・バル・コレクション（パリ）のクリスト・フォロ・ダ・レンディナーラの絵画「パドヴァの聖アントニウス」（図22）のなかに「タルシアへの翻訳のための明と暗の関係はすでに用意されていたが、この絵は見られたものではない^⑱」。しかしこの絵の芸術的レベルの低さはピエロ・デラ・フランチェスカの原画が存在しなかったことで説明されるべきではない。ここでクリスト・フォロは絵画的タルシアの方法を絵画に移し替えたのではなく、絵画的タルシアの意味を本来の意味での様式変換をもって絵画に翻訳し、

それによって、この絵を意味あるものとすることができた。しかし、クリストーフ・オロはこの描画体験―ある意味で彼の絵は失敗であるか少なくともできがよいから―からタルシアにふさわしい本来の形へと戻ることができただろう。

バッチョ・ポンテッリ「フィレンツェのタルシア作家」のウルビーノのタルシア「ミネルヴァ」(図23)と「アポロン」(「パラッツォ・ドゥ・カレ」¹⁸「天使の間」¹⁹では、確かにポッティチェリの「描線の鑑」¹⁸に見る抑揚とリズムを響かせてはいるが、その剛胆な表現力はポッティチェリのメロディアスな描線を、人体のアウトライン内部のヴォリューム―万華鏡を覗くかのように空間を内視するヴォリューム―に移調する。木端のように尖った大小の平らなピースを散開し凝集させてタルシアは組み立てられる。ポッティチェリ風の人体は、光の刃と透視画の虚空間―想念のなかの樹幹に記された―の間で多視点にとらえたプリズム分光を思わせる非現実的な切子面を、身にまとう。ここに認められるのは、技法の自律性と植物素材の雄弁とをあわせもつ様式の獲得である。「想定される最初の絵[原画]と作業途上の翻案との関係を、その都度正しく判断するための認識力」¹⁹への招きを受け入れることはまことに理にかなったことである。

それ自体繰り返し返しのきかない芸術行為、すなわち抽象的に推論することが可能な一般原理にある程度までこたえるべき制作課題を正面から受け止めて、同時代の造形文化に合流したタルシアは、ほかならぬ絵画のなかにいくらか影響を与えるという歴史的事実を示した。一例を引くなら、十六世紀の十―二十年代にクレモナで活動したブラマンテ風の逸名画家の場合がある。これは、ロンバルディアにおける最初

のタルシアが果たしたレトロスペクティブな役割を明らかにする出来事であり、形と色を総合するという透視画「タルシア」の意義が、間接的にクレモナ派絵画の伝統に移植されたことを意味している。

プラーティナ²⁰の樹種の選定と使用法は確かにダ・レンディナー兄弟に由来するが、内容のテーマとコンポジションの両面から見て、マントヴァのマエストロ「プラーティナ」が注目するのは、もはやピエロ・デラ・フランチェスカとの共同による高度な芸術活動に確固と邁進していた頃のダ・レンディナー兄弟の絵画ではない。一四七七年「プラーティナのアルマディオの制作開始年」のクリストーフ・オロは「まさしく一四五〇年の様式」²¹「ピエロ・デラ・フランチェスカの影響の下でクリストーフ・オロが制作したサン・プロスペロ教会コロ」から逸脱しておらず、その創造力は当時のピエロ・デラ・フランチェスカにこそ似つかわしい。他方ロレンツォは「思うに、いくぶんモダンなフランチェスコ・デル・コッサに共鳴している」²⁰。近く²²の街々から伝わってきた絵画様式を反映したプラーティナの下絵の内容―プラーティナにとってベルナルディーノ・デ・レーラ「タルシアの原画を担当した建築家」²³との出会い―はタルシアの下絵とは何であるかを自覚するよい機会となっていた―が中部イタリアよりは北イタリアの絵画動向に共鳴するひとつの「絵画」に翻訳される。

北イタリアの絵画へ方向転換は、細やかに切り分けたピースにはつきりとあらわれる。これによって、プラーティナのタルシアは、壁画風にピースを鷹揚に用いて嵌入しあるいは寄せるダ・レンディナー兄弟の闊達な画面づくりに、取って代わる。プラーティナは樹種の特性をよく吟味した上でピースを小さく切り分け、光と色の連続的諧調

を整え、それを途切れなく画面上にあらわすために、ピース間の継ぎ目を目立たせない。調子の変化は繊細すぎずおおらかな色面によく表れている。そこにヴィンチェンツォ・フォッパのルミニズモ「明暗の対比を強調する表現」からの影響が多少は認められようが、木質の寒色と暖色の抑揚から得られた同様の効果からすれば、それはヴェネトの諸調の絵画に結びつく。

フォッパを想起させるいくつかのピースのきらめきは、色調の偶然的対照を見せるために、調子はずししている。「ソルデッロ広場」（図15）の右奥の舗道と小さな家屋とが発する強い光があり、同じ場面のパラッツォ・ドゥカーレ「画面右」の平滑な褐色の半調子、あるいは「牢獄」（図14）の中の牢獄と背あわせのポルティコの正面の輝き—これは対面するドヴァーラ家の家屋の舗道にもう一度あらわれる—がある。あるいは「静物」のモノたちの豊かな照り返し。半身像の肌（図5、6、7）は木の輝きが融けた金属のように流れ出し、明暗の統一はピースに炎を当てて焦がす技法によってなされる。玄関や窓の開口部や軒の排水口などの幾何学図形の陰影が、光に対置される。「建設中の建物」（図9）に見るポリクロームのブロック、「牢獄」と正面の家屋の間にはさまった舗道（図14）、そして「イサクの犠牲のある風景」（図10）の山並み—これらの部分の色の濃さの違いは、木の木理や繊維やこぶの入り混じった木質の違いによるものである。

カバ、カエデ、西洋スモモのピースは、明るくつややかな色彩を平滑に見せ、家屋の正面、舗装面そして空に使われ、空間表現の標準になっている。実物かと見違えるほどの対象の質感は、果物、「大天使ガブリエル」（図6）のユリの花びらと大天使の巻き毛、工芸品—た

とえばガラス瓶（図4）、果物鉢（図11）、書物（図4）、カンナ（図8）、ふくらんだリユートの胴—の表面のつやによって喚起される。俯瞰された下段の景観図（図14、15）では、丈の高い建物の背後に斜めに落ちる広い空が広がる。中段の街景図（図9、12、13）では、時は高く普段の光に満ち、地平線は高くない。上段の「エルベ広場」（図3）には舗装面に平行するかに見える天地逆さまの空がある。「風景」の仰角表現はささぎるもののない空間のなかの丘の稜線をなだらかにする。そして「トロンプールイユ」の迫真の表現は、光と影をもちいて、疑似扉を、観客側の現実空間につながっていくのではないかと思ひこませる、虚構と現実の接点に仕立てる。

透視画法的投影の仕組みには、イタリヤのタルシアにも一部及んでいたフランドル派絵画の効果に似た、レンズのようにモノたちを引き寄せる効果がある。最初に用意された木素材と作品のフォルムはぴったり一致するから、木にもとづく自然絵画の現象学が可能になる。偶然に生じた木のさまざまな表情がまず品定めされてフォルムが決まり、フォルムによって木は合理的に統制される。「リユートと果物鉢」（図11）ではアルマディオの開口部においてリユートの指板と響板とを二分する淡い陰影は、透視画的に奥に後退する面をつくるカエデ材—その前半分よりも後ろ半分の方が年輪が密である—への現実の光の入射角度が変化すると、霧消する。アルマディオの扉を半開きの状態にすると、現実の光は画面奥の「黒いナラ材の」平行する繊維束に水平に照らすので、その輝きが増す。そして陰影のなかにあったカエデ材「リユートの響板の部分」は、画面前面の空間効果によってこちら「観客側」へと伸長する疑似空間に入ることになる。「その結果」カエデ

材はこの疑似空間のそれと同じ光と調子を得る。アルマデリオの扉を閉めた状態に戻すと、外から照らす現実の光はカエデ材の二枚のピース「指板と響板の部分」の継ぎ目の線の向こう側で少々弱まってくる。すると陰影のなかの半調子はもう一度響板に戻される。アルマデリオを開閉するたびに、色が「動く」。パドヴァのコーロについてゴンザーティは「それを見た人びとの視点にに応じて、玉虫色の衣が動く」と書いていた。⁽²¹⁾

これと同じ芸術的直観が、アルベルティの『絵画論』では自然の認識として説明される。「驚くべき物作りである自然は、美しい物体に面をつくっている」。また自然は「まるでとても小さな雪のよう^{（スベルフィチエ）}に」色を変える。「なぜなら、見る位置を変えると、ものは大きく見えたり違った色に見えるから」⁽²²⁾。このような色の動きは、リュートの場合、実際に扉を開け閉めしてはじめて明らかになる特異な職技の秘密であつたが、それは程度の差こそあれ、木自体に共通する本来の組成、すなわち、線維状や多孔性によって、また木質表面の絹のような質感によって光が変化する、木そのものの組成に由来する。同様の印象は、七宝、施釉陶器、金銀細工、モザイク、ステンドグラスにある。

表現の可能性を秘めた透視画法の構造がルネサンスのタルシアを生んだ第一原因であるとしても、この新しい美術は、使われる素材と技法が形式そのものを規制する、あの表現形式の直近に位置すると言える。すなわち、「マイナー・アート」がゴシック絵画というつばに蓄積した貴重な湯溜まりを温存する一方で「メジャー・アート」が依然としてそこから鉱物質のクロマティズム「色彩相互の諧調よりも個別の色価を重視する彩色法」の貴族趣味を引き出しているあの時代の直近

に。ドナテッロはネオ・ビザンティンのモザイクのモチーフとロマネスクの大理石象嵌をブロンズと金に結びつけていた。マンテーニャは「自身が画中に描く彫刻と中世の純粋な色彩とを同一に扱っていた。ロンギはいう。「どの画家も石、貴金属、あるいは低純度の合金に想を得た。コズメ・トゥーラは金とダイヤモンドに、フランチェスコ・デル・コッサとヴィヴァリーニは堅固な石に、カルロ・クリヴェッリは安物の合金に、そしてスキアヴォーネやパレンツァーノ・ダ・パヴィーアのようなマイナーな画家は錫にも想を得ていた」⁽²³⁾。ベルベッロ・ダ・パヴィーアは七宝のそれを思わせる色を目立たせて荒々しく調子を破り、その足跡をパドヴァとフェッラーラに残した。クロマチックな輝く色彩の「過剰」様式は宮廷工芸と民衆工芸の双方に見られる特徴であり―そこでは手段「素材と技法」が工芸固有の芸術性をはつきりとあらわしている―ゴシックの遺物である珍品や豪華素材の使用と軌を一にしている。タルシアのはたらしによって、木材はルネサンスの色彩の新しい成果を生むに至った。

しかし諸芸術の相互関係が広がるに及んでもなお、遊びを試みる芸術家が個別にいる。サント・アントニオ教会のドナテッロの金象嵌「ママ」をほどこしたブロンズ製祭壇は、北イタリアのタルシア作家たちの間で巨大な「彫金七宝」^{（シヤンブルヴ）}と受けとめられ、それはピエロ・デラ・フランチェスカの教えを補うものであつた可能性がある。そのような状況にあつてもドナテッロの祭壇は北イタリアの絵画にただちに反応を引き起こした。ニッコロ・ピッツォロはオヴェターリ礼拝堂のアプスの壁画に、多くの物を室内空間に配したメタリックな「教会の四教父」をフレスコで描いたが、これはまさにタルシア風のイラスト

レーションであった（事実、かつてこの壁画はロレンツォ・ダ・レンディナーラの作とされ、今でもクインタヴァレはロレンツォに帰している²⁴）。マンテーニャは壁画「聖クリストフォロスの殉教とその遺骸の運搬」のなかで、事の成り行きを見守る人びとを家の窓の均一な黒地から浮き彫り風に浮かび上がらせ、ウフィツィ美術館の「割礼」ではリユネットの単色画に金をほどこし、マントヴァの壁画では廷臣たちの場面装飾にブルネレスキドナテッロ風の大理石象嵌のモチーフを取り入れていた。

アルマディオの右棹のゴシック的典礼の名残りを示す「大天使ガブリエル」（図6）と「聖母」（図7）の両像は、左棹のゴシック文化との淡い関係を断った「聖ヒエロニムス」（図5）らの二聖人「聖ヒエロニムスのみ現存」と対照的な対をなしていたに違いなく、街景の画面に認められる中世的景観とルネサンスの景観の対照的相違に呼応している。現存する三人の半身像に結実した形式の理想は、ドナテッロのステイアッチャート「極薄の浮き彫り」を加味したマンテーニャ風と、やや優勢なフェッラーラ風との間で揺れている。すなわち、プラティナはマンテーニャの彫刻的表現に近い印象を、質感のなめらかなヴォリユーム―視覚的にしつかりとした手ごたえがあり、しかも表面のなめらかなヴォリユーム―をもつてつくり出す。タルシアは「それ固有の表現の場と絵画・浮き彫りの場とをひとつのものとする」²⁵。このようなタルシアが開く可能性は、材を焦がしてふっくらとした凹凸を出さない部分では、緻密、平滑で乱れない材がつくる画面―そこでは植物素材はあからさまに光色をあらわす―によって表現の解答を得たのだ。

正確な仰角描法によって、端正な頭部の丸み、ふくよかな手先、平らな頭光のディスク、枢機卿帽のふくらみのあるつば、画面の框にもたせかけた硬い書物の表紙が、色彩本位に表現される。三人の聖人像では、寄せ合わせるピースを小さくしてコントラストの強い色調を和らげ、それによって絵画的な色調を確かにしている。受胎告知の「聖母」では、多用されるポプラ材の色のパレットから選んでさまざまな諧調を得ている。聖母の顔・頭巾・マントの中央部は、それぞれ一枚のピースとして象嵌され、ゆるやかに波打つアウトラインのピース同士を合わせてフォルムを組み立て、彫りの浅い平面に赤味を添える。両手先には、硬くしかし緻密でつやのある白いクルミ材を用いて、顔の肉づきに近づけている。頭巾の内側の陰影部と着衣の襷のうねりには、背景の黒いナラ材との調和をはかって木理の荒いトルコオークを用いている。「大天使ガブリエル」では、顔が陰影に入って暗いが、光が十分当たった表現であったなら、同じポプラ材を使つた輝くユリの花びら、両肩の羽毛、絹のチュニック、縮れた巻き毛と同じ明るい色調になったであろう。両手先・翼・袖の布地には明暗の異なるクルミを用いている。「聖ヒエロニムス」（図5）の骨ばった顔にはクルミの辺材が、帽子とネッチーフ「左右に分離した肩衣」および両肩のアーミン革には心材が、聖書の表紙と紙葉には再度ポプラが使われる。この聖ヒエロニムスのモデルとなったダ・レンディナーラ兄弟のそれ（図21）と比較すると、このバリエーションでは頭光が縦に返され、その結果空間が浅くなり、半身像は画面の前面まで引き寄せられ、ステイアッチャートを思わせる表現効果を生んでいる。垂下する長い髭がヒエロニムスの顔を囲み、骨ばった相貌のくぼみまでも明暗法で自然主義的

に表現されるが、それとは対照的にダ・レンディナー兄弟のピエロ・デラ・フランチェスカ風のヒエロニムス像においては、繁き髭は、引き締まって張りのある顔のヴォリュームと一体化し、背地のナラ材の黒は聖書の天の部分の黒と濃度を釣りあわせ、ネッチーフに覆われた両肩にじかに迫る。しかるにブラーティナにおいては、なめらかに移行する調和のとれた色彩が、古いタルシアの色彩のパッチワークを捨ててに至った。つやのある背地の波打つマチエールはもはや聖人像の「アウトラインの」内側とは特別な関係をもたず、ブロンズの浅浮き彫りの薄板のように、空間を圧縮した聖像表現のイリュージョニズムを下支えする。

芸術的な自律性をたもちつつ他律的でもあるタルシアについて、シャステルが「この新しい技法は、当時のあらゆる分野の芸術が交差し集中する中心の位置に立っている」というように、タルシアは工芸にも絵画にも関係を保ち、両者の間にはつきりした線引きをせず、絵画との関係・自己のアイデンティティー・自己に課せられた制約を保持する。技法と表現語法・工芸と美術・様式と手段といったさまざまなレベルの相補関係が存在する。技法が表現形式の成果を予見せず、まなレベルの相補関係が存在する。技法が表現形式の成果を予見せず、様式の詩法が技法に伴わなければ、素材の「無視」が芸術たることの証である。しかし実用の家具装飾であるタルシアの機能の厳しい制約のもとでも、完成度なり仕上げのよさにおける技法と様式の契機はお互いに補いあう関係にあり、いわば工芸としての外見は特に細部の装飾において顕著な役割をはたす。

アルマデリオの前面の絵画的クオリティーは装飾帯を抜きに考えられない。扉の画面に添えられた装飾帯は軸測投影図法であらわされた

モチーフ―六角柱・八角柱（全体、断面、虚と実・六角ダイス繋ぎ・ロゼット・スパイラル・軸巻きリボン・黒地に星―からなる（図3以下）（付論I参照「翻訳次号」）。ここでは工程は形象と製法の両面からして量産品の工程である。なぜなら、求める図形が断面にあらわれるよう細い棒をたばね、これをスライスして同一の図形を多数つくるからである「ア・トッポと呼ばれる伝統的装飾技法」。しかしこうして得られたタルシア図形に、透視画としての見えと図形がその一部をなすアルマデリオの全面に当たる光の求めとに応じた最小限のバリエーションが加えられ、装飾帯は構成される。

扉の裏側にも同じ技法によるタルシアがある（図16）。その豊かな幾何学形態のデザイン―正三角形・四角形（繋ぎと単体）・組み格子・六角形と八角形（単体と繋ぎ）・リボンを巻いた花卉―が支持板の反りを防止する裏張りの役目を果たし、表側のタルシア画面に反りの弊害が及ぶのを防いでいるという事実を知らなかったら、これを知って驚くことだろう。技法と手技はその確かな存在理由を、まさに様式を抽象的に結晶化する方法のうちに見出すが、しかしそれはあらゆる芸術制作に潜在しているものである。

ヴァザリーはバオロ・ウッチェロ伝のなかの有名な一節でタルシアのネガティブな根拠として、タルシアの装飾的レパートリーの事例を挙げて次のように書いている。「そこで彼「ウッチェロ」の友人の彫刻家のドナテッロは、ウッチェロがそのために時間を費やした、いろいろな角度から透視画法で眺めた、尖った突起やでっぱりのあるマツツォキオの図やダイヤモンド状の七二面のある球体で、各面にカンナ屑を巻きつけた棒を立ててあるものなどの図を指し示されたとき、

「ええ、パオロ、お前さんの透視画法という奴のお蔭で、お前さんは確かなものを捨てて不確かなものに飛びついてしまった。こういうものはコンメッソ「タルシア」をやる人以外には何の役にもたたないものさ。というのも、木屑や、円い螺旋状や四角い螺旋状などで、壁を飾りつけてゆくのがタルシアの職人だからな・・・」と何度も繰返し言った⁽²⁷⁾。

こうしてヴァザーリはタルシアの歴史的起源を再確認した。

〔次号に続く〕

註〔一〕は訳註

- (1) 木画の技法について Christian Scheeler, *Technik und Geschichte der Intarsia*, Leipzig, 1891 がある。同書はヴァザーリの不正確な技法説明を踏襲しないが、タルシアの表現方法の考察としては十分ではない。
- (2) Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architetti*, ed. Club del Libro vol. I, Milano, 1962, p. 150. ジョルジョ・ヴァザーリ（森田義之ほか監修）『美術家列伝』（二〇一四）、中央公論美術出版）、第一巻「絵画への序論」第三章（森田義之訳）、八九頁
- (3) *I dieci libri De l'Architettura di Leon Battista De Gii Alberti Fiorentino, Nuovamente da la Latina ne la Volgare Lingua con molta diligenza tradotti*. In Vinegia appresso Vincenzo Vaugris MDXLVI, libro II, cap. 7, p. 37. Venezia, 1546. レオン・バッティスタ・アルベルティ（相川浩訳）『建築論』（中央公論美術出版、昭和五七年）、第二書第七章（樹種の成長状況と材質）五〇頁。
- (4) Bernardo Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, 1853, Padova, p. 71
- (5) ^{おまけ} *Le intarsature dell'antico Coro della Basilica di S. Antonio di Padova già deperto nell'incendio del MDCCXXXIX*, Padova, Crescini, 1829, Versione da Matteo Colazio, *De verbis ciuitatis*, Venezia, 1486.

が使った木材に関する史料につきエリオ・モンドウッチ氏の教示に感謝する。以下、モデナ大聖堂造営局の「管理簿—収入と支出」Libro di Amministrazione—entrata e uscita—（1461-65）（司教座聖堂参事会アーカイブ所蔵）を再録する。

c. 12^{te}—Die VIII del Agosto 1461

Adi ditto L. una m/per una soma de buso (*da buxus*, bosso) e lignamo nigro ebe m^o lorengo da lendanara L.I s. d.

一四六一年八月八日 マエストロ・ロレンツォ・ダ・レンディナーラのツゲ材一リブラ及び黒材 計一リブラ

c. 15^{te}—A die V de settembre 1461

Ad la fabbrica de san zeminian s. dexe m/per 4 asse de albaro de braca 6 onze 8 luna a s. Jacomo sadoieto L. s. X d.

A la ditia fabbrica per una ase de pioipa de [br 6 onze 8 L. s. III d.] 『元本によつて補足』

c. 17^{te}—a die XXVIII ditto L. s. III d.

一四六一年九月五日 サン・ジェミニヤーノ「モデナ大聖堂」造営局宛、各6ブラッチャ8オンチャ「約4メートル」の白ポプラの板材4枚をs. ジャコモ・サドレートへ 計10ソルド

同造営局方「6ブラッチャ8オンチャの」ポプラ板材1枚 計3ソルド
c. 17^{te}—a die XXVIII ditto

Ad la fabbrica de san zeminian s. tredexe d. sie m/per una andata a spilamberto per comprare asse de noxe da mes. vinceiao mangono... L. s. XIII d. VI

同二十八日 サン・ジェミニヤーノ造営局宛、大工ヴィンチエラオがスビランベルトヘクルミ板材買い付けに、8ソルド、6デナード 計8ソルド6デナード

c. 18^{te}—die IIII ottobre 1461

Ad la fabbrica de san zeminian per libre VIII formaio de pegora per fare cholla L. s. d.

E adie VII de ottobre L. una s. cinque ave m^o Jacomo de penelo per 14 peze

lignane negro

L.I s.V d.-

一四六一年十月四日 サン・ジェミニヤール造営局宛、膠をつくるための羊のチーズ9リブラ
十月七日、マエストロ・ジャコモ・デ・ペネロの黒材14点 計1リブラ5ソルド

a die VII ottobre

Ad la fabbrica s.cinque e per lei m° zemignan da [s] ena per una ase bianca per fare tarsie

L. s.V d.-

十月七日、造営局宛、シエナのマエストロ・ジェミニヤール分、タルシア制作用の白い板材 5ソルド 計5ソルド

c.21r°—A die XVII de ottobre 1461

Ad la fabbrica de san zemignan per libre VIII E onze VIII de formagio de pegora ave li maistri da lendanara per fare chola per le tarsie vz.

L. s. d.-

一四六一年十月十七日、サン・ジェミニヤールの造営局宛、マエストロ・ダ・レンディナール「兄弟」のタルシア制作のための膠用羊のチーズ8リブラ6オンチャ分

c.24r°—A die XIII de novembre 1461

Ad la fabbrica s.nove ebe pedro de paxe per lignane negro de pero e de noxe dato a li Maestri per fare tarsia

L. s.VIII d.-

一四六一年九月十二日

造営局宛、マエストロ・ヘタルシア制作のためのペドロ・デ・パクセから洋ナシとクルミとの黒材9ソルドに 計9ソルド

25r°—die XVII dito

E per XX asse de piopa da m°[acomo da F.,per fare el taselo del choro

L.III s.V d.-

同月十七日、マエストロ・ジャコモからコロのピースをつくるためのポプラの板材20 計3リブラ5ソルド

28r°—a die XII dito (dicembre)

A la Fabrica de san zemignan L.una m/contanti per oto asse de olmo da br u luna e onze L...

L.I s.I d.-

同(十月)十二日、サン・ジェミニヤール造営局宛、各1ブラッチャ1オンチャのニレの板材8、現金払い 計1リブラ1ソルド

47r°—a die V de averlie 1462

Et per fare menare più pece de legno de fuxan (?) da Bologna...

L.I s.I d.-

一四六二年四月五日、ボローニヤから西洋マユニ(?)の追加分をボローニヤから運ばせ。 計1リブラ1ソルド

49r° (a die XV de aprile)

Ad la fabbrica de san zemignan L.quatro m/per legno negro L.doe e L.doe per 14 pece de fuxan ave m/lorenco chel comparò a bologna

L.III s. d.-

(四月十五日) サン・ジェミニヤール造営局宛、マエストロ・ロレンツォがボローニヤで購入した黒材14リブラ及び西洋マユニ14、2リブラ 計4リブラ

84r°—A die primo de novembre

Ad la fabbrica de san zemignan L.doe s.quatro m/per resto de uno s.doro largo per gran quantità de lignane negro comprò m°lorenzo da lendanara

L.II s.III d.-

十一月一日、サン・ジェミニヤール造営局宛、マエストロ・ロレンツォ・ダ・レンディナールが購入した大量の黒材の残金「不明」2リブラ4ソルド 計2リブラ4ソルド

85r°—A die de novembre 1462

A m°Cristofano da lendanara L.sete s.dexe m/computado p.13 per resto de uno bolognino doro che recevi m°cristofano.. per pagare legname negro da tarsia

L.VII s.X d.-

一四六二年十一月某日、マエストロ・クリストーフアノ「クリストーフアロ」・ダ・レンディナールへ、タルシア制作用黒材の支払のためにクリストーフアノが受け取った一ボローニヤ金貨の残金見積もり額7リブラ10ソルド 計7リブラ10ソルド

124r°—A die VII dito (luglio 1463)

A la ditla fabbrica s.sie d.quatro per arcipresso per fare tarsia da Ionardo

chamarolo

L. s. VI d. III

同七日（一四六三年七月）、同造営局宛、ロナルド・カマローロよりタルシア制作用糸杉 計6ソルド4デナード

131r°—A die III de settembre 1463)

A la fabbrica del Santo s. duj d. sie per una ase de piro per fare tarsie da michele cuso

L. s. II d. VI

（一四六三年九月三日）サント造営局宛、ミケレ・クローゾよりタルシア制作用薪板1、2ソルド6デナード 計2ソルド6デナード

132r°—A die X de settembre

A la fabbrica del Santo L. una s. sedexe m/ per doe ase de albaro [...] e per sei ase de albaro] comparate... per el coro del domo L. I s. XVI d.

九月十日、ドゥオーモのコーロ用に購入の白ボブラの板材2・・・「及び白ボブラの板材」6、1リブラ16ソルド 計1リブラ16ソルド

155r°—A die XXI de zenaro 1464

A la fabbrica de san zernigian L. tre s. dexe per una tavola da archipresso che io comparà da bianchino barbero per fare tarsia... L. III s. X d.

一四六四年一月二十一日

サン・ジェミニャーノ造営局宛、タルシア制作のために私がビアンキノ・バルベロから買う予定の糸杉板1、3リブラ10ソルド 計3リブラ10ソルド

162r°—A die V de marcio

A la fabbrica del Santo L. una s. sete per uno travo de moro da Antonio ronchino per fare tarsia pel coro L. I s. VII d.

三月五日、サントの造営局宛、コーロのタルシア制作用にアントニオ・ロンキーノから、クワの梁1、1リブラ7ソルド 計1リブラ7ソルド

164r°—A die XXIII de marso 1464

A la fabbrica de san zernigian s. dexe cantanti ebe Antonio Polera per... XII de buso per el coro de domo L. s. X d.

一四六四年三月二十四日、サン・ジェミニャーノ造営局宛、ドゥオーモ

のコーロ用ツゲ材12、10ソルド 計10ソルド

178r°—La fabbrica L. tre s. quatro d. quatro ebe li mastri da lendanara per mandare uno garzon a bologna per comparare fluxina da tarsia

L. III s. III d. III

同造営局宛、タルシア用西洋マユミ3リブラ3ソルド4デナードを送らせるためにマエストリ・ダ・レンディナー兄弟が丁稚一人をボローニャに遣わせた分 計3リブラ3ソルド4デナード

(6)

（注）クルミ材購入の記帳が非常に多いが、簡略を旨として省略した。クレモナ弦楽器・木工芸職人専門学校のセルジョ・サルティエリ教授からタルシアの黒い背地は半炭化したナラ材であると教えられた。樹種について助言をいただいた同氏に感謝する。

(7)

Aristotele (Met. X. II, 1053b) 「諸色のうちでは一「単位」はある一つの色」たとえば白であり、そしてその他のすべての色どもは、明らかにわれわれの認めるように、この白と黒から生じるものである、そしてここでは、黒は白の欠除態である、あたかも闇が光の欠除態であるように。」「アリストテレス（出隆訳）『形而上学』、岩波書店版全集十二、三二九頁」Tommaso d'Aquino, *Opera Omnia* II, Romae, MDLXX Lectio II, Tex. Co. 10 「従って、どんな種類の事柄においても「第一の（占める）もの」が存在する。とすれば、色彩の分野では白がその「第一のもの」であるはずである。そして白は言わば他の諸色の尺度である。なぜなら、色彩は白に近づくにつれて物の色彩はより完全になるから。彼「アリストテレス」は、中間色は白と黒から生み出さるがゆえに派生的であるという事実から、白は第一の色彩であるとした。黒は白から派生する。なぜなら、あたかも暗さが光を欠いたものであるのと同じで、黒は白を欠いたものであるから。しかしこのことは、暗さが光の欠如であるごとく黒は「白の完全な欠如である」と理解してはならない。なぜなら黒は色彩の一種であり、黒は色の性質をもっているから。そうではなく、黒は色彩を生むごく微量の光を含んでおり、こうして、光の欠如が光と対比されるごとく、黒は白と対比される。そして諸色のなかに我々は第一にして一なるあるもの、つまり白を求めるのだから、万物が色彩であることは明白である。」「[In Libros Metaphysicorum, lib. 10, Lectio 3] トマス・

- アキナスにおいて、色彩の「一への帰着」という概念にさらに次の光と色彩の定義が加わる。*Op. cit.*, Tomo VI, p.51, verso 「ある人々は次のように言った。光は二つの仕方で考察されうる」と。まず一つの仕方は、光がそれ自体で存在する限りで。この場合、それは狭義の光『光源』と言われる。もう一つの仕方は、透明体が終わる最遠部分に存在する限りで。この場合、光は色彩と言われる。(なぜなら色彩の実体は光であり、色彩は物体化した光にほかならないからである)」[In I Sententiarum, Dis.16 Qu.1] 聖トマスにとつて、「アリストテレスのいう」色彩は「色彩の構成におけるいわば形相因^{イデア}であり、それによれば他の諸色の尺度である」(*Op. cit.*, *Questiones de veritate*, p. 301. [1 qu.2, Art.3]). ダンテも「俗語論 *De vulgari eloquentia*」(ediz. curata da Aristide Marigo, Firenze, 1938, p.136) のなかでこうした中世の色彩観を踏襲している「およそ同じ種類の物を比較したり量ったりするためには、拠るべきがあつて他のすべての物の基準にされる。例えば数はすべて一によつて計られ、その単位に近いか遠いかによつて、数の大小がいわれる。またすべての色については、白が基準となり、それに近づくか遠ざかるかによつて、明いとか暗いといわれる」[ダンテ『俗語論』第一書第十六章、河出書房新社『世界思想全集』哲学・文芸思想篇四、一九六一年、二二頁]
- (8) Dante Alighieri, *Convivio*, IV, XXII, 17; *De Vulgar eloquentia*, *op.cit.*, p.137 も参照。『ダンテ饗宴・下』(中山昌樹訳、新生堂、一九二五、復刻版一九九五年) 第四篇第二十二章一八〇—一九〇。『ダンテ俗語論・水陸論』(中山昌樹訳、新生堂、一九二五、復刻版一九九五年) 第一編第十六章十：「あたかも数においてはすべてのものが単位によつて測られ、単位に遠いか近いかによつて、多いとか少ないとか言われるように、同じく色彩においてもすべてが白色によつて測られる。すなわち白色に近づくか遠のくかによつて、目に見える度合いが多いとか少ないとか言われる。」
- (9) Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927 p.51. ロベルト・ロンギ(池上公平・遠山公一訳)『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』(中央公論美術出版、二〇〇八年)、八三頁。
- (10) Elio Monducci, *Il coro ligneo della basilica di San Prospero di Reggio Emilia*, *Bolettino Storico Cremenese*, vol. XXII (1961-64), Cremona, 1965, pp.237-277.
- (11) Bernardo Gonzatti, *op.cit.*, p.67. 「この大理石製コロはゴンザーティの時代にはすでに取り壊されて存在しない。ゴンザーティは一九九〇年刊行のヴァレリオ・ボリドーの記述にもとづいて開壁の復元を試みている (Gonzatti 1852) (図19)。歴史的経過が分かりにくいのでつけ加えれば、まずフィレンツェ様式によるこの大理石製コロ(旧コロ)の建造があり(一四四三年)、次いでドナテッロとその工房による祭壇および諸聖人立像、浮き彫りの制作があり(一四四六—一四五三)、その後ダ・レンディナー兄弟のコロの制作(一四六二—一四六九)と続く(このコロの大半は火災で焼失し二席の祈祷席のみ現存。つまり兄弟に与つてドナテッロの祭壇と問題の大理石コロは目前の所与であり、これが兄弟のタルシアの表現に反映しているとブラーリは考えている。)」
- (12) L.B.Alberti, *Il Trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*, Lanciano, 1913, Libro II, p.75. アルベルティ(三輪福松訳)『絵画論』第二書、五六頁。
- (13) *op.cit.*, p.49. アルベルティ同書『絵画論』第二書、三三六頁。
- (14) Arturo Carlo Quintavalle, *Cristoforo da Lendinara*, Parma, 1959, fig.138. (図14)
- (15) Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, 1943, p.31. [同書一九六八年版 (Sansoni), p.21]
- (16) Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, p.31. [同書一九六八年版 (Sansoni), p.21]
- (17) Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, p.32. [同書一九六八年版 (Sansoni), p.21]
- (18) Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, p.103. e v. *Officina ferrarese*, p.31. 前出ロンギ(池上・遠山訳)『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』、一四九頁
- (19) Francesco Arcangeli, *Tarsie*, Roma, 1942, p.13.
- (20) Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, pp.31-32.
- (21) Bernardo Gonzatti, *op.cit.*, pp.31-32. 「ゴンザーティはこの知見をコラツィオ(Colacio 1486) から得た」
- (22) L.B.Alberti, *Il Trattato della pittura, etc.*, *op.cit.*, I, II, pp.59, 77. アルベルティ(三輪福松訳)『絵画論』それぞれ四三三四四、五八—一一頁。

- (23) Roberto Longhi, Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, in *L'Arte*, XVII (1914), *Scritti giovanili*, 1962, p.75.
- (24) A.C. Quintavalle, *op. cit.*, pp.45,77-78.
- (25) André Chastel, *Renaissance méridionale Italie 1460-1500*, Paris, 1965, p.261. アンドレ・シャステル（摩寿意善郎翻訳監修・高階秀爾訳）『イタリア・ルネッサンス 1460-1500』（新潮社、一九六八年）、二六二頁
- (26) André Chastel, *op. cit.*, 1965, p.245. 同上二四五頁
- (27) Giorgio Vasari, *Le Vite etc. Ed Club del Libro*, vol. II, Milano, 1964, p.157. ヴァザーリ（平川祐弘他訳）『ルネッサンス画人伝』（一九八二年、白水社）、四九頁。

翻訳凡例

一 翻訳テキストの底本は以下のとおりである。Alfredo Puerari, *Le tarsie del Platina (1477-1490), Pargone, nuova serie-25 205 Arte*, 1967, pp.343. この論文は同じ題名で同年クレモナの書店から出版された浩瀚な単行本（以下、元本）の一部をなす「技法と様式 *Tecnica e stile*」を、元本の出版に先行して転載したものである。両テキストに体裁以外にほとんど違いはないが、前者を底本に選んだのはこれが美術史学で権威ある雑誌の論文としてより流通しているからである。ただし、元本の一章を抽出したテキストなので、文脈が途切れて簡略に流れた部分があり、その場合元本の諸章を参照して最小限の説明を「」で加えた。今回翻訳したのはクレモナ大聖堂旧蔵のアルマディオを論じた前半であるが、分量の関係でテキスト末尾の「付論I アルマディオの黄金比構成」及び同大聖堂のコーロを扱った後半は次号に送る。

二 用語について…絵画と木工芸のはざまを問うプエラーリは前半と後半とで同じ用語を異なるニュアンスで使うことがあるので、それぞれ訳し分けたが同一の用語であることをルビを付して示した。この使いわけは著者のテーマに直結しているので見極めが大切である。以下にいくつかの例を示す。

「アイデア *idea* : 言語による「概念」、絵画創作の「アイデア・構想」、ときに「絵画」の比喩

「インヴェンツィオーネ *invenzione*: 芸術的「発想・構想」、転じてタルシア固有の表現に向けて原画を翻案し転写下絵とする今ひとつたびの「創意の作業」

|| スティール stile : 「絵画様式」 また「絵画」の比喩。転じて後半ではタルシア自体の「様式」

|| カルトーネ cartone : 画家がタルシア作家に提供する「原画」(これはイデアでありスティールでもある)、転じてタルシア作家がそれに修正をほどこした「下絵」

|| プロスペクティブァ prospettiva : 一般に「透視画」であり、ルネサンス期には「マエストロ・ディ・プロスペクティブァ」は画家ではなくタルシア作家を指していた。テキストでは歴史的用法に従いながらも時に「透視画」をもってタルシアの意味を持たせた場合がある。

なおプエラーリはタルシア tarsia を「木画 *pittura del legno*」「イタルシア *intarsia*」「コンメッソ *connesso*」などさまざまに言いかけているが、翻訳では基本的にイタリアで広く流通している「タルシア」(正確には「タルスィーア」)に統一した。

三 プエラーリはタルシア作家の手作業を眼前に髣髴とさせるレトリカルな筆力をもっているので直訳を基本としたが、制作について語られる箇所などではその実際に即して改めたところもある。

四 その他・翻訳文と解説中の(一)はプエラーリ、「」は訳者補注である。美術史的な訳注は省いた。プエラーリの古典からの引用は日本語版がある場合できるだけそれから引いたが、訳文との整合性をはかって適宜改めた。タルシアに使用された樹種の日本語表記は厳密な基準によらず便宜的なものである。底本の作品図版はプラーティナのタルシア四点だけなので元本によって大幅に増やし、参考図も新たに加えた。

タルシアの用語

|| タルシア tarsia : 木象嵌(木画・コンメッソ・寄木画)、特に透視画のマエストロのそれ。技法は伝統の加飾技法(ア・シリオ、ア・トッポ、ア・チェルトジーナなど)から出たが、画題・テーマに必要な技法はすべて取り入れるから技法を総称する適切な名称は実はない。

|| マエストロ・ディ・プロスペクティブァ maestro di prospettiva : 透視画のマエストロ。十五・十六世紀には透視画を木画に移したタルシア作家に対する呼称。

|| ピース tessera, tassello : タルシアの個々の木片。支持材の上でジグソーパズルのように組み合わせる場合もあるが(ヴァザーリの説明)、十五世紀では彫り込み象嵌が基本であり彫刻の技に近い。

|| 焦がしによる陰影づけ ombreggiatura : 「焦がし」。炎でピースを焦がして陰影と立体感を出す。

|| アルマディオ arnadio : 聖具戸棚。教会の聖具室に置かれミサ典礼のための用具を収納する。コロ、バンコーネ(長椅子)、ミサ用書見台などとならんでタルシアの主要な表現の場。

|| コーロ coro : 聖職者祈祷席。教会堂の身廊ないし内陣の閉じた木造の区画。個別の祈祷席はスタッロという。

|| 鏡板 specchio : 祈祷席の背後のタルシアをほどこした区画。聖人像、風景、道具などをタルシアであらわす。

クレモナ大聖堂旧蔵のアルマディオ(聖具戸棚) 図1、2、3

現在クレモナ市立美術館所蔵。クレモナ大聖堂の旧聖具室(現失)

にあった。高さ二六六×横七七四×奥行九〇センチメートル。制作期間一四七七—七九年。アルマディオ本体とタルシアの原画はクレモナの建築家ベルナルディーノ・デ・レーラ (Bernardino de Lera 1450 以前-1519) による。左右二樟にそれぞれ一五面、合計三〇面を上中下三段の扉に当時二十二歳前後のジョヴァンニ・マリニア・プラティナ (Giovanni Maria Platina 1455-1500) がタルシアをほどこす（ただし左樟上段左端の一面のみ欠）。画題は受胎告知の聖母と大天使、聖ヒエロニムスらの聖人像、実景を含むマントヴァとクレモナの街景、リユート、カンナ、壺などをあらわす静物。透視画による原画構成は、直接にはダ・レンディナーラ兄弟のタルシア（パドヴァ、モデナほか）に学んでいるが、パドヴァのドナテッロ（サント・アントニオ教会祭壇浮き彫り）及び、パドヴァの画家アンドレーア・マンテーニャらをも参照しており、北イタリアにおける人文主義文化が結実した一例に加えられる。プエラーリはこのアルマディオについて、スフォルツァ公（ミラノ）の宮廷文化の中心でもあったマントヴァの芸術傾向の要約であると評価している。一九四八年クレモナ市立美術館で初公開された。

ジョヴァンニ・マリニア・プラティナ

アルマディオのタルシアを担当したプラティナについて、ヴァザリーを含めて史書にその名はほとんどなく、今もプエラーリが示したわずかな古記録によるほかない。一四五五年頃クレモナの近郊に生まれ、一四七七年クレモナ大聖堂旧聖具室のアルマディオのタルシア制作を開始。続いて一四八三年同聖堂コロのタルシア制作に移

り一四九〇年に完成。一四八二年同じくクレモナのサント・アントニオ・アバーテ教会のアルマディオの仕事に従事したが作品は残っていない。一五〇〇年にマントヴァで歿した。

翻訳にあたって——プエラーリのタルシア論

アルフレード・プエラーリ (1907-1988) はクレモナに生まれクレモナの美術の研究と美術行政に貢献した美術史家であり、私たちがプエラーリを知るのは何よりもまずこの論文による。同郷のルネサンスのタルシア作家プラティナの二作品を取り上げたこの論考で、著者は長い間工芸の枠のなかで扱われてきたタルシアの美的構造をはじめて明らかにした。タルシアとは、技法上は我が国の木象嵌（古くは木画と称した）に対応するが、ここでいうイタリア・ルネサンスのタルシアは「透視画のマエストロ *maestri di prospettiva*」と呼ばれた作家の仕事であり、木で描いた透視画として、画家の絵画作品とはつきり区別される。

「透視画のマエストロ」の仕事ならば、タルシアは絵なのか工芸なのか。画家が提供する絵を木工芸家が木画に翻案してそこに個性や様式はありうるのか。なぜ木画に絵画を上回るほどの迫真の表現ができたのか。著者はそれにこたえるべく制作の現場を想定してタルシア作家の技法を細やかに観察し記述することからはじめ、近代的芸術観をもつては評価できないタルシア独自の美質を明らかにした。これによってタルシア研究のメソッドが確立され、メジャー・アートとマイナー・アートというジャンル間ヒエラルキーが何であったか、また近代芸術の規範としての構想力や様式とは何であったかがタルシアの

側から問い直されることになった。

そのようなテーマへの志向はベネデット・クローチェの美学に親しんだこととも無関係でないだろうが（後掲 Morandi 2017）、同時代のフランス思想の動向とも呼応しているだろう。芸術制作における素材の問題も取り上げたエミリアーニ（Emiliani 1979）はアランの《構想の究極の法は制作によつてのみ構想は構想たりうるということである》、ポール・ヴァレリーの《関心の対象は作品ではなく制作工程である》という新しい美学の知見を引いているが、同じヴァレリーは《手は思考と対等のライバルである》（シャイヨー宮銘文）と、アンリ・フォションは《精神が手をつくり、手が精神を形成する》（手に捧げる）と書いていたこと、さらにメルロー・ポンティは一九四八年の『意味と無意味』のなかで《構想が制作に先立つことはありえない》と言っていたことも付け加えておこう。メルロー・ポンティの本が出た一九四八年はプエラーリの最初の著述が出版された年である。フランスでは十九世紀後半以降産業美術が盛んになり、制作の実施に即した観察によつて観念論的美学が反省されて、新しい表現論が拓かれていた。これら同時代フランスの思想家たちが語ったのと同じことをプエラーリはタルシア作家の制作プロセスに認めるが、対象は幾何学の合理主義と自然素材との奇跡の総合としてのタルシアであるから、観察と記述はフランスの思想家たちのそれよりも複雑で困難にならざるをえない。

このような当時喫緊の大きなテーマに迫るプエラーリのイタリア語はとても美しい。特にタルシア制作の核心に触れた箇所——「原画」がタルシア固有の表現にふさわしい「下絵」に翻案されるプロセスを語

る212頁の一節——はテーマ性と修辭とが融合した名文だと思う。芸術について言われてきた「創意・invenzione」「自律性・autonomia」「描写の真・verità」がこゝで工芸たるタルシアに転移し意味が更新された。こうして古い芸術概念の組み替えの現場に読者は立ち会ふ。

同時にプエラーリのテキストの行間に、読者はクローチェのほか、ヴェントゥーリ父子、そして特に、テキストに繰り返し引用されるロベルト・ロンギの存在を感じるだろう。彼はプラーティナ論のテキストが掲載された雑誌『パラゴネ』の創刊者にして編集主幹であり、フィレンツェ派中心の絵画史を改め北イタリア絵画の独自性を明らかにした美術史家である。そうしたロンギの絵画史研究の新しい成果をプエラーリは率直に受け入れているが、他面ではタルシアより絵画を上位に置くロンギには批判的である。しかし作品の美的評価こそが歴史研究における実証の保証であるとする信念を二人は共有している。次いで、ロンギのもとで学んだ近代タルシア論の魁フランチェスコ・アルカンジェリがいて、タルシアを独自のジャンルと認定していた（Arcangeli 1942 もつとも彼はタルシア画題の源を求めて画家・画派との関係に力点を置いたが）。さらに古くは、現象学美学と芸術学の鼻祖のひとりとされ、芸術家の制作における精神と身体性を同一のものと考えたドイツのコンラート・フィードラーがいた。下つてフォションは一九三四年の「形式の生命」の中で芸術制作の現象学を語り、「素材には必ず固さ、色、肌理がある。」「素材は何かしら前途の予想ともいふべきものを内に収め、形に向かう使命をおびている」と書いていた。プエラーリのメソッドは自身がテキストでいう「木にもとづく自然絵画の現象学」（214頁）であり、扱う対象を既知の所与として

ないし既成の価値観をもって受け入れるのではなく、感性と悟性に忠実に、ありのままに記述することにあつた。

二〇世紀中葉を前後する転換期の西洋近代の思想に広く共鳴しながらプエラーリは独自の思索を深めてルネサンスのタルシアの美的構造を解明したと言える。

プエラーリが明らかにしたタルシアのメソッドはアカデミックな研究をこととする人びとのためであることはもちろんだが、タルシアを愛好する人たちがそのすばらしさを体験するためのヒントにもなるだろう。なぜならタルシアは広い意味で生活造形の加飾の技であり、ホワイト・キューブ—あらゆるジャンルの美術品を受け入れる明るく無機質な展示空間—ではなく、教会やバラツツォの薄明の現場で味わうほかないから。許されるならプエラーリがやったように聖具室のアルマディオの扉を実際に開け閉めし、あるいは朝昼晩のコーロでの祈りに加わり、木素材の手触りを確かめてみたい。近現代美術とはまったく違う表現世界を肌身で感じたとき、キリスト教信者に対する教化目的の絵画ではないもうひとつのルネサンス美術が、時空を隔てて、古来自然素材を独自に尊重してきた私たちにも率直に受け入れられるだろう。

タルシアは生活造形に由来しながら、それを超える。ピエロ・デラ・フランチェスカ、フランチェスコ・デル・コッサ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ロレンツォ・ロット—彼らはそれぞれにタルシア作家たちと関係をもった—と同じ時代に生きた「透視画のマエストロ」（タル

シア作家の別称）は時に彼ら大芸術家以上のことを表現において成し遂げたが、表現の場所は信者が出入りできないコーロや聖具室だったから、長く忘れ去られることになった。そしてコーロそのものが対抗宗教改革の時代に解体や移設を余儀なくされた（これは次号のテーマである）。しかし近代美術のあとを受けてタルシアは蘇った。その端緒をつくったのがアルカンジェリ（Arcangeli 1942）でありシャステル（Chastel 1965）でありプエラーリだったが、タルシアの構造の美的解明はひとりプエラーリのものである。

長年筆者のインフォーマントとして協力してくれている現代タルシア作家の村井光謹さんは翻訳原稿を読んで「一般読者にはわかりづらいだろうが、プエラーリの言いたいことは非常によくわかる」と感想を語った。木工芸作家なら一目見てすぐにわかる職人の手技ではあるが、それを言葉で説明できるのは限られた眼と文才の持ち主に限られるだろう。若い頃美術史だけでなく古今の文芸を講じラテン語もよくしたプエラーリは、自身の言う「現象学」の手法でそれを試みてみごとにそれをなした。

しかし今もタルシアの新史料の探索が続いているイタリアで、プエラーリは影が薄くなったようだ。とは言えタルシア研究の歴史はまだ一世紀にも満たない。そのような新しい研究分野だからこそ美的評価と史料研究が協力しあつて一層稔りある成果が期待されるだろう。事実タルシア研究史はこの線上に展開してきた（後掲「タルシア参考文献」）。史料の発掘・評価とタルシアの美的評価はい矛盾するものではなく、プエラーリ自身も新しい史料提示にページを費やしているのはテキストに見るとおりである。創作と批評と歴史の交点にプエラー

リの基軸があり、その意味で半世紀前のプエラーリのテキストはこれからも古びることはないだろう。

そのような意義を認めて訳者はテキストを選んだ。タルシアに関心のある方、工芸家・芸術家、美学芸術学の学生、思想史の関係者ほかに広く読んでいただき、まだ正しく評価されているとはいいたいタルシアについて理解を深め、イタリアの各地でタルシアを味わうためのハードだが本物のガイドとし、まだ十分に解き明かされていない課題―たとえば、タルシアの現場Ⅱ環境、タルシアのニス、素材表象と表現表象の関係、大きく言えばつくり物の真について―が眠っているタルシアについて議論が深められることを願っている。

プエラーリとプラーティナのクレモナ

昨二〇一七年、『アルフレード・プエラーリと《イル・クレモネーゼ 1715》』と題したプエラーリの伝記が出版された (Matteo Morandi, *Alfredo Puerrari e il Cremonese 1715*) (図 24)。ミラノ、ボローニャ、マントヴァ、フェッラーラといったルネサンス文化の栄えた北部主要都市のはざまにあつて、バイオリン製作以外に見るべき産業をもたない今日の小都市クレモナでプエラーリの伝記は喜びをもつて迎えられた。その二年前の二〇一五年はストラディバリの名器《イル・クレモネーゼ 1715》の製作から数えて三百年目にあたり、時機をとらえたこの出版は《イル・クレモネーゼ 1715》の里帰りに貢献したプエラーリの公的活動を中心にその足跡をいねいにたどっている。第二次大戦後のクレモナ市立美術館長とクレモナ観光局長としての多面的な仕事はプエラーリの公的活動の中心に置かれるが、今回の翻訳テキスト

で参考になるのは美術史家アルフレードの出自を問うページである。一九〇七年の出生の時から説き起こし、ミラノ大学とローマ大学での研鑽 (彼はアドルフォ・ヴェントウーリとピエトロ・トエスカに美術史学を学んだ)、近代的文芸批評を確立したサント・ブルーヴをテーマとする卒業論文の執筆と歴史・詩と文芸への傾倒、ファシズムに対する忠誠の拒否とレジスタンスへの参加という、二〇世紀前半に青年期を送ったすぐれたモラリスト知識人としての魅力的なプエラーリ像は訳者にはとても新鮮でかつ学ぶべき点を多くもっているように思われるが、くわしい評伝の内容については同書にゆずり、次にテキストの舞台であるクレモナについて訳者の目で一瞥しておこう。

* * *

プエラーリの郷市クレモナは地理的・歴史的に木工芸の街となる条件をそなえていた。ポー河とエミリア街道に沿ったイタリア北部、とくに北にアルプス、南にアペニン山脈を望む広大な平原に広がるロンバルディア、エミリア・ロマーニャ、ヴェネト諸都市―ミラノ、ヴェルガモ、ヴェローナ、クレモナ、マントヴァ、フェッラーラ、パルマ、モデナ、ボローニャ―は木材の集散地であり、宮廷文化を育んだ古都であつた。

クレモナを楽器製作の街として栄えさせたのもこのような北部の自然と歴史のバックグラウンドを抜きには語れない。そしてプエラーリがテーマとするルネサンスのタルシアもまた、この森林文化を背景にして生まれた。タルシア作家たちはそれぞれの街から多くの街に木材調達の旅に出た。プラーティナに多大な影響を与えたダ・レンディナーラ兄弟の資材調達の記録 (テキスト註 5) にも兄弟が丁稚をボ

ローニャにやらせる箇条がある。これらの街には材木屋や大工らが軒を連ね、タルシアの職人が少なからずいた (Wilmering 1999)。

クレモナはプラティナのほかに、傑出したタルシア作家アゴステイノ・デ・マルキ (ボローニャのサン・ペトロローニオ教会コロロの作者) やパンタレオーネ・デ・マルキ (チェルトーザ・ディ・パヴィーアのコロロの作者) らを生んだ街であり、十五世紀前半のフィレンツェで生まれた透視画Ⅱタルシアは世紀後半の北部で豊かな展開を見せることになった。パドヴァ、モデナ、パルマのダ・レンディナーラ兄弟、ベルガモのカポフェッリ、ヴェローナのフラ・ジョヴァンニ、そしてプラティナと同郷の二人のデ・マルキ。北部がタルシア史の一世紀になった貢献は計り知れない。プラティナのタルシアの場合、近隣のマントヴァ宮廷とそれに影響を及ぼしたスフォルツァ家 (ミラノ) の文化的雰囲気も不可欠であったことをプエラーリ自身が指摘している。タルシアは木と人文主義文化との融合である。七〇年代に近隣のマントヴァでアルベルティによるサント・アンドレア教会の改修が続けられ、その『建築書』は一四八五年に出版された。フィレンツェ絵画とヴェネトの絵画をつなぐとみなされるマンテーニャの作品が同じマントヴァで見られた (『夫婦の間』の壁画)。北部の小都市クレモナにタルシア作家が活躍する条件は整っていた。木材、パトロン (教会と宮廷)、木工職人、そして人文主義文化がそれである。

プエラーリの主な著作

1948 Alfredo Puerari, *Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo*, Cremona 1948.

1951 ———, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951.

1953 ———, Due dipinti di Vincenzo Campi, *Paragone*, 37, p.41-45, 1953.

1955 Alfredo Puerari/Bruno Stefani, *Cremona*, Milano 1955.

1960 Alfredo Puerari, *Il Museo Civico di Cremona*, Milano 1960.

1967 ———, *Le tarsie del Platina*, Cremona 1967.

1967 ———, *Boccaccino*, Milano 1967.

1968 ———, A.M.Panni e G.B.Zaist nella storia della critica artistica di Cremona, *Paragone*, 225, pp.20-43, 1968.

1971 ———, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971.

1975 ———, *Raccolte artistiche: terrecotte, sculture in marmo e in pietra, pavimenti in mosaico e in cotto, ferri battuti, miniature, tarsie, sculture in legno, terrecotte francesi, smalti, disegni*, Cremona 1975.

1983 A.Puerari/B.Stefani, *Sabbioneta*, Milano 1983.

1985 Alfredo Puerari, *Musei a Cremona*, Cremona 1985.

タルシア参考文献抄

プエラーリのテーマに即してタルシアの素材と技法に関する研究と史料、タルシア研究史上画期をなした研究を中心に抄録した。この二つのカテゴリーはほぼ重なっている。訳者の論文も入れた。

1486 Matteo Colacio, *Laus perspectivae cori in aede sancti Antoni Patavi, Matthaei Colacii de verbo civilitate et de genere artis rhe-*

- toricae in magnos rhetores Victorinum et Quintilianum, Venezia, 1486, c.328r-331v. (タ・レンディナーラ兄弟のタルシアの同時代批評)
- 1568 Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti...* [Le opere di Giorgio Vasari, ed. Milanesi, Firenze 1906, tomo I, Introduzione alle tre arti del disegno—Della pittura, cap. XVII (del mosaico di legname, cioè delle tarsie...), pp.202-203.] ショルジョ・ヴァザーリ (森田義之ほか監修) 『美術家列伝』(二〇一四年), 中央公論美術出版) 第一巻絵画への序論第三十一章 (森田義之訳), 八九頁。
- 1942 Francesco Arcangeli, *Tarsie*, Roma 1942. (現代タルシア論の嚆矢)
- 1961 Antonio Sartori, I cori antichi della chiesa del Santo e i Canozzi Dell'Abate, *Il Santo*, anno I, maggio-agosto, fasc.2, 1961, pp.22-65. (パドヴァのコロー制作にかかると史料翻刻)
- 1965 André Chastel, *Renaissance méridionale Italie 1460-1500*, Paris, 1965, p.261. イタリア語版 *I Centri del Rinascimento*, Milano, 1965. アンゼレ・シヤステル (摩寿意善郎翻訳監修・高階秀爾訳) 『イタリア・ルネッサンス 1460-1500』(新潮社, 一九六八年) (透視画のマエストロについて)
- 1967 Alfredo Puerari, Le tarsie del Platina, *Paragone*, nuova serie-25, 205 Arte, Anno XVIII-Numero 205/25-marzo, 1967, pp.3-43 (本翻訳底本)
- 1979 Andrea Emiliani, I materiali e le istituzioni, *Storia dell'arte italiana*, v. I, Torino 1979, pp.98-162. (後半は芸術における素材の問題を取り上げる)
- 1982 Massimo Ferretti, I maestri della prospettiva, *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, vol. XI, pp. 457-585. (透視画のマエストロにかかわる点の総論)
- 1987 Francesca Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per la Santa Maria Maggiore di Bergamo*, Bergamo 1987. 特に pp.180-201 (tecnica e stile) (画家ロットの原画とカポフェッリのタルシアの関係) および別冊 *Lettere e documenti*
- 1998 Chiara Savetieri, *La Laus prospectivae* di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta, *Ricerche di storia dell'arte*, vol.64, 1998, pp.5-22. (Matteo Colacio のテキスト翻刻とイタリア語訳を含む)
- 1999 Antoine M.Wilmering, *Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo* (*The Gubbio Studiolo and its Conservation*, vol.2), New York 1999. 特に第一章 (タルシア作家の素材と道具) と第二章 (イタリア・ルネッサンスのタルシア技法) Gabriele Borghini/Maria Grazia Massafra (a cura di), *Legni da ebanisteria*, Roma 2002. (木工家具の技法と樹種についておよび詳細な用語集)
- 2002 *Il Legno nell'Arte. tarsie e intagli d'Italia*, Treviso 2002. (タルシアと木工専門の定期刊行物)
- 2004 Pier Luigi Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso 2004. 特にパドヴァとモデナにおけるタ・レンディナーラ兄弟の制作を論じた第五章。木素材・技法および

タルシア史料)

- 2008 村井光謹・上田恒夫『表象と素材のはざまのタルシア（木象嵌）』（科研報告書、金沢芸術学研究會、二〇〇八年）
- 2009 Mauro Lucco (a cura di), *L'armadio intarsiato di Giovanni Platinna*, Cinisello Balsamo 2009. (未見)
- 2012 上田恒夫「マッテオ・コラツィオ」バドヴァの聖アントニウス教会のコロロの透視画礼讃」翻訳と解説」『金沢美術工芸大学紀要』no.56, 2012, 140(1)-126 (15) 頁。
- 2013 Nicola Macchioni, L'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico-artistico delle tarsie e dell'intaglio, Gabriele Donati, Valeria E. Genovese (a cura di), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pisa 2013, pp.31-44.

図版

出典記載のない図版はすべて Puerari 1967 (元本) より

謝辞

プエラーリのテキストの翻訳にあたって次の三氏から教示をいただいたので感謝の意を表します（敬称略）。渡邊明敏（金沢大学名誉教授／英文学・ラテン語） 村井光謹（金沢美術工芸大学名誉教授／製品デザイン・タルシア作家） Gino Pennica（木工芸作家・修復家、モデナ）

〔うえた つねお／金沢美術工芸大学名誉教授・イタリア美術史〕

（二〇一八年五月二十三日受理）



図1 クレモナ大聖堂旧蔵のアルマディオ (クレモナ市立美術館蔵)



図3 プラターティナ「エルベ広場 (マントヴァ)」(上段左棹)

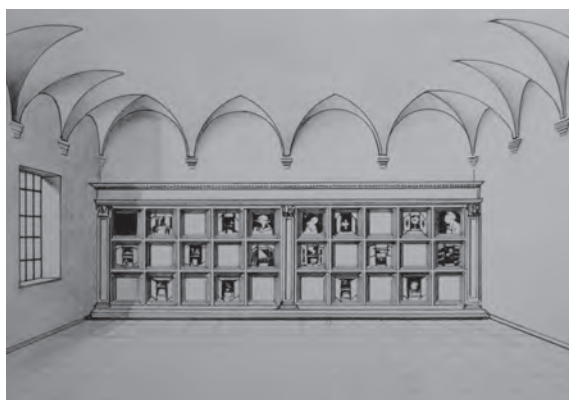


図2 クレモナ大聖堂の旧聖具室とアルマディオ (復元図)



図5 プラティナ「聖ヒエロニムス」(上段左棹)



図4 プラティナ「書物とガラス瓶のある静物」(上段左棹)



図6 プラティナ「大天使ガブリエル」(上段右棹)



図7 プラティナ「受胎告知の聖母」(上段右棹)



図9 プラティナ「建設中の建物」(中段左棹)



図8 プラティナ「カンナと大工道具」(中段左棹)



図 11 プラーティナ「リュートと果物鉢のある静物」(中段右棹)



図 10 プラーティナ「イサクの犠牲のある風景」(中段左棹)



図 13 プラーティナ「家並みの道」(中段右棹)



図 12 プラーティナ「サント・アントニオ教会 (パドヴァ)」(中段右棹)



図 15 プラーティナ「ソルデッロ広場 (マントヴァ)」(下段右棹)



図 14 プラーティナ「牢獄(クレモナ)」(下段右棹)

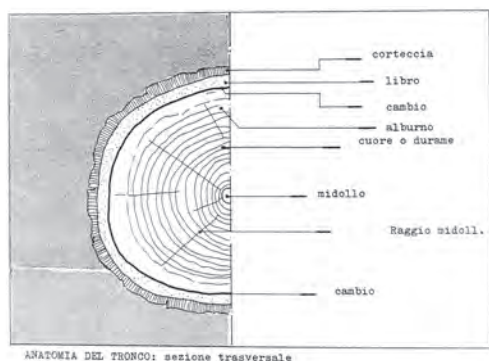


図 17 木材の断面図 (Borghini/Massafra 2002 より)
（上から）corteccia 皮層、libro 節部、cambio 形成層、alburno 辺材（白木）、durame 心材（赤身）、midollo 髓、raggio midollo 放射出髓

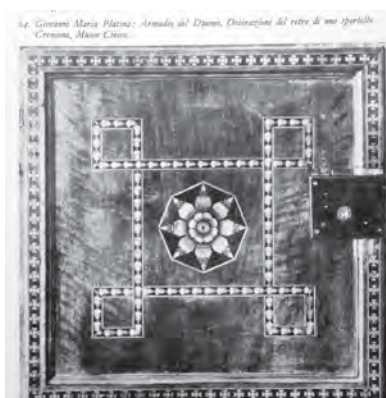


図 16 プラーティナ、アルマディオの扉裏のタルシア装飾（ア・トッポ）



図 18 クリストフ・ダ・レンディナーラ「建築景觀」（部分）（パルマ大聖堂聖具室）
剥離したピースの下の地板に罫書きの線が見える。（筆者撮影）



図 20 クリストフ・ダ・レンディナーラ「福音書記者聖マルコ」（モデナ大聖堂）(Bagatin 2004 より)

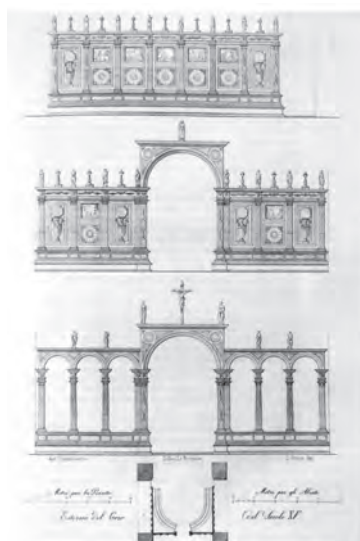


図 19 ゴンザーティの復元によるサント・アントニオ教会（パドヴァ）の旧コーロ（現失）(Bagatin 2004 より) これが取り壊された後ダ・レンディナーラ兄弟の木造コーロが作られた。



図 23 バッチョ・ポンテッリ「ミネルヴァ」
(ウルビーノ、パラッツォ・ドゥカーレ)



図 24 《イル・クレモネーゼ 1715》を手にするプエラーリ (M. Morandi, *Alfredo Puerari e il Cremonese 1715* の表紙)



図 25 クレモナの日刊紙「民主戦線」編集長としての
プエラーリの身分証明書 (1945 年 5 月、同書より)



図 21 クリストフオロ・ダ・レンディ
ナーラ「聖ヒエロニムス」(モデナ大聖
堂) 背後の黒材は「埋没ナラ」、あご
髭は通直の年輪の松材 (photo: I Musei
del Duomo di Modena)



図 22 クリストフオロ・ダ・レン
ディナーラ「パドヴァの聖アントニウ
ス」(パリ、デ・バル氏旧蔵) (Longhi,
Officina ferrarese, 1968 より)