

【翻

訳】

「プラートイナのタルシア（二四七七—二四九〇）」（中）
——クレモナ大聖堂のコーロ——

アルフレード・プエラーリ
訳 上田 恒夫

クレモナ大聖堂の聖職者祈禱席をかざる無数の細やかな幾何学モチーフ（図26下）は空間恐怖の裏返しであり、これもまたタルシアの技であった。聖職者祈禱席の躯体に内的なまとまりをつける装飾枠、そしてその間に配列された大小の画面がある。生彩と輝きに富んだタルシア画に、赤と白の菱形ブリズムの床モザイクと、コーロの上端の金色の彫り物とが結びつけられる。内陣の立面図との正確な関係はかつてタルシア画の構想は立てられた。事実、タルシア画の背地に見る色彩の相互関係は統一的な観点から導き出されている。これは実製作だけでなくコーロ全体の構想にも任を負う棟梁であるプラティナの仕事であった。

タルシア画の主題ならびにフェッラーラのヴェネト絵画に関心を寄せる優れた表現は、成熟したクレモナ美術の反映である。その建築街景画には、ロマネスクへの郷愁をともなつて進行していた革新として、中世の街景にルネサンスの街景を接ぎ木しようとする意図はもはやなく、両者を分けへだてなくひとつの文化として受け入れようとする意識が表れている。雰囲気はうちとけ、風景はゆったりと広がる大地を取り入れている。静物は描かれた対象のすぐれた品格と技巧をこらした素材の処理とをめぐりにしている（「十字架と郊外の小道」、図27）。人物は自然主義特有のフォルムの調子を和らげている。原画を提示した三人の画家がここで出会ったその時期と文化環境を論じるということとはとりもなおさず、コーロを帰着点とした当時のクレモナの芸術動向をリアルタイムに批評するということである。別の観点から言えば、時代状況を正確に映し出すタルシア画制作の全場面で異なる人物が出会ったという出来事は、クレモナ大聖堂身廊の壁画

（二五一四〜二五二九「制作はポッカッチーノ・ポッカッチーノほか」）及びサン・シジスモンド教会の壁画「同じくポッカッチーノ作」でも繰り返されるという事を意味する。とすればこれは、芸術的發展を遂げたクレモナの成果であり、コーロにおいてはプラティナその人の功績である。マントヴァ出身のプラティナはタルシア作家だった父の工房に学び、ベルナルディーノ・デ・レーラ「クレモナの建築家、十五世紀後半（一五一八）」と協力して制作に当たった。プラティナはクレモナの画家たちとの出会いによって、北イタリアの幅広い絵画動向に目を向け、単調に陥っていたタルシア画のレパートリーに新風を送り込むことに成功した。

原画を木画に翻案するプロセスそのものが表現媒体「木材」と技法についての自覚をはつきりと際立たせる判断であった。こうして、せりふなしの見る演劇ともいうべきトロンプリーユの透視画「タルシア画」は、自家葉籠中のもとなつた創作の知恵の発見を讀え、消失点つきの芝居絵に、これを惜しみなく多用する。画家たちはこの木工芸のマエストロたちが何を求めているか、またコーロの場合、それに配列されるべき絵はコーロ全体の観点からしてどのようなものであるかを考慮する必要があった。

タルシア画が順調に絵画の三次元空間に近づいて絵らしくなるにつれて、画面をくくる装飾枠は、実景かと見まごう空間秩序の中に展開する主題を周囲から切り離し孤立させ、これに透視図的ニッチといふべきモチーフ、すなわちアーチや窓や戸棚を付け加えることになる。ここに、祈禱席の起源たるゴシック末期のエディコーラ「タルシア画の聖像を荘嚴するための立体的なニッチ」の再来が認められる。このよう

に、描く対象を枠組みの図式にふさわしく編成するのはプラティナの仕事であった。

街景を枠取りする建築モチーフのもととなった実際の建築様式と、画面に描かれた建築の様式は区別することができない。レンガの疑似壁から飛び出した破風^{テジパナム}の窓（図28）、アーチの窓、片開きないし両開きの窓扉はタルシア画に広く採用されていたモチーフであり、プラティナはタルシア画の構想と原画の様式との新たな接点として、これらのモチーフを入れるよう協力者たるベルナルディーノ・デ・レーラ、アントニオ・ニコニャーラ「クレモナの画家、一四八〇—一五〇〇活動」、アントニオ・デラ・コルナ「十五世紀後半の画家。ミラノで壁画を描いたことが知られるのみ。生没年不詳」に求める。デッサンと聖職者祈祷席の躯体の設計に先立って、画面構成をどうするかについてプラティナから彼らに提案があつたにちがいない。そうでなかつたら、原画をタルシア画に翻案するさいになぜ個性の違う三人の画家が同時にここにいるかが説明できない。三人の個性の違いを消して表現を統一し、黄金比にもとづく構成システムをもつて全体的色彩構成に統一をもたらずのが、原画をタルシア画へ翻案する作業なのである。構成の似た画面とそうではない画面とのバランスを計った配列はコーロの厳密な数学的・幾何学的構造から導かれる。コーロ全体の絵画構想の演出家であるプラティナは、原画が求める前提「様式の違い」を受け入れるほかなかつた。

後陣^{トリブナ}の半円形平面に沿って繰り広げられるイリュージョニスティックなタルシア画を見渡すと、明るい背地の画面の多いことがわかる。すなわち総計四十五画面のうちで、背地の全体が明るい画面は二十、

それとのバランスをはかつて背地の全体が黒一色の画面は七、上下二分割した構図の上下とも地黒の画面は十三である（図29）。そして地が黒と白の五画面のそれぞれが一組九画面の中で副旋律ないし休止符の役割を果たしているが、ただし右に偏つた半円形プランの側では一組九画面のなかではそれが二度あらわれている。ここから、不動の幾何学的秩序のなかに、対立物「上記五画面」を等価と認めて受け入れコーロ全体の調子の統一をはかるリズムが生まれる。このような秩序による構成の意義は、視覚的調整としての透視遠近法の機能——右側へ偏つたアプシスに対応してコーロの内容たるタルシアが行う視覚的調整の機能——に一致していることにある。事実、コーロの右半分（図29のe-d）（この図は画面間の明と暗の調子の違いを模式的に作図したもので、コーロの実際の形は図30に見るとおりである）では、黒の背地の画面に対して明るい背地の画面が多く、三画面を一単位として、コーロが内側に縮んで見えるのを防いでいる。反対に、コーロの左側では逆の効果を黒の背地の画面が果たしている。こうして、アプシスの梁間の角柱の付近で、タルシア画の背地——コーロ左右の不均衡にに応じて画面の明と暗の配列に随時変化をもたせる——はコーロの始まる直線的配列部分から、見せどころである奥の湾曲部へと無理なく移行する役割を果たし、明と暗の調子の入れ替わりによつて平面上の動きを生んでいる。

十六世紀に当初の位置から「前方の祭壇側に」移されるまでは、祈祷席列の通減する立面「上列の祈祷席は下列の祈祷席より後ろにある」は、アプシス「コンク」が描く想像上の円環から分離され、ビテリウムの高さを強く印象づける二つのステップ「身廊から祭壇のあるプレスピテ

リウムまでにステップが二か所ある」の向こうに続く上行運動の終点をなしていたにちがいない〔図30aも参照〕。まだ豊かな装飾がほどこされていなかった当時の大聖堂の内部〔今見る大祭壇や壁画群は十六世紀のものである〕にあつて、コーロの色彩は無装飾のままだった壁を前にした、裝飾構想の先取りであつた。後に主身廊上部のロマネスク壁面に新たに壁画が描かれるのと状況を同じくして、「プレスピテリウムと比べて」河床のように広く低い主身廊がルネサンス的空間構成の実現を用意した。壁画とは異なるもうひとつの創作として、観客の目を大胆にあざむく視覚の更新がコーロにおいて実現する。

個々のタルシア画の絵画空間がはるか遠くにまで伸長した結果、先に見た聖具戸棚〔前号参照〕の透視画と比較すると、画面を閉じる両袖の垂直枠は細くなつてゐる。原画のデッサンを相応に尊重しつつも、それを大づかみに展開して、あるいは波打たせ、あるいは分解し、うねらせて、調子を途切れさせない木肌の地が決められ、木片は切られる。こうして切り取られた光沢のある材は、絵の具の自在な筆致にたとえられるほどの精妙な色彩を生み出す。ダ・レンディナーラ兄弟について「木片から木片への移行を意図する」とシエーラーがいう断絶〔29〕「ダ・レンディナーラ兄弟はピース間のなめらかな移行よりも幾何学的フォルムの独自性を尊重した」から遠く隔たつてゐる。さまざまな輪郭のピースが緊密に結びついて、途切れなくのびやかな面をつくるが、色の濃さの違うピース同士が直接並置されると、七宝の肌のように見える。木が、絵の具の筆致、輝き、陰影、半調子、破調に近づく。したがつて材の性質とそれによつて得られた形象の意味とのある種の一致は驚くほど自然なことであり、たとえば柰理が不揃いで多孔のクル

ミの白い辺材（白太）の場合、郊外の砂を敷きつめたわびしい小道となり、それに沿つて建つ陽を浴びた築地塀となる〔図27「十字架と郊外の小道」の下〕。つまり自然の木肌のなかでも特に不定形なものは、光・フォルム・色の具体的意味を帯びて、具象のモチーフとなつてリアルな表現世界の一員となる。

例えばうまく描かれた樹木が木素材で表現されている場合、それは、職人の材料倉庫から選ばれた材のごとく、芸術的な意図によつて木肌の違いがしっかりと選別されているということであつて、聖具戸棚の類例に間々見られたように、ただ生の木材から選んで済むというものではない。反対に、よい見立ては熟練の技の美点を引き立たせてる。窓の一枚扉や二枚扉の、鏡のように艶やかにニス引きしたのや、クルミや洋ナシのいい色合いのや、唐草模様のフリーズや、実物のように見える箱ないし四角い格間の象嵌がある。またカエデ材のリユートの響板や指板、共鳴胴の丸くたわんだ細い板や六角形の小箱がある。これらのどれもが、タルシア本来の技法から出て家具と楽器製作の職技となつたことを明らかにしている。

プラーティナは北側「左側」のタルシア画において——最初のいくつかの画面に見る外的要因「手本となつた先行するタルシア画の図像」の制約は別にして——違ひのはなはだしい原画のさまざまな主題と絵画様式をもとせず、生来の表現技法をぎりぎりまで使用し尽くす。ベルナルディーノ・デ・レーラの建築様式、アントニオ・デラ・コルナの自然主義的絵画様式、そしてアントニオ・チコニャーラの風景と静物に見られる色彩重視の様式は、「タルシア画という」ひとつの絵画理念に向けて展開された歴史的造形の意味の集成であり、この理念の

意味するものはタルシア画にふさわしい表現方法の革新であった。

細密画のようなアントニオ・チコニャーラの田舎風景や山岳風景は写図器を使ってタルシア画に拡大したかのように見え、はるかな眺望を象徴で精妙に表現しているので、画面両袖の人氣のない高台や谷間の間から眺望する丘や小川から、絵の具がしたたるほどに感じられる（図31「風景」）。鏡板スペッキオの水平ラインに沿って鏡板を対照的に配列する原則にしたがいつつ、俯瞰の視点と仰視の視点を交互に繰り返す。その様式の要因ステレオタイプである平行線と櫛状の線も、チコニャーラが細密画家であることを認識させる。木材の色に輝きを添えるために使われるこの平行線と櫛状の線は、「スフォルツァ城」（図32）の広場に立つ二人の貴人の着衣の布地の輝き、硬く伸びた髪のほか、書物の半透明の木口こぐちに見られる。両扉の合わせ目（図33「チェスポード、本、果物」）や、背地をなす黒のナラ材の年輪と交錯する鳥やうさぎを入れた檻網（図34）では、自然の木肌が光の線に変わる。

ベルナルディーノ・デ・レーラ原画の「行政長官公邸の中庭」（図35）では、空間に空気を通わせヴェネト絵画風の彩りを添える濃い調子は、デューラー版画の試し刷りアウフエンテ・レテラのような暗い影でくつつた輪郭と強い明暗法の対比を和らげる。ルネサンスの太陽の明るい光が「ピチェナルディの塔」（図36）と「サン・ピエトロ・アル・ポー教会の広場」（図37）を包み込む。「ピチェナルディの塔」「画面下」では、ゆつたりと流れる色斑マッキアのなかに新しい色加わっている。それはプラティナがここではじめて効果的に使いこなしした色であり、それにニス引きされて独自のつやを生んでいる。赤いナツメ材は「非常に硬く赤味があり……木の葉や人物などの細やかな彫り物に適し……石のような輝き

を呈する³⁰」。明るい光が単色を他の色に変える。「サン・ピエトロ・アル・ポー教会」の横の家や半月堡や円塔の屋根に用いられるのはこれである。

木材にはない色が現れ出る。たとえば白ビアンカ「鉛白」の薄がけ——これはルーペで見ないと識別できない——は光の当たった部分（岩肌や着衣）の輝きを強め、光の造形的効果を高め（人物の顔）、あるいは特殊な素材の表面の効果を得るために（「司教聖イメーリオ」の手袋、図38）、プラティナが用いた方法であった。薄がけの鉛白エメルツァは木材の色を透過させるが、材の密度を強め、木繊維の筋目を消す。例えばチェスポードのマス目の白（それは白ではなく明るい黄色である）に見るような色と色の関係から生じる白だけでは十分ではない。「だから鉛白が用いられる」。洋ナシ材の色に褐色が薄く塗られると、洋ナシの強いタンニン質が塗膜の効果を高める（祈祷席を分かつ肘の黒い洋ナシの彫り物はすべてこれである）。シェーラーは木の色味は白、黒、マロンの三色が基本だとした³¹。しかし主調をなすのは常に単色、またはさまざまな成分が混じりあつて調和する二色である。オウイディウスはカエデ材について「一様でない色」と言い、十六世紀のアングイラーラはこれを「カエデは見えない部分にさまざまな美しい色を隠している」と解釈した³²。そうであるとすれば、木材の色を、混ぜ合わせることでできる絵の具に代えるということは、自然のアトリエたる木材の構造に由来する素材の色を否定することを意味する。

半炭化したナラ材「埋没ナラ」——代用品は自然木のナラ材に煤と蜜蝋を塗布してつくる——は鉱物質の黒であるが、木材の組織を保っているからマチエールとデッサンをはらんでいる。

木材に含まれる自然色素が混ざりあつて材の表面に豊かな調子が生まれる。しかし、絵の構造を変えてしまうような何らかの処理が木材にほどこされると、透視画の空間も、光に変じた自然色素のкокや輝きも弱められる。技巧を弄さないタルシア画に、ひとつだけ事後的処理がある。それはカンナがけしただけの材に透明ニスを塗ることである。ニス引きによつて自然の木肌がそのままタルシア画に変換されるが、しかし自然とフォルムの調停のためにはさらに別の妥協が必要である。ただしそれは木材の側から自律的絵画に寄り添うのではなく、^{カナルト}原画のフォルムを敷き写すことを旨とするから、フォルムが紋切り型になるのは避けられない。アゴステイノ・デ・マルキ「二四五頃頃一五〇〇年以後。クレーマ出身の木工芸家」がボローニヤのサン・ペトロ・ニコ教会の聖職者祈祷席の「聖アンブロシウス」(図39)をつくつたさい、髭全体のアウトラインをポプラの板材から挽き出してから焼きゴテで細部の髭を規則的に繰り返して表現した。ここに見られるのは、ヴァザリーのいう「木のモザイク」とか「小片を寄せ集めて輪郭を作る鋭角の境界」ではなく、顎髭もどきである。これに対してカソツイ・ダ・レンディナー兄弟の豊かな顎髭と見えたものは木片からなる立体にほかならず、いわば年輪のあらわな切断面をもちいてデッサンされているのである。「前号図21のクリストーフォロ・ダ・レンディナー「聖ヒエロニムス」参照」。ところがデ・マルキの「聖アンブロシウス」は特殊な技法で顔を描いたつやのある板であり、その顔たるや、木材の肌あいを生かしているように見えるものの、実は皮膚の弛みや皺を単調に線刻したにすぎず、でっぴりした聖人は強い色彩対比の欠如から来る鈍さの印象が勝り、重みを失つて薄つぱらく見える。

それと比べると、プラーティナの「聖オモボロー」(図40)「十二世紀クレモナ出身の商工業の守護聖人」では、聖像は強い色彩によつて画面から飛びださんばかりに描かれ、パーツをみごとに組み合わせさせて緊張感をただよわせたプロフィールの造形的構成には、プラーティナの絵画的意図において、デ・マルキの「聖アンブロシウス」よりはるかにマンテーニヤ風である。⁽³³⁾

「司教聖イメーリオ」「クレモナの守護聖人。六世紀の人。図38」では、ポプラ材に鉛白^{チエッパ}を塗つた部分(司教冠の明るい帯状材・顔・下衣・手袋をつけた手・司教杖の渦巻き装飾)に同じポプラ材の節部^{ぶら}が使われているが、斬り方と部位が違うので同材とは見分けにくい。それとは対照的に、背地のくすんだ黒からマントのクルミ材の茶褐色に至るまで、濃い色合いの木肌^{マツキ}が選ばれている。薄く透明に塗られた鉛白^{ビエツカ}は描写されたモノの絵画的表面を整え、木材の色の不足を補う。それによつて、手袋にはピロードの手触りが、焼き砂で焦がして明暗をほどこした顔には大理石のようなつやが与えられる。「聖オモボロー」では、彫像のようなマスクは当時流行の巻いた頭巾の下から現れ、そこから二枚の布切れが垂れ下がる。それは静物画の一片として見られた衣装のディテールである。

「受胎告知の聖母」(図41)と「大天使ガブリエル」(図42)についても同じことが言える。白の薄がけは、聖人の肌をなめらかにし、聖母の外衣に輝きを与え、大天使のトゥーニカの明度を高め、各所で木の明暗調を整えるが、木材本来の色彩対比をそこねることはない。しかし鉛白^{チエッパ}はむやみに使われているわけではなく、原画の芸術性にしたがい場合にに応じて控えめに使われている。ベルナルディーノ・デ・レー

ラが原画を担当したと考えられる街景図には彼の建築自体がもつ強い絵画性が反映されており、そこには鉛白の使用は認められない。そのかわり、大聖堂と大塔と洗礼堂を一望におさめた「クレモナ大聖堂」（図43）では——前景の淡い色のレンガから大聖堂ファサードの列柱やその他の建築の壁体に至るまで——染め木が使われ、これによつて、アントニオ・デラ・コルナの不正確な情景描写（図44）に見る冷たい灰色の明暗が木画に翻案されている。建築本体の奥行き表現の欠如や、建築群の生きいきとした絵画的表現の欠如（原画ではそれらは確かな色彩をもっていたはずであるが）のせいで、鈍く青白い表面は単調な配色のなかに沈み、画中で唯一の暖色たる大聖堂前広場のカバ材と調和することはない。

それに対して、アントニオ・チコニャーラの「原画の」強い色感ほ「タルシア画の」木材に対応が見られ、仕上げのための鉛白の使用は細部のモデリングと技巧を要する部分に限られる。釣り人（図28）「釣り人と風景」の上着と長靴に、「スフォルツァ城」（図32）では修道僧の托鉢袋と馬に、鉛白が塗られているのがわかる。しかしそれは樹種本来の色合いを少し強めるだけであつてそれに代わるものではない。ヴァザリーは十六世紀のタルシア作家について「しかしその後、別の人たちは硫黄の油や昇汞水、そして砒素水を用いて、彼ら自身が望んだ色味を出すようになった。その例は、ボローニャのサン・ドメニコ教会にあるフラ・ダミアーノの作品に見られる」と書いている。確かにフラ・ダミアーノの作品には一群の兵隊の剣、兜、鎧に銀灰色の鉛白が捺してある（図45「鉛白ではなく白目の嵌入と思われる」）。タルシアの絵画的表現についての考えが改まり代用材も使われるようになって

た結果、地板に使う樹種の選択の幅が狭まった。クレモナ生まれのパオロ・サッカ「ピアーデナ出身の木芸家、一五四九歿」の「修道院長聖アントニウス」（アントニウスは動物の守護聖人だった）（図46）にはもはや前代の透視画的表現は認められず、十六世紀の様式により、動物には大きなポプラ材が、アントニウスと建物には一枚板のカバ材が使われ、鈍い黒の背地にはクルミ材が使われている。描写対象の形が一枚のピースのみで表されるようになると、下図のデッサンは抽象的なアウトラインに痕跡を残すだけになり、木にアウトラインを敷き写す以上の役割はほとんどなくなる。このような状況のもとで興味を引くのは幾分マニエリスム風の聖アントニウス像であり、サン・シジスモンド教会内陣のポツカッチーノ・ポツカッチーニの壁画様式との関係を考えなくてはならない。事実パオロ・サッカは、この教会のタルシア画を含む長椅子の作者であつた。

一五四六年レツジョ・エミリアのサン・プロスペロ教会のコーロにおいてパオロ・サッカが正確な対象描写に終始していたとすれば、クリストフ・フォロ・デ・ヴェネティス「クレモナ大聖堂コーロの移設と調整にも関わった木工芸家」は油彩画風の表現をすでに我がものとしていた。こうした美意識の変化がどれほどのものであるかは、プラティナがクレモナ大聖堂のコーロのタルシア画で忠実に写したその手本であるこのレツジョ・エミリアの多数の作品に知られるとおりである。

しかし、ニカワとニスの使用はともにタルシア画の表現の必要から生まれたものであり、それらには、木の耐久性を高め、とくに木繊維の色彩、密度、輝き、透明な色調を強調するはたらきがある。ク

レモナのサン・フランチェスコ教会のコーロを建造するにあたって一五三二年パオロ・サッカとクリストフオロ・デ・ヴェネティスが教会と交わした委託契約書は「透明で美しいニス」について触れている。⁽³⁵⁾そこには、伝統的技法を手短に指示した上で偽の木材は決して使用してはならないとする注文主の強い意向が示されている。修道僧たちは純正材を使った本物のタルシア画を求め、この目的達成のために付帯条項をつけて、木材を必ず見せること、また用材に劣材を交えてはならないと述べている。また「すべてタルシアの技法で制作し終えた画面は、前述したサン・フランチェスコ僧院の修道僧に完成前の状態で見せ、それに手を入れ二回カンナがけしてから、ニカワを四、五回手にとり、透明で美しいニスをていねいに塗って見せなければならぬ」とも記されている。プラーティナに対しては司教座聖堂参事会員はこのような保証は求めなかったが、使用された材は「よく乾燥させたクルミとポプラ (albera) の良材」であったと思われる。

このような、素材の求める形を実現するために共有されるさまざまな技法——すなわち下図が板の上に罫描きで転写され、ピースが接着され均され、ニカワとニスで塗られるまでの技法——をここに再現することは、タルシア作家の制作がどんなものであったかをよく知るのに役立つはずである。そこに認められる作業はごく単純であり、用いられる手法は基本的なものであつて、古文獻にすでに説かれていたものである。

「タルシアの技法で制作する仕事」はニカワで接着されるが、その主な成分は羊のチーズであり、これについてカノツイ・ダ・レンディナーラ兄弟が一四六一年「タルシア制作のためのニカワ用チーズ」を

購入したとする未刊の記録に見るとおりであり、⁽³⁶⁾羊のチーズが使われるのはカゼインが多く含まれるからである。チェンニーニは「これは木工の親方が用いる膠であつて、チーズからつくられる。チーズを水に浸し、生石灰を少量加えて、両手で板切れを持つてかき混ぜる」と書いている。⁽³⁷⁾次に煮立てた灰(ポタツサないしレツシヴァすなわち炭酸カリウム)を加えた。⁽³⁸⁾ニカワはピースの表面を硬化させる。ニカワは乾く前にすべてのピースに一気に塗らなければならなかった。ピースの隙間からはみ出したニカワは濡れた雑巾で拭き取り、全体を圧着器で支持板に接着し、板と、裏表をカンナがけした薄板との間の浮きをなくす。万力つきのこの圧着器を含めてタルシア作家が使う道具

は、ポローニヤのサン・ミケーレ・イン・ボスコ教会でフラ・ラッファエーレ・ダ・プレシヤ「プレシヤ出身の木工芸家、一四七九〜一五三九」がつくった祈祷席の浮き彫りに見ることができる。⁽³⁹⁾付け柱の浮き彫りの上から順番に、万力つきの圧着器、斧、木ヤスリ、ドリル、丸ノミ、平ノミ、ナイフ、平行六面体形のピース厚計測器、梓鋸、取っ手つきスクレーパー、三角定規、コンパス、粗カンナである。

ピースを接着した後、表面にムラや傷があつたらスクレーパーで取り除き、ピースの継ぎ目に隙間があれば、ありあわせの木のおがくずとニカワを混ぜたペーストで埋めた。次に、乾したアスプレツラ(広く馬の尻尾ともいう)^{コルマティカツロ}「日本のトクサに相当」に水と油を含ませ、今日サンドペーパーで磨くのと同一要領で表面を磨いた。トンマセーオ・イタリア語辞典によれば、アスプレツラの「茎は表皮に燧石セルチエを含むので木工品や金属製品を磨くのに使い、これで荒磨きができる」⁽⁴⁰⁾。次に、磨いた表面に魚ニカワを手に取り、スクレーパーで磨いたとき

に出た木繊維を拭い取る。ニカワが乾いたら、アスプレッタとタミゾ（馬のたてがみで編んだメツシユ）で磨いた。ニス引きする前に魚ニカワで下塗りをした。攪拌した卵白を三分の一のベースに「三分の一の分量になるまで濃縮して？」柔らかいイチジクの実の先から出る液を加えて下塗りにした。これとほぼ同じ処方がチェンニーニにある。「卵白をとり、ほうき草で泡が充分固くなるまで存分に掻き立てる。それを一晩寝かせて水分を蒸発させる。翌日、それを新しい小壺にとつて、銀栗鼠毛の筆で作品に塗り広げる。そうするとニスをかけたように見え、むしろそれ以上に強力である。このニス引きは木や石の彫像にとでも適しており……」⁽⁴⁾。下塗りは少々水（できれば金属塩を含まず木にシミをつくらぬ雨水がよい）で希釈してピースに塗り、次にもう一度アスプレッタとタミゾで磨いた。ニスには二種類が使われた。第一のニスは純粋な蜜蝋に鉛白（ピエッカすなわち酸化鉛）を混ぜて銅の器で煮、これに松ヤニを蒸留したテレピン油を溶き入れ、冷えてから硬い刷毛でタルシアに塗った。これが乾いたらブラシで余分のニスを取り、ウールの布で磨いた。第二のニスは松ヤニを蒸留器（オレソニック）で蒸留した後、底に溜まった黒い沈殿物の表層でつくる茶色がかつた暖色のニスである。このニスはもろくて透明なので、溶きやすくまたガラスの硬さを得るために、これを煮るさい石灰を少々加えた。次に松ヤニはワイン・アルコールに蜜蝋少々とテレピン油とラベンダー油を加えて溶いた。油を含ませた小布を下塗りの上に走らせてニス引きしやすくしてから、刷毛を使わずウールのタンポンでニス引きした。タルシアの表面にはニスの塗膜以外には何も残してはならなかった。四、五回のニス引きでフランチェスコ会修道僧の求めた

「透明で美しいニス」の作業は終わった。こうして手技の探求心が樹種から、輝き、透明さ、生彩ある調子そして明快な輪郭を引きだした。このようなニスの処方とニス引きの方法は、タルシアの双子の技であるヴァイオリン制作に受け継がれた。ニスに関する断片的な知識——チェンニーニからヴァザリを経て十八世紀のグリセリーニの『美術工芸辞典』⁽⁵⁾、アーカイブの古文書まで——を集成したのは、長年の経験にもとづき古の楽器のニスの処方を復活させたヴァイオリン製作者フェルディナンド・サッコーニの功績である⁽⁶⁾。

十四世紀から十八世紀末まで、誰もがこうしたニスをよく知っていたが、それがやがて解き明かせない神秘の輝きを帯びはじめ、芸術家の個性と分かちがたい秘技と思われるようになった時、その命運は尽きた。すばやくたやすく塗れる新しいニスが入ってきて古いニスを放逐してしまい、単純そのものだった古いニスの処方も正しい用法も分からなくなってしまう。染め木の技法がニスと木の関係を変え、ニスは木繊維から振動する色を引き出す役目を終え、鉛白^{ビエッパ}と顔料の艶出しに用いられるようになった。

絵画に負けまいと競ってきたタルシア画ではあったが、ブルネレスキの透視遠近法が万人の知的財産となり、代わって、それまで芸術として解き明かされてきた表現法とは別の表現法——色の調子による空間描写、ルミニズモのキアロスкуро、空気遠近法など——が新たに登場して、タルシア画はしだいに無難な素材を使うようになった。ヴァザリがなぜ十六世紀の絵画と比較してタルシア画を否定的に判断したかがここから理解できる。同じことがガリレオについても言える。「鋭利な輪郭」と「激しく対立する」色彩の対比によって規

定される初期のタルシア画の様式は、時代の趣味が変わって否定的な意味を帯びるに至った。「なぜなら、タルシア画は色の違う小さな木片を寄せ集めたもので、そんなものでは鋭利な輪郭や露骨に異なる色彩をうまく組み合わせまともあげることができないから、どうしても対象の形は硬くて潤いがなく丸みや立体感に欠けるからだ。ところが油彩画では輪郭を柔らかかにぼかすことができるから、色から色への移調がなめらかである。こうして絵画は柔和で角が取れ、強さと立体感が表現できるようになった」⁽⁴⁾。

タルシア画の歴史が終わった時、コーロの歴史も幕を閉じた。十八世紀のフランチェスコ・ミリーツィア「一七二五―一七九八、南部の出身でミラノほか北部の都市で活動した建築家」はその顛末を次のように書いた。「木造のコーロは我が国の教会のもうひとつの厄介ものである。この二列ないし三列に並んだ祈祷席と、円柱や角柱に寄り沿わせたその背は、円柱や角柱の柱礎と柱身を覆い隠し、そこに木工と建築のいびつな混淆を生む。こうした不具合を繕おうとして、ある人たちはコーロから建築的オーダーをすべて取り去り、教会の他の全部分との不調和を作り出してしまった」⁽⁵⁾。この「不調和」とは、建築の道理にかなわないコーロの設置を受け入れることから生まれるが、事実それが、一四八九のプラティナのコーロの場合に起こった。その時コーロは後陣から内陣のしかるべき位置に、つまり身廊の先端のかき上げした場所に移された「その後一五四〇年にコーロは現在の位置に移された」⁽⁶⁾。

原註

前号からの通し番号。「」は訳者の補足。

- (28) Alfredo Puerari, *Ragguaglio delle arti, in Tutitalia, Cremona, Firenze, 1963, p.687.*
- (29) Christian Scherer, *op.cit.*, p.7. 「事実、一枚のピースがびったりと合うことはほとんどなく、それから生じた幅の違う隙間は、表面を磨く時に出るおがくずのペーストか適当な黒い顔料で埋める。ここから不揃いの輪郭線が生じ、これによって一つのピースから隣のピースへの移行が果たされ、画面全体に豊かな表現力が与えられる」。
- (30) Giovanvettorio Soderini, *Il Trattato degli arbori* (Alberto Bacchi della Lega の未刊の第二部を収録), Bologna, 1904, p.433.
- (31) Christian Scherer, *op.cit.*, p.11.
- (32) オウイディウス『変身物語』、X, v, 93; Giovanni Andrea Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima, Venezia, 1578* (1a ed. 1561), X, 39. オウイディウス『変身物語』(岩波文庫) 十巻六四頁「斑入りの葉をもった楓」; Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 1, a, Torino, 1961.
- (33) Maria Verga Bandirali, Una famiglia cremasca di maestri del legno: I De Marchi da Crema in *'Arte Lombarda'*, AX, secondo semestre, 1965, pp.53-63.
- (34) Giorgio Vasari, *op.cit.*, vol.I, 1962, p.150. 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）、中央公論美術出版）第一巻「絵画への序論」、第三十一章、九十頁
- (35) Carlo Bonetti, *Stalli del Coro di S.Francesco*, Paolo del Sacha, Cristoforo de Venetiis, 1531-1534, in *'La Provincia'*, 1913, n.344, 346, 349.
- (36) 一四六一年十月十七日条に「タルシア制作のためのニカワ用の羊のチーズ」購入の記事がある〔本稿前号二一九頁参照〕。
- (37) C.Cennini, *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, Firenze, cap.CXII, pp. 72-73 チェンニーノ・チェンニーニ（辻茂編訳、石原靖夫・望月一史訳）『絵画術の書』（岩波書店、一九九二）、六九頁
- (38) 灰 (*lessiva* 炭酸カリウム) は「木の脂質」を減らす働きがあった。Alberti, *Trattato di Architettura*, libro 2, cap.7, p.37. 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、一九八二年）、五十頁
- (39) Francesco Malaguzzi-Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, III, Milano, 1917, p.243.
- (40) Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, 1861. [edizione Rizzoli, 1971]
- (41) Cennino Cennini, *op.cit.*, cap.CXVI, pp.108-109. チェンニーニ前掲書、九九頁
- (42) Francesco Griselini, *Dizionario delle Arti e de' Mestieri*, Venezia, 1770. グリセリーニの辞典はマルコ・フラッザデーニ師 Abate Marco Frassadoni が編纂を継承している。

(43) イタリア系アメリカ人のフェルナンド・サッコーニは優れた現存ヴァイオリンメーカーで、ニュー・ヨークで専門学校を開いている。

(44) Galileo Galilei, *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, 1943, in "Considerazioni al Tasso e possille all'Ariosto", p.87.

(45) Francesco Milizia, *Principii di Architettura civile, illustrati dal Prof. Architetto Giovanni Antolini*, III ediz. migliorata da Luigi Masieri, Milano, 1853, p.398.

解説

本稿は、クレモナ大聖堂のアルマデオ（聖具戸棚）を論じた前号に続いて、大聖堂のコーロ（聖職者祈祷席）を取りあげたアルフレード・プエラーリの表記の論文の後半の翻訳である。関連する書誌情報およびプエラーリのタルシア論の概要については前号の解説に記したので、ここでは訳者が本稿をどう読み、そこから何を受け取ったのかを記して解説に代えたい。

アルマデオもコーロもキリスト教会の典礼と礼拝に必須の調度品であり、それを荘厳するタルシアはもともとゴシック期のオーナメントの技として出発したが、十五世紀になって透視画の技法が取り入れられて「タルシア画」が誕生した（オーナメントの技としてのタルシアと区別するために透視画の異名をもつ木画を本稿では「タルシア

画」とした)。プラティナのタルシア画は一世紀余りの短いその歴史のなかで頂点を過ぎたあたりの時期の名品である（一四八四年完成）。

前号でプエラーリはアルマディオのタルシア画を論じて木材と透視画（あるいは自然と技）の奇跡の出会いを現象学的にこまやかに論じた。それに続くこの号ではアルマディオには求められなかった（その必要がなかった）コロロ独自の装飾法をいくつかの観点から取りあげている。ここでは「観客の視点」と「木画の技法」の二点をクロースアップする。

観客の視点

第一に指摘したいのは、タルシア画が祭壇の前に立つ信者観客からどのように見えるかをコロロに即して検討していることである。本来コロロは聖職者の祈りのための閉じた空間であり、その中でのみ祈祷席は椅子としての実用の目的を果たしている（タルシアは実用家具の加飾の技であったし以後もそうである）。したがって全体としてのコロロは、外側から、しかも距離を置いて遠くから見られることは想定されていなかった。そのような状況を一変させたのが十五世紀前半のフィレンツェにはじまるコロロへの透視画の導入であった。信者大衆から（も）見られる対象に変じたコロロ。これが本稿でプエラーリがプラティナの仕事に即してとらえた大きなテーマであり、それに着眼した研究はそれまでなかった（十五世紀ヴェネツィアの法曹家マッテオ・コラツィオのタルシア画批評はプエラーリの論考に次ぐ）。しかしこのように評価できるとしても、テキストを読み進めるうちに

著者の行き過ぎとも思える唯美的判断に、読者はとまどいを覚えないうか。プエラーリの判断には二〇世紀のベネデット・クロウチェと美的フォーマリズムのしがらみが強すぎてそれが著者の眼を曇らせてはいないか。もつともな疑問である。しかしプエラーリはコロロの各部の計測したデータを示して自身の美的判断が間違っていないと読者を説得する。それは根拠乏しい主観が導いた視点なのではなく、現場の状況をありのままに透徹した眼で観察し、そこから導かれたテーマが、観客の視点であった。

大聖堂の歪んだ内陣が与える物理的な負の条件（図30参照）を視覚の補正によって克服したプラティナのコロロが、立場を変えて観客からはどう見えるか。プエラーリはそれを問う。内陣に立ち入れない信者たちが身廊に立ったとき祭壇の向こうのコロロはどう見えるか。それはコロロを構想するプラティナの思索のなかにすでにあり、それがタルシア画としてコロロにあらわれていることをプエラーリの分析によって読者は理解する。

実用家具の加飾の技からもつばら見られる対象としての木画へ、木画から教会の荘厳へ、そしてコロロを全体として眺める観客へとルーブする創作と受容のサイクルをプエラーリは信仰の現場に認めるのである。二〇世紀のモダニズムが陥りがちなフォーマリズムの陥穽を回避し、自律的な様式論に代わる開かれた様式論のひとつの回答としてテキストを読み、実用調度のオーナメントから透視画（タルシア画）へ、観客へと見方を転回させるプエラーリの弁証法がタルシア史の実態を明らかにしていることを認めるなら、唯美的とも見えた論者の眼の客観性は今の私たちにも揺るぎない視点を与えてくれると訳者は思う。

木画の技法

しかしプエラーリは方法的な反省を促すことを主眼とはしない。方法的関心はあくまで読後に私たちが受け取るメッセージである。方法的思索に読者をいざないはするが、彼の記述はモノに即して実証的である。事実、テキストの後半でプエラーリはタルシア画の技法と素材と道具についてくわしく説明している。そしてこれがテキストに読むべき第二の論点につながる。プエラーリは二〇世紀のモダニズムとフォーリズムをリアルタイムに受容していた。芸術の現象学にも目を向けているのは前号のテキストに見たとおりであり、工芸制作のプロセスを実地に観察して、絵画（メジャー・アート）とは異なるタルシア画が古典的なアイデアリズムのレベルでは解説できないこと読者に示した。当時ドイツとフランスで盛んだった芸術の現象学に学びはするが、絵の具ではなく自然木を素材とするタルシア画という困難な対象に向かうプエラーリの分析は彼独自のものであった。彼はヴァイオリン製作で名高いクレモナの人である。そのクレモナのプエラーリの身近にヴァイオリン製作の経験者と学者がいた（プエラーリ自身、クレモナのヴァイオリン美術館の館長をつとめた経歴の持ち主であった）。

木素材と道具と技法は不可分であり、これについての理解を欠いたタルシア論がヴァザリ以来美術史の脇役にとどまる例を私たちはよく知っている。タルシア画に即してアイデアリズムは克服されたとプエラーリは断じた。そう言えるとしたら、素材・道具・技法はタルシア画を味読するさいに欠くことのできないテーマであり、これによつ

て、最初に示した観客の眼のテーマ、つまりタルシア画を現場で味読することの意味がもつとよく理解されるだろう。タルシア画は薄明の現場においてこそ美質を発揮する。

解説は以上である。テキストに難解なところは間々あるが、プエラーリは易しいことをむずかしく書いていたのではない。西洋近代の芸術観を払拭し切れていない現代人にタルシアの美を説くには、これだけの準備が必要なのだ。まだタルシアを見たことのない人は、そのことを念頭に置いて、ポローニヤ、モデナ、ベルガモ、ヴェローナ、ウルビーノほかで実際に見ていただきたい。木素材と遊ぶタルシアのリアリティを現場でとらえたとき、プエラーリの真意が身をもって会得できるだろう。

訳者はこのようにプエラーリのタルシア論を読んだが、まだこれに付随するアペンディクスが未訳である。当初の予定では前号と本号をもつて本稿は完結するはずであったが、この春の現地調査を経てプエラーリの想像以上に豊かな学殖と幅広い業績が理解されたので、上、中、下の三編と改め、次号（下）ではアペンディクスの翻訳とあわせて彼の業績を紹介したい。

追記

翻訳テキストで「鉛白」に対応するイタリア語は *biacca* と *celussa* である。材料化学の専門家フランチェスカ・カンパーナさんによれば *ビアカ* は顔料としての鉛白、*チェルッサ* はその原料であるが、プエラーリは両者を区別しているかどうか判断できなかったたので、ルビを

つけて違いを示した。

Ringraziamenti

Il traduttore di *Le Tarsie del Platina* di A.Puerari ringrazio vivamente Don Gianluca Gaiardi dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, Curia Vescovile di Cremona, di avermi consentito all'accesso al Coro e avermi consegnato l'autorizzazione di ripresa e utilizzo del foto. Dr.Francesca Campana dell'Ufficio mi ha fornito specifiche conoscenze storiche e chimiche del Coro. Tsunoeo Ueda

(二〇一九年五月八日受理)

〔うえだ つねお／金沢美術工芸大学名誉教授・イタリア美術史〕

前号からの通し番号である。底本に不足する図版を Puerari, *Le Tarsie del Platina*, 1967（元本）からとって大幅に増やした（出典記載のない図版はすべて同書より）。最初の3図は番外参考写真。



クレモナ大聖堂内部（身廊から内陣方向）祭壇の後方に黒いコーロが見える。頭上の壁画（玉座のキリストと聖イメリオ、聖オモボノほか）は十六世紀ボッカッチョ・ボッカッチーノ筆 訳者撮影（autorizzazione foto: Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, Cremona）



クレモナ大聖堂のコーロ



図 26 上下二段の祈祷席のタルシア装飾 (クレモナ大聖堂コーロ)



図 28 「釣り人と風景」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 27 「十字架と郊外の小道」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 32 「スフォルツァ城」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 31 「風景」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 34 「小鳥とうさぎ」(クレモナ大聖堂コーロ)
訳者撮影 (autorizzazione foto: Ufficio Beni Culturali
Ecclesiastici, Cremona)



図 33 「チェスボードと本と果物」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図 36 「ピチェナルディの塔」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 35 「行政長官公邸の中庭」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 38 「司教聖イメーリオ」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 37 「サン・ピエトロ・アル・ポー教会の広場」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 40 「聖オモボーン」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図 39 アグスティーノ・デ・マルキ「聖アンブロシウス」
(ボローニャのサン・ペトローニオ教会コーロ) 訳者撮影
(Autorizzazione foto: Basilica di San Petronio/Soprintendenza
per i Beni Artistici e Storici di Bologna)



図 42 「大天使ガブリエル」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図 41 「受胎告知の聖母」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図44 アントニオ・デラ・コルナ「都市攻略」(壁画部分)、パラッツォ・フォードリ (クレモナ)



図43 「クレモナ大聖堂」(クレモナ大聖堂コーロ)



図47 フラ・ラッファエーレ・ダ・ブレシャ「タルシア作家の道具」(ボローニャのサン・ミケーレ・イン・ボスコ教会浮き彫り。今日同市のサン・ペトロニオ教会にある) 記者撮影 (autorizzazione foto: Basilica di San Petronio/ Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna)



図45 フラ・ダミアーノ・ザンベッリ「ユーディットとホロフェルネス」(ボローニャのサン・ドメニコ教会コーロ) 記者撮影 (autorizzazione foto: Chiesa di San Domenico/ Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna)



図46 パオロ・サッカ「修道院長聖アントニウス」(部分)、サン・シジスモンド教会 (クレモナ) の長椅子 (クレモナ市立美術館寄託)

アルチバンコ