

【翻

訳】

想像力の甘美な世界

—— 一四〇〇年代美術における多様性と観ヴァリエタース コンテンプラティブイオーネ 想 ——

カルロ・デル・ブラーヴォ著
甲斐 教行 訳・註解

一四〇〇年代〔美術〕における〔造形空間の〕比例関係―それが本稿の題材である―と遠近法について、数学や特殊な専門書なしに考察するということは、韻律の知識なしに優れた演説に絶賛を送ったかの〔古代の〕聴衆―キケロもかれらに賛意を表していた―と同じ立場に立つことを意味する。つまり私は人間の表現が強い伝達力を持っていたあの時代と、そうした表現の歴史的影響―客観的原理ではなく―を、今日によみがえらせたいと考えているのだ。その手始めとして、まずマネッティの記述するブルネレスキの遠近法画を考察するが、その際彼の影響を最も間近に受けた他の美術家たちの作品も用いるとすれば、それはこの遠近法画の芸術的及び理論的意味を再構築するためだけでなく、むしろこの分野に「驚きと恐れをもたらした」ひとりの知者〔ブルネレスキ〕の人間性をよみがえらせ、いかにその友情と寛大の美徳が他者への自説の教示にあらわれていたかを跡づけたいという気持ちのためである。また同じ気持ちから、ロレンツォ・イル・マニーフィコ時代のフィレンツェにおけるブルネレスキ復権の道筋をも辿ることになる。私はそこで、ロレンツォと彼の「隠遁的」観想、つまり精神の眼による地上の諸物の観想が美術の世界に残した痕跡へと迫るつもりだ。だがその奥につねに存在するのは、ジョヴァンニ・ベッリーニとフィレンツェ〔美術〕との交流関係を検討することでこの愛すべき画家をよりよく理解したいという願望に他ならない。

ブルネレスキの同時代作品のうち遠近法画(図1)とともに考察すべきものに、ドナテッロの《聖ゲオルギウスと女王》(一四一七年)、ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの《マジの礼拝》

(一四二三年)、マザッチョの全絵画作品、フィレンツェ大聖堂聖具室寄木細工装飾の最古の部分(一四三五年以降)(図2、3、4)がある。

このうち最初の三点には、当時の「歴史」画の新機軸だった大気を示す空の存在という、他では稀にしか見られぬ重要な共通点がある。だがまたヴァザリははっきり、マザッチョと寄木細工職人たちが何よりもブルネレスキの遠近法の影響を受けたと伝えている。「彼はとりわけ、まだ若い画家だった親友のマザッチョに遠近法を伝授した。マザッチョは彼に自作を見せて、その教示に見事に答えた」：「寄木細工に携わる職人たちにも惜しみなく遠近法を教示した。そしてかれらを大いに発奮させた」……

マネッティの伝記によれば、ローマで長い間古代建築を学んでその計測を行ったブルネレスキは、一点の遠近法画においてフィレンツェ大聖堂の扉口から見たサン・ジョヴァンニ洗礼堂を、「視線を受け止める広場の部分」とともに表し、計測で得られた一連の平面図と立面図をモザイク状に組み合わせたとする。空に当たる部分は光沢のある銀板で覆って、自然の空を反射させた(図1)。また建築部分の表現では、水平線を単一の消失点に集中させて統一感を与えた。遠近法画の中ではその消失点に対応する位置にひとつの穴が開けられたが、注意すべきは、それが微小な穴ではなくレンズ豆ほどの直径「約1cm」を持ち、板の厚みの中で円錐形に広がって、遠近法画の裏側では「ドゥカート貨幣かそれよりやや大きいぐらいの」直径「約2cm以上」にまで達したことである。観者はこの穴に片目を当てて鏡面に映った遠近法画を見ながら、そこに映った絵画の鏡像がこの条件下で与えられた視野の全領域を占めるように鏡面を調節しなければならなかった。

ここでさっそく、われわれはいくつかの初歩的な注釈を加えよう。

— 統一的な尺度で事物を表現するということは、ブルネレスキが調和的な比例関係をめざしていたことを意味する。

— 自然の空の変化を上方に映し出す薄板の反射は、絵画部分が完全な人工物であることを明示し、また〔そこに〕多様性を導入する効果をも担っていた。

— 一点消失の（そして反対側から見れば、単眼式の）遠近法は、日常的なものの見え方を視覚化したものではなく（その可能性はここでは複眼式視点の排除によって予め排除されている）、むしろブルネレスキが日常とは異なる表現上の秩序と統一をめざしていたことを意味する。

— マネッティが伝えるような大きさと、円錐台形という形をしたこの覗き穴のおかげで、眼球は遠近法画タクツォレツテの反射像の上を自由に動き回ることができた。つまり観者の頭部と遠近法画タクツォレツテの位置は固定されていたが、眼球と反射像の間の関係は可変的だった。

〔次に、〕これらの初歩的な観察にいくつかの歴史的注釈を加えよう。

— ブルネレスキは比例関係と秩序を区別していたようである。⁽¹⁾

— 彼は大気を示す空の表現を多様性ヴァリエタキスの範囲に含めて考えることで、ジョット（彼はそれでもスクロヴェーニ家礼拝堂のふたつの装飾部に大気を示す空を表現したのだが）を含む美術中の宗教的場面にこの種の表現の導入を妨げた観念的障壁を打ち破った。ひとたびこの観念

上の飛躍が実現するや、大気を示す空の表現は単なる多様性ヴァリエタキスの一要素として宗教画にも用いられるようになった。ドナテッロの《聖ゲオルギウスと王女》然り、ジェンティーレのプレデッラ然り、マザッチョのプレデッラとフレスコ画然りである。

— サン・ジョヴァンニ広場の像が与えられた視野の全領域を占めるように調節できたこと、つまり遠近法画タクツォレツテとそれを映し出す鏡面との距離を変えることができたということから、遠近法的秩序なるものがその形態的価値を超えた視野の秩序を、つまり視覚芸術固有の秩序を意味していたこと、またそうした秩序が特権的視点による建築の考察にも応用できることがわかる。実際（なぜならまさしく視覚上の実際が問題となっているからだ）、ブルネレスキの最初の遠近法画タクツォレツテの穴に片目を近づけた者は（図1）、与えられた視野を占める像のどの部位にも視線を向けることができた。だが個々の物体の大きさを比較してそれらの調和的關係を考察するときも、また特定の装飾部分に目の焦点を合わせるときも、あるいは空の二重の反射像の中をさまざまに行き過ぎる雲を目で追うときも、一点に集中する水平線が目の焦点から外れて遠のきながらも彼の視野を支配し続け、依然として個々の観察に統一感を与え続けるのを意識したことだろう。単一の視野から成る建築物を新たに創造するとき、もしいくつかの消失線が暗色の枠によって強調されるなら、その効果はさらに目覚ましいものとなるだろう。このように、ブルネレスキ建築の特権化された視点から、比例関係にあるさまざまな事物を見較べたり、多様な装飾の細部に目の焦点を合わせる者は誰しも、これらの線—その中に個々の細部が憩うている—が焦点から外れても依然として視界の中に存在するという事実によっ

て、視野の統一感を意識し続けるだろう。

—像を反射面に写して観察するという鏡像性を介し、遠近法的統一の消失点と一致する固定的な視点からなされ、なおかつ眼球の自由な運動による観察・分析が可能な、そのような純視覚的手法によって、ブルネレスキはひとつの人文主義的倫理を教示していた。自由に、なおかつ秩序を持つ表現を考察するということ——つまり（この「秩序を持つ」表現の中に、修辞学の長い伝統を通して情報伝達の形態になごやかな感覚の喜びを加えるのに役立つきた多様性も含まれる以上）、自由な選択に基づいて、秩序立った情報伝達を受容するということは、その受け手もまた、偶発的な立場を回避して、同様の秩序立った条件下に身を置き、像が有する秩序を鏡像的に受容していることを意味する。これは単なる「視覚的」条件を超えた、ひとつの教示である。アントニオ・マネッティは、特権的視点からの観察についてはつきりとこう述べる。「画家は、自分の絵を見るための唯一の地点を、その高低・角度・距離に至るまで想定しなければならぬ。これは絵を見るにあたって誤りを犯さないためである」。だが「偶発的な」人間関係にわずらわされて秩序をわがものとすることができず、個々の事象に執着する愚かな存在であるわれわれには、特権的な視点がいかに遠近法的建築や彫刻の前提となっているかを考察する方が遙かに容易に違いない。実際、最初の設計案においてサント・スピリト聖堂は、「アルノー」河に向かう広大な広場にファサードを向け、—ヴァザリが述べるように—⁽⁴⁾ 航海者たちがそのきわめて美しい眺望を楽しめるよう設えられていたが、それもかれらが広場の一辺との間に位置す

る兵舎の遮蔽壁を越えた瞬間に限られていた。この壁面は、偶発的な通過を垂直の板によって理想的に阻止することで、斜めからの偶発的視線を遮る役割を果たすものだった。同様にまた彫刻も、特権的視点を外れて偶発的な角度から眺める者とは直ちに對話を中断してしまう。実際、「ひとたび唯一の視点から外れるなら」（歪みやずれに加えて）支持体や仕上げの未完成な部分が直ちに目に映る。それらは「作者の」表現の範囲外のもので、作品が口を噤んでしまったことを示している。

—ブルネレスキや彼の影響を受けた同時代人たちの自然模倣について言えば、一四八〇年以降にアントニオ・マネッティが述べたように、最初の遠近法⁽⁵⁾画⁽⁶⁾が現実を目の当たりにするようだったというのは確かに真実である。だがわれわれはこの発言を歴史的に解釈すべきである。そのためには、このような発言を持つ古典主義的な前提⁽⁷⁾「自然の選択的模倣理論」はもちろんのこと、何よりも当時のブルネレスキ復権を考慮に入れねばならない。そのような復権は、ある人々にとって、ブルネレスキの表現が単に重要であるばかりか、観念的飛躍によってそれが唯一の現実だと感じられたことに深く根ざしていた。従って、もしブルネレスキの作品が特権的視点から秩序を表現・伝達しているとすれば、その作品はパラシオスがゼウクシスを欺くために描いた垂れ幕や、ゼウクシスの絵に欺かれた小鳥たちが舞い降りて啄もうとした葡萄—プリニウス（三五卷三六節）の権威ある記述、後述するようにブルネレスキが確実に熟知していたこの典拠に従うなら—のように、人間の非理性的部位や理性を持たない動物を観者に想定したものではなかったはずである。むしろ彼の作品は、教育的と

は言わないまでも、少なくとも秩序へと人を誘うものであり、像の上を眼球が自由に動くのを許すことで、比例関係と多様性の考察にも導くものであった。まさにこの点から別の議論が、つまりブルネレスキの遠クダレツテ・プロスベツテイ近クダレツテ・プロスベツテイ法クダレツテ・プロスベツテイ画とその影響を受けた諸作品、例えばマザッチョのいわゆる《聖三位一体》やフィレンツェ大聖堂聖具室の最古の寄木細工(図254)のような作品を、自然模倣やイリュージョンとして解釈することへの異論が生じよう。《聖三位一体》を「歴史」画ではなく、彩色された木彫群を収め、祭壇上に開いたニッチの再現であると考えらるなら、われわれはこの作品の歴史的考察に際して出現するかも知れぬいくつかの困難を解決できるだろう。実際〔もしこの作品が歴史画ならば〕、それはマザッチョの全作品中、そして一四八〇年までのルネサンスの全造形美術中、(宗教主題であれ世俗主題であれ)単一的尺度による、つまり調和的比例関係に基づく唯一の「歴史」画となるため⁽¹¹⁾、これを巨匠の最末期の作品(だが人物像の絵画様式はその可能性を許しそうもない)もしくは彼に与えられた歴史的諸条件の中では説明困難な一度限りの天才的表現とみなさざるを得ない。これではこじつけに近いだろう。それに対し、《聖三位一体》をブルネレスキの影響下にあるフィレンツェ大聖堂聖具室寄木細工と同じく裝飾的画像と考えるならば、そしてまさにこれら二作品をブルネレスキの遠クダレツテ・プロスベツテイ近クダレツテ・プロスベツテイ法クダレツテ・プロスベツテイ画及び建築作品と同種のものとなすならば、われわれはこれら全作品を(宗教主題であれ世俗主題であれ)レリーフや絵画による「歴史画」⁽¹²⁾—マザッチョを筆頭に、パオロ・ウッチェッロ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、アンドレア・デル・カスターニョなど伝統的にまた多くの造形的証拠ゆえにブルネレスキの影響下にあっ

たことが確実な美術家たちの作例を含む—とは正反対のものと考えることができよう。思うに、こうした比較によって、ブルネレスキのもうひとつの教え—多ヴァリエキス様性と秩序があらゆる種類の美術表現について存在するのに対し、調和的比例関係は建築作品や裝飾作品の専売特許であって、物語作品(繰り返すが、宗教主題であれ世俗主題であれ)には相容れないという教えが導き出されるだろう。従って上述した諸作品(《聖三位一体》と寄木細工)はただちに自然模倣とは無関係のものとなされるが、その一方自然模倣が物語表現と、とりわけ世俗的な物語表現(ナラツイオーネ)と相容れないものと考えられる理由はない。ここでひとびとは私に、美術家は建築作品と裝飾画に現実空間(スパツィオ・レアル)という同じ規則を用いている、と反論するかも知れない。私が暗黙の裡に展開しつつある仮説は、これとはまさしく正反対のもので、個物的・瞬間的・歴史的な多様な位置関係を捨象した客観的空間(そのような客観性は単に「現実の」⁽¹³⁾という用語から示唆されるにすぎない)のイメージなどは架空のものであり、ただ上記の「具体的な」位置関係だけが歴史的的分析の対象たりうる、と考える⁽¹⁴⁾。ところで単一的尺度による空間表現は、思うに、一四〇〇年代にはふたつの動機だけを前提としていた。それは感覚のない精神的観想に由来する心理的単一性か、もしくはいくつかの古代絵画の語法の移植(という動機)である。ブルネレスキと彼の影響を受けた美術家たちの場合、遠近法画(クダレツテ)の視覚的実験は精神的観想ではなく感覚的観想を目的としていた⁽¹⁵⁾。その上、古代人たちの教えに対するブルネレスキの本質的に類比的な態度(後述)を考えれば、彼が例えば単眼的視点を要求する自分の立場とは全く異なる立場と条件に基づき、イリュージョニスティックな古代ローマの壁面装

飾の語法の移植を實踐したとは思えない。

このように、調和的比例関係は感覺的観想と関連づけられる。そして感覺的観想は調和的比例関係を裝飾には適合させるが、物語表現には適さないものにする。なぜなら調和的比例関係はさまざまな事物の拡大縮小―ひとつの出来事の中でさまざまな事物が異なる重要性を持つと考える物語表現に好都合な造形表現―の妨げとなるからである。

このように物語表現を抹殺せずに考えることで、われわれはブルネレスキの人文主義のさまざまな特質を、古代人との関係という相の下で見直すことができる。実際、異なる尺度の使用を造形的物語表現の必然的特質として認める立場は、古代ローマの造形表現を手本としていたに違いない。そうした手本としては、ブルネレスキが関心を注いだローマ石棺群を想起せよ十分であろう。ヴァザーリが記録するところでは、彼はあるときフィレンツェで「ドナートや他の職人たちと、古代彫刻について議論していた」が、少し前にコルトーナで発見されたローマ石棺について人々が称讃して話しているのを聞くと、すぐにその地に石棺を見に行き、それが好みに合ったため「ペンで素描に写し取った」という。

早期人文主義において、文学の表現原理が美術にも当てはまると考えられていた可能性については、コジモ（老八）に献呈されたベネデット・アッコルティの『当代傑人問答』中の、弁論家の多様性を美術家のそれと同列に論じた部分を参照されたい。これはキケロの『弁論家について』第三巻ですでになされた、両分野に関する共通の考察から影響を受けている。

さらに一般的には次のように付言できるだろう。さまざまな事物の間の強調度の相違のような物語表現固有の特質を保持することで、つまり比例的調和ひいては美学の中での物語表現の抹殺を拒絶することで、ブルネレスキは美術の中に自己と他者の関係という視点を保持したように見える。それは一四〇〇年代人文主義者の第一世代に普及していたと思われるキケロ的倫理の特質、「人類への愛情」と一致する。例えばコジモは『義務について』（一、四二）の一節に自らの商人兼地主としての活動を高貴なものとなす人文主義的根拠を見出したであろうが、人文主義の美術家たちはそれと同じ価値観をもって、『義務について』の別の一節（一、二二）、つまり隠遁者の人生を（一般人）より静穏なものと認める一方、市民的業務に携わりより有益な目的のために働く者の人生をいっそう実り多きものとみなすあの一節を深く胸に刻んだであろう。それはまた『善と悪の究極について』の第五巻で、われわれの同類との骨の折れる集団生活を讚美し、「人間相互の連帯といわばある種の提携、そして利益の共有と人類への愛情」を讚美する一節であっても良い。

われわれはブルネレスキと古代の関係について注釈を続けてきたが、ここでようやくフィレンツェ大聖堂聖具室の最古の寄木細工への巨匠の影響に触れることができる。この寄木細工はブルネレスキ存命中の一四三五年以降に制作された。ヴァザーリによれば彼は遠近法を「寄木細工に携わる職人たちに」教え、大いに「かれらを発奮させた」という。寄木細工による壁面裝飾の伝統はブルネレスキ以前にもあったが、そうした（中世的）伝統はその古典古代の先例との対比を通じて人文主義的修正を被ったようだ。なぜならプリニウスは化粧張り細工

『博物誌』一六卷八四節)ばかりか、具象的な大理石象嵌(『博物誌』三五卷一節)^(七)や——もっと一般的な次元では——画家パンフィロスの数学的知識についても語っているからである(「あらゆる学問に精通した最初の画家で、芸術を完成させるためには不可欠の代数学と幾何学に殊の外通じていた」『博物誌』三五卷三六節)。手本とすべき古代のテクストは壁画に他ならず、実際さまざま方向を向いた多種多様な品々を半開きの戸が覆うモチーフは、こうした壁画からフィレンツェの寄木細工の中に取り入れられた。すでに述べたように、イリュージョンティックな意図はブルネレスキとは無縁で、それは目を楽しませるイメージを用いた装飾的意図に置き換わっていた。この感覚の喜びは調和と多様性^(ヴァリエーション)によって、そしてここで付言するならば、古代人との生き生きとした類比によってもたらされたのである。なぜなら聖堂の巨大な書物や燭台、蝋燭箱は疑いなく、古代絵画に表された品々の近代における類比物だからである。そうした類比物は過去の精神との自己同一化によって——それを前提として——獲得される。ちょうどブルーニが一四二〇年頃に著した『正しき解釈について』の中で文学的テクストに関して推奨したように^(八)。古代絵画との関係は理論的にきわめて明白なため、思うに、世俗の品々、果実、都市や田園の情景などのように聖具室装飾に適しているとは思えない題材によっても、古代絵画との類比性を感じさせたはずである。実際、イタリア一四〇〇年代及び一五〇〇年代初頭の後続世代は、それぞれ異なる理由で多様性^(ヴァリエーション)に関心を抱きながら、この予測を広い範囲で実現していくだろう。われわれは寄木細工に見られるブルネレスキ思想の遅まきの展開の中で、鉋や投網のような一連の単純な道具から成るフリーズに早くも

注意を促しておこう。道具類に関して、ローマの記念碑の带状装飾レリーフはその作例に事欠かないが、これらのフリーズにもブルネレスキの卓越した類比的精神が介在していたことだろう。さらに言えば、もしこの種のフリーズをあらゆる観点から見ても一四二〇年頃という早い年代のものと設定できるならば、それはブルネレスキ自身によるプロト・タイプだと考えるべきだろう。一四二〇年のこの種のフリーズは実在する。それはポルタ・デッラ・マンドルラの頂部にある洗練を極めた大理石象嵌細工で、短縮法で表された二種類の灯籠の連なりが(図7)、二輪の野バラの鉢および数珠つなぎになった多面体と肩を並べている(図5)。このような構想は、この頂部装飾の制作者であるナンニ・ディ・バンコによるものとは考えられない。彼の人文主義はここまで類比的なものとは思えないからだ。ナンニのいくつかの彫刻や、オルサンミケレの《聖エリギウス》のニッチにある象嵌細工のペンチの図像的象徴には、ポルタ・デッラ・マンドルラの灯籠をかくも正確に短縮させているあの遠近法への関心は見受けられない。とすると、われわれがここで目にしてしているものは、一四二一年に没する間に「枠取り、フリーズ、葉状装飾」を完成していたナンニにブルネレスキが与えた素描^(スケッチ)に基づくのだろうか? 付言するならば、マネッティはブルネレスキが大聖堂^(カテドラル)屋根^(ロフト)の制作時期に、つまりまさに一四二〇年頃に、そこで働く職人たちのための実用的な照明を設計したと伝える^(九)。また周知のように、一部で機械仕掛けを用いたサン・フェリーチェ・イン・ピアッツァ聖堂での宗教劇のために、別の特製照明のデザインも行っていた^(一〇)。

この灯籠を表した枠取り部分がブルネレスキの素描に基づいていた

とすれば、彼の着想はこの巨匠と古代人との関係をわれわれが根底から評価するために役立つだろう。そこに表されているのは近代の品々だが、それらは古代人がフリーズに用い、その当時は新鮮に映った別の品々の類比物なのだ。これらは実用的な品々だが、その実用性を注釈するにあたって、それらを反歴史的に解釈する誘惑に抵抗せねばならないし、むしろ「真に美しい形は有用性と不可分である」とするクインティリアヌスの言葉と、宇宙、人体、他の動物の身体、樹木において、必要なものはまた美しさをも備えているとする、キケロの上記『弁論家について』第三巻の別の章句をも想起すべきである。「その姿形の全体は、偶然によってではなく、(匠の)技によって完璧なものに創られている」。「自然の事象から離れて、人間の手になる技術を見てみよう。船の舷側や船倉ほど、舳先や艫ほど、帆桁や帆や帆柱ほど必要性の高いものがあるだろうか。しかも、みな、実に優美な外観を呈し、単に安全のためばかりか、心の喜びのためにも考案されたものという印象を与えずにはおかない。列柱は神殿をも回廊をも支えるものであるが、しかも、それが備えている威厳はそれがもつ有用性に優るとも劣らないものである」。「弁論のすべての要素においても、やはり、それと同様の現象が見られる。つまり、有用性、あるいは、ほとんど必要性とも言うべきものには、必ず何らかの甘美さと優雅さが伴っているという現象である」(キケロ『弁論家について』、三、四五―四六)。

ここまでの視覚的言語解読の試みによって、ブルネレスキとその周辺の美術家たちの人文主義が備えていたまさしく視覚的な特徴を、またかれらにとって主要な古代の造形的(実際ドナテッロはその精通者

と考えられていた)・文学的テクスト(プリニウスの美術史的著作や、言語表現を造形表現に準えるキケロの数章)の特徴を示したものとと思う。そしてわれわれはこうした文化圏の中に、もはや自然模倣ではなく、古代と近代の類比という意図がいかに深く根付いていたかを示そうと努めてきた。従って今や、古代人との比較は退屈で高尚ぶったお定まりのものではなく、創造力と生彩に富んだものであったと信ずることが出来る。一四三五年にレオン・バッティスタ・アルベルティがその『絵画論』においてブルネレスキに宛てたかの有名な献辞は、フィリップ自身および他のフィレンツェの巨匠たちが古代人に匹敵すると述べる文章で始まるが、そのことはこの献辞の受け手を非常に喜ばせたに違いない。そしてこの類比という意味付けは、日常生活上の態度にまで及んでいたに違いない。おそらくいく人かの同時代人たちもそのことを当然のこととして、つまり伝えられる価値のある重要なものとして理解していたであろうし、ヴァザリもそうした挿話を蒐集するにあたっては、自分が高度な文化に根ざしていると自覚していた。その一例が、思うに、ヴァザリが記憶する、ある日の市場でのブルネレスキの散財(チーズ、果物、葡萄)である。これをブラッチョリーニ自身が伝えるもう一つの散財の記憶と併せて考えることで、この類比がホラティウスを対象とするものだとわかる。

もしわれわれが美術的人文主義の特徴に関するこれらの観察を、コジモ・デ・メディチやポッジョ・ブラッチョリーノ(かれらの美術家に対する態度は、古代の有力者や知識人のそれに匹敵するものだったことが想い起こされる)のような人物との名高い友情の記憶と併せて考えるならば、美術家たちの人文主義が持つ語法・テクスト・比較対

照〔としての古代〕の個々の特徴が見極められるばかりでなく、そこからの類推によって、彼らの人文主義それ自体の気高さもまた確認できるだろう。そしてこのことに留意しつつ、美術家たちの人文主義——いつの世もその時代なりの特徴を持ち、なおかつその高度に知的な性質が認知されてきた人文主義——に、この時代の知識人たちもまた重きを置いていたという仮説を提起してもおそらく差し支えなかるう。^④そしてかれらは疑いなくその人文主義の意味をわれわれ以上に巧みに読み解くことができた。これについては後ほど再び取り上げるが、その伏線として私は今のうちから、ブルネレスキの造形的創意に基づいて私が育んできたイメージを列挙しておこう。私にとって捨子養育院^{インナチオン}の開^{ロッジャト}廊は、野原に囲まれた郊外の空き地の中にあるために、古代ローマの廃墟の前で感じられる風景への感動（形態への感動ではなく）を呼び覚ますように思われた。これと同じ感覚は、パッツィ家礼拝堂の内部装飾にも存在する——それはあたかも、透明な窓と「開口部」^{オッポ}を備え、不透明な甲冑のような円蓋と、光り輝く植物装飾を上部に戴く、ひとつのつる棚のようだ。このとき、光と大気イメージによって一撃された感覚は、その記憶を特権的なものとして保存する。実際だからこそ、ブルネレスキはあの用意周到な遠近法画の中に多^{ヴァリエタス}様性を導入するために、比類なき最善物として自然の空を用いたのだった。そしてサン・ロレンツォ聖堂聖具室では開口部の光が花模様を形作る。ポルタ・デッラ・マンドルラには（あの象嵌細工部分のアトリビュションを信ずるならば）、灯籠を連ねた枠取りがある。サン・フェリーチェ聖堂の宗教劇にも、「下から見ると星に見紛う」「光の冠」と、小さなカンテラで輝くマンドルラが見られたのだ。^⑤

一四四〇年代から七〇年代にかけての〔美術は〕、一四四六年に没したブルネレスキの時代に比べ、多様性〔の幅〕を絶え間なく増大させている。

そこに表される感情の幅も、情熱的・夢見がち・感情的といったように、〔フィレンツェ洗礼堂〕第二扉のギベルティからルカ〔・デッラ・ロッビア〕、フィリッポ・リッピ、カスターニョ、マンテーニャ、若き日のジャンベッリーノ、ニコロ・デッラルカへと向かうにつれて、〔少しずつ〕広がっている。

細部の観察も豊かになっている。〔いみじくも〕レオン・バッティスタ・アルベルティは自然研究を推奨した。^①〔実際、この時期の美術の中で、われわれは〕微妙な光の反映に気づかされる。例えばペレートラの、パッツィ家礼拝堂の、インプルーネータのデッラ・ロッビア彫刻に見られる、周囲の環境のさまざまな光に震える青の中に^②。あるいはベッリーニの聖ウインケンティウス・フェレリウス三連祭壇画の板絵の中に。そこではそれは描かれた下方からの光とひとつになっている。

また古代彫刻の研究によって多視点的な素描が可能となった。若き日のマンテーニャ^④（図40）は《教師》^①（図39）を、ピエロ〔・デッラ・フランチェスカ〕^②（図38）は《ポトス》、《アレス》、そしてトスカ地方の美術家たちが幾度となく模倣した裸体座像^③（図35）を研究した。ポツライウオーロも《ポトス》を研究した。いわんや他の者たちにおいておや。^⑤

〔さらに〕物語表現特有の空間的省略も、視野の外への唐突な後退

によって、今や視覚的に正当化されるようになった。バルドヴィネッティ然り、ポツライウオーロ然り、若き日のポツティチェリ然りである。また主要な出来事が複数の場を持つ画面中に紛れてしまう（「ことも起こった」）。例えばピエロの《鞭打ち》におけるように。これまた多様性の文脈に属するものとして、観念上の根拠づけができる。

当時の多くのひとびとに共通してみられる、活動や実践を讃美する倫理観は、儉約しつつ贅を凝らすという形でその装飾欲を発展させていた。例えばピエロ・デ・メディチ、ピエロ・デ・パッツィ、アルフォンソ・イル・マニャニモ、ボルソ・デステ、パウルス二世のような偉大な文芸庇護者たちのための装飾がそれである。こうした環境では、彩色大理石から、金や貴石を埋め込んだ陶磁器に至るまで、高価な素材を暗示する手法が流行した。この手法はルカ・デッラ・ロツビア、カスターニョ、マンテーニャ、トゥーラ、エルコレ・デ・ロベルティ、ダ・ジョーヴァネに見られる。

一四〇〇年代中葉の世代において、イタリアの造形言語は、文学言語と同様に、近代的要素を取り入れることで豊かになっていった。つまり、早期人文主義的伝統や、実務・文化の両面で関わりを持った異国の「文化」都市に由来する要素である。「俗語」の最流行に關して想い出されるのは、一四四一年にまさに俗語詩の「金冠競技会」が催されたことである。その推進者はレオン・バッティスタ・アルベルティ、後見人はピエロ・デ・メディチであった。では「近代的」という言葉は何を意味するのか。これについては、後年アントニオ・ディ・トゥッチョ・マネッティがブルネレスキの古代風建築と「ドイツの」ゴシック建築を対比させ、後者をまさしく「近代的」と呼んだことが

想起される^④。こうした文脈において、装飾欲は語法上の希少趣味をもたらした。つまり、これまで一般に関心を呼ばなかった時代や地域の文化に由来する形態を用いたり、奇抜な組合せによって色彩感に富んだ独特の言語を生み出していった。話が進めばもう少しはつきりするが、差し当たっては、デジデリオやアマデオのコツレオーニ礼拝堂におけるビザンティンの要素、レオン・バッティスタ・アルベルティや後年のエルコレにおけるロマネスクの要素、ルカ・デッラ・ロツビアにおけるペルシャ／オスマン・トルコの要素、一四五〇年代のフェッラーラ派における中国風の要素、マンテガッツァのチロルの要素とそのアマデオへの影響を示唆すれば十分であろう。

ブルネレスキの死後三十年間に生じたこの多様性の増加現象を当面フィレンツェに限定して検討するならば、まさに当のブルネレスキの遺作こそが師の没後直ちにこのような方針で装飾され始めたことが見て取れる。クーポラの頂部模型の抽象的形態は、自然主義的題材による大理石レリーフで装飾され、そのために多様性がいっそう増大し、顕著になっている。ブルネレスキの素描に基づく要素——一四二〇年頃の象嵌細工と三五年以降の数年間に制作された寄木細工にすでにその反映が見られる——は、上述した多様な要素によって装飾され（語法的には、ドメニコ・ヴェネツィアーノのフランドル風「近代的」語彙がそれである）、それがアンドレア・デル・カスターニョやピエロ・デッラ・フランチェスカの造形言語を構成することになる。アンドレア・デル・カスターニョについて想起されるのは、ヴァザーリの記述する「失われた」サンタ・マリア・ヌオーヴァ聖堂フレスコ画が、ブ

ルネレスキの遠近法画の要素を借用しながらも（「やはり遠近法によって、広場の中心に孤立した八面の神殿が表されている」）、そこに光に關する着想と觀察を付け加えていたことである（「多くの付柱と壁龕を持ち、ファサードは大理石を模した人物像で実に見事に飾られている。また広場に面して美しい家々の多様性が見られる。家々の一方の側は神殿の影に入っているが、それは太陽の光を、きわめて美しく、困難で技巧を凝らした工夫によって描いたためである」）。近代的に改良されたカスターニョのこの造形言語を、われわれは北イタリアの造形的「俗語」の規範的モデルとして何度も引き合いに出すだろう。これと類似した平行現象ながらも規範的性格がはるかに少ないものに、例えばカールスルーエの《幼児キリスト礼拝》（図6）がある。これはパオロ・ウツチェッロの要素にフーケの別の要素を加えている（フーケは一四五〇年より少し前にフィレンツェに滞在していたはずである）。^(十)

多様性の増大を特徴とするこの時期のフィレンツェ美術にとって重要なもうひとりの人物、それはルカ・デッラ・ロツビアである。^(六) 一四三〇年代にルカはギリシャ風様式を用いたが、これはおそらくフェイディアス以降の様式の貨幣を部分的な手本としている。ルカは古代美術からのさまざまな派生物の中でもこの種の貨幣を特に好んでいた。だが四〇年代以後、ルカもまた自らの多様性を増大させていった。心を揺さぶるヘレニズム彫刻に根ざしたさまざまな感情をもって。周囲の光の反射や色彩変化の微細な觀察を通じて。エマイユ・高価な大理石・金・ピエトラ・ドゥーラの彫り物を暗示する質素な裝飾によって。語法上の希少趣味——例えば、トルコのマヨリカや中国の陶磁器の色彩、一三〇〇年代フランス彫刻を模倣した頭部、さらには、語法

上の「多彩趣味」ゆえにヘレニズム的要素に接近する希少趣味によって。要するに、ルカ・デッラ・ロツビアの活動の中心には、動的かつ裝飾的な表現の探求があった。そしてこのことは、信心深い古典主義者というこの巨匠のイメージを訂正するのに役立つだろう。

リミニのようにギリシャの人文主義文化が支配的な都市においては、テンピオ・マラテステイアーノを飾るアゴステイノー・デイ・ドゥッチョ（図8、10）の浮き彫りや、アルベルティの建築の中に、ルカ・デッラ・ロツビアのヘレニズム化した聖歌隊席に由来する多くの着想が見出される。だが直接的借用ばかりではない。それは様式的にも同時代のロツビア派様式より聖歌隊席時代のものに近い。つまりルカから引用するにせよ、そこに自分たちとは異なる様式、すなわちアゴステイノーが自ら知り得た限りの古代様式が用いられたのである（ここで古代とは古代ギリシャを指す。なぜならリミニの人文主義は、先述したようにギリシャを志向していたからである）。この場合、それはフェイディアス以後の新アッティカ派の浮き彫りを手本とする、細かく柔軟な線描を強調した様式であった。ルカの同時代作品もそうだが、あるいはそこには古代のカメオ（というよりカメオに施された白と青のガラス）を暗示することによって、「実物を使わずに済ませようという」儉約的意図が隠されていたのかも知れない。^(八)

デジデリオ・ダ・セツティニャーノもまた、人文主義美術のギリシャ志向という文脈において考察すべきである。彼は同時代文学の構成と文献学的手法をほぼ使いこなしていたように見える。人物表現については、デジデリオはもはやさまざまな出所に由来する多様な様式を用いるのではなく、予め一定の様式的共通性を備えた、つまり「前」四

世紀のギリシャ美術の柔軟性を備えた模範的な頭部を選んだように見える。マルスッピニー記念碑のプットーは、リュシッポスの《エロス》に由来する古代彫刻を、同じ記念碑の精霊(図13)は、レオカレスの《アルテミス》に由来する同主題作品(図11)を手本とし、その精霊の頭部(図15、25)は、「伝」プラクシテレスの《リュケイオスのアポロ》(図14)と、《酔ったサテュロス》を表した彫像(図24)に由来する。さらにマルスッピニー記念碑の《幼児キリスト》(図23)とサン・ロレンツォ聖堂タベルナーコロの「燭台を持つ天使」(図22)、それにサン・ロレンツォ聖堂の名高い小さな《キリスト》も、《オレステスとエレクトラ》群像(図21)の一作例を手本としている。この群像の様式は、現存する別の改作例から察するに、擬古的な形態の中にプラクシテレスの甘美な造形を兼ね備えており、あるいはバルジェットの女性胸像のような、別のデジデリオ作品の様式上の手本となったかも知れない。もつと後には、ミーノの女性胸像の特に後期のものも、これを手本としたようである。

デジデリオは、自作の感情表現のために《オレステスとエレクトラ》群像の愛情深い親密さを取り入れたが、それは石棺——そこではお気に入りの時代の伝統が、退廃の中にもなお生命の煌めきを保っていたように見える——のような「帝政」末期の頭部から別の感情を引き出すための磁石の役割を果たしたようだ。実際、アルコナーティ・ヴィスコンティのトンド(図30)における、対話の相手を求める手は、おそらくアドニスアドニスの石棺に由来する。またサン・ロレンツォ聖堂の《ピエタ》(図31)の悲痛に打ち拉がれた両手の交差と接触も、やはりアドニスやメラアグロスの石棺に由来するものである。

マルスッピニー記念碑の装飾部分(図33、34)は、もはや儉約の含意ではなく、希少趣味プレツィオシズモと「多彩趣味ヴァリエシメント」の語法を示唆する。それは人文主義文学が実践していたのと良く似た、ギリシャのさまざまな時代の造形言語からの借用であった。ヘレニズムの銀器からは、棺を装飾する曲がりくねったツル植物や、豊かな花々や、透かし細工が。ヘレニズムに接近したハドリアヌス時代の石棺からは、上部の植物装飾が。そしてビザンティンの彫り物からは、アーチ内輪の装飾がもたらされた。そこから生まれたイメージは、感情表現の人文主義的考証の処理と、装飾語法の処理において、ルカほど現世的でなく、いっそう内面的な気質を示している。このことから、ギリシャ学者「カルロ・マルスッピニー」の墓廟記念碑を自らの傑作とするのに、デジデリオ以上にふさわしい美術家はいないことがわかる。

ドメニコ・ヴェネツィアーノは、フランドル美術への接近によって多様化した近代的語法をブルネレスキ起源の線描的要素に従属させることで、遠近法的秩序オルディネをいっそうダイナミックに再編オルディネメント成した。この再編オルディネメント成は、一四四五年から一四五〇年の間にフィレンツェで始まり、七〇年代を過ぎても複雑な含意を生み続けた。ドメニコの試みは、類比的に追従すべき手本としてのみならず、そこにさらに修正を加える際の規範として、ひとつの重要な近代的表現と映ったに違いない。この立論は、さらに次の三つの立論と密接に関わる。古文書記録が証すように、北「イタリア」の美術家のフィレンツェ滞在がますます頻繁になっていったこと。この時期にドナテッロがパドヴァで制作した作品の支持者が少なかったこと。サン・タラーシオ礼拝堂(一四四二年)制作時のアンドレア・デル・カスターニョのヴェネツィア

での活動が、ヴェネツィア絵画にとってあまり重要性を持たなかったこと。この礼拝堂の仕事は、様式的には彼が四五年頃フィレンツェで開始した段階の前に位置する。そして重視されたのはむしろこの後者の様式だったのである。

古文書記録が証すように、北方の美術家のフィレンツェ滞在はますます頻繁になっていったが、思うに、かれらの作品そのものがそうした滞在の記録であったと言ってよい。同じ議論はおそらく、マンテーニャ、レンディナーラ、コッサ、ジョヴァンニ・ベッリーニにも当てはまるだろう。聖ヤコブの説教を表したマンテーニャの若い頃のフレスコ画は、その背景(図36)に裸体の古代人物座像(図35)を引用しているが、この人物像はトスカーナ地方ですでに頻繁に「ピエロ・ディ・プッチョ、ヤコポ・デッラ・クエルチャ、ギベルティ、パオロ・ウッチェッロ、ルカ・デッラ・ロッビア(図37)によって」用いられて、やがてはピエロ・デッラ・フランチェスカの《キリスト復活》(図38)の中で、ふたつの異なる視点から用いられることになる。またマンテーニャの同じフレスコ画に描かれたふたりの聴衆(図40)には、ヘレニズム期〔原作〕の《教師》(図39)がふたつの異なる視点から引用されている。これらの引用は、その中のひとつ(図35)がトスカーナ地方で絶えず手本とされ続けたことを考え併せるなら、若き日のマンテーニャのフィレンツェ、ローマ訪問の可能性を示唆することになるだろう。

レンディネーラ兄弟は五〇年代に活動を開始したが、寄木細工に遠近法的構成を用いるかれらの理念は、時流に合わせて一層「豊^{コレオライザ}富」で「多様^{ヴァリエ}」なものに変化してはいるものの、元来はフィレンツェ大聖

堂聖具室の「ブルネレスキ創案の」寄木細工を手本にしている。フィレンツェの寄木細工と同様、開いた戸棚・書物・蠟燭の箱・ブロンズの燭台・短縮法で表された十字架の表現などにおける古代との類比性がかれらの作品には感じられる。そこにはまたマツォッキオのような近代の超絶技巧も用いられている。

またコッサにおいては、彼のトスカーナ旅行を証拠立てるかのよう
に、《聖ウインケンティウス・フェレリウス》の背景にある聖十字架
の左脇に、ミケロツツォ風の長い回廊の正確な再現が見られる
(図41)^B。

ジョヴァンニ・ベッリーニについて触れる前に予め指摘しておきたいのだが、デジデリオはマルスッピニ記念碑左側の精霊の頭部(図25)で、ヘレニズムの《酔ったサテュロス》(図24)を手本としている。この手本はのちにグラナッチの《アテネとマルシユアス》(図29)において一層正確に再現される。フィレンツェにおけるこうした影響関係は、同地に古代の大理石像が存在したとまでは言わなくとも、少なくともその種の美に対する活発な関心が存在したことを証明する。ベッリーニもルカの《キリスト復活》(図26)やデジデリオの記念碑より後年のさまざま自作(図27)において何度も同じ手本を想起しているとするれば、この種の古代美とベッリーニによる借用には〔明らかに〕関係がある。私はここで、ボストンのイザベッラ・スチュワート・ガードナー美術館の《聖母》(図28)における幼児のポーズと、ヴェネツィアのアカデミアにある玉座の聖母のことを思い浮かべているのだ。

北イタリア美術に対するドナテッロのパドヴァ滞在の重要性を割り

引こうとするなら、そのもつともあからさまな影響が、フェッラーラ大聖堂のためにニコロ・バロンチェッリとドメニコ・ディ・パリスが制作したいくつかの巨大なブロンズ像であることに着目することができよう。これらは人文主義的な関心を抱いていたレオネッロ・デステの治世直後に制作された。だがフェッラーラでこの様式が栄えた時期は、時流に合わせて世俗的で近代的で質素な、そして語法上は「俗語的」な関心を抱いていたボルソの治世中に早々と過ぎ去った。

実際、ボルソお抱えの美術家たち——レンディナーラ兄弟、トゥーラ、コッサ、エルコレーの様式は、相違点こそあれ、もはやドナテッロやその追従者らのような擬古代的なものではなく、豊かな多様性と規範——この場合、それは主にカスターニョ的なものだが——の間をおよそアルベルティ的な弁証法に従って揺れ動いていた。

われわれは北部地方の重要な美術家たちが、これまで文書記録が立証してきた以上に頻繁にフィレンツェに滞在した可能性を示した。また北イタリア美術——それは近代的で「俗語的」な文化と（フィレンツェ美術）よりも強く結びついているようだ——に対するドナテッロの人文主義の重要性を通説よりも過小評価しようと試みた。今やこの地方の美術にとって、同じように近代的で「俗語的」だが一層早熟な意思表示を行ったフィレンツェ美術の重要性を強調するのが正当ではないかと検討してみよう。例えば、マンテーニャの最初の意思表示のひとつである聖ヤコブの説教を表した一四四八年のフレスコ画がフィレンツェ滞在以降のものだとすれば、この作品や他の後続作品に見られる、豊かで幅広い感情表現と彩色大理石の高価な印象を与える多彩色に対する遠近法的構造の適用を、フィレンツェにあるカスターニョ

作品の影響と考えてもよいだろう。ブルネレスキの遺産はこの大巨匠の逝去直後にカスターニョにおいて新しい多様性を獲得している。四〇年代のものと推定できるこの多様性の初期の特徴は、フィレンツェでの発展に取り残されたパドヴァにおいて存続したように見え、思うに、ニコロ・デッラルカとジョヴァンニ・ベッリーニの活動開始の時期を示している。

同様にフィレンツェのカスターニョ作品に影響を受けたと思われるのが、レンディナーラ兄弟による有名な寄木細工の半身像(図43)である。これらの人物の表情の厳しさと、やや比例を乱した硬直した姿勢は、サンタポッローニアの《最後の晩餐》の使徒たち(図42)の同じ特徴と比較できる。やはりカスターニョ風で、繰り返そう、フィレンツェのアンドレア作品に基づくと思われるのは、エッリ兄弟とコッサに見られるトスカナ的特徴、つまり、いかめしく厳しい感情や、大理石を模した高価な質感、それに肉体や衣服にさえ見られる硬い彫り込みに対して適用された、遠近法的統合である。コッサについては(実際フェッラーラ派の中で彼はもっとも「普通／規範的」に見える)、スキファノイア宮の裸体人物像や、ワシントンの《磔刑》、《受胎告知》を思い浮かべてほしい。

さて、私は六〇年代のジョヴァンニ・ベッリーニもカスターニョに近いと考える。ベッリーニの教養に含まれるフィレンツェ「美術」への関心の中では、カスターニョへの関心はもっとも古いもののひとつだ。つまりベッリーニは、一四四八年以前のマンテーニャによる「カスターニョ的」要素の採用を出発点としてヴェネト地方で育まれた関心をもとに、カスターニョへの再接近を試みたのである。カスターニョ

様式の要素は、キリスト生誕三連祭壇画のルネッタのみならず、聖ウィンケンティウス・フェレリウス三連祭壇画の《ピエタ》(図45)にもすでに指摘されてきた。¹³⁾だが特に後者の作品など、そのカスターニャの特徴はもはやサン・タラーシオ礼拝堂の時代(一四四二年)ではなくフィレンツェ時代のものであり、その構図は率直に言ってサンタポッローニアの晩餐〔美術館〕にあるフレスコ画によるルネッタの《ピエタ》の構図(図44)を翻案したものである。カスターニョ風の厳しい感情といかめしい彫り込みはコッレルの《ピエタ》のキリストや、聖ウィンケンティウス・フェレリウス三連祭壇画のすべての大きな人物像、それにブレラの《ピエタ》の聖母にすらも指摘できるだろう。

一四〇〇年代の中間世代の美術という広範な領域の中から、われわれはさらに三つの議題に触れることにしよう。主題を持たない美、すなわち装飾美。「俗語」言語界の状況との思いがけない平行現象。そしてフィレンツェとの関係という仮説の上に描き出すベッリーニ像〔がそれである〕。

フィレンツェ大聖堂聖具室の寄木細工では、聖具室にふさわしい備品を覆う半開きの戸棚を模倣しようとする意図が多様性の表現を抑制していた。だが一四六二―一四六九年にレンディナーラ兄弟が制作した(ただし今日ではほぼ完全に失われた)パドヴァのサント内陣では、「当時の」もっとも自由な装飾が、より多くの多様性を許容していた。ブルネレスキがもたらした古代の壁面装飾との類比的関係を継承・拡大すること、さまざまな品々を表したパネルに都市や田園の景観を表した他のパネルが加わり…、そしてさまざまな品々を表したパネル

では、聖堂の備品のみならず、職人道具や楽器、籠の内外にある果物も取り上げられた。寄木細工に表された事物が古代の壁面装飾中の「静物画」に由来することはすでに指摘がある。¹⁴⁾だがこの件に関して、一連の道具類を表したローマ時代の浮彫りフリーズの記憶をも付け加えてよいし、また「こうした」類比的意味を、つまりその高度な人文主義的性格が明らかになったひとつの俗語伝統の意味を強調すべきだろう。

サントの内陣がその固有の装飾性を多様性の基礎の上に築き上げたに違いないことは、挿絵画家マッテオ・コラーチョが示す通りである。¹⁵⁾彼は一四八六年に寄木細工職人たちに宛てた書簡で、「諸君の才能が多様性〔の表現〕によってより一層引き立つよう」書物がさまざまな置き方で表されたとはっきり述べている。そして壺に差した蠟燭をこう記述する。「あるものは真っ直ぐである。あるものは傾いている。あるものは一層傾いている。そしてあるものはそれらの間を斜めに横切っている」…。この濃密かつ明瞭な多様性の文化圏では、アンジェリコやゴッツォリによる名高い近代作例がそうであるように、確立済みの遠近法的伝統の中に、古代人がさまざまな条件下でイリュージョニスティックなものとみなした作品を強く想起させる契機さえすでに含まれていたに違いない。従ってサントの内陣についてのコラーチョの言葉は、実際に錯覚を感じたというよりも、むしろ教養豊かな「文学的」粉飾として理解できる。「これらは私にはすべてが現実のように見える。造りものとはにわかには信じられない。私はもっと近くに寄って、手ですべてを辿ってみる」…。「木を磨く道具である鉋、それが戸棚の引き出しからほぼ前腕尺〔37cm〕だけ突き出ているの

が見える」。

従って、一般に寄木細工による内陣には図像解釈の余地はないと考えられる。実際そこに表された事物は、その主題内容を無視しない限り聖なる空間への持ち込みが許されない品々である。その上、エンブレームの解釈が必要なとき——そう滅多にはないが——には、エンブレームの銘アニマと呼ばれるあのモットーによってそれを明示するのが通例である。

〔次に〕美術と「俗」語界の状況が平行現象をなした可能性だが、それを裏付ける例としてはフェッラーラ人コッサの美術が挙げられよう。われわれはすでに、この画家によるフィレンツェのミケロットォ建築の引用に彼のトスカーナ滞在の証拠を指摘した。また彼の様式が部分的にカスターニョのフィレンツェでの活動を手本としたことも指摘した。このカスターニョの影響はおそらく全イタリア的規範であって、それがフェッラーラ固有の文化的伝統の勢力圏で得られた素材にも適用されたと考えられる。言語と文学についてはどうかと言えば、フェッラーラに関しては、「俗語の擁護者」たるアルベルティの存在、フランス文化とフランスの書籍の輸入——その規模が縮小したのは、「古典と人文主義研究ストロニヤフ・ミケロットォへの関心が支配的」だったレオネッロの治世（二四四一—五〇年）の間だけだった——、フィレンツェとヴェネツィアを結ぶ交通の要所にあり、またポー河によってロンバルディア地方と結びついたその地理上の位置を考えるべきであろう。こうした伝統の中で、一四五九年にルドヴィーコ・カルボネが擁護した、上流階級のためのフェッラーラ俗語への待望感が生まれた。こうした文化圏では、コッサの美術はかの上流フェッラーラ語の正確な造形的対応

物と映ったことだろう。つまりこの画家は、カスターニョのフィレンツェにおける造形的「俗語」から素材と規範を取り出し、一方で他の要素をフランス美術から、とりわけ、あえて名を挙げれば、ルネ王の画家と呼ばれる細密画家から採用したのである。この絵師については、他ならぬスキファノイア宮フレスコ画の繊細極まりない表面と採光の「手本として」参照を促したい。また同様のことは、例えばドレスデンのプレデッラの羊飼いたちが示す重苦しく戯画的な踊りについても当てはまる。さらに、スキファノイア宮の三美神や「四月」の馬には、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂に由来する古典的語彙の借用が指摘できる。

コッサのこの特徴が上流フェッラーラ俗語であり、フォッパ（彼はトスカーナの諸要素に、フーケの影響が強かった当時のフランスから他の素材を付け加えた）の上流ロンバルディア俗語への対応物であるとすれば、フェッラーラとロンバルディア地方には儉約による高価プレッツイ、オシクさの表現や語法上の希少趣味を全く異なった手法で用いる装飾様式、つまりトゥーラ、エルコレ、アマデオ、マンテガツァ兄弟の造形表現があった。

フェッラーラ派については、ピウス二世がボルソについて記した次の言葉が想い出される。「彼は貴石を大量に買い込み、宝玉を身に付けずに公衆の前に現れることは決してなかった。きわめて豪華な道具を蒐集し、別邸でも金や銀の食器を用いていた¹⁷」。この領主の儉約への関心は、すでに見たように、当時のイタリアの他の有力者たちの関心と共通するが、「その一方」、トゥーラやエルコレの若年期の作品に見られる金や貴石の夥しい表現に、彼の個性を反映させているよう

ある。また希少性への嗜好ゆえに選ばれた貴重な品々への暗示もある。この嗜好はやがて造形言語の面での希少趣味プレツィオシズメに至ることになる。それはトウーラにおいては、例えばロンドンの聖母の仮面と《聖ジャコモ・デッラ・マルカ十三》の中国語や、数多い碑文のアラビア語やヘブライ語であり、コッサにおいては、サン・マルコ大聖堂宝物館の所蔵品のよ^ウうな磁器に由来すると思われるひびクラ焼きの中国語や、金でつながれた水晶、金箔の施されたモザイク、結び目モチーフで飾られた彫り物のビザンティン・ギリシャ語、さらにはロマネスク柱頭の「ロマンス語」である。語法上の儉約的希少趣味プレツィオシズメの他の例としては、コレオーニ礼拝堂のファサードが挙げられる。そこでは視覚的に反転可能な小さな立方体からなるヘレニズム風モチーフの大理石象嵌細工に、ビザンティンの彫り物と東方の形態が加わっている。純語法的な希少趣味プレツィオシズメの例はマンテガツァ兄弟である。かれらは同時代のチロル地方の彫刻から厳めしい硬直性をふんだんに取り入れることで、造形言語の地方伝統の言葉づかいを力づくで強調した。

このような俗世への関わりと、過去のもしくは希少な語法の選択を背景とする中で、ジョヴァンニ・ベッリーニは自らの時代をさまざまに思いをもって生きてきたように見える。すでに見たように、彼は六〇年代にフィレンツェに滞在したと考えるべきである。なぜなら他の美術家たちがまさしくフィレンツェで関心を抱いた古典の手本からの借用、そしてカスターニョのフィレンツェ時代の作品からの借用が見られるからである。またこれも前述したが、ベッリーニより先にフィレンツェと接触してそのさまざまに要素を発展させていたマンテーニャのもとで修業したことこそ、彼が六〇年代のフィレンツェではすでに

乗り越えられていた物故美術家カスターニョに近づくことになった原因であろう。ベッリーニの多様性ヴァリエタスはこのカスターニョの影響ゆえに、彼が熱中したルカ・デッラ・ロツピアやデジデリオ・ダ・セッティニャーノと比べて、題材や様式の点である程度の純度を保ったようだ。彼はすでに古典的となったルカの聖歌隊席カントリイア(図47、49)をもとに、コッレルの《ピエタ》の(あのカスターニョ風のキリストを取り囲む)天使たち(図46、48)のためのスケッチを行ったが、ルカの影響は光と色彩反応の観察に関わるとき一層正確なものとなる。実際―例えばパツィ家礼拝堂やインプルネータにおける―周囲の光の進路とその強度に対するロツピア青の反応は、下方からの心に訴えかける偶発的な光が、ベッリーニの聖ウインケンティウス・フェレリウス三連祭壇画のただでさえ感動的な人物像に照射されるときほど忠実な結果を生むことはない。同様に、そして同じ忠実さでベッリーニは、ブルネレスキの遠近法画タツォレツェから雲が筋を引く空を背景に取り入れたように見える―聖ウインケンティウス・フェレリウス三連祭壇画の《ピエタ》、コッレルの《玉座の聖母》、《聖女ジュステイーナ》がその例である。ただし彼はブルネレスキの複雑な教えをほとんど無視して、そこからただ大気と光の詩といった詩的価値のみを抽出したのだが。

先の頁で想起したように、ピエロ・デ・メディチの人間性は、現世的価値を追求するタイプ的人文主義を特徴とし、「彼自身」その推進者であった。そうした現世的価値の中で、われわれ〔の文脈〕ともっとも関連深い活動として、コレクションの儉約趣味や、質素な美術品の委嘱を挙げることができる。だがピエロ・デ・メディチは一四六九

年十二月に没し、彼の後を継いでフィレンツェの支配者となったのは息子のロレンツォだった。ロレンツォにおいて、現世的人生観はその程度を和らげた。彼はネオ・プラトニズムの教えから、市民生活とより高次の精神的活動との区別を学んだ。しかも彼はその精神的活動を、超越的というよりは、詩的で想像力に富んだものと考えていた。「虚飾や高い榮譽を求める者を探してみよ」。彼は『注釈』の中で、現世の快樂や富からの逃避を説く。田園への隠遁によって発達を遂げる、またの名を地上的観想とも言う想像力、それは「あくまでも」現世の事物を対象とするが、この観想はつねに精神の眼によってなされる。「人間社会との交わりを絶ってそこから遠ざかるなら、精神はいつそう穏やかになり、頭を疲労させることもなくなる」「すると想像力がその力を増し、望むものを眼前に示すようになる」：「想像力の甘美さは、真の至福に似ている」「地上の甘美と完全な幸福（に似ている）¹⁹」。彼の詩的想像力（の例）を二つほど示そう。

丘や平地はいずこも緑

なべて牧場は花に輝き

なべて若木に葉は残り²⁰

幸満つる邸宅、耕地、汝ら林、

森と果樹と未開地、

若草、低木、そして汝ら、とげとげしく

繁茂するイバラ、

そして汝ら、わが愛に応えて微笑む牧場

坂、丘、影濃き山、高山、

清き泉の合流する川、

汝ら、家畜たち、そして汝ら、くつろいだ

ニンフたち、サテュロスたち、ファウヌスたちと地上の神々²¹

最初に挙げた詩は、「いずこも (ciascuno)」 「なべて (ogni)」 「なべて (ogni)」 といった形容詞の繰り返しによって、彼の想像力が備えているすべてを包み込む感覚を、また二番目の詩は、対象に次々と焦点を合わせるその連続的な感覚を伝えている。多様な事物や語彙は、広大な調和の中に静かに溶け込んで、一切の鋭角性を喪失する。

ロレンツォの想像力はこうした性格において、ポリツィアーノとは異なるように見える。もちろんポリツィアーノにおいても、詩人は実務的生活や「仕事^{インペリウ}」上の悩みから距離を置き、また素朴な隠遁生活へのホラティウスの憧憬や、地上の諸物を（精神の眼で）観想する幸福が語られる。それはいかなる慨嘆とも無縁の全き幸福感に近い感情に包まれている²²。だがさらに言えば、ポリツィアーノの記憶力と想像力は、マニフィコ²³のそれとは根本的に異なった構造を持つ。ロレンツォの想像力が連続的で「すべてを包み込む」と同程度に、ポリツィアーノの想像力は非連続的である。『マント』の中のある詩においては、ポリツィアーノの記憶力が、かつて読んだウェルギリウスから、その輝かしいイメージをいかに散発的に保存しているかが見て取れる²³。また『スタンツェ』の風景描写の想像力においては、対象に次々と焦点を合わせる手法が不規則で、変化と生彩に富んでいる。それは気ま

ぐれに燃え上がる凝視のまなざしであり、「彼の全身をうっとり眺め」とは、擬人化された「愛」の姿に目を楽しませるウェヌスを称する言葉²⁴、ロレンツォの連続的な想像力の甘美さとは対極をなす。

マニエーフィコの凝視のまなざしはこれとは全く異なる。連続的で比喩的な彼の想像力は、その調和の感覚ゆえに、一四〇〇年代の核心をなす「多忙な」^{インベニヤータ}世代の美術からも大きく隔たっていることがわかる。彼の想像力の構造はモザイク状をなす。つまりそのあらゆる部分が比例関係の中にある。彼の詩をもうひとつ紹介しよう。

狐は巢に戻り

狼は荒地に戻る

月が現れ姿を消した

だが「狼は」おそらく「月に」^{ディアナ}見つかったことだろう

機敏な農婦はもうすでに

羊と豚に戸口を開いた

大気は清らかに冷たく澄んで

朝から好天が予想される²⁵

想像力は、すべての要素を視覚的記憶に基づいて鮮明に再構成する。動く要素——狐、狼、家畜を連れた農婦——はわずかしか登場しないが、荒地の広がり、月明かり、夜明けの冷え冷えとした空気のつながりが、想像力の連続性を保証している。全体の比例関係は、測定や肉眼による観察ではなく、精神を現世の事物に集中することによって得られる。肉眼による観察は、せいぜいのところ先触れとして記憶に痕跡

を残すにすぎない。従ってロレンツォのイメージ構成は、ブルネレスキのそれとも、また中間世代が視覚的考察によって到達した成果——例えばピエロ・デッラ・フランチェスカの《鞭打ち》²⁶——とも混同されるべきでない。結論としては、このような「ロレンツォ流」の比例関係を保つ芸術表現は、数学的測定器によって実証すべきものではないし、また「写実主義的」に考察すべきものでもない。ブルネレスキが調和的比例関係を適用したのが、「物語を表した」絵画や浮き彫りではなく、建築や装飾に対してであったことを思い出してほしい。絵画や浮き彫りは、古代人に倣って物語表現の使命を堅持し、拡大縮小という大きさの改変を常套手段としていた。物語表現という動機による大きさの改変が、その「集団的」^{コレクティブ}性格ゆえに当然継続されたことは、中間世代において観察した通りである。この手法を乗り越えるには、人間関係を回避し、精神の眼によって現世のさまざまなイメージを観想しようとする「ロレンツォ流」の傾向の到来を待たねばならなかった。それはネオ・プラトニズム的世界観の独立した発展だった。この種の精神集中は自覚的に行われ、すべてを包み込むイメージという最大の成果を得た（従ってそれは、観想中のポリツィアーノを幸運にも訪れた思いがけない閃き：「かくも甘く美しき微笑みがきらりと閃いた」……とは全く異なる）。物語表現特有の多様な強調法を駆使する認識はすでに持ちながら、「改めて」すべてに等しく眼を注ぐ静かな比例関係の中に「物語」^{ストーリー}を再創造するのだ。やがて読者や観者は、彼ら自身も人間集団と精神的に距離を置きながら、純審美的にその比例関係を考察する。

この分析が真実と思われるなら、必然的に次のことを認めなければ

ならない。つまり統一的な比例関係によって表された「歴史画」^{ストリーク}、すなわち筋書き上の都合や序列とは無関係にすべての要素が他と対等な重みを持つ「歴史画」^{ストリーク}は、本来ネオ・プラトニズムが発展させた観想のもたらす効果であって、絶対にリアリズムの発現ではない、ということである。

多様性について言えば、「多忙な」^{インベニヤク}世代の多様性がしばしば落ち着きの無い実験的な性格を帯びていたのに対し、ロレンツォ流の事象や語彙の多様性は、生来の使い慣れた手法や母語に属するものだった。周知のようにマニーフィコは俗語で著述を行ったし、またそうすることで自分本来の「母語である俗語を用いるという」習慣に従うことの正統性を主張したのだった⁽²⁷⁾。当然ながら、着想や語彙の特異性は慣習の中で和らげられ、モザイク全体の調和に奉仕する従順な小片となる⁽¹⁾。

マニーフィコの記憶と想像力の構造——第一に統一的な尺度を保ち、第二に伝統的な多様性を含む「歴史画」——と似通った構造がひよつとして成果を挙げてはいまいかと造形芸術の中を探すなら、事実相当量の作例が見出せるであろうが、それらはいずれも一四七五年以後、つまりロレンツォのもっとも優れた文学作品がすでに久しい以前から存在した時期に限られる。この観察に次のことをたやすく付け加えることができる。つまり同じ環境の中でも、いや同じ美術家の中でさえ、調和的な比例関係とわれわれが物語表現と呼ぶタイプの尺度の変化が頻繁に交替していたことである。まるで調和的な比例関係がいかに手本として役に立たないか（いわんや物質的利益〔！〕にいかにか結びつかないか）を示すように。それはむしろ、われわれがロレンツォ流と呼ぶ世界観に倣った人生観・芸術観を選択したという宣言に他ならな

かった。それをロレンツォ流と呼ぶ理由は、まさに彼こそが、かくも独特の方法で、かくも早い時期に、この思想をネオ・プラトニズムから発展させたからだ。付言するなら、「ロレンツォ流」の造形思想は、「集団的」^{コレクティブ}タイプの人文主義を示す「物語表現」^{ナラティブ}的な造形思想とのみならず、超越的・象徴的価値といっそう緊密に結びついた、もつともフィチーノに忠実なタイプのネオ・プラトニズム思想とも区別される。後者の例としては、例えばルカ・デッラ・ロツビアの晩年の作品群が挙げられるだろう。なぜならそれらの作品群には、フィチーノの序列中で地上の光線の清らかさ——超越的光線の象徴——に極力近い色彩が選ばれているからである⁽²⁸⁾。

伝統的タイプの多様性と一体化した「歴史画」^{ストリーク}の調和的比例関係による表現が、マニーフィコの想像力の内奥の構造への賛同を示すものと仮定することによって、当時の美術家に関する「多様性追求のための」⁽¹⁾広大な調査領域に加えて、ひとつの予期せぬ「想像力の」⁽¹⁾世界が姿を現す。

パオロ・ウッチェッロの《狩》⁽¹⁾の作例の後に「ロレンツォ流」の物語表現が最初に現れるのは、ペルジーノの《ペテロへの鍵の授与》⁽¹⁾（図50）であろう。その上この作品は、八角形の神殿とその周囲の環境を背景とする表現がちょうどフィレンツェ洗礼堂を表したブルネレスキの遠近法画を想起させるし、その気になれば、神殿奉献を表したカスターニョのフレスコ画にかつて存在したブルネレスキ起源の要素さえ想起させるだろう。人物群のフリーズ状の配置さえも、ブルネレスキの教えを受けた美術家の作品、つまりマザッチョの《献堂式》を思わせる。最後に、ここにはペルジーノが描いたすべての建築と同様、

ジュリアーノ・ダ・サンガッロによるあの「建築体の」間隙から空を垣間見せる構造／平面図／建築語彙からの正確な派生物がある。ジュリアーノはロレンツォ・イル・マニーフィコが偏愛したネオ・ブルネレスキ派の建築家であった。そして自ら設計を嗜んだロレンツォは、サンタ・マリア・デル・サツソの聖域のために、もうひとりのネオ・ブルネレスキ派建築家、ジュリアーノ・ダ・マイアーノを起用している⁽²⁸⁾。われわれはおそらく、一四八〇年以降サンガッロ及びジュリアーノ・ダ・マイアーノとともに普及したブルネレスキへの関心がペルジーノにも及んでいたと結論できよう。またこのブルネレスキ復権の根源に、ロレンツォの想像力の特殊な性格が貢献して、それが部分的にブルネレスキへの接近を許したとも結論できよう。

一四八〇年代の建築家たちには、ブルネレスキへの関心の再燃が容易に指摘できる。アントニオ・デイ・トゥッチョ・マネッティのブルネレスキ伝執筆、円屋根のドラムの上張り、ジュリアーノ・ダ・マイアーノとジュリアーノ・ダ・サンガッロの平面図と建築語彙、前者のマドンナ・デル・サツソの聖域と、後者のポッジョ・ア・カイアーノ〔のメデイチ家別荘〕、サンタ・マリア・デッレ・カルチェリ聖堂、サント・スピリト聖堂。だが私は議論を別の側面から展開したい。ブルネレスキの最初の遠近法画^{ダツォレツテ}についてマネッティは、「その当時私はこれを手に取って何度も見たので、それについて証言できる」と記している。つまり眼を穴に近づけて調節することで、「まさしく現実の光景を目の当たりにするようだった」という印象を受けたのである。ここでもし現実^{グゼ}という概念が歴史の中で慣れ親しんだものという意味で用いられているとすれば、この文章からは、遠近法画^{ダツォレツテ}の教えが、つま

り美の重要性とその実現方法——比例関係・多様性・秩序を通して——の呈示が、マネッティにおいてはすでに近代的伝統の一要素として根付いており、古代人との類比という当初の含意を失っていたことがわかる。つまりブルネレスキが方法を提示した美的享受は、もはや「古代との」対比という課題をも必要としない現実性を獲得していたのである。その延長線上に何を待たかはずで述べた。美への集中は、人間のあらゆる実務的取引と同様に落ち着きなくむらのある物語表現^{ナラツォ}の放棄を可能にしたのである。ロレンツォとともに生まれたと思われるこのような精神的状況は私には興味深い。それは美に心を集中させることで甘美な幸福を得る。それはブルネレスキのもっとも人文主義的な教えのネオ・プラトニズム以降の発展形態である。この幸福な精神的状況は、若きベレンソンがその特殊な性質を記述しつつ「空間^{スペースコンポジション}構成」と呼んだ、あの比例関係と秩序の中に多様性を含む空間表現の基礎となるものだった。その結果、観者が受けた印象は次のようであった。「[そこには]明確で強い実在感があるため、われわれが存在しているという意識を確かなものにし、われわれが生きているという実感を強めてくれる」：「このような絵画では、人はいかに自由に息づいていることか。(中略)いかにさわやかで、いかに高貴で、いかに力強く感じるのか」：「天空の円屋根の下にいる気^{ドム}にさせる」。甘美な「隠遁的」想像力の中に宿るこの種の平和の感覚を外に現したもののこそ、ブルネレスキのロレンツォ流解釈である。それは比例関係にある静かな調和の中で、——数学的關係によりも、強靱とはいえモザイク状の人間の想像力の可能性に基づく調和の中で働きを示す。それはペルジーノの作品で言えば、《ペテロへの鍵の授与》

(二四八一年)(図50)の他、ガリツイン三連祭壇画(図51)、ラニエーリ家の《受胎告知》、ボッティチェッリで言えば、《マギの礼拝》のトンドや《サン・バルナバ祭壇画》(図52)、フィリップーノで言えば、例えばウフィツィの《跪く聖母》、《見よ神の仔羊》、コルシーニ家のトンド、ロンドンの《聖母とふたりの聖人》である。

多様な要素を調和の中に持ち込みなおかつ各要素間に対等な関係を保つには、文学におけるのと同様、ルネサンス以降の伝統の中で「予めその特殊性が」和げられた対象を用いる必要がある。多様性といっても、例えばボッティチェッリの場合、個性的な美の表現はいずれもルカ・デッラ・ロピビアやデジデリオに由来する。つまり、古代からの引用はもはや文献学的情熱によるものではないし、肉体系のイメージもすでに伝統の中に組み込まれた成熟したギリシャ主義の徴候であって、もう十分すぎるほど述べたように、決して退廃的な審美主義の徴候ではない。同様に、トスカーナ絵画(ドメニコ・ヴェネツィアーノ、アンドレア・デル・カスターニョ、バルドヴィネッティ、ポツライウオーロ)に北方画家の「語法」を挿入する伝統がある以上、北方建築、水面の反射、空の輝き、花々や葉の複雑な様相などが、例えばベルギーのガリツイン三連祭壇画やフィリップーノ、ピエロ・デイ・コジモの作品の中に新たに取り入れられたところで今さら何の刺激も与えなかっただろう。それどころかそれ自体伝統的に中間世代の主^{レスブリヤット}張を担ってきたこれら自然の美は、まさにこのように新味が弱まっていたために、ブルネレスキが多様性や装飾性の担い手として空・光・透明性に寄せた秘かな愛の表明を「顕^{イン・エスプリット}在^{リット}化^{ット}」したいくつかの解釈と結びつくことになる。私がブルネレスキの示唆の発展形態として挙げたのは、

アンドレア・デル・カスターニョ、ルカ・デッラ・ロピビア、ベッリーニの洗練された光の扱いである。また六〇年代のベッリーニの人物像の背景につねに雲によって多様性を与えられた空が見られることも指摘した。ブルネレスキの多様性やその美的嗜好に隠されたこのような性質は、ジュリアーノ・ダ・サンガッロにおいてはいっそう明白となっている。彼は(ロレンツォが委嘱した)ナポリ王の郊外の王宮の設計案で、広い中庭の凹んだ奥壁を周囲の環境に融合させ、それがテラスに設けた庭園の樹木の葉によって多様性を与えられ、空を背にして揺れ動くようにした。サント・スピリト聖堂の聖具室や、それにもましてピストイアのウミルタ聖堂の設計案では、ブルネレスキがパツィ家礼拝堂の内部で行ったつる棚の暗示を発展させ、付柱や円柱の奥に空間がさらに広がっているようなイリュージョン効果を高めた。さらに、サンタ・マリア・デッレ・カルチェリ聖堂の二色の上塗りでは、輝く白色と、暗色のラインによって、光と影を模倣した³²。

ロレンツォ時代の建築では、ブルネレスキ語法の使用の副次的結果として(その使用の動機としてではない、なぜならその動機はむしろ近代的伝統に基づく系統的なイメージの追求にあったのだから)、感覚領域の再^{オルテイナメント}編^{メント}成^{メント}のためにいまだに遠近法が用いられていた。サンタ・フェリチタ聖堂聖具室の祭壇や、サンタ・マリア・デル・サツン聖堂の扉と対面する者は、身体や顔を固定していても眼球を自由に動かすことで、個々の要素の大きさを推し量ってそれらの織りなす均衡状態を満喫したり、慣れ親しんだ近代的な甘美さによって和らげられた個々の装飾に目の焦点を合わせることができよう。しかし暗色の枠線が示す全体を統一する太いラインは、たとえ眼の焦点から外れよう

ともつねに存在し続けて、決して意識を離れることがない。だがこの感覚については、正真正銘のブルネレスキ建築とは異なり、中間世代の「語法的」伝統（つまり多様性）ゆえに、視覚領域が今や反射に一層敏感に反応するようになったことを指摘しておきたい。

もしこの解釈が成り立つとすれば、ロレンツォにもっとも近いフィレンツェ美術は、そうした視覚的性質、つまり比例関係にある静穏で平和な空間のイメージ、大きな空・光・影・葉・さまざまな色の花々によって多様性を与えられた空間のイメージを持つことになる。そこからさらなる仮説として、一四八〇年以降のヴェネツィア絵画の同様な性格も、まさにここに由来しているのではないかと問うてみることができる。

ジョヴァンニ・ベッリーニのリミニの《ピエタ》(図53)には、ボッティチェッリのとよく似た線的探求が指摘されている。だが両者が直接影響を与えあった可能性は論拠なしに斥けられてきた。われわれはこうした可能性を斥けないことにしよう。われわれはすでに、ベッリーニが六〇年代のフィレンツェ美術を熟知し、そこから個人的に厳密な選択を行ってきたと推測した。だが今、リミニの《ピエタ》だけでなく、様式的にこれと同じグループに入る他の作品群、ロンドンとベルリンの《ピエタ》や、一四七四年六月二〇日の年記のあるイェルク・フッガーの肖像においても、引き延ばされて優美に揺れ動く線や、甘美な悲しみ、柔軟なポーズが、極めて詩的で情感に満ちたボッティチェッリ解釈を示すように思われる。ボッティチェッリとマニーフィコのフィレンツェにベッリーニが滞在していたとすれば、それは——もしロレンツォ周辺の芸術的環境の意味を再構成しようとするわれわれの試み

が成立するならば——一四八〇年以降のベッリーニ芸術の解釈にいくつかの新しい試みの可能性を開くものとなる。九〇年代初頭に年代設定できるベッリーニ作品、つまり《キリスト変容》、《聖フランチェスコ》(図54)、サン・ジョベ祭壇画のような「物語」絵は、調和に満ちた比例関係を保ち、ここでは人物像は他の要素の中のひとつとして、広大で均衡の取れた高い空・豊かな草と葉・風通しのよい建築などの周囲の環境に埋没するように見える。この調和に満ちた比例関係は、数年後には、ピエトロ・ロンバルド、チーマ・ダ・コネリヤーノ、ヴィットーレ・カルパッチョの「物語を表した」諸作品に見出されることになる。ピエトロの場合、それはヴェネツィアのスクオーラ・ディ・サン・マルコのファサード上にある、聖マルコのふたつの物語を表した浮き彫り(図55)である。その人物像は周囲のミニメンタルな建築に比して小さな寸法である。チーマの場合、それは一四八九年のヴィチェンツァの祭壇画(図56)から始まる。ここでは玉座の聖母を覆うつる棚を形作る大理石の枠組みから、空が透けて見える。まさにこの時期にフィレンツェでサンガッロが試みたブルネレスキ的伝統の秘かな創意のいくつかが、ここにはっきりと表れている。そしてカルパッチョの場合、その作品は一般的に、調和に満ちた比例関係のために、物語に特有の神経質な(特定要素の)優先や縮小が忘却された実例となっている。広々とした均衡の中で、雲・樹木・邸宅・事物・本来主従の関係が生じがちな人物像・水・陰影は、そのすべてが等価である。それどころか、カルパッチョに見られる広々とした多様な空を背に大きく浮かび上がる建築の姿や、しばしば正面観で表される集中式建築、それに斜めに建築物を配した広場の視界の開けた情景は、彼もマネッ

テイのようにブルネレスキの遠近法画タツォレツテを実践したか、あるいは少なくともカスターニョのフィレンツェの《神殿奉献》を目にしていたのではないかとさえ想像させる。その《神殿奉献》には、ヴァザリーの言葉を借りれば、「やはり遠近法によって、広場の中心に孤立した八面の神殿が表されている。多くの付柱と壁龕を持ち、ファサードは大理石を模した人物像で実に見事に飾られている。また広場に面して美しい家々の多様性ヴァリエタが見られる。家々の一方の側は神殿の影に入っているが、それは太陽の光を、きわめて美しく、困難で技巧を凝らした工夫によって描いたためである」。もちろん、ピエトロ・ザンペッティに従い（註）、カルパッチョの先駆例としてベルジーノの《ペテロへの鍵の授与》を挙げることもできる。

だがさらにまた、一四九二年より開始されるロッセッティの「エルコレ（・デステ一世）の都市拡張計画」も、頻繁に空間や緑の木々を加えて断続的にイメージされたその郊外建築への嗜好において、またしてもナポリ郊外の王宮の設計案に見られるようなマニフィコやサンガッロの建築の好みの影響を受けているのではなからうか？そしてこの静穏な新世界は、一層深い部分において、ベレンソンの思い描いた「天空の円屋根」の下で他者との交流から隠遁セパラークし、それゆえ先行する十年間の世俗的希少趣味からも断絶した「想像力ラ・ドレチネツツァの甘美な世界」を反映しているのではなからうか？

こうした文化圏の中で、アントネッロ（・ダ・メッシーナ）のヴェネツィア時代の作品が一四七五年以降ベッリーニにさまざまなフランドル的要素を提供したに違いない。それは彼がすでにアンドレア・デル・カスターニョとピエロを手本として辿ってきた、またそれゆえ彼

にとってもはや親しいものであったはずの、語法上の豊富化という方針に沿ったものであった。そしてまさにこの親しみこそが——もちろんメッシーナ絵画の幻想的な刺激とともに——、七五年以降のベッリーニにとって大きな価値を持ったに違いない。彼にとってこれらのフランドルの要素は、もはや受容が完了し、それゆえ「ロレンツォ流」調和——われわれはベッリーニをその参加者とみなす——がもたらす平和に好都合なタイプの語法を摂取拡大する意義を持っていただろう。従って彼にあっては、一四〇〇年代中葉の美術の精神は、異質の諸要素を遠近法的かつ理性的に統合せんとする緊張を保ったまま、やがてフランチエスカ風のペーザロの《聖母戴冠》という成果——プレデッラと大きな関係ではいまだに「ナラティヴ」な特質を持つとはいえない——を得ることになる。その直後の七五年には、アントネッロに関する知識が「ロレンツォ流」精神に関する知識とほぼ同時に競い合い、実質上そこに同化したに違いない。そのことはこの時期以降のベッリーニの作品中に、アントネッロにはない調和的比例関係が存在することからもわかる。

だがわれわれは調和的比例関係が、フィレンツェでもヴェネト地方でも、一四〇〇年代末期には拘束力を持たなかったことをしっかりと記憶している。例えばバルトロメオ・モンターニャは、フィレンツェでポッティチェッリやギルランダイオが行ったように、こうした比例関係を散発的にしか用いていない。従って「歴史画」ストリーリヤに用いられた調和的比例関係は、ヴェネト地方においてもひとつの倫理的・詩的選択の表明であったと言える。それは想像力によって物語表現ナラティヴの伝統的性格に打ち勝とうとする選択であり、思うに、ネオ・プラトニズムの

倫理のきわめて個人的な解釈に由来していた。それはつまりヴェネト人たちやペルジーノの《ペテロへの鍵の授与》に遙かに先駆けてロンツォ・イル・マニーフィコがフィレンツェで提示していた倫理で、八〇年代のフィレンツェ建築に明らかなブルネレスキの復権を決定づけるように見える。さてもしこの調和的比例関係——強い想像力の集中の成果——が、マニーフィコの創始したひとつの個人主義的・美的選択を表していたとすれば、ペルジーノと同様ベッリーニは、あたかも彼の性格にもっとも適した道を見出したかのように、後戻りや変更なしに、心から全面的にそれを受け入れたのだと結論づけられる。ベッリーニの性格、それは六〇年代のフィレンツェ美術への反応がわれわれに示したように、俗世やフィロソフィー語法研究にはほとんど関心を示さず、逆に、複雑な解読を要請するテクストを扱う場合ですら、むしろ情緒的・美的な感受性に適性を示すものであった。⁽⁸⁾

Carlo Del Bravo, *Varietas e contemplazione nel Quattrocento* (1977), in Idem, *Le Risposte dell'arte*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 53-71.

原註

- (i) Vasari-Milanesi, II, pp. 360, 328, 398. *The Life of Brunelleschi* by Antonio di Tuccio Manetti, a cura di H. Saalman, U.S.A. 1970, p. 43.
- (ii) フィレンツェ大聖堂聖具室寄木細工の研究を準備中の Peggy Haines 嬢は、本研究の開始時期に私の注意を寄木細工に向け

て下さった。彼女に感謝し、かくも重大なテーマを選ぶことができたことを、彼女とともにもう一度喜びたい。

- (iii) Vasari-Milanesi, II, pp. 332-333.
- (iv) *The Life of Brunelleschi* cit., p. 43 segg.
- (v) *The Life of Brunelleschi* cit., p. 45.
- (vi) Vasari-Milanesi, II, p. 381. 「彼はこの建物の平面プランを天地逆転するよう力説した。というのは、ジェノヴァやリヴィエーラ、ルニジャーナ、またピサやルッカ方面から来た人々がアルノ河を通り過ぎる際にこの壮麗な建築が目に入るよう、広場を川沿いまで拡張したいと強く望んだからである」(篠塚二三男訳、一部変更)。「マネッティ」「フィリップポ・ブルネッレスキ伝」『ブルネッレスキ伝』、浅井朋子訳、中央公論美術出版、一九八九年、一四〇頁も参照せよ」。
- (vii) *The Life of Brunelleschi* cit., p. 45.
- (viii) Vasari-Milanesi, II, pp. 339-340.
- (ix) B. Accolti, *Dialogus de praestantia Virorum sui Aevi*, ediz. Parmae 1689, p. 28. 「言論や行動の多様性については、弁論家たち自身の間でも、画家、建築家や他の技芸の師匠たちの間でも、ほとんど語られることがない。しかしケケロが述べるように、どのよびな言動を高く評価するかは、多くの者の間で全く異なることである」。
- (x) Cicero, *De oratore*, 3, 7.
- (xi) Vasari-Milanesi, II, p. 333.
- (xii) L. Bruni, *De interpretatione recta*, in L. B., *Humanistisch-*

- philosophische Schriften*, a cura di H. Baron, Leipzig, 1928, p.86. 「確かに、最良の翻訳家は翻訳において知力と魂と意欲のすべてを傾けることにより、原著者その人に変貌する」等々。
- (Ⅳ) 以上を参照。G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, Berlino 1909, docc.386, 387.
- (Ⅻ) *The Life of Brunelleschi* cit., p.93.
- (Ⅻ) *Vasari-Milanesi*, II, pp.375-378.
- (Ⅻ) Quintiliano, *Instit. or.*, 8, 3.
- (Ⅻ) *Vasari a cura di R. Bettarini e P. Barocchi*, III, p.205.
- (Ⅻ) Poggio, *Epistolae*, I, a cura di T. Tonelli, Florentiae 1832, p.124 (2, 14, lettera a Pietro Donato, da Rieti, 23 Luglio 1424). 「私はあたりを見まわしながら市場を通り、必要なものがあれば買い物をする。特にメロンを買う。(中略) 私はホラティウスの手本に(中略) 做っているのだ。この優れた詩人自ら、自分の生き方を讃えて、万人のいとも名高きローマの都の市場を、野菜やパンがいくらするかと考えながら散歩するのがつねであったと記している。彼のようなすぐれた人物がそんなのだから、こんな田舎町にいる私のような小人物はなおのこと、自分が使う品物を買うのにどんな非難をも恐れはしないのだ」。
- (1) L.B. Alberti, *Della pittura*, a cura di L. Mallett 1950, p.160 ss.
- (2) C. Del Bravo, *Luca della Robbia* (1973), in *Idem, Le risposte dell'arte* cit., pp.42-45.
- (3) 《ポトス像》からの派生については以下を参照。E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, I, p.134, e II, figg. 91-92.
- (4) *The life of Brunelleschi* cit., p.35.
- (5) *Vasari-Milanesi*, II, p.676. [引用部分の訳出にあたってはヴァザーリ『続ルネサンス画人伝』平川祐弘訳(白水社)八三頁を参照した]
- (6) 以下の内容は、C. Del Bravo, *Luca della Robbia* cit., p.43 ss で幅広く扱っている。但しルカ・デッラ・ロッセマとデジデリオ・ダ・セッティニャーノの彫刻へのギリシヤ的要素の導入について、私が知らなかった以下の文献を付け加えたい。
W.R. Agard, *The Greek Tradition in Sculpture*, Baltimore 1930, p.33.
- (7) Cf. F. Saxl, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IV, 1940-41, pp.35-36; A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence* etc., Paris 1959, pp.355-358.
- (8) リミニにおけるギリシヤ趣味の主題については、テンピオ・マラステイアーノ聖ミカエル礼拝堂〔身廊右手の第二礼拝堂〕の欄干を飾るいくつかのプットー(図8)にギリシヤのアルカイック様式の特徴があること、諸月の礼拝堂〔身廊右手の第三礼拝堂〕の左の角柱の台座でもっとも内側のプットー(図10)のポーズが、今後調査すべき何らかの仲介作例を通して、シュロンの《マルシユアス》(図9)のポーズを反復していること

を付け加えておきたい。ギリシャの、もしくは少なくともギリシャ風の甘美さは、とりわけこの礼拝堂の右の付柱の下でもっとも内側のプットーの造形上の運びに見出される。

- (6) Cf. S.Reinach, *Répertoire de la statuaire etc.*, I, tav.641, nr.1454.

- (10) M.Horster 女史は私に、一五〇〇年代にローマのチェーシ家にあった、頭部と両腕を欠いた作例 (S.Reinach, *L'album de Pierre Jacques etc.*, Paris 1902, p.112 e tav.IIIに図版あり [図11]) を教示してくれた。おそらくデジデリオが手本に用いた作例にもこのような欠落があったと推測できる。なぜならマルスッピーニ記念碑の二体の精霊 (図13、15、25) は、両腕のポーズが変更されており、頭部は《アルテミス》 (図11) とは異なる古典期の彫像、つまり本文で述べたように、《リュケイオスのアポロ》 (図14、17) と《酔ったサテュロス》 (図24) に基づいているからである。この仮説は、ほぼ同時期の別の作品 — アンドレア・デル・カスターニョのワシントンの《ダヴィデ》 (図12) — でも、胸部と両足のポーズだけが《アルテミス》からの正確な借用で、両腕のポーズは変更され、頭部はメドゥーサを表したある宝玉に由来しているという観察によって実証される。実際、頭部を古代の手本に基づいて制作しようとするような「文献学的」意図は、もしその手本がオリジナルの頭部を備えていたなら、他の頭部と置き換えたりせず、それを模倣したに違いないと想像させるからである。

- (11) 《リュケイオスのアポロ》 (図14、17) からの借用は、さらに

トスカーナ作家たちのヴェネツィアでの作品中 — サン・マルコ大聖堂ファサード中央部分の屋根を飾る天使 (図16)、トンマゾ・モチェニゴ記念碑 (一四三三年) 右側 (向かって左側) の天使 (図18) — に、またギベルティの天国の門 (図20) や、ベネデット・ダ・マイアーノのサン・ジミニャーノの聖女フィーナの柩 (図19) に見受けられる。モチェニゴ記念碑や聖女フィーナ記念碑 (そこでは問題の人物像が全身で《リュケイオスのアポロ》のポーズに似た身振りをしている) に見られる借用からは、完全な作例が少なくとも一点は知られていたことが確信できろ。

- (12) Ch.von Horst, *Francesco Granacci*, München 1974, fig.27 を見よ。また中央のサテュロスの姿勢がルドヴィシ・タイプの《アレス》に由来していることにも留意されたい。私はこの《アレス》が一四〇〇年代初頭にフィレンツェの美術家たちにすでに知られていたと考える。

- (13) 以下を参照。R.Pallucchini, *Giovanni Bellini*, catalogo della Mostra, Venezia 1949, pp.58-60; Idem, *Giovanni Bellini*, Milano 1959, pp.36, 42.

- (14) Ch.Sterling, *La Nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952, p.32.

- (15) M.Colacio, *lettera a Cristoforo e Lorenzo da Lendinara e a Pierantonio di Lorenzo*, Venezia 1486, ripubblicata in *Le Intarsiture dell'antico coro della Basilica di S.Antonio in Padova già deperito nell'incendio del MDCCXXXIX*,

- Padova 1829. 本文中の引用は p.14 及び p.20 に於て。
- (16) フォンターニに於ける文学的伝統に関する著述に引用せられたる D.De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura italiana*, Milano 1966, III, p.570 ss.
- (17) E.S.Piccolomini, *I Commentari*, trad.di G.Berneti, Siena 1972 ss., I, p.204.
- (18) Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di A.Simioni, Bari 1913-1914, I, pp.83-85.
- (19) Lorenzo de' Medici, *Comento*, in *op. cit.*, I, pp.85-86.
- (20) Lorenzo de' Medici, *Rime*, II, in *op. cit.*, I, p.146.
- (21) Lorenzo de' Medici, *Rime*, IV, in *op. cit.*, I, p.147.
- (22) D.De Robertis, *op. cit.*, pp.536-537.
- (23) 以下を参照。E.Bigi, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa 1967, p.109.
- (24) A.Poliziano, *Stanze*, II, 13.
- (25) Lorenzo de' Medici, *La caccia col falcone*, in *op. cit.*, II, p.21.
- (26) 《鞭打ち》は一見すると客観的な統一的尺度を備えているように錯覚させる。やがて、堂々たる風格や調和を回廊に与えるためには、建築と人物像を、また高さと底辺を、同じ尺度に基づいて構想したとは考えられないことに気付く。実際これらにおいて、高さは底辺に比べて貧しく不釣り合いである。
- (27) Lorenzo de' Medici, *Comento*, in *op. cit.*, I, p.22.

- (28) C.Del Bravo, *Luca della Robbia* cit., p.50 を参照のこゝ。
- (29) L.Borgo, *Giuliano da Maiano's Santa Maria del Sasso*, "The Burlington Magazine", 1972, p.448 ss.
- (30) B.Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York 1897, pp.95-111. 本文中の引用は pp.98, 99, 109 に於て。
- (31) 私はサン・ミルナ祭壇画を、ヴェリナーニによる上部の補完を含めて考察する。なぜならこの補完は、それ以前に削除された部分をほぼ復元しているからである。
- (32) シチリアーノの作品についてこのこゝの論評は、G.Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942 に基づく。
- (33) R.Pallucchini, *Giovanni Bellini*, catalogo cit., p.125, nr.80.
- (34) P.Zampetti, *Vittore Carpaccio*, catalogo della Mostra, Venezia 1963, p.XXXIX ss.
- 訳注 (漢数字で表すこの訳注は、訳者による補足解説を示す)
- (一) こゝで「比例関係」proporzioneとは十六行前の「調和的比例関係」を指し、「秩序」ordineとは九行前の「表現上の秩序と統一」を指す。
- (二) 一四八〇年代以前にも、パオロ・ウッチェッロの《夜の狩》のような作品が存在することについては、本稿二〇五頁まで指摘がない。その指摘も初出稿では、歴史画に調和的比例関係を本格的に適用していない「まだ大雑把な」作例の呈示として行われていた。単行本収録時にこの文言は削除された。

註J参照。

- (三) 個性性を捨象した抽象的空間は、本稿の時点では否定されているが、デル・ブラーヴォの後年の論考、例えば「ブルネレスキと希望」などにおいては、幾何学的プラトニズムの文脈で解釈されたこの建築家の重要な特質として再浮上してくる。本稿の時点では感覺的観想、つまり一人の人物の視覚による世界像の統一がなご考慮に入れられているが、後年の「ブルネレスキと希望」「一四〇〇年代初頭」では、ブルネレスキの遠近法は感覺を超越した抽象的・幾何学的・精神的観想として解釈される。
- (四) 例えば以下のような一節を指すと思われる。「商売は「…」もし大規模に手広く、たくさんのもを運び、多くの人に掛け値なしの流通をはかるなら、これはまったく非難さるべきものではない。「…」しかし、利潤の獲得のために行われることの中で農耕よりも優れ、多産で、喜ばしく、自由人にふさわしいものは何一つない」(キケロ『義務について』一、四二、高橋宏幸訳、岩波書店)。原文では一、五二となっているが、誤り。
- (六) 「より容易で、安全で、他の人々にかかる負担や迷惑の少ないのが閑暇に生きる人々の人生であるのに対し、人類にとってより実り多く、名声や偉大さを目指すのにより適しているのが国政や大事業達成のために身を投じた人々の人生である」(キケロ『義務について』一、二二、高橋宏幸訳、岩波書店)。
- (七) 「だが今では絵画はすっかり大理石によって(中略)放逐されてしまった。そして共有壁全体が大理石で覆われるところまで来ただけではない。われわれは、凶案によって彫刻された大理石、事物や動物を表すために、のたくった線で彫られた浮彫りの大理石盤までもっている。われわれはもはや、寝室に広く山々の連なりを描いたはめ板や壁などで満足しない。われわれは石で絵を描くことさえ始めた」(『プリニウスの博物誌』、第三卷、中野定雄他訳、雄山閣出版 一九八六年、一四〇六頁、一部漢字を変更)
- (八) ブルーニは古代の文学的テキストに関して、文体だけでなくその精神を模倣することを推奨した。同様に、美術家たちもこの類比の方法論を採用し、古代絵画に描かれた事物を思い起こさせる近代の事物を描くことによって、古代精神の模倣を試みている、の意。
- (九) つまり「リアリズム的に」。
- (十) 人文主義者や文学者と同様に、美術家もまた古代との類比という方法論を実践していたとすれば、かれらの「人文主義」もまたそれによって文学者のそれと同様の気高さを獲得する。ルネサンスの美術家を無知な職人としてではなく人文主義的に捉えるデル・ブラーヴォの視点は、この初期の論考にすでに明らかである。
- (十一) 前四世紀末〜前三世紀原作の《ニオベ群像》の一部を構成する像。もっとも完全なローマン・コピーは一五八三年に発見されたウフィツィ美術館所蔵作品(図39)だが、十五世紀の画家たちは別のより不完全な模倣を参照したと思われる。

P.P.Bober, R.Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, pp.35 e 41 (nota 12), pp.138-139; R.R.R.Smith, *Hellenistic Sculpture*, London 1991, pp.107-108.

(十二) 本作を中心に、パオロ・ウッチェッロに近い逸名の「カールスルーエの画家」の作品群が形成された。この画家については諸説があるが、例えばパロンキはその正体をパオロの娘アンマニアに帰した。A.Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, pp.64-68; tav.23a-d.

(十三) コズメ・トゥーラ《ロヴェレツラ多翼祭壇画》中央パネルの《聖母子》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)と《パドヴァの聖アントニウス》(モデナ、エステンセ美術館)を指す (R.Malajoli, *L'opera completa di Cosmè Tura etc.*, Milano 1974, cat.8, 37)。後者の主題はかつて《聖ジャコモ・デッラ・マルカ》とされていたが、この聖人の列福は一六二四年、列聖は一七二六年と遅い (M.Salmi, *Cosmè Tura*, [Milano] 1957, p.50)。

訳註 (大文字アルファベットで表すこの訳注は、初稿からの削除部分を示す。「」内は訳者による)

(A) 「冒頭よりここまで展開されたブルネレスキ論は、単行本収録時に削除された」。

(B) その他、スキファノイア宮の四月のフレスコ画や、《聖ウィンケンティウス・フェレリウス》や、《洗礼者ヨハネ》では、背

景の城郭もやはりミケロットゥオ様式によると思われる。

(C) ルカ・デッラ・ロピビアは《キリスト復活》の横たわる兵士のポーズ (図26) で、また

(D) これら二人の美術家がやがて六〇年代にフィレンツェに通う頃にも、こうした遺産の痕跡が保たれていたはずである。二人とも、アルカの初期(一四六九年)と「ベッリーニの」ペーザロの《聖母戴冠》(六〇年代初頭)までの時期にはまだ、フィレンツェ美術とフランチェスカの美術が到達したような、図像と形態を著しく豊かに組み合わせた複雑な融合性を共有してはいなかった(まさにそれゆえに、ルカ・デッラ・ロピビアの《磔刑》における感情表現の特異な増大は、ヴェネト地方で保たれていた文化的要素の獲得の体現であり、さらにはベッリーニが解釈した深い悲しみの感情の刻印であると言えよう)。

(E) 例えば、聖ベルナルディヌスが「さいころ、将棋盤、カードは憎むべきものだ、そのもの自体のゆえにではなく、人を悪しき行いと神への冒瀆に導くがゆえに」と述べたあのチェス盤のよう。

(F) またインプルネータの飛翔する天使たちや、ルカが大聖堂のルネッタで模倣したヘレニズムの《酔ったサテュロス》(図24)のスケッチも行った。感情表現のために選択され、様式上の統一を与えられた、これらのさまざまな古典主義の手本は、デジデリオの文献学的作業とは異なる態度に基づいて選ばれた。というのは、すでに見たように、デジデリオは少なくとも人物像に関しては、それら手本の様式的本質を尊重し、そこに様式的

統一を強制しないように、まさしく様式的に類似した手本をより分けて選んでいたからである。ベッリーニはデジデリオの《ピエタ》(図31)からも、構図・感情両面で多くの示唆を受けた。悲嘆にくれ、憔悴したその表現は、パラッツォ・ドゥカーレの《ピエタ》(図32)に、またおそらく、カリタ三連祭壇画の洗礼者ヨハネのきわめて精神的な憔悴にも、修正再使用されている。つまりジョヴァンニ・ベッリーニはデジデリオを感情表現の面から受容したのであって、その詩情を兼ね備えた鋭い文献学的判断や、他の素材への暗示ではなく語法上の探求によって多様性を捉える態度を共有することはなかった。実際、フィレンツェのこれらの重要作品を情緒的かつ審美的に評価するような態度は、その他ならぬルカの代用的表現をこくわずしか採用していない点にも認められる。一四六七年のサントのロッセッリ記念碑においてあんなにもマルスッピニ記念碑を模倣しながら、豪華極まりない粹取りを付加することでデジデリオの洗練された表現への無理解をも露呈しているように見えるピエトロ・ロンバルドとは異なり、ベッリーニがロチスの聖母においてロツビアの《聖母》の、整った、甘美な、思いに沈んだ表情を模倣したとき、彼が優先したのは感情と色彩美の価値であって、(ルカが手本としたエマイユにおけるように)白の傍らに、またのちにはさまざまな色大理石の傍らに青を置いてそこに金色の光の付加を感じさせる代用的暗示の手法ではなかったし、無論古代からの引用でもなかった。というのは、彼はヘレニズムの《アヒルを連れた子供》を幼児イエスに引用し

たと思われるからである。

(G) また彼のもっともネオ・プラトニズム的な著作『論争』において、彼はホラティウスのな口調で、市民生活の「気苦勞」と対比して牧人の生活を讃美する(「あなたの渴きを冷たい小川が癒し／飢えを甘き果実が癒す／あなたのどんな欲求も自然を基準に測られる」[Lorenzo de' Medici, *Altercazione*, I, 73-74, in *op. cit.*, II, 37])。

(H) ポリツィアーノは一般に美術家たちの靈感源として引き合いに出されることが多い。だがあえて言うが、彼の想像力の構造を形態に翻訳することは不可能に違いない。例えば『スタンツェ』における、ウェヌスの王国の門の描写を取り上げるなら、造形作品のそれらしい唯一の喚起はその門の粹取りに関するものだが(「美しき作品の周囲を伝う／薔薇とミルトで編んだ喜ばしき花／さまざまな小鳥の存在ゆえに、彼らの歌を／耳にする心地がする」[A. Poliziano, *op. cit.*, I, 119])、これは他人が制作した美術作品、つまりギベルティの粹取りの描写であるにすぎないと思われる。

(I) もしブルネレスキ以降に造形芸術の秩序が遠近法的統一によって表されるようになったとすれば、それではマニーフイコの想像力の秩序はネオ・ブルネレスキ風ということになるのだろうか?そこで、想像力の均一性、つまりわれわれが遠近法的統一の等価物と考える特質に関して、われわれはこう考えることができる。つまり個々のイメージは、記憶の中の他の一般的なイメージ群の残存によって、最終的にそれらのイメージ群に回帰

していくのではないかと。ロレンツォの有名な詩句は、偉大で「より大きな」イメージの痕跡がもたらす力によって、われわれにそのことを納得させる。

東はもはや一面朱に染まり

山の頂きは金色となった

雌の子雀が鳴き騒ぐのが聞こえ

農夫は仕事に戻った

星は姿を消した (Lorenzo de' Medici, *La caccia col*

falcone, I, in *op. cit.*, II, 21)

(J) [初出稿には「パオロ・ウッチェッロの『まだ大雑把な』作例』とある。』内の文言が単行本収録時に削除された。]

(K) さてわれわれがベッリーニの中に、富と野心からの逃避と、

「甘き果実が飢えを〔癒す〕」ホラティウス流の簡素さの讚美とを何よりもその本質とする、ロレンツォの倫理への秘かな同意を見て取るならば、いわゆる「化粧台」^{レステッポ}を飾っていたベッリーニの小さな板絵群は、まさにホラティウス流の文体を伴ったロレンツォ流「隠遁」^{セパライオネ}の表明と思われる。《運命》の下で野心の世界に苦悩をもたらす《羨望》と《虚栄》よりも、一方では《ウェヌス》の方が、他方では有徳の士の休息の慰め(図57)の方が好ましい。その慰めは、葡萄の葉を頭に巻いたバックコスによって表されている。彼は車の上で立ち止まって武装した男に慎ましい食物を差し出しているが、その食物は、ここが肝要のだが、「甘き果実」の一鉢から成っているのである。

〔なお本文に続く補遺部分で、この最終段落と関連する箇所があるので、ここに訳出する。「おそらくフランチェスコ・デル・モンテ枢機卿からフェルディナンド・デ・メディチに寄贈されたカラヴァッジョの《バックコス》(図58)は、ジョヴァンニ・ベッリーニの『化粧台』^{レステッポ}を飾る小さな板絵群のひとつであるバックコス図像(図57)を反復している。「相違点は」ただ車が寝台に置き換わったことだけである(そのためエロスのみならず休息をも暗示する)。従ってこの絵もまた、寝台、葡萄酒、簡素な食物といった慰めを伴う、有徳の士の休息を意味することになるだろう。〕

図版一覧

(図1) アレッサンドロ・パッロンキ作図、ブルネレスキの遠近法装

置(想像図)

(図2) フィレンツェ大聖堂聖具室寄木細工

(図3) フィレンツェ大聖堂聖具室寄木細工

(図4) フィレンツェ大聖堂聖具室寄木細工

(図5) ポルタ・デッラ・マンドルラ頂部、フィレンツェ、大聖堂

(図6) カールスルーエの画家《マギの礼拝》、カールスルーエ、国立美術館

立美術館

(図7) ポルタ・デッラ・マンドルラ頂部(部分)、フィレンツェ、

大聖堂

(図8) アゴステイノ・デイ・ドゥッチョ 《紋章を持つプットー》、リミニ、テンピオ・マラテステイアーノ(聖ミカエル礼拝堂)

欄干)

- (図9) ミュロン原作《マルシユアス》、前四五〇年頃の原作に基づく現代の復元
- (図10) アゴステイーノ・デイ・ドウツチョ《花綱を持つプットー》、リミニ、テンピオ・マラテスティアーノ(諸月の礼拝堂、左角柱台座)
- (図11) ピエール・ジャック、レオカレス原作《アルテミス》に基づく素描、パリ、国立図書館
- (図12) アンドレア・デル・カスターニョ《ダヴィデ》、ワシントン、ナショナル・ギャラリー
- (図13) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《花綱を持つ精霊》(《カルロ・マルスツピーニ記念碑》部分)、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂
- (図14) 《リュケイオスのアポロ》(部分)、パリ、ルーヴル美術館
- (図15) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《花綱を持つ精霊》(《カルロ・マルスツピーニ記念碑》部分)、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂
- (図16) 《天使》(部分)、ヴェネツィア、サン・マルコ大聖堂ファサード中央部分頂部
- (図17) 《リュケイオスのアポロ》、パリ、ルーヴル美術館
- (図18) ピエトロ・デイ・ニッコロ・ランベルティ、ジョヴァンニ・デイ・マルティノー《天幕を持つ天使》(《トンマーズ・モチェニコ記念碑》部分)、ヴェネツィア、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂
- (図19) ベネデット・ダ・マイアーノ《寓意人物像》(《聖女フィーナの柩》部分)、サン・ジミニャーノ、聖堂参事会官轄聖堂
- (図20) ロレンツォ・ギベルティ《女預言者》、フィレンツェ、洗礼堂東扉(《イサク》の右側)
- (図21) 《オレステスとエレクトラ》、ナポリ、国立美術館
- (図22) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《燭台を持つ精霊》、フィレンツェ、サン・ロレンツォ聖堂
- (図23) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《幼児キリスト》(《カルロ・マルスツピーニ記念碑》部分)、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂
- (図24) 《酔ったサテュロス》、ナポリ、国立美術館
- (図25) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《花綱を持つ精霊》(《カルロ・マルスツピーニ記念碑》部分)、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂
- (図26) ルカ・デッラ・ロツピア《キリスト復活》(部分)、フィレンツェ、大聖堂
- (図27) ジョヴァンニ・ベッリーニ《デイヴィスの聖母》(部分)、ニューヨーク、メトロポリタン美術館
- (図28) ジョヴァンニ・ベッリーニ《聖母子》(部分)、ボストン、イザベッラ・スチュワート・ガードナー美術館
- (図29) フランチェスコ・グラナッチ《アテネとマルシユアス》(部分)、ボームニル、フルステンベルク・コレクション
- (図30) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《少年キリストと洗礼者ヨハネ》(アルコナーティ・ヴィスコンティのトンド)、パ

リ、ルーヴル美術館

(図31) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《ピエタ》、フィレンツェ、

サン・ロレンツォ聖堂

(図32) ジェンティーレ及びジョヴァンニ・ベッリーニ《ピエタ》

(部分)、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ

(図33) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《カルロ・マルスッピー

ニ記念碑》(部分)

(図34) デジデリオ・ダ・セッティニャーノ《カルロ・マルスッピー

ニ記念碑》(部分)

(図35) 《ヘルメス》、ミュンヘン、古代コレクション

(図36) アンドレア・マンテーニャ《聖ヤコブの説教》(部分)、パ

ドヴァ、エレミターニ聖堂オヴェターリ礼拝堂(一九四四年
の破壊以前)

(図37) ルカ・デッラ・ロツピア《キリスト復活》(部分)、フィレ

ンツェ、大聖堂

(図38) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリスト復活》、サンセ

ポルクロ、市立美術館

(図39) 《教師》(《ニオベ群像》中の一体)、フィレンツェ、ウフィ

ツィ美術館

(図40) アンドレア・マンテーニャ《聖ヤコブの説教》(部分)、パ

ドヴァ、エレミターニ聖堂オヴェターリ礼拝堂(一九四四年
の破壊以前)

(図41) フランチェスコ・デル・コッサ《聖ウインケンティウス・フェ

レリウス》(部分)、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

(図42) アンドレア・デル・カスターニョ《最後の晩餐》(部分)、

フィレンツェ、サンタポッローニアの晩餐

(図43) クリストフ・オロ・ダ・レンディナーラ《聖ルカ》、モデナ、

大聖堂付属美術館

(図44) アンドレア・デル・カスターニョ、《ピエタ》のためのシノ

ピア(部分)、フィレンツェ、サンタポッローニアの晩餐

(図45) ジョヴァンニ・ベッリーニ《ピエタ》(《聖ウインケンティ

ウス・フェレリウス祭壇画》部分)、ヴェネツィア、サンティ・
ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂

(図46) ジョヴァンニ・ベッリーニ《ピエタ》(部分)、ヴェネツィ

ア、コツレル美術館

(図47) ルカ・デッラ・ロツピア《聖歌隊席》(部分)、フィレンツェ、

大聖堂美術館

(図48) ジョヴァンニ・ベッリーニ《ピエタ》(部分)、ヴェネツィ

ア、コツレル美術館

(図49) ルカ・デッラ・ロツピア《聖歌隊席》(部分)、フィレンツェ、

大聖堂美術館

(図50) ペルジーノ《ペテロへの鍵の授与》、ヴァティカン市国、シ

ステイーナ礼拝堂

(図51) ペルジーノ《ガリツイン三連祭壇画》、ワシントン、ナシヨ

ナル・ギャラリー

(図52) サンドロ・ボッティチェッリ《サン・バルナバ祭壇画》フィ

レンツェ、ウフィツィ美術館

(図53) ジョヴァンニ・ベッリーニ《ピエタ》、リミニ、市立美術館

- (図54) ショヴァンニ・ベッリーニ《聖フランチェスコ》、ニューヨーク、フリック・コレクション
- (図55) ヴェネツィア、スクオーラ・ディ・サン・マルコ、ファサード (ピエトロ・ロンバルド《聖マルコの物語》を含む)
- (図56) チーマ・ダ・コネリャーノ《玉座の聖母子と聖ヤロブ》、聖ロエロニムス》、ヴィチェンツァ、市立美術館
- (図57) ショヴァンニ・ベッリーニ《戦士の休息の真意》、ヴェネツィア、アカデミア美術館
- (図58) カラヴァッジョ《ピッコス》、フィレンツェ、ウフィツィ美術館
- 図説目録 (photographic references)
- 1 (A.Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano 1964)
- 2 3' 5' 8' 10' 11' 13' 15' 21' 22' 23' 25' 26' 27' 28'
- 29' 31' 32' 33' 34' 41' 42' 43' 44' 45' 46' 47' 48' 49' 50'
- 51' 53' 54' 57' 58' (C.Del Bravo, *La dolcezza della immaginazione*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1977, 2, pp.759-799)
- 4 (C.Del Bravo, *Brunelleschi e la speranza*, "Artibus et historiae", 3, 1981, pp.57-72)
- 5 (A.Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974)
- 7 (C.Del Bravo, *Il primo Quattrocento*, "Artista", 1990, pp.152-163)
- 9 (W.Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, 4a ed., München 1993)
- 21 (A.Paolieri, *Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno*, Antella [Firenze] 1991)
- 41' 17' 24' 33 (M.Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Revised Edition, New York 1961)
- 91' 81 (photo O.Bohm-Venezia)
- 61 (Author)
- 20 (R.Krautheimer, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton 1971)
- 26 (I.Cardellini, *Desiderio da Settignano*, Milano 1962)
- 56 (C.Del Bravo, *L'umanesimo di Lucca della Robbia*, "Paragone", 285, 1973, pp.3-34)
- 96' 40 (T.Pignatti, G.Fiocco, *Mantegna. La Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani*, 2a ed., Cinisello Balsamo [Milano] 1978)
- 57 (F.Domesticci, *I Della Robbia*, Antella [Firenze] 1992)
- 88 (A.Angelini, *Piero della Francesca*, Antella [Firenze] 1985)
- 55 (B.Santi, *Botticelli*, Antella [Firenze] 1991)
- 55 (P.Paoletti, *La Scuola Grande di San Marco*, Venezia 1929)
- 56 (L.Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso 1981)

訳者後記

マルクスの弁証法的唯物論がヘーゲルの弁証法の転倒であるように、デル・ブラーヴォは師ロベルト・ロンギを転倒した、と形容したら乱

暴すぎるだろうか。ロンギの豊饒で多様な様式解説を前提としつつも、人文主義時代の美術をリアリズム以外の同時代的価値基準——それは例えば古代との類比であり、単眼的視点による世界像統一であり、多様性への愛である——によって解釈する本稿での試みは、師の推進したりアリズム美術史観に真っ向から抵触する。ロンギの正統的後継者であるミーナ・グレゴリーが、いまだにロンギ研究所長として君臨し、イタリアの美術行政と密接な関わりを保っているのに対して、デル・ブラーヴォがあらゆる権力から遠ざけられ、その思想がともすれば不当な無視を被っているのも、本稿で言う「現世の偶発的な人間関係」ゆえに、致し方ないところがあるが、いかにも残念なことと言えよう。ただデル・ブラーヴォが——ちょうどグレゴリーがロンバルディーア絵画や一七世紀フィレンツェ絵画などの分野で行ったように——弟子たちを総動員してモノグラフィを大量生産する誘惑に屈しなかったのは、彼の考える美術史が「分析」^{アナリシ}ではなく「総合」^{シンテシ}の形でのみ達成され、その歴史的再構築の責任は個人の主観的統一によってしか負うことができないという強い自覚による。そんなデル・ブラーヴォの理解者は、『アルティブス・エト・ヒストリアエ』の主幹グラブスキーや、パリ高等師範学校教授のフマロリなど、むしろイタリア国外に求めなければならぬ。

初出稿と決定稿の異同について触れておこう。実は初出稿の冒頭十頁ほどの導入部（ブルネレスキ論）と、本文に続く補遺（サヴォルド論）が、単行本収録時に削除されている。本訳稿では前者を復活させ、後者を割愛することにした。前者はデル・ブラーヴォのブルネレスキ解釈の根本原理が初めて現れた部分（解釈の一部はやがて「ブルネ

スキと希望」（一九八二年）、「二四〇〇年代初頭」（一九九〇年）など後年の論考で発展継承される）であり、比較的丁寧な叙述がなされているため、デル・ブラーヴォ思想の理解の上で重要である。後年の削除は、この部分が「ブルネレスキと希望」と内容的に重複し、かつ解釈上も後者によって乗り越えられたためであろう。一方、今回割愛した補遺は、単行本未収録のため見過ごされがちだが、カラヴァッジョの先駆者のひとりとしてとかく写実主義者とみなされがちなサヴォルドの絵画に、ラファエロのローマ時代の作品からの身振りの引用が顕著である点を指摘した貴重な論考である。

なお原註は、導入部ではローマ数字で、それ以降はアラビア数字で示して、註番号が単行本のそれと一致するように心がけた。そして上記以外の単行本収録時の削除箇所は、大文字アルファベットで示した訳註の中で訳出した。本文中の削除箇所の位置は訳註の位置に対応している。また訳者による補遺は「」の他、漢数字による訳註で示した。原註は、初出稿のものが単行本で一部簡略化されているが、本訳稿では最終形に従った。

本文中のキケロの引用については、『キケロー選集』（岩波書店）中の「弁論家について」（七巻、大西英文訳）、「義務について」（九巻、高橋宏幸訳）、「善と悪の究極について」（十巻、永田康昭・兼利琢也・岩崎務訳）に基づきながら、一部で語句や漢字を変更した。

最後に、難解な箇所の解釈については、フィレンツェ在住の Alberto Desideri 氏、Guglielmo Fondi 氏から、また古代美術に関しては中村るい氏からご教示をいただいたことを記して感謝に代えたい。

追記：前号に掲載した「ルカ・デッラ・ロッセアの人文主義」(『五浦論叢』第九号、二〇〇二年、一一一―一五八頁)の図32「クラゾメナエの貨幣」に関して、原著に明記のなかった出典が判明したため以下に示す。C.Seltnan, *Greek Coins. A History of Metallic Currency and Coinage Down to the Fall of the Hellenistic Kingdoms*, London 1933, pp.182, 304 e pl.XLI, 13. 掲載された貨幣 (R.Jameson Collection) は前三八〇年頃の四ドラクマ銀貨の表側で、アポロの頭部を表している。また制作者テオドトゥスの署名がある。

(かい のりゆき／本学教育学部助教授)