

ジュリオ・カミッロの絵画論、その理論と射程範囲

足 達 薫

1 一六世紀前半のイタリア美術を理解するための新たな鍵としてのカミッロ

一六世紀イタリアの美術理論について書かれた多くの研究に共通する一つの特徴は、この世紀前半の文献がほとんど考察されないこと、時には引用さえされないということである。一五二〇年のラファエツロの死からヴァザーリ『美術家列伝』が書かれる一五五〇年頃までの間、今では一般にマニエリスムと呼ばれる様式——特に合理的な遠近法の廃棄、時空間の統一の破壊、身体の異様なまでの変形、適正な比例関係の歪曲、光学的現実を無視した人工的で非再現的な彩色など——がローマとフィレンツェ、さらにボローニャやパルマを含む北イタリアで生じた。ところが、それらの様式を理論的に正当化したり、あるいは非難したりするような同時代証言はほとんど引用されない。一六世紀イタリア美術のもつ二つの事件であるヴェネツィア派絵画におけるジョルジョーネの詩的革命の場合には、サンナザーロやピエトロ・ベンボのよくな俗語詩人たちの作品がいわば精神的双子としてしばしば引き

合いに出される。だが、世紀前半のマニエリストたちにはそのような双子はおろか、身近な友人さえ与えられない。なぜ世紀前半のマニエリストたちは、あれほど易々と非規範的なもの、非自然再現的なものへと傾斜することができたのだろうか。それを許すような精神的、感性的空気はなかったのだろうか。

例えば、パノフスキーの『イデア』や、プラントの『イタリアの美術理論』のような代表的な研究を見よう。まずはレオナルドとラファエツロが論じられ、彼らそれぞれが一五世紀の美術理論を裏書する「適性さ」(decorum) から離れ、新しい理想美(例えば「グラツィア」[grazia])に傾いていたことが彼ら自身の証言を基にして確認される。そしてただちに世紀半ばまで時代が飛び、ヴァザーリによって解釈されたミケランジェロの方法論が、さらにロマッツォやツツカリのような世紀末の術学的なマニエリストたちの議論が論じられる(1)。こうしてしばしば、一六世紀前半のマニエリスム様式は、まるで理論的背景もなく、実に恣意的に生まれた、感性上の突発事故のように語られるようになる。

パオラ・バロツキが精力的に編纂した美術関連の文献集を見てみよう。『マニエリスムと対抗宗教改革の間の一六世紀の美術論』では、一五四六年のベネデット・ヴァルキ『講義集』(Lezzioni)から始められている⁽²⁾。『一六世紀の美術についての記述集』には、美術論の体裁を持たないにせよ重要性を疑いえない多くの文献が収集されたが、バロツキの編集方針によってそれぞれが断片化され、「絵画」、「彫刻」、「美」、「比例」、「素描」、「色」等の主題ごとに配列された。まるで一六世紀の学校の教師たちが学生に推奨したチャート式ノートのように短時間で要点を眺めることが出来るようになったが、各文献の全体像と理論的骨子は断片の隙間で掻き消えてしまった⁽³⁾。シュロツサー、ルイジ・グラツシ、デイヴィッド・サマーズらが描いた一六世紀イタリアの美術地図図でも、事態は本質的には変わらない⁽⁴⁾。これらの場合、一六世紀前半の文献が多少とも取り上げられており、文献ガイドとしては極めて有益かつ刺激的だが、結局のところ、一六世紀前半の美術現象そのものとの関わりが極めて曖昧なまま残される。彼らが一六世紀前半の例として挙げるのは、都市や名所、美術品や古代遺物のガイドブックであったり⁽⁵⁾、詩であったり⁽⁶⁾、また実際にはヴァザリのほんの二、三年前に上梓された理論的文献である⁽⁷⁾。これらの例には独自の高い価値と意義がある。だが、それらをいくらか適用しても、一六世紀前半のマニエリスムの特質の説明につながるようには思われない。

世紀初頭のガウリクス『彫刻論』(一五〇四年)はどうだろうか。観相学や占星術の知識を美術家に要求した点で、レオナルドの「新機軸」^{インヴェンツィオーネ}を評価する点で、さらに「真善美」の三位一体を

規範化する視点を提示している点、さらに新プラトン主義の匂いの濃い口調で身体比例を説明していた点で、ある種のマニエリスムの感性を予告している⁽⁸⁾。しかし、私が読み、理解しえた範囲では、ガウリクスは非規範的なもの、非ミメーシスなものの価値を自然観察の上に置くような立場を理論的に示していない。ガウリクスとマニエリスムの関係は改めて考察されるべき重要な問題だが、ガウリクスを読んだマニエリストたちが同時多発的に様式実験に手を染めたというような説明は本末転倒に思われる。むしろ、ガウリクスがいかなる美術の実作品に鼓舞されたか、それを考察するのが先決だろう。

いわゆる初期のマニエリスムは、本当に感性的突発事故として、規範や自然からの逸脱をたまたま発見したのだろうか。それとも、その時代固有の「感性的認識の論理／美学」^{エスチメティクス}に基づいてはいなかったのだろうか。この問いは、私の知る限り、いまだに見極められていない。ジョン・シエアマンは、「美術作品同士の性格の相違を見極めるという目的のためなら幾らでも異なる手段を用いてよいし、美術作品の本質についての正しい認識を得るためなら幾らでも多くの方法を探ってよい」と述べ、対象に最適化された方法を常に吟味し、使用する義務と権利があると主張した⁽⁹⁾。シエアマンが語るように、過去の美術の本質に接近するための最善の方法の一つは、その時代の美的範疇を同時代文献で確認し、それに基づいて作品を吟味することである。シエアマンは一六世紀前半のマニエリスムについては必ずしもそうした方法を適用しなかったが、改めて試みることを妨げる要素は見当たらない。

このような課題に挑戦するための素材として、ジュリオ・カミッ

ロが一五三〇年代に書いた著作、中でも『模倣論』(Trattato della Imitatione)と『雄弁のイデア』(Idea dell'Eloquenza)は、重要かつ示唆的な文献はない。なぜなら、これらの文献に記された美術ないしイメージについての理論的考察は、一つの感性的認識の論理／美学を形成しており、またさらにその論理は実作品における「初期マニエリスム」の諸特質を間近に想起させるからである。これまで、後述する「記憶の劇場」の発明者、典型的なルネサンス折衷主義者、あるいはカバラ主義者としてのカミットは研究されてきたが、美術についての記述、特に絵画についての理論的説明に絞った考察はまだ行われていない。本稿ではカミットの絵画論を考察し、一六世紀イタリア美術研究にとつてその重要性に注目を促したい。カミットは、雄弁術と修辞学、さらに俗語詩を論じる際、しばしば絵や彫像、建築を例として用いている。それらの記述は、美術理論の不作が嘆かれるラファエットの死後からヴァザリーの著作まで、つまり一六世紀前半のマニエリスムの時代を理解するための重要な手がかりである。そこでは、アルベルティ『絵画論』が提示した客観性を規範とする静的なミメシス理論を、イデア論を媒介にして脱構築した、動的で主観的な表象理論が語られるはずである。

2 ジュリオ・カミットと同時代の美術

ジュリオ・カミット(一四八〇年頃―一五四四年)は、現在のイタリアのフリウリ地方の小都市、ポルトグルアーロで生まれた。彼の一族はダルマチアからの移民であつたらしく、一六世紀には

「デルミニオ」(Delminio)、つまり(ダルマチアの都市である)「デルミニウム」に由来する者」という通称で呼ばれることもあつた。カミットは文学(雄弁術や修辞学)を研究しながら、聖書解釈、古代神話学、プラトン哲学、ユダヤ神秘主義(カバラ)、そして錬金術を総合して「記憶の劇場」(Teatro della memoria)——「叡智の劇場」(Teatro della sapienza)と呼ばれることもあつた——を構想するに至つた⁽¹⁰⁾。

この劇場は、一人か二人の人間が中に入ることができる木製の装置で、内部には四九枚の絵が配列されていた。それらの絵は、人間が知ることができる宇宙のあらゆる知識——例えば四大元素の性質から自由七学芸、さらには絵画や彫刻、造船術や架橋技術までが含まれる——を、それぞれが一つずつ象徴する。そしてこれら四九枚の象徴的図像は、宇宙を構成する七つの惑星(伝統的な天動説を踏襲し、月、水星、金星、太陽、火星、木星、土星が七つの惑星と見なされる)と、七つの原理(古代神話のイメージを借りて、扉、饗宴、洞窟、ゴルゴンの三姉妹、パシパエ、メルクリウスの靴、プロメテウスと呼ばれ定式化された)によつて支配された一種の格子構造として配列された。この劇場の利用者(「スペクタクルの観客」)は、それらのイメージを通じて、森羅万象の知識を速やかに、体系的に、そして鮮明に記憶することが出来る。いわば、この劇場は宇宙そのものの表象である。

カミットはこの劇場をフランスやヴェネツィアで実際に構築し、フランス王やヴェネツィア貴族たちに熱心に売りこんだ。一五三六年頃には、カミットは劇場の構造を説明するテキストを書き、ローマとヴェネツィアの間で異色の交流を果たした画家、フラン

チエスコ・サルヴィアーティに挿絵を頼んで製本し、フランソワ一世に送ったと伝えられている⁽¹¹⁾。このテキストは現存しないが、カミッロは、一五四四年の死の直前、その内容をめぐって『劇場のイデア』を口述筆記する。これはカミッロの死後の一五五〇年、ヴェネツィアとフィレンツェで同時に印刷出版された。

カミッロの劇場および著作の基本的目的は、一五二八年にロツテルダムのエラスムス（『キケロ主義者』）によって批判されたキケロ主義修辞学——キケロを唯一にして完全無欠の文体の手本と見なす考え方——を擁護し、キケロの権威とその修辞学の価値を証明することだった。カミッロ自身、劇場の見学に訪れた人物に対して、劇場内で示される宇宙についての知識はすべてキケロの雄弁術の形式によって記憶されると誇っていた⁽¹²⁾。カミッロの生前にはそれらの著作は公刊されなかったが、後にルドヴィコ・ドルチェの手によって集められ、一六世紀を通じて何度も出版される。

カミッロは同時代の美術とどのように関わったのだろうか。既に述べたサルヴィアーティとの交流以外には、どのような痕跡が残されているだろうか。

ドルチェの対話編『絵画問答』（一五五三年）の冒頭ではカミッロが引き合いに出されている。語り手の一人アレティーノはこう語る。「我が友ファブリーニよ、聞いてくれ。今からちようど二週間前、この上なく博識なジュリオ・カミッロと一緒に、例の美しいサン・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂に行き、あの聖堂の祭壇で毎日執り行われている殉教聖人ベトルスのためのミサに参列したんだ。あの祭壇にはこの聖人の物語画 [Historia] が置かれ

ているんだが、あれは高名な我が友ティツィアーノ氏のこの上なく繊細な手によって描かれたものだ。その時なんだが、どうやら君と思しき人が、それとは別の祭壇画に見入っていた気がしたんだよ。その人が見ていたのは、ヴェネツィア生まれの画家ジョヴァンニ・ベッリーニによって何年も前に水彩テンペラ [a guazzo] で描かれた絵だった。確か、他の聖人たちに伴われた聖トマス・アクイナスの絵だったな……」⁽¹³⁾。アレティーノはカミッロと連れ立ってミサに参列し、ティツィアーノの今は失われた祭壇画を見ている（従って、この対話編は、カミッロが健在だった近い過去を回顧するという性格も持っている）。この頃ドルチェはカミッロ著作集の編集を手がけていたので、その宣伝の意味もあってカミッロを持ち出したのかもしれない。だが、このような重要な「絵画論」の冒頭で名指しされたという事実は、カミッロの名前がこの頃の美術愛好家たちによく知られていたことを示唆する。

カミッロはティツィアーノに肖像画を描いてもらい、所有していたらしい。カミッロは一五四二年頃の手稿『人間の神格化について』 (De Humana deificatione) で、「鏡の中のイメージ」と「空気の中のイメージ」を比較し、こう書いている。「ちなみに、私が所有している私の肖像を見に来てもらいたいものである。あなたは鏡の中に浮かび上がる私の肖像を見るだろう。空気の中のイメージのほうが鏡の中で輝くイメージよりも精巧であると考えてはならない。もし偉大なティツィアーノが大いなる驚異とともに私に描いてくれたその絵を見ても、まだこのことが分からないというなら、あなたはご自分の感覚を見失っていると疑ったほうがいい」⁽¹⁴⁾。これは、カミッロとティツィアーノが知り合っ

いたことを示唆していると同時に、カミット自身の美術の趣味を教えてくれもする。カミットがティツィアーノに頼んだ肖像画は、画中に実際に鏡が描かれていて、その鏡の中に姿が描かれていたのかもしれない。あるいは、絵を鏡に喩えた比喻に過ぎない可能性もある。また、既に一四三五年にアルベルティは、描いたものが自然らしいかどうかを見定めるために、絵を鏡に映して確かめることを画家に勧めていた。それによれば、鏡に映すと、絵の中の不自然なところや歪みが一目瞭然となるのだという⁽¹⁵⁾。カミットとティツィアーノは（そして後述する一六世紀の画家たちは）、アルベルティから靈感を得たのかもしれない（後に考察するようにカミットはアルベルティのこの著作から、画家の実践について学んでいたように思われる）。だが、カミットの記述の最も興味深い点は、鏡の中のイメージのほうが実物以上に美しいとする判断である。これは紛れもなく自然観察よりも技巧を尊ぶマニエリスムの感性であり、例えば、パルミジャーノの《凸面鏡の自画像》やソフォニスバ・アングイッソーラの愛らしい小さな自画像のような、一六世紀前半から半ばにかけて描かれた鏡を用いた野心的な肖像画を生み出した感性と一致しているように思われる。カミットとティツィアーノがこの密かな流れに一例を付け加えていたことは、今後も記憶されてよい事実である。

そしてカミットは幾つかの著作で実に興味深い絵画論を記述している。それらの記述は、ケケロのラテン語文体を擁護し、その完全性を主張するという文脈でアナロジーとして語られた。具体的に見ていく前に、それらの記述の一般的性格を確かめておこう。まず何よりも興味深いのは、彼が新プラトン主義の匂いが濃厚な

「イデア」という言葉を用いて美術家を擁護していたことである。カミットにとっては、何らかの手本を通じて心の中に形成された「美の原形」が美術制作の根本的な契機であり、かつ形象生成を促す特権的な徳力である。自然観察は、その「美の原型」を感覚に訴えるように物質化するための手助けの地位へと降格する。かつてアルベルティは『絵画論』で、自然観察を怠って脳内のイメージ（「イデア」）を使いまわそうとする画家たちを叱責した⁽¹⁶⁾。これに対してカミットの立場は、天上から降りてくるイデアを心の中の表象として利用することを称揚した一時期のロマッツォや、世紀末のフェデリコ・ツツカリの「心象内部の素描力」「ディゼーニョ・インテルノ」の理論のほうに近い。さらにカミットの絵画論のもう一つ興味深い点は、あの大プリニウスやケケロが語ったゼウクシスの伝説——ゼウクシスは完全なヘレネー像を描くため、五人の処女を選び、彼女らの最も美しい部分を描いて取り出し、それを合成して完全な美女を描いた——の理論的脱構築に根ざしていることである。これは最初の点、つまり美術家の内なる徳力の高い評価の理論的背景となる。カミットの理論に拠れば、自然を観察して断片を磨いたとしても、それを統合する力、断片に含まれた個々の美の上位にある美的価値がない限り、よい作品は生み出しえない。

3 ゼウクシス伝説をイデア論を媒介にして読み直す

まずカミットによるゼウクシス伝説の脱構築から見えていこう。彼は第一に、単一の手本の模倣を推奨するケケロ主義修辭学の立

場からこの伝説を批判し、次にプラトンのイデア論を極めて主観主義的に適用して理論的に改変する。それが最初に現れるのは、一五二八年から一五三〇年代前半に書かれた論文『模倣論』である。エラスムスが一五二八年に『キケロ主義者』を公刊し、ピエトロ・ベンボを精神的指導者とするイタリアのキケロ主義修辞学を批判して以降、カミッロはキケロ主義を擁護する立場に立つ。この『模倣論』はまさしくエラスムスへの直接の反論であり、現在残されているテクストの冒頭からエラスムスへの呼びかけが行われている。この論文でカミッロは、様々な時代の様々な様式からよい部分を学ぶべきだとするエラスムス流の模倣論に対して、唯一人の完全な作家を手本として模倣することこそが美文に至る最良の道であると主張する。

カミッロは模倣をこう定義する。「著述家 [autore] の本性 [natura] をそっくりそのまま模倣できるとは思わない。模倣できるのは、その著述家が發揮した賢慮 [consigli] のみであると考ええる」。この「賢慮 [コンシリオ]」の意味は、これに続いて挙げられる建築の例から推察される。「例を挙げよう。一人の新たな建築家が、ヘラクレスやディアナにそれぞれ捧げた幾つもの神殿を建てた一人の古代人の本性 [natura] を再現しよう [rappresentar] としたとする。だが彼がもしそれらの神殿をどれと同じものだと判断するようならば、彼は本性の再現は出来ないだろう。しかし、この古代人は次のような賢慮を働かせていた。すなわち彼は、ヘラクレスの神殿にはたくましい円柱を作り、ディアナの神殿には華奢な円柱を作った。そして彼は神殿の入り口を川に向けることを好んだ。なぜなら、古代人たちは神が川の中に

いると信じていたので、その神の側に神殿を向けたからである。あるいは入口を道に向かつて開くことも好んだ。なぜならそうしたほうが旅人たちの礼拝に都合がよかつたからである。これらの賢慮は大いなる美徳にあふれている。そして雄弁によつて語られるあらゆる感覚 [sensu] に道と住処を与えるのは、まさにこうした賢慮のみなのである。私たちは、「手本の」本性の代わりに、これらの賢慮を模倣することで十分な満足を得ることが出来る。しかし、かつて最良の世紀に至る道に雄弁を導いた賢慮は、ここで語られていた言語が現代人の我々からは遠いものになってしまったのと同様に、現代人の理解からは遠いものとなってしまった。その結果、現代人は言語の構成に際して、極めて奇妙な見解を抱くようになってしまったのである」(17)。

ここでの模倣は、神殿の目的や用途に応じて建築家が投げる様式の変化球を正確に受け取り、その様式の論理を理解することである。カミッロにとつての模倣は、一人の個性的様式を達成した作家が様々な曲面で發揮する賢慮、当意即妙な新機軸イノヴェンツィオーネ／着想を理解し、その論理を自分のレパートリーに加えることだと言える。美しい文体を目指す作家は、そうしたレパートリーを心の中に蓄える必要がある。カミッロはこの模倣理論を、絵や彫刻のような視覚芸術にも適用する。「……私たちが一人の完全な先例を模倣せず、自分たち同士で模倣し合ったならどうなるだろうか。私たちの中には本性／自然と偶然が許してくれる程度のわずかの美しかないのに。これが正しい意見であるということをも、絵画と彫刻を筆頭とするあのこの上なく高貴な形象形成ディセーニョの技 [nobilissima arte del disegno] が証明してくれる。画家や彫刻家が

自分自身の生得の才能に満足してしまつたなら、あるいは何らかの完全な作品を残すことを望みながら個別の具体的な人物の模像 [similitudine] だけに甘んじるなら、絵画も彫刻も至高の完成には到達しえない。なぜなら、天は一人の個人にすべての完全なアイデア [ideal] 与えはしなかつたからである。それどころか、ゼウクスに至っては幾人かの美しい乙女たちから最も美しい部分を収集するべきだと判断した「フリニウス」博物誌 XXXV, 84 キケロ「弁論家について」III, 211。それらの部分的な美が、彼の心の中 [nella mente] で形成されていた [formato] 美に合体したのである。心の中で形成されていた美こそが、本性／自然も技も到達し得ない秘密を描くことを許すこの上なく完全な形象形成者 [disegnatrice] であらう⁽¹⁸⁾。

このようにカミッロは、ゼウクシスの伝説を単なる自然観察の問題としてではなく、理想的な美の規範の問題として解釈している。これだけを見れば、まるでゼウクス伝説の擁護者のように見える。ところが、カミッロは、この時ゼウクスは実は極めて危険な道、例外的な道をとつたにすぎないと批判する。「だが私たちは、ゼウクシスの判断を根拠にし、キケロやその他の完全な著述家が行つたからと言って、自分たちも多くの事物からその最も美しい部分を取り出すことが出来るとうぬぼれてはならない。なぜなら、あらゆる様式の流派から美しい部分を取り出すのは至難の業であり、そのことは、ゼウクスも、この上なく美しい一人の若い女性を表象するため以外にはそのようなことはしなかつたという事実によって暗示されている」⁽¹⁹⁾。

このように、『模倣論』では、個別物の自然観察では完全性に

は到達しえず、「心の中で形成されていた美」こそが完全性に至らしめる制作原理として示唆されている。しかしこの段階ではまだ、「心の中で形成されていた美」の正体ははつきりしない。これが明確になるのは、これよりも数年後、おそらく一五四〇年代の初頭に書かれた著作、『雄弁のアイデア』である。ここでは、それがはつきりと「アイデア」と呼ばれている。

「必要な才能にこの上なく恵まれていたゼウクスは心の中に一人の若い女性のこの上なく完全なアイデアを持っていたのである。そのアイデアは天から授かつたのか、師匠たちから得られたのか、それとも書物から得られたのかもしれないが、いずれにせよ、彼はそのアイデアを完成させるために個別の女性たちの手本を求めたのではない。彼がそつしたのは、個別の事物を、心の中の完全なアイデアを感覚へ近づけるための道、つまり個別の事物の友としての感覚へと近づけるための道にするためだった。それゆえ彼は、心の中に持つていたそのアイデアを感覚へと導こうとして、感覚で捉えられうる乙女たちを選んだのである。つまりそれらの乙女たちは、彼が自分の心の中で抱いていた感覚では捉えられないアイデアを、感覚で捉えられるようにするための道を彼に示したのである。それゆえ、優れた画家たちは、手本の助けを借りて一頭の馬を描こうとする時、それを実際に形象として形成する [disegnato] 前に心の中で馬を理解し [intendano]、その後生きている馬を見ることを習慣としている。そしてその後、感覚のみが見ることが出来るような馬としてそれを描くことで、ほとんど生きているのと変わらないような馬を手に入れることが出来る」⁽²⁰⁾。

自らの中にすでにあるイメージの原型を自然観察によって修正していくという制作過程は、ヴェルフリンからゴンブリッチに至るまでの美術史家たちが前提としていたものである⁽²¹⁾。だが、カミツロの記述では、自らの心の中のイメージが完全なアイデアと言ひ換えられ、さらに、比重を示す目盛りが内的表象の側に完全に移行している。そしてこのような理論が単なる夢物語語にならないよう、カミツロは、「そのアイデアは天から授かったのか、師匠たちから得られたのか、それとも書物から得られたのかもしれない」と述べて、内的表象の源泉に幅を持たせてもいる。理論の現実性、実効性を保つ配慮と考えられる。

このようなカミツロによるゼウクシス伝説解釈の歴史的 position は、アルベルティ『絵画論』における同様の伝説を扱った記述との比較によって浮き彫りになる。カミツロは何らかの方法でアルベルティの著作を読み、自らの絵画論の下敷きにしていた可能性がある。もちろん、このゼウクシスの伝説は、カミツロが関わったキケロ主義論争では頻出するモチーフであり、カミツロに近い時代ではピエトロ・ベンボとジャン・フランチェスコ・ピコの間で論争でも繰り返し取り上げられた⁽²²⁾。キケロの熱心な崇拜者であるカミツロが、この伝説を知っていたのも当然である。

だが、アルベルティによる記述とカミツロのそれを比較したとき、私たちは前者の自然観察と内的表象の位置関係が、後者においてまさに正確に逆転されていることを知る。このような無視できない正確な照合は、カミツロがアルベルティの記述を前提にしていたことを暗示しているように思われる。アルベルティはこう書いている。「それ故、あらゆる美しい身体から、賞賛すべきそ

れぞれの部分を取り出して、いつも研究と勤勉を怠らずに多くの美しさを学ぶことに励むことは有益である。もちろんそれはとても難しい。なぜなら、完全な美はたった一つの身体に見出されることがなく、多くの身体に分散し、さらには見つけることが難しいからである。従って、美を見出し、それを追いかけるために、あらゆる努力をすべきである。普段、難しいものに挑戦することを好んでいる者にとつては、容易なものは容易に行えることになる……だが、研究と努力を無駄にせぬためには、幾人かの愚か者のあのやり方を避けるべきである。この愚か者たちは、自らの天与の才にうぬぼれ、目によって、あるいは頭によって、従うべき自然からいかなる手本も借りず、自分の力のみで優れた画家の名声を得ようと努力する。彼らはよく描くことを習得せず、自らの誤謬に慣れていく。誰よりも鍛錬した優れた人々でさえほとんど知ることができないこの美のアイデア [idea] は、経験の浅い人々には寄り付かない⁽²³⁾。

こうした叱責の後でアルベルティは、ゼウクシスについてこう語る。「今日のあらゆる画家のように、自分の天与の才能に考えもなく頼ろうとすることがなかった。彼は、たった一人の身体の中には自分が求めている美しさをすべて見出せない、要するにその美は自然が唯一人に与えてはいないということを悟っていたのである」⁽²⁴⁾。そして最後にはこう評価する。「自らが描くものがないであれ、すべてを自然から受容する習慣を持つ人は、その腕を大いに鍛え上げることになり、いかなるものを描こうとも、常に自然そっくりに描かれたように見えるはずである」⁽²⁵⁾。

アルベルティによるゼウクシスはいわば究極の自然観察者であ

る。彼は自らの中に美のアイデアがやってくることはほとんどありえないと知り抜いている。それゆえ彼は、自らの中の不完全な内的表象を自然観察によつて修正し、理想化する。逆にカミッコの記述では、ゼウクシスは自らの中にすでに「完全なアイデア」を有する選ばれた天才である。彼が行う自然観察は、感性を超越したその「完全なアイデア」を五感に訴えうる物質的媒介へ変換するための、いわば複製作業にすぎない。「彼がそつしたのは、個別の事物を、心の中の完全なアイデアを感覚へ近づけるための道、つまり個別の事物の友としての感覚へと近づけるための道にするためだった」。模倣理論としてのゼウクシス伝説の肝心の部分、表象行為の主体的表象の位置が鮮やかに転倒している。

ラファエッロによるゼウクシス伝説の解釈では、内的表象（「アイデア」）と自然観察の関係は明らかにカミッコの理論へ近づいている。ラファエッロは、一五二四年から翌年までに書かれたと思われるカステイリオーネへの手紙の中でこう書いている（当時ラファエッロは、ローマのキージの別邸でいわゆる《ガラテアの勝利》を描く準備をしていた。「一人の美しい女性を描くため、私は数多くの美しい女性を見なければならず、彼女たちを選ぶためにあなたの助けをも借りなければなりません。しかし、美しい女性が足りませんし、適切な判断力を持つ助言者も足りません。それゆえ私は心の中に訪れる、あるアイデア [certa idea] を利用します。このアイデアがこの「絵画の」一技の支配を受け入れるかどうかは私には分かりません。しかし私はそれを得るために努力しています」⁽²⁶⁾。

この短い記述についてパノフスキーはこう書いている。実作者

としてのラファエッロは、「この内的表象に規範的な価値も形而上学的起源も認めず、その本質をただ『あるアイデア』とだけ呼んできます」⁽²⁷⁾。そうだとすれば、画家の心の中で形成された表象にまさしく規範的な価値と形而上学的起源を認められたカミッコの立場は、実作者ラファエッロの、そしてラファエッロに続くマニエリストたちへの側面からの援護射撃である。

ヴァザーリはラファエッロやカミッコなら「アイデア」と呼ぶものを、「美しいマニエラ（やり方）」と呼んでいる。ヴァザーリは『美術家列伝』（第二版）の第三部序論でこう書いている。「マニエラを最も美しくするためには、最も美しい事物を繰り返し模写し [imitare]、あれやこれやの美しい手や頭、身体や足から取り出したものをそこに付け加え、最高の美しさすべてを持つ一つの形を作り上げ、あらゆる作品の中であらゆる形のためにそれを応用するべきである。そのため私たちはこれを、美しいマニエラ [bella maniera] と呼ぶ」⁽²⁸⁾。ヴァザーリはアイデア論的な匂いを強調せず、実作者の立場からゼウクシス伝説を取り込むに留めているが、さらに時代が進んで、一六世紀末のロマッツォやフェデリコ・ツツカロは、先立つ様式、先立つ作品からの模倣を理論化する際に、実作者の立場に立ちながら同時にアイデア論的語調をふんだんに盛り込んでいた⁽²⁹⁾。

以上のように、カミッコによるゼウクシス伝説の脱構築は、アルベルティの理論を正確に逆転し、ラファエッロのような美術家がほとんど本能的に選んだ立場——内的表象を自然観察の上位に据える発想——を新たに正当化する理論的考察として位置づけられる。これは後のヴァザーリ、さらに世紀末のマニエリスムの理

論者たちのそれぞれの試みの先駆としても重要な意味を持っていく。

4 心の中にアイデアを呼ぶための七つの段階

だが、具体的にはどうすれば心の中に「完全なアイデア」を呼ぶことができるのだろうか。先の引用では、カミッロはこう述べている。「必要な才能にこの上なく恵まれていたゼウクシスは心の中に一人の若い女性のこの上なく完全なアイデアを持っていたのである。そのアイデアは天から授かったのか、師匠たちから得られたのか、それとも書物から得られたのかもしれない……」。

カミッロが、「アイデアは天から授かる」というのみではなく、先人たちからの学習や、書物の知識に裏打ちされた理論的研鑽が必要であると示唆している点は重要である。このことはカミッロの絵画論に、実作者の意識からかけ離れた第三者的意見、実践を知らない無知な文人の幻想を超える重要性を与えている。事実カミッロは『模倣論』の中で、「画家と彫刻家が古代人の卓越した水準に達するために日々研鑽している実践的手法を整理している。その実践的手法と「完全なアイデア」は直接結び付けて論じられてはいないが、心の中に完全なアイデアを呼ぶための媒介の一つが「師匠たち」つまり他の美術家からの学習であることを考えるなら、内的表象としての完全なアイデアを完成させるための道を極めて現実的な立場から説明したものであると解釈することができる。事実、カミッロはその実践は、完全性へと至る道であると断言する。「この上なく高貴な形象形成の技 [la nobilissima arte del

disegno] について考察しよう。この技は最も熟練した彫刻家 [scultori] と画家 [pittori] たちによつてのみ教えられなければならない。なぜならさうすれば、彼らが構成 [comporre] しよつとする作品 [opera] のあらゆる部分が傷一つなくなり、それどころか、造形作品 [opera delle figure] においていかなる彫刻家も画家も作りえなかつたものを作品の中に包容することが出来るようになる」⁽³⁰⁾。

このように述べてからカミッロは画家と彫刻家が完全性へと到達するための「七つの段階」を列挙する。カミッロはカバラと占星術に基づく聖書解釈に基づいて七を完全数と見なし、様々な分類に好んで七を用いており、ここでもその趣味を發揮したと言える。

「優れた彫刻家と画家たちよ、わずかの間、彫刻することも絵を描くことも知らない人間に耳を傾けることに納得してくれたまえ。私はここで、あなた方の驚異的な [meravigliosa] 技に隠された秘密 [secreti] を完全数「七のこと」に還元して解明したいと思う。それらの秘密はそれ以上にもそれ以下にもなりえない。もし私の解明が成功していると思われるなら、私がすでに何年も前に構想したこの技芸 [facultà] の秩序^{オルディネ}／順序 [ordini] がいまだに有効ないし可能であるという証であると理解してもらいたい。私の信じるころによれば、あなた方は七つの主要な段階を設けなければならぬ。あなた方はそれらの七段階を模倣の美德によつて上昇し、古代人たちの卓越に到達することが出来る。

第一の段階では、あなた方は、人間のみならず、形象形成によつて捉えられざるあらゆる他の動物を収容する [alloggiare] ことが

出来る数多くの場所 [lochi] を秩序／順序立てて配列しなければならぬ [avere ordinati]。同じすれば、何かの形象を形成する [disegnare] ための格子構造 [norme] が手に入り、無理なく形象形成することが出来る所に行くことが出来るようになる。第二段階では、私の考えによれば、それらの動物たちを性別ごとに區別して配置しなければならぬ [collocati]。なぜなら、男性を形象形成するために考慮しなければならないことと、女性を描くために考慮しなければならないことは異なるからである。第三段階は世代の區別である。なぜなら、もし世代を區別しないと、成人男性も少年も、若者も老人も同じように描かれてしまつからである。さらに、病や疲労、健康や元氣は世代によつて現われ方が似ているので、この第三段階ですべてが理解されるべきである。第四段階では、動物たちの務め [uffici] が描き分けられなければならない。なぜならそうしないと、聖職者が兵士のように、憤ましい人間が傲慢な人間のように描かれてしまつからである。同様に、暴れ馬、飼いなされた軍馬、そして苦役に慣れた従順な馬それぞれには、異なる活力が与えられるべきなのである。

第五段階では、あらゆる動物の外皮 [scorticamenti] ばかりではなく、神経に至るまでの内的器官 [sozzezze]、それらの周りにある筋肉 [magrezze]、そしてそれらの隙間を埋める肉の量や質が描き分けられるべきである。そうすること、肉が欠けて空ろになっているところと、肉に満ちたところとを區別することが出来るようになる。絵画の場合には、色 [i colori] とそれらを混ぜたもの、それらの塗り方、そして光 [lumi] と影 [ombre] が加えらわねば。これらは裸の肉 [carne ignuda] の上

に与えられることになる。しかしそれ以外、つまり動物たちそれぞれにふさわしい衣と装飾すべては彫刻家と画家に共通している。内部が空ろになっている衣の部分には髪が描かれるべきである。しかし、身体の凹凸が浮き彫りのように突き出す部分、つまり肩、胸、膝、腕には髪はあるべきではない。なぜなら、それらの身体の先端部分は形が飛び出して衣服を押し上げるからである。

第六段階では、あらゆる姿勢 [posizioni]、あるいは身体の動き [movimenti del corpo] と呼ぶべきものが秩序付けられる [ordinati]。おそろくこれこそが、各々の職人 [artefice] が自らの様式 [stile] を發揮しているものである。そしてそのようにして描かれた姿勢は無限にありえるように見えるかもしれないが、わずかの変化を加えること [alterazione] で確かに根本的にはないにせよそれぞれ大いに差異化されうるし、それぞれの姿勢を根本的に細分化して秩序付けようとした場合でも、いずれは間違いなく数に限りが生じるはずである。この秩序／順序は、人間や動物の身体がとりうる姿勢すべてのみならず、それらを配列するための尺度 [misura] をも示すはずである。なぜなら、今しがた述べた秩序／秩序すべてを掌中に収めることによつて、一人の若き兵士の着衣男性像が数多くの姿勢で配列されるようになるし、一つの姿勢で身体の部位を構成したなら、別の姿勢でそれを配列する尺度も手に入るからである。つまり、何らかの対位法 [contrazone] に基づく図式 [scemo] や、身体のなんらかの部分 [parte] を引き伸ばす [stendere]、同じによつて生み出される新たな姿勢の発見 [aumentio] のおかげで、一つの姿勢は多様化 [varietabbe] するもの。

しかしこれらすべても、第七段階がなければ台無しである。第七段階は、姿形を描くこと自体ではなく、その空間 [nicchio] に何を置くべきかを見極める判断力 [giudizio] が必要である。つまり、そこにはライオンではなく人間にすべきか、女ではなく男にすべきか、優しい少年ではなく逞しい青年にすべきか、聖職者ではなく兵士にすべきか、裸体像ではなく着衣像にすべきかを決める判断力である。たとえばその男性像は若く、兵士であり、着衣であり、強い力を込めた右足を左足より前に出し、休息しているのではなく前に進もうと力を込め、動物や場所の本性を見つめ、近くや遠くを見つめているべきかどうか。

これらの七つの段階を通じて、彫刻家や画家は、古代のこの上なく完成していた先達たちによって描かれたそれぞれの形象を模倣することが出来るようになる。これと同じ七段階を通じて、古代の雄弁家たちが語っていた模倣に値するものすべてが満たされた時、模倣を試みる人間もまた、古代人が到達した卓越に何らかの方法でたどり着くことが出来るのである」⁽³¹⁾。

この七つの段階について註記する前に、アルベルティが『絵画論』第三書で推奨した画家の研鑽手順——まさしく「段階」と述べられる——と比べてみよう。そこには意外なほどの類似点が見つかるはずである。実際、アルベルティの手順は五段階にまとめられている。

「私たちはどうしたらこの「絵画の」技に精通できるだろうか。これについて述べよう。まず、何よりもまずこの技にとつての課題、名匠になるためのあらゆる段階で、自然から学び、自然を取り込むことが必要である……第一に、どうしたら面の輪郭を正確

に描くことができるかを学ぶべきである。ここで彼らは絵画の基本の訓練をする。面をどのように結びつけるかを学ぶ。次に「第二に」、身体の各部位の形態の明確な区別を学び、それぞれの部位の相違を知るべきである。各部位の相違は数多くあるが、常に明確ではない。高くて大きな鼻を持つ人もいれば、猿のごとく上に向いて穴が開いた鼻の人もいる。垂れ下がった唇もあれば、薄くて小さく引き締まった唇もあるだろう。それゆえ画家は、それぞれの部位のあらゆる部分を調べ、それらの間の差を表現しなければならぬ……若者の身体の部位はあたかも鞣革のように丸みを帯びて繊細だし、この上なく年老いた者の部位はかさつき、骨ばっているだろう。このようなすべてを、熱心な画家は自然を基にして知り尽くし、それらがどのように表すべきかを飽かず研究するだろう。彼はさらに「第三に」……座っている人の膝に注意し、その足がどのように優雅に下ろされているかを注意するだろう。彼は真つ直ぐ立つ人の全身を吟味するだろう。そしてその身体各部分の機能と寸法について知らないものはいないはずである……」。この後、前節で考察したゼウクシス伝説の記述、さらに小さな素描より大きな媒体を選ぶこと、絵画よりは彫刻を手本にした方がいいことを述べた上で、今度は歴史画/物語画の構成へと進む。「……その中には、あらゆるものの内容の豊富さ、優美さがなければならぬ。われわれは、人物ばかりではなく、馬や犬、他の動物、その他見る価値のあるものすべてを正しく描く方法を知るように努力すべきである」。そうした様々なモチーフの統合は、三段階を経て行われる。「われわれが歴史画を描かなければならない時、まずはそれを最も美しく見せる様式、そし

て秩序を考えるべきである。そこではまず、全体と各部分についての構想を行い、下絵を描く必要がある。そしてあらゆる友人に意見を乞うべきである。その後、われわれはまず、あらゆる部分について自分の心の中で十分に構想し、作品の各部分がどのように描かれ、どのように配列されるか、すべてを明確にするだろう。そして確実なものとするため、下絵に平行線を引いて区分しよう。そうすれば、公共の仕事で格言や引用を私用の注釈書から引き出すようにして、下絵から引き出し、対象のあらゆる大きさと位置を決定することが可能となる」。そしてこの後、自らの絵の完成度を常に省察するため、あらゆる機会に他者の批評と助言を求め、いわば自らを社会に開いた存在にするべきだという実にアルベルティらしい人間関係を重視した意見が続く⁽³²⁾。

素描による練習と実際の制作との間で順番が前後しているため、アルベルティの記述を時系列に即して並べ替えるところとなる。(A1) 輪郭線(素描)の訓練、(A2) 身体の各部位の研究、(A3) 年齢や性別に適切な身体の動きと身振りの研究、(A4) 下絵に格子を描く、(A5) 各部分の配列と統合。これをカミッロの七つの段階と比べると、共通点の多いことに気づかされる。カミッロの第一段階は、あらゆる動物を個別にわけ、それを描くための「場所/ロキ」をつくり、包含する格子構造を描くことである。これはアルベルティのA4に対応している。カミッロの口調からは、下書きを拡大する際の便利な手続きとしてのみならず、古代のトポス論に基づく記憶術の発想も感じられる。事実、一六世紀の記憶術やゲーム論考の多くがこうした格子構造を推奨していた⁽³³⁾。さらに、アルベルティ自身もこの時、「公共の仕

事で格言や引用を私用の注釈書から引き出すようにして」という比喩を用いており、記憶術を暗示しているかもしれない。

カミッロの第二段階から第七段階は、個々のモティーフにふさわしい適切な描き分け、そしてその統合である。これは第二から第六段階まではアルベルティの場合のA2とA3に、第七段階はアルベルティの第五段階に対応している。第二段階は性別、第三段階は世代、第四段階は職務、つまり固有のアトリビュートや属性、第五段階は身体解剖学的特性と衣装の描法、第六段階は身体の動きと身振り、そして第七段階は個々のモティーフの適正な統合である。カミッロの第七段階は、いわば心の中に呼び込まれた完全なアイデアが外化される最終段階のことである。

以上のように、カミッロの「七つの段階」は、実はアルベルティが『絵画論』の第二書と第三書で論じた画家への指南と実はほとんど変わらないように見える。一見したところ、アルベルティの第三書よりもカミッロの記述のほうが詳細に見えるかもしれない。しかし、実はアルベルティは第二書のほうで既にこれらの問題すべてについて踏み込んで記述している。カミッロがどのようにしてアルベルティの本を読みえたかは分からない。しかしこのような顕著な類似点は、カミッロが『絵画論』の読者であったこと、さらには「完全なアイデア」の源泉としてカミッロが挙げていた「書物」がまさにこのアルベルティの著作であったことを暗示しているように思われる。

しかしもしそうだとすれば、カミッロがアルベルティ『絵画論』を下敷きにしていたということそれ自体が、カミッロとアルベルティの決定的な違いを指し示している。アルベルティの『絵画論』

全体の最重要課題「画家が学ばなければならない最大の技法知である光学および遠近法の知識が、カミッロではまったく論じられていない。そしてその代わりのようにして、解剖学的知識の重要性が論じられる（カミッロの第五段階）」。

この理由はおそらく、絵画を適性に統合する段階（カミッロの第七段階とアルベルティのA5）の内実が異なっているからである。アルベルティとつて自然の適正な再現は、実際の自然界の見え方を基準とする。カミッロは逆に、自然界の表層を決定する内なる構造に基準を据える。カミッロはこう書いている。「あらゆる動物の外皮 [scorticament] はかりではなく、神経に至るまでの内的器官 [sozzezze]、それらの周りにある筋肉 [magrezze]、そしてそれらの隙間を埋める肉の量や質が描き分けられるべきである」。表層の内部に隠された、通常は見ることができない部分がある。表層を決定する。そしてその見えない部分は、画家の経験を通じて心の中に蓄積された視覚的知にほかならない。

アルベルティの絵画論に根ざしながら、合理的な自然観察および再現のためのツールである光学と遠近法ではなく、解剖学的知に裏打ちされた画家の内的表象こそが完成された絵画を生む徳力と見なすこと。これは前節で考察した、アイデア論を媒介して脱構築されたゼウクシスの模倣論の立場からすれば、極めて自然な展開であり、またその帰結である。

終りに

以上のように、カミッロの絵画論は、アルベルティのミメーシ

ス理論から光学的正確さや遠近法的知識を抜き去り、その空白部分にアイデア論を充填して再構成した独自の表象理論である。その結果、美術的模倣を正当化する原理は、自然の適正な再現から画家の内的表象へと決定的に移行することになった。他方、一六世紀前半のマニエリスムもまた、遠近法的秩序や自然に即した合理的色彩を捨て、さらには無限とも言える身体像の変容実験を続けていくようになった。無論、カミッロとマニエリスムたちの直接の関係性はいまだに確かめられていない。しかしそれにも関わらず、描く主体の自然界からの自由を求めるといふ一点において、両者は至近距離で共鳴している。彼らの相貌はまさに精神的双子と呼ぶにふさわしい。

付記

この文章は、私が研究代表者となっている科学研究費補助金（平成一九年）萌芽研究「修辞学、詩学、俗語文学におけるマニエリスムの造形原理の実証的・文献学的研究」の途中報告である。また同時に、以下の研究発表を踏まえつつ、新たな主題（特にカミッロとアルベルティの比較）に的を絞って考察した結果でもある。第五九回美術史学会全国大会（名古屋大学、二〇〇六年五月二八日）、題目「マニエリスムのイメージ装置としてのジュリオ・カミッロ「記憶の劇場」」。ルネサンス研究会（学習院女子大学、二〇〇七年七月十四日）、題目「ジュリオ・カミッロ「劇場のアイデア」におけるマニエリスム」。前者の発表時、故若桑みどり先生から私にとって最後の叱咤激励を賜ることができた。折

- (14) Vinegia presso Gabriel Gioiolo de' Ferrari. MDLVII, fol.5r.
 Giulio Camillo, *De Humana deificatione*, Udine, Biblioteca Comunale, Fondo principale, cod. 2648, c.13, "Fringiamo adunque che tu venga veder il viso mio che io meco porto, tu lo vedessi vagar in uno specchio; non credi tu che immagine sia piu' sottile nell'aire di quella che nello specchio rilucesse, e se la istessa vedessi ancor poco appresso nella pittura, che con tanta meraviglia fece di me il gran Titiano, non credi tu che il tuo senso meglio abbraccasse?"
- (15) アルベルティからの引用は、以下のイタリア語版を参照し、その日本語版を見た。このイタリア語版はカミッロの『記憶の部屋』(一五五〇年)のトリエンティーノ版の献辞文を書いたドメニコにちよて記されたものである。カミッロが参照したアルベルティのテクストが、いかなるものであるかは分からないが、ドメニコのちよてはカミッロ信筆者が読んでいたテクストはその候補の一人である。Leon Battista Alberti, *La pittura. Traduzione di Lodovico Domenichi (Venezia, 1547)*, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1988, fol.34v: アルベルティ『絵画論』三編『松説』中央公論美術出版、第三編『pp.57-8.』
- (16) Alberti, *La pittura*, fol.39v-40r: アルベルティ『絵画論』第三編『pp.67-68.』
- (17) *Trattato di M. Giulio Camillo della imitatione, in Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Dehmino: Il catalogo delle quali sha nella seguente facciata, nuovamente ristampate, & ricorrette da Thomaso Porcacchi con la tavola delle cose notabili, & con le postille in margine. Con privilegio. In Vinegia appresso Gabriele Gioiolo de' Ferrari, M.D.LXVI, tomo primo, pp.203-241, esp.pp.231-232.*
- (18) *Trattato di M. Giulio Camillo della imitatione*, cit., pp.227-228.
- (19) *Trattato di M. Giulio Camillo della imitatione*, cit., p.228.
- (20) Giulio Camillo, *L'idea dell'eloquenza*, in Lina Bolzoni, *Il Teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana Editrice, Padova, 1984, pp.107-127, esp.p.115.
- (21) 小佐野重利『記憶の中の古代ルネサンス美術にみられる古代の象徴』中央公論美術出版、一九九二年、特二『pp.3-20.』
- (22) Eugenio Battisti, "Il concetto dimitazione nel Cinquecento italiano", in *Rinascimento e barocco*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1960, pp.175-215; Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Olschki, Firenze, 1997; Luciana Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel rinascimento*, Edizione dell'Orso, Alessandria, 1990.
- (23) Alberti, *La pittura*, fol.39v-40r: アルベルティ『絵画論』第三編『pp.67-68.』
- (24) *Ibid.*
- (25) *Ibid.*
- (26) Raffaello, *Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Ettore Camesasca, Rizzoli, 1993, p.166.
- (27) Panofsky, *Idea...* cit., pp.36-37; パノフスキー『イデオ』pp.91-92.
- (28) Giorgio Vasari, *Le Vite...* a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino, vol.2, p.539; cf. Vasari-Milanesi IV, p.8.
- (29) Panofsky, *Idea...* cit., pp.43-61; パノフスキー『イデオ』pp.106-142; Burt, *Artistic Theory...* cit., pp.137-159; トントント『イタリヤの美術』pp.211-240.
- (30) *Trattato di M. Giulio Camillo della imitatione*, cit., pp.232-235. この「七つの段階」という構成自体に、またしてもカミッロがアルベルティを下敷きにした可能性が示唆されている。だが、アルベルティもまた『絵画論』の中で、人間の情念を身体の身振りで表現するための「七つの段階」を論じている点は無視できない。アルベルティは「七つ書いている」身体の動きと心の動きを表現しようとする画家たちは、ただ場所を変えようとするのみで生じる動きを扱っていない。その場所から動かされるものは、いかなるものであるとしても、七つの道を通って動かされる。まず上に動かされ、第二に下に動かされ、第三には右へ、第四に左へ動かされ、右へ動くから近くへ動かされ、右から遠くへ動かされ、第七に周囲を回転する。私たちがこれらの動きがすべて絵の中に表されることをたゞ受けとる(Alberti, *La pittura*, fol.30v-31r; アルベルティ『絵画論』pp.51-52.
- (31) *Ibid.*
- (32) Alberti, *La pittura*, fol.38v-42v: アルベルティ『絵画論』pp.65-74.
- (33) 以下を全般に見る。リナ・ボルツォーニ『記憶の部屋』印刷時代の文学的・図像学的モデル。足達薫『伊藤博明訳』ありな書房、二〇〇七年。