

マニエリストはアルベルティをどう読んだか

—サルヴィアーティとドメニキ版『絵画論』の関係についての考察

足 達 薫

1 マニエリスムとアルベルティ

一六世紀のマニエリストたちはアルベルティの『絵画論』をどのように受けとめたのか⁽¹⁾。この問いは、次のような研究史の状況から導き出された。現在では、マニエリスムと呼ばれる美術的現象が、一五世紀までのいわゆる初期ルネサンス様式と異質であることがよく知られている。だがその一方では、一五世紀イタリア美術の理論的証言としてのアルベルティのテキストと、マニエリスムのあいだに、きわめて友好的な関係が存在したという指摘もなされている。たとえば、ピネッリの卓抜なマニエリスム論では、「人は泣いている人物像とともに泣く」という、物語／歴史画における有名な情念表出の定式が、一六世紀に評価されえた可能性が指摘されている。デイヴィッド・サマーズは、人体像に多様性を要求するアルベルティのコントラポスト理論を、後述するマニエリスムの典型的造形言語蛇行^{フィグーラ・セルペンティナータ}像と結びつけている⁽²⁾。しかし、マニエリスムとアルベルティの関係を対立的なものとしみなす見解、逆に友好的関係を見いだす立場のいずれも、具体的な資料と作品に基づいて検証されてはいない。

マニエリストたちがアルベルティのテキストをいかに受容したのかを、漠然と語るのではなく、テキストおよび実作品の比較によって検証することは、これまでのマニエリスム研究の豊かで刺激的な成果にささやかな註釈をひとつ加えるはずである。この論文では、ロドヴィコ・ドメニキによってラテン語からイタリア語に訳され、一五四七年ヴェネツィアで印刷出版されたテキストに注目して、マニエリスムとアルベルティのあいだの対立的な関係を明らかにしていきたい。もちろん、肯定的な関係も見いだすことが可能であり、それもまた重要であること、本論文の筆者自身によっていずれ検証されるべき課題であることは強調しておくべきであろう。

本論文におけるマニエリスムとは、主にイタリアにおける、一五二〇年のラファエッロの没後から対抗宗教改革のころまでの美術様式のことである。この様式概念の意味を、美術作品および文献資料の双方を例に挙げながら、改めて要約することから議論を始めよう。

様式としてのマニエリスムの最大の特質は「自由／脱規範性」(licenza)として規定されることが多い。この点を最も明確に定義した一例が、ジョルジョ・ヴァザーリの美術史的説明である。一五世紀までのイタリア美術には、「まだ、規則の中での自由／脱規範性 [nella regola una licenzia]

が欠けていた。これは、規則からの自由ではなく[non essendo di regola]、規則の中で秩序化された自由[fosse ordinata nella regola]であり、配列を混乱させたり、壊したりせずに存在することができる。この規則の中での自由を得るためには、あらゆる事物についての豊かな着想[invenzione]と、あらゆる最小の事物の中にまで広がっているある種の美[una certa bellezza]が必要だった。そのある種の美は、その配列全体をさらにいっそうの装飾[ornamento]によって示したのである。さらに、計測の場合には正確な判断[retto giudizio]が欠けていた。この正確な判断によって、形象は、たとえ測量されなくとも、その完成された全体の中に計測を超える優美[una grazia]を持つようになる」⁽³⁾。

こうして一六世紀を進むにつれて、さまざまな脱規範的理想が探求されるようになる。もっとも典型的なマニエリスムの造形言語は、一六世紀末にロマッツォによって定式化される「蛇行像」(figura serpentinata)である。その典型的な例は、ミケランジェロの《勝利》(図1)である。ミケランジェロを一義的にマニエリストと規定することは難しいが、この彫像がマニエリスムの様式的特質をもっともよく示す例のひとつであることはたしかである⁽⁴⁾。ユリウス二世の霊廟のための装飾の一体として制作されたこの彫像の主題は、若者によって表象された「勝利」(または勝利の精霊とも解釈される)が、翼(未完成のために彫りは浅いが、現在も確認できる)をもつ老人によって表象される「時」を征服するという寓意である。一六世紀末のロマッツォによる「蛇行像」の公式どおり、《勝利》群像は、ピラミッドにも炎にも似た円錐形であると同時に、蛇行している。群像全体も二人の各人物像もどちらも極度に身体をひねっているのに、ほとんどいかなるエネルギーも感じられず、むしろ前後の運動とは絶縁した、永遠の静止状態にあるように見える。ベルトのついたマントらしきものを引っ張る右手が、なぜこのように無理やり捻じ曲げられているのか。勝利を意味する若者の重心は宙吊りにされ、左足にあるのか、右足にあるのかが分からない。老人を組み伏せているように見える左足にまったく力が感じられない。基本的主題は人物の感情や情念、あるいはエネルギーによってではなく、滑らかで技巧的な曲線と曲面の推移によってのみ表象されている。このような形象は、たしかに古典的古代の彫像——たとえば《円盤投げ》(図2)——のコントラポストから発展したものだと考えられる。しかし、たとえそうだとすると、機能的目的からの離脱、あらゆる情念を濾過し純粋な形式へと還元しようとする強い傾向は、円盤を投げる理想的状态を結晶化するためにきわめて合理的に選択された古典的身体像とは異質に見える。このような傾向をさらに明確に示す例が、パノフスキーがかつて古代石棺の人物像と比較してミケランジェロの人体像の極端な捻りの度合いを浮き彫りにした素描(図3)である⁽⁵⁾。これは、ミケランジェロが《勝利》をその一部とするユリウス二世の霊廟の計画を続けながら、一五〇四年に着手したフィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ内の壁画《カッシーナの戦い》のための習作のひとつである。休息していた兵士が、背後からやってくる敵に気配に気づいて振り向いている姿のための準備作と考えられるが、この身体の捻りは、突然の反応とそれへの警戒という彼の情念および運動目的をはるかに超えた恣意性および人為性を示している。彼のトルソおよび四肢は、あたかも柔ら

かく引き伸ばすことができる粘土のような素材でできているかのように引き伸ばされ、彼の頭はほとんど臀部の方向へと、つまり一八〇度ちかくも後方へ回転させられている。彼の身体はまるで三六〇度、一巡するかのようにして螺旋状に伸び、まさしく「蛇のように」見える。

ヴァザーリの盟友であり、ミケランジェロからの直接の薫陶もうけた画家、フランチェスコ・サルヴィアーティ（一五一〇～一五六三年）の習作素描（図4）は、一六世紀のマニエリストたちが、ミケランジェロの「蛇行像」をどのように受容し、自らの造形言語に加えていったかを示唆している⁽⁶⁾。今まで述べてきた文脈においてとくに注目されるのは全身像を描写された男性ではなく、その左側に描かれた男性トルソの断片である。腰が異様なほど非現実的に捻られているため、臀部と胸が同時にこちら側に示されている。現実的には、これほど細くなるまで、ほとんどちぎれそうになるまで腰を回転することは無理である。しかもここで研究されているのは胴体の運動のみであり、主たる四肢は省略されている。具体的な何らかの作業やスポーツを目的とした運動ではない。サルヴィアーティはこの習作において、「蛇行像」の構造原理をあたかもエッセンスのように取り出し、解剖学的矯正を加えずに提示している。その結果、サルヴィアーティの習作におけるきわめて大胆かつ極端な身体の歪曲は、先に見たミケランジェロの習作よりもさらに極端に、そして顕著になったのである。

サルヴィアーティの習作は、トルソから臀部までに切り詰められた断片的なものであり、いかなる主題に応用するために探求されたのかは定かではない。その異様なほど人為的な腰の捻りが、何らかの情念や機能を伝えるという具体的目的に結びついていない可能性もある。そのことは、古代ローマの石棺にしばしば現われ、一五世紀頃から頻繁に——ドナテッロ、ジョヴァンニ・ベッリーニ、さらにティツィアーノによって——模倣された「背中から描かれた女性」のモチーフとの比較から示唆される（図5）。有名な《ポリュクレイトスの寝台》の女性像は、寝台に眠る恋人のもとから離れなければならないが、未練と共に振り返り、男を掛布で包もうとしている。別れと未練の情念とを同時に表出する身体像は、ティツィアーノの《ウェヌスとアドニス》の女神の情念の表出のために転用された（図6）。いずれの場合もきわめて強い身体の捻りであり、観者に与える衝撃はサルヴィアーティのトルソに勝るとも劣らないにも関わらず、主題に一致する情念や目的の表出の有無は、それらを根本的に区別している⁽⁷⁾。

サルヴィアーティのトルソ習作は、自然観察から離れ、同時に古典的手本における内容と形式双方の調和からも離れた形態操作である。たとえそうした身体の捻りの究極の源泉は古典古代に見いだされとしても、結果的にはきわめて非古典的な表象と化している。たとえば先に挙げたヴァザーリがそうであったようにこうした人体表象を称賛する趣味がマニエリスムだとすれば、それに対して否定的な趣味も同時代に存在した。その例が、一五五三年ヴァザーリに対抗するかたちでヴェネツィアの文人ドルチェが上梓した『アレティーノ、あるいは絵画問答』である。ドルチェはラファエッロと古代の彫像の人体に、ミケランジェロの人体を対置してこう書く。「ラファエッロは人体のこうした部分（骨格、肉付き、腱など）を、必要に応じて必要なだけ表象したのである。他

方ミケランジェロは……しばしば適切性の限界を超える。これはあまりに明白であり、異論はないはずである……古代の美術家たちはたいていの場合、人物像を柔らかく描き、過剰に複雑な描写、人為的な描写は避けていた」⁽⁸⁾。こうした観点からすれば、サルヴィアーティの習作もまた、明らかに古典的適切性の限界を超えたように見えたであろう。

しかしこの種の批判は、実はドルチェよりもはるかに先駆けて、そしてドルチェよりもさらに理論的かつ明確に、アルベルティ『絵画論』（ラテン語版が一四三五年、著者自身によるイタリア語版が一四三六年にそれぞれ完成した）によって提起されていた（本論文におけるこの原テキストは、アルベルティ自身によるイタリア語版から引用して訳す）。アルベルティは、このような非機能的・純粹装飾的な身体表象に対して厳しく批判を加えており、その理論的説明と忌憚のない批判精神は、ドルチェの中庸的な言説の水準をやすやすと超えている。サルヴィアーティの習作をアルベルティのテキストと比較するとき、前者がいかに古典的適切性^{デコルム}から離れているか、いかに人為的・技巧的な企みであるかがさらに明らかになる。アルベルティはこう書いている。

「過剰に激しい動作を表出し、ひとりの人物像の中で、その胸と臀部が同時に見えるように描く人を見かけることがあり、そうしたことはありえないし適切でもない [impossibile et non condicente] のに、彼らは自分たちが称賛されることを信じている。なぜなら彼らは、人物像はそのあらゆる部位をあからさまに見えるようにする [molto gettino ogni suo membro] ほど、ますます生きてるように [vive] 見えるという説を信じこんでいるからである。そのため、彼らは自分たちの人物像を剣術師と喜劇役者に仕立ててしまい、そこにはいかなる絵画の尊厳 [dignità di pittura] もなく、したがって優美 [gratia] と甘美 [dolcezza] もないばかりか、その画家の企てはあまりにも野心的で狂騒的であることを露呈させるのである」⁽⁹⁾。

サルヴィアーティ（そしてそれ以外のマニエリストたち、あるいはミケランジェロ）がこの率直な一節を読んだとき、どのような反応を示しただろうか。これは必ずしも虚しい問いではない。なぜならば、一五四七年、アルベルティの『絵画論』のひとつの版本が実際にサルヴィアーティに献呈されているからである。その献呈の意図はいかなるものであったのだろうか。そしてその献呈はいかなる文脈で企図されたのだろうか。そしてさらに、自らの野心的習作の価値を否定し、「絵画の尊厳」さえ剥奪してしまうアルベルティの叱責を、マニエリストの典型とされてきたこの画家はどのように捉えただろうか。これらの点について、文献資料と美術作品に基づいて具体的に探求するのが本論文の主要な目的である。

さらに本論文には次のような方法的意図もある。すなわちこのような考察は、美術についての批評的文献と同時代美術との間に存在する距離を明らかにし、美的趣味の、および様式の変化という美術史における究極の問題に対峙するための手がかりを与えてくれる。批評家たちがいかに同時代の美術に対して註釈を加え、批判し、趣味の流れを育成しようと、あるいは捻じ曲げようとしても、実際の美術家たちにそれが即座に反映するとは思われない。事実、ヴァザーリがいかにヴェネツィア派を素描意識の希薄さゆえに批判しても、彼らはミケランジェロを真似て素描を強化しようなど

とはしなかった。だが、美術文献を読み、同時代美術への批評的言説を知ることが、むしろそうした理由ゆえに、逆説的に重要なのである。過去的美術論における同時代美術への批判的言及、つまり彼らがなにを好み、なにを否定したのかを考察することは、美術家とその受容者たちないしパトロンたちとの間で共犯的に培われた趣味を相対的視点から捉えなおし、ある地域や時代に優勢であった美的趣味が変化し、衰退し、没落していく過程、そしてそれに代わる新たな趣味の発生起源を見極めるために役立つ。そうした意味で、美術史における美術文献の解説の意義は、客観的事実の確認にというよりもむしろ、美的趣味の歴史的展開、様式の歴史的変化という、いまだ、そして常におびただしい謎を秘めた非合理的問題を考察することにこそある。現在しばしば、過去的美術文献の中に自分がたずさわる問題解決のための魔法の鍵が見当たらないことを嘆いたり、自分の仮説に都合のよい記述が見つからないがゆえにそれらの文献の史料的价值を軽視したりする例が見かけられる。見たいものを見るために作品を見、読みたいものを読むために文献を読むご都合主義的態度を捨て去らない限り、美術史には正真正銘の歴史的基盤は得られない。本論文は、美術作品の歴史的現実とその同時代の美術文献とのあいだのむしろ相違、葛藤、矛盾こそが、ひとつの美術様式の生命を蘇らせるという可能性を示すだろう。

2 ドメニキとサルヴィアーティ

一五四七年、ヴェネツィアの出版業者ガブリエレ・ジョリトは、アルベルティ『絵画論』を印刷出版した。このテキストは、文学者ルドヴィコ・ドメニキ（一五一五～一五五六年）が、アルベルティのラテン語テキストに基づいてイタリア俗語に訳したものである。この版本の歴史的重要性は、それがアルベルティ自身による俗語版（一四三六年）とはおそらく無関係に成立しながらも、一九世紀にいたるまで、アルベルティのテキストの流布に大きく寄与したという事実にある。アルベルティによるイタリア語版は、一八四三年から四七年にかけてボヌッチによるアルベルティ全集の中に収められるまで、長いあいだ写本を通じて読まれたのである。実際、ドメニキによる訳文には、その内容はもちろん原典に忠実であるにせよ、アルベルティ自身のイタリア語版とは文法や語彙においてかなりの相違が見られる。ドメニキが直接参照した原テキストがいずれのものかは定かではないが、その最有力候補のひとつがおそらく、一五四〇年にバーゼルで印刷出版されたラテン語版である（これはボンポニオ・ガウリコ『彫刻論』およびウィトルウィウス『建築一〇書』とともに、美術文献アンソロジーとして編集、刊行されたものである）。ドメニキは一四三六年のアルベルティ自身のイタリア語版を参照することもできただろうが、定本はあくまでもラテン語版であったと考えられる。なぜならドメニキは、アルベルティがイタリア語版に収めた「フィリッポ・ブルネッレスキに捧げる」献呈文についてはまったく無視し、画家フランチェスコ・サルヴィアーティに捧げる献呈文を自らしたためているからである。これはアルベルティ自身によるイタリア語版とドメニキのあいだの無関係性を示唆しているように思われる。

ドメニキによるアルベルティ『絵画論』の再提示は、一五四〇年代後半のイタリア半島で起きていた一種の美術論ブームを考える上でもきわめて重要な意味を持つと思われる。ヴァザーリ『列伝』公刊前夜のイタリア半島では、美術におけるマニエリスムの発展と並行するかたちで、小規模ながらきわめて重要な、俗語による美術論が立て続けに印刷出版されていた。一五四八年にはピーノ『絵画についての対話』、四九年にはミケランジェロ・ピオンド『この上なく高貴な絵画について』およびアントン・フランチェスコ・ドーニ『素描』が相次いで印刷出版されている。ここにジュリオ・カミッロ『劇場のアイデア』（一五五〇年）のような異色の幻想的建築論・イメージ論も含めることができよう⁽¹⁰⁾。

ドメニキ版『絵画論』が、これらの出版を刺激したのはまちがいないだろう。アルベルティのもうひとつの重要な著作『建築論』は一四八一年に印刷出版されたコジモ・バルトリ版以来、広く読まれていた。それに対して『絵画論』の名声は一五四〇年代に一気に高められ、ドメニキ版の登場によって決定付けられた。たとえばピオンドの『この上なく高貴なる絵画について』の第二部は、アルベルティ『絵画論』の第一部のほぼ剽窃となっており、この著者はドメニキ版『絵画論』を読んだ（書き写した）はずである⁽¹¹⁾。他方、一六世紀はじめのポンポニオ・ガウリコ『彫刻論』（一五〇四年）にはアルベルティからの影響がほとんど見られず、この著者はおそらくアルベルティを読まずに書いたのであろうと推測されている⁽¹²⁾。この一例で万事を語ることはできないにせよ、一五四〇年代におけるアルベルティ『絵画論』の流布——とりわけイタリアという地域においてはドメニキによる俗語版本——が、同時代の多くの人々に再読を促したのはまちがいないであろう。

しかし、一五四〇年代の二つのアルベルティ『絵画論』テキストのあいだには、その提示の仕方において、大きな相違が存在した。一五四〇年のバーゼルの版本におけるアルベルティの提示の仕方は、どちらかと言えば中立的である。古代、一五世紀、そして一六世紀初頭の三つの美術論のアンソロジーの一部であり、アルベルティをどのように読むべきかという示唆は明瞭ではない。これに対してドメニキは、のちに見るように、アルベルティのテキストを俗語に訳し、一六世紀半ばに読む営みの意味を考察し、さらにはその読みの条件を示唆しているのである。あらかじめここで述べておくならば、ドメニキを媒介にして一五四七年に再提示されたアルベルティ『絵画論』は、まずは乗り越えるべき（あるいはすでに乗り越えられた）古典として、次にはサルヴィアーティの習作に見られるような自由／脱規範性の実験を戒める、一種の制御装置として提示されている。ところがドメニキ版『絵画論』は、このようにきわめて興味深い文献資料でありながら、シュロッサーの基本研究をはじめ、これまでの主たる美術文献研究からは除外されてきた⁽¹³⁾。

しかし、ドメニキがどのように『絵画論』を提示しているかを具体的に見ていく前に、ドメニキについて、そして『絵画論』が捧げられた相手である画家サルヴィアーティとの関係について検討しなければならない⁽¹⁴⁾。ピアチェンツァで生まれたドメニキは、パヴィアとパドヴァの大学で文法と修辞学を修めたのち、ヴェネツィアを拠点としながら、フィレンツェとも深く関わりつつ、文学者の道を歩みだす。アレティーノやドーニとも交流し、とくにドーニが企てた（そして短命に終

わった) アッカデミア・デイ・オルトラーニにも参加している。ドメニキは卓抜な語学力を武器にして、古今の数多くのラテン語の著作をイタリア俗語に移し変える仕事に精力を注いだ。その中にはネットスハイムのアグリッパが書いた衝撃的かつ怪物的な懐疑論集『学問の虚無』(一五四七年)もあれば、カルヴァンの『ニコデモ主義者たち』のような宗教改革のテキストさえが含まれる。ドメニキはフィレンツェとヴェネツィアの双方に棹差す知的集団の一員として頭角を現した。その中にはヴァルキ、ピエル・フランチェスコ・ジャンブッラーリ、アントン・フランチェスコ・ドーニがおり、ドメニキは彼らとともにアッカデミア・フィオレンティーナに参加した。加えて彼は、カルヴァンの翻訳からも察せられるように、いわゆる「カトリック内改革派」^{リフォルマ・カトリカ}の思想を持っていたらしく、ピエトロ・アレティーノとも親密な交流を行ったことが知られている⁽¹⁵⁾。

まるで一六世紀イタリアにおける人文主義的文人の純潔馬のようなドメニキは、サルヴィアーティとどのように関わったのだろうか。彼らの交流を伝える具体的な文献資料は、まさに『絵画論』以外には残されていないといつてよいが、彼らの接点が一五三〇年代末のヴェネツィアにあったことは確実である。

サルヴィアーティはフィレンツェで当初は金銀細工を志し、のちにブジャルディーニ、パッチョ・バンディネリ、アンドレア・デル・サルトに師事した。続いて一五三〇年代半ばにはローマに出て、サルヴィアーティ枢機卿の保護をうける。このころが彼の成熟期であったと考えられている(渾名はパトロンの名前に由来する)。しかしながら彼は故郷で名声を得ることを望んだらしく、一五三八年頃にはこの都市に戻り、サン・ジョヴァンニ・イン・デコッラート聖堂のフレスコ《エリザベツ訪問》を注文されている。さらに、フランチェスコ・デ・メディチとエレオノーラ・ディ・トレドの結婚式での祝宴装飾をはじめ、メディチ宮廷でも登用されている。

ところが一五三九年になると、彼はフィレンツェを出て、盟友ヴァザーリが滞在していたボローニャを経て、ヴェネツィアへとおもむく。その主たる理由としては、メディチ家を中心とするフィレンツェのパトロンたちがブロンツィーノに最高の栄誉を与えていたため、サルヴィアーティは別天地を探したことが考えられている⁽¹⁰⁾。ヴェネツィアではグリマーニ家のような貴族たちに接近して、いくつかの仕事を手がけ、ピエトロ・アレティーノのような当地の知識人、文化人たちからもある程度の注目が寄せられた。事実サルヴィアーティはこの頃からアレティーノと手紙のやり取りを行うようになった。一五四六年、画家のかつてのパトロン、サルヴィアーティ枢機卿が死去すると、アレティーノはその悲しみを慰める手紙を画家に送っている⁽¹⁶⁾。

サルヴィアーティがドメニキと知り合ったのもこのヴェネツィア滞在の時期であると考えられる。しかし、いわばフィレンツェ純血種の画家サルヴィアーティは、ティツィアーノという巨大な星に牽引されていた当時のヴェネツィアでは成功することができなかった。サルヴィアーティは一五四一年ヴェネツィアを離れ、ローマに赴いて立身出世の機会をうかがう。そしてしばらくの一五四四年、ついにトスカナ大公コジモによって拔擢され、パラッツォ・ヴェッキオ装飾を注文される名誉を得た。その背景には、盟友ヴァザーリの政治的努力と進言があったことは想像に難くない。ド

メニキが『絵画論』の献呈文を書いた一五四七年のサルヴィアーティは、大広間の「フリウス・カミッルス伝」の制作が続いていた。「献呈文」においてドメニキは、その情報がヴェネツィアまで伝わっていたことを記しており、この二つの文化的拠点の情報網についての興味深い資料である。

また一五四〇年代半ばからは、大型の祭壇画をいくつか注文されるようになった。のちに見るように、この頃の祭壇画には、サルヴィアーティがマニエリストと称される理由を分かりやすく示す例、すなわち「蛇行像」のきわめて典型的な例が見られるようになってくる。それらの作品における技巧のこれ見よがしの誇示は、サルヴィアーティがフィレンツェでの地位を確立するための自己宣伝意識、他の画家たちとの競争意識に根ざしたものであると考えられるはずである。

ところが興味深いことに、この献呈のすぐのち、一五四八年になると、サルヴィアーティは再びフィレンツェを去り、ローマへと向かうのである。ヴァザーリやダニエレ・ダ・ヴォルテッラのような心の通じた仲間がいたにも関わらず、(別格のミケランジェロはともかく) ポントルモやブロンツィーノのようなフィレンツェ美術の君主たちの牙城を切り崩せなかったためであろうと推測されている。

一五四〇年代半ばからのサルヴィアーティによる「蛇行像」の追求については、のちに一章を設けて具体的に検討するであろう。

3 ドメニキが推奨するアルベルティ『絵画論』読書法

ここで一五四七年に戻ろう。名声への欲求不満を抱えていたであろうサルヴィアーティはこの時期、故郷フィレンツェで再び訪れた好機、名声を確立するための好機を逃すまいと強く意識し、努力していたはずである。他方ドメニキは、ヴェネツィアを拠点として活動し、フィレンツェ／トスカナ文化に対して一定の距離を保っていたと思われる。ドメニキは、自己確立を目指して猛進していた画家に、アルベルティ『絵画論』を通じてどのような助言を伝えようとしたのであろうか。

ここで献呈文の一般的性格を考える必要があるだろう。現在でもそうだが、著作に付与される献呈文(あるいは紹介文)には、しばしば称賛のための称賛、空疎な賛辞が盛り込まれる。とくに一六世紀の印刷本の場合、献呈文の主目的は、主テキストの内容とはほとんど関係ない貴人にささげることによって書物の価値を上げ、権威付けることであった。したがって、献呈文の内容を献呈者の真意として、額面どおりに受け取ることは難しい場合が多い。ユリウス・フォン・シュロッサーの『美術文献概論』のような重要な基本研究からドメニキの献呈文がまったく無視されていること、それ以後もこのドメニキ版『絵画論』が美術史の文脈でほとんど論じられてこなかったことは、もしかしたら、献呈文というものの一般的性格に由来する、ごく当然の結果かもしれない。

だが、このドメニキの文章には、そのような一般的な献呈文の範囲を超えた具体性、目的性が見いだされる。たしかに献呈相手サルヴィアーティに向けられた称賛や感嘆詞はすこぶる多いにせよ、この献呈文には、一六世紀の美術鑑賞者が、同時代の美術について抱いていた批判意識、危機意識

を示唆する重要な言及が含まれており、このことは看過すべきではない。そしてそれらの批判は、アルベルティ『絵画論』の再読をあえて一六世紀の画家に推奨するという方法で語られている。このように明確な文脈に根ざして用意周到に書かれた献呈文を、空疎で無意味なテキストとして見過ごすことはできず、われわれはこのテキストをもっと積極的に、そして創造的に読み、活用することができるはずである。

この献呈文でドメニキが推奨するアルベルティ読書の目的は、前半部と後半部にそれぞれひとつずつ示されている。一六世紀美術史を考える上できわめて興味深いのは、それらの目的がきわめて両義的な性格、あるいは対立的な性格をもっていることである。第一の論点、アルベルティ『絵画論』は過去の叡智にすぎず、一六世紀人はすでにそれを乗り越えているというものである。それを読むことによって、新時代の絵画の卓越性と完全性が歴史的意識に根ざして確立されるであろうとドメニキは述べている。この意識はまさしくマニエリスムの時代の美術家が抱いていたであろう優越感、自己認識を示しており、のちに見るように、ヴァザーリの時代感覚とも一致している。この点ではドメニキ版『絵画論』は、マニエリスムの同時代的証言として読むことができる。しかし現代の視点からするともっと興味深いのは、第二の目的である。ドメニキは一六世紀の優越性を確認したうえで、今度はアルベルティ『絵画論』を読むことによって、「目立ちたいがための[*per mostrarsi singolari*]、あの気取った、そして憂鬱な奇矯性[*affettata & maninconia bizzaria*]」を払拭することを薦める。つまり、マニエリスムの作家および作品双方における脱規範的性格への制御装置としてアルベルティを読むことが提案されている。換言すれば、第一の論点はヴァザーリが記述したマニエリスム擁護に、第二点はドルチェによるマニエリスム批判に近似している。これら相反する二つの立場を並置したドメニキの真意を探っていこう。

第一の点から見ていこう。ドメニキは、「哲学者たち」(*Philosophi*)の意見としてプラトン主義的靈魂論を述べることから献呈を開始する。それによれば、ドメニキとサルヴィアーティの靈魂は、この地上で肉体を得る以前、天国ですでに友人であった。この地上での友情は、その天国での友情の継続であるという。その証拠としてドメニキは、アルベルティ『絵画論』をドメニキにささげることにしたというのである。しかし、その直後、きわめて重要な留保が述べられる。「実際にこの上なく高貴な実践を行っているあなたを驚かせるような助言は、このような著作の中に見つけることができないでしょう。なぜなら、あなたの手の驚異的な技巧は、あらゆる疑念を寄せ付けないからです。とりわけ「大公の間」——中でもカミッルス勝利[の場面]が近々完成し、われわれも眼にすることができると伺っております——が、あなたの価値を証明してくれるでしょう」。

画家サルヴィアーティにとって（そして一六世紀の美術家にとって）この著作の内容はすでに同時代が乗り越えたもの、克服した何かであるという共通認識が示されている。そしてドメニキは画家に、このような読書態度を推奨する。「しかし、ひとりの完全な画家の姿を例示する[*forma un perfetto pittore*]この論考が参照されてはならない、とは思えませんでした。もちろんこの論考にはあなたの完全性に匹敵するものはありませんが、それでもあなたならばこの論考を謙虚に読んで

愉しみ、この著者にはあなたの完全性に到達することがおそらくできなかったことがお分かりになることと思います。また同様に、数多のこの上なく貴重な贈物 [doti] が自然によってあなたに授けられ、技によって磨き上げられてきたということを再認識することでしょう」。

ドメニキによって最初に提示されたアルベルティ『絵画論』は、指南書や手引書として読まれる対象ではない。それは、一六世紀絵画の到達点、卓越性を認識し、歴史的パースペクティヴを構築するための参考資料として、「謙虚に読んで愉し」まれるべきテキストとして提示される。

ドメニキは（そしてドメニキが想定するサルヴィアーティのような一六世紀の美術家たちは）、アルベルティの著作には何が欠けていると判断していたのだろうか。ドメニキはそのことを明言していない。アルベルティに欠けたもの、一六世紀絵画を完成させる要素は何だろうか。このことを考えるためには、アルベルティの著作の内容を改めて思い出すことが役立つ。線遠近法の理論を提示し、光学的観点からの色彩論——とくに白と黒の効果と遠近感の問題——を提起するアルベルティの著作は、ドメニキからすれば完全なものではなかった。そうだとすれば、ドメニキが感じたアルベルティにおける不足成分は、まさしくそうした理論的説明を超えるプラスアルファ、すなわちまずまちががなく、遠近法や色彩の理論的説明を超えた画家の創造の自由であるにちがいない。サルヴィアーティの盟友ヴァザーリが『列伝』において明確に提示した時代様式論と至近距離で共鳴している。ヴァザーリの（もちろんそれ自体は偏向した）図式に従えば、長き中世の美術暗黒時代のち、一四世紀の画家たちが再発見したイタリア美術の真の種は、一五世紀の美術家たちによって育成され、一六世紀の美術家たちはさらに、古代美術との血脈を再生させ、（本論文の最初に記したように）「自由／脱規範性」を獲得し、真の意味での最先端の美術を生んだのである。

ところがドメニキはその直後、このような前提を撤回しはしないにせよ、一六世紀の画家たちがアルベルティを読む意義を積極的に肯定する。現代の目からすれば、ドメニキがアルベルティ『絵画論』を新たな装いで復活させた真の意図は、むしろその第二の読書目的であるように思われる。彼はこう書いている。

「……ここで語られた知識……があなたの目にも雄弁で、好ましく、そして具体的なものとして映ることはまちがいありません。それらの知識は、よい文学についての並々ならぬ判断力と認識をももたらすでしょう。それらの知識を身につけることによって、あなたは君主たちにとって高貴な存在になり、一般の人間たちにとってはこの上なく高貴な存在となり、あなたの仕事仲間たちにきわめて煩わしくつきまといがちな、目立ちたいがための [per mostrarsi singolari]、あの気取った、そして憂鬱な奇矯性 [affettata & maninconia bizzaria] は、あなたの中から消えうせるでしょう。それどころか、そうした奇矯性の代わりに、高雅な礼節と靈魂の高貴性があなたの仕事に常に見いだされるようになり、その高貴性は、あなたのさまざまな美徳がこれまであなたにふさわしいものとして与えてきた高みをはるかに越えるでしょう」。

この第二の読書目的は、第一章で引用したアルベルティのマニエリスムの技巧性への批判を想起するならば、きわめて意味深長である。アルベルティの著作は、一六世紀の美術家たちの「目立ち

たいがための「per mostrarsi singolari」、あの気取った、そして憂鬱な奇矯性」を払拭するための教訓として読まれるべきであり、そのための制御装置足りうとドメニキは語っている。この「奇癖」が、自己宣伝のためのこれ見よがしの技巧性の誇示と、憂鬱気質という美術家の人間的気質の双方を指している点は重要である。前者は、先に見たサルヴィアーティ的なきわめて人為的で誇張された人体表象、マニエリスム趣味の核心として理論化されたあの「蛇行像」の探求を指すであろう。後者は、ウィットコウワー夫妻の基本研究『土星のもとに生まれて』において明らかにされたように、マニエリストたちの生活態度、仕事意識における自意識を指しているはずである⁽¹⁶⁾。のちに見るように、ヴァザーリはサルヴィアーティが孤独癖のある憂鬱気質であったこと、そしてその気質は「フリウス・カミッルス物語」連作を描いていたころには意志の力で抑えていたと告げている。作品および作家双方の「奇矯性」を抑えるための良薬としてアルベルティは提示されている。

ドメニキの献呈文に示されたアルベルティ読書の二つの目的のうち、彼が真に述べたかったことが後者であることは疑いがない。アルベルティはすでに過去の古典であり、一六世紀の美術家たちからすれば彼らの時代の勝利と卓越はうたがうべき余地のないものと思われたかもしれない。しかし、アルベルティを読むことは、自己宣伝のための奇矯性と技巧性の過剰な追求を好ましく思わない趣味の存在を認識し、それに歯止めをかける契機ともなりうる。

サルヴィアーティは、このようにして提示されたドメニキ版アルベルティ『絵画論』をいかに読んだであろうか。もちろん具体的な彼の言葉は残されていない。しかし、彼が残した作品は、この献呈が行われた頃のサルヴィアーティがミケランジェロ的人体の美学に根ざす「蛇行像」の追及を熱心に行っていたことを示している。このことは、ドメニキの献呈意図が現実根ざしていたこと、換言すれば実際のサルヴィアーティの絵画の様式の傾向を踏まえうえでの積極的配慮であったことを示唆しているように思われてならない。

次章では、それらのサルヴィアーティの作品を具体的に見ていくが、ここであらかじめ結論を述べるならば、サルヴィアーティにとって、ドメニキ＝アルベルティの警告はほとんど効果がなかったようである。それどころかむしろ、彼の作品は、一五四七年ごろから技巧的過剰を激しく高めていき、それに続く時代には、「蛇行像」の純装飾的・非機能的反復——マニエリスムという両義的なフィルムのネガ部分——に陥ってしまうのである。サルヴィアーティはまるで、ドメニキの献呈文およびアルベルティの適切性に対する意識的な競争、一六世紀の美術家の自由／脱規範性のマニフェストを行っているかのように見える。

4 サルヴィアーティによる「蛇行像」の追求と反復

まずサルヴィアーティがフィレンツェで活動し、ドメニキから『絵画論』を献呈された頃の作品から見ていこう。この時期のフィレンツェでの作品において彼は、その前のローマ時代やヴェネツィア時代にはまだ潜在的水準に留まっていた「蛇行像」の追及を、本格的に行うようになる。

献呈文の中でドメニキはパラッツォ・ヴェッキオの大広間のフレスコ画連作「フリウス・カミッルス物語」を挙げていた(図7)。その一例がここに挙げた「勝利」である。息の詰まるように密集した凱旋行進の中に、その後の「蛇行像」研究の萌芽を見いだすことが可能である。右側で、壺を頭の上に掲げながら歩んでいる男性像——ラファエッロがヴァティカーノ宮殿に描いた《ボルゴの火災》の女性像からの引用であることは明らかである——、一見したところはほとんど身体を捻っていないが、よく見れば、その両腕の動作は何を意味しているのか分からない。頭の上の壺を支えながら、両肘を交互に前後に動かし、まるで壺を回転させているかのようである。その右側の人物は、胴部を向かって右側に動かしながら、首はその正反対の方向へと曲げられている。後方を気にしながら進んでいるという表現と考えられるが、その急激な振り返りはきわめて人為的、技巧的に見える。しかし、これらの例を除けば人体像は基本的には穏やかな身振りで統一されている。この連作を描いていた頃のサルヴィアーティについて、ヴァザーリは次のように興味深い記述をしている。「フランチェスコはこの仕事に可能な限りの全精力と努力を注ぎ込むと約束した……フランチェスコは憂鬱気質であった。しばしば、仕事中は身の回りに誰も寄せ付けけないこともあった。ところがこの仕事を始めたときは、そうした本性を押さえつけ、きわめて快活に友人たちとの交流を行い、タッソやそのほかの友人たちが彼の世話をし、彼が描く現場に立会い、知る限りの手を尽くして彼を励ました」⁽¹⁸⁾。もしかしたら、そのような開放的で公的性格の強い制作過程が、この作品から「目立ちたいがための、気取った、そして憂鬱な奇矯性」を排除したのかもしれない。

サルヴィアーティの典型的な「蛇行像」は、多くの画家が結集して集団競争を強いられるパラッツォ・ヴェッキオではなく、それに平行して描かれた祭壇画のほうに顕著である。彼は、単独の注文作品において、いわば他との直接対決を強いられることのないホームグラウンドで自分の技巧の誇示を行うことを選んだように思われる。

一五四六年から翌年にかけて描かれた祭壇画《十字架降下》は、おそらくこの時期のサルヴィアーティの「蛇行像」の最良の、そして典型的な例を含んでいる(図8)。彼の盟友ヴァザーリが伝えるところによれば、「……ジョヴァンニ・ディーニとピエロ・ダゴスティーノ・ディーニがサンタ・クロチェ聖堂の中央扉から入った右側に、マチーニヨ石[灰色の砂岩の一種]によるきわめて豪華な礼拝堂を建てさせ、さらにアゴスティーノ[二人の父]をはじめとする彼らの家族の墓を置き、その礼拝堂に置くための板絵の制作をフランチェスコ[サルヴィアーティ]に注文した。彼はこの板絵に、アリマテヤのヨセフとニコデモによって十字架から降ろされるキリストを描いた。そしてその足元には、気を失う聖母が、マグダラのマリアと聖ヨハネ、および他のマリアたちとともにいる。この板絵は、フランチェスコによって、おびただしい技[arte]と研究によって実現されており、裸体のキリストがこの上なく美しいことは言うまでもなく、それ以外のすべての人物も強さ[forza]と浮彫り^{リリエーヴォ}的立体感[rilievo]によって分節化[disposte]され、彩色されている。最初^{フォルツァ}はフランチェスコの敵対者たちによって誹謗されたが、この板絵は最後には彼に世界的な名声を与えた。この絵ののちに彼に勝負を挑んだ誰しものが、この板絵を超えることはできなかったのだ

る」⁽¹⁸⁾。

この板絵はヴァザーリによって、技量の誇示による自己宣伝の最良の成功例として位置づけられている。とくに注目されるのはマグダラのマリアの姿である(図9)。下半身を向かって右にむけ、上半身をそれとは正反対の方向へ回転させている彼女の姿は、本論文の第一章で挙げた古代石棺の女性像(図5および図6)を踏襲している。しかし、このマグダラのマリアは、いったい何のために、そしていかなる情念によってそのような姿勢をしているのだろうか。彼女の足元に香油の壺が置かれている。そして彼女の右手は白い布のようなものをもち、聖母マリアがキリストのほうへ顔を向け(そもそも聖母の身体が息子ではなくわれわれ鑑賞者側に向いていることも不可解である)、こぼす涙を拭いているように見える。この状況から推定されるマグダラのマリアの動作と内面は、降ろされてくるキリストに背を向けて香油壺を準備し、聖母が涙をこぼしたことを知り、急激かつ急速に上半身のみ回転させてその涙を拭こうとしているというものである。彼女の動きと情念は、キリストの死という空前絶後の悲しみの源泉に機能的・意味的に正しくむすびつけられていない。むしろ、その身体の極端な捻りを前景でこれ見よがしに誇示することが目的化しているように見える。

この時期のもうひとつの例は、やはり一五四七年から一五四八年にかけてフィレンツェで描かれたと考えられる《ラザロの蘇生》である(図10)。前景の女性像(図11)は明らかにラファエッロの最後の作品《キリストの変容》の女性像からの借用である(図12および図13)。だが、彼女たちを比較するならば、ラファエッロの女性像はいまだに適切性の範疇内にあり、機能性および内面表出性を失っていない。彼女はきわめて真剣な表情で群衆たちに向き合い、キリストの変容する姿を目撃しえた唯一の存在と思われる少年を指差すために身体を動かしている。彼女の動作は、彼女の精神的緊張を伝えるための有効な「情念の形象化」^{パトス・フォルメルン}足りえている。対してサルヴィアーティの女性像は、蘇生を開始したかどうか定かではない段階のラザロを見ながら、向かって左側に身体を捻り、手を祈りの身振りにあわせている。彼女はなぜ、そして誰に対して、何を祈っているのかがまったくわからない。この姿勢からは彼女の内面的なものは表出されているようには見えず、まさしく捻るための捻り、自己目的化した形式的遊戯と化している。

これら二点の祭壇画を、それ以前のヴェネツィア滞在期に描かれた《十字架降下》(図14)、およびフィレンツェに戻ってきた一五四〇年代前半から半ば頃の《トマスの不信》と比較してみれば(図15)、一五四〇年代末のサルヴィアーティがいかに「蛇行像」を意識的に強化していたかが明らかになるだろう。《十字架降下》には先に見たような非機能的に身体を捻る人物像は一人も見られない。サルヴィアーティはヴェネツィアで、意識的に「蛇行像」の実験を抑制し、むしろ穏やかな運動で画面を統一している。フィレンツェ帰還直後の《トマスの不信》では、蛇行像的形象はまだ機能性、表出性を失っていない。トマス(図15)はドイダルサス型のウェヌスを思わせる捻りを伴う姿勢で座しているが(図16)、これは彼の内面の葛藤、すなわち、復活したキリストを証明するため、傷に触るべきか否かで揺れる彼の「不信」心と一致している。左端の聖人(おそらく聖福音書記者ヨハネ)の首の急激な回転は、のちの蛇行像の展開につながる萌芽と見ることもできるが、これらの人物像

には一五四〇年代末のあの「目立ちたいための」奇抜性、非機能性、非表出性は感じられないのである。

ドメニキの第二の献呈意図、つまりアルベルティから適切性の重要性を教わり、マニエリストのあまりにも恣意的な形態遊戯を抑えることを学ぶべきだという意図が、サルヴィアーティから積極的に受容された痕跡はまったくない。むしろそれどころか、この画家はドメニキ＝アルベルティが語る適切性の必要性をまるで意識的に否定するかのように、ますます「蛇行像」の探求を続けていくのである。

ドメニキがアルベルティを通じて発したマニエリスムへの威嚇射撃、そしてその的とされたサルヴィアーティへの効果のなさ、それどころか反発するようにしてマニエリスムの蛇行像を強化していく過程は、一六世紀美術をめぐるこれまでの定式、「一五世紀のアルベルティ的適切性・規範性」対「一六世紀の自由／脱規範性」を具体的に、そして鮮明に映し出している重要な歴史的素材たりえると思われる。

結論

ドメニキが、サルヴィアーティ的なマニエリスムに対するもうひとつの選択肢たりえる様式として何を想定していたのかを特定することはできない。彼の主要な活動地を考えるならば、おそらくヴェネツィア派の絵画であろう。しかし少なくとも、献呈文やそれ以外の彼の手紙の類においては、ドメニキはサルヴィアーティにヴェネツィア絵画を対峙させていない。ドメニキの美的趣味は、本論文とはまた別の機会に考察すべき大問題であろう。

いずれにせよ、本論文で試みたドメニキ版『絵画論』とサルヴィアーティの絵画作品との比較によって、一五四〇年代のイタリア美術の一側面、すなわちマニエリスムの流れとそれに対する否定的批評が資料に基づいて具体化されたことはたしかであろう。

ドメニキの献呈がなされた時期のサルヴィアーティの作品は、この画家が技量の誇示に熱中し、もはやアルベルティ的な適切性をほとんど意識していなかったことを示唆している。その点ではドメニキの意図——アルベルティ『絵画論』を、マニエリスムの技巧の追及に対する制御装置として提示する——はきわめて現実的であり、ま同時代のトスカーナやローマの美術におけるマニエリスムの隆盛という現実を射程に入れたものであったことがわかる。ドメニキのように、マニエリスムの流れを否定あるいは注視する趣味が一五四〇年代に明確に語られていた事実は、これまでほとんど論じられてこなかっただけにおそらく重要であろう。

そしてドメニキの意図が、サルヴィアーティにはほとんど効果をもたなかったように見えることは、この時代の美術家たちが一五世紀の美術およびその理論に対してもちえた一種の優越感、勝利意識を暗示していると考えられよう。一六世紀の美術家たちの中にはたしかにサルヴィアーティのように、そしてヴァザーリが書いていたように、前世紀の美術および理論の規範性、規則性、適切性を超えた自分たちの高みを謳歌した者たちが、少なからずいたにちがいない。ドメニキ版『絵画

論』は、むしろその献呈意図の敗北という事実によって、これまで観念的に規定されがちだった、ヴァザーリ前夜の時代のマニエリストたちの自意識の強さを具体的に浮かび上がらせている。

美術文献と美術作品との比較研究の目的は、それらのあいだの一致点を探すことばかりではない。むしろそれらのあいだの乖離現象、対立関係、葛藤や矛盾、さらには「無関係」さえもが考察されなければならない。それらの探求は（あらゆる歴史研究がそうであるように）、樂觀的で捏造的な「これまで誰も知らなかった新発見」ではなく、「かつて誰かが知っていたが、今では多くの人から忘れられたことの再発見、再奪還」である。それらの試みによってきわめて少しずつ明かされていく歴史の現実に現れた相貌は、美術史記述の史料적・批評的基盤を絶え間なく整備しなおすことをわれわれに促し、そして作品と文献双方の魅力を再発見させてくれるはずである。

5 献呈文の翻訳と原文

ロドヴィコ・ドメニキから、この上なく優れた画家、フランチェスコ・サルヴィアーティへ

この上なく親愛なフランチェスコよ、

あなたもご存知のとおり、哲学者たち [Philosophi] の意見によれば、われわれの靈魂 [le anime nostre] はそもそも最初、神の心性 [mente] の内部で創造されましたが、そののち神は、われわれの靈魂がこの地上まで旅をし、そしてわれわれの身体 [corpi] の中にまで降りることを望んだのだそうです。私は、この意見がわれわれの信仰にとっても真実を伝えていると思いますし、もしそれをお認めいただけるならば、私はためらうことなくこう述べましょう。われわれ二人の靈魂は、きっと天の住居でも互いに知り合いであったのでしょうか。そして、天の国から地上への流刑に降される以前には、長いあいだ仲良く大事に育てられていたにちがいません。それゆえ、あなたが私をどこかで見知っていたように思われたとしても不思議ではありませんし、そうした信念をいささかも疑う必要はないのです。たとえわれわれの友情がこの地上界のどこかで始まったのだとしても。あなたに再会できた私は、たちどころにあなたを愛し始めました、いやむしろ、かつての愛情を持続させたと言ったほうがいいかもしれません。そしてその愛情のしるしとして、私はこれまでもいつも、われわれの靈魂の間の類似性をあなたに証明してくれるような何か [の著作] をあなたに捧げて、私の友情を示そうと思い続けてきました。このたび、私がかつて完成させた、レオン・パッティスタ・アルベルティの『絵画論』 [della Pittura] の翻訳が再び手元に戻ってきましたので、その著作はあなたに献呈する価値があると判断いたしました。とは申しますものの、実際にこの上なく高貴な実践を行っているあなたを驚かせるような助言は、このような著作の中に見つけることができないでしょう。なぜなら、あなたの手の驚異的な技巧は、あらゆる疑念を寄せ付けないからです。とりわけ「大公の間」——中でもカミルス^リの勝利 [の場面] が近々完成し、われわれも眼にすることができるであろうと伺っております——が、あなたの価値を証明してくれるでしょう。

しかし、ひとりの完全な画家の姿を例示する [forma un perfetto pittore] この論考が参照されてはならない、とは思いませんでした。もちろんこの論考にはあなたの完全性に匹敵するものはありませんが、それでもあなたならばこの論考を謙虚に読んで愉しみ、この著者にはあなたの完全性に到達することがおそらくできなかったことがお分かりになることと思います。また同様に、数多のこの上なく貴重な贈物 [doti] が自然によってあなたに授けられ、技によって磨き上げられてきたということを再認識することでしょう。もちろん、ここで語られた知識のみが絵画を成立させるものではありませんが、それらがあなたの目にも雄弁で、好ましく、そして具体的なものとして映ることはまちがいありません。それらの知識は、よい文学についての並々ならぬ判断力と認識をももたらすでしょう。それらの知識を身につけることによって、あなたは君主たちにとって高貴な存在になり、一般の人間たちにとってはこの上なく高貴な存在となり、あなたの仕事仲間たちにきわめて煩わしくつきまといがちな、目立ちたいがための [per mostrarsi singolari]、あの気取った、そして憂鬱な奇癖 [affettata & maninconia bizzaria] は、あなたの中から消えうせるでしょう。それどころか、そうした奇癖の代わりに、高雅な礼節と靈魂の高貴性があなたの中に常に見いだされるようになり、その高貴性は、あなたのさまざまな美徳がこれまであなたにふさわしいものとして与えてきた高みをはるかに越えるでしょう。この書物に話を戻せば、われわれの友情のあかしとして、そしてまたあなたの価値を証言する証拠として、どうか快くこれを受け入れ、大切にしていただきたく存じます。くれぐれも健康でありますように。

一五四七年二月二〇日 フィレンツェ。

LODOVICO DOMENICHI A FRANCESCO SALVIATI PITTORE ECCELLENTISSIMO. Voi dovete Sapere, Francesco amantissimo, come è opinione di alcuni Philosophi, che le anime nostre siano da principio tutte create nella mente di Dio, & quiui stiano, fin ch'a lui piace mandarle a peregrinare qua giu ne' corpi nostri. Laquale opinione se licito mi fosse per la fede nostra confessar per uera, io non dubiterei di dire, che le anime di noi due si fossero conosciute fra loro nella habitation superna, & conseruata insieme lunga domestichezza, prima ch'elle uenissero dalla patria del cielo allo esiglio del mondo. Perche non è marauiglia, che a uoi paia l'hauermi & ueduto & conosciuto altroue: ne percio la credenza uostra punto u'inganna; se ben ui pare che l'amicitia nostra habbia hauuto principio in alcuna parte di questo mondo inferiore. Et io tosto che ui riuidi, cominciai strettissimamente ad amarui, anzi per meglio dire, a continuare l'antica beniuolenza. Onde per segno di cio mi ho poi sempre ingegnato di mostrararmi amico con alcun dono, che ui facesse testimonio della simiglianza, ch'è fra gli animi nostri. Perche ritornandomi in mano la traduttione ch'io feci gia della Pittura di Leon Battista Alberti, ho giudicato che ella meriti di esserui intitolata. Non che a

uoi faccia mistero nel nobilissimo essercitio uostro alcuno ammaestramento che in tale opra si troui: perche i mirabili artificij delle uostre mani ne tranno ogniun di dubbio; & fra gli altri la sala di sua Illustriss. Eccellenza, doue tosto si uedranno finiti i triumphi di Camillo, iquali testimonio faranno del ualor uostro. Ma perche non m'è paruto meglio conuenirsi il trattato, ilquale forma un perfetto pittore? Et benche in quello non siate per trouare la perfettion sua, ui potrete però humilmente in uoi stesso allegrare, ueggendoui compito in quello che l'auttore forse trouare non seppe. Et parimente conoscerete quelle molte & rarissime doti a uoi dalla natura concesse, & dalla arte limate. Lequali sole non consistono intorno la pittura, ma ui fanno anco eloquente amabile & discreto: & ui danno giudicio & cognitione piu che mediocre delle buone lettere. Onde col mezzo loro sete caro a i Principi & carissimo a i priuati: & tanto piu non si ueggendo in uoi quella affettata & maninconica bizzarria, laquale molti pari uostri tanto fastidiosamente sogliono mendicare, per mostrarsi singolari: anzi in cambio di quella trouandosi ognhora in uoi gentilezza cortesia et nobilta` d'animo, oltra quella che le uirtu uostre meritamente acquistato u'hanno. Ma ritornando al libro, accettatelo gratamente & habbiatelo caro, cosi per pegno della nostra amicitia, come per testimonio del uostro ualore. State sano. Alii XX. di Febraro MDXLVII. Di Fiorenza.

※この試論は、科学研究費補助金（萌芽研究）の助成を受けた研究の途中経過報告である。研究題目「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」（代表者は足達薫）。

- (1) 本論文で参照したアルベルティ『絵画論』は、一五四〇年のバーゼル版（ラテン語）、一五四七年のドメニキ版（ドメニキによるイタリア語訳）、一九五〇年にマッレによって公刊された一四三六年のイタリア語版、そして三輪訳の日本語版である。

De pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi, Leonisi Baptistae de Albertis uiri un omni scientiarum genere, & praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi. Iam primum in lucem editi. Basileae. Anno M. D. XL. Mense Augusto.（以下ではこう表記する。Alberti 1540）

La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi con Gratia & Priuilegio. De la mia morte eterna vita i vivo. In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari. MDXLVII.（以下のファクシミリ版が存在する。Leon Battista ALberti, *La pittura. Traduzione di Lodovico Domenichi (Venezia, 1547)*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1988.（以下ではこう表記する。Alberti-Domenichi）

Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Edizione critica a cura di Luigi Mallè, Sansoni, Firenze 1950.（以下ではこう表記する。Alberti-1950）

レオン・バットィスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、一九九二年（以下ではこう表記する。アルベルティ『絵画論』）。

- (2) マニエリスムとアルベルティの状況を示す例を三つ挙げよう。Marcia Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999. この書は、一五二〇年のラファエッロの死後のトスカーナ／ローマ美術のさまざまな傾向を分析した優れた総合的研究であり、本論文で考察するサルヴィアーティの絵画の特質も論じられている。しかし、一六世紀美術が、前世

紀の美術および理論に対していかなる反応や受容を示したかについては問題とされていない。しかし、その書のタイトル通りに一六世紀美術を概観するためには、アルベルティ『絵画論』に裏書された一五世紀美術における適切性の範囲を明確にし、一六世紀の美術家たち——マニエリストたち——がそれに対していかに反応したか、あるいはいかにそれを無視したかを考察することは必要不可欠であろう。これに対して、二〇世紀末に登場したひさしぶりの本格的マニエリズム論には、アルベルティが『絵画論』で述べた人物像の情念表出の一六世紀的意義が指摘されている。すなわち「人は泣いている人物像とともに泣く」という定式が、マニエリズムの時代にはますます常套手段となり、形式化と誇張を施されながら継承されていったことが論じられる。Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993, pp.139-141. この書のタイトルが示すように、一六世紀美術はまさしく規範と脱規範の狭間でさまざまな身振り——これは彼らの描いた人物像の身振りでもあり、また彼ら自身の身振りでもある——を実験した。そうだとすればアルベルティ的適切性と一六世紀美術とのあいだの葛藤を論じることには、ピネッリの優れた研究にささやかな註釈を追加することになるであろう。ミケランジェロを中心軸に置き、ルネサンス美術における造形言語の総目録を提示したデイヴィッド・サマーズの偉大な研究では、アルベルティ『絵画論』（第二書）におけるコントラポスト理論を、ロマッツォによる「蛇行像」の定式の先駆的発言として結びつけている。David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981, p.83. しかし、のちに本文で考察するように、マニエリスムの「蛇行像」とクラシック的なコントラポストの間には、人物像の情念および機能との合理的関連性の有無という重要な相違があると考えられる。サマーズの指摘はむしろ、アルベルティとマニエリズムがいかに「似て非なるもの」と化しているかという視点から再検討されるべきであり、そのときにこそ真の重要性を獲得するはずである。

- (3) Vasari-Milanesi, IV, p.8.
- (4) John Shearman, *Mannersim*, Penguin Books, 1967, pp.81-91. シアマンはサルヴィアーティのフレスコ画《聖アンドレアス》(一五五一年)をミュロン原作《円盤投げ》と比較し、マニエリスムの蛇行像が、古典的コントラポストからその人体の構造原理のみを抽出し、主題との意味的関連性を捨象し、あらゆる局面で応用するものであると論じている。
- (5) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Icon Edition, Harper & Row, New York-Hagerstown-San Francisco-London 1972, pp.172-176.
- (6) サルヴィアーティについては前述のホルの研究(註2)、さらに以下の研究および展覧会カタログを参照せよ。Catherine Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la de'coration murale italienne (1520-1560)*, Institut Suisse de Rome, Gene've 1973; Caterina Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, Electa, Milano 1998; Luisa Mortari, *Francesco Salviati, Cassa di Risparmio di Firenze*, Leonardo-De Luca, Roma 1992. サルヴィアーティは実際にミケランジェロの《カッシーナの戦い》のカルトンからの模写を行っている。Cf. *Francesco Salviati (1510-1563)...*, cit., Cat.10, p.101.
- (7) この姿勢の女性像については以下を見よ。Luba Freedman, "A Nereid from the back. On a Motif in the Italian Renaissance Art", *Storia dell'arte*, vol.70, 1990, pp.323-336.
- (8) 今は以下の日本語版がある。ロドヴィーコ・ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』森田義之・越川倫明訳、中央公論美術出版、二〇〇六年、一〇六頁。
- (9) Alberti 1540, pp.83-84.; Alberti-Domenichi, p.32; Alberti 1950, pp.96f: アルベルティ『絵画論』五三～五四頁。
- (10) Julius von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Traduzione di Filippo Rossi, Terza edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, La Nuova Italia, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Firenze 1995, pp.235-249.
- (11) ピオンドのテキストの一部が日本語に訳されている。足達薫「ミケランジェロ・ピオンド『この上なく高貴な絵画について』における「イメージ作り」(making of images)の諸問題」、弘前大学人文学部編『人文社会論叢(人文科学篇)』第12号、二〇〇四年、pp.23-46; 足達薫「同時代人が語るマニエリズム美術史——ピオンド『この上なく高貴な絵画について』(一五四九年)第十章から第二十二章」、弘前大学人文学部編

- 『人文社会論叢（人文科学篇）』第17号、二〇〇七年、pp.1-18。
- (12) Schlosser Magnino, *La letteratura artistica...*, cit., p.236. ガウリコの重要な著作には、シャステルとクラインによる註釈版に加えて、以下の版本がある。Pomponius Gauricus, *De sculptura (1504)*, Edition annote'e et traduction par Andre' Chastel et Robert Klein, Librairie Droz, Genève 1969; Pomponio Gaurico, *De Sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, Saggi di F. Divenuto, F. Negri Arnoldi, P. Sabbatini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma-Benvenuto 1999.
 - (13) Cf. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica...*, cit.
 - (14) ドメニキの生涯と仕事については以下を参照した。A. Piscini, "DOMENICHI, Lodovico", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.40, 1991, pp.595-600.
 - (15) カルヴァンの『ニコデモ主義者』の翻訳テキスト、およびそれ以外の「改革派」的テキストは以下に復刻されている。Enrico Garavelli, *Lodovico Domenichi e i 'Nicodemiana' di Caalvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, con una presentazione di Jean-Francois Gilmont, Vecchiarelli Editore, Manziana 2004.
 - (16) Pietro Aretino, *Lettere*, tomo III, Libro III, a cura di Paolo Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 1999, Lettera 640, p.480. またサルヴィアーティは一五四五年にヴェネツィアのアレティーノに「聖パウロの改宗」を主題とする羊皮紙素描を送っている。Ibid., Lettera 371, pp.327-8.
 - (17) Rudolf and Margfot Wittkower, *Born under the Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, W.W.Norton & Company, New York-London 1969.
 - (18) Vasari-Milanesi, vol.VII, p.25.
 - (19) Ibid., pp.29-30.



図1 ミケランジェロ・ブオナッローティ
《勝利》1528年頃、大理石、高さ261cm、フィ
レンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ



図2 ミュロンの原作に基づく古代ローマの
模刻《円盤投げ》紀元前450年頃、高さ155cm、
ローマ、国立博物館



図3 ミケランジェロ・ブオナッローティ
《カッシーナの戦いのための習作》1504年頃、
紙に2色（褐色、灰色）のインク、鉛白による
ハイライト、420×285mm、ロンドン、大英博
物館

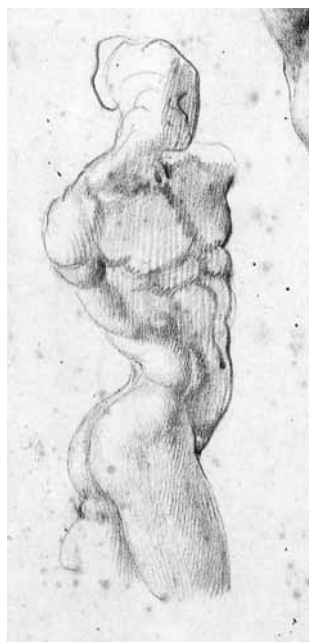


図4 フランチェスコ・サルヴィアーティ
《トルソの習作》部分、1540年頃、紙に赤と
黒のチョーク、430×263mm、ウィーン、アル
ベルティーナ素描・版画館

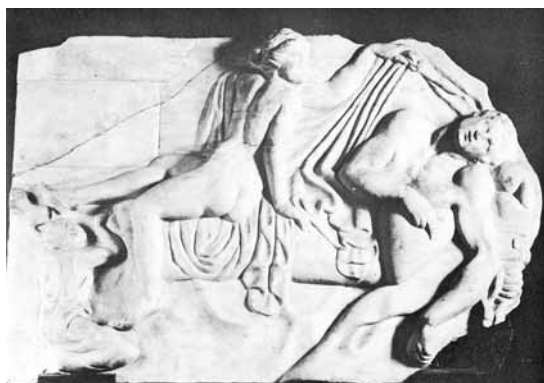


図5 ヘレニズムの原作に基づく16世紀の模刻《アモルとプシュケ（ポリュクレイトスの寝台）》大理石、現在の所在は不明



図6 ティツィアーノ・ヴェチエッリオ《アドニスとウェヌス》1553-54年、キャンバスに油彩、186×207cm、マドリード、プラド美術館



図7 フランチェスコ・サルヴィアーティ《フリウス・カミッルス勝利》1547年頃、フレスコ、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ (Sala dell'Udienza)



図8 フランチェスコ・サルヴィアーティ
《十字架降下》1547年-48頃、板に油彩、
495×285cm、フィレンツェ、サンタ・クロ
チェ聖堂



図9 図8の部分図(マグダラのマリア)



図10 フランチェスコ・サルヴィアーティ
《ラザロの蘇生》1547-48年頃、板に油彩、
89×65.5cm、ローマ、コロンナ美術館



図11 図10の部分図



図12 ラファエッロ・サンツィオ (ジュリオ・ロマーノによる仕上げ) 《キリストの変容》1520年、板に油彩、405×278cm、ヴァティカン、ヴァティカン美術館



図13 図12の部分図 (前景の女性像)



図14 フランチェスコ・サルヴィアーティ 《十字架降下》1537年頃、キャンバスに油彩、322×193cm、ミラノ、ブレラ絵画館



図15 フランチェスコ・サルヴィアーティ 《トマスの不信》1544-45年頃、キャンバスに油彩 (1806年の修復でオリジナルの板から移行)、274×233cm、パリ、ルーヴル美術館



図16 図15の部分図（トマス）



図17 ヘレニズムのブロンズ製の原作に基づく古代ローマの模刻《座るウェヌス》大理石、ヴァティカン、ヴァティカン美術館