

ROSEリポジトリいばらき（茨城大学学術情報リポジトリ）

Title	フォンダコ・デイ・テデスキの壁画断片
Author(s)	ウイント, エドガー / 森田, 義之 / 甲斐, 教行
Citation	五浦論叢 : 茨城大学五浦美術文化研究所紀要(14): 87-109
Issue Date	2007-11-30
URL	http://hdl.handle.net/10109/537
Rights	

このリポジトリに収録されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作権者に帰属します。引用、転載、複製等される場合は、著作権法を遵守してください。

お問合せ先

茨城大学学術企画部学術情報課（図書館） 情報支援係
<http://www.lib.ibaraki.ac.jp/toiawase/toiawase.html>

【翻

訳】

フオンダコ・デイ・テデスキの壁画断片

エドガー・ウイント
訳 森田義之・甲斐教行

フォンダコ・デイ・テデスキの壁画断片

トレボニウスへの暴行のような荒々しい主題さえも寓話に変貌させてしまうジョルジョーネの詩的なファンタジーという特質は、ヴァザリーの困惑から判断するに、フォンダコ・デイ・テデスキ（ドイツ人商館）のフレスコ画においてもきわめて顕著であったにちがいない。しかし、当代の誇りと驚異であり、大運河に面して燃えるような色彩を放っていたこの記念碑的連作について研究しようとしても、伝えられた作品の面影は痛ましいほど貧弱である。それは、一六五八年にヤコポ・ピッチーノが、そして一七六〇年にアントン・マリア・ザネッティ・デイ・アレッサンドロが、当時まだ残存していたフレスコ画をもとに制作した、見映えが悪いながらも互いに補い合う二組の版画である⁽⁶⁰⁾。それらをさらに補うのが、一六三七年頃にヘンドリック・ファン・デル・ボルヒト（小）が制作した、「ジョルジョーネ」と記された一枚の版画——おそらくアルンデル伯爵のために制作されたもの——である。これらの寓意像は等身大を超えるスケールで描かれていたため、ジョルジョーネはもっぱら人物だけで構図を生み出さねばならず、風景モチーフは単なる付け足しにすぎなかった。さらに驚くべきことはこれらの銅版画がどの程度かはともかく「絵画的^{ピクレスク}」な想像力の痕跡をとどめていることである。このことは二つの作例——《ユーデイト》もしくは《正義》と、《平和》——を見れば十分理解できる。前者は、特にヴァザリーの不興を買った作品であり、後者はおそらく、大規模なフレスコ画に対するジョルジョーネの寓意的着想の巧みさを示す、われわれにとってきわめて貴重な証拠となる作品で

ある。

ジョルジョーネが壁画装飾の全体を統括し、若いティツィアーノがその助手を務めていたとすると、実際にはティツィアーノが描いた部分もジョルジョーネの指導下に構想されたものと推察することができ⁽⁶¹⁾る。《ユーデイト》（図41）の場合がそれで、そのことは異例な、きわだった、不気味な様相にはつきりと示されている。ユーデイトはホロフェルネスを魅了したサンダル（ウルガタ訳「ユーデイト書」一六章二節）を履くかわりに、素足で切り落とされた首を踏みつけている。この不快なモチーフがジョルジョーネの創案になることは、陰湿な優美さと毒のある魅力をもつレニングラードの《ユーデイト》像（図40）でこのモチーフを執拗に用いているのを見ても明らかである。恐るべき女傑はみずからの勝利を示すため視線を下に向けてポーズを取る聖女のようにあり、鋭利な剣をたずさえたその繊細なしぐさは、残忍な彼女の行為などまるでなかったかのように思わせる。しかし彼女が選ばれたのは、いかにして圧倒的な強者がか弱い女に打ち負かされるかをアシリア人に示すためであるから、彼女は犠牲者の頭上に優美な片足を儀礼的に置いている。（ベンボの祝賀の詩「気高き統治を手にした御婦人方よ（*Donne ch'aveate in man l'alto governo*）」と同じように巧みに構築された）この魅惑的な絵画のほとんどすべての工夫が、等身大を超えるティツィアーノのフレスコ画（図41）にも見られる。長々と垂れ下がる衣服からはむき出しの足がのぞいている。その衣服は今や女王然とした堂々たるドレパリーの襷を形成し、足の動作は立像におけるよりも座像においての方が攻撃的に見える。欄干の上におぎなりに置かれた左腕にさえも、劇的な性格が与えられている。

ザネットイの模写(図44)——それはピッチーノの模写(図41)よりも綿密で、誇張が少ない⁽⁶⁵⁾——を信頼するならば、その視線は著しく下に向けられているために、まるで「正義」の寓意像におけるように、目を閉じているように見える。

フォンダコ・デイ・テデスキの《ユーディト》が《正義》を表しているとは推測した点で、クロウとカヴァルカセッレは疑いなく正しかった。彼らは適切にも、アンブロージョ・ロレンツェッティがシエナ政庁舎に、明確な記銘のある、切断された首の上に剣を掲げた《正義》(図43)を描いていることを指摘した⁽⁶⁶⁾。フォンダコ・デイ・テデスキのフレスコ画では、おぞましい様相の一人の兵士、すなわちうしろ手に短剣をもつ武装した傭兵が場面に加わっている。《刺客》(図35)によってよく知られるこの通俗劇風のモチーフは、リーバの『イコロロジア』に「裏切り(Tradimento)」のエンブレムとして再登場する⁽⁶⁷⁾。ピッチーノの単調な版画(図41)においてさえ、兵士の表情はジョルジョーネが邪悪な悪漢——図38のゴリアテや図37でキリストをさいなむ刑吏のような——に与えたある種の洗練された怪異さをとどめている。こうした人物類型がもつ神経質な不安定さは、ティツィアーノの単刀直人な悪人の描きかたとは著しく異なっており、うしろ手に短剣をひそませた、不快にも目鼻立ちが良く欺瞞に満ちたこの尊大な人物に、ジョルジョーネの着想を認めるのはさほど難しくはない。

隠された短剣とはつきりと掲げられた剣の対比は、とりわけこの「邪悪な」しぐさが(またしても《刺客》と同様に)左利きとして表されているために、原作のフレスコ画では強い印象を与えたにちがいない。切断されたホロフェルネスの首のすぐとなりこの猛々しい刺

客の光り輝く武器を見たならば、鋭利な警句のような効果が生じたはずである。明らかに、過去の戦利品である怪物に片足を押し当てながら剣を掲げるユーディトは、同じ行為を繰り返す用意のある、またその行為を永遠に繰り返すことを示威するユーディトなのである。

ジョルジョーネは、《正義の勝利》をティツィアーノの活力あふれる絵筆に委ねる一方で、《平和の勝利》(図42)といういつそう困難な課題をみずから引き受けた。ファン・デル・ボルヒトの版画⁽⁶⁸⁾によって伝えられるこの印象的な構図では、優しげな女神が、破壊をもたらす魔神をユーディトと同じように完膚なきまでに制圧し、みずからの勝利の印——オリヴの枝と棕櫚の葉——を敗北した敵の身体の上に掲げている。力を失った戦士が頭をもたせかける、壊れた武器からなる静物は暗く光る金属であったと推測されるが、ジョルジョーネはそれらを、倒れた体軀を輝かしく覆う重厚な武器に付加された無償の装飾のように、ロマンティックな優美さをもって描いたにちがいない。この寓意はよく知られたルネサンスの主題——ヴィーナスが好戦的なマルスを巧みに休息へといざなう——の自由なヴァリエーションとして構想されている(ここではヴィーナスは、アリストテレスやアレクサンドロス大王の物語のなかで、彼らの上に腰かけた姿で表された、狡猾なフィリスやカンパスペのように描かれている)。

図像学的には、《正義》と《平和》は対をなしており(ウルガタ訳「詩篇」八四番二節、「正義と平和はともにあり」[*Justitia et pax oxculatae sunt*])、二つのフレスコ画の構図からは、それらが左右相称の一对の作品として構想されたことが明らかである(図41、42)。それらが建物の南正面に配されていたことは、かなりの確実性をもって推測するこ

とができる。下の註に挙げたいくつかの証言によれば、これら一對の絵画は二階の対をなす窓の上にあったものと思われる。⁽²⁶⁾今日では、何も描かれていない巨大な壁が窓の上に向かってうっとうしい感じでのしかかっている(図54以下)。というのも、フォンダゴ・デイ・テデスキは「描かれた館」として設計されたため、壁画の裝飾がないと見映えが悪いからである。ドイツの商人たちが選んだ建築家、ヒエロニムス・フォン・アウグスブルクは、ホルバインの「描かれた館」のような建物——つまり建築的構成を完全に変貌させてしまう、気まぐれで、挑発的で、イリュージョニスティックな様式で構想された、生き生きとした「教訓画」の数々によって覆われた壁面をもつ建物——を念頭に置いていたにちがいない。⁽²⁷⁾ジョルジョーネのフレスコ画の背景は列柱によって分かれた(いくつかの列柱には馬に乗った男が描かれていた)、その列柱からは広々とした田園風景が見られたことがわかつている。どの証言からも、フレスコ画全体が、深い輝きをたたえた陰影によって強調された、洗練された豊かな色彩的効果をもっていたことがわかる。ヴェネツィアの日記作者たちのどんな描写も、そのレトリックによって消え去ってしまった色彩の燃えたつような色調(あの血のような、燃えたつ色調 *quella tinta sanguina e frammezzante*)⁽²⁸⁾にわれわれの想像を及ぼせうとは思えないが、ジョルジョーネの巧妙な表現力はその寓意的着想の詩的な自在さから今でも十分に理解できるといえるだろう。

この壁画全体へのヴァザリーの困惑した反応は、その奇妙さへの雄弁な賛辞に他ならない。当世風の裏切りの兵士の上に剣をふりかざすユーデイトという破格な構想が、ヴァザリーを困惑させ、悩ませ、戯

れ言を吐かせることになったのである。彼にはこの兵士がドイツ人に見えたので(ドイツ人商館において他に何が想い浮かんだらうか)、そのとぼしい機知の能力を発揮して、《ユーデイト》は《ゲルマニア(ドイツ)》を表すのではないかと述べたのである。⁽²⁹⁾この非正統的な作品において彼に反撥を感じさせたのは、あい入れない要素の気ままな混合、野蛮なトリックの奔放な使用(と彼には思われた)である。その否定的な意味を取り除けば、この観察は的を得ている。というのも、伝説から取られた理想的人物(図47)と同時代の衣装をまとうヴェネツィア独自の人物像(図45)とを組み合わせるというジョルジョーネのやりかたは、多くの点で、ヴェロネーゼのちに得意とした、ヴェネツィア大様式による複合的寓意画を準備するものだからである。それは(ときには計算された奇抜な効果をもって)リアルな野外劇がもつ即興的な気分によって道徳的観念に生命を吹き込む大胆な芸術である。⁽³⁰⁾ザネッティによれば、本書図45の優美な若者は「カルツァ兄弟会(Fratello della Calza)」、つまり、いわゆる「コンパニニア・デッラ・カルツァ」の会員である。これは楽士や役者の社交的団体であり、ヴェネツィアの祝祭では欠くべからざる役割を担っていた。ジョルジョーネの寓意画では、この(言葉のルネサンス的な意味での)仮面役者はおそらくある種の美德を表していたのであり、ヴァザリーが理解するにはあまりにヴェネツィア的であり、「絵画的」にすぎたのだといえよう。⁽³¹⁾

ザネッティは、死滅していくこれらのフレスコ画のいくつかをそれらがまだ輝きに満ちていた時に目にし、画家としてのジョルジョーネを称賛しているが、それは詩的な寓意画家としてのジョルジョーネに

も適用できるだろう。ザネッティは、奇抜な衣装を着た (*vestite bizzarramente*) 人物たちの羽毛や武器、宝石装身具の描写に見られるジョルジョーネの入念で生き生きとした筆致を称讃したあと、これらの作品が「絵画的な気ままさ (*pittorresca sprezzatura*)」⁽⁷⁴⁾において際立っており、それが作品に名状しがたい抒情的な力を吹き込んでいる、と述べている。展示室サイズの小さな絵画では抒情性がロマン主義的な過剰さにうちまさはることは明らかである。しかし《三人の哲学者》ではまだはつきりと認められる奇抜な味わいは、《テンペスタ》の一見「自然な」寓意表現においても不可欠の役割を演じている。嵐、ジプシー女、兵士を描きながら、それは物語ではなくジェスチャー・ゲームを呈示しているのである。

註

- (60) ジョルジョーネに基づくザネッティのエッチングは彼の重要な著作『ヴェネツィアの巨匠たちのフレスコ画 (*Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*)』(一七六〇年刊)に収録されている。これについては *Schlosser, Kunstliteratur*, p.487 を参照。ザネッティはサン・マルコ図書館(マルチャーナ図書館)の管理者として、ベッサリオンのギリシア語およびラテン語写本の、美しい活字組と挿絵を伴う、最初の目録(一七四〇—四一年)を刊行した。彼は同名の従兄アントン・マリア・ザネッティ(デイ・ジローラモ)にエッチングを習い、またこの従兄とともにヴェネツィアにあった古代彫像に関する野心的な著作『サン・マルコ図書館旧広間及びヴェネツィアの他の公共の場

に見られるギリシャおよびローマの古代彫像について (*Delle antiche statue greche e romane che nell'antica Sala della Libreria di S. Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*)』(一七四〇—四三年刊)を著してゐる。M. Luxoro, *La Biblioteca di San Marco nella sua storia* (1954), pp.63, 66 を参照。また F. Borroni, *I due Anton Maria Zanetti, Amori di libro* III (1955), fasc.4 も参照。

- (61) ヘンドリック・ファン・デル・ボルヒト(小)(一六一四年生)は、折衷的な趣味のオランダの「プチ・メートル」の一人である。彼は展示室サイズの絵を地方的な様式で描く彼自身の画家としての活動を、大様式によるイタリア絵画のコスモポリタンな鑑定家・輸入業者の仕事と結びつけた点で、ダーフィット・テニールス(小)と似ている。彼は一六三六年にアルンデル卿に雇われ、同じ年にこの伯爵の代理人ウイリアム・ペティ師の美術品購入を補佐するためにイタリアに派遣された (E. C. Springell, *Connoisseur and Diplomat: the Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636*, 1963, pp.100-104, note 53 を参照。また pp.193-203 も参照)。彼はこの名高いコレクションの管理者として、アルンデルがバドヴァで没した一六四六年まで、アルンデル家に仕え続けた。彼の名は一六五四年にも、同年没したアルンデル未亡人の美術に関する相談役として、アムステルダムのある文書記録に挙げられている (W. R. Valentiner, *Priester de Hooch* [London 1929], pp.xxxiii-xlvii)。ジョルジョーネの《平和》に基づく彼のエッチング(図42)がアルンデルのための仕

事と関連していたことは、そこに記されたラテン語の二連句の作者によって示唆される。この二連句には、『完全なる紳士 (Complete Gentleman)』(註14参照)の著者であり、アルンデルの子息の家庭教師であったヘンリー・ピーチャムの署名がある。ピーチャムはまた、アルンデル・コレクション中のジュリオ・ロマーノの素描から採られた、一六三七年の年記のあるウェンツェル・ホラーによる同様の銅版画 (Parthey, no.527; Denys Sutton, Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a Collector of Drawings, *Burlington Magazine* LXXXIX, 1947, pl.IIIA) のためにも二連句を作っている。アルンデル・ハウスの「素描室 (Room for Designs)」と呼ばれる部屋は、模写を行う銅版画家のために整備されていたので (Springell, *op. cit.*, p.194を参照)、巨匠のホラーとより凡庸なファン・デル・ボルトがときにはここで机を並べて作業を行い、どの作品に詩を版刻するかを考えながら、機知に富んだヘンリー・ピーチャムと言葉を交わしながら、どの作品に詩を刻むかを決めていたと想像するのは楽しい。

ファン・デル・ボルトがアルンデル・コレクションの管理者を務めていたことの歴史的根拠は、ホラーによる彼の肖像画 (Parthey, no.1365, ヨハンネス・メッセーンスに基づく) に付された銘文で、この絵のなかで彼はアルンデル家の家宝のひとつであるバルミシヤニーの名高い『人物習作帖 (*libretto di figurine*)』を示しており、おそろくラファエッロに基づいて素描した『キリスト埋葬』(RAPH. VR [ウルビーノのラファエッロ])

の銘がはつきり見える) の見えるページが開かれている。ちなみにこの『キリスト埋葬』にはファン・デル・ボルトによるエッチング模写もある(逆版。ラファエッロとバルミシヤニーノ双方への帰属あり。Denys Sutton, *op. cit.*, pl.IIIcに掲載。J. D. Passavant, *Rafael von Urbino* II, 1839, p.634 m 及び A. E. Popham, *The Drawings of Parmigianino*, 1953, p.48を参照)。ファン・デル・ボルトによるこの種のエッチング模写は五四枚知られており、それらのすべてが、大半はアルンデル・コレクションに属する他の巨匠の作品に基づいている (F. W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts* III, 1951, p.98における五三三の版画の一覧表を参照。これにジョルジョーネの『平和』を加えると五四点になる)。イタリアでの絵画購入だけでなくオランダ版画の販売もファン・デル・ボルトの事業の重要な部分であり、彼の名は他の芸術家、とりわけホラーのいくつかの銅版画に発行人として登場している。

ファン・デル・ボルト自身のエッチング作家としての活動の規模については、一八世紀に端を発する混乱した見解が、ジョージ・ヴァーチャー(George Vertue)の『備忘録 (Notebooks)』がもっていた権威のせいで、今日もなお流布している。この不可思議な記載 (ed. Walpole Society V, 1938, p.87) はホレス・ウォルポール (Horace Walpole) の『英国絵画秘話 (*Anecdotes of Painting in England*)』(ed. R. M. Wornum, I, 1862, p.294; III, p.896) における誤った「消化吸収 (*digestion*)」によって、ますます不可思議なものになっているが、そのなかでヴァーチャー

は、アルンデルのために仕事したヘンドリック・ファン・デル・ボルヒトが、一般に知られている数の十倍にあたる五六七点の銅版画を制作したとしている。この驚くべき作品数の拡大の原因は罪のないもので、一七四四年にパリでジェルサンが刊行したかわいらしいカタログのせいであったが、これはカンタンド・ロランジェールのコレクションの競売を宣伝するためのもので（ヴァーチューはロランジェール・カタログ [L'Orangeres Catalogue] と正しく引用したが、ウォルポールはこれをオランジェリーのカタログ [Catalogue of L'Orangerie] と変更し、続いて Valentin, *op. cit.*, p.xii が「パリのオランジェリーのカタログ [the Catalogue of the Orangerie in Paris]」というように書き写した）、その一九九ページには作品番号一一二が次のように記載されている。

ファン・デル・ボルヒトの作品

No.112 この作品は五七七の紙葉から成り、数葉をまとめて紙に貼り、たくみに製本されている。

(*Œuvre de Van der Borcht, No. 112. Cet Œuvre contient cinq cens soixante-dix-sept morceaux, collés plusieurs ensemble sur la feuille, et reliés proprement*)

ジェルサンはこの銅版画家の洗礼名を述べていないため、またこの姓をもつ数多くの芸術家のなかでもっとも多作な版画家はピーテル・ファン・デル・ボルヒトなる人物（正確にはピー

テル・ファン・デル・ボルヒト四世）であるため (Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon, s.v.*)、パリで売却された「ファン・デル・ボルヒトの作品」の大部分がヘンドリック（小）の版画であったとするヴァーチューの自信たつぷりの推定にはいからず無邪気なところがある。ヴァーチューはイギリスにあるヘンドリック（小）の作品、つまり「アルンデル伯爵のためにイギリスで制作されたいくつかの作品」からたまたまこの版画家を知ったのである。ウォルポールは、ヴァーチューの備忘録を改訂した際に、パリの全作品を「その陳列室に由来する版画コレクション」と誤解した。ヴァーチューとウォルポール（ともにジェルサンの売却したコレクションを実際に見ていなかった）の記述よりも信頼できる証拠が発見されるまでは、この五七七点（五六七点ではない）の版画セットはヘンドリック・ファン・デル・ボルヒト（小）と関連づけられないほうが無難といえよう。ジョルジョーネの《平和》のエッチング（図42）に生氣を与えている即興的な調子の線描は、本職の版画家のものとしては、つまり専属の版画家によるものとしては粗雑すぎるが、多忙な管理人や代理人、出版者や時たま気晴らしにエッチングを試みる画家のものとしてはふさわしいといえるかもしれない。ファン・デル・ボルヒトがほんの時たましかエッチングを制作しなかったことは、一六四一年に彼の肖像画のモデルとなったジョン・エヴラインが (*The Diary of John Evelyn, ed. E. S. de Beer, II, 1955, p.29*, 扉絵参照)、彼を版画家とは全く考えておらず、そのため自著『彫刻術 (*Sculphura*)』（一六六二年）に

掲載した十七世紀の「銅版画家 (chalcographers)」のリストに彼を含めなかったことから確認できる。

- (62) このことはティツィアーネロの『ティツィアーノ小伝』(Breve *compendio della vita del famoso Titiano Vecellio*, ed. Tizianello [1692], fol. B 2v) ではっきりと述べられている。「ジョルジョーネはヴェネツィアのリアルト橋近くのフォンダコ・デイ・テデスキに絵を描くよう依頼されたとき、その才能と実力を高く買っていた、ティツィアーノに仕事の分け前を与えることにした。そして大連河に面した、万人の目にさらされる、いっそうみごたえのする側を自分の担当とし、陸に面した (*verso terra*) 別の側を、前述のティツィアーノに割り当てた」。この記述が、ティツィアーノ自身の家族に伝わる伝承を再現しているのではないとしても、実際の出来事の五十年後にロドヴィーコ・ドルチェの対話篇『アレティーノまたは絵画問答 (*L'Aretino*)』(一五五七年) やヴァザーリの粉飾を加えた「ティツィアーノ伝」(第一章『五浦論叢』十一号掲載) 註2参照) よりその文面においていっそう信頼できるように思われる。ヴァザーリは、ティツィアーノがジョルジョーネのライヴァルとして共和国から直接委嘱を獲得し、その作品の成功によってジョルジョーネを意気阻喪させたと述べている。クロウとカヴァルカセッレが指摘したように (Crowe & Cavalcaselle, *Titian I*, 1881, p.94) 、これらの逸話は「ティツィアーノの名がフォンダコの装飾に関わる公共の記録のどこにも現れない」という事実と符合しがたい。メルチェリアーに面する側でのティツィアーノの担当分がいかに

に大きなものであったにせよ、彼がこの仕事をジョルジョーネの指導下に行ったことは明らかである。

- (63) 「すなわち、彼らの中の力ある者は若き者たちの働きによって倒れたのではなく、巨人族の子らが彼を撃ち倒したのもなく、メラリの娘ユディットが美しい容貌を利用して彼の力を奪ったのです。・・・短剣は彼の首を貫いた (土岐健治訳)」(「ユディット書」一六章七節以下)。
- (64) ホロフェルネスの首を持つユディットがいわゆる「版画八枚組 (Otto prints)」——フィレンツェの貴紳が恋人に贈る慣わしの菓子箱の装飾のためにデザインされた、フィレンツェの版画一式 (Hind, *Early Italian Engraving I*, 1938, p.86; II, pls.132 f. を参照)——のなかに「愛のインプレッサ (*impresa d'amore*)」として登場していることから考えて、ポッティチェリ作になる貴重な小型三連板 (ウフィツィ美術館, nos.1484, 1487) が「頭を失った (思慮分別を失うほど熱愛する)」恋人から貴婦人への冗談めかした贈り物として考案されたことは大いにありうる。ここでは首を切られたホロフェルネスが豪華な寝椅子の上に彼にそぐわない優美な風情で横たわっており、快活なユディットは戦利品の首に加えてオリーヴの小枝を手にして立ち去ろうとしている。ジョルジョーネの奇妙なまでに抒情的なユディットはたぶん似たような目的のために構想されたのではないだろうか。
- (65) ユディットを表す際ピッチーノはティツィアーノの成熟期の様式についての知識にもとづいてティツィアーノ作品がもつ一般的な効果を出すことになんとか成功している (図41)。しかしそ

の結果、奇妙な時代錯誤が生じている——つまり一五三〇年代以降のティツィアーノ作品には見い出せるが、一五〇八年頃の作品には見ることでできないヴェネツィア美人のタイプになっているのである。ザネッティの版画(図44)の人形のような顔立ちをそれをいくらかでも修正するのに役立つことだろう。

- (66) *Titian I, p.89, Abecedario de Mariette*, ed. P. de Chennevières and A. de Montaignon, V (1858-59), p.304 も参照(「ユーディト」というよりむしろ正義)。シエナの「正義」像は、その聖職者然とした厳格なポーズ(図43)にも関わらず、フォンダコ・デイ・テデスキの《ユーディト—正義》^{ユステイター}より慈悲にとんでいる。剣を振りかざす手の下にある切断された首は、もう一方の手が持つ冠——聖パウロの「義の栄冠 (*corona iustitiae*)」(「テモテ書」一四章八節)——、つまり「正義」が祝福された人々のために用意する栄冠と対比されている。また、彼女の前にいる二人の騎士は彼女の忠実な守護者を表している。フォンダコの寓意図像においては、後述するように、武力による取引には名誉ある位置は与えられていない。「正義」と「平和」の明瞭な対応関係は、シエナでは、「美德」の列の一番左の座に《平和》が、一番右の座に《正義》がというように、シンメトリカルな配置によって達成されていた。われわれはジョルジョーネの構想にも同様の配置を見い出すことだろう。
- (67) *Iconologia* (1618), p.527, 「裏切り (*Tratimento*)」の項を参照。
- (68) ピッチーノの主たる弱点は強調された短縮法をうまく表現できないことである(図41)。これはザネッティのエッチング(図

44)と比較すればわかるだろう。後者は、原作を七十年代後に模写したもので、そのときフレスコ画の左下隅は消失していたが、十八世紀的な几帳面な手法で残りの部分を記録している。ザネッティの版画では、ホロフェルネスの首とユーディトの足がいつそう強い短縮法で描かれているだけではない。この版画は、ピッチーノによる兵士の顔がなぜ細長くなっているのかを説明するのに役立つ。短縮法による横顔を平坦に描いたことがその原因なのである。

- (69) パリの国立図書館版画室が所蔵するヘンドリック・ファン・デル・ボルヒト(小)の版画の写真については、ジャン・アデマール氏に便宜をはかっていただいた。ジョルジョーネの名の記されたこの珍しいエッチングは、フォンダコの寓意画を再現しているのではないかと長いあいだ推測されてきたが(Justi, *Giorgione II*, 1936, pp.257 ff.を参照)、今日ではこうした見方は《正義》との図像上の左右相称性によって強い支持を得ている(本文十数行先を参照)。この奇妙な小判の版画をアルンデル伯爵と関連づけるラテン語の二連句の作者については、本書註61を参照。チャッツワースにある一枚の素描(作者不詳のヴェネツィア派, no.814、ドイツ語の断片的な記載あり。Art Quarterly III, 1940, p.28, fig.13に掲載。H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, 1944, p.173, no.A705(言及))は同じ構図を逆版で表しているが、ファン・デル・ボルヒトのエッチングに比して細部が欠落している。

(70) ヴァザリリが言うには、《ユーディット》は「メルチェリーアに面した主要な門扉の上方 (*sopra la porta principale che risce in Merceria*)」に見られた。この門は、本書の図51と52に見られるように狭い通りに面し、その通りは南に向かう同じくらい狭い道に続いている(図53)。正門の造りを見る限り、ヴァザリリの「門扉の上方 (*sopra la porta*)」という言葉は疑いなく割引いて理解しなければならないことがわかる。門扉それ自体は、魅力的なプットを要石に配し、その上には聖マルコのライオンの大きな浮き彫りが取り付けられていた。この浮き彫りは当時有名なもので、ドイツ商人たちは当初自分たちの紋章をその横に取り付けようとしたが、結局ヴェネツィア総督によって公式に禁じられてしまったことが知られる。今日では十九世紀の模作が原作の浮き彫りの場所に置かれている。そのすぐ上から二階^{ピアンノ・セコ}が始まり、急上昇するいくつもの二連窓があげられている。窓の上には広い面積の空白の壁が続き、この階を頭でつかちなものに見せている(図54)。こうした見栄えの悪い外観は、フォンダゴを表すほとんどすべての銅版画において如才なく軽減されている(図56参照)、どの写真でも明らかに見て取れる(図55)。ティツィアーノが《ユーディット》を描いたのは、まさにこの二階の二連窓の上、つまり「門扉の上方」のかなり高い場所においてであった。このことはザネッティの版画からも確認できる。というのも彼は下辺に沿って二つの空白のアーチを示しており、これは彼がこの絵をフォンダゴの二連窓の上方に見ていたことを示しているからである(図44)。

ジョルジョーネの《平和》は、同じ高さでティツィアーノの《正義》の左側のどこかに描かれていたはずである。ジョルジョーネは「万人の目にさらされる」という理由で大運河に面する作品を自分のためにとつておいたのであるから(註62参照)、彼がリアルト橋から見えてひとときわ目をひく南正面の先端部分(図56)を自分の担当として確保していたのは理にかなっている。もしそうだとしたら、《平和》は隅に近い二連窓の上の区画に描かれたものと思われる。

ザネッティのエッチング(図46)に含まれる、フォンダゴのフレスコ画の第三のグループの断片は、二人の女性の「対話 (*conversazione*)」を表している。その一人は裸体で天を指差し、もう一人は着衣で下を見おろしている。衣服のわずかな輪郭が首や肩の周りや左手の上にもまだに見て取れる。これらの人物像は、ザネッティがティツィアーノに帰していることから見てやはりメルチェリーア側に位置していたと思われるが、それがティツィアーノの《聖愛と俗愛》の最初のヴァージョンと呼ばれたのも理由がない訳ではない(C. Nordenfalk, 'Titan's Allegories on the Fondaco de' Tedeschi', *Gazette des beaux arts* XI, 1952, pp.101-108)。しかし《正義》と《平和》との関連においては、《慈悲》と《真理》(「裸の真理」)という組合せのほうが妥当といえるだろう。特に「詩篇」八四番一節(「慈悲と真理は共に会い」「ジェームズ王版」八五番一〇節)は壁画全体のこの部分にふさわしい詩句であったとすれば、「慈悲と真理は共に会い、正義と平和とは互いに口づけし (*Misericordia et Veritas*

obviaverunt sibi; Justitia et Pax osculatae sunt)」というのは商人の館にとっては悪くない標語である。もちろん、われわれが「慈悲」と「真理」を表していると推測する二人の人物像はごくわずかしが残っていないため、こうした推測も当て推量の域を出ない。

(71) 新しいフォンダコの建設中（一五〇六年）にヴェネツィアのドイツ人居留区から注文された《ロザリオの祝日》のためにデュローラーが描いた肖像習作中でもっとも印象的な容貌は、定規を手にした、生気にとむ老建築家のそれである（ベルリン、銅版画室、L.10）。そのモデルがヒエロニムス・フォン・アウグスブルク、すなわち「ヴェネツィアのフォンダコ・デイ・テデスキの設計者」(Wöflin, *Albrecht Dürer, Handszeichnungen*, 1914, p.32, no.24)だとする状況証拠はきわめて強いものがあり (F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers II*, 1937, p.92, no.382 では留保されているが) これをまともに疑うことは困難であろう。フォンダコ・デイ・テデスキの社会的、経済的および芸術上の歴史については G. Thomas, *Capitolare dei Visdomini del Fontego dei Todeschi in Venezia* (Berlin 1874) を参照。同書はクローヒとカヴァールカセッレの英語による非常に読みやすい抜粋 (Titian I, pp.80-90) の主たる典拠である。また W. Heyd, *Das Haus der deutschen Kaufleute in Venedig*, *Sybel's Historische Zeitschrift* (1874, no.4) 、ヘンリー・シモンズフェルトによる「日本の包括的な研究 (Henry Simonfeld, *Der Fondaco dei Todeschi in Venedig* [1887]) も参照。

(72) ルツェルンのヘルテンシュタイン・ハウスのファサードとバーゼルの「舞踏館 (*Haus zum Tanz*)」のためのホルバインの習作素描や現存するその模写は、その大胆な遠近法のトリックや空想的な装飾がいかなるものであったかをはつきりと伝えている。装飾の一部はグロテスク文様、他の一部は物語場面、別の一部は両者の混合であり、それらは現実の建築に見せかけてあったり、建築を变容させる効果をもっていた。その図版は Paul Ganz, *Hans Holbein d. J. (Klassiker der Kunst 1911)*, pls.159-162 および 153 f. さらには pp.246 f. の補足を参照。また H. A. Schmid, *Hans Holbein der Jüngere* (1945-48), pls.62-65 も参照。ヴェネツィアの作例に見られる賑々しい遠近法——パラッツォ・ダンナンのファサードのためのポルデノーネの短命なフレスコ画——は同時代の教訓的素描 (ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵。D. von Hadeln, 'A Drawing after an important lost Work by Pordenone', *Burlington Magazine* XLIV, 1924, p.149 を参照。また L. Foscarini, *Affreschi esterni a Venezia*, 1936, pls.38 ff. 及び E. Tietze-Conrat, 'Decorative Paintings of the Venetian Renaissance reconstructed from Drawings', *Art Quarterly* III, 1940, pp.26 f. も参照) によって伝えられるが、それはこれらの攻撃的なイリュージョンが到達した劇的性格の極致を示している。天空より飛来するメルクリウスの短縮法による表現や、飛び跳ねたり倒れたりする馬たちを表したこの「描かれた館」の驚くべき効果は、ジョルジョーネ様式によるどの作品よりも粗っぽいものにはちがいないが、ポルデノーネの壁

画は副次的なモティーフ群のあいだに、二階のアーチ窓の上に危なっかしい姿勢で立つ擬人像という、フォンダコ・デイ・テデスキのかすかな痕跡を留めていた。

(73) 「・・・遠近法的に配された円柱のあいだには、馬に乗った人々がいる。また別の空想的な場面では、彼がいかにフレスコ画の彩色術に熟達していたかが見られる (...prospettive di colonne, e tra quelle uomini a cavallo, e altre fantasie, dove si vede quanto egli fosse pratico nel maneggiar colori a fresco)」(Ridolfi, op. cit., p.81)。

(74) Zanetti, *Varie pitture a fresco*, p.4. アカデミア美術館にある見事なフレスコ画断片 (no.1034) は損傷がひどいため、ブルクハルトの『チチェローネ (Cicerone)』がルネサンス期の絵画ファサードの運命にふれた短い記述を思い起こさせる。「ヴェネツィアにはその種の作品がほとんど残っておらず、湿気によってほぼ完全な壊滅状態にある。だがそれらは巨匠たちによって描かれたため、人々は喜々としてその痕跡を廢墟のなかを探しまわる」。《カルツァ兄弟会 (Fratello della Calza)》と呼ばれている壁画断片 (図45。本文十数行先および註77以下を参照) もまたフォンダコ・デイ・テデスキの壁面から剥がされたものである。この作品は水辺から遠い、いっそう保護された場所にあったため、それがティツィアーノの作かジョルジョーネの作かという論争を再燃させるに足る価値をもっているといえよう (Foscarini, *Affreschi esterni a Venezia*, p.45, pl.13; Paola della Pergola, *Giorgione*, 1955, pl.82を参照)。

(75) ジョルジョーネに関する学術的文献では、こうした着想は厳粛

にも「誤謬」と呼ばれたり、大真面目に「文書上の証拠」として記録されたりしている。Giuseppe Fiocco, *Giorgione* (1948) を参照。同書では「ゲルマニア」が真作のなかに入られている (p.49, pl.82aのキャプション参照)。

(76) ヴェロネーゼのこのような手法については、ロンドン、ナショナル・ギャラリーの寓意画連作 (nos.1324-1326-1325-1318) について論じた、拙著『ルネサンスの異教秘儀 (Pagan Mysteries in the Renaissance)』の Appendix 8, pp.272 ff. を参照。ルーヴルにあるジョルジョーネの《田園の奏楽》では、神話的人物と現実の人物の対比はやわらげられているとはいえずその効力を失っていない。不死の精霊が衣服なしで登場し、死すべき人間が衣服を着て表されるというのは (図48)、ルネサンス期の画像では広く普及したやりかたであった (*ibid.*, pp.143, 273を参照)。ジョルジョーネはときにはまさにこうした人物の並置によって不響和の効果を生みだした。ロンドンのグロナウ・コレクションのテニールス作の模写によれば (Richter, *Giorgio da Castelfranco*, p.322, no.215, pl.8を参照)、失われたジョルジョーネ作品のひとつには、小川の岸辺にいる不気味な男女が描かれている——そこでは、水の精の一種の裸のニンフが悲しみに沈んで座っており、その隣では絶望にかられた戦士が剣を抜いて彼女を脅かしている。そのかたわらでは、意気消沈した白馬が痛ましい亡霊のように草を食んでいる。これはポイヤルドからとられたエピソードだろうか。不釣り合いな男女は、嵐の来そうな空と奇妙な一対の塔のある不気味な風景を背にしている——。人間と

ニンフが融和している《田園の奏楽》の牧歌的な穏やかさとは正反対である。モラッシンが発表したX線写真(註3参照)が証拠立てるように、この作品の初期段階の構図の一部が《テンペスタ》の下に隠されているのかもしれない。ジョルジョーネがそれを消去した理由をあれこれ推測するのは虚しいことだが、

「兵士とジプシー女」よりも前に「戦士とニンフ」が描かれていたというのは興味深いことである。このことは、ジョルジョーネが——その「絵画的な」想像力の両極である——詩的な寓意性とゴシック的な説話のあいだで揺れていたことを暗示している。《刺客》(やはり不釣り合いな求愛という類似したテーマを扱う)と同じく、《戦士に脅かされるニンフ》の絵もレオポルト・ウィルヘルム大公のコレクションにあったもので、一六五九年の所蔵品目録(no.215)でジョルジョーネ作とされ、テニールスの『絵画劇場(Theatrum pictorium)』(no.17)のためにクリン・ボエルによって版画化されている。

(77) Zanetti, *Varie pitture a fresco*, p.7.「有名なカルツァ兄弟会のひとり (uno de' famosi compagni della calza)」。Boschini, *Le ricche minere*, p.110も参照。

(78) 「カルツァ兄弟会」については、P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata I* (1910), pp.257 ff.; II (1911), pp.288 f., 431 f.等を参照。またG. Ludwig and P. Molmenti, *Vittore Carpaccio* (1906), pp.127-129 および挿図も参照。多くの場合、「カルツァ兄弟会」が履く両足のカルツァ(股引)は同一ではなく、片方には会の紋章が刺繍されていた。祝祭の楽しみが、金持ちの道楽息子た

ち (*jeunesse doree*) の集うこの兄弟会の唯一の関心事であったが、彼らは儀式めいた象徴的表現をおおいに好み、「野菜売り (Ortolani)」「恋に燃える男たち (Accesi)」「永遠なる男 (Eterni)」といった途方もなく謎めいた呼称をつけて同時代のさまざまな社交組織と張り合っていた。

(79) Zanetti, *Della pittura Veneziana* (1771), pp.89 ff. ジョルジョーネの自画像は、ホラーの版画(図39)に見られるように、ザネッティの「絵画的な気ままさ (*pittorosa sprezzatura*)」という句を首肯させるものがある。「気ままさ/さりげなさ (*sprezzatura*)」とは、文字通りには、芸術家が俗物に感じるような「侮蔑」や「軽蔑」を意味する。カステイリオーネはこの概念を「くつろいだ優美さ」という意味に変容させた。それによって宮廷人はそのあらゆる行為において努力をつくして効果を生みだそうとする者と自分を区別するのである。「・・・そして新語を用いて申せば、すべてにある種のさりげなさを見せることです。すなわち、技巧が表にあらわれないようにして、なんの苦もなく、あたかも考えもせず言動がなされたように見せることです。このことから大いに気品が生じるわけです。というのは、稀なことや立派な行為には困難がつきものですが、それらをいともたやすくやっつけるとなるとこの上もない讃嘆の念を人の心に呼び起すのです (...e ciò è ..., per dir forse una nuova parola, *nasar'in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostrarci, ciò che si fa, e dice, venir fatto senza fatica, e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle*

cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia」〔宮廷人』*Cortigiano I*, xxvii, ed. Cian / 邦訳『カステイリオオーネ 宮廷人』清水純一・岩倉具忠・天野恵訳註、東海大学出版会、八一—九一頁〕。カステイリオオーネは絵画についても、苦勞なしに目標を達成することでその画家の優越性を証する、易々と運ばれたたった一筆の力 (*un sol colpo di pennello tirato facilmente*) が、この美德の実例となると考えた。「さりげなさ」と名付けられた美点 (*questa virtù...chiamiamo sprezzatura*)」(I, xxviii / 前掲邦訳、九七頁)。

(80) 絵画を異なる調で構成し、ギリシャ旋法の精神を表現しようというプッサンの理念(ジャントルーへの書簡、一六四七年一月二四日付)が、ジョルジョーネにも知られていた教則に遡るということはいえないことではない。しかし誰があえて『テンペスタ』の「調」を命名しようとするだろうか。概して、音楽用語を美術用語に直接移植することは、プッサン自身も記すように、絵画を解釈する手助けにはほとんどならない。彼の風景画のどれが「ミクソリユディア旋法」で、どれが「ヒュボドリア旋法」なのかを研究することは、いちじるしく尚古趣味的な関心をそそるものではあるが、作品の視覚的な雄弁さにはほとんど何も付け加えることにはならないだろう。なぜなら、音楽の旋法を定義づける音程は(ポードレールが「照応 [Correspondances]」で用いたような)秘密めいた言語操作なしには、あるいはウォルター・ペイターがみずからの共通感覚の拠り所とした曖昧な空想に訴えることなしには、色彩や形態

に移し替えることができないからである。

しかしペイターがその随想「ジョルジョーネ派 (The School of Giorgione)」(一八七七年)で述べた「あらゆる芸術は音楽の状態に懂れる」という悪気のない一節でさえ、ジョルジョーネの様式をいくらか歪曲している。ペイター自身が注意深く指摘したように、画家におけるそうした音楽的な完成状態への衝動は「ドイツの批評家の言うところの『他者指向 (Andersstreben)』」なのである。カーライルのチュートンの合成語——彼はそれをトイフェルスドリユック教授によるものとした——と比べると、ペイターがここで引いたドイツ語はごくゆるやかな膠着語法によって形成され、また英語の文章に非常に適しているため、この片手落ちな造語を用いたとおぼしき「ドイツの批評家」の実名が挙げられるまでは、批評家もその用語もペイターの散文が生んだ架空の産物とみなされることだろう。ともあれ、問題の用語はペイターが説明したように、「部分的逸脱 (*partial alienation*)」——芸術家が自分の表現手段を外的な因子によって豊かにするための越境行為——を意味する。こうした議論(用語そのものではないにせよ)の多くはシラーに由来するが (Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* xxii) 、そのいくつかはヘーゲル学派にも由来している。ヘーゲル学派は、絵画が音楽に屈服することでみずからを成就するという弁証法的提言を好む傾向があった。「絵画には音楽の侵入を受け入れる準備ができていたため、音楽の足取りがすでに門前まで来ているのが至る所で聴かれる、ということが可能」(Friedrich

Theodor Vischer, *Ästhetik*, 1857, 746)。六十数年後にヴァレリー
 は (Lucien Fabre, *La connaissance de la déesse*, 1920 の序文で)、
 みずからの若い頃の詩的野心に含まれていた「この種の残滓
 (cette espèce de ruine)」について考察している。「しかしわれわ
 れは音楽を養分としており、われわれの文学の頭脳は、純粹に
 音響的な要因がわれわれの神経に及ぼすのとほぼ同じ効果を、
 言語から引き出すことだけを夢見ていた (Mais nous étions
 nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer
 du langage presque les mêmes effets que les causes purement
 sonores produisent sur nos êtres nerveux)」。シオルジヨーネを純
 粋な音響の世界に引きずり込むことは同様の「音楽的神経症
 (névrose usicale)」の兆候であろうが、その根本的な原因はお
 そらく音楽の初歩的なまでの単純化にあるだろう——それは、
 例えば、「音楽の状態」が「薄明のなかでの一瞬の楽器の音」に
 よって成就されるというペイターの信念に現れている。

〔訳者付記〕 本稿は、Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta with comments
 on Giorgione's poetic allegories*, Oxford University Press, London 1969 の
 第四章の翻訳である。今回で同書の完訳が果たされたことを読者にと
 もに喜ぶたこ。

〔もりた よしゆき／愛知県立芸術大学教授・客員所員〕

〔かい のりゆき／本学教育学部准教授・所員〕