

『ボローニャ画家列伝』における マルヴァジーアの中世絵画観とその特質

浦 上 雅 司*

1) はじめに

マルヴァジーアの『ボローニャ画家列伝 (Felsina Pittrice)』は 1678 年に上梓された著作だが、13 世紀から 17 世紀にかけて活躍した、ボローニャ出身の主要な画家たちの伝記を収めている。

全体を概観すると、絵画の起源や中世美術を論じた序文、13 世紀から 15 世紀までボローニャで活躍した画家を扱う第一部、フランチア (1450~1517) に始まって 16 世紀の画家たちを論じる第二部、ルドヴィーコ、アゴスティーノ、アンニーバレのカラッチ一家を扱う第三部、グイド・レニから始まる、17 世紀に活躍したボローニャ出身の画家の伝記を並べる第四部と続いている。

この著作はまた二巻に分けて出版されたが、第一部から第三部までが一巻にまとめられ、カラッチの弟子たちを扱う第四部が独立して第二巻とされている。著述の分量を見ると、第三部が全体の四分の一、第四部が半分を占めており、17 世紀のボローニャ画壇を論じる部分が全体の四分の三と他を圧倒している。こうした構成については、マルヴァジーア自身が「不恰好である (mostrosa)」

* 福岡大学人文学部教授

と認め、入手できる情報の多寡があり、過去に遡るほど情報が少なくなるがゆえに仕方なかったと弁解している。実際、この著作にはマルヴァージアが生きた時代にボローニャで活動した画家たちについて最も豊かで多様な情報が盛り込まれている。

第三部の大部分は、カラッチ一家〔ルドヴィーコ (Ludovico Carracci:1555-1619)、アゴスティーノ (Agostino Carracci:1557-1602)、アンニーバレ (Annibale Carracci:1560-1609)] の伝記によって占められる。特徴的なことに、マルヴァージアは三人を区別して取り上げず、一つの伝記にまとめている。

カラッチ一家は画家として活動を始めた時期、室内装飾画などを共同で制作したが、生涯を通じて共通した工房を持ったわけではなく、アンニーバレは、1595年からローマに移り、ファルネーゼ枢機卿に仕えて同地で没した。アゴスティーノは、ローマでアンニーバレを手伝った後、パルマでファルネーゼ公に仕え、そこで生涯を終えた。二人が1590年代半ばにボローニャを去った後、従兄のルドヴィーコだけがボローニャに残って没するまでこの町で活動した。

こうした事情がありながら、カラッチ一家の活動を一つの伝記としてまとめて記述するマルヴァージアの意図は、1) 三人のうち最年長者であり、ボローニャで活動したルドヴィーコ・カラッチの重要性を強調する。2) アンニーバレによってローマにもたらされ、その後のローマ絵画に大きな影響を持った新しい表現は、この画家がボローニャで他の二人と共に切磋琢磨した時期(1580年代から90年代)に生まれたものであり、アンニーバレの真価がボローニャ時代にあったことを示す、という二点にあった。¹

続く第四部には、レニ (Guido Reni: 1575-1642)、ドメニキーノ (Domenichino: Domenico Zampieri: 1581-1641)、アルバーニ (Francesco Albani: 1578-1660)、そしてグェルチーノ (Guercino: Francesco Barbieri:

¹ A. Summerscale C. C. *Malvasia's Life of the Carracci: commentary and translation* Pennsylvania State Univ. Press 2000

1591-1666) など、17世紀の半ばにかけて活躍した画家たちの伝記が収められるが、いずれもカラッチ一家に学び、あるいはその作品に大きな影響を受けた人々である。各画家の扱いは一様ではなく、ボローニャ在住で、マルヴァージアが個人的にも知遇があったレニやアルバーニの扱いと、主としてローマで活動しナポリで没したドメニキーノの扱いは大きく違っている。レニやアルバーニについて、マルヴァージアは個人的に獲得した情報に基づいて記述することができたが、ドメニキーノについて、それは叶わなかった。このため、マルヴァージアは、1642年にローマで出版されたバリオーネの『美術家列伝』の「ドメニキーノ伝」を引用しながら、それにコメントをつける、という形でこの画家の伝記を著述している。

記述の分量からしても、内容の詳細さからしても、『ボローニャ画家伝』の重要なテーマが、16世紀末にこの町で生まれたカラッチ一家の革新的絵画を北イタリア絵画の伝統と関連づけて論じ、その発展の様子をカラッチ一家に続く画家たちの活動によって示すことにあったのは間違いない。当然ながら、今日、『ボローニャ画家列伝』は、17世紀に活躍したボローニャ出身の画家たち、特にカラッチ一家の最年長者であり、故郷で生涯を過ごしたルドヴィーコや、彼らの弟子だったアルバーニやレニ、そしてゲルチーノなどに関する貴重な情報源として評価されている。これらの画家について、マルヴァージアは、画家本人やその縁者から入手した手紙類をも参照しながら伝記を記述しており、17世紀ボローニャの画家たちの研究にとってこの著書は必要不可欠である。同著のうち、現在までに「ガイド・レニ伝」と「カラッチ一家伝」が抜粋して英訳されている。²

ちなみに『ボローニャ画家列伝』と同じくカラッチやその弟子たちの伝記を収め、しばしば比較されるベッローリの『近代画家列伝』も、近年、英訳が刊

² C. Engass *C. C. Malvasia's Life of Guido Reni* Pennsylvania State Univ. Press 1980; A. Summerscale *op.cit.*

行されたが、こちらは著作の全体が翻訳されている。³ ローマで活躍したベッローリの著作は、アンニーバレ・カラッチにはじまり、ドメニキーノやアンドレア・サッキを経てニコラ・プッサンにいたる「17世紀ローマ古典主義美術」（これについては『近代画家列伝』の冒頭に添えられた「イデア論」で説明される）の流れとその特質を主要な美術家の伝記によって提示するという「体系的な」構成を持つ。一方、マルヴァジーアの著作は「ボローニャ出身」という共通項を持つ画家たちの伝記を集めてはいるが、ベッローリの著作のような全体を統一する「美術理念」は認められない。

『ボローニャ画家列伝』は、むしろ、1642年にローマで刊行されたバリオーネの『美術家列伝』同様、著述の対象となる時代ないし地域の画家伝（バリオーネの場合は教皇グレゴリウス13世の治世からウルバヌス8世の治世にかけてローマで活躍した画家、彫刻家、建築家。マルヴァジーアの場合は13世紀から17世紀にかけてのボローニャ出身の画家たち）を網羅する企画であり、個々の伝記の「独立性」が強い。『ボローニャ画家列伝』のうち特に興味深い伝記のみが抽出して参照され、あるいは英訳される一因だろう。

『ボローニャ画家列伝』の著述にあたってマルヴァジーアは多くの先行する美術家伝を参照した。彼は、「美術家伝」というジャンルの先頭を切ったヴァザーリの『美術家列伝』（初版1550年）や、すでに名前を挙げたバリオーネの『美術家列伝』はもちろん、彼と同世代の著述家であるカルロ・リドルフィの『芸術の驚異：ヴェネツィア画家列伝』（1654年）や、ローマで活躍した美術愛好家ジュリオ・マンチーニが1620年代始めまでに著述した『絵画省察』の草稿などに「序文」で言及しているし、それ以外にも、フランチェスコ・スカネッリの『絵画の小世界』（1657年）やルイジ・スカラムッチャの『イタリア絵筆の卓越』（1674年）、フランスでアンドレ・フェリピアンが出版した『古

³ A. Wohl, H. Wohl, T. Montanari *Giovanni Pietro Bellori: The lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects* Cambridge U. P. 2005

今の卓越した画家の作品と生涯について』(1665-1685) などにも言及する。

初期キリスト教美術や中世美術との関連では、マルヴァジーアは、16世紀末のボローニャで活躍した画家バルナルディーノ・バルディの草稿『古画記録集成 (Raccolta d'antiche memorie pittoriche)』を手元においていたことが知られるし、初期キリスト教考古学の基本文献であり1631年にローマで刊行されたアントニオ・ボシオの『地下のローマ (Roma sotterranea)』にも触れている。⁴ マルヴァジーアは入手可能な文献や資料を幅広く渉猟し、周到な準備の上で著述を行っており、『ボローニャ画家列伝』は決して、作者が序文でへりくだって言うような「情報を集めて書き写しただけの安直な仕事 (questa così lieve anche fatica in raccogliere solo, e trascrivere notizie)」ではない。

シュロッサーは『美術文献』の第八部「イタリア各地の美術文献」でこの著作を取り上げ、フィレンツェに対抗しようとするボローニャの立場を具現した著作であり、トスカーナの優位にたいする北イタリア伝統の最も重要な成果の一つと評価する一方で、露骨な「文書ねつ造」の疑いもあると断罪した。⁵ 『ボローニャ画家列伝』の一部の記述の信憑性についてはマオンなども疑問を投げかけ、しばらくマルヴァジーアの評判が悪い時代が続いたが、1980年代に発表した一連の論文でボローニャ出身のペリーニは、マルヴァジーアの記述を文献学的に検証し、その内容は基本的に信憑性があると主張した。⁶ ペリーニやデンプシーが張った論陣によって、現在では、マルヴァジーアが資料をね

⁴ 1672年にローマで出版された G. P. Bellori *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* についてマルヴァジーアは、著作の最後につけた索引中 Bellori の項で「この索引が印刷された後に出版され、高く評価された」と述べているが、実際には、『ボローニャ画家列伝』著述中、すでに知っていたと考えられる。マルヴァジーアは例年、冬の間はローマで過ごすのを常としており、ベッローリと個人的にも知遇があったと想像されるのだ。マルヴァジーアは、晩年(1690年)に刊行したボローニャの碑文集成 (Marmora Felsinea) につけた自序において「毎年ローマで冬を過ごした (Romae quotannis hyemali tempore hihabitabam)」と語っている。Cf. *Marmora Felsinea* "Totius operis ratio et oeconomia" n.p.(p.3)

⁵ J. von Schlosser Magnino *La letteratura artistica* Firenze 1977 p.529ff.

⁶ この辺りの事情については、E. Cropper / C. Dempsey "The state of research in

つ造したと考える研究者はほとんどいないように思われる。

『ボローニャ画家列伝』の特質を包括的に扱った論文としては以下を挙げる
ことができるだろう。

1971年にボローニャで刊行された『ボローニャ画家列伝』は原著の抜粋であるが、冒頭には著者およびこの著書を論じた序文がおかれている。「カラッチ伝」の英訳には、訳者サマスケールによる詳細な解説が添えられており、マルヴァジーアの生涯と、彼にとってこの著作が持った意義、およびヴァザリに始まる「美術家伝」というジャンルにおける同著の特質などが論じられている。邦文文献でも、ボローニャに残るマルヴァジーアの草稿も参照しつつ、この著作の特質を詳細に考察した高橋健一氏の論文がある。⁷

本論文では、『ボローニャ画家列伝』の特質全般を考えるのではなく、その冒頭部分、つまりボローニャにおける絵画の起源から13世紀にいたるまでのマルヴァジーアの著述に注目したい。マルヴァジーアが初期キリスト教美術や中世美術に深い関心をもっていったことは、すでにシュロッサーやプレヴィターリも指摘している。⁸ 本論では、16世紀から17世紀にかけて深まりつつあった初期キリスト教美術研究および中世美術研究との関連から、マルヴァジーアが『画家列伝』で語るボローニャの中世美術論の特徴とそれが引き起こしたバルディヌッチとの論争の有様、そして、この論争を通じて明らかとなるマルヴァ

Italian art of the Seventeenth Century" *Art Bulletin* 69 (1987) 494-509 を参照のこと。また、現在の状況については註7に上げた Summerscale や高橋氏の論文を参照されたい。

⁷ L. Crespi "Vita del conte Carlo Cesare Malvasia" *Felsina Pittrice Tomo III* Roma 1759 p.1-15; G. Perini "Malvasia, Carlo Cesare", *Dictionary of Art* vol.22 p.221-222; C. Enggass "introduction" *Carlo Cesare Malvasia "Life of Guido Reni"* University Park and London 1980 p.1-24; A. Summerscale "Malvasia's Life and the project of the *Felsina Pittrice*" *Malvasia's Life of the Carracci: commentary and translation* University Park 2000 p.6-29 を参照のこと。高橋健一「小説のように見えるが、すべて真実であるだろう：カルロ・チェーザレ・マルヴァジーアの美術史叙述についての覚え書き」（『西洋美術研究』No.13 特集「芸術家伝説」2008年収録）

⁸ J. von Schlosser Magnino *La letteratura artistica cit.* p.529; G. Previtali *La fortuna dei primitivi* Torino 1989 (1964) p.51f.

ジーアの中世美術観について検討する。

2) マルヴァジーアの生涯と美術への関心

カルロ・チェーザレ・マルヴァジーア（Carlo Cesare Malvasia：1616-1693）はボローニャの元老院階級に属する貴族の家系に生まれ、ボローニャ大学で法学を修めた。ここで彼は、詩人でもあったクラウディオ・アキリーニに師事し1638年末に学位を取得した。マルヴァジーアは師の薫陶を受けて詩作に励むと共に、絵画の素養も含めて広い教養を身につけ、ボローニャの主要な文学アカデミーであるジェラーティ・アカデミー（Accademia dei Gelati）の会員でもあった。

学位を取った翌1639年に、マルヴァジーアは、教皇ウルバヌス8世（1624-1644）の治下にあるローマに移り住み、「ウモリスティ・アカデミー（Accademia degli Umoristi）」および「ファンタスティチ・アカデミー（Accademia dei Fantastici）」に参加して活動した（彼はこれらのアカデミーで、一時、会長（principe）を勤めている）。

彼は1642年、ボローニャ大学法学部の教授職に応募したが採用されなかった。同じ時期、病気にかかったのを契機として、法学の研鑽を積む一方で、聖職者としての資格を得る決心をして神学も学んだ。その5年後、1647年にマルヴァジーアはボローニャ大学法学部の教授に迎えられ1687年まで講座を持った。1662年からはボローニャの司教座聖堂であるサン・ピエトロ聖堂の参事会員も勤めた。同時に彼は、ジェラーティ・アカデミーの会員としてボローニャの文化活動にも積極的に参加し、1693年に没した。

18世紀にボローニャで活躍した画家ルイジ・クレスピは、マルヴァジーアの事業を継承して『ボローニャ画家列伝』第三巻を著述し、そこにマルヴァジーアの伝記を添えている。クレスピは、その伝記で、マルヴァジーアが『ボロー

ニャ画家列伝』だけでなく、専門の法学書、絵画に関する書簡集、詩集、碑文集成なども残したと伝えている。⁹

クレスピの伝記によれば、マルヴァジーアは、天文学、数学、建築に造詣が深く、ガイド・レニの弟子だったジャチント・カンパーナや、ルドヴィーコ・カラッチの助手だったジャコモ・カヴェドーニに絵画の手ほどきを受けて、油彩画のみならずフレスコ画も手がけたという。その画業は単なる手慰みの域を超えており、彼が自宅はもちろん友人宅でも部屋の壁や天井に「透視図法画 (prospettiva)」を描いたし、多くの透視図法画や風景画を友人たちに贈った。¹⁰ マルヴァジーアはまたボローニャ在住の多くの画家たちと交流し、私財を投じて若い画家たちのために裸体素描を行える美術アカデミーを設立した。¹¹

マルヴァジーアの美術関連の著作としては『ボローニャ画家列伝』以外にも、画家ジョヴァンニ＝アンドレア・シラーニ (Giovanni Andrea Sirani : 1610-670) が 1652 年に制作した祭壇画《パリサイ人の家での食事》の叙述 (1652 年) や、『ボローニャ絵画案内記 (Le pitture di Bologna)』 (1686 年) などがある。最晩年には、ボローニャ近郊にあるサン・ミケーレ・イン・ボスコ修道院にルドヴィーコ・カラッチやガイド・レニが描いた壁画の銅版画集を出版するよう手配し、彼の壁画叙述を含む版画集が没後に出版された (1694 年)。

『ボローニャ画家列伝』¹²の原題は“Felsina Pittrice”だが、Felsina (フェルシナ) とはエトルリア時代に遡るボローニャの古名であり、この町の絵画伝統がエトルリア時代まで遡るとするマルヴァジーアの主張が反映されている。彼は『画家列伝』の序文で古代エトルリアからローマ時代、初期中世の混乱期

⁹ L. Crespi "Vita del conte Carlo Cesare Malvasia" *Felsina Pittrice Tomo III* Roma 1759 p.13-14

¹⁰ *Ibid.* p.5

¹¹ *Ibid.* p.6

¹² ここで利用したのは、C. C. Malvasia *Felsina Pittrice vite de'pittori bolognesi* 2vols Bologna 1841 (ristampa fotomeccanica) Bologna 1974 である。(以下 *Felsina* 1841)

にいたるボローニャ絵画の状況について触れ、第一部で13世紀から15世紀にかけて活躍した画家たちを取り上げている。

マルヴァージアは『画家列伝』序文の冒頭で「確実かつ正しい根拠に基づかなければ何も書かない（non iscrivo cosa, che non sia appoggiata a fondamenti per lo più sicuri e veri）」と宣言している。¹³ 彼が「確実かつ正しい根拠」とするのは、「自分で見たり経験したりしたこと」「本人、親戚縁者、雇い人などの話」「忠実な記録や手稿、反駁の余地のない覚書など、わたしが集めた数多くの手紙」だが、彼は「さもなければ」と続けて「まったくの真実（vero）というわけにはいかなくても、真実とあまり違わず、真実味が乏しくないような推測によって論を進めることにする」と述べている。ただし、こうした推論を行うのはごく稀であり、記録が留められていない古い最初の部分に限られる。¹⁴ 彼はまた、第一部から第四部までの記述分量の不均等について、第四部に関しては実に多くの情報を得られたが、第二部、そしてとりわけ第一部については自分の時代から遙かに昔のことで、ごく僅かな資料しか無かったのが原因として弁解している。

このようなマルヴァージアの態度からして、当然ながら、17世紀よりも前の時代に活動した画家については特に引用が多い。例えば、フランチャやプリマティチオなど、16世紀前半までに活躍したボローニャ出身の画家についてはヴァザーリから、ヴァザーリの著作以後に活躍した画家についてはジョヴァ

¹³ *Felsina* 1841 vol. I Prefazione s.p. (p.1-2)

¹⁴ *Felsina* 1841 vol. I Prefazione s.p. p.2: Voglio che tu sappi, o cortese Lettore, che non iscrivo cosa, che non sia appoggiata a fondamenti per lo più sicuri e veri. O l'avrò veduto io medesimo, e praticato di fatto; o sarà relazione dello stesso, al quale avvenne ciò che si racconta, o di suo parente, o dimestico; o cavata da fedelissime relazioni, manoscritti, e memorie irrefragabili, come da quelle del Francia, el Lamberti, del Baldi, del Cavazzoni, e simili; o da infinità di lettere, che ho posto assieme, senza le tant'altre vedute; o si argomenterà con tali conghietture, che se non sarà affatto vero, poco varietà, o non si dilungherà dal verisimile; il che di rado, però, e ne' fatti antichi, de' quali solo qui a principio, e dove i nostri Antecessori sono stati anzi trascurati, che diligenti in lasciarne memoria.

ソニ・バリオーネの『美術家列伝』¹⁵から情報を得たと彼自身が申告している。¹⁶彼はまた、17世紀に活動した画家の伝記中に、カルロ・リドルフィ¹⁷やマルコ・ボスキエニ¹⁸からの引用をちりばめており、入手可能な資料はできる限り参照するように努力したことが知られる。

もっとも、マルヴァジーアは先行する著作から引用しつつ、ポローニャの事情に応じて修正を加えている。例えば、マルヴァジーアは『画家列伝』第二部の冒頭にフランチャ（Francesco Francia: 1450-1517）の伝記をおき、この画家とともに「真の良い描き方（vero e buon dipingere）」が始まったと述べ、¹⁹その伝記の冒頭でヴァザーリの『美術家列伝』第三部序文の、フランチャに言及した一節を引用する。²⁰ヴァザーリは「第三部序文」でフランチャとベルギーノをそれ以前の画家たちよりは高く評価しているのだが、彼らに少し遅れて登場したレオナルド・ダ・ヴィンチとともに「第三のマニエラ、われわれが現代のマニエラと呼ぼうとするものの端緒が開かれた」と続けており、ベルギーノやフランチャの評価は限定的だった。マルヴァジーアは、フランチャに不利なこの部分についてはヴァザーリの論述を無視している。

この人物がいつ頃から『ポローニャ画家列伝』の著述を始めたのか、正確には不明だが、比較的早い時期から資料を集めていたことは、さまざまな状況証拠から推測される。例えば、彼が1639年から47年にかけてローマに長期滞在していた時期、1642年にバリオーネの『美術家列伝』が出版されており、これは一つの刺激となったと想像される。バリオーネの『美術家列伝』はローマで活躍した画家や彫刻家、建築家の伝記を集めた著作だが、そこには18名の

¹⁵ G. Baglione *Le vite de' pittori, scultori et architetti* Roma 1642

¹⁶ *Felsina* 1841 vol. I Prefazione s.p. (p.3)

¹⁷ C. Ridolfi 1594-1658 *Le maraviglie dell'Arte ovvero, Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato* Venezia 1648

¹⁸ M. Boschini 1605-1680 *Carta di navigar pittoresco* Venezia 1660

¹⁹ *Felsina* 1841 vol.I Prefazione s.p. (p.2)

²⁰ *Felsina* 1841 vol. I p.43ff. ;

ボローニャ出身者の伝記が含まれるのである。

マルヴァージアはローマ滞在中、同地で活躍するボローニャ出身の彫刻家アレッサンドロ・アルガルディ（Alessandro Algardi: 1595-1654）と交際し、ボローニャに戻ってからはアンニーバレ・カラッチのローマにおける助手だったフランチェスコ・アルバーニ（Francesco Albani: 1578-1660）と親しく交流した。

『ボローニャ画家列伝』には、この二人に勧められて画家エミリオ・サヴォナンツィ（カルヴェールやルドヴィーコ・カラッチに学んだことがあり、マルヴァージアが取材しようとした時すでに80を過ぎていた）を訪問した逸話が記されている。マルヴァージアが田舎に住むサヴォナンツィをわざわざ訪れたところ、この画家がわずかに数日前に亡くなって埋葬されてしまっていたというのである。²¹ アルガルディは1654年に没しており、この逸話はそれ以前のことと推察される。『画家列伝』の著者はまた、1660年、死ぬ間際のアルバーニから、この画家が書き込みをしたフランチェスコ・スカネッリ著『絵画のミクロコスモ』²² 一巻と共に、ドメニキーノやカラッチ一家の手紙、ベッローリがアルバーニに送ったこの画家の伝記の草稿、同じくベッローリによるアンニーバレ・カラッチ伝の冒頭部分の草稿など多くの貴重な資料を遺贈されている。²³ これら一連の出来事からして、マルヴァージアは少なくとも1650年代の半ばにはボローニャの画家たちの伝記に関心を持ち、特にカラッチ一家とそれ以後のボローニャ画家たちに関する資料を集め始めていたと知られる。

『ボローニャ画家列伝』が出版されたのは1678年だったが、ボローニャで1666年に刊行された印刷物に同著の予告が記載され、1672年および73年にも『ボローニャ画家列伝』の出版予告が出ている。しかしながら、マルヴァージア

²¹ *Felsina* 1841. vol. I p.228

²² Francesco Scanelli *Microcosmo della pittura* Cesena 1657

²³ *Felsina* 1841 vol. II p.188

アが序文で宣言している「可能な限り確実な資料にもとづいて記述する」という姿勢もあって執筆は長期にわたった。²⁴

サマースケールによれば、『画家列伝』には、1672年以後に書かれた部分が確かに存在しており、またマルヴァジーア自身が1675年、トスカーナ大公の弟で、美術保護者として知られたレオポルド・デ・メディチ枢機卿に、『画家列伝』を最近脱稿したと伝えている。²⁵ さらに、ボローニャ市立図書館に残された草稿との比較から、マルヴァジーアは、印刷段階においても原稿に手を加え、初版が刷り上がった後でも、再版の時点で新しいページを付け足し、部分的な修正をおこなったことが確認されている。

この著述家は少なくとも20年以上にわたって資料を集め、草稿の執筆、修正を繰り返していたのである。²⁶ 長期にわたる執筆活動をへて『ボローニャ画家列伝』の初版が出版されたのは1678年のことだった。

3) マルヴァジーアの中世絵画史観

マルヴァジーアは、『画家列伝』の冒頭で、古代エトルリア時代からボローニャには優れた美術の伝統があったと主張するが、対抗宗教改革期にカトリック聖堂参事会員だった人物にふさわしく、その論拠とするのは初期教父テルトゥリアヌスの『護教論 (Apologeticum)』である。彼はこの著作から「ギリシ

²⁴ A. Summerscale "Malvasia's Life and the project of the *Felsina Pittrice*" *Malvasia's Life of the Carracci: commentary and translation* University Park 2000 p.25 n.84 : 1673年の手紙については G. Perini "L'epistorario del Malvasia primi frammenti: Le lettere all'Apro시오" *Studi Secenteschi* vol.25 1984 p.183-230 esp. appendice n.8 (p.225) を参照のこと。

²⁵ Summerscale *art.cit.* p.27; G. Perini "Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography" *Art Bulletin* 70 (1988) p.287 n.128

²⁶ M. Brascaglia "Introduzione" *Felsina Pittrice: Vite dei pittori bolognesi* Bologna 1971 p.3-48 esp. p.12

ア、そしてトスカーナの才能ある人々が、像（イメージ）を作ってローマの町を満たしていた」という一節を引用し、古代からこの町で絵画や彫刻が盛んだった傍証としている。²⁷ 彼は、ボローニャはトスカーナの一部であり、エトルリアの首府かつ王城の地（Capo e Reggia d'Etruria）として他の諸都市に君臨し、学芸の点で他を圧倒していたと述べるが、これはかなり強引な主張である。ともあれ、彼は、絵画の起源にはあまり深入りせず「絵画の起源があまりにも古く遡るために、その起源の痕跡が失われ、そのために著述家たちの見解は分かれている」と述べるに留めている。²⁸

マルヴァージアは古代ローマ美術よりもキリスト教美術の伝統に強い関心を示す。彼によれば、ボローニャは最初にキリスト教を受け入れた都市の一つであり、多くの殉教者を出したのだから、最初に信仰を受け入れた時には救世主の磔刑像など何らかのイメージがあったはずなのである。彼はまた、ボローニャでは、260年にサン・フェリーチェ聖堂が建設され（後に破壊）、聖ペテロおよび聖パウロに奉献された聖堂が364年に建造されたし、その後、アリウス派が圧倒されると、次々に大きな聖堂が建てられたのだから、（教皇大グレゴリウスが述べるように）書物に頼れない無知な人々が壁面で理解できるように、崇敬すべき聖人が、その似姿やシンボルなど、はっきりわかるかたちで絵画に表現されていたに違いない、と断言する。²⁹ さらに、432年に建立されたサン・ベトロニオ聖堂では、今でもヴェロニカの聖顔布の浮き彫りや受胎告知の絵を拝めるのだから、創建当時ボローニャにどれほど絵画が根付いていたかわかるだろうと続ける。彼はまた、古代の遺産が戦火や時の流れによって損なわれて

²⁷ Tertullianus *Apologetium* XXV-12: Ingenia Graecorum atq. Tuscorum fingendis sumulacris Urbem inundaverant.

²⁸ *Felsina* 1841 vol. I p.18 : Si ella [pittura] è tanto antica, che a rinvenirne l'origine ne perdono la traccia gli scrittori fra loro perciò discordi.

²⁹ *Felsina* 1984 vol. I p.18; bisogna ben concludere che con qualche pittura, ove leggessero gl'ignoranti sulle pareti quello, che non ponno sui fogli (come disse Gregorio) fossero espressi que'santi, che dovevano adoravisi, e per le loro proprie effigie, e simboli distintamente riconoscervisi.

も全てが失われたわけではなく、キリスト教の聖堂に転用され、修復が加えられて存続している場合もあると指摘し、ボローニャのサント・ステファノ聖堂（旧イシス神殿）の壁面に《受胎告知》が再発見され、崇敬の対象となるとも述べる。

マルヴァジーアは、ボローニャにおける絵画伝統の古さに関するこうした主張の傍証として、大都市であれば、はるかに大規模な建築遺構が残されており、それゆえ断片的に残る絵画も軽んじられない程度に上るだろうと論じ、ローマの事例としてアントニオ・ボシオの業績に言及している。

アントニオ・ボシオ（Antonio Bosio: 1575～1629）は16世紀末から17世紀初頭にかけてローマのカタコンベに残る初期キリスト教文化の遺産を調査したキリスト教考古学の先駆者だが、その研究成果は、ボシオの没後1632年になって、調査に同行した画家の原画に基づく多数の図版を添え『地下のローマ（Roma sotterranea）』として出版された。マルヴァジーアはボシオの著作に依拠して、サン・パオロ・アッレ・トレ・フォンターネ聖堂やサンタ・パッセラ聖堂など初期キリスト教時代に遡るローマの聖堂に残る遺物に言及し、また、『地下のローマ』に挿絵が添えられたカタコンベ壁画（ヨナの物語など）が初期キリスト教遺産として残されていることを強調する。マルヴァジーアは、さらに、異教古代の絵画作品の数々（ルネサンス期から知られていたネロ宮殿の壁画だけでなく、17世紀初頭に発見された Nozze Aldobrandini などとも言及される）ですら多数残されているとも指摘して、異教古代から初期キリスト教時代にかけて、絵画の制作が途絶えはしなかったと主張するのである。

マルヴァジーアは、たびたび外部から攻められたり世話をせず放置されたりして、古い時代の絵画が残っていない都市もあるだろうと認めながらも、ボローニャでは古代から絵画制作が途絶えたことはないと主張し、その証拠として、具体的に、12世紀から13世紀にかけてこの町で制作されたと考えられる絵画の作例を列挙する（ここで彼はバルディの『ボローニャ古画備考

(Raccolta d'antiche memorie pittoriche)』を参照したと申告している)。

- 1) サン・サルヴァトーレ聖堂にあった壁画（同聖堂は17世紀初めに建て替えられておりマルヴァージアの時代にはこの絵は失われていた）には、バルディの記録によれば p.f. の署名があった。
- 2) 同じ p.f. の署名と1120年の年記があるサンタ・マリア・デッラ・パロンチェッラ聖堂の聖母子像（これはマルヴァージアの時代には存在していたが、同聖堂が1780年に修復されて失われた）。
- 3) サント・ステファノ聖堂にあるキリスト受難伝（マルヴァージアは上の2作品と同じ画家の手になる作品と指摘する）
- 4) 画家ガイドが1178年に描いた、アッレ博士（Sig. Dotto. Allè）の館の入り口にあった聖人像（マルヴァージアはすでに失われたと記述する）
- 5) やはりガイドが1180年に描いた、サン・パオロ広場に面した家に描かれた聖母子像
- 6) サンタ・マリア・ヌオヴァ聖堂にあり1197年の年記がある聖ステパヌス像（バルディは、白塗りの羊皮紙に描かれ、Ventura da Bononia の署名がある下絵素描を所有している）
- 7) サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂にあり、銘文によって1200年以前に制作されたと知られる聖母子像
- 8) 1210年頃完成したボローニャ市の城壁に描かれ、奇跡を起こして1270年、マドンナ・デッラ・ブリタ聖堂に移された聖母子像
- 9) 同市の第二城壁に描かれていたが、サン・マルティーノ聖堂に移された聖母子像。1217年の年記と Ventura pinsit. の銘文がある。
- 10) サン・ドメニコ聖堂で聖ドメニコの遺骨が安置される礼拝堂にある、イエスの遺骸を抱く聖母像。1223年、同聖堂の一修道士に奇跡的に

話しかけたとされる。

- 11) カリタ修道会聖堂外壁にある、1226年に描かれ Urso f. の銘文がある聖母像
- 12) サン・フランチェスコ聖堂内陣にある磔刑像。1242年の作
- 13) 同サン・フランチェスコ聖堂の旧食堂にある聖母戴冠図。1244年作
- 14) サンタ・マリア・デッラ・ヴィータ大信徒会の旧会則の羊皮紙に描かれた、イエスを支える聖母像およびイエスのむち打ち図。1260年作

彼は、これ以外にも、ボローニャ郊外に見られる、13世紀に作られたと確認されるいくつかの聖画像に言及している。

マルヴァジーアはこのように、ボローニャにおける絵画制作の伝統が12世紀まで遡ることを具体的な事例によって指摘し、続けて、ヴァザーリの、チマブーエとともにフィレンツェにおいて優れた美術が復活したという主張を否定する。彼はヴァザーリの「チマブーエ伝」冒頭部分の「数え切れない害悪に襲われ、飲み込まれたイタリアでは、本物の職人の仕事場が失われたばかりか、技能者そのものがいなくなっていた時、神の思し召しによって、フィレンツェの町で、1240年、絵画の技に最初の光明を与えるべく、チマブーエと呼ばれたジョヴァンニが生まれた」という部分を（やや不正確に）引用し³⁰、ヴァザーリを嘘つきと決めつけている。

ヴァザーリの『美術家列伝』は1550年に初版が、1568年には増補改訂版が

³⁰ *Felsina* 1984 vol. I p.18: per l'infinito diluvio de'mali, che avevano cacciato al disotto, ed affogata la misera Italia, la piuttosto perduta, che smarrita pittura rinascesse prima in Firenze, che altrove ecc.: Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* ed. Della Pergola, Previtoli, Grassi, 1967 vol.I p.45: Erano per l'infinito diluvio de'mali, che avevano cacciato al disotto et affogata la misera Italia, (...) quando come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l'anno MCCXL, pe dar e' primi lumi all'arte della pittura, Giovanni, cognominato Cimabue ... p.197

出版された、ルネサンス期の美術家伝の最初に位置する重要な著作である。その「総序 (Proemio delle vite)」で著者は、チマブーエ以前の美術状況について次のように語っている。

13世紀半ばまで、「古くさいビザンツの職人たち (vecchi artefici Greci)」がイタリアに来て「ぞっとするような人物像 (figure mostruose)」を描き、人々もそれ以上に優れたものを知らなかったため、それに満足していたのだが、人々の精神が土地の空気の繊細さもあって浄化され、ついに1250年、トスカーナの地に日々輩出する才能ある人々に感動した上帝が、人々の精神を原初の状態に還元した。その後の才能ある人々は、悪しきものと良きものを見分けて、古くさいマニエラを捨て去り、精一杯に自分たちの才能をかけて古代の模倣に努めるようになった。³¹

つまり、ヴァザーリによれば、13世紀にいたるまでイタリアにおける絵画制作がもっぱらギリシア（ビザンツ）から招かれた職人たちの手に委ねられており、彼らは、自分たちの無様で粗悪な表現をイタリアの人々に教え、イタリア人たちも、それより優れたもの完成度の高いものを見る機会が無かったので、それで満足していた。そんな時期、1250年頃、天のご加護もあって人々の精神が浄化され無垢な状態に戻り、トスカーナの地にチマブーエが登場して絵画は再び活力を取り戻したのである。

ヴァザーリは、また、チマブーエ以後の人々は優れたものとそうでないものとを区別するようになり、古くさい (vecchio) ものを捨てて古代のもの (antico) を、精力を尽くして模倣するようになった、とする。ヴァザーリは、コンスタンティヌス大帝時代以前のローマやギリシア時代の遺物を「古代遺物

³¹ G. Vasari *Le vite cit.* p.188: Pur gli spiriti di coloro che nascevano, aitati in qualche luogo dalla sottilità dell'aria, si purgarono tanto, che nel 1250 il cielo a pietà mossosi dei begli ingegni che 'l terren toscano produceva ogni giorno, li ridusse alla forma primiera. (...) Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, ed abbandonando le maniere vecchie, ritornarono ad imitare le antiche con tutta l'industria ed ingegno loro.

(antico)」と呼び、それ以後の、イタリア中の都市に残る、ギリシア人たちが制作したモザイクに見られる「悪魔に取り憑かれたような目をして、両手を広げ、つま先立った (occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi)」人物像は「古くさいもの (vecchio)」として両者を区別している。³²

序文に続くチマブーエ伝の冒頭で、ヴァザーリは「数え切れない害悪に襲われ、飲み込まれたイタリアで、本物の職人の仕事場が失われたばかりか、技能者そのものがいなくなっていた時、神の思し召しによって、フィレンツェの町で、1240年、絵画の技に最初の光明を与えるべく、チマブーエと呼ばれたジョヴァンニが生まれた」と改めて記述し、美術の復活におけるトスカーナ地方、特にフィレンツェの重要性を強調する。³³ ヴァザーリはさらに『美術家列伝』第三部の序文では、美術が完璧となった時代を切り開いたのはレオナルド・ダ・ヴィンチであり、完成者はミケランジェロだとも主張している。ヴァザーリの説に従えば、優れた美術はフィレンツェで復活し、フィレンツェで完成されたことになるのだ。³⁴

こうしたヴァザーリの『美術家列伝』に見られる「フィレンツェ中心主義」にたいする反発は早くからあった。よく知られているのは1557年にヴェネツィアで出版されたドルチェの対話編『アレティーノ』である。ドルチェはヴェネツィアで活躍する文人アレティーノの口を借り、ミケランジェロを至高の存在としてフィレンツェの美術伝統の優秀さを主張するヴァザーリに対して、ローマで活躍したラファエッロや16世紀ヴェネツィア絵画の代表であるティツィアーノはいっそう優れた画家であると主張した。³⁵

ドルチェは、ヴァザーリが神格化した、ミケランジェロに代表される16世紀のフィレンツェ美術を批判の対象としたが、マルヴァジーアのヴァザーリに

³² Vasari ed. Previtali *Le Vite* vol.I p.187-188

³³ *Ibid.* p.197

³⁴ G. Vasari *Le vite cit.* vol. III "Proemio della treza parte" p.377-382

³⁵ ロドヴィーコ・ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』中央公論美術出版社 2006

対する矛先は、中世において途絶えた絵画の伝統が13世紀半ばのフィレンツェで復活したとする主張に向けられている。

『ボローニャ画家列伝』が書かれた17世紀半ば、カラッチ一家および彼らに学んだボローニャ出身の画家たちの名声は確立し、ボローニャの絵画は黄金時代を迎えていたが、同時代のフィレンツェ絵画はかつての輝きを失っていた。1630年代、トスカーナ大公の住居であるピッティ宮殿の室内装飾が行われたとき、その仕事を任されたのは地元フィレンツェの画家ではなく、ローマで活躍するピエトロ・ダ・コルトーナだったのは、こうした事態を象徴する出来事だった。

また、ミケランジェロの位置づけについては、例えば、アゴスティーノ・カラッチは「ミケランジェロの力強さと安定感、ティツィアーノの柔軟さと洗練、ラファエッロの優美さと威厳、そしてコレッジョの愛らしさと流暢」を総合し、そこに独自の創意や配列を付け加えた³⁶、とマルヴァージアが述べているように、17世紀後半になるとミケランジェロを絶対視する見方は影をひそめていた。

その一方で、16世紀末から、ローマ＝カトリック教会は初期キリスト教時代から中世にかけてのキリスト教遺物の研究を進めており、その成果が広く知られるようになって、チマブーエ以前の美術の状態についても、新しい知見に基づいてヴァザーリの主張に反論が加えられるようになったのである。

1580年代からローマ各地のカタコンベを探訪し、そこに残る初期キリスト教文化遺産について詳細な視覚的記録を残したボシオの著作だけでなく、マルヴァージアは、16世紀末から17世紀初めのローマで活躍したジュリオ・マンチーニ（Giulio Mancini: 1558～1630）の『絵画省察（Considerazioni sulla

³⁶ *Felsina* 1841 vol.I p.310: si vede chiaramente la fierezza e sicurezza di Michelagnolo, la morbidezza e delicatezza di Tiziano, la grazia e maestà di Raffaello, la vaghezza e facilità di Correggio, alle quai perfezioni avendo egli aggiunto le sue rare e singolari invenzioni e disposizioni (...).

pittura)』も知っており、『画家列伝』でこの著作に言及している。この著作の第四部で、マンチーニは古代ローマから1600年頃にいたる絵画の歴史を記述しているのだが、特にカタコンベに見られる絵画から13世紀にいたるキリスト教絵画まで、ローマに残る作例を具体的に列挙している。³⁷

教皇ウルバヌス8世の侍医を勤める傍ら、絵画の売買にも手を染めていたマンチーニは、ヴァザーリの『美術家列伝』を補完する形で、古代からルネサンス期の画家について記述している。彼は、古代ローマ帝国滅亡後も、都市ローマで絵画制作が継続したことは残されている作品から知られるが、作者や画家の名前は不明であると述べ、その理由について、この時代は文献記録が欠如しており、粗野な人々は名前を記さなかったのだらうと推測している。³⁸

その一方、彼は、ローマのサンティ・クアトロ・コロナーティ聖堂の壁画に署名があると指摘し、銘文によってこの壁画が12世紀初頭パステリス2世教皇の時代に制作されたと述べている。ポシオがローマのカタコンベを実際に踏査して研究したのと同様に、マンチーニもローマに残る中世絵画について、実見に基づいて記述しているのである。³⁹彼はさらに、故郷シエナで1220年代から1250年頃にかけて画家グイド・ダ・シエナが活躍し署名入りの作品を残していると紹介したうえで、ヴァザーリがこの画家に言及しないことを批判し、チマブーエが絵画を復活させたというのも誤りであると指摘する。マンチーニによれば、都市ローマに残る多くの絵画を見れば、絵画の伝統が連綿と続いているのに気づくし、絵画が滅びたことなどなかったと理解できるのであり、従って、絵画はチマブーエによって復活させられたわけではないのだから、ヴァザー

³⁷ G. Mancini *Considerazioni sulla pittura* ed. A. Marucchi 2vols. Roma 1956: vol.I p.49-64

³⁸ Mancini *Op.cit.*, vol.I p.164-205

³⁹ Mancini *Op.cit.*, vol.I p.165-166 : 文献に頼るのではなく、実見に基づいて歴史を論じようとする二人の姿勢は、マルヴァジーアの立場とも共通しており、17世紀になって実証的な「現物」を重視する方法が広まりつつあったことを感じさせる。

りももう少し注意して記述をすべきだったのである。⁴⁰

マンチーニのヴァザーリ批判をマルヴァージアが知っていたことを考慮すれば、この人物は、17世紀初めに著述されたマンチーニのその議論を自分の故郷ボローニャに応用したとも考え得る。マルヴァージアは、ボローニャに残るキリスト教絵画の遺品を（推測も交えた）時代順に列挙し（ボシオの名前を出してローマの事例にも言及し）、ボローニャにおいても、少なくとも12世紀には絵画が描かれていたことを確認した上で、チマブーエの位置づけに関するヴァザーリの主張を否定した。ボローニャとシエナの違いはあるが、議論の大きな枠組みは両者に共通しているのである。

17世紀半ば、ローマだけでなくイタリア諸都市で、初期キリスト教時代から継続して絵画制作が続けられていたという認識は、少なくとも美術に関心を持つ人々の間には広がっていた。マンチーニはシエナの事例を、マルヴァージアはボローニャの事例を、それぞれ挙げているが、ヴェネツィアではカルロ・リドルフィが、『諸芸術の驚異、ヴェネツィア著名画家列伝』（1646～48）で、10世紀から11世紀にかけてサン・マルコ聖堂が建築されたおり、ビザンツの職人によってモザイク画が制作され、同様の技法によって聖人の板絵（イコン）が描かれるようになったのだから、イタリアで絵画が復活したのはヴェネツィアのことであるとしている。

こうした、古代からキリスト教美術の伝統が途切れなく継続していたという認識が広まった背景には、16世紀半ばから17世紀にかけての初期キリスト教遺物研究の深まりがあった。

⁴⁰ Mancini *Op.cit.*, vol.I p.166-167

4) ルネサンス期以後の初期キリスト教遺物研究の展開

14世紀半ばに活動したペトラルカ以来、ルネサンス期の人文主義者による古代研究は、異教古代ローマの「風習や社会制度 (mores et instituta)」の研究を主たる目的としており、研究対象は文献資料か、せいぜい碑文ないし貨幣に限られていた。もっとも彫刻家や画家たちはしばしば古代ローマの遺物を参照して制作に活用していた。すでに13世紀にはニコラ・ピサーノ (Nicola Pisano: 1248-84 活動) の例がよく知られているし、14世紀末から15世紀初頭になるとブルネレスキやドナテッロらがローマで遺跡の調査を行った。⁴¹ 同じ頃、ギベルティも古代ローマ美術に関心を持ち、彫刻の断片などを収集していた。⁴² こうした美術家達に刺激を受けた人文主義者もあり、例えば、フィレンツェ人でこれらの彫刻家たちとも交際があった人文主義者ニコロ・ニコリ (Niccolò Niccoli: 1364ca-1437) は、八千冊に及ぶギリシア、ラテン文献に加えて、硬貨やカメオ、さらに彫刻の断片などを収集していた。

こうした中、15世紀の半ばに活動した人文主義者フラヴィオ・ビオンド (Flavio Biondo: 1392-1463) は、文献資料だけでなく、ローマに残る遺跡に関する考古学的な知見も参照した体系的な古代ローマ研究の糸口を開いた。彼の著書『ローマ復元 (*Roma instaurata*)』(1444-46) は古代都市ローマの地誌を再検討したもので、15世紀後半には、ビオンドの著作に従った古代都市ローマの地図が作成されている。⁴³ ビオンドが続いて著述した『勝利のローマ (*Roma triumphans*)』(1456-59:1473に刊本) は、紀元前1世紀ローマの著述

⁴¹ G. C. Wataghin "Archeologia e «archeologie». Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca." in S. Settis ed. *Memoria dell'antico nell'arte italiana* Torino 1984 p.171-217 esp. p.195

⁴² ギベルティの古代ローマ遺物収集については、R. Krautheimer *Lorenzo Ghiberti* Princeton U. P. 1982 p.277-293を参照のこと。

⁴³ R. Weiss *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* Oxford 1969 p.59-72, p.92

家ヴァッロ（Varro）の、部分的に伝わる著作『人事・神事に関わる古物研究（*antiquitates rerum humanarum et divinarum*）』の全体構成にならい、古代ローマの社会制度を、宗教、行政、軍事、私生活の4つのテーマに分けて論じた著作だった。⁴⁴

ビオンドは、これら二つの著作によって、ルネサンス期の古代研究に新局面を開いたと評価されるが⁴⁵、その後、15世紀末のローマで人文主義者たちの古代文化への情熱が高まった。ポンポニオ・レト（Pomponio Leto: 1428-1497）が創設したローマ・アカデミー（*Accademia Romana*: 1464頃-1500頃）では、参加者たちは古代ローマ風の名を名乗り、レトを大司祭（*pontifex maxmus*）として、古代ローマ風の宗教儀式を主催した。⁴⁶

レトの弟子であり、古代遺物に関するラファエッロの相談相手でもあったアンドレア・フルヴィオ（*Andrea Fulvio*: c.1470-1527）は、1513年にラテン語の六歩格詩『都市ローマの古代遺物（*antiquaria urbis*）』を発表して教皇レオ10世に献呈し、その4年後には、硬貨を資料として『名士たちの肖像集（*illustrium imagines*）』（1517年）を公刊している。彼はさらに、1527年、『古代都市ローマの遺物（*antiquitates urbis*）』を出版したが、この著作は、1543年にヴェネツィアでトスカーナ語版が刊行され広く普及した。

この著作は、文献資料はもとより、碑文、硬貨などの現物資料を渉猟してローマの遺跡を解説した「古代ローマガイドブック」であり、その内容は都市の城壁から各所に残っていたオベリスク、パンテオンなどのモニュメントにまで及んでいる。⁴⁷ 1527年には、ファビオ・カルヴォ（*Fabio Calvo*）による『古代

⁴⁴ I. Herklotz *Cassiano dal Pozzo und die Archaeologie des 17. Jahrhunderts* Muenchen 1999 p.207ff.

⁴⁵ R. Weiss *op.cit.* (n.15) p.66

⁴⁶ 1468年、こうした行為を怪しんだ教皇パウルス2世は、同アカデミーを反キリスト教的な団体としてその会員の多くを逮捕しアカデミーの解散を命じた（レトを始め会員たちは翌69年に恩赦を受け、アカデミーはレトの存命中は存続した）。

⁴⁷ R. Lanciani *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità* vol.1 1989 Roma p.283-290

都市ローマ地図 (antiquitate urbis cum regionibus simulacrum)』も出版された。アンドレア・フルヴィオ同様ファビオ・カルヴォもラファエロと親交があった。

15世紀末から16世紀初頭にかけて、ローマではベルヴェデーレのアポロン (1598以前) やラオコーン群像 (1506年) など、古代彫刻の優れた作品が相次いで発見され、こうした出来事も古代ローマ遺物への関心が高まる一因となった。⁴⁸ とりわけ、枢機卿アレッサンドロ・ファルネーゼ (1520-1589) は、現在、ナポリの考古学美術館に所蔵されている《ファルネーゼの雄牛 (Toro Farnese)》や《ファルネーゼのヘラクレス (Ercole Farnese)》など、当時としては他に類を見ない古代彫刻のコレクションを作り上げた。⁴⁹ 同枢機卿のコレクションは、古代の宝玉 (《ファルネーゼの皿 (Tazza Farnese)》はその一部) や硬貨にも及び、その宮廷には、1547年から秘書として枢機卿のコレクションを管理したアンニーバレ・カーロ (Annibale Caro: 1507-1566) や、カーロの後継者フルヴィオ・オルシーニ (Fulvio Orsini: 1529-1600) を始め、パオロ・ジョヴィオ (Paolo Giovio: 1483-1552) やオノフリオ・パンヴィニオ (Onofrio Panvinio: 1530-1568) など多くの古代研究者たちが集まった。⁵⁰

ヴァザーリは、同枢機卿の宮廷における文化人の集いに参加し、パオロ・ジョヴィオやアンニーバレ・カーロらに促されたのが一契機となって『美術家列伝』を著述したと述べており、ヴァザーリが『美術家列伝』序文で展開する、古代から中世にいたる美術の歴史観にジョヴィオやカーロの見解が反映されている可能性は大きいだろう。⁵¹ 16世紀半ばローマで活動する知識人たちの間には、

⁴⁸ F. Haskell/ N. Penny *Taste and the antique* London 1981 catalogue p.148 / p.243

⁴⁹ P. Sénéchal "I marmi antichi della collezione Farnese" in *I Farnese: arte e collezionismo* Parma/ Napoli 1995 p.123-131

⁵⁰ C. Robertson *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese patron of arts* Yale U. P. 1992 p.233-244

⁵¹ 1547年、ヴァザーリがカーロに初版の草稿を送って意見を聞いたことが残された手紙から分かっている。P. Rubin, *Giorgio Vasari: art and history* Yale U. P. 1995 p.148; D. Frey *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* Muenchen 1923 vol.I p.209 CV

異教古代の美術を高く評価し、キリスト教公認以後の（キリスト教）美術を衰退した、価値の劣るものとする考え方があり、それがヴァザーリのの中世美術観にも反映されているのである。

だが、ヴァザーリが『美術家列伝』を著述していた頃、1545年にはトレント公会議が開催された。1563年末まで続いたこの公会議でカトリック教会はプロテスタント諸派にたいする対決姿勢を強めると同時に、対抗改革に取り組む体制を固めようとしていた。こうした中で、カトリック教会はローマに残るキリスト教美術の伝統に新たな関心を向けるようになった。

もちろん、中世のローマ案内『都市ローマの驚異 (Mirabilia urbis romae)』以来ルネサンス期になっても、都市ローマに残る様々なモニュメントを紹介する巡礼向けの著作では、異教古代の建造物だけでなくキリスト教建造物も記述されていたのだが、先に触れたように、ルネサンスの人文主義者たちにとって主として古代異教ローマに関わるものだけが、過去の栄光の名残を留めるがゆえに参照されるべきものであり、キリスト教建造物は「古代ローマ」ではなく「現在のローマ」とより強く結びつくもので、コンスタンティヌス帝が建立したサン＝ピエトロ大聖堂などは、いかに古くまで遡っても美術上の「範例」とは考えられなかった。⁵² ユリウス 2 世が 1506 年、サン＝ピエトロ大聖堂の建て直しを決定した背景にはこうした事情もあった。

こうした「異教古代ローマ」への関心と「キリスト教ローマ」への無関心は、16 世紀の古物収集において前者が圧倒的に尊重されたことに現れている。もちろん、古代末期以後の遺物は、「キリスト教遺物」だったからでなく、美術的価値の点で異教古代の遺物に劣ると見なされたがゆえに軽んじられたのではあるが。⁵³

15 世紀から 16 世紀にかけて古物研究は異教古代ローマに偏っていたが、初

⁵² G. C. Wataghin *art.cit.* (n.13) p.206

⁵³ G. C. Wataghin *art.cit.* (n.13) p.207

期キリスト教文化研究は別の動機から生まれ、16世紀半ば以降発展した。ローマ・カトリック教会は、新教各派の攻撃に対して自らの正統性を歴史的に証立立てる必要に迫られ、初期キリスト教時代以来の伝統を再確認してローマ教会の優越性を主張することになったのである。

「キリスト教考古学の父」と呼ばれることもあるオノフリオ・パンヴィニオ (Onofrio Panvinio: 1530-1568)⁵⁴ は聖アウグスチノ修道会士だったが、10歳でローマに出てから古代史に関心を持ち、古代異教ローマの歴史およびその遺物について研究を行った。この領域で特筆されるパンヴィニオの業績としては、1546年にフォロ・ロマーノで発見された古代ローマの「コンスルおよび凱旋式年表 (Fasti consulares et triumphales: fasti capitolini)」について考察し、アウグストゥスの時代で終わっている同年表を神聖ローマ皇帝カール5世の時代まで延長した著作 (Fastorum libri V a Romulo rege usque ad imp. Caesarem Carolum V Austrium Augustum: 1558年出版; 草稿自体は1553年完成) がある。

この著作で彼は、古代ローマの年代をリヴィウスなどの著作によって伝えられる歴史的出来事と結びつけ、さらにキリスト教の年代と対応させることを試みた。「コンスルおよび凱旋式年表」が発見されて以後、それをキリスト教の年代と対応させる作業は、パンヴィニオが始めて行ったことでなかったが、彼は発掘された碑文などの資料を渉猟し、キリスト生誕の年をローマ建国750年 (750 A.U.C) と推測したのだった。⁵⁵ 彼が注釈を付けて公刊したコンスルおよび凱旋式年表は、異教古代とキリスト教時代を連続させた点が特筆されるが、パンヴィニオの初期の著作中、最も重要なもので、彼が1568年シチリアで急

⁵⁴ G. Previtali *La Fortuna dei Primitivi; dal Vasari ai Neoclassici* Torino 1964 (1981) p.32

⁵⁵ P. Jacks *The antiquarian and the Myth of Antiquity* Cambridge U. P. 1993 p.227-235

逝した後も大きな影響をおよぼした。⁵⁶ 彼は全 100 巻からなる『古代ローマ摘要 (epitome antiquitatum romanarum)』の出版を準備していたことも知られている (Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 6784) が、この企画は未完に終わった。⁵⁷

パンヴィニオは生涯にわたって異教古代ローマ研究への関心を抱き続けていたが、1560 年以後、彼の没後になっても刊行されたのは、教会史に関わるローマ教会の立場から教会史に関わるテーマを扱った著作に限られた。復活祭における洗礼の意義を論じた小冊子 *De baptisate paschali, origine et ritu consecrandi agnusdei liber* (1560) に始まり、バッティスタ・プラティーナ (Battista Platina: 1421-1481) の教皇史を改訂し、イエス・キリストに連なるローマ教皇の系統を歴史的にあとづけた *Vitae Pontificium Romanorum* (1561)、初期キリスト教徒の葬祭儀式を論じた *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et eorum coemeteriis liber* (1568)、ローマの 7 大聖堂の意義を論じた小著 *De praecipuis Vrbs Romae sanctioribusque basilicis quas septem ecclesias vulgo vocant* (1570) などである。⁵⁸

パンヴィニオは、枢機卿マルチェッロ・チェルヴィーニ (Marcello Cervini: 1501-1555 後の教皇マルケルス 2 世) の勧めもあって教会史執筆にも着手していたが、1559 年ルター派の立場からローマ教皇の権威を批判した『マゲブルク教会史』が出版され始めると、ローマ・カトリック教会の立場を代弁する歴史家としての役割を担わされた。こうしてパンヴィニオは初期キ

⁵⁶ P. Jacks *op.cit.* p.234 は、パンヴィニオによるローマ年表と歴史的出来事の相関研究は、1582 年、教皇グレゴリウス 13 世によって行われたユリウス歴改訂作業にも結びついていたと指摘する。W. McCuaig "The fasti capitolini and the study of Roman Chronology in the Sixteenth Century" in *Athenaeum* LXXIX 1991 p.141-59 も参照のこと。

⁵⁷ 『古代ローマ摘要 (epitome antiquitatum romanarum)』については、J-L. Ferrary *Onofrio Panvinio et les antiquité romaines* École française de Rome 1996 参照のこと。

⁵⁸ J-L. Ferrary *op.cit.* Appendice 4 Les Éditions de Textes de Panvinio 参照のこと。

リスト教文化研究の端緒を開いた人物として評価されることになったのである。

プレヴィタリーが指摘するように、パンヴィニオに始まり、『教会年代記 (Annales Ecclesiastici)』を著述したチェーザレ・バロニオ (Cesare Baronio: 1538-1607)、アルフォンソ・シャコン (Alfonso Chacon: 1540-1599) など 16 世紀後半に活躍したカトリック聖職者による初期キリスト教文化研究は、『マグデブルク教会史』に示されたプロテスタントの歴史観に対抗し、ローマ・カトリック教会の正統性を擁護する立場から行われたものだった。その意味で彼らの研究には限界があるものの、これらの事業を通じて絵画や彫刻など初期キリスト教美術に関心が向けられたのは視覚文化遺産の歴史的研究の深まりという観点から重要な出来事だった。⁵⁹

先に触れたように、パンヴィニオはオドアルド・ファルネーゼ枢機卿を中心とする文化人サークルの一員だったが、同様にファルネーゼ枢機卿の宮廷に出入りしていたヴァザーリと面識があったかどうかは不明である。しかしながらパンヴィニオはヴァザーリの『美術家列伝』を所有していたことがわかっており、またその発言から、ヴァザーリ同様に初期キリスト教美術を造形表現の質の点からはあまり高く評価していなかったことが知られる。⁶⁰

ともあれ、ローマ・カトリック教会の正統性を歴史的に裏付けるべく始められた初期キリスト教遺物研究の方法には、15 世紀いらい蓄積されていた異教古代研究のそれが応用され、文献以外にも碑文、モザイク画や壁画などの視覚資料も利用された。パンヴィニオは、ローマ教会の正統性を裏付けるために中世の図像伝統に関心を持ち、聖ペテロからピウス 4 世にいたる歴代教皇の肖像

⁵⁹ G. Previtali *La Fortuna dei Primitivi; dal Vasari ai Neoclassici* Torino 1964 (1981) p.28-36 esp.p.29

⁶⁰ Herklotz *art.cit.* p.29-30; ヘルクロットツによれば、パンヴィニオは、まだ残っていた旧サン・ピエトロ大聖堂の東側部分について「当時、あらゆる優れた技が粗野に墮していたため、不均衡で調和に欠ける構造である (inaequali et parum concinna structura facta est prout ea tempora omnium bonarum artium rudia ferebant.)」と指摘している (Herklotz *art.cit.* p.29 n.12)。

集成を作成している。これは対抗宗教改革期に作成された教皇の肖像集成の先駆的業績だった。⁶¹ パンヴィニオはこの肖像集成に、中世の写本やローマの教会のモザイクなど利用したが、教皇図像の出典を明記しておらず、典拠となった作品の美術品としての特質にはさほど興味を持ってはいなかったことがここにも現れている。⁶² だが、こうして成立した、パンヴィニオの『歴代教皇肖像集成』は16世紀の初期キリスト教遺物研究の最も重要な成果のひとつと認められている。

ローマのサピエンツァ大学で修辞学を教え1614年に没した人文主義者ポンペオ・ウゴニオ（Pompeo Ugonio）は、1588年に『ローマの指定参詣聖堂の歴史（*Historia delle stationi di Roma*）』を出版したが、そこで彼は、文献資料や碑文によるだけでなく、聖堂の内陣モザイク画など視覚芸術の表現上の特質も参照し、聖堂の建築年代を推測した。⁶³ ウゴニオもまた、パンヴィニオ同様に異教古代の遺物研究に関心を持ち、古代からキリスト教時代までを包括した都市ローマ研究書である *Theatrum urbis romae* を準備していた。⁶⁴

都市ローマでは古代異教時代の建造物とキリスト教時代の建造物とは重なり合ったり混じり合ったりしており、この町の古代考証学で両者の遺産を完全に分離することは不可能である。従来、異教古代の彫刻や建築のみが質的に高い評価を与えられていたのにたいして、ウゴニオは『指定参詣聖堂の歴史』で、中世キリスト教聖堂の内陣に見られる象徴図像表現について「こうした図像が低俗であると考えたり、見ることさえ嫌がったりするべきではない。それらはわれわれの聖教皇や教父たちが大金をかけ、篤い信仰と秘蹟に基づいて建造し

⁶¹ I. Herklotz "Historia sacra und mittelalterliche Kunst" *Baronio e l'arte* p.21-74 esp. p.33-34

⁶² Herklotz *art.cit.* p.35-36; 1580年、銅版画家ジョヴァンニ・パッティスタ・カヴァリエーリは、やはり初期キリスト教の図像資料を活用して『ローマ教皇肖像集成（*Pontificium romanorum effigies*）』を上梓した。

⁶³ Herklotz *art.cit.* p.42-43

⁶⁴ P. Jack *The Antiquarian and the Myth of Rome in Renaissance Thought* Cambridge U. P. 1993 p.241-259

た聖堂に、我々が熟考して理解するよう配慮しておいたものなのだから。・・・われわれにとって、キリスト教に関するものであればごく些細な名残や記憶でさえも、異教徒たちのあらゆる豪奢、あらゆる支配よりも高く評価されて然るべきだ」と述べている。古代末期から中世にかけてのキリスト教遺産について、16世紀末、新たな関心、新たな評価が起りつつあったのである。⁶⁵

1578年、サラリア街道にカタコンベが発見され、そこに描かれた多くの人物像や新・旧約聖書に題材を取った絵画が知られるようになると、キリスト教美術についての人々の関心はさらに深まった。

既に名前を挙げたアントニオ・ボシオは1594年に大学を卒業するとキリスト教文化の研究に着手し、1600年には、その前年に遺骸が発掘された聖女チェチリアの詳細な聖人賛美伝を記述した。⁶⁶ ボシオはまた、この時期から本格的にカタコンベの調査・研究に従事した。彼は調査に画家を同伴し、カタコンベに残る壁画等さまざまな視覚資料を模写させたのが注目される。すでに言及したが、彼の研究成果の集大成である『地下のローマ (Roma sotterranea)』は、ボシオの没後5年経って1634年にやっと出版されたが、200点以上の図版が挿入されたこの本は、初期キリスト教視覚文化の多様性と豊かさを多くの人々に知らせる決定的な意味を持った。⁶⁷

⁶⁵ Herklotz *art.cit.* p.49; Nè deve stimarsi cosa bassa o da sprezzare l'osservare simil cose, le quali i Santi Pontifici, & Padri nostri con molta spesa, & con gran fede, & misterio le hanno per le chiese da loro edificate poste innanzi, perche da noi fossero intese & considerate. (...) A noi ogni minima memoria, ò vestigio della Religione nostra Christiana, ci convien stimar più che tutto il fasto, & tutti gl'Imerij de profani Gentili.

⁶⁶ Bosioについては *Dizionario biografico italiano*; ad vocem 参照のこと。『聖女チェチリア伝』は *Historia passionis b. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi martyrum, nec non Urbani et Lucii pontificum et martyrum vitae, Romae 1600*

⁶⁷ こうした関心は、しかし現代的な「史跡保存」の考え方とは結びついていなかった。この時期のローマ＝カトリック教会にとって、初期キリスト教から中世にかけての建築や視覚文化遺産は、同教会の伝統の正統性を裏付ける歴史的証言であり、例えば初期キリスト教時代の聖堂建築そのものが歴史的価値を持つものとして、そのまま保存されたわけで無かったのである。これは、新サン＝ピエトロ大聖堂の建築が当初の計画通り進め

この時期、初期キリスト教美術への関心の高まりは、すでに触れたが、対抗改革期のローマ＝カトリック教会の要請と密接に結びついていた。例えば、パロニウスは『教会年代記』でカタコンベの絵画にしばしば言及しているし、1624年に刊行されたフェデリコ・ボッロメオの『聖画像論二書（De pictura sacra libri duo）』もやはり、カタコンベに残る初期キリスト教図像を論じている。

こうした中、ボシオの『地下のローマ』や、マンチャーニの『絵画省察』におけるローマの中世キリスト教聖堂やそこに残る絵画の記述は、17世紀前半の段階で、初期キリスト教美術への興味が狭い意味での宗教的要請を越えて広がりつつあったことを教えてくれる。『地下のローマ』は確かに初期キリスト教の遺跡調査記録ではあるが、そこには異教古代の埋葬に関する情報も含まれているし、マンチャーニは、『絵画省察』の冒頭で自分の著作は「絵画の愛好者（dilettante）」向けのものであると宣言しているのだ。

ボローニャの画家バルディが、この町に残る13世紀以前の絵画について記録を書きとどめ、マルヴァジーアがそうした記録や実際の作品調査に基づいてボローニャにおける絵画の歴史を13世紀まで遡らせることができたのも、16世紀半ばから17世紀初頭にかけて深まりつつあった、古代末期から中世にかけてのキリスト教美術にたいする新たな関心の反映だったのである。

5) マルヴァジーアの主張にたいする批判

『ボローニャ画家列伝』が1678年に出版されると、そのチマブーエ評価や

られたことや、1600年の聖年に合わせてサン＝ジョヴァンニ＝イン＝ラテラノ聖堂の交差部や袖廊が徹底的に改修され、後に身廊も建て直されたことに象徴的に現れている。Cf. Wataghin "Roma sotterranea: appunti sulle origini dell'archeologia cristiana" *Ricerche di storia dell'arte* 10 (1980) p.5-14

ヴァザーリ非難にたいして、さっそくフィレンツェから異論が唱えられた。

フィレンツェでレオポルド・デ・メディチ枢機卿の美術顧問を勤めたバルディヌッチ (F. Baldinucci: 1625-1696) は、1681年から『チマブーエ以後の素描芸術家の消息 (Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua)』⁶⁸ の出版を開始した。14世紀から17世紀にいたる時期に活動した主要な美術家の消息を、イタリアに限定せず書きつづり「最初のヨーロッパ美術史」と呼ばれることもあるこの著作を、バルディヌッチは、ヴァザーリ同様チマブーエ伝から始めているが、チマブーエ伝の直後に「素描芸術の復興は誰が推進したか：トスカーナの栄光を守る弁明：アレツォ人ジョルジョ・ヴァザーリの主張とフィレンツェ人チマブーエおよびジョットの栄誉のために (La ristaurazione dell'arte del disegno da chi promossa: apologia a pro delle glorie della Toscana: per l'assertiva di Giorgio Vasari Aretino, ed onore di Cimabue e Giotto Fiorentini)」と題した論文を挿入している。

この論文が、マルヴァジーアにたいする反論であることは、同論文冒頭の「ここまで書いて、この著作で示したいと思ったこと（つまりチマブーエとともに優れた芸術が復活したということ）について十分示したのだが、本年1677年（ママ）、現代作家の著作が出版された。この著作では、著者の故郷の誠に優れた画家たちについて多くの興味深い消息が語られているのだが、怒りが収まらない様子でジョルジョ・ヴァザーリについて語っている」という記述から明らかである。⁶⁹

バルディヌッチが特に問題とするのは、マルヴァジーアが、ポローニャに残る中世絵画を列挙し、アンニオ・ダ・ヴィテルボ (Annio da Viterbo:

⁶⁸ F. Baldinucci *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Riproduzione anastatica) Firenze 1974 6 vols

⁶⁹ F. Baldinucci *op.cit.* vol.I p.35: quando, del corrente anno 1677(sic.), è venuto alle pubbliche stampe un libro di moderno autore, nel quale, mentre si danno molte e belle notizie d'alcuni veramente eccellentissimi pittori di sua patria, con dimstrazione di collere implacabile si parla di Giorgio Vasari, ...

1432-1502)⁷⁰の古代史がねつ造だったと判明したのと同様に、チマブーエとともにフィレンツェで絵画が復活したのだというヴァザーリの主張ももはや維持されないと述べている点である。⁷¹

マルヴァージアが『画家伝』の序文でヴァザーリを非難していることはすでに見たが、彼は13世紀の画家を扱う第一部の冒頭でも序文と同様の議論を展開し、ボローニャでは初期キリスト教時代から絵画制作は途絶えなかったし、ローマなど多くの都市でも13世紀以前の絵画が多数残されていると主張していた。彼はまた、マンチーニやドルフィ、フェリピアン⁷²の著作にも言及し、彼らがそれぞれ、チマブーエ以前にシエナやヴェネツィア、フランスでも絵画が制作されていたと論じていると指摘し「フィレンツェで1260年頃チマブーエとともに絵画が復活した」というヴァザーリの主張を改めて否定した上で、ボローニャでもチマブーエ以前に活動した画家たちがいたことを喜んでいる。⁷³

これにたいしてバルディヌッチはヴァザーリを擁護し「フィレンツェで1260年頃チマブーエとともに絵画が復活した」という主張の正しさを「弁明」論文で明らかにしようとするのである。

バルディヌッチは、この論文で、ダンテの『神曲』にあるチマブーエへの言及から始めて17世紀にいたるまで、各時代の文献でチマブーエがどのように扱われているかを列挙し、チマブーエが高く評価され続けてきたことを確認する。その上で彼は、自らチマブーエ以前の絵画と、チマブーエやジョットの絵画を比較して見た経験からして「イタリアに限りない災厄が降りかかり、不

⁷⁰ 本名 Giovanni Nanni: ヴィテルボ出身のドメニコ会修道士。古代研究で知られたが、没後、その著作 *Antiquitatum variarum volumnia XVII* (1482) に収められた多くの古代著述家断簡や碑文は偽造であることが明らかとなった。

⁷¹ *Felsina* 1841 vol.I p.22: Egli è avvenuto in ciò per l'appunto di questo scrittore [Vasari] come successe dell'Annio Viterbese, ...

⁷² Mancini *Considerazioni cit.*: C.Ridolfi *le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (1646-48): A. Felibien *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666)

⁷³ *Felsina* 1841 vol.I p.23-24

幸なイタリアで絵画は路頭に迷ったというよりむしろ失われていたのだが、他所ではなくフィレンツェで絵画が再生した」というヴァザーリの発言が間違っているというマルヴァジーアの主張は、作品そのものからしても、あるいは権威ある著述家たちの論述からしても同意しがたい、と主張するのである。⁷⁴ 彼はまた、ヴァザーリは、これら両画家以前に絵画が存在しなかったと述べてはいないし、キリスト教の聖堂に使徒の時代から聖像が無かったわけでもない論じる。⁷⁵

マルヴァジーアはローマに残る古い作品の例を出して、キリスト教絵画が古代ローマ帝国末期から中世を通じて継続されてきた点を強調し、故郷ボローニャの絵画制作が少なくとも 12 世紀まで遡ると論じていた。これにたいして、バルディヌッチは、絵画そのものはあったにしても、チマブーエとジョットーが実に新しく見事な、それまで誰も見たことがなかったような画法を発見したのであって、それ故に彼らは「絵画の発明者」と呼ばれて当然だと主張する。⁷⁶ ヴァザーリは、確かに、チマブーエ以前の絵画は「ギリシア風だった」と述べていても、絵画が存在しなかったと述べている訳でないことを考えれば、バルディヌッチの発言には一理ある。

⁷⁴ F. Baldinucci *op.cit.* vol.I p.65-66: Ma perchè non posso io a verun patto indurmi a credere contro ciò che io ho veduto nel confronto che ho fatto d'innnumerabili pitture, che si facevano avanti a Cimabue, e a Giotto, con altre di lor mano per la Toscana ed altri luoghi d'Italia, per ciò nè punto nè poco im sottoscirvo a quanto seguitar a dir l'autore [Malvasia].

⁷⁵ F. Baldinucci *op.cit.* vol.I p.69: nè è vero che 'l Vasari tenesse già mai, che al tempo di questi due, e innanzi ancora, stesse il mondo senza pitture, e pittori, come in moltissimi luoghi dell'opera di lui si riconosce: nè la cristiana religione mai fu senza l'immagini da venerarsi su gli altari, e nelle chiese, il culto delle quali ebbe il cominciamento suo fino da' tempi apostolici.

⁷⁶ F. Baldinucci *op.cit.* vol.I p.70: E così, innanzi che Ciambue e Giotto fossero al mondo, si dipingeva nel mondo, ma Cimabue scoperse, e Giotto finì di trovare una così nuova, e bella, e non più dagli uomini d'allora veduta maniera, che le pitture usate fino a quel dì parvero ch'ogni altra cosa fossero che pitture. Laonde non deve a chi che sia apportar maraviglia, quando udisse o leggesse darsi questo titolo a Giotto d'inventore della pittura.

もっとも、ボローニャに12世紀以来（つまりチマブーエ以前）の絵画が残ることを強調するマルヴァージアにとって最も重要だったのは、故郷であるこの町の絵画伝統の長さを称揚することであり、チマブーエの評価を否定し、ヴァザーリを非難すること自体が最大の目的ではなかったと考えてよいだろう。

彼は確かにヴァザーリを「嘘つき (bugiardo)」呼ばわりし、また現在に至るまで優れた著述家でさえ他人〔ヴァザーリ〕の意見を鵜呑みにして、こうした根拠もない信用や、間違った意見に惑わされている、と述べる。⁷⁷ しかしながら、ラファエッロが極めて高く評価されていた17世紀にあって、マルヴァージアはこの画家を「ウルビーノの壺絵描き (boccaliaio urbinata)」と呼び、物議を醸した。こうした事例を念頭におけば、マルヴァージアのヴァザーリへの過激な非難もいささか割り引いて考える必要があるのだ。⁷⁸

ボローニャという地域の美術伝統の独自性を強調しフィレンツェ中心の絵画史観に反発するマルヴァージアの姿勢は、17世紀になって「地域流派」概念が広まりつつあったこととも関連している。

17世紀になると、イタリア各地域の絵画の個性が、それまでよりはっきり知られるようになり、表現の差違が、質の優劣ではなく「流派の違い」として認識されるようになっていた。⁷⁹ マンチーニやドルフィ、フェリビアンなど、

⁷⁷ *Felsina* 1841 vol.I p.22:Ed ecco quanto quest'opre comincino a fare apparire bugiardo chi scrisse, [...] e come perciò l'ignara plebe non solo, ma qualche buon autore del passato, e del presente secolo, camminando su l'alturui fede, e alla cieca siasi lasciato portare da sì vana credenza, ed erronea opinione.

⁷⁸ "Boccaliaio urbinata" という呼称については *Felsina* 1841 vol.I p.337 の註を参照のこと。この呼称が印刷された版本はごく少数に留まったが、マルヴァージアはこの呼称を印刷したことを悔やみ、「偉大なラファエッロ (gran Raffaelle)」に修正した版が一般に流布した (1841年版も同様)。

⁷⁹ すでに17世紀初め、G. B. Agucchi の絵画論断簡 (1610年頃の著述) ではローマ派、トスカーナ派、ロンバルディア派、ヴェネツィア派の四流派が区別されていた。Cf. D. Mahon *Studies in Seicento art and theory* London 1947 Appendix I "Agucchi's *Trattato*: annotated reprint of Mosini's Preface of 1646 containing the surviving fragment of the treatise" p.231-276 esp. p.246: Possoni dunque costituire Quattro spetie di Pittura in Itala, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana.

それぞれの出身地の絵画伝統を強調する著述家たちがこの時期になって輩出するのも、こうした新しい傾向の表れである。それにたいして百年前の著述家ヴァザーリとそのフィレンツェ中心史観を擁護するバルディヌッチの主張はやや時代遅れの感は否めない。

バルディヌッチは、1684年、ルッカで『夜更かし (La veglia: dialogo di sincero veri)』と題された対話編を上梓した(フィレンツェでは1690年刊行)。これは『素描美術家消息』を読んでその内容に共感を持つ人物(Amico)と、さまざま異論や疑問を差し挟む人物(Publio)との対話の形式で、彼の著書『素描美術家消息』の内容について論じた著作である。⁸⁰

この小冊子でも、議論の焦点になるのは、チマブーエとジョットーの評価および絵画の復活というテーマである。この件に関して、バルディヌッチは、この小著で、「われわれ [フィレンツェ] が保持するこのすばらしい栄誉を自分たちの故郷に引き寄せようとして、ごく最近の著述家たちは、この事実が400年にわたって共通理解であり続けてきたのに、明快な理由など全く無しに、さまざまなことを主張している」⁸¹と述べている。彼はここでマルヴァジェーアだけでなく、マンチーニやリドルフィ、フェリビアンらも「フィレンツェの栄誉を自分たちの故郷に引き寄せようとしている人々」のうちに加えていると思われるが、彼はやはりマルヴァジェーアをもっとも強く意識しており、同じところで、「雑草は生えたらすぐに抜かないと良い草が育たない。それで『消息』の著者は「弁明」を著述した」と記している。⁸²

⁸⁰ F. Baldinucci 'La veglia: dialogo di sincero veri' in *Notizie de' professori cit.* vol. VI Appendice p.498-542

⁸¹ *ibid.* P.509: ... quanto da' modernissimi autori, per tirare alle patrie loro quel bel pregio che noi dicemmo posseder la nostar, non ostante il comune consentimento prestato a questa verità per un corso di ben quattrocento anni, fu senz'alcuna né meno apparente ragione affermato.

⁸² *ibid.* P.509: E perchè debbesi l'erba non buona a pena nata sradicare, acciò crescendo non soffoghi la buona; perciò l'autore delle Notizie si ose a comporre l'Apologia, ...

バルディヌッチは、チマブーエ以前とそれ以後とでは絵画が全く異なると言う主張をここでもくりかえす。彼は「チマブーエやジョットー以前にもヨーロッパの至るところで描かれていたのだが、ギリシア風ないしゴート風だった」「チマブーエ以前にも我らがトスカーナでは絵画もあったし画家もいたのだが、どちらも他の地方と区別がなかった。皆一様にギリシア風だったのだ」と述べる。⁸³ 彼はまた、チマブーエが、彼以前のどの画家よりも優れていたとどうして証明できるのかという問いかけにたいして『『消息』の著者以前、世界中で四百年にわたる重要な著述家や芸術の専門家だけでなく、チマブーエとジョットーが残した作品そのものがそれを証している』と応じている。⁸⁴

バルディヌッチは『夜更かし』で、「弁明」で論じた「チマブーエ擁護論」を補強して持論を繰り返しているわけだが、こうしたバルディヌッチにたいしてマルヴァージアは再反論を試みた。彼は1686年に出版された、最初のボローニャ美術ガイドと言うべき『ボローニャ絵画案内 (Pitture di Bologna)』の「読者宛序文 (Cortese lettore)」でバルディヌッチに言及し、その反論に対する自分の見解を述べる。⁸⁵

バルディヌッチは「弁明」で、ダンテ以来の著述家の論述を列挙してチマブーエから新しい絵画が始まったという主張の論拠としていたが、「読者宛序文」でマルヴァージアは、12世紀以来の絵画が現物としてボローニャに残されていることを改めて指摘し、読者に向かって「あなた方が詳細に観察するだけで判断できることである。事実という証拠だけであなた方は判断して頂きたい。

⁸³ *ibid.* P.512: verissima cosa è che in ogni parte d'Europa avanti a Cimabue e Giotto si dipingeva, ama alla greca e gottica maniera; p.520: avanti a Cimabue la nostra Toscana avea pitture e pittori, ma in quelle ed in questi ella non era punto dissimile all'altre provincie, perché tutti i pittori dipingevano alla greca,...

⁸⁴ *ibid.* p.521: i gravissimi scrittori e tutti i professori dell'arte stati da quattrocento anni in qua per tutto 'l mondo e dall' autore delle Notizie citati nella sopraccennata Apologia, ma eziandio le pitture medesime, che degli uni e degli altri sono restate.

⁸⁵ C. C. Malvasia *Le pitture di Bologna 1686*: ed. A. Emiliani Bologna 1969 'Cortese lettore' p.1-36

この件に関して、あまりにも厳密に「先賢たちがこういっているから」という〔文献資料に基づく〕論拠をどうぞ、捨ててくださるように」と述べる。⁸⁶

マルヴァジーアも、14世紀以来、チマブーエやジョットーを賞賛する文献が極めて多いことは熟知しているのだが、そうした文献ではなく、残された絵画という事実に基づき、チマブーエとともに絵画が復活する以前にポローニャにも絵画の伝統があったのだという自分の主張を理解してもらいたいと語るのである。彼は少し後で「ごく注意深く検討した作品そのものが納得させてくれるのに、なぜこれを新奇で間違った見解と呼ぶのか」「今日でも目にできるし、手で触れることもできる作品が根拠となっているのに、なぜ疑わしい虚言者とよび、これらの報告を真実ではないとするのか」⁸⁷ さらに「わたしは、入手可能であれば、いつでも、事実という証拠に基づいて真実を語る云々」⁸⁸ と、実際に残るモノを根拠とする自分の主張の正しさを繰り返し強調している。

彼はまた、バルディヌッチ（とヴァザーリ）が、チマブーエ以前はギリシア〔ピザンツ〕の画家たちが活躍していたと主張するのをとらえ、残された作品の銘文などを証拠としてポローニャでは12世紀から地元〔ポローニャ出身〕の画家たちが活動していたとして、故郷の絵画伝統がフィレンツェよりも古くまで遡るとも論じる。⁸⁹ つまり、フィレンツェでギリシア人画家たちが活躍し

⁸⁶ *ibid.* p.3: A me basterà il solo giudicarvi ove possiate rendervene capace colla semplice oculare ispezione. L'evidenza di fatto essere deve sol quella, che ne costituisca oggi voi giudice; (...) voi pure questo affare disponga a scuotere generosamente lo troppo tirannico giogo dell' *ipse dixit*.

⁸⁷ *ibid.* p.4: Perché chiamarsi questo un' *erroneità di nova e strana opinione*, quando convincon l'oper medesime, con tale avvertimento appunto esaminate? A che tanto maravigliarsi e dibattersi perché non si voglia *in ciò che alla professione appartiene, valersi dell' altrui notizie, nè sottoscrivere a gli altrui pareri*, mentre il fatto assolutamente ripugna? E come finalmente aggravare con titolo mentitore *di apocrife, e non vere quelle relazioni*, che hanno un real fondamento nelle operazioni stesse, che anch' oggi si vedono, si toccano.

⁸⁸ *ibid.* p.11: Io, per dir sempre il vero con l'evidenza di fatto quando ella si può avere etc.

⁸⁹ *ibid.* p.4: Vedetelo sotto l'oper di,che , come riconoscete dall' anno scrittovi fotto

ていた時期、ボローニャには生粋の画家がいたというのである。

この「読者宛序文」では、激しいヴァザーリ批判は影を潜める一方で、ボローニャの絵画伝統の長さは繰り返し弁護される。「わたしとしては、ボローニャにも画家たちがいたことが重要なのであり〔チマブーエやジョットーのように〕偉大ではなかったかも知れないが、だからといって黙殺されるべきではない」⁹⁰とか、「われわれの町における極めて昔の画家の全く明らかで確実な仕事があるのだ。重ねて述べるが、それらは、ずっと遡る時代のもので、これまで他のどの町が主張し、実際に示したよりもはるかに古く、年を経た仕事のうちに入ることが明らかに認められる。もっとも、時代は先駆けても、チマブーエ以後の画家たち特にジョットー、さらに付け加えるならば、われわれの町でこれらの画家たちと同じ頃に活躍した画家たちと比べてさえ、質的には劣るかも知れないが」と述べられている。⁹¹

こうした文章から明らかなように、マルヴァージアが中世絵画を論じるのは、ボローニャの絵画が、フィレンツェでチマブーエが活動し始める以前の極めて古い時代（12世紀）まで遡り、その伝統が自分の時代（17世紀）まで連綿と続いていることを確認するためであり、彼にとって12世紀から13世紀にかけて制作された絵画作品は、こうした自分の主張の具体的根拠となる歴史的証拠であった。⁹² ヴァザーリの見解を踏襲し、チマブーエ以前の絵画は全て「ギリ

e dopo il nome, fiorirono un secolo e prima ancora, che fossero chiamati (...) alcuni pochi pittori di Grecia, non per altro, che per rimettere ivi la Pittura.

⁹⁰ *ibid.* p.7: A me basta che presso di noi fosse anch'ei Maestro [Franco Bolognese menzionato dal Dante e Oderigo Bolognese, discepolo di Franco e chiamato a Roma dal Papa], se non così magnificato, non però taciute.

⁹¹ *ibid.* p.13-14: Eccovi le più patentie sicure operazioni presso di noi de' più vecchi pennelli, le quali torno a dirvi, in anteriorità di tempo, fan vedersi onninamente sopra le più annose e decrepite, che abbia mai preteso e mostrato fin' hora qual siasi altra Città quando in anteriorità poi di valore apparischino inferiori alle suseguenti di Cimabue, ma più di Giotto, ed alle quali non gionghino quelle de' Maestri che nello stesso tempo di que' due presso di noi fiorirono.

⁹² G. Previtali "La polemica Malvasia-Baldinucci" *Fortuna dei primitivi* Torino 1964. 51-57 はバルディヌッチとの比較において、マルヴァージアが Vitale など 14 世紀のボ

シア風だった」として切り捨てるバルディヌッチと比べれば、このポーニャ人は中世からの絵画の継続性に強い関心を持っていたと言えよう。⁹³ だが、残念なことに、マルヴァジーアにとっても、中世キリスト教美術の遺品は、何よりもまず「歴史資料」であり、独自の価値を持ちそれ自体として評価されるべき「優れた美術作品」ではなかった。(18-03-10)

ローニャ派絵画に「共感 (simpatia)」を感じていたのではないか、と指摘する。しかしながらこの論述から、こうしたマルヴァジーアの「共感」が故郷ポーニャで活躍した画家たちへの敬意に他ならなかったと知られる。

⁹³ Previtali *op.cit.* p.56