

パレルガとしての風景（下）

——ローマの風景壁画を中心に*

森 雅 彦

エクフラシスとしての風景：ヴィッラ・ベルヴェデーレ

前稿において¹、わたしたちはルネサンス期の風景画がパレルガとして認知されていた側面を確認し、さらに風景画に対する古代の著作家たちの影響力に触れて、論の最後に以下のような意味のことを記しておいた——古代の著作家たちの感化力を想起するなら、そこからさらに進んで、彼らの記述にあるような、不詳の古代の風景画を蘇生させようとする絵画がルネサンス期には制作されなかったかどうか、言い換えれば、いわゆる「エクフラシス」的な風景画は存在したのだろうか、と。むろんこれはきわめて魅力的な問であって、資料の不足から、確定的なことは言えないにしても、あっても不思議でないという蓋然性は存在するように思われる、と。

そこで、本稿ではこの問題を意識しつつ、特にローマの風景画を中心に、その実際のありようを検討してみることから始めてみたい。この意味で注目しに値するものこそ、かつてヴァチカンにあったヴィッラ・ベルヴェデーレの壁画である。しかしその前に、ローマの風景壁画に関わる若干の事実を想起しておこう。すなわち、ヴェネツィアなどと異なり、16世紀の後半まで、

* 紙数の都行上、連続した内容をあえて分載せざるを得なかったので、前半部分については「パレルガとしての風景（上）——ルネサンス期風景画の側面」（『人文社会科学論叢』、第24号、2015年）を参照されたい。

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に

ローマでは、独立したタブローとしての風景画の制作はそう盛んではなく、風景画は主に版画、素描、フレスコ画などの媒体で制作された。またそれらは、フレスコ画を別とすれば、ローマの画家たちではなく主にこの芸術都市にやってきた北方の芸術家たちによって制作されたのである。このようにローマの重要な風景画が壁画に傾くのは、イタリアに到来する前の北方の芸術家たちは概してフレスコ画の経験に乏しかったことばかりでなく、パトロンたちが風景画ほど北方の芸術家たちの歴史画を評価しなかったこと、また邸館の壁面全体をタブローで飾るという趣向はまだ一般化していなかった要因も大きいと考えてよいであろう²。

さてヴィッラ・ベルヴェデーレ（図1）はローマに建てられたルネサンス



図1 ヴィッラ・ベルヴェデーレ 現在の景観

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に

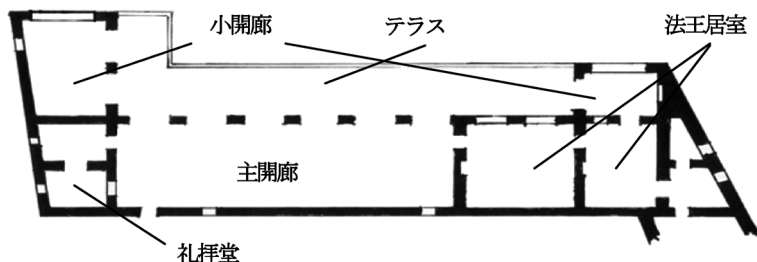


図2 ヴィッラ・ベルヴェデーレのプラン (D. R. Coffin, 1979による。若干の説明は筆者)

最初の古典的ヴィッラと評されるもので³、また北向きの、しかし若干東に向かった位置はウィトルウィウスの『建築論』を意識したとも言われる⁴。さらにヴァザーリの『美術家列伝』に従えば、1484年、ピントリッキオは教皇インノケンティウス8世によって「ベルヴェデーレ宮の幾つかの部屋や開廊」の絵画装飾を委嘱された(図2)。「そこに彼はとりわけ、教皇の要望に従って、風景でいっぱいにした開廊(una loggia tutta di paesi)を描いた。またフランドル風のやり方でローマ、ミラノ、ジェノヴァ、フィオレンツァ、ヴェネツィア、ナポリの姿を描いた。これはその頃まで、まったく用いられなかったものなので、たいそうな満足を与えたのであった」⁵。

インノケンティウス8世の委嘱になる装飾は、実際にはヴァザーリの言う1484年より後に完成したと推測されるものの⁶、ちょうど部屋の外に広がる風景を思わせるかのように、実際の柱によって描かれた風景を枠どった壁画は——おそらく風景画を使用したひとつの理由は、まさにその名前(belvedere)を意識していたからだろう——18世紀の改築でひどく損なわれ、残念ながら今日では幾つかの断片のかたちで、わずかにその面影を留めるにすぎない⁷(図3)。しかし「その頃まで、まったく用いられなかったもの」だったため、たいへん賞賛されたというこの装飾手法の源泉は、プリニウス



図3 ピントリッキオ 《都市景観のある風景断片》
ヴィッラ・ベルヴェデーレ 開廊

やウィトルウィウスのテキストにあっただろうという推測は、J. シュルツ以来広く肯定的に受け止められてきた⁸。

実際、都市をあしらいまた様々な事物を描いたと思しき開廊の装飾は、たとえば「遊歩廊は、壁の長さがじゅうぶんなので、各地の特有な特徴を捉えた姿を表現した多様な風景で飾った」といったウィトルウィウスの記述を限りなく連想させるだろう⁹。シュルツはさらに踏み込んで、初期ルネサンスの美術家たちはポンペイ第2様式に代表されるような、古代の建築的イリュージョニズム絵画を知っており、「新たな古典的風景モチーフと、伝統的であるとはいえ新しくもあるイリュージョニズムの建築的枠組みの結接」こそ、こうした古代のテキストを視覚化し、その種の装飾を行うときのもっとも分かりやすい仕方だったのだろうと考えた¹⁰。

むろん、これは容易に証明し難い推測である。しかし往々アルベルティの関与を取りざたされるヴァチカンのビブリオテカ・グレカなど¹¹、古代のイ

リージュニスムを連想させる絵画は15世紀後半から見られるし¹²、ローマのロードス騎士団の家（Casa dei Cavalieri di Rodi）や、ベッサリオン枢機卿の家（Casina del cardinal Bessarione）など、ローマではヴィッラ・ベルヴェデーレよりやや以前、あるいはほぼ同時期に、より単純なかたちながらベルヴェデーレのそれと類似した趣向が現出していることは事実であって、特にロードス騎士団の家はベルヴェデーレ同様、ピントリッキオの手になるという推測すら行われている（図4）¹³。他方、1480年頃あるいは15世紀末から知られるに至ったとされるドムス・アウレアのような絵画装飾を除いて、古代のローマ絵画はほとんど知られておらず、仮にその当時知られ後に失われた絵画サイクルなどの存在を勘案しても¹⁴、その実態は不明で影響は散発的であったろうと思われることからすれば¹⁵、S.オリヴェッティが指摘するように、15世紀後半の芸術家たちはむしろ——制作委嘱した教養あるパトロンを示唆によって（いみじくもヴィッラ・ベルヴェデーレの場合、

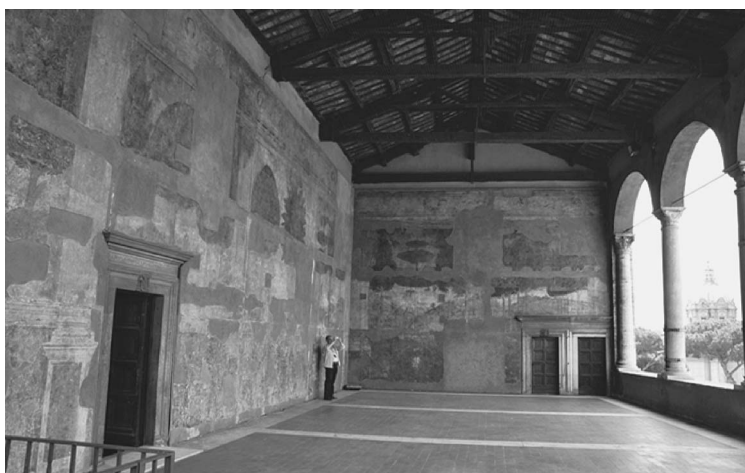


図4 ロードス騎士団の家 開廊（ロτζア）

『美術家列伝』は「教皇の要望に従って」と証言している）——プリニウスやウィトルウィウスのテキストからそうしたイメージを想像したか、あるいはこれらの古代著作家のテキストをよく知悉していたレオン・バッティスタ・アルベルティの著作から感化されたと、まずは無難に推測しておくべきであろう。

実際、古代の邸宅の壁面装飾や庭の装飾を論じたアルベルティの『建築論』（第9書4章）のテキストには、こう記されている。それもまたなかなづくウィトルウィウスの挙げる風景画中のリストを縮約したかのようで、さらには魚とり（*piscationes*）、狩り（*venationes*）、泳ぎ（*natationes*）、遊び（*agrestium ludos*）など、プリニウスのストゥディウスの好んだ道化た楽しい人間活動との類縁も注目される¹⁶。

また絵画には詩と同様、種々のものがある。あるものは君主の威信を物語るために最大の偉業を描写し、あるものは自宅における市民の風俗を、あるものは農夫の生活を描写する——その最初のもは壮麗であり、公共建造物や特に目立つ建造物に取り付けられよう。一方、第二のもは市民住宅の壁に装飾として付けられ、最後のものは庭園に最適である。というのも、それがあらゆるもののなかで最も人気があるから。われわれは美しい地方の絵や、港、魚とり、狩り、泳ぎ、花や緑に被われた田野での遊びの絵を眺めると、気が晴れ晴れとする（*Hilarescimus maiorem in modum animis, cum pictas videmus amoenitates regionum et portus et piscationes et venationes et nationes et agrestium ludos et florida et frondosa*）……¹⁷。

さらにアルベルティとの関連で指摘すれば、ヴィッラに風景画を描くという発想自体——前述した *belvedere* という名前に加えて——いわゆる *locus*

amoenus, すなわち心地よき場所を表現しようという意識のあわれに相違ないと考えられる。ヴィッラに風景その他の景観を描くというアルベルティの上記の言葉も、こうした古代以来の発想の延長上にあるものに他ならず、またヴィッラ・ベルヴェデーレは高所に置かれたことにも、ヴィッラは高いところにあるべしという『建築論』の忠言との類似を指摘しうるだろう¹⁸。

（私邸は）高いところが望ましいが、そこに至るまで、行く人もそれと気づかぬほどの緩やかな丘沿いの道をとりたいものである。そして一度登りつくと、その高みから何の妨げもなく周囲の田園が見渡せる、という次第である¹⁹。

さらに、ヴィッラ・ベルヴェデーレの風景画と関連して、あえて3つのことを敷衍しておこう。ひとつは、1506年から1528年の間の著書とされる『シエナ史』の中で、著者のシジスモンド・ティツィオ（1458-1528）はピントリッキオの絵画を古代ローマの画家ストゥディウスの模倣だとしていることである。これは特にヴィッラの絵画のことを言ったわけではないにしても、俯瞰的に風景や都市を配して建築で画する彼の絵画を古代画家の模倣としているのである²⁰。このことの意味は小さくない。すでにジョーヴィオの場合に示唆したように、風景画は古代のテキストによって正当化されうる可能性があり、ルネサンスの知的な美術愛好家たちはそれを知っていたということ、そしてまたひとたびそうした知識が共有されてしまえば、画家たちにおける風景画意識もおおきく広がったに相違ないことを示唆しているからである。

第2に、ピントリッキオは、すでにM. カルヴェージが推測したように、俯瞰的にしてトポグラフィカルな古代の風景表象、すなわちパレストリーナにあった《ナイル・モザイク》（図5）を知悉していた可能性がありうるこ

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に

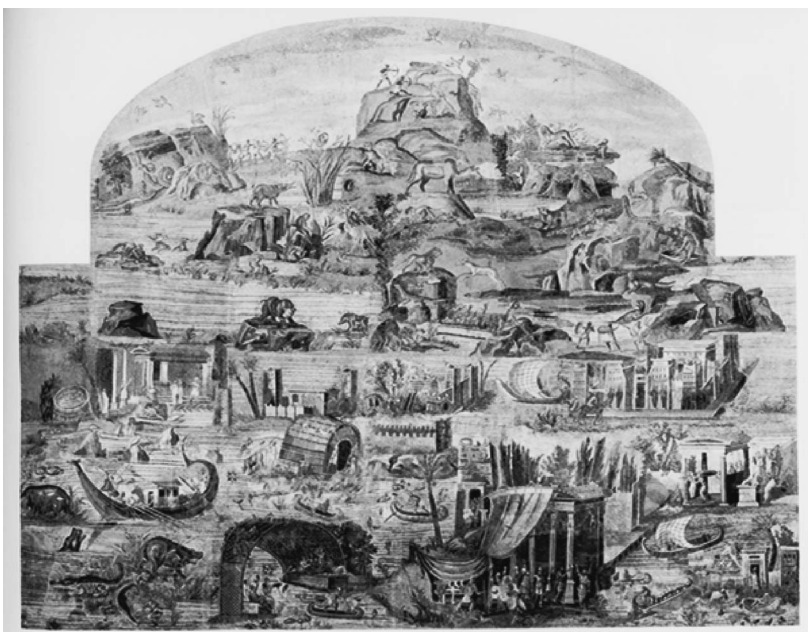


図5 《ナイル・モザイク》 前80年頃 パレストリーナ
国立考古博物館

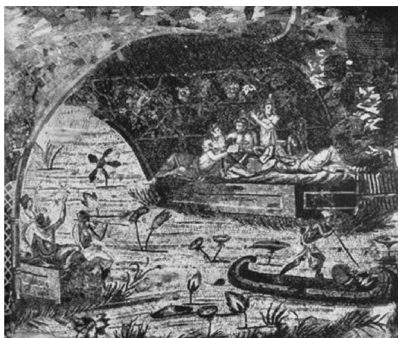


図6 《ナイル・モザイク》(部分)

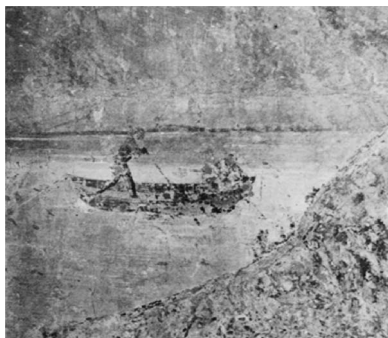


図7 ヴィッラ・ベルヴェデーレ
壁画断片(部分)

とである²¹（図6, 7）。彼の研究以後、近年になってこのモザイク画は、少なくとも1477年から1507年のいずれかの時点ではすでに人々に知られていたと判明したが²²、仮にカルヴェージがもともと推測したように、ずっと以前から知られていたとすれば、アルベルティすら《ナイル・モザイク》に触れていたとしても不思議でなく、前述の『建築論』（第9書4章）の言及自体、その漠たる投影だった可能性も皆無ではないかもしれないのである²³。

第3に、ヴァザーリはこの壁画にフランドル風の趣向（*alla maniera de' Fiaminghi*）を認めていることである。これが何を意味しているのかは明確でないが、イタリアの風景画に占める北方美術の意味を考えると、留意するに値する証言ではあろう²⁴。次節に見るように、古代とフランドルの交錯は、風景壁画においてひとつの重要な補助線となっていくからである。

ローマの風景壁画

：古代風（*all'antica*）/フランドル風（*alla fiamminga*）の共存

16世紀初頭の盛期ルネサンスのローマ美術を主導したのは、他の誰よりもラファエッロである。彼自身、風景表現に優れた感受性を発揮したが、彼の弟子たちもまたそうであった。バルダッサレ・ベルツィによるヴィッラ・ファルネジーナの「遠近法の間」の四面を壮麗に飾るフレスコ壁画は²⁵、壁龕に描かれた彫像やそのモニュメンタルな空間構成に、ラファエッロの《アテネの学堂》の遠い余韻を残している（図8）。

また柱間から、サント・スピリト・イン・サツシア聖堂の建築群や、ヴィッラ・メッリーニの立つモンテ・マリオの丘などがほの見えるローマ風景は、やがて16世紀ローマのヴィッラで流行するトポグラフィカルな風景画を先駆するもので、この建物をすでにヴィッラ・ベルヴェデーレで見た *locus amoenus* のような風景に化そうとする工夫であると同時に、そのトロンプイユの表現はまるで堂々とした風景という名の舞台表現の先駆的演出を



図8 バルダッサレ・ペルッツィ
遠近法の間 ヴィッラ・ファ
ルネジーナ 1517-19年

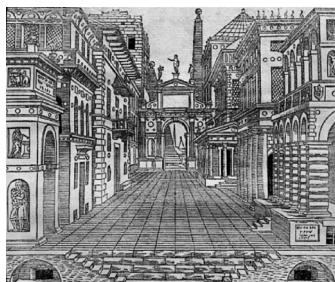


図9 セバスティアーノ・セルリオ
『建築論』（1551年）より

試行しているとも評し得よう（図9）。

しかしさらに注目したいのは、これとほぼ同時期になされた、ラファエッロのロッキアである。そこにはラファエッロ工房の画家たちによる、当時のローマとしては巧みな風景表現を見出すことも困難でない（図10）。また同じロッキアの付柱装飾に見られる風景画に留意しておこう（図11）。これはリュネット中の小さな絵画で、異例に細い柱に支えられた廃墟など何とも奇妙で単純な作品ではあるにしても、いささか古代風（all'antica）の風景画を連想させる作品としてたいそう興味深い。

もとより、16世紀に入れば、ローマに滞在したことのあるアミーコ・アスペルティーニによる、1506年のオラトリオ・ディ・サンタ・チェチリアのフレスコ画などに証されるように²⁶、ドムス・アウレアからの示唆を見ることはごく容易になる。そしてそれはこの風景画の場合も不可能ではないにしても（図12）²⁷、しかしこれと直接に対応する絵画を指摘しようというわ

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に



図10 ラファエッロ工房 《モーセの発見》 1517-19年
ヴァチカン ラファエッロのロτζア



図11 ラファエッロ工房 《古代風の風景》 1517-19年
ヴァチカン ラファエッロのロτζア (Pilastro13A 外側)



図12 ドムス・アウレア78室の絵画裝飾

けではない。むしろ古代絵画というものの実相を多少とも窺い知ることになった芸術家たちは、古代風の風景画というものをどのようなものとして提示したがったか、そのファンタジアの証言として見る方がより適切であるかもしれない²⁸。16世紀の風景画は、しばしばドムス・アウレアなどに見られる古代の略画（コンペンディアリア）の様式を「模倣」したという以上に、彼らなりに同化吸収し、「発明」している可能性を示唆しうるものかもしれないのである。

ラファエッロのロτζィアの制作には、彼の工房の数多の画家たちも参与した。そのひとりであるポリドーロ・ダ・カラヴァッジョは、16世紀前半のローマにおけるもっとも刮目すべき風景画を残している。1525年に描かれた、サン・シルヴェストロ・アル・クィリナーレ聖堂のフラ・マリアーノ礼拝堂の左右両側壁を飾る2点の作品、《マグダラのマリアの物語のある風景》（図13）と《シエナのサンタ・カテリーナの物語のある風景》（図14）のことである。それらは、まずもって聖なる宗教空間に、著しく風景表現の際立った画像を配している点で、来訪するいかなる観者をも驚嘆させるだろう（図14）。ヴァザーリは、これらの作品を絶賛して、「サン・シルヴェストロ・ディ・モンテカヴァッロで、彼ら〔ポリドーロとマトゥリーノ・フィオレンティーノのこと〕はフラ・マリアーノの家と庭園のために、幾つかの作品を制作した。また彼の聖堂に絵を描き、聖マグダラのマリアの物語の2場面に彩管を揮った。そこにはたいへんな優美と思慮を発揮して制作された風景がある。ポリドーロはまことにどんな画家よりも上手に風景や樹木、岩を制作した。彼はその技において、今日、芸術家たちがその作品で用いるフエツリタ巧みの元祖だったのである」と述べ、また彼は「あらゆる種類の人像、動物、建物、グロテスク装飾、風景」を見事に制作したので、万能でありたいと願う芸術家はみな彼を模倣したと、ポリドーロの芸術における風景画の重要性をことほいでいた²⁹。

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に



図13, 14 ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョ（上）《マグダラのマリアの物語のある風景》（下）礼拝堂内の《シエナのサンタ・カテリーナの物語のある風景》
1525年 ローマ サン・シルヴェストロ・アル・クィリナーレ聖堂 フラ・マリアーノ礼拝堂

《マグダラのマリアの物語のある風景》は、前景にノリ・メタンゲレ、後景の神殿のポルティコに洗足の場面を配し、上方には4天使によって空中に運ばれ、精神の支えを得たという聖女の挿話を描いている。また《シエナのサンタ・カテリーナの物語のある風景》でも、画家は同様に物語場面を挿入している。しかし絵画の中のこうした場面はあたかも添景人物^{スタッファージョ}のように見え、むしろわたしたちの眼を強く惹きつけてやまないのは、画面全体を覆うその風景表現の方である。

実際、16世紀初頭のローマの風景壁画全体にあって、これらの作品をとりわけ重要なものにしてしているのは、しばしば純粋風景画を先駆する作品のひとつとか、アンニーバレ・カラッチ、プッサン、クロード・ロランなど17世紀の理想的風景画の遠い先駆などと目されてきたからで、確かに水平、垂直の構図をなすとともに、前景から後景へと幾つかの層をなす空間を構成するその絵画構成から、後代の理想的風景画を連想するのはそう困難でない。さらに印象深いのは、古代風の雰囲気を喚起するイタリア的あるいはルネサンス的な建築物の布置と、限りなく北方絵画を想起させてやまない——すでにこの時期のイタリア各地の絵画には、壁画ではないにしても、北方絵画の感化を思わせる作品は多数存在する（図15、16）——峨々たる山嶺の妙であらう。

こうした作品の生まれた背景は様々に推測可能で、これまでも北イタリアというポリドーロの出自をはじめ、師のラファエッロやベルツィたちの感化、ヤン・ファン・スコレル、ヨアヒム・パティニールといった北方絵画や北方版画の影響、ティツィアーノ、セバスティアーン・デル・ピオンボなどヴェネツィア派との何らかの関連など多様に憶測されてきたものの、その実体——なかんづく北方美術との接触の具体層——は、なお明確になっているわけではない。

とまれこうした作品のさらなる延長上に、カステル・サントアンジェロにあ

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に



図15 チェーザレ・ダ・セスト/バルナッツァノ 《キリスト洗礼》 個人蔵

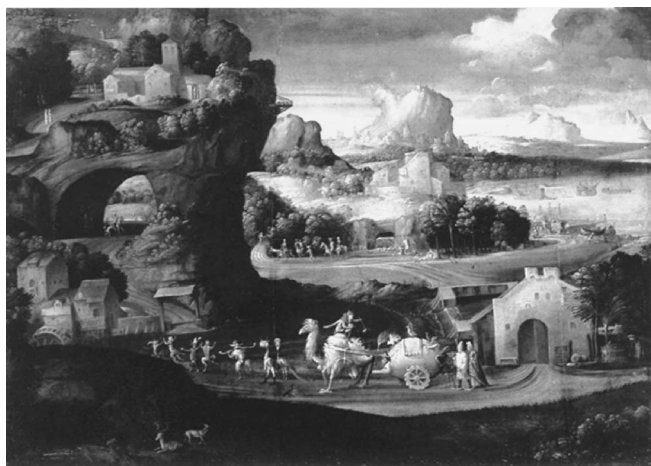


図16 ジロラモ・ダ・カルピ 《魔術師のいる風景》
1525年頃 ローマ ポルゲーゼ美術館

るファルネーゼ家出身の法王パウルス3世の^{アパルタメント}居所に見られる風景画を見てみよう（図17）。カステル・サンタンジェロの装飾画は、ラファエッロの弟子だったペリン・デル・ヴァーガを始めとする画家たちの手になるもので、特に「サーラ・パオリーナ」はローマにおける盛期マニエリスムの代表作に他ならない。その制作に関与した画家たちのひとりに、フランドル出身のコレニス・ローツがいたことは、1545年の支払い記録から推測される³⁰。しかしここで留意したいのは、この居所の図書室へと通じる狭いトンネル状の回廊、すなわちドムス・アウレアやグロテスク装飾への頌辞とも評すべき作品と化した、今日いわゆる「ポンペイの回廊」（Corridoio Pompeiano）の名で呼ばれる回廊である。これはペリン・デル・ヴァーガの共作者ルツィオ・ロマーノの主導下に制作されたが、ここで特に注意を喚起したいのは、古代風のグロテスク装飾の中に挿入された魅力的な3点の風景画のことである（図17, 18）。ニコレ・ダコスの仮説によれば、それらはコレニス・ローツの制作したものであるという³¹。というのも、前述のように1545年、彼はカステル・サンタンジェロ関係の仕事で支払いを受けているうえに、その後現存する1563年以降の資料から推測すると、グロテスク装飾などの装飾画の間に風景画を描く画家として活躍した可能性を排除できないからで、ティヴォリ、グロッタフェッラータ、カブラローラその他で活動しているのである。もしそうであるとするなら、「ポンペイの回廊」はイタリア的な趣味とフランドル的な趣味を併存させているとも言いえよう。ちなみに1546年、ローツはペリン・デル・ヴァーガたちとドムス・アウレアを探訪しており、そこに自分たちの名前を刻み込んでいるほどなのである。

このローツのドムス・アウレア探訪に象徴されるように、ローマとはイタリア人にとってのみならず特に外国人にとって、古代の栄光を映し出す都市にして古代芸術を学ぶ世界であり、それゆえ、その風景画はしばしば廃墟のモニュメントを伴う風景画となることもまれでなかったのだ。

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に



図17, 18 コルネリス・ローツ (?) (上)「ポンペイの回廊」内の《廃墟のある風景》
(下)《廃墟のある風景》 1545年頃 ローマ カステル・サンタンジェロ

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に

さらに文化古代とフランドルの融合は、様々なかたちをとってローマの風景壁画に観察される。ヴィッラ・ジュリアの「七つの丘の間」のフリーズ帯を飾る魅力あるフレスコ画（実際には、ヴィッラ・ジュリア自身のある丘を描いたものを含めて8つからなる）は、ローマを支配する教皇ユリウス3

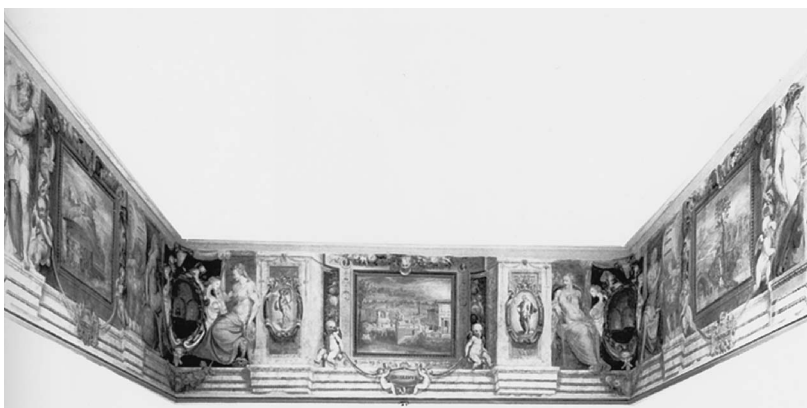


図19 風景壁画を含むフリーズ帯装飾（部分） ヴィッラ・ジュリア 七つの丘の間

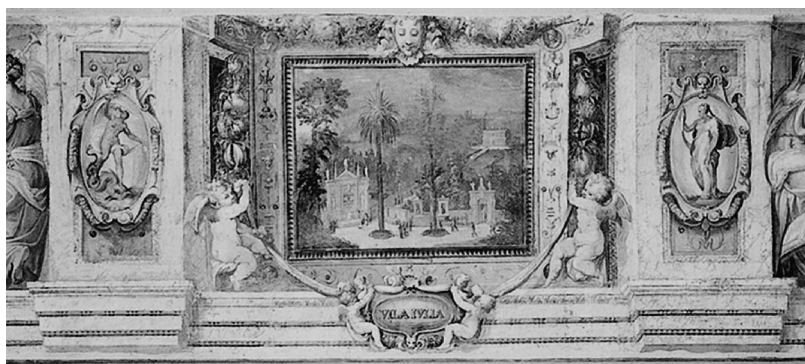


図20 ミヒール・デ・ハスト (?)

《ヴィッラ・ジュリアのある、フラミア街道のユリウス3世の泉》
1553年 ヴィッラ・ジュリア 七つの丘の間

世の権威を表象すべく、その名前（ジュリオ・デル・モンテ）を意識した丘陵^{モンテ}の風景画となっている（図19, 20）。しかしそれは、現実の景観をただ単純に再現しようと意図したものではない。その「場所」をよく喚起させるために、時間的、時代的に異なるものをあえて並置した、D. リバイヨーの巧妙な言葉を借りれば「アナクロニズム」の風景画なので、いわば「場所」の歴史的、神話的ランドマークを意識した、地図的、地誌的発想にも近い風景画の表象なのである³²。このフレスコ画は、パラッツォやヴィッラの壁画装飾として流行したフリーズ帯風景画の典型のような作品ながら、しかし作者の帰属はきわめて難しい。ヴィッラ・ジュリアの装飾は、1553年にプロスペロ・フォンターナの工房において着手されたものの、記録資料によって作者を決定することはほとんど不可能で、タッデオ・ズッカロだとも、フランドル出身のミヒール・デ・ハストだともされるとはいえ³³——コンセルヴァトーリ宮の「鷲の間」の風景画（1540年代中葉）も彼の手になるという³⁴——むしろ強調に値するのは、イタリアとフランドル趣味の併存・同化がいつそう進んでいるということの方である。たとえば、ラファエッロのロジリアは、1550年代にユリウス3世の下で手直しされているが、ときにダニエレ・ダ・ヴォルテッラに帰されることもある風景画を見れば、そのことはいっそうよく了解されよう³⁵。

とまれイタリアの蒐集家たちは好んでフランドル絵画を購入していたし、時代の推移とともに北方風景画の魅力は、イタリア人には何とも抗し難いものに思われた。ジョルジョ・ヴァザーリは1548年、ベネデット・ヴァルキ宛の高名な書簡の中で、北方の風景画の流布をいささか大仰に証している³⁶。それはおそらく、観者にとって、風景画は画家の再現能力、イメージスの魅力を受感しやすいばかりでなく、その自由な創意をも見やすいという、今日のわたしたちの感性を多少とも先駆する現象でもあったのであろう。16世紀中葉の、ミケランジェロの周知の毒舌を思い起こすべきなのは、ま

さにこうしたコンテキストにおいてであるに相違ない。フランシスコ・デ・ホルランダの『ローマでの対話』の中で、対話者のひとりミケランジェロは、フランドルの風景画だけは彼らの特技だと認めつつも、イタリアの絵画に比すれば理論も技術もあったものではないと、強く否定しやっている。

フランドルでは、画家たちはまさしく、外に付いた視覚を欺くために、あなた方を陽気にさせるものや、あるいは聖人や預言者のように悪口を浴びせることのできないものを描きます。彼らの絵画は、風景と呼ばれる (a que chamam paisagens), ぼろ切れ、壁、野原の緑、木陰や河や橋、それにあちらこちらに散在する多くの人物からなります。これらすべてはある人々の眼にはよいと映るでしょう。しかし実際には、理論も技術もなく、均整も比例もなく、取捨選択も自在さにも欠け、内容もなく活力にも欠けています。これだけは、他の場所ではフランドルよりも下手に描かれます。わたしがフランドル絵画を悪く言うのは、絵がすべて下手だからではなく、多くのことをうまく描きたがるがあまりに、どれひとつとして上手に描けないからなのです³⁷。

いみじくもミケランジェロのこうした対話は、先述したポリドーロ・ダ・カラヴァッジョの特筆すべき風景壁画を有するサン・シルヴェストロ・アル・クィリナーレ聖堂でなされたのだが（それゆえ同聖堂の^{キオストロ}中庭は今日「ミケランジェロのキオストロ」と呼ばれている）、ミケランジェロはどこで制作されようと、まさしくイタリア流の絵画のみが真の絵画なのだとはほとんど強弁に近い言を弄しているのである。それはすでに注目されてきたように、フランドル絵画の流入という状況に対峙する巨匠の切迫した危機感の裏返しでもあろう³⁸。実際、彼はフランドルの絵画は「風景と呼ばれる、ぼろ切れ、壁、野原の緑、木陰や河や橋、それにあちらこちらに散在する多くの

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に

人物」をそれらしく描いた、すなわちパオロ・ジョーヴィオが風景画のために用いた言葉を借用すれば、単なる「パレルガ」以上の絵画ではないのだと——ただしそれをポジティブに意義付けるために用いたジョーヴィオとはまさしく逆方向に——「パレルガ」としての風景に対してきわめてネガティブな評価を下しているわけなのだ³⁹。

しかしこうした抵抗にもかかわらず、風景画に対する嗜好は、決して逆流することはなかった。ローマ近郊、ティヴォリのヴィッラ・デステにある、ジロラモ・ムツィアーノとその工房の手になる高名な「泉の間」その他の居室の風景装飾を一瞥すれば十分であろう⁴⁰（図21）。北イタリア出身のムツィアーノはローマに来て、風景画に着手するや、自らの天分ゆえにそれらを非常に見事に制作したため、「ローマのすべての画家たちから風景画の若者



図21 泉の間
ティヴォリ ヴィッラ・デステ

(il giovane dei paesi) と呼ばれるようになった」⁴¹という忘れがたい逸話の持ち主で、ファン・マンデル、ボルギーニを始め、風景画家としての彼の才能を称える言及には事欠かない画家ですらあった。ただし「泉の間」その他の壁面風景は、こうしたジャンルの専門画家だったマッテオ・ネローニ・ダ・シエナの手に帰そうとする推測もあって、議論は収束しているわけではない。とはいえ、むしろここで留意に値するのは、こうした壮麗な作品が雄弁に物語るように、16世紀後半になると、庭園やヴィッラの壁面をほぼ全面的に風景で装飾することも、当然視されるようになっていたことである。それはアルベルティ以来の decorum の美学の視点から見ても、もはやいとも容易に正当化しうるものなのであった。実際、16世紀末に G. B. アルメニーニは、ウィトルウィウスやアルベルティを意識しつつ、「庭園やヴィッラの家制作される絵」に携わる画家たちに対して、場所にふさわしい適切な題材を描くべきであると強調しながら、たとえば客間などのフリーズ帯には「詩的なもの (cose poetiche)」のある物語を、庭園の壁面、ポルティコ、開廊といった開かれた場所には「遠くの町、城、劇場、港、魚釣り、狩り、遊泳、牧童やニンフの戯れといったものなどがある、喜ばしい風景 (paesi dilettevoli)」を描くようにと強く勧めている⁴²。

そのうえまた、たいそう面白いことに、ヴィッラ・ファルネジーナにおけるラファエッロの「プシュケーの間」を描いた複製版画において、ケルビーノ・アルベルティは実際には窓となっている、ヴォールト下の開口部のリュネットに、あえてわざわざ架空の風景を配しているほどなのだ (図22)。

こうした大きな趣味の変動の中で、ローマにおけるフランドルの画家たちの活動はいっそう顕著なものとなっていった。それゆえ、ローマ市中をナジアンスの聖グレゴリオの聖遺物の搬送を行う教皇グレゴリウス13世という、1580年6月11日に挙行された同時代の出来事を描いているグレゴリウス13世のロッジエのフリーズ帯装飾において、人物はアントニオ・テンペスタ、

パレルガとしての風景（下）——ローマの風景壁画を中心に

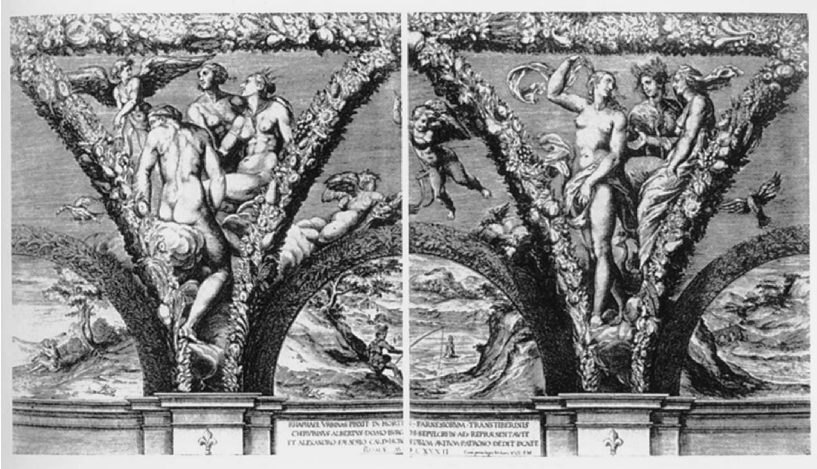


図22 ケルビーノ・アルベルティ
《開口部に風景をあしらった「プシュケーの間」》

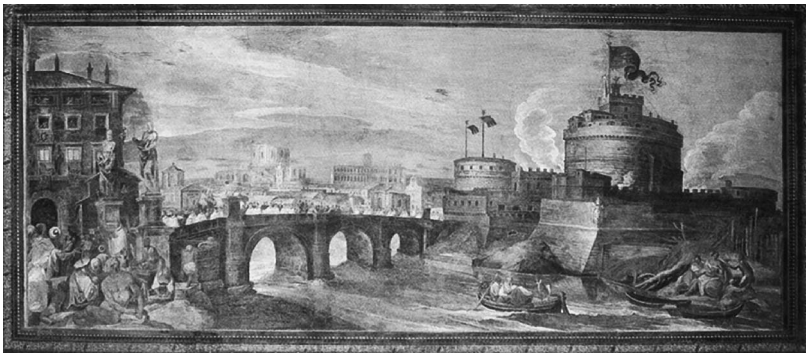


図23 マテウス・ブリル/アントニオ・テンペスタ 《カステル・サン・タンジェロ側の橋上のプロセッション》 1580年頃 ヴァチカン 第3ロτζア

ローマの都市景観はマテウス・ブリルというように、イタリアとフランドルの画家による分担作業があっても、もはや何ら驚くには値しない（図23）。

事実、マテウス・ブリルは1570年代中葉にイタリアに到来してから、おそらく同国人たちの援助で仕事をを得るようになり、またジョヴァンニ・バリオーネによれば、ポローニャの画家ロレンツォ・サッパティエーニの下に、教皇庁宮殿の装飾などに携わるなどした後⁴³、次第に頭角を現すようになって、このロτζェの作品に参画したのである。そしてさらに、1580年から81年には「地図の間」の風景画に深く関与するとともに、やがて1580年から83年にかけて制作された「風の塔」において、記録の言葉を借りれば「風景の制作においていとも卓越したフランドル人マッテオ」（Matteo flamenco Ecc.mo nel far paesi）は⁴⁴、同時期のローマにおけるフランドル風の風景壁画の傑作を生み出すに至るのである⁴⁵。なかんずく見事なのは中二階の壁面を飾る、堂々たる風景装飾で（図24、25）、そこにはすでにヴィッ



図24 マテウス・ブリル 「風の塔」内部の風景装飾 1580-83年(?) ヴァチカン



図25 マテウス・プリル
《ローマとヴァチカンの眺め》
(図23部分)

ラ・ベルヴェデーレで見た(図3)、プリニウスやウィトルウィウスとの照応も憶測されている⁴⁶。その意味で、わたしたちは、両作品にいわば1世紀を経たトポグラフィカルなローマの風景壁画の大きな変容を目撃しているのだといってもよいであろう。

1583年のマテウスの死後、やがてその弟パウル・プリルがローマにおける風景画家の第一人者として長らく君臨し、1620年にはサン・ルカ美術アカデミーの総裁をすら務めるに至ったこと、そしてまたイタリア内外の画家たちに多大な影響を与えたことはよく知られている。それはまさしく16世紀末にはパウルたちとともに、それまでの「パレルガ」としての風景の時代



図26 アンニーバレ・カラッチ
《エジプト逃避》1604年頃
ローマ ドリア・パンフィーリ美術館

は次第に終焉し、今日に至る風景画の誕生を刻しつつあることを——そこには、むろんさらに忘れることなくカラッチによる風景画の革新を加えるべきである（図26）⁴⁷——暗に象徴していたとも言えるのである⁴⁸。

【付記】本稿は2013、2014年度人文社会研究所共同研究の成果の一部である。

〈註〉

- 1 拙論「パレルガとしての風景（上）——ルネサンス期風景画の側面」（『人文社会科学論叢』、第24号、2015年）
- 2 P. Cavazzini, “Towards the Pure Landscape”, in *The Genius of Rome 1592–1623*, Exhi. Cat, 2001, London, pp. 208–247.
- 3 J. S. Ackerman, “Sources of the Renaissance Villa”, in *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge/London, 1991, pp. 303–324, esp. pp. 305–307.

- 4 Vitruvius, *De architectura*, VI, 1, 2 (『ウィトルーウィウス建築書』, 森田慶一訳注, 東海大学出版会, 1969年, 269頁)。南側は強烈な日差しを受ける場合, 北側ないしは北東を開口部にするとよいという。さらにまた, Vitruvius, *De architectura*, VI, 4, 1 (邦訳, 298頁) では, 寝室などの私室は朝の光を受けるよう東側に置くことを勧めている。なおヴィッラ・ベルヴェデーレはモンテ・マリオやミルウィウス橋の方向をも意識していたと思われる。後者は, ジュリオ・ロマーノたちの手になる, コンスタンティヌス大帝の間の Fresco 画《ミルウィウスの戦い》に描かれている, 建造中のヴィッラ・マダマの向きもまた, この橋を意識していたらしいことから言えそうである。
- 5 Vasari-Milanesi, III, p. 498. “E non molto dopo, cioè l’anno 1484, Innocenzio Ottavo genovese gli fece dipingere alcune sale e loggie nel palazzo di Belvedere, dove fra l’altre cose, sì come volle esso Papa, dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia, e Napoli alla maniera de’ Fiaminghi, che come cosa insino allora non più usata, piacquero assai.”
- 6 これらの制作時期をめぐる見解は, インノケンティウス 8 世の在位期間 (1484-92年) のどこに置かれて分かれている。とはいえ, 教皇の即位は1484年 8月29日であるから, その規模からして1484年中のわずかの期間で全装飾を完成したとは想像し難く, 記録上も問題がある。もっとも一般化した推論は, 開廊のヴォールトに見られる, 1487年に「ジェノヴァのチーボ家出身のインノケンティウス 8 世の創建になる」(INNOCENTO CIBO. GENUEN.PP. VIII. FUNDAVIT.) という記名から, ヴィッラはこの年完成し装飾が行われたとするもので, 近年は1487-1492年に置くのを普通とする。P. Scarpellini/M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano, 2003, p. 100; C. La Maffia, “Dating Pintoricchio’s Roman Frescoes and the Creation of a New *all’antica* Style”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 70 (2007), pp. 119-141, esp. pp. 124-126. なおヴィッラの装飾にはアンドレア・マンテーニャも関与しており, 彼は1488年から1490年までローマで教皇の委嘱に関わっていたと知られる。また留意に値する仮説として, D. R. Coffin, “Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere”, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, 1977, pp. 88-97は, ヴィッラの装飾はマンテーニャ主導下に行われ——一般にはマンテーニャの関与したのは禮拜堂と聖具室

の装飾だったとされる——ピントリッキオたちはその翼下に参与したと提案する。ただし記録上、マンテーニャの関与は1489-1490年の礼拝堂のそれしか分からないので、ピントリッキオは1488-90年にかけてヴィッラの装飾に関与し、マンテーニャ関与はその後であったという解釈も排除しえない。

- 7 『美術家列伝』の言及にあるように、ピントリッキオは風景で満たされた主開廊を装飾したばかりでなく、それを含めて「幾つかの部屋や開廊 (alcune sale e loggie)」を装飾した。特に主開廊以外の二つの開廊も——18世紀のガイドブックでは、*loggia aperta*, *loggia chiusa* と呼ばれている——風景を含む装飾を施されていた。Cfr. D. R. Coffin, *op. cit.*, pp. 94-95. たとえば, *loggia chiusa* は、「狩猟, 遠景, 巧みに表された建物のあるいと美しい風景」(un bellissimo paese con cacce, lontananze, ed alcune fabbricche maestorevolmente espresse) で飾られていた。
- 8 装飾プログラムに関する, J. シュルツ以前のもっとも重要な論考は, S. Sandstrom, “The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII”, *Konsthistorisk Tidskrift*, XXIX (1960), pp. 35-75. さらにまた, 下記の一連の検討を参照せよ。J. Schluz, “Pinturicchio and the Revival of Antiquity”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25 (1962), pp. 35-55; D. R. Coffin, *op. cit.*, pp. 88-97; Idem, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton (NJ.), 1979, pp. 69-81; S. Olivetti, “La *Historia Naturalis* (XXXV, 116-117) di Plinio il Vecchio, fonte per la decorazione della loggia del Belvedere di Innocenzo VIII”, *Storia dell'arte*, 59 (1987), pp. 5-10; P. Scarpellini/M.R. Silvestrelli, *op. cit.*, p. 102; D. Ribouillault, “Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d’Innocent VIII au Vatican: nostalgie de l’antique, géographie et croisades à la fin du XV^e siècle”, *Studiolo*, 8 (2010), pp. 139-167.
- 9 Vitruvius, *De architectura*, VII, 5, 1-2 (邦訳, 345頁)
- 10 J. Schluz, *op. cit.*, esp. pp. 40-41.
- 11 T. Yuen, “The Biblioteca Graeca: Castagno, Alberti, and Ancient Sources”, *The Burlington Magazine*, CXII (1970), pp. 725-736; C. W. Westfall, *In This Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-55*, University Park/London, 1974, pp. 139-141.
- 12 ルネサンスにおけるイリュージョニスム絵画の考察として, A. Blunt, “Il-

- lusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance”, *Journal of the Royal Society of Arts*, 107 (1959), pp. 309–326; I. Bergström, “Revival of Antique Illusionistic Wall-Painting in Renaissance Art”, *Göteborgs Universitets Årsskrift*, 63 (1957), I, pp. 5–58. こうした論者は概して、第2、第4様式との類縁を指摘するとともに、ルネサンスの美術家たちは今日失われた作品を知悉していたとする。
- 13 S. D. Squarzina, “La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione”, in AA.VV, *Roma centro ideale della cultura dell'antico*, Roma, 1989, pp.102–142 は、ロードス騎士団の家の作者について、ペノッツォ・ゴツツリ、アレッシオ・バルドヴィネッティといった従来の帰属を退け、幾つかの理由から、ピントリッキオの作品だろうと推測する。
- 14 ピントリッキオのサン・ジロラモ礼拝堂の装飾を論拠に、ドムス・アウレアは1478年頃には発見されていたとの意見もある。C. La Malfa, *Pintoricchio a Roma: La seduzione dell'antico*, Milano, 2009, p. 61. なおドムス・アウレアの発見以前にも古代絵画はまったく知られていなかったというわけではない。たとえば、アルベルティは古代ローマの素朴な壁面装飾を見る機会があったと証言している。「さらにまた、われわれとして見たことであるけれども、古代の工事で壁に宝石のような色が塗られていた。……また以下のことも見ている。すなわち、乳状の石灰華の乾かない間を利用して壁に色を膠着させ、たいそうなガラス質にしている」(L. B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, (ed.) G. Orlandi, 2 vols, Milano, 1966, II, p. 505. 『建築論』, 相川浩訳, 中央公論美術出版, 1982年, 178頁)。また16世紀に入れば、自身の見た古代絵画に言及した、F. Albertini, *Opusculum de mirabilius novae et veteris Urbis Romae*, Roma, 1510のような都市案内記も出現する。
- 15 N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London/Leiden, 1969, p. 4; 小佐野重利『記憶の中の古代：ルネサンス美術にみられる古代の受容』(中央公論美術出版, 1992年, 315–318頁)
- 16 S. Olivetti, *op. cit.*, p. 9. さらにまた, G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978, pp. 42–44.
- 17 L. B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, *op. cit.*, II, p. 804. (邦訳, 280頁)

- 18 D. R. Coffin, *op. cit.*, pp. 95-96. ちなみに、論者は主開廊以外の他の開廊には狩りが描かれていたことにも留意している。註7を参照せよ。
- 19 L. B. Alberti, *op. cit.*, II, p. 793. (邦訳, 276頁)
- 20 C. La Malfa, *op. cit.*, p. 27. ストゥディウスへの言及は、ペルージア出身の二人の画家ベルジーノとピントリッキオを比較しつつ、イリョージュニスムに満ちた風景描写を描く能力において、後者は前者より優れているという文脈の中で述べられている。
- 21 M. Calvesi, “Il gaio classicismo, Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI”, in AA. VV., *Roma centro ideale della cultura dell'antico*, Roma, 1989, pp. 70-100. さらに同著者の一連の『ヒュブネロトマキア・ポリフィリ』研究をも参照せよ。M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, 1980; Idem, “Hypnerotomachia Poliphili: Nuovi riscontri e nuove evidenze documentarie per Francesco Colonna Signore di Preneste”, *Storia dell'arte*, 60 (1987), pp. 85-136. カルヴェージは、ヴィッラ・ベルヴェデーレのフレスコ画と《ナイル・モザイク》との類縁を指摘しつつ、画家はこの古代モザイク画の優品を知っていたと提案した。また彼は、《ナイル・モザイク》は17世紀初頭まで知られていなかったとする見解に対し、フランチェスコ・コロナナの『ヒュブネロトマキア・ポリフィリ』（1499年刊）——カルヴェージはその著者をヴェネツィアのドメニコ会修道僧フランチェスコ・コロナナではなく、同名のパレストリーナの君主にして神域に建てられた宮殿の所有者だった人物とする——は、多くを《ナイル・モザイク》を始めとするパレストリーナの遺構に負っているとして、モザイク画は15世紀にはすでに周知のものだったと推測した。註22にあるように、《ナイル・モザイク》は、今日ではカルヴェージ自身文献上で指摘した時期よりも、ずっと以前から知られていたと分かっている。なおこのモザイク画についての基本情報は、田原文子「古代ローマにおけるエジプト表象——パレストリーナの《ナイル・モザイク》に関する研究の現状と解釈の試み」（『超域文化科学紀要』、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻、第12号、2010年、131-156頁）と、その参考文献を参照せよ。
- 22 C. La Malfa, “Reassessing the Renaissance of the Palestrina Nile Mosaic”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 66 (2003), pp. 267-272. 人文主義

者アントニオ・ボスコのラツィオ地方の古物に関するマニエスクリプトに見られる言及、すなわち「同様に、パレストリーナのフォルトゥナ神殿の床面に多様な絵柄を観察できよう。それは場所や時間によっても、また廃墟と化すほど多大な損傷によっても損なわれないできた」による。

- 23 註17を参照せよ。また『建築論』と、『ナイル・モザイク』との関連を推測する見解のある『ヒュブネロトマキア・ポリフィリ』との類縁も指摘されている。
- 24 この点については、D. Ribouillault, *op. cit.*, pp. 157-158. 彼はあえてピントリッキオにファン・アイクの影響を認める推測などに注意を喚起している。
- 25 P. Cavazzini, *op. cit.*, pp. 208-210は、風景画を含めたローマの装飾壁画は少なくとも3種類以上あるとして、第1に「遠近法の間」のように田園や町の景観に開かれている広大なイリョージョニスム空間の一部に風景を展開したものの、第2にラファエッロのロッジェなど、グロテスク装飾と併存するかたちで使用された概して小さな風景画、第3にフリーズ帯の中に描かれた風景画の存在を指摘している。この形態論はおおむね首肯できるものの、実際には床からの大きな壁画区画、リュネット、クアドリ・リポルターティの天井など、装飾区画の枠組みに応じて多彩に使用されるようになっていく。
- 26 P. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini: Sketchbooks in the British Museum*, London, 1957, pp. 34-35.
- 27 A. N. Turner, *Landscape in Renaissance Italy*, Princeton (NJ), 1966, pp. 158-160; N. Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Roma, 1986, pp. 259-261; M. Faietti/D. S. Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena, 1995, p. 136.
- 28 こうした作品に連なるものとして、やがて《古代の模擬海戦（ナウマキア）のあるコルティエーレ・デル・ベルヴェデーレ》のように（現在カステル・サンタンジェロにあるこの絵画は、元来はトッレ・パオリーナのフレスコ画だったもので、現在はキャンバスに移されて展示されている）、いっそう進んだ古代風の趣を連想させる作品もめずらしくなくなる。この作品に始めて注目したのは、J. S. Ackerman, “The Belvedere as a Classical Villa”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951), pp. 70-91. 彼は実際の古代の建築的風景画との類縁や影響を強調するするとともに、1545年頃のペリン・デル・ヴァーガの作品とした。しかし近年はコルネリス・ローツの1537-47年頃

- の作品という帰属もなされている。N. Dacos, “Entre les ruines et les vedute: Les paysages de Lambert van Noort et de Cornelis Loots”, in F. Cappelletti (ed.), *Archivi dello sguardo: Origini e momento della pittura di paesaggio in Italia*, Firenze, 2006, pp. 41–73. また作品の意味の明快な解釈については、D. Ribouillault, “Landscape all’antica and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71 (2008), pp. 211–237, esp. 231–234.
- 29 “ed a San Salvestro di Montecavallo, per Fra Mariano, per casa e per il giardino, alcune cosette: ed in chiesa gli dipinsero la sua cappella, e due storie colorite di Santa Maria Maddalena, nelle quali sono i macchiati de’ paesi fatti con somma grazia e discrezione; perchè Polidoro veramente lavorò i paesi e macchie d’alberi e sassi meglio d’ogni pittore; ed egli nell’arte è stato cagione di quella facilità che oggi usano gli artefici nelle cose loro.……Grande obbligo hanno veramente gli artefici a Polidoro, per averla arricchita di gran copia di diversi abiti e stranissimi e vari ornamenti, e dato a tutte le sue cose grazia ed ornament: similmente per avere fatto figure d’ogni sorte animali, casamenti, grottesche, e paesi così belli, che dopo lui chiunque ha cercato d’essere universale, l’ha imitato.” Vasari–Milanesi, V, pp. 147,153.
- 30 P. Giannattasio, “Proposta per Cornelis Loots in Italia”, *Prospettiva*, 93–94 (1999), pp. 44–59, esp. p. 54, docs. 2, 3. ちなみに、これ以後の知られる彼のイタリアでの記録は1563年から1576年まで存在し、そこではしばしば風景画の専門家として立ち現われている。たとえばその最初の1563年10月28日の記録では、*pittore de Paesaggi* として言及されている。
- 31 N. Dacos, *Roma quanta fuit ou l’invention du paysage de ruines*, Bruxelles/Paris, 2004, p. 201. ダコスはこちらの風景画はコンセルヴァトリー宮のミヒール・デ・ハストのそれに感化されているとする。ローアの記録については、P. Giannattasio, *op. cit.* を参照せよ。
- 32 D. Ribouillault, “Landscape all’antica and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71 (2008), pp. 211–237. 論者は適切にも、こうした発想の起源は古代以来の記憶術の伝統と関連すると指摘している。

- 33 ズッカロと関連付けるのは、J. A. Gere, “The Decoration of the Villa Giulia”, *The Burlington Magazine*, CVII (1965), pp. 199–206; C. A. Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento, 2vols, Roma, 1998–99, I, pp. 31–38. さらにまた、A. Campitelli, “Fregio raffigurante vedute di Roma: Sala dei Sette Colli”, in *Oltre Raffaello: Aspetti della cultura figurative del Cinquecento romano*, Roma, 1984, pp. 200–205. デ・ハストに帰しているのは、N. Dacos, *op. cit.*, pp. 94–96.
- 34 註31, さらにまた N. Dacos, *op. cit.*, pp. 94–96.
- 35 B. F. Davidson, “The Landscapes of the Vatican Logge from the Reign of Pope Julius III”, *The Art Bulletin*, 65 (1983), pp. 587–602.
- 36 *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, (ed.) K. Frey, 3 vols., München, I, 1923, p.188. パラゴーネ論争に関する、ヴァルキに答えたヴァザーリの返答にはこうある。「ああ、ベネデット様、あなたはわたしをどこに連れ込まれたのでしょうか。明日も定かならぬ、大海の中にです。それも、この技芸の下に、心や色彩によって自然を模倣できるよう、自然のなすことすべてを理解しているとしてなのです。しかしとも神聖なる遠近法はどこに位置付けたらたよいのでしょうか。思い巡らせてみれば、遠近法はわたしたちにあって、建物、柱、マッゾッキオ、72面体の球の輪郭を描くのにはばかりでなく、遠近法を通して山や河のある風景を形づくるのに用いられ、それを好もうと好まない人々であろうと、その視線は好ましいものへと達するのです。夢幻と遠近法から生じる、ドイツの風景画のない靴職人の家はありません (non è casa di ciavattino che paesi todeschi non siano, tirati dalla vaghezza e prospettiva di quelli)。それは山嶺の遠景であり、空の雲なのです。彫刻は厳しい熟練の技をもってでなければ、そうはなりません」。ヴァザーリは、ドイツやフランドルを特に区別することなく、無頓着にこう言っているのであろう。
- 37 序言によればポルトガル人の手になるこの著作は、「少し前にイタリアより戻って」(E vindo eu de Itália, há puoco tempo) から、1548年にリスボンで執筆された。帰国年の言及には論争があるが、1548年の執筆年は動かない。引用は下記の葡伊対訳版による。F. de Holanda, *Dialoghi di Roma*, (ed.) R. Biscetti, Roma, 1993, p. 60. (『フランシスコ・デ・ホルンダ著「古画論」および「ローマでの対話あるいは古画論第二書」』小佐野重利解題・訳、『西洋美

術研究 No. 13』, 2007年, 199-200頁)

- 38 前掲邦訳の解題188-189頁を参照せよ。
- 39 風景画が広く受け入れられるようになって、イタリア派の風景画とフランドル派のその違いは意識されていた。17世紀前半のヴィンチェンツォ・ジュスティニアーニの名高な書簡によれば、風景画の手法には2つあって、ひとつは「小さな事物を丹念に描くことなく、なぐり描きや斑点のような、混乱しているが、しかし正統的な絵画のすぐれた技巧や闊達さをもってあらゆる事物を表現する」(una senza diligenza di far cose minute, ma con botte, o in confuse, come macchie, però con buon artificio di pittura fondata, o con franchezza esprimendo ogni cosa) もので、これはティツィアーノ、ラファエッロ、カラッチ一族、グイド・レーニなどの風景画のやり方だという。もうひとつは「どんなものでもあらゆる細部を観察して、最高の丹念さをもって風景を描く」(far paesi con maggior diligenza, osservando ogni minuzia di qualsivoglia cosa) というもの。これはヘリ・メット・デ・ブレス、ヤン・ブリュエーゲル、パウル・ブリルなど、大抵はフランドルの画家たちのやり方で、彼らは「辛抱強く、たいへん明瞭に自然から事物を描く」(pazienti in far le cose dal natural con molta distinzione) という。G. G. Bottari/S.Ticozzi (eds), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritta da piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 6 vols., 1822 (reprint 1976), Hildesheim/New York, VI, pp. 121-129, esp. 123-124. (「絵画に関するヴィンチェンツォ・ジュスティニアーニの書簡」, 石鍋真澄訳, 『成城大学短期大学部紀要』, 第31号, 1999年, 45-60頁, 特に53-54頁)
- 40 ただし本稿では深入りしないものの、フェデリコ・ズッカロの関与もあって、各部の帰属はいまなお難題ではある。Cfr. D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton (NJ), 1960, pp. 50-54; J. J. Marciari, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550-1600*, PH. D. Diss. (Yale Univ.), Ann Arbor, 2000, pp.162-174; P. Tosini, *Girolamo Muziano 1532-1592, dalla Maniera alla Natura*, Roma, 2008, pp. 106-155, 350-359.
- 41 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, 1649, 2 vols., (ed.) C. Gradana, Velletri, 1924 (reprint 1986), I, p. 49. 初版は1649年である。

- 42 G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, (ed.) M. Gorreri, Torino, 1988, pp. 224-225. この著作は1586年にラヴェンナで出版されている。
- 43 G. Baglione, *op. cit.*, I, p. 18. また1580年にはサン・ルカ美術アカデミーの会員となっており、アカデミーには彼の肖像も伝わっている。I della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1979, p. 32, n. 52. inv. no. 757.こうしたアカデミーの肖像画の有する意義については、拙論「サン・ルカ美術アカデミーの理念と特質」（科学研究費報告書『サン・ルカ美術アカデミーの特質に関する実証的研究』所収、2008年、11-44頁、特に21-24頁）
- 44 C. Hendriks, *Northern Landscapes on Roman Walls: The Frescos of Matthijs and Paul Bril*, Florence, 2003, p. 24.
- 45 マテウス・フレスコ画に関する見通しのよい概観は、C. Hendriks, *op. cit.*, pp. 31-42. 「風の塔」については、N. Courtright, “The Transformation of Ancient Landscape Through the Ideology of Christian Reform in Gregory XIII’s Tower of the Winds”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1995), pp. 526-541; Idem, *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome: Gregory XIII’s Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge (UK), 2003; P. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, 2005-2006, Roma, pp. 53-55, 204-205. ただし「風の塔」はすべてをマテウスだけに帰す意見と、パウロも関与したとする見解の両説があって決着していない。
- 46 註45の文献を参照せよ。
- 47 さらにその後の、アンニーバレ・カラッチなどに代表されるローマの風景画については、たとえば、*Nature et idéal: Le paysage à Rome 1600-1650*, Exhi. Cat, Paris, 2011. また理想的風景画の適切な概観として、M. R. Lagerlöf, *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicola Poussin and Claude Lorrain*, New Haven/London, 1990.
- 48 ヴィッラ・ファルネジーナの「ガラテアの間」の西側壁面や、東側の窓上の区画など、純粋に風景のみからなる多数の大壁画装飾が17世紀中葉になされていることは、ローマの風景壁画の歴史において、風景自体がこの時期になるとすでに完全に独立したものと受け取られるに至っていることの、もっとも雄弁な証言だと見られよう。