

マッテオ・コラツィオ「パドヴァの聖アントニウス教会のコーロの透視画礼讃」

翻訳と解説

上田 恒夫

Matteo Colacio, Laus perspective cori in aede sancti Antoni patavi
Japanese Translation and Comments

UEDA Tsuneo

翻訳凡例

一 本稿は *Maththaei Colacii De verbo ciuilitate et de genere artis rhetoricae in magnos rhetores Victorium et Quintilianum, Veneti (Bernardinus), 1486, c.328r-331v* に収められた *Laus perspective cori in aede sancti Antoni patavi* の本文の全訳であり、底本にはフランス国立図書館の同書を使用した。

一 このインキュナブラには今日からすると改行や綴りに必ずしも適切ではない箇所があり、サヴェッティエーリの以下の論文に翻刻されたテキストによってそれらを改めた。Chiara Savettieri, *La Laus perspectiveuae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta, Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 64, pp. 5-22, 1998.

一 翻訳文中「」は訳者の補注などである。

翻訳

マッテオ・コラツィオ「聖アントニウス教会のコーロの透視画礼讃」(★¹)

シチリア人マッテオ・コラツィオから博学のパドヴァ大学長たるシチリア人アントニオへ(★²)

思慮の乏しい私が判断する限りでは、現代の人びとはあらゆる学芸において古代人の水準から墮落してきたと思います。しかし、あの透視画と称する絵画の分野は今もなお私たちの間で完全なままであると思います。私たちはこの技においても古代人より劣ってはいませんが、それは才能の欠如のせいではなく、才能ある者の数が数少ないからです。確かに古代にはこの技に非常にたけた無数の人びとがいましたが、今日ではほんのわずかを数えるにすぎません。私が知り得たそうした人びとのうちに、シチリア人アントネッロ「ダ・メッシーナ」がおり、ヴェネツィアのサン・カッシアノ教会の彼の絵(★³)は、見る人に大変な驚きを引き起こしました。また、ヴェネツィアのベリーニ一族(★⁴)がおり、彼らの完全な作品に私は何度も感激しました。さらにパドヴァのアンドレーア・マンテーニャ(★⁵)は多くの仕事でよく知られています。さらに彫刻家ではピエトロ・ロンバルド(★⁶)とその息子たちがおり、彼らは父親から受け継いだ技において卓越しています。またヴェローナのアントニオ・リッチ(★⁷)がいます。これらの人びとは彫刻と建築で非常

に有名であり、パドヴァのバルトロメオ「ベッラーノ」(★⁸)も同様です。私はあえてこれらのすべての芸術家に、古代人と競わせてみたいと思います。古代人がなぜこれらの人びとよりも自然を本物らしく模倣できたのか私にはよくわかりません。これらすべての芸術家たちと彼らに匹敵する他の芸術家たちについては、別の箇所でも論じましょう。私は、どの人の力量であっても、それを認めねばなりません。

さて私は、パドヴァの聖アントニウス教会でコーロと呼ばれる修道士らの祈祷席(★⁹)をつくった人の才能を讃えましょう。数日前に、私はあの画像を見、私はその非凡の技に驚嘆し、私に可能な限りその技を賞嘆せずにはいられませんでした。ご存知のとおり、古代人は画家や彫刻家をおおいに賞嘆していました。これは、あのような芸術家たちを高く評価しているギリシャ・ラテンの著述に照らして明らかです。

あなたが讃辞の書き方に精通しておられることと、私への厚情とを信頼して、この手紙を送ります。もしこれがあなたの厳しい判断になつて、あなたがこれを広めて下さるのでしたら、どうか誤りを訂正して下さい。さもなければ破棄して下さい。

シチリア人マッテオ「コラツィオ」からパドヴァとイタリアのパラシオスでありイタリアのフィディアスであり、イタリアのアペルスである兄弟クリストフォロとロレンツォ(★¹⁰)及び娘婿のロレンツォ・ピエトロ・アントニオ「ピエラントニオ・デリ・アバーティ」へ(★¹¹)

ヴェネツィアでの長い間の教師生活の苦勞から解放され、やっと私は心を休めるために温泉に向かいました(★¹²)。パドヴァの街に入ると、私は、物見遊山の好きな人びとがよくするように、街を散策しはじめました。私はこの街が美しくまた安全な、最善の場所に位置していることに気づきました。事実この街はおおいに賞讃すべき点をもっています(★¹³)。それは、土地の広さであり、三重にめぐらされた市壁であり(市壁は三重の運河に囲まれています)、城門、教会、防塁、元老院、裁判所、

穀物・ワイン・材木・家畜の市場、舗装道、私邸、そして菜園とそこを流れる運河などです。しかし街の描写は以上にとどめましょう。事実私の本意はこの街について語ることはないからです。そこで本題に戻りましょう。

聖アントニウス教会の名声に引かれて、私は急いで教会に行きました。中に入り、私は教会の中をあちこち色々と見て回りました。というのは、数こそ多かったのですが、価値の高いものが見あたらなかったからです(★¹⁴)。最後に私は修道士たちの椅子のところ、つまりコーロに着きました。あなた方の有名な作品です。ここで私ははじめて立ち止まり、啞然として見つめました。これほど傑出した作品を見たことがない人間としては当然のごとくに、驚嘆のあまり呆然自失となりました。すべてのものが実物のように見え、すぐには作り物だとは思えませんでした。近寄ってくまなく手で触れてみました。そして後ろに引いて一步一步、まわりを巡り(★¹⁵)、熱心に個々のものを仔細に見ました。

まず、比較的身近なもので日々目になっている物からはじめるとすれば(★¹⁶)、書物は実物よりも実物らしく見えました。書物は整然とではなく、偶然あるいは無頓着によってそうなる具合に積み重ねられています。そしてある書物は閉じてあり、ある書物は装丁したばかりなので開じることができません。このように、多様性(★¹⁷)によって、あなた方の才能が輝き出しています。また芯の白い蠟燭があり、丸い木の器に入っています。蠟燭は真っ直ぐに立っていたり、傾いていたり、もつと傾いていたり、交差したりしています。ぎっしり詰め込まれていないときに自らの本性によってそうなるのが常であるごとくに、すべての蠟燭が雑然と重なり合っています。さらに、新しい暖炉の上部が煙で黒くなっており、鉢に盛った果物の山からは桃がいくつかころげ落ち、小部屋の狭いところからチェトラ「リュートに似た弦楽器」が半分こちらに飛び出しています(★¹⁸)。細枝で編んだ見事な出来ばえの鳥籠があり、鳥籠の中ほどと両端を木の輪がみごとに締めています。ブロンズのひごがたく

さんあり、球形をなして木の輪と交差し、天辺でしっかりと結合され、木の天辺に差し込んであります。外側には角「つの、水入れ」がブロンズの線できくりつけられ、中には餌置きと鳥の遊ぶ赤い輪がぶらさがっています。そこには、まだら色の一羽の鳥がおり、生きているのか、それともそうではないか、人を迷わせ続けます。

家々、教会、そしてクーボラと階段があり、陰ったアーチ窓の鐘楼があります。半ば閉じた門扉から中が見えます。また、草におおわれ所どころに岩の見えるあなた方の山々は、ある所ではまだらな色で、別の所では緑の草もあります。実物そのものに見せるべく何かを取り除いたり付け加えたりすることはできません。正方形プランの建物が突き出ており、斜めから見る者に対して門扉を見せ、縦「奥行き」方向にも伸びています。聖人たちの顔はどう言いあらわしたらよいでしょうか。聖人の、櫛を入れていないカールした髭はいつたいつたいいでしょうか。うか。手、指の関節、爪、また口や歯は、そして襷と陰影であらわされた聖人たちのチューニックは「どう言ったらいいでしょうか」。すべてのものが実物よりも実物らしく、実物よりも美しく見えます。聖プロスドキムスの顎下の、輪のように巻いたあの白い髭は、私にとって少なからぬ喜びです(★¹⁹)。しかし、天使ガブリエルと敬虔この上ない聖母のまわりの葉と実をつけた小枝は、その色、形、数の多さからして、自然がこれ以上に実物らしく作り出すことはありません。またこれらの小枝から、前日に切り取られたかのように葉がしおれて垂れ下がっているのは驚きです。謙譲の聖母の足もとの基壇の第一段のあのスツールは平らで四角ですが、見る人の方に飛び出し、「スツールの」脚で支えられていることを否定できるでしょうか。小さな木の壺は、平面上にあっても、球形や丸形に見えます。聖杯にかぶせた絹の布は、その色、特異な織り方、緋色の縁取り紐とそのまわりの黒糸による幅の異なる刺繍と、襷や裾が不ぞろいに垂れ下がって見る面「角度」に応じて色が変化する襷(★²⁰)などにより、どんなに賞讃しても十分とは言えません。本物の糸は、あ

なた方が描いている小さく渦をまく糸と異なるところがありません。また、これほど本物らしい影をとまって箱から垂れ下がっているのを見ることがめったにありません。

銅の鍛造と圧延にすぐれたガリアが、あなた方のものほど本物らしい燭台をイタリアに送ってきたことは一度もありませんでした。聖杯の口の大きさの平らで丸い表面にわずかなものが加わっただけで、それがくぼみに見え、縦に「見る者から見て前後に」横たわっている聖杯である、誰が信じられるでしょうか。物入れの一部から、木を削る道具のカンナが前腕の長さほど突き出て見えるのは、大きな驚きでした。銀の打ち出し飾りがついたトゥリーボロと呼ばれる銀の香炉を、あなた方より本物らしく滑らかに打ったり延ばしたりできる金細工師はいません。また、あなた方のチュエトラほどに、各部の構造を際立たせ、共鳴胴をよくふくらませ、棹をよく反らせ、木製の弦巻に弦まで張った楽器が、本物らしく、美しく置いてあるのを、見たことがあります。天使ガブリエルの着る亜麻の着衣——その高価な布、亜麻の蕾に特有の色、襷と襷の陰翳など、つまりあらゆる姿形——をそれにふさわしく讀み感嘆することのできるのは、どのような精神、才能、雄弁なのでしょう。

しかしなぜ、私は言葉を費やして時を無駄にしているのでしょうか。事実私はあなた方の傑作にふさわしい言葉を見つけられません。あなた方の技は私たち「の言葉の技」に勝ります(★²¹)。あなた方は制作によって、私たちが言葉で表現するよりはるかにたやすく本物らしく自然を模倣します。実際あなた方は、最高の雄弁家が言葉で表現するよりも、はるかに容易に物によって制作できます。

永遠の神よ、あなたに感謝します。なぜなら、あなたは私たちの時代に芸術家をお与えになり、彼らのおかげでこの技において私たちは全古代と競うことができるからです。あなた方のような作家がいれば、私たちはパラシオスもフィディアスもアペレスも恐れることはありません。全オリュンピア紀の彫刻家、画家(★²²)をも恐れませんか。すなわち、オ

リウンピア紀八十三年のカルカメネ「アルカメネス」、クリティア「クリティアス」、アエグラ「ヘギアスカ」。八十七年のアゲラデ「ハゲラデス」、ガロネ「カロン」、ポリクレイト「ポリクレイトウス」、ゴルギア「ゴルギアス」、ラコネ「？」、ミロネ「ミロン」、ピタゴラ「ピタゴラス」、スコバ「スコパス」、ペリオ「ペレルス？」、アリギオ「？」、アソポドロ「アソポドルス」、アレクシ「アレクシス」、アリストイデ「アリストイデス」、フォエモネ「フリノ」、アンテノドロ「アテノドルス」、クレメア「？」、クリトロ「クレイトンのデメアスカ」。第九十五年のナウキデ「ナウキデス」、ディノネ「ディノメネス」、パトロクロ「パトロクルス」。百二年のポリデ「ポリユクレス」、ケフィソドロ「ケフィドトゥス」、レマレ「レオカレスカ」、イッポドロ「ヒュパドトル」。百四年のブラシテレ「ブラシテレス」、エウフラノレ「エウフラノル」。百七年のエキオトロ「アエティオンか」とイマコ「テリマクスか」。百十四年のリシッポ「リシップス」、リシア「リシストラトゥス」、トシオ「？」、トネ「？」、エウフォルミデ「エウフロン」、ソストラト「ソストラトゥス」、イオネ「イオン」、ゼウシアデ「ゼウクシアデス」。百二十年のエウティキデ「エウテュキデス」、エウティクラテ「エウティクラテス」、ケピ「？」、シクロト「？」、ティマルコ「ティマルクス」、ピロマケ「ピロマクス」。

彼ら全員の名前とその全作品を列挙したとしても、私の判断では、あなた方を古代人と比較するにつけ何の恐れもありません。ブドウの実をあのようになどに描き、絵の中の実を鳥についばませるほどの画家（★²³）がいたにしても、彼らが亜麻布に神々の像を描き、それが経年と虫食いが原因で三度四度と修復を重ねるに価するほどのできであったにしても（★²⁴）、大理石に生きいきとした顔つきを彫ったにしても、彼らが透視遠近法に関する書物を書き、大きさ、輪郭、陰影、色、さまざまな形の幾何学的比例、あるいは生き物の寸法について、みごとにその規範——それにより後世の人たちは有名になりました——が示されたにし

ても。古代人の才能がいかに輝きに満ち、彼らの多くが技を師匠なくして修得し名をなしたにしても、彼らとあなた方を比べて恐れるいわれは何もありません。ただ、自然の本性と形態とをよく知っている数学者が判定者となつてほしいものです。しかし私たちが古代人に劣るとしたら、それは才能の欠如のためではなく、偶然か運命によります。なぜなら、古代人には、プラトン、アリストテレス、アレクサンドロス大王、マルクス・ワッロー、ユリウス・カエサル、M・トゥリウス・キケロ等、作品を批評し賞讃する人びとがいたからです。しかしあなた方は能力がまったく尊重されない時代に、貪欲がすべてを支配する時代に、あなた方の作品と秘技と卓越性をこくわずかの人しか理解しない時代に、生きているのです。そしてこれらのものを正しく理解する人が何人かいたにしても、それを賞讃する人はさらに少ないでしょう。なぜなら、そうした人びとは作品の本当の価値よりその金銭的価値に心を動かされるからです。それゆえに古代人たちはあなた方に勝り、それゆえに私はあなた方に同情し、それゆえにあなた方の運命を嘆くのです。あなた方が、優れた批評家のおかげで個々の芸術家の価値が容易に理解され、才能がそれにふさわしい褒賞で報いられ、能力のある人のもとにはせまじ支援してくれるマエケナスやポッリオのような人がいつもいたアウグストゥスの時代に生きていたとしたら、その方がふさわしかったのです。

さて、私はあなた方のあの作品に驚くべき二つの美質を認めました。その優劣は決めがたく、いずれも優れた美質です——そのどのどちらをより賞讃したらよいか、私にも分からないほどです——。すなわち、「第一は」あなた方が、特性、形、輪郭、寸法など物の本性を、あなた方が表現しているとおり認識しているだけでなく、「第二は」これらのものすべてを、まさしくあなた方が認識しているとおり、みごとに表現していることです（★²⁵）。ですからあなた方は、認識のみならず表現において、自然の驚くべき理解者です。あの作品は、あなた方の作品ではなく、自然の作品のように見えます。あらゆる物の本性が求めるとおり

に、例えば長い影と短い影、濃い影と淡い影があります。絵具では描きにくいものを、あなた方は木で表現しました。あなた方の才能が発揮されるのはそこであり、物の本性の認識がそこに示されており、そのことがあなた方を最高の賞讃によって高めています。それゆえあなた方は不滅の名声を期待することができます。なぜなら、具眼の人はこれらの作品を賞讃するからです。

ですから、パドヴァよ、もしあなたがこのような偉大な才能を育て、彼らの芸術を高からしめるのだしたら、私は進んで衷心からあなたを讃えましょう。ですから、このような大きな贈り物を大切にしてください。才能ある人びとがここからいなくなってしまうように心がけて下さい。事実、あなたは今も昔も変わらず、このような才能の持ち主の立派な育ての親であり、彼らのおかげであなたの名は諸国にとどろいています。パドヴァの街を知らない者は法律なしで生活しているようなものです。

パドヴァよ、あなたはその街、市民、そしてあのような才能の持ち主のゆえに名高い。あなたは、彼らに似て非常に高名な彫刻家ピエトロ・ロンバルドの技ゆえに名高い。彼はここで、生きた顔を大理石から彫り出しました。先日私はサン・ジョッベ教会で^(★26)それをおおいに賞讃しました。しかし、彼については別の機会にくわしく述べましょう。その機会がどこで与えられるにせよ、彼の価値について述べる義務が私にはあるからです。

しかし本題に戻りましょう。どうして私は拙く分不相応な筆で、あえてこのような偉大な才能の持ち主を汚すのでしょうか。あなた方を賞讃するには、大きな才能と立派な演説で競いあうことができる優れたキケロの大河のごとき雄弁が必要でしょう。拙い雄弁が偉大な主題に取り組むことはふさわしいことではありませんが、あなた方の真価が私を黙らせてはおかなかったのです。少なくとも私はほかの人びとのために道を開きました。その結果、本当に雄弁に語ることできる人びとは、より

ふさわしくあなた方を賞讃できることでしょう。私はそれを願っています。もしふさわしい賞讃があなた方の偉大な能力に与えられるのであれば、その限りでは私は自分が誰よりも劣る者であることを、むしろ願っています。

訳注

(1) 以下の本文にも見られる「透視画」*perspectiva*は、ダ・レンディナー兄弟らのタルシア（木象嵌）による透視画のみならず、当時のヴェネツィア絵画をもさしているが、コラツィオの力点はもちろん前者にある。十五世紀後半以後「マエストロ・デイ・プロスベッティヴァ」といえば、透視画をよくしたタルシアのマエストロを意味した。

(2) 「シチリア人アントニオ」について詳細不詳だが、彼がパドヴァ大学学長だったのは一四七五年であり、これが「透視画礼讃」の執筆年推定の根拠となっている (Bagatin, 1990, p.71, n. 26)。

(3) アントネッロ・ダ・メッシーナ（一四三七頃～一四七九）のサン・カッシアーノ教会（ヴェネツィア）の祭壇画（一四七五、ウィーンの美術史美術館）は玉座の聖母子と聖人たちを下から仰いだ透視遠近法で描く。

(4) ヤコボ・ペリーニ（一四〇〇頃～一四七〇／七一）はヴェネツィア派ルネサンス絵画の祖とされ、ジェンティーレ・ペリーニ（一四二九～一五〇七）とジョヴァンニ・ヴェリーニ（一四三二～一五一六）はその子である。ここでコラツィオはとくにジョヴァンニを念頭に置いているのだろう。

(5) アンドレア・マンテーニャ（一四三二～一五〇六）は主にパドヴァとマントヴァで活動。ヤコボ・ペリーニの娘婿。パドヴァでスクアルチオーネに就いて古代ローマの文物への憧憬を強めるとともに聖アントニウス教会のドナテッロに学んで、フィレンツェの仰角の透視遠近法と謹厳なデッサンを修得し、フィレンツェ絵画の構想を北イタリア、特にヴェネツィアに伝えた。パドヴァの作品としてエレミターニ教会のオヴェッターリ礼拝堂壁画（一四四九～一五二）があり、マントヴァでの制作にパラッツォ・ドゥカーレの「婚礼の間」の壁画（一四七四）がある。

- (6) ピエトロ・ロンバルド(一四三五頃―一五一五)はロンバルディア出身でヴェネツィアで活動した彫刻家・建築家。聖アントニウス教会(パドヴァ)にピエトロ・ロンバルドによる統領アントニオ・ロッセッリの墳墓彫刻(一四六七)がある。
- (7) アントニオ・リッチ(リッツォ)(一四四〇以前―九九ないしそれ以後)はヴェローナ生まれの建築家・彫刻家、また工学でも業績を残した。六〇年代のヴェローナでマンテーニャとならぶ芸術家として知られ、六〇年代にはパドヴァに滞在したと思われる。ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の大理石祭壇は一四六九年完成。サンタ・マリア・グロリオサ・デイ・フラリー教会の統領ニコロ・トロンの墳墓彫刻は一四七六―八〇年頃の作と推定される。
- (8) バルトロメオ・ベッラーノ(一四三七―八―一四九六―七)はパドヴァの彫刻家。ヴァザリによればパドヴァにおけるドナテッロの弟子。聖アントニウス教会にブロンズの浮き彫(一四八四)と、同教会聖具室正面のアルマデリオ(ロレンツォ・ダ・レンディナーラのタルシアをほどこす)にベッラーノの大理石浮き彫がある。
- (9) 聖アントニウス教会(イル・サント)の祈祷席(コーロ)の透視画(図①―④)及び作者のダ・レンディナーラ兄弟らについて解説参照。
- (10) コラツィオはクリストフフォロとロレンツォの順に記すが、史料の多くではロレンツォが長兄とされる。この矛盾を解決するために兄弟は双子だったとする説も出された。クリストフフォロとロレンツォとその作品について解説参照。
- (11) ピエラントニオ・デリ・アバーティ(Pierantonio degli Abbatini 一四三〇―四〇―一四九七―九九)は長くダ・レンディナーラ兄弟に協力した(図⑤)。ピエラントニオの作品については解説参照。
- (12) パドヴァ近郊には古くからいくつかの温泉湯治場があることで知られる。
- (13) 以下に見るような都市礼讃はルネサンスの人文主義者のテーマのひとつであるが、コラツィオの場合、彼がレトリシャンとして顕著な活動を展開したのが一四七〇年代初めのパドヴァにおいてだったという事情もある。
- (14) ドナテッロは一四四三年以来パドヴァに滞在し、聖アントニウス教会祭壇画に仰角の透視遠近法による聖アントニウス伝浮き彫を制作した。コラツィオがこれらについて触れないが、従来から、ダ・レンディナーラ兄弟はドナテッロの浮き彫を見ていだろうと指摘されている(Puerari 1967, p. 6)。
- (15) タルシアの全体を見、近寄って部分を見るというコラツィオの観察はタルシアそのものの構造が求めるものである。今日の私たちも、透視画の全体を見て図像表象を確認し、近づいて木素材のマチエールを見る。彼はコーロのタルシアに手で触れてもいる。これはコーロの祈祷席が実用家具であるからだけでなく、透視画自体が触覚に訴える素材の表現力をもっているからであり、コラツィオの観察法は今日も貴重である。ダ・レンディナーラ兄弟の作品に限らず、そのほかのマエストロ・デイ・プロスベッティーヴァたちの仕事も触覚的な関心をかき立てる。コラツィオのこのような見方は一世紀後のヴァザリィのタルシア技法論(Vasari 1568)には期待できないものである。
- (16) ダ・レンディナーラ兄弟の作品に限らず、修道士・聖職者の祈祷の場であるコーロの透視画には信者大衆の教化を目的とする主題は少なく、コラツィオが言うように「身近なもの」「日々目している物」が多い。これについても解説参照。
- (17) 「多様性 *varietas*」は十五世紀フィレンツェの人文主義者が古代ローマのクインティリアヌスから採った概念であり(Quintilianus, *Institutio Oratoria*, X, ii, 1)、克服すべき「多数性・にぎにぎしさ *copia*」と違って肯定的な意味をもつ。レオン・バッティスタ・アルベルティは、このような意味での「多様性」を画家に求めている(アルベルティ(三輪訳)『絵画論』四十八頁/Baxandall, *Giotto and the Orators*, 1971, 1986, p. 136-139 参照)。ダ・レンディナーラ兄弟が交わしたこのコーロ製作の契約書にも類語の *variare* が見られ(A. Sartori 1961, p. 25)、そこでもこのような文脈で使われている。
- (18) 扉から楽器が半分こちら側に飛び出す表現としてモデナ大聖堂のダ・レンディナーラ兄弟の作品が参考になる(参考図B)。なおそのような飛び出し *eminentia* の表現の指摘はプリニウス『博物誌』(Pliny, XXX, 92, アペレスの絵について)に先例がある(Savetieri 1998)。
- (19) 「聖プロスドキムスの顎下の、輪のように巻いたあの白い髭」の肯定的批評について、私はかつて「あの白い巻き髭は私は好きになれない」と否定に訳したが(註井・上田 2008, p. 78 / Arcanelli, 1912, p. 14 も同様)、訂正する。この聖人の髭がどのように表現されていたかはもはや知る由もないが、モデナ大聖堂のクリストフフォロによる「聖ヒエロニムス」(参考図C)の髭に似た表現であったた

ろうと想像する。

- (20) 「見る面」[角度]にに応じて色が変化する」について、絵画ではありえないタルシア独自のあらわれを指摘している。タルシアのピースの繊維と木に含まれる樹脂の違いによって、見る角度に応じて色が変わるだけでなく、フォルムが動くプエラーリ(Puerari 1968, p. 14)はプラーティナ作のタルシア(クレモナ大聖堂)について同じことを指摘している。

- (21) 以下の箇所で、コラツィオはタルシアの技と雄弁の技(レトリック)とを同列に置いている。解説参照。

- (22) 以下のオリュンピア紀にしたがった古代ギリシャの芸術家の名前はプリニウス『博物誌』三十四巻の四十九以下(Pliny, XXXIV, 49 ff.)以下から取られているが、一部にもれ(八十三年のネシオテスほか)があるほか、人名とオリュンピア紀とがずれている場合(オリンピック紀九十年のポリュクレイトゥスほか)がある。ここではコラツィオのテクストを尊重して人名の綴りをそのままカタカナにし、プリニウスのテクストの読みを「」内に添えた。「?」は不明な場合である。プリニウスにもとづいたコラツィオの名前は誤りが多く、歴史的な意味は薄い。ゼウクシスの描いたブドウの絵に小鳥が飛んできたというプリニウス『博物誌』の記事より(Pliny, XXXV, 65)。

- (24) アペレスの描いたアフロディテの絵はその下部が損傷し修復されようとしたとするプリニウス『博物誌』の記事によるか(Pliny, XXXV, 91-92)。

- (25) ここに言われる「認識するintelligere」は「理解する・知覚する・観察する・想像する」の意味である。コラツィオは、この語によってタ・レンディナーラ兄弟の透視遠近法による対象世界の認識、つまり認識論的側面を言いあらわしている。他方、「表現するingere」の原義は「軟らかいもので造形する。形作る」であり、そこから「思い描く・想像する」「しつらえる、装飾する」の意味が生ずる(Dictionary of Medieval Latin from British Sources, Oxford University Press:ingere > intelligereの項参照)。コラツィオのテクストではingereは原義に寄せて訳すのが適当であり、欧米のタルシア研究に間々見られるような素材の無化を前提にした「目だまし、トロンプ・ルイユ」と解するのは適切ではない。解説参照。

- (26) サン・ジョッペ教会(ヴェネツィア)にはピエトロ・ロンバルドの彫刻がいく

つかある。またピエトロ・ロンバルドは一四七〇年代はじめてこの教会の建築監督の任についている。

解説

マッテオ・コラツィオについて

上に全訳した「パドヴァの聖アントニウス教会のコーロの透視画礼讃」(原タイトルは標記。以下「透視画礼讃」)は、十五世紀後半にパドヴァとヴェネツィアで活躍した人文主義者であり修辞学(以下レトリックと表記)の教師であったマッテオ・コラツィオ(Matteo Colacio, Mathaeus Colacius)の著述である。

著者コラツィオについて、その生没年は知られないが、南イタリアのカタンザーロに生まれ、一四七〇年代初めから九〇年代にかけてパドヴァとヴェネツィアでレトリックを研究し広め、とくにキケロのレトリックを尊重する学者として名声を馳せた。一四七〇年代初めにパドヴァでクインティリアヌス派に対するキケロ擁護の論陣を張り、一四七八年にはクインティリアヌス派のボニファチオ・ベンボ批判の書を出版している。一四八〇年代にヴェネツィア大学公開講師に就任し、レトリック論にしてクインティリアヌス批判の書であるDe verbo civilitate(「透視画礼讃」はその末尾に収録)ほかの著述を刊行している。

コラツィオを含むヴェネツィアの人文主義者についての研究はフィレンツェの場合ほどには進んでおらず、私の参照した近年の研究ではモンファザーニ(Monfasani 1992)とコックス(Cox 2003)があり、当時のヴェネツィアにおけるキケロ派とクインティリアヌス派の論争をこれによって知ることができる。両者とも「透視画礼讃」の内容そのものについては取り挙げておらず、ヴェネツィアにおけるレトリック文化の背景を理解するのに役立つ。「透視画礼讃」について知るには、サヴェッティエーリ(Savetieri 1998)の優れた論文によるほかに、従来断片的にし

知られなかった「透視画礼讃」の内容とコラツィオの趣意があますところなく明らかにされた。本稿でもサヴェッティエリから大きな示唆を得た。

「透視画礼讃」について

「透視画礼讃」はラテン語による書簡体により一人称で綴られているが、ペトラルカ以来の書簡体文芸に見られるように、コラツィオも当初から刊行することを前提にしてこれを執筆したことは疑えない。執筆は一四七五頃、そしてそれが実際にヴェネツィアで出版されたのは一四八六年である（翻訳凡例の書誌データ参照）。

分量として少ないとは言え、この著述はルネサンスのタルシア（木象嵌 *furia lignea*）批評史上最初の文献であり、ヴェネト地方を中心とする北イタリア各地にすぐれたタルシア作品を残したカノッティ・ダ・レンディナーラ兄弟（Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara）の顕彰がその内容をなしている。そこに取りあげられたタルシアは残念ながら十八世紀の火災で大部分が消失したが、さいわいにも二つの祈禱席の透視画が火災をまぬがれ、今、聖アントニウス教会（イル・サント）のサンタ・ローザ・ダ・リマ礼拝堂に移設されており（図①～④）、それをもとにコラツィオの批評を検討することができる。

コラツィオはタルシアに導入されて間もない透視遠近法に注目して、ダ・レンディナーラ兄弟らのタルシアによる透視画（*prospettiva* ルネサンスでは「透視画」の一語をもってタルシアの透視画を意味し、「マエストロ・ディ・プロスペクティヴァ *maestro di prospettiva*」はその作者に対する呼称として定着していた）がいかに優れているかを、具体的に論じている。

当時、ヴェネツィアではフィレンツェの人文主義文化の隆盛を受けて、政治と文化の公的場面で人文主義者たちが政治・文化に積極的に発言し論争していた。芸術の分野では、フィレンツェ絵画を触媒として絵画が

ゴシックとビザンティンの影響を脱して、ジョヴァンニ・ベリーニ、ティツィアーノ、ヴェロネーゼらに代表される十六世紀のヴェネツィア絵画の黄金期に向かおうとしていたのがこの時期である。それはヴェネツィア絵画に透視遠近法が導入されたときであり、そのような上昇機運を醸成した画家のなかに、コラツィオが「透視画礼讃」の冒頭でも触れるアントネッロ・ダ・メッシーナ、ベリーニ一族、そしてパドヴァのアンドレーア・マンテーニャらがいた。さらにコラツィオはヴェネツィアの建築家ピエトロ・ロンバルドやパドヴァの彫刻家バルトロメオ・ベッラーノらの名前を挙げている。これらの芸術家はコラツィオが実際にその作品を見、あるいは彼が直接に語りかけることのできた芸術家たちであり、ここに、彼が生きている時代のパドヴァとヴェネツィアの都市と文化を称揚しようとする執筆の目的がはっきりとあらわれている。

これら著名な画家たちを称揚したのに続いて、コラツィオは「透視画」を切り口にして、画家ならざるタルシアの名匠ダ・レンディナーラ兄弟らの作品批評に入る。ただし、その批評の語り口にはキレ口的な大言壮語があり、プリニウスの『博物誌』に名を連ねる古代ギリシャの芸術家たちの名がちりばめられている（ただしコラツィオがプリニウスを正しく理解していたかは疑問）。このような古典的権威を借りて「現代」を称揚しようとする意図と文体は、先行するフィレンツェの人文主義的・レトリカルな著述に典型的なパターンを踏襲したものである。

しかし「透視画礼讃」の美点はそのような人文主義の著述のパターンにあるのではない。コラツィオは、聖アントニウス教会の現場で見たダ・レンディナーラ兄弟らの技を驚きの目で語っている。そこが「透視画礼讃」で一番大切なところである。

映画のカメラワークさながらに、コラツィオは名品をたずねて聖アントニウス教会に入り、コーロ（聖職者祈禱席）に近づき、まるで今日の取材記者による現場からのレポートかと思わせるような生き生きとした筆致で批評している。現場に息づくタルシアの居住まいをこれほど生き

いきと描写した文章はほかにはない。古代の著述の権威に頼らないコラツィオ独自の判断と批評が聞かれるのはここであり、当時のレトリック特有の文体を突き抜けて私たちに直接届けられる最大の美点がここにある。

タルシア研究の方法の出発点としての「透視画礼讃」

ところが従来、この著述はタルシア批評の書として読まれるよりは、ダ・レンディナーラ兄弟らに対する顕彰文、ないしは美術史の史料として読まれてきた。事実それは、ダ・レンディナーラ兄弟研究の基礎史料として早くから知られていた。しかし上に述べたように「透視画礼讃」にはそれ以上の意味がある。それについてここで、なぜ「透視画礼讃」の日本語訳を試みたのか、その動機について述べておきたい。それは私の個人的な思い以上に出るものではないが、ルネサンスのタルシアを研究するさいに大切な観点が「透視画礼讃」にあるからである。

それは、教会などの薄明の現場でタルシアを観察し、それが教会の木工調度品の装飾であることを認めた上で、木素材と図像（表象）の関係をよく見るということである。イタリア各地のタルシアの名品を数多く見てきた経験からすれば、作品が優れているか否かは、優れた原画のデッサン（それは画家が提供する場合もあるが、ダ・レンディナーラ兄弟は自らが原画を描いたことは間違いない）と、それを適切に木素材で翻案する力量次第である（Puerari 1967／村井・上田 2008）。とくに、十五世紀前半に、フィレンツェでタルシアに透視画が導入されて以来、木工家具・調度の加飾（オーナメント）の技にとどまっていたタルシアよりもはるかに、木素材に対する豊かで鋭い感覚が、タルシア作家たちに求められた。建築物、人物、器物、書籍など描写されるべき対象の違いを見極めて、樹種を決め、木のどの部位を選び、年輪と木目をどのように決め、配列するか。そしてそれらを全体として透視画の画面にいかにかまとめ上げるか。さらにその透視画は祈祷席という信者大衆の目に触れら

れることのない場所の木工装飾としてその分をわきまえているか、言い換えれば、その場にふさわしい主題が選ばれ適切に表現されているか、また後世のタルシアに見るように絵画に近づきすぎて過度に写実的になつてはいないか・・・タルシアの名品と評されている作品はこれらの条件を満たした作品である。

タルシア作家の創作の立場を想定して列記したこれらの条件は、タルシアを見る側の私たちからすれば、タルシアの優劣と作家の個性の判断する基準であり、これらをもとに私たちは作品の良し悪しと傾向を判断し、作家の個性をも区別しようとする。そしてこのような作業がタルシア研究の出発点であり、それができるのはタルシアの設置された現場以外になく、写真によるだけでは不可能なことである。

さてこのようなタルシア研究の方法についての自覚を促してくれるのがコラツィオの「透視画礼讃」である。

具体的にダ・レンディナーラ兄弟が取りあげた主題から順に見てみよう。コラツィオは「比較的身近なもので日々目にしている物」として、書物、蠟燭、チェトラ、鳥籠、カンナといったモノたちを挙げている。それらは修道士たちに必要なアイテムであり、また、マエストロ・デイ・プロスペッティヴァーラのタルシアのモチーフの有力なレパートリーをなしている（それを知るには、ダ・レンディナーラ兄弟がパドヴァでのこの仕事と同時期に制作したモデナ大聖堂コーロの透視画が参考になる。参考図A～C）。しかもそれらの表現にはまだ後世の静物画に見るような器物に仮託した象徴の意味はほとんど見られない。信者大衆の目に触れない閉じたコーロでは、大衆教化のためのキリスト教図像は少なく、修道士らになじみの深いミサ用具などと並んで、実景描写による建築の透視画が新しいテーマとして創案された。教化を目的とした壁画や祭壇画に見られるような物語主題とは一線を画したモノたちのレパートリーが教会内の閉じた祈祷席で生まれた。そして、まだ象徴的な意味をもつには至っていないそのようなテーマ表現とよく調和するコラ

ツイオの文体には近代の形式主義批評を想起させるものがある。タルシアのテーマ表現の意味を深読みしすぎないことは今日でも大切なことである。

次に、コラツィオはダ・レンディナー兄弟らのモノたちの図像について「実物よりも実物らしく見える」と書き（このような表現自体は古代以来の芸術家讃美の決まり文句であるが、その内実はコラツィオ自身の偽らざる実感であろう）、他方、木素材について「見る面「角度」に応じて色が変化する」と書いた。事実、私たちもタルシア画面に近づいて左右に目を振ってみると、実際に木の色が変わり、木目にしたがって木が「動く」ことに気づく。このように、透視画にあらわされたモノ・人物などの図像及び空間表現が木素材と語らいあつて、絵画とは違うタルシア独自の表現が生まれる。そのことをコラツィオの目はとらえていた。彼は祈祷席に「近寄ってくまなく手で触れてみました。そして後ろに引いて一步一步、まわりを巡り」と書いている。確かに私たちも、まずタルシアに近づいて木素材独自の美しさを見、退いて全体の図像を確認する。絵画でも同じように鑑賞するが、タルシアでは木素材と図像表象とが直接に絡みあっているから、このような「遠近両様」とでもいべき見方が絵画の場合以上に切実に求められる。

ではコラツィオはなぜ、図像表現と木素材の美をこのように区別して見たのだろうか。これはコラツィオのレトリック思考及び彼のタルシア批評の構造とがどうからみあっているかを知る上に重要なポイントとなるだろう。そのヒントが「透視画礼讃」の後ろの方にある。「さて、私はあなたの方の作品に驚くべき二つの美質を求めました」と書いたのに続いて、コラツィオは、ダ・レンディナー兄弟らは描写対象のモノの本性を、彼らが「表現しているfingerとおりに認識しているintelligereだけでなく、これらのものすべてを、まさしくあなた方が認識しているとおりに、みごとに表現している」と指摘している。コラツィオはキケロのレトリックにならって対象認識(intelligere)には「対象描写する」の

意味もある」とその表現（木素材固有の表現）とを一旦はつきりとわけた上で、しかしこの両者はダ・レンディナー兄弟の透視画では不可分に統一されている、と述べているのである。つまり、モノたちの図像主題と木素材の美の関係は統一されているというのである（これについては訳注(25)も参照）。教会の現場でタルシアを見ると、私たちはコラツィオのこの一節を追認することになるだろう。今日も有効な、タルシアに対する見方の基本がここに示されているのである。

今これ以上の指摘はおくとして、最後に、対象の認識とその表現との区別及び両者の統一は、キケロ主義者コラツィオのレトリック認識の所産でもあったことを認めておきたい。コラツィオは「透視画礼讃」の後の方で、ダ・レンディナー兄弟の作品における対象認識(intelligere)とその表現(fingere)の統一を認めた。この語に示された関係は、コラツィオが尊重したキケロにおいては、言語表現における対象認識と表現の関係であり(Cicero, *De Oratore*, III, V, 17)。¹⁾そこから、対象テーマとそれを表現する言葉verbaの関係へ、さらに哲学とレトリックの関係へ、そして両者の統一へと向かうべきレトリックの目的が志向される。もちろん、文芸と美術のジャンルを問わず表現論の基本とも言えるこのようなキケロ理解はフィレンツェですで見られたものである。レオナルド・ブルーニやアルベルティは、キケロを踏襲したクインティリアヌスからも同様の観念を学んで、芸術家に対して主題と表現の関係がどうあるべきかを教えた(H. Baron (ed.) 1969, p.134: ギベルティの「天国の門」の主題と表現の関係を提案したブルーニからニコロ・ダ・ウッザーノあての書簡。上田恒夫「初期ルネサンスの美術批評におけるORNATOの意味」(多賀出版『芸術分類の形態と原理』所収、一九八九年)も参照)。しかしフィレンツェにはコラツィオのようにタルシアを評価する文人はいなかった。

コラツィオが、絵画ではなく実用の木工家具であるタルシアの構造を創作の立場から正当に評価できたのは、もちろん彼の現場での作品体験

にもよるが、その前提には「巧みな語り」よりは「説得の技」を旨とするレトリック認識があった。「透視画礼讃」が文芸と木工芸というジャンルを超えて表現論一般への広がりさえも読者に感じさせるとすれば、コラツィオのレトリック認識についても見なければならぬだろう。タールシア研究の出発点としての「透視画礼讃」はこのような広がりをもつて読める豊かな内容を含んでいる。

ダ・レンディナーラ兄弟の透視画

コラツィオが取りあげるのはダ・レンディナーラレンディナーラ兄弟(Lorenzo e Cristoforo Canova da Lendinara ロレンツォ、一四二五頃～一四七七／クリストフオロ、一四二六頃～一四七七)、及びロレンツォの女婿とされるピエラントニオ・デリ・アバーティ(Pierantonio degli Abati)である。ダ・レンディナーラ兄弟は北イタリア、ロヴィーゴ近在のレンディナーラ出身であり、若い頃フェッラーラ公のもとでアルドゥイーノ・ダ・バイゾから木工芸を学び、以後ロレンツォは主にヴェネト地方で、クリストフオロはエミリア街道沿いの各地で製作し、兄弟の作風は広く北イタリアに広がってダ・レンディナーラ派を形成した。パドヴァ以外の兄弟の作品は、モデナ大聖堂、パルマ大聖堂、ルッカのヴィラ・グイニージ美術館、ピサ大聖堂にある。ピエラントニオ・デリ・アバーティの主な作品に、聖アントニウス教会附属美術館の建築透視画の大パネル(一四九〇、図⑤) 数点があり、ヴィチエンツァのモンテ・ペリコ教会のコーロ(一四八〇)と新聖具室のアルマディオ(一四八四以後)、及びサンタ・コローナ教会のコーロ(一四八五頃)がある。

十五世紀後半の北イタリアではまだゴシック様式が残存していたが、そのような時代状況にあっても、北イタリアにおけるルネサンス文化の開拓者として、兄弟は大きな足跡を残した。ロレンツォはタイボグラフィーの仕事にもたずさわり、北イタリアにおける初期人文主義文化の一翼を担った。ロレンツォ・ダ・レンディナーラとピエロ・デラ・フ

ランチェスカとの兄弟のような交友はルカ・パチョーリ『神聖比例論』Pacioli, *De Divina Proportione* に記されている。そのような多面的に活動のなかで特筆されるのが、彼らのタルシアによる透視画であった。

さて、問題の聖アントニウス教会のコーロ(聖職者祈祷席)は、一四六二年から六九年にかけて、まず最初ロレンツォ・ダ・レンディナーラが、次いでクリストフオロとピエラントニオ・デリ・アバーティが参加して進められ、完成したコーロは同教会の身廊に設置された。しかし一七四九年の火災によって二面の透視画のみをして大半は消滅した。現存するその二面は今、この教会のサンタ・ローザ・ダ・リマ礼拝堂にある。ひとつは「パドヴァの城門から見た街景」であり、もうひとつは「マニョーリア回廊から見た聖アントニウス教会」(図①～④)であり、いずれも透視遠近法による実景描写である。この二面だけでもコラツィオの批評の検討はある程度できるが、この時期、並行して兄弟はモデナ大聖堂コーロ(一四六五年完成)の製作にもたずさわっており、貴重な参考作品になる。なお聖アントニウス教会の聖具室のアルマディオをかざる作品(ダ・レンディナーラ兄弟とピエラントニオ、一四七七)、及び附属美術館に所蔵されるピエラントニオの街景画(一四六二～六九)も参考作品に加えてよいだろう。



図② 図①の部分



図① ロレンツォ・ダ・レンディナーラ「パドヴァの城門から見た街景」(聖アントニウス教会、サンタ・ローザ・ダ・リマ教会)



図④ 図③の部分



図③ ロレンツォ・ダ・レンディナーラ「マニョーリア回廊から見た聖アントニウス教会」(聖アントニウス教会、サンタ・ローザ・ダ・リマ礼拝堂)



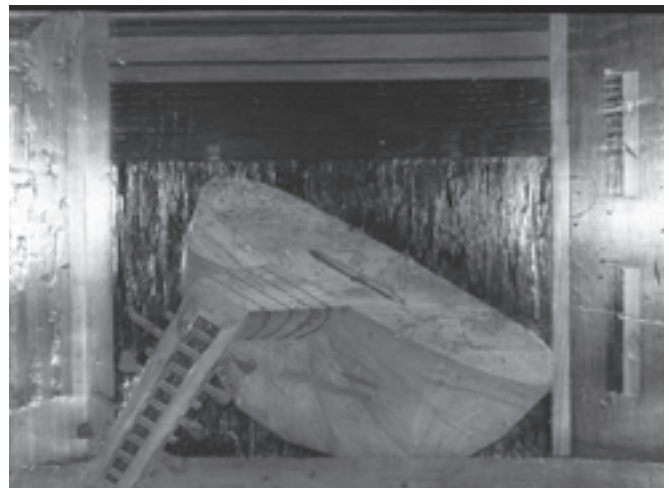
参考図A ダ・レンディナーラ兄弟、モデナ大聖堂のコーロ（右側）



図⑤ ピエラントニオ・デリ・アバーティ作「街景」（聖アントニウス教会附属美術館）



参考図C クリストーフォロ・ダ・レンディナーラ「聖ヒエロニムス」、モデナ大聖堂



参考図B ダ・レンディナーラ兄弟「リュート」、モデナ大聖堂コーロのスパリエーラ

参考文献

コラツィオ

—— voce: Colacio (Colazio, Collazio, Colatius) Matteo, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 26, 1982.

—— Margaret L. King, Humanism in Venice, *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, vol. 1 *Humanism in Italy*, Philadelphia 1988, pp. 209-234.

—— John Monfasani, Episodes of Anti-Quintilianism in the Italian Renaissance: Quarrels on the Orator as a *Vir Bonus* and Rhetoric as the *Scientia Bene Dicendi*, *A Journal of the History of Rhetoric*, vol. X, no. 2, Spring 1992, pp. 119-138.

—— Chiara Savettieri, *La Laus perspetivae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta*, *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 64, 1998, pp. 5-22.

—— Virginia Cox, Rhetoric and Humanism in Quattrocento Venice, *Renaissance Quarterly*, vol. 56, no. 3 (Autumn. 2003), pp. 652-694.

ヘルリシク

—— Cicero, *De Oratore*, Book III (Loeb Classical Library), 1942 (1977) キケロー (大西英文訳) 「クイントゥスに与える弁論家について」(『キケロー選集七』、岩波書店、一九九九年)

—— *Pliny, Natural History in ten volumes* (Loeb Classical Library), X (1962) ; IX (1952) 中野定雄・中野里見・中野美代訳『プリニウスの博物誌』(雄山閣出版、昭和六十一年)

—— Hans Baron (ed.), *Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-Philosophische Schriften*, 1928 (reprint 1969, Stuttgart).

—— Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, 1955

(1966 Princeton Univ. Pr. New Jersey).

—— Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, 1971.

—— Hanna-Barbara Gerl, On the Philosophical Dimension of Rhetoric: The Theory of "Ornatus" in Leonardo Bruni, *Philosophy and Rhetoric*, vol.11, no.3 (Summer) 1978, pp.178-190.

ヴァサリの絵評

—— Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1568. 〃ハースト版: *Le Opere di G. Vasari con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, Firenze, 1906, T.1, Introduzione alle tre Arti del Disegno, cap. 31 ヴァサリ研究会編『ヴァサリの芸術論「芸術家列伝における技法と美学」(一九八〇年平凡社) 所収の「絵画について」第三十一章「技法」

—— Alfredo Puerari, *Le Tarsie del Platina (1477-1490)*, *Paragone*, anno XVIII - n. 205/25 - marzo 1967, pp. 3-43.

—— Francesco Arcangeli, *Tarsie*, Roma, 1942 (Milano, 1943).

—— Massimo Ferretti, I Maestri di della Prospettiva, *Storia dell'Arte italiana, parte terza. Situazioni Momenti Indagini, volume quarto Forme e Modelli*, Torino, 1982, pp.457-585.

—— 村井光謹・上田恒夫『表象と素材のはなまのタルシム(木象嵌)』(平成十六年度～十九年度科学研究費補助金研究成果報告書、二〇〇八年、金沢芸術学研究会)

ダ・レンティナー兄弟

—— Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, 1509 (Bunny Reprint, s.d.)

—— Antonio Sartori, I Cori antichi della Chiesa del Santo e i Canozzi-Dell'Abate, *Il Santo*, anno 1, fasc.2, 1961, pp. 22-64.

—— Pier Luigi Bagatin, *L'Arte dei Canozì lendinuresi*, Trieste, 1990.

—— Pier Luigi Bagatin, *Le Pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso, 2004.

写真撮影・掲載許可 図①～⑤ Centro Studi Antoniani 参考図A～C
I Musei del Duomo, Modena (参考図Cを除き上田・村井撮影)

謝辞

渡邊明敏氏（金沢大学外国語教育センター教授、英文学専攻）はコラ
ツイオのラテン語テキストの翻訳に全面的に協力していただいた。ル
チアーノ・ベルタッツォ氏（P. Luciano Bertazzo, Direttore del Centro
Studi Antoniani, Padova）には聖アントニウス教会所蔵の透視画の調査、
関係資料の収集に便宜を図っていただき、写真撮影・掲載の許可をたま
わった。村井光謹氏（木工芸家・タルシア作家／現金沢美術工芸大学名
誉教授）は、二〇〇五年から二〇一一年まで筆者と共同で木象嵌研究に
当たられ、欧米各地での調査を通じて氏から素材と技法について多くの
示唆をいただいた。ここで三氏にあつくお礼申しあげます。

（うえだ・つねお 芸術学／イタリア美術史）

（二〇一一年一〇月三十一日受理）