

1401年－1403年 青銅門扉コンクールと共作

(「ロレンツォ・ギベルティとその工房」より)

ゲイリー・M・ラドク

1401-1403 Competition and Collaboration

(from “Lorenzo Ghiberti and his Workshop”)

Gary M. Radke

関根 浩子・藤井 七海 共訳

Transl. Hiroko SEKINE, Nanami FUJII

崇城大学芸術学部美術学科教授／崇城大学芸術学部美術学科芸術文化コース 3年

Professor, Department of Fine Arts, Faculty of Art, Sojo University

Third-year univ. stdt., Arts & Culture Course, Department of Fine Arts, Faculty of Art, Sojo University

いかなる抗議もなく、 栄光は私に普遍的に承認された ロレンツォ・ギベルティ『備忘録』

ルネサンス期のフィレンツェで美術作品を制作することは簡単なことではなかった。公共の美術学校も、一人で作品を制作する部屋もなく、自身の美術作品を通して天分を知るような可能性もほとんどなかった。芸術家たちは、まだ、専門技術的意味で美術家とすら呼ばれていなかった。1390年代にギベルティが活動し始めた時には、まさにその「^{アーティスト}芸術家」という言葉は、より適切には、リベラルアートにおいて大学の学位を得た男性（あいにく、17世紀までは女性が進んだ教育を公的に志すことは許されていなかった）に充てられており、絵画や彫刻作品を制作した者には適用されていなかった。今日、「芸術家」と呼ばれる人々は、何がしかの仕事の匠、何らかのギルド

の一員、またその他の名匠の元で徒弟修業して仕事を学び、最初からその創造的な技術を磨いた人々であった。手仕事をするプロの諸集団は、いずれも正式にはアルテと^{アート}呼ばれていた。つまり、「^{バンカーズ}両替商のアルテ」、「衣服商のアルテ」、「ラグピッカーのアルテ」、並びにより馴染みのある「石工のアルテ」などであり、最後のアルテには、建築装飾の彫師に加え、単独像の制作者である彫刻家が含まれていた。画家たちは薬剤師のアルテに登録した。おそらく、薬剤師と画家はいずれも大地の顔料やレアアースを用いていたからである。また、金細工師とブロンズ製作者は、皆豪華な素材を加工していたため、絹の職工や絹商人たちのアルテに所属していた。

しかし、主に、ギベルティその人の影響力と、彼の修練や文学仲間の宣伝、また彼や彼の同時代人たちの創作上の業績の純然たる偉大さのおかげで、1445年に亡くなる

までに、ギベルティは、その用語の近代的な意味において一人の芸術家として認められていた。彼の最高の競争相手であり、時に共作者でもあったフィリッポ・ブルネッレスキ（1377-1446）や、共通の友人で同業者でもあったドナテッロ（1386頃-1466）、短命であったが革命的な画家であったマザッチョ（1401-1428）も同様であった。こうした芸術家たちは、高い質の技量を評価する伝統を維持するとともに、作品を注文した富裕な個人や集団のニーズや要求に細心の注意を払い続けた。しかし、彼らはまた、今や誇らしげに「自分たちの作品が本質的には精神的で哲学的な努力を要求するものでもある」と言い放ち、自分たちを、単なる手細工職人ではなくリベラルアートの実践者として認められるに足る者とした。

この「^{アルティザン}職工」から「^{コンメンターリ}芸術家」への変遷は、わずか一世代において起こったことであり、それは、ギベルティがフィレンツェの洗礼堂（サン・ジョヴァンニ洗礼堂）の二組のブロンズ製扉の枠用に制作した自刻像にはっきりと確認できる。1420年頃に彼が制作した最初の自刻像は、頭に仕事用のターバンを巻いた陽気な職工として表わされている。彼は、多少低姿勢的ではあるものの、片眉を上げ、極めて要求が多い客ですら魅了して今にもうまく説得しそうな様子である。30年後、天国の門に自刻像を制作した時には、ギベルティはその扉に勿体ぶった人文主義者的な書体で署名し、自身の力強い禿頭を称えた。ギベルティは今や一人の思想家にして哲学者、アイディアマンであり、また単なる職工ではなく、公職に選ばれ、不動産や行政上の契約においてかなり

の額の私的財産を蓄えた非常に尊敬された市民でもあった。ブルネッレスキの養子であるブッジャーノは、フィレンツェ大聖堂内にある記念碑において、ブルネッレスキを、ギベルティと同じように禿頭で、ダイナミックかつ創造的な問題解決者、伝統的な木製の仮枠を一切用いずにフィレンツェ大聖堂の有名なドゥオーモの建造法を発想できるような明らかに有能な人物として表現した。

ブルネッレスキと同じように、思慮深く自信に満ちたギベルティは、自身の芸術においてだけではなく、自ら書き留めた自伝——西洋の一芸術家によって書かれた最初のもの——においても新たな地平を切り開いた。彼の自伝は、より広範囲で包括的な西洋美術史や芸術理論史の範囲内で、野心的に『備忘録』（カエサルやその他のローマ人たちが自身の覚書を名付けたのとちょうど同じように）と呼ばれた。ギベルティはおそらく、自身の友人であり弟子、才能あるラテン語学者、聖職者でもあったレオン・バッティスタ・アルベルティ（1404-1472）に、自身の学問上の努力や社会的な昇進を促されていた。アルベルティは、1430年代——ちょうどギベルティが天国の門の浮き彫りの^{モデリング}肉付けを仕上げている時に、視覚芸術の実践者たちのために、リベラルアートの実践者たちに匹敵する社会的地位を要求する絵画論や彫刻論を書いた。アルベルティもまた、ギベルティに少なからず啓発されていた。初期の美術史家たちは、アルベルティがギベルティに助言したと想定したが、その若き学者アルベルティの諸論文が、ギベルティやブルネッレ

スキ、並びにドナテッロやマザッチョ、ルカ・デッラ・ロツビア（1399/1400-1482）を含む新しいイリュージョン的リアリズムの最高の実践者から学んだものの多くを体系化したものであったことが、ますますはっきりしてきた。アルベルティは彼らすべての名前を自身の諸著作の中で挙げ、称えたのである。

ギベルティの生涯を通して変わらなかったものは、フィレンツェの負けず嫌いの精神であった。フィレンツェ人たちは、昔も——そして今も——その機知に富んだ鋭い批判で知られている。主として商人と銀行家であったフィレンツェ人は、周知のように、神と利益の両方に自身の会計簿を捧げていた。出世した政治家や商人たちは、自分たちの敵を追放するか、あるいは自ら追放されるしかなかった。彼らはいずれも黒幕として困難な取引をまとめていたのである。

加えて、フィレンツェの大部分は、兄弟によって管理された一族の連帯的商会の形においてであれ、緊急の社会的問題に取り組むために選ばれた俄か仕立ての市民グループの形においてであれ、コンクール組織委員会によって管理されていた。芸術家たちは誰であれ、自らのパトロンや同業者と協力し、注文の迅速かつ効率的な完成を確実にするため力を出し合うことが期待された。ギルドは、徒弟制や専門的実習のための共通の諸規準を定めた。また、ギルドのメンバーが完成させた作品の適切な報酬を決める批評委員会の確立をしばしば求められた。大規模な公的プロジェクトは、例えば、あらゆる階級の多くの男性がフィレ

ンツェ大聖堂を完成させるための諸案について自身の意見を表明した1367年の場合のように、一般投票の対象ですらあった。

フィレンツェ大聖堂附属青銅門扉コンクールパネル

コンクール組織委員会は、しばしば美術作品も注文し、コンクールを組織した。

1402年末か1403年の初頭、34名の審査員が初期ルネサンスの最も有名なコンクールの批評をするために集まった。その前年に彼らは7人の職工に、フィレンツェ洗礼堂の一組の扉全体を制作するという名誉ある仕事を与えることを見越して、《イサクの犠牲》のブロンズ製の見本浮き彫りを制作する権限を与えていたが、7人のうちの5人は比較的若かった——ギベルティは最も若く約20歳であった。この主題はおそらく、イサクの奇跡的な救済がキリストの磔刑を予示するとされていたために選ばれたものであった。同主題はまた、フィレンツェがペストの発生に繰り返し悩まされ、外国の諸軍隊、特にミラノのジャンガレアツォ・ヴィスコンティ公爵（1351-1402）の軍隊に脅かされながらも、神の介入によって奇跡的に守られていると信じられていたように、何とかして独立と社会的安定性を保とうとしていた限りにおいては、時宜を得ていたに違いない。その組織委員たちはまた、コンクール参加者たちが風景や植物、樹木、小祭壇、青年や老人、使者の天使をどのように描写するかを見るために、豊かな語りの聖書の解説を活用した。それらの要素はすべて、おそらく、コンクール

の一部として規定されていたものであった。

(同場面を扱った先行作品では、これほど挿話的で附属的な細部表現が溢れていたことはなかった。)

ブルネッレスキの賞賛者であるアントニオ・マネッティの同コンクールに関する15世紀末の非常に党派心の強い報告書は、コンクール組織委員会が、ギベルティとブルネッレスキの提示案を同じくらい魅力的であると判断し、両者に共作形態での委託を提案したと主張している。しかしマネッティは、ブルネッレスキは即座にその申し出を拒否し、ギベルティは、——実際には、「いかなる例外もなく栄光は私に普遍的に承認された」と力説し過ぎているように思われる——そのような共作は、ルネサンス期のフィレンツェでは珍しいことではなかったと主張していると述べている。ほどなくして同じ二人の芸術家は、さらに三人目の共作者となる一人の現場監督を補助者として、大聖堂東端の建設を共同で監督するよう依頼された。

しかし、最終的には、青銅門扉の注文はギベルティが単独で引き受けた。彼は、これから見ていくように、美学上、また技巧上、実に個性的に自身の構図にアプローチした。それにもかかわらず、ギベルティは単独ではほとんど制作しなかった。この依頼の最終勝者として、ギベルティは、自分を補助する多数の職人を雇う必要があった。現存する史料には32名の名前が記録されているが、その中には、彼のために働くこととした多数の納入業者や御者、パンや葡萄酒の供給者たちは含まれていない。

従って、ギベルティとブルネッレスキの

パネルが正当に「コンクールパネル」と呼ばれる一方で、我々はそれらをおそらく共作の産物と見做しもするであろう。マネッティは、ブルネッレスキが迅速かつ単独で制作したのに対し、ギベルティは、同業者や、さらにはコンクールの審査員の幾人かからの建設的な批評に基づいて、自身のパネルに繰り返し肉付けや修正を施したと述べた。マネッティは、この違いはブルネッレスキの優越を示していると考えたが、ルネサンス期のフィレンツェの共作的世界にあっては、彼は不幸にも誤解していたと言える。パトロンや注文者たちは、継続的な改良や広範囲の観衆に対するアピール、また、それらの源泉は別にして、良案の包含に期待し報いてもいたのである。

ギベルティのコンクールパネル

洗礼堂青銅門扉の注文に対してギベルティが提出した案(図1)を評価した34名の審査員——並びにギベルティが自身の継父の金細工工房でその浮彫を肉付けし、鑄造し、仕上げていた時に、おそらくそれを目にしたはずの非常に多くのその他の人々——は、その劇的な物語に対する若いギベルティの、並外れて手が込み注意深く演出した解釈に印象づけられずにはいられなかった。ギベルティは、コンクールに参加する機会があると耳にした時、フィレンツェにはおらず、ペーザロで一画家として制作していた。彼はわずか20歳くらいであったが、幼少期に一金細工師の家庭で修得した教訓は言うまでもなく、おそらく6年から8年の集中的な工房経験を有してい

たと思われる。

我々自身が審査員であったとすれば、ギベルティの作品には称賛すべき多くのことがあったと理解できる。ちょうどパネルの中央の右側で、アブラハムは右腕を挙げ、右手を緊張させるのに応じて自身のケープを素早いが優雅にはためかせながら、ごつごつした坂の上で前後によろめき（図2）、自身の一人子の喉に先の尖った短剣を突き付けようとしている。また自身の左手でイサクの遠い方の肩を落ち着かせながら（図3）、たとえどんなに残酷で困難な神の命令にも従うつもりで、困惑した息子の瞳を真っ直ぐに見つめている。アブラハムと妻のサラは老年まで不妊であり、それゆえ神は彼らに奇跡的に息子を授けたのである。今になって神はその子を取り上げようというのであったが、それは阻止できないことであった。しかしその時、聖書が語るには、神はアブラハムの揺るぎない信仰心を認め、一人の天使を送って差し迫った悲劇を止めさせた。ギベルティは、天使が天空を旋回しながら進み（図4）、片腕を挙げてアブラハムを祝福するとともに、その行為を阻止したと仮定している。時間は止まっているが、するりと過ぎつつあり、翻るマントや腕、ナイフの刃、また、レリーフの背景の頂点にある中央の三角形の左角から側面に沿って一つの同じような点まで下る一本の対角線に沿ったイサクの両肩といったギベルティの計算された配置によって視覚的に誇張されている（図1）。その同じ斜線は、観者の視線を、茂みに引っかかっているのではなければ、おそらくは休息している羊へと誘っている（図5）。そうであると

すれば、アブラハムは最終的にその羊を供犠に捧げるであろう。

ギベルティは、委託者たちが規定していたに違いない精巧な四つ葉飾りの背景——ブルネッレスキは同じ型を用いて、洗礼堂南側の青銅門扉のために1330年代にアンドレア・ピサーノが選んだデザインを踏襲している——の制約と構成の可能性の両方に極めて鋭敏に対応して、下方の突出部に徹底的に岩を敷き詰め、動きの循環を設定した。左側ではロバ（図6）が頭を観者の方に向けており、右側ではイサクの服（図7）が丸い突出部の中心のごつごつした地面に置かれている。下方の左側にいる一匹の小さなトカゲは、この浮彫部分の底を縁取っている外側のラインを優雅に延長している。

ギベルティは、アブラハムとイサク、またイサクが跪いている念入りに留め継ぎした祭壇をほぼ完全に丸彫りで、また、二人の召使いと左側のロバよりわずかに大きい比率で肉付けすることで、とりわけ際立たせている。二人の召使いとロバについては、ギベルティは、彼らが崖の下で足を止めたと思像（図6参照）してあえて低浮彫を用いている。召使いのうち一人はロバの手前で我々に背を向けて立っており、もう一人はロバの後ろに立っている。ギベルティは、前者の召使いの曲がった手前の脚を一流の肉付けによって申し分なく三次元的に表現することで、観者を空間に引き込んでいる。次いで彼は、我々の視線が、その召使いの左側の脚と足を通してロバのわずかに立体感に欠ける後方の脚やひづめへと移り、二人目の召使いの大胆に短縮された正

面の脚を通して、最終的に、堅固ではあるがわずかに変形された岩へと容易に移行するようにしている。すなわち、ギベルティの浮彫は、ルネサンス期のフィレンツェのいかなる重要な浮彫彫刻よりイリュージョン的には高いレベルにあったのである。

さらにギベルティは、すべての衣の縁や髪の毛、筋肉をまねにみる精密さで制作し、すべての表面を光るまで磨いた。彼はまだギルドに入会していなかったが——彼はコンクールの参加資格を得るため継父の会員権を利用した——、この浮彫は、言葉のきわめて厳密な意味で明らかに傑作であり、一人のギルド人として正式に認められるのに必要なあらゆる技術をギベルティがマスターしていることを示している。

ブルネッレスキのコンクールパネル

ブルネッレスキの作品に対するアプローチ法は、ギベルティとは決定的に異なっていた。彼はすでに1398年に金細工師の名匠としてギルドに入会しており、ギベルティより幾つか年長で、社会的にはるかに傑出した公証人一族の出身であった。そのコンクールが告知される直前、ブルネッレスキと10代のドナテッロは、フィレンツェの東に位置するアペニン山脈の麓のピストイアにいた。同地でブルネッレスキは、聖ヤコブの祭壇の幾体かの丸彫像や浮彫の大胆かつ表現主義的な彫刻家となってみせた。ギベルティと同様に、彼は、貴重な素材を使って見事な細部表現ができる熟達した職人であった。預言者の浮彫の一つ（図8）では、ブルネッレスキは、人物のつり上

がった眉や皺の寄った額、しっかりとカールした髪や顎髭、両手のすべての腱や骨を厳密に描写した。しかし、ギベルティの作品が常に流麗で優美であるのに対し、ブルネッレスキの作品が大胆で攻撃的であるのは、我々が後の諸々の報告書で耳にしている対比、つまり、ロレンツォ・ギベルティの迎合的で気取ってさえいる態度と、フィリッポ・ブルネッレスキのあくが強く短気な性格との対比に似ていなくもない。

ブルネッレスキの浮彫（図9）には、ロバに至るまで徹底的にギベルティと同じ特徴の登場人物が含まれており、競技者たちが含まなければならなかった諸要素を委託者たちが規定したに違いないことを確証しているが、ブルネッレスキはその物語をより差異化して示すことができなかった。彼の浮彫は衝動的で勢いがあり、ある点では著しく近世的で、他の点では保守的で逆行的ですらあった。ギベルティが入念な風景的舞台と前例のない幻想的な空間を創出するのにどんなことでもしたのに対し、ブルネッレスキは個々の像に焦点を当て、アンドレア・ピサーノの南側の青銅門扉の構図（図10）のように、それぞれを大胆に三次元的に表現している。アブラハムの左手は、ギベルティの構図ではイサクの肩を安定させ、わずかにそれを撫でてさえいたが、今やイサクの首をまるで万力のように掴んでいる（図11）。アブラハムは、イサクの顎を押し上げて後方に反らし、すでに短刀を息子の喉に当てている。目に苦悩をたたえたアブラハム（図12）によるその行為の実行を押し留めているのは、天使の力強い介入だけである。イサクは自身の父親の意図

を悟って恐怖で体を捻って位置を変えている。このイサクは現実のぎこちなくて無防備な前青年期（図13）の少年であり、ギベルティがイメージした理想化された勇ましい筋肉質の少年ではない。

その他の細部は、その大胆かつ理想化されていないリアリズムゆえに等しく際立っている。例えば羊はおそらく茂みから逃れるために右後脚を上げて首を離している。下方では、アブラハムとイサクに山まで同行して疲れた従者のうちの一人が、ブーツを脱いで片足をマッサージしている（図14）。他方、彼の連れは浮彫の右側で体を曲げて屈み、自分と喉を渴かした荷運び用の動物との間を流れる水を汲んでいる（図15）。

ブルネッレスキはその他の部分を未完成のまま残し、大雑把でさえあった。彼は、諸人物像を背景とは別に制作して鑄造した。その背景は大部分、平らなプレート地と無意味な岩の露出部分から成っている（図9参照）。鍵穴とネジ穴は、この浮彫がサン・ロレンツォ聖堂旧聖具室の祭壇の扉として再び用いられようとした際に開けられた）。ブルネッレスキの（浮彫中の）祭壇の前面は、受胎告知のかっちりした浮彫で覆われている。側面のアーチ形壁龕からは二本のごつい丸太が突出しており、その壁龕の迫石は、潜在的にはあれ、まんざら炎を喚起させないわけでもない。パネルの上層部（図16）は、ブルネッレスキが天使の下肢をむやみに切断し、おそらくうねるような小雲となるようにしようとして、それらの小雲と下肢、その人物の胴部を画面と平行に肉付けしたため、説得力のないものに

なっている。そこから遠い右側（図17）では、空間はより混乱してさえいる。アブラハムのマントはそよ風にたなびいているようには見えず、幹が背面からマントの中に不適切に押し込まれている背後の小木にくっついて静止しているかのように見える。さらに、ブルネッレスキの構図には、何か人の心を動かさずにはおかない粗雑さと混乱がある。彼は、物語から好ましくない部分を削除するのを拒み、もし天使が折よく介在しなければ後に起こったであろう凶兆を我々が考えるに任せている。各像が大胆に三次元的で背景から際立たせられているため、その構図は遠距離からでも明瞭かつ力強く理解され、屋外の完成した扉上に設置された場合も重宝したであろう。

浮彫制作

下図作成

浮彫における様式的かつ概念的な諸相違にもかかわらず、ブルネッレスキとギベルティは、同じような方法で、自分たちの作品の意匠や肉付け、鑄造、そして仕上げという過程に取り掛かったであろう。両名匠とも、疑いなくアンドレア・ピサーノの門扉（図18）を間近から研究し、どちらがコンクールで勝ったにしても、こうした先行の諸作品と本質的に競うことになり、またそれらを補完するような諸構図を提出する必要があることを理解したであろう。当初は、どちらの芸術家も、美德の諸擬人像を描写している門扉底部の8枚のパネルにはあまり興味がなかったらしい。しかしギベルティは、注文を受け、自身の門扉上の同

じ位置に座像の福音書記者や教会教父たちを含むよう求められた際、おそらくそれらに目を向けたのである。アンドレアのそれらの擬人像よりじっくりしていたのは、洗礼者聖ヨハネの生涯に取材した諸場面、とりわけ屋外の諸場面である。それらは、コンクール参加者と審査員両方が継続的に審査や比較をするのに接近しやすい左側の門扉の第四、五層の目の高さに設定されていた。アンドレアの構図の幾つかは極めて貧弱で、荒野で説教し洗礼を施す聖ヨハネを表現している4枚のパネルでは、ほとんど完全に人物群——ブルネッレスキにより多くアピールしたように思われる手本——に焦点が当てられてはいたが、アンドレアは多様なレベルの浮彫を展開し、楽しく観察した花々や木々、低木、若干の小動物群、すなわちギベルティをも魅了した諸要素を用いて風景に活気を添えた。《洗礼者聖ヨハネの洗礼》(図10参照)では、アンドレアは上部右側の岩棚に小鳥を挿入し、さらに、岩の多い地形の最上部の背後に茂みか樹木の頂部のようなものを挿入しさえした。なお、その地形学的な特徴は、ギベルティによって彼のコンクールパネル中で模倣された。アンドレアとギベルティはいずれも、自身の主役たちを、左側で部分的に重なり合う一群の人物像と釣り合わせてもいた。アンドレアは、三段階の奥行中に自身の登場人物を詰め込み、最後方の幾つかの頭部の頂部に限って低浮彫で表現した。加えてアンドレアは、流水や骨ばった手足、皺の寄った衣襖、そして美しく彫琢された縁取りを注意深く観察することによって、ギベルティに自身の構図を豊かにする方法を教

えた。

素描制作

コンクール参加者たちは、これらや、フィレンツェにあるその他の浮彫彫刻を研究した際、おそらく、自分たちが観察したものを線描で記録したと思われる。この時期——16世紀になってようやく予備的な作品を収集するようになった——の素描はほとんど現存していないが、1400年頃チェンニーノ・チェンニーニが書いたもののような職人たちの手引書からは、徒弟たちが自分たちの師匠の作品を模し、時には市中へ送り出されてその他の美術作品を写していたことが分かる。サンタ・クロッチェ聖堂のジョットが描いたペルッツィ礼拝堂の人物像と、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂のマザッチョが描いたブランカッチ礼拝堂の人物像に関するミケランジェロの1490年代の素描群は、周知のように、こうした実践の証拠と言える。難しい動きを把えたり解剖学を学んだりするために、芸術家は工房で助手にポーズをとるよう依頼することもあったかもしれない。青銅門扉コンクールパネル用の準備素描は現存していないが、北側青銅門扉上の《笞刑》のパネルの準備に役立った鞭を振り動かす男たちを描いたギベルティのスケッチ(図19)は、これらのスケッチが手早くなされたことを示している。

画家も彫刻家も、構図を全体的に決定するのに素描も用いた。芸術家たちはしばしば、自分たちのパトロンとそうした素描作品を共有し、それらに色彩や主題、あるいはその他の適切な情報に関する注釈を付け

た。ギベルティと彼の工房は、1420年代に羊毛業組合のための提示用素描を準備したが、この素描には、同アルテの守護聖人である聖ステファヌスのブロンズ像（図20）がオルサンミケーレ聖堂の一つの壁龕内に示されていた。当時は一般的であったように、ギベルティのパトロンたちは、その素描の一部——人物像——を受け入れ、他の部分を拒否して、この場合には、ギベルティが提示した古典主義の様式でそれを刷新するよりはむしろ、自分たちの当初の壁龕を保持することを選んだのである。

モデリング 肉付け

浮彫彫刻家はまた、三次元的な像を何度も何度も手で造形しながら、粘土や蠟で手際よく制作することにした。最初の草案群はおそらくかなり粗いものであったが（図21）、その後修正され優美にされた。ブロンズ制作の利点の一部は、芸術家が、他の誰よりも先に、あらゆる細部を絶えず修正し調整できる蠟で作品全体を造り上げるということであった。一度作品が鑄造されれば、浮彫彫刻家は細部に多少彫刻を施し、表面を磨くこともできた。その過程は時間を費やすものでもあったが、改良や入念な仕上げを大いに可能とするものであった。

ギベルティとブルネッレスキはいずれも、当初は諸像を別々に造形してから構図全体にはめ込んだであろうが、ギベルティははるか先に進んで諸要素を一つにまとめ上げた。彼は、イサク像は別個に鑄造したが、その他は全てを継ぎ合わせ単体とした。ギベルティは、未加工の中子上に蠟で諸像を造り上げ、ブロンズができるだけ軽く均等

な薄さになるのを確実にしようと、諸像の多くを背後から注意深く彫った（図22）。ブルネッレスキは、それに対し、彼の浮彫の平らな背面（図23）から明らかなように、一枚のブロンズ板上に小さく堅固に鑄造した諸像や風景の諸部分を取り付けた。その結果はあまり優美ではなく、諸像が一つの整合性のある空間に剥き出しではめ込まただけではなく、ブルネッレスキの作品は、結局、ギベルティの作品よりも約三分の一（76 2/3フィレンツェ・ポンド [25.5 kg]）に対して55 2/3フィレンツェ・ポンド [18.5 kg]）重いことが判明した。（従って、ブルネッレスキの方法では）ブロンズの量が増えて、それを鑄造するのに必要とされる費用も嵩むことになったであろう。それゆえ、コンクール組織委員会の会員たちは、ギベルティを選ぶことで出費を抑えていると思ったかもしれない。このことは、アンドレア・ピサーノが1330年代に要求した6年に対し、年俸を受け取ったギベルティが同プロジェクトの完成に20年以上かかったことを考えると、結局のところ当てはまらないことが判明した。しかしそれにもかかわらず、純粋に技術的な観点から言えば、ギベルティの作品ははるかに洗練されており、審査員に深い感銘を与えたことは確かである。

ロストワックス技法

いずれの芸術家も、自分たちの構図を蠟で十分に肉付けした後、それらの鑄造準備を行った。ギベルティとブルネッレスキが蠟で造形したものはすべて、最終的にブロンズで鑄造されたであろうから、彼らでは

きるだけ多くの細部を自身の模型に挿入したに違いない。おまけに、指紋（図24）のような意図せざる細部も時には残された。しかし、見事に完成した蠟原型を石膏で取り囲むか包んで鑄型に変えるに先立ち、両芸術家は、自分たちの人物像の周囲に複数の蠟製の棒を付加する必要があった。彼らは、ブロンズをできるだけ均等に行き渡らせるために、それらの棒を注意深く位置づけた。ブルネッレスキの構図の諸要素のほとんどが含まれるが、ギベルティの場合にはイサク像のみが該当している大半の独立像については、それらの棒は、通常人物像の周囲に鳥籠のように配され、頂部の蠟製の杯（湯口）に接続された。それから彼らは、こうした構造物の周囲を石膏でくみ、鉄バンドで補強した後、蠟を溶解したか「失わせた」。

それらの蠟製の棒が占めた空間は、溶けたブロンズが流れる導管（湯道）となった。ブロンズを流す湯道にならなかったその他の導管（ガス抜き）は、熱い気体を逃がす役割を果たした。芸術家か彼の鑄造者は、溶けた金属が、構図並びに湯道や揚がりの両方を満たし、ブロンズが型に施された全ての割れ目や細部に達する見込みが増すまでそれを注ぎ続けた。その型が一度冷えるや、芸術家もしくは鑄造者は、それを巻いていた鉄バンドを取り去り、鑄造物が現れるまで石膏を削り取った。従ってその鑄物は完璧に仕上げられた作品ではなく、ブロンズ製の湯道や揚がりの鳥籠で囲まれた洗練度の低い金属の物体であった。

芸術家たちは、同じようではあるが少しだけ異なった型を用いて、比較的平らな物

を鑄造した。ブルネッレスキは、自身が小さな目の諸パーツをその上に取り付けた平らなプレートを造るのに、料理用シートや焼き皿の底にちょうどチョコレートを注ぐかのように、鑄物砂中の浅い窪みに直接ブロンズを注ぐこともあった。ブルネッレスキの浮彫が果てしなく複雑で波打つような表面であるのに対し、ギベルティは、もっと後年の天国の門の複数のパネルの背面の印（図25）が示しているように、おそらく背面に蠟製の棒群を直接設置したと思われる。彼は、その装置の頂部の枠を超えた所に蠟製の湯口を取り付けたであろう。蠟を石膏で包み鉄バンドで補強した後、ギベルティは、その蠟が全て流れ出るように、石膏型をひっくり返して加熱したであろう（図26）。それから彼はその鑄型を正位置に回転させ、蠟製の湯口の高さまで鑄込穴に埋め、細いが比較的高さのある鑄型がブロンズを注いだ時に倒れないようにしたと思われる（図27）。

これらの過程の間に、ギベルティとブルネッレスキは、古典的なロストワックス技法の制作者と同様に、自分たちの原型を完全に失った。もし鑄造が成功しなかったとすれば、彼らは最初に戻ってまったく新しい蠟原型を造る必要があった。15世紀も遅くになってやっと芸術家たちは、大きくて複雑な浮彫や丸彫像の間接的な鑄造法を学んで原型を保存するようになり、その方法のお蔭で自分たちの作品の多様な翻案作品を造れるようになったのである。しかしその時ですら、制作技術は不完全であり、正確な複製品は一つとして制作されてはいなかった。

気体が型に溜まって金属が完全に型を満たすのを妨げるか、あるいは型を包んでいる石膏が裂けてブロンズが意図しない場所に流れ込んで、時には構図の諸パーツ全体が鋳造物からなくなっていることもあった。ギベルティは、1421年7月に自身の聖マタイ像の一部が失敗するという困難に遭遇することになったが、彼のパトロンは、彼が数ヶ月以上かかって首尾よく代替パーツを造った際、その仕事の難しさを認識し、偉大な忍耐を示した。

切削・研磨

修繕部分は、小面積の未完成部分であれ、より広範囲の未完部分であれ、普通は表面を彫刻したり（切削で）滑らかにしたりする作業の間に鋸で引き切られた鋳造物の諸部分から回収された金属を用いて鋳造され、取り付けられ、あるいはハンマーで打ち込まれることもあった。ブロンズはすべて、鋳造が終わった段階では未加工で現れたため、切削が継ぎ目を誤魔化すのに役立つこともあった。ほとんどのブロンズ作家——また、多くの助手たち——は、全表面に手を加えて統一的な効果を生み出した。表面の人為的な錆付けや塗金も未完成部分を誤魔化したが、それらは一方で対象の視覚的魅力を高めもした。ほとんどの初期フィレンツェのブロンズが、未完成部分を覆い隠すために濃く暗い緑青で塗られていたことは驚くべきことではない。より透明性の高い緑青の発達は、16世紀における鋳造技術の漸次的な正確さの高まりに付随して遂げられたことであった。

ブルネッレスキのパネルの右下方の突出

部の細部（図28）には、彼の制作技術が示されている。全体的に、ブルネッレスキの打ち出しは巧みかつ手際よく、ブロンズ制作にとっては十分である。彼は自身の諸人物像を非常に滑らかに肉付けした後、それらの表面を艶が出るまで磨いた。ブルネッレスキは、おそらく小さい鑿を用いて目の縁にアクセントを付け、ロバの首まわりのロープをギザギザで強調し、さらに指関節や指の爪の構造を速やかに明快にした。そして同時に彼は、後に最表面に自身が施した塗金によって、それらが多少和らげられることを認識した。彼はまた、人物像の衣服の縁に現存している細部を強調した可能性もある。もっとも、その素早い新鮮な線は、ブルネッレスキが作品の鋳造後にそれらを付け加えると決めた可能性を示唆してはいる。より幅の広い一定の表面は、その鋳造物が、肉付け時とちょうど同じように、制作された蠟型を粗く捉えたことを示しているが、その構図の底部にある岩の不規則な表面には、小さく尖った鑿による反復的な作業の痕跡が認められる。

ギベルティ（図29）は、ブルネッレスキが表現するのをやめた所を処理したように思われる。一つの単調であり目立たない岩を造ることに満足せず、ギベルティは蠟型を風景の内外やそれを超えて制作し、イサクの皺くちやのマントの周囲でゆっくりと循環する凹凸の岩の波を生み出した。その当初の塗金が擦り減れば、ギベルティの繊細なクロスハッチングや微細なハンマーたたき、また多くの岩の際立ったエッジ表現の評価は可能である。ギベルティの蠟型はまた極めて美しかったに違いない。アブ

ラハムつま先は、若干たるんだ柔らかい革のブーツを突き抜けており、全ての縁飾りに施された刺繍は際立って三次元的である。針ほどの道具を用いて、彼は、ここや、供犠の祭壇の基台に活気を与えているブドウ蔓のあらゆる細部に肉付けを施し、鑄造後に再びそれらに磨きをかけたのである。

塗金

最後に、各浮彫には塗金が施され、表面全体に柔らかい雰囲気輝きが付与された。塗金自体は、水銀を懸濁状態にして行われ、ブロンズ上に塗られた後、高温で焼成された。それは、典型的に短期の専門家に任された危険で命に関わる仕事であった。

後世の「修復家たち」は、両パネルの人物像は、岩や空の諸部分の塗金が落とされれば、よりはっきりと判読されるだろうと考えたが、それらのパネル（図1と図9）に関するデジタル画像の向上は、申し分ない塗金が諸人物像を背景とよりうまく統合し、とりわけブルネッレスキの平らな背景を誇張したと思われることを示している。どちらの浮彫も、絶えず変化する多様な方向からの光を捉え、その浮彫がもともと設置を予定されていた洗礼堂の東面ファサード上で朝日に輝き、太陽が建物の背後に沈んで大聖堂のファサードを映し出した時でさえ依然として光を放ったであろう。それらの諸効果は、最終的にそれらの場所を占めた天国の門のより大きなパネル群では、一層明瞭でさえあった。生涯の初期に身に付けた教えは、数十年に亘ってギベルティの芸術を特徴づけ続けたのである。

* 本邦訳は、Anna Maria Giusti, Gary M. Radke, *The Gates of Paradise from the Renaissance Workshop of Lorenzo Ghiberti to the Modern Restoration Studio*, Firenze-Milano, 2012 に収載されている Gary M. Radke, “Lorenzo Ghiberti and his Workshop” の第1章に当たる “1. 1401-1403 Competition and Collaboration”, pp. 28-41 を訳出したものである。原書の当該の章には図版が37図掲載されているが、紙幅の都合上、図版掲載数は29図に留めた。



図1 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》 1401～1403年
フィレンツェ バルジェッロ国立博物館

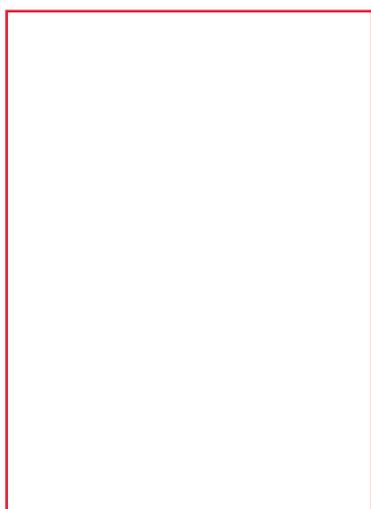


図2 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》
部分



図3 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》
部分

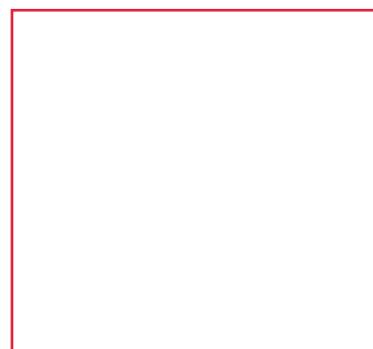


図4 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》
部分

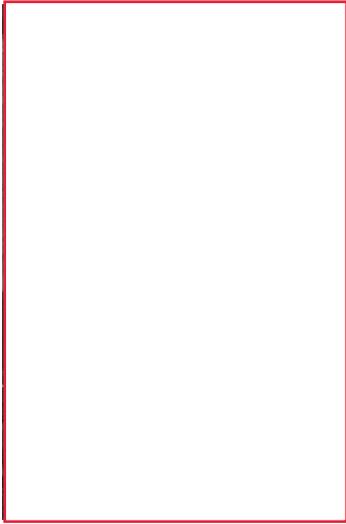


図5 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》部分



図6 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》部分図



図7 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》部分



図8 フィリッポ・ブルネッレスキ《預言者》1390年代後期 ピストイア 聖ヤコブの祭壇

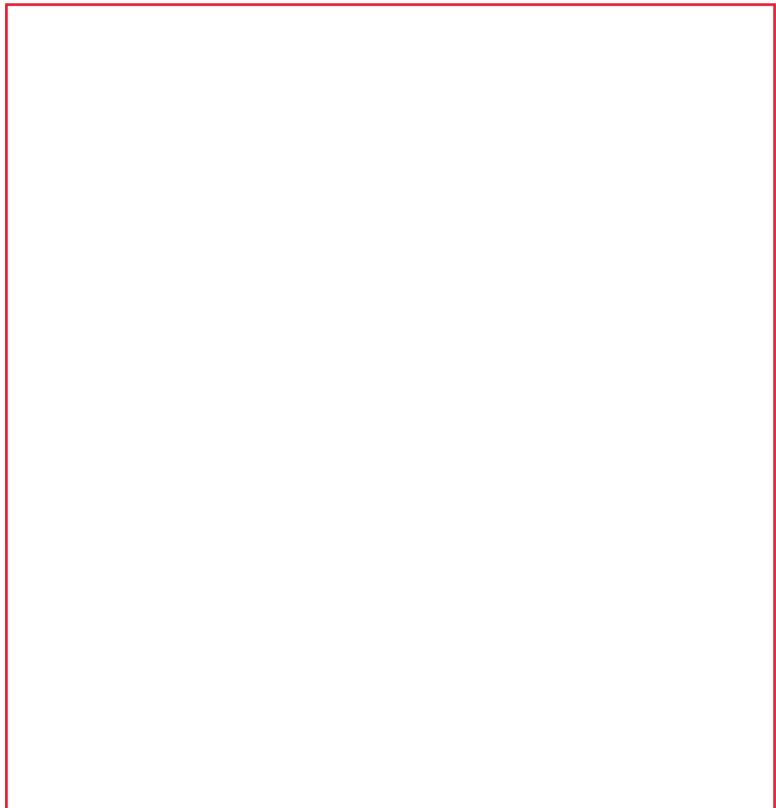


図9 フィリッポ・ブルネッレスキ《イサクの犠牲》1401～1403年 フィレンツェ バルジェッロ国立博物館

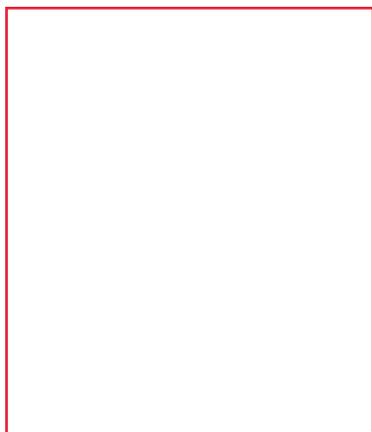


図10 アンドレア・ピサーノ
《洗礼者聖ヨハネの洗
礼》 1330～1336年
フィレンツェ洗礼堂
南青銅門扉



図11 フィリッポ・ブルネッ
レスキ《イサクの犠牲》
部分

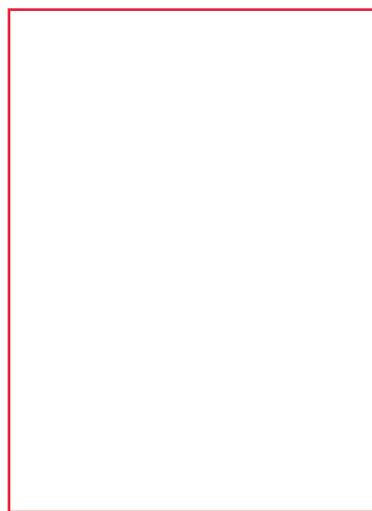


図12 フィリッポ・ブルネッ
レスキ《イサクの犠牲》
部分



図13 フィリッポ・ブルネッレス
キ《イサクの犠牲》部分

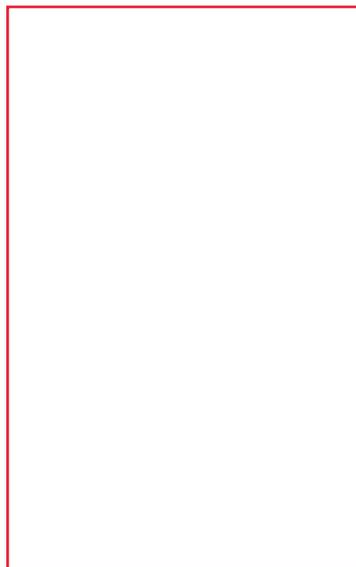


図14 フィリッポ・ブルネッ
レスキ《イサクの犠
牲》部分



図15 フィリッポ・ブルネッ
レスキ《イサクの犠
牲》部分



図16 フィリッポ・ブルネッレスキ
《イサクの犠牲》部分図 1401～1403
年 フィレンツェ バルジェッロ国立
博物館



図17 フィリッポ・ブルネッレスキ
《イサクの犠牲》部分図 1401～1403
年 フィレンツェ バルジェッロ国立
博物館



図18 アンドレア・ピサーノ 南青銅門扉 1330～
36年 フィレンツェ洗礼堂（他の枠はヴィッ
トーリオ・ギベルティ作 1453～63年）

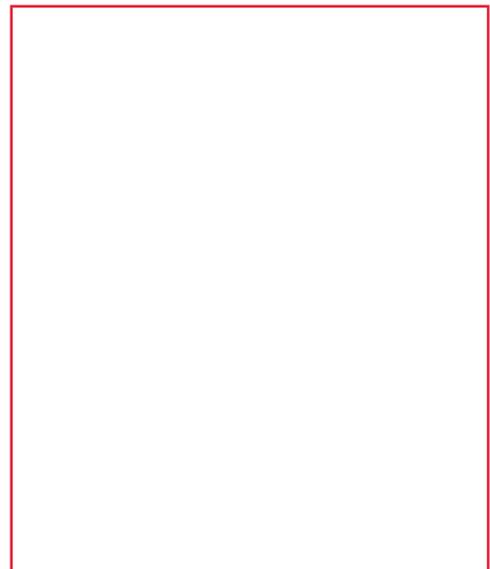


図19 ロレンツォ・ギベルティ
《答刑の習作》 ウィーン ア
ルベルティーナ美術館

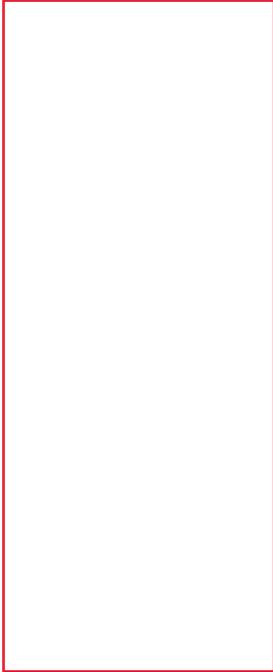


図20 ロレンツォ・ギベルティの工房 《聖ステファヌス像の提示用素描》 パリ ルーヴル美術館

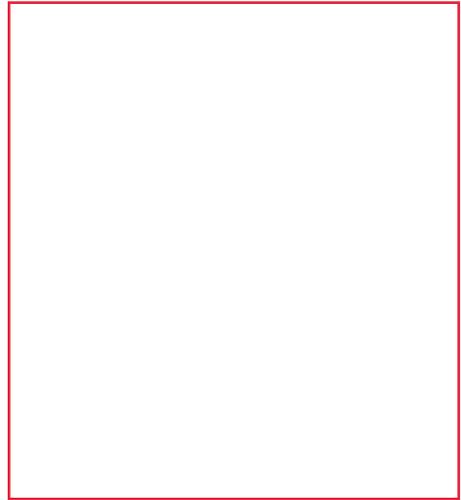


図21 Francesca Bewer
ギベルティの浮彫の最初の蠟習作に関する近代的再試作品



図22 ロレンツォ・ギベルティ 《イサクの犠牲》コンクールパネルの背面 1401～1403年
フィレンツェ バルジェット国立博物館



図23 フィリッポ・ブルネッレスキ 《イサクの犠牲》コンクールパネルの背面 1401～1403年
フィレンツェ バルジェット国立博物館

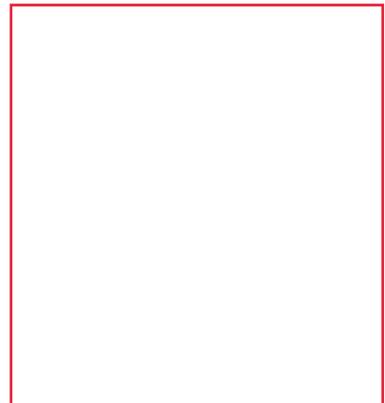


図24 《ヨシュア》のブロンズパネルの背面に残ったロレンツォ・ギベルティもしくは助手の指紋



図25 Francesca Bewer 天国の門の浮彫パネル背面上の蠟製の棒（湯道）と湯口の再構成図



図26 Francesca Bewer 蠟が型から排出されるよう熱せられ逆さにされた天国の門の1枚の浮彫パネルの、包まれ補強された鋳型の再構成図

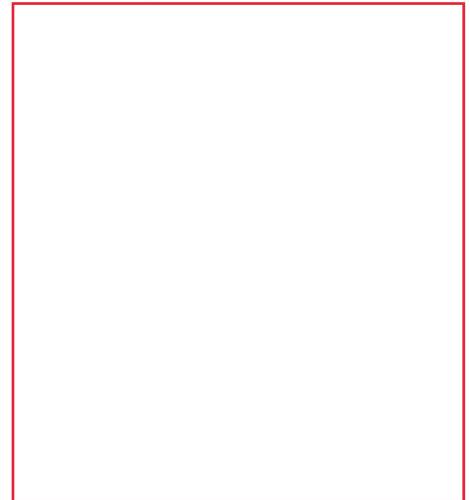


図27 Francesca Bewer 鋳込穴に埋められ溶けたブロンズで満たされた天国の門の1枚の浮彫パネルを鋳造するための、包まれ補強された鋳型の再構成図



図28 フィリッポ・ブルネッレスキ《イサクの犠牲》部分

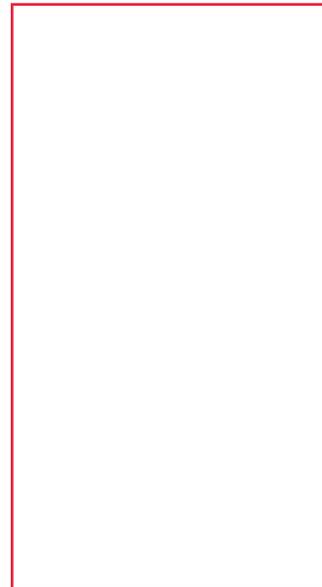


図29 ロレンツォ・ギベルティ《イサクの犠牲》部分