

イタリアにおける美術コンクールの起源

ギベルティが勝利した1401年のフィレンツェ洗礼堂門扉コンテストに先行する
芸術家間のコンクールの諸形態

アンテ・ミッデルドルフ・コーゼガルテン

**The Origins of Artistic Competitions in Italy (Forms of competitions between artists
before the contest for the Florentine Baptistery doors
won by Ghiberti in 1401)**

Antje Middeldorf Kosegarten

関根 浩子 訳

Transl. Hiroko SEKINE

崇城大学芸術学部美術学科教授

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

芸術家間のコンクールやコンテストの問題が、古代ギリシア・ローマ期以後のヨーロッパ美術に対して体系的に探究されたことはこれまでほとんどなかった。私の知る限り、1965年にハンネロール・ザックス (Hannelore Sachs) が公にした研究⁽¹⁾が、古代から20世紀にまで及ぶかなりの量の資料を精読していると言える唯一の試みである。実際、美術作品自体を条件づける一つの本質的要因として、制度上、管理上の文脈に多少の注意が向けられるようになったのはごく最近のことである。そうした研究の殆どが、これまでは、19世紀の建築コンクールの諸形態に注意を向けてなされてきたことは驚くにあたらない。

美術史においては、フィレンツェ洗礼堂

第二門扉のための1401年のギベルティとブルネッレスキ間のコンテストを、中世期以降の最初の芸術コンクール、並びにルネサンスとして知られる時代の嚆矢とするのに都合のよい年代で特徴的な出来事と見做すことが真に一つの慣行、まさに一つの決まり事ようになってきえていた。それはともかく、二人の主要な、しかしまだ若い芸術家のその出会い以来、美術コンクールは多様性や誇張、また倫理的な正統化のすべてを備え、イタリアにおいて、そして結果的にヨーロッパ中の諸アカデミーにおいて行われるべき一つの主要な方法であり続けた。また、同コンクールは、摩天楼の設計や建設、その他の主要な私的並びに公的建造事業のための公開入札という今日の実際的手

続そのものの原型でもある。しかし、美術史的立場から言えば、それにはもう一つ別のさらに重要な意義がある。美術作品を質の点から評価して比較することに対する要求は、美術批評の語彙や基準の発達を齎した。そしてこれらは、今度は芸術家自身や彼らが創り出す作品に決定的な影響を及ぼすことになった。それゆえ、芸術に関する考察や芸術的判断の表明に関して一つの基礎的な方法が発達し、その方法によって、我々は美術史家として、それを好もうが好むまいが、自身の考察や探究の多くをまさに条件づけられたのである。

本論文で我々が探究できるのは、この複雑な主題の小側面だけである。そして我々は、洗礼堂門扉のために1401年に実施された美術コンクール¹の形態が、美術の注文時における中世の都市国家の取引方法をどのように早くも意味深長な先例としたかを示してみたい。しかし我々は、14世紀の間に発達したそのようなコンクール概念が、それを機にフィレンツェで重要な変化を被ったことを理解するであろう。その変化はおそらく、こうしたコンテストの手本が古典古代に見出されることもあることに、芸術家並びに審査員たちが気付いたことに帰されるように思われる。

これらの考察の導入としては、ダンテの三行詩節、例えば、「かつてチマブーエは絵画分野の先頭に立っていると思った／しかし今や人口に膾炙するのはジョットの名である／こうしてチマブーエの名声は世間から忘れ去られた⁽²⁾」に見出されるもの以上によいものはない。ここでは我々は、中世以降の美術の史料編集や批評の起源に

とってこの詩行が桁はずれに重要と繰り返して述べられてきたことによりは、イタリアの諸コムーネの美術的産物という文脈内におけるその三行詩の背景や同三行詩に導いたもの、導いた理由の方にむしろ関心がある。

ダンテが主張したことは単純である。すなわち、画家チマブーエはかつて自身を「最高の画家」と思っていたが、その最高の画家をジョットが越えたということである。そしてジョットとともに、一つのより近世的な芸術的世界観がそこに生じた。それゆえそのプロセスは単純な世代の問題ということになるように思われよう。つまり、より若い方の画家（ジョット）は新しい芸術表現を創出し、それらの表現によって自身の先行者の芸術表現を時代遅れとした。ルネサンスにおける芸術家たちの最初の伝記以来、その考え方の根底には、より古い美術様式ないしは「手法」^{マナー}から新しく近世的で、なおかつ——必然的に——よりよい方法へと自動的に移行する、一つの自然な有機的プロセスとしての芸術的發展という概念が依然として存在した。そして我々は今なおそれに執着している。

しかし、そうした概念が示唆されているように思われるとしても、我々がダンテの三行詩節を芸術的發展の一擁護と解釈するのを許すものは何もない。二人の芸術家に対する評価の浮沈の交替が示そうとしているのは、何か別のこと、すなわち芸術における名声の儂さ（並びに同じ詩節に見られる令名に対するその他の要求の儂さ）に典型的に示されているような、「人間の努力の空しい栄光」である。名声に対する紛れ

もない熱望は、最高位を得るためには仲間や潜在力のあるライバルの抑圧を厭わない「傲慢」の罪と同一視されている。ダンテはここで、オデリージ・ダ・グッピオについての熟考を通して自身の道徳的仮説を表明する。一連の例において、そのミニアチュール画家は、芸術家仲間たちの栄光に対する渴望と、彼らが名声を目指して争い、その争いは「現在名声を享受している者を自身の才能で凌ごうとする⁽³⁾」別の人間が現れるまで続くこともあると述べている。それゆえ、犯された傲慢の罪は煉獄で贖われなければならない。このようにオデリージの会話は、芸術家自身が経験している公的認識に対する渴望と、キリスト教会という道徳上の基盤、すなわち謙虚さや同胞に対する愛という意味での慈悲との間の葛藤を示していると言える。

オデリージが引用した諸例は、我々の目的にとって、中世の美術コンクールの信頼に足る基礎的な諸特徴を提供してくれる。第一の特徴は、より若い芸術家が先行者の名声を凌ぐこと、従ってジョットがチマブーエに優るということである。第二の特徴は、フランコ・ディ・ボローニャに対するオデリージ自身の場合がそうであったように、年長の芸術家は年下のライバルの脅威に抗って自身の名声をしきりに守ろうとするということである。第三の特徴は、二人の詩人を安全な隠れ場から追い立てることになるガイドと名付けられた詩人が早くも誕生しているというオデリージの預言は、この名声の問題にダンテ自身を直接巻き込み、そうすることで自らの優位の自覚を当時の社会の道徳的、宗教的諸規範と和解さ

せるためのダンテ自身の内的な闘いに注目させているということである。同時代人たちに対するダンテの個人的経験は、こうして、オデリージの訓戒をきわめて広範な一般に通じるヴィジョンへと変容させている。

「傲慢」の概念は、キリスト教教義の道徳的ヒエラルキーに確定された地位を占めている。「傲慢」は、その反対の「謙遜」によって看破されるか挑戦されるかすることなしに、自らの存在を公然と主張することはできない。ダンテは、全体として中世の道徳的カテゴリーを受け入れはしたが、それでもやはりそれらをこじ開けたと言える。ダンテは、一方では傲慢の罪を名声もしくは地上的栄光の概念と結び付けているが、他方では、その不吉な縁組の明らかな諸矛盾を、ストア学派タイプのキリスト教徒の悔悛態度へ脱することで回避している。いずれにしても「傲慢」と「名声」の計画的結合は、我々が、1401年のフィレンツェのコンテストに先行する世紀に制作された美術作品を論じる際に「コンクール」概念を用いるのを正当化してくれる。

考察すべき点は四点ある。まずは、影響力のある概念としての「名声」の重要さの前提と歴史的証拠である。次いで芸術家間の個人的競争が果たした役割であり、続いて公的な美術コンクールに関する最初期中世の史料である。そして最後に、フィレンツェ洗礼堂門扉のためのコンクールに対するそれらの直接的関係である。ここで提示することは決定的なことではない。それはせいぜい、また差しあたり、この論題についてのより深くより詳細な研究のための初期の一連の作業仮説と言えるものである。

I.

コンクールを必要とする何らかの状況の前提や前提条件として、我々は、芸術家の「^{アルティフェクス}芸術家」としての自覚、すなわち特殊な諸技能や、諸技能が与える榮譽を有する者としての自覚を想定——しなければならぬ——できる。芸術家に対する「^{クリエーター}創作者」としての評価の起源や最初の形態は、決して十分に知られてはいない。建築家や彫刻家たちの特殊な役割が——かなりの古文書があるため、それだけで何か新しく「近世的」と見做された13世紀ようやく始まる事が知られてはいるが——、数世紀前に十分に発達していた可能性もあるというブラウンフェルズ⁽⁴⁾の見解を支持する十分な証拠は確かにまだない。しかし、少なくとも12世紀以降、芸術家たちが自分たちの活動の特質を、他の細工人たちの活動とは異なる何か例外的な事と自覚するようになったことは本当であるように思われる。そのことは、彼らの作品上の銘を見れば分かる。それらの銘文はおそらく後期古代の賛美的トポスに由来するものである。そして芸術家たちが自分たちの作品に観念的かつ職人的諸側面の総合体としての地位を要求する際には、それらが伝える古代の諸概念が芸術家たちを支える。しかし同様に、彼らのうちの幾人かが享受した評価についての表面的な証拠も存在している。一例を挙げれば、ピサ大聖堂の建築家、ブスケットは、1100年頃の貴族の墓に十分匹敵するような名誉ある葬禮的モニュメントをコムーネ自体から賦与された⁽⁵⁾。しかし、我々が知る限り、ダンテ時代の著名な芸術家たちには、誰一人そのような榮譽を与え

られた者はいない。ダンテ時代の芸術家のオリジナルの墓の中で我々が知っているのは、シエナ大聖堂の外壁に慎ましい銘文だけが記されたジョヴァンニ・ピサーノの墓のみである⁽⁶⁾。ブスケットはさらに、彼の墓の賛辞中で、その天才を称えられ、もう一人のダイダロス、もう一人のオデュッセウスと呼ばれた⁽⁷⁾。しかし、その腕のいい偉大な細工人の名前を引き合いに出したのは、高名な建築家たちと比較するためだけではない。アンセルモなる一人の名匠は、1171年にミラノのポルタ・ロマーナに施した慎ましい浮彫り上の銘文“HOC OPUS ANSELMUS FORMAVIT DEDALUS ALE”

(「この作品はアンセルモが造ったダイダロスの翼である」) 中でそれを活用した⁽⁸⁾。ダイダロスの引用が、ニコラ・ピサーノに関係する一史料⁽⁹⁾中に見い出される“policretice manus”(ポリュクレイトスの手)という表現法と同じタイプの一つのトポスにすぎないことや、ポリュクレイトスが、最高の芸術家の典型として後のダンテやベトラルカ(の著作中)にも見出され、さらに伝記作者のおそらくはアントニオ・マネッティによるブルネレスキ伝⁽¹⁰⁾にすら見出されることは明らかである。

1099年に創建されたモデナ大聖堂の建築家は、例えば、“INGENIO CLARUS LANFRANCUS DOCTUS ETAPTUS / EST OPERIS PRINCEPS HUIUSRECTORQUE MAGISTER”(「博識で申し分ない資格を有するランフランコは、その高い天賦の才が知られた、この仕事の先導者にして監督、工匠である」)と、自身に不朽の名声を与えた。また、彫刻家ウィリゲルムスはその

銘文、“INTER SCULTORES QAUNTO ONORE CLARE SVULTURA NUNC WILIGELME TUA”

（「あらゆる彫刻家の中で、ウィリゲルムスよ、汝の名の殊勝さは汝の彫刻により我々に示される」）中で、偽りの謙遜を一切示さなかった。同様に、フェッラーラ大聖堂の名匠ニコラオは1135年に、

“ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERET HAEC NICOLAUM HUNC CONCURRENTES LAUDENT PER SECLA GENTES”（「ここに彫刻を施した専門的芸術家ニコラオは、連れだってこの場所を訪れる者たちによって幾世紀にも亘って称えられよう」）も、偽りの慎ましさを示すことはなかった⁽¹¹⁾。以上の諸例に、芸術家たちを、彼らの作品がもつ「美」や、彼らの作品の「近世的特質」にすら実際に関係している「天賦」や「品格」、「榮譽」、「明晰さ」、「学識」、「巧緻」、「知識」、「祝福」、「熟練」、「有用さ」、あるいは「分別」といった特質を称えたかなり多くの引用を加えることもできる⁽¹²⁾。ピサ洗礼堂の説教壇のニコラ・ピサーノによる銘文、“HOC OPUS INSIGNE SCULPSIT NICOLA PISANUS / LAUDETUR DIGNE TAM BENE DOCTA MANUS”（「この優れた作品を彫刻したニコラ・ピサーノの精巧な手並は大いに称賛されよう」）は、こうした伝統的な碑銘のタイプに属している⁽¹³⁾。

名声に対する観念は、それゆえ、芸術家の「明晰さ」という概念中に長きに亘って存在したと言える。そして、イタリアのコムーネの初期段階においてさえ、芸術家たちが自分たちの作品に早くも職人のプライド以上のものを獲得して以降、その観念が芸術家間の刺激的なコンクールに関わった

という可能性は排除できない。いずれにせよ、早くも12世紀には、望ましい資格が必要な資格を有する芸術家が自分の所にはないコムーネでは、他のコムーネに照会して、非常に榮譽ある注文を委託されるに値する芸術家を探すことが通例であったことは周知の事実である。例えば、ボナンノ・ダ・ピサは1168年にモンレアーレ大聖堂の青銅門扉を造るよう依頼されたし⁽¹⁴⁾、さらに二人のピサ人もシエナで制作し⁽¹⁵⁾、ドゥッチョはフィレンツェのために制作した。またルチェッライの聖母像の契約書には、その絵画が義務を果たすことなく意に満たないと判明した際は、制作者に戻される場合もあるという条件が含まれていた⁽¹⁶⁾。さらに、同じような条項に頼って、不適切な彫刻家たちが排除されるか除外された。例えばシエナのコムーネは、1299年に大聖堂建造委員会に命じ、十人の最高の巨匠を選んで教会建造管理部自体が雇用し、その他の芸術家は解雇して出費を減じるよう命じた⁽¹⁷⁾。その処置は明らかに、明瞭な価値基準に従った選考手続きなしには決して遂行されえないものであったため、このこともまた、競技やコンクールの発展の道を準備したと言える。

II.

中世の芸術家間の個人的な競争に関する主要な文学的証拠がダンテにあるとしても、優越者と見做されたいという深遠な願いをもった芸術家のプロトタイプは、ジョヴァンニ・ピサーノであるように思われる。大抵は金銭問題をめぐる不一致が原因であった市当局とピサーノの頻繁な争いは有名で

ある⁽¹⁸⁾。公的な行政史料から得られる彼の特徴的な絵画は、1302年のピストイア説教壇の銘文や、それ以上に9年後のピサ説教壇の銘文の感動的な雄弁さと完全に符合している⁽¹⁹⁾。これらの作品においては、そうした銘文の伝統的な反復的、時事的性格は、驚くほど主観的で長い個人的主張と混合されている。また、この点においてジョヴァンニは、個人の感情的な諸経験の説明としての自伝的表現に向かっていた当時の文学的傾向と申し分なく一致している。

ジョヴァンニの彫刻家としての自覚については、特に説教壇の銘文からではあるが、その他の銘文からも多少の考えを引き出すことは可能である。ピストイアでは、彼は自身について、“NICOLI NATUS SENSIA MELIORE BEATUS”と言っている。それは文字通り、「ニコラから生まれたが、より良質な科学に恵まれた」ことを意味している。科学とはすなわち、知識や理解、技術の意味における科学のことである。そのフレーズ中の比較級は、その歩格が要求する単なる強勢にすぎないと見做されない限り、ジョン・ホワイトが示したように⁽²⁰⁾、ジョヴァンニが自分を、有名ではあるがその時には亡くなって久しい父親より優れていると見做したことを十分に意味しえた。

父親がまだ生きていた1278年には、ジョヴァンニは、父の工房の一員であった時代に制作したペルーシアのフォンターナ・マッジョーレの浮彫に、“BONI JOANNIS SCULPTORIS HUIUS OPERIS”（「この作品の彫刻家である優れたジョヴァンニの」）と自身の署名をした⁽²¹⁾。その銘文の最初の部分は不幸にして現存していない。しかし、

注目に値するのは、彼の言明が、その噴水を依頼し、その仕事を共作したすべての者を称賛しているだけでなく、父子である二人のピサ人を彫刻家として特別に言及している市当局の公的銘文と明らかに矛盾している点である⁽²²⁾。ジョヴァンニの署名は、正確にはその彫刻を実際に制作したのが疑いなく彼であったため、実際それほど不適当なものではない。また、最終的には、そのブロンズの水盤を鑄造したルベウスも同様に自分の作品としてそれに署名している⁽²³⁾。しかし、こうしたことにもかかわらず、二つの銘文間の相違は非常に明らかであり、後世の人がその手柄はジョヴァンニにあって父親にはないと確実に分かるようにすることを、彼が固く決心したのだと考えないわけにはいかない。

しかし、ジョヴァンニが父親を越えようとしたという事実を示すのに、世代間の争いを想定する必要はおそらくない。その父子の関係が、同程度に傑出した名匠間の比較にまで拡大され、銘文中に永遠に留められることもあったということは、フィレンツェのオルソ司教の1321年のモニュメントの下方にあるティーノ・ダ・カマイーノの銘文がそれを示している。その銘文中でティーノは、ジョヴァンニとは違って、自身の父親の彫刻家としての優れた資質に対し、“HUNC PRO PATRE GENITIVO DECET INCLVIARI / UT MAGISTER ILLO VIVO NOLIT APPELLARI”と慎ましい崇敬を忌憚なく表明した。それは、「息子は父の前では腰を低くし、父親が生きている限りは自身を名匠と称えようとはしない」ということを意味している⁽²⁴⁾。それにもかかわらず、

ティーノが同じように自身を父子関係の中で考察したという事実は、同族の芸術家間の多少の競争か、あるいは明らかな対抗のようなものの存在とかなり一般的な広がりをお我々に信じさせる。ティーノが我々に息子としての対抗の明白で確かな証言を提供しているとすれば、ジョヴァンニはピストイアとペルーシアの銘文中に、多少とも巧みに隠されているとはいえ、どちらかと言えば強い態度の痕跡を残したと言える。

ジョヴァンニについては、同様に、重要な仕事からライバルを排除しようとした確実な証拠がある。シエナ大聖堂のファサードがジョヴァンニの総指揮下で建造されていた1288年に、コムーネは、非常に評価の高いシエナの彫刻家ラーモ・ディ・パガネッロをジョヴァンニの攻撃から守ることを余儀なくされたが⁽²⁵⁾、コムーネが彼を助けなかったことは明らかである。ラーモは敗北を認めたように思われ、1293年にはオルヴィエートで制作しているのが見い出されるからである⁽²⁶⁾。見込みのあるライバルに対するジョヴァンニの執拗な嫉妬は、1300年頃の最も重要なシエナ彫刻の傑作が、シエナにではなく、かなり離れたオルヴィエートに見い出される理由をおそらく説明していると言えよう。

それゆえ、ジョヴァンニに関する我々の考証は、ダンテが実際引用した「傲慢」の二つの表明、すなわち先行者の名声を顔色なからしめる欲求と、ライバルを押しつける努力を本質的に想起させる。しかし同時にまた、ジョヴァンニ自身が、当然自分に与えられるべきだと考えて熱望した認知に失望して苦悩したという証拠も存在してい

る。ピサ大聖堂の彼の説教壇の二つの銘文では、ジョヴァンニ自身の表明として一人称単数が用いられている。つまり、その説教壇は、仲介者や仲裁者としてそれを彫った人間のために語っているのである。

もし我々が、その最初の銘文を、真に有名な彫刻家と見做されたいと願うジョヴァンニの視点から判読するならば、ニコラ・ピサーノの時代までには出現している芸術家の芸術家としての「明晰さ」という伝統的な概念が、ここにおいて特定の人に宛てたアトリビュートになるのに気付く。神が特定の個人に向けて賦与した芸術的才能という、まったく新しい概念が導入されるのである。ジョヴァンニは、その概念に対して三回も注意を喚起している。例えば、

“LAUDO DEUM VERUM … QUI DEDIT HAS PURAS HOMINEM FORMARE FIGURAS”（「こうした高潔な像を造形する人間を与えた…神をたたえん」）や、次には、“JOHANNES ISTE DOTATUS”（「このように才能を賦与されたジョヴァンニ」）、そして最後には、“CRISTE MISERERE CUI TALIA DONA FUERE”（「そのような天賦の才を与えられた者へのキリストの慈しみ」）である。またジョヴァンニは、あまり才能に恵まれなかった芸術家たちの価値とは異なる自身の真価を後世に印象づけようと、“PLURES SCULPTORES REMANENT SIBI LAUDES HONORES”（「彫刻家は数多いが、称賛や栄誉は依然として彼に留まる」）と高らかに宣するのを躊躇わなかったから⁽²⁷⁾、その他の彫刻家たちによって構成されたコンクールがあったのかもしれない。

二番目の銘文⁽²⁸⁾は、周知のように、その

建造計画の事業責任者であったブルグンディオ・ディ・タードとジョヴァンニとの闘いを示唆している⁽²⁹⁾。その銘文には、ジョヴァンニの弁明と防御が含まれているが、そうした弁明と防御は四つの主要な点に基づいている。すなわち、自身の敵対者の敵意に対する皮肉と、その大きな苦しみを忍耐によって耐えられるかもしれないという希望、また、観者の注視がおそらくはそれにふさわしい名声を作品に保証するがゆえに、自身の説教壇を共感をもって観者に注視して欲しいという願い、そして最後に、名誉に値する者を非難する者自身もつばら恥辱を受けるという主張による敵対者の道徳的な駆逐、である。

自身の卓越性に対する確固とした自覚や耐えた「苦悩」についての言及、また自身の矛盾した諸感情を抑制したいという真摯な願いといったすべてのことが、我々にダントのテキストを想起させる。しかし、一つ違いがある。ジョヴァンニは自身の優位を、いずれにしても何の罪も含みえないものと考え、それゆえに自身に起こった苦悩を不当とみなしているのである。従って、名声の問題における彼の立場はきわめて異なっていると言える。前提とされる彼の優越は、個人の最良の作品を歴史の推移の中では避けがたい忘却へと追い込む「空虚な栄光」という概念によって決して損なわれるものではない。それよりも彼が信を置くのは、自身の道徳的優越——彼が主張する芸術的優位と同等と見做されており、当然、彼のものと言える——である。自身の目から見れば、彼は誰よりも完全に第一位で一流であり、もし証拠が必要ということであ

れば、自分の作品があるということになる。

私は、このことだけがジョヴァンニの十分に敬意が払われなかったという不満ともつばら関係しているとするブラウンフェルズ⁽³⁰⁾には賛成できない。それに対し、私見によれば、作品自体の重要さや制作に要した努力についての力説は、その正当な価値ゆえに評価されるべき説教壇自体に対する訴えとともに、支払いをめぐる諸々の闘いの真の原因がその説教壇の基本的な芸術的コンセプトやデザインをめぐる見解の相違にあったことを示唆している。元来は明らかに異教徒であるその大きな裸体の人物像や、若干の図像学上の不明瞭さ、ジョヴァンニの時代においてさえおそらく容易には「純粹」と見做されえなかったその浮彫群の様式といったすべてのことが非常に人を当惑させるものであり、論争の根拠となることもあったのである⁽³¹⁾。

ジョヴァンニの放縦な性格や彼の「ゴシック対抗革命」については、しばしば指摘されてきた。また、ホワイトは彼を近世的な意味における最初の独立した芸術家として記述してさえいる⁽³²⁾。我々の文脈と一致して、彼の絶え間ない苦悶を解く鍵や手掛かりは、おそらく、彼の“*gran disio per l'eccellenza*”（「卓越に対する傲慢な願望」）に見い出されるはずである。

III.

公共事業機関がコムーネの代表者として公開コンクールの結果に応じて委嘱賞金を授与するのが初めて見出されるのも、この同じ期間内のことである。当然ながらこの授与は、最初は主に建築において行われた。

というのも、この建築分野ではプロジェクトは非常に金がかかり、市民の幸福にとっても極めて重要な意味をもっていたからである。

オルヴィエート大聖堂のファサードのものとして有名な二点の素描には、設計の第一段階が早くも見解の不一致や、おそらくは論争によっても注目されたことが明らかに見てとれる。それら二点の設計図は、二人の異なった建築家のものと考えられており、私はそれを妥当と考える。最初のいわゆる尖頭型図面は、フランスのゴシック（建築）由来の多くの建築的要素の使用と、丸彫像や浮彫、モザイク等の豊富な装飾で際立っている⁽³³⁾。それはまた、アカンサスの渦巻装飾中に挿入された浮彫群の装飾体系を示すものでもあり、その装飾システムはファサードの中心寄りの二本の塔に実際に使用された。この素描に用いられた立面図体系には特別な注意が払われるべきである。同図の建築的諸要素は、一点透視図法的構造にではなく、明らかに、画面に対しかなり異なった傾きを示す正投影に統合されている。このことは、その芸術家が誰であったにせよ、ヴィラルール・ドゥ・オンヌクールや、従って13世紀の表現方法と多少とも似た方法をまだ用いていたということの意味している⁽³⁴⁾。

三つの尖頭をもつ二番目のプロジェクトの起草者は、彫刻装飾をほぼ完全に無視し、代わりに建築構造に傾注した。彼の立面図体系は一番目の図面のそれより発達している。彼の透視図法の表現方法は、前提として単一の固定した視点を基礎としており、その単一視点から、すべての建築的要素を

整合性のある規則的な傾きによって短縮する正投影が生み出されている。それゆえ明らかに彼は、14世紀のいわゆる経験主義的な集中式透視図法を熟知していたと言える。

ファサードの建築計画として採用されたのは、周知のようにこの二番目の図面であった。その起草者は、実際に具現されたもののような浮彫装飾体系を見越していたことが想定される。というのも、内側と外側の塔が、彼の素描ではむき出しではあるものの、実現され浮彫で覆われた塔と、形態や比例の点で一致しているからである⁽³⁵⁾。

どちらの素描も、14世紀の最初の10年間のものであると私は確信している。もっとも本稿はその主張を証明する場ではない。それらは本当に互いに数年を隔てて考案されたものかもしれない。しかし、それらがまったく同時に考案され、一人の年長の大家と年下の大家によって二者択一的計画として審査委員会に提出されたものとするのを防げるものは何もない。両図面が、全体として構成要素によっては淘汰的に審査されなかったということは、市当局が明らかに一番目の素描で示された装飾的解決策を手放しで承認し、それを若干修正して二番目の素描の純粹に建築的な概念に統合した方がよいとした事実によって証明される。しかし、それだけのことではない。最初の設計図の起草者とその工房が、実際の浮彫群の制作においてかなりの役割を果たしたことが明らかなのである。それが意味しているのは、市当局がまさにそのような妥協に至り、その妥協が、以来、公的コンクールを経て実現された、時に適切でしばしば不適切な産物の原因となったということである。

ある。

ロレンツォ・マイターニに帰されることもある二番目のプロジェクトの採用決定の背後にある理由は、ロレンツォとオルヴィエートのコムーネ間の1310年の契約書中に明記されている。そこには、彼はその美しさが目を引くファサード建造の専門家であり、それを比較的 low コストで建造でき、オルヴィエートの一市民のまま留まることを希望している⁽³⁶⁾、とある。

14世紀が推移していく中で、コンクールや契約のために制作されるか建てられた模型群は、まさに定例の呼びものとなり、実際、建造物の承認や建造に必要な諸文書の重要な一部となった。フィレンツェ大聖堂に関係する諸コンクールは、そうした実践がその時まで標準になっていたことを示している。それゆえ、オルヴィエートの素描群が、コンクールや選抜に基づく設計や企画体系において、まさしくそうした役割を担ったと見做す十分な根拠がある。なお、コンクールや選抜の最も重要な基準とは、最少費用で最高の名声を求めるコムーネの願望を満足させることであった。

その後マイターニは、シエナ洗礼堂に関わる諸審議に関わることになった。1321年に、マイターニと他の四人の専門家たちは——我々が委託者もしくは少なくとも委員会と呼ぶものを作り上げながら——、長文の報告書を作成して理由を詳細に逐一説明し、すでに建設中の建物を批評したり使用に不適切と宣言したりした。マイターニはこれに、一つの明らかに急進的な二者択一案、すなわち、古い——実際にはまだとても新しかった——大聖堂を完全に破壊し、

より満足のいく印象的な建物と置き換えるという代案を書き添えた⁽³⁷⁾。カルリは正当にも、マイターニはおそらく、彼の契約書が明記しているように、単に自身の利益のために自分に敬意を払わなかったオルヴィエートの人々に圧力をかける一方法としてこの議論に干渉したのだと述べている。マイターニはシエナ人に対しては何らの地位も得なかったように思われるが、彼の駆け引きはオルヴィエートの債務者たちについてはうまく作用した。そして我々から見れば、その出来事は、専門家に所見を求めるといふ文脈の範囲内で、建築家間のコンクールについて一つの生き生きしたイメージを我々に提供してくれる⁽³⁸⁾。

個人的な競争と委託の分配は、芸術家たちがその中で仕事をしなければならなかった全く同一の状況の二つの相補的側面であった。そしてそれらはいずれも、美術と建築を扱うに際してコムーネが手本とした諸実践から派生したものである。隣接するコムーネ間の競合によって、市当局は、自分たちの都市に最高の威信を齎すが非常に経済的でもあるようなこうした解決例——新しくより「近世的で」、際立って高い質をもつような解決例——に注目するよう促された。また、こうした基準は、その他のパトロンたち、例えば商人や協会、ギルドなどに採用されていた。彼らが取引しなければならなかった芸術家は、独断で契約する十分な権利をもった一市民であった。そして芸術家は、もし生地外にまで及ぶ評判を獲得できれば、少し運がよければ王宮や教皇庁のために、あるいは生涯コムーネの下で仕事ができるようにもなることを理解

した⁽³⁹⁾。こうして芸術家も、コムーネという政治的、法的、社会的構成組織の経済的支援者であった商人たちの経済的経歴と決して異なる経歴をもつことができた。そしてそうした商人たちの間に、きわめて急進的な形で経済的かつ政治的コンクールが出現しつつあったのである。13世紀が移りゆく中で、商人たちの権力に対する渴望によって、あらゆることがあまりに頻繁にキリスト教倫理の基本的諸原則を侵害することになった。法外な金利に至っては、どこにもそれ以上のものはない程であった。増大する社会的緊張の抑圧下で、巨大な私的財産の道徳的合法性が必然的に議論の対象となった。もっともその議論は、関連する個々の社会的グループの特殊な関心に基づく多様な観点からではあったが⁽⁴⁰⁾。

芸術家たちもその論争の埒外にはいなかった。一例を挙げれば、ジョットの場合には、伝統的に彼に帰される「清貧の詩」^{カンツォーネ}に明らかのように、彼の立場は明瞭であるように思われる⁽⁴¹⁾。ダンテとジョヴァンニ・ピサーノはいずれも、コンクールのイデオロギーに影響された範囲内で自分たちの立場の不安定さを鋭敏に認識していたが、ジョヴァンニにとってと同様にダンテにとっても、その闘いは名声の問題の次元へ移行した。その次元は、商人や高利貸し等が道徳的、社会的問題に直面しなければならなかった時の次元とは異なっているかもしれない。というのも、名声の問題は商人や高利貸しに影響を及ぼしはしたものの、全体として彼らの問題と比較しうるものではなかったからである。これまで見てきたように、ジョヴァンニは自身の作品

の絶対的な正当性を、神が特定の個人に宛てて天賦の才を賦与したという確信から得ており、それゆえ彼にとっては、宗教的真実と自分の名声という事実は一致するものであったのである。

しかしダンテにとっては、名声の問題は、少なくとも理論上は、論理で解決されるべき問題として提示された。改悛の意を示している罪人には、なお、“Cotal moneta rende a sodisfar chi è di là tropp'oso”（「そのような硬貨は、あちらで（この世で）あまりに不遜であった者が贖罪として払い戻すべきものである」）⁽⁴²⁾と、苦しみの浄化を通しての救済の可能性が開かれていた。こうしたあの世での悔悛による野心の相殺「システム」は、商人たちがこの世で好んで自身に課した悔悛の形態に非常によく似ている。商人たちは、法外な高利を通して富裕になり、確定した諸規則に従うことで、遺贈と慈善活動を介して自らの永遠の魂を救済することができたのであった⁽⁴³⁾。

この時点で我々は、ダンテの時代における美術コンクールに関して何らかの最初の結論を引き出すことを試みることもできる。我々は、異なる個人が提出した建築計画の諸案を選考する制度化された手続の形態におけると同様に、個々の芸術家間の個人的レベルのコンクールの存在の証拠を例として挙げてきた。広義には、美術コンクールは、美術と建築の諸問題に取り組むためにコムーネが工夫した方法の結果として生じたものであり、政治や経済、その他のコムーネの問題に対処するために確立した諸手続と同様に、コムーネから客観的かつ効果的であることを表面上求められた一つ

の方法であった。少なくとも幾人かの芸術家たち——高い知的水準とおそらく道徳的な感性を備えた者たち——にとっては、こうした競技的な態勢は名声の概念と相交わるものであった。というのも、この競技的な態勢は、ロマネスクの数世紀を経て伝えられた際、少なくともその活力の幾ばくかを保持していた古代の遺産であるからである。そのような芸術家たちにとっては、個人的な名声の問題は危険で決定的で、問題が多く、さらに、初期の成功の後に無謀な努力が批判と非難にさらされていた歴史的地点にあっては議論の余地さえあるものとなった。このことは、たとえ成功と名声に対する自身の基本的に「罪深い」願望を合法化するための試みにおいて、ダンテとジョヴァンニ・ピサーノが異なった前提から議論し異なった結論に達したとしても、両者にとって真実であったと言える。

IV.

実際的な必要性に応じて14世紀の間に成長したコンクール体系に関する本総説は、大聖堂建造の「委嘱」期間である1355年から1370年頃までの間にフィレンツェでまさに進行したことを、我々がよりよく理解するのを助けるものである。付随する諸手続に関する資料は、アンドレアス・グローテによって公刊されている⁽⁴⁴⁾。身廊自体の建造に対してと同様に、身廊の窓間壁の設計に対してもさまざまなコンクールが設定されていた。従ってクーポラのための最初のプロジェクトは、その頃に決定されつつあった可能性もある⁽⁴⁵⁾。その競技者たちの中には、もちろん教会建物管理部の正規の

協力者がいたが、彼らは外部の芸術家でもあった。それゆえ彼らは、個人としてか、あるいはグループか委員会として競争し、紙の素描か本格的なサイズのフレスコ形式、あるいは木や、石膏か煉瓦製の模型、また、構造全体か構成部分、もしくは細部の模型として設計図を提出した。一般に教会建物管理部は、材料費は支払ったものの、ある模型が不採用とされた場合は、その競技者は自身で費用を賄うままにされ、ひとたび最終決定が周知されれば、場合によりその不採用模型を壊すよう求められることもあった。

審査結果は、専門家委員会によって公表されたが、まれに関心をもつ市民がすべて招かれ意見を述べることもあった。特別委員会に仕えるために選ばれた市民たちは、競技者と教会建物管理部との間の仲介者としての役目を果たし、時には専門的相談役としても働いた。こうした定期的コンクールの目的は、最高の提案に同意することであった。また、着手の広漠たる目的にはかなり多くのリスクが伴っていたため、広範囲に及ぶ意見調査形式の一種の統計学的手続きによって、そうしたリスクが回避されていた⁽⁴⁶⁾。美と有用性——事実上全く同一と見做された——の通例の基準とともに、建造の手堅さと安全性の基準に対してそれに匹敵する考察がなされた。最終決定に至るための面倒な手続きは、ただ一人の建造者の手に仕事のすべてが集中するのを回避し、多くの人々の中の多様な責任者にそれを分配するのに役立った。それは、一般市民が全体としてその建造責任を負うという、一つの責任の持ち方でもあった。言うまで

もなく、こうしたコンクールは、競技者間のかかなり多くのライバルたちに気づかれていないわけはなかった。

それゆえ、このことが洗礼堂第二門扉の浮彫群のコンクールを考察する際の背景であると私は考えている。美術史家たちにとっては、このコンクールが古代以来の最も有名な芸術試合となった。それはどうしてであろうか。

現存史料⁽⁴⁷⁾、並びにギベルティ自身やブルネッレスキの伝記作者であるいわゆる偽マネッティ⁽⁴⁸⁾が書いた諸報告は、我々に、同コンクールの進行がその時まで定型となっていたことと決して異ならなかったことを示している。すなわち、サン・ジョヴァンニ洗礼堂建物管理部は、「誰がそれを最もよく為しうるか」を決めるために、興味をもったすべての彫刻家に向けて告知し⁽⁴⁹⁾、専門家委員会が審判者となり、また、そのことが当然ながら一般市民の関心を惹き起こした、という進行である。ギベルティと偽マネッティによって書かれたまったく異なる説明中には、我々が示そうと試みてきたように、中世のイタリアの美術家たちの態度に根をもつ一つの競争状況が反映されていたのである。

同コンテストの手順自体は決して特別なものではなかったため、非常に多くの著述家たちが、この特殊なコンクールを、ルネサンス全体を開始したという榮譽に劣らぬ榮譽によって権威づけた理由は、その他の諸要素によって説明されると考えるべきである。一つの本質的な相違は、言うまでもなく、先行の諸コンクールと違って、このコンクールでは主題が建築ではなく彫刻を含

むものであったということである。こうして、非常に安全であるような要因は考察外とされ、浮彫鑄造問題にとって極めて有効な解決策であり、美学上極めて説得力のある処理でもあるような別の考察が、考慮の対象とされることもあった。クラウトハウマーは、ギベルティに有利になるように状況を方向づけた技術的な理由を示し⁽⁵⁰⁾、さらに、ギベルティと偽マネッティが見解を異にしない一点が、市当局が判断する際の美的要素の重要性にあり、そのことは実際、1403年11月23日のギベルティへの委嘱の確定に関する史料⁽⁵¹⁾や、1407年6月1日の契約条件に関する二番目の説明を含む史料⁽⁵²⁾によって確認されることを示した。それらの史料には、この種の仕事としてはまったく前例のない類の明細が盛り込まれている。最初の史料には、「人物像や木々、そうした事物」は、ギベルティ本人によって造られるべきであると記されている。また、二番目の史料では、これが、例えば「髪や裸体、またそのようなもの」の「より優れた完璧さ」——例えば、より高い芸術的能力——を要求するすべての部分に拡大されている。衝撃的で真に驚くべきことは、同コンクールでは、その仕事が芸術家自身によって実施されなければならないという要求ではなく、ましてやそれが満足のいくやり方でなされなければならないという強調でもなく、委託者である公共事業機関が最も重要と見做したそれらの部分が、特に明示されているという事実である。それゆえ公共事業機関が登場して、「完璧」観について自分たちの考えを示すのである。

しかし、美的側面をより強調したのもの

あった。例えば、二点の浮彫——勝者と敗者——は、その後、通常の史料の一部をなす単なる見本としては扱われず、彫刻家自身の努力で傑作と称えられたことだけを意味する光栄ある地位に速やかに据えられた⁽⁵³⁾。

芸術的審査におけるこうした評価の変化は、14世紀の文化的ヒエラルキーに割り当てられた非常に特別な地位を美術や美術家たちに帰そうとする人文主義者たちの意図を想起させずにはおかない。そしてこのことは、最初の^{プロト}前人文主義的な試みとともに進行し、そうした博識な人々による考え同様、古典古代の諸基準に一致する一つの美学理論を確立する。中世の美学的原理の遺産を再定義するこうしたプロセスが、洗礼堂聖堂門扉の制作権を目指した「競争」の最終決定に重大な影響を及ぼしたことは考えられないことではない。実際、カリマーラ組合は二人に責任をもってその義務を適切に遂行するよう命じた。またそうした人々、例えばパツラ・ディ・ノフリ・ストロツィやマッテオ・ディ・ジョヴァンニ・ヴィッラーニ⁽⁵⁴⁾は、人文主義者の向上心を有していたフィレンツェの商人グループに属していた。クラウトハウマーは、妥当な留保を添えて、その門扉の具現に対して彼らが及ぼした影響を早くも示唆していた⁽⁵⁵⁾。しかし、このことをとりわけ意味深長にしているのは、マッテオが登録されていたのはカリマーラ組合ではなく羊毛業組合⁽⁵⁶⁾であり、また、パツラ・ストロツィが何らかのギルドに所属したとしても、管見の限り、カリマーラのそれであったとは思われないという事実である。それゆえ

我々が採用できるのは、ギルドがこうした二人の部外者たち——彼らは結局、俗人であって芸術家ではなかったことを想起されたい——を、そうした諸問題に多少の適格を有する専門家として呼び入れたということである。

パツラ・ストロツィのフィレンツェに対する文化的貢献はよく知られている。

「ステューディオ」として有名な初期段階の大学で教授させるために、1396年にマヌエル・クリュソロラスをフィレンツェに招くよう頻りに主張したのは彼であった⁽⁵⁷⁾。またバクサンドールは、そのギリシア人哲学者が、フィレンツェの諸芸術に対する近世的批評態度の形成に少なからざる役割を果たしたことを示した⁽⁵⁸⁾。マッテオ・ヴィッラーニに関しては、彼は、年代記作者ジョヴァンニの息子で、父親の歴史書を模して文学分野で頭角を現した⁽⁵⁹⁾。また彼は、フィリッポ・ヴィッラーニの従弟であった。フィリッポは、有名人たちに関する報告書中に芸術家やその作品を含めた古代ギリシア・ローマの著述家たちを意図的に真似て、チマブーエからタッデオ・ガッディに至るまでのフィレンツェの画家たちに関する有名な列伝を編んだ。そしてこうした『列伝』の構想中で、フィリッポは、バクサンドールが示したように、フィレンツェの状況にプリニウスから抽出した歴史的発展の図式を適用した。彼の著書は1381-1382年に書かれているから⁽⁶⁰⁾、芸術家を都市の「有名人士」に属する者と見做す彼の考えが、教養のある博識なフィレンツェ人の間に多少の関心を引き起こしたと推測しても間違いではない⁽⁶¹⁾。

プリニウスによれば、古代の芸術家は、コンクール中やコンクールを通して名声を博し、偉人たちを奉るパンテオンに自身の場を得た。プリニウスは、画家や彫刻家、また彼らのコンテストの有名な例を度外視してはいるものの、芸術家を、価値のヒエラルキーにおけるその地位が、競技やコンテストで名声を得る能力次第であった「^{アエムルス}競技者」として示している。

ペトラルカにとっては少なくとも、実際、古代の芸術家は典型的な競技者と認識された。彼は、シモーネ・マルティーニの手になるラウラの肖像画に関する自身のソネットの中で、“Per mirar Policleto a prova fiso / con gli altri ch'ebbe fama di quell'arte / Mill'anni, non vedrian la minor parte / della beltà che m'ave il cor conquiso”（「もしポリュクレイトス自身や、その芸術において名声に達したその他の人々が審査に精を出すことになっていたとしても、千年その仕事を続けようが、わが心を虜にしたその美しさの片鱗すら掴むことはないであろう」）と書いている。ペトラルカは、古代人と近世人それぞれ中から比較可能な人物としてポリュクレイトスとシモーネを選び、前者を過去の最高の芸術家、また後者を自身の世紀の主要な芸術家とし、そうすることで古典古代の諸概念を同時代の正しい芸術認識に同化させることに道を開いたのである。

後期中世に受容された「有名人士」の中の芸術家という概念は、古代の「競技者」としての芸術家観に由来しているから、プリニウスが伝えた古典古代の概念は、14世紀初頭頃にはフィレンツェの彼の読者たちに知られていた。

洗礼堂門扉の制作権を賭けた1401年のコンクールに対するプリニウスの関係について何らかの質問があるのが当然であるが、我々が既に注目したその契約書中の非常に正確な明細は、実際、その1世紀のローマ人、プリニウスが、同時代のブロンズ彫刻を説明するのに用いた確定的な基準に合致している。プリニウスにとっても、同様に、ブロンズ彫刻の質は、髪⁽⁶³⁾や裸体像⁽⁶⁴⁾の完璧な処理、個々のディテールや全ディテール⁽⁶⁵⁾に対する飽くことのない観察中に看破されるはずである。また実に興味深いことに、その他の美術の類型について語る際には、プリニウスはこれら三要素を特に強調してはいない。

それでは、こうしたあらゆる点から我々はどのような結論を下せるだろうか。我々は、共同体の実践上のニーズに対して中世の諸コムーネが促進した芸術家間のコンクール体系の発展を見てきたが、その体系は、フィレンツェ大聖堂の建造に関連したさまざまなコンクールの中でより完全なものとなった。さらに、もっぱら一般的な方法においてであったとはいえ、バクサンドールが示したように、それらのコンクールが行われたのは、ペトラルカが、同時代の美術に何とかして適用した概念体系を古代美術に関係する文書から引き出していた頃と同時期のことであった。フィレンツェでは、当時の美術をめぐる具体的な状況を解説する際の手本としてプリニウスを採用した最初の人物は、フィリッポ・ヴィッラーニであったように思われる。フィレンツェの初期の人文主義の推進者たちは、その後も抜け目なく歩みを進め、古代の諸概

念と近世的実践の総合体を創り出そうとして、洗礼堂門扉に関する議論において幅をきかす要素として古典古代的な美的特徴を導入した。そうすることで彼らは、中世のコムーネのコンクール実践に、巨匠間の「^{ア、コン}競技」としてのコンテストという古代の概念を融合させていたのである。建築家や芸術家たちと交渉するに当たって何世紀にも亘ってコムーネが用いて単純に一つの実践手段となったものは、それによって、どちらかと言えば質的に異なるものに変えられるようになった。例えば、垂涎の仕事求めて全力を挙げて競うコンテストは、人文主義者的節制と熱望で色濃く染められた知的な概念へと洗練されるようになった。そしてこのことは、ルネサンスの本質的前提条件へ向けての重大な一歩であったと言っても過言ではない。それ以来芸術家は、自身の権利と尊厳において一個人として名声に憧れ、かつ名声に到達できた。また、かつてよりも、どちらかと言えば本当の意味——ルネサンス的意味——で、「^{マス、タ、コ}名匠」となることができた。そして、1401年のコンクールにおいて互いに才能を競い合った二人の青年、ギベルティとブルネッレスキのその後の生涯は、これまで見てきたように、彼らを、この新しいが非常に古くもある「名匠-芸術家」という役割の典型にする。また、彼らがそのコンクールで開始した競争は、どうやら二人の残りの人生が終わるまで続き、単なる個人的な憎悪ではなく、時も癒さずもっばら増大していくような知的で美学的な意見の相違、言わば終生の「^{ア、コン}葛藤」をも示すことになるらしい。

[注]

- (1) H. Sachs, "Zur Geschichte des künstlerischen Wettbewerbs", *Staatliche Museen zu Berlin (Ost), Forschungen und Berichte*, 7, 1965, pp. 7-25.
- (2) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. by Natalino Sapegno, Florence, 1964 (15th ed.), II, Purg. 11, 73 sgg. (94-96). ダンテとオデリージ・ダ・グッピオとの間の有名な対話の含意に関するその他の見解については、サペーニョと *Enciclopedia Dantesca* (Treccani), 6 vols., Rome 1970-1976 の個々の用語の参照箇所を参照。
- (3) C. Giannini ed., *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia*, II, Pisa 1860, p. 261.
- (4) W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, 1953, p. 216 sgg.
- (5) I. B. Supino, *La costruzione del Duomo di Pisa* (《Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna …》, I, VII, 1912-1913, Sezione di Scienze Storico Filologiche), Bologna, 1913, p. 110, fig. 7. ブスケットの墓に比較可能な墓所群については、M. Longhurst, *Notes on Italian Monuments of the 12th to 16th centuries*, London, Vict. And Alb. Museum, 1962 (photocopy), I, no. B5: Buschetto; no. B4: the countesses Gasdia and Cilla, Badia a Settimo; no. B6: Bishop Ranieri of Florence, Florence Baptistery を参照。
- (6) M. Ayrton, *Giovanni Pisano*, London, 1969, p. 191.
- (7) Supino, *op. cit.*, p. 96
- (8) M. G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897, p. 100 sg. アンセルモ教授によるその浮彫群の複製品については、A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, Milan, 1904, p. 209 を参照。
- (9) G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano*, Rome, 1941, p. 208, n. 3.

- (10) Purg. X, 32; Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. by Gianfranco Contini, Torino and Giuliano Tanturli, Milano, 1976, p. 62.
- (11) Zimmermann, *op. cit.*, p. 37, note (Lanfranco); p. 36 (Wiligelmo); pp. 77 and 85 (Nicolao).
- (12) Zimmermann, *op. cit.*, p. 36 sgg., 77, 89, 100, 106, 118; Venturi, *op. cit.*, pp. 923, 958; W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters* (《Italienische Forschungen》, hg. Vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, NF 8), Leipzig, 1926, p. 105 n. 26, p. 117 n. 11; p. 119 n. 17.
- (13) Nicco Fasola, *op. cit.*, p. 207, no. 2.
- (14) A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonannus von Pisa und des Barisanus von Trani*, Berlin, 1953.
- (15) シエナにあるピサ人たちの傑出した作品に、ニコラによる大聖堂内の説教壇とジョヴァンニによる大聖堂のファサードがある。
- (16) G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854, I, p. 158, no. 16.
- (17) *Ibid.*, p. 163, no. 20.
- (18) C. P. Bacci, "Di alcune nuove indagini su Giovanni di Nicola Pisano (1248-1314)", in *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Florence 1944, pp. 9-15.
- (19) H. Keller, *Giovanni Pisano*, Vienna 1942, p. 66 sg. and p. 8 sg.; ピサ説教壇の銘文の信憑性については、P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano and Rome, 1926, fig. 5 p. 5 and p. 48 sgg を参照。
- (20) J. White, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400* (The Pelican History of Art, z 28), London, 1965, p. 75.
- (21) G. Nicco Fasola, *La Fontana di Perugia*, Roma 1951, p. 69, pl. 82 sg.
- (22) *Ibid.*, p. 62 sg.
- (23) *Ibid.*, p. 63.
- (24) W. R. Valentiner, *Tino di Camaino*, Paris 1935, p. 157; p. 165 も参照 (トリノの博物館にある小聖母像の銘文は、同様に彼の父親を示唆している)。
- (25) Milanesi, *op. cit.*, I. p. 157, no. 14; III, p. 273, no. 1; White, *op. cit.*, p. 74 参照。
- (26) L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1981, p. 97, no. 1.
- (27) Keller, *op. cit.*, p. 68. 銘文に関する私の解釈については、White, *op. cit.*, p. 83 も参照。その見解はどちらかと言えば、私の見解に近い。
- (28) Keller, *op. cit.*, p. 69.
- (29) Bacci, *op. cit.* (n. 19), p. 22 sgg. (documents) を参照。評価については、White, *op. cit.*, p. 83 sgg も参照。
- (30) Braunfels, *op. cit.*, p. 233.
- (31) その説教壇の図像については、最近の M. Seidel, "Ubera matris. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der mittelalterlichen Kunst", *Städels Jahrbuch*, NF 6, 1977, pp. 41-98 を参照。
- (32) Bacci, *op. cit.* (n. 18); E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (= Figura, X), Uppsala 1960, p. 101; M. Seidel, "Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz*, XIX, 1975, p. 379; White, *op. cit.*, p. 83.
- (33) B. Degengart and A. Schmitt, *Corpus der italienischen Handzeichnungen, 1300-1450*, Berlin 1968, I, 1, p. 26 sgg., no. 11 sg.; I, 3, pl. 24-28. Fumi, *op. cit.*, plates to p.10 and p. 12 も見よ。
- (34) H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienna 1935, f. i. pl. 19 and pl. 61.
- (35) その羊皮紙上には、寸法を示す印は何も見られない。しかし、その素描の作者が施工された建

- 物の比例に応じた比例、すなわち近世的な正しい方法で表現しようとしたことを示すことはできる。14世紀の透視図法については、J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957, p. 19 sgg を見よ。
- (36) Fumi, *op. cit.*, p. 21.
- (37) Milanesi, *op. cit.*, I, p. 168 no. 34, p. 188 no. 35 and p. 189 sgg., no. 36 sg.
- (38) E. Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Roma, 1965, p. 6 sg.
- (39) Braunfels, *op. cit.*, p. 216 sgg を見よ。芸術家間の模型やコンクールの問題に関する豊富な素材は、R. Oertel, “Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, V, 1940, pp. 217-314 と、M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Florence, 1975, p. 159 sgg に見出される。Degenhart and Schmitt, *op. cit.*, I, 1, イントロダクションも参照。
- (40) イタリアの都市国家の一般的な評価については、J. Heers, *L'Occident au XIV^e siècle. Aspects économiques et sociales* (= *La nouvelle Clio*, 23), Paris 1963 を見よ。高利貸しの問題については、H. Baron, “Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought”, *Speculum*, XIII, 1, 1938, p. 1 sgg を参照。
- (41) G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milan, 1967, p. 146 sg.
- (42) Purg. XI, 124 sgg.
- (43) 例えば、R. Trexler, “Death and Testament in the Episcopal Constitutions of Florence (1327)”, in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron* (= *Bibl. Storica Sansoni*, n. s. LXIX), Florence, 1971, pp. 29-74 を参照。
- (44) A. Grote, *Das Dombauamt in Florenz 1285-1370. Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata*, Munich, 1961, p. 71 sgg. 大聖堂の建造史については、最近の G. Kreytenberg, *Der Dom zu Florenz*, Berlin, 1974, p. 43 sgg を見よ。
- (45) Kreytenberg, *op. cit.*, p. 73 sgg.
- (46) Grote, *op. cit.*, p. 80. それらの窓間壁の底部の近年発見された本格的規模の壁画については、E. Casalini, *La SS. Annunziata di Firenze*, Florence 1978, pp. 267-272 を見よ。
- (47) R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970², II, p. 402, no. 4-11, 15, 22, 24, 26 sgg. (passim).
- (48) J. Von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, Berlin 1912, I, p. 45 sgg.; De Robertis and Tanturli, *op. cit.*, p. 60 sgg.
- (49) Krautheimer, *op. cit.*, II, p. 370, doc. 33.
- (50) *Ibid.*, p. 46.
- (51) *Ibid.*, II, p. 368, doc. 26.
- (52) *Ibid.*, II, p. 396, doc. 27.
- (53) *Ibid.*, I, p. 43. しかしクラウトハイマーは、その見本群が審査員たちの見解の相違を示す証拠として保管されていたと信じている。
- (54) *Ibid.*, II, p. 368, doc. 26.
- (55) *Ibid.*, I, p. 299.
- (56) P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Milano 1829-1902, Ser. 2, vol. S-Zi, pl. I. Krautheimer, *op. cit.*, I, p. 106 は、両者がカリマーラ組合のメンバーであったと確約しているものの、典拠を示していない。
- (57) C. Bec, *Les marchands écrivains a Florence, 1375-1434* (= *Civilisations et Sociétés*, 9), Paris 1967, p. 326 sgg.
- (58) M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, p. 78 sgg.
- (59) Litta, *op. cit.*
- (60) フィリッポ・ヴィッラーニについては、

Baxandall, *op. cit.*, p. 66 を見よ。彼はまた、
ヴィッラーニの著作、*De origine civitatis
Florentiae et eiusdem famosissimis civibus*, p. 146 sgg の
一部であるフィレンツェの画家に関する章のラ
テン語テキストの新版も提供している。

(61) ギベルティに関する “uomini dotti” について
は、Schlosser, *op. cit.*, p. 46 を参照。

(62) Petrarca, *Canzoniere*, ed. By Contini (see n. 10),
LXXVII; また、L. Venturi, “La critica d’arte e
Francesco Petrarca”, *L’Arte*, XXV, 1922, p. 238
sgg、並びに Baxandall, *op. cit.* が提供している
さらなる参考文献の指示を参照。

(63) K. Jex Blake and E. Sellers, *The Elder Pliny’s
Chapters on the History of Art*, Chicago 1896 (repr.
1966), p. 49: «hic primus nervos et venas expressit
capillumque diligentius»; p. 50 sg.: «Statuariae
arti plurimum traditur contulisse cappillum
exprimendo …»; p. 46: «… cappillum quoque
pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas
instituisset».

(64) *Ibid.*, p. 42: «Fecit et destringentem se et nudem
telo incessentem duosque pueros item nudos talis
ludentes … hoc opere nullum absolutis plerique
indicant»; p. 46: «… et ipse tatem corporum tenus
curiosus animi sensus non expressisse …»; p. 48:
«… septem nuda et senis unum laudata sunt».

(65) *Ibid.*, p. 53: «… videntur esse argutiae operum
custoditae in minimis quoque rebus»; p. 68: «…
mirabilem famam magna suptilitate celebratus»; n.
63 も参照。鑄造の技術的完璧さに関しては、p.
10 sg.: «Illo aere Myron usus est, hoc Polyclethus,
aequales atque condiscipuli, sed aemulatio et in
materia fuit»; p. 31: «evecta supra humanam
fidem ars est successu, mox et audacia …»を見よ。

[著者謝辞]

刺激的な議論や有用な批評に対し、友人である
ハインリッヒ・ディリー氏、ヴォルフガング・
マックス・ファウスト氏、イレーネ・ヒューイッ
ク女史、リッカルド・パッチャーニ氏、ロナル
ド・ミラン氏、そしてロベルト・エーリッヒ・
ヴォルフ氏に感謝の意を表す。英語への翻訳は
ロベルト・エーリッヒ・ヴォルフ氏によりフィレ
ンツェでなされたものである。

[訳者注]

ここに訳出したアンテ・ミッデルドルフ・コー
ゼガルテンの論考は、*Lorenzo Ghiberti nel suo
tempo*, Atti del convegno internazionale di studi
(Firenze, 18-21 ottobre 1978) vol. I, Firenze, 1980, pp.
167-186 に掲載されたものである。

[謝辞]

本拙訳は、JSPS 科研費 JP15K04451 (分担) の
助成を受けて行った研究の一部である。記して感
謝の意を表する次第である。

