

アントニオ・ビアンキーニ
「諸芸術における純粹主義について」
(翻訳と解題)

松原知生

【翻訳】

文筆家たちの閑暇は、消え去ると同時に忘れられてしまうような、つまらぬ論争に費やされることしばしばである。今日にあっては、言語やロマン主義についての論争がそうであった。芸術家たちの間では、純粹主義 (purismo) と非純粹主義 (impurismo) をめぐる論争もまた同様であるように思われる。すべては自尊心から生まれた論争であって、真実への秩序ある愛から生じたものではない。何が問題となっているのかを検証することも、定義づけることも、あるいは同じことだが、それをよく知ることもないままに、ただ他人の言葉のみを借りて意見が出されることから判断して、これは明らかである。いやしくも真実を正しく愛する者であれば、新しいものを知る前にそれを糾弾することはないであろうし、新しいものを知るためには、それを表明している者たちの方を向かねばならないのだが。そのために、多くの者たちが純粹主義を公然と非難し、この慎ましい一派に数多の偽りをなすりつけて、かくも些細なことに対してあらゆる種類の権威を行使しようと待ち構えた何とも無分別な人々が、この一派に不快感を抱くこととなったのだ……。

俗に純粹主義者たちのものとされる過ちは、以下のものである——

1. 自然をあらゆる欠点とともに惨めにかつ執拗に模写すること
2. 成人した絵画がチマプーエとともに再び子供に戻り、チマプーエやその同時代人たちから素描や絵画を学ぶのを望んでいること
3. 陰影を施すための技巧、およびマッスやキアロスクーロの名のもとに理解され

るすべてを忌み嫌っていること

4. コッレツジョやミケランジェロのみならず、《聖体論議》以後のラファエッロの絵画すべてを非難していること
5. 他の者たちがフランス風に風俗 (costumi) と呼ぶような衣装や建築の違いによって、さまざまな時間と場所に区別を設けようとしないうこと。他にも思いついたのだが忘れてしまった。

さて、純粹主義の見解と起源を述べよう。この一群がすべてドイツからやってきたとは私は信じない。少なからぬ芸術の研究者たちが、各地にいていまだ互いに知り合うこともないまま、ある改革について考え、言い始めてから、20年あまりが経つただろう。そしてこの改革は、おそらく彼らの言葉や範例によって、あるいはたぶん自発的な運動によって、イタリアのいくつかの地方、またドイツとフランスの多くの土地に到達し、今も広まりつつあるのである。私が純粹主義について話すことになったのは1833年のことである。その少し前に、言語についての大きな論争があり、その際トレチェント〔14世紀〕の信奉者たちは純粹主義者と呼ばれた。当時芸術よりも言語の研究に専心していた私は、これと同じ名前を上述のたぐいの芸術家たちに与えた。それが口伝えに広まり、短期間のうちに広く用いられるに至ったのである。これらの芸術家たちが言うには、人間の生と働きが壮年の卓越性から衰えざるを得ないように、素描の諸芸術もまた、齢を重ねるとともに壮年の卓越性から凋落してしまったのである。すべてがあるひとつの目的のために作られ、すべてがそれに適っていることを示すことにより、自然があらゆる部分においてその創造主の叡智を証するように、われわれ人間とその意志および理解の効力に対しても、やはりあるひとつの目的が示されているのであり、その目的にどの程度達しているかによって、各々は称讃されたり叱責されたりしなければならぬ。絵画の目的とは、眼の働きによって何らかのことを魂の中にもたらすことであり、それは言葉の目的が、耳の働きによってそうすることであるのと同様なのである……。

それゆえ彼らは、素描と彩色は芸術の素材と手段であり、その目的は教えることと動かすことであるということ思い起こした。そのため、農夫が曲がった木を真直ぐにするだけでは満足せず、反対側に曲げると同様に、彼らも若い人々をラファエッロの時代へと連れ戻すのではなく、時間をさらに遡らせて、ジョットとその同時代人

たちに学ぶよう助言したのである。だが、ここで注意したいのは、彼らが、裸体の素描や複数の顔料の配分、諸平面の正しい際立たせ方、その他の類似した効果をいにしえの画家たちから学ぶことができると信ずるほどには、視覚も知性も失ってはいなかった、ということである。むしろ彼らはそこに、表現された諸事物すなわち絵画の主題の、厳格で単純で明白な表明を探し求めるのである。したがって、人間は不足していても過剰であっても完璧へと到達することはできない以上、彼らはよりましな欠点の方を優先すべきだと考えるのである。すなわち、無益だがそれを用いるものにとっては好ましい手段を愛するあまり、目的を投げ出したりなおざりにしたりするよりも、それ自体としてはほとんど人を楽しませないがしかし効果的な手段によって目的を目指す、ということである。私が先に述べたように、ジョット、ガッディー一族、ブオナミーコ〔・ブッフアルマッコ〕、シモーネ〔・マルティーニ〕が、偶有性に拘泥することなく明白に理念を表明しているかどうかを論じても無駄であろう。というのも、このことを否定する人々はほとんど皆、いにしえの絵画について知ることを嫌がりつつ嘲笑するからである。その抜け目なさたるや、〔マンゾーニの小説〕『いいなづけ』など読んだことがないと言ったり書いたりしながらその悪口を吐いていた者と同様なのである。したがって、いにしえの画家や純粹主義者たちのことを知りもしない者たちが言うところとは異なり、自然を微に入り細に入り模写することは、いにしえの人々の習慣というわけでもなければ、純粹主義者たちの意図するところでもないことが、誰にでも分かるだろう。というのも、存在する物体（とりわけ人体）を厳密に模倣することは、主題にふさわしくない多くの性質を模写するよう作者をしばしばそそのかし、また観者をして外見をうっとり眺めるよう仕向けるため、精神でもって表現の真髄に到達することを遅らせてしまうからである。これに加えて、視覚の下賤な刺激のためではなく、誰もが感じ、望み、体験し、行なうことを表現するための至高の活字として、人間の形態が芸術家に奉仕するならば、顔に刻印された怒りや喜びを彼に易々と示すような人間の動的な活力を抑えこむことはできないであろうし、君主〔の顔〕に現れる怒りや喜びを乞食のものとり違えることもありえないだろう。ところで、力強く明敏な話し手になることを望む者はまず、言葉の真の意味と音を記憶し、あらゆる想念が思考の中で適切な記号をまとして表現され、その記号とともに言葉へと心地よく下り来たるよう、知性と言語を少しずつそれらに慣らさなければならぬ。これと同様に、若い人たちは人体のかたちを忠実に模写し、それらをすべて

記憶し、老人を若者から、健常者を病人から、洗練された人を粗野な人から、弱い人を剛健な人から、何としてでも区別する必要がある。こうしたことは、ごく些細な兆しによって現れることがあり、注意しなければ感じとることはできないのである。こうして、純粹主義者たちの間では、大人がすべきでないことを少年たちが行なうことが望まれると説明することにより、第1の告発は取り除かれる。またこれは、ドイツ人が考え出したことでもなければ、新しい考えでもないし、ゴシックの古美術によって呼び覚まされた考えでもない——われらが告発者たちはもう少しよろしく歴史を読まれるとよいのだが！いにしへの素描において熟考されるならば！それがレオナルド、ラファエッロ、ミケランジェロによって教えられたものであることを、誰が否定しようか。純粹主義者たちは、芸術をあるひとつの目的へと整え、決してこの目的を見失わず、常に魂に語りかけるべきであることを仄めかし、いにしへの画家たちの範例をそれ自体よきもの、欠点においてより非難すべき近代人たちの過剰とは対極にあるものとして推奨したが、何ものも無理に模倣したりしないし、ある様式よりも別の様式の方と友情を保つようなこともない。彼らはむしろ、眺められたものを、各々にとってより好ましい外観において、想像力の中で錬成し、それを自身の気質と力に応じて再現するよう勧めるのである。光をよく理解する者は影でもって語ればよいし、色により敏感な者は色調で語ればよく、形のことをより考える者は素描で語ればよいが、皆が語るべきであり、声を聞かせるだけでなく自分を理解させなければならない。それゆえ、純粹主義者でない者たちが、そうあろうとせず、またそうなっていないにもかかわらず、純粹主義者と呼ばれることもあれば、おそらく本人は望んでいないのに、われわれによって純粹主義者とみなされる人もいる。この名がまだ存命中の人々に憎しみを抱かせるものにならないよう、私は次のことにだけ触れておこう。すなわち、ポーニャの絵画館において鑑賞されている、ガイド・レーニが描いたかの《十字架から降ろされたキリスト》〔《メンディカンティのピエタ》を指すか〕が、純粹主義者たちによって、他のいかなるより高貴かつ雄弁な絵画にも劣らず崇拜されている、という事実である。ここで私は一連の非難のうち4番目のものへの回答に移ることができるように思われる。すなわち、われわれがミケランジェロ、コッレツジョ、そして《聖体論議》以後のラファエッロその人までをも侮蔑している、という非難である。彼らのいずれの作品においても次の2つの側面を区別しよう——1. 魂に語りかけるという責務あるいは目的。2. 諸手段の外面的な美。画家が自分の栄光のために、芸

術のさまざまな困難に挑み、勝利しようとした場合は常に、この画家は高潔なる目的よりも自己愛の方を優先したのだと、われわれは考える。したがって、われわれはラファエッロ晩年の絵画群に困難なるものを見出すのであり、この点で晩年作を初期の作品群と対置する。だが、よりわれわれの心の琴線に触れるのは《聖体論議》の効果的で控え目な単純さの方であり、そこには技巧の洗練もまったく欠けてはいない。とはいえわれわれは、ラファエッロの技巧は決して過剰に陥ることはなかったと明言するのだが。他の画家たちについても同様に論ずることができる。われわれは神のご加護により、ミケランジェロの高貴な苛烈さを前にして精神が目覚めないほどには愚鈍ではなく、完全に自己に没頭した精神は、イメージよりも生ける人間たちの至高の創造精神に敬意を表することはないのである。5番目の非難に対しては、衣服や建築において、扱われている物語の時代と場所の習慣に従うことを禁じるような純粹主義者がいるなどとは聞いたことがないため、何と答えてよいか分からない。また、純粹主義者の名をもつひとりふたりが行うことに基づいてその原則を論じるのは、賢明な人のやることではなかろう。われわれが考慮すべきはただ、髪型や建物もまた絵画言語の一部であり、物語を表明するという目的のために秩序づけられた手段なのだから、十分に気を配るべきである、ということであり、それ以上ではない。つまり、過度に研究熱心な装飾の探究者たちが、観者が特に注意すべきものから気を散らさせない程度に、ということだ。こうした隷従的な見せかけ、こうした幼稚な博識のひけらかしに、私はいにしへの画家たちの無骨な単純さを対置する。彼らは、たとえば捕われて連行されるキリストを表現するにあたって、彼らと同時代の悪党どもや兵士たちを目立つように描いたが、それは、悪党や兵士という観念が民衆の記憶に刻みこまれているのは同時代の衣服を着た姿によってのみであり、その記憶を呼び覚ます必要があるということを理解していたからである。何においても中庸こそは最良である。だが誰がいつも中庸に留まっていることができようか。私は幾人かの酷評家たちに尋ねよう、彼らが時おり表現するかの英雄たちは、家にいても戦争でも、夏でも冬でも、いつでも裸でいたのか、と。ホメロスは英雄を頭から足まで覆う服を描き出している。フェイディアスはその手足をすべて露わにしており、彼らも同様である。したがって、近代人たちがあまりに厳格すぎるか、彼ら以前には絵画というものが存在しなかったか、どちらかである。父祖や使徒たちの衣装を16世紀の習慣に従って描いた廉でラファエッロを告発する幾人かの人々の無様な振る舞いは、非難よりもむしろ同情に値する

ように私には思われる。この天使〔ラファエッロ〕は、自らの天上的な知性の最後の証として、〔ヴァチカン宮殿の〕ロτζャ群に新しい言語を残した。それは、聖書を堂々と表現し、ほとんど色づけるために、彼がまったく独力で見つけ出した言語である。人物像や頭部、行為、衣服といった諸々の特徴=文字に認められる様式は、見る者の思考をナイル川からヨルダン川へと心地よく導くのであり、感覚を芝居がかった華美さによって刺激することは決してないのである。教会のための絵画がそれに訴えるのが望ましい、いっそう厳格な法のいくつかについても述べておくべきかもしれないが、別の機会に論じたことであるし、またとりわけこれについて私より適切な裁判官たりうるに違いない人々に異議を唱えては無益であろうと思う。さらに言えば、純粹主義者と呼ばれる人々が皆これについて同じ掟に従っているというわけではなく、各々が他人ではなく自分の精神に基づいて判断しているのである。

アントニオ・ビアンキーニ

賛同者

F. オーヴァーベック

トンマーズ・ミナルディ

ピエトロ・テネラーニ

【解題】

ここに訳出したのは、A. Bianchini, *Del Purismo nelle arti*, Roma s.d. の全文である。1842年、ナポリの雑誌『ルチーフエロ』に発表されたこの文章は、同年ローマで抜刷（パンフレット）として再刊された。訳出にあたってはバロッキによる校訂版を使用した（Barocchi 1998, pp. 496-501）。なお抄訳ではあるが英訳も存在し、そちらも適宜参考にした（Harrison et al. 1998, pp. 211-213）。原文でイタリアック体になっている箇所には傍点を付している。〔 〕内は訳者による補足である。

著者アントニオ・ビアンキーニ（1803-1884）は、ローマ生まれの文筆家・古典文学研究家。当初はセミナリオやローマ大学で神学を修めるとともに、ドメニコ・コルヴィのもとで絵画も学び、細密画や水彩画を制作した。1827年にはメルクーリらとともに印刷会社を設立し、自ら訳出したギリシア教父たちの註釈集などを出版した

が、翌々年に会社は倒産してしまう。その後、1833年より「ローマ美術愛好家協会 (Società romana degli amatori e cultori di belle arti)」の秘書を20年にわたり務めた。1850年代には、スビアコのサンタ・スコラスティカ聖堂地下礼拝堂の壁画や、オルヴィエート大聖堂コルポラーレ礼拝堂のフレスコ画など、プリミティヴ絵画の修復もしばしば行なっている (ビアンキーニの経歴については、Di Genova e Orioli 1968 および Barocchi 1998, pp. 697-698 を参照)。

さて、「諸芸術における純粹主義について」は、ビアンキーニが1830年代末から40年代初頭にかけて、ローマ美術愛好家協会において行なった複数の講演がもとになっており、純粹主義について書かれた最初の理論的な宣言文として知られている。19世紀前半から統一期にかけてのイタリアにおいて隆盛をみた「純粹主義 (プリズモ)」とは、古典主義的な芸術規範を拒絶し、チマブーエから初期ラファエッロまでの「プリミティヴ」な絵画に回帰、そこに靈的・道徳的な価値を見出そうとした芸術傾向である。その契機となったのは言うまでもなく、1810年代に始まるオーヴァーベックを中心としたナザレ派の画家たちのローマ滞在であった。他方、彼らの動向にいち早く応答したイタリア人として重要なのが、ビアンキーニの師でもある画家トンマーゾ・ミナルディである。彼は1834年、聖ルカ・アカデミーにおいて、「イタリア絵画の本質について、その復興から完成期まで」と題した講演を行ない、翌年に刊行した。その中で彼は、14世紀こそ芸術が最も崇高であった時代であり、絵画は簡潔ではあるがキリスト教的感情を十全に表現していたと主張する。しかし15世紀になると、マザッチョやアンジェリコ (いずれも「ジョットの (giottesco)」とされる) などの例外を除き、技術の向上と反比例して道徳が低下していき、さらに16世紀になると、《聖体論議》のラファエッロを頂点として、その後の絵画は衰退の一途をたどっていくという。

さらに、建築家・批評家のピエトロ・セルヴァティコもまた、『今日のイタリアの物語画家の教育について』を1842年 (ビアンキーニによる文章と同年) に刊行した。その中で彼は、芸術の目的とは「真 (il vero)」の表象と「情動 (movere)」であるが、ジョット、オルカーニャ、アンジェリコ、ベルジーノ、ラファエッロに見られた宗教感情は、古代の模倣やアカデミーの教育により衰退してしまったと嘆いている。こうした前ラファエッロ芸術再評価の傾向をさらに助長したのが、フランス人アレクシス＝フランソワ・リオの『キリスト教の詩情について』(1836年)、とりわけそのイタ

リア語訳である。1836年から翌年にかけて、著名な政治家・歴史学者チェーザレ・カントゥーが抄訳し、その後1841年に全訳が出版されると、前出のミナルディ、セルヴァティコ、そしてビアンキーニその人によっても高く評価された。

だが他方、このような流れに批判的な批評家たちも根強く存在した。たとえば建築家兼ジャーナリストのフランチェスコ・ガスパローニは、『ローマでのカーニヴァルの一日』（1838年）の中で、古典主義的な立場から純粹主義を批判した。彼によれば、「純粹主義」とは語義的に、超越論的な理想を追求するものであるはずだが、今日の「純粹主義者」たちは、中世という不適切・不完全な規範に従っている点で矛盾している。つまるところ彼らは「トレチェントの奴隷」、偽装したロマン主義者にすぎない、というわけである（純粹主義をめぐる論争の経緯は Cardelli 2005 に詳しい）。

こうした批判に応えるかたちで執筆されたのが、ここに訳出した「諸芸術における純粹主義」である。

その中でビアンキーニはまず、「純粹主義」という語と運動の起源について述べる。彼によれば、この語は元来、言語に関する論争の中で、14世紀のイタリア俗語の信奉者たちを指すために用いられていたが、それを1833年、彼が初めて造形芸術に応用したのだという。続いて、この運動の起源がドイツ人（ナザレ派）にあるという一般的な説を否定し、それが各地で同時多発的に生じたものだとする。自国の中世美術再評価をめぐるドイツへの対抗意識、あるいはかの国に〈お株〉を奪われることへの危機感、当時の他のイタリア人たち（タンブローニやセルヴァティコ）にも共通するものであった。ビアンキーニによれば純粹主義とは、「ドイツ人が考え出したことでもなければ、新しい考えでもないし、ゴシックの古美術によって呼び覚まされた考えでもない」のである。だが、純粹主義という新語を冠した運動が「新しい考え」でもなければ、通常理解されているところとは異なり「ゴシックの古美術」という過去に回帰するものでもないとは、一体どういうことなのか。ビアンキーニの考える純粹主義の内実を今しばらく探ってみよう。

ビアンキーニによれば、造形芸術は唯一の目的しかもたない。それは「魂に語りかけるという責務あるいは目的」であり、言い換えれば「眼の働きによって何らかのことを魂の中にもたらずこと」、「教えることと動かすこと」、つまり教育と情動である。この目的を果たしうるものであれば、素描、色彩、明暗法など、どのような様式的手段に訴えても、どの造形要素を強調（あるいは除外）してもよい。逆にいえば、上記

の目的にさえ到達できれば、こうした様式上の「外面的な美」は問題にならないのであり、純粹主義者がキアロスクーロを放棄しているといったような批判は、まさしく「外面的な」ものにすぎないのである。

ビアンキーニはまた、プリミティヴ画家たちの「厳格で単純で明白な表明」、「無骨な単純さ」を、絵画の目的に適うものとして評価しながらも、純粹主義者たちは「何もかも無理に模倣したりしないし、ある様式よりも別の様式の方と友情を保つようなこともない」とも書く。だとすれば純粹主義とは、通俗的に理解されているような、中世絵画へと回帰しその表現様式を「外面的」に模倣する歴史主義的な運動ではなく、その「目的」の達成度によって規定されるものであるということになる。むしろ彼らは、キアロスクーロの劇的な対比を用いたバロック画家グイド・レーニの作品も崇拝しているし、プリミティヴの簡潔性とは相容れない「ミケランジェロの高貴な苛烈さ」に刺激を受ける感性と寛容さをももちあわせている、というわけである。さらにビアンキーニは、純粹主義的な考え方の起源にあるのは中世絵画ではなく、レオナルド、ラファエッロ、ミケランジェロという盛期ルネサンスの3大巨匠、特にその素描であるという、古典主義者と紛うような見解を述べている。

こうした論述から明らかとなるのは、様式的相対主義ともいべき特異な立場であり、それが1830年代から40年代初頭にかけての論争の中で形成された、協調的な妥協の産物であることは否定しがたいように思われる。近代美術史や批評史の概説書、あるいは辞典類において、この文章はしばしば「純粹派宣言」として言及される(たとえばヴェントゥーリ、1971年、176頁)が、これは通常の意味での宣言(マニフェスト)、つまり、純粹主義というムーヴメントの起源にあってその方向性を明確に規定する予言的なテキスト——「未来派宣言」あるいは「空間主義宣言」のごとき——では決していない。純粹主義への5つの批判に対する弁明という形式をとっていることから分かる通り、ビアンキーニのテキストは、論争に対応するかたちで、いわばネガティブな仕方次第で徐々に形成され、しかるのちにオーヴァーバックやミナルディといった権威から〈お墨付き〉を得ることでようやく自己の積極的な正当性=正統性を確保しようとするような、一連の論争の「事後的な決算書」(Barocchi 1998, p. 698)とも言うべきものである。

したがって、このテキストの中に、純粹主義の絵画様式の根拠となったような表現上のモチーフ=動因、あるいは同一の「掟」を探そうとしても徒労に終わる。むしろ

ろ、そうした具体的な様式規定をかわす曖昧さこそが、この文章の最大の特徴をなしている。そして、様式的に〈なんでもあり〉が認められるとすれば、「純粋主義者でない者たちが、そうあろうとせず、またそうならないにもかかわらず、純粋主義者と呼ばれることもあれば、おそらく本人は望んでいないのに、われわれによって純粋主義者とみなされる人もいる」という奇妙な事態に至るのは必然である。ビアンキーニの定義する純粋主義は、明確な様式的定義づけ (*definizione*) を拒むことにより、逆にその境界線 (*confine*) を果て (*fine*) なく伸張させ、批判者たちの足元までなし崩し的に侵食してしまうような、戦略的かつ〈けじめなき〉純粋主義である。この意味において、それが「規定的というよりもイデオロギー的」な純粋主義であるというカルデッリの指摘 (Cardelli 2005, p. 107) は、的を射たものであると言えるだろう。

【参考文献 (文中で言及されたものに限る)】

- P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino 1998.
- M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005.
- G. Di Genova e G. Orioli, "Bianchini, Antonio" *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. X, Roma 1968, pp. 180-182.
- Ch. Harrison, P. J. Wood, J. Gaiger (eds.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden-Oxford-Carlton 1998.
- リオネッロ・ヴェントゥーリ『美術批評史』第2版, 辻茂訳, みすず書房, 1971年

【附記】

本稿は、「近代西欧に於ける「ラファエッロ以前」問題の研究」(科学研究費補助金, 基盤研究(B), 2007~09年度, 代表者喜多崎親) による研究成果の一部である。