

15-18世紀におけるメディチ家の古代コレクション

ファブリツィオ・パオルッチ

[渡辺晋輔訳]

15-16世紀の間に古代芸術の再発見が果たした役割について考慮することなく、イタリア・ルネサンス文化の始まりやその性格について理解することは不可能である。イタリア文化にとり幸福で唯一無二だったこの時期を指す「ルネサンス」という言葉は、中世という中断の後にギリシャ・ローマ文化が「再生」という考えを如実に示している。事実、ルネサンスの知識人にとって古代の文学や彫刻は普遍的な完璧さを示すパラメーターであり、絶えず参照すべきものであった。だからこそ、当時の文学にしばしば登場する言い回しを用いるなら、「古代と現代の競合」が活気を得たのである。そして当時の芸術家たちは、「古代と現代の競合」に則って芸術活動の選択を行なうようになる。それゆえ、この文化革新を引き起こした中心地のひとつフィレンツェが14世紀以来、古典文化再発見のプロセスにおいても先陣を切っていたことは、驚くべきことではない。最初はギリシャ語やラテン語の高価な写本が学者や蒐集家の崇拝の対象であった。ボツカッチョやベトラルカが関心を示したお陰で、早くも14世紀前半にはヨーロッパ初のギリシャ語講座が大学に設置されたフィレンツェには、こうしてわれわれの基本文献となっているギリシャ語やラテン語の写本がもたらされたのである。なかでも特筆すべきはパウサニアスの『ギリシャ案内紀』であり、ギリシャおよびその地のモニュメントについて詳細に記した2世紀編纂のこの本は、中世という古代文学の受難期をただ一冊の写本によって乗り越えた。この写本は現在フィレンツェのラウレンツィアーナ図書館に所蔵されている。ブロンズや大理石の作品はローマをはじめイタリア各地で以前にも増して出土されるようになったが、それらに注意が向けられ始めたのは15世紀半ば以降に始まる第二段階になってからのことに過ぎなかった。こうした貴重な遺物は、ウェルギリウス、大プリニウス、ホメロスらの文学作品を通じてしか知らなかった古代世界を偲ぶよすがとして尊ばれたが、この頃はまだエトルリアの作品をギリシャやローマの作品と区別することはできなかった。事実、ラテン語の銘がない場合には、出土した彫刻はすべてギリシャのものと考えられ、その造形が並以上でありさえすれば、ギリシャ・ローマ文学で称讃されているフィディアス、プラクシテレス、リシュッポスのような芸術家の手に帰されたのである。それゆえ自らのストゥディオーロで保管し、見せびらかすために古代の彫刻や彫玉、ブロンズ彫刻を所有することは、ルネサンスの教養人にとって古代文明という羨望の的であった理想に帰依していることの何よりの証であり、背を向けることのできない義務となったのである。

メディチ家の人々は、古代に対してこうした態度を示したまったくの典型と言える。コジモ・イル・ヴェッキオが歿する8年前の1456年に編纂されたメディチ邸の財産目録にはすでに、ほんの数年前に建築家ミケロッツォによって実現されたラルガ通りの邸（現メディチ・リッカルディ宮）に保管されていた彫玉やカメオのうち、約20が記録されている。いまだ大理石彫刻は含まれていなかったものの、

この最初の古代遺物コレクションはその後数年の内に急速に量を増すこととなる。1465年にはメディチ家所有のカメオは早くも30を数えるに至った。さらに短期間のうちにロレンツォ・デ・メディチ(1449-1492年)によって、その倍以上となる。父よりも豊かな文化的教養を持ち、より優れた芸術的感性を身につけていたロレンツォは、若い頃から古代へのまったき情熱を有し、その関心をほかの種類の古代作品にも広げるようになった。弱冠22歳でローマへの使節に選ばれたことは、当時のイタリアにおいて最も供給量の多い考古遺物の市場であったこの町で、充実した量の作品を入手することを可能にした。彼のコレクターとしての情熱は、手紙からも明瞭に伝わってくる。「1471年9月、シクストゥス教皇の即位に際して私はローマ使節に選ばれた…そこでアウグストゥスとアグリッパを表わしたふたつの大理石頭像を運んだ…さらに彫玉をほどこした縞瑪瑙製のわれらが盆を、そのとき購入したほかの多くのカメオやメダルとともに運んだ」。こうしてフィレンツェには、後期ヘレニズム彫玉の傑作とされている作品——“彫玉をほどこした縞瑪瑙製のわれらが盆”——すなわち《ファルネーゼの皿》[図1]がもたらされたのである。現在ナポリ国立考古学博物館に所蔵されるこの技巧を凝らした作品は、前2世紀に制作されたもので、その難解な図像はアレクサンドロス大王の歿後エジプトを統治したプトレマイオス朝を称揚したものと解釈できる。ロレンツォの手紙から分かるように、この作品とともに、その他の優れたカメオもフィレンツェにもたらされた。これらまた相続の変遷の結果17世紀にナポリにもたらされ、現在に至っている。これら古代美術の傑作の多くには「LAURMED」との刻字があるが、これは「Laurentius Medicis」すなわち誇らしげな所有者の名前である。ロレンツォが古代の貴重な彫玉に注いだ称讃を現在でも物語るのは、メディチ・リッカルディ宮の中庭の壁面を飾る、ドナテッロ派の手になる円形彫刻である。というのも、これらの浮彫りはロレンツォお気に入りのいくつかの彫玉に表わされた主題を拡大したものにほかならず、彼がそれを自分の邸の内部においても永遠に残そうとしたと考えられるからだ。ダイダロスとイカロスを描いたカメオ[図2、ロレンツォの名が下部中央に記されている]、あるいはポセイドンとアテナの対話を描いた素晴らしいカメオ[図3]と円形彫刻[図4、5]を比べてみて欲しい。その大方がシクストゥス4世の前任者パウルス2世のものだったこれらの彫玉の入手は、ロレンツォの父ピエロによって始められた蒐集の方針に則ったものであった。一方、先に引用した手紙で述べられているアウグストゥスとアグリッパを表わしたふたつの大理石胸像は、当時の古代受容に照らして考えるならば、新たな地平を切り開くものとなる。実際ロレンツォは、第一人者とは言わないまでも、古代大理石像の蒐集を始めた初期のコレクターのひとりだったのである。おそらく彼ははじめ、古代ローマ皇帝の肖像ギャラリーを作る

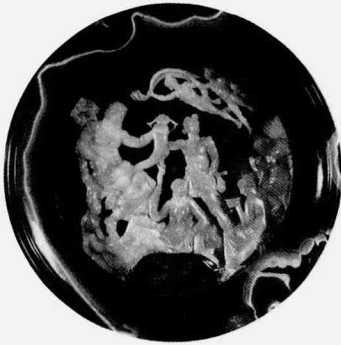


図1
《ファルネーゼの皿》、前2世紀、ナポリ国立考古学博物館

図2
《ダイダロスとイカロスを表わしたカメオ》、前1世紀、ナポリ考古学博物館

図3
《ポセイドンとアテナの対話を表わしたカメオ》、前1世紀、ナポリ考古学博物館

図4、5
ドナテッロ派、メディチ・リッカルディ宮の円形彫刻



うとしたのであろう。ロレンツォが1471年にローマで入手したアウグストゥスとその婚アグリッパの胸像は、現在ウフィツィ美術館に所蔵される二体の肖像彫刻に同定することがおそらく可能である。他方、ほかの大理石像に関しては、ロレンツォがその後数多くを蒐集したにも関わらず、何も知ることができない。実は、これらメディチ家が蒐集した最初の古代作品群は、アレッサンドロ・デ・メディチが従兄弟ロレンツィーノの手に掛かって殺されたことに激昂した群衆が1537年1月6日にラルガ通りのメディチ邸を略奪した結果、散逸してしまったのである。略奪者たちの激昂を免れたのはブロンズ製の見事な馬の頭部像のみであった。古代ローマ帝政時代初期に遡るこの精巧な彫刻は、ロレンツォの時代からメディチ・リッカルディ宮の中庭中央にあった噴水の注ぎ口に据え付けられていたもので、現在ではフィレンツェ国立考古学博物館に収蔵されている〔図6〕。

散逸したロレンツォのコレクションが元の場所に戻ることはなかったが、それでもこの事件はメディチ家の考古学コレクションの一時的な遅滞でしかなかった。コジモ1世(1519-1574年)が即位し、そして1569年にメディチ家が支配するトスカーナ大公国が創始されると、ローマのかつての威光を物語る「遺物」への関心は、新たな動機と意味を持つこととなった。大理石彫刻など古代の美術作品はもはや所有者の趣味の良さや教養を証するのみならず、大公国のイデオロギーのなかでは、新たなローマとしてのフィレンツェの役割を証明するプロパガンダ装置となったのである。サンタ・トリニタ広場の灰色花崗岩の巨大な柱が多大な労力と費用を払って運ばれてきたのは、こうした風潮ゆえのことであった。もとカラカラ浴場に設置されていたこの柱は、古代ローマのモニュメントが大公国フィレンツェでいかに新たな輝きを放ったのかを、如実に物語っている。コジモ1世がローマで古代の大理石彫刻を大規模に購入し始めたのは16世紀後半のこと、それも1560年に彼がローマを初めて訪問してからのことだと思われる。神々やローマ皇帝、英雄を表わした何百もの彫刻が、宮廷の新たな拠点、すなわちピッティ宮を彩るために送られた。たとえばこの宮殿の中庭には、十二功業で名高いギリシャの半神ヘラクレスを表わすふたつの見事な彫刻が設置された。これらの彫刻が選ばれたのはもちろん偶然ではない。ヘラクレスの姿はコジモの印章の図案としてすでに使われていたし、コジモ治下に鑄造された多くのメダルではこのギリシャの英雄の偉業が、初代大公のそれになぞらえられていたからだ。古代彫刻はこうして、当初の図像とは何の関係もない、プロパガンダとしての新たな性格を担うこととなった。図7のヘラクレス像を例にとって説明しよう。前4世紀末に活動した古代ギリシャ最大の彫刻家のひとりリシュッポスの「休息するヘラクレス」タイプのこの像は、1566年にローマのパラティーノの丘にある古代ローマ皇帝の邸跡から発掘された。そしてこれほどの傑作を見逃しなかったコジモは、大枚をはたいて購入する。なるほどこの彫刻はきわめて良質で、皇帝からの注文を推測させるほどである。コモドゥス帝(在位180-192年)を思わせる半神の顔立ちにもそれは窺える。ここで英雄はリシュッポスのモデルに倣って、疲れ衰弱した姿で表わされているのだが、彼がヘスベリデスの園における難行を終えたことは、右手に握られたリングが物語っている。そして、地球を支えることでアトラスの労を軽くするという凄まじい苦難を甘受するヘラクレスのこの功業は、16世紀の解釈では、フィレンツェ政府の仕事やその支配者

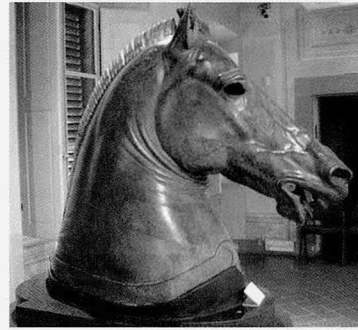


図6
《馬の頭部》、前1世紀、フィレンツェ
考古学博物館

図7
《休息するヘラクレス》、2世紀、
ピッティ宮

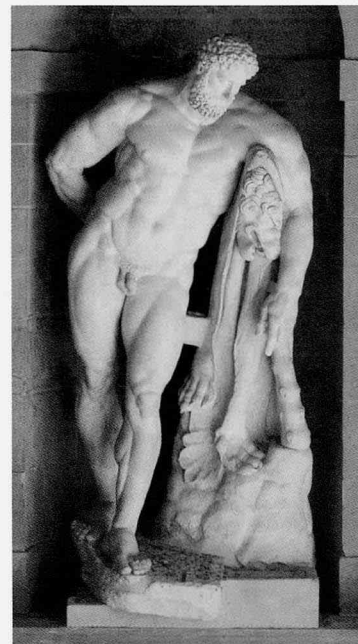




図8
《ヘラクレスとアンタイオス》、1世紀、
ピッツェイ宮

たちの奉仕精神を仄めかすものとなったのである。彼らは新たなヘラクレスとして、人間性の恩恵を施す任を負ったのである。さて、中庭に置かれたこの第一の古典彫刻が善き支配者としてのコジモの寓意であるのなら、巨人アンタイオスと闘うヘラクレスを表わす第二の彫刻 [図8] もまた、理由なく置かれはしなかった。前3世紀のギリシャの原型を写したこの素晴らしいローマ時代の模刻は、実にヴァチカン宮殿のベルヴェデーレからもたらされたものであった。1509年以來そこに置かれていたこの彫刻をコジモは、教皇ピウス4世への彼の影響力をもってしようやく手に入れ、1564年にフィレンツェへと運んだ。この彫刻の場合、女神テラの凶暴で巨大な息子に対する英雄の勝利は、悪に対する善の勝利という一般的な象徴であるのみならず、上記したヘラクレスとコジモの同一視によって、シエナに対するコジモの軍事的な勝利を連想させたのである。

つまり、中庭に足を踏み入れるやいなや、訪問者は大公の新たな邸宅において古典彫刻の配置がいかに重要であるかを理解するのである。しかし、宮殿中に置かれた古代ローマ彫刻を巡る道程の中心を占めたのは、ピッツェイ宮2階の「壁龕の間」であった。この部屋は18世紀末の改修や修復を経た結果、現在ではその姿をかなり変えてしまっているが、ヴァザーリの『芸術家列伝』1568年版にこの部屋に関する詳細な記述があることから、われわれはかなり正確に当初の姿を再構成すること、そしてそこに置かれたほぼすべての彫刻を同定することができる。「壁龕の間」は当時にあつては前衛的な展示実験であり、それに先駆けるのはユリウス2世治下の1509年に整備された、ヴァチカン宮殿ベルヴェデーレの上記の彫刻庭園のみであった。壁龕によって壁に凹凸が与えられたこのローマの収集スペースには、当時この町で出土した最も美しい彫刻のうちのいくつかがブラマンテによって、舞台装置のように配置された。その中で突出しているのは当時も今も、前2世紀に遡る後期ヘレニズム芸術の貴重な作例である堂々とした《ラオコーン群像》である。ローマに倣ってフィレンツェでも、1560年以來コジモは厳選された大理石彫刻の展示空間を作ろうとしていた。これは

図9
ピッツェイ宮壁龕の間、16世紀半ば当時の復元図



図10
《イノシシ》、1世紀、ウフィツィ美術館



古代彫刻のうち最良の品々の展示を目論んだ、美術館学的な実験であった。コンピューターによる復元画像 [図9] は、この演劇的な装置のアイデアを再現する助けとなる。古代大理石像の白さを際立たせるために黒いアラバスターが貼られた10の壁龕には、見事な彫像が置かれた。たとえば、前4-3世紀の原型にもとづく2世紀半ばの模刻《イルカとアフロディテ》、ハドリアヌス帝の愛人アンティノウス像に手を加えたと思われる《青年ヘラクレス》、前5世紀初めのギリシャ彫刻を優美に再解釈した120-150年の優雅な彫刻《チェトラを持つアポロ》である。胸像は少なく、たったふたつしかなかったが、一方、おそらく前1世紀の後期ヘレニズムに遡る見事なイノシシの大理石彫刻 [図10] は、その巨大さによって室内空間の主役であった。この彫刻からは17世紀初頭にブロンズ彫刻のコピーが2体も作られ、そのうちフェルディナンド・タッカの手になる方は、現在フィレンツェのメルカート・ヌオーヴォ(新市場)の脇に置かれている。史料によれば「壁龕の間」の赤罫子が張られた壁面には、少なくともほかに12体の彫

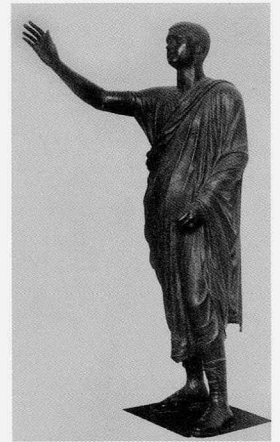
刻が木製の台の上もしくは床に直接置かれていた。その中には眠るプットー像2体もあったが、うち黒大理石製のものはおそらく1488年に、アラゴン王フェルディナンドからロレンツォ・デ・メディチへの贈り物として、ジュリアーノ・ダ・サンガッロによって運ばれてきたものだ。これらすべての彫刻はコジモ1世の宮廷で活動した傑出した芸術家たちによって、入念に修復された。ここで、ルネサンス文化において断片への愛好というものが存在しなかったことを思い出しておこう。断片的な状態で発掘されることが常であった古代の大理石彫刻は、展示される前に必ずその欠損部分を補完されなければならなかったのである。こうしてフィレンツェやローマでは、古代の大理石彫刻を完全なものにすることを専門にした彫刻家集団が形成された。そのうち最も著名なのは、「壁龕の間」の彫刻を修復する任を担ったヴァレリオ・チョーリヤ、特にウフィツィのギャラリーで活動したジョヴァンニ・カッチーニである。さらに、「壁龕の間」では後のウフィツィのギャラリーと同じく、古代作品がルネサンス彫刻の重要な作例と並んで飾られていたことを特に強調しておきたい。実際1597年以降、この部屋にサンソヴィーノの《パッコス》、ミケランジェロの《アポロ=ダヴィデ》、チェッリーニの《ガニユメデス》が置かれていた記録がある。これらの彫刻は古代彫刻の脇に置かれることで、古代と現代の美術の対比、そして両者の「競合」というテーマをここでも表わしていたのである。つまり「壁龕の間」は、少し後にウフィツィの彫刻ギャラリーで行なわれた展示の大掛かりな前実験だったと言えるのである。

事実、「壁龕の間」完成のわずか20年後の1581年には新大公フランチェスコ1世(1541-1587年)によって、ヴァザーリによる新ウフィツィの東廊下を彫刻の展示スペースにするという野心的なプロジェクトが着手され、それはブオンタレンティによって完成された。メディチ家はローマでますます多くの古代彫刻を購入していたのである。この新しい展示廊下は採光が素晴らしく、また多くの彫像を収容するためには最適の空間だったので、それらはそれまで置かれていた邸やメディチ家の権力の拠点から、この空間に徐々に移されていった。たとえばピッティ宮からは例のイノシシと2体の眠るエロス(プットー)が、メディチ宮からは像主の不確かな一群の肖像彫刻が、ヴェッキオ宮からは16世紀にトラジメーノ湖畔から出土した前1世紀初めの見事なブロンズ彫刻《弁論家》[図11]が運ばれた。1588年6月20日の目録によれば、このギャラリーには「50の大理石胸像」と「29の大理石全身像」、そして《弁論家》以外にイノシシ像と、2体の犬の葬祭彫刻があった[図12]。この彫刻は16世紀には《モロッス犬》と呼ばれた帝政初期の素晴らしい作品で、現在でもギャラリー入口に置かれている。決定的な証拠に欠けるとはいえ、当初からギャラリーの展示は、17世紀末以降は確実な証言が残り、あまつさえ現在でも続いている方法に則っていた可能性が高い。全身像は広場に面して開いた窓を分かつ閉口部に配置され、そして全身像と全身像の間には2-3の胸像が挟まれていたに違いない。「壁龕の間」ではじきに同時代の彫刻が古代彫刻と

図11
《弁論家》、前1世紀、フィレンツェ考古学博物館

図12
《一對の犬》、2世紀、ウフィツィ美術館

図13
ミケランジェロ《パッコス》、16世紀、バルジェッロ美術館



並べられるようになったが、ウフィツィのギャラリーでもミケランジェロの《バッコス》[図13]のような作品は、ドナテッロやヴェロッキオのブロンズ彫刻とともに古代との芸術的競作というテーマを表わし、さらに、ただトスカーナの彫刻家だけが古代彫刻の真の継承者だという、ヴァザーリが『芸術家列伝』に明記している見解を物語っていた。ちなみに、ルネサンスの蒐集において古代と同時代の作品が常に共存していたことを考慮した結果、最近国立西洋美術館で開催された「ウルビーノのヴィーナス展」では、古代の作品をルネサンスの作品と対話するように展示した。古代とルネサンスとの対照によって、ルネサンスが何を古代の手本に負っていたのか、また、ルネサンスはどれほど偉大な革新と変容の能力を持っていたのかが、自ずと明らかになると考えたのである。



図14 トリブーナ
ウフィツィ、特別室

フランチェスコ1世時代のウフィツィにおける古代作品の展示に話を戻そう。建築家ベルナルド・フォンタレンティの代表作であり、展示順路におけるモニュメンタルな中心をなす特別室^{トリブーナ}[図14]に、当初古代彫刻が飾られなかったというのはいかにもおかしなことであった。この建築は古典古代へのオマージュにほかならないからだ。古代ローマの建築家ウィトルウィウスの著書『建築書』に記されたアテネの《風の塔》の記述を、忠実に再現したものなのである。偶然手付かずのまま現在に残されたこの前1世紀の建築を、外観・大きさともに模倣したのみではない。手本と同じく、トリブーナにおいても外部の風見は建物内部の方位針と連動し、風向きの変動を内部の風向計に表示していたのである。その着想を完全に古代に得たこの八角形の部屋には、メディチ家のコレクションのうち最も貴重な品々が置かれた。フランドルの工匠による凝った作りのキャビネットには尋常ならざる大きさのサファイアやエメラルドが収納された。さらに壁沿いに設置された棚には金や象牙、あるいは化石の細工がついた短刀、科学機器、古代ブロンズ小像、地球儀が置かれ、こうしてこの万華鏡のような魅力ある空間は、典型的な「^{ウンダー・カンマー}驚異の間」の様相を呈することとなった。同時代史料によればこの部屋が好奇心あふれる来訪者に開放されることはめったになかったが、この非公開の部屋にこそ、メディチ家が蒐集した最も有名な板絵のいくつかが収蔵されたのであった。中でもラファエッロの7つの油彩とともに群を抜いていたのが、ミケランジェロの《ドーニ家のトンド》である。もとは大公のプライベートな隠れ部屋として構想されたこの貴重な部屋に大理石彫刻が置かれ、ギャラリーの展示順路に組み込まれるようになったのは、ようやく17世紀後半のことであった。

展示順路の一部となっても、トリブーナが宝物を集めた驚異の間としてのそれまでの性格を失うことはなかった。1770年代に描かれたヨーハン・ツォファニーの有名な絵は、ふたつの有名な作品に集う来訪者や学者でトリブーナが一杯になった様を見せている[図15]。ふたつの作品とは、最近東京でも堪能された《ウルビーノのヴィーナス》と後述する《メディチのヴィーナス》のことだ。ここにおいても、ふたつの裸婦を並べることで、すでに数世紀にわたって繰り広げられてきたギリシャ・ローマ美術とルネサンス美術の対比が繰り返されているのである。

コジモ3世(1670-1723年)の治世初期に、ウフィツィの展示空間の拡張が着手された。それは東廊下にとどまらず、アルノ川に面した短い南廊下、そして西廊下全体にまたがるものであり、その結果ほぼ現在の姿となった。この壮大な展示空間を彩るため、コジモ3世は躊躇することなく、メディチ家のローマの

邸宅ヴァイラ・メディチから最も貴重な作品を運び出した。ヴァイラ・メディチからフィレンツェにもたらされた古代彫刻の数と重要性を理解するには、フィレンツェがメディチ家の古代コレクションの拠点のひとつに過ぎなかったことを思い起す必要がある。もうひとつの中心こそローマであり、ピンチョの丘にある大公家の邸宅すなわちヴァイラ・メディチには、1575年から87年の間にフェルディナンド・デ・メディチがローマ随一の彫刻美術館を作り上げていた。フェルディナンドは1587年に兄フランチェスコが歿すると枢機卿位を捨ててトスカーナ大公に即位したが、その際彼の愛したローマの邸宅を彩る何百もの彫刻を運び出すことは避け、フィレンツェのギャラリーに展示するためには《ニオベ群像》の石膏複製を制作するにとどめたのである。11もの彫像からなるこの群像は、当時この邸宅で最も有名な作品であった。1583年にローマのサン・ジョヴァンニ門近くでまとめて発掘されたもので、古代の最も陰惨な神話のひとつ、すなわち母レトが侮辱されたことに怒ったアポロとアルテミスによって、ニオベの14人の子供が殺される神話を演劇的かつバロック風に表わしている。これほどの傑作がローマから流出することを阻止しようとした教皇の断固とした反対を切り抜け、ようやく1780年になってこの群像はフィレンツェにもたらされ、ウフィツィ内の特別に作られた部屋に置かれた。今日でも同じ部屋に、18世紀末に置かれたままの姿で見ることができる。もともと、ニオベの子供たちの群像は、ヴァイラ・メディチの教養ある来訪者たちにとっては目当てのひとつに過ぎなかった。事実このローマの邸宅にはほかにも、前2世紀のヘレニズム彫刻を模刻したローマ時代の《研ぎ師》や、前3世紀の原型を模した帝政期のきわめて優れた複製《闘士たち》、そして何よりメディチ家の古代コレクションが誇る極めつきの名品《メディチのヴィーナス》があった。教皇庁におけるメディチ家の重要性と影響力が薄れるとともに、ローマにおけるメディチ家の本拠であるヴァイラ・メディチも、16世紀末頃までは辛うじて有していた重要な役割を失う。こうして、そこに収蔵されていた古代彫刻は次第にフィレンツェへと移されるようになった。上述したようにこの作業は1世紀後の1780年によりややく終結した。最初にローマを後にした作品には、ほかならぬ《メディチのヴィーナス》《研ぎ師》《闘士たち》があった。これらは1677年以後、ウフィツィ美術館全体において最も格の高い場所であったトリブーナに、誇らしげに置かれ



図15
ヨーハン・ツォファニー《ウフィツィの特別室》、^{トリブーナ}1770-72年、ウインザー城

ることとなった〔図15参照〕。ネオ・アッティカ派のクレオメネスによる前1世紀の署名が残る《メディチのヴィーナス》は、ブラクシテレスのアフロディテ像を再解釈した優品であるが、特にこの像は、すでにヨーロッパ中に知れ渡っていた古代彫刻コレクションのまさしくシンボルとなった。現代の来館者には奇妙に思えるかもしれないが、この女神像は19世紀初めまで美術館全体で最も賞賛された作品であり、アントニオ・カノーヴァのような芸術家はこれに完璧な肉体を見て、自らの作品の手本とした。彼は現在ピッティ宮にある1812年完成の《イタリアのヴィーナス》によって、彼が「これまでに作られた最も美しい裸婦のひとつ」と考えた《メディチのヴィーナス》にオマージュを捧げている。

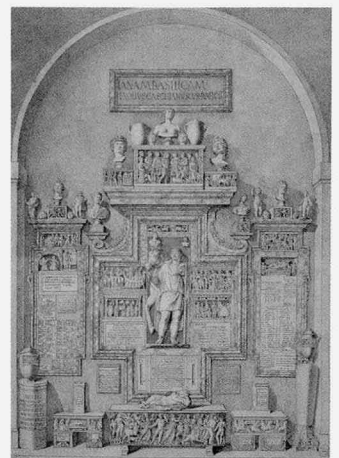
ただしこれら三つの彫刻は、1678年以降ウフィツィの三つの廊下を満たした大量の有名な彫刻のうち最も有名なものに過ぎない。実際この年の目録には、全身彫像として98の古代作品と25の同時代作品、胸像として144の古代作品と15の同時代作品が記されてある。こうして、(皇帝や神といった)図像的に関連する古代彫刻を集め、配置した展示空間が出来上がり、それは本質的には変わらずに現代まで受け継がれている。コジモ3世はこの古代コレクションに相応しい入口として、ギャラリーの入口に古代の浮彫や銘板、彫刻で全面を装飾した玄関ホールを造るよう、18世紀初頭における最も高名な建築家ジョヴァン・バッティスタ・フォッジーニに依頼した。こうして、保存上の理由もしくは質の低さからそれまでどの展示計画にも含まれてこなかったすべての作品が、このバロックの眩惑的な美術館に展示場所を与えられたのである。ただしそこにはきわめて質の高い作品も含まれており、それらは舞台装置的な効果を計算して壁面の中央に据えられた。《アラ・パキス》の一部、大地の寓意テルスの浮彫〔図16〕がそれであり、右側の壁の構図の中心を占めたこの浮彫によって、その周囲の銘板や浮彫の破片は威厳を備えた。この見事なパネルはようやく1930年代にウフィツィからローマへ戻され、そしておそらくは古代ローマで最も有名な作品のひとつと言える、復元された前1世紀作のアウグストゥスの壮麗な祭壇《アラ・パキス》に落ち着いた。

ウフィツィ玄関の間の華やかな装飾が奏でた豪壮な印象は、現在ではフィリダウロ・ロージとトンマーゾ・アッリゲッティによる見事な版画〔図17〕に偲ぶことができるのみである。この版画は、今では装飾がすっかり取り除かれたこのがらんどうな部屋の当初の姿を知る上で、明確かつ信頼の置ける史料となっている。というのも、20世紀初め、絵画の展示空間を新たに確保する必要に迫られて、



図16
《テルス》、前1世紀末、アラ・パキス

図17
フィリダウロ・ロージ、トンマーゾ・アッリゲッティ(ウフィツィ玄関の間)



美術館の職員たちはフォッジャーニによる装飾を犠牲にすることにしたからである。古代大理石彫刻の最も有名なギャラリーとしてウフィツィがヨーロッパ中に令名を轟かせた過去を証言するこの装飾は、もはや場違いなものとなっていたのである。ほとんど逆説的なことに、1914年から19年にかけてこの展示を解体したとき、解体されているものについて記録する試みは一切行なわれなかった。ようやく近年になって、筆者とウフィツィ美術館の考古学者アントネッラ・ロムアルディ博士がフィレンツェ中の美術館に散らばった作品を丹念に追跡調査したことで、この失われたモニュメントの姿がどのようなものであったかを知ることができるようになった。最近フィレンツェ近郊のヴィラ・コルシーニにおいて、バロック期のウフィツィに設置されていた考古学遺物の一部を展示する展覧会が開かれた。展覧会にあわせてコンピューター映像も作成され、当時の姿を生き生きと再現した。

私が特にウフィツィのこの部屋について述べたのは、そこに収蔵された古代作品に対する来館者や美術館員の関心が、2世紀に満たない間に根本的に変化した様を示す端的な見本だと思ったからである。18世紀の教養ある旅人にとってウフィツィは、当時それが「彫刻ギャラリー」として知られていたことから分かるように、何より著名な古代大理石彫刻のコレクションを意味していた。玄関の間をふんだんな考古学遺物で飾ることは、古代ギリシャ・ローマを巡るギャラリーの入口として理に適ったことであり、また必要とさえ言えたのである。反対に現代の来館者にとってこのフィレンツェ随一の美術館が当初持っていた性格を理解することは、不可能とは言わないまでも難しかろう。われわれすべてにとってウフィツィとは、ラファエッロ、ミケランジェロ、ボッティチェッリその他の巨匠たちの傑作が集められた場所であって、要するにわれわれはウフィツィを絵画館と見なしているのである。根本的な変化を導くこととなった転換は19世紀初頭に起こった。科学的な考古学の誕生とともに、ウフィツィが所蔵するすべての大理石像はヨーロッパのほかのコレクションと同様、失われたギリシャのオリジナル彫刻のコピーであることが明らかとなったからである。芸術を天才的な作家による再現不可能な行為と捉えるロマンティックな考え方は古代の大理石彫刻の価値を貶め、逆に模倣者ではなく本物の芸術家の手を認めることができる15、16世紀の板絵やキャンバス画を再評価した。こうして彫刻はあらゆる意味を剥ぎ取られた単なる調度品となり、絵画館としてますますその姿を整えていた美術館にあって、場違いな存在となったのである。数世紀にわたりウフィツィに収蔵されてきたその他すべてのコレクション、たとえば自然が作り出した珍品、金銀細工、科学機器、武具は、美術館の新たな性格と調和しづらいことから、いっそう関係ないものとされた。こうしてウフィツィの収蔵品を母体として、イタリア統一後1860年から70年にかけてフィレンツェに多くの美術館が誕生した。《弁論家》や彫玉のような大理石以外の考古学作品は新たに生まれた国立考古学博物館に、科学機器は科学博物館に、化石は自然史博物館に振り分けられ、一方で武具およびルネサンス・バロックの彫刻はバルジェッロ美術館に集められた。ミケランジェロやチェッリーニの彫刻がウフィツィから移されたことによって、数世紀にわたってコレクションの原動力となり、またイタリアルネサンス的な教養の源となってきた、古代と同時代の彫刻の理想的な「競合」関係もまた、弱まることとなった。20世紀においても設置場所の移動を主張する声は多かったが、古代

彫刻は奇跡的にもその場に留まった。それは古代彫刻の収集スペースとしてメディチ家が期待したものの、そもそもの思惑を外れて今日ではイタリア有数の絵画館へと変貌したウフィツィ美術館の、当初の性格を物語る唯一のよすがとなっている。

本稿はファブリツィオ・パオルッチ博士による同タイトル（原題“*Il Collezionismo Mediceo di Antichità fra XV e XVIII Secolo*”）の講演原稿を翻訳したものである。講演会は2008年8月1日に国立西洋美術館講堂（主催：国立西洋美術館・読売新聞東京本社）で、2日に東北大学（主催：東北大学・読売新聞東京本社）で行なわれた。原稿の翻訳と掲載を快諾していただいたパオルッチ博士にお礼申し上げる。

Translator's note: This is a Japanese translation of a lecture entitled “*Il Collezionismo Mediceo di Antichità fra XV e XVIII Secolo*” [The Collectionism of the Medici Family for Antiquities between the 15th and 18th Centuries] presented in Italian by Dr. Fabrizio Paolucci on August 1, 2008 at the National Museum of Western Art, Tokyo and on August 2, 2008 at Tohoku University. The translator hereby expresses his gratitude to Dr. Paolucci for permission to translate the text into Japanese and present the translation in this Journal.
Shinsuke Watanabe