

テンペラ画における石膏地盛り上げ技法の調査報告
－カルロ・クリヴェッリの作品から－

Technique of Making Pastiglia in the Tempera
From the painting of Carlo Crivelli

大村雅章
Masaaki Omura

テンペラ画における石膏地盛り上げ技法の調査報告 –カルロ・クリヴェッリの作品から–

大村雅章

金沢大学学校教育学類教授

moomura@ed.kanazawa-u.ac.jp

はじめに

研究のきっかけは2015年、初期ルネサンスの画家であるフラ・アンジェリコ（1387-1455）のフレスコ画に見られる、円光技法の特異性を明らかにしたことから始まった。同時代のフィレンツェ派の画家のものと大きく異なっており、板絵テンペラ画¹に使われる技法や材料が、フレスコ画に転用されていたことを調査と実験を行い証明した。その独特な円光は代表作である、サン・マルコ修道院の『受胎告知』²と、同修道院の聖堂参事会室にある『磔と聖人たち』³に描かれている。当時の工房は、テンペラ画やフレスコ画さらには彫刻や工芸品、日用品等、現代のように細分化された専門領域を、異ジャンルの美術作品を1つの工房で制作されていた。このことから、フランジェリコの円光に見られる、テンペラ画とフレスコ画の技法転用は当然のごとく行われていたことは、十分に考えられる。

以上のことから、絵画に見られる工芸的装飾技法に注目し、初期ルネサンス前後の絵画の調査を継続したところ、盛期ルネサンスの画家カルロ・クリヴェッリ（1430-1495）⁴の石膏地盛り



写真1

上げ⁵が、他のものと大きく異なっていた。前時代的ともいえる、国際ゴシック様式に帰ることごとく、その特異な石膏地盛り上げは、代表作のアムステルダム国立美術館所蔵『マグダラのマリア』（写真1）を始め、祭壇画に描かれた多くの聖人たちのアトリビュート⁶を主として採用していた。しかも、当時、一般的に行われていたジェッソ・ソティーレ⁷の盛り上げとは、比べると盛り上げの高さや柔軟性に富んだ技法が導入された可能性が高いと感じた。

¹ 石膏地が施された木板（パネル）に描かれたテンペラ画

² 大村雅章、江藤 望、2016、「フラ・アンジェリコのフレスコ画における円光の技法I；サン・マルコ修道院の『受胎告知』を中心に」、『美術教育学研究』、48、大学美術教育学会

³ 大村雅章、江藤 望、2017、「フラ・アンジェリコのフレスコ画における円光の技法II；サン・マルコ修道院の『磔と聖人たち』を中心に」、美術教育学研究、49、大学美術教育学会

⁴ カルロ・クリヴェッリの生涯について詳細は不明。ヴェネツィアに生まれ、パドヴァの工房で修行した。人妻を誘惑した罪で遠投となり、現在のハンガリーや

クロアチアを経て、マルケ州アスコリ・ピチエーノに定住し画家として活躍。ナポリ王よりナイトの称号を受けている。

⁵ 盛り上げ、レリーフともいう。通常はソティーレ石膏を用いて成形する技法。

⁶ 聖人たちが手にする持ち物。絵画においては主として、殉教の象徴に関するアイテムが描かれることが多い。

⁷ ジェッソ・ソティーレ（gesso sottile）は、仕上げに用いられる細口石膏。本稿ではソティーレ石膏と表記した。

1. 石膏地盛り上げの概要について

イタリアの板絵テンペラ画は、イコノクラスムが終焉する10世紀以降、徐々に制作されるようになる。当初はビザンティン様式の特徴を備えたものが数多く作られたが、13世紀になるとチマブーエ（1240-1303）が現れ、画工として個の名を残すと共に以降、ビザンティン様式からの脱却が見られる。チマブーエの代表作として、『サンタ・クローチェの十字架』（写真2）があげられる。

これらは木板上に石膏地を施し、金箔を貼ったいわゆる「黄金背景テンペラ画」⁸である。単なる平面的絵画とは異なり、他の十字架図にも共通する、縁取り（額縁）を飾る盛り上げと、キリストの頭部後背に輝く半立体的な円光盛り上げがある。しかし、この技法彼のまったくのオリジナルではなく、ビザンティン時代から継承された表現でもあり、他属の現存する13世紀以前の板絵テンペラ画に多く確認できるのである。



写真2

1-1 チェンニーニの石膏地盛り上げ技法

石膏時盛り上げの技法については、チェンニーノ・チェンニーニ⁹が『絵画術の書』¹⁰に詳しく書いている。本書は西洋古典絵画技法のバイブルといわれに、ジョット（1267-1337）から続く、当時の絵画技法が克明に記されている。チェン

⁸ 主に背景や装飾部分を金箔で覆い表現したテンペラ画。

⁹ アーニョロ・ガッディの弟子として12年間働いた。彼の技法書『絵画術の書』には中世ヨーロッパの絵画技法が克明に記されている。

¹⁰ 原著は『Il Libro dell'Arte』。邦訳本は、チェンニーノ・チェンニーニ、辻茂（編訳）、石原靖夫、望月一史（訳）、2004、『絵画術の書』、岩波書店

ニーニは、板絵テンペラ画における盛り上げ技法をIV章14で述べている。なお、出典の邦訳本¹¹では、本稿で述べるソティーレ石膏を仕上げ石膏と表記している。

1-2 フィレンツェ派の石膏地盛り上げ

13～14世紀にかけての、ゴシック期に活躍したフィレンツェ派では、チマブーエに始まりその弟子とされるジョットの板絵テンペラ画の多くは、フレスコ画と違い、聖人たちの円光部分の盛り上げ技法は殆ど見当たらない。鑿による刻印と貴石による線刻を組み合わせた円光表現が主流である。15世紀の初期ルネサンス期においても、サン・マルコ修道院に現存するフラ・アンジェリコの板絵テンペラ画群も、同様に石膏地盛り上げ技法はなく、同じような線刻による円光表現が見られる。

一方、国際ゴシック様式の影響を強く受けた、ロレンツォ・モナコ（1370-1425）には、チェンニーニのいう石膏時盛り上げが確認できる。彼はジョット派の画家であるがシエナの生まれで、アーニョロ・ガッディの下で絵を学んだと言われている。また、ジェンティーレ・ファブリアーノの代表作『マギの礼拝』にも、チェンニーニと同じ手法で石膏地盛り上げが見られる。写真3はモナコとファブリアーノの筆による人物像（上：フィレンツェ・アカデミア美術館所蔵）（下：ウフィッツィ美術館所蔵）である。王冠や衣装の装飾部分に石膏地盛り上げ技法が使われている。（写真3）金属箔の輝きの効果を高めるこの立体的手法は、国際ゴシック様式の特徴ともいえよう。

1-3 シエナ派の石膏地盛り上げ

シエナ派の始祖ドゥッチョ（?-1318）は、ジョットと同じくチマブーエの弟子筋であったため、フィレンツェ派と同様、円光に石膏地盛り上げはない。しかし、ドゥッチョの弟子であり、後に国際ゴシック様式の旗手となるシモーネ・マルティーニ（1284-1344）は、『受胎告知

¹¹ チェンニーノ・チェンニーニ（著）、辻茂（編訳）、石原靖夫、望月一史（訳）、2004、『絵画術の書』、岩波書店、pp. 76-77、第124章



写真3

と二人の聖人』¹²（ウフィッツィ美術館所蔵）において、大天使ガブリエルの口から出た台詞が、石膏地盛り上げ文字として表現している（写真4）。同じく、ドゥッチョの弟子のロレンツェッティ兄弟（1280-1348）も、同様の文字による石膏地盛り上げ技法が、板絵テンペラ画の幾つかに見られるのである。



写真4

1-4 石膏地盛り上げ技法について

日本における石膏盛り上げ技法について、技

¹² シモーネ・マルティニーが「受胎告知」、義弟であるリッポ・メンミが「二人の聖人」を担当した共同作。

法的に言及されている著書としては、田口安男氏の「黄金背景テンペラ画の技法」¹³と紀井利臣氏の「黄金テンペラ技法」¹⁴の2冊のみである。前者は1970年代に初めて、本格的な金箔を用いたイタリア・テンペラ画の技法解説に特化した草分け的な存在である。後者の著書は、氏の大学で用いる学生用テキストとしながらも、師の田口氏の著述を更に体系化し、技法、道具、媒材に至るまで綿密に著された、これ以上ない技法書でもある。また翻訳本としては、原書ダニエル・V. トンプソン著、「The Practice of Tempera Painting」¹⁵の「トンプソン教授のテンペラ画の実技」¹⁶、佐藤一郎（監修）、中川経子（翻訳）がある。

2. カルロ・クリヴェッリの盛り上げ技法について

クリヴェッリが活躍した15世紀はルネサンス全盛期であり、イタリア全土に大きな技法的変革が起こった時期でもある。ヴェネツィアから始まった油彩画は、フィレンツェにも伝わり、それまで絵画技法の主流であったテンペラ画、フレスコ画に代わり王座に着く。技法的な過渡期であったにも関わらず、20代の終わりに人妻との姦通罪を犯し流刑の身であった彼が、各地を転々としながらも油彩画の影響をまったく受けなかったことは特筆すべきである。

クリヴェッリの作品は、線遠近法や立体的陰影画法が採用されており、ルネサンス期の自然主義的描写に則っている。しかし、金箔を用いた円光部分の刻印、装飾品やアトリビュートの盛り上げなどを見ると、以前の国際ゴシック様式が顕著に見られる。あるいは、自然主義的な描写方法は、細部に涉って緻密に描くという、北方画家に近い手法を見ることができる。特に

¹³ 田口安男、1978、「黄金背景テンペラ画の技法」：現代の手によみがえるルネサンスの板絵（新技法シリーズ）、美術出版社

¹⁴ 紀井利臣、2006、「黄金テンペラ技法」：イタリア古典絵画の研究と制作、誠文堂新光社

¹⁵ Daniel. V. Tompson, 1936, "The Practice Tempera", *Painting*, Dover

¹⁶ 佐藤一郎（監修）、中川経子（翻訳）、2005、「トンプソン教授のテンペラ画の実技」、三好企画

石膏地盛り上げ技法は、他の画家達には見られないような高く凸部を強調し、平面から今にも飛び出しそうな立体的表現がなされている。

2-1 石膏地盛り上げ技法の特異性

フィレンツェ派、シエナ派には見られない石膏地盛り上げ技法を、クリヴェッリが何故用いているかは不明である。前時代のモナコやマルティーニが用いている立体的表現は、フランスから広がったとされる国際ゴシック様式の影響と考えられる。しかし、クリヴェッリの石膏地盛り上げは、先のチェンニーニがいう石膏盛り上げの域を遙かに超えた、異質の盛り上げ技法である。写真5は『マグダラのマリア』の衣装部分の装飾である。肩側の浮き出しやベルトバックルの盛り上げは超絶技巧といえる。(写真5)

またクリヴェッリは、チェンニーニが著書中の「盛り上げは少な目に」という掟を破り、モナコやマルティーニのものより大きく盛り上げられている。そして、重厚な浮き彫りに近い形であることから、チェンニーニのいう石膏盛り上げ技法とはまた異質のものであると考える。



写真5

2-2 石膏地盛り上げ技法の特徴

オランダ・アムステルダム国立絵画館所蔵『マグダラのマリア』のアトリビュート¹⁷に用いられた石膏地盛り上げは、他に類を見ないカルロ・クリヴリ特有の盛り上げ技法である。その異様なまでに高く盛り上げられた装飾は、香油罈のみならず肩や髪飾りの装飾にも多用されている

¹⁷ 聖人たちが手にする持ち物。絵画においては主として、殉教の象徴に関するアイテムを描くことが多い。

る(写真6)。

さらに『マグダラのマリア』以外の作品にも目を向けてみよう。聖母マリアや幼児キリスト、聖人の男女を問わず、一様に円光には盛り上げがある。なかでも特定の聖人には『マグダラのマリア』同様、独自の石膏盛り上げが使われており、男性の聖人に多くその傾向が見られる。

その技法的な特徴は、盛り上げ自体の形は直線や曲線、点と極細線の組み合わせと繰り返しである。どの箇所を見ても非常に高く盛り上げられており、線だけを見る限りでは非常に自由でのびのびと引かれている。また一部の作品には、アトリビュートごと剥げ落ちている様に見えるものもある。



写真6

2-3 フレスコ画および額縁装飾の技法転用の可能性

通常、板絵テンペラ画で用いる石膏地盛り上げ技法は、先に述べたチェンニーニの『絵画術の書』IV章14に書かれてある、ソティーレ石膏と膠水を混ぜたものを通常使う。これを盛り上げた後に研磨し、さらに箔下ボーロ¹⁸で全面覆う。仕上げに金箔を置き、直後に貴石や動物の牙などで表面を磨き上げるのである。

クリヴェッリの石膏地盛り上げに使用された材料が、ソティーレ石膏であれば素材の可塑性や硬度では、これだけの厚みと立体表現を成すには、かなりの手間暇がかかると考える。

¹⁸ 赤茶の土性顔料で金箔用砥の粉。

クリヴェッリが盛り上げに使用した材料として、次の2通りの可能性が考えられる。1つ目はフレスコ画技法の転用方法である。チェンニーニが壁に盛り上げる方法として述べている、ワニス液と小麦粉を混ぜた油性モルデンテ¹⁹を使うことである。油性モルデンテは、板絵の金箔装飾用接着剤として従来用いられたものである。板絵テンペラ画においてもミッショーネ技法に使われていたから、小麦粉を混ぜたこの技法もテンペラ画に使用された可能性は高い。

2つ目は額縁工芸装飾技法などに見られるパステリヤ (Pastiglia)²⁰を使う方法である。パステリヤは盛り上げと同義語の単語でもあるが、中世の額縁や家具用装飾に用いられた材料そのものでもある (写真7)。通常はパステリヤの材料である、コレッタを作成し、これを鋳型に入れ、硬化後に型抜きしたものをさらに接着剤で貼るというものである。

3. 調査したカルロ・クリヴェッリの作品について

これまでに調査したクリヴェッリの作品に見られる石膏盛り上げ技法について、個別の詳細を以下にまとめた。

3-1 『マグダラのマリア』1475年 (アムステルダム国立美術館)

『マグダラのマリア』は1476年頃に制作され、元々は多翼祭壇画の一部であったと考えられている。1703年までマルケ州にあったとされるが、ナポレオンの美術品コレクションのため収集され、1821年にはベルリンのフリードリッヒ王立美術館の所蔵品となっていた。その後行方不明になり第二次世界大戦後の1949年、アムステル

ダム市の蚤の市で発見され、アムステルダム国立絵画館に収蔵されたのが経緯である。

『ルネサンス美術家列伝』のジョルジョ・ヴァザーリ²¹は、クリヴェッリを取り上げなかった。そのため無名であったクリヴェッリの作品は、19世紀初頭まで終焉の地であるマルケ州に大多数留まっていた。しかし、ナポレオンによる統治と収集以後、徐々にクリヴェッリの名は知られるようになり、祭壇画の数々は世界中に分散される事態に陥った。

『マグダラのマリア』の単体パネル作品は、アムステルダム以外に2点存在する。1つは同じくマルケ州、モンテフィオーレ・デル・アッソにある、聖ルチア教会祭壇画の右翼パネルに描かれている。パネルはアムステルダムのものとほぼ同じサイズである。残りの1点は、ロンドン・ナショナルギャラリー所蔵の小さなサイズの祭壇画1枚のみである。

『マグダラのマリア』のアトリビュートである香油壺は、イエス・キリストの足に、マグダラのマリアが塗ったとされる香油を入れた壺である。アムステルダムの作品では、かなりの高さでもって盛り上げてあることが確認できる。一方、聖ルチア教会の作品では香油壺の盛り上げが損失しており、金地の表面にその痕跡が見られる。またロンドンの作品はサイズがかなり小さく、詳細については不明である。

3-2 『フォルチェ教会の聖母子』1482年 (ヴァチカン絵画館・ローマ)

もともとは、マルケ州アスコリ・ピチエーノ県フォルチェの聖フランチェスコ教会にあったとされ、祭壇画の中央パネルとして描かれていた。他のパネル部分については不明である。19世紀には、ヴァチカンのラテン美術館に所蔵されていた²²。聖母マリアの王冠装飾に複雑な盛り上げが見られる。(写真7)

¹⁹ 国際ゴシック期絵画においては、主にフレスコ画やテンペラ画用の油性接着剤として、金箔模様用に用いた。

²⁰ 乾燥したコレッタ (ウサギ膠、オックスゴール、糖蜜 (黒糖)、食酢を混ぜ合わせ乾燥させてもの) に水を加え湯煎で戻し、亜麻仁油、松脂、小麦粉 (薄力粉) と米粉を混ぜ合わせ練ったもの。東京藝術大学名誉教授、田口安男氏がローマから持ち帰ったパステリヤとメモを参考に、紀井氏再現したもの。紀井利臣、2006、「黄金テンペラ技法」：イタリア古典絵画の研究と制作、誠文堂新光社、pp. 62

²¹ ジョルジョ・ヴァザーリ、平川祐弘、小谷年司、田中英道 (訳)、1982、『ルネサンス画人伝』、白水社

²² 石井暁子、2013、「カルロ・クリヴェッリの祭壇画」：OPERE DI CARLO CRIVELLI、講談社ビジネスパートナーズ、p. 51



写真7

3-3 『カメリーノ三連祭壇画』1482年（ブレラ美術館・ミラノ）

1703年までマルケ州、カメリーノ修道院にあったとされるが、ナポレオンの美術品コレクションのため、ナポレオンの甥によってミラノに集められ、そのままブレラ美術館に移管されたというのが経緯の作品である。左翼に描かれた『聖ペテロと聖ドメニコ』、特に聖ペテロの装飾表現は圧巻である。アトリビュートである天国への鍵は木製であるが、司祭服や留め具に彩られた盛り上げ装飾は、技巧の頂点ともいうに相応しい（写真8）。



写真8

3-4 『エミディオ大聖堂多翼祭壇画』1473年（アスコッリ・ピチェーノ・マルケ州）

マルケ州にあるアスコッリ・ピチェーノの大聖堂、サクラメント礼拝堂に残る作品。1473年完成当時のまま保存されている、唯一の多翼祭

壇画である。現存する多翼祭壇画として、唯一原型を留めているのは、このマルケ州アスコッリ・ピチェーノのカテドラルにある祭壇画のみであり、現在でも民衆のミサや洗礼式など、祈りの対象として現役の神物である。大聖堂は街の守護神でもある聖エミディオに捧げられており、当然祭壇画のパネルにも描かれている。こちらも司祭服や杖、冠までに施された盛り上げ表現は、当然のごとく秀逸である（図9）。近年ここら一帯は大地震に見舞われたが、その後、順調に復興が行われ祭壇画も無事であった。



写真9

4. 盛り上げ技法の源流と系譜

最後に、クリヴェッリの盛り上げ技法の源流、または技法の系譜について考察してみたい。パドヴァに滞在している時期、パドヴァ派²³の代表的画家のマンティーニャと一緒に、フランチェスコ・スクアルチオーネ工房で学んだとされている。このことから、スクアルチオーネを師と見るむきもある。しかし、パドヴァ派の作品には殆ど石膏地盛り上げが見られない。クリヴェッリの技法の習得には、流罪になる以前のもっと若い時期まで遡るか、または、パドヴァの工房に学んだ以降の時代を調べなければならない。

4-1 ヴィヴァリーニ工房について

14世紀から15世紀にかけて活躍したのが、ヴ

²³ 15世紀に北イタリアのパドヴァで活躍した絵画の流派。フランチェスコ・スクアルチオーネの工房が中心となり、国際ゴシックやルネサンスの影響を受け、マンティーニャなど排出する。

ヴェネツィア派²⁴で2大工房が繁栄を極めていた。中でもヴィヴァリーニ工房は、同時代に同じく栄華を築いていた、ベッリーニ工房とライバル同士であったと考えられる。いち早く機運に乗り油彩画を導入して、大作を中心に大きな仕事を取ってくるベッリーニ工房は、一族経営ではあったが、15世紀に入ると大工房となり、後にジョルジョーネやティツィアーノなど名だたる芸術家たちを世に送り出す。一方、ヴィヴァリーニ工房では、板絵テンペラ画を仕事の柱とし、金地や装飾技法による注文を始祖アントニオ・ヴィヴァリーニ²⁵以下、やはり一族経営中心に外国人の弟子たちを雇いながらも、15世紀の荒波を乗り越える。しかし、以降は油彩画中心の世の中になってしまうので、息子たちが油彩画での制作を進めるが、時すでに遅くベッリーニ工房に大きく水を空けられ、やがて衰退の一途を辿る。

クリヴェッリは、作品に「ヴェネツィアの画家カルロ・クリヴェッリ」と署名することから、ヴェネツィア出身の画家であり、彼の父もサン・マルコ広場付近で工房を構える画工でもあった。後に弟のヴィットーレ・クリヴェッリ²⁶も画家なり、兄の制作を支える。

クリヴェッリとヴィヴァリーニ工房との関わりであるが、若い頃に修行をしていた可能性があり、それを証明する事例が、ルーブル美術館所蔵のアントニオ・ヴィヴァリーニ作「トゥールズの聖ルイ」の頭部冠装飾の石膏地盛り上げ技法が、クリヴェッリのそれと非常に類似して

いる。(写真10) このことから、クリヴェッリ独自の特異な盛り上げ技法と比較することで、ヴィヴァリーニ工房との関連を裏付けることが可能であるかと考える。



写真10

4-2 「三連祭壇画」の技法

ヴェネツィア・アカデミア美術館所蔵の「玉座の聖母と聖人たち」は、始祖アントニオ・ヴィヴァリーニと、義兄弟でドイツ人のジョヴァンニ・ダルマーニャ²⁷の共同作となっている。この作品はヴィヴァリーニ工房作では珍しく、画布に描かれた大作である。支持体が画布にも関わらず、玉座の聖母、他4人の聖人たちの装飾部分は、非常に高く盛り上げたレリーフ状に金箔が被せてある。形体や模様パターンもクリヴェッリのものと非常に近い。(写真11)



写真11

²⁴ 15世紀にヴェネツィアで活躍した絵画の流派。ベッリーニ工房とヴィヴァリーニ工房などが中心となり栄えた。後にジョルジョーネやティツィアーノなどの多くの画家が台頭し、フィレンツェ派も席卷しながら18世紀までヴェネツィア派の系譜は続いた。

²⁵ アントニオ・ヴィヴァリーニの生涯について詳細は不明。ヴェネツィアのムラーノ島出身、ヴィヴァリーニ工房の祖。弟のバルトロメオ・ヴィヴァリーニや息子のアルヴィーゼ・ヴィヴァリーニが工房を引き継ぎ繁栄した。

²⁶ ヴィットーレ・クリヴェッリの生涯について詳細は不明。ヴェネツィアに生まれ、後に現在のクロアチアに工房を開き、定住していたとされる。兄カルロが住むマルケ州に移住し、フェルモで活躍したとされる。カルロ・クリヴェッリの弟子というよりは共同制作者といえる。息子のジャコモ・クリヴェッリも画家として活躍した。

²⁷ ジョヴァンニ・ダルマーニャ(1411-1450)の生涯について詳細は不明。アントニオ・ヴィヴァリーニとは義兄弟。

4-3 ピエトロ・アルマンノについて

クリヴェッリが終生の地であるアスコッリ・ピチューノに構えた工房には、少なくとも二人の弟子がいたと考えられている。先に述べた弟のヴィットーレ・クリヴェッリ、そしてピエトロ・アレマンノ²⁸である。アレマンノは現在のオーストリアから移住してきた画家で、1470年頃に定住して工房で働いていたとされる。生年は不明であるが没年は1498年で、その他彼の生涯についての詳細は残っていない。

4-4 『聖母子と聖人たち』の技法

アスコッリ・ピチューノ市立美術館には、カルロ・クリヴェッリの作品が2点、ピエトロ・アレマンノの作品が8点収蔵されている。積み石膏盛り上げ技法は祭壇画や多翼祭壇画の多くに用いられており、なかでもアレマンノ作『聖母子と聖人たち』（写真12）においては、クリヴェッリの石膏盛り上げ技法に類似している箇所が多く見ることができる。聖人の一人である聖アゴスティーノの表現は、師匠譲りの装飾技法でもって彩られている。



写真12

4-5 パステリーヤ使用の根拠について

聖アゴスティーノの衣装部分に注目してみると、やはり直線や曲線、点と極細線の組み合わせで繰り返し表現されている。どの箇所を見て

²⁸ ピエトロ・アレマンノの生涯について詳細は不明。1483年にアスコッリ市から受胎告知を発注され、現在のこの作品はアスコッリ市立美術館に残っている。

も非常に高く盛り上げられており、パステリーヤが使われている可能性が非常に高い。また所々に金箔が剥げ落ちており、盛り上げ用の石膏地がむき出しになっている（写真13）。この部分を見る限り、色から判断してパステリーヤに間違いのないことを確認できた。弟子として師匠から受け継いだ技法、特に道具や材料については当然同じものを使っている可能性が大である。クリヴェッリの作品では、すでに修復されているものがほとんどであるため、技法行程を示す痕跡が非常に少なかった。ゆえにアレマンノの技法の痕跡が発見できたことは、技法解明の根拠となる。



写真13

5. 実証実験の結果

以上の調査結果を踏まえて、盛り上げ材料と形成方法を同定するために実証実験を行い、盛り上げ技法の再現およびサンプルを作成した。その結果、盛り上げの材料はパステリーヤ²⁹、盛り上げの形成方法としては絞り出しが最も近いとの結論に達した³⁰。盛り上げの高さ、表面の滑らかさ、形の勢いと全ての点で条件が合致している。

²⁹ 大村雅章、江藤 望、2018、「カルロ・クリヴェッリのテンペラ画における石膏地盛り上げ技法Ⅰ」；アムステルダム国立美術館の『マグダラのマリア』を中心に、美術教育学研究、50、大学美術教育学会

³⁰ 大村雅章、江藤 望、2019、「カルロ・クリヴェッリのテンペラ画における石膏地盛り上げ技法Ⅱ」；アムステルダム国立美術館の『マグダラのマリア』のアトリビュートから、美術教育学研究、51、大学美術教育学会

実際に再現を行ってみると、『マグダラのマリア』の香油壺の石膏地盛り上げはもとより、肩の装飾部分の超絶技巧もパステリャだからこそ可能な絞り出しによって表現されたものと確信を得た。柔軟性に富むパステリャは、元々は型抜き用の材料として用いられたが、従来のジェッソ・ソティーレでは、不可能だった絞り出しの方法で盛り上げ装飾を行った、というのがクリヴェッリ独自のオリジナル技法である。

まとめ

今回の技法再現により、クリヴェッリ特異の石膏地盛り上げの謎に迫ることができた。しかしながら、何故このような堆い装飾を施す必要があったかという、根本的な課題がまだ残った。単に個人的趣向にすぎないかもしれないが、ルネサンス全盛の時代の中、ビザンティン、ゴシック様式の流れを汲む、絵画工房時代の職人的技法をあえて用いるのか。更に多くの古典的スタイルの祭壇画を制作したのか、という謎が深まるばかりである。

きっとその答えは、クリヴェッリ終生の地であるマルケ州アスコッリ・ピチエーノにあると考え、筆者は昨年2月、現地に出向いた。ローマから延々とバスに揺られ3時間半、アドリア海に面した山間部にある小さな田舎町を訪れた。古代ローマ時代からの長い歴史を持ち、住人たちにはスラブ系民族の面影がどこか残っていることから、異文化が混じり合ってきた街でもあるようだ。何か特異な装飾に関する痕跡が残っているのではないかと想像したのであるが残念ながら、大聖堂や市立美術館、街中の古い教会にはまったく装飾技法に繋がる痕跡はなかった。

もう一度、クリヴェッリの若き修行時代に遡り、流刑前の制作時期に焦点を絞った。一般的には構図や様式、図像学から見て、パドヴァ派のスクアルチオーネとの関連性を指摘されている。しかしながら、筆者自身は石膏盛り上げ技法の観点から、最も技法的影響を受けている画家は、ヴェネツィア派のアントニオ・ヴィヴァリーニが妥当と考えている。

ローマのヴァチカン美術館には、『キリストと聖人たち』(図14)という板絵テンペラ画がある。これは絵画というより、ほぼ工芸品といってもよい祭壇画である。このアントニオから始まった、ヴェネツィアのヴィヴァリーニ工房は、若きクリヴェッリと同じ時代、場所で繁盛期を向かえており、若き画家がそこで修行し、技術を習得した可能性は充分ある。



写真14

若き修業時代に、身につけていた技術であれば、流罪となり遠く離れたマルケ州の地において、故郷ヴェネツィアでさえ徐々に淘汰される職人技術を慈しみながら、青春時代の技法を刻むことで、クリヴェッリ自身が、個の存在意義を感じ取るために制作していたに違いない。また、現存する作品数から考えても、クリヴェッリが創造する世界観、新しいけれどもどこか懐かしい画風に、魅了された人たちも少なくなかったようである。晩年には、ナポリ王から伯爵の称号を拝されたのも、その後の画家としての活躍や貢献から考えれば、面目躍如であったであろう。次の課題としては、クリヴェッリの盛り上げ技法の源流をさらに辿り、その原点に迫る調査を行う予定である。

【付記】

本研究はJSP科研費JP17H02016の助成を受けたものです。