

イタリア時代の百武兼行 III

— 《ピエトロ・ミッカ図》 (1882年) 制作の背景 —

吉 住 磨 子

Kenko Hyakutake in His Italian Period III:
Pietro Micca (1882) in the Political Context

Mako YOSHIKUMI

要 旨

本稿は百武兼行 (1842~84年) のイタリア時代 (1880~82年) の研究の第三編にあたる (註1)。本稿では、百武のイタリア時代の大作であると同時に、彼の画業の集大成の一つともみなされる《ピエトロ・ミッカ図》 (1882年/明治15年) (前田育徳会) を取り上げる。百武は、ローマにおいて歴史画の画題としてピエトロ・ミッカをなぜとりあげたのだろうか。本稿では、19世紀のイタリアの政治的な状況を詳しく探ることから、その理由を明らかにしていく。まず最初に、18世紀初めに起こったスペイン王位継承戦争の英雄であったピエトロ・ミッカ (1677~1706年) が、19世紀にイタリア統合を推進するシンボルとなっていった状況を浮き彫りにする。そして、百武がローマに到着した直後の1880年8月29日に、ミッカの生地ピエモンテ地方のサリアーノで《ピエトロ・ミッカ記念碑》が完成したことに注目し、この一件が百武に《ピエトロ・ミッカ図》の制作を促した可能性を提示する。また、百武の《ピエトロ・ミッカ図》の図像の源泉や図像が意味するものについても、これまで全く研究がなされてこなかったが、本稿では、それらを明らかにするとともに、百武がこの作品の制作に際して、19世紀の同主題の先行作品を研究したことを明らかにする。

はじめに

百武兼行 (1842~84年) が、ローマ滞在中に描いた油彩画《ピエトロ・ミッカ図》 (1882年/明治15年) (図版1) は、百武の画業の中で特別な位置を占める作品である。すなわち、この作品は彼の画業の集大成の一つとされる大作 (199.0×152.0cm) であるとともに、習作 (註2) を除けば、現存する百武の唯一の歴史画でもある。筆者はローマにおける百武の師チェーザレ・マッカリ (1840~1919年) と百武の関係を詳らかにした前稿において、ローマで百武が学んだ最も重要なことは歴史画であったこと、そして、百武はマッカリが1880年代の初めから携わることとなった公的な歴史画の制作などから、絵画が政治や国

民国家の意思の発揚と結びつくことをリアルタイムで学んだであろうことを指摘した。

ローマにおいて歴史画についての意識を高めた百武が、ローマ時代の最後に挑んだのが歴史画《ピエトロ・ミッカ図》であった。百武が選択した歴史画の画題がなぜピエトロ・ミッカであったのか。後述するように、現存する《ピエトロ・ミッカ図》と対をなす、もう一点の《ピエトロ・ミッカ図》が存在したが、百武が同じ画題で二枚の作品を描いたことから、百武のこの画題への拘りの強さが窺えるだろう。これまで、この作品の画題選択の理由については、百武がピエトロ・ミッカの話聞き、それに感動したからとしか考えられてこなかった。百武がよく知られた古代の神々や歴史上の英雄ではなく、18世紀初めの炭鉱夫軍団の兵士に大きな関心を抱き、それを歴史画の画題に選んだ理由は一体どこにあったのだろうか。

「ピエトロ・ミッカ図覚書」再読

百武は、《ピエトロ・ミッカ図》の「覚書」を残している。まずはじめに、この「覚書」と日本近代洋画史の研究者として知られる三輪英夫氏による百武についての論文等をもとに、百武の《ピエトロ・ミッカ図》の基本的な情報を整理した上で、問題点を明らかにしたい（註3）。

百武は1880年（明治13年）の夏に、駐伊特命全権公使鍋島直大とともに外交官としてローマに着任する。それからわずか二年足らずのローマ滞在の間（1882年5月29日帰国）、多忙な公務に携わる傍ら、寸暇を惜しんで精力的に絵画の制作に励んだ。帰国の年である1882年「明治15年」の年記がある《ピエトロ・ミッカ図》（199.0×152.0cm）は、百武がローマで挑んだ歴史画の大作である。百武がこの作品に取り組んだ1881年から1882年には、この作品以外にも、年記のある《鍋島直大夫妻図》（132.5×84.3cm）（夫人像は消失）（公益財団法人鍋島報効会徴古館）が完成されている。また年記はないものの《臥裸婦》（97.0×187.0cm）（ブリヂストン美術館）、《裸婦立像》（202×101.8cm）（神奈川県立博物館）、そして《ネメアのライオンと格闘する男》（198.7×160.3cm）（霞会館）も、同時期に制作、完成されたものとされている。これらの作品に加え、《イタリア風俗》、《画室》などの風俗画、肖像画、そして《ピエトロ・ミッカ図下絵》なども全てこの時期に生み出されている。

上で触れたように、同じピエトロ・ミッカを描いた百武のもう一点の作品が知られているが、残念ながらこの作品は関東大震災時に消失してしまい、現存はしない。後述するようにピエトロ・ミッカは、自爆によって敵軍の進軍を阻んだ17世紀から18世紀の实在の人物であるが、三輪氏によれば、ミッカが爆薬に点火された直後を捉えた現存作に対し、消失作はミッカが地雷に着火する前、坑道内の様子を窺いながら中腰の姿勢をとり両手を下した姿で描かれていた（註4）。

次に《ピエトロ・ミッカ図》の制作についての百武自身の「覚書」を引用し、百武がこの作品に着手したきっかけや制作の過程などを確認することとする。なお、「覚書」中のルビは三輪氏によるものを参考とした。

路易十四世大挙攻株林城将陷 工卒彼得蜜加告其将日勢窮策竭不如以硝火焚佛兵也 将性怯逃去 蜜加憤然竊身千硝薬之窖待敵軍窺機点火而自焚死焉 佛軍敗績遂得保株林實西曆千七百六年八月廿九日也 都人哀其死建銅像以旌其忠烈 余感其事 往格獸觀模其壁壘擇狀貌肖蜜加者使服古戎装每官暇写其真者六閱月教師曰可以閣筆矣

明治十五年壬午於羅馬 百武兼行誌（註5）

ピエトロ・ミッカは、1677年にトリノの北東七十キロメートルの場所に位置するピエモンテ地方サリ

アーノのレンガ積職人の家に生まれた。はじめ家業を継いで職人となるが、失職を機にスペイン王位継承戦争（1702～14年）に際して結成されたサヴォイア家の炭鉱夫軍団（compagnia minatori nell'esercito sabaudo）に入隊する。ミッカは、フランス軍がトリノの城砦を包囲し、坑道を横切り広場になだれこもうと企てた1706年8月30日、ひとり坑道に潜んで地雷に点火し敵軍の侵入を阻み殉死する。この事件、すなわち「トリノの戦い」（あるいは「トリノ包囲」）によって、彼はスペイン救国の英雄として知られる歴史上の人物となった。

「覚書」では、まず1706年8月のトリノにおけるミッカの英雄的行為が記され、そのすぐ後には、「都の人々がミッカの死を哀しんで彼の像を建立し、その英雄的行為を顕彰した（都人哀其死建銅像以旌其忠烈）」という文章があり、その後「私はそのことに感動した（余感其事）」という文章が続く。その後、百武はコロッセオに赴き、ミッカが地雷を設置した地下坑道の「壁壘はコロッセオ（の壁壘）を見てそれを模し（往格獸觀模其壁壘）」、「モデルにはミッカに似た人物を探して往時の服装をさせ（状貌肖蜜加者使服戎装）」、「六ヶ月かけて制作し、師から筆を置く許可を得た（毎官暇写其真者六閱月教師曰可以閣筆矣）」のであった。以上のように、ここには《ピエトロ・ミッカ図》への着手、制作、そして完成に至るまでの経緯が、明確かつ簡潔に記されている。この覚書から百武が《ピエトロ・ミッカ図》の制作に自発的にとりかかり、制作途中には師の関与があったこともわかる。ここで言及されている師とは、チェーザレ・マッカリのことであろう。

完成までの六ヶ月間に百武はこの作品の下絵を制作しているが、その下絵として現存しているものは、木炭による素描（図版2）1点と油彩板絵1点である（註6）。百武は本作に取り掛かるまでに、素描による下絵と油彩によるエスキース制作のプロセスを踏み、じっくりと時間をかけてこの作品に挑んだのである。

ところで、百武とともにイタリアに渡り、ローマにおいて百武と同じチェーザレ・マッカリに師事するとともに、ローマ王立美術学校でも学んだ松岡壽（1862～1944年）もピエトロ・ミッカを題材として二点の作品を残している。一点は、百武の下絵（図版2）とほぼ同じ構図の《ピエトロ・ミッカ図下絵》（木炭による素描）（図版3）であり、もう一点は半身像の油彩《ピエトロ・ミカの服装の男》（1881年）（岡山県立美術館）（図版4）である。そして、後者の作品の裏には、「明治十四年十一月ローマニ於テ／モデル（ルチャーナ）ニ『ピエトロ・ミカ服装の男』ノ服装ヲセシメテ／写生ス／松岡壽」（原文ママ）と記されている（註7）。この油彩画のモデルは、百武の「覚書」の中の「ミッカに似た人物（肖蜜加者）」と同一人物とされてきた。すなわち、百武の《ピエトロ・ミッカ図》のモデルや百武と松岡がそれぞれ描いた《ピエトロ・ミッカ図下絵》のモデルは、全てルチャーナという名前の人物が務めたものとされてきたのである。松岡の《ピエトロ・ミカの服装の男》のモデルの顔がほぼ正面向き（四分の三観面）であるのに対して、他の四点のモデルは側面観で描かれているため、正確に比較することはできないが、松岡の油彩作品の男性モデルと他の三点の男性モデルは、黒髪と長く伸びた天神髭が共通している。先述したように、松岡はローマで百武と同じ師の下で絵画を学んだ上に、二人はアカデミア・ジージという画塾にも一緒に通った（註8）。ローマで二人はさまざまな場面において、絵画の修行を同じくしたことは疑いがなく、百武の《ピエトロ・ミッカ図》制作に際しても、松岡は百武がこの作品を描くために取材や習作を重ねていく過程をともにしながら、《ピエトロ・ミッカ図下絵》や《ピエトロ・ミカの服装の男》を描いたと考えられているのである（註9）。それを考えると、二人が同じ人物をピエトロ・ミッカのモデルとしたことにも疑いを挟む余地はないであろう。

さて、百武の「覚書」に戻ろう。百武が感動したのは、ピエトロ・ミッカの勇敢な行為に対してだけではなく、都の人々がミッカの死を哀しんで、彼の像を建立し、その英雄的行為を顕彰したことに対してで

もあった。先行研究においてはこれまで後者の点、すなわち「都の人々がミッカの像を建立し、それに百武が感動したこと」に注意が払われることは全くなかったが、この記述は決して無視できない。百武が言及しているピエトロ・ミッカの像とは、具体的にはいずれの像のことを言っているのだろうか。

ところで、ピエモンテ地方の中心に位置するトリノは1720年から1861年までは、サルデーニャ王国の首都、そして1861年のイタリア統一(リソルジメント)以後、1865年まではイタリア王国と改称したサルデーニャ王国の首都であった(イタリア王国の首都がトリノからローマに移されたのは、統一から十年後の1871年であった)。サルデーニャ王国最後の、そしてイタリア王国初代の王は、国父と呼ばれたサヴォイア家のヴィットーリオ・エマヌエーレ二世(1820~78年)で、彼を継いで第二代国王になったのがその息子のウンベルト一世(1844~1900年)であった。鍋島直大と百武は、ローマに到着した直後に(1880年8月13日)、国王ウンベルト一世に謁見を果たしている。百武が「覚書」に書いている「都人」とは、ピエモンテ地方を治めたサルデーニャ王国の首都であったトリノの人々のことであろう。次節で述べるように、実際、これまで建立されたミッカの像は、全てピエモンテ地方に存在する。

ピエトロ・ミッカ英雄化の過程

百武が「覚書」の中で言及しているピエトロ・ミッカの像を突き止める前に、ミッカが絵画や彫刻の題材となり、彼の姿が視覚化されていく歴史的な経緯について簡単に述べておきたい。

1781年に刊行された『ピエモンテの著名人たち (*Piemontesi illustri*)』という双書の中に、ピエトロ・ミッカ(“Elogio di Pietro Micca”[ピエトロ・ミッカ讃])が登場する(註10)。パオラ・ビアンキが指摘するように、ピエトロ・ミッカの英雄化が始まったのは、正にその頃からであった(註11)。18世紀末から19世紀の時代は、ピエモンテのみならずイタリア半島全域に、様々な対抗勢力が侵入を始めるが、サルデーニャ王国にとって、ミッカは外国からの勢力の侵入を阻む英雄として最適な政治的シンボルになるとみなされたのである。正にそのような事情を背景として、19世紀初めからピエトロ・ミッカ像が絵画や彫刻に現れるようになっていった。また、同じ頃からサリアーノのミッカの生家は英雄の生家として、「聖地化」していった。そのような中、1860年にはイタリア統一(リソルジメント)の英雄ジュゼッペ・ガリバルディが同地を「巡礼」する。

美術史の上で最初に確認できるピエトロ・ミッカを描いた絵画は、サリアーノ生まれのステーファノ・キアントーレによる『ミッカの肖像画』(1828年)(ローマ歴史文化研究所博物館)(図版5)である。キアントーレは初めトリノで働いたが、イタリア統一後はヴィットーリオ・エマヌエーレ二世の肖像画家としてローマで活躍した画家である。この作品をもとに、アンジェロ・カピザーニに帰属される肖像画(1829年)(図版6)、そして、ルイーダ・ルメルシェによる小説「ピエトロ・ミッカすなわちトリノ包圍(*Pietro Micca ou le Siège de Turin*)」の見返し頁を飾ったフランチェスコ・ゴニンによる肖像画(1831年)(図版7)が、1820年代後半から1830年代初めにかけて続けさまに現れる。

一方、歴史上、最初につくられたピエトロ・ミッカの像は、トリノの彫刻家ジュゼッペ・ボリアーニ(1805~81年)による《ピエトロ・ミッカの記念像》(トリノ・ピエトロ・ミッカ博物館)(1837年)(図版8)(註12)であった。

次に注目したい重要なピエトロ・ミッカの像として、イタリア統一後につくられたジュゼッペ・カッサーノによる《ピエトロ・ミッカ像》(1864年)(図版9)を挙げる。当時トリノでは、「トリノの戦い」の舞台となった城砦を16世紀の創建当時の姿に戻すため、城砦の解体工事が行われることとなったが、その折、城砦を背景とする広場にピエトロ・ミッカのブロンズ像が建てられることとなりつくられたのがこ

の像であった。

そして最後に取り上げるべきミッカ像は、1880年の夏に百武らがローマに到着した直後にサリアーノに建立されたジュゼッペ・マッフエイによるデザインの《ピエトロ・ミッカ記念碑》である（図版10）。この記念碑建立の計画は、1876年8月27日、サリアーノにおいて一年前倒しで行われたミッカの生誕二百年祭が発端となった（註13）。その時、このピエモンテの英雄の記念碑建立のための寄付がピエモンテ出身の財務大臣クインティーノ・セッラの主導で開始された。セッラの目的は「ピエトロ・ミッカの英雄的美徳をイタリア人に知らしめるのみならず、イタリア人としての美徳をもっと喚起させるため」であった（註14）。結局、記念像の建立に必要な費用を寄付金だけで賄うことはできなかったが、篤志家たちの尽力によって、四年後に記念碑は完成した。

サリアーノの記念碑の台座は、トリノの要塞からとってこられた石でできている。そして、台座の一部にはミラノの彫刻家カルロ・ヴィメルカーティの手になる大理石浮彫りがはめ込まれているが、そこに彫られてるのは、坑道の爆発に押し倒された瀕死のミッカの姿である（図版11）。

注目すべきは、この記念碑はミッカを記念しながら、全体としてはイタリア統一の記念碑となっている点で、そこにこのミッカ像とこれまで言及してきた他のミッカ像との大きな違いがある。台座の上には円柱が立ち、そこには中世の武具や様々なシンボル、そしてサヴォイア家の紋章があらわされているが、円柱のいちばん上に輝いているのはイタリア統一（リソルジメント）を象徴する星である。スペイン継承戦争の英雄であったミッカは、今やイタリア統一を象徴する英雄となったのである。

ウンベルト一世の《ピエトロ・ミッカ記念碑》（1880年）除幕式への臨席が意味するもの

1880年8月29日に行われたサリアーノの《ピエトロ・ミッカ記念碑》の除幕式には、ウンベルト一世が臨席した。先述のように百武と鍋島直大は、ローマに到着して間もない1880年8月13日に、ウンベルト一世に謁見を果たしている。除幕式の日、悪天候だったにも関わらず、記念碑が設置されたサリアーノの広場は大勢の人々で溢れかえったという。

サヴォイア公国に出自をもつウンベルト一世による、ピエモンテの英雄、そしてイタリア統一を象徴する英雄ピエトロ・ミッカの記念碑の除幕式への出席は、当時のイタリアの人々、特に百武と同じローマにいた人々にどのように受け取られたのであろうか。そのことを探るために筆者が調査したのは、当時の新聞である。

当時、ローマで発行されていた新聞は四紙で、このうち唯一の全国紙であったコッリエーレ・デッラ・セーラ（1876年創刊）紙の紙面を調べたところ、1880年8月29日-30日版の二ページ目に、サリアーノにおける《ピエトロ・ミッカ記念碑》の除幕式へのウンベルト一世の臨席を伝える記事を発見した（図版12）（註15）。当時のイタリアにおいて、国王臨席のもとで行われた《ピエトロ・ミッカ像》の除幕式が何を意味したか、当時の人々がピエトロ・ミッカのことをどのように捉えていたかを、この記事を読めば、ある程度推察することが可能である。

当時、コッリエーレ・デッラ・セーラ紙は隔日発行で、全ページ数は四ページ、最終ページは連載読み物と広告のみで、記事は全部で三ページであった。問題の記事のタイトル (sottotitolo) は「Pietro Micca」で、この記事は二ページ目の約三分の一の紙面を占める。内容は、「本日（8月29日）ウンベルト一世が国会議員や各界の代表たちとともに、除幕式に参列するが、それは国の盛大なイベント (una gran festa patriattica) となるだろう。」から始まり、スペイン継承戦争におけるピエトロ・ミッカの英雄的行為、そして、1707年1月の記録として、ミッカの未亡人マリア・ブリッカが生活に困窮し、一日に二人分のパ

ンの配給を当局に懇願したというエピソードなどが続く。本稿でも触れた1837年と1864年にそれぞれ建立された《ピエトロ・ミッカ像》にも言及がある。そして、1848年に始まり翌年まで続いた、いわゆる「イタリア革命」までは、愛国者たちはこぞってミッカの生家を訪ねていたこと、そしてこれも先述したように1860年6月10日にはリソルジメントの英雄ジュゼッペ・ガリバルディもアルプス師団（1859年ピエモンテで編成されたガリバルディ指揮下の義勇兵）とともにサリアーノのミッカの生家を訪れたことにも触れている。そして、サリアーノの《ピエトロ・ミッカ記念碑》完成までのエピソードと記念碑のデザインのディスクリプションで記事は終わっている。

この記事からは、サリアーノの《ピエトロ・ミッカ記念碑》の除幕式がイタリア王国の非常に重要な行事として捉えられていたことが窺える。そして、リソルジメントの愛国者たちは、ピエトロ・ミッカのことをやはりイタリア統一の英雄に重ねていたらしいことも伝わってくる。ウンベルト一世の《ピエトロ・ミッカ記念碑》の除幕式への臨席は、イタリア王国の出自が、ピエモンテ地方、そしてサヴォイア家にあるということを表象するシンボリックな行為でもあったに違いない。国王自身の思惑も正にそこにあったと思われる。

当時、イタリアに到着したばかりで、イタリア語を英語やフランス語のように解せたとは考えられない百武が、この記事に直接触れる機会があったかどうかはわからないが、百武や鍋島直大は、謁見したばかりのウンベルト一世の動向に無関心でなかったはずはない。そして、正確な時期は不明であるものの、百武は何らかのルートを通してピエトロ・ミッカや彼の像のことを知るに及んだことは彼の「覚書」から明らかである。そして、筆者は百武が「覚書」の中で言及しているピエトロ・ミッカの像とは、1880年に建立されたサリアーノの像のことである可能性が極めて高いと考える。「覚書」には、「都の人々がミッカの死を哀しみ彼の像を建てたことに感動した」（・・・筆者）とあるものの、殉死したミッカの「記念碑」に込められた人々の感情の中には当然のこととして哀悼の意も入っていたことを考えれば、百武の表現は的を外れてはいない。また、先に「覚書」の中の「都人」とは、トリノの人々を指していると指摘したが、ローマにいた外国人の百武には、ピエモンテのサリアーノは同じピエモンテのトリノと同一視されていたのであろう。

後述するように、百武がサリアーノの《ピエトロ・ミッカ記念碑》より前につくられたボリアーニ（1837年）やカッサーノ（1964年）によるミッカ像のことも知っていた可能性も充分あるとはいえ、百武にとっては、自分自身がイタリアにいる同じ時代に完成されたミッカ像に対するインパクトの方が大きかったことは容易に想像される。あるいは、サリアーノの記念碑の完成を知った後、ミッカのことに興味を抱き、19世紀に建てられた他のミッカ像のことを知るようになったのかもわからない。いずれにせよ、百武が《ピエトロ・ミッカ像》に着手するきっかけとなったのは、サリアーノの記念碑であったに違いない。

そして、百武にとっては、ミッカの英雄的行為や記念碑を建立した人々に対する感動以上に、劇的な最期を遂げたひとりの人物が、やがてイタリア統一のシンボルとなり、そのイメージ（＝ミッカの像）が、イタリア人のナショナル・アイデンティティーを發揚する装置（記念碑）になるという社会における美術の機能にも心を揺さぶられたのではないだろうか。これは百武が、同じ外国であっても、英国やフランスでは経験することのなかったできごとであったと思われる。

百武の《ピエトロ・ミッカ図》の図像

先述したように、百武の《ピエトロ・ミッカ図》はピエトロ・ミッカによく似た男性をモデルとし、そのモデルにミッカの往時の服装をさせて描かれたものであった。「往時の服装（服古戎装）」とはどういう

ことであろうか。そして、百武がモデルに「往時の服装」をさせたとき、百武が参考としたものがあったのだろうか。ここでは、百武の作品をよく観察しながら、これらの問題について考えてみることにする。

まず、《ピエトロ・ミッカ図》の中の人物の背景となっている坑道は、百武が「覚書」に書いているように、コロッセオの坑道の石組みを実際に写生したものであろう。ところどころ石が欠けているところや石が汚れているところ、また石のテクスチャーを描き分けている点など、写実性の高さが随所に見られる。一方、ミッカの足の周りに描かれた大小の石は、大まかに形がとられ、早い筆のタッチが印象的である。

空間や構図について言えば、前景の天井部分に描かれたアーチの後方にもう一つ別のアーチを描くと同時に、光の当たっている前景から後景にかけて画面を徐々に暗くし、また、画面左側の石積の目地を後退していくかのように描くことによって、百武は遠近感のある空間の描出に成功している。百武は三次元的な空間の中に人物を配し、物語（歴史）を描くという西洋の歴史画の伝統形式を本作品の中で見事に実現させているのである。中腰の体勢をとるミッカは、右手に持った棒を火元へと伸ばしているが、頭部から真っ直ぐに伸びた右手、そしてその右手に握られた棒から火元へと続く線は、画面のほぼ対角線上に位置する。一方、ミッカの頭から腰にかけての曲線と石積みアーチの曲線が調和を成して呼応する。このようにして出来上がった明快で安定感のある構図も西洋の古典主義絵画の常套句の一つであることは言うまでもない。

次に、ミッカの細部に目を移そう。まず、ミッカが火元に近づけている先端に布のようなものが巻きついている棒に注目したい。先に触れたキアントーレ、カピザーニ、そしてゴニンによる1820年代から1830年代の最も初期のピエトロ・ミッカの図像のいずれにも、あたかもミッカのアトリビュートのごとく先端に巻物が施されている棒（buttafuoco）が登場する。時代が下ってジュリオ・ピアッティによる立ち姿のミッカを描いた作品（図版13）においても同種の棒が現れる。一方、立体作品においては、ジュゼッペ・カッサーノによるミッカ像（1864年）が右手に同じような棒を握り締めている。百武がこれらの作品すべてを実見したとは考え難いが、少なくとも印刷物であるカピザーニやゴニンによるミッカ像を見た可能性は十分考えられる。いずれにせよ、百武は《ピエトロ・ミッカ図》を制作するにあたって、先人の図像を学んでいることは間違いがないだろう。

ミッカの図像について、チェーザレ・マッカリが百武に助言をしたことも考えられる。百武のローマ時代の動向を考えると、マッカリとサヴォイア家の関係は看過できない問題である。すなわち、マッカリは1870年代初頭にヴィットーリオ・エマヌエーレ二世からトリノ大聖堂（サン・シンドーネ）にあるサヴォイア王家の礼拝堂の装飾、その後、1873年にはローマにあるサヴォイア家の母寺であるサンティッシモ・スダリーオ聖堂の天井と円蓋の装飾を請け負っていることからわかるように、両者の繋がり是非常に強いものであった。マッカリはサヴォイア家出身のヴィットーリオ・エマヌエーレ二世から重用され、それが大きなキャリアとなって、やがてローマにおける重要な公的作品の制作に携わるようになっていったのである（註16）。そのことを考えると、百武が《ピエトロ・ミッカ図》制作に費やした六ヶ月の間、マッカリがサヴォイア家と強いかわりのあるピエトロ・ミッカの図像について百武に様々な助言をしたことは疑いがないと思われる。マッカリは、サリアーノにおける1880年8月29日の《ピエトロ・ミッカ記念碑》の除幕式についても知っていたに違いない。

さて、百武の《ピエトロ・ミッカ図》の図像が先人の図像を踏襲しているのは、ミッカが手にしている棒だけではなく、ミッカの服装についても言える。百武の描いたミッカの服装は、松岡壽の《ピエトロ・ミカの服装の男》（図版4）のモデルが着ているものと同じものであるが、この服装はジュゼッペ・カッサーノ作《ピエトロ・ミッカ像》のモデルの砲兵軍曹の制服やその他の着用品と非常によく似ていることをまず指摘したい。すなわち、上着の丈の長さが異なる点と、百武と松岡作品のモデルが帽子を被ってい

るのに対し、カッサーノ作品のモデルは帽子を被っていない点以外は、両者の服装は非常に似通っている(図版15, 16, 9)。具体的に言えば、上着の三角形の襟、そしてボタンと別布によってあしらわれた上着の身頃と袖口のデザインが共通する。また、たすき、鉢巻、そして、膝の上まである長靴も両者は同じようなデザインのものに身に着けている。両者の髭も印象的な部分の一つである。ポリアーニ作の《ピエトロ・ミッカ記念の像》(1837年)(図版8)のモデルも立派な天神髭を生やしているが、カッサーノの制作したミッカ像の真一文字に結んだ口の上にも同じような髭が見える。そして、百武の描いたミッカもこれらの作品に見られる髭と同じような髭をたくわえている。

ところで、ピエトロ・ミッカの最後の末裔として、ジョヴァンニ・アントニオ・ミッカ(1758~1834年)という人物が、1828年にサリアーノの市(コムーネ)当局からミッカとの血縁関係の正当性を認められる。この一件もピエトロ・ミッカが「国家の英雄(eroe nazionale)」に仕立て上げられていく過程の一つと見なされるだろう(註17)。英雄の子孫として「お墨付き」をもらったジョヴァンニ・アントニオは、1828年3月にはコムーネから提供されたピエトロ・ミッカと同じ砲兵軍曹(sergente artiglieria)の制服を着用して祝典に出席し、王国軍からは記念メダルとサーベルを授けられた。そのとき、サルデーニャ王国のカルロ・フェリーチェ王によって、英雄の末裔として年金まで支給されることが決められたという。

1820年代から1830年代のミッカの肖像画においては、モデルは軍服に身を包んでいるものの、いずれも温和で落ち着いた表情をしている。やがて、イタリア半島で独立・統一に向けた活動(革命)が各地で活発化し、ナショナリズムが高揚していくにともなって、ミッカの図像は、祖国に忠誠を誓い、勇敢に戦う軍服姿の「戦士」へと変化していく。それに伴い、ミッカの表情は険しいものとなり、身振りも激しく大仰になっていく(註18)。

ジョヴァンニ・アントニオが亡くなった後、彼のもっていたサーベルはすぐにサリアーノからトリノに持っていかれ、その安置場所について議論された結果、それをおさめる場所としてつくられることとなったのが既に言及したポリアーニによる《ピエトロ・ミッカの記念像》だった(註19)。聖遺物崇敬のことかと思われるこのサーベルのエピソードは、ピエトロ・ミッカが英雄化されていった当時の状況をよく伝えている。

さて、ここで再度、百武の作品に戻ろう。百武の描いたミッカの腰の辺りに見えているのは、サーベルの鍔の部分である。このたび調査したピエトロ・ミッカ図像の中では、ミッカ像の中にサーベルが現れる最も早い作例の一つは、ジュゼッペ・カッサーノの《ピエトロ・ミッカ像》(1864年)であった(註20)。本稿巻末に添付したこの像の写真(図版16, 9)でははっきりとではないものの、像の右手には既に指摘したように、爆薬に点火する棒(buttafuoco)が握られているのが、また、像の左側の腰部にはサーベルが差されているのが見える(写真では、背中から尻にかけての辺りから左足の後方にかけてサーベルが見えている)。

百武が腰にサーベルを差しているピエトロ・ミッカを描いたのは、決して思いつきなどではなかったはずである。彼は往時のミッカの図像を求めて、様々な過去の図像を研究したに違いない。その中で、百武はサーベルがミッカのアトリビュートの一つとなっていることを知り、自らの作品にそれを描きこんだのであろう。百武が参考とした作品をはっきりと特定することはできないが、それはジョヴァンニ・アントニオ・ミッカが所持していたサーベルがピエトロ・ミッカの英雄的行為を表象する重要なものとなる1837年のポリアーニによる《ピエトロ・ミッカの記念の像》以降につくられたいずれかのミッカ像であったには違いない。

百武の時代のイタリアと日本

本稿で何度か言及したイタリア統一（リソルジメント）の立役者ジュゼッペ・ガリバルディは、幕末の1862年（文久2年）に既に日本に紹介されていた。その後、明治時代に入ってから、日本にリソルジメント運動は堰を切ったように紹介されていく（註21）。1873年の岩倉使節団の帰国から1896年頃までには、イタリアの建国の歴史やその立役者の伝記が数多く出版され、リソルジメント史ブームとも呼べる現象がおきる。

明治の知識人がリソルジメント運動に関心を寄せた背景には、日本の天皇家とイタリアのサヴォイア王家の親密な関係があったと言われている。サヴォイア王家のトムマーゼオ・アルベルト公爵は、1873年、1879年、そして1881年の3回にわたって明治天皇を表敬訪問し、天皇に勲章を授与している。一方、岩倉使節団は1873年5月にローマに入り、その後、ローマのクイリナーレ宮殿を表敬訪問して、ヴィットーリオ・エマヌエーレ二世に謁見を果たす。岩倉具視は、1873年に日本滞在中のアルベルト公爵と会見してもいた。

もう一つ、明治時代の日本人がイタリアに親近感を覚えた理由として、イタリアは日本よりも少し早い1861年に統一を果たし、近代国家を樹立したが、その後も国家統合に苦闘していたことが挙げられる。

百武がローマに到着した頃は、イタリア統一から既に20年近くが経過していた。しかしながら、一体であるべき国民国家の中に「国家のイタリア」と「教会のイタリア」という「二つのイタリア」が依然として存在し、統一国家イタリアはこの問題の解決に苦慮していた。国家と教会の対立の問題以外にも、南のイタリアと北のイタリアというもう一つの「二つのイタリア」の問題もイタリアの国民国家意識の形成を阻んでいたし、他にも多くの問題が山積していた。イタリアにおいては、国民国家意識の形成への道は決して平坦なものではなかったのである。そのことを考えると、ウンベルト一世が行ったミッカ記念碑の除幕式への臨席は、その形成に向けた一つのパフォーマンスであったとも考えられるだろう。

ローマにおいて百武は、イタリアがさまざまな困難に直面しながらもイタリア統合を計ろうとする時代のダイナミズムを感じていたに違いない。それは、百武が1873年（明治6年）に初めてイタリアの地を踏み、諸都市を回ったとき既に抱いた感覚であったかもしれない。また、そこには幕末・維新の時代、百武が日本で味わった感覚と共通するものがきっとあったのだろう。一世紀半以上前の歴史上の英雄ピエトロ・ミッカが、そのようなダイナミズムの中で再生され、美術というメディアを通して人々の心に強く訴えかけることに百武は心動かされたに違いない。

結 語

本稿では、百武兼行の《ピエトロ・ミッカ図》の制作には、当時のイタリアの置かれていた政治的な状況が深く関わっていたことを明らかにした。それとともに、この作品の図像は、19世紀イタリアの同主題作品の図像伝統と繋がっていることを確認することもできた。しかしながら、百武は単に過去の図像を踏襲したばかりではなく、構図の背景を彼の身近にあった歴史の中に設定し、コロッセオの壁壘を写生したり、ミッカの格好をしたモデルにポーズさせ、それを素描したりして、リアリズムに拘ったことも注目に値する。そして特筆されるべきは、中腰で地雷に着火するという構図の上で先例のないピエトロ・ミッカ像を生み出したことである。百武がローマで描いた習作とされる《ネメアのライオンと格闘する男》は、ルーベンス作品からの影響を指摘されているが（註22）、研究者の中には、この作品が《ピエトロ・ミッカ図》のモデルのポーズなどに繋がっていると指摘する者もいる。百武が《ピエトロ・ミッカ図》を描く

際に参考とした作品は、確かに19世紀の同主題作品ばかりではなかったはずである。ローマにおける百武の日常には、古代から近代まで数多の芸術品があったし、加えて、ローマ滞在前にはイタリア巡遊を含むヨーロッパ各地への訪問・留学を果たし、各地で多くの美術品に触れてもいた。それを考えると、他にも《ピエトロ・ミッカ図》に影響を与えた作品があった可能性はある。また、百武がもう一点の《ピエトロ・ミッカ図》を制作した動機も謎に包まれている。今後も調査を続けることで、今回、不明のまま残されたこれらの諸点を今後は一つ一つ明らかにしていきたい。

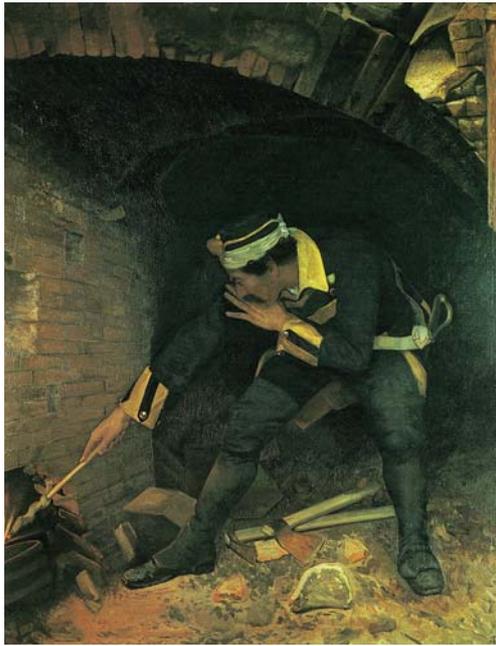
註

- (註1) 拙稿「イタリア時代の百武兼行Ⅰ—チェーザレ・マッカリに焦点をあてて」『佐賀大学全学教育教養機構紀要第5号』2017年、137～148頁。拙稿「イタリア時代の百武兼行Ⅱ—アッカデーミア・ジージとローマの美術家たち」『佐賀大学全学教育教養機構紀要第6号』2018年、3月刊行予定。
- (註2) 鍋島家旧蔵で、現在は霞会館が所蔵する《ネメアのライオンと格闘する男》(198.7×160.3cm)。本作品が百武筆とされる決定的証拠はないものの、百武に帰属されてきた作品である。本作品は、ルーベンスの作品(1615年頃)(個人蔵、コピーはサンサーシ宮殿旧蔵)の模写で、後補が目立つが、オリジナルは《ピエトロ・ミッカ図》につながる百武の習作と考えられている。三輪英夫『百武兼行』(近代の美術53)至文堂、1979年、16頁。三輪英夫「百武兼行小論—『ピエトロ・ミッカ図』をめぐって—」『美術研究』342号、1988年、61～62頁。Oldenbourg, Rudolf, *P. P. Rubens*, München/Berlin, 1922, Abb. 19; Evers, Hans Gerhard, *Peter Paul Rubens*, Antwerpen, 1946, Abb. 46; Jaffe, Michael, *Rubens*, Rizzori, 1989, p. 203; *Pietro Paolo Rubens*, a cura di Didier Bodart, De Luca Edizioni D'Arte, 1990, pp.104-105.
- (註3) 三輪英夫「百武兼行の画歴について」『美術史』1977年、118～126頁。三輪(1978年)『前掲書』。三輪(1988年)「前掲書」60～68頁。三輪英夫『明治の洋画 明治の渡欧画家』日本の美術 no. 350、1995年、23～33頁。三輪英夫『明治の洋画 明治の渡欧画家』日本の美術 no. 350、1995年、23～33頁。
- (註4) 三輪『前掲書』(1988年)61頁、68頁。
- (註5) 三輪『前掲書』(1995年)31頁。
- (註6) 板絵の下絵裏には「朗姫様御縁付而元加州金沢大守前田様献上書云々」の百武自筆の墨書がある。
- (註7) 男性名ルチヤ(ア)ーノ(Luciano)の誤りか。ルチヤーナ(Luciana)はイタリア人女性の名前。松岡は1881年11月18日に、ローマ古代遺跡発掘現場への週に一度の無料入場・研究許可書を交付されており、この交付時期は《ピエトロ・ミカの服装の男》の裏に記されたデータと一致する。松岡も百武と同じく、コロッセオに行っていることは間違いない。青木、歌田『前掲書』15～16頁。
- (註8) 拙稿『前掲書』(2018年)
- (註9) 金子一夫「松岡壽評伝—西洋画修学と其の画家意識を中心に」青木、歌田『前掲書』368頁。
- (註10) Conte Felice Durando di Villa, *Piemontesi Illustri*, II, 1781, Torino, pp. 361-378. (https://books.google.co.jp/booksid=krhTAAAcAAAj&pg=PA361&hl=ja&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&g)
- (註11) Bianchi, Paola, "Pietro Micca," *Dizionario Biografico degli Italiani on line*, vol. 74, 2010. (<http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-micca>.)
- (註12) ポリアーニの像は、「ヘルメス柱像」の形式でつくられている。ミッカの頭像が載っている台座にはトリノの倒壊した稜堡(城壁の突出部)が用いられている。ミッカの横に座るのは、戦の勝利をつかさどる女神ミネルヴァ。
- (註13) ピエトロ・ミッカの銅像については次の論文を参照。Menietti, Piergiuseppe, "Dare un volto all'eroe: L'iconografia di Pietro Micca tra invenzione e celebrazione," *Torino 1707, Memorie e Attualità dell'Assedio di Torino del 1706 tra Spirito Europeo e identità Regionale*, Vol. II, Atti del Convegno, Torino 29 e 30 settembre 2006, a cura di Gustavo Mola di Nomaglio ed altri, Centro Studi Piemontesi, 2007, pp. 527-557. また、ピエトロ・ミッカについては次の文献も参照。*Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, XXIV, p. 491; Menietti, Piergiuseppe, *Pietro Micca, nel reale e nell'immaginario*, Torino, 2003. 19世紀初めから始まるピエトロ・ミッカの英雄化は、美術だけではなく、他のメディアを通して行われた。ミッカを町の通りの名前としたり、文学や演劇の分野では彼を題材にしたものが発表されたりした。Cipolla, Alfonso, Moretti, Giovanni, "Diroccata con apoteosi il mito di Pietro Micca attraverso il teatro," in *Torino 1707, Memorie e Attualità, op. cit.*, pp. 545-557.
- (註14) "...che non solo ammaestrerà gli Italiani all'eroica virtù del soldato, ma li inciterà ancora alla virtù civile." Sella, Quintino, *Discorso pronunziato a Sagliano celebrandosi il centenario di Pietro Micca il 27 agosto 1876*, in *Discorsi parlamentari di*

Quintino Sella raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1887, I, p. 747 e sgg. In Menietti (2007), *op. cit.*, p.540.

- (註15) ローマ国立中央図書館において閲覧・調査。同図書館所蔵の当時の新聞はデジタル化されているが、デジタル版は紙面上の活字が所々潰れて判読困難な箇所が存在する。
- (註16) 拙稿『前掲書』(2017年)
- (註17) ジョヴァンニ・アントニオについては、次の文献を参照。Menietti (2007), *op. cit.*, pp. 529-530.
- (註18) ジュリオ・ピアッティの《ピエトロ・ミッカ像》(1842年)(トリノ王宮)(図版13)では、軍服姿のミッカは左手を胸にあて、祖国に忠誠を誓う身振りをしている。一方、アンドレア・ガスタルディの《ピエトロ・ミッカ像》(1859年)(トリノ近現代絵画館寄託)(図版14)では、同じく軍服姿のミッカが地雷に点火する直前に神と祖国に向かって跪く姿が描かれている。例外的な作品としては、ミケーレ・クーザ(1843年頃)(トリノ・スベルガ聖堂)の《ピエトロ・ミッカ》がある。クーザ作品の中のミッカは、平服姿で描かれている。
- (註19) 1837年12月4日にこの像の除幕式がトリノで行われた。その時、ジョヴァンニ・アントニオが所持していたサーベルはこの像の中に安置された。Menietti (2003), *op. cit.*, pp. 55-56; *Ibid.* (2007), pp. 529, 533.
- (註20) ピエトロ・コレッリによる「イタリアの星あるいはサヴォイア家の九世紀間」(*La Stella d'Italia o Nove Secoli di Casa Savoia*) (1862年)の第三巻の挿絵(アントニオ・マズッティ画)に登場するミッカの腰にはサーベル(刀?)が描かれている。
- (註21) 19世紀の日伊関係については、次の文献を参照。北村暁夫、小谷眞男編『イタリア国民国家の形成 自由主義期の国家と社会』日本経済評論社、2010年。藤澤房俊『「イタリア」誕生の物語』講談社選書メチエ、2012年(特に7~17頁)。ロメーオ・ロザリオ(柴野均訳)『カブールとその時代』白水社、1992年。
- (註22) (註2)を参照。

図版



図版1 百武兼行《ピエトロ・ミッカ図》1882年



図版4 松岡壽《ピエトロ・ミカの服装の男》1881年



図版2 百武兼行《ピエトロ・ミッカ図下絵》1881~82年



図版3 松岡壽《ピエトロ・ミッカ図下絵》1881~82年



左上：図版5 ステーフアノ・キアントーレ《ピエトロ・ミッカ》1828年



上：図版6 アンジェロ・カピザーニ《ピエトロ・ミッカ》1829年



左：図版7 フランチェスコ・ゴニン《ピエトロ・ミッカあるいはトリノ包囲》1831年



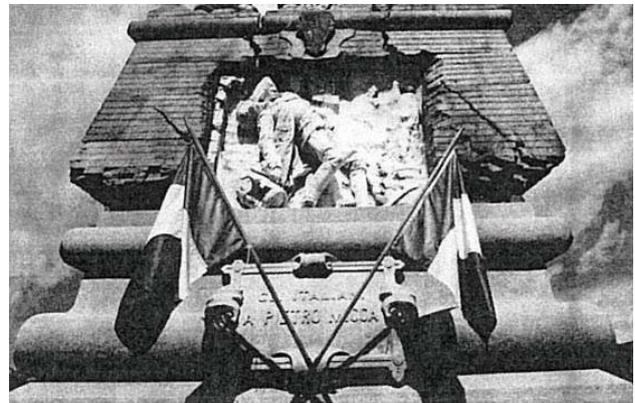
図版8 ジュゼッペ・ボリアーニ
《ピエトロ・ミッカ記念の像》
1837年



図版9 ジュゼッペ・カッサーノ
《ピエトロ・ミッカ》
1864年, トリノ



図版10 ジュゼッペ・マッフェイ
《ピエトロ・ミッカ記念碑》1880年
サリアーノ, ピエトロ・ミッカ広場



図版11
図版10の台座部分
カルロ・ヴィメルカーティ 《ピエトロ・ミッカ》

図版出典

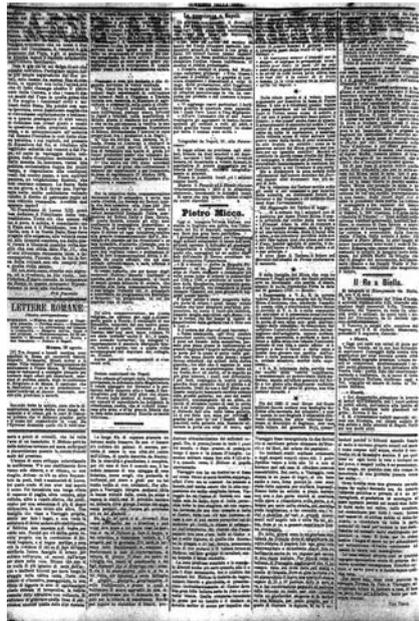
図版1, 4, 15 『日本の美術7, no. 350』 至文堂, 1995年。

図版2, 3 『近代の美術 no. 53』 至文堂, 1979年。

図版5, 6, 7, 8, 10, 13, 14. Menietti (2003).

図版9, 11, 16. Menietti (2007).

図版12 ローマ国立中央図書館



Pietro Micca.

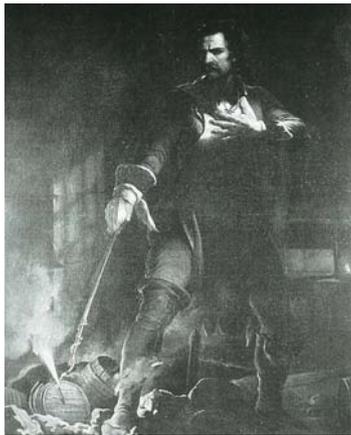
Oggi si inaugura all'eroe biellese, un
tata in Sagliano sua patria, con l'inten-
to del R3, di deputati, rappresentanti
cc. Sarà una gran festa patriottica.

I giornali torinesi recano, per l'occasione
egli articoli entusiastici in onore dell'eroe
e quali narrano il fatto, che gli guadagni
immortalità e ribattono le critiche
uelli che, appoggiati ad un antico Gio-
ale dell'assedio di Torino, avrebbero vo-
sto diminuirne l'importanza.

« Si è ricorso — scrive la *Gazzetta Pi-
monese* — ad un *Journal Historique*
siège de Turin, stampato e ristampato più
olta senza nome di autore, in Amsterda-
el 1708 e 1709, e attribuito al conte S-
iro della Margherita, luogotenente-gen-
ale d'artiglieria, che comandava la plaza
durante l'assedio, nel qual giornale si le-
ono queste parole:

« Quest'azione è stata esagerata dal-
l'u parte di coloro i quali hanno volu-
edere che quel minatore, senz'altra pr-
arazione, ha messo il fuoco alla polver-
manda meglio seppellirsi egli stesso, che
le rovine, che dar tempo ai nemici.

図版12 「サリアーノのピエトロ・ミッカ記念碑除幕式」を伝える記事が掲載された新聞
コッリエーレ・デッラ・セーラ紙（1880年8月29日—30日）
記事は紙面の真ん中辺りから始まっている。右は記事の冒頭部分。



図版13 ジュリオ・ピアッティ
《ピエトロ・ミッカ》1842年



図版14 アンドレア・ガスタルディ
《ピエトロ・ミッカ》1859年



図版15 百武兼行《ピエトロ・ミッカ図》部分



図版16 カッサーノ
《ピエトロ・ミッカ》1864年
石膏型