

[論文]

三つの「ラファエル前派」とイタリア初期ルネサンス美術受容

堀 川 麗 子

序

本稿は、世紀転換期の英国で起こった「テンペラ復興運動」(Tempera Revival Movement)を同国のイタリア初期ルネサンス美術の受容史の中に位置づけることによって、従来「前期ラファエル前派」、「後期ラファエル前派」と二分して捉えられがちであったラファエル前派の運動にもう一つの段階、すなわち積極的な意味での「第三次ラファエル前派」を加えようと試みるものである。テンペラ復興運動の理念や活動の詳細、具体的な絵画作品の分析に関しては次回の論考に譲ることとして、まずは「第三次ラファエル前派」という名称を用いる意義を提示し、その後、先行研究や同時代資料に基づきながら、ラファエル前派兄弟団結成からテンペラ復興運動に至るまでのイタリア初期ルネサンス美術の受容を三つの段階に分けて辿ってみたい。

1. 「第三次ラファエル前派」とは

19世紀半ばから世紀末にかけてのイギリス美術史は、その中心をラファエル前派の活動が占めている。「ラファエル前派」という語は、1848年にロンドンで結成された「ラファエル前派兄弟団」(Pre-Raphaelite Brotherhood)を起点とするイギリスの芸術活動全体を指す。兄弟団の中心となったのは、ロイヤル・アカデミー付属の美術学校に通う仲間であったハント(William Holman Hunt, 1827-1910)、ロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)、ミレイ(John Everett Millais, 1829-96)の三人であり¹、彼らは共通してアカデミーの因習的な価値観に危機感を抱いていた。ラファエッロ(Raffaello Sanzio, 1483-1520)以前の芸術をその真摯な姿勢や深い道徳性ゆえに手本とみなし、ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の教えに従って、自然に忠実な絵画の制作を目指した。兄弟団自体は結成から5年後、ミレイがロイヤル・アカデミーの準会員に選出されたことで事実上崩壊するが、ラファエル前派の運動は、その後もロセッティとハント

の画業、さらに兄弟団の影響を受けつつ1860年代から本格的に絵画制作を始めたバーン=ジョーンズ (Edward Coley Burne-Jones, 1833-98) へと引き継がれていく。

通常は、ラファエル前派兄弟団とその周辺の活動を「前期ラファエル前派」、その後のロセッティやバーン=ジョーンズを中心とした活動を「後期ラファエル前派」と呼び、ラファエル前派は二分して捉えられる。そして一般的な美術史において、ラファエル前派の歴史はバーン=ジョーンズの画業とともに幕が閉じられているかのように扱われ、その後の焦点は、フランス印象主義との結びつきを示すホイッスラー (James McNeil Whistler, 1834-1903) を経てニュー・イングリッシュ・アート・クラブ (New English Art Club) の活動へ、すなわち抽象美術に向かうモダニズムの画家たちへと移っていく²。

しかしながらここでは、二つの時期に分けて捉えられてきたラファエル前派の活動にもう一つの段階、すなわち「第三次ラファエル前派」を加えることを提唱したい。これまで似たような表現が全く使われなかったというわけではないが³、通常は漠然と後期ラファエル前派 (特にバーン=ジョーンズ) の作品から主題・様式的影響を受けた同時代の画家たちを指すのに用いられ、そこには独創性のない「亜流」「模倣者」という批判的な意味がこめられていた。本稿では「第三次ラファエル前派」という名称を世紀転換期に起こったテンペラ復興運動の活動を指すものとして用い、さらに従来以上の積極的な意味を与えることを試みる。

テンペラ復興運動とは、油彩画以前の技法であるテンペラ (顔料を混ぜる媒剤として主

に卵を用いる手法) を理想とみなし、その習得を目指し、実践した画家たちの活動のことである。その中心を担う人物としてはサウソール (Joseph Edward Southall, 1861-1944) やガスキン (Arthur Gaskin, 1862-1928) が挙げられ、1901年に設立された「テンペラ画家協会」 (Society of Painters in Tempera) がこの運動の拠点となった。抽象芸術へと至る発展的な見方が美術史の主流だった時期においては、このような「前近代的な」技法に向った彼らの運動は時代に逆行する特殊な例として無視されてきた。すなわち、モダニズム支配の時代の中で「彼らの作品は1930年代末までにはほぼ完全に忘れられ、戦後は彼らの名前が一般に知られていなかも疑問」⁴という状態にまで落ち込んでしまったのである。

英国の美術協会 (Fine Art Society) が再び世間の注目を取り戻そうと、関連する展覧会を開催したのはようやく1969年になってからであった⁵。しかしこの動きも、直後の1970年代から見られ始める美術史上の「リヴィジョニズム (修正主義)」の流れへと引き継がれることはなかった。1980年代は、復興運動の中心的人物であるサウソールやガスキンを扱った個別の回顧展が、彼らの主な活動地であったバーミンガムで行われたにとどまっている⁶。1989年に開催された「最後のロマン主義展」では「バーミンガム派」 (Birmingham Art Group) というセクションで復興運動の画家たちの作品が展示されたものの、展覧会名が示唆するように、ロマン主義の痕跡を残す時代錯誤的な芸術という印象を与え、評価が高まるきっかけとはならなかった⁷。この復興運動によろやく光が当た

り始めたのは、ここ10年間でスプレイグが行った一連の研究によってである⁸。

このように、テンペラ復興運動に対するこれまでの評価は決して高いとはいえ、その批判は主に、宗教的・寓話的テーマへの興味に表れた主題におけるラファエル前派の影響、そしてバーン=ジョーンズ作品の様式上の模倣という点に向けられる⁹。しかしながら、彼らが絵画制作の手法としてテンペラを選んだということは、このグループに「第三次ラファエル前派」という、積極的な位置を与える十分な根拠になると考えられる。というのも、テンペラは、ラファエル前派が目指したラファエッロ以前の真摯な画家たちに普く用いられた技法であったにも関わらず、前期ラファエル前派も後期ラファエル前派も試みるものなかつた手法なのである。この意味でテンペラに着手した彼らは、この二つのグループとは別の新たな展開を見せているといえ、独立した地位を与えることができるはずである。

2. ラファエル前派兄弟団のイタリア初期ルネサンス美術受容

ラファエル前派兄弟団が、盛期ルネサンスの代表画家ラファエッロより前の絵画を理想とみなしていたことはその名称にはっきりと示されている。ラファエッロは長らく古典主義の最高峰に君臨し、各国の美術アカデミーが共通して手本としていた画家である。しかしながら、兄弟団のメンバーにとって特にこの画家の後期の作品は、過度に調和を重んじた構図や人物表現が形式主義に陥っており、

絵画制作に本来備わっているべき純粋で素朴な精神性が失われていると感じられた。一方、人物描写の拙さや遠近法の不正確さゆえ、未熟な様式とされていたラファエッロ以前の作品の中に、均整のとれた美よりも精神性や道徳性を優先させる姿勢を見て取り、それを自分たちの手本にしようとしたのである。

しかしながら1848年の兄弟団設立当時、「ラファエッロ以前」という以上に彼らが具体的にどの画家を手本として想定していたかはあまりはっきりしない。というのも、彼らが賞賛する人物を示した「名声不朽の人物一覧」(list of Immortals)には、初期ルネサンスのイタリアの画家はフラ・アンジェリコ (Fra Angelico, 1387/1400-1455) とベッリーニ (Giovanni Bellini, c.1433-1516) しか挙げられておらず、一方ティツィアーノ (Tiziano Vecellio, 1488/90-1576) やティントレット (Tintoretto, 1518-94) といったヴェネツィア派の画家、また、盛期ルネサンスのレオナルド (Leonardo da Vinci, 1452-1519) やミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)、さらにはラファエッロ、そしてフランス古典主義の画家ブッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) と、アカデミーが手本とするような画家の名前が列挙されている¹⁰。

そもそも、この時期一部の個人コレクターによる収集はなされていたものの、一般的には未熟な様式とみなされ軽視されていた初期ルネサンス作品を展示する場は少なく、若い学生が直接鑑賞する機会はほとんどなかつたと思われる¹¹。1824年に開館したナショナル・ギャラリーは、1838年にトラファルガー広場に移転して以来30年間ロイヤル・アカデ

ミーと敷地を共にしており、当然アカデミー付属美術学校の生徒であった兄弟団の画家たちにとってそのコレクションは直接研究する対象として重要な意味を持っていた¹²。しかし、1848年当時このギャラリーにイタリアの初期ルネサンス作品はわずか数点しか収蔵されておらず¹³、この分野のコレクションが充実するのは、後述するようにイーストレイク (Charles Lock Eastlake, 1793-1865) が館長に就任する1850年代半ば以降のことである。当時目にするのできた数少ない作品のうちの1点が、「名声不朽の人物一覧」に挙げられていたベリーニによる《総督レオナルド・ロレダン》(NG189, 1844年から所蔵)¹⁴であったという事実は、彼らが初期イタリア美術のイメージを作り上げるのにいかに少ない材料しか持っていなかったかを示している。

したがって、この分野の充実したコレクションを持つイタリアやフランスをまだ訪れたことのなかった彼らが作品に触れることができたのは、複製によってということになる。しかし、複製という点で大きな貢献をする「アランデル協会」(Arundel Society) が設立されたのは兄弟団の結成と同じ1848年のことであり、多くの初期ルネサンス絵画の複製を出版し、画家たちに質の高い視覚的な手本を与えるのはもう少し後のことであった¹⁵。おそらく彼らが初期イタリア絵画の知識を最も容易に手に入れることができたのは、19世紀前半に出版された文献によってであったはずである。特に「新たな美的感情を求める者すべてにとっての聖地」¹⁶であったピサのカンポ・サント(墓所)の壁画は、最も早く評価された初期イタリア美術の例であるが、兄

弟団もラシニオによる版画集で複製を熱心に研究していたことがハントによって伝えられている¹⁷。また、19世紀始めから半ばにかけては、初期ルネサンス絵画を扱った重要な文献がいくつか出版されている。1836年にフランス語で出版されたりオ¹⁸、その影響を色濃く見せるジェイムスン夫人¹⁹、さらに、兄弟団結成の前年に出版されたリンジーによる著作は、彼らが目にしていても不思議ではない²⁰。

兄弟団の画家たちによるイタリア初期ルネサンス美術の受容は、深い宗教心や作品制作における真摯な態度に対する共感といった「理念上」の理解に基づくものであったと言える²¹。というのも彼らの受容は、当時一般に公開されていた数少ないオリジナル作品と、イタリア美術を扱った著作に掲載された粗末な複製に基づくものであったため、その造形的特徴をはっきりつかみ、さらにそれを自分たちの様式確立に役立てることは困難だったと考えられる。事実、彼らの初期作品からはイタリア初期ルネサンス様式の具体的な反映はほとんど見て取れず、それよりもむしろ初期フランドル派からの影響がしばしば指摘されている。彼らは当然、早くからナショナル・ギャラリーに所蔵されていたファン・エイク (Jan van Eyck, c.1390-1440/41) の《アルノルフィーニ夫妻》(NG186, 1842年から所蔵)を知っていたはずであるし、丁寧な筆遣いによる細密な描写やモチーフに象徴的な意味を持たせる手法等、この作品の特徴を取り入れていたようである²²。

3. 後期ラファエル前派のイタリア初期ルネサンス美術受容

ラファエル前派兄弟団の結成とその活動は、英国人の興味をラファエッロ以前の画家に向けるきっかけを与え、それまで漠然としたイメージでしか捉えることのできなかった芸術が徐々にはっきりした形で見られるようになっていった。そのような時代に芸術家としての道を歩んでいったのが後期ラファエル前派である。「後期ラファエル前派」とは、兄弟団のメンバーたちより5歳ほど年下のバーン=ジョーンズやモリス（William Morris, 1834-96）を中心とした芸術活動を指すが、モリスは早くに画家としての道を断念し、デザインや執筆活動に向かっていったため、絵画については主にバーン=ジョーンズに焦点が当てられる。また、兄弟団が事実上崩壊した後、モリスやバーン=ジョーンズと交流を深め、独自の絵画制作を行ったロセッティの画業もこのグループに含まれる。後期ラファエル前派、特にバーン=ジョーンズにとって初期ルネサンス絵画は具体的な手本であり、それなしには彼の様式は生まれなかったと思わせるほどである。

バーン=ジョーンズは、オクスフォード大学在学中に『現代画家論』（*Modern Painters*, 5 vols., 1843-60）などラスキンの著作に親しみ、画家を志すことを決心すると同時にイタリア美術への興味を強めていった。その後、ロセッティ、ラスキンと知り合い、直接的な指導を受けつつ、画家としての修行を積んでいく。過去の芸術に直に触れるため、生涯に

4度（1859年、1862年、1871年、1873年）イタリアを訪れたが、最初の2回の旅行にはラスキンが指導者として深く関わっていた²³。フィレンツェ、ヴェネツィアなどに滞在した際に行った研究の成果が多数のスケッチとして残されており、そこにはティントレットやティツィアーノといったラスキンの指示に基づくものの他、興味深いことに、この偉大な美術批評家がまだ注目してなかったボッティチェッリ（Sandro Botticelli, 1444/45-1510）やカルパッチョ（Vittore Carpaccio, 1460-1526）など彼独自の判断で行ったと考えられるものも多数含まれている²⁴。

イタリアへ赴くことで自ら積極的にオリジナル作品から学ぶ機会を設けていたバーン=ジョーンズではあったが、この時期英国内でも時代の趣味を反映し、イタリア初期作品が一般に見られる環境が整っていった。1850年には、外交官で、後にイルチェスター伯爵を継ぐフォクス=ストラングウェイズ（William Thomas Horner Fox-Strangways, 1795-1865）の41点のコレクションがオクスフォード大学に寄贈されている。バーン=ジョーンズはその3年後にエクセター・コレッジに入学しており、彼が友人モリスとともにクライスト・チャーチやアシュモリアン美術館を訪れ、このコレクションに触れていた可能性は高い。100点近くあったフォクス=ストラングウェイズの全コレクション中、半分が1500年以前のプリミティヴ絵画であり、大学に寄贈されたものの中にはウッチェロ（Paolo Uccello, 1397-1475）の《狩獵》やフィリッポ・リッピ（Filippo Lippi, c.1406-69）の《金門での出会い》など質の高い作品も多く含まれていた²⁵。

また、ナショナル・ギャラリーにおけるこの分野のコレクションも、美術批評家であり、画家でもあったイーストレイクが館長を務めた1855年から65年までの11年間に飛躍的に増加している。この期間に購入された約170点の絵画作品のうち、半数以上がイタリア初期絵画であった。重要な作品としては、1857年にロンバルディ=バルディ・コレクションから手に入れたウッチェロ《サン・ロマーノの戦い》(NG583)、1860年フラ・アンジェリコによるドミニコ教会のための祭壇画(NG663.1-5)、61年ピエロ・デラ・フランチェスカ(Piero della Francesca, c.1415/20-92)《キリストの洗礼》(NG665)、さらに同年自らのコレクションから寄贈したリッピ《受胎告知》(NG666)、62年ピエロ・ディ・コジモ(Piero di Cosimo, c.1462-1521)の神話画《プロクリスの死》(NG698)など、世界有数と名高いこの美術館のイタリア初期絵画コレクションは、この時期に形成されたものであることがわかる。イーストレイクが館長を退いた後の1860年代後半にも²⁶、66年にはバルドヴィネッティ(Alesso Baldovinetti, c.1425-99)の女性肖像画(NG758)、翌年にはピサネッロ(Pisanello, c.1395-c.1455)の作品(NG776)が入ってきている。とりわけ、1868年に購入されたクリヴェッリ(Carlo Crivelli, c.1430/35-95)の多翼祭壇画(NG788.1-13)は現在でも展示室内で目を引く作品であり、当時においてもインパクトが大きかったはずである。

理念上の受容にとどまっているように見える前期ラファエル前派に対して、バーン=ジョーンズは自らの様式を確立する際、積極的に初期イタリア美術から学んだものを取り入

れようとした。彼は画業の初期においては、《クララ・フォン・ボルク》(1860)や《モルガン・ル・フェイ》(1862)のような、輪郭がぼやけ、表面の仕上げが粗い水彩画を多数制作していた。これはロッセッティの影響を色濃く反映するものであり、以下の点で現在バーン=ジョーンズ作品の特徴として広く認識される様式とは異なっている。まず、この時期の作品では中世趣味の強い主題を扱い、一人の女性が画面の中央に立つという単調な構図が多い。また、ふっくらとした衣装を身にまとう質素な顔立ちの女性は、後のほっそりとした輪郭の優美な女性像とはかけ離れたものである。いわゆる「バーン=ジョーンズらしい」様式が現れ始めるのは1860年代半ば以降、「聖ゲオルギウス」シリーズ(1865-66)の頃からであり、ここには2度のイタリア旅行での研究と国内コレクションの研究成果が深く関わっていると思われる。というのも、明らかにこの時期以降神話や聖書に取材した主題が増えはじめ、構図も単調なものから高い構想力を見せるものへと変化していく。また、輪郭線が明確になり、表面も丁寧に仕上げたものが多くなる。構図や人物のポーズにおけるイタリア画家からの影響は多くの指摘がなされ、一例を挙げれば、《パンとプシュケ》(1872-74頃)はピエロ・ディ・コジモの《プロクリスの死》から着想を得ているとされる。バーン=ジョーンズの芸術の特徴である独特な女性像が現れるのもこの頃からで、ここでは明らかにフィリッポ・リッピとポッティチェッリが重要な役割を果たしている。

特にポッティチェッリは、19世紀後半の英国において最も熱烈に支持された初期ルネ

サンスの画家であった²⁷。1858年に友人への手紙で、フィレンツェ美術の核となる4人の画家の1人にポッティチェッリを挙げたイーストレイク夫人²⁸、そして1859年のイタリア旅行ですでにこの画家に注目していたバーン=ジョーンズは、ポッティチェッリ賞賛の早い例として注目される。ほぼ同時期の1857年には、マンチェスターで開かれた「美術名宝展」(Art Treasures Exhibition)でポッティチェッリの《神秘の降誕》(《マギの礼拝》として出展)や聖母子像が出品され、この画家の作品に直接触れる機会が多くの人々に初めて与えられた。同年ポッティチェッリによる別の《マギの礼拝》(NG592)がナショナル・ギャラリーに所蔵されることとなり、続いて59年には彼の《若い男の肖像》(NG626)が購入された。また、バーン=ジョーンズの周辺でもポッティチェッリ熱が高まっており、1866年にはロセッティがポッティチェッリの肖像画を購入したことが知られる²⁹。

その後1870年代、80年代にはまさに「ポッティチェッリ趣味」と呼ぶにふさわしい一大現象へと発展していく。この現象と互いに刺激を与え合いながら、「唯美主義」(Aestheticism)の風潮が英国の画壇を支配するようになり、柔らかい色を主調とする優美な雰囲気的女性像が数多く出現した。バーン=ジョーンズ作品の人気の高まりはこの風潮と切り離せないものであり、当時の批評家たちも彼の芸術にポッティチェッリとの類似を読み取っている。例えば、《愛の歌》(1868-73)の天使について「明らかにポッティチェッリから借用されている」³⁰と評する者がいたし、また、ブルックはバーン=ジョ

ーンズがリッピ、ゴッツオリ(Benozzo Gozzoli, 1420-97)、ポッティチェッリといったイタリア初期の画家を熱心に研究していたことに触れ、とりわけ、影や髪の描写に見られる金の効果的な使用がポッティチェッリからの影響であることを指摘している³¹。

このように、後期ラファエル前派のバーン=ジョーンズは初期ルネサンスの美術を具体的な様式上の手本として、積極的に自らの芸術に取り入れたのである。

4. 第三次ラファエル前派のイタリア初期ルネサンス美術受容

1877年、新しく開設されたグローヴナー・ギャラリーの展覧会のために、バーン=ジョーンズは《ヴィーナスの鏡》(1873-77)や《天地創造》(1870-76)を含む8点の大作を出品した。彼が公に作品を発表したのは、1870年以来7年ぶりのことである。まわりには、スタナップ(John Roddam Spencer Stanhope, 1829-1908)やストラドウィック(John Melhuish Strudwick, 1849-1937)等バーン=ジョーンズと「同じ性質の」³²作品が並び、一面の壁はまさに「ポッティチェッリ様式」と表現されうる画風によって占められた。この展覧会の様子は、英国の新しい美意識を反映するものとして多くの新聞や雑誌で取り上げられたが、話題の中心の多くはバーン=ジョーンズらの作品であった。このような現象を見て育ったのが、そのほとんどが1860年代に生まれた「第三次ラファエル前派」の画家たちである。

このグループの中心的役割を果たすサウソ

ールは17歳から4年間パーミンガムの建築会社で働き、夜は学校に通って絵画を学んでいた。その頃からラスキンの著作に親しみ、イタリア初期美術に興味を抱いていたようである。1882年には会社をやめて本格的に画家修行を始めるが、その際に彼がまず訪れたのはやはりイタリアであった。ラスキンの著作から得た知識に基づいてオリジナル作品を見ようと計画したのである。特に、ラスキンの『聖マルコの休息』(*St. Mark's Rest*, 1877-89) をガイドに作品の研究を行っており、テンペラという技法に彼が初めて出会ったのもこの著作においてであった³³。ラスキンはこの頃、ヴェネツィアの画家カルパッチョを高く評価していた。テンペラに関する一節もこの画家の芸術を語っている箇所に見られ、「テンペラが魅力ある主題の多くにとってふさわしい素材であることに最終的には皆が気づくと私は考えたい」³⁴と述べている。サウソールにとってラスキンがいかに重要な役割を果たしたかは、ホドソンがサウソールの芸術に影響を与えたものとして「イタリアのプリミティヴ画家たち、ラスキン、そしてテンペラ」³⁵を挙げていることからわかる。サウソールはヴィクトリア朝を代表するこの偉大な文筆家と直接会う機会があったようであるが³⁶、すでに老齢に達し、病に悩まされていたラスキンから芸術上の指導を受けることは難しかったであろう。

初めてのイタリア旅行から帰るとすぐに、サウソールはテンペラ技法の実践に着手した。その後88-89年から95年まで一時中断するものの、再び着手し、やがて友人であったガスキンら周辺の画家を巻き込んでテンペラ復興運動を展開していく。技法の研究を行う

にあたっては、当然関連する文献から理論上の知識を得ていたはずであるが³⁷、その効果などは実際に過去に描かれたテンペラ画を目の前にして確認したことも多かったであろう。事実、復興運動の画家たちがテンペラの表現力を肌で感じ、それを自らの手法として取り入れた背景には、当時実物を精査することのできる環境が整っていたことがあると思われる。2つのラファエル前派よりも30年ほど遅く生まれた彼らは、幼少時代から自国でイタリア初期ルネサンスの作品を十分に見ることができたという点で、前のグループと比較にならないほど大きなアドヴァンテージをもっていたのである。

1870年代に入っても、ナショナル・ギャラリーではテンペラ画の手本となりうるような初期イタリア絵画の購入が盛んになされている。イーストレイクら19世紀半ばにおけるこの分野の収集目的が、偉大な芸術様式「グランド・スタイル」へ至る過程を辿る上での不足を埋めることであったのに対して、この時期の補充は時代の趣味を反映し、美的な価値が認められての収集であったと考えられる。バートン (Frederick Burton, 1816-1900)³⁸ が館長に就任した1874年には、バーカー (Alexander Barker, c.1797-1873) のコレクションからピエロ・デラ・フランチェスカの《降誕》(NG908) やピントリッキオ (Pintoricchio, c.1454-1513) の作品 (NG911)、クリヴェッリの2点の聖女像、すなわち《聖カタリナ》と《聖マグダラのマリア》(NG907.1-2)、そしてポッティチェリによる「二点の」神話主題の作品などが購入された。美術批評家のカーは「アート・ジャーナル」誌でこの購入について触れ、空間が不

足しているため購入した作品をすべて展示することができないことを伝えている³⁹。結局バートンが一般に公開するのに選んだのは、ピエロ、ピントリッキオ、ボッティチェッリ、そしてナショナル・ギャラリー初のシニョレリ (Luca Signorelli, c.1445/50-1523) によるフレスコ画 (NG910) であったとし、中でもカーはピエロの作品を「このうえなくすばらしい」ものとして詳しく紹介している。ボッティチェッリの神話画はそれまでのコレクションに欠けていたもので、二点のうち一つは《ヴィーナスとマルス》(NG915) であった。もう一点 (NG916) は現在のナショナル・ギャラリーのカタログでは「追隨者 (Follower)」の作品とされている⁴⁰。また、1871年にロイヤル・アカデミーの展覧会に出品されたボッティチェッリの《神秘の降誕》も、その後1878年にナショナル・ギャラリーのコレクションに入り (NG1034)、恒常的に見られるようになった。

ナショナル・ギャラリーにおける初期イタリア美術コレクションが充実し、作品に対する評価が高まっていくのに伴って、そこで主に用いられている技法であるテンペラも再び注目を集めるようになっていった。作品の紹介や分析においても、構図だけでなく技法やその効果について言及するものが増えてくる。1881年の「アート・ジャーナル」誌の記事では、ボッティチェッリを「油彩画が徐々に古いテンペラに取って代わる」⁴¹ 過渡期にいた画家と位置づけ、メディウムへの意識を示している。また、ナショナル・ギャラリーのコレクションについて扱った「マガジン・オヴ・アート」誌の記事は、テンペラの効果について触れた早い例として注目に値する。

そこではリッピの《受胎告知》(NG666) と《七聖人》(NG667) について色彩の美しさや豊かな装飾性が評価され、「テンペラが果たしえたことを示す例としては、コレクションにおいてこれに匹敵するものはほとんどない」⁴² としている。加えて、テンペラとしての仕上げ、深み、透明性においてこれらリッピの二点に勝っているのが、現在はヴェロッキオに帰属されるテンペラ画《聖母子》(NG296)⁴³ であるとし、その色彩を「宝石のよう」と表現している。この記事の執筆者は油彩では表現することのできないテンペラの効果、とりわけ色彩の美しさに早くも気付いており、テンペラ復興運動に先んじる批評におけるテンペラ再評価の例として興味深いものである。

サウソールらがナショナル・ギャラリーのコレクションに含まれるテンペラ作品をその技法習得の過程で綿密に研究していたことは自身の記録に残されている。1903年にテンペラ画家協会に宛てた手紙でサウソールは、ピエロ・デラ・フランチェスカによる《キリストの洗礼》の表面の効果を細かく描写している。そして、ピエロの《降誕》、ピエロ・ディ・コジモの《プロクリスの死》、そしてボッティチェッリの《降誕》(《神秘の降誕》) を「一般的なテンペラ画である」⁴⁴ と結論づけている。また、1899年にチェンニーノ・チェンニーニの技法書の英訳を出版することでテンペラ復興運動に大きく貢献したヘリングガム (Christina J. Herringham, 1852-1929) も、同美術館に所蔵されるテンペラ作品の手法に関する論文において、サウソールとほぼ同じ作品を扱い、詳細な分析を行っている。ボッティチェッリの《降誕》に

つについては、テンペラ特有の特徴が現れていることを示した上で、「カタログにはテンペラと記載されていないが、確かにこの技法の作例である」⁴⁵としている。

このようにテンペラ復興運動に関わったサウソールらがテンペラの持つ独特の効果に気づき、それを自らの手法として取り入れた背景には、ナショナル・ギャラリーを中心としたイタリア初期コレクションの充実が密接に関係していたと言える。技術を直接教えてくれる師匠がいない孤独な実験の中で彼らが手本にしえたのは、過去に描かれたオリジナルのテンペラ画だったのである。テンペラ特有の艶やかな表面や透明感のある色彩は複製からは享受できないものであり、オリジナル作品に豊富に触れ、それをつぶさに観察することのできた環境にあったからこそ、この技法の実践が可能となったのであろう。

結

19世紀後半の英国におけるイタリア初期ルネサンス美術の受容は、ラファエル前派兄弟団による理念上の受容、パーン=ジョーンズらによる様式上の受容、テンペラ復興運動による技法上の受容、と大きく三つの段階に分けることができる。それぞれ前のグループの影響を強く受けつつも、独自の展開を見ることができたのは、時代の趣味を反映したナショナル・ギャラリーにおけるコレクションの発展が深く関与している。特に、テンペラ復興運動の兆しが現れ始める1880年代の所蔵作品を兄弟団としての活動がなされた1850年前後のものと比較してみれば、イタ

リア初期ルネサンスの作品がいかに身近に見られるものとなっていったかが明らかになる。そしてこのような恵まれた環境を享受し、オリジナル作品の詳細な観察と分析を行うことで、テンペラ復興運動は活発化していったのである。

引用文献

- 1 その他のメンバーとしては、著述活動で参加したロセッティの弟マイケル・ロセッティ (William Michael Rossetti, 1829-1919) や彫刻家のトーマス・ウールナー (Thomas Woolner, 1825-92) らがおり、全部で7名だった。
- 2 例えば、サイモン・ウィルソンの『英国美術』 (Wilson, Simon, *British Art*, 1979) を参照。
- 3 とりわけ「第3世代」 (third generation) という表現がしばしば用いられる。Sprague, Abbie N., "The British Tempera Revival: the Pre-Raphaelites and the Link with America", *Apollo*, vol.150, Nov., 1999, p.47.
- 4 Exh. Cat.: *The Earthly Paradise: F. Cayley Robinson, F. L. Griggs and the Painter-Craftsmen of the Birmingham Group*, Fine Art Society, London, 1969, p. 2.
- 5 *Ibid.* 1975年にも同じ趣旨の展覧会が開催されている。Exh.: *The Earthly Paradise: F. Cayley Robinson and the Painters of the Birmingham Group*, Fine Art Society, London, 1975.
- 6 Exh.: *Joseph Southall, 1861-1944: Artist-Craftsman*, 1980; Exh.: *Arthur and Georgie Gaskin*, 1982.
- 7 Exh.: *The Last Romantics: the Romantic Tradition in British Art*, Barbican Art Gallery, London, 1989.
- 8 註3で挙げた文献 (全文はpp.47-52) 以外に以下のようなものがある。Sprague, "The British Tempera Revival: A Return to Craftsmanship", *British Art Journal*, 3, 2002, pp.66-74; Sprague, "The British Tempera Revival", in Exh. Cat.: *Sixty Works by Joseph Southall 1864-1944, from the Fortunoff Collection*, Fine Art Society, London, 2005.
- 9 Sprague, 2005, p.23.

- 10 Hunt, William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., 1905, vol. 1, p.159.
- 11 サットンによれば、英国の個人コレクターによる初期ルネサンス絵画の収集は18世紀始めには見られ始め、19世紀前半には何人かの熱心なコレクターが存在していた (Sutton, Denis, "Aspects of British Collecting, Part IV. XIV From Ottley to Eastlake", *Apollo*, vol.122, Aug., 1985, pp.84-95)。また、ラファエル前派兄弟団結成以前の英国における初期ルネサンス絵画のコレクションについては、Russell, Francis, and Lygon, Dorothy, "Tuscan Primitives in London Sales: 1801-1837", *Burlington Magazine*, vol.122, Feb., 1980, pp.112-7を参照。
- 12 ナショナル・ギャラリーのコレクションが兄弟団の作品に与えた影響については、Warner, Malcolm, "The Pre-Raphaelites and the National Gallery", *Huntington Library Quarterly*, vol. 55, no. 1 (winter), 1992, pp. 1-11を参照。
- 13 Hale, J. R., *England and the Italian Renaissance: The Growth of Interest in Its History and Art*, 1954, 4th ed., 2005, p.119.
- 14 以下、ナショナル・ギャラリー所蔵の作品には、「NG～」の形で所蔵番号を記載する。
- 15 協会は、過去の芸術作品の上質な複製版画を提供することで英国人の趣味を洗練させ、最終的には英国美術の質を向上させるという目的で設立された。ラスキンも関わったこの協会の活動については、Cooper, Robyn, "The Popularization of Renaissance Art in Victorian England: The Arundel Society", *Art History*, vol. 1, no. 3, Sep., 1978, pp.263-92を参照。
- 16 Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, 1976, p.89.
- 17 ラシニオの版画集は1812年にピサで出版、その後1822年、1828年に再出版、1832年には縮小版が出ている。この複製版画がどの程度オリジナルの壁画を再現しているかについては、「全く価値がない」とするラスキンや「全体的に構図は忠実」とするコールコットなど、実物を見た者の間でも賛否両論であったが、兄弟団がこの複製によって初期イタリア絵画のイメージを作り上げていたことは間違いない。19世紀におけるカンポ・サントの意義については、Cooper, Robyn, "The Growning Glory of Pisa": Nineteenth-Century Reactions to the Campo Santo", *Italian Studies*, 37, 1982, pp.72-100を参照。
- 18 Rio, Alexis-François, *La poésie chrétienne*, 1836. 英訳は1854年に出版。初期イタリア美術の宗教画が多数紹介され、様式より精神性や道徳性で評価されるべきと主張されている。英訳版における図版はフラ・アンジェリコ《聖母戴冠》(サン・マルコ修道院)のみ。
- 19 Mrs. Jameson, *Memoirs of the Early Italian Painters*, 1845. 全体の半分以上がラファエル以後の画家によって占められているが、図版は豊富である。
- 20 Lord Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art*, 3 vols., 1847. すでに歴史家として名声を得ていたリンジーの著作も影響力の強いものとして強調されるべきものである。初版には図版なし。
- 21 高橋裕子「ラファエル前派再考—『ラファエル以前』の美術との関係をめぐって」『美の司祭と巫女—西洋美術史論叢—』中央公論美術出版, 1992, pp.309-32.
- 22 特にハントの《良心の目覚め》(1853-54)への影響がしばしば指摘される(Warner, 1992, pp. 8-9)。
- 23 ラスキンのパーン=ジョーンズへの美術指導については、Christian, John, "A Serious Talk": Ruskin's Place in Burne-Jones's Artistic Development", in Parris, Leslie, ed., *Pre-Raphaelite Papers*, 1984, pp.184-205, 1862年の旅行については、Christian, John, "Burne-Jones's Second Italian Journey", *Apollo*, vol.102, 1975, pp.334-37を参照。
- 24 川端康雄、磯谷麗子「パーン=ジョーンズ、ラスキンとイタリアへ」『社会情報論叢』(十文字学園女子大学紀要)、第5号、2001、189-92頁参照。
- 25 Lloyd, Christopher, compiled, *A Catalogue of the Earlier Italian Painting in the Ashmolean Museum*, 1977, p.xv; Sutton, 1985, p.87. フォクス=ストラングウェイズは1828年と1834年にも同大学にコレクションを寄贈している。
- 26 当時、館長はボクソール (William Boxall, 1801-79) が務めていた。ボクソールについては、Levey, Michael, "A Little-known Director: Sir William Boxall", *Apollo*, vol.101, May, 1975, pp.54-9.
- 27 イギリスにおけるポッティチェリ受容については多くの研究がなされている。Levey, Michael,

- “Botticelli and Nineteenth-Century England” , *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, pp.291-306; Hoch, Adrian S. “The Art of Alessandro Botticelli through the Eyes of Victorian Aesthetes” , in Law, John E. and Østermark-Johansen, Lene, eds., *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, 2005, pp.55-85.
- 28 Eastlake, Elizabeth, *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, Charles Eastlake Smith, ed., 2 vols., London, 1895, vol. 2, pp.88-9. その他の3人は、ギルランダイオ、フィリッポ・リッピとその息子フィリッピーノ・リッピ。
- 29 現在この作品はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵されている。Weinberg, Gail S., “D.G. Rossetti’s Ownership of Botticelli’s ‘Smeralda Brandini’” , *Burlington Magazine*, 146, 2004, pp.20-26.また、ロセッティのポッティチェッリ受容全般については、Faxon, Alicia Craig, “Rossetti’s Images of Botticelli” , *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 12, 1996, pp.53-62.
- 30 Anon., “The Reflection of English Character in English Art” , *Quarterly Review*, 1879, p.92.
- 31 Brooke, Honor, “Burne-Jones and His Art” , *English Illustrated Magazine*, 1893, p.232.
- 32 Atkinson, Agnes D., “The Grosvenor Gallery” , *Portfolio*, 1877, p.99.
- 33 Southall, “Ground Suitable for Painting in Tempera” (A Paper Read before the Society of Tempera Painters at Leighton House May 20, 1901) , in Herringham, Christiana J., ed., *Papers of the Society of Painters in Tempera 1901-1907*, Printed for Private Circulation, Women’s Printing Society, 1908, p. 1 .
- 34 Cook, E. T. and Wedderburn, Alexander, eds., *The Works of John Ruskin*, 39 vols., 1903-12, vol. 24, p.364. 2005年に開かれたサウソールの回顧展のカタログ表題ページにラスキンの一節“All forms, and ornaments, and images, have a moral meaning as a natural one” が引用されているのも意味深い。
- 35 Hodson, Laurence W., “The Birmingham Group: Arthur J. Gaskin and Joseph Southall” , *Studio*, vol.79, 1920, p. 7 .
- 36 1884年サウソールのおじは、イタリアで塙が描いた素描をラスキンに見せに行っている。その結果、翌年の冬ラスキンから彼の邸宅プラントウッドへ招待され、彼が設立した聖ジョージ・ギルドの博物館のデザインを依頼された。
- 37 イーストレイクの技法書 (*Materials for a History of Oil-Painting*, 1847) を唯一の「導き手」としたことを自身で語っている (Southall, 1901, p. 1)。
- 38 パートンは20年間館長を務めた。「アート・ジャーナル」誌の死亡記事には、彼について「同時代の大陸人が持つような進取の気性に時々欠けるように見えたものの、堅実な判断力を示した」と書かれている (Anon., “Passing Events” , *Art Journal*, 1900, p.159)。
- 39 Carr, J. W. Comyns, “The National Gallery” , *Art Journal*, 1874, p.257.
- 40 Baker, Christopher and Henry, Tom, compiled, *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, 1995, rep., 2001, p.62. カーは《ヴィーナスとマルス》の方が「構図に関して優れている」としている (Carr, 1874, p.258)。
- 41 Monkhouse, Cosmo, “Sandro Botticelli” , *Art Journal*, 1881, pp.120-22.
- 42 Anon., “Some Treasures of the National Gallery II” , *Magazine of Art*, 1887, p.179.
- 43 記事によれば、「以前はギルランダイオ作とされていたが、今はカタログでポライウォーロ帰属となっている」とある (*Ibid.*)。
- 44 Southall, “Some Notes on Tempera” (Extract from a letter, May 4, 1903) , in Herringham, 1908, p. 8 .
- 45 Herringham, “Methods of Tempera as Exemplified in a Few Pictures at the National Gallery” , in *ibid.*, p.24.