

西洋における美術品修復の歴史（下）

原著 ジュゼッピーナ・ペルジーニ
翻訳 森田義之・大竹秀実
西村明子・池田奈緒

Breve storia del restauro in Europa (II)

Nella storia del restauro l'Ottocento era un secolo caratterizzato dai innumerevoli interventi, sia positivi che negativi, promossi da parte dei vari musei pubblici e gallerie nazionali. Non va dimenticato che per lo studio e la conservazione delle opere d'arte furono di fondamentale importanza i notevoli sviluppi della scienza moderna (soprattutto quelli della chimica) e lo scoperto dei raggi X e della fotografia.

Nella prima metà di questo secolo le teorie del restauro furono influenzate dal Romanticismo che portò una maggior cautela negli interventi di pulitura ed un maggior rispetto dell'originalità delle opere d'arte. Fra i sostenitori di questa tendenza c'erano importanti artisti e critici come Goya, Delacroix, Goethe, Milizia e Ruskin. Infatti, John Ruskin accusò Charles E. Eastlake, direttore della Galleria

Nazionale di Londra, che era responsabile alle eccessive puliture attuate su alcuni importanti quadri della Galleria (fra cui «*La Guerra e la Pace*» di Rubens). Nel campo del restauro architettonico, Viollet-le-Duc, storico francese d'architettura e difensore dello stile gotico, al contrario di Ruskin sostenne i «restauri di ripristino» ed i «completamenti in stile».

Il Novecento era un'epoca in cui i beni culturali hanno subito danni peggiori (basti pensare ai due Guerre mondiali), ma nel campo del restauro vi erano un indubbio approfondimento teorico e le notevoli innovazioni scientifico-tecniche. Nel 1939 venne fondato a Roma l'Istituto Centrale del Restauro (I.C.R.) che fu diretto fino al 1960 da Cesare Brandi, il cui *Teoria del restauro* (1963) costituisce il punto di partenza delle moderne riflessioni sul restauro. Nel 1972 (poi nel 1987) è stata stipulata la «*Carta del restauro*» che ne ha stabilito principi fondamentali nei vari settori.

十九世紀

すでに述べたように、ヴェネツィアではナポレオンの占領により教会と修道院の閉鎖や大量の美術作品の接収が行われた。同様の事態が多かれ少なかれイタリア全土で生じたため、この時期には非常に多くの美術作品が消失し、破壊され、あるいは売却された。つまりフランスの美術館のために押収されたり、特に外国の個人や美術商に売り払われたのである。

ナポレオンによる接収の結果、多くの多翼祭壇画が市場に流出し、これらはしばしば、オリジナルの組み立て部材が新古典主義的な趣味に合う額縁に取って代えられたり（パルマ絵画館のタコリーニ^{カナツチ三連祭壇画}を見られたり）、あるいは愛好家の人気の高かった「室内鑑賞用絵画」を作るためにはさらに分割された。イタリアのみならず全ヨーロッパから運ばれてきた大量の美術作品は、ナポレオンが占領を拡大するにつれて「ナポレオン美術館」(Musée central des arts)を満杯にさせたため、多くの絵画は地方の美術館に送られた。そして一八一五年以降、略奪した美術作品を返還しなければならなくなつてからも、フランスはパリ以外の地に分散したまま忘却された作品を所蔵し続けた。

ナポレオンの没落後、イタリアの諸作品の返還を求めて最も熱心に運動した人としては、アントニオ・カノーヴァ Antonio Canova の名を挙げる必要があるが、彼はとりわけ、一八〇二年にパルテノン神殿の浮彫のいくつかの石膏レプリカを見せられて、修復に関する意見を求められとき、正当にもいかなる処置も行わ

ないよう忠告している。

十九世紀の前半には修復理論はロマン主義の影響を受け、洗浄処置におけるいっそうの慎重さと、美術作品のオリジナルティを尊重することが強調された。こうした新しい動向の支持者には、ゴヤ、ミリツィア⁽²⁶⁾、ゲータ⁽²⁷⁾、ドラクロア⁽²⁸⁾、ラスキンといった重要な芸術家や美術批評家が挙げられる。こうした新しい感じかたを示す意義深いエピソードのひとつとして、ロンドンのナショナル・ギャラリーのいくつかの重要な絵画（リュベンスの《戦争と平和》を含む）にたいしてなされた過度の洗浄に端を発した一八四六年の「論争」がある。この論争の結果、ナショナル・ギャラリーの館長であつたチャールズ・E・イーストレイク Charles E. Eastlake は、ほぼ同じ頃、余りに過剰な洗浄を行つたために辞任に追いこまれたルーヴル美術館の主任修復士ヴィローと同様、辞職せざるをえなくなつた。イーストレイクを最も激しく非難したのは著名な建築史家・批評家ジョン・ラスキン John Ruskin であつたが（彼の建造物に関する修復理論については後述）、修復に起因する損傷に関する彼の啓発的ではしばしば予言的な発言は、実践においてあまり支持されなかつた。

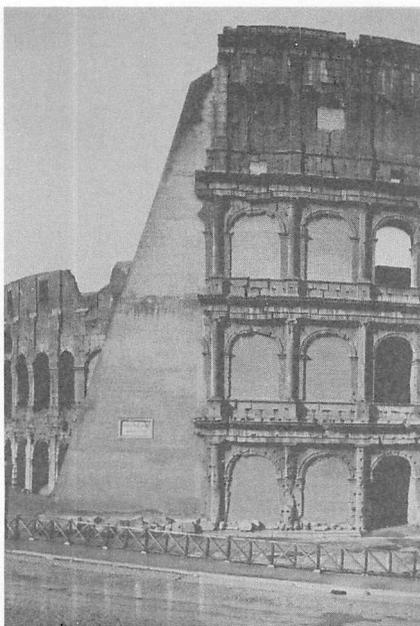
イーストレイクは一八五五年に元の地位に復帰し、死去（一八六五年）するまでその地位に留まるが、いずれにせよ、彼はナショナル・ギャラリー館長としての活動や研究者としての活動によつて、十九世紀の美術界において最も象徴的な人物の一人であつた。事実、彼はナショナル・ギャラリーの館長として古美術市場できわめて活発な活動を展開し、「彼の」美術館のために多くのきわめ

て重要な美術作品を確保した(一八五七年にロンバルディルバルディ・コレクシオンから購入した二二点の作品を挙げるだけで十分であろう)。さらに一八五九年には著書『昔の巨匠たちの技法と素材 *Methods and Materials of the Old Schools and Masters*』を出版するが、これはメリフィールド M. P. Merrifield の本(『十二〜十八世紀の絵画技法書原典集成 *Original Treatises dating from the XII to the XVIII Centuries on the Arts of Painting*』ロンドン、一八四九年)とともに、十九世紀を特徴づける美術技法への新たな関心から生み出された最も重要な研究のひとつをなしている。これらの研究のために、イーストレイクは美術分野への科学の適用によってもたらされた結果をも活用した。実際、美術作品の研究と保存にとつて、化学の新しい基礎知識や特にX線の発見と写真の発明が本質的な重要性をもっていたことを忘れてはならない。

一八六四年にルイ・バストゥールは化学と物理の美術への応用について講義をおこなうためにパリの美術アカデミーに招かれたが、このことは美術史家が科学に認めた重要性を裏付けており、また実証主義の思想が人間生活のあらゆる分野で科学に寄せた楽観的な信頼と軌を一にしている。

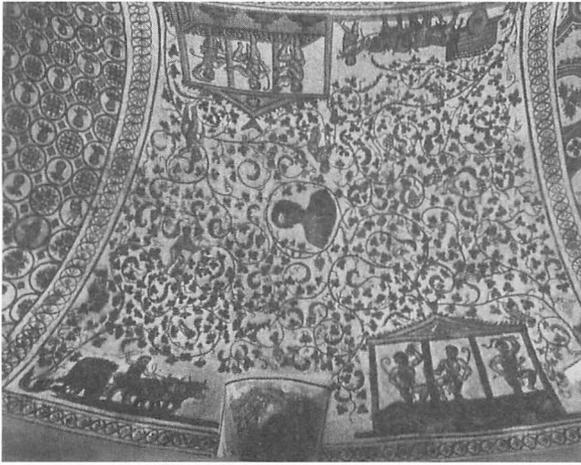
十九世紀初めの数十年間は、教会国家においても体系的な方法によつて修復が組織され、一八一四年以降、それらはヴィンチェンツォ・カムツチーニ Vincenzo Camuccini の監督下におかれることになった。この修復キャンペーンを推進したのは誰にもまして教皇ピウス七世(一八〇〇—一八二三年)であり、芸術遺産の保護への新たな関心の高まりが、都市ローマを打ちのめしたナポ

レオンの略奪に多くを負っていたことはまちがいない。そこで、教皇は、これらの文化財が更に貧窮化するのを避けるため、「美術品検査官 *ispettore generale delle belle arti*」(レオ十世によつて設置されラファエロに委託された)の職を復活させ、アントニオ・カノーヴァに就任するよう要請した。一八〇二年には、美術品保護のための法的手段を改善するために、ドーリア・パンフィーリ枢機卿から布令が出され、一八二〇年にパツカ枢機卿によつて完全なものにされるが、これは当時までに現れた文化財保護の法的手段のうち最も完全なものであり、美術作品に関する将来の法律のモデルをなすものであった。さらに、十九世紀の初めには、重要な古代建築物にいくつかの修復処置が施された。たとえば、コロッセウムは一八〇七年にステルン Raffaele Stern によつて外輪部東側(図1)が、また一八二六年にはヴァラディエール Giuseppe Valadier によつて外輪部北側が(かなり異なる方法で)

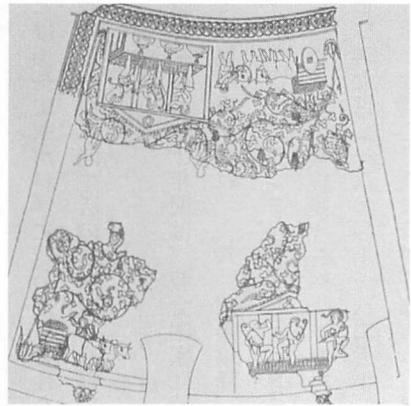


(図1) ローマのコロッセウムの修復(ラファエロス・ステルンによる) 1807年

(a)



(b)



(図2) サンタ・コスタンツァ廟(聖堂)の天井モザイク
 (a) 1834-40年の修復後の状態
 (b) オリジナルのモザイク部分 (Matthiaeより)

修復された。同じ二人の建築家はティトウス帝の凱旋門にも修復も施したが(一八一八年にステルンによって着手され、一八二一年にヴァラディエールによって完成)、これは今日でもなお模範的な修復と見なすことができる。というのも、すでにコロッセウムでなされたように、付加した部分の識別を容易にするため、オリジナル材と異なる材料によって実施されたからである。すなわち(トラヴェルティーン「トラバーチン、石灰華」で造られた)コロッセウムには煉瓦が、そして(大理石で造られた)ティトウス帝の凱旋門にはトラヴェルティーンが使用されたのである。

ヴィンチェンツォ・カムッチーニのかたわらではその兄弟のピエトロも働いていたが、彼は一八二四年にミケランジェロの叢後の審判の洗浄に当たった修復士である。

カムッチーニは、とりわけ初期キリスト教時代の多くのモザイクの修復の指揮を取り、そのなかにはサンタ・コスタンツァ廟(聖堂)の輪状天井のモザイクの修復(一八三四―四〇年)もあった(図2)。

この時代の「剥ぎ取り専門家」^{エストラッタティスツ}として有名になった人物には、とりわけ一八二六年にヴァティカン図書館のメロツツォ・ダ・フォルリのフレスコ画を剥離し、ロンギが述べたように、これまでにされたなかで最高のストラッポ「strappo」壁画の絵具層だけを剥離する方法をおこなったペッレグリーノ Pellegrino とドメニコ・スッチ Domenico Succi がいる。

同時代のもう一人の有名な「剥ぎ取り専門家」^{エストラッタティスツ}は、ピエトロ・パルマローリ Pietro Palmaroli である。彼は一八一一年に、トリニ

タ・デ・モンティ聖堂にあるダニエーレ・ダ・ヴォルテッラの《十字架降下》を剥離した（これはスタッコ「stacco」絵具層をイントナコ層とともに剥離する方法）の最初の例のひとつである）。一八一六年、ロレンツォ・マルクツィはパルマローリから得た情報を利用して、『色彩に関する分析的・化学的試論』 *Saggio analitico-chimico sui colori* を出版したが、これによってパルマローリの名声が高まり、彼はドレスデンの宮廷絵画館の作品の「検査」のために招かれるのである（一八二六年）。

十九世紀には初期の修復手引書が刊行された。最初の手引書はドイツ人ケスターのもので「Christian Köster, *Über Restaurierung alter Ölgemälde* (Heidelberg, 1827)」続いてトリノのジョヴァンニ・ベドッティのそれが一八三七年にパリで、一八五一年にオルサン＝デオン（いずれもフランス語で）出版された〔Giovanni Bedotti, *De la restauration des tableaux* (Paris, 1837) ; Simon Horsin-Déon, *De la conservation et restauration des tableaux* (Paris, 1851)〕。最後に、一八六六年に、イタリア語による最初の修復の手引書が二冊同時に出版された。ウリッセ・フォルニの著書『セッコ・スマルトの著書でもある』〔Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore* (Firenze, 1866) ; Giovanni Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte dei restauratori dei dipinti* (Milano, 1866)〕。これら二冊の手引書の刊行は、ジョヴァンニ・モレッリによって組織されたウフィツィ美術館における修復士のための講義に用いられたが、この講義は、美術館公認の修復士であったウリッセ・フォルニを差し置いて、モレッリに

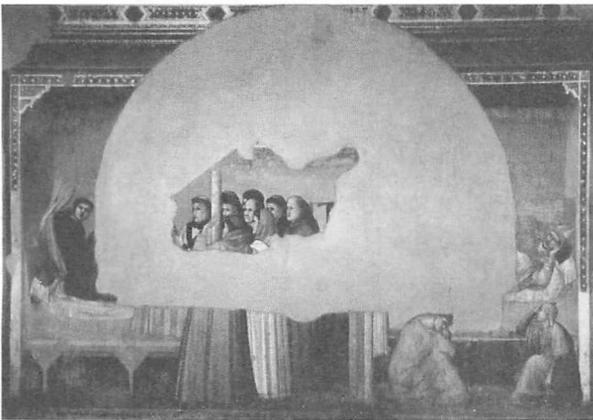
よりセッコ・スアルドに委任された。

セッコ・スアルドの主張した修復の方法は、常に受け入れられたわけではなかったが、個人コレクションには適していた（すなわち識別できないような欠損部の補完や完全に平坦な画面にたいしては）。実際、彼はヨーロッパの有力な収集家の間で働いていた。いずれにせよ彼の手引書の中で最も議論の対象となるのは、フォルニ自身がフレスコ画のスタッコについても詳細に解説し、またガエターノ・ビアンキ Gaetano Bianchi のような同時代の修復士たちがこの方法によって最良の結果を得ていた時に、ストラッポをフレスコ画の剥離のより適切な方法として提案していることである。

ビアンキについては、サンタ・クロッチェ聖堂バルディ礼拝堂のジョットのフレスコ画に対する独断的な復元加筆（図3）ばかりがあまりに度々取り上げられてきたが、適切な処置も行っており（アレツォのピエロ・テッラ・フランチェスカのフレスコ画にたいする修復のように）（図4）、ジョヴァンニ・カヴァルカセッレ Giovanni Cavalcaselle によって適切に評価されている。一八六三年に、彼は『記念建造物および美術品保存に関する冊子 *Opuscolo sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte*』を出版したが、これはモレッリとセッコ・スアルドの方法と対立する、十九世紀の別の修復の流れを示している。カヴァルカセッレは、セッコ・スアルドによって理論づけられた個人コレクションの作品に適した修復に対して、欠損部が見える状態の絵を好む研究者にとって役立つだけでなく、過度に加筆された絵よりも現



(a)



(b)

(図3) サンタ・クローチェ聖堂バルディ礼拝堂(フィレンツェ)のジョットの壁画《修道士アコスティーノと司教ガイドに現れた聖フランチェスコ》(1320-28年頃作)の修復例
(a) 1852年のガエターノ・ピアンキによる修復後の状態(欠損部分が復元されている)
(b) 1959年のレナート・ティントーリによる修復後の状態(ピアンキによる復元部分が除去される)



(a)



(b)

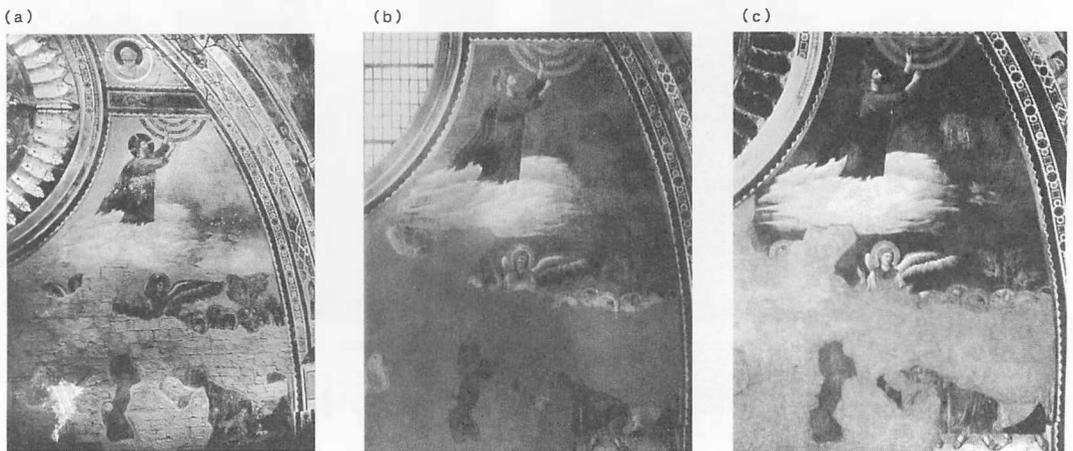
(図4) サン・フランチェスコ聖堂(アレッツォ)のピエロ・デッラ・フランチェスカの壁画《コンスタンティヌス帝とマクセンティウス帝の戦い》の修復例
(a) 1858-61年のガエターノ・ピアンキによる修復後の状態(加筆は最小限に留められている)
(b) 1959-65年のレナート・ティントーリによる修復後の状態

存する部分から画家のオリジナルの手法を研究することが可能な
「フィロソフ考証学的」性質をもつ修復を主張した。彼の監修のもとに、ボッ
ティ Guglielmo Botti はアッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂
(一八七三年)(図5)とパドヴァのミロヴェーニ礼拝堂(一八
七一年)のジョットのフレスコ画を修復したが、特に後者は、当
時として、模範的な修復と考えてよいだろう。

十九世紀の末には、特に古代後期と中世の記念建造物に関する
一連の重要な修復が実施された。たとえばパレンツォのモザイク、
フィレンツェ洗礼堂の天井モザイク、そしてラヴェンナの多くの
教会堂のモザイクが挙げられるが、そこでは多くの場合初期キリ
スト教時代の外観を大切にするために、後世に付加されたものが
除去された。ローマのサンタ・マリア・イン・コスメディン聖堂
の修復事業もまたこの時代(一八四四―一九九年)に遡るもので、
内部と外観がともに完全に「整除」され、ジュゼッペ・サルディ
による十八世紀の美しいファサードが取り除かれ、初期キリスト
教時代のものと想定される外観が取り戻された(図6)。

最後に、ウジェーヌ・ヴィオレル＝デュック Eugène
Viollet-le-Duc (一八一四―一八七九年)と、ジョン・ラスキン(一
八一九―一九〇〇年)の建造物の修復にたいする対照的な理論が、
イタリアにたいしても及ぼした重要性和結果に触れておく必要が
あるだろう。

フランス人建築家ヴィオレル＝デュックが主張した「復元的修
復」と「旧様式による補完」は、しばしば近代の研究者のスケー



(図5) アッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂、ジョット作《キリストの昇天》(1290年頃)の修復例
(a) 1873年のグリエルモ・ボッティの修復後の状態
(b) マウロ・ペリチョーリの修復後の状態
(c) 1978-79年の修復後の状態

(a)



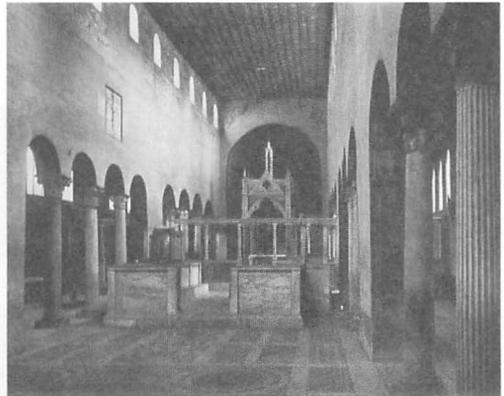
(b)



(c)



(d)



(図6) ローマのサンタ・マリア・イン・コスメディン聖堂の修復例
(a) ジュゼッペ・サルディによって付加された18世紀のファサード
(b) 1894年の修復によって18世紀のファサードが取り除かれた状態
(c) 1894年の修復前のサンタ・マリア・イン・コスメディン聖堂の内観
(d) 1894年の修復後のサンタ・マリア・イン・コスメディン聖堂の内観

ブゴートとなったが、しかしチエスキヤ、さらに最近のトリノにおける展覧会⁽³¹⁾では、ヴィオレル・デュックの思想と修復のいっそう複雑で多面的な全体像が示された。

社会学者、文筆家、美術批評家のイギリス人ジョン・ラスキンは、ヴィオレル・デュックと同様、ゴシック様式の研究者であり擁護者⁽³⁴⁾であったが、技術者としてより文学者としてまったく異なる視点から修復の問題を考えていた。時間と人間による損傷を復旧することができると考えていたヴィオレル・デュックとは異なり、ラスキンは、建造物は、ひとつの生命体として、終末を免れることができないものであり、したがって死を回避するのではなく、限定された慎重な維持行為によってある程度それを先に延ばすことができるだけである、と主張した。ラスキンは復元的な修復や補完的な修復を激しく非難し、修復士は昔の芸術家と同じように作品に手を下してよいとするヴィオレル・デュックの主張を錯覚と見なした。ラスキンによれば、美術作品は実際それを作った芸術家に属するものであり、作者がそれに与えようとした精神を他の誰かが歪めることは正しくなかった。したがって作品は、単に過去の遺物であるにせよ、できる限りそのままの状態の後世に伝えられなければならない。実際ラスキンは、時間による劣化は損傷ではなく、建造物に特別な魅力を与えるものと見なし、「建造物はその建立より四―五世紀後に開花する」と述べている。

二十世紀

この章では、二十世紀における修復批評がどのような方向をたどったのかを見ることにしよう。とはいえ、この分野での疑う余地のない理論的探究と著しい技術革新があったにもかかわらず、どの時代においてもこの八十年間ほど美術作品がひどい損傷を受けた世紀はなかった、と言わねばならない。二つの世界大戦⁽³⁵⁾、大戦後のいくつかの経済的・社会的現象、つまり工業化、建造物への投機、農村における人口過疎（とその結果として都市への集住）、野蛮な観光開発がいくつかの地域において芸術遺産への（特に建築遺産への）取り返しのつかないおびただしい損害を引き起こしたことを考えれば十分だろう。しかし、これらの現象の分析は今日まで続く論争的であり、非常に多くの詳細な文献もあるので、ここで敷衍するつもりはない。

芸術に対する教会の姿勢も、より正確には、第二回ヴァティカン公会議において打ち出された新しい典礼の方針も、芸術遺産の保存に著しい結果をもたらした。事実、シャステルがいみじくも指摘したように、公会議によって提案された「最小限の」（華美を排した）典礼は、カトリック教会に過去の宗教美術を不信をもつて、あるいは少なくとも無関心に見るように、つまりその保存にあまり気をかけぬよう促した。ミサに参列する信者が減少し多くの教会が閉鎖された結果、多くの礼拝具が紛失の浮き目にあつたこと（時には聖職者も共犯で）、そしてそれらが現在では古美術商に流出していることも付け加えておく必要がある。

過去におけると同様、政府の文化政策は、否定的であれ肯定的であれ、決定的な役割を担ってきた。たとえばドイツ第三帝国による「退廃芸術」の強制的処分や、それとは反対のものとして、近年イタリア政府によって定められた、美術品修復に資金を提供する個人や企業への税金免除を想起してほしい。

この数十年間における経済的文化的発展の結果としての「大衆観光」も、芸術遺産の保存に直接的な影響を及ぼした。というのも、一方ではそれが重大な「劣化の要因」をなしてきたためであり（特にいくつかの重要な芸術都市において）、⁽⁸⁸⁾他方では文化を（少なくともその外面的な部分を）渴望するこの大衆こそがこの何十年かを特徴づけてきた数多くの美術展や修復展の最大の享受者だったためである。

よく言われるように、イタリアの為政者たちもようやく芸術遺産の巨大な経済的潜在力を、職業的な捌け口としても観光の呼び物としても、認めるようになったらしい。事実、近年には法律が施行され、研究の講座が開設され、美術品のカタログを作成し、研究し、修復するための職が生みだされ、これらはすべてマスマディアによって広く伝えられて世論の関心の的になってきたために、修復はそれがもたらす肯定的な面も否定的な面も含めて、かつてないほど「流行の」問題となった。⁽⁸⁹⁾

修復そのものの変遷に関しては、二十世紀初めの次のようなイタリア人修復士の名声を挙げることができよう。一九一九年にカタルーニャのロマネスク壁画の剥離のために招かれたベルガモの

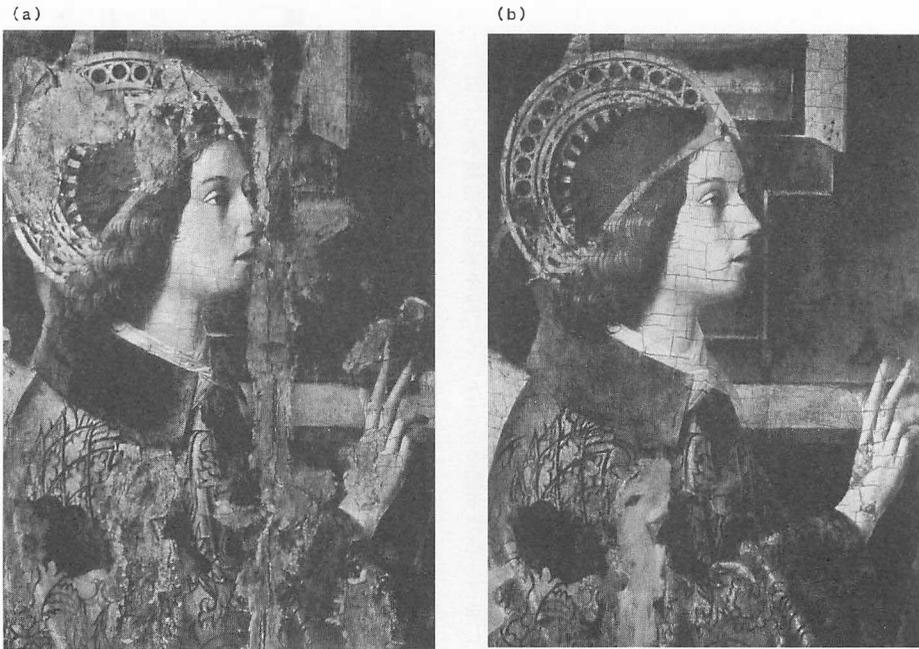
ステツファノーニ兄弟 *Stefanoni*、さらに有名なのはアントネッロ・ダ・メッシーナの《聖グレゴリウス多翼祭壇画》の最初の徹底的な洗浄（一九〇六年）（図7）をおこなったルイージ・カヴェナーギ *Luigi Cavenghi* である。カヴェナーギの弟子には、一九三〇—一九五〇年代にロンギやベレンソンのような鑑定家からの高い評価（十分それにふさわしかったが）に支えられて活動したマウロ・ペツリチョーリ *Mauro Pellicoli* がいた。

ロンギは、いくつかの基本的な論文で修復について述べているが、⁽⁴⁰⁾その功績はとりわけ、クローチエとジェンティーレの観念論が優勢であった時代に、美術作品の物質的側面の重要性を主張し、また一九五〇年代には科学万能主義に反対して、職人的実践と昔の材料の知識の重要性を主張したことであった。

一九三九年にはローマに中央修復研究所（I.C.R.）が創設され、一九六〇年までチエーザレ・ブランディ *Cesare Brandi* が所長を務めたが、彼の著作（*Teoria del restauro*, 1963）は修復に関する現代的省察の出発点をなしている。

一九七二年には、美術品の保護と修復に関する数多くの学会をふまえて、⁽⁴¹⁾様々な分野の基本原則を定めた『修復憲章 *Carta del restauro*』（付録A）⁽⁴²⁾がようやく制定された。しかしながら修復に関する理論的検討は、新しい方法や材料の実験ともども継続して続行され、一九八七年には新しい『修復憲章』（付録B）が起草されるのである。

さらに特殊な問題として、狭義には「絵画的」とはいえない異質な材料（袋、ガラス、わら、手工業製品の断片）を用いて制作



(図7) アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖グレゴリウス多翼祭壇画》の修復例
(a) 1914年のルイージ・カヴェナーギによる修復前の状態
(b) 1914年のルイージ・カヴェナーギによる修復後の状態

されることが多い現代美術の作品の保存がある。困難な技術的問題の他に、これらの作品の修復はどのように、どの程度修復するのが正しいのかという理論的な問題もある。実際、多くの場合現代美術の作家たちは自分たちの作品の寿命に配慮しないし、その主たる関心は作品の時間的な寿命や技法の質よりも、作品がもたらすメッセージにある。⁽⁴³⁾ こうした理由で、現代美術の保存は特殊な問題を提起し、特殊な技術を必要とする。A・コンティはいみじくも次のように述べている。

「現代美術の作品との関係は、修復が材料や規格化された作業（裏打ち、充填、十分な可逆性をもつ補填）から成るのではなく、その都度決定されねばならない一連の選択から成っており、それを提示するのは作品そのものであることを非常にはつきりと示している。作品のメッセージの基本的核心の解釈いかによっては、介入しないことも、オリジナル材料の保存を尊重するか機能性の原理の保存を尊重するかを選択することもできる。型どおりの修復ならば、我々がすべて知っている（あるいは、知っていると知っている）伝統的技術を用いれば容易にできることが多い。しかしまだ修復で試されていない材料を用いて描かれた作品にはそれは難しい……「したがって」……現代美術とその寿命の問題との関係は、型どおりの修復から修復家を遠ざけるために、また修復をこのように難しくしている問題を説明するために、いかなる修復家の養成においても重要な契機をなすにちがいない……」⁽⁴⁴⁾

現在のところ、ヨーロッパでは、現代美術の保存研究のための

主要なセンターはデュツセルドルフの研究所であり、そこには現代美術の修復に関する基本的研究書の著者であるハインツ・アルトヘーファー Heinz Althöfer がいる。いずれにせよ、近年こうした問題が数多くの講座や学会の対象となり、また総じて新しく特別な文献もわずかながらこの問題をめぐる議論を豊かにしているのである。⁽⁴⁶⁾

原註

(26) ゴヤは「ドン・ペドロ・カバロスへの報告」(一八〇二年六月二日)の中で、修復されたいくつかの絵画の状態について次のように書いている。「……私見では、修復された部分が修復されていない部分に対して不調和な効果を呈していたことを閣下にあえて申し上げないわけにはいきません。絵画の脈動と精気、そして繊細で賢明な当初の筆致の卓越さが完全に損なわれています……保存するという名目で絵画が修復されればされるほどそれは壊されるということは否定しえない事実です。また、もしその作者が生きていたとしても、歲月は色を変化させますから……また最初に描かれたときに得られたつかのまの直感や全体の調和を再現することは容易ではありませんから、自分の作品を完璧に修復することは望まきないで」。

ミリュイアも同様の見解をもち、同じ一八〇二年に、彼の『美術辞典 *Dizionario delle belle arti del disegno*』の「加筆 *ricoco*」の項目で、次のように記している。「……経年変化した他の著名な画家の作品に手を加えることは、それを歪めることであり、それは破壊

するよりさらに悪い。経年により不調和をきたし損なわれた絵が熟練した者の手で補彩されたでしょう。一時的には見栄えが良いが、新たに塗った色は変化して古い色と不調和をきたすため、その部分はしばらくすると以前よりも悪くなる……」

(27) ゲーテは「ドレスデンにおける絵画修復の報告」(一八一六年四月九日)の中で、次のように述べている。「絵画を洗浄し修復することとは、絵画が完全に損傷したり黒変した場合にのみ実施されるべき、最終的な手段と考えられるべきであろう」。さらに彼は、絵画の明るい部分を、パティナも除去するまで過度に洗浄して、古い絵を新しい絵のように見せようとする習慣を非難している。しかしゲーテの修復への不信感は、ベツロツティによってなされたレオナルドの《最後の晩餐》の修復に関する、そのおぞましい記述においていっそう明白である。「俗っぽい商才にたけたこの男は、衰弱した絵を再生させるための特別な秘訣を持つていると自慢していた。ちよつとした実演によつて無知な修道士たちを説得し、この名作が彼の気ままな監督下におかれるやいなや、彼はそれを釘で打ちつけた板の裏に隠し、完全に隠れて端から端まで加筆してしまつた。」

(28) 一八三二年にラクロワはフォンテ ブロー城の美術コレクションを見学したあと、M・ピエレへの手紙の中で、ラファエッロの《大天使ミカエル》のような傑作が、気違い沙汰と思われる修復によつて破壊されてしまったのを見て信じられない気がした、と書いている。この作品は、まさにこの頃、ルーヴル美術館の主任修復士であるヴィローによつて数えきれないほどの修復を受けた。
S. Walden, *op. cit.*, p. 104, 110.

- (29) 一八五三年に『タイムズ』に宛てた手紙で、ラスキンは、前述のリュベンスの絵画について次のように述べている。「この作品は現在にとつては完全に、将来にとつては部分的に破壊されてしまった。というのも歳月はおそらく過去の偉大さの何かしらをこの絵に再び与えることができるかもしれないが、……肌色の繊細さは決して元に戻らないからである。」また *A Joy for ever, the political economy of art* (London, 1857) では、いっそう激しい調子で、こう述べている。「美術作品が国土のあちこちに散在している間は、そのすべてを破壊することは不可能であり、いくらか然勝作品が時おと壊されるだけである……。しかし大きな公共美術館に集められると、あなた方の絵は美しく加筆され、おそらく一ヶ月ほどのうちに破壊されることになるだろう。これがまさに絵画の処刑場になっている多くの重要な美術館の現状なのだ。だからそれらの扉にはダンテの二節「一切の望みを捨てよ、汝らわれをくぐる者」が貼られるべきだろう」。
- (30) C. Ceschi, *Teoria del restauro* (Roma, 1970), p.68 以下。
- (31) B. Foucart, *Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti in Francia*, (Milano, 1981). 展覧会は、一九八一年七月から十月にかけてトリノのアントネッリアーナ宮で開催された。
- (32) ヴィオレルル・デュックは、フランスにおいて、革命で損傷した(特に中世の)記念建造物の復元と折衷主義の台頭という、特殊な状況下で修復の事業に関わることとなった。建築家であり、修復家、室内装飾家でもあったヴィオレルル・デュックは、十九世紀のフランス建築に関する優れた研究者でもあった。事実、一八五四―一八六九年

に『十一―十六世紀フランス建築精解辞典 *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*』十巻、一八五五年には『カロリング朝からルネサンスまでのフランス家具精解辞典 *Dictionnaire raisonné de mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*』を出版し、後者は折衷主義的趣味の発展にたいして資料を提供した。ヴィオレルル・デュックの広範でかつ多様な活動を可能としたのは、メリメ(歴史記念建造物局長) および皇帝ナポレオン三世の全面的支援によるものでもあった。彼の数多くの介入のうちでは、パリのノートルダム聖堂とサン・ドニ聖堂(ノートルダム聖堂では欠けていた尖塔が建立され、扉口の彫像が復元された。またサン・ドニ聖堂では、革命によって破壊された王族の墓碑が再構成された)、ヴェズレーのマドレーヌ聖堂、トゥールーズのサン・セルナン聖堂、カルカソンヌの城壁とピエルフォン城の修復が挙げられる。

彼の思想と修復の肯定的な側面としては、次の点を挙げる必要があるだろう。(1)ハウスマンの危険な理論に従って、この時代に始められた大規模な建物の取り壊しに対する反対(たとえば、アミアンでは、カテドラルの軸線方向に道路を開通するという案を妨ぐことに成功した)。(2)それぞれの記念建造物に対して修復前になされた細心の研究(綿密に作成された図面や写真を用いて)。(3)いくつかの技術的解決の獨創性。しかし記念建造物の「様式的統一」を回復するという彼の原則(必要とあらば、建築的要素も装飾的要素も造り直した)が、しばしば論争的となる結果をもたらし、彼の後継者たちが、ほぼ例外なくひどい結果をもたらしたことは否定できない。

特にこの後継者たちの修復によって引き起された論争がヴィオレール・デュックの介入に対する反発をつよめたが、それはこの世紀の後半に入って発火し(特にアナトール・フランスによって)、ラスキンの理論の普及によってさらに油を注がれた。とはいえ、フランスでもイタリアでもヴィオレール・デュックの理論は十九世紀後半にかけて優勢を保ち、ダンドラーチが行った「復元修復」(たとえばヴァル・ダオスタのフェニス城やジェノヴァのサン・ドナート聖堂を見よ)や、フィレンツェのサンタ・クロチエ聖堂やサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂のネオ・ゴシック様式のファサードの建設(それぞれマタス・トウ・ファブリス・デ・ファブリスが一八六八年と一八八三年に完成)のような「旧様式による補完」が続行されていた。十九世紀にイタリアで実施された修復に関する出版物としては、たとえば M. Della Costa, *La Basilica di S. Marco e i restauri dell'Ottocento* (Venezia, 1983). を見よ。

(33) ラスキンは、彼の修復について理論を特に『建築の七燈 *The Seven Lamps of Architecture*』(ロンドン、一八四九年)で示している。一八五一年には『ヴェネツィアの石 *The Stones of Venice*』を出版し、ここではヴェネツィアのゴシック建築を称賛しつつ、自然に同化する建築という考えを提案している。ラスキンの理論と(彼によって支持された)ラファエル前派の画家の作品はイタリアにおいてある種の影響力をもち、画家バーン・ジョーンズや、一八五七年と一八八二年に建立されたローマの二つのネオ・ゴシック様式の聖堂、サン・パオロ聖堂(ナツィオナーレ通り)とオニサンティ聖堂(バプイーノ通り)の設計者である建築家エドモンド・ストリー

トなどはイタリアで活躍した。

(34) いずれにせよゴシックの再評価は数十年前から始まっており、タリアに限ってみても、それはジュゼッペ・ヤッペッリのいくつかの作品(一七八二—一八五二年)や、ピエトロ・セルヴァティコの著書に見られる。後者は、一八四〇年に、ネオ・ゴシック様式の普及に貢献した『市民建築と宗教建築について *Sull'architettura civile e religiosa*』という本を出版した。

(35) G. Rocchistizio *ni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, (Milano, 1985) p.137 の「戦争の被害と予防」についての章を見よ。イタリアに関して「A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte della Venezia nella guerra mondiale* (Venezia, 1932) および U. Ojetti, *Les monuments italiens et la Guerre* (Milano, 1917); AA. VV., *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea* (Firenze, 1942) (美術総監督局の監修)を参照。二つの世界大戦とともに、「十月革命」(一九一七年)も記憶に留める必要がある。ここでは、破壊と略奪のかたわら、政府の方針で特に革命直後の数年間に細心な修復がされた。これについては一九七九年十一月にトリノで開催された展覧会のカタログ AA. VV., *Il restauro in URSS* を参照。また中国の文化大革命(一九六六年)も、しばしばこうした非常事態のなかで起こるように、数多くの美術作品の破壊をもたらした。

(36) 第三章の注(9)を参照。

Chas. A. , *L'uso della storia dell'arte* (Bari, 1982), 168.

(38) これらの問題の詳細については、第五章(劣化の原因)と第三章

(予防的保存)を参照。

(39) こうした問題をめぐって生まれた関心には多くの肯定的な側面もあったが、今や否定的な面も明らかになり始めている。事実、美術作品よりも「スポンサー」を大事にする過剰に多い展覧会や、不必要で「効果をねらった」修復にたいして警鐘をならす声がしばしばあげられている。実際、いみじくもエミリアーニ(A. Emiliani, "I materiali e le istruzioni", in *Storia dell'Arte italiana* (Einaudi, Torino, 1972) p.97) は、膨大な公共資金は、美術作品の組織だった継続的な保存活動により有効に資金を提供できるはずだが、ある種の政治家やスポンサー企業にとっては彼らを目立たせる効果が少ないという欠点がある」と指摘している。ウォルテンも近年この問題を分析し、同じ結論に達している(*op. cit.*, p.90, 117)。

(40) R. Longhi, "Restauro", *La critica dell'arte*, N. 24, 1940, p.121; "Cronaca dei ritrovamenti e restauri", *Le arti*, III, 1940-41, p.65; "Dei restauri", *Paragone*, N. 23, 1951, p.2.

(41) 美術作品に関する法律についての参考文献については、第三章の注(2)を参照。

(42) この「修復憲章」は非常に重要であり、総括的部分の全体と本書の主題である「絵画と彫刻の修復にあたっての留意事項」を再録するのが有益と考えた。「古美術の保護と修復にあたっての留意事項」、「建造物の修復の監督にあたっての留意事項」、「歴史的中心部の保護にあたっての留意事項」は省略した。一九八七年の修復憲章についても同様で、総括的部分の他、「彫塑、絵画、素描版画および応用美術作品の修復処置にあたっての留意事項」の部分だけを再録した。

また「歴史的中心部の保護にあたっての留意事項」、「建築作品の保存、維持、修復の監督にあたっての留意事項」、「古代の美術品の保存と修復にあたっての留意事項」、「書籍の保存と修復」と「古文書の保存と修復」は省略した。

「修復憲章一九七二年」の全文は、チエーザレ・ブランディの著書『修復の理論 *Teoria del restauro*』(Torino, 1977, pp.131-154)に、「修復憲章一九八七年」の全文は雑誌『美術IIドキュメント *Arte-Documento*』(Vol. 1, Milano, 1988, pp.91-106)および一九八八年六月の *Giornale dell'Arte*, n.57)にも掲載された。この新しい修復憲章は、一九八七年十一月にローマにおいて ONR により企画された学術会議「イタリヤにおける修復の諸問題」の成果である(前述のように、このテキストは翌年に出版された)。

ここはこれら二つの修復憲章の相違(と類似性)を詳細に検討する場所ではないので、次の点だけを手短かに述べておこう。つまり、一九八七年の憲章は一九七二年の憲章ではまだ用いられていた「美術作品」の定義のうちに含まれる対象物に比べて、保存と修復の原則の適用範囲をいっそう多くの対象物に広げたこと。さらに、書籍や古文書の修復と保存(一九七二年の憲章にはない)についても言及し、常に本来のコンテキストと共に考えられるべき文化遺産の保護のための維持、活用、修復に関わる活動の重要性を著しく強調していることである。

(43) この問題は特にコンセプチュアル・アートの場合に明白であるが、ほとんどあらゆる現代美術がその修復について解決の困難な問題(理論的にも実践的にも)を提起している。

あるコンセプチュアル・アートの作品の修復が提起した問題の意義深く興味ぶかい事例が、ファブリツィオ・レンメによって *Giornale dell'arte* (N.50, Nov.1987, p.63) で報告されている。アムステルダムにおけるある展覧会にギリシア人作家クネリスの《赤い羊毛》と題する、作家自身によって梳かれた羊毛で作られた作品が送られた。作品はある不運な事故のため雨に濡れて「縮んで」しまった。この場合には誰が修復を行うべきだったのだろうか？作家だったのか、梳毛職人だったのか、あるいは修復士だったのか。この作品の場合、芸術的メッセージはある特定の技術(劣化した場合、専門家によって修復することのできる)に依存しておらず、実際技術はほとんど欠如しているため、作品の価値は概念と芸術家＝作品の排他的関係に完全に依存しているが、まさにこうした関係にこそ作品の価値(そして市場価値)があるのである。レンメが言うように「もし、芸術家によって立てられたコンセプトと作品の結びつきが、二度と繰り返せないもの(法律用語で言えば「代替不能なもの」)であったにせよ、あるいは逆に誰でもが、少なくとも修復士のような適性のある技術者ならば「再達成」しうるものであったにせよ、問題は解決されなければならない。もし、第三者による干渉に耐えられないのであれば、作家自身しか作品を修復することとはできないが、作家がつねにそうした修復を行う意志があるとは限らない。強制されてもいない」。このように、これはきわめて複雑で異論のうすまく問題であり、つい最近になって理論的、技術的、法的な視点から考え始められたばかりなのである。この問題に関しては、*Quaderni di Skill* に掲載されたA・コンティの論文(注⁽⁴⁾)で報告

されている。ロバート・アーウィンの作品が被った損傷に関するエピソードも参照されたい。

(4) A. Conti, "Il problema della durata: arte antica, arte moderna", *Quaderni di Skill*, N. 8 (Brescia, 1988).

(5) H. Althöfer, *Moderne Kunst: Handbuch der Konservierung* (Düsseldorf, 1980).

(6) ホッティチーノ(フレッシヤ)州立修復学校において五月十六日—二十日に開催された、研修コースの講義をまとめた "L'impostazione deontologica e metodologica, le indagini, i materiali e le tecniche d'intervento per il restauro dei dipinti contemporanei", *Quaderni di Skill*, N. 8, Botticino, 1988 を参照。

最後に、一九八七年十月十六—十七日にリヴォリ城(トリノ)で開催された現代美術の修復に関する学会論文集が早々に出版されることが期待される。

訳者後記

本論は、Giuseppina Perusini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche* (Udine, Del Bianco Editore, 1989), Cap. I, Storia del restauro, pp.17-41 の後半部分 (pp.31-41) の翻訳である。

この第一章「修復の歴史」は、「古典古代」「中世」「ルネサンス」「宗教改革と反宗教改革」「十七世紀」「十八世紀」「十九世紀」「二十世紀」の八節から成っているが、本号では、前号に引き続き

「十九世紀」と「二十世紀」を記載する。

著者ジュゼッピーナ・ベルジーニは、イタリアのトリエステ大学で近世美術史を専攻した後（一九七八年卒業）、ウーディネ州のパスサリアーノ州立修復専門学校で修復士のディプロマを取得（一九八〇年）。早くから美術史研究と美術品保存修復の両分野で活動を展開した後、一九九一年からウーディネ大学文学哲学部の文化財学科（Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali）で教鞭を取るようになり、現在は、同大学で美術技法史（Storia delle tecniche artistiche）担当の助教を務めている。

著書には、本書及びその初版（*Introduzione al restauro: storia, teoria, tecniche* (Udine, 1985)）の他に、以下の二書がある。

・ *Niccolò Pacassi: architetto degli Asburgo* (Montalcone, 1998).

・ *C. Köster: sul restauro degli antichi dipinti ad olio* (Udine, 2001).

註はすべて原註である。本文中の「」は訳者による補填である。また原著には図版はないが、必要と思われる図版を付した。図版の出典はすべて F. Zeri (a cura di), *Storia dell' arte italiana, 10, Conservazione, falso, restauro* (Torino, 1981) に依る。以下、三人の共訳者のプロフィールを紹介しておく。

大竹秀実（一九九五年、東京芸術大学美術学部芸術学科卒。同大学院文化財保存学専攻修了。一九九八年、フィレンツェ大学文化財保存科学修了。一九九九—二〇〇〇年、イタリア政府給費留

学生。二〇〇〇—二〇〇二年、文化庁芸術家在外派遣研修員としてフィレンツェ国立修復機関で研修。現在、東京芸術大学非常勤講師）。

西村明子（一九九八年、福岡教育大学教育学部美術科卒。二〇〇〇年、フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の二年制絵画保存修復コースを修了。二〇〇〇—二〇〇三年、フィレンツェ大学文学哲学部美術史学科聴講生。現在、フィレンツェ国立修復機関付属学校陶器修復コースに在籍）。

池田奈緒（一九九六年、女子美術大学洋画科卒。二〇〇〇年、フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の三年制絵画保存修復コースを修了。二〇〇〇—二〇〇二年、フィレンツェ国立修復機関で研修後、トレヴィーゾに共同修復工房ロッソ・ドゥオーヴォを開設）。

〔森田義之〕