

## 西洋における美術品修復の歴史（上）

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 ( I )

Questo saggio, estratto dal primo capitolo de' *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche*, scritto da Giuseppina Penusini (Udine, 1989), tratta di una breve storia del restauro in Europa, soprattutto in Italia.

Il testo è diviso in otto paragrafi — *l'Antichità classica, il Medioevo, il Rinascimento, Riforma e Controriforma, il Seicento, il Settecento, l'Ottocento, il Novecento* — e la traduzione qui pubblicata include i primi sei paragrafi: dall'*Antichità classica* fino al *Settecento*. Il concetto di «restauro» nel senso moderno risale solo al Novecento, però, fin dall'età greco-romana, abbiamo delle notizie di interventi attuati su opere d'arte (Vitruvio, Plinio, ecc.). Tuttavia, fino al Medioevo tali interventi si trattarono dei rimaneggiamenti e adattamenti causati dai vari motivi politici-religiosi-culturali.

Nel Rinascimento possiamo trovare gli esempi di veri e propri restauri e si aumentò l'autocoscienza per la conservazione artistica-culturale sia dalla parte dei mecenati-collezionisti che dalla parte degli artisti. Per esempio, il metodo di stacco *a massello* fu inventato ed applicato alla «Resurrezione» (affresco) di Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro, Palazzo Comunale) nel 1474.

Fino al Seicento i restauratori erano gli artisti (pittori, scultori) e fra le due professioni non c'era distinzione. Col Settecento, secolo dell'Illuminismo, si cominciò ad apparire i restauratori come professionisti (Robert Picault, J. Louis Hacquin, Pietro Edwards, ecc.) e si crebbero gli interessi scientifici per i materiali artistici e i sistemi di restauro. Fu anche un'epoca delle polemiche sui vari metodi di restauro.

近代的な意味での修復レストロの概念は、十八世紀に遡るが、しかし、古代よりこのかた、現在の基準と一致するやり方ではないにせよ、しばしば修復と似た結果を伴う美術作品への介入の実施例が知られている。とはいえ、もつとも頻繁に行われたのは、作品のオリジナリティや美的価値を全く顧慮しない作品の改竄や修正であった。しかしここでは、この種の介入についても考察の対象とすることにしたい。というのも、それらの経験を通して今日の修復の諸原則は成立したからである。<sup>(1)</sup>

### 古典古代

古代のギリシア人やローマ人は、真正正銘の修復よりも(それについては若干の証言が残っているが)、美術作品の保存にとりわけ関心があつたようである。こうした関心は、美術家による細心の材料の選択や、美術作品に施された維持管理のための処置によく示されている。<sup>(2)</sup> また古代以降、盗難や戦争によつて破損した美術作品に対して処置がなされた記録も残されている。たとえば、アテネでは有名な黄金象牙彫像の《アテナ・パルテノス》<sup>クリエレフティス</sup>に対して、ペロポネソス戦争の際に盗まれた表面の金箔の貼り直しが行われた。

プリニウス(『博物誌』第三十五巻)とウィトルウィウス(『建築書』第二書)からは、壁画が「ア・マッセツロ a massello」(壁画を壁体ごと切断し剥離する方法)で切り取られたこと、またこのようにして剥がされた壁画のいくつかがスパルタからローマに運ば

れたことが知られる。真正正銘の絵画修復もしばしばなされた。実際プリニウスが記述するところでは、ある無名の画家が、ネロ帝よりアペレスの有名な《アフロディテ》の修復を命じられたとき、彼は自分の技量がアペレスの高さに及ばないことを直感して、この仕事を断つたという(誠実な職業精神を示す興味深い例といえる)。

彫像の「ガノーシス *ganosis*」の除去と再塗布<sup>(3)</sup>、あるいは壺の破片を金属の錠でつなぎ合わせることは、頻繁に行われた。概して、古典古代では美術作品への介入は、カジャーノ・デ・アゼヴェードが主張するように、「作品の芸術的価値よりもその主題に関連して、被つた損傷を修理する」ことを目的としていた、ということができる。<sup>(4)</sup>

### 中世

中世初期においては、とりわけ異民族の侵入が原因で、美術作品への「介入」は本質的に破壊的な性格のものであつたが、それに続いて、略奪品の材料の再利用や合成変形もしばしば見られた。

東ローマ帝国では、七二六年に皇帝レオ三世によつて始められ、八四三年まで続いた聖像破壊イコノクラズムによつて、多くの美術作品が破壊され、改竄された。この「異端」は厳格な偶像否定を主張したため、多くのキリスト像や、聖母像、聖人像が破壊され、単純な十字架や装飾モチーフに取つて替え像ノクラズム破壊<sup>イコ</sup>の時代が終わると、人物を表わす図像が復活する例もしばしば見られた。たとえば

ば、テサロニキのハギア・ソフィア聖堂では、七八〇年から七九七年に大司教テオフィルスが作らせた十字架(その二つの腕木の残欠が今もかいま見える)が、現在見られる聖母マリア像に改変された。

中世後期には、美術作品に対する初期の「修復」の介入は信仰的性質を帯びていた。つまり、それは聖画像を保存したり、場合によっては新しい趣味に合わせて改変することを意図した手直しであった。たとえば、コッポ・デイ・マルコヴァルド作の有名なオルヴィエートの聖母子像は、その制作のわずか数十年後に広範囲にわたって描き直されている。<sup>(5)</sup>

シエナでは、彫像や板絵の保存作業のための十四世紀の支払い受領証が発見されている。また同じ十四世紀には、ピサのカンポサントのいくつものフレスコ画が修理されたことも知られている。一方、フィレンツェでは、一三二〇—二〇年以降(ジョット様式が普及し始めた時期)、しばしば古い絵画は、手直しされるかわりに、新しい絵に取って替えられた。

民衆の暴動や政治権力の転覆によって、数多くの作品が傷つけられることもあった。ロレンツエッティの壁画《善政》(シエナ市庁舎)は一三六八年の内乱で損傷を受け、リミニのサン・ドメニコ聖堂にあるギルランダイオ工房作の祭壇画は、マラテスタ家の同市からの追放後、画面に描かれていたマラテスタ一門の寄進者の像が周到に消し去られた。同様のことは、六世紀にラヴェンナの新たな支配者となったビザンティン人によっても行われており、彼らは、サンタポリナレ・ヌオーヴォ聖堂のモザイクに描かれ

ていたテオドリク帝の廷臣たちの像を消し去り、それを二つの町の景観に置き換えている。フィレンツェでは、一四九二年に、メディチ家の追放と共和国への復帰後、サヴォナローラがフィレンツェの人々にすべての「罪深い」ものを焼却しよう教唆し、有名な「虚飾の焼却」において、多くの異教的性格をもつ美術作品が、本や楽器、手工芸品とともに焼却された。

### ルネサンス

十五世紀と十六世紀には、前世紀の美術作品に対していくつの特徴ある介入がなされた。十字架型のキリスト磔刑図に対して施された「サゴマトウーラ *sagomatura*」(キリストの体の輪郭を型取るようにして、その周囲の画面を切り取ること)(図1)や、とりわけ多翼祭壇画に対して施された「リクアドラトウーラ *riquadatura*」(多翼祭壇画を単純な四角形の祭壇画に改変すること)がそれで、この場合には古い木組の部分がルネサンス趣味に合う新しい額縁に変えられた。その例として、ギルランダイオが新しい額縁を考案したジョットの《パロンチエツリ祭壇画(聖母戴冠)》(図2)や、一五〇一年にロレンツォ・デイ・クレデーによって「当世風」にされ、黄金背景のかわりに窓から風景の見える建築物が背景に描かれた、フィエーゾレのサン・ドメニコ聖堂の三連祭壇画(フラ・アンジェリコ作(図3))が挙げられる。<sup>(6)</sup>

損傷したフレスコ画は通常、新しい絵に取って替えられた(衛生上の理由によって、壁が白く塗り込められない場合には)。しか

し、単に時代の趣味にそぐわなくなったという理由で、描き直されることもしばしばあった。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂(フィレンツェ)の主祭室のオルカーニヤのフレスコ画がギルランダイオのフレスコ画で覆われたことは、その一例である。

しかしまた真正正銘の修復が行われることもあった。すなわち、損傷した部分を原作と同じスタイルで復元しようとする試みも行われた。たとえば、一五一八年にジェローラモ・ディ・ベンヴェヌートによって修復されたアンブロジー・ロレンツエッティの壁画《善政》、一五三四年にフォゴリーノにより修復されたアクイラの塔(トレント)の中の十四世紀の壁画《月暦図》が、その例である。

一四七四年には、壁画を「ア・マツセツロ」の方法で大規模に剥離した最初の例が知られる。それはホルゴ・サン・セポルクロ市庁舎のピエロ・デッラ・フランチェスカの壁画《キリストの復活》(図4)で、それが描かれていた壁面を取り壊す必要があったため、そこから向かいの壁に移されたのである。

しかしより多くの重要な修復は古代彫刻に関するもので、(すでに中世に行われていたように)ふつうはその断片を組み合わせて新しい主題の作品が作られたが、ときには残存部分を解釈することによって、古代彫刻のオリジナルの状態を再構成しようとすることもあった。この種の介入は、当時の著名な彫刻家たちによって頻繁に行われ、その中にはドナテッロ、ヴェロッキオ、チェツリーニ、ジャコモ・デッラ・ポルタなどがいた。

これらの修復の中で最も有名なものは、疑いなくラオコーン

(二五〇六年に発掘)(図5)のそれである。その修復について意見を求められたヤコポ・サンソヴィーノとパッチョ・バンディネッリは、ラオコーンの欠落している腕を元来そうであったように(また残存部分からも推定できたように)折り曲げて作り直すよう提案した。しかし結果的に、モントルソーリの解決案(伸ばした腕をもつ)が、つまり作品の厳密な実証的な再構成ではなく、当時の趣味に一致するように作品を「解釈」した案が選ばれたのである(図5、6)。<sup>(7)</sup>

ヴァザリは、十六世紀の修復観を知るうえで最も重要な資料であるが、彼は古代彫刻に関する修復は、適切というより、むしろ推奨すべきものであると考えていた。事実彼は、「これら修復された古代作品は、あの不完全な胴体や頭部のない四肢、つまり欠陥だらけで不具の状態の作品より、ずっと優美である」と述べている。<sup>(8)</sup>しかし一方、彼自身の時代により近いフレスコ画や絵画の修復については反対のことを書いている。「卓越した人間によって作られたものは、技量の劣る者に手を加えられるよりも、半ば損われたままの状態であるほうがましである」<sup>(9)</sup>。

偉大なティツィアーノも絵画の修復には賛成ではなかったようである。というのも、アレティーノが語るところによれば、彼はセバステイアーノ・デル・ピオンボがヴァティカンのロジリアのラファエッロのフレスコ画に対して行った加筆を批判しているからである。<sup>(10)</sup>

十六世紀にはようやく、傑出した「当世の」作品の保存に対しても多少の方策がとられるようになった。たとえばシステイーナ

礼拝堂のフレスコ画に関しては、一五四三年にその定期的な埃取りの仕事がフランチェスコ・アマドリー Francesco Amadori に任され、彼はその後長く続くシステイーナ礼拝堂の「ムンダトール Mundatores (清掃担当者)」の最初の人間となった。同じシステイーナ礼拝堂では、一五六五年に、ピエトロ・カルネヴァーレ Pietro Carnevale によって(ミケランジェロの様式を模倣しながら)壁画の小さな剥落部分が描き直された(図7)。またダニエーレ・ダ・ヴォルテッラ Daniele da Volterra は、反宗教改革的な道徳によって淫らなものと見なされたミケランジェロの《最後の審判》の裸体像を覆う仕事を任された。ダニエーレ・ダ・ヴォルテッラは、加筆をできるだけ制限しテンペラでこの作業を行うという、きわめて正しい処置を行ったが、哀れにもこの仕事のために「ブラゲットーネ(腰衣描き)」という仇名を与えられることになった(図8)。

### 宗教改革と反宗教改革

プロテスタント宗教改革期の中央ヨーロッパ諸国や、クロムウェル時代(一六四〇年—一六六〇年頃)のイギリスでは、聖人や聖母マリアを表した多くの美術作品が破壊されたが、幸運にも、いくつかの著名な作品は、怒り狂う民衆から救い出されて市庁舎に運び込まれたり、個人コレクターに買い取られたために救出された。たとえば、一五六六年には、著名なヘントの多翼祭壇画《神秘の子羊》(ヴァン・エイク兄弟の作)が、市庁舎に移されて難を逃れている。

有名なトレント公会議(一五四五—一五六三年)において頂点に達した反宗教改革運動は、美術のめざましい隆盛を促進する一方、美術に対してきわめて疑い深く抑圧的な態度をとった。<sup>(1)</sup> 事実この時代には、美術は、中世におけると同様、「宗教の下僕」に逆戻りすることになる。そして、こうした理由から、聖カルロ・ボッロメオ(一五三八—一五八四年)はその著作『教会建築及び教会聖具要諦 *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*』(ミラノ、一五七二年)のなかで、聖職者と美術家との緊密な協力を提唱し、彼自身も建築や聖堂の装飾に関して指示を与えている。また彼の従弟のフェデリーコ・ボッロメオ枢機卿(一五六四—一六三五年)も『聖面論 *De pictura sacra*』(ミラノ、一六二五年)において同様の指示を書き残しているが、そこで彼は、とりわけ多くの貴族がその邸宅内に淫らな異教的主題の絵画を所蔵していることを批判している。

聖イグナティウス・デ・ロヨラは『靈操 *Esercizi spirituali*』のなかで、信仰の真実を理解するためには、知性のみならず、五感のすべてを役立てなければならない、と述べている。また聖フィリッポ・ネーリは、音楽と絵画を非常に重視し、具体的には、パレストリーナ(一五七一年から一五九四年の死まで)「聖フィリッポ・ネーリのオラトリオ会」に所属する音楽家であった)やお気に入りの画家の一人であるパロッチのような、信徒の感情に直接訴えかけるタイプの音楽や絵画を重要視した。

このような見方からすれば、美術作品は「事物そのものではなく、事物の表象」(パレオッティ枢機卿『聖俗画像論 *Discorso*

*intorno alle immagini sacre e profane*』ポローニヤ、一五八二年)と見なされたことは明らかである。なぜなら、重要なのは外形ではなく内容であったからであり、複製にも原作と同じ価値が与えられ、宗教的理由によるあらゆる加筆作業は全く正当なものと思なされたのである。

## 十七世紀

十七世紀における修復方法の発展は、私設ギャラリーや古美術売買のために絵画を「手直しする」作業がますます広く行なわれるようになったことに多くを負っていたが、しかしほとんどの場合、修復としてはきわめて不適切なものであった。その当然の結果として、バリオーニ、マンチーニ、マルヴァシア、バルディヌッチといった当時のほとんどすべての美術批評家から非難を受けている。特にバルディヌッチは、彼の著書『トスカーナ美術辞典 *Vocabolario toscano delle arti del disegno*』(フィレンツェ、一六八一年)に「修復」の項目をつくり、当時行われていた粗悪な手直しについて痛烈に批判している。<sup>(12)</sup> 例外的に、ベッローリは、マラッタの修復について言及し、そこでは近代的修復の基本的原則が尊重されているという理由から、それを無条件かつに正当に認めている。<sup>(13)</sup>

マラッタほど重要な画家が(絵画を「手直しする」ことを通常専門としていた群小画家ではなく)、なぜ修復に関心をもっていた

のかを理解するには、マラッタやベッローリが理念的に依拠していた古典主義の理論を念頭に置く必要がある。つまり古典主義の理論にとつては、ラファエッロやカッラッチ一族の絵画作品を保存することは、絵画の頂点に立つ巨匠たちの教えを後の世代に確実に伝達することを意味していたのである。

マラッタが行った最初の修復処置は、ローマのファルネーゼ宮殿の「ガツレリア」に描かれたアンニーバレ・カッラッチのフレスコ画に対するもので(二六九三年)、主として建築物の構造(建築家カルロ・フォンターナによると漆喰の補強を目的とし、漆喰はT字型の釘と石膏ペーストによって固定された。<sup>(14)</sup> 二番目の処置は、ファルネジーナ邸のロτζジアにあるラファエッロのフレスコ画に対するもので、ここでは漆喰の固定の他、傷みの大きな部分への加筆や、欠損部分の全く新たな描き起こしが(オリジナルの残存部分とラファエッロの様式の研究に基づいて)なされた(図9)。その際、この欠損部分については、将来的にオリジナルの部分との混同をきたさないように、詳細なリストが作成された。さらに、これらの補彩に対して、マラッタは水彩絵具(アラビヤゴムを展色剤とする)を用いたが、その理由を彼自身次のように述べている。「もし将来、彼自身の筆とラファエッロの筆をあえて比較したいという人が現れたならば、「マラッタの」加筆は容易に除去できるだろう」。

マラッタの三番目の修復は(ベッローリの記述には間に合わなかったが)、一七〇二年から一七〇三年にかけて、ヴァティカンのラファエッロの「署名の間」でなされた。この修復で、マラッタ

の弟子、マッテオ・ウルバーニ Matteo Urbani は修復の近代的なやり方を先取りして、綿密な技術報告書を作成した。この処置では、洗浄や漆喰の固定化は、腕の良い職人たちに任せられ、人物像の修復はマラッタとその弟子たちによって行われた。非難する人の口を封じるために、マラッタは処置を施す前に「署名の間」の素描による写しを作らせたが、ウルバーニによれば、彼は修復前の壁画の状態を記録として留めるために、手を加えていない小区画を残そうとしたという。この「署名の間」の修復は特別の論争のとはならなかったが、ファルネジーナ邸の修復は、十八世紀を通じて——多くの場合、常套句の繰り返しにすぎなかったが——批判され続けた。

マラッタは、基本的にはフレスコの修復に関わったが、時には額画の保存のための処置も行っている。たとえば、一六七二年には、ロレートにあるアンニバレ・カッラッチの《マリアの誕生》のキャンヴァスの裏打ちを行なっている。

すでに述べたように、十七世紀に行なわれた「修復」処置は多くの場合古美術市場の隆盛によるものであった。ヴェネツィアは、古美術市場の最も活発な中心地の一つであったが（十六世紀の絵画の洗浄に関する処方書もこの町で書かれた）、それは美術商からの需要の最も多かったのが十六世紀のヴェネツィア絵画だったためでもある。こうした理由で、ヴェネツィアでは絵画をよく売れる状態にするために、改作し、加筆し、偽造することが広く行われた。たとえば画家「エトロ・ムットーニ Pietro Muttoni」は、「古い様式 more antiquo」で、特にジョルジョーネの様式で描くこと

に秀でていたことで有名であり、このために「ピエトロ・ヴェッキア（古画のピエトロ）」と呼ばれた。ポスキーニはその著『絵画航海図 Carta del navigar pioresco』（一六六〇年）の中で、「ピエトロ・ヴェッキア」が、昔の巨匠の作品の複製を制作することだけでなく、人工的なパティナ *patina*（古色）を施すことにかけても非常に長けていた、と述べている。この証言から、当時の蒐集家たちが古風なパティナを好んでいたことがうかがえるが、そのことは、汚れ傷んだ絵画への同時代人の過度の愛着に対するセバステアーノ・マッツォーニの風刺的ソネット（一六六一年）からも確かめられる。

修復の別の主な要因は、前述のように、当時ヨーロッパ中で形成されつつあった大コレクションのために行われた絵画の手直し作業であった。事実、これらのコレクションの形成は、美術作品の売買を増加させただけでなく、購入した作品を展示される室内環境に適合させるための一連の処置を伴った。たとえば、ヴェルサイユ宮殿では、ルイ十四世の命による整備計画のなかで、多くの絵画が室内調度に合わせて拡張されたり、切断されたりした。<sup>(6)</sup> フィレンツェのパラティーナ美術館においても同じことが行われた（ロッツ・フィオレンティーノの《デイ家祭壇画》の画面拡張がその典型的な例である（図10、11）。

私設ギャラリーによる絵画の手直しは、しばしば重大な損傷の原因になったとはいえ、修復技術を発展させもした。事実、十七世紀前半に、イギリスのチャールズ一世の侍医であったド・マイエルヌ De Mayenne は、その手稿『絵画、彫刻、その他の工芸品

の技法 *Pictoria, sculptoria et quae sunt subalternarum artium* (二六二〇年) においてイギリスの画家たちの技法を論じながら、絵画の保存管理のためのいくつかの処方と助言を提供している。残念なことにこれらの助言のなかには、いわゆる「ベヴェローネ *Bevone*」(彼はこの発明者であると主張する) なる、カンヴァスの裏面に塗る乾性油と樹脂の混合物もあつた。この物質は、はじめは画面に元の輝きを取り戻させるが、やがて黒ずんで画面を損ねてしまうことになった。

十七世紀末にはまた、前述したように、ごく頻繁に行なわれていたカンヴァスの拡張にとつて必要不可欠な裏打ち作業が普及することになった。

古代彫刻の修復に関しては、当時の大彫刻家のほとんど(ベルニーニ、アルガルディ、デューケノワなど) が手がけたことが知られているが、概してオリジナル部分に対する入念な検証もなしに気ままなバステイーシュ(寄せ集め)として再構成された。

## 十八世紀

十八世紀には、とりわけ啓蒙主義イルミニスムが技術的処置に対する新たな関心と呼び起こした世紀の後半以降、修復作業についての数多くの証言が書き残されている。

イタリアにはこうした動向を示すきわめて興味深い証言が見られる。すなわち、一七五六年にルイージ・クレスピがアルガロッティに宛てた二通の手紙と、アルガロッティ自身による『絵画に

関する覚書 *Il saggio sulla pittura* (一七六二年)、そして美術作品の継続的な保存管理の重要性を強調したアンドレア・パスタの『ベルガモの絵画名品 *Pittura notabili di Bergamo*』(一七七五年)の序論である。

クレスピは、マラッタのファルネジーナ邸の修復と、フレスコ画や額画を問わず、そのほとんどすべての洗浄や加筆処置を批判した。

アルガロッティもまた修復には反対であり、特にパティナ除去と過度の加筆を恐れたが、それというのも、彼は(パスタと同様)、真の啓蒙主義者として、優れた絵画の教育的価値が修復によって失われてしまうことを懸念したからである。

十八世紀初めには、フェッラーラのアントニオ・コントリ *Antonio Conti* が、フレスコ画の剥離のために、困難で骨の折れる作業であつた「ア・マッセツロ」に取って替わる「ストラッポ *strappo*」の技術を考案した。

板絵からカンヴァスに絵具層を移し替える技術も、同じ世紀の初頭に遡る。この技術は特にフランスで広く適用され、大きな関心と呼び起こしたが、(4) それというのも『百科全書』『エシクロペディ』によって推進された機械技芸と自由技芸との論争に巻き込まれたためである。

イエズス会士たちも、『トレヴー誌 *Mémoires de Trévoux*』の中で修復師ロベール・ピコー *Robert Picault* による修復作業に賛同していた。

ピコーは、すでに一七四五年頃に板絵からカンヴァスへの移し替えを試みていたが、特に一七五〇年に実施されたアンドレア・



デル・サルトの《慈愛》(図12)のキャンヴァス移し替えによって有名になった。カンヴァスに移し替えられた作品は、ヴェルサイユ宮で元来の板と一緒に並べて展示されて、大きな賞賛を呼んだため、一七五一年に、ピコーは王室コレクションの中で最も重要な作品の一つとされていたラファエッロの《大天使聖ミカエル》にも同様の処置を施すよう要請された。しかし一七五二年にピコーの盛運は傾きはじめ、修復を「芸術」と見なしていた『トレヴー誌』のイエズス会と、修復は一度習得したら後は機械的に繰り返される一連の処方と秘法にすぎないと考えていたジャック・ゴティエ・ダゴティ Jacques Gautier d'Agoty の間で、彼の職業それ自体が激しい論争的となった。

一七五二年の『百科全書』の発禁処分は、高すぎる報酬を要求したこともあって告発されていたピコーの訴訟を更に不利なものにした。<sup>(8)</sup> 同一年、王室の絵画の常任修復師であった未亡人ゴドフロア Godefroid<sup>(9)</sup> は、彼女が実施したカンヴァスへの移し替えを公開し、ピコーよりも低い報酬で他の作品も移し替えることを申し出た。ますます仕事が少なくなっていくピコーは——交換条件として多大な報酬が支払われることになっていたにもかかわらず——彼の移し替えの秘法を王室宮繕局 (Bâtimens) の監督官に明かすことなく一七七七年死去した。

ピコーの後を引き継いだのは J・ルイ・アッカシ J. Louis Hacquin で、ゴドフロアは一七七五年に死去、彼は一七七七年にラファエッロの《フランソワ一世の聖家族》を、一八〇二年には、《フォリーニョの聖母》(図13)をカンヴァスに移し替えた。<sup>(10)</sup>

これらの移し替えの背後には、純粋な図像の保存にのみ価値を置き、美術作品の物質としての特性を完全に無視する美意識が存在した。実際、移し替えられた作品は、カルトナーージュ cartonnage (支持体を剥がす前に画面にガーゼや紙を貼ること)<sup>(11)</sup> の作業中に著しくパティナが損なわれ、画面に再び調和を与えるため褐色の厚いワニスがかげられることによって、どの作品も同様の琥珀色の色調になった。そのうえ移し替えの後には、板絵の特性である滑らかで緻密な質感が失われることが多く、表面にはカンヴァスの目が浮き上がって見えた。

この時代の洗浄方法もまた非常に「危険な」ものであった。ロジェ・ド・ピール Roger de Piles は、彼の著書『絵画実践の諸要素 Elements de Peinture Pratique』(ライプツィヒ、一六六六年)の中で、「汚れて煙で黒ずんだ古い絵画の洗浄には様々な方法がある。ある人たちは、粗いブラシと石鹼水を用いてそれらを擦り落としている」と述べている。その一方で、「石鹼は絵具や特にグレーズを溶かしてしまうので、擦りすぎても長時間やりすぎてもいけない」と注意している。しかしヴァルデンは、適切にもこの一節を引きながら、<sup>(12)</sup> こうした素朴で荒っぽい方法が、実際には昔の画家の修復師の繊細さと熟練した職人的経験によって、均衡を保たれていたことを指摘している。

十八世紀末には、最新の化学や物理学の知識が絵画技法や材料の研究に適用されるようになった。またヘルクラネウム(一七一一年)とポンペイ(一七四八年)の発見によって、「神秘的な」エンカウステイック(蠟画技法)に関する研究が始まり、それは我々

の時代まで続いている。

一七八七年、ヤコブ・フィリップ・ハッケルト(ナポリ宮廷で活躍したドイツ人の景観画家)は『絵画におけるワニスの使用に関する書簡 *Lettera sull'uso della vernice nella pittura*』を著し、その中で、亜麻仁油を主成分とするワニスよりも変質が少ないという理由で、卵白によってワニス塗布することを勧めている。その一方で多くの人々が乾性油や油性ワニスによる損傷に気づき始めていた。

十八世紀の間に、修復師という職業は画家という職業とはつきりと区別され、世紀末には、全く「近代的」と見なすことができる修復に関する叙述が数多く見られるようになった。

この時代の最も偉大な修復師は疑いなくピエトロ・エドワーズ Pietro Edwards である。彼は、美術作品の保存の問題への関心が以前から特別に高かったヴェネツィアで生活し仕事していた。<sup>(2)</sup> 事実、一七二四年に「画家団体 *Collegio dei pittori*」は、それまで個々の画家に委ねられていた「公共的絵画の保存」の責務を自分たち委ねるよう要求している。この責務とは、月に一度すべての国家所有の絵画(教会所有と私有の作品は除く)を点検すること、そして修復の必要があると判断された作品を(通常あまり有名でない)画家に修繕させることであった。しかし「画家団体」は十分に機能しなかったため、一七七三年、「公共絵画検査官 *Ispettore delle pubbliche pitture*」が設けられ、この検査官によって、関係当局の許可なく作品を移動したり修復することができない、凍結対象の作品のリストが作成された。最初の検査官はアントン・マリ

ア・ザネッティ Anton Maria Zanetti (一七三二—一七七八年)、次いでジョヴァン・バッティスタ・メンガルディ Giovan Battista Mengardi (一七七九—一七九五年)が引き継ぎ、最後にフランチェスコ・マッジョット Francesco Maggiotto が一七九七年のフランス軍の侵攻まで任に当たった。検査官のかたわら、一七七八年からは「公共絵画修復監督官 *Direttore del restauro delle pubbliche pitture*」の職務も設置され、ピエトロ・エドワーズが一八二一年に死去するまでこの職に就いた。

エドワーズは、一七四四年にロレートでイギリス人の両親の間に生まれ、彼自身も画家であり、ガスパーレ・ドイツィアーニの弟子であった。彼は、サン・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂の食堂内に効率的な修復工房を組織し、一七八六年には、最後の八年間に行なった彼の仕事の詳細な報告書 (*Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture*) を作成したが、そのなかで美術作品の劣化の原因を分析し、その保存修復のための実践的なプランを提案し、修復において従うべき規範を明らかにしている。

サン・ジョヴァンニ・エ・パオロの工房での修復作業は次のように組織されていた。まず検査官は、修復を必要とする絵画を三段階に分類したリストを公表する。(a)緊急の修復を要する絵画(「ピエテ」(二九・六センチメートル)平方につき二〇リラの支払い)、(b)相当程度に修復を必要とする絵画(「ピエテ平方につき十四リラ)、(c)修復の必要性の少ない絵画(「ピエテ平方につき八リ

ラ)。

エドワーズは、ヴェネツィアの最良の修復師であるジュゼッペ・バルターニ Giuseppe Bertani、ニコロ・バルダツシーニ Nicolo Baldassini、ジュゼッペ・ディツィアーニ Giuseppe Diziani を独占的に確保し、それぞれがあまり重要でない作業にのみ従事する四名の助手を持つことができた。すべての絵画は工房に保管されねばならず、複製をつくることは禁じられていた。エドワーズはまた、検査官と修復師の義務のリストを作成し、そのなかで近代的修復の基本原則の一つを先取りして、使用されるすべての材料は可逆性が必要ならぬ、と述べている。残念なことにエドワーズは彼自身が用いた修復方法についてあまり記述を残さなかったため私たちに、メリフィールドの言及やエドワーズ自身の修復報告書から推定されることしか分からない。<sup>(84)</sup>

エドワーズは、最後に、ヴェネツィア共和国の崩壊とフランスの占領という悲劇的な時代に、ヴェネツィアの美術作品を保存するうえで重要な役割を果たした。というのも、彼は、ナポレオンの命令で廃止された修道院や教会から流れ込んだ全ての作品を(分散と破壊からそれらを守るため)「アッカデミア」と国家のコレクションに割り当てる権限をもっていたからである。<sup>(85)</sup>一七九七年、サン・ジョヴァンニ・エ・パオロの工房は、軍事病院に変えられ廃止されたが、晩年に、アッカデミア美術館の管理人に任命されたエドワーズは、ティツィアーノの《聖母被昇天》のような重要作品に対して、不適切な修復を行わせていた館長レオポルド・チコニャーラと執拗な論争を繰り広げた。

彼の最後の著作の一つである『絵画修復学校計画案 *Progetto per una scuola di restauro delle pitture*』(一八一九年)は、彼がすでに十九世紀においていかに専門家の育成を修復の基本的な課題の一つと見なしていたかを示している。

フランス革命は十八世紀の美術品保存に関心を抱く者にとつてそれ自体重大な事件であり、それは他の政変劇と同様、芸術的遺産に多大な損害をもたらした。すでに一七九二年には、学術的・芸術的に価値あるものを除き、封建制の全ての記念建造物を破壊することが布告されるが、その取り壊しは個人に請け負われて、十九世紀の初めまで続けられた。王や逃亡した貴族の財産は売却に付され、その結果多くの家具調度や美術品がロシアの工カテリーナ女王やイギリス貴族の代理人によつて買い取られた。

国有化された美術品は、当初プティ・オーガスタン修道院に設置された保管所に収容されたが、一七九一年には、芸術的・学術的に有益であると判断された全ての作品がルーヴル宮殿に集められ、そこで(J・L・アッカンのよつて)修復も施された。しかし、ダヴィッド、ルブラン、J・M・ピコーは揃つてそこで行われた修復を批判しており、この美術館の保存管理はあまり適切なものではなかったらしい。J・M・ピコーは一七九三年に『今日の絵画修復に用いられる修復方法の不都合に関する私見 *Observations sur les inconveniens qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement*』と題する論文を執筆しているが、これは一七八六年のエドワーズの報告書

とともに、十八世紀が保存の分野において我々に与えた最も啓蒙的内容に富んだものである。

### 原註

- (1) 幸いにも、修復の歴史に関しては、A・コンティの優れた詳細な研究『*Storia del restauro*, Milano, 1973』を参照することができる。同書は書名を『*Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*』と変えて、再編集、改訂、増補され、一九八八年にミラノから出版された。修復の歴史に関する本書の記述は非常に簡略であるため、より深い知識を得るためには上記の二冊を参照されたい。また、一九七三年のコンティの本の序文として発表されたR・ロンギの論文「絵画作品の解説と保存の問題」(一九五六年のソルボンヌでの彼の講演のテキスト)を一読することもお勧めしたい(ロベルト・ロンギ『芸術論叢エーアッシジから未来派まで』岡田温司監訳、中央公論美術出版、一九九八年、に所収)。
- (2) ウィトルウィウスの書からは、古代人がフレスコ画のためのイントナコ(漆喰)層の準備に細心に細心の注意を払ったかが分かる(『建築書』第七書、第三章、森田慶一訳、東海大学出版会、一九六九年、三三五―三三七ページ)。イーゼル・ペインティング「画架にのせて制作する板絵」の画材選択に対して払われた注意についてはおそらくあまり知られていないが、これに関しても古代文献には数多くの証言を見出すことができる(たとえば、プラトンは、板絵の支持体として糸杉を推奨したのに対し、プリニウスはカラマツが、ポリュクスはツゲがより適していると見なした)。残念ながら、この

種の板絵はごくわずかしか現存していないため、文献の記述を確認することはできない。古代の板絵としては、ファイユームの小板絵(紀元一―四世紀作)の他に、コリントスに近いクシカストロで一三四年に発見された小さな板絵三点のみ(推定年代およそ紀元前六世紀中頃)が残っている。これらの板絵は糸杉の板(石膏と膠を主成分とする地塗りを施す)の上にテンペラで描かれているが、ファイユームの板絵は、ほとんど常にアカシアかエジプトイチジクの板の上にエンカウスティック「蠟を展色剤とする絵画技法」で描かれている。この種の蠟画は、多くの場合、蠟を主成分とする保護層で覆われた。

板絵の場合でも、木彫の場合でも、古代の人々は木喰い虫の害を防ぐのに大きな効果をもつ樹脂分の多い硬い木材を好んだ。また虫害対策として、木彫に(その目的で開けた穴に)ラヴェンダーやシトロンなどの芳香油を注入した。

文献からは、古代においても贋作が作られていたこと、また既に当時から同時代の美術は常に正しい評価を受けていたわけではないことが分かる。

実際、バエドルスはその『アイソポス風寓話集』(第五巻)で次のように述べている。

この本でときおり、私が長年恩を受けてきた  
アイソポスの名を出すとしたら

それは私の本に信用を与えるためなのだ。

今日のある種の美術家たちだって

値段を吊り上げるために

新しい大理石像にブラクシテレスの名を刻んだり  
銀細工にミュロンの名を記したり

絵にゼウクシスの名を書き込んだりしている。

羨望が高じて現代の傑作よりも

古い贋物の方が尊敬を集めているからなのだ。

(イタリア語版 Eida Bassi, *Fedro, le favole*, Bologna, 1982, p.225)

(3) 大理石像には、「ガノーシス ganosis」と呼ばれる蠟を主成分とする保護層が塗られた(ウイトルウィウス『建築書』第七書、第九章、邦訳、三五九ページ)。彫像に彩色を施さなくなった前四世紀からは

(つすめた灰汁で) 彫像を洗って古いガノーシスを除去し、新しいガノーシスを塗布することが頻繁に行われるようになった。この種の作業が、彫像の彩色を取り返しのつかないほど傷つけてしまったことは明らかである(キリシマの彫刻と建築の彩色について、Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Bari, 1984, p.7-9. および註4に挙げる A. Melucco Vaccaro の文献を参照)。

フロンズ像もまた、保護膜(松脂を主成分とする)によって覆われたが、フリニウスが言うように、それはまた金属の反射を和らげる目的をもっており、時々新しく塗り変えられた。

(4) M. Cagianò de Azevedo, "Conservazione e restauro presso i Greci e i Romani", in *Bollettino dell' I. C. R.*, N.9-10, 1952. 古代における修復および古代から今日までの考古学財修復 原則と方法について

は、委曲を尽した決定版である( A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro*, Milano, 1989. を参照のこと)。

(5) この聖母子画は、一二六〇年頃に制作され、十三世紀末にマッサ

チヨの追隨者によって広範囲に加筆された。ローマ中央修復研究所において修復されたこの板絵については、C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 1963, p.94 を参照。

(6) この処置は、ヴァサーリによって次のように厳しく批判されている。「損傷がひどいと思われたためか他の画家たちによって加筆されたが、いつかひどくなってしまう」(Vasari, *Le vite*, ed. G. Milanesi, vol. II, p.510. 邦訳『ルネサンス画人伝』平川祐弘他訳、白水社、一九八二年、「フランク・マンジェリコ伝」八三ページ、ただし訳文は訳者に由来)。

(7) ラオコーンの修復に関する研究は多くあるが、特に以下を参照。E. Vergara - Caffarelli, "Studio per la restituzione del Laocoonte", in *Rivista dell'Istituto di archeologia e storia dell' arte*, 1954 ; F. Magi, "Il ripristino del Laocoonte", in *Atti della pontificia accademia romana dell' archeologia*, IX, 1960 ; W. Oechslin, "Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche", in *Paragone*, N.287, 1974, 44-45 前記の Melucco Vaccaro の文献。

(8) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, 2a edizione, Firenze, 1568, vol. II, p.134.

(9) G. Vasari, *Le vite*, Vita di Luca Signorelli (邦訳『続ルネサンス画人伝』平川祐弘他訳、白水社、一九九五年、「ルーカ・シニョレリ」伝) 一九二ページ、ただし訳文は訳者に由来)。

(10) S. Walden, *The ravished image*, London, 1985, p.102. L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato L'aretino*, Venezia, 1557, 46 verso。

(11) この問題に関与したのは A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal*

Rinascimento al Manierismo. Torino, 1966 (初版 London, 1940) の第八章「トレント公会議と宗教美術」(邦訳、A・プラント『イタリアの美術』中森義宗訳、鹿島出版会、一九六八年)、および F. Zeri, *Pittura e controriforma*, Milano, 1957, を参照のこと。

(12) バルディヌッチは実際、次のように記述している。「rifiorite」[再び花が咲くこと、つまり作品を修復して綺麗にすること]とは、低級な人々がその耐えがたい愚行を表すために用いる低俗きわまりない言葉であり、時の経過によっていくらか黒ずんだ古い絵を、未熟な絵描きの手で、しばしば新しい色で塗り込めさせ、それによって絵の美しさだけでなく古い時代の称賛すべき要素まで損なってしまうことを指す……。無知な人々は、この言葉によって、古い絵画を洗浄することを指しているが、それは時には大理石を荒削りするときにさえしないような横柄さでもって行なわれ……。洗浄の名の下に、グレースや中間色、さらに作品の完全さの重要な要素をなす最終的な仕上げである補筆さえ消し去ってしまう危険に絵をさらすのである。」

(13) G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672 (再版 Torino, 1976, p.649) 及び *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del palazzo apostolico del Vaticano*, Roma, 1695, p.81-86 を参照。

(14) M. Cagliano de Azevedo, "Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi", in *Bollettino dell'I. C. R.*, N.7-8, 1951.

この方法の発案者は画家ジャン・フランチェスコ・ロッシン(トランスの監督のもとで仕事する)であり、この処置が行われたのは一六四〇—七七年(ロッシンがローマに滞在していた期間)と考えられる。

カジャーノ・デ・アゼヴェードは、この方法はおそらくこの頃発見された古代ローマのフレスコ画からロッシンが示唆を得たのではないかと推測している。薄い支持体にもって描かれたフレスコ画の各部分を金属の鏝で壁に取り付ける方法は、古代ローマでは日常的に行なわれていた。

(15) ヴェネツィアで他の画家の作品の偽造がかなり広く行なわれていたことは、ピエトロ・リーベリのヴェネツィアでのデヴューの挿話からも証明される。事実、ピーロは次のように述べている。「リーベリは、ヴェネツィアの難しく用心深い美術界で成功するためには、そこにこっそりと入り込まなければならないこと、そして閉鎖的な妬みや嫉妬を呼び起こさないように、自分の作品であることを隠すことが有利であることを察していた。こうして彼は古い板やカンヴァスに聖母やその他の絵を描いたが、少なくともその二枚は、ガイド・レーニの作として通り、非常に美しい作品の発見の一つとして驚きをもって迎えられ……。長い間気づかれなかった」(「I dipinti seicenteschi dell'Ospedaleto», in *Studi Barocchi*, N. 2, Roma, 1982)。

(16) ヴェルサイユ宮において、室内装飾に合わせるために絵画がどのように手直しされたかを示す典型的な例は、パオロ・ヴェロネーゼの《レバッカとエレアザル》を表すカンヴァス画で、それは暖炉の上のストゥッコの額縁に挿入するために不適當に拡大された(A. Conti, *op. cit.*, p.102 参照)。

(17) この問題については、L. Borrelli, "Restauro e restauratori in Francia dal 1750 al 1860", in *Bollettino dell'I. C. R.*, No.3-4, 1950を参照。  
十八世紀の修復分野における大発見は、疑いなく絵画の「移し替

- え」であり、これは絵具層（板なしカンヴァスの）を新しい支持体（カンヴァス）に移動させることである。この技術の発案者は正確にはピコーではないが、彼の試み以後、この方法は一般に広く知られるようになった。この処置法はリアーリオという人物、「イタリヤ紳士で優れた画家、物理学、医学、化学、光学に秀でた専門家」によって（一七三〇—一七四〇年頃）フランスにもたらされたらしい。またそれ以前にナポリでも移し替えが行なわれたらしい（Cagliano de Azevedo, "Una scuola napoletana di restauro nel XVII e XVIII secolo", in *Bollettino dell'I. C. R.* No.1, 1950を参照）。
- (18) これは部分的にのみ正しい。というのも、ピコーはかなり高い報酬を要求したとは言え、最後には大幅な値引きに応じたからである。たとえば、アンドレア・テル・サルトの《慈愛》の移し替えには六千フランを請求したが、実際には二千五百フランを受け取ったにすぎず、また《大天使聖ミカエル》でも報酬額は一万一千フランから七千フランに引き下げられた。後者のカンヴァス移し替えの報告書で、ピコーは、（おそらく高い請求額を正当化するため）自分の仕事の危険性と労苦を強調し、とりわけ、きわめて毒性の高い物質を使用せざるをえなかったことに言及している。
- (19) 一七五〇年、ルイ十五世は王室コレクションの絵画を公開することを決定した。その管理保存は、修復も監督していた役人に委ねられたが、作品の修復はピコーのような「自由な職業修復師」と、王室ギャラリーの「公認修復師」であったゴドフロアヤコリンズのみずれにも任された。
- (20) この移し替えは、化学者と画家からなる特別委員会によって行われ、詳細な報告書が作成されたが（巻末文献を参照）のことは、修復においても、新しい科学的メンタリティーが定着しつつあったことを示している。その一方で、そのわずか五十年前には、ピコーは移し替えの方法を極秘に隠していた。の報告書の中の最も興味深い部分は、既に挙げた Bortoli の文献 (p.83) に引用されている。
- (21) 第七章「カンヴァスへの移し替え」の節を参照。
- (22) S. Walden, *op. cit.*, p.99. 上の織細さを示す証拠は、十七世紀に書かれたシヨヴァン・バヌテ タ ヴォルパートの『絵画保存法 *Modo da tener nel dipingere*』（パッサーノ手稿、一六七〇年以降）にも見られる。「……良い保存状態の作品は決して洗浄してはならない……洗浄をすれば容易に壊れてしまうので、手引書どおりにするわけにはいかない。というのも洗浄しすぎると、作品の仕上げである最後の補筆まで擦り減らしてしまうからである。私は、何をしたいのか分かっていない無知な人々によって、こうして多くの絵が損なわれるのを見てきた。さらにまた、板絵やカンヴァス画の洗浄も見たが、これらは洗浄されると皮を剥がされたようになってしまった。なぜなら下地の石膏が湿気に反応して、浮き上がってしまうからである。というわけで良い保存状態の作品を洗浄するのはまったく狂気の沙汰である」（A. Conii, *op. cit.*, p.94）。
- (23) M. Cagliano de Azevedo, "Provvidenze del Senato veneziano per le opere d'arte", in *Bollettino dell'I. C. R.* N.3-4, 1950.  
ヴェネツィア共和国の美術品保護の措置に関しては、A・ソルツィによってヴェネツィア精神に溢れた面白い逸話が紹介されている。

「……サンタ・マリア・フォルモーザ地区の貴族グリマーニは、彼の邸宅の中庭に置かれていたローマ時代の大きなマルクス・アグリッパ像を外国に売ろうと考えた……「しかし」最高裁判所はこの町の芸術的遺産が流失することを好ましく思っていなかった。こうして、ある朝、この貴族は怯えた召使たちに起こされた。中庭にはクリストフォリなる人物が立っていた「彼は裁判所の「使い走り」であった」。彼は恭々しい態度で彫像の前に立っていたが、この貴族が、一体何をお望みか、と尋ねると、「私はマルクス・アグリッパ殿が旅立つ前に、そしてその持ち主のチェレンツァ・グリマーニ殿に、良い御旅行を、と言うためにやって来ました」と答えた。貴族は、もし像を売っていたなら追放されていたことを理解した。そして、この売買は立ち消えになった」(A.Zanzi, *La Repubblica del Leone*, Milano, 1979, p.481)

(24) M. P. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, London, 1849.

メリフィールドの情報は、アッカデミアの古文書の中から彼女が発見した、エドワーズの息子が父親の活動について記した手稿から推測したものである。メリフィールドから知られることは、たとえば、裏打ちが小麦粉糊で行なわれたこと(また熱した砂が重しとして用いられたこと)、補彩がワニスで行なわれていたことなどである。残念ながら、エドワーズが実施した処置の報告からも、彼が作成した検査官と修復師の義務に関する「規定」からも、エドワーズの法論に関する基本的な重要な情報は多少あるとはいえず、彼が用いた修復方法についてはほんの僅かな情報しか得られない。たとえば、

一八〇七年に建築家ジャンアントニオ・セルヴァが油彩画の洗浄方法に関して彼にした質問への返答からは、エドワーズがこの処置に対してきわめて慎重であったことが分かり、実際、次のように記している。

「もし絵画が基本的に良好な状態であると認められるなら、いかなる一般的な洗浄の方法によっても、単純な洗浄でも複雑な洗浄でも、軽い洗浄でも強い洗浄でも、その状態を改良しようとはしないで下さい。絵画の洗浄は、修復技術のきわめて本質的な部分であり、それはまさに絵画の物質的状态が良好なときになされるものです。しかしこの洗浄は、認識と実践の欠如から主張された、あの一般的な洗浄というおめでたい概念とは全く似て非なるものなのです。冷たい真水で画面全体を洗うことも、特に大画面の場合には、ほとんどの場合悪い結果をもたらさずにはおかず、作品の外観が得る利点はほんの僅かか何もないかです。油分の非常に多いワニスで覆われた、亀裂の全くない絵画は別ですが、ふつう小型の絵でない限りそういうことにはないので、同一の絵画の各部分に見い出される様々な必要性に応じて、洗浄方法を変えずに全体に均一な洗浄を施すことのできる場合はきわめて稀です。このように洗浄方法を変化させる知恵は、単に画家がその作品の様々な箇所に用いた技巧のメカニズムによるのでも、また経年により生じた様々な現象(そして同じ画面上に不均質に発生しうる複雑多様な偶発的現象)によるのでもなく、作品の制作中に画家自身の頭脳と想像力を導く理論と天性の認識に非常に大きく依存しています。しかるべき範囲でこれらすべての知恵に通じた師匠はほんの僅かですが、実際には、博識の人より実践



の知に通じた人が好まれるべきなのは確かです。」

また彼が用いた洗浄の方法についても、次のような短い覚書が知られている。「前もって水で洗浄した絵の表面に卵白を塗り、これを三、四日寝かした後、ぬるま湯か牛乳で除去した。卵白がうまく除去できない部分には白ワインを用いた。蒸留酒や石鹼を用いる場合は、慎重な判断のもとに行われた」(A. Conti, *op. cit.*, 1998, p.178)。<sup>(25)</sup> この時期のウエネツィアの苦難にみちた出来事については A. Zozi の優れた著書 *Venezia scomparsa*, Milano, 1972 (第二版 1977) を及び G. Ganzer 監修の展覧会カタログ *Opere veneziane in Friuli*, 1987 を参照。またナポレオンによるヨーロッパにおける美術作品の略奪とフランスへの移送を概観するには、P. Wescher, *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, 1988 を参照のべし。

## 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 の前半部分 (p.17-31) 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「古典古代」から「十八世紀」までを訳載し、残る二節は次号に載する予定である。著者ジュゼッピーナ・ペルジーニについて簡単に紹介しておく

う。彼女は、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)担当の助教授を務めている。

著書には、本書及びその初版(*Introduzione al restauro: storia, teoria, tecniche*, Udine, 1985)の他<sup>(26)</sup>以下の二書がある。

- ・ Nicolò Pacassi: *architettura degli Asburgo*, Montfalcone, 1998.
- ・ C. Köster: *sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, Udine, 2001.

さて本書は、第一章「修復の歴史」に始まり、第二章「修復の理論」、第三章「予防的修復」、第四章「科学と保存」、第五章「劣化の要因」、第六章「壁画」、第七章「カンヴァス画、板絵、木彫」、第八章「古代の絵画材料」という章題が示すように、絵画および木彫の技法と歴史、その修復の理論と方法、保存の科学について、総括的に論じた入門的な概説書である。

イタリアでは、特に一九七〇年代以降、美術品や建築文化財の修復(レストアウロ)が文化国家としての威信をかけた公共的課題としてますます大きな関心と呼ぶようになり、全国のいたる所(教会、邸館、美術館等)で大小さまざまな規模の修復作業がブー

ムのように推進されているが、それに伴って人材養成の必要性も高まり、従来の二大国立修復機関（ローマ、フィレンツェ）に加えて、地方都市でも修復専門家養成のための公私立の教育機関が新設されたり、その充実と拡大が計られている。現代テクノロジーを導入した修復方法の革新や美術材料と技法に関する学術的研究も飛躍的な発展を示している。

こうした文化的需要を背景に、チエーザレ・ブランディの古典的著書『修復の理論』(Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, 1963) を嚆矢として、U・バルディーニ、P&L・モーラ、A・コンティ等によって修復理論の構築が図られてきたが、本書もブランディの修復理論を継承発展させる立場から書かれた修復概論の書といえる。ただし、最近、岡田温司氏の監訳で邦訳が出版された、美術史家の立場からの鋭い現状批判と polemical な論調で貫かれたコンティの著書『修復の鑑——交差する美学と歴史と思想』(ありな書房、二〇〇二年) [Alessandro Conti, *Manuale di restauro*, Torino, 1996] と比べると、修復家でもある著者によって書かれた本書は、修復や文化財学を学ぶ学生のための実践的な指針として書きおろされた教科書としての性格をもっている。

本書の翻訳は、イタリア現地に留学して絵画修復を学び、その実践と研究に携わってきた三人の若い女性修復家たちによって着手されたが、森田がその一人の大竹秀美氏を通じて訳稿を見る機会を得、今回、多少とも翻訳経験に長じた美術史研究者の立場から推敲を加えて、その一部を活字化するものである。

註はすべて原註である。また原著には図版はないが、入手でき

る範囲で必要な図版を付した。美術大学等の場で、修復や文化財学を学ぶ学生の入門的なテキストとして役立てられれば幸いである。

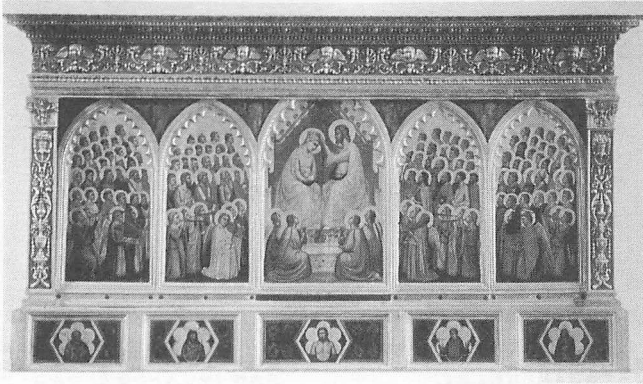
以下、三人の共訳者のプロフィールを紹介しておく。

大竹秀美（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）。

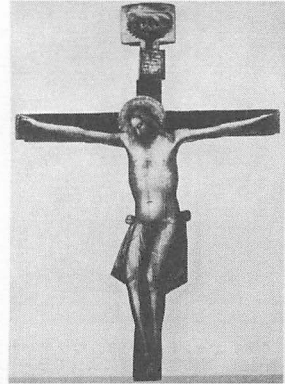
西村明子（一九九八年、福岡教育大学教育学部美術科卒。二〇〇〇年、フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の二年制絵画保存修復コースを修了。二〇〇一—二〇〇三年、フィレンツェ大学文学哲学部美術史学科聴講生。現在、フィレンツェ国立修復機関付属学校陶器修復コースに在籍）。

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。二〇〇一—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・ドウオーヴォを開設）。

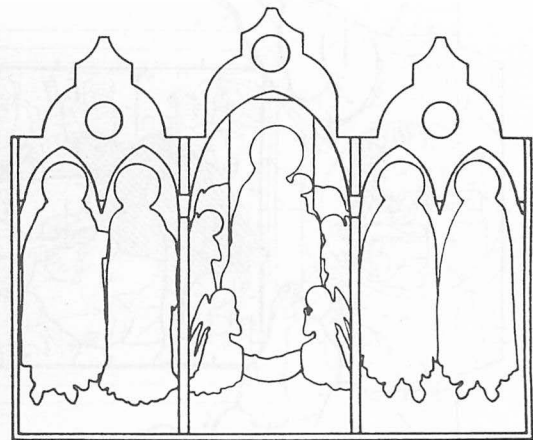
〔森田義之〕



(図2) 「リクアドラトゥーラ」の例 (ギランダイオ工房による) : ジョット工房作《パロンチェッリ祭壇画 (聖母戴冠)》、フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂



(図1) 「サゴマトゥーラ」の例 : ジョット工房作《十字架上のキリスト》15世紀前半に切り取られる (サン・カシャーフ、サン・ジョヴァンニ・イン・スガーナ聖堂)  
[出典 : A. Conti, *Storia del restauro*, Milano, 1973]



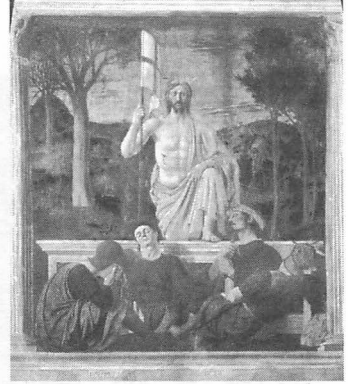
(図3) (左) 「リクアドラトゥーラ」の例 (1501年、ロレンツォ・ディ・クレディによる) : フラ・アンジェリコ作《聖母子と四聖人》、フィエーソレ、サン・ドメニコ聖堂 (右) 当初の三連祭壇画の復元図  
[出典 : U. Baldini, *L'opera completa dell'Angelico*, Milano, 1970]



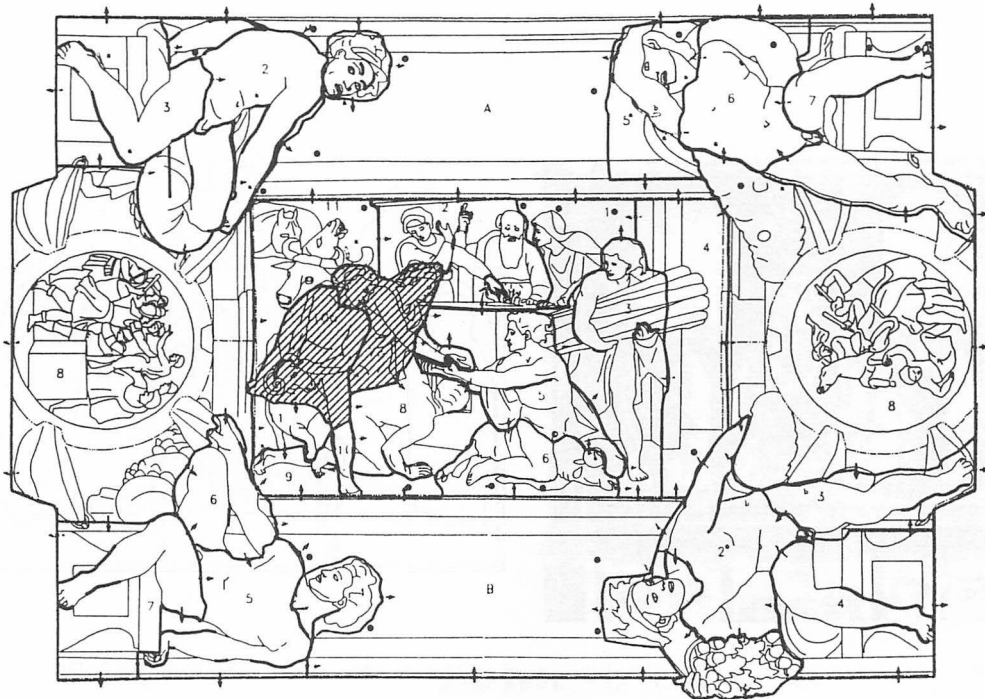
(図6) 《ラオコーン》ローマ、ヴァチカン美術館。1960年の修復によってモントルソーリの付加部分が除去された状態を示す。  
[出典：F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, 10, *Conservazione, falso, restauro*, Torino, 1981]



(図5) 《ラオコーン》ローマ、ヴァチカン美術館。16世紀にG. モントルソーリによって修復された状態を示す。  
[出典：F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, 10, *Conservazione, falso, restauro*, Torino, 1981]



(図4) 「ア・マッセッロ」によるフレスコ画剥離の例：ピエロ・デッラ・フランチェスカ作《キリストの復活》ボルゴ・サン・セポルクロ、市庁舎



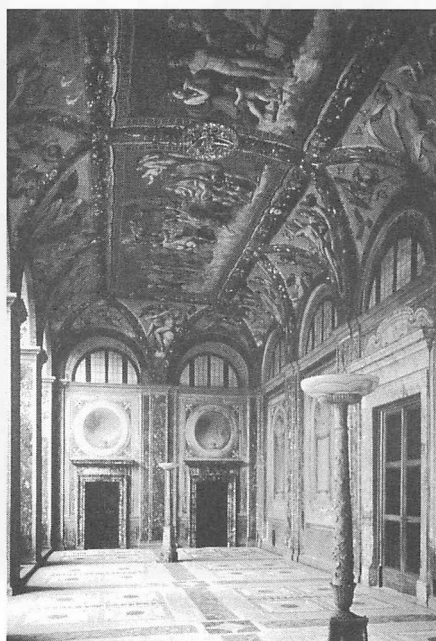
(図7) ピエトロ・カルネヴァーレによる修復と加筆(1566-72年)[斜線部分]  
ミケランジェロ作《ノアの播種》ローマ、システィーナ礼拝堂天井画  
[出典：F. Mancinelli, *Michelangelo La Cappella Sistina: Rapporto sul restauro degli affreschi della volta*, 1994]



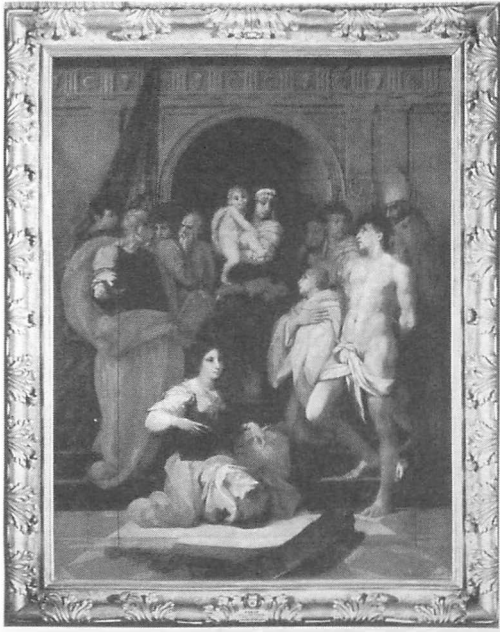
■ セッコによる加筆部分

▨ フレスコによる描き直し部分

(図8) ダニエレ・ダ・ヴォルテッラによる加筆と描き直しの部分：ミケランジェロ作《最後の審判》ローマ、システリーナ礼拝堂  
[出典：F. Mancinelli, G. Colalucci, *The Last Judgement: The Restoration*, New York, 1999]



(図9) マラッタによる修復：ラファエッロと工房、ファルネジーナ邸ロジアの壁画



(図11) ロッソ・フィオレンティーノ、(ニコロ・カッサーナによって画面が拡大され、1700年頃の額縁に入れられた状態を示す(拡張後の寸法350×259cm)、フィレンツェ、パラティーナ美術館  
[出典：F. Zeri (a cura di) *Storia dell'arte italiana, 10. Conservazione, falso, restauro*, Torino, 1981]



(図10) ロッソ・フィオレンティーノ《デイ家祭壇画》1522年頃、フィレンツェ、サント・スピリト聖堂、オリジナル額縁に入れられた状態を示す(画面の寸法250×210cm)  
[出典：F. Zeri (a cura di) *Storia dell'arte italiana, 10. Conservazione, falso, restauro*, Torino, 1981]



(図13) ルイ・アッカンによるカンヴァス移し替えの例：ラファエッロ《フォリーニョの聖母》ローマ、ヴァティカン絵画館



(図12) R. ピコーによるカンヴァス移し替えの例：アンドレア・デル・サルトル作《慈愛》パリ、ルーヴル美術館