

【論文】

近代イタリア修復学と《マドンナ・ピカソ》

1972年「フィレンツェ・レスタウラ（フィレンツェは、修復する）展」を中心に

田口かおり

はじめに

マエストロ・デッラ・マッダレーナ《マドンナ・ピカソ》あるいは《修復の聖母》

1972年、フィレンツェで開催された修復絵画展、「フィレンツェ・レスタウラ」（フィレンツェは、修復する）展」第一室には、一枚の絵画が展示されていた（挿図1）。絵画展ディレクターを務めた国立貴石修復研究所所長ウンベルト・バルディーニ（1921-2006）をして、「展覧会を象徴する一枚」「エンブレムの存在」と言わしめた本作品は、通称《マドンナ・ピカソ》または《修復の聖母》として以前から注目を集めていた作品である*¹。本作品は、カタログおよび作品記録上においては、中世トスカーナ州で活躍したマエストロ・デッラ・マッダレーナに帰属されている。しかし、一見ばらばらに分断されたかのようにみえる彩色層は、実のところ三層の異なる年代に帰属する加筆、すなわち描き変えにより構成されている。結果、この聖母子は、13世紀というオリジナル層の制作年代にもかかわらず、あたかもキュビズムの作品であるかのような印象を鑑

*¹ Baldini, Umberto. *Teoria del restauro e unità di metodologia I&II*, Firenze: Nardini Editore, 1978, p. 70.

賞者に与えることになる。

近年、フィレンツェにおいて開催されたラッファエッロ・サンツィオ《ヒワの聖母》の修復絵画展は、その 10 年がかりの修復介入記録のすべてを公開した大規模なものととして世界中に報道された（挿図 2）。とはいえ、実のところ、修復介入を経ていること、そしてその前後で外観が著しく変わっている作品群を一般に広く公開する「修復絵画展」という特殊な企画が出現するのは、20 世紀以降のことである^{*2}。古来から「制作」との境界が曖昧であった修復学は、科学技術の進歩に後押しされ、近代に入ってようやくひとつの独立した分野として確立した^{*3}。作品の構造や顔料の組成、そして過去の描き変えの痕跡までもをパネルで解説するこの類の絵画展は、年代や様式などを主軸として編成されてきた既存の企画展と全く異なる視点の提供を試みるものであった。作品の展示に「修復」という新たな要素を取り入れたこれらの企画が、作品の歴史性への注目を喚起した点において、特殊かつ意義深いものであったことは間違いない。

ところで、この種の企画展では、通常、修復介入を経て洗浄され、補彩をほどこされ、ワニスを塗り直されて「生まれ変わった」作品の展示が期待されてきたことはよく知られている。しかし、「フィレンツェ・レスタウラ」の第一室に「過去の修復言語と現在の修復言語とが共存する一例」との枕詞とともに展示されたのが、ほかでもない洗浄半ばの聖母子像であったことは、興味深い^{*4}。また、当時の美術史と修復学の連携のうちに培われた、オリジナル層の発見と再評価の傾向に照らし合わせるとき、「フィレンツェ・レスタウラ」はさらなる異色の存在感を放つ。

実際のところ、本修復展が開催された 1972 年は、修復学が絵画をはじめとする美術作品のクロノロジーとアトリビューションの分野に大いに貢献した時期であった。中世絵画の保存は、当時の美術史における急務であった。同 1972 年の調査において、12 世紀頃までに制作された絵画は全体のわずか 5% ほどしか残存していないことが確認され、またその大部分が大きな損傷を受けていることが報告されている^{*5}。この数字を見るだけに、当時の危機感がどれほどのものであったかは想像に難くない。事実、ドウエチ

.....
* 2 1930 年代後半から徐々に開催され始めたこの種の修復絵画展については、以下に詳しい。AA. VV., Ciatti, Marco. *“Il gabinetto di restauro e la pulitura” in Ugo procacci a cento anni dalla nascita*, Firenze: Edifir, 2005, pp. 153-172 (p. 156).

* 3 Martini, Luciana. *Storia e teoria del restauro delle opere d'arte*, Ghezzano: Felici editore, 2008, p. 220.

* 4 AA. VV., *Firenze restaura*, a cura di Baldini, Umberto e Dal Poggetto, Paolo., Firenze: Sansoni, 1972, p. 19.

* 5 Hoeniger, Cathleen. *“The Restoration of the Early Italian “Primitives” during the 20th Century: Valuing Art and its Consequences” in Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 38, No. 2, 1999, pp. 144-161 (p. 147).

メントに制作された数多くの作品が後世の加筆の下から発見されたことは、美術史における修復学の存在意義を改めて主張するのに十分な事例となった。70年代から80年代にかけて、マイケル・バクサンダーが中世のプリミティヴ絵画を再評価したこと、また、ヘンク・ファン・オスがトスカナ地方の中世初期絵画を社会的かつ宗教的文脈から分析し年代と作者の同定を行っていたことは、周知の事実である。この時代にあって、洗浄介入やX線解析による作品分析は、作品の作者帰属、すなわちアトリビューションの精度向上に多大な貢献を果たしたのである。しかし、イタリアの、とりわけフィレンツェの修復学はこれら第一層の発見のみを介入の功績とする修復学の在り方に意義を呈するようになっていく。こうした時代背景のもと開催された「フィレンツェ・レスタウラ」は、オリジナルの層のみならず、その上に蓄積する幾つもの絵画層をも同時に保存し、公開したのであった。

本論考は、近現代におけるフィレンツェ修復学の集大成ともいえるべき修復絵画展「フィレンツェ・レスタウラ」を取り上げ、修復がクロノロジーと深い接点を有した1972年の展示を多角的に検証するものである。イタリアは近代修復理論発祥の地であり、『修復の理論』を執筆した美術史家チェーザレ・ブランディ（1906-1988）を輩出した国ではあるものの、同時代に活躍した他の修復理論や介入方針についての先行研究は未だ不十分な状態にある。これまで考察対象として大きく取り上げられることのなかった72年の修復展に光を当てるとき、そこには、ブランディから多大な影響を受けつつもフィレンツェ独自の修復学を築いたバルディーニの姿が浮かび上がる。バルディーニの実践の検証は、結果的に、当時のフィレンツェ、そしてイタリアが、絵画作品の洗浄領域と程度をめぐる西洋美術史上の一大論争「洗浄論争」にいかなる応答を試みようとしたのか、その一端をも明らかにすることになるだろう。換言すれば、上記の検証は、修復分野における最大の問い、すなわち、「作品の真正性とはなにか」に対し20世紀後半のフィレンツェ修復学が切り開いた新たな視座の再評価を試みるものである。その成果をもって、単なる一展覧会評にとどまることのない、美学・美術史および保存修復学への貴重な一参照項の提供を試みるのが、本稿のねらいである。

まず、次節より、フィレンツェが加筆と洗浄の問題にいかに対峙してきたのかをあきらかにしたい*⁶。

.....
*⁶ なお、本論考において参照する資料は、フィレンツェ国立貴石修復研究所およびウフィツィ美術館アーカイヴセンターにて2011年度の10月から数ヶ月間にわたり、執筆者が独自に蒐集し再構成したものである。研究所に残存するすべての修復記録に加え、蒐集した資料のうちには、介入に使用した薬剤および顔料の処方箋、X線解析写真、赤外線撮影写真なども含む。ただし、当時のフィレンツェにおける文化財のドキュメンテーションはすべて単色図版が原則である事情に加え、本論考で扱う《マドンナ・ピカソ》をはじめとする幾つかの作品は、現在もフィレンツェ国立貴石修復研究所に収蔵中であるため、カラー写真資料が非公開となっている。そのため、参照する挿図の大半がモノクロとなることを、ここに断っておく。

1. 「フィレンツェ・レスタウラ」展への道程

近現代イタリアと「洗淨加筆シンドローム」

（1）近現代修復学の三時代

イタリアにおける絵画洗淨の問題はすでに 1600 年代からさかんに議論されていた。美術品蒐集家ジュリオ・マンチーニ（1558-1630）らの手記からは、当時、すでに作品を「洗い」そこへあらたに「加筆する」という行為の正当性について検討がはじまっていた事実が伺える^{*7}。19 世紀に入ってから、ロンドン・ナショナル・ギャラリーにおいて初の絵画洗淨が行われた 1844 年にはじまり、1851 年のベルギー周辺においてもフランスから変換された美術品への洗淨介入を巡る議論が開始されるなど、全ヨーロッパにおいて議論が活発化していった。このような流れを俯瞰した上で、本論考では近現代のイタリア修復学を大きく三つの時代に分けることを試みたい。

まず第一に、1870 年代頃から 1946 年までにかけての「境界なき修復」の時代、第二に、1946 年から 60 年代にかけての「議論のなかの修復」の時代、最後に 1970 年から 1980 年にかけての、「文献学的修復」の時代である（表 1）。第二期、そして第三紀は、「境界なき修復」に対し、ブランディとバルディーニが各々提示した「反論」と「応答」であり、また、フィレンツェにおいて行われた二つの大規模な修復展の時期は、それぞれ第二期と第三期に呼応している。三つの時代の特徴は、イタリアの、ひいてはフィレンツェの修復学にいかん表出しているのだろうか。まずは、「フィレンツェ・レスタウラ」展が後にいわば一種の反面教師として批判的に追想した第一期について考察しておきたい。

（2）境界なき修復の時代

さて、第一の時期「境界なき修復」の時代は、第二期、第三期が後にいわば一種のアンチテーゼとして批判的に追想した時期として位置づけられる。「境界なき」という枕詞を象徴する修復例として、まず、1870 年に修復された一枚の絵画を提示したい。シモーネ・マルティーニの《アレキサンドリアの聖カタリナ》である（挿図 3）。

本作品においては、オリジナルと非オリジナル部分への補彩介入が継ぎ目無く、なめらかに接続されている。聖カタリナの右手とマント部分にみられる大規模な剥落は、制

.....
^{*7} Mancini, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*, 1614-21 [ed. di Marucchi, Adriana, *Considerazioni sulla pittura*, Roma: Accademia nazionale dei lincei, 1956]. ここにおいて、マンチーニは一律な全体洗淨の危険性を指摘し注意をうながしている。

作者のタッチを完全に模倣した筆づかいと制作時の製法に限りなく近い技法で精製された顔料により補われている。鑑賞者のまなざしが光輪の形状にそって揺れ動き回転することを見越し、長めのタッチで円周をまわりこむように塗布された赤色顔料が、残存するオリジナルと介入部の差異を隙間無く埋め、あたかも本物の箔が古色を帯びたかのように輝く仕掛けが施されている。当時のフィレンツェにおいて、このような修復技法を積極的に用いたのは、画家であり古美術商でもあったステファノ・バルディーニとその周囲の人々であった。優れた贋作や複製の制作者でもあったバルディーニ本人が聖カタリナの補彩をみずから手がけた可能性を指摘する専門家は少なくない^{*8}。ここで重要なのは、当時この種のいわゆる「見分けのつかない」修復がイタリア各地において行われていたこと、そして、この時期、いわゆる「芸術家修復士」たちがフィレンツェにおいても数多く活躍し、修復とも制作ともつかない作業を請け負っていたという事実である^{*9}。古来の様式を賛美するロマン主義の気風に後押しされ、傷一つないオリジナルの状態に「復元」されたプリミティヴ絵画が市場で広く売買されていた。かくして、絵画の商品化とコレクション文化は、オリジナルと見分けがつかない継ぎ目の無い加筆と全面的で平坦な洗浄をスタンダードとしたのである。この種の修復傾向はウフィツィ美術館が所蔵するピエトロ・ロレンツェッティ《聖母子と天使達》の徹底的な洗浄と模倣的な補完にも見て取ることができる（挿図4）。1929年、当世を代表する修復士のひとりであったファブリツィオ・ルカリーニは、ローマ数字で書かれた制作日付を示す銘文を装飾フリーズで補完したばかりか、実際の制作年代と一致することが確認されていないにもかかわらず1340年代という数字を描き入れている。作品は、色彩的にこそ断片から統一体へと回帰したもの、介入者の「偽証」によってその全体を覆われることになり、美術批評家ロベルト・ロンギをはじめとする専門家の酷評を受けたのであった。この介入がロンドン・ナショナル・ギャラリーのディレクターであったフィリップ・ヘンディによって絶賛されたことは、すでに、後にふれる「洗浄論争」の発生を示唆しているといえよう^{*10}。さて、イタリア近代の修復学において一般的であった「完全洗浄」と「塗りつぶし復元」へ反旗をひるがえしたのは、ローマの美術批評家チェーザレ・ブランディであり、そして、「フィレンツェ・レスタウラ」に先行して46年に開催された修復展であった。この第一回目の修復絵画展が鑑賞者に提示しようと試みたものは、一

.....
^{*8} ただし、本作品への修復が、購入者であるリヒテンシュタイン公ヨーハン二世の要望であったのか、バルディーニの修復トレーニングとして行われたのかは不明である。詳細は以下を参照。Hoeniger, *Op.cit.*, p. 149.

^{*9} Conti, Alessandro. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano: Electa, 1988, pp. 250-261.

^{*10} Conti, Alessandro. *Il manuale di restauro*, Torino: Einaudi, 1996, pp. 271-272 (コンティ、アレッサンドロ『修復の鑑—交差する美学と歴史と思想』岡田温司監訳、ありな書房、2002年、440頁)

体なんだっただろうか。《マドンナ・ピカソ》が初めて一般に公開された本展の意図を検証するところから、イタリア近代修復学の第二期の実態について考察を進めていきたい。

（３） 議論のなかの修復の時代

さて、第二期の修復学は、まさに「過渡期」と定義するにふさわしいものであろう。先ほど図解したように本稿はこの第二期を「議論のなかの修復」の時代と名づけた。オリジナルそのものの状態へと作品を還元しようとする第一期の純粹主義への反動の時代として、多様な介入メソッドが次々と姿を現すようになるのがこの時期の特徴である。国を超えての本格的な洗浄をめぐる論争は、1946年付近から始まる。その契機は、当時のロンドン・ナショナル・ギャラリー専属修復士ヘルムート・ルーエマン率いる修復チームの実行した過剰な洗浄が、介入反対派により厳しく糾弾されたことにある。これこそが、絵画の洗浄の是非と程度をめぐる西洋美術史上の一大議論、洗浄論争である^{*11}。美術館に集中する批判への返答として、ロンドン・ナショナル・ギャラリーは「洗浄された絵画展（1936-1947）」を開催し、合計75枚の絵画とその修復プロセスを解説するパネル展示を行っている^{*12}。

この時代背景のもと、同1946年に開催された第一の修復絵画展は、戦後初の修復展であり、フィレンツェ国立貴石修復研修所が修復の新たな方向性を模索し、技法実験を試みた修復展であった^{*13}。

.....
*11 ルーエマンの介入方針については以下を参照。Ruhemann, Helmut. *The Cleaning of Paintings: Problems and Potentialities*, New York: Hacker Art Books, 1962. 洗浄論争を概観する資料としては、以下のものがある。生田ゆき「ロンドン・ナショナル・ギャラリーにおける洗浄論争」『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から—研究成果報告書』平成15-18年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)、2007年、283-303頁。/岡田温司「絵画の衛生学—保存・修復をめぐる『政治学』」『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から—研究成果報告書』平成15-18年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)、2007年、220-238頁。

*12 AA.VV., *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936-1947)*, London: The National Gallery, 1947.

*13 実のところ、1964年の展覧会の記録においても《マドンナ・ピカソ》は展示されていた。しかし、意欲的に数多くの介入が行われていた時期において《マドンナ・ピカソ》への介入は、いわば「特殊な」諸介入のうちの一つとしての扱いを受けたにすぎず、そのためにそれほど注目を集める事がなかった。かろうじて明らかにされたのは、作品が、フィレンツェ出身の画家マエストロ・デッラ・マッダレーナによって13世紀に完成されたものであろうこと、フィレンツェ近郊のモンテウーギ市にあるカッブッチーニ修道院より1940年代にウフィツィの作品収蔵庫に運び込まれ、修復介入の手が入ったこと、そして、その際、作品上に18世紀後半のものとみられる「加筆」層が二枚発見されていることである。この《聖母子》が当時既に修復士のあいだでまことしやかに《マドンナ・ピカソ》と呼称されていたことは当時の修復記録が証言するとおりであるが、あくまでもここで展示された聖母子像は「修復中」の状態にあるとされ、展示は修復の経過報告を兼ねていたと考えるのが順当であろう。この種の修復が好意的に受け止められなかった事実は、展覧会翌年の、フェデリコ・ゼーリによるマドンナ・ピカソ評を一読するだにあきらかである。「いくつかの重要な絵画では、既に（あるいは、これから）全く作業に不適格な者達によって粗悪な修復がほどこされてしまい、作品の保存状態はもはや回復不可能な危険に瀕している（Zeri, Federico. *Archivio Centrale dello Stato di Roma*, Divisione III Busta 105 (1929-1960).)」

X線撮影技術の進化にともない、13世紀の板絵上に次々と後年の加筆が発見され始めた当時、上塗りを剥離させながらオリジナルの絵画の復元をはかる洗浄介入が始まっている。美術史家アントニオ・パオルッチが「解放 *di rivelazione*」と呼んだこの種の古い絵画層の発見と加筆層の除去が、有名無名の作品群上で徐々に行われ始めていた。この頃、修復士ピコ・チェッリーニは、ローマのサンタ・マリア・ヌオーヴァ教会所蔵の13世紀のものとみられていた板絵を剥離し、7世紀中頃の作とみられるエンカウスティック技法による無名のローマの職人の手による絵画層を発見することに成功している(挿図5) *¹⁴。

当時のイタリアにおける修復介入のモデルとして、第一期同様、シモーネ・マルティエーニの作品を取り上げてみたい(挿図6)。現在、シエナの国立絵画館が所蔵する《聖母子》は、16世紀の加筆が前面に施された状態で1957年に発見された。ブランディ率いるローマ国立中央修復研究所はこの過去の加筆をすべて除去する。制作当時、おそらくウルトラマリン顔料を使用して描かれていた聖母のマントと背景の黄金テンペラは、発見当時すでに何者かによって剥ぎ取られていた。よって、16世紀の加筆を除去した後の聖母の周辺にはオリジナルの彩色層はほとんど残存せず、ジェッソの下地層がむき出しとなった。ケラツィ・ディーニをはじめとする多くの美術批評家や修復士は16世紀の加筆を「未熟で野蛮」とし、その除去を「オリジナルの絵画にのみ存在する真正性の救出」であるとともに「抑制のきいた介入」であったと肯定的に評価したが、後に、エドガー・ヴィントは、当時行われていたこの種の洗浄を絵画の「皮剥ぎ」とであると厳しく批判している *¹⁵。しかし、洗浄という行為がある種の「禊」と化して、作品上に蓄積される時間の層を問答無用に剥ぎ取っている事態を憂う声は、当時ほとんど挙がることはなかった。

当時の美術史家や修復士が推奨した、いわゆる「抑制のきいた介入」は、加筆にかんしても新たなメソッドを編み出している。代表的なものに、作品の欠損部分を前世紀までの模倣的復元ではなく「下地と支持体の色の間をさまよう何色ともつかない色」によって補う中間色技法があるだろう。この頃行われたアントネッロ・ダ・メッシーナ《受胎告知》の介入では、まさにこの処理、すなわち、加筆の完全除去と中間色による補彩という一連の介入が行われている *¹⁶ (挿図7)。洗浄同様、ここにおいても、もっとも重要視されたのは、制作者の手により描かれたオリジナル層である。介入箇所とオリジ

*¹⁴ 以下を参照。水野千依『イメージの地層』名古屋大学出版会、2011年、129-130頁。

*¹⁵ 以下を参照。Wind, Edgar. *Art and Anarchy*, London: Faber and Faber, 1963(ヴィント、エドガー『芸術と狂気』高階秀爾訳、岩波書店、1965年)。

*¹⁶ 以下を参照。田口かおり「美術作品の保存・修復における『中間色』の可能性——チェーザレ・ブランディおよび同時代の言説を中心に」『美学』、No. 239、2012、61-72頁。

ナル部分とを見分けることが不可能な第一期の修復技法への反省から、修復士たちはあえて緻密な補彩を避け、曖昧な色彩表現により、彩色層には出来る限り立ち入らないことを旨としたのである*¹⁷。第二期にあって、修復は第一期の介入との差異を賢明に打ち出そうと試みた。しかし、上塗りの剥離や特殊な補彩をはじめ、そこで行われていたのが、第一期と方法・目的こそ異なるものの、かわらず画面を恣意的に再創造する行為であった可能性は否定できない。真正性を尊重し、かつ介入側の恣意性をいかにコントロールするかをめぐる果てしない議論は、西洋修復学の古典的慣習を大きく揺るがした後、いよいよ、第三期へと突入する。

2. 1972年「フィレンツェ・レスタウラ」展

第一室から第六室までの作品と分析

(1) 展示室区画

修復の第一期、そして46年の修復展がひらかれた第二期を経た、72年の「フィレンツェ・レスタウラ」は、どのような様相を呈したのだろうか。

修復展は、61の展示室から構成されており、写真資料や修復介入の解説パネルを含めると計215点の作品群が展示されていた(挿図8)。展示会場は「描き変えと加筆」「戦争被害」「洪水被害」「著名な作品群への介入報告」の四つのセクションに大きく分割されていた。「フィレンツェ・レスタウラ」は、1966年にフィレンツェを襲ったアルノ川の大洪水の被害からたちなおりつつあったフィレンツェが復興への希望をたくして開催した展覧会でもあった。フィレンツェ・レスタウ展の開催は、まさにここからフィレンツェは復興してゆくのだというつよい意図のあらわれであり、また、近代の修復をめぐる諸問題をふまえた上で、今、フィレンツェがいかなる修復を行うのかを示すという宣言でもあったと捉えることができる。

それぞれの区画を代表する作品群を例示しておきたい。戦時中の混乱や爆撃などにより被害を被った作品群の区画には、コルトーナのディオチェザーノ美術館が所蔵するベアト・アンジェリコ《聖母子と四聖人》をはじめとする作品群が展示され、戦時中に彩色層が起こした剥落への処置などが報告された(挿図9)。著名な作品群への介入報告の区画には、近現代修復の第一期、第二期にフィレンツェの修復士が請け負った作品群

.....
* 17 「知覚するに際し空白が最前面に浮かび出るのを和らげるために、できるだけ特徴のない色調で空白を奥へと押し戻すという試みがなされたのである」 Brandi, Cesare. *La teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963, p. 19 (ブランディ、チェザーレ『修復の理論』小佐野重利監訳、三元社、2005年、57頁)。

への豊富な介入事例がパネルで展示された。なかには、レオナルド・ダ・ヴィンチ《受胎告知》の修復介入において行われた赤外線およびX線解析写真の展示なども含まれており、これまで公に公開されることのなかった介入の行程が明朗に解説されている点が特徴的である（挿図 10）。洪水被害のセクションはもっとも作品数が多く、その内容もフレスコ画、テンペラ画、板絵と多岐にわたる。サンタ・フェリチタ聖堂のマリオット・ディ・クリストファノ《マギの礼拝》では、強い水の流れを受けた彩色層が準備層上でめくれあがり、「ズリッタメント *slittamento*」と呼ばれる横滑りを起こして浮き上がる症状が報告されており、洪水直後に行われた緊急の剥落止めや裏打ち介入の様子を生々しく伝える写真資料が提示された（挿図 11）。セクションのすべてがフィレンツェの修復学の歩みを伝える要素として欠く事のできない要素であることは疑うべくもない。しかし、ここでもっとも注目し値するのは、第一のセクション、すなわち「描きかえと加筆」であろう。何故なら、この区画にこそ、フィレンツェの、そしてフィレンツェの修復学を牽引したウンベルト・バルディーニの修復技法と思想の特殊性がもっとも直接的に反映されているからである。本セクションに属する作品が展示されたのは第一室から第六室までであり、展示作品総数を考えると、決して多いとはいえない。しかし、この数少ない展示作品こそが、「フィレンツェ・レスタウラ」のマニフェストにほかならなかった。さて、バルディーニの修復思想との相関性をあきらかにするまえに、まず、実際にこのセクションに展示されていた作品群へと眼をむけてみたい（表 2）。

（2） イントロダクション

会場入り口にして第一室である会場 1 には、「イントロダクション」との名が冠されており、一枚の絵のみが展示されていた。《マドンナ・ピカソ》ことマエストロ・デッラ・マッダレーナ《聖母子》である。本作品の最下層の顔の造形は、右目と右横顔の鼻、唇、首の一部に見られるものの、その背後からわずかにのぞく目頭と眉はあきらかに 18 世紀に加筆された中間層であり、さらに、鼻部分を起点として左横顔は、最上層のさらに新しい加筆によって描きかえられているさまが確認できる。洗浄によって左目と眉の一部の第一層が見えるようになっているものの、目頭や額から頬にかけては、中間層の加筆が残されている。うっすらと模様がうかびあがるマントも中間層のもので、向って右に残されている最上層、18 世紀の加筆のマントではこの模様が削除されていることが確認できる。唇は、中央の鼻の境界線をこえて最下層の 13 世紀の層が見える。左手ふところに抱くイエス・キリストもまた、鼻を起点としてむかって左横顔が中間層、右横顔が最上層となっており、天使の右ひじ上腕までの中間層とその下の最上層の間には明らかな断絶が確認できる。何より目をひくのは、この後世の加筆であるイエス・キリスト像が手にするロザリオのなかに浮かび上がる、マエストロ・デッラ・マッダレーナによるオリジナルの幼子の姿であろう。結果、新旧のイエス・キリストはマリアの腕のな

かで向かい合う体勢をとり、加筆された幼子イエスがオリジナルのイエスの頭部にむけて手をのばし抱こうとしているかのようにさえ見える、戦略的な構図が修復により「再創造」されている。18世紀の幼子イエスに寄り添っているかのようにみえる天使と、その正面で画面中央のイエスにむけて両手を差し伸べる天使もまたオリジナルの最下層に描かれていたものであり、画面全体にわたって三つの時代の層が交錯しているさまが見て取れる（挿図 12 ①が第一層《最下層／オリジナル層》、②が第二層《中間層》、そして③が第三層《最上層》）。本作品にかんして、ディレクターのバルディーニは「導入としての第一室に展示したこの作品が意味するものは、ただの介入の記録であること以上のなにかである」と述べている。「ここで試みられたオリジナルの層の復元は、我々の修復姿勢のもっとも根幹をなすものであり、そして、我々の時代の保存修復学において試みられて来たどんな方法とも異なる」との彼の宣言からは、「フィレンツェ・レストアウラ」において 26 年ぶりに再展示されたこの聖母子像が新たな意義を担っていたことは明らかである^{*18}。

（3） 古代の模倣、完全な改作、真正性の改変

「古代の模倣、完全な改作」と名付けられた第五室第一角には、コッポ・ディ・マルコヴァルドによるものと推定される《磔刑のキリスト》が展示されていた。本作品は、前述の《マドンナ・ピカソ》とは異なり、第一層のオリジナルの色彩層にまで洗浄された状態で展示されていた（挿図 13）。1964 年に行われた洗浄介入においてあきらかになったのは、キリストの全身が、オリジナルのキリスト像の様式と図像を逸脱しないよう、18 世紀頃に加筆修正されているという事実であった。描き直された新たな彩色層からは、オリジナルに存在していた鎖骨周辺の筋肉の表現が失われ、肩に落ちかかる髪の状態が変更され、眼と口元の表現は拡大されながらも簡略化されている。ただし、前述の《マドンナ・ピカソ》と比較すれば、大規模な改造的描き変えは行われていない点を確認できる。

「治療的復元」を超えて、と題された展示室においては、作品保持者の好みや絵画主題流行の変移の影響をうけて行われた過去の完全な「描き直し」の例が展示されていた。《マドンナ・ピカソ》と同様、マエストロ・デッラ・マッダレーナによって描かれた《聖ルカ像》である（挿図 14）。本作品は介入以前には最上層の加筆の状態から 18 世紀の無名の画家の作と考えられ、注意をはらわれることがなかった。しかし、パネルのフォルムが 13 世紀周辺のものであると考えられること、そして絵画背面に残された「聖ルカ *sanctus lucas*」の銘の書体が 1200 年代のものであると鑑定されたことから調査が進み、洗浄が行われたことが報告されている。X 線調査が詳らかにしたのは、実のところ

.....
* 18 AA. VV., *Firenze restaura* (Op. cit.), pp. 19-20.

この最も新しい第三層の下に聖フランチェスコを描いた第二層が存在するという事実であった（挿図 15）。さらにこの聖人像を洗浄した結果、最も古い第一層上にもう一度、聖ルカが出現した（挿図 16）。描き替え前後のルカ像は双方ともに右ひじをまげて胸の前中央で人差し指と中指をたてた祝福のポーズをとり、左手に福音書を携えている。しかし、加筆されたルカ像の頭部はオリジナルのルカ像の光輪部分にまで達するほど肥大しており、また、肩のラインはオリジナルの通りにむかって左が若干谷型に整形されてこそいるものの顔の大きさにあわせて拡大され、結果、右ひじ、左手の袖などが額縁のなかにおさまらず外部へとみでていることが確認できる。本作品の展示は、過去の修復がすべて絵画の損傷部を「治療」する目的で行われた訳ではなく、時にオリジナルとは全く違う主題を描く類いの描き変えが存在していたという事実を明快に示している（挿図 17）。

さて、真正性の改変、と銘打たれた第三展示室においては、バルディーニの新たな介入のメソッドを見てとることができる。ここには 13 世紀におそらくコッポ・ディ・マルコヴァルドにより制作されたとみられる《磔刑のキリスト》および解体された多翼祭壇画のパネルが展示されていた（挿図 18）。本作品への介入は 1952 年に行われており、そこで、もともと磔刑図を中心とした多翼祭壇画として保存されていたこの作品が、実のところフィレンツェの文化財収蔵庫に別個に保存されていたロレンツォ・ディ・ビッチの祭壇画に欠けていたパネルであることが判明している。介入当初の目的は、むしろこの二枚のパネルをキリスト像から切り離し、ロレンツォ・ディ・ビッチ作品へと戻すことにあった（挿図 19）。しかし、磔刑図の素材とパネルの大きさから、この後代の加筆の下にはさらに古い年代の彩色層が眠っているとの判断が下され、中央パネルの洗浄が進められることとなる。結果、第二の層、そして第三の層が発見されることとなった。最下層と中間層はともに 13 世紀に制作されたことが顔料分析により明らかになったが、最下層の背景むかって右側に描かれた穹窿型天井の建築物とその手前でキリストを見上げる聖人および左側の建築とバルコニー部分の表現は第二層において削除されており、また、キリストの身体と表情もともに加筆改変されている。ただし、第一層に描かれていた十字架周囲の装飾にはより鮮明なトーンとなるよう加筆が施されていることから、この加筆が様式の完全な変更のみならず、ある種の「補彩修復」をも兼ねた作業であったことが伺える。最上層では、第一層に描かれていた聖人が聖母マリアへと描きかえられて再び登場し、第二層で削除された建築物が様式をわずかに変更されながらも描き加えられている。キリストの身体と表情はまったく異なるものへと描きかえられ、第二層ではオリジナルの形状から大きく逸脱する事はなかった腰布の表現が簡略化されている点も確認できる。さて、ここで注目すべきは、修復士レオネット・ティントーリが第二層にダメージを与えることなく、彩色層の剥離、すなわちストラップ技法をもちいた介入を行って三層を独立させ、中間層とオリジナル層を双方ともに展示した試みである（挿

図 20)。

断片化する聖母子、描きかえられた聖人たち、切断され再接続された多翼祭壇画。これらの作品群が、バルディーニの言うところの「もっとも重要にしてすべての介入の基盤となる」例として展示された理由を考察するためには、1972年という時代とフィレンツェ修復学の関係性を検証する必要があるだろう。次節では、「フィレンツェ・レスタウラ」が開催された1972年に着目し、本修復展の時代背景についてさらなる考察を試みることにする。

3. フィレンツェ修復学とウンベルト・バルディーニの修復理論

時代と言説

(1) チェーザレ・ブランディとウンベルト・バルディーニ

「フィレンツェ・レスタウラ」の1972年が、イタリアを中心とする西洋の美術史と修復史においていかに重要な転機の時代であったかを考えるとき、そこには、予期せぬ自然災害であった洪水の打撃を契機に誕生した、ウンベルト・バルディーニによる修復理論が浮かび上がる^{*19}。

イタリアの保存修復学を牽引するチェーザレ・ブランディによるローマ国立中央修復研究所の設立に遅れる事10年、バルディーニが率いる国立貴石修復研究所はプリミティヴ絵画の修復について、従来ローマで実施されてきた修復介入とは異なるアプローチを試みる。具体的には、そこにはいかなる差異があったのか。ブランディが修復介入において第一義としたのは、「美的価値と歴史的価値の統一体へと作品を回復させること」であった^{*20}。彼は美術作品上に施された加筆はその歴史的価値を侵害するものとして基本的にすべて除去し、その上で作品が美的鑑賞物として再び機能するよう、オリジナルとは異なるタッチで失われたオリジナル部分を補彩する。先にも触れた中間色に代表されるこの種の介入が、確かに、オリジナルの画面を侵犯することなく、かつ、鑑賞者をあからさまな空白や断絶によって戸惑わせる事のない色彩的工夫であるとして、一定の評価を受けていたことは先に述べた通りである。洪水によって多大な被害を受けたサンタ・クロチェ聖堂付属美術館所蔵の《十字架降下》にほどされた中間色が、ブランディの中間色を再調整したものであることは、バルディーニ本人も認めている（挿図21）。

^{*19} Acidini, Cristina, "Ugo Procacci a noi" in *Ugo procacci a cento anni dalla nascita (Op.cit.)*, pp.12-13.

^{*20} Brandi, *Op.cit.*, p. 6 (ブランディ前掲書32頁).

しかし、歴史的価値と美的価値のどちらかを選択しなくてはならない場合に、美術作品の修復士としては美的価値を優先すべきであると考えたブランディと異なり、バルディーニは作品によってはその歴史的経緯をこそ重視し、作品がその生において経験したあらゆる劣化や損傷をも鑑賞対象として保存すべきであるという独自の考えを打ち出す。「フィレンツェ・レスタウラ」の会場に展示されたプリミティヴ絵画は、バルディーニにとってまさにその「歴史的価値を重視すべき」作品群の筆頭に数えられるものであった。ウーゴ・プロカッチは、ここでバルディーニが選択した部分洗浄による経年価値の保存と展示を、「文献学的修復 *restauro filologico*」として高く評価した。「文献学的修復」とは、プロカッチが推奨した修復方針であり、作品の歴史的・考古学的価値を重視し、可能な限りその変容の歴史の保存に配慮する介入を指す。《マドンナ・ピカソ》において選択された介入は、作品の「生」の痕跡を可視化し、また、その情報を広く一般に開放することで作品内部に眠る歴史の再読解を促すものであり、まさに、プロカッチが目指した「文献学的」アプローチそのものであった。バルディーニは、《マドンナ・ピカソ》において保存すべきであった二つの価値を「宗教性」と「時代の様式」とであると明言している^{*21}。鑑賞物というよりはむしろ信仰対象として取り扱われてきたというプリミティヴ絵画に特徴的な要素を尊重し、また、流行により頻繁に行われていた描き変えをひとつの文化として評価するとき、作品には「美的鑑賞物としての価値」に優先される「記憶」と「歴史」の価値が付与されるからである。アロイス・リーグルの定義を借用するなら、作品はここで一種の記念物として鑑賞者の前にたちあらわれる事になる^{*22}。

世紀をこえた加筆や大胆な描き変えの痕跡が幾層にもわたって残されている絵画群を前に、介入者に投げかけられる問いは、根源的なそれへと立ち戻ってゆく。すなわち、介入者は損傷により損なわれた作品の何を保存するのか、そしてその介入はいかなる彩色層を提示するのか、というものである。

(2) バルディーニと芸術作品の生命時間 (*tempo-vita*)

バルディーニは芸術がこの世において制作され誕生してからの生命時間 (*tempo-vita*) を三段階にわけて理解していた。タナトスとしての仮死からはじまり、ビオスとしての延命時間、エロスとしての復元、回復期を経てタナトスとしての絵画の死へ至るという道程である。その三つの段階において、作品は三人の行為者と接触することになる。すなわち、作者 (*atto di artista*) 時間 (*atto del tempo*) 人 (*atto dell'uomo*) である。バルディーニは修復行為の使命を『タナトス (死・仮死) への進行をとめ、ビオス (生)

* 21 AA. VV., *Firenze restaura* (*Op.cit.*), p. 20.

* 22 以下を参照。Riegl, Alois. *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung*, Wien: W. Braumüller, 1903 (リーグル、アロイス『現代の記念物崇拜』尾関幸訳、中央公論美術出版、2007年)。

の状態をたもつこと、つまり作品が保護管理下においてその生をできるだけながく引き伸ばしてやることにつとめ、独断的な改変・修正を行って作品のエロス（美德）をそこなわないこと』であると定義していた*²³。

この「独断的な改変」とは何を指すのだろうか。前に述べたように、近代修復学の第二期と第三期とは、常に第一期において横行した擬似的かつ復元的介入の克服を目標に据えていた。そこでブランディが採択したのは「中間色」という発明であったが、バルディーニは「フィレンツェ・レスタウラ」において、段階的な洗浄と加筆層の保存をもって、「独断的な改変」すなわち歴史的価値の削除という非可逆的介入から距離をとろうとしたのである。

その意味で、バルディーニが「フィレンツェ・レスタウラ」の第一室から第六室までで行った介入報告は作品の生の歴史を鑑賞物として提示することに焦点が絞られており、修復を技術と批評的な選択の複合物として実践しようとする修復思想が結実したものとといえよう*²⁴。

さて、バルディーニの介入理念を概観し、その特徴を踏まえた上で、今一度「フィレンツェ・レスタウラ」の第一室から第六室へと立ち戻りたい。本論第三章で行った作品分析を基盤に、著者はここで、作品の「生の歴史」に配慮するバルディーニ的介入と展示方法とが提示した三つの観点について、考察を行う。

（３） 再び「フィレンツェ・レスタウラ」、そして三つの観点

「フィレンツェ・レスタウラ」の第六室までの展示は、結果的にこれまでの修復学にはみられない新たな三つの観点を提示した。まず第一に、すでに過去のものとなりつつあり、批判の対象となっていた技法を別の目的で採用し、その価値を更新すること。第二に、これまでほとんど顧みられることのなかった加筆の価値を肯定し、その役割を指摘すること。最後に、歴史的価値を付与する要素としての、時間と介入者とを評価することである。

バルディーニの言葉、すなわち「（作品の）歴史を裏切ってはならない。ゆえに、迷いを捨て、惜しむことなく、作品の調和を乱す要素は除去しなくてはならない」との一文は、一見、「オリジナルの第一層の救助」という目標を第一義としているかのように響く*²⁵。しかし、ロレンツォ・ディ・ビッチによる聖人に両隣を挟まれたキリスト像において試みられた第二層保存の結論に目をむければ、そこにおいて制限されていたのは介入側の安易な加筆除去の傾向そのものであったことは明白である。従来の介入のなか

*²³ Baldini, *Op. cit.*, p. 80.

*²⁴ Procacci, Ugo. "Il restauro delle opere d'arte" in *Firenze restaura (Op.cit.)*, p. 39.

*²⁵ Baldini, *Op.cit.*, p. 79.

でも、絵画層の剥離はフレスコ画の下絵（シノピア）を発見する目的のもと頻繁に行われてきたが、それは所詮「オリジナル」を頂点とするヒエラルキーのもとで行われる乱暴な「切り貼り」にすぎないと批判されてきた経緯がある*²⁶。しかしバルディーニは、ストラッポ技法をもはや隠された真正性を暴くという目的では使用しない。その目的は、オリジナル層の救出ではなく、加筆された第二層を作品を構成する要素として保存し、オリジナルと並べて展示するというところにあったのである。ここにおいてバルディーニの実践は、これまで最上層の下に隠されてきた絵画のクロノロジカルな側面を視覚的に明らかにしたばかりか、重層的に連なりひとつの作品として展示されてきた作品を分解し分析するという、新たなイコノロジーを美術史上にもたらすものとなったといえるだろう。

また、バルディーニが過去の加筆層を「調和を乱す要素」と考えなかった事実には、マエストロ・デッラ・マッダレーナ《聖ルカ》への介入経験が大きく影響していると思われる。当時の修復介入記録によれば、洗浄の際、第一層のオリジナルの聖ルカの顔部分の肌色は非常に透明感と艶のある色味を保っているのに対し、同画面の手足の肌色がくすんで変色していることが確認されている*²⁷。この現象は、聖ルカの顔部分がその後まもなく聖フランチェスコへの描き変えによって覆われたために、外気や日光との接触を受けることがなかったのに対し、手足は新しい聖ルカへの描き替えにいたるまで加筆されることなく放置されていたためであった。この事例は、純粋にオリジナルの層というものは到底存在するはずもなく、あらゆる作品は避けがたく時間という要素からの影響を受け、常に可変的な状態にあるとするバルディーニの一節を私たちに想起させる。

溶剤やメスを用いれば、オリジナルの層の上に施された改変や部分的な加筆を除去し、それによって作品を復元することができる。しかし、このオリジナルの層は決して完全無欠な第一の行為者（作者）のみの手によるものではありえない。なぜなら、作品はもはや、作品そのものの内を満たす第二の行為者（時）とわがちがたく結びついているからである*²⁸。

《聖ルカ》の事例は、過去の加筆が結果的に作品を保護し、ある種の治療の役割を果たしていたという事例の報告であり、削除すべき悪癖としての描き変えの歴史を材料技

.....
* 26 ストラッポ技法の「暴力性」については、以下を参照。Null, Janet. "Restorers, Villains and Vandals" in *Bulletin of the Association for Preservation Technology*, Vol. 17. No. 3/4, Principles in Practice, 1985, pp. 26-41. ここでは、1788年に行われた英国ソールズベリー大聖堂天井画のストラッポという「横暴な介入」への批判的考察が議論の主軸となっている。

* 27 AA. VV., *Firenze Restaura* (Op.cit.), pp. 23-25.

* 28 Baldini, Op.cit., p. 80.

法学と保存学の観点から肯定的に評価する契機となった。

より多くの情報を視覚可能なかたちで残し公開するという新たな「修復展示」への意欲的な姿勢は、「カモフラージュすることのない洗浄への方向性」として非常に特異な発展をみせることになる。作品上の異なる複数の層をいかに捉えるか。この一大考察課題は、《マドンナ・ピカソ》によって、より明確に問題提起されることになった。

作品上では、あたかも新旧の布を縫い合わせたキルト生地のような聖母子像が、介入によってある意味では「新たに」創造されている。ここで試みられたのは異なる時間の層を同一画面のうえに共存させるという行為であり、いくなれば予定された不調和の可視化である。バルディーニは、作品上の異なる時間層の保存について、「第二の行為者——時——の懐のうちに於いて行われるものであり、時に作品表面の総体的な文脈のうちでは色彩的な矛盾や不調和を表出させるものとなる」と述べ、第三の行為者であるところの修復士たちがあえて異なる時間軸を表出させる介入により意図的に「不調和」を知覚可能にする意義については言及していない*²⁹。しかし、作品外観に影響をおよぼすものとして定義された第二と第三の要因、すなわち「時間」と「第三者」とを、厳密にわけることがはたして可能なのだろうか。この聖母子像において、作品を変化させる二つの要因、つまり時と、異なる時間軸に生きる介入者とは、渾然一体となりいまだかつて存在しなかった絵画面を表出させる。結果的に、作品そのものが、複数の過去と現在、過去の介入者と現在の介入者、第一層の制作者と現在の介入者というさまざまな要素の交差点として機能しており、それぞれのはたらきが視覚的に認識できるようなくみを有しているのである。バルディーニは、異なる時間の軸が作品状に生み出した不均衡を調整することに修復の役割を見だし、「時が生み出した不調和に介入する際には、諸要素が均衡を保つことのできるポイントを見つけ出し、それを保つべく、最大限の注意を払いながら、介入する」べきであると述べている*³⁰。

この、バルディーニの理論の二律背反性、すなわち、予定されていた不調和の可視化をある種の仕掛けとして行いながら、修復の使命を「諸要素の均衡を保持させること」であると説く姿勢は、一体何を意味してるのだろうか。ここには、バルディーニの修復理論が網羅する領域のある種の限界が垣間見えると認めざるをえない。《マドンナ・ピカソ》の奇妙な彩色層を目にすると、鑑賞者は一瞬、どこがオリジナルでありどこが加筆なのかを判断することができず、時間と空間のあいだで淡いめまいを覚えることになる。オリジナルの画面こそが崇高であるという神話を覆したバルディーニの介入が、一種の作為的なしかけとなっている事実をおもうとき、はたして同様のしかけがルネサンス期の絵画や著名な画家による作品上でも同様に行われたかどうかとの疑問が浮かび

* 29 *Ibid.*, pp. 80-81.

* 30 *Ibid.*, pp. 79-80.

上がるのは必然であろう。結局のところ、《マドンナ・ピカソ》において行われた介入は、宗教性と時代の様式・あるいは趣味という二つの要素によって自由に加筆修正されていたプリミティヴ絵画上であったからこそ可能であったといわざるをえないかもしれない。ここには、制作者の知名度や制作年代に洗浄の領域と程度とを左右される介入事情の実態が伺える。予定された不調和の可視化は、幾層もの異なる年代層が眠っていることがあらかじめ分析によって明らかになっており、なおかつ制作当時の時代背景から描き変え文化が作品に文献学的価値を付与していると予想される場合であるからこそ行われる特殊な介入であるといえる。

継続する変容体としての芸術作品は常に進行する劣化のなかにあり、あらゆる修復行為は、いうまでもなく未来にある種のリスクを提供するものである。失われ続ける作品にさらなるダメージ、中断を与える行為でさえあり得るという修復の実態を引き受けた上で「フィレンツェ・レスタウラ」と《マドンナ・ピカソ》の再評価を試みるとき、これらの修復介入は、現代の私たちにも考察を促す問いかけとして唯一無二の存在感を主張する。《マドンナ・ピカソ》という一作品においては、色彩的・時代的・形態的不調和そのものが、修復介入を経て唯一無二の均衡を保つ彩色層を形成している。歴史的価値への高い評価から画面をあえて「不均一に」洗浄したはずの介入は、ここにおいて、バルディーニも予期しえなかったであろう「均衡」へと辿り着いた。この不調和という名の均衡を享受できる美的まなざしの根幹に、実のところキュビズム受容の経験が色濃く影響を及ぼしていることは、《マドンナ・ピカソ》の名そのものが物語るとおりである^{* 31}。

バルディーニは《マドンナ・ピカソ》について、次のように語る。

かの有名なマエストロ・デッラ・マッダレーナによる絵画は、これまで、常に継続中の鑑定作業の証言そのものでありエンブレムでありつづけ、現在においてもそうである。そしてこの先も決して修復の完成形として見做されることはないだろう^{* 32}。

バルディーニによって洗浄半ばで展示された《マドンナ・ピカソ》は、作品上の時間をいかに捉えるべきかという問題提起そのものであり、そしてイタリアのフィレンツェという場で生きる一美術批評家修復士としてのマニフェストでもあったのである。

.....
^{* 31} あわせて、アレッサンドロ・コンティが、イタリアの絵画修復における「断片」「破片」と化した作品を歴史的価値から評価しようとする傾向が、アルテ・ポーヴェラの体験に依っていると指摘したことをも記しておきたい。Conti, *Op.cit.* (1996), p. 273 [コンティ前掲書 441 頁].

^{* 32} Baldini, *Op.cit.*, p. 70.

おわりに

マニフェストとしてのイントロダクション

1972年、バーリントン・マガジンに、「フィレンツェ・レスタウラ」の展覧会評がいち早く掲載された。ルイザ・ヴェルトーヴァは、展覧会がフィレンツェ修復学独自の進化の過程を提示するものであること、行政の全面的な協力があつたことを高く評価した上で、展覧会の印象を次のように語る。「ここで目にする絵画はそのすべてにおいて、一体どれが「過去 *past*」であり、そして一体なにが「より良いもの *better*」であるのかを鑑賞者に想像させる余地を持つ」*³³。

この展覧会評を読む限りにおいて、バルディーニのねらいはまさに彼の望むかたちで理解されたことがわかる。というのも、バルディーニ自身が本展覧会の出品作品について、「一部のマニアックな修復専門家や美術史家たちにむけてではなく、より広く公開し、批評を受けるべきもの」であると明記しているからである*³⁴。文化の証としてのひらかれた展覧会を目指した「フィレンツェ・レスタウラ」は、まさしくフィレンツェ修復学が理想とした概念、すなわち、「一般観衆と結びついた修復」と、呼応する催しであつたといえる。

本展覧会が絵画の洗浄という大きな課題について「歴史的価値を重視する」という基本姿勢のもと、作品のオリジナリティの問題に独自の応答を試みた点は、現代にあつてなお、高く評価することができる。また、「フィレンツェ・レスタウラ」が、美術館という展示空間において、介入を受けた作品をいかに展示すべきかという問への一回答でもあつた点を見過ごすことはできない。現存する作品のほとんどがなんらかの修復介入を過去に受けているといわれる西洋絵画において、「フィレンツェ・レスタウラ」は貴重な参照項として存在感を放つ。

バルディーニが用いた方法論は、「オリジナルであると信じられる」層にいたるまで画面を削り洗ってゆくことで作品のあるべき姿に近づくというロンドン・ナショナル・ギャラリーの洗浄とは異なり、可視的不可視的なものを、不連続に、しかし同一画面に起こしてゆくというものであつた。言い換えるなら、彼らは、作品の「真正性」の概念

*³³ Vertova, Luisa. "Restored Works of Art in Florence" in *The Burlington Magazine*, Vol. 114, No. 832, Jul., 1972, pp. 492-499.

*³⁴ AA. VV., *Firenze Restaura (Op.cit.)*, p. 13. 展覧会評を書いた前述のヴェルトーヴァもまた、どのレイヤーをいかなる評価で残すのか、あるいは除去するのかの決断を下すのは修復士だけであつてはならず、美術史、歴史学、考古学をはじめとする専門家の見解と鑑賞者の多角的なまなざしが重要視されるべきであると述べている (Vertova, *Op.cit.*, p. 493.)。

を多義的なものとして捉える物理的な実践の行程を、あきらかにしてみせたのである。《マドンナ・ピカソ》に対峙する鑑賞者の目前にあらわれるのは、洗浄をめぐる論争の根幹にある熱意、すなわち「原型をあきらかにしたいという欲望」による修復結果ではない*³⁵。バルディーニは、あるひとつの「原型」を目指す傾向から距離をとり、独自の「洗浄された絵画展」を作り上げたのであった。

「フィレンツェ・レスタウラ」は、目に見えない時間層の視覚化を洗浄において実行するという特異な試みを展示するというコンセプトにおいて、フィレンツェがいかに修復行為をとらえようとしているかを宣言した。「フィレンツェ・レスタウラ」＝フィレンツェは修復する」は、まさに、その名をもって、当時の彼らが何を修復対象としているのかを宣言し、当時の言説を支配していたロンドン・ナショナル・ギャラリーや、ブランドティとは異なる視点から「作品の真正性とはなにか」を検討しようと試みるフィレンツェ修復学の方角性を明示したのである。

図版



挿図 1
マエストロ・デッラ・マッダレーナ
《聖母子》通称《マドンナ・ピカソ》
板にテンペラと油、13世紀の層一枚
上に18世紀の加筆層二枚
110 x 76cm フィレンツェ
国立貴石修復研究所蔵

* 35 Conti, *Op.cit* (1996)., p. 232 [コンティ前掲書 367 頁] .



挿図2
ラッファエッロ・サンツィオ《ヒワの聖母》
修復過程のドキュメンテーション
板に油 1507年 107 x 77cm
フィレンツェ ウフィツィ美術館所蔵



挿図3（左）
シモーネ・マルティーニ
《アレキサンドリアの聖カタリナ》
1870年の修復介入前後
板にテンペラと油 1320-1325年頃
83.2 x 43.5cm オタワ カナダ国立美術館所蔵

挿図4（下）
ピエトロ・ロレンツェッティ《聖母子と天使たち》
1890年と現在の洗浄後
板にテンペラ 1343年頃 145 x 122cm
フィレンツェ ウフィツィ美術館所蔵





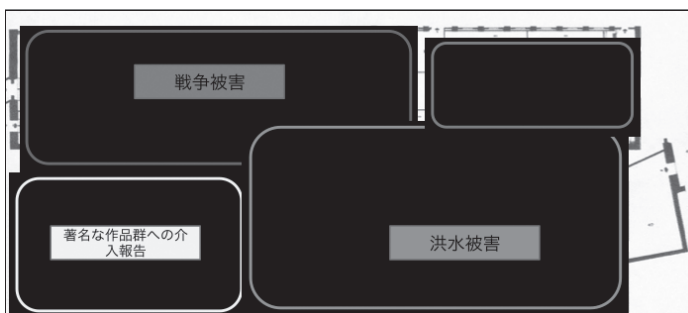
挿図 5
作者不詳《聖母子》板にテンペラ 80 x 30cm
7 世紀の第一層上に 13 世紀の加筆
ローマ サンタ・マリア・ヌォーヴァ聖堂所蔵



挿図 6
シモーネ・マルティニーニ《聖母子》
1970 年の洗浄と中間色補彩
板にテンペラ 1320-1325 年 95.5 x 52.5cm
シエナ 国立絵画館所蔵



挿図 7
アントネッロ・ダ・メッシーナ《受胎告知》
チェーザレ・ブランディによる中間色補彩例
板に油 1474 年 180 x 180cm
シラクーサ ベッローモ州立美術館所蔵



挿図 8
「フィレンツェ・レスタウラ」展
展覧会場見取り図



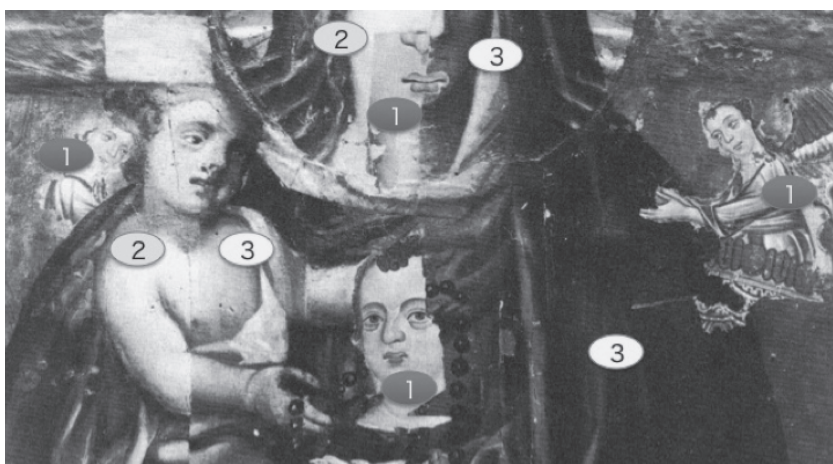
挿図9
ベアト・アンジェリコ《聖母子と四聖人》 修復前後
板にテンペラ 1425年 218 x 240cm
コルトーナ ディオチェザーノ美術館所蔵



挿図10
レオナルド・ダ・ヴィンチ《受胎告知》天使部分 X線解析写真
板に油 1472-1475年 98 x 217cm
フィレンツェ ウフィツィ美術館所蔵



挿図 11
マリオット・ディ・クリストファノ《マギの礼拝》洪水による被害後と 1990 年の介入後
板に油とテンペラ 15 世紀前半 160 x 185cm フィレンツェ サンタ・フェリチタ聖堂所蔵



挿図 12
マエストロ・デッラ・マッドレーナ《聖母子》通称《マドンナ・ピカソ》拡大図

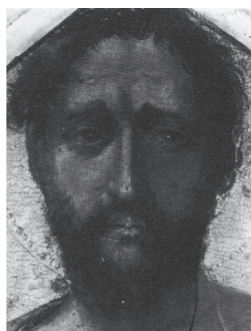


挿図 13
コッポ・ディ・マルコヴァルド (?)《磔刑のキリスト》通称《磔刑のキリスト 434 号》
板に油とテンペラ 13 世紀の層と後世の加筆 250 x 200cm
フィレンツェ ウフィツィ美術館所蔵



挿図 14（左）

マエストロ・デッラ・マッダレーナ《聖ルカ》板にテンペラ 13世紀のオリジナル層
132 x 50cm フィレンツェ ウフィツィ美術館所蔵



挿図 15（右上）

マエストロ・デッラ・マッダレーナ《聖ルカ》上の中間層《聖フランチェスコ》加筆層
X線撮影写真およびドキュメンテーション写真拡大

挿図 16（右下）

マエストロ・デッラ・マッダレーナ《聖ルカ》の最上層 18世紀加筆層 拡大



挿図 17

マエストロ・デッラ・マッダレーナ《聖ルカ》板にテンペラ
18世紀の加筆層・13世紀の加筆層・13世紀のオリジナル層



挿図 18 (左)
コッポ・ディ・マルコヴァルド (?)
《磔刑のキリスト》板にテンペラ
18 世紀の加筆層一枚が組み込まれた多翼祭壇画
フィエーゾレ バンディーニ美術館所蔵



挿図 19
挿図 18 およびロレンツォ・ディ・ビッチ 《聖大ヤコブとバーリの聖ニコラウス》
板にテンペラ 14-15 世紀 フィレンツェ アカデミア美術館所蔵



挿図 20
コッポ・ディ・マルコヴァルド (?) 《磔刑のキリスト》板にテンペラ
13 世紀の加筆層一枚と 18 世紀の加筆層一枚
フィエーゾレ バンディーニ美術館所蔵

近代イタリア修復学と《マドンナ・ピカソ》

1972 年「フィレンツェ・レスタウラ（フィレンツェは、修復する）」展を中心に



挿図 21

チマブーエ《十字架降下》部分

バルディーニによる中間色補彩例 板に油

1280 年 390cm

フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂附属美術館所蔵

表

〈表 1 近代修復学の三つの時代〉

時代の定義	年代	技法	中心となった人物	修復絵画展
① 境界なき修復 の時代	1870 年頃 -1946 年	・ 完全洗浄 ・ 復元補彩	ステファノ・バルディーニ 他	-
② 議論のなかの修復 の時代	1946 年頃 -1960 年代	・ 加筆除去洗浄 ・ 中間色補彩	チェーザレ・ブランディ (ローマ)	1946 年 修復絵画展 (フィレンツェ)
③ 文献学的修復 の時代	1970 年 -	・ 段階洗浄 (加筆保存) ・ 中間色/ ハッチング補彩	ウンベルト・バルディーニ (フィレンツェ)	1972 年 修復絵画展 (フィレンツェ)

〈表 2 本稿にて扱う作品が配置された展示室テーマリスト〉

	展示テーマ	展示作品
第一展示室	イントロダクション、マニフェスト、 シンボル、証 (introduzione di mostra, manifesto e simbolo della mostra, testimonia)	マエストロ・デッラ・マッダレーナ 《聖母子》
第二展示室	第一展示室の介入に関する記録	上作品の修復過程の解説パネル
第三展示室	真正性の改変 (modificare la realtà originale)	コッポ・ディ・マルコヴァルド (?) 《磔刑のキリスト》
第四展示室	第三展示室の介入に関する プロカッチ、バルディーニらによる証言	上作品の最上層から除去された 後世の加筆の写真パネル、 解体されたネーリ・ディ・ビッチの 多翼祭壇画
第五展示室 (1)	古代の模倣、完全な改作 (rifare completamente, imitando l'antico)	コッポ・ディ・マルコヴァルド (?) 《磔刑のキリスト 434 号》
第五展示室 (2)	治療的復元」を超えて (al di là di intervento risanatore)	マエストロ・デッラ・マッダレーナ 《聖ルカ》
第六展示室	第五展示室の介入に関する記録ほか	上作品から除去された過去の加筆、 X 線撮影写真パネル

Restoration in Modern Italy and *Madonna Picasso*: Focusing on the Exhibition of Restored Paintings *Firenze Restaura* in 1972

Kaori TAGUCHI

This report focuses on the *Firenze Restaura*, an exhibition of restored paintings held in Florence (Italy) in 1972, to examine how art restorers and art historians in Florence played leading roles in the field of art conservation and restoration of that era, as well as how they resolved various problems related to the authenticity of artworks, which eventually lead to the problematic ethics of altering artworks.

A wide variety of restoration techniques have been developed in Florence since the modern era, and this exhibition featured the compilation of their achievements. A painting of the Madonna and Child was displayed at the first venue as a symbol of the exhibition. Commonly referred to as the *Madonna Picasso* or the *Madonna del Restauro*, the painting seemed at first glance to be randomly divided into multiple parts. In fact, each part was of its three layers actually belonged in three different eras. That is, not only were the original layer preserved, but also the remaining two layers on top of the original have been preserved as well; the two upper layers which were added in subsequent eras were left unremoved. Restored art exhibitions are commonly acknowledged as to display works that have been cleaned, re-painted, and then newly re-coated with varnish. However, although only about half of the Madonna and Child had been cleaned, Umberto Baldini (1921–2006) and other art experts asserted the painting as a restored artwork. The painting's unique, collage-like appearance drew a great deal of attention as the icon of this exhibition, the *Firenze Restaura*, meaning, "Florence restores", since this restoration policy of attempting to visualize layers from different eras precisely demonstrated Florence's unique approach to restoration.

The process of cleaning and modifying artworks have been frequently discussed in Italy since the 17th century, and the debate grew livelier since the National Gallery of London began their cleaning of paintings in 1844. As X-ray technology evolved, additional painting layers that had been painted over the original panel paintings of the 13th century were successively discovered. Thereafter, repeated attempts were made to restore artworks by "cleaning" them, which, in fact, cleaned them by removing the additional coats of paint to reveal the original. This type of alteration, referred to as "*di rivelazione*" by Antonio Paolucci (1939–), were practiced on works by both well-known and unknown artists. However, the alteration method were criticised because not only did it require irreversible damages on the artworks' paint layers, but also generated the undeniable risk of destroying the artworks' "tempo vita."

The *Firenze Restaura* exhibited artworks that had been restored, yet signified the historical value of every work of every layer, and thus avoided "*di rivelazione*" of the added layers over the original painting. Thus, this exhibition could have been viewed as a response to *Restauro Filologico*, a restoration theory that tried to evaluate and conserve artworks as active historical documents.

The purpose of this paper is to focus on Baldini's restoration theories, which have been almost completely ignored by previous studies, and also to focus on the meaning and value of over-painted layers that, even today, are frequently discovered in old paintings. This attempt may be able to present valuable references to analyze the "living (*Vita*)" history of an artwork, and ideally provide an opportunity to reconsider the significance of conservation and restoration as important elements of art history.