

「Littera Mantiniana」再考

— 15世紀パドヴァの大文字書体の変革とマンテーニャ、フェリチアーノ —

松下真記*

Reconsidering "Littera Mantiniana" :

Mantegna and Feliciano in the Reform of Capital Letters in the 15th Century Padua

MATSUSHITA Maki

abstract:

The subject of this article is a type of capital initial letter represented as if it were a three-dimensional object carved in metal. Its central ridge forms the spine of the letter which then seems to be hollowed on either side.

It appears in manuscripts illuminated in Padua or Venice in the late 1450's. Outstanding examples are found in the well-known copy of Strabo's *Geography* in the Latin translation of Guarino, which was sent as a present by the Venetian condottiere Jacopo Marcello to Rene of Anjou in 1459.

Millard Meiss once ascribed its invention to the Paduan painter Andrea Mantegna and named it "Littera Mantiniana" (Mantegna's letter) because he believed that the illuminator of Strabo's work was certainly Mantegna, while other scholars nowadays insist that it was invented by Veronese copyist Felice Feliciano.

In this article, I observe its first examples in *Geography* of Strabo in the terms of the characteristic of its three-dimensionality, and analyze again the possibility of Mantegna or Feliciano as its inventor.

Keywords : Padua, Mantegna, Feliciano, Renaissance

1. 序：アルファベット書体の変遷と「Littera Mantiniana」

(1) 小文字と大文字の書体の変遷

中世からルネサンスにかけてのヨーロッパで様々な書体が相次いで現れたことはよく知られている¹。まず4世紀から9世紀頃にかけては丸みのある「アンシャル体」[fig.1]が普及したが、次に8世紀から9世紀にかけて新しく「カロリング体」[fig.2]が登場した。このカロリング書体の小文字は、上品さと読みやすさの長所のために広く普及するようになり、12世紀までヨーロッパ中で用いられた。やがて12世紀末になると「ゴシック体」[fig.3]が作られた。「ゴシック体」の文字は、横棒と曲線を極力排し、縦線を太くして、ゴシック建築同様に垂直方向を強調する。また縦線上半分が大きく左に傾き、殆ど反転して転がった「6」のように見える「d」や、右下がりの小さな「2」のように見える「r」など、奇妙な文字形を発明した。「ゴシック体」は多数の省略表記や合わせ文字も発達させたが、それは高価な羊皮紙を節約するためでもあった。北方では、イタリアのそれと比較して[fig.3]、

キーワード：パドヴァ、マンテーニャ、フェリチアーノ、ルネサンス

*平成9年度生 比較文化学専攻

より縦長で角が尖った文字を殆ど間隔を開けずに並べるような記述法が普及した[fig.4]。しかし、いずれにせよこの「ゴシック体」は非常に読み難いものだった。早くも14世紀にペトラルカが「遠くから見ると目が霞み、近寄って見ると目が疲れて、まるで読むためとは別の目的で作られたような」と嘆きつつ、この書体の読み難さを指摘している²。

ルネサンスという時代の変化は、時代精神や芸術諸般のみならずアルファベットの書体にも及んだ。イタリアでは14世紀末から15世紀初頭にかけて、この読み難さを解決するために人文主義者達によって新しい書体を作られるようになった。コルッチョ・サルターティ、ニッコロ・ニコリ、ポッジョ・ブラッチョリーニらフィレンツェの碩学達がカロリング写本を「古代の手本」と考えて研究、模倣したことで新しい「人文主義書体」[fig.5]が誕生した。「人文主義書体」は簡潔で読み易く品格がある。1430年頃までには、特定の人文主義学者のみならずプロの写生字達が広くこの新書体を習得し、さらに洗練させるに至った[fig.6]。

一方大文字の改革は、カロリング写本を手本とした小文字の場合とは異なる経緯を辿った。大文字は、古代遺跡に見られる碑文を直接の手本としたためである。

フィレンツェの場合では、古代に由来するとみなされたカロリング写本を学んだ学者ではなく、古代碑文に直接的に学んだ芸術家達の間で先に古代風大文字が普及していた。但しそのフィレンツェ芸術家達による大文字も、1420年代から1470年代に至るまでずっと稚拙さや非古典的要素を残しつつ、本格的な「ローマン体大文字 roman capitals」が形成されることはなかった[fig.7a,b]。フィレンツェにおける大文字が未成の状態から脱し非古典的な諸要素を払拭するようになった転換期は、1470年頃にある。そしてその背景には、明らかにパドヴァからの芸術的文化的影響があった。つまり、ドナテッロやアルベルティというパドヴァに縁の深い芸術家達が、セリフ（文字の上下端に付ける髭飾り）を付けた重厚感ある本格的な古典大文字をフィレンツェでも披瀝し始めたことを契機として、1470年以降の他の芸術家達にもそれが広がっていったのである。

(2) 15世紀半ばのパドヴァと大文字

古代碑文研究の盛んなパドヴァでは、フィレンツェより早い1450年代より既に完成度の高い「ローマン体大文字」が出現するようになっていた³。古代の大文字が他ならぬパドヴァで再興されたことには幾つかの理由がある。第一に、パドヴァには元来人文主義的文化土壌があり、碑文研究の嚆矢チリアーコ・ダンコーナからの影響を早い段階から受けて碑文研究に熱中する人々がいたこと、第二に、研究対象となるような碑文を含む古代遺跡も周囲に実際に遍在していたこと、第三に、パドヴァでは学者と芸術家の世界が乖離しておらず、むしろ彼らは渾然一体とした密接な交流の中にあって碑文研究を進めていたこと、などである。15世紀半ばのパドヴァで熱心な碑文研究サークルに属していたのは、画家アンドレア・マンテーニャ、写生字フェリーチェ・フェリチアーノ、人文主義者ジョヴァンニ・マルカノーヴァなどである。またその周辺に、各地を放浪する商人チリアーコ・ダンコーナ、ヴェネツィアの画家ヤコポ・ベッリーニ、パドヴァの写生字バルトロメオ・サンヴィートなどを位置付けることも出来る。

ところで、実際の古代ローマ遺跡には大別して二つの異なる書体が見られる。一つは共和政時代の文字[fig.8]で、もう一つは帝政期の文字[fig.9]である。前者の共和政文字は、比較的縦長で、配列は詰まっていて、重厚さは薄められている。これはフィレンツェの人文主義書体の大文字に似ている。後者の帝政期の文字は、正方形に近い幅広の形で大きめのセリフを伴い、文字間隔も開いていて、荘厳さと重厚感に満ちている。パドヴァで発達したのは主にこの重々しい帝政期の大文字であり、現在「ローマン体」と呼ばれるのもこの書体である。しかし帝政期に完成した「litterae lapidariae」（碑文文字）とも呼ばれるこの古代ローマの書体は、帝政没落と共に変更を迫られることとなり、やがてセリフを失い、プロポーシオンを乱し、文字間の分離を等閑視し、高貴さを失うに至った。但し、ルネサンス期には、共和政文字書体と帝政期文字書体を区別していたという如何なる証拠も見出せず、どちらも同じように古代の書体として認知されていたと言われている⁴。後述するが、論者の考えでは、少なくともマンテーニャは古代に二種類の書体があったことを理解していたようである。しかしそれが共和政期と帝政期の時代の相違に由来することを知っていたかまでは定かでない。

さて、前述の通り、碑文に倣った「ローマン体大文字」はパドヴァで1450年代頃から登場するわけであるが、

同じ頃に、ミースが「Littera Mantiniana」（マンテーニャ風書体）と名付けた文字も登場した⁵。「マンテーニャ風書体」とは、重厚で正方形に近い形状を持つ帝政期大文字の完成されたアルファベット書体であるが、それが立体化されている点に特徴がある。それは、プリズムのような切り込みの入った立体的形状を有し、背景から完全に分離して、彫刻のように空間の中で自立している[fig.10]。ミースがこの立体的大文字を「マンテーニャ風書体」と名付けたのは、彼がそれをマンテーニャの発案とみなしたためである。

「マンテーニャ風書体」が実質最初に現れるのは1458-1459年制作の「ストラボン写本」であるため、「マンテーニャ風書体」の発案者は誰かという問題は「ストラボン写本」のイニシャル装飾の作者は誰かという問題と同義となる。ミースによる「ストラボン写本」のマンテーニャ制作説には反対意見がいくつか唱えられ、今ではあまり強く信じられているわけではない⁶。論者自身、ミースのようにその発案をマンテーニャ本人へ帰属させることには、疑問を持つ。しかし縦棒と横棒の比率、文字幅、セリフの長さどエレガンス、全体のバランスなどを実に詳細に観察したミース独自の書体形態分析には、高い価値を感じている。他方、反対論者達が発案者として推すのは主にフェリチアーノである。しかし論者は、後述する通り、その描写力の脆弱さからフェリチアーノを「平凡な写字生」とみなすミースの意見の方にむしろ共感を覚える。本論考は、第一に、1450年代末の「マンテーニャ風書体」登場の過程とマンテーニャの同時代状況とを照合することによって、その発案を果たしてマンテーニャの手に帰すべきなのかについて再議論を行うこと、第二に、「マンテーニャ風書体」の立体形状の特徴という、ミースもその反対論者も注目しなかった新しい視点を通じて、その誕生に対するフェリチアーノの関与の可能性について再検討すること、を目的とする。

2. 「マンテーニャ風書体」とマンテーニャ

(1) ストラボン写本

「マンテーニャ風書体」が最初に現れるのは、1457年のプトレマイオス写本の一文字を除けば、フランスのアルビに所蔵される1458-1459年の著名なストラボン写本である⁷。

1452年頃、グアリーノ・ダ・ヴェローナは教皇ニコラウス5世（在1447-1455）から、ストラボン『地理学』をギリシャ語からラテン語へ翻訳するという命を受けた。コンスタンチノーブルでマヌエル・クリュソロラスよりギリシャ語の手ほどきを受け、またストラボンのギリシャ語原本を恐らくチリアーコから既に入手していたグアリーノは、その一大作業を1453年から始めた。しかし1455年3月、翻訳途中の段階で教皇ニコラウス5世が死去する。その後、これをフランス王ルネへ贈呈する計画を企てたヤコポ・アントニオ・マルチェッロが、翻訳続行のためにパトロンとして助力することとなった。1458年7月13日、グアリーノは全17巻を訳了する。幾つかの写本が現存するが、アルビ所蔵のものこそが、ルネ王へ献呈されることを意図して装飾され、そしてまた実際に贈呈されたはずの写本である。

1458年から1459年の間に装飾が施されたことが判るのは、写本冒頭にあるマルチェッロによる献呈文の書簡が「ヴェネツィア、1459年9月13日」と締め括られているからである。その次にはグアリーノの二つの序文、即ち教皇ニコラウス5世へ向けた序文(f.2-f.3)とマルチェッロに向けた序文(f.4v-f.6v)が続く。うちf.3vには「ストラボン写本をマルチェッロへ手渡すグアリーノ」[fig.11]、f.4rには「ルネ王へストラボン写本を献呈するマルチェッロ」[fig.12]の場面が、各々頁全体に大きく描かれて向かい合っている。本文はf.7より始まる。本文には、f.230vの「E」[fig.10]のように、立体的大文字によるイニシャル装飾が多数施されている。それらのイニシャルは、洗練された色彩と形象を有し、驚くほど質の高い美しい装飾である。

まず二点の挿絵について述べると、ミースは、その幾つかの形象的特徴や書簡類の同時代史料から、[fig.11, fig.12]をマンテーニャもしくはその弟子周辺の手になると考えた⁸。特に史料からは、ちょうど1459年頃にマンテーニャがマルチェッロのために何か小さな仕事をしていたことが確実に裏付けられる。しかしながら、今ではミースによるこの帰属の判断は殆ど支持されることはない。現在では、史料にあるマルチェッロのための「小作品」は何か別のものを指しているとみなされている。また、豊かな色彩、エレガンスを伴う繊細な人物表現、簡潔に纏められた構図、古代建築の描写法などの主に様式的特徴から、両挿絵にはヤコポ・ベリーニのサークルとい

う帰属が提唱されている⁹。

次にイニシャル装飾についてである。前述の通り、ミースはストラボン写本の研究の中で、この切子状立体文字こそをマンテーニャ本人の創案とみなして「マンテーニャ風書体」と名付けた。そしてストラボン写本の中の多数ある立体文字イニシャル装飾について、質の高いものをマンテーニャ本人に、質の劣るものを弟子筋の手に帰した¹⁰。

しかし上記二点の挿絵についてマンテーニャの帰属を外すということが殆ど認められている現在、挿絵がマンテーニャでないならばイニシャル装飾もまたマンテーニャではないと考える方が自然であるのではないだろうか。確かにミースの言う通り、イニシャル装飾は目を見張るばかりの完成度の高さを誇り、マンテーニャ以外にこれを実現出来た人物を探すのは殆ど不可能なように見える。しかし一方で、それがマンテーニャの手になることを証明する史料は何も見付かってはいない。ミースに反対を唱える論者はフェリチアーノをはじめとする別の候補者に注目するばかりで、「マンテーニャではない」ことを論じることを疎かにする傾向があった。次項では、マンテーニャが写本の挿絵をせずにイニシャル装飾だけ行ったという可能性が果たしてあったのかどうかについて、同時代状況と照合しながら考えてみたい。

(2) マンテーニャと写本

マンテーニャが早くから写本の仕事に携わっていたらしいことは、広く知られている。しばしばマンテーニャ本人の手に帰せられるのは、聖年の1450年にパドヴァで制作された「エウゼビオス写本」内の装飾挿絵である¹¹。この写本の原本は、マンテーニャとも交流があり人文主義者としてまた蔵書家として著名だったピエトロ・ドナートがパドヴァ司教在任中の1430年代半ばにバーゼル公会議に出席した際に持ち帰ったものと考えられている。またこの写本の筆記者は、ドナートの後任を務めたパドヴァ司教ファンティーノ・ダンドロの書記官として1450年から記録のあるピアジョ・サラチェーノと同定されている。

「エウゼビオス写本」には、旧約と新約の世界を結ぶ結節点という非常に重要な位置に、幼子イエスの挿絵[fig.13]が描かれる。非常に繊細な細線で描かれる髪や草緑、青線模様の入った包帯のしっかりとした衣襲、微妙な色彩を交じえる籠の編み込みなどに見られる入念で質の高い描写法から、その作者は、記録はないものの、しばしばマンテーニャ本人とみなされている。一方で「エウゼビオス写本」には、稚拙ながらも背後から「自立」した、「マンテーニャ風書体」のプロトタイプと位置付け得るようなイニシャル装飾が幾つか含まれる。しかしながら、マンテーニャがその文字装飾を行ったといういかなる証拠も見当たらない。このイニシャル装飾がマンテーニャの手に帰属されたことはこれまで一度もなく、つまり画家が挿絵を制作したとしても文字の装飾まで担当したとは、通常では考え難いのである。

それは、当時の写本装飾の慣習と比較してみたとしても妥当な判断であるだろう。マンテーニャのみならずスクアルチオーネ工房出身の他の画家達もまた時に写本挿絵の仕事を請け負ったが、それはあくまで独立した「絵」を担当するものであった。例えば同工房出身の画家マルコ・ゾッポも写本挿絵の仕事をしたが、彼はテキストから分離独立した挿絵部分だけを手掛けており、イニシャル装飾にあたる部分は担当していない¹²。

同工房出身のガスパレ・ダ・パドヴァとバルトロメオ・サンヴィートの二人組のように、挿絵専門画家と写字生が組む場合、二人は本来別々の仕事領域を持つものの実際の分担はよく判らないこともある。15世紀後半には本来写字生の領域であるべきイニシャル装飾部分に自然主義的な三次元空間を伴う「絵」が描かれ始めるため、余計にその判断は困難となる¹³。しかし重要なことは、時に写字生サンヴィートが文字も挿絵も行ったとされる一方で、ガスパレが絵画性を伴わないような「文字」の装飾のみを手掛けたことはなかった、という点である。マンテーニャと交流の深い写字生フェリチアーノも時に挿絵をしたことが知られており、少なくとも当時のパドヴァの写字生が挿絵も行うことは慣習として珍しいことでは全くなかった。

従って以上のような同時代状況から判断すれば、画家マンテーニャが挿絵を担当しなかった写本に対してイニシャル装飾だけ施したということは、相当考え難いと言えるだろう。

(3) マンテーニャと大文字

本項では、マンテーニャの諸作例を振り返りながら、マンテーニャが古代風大文字書体を早くから習得していたことの他に、マンテーニャが「マンテーニャ風書体」的な文字の“立体化”に対して興味を持っていた痕跡は見当たらないということを描いた。

例えば1453-1454年に制作されたオヴェターリ礼拝堂壁画〈ヘロデ・アグリッパの前の聖ヤコブ（聖ヤコブの裁判）〉場面には、背後の凱旋門風建造物上に彫られたようにして古代風文字が描き込まれている[fig.14]。その書体は、帝政期書体ではなく、細線で縦長を強調する共和政書体に似ている。ここに書かれる銘文「T・PVLLIO・・・」は、フェリチアーノが筆記及び挿絵装飾を行ったマルカノーヴァ所有の古代碑文集にも見られる[fig.15]上、ヤコボ・ベッリーニ素描帖にも見られる[fig.16]もので、彼らが共通の古代碑文研究の文化に浸っていた証拠として有名である。三点はいずれも明瞭な古代風書体で描かれる同一碑文であるのだが、しかし奇妙なことに、マンテーニャの描く碑文だけに最終行第一字の「S」に反転が見られる。マンテーニャが文字を間違えて反転させてしまうとは考え難く、従って、恐らくはこれは弟子の過誤であろうと推測されている¹⁴。あまり学のない弟子が、マンテーニャによって用意された文字手本の型を写すという作業中、誤って反転させたまま描いてしまったのであろうか。もしこの反転が壁画の文字部分における弟子の手の関与を証拠付けるとするならば、それは、マンテーニャが（たとえ手本となる文字をデザインしたとしても）、壁画内の文字部分を自筆することにも必ずしもこだわってはいなかったことを示唆する。

ほぼ同時期の〈聖女エウフェミア〉には、上方の大理石アーチ上に聖女の名を彫った文字があり、また下方の小紙片上に画家の名と制作年を書いた文字がある[fig.17a,b]。どちらも正方形に近い形状を有する帝政期の書体で、セリフの付いた非常に完成度の高く美しい形状を有する。上方の彫られた文字の描写には、[fig.14]の時同様、凹みを特に意識した形跡はない。1456-1459年に制作された〈サン・ゼーノ祭壇画〉には、枠組で隠された箇所にも文字が非公式に書かれているが、それも、幾分形が崩れているものの帝政期書体を有している[fig.18]。

さらに、ずっと後になってマンテーニャがマントヴァで1474年に完成させた〈カメラ・ピクタ〉には、あたかも銘板上に彫った文字であるかのようにして描かれた献呈文がある。この文字は、マンテーニャによって作品内に書き込まれた帝政期大文字の一つの完成形と言ってよい[fig.19a]。もちろんこの文字は、彫り込まれたことが判るように描写されている。しかし、画家の関心は特にその凹みに向かっているわけでもない。同〈カメラ・ピクタ〉天井部には古代皇帝肖像がメダイオン装飾として描かれているが、皇帝肖像に付される文字も堂々たる立派な帝政期大文字で書かれている[fig.19b]。マンテーニャはこの皇帝肖像の装飾を金地に施された石浮彫であるかのように描いており、ここにはモノクロームで立体的表現を行うことを得意とした画家の際立った技量が存分に発揮されている。しかし皇帝の名を示す文字部分には、特にそのような配慮が見られるわけではない。

これらの作例から判明するように、マンテーニャは大文字の古典的書体に興味を持ち、早くも1450年代半ばより美しく完成された古典的大文字を好んで作品内に描き込んでいた。現存するこうした作品群から論者が判断する限りでは、マンテーニャは少なくとも共和政期文字と帝政期文字の形の違いを認識していたと思われる。というのは、彼は、オヴェターリ壁画ののちに共和政文字を用いたことがなく、その後は生涯を通じてパドヴァで発展を遂げた威厳ある帝政期文字の方を好んで用いてそれを美しい形に発展させており、決して両者を混在させることはなかったからである。そしてもう一点指摘したいのは、マンテーニャの現存作例には、大文字をプリズム状に立体的に凸面として描く（凹面的ですら）表現に対する如何なる興味の痕跡も見当たらないということである。

3. 「マンテーニャ風書体」とフェリチアーノ

(1) フェリチアーノの「アルファベット書体論 (Alphabetum Romanum)」

ところが、マンテーニャと極めて密接な親交を結んだ同時代人に、文字を凸状に立体的に表現しようとしたことが明確に判明する人物がいる。それは、ヴェローナ出身の写字生フェリチアーノである。フェリチアーノは、

彼自身が碑文研究家でもあり、1463年には熱烈な賛辞を付して碑文集をマンテーニャに献呈した。また1464年9月には、マンテーニャから古代愛好家の友人達とともに、かの有名なガルダ湖への考古学的遠足に出掛け、碑文を写している。

ヴァティカン図書館には「ローマのアルファベット (Alphabetum Romanum)」(以下「書体論」と略記)と呼ばれる、プリズム的立体文字の挿絵を伴うフェリチアーノ著作の写本が所蔵される。古代にモデルとなるような「書体論」は発見されておらず、従ってこれはアルファベット書体を歴史上初めて論じた著作とみなされる。またフェリチアーノの書体論から影響を受けて、写字生ダミアノ・モイレ、幾何学者ルカ・パチョーリ、画家デューラーなどが後にそれぞれ書体論を著した¹⁵。

写本冒頭の「A」に短い序文が付されており、そこで、いかにもルネサンス的な幾何学的比例と均衡の美学が以下のように簡潔に語られる。「古代の慣習に従って、文字は円と四角より形成される。文字の形状の総計は52に上り、そこから完全数すなわち10が引き出される。従って貴方の文字の線の太さは、その文字の高さの10分の1にならなくてはいけない。このようなやり方で、文字は、円も四角も同じくらい数多く有することになる。(中略)これこそが、測量することを通じて、わたくしフェリーチェ・フェリチアーノが、高貴なるローマやその他の地域に残される数多くの大理石上の古代文字の中に見出したことである」¹⁶[fig.20]。ここで語られるような10:1の割合の重視はウィトルウィウスの比率の観念に由来するもので、フェリチアーノはそれに基づきながら、人体比率が宇宙的秩序と照応するのと同じように、書体の比率もまたマクロコスモスの秩序に従うべきとの考えを述べている。

フェリチアーノのこの写本は、基本的に、紙葉上部に挿絵として大きなローマン体大文字が描かれており、下部にその描出法の俗語説明が人文主義書体小文字で記されるという形式を有している。興味深いのは、本文テキストと挿絵としての大文字が、明確な比率と黄金分割の法則に従って配列されている点である。モンテッキによれば、挿絵とテキストの全体を含む長方形(ABCD)の縦横比は2:3である(BC:AB=0.4:0.6)である[fig.21]。挿絵が描かれるスペース(F1HGC)は縦横完全1:1比の正方形であり(CG:HG=0.5:0.5)、テキストが書かれるスペース(HE1BG)は縦横およそ1:1.1618の黄金分割比で作られている(GB:E1B=0.381:0.618)。さらに挿絵のスペース(F1HGC)とテキストのスペース(HE1BG)の縦の比率も、1:1.1618の黄金分割で分けられている(GB:CG=0.381:0.618)¹⁷。このように、各頁とも挿絵は正方形に、テキストは黄金分割比に従い、その両者は黄金分割比で仕切られるという極めて均衡と比率にこだわった作りになっていることは、各頁の説明文がたとえ作図マニュアル的要素を強く持つ内容であるにしても、フェリチアーノが書体について哲学的に考察したことを序文と共に強く主張する。つまりフェリチアーノは当時、作図法的にも思弁的にも、文字書体なるものに誰よりも強い関心を寄せていた一人と言えるだろう。

ところで、挿絵の文字が「マンテーニャ風書体」的に立体化した契機は、フェリチアーノ本人も序文で述べる通り、碑文の文字を直接写したことにありと考えられる¹⁸。最初は文字の凹みを表現しようとしたがそれが反転して凸状文字になったか、もしくは古代貨幣のように凸状に突出した文字が一部の石碑に見られることから影響を受けた、と考えられるからである。もしそう推測するのならば、フェリチアーノがまさに立体文字の発案者と考えられなくもない。

加えて、フェリチアーノとマンテーニャの関係についてライトボーンが一つ興味深い指摘をしている。フェリチアーノが碑文集を献呈するにあたり1463年マンテーニャに書いた手紙からは、生徒に教え諭すようなトーンが感じられる、というものである¹⁹。もし彼の指摘通り1463年の時点ですら訓告的なトーンが感じられるのだとすれば、それ以前の1450年代の時点では、文人フェリチアーノは手技の分野に属するマンテーニャに対していっそう上意下達的な態度で接していた可能性があるだろう。だとすれば書体の変革についても、自身が専門とした碑文研究に連なる領域であるだけに、フェリチアーノがマンテーニャに意見したということもあったかもしれない。

とはいえ、すぐさまフェリチアーノを「マンテーニャ風書体」の発案者とみなすことも出来ない。そこには幾つかの問題が残されている。まず第一は、「書体論」には年記がなく制作年代が不明であるという点である。「書体論」は現在、一般的に1460年頃の制作とされている。1450年代のストラボン写本の方が数年先立つのであれば、フェリチアーノを直ちに「発案者」とはみなしえない。第二に、フェリチアーノの写字生として写本装飾者とし

ての全体像を見た場合、彼はゴシック的特徴を大いに残す人物だという点である。例えば彼の手になる署名やイニシャル装飾はしばしば簡潔な平明さよりも過剰な装飾を好むゴシック的性質を有するし [fig.22, fig.23]、彼の描く挿絵もまた、同時代のマンテーニャと比較すれば特に奥行表現が極めて稚拙で劣っている [fig.24]。第三には、それに関連するが、「書体論」に見られる立体的文字自体のその「立体性」が描写として脆弱である点である。「ストラボン写本」を「マンテーニャ風書体」の範例とするならば、「書体論」の立体文字はそれよりも数段劣った描写しか持ち得ていない。ミースは「書体論」の立体文字を「ストラボン写本」のそれと比較して「単なる凡庸な見本」と言及するのみであったが²⁰、次項ではそれについて詳しく確認したい。

(2) 「ストラボン写本」と「書体論」の比較

「ストラボン写本」のイニシャル装飾の中でミースがその完成度の高さからマンテーニャ本人の真筆とみなした三つの例を用いつつ²¹、「ストラボン写本」と「書体論」のそれぞれのアルファベットを立体的表現の完成度という観点から比較検討してみたい。

まず一つ目は「H」である。「ストラボン写本」 [fig.25]のHは、「書体論」のそれ [fig.26]と比較して幅広で横棒が太く、威厳ある帝政文字の正統に近い。両者とも縦棒については、棒の中央が尖った山型に迫り上がる立体である点、棒の上下に小さな三角形の側面が見える点で共通するが、問題は横棒である。「ストラボン写本」の横棒は、縦棒同様に尖った山型に迫り上がる立体の棒であり、縦棒との接触面には小斜線が見えて立体的に接続していることが明瞭に判る表現となっている。一方「書体」の横棒は、横棒自身の立体化も脆弱であるが、何よりもまず縦棒との接点において何の立体性への配慮も見られない点が異なっている。この横棒は縦棒の底を表す直線にただ真っすくぶつかるのみである。

二つ目は「ストラボン写本」中で最も美しいイニシャル装飾の一つである「E」 [fig.10]と「書体論」の「E」 [fig.27]の比較である。「ストラボン写本」のEは明瞭な輪郭と面のある立体として描かれており、長く尖ったセリフを伴いまるで堅固な金属か彫刻のような質感を持つ。上横棒と下横棒の長さは同じだが、セリフの方向と長さを変えることで下横棒がより長く見える。横棒の幅には肥瘦があり、幾何学性よりも自由なデザイン感覚に従う要素も垣間見える。それに比べて「書体論」のEは直線的で、セリフが短めであり、また上横棒よりも下横棒の方が少々長めに書かれている。さて「ストラボン写本」では、全ての線が、中央が山型に迫り上がる立体として描写されている。上横棒・縦線・下横棒は滑らかに繋がっている上、こちら側へ突出した山型の頂部は縦横の接点やセリフのある先端部で自然な美しいカーブを描く。立体化された中横棒は、「ストラボン」のH同様、縦棒に対して立体的に接している。一方「書体論」のEは一見立体的に描かれるものの、注視するとその稚拙さは明らかである。縦棒は「ストラボン写本」同様中央が山型に盛り上がる立体棒として描かれているが、それは横棒とうまく連結していない。上横棒と中横棒はそれぞれ縦棒に対してただまっすくぶつかるのみである。下横棒と縦棒が交わる部分にのみ立体的な連結への苦心が認められるが、下横棒が縦棒に対してまっすくに突き刺さる線が明確に残っているため、それもさほど成功しているわけではない。

三つ目は「A」である。「ストラボン写本」のAでは [fig.28]、横棒と左右の斜棒すべてが三次元的に表現されている。横棒が左右の斜棒と交わる部分には小さな斜線が入っていて、それが立体的な接続であることを表している。それに対して「書体論」のAでは [fig.20]、左右の斜棒の上部での接続が三次元としては非合理的なままに残されている。左右の斜棒はその足下では各々プリズム的にカットされているのに、交差する最上部では平板に結び付いている。Aの横棒は、その右端も左端もただ斜棒とぶつかるのみで立体的に接続しているわけではない。

このように「書体論」挿絵は一見したところはプリズム状立体文字に見えるけれども実際には大変完成度が低いものであり、ミースの「凡庸な」という判断は妥当であることが判明する。「書体論」の文字は「立体性」が描写として脆弱であるのに対し、「ストラボン写本」のイニシャルの完璧の立体性と輪郭、長いセリフを伴うエレガンスと威厳の両方を漂わせる形状、滑らかで堅い彫塑的な色艶と質感は、非常に質が高く全く息を飲むほどの美しさである。これらの描写の明らかな相違を鑑みると、「ストラボン写本」イニシャル制作へのフェリチアーノの関与の可能性は薄いと考えられる。

4. 結語

以上纏めると、フェリチアーノには文字を立体化させるアイデアはあったのだがそれを実現する腕がなかったし、マンテーニャには腕があったが発案したという証拠が見付からない、ということになるだろう。結局のところ、新史料でも出てこない限り「ストラボン写本」イニシャル装飾の作者の問題が解決することはなく、従って「マンテーニャ風書体」発案者の問題も留保されることになる。近年ではサンヴィートなど別の写字生の関与を推測する研究も出てきた²²。

「マンテーニャ風書体」誕生は、書誌学と美術史学の隙間にあって一見些細でくだらない話題に見えるかも知れない。しかし大きな歴史的視点から眺めれば、15世紀に自然な三次元空間が描けるようになったことが「文字」にまで及んだことを示す、実は極めてルネサンス的なテーマでもある。15世紀のパドヴァで文字自体が立体化して浮き上がり「絵画」化したこの現象は、文字を載せる紙が立体化して「絵画」として浮き上がる「疑似羊皮紙」のモチーフや、奥行きのある小挿絵内に立体文字が組み入れられるタイプのイニシャル装飾などが、同地で登場し流行したと無縁ではない。いずれも、文字と絵画の区別を曖昧にし、無化する方向性を有しているからである。

マンテーニャもフェリチアーノも、絵／文字の罅が曖昧になり、そのため画家／写字生の境界も曖昧になりつつある渦中であって、ともかくも「マンテーニャ風書体」誕生の殆ど中心付近にいたことは間違いない。そして「ローマン体大文字」をパソコンで標準的フォントとして日常的に用いる現代の我々は、はるか昔の1400年代半ばのパドヴァで「書体」について熟考を重ねていた彼らの遠い末裔に連なっている。

註

1. 紙幅の都合から註を最小限に留める。書体の通史については、ブリュノ・ブラセル、『本の歴史』、荒俣宏監修、1998年、創元社 (Blasselle, B., *Histoire du livre*, Gallimard, Paris, 1997) 等を参照。フィレンツェでの書体の変遷及びフィレンツェ絵画中の文字書体については、Covi, Dario A., "Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting", in *The Art Bulletin*, vol. 45, no.1, 1963, pp.1-17 等を参照。15世紀パドヴァでの古代風大文字の復興については、Meiss, M., "Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography", in *The Art Bulletin*, vol.42, no.2, 1960, pp.97-112 (reproduced as "Toward a More Comprehensive Renaissance Palaeography", in *The Painter's Choice*, New York, 1976, pp.151-175) 等を参照。パドヴァ以外での古代風大文字の復興については、Mardersteig, G., "Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel quattrocento", in *Italia medioevale e umanistica*, ii, 1959, pp.285-307 等を参照。
2. "longe oculos mulcens prope autem afficiens ac fatigans, quasi ad aliud quam ad legendum sit inventa ...". Covi, Dario A., *op.cit.*, 1963, esp.p.3
3. Meiss, M., *op.cit.*, 1960, pp.97-112
4. Meiss, M., *op.cit.*, 1960, p.100
5. Meiss, M., *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York, Hamburg, 1957, pp.52-67 (chapter III: The "Littera Mantiniana")
6. Meiss, M., *op.cit.*, 1960, p.108, n.72; Armstrong, L., cat.29 (Strabon, Geography), in *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, exh.cat., ed.by J.J.G. Alexander, London and New York (Royal Academy of Arts, London, 27 October 1994 - 22 January 1995, The Pierpont Morgan Library, New York, 15 February - 7 May 1995), 1994, London, pp.87-90 等を参照。
7. Meiss, M., *op.cit.*, 1957; Armstrong, L., cat.29 (Strabon, Geography), in *The Painted Page (ibid.)*
8. Meiss, M., *op.cit.*, 1957, pp.30-51 (chapterII: Strabo's Geography in Albi)
9. Armstrong, L., cat.29 (Strabon), in *The Painted Page (op.cit.)*; Hills, P., *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550*, New York-London, 1999, pp.100-105 等を参照。
10. 註5を参照。
11. Nicolò Salmazo, A.D., cat.92 (Eusebii Pamphyli, *Temporum Liber*), in *Parole Dipinte. La Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, exh.cat., eds. by Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani et Federica Toniolo, Padova (Palazzo della Ragione et al., 1999), Modena, 1999, pp.239-240
12. Mariani Canova, G., "Marco Zoppo e la miniatura", in *Marco Zoppo, Cento 1433-1478 Venezia*, Atti del Convegno Internazionale

- di studi sulla pittura del quattrocento padano (Cento, 1993), ed. B. Giovannucci Vigi, Bologna, 1993, pp.121-135; Armstrong, L., cat.72 (Virgil, Eclogues, Georgics, Aeneid), in *The Painted Page (op.cit.)*, pp.154-155; Nicolo Salmazo, A.D., cat.95 (Virgilio, Opera), in *Parole Dipinte (ibid.)*, pp.247-249
13. ガスパレについては、cat.122-134, in *Parole dipinte (op.cit.)*, pp. 308-329; cat.38-41, cat.73-75, in *The Painted Page (op.cit.)*, pp.101-108, pp.156-159; Toscano, G., "Gaspere da Padova e la diffusione della miniatura "all'antica" tra Roma e Napoli", in *Parole dipinte (op.cit.)*, pp.523-531 等を参照。サンヴィートについては De La Mare, A., "Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore", in *Parole dipinte (op.cit.)*, pp.495-511 ; Marcon, S., "Bartolomeo Sanvito", in *Padova e il suo territorio*, annoXVI, 1999, 78, pp.46-47 等を参照。
14. Meiss, M., *op.cit.*, 1960, p.105
15. Meiss, M., *op.cit.*, 1957, pp.68-78 (chapterIV: The Alphabetical Treatise; reproduced as "Alphabetical Treatises in the Renaissance", in *The Painter's Choice*, New York, 1976, pp.176-186) ; Felice Feliciano Veronese, *Alphabetum Romanum*, ed. by G. Mardersteig, Verona, 1960
16. "suole lusanza antiqua cauare la litt (era) di tondo e quadro, la summa de le qual forme ascende al numero LII, del qual si caua il n (umer) o perfecto che e. X. e cossi uol esser la tua litt (era) grossa la Xa. parte delalteza et per qu (e) sto modo hauere tanto del tondo quanto del quadro . . . Et questo e qua (n) to per misura io Felice Feliciano habia nelle antique caractere ritrouato p (er) molte pietre marmoree, cossi ne lalma Roma quanto negl (i) (a) ltri (luogi) .". Meiss, M., *ibid.*, 1957, p.69 (in *The Painter's Choice*, p.177) ; Mardersteig, G., *op.cit.*, 1959, esp. p.299
17. Montecchi, G., "Lo spazio del testo scritto nella pagina del Feliciano", in *'Antiquario' Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 1993), ed. by Agostino Conto and Leonardo Quaquarelli, Padova, 1995, pp.251-288, esp.pp.266-268
18. Mardersteig, G., *op.cit.*, 1959, esp. p.298
19. Lightbown, R.W., *Mantegna*, London, 1986, p.95; 小佐野重利、『記憶の中の古代』、中央公論美術出版、1992年、p.210
20. "only mediocre specimens", Meiss, M., *op.cit.*, 1960, p.109
21. 註5を参照。
22. Alexander, J.J.G., "Initials in Renaissance Illuminated Manuscripts : The Problem of the So-called 'littera mantiniana' ", in *Renaissance und Humanistenhandschriften*, ed. by J. Autenrieth (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 13), Munich, 1988, pp.145-155

(2006年12月1日受理)



fig.10: Strabo, Geography, Albi, Bibliotheque Municipale, MS77 (formerly Bibliotheque Rochegude, MS4), f.230v.

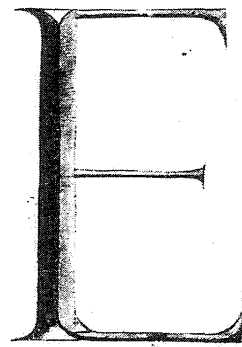


fig.27: Felice Feliciano, Vatican City (see fig.20), f.3.

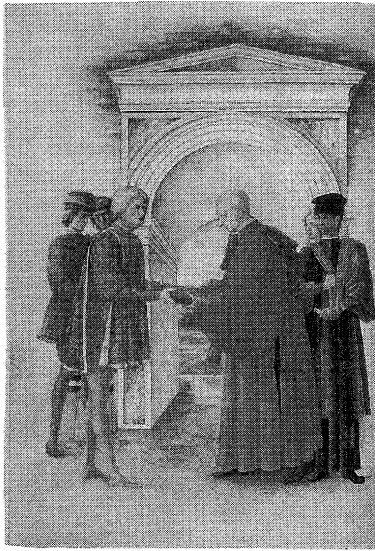


fig.11: Strabo, Albi (see fig.10), f.3v.



fig.12: Strabo, Albi (see fig.10), f.4r.



fig.13: Eusebius, Chronica, Venice, Biblioteca Marciana, Ms.Cod.lat.IX.I (2496), f.133v.

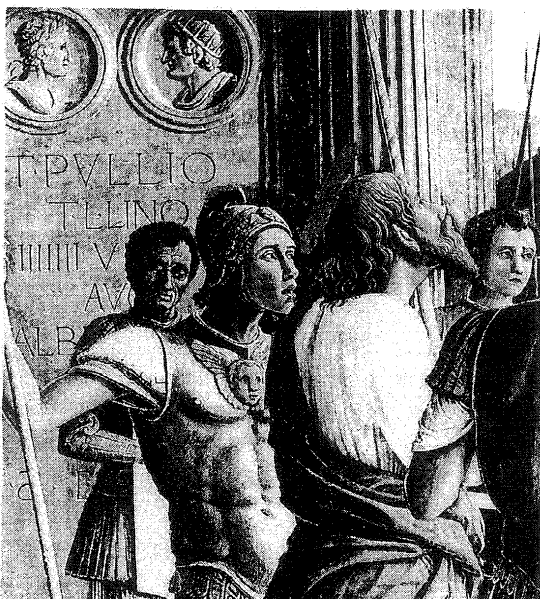


fig.14: Andrea Mantegna, St.James before Herod Agrippa (detail), formerly Padova, Eremitani, 1453-1454

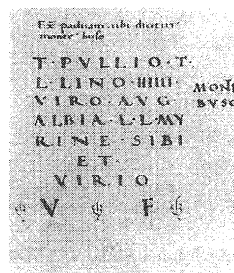


fig.15: Felice Feliciano, Monument of T. Pullius Linus (detail), Modena, Biblioteca Estense, Ms. a L.5.15, 156v.



fig.16: Jacopo Bellini, Roman Monuments, Departement des Arts Graphiques, inv. R.F.1512, Musee du Louvre, Paris, 44r.

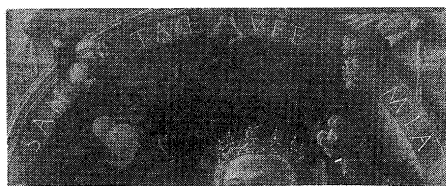


fig.17a.: Andrea Mantegna, St.Eufemia,
Naple, Museo Capodimonte, 1454



fig.17b.: Andrea Mantegna, St.Eufemia, Naple, Museo
Capodimonte, 1454



fig.18: Andrea Mantegna, San Zeno
Altarpiece (detail), Verona, San Zeno
Maggiore, 1456-1459

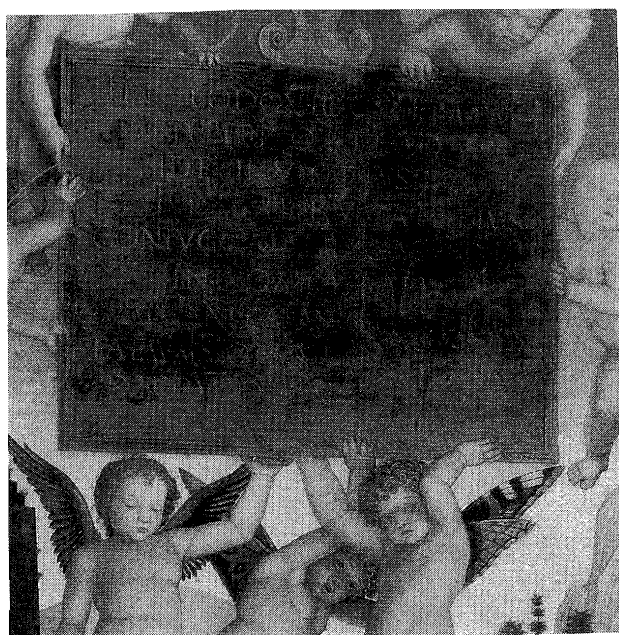


fig.19a.: Andrea Mantegna, Camera degli Sposi (detail),
Mantua, Palazzo Ducale, 1465-1474

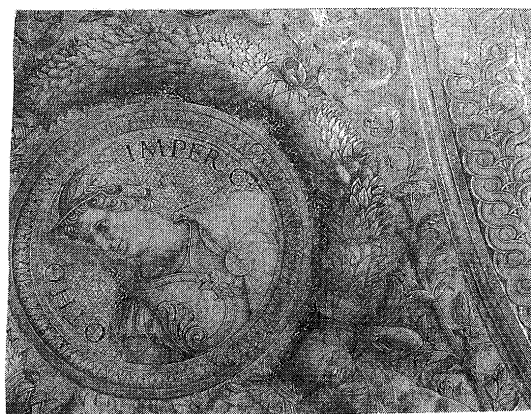


fig.19b.: Andrea Mantegna, Camera degli Sposi
(detail), Mantua, Palazzo Ducale, 1465-1474

STRABONIS LIBER NO



BSOL
LOPOP
CIRCV
QVAM
AM C
COET

fig.28: Strabo, Albi (see fig.10), f.183.v.

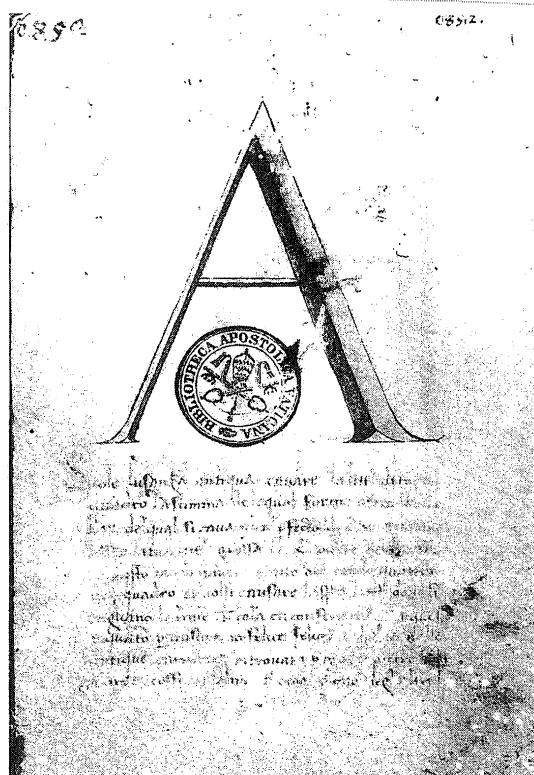


fig.20: Felice Feliciano, Alphabetum Romanum,
Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana,
Vat.Lat.6852, f.1

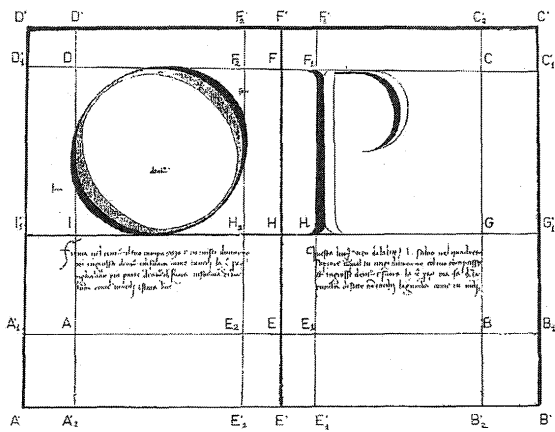


fig.21: Felice Feliciano, layout of the letters O and P (from Montecchi), Vatican City (see fig.20)

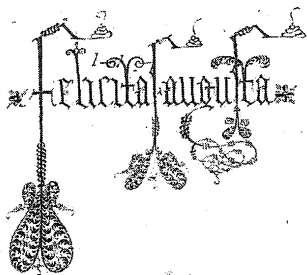


fig.22: Felice Feliciano, Venice, Biblioteca del Museo civico Correr, Correr 314, f.34r.



fig.24: Felice Feliciano, Modena (see fig.15), c.Ir.

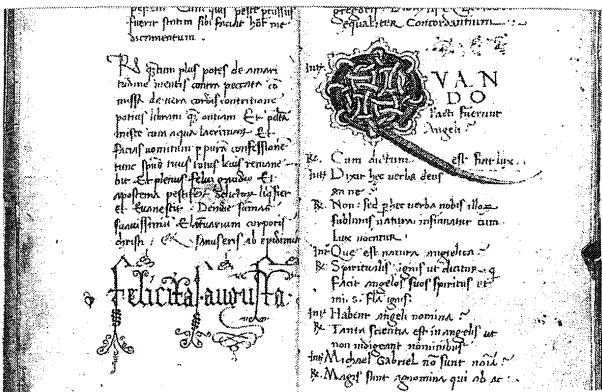


fig.23: Felice Feliciano, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv.Soppr.A.9.1113, f.2.

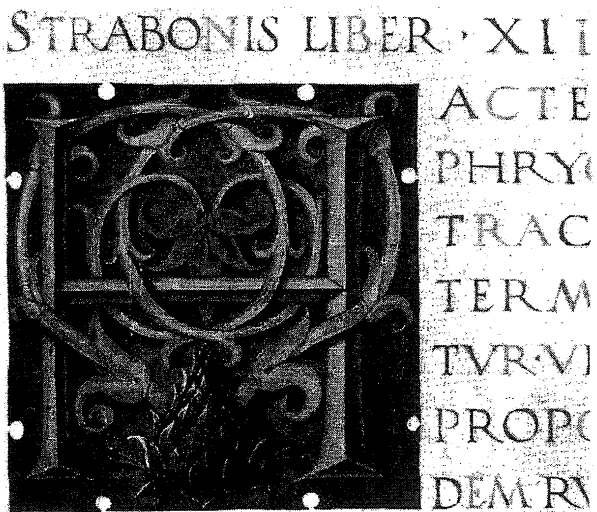


fig.25: Strabo, Albi (see fig.10), f.273.

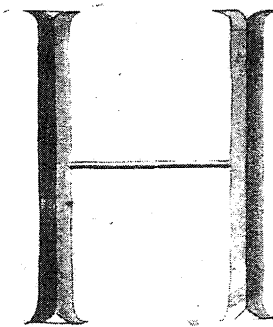


fig.26: Felice Feliciano, Vatican City (see fig.20), f.4v.