

# 「不在の色」

## ——14-16世紀イタリア服飾にみる青の諸相——

伊藤 亜紀

### 1. 語られぬ青

14世紀末から15世紀初頭にかけて無名のフィレンツェ人によって書かれた絹織物製作のマニュアル *Trattato dell'arte della seta* は、糸巻きの段階から完成した織物が店頭に並ぶまでの工程を、順を追って丁寧に解説したものである。なかでも染色に関しては、もっとも力が入れられており、全体の3分の1強のヴォリュームがこの工程に充てられている<sup>(1)</sup>。ここでは絹糸の十分な洗浄、染浴に糸を浸けるタイミング、ミョウバンに晒す時間、そしてミョウバンの中で糸をひっくり返す回数まで、いかにして繊維に染料をうまくしみ込ませるかという技術の説明が各色ごとになされているが、すべての色の染め方が均等に述べられているわけではない。一見して気付かれるのは、青系の色に対する言及の少なさである。とくに *azzurro* の染色に関しては、*chermisi* (深紅色)、*paonazzo* (濃赤紫色)、*vermiglio* (鮮紅色) 等の赤や紫系の色、そして緑の染色の説明がひとつとおり済んだ後、ようやく第29章に至って取り上げられており、しかもこの章は次の謎めいた一文をもって始まっている。「*azzurri*とは重要性に欠け、語るよりもむしろ口を閉ざしておくべき色だ」<sup>(2)</sup>。

これは現代の我々にとってはまったく不可解な言葉であり、いったい *azzurro* という色の如何なる点を指して敬遠すべきであると断じているのかについては、このマニュアルの著者は何も語ってくれてはいない。しかしこのような青に対する扱いの低さは、*Trattato dell'arte della seta* に限らず、15-16世紀につくられた他の染色マニュアルからも読み取ることができる。

例えば15世紀後半にヴェネツィアの染色工と推定される人物によって書かれた染色に関する写本 (mscr. 4.4.1. della Civica Biblioteca di Como) では、全159章のうち109章が赤系の色に関する論である一方で、青の染め方が解説されているのは、第44章のみである<sup>(3)</sup>。さらに中世以来のイタリアの染色技法が総括して述べられているジョヴァン・ヴェントゥーラ・ロゼッティの *Plictho* (1548年)<sup>(4)</sup> も、全222項目のうち、赤と黒の染色論で半分以上が占められてしまっている一方で、青の範疇に入る色の染め方について論じられているのは、turchino (濃青色) 11項目、azzurro 5項目、biavo (水色) 2項目、alexandrino (紺色)、celeste (空色)、sbiadato (褪せた青色) 各1項目に過ぎない。

青の影の薄さは、染色マニュアルのなかだけにとどまらず、当時の衣裳目録にも及んでいる。例として、かの「祖国の父」コジモ・デ・メディチの友人にして助言者として知られる貴族プッチョ・プッチ (1389-1449年)<sup>(5)</sup> の死に際して、1449年6月1日に公証人によって作成された財産目録<sup>(6)</sup> を見ることにしよう。ここにはプッチョとその妻、彼らの子どもたちとその家族の所持品が列挙されているが、中でも衣裳の記載数は群を抜いており、それらの色、材質、付けられた裏地の毛皮の種類や飾り、そして価格が仔細に記録されているため、当時の上層階級の衣生活を知ることのできる恰好の資料となっている。これらの衣裳の数を色別に分類したのが次頁の表であるが、ここからは青い服飾品は赤や黒や緑のものと比べると格段に少ないということが読みとれる。しかもこれら turchino と azzurro あわせて4点の服や帽子類は、すべて長男アントニオの一家に属すものであり、プッチョの妻や他の兄弟姉妹は、驚いたことに1着も青い服をもっていないのである。

衣裳目録に青い服が記載されていないというのは、この時代にはさほど珍しいことではない。例えば1503-4年頃、レオナルド・ダ・ヴィンチがピサへの調査旅行を控えてフィレンツェに残しておく衣裳をメモ書きしたもの(「マドリッド手稿Ⅱ」4紙葉裏)に挙げられている上衣類9着、マント3着、靴下3足、帽子3つの色を検証してみると、やはり rosato (薔薇色) や paonazzo といった赤や紫が多いのに対して、青系の色は全く見当たらない<sup>(7)</sup>。

表 Puccio Pucci 一家の財産目録(1449年6月1日作成)に記載された衣裳(布の状態のものは除く)の色

色名	上衣	マント	かぶりもの	計
赤				
chermisi (深紅色)	9		3	12
bruschino (濃赤色)	3			3
grana (臙脂色)			3	3
paonazzo (濃赤紫色)	13	3	1	17
rosato (薔薇色)	22	2	12	36
rosso		1	1	2
緑				
verde	11	1		12
verde bruno (暗緑色)	4			4
青				
azzurro	1	1	1	3
turchino	1			1
黄				
pelo di liono (黄褐色)	2			2
灰				
bigio	9			9
mormorino (大理石色)	1	1		2
moscavoliere (青灰色)	3			3
黒				
monachino (赤みがかった濃い褐色)	3	2	1	6
nero	13		4	17
白				
bianco	9			9

\* 目録中にみえる人物は、以下の通り。なお( )内は、1446年のカタストの記載から推定される凡その年齢である。

- Puccio の長男 Antonio (32歳)、妻 Maddalena (23歳)、娘 Lucrezia (4歳)
- Puccio の次男 Piero (31歳)、妻 Caterina
- Puccio の三男 Francesco (29歳)、妻 Bartolomea
- Puccio の妻 Bartolomea (41歳)、娘 Ginevra (14歳)、及び息子 Dionigi (7歳)
- Puccio の息子 Bartolomeo (23歳)

\*\* チョッパ (cioppa, cioppetta)、コッタ (chotta, cotta)、ガムッラ (ghamurra, chamurra, ghamurrino)、ジョルネーア (giornea)、ジュッバ (giubberello)、ゴンネッラ (ghonellino)、ファルセット (farxetto)、ルッコ (luccho, lucchetto)、サイオ (saia, saio) は「上衣」、カッペッコ (chappello)、カップッチョ (chappuccio)、ベッレッタ (berretta) は「かぶりもの」として分類した。

以上のような服飾における「青の不在」に関しては、すでに服飾史家ロジータ・レーヴィ・ピセツキーが「トレチェントの男性服の色としては、azzurro と celeste は稀である」と指摘しているが<sup>(8)</sup>、彼女はその理由がどこにあるのかまでは突き止めようとしていない。何故 *Trattato dell'arte della seta* の著者は azzurro に対してあのような低い評価を下したのか。当時の衣裳目録に青い服の記載が少ないということは、本当にこの色が他の色に比べてあまり着られなかったことを意味するのだろうか。そして美術や文学の分野に訪れたルネサンスという時代の波は、青の着られ方にも何がしかの変化をもたらしたのだろうか。

## 2. 卑賤の色

中世ヨーロッパの青に関しては、紋章及び色彩学の権威であるフランスの学者ミシェル・パストゥローによる複数の論文がある<sup>(9)</sup>。彼の研究対象地域は主にフランスであるが、イタリアの色彩観を理解するためには隣国のそれに通じていることは欠かせないし、また彼の論は周辺諸国の事情にもかなり配慮したものであるので、まずこれらの大意を紹介しておきたい。

古代ローマでは、青は概して敬遠される色であった。それは、辺境に住むゲルマン族が身体や髪を青く彩色していたため、この色は野蛮さの象徴としてとらえられ、ローマ市民が身にまとうにはふさわしくないとされたからである。このような青の不遇の時期は中世に入ってから長く続いたが、12世紀に至って人びとの意識に変化が起こる。

その変化をもたらしたのは、染色における技術革新であった。従来は青に染めると褪せて薄汚れた感じにしか仕上がらなかったため、この色は農民など下層階級の仕事着専用であったという。しかし1180年から1250年の間に、大青 (guado 学名 *Isatis tinctoria*) を用いる染色技術が飛躍的に進歩したことにより、はじめて輝きと深みをもつ美しい色調が得られ、青は貴族のあいだで好んで着られる色となった。このような美しい青が生み出されて以来、各

分野でこの色に対する評価が高まり、画中の聖母マリアのマントの色として定着するなど、芸術的な装飾に青が多く用いられるようになる。紋章においても、カペー王家の「青地に金の百合」に代表されるように、それまでもっとも人気のあった赤に代わって青が目立つようになる。そしてついに聖王ルイの治世(1226-70年)の末期には、青はフランス王家の服の色として採用されるに至る。以上のような12世紀から13世紀にかけて起こった一連の青をめぐる動きを、パストゥローは「青の革命」*révolution bleue*と呼んでいる。

つまり青を避けようとする意識は、この色を身につける者が古代には蛮族、そして中世には農民であったという身分の卑しさに端を発しているとパストゥローは考えるのである。青はその後も容易に農民と縁が切れず、中世フランス史家フランソワーズ・ピポニエが、14世紀末のブルゴーニュ地方に在住していた農民の死後財産目録を調査したところによれば、記載されている上衣、帽子、脚衣すべてにおいて、*pers*とよばれる青の衣類が、白、赤など他の色調のものに比べると圧倒的に多い<sup>(10)</sup>。

このように青が主として下層階級の人びとに着られるというのは、同時代のイタリアにもみとめられる現象である。例えば植物や食物の性質、その健康に対する効能や害を解説した『タクイヌム・サニターティス(健康全書)』の14世紀末に北イタリアでつくられた写本では、挿絵に見えるさまざまな階級に属する人物のうち、農民は大体において青、もしくは染色加工がほどこされていない白の服を身につけている。「ホウレンソウ」の頁(図1)の頭に籠をのせた人物は、頭巾と前掛けをつけていることから農婦と判別できるが、彼女もまた褪せた青の服を着ている。さらにチェーザレ・ヴェチェッリオの『古今東西の服装』(初版1590年；第2版1598年；第3版1664年)は、古代ローマ時代から16世紀末に至るヨーロッパ、アフリカ、アジアの服飾を図版と文章で解説した書であるが、ここでは「ローマの農婦」*Contadine del territorio Romano*が*turchino*か緑(図2)、「トレヴィーゾ領の農婦」*Contadine della Marca Triuisana*が*celeste*か*biavo*の服を着ていると定義されている<sup>(11)</sup>。この書に登場するさまざまな階級や職業の人物400~500名のうち、青



図1 『タクイヌム・サニターティス(健康全書)』より「ホウレンソウ」  
14世紀末(Codex Vindobonensis Series Nova 2644, f. 27r. オーストリア国立図書館蔵)

を着るとコメントされている者はきわめて稀であるが、その数少ない例はこれら農民の他、果物売り、布告役人など、いずれも上層階級に属する者でないというのは注目すべきである。

以上みてきたように、青を多く身につけるのはどちらかといえば下層階級なのであるが、その理由はいたって単純である。*Trattato dell'arte della seta* の第49章には1リップラ(フィレンツェの度量衡で0.339 kg)あたりの絹の価格が色別に示されているが、それによれば'chermisi'の2度染めの絹は40ソルド、'pagonazzo'のものは35ソルドであるのに対し、'azzurri'のものは24ソルドとなっている<sup>(12)</sup>。つまり青の染色は、他の色に染める場合と比べると、コ



- 図2 チューザレ・ヴェチェッリオ『古今東西の服装』より「ローマの農婦」。下の解説には「ローマの農村や城下町の農婦は、概ね濃青色か緑の服を着る。それは踝の上までの長さで、ヴィロードの縁取りがあり、襟はなく、頸をあらわにするものである」。第1、2版はともに図版に飾り枠があり、解説は向かいの頁にある。また第1版にはイタリア語のみ、第2版にはイタリア語とそのラテン語訳の解説が載せられているが、この第3版は飾り枠がなく、ひとつの頁のなかに図版とイタリア語の解説が収まっている (Cesare Vecellio, *Habiti antichi ouero raccolta di figure*, Delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo. Libro vtilissimo a Pittori, Dissegnatori, Scultori, Architetti, & ad ogni curioso, e peregrino ingegno, Per Combi, & La Nouè, Venezia, 1664, p.25, 株式会社文流所蔵)。

ストをやや低く抑えることができるため、概して青い布や服は安価になるのである。

それではなぜ青は安く染めることが可能なのであろうか。その原因は、先にも少し触れたが、中世からルネサンス期にかけて青色染料を採るのに最もよく用いられた大青という植物にある。大青はヨーロッパのほぼ全域に自生するアブラナ科の多年草であるが、当時のイタリアにおける栽培の中心地は、ロンバルディア、ポローニャやアレツォの周辺、ウンブリア、マルケなど、中・北部の地域であった<sup>(13)</sup>。赤の染料が採れるカシの木の寄生虫ケルメスがオリエント、同じく寄生虫であるグラーナが西地中海域、そして木の髓の部分に赤い色素を含むブラジルスオウに至っては東南アジアに求めねばならないということを考えると<sup>(14)</sup>、国産でまかなえる大青は、輸送費があまりかからないという利点があった<sup>(15)</sup>。実際、フィレンツェ商人フランチェスコ・バルドゥッチ・ペゴロッティの『商業指南』（1310-1340年頃）にみえるピサでの取引記録には、コリントとスペイン産のグラーナがチェンティナイオ（100リップラのこと。33.9 kg）あたり12ソルドと記されているのに対し、大青はミリアイオ（1000リップラ。339 kg）あたり9ソルドとなっており、大青がグラーナの10分の1以下の価でしか取り扱われていなかったことが窺える<sup>(16)</sup>。

大青は、開花前の7月に収穫した葉を天日で乾燥させたのち、挽いてペースト状にしてから発酵させる。約2週間後、これを丸い塊にまとめ、さらに乾かし、簀子の上で発酵を完成させる。市場に出回るのはこの塊状のものであり、染色の際には、これを媒染剤とともに熱湯に入れて溶かして使用する<sup>(17)</sup>。この染料の扱い方に関しては、*Trattato dell'arte della seta* 以外の染色マニュアルではかなり重きが置かれており、例えば mscr. 4.4.1. は第49章から68章までを費やし、また *Plictho* も序文のすぐあとに長大な一章をもうけて論じている。さらにリッカルディアーナ図書館所蔵の写本2580番に含まれている、15世紀フィレンツェの毛織物製作のマニュアル<sup>(18)</sup> は、赤の染料については完全に沈黙しているものの、大青を用いて 'azzurini' 'sbiadati' 'turchini' と



いった青をつくる方法を説くことには非常に力を入れている。多くのマニュアルが大青染料の取扱いに関してある程度詳しく説明しているのは、ロゼッティが「大青の章」で述べているとおり、これが青のみならず緑から黒に至るまでの多様な色調をつくりあげるきわめてポピュラーな染料だったからである<sup>(19)</sup>。その一方で *Trattato dell'arte della seta* が大青について一言も触れていないのは、絹のような高価なものは、最も染色費のかかる赤に染められるのが普通で、安い青に染めることは極力避けられていたからだと考えられよう<sup>(20)</sup>。

### 3. 笑話のなかの青衣

したがって青は、けっして忌み色ではない。ただ、その大衆性のゆえに、人びとはこの色に必要以上に関わろうとしなかつただけなのである。この点は、ユダヤ人や娼婦といった社会のアウトサイダーたちに着用が義務付けられたために一般人から嫌悪された黄色とはまったく事情が異なる<sup>(21)</sup>。

文学作品中の登場人物の着こなしは、その当時の色彩観を知るうえで大いに参考となるが、14-15世紀イタリアの韻文及び散文作品において、青を着る人物はけっして多いとは言えない。例えばクロード・カザレは、ボッカッチョの長編の恋物語『フィローコロ』(1336-38年?)にみえる色彩用語を分析した結果、青衣の人物があらわれなばかりか、青に類する色名そのものがまったく使用されていないということを明らかにしている<sup>(22)</sup>。

それでもその数少ない青衣のキャラクターたちをさらに詳しくみていくと、かれらに一つの共通点があることがわかってくる。例えば『デカメロン』(1349-51年?)の第8日第2話には、ヴァルルンゴの司祭が農婦ベルコロレに關係を迫り、彼女がその代償にせしめた5リラの抵当として、自分の「褪せた青色のタバッコ(前開きの外衣) tabarro di sbiavato を置いて行くという場面がある。このタバッコにそれだけの価値があるのかと怪しむベルコロレを、司祭は「これはドゥアージョ産の生地だから」と巧みに言い

くるめる<sup>(23)</sup>。ドゥアージョ *duagio*、すなわちフランドルのドゥエー産の織物は、ペゴロッティの『商業指南』にも取引記録がみえる高級品であるが<sup>(24)</sup>、当の司祭はこれを古着屋から購入しており、その出所は甚だ疑わしい。まして色は 'sbiavato' である。ピエロ・グアルドゥッチが調査したシエーナの染物師ランドッチョ・ディ・チェッコ・ドルソの遺した1378年の覚書によれば、羊毛100リップラを 'azurina' に染める費用は5ソルド11デナーロ、'cilestra' の場合は3ソルド3デナーロ、'sbiadata' は2ソルド3デナーロであるから、問題のタバッコはどうもさほど高価な品ではなさそうである<sup>(25)</sup>。さてこの吝嗇司祭は、いざ女を手に入れてしまうと、彼女に金を与えるのが惜しくなり、なんとかただでタバッコを取り返そうと躍起になるのだが、彼がこだわるこの冴えない色の外衣が、持ち主の印象をいっそう鄙びたものにし、読者の笑いを誘うのである。

またフランコ・サッケッティの『三百話』(1399年頃)中のガッバーデオ・ダ・プラートの物語(第155話)も注目すべきである<sup>(26)</sup>。藪医者ガッバーデオは同業者の死に乗じてフィレンツェで開業するにあたり、服を新調する必要に迫られた。彼の妻もさすがに夫の服を恥じ——実際、その一張羅の裏打ちに使われている白栗鼠の毛皮は、元の獣の種類が判別しかねるほどに毛の抜けた代物であった——、「わたしの空色の長上衣 (*guarnacca celestra*) について白栗鼠の毛皮の縁取り (*un orlo di vaio*) を [あなたの服に] つけたげるわ」と提案する。このように毛皮を繰り回して使おうという思いつきも、この夫婦の日頃の暮らしぶりをすでによく物語っているが、さらに医者の妻の晴れ着の色が青系であるというのは、当時の読者には少々奇異に感じられたに違いない。それというのも上層階級の一員で貴族とも並び称される医者やその家族は、本来ならば主として高価な赤い織物でできた服を身につけるものであり<sup>(27)</sup>、安い青を着ることは、彼らにとってけっして名誉なことではなかったはずだからである。つまり夫婦共に医者という身分にふさわしからざる恰好をしているところに、この話の可笑しさがある。

したがって中世末期の笑話における青い服は、それを身につける人物たち

の貧しさや身分の卑しさを読者に知らしめる記号的役割を果たしているといえる。そしてその青衣のもつ大衆性や庶民性が、時として読者から笑いを引き出す重要な要素となりうるのである。

#### 4. 色彩論における青

このように青は一般庶民を象徴する色である。それゆえにこの色を肯定的にとらえようという動きは、少なくとも14世紀以前のイタリアにはみられなかった。その証拠にダンテやボッカッチョの寓意文学作品を見わたしてみても、青と徳が結びつけられる——すなわち擬人化された徳が青を着る——という例は皆無である。つまり青は徳ときわめて縁遠い関係にあったといえよう。

ところが16世紀に入り、芸術理論に対する関心の高まりに伴って書かれた数々の色彩論からは、すでに見てきたような従来の青に対する人びとの意識とはやや異なるものが感じとれる。まず、イタリア語で書かれた最初の色彩論であるフルヴィオ・ペッレグリーノ・モラートの『色彩と草花の意味について』（1535年）は、14色 (verde, rosso, nero, bianco, giallo, tanè, morello, berrettino, incarnato, mischio, turchino, oro, argentino, verde giallo) の意味を詠ったセラフィーノ・アクィラーノ (1466-1500年) によるアレゴリックなソネットを冒頭におき、各詩句に対するコメントというかたちで論を進めているが、「濃青色は、高尚なる思索をもつ」Il Torchino hà il pensier molto eleuato という詩句については、以下のような註釈が加えられている。

なにゆえにこの色が嫉妬を意味すると考える者が多いのか、わたしは知らない。わたしにとってきわめて明白なのは、<sup>おとめ</sup>処女らの女神が息子の死に際してまでもこの色を身につけていたということである。そして使徒、あらゆる聖職者はこの色を着ることを命じられた。聖グレゴリウスはいわゆる十字架持ちの司祭たちに対して、この色で装うよう

にとしばしば命じたものである<sup>(28)</sup>。…

ここでは turchino を身につける者として「処女らの女神」la Dea delle vergini——すなわち聖母マリア、使徒、聖職者が挙げられ、この色がキリスト教に深く関わるものであることが明確に示されている。

このあとモラートはさらに古代へと話題を移す。

…エステル記の第一章に述べられているように、アハシュエロス王はその気高い思索を示すべく、この色で部屋という部屋を蔽いつくした。ペルシウスは最初の諷刺詩においてこの色が重要なものごとをこいねが冀う人びとのものであることを示している。そこでは Ianthina 色の服について述べられているが、その色は Iacinthino とも呼ばれる。したがって天上の奥義を観想し、そして重要なものごとを冀う者は、この色をまとうにふさわしい<sup>(29)</sup>。

turchino に関しては、1559年にブレーシャで初版の出たジョヴァンニ・デ・リナルディの『奇怪きわまる怪物、二つの論攷、第一に色彩の意味について、第二に草花について論ず』、またアントニオ・テレージオによるラテン語の色彩論(1528年)と先のモラートの書に着想を得て書かれたヴェネツィアの劇作家ロドヴィーコ・ドルチェの『色彩の質、多様性、属性に関する対話』(1565年)も、モラートとほぼ同様の論説を展開しており、いずれもこれが「高尚な思索」pensiero elevato をあらわす色であると断言している<sup>(30)</sup>。さらにチャーザレ・リーパの図像学辞典『イコノロジーア』(第3版1603年)も、<知恵> SAPIENZA の擬人像を「turchino の服を着た若い女」と定義しており<sup>(31)</sup>、ここにおいて turchino は人間の思考や叡智と分かちがたく結びつけられることになるのである。

これはたしかに前世紀までは存在しなかったシンボリズムであるが、いったいどこから来たものなのだろうか。モラートの論を追っていくと、彼はま

ず turchino をラテン語で青紫色を意味する hyacinthinus に相当するとみなしている。その上で「エステル記」第1章6節にみられる、アハシュエロス王(クセルクセス)が国の民のために設けた酒宴において「ヒュアキントス色の(hyacinthina)帷」を用いたという記述や、紀元1世紀の詩人ペルシウスの『諷刺詩』第1歌中の、「ヒュアキントス色の外套」hyacinthina laena をまとして低俗な詩を好んで朗唱する輩がいる(第32行)という一節を、turchino を思索の色とする考え方の根拠としている。しかし「エステル記」にしてもペルシウスにしても hyacinthinus が思索と関わるとは明言しておらず、特に後者に関してはモラートは明らかに誤解しているので、彼の論の運び方には些か強引すぎるものが感じられる。

一方リナルディはその書の冒頭に置いたソネットの一節「濃青色はひとの気高き思索をあらわす」L'alto pensier altrui il Torchin dimostra について、モラートとはやや異なる解釈を下している。

Torchino は、見かけの上では空の色をあらわすがゆえに、いわゆる celeste である。神の子、我らが救い主キリストの母は、かかる悲哀の世をこの色をまとして彷徨われたという。もしその理由を尋ねる者があれば、わたしは次のようにお答えしよう。それはその魂、あるいはかのおん方の想いがつねに天の父なる神の御業に揺るぎなく向けられ、われわれが現世<sup>うっしよ</sup>にてありがたがる地位、王位、富、名誉を蔑み、ただ偏に天の高み、生きとし生けるものの師のもとへと上げられることのみを心に掛け、至高なるものへと想いを馳せ、この上なき神の美を切望したからであると…<sup>(32)</sup>。

つまりこちらでは turchino が思索の色とみなされる根拠を、聖母マリアの着衣に見いだそうとしている。たしかに美術の領域においては、中世末期の絵画技法を詳細に伝えるチェンニーノ・チェンニーニのマニュアル(1400年頃)からも読みとれるとおり、聖母の着る青、そしてそれをつくるウルトラマリ

ン (azzurro oltremarino) というラピスラズリから採る高価な顔料に古くから格別な敬意が払われてきた<sup>(33)</sup>。そもそも聖母のマントの色は、息子の死を悼む気持ちをあらわす暗色から青に定着したと考えられているが<sup>(34)</sup>、神の観想に生きる聖母のイメージが、絵のなかで彼女のまとう色の象徴性にもプラスに作用したであろうことは容易に想像できる。

ともあれいずれの色彩論も、これまでどちらかと言えば負のイメージで捉えられがちであった青という色相を積極的に評価しようとしている点が注目される。このような色彩観の変化を引き起こした要因としては、まず第一に、カスティリオーネが『宮廷人』(1528年)において証言しているように、15世紀末以降、ブルゴーニュ、そしてスペイン宮廷に発した黒をはじめとする暗色のモードが、奢侈禁止令の絶えざる発布や宗教改革の胎動などと相俟って全ヨーロッパを席捲したことが挙げられよう<sup>(35)</sup>。つまりそれまで最も美しい色とされ、人びとに好んで着られた色は、プッチ家やレオナルドの衣裳リストが示していたとおり、つねに赤であった。その赤を頂点とする色彩ヒエラルキーが崩れ去り、宗教的な慎みを表明するものとして明度や彩度の低い色の評価が上がったことが、寒色である青にも人びとの関心を向けさせる契機となったと考えられるのである。

また、青の染色技術そのものの進歩も見過ごせない重要な要因のひとつである。1498年にヴァスコ・ダ・ガマによってインドへの直接航路が発見され、大航海時代が到来すると、インドからヨーロッパに大量のインド藍 (indaco。学名 *Indigofera tinctoria*) がもたらされ、大青と同じくらいの早さで、低価格かつはるかに鮮やかに染められるというので、ひろく使用されるようになった<sup>(36)</sup>。実際インド藍は15世紀の *Trattato dell'arte della seta* ではまったく触れられておらず、mscr. 4.4.1.でも予染段階で用いられる染料としてしか言及されていないのに<sup>(37)</sup>、16世紀の *Plictho* では青や緑の染料として大青よりも頻繁に記載されている<sup>(38)</sup>。こうしてできた美しい青い布が市場に多く出回るようになったことも、青という色が見直されるきっかけを与えたと想像されよう。

さらに隣国フランスにおける青の「昇格」も、イタリア人の色彩観にまったく影響を及ぼさなかったとは思われない。フランスでは13世紀以来、紋章や芸術作品に青が積極的に用いられてきたことは、先にパストゥローの説によって見たとおりであるが、アラゴン王アルフォンソ5世の紋章官シシルの手になるといわれる中世ヨーロッパの色彩論の先駆『色彩の紋章』（1435-58年頃）第1部からも、azurが「高価な宝石サファイアの色」として高く評されている次第が読みとれる<sup>(39)</sup>。

『色彩の紋章』は1565年にはヴェネツィアでイタリア語版が出されているが、翻訳にあたったジュゼッペ・デリ・オロロージは、序言において「多くの者が色をごた混ぜにし、[いいかげんに]仕着せ(liuree)をつくっている」現状を憂えてこの書をイタリア語に移し変える必要を感じたのだと説明している<sup>(40)</sup>。しかし当時のイタリアでは、すでに見てきたように、テレージオ、モラート、リナルディなどの色彩論が流布していた。にもかかわらずオロロージがシシルの伊訳に踏み切った背景には、フランス人の色彩感覚をイタリア人とは別個のものとして尊重する風潮が存在したからではないだろうか。

そしてこの伊訳が出る以前にも、『色彩の紋章』の内容、あるいはそこで論じられているフランスの色彩観が、イタリアの知識人の間ではかなりよく知れわたっていたことを窺わせる形跡がある。例えばシシルの書の第2部ではbleuについて「嫉妬(jalousie)をあらわすと言う者もいる」と説明されているが<sup>(41)</sup>、マリオ・エクイーコラの恋愛論『愛の性質に関する書』（1525年）にも「フランス人は…空色(colore celeste)を嫉妬(gelosia)の色とみなす」という一節がみえ<sup>(42)</sup>、さらにモラートやドルチェも、理由は定かでないと言いつつもturchinoが嫉妬を意味すると考えられるケースがあることを伝えている<sup>(43)</sup>。つまりモラートらはフランス人の色彩観を全面的に受け入れているわけではないが、けっして無視できないものとして紹介しているのである。

さらにシシルは「bleu、あるいはpersは、若い娘が帯や紐の色に使い、また村人は好んでこの色の帽子、長衣、胴着、靴下を身につける。イギリス人

はこの色をよく仕着せに用いる」と述べ<sup>(44)</sup>、青が農民や、当時のヨーロッパでは田舎者の範疇にあったイギリス人が着るものであることを伝える一方、次のような定義をも提示している。

bleu は男が身につければ知識 (science) を、女がつけば礼儀正しさ (courtoisie) をあらわす。子どもがつけば鋭い才知 (engin subtil) を、旗手がつけば戦時における裁量 (discretion de bataille) を示す<sup>(45)</sup>。

先の定義とはうって変わって、ここでは bleu を身につけることが、頭脳の明晰さのあらわれであるとされている。シシルはその根拠までは明らかにしていないが、ここで思い出されるのがモラート、リナルディ、ドルチェらも、turchino という青をとくに「高尚な思索」の色と述べていたことである。先に示したりナルディの論からも察せられるとおり、概ねイタリア人は、天空の色である turchino は、天上という、より高い次元にある事象と結びつくものであるからと説明している。しかし15世紀以前のイタリアでこのようなシンボリズムが一般化していた形跡がなく、また学者や教師といった知的活動に従事する人間が青を着たという歴史もない以上、青を「思索」と結びつける思想は外来のものではないかと想像されるのである。16世紀前半のイタリア服飾には、フランス、スペイン、ドイツなど周辺諸国の流行を取り入れたものが少なからず見受けられたばかりか、「宮廷人たる者にふさわしい衣裳、祝祭、祝宴、武装、その他あらゆる物事におけるイタリア人の長所は、すべてフランス人から学びとったものである」という極端なフランス至上主義的な考え方まであったことをカスティリオーネは伝えている<sup>(46)</sup>。とすれば、モードと連動する色彩観も、フランスのそれに影響を受けた可能性があるということは十分に考えられよう。



## 5. 曖昧な青の概念

このようにイタリアにおける青は、色彩論から汲み取れる限りでは、16世紀以降、たしかに「昇格」しているように思える。

しかし、青は単に「軽んじられることはなくなった」だけなのかもしれない。先に触れたように、『宮廷人』でジェノヴァの貴族フェデリーコ・フレゴーズが望ましい着衣の色として第一に挙げていたのは黒であり、そのことは当時の数多くの黒衣の男性肖像画からも確かめられるとおりである<sup>(47)</sup>。またアレッサンドロ・ピッコローミニの『女性の良き作法についての対話』(1540年)においても、どのような女性にも似合う色として薦められているのは白であり、さもなければ白い肌に映える黒をはじめとする暗色系をよしとしている<sup>(48)</sup>。つまり青は、この時代に至っても、身につけるべき色としては積極的に薦められていないのである。そのことは16世紀末のヴェチェッリオによる服飾解説書において、青い服を着た人物が非常に少なかったということからも窺い知れる。

また当時の人びとの青の認識力そのものにもおおいに問題がある。*Trattato dell'arte della seta* の著者の言葉に象徴的に示されるとおり、概して中世・ルネサンス期のイタリア人は、「ラピスラズリ」を意味するペルシャ語に由来する *azzurro* という色名を避ける。その代わりに、青をあらわす言葉としては語源的に最も古い *celeste* (ラテン語の *caelestis* 起源)、「トルコ石」に由来する *turchino* が多く使われる。しかしこれらの青の色調の違いとなると、それを正確に掴むことはほとんど不可能に近い。というのは、それらの使い分け方が、人によってまちまちだからである。例えばすでに見たとおり、モラートは *turchino* をラテン語の *hyacinthinus* にあたると述べ、リナルディはこれを *celeste* と完全に同一視していた。またオロロージはシシルの翻訳にあたって、*azur* は同語源である *azzurro*、*pers* は *perso* に置き換えているが、*bleu* に関しては、当時この色にあたる適切な言葉がイタリア語になかったために<sup>(49)</sup>、時として *turchino*、別の箇所では *azzurro* をあてるなど、訳語の統一

性を欠いている。現代イタリア語では、色調の濃い順に *turchino*、*azzurro*、*celeste* となるが、この定義が16世紀までのイタリアにおいてもあてはまるとは言い切れないのである。*Plictho* も、絹を *turchino* に染めるには「インド藍の花」*fior de endego* の染料を用い、一方 *azzurro* に染めるには堇色染料であるオリチェッコに浸け、さらに「インド藍の花」の染色液にも浸けるように指示しているだけで、当時の実際の色調を知る手がかりは何も与えてくれない<sup>(50)</sup>。中世以来、赤に関しては並外れた識別力をもち、多くの色名を適材適所に使いこなしていたイタリア人であるが<sup>(51)</sup>、その一方で長年軽視してきた青については、未だ確固たる概念を形成していないように感じられるのである。

パストゥローは、ドイツとイタリアでは赤のモードの勢力がきわめて強かったために、青のモードの受容がフランスよりもやや遅れたことを認めている。しかし中世末期には、青がヨーロッパ全域を凌駕するに至ったと断言している<sup>(52)</sup>。

しかし、たとえ数量的に青い織物や衣類の需要が増えたとしても、それは青の真の勝利を意味するものではない。イタリアでは、15世紀に入っても青は依然として庶民の色であり、その意識はなかなか消え去らなかった。その一方で、赤は皇帝や教皇位のシンボルであり続け、また上層階級に好んで着られたのもやはり赤であった。つまりここで確かに言えるのは、パストゥローが「*révolution bleue*」と呼んだような劇的なものは、イタリアには訪れなかったということである。

そして16世紀になると人びとの好みは黒に移行してしまい、青が進んで迎え入れられることはついぞなかった。色彩論の中に一定の座を占め、一応の評価が与えられるようになっても、これが実際に着るべき色として称揚されることはない。イタリアにおける青は、やはりどこまでも「口を閉ざしておくべき」色でしかなかったのである。

## 註

- (1) 例えば *Trattato dell'arte della seta* の現存する 9 つの写本のうち、ラウレンツィアーノ手稿 (n° 117, Pluteo 89) でみた場合、染色準備段階から染色 (9-36章)、そして色止めのための燻蒸や媒染 (37-41章) については、総紙葉数 60 のうちの 8 紙葉表から 29 紙葉表までを占めており、また挿絵にしても全 47 枚中 26 枚がこの工程を描いたものである。なお、この写本のファクシミリ版は以下の通り。*Trattato dell'arte della seta in Firenze. Plut. 89 sup. Cod. 117, Biblioteca Laurenziana, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1980.*
- (2) Girolamo Gargioli, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, G. Barbèra, Firenze, 1868, p.53.
- (3) このマニュアルの翻刻版は、Giovanni Reborà, *Un manuale di tintoria del Quattrocento*, Giuffrè, Milano, 1970.
- (4) Giovan Ventura Rosetti, *Plictho de larte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, Venezia, 1548. 本稿では、Icilio Guareschi, *Sui colori degli antichi*, Parte Seconda, Unione Tipografico - Editrice, Torino, 1907 所収の版を用いた。
- (5) 彼の人となりについては、ポリツィアーノの『愉しき物言ひ』(1477-82年)、グイッチャルディーニの『フィレンツェ史』(1509年)、マキャヴェッリの『フィレンツェ史』(1520-25年)を参照(Angelo Poliziano, *Deti piacevoli*, a cura di Tiziano Zanato, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1983, p.45, 62-65; Francesco Guicciardini, *Storie fiorentine dal 1378 al 1509*, a cura di Roberto Palmarocchi, Laterza, Bari, 1931, p.4; Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine e altre opere storiche e politiche*, a cura di Alessandro Monteverchi, in *Opere di Niccolò Machiavelli*, vol.II, UTET, Torino, 1973, IV, 29)。
- (6) この目録は 12 紙葉 (0.28×0.22m) より成り、筆跡と言葉遣いは典型的なフィレンツェの公証人のものである。筆者は以下の翻刻版を用いた。Carlo Merkel, *I beni della famiglia di Puccio Pucci. Inventario del sec. XV illustrato*, in *Nozze Rossi-Teiss*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1897, pp.139-205.
- (7) Leonardo da Vinci, *I Codici di Madrid*, a cura di Ladislao Reti, 5 voll., Giunti Barbèra, Firenze, 1974, Ms.8936, 4 v. レオナルドの色の着こなしについては、拙稿「レオナルドの薔薇色の服——「無学の人」の服飾観——」『服飾美学』第 27 号 1998年 67-84頁。
- (8) Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1964-69, vol.II, p.153.

- (9) Michel Pastoureau, “Et puis vint le bleu”, dans *Europe*, n° 654, oct. 1983, pp.43-50; “Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale”, in *Rassegna*, Anno VII, n° 23, settembre 1985, pp.5-13; “Vers une histoire de la couleur bleue”, dans *Sublime indigo*, Musées de Marseille, 1987, pp.19-27; “Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Age”, dans *Médiévales*, tome 14, 1988, pp.9-21 (「青から黒へ——中世末期の色彩倫理と染色——」 徳井淑子編訳『中世衣生活誌 日常風景から想像世界まで』勁草書房 2000年 123-142頁); *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Paris, 1992 (『ヨーロッパの色彩』石井直志・野崎三郎訳 パピルス 1995年); “La révolution des couleurs ou le triomphe du bleu”, dans *L'Histoire*, n° 229, février 1999, pp.62-67.
- (10) Françoise Piponnier, Monique Closson, Perrine Mane, “Le costume paysan au Moyen Age: sources et méthodes”, dans *L'Ethnographie*, CXXVI<sup>e</sup> année, Paris, 1984, pp. 291-308. さらに以下のものも参照。P. Mane, “Émergence du vêtement de travail à travers l'iconographie médiévale”, dans *Le Vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Cahiers du Léopard d'Or, no.1, Paris, 1989, pp.93-122 (「中世の図像からみた仕事着の誕生」 前掲書『中世衣生活誌』67-92頁); 徳井淑子『服飾の中世』勁草書房 1995年 63頁。
- (11) Cesare Vecellio, *De gli Habiti antichi, et moderni di Diuerse Parti del Mondo*, Libri Dve, fatti da Cesare Vecellio & con Discorsi da Lui dichiarati, Damian Zenaro, Venezia, 1590, 36v.-37r., 180v.-181r.
- (12) G. Gargioli, *op. cit.*, pp.78-79. なお、この価格リストに関しては、拙稿「失われたポルポラ——中世末期イタリアにおける赤の染色と象徴——」『イタリア学会誌』第48号 1998年 207-208頁を御参照いただきたい。
- (13) Piero Guarducci, *Un tintore senese del Trecento. Landoccio di Cecco d'Orso*, con una prefazione di Giovanni Cherubini, Protagon Editori Toscani, Siena, 1998, p.98.
- (14) 中世からルネサンス期にかけての赤の染料に関しては、前掲拙稿「失われたポルポラ」205-209頁を参照。
- (15) ちなみに mscr. 4.4.1. の50-53章では、ヴォゲーラ、フォルリ、ラヴェンナ、ベルガモ、サントンジェロに産するものが特に指定されている (G. Rebora, *op. cit.*, pp.84-85)。これは地元ヴェネツィアに近い産地から原料を取り寄せて、染色費そのものを下げようという著者の意図のあらわれである。
- (16) Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, edited by Allan Evans, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1936, p.208.
- (17) Gudrun Schneider, *Tingere con la natura. Storia e tecniche dell'arte tintoria*, Ottaviano, Milano, 1981, pp.22-23; P. Guarducci, *op. cit.*, p.97, nota 3.
- (18) 2580番写本中の123紙葉から182紙葉裏までを占める *Trattato dell'arte della lana*

は、フィレンツェの毛織物職人によって書かれたと考えられている。その内容は以下の書で一部が紹介されている。Alfred Doren, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte*, I, *Die Florentiner Wollentuchindustrie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Kapitalismus*, Cotta, Stuttgart, 1901, pp.484-493; Federigo Melis, *Aspetti della vita economica medievale. Studi nell'Archivio Datini di Prato*, I, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 1962, p. 459 n. 4, 460, 461, 465 n. 7, 466 n. 4, 470 n. 3 e 5, 471 n. 3, 477 n. 8 e 10, 480 n. 3 e 4.

(19) G. V. Rosetti, *op. cit.*, p.354.

(20) *Trattato dell'arte della seta* は、青系の色 (alessandrino, azzurro) をつくる染料としてオリチェッコ (oricello) とヴァジェッコ (vagello) を挙げている。オリチェッコは薄めたアンモニアと苛性ソーダにある種のコケを漬けることによって抽出した染料であり、ヴァジェッコは、*Trattato dell'arte della seta* にガルジョッリが付けた用語解説によれば、麩と滓状のミョウバンと純水より成る良質の染料であるという (G. Gargioli, *op. cit.*, p.154)。しかしブルネッコはこれを一種の還元染色液としており (Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Neri Pozza, Vicenza, 1968, pp.167-168)、ゲアルドゥッチも、大青染料の染浴全体をあらわす呼称だと考えている (P. Guarducci, *op. cit.*, p.97, nota 3)。なお大青は言葉の綴りが酷似していることから、しばしばモクセイソウ (guada, gualda) と混同され、ガルジョッリも両者を同一視しているが (G. Gargioli, *op. cit.*, p.310)、モクセイソウは黄色染料であって全く別種のものである。

(21) 中世ヨーロッパにおける黄色に関しては、以下を参照。阿部謹也「黄色いマーク ユダヤ人差別のシンボル」(*panoramic mag. is* 増刊号「色」 ポーラ文化研究所 1982年 90-97頁); M. Pastoureau, "Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert", dans *Médiévales*, no. 4, 1983, pp.62-73; 前掲書『服飾の中世』10-20頁。

(22) 『フィローコロ』には、229回色彩の言及があるが、その内訳は bianco 36回、rosso 18回、rosato 1回、vermiglio 28回、porpore (赤紫色) 6回、violato (堇色) 11回、sanguigno (血紅色) 1回、giallo 2回、verde 29回、nero 18回、candido (純白) 12回、biondo (黄金色) 16回、bruno 2回、fulvido (黄褐色) 1回、oro 46回、argento 2回となり、青に類する色は皆無である (Claude Cazalé, "L'expression symbolique offerte par les couleurs dans le *Filocolo* de Boccace", dans *Revue des études italiennes*, n.s.XXVI, 1980, 1, pp.23-24)。

(23) 使用した版は Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol.IV, Mondadori, Milano, 1976.

(24) F. B. Pegolotti, *op. cit.*, p.283.

(25) P. Guarducci, *op. cit.*, p.97.

- (26) 使用した版は Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di Antonio Lanza, Sansoni, Firenze, 1984.
- (27) 医者<sup>の</sup>着る赤に関しては、前掲拙稿「レオナルドの薔薇色の服」77-79頁；「失われたポルポラ」210-211頁参照。
- (28) Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de colori e de mazzolli*, Operetta di Fulvio Pellegrino Morato Mantouano nuouamente ristampata, Venezia, 1545, 22v.
- (29) *Ibid.*, 22v.-23r.
- (30) Giovanni de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro di Giovanni de' Rinaldi diuiso in due trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, & fiori*, Di nvovo ristampato, et dal medesimo riueduto, & ampliato, ad istanza di Alfonso Caraffa, Ferrara, 1588, pp.20-22; Lodovico Dolce, *Dialogo di m. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diuersità, e proprietà de i colori*, Gio. Battista, Marchio Sessa, et Fratelli, Venezia, 1565, 33v.-34r.
- なお、テレージオの色彩論については、彼の全集に収められているものを参照した (Antonio Telesio, *De coloribus*, in *Antonii Thylesii consentini opera*, excud. Fratres Simonii, Neapoli, 1762, pp.169-190)。
- (31) Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, with an introduction by Erna Mandowsky, Olms, Hildesheim • Zürich • New York, 1984, p.441 (邦訳が<sup>あり</sup>な書房より近刊予定)。
- (32) G. de' Rinaldi, *op. cit.*, p.20.
- (33) Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, Neri Pozza, Vicenza, 1982, pp.92-94 (『絵画術の書』辻茂編訳 石原靖夫・望月一史訳 岩波書店 1991年 55-56頁)。
- (34) M. Pastoureau, "La révolution des couleurs ou le triomphe du bleu" *cit.*, p.64.
- (35) 「わたくしといたしましては、軽々しいものではなく、重厚で落ち着いたものを好みます。そこで思いますに、衣裳にもっとも優美さをあたえてくれる色は、黒を措いて他にございません。さもなくば少なくとも暗い色であるほうがより好ましいかと存じます」 (Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Ettore Bonora, Mursia, Milano, 1972, II, xxvii)。ルネサンス後期のヨーロッパにおける黒の流行に関しては、M. Pastoureau, "Du bleu au noir...", *cit.*; "Morales de la couleur: Le chromoclasme de la Réforme", dans *La Couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*, Cahiers du Léopard d'or, no.4, 1994, pp.27-46. 16世紀のイタリアにおける黒の好尚については、上田陽子「16世紀初頭北イタリアの宮廷服にみる grazia の美意識と光沢への嗜好——バルダッサレ・カスティリオーネとイザベッラ・デステを中心に——」『服飾美学』第28号 1999年 31-45頁。

- (36) *The Plietho of Gioanventura Rosetti*, Translation of the 1st Edition of 1548 by Sidney M. Edelstein and Hector C. Borghetty, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1969, p.xviii.
- (37) mscr. 4.4.1. della Civica Biblioteca di Como, XI, XXXVII.
- (38) G. V. Rosetti, *op. cit.*, p.371, 388, 404, 415, 417, 420-21, 426.
- (39) Sicille, *Le Blason des Couleurs*, éd. Hippolyte Cocheris, Chez Auguste Aubry, Paris, 1860, pp.38-43.
- (40) Sicillo Araldo, *Trattato de i colori nell'armi, nelle livree, & nelle diuise*, Venezia, 1565, 2r.
- (41) Sicille, *op.cit.*, p.88.
- (42) Mario Equicola, *Libro di natura d'amore di Mario Equicola*, nouamente stampato et con somma diligentia corretto, Gioanniantonio & fratelli de Sabbio, Venezia, 1526, 164r.
- (43) F. P. Morato, *op. cit.*, 22v. ; L. Dolce, *op. cit.*, 33v.
- (44) Sicille, *op. cit.*, p. 111.
- (45) *Ibid.*, p. 117.
- (46) B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, xxvi, xxxvii.
- (47) 例えばラファエッロ 《バルダッサレ・カスティリオーネの肖像》(1516年頃 パリ、ルーヴル美術館)やティツィアーノ 《手袋を持つ男》(1520-22年頃 パリ、ルーヴル美術館)。
- (48) Alessandro Piccolomini, *Dialogo de la Bella Creanza de le Donne de lo Stordito Intronato*, in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Laterza, Bari, 1913, p.20(『女性の良き作法について』岡田温司・石田美紀編訳 ありな書房 2000年 42頁)。
- (49) イタリア語で blu という言葉がひろく使われるようになるのは、18世紀以降である (Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Giunti Barbèra, Firenze, 1975, vol.I, p.543)。
- (50) G. V. Rosetti, *op. cit.*, p.404.
- (51) 前掲「失われたポルポラ」217頁。
- (52) M. Pastoureau, "La révolution des couleurs ou le triomphe du bleu", *cit.*, pp.66-67.

## Il colore assente

### —Alcuni aspetti dei vestiti azzurri nei secoli XIV-XVI in Italia—

Aki Ito

Il *Trattato dell'arte della seta* scritto da un anonimo fiorentino tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, ci offre molti dati preziosi sulla tintura nella fine del Medioevo, e il capitolo che tratta della tintura dell'azzurro, comincia come segue: «...gli azzurri, questi sono colori di piccola portanza e piuttosto da tacergli, che dirgli».

Questa frase rappresenta francamente l'idea di "azzurro" degli italiani in quel periodo; nei manuali tintori le ricette per la tintura in azzurro sono poche rispetto a quelle del rosso e del verde, ed anche in alcune liste di vestiti in dati personali — come inventari, diari, lettere, ecc.—, i vestiti di questo colore sono molto rari. Inoltre nella letteratura di quel periodo non compaiono quasi mai personaggi con vestiti azzurri.

"L'assenza dell'azzurro" è un fenomeno generale in tutta l'Europa di quell'epoca, perché il *guado*, tipica pianta che produce la materia tintoria dell'azzurro, era disponibile a prezzo relativamente basso senza difficoltà. Perciò anche i vestiti azzurri sono portati principalmente dalla classe media e bassa. Per questa popolarità, nella sistema del simbolismo cromatico, agli azzurri erano attribuiti di solito dei significati negativi come la volgarità e la beffa.

Ma nel Cinquecento, questa idea tradizionale dei colori subisce un leggero cambiamento. Alcuni trattati del simbolismo cromatico come *Del significato de colori e de mazzolli* di Fulvio Pellegrino Morato (1535), *Il mostruosissimo mostro...Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori* di Giovanni de' Rinaldi (1559) e *Il Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori* di Lodovico Dolce (1565), valutano molto il *turchino* come il colore del 'pensiero elevato'. Infine nella *Iconologia* di Cesare Ripa (terza edizione: 1603), viene presentato come il colore dell'abito della donna allegorica Sapienza.

Si possono enumerare alcune ragioni per questa valutazione del turchino—



una tonalità dell'azzurro; quando la rotta per l'India fu scoperta alla fine del XV secolo, grandi quantità di indaco, che può tingere in azzurro a un prezzo inferiore, e meglio del guado, giunsero in Europa e si diffusero in Italia, perciò i bei panni azzurri o turchini erano abbondanti sul mercato. Inoltre mi pare che anche la diffusione in tutta l'Europa della moda del colore scuro — soprattutto del nero — dalla fine del XV secolo, e il crollo della gerarchia dei colori, alla cui cima era posto il rosso, richiamino l'attenzione della gente verso altri colori — anche verso gli azzurri. Oltre a ciò in Francia il *bleu* era già molto valutato dopo la metà del XIII secolo come colore del mantello della Madonna, e nel *Blason des Couleurs*, trattato del simbolismo cromatico scritto in francese da Sicille (1435-58), il *bleu* è definito il colore della 'science'. Può darsi che questa idea francese dei colori esercitasse un'influenza su quella italiana.

Però benché la domanda dei panni azzurri fosse aumentata, e nei trattati del simbolismo cromatico, al *turchino* fosse attribuita una buona immagine, questi colori non sono stati valutati come gli altri. In effetti, anche dopo il XVI secolo, gli azzurri non sono stati mai consigliati per l'abbigliamento, e gli abiti di questo colore non erano portati volontariamente dalla gente. Possiamo quindi dire che nella vita quotidiana l'interesse della gente per l'azzurro fu basso, e non ci fu una grande promozione dell'azzurro nel costume italiano.