

〔研究ノート〕

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 ——

伊藤 亜紀

1. ポルポラの終焉

…murex もまた [purpura と] 同様の [性質を備えている] が、咽喉の中央に、衣服を染めるためにと [人びとが] 求めるあの紫の花を持っている。そこには白い管があって、ごく少量の液体が含まれているが、ここからあの貴重な黒っぽい薔薇色に輝く染料がとれるのである。しかし身体の他の部分からは、なにもとれない。…ローマの束棒と斧とがそれ (purpura) に途を拓き、加えて少年期の威厳のしるしともなる。そしてそれは元老院を騎士階級から区別し、神々の恩寵を得んがために求められ、またあらゆる衣に輝きをあたえてくれる。そして凱旋用の衣服においては金とあわされる。それゆえ purpura への気ちがいじみた執着も弁明の余地があるというものだろう。しかしまあ、どうしたわけでこの貝に [これほどの] 額が支払われるのであろうか？ 染料として使用される折には悪臭を発し、荒海の如き陰気な鉛色をしているというのに⁽¹⁾？

プリニウスが『博物誌』の中で詳細に述べ伝えているとおり、古代地中海沿岸諸国では、海辺に棲息する3種のホネガイ (murex brandaris、murex trunculus、purpura haemastoma) が赤紫染料の原材料として珍重された。それはこの染料による染め上がりが美しかったからであることはいうまでもないが、また当時としては唯一とっていいほど色落ちのしにくいものだったからである。さらにこの染料の価値をいやが上にでも高めたのは、その稀少価値

性であった。すなわちこの貝から得られる白い分泌液は、1個あたり3、4滴に過ぎないので、100gの羊毛を染めるのに必要な液を採取するには、じつに12000個もの貝を要する⁽²⁾。しかもこれがそのまま染料となるわけではなく、集めた液に塩を加え、10日間泡をすくいながら加熱し、不純物を取り除くという、じつに手間のかかる行程が待っているのである⁽³⁾。

しかし中世に入ると、murex や purpura —— 以下、「ポルポラ」と総称する —— を用いた染色は、ヨーロッパの各地から次々と姿を消していった。すでに紀元500年頃には、イタリアではポルポラの染色工はほとんどみられなくなり、わずかにタラントからラヴェンナの皇帝テオドリックに、ポルポラ染めの布が送られるにすぎないという状態に陥っていた⁽⁴⁾。その後もビザンティン帝国下のコンスタンティノポリスやパレルモでは、細々とポルポラ染色が続けられていたにせよ、その用途は主に羊皮紙写本や文書を染めるというものであって、1453年にトルコによって帝国が崩壊すると、それと共にこの染色も完全に終わりを告げたのであった⁽⁵⁾。そのことは、ヴェネツィアで14-16世紀の間に書かれた商業指南書や染色マニュアルのいずれにもポルポラに関する記載がないという事実からも窺い知れる⁽⁶⁾。

また染料としてのポルポラのみならず、porpora（紫色）という色名も極端に使用頻度が減っていた。例えばジョヴァンニ・ヴィッラーニの年代記は、王政ローマ時代のトゥッルス・ホステリウス（I, 28）、教皇ヨハネス22世を廃位に追いやろうとした神聖ローマ皇帝ルートヴィヒ4世（XI, 70）、そして1348年にナポリに侵攻したハンガリー王ラヨシュ1世（XIII, 112）が、民衆に対するデモンストレーションのひとつとして porpora の衣をまとったことを伝えているが、ジョヴァンニの弟マッテオとその子フィリッポによって書き継がれた年代記には、porpora という語はただの一度もあらわれず、代わりに重要任務を帯びた使節等の服の色として scarlatto（緋色）が、しばしばみられるようになる（III, 13；IV, 49と54；IX, 44；XI, 71）⁽⁷⁾。このことはとりもなおさず porpora が scarlatto に最高の色としての地位をあげわたしたことを意味している。いみじくもジョヴァンニ・セルカンビは『ルッカ年代

記」の1368年の記事で次のような警句を発している。「塩以上の味はなく、scerlacto 以上の色はなく、ピサ人以上の裏切者はいない」と⁽⁸⁾。

この小論では、ポルポラの染色技術が失われて久しい14-16世紀のイタリアで、どのような赤色染料が用いられていたか、そして如何なる人物が赤を着たか、さらにそんな世相が当時の人びとのもつ赤という色彩のイメージをどのように変えていったかをみていくことにする。

2. 動物性染料と植物性染料

中世からルネサンス期にかけてのイタリアには、いくつか重要な染色のマニュアルが伝えられているが、中でも前世紀にガルジョッリによって出版された『絹織物業論』と、現在コモの市立図書館に所蔵されているヴェネツィアで書かれた染色手引書 (mscr. 4.4.1)、そしてジョヴァン・ヴェントゥーラ・ロゼッティの *Plictho* は特に注目すべきである⁽⁹⁾。

まず14世紀末から15世紀初頭にかけてフィレンツェで書かれた『絹織物業論』には、そのタイトルのとおり、絹織物の製作過程——糸巻、染色、色落ちの対処法、整経、機織、そして染料や出来上がった織物の価格まで——が詳細に書きつらねられている。染色に関しては9章から36章までであるが、*chermisi* (深紅色。XII-XVI)、*paonazzo* (濃紫色。XXIV-XXVI)、*vermiglio* (鮮紅色。XXVII-XXVIII)、*zaffiorato* (黄色がかった赤色。XXXIV) といった赤に関するものが中心であり、そしてその染料としては、ケルメス、グラーナ、ブラジルスオウが用いられている。他の色としては *alessandrino* (オリチェッコで染めた堇色の一種。XVII-XVIII)、*verde* (XIX-XXI)、*verdebruno* (暗緑色。XXII-XXIII)、*azzurro* (XXIX)、*tanè* (黄褐色。XXX)、*bigio* (XXXI)、*nero* (XXXII)、*giallo* (XXXIII, XXXV)、*cennòmati* (肉桂色。XXXVI) の染め方が説明されている。

次のヴェネツィア人の著作は、先のフィレンツェ人のものとは異なり、正真正銘の染色のためのマニュアルであり、著者自身かなり熟練した染色工であっ

たと考えられている。全 159 章のうち実に 109 章が、scarlatto、rosato (薔薇色)、paonazzo などの赤を得るための処方と材料を述べることにあてられており、さらにこのうちの 51 章がブラジルスオウ、25 章がグラーナ、18 章がケルメス、14 章がアカネを用いた染色である。あとは 10 章を黒の染色に割いているのが目につくが、青、緑、黄に関してはごく簡単にしか説明されておらず、いずれにせよ、こちら赤の染色が中心であると言っている。そして『絹織物業論』ではあまり触れられていなかったブラジルスオウが、最も主要な染料として頻繁に言及されていることは、特筆すべきである。

最後にジョヴァン・ヴェントゥーラ・ロゼッティの *Plictho* (1548 年初版) であるが、これはイタリアの「染色大全」ともいえるべき重要な文献である。第 1、2 部は羊毛、綿、亜麻の糸あるいは布地、第 3 部は絹、第 4 部は皮革の染色について説明されている。そしてこれまた 200 を越える項目の約 3 分の 1 が、主にブラジルスオウやアカネ、そしてケルメス、グラーナ、オリチェッロなどを用いた赤染色に関するもので、次いで黒の染め方 (カシの虫瘤、ウルシによる) の論が多い。

この 3 つの書に共通してあらわれるケルメスとは、フランスの南西部、スペイン、イタリア、多島海沿岸諸島に生育するブナ科のケルメスカシという木につく、レンズ豆大の一種の寄生虫である。この虫を乾燥させ、その残骸をふるいにかけて殻を取り除き、酢を加えて柔らかくしてから日干しにしたものを染料として用いるわけである⁽¹⁰⁾。ガルジョッリが『絹織物業論』の第 2 部に、用語解説としてつけた対話集によれば、染色力は弱い、デリケートな色調の出せる *chermes grosso* (完全な粒状のケルメス) と、染色力は強いが、色合いにおいて劣る *chermes minuto* (粉末状のもの) がある⁽¹¹⁾。

このケルメスは、やはりカシの木の寄生虫 *coccus ilicis* の一種であると考えられるグラーナとしばしば混同される。例えば 14 世紀前半に、フィレンツェのバルディ商会で活躍した商人フランチェスコ・バルドゥッチ・ペゴロッティの手になる『商業指南』(1310-1340 年頃) には、グラーナの取引は頻繁に記載されているものの⁽¹²⁾、ケルメスのほうは「ケルメス絹」(*seta carmusi*,

chermisi, chermusi) の名で3度あらわれるに過ぎない⁽¹³⁾。当時主要な染料であったはずのケルメスが、北はロンドン、南はキプロスあたりまでの広範囲な地域で活動した国際商人の取引記録に、このような形でしか記載されていないというのは、ペゴロッチィがケルメスとグラーナを同一視していた可能性があることを示している。しかし『絹織物業論』では、ケルメス染めとグラーナ染めは別々に説明されており、またケルメスはグラーナよりも幾分価値の高いものであることがはっきりと述べられている⁽¹⁴⁾。これらのことからピセツキーは、ケルメスはそのアラビア語起源の名（コチニール的一种をあらわす qirmiz という言葉から派生したもの）が示すとおり、オリエントからイタリアにもたらされたものであるのに対し、グラーナはスペインやポルトガル、プロヴァンスといった西地中海域に産するものであると考えている⁽¹⁵⁾。

『絹織物業論』において赤染色に使用されている染料の中でも、最も重要なものがこのケルメスだが、こうして染め上がった赤い布が、他の色の布と比べると相対的に高価なものであったということは、次に掲げる絹1リップラあたりの価格リストが示してくれる（貨幣単位 soldo）。

(絹1) リップラを Chermisi に2度染めするには	s. 40.
1度染めの Chermisi	♪ 20.
グラーナによるもの	♪ 12.
Verde bruno	♪ 40.
Alessandrino	♪ 40.
ケルメスによる Pagonazzo	♪ 35.
グラーナによる Pagonazzo	♪ 35.
ブラジルスオウによる Pagonazzo	♪ 35.
Verdi	♪ 20.
Vermigli	♪ 25.
Azzurri	♪ 24.
Bigi	♪ 12.

Tanè	♪ 12.
ハグマノキによる Giallo	♪ 12.
Zaffiorato	♪ 25.
Inciannómati	♪ 12.
Nero	♪ 15.
漂白	♪ 12.
サフランによる Giallo	♪ 13.
硫黄による燻蒸	♪ 1.
煮沸	♪ 1. ⁽¹⁶⁾

かつてのポルポラの染料としての素晴しさは、色の美しさや鮮やかさのみならず、堅牢度の高さにもあった——その実例としては、いまなお真紅の輝きを保ち続けるシチリア王ルッジェーロ 2 世のマント（1133 年頃、ウィーン、美術史美術館蔵）を挙げれば十分であろう——のだが、その代役を果たしうる染料があるとすれば、それはこのケルメスであった。そのことは 1464 年、教皇パウロ 2 世が枢機卿に対し、ケルメスで染めたにもかかわらず“porpora cardinalizia” という名をもつ赤い衣の着用を定めたことからもうかがえる⁽¹⁷⁾。

さて、動物性染料であるケルメスやグラーナに比べると、植物性染料はもう少し安くつく。その筆頭がアカネであり、ペゴロッチェの書には、イタリアではロマーニャ、国外ではアレクサンドリアやキプロス産のものが書き留められているが⁽¹⁸⁾、mscr. 4.4.1 からは、フランドル産のものも使用されていたことが確かめられる⁽¹⁹⁾。

もう一つ、よく用いられていた植物性染料は、ブラジルスオウである。すでに 13 世紀末のマルコ・ポーロの『東方見聞録』には、ランブリの王国（スマトラ島の北西部）はブラジルスオウ (berci) を産すること、そしてマルコがヴェネツィアにこの種子を持ち帰ったものの、寒さのために根付かなかったことが記されている⁽²⁰⁾。ペゴロッチェによれば、ブラジルスオウには、インド南西

岸の町クイロンのもの (colonmi)、ランブリのもの (ameri)、中国のもの (sieni) の3種類があり、クイロン産が最良の品で、明るい赤、ランブリのものは暗い赤、そして中国のものはくすんだ黄色がかかった色になるという⁽²¹⁾。mscr. 4.4.1 や *Plictho* からは、ブラジルスオウがグラナーナやアカネと併用されていたことが読み取れる。

ともあれどの染色マニュアルにおいても、美しい赤に染める技術を述べることに主眼が置かれている。そしてその文面からは、染料の量を加減することによって赤の微妙に異なる色調——rosato、paonazzo、scarlatto、chermisi、sanguigno (血紅色)、cardinalesco (真紅色)——を出そうとする染色工たちのこだわりが伝わってくる。このように多様な色名は、青や緑などの他の色には存在しない。

こうして染められてできた赤い服は、実生活の場では、誰が、いつ、どのように身につけたのであろうか。次章では中世の人びとの赤の着こなしを、当時の文学作品や衣裳目録から探ることにしよう。

3. 学者と貴族

トレチェントの文学作品中に、価値の高い色としてよくあらわれる赤のひとつは、セルカンビが最高の色と絶賛した scarlatto である。

わたくしたちがつね日ごろ目にしておりますように、わたくしたちの市民たちは、判事だの医者だの公証人だのになったりして、長い幅広の衣や緋色の服 (gli scarlatti)、栗鼠の毛皮の衣裳や、その他御大層な身なりをして、ボローニャから戻ってまいります…⁽²²⁾。

栗鼠の毛皮 (vaio) などと同等に豪華な装いとみなされる scarlatto であるが、『デカメロン』の服飾を分析したメルケルによれば、この色は絹織物に限られたため、scarlatto は色名のみならず、絹織物そのものをも意味する言葉

であったという⁽²³⁾。とはいえ mscr. 4.4.1 や *Plictho* には、“seta”とは別に “panno” や “lana” の scarlatto 染色の項目があるので、これを絹に限定された色であったとは断定しにくい⁽²⁴⁾。それはともかく、この scarlatto あるいは rosato を特に好んで身につけたのは、上のラウレッタの言葉にもあるとおり、ボローニャ帰りの医者や学者や公証人たちであった。1393年のボローニャの法学者の規約には、医者や法学者は、概ね赤いトーガをまとい、毛皮の折り返しのついた帽子をかぶるものであったことがしるされているし⁽²⁵⁾、アヴィケennaの『医学規範』のヘブライ語写本挿絵には、患者の家を訪れ、脈をとる赤い長衣を纏った医者や学者の姿がみえる（図1）。コルシーニは、中世末期からルネサンス期にかけてのトスカーナ絵画に描かれた医者や学者の服装について論じた書の中で、マントや衣服の赤色は、当時のフィレンツェの医者や学者に特徴的なものであ

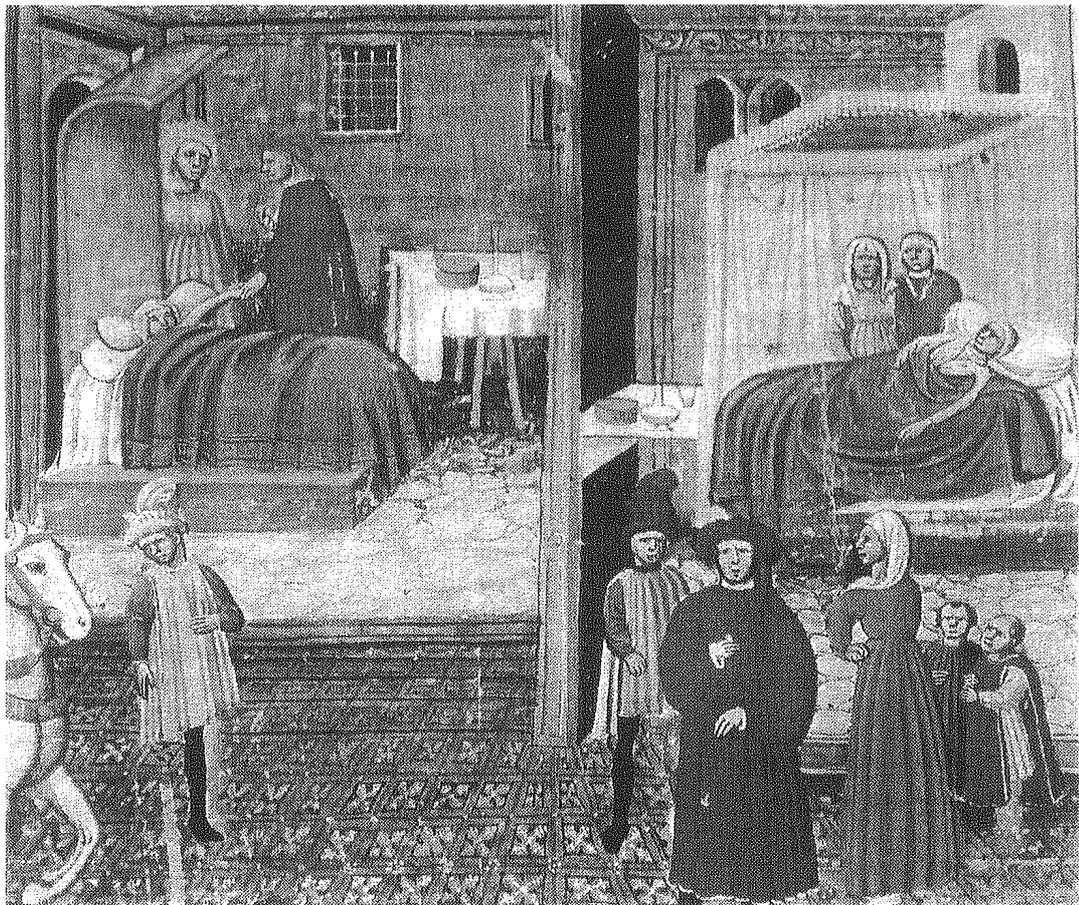


図1 Avicenna, 《Canone di medicina》(in trad. ebraica), ms. 2197. 15世紀 ボローニャ大学図書館

たと述べている⁽²⁶⁾。

医者が赤を着るといふ風習がいつごろから始まったものであるかは定かではないが、すでに13世紀後半のヴェネツィアでは、医者は貴族の服装をすることが許されていた⁽²⁷⁾。さらにペトラルカは、パヴィーアからボッカッチョに宛てた12月10日付の手紙 (*Sen.*, V, 3) の中で、当時の医者が「さまざまな色模様のあるポルポラの服」*vestes murice ardentis, sub suto vario distinctae* だの、ぴかぴか光る指輪だの、金めっきの拍車だので身を飾っていると苦々しげに吐き捨てている⁽²⁸⁾。つまり医者が高価な赤い服を着たがったのは、もとをただせば貴族の身分とその財力への憧れという、じつに単純な動機からであった。

その人びとの羨望の的であった貴族の衣服生活とは、いかなるものであったのだろうか。例として、コジモ・デ・メディチの一派に属す新興貴族プッチョ・プッチの家族（長男アントニオ、次男ピエロ、三男フランチェスコ、妻バルトロメア）の1449年6月1日に作成された財産目録をみてみよう。ここに書き留められている夥しい数の衣裳の色を単純に数え上げていくと、まず *rosato* が32回、次いで *paonazzo* と *verde* がともに18回、*nero* 17回、*chermisi* と *bianco* 各15回、*bigio* 9回、*rosso* 8回、*azzurro* 5回、*verde bruno* 4回、*bruschino*（濃い赤色）3回、*mormorino*（大理石色）と *grana*（臙脂色）各2回、*vermiglio* と *turchino*（濃青色）各1回となる。一見して赤に類する色が多く、それと対照的に青は極端に少ないことがわかる。特に *rosato* の衣類の多さは圧倒的で、外衣 (*cioppa, cioppetta*) 11着、長衣 (*luccho, lucchetto*) 7着、長上衣 (*ghamurra*) 4着、マント (*mantello*) 2着、そして頭巾 (*chappuccio*) 10、帽子 (*berretta*) 2に及ぶ。また *rosato* の服は、より鮮やかな色である *chermisi* ほどではないが、かなりの高額である。例えば「真珠の縫い取りのある、婦人用の薔薇色の外衣」^{1a} *cioppa rosata della donna cho richamo di perlle* は80フィオーリーノ、「深紅色のヴィロードの袖のついた薔薇色の長上衣」^{1a} *ghamurra rosata co maniche di uelluto chermisj* は12フィオーリーノとあり、さらにこれに毛皮の裏地など、豪華な

装飾がつけられることが多い。そういった付属品もあるので迂闊には比べられないが、例えば *cioppetta* でみた場合、バルトロメオの「狐の裏地つきの薔薇色の小外衣」*1^a cioppetta rosata, foderata di gholpe* が4フィオーリーノであるのに対し、同じ裏地のついた灰色の小外衣 (*1^a cioppetta bigia, foderata di gholpe*) は2フィオーリーノと半額にしかならないのである⁽²⁹⁾。

比較のために、同時期の庶民の衣裳箱の中を覗いてみよう。フィレンツェの薬種商ルカ・ランドゥッチの日記の1466年7月27日の記事には、ルカの妻サルヴェストラの婚礼衣裳一式がみえるが、「ぴったりした袖と真珠の縫い取りのある褪せた青色の上衣」*un sacco isbiadato, maniche strette, ricamato con perle*、「浮織錦の袖のある濃紫色の長上衣」*una gamurra pagonazza, con maniche di broccatello*、「白い短上衣」*un gamurrino bianco*、そしてハンカチや下着その他装飾品全部をあわせても38フィオーリーノであるから、先に見たプッチ家の婦人用の薔薇色の外衣1着にも及ばない⁽³⁰⁾。一商人の妻にとっては、当時の女性の一生でもっとも晴れがましい日であるはずの婚礼の折にさえ、*chermisi* や *rosato* の服を着ることはむずかしかったのである。またルカが1507年8月2日の火事で失ったものとして、家財道具や書籍の他に、ことさらに新品の「薔薇色のマント」*un mantello rosato* と「濃紫色の外衣」*una cioppa pagonazza* を書きたてているあたり、赤い服がこの商人にとっていかに大切なものであり、またその喪失がショックであったかが伝わってくる⁽³¹⁾。

rosato は、数ある赤をあらわす色名の中でも、中世の史料や文学作品を読み解く上で、特に重要なキー・ワードとなっている。コジモ・デ・メディチは、*rosato* の服は貴族をつくるものだとはたびたび口にしていたといわれているが⁽³²⁾、*rosato* はその色の布を購入できるだけの経済力をもつ階級の特性と密接に結びつく。このことについては、後にあらためて触れることにしよう。

4. 赤の徳

寓意文学作品では、他ジャンルの作品にもまして、登場人物の服の色彩が、物語の展開上重要な役割を果たすことになる。

『浄罪篇』（1313年頃）の「地上の樂園」で、ダンテの前にあらわれた凱旋車の右にいる3人の乙女らのうち、「火中にては見わけ難しとおもはるゝほどに赤」い者は、「慈愛」Caritàの象徴であり、「肉も骨もエメラルドで出来ているかの如き」乙女（「希望」Speranza）、「積もりし雪に似」た乙女（「信仰」Fede）とともにキリスト教の三対神徳をあらわす（XXIX, vv. 121-26）。この赤—慈愛、緑—希望、白—信仰という色彩と美德の結びつきは、もっとも基本的な色彩シンボリズムであるといつてよく、例えばアンブロジーヨ・ロレンツェッティの《マエスタ》（1335年、マッサ・マリッティマ、パラッツォ・コムナーレ）や、アンドレア・ディ・ボナイウートの《聖トマス・アキナス礼讃》（1366-68年、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会スペイン人礼拝堂）に描かれた三対神徳の擬人化である乙女たちの装いにもこれが反映されている。つづいて登場するベアトリーチェが、真白なヴェールの上にオリヴを巻きつけ、「炎の色」の服に緑のマントを羽織るといふいでたちであるのも（XXX, vv. 31-33）、同じ論理に基づくものである。この場合、ベアトリーチェは、三対神徳を一身に具現した存在であるということになる。

片や凱旋車の左にいる四枢要徳（賢明・正義・節制・剛毅）を象徴する乙女たちは、そろって porpora の服を着ているが（XXIX, vv. 130-32）、これに関しては、『オッティモ・コメント』（1330-40年頃）の、porpora は「法によって国を治める者の服である」からとする説と、クリストーフオロ・ランディーノによる『註解』（1481年）における、porpora は「慈愛と愛の熱をあらわす」、すなわち傍らにいる「慈愛」の乙女の影響をつよく受けた結果であるとする説がある。これら二つの見解のうち、片方を切り捨てることは困難であり、ダンテの当初の意図はどうであったにしろ、どちらにも一理あると言わざるを得ない⁽³³⁾。それはともかく、ダンテの色彩シンボリズムは概してわかりやすく、

さほど読者を戸惑わせるというものではない。

それでは、やはりアレゴリーの手法を作品中に頻繁に持ち込むボッカッチョの場合はどうであろうか。初期の作品『フィローコロ』(1336-38年?)には、主人公フィローコロ(フローリオ)が、恋人ビアンチフィオーレ探索の旅の途上のナポリで、キリスト教的な幻影を見るという場面があるが、波間に漂う小舟の中にみえる7人の乙女のうち、三対神徳をあらわす3人の服の色は、ダンテのそれとまったく同じ、赤、緑、白である。これに対して〈賢明〉には oro、〈正義〉には「燃えるような色」、〈剛毅〉には「ダイヤモンドのよう」な色、そして〈節制〉には viola (堇色)の服が与えられているが、この四枢要徳の色彩シンボリズムはあまり明快なものであるとは言えず、それよりもむしろ他のアトリビュート——〈賢明〉のもつ鏡と本、〈正義〉の剣、〈剛毅〉の権杖、〈節制〉のヴェール——が、彼女らの本性を雄弁に物語っている⁽³⁴⁾。

さらにこの数年後に書かれた『フィレンツェのニンフ譚』(1341-42年)では、ボッカッチョは、同じ七元徳を象徴するニンフたちから、図像学的なアトリビュートいっさいを取り払い、oro、vermiglio、verde、rosato、sanguigno、porpora、bianco という服の色彩だけで、「信仰」「慈愛」「希望」「賢明」「正義」「節制」「剛毅」をあらわしている。そしてボッカッチョは、ダンテが porpora で一括してしまった四枢要徳に、赤の微妙に異なる3つの色相と白を配している⁽³⁵⁾。『フィローコロ』でも、この『ニンフ譚』でも、美德を象徴する色として赤の色相が複数使われているのは興味深い。

ダンテやボッカッチョが、自らの行なったいわば「配色」に関して、なんのコメントもしていないのは、彼らのアレゴリーが古代から中世の間に築かれてきた伝統の延長線上にあり、ある程度の知識を備えた読者ならば容易に理解できる性質のものだからであろう。ところが彼らに比べると、ダンテの同世代にあたるフランチェスコ・ダ・バルベリーノの手法はかなり異質である。例えば『愛の訓え』(1310年頃)は、愛神が彼に仕えたいと望むすべての人びとに〈雄弁〉Eloquenza を介して出した訓えを、〈従順〉Docilità 〈才覚〉Industria 〈節操〉Costanza 〈分別〉Discrezione 〈忍耐〉Pazienza 〈希望〉Speranza

〈賢明〉 Prudenza 〈栄光〉 Gloria 〈正義〉 Giustizia 〈無垢〉 Innocenza 〈感謝〉 Gratitude 〈永遠〉 Eternità と呼ばれる 12 人の女性がまとめるという内容の教訓詩であるが、彼女らはおのおの異なる衣裳をつけ、自分の体現する美德にふさわしいアトリビュートを携えている。バルベリーノは自分の用いたアレゴリーを読者によりよく理解させるため、俗語詩にラテン語訳、ラテン語による註解、そして挿絵をつけているが、衣裳に関する註解にも、ボローニャやパドヴァで研鑽を積んだ彼ならではの蘊蓄が傾けられている。例えば「あらゆる徳と善の母」たる〈分別〉の服についての註解を見てみよう。

ここに、この女性が桃の花 (persici flos) の色の服を身につけているとある。その理由は以下の通りである。すなわち彼女は眼にとって心地よく、さらにはあらゆる人の眼に好ましい。したがって愛神は、この世の例を与えんがため、ひとの眼に大変好ましい服を彼女に授けるのである⁽³⁶⁾。

『愛の訓え』第 2 部では、〈才覚〉が rosato の服をつけているが、バルベリーノはこれについて、rosato は無知な者には好まれないが、才覚ある者が好む色だからだと説明している⁽³⁷⁾。rosato と「桃の花の色」は、バルベリーノ自身の手になる挿絵によれば、どちらも濃いピンク色で、見た目はほぼ同じであるといってよいが (図 2(a)(b))⁽³⁸⁾、「才覚」や「分別」といった、いわゆる人智に関わる徳をこのような色と結びつけるのは、前章で述べたような、医者や学者が赤い服を着ていたことからの連想によるのであろう。

さらにこの『愛の訓え』と対をなす『女性の立居振舞について』(1318 年頃)では、バルベリーノはもはや伝統にとらわれることなく、独自の色彩観に従って創作する。フィナーレである第 20 部には、大勢の徳の乙女たちがあらわれるが、ここで赤をまとっているのはいつもの〈慈愛〉ではない。彼女は celeste (空色) を身につけているが、これは当時としてはまったくの反則である。代わりに赤をまとっているのは〈剛毅〉であり、そしてその理由を詩人は「彼女の力強さのゆえに」per lo suo vigore と述べている⁽³⁹⁾。

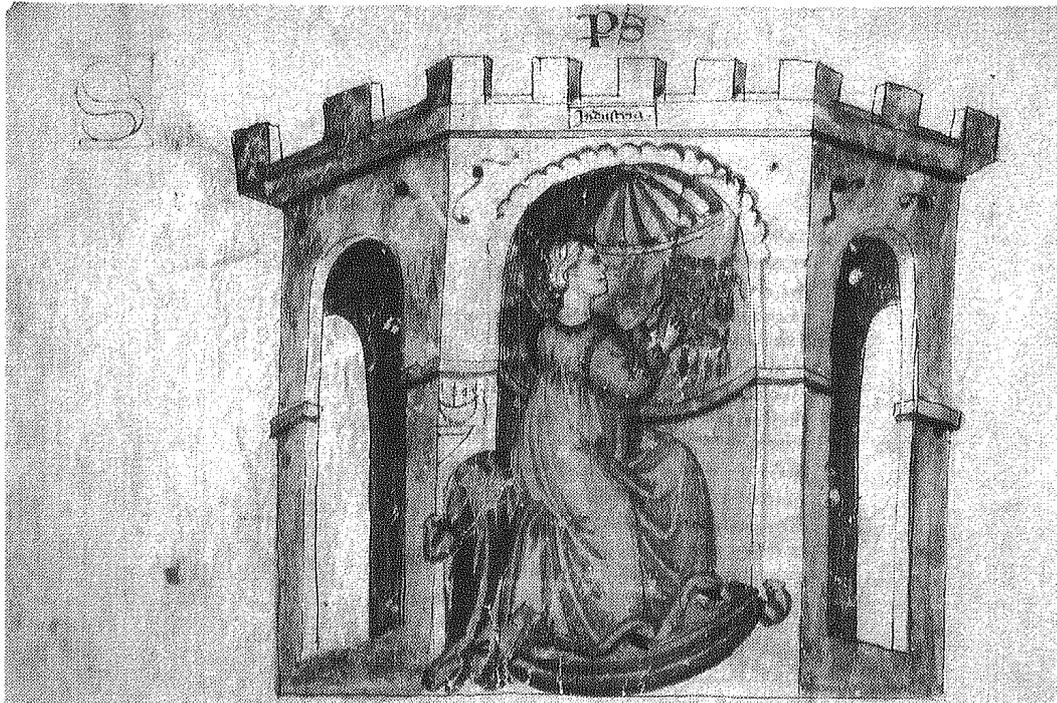


図 2(a) 〈INDUSTRIA〉 Ms. Barb. Lat. 4077, f. 22v. 1313 年頃 ヴァチカン図書館 (foto Biblioteca Apostolica Vaticana)

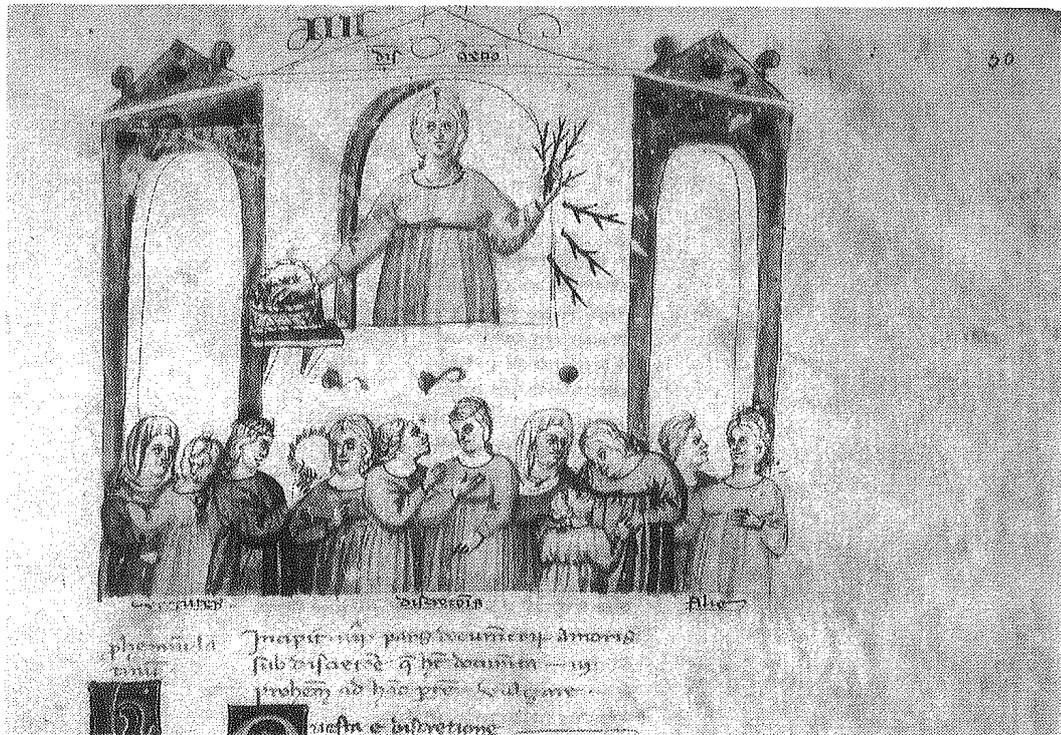


図 2(b) 〈DISCRETIO〉 Ms. Barb. Lat. 4077, f. 50r. 1313 年頃 ヴァチカン図書館 (foto Biblioteca Apostolica Vaticana)

中世の人間が識別できる赤の色相の数は、他の色のそれと比べると格段に多かったといえるが、同時に赤に付与される象徴的意味も、上の例にみるとおり、多種多様であった。このことは、次の世紀から相次いであらわれる色彩論の中で明文化されることになる。

5. 赤の色彩論

中世末期の色彩観を如実に伝える文献として、アラゴン王アルフォンソ5世の紋章官シシルなる人物によって1458年頃書かれた『色彩の紋章』という書物がある。その第1部では、まず基本となる7色について、聖書の記述、プリニウス、セヴィーリヤのイシドルス、聖トマス・アクィナス、聖ヒエロニムス等の著作からの引用に基づき、順番にそれぞれの色彩が有する徳目や象徴する事物が示されている。後半では、各色彩の象徴が再度列挙されているが⁽⁴⁰⁾、これらをまとめると、次頁の表の如くなる。

7色のうち、vermeil、azur、noirはすべての象徴体系に入っているが、vermeilによってあらわされるものは、「高尚」「大胆」などの徳、四気質のうちの「多血質」、四元素の「火」、週の「水曜」、そして四季の「夏」といった具合に、すべて中心的で主要なものである。そしてなにより、七元徳のうちでも最も重要な「慈愛」の象徴である。シシルには紋章に使われる7色を、すべて好意的に見ようとする傾向があるが、それでも彼は色彩の両義性というものを十分わきまえており、例えばverdを「あまり高貴な色とは考えない者もいる」、またpourpreについては「人によっては最も価値の低い色であるという」などと、短所を挙げることも忘れない。が、vermeilに限っては、「もっとも主要な色」であり、輝きは比類なく、またこの上なく高貴であると手放しの誉めようである⁽⁴¹⁾。シシルの賛辞はこの後も果てしなく続く。

赤の素晴らしさをいっそうよくおわかりいただくために、私は、この色が聖書で繰り返しとりあげられ、愛と慈愛の徳を意味しているということ

表 Sicille における色彩象徴体系

Couleurs	Or	Blanc	Vermeil	Azur	Noir	Verd	Pourpre
Armoirie (紋章)	Or	Argent	Gueulles	Azur	Sable	Sinople	Pourpre
Vertuz mondaines (現世の徳目)	Richesses (富)	Pureté (純潔)	Haultesse (高尚)	Loyault� (誠実)	Simplesse (率直)	Lyesse (歎喜)	Habondance de biens (豊かな善)
Aultrement (その他)	Noblesse (高貴)	Justice (正義)	Hardiesse (大胆)	Science (知識)	Tristesse (悲嘆)	Beault� et bonté (美と善)	Grace de Dieu et du monde (神と現世の恩寵)
Pierreries (宝石)	Topaze (トパーズ)	Perles (真珠)	Rubis (ルビー)	Saphir (サファイア)	Dyamant (ダイヤモンド)	Esmeraulde (エメラルド)	Plusieurs fines pierres (沢山の美しい石)
Sept aages de l'homme (年齢)	Adolescence (青年期)	Enfance (幼年期)	Virilité (壮年期)	Pu�rice (少年期)	Decrepite � mort (死)	Jeunesse (青春)	Vieillesse (老年期)
Quatre complexions (四気質)	—	Fleumatique (粘液質)	Sanguin (多血質)	Col�ricque (胆汁質)	Melencolicque (憂鬱質)	—	—
Quatre �l�mens (四元素)	—	Eaue (水)	Feu (火)	Air (気)	Terre (土)	—	—
Sept principales planettes (惑星)	Sol (太陽)	Luna (月)	Mars (火星)	Juppiter (木星)	Saturnus (土星)	Vénus (金星)	Mercurius (水星)
Sept principales vertus (七元徳)	Foy (信仰)	Espérance (希望)	Charité (慈愛)	Justice (正義)	Prudence (賢明)	Force (剛毅)	Atrempance (節制)
jours de la sepmaine (曜日)	Dymenche (日曜)	Lundy (月曜)	Mecredy (水曜)	Mardy (火曜)	Vendredy (金曜)	Jeudy (木曜)	Samedy (土曜)
Quatre saisons de l'an (四季)	—	—	Est� (夏)	Autonne (秋)	Yver (冬)	Printemps (春)	—

述べよう。そして聖にして善なる殉教者については、その受難をあらわす。これは英雄的な威厳及び価値の力と不変性のあらわれである。イザヤ書 63 章の伝えるところによれば、天に昇られるまことの神の子なる主イエス・キリストに、天使たちがその御昇天の日に何故にあなたの衣は赤いのかと尋ねると、主は、わが衣を汚した酒ぶねのゆえだとお答えになったという。霊的な意味で言えば、かれの受難の血が、その高貴な人性を赤く染めたのである。そしてこれと同じく、よきヨセフの服は、その兄たちが手ずから破り、雄山羊の血に浸したうえで、父ヤコブに示された。かれはそ

の服が真っ赤に染まっているのを見て、獰猛な獣がわが子ヨセフを喰らったのだと言った。他の箇所でも、このことについて書かれている。聖ステパノの聖遺物発見の物語によると、聖パウロを教えたガマリエルが、ならばなく尊きルキアノスの前にあらわれ、三つの金の籠をかれに示した。金の籠のうちの一つには赤い薔薇、あとの二つには白い薔薇がたくさん、そして四つめの銀の籠にはサフランが入っていた。赤い薔薇の入った金の籠は、信仰の最初の殉教者たる聖ステパノの躰をあらわしている。かれは石で打たれ、その高貴な血を流したのであった。そこで聖書では、赤はよき聖人聖女の受難を意味するのである。これに関して教会は、殉教者の祝祭日には、赤い衣服や祭壇の覆いや垂れ幕を用いる。そういったわけで赤は絶大なる効能と意義を有するのであるから、大いに紋章に使われるべきである。裁判官がこれを身につけるのは、けっして故なきことではない。というのは、かれらが犯罪者、違反者、さらに自殺者に正義を下すことにおいて、いかに堅固で忍耐強くあらねばならないかを、よくよく示すべきだからである。かれらの服の意味において、罪人の血を流すことを恐れてはならない。法が神のなしたもう権利でそうすることを求めるときには。

どの史書にも、古代の画家は、正義の像を手や顔も含めて赤で塗ったという記述をわれわれは目にする。これはかれらが公正さとよき熱意にみちた、よき不変の裁き手であることをあらわすためにほかならない。枢機卿は赤い服をまとうが、これまた故なきことではなく、愛と慈愛の気持ちを己の心にかきたてるためなのである⁽⁴²⁾。

ここでは『イザヤ書』63章、『創世記』37章、そしてヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』の聖ステパノ伝等を基にして、赤が殉教者、とりわけキリストが十字架上で流した血を暗示するものであると繰り返されている。これは現代フランスの紋章学の権威であるパストゥロー述べるところの「良い血」の概念にあたり、贖罪と聖化を意味する⁽⁴³⁾。

このシシルの書は、イタリアでも1565年にはジュゼッペ・デリ・オロロー

ジによる翻訳が出されるほど重要視されたものであるが⁽⁴⁴⁾、これと前後してフルヴィオ・ペッレグリーノ・モラートの『色彩の意味について』(1558年)⁽⁴⁵⁾やルドヴィーコ・ドルチェの『色彩の質、多様性、及び属性に関する対話』(1565年)⁽⁴⁶⁾等のさまざまな色彩論が出版される。これらイタリア人による論は、やはり聖書やローマ神話、又は古代から中世にかけての詩人の作品などを素材にしているものの、シシルのように一つの色彩につき一章を設けて丹念に解説するという整った体裁をとっていない。例えばモラートの場合は、冒頭に13色 (verde, rosso, nero, bianco, giallo, tanè, morello, berrettino, incarnato, mischio, turchino, oro, argentino) の特徴をうたったソネットを提示し、それを基に論を展開するというものであり、一方のドルチェの書では、タイトルに Dialogo とあるとおり、マリオの質問にコルネリオが答えるという形でさまざまな色彩が次々と話題として取り上げられていく。また象徴論に関しては、シシルの論と大差ないものの、ドルチェやモラートの論からは、赤の地位の変化が明確に感じとれる。『色彩の意味について』冒頭のソネットには、「赤は確かなるところすくなし」il Rosso ha poca sicurezza とあるが、この書が赤の負の側面を指摘する言葉で始まっているのは示唆的である。実際16世紀には、マリオ・エクイーコラの『愛の性質に関する書』(1525年)に「もっとも高貴な色は、negri, tane, paonazo である」⁽⁴⁷⁾、またはカスティリオーネの『宮廷人』(1528年)に「衣裳にもっとも優美さをあたえてくれる色は、nero を措いて他にありません」⁽⁴⁸⁾ とある如く、赤に代わって黒がもてはやされるようになる。これは中世後期に、市民に過剰な出費を制限させ、慎みや徳といったキリスト教的なモラルを保持させるために奢侈禁止令が濫発されたことと相俟って、染物屋がこれまでになかったような光沢のある美しい黒を作り出すことができるようになったからである⁽⁴⁹⁾。つまり為政者の思惑と染色技術の進歩がうまい具合に結びつき、あたらしい色彩観が人びとの間に生まれたのである。もはや赤は特別な色ではなくなり、数多ある色彩の一つに過ぎなくなってしまった。

6. ポルポラの残映

赤は、染料となるケルメスやアカネなどが概して高価であり、またその染色方法も困難、したがって貴族や医者、学者に限られた色となり、そのことを反映して、他の色にもまして多くの美德を象徴するものとされてきた。

しかし中世の半ばまでは、赤は倫理的に見ればけっして価値の高い色ではなく、むしろ「卑猥な色」color indecorusとして聖職者には禁じられ、また俗人にも使用を控えるように勧告されたものであった。ところが1245年頃に教皇インノケンティウス4世が、他の官職と区別するために、枢機卿が赤い帽子をかぶることを制定し、また1295年にはボニファティウス8世が、これに聖人の血を象徴する赤い服を付け加えるなどしたために、次第にその地位が高まっていったのである⁽⁵⁰⁾。この赤の「昇格」は、あのポルポラで染められてきた色の属性——「高貴」「権威」「富」など——をそのまま受け継いだことに拠る。つまり中世の人びとはポルポラ染めの技術こそ知らなかったけれども、かつて赤紫色の布が王侯貴族の身を飾ったという事実は伝え聞いていたに相違ない。赤染色が飛躍的に進歩し、そしてさまざまな色調の赤が生み出されたのは、生産者消費者ともに古代の神秘をかきたてるポルポラ染めを目指したからであると言っても過言ではあるまい。しかしさらに染色技術が進み、人びとが赤以外の色にも目を向けられるようになったとき、赤はその長い歴史の中で、はじめて第一の色としての座を降りることになったのである。

註

※紙幅の都合により、原文の掲載は省略した。また本論文では、その性格上、色名は原則として原語綴りで表記し、初出には、それに最も近いと思われる和名を（ ）で示した。他のケースは必要に応じて訳語の後に原語綴りを付した。

(1) Plinius, *Naturalis Historia*, IX, 125-27.

(2) Frederick Mario Fales-Oddone Longo-Francesco Ghiretti, *La porpora degli antichi e la sua riscoperta ad opera di Bartolomeo Bizio*, "Atti dell'Istituto

- Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*", 151, 1992-93, p. 834.
- (3) Gudrun Schneider, *Tingere con la natura. Storia e tecniche dell'arte tintoria*, Ottaviano, Milano, 1981, pp. 9-10.
- (4) Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Neri Pozza, Vicenza, 1968, p. 122.
- (5) *Ibid.*, p. 126, nota 2. ポルポラ染色の最後の例としては、サレルノでつくられた聖ヨハネス・クリュストモスの典礼を含む典礼文書 (1085-1111 年、ヴァティカン図書館所蔵)、及びフィレンツェのサンタ・トリニタ教会に所蔵されている福者ベルナルド・デリ・ウベルティの大外衣 (12 世紀の第一四半期) がある (*LA PORPORA*, catalogo della mostra promossa in concomitanza al convegno interdisciplinare di studio, a cura di Doretta Davanzo Poli, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1996, p. 8)。
- (6) 1996 年 10 月 24 日と 25 日の二日間にわたって、ヴェネツィアのロレダン宮で開催された研究会 *La Porpora* において、ウーゴ・トゥッチ教授が行なった「ポルポラのないヴェネツィア」*Venezia senza porpora* の発表要旨に拠る。ちなみに内陸のフランスでは、ポルポラに関する知識はいっそう不足しており、例えば 12 世紀半ばに書かれた『エネアス物語』中の、カルタゴのポルポラ染色を説明したくんだり (vv. 471-82) では、ポルポラ porpre が採れる conciliuns という生物を、「小さな魚」petiz peisons であると誤解している (*Eneas*, édité par J.-J. Salverda de Grave, Champion, Paris, 1985, p. 15. このフランスのポルポラについては、徳井淑子『服飾の中世』勁草書房 1995 年 173-75 頁及び『[カラー版] 世界服飾史』深井晃子監修 美術出版社 1998 年 35 頁を参照)。
- (7) 使用した版は、Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, 3 voll., Guanda, Parma, 1990-91 及び Matteo Villani, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, a cura di Giuseppe Porta, 2 voll., Guanda, Parma, 1995 である。
- (8) *Le croniche di Giovanni Sercambi lucchese pubblicate sui manoscritti originali*, a cura di Salvatore Bongi, Tipografia Giusti, Lucca, 1892, vol. I, p. 152.
- (9) 使用した版は、以下のとおりである。Girolamo Gargioli, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, G. Barbèra, Firenze, 1868; Giovanni Reborà, *Un manuale di tintoria del Quattrocento*, Giuffrè, Milano, 1970; Giovan Ventura Rosetti, *Plictho de larte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, in Icilio Guareschi, *Sui colori degli antichi*, Parte Seconda, Unione Tipografico-Editrice, Torino,

1907. この“Plictho”というタイトルの意味については、長い間不明とされてきたが、現在では、plico (重要な書類や指示を入れておく袋)のことであると考えられている (*The Plictho of Gioanventura Rosetti, Translation of the 1st Edition of 1548 by Sidney M. Edelstein and Hector C. Borghetty, M.I.T. Press, Cambridges, Massachusetts, and London, 1969, xiii*)。
- (10) 村上道太郎『染料の道 シルクロードの赤を追う』日本放送出版協会 1989年 50-52頁。
- (11) G. Gargioli, *op. cit.*, p. 134.
- (12) Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, edited by Allan Evans, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.), 1936, p. 123, 126, 144, 198, 208, 215, 225, 230, 236, 238, 239, 243, 250, 253, 270, 277, 297.
- (13) *Ibid.*, p. 59, 78.
- (14) G. Gargioli, *op. cit.*, p. 109. ちなみに chermisi minuto 1 リップラあたりの価格は1 フィオリーノ、chermisi grosso は10 ソルド、Cintri (おそらくポルトガルのリスボン近郊の都市シントラ) 産のグラーナは10 ソルド、スペイン産のグラーナは9 ソルド、バルバリア、ヴァレンシア、プロヴァンスのものはさらに価値が劣ると記されている。
- (15) Rosita Levi Pisetzký, *Storia del costume in Italia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1964-69, vol. II, p. 149.
- (16) G. Gargioli, *op. cit.*, pp. 78-79.
- (17) F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, cit., pp. 126-127.
- (18) F. B. Pegolotti, *op. cit.*, p. 296.
- (19) G. Reborá, *op. cit.*, XII, XIII, XXIV, XXXI, XLVII.
- (20) Marco Polo, *Il Milione*, introduzione e note di Marcello Ciccuto, Rizzoli, Milano, 1981, p. 381. 『東方見聞録』にみられる染料については、F. Brunello, *I coloranti per tintura nel 《Milione》 di Marco Polo*, in *Laniera*, anno 81° n. 1, 1967, pp. 55-59 を参照。
- (21) F. B. Pegolotti, *op. cit.*, p. 361.
- (22) Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV, Mondadori, Milano, 1976, VIII 9, 4. 以下、引用するボッカッチョ作品の文節番号は、すべてこの Mondadori 版に拠る。
- (23) Carlo Merkel, *Come vestivano gli uomini del “Decameron”*, R. Accademia dei Lincei, Roma, 1898, p. 107.
- (24) 例えば、G. Reborá, *op. cit.*, LXXIV, LXXX, LXXXVI, C, CVII, CXII, CXX, CXXIV, CXXV, CXLII, CXLVI, CXLIX, CLVI; G. V. Rosetti, *op. cit.*, pp. 368-69, 373-74, 376-77, 382, 385-86. ペゴロッティの書を校訂したエヴァンズは、

- scarlattine を 'a fine woollen' と断定している (F. B. Pegolotti, *op. cit.*, p. 425)。
- (25) Doretta Davanzo Poli, *L'evolversi della moda nell'abbigliamento dei medici: Secc. XIV-XVIII*, in *I secoli d'oro della medicina, 700 anni di scienza medica a Padova*, Panini, Modena, 1986, p. 117.
- (26) Andrea Corsini, *Il costume del medico nelle pitture fiorentine del Rinascimento*, Istituto Micrografico Italiano, Firenze, 1912, p. 38.
- (27) *Ibid.*, pp. 2-3.
- (28) Francesco Petrarca, *Opera omnia*, Petri, Basilea, 1581, p. 797; *Lettere senili*, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Le Monnier, Firenze, 1892, vol. I, p. 286.
- (29) C. 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.
- (30) Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un Anonimo fino al 1542*, prefazione di Antonio Lanza, Sansoni, Firenze, 1985, p. 6.
- (31) *Ibid.*, p. 283. ランドゥッチよりも遡ることおよそ1世紀、プラートの一商人フランチェスコ・デイ・マルコ・ダティーニの私的帳簿には、かなりの数の rosato の服が記載されているというが (Iris Origo, *The Merchant of Prato*, Jonathan Cape, London, 1957, pp. 252-279. 邦訳『プラートの商人 中世イタリアの日常生活』篠田綾子訳 徳橋曜監修 白水社 1997年 328-365頁)、これは一介の商人から上層市民の仲間入りをしたという、いわゆる「成り上がり者」の貴族志向をあらわしていると言えるだろう。もっとも rosato は「貴族の色」とはいえ、オリーゴが引き合いに出しているような porpora ほどの価値はないし、scarlatto や cardinalesco などと比べると、用いられる染料の量が少ないため (例えば *Plictho* によると、panno の cardinalesco 染色に用いられる染料は、グラーナ 3 リラ——この場合の lira は重量単位——、アカネ 10 リラ、ブラジルスオウ 7 リラであるのに対し、rosato 染色の場合は、cardinalesco 染色と同じ手法で、アカネ 8 リラ、ブラジルスオウ 4 リラである。G. V. Rosetti, *op. cit.*, pp. 374-75)、色合いにおいて劣ると思われる。中世・ルネサンス期の rosato の着られ方とその象徴性については、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 頁を御参照いただきたい。
- (32) Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, VII, 6; Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, 78.
- (33) 拙稿「Il vestito porporino di Venere — Il significato del color porpora per il Boccaccio —」【ルネサンス研究】第 5 号 1998 年 (現在印刷中)。

- (34) *Filocolo*, IV 74, 5-8.
- (35) 拙稿「七つの美德」と服飾のシンボリズム——Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine* ——『服飾美学』第25号 1996年 107-125頁。
- (36) Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, a cura di Francesco Egidi, Società filologica romana, Roma, 1905-27, vol. II, p. 350.
- (37) *Ibid.*, vol. II, p. 5.
- (38) バルベリーノには絵画の嗜みがあった。『愛の訓え』には、Ms. Barb. Lat. 4076 及び 4077 の2種類の自筆稿本があるが、ともに挿絵がつけられており、画風は異なるが、どちらも作者自身の手になるものである。
- (39) Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, a cura di G. E. Sansone, Loescher-Chiantore, Torino, 1957, p. 260.
- (40) Sicille, *Le Blason des Couleurs*, éd. Hippolyte Cocheris, Chez Auguste Aubry, Paris, 1860, pp. 53-67.
- (41) *Ibid.*, p. 33.
- (42) *Ibid.*, pp. 34-36.
- (43) Michel Pastoureau, *Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge*, dans Danièle Alexandre-Bidon, *Le Pressoir mystique. Actes du colloque de recloses, 27 mai 1989*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1990, pp. 49-50; *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Paris, 1992, pp. 165-67 (邦訳『ヨーロッパの色彩』石井直志・野崎三郎訳 パピルス 1995年 24-25頁)。彼によれば、赤の概念は、火の概念と血の概念の二つに大別され、それぞれに良いイメージと悪いイメージがある。「良い火」の赤はペンテコステの火や聖霊、「悪い火」のそれは地獄の炎、そして「悪い血」のそれは殺人などの血の犯罪を意味する。
- (44) Sicillo Araldo, *Trattato de i colori nell'armi, nelle livree, & nelle divise*, Venezia, 1565.
- (45) Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de' colori, e de' mazzoli*, Di nuovo ristampato, & con diligentia correto, Agustino Bindoni, Venezia, 1558.
- (46) Ludovico Dolce, *Dialogo di m. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Gio. Battista, Marchio Sessa, et Fratelli, Venezia, 1565.
- (47) Mario Equicola, *Libro de natura de amore di Mario Equicola secretario del illustrissimo S. Federico II. Gonzaga marchese di Mantua*, Venezia, 1525, 182r.
- (48) B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, 27.
- (49) M. Pastoureau, *Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge*, dans *Médiévales*, tome 14, 1988, pp. 19-21. ちなみにパストゥローは、黒の流行はもっと早く、すなわちペスト後の1350-60年頃のイタリアに始

まり、その後数十年でヨーロッパ全体に広まったと述べているが、その根拠となる資料を挙げていない。

(50) M. Pastoureau, *Ceci est mon sang . . .*, cit., pp. 50-56.

La porpora perduta

— La tintura e il simbolo del rosso alla fine del Medioevo in Italia —

Aki Ito

Plinio dice che il vestito tinto con la porpora, ottenuta dalla sostanza dei molluschi (*murex o purpura*) che vivono lungo la costa mediterranea orientale, era molto apprezzato dagli imperatori nell'antichità romana. Però nel Medioevo, questa tintura che richiedeva tempo e denaro, era andata gradualmente declinando eccetto che a Costantinopoli e a Palermo, per poi scomparire definitivamente nel 1453 quando l'impero cadde in mano ai Turchi. Infatti, alcuni manuali di tintoria del Quattro e Cinquecento (come il *Trattato dell'arte della seta* edito da Girolamo Gargioli, il manoscritto 4.4.1. della Civica Biblioteca di Como, e il *Plictho* di Giovan Ventura Rosetti ecc.) e la *Pratica della mercatura* (ca. 1310-1340) di Francesco Balducci Pegolotti non menzionano neppure la porpora.

Nonostante tutto, la passione della gente per il rosso era rimasta invariata. Molte pagine dei suddetti manuali erano dedicate alla tintura delle diverse tonalità del rosso: *rosato, paonazzo, scarlatta, chermisi, sanguigno, cardinalesco*, ecc. E riferiscono che per ottenere questi colori, si usavano il chermes o la grana, insetti parassiti delle quercie, la robbia e il verzino dell'Asia sud-orientale al posto della porpora. Anche queste sostanze coloranti erano generalmente molto costose.

I vestiti tinti di rosso in questo modo erano più preziosi di quelli di altri colori, perciò erano indossati principalmente dai nobili ricchi. Ad esempio, nell'inventario di Puccio Pucci, che faceva parte della cerchia di Cosimo de' Medici, redatto nel 1449, c'erano molti vestiti sui toni del rosso. Ed anche i medici e gli intellettuali che anelavano al potere politico e finanziario dei nobili, preferivano questo colore. Il Boccaccio descrive in tono vivace i giudici, i medici e i notai, con «gli scarlatti», che da Bologna tornano a Firenze (*Decameron*, VIII 9).

Nelle opere letterarie allegoriche, in cui spesso i colori dei vestiti dei personaggi hanno un ruolo importante, il rosso è tradizionalmente il

colore dell'abito della persona simboleggiante la carità (p.e. *Purgatorio*, XXIX, vv. 122-23). Ma nel Trecento, alcuni autori come Francesco da Barberino danno a questo colore qualche nuovo significato — l'industria, la discrezione, la fortezza, ecc. —, senza badare troppo alla tradizione.

Secondo *Le Blason des couleurs* di Sicille (ca. 1458), uno dei trattati sui colori del basso Medioevo, che ci mostra molti dei loro significati simbolici, il rosso (vermeil) significa *Haultesse, Hardiesse, Sanguin, Feu, Esté*, ecc., ed è considerato come il colore primo e più importante. Fino a quando il nero sarà esaltato dagli uomini di Stato, dai moralisti o da qualche letterato nel Cinquecento, il rosso dominerà come "re" dei colori.

Il rosso, che era un colore "basso" dal punto di vista morale fino alla metà del Medioevo, aveva poi ereditato le proprietà del color porpora — la nobiltà, il potere, la ricchezza, ecc. —, ed era stato nobilitato. Si può dire, senza paura di esagerare, che la tecnica della tintura del rosso aveva fatto passi da gigante e che erano state inventate tante tonalità perchè sia i produttori che i consumatori avevano nostalgia del color porpora, che era molto ricercato nell'antichità.