

## ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ (I)

Gian Lorenzo Bernini (I)

野村幸弘

Yukihiro Nomura

### 1. 人間としてのベルニーニ

カラヴァッジョ, 38歳, アンニーバレ・カラッチ, 49歳, ボロミーニ, 68歳, ピエトロ・ダ・コルトーナ, 73歳, ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ, 82歳…<sup>(1)</sup>

バロック美術を代表する芸術家の享年である。ベルニーニは、イタリアの芸術家のなかで、89歳のミケランジェロ, 86歳のティツィアーノに次ぐ長寿である。

ベルニーニほど、才能と幸運と健康にめぐまれた芸術家は少ないだろう。

カラヴァッジョは殺人を犯し、自らも傷害事件に巻き込まれて死亡、アンニーバレ・カラッチとボロミーニは、晩年、精神を病んで自殺、ミケランジェロは肉親やパトロン、ライヴァルとの確執につねに悩まされていた。

対照的に、ベルニーニは芸術的にも社会的にも絶大な成功をおさめ、富、名声、人気すべてを手に入れることになる。

フィレンツェ出身の彫刻家ピエトロ・ベルニーニを父に、ナポリ出身のアンジェリカ・ガランテを母にナポリで生まれたジャン・ロレンツォ・ベルニーニは、7, 8歳のころ、家族とともにローマに移り住み、早くも十代でローマ教皇パウルス5世やその甥シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿に才能をみとめられる。二十代で名誉ある騎士十字章を授与され、当時最大の工房を経営、40歳になってカテリーナ・テツィオと結婚、11人の子どもをもうけ、晩年はルーヴル宮の設計のため、ルイ14世に招かれてパリを訪れる。そしてパウルス5世をはじめ、グレゴリウス15世、ウルバヌス8世、インノケンティウス10世ら、歴代のローマ教皇から庇護をうけ、半世紀以上にわたり教皇庁のために制作した。唯一、バルベリーニ家の派閥が権力を失った一時期をのぞいて、不遇の時代のほとんどない、これ以上望めないような順風満帆の生涯を送った。

ベルニーニの研究者ウィットコウアーは、『数奇な芸術家たち』のなかで、人間としてのベルニーニについて、「夫、父、友人、社会人としてのベルニーニの行動は模範的だった。信仰に厚く、毎日ミサに出席し、40年間一日も欠かさず夕方にはジェス聖堂に行き、そこでしばらく祈りを捧げた」と書いている。<sup>(2)</sup> ベルニーニは、奇矯で偏屈、孤独で人間嫌い、尊大で傲岸といった芸術家のイメージからほど遠い、申し分のない社会人だったと言える。権力に屈しない、体制に反抗的なミケランジェロ、暴力的で同性愛的傾向をもつ反道徳的、反社会的なカラヴァッジョ、芸術に関していっさいの妥協を許さない孤高なボロミーニにくらべると、ベルニーニは、権力者につねに支持され、当時最高の文化人、教養人として、幸福で円満な人生を歩んだのである。

そうしたベルニーニの人間性は、彼が残したいくつかの自画像からも読み取れる (図1)。

自画像というのは、美術史上、考えられているほどその数は多くない。デューラー、レンブラント、

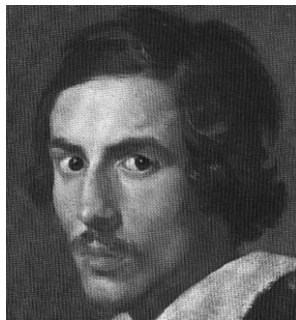
ゴッホといった例外はあるが、自分の顔を描くことに執着した芸術家はあまりいない。そのなかでベルニーニには、現在、7点ほどの自画像が確認されており、比較的、数が多いと言える。<sup>(3)</sup>

しかしそれらの自画像は、まるで現代の証明写真のような、いわば客観性をもっている。二十代から死の直前の80歳まで、10年ごとに更新した運転免許証の写真のように、ほぼ定期的に自画像が描かれているのだ。どの年代の自画像を見ても、自意識の過剰に起因する自己顕示や自己韜晦、自己卑下といった複雑な心理が表されているわけでもなく、鏡に映る自分自身を淡々と描いているように見える。

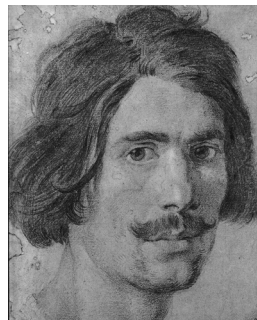
こうした表現の客観性は、肖像画にすぐれたオットヴィオ・レオーニによる20歳の、同時代の画家・版画家グレケットによる35歳ごろの、そして友人パチッチャによる68歳のベルニーニの肖像画を、それぞれほぼ同じ年齢の彼の自画像とくらべてみればわかる。両者の表現にそれほど大きなちがいは見られない。<sup>(4)</sup>

このように自己認識と他者認識のあいだに大きな落差がない点に、ベルニーニの人間性があらわれているように思われる。あるときは華麗な衣装に身を包み、あるときはキリストのように威厳にみちて自らを表したデューラー、若いころは誇らしげに、晩年は不気味に笑うレンブラント、キャンバスを前にしたり、日本の僧侶に身をやつしたりするゴッホのように、芝居がかったところがいっさいないのである。もっともベルニーニは劇作家であり役者でもあったことから、そうした自己表現は演劇のなかで行っていたのかもしれない。また息子のドメニコは、父ジャン・ロレンツォ・ベルニーニは気性が激しいと言っているが、これらの自画像ではそのような激情は奥深く隠されており、あくまで対社会的、公的な自画像ではあるだろう。<sup>(5)</sup>

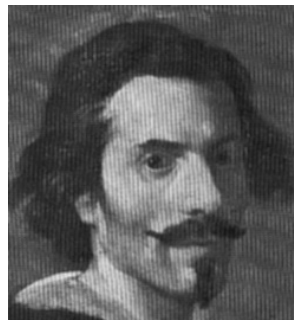
図1 ベルニーニの自画像



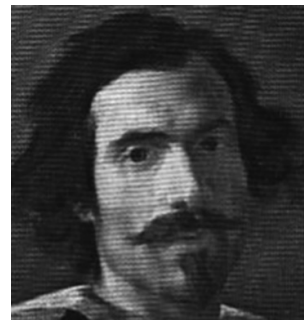
a. 23歳



b. 27歳



c. 37歳



d. 42歳



h. 20歳



i. 35歳

オットヴィオ・レオーニ 《ベルニーニの肖像》  
フィレンツェ マルチェッリアーナ図書館

グレケット 《ベルニーニの肖像》  
ジェノヴァ ロッソ宮

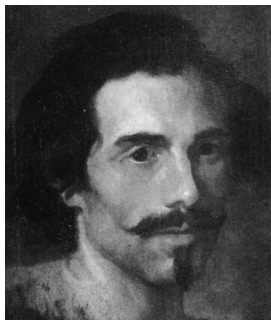
## 2. 彫刻史のなかのベルニーニ

彫刻家としてのベルニーニもまた、実生活においてと同様、きわめて「優等生」だ。ヨーロッパの彫刻史のなかに、彼の作品をおいてみると、そのことがよくわかる。

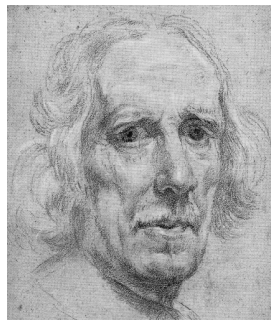
フランスの美術史家、アンリ・フォションは、『形の生命』のなかで「形は、固有の規則に服している。形は形そのものの内部にそなわっている規則に服している」と述べている。<sup>(6)</sup>「固有の規則」とは、美術作品は彫刻でも絵画でも、例外なく、あたかも生命体のように、誕生から成長、成熟、死へといたる、ということだ。

フォションはそれを実験の時代、古典の時代、洗練の時代、爛熟の時代の四つの段階に分けている。事実、古代ギリシア彫刻も、中世末以降のイタリア彫刻も、そして飛鳥から鎌倉までの日本の仏像彫刻も、ほぼこれら四つの段階を経て展開して行く。<sup>(7)</sup>

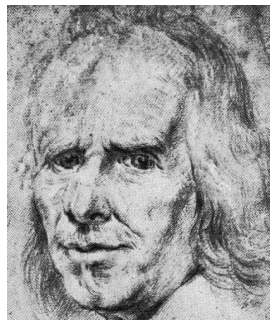
イタリア彫刻のはじまりを、ヴァザーリにならって13世紀中世ゴシックのニコラ、ジョヴァンニ・ピサーノとするならば、それが実験の時代にあたり、続く古典の時代は、15世紀ルネサンスのドナテッロ、ミケランジェロに、洗練の時代が16世紀マニエリスムのチェッリーニやジャンボローニャに、そして最後の爛熟の時代が17世紀バロックのベルニーニとなるだろう。ベルニーニ本人が意識しているかどうかにかかわらず、彼の彫刻は、まさにフォションのいう「固有の規則」にしたがいがい、じつに「模範的」な作品となっているのである。じっさいに、ピサーノからベルニーニまでの作品を時代順にならべてみると、動きのあまり見られなかった人体が少しずつ動き出し、四肢がより自由になり、身体がねじれ、最後には、大理石の重量を忘れさせるような跳躍まで始めてしまうのだ(図2)。つ



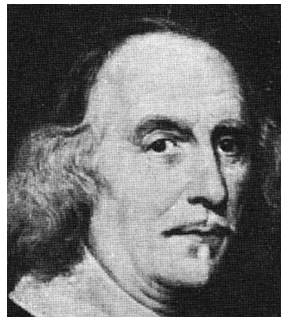
e. 42歳



f. 67歳



g. 80歳



j. 68歳

パチッチャ《ベルニーニの肖像》  
ローマ 国立美術館

- a. ベルニーニ《自画像》  
ローマ ボルゲーゼ美術館
- b. ベルニーニ《自画像》  
オックスフォード  
アシュモリアン美術館
- c. ベルニーニ《自画像》  
ローマ ボルゲーゼ美術館
- d. ベルニーニ《自画像》  
フィレンツェ ウフィツィ美術館
- e. ベルニーニ《自画像》  
マドリード プラド美術館
- f. ベルニーニ《自画像》  
ウィンザー城
- g. ベルニーニ《自画像》  
ロンドン 大英博物館

図2 ベルニーニの彫刻史的位置



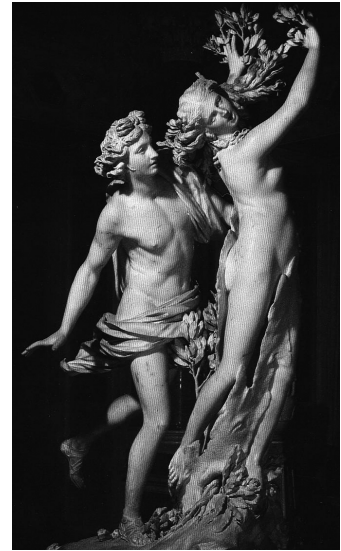
a. ニコラ・ピサーノ



b. ミケランジェロ



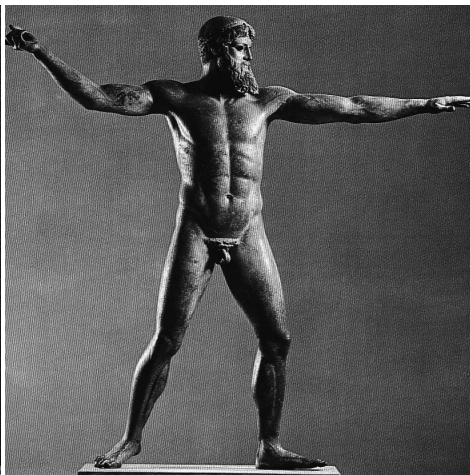
c. チェッリーニ



d. ベルニーニ



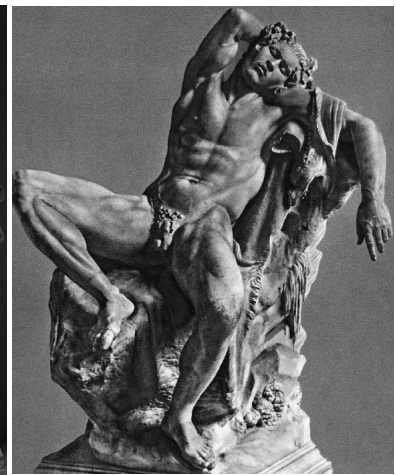
e. アルカイック



f. クラシック



g. 後期クラシック



h. ヘレニズム

まりベルニーニはイタリア彫刻の連続的な発展の、まさに延長上に位置する作品を作り上げたのである。

直前のマニエリスム様式からベルニーニが受け継いだのは、複雑な群像表現である。複数の人物像を組み合わせた彫刻は、たしかにルネサンスの時代にも、たとえばドナテッロの《イサクの犠牲》や《ユーディット》、ミケランジェロの《ピエタ》など、ごくわずかに存在したが、多くは独立した単独像として作られていた。たとえ群像であっても、それは大理石のブロック内に閉じこもり、マニエリスム様式のように、そこから自由に四肢が広がるといった表現はいっさいなかったと断言していい。

ところが、マニエリスムの彫刻家、ジャンボローニャの代表作《サビニの女の掠奪》は、どの角度から見ても、複雑なシルエットが浮かび上がってくる(図3-c, d)。それと同じことが、ベルニーニ22歳の作品《プロセルピナの掠奪》にも言えるだろう(図3-a, b)。とくに助けをもとめて手を上に突き出し、指先を広げた先端部分が、両作品とも印象的である。

しかし、いっぽうで、ベルニーニは、マニエリスムに反して、大きな様式上の転換も行っている。パノフスキーによれば、マニエリスム様式の彫刻が、その周りをめぐりながら複数の視点から見られることを前提としているのに対し、ベルニーニのバロック様式では、ひとつの視点から見ることを要請される、という。<sup>(8)</sup>

ふたたびジャンボローニャの《サビニの女の掠奪》だが、この作品は三人の裸体が下から上へとまるで渦巻きのように上昇していくように見える。三人の身体がみなねじれているので、まわりを一周すると、この彫刻自体が回転するように作られているのがわかる。角度を変えて見ても、印象はそれほど大きくはちがわない。

だが、ベルニーニの《プロセルピナの掠奪》では、事情は異なる。ローマ、ボルゲーゼ美術館所蔵のこの作品は、現在、側面からも背後からも自由に見られるように展示されているが、当時は、正面から見られることを想定し、壁面を背にしておかれていた。したがって、ふたりの人物、冥府王プルートと女神プロセルピナのポーズや顔は、正面から見たときに、ちょうどその表現効果が最大限に発揮されているように作られている。その証拠に、この群像の右側に回って見ると、三つの頭部をもつ地獄の番犬ケルベロスが突如、姿を現し、主役ふたりの表情は隠れてしまうのだ(図3-b)。

このようにベルニーニは、作品とそれを見る者の関係性をきっちり構築することによって、多視点的なマニエリスム様式を大きく変え、むしろその前のルネサンス彫刻に立ち戻っている。つまり、ルネサンスもバロックも理想的な「観客席」の場所を想定して作られている点では一致しているのだ。

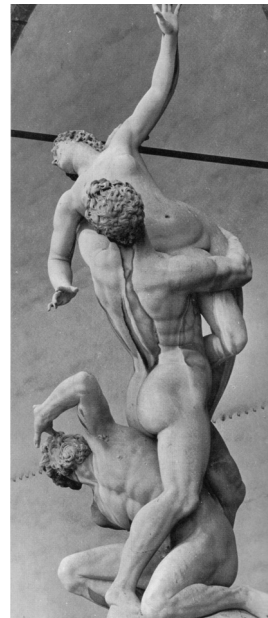
図3 ベルニーニとマニエリスム



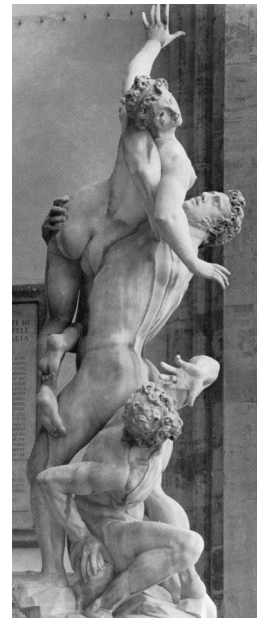
a.



b.



c.



d.

ベルニーニ 《プロセルピナの掠奪》

ジャンボローニャ 《サビニの女の掠奪》

ルネサンスとバロック彫刻の共通性は、ほかにもある。それは古代彫刻を模範としている点である。ルネサンスという語自体が、古代復興の意味をもっているので、ミケランジェロが古代から想を得たのは当然のことだが、すでに多くの研究者によって指摘されているように、ベルニーニの作品にも、やはり古代、とくにヘレニズム彫刻からの影響がはっきりと認められる。

たとえば、ベルニーニ24歳の傑作、《アポロとダフネ》のアポロの横顔は、《ベルヴェデーレのアポロ》をそのまま引き写したかのようだ。ほとんど模刻と言ってもいいほどである(図4-a, b)。また25歳の作品《ダヴィデ》は、左手の位置が異なるとはいえ、上半身の傾きや、大きく前に踏み出した右足など、その基本的なポーズは、やはり古代ローマの《拳闘士》と酷似している(図4-c, d)。ベルニーニは、《聖ロンギヌス》の顔も古代ギリシアのヘレニズム彫刻をモデルにしているし、ルイ14世の肖像を制作するさいにも、メダルのアレクサンダー大王像を念頭においていた。ベルニーニは古代の《バルベリーニのファヌス》などを修復する仕事にもたずさわっていたことから、古代彫刻を熟知していたのである。

ベルニーニは、古代彫刻のなかでも、とくにヘレニズム期に強い関心を寄せていたが、それはファッションの言う「固有の規則」の観点からすると、ごく自然なことである。というのは、古代ギリシア彫刻もまた、この「固有の規則」にしたがい、実験の時代—アルカイック期から、古典の時代—クラシック期、洗練の時代—後期クラシック期、そして爛熟の時代—ヘレニズム期へと移行するのであり、バロックという爛熟の時代に属するベルニーニは、古代ギリシア彫刻の爛熟の時代にあたるヘレニズム彫刻にぴったり対応するからである。しかもベルニーニは、先ほど述べたように、まさしくヘレニズム彫刻の傑作《バルベリーニのファヌス》の修復を自ら手がけてもいるのである。

図4 ベルニーニと古代彫刻



a. ベルニーニ《アポロ》

b. 《ベルヴェデーレのアポロ》

c. ベルニーニ《ダヴィデ》

d. 《拳闘士》

### 3. ベルニーニをミケランジェロと比較する

ベルニーニは、古代彫刻を手本にするだけでなく、ルネサンス彫刻にも多くを負っている。言うまでもなく、ベルニーニにとって、とくにミケランジェロは無視できない存在だった。何より周囲の人間から第二のミケランジェロとなることを囑望されていたからである。のちにベルニーニはミケランジェロを批判するようになるが、初期の作品には、このルネサンスの巨匠を研究したあとがはっきりとみとめられる。たとえば、ベルニーニ十代後半の作品《聖セバスティアヌス》<sup>(9)</sup>は、あきらかにミケランジェロの《ピエタ》をふまえた表現となっている(図5-a, b)。処刑後のキリストもセバスティ

アヌスも、ともに崩れるように身を背後に預け、頭部の重みで頸は力なく肩にのっている。頭髪やあごひげ、顔の表情から、胸の筋肉、浮き出した肋骨、右足の折れ具合まで、じつによく似ている。

大理石の重量から解放され、飛翔感にあふれるベルニーニの独創的な《アポロとダフネ》ですら、ミケランジェロの《バックス》の横においてみると、その延長上に発想されたのではないかと考えられる。酒盃を片手に、右足のかかとを高く上げて軽くひざを折るバックスの軽快な足取りが、左足で地面を蹴りダフネに飛びかかるアポロの跳躍へとつながっているように見えるのだ (図5-c, d)。

図5 ベルニーニとミケランジェロ



a. ベルニーニ《聖セバ스티アヌス》 b. ミケランジェロ《ピエタ》 c. ベルニーニ《アポロとダフネ》 d. ミケランジェロ《バックス》

もちろん、ベルニーニとミケランジェロの間には、約100年という大きな時間のへだたりがある。このへだたりは、両者の表現に決定的なちがいをもたらしている。ミケランジェロのルネサンスとベルニーニのバロックでは、どういう点が決定的にちがうのか。両者がともに残している「ダヴィデ像」をくらべると、そのことが歴然とする (図6-a, b)。

どちらのダヴィデも、手に武器をもち、敵将のゴリアテを前にしているところが表されている。ただ、ミケランジェロのダヴィデは、右脚に重心をおいてリラックスしたポーズをとり、まったく臨戦態勢に入っていない。それに対し、ベルニーニのほうは同じ右脚を大きく前に踏み出し、投石器をびんと引っ張って、まさに攻撃を開始しようとしている。静的なルネサンスと動的なバロックの対照性が、もっとも際立つ比較だといえるだろう。

ミケランジェロの《ダヴィデ》は、ルネサンス彫刻の特徴としてよく指摘されるように、目の前にゴリアテが存在するか否かにかかわりなく、それ一体で独立した彫刻として構想されている。いっぽうのベルニーニでは、ダヴィデの前にゴリアテの存在と、そこまでの距離と空間が想定されている。

ダヴィデの身体を基点に、投石の軌道にそって、大きな空間が放射状に広がっていくように感じられるのである。

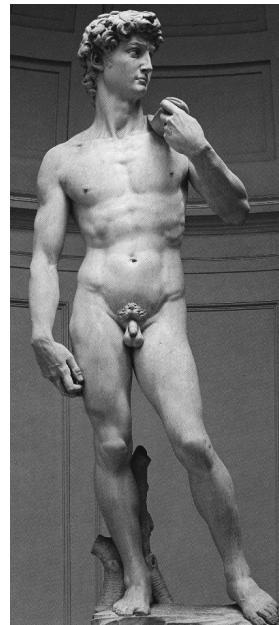
そのことは、身体の姿態や身振りだけでなく、視線の方向によってもはっきりと示されている。ミケランジェロの《ダヴィデ》において、かならずしもゴリアテの存在が重要でないと感じられるのは、

じつはその視線にある。ゴリアテは2メートルを優に超える巨人である。たしかにダヴィデは、前方の敵に厳しく険しい視線を送っているが、その方向は地面と平行しており、その先には、おそらくゴリアテの顔はない。胸のあたりか、せいぜい首元をにらみつけているにすぎないだろう。つまりミケランジェロの《ダヴィデ》は、そもそも具体性のある敵とは対戦状態にないのである。この彫刻は、「戦っている」という状況ではなく、「戦い」という観念を表しているといってもいい。だからこれは、戦う前のダヴィデ、そして戦いに勝利したあとのダヴィデ、あるいは、その両方を表しているように見えるのだ。

図6 ベルニーニとミケランジェロの「ダヴィデ像」



a. ベルニーニ



b. ミケランジェロ

ところが、ベルニーニの《ダヴィデ》は、あくまで「戦っている」という具体的な行為を表現している。そのことはやはり視線からあきらかである。ベルニーニの《ダヴィデ》は、やや身をかがめ、視線を上方に向けている。というのも、致命的なダメージを与えるには、攻撃の照準をゴリアテの胸ではなく、眉間に合わせなければならないからである。ダヴィデの態勢と視線は、自分より身長の高い相手に攻撃を仕掛けていることを正確に示しているのだ。その意味で、ベルニーニはダヴィデとゴリアテの戦いをリアルに再現していると言っていい。

ベルニーニの《ダヴィデ》では、投石の軌道と視線の方向が完全に一致し、その両方が届く範囲が、この彫刻の空間となっている。バロックがルネサンスと大きく異なるのは、彫刻が単独では完結せず、周囲の空間をも取り込んでしまう点なのである。

もうひとつ、ルネサンスとバロックを分かちるのは、時間の表現だ。ミケランジェロの《ダヴィデ》の優雅で力強い立ち姿とその眼差しは、ほぼ永遠不動のものである。この姿の以前にも以後にも、ダヴィデのほかのポーズを想像することはできない。しかしベルニーニの《ダヴィデ》は、次の瞬間には、ねじれた上半身を投石のために反対方向へ返さざるを得ないし、息をつめ、固く食いしばった唇は、いずれ開かれるだろう。つまり、ベルニーニは、ダヴィデとゴリアテの息詰まる戦いの、もっとも劇的で特権的な瞬間をひとつだけ選び取って表現しているのだ。この決定的な瞬間を彫刻として定着させるところがバロック様式の大きな特徴なのである。



## 註

- (1) ジャン・ロレンツォ・ベルニーニは、1598年12月7日に生まれ、82歳の誕生日を迎えるわずか9日前の、1680年11月28日に亡くなっている。
- (2) R.M.ウィットコウアー（中森義宗・清水忠共訳）『数奇な芸術家たち』岩崎美術社 1969年、369頁。（訳語に若干手を加えた。）
- (3) ベルニーニの自画像に関しては、H.Brüer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 vols. Berlin, 1931; T.Clifford, A.Weston-Lewis, eds. *Effigies and Ecstasies: Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*. Exh. cat. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1998. を参照。
- (4) もっとも、T.A.マードーの説によれば、ベルニーニが自画像を手掛けたのは、オッタビオ・レオーネによるベルニーニ像の版画に不満があったからである（A.Bacchi, C.Hess, and J.Monragu, eds. *Bernini and the Birth of Baroque Portriat Sculpture*. Exh. cat. J.Paul Getty Museum, 2008, p.87）。
- (5) おそらくベルニーニは、これら油彩や素描による自画像を、自分の親しい友人やパトロンへの贈り物として、あるいは、時間をかけてじっくり顔の描写に取り組むための習作として描いたと思われる（*Bernini and the Birth of Baroque Portriat Sculpture., op.cit.*, p.159.）。
- (6) アンリ・フォション（杉本秀太郎訳）『形の生命』岩波書店 1969年、27頁。
- (7) 加藤周一『加藤周一著作集 11 藝術の精神的考察 I』平凡社 1978年、104-127頁。
- (8) パノフスキーは、バロック美術が「一視点からの原理を復活する方向へと向かった」と述べている（E.パノフスキー（浅野徹ほか訳）『イコノロジー研究』美術出版社 1987年、148頁）。
- (9) ベルニーニ十代の初期作品の制作年に関しては、議論が分かれている。I.Lavin, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of his Early Works*, in 《Art Bulletin》, 1968, pp.223-248.

