

줄리오 로마노의 만토바 저택: 메르쿠리우스로 표현된 화가의식

이 한 순 (홍익대학교)

- I. 줄리오 로마노의 만토바 저택: 카사 피피(Casa Pippi)
- II. 파사드 장식의 고대적 요소
- III. 메르쿠리우스 상과 회화예술
- IV. 마스크들과 능변술 (能辯術)
- V. 메르쿠리우스와 회화의 속임술
- VI. 르네상스 화가의 자부심



I 줄리오 로마노의 만토바 저택 : 카사 피피 (Casa Pippi)



도 1 파사드, 카사 피피, 만토바, 1541-1544

줄리오 로마노(Giulio Romano, 1499-1546)는 1541년부터 1544년까지 만토바에 있는 자신의 집을 이미지로 장식했는데,² 그 주된 테마가 미술의 특성에 관한 것이다.

이 가운데 특히 정면 파사드에 재현된 로마 신 메르

큐리우스는 화가의 저택을 대표하는 임무를 지닌다(도 1).³

다락을 합해 모두 세 층으로 이루어진 줄리오의 저택을 길 쪽에서 보면 가장 중요한 2층 파사드에 총 8개의 아치가 일렬로 위치해 있다. 각 아치는 모두 삼각머리 창을 틀을 이루는데, 예외가 되는 것이 왼쪽부터 5번째 것이다.



도 2 〈메르큐리우스 상〉, 파사드, 카사 피피, 만토바, 1541-1544

1 줄리오 로마노는 Giulio Pippi라고 불리기도 하며, 본 이름은 Giulio di Pietro de' Gianuzzi이다. 라파엘로가 아끼던 제자로서, 카스틸리오네의 주선을 통해 만토바 공작 페데리코 곤차가가 초청함으로써 1524년 그곳으로 이주하였다. 줄리오 로마노의 전기에 관해 다음 글 참조. Huard, pp. 84ff.; D'Arco, pp. 1f., 21f., 75; Marani, p. 198; Leopold, p. 90; Wirth, p. 62f.

2 줄리오가 1538년에 구입한 이 집은 현재 Via Carlo Poma 14에 위치한다. (당시는 Contrada del Unicomio) 이 집의 건축사에 관하여 다음 글 참조. Cadioli, p. 90; D'Arco, pp. 67f.; Marani & Perina, p. 214; Forster & Tuttle, pp. 104f., 110f., 114; Leopold, pp. 91f.; Wirth, pp. 63f.; Carpeggiani & Perina, pp. 128ff; Exh.Cat. Mantova 1989, p. 481; Exh.Cat. Wien 1989-1990, pp. 227f.

3 Leopold(p. 92)에 따르면 줄리오가 처음으로 메르큐리우스를 미술가의 저택과 연결시켰다. van Mander는 Bartholomeus Spranger가 1581-82년에 프라하에 있는 자신의 저택 파사드에 메르큐리우스를 장식했다고 전한다. 따라서 줄리오 로마노의 영향을 받은 것으로 추측된다. 이에 관해 다음 글 참조. Winner 1957, p. 53; Leopold, pp. 92-93; Hermann-Flore 1992, p. 269.

여기에 마련된 니치에 메르쿠리우스의 조각상이 보인다. 메르쿠리우스 상의 모습은 신화 알레고리 텍스트에 기술된 형태와 정확하게 일치한다(도 2). 오른 손에 카두체우스를 들고 왼팔에 휘장을 걸치고 있으며 날개 달린 모자(페타소스)와 샌달 외에는 몸에 걸친 것이 없는, 고전의 완벽하게 아름다운 자태이다. 콘트라포스토 자세로 겹친 두 다리 뒤쪽에 양이 서 있으며, 머리 뒤편으로는 조개껍질 무늬가 니치의 둥근 천장을 장식한다.



도 3 첫 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바
 도 4 두 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바



도 5 세 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바
 도 6 다섯 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바

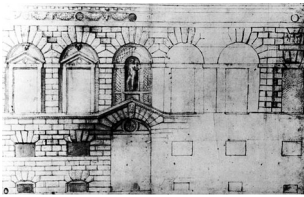


도 7 여섯 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바
 도 8 일곱 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바



도 9 여덟 번째 마스크, 파사드, 카사 필피, 만토바

창의 삼각머리와 반원형 아치 틀 사이의 면적에는 메르쿠리우스의 머리 하나와 상징물이 포함된 7 개의 마스크가 장식되어 있다.⁴ 왼쪽부터 보면, 첫 번째 마스크의 입에서 꽃이 피어 나오고 (도 3), 큰 귀와 크게 벌린 입을 가진 두 번째 마스크는 벌과 새로 둘러싸여 있다(도 4). 세 번째 아치에서는 페타소스를 쓴 모습의 메르쿠리우스가 보이는데, 그가 내밀고 있는 혀에서 끝에 귀가 달려 있는 쇠사슬이 양편으로 각기 세 줄씩 뻗어 나와 있다(도 5). 네 번째로는 뱀 머리카락의 마스크 주위로 천이 펼리는 모습이 보이고, 다섯 번째는 메르쿠리우스 조각상 위에 위치한다. 여기에 입에서 9 마리의 뱀이 기어 나오는 마스크가 재현되어 있다(도 6). 여섯 번째 마스크 역시 이와 유사한데, 뱀 대신 기다란 천이 양편으로 펼리인다(도 7). 그리고 마지막 두 아치에는 각기 첫 번째와 세 번째의 마스크가 반복된다(도 8, 9).



도 10 줄리오 로마노, 카사 피피 파사드의디자 인드루잉, 약 1540, 스톡홀름, 국립미술관

오늘날 우리가 볼 수 있는 줄리오 저택의 파사드는 구성에 있어서는 대부분 1800년 파올로 포초 (Paolo Pozzo)가 시행한 리모델링의 결과이다.⁵ 당시의 원래 모습에 관하여는 줄리오가 직접 그린 설계도가 가장 중요한 정보를 제공한다(도 10).⁶ 추측컨대 카사 피피 파사드는 본래 6 개의 아치로 구성되었으며,

현재 오른쪽 가장자리의 두 아치가 뒷날 첨가된 것으로 보인다. 따라서 저택의 문과 메르쿠리우스 조각상은 처음에 세 번째 아치에 위치했을 것이다.⁷ 이렇듯 집을 확장하고 출입구와 조각상의 위치를 변경할 때 마스크 장식도 바뀔 수밖에 없었을 것이다. 이와 관련하여 줄리오의 설계도를 보면 그의 저택

4 줄리오 로마노는 로마에 있을 때 여인 마스크 4 개와 남자 마스크 2 개를 소유하고 있었다. (Frommel II, p. 220) 그리고 이미 Te 궁의 정원 메토페에 마스크 모티프를 사용한 바 있다.

5 리모델링에 관하여 각주 2 참조.

6 설계도에 관해 다음 글 참조. Exh.Cat. Mantova 1989, pp. 483-484; Exh.Cat. Wien 1989-1990, p. 227. 설계도를 보면 특히 줄리오가 처음에는 메르쿠리우스가 아니라 여인상을 파사드에 장식하려 했음을 알 수 있다. 원래 모습의 재구성 시도에 관하여 Carpeggiani, pp. 130-132 참조.

7 Forster & Tuttle, p. 109.

파사드가 처음에 왼쪽 다섯 창만 아치가 설치되고 마지막 창에는 마스크를 장식할 면적이 없었음을 알 수 있다. 그러므로 현재의 8 아치 가운데 세 개는 훗날 첨가된 것이라 할 수 있다.

본글에서는 지금까지 기술한 파사드 장식의 내용을 당대 신화해설서들과⁸ 체사레 리파의 『이코놀로지아』를 참고해서 해독하고 그 의미들을 15-16세기의 미술이론과 연관시켜 이해해 보겠다.

II 파사드 장식의 고대적 요소

카사 피피의 메르쿠리우스 상은 여러 재료로 구성되었다. 토르소는 고대 대리석을 그대로 가져온 것이고 그 외의 신체부분과 상징물은 스테코로 보완한 것이다.⁹ 이때 줄리오는 한 고대 메르쿠리우스 조각상을 모델로 사용했으므로¹⁰ 카사 피피의 파사드에는 고대와의 연계가 이중적으로 형성되어 있는 셈이다.¹¹

고대적 요소는 또한 이미지의 설치 장소에서도 나타난다. 니치 안에 조각상을 설치하는 관습은 고대 로마에서 유래한 것으로서 15세기에 재발견되며 유행하기 시작하였다.¹² 예컨대 레온 바티스타 알베르티는 조각상의 설치 장소로 니치를 추천하였고,¹³ 실제로 고대 조각상들은 고대 관습에 따라 니치에 설치되곤 했다.¹⁴ 니치는 순수하게 실용적 기능 외에도 상징적 의미도 갖는다. 반원형의 상부 형태로 인해 거기에 설치된 대상이 천상적 또는 명예로운 존

8 Capella, pp. 6, 8, 15, 18-19, 36, 45, 57; Albricus, pp. 60-61; Boccaccio, f. 28r-v, 29v-30r, 47v-48v; Giralidi, pp. 409-424; Cartari, pp. 165-166, 171-178; Conti, pp. 421-433; Van Mander, f.9r-10r, 126v, 127r.

9 Cadioli, pp. 90f.; D'Arco, p. 68; Forster & Tuttle, p. 115; Leopold, pp. 96-98; Wirth, p. 64; Perina in Carpeggiani & Perina, p. 136; Exh.Cat. Mantova 1989, p. 481.

10 줄리오가 참고로 한 고대 조각상은 Francisco da Hollanda의 드로잉에 묘사되어 있다. 이에 관해 Forster & Tuttle, p. 115 참조.

11 메르쿠리우스 조각상의 이와 같은 고대적 요소는 줄리오가 고대에 대한 자신의 지식과 관심을 표명하기 위한 것이다. Leopold, pp. 96-98.

12 Gesche, pp. 4, 16f., 24f.; Hauteceur, pp. 220f.

13 Alberti-Baukunst, pp. 60, 390, 407, 408, 460f. Gesche, pp. 9f.도 참조.

14 최초의 예들은 Cortile delle Statue in Belvedere, Palazzo Valle-Capranica, Villa Madama 등으로서 고대 미술품 컬렉션을 전시한 곳이다. 초기의 고대미술품 컬렉션에 관해 다음 글 참조. Gesche, pp. 16f., 27f.; Prinz 1981, pp. 344ff.; Haskel & Penny, pp. 7f.

재임을 비유적으로 가리키기 때문이다.¹⁵ 이 상징성은 또한 니치의 윗부분을 마무리하는 데 즐겨 쓰였던 조개 장식으로도 뒷받침된다.¹⁶ 조개껍질이 하늘을 가리키는 발다키노와 유사하다고 생각되었기 때문이다.¹⁷

이렇듯 카사 피피의 메르쿠리우스 상을 둘러싼 고대적 요소는 이 로마 신이 상징적으로 표현하는 이념들을 정당화하고 미화하는 데 기여한다.¹⁸

III 메르쿠리우스 상과 회화예술

메르쿠리우스 조각상은 카사 피피의 파사드에서 중앙축을 이룬다. 이로써 저택의 수호신이자 대표자의 역할을 맡는다고 하겠다.¹⁹ 그리고 이렇게 두드러진 위치에서 조형예술의 다양한 특징들을 상징적으로 전달한다.²⁰

우선 조형예술이 ‘행성의 자식들’ 전통에서 메르쿠리우스 아래 분류되었음을 언급할 수 있다. 메르쿠리우스가 미술가를 관장하는 행성의 신이고 예술과 학문을 발명한 장본인으로 통했기 때문이다. 회화와 조각의 마법 같은 매력이 이 다재다능한 신의 특성으로 이해된 것이다.²¹ 그래서 만토바 저택의 메

15 Hauteceur, p. 227; Dorment, pp. 406f.; Smith, p. 15, 각주 22, pp. 30f. 알베르티도 둥근 천장 형태가 천상을 의미함을 언급하였다. (Alberti-Baukunst, pp. 55, 158f.)

16 조개 니치의 발전과정과 상징 의미에 관해 Bratschkova, pp. 14-63 참조. Hauteceur (pp. 220-221)에 따르면 조개껍질이 니치의 상징이다.

17 발다키노는 본래 왕좌의 윗부분이나 왕의 위를 가리는 장치를 의미했고, 그 장소의 신성함과 그 밑에 위치한 인물에게 경의를 표하기 위해 사용되기 시작했다. Bratschkova, pp. 18-28, 57. 조개 니치의 기원에 관해 같은 책, pp. 14ff. 참조.

18 카사 피피의 파사드에서는 그밖에도 건축적 요소에서도 고대와의 연결이 표현되었다. 파사드의 루스티카 양식 (Dorment, pp. 406, 415), 프리즈의 화관과 양의 머리, 출입문 위의 조개껍질 장식도 고대 로마에서 유래한 것이기 때문이다. 그밖에 마스크 모티프도 고대의 전시공간 장식과 연결되어 있다. 예컨대 Cortile delle Statue in Belvedere와 Palazzo Valle-Capranica의 정원을 꼽을 수 있다. 이에 관해 다음 글 참조. Gesche, pp. 21, 26; Brummer, pp. 19ff., 38-42; Leopold (p. 94)는 마스크 모티프가 고대에 대한 줄리오의 애정을 드러낸다고 본다.

19 저택의 출입문 위에 위치함으로써 강조된 신들의 사자 메르쿠리우스의 의미를 Forster & Tuttle (p. 115, 각주 16, p. 116)은 미술가의 집을 관리하는 전령의 신의 문장(紋章)으로 보았다. 이 견해는 Wirth (p. 64)와 Maggi (p. 40)에 의해 수용되었다. Forster & Tuttle은 같은 맥락에서 출입문의 수호신으로서의 메르쿠리우스의 역할도 언급하였다. 이 견해 역시 Wirth (p. 65)와 Perina (in Carpeggiani & Perina, p. 136)에 의해 수용되었다.

20 미술과 직접적으로 연관이 없는 그외의 메르쿠리우스의 역할로는 발명의 신 (Maggi, p. 40), 평화의 신 (Leopold, p. 98), 인간에게 이성을 부여한 문명의 신 (Leopold, p. 98; Perina in Carpeggiani & Perina, p. 137) 등이 있다.

21 예술과 학문의 신으로서의 메르쿠리우스에 관하여 다음 신화 텍스트 참조. Capella, pp. 18-19; Giraldi, pp. 410-412, 414, 419, 423f.; Conti, pp. 426-428, 432; Cartari, p. 172; Van Mander, fol. 9v. 메르쿠리우스의 이러한 특성에 대해 언급하는 글은 다음과 같다. Forster & Tuttle, p. 116; Leopold, p. 98; Wirth, p. 65; Perina in Carpeggiani & Perina, p. 136; Maggi, p.

르쿠리우스 상은 줄리오 로마노의 기술적, 예술적, 지적 작업이 얼마나 큰 폭을 지니는지 보여주기 위한 것으로 해석되기도 했다.²²

메르쿠리우스의 좀 더 근본적인 역할은 조형예술의 구체적 특성과 연관된다. 이 로마신은 근본적으로 언어 (word)를 상징하며 이를 근거로 신들의 사자(使者)라는 역할을 수행한다. 그리고 같은 맥락에서 신과 인간 사이의 중재자로 통하기도 한다. 인간 간의 사자로서 메르쿠리우스는 사람들 사이에 이념이나 생각을 전달하는 보조수단을 비유적으로 의미한다.²³

매체로서의 메르쿠리우스의 특성은 바로 조형예술의 특성이기도 하다. 하찮게 여겨졌던 조형예술이 미술가의 생각을 조형적으로 표현하는 수단으로 새로이 평가되면서 가치가 인정되기 시작했기 때문이다.²⁴ 예컨대 인문주의자 피치노는 미술작품에 미술가의 의지, 판단력 그리고 지혜가 반영된다고 보았다.²⁵ 미술을 이념의 전달 매체로 보는 관습은 당대의 미술이론가들에게서도 나타난다. 레온 바티스타 알베르티는 삶의 지혜나 지식을 시각적이고 예술적인 형태로 변형시켜 그것을 관람자에게 전달해주는 데서 미술가의 과제를 찾았다. 알베르티는 이때 언어가 지식과 지혜를 표현하기 위해 인간에게 주어졌다는 인문주의 이론에 기반을 둔다.²⁶ 알베르티의 견해는 뒤러와²⁷ 레오나르도 다빈치에 의해 수용되었는데, 특히 다빈치는 회화의 궁극적 목적이 지식의 전달에 있으며, 회화가 자연대상의 이해와 감각적 체험에 있어 언어보다 더 사실적이고 정확하게 의미를 전한다고 주장하였다.²⁸ 추카리는 이를 더

40. Marcus Geeraert의 드로잉 〈화가의 근심거리〉(1577)에는 메르쿠리우스가 진정한 미술의 신으로 묘사되었다. 화면 좌반부는 미술의 영역에 관한 것이고, 오른쪽은 가정의 실제적 근심거리에 대해 다룬다. 이 드로잉에 관해 다음 글 참조. Michael Levy, p. 10; King 1989, p. 245; Exh. Cat. Hamburg 1977, p. 90; Exh. Cat. Wien 1987, p. 326; Künstlerhäuser, p. 35.

22 Forster & Tuttle, p. 116.

23 학계에서는 올림푸스와 지상 간의 전령으로서의 메르쿠리우스가 만토바 궁정에서의 줄리오의 위치를 암시한다고 보기도 했다. 메르쿠리우스가 신들에게 기지가 많은 신하이듯, 줄리오 역시 세속 군주에게 같은 역할을 하며, 그 이유는 그의 예술을 통해 군주의 메시지를 세상에 알리기 때문이라는 것이다. Forster & Tuttle, pp. 116, 119; Wirth, pp. 65, 67; Perina in Carpeggiani & Perina, p. 136; Maggi, p. 40.

24 Van Gelder 1958, p. 12. 중세에서의 이 개념에 관해 Schlosser 1985, pp. 33, 66 참조.

25 Pochat, pp. 243f.

26 Pochat, pp. 224f., 233.

27 Dürer, pp. 130, 132.

28 Leonardo, p. 6. 또한 Martin Kemp, p. 376 참조.

발전시켜 회화와 문학 간의 파라고네에 적용하기도 했다. 즉 회화를 “자연 생명의 거울이자 모든 개념의 진실한 초상”이라 정의내리며, 회화가 학자뿐 아니라 문맹인에게도 접근 가능한 반면, 문학은 지식인에게만 이해될 수 있기 때문에 문학보다 더 높게 평가되어야만 한다는 것이다. 그에 따르면 이는 또 한 그레고리 대제가 회화를 “무식한 자들의 책”이라고 부른 이유이기도 하다.²⁹

메르쿠리우스의 매체 개념은 또 다른 미술의 속성과 연결된다. 즉, 다빈치가 언급했듯이, 회화는 인간의 느낌이나 마음 상태를 재현하며³⁰, 따라서 감정을 전달하는 수단인 것이다. 이 맥락에서 다시 피치노를 언급할 수 있는데, 그에 따르면 작가의 마음 상태는 작품 속으로 전이되며, 이렇게 작품 속에 반영된 느낌은 다시 관객에게서 그에 상응하는 감정을 불러일으킨다. 왜냐하면 보는 행위는 듣는 것과 함께 다른 감각보다 더 인간의 감정과 밀착되어 있기 때문이다.³¹

피치노의 관념은 당대 미술이론 텍스트에서도 찾아볼 수 있다.³² 특히 레온 바티스타 알베르티는 그림에 재현된 인물이 몸의 움직임 따위를 통해 분명하게 감정을 전달하는 경우 관객의 마음을 움직이고 감동시킬 수 있다고 설명하였다. 그리고 그 이유는 인간이 자신과 유사한 것에 끌린다는 자연 법칙 때문이라고 주장한다. 가령 우는 사람을 보면 같이 울고 웃는 사람을 보면 같이 웃게 된다는 것이다.³³ 그러므로 감정이 그림에 얼마나 잘 재현되어 있는가는 그 작가의 예술적 수준을 평가하는 잣대가 되기도 한다.³⁴ 알베르티에 따르면 단순히 관람자의 눈뿐이 아니라 그의 감정을 사로잡음으로써 화가는 총애, 호의, 명성을 얻을 수 있다.³⁵ 이후의 미술이론에서도 역시 감정을 포착하는 미술작품의 효과에 대한 언급을 볼 수 있다. 가령 가우리쿠스는 미술작품

29 Zuccari, pp. 110, 253. 추카리는 회화가 추상적 개념들을 가장 잘 전달할 수 있다는 생각을 그림으로도 재현한 바 있다.

30 Leonardo, p. 13.

31 Pochat, p. 244.

32 이에 관해 Raupp 1980, p. 9 참조.

33 Alberti-Janitschek, pp. 120-123. Artists on art, p. 35도 참조.

34 Pochat, pp. 229f.

35 Alberti-Janitschek, pp. 142f.

이 연극처럼 모든 사람을 사로잡을 수 있다고 말했고,³⁶ 바사리는 라파엘로의 무덤 앞에서 위대한 작가의 작품은 그가 죽은 후에도 '슬픔의 감정'을 불러일으킨다고 말했다고 전해진다.³⁷

심금을 울리는 그림의 효과는 또한 회화의 위대함을 내세우는 근거로 사용되기도 했다. 예컨대 로마노 알베르티는 회화가 마음을 사로잡는 힘이 가장 크므로 시나 수사학보다 고귀하다고 주장했다.³⁸ 라파엘로 보르기니 역시 이와 유사하게 관람자의 마음을 움직이는 회화의 힘을 회화와 조각 간의 파라고네 논쟁에서 근거로 제시하였다.³⁹ 그 외에도 종교 그림의 사용을 지지하던 반종교개혁에서는 교회 안에 그림을 설치하고 공경해도 좋은 이유가 이미지 자체가 아니라 그 이미지에 재현된 내용이 공경되기 때문이라고 논의함으로써 회화의 감정 전달 효과를 적극적으로 이용하였다.⁴⁰

관람자의 마음에 특정한 감정을 불러일으키는 회화의 특성은 또 다른 메르쿠리우스의 기능과 연결된다. 즉 영혼의 호위자로서의 메르쿠리우스는 그의 카두체우스를 가지고 영혼을 불러내어 저승으로 데려가는 능력을 발휘한다. 그런데 미술작품 역시 현전하지 않는 존재를 재현하여 관람자에게 보여주고 기억에 각인되게 할 수 있다.⁴¹

그림에 재현된 인물이 관람자에게 현전하게 된다는 생각은 이미 고대에도 알려져 있었다.⁴² 예컨대 비트루비우스는 저명한 문필가가 초상화를 통해 후대에 영원히 기억됨을 언급한 바 있다.⁴³ 플라니우스 또한 유명 인물의 초상이 텍스트에 첨가되었다는 바로 (Varro)의 책을 언급한다. 초상화가 고귀하고 모범적인 사람의 얼굴 특징을 후대 사람에게 전해주므로 그러한 위대한 인물

36 Gauricus, p. 101.

37 Leopold, p. 31.

38 Romano Alberti in Trattati-Barocchi III, pp. 216f.

39 Raffaello Borghini, p. 36.

40 Pochat, p. 292.

41 이에 대해 Leopold (p. 99)도 간단히 언급한다. *memoria*의 담지자로서의 이미지에 대해 다음 글 참조. Raupp 1980, pp. 10, 26; idem 1984, pp. 20-22, 32-34.

42 이 고대의 생각은 중세에도 알려져 있었는데, 예컨대 Christine de Pizan의 *Le Livre de la Cité des Dames*에서 볼 수 있다. 이 책에 관해 Schweikhart, p. 115 참조.

43 Vitruv, pp. 411-413.

의 모습이 사라지는 것을 막을 수 있는데, 바로가 이러한 방식으로 인간에게 불멸성을 부여했을 뿐 아니라 전 세계에 퍼뜨려 모든 곳에서 현존하도록 만들었다고 설명하였다.⁴⁴

르네상스 시대에 이 주제를 언급한 인물로는 우선 필라레테를 꼽을 수 있다.⁴⁵ 레온 바티스타 알베르티도 회화가 눈앞에 없는 인물을 현전하게 하는 힘이 있을 뿐 아니라 사망한 지 오래된 고인을 살아 있는 듯 느끼게 하므로 신적인 힘을 지녔다고 지적하였다.⁴⁶ 알베르티는 이 특성이 회화뿐 아니라 조각에도 해당된다고 보았다. 건축물을 장식하는 조각상들이 사람이나 사물에 대한 기억을 계속 유지시켜준다는 게 그 이유이다.⁴⁷ 가우리쿠스도 여기에 동의하며 한 걸음 더 나아가 조각이 기억을 유지시키는 데 가장 적합하다고 강조하였다.⁴⁸ 가우리쿠스에 따르면 이 힘은 얼굴 모습의 묘사에 좌우되는데, 인상을 통해 고인뿐 아니라 멀리 있는 당대인도 실체감 있게 현전하게 된다는 평가이다.⁴⁹

다종다양한 특성을 지닌 메르쿠리우스는 그 외에 부(富)와 이득의 신이기도 한데, 이 특징은 카사 필피의 파사드에도 해당된다. 바로 신의 다리 뒤로 보이는 양 모티프를 통해서이다.⁵⁰ 이 속성은 역시 미술이 금전적 이익을 포함함을 비유적으로 전달한다. 첸니니⁵¹, 레온 바티스타 알베르티⁵², 바르키 (Varchi)⁵³, 라파엘로 보르키니⁵⁴ 등이 모두 뛰어난게 만들어진 미술품은 부를 가져다준

44 Plinius XXXV, pp. 17-21, 특히 p. 19.

45 Filarete, p. 627.

46 Alberti-Janitschek, pp. 88-89. 그 외에 다음 글 참조. *Artists on art*, p. 34; Martin Kemp 1977, p. 393; Pochat, p. 228; Raupp 1980, pp. 26-27.

47 Alberti-Baukunst, p. 403.

48 Gauricus, pp. 102-103, 108-109.

49 Gauricus, pp. 154-155. 모습을 기억 속에 간직하게 하는 미술의 특성은 이후 미술이론서에서도 언급되었다. 예컨대 Dürer (pp. 109, 112, 113, 131, 133), Varchi에게 보낸 Bronzino의 편지 (Trattati-Barocchi I, p. 64), Dani (Trattati-Barocchi I, p. 236) 등. 특히 로마노 알베르티는 회화가 사나 수사학보다 높은 위치에 자리매김한다는 주장을 내세우기 위해 이 특징을 제시하였다. (Romano Alberti in Trattati-Barocchi III, pp. 215-217)

50 메르쿠리우스 인물에 둔주머니, 닭, 양 등의 상징물이 주어지면 상인의 수호신으로 재현된 것이다. 이때 양은 이익을 얻기 위해 필요한 근면을 상징한다. 이에 관해 다음 글 참조. Cartari, pp. 165, 175; Van Mander, fol. 127r.

51 Cennini-Thompson, pp. 60-61.

52 Alberti-Janitschek, pp. 96-97, 142-145.

53 Varchi in Trattati-Barocchi I, p. 23.

54 Raffaello Borghini, p. 457.

다고 언급했다.

그러나 미술가는 돈을 추구하면 안 된다. 미술의 궁극적 목적이 부가 아니라 명성에 있기 때문이다. 물질적 풍요는 매우 저급한 것이고 따라서 미술의 품위에 맞지 않다는 것이다. 그래서 많은 미술이론가들은 작가들에게 미술활동에 있어 물질적 이익을 추구하지 말 것을 강력하게 충고하였다.⁵⁵ 물론 카사 펠피 파사드의 메르쿠리우스 상은 화가, 곧 줄리오의 부유함을 나타내는 한다. 그러나 양이라는 상징물은 이 부(富)가 근면한 노력을 통해 쟁취된 것임을 확실히 한다. 그러므로 줄리오 로마노는 자신의 부가 근면함의 결과라는 사실을 중요하게 여긴 듯하다. 당대의 미술이론을 보건대 줄리오는 분명 자신의 물질적 번영을 자신이 진실한 미술을 추구한 결과 성취한 것으로 보여주하고자 한 듯하다.⁵⁶

IV 마스크들과 능변술(能辯術)

지금까지 살펴본 메르쿠리우스의 특성들 외에도 줄리오 저택의 메르쿠리우스 상은 무엇보다 능변의 신으로서의 역할을 수행한다.⁵⁷ 마스크의 여러 다양한 상징 모티프들을 통해 특별히 강조되고 있기 때문이다.⁵⁸

마스크 장식을 해석하는 데 있어 왼쪽에서 세 번째 이미지가 논의의 출발점을 제공한다(도 5). 내민 혀에 사슬이 매여 있고 그 끝에 귀가 달려 있는 모

55 예컨대 다음과 같은 이론가들을 들 수 있다. Theophilus, p. 150; Cennini, p. 3; Leon Battista Alberti (Alberti-Janitschek, pp. 98-99, 142-143, 146-147); Leonardo, pp. 52-53, 115, 181-182; Dürer, p. 114; Raffaello Borghini, pp. 53, 456; Pino (Trattati-Barocchi I, pp. 125, 133); Romano Alberti (Trattati-Barocchi III, p. 200).

56 Forster & Tuttle, p. 116)은 메르쿠리우스가 줄리오의 저택을 bottega, 즉 화가공방으로 제시하며 화가의 상업적 성공을 위한 부적으로 사용되었다고 지적했는데, Maggi (p. 40) 역시 이 견해에 동의하였다. 한편 D'Arco (pp. 67-68, 각주 6)는 메르쿠리우스 상이 줄리오의 이익추구를 나타낸다는 M. Valery의 언급을 비판하였다.

57 Forster & Tuttle, pp. 116ff.; D'Arco, p. 67, 각주 6; Leopold, p. 98; Maggi, p. 40; Wirth, pp. 64f.

58 메르쿠리우스상과 마스크 모티프들 사이의 연관성은 학계에서 일반적으로 인정되고 있다. Forster & Tuttle, pp. 114ff.; Leopold, p. 95; Wirth, p. 64; Perina in Carpeggiani & Perina, p. 136. Leopold (pp. 99f.)에 따르면 양 모티프는 또한 메르쿠리우스의 능변술을 나타낼 수 있다. 양이 양자리를 가리킬 수 있다는 게 근거다. 메르쿠리우스와 양자리의 연결이 Valeriano에 따르면 능변에 매우 유리하므로 카사 펠피의 양 모티프가 능변술 개념을 더욱 강조할 수 있다고 Leopold는 주장하였다. Perina in Carpeggiani & Perina, p. 137 참조.

습이 루키아노스의 글에서 유래하는 것이다.⁵⁹ 루키아노스는 켈트족의 능변의 신 오그미오스(Ogmios)를 재현한 그림에 대해 기술하며 의미 해석을 시도하는데, 오그미오스는 특히 헤르쿨레스의 상징물들, 즉 사자 가죽, 몽둥이, 활과 화살을 지참하고 있는 모습이다. 루키아노스에 따르면 이 물체들은 설득의 예술인 웅변술의 힘을 의미한다. 오그미오스는 또한 늙은 노인모습으로 묘사되어 있는데, 이로써 지혜는 나이가 들수록 늘어나 그와 함께 설득력도 더욱 강해진다는 의미가 표현된다. 강한 설득력의 효과는 더 나아가 이 켈트 신의 혀에 사슬이 매여 있고 그 끝에 그의 말을 듣는 사람들의 귀가 묶여 있어 그가 말하는 대로 따라온다고 묘사함으로써 비유적으로 전달된다.⁶⁰

카사 펍피에서는 마지막으로 언급한 부분만 선택되어 메르쿠리우스에게 적용되었다. 그러므로 능변술과 설득력으로 이루어진 이 모티프를 통해 카사 펍피의 메르쿠리우스 상이 수사학의 신으로 강조되었다고 이해할 수 있다.⁶¹ 이 해석은 메르쿠리우스 상이 처음에는 세 번째 창, 다시 말해 루키아노스적 메르쿠리우스 머리 아래에 서 있었다는 사실과 조화를 이룬다.

능변 개념은 줄리오가 거주하던 때에 메르쿠리우스 상 양 옆으로 위치했던 4 개의 마스크 모티프와 연결되어 있을 것이다. 카사 펍피의 모든 마스크는 입을 크게 벌리고 있는데, 이는 언어 내지 말하기 또는 인간의 음성을 암시한다.⁶² 따라서 파사드의 마스크 모티프는 특별히 다른 물체가 첨가되지 않아도 웅변의 다양성을 표현할 수 있다.

59 Forster & Tuttle, p. 117, 이 해석은 이후 학자들에 의해 수용되었다. Leopold, pp. 96, 100f.; Wirth, pp. 64f.; Perina in Carpeggiani & Perina, p. 136, 5번과 6번 마스크의 의미해석은 Leopold가 시도하였으나 설득력이 있지는 않다.

60 Lucian, pp. 63-69; Cartari, p. 180, 능변이나이가 들면서 더욱 커진다는 개념은 H. Junius (1585)의 한 엠블렘에서도 표현되었다. 메르쿠리우스를 젊은 모습과 나이든 모습의 이중 인물로 묘사한 것이다. 이로써 능변술이나이에 따라 증가하는 지혜에 의해 더욱 강화된다는 개념이 전달된다. 그 기원은 Valeriano XXXII, 15, 18, 22이다. (Herikel & Schöne, cc. 1772-1773)

61 Hermann-Fiore (1992, p. 271)는 카사 펍피의 루키아노스적 메르쿠리우스 머리가 헤르쿨레스의 영웅적 덕목을 암시한다고 본다. 이 해석은 적합하다고 보기 어렵다. 오그미오스의 헤르쿨레스적 특성은 능변술의 강력한 힘만을 가리키고 카사 펍피에는 수용되지 않았기 때문이다.

62 Ripa (1603)에서 기령 *Compvntione* (p. 73)을 보면 다음과 같이 써 있다. "con la bocca aperta in atto di parlare... confessarsene, il che vien significato per la bocca aperta". 또는 *Licenza* (p. 297)의 의인상은 "perche puol esser questa licenza nel parlare, però si fá con la bocca aperta"하기 때문에 입을 벌리고 있다. *Detractione* (p. 100)의 알레고리역시 같은 이유에서 입을 벌리고 있다. *Minaccie* (pp. 327f)에서는 '벌린 입 bocca aperta' 모티프가 목소리의 상징으로 설명된다.

첫 번째 마스크에서는 꽃이 흘러나오고 있는데 (그림 3), 이는 목소리를 상징하는 것으로 해석되었다.⁶³ 호메로스가 트로이의 조인자들이 꽃과 같은 목소리를 가졌다고 언급한 것을 루키아노스가 인용했기 때문이다.⁶⁴ 그리고 루키아노스는 이어 자신의 나이가 이미 많이 들었음을 언급하면서 다시 한번 꽃 메타포를 동원한다. 이제 계발되고 만개하여 완벽에 도달한 능변의 때가 도래해서 다른 사람들의 귀를 마음대로 원하는 방향으로 끌고 갈 수 있게 되었다는 내용이다.⁶⁵

카스틸리오네도 꽃의 비유를 즐겨 이용한 문필가이다. 예컨대 언어를 아름답게 구사하는 것은 정원의 꽃과 과일과 같다고 언급했다.⁶⁶ 또 호라티우스를 토대로, 단어들이 생겨났다 사라지고 하는 현상을 꽃이 피고 지는 것에 비교할 수 있다고 말하기도 했다.⁶⁷ 리파도 특히 명랑함을 가리키는 꽃 모티프⁶⁸ 서로 이야기를 나눌 때 꼭 필요한 즐겁고 편안한 마음자세를 상징한다고 설명함으로써, 말하기를 꽃과 연결시켰다.⁶⁹

꽃 메타포는 언어에만 국한되지 않는다. 회화 역시 만발한 꽃에 비유되었다.⁷⁰ 예컨대 첸니니는 예술적 지식이 조금씩 축적되어 가는 것을 꽃을 모으는 것과 같다고 말했다⁷¹, 란칠로티는 봄에 만 가지 꽃이 피는 것이 그림에 다양한 인물이 등장하는 것과 유사하다고 이야기하였다.⁷² 란칠로티의 비유는 피치노에게서 유래한다. 즉 화가 아펠레세에 대해 얘기하면서 꽃으로 가득 찬

63 Forster & Tuttle, p. 117.

64 *Lucian*, p. 67. 호메로스의 구절은 『일리아드』 3, 152이다. 루키아노스는 호메로스가 말한 꽃이 백합이라고 설명하였다.

65 *Lucian*, p. 69.

66 Castiglione, pp. 67-68.

67 Castiglione, pp. 69, 458.

68 Ripa 1603: *Felicitas Pvblica* (p. 154); *Adolescenza*, (pp. 4-5); *Abondanza* (pp. 1-2); *Allegrezza* (pp. 10-12).

69 가령 *Affabilita*, *Piacevolezza*, *Amabilita*에서 꽃은 우아한 기품을 상징하는데, 이는 즐거운 대화를 나눌 때 동반되는 것이다. (Ripa 1603, p. 8) 이와 유사하게 *Convito*에서 꽃은 대화를 할 때 필요한 편안한 마음을 상징한다. (Ripa 1603, p. 90)

70 가령 레온 바티스타 알베르티 (*Alberti-Janitschek*, pp. 90-91), Lanciotti (pp. 18-19, 20-21), 로마노 알베르티 (*Trattati-Barocchi III*, p. 197) 등이 있다.

71 Cennini-Thompson, pp. 14-15.

72 Lanciotti, pp. 18-19.

들판을 그 화가의 영감의 원천으로 설명한 것이다.⁷³ 그러므로 첫 번째 마스크의 상징 의미는 언어와 미술의 표현력은 아름답고 다양할 뿐 아니라 시간이 흐르면서 증가한다는 내용을 포괄한다고 하겠다.

두 번째 마스크에는 커다란 귀와 크게 벌린 입이 재현되어 있는데 그 주변에는 벌과 새들이 날아다닌다. (도 4) 루키아노스가 귀와 혀 사이의 연관성에 대해 지적한 바 있듯이⁷⁴ 두 기관은 서로 연결되어 있는 것이다. 커다란 귀는 그 외에도 좋은 청력을 상징하므로⁷⁵ 주의 깊게 잘 듣는 일을 의미하기도 한다.

새 모티프와 관련하여는 날아다니는 말(言) 혹은 날개 달린 말이라는 호메로스의 메타포를 생각해볼 수 있다.⁷⁶ 또 카스틸리오네는 새처럼 매우 조심스럽게 단어를 선택해야 표현이 불쾌하거나 추해지지 않을 수 있다고 경고하였다.⁷⁷

벌 역시 루키아노스가 인용한 호메로스의 한 구절과 연결된다. 즉 지혜로운 말은 꿀과 같아서 늙은 네스토의 혀에서 꿀이 흘러나왔다는 이야기이다.⁷⁸ 루키아노스에 따르면 그 이유는 노인들이 젊은이보다 더 지혜로운 말을 하기 때문이다.⁷⁹

벌은 일반적으로는 근면을 상징하는데 그 문헌 원천은 성경과 베르길리우스이다.⁸⁰ 르네상스 시대에는 특히 필라레테가 이 상징을 계속해서 사용했다. 그의 건축이론서에서 벌의 부지런한 특성을 언급했을 뿐 아니라⁸¹, 근면의 상징으로서의 벌을 이미지로 재현하기도 했으며⁸², 벌을 덕(virtue)의 상징물로 여기기도 했다.⁸³ 벌의 근면함은 여러 꽃에서 꽃가루를 모으는 벌의 활동에서

73 Miedema in Lanciotti, p. 43.

74 *Lucian*, p. 67

75 가령 Ripa(1644, p. 483)는 당나귀가 큰귀를 가지고 있고 쥐 외에 가장 청력이 좋다고 말한 *Suidas*에 대해 기록하고 있다.

76 Forster & Tuttle, p. 117; *Lucian*, p. 67.

77 Castiglione, p. 186.

78 Forster & Tuttle, p. 117.

79 *Lucian*, p. 67.

80 Ripa 1644, pp. 259-260.

81 Filarete, pp. 133, 213, Martin Kemp 1977, pp. 353-354도 참조.

82 그 예는 다음과 같다. Filarete의 1466년 메달(이에 관해 다음 글 참조, Leopold, p. 23; Wanke 1992, pp. 102ff.); 그의 건축이론서의 한 필사본에 이니셜 T의 두 공간에 재현된 이미지(이에 관해 Wanke 1992, p. 102 참조).

83 Filarete, pp. 306, 500.

유래하며, 아동의 교육 기간을 상징적으로 표현한다. 필라레테는 꽃에서 꿀을 빼는 벌들을 월계수 가지와 함께 언급하면서 둘 다 학교건물의 장식에 사용되어야 한다고 주장하였다.⁸⁴ 벌과 교육과정 간의 유사성은 카스틸리오네에게서도 발견된다. 학생은 여러 스승을 찾아다니며 각 스승의 가장 훌륭한 장점만 본받아야 하는데, 이는 벌이 여러 꽃을 찾아다니는 것과 같다고 지적한 것이다.⁸⁵ 미술이론가들도 사용한 이 비유, 벌이 여러 꽃에서 꽃가루를 얻듯이 시인 역시 여러 본보기를 참고해야 한다는 퀸틸리아누스의 벌 상징에서 기원을 찾는다.⁸⁶

벌 메타포는 또한 벌이 모아 온 꽃가루를 처리하는 작업과 관련되기도 한다. 세네카와 베르길리우스는 벌이 꽃가루를 질서에 따라 나누고 계속해서 그 질서를 지켜나간다고 지적한 바 있다.⁸⁷ 벌은 무엇보다 선별해서 모아 온 꽃가루에서 꿀을 만들어내므로 완전히 다른 것을 생산한다고 할 수 있다. 이와 유사하게 시인도 자신이 읽은 것에서 완전히 새로운 시를 창작해낸다. 퀸틸리아누스에 따르면 본보기를 완벽하게 모방하는 것으로는 충분치 않고, 인게니움(ingenium), 다시 말해 타고난 재능으로 그것을 완전히 참되고 새로운 것으로 변형시킬 줄 알아야 한다.⁸⁸ 플리니우스와 테오프라스트스 역시 이와 비슷한 의미에서 벌을 언급했다고 리파는 이야기한다. 근면한 벌이 쓰고 딱딱한 백리향(百里香)으로부터 달콤한 즙을 추출해내듯이, 인간 역시 아무리 가혹하고 어렵다 하더라도 자신의 행실로부터 유용하고 이익이 되는 것을 얻어내기 위해 열심히 노력할 줄 안다는 것이다.⁸⁹

요컨대 카사 펄피의 두 번째 마스크는 언어나 이미지 창작의 생성과정과 연

84 Flarete, p. 487. Wamke (1992, p. 105)는 월계수는 지혜를 그리고 벌은 *ingenium*, 즉 타고난 재능을 가리킨다고 주장하였다. 벌과 월계수 모티프는 1466년의 필라레테의 메달에도 다시 등장한다. 이 메달에 관해 다음 글 참조. Leopold, p. 23; Wamke 1992, pp. 102ff.

85 Castiglione, pp. 52-53.

86 Wamke, p. 105; Exh. Cat. Cleveland 1979, p. 2, p. 22의 각주 10. 클리브랜드 전시도록에 따르면 퀸틸리아누스의 논서가 1470년에 출간되어 커다란 영향을 끼쳤다. 문학에서의 모방과 벌의 비유에 관해 J. von Stackelberg, "Das Bienen-gleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio", *Romanische Forschungen* 68 (1956), pp. 271-293 참조.

87 Wamke 1992, pp. 104f. 이 개념은 위에 언급한 필라레테의 메달에도 재현되었다.

88 Wamke 1992, pp. 105f.

89 Ripa 1644, *Diligenza*, pp. 344-345.

결되어 있다고 하겠다. 주의 깊게 듣고 (큰 귀) 열심히 여러 본보기에서 양분을 얻음으로써 다양한 표현 모티프를 수집할 수 있고 (별) 거기에서 조심스럽게 아름다운 단어들만 엄선하여 (새) 궁극적으로 자신만의 새로운 것을 창조해낸다는 (별) 내용이 상징적으로 묘사된 것이다.

본래 메르쿠리우스 조각상의 오른편에 위치했을 것으로 추측되는 두 개의 마스크, 즉 뱀과 천이 함께 등장하는 부분은 루키아노스의 텍스트에서 해석의 근거를 찾을 수 없다.

뱀 모티프는⁹⁰ 여러 가지 의미 가운데 가령 주의 내지 경계 같은 개념을 상징한다.⁹¹ 본글의 주제와 관련해서는 ‘논리 Logica’에 대한 리파의 알레고리적 설명이 중요한 의미를 지닌다.⁹² ‘논리’의 상징물로서의 뱀은 사려분별을 의미하는데, 이 개념은 진실과 거짓을 구분하는 데 꼭 필요할 뿐 아니라 진실에 따라 행동하도록 하는 덕목이기도 하다. 뱀은 그 외에도 논리가 사고력이 없는 사람에게는 주어지지 않을 뿐 아니라 독이 될 수도 있다는 내용을 전달한다. 즉 논리가 무모하게 맞서는 자에게 쓴 맛을 주며 치명적 상처를 줄 수도 있다는 것이다. 악의적이고 독살스러운 말을 상징하는 뱀의 의미는 다비드의 시편에서 문헌적 기원을 찾는다. “그들은 혀를 날라롭게 갈아 뱀처럼 입속에 독을 품고 있다.”⁹³

필릭이는 천 모티프와⁹⁴ 관련해서는 레온 바티스타 알베르티의 『회화론』의 한 구절에서 흥미로운 근거를 찾을 수 있다. 움직임의 재현을 논하면서 인물

90 뱀 모티프와 관련하여 Leopold (pp. 102f., 104f.)는 그것이 메두사 머리를 가리키기 때문에 미네르바 여신을 의미한다고 주장하였다. Leopold는 메르쿠리우스 조각상과 뱀 마스크가 원래에도 오늘날처럼 다섯 번째 창에 위치한다고 전제하고 그래서 두 모티프가 메르쿠리우스와 미네르바 간의 관계를 암시한다고 보았다.

91 Ripa 1603: *Sapienza* (pp. 440-442); *Givdice* (p. 186).

92 Ripa 1603, pp. 298-299.

93 Ripa 1603, p. 103: *Detractione*. 독을 품은 동물로서의 뱀은 Ripa에서 그 외에도 *Comedia vecchia* (p. 72)와 *Querrela a Dio* (p. 255)에도 언급된다. *Insidie* (p. 237)에서는 뱀이 교활한 공격을 의미하기도 한다.

94 최초로 천 모티프의 해석을 시도한 Leopold (pp. 103-104)에 따르면 천이 있는 마스크는 *fortuna*, 즉 운명의 불안정성을 가리키며 따라서 메르쿠리우스의 예술의 반대말을 의미한다. 그러나 이 해석은 수용하기 어렵다. 운명의 여신의 뜻은 물론 필릭이는 천을 해석하는 데 사용될 수 있지만, 그 불안정성을 가리키기보다는 오히려 예측할 수 없는 변화의 기원을 나타내는 것으로 보아야 한다. Wirth (p. 65와 각주 29)는 Leopold의 주장을 언급은 하지만 회의적인 입장을 드러낸다. 그리고 현재 여섯 번째 창에 위치한 마스크의 모티프를 필릭이는 천이 아니라 유피테르의 번개로 잘못 확인하였다.

의 옷은 중력 법칙으로 인해 일반적으로는 아래로 향하기 때문에 바람을 안아 부풀어 오른 옷자락이 공기 중에 펄럭거리는 모습으로 묘사함으로써 움직임 을 나타낼 수 있다고 지적한 구절이다.⁹⁵ 알베르티의 설명을 보면 천의 움직임 은 바람에 좌우된다는 사실이 시사됨을 알 수 있다. 이와 유사하게 리파도 바 람에 나부끼는 천 모티프를 쉽게 영향 받는 특성을 상징하는 것으로 본다. 다 시 말해 주어진 상황에 의해 좌우되고 움직여지는 것을 말한다.⁹⁶

밖으로부터 오는 영향에 좌우된다는 개념은 부드럽고 유연한 천의 특성에 이미 내재해 있다고 하겠다. 가령 리파는 등에 걸친 휘장이 몸의 형태에 따라 모양이 잡히듯 인간의 육체는 그 영혼에 맞춰진다는 소크라테스의 개념에 대 해 언급한다.⁹⁷ 안톤 프란체스코 도니 역시 이와 비슷하게 의상의 재현과 관련 하여 옷은 그 밑에 있는 몸의 모양에 따라 형성된다고 설명한다. 이렇게 모양 을 갖추게 된 천은 몸의 형태뿐 아니라 그 특성도 보여주므로 천이나 옷은 매 우 다양한 방식으로 재현될 수 있다고 지적한다.⁹⁸

그런데 카사 펍피의 천은 바람에 나부끼는 게 아니라 입에서 내뿜는 숨에 의해 움직이고 있다. 따라서 능변술이 설득력에 의해 그 말을 듣는 사람에 게 영향을 미치며 원하는 대로 그를 움직일 수 있음이 묘사되었다고 하겠다.

능변술의 이러한 설득 효과는 조형예술에도 적용된다.⁹⁹ 위에서 논의되었 듯이 언어와 미술은 모두 개념이나 생각을 전달한다는 점에서 공통성을 지 니기 때문이다. 예컨대 카스틸리오네는 언어를 통해 아름답게 작성되는 생각 을 멋지게 전시된 그림에 비교한다.¹⁰⁰ 무엇보다 설득 효과는 조형예술의 본 질적 특성에 속하는 것으로서, 미술이론에서 거론되었다. 미술작품의 설득력

95 Alberti-Janitschek, pp. 128-131. 알베르티의 아이디어는 후에 가령 Doni (fol. 15r-16v)에 의해 수용되었다.

96 Ripa 1603, *Sorte*, pp. 466-467; Ripa 1644, *Disegno*, p. 374.

97 Ripa 1603, *Sceleratezza, o vitio*, p. 443.

98 Doni, fol. 15r-16v.

99 Forster & Tuttle (p. 119)는 줄리오 로마노가 이렇게 능변술을 재현함으로써 자신의 미술을 현인의 그것과 비교한다고 본다.

100 Castiglione, pp. 65-66. Castiglione는 언어가 생각을 표현한다고 설명한다. 이를 올바르게 하기 위해서는 가치 있는 생각들을 먼저 잘 정리하고 그것에 적합한 단어들을 선별해서 완벽하게 구성해야 한다. 이렇게 해서 멋지고 품위 있게 된 이야기는 최적인 조건으로 설정된 그림처럼 첫눈에 그 가치를 알알볼 수 있게 한다는 것이다.

은 우선적으로 가르침 (docere) 및 즐거움 (delectare)과 함께 미술의 목적을 구성하는 감동 (permovere) 개념과 연결된다. 이 세 가지는 사실 수사학에서 빌려온 것으로 궁극적 기원은 아리스토텔레스이다. 화가가 생동감 있게 그림을 재현하고 그것이 특히 관람자에게 영향을 준다는 이론은 이미 고대에 키케로나 호라티우스에 의해서 언급되었고 15세기부터 인문주의를 통해 소개되어 미술이론에서도 논의되었다. 예컨대 퀸틸리아누스는 재판정에서 판사의 마음에 영향을 끼칠 수 있는 그림의 설득력에 관해 언급했는데, 이 본보기는 회화의 사회적 지위 향상을 겨냥하는 미술이론가들에 의해 반복 인용되었다.¹⁰¹

V 메르쿠리우스와 회화의 속임술

그림의 설득력과 연관된 또 하나의 측면은 눈속임 효과이다. 화가가 물체를 아주 실감나게 묘사할 수 있어서 그것을 보는 관객이 감각적 착시효과로 인해¹⁰² 미술작품을 실제 자연물로 착각한다는 것이다.¹⁰³ 이 테마 역시 고대에 기반을 둔다. 플리니우스는 사물을 사실에 충실하게 묘사하는 것을 회화의 최고 의미로 보았고¹⁰⁴, 동물뿐 아니라 인간도 그림에 속은 경우의 예를 여럿 제시하였다.¹⁰⁵ 르네상스 시대에는 우선 보카초나 빌라니 같은 인문주의자들이 플리니우스의 견해를 따르면서 자연의 모방과 그림의 일루전 효과가 회화의 진정한 목표임을 확신하였다. 레온 바티스타 알베르티나 바사리 같은 15-16 세기의 미술이론가들은 당연히 인문주의 견해를 열렬히 환영하였다.¹⁰⁶ 미술작품의 눈속임 효과는 미술이론에서 또 다른 역할을 하기도 했는데, 가령 관람자가 화가의 능력에 감탄하게 되는 원인이라거나¹⁰⁷, 또는 미술작품 평가의

101 Gerards-Nelissen, p. 49.

102 미술작품의 착시효과는 회화에 시각이 개입된다는 데서 출발한다. 이에 관해 가령 Doni (fol. 6r)와 Savonarola (*Italian art 1400-1500*, p. 158)가 언급한 바 있다.

103 미술작품의 속임효과에 대해 Kris & Kurz, pp. 8-9, 61ff. 참조.

104 Plinius XXXV, p. 47.

105 Plinius XXXV, pp. 27, 55-57. 특히 Kris & Kurz, p. 62 참조.

106 Pochat, pp. 209-210, 228, 231, 275.

107 Barasch, p. 226.

근거로 거론되기도 했다.¹⁰⁸

그런데 속임수라는 개념도 메르쿠리우스에 의해 상징되는 속성이다. 간교하고 노련하기 때문에 도둑의 수호신이자 사기와 속임수의 신으로 통했던 것이다.¹⁰⁹

미술이론 텍스트에서 그림의 일루전적 특성은 문자 그대로 ‘속인다 (ingannare)’라는 용어로 표현되었다.¹¹⁰ 요컨대, 화가가 색, 빛, 그림자 따위를 사용해 평평한 화면 위에 3차원성을 만들어내며, 그림의 이러한 입체적 효과가 동물뿐 아니라 인간의 눈을 속인다는 것이다. 이때 제시되는 본보기들은 플리니우스가 전하는 에피소드에서만 기원을 찾는 게 아니라 당대 화가들의 이야기기도 포함한다. 미술작품의 눈속임 효과를 거론한 미술이론가들은 무척 많은데, 그 가운데 추카리를 가장 대표적으로 인용할 만하다. “(화가) 색을 사용해 물체의 형태와 사건들을 창조적으로 만들어내고, 명암을 통해 평면적 형태를 튀어나오는 듯 보이게 하여 살아 있는 듯 감탄스럽게 만듦으로써 계속 사람의 눈을 속인다.(...) 바로 이 속임수는 단순히 예술적인 것일 뿐 아니라 즐거움을 주는 요소이기도 하다. 그리고 그림이 진짜처럼 보여 눈을 속일수록 더욱 완벽하게 만족감을 준다. 그러므로 그림의 속임 효과는 진정 멋진 예술이며, 악덕이 아니라 선덕의 범주에 속하는 것이다. 일부 무지한 자들이 그것을 거짓이라 부를 수도 있겠지만, 사실은 자연 (Natura)의 진정한 모방자인 것이다.”¹¹¹ 그리고 추카리는 몇 쪽 뒤에 다시 이 문제를 거론하며 저 유명한 제육시스와 파라시오스의 눈속임 겨루기를 예로 제시한다.¹¹² 플리니우스에게서 유래한¹¹³ 이 에피소드에 이어 추카리는 티치아노의 〈카를 5세 초상화〉와 라파

108 Kris & Kurz, pp. 61f.

109 Boccaccio, fol. 29v. Boccaccio에 따르면 메르쿠리우스의 이러한 특성은 탐욕이 아니라 언변이 좋은 사람의 직관을 가리키며 바로 이 뛰어난 수완에 영향을 주는 날카로운 지력을 상징한다.

110 예컨대 다음과 같은 저자들에게서 발견된다. Filarete, pp. 628-629; Castiglione (in Winner 1989, p. 512, 각주 4; Leonardo, pp. 6, 16, 18, 그리고 *Artists on art* 1500-1600, p. 48; Varchi in *Trattati-Barocchi* I, pp. 38, 41-42, 47; Vasari in *Trattati-Barocchi* I, pp. 61-62, 그리고 *Künstlerbriefe*, pp. 62-63; Pino in *Trattati-Barocchi* I, pp. 106-107; Romano Alberti in *Trattati-Barocchi* III, p. 215; Lomazzo-Idea, p. 34.

111 Zuccari, p. 244.

112 Zuccari, p. 247.

113 Plinius XXXV, pp. 55-57, 이 에피소드에서 제육시스는 포도송이를 그려 새의 눈을 속였지만, 정작 본인은 파라시오스가 그린 커튼이 진짜라고 착각한다. 이 에피소드는 다음과 같은 이론가들에 의해 반복해서 인용되었다. Ghiberi (Ghiberti-

엘로의 <레오 10세 초상화>를 관람자의 눈을 속인 당대 작품의 예로 설명한 후¹¹⁴, 다음과 같은 결론을 내린다. “회화의 가장 진실하고, 본질적이고, 보편적인 목적은 ‘자연 (Natura)’의 모방이며, 동물뿐 아니라 매우 박식한 사람의 눈까지도 착각하게 하여 속이는 것이다.”¹¹⁵

미술작품의 일루전적 특성을 가능케 하는 화면의 입체적 효과는 ‘부조 (rilievo)’개념과 연결된다.¹¹⁶ 피노에 따르면 재현된 물체들은 ‘부조’효과를 통해 입체적으로 보이며 보는 이의 눈을 속인다.¹¹⁷ 부조처럼 돌아 오르는 느낌은 밝고 어두운 처리를 통해 얻을 수 있다고 레온 바티스타 알베르티는 강조한다. “이 두 가지 색 (흑과 백)을 올바르게 사용할 수 있도록 매우 부지런하게 노력해야 한다. 바로 빛과 그림자가 물체를 부조처럼 입체적으로 보이게 하기 때문이다. 검은색과 흰색은 재현된 사물에 견고한 물체감을 부여한다.”¹¹⁸

회화의 눈속임 효과와 관련된 또 하나의 개념은 ‘살아 있는 듯 보임 (parer viva)’이라는 표현이다. ‘살아 있는 듯하다 (parer viva)’또는 ‘생생하다 (al vivo)’라는 표현은 미술이론에서 화면의 입체적 공간적 효과가 가져오는 결과로 이해되었다.¹¹⁹ 가령 로마초는 회화의 부조 효과가 재현된 인물의 생동감을 강화한다고 지적하였다.¹²⁰ ‘살아 있는 듯하다 (parer viva)’라는 표현은 플루타르쿠스의 글들과 고대 에피그램에서 유래하며 페트라르카 이후 대중적으로 알려지게 되었다. 예컨대 란디노는 치마부에가 이전 시대에 죽었던 인물들을 다시 살아나게 만들었다고 썼다.¹²¹

Schlösser I, p. 21); Lanciotti (pp. 14-15), Pacioli (p. 191); Raffaello Borghini (p. 37); Varchi (Trattati-Barocchi I, p. 38); Pino (Trattati-Barocchi I, pp. 112-113)

114 Zuocari, pp. 247-248.

115 Zuocari, p. 248.

116 이에 관해 Winner 1989, pp. 509-510 참조.

117 Pino in Trattati-Barocchi I, p. 129.

118 *Artists on art*, p. 36. 알베르티의 견해는 이미 플라니우스와 퀴틸리아누스에게서도 발견된다. 이에 관해 Preimesberger, pp. 88-89 참조.

119 Varchi (Trattati-Barocchi I, p. 38); Varchi에게 보낸 Pontomo의 편지 (Trattati-Barocchi I, p. 68); Lomazzo-Idea (pp. 29, 36, 38)

120 Lomazzo-Idea, p. 36. 미술작품의 일루전 효과와 생동감은 알베르티도 언급하였다. 이에 관해 Pochat, p. 231 참조.

121 Miedema in Lanciotti, pp. 39-40.

VI 르네상스 화가의 자부심

줄리오 로마노는 만토바의 자택 정면에 메르쿠리우스 상을 장식함으로써 시각 예술의 다양한 특성들을 이미지로 표현하였다. 이로써 로마 출신의 화가가 자신의 집을 화가의 집으로 세상에 보여준 셈이다.¹²² 요컨대 로마의 신 메르쿠리우스는 우선 미술가의 행성으로서 조형예술과 연결되어 있으며, 미술작품의 특성을 상징하는 역할에서 이념이나 감정을 화가에게서 관람자에게로 전달할 수 있다. 관람자의 마음속에 감정을 불러일으키는 미술작품의 힘 역시 영혼의 수호자로서의 메르쿠리우스의 역할과 연결된다. 바로 이 기능을 통해 메르쿠리우스는 다시 부재하는 사람을 관람자에게 현전시키는 초상화의 특성과 연결된다.

또한 중앙 축의 메르쿠리우스 조각상과 루키아노스적 메르쿠리우스 머리 모티프는 능변술이 지니는 강한 설득력이 카사 펍피의 파사드에 표현된 테마임을 분명히 한다고 하겠다. 원편의 두 마스크를 통해 설득력의 원천, 즉 언어의 다양하게 아름다운 표현들과 그 생성과정이 이야기 되고, 오른쪽에는 설득력의 결과가 재현되어 진실에 따라 행동하는 사려분별과 무분별한 청취자에게 일어나는 사악한 효과, 그리고 청취자에게 주는 영향이 상징적으로 표현되었다.

마지막으로 레온 바티스타 알베르티의 『건축론』의 한 구절을 언급할 필요가 있다. 즉 건물의 정면처럼 주로 밖으로 드러나는 부분이나 방문할 가치가 있도록 만드는 요소는 될 수 있는 한 적절한 형태로 디자인해야 하며, 그 이유는 개인 저택의 장식이 그 가문과 조국의 명예를 높이는 역할을 하기 때문이라는 내용이다.¹²³ 알베르티의 이러한 이론이, 자부심을 가지고 화가 직업을 공공에게 조형적으로 제시한 카사 펍피의 파사드 장식에 토대를 제공했을 것으로 보인다.

122 Exh.Cat, Mantova 1989, p. 481.

123 Alberti-Baukunst, p. 473.

주제어 Keywords

줄리오 로마노 (Julio Romano), 카사 피피 (Casa Pippi), 머큐리 (Mercury), 능변술 (the concept of eloquence), 화가의 저택 (artist's house), 미술이론 (art theory)

투고일 : 2012. 9. 28 심사완료일 : 2012. 10. 29 게재확정일 : 2012. 10. 29

참고문헌 Bibliography

- Alberti, Leon Battista. *Zehn Bücher über die Baukunst*, Darmstadt, 1975.
- _____. *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitschek (ed.), Wien, 1877.
- Artists on art, R. Goldwater & M. Treves (eds.), N.Y., 1945.
- Barasch, M. *Theories of art. From Plato to Winckelman*, N.Y., 1985.
- Boccaccio, G. *Della Genealogia de gli Dei de' Gentili*, Venezia, 1644.
- Borghini, R. *Il Riposo*. Firenze, 1584, Reprint Hildesheim, 1969.
- Bratschkova, M. "Die Muschel in der antiken Kunst," *Bulletin de L'Institut Archéologique Bulgare* XII (1983). pp. 1-131.
- Brummer, H.H. *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, 1970.
- Cadioli, G. *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova, 1763.
- Capella, M. *The marriage of Philology and Mercury*, W.H. Stahl & R. Johnson (trans.), N.Y. & London, 1971 & 1977.
- Carpeggiani, P. & C.T. Perina. *Giulio Romano a Mantova*, Mantova, 1987.
- Cartari, V. *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi*, Venezia, 1647, Reprint Graz, 1963.
- Castiglione, B. *Das Buch vom Hofmann*, F. Baumgart (trans.), München, 1986.
- Cennini, C. *Il libro dell'arte*, Vicenza. 1971.
- Conti, N. *Mythologiae sive explicationis fabularum*, Venezia 1551, Paris, 1627.
- D'Arco, C. *Storia della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, 1838.
- Doni, A.F. *Disegno*, Milano, 1970 (1549)

Dorment, K. "Tomb and Testament: architectural significance in Titian's *Pietà*", *The Art Quarterly* 35 (1972), pp. 399-418.

Dürer. *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (ed.), Berlin, 1966.

Exh.Cat. Cleveland, 1979: *The Draftsman's Eye. Late Italian Renaissance Schools and Styles*, E.J. Olszewski (ed.).

Exh.Cat. Hamburg, 1977: *Kunst - was ist das?*

Exh.Cat. Mantova, 1989: *Giulio Romano*.

Exh.Cat. Wien, 1987: *Zauber der Medusa: Europäische Manierismen*.

Exh.Cat. Wien, 1989-1990: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*.

Filarete, A.A. *Tractat über die Baukunst und andere Schriften*, W.v. Oettingen (ed.), Hildesheim, 1974.

Forster, K.W. & R.J. Tuttle. "The Casa Pippi: Giulio Romano's House in Mantua", *Architectura* 3 (1973-74), pp. 104-130.

Frommel, C.L. *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973.

Gauricus, P. *De Sculptura*, H. Brockhaus (trans.), Leipzig, 1886.

Gelder, J.G. van. *De Schilderkunst van Jan Vermeer*, Utrecht, 1958.

Gerards-Nelissen, I. "Federico Zuccaro and the Lament of Painting", *Simiolus* 13 (1983), pp. 44-53.

Gesche, I. *Neuaufstellungen antiker Statuen und ihre Einfluß auf die römische Renaissancearchitektur*, Diss.Frankfurt a.M. 1968, Mannheim, 1971.

Ghiberti, L. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, I & II, J. von Schlosser (ed.), Berlin, 1912.

Haskell, F. & N. Penny. *Taste and the Antique*, New Haven, 1982.

Hautecoeur, L. *Mystique et architecture, Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954.

Herrmann-Fiore, K. "Il tema Labor nella creazione artistica del Rinascimento", in *Künstler über sich in seinem Werk*, M. Winner (ed.), Weinheim, 1992, pp. 245-292.

Huard, E.T. *Histoire de la peinture italienne, depuis Prométhée jusq'a nos jours*, Paris, 1834.

Italian art 1400-1500. Sources and Documents, C.E. Gilbert (ed.), Englewood Cliffs, 1980.

Kemp, M. "From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts", *Viator, Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977), pp. 347-398.

King, C. "Artes Liberales and the mural decoration on the house of Frans Floris, Antwerp, Ca. 1565", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), pp. 239-256.

Kris, E., & O. Kurz. *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist; A Historical Experiment*, New Haven & London, 1979.

Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern auf fünf Jahrhunderten, H. Uhde-Bernays (ed.), Frankfurt a.M., 1962.

Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, E. Hüttinger (ed.), Zürich & München, 1985.

Lancilotti, F. *Tractato di Pictura*, Roma 1509, H. Miedema (ed.), Amsterdam, 1976.

Leonardo da Vinci. *Traktat von der Malerei*, M. Herzfeld (ed.), Jena, 1925 (reprint München, 1989).

Leopold, N.S. *Artists' homes in sixteenth century Italy*, Baltimore, 1979.

Levy, M. *The painter depicted. Painters as a subject in painting*, Over Wallop, 1981.

Lomazzo, J.P. *Idea del tempio della pittura, Milano*, 1590 (reprint Hildesheim, 1965).

Lucian, A.M. Harmon (trans.), London, 1953.

Maggi, S. "Un Paride ritrovato: il "Mercurio" della casa di Giulio Romano a Mantova", *Quederni di Palazzo Te* IV (8) (1988), pp. 37-41.

Mander, K. van. *Het Schilder-boek*, Haarlem, 1604.

Marani, E. & C. Perina. *Mantova. Le arti, II*. Mantova, 1961.

Pacioli, Fra Luca. *Divina Proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509*, C. Winterberg (trans.), Wien, 1889.

Plinius, Secundus d. *Ältere, Naturkunde*, R. König (ed.), München, 1974.

Pochat, G. *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie: Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, 1986.

Preimesberger, R. "Ein "Prüfstein der Malerei" bei Jan van Eyck?", in *Künstler über sich in seinem Werk*, M. Winner (ed.), Weinheim, 1992, pp. 85-100.

Prinz, W. "Galerien und Antikengalerien", in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1981, pp. 343-356.

Raupp, H.-J. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim, 1984.

_____. "Selbstbildnisse und Künstlerporträts - ihre Funktion und Bedeutung", in Exh.Cat. Braunschweig, 1980: *Selbstbildnisse und Künstlerporträts. Von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, pp. 7-35.

Ripa, C. *Iconologia*, Roma, 1603.

_____. *Iconologia*, Amsterdam, 1644, Soest, 1971.

Schlosser, J. von. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, 1985.

Schweikhart, G. "Boccaccios De claris mulieribus..." in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, M. Winner (ed.), Weinheim, 1992, pp. 113-136.

Smith, E.B. *Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, 1956.

Theophilus, Presbyter. *Schedula diversarum artium*, A. Ilg (trans.), Osnabruck, 1970.

Trattati d'Arte del cinquecento fra manierismo e controriforma, P. Barocchi (ed.), Bari, 1961.

Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*. C. Fensterbusch (ed.), Darmstadt, 1964.

Warnke, M. "Filaretos Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst", in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, M. Winner (ed.), Weinheim, 1992, pp. 101-112.

Winner, M. *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Köln, 1957.

_____. "Annibale Carracci's Self-Portraits and the Paragone Debate", in *World Art*, II, 1989, pp. 509-515.

Wirth, L. "Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Matua", in *Kunstlehäuser*, Zürich, 1985, pp. 57-68.

Zuccari, F. *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, D. Heikamp (ed.), Firenze, 1961.

The Facade Decoration of Julio Romano's House in Mantua: Ideas on Painting Expressed through Mercury

Lee, Hansoon (Hongik University)

Julio Romano decorated the facade of his house in Mantua with a statue of Mercury to give expressions to his ideas on painting. Hereby the painter from Rome could show his home to the world as that of a painter. To be concrete, Mercury was the planet god to which visual artists belonged, and so was basically related to visual arts. In his role to deliver diverse features of art works Mercury could also convey concepts and emotions expressed in a picture to the viewer. The power of a painting to arouse certain emotions or move the mind of the viewer was further connected to the role of Mercury as the guide of the human soul. This function again related the Roman god to the characteristic of a portrait to present absent persons to the viewer.

Above the statue of Mercury, a Lucian head of the god is seen, so that they together form the central axis of the facade. This seems to emphasize that the theme of the facade decoration was the powerful persuasive forces of eloquence. The two masks on the left could then refer to sources of eloquence, i.e. various beautiful expressions of a language and its generative process. On the other hand, the masks on the right could represent consequences of eloquence, for instance, prudence, evil effects which come about to imprudent listeners, and other influences on listeners.

Finally, it would be useful to remind us of a line from *On Architecture* by Leon Battista Alberti. According to the humanist architect parts of a building which are seen from the outside, like a facade, should be appropriately designed, since the decoration of a house could play a significant role to enhance the fame and honor of the family and its fatherland. This theory of Alberti could have provided the foundation to the facade decoration of the Casa Pippi which proudly presented the profession of painting to the public in visual form.