

ジョヴァンニ・モレッリ 『イタリア絵画論——ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パンフィーリ美術館』 翻訳(1)——「序文」と「基本理念と方法」

上田恒夫

はじめに

ジョヴァンニ・モレッリ(一八一六—一八九二)が、絵画の作家判定に科学的根拠を与えた最初の人であることは知られるとおりである。以下に翻訳紹介するのは、モレッリがその晩年にあらわした名著『イタリア絵画の芸術批判的研究』全三巻(訳注1参照)のなかの第一巻、つまり標記の『イタリア絵画論——ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パンフィーリ美術館』である。今回は、タイトルに記された二つの美術館の蔵品を扱った章の前に置かれた、「序文」と「基本理念と方法」の部分を読み出し、次号以下順に同書の全文を翻訳する。

モレッリは、絵に描かれた人物の耳、鼻、手といった細部に作家の個性が最もよくあらわれると考えて、印象判断やサインないし古文書に頼る前にまず、作品の特定の細部を徹底的に比較し分析してはじめて、確実な作家判定が可能であると力説した。「基本理念と方法」ではそのようなモレッリの方法が、あまたとなく説明されており、それはまた、極端な賛否両論を引き起こした有名な部分でもある。

論敵にはどこまでも厳しい姿勢を貫いたモレッリであるが、講壇美術史に批判的にならざるをえなかったモレッリは、次世代の若い人々に希望を託して、わかりやすい対話体という破格のスタイルで「基本理念と

方法」を書いた。だからこれは、年齢を問わず私たちに贈ってくれたモレッリのメッセージとして読むことができる。

そのみならず、ロシア人として設定された「私」とフィレンツェの老紳士の間で交わされる議論は、虚構も加わっているものの、多かれ少なかれモレッリ自身が体験した論戦を反映しており、その点で、モレッリの分身である二人の対話は十九世紀後半の西欧美術史界の動向を反映しているという一面をもっている。

作家判定は美術史の出発点であるが、目利き(鑑識家 *connoisseur*, *Kunstkenner*, *conoscitore*)は判定に至った根拠、手の内を明らかにしないのが普通である。モレッリはその常識を破って、彼自身が「実験的方法」と名付けた作家判定法をここに公開し、その有効性がどれほどのものであるかを実作品に即して示してくれた。その点でも彼の著述は破格である。

私たちがモレッリの著述を福音の言葉として聞けるのには、以上のような理由があると思う。

今日では、さまざまな自然科学的・化学的分析法がこの分野に取り入れられているが、その結果をふまえて最終判断を下すのはやはり人間の感性である。モレッリが求めたことを一言で言えば、目の感性の科学性と云うことであり、モレッリはそれにひとつの答えを出した。

もっとも、モレッリは作品の全体的価値を軽視したとか(L・ヴェントゥーリ)、絵画の組成構造にもっと目を向けてよかったのではないとか、作品の真贋問題と善し悪しの問題はどこで重なり、どこで線引きできるのかといった、さまざまな疑問がわくだろう。そしてモレッリの目も時には誤ることがあった。しかしそのような難点は多かれ少なかれ、モレッリ以後の人々の、そして私たちの課題だと言っべきだろうし、モレッリ自身、自らの方法を絶対視していないことは本文に繰り返し語られているとおりであり、モレッリが批判した美術史家らの成果も正当に本書に取り入れられてもいる。

だから、これらの問題についてモレッリ自身はどう考えていたか、これをモレッリとともに検討して読むなら、一世紀余り前に世に出たこの著述が今に生きる古典であることを実感できるはずである。

何よりも大切に思うのは、モレッリが、頭に知識を詰め込みすぎず、よく作品を見、芸術家の目で自然を見よと言い、偏見のないしろうと(初学者)に可能性を見いだそうとした姿勢である。そして、モレッリの描く理想像のなかには美術史家と目利きの区別はない。

また、日本美術史界でモレッリ的方法による研究が今も散見される(ただしモレッリの方法の適用が適切であるか否か、またモレッリの方法と我が国の伝統的な作家判定法とどのように関係するかは、別に検討すべき大きな課題である)。これも息の長い本書の生命力のあかしだろう。

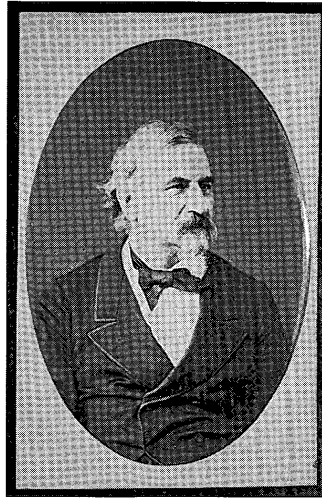
このように、モレッリは、美術史を志す者が「歩けるようになる前に走り出そうとする」姿勢をいましめ、作品そのものの、どこをどのように見るかを提起するのだが、細部表現に着目したモレッリの方法を思想的・文化的な文脈に置き、解釈する傾向には根強いものがある。精神分析学者フロイト(『ミケランジェロのモーゼ』)や、図像解釈学の碩学エドガー・ヴィント(『芸術と狂気』)、歴史学者カルロ・ギンズブルグ(『神話・寓意・徴候』)らは、そうした方向からモレッリに接近して

きた。モレッリの方法を思想的に検討するこのような試みには非常に興味深いものがあるが、モレッリのテーマだった作家判定と真贋問題からすれば、それはまったく次元の違う事柄であるばかりでなく、最近のアンダーソン教授は、そのようなモレッリ研究の傾向を事実即して批判している。モレッリの方法はその豊かな観照体験から生まれた帰結であり、それ以上でも以下でもなのだ。この点は本書を読む基本姿勢として重要なことだと思う。

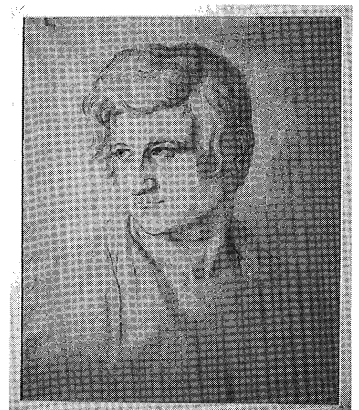
なお、日本語で読める文献として、ウード・クルターマン(勝國興・高坂一治訳)『美術史学の歴史』を挙げておきたい。そのモレッリの章では、ミュンヘンで医学を学んだ学生時代から、対オーストリア独立運動家としての活動を経てイタリア上院議員になるまでのモレッリの生涯を含め、その多方面の業績がバランスよく適切にまとめられている。



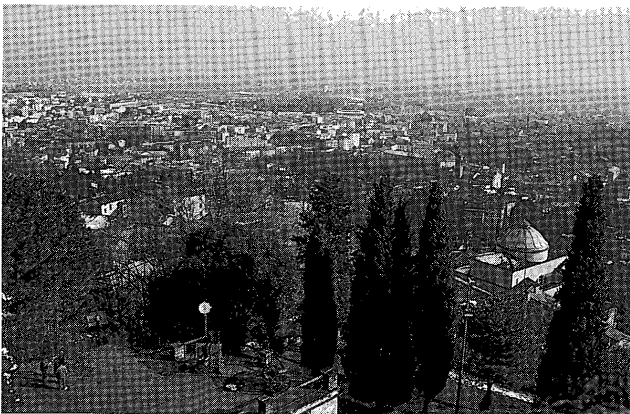
3. ミュンヘン大学の書齋のモレッリ (1835年頃、作者不詳の水彩画)。当時モレッリは比較解剖を学んだ。(Bergamo, private collection)



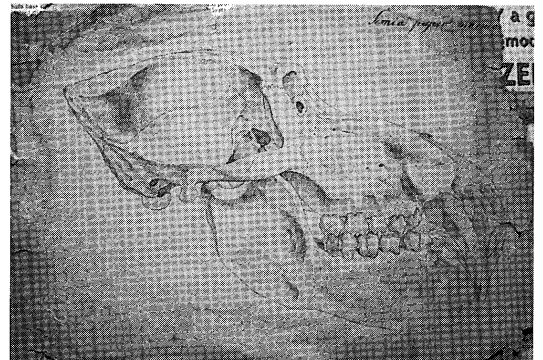
2. モレッリ最晩年の肖像。撮影年不詳。(Bergamo, private collection)



1. ミュンヘン大学時代のモレッリ (21歳)。友人の画家ジェネリによる鉛筆画 (1937)。(Bergamo, private collection)



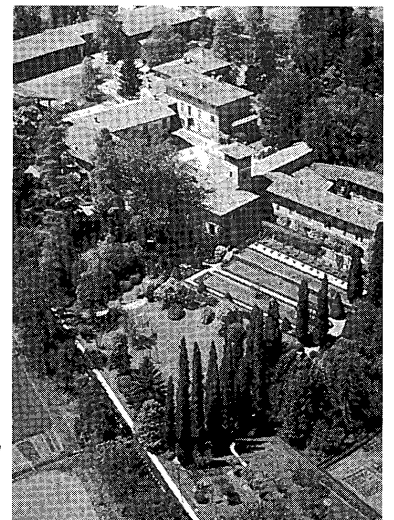
5. 丘上のベルガモ旧市内の城塞から望むゴルレ方面。モレッリ (レルモーリエフ) がロシア風に「ゴルラフ」と書いているのは、ベルガモのゴルレである。



4. 猿 (Simia papio mormo) の頭蓋のデッサン。モレッリの母方に当たるザヴァリット家にはこの種の学生時代の骨格図が多数のこされている。(Bergamo, private collection)



7. ベルガモ市立カラーラ美術館。モレッリ遺贈の名画がここに保管展示されている。この美術館に市立美術学校が併設されている。



6. ゴルレのザヴァリット家。広大な敷地に建つ建物は旧司教館。1840年にドイツからイタリアに戻って以後、ここがモレッリの活動の拠点になった。(La Rivista di Bergamo, nuova serie, 1, 1995より)

翻訳凡例

一、底本について。この日本語訳の底本は Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studi storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma. Prima Edizione italiana*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897である。同書は、モレッリがレルモーリエフのペンネームで書いた *Kunsthistorische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom.* von Ivan Lermoljef, Leipzig (F. A. Brockhaus), 1890のイタリア語訳である。訳者は、モレッリの弟子として長年モレッリと絵画調査に従事したグスタヴ・フリッツォーニであり、図版編成を別にすればドイツ語原著と体裁・内容とも基本的に変わるところがない。

一、翻訳の範囲。今回翻訳したのは、同書の「序文 Proemio」とそれに続く「基本理念と方法 Concetto fondamentale e Metodo」であり、分量にしてモレッリの本文全体の二割強である(残る八割強はボルゲーゼ美術館とドーリア＝パンフィーリ美術館の作品研究に当てられる)。なお同書冒頭に置かれたフリッツォーニによるモレッリの伝記は翻訳から割愛した。

一、参照した各版。翻訳にあたり、ドイツ語版(二八九〇年)の全文と照合したが大きな異同はなく、指適すべき異同は日本語訳注に示した。必要に応じてレヤード版英語訳(二八九二年)、フランス語訳(一九九四年)を参照した。(なお本書の各版については本稿末尾に掲げた)。

一、表記等の合理化。今日の読者にとってもはや不必要と判断される修辭的重複部分は適宜整理し、画家名の古い表記も現代風に改めた(例、ジャンベッリーノ→ジョヴァンニ・ベッリーニ)。

一、イタリック体の表記法について。本文中、作品名と古典からの引用句に使用されたイタリック体の箇所は《》に、その他強調のためのイタリック体の語句は《》に入れた。

一、注について。テキストではモレッリの原注とフリッツォーニの訳注は脚注の形式をとっている。この日本語訳ではこの体裁を踏襲し、モレッリの原注には(M)の略号を、フリッツォーニの訳注には(F)の略号を付して、頁左欄外に置いた。日本語訳注については、アンダーソン版(一九九二年)に多くを負っている。ただし、作品所蔵先や作家判定がモレッリの当時とは変化しており、モレッリが扱った全作品について注を付することは極めて困難である。

一、本文すべての翻訳を上田が行なったが、下訳の一部には高柳有紀子(本学非常勤講師、西洋美術史)が協力した。

ジョヴァンニ・モレッリ『イタリア絵画論—歴史的・批判的研究—ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パンフィーリ美術館』

序文

本書は基本的にローマの二つの美術館を、おおむねイタリアにある絵画を扱い、したがってそれ自体で完結した本とみなしていただいてよい。しかし私は遠からず本書に続いて、ミュンヘン、ドレスデン、ベルリンの美術館にあてられた別の二冊の本を出版したいと考えている。この二書はそれぞれ別個の本であるが、本書を含めて、私の『イタリア絵画の芸術批判的研究』——その一部は完成を見、一部は抜本的に改訂される——の総体をなすはずである¹。

ローマのボルゲーゼ公美術館に関する私の諸論文は、それぞれ一八七四年、一八七五年、一八七六年にリュッツォーの編集による『造形美術雑誌』にはじめて掲載されたものであるが²、これに大幅に加筆し、できる限り誤りを訂正してここにその全部を再録する。その頃私が聞き及んだところでは、これらの論文は無味乾燥な題材を考慮するなら、私の期待しうる以上に、若い人々、つまり偏見の少ない美術研究者の間で好意的に受け入れられた。私はもちろん、多くの先輩の学者らの批評について何の幻想もいだけなかった。私の見解や提言が、彼らがまったく無視したりあるいは猜疑の冷笑をもって退けるところであることは最初から承知していた。ただ彼らは、間々あることだが、それらを自説であるとしなかったままでのことである。これらの論考を刊行するにあたって私が唯一の望みを託すのは、ロシア、ドイツ、イギリスの芸術家、また私のように芸術学を学ぼうとイタリアをおとすれ、世の例にもれず他人につきまとうよりは、自分で自由に美術館の中を動き回る術を会得しようとする数少ない美術愛好家、こうした人々のなかの若い層なのである。

しかし、それより二年後に出版された私の『ミュンヘン、ドレスデン、ベルリンの美術館のイタリア人画家の作品に関する批判的論考』³を読まれた相当数の好意的な読者から、何年も前に版切れとなっていた右の小著とボルゲーゼ美術館を扱う前記の論文とをあわせて、ぜひ出版してほしいと繰り返し要望がなかったならば、旧著を再刊しようなどとは思ってもよらなかったであろう。私はこの求めに喜んで応じることにしたが、それは、私にながしかのことを学び、芸術学において一歩前進するに至ったという自覚をもつからであり、これが同時に、少なくとも旧著の誤りを正す好機になったからである。

全面的に書き改められたボルゲーゼ美術館に関する論文に、今回私はドーリア美術館所蔵のいくつかの絵画およびその他ローマにある美術館の美術品についての論評を加えた。したがってこれらの論考は新たなものと考えていただいてよい。また、本書序論の「基本理念と方法」において、どのような特異な理由から、私が美術批評家に育つ運命にあったかを若い美術愛好家に語るのが適当であると思われた。この序論は美術史の専門家のために書かれたのではなく、専門家はこれを読み飛ばしていただいてかまわない。

ここに繰り返して言わねばならないが、私の見解や判断が確かなものであってほしいという願いからはほど遠く、この改訂第二版にも多くの誤りがありうることをあらかじめおことわりしておく。最近減るところが増加の気配さえ見えるイタリアの美術品の作家判定をめぐる大きな混乱が指摘された場合には、私自身の所見や見解を忌憚なく述べ、私の読者と支持者の検討にゆだねたい。私の提案にかかる新しい絵画の作家判定についての責任が私にあることを示すために、そのつど十字マーク

(十)を付した⁴。これによって、誰に異議を申し立てたらよいか、また後に命名の誤りが明らかになった場合、非難は私に向けられるべきであってほかの誰にも負わされるものではないことが、読者に理解していただける。逆に私の命名が正しく信頼できるものであることが判明した場合には、その功績は私にこそ、言いかえれば私の推奨する実験的方法メソッド・スクリンタリに帰されねばならない。私に批判的なイタリア人が、この実験的方法は何ら新しいものではなく、ランツィ神父⁵とパリのゴンクール兄弟⁶が推奨していたものであるとして私を非難しているのは事実である。私はいささかも彼らに反論しようとは思わない。老いた太陽のもとでこそ、万物は遅かれ早かれ生まれたのであり、ある中国の美術史家が三、四千年前にこの方法を採用していたこともいずれ明らかになるであろう。しかしどんな方法であれ、それを用いるについては、〈いかに〉用いられるかを常に問題とすべきであると思うのである。だから、私に批判的な方々にあえておたずねしたい。ヨーロッパの美術館にあるイタリア派絵画について私が提起した少なからぬ作家判定が、おおかた私の願いどおりに、この問題に責任ある立場にある人々に受け入れられたのはなぜなのだろうか。こうした作家判定法はるか昔ランツィ神父によって、またゴンクール兄弟ないしそのほかの人々によって提起されてこなかったのはなぜなのだろうか。また、イタリアで私に投げつけられたこうした非難に根拠があるのなら、一体なぜ、私を批判する人々、とりわけドイツの人々は——彼らは私のことを、美術品の精神的意味が見えないから、例えば手や耳の形、ひいては《語るも恐ろし》不快な爪の形といった外的媒体を特別視する人だと見なして喜んでいる——画家の判定について私が推奨する方法を嘲笑しようとしたのだろうか。

遠視の人と近視の人がいるように、多くの古美術愛好家のなかには見る目のある人もいれば、鋭い目を持ちながらそれが全然役立たずの人もある。つまり私が言いたいのは、二様のものの見方があるということ、すなわち〈外的な〉目に依存する見方と〈内的な〉目による見方がある

ということである。外界の事物を見る第一の見方は大多数の人々に特有のものであって、大部分の美術批評家はいつもこの見方に信頼を置ききっている。第二の見方はごくわずかの明晰で自主性のある美術愛好家や美術家らの特権である。天性の素質に恵まれ長年の情熱的研究を経たこのような人々にのみ、人物の顔、手の形と動き、身体の姿勢など、要するに人体像にかかるすべてのものの中に精神的意味を発見することが約束される。同一のものを見ているのに、ほかの人々にはこの精神的意味は把握しかねるか、まったく無意味なものにしか見えない。一言で言えば、美術品の外形——これを理解することは大変重要である——を正しく把握することは誰にでもできるというものではない。この人体の外形は多くの人々が考えるような〈偶然の産物ではない〉。それは〈精神的〉原因にもとづくが、他方、付随的な形は偶然の産物であり、それは習慣から来る。

さて、手や耳の基本形はあらゆる独創的な芸術家らの特性であり、規範として、すなわち彼らの作品の作家判定に役立つが、付随的な形はせいぜい、獨創性を欠く芸術家の作品をばたやすくそれと認めるのに役立つだけである。

私の提唱する原理と作家判定に異論を投げかけた人の中で、プロセイン王立美術館長としてのその高い地位と精力的な活動のゆえに、私はまず第一にベルリンのヴィルヘルム・ボーデ氏⁷を挙げなければならない。氏はドイツとパリで信望を一身に集めている人でもある。そのほか私に對する隠れた批判者、それもボーデ氏の語るように同氏より激しい批判者が私には何人かいるようであるが、ともかくそれは私の望むところである。激しい反論を引き起こさないような美術批評の書が取るに足らない価値しか持たえないのは、今日多くの例に見られるとおりである。私に反対して論戦を挑んだボーデ博士はまた、彼の尊敬する先生であり第一人者であるクロー及びカヴァルカセツレの両氏を私が不適にも攻撃し、この両氏の著述が有害であると私が公言したことを特に挙げて、非難の

矛先を私に向けたように思われる。こうした騎士道的な物腰はまことに同氏の心情に対する大きな名譽である。

ボーデ氏は何よりもまず、私が老医師としてまったくの経験主義者に過ぎないと非難する。氏は私の研究を逐一挙げて、やれレオナルド・ダ・ヴィンチを知らない、ソドマ、ボルトラッフィオ、ジャンピエトリーノ、ソラーリオ、G・A・プレーデイス、ベルナルディーノ・デ・コンティといったミラノ派を代表する画家たちを知らない、ウンブリア派のティモテオ・ヴィーティやラファエロも、フィレンツェ派のポライオーロ、ヴェロッキオ、ラファエッリーノ・デル・ガルボも、ヴェネツィア派のヤコポ・デ・バルバリやマンテーニャも取り挙げていないと言って、私を責め立てる。要するに私は、イタリア美術史界に闖入したならず者として彼の読者の仲間内に登場し、私の浅薄な学識は「有害きわまりないディレッタンティズムをもたらすだけである」。ボーデ氏の観点からすれば氏はまったく正当である。なぜなら、もし私の考えと見方が正しいなら、氏の考えと見方は根本的に誤っているからである。逆もまた真である。なぜなら我々二人はあいにく、あらゆる点で正反対の立場に立っているからである。我々二人の一方に黒と見えるものは、他方には白と見え、ボーデ館長が名品とするものは、私の目にはたいてい工房作品に見える。氏も私もただ党派的情熱を口にしてはいるのではない。私たちは二人とも等しく真実を欲しており、彼の目も私の目も実際に作品を見、二人とも作品について判断し記述しているのである。これは実に不思議な心理的現象であり、これは一面では環境、つまり土地や空気の影響から、他面では、私は医者、彼は法律家という二人のそれぞれの人間形成の違いから説明できるように思われる。北ドイツでは完璧な人間が生まれるという当代きつての地理学者カール・リッターの言葉が絶対の真理であるなら、まさにその生まれの事実からして、ベルリンの私の反対者は有利なポイントをかせいだという結論が得られるであろう。しかしこの北ドイツの優れた地理学者の命題は絶対的な意味に取るべきではなく、

個人ではなくただ集団について言ったと私は考えるから、それは「人はそれぞれに想いを描く」という格言と矛盾するものではない。

ここで一考に値する今ひとつ別の格言を引用させていただきたい。「世間では誰もが他人より自分の方が慎重であると考えている」。この格言からすると、問題の学問論争に決着をつけるのは我々二人であって、公正で有能かつ優れた審判者たる読者ではないと言ったところで、同一の事柄をめぐる北ドイツの学者と私の間の厳しい見解の対立はイタリア美術の研究に大混乱を招くのがおちだと予測されるのは、まず間違いなところであろう。それゆえ、私の例にならって、未決の問題をめぐる判断の成否は聡明な読者にゆだねるようボーデ館長に希望する。氏も私もこのようにしてこそ、ともかくも解決への入り口に立つために、誰にもまして我々が心を砕いている芸術学に利益をもたらさだろうという希望を抱くことができる。

こうした理由から私は、ボーデ氏の編集にかかるヤコブ・ブルクハルトの『チチェローネ』第五版^(a)に示された氏の判断を、私の判断とあわせて、以下の批判的研究に引用することにした。

クローとカヴァルカセル両氏の著作からの引用は、常に英語版原著 Crowe and Cavalcasse, *A new History of Painting in Italy* (3 vols, 1866, London)とそれに続く *A History of Painting in North Italy* (2 vols, 1871, London)によることとした。

ラファエロに関するパッサヴァンの著述からの引用はフランス語版 *Raphaël d'Urbain et son père G. Santi* par J. D. Passavant. Edition française refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur et annotée par M. Paul Lacroix (2 vols, 1860, Paris)によることとを了解していただきたい。

(a) それ以後『チチェローネ』第六版が出版されているが、本書にこの版は言及されない。(F)

ヴァザリーからの引用はル・モニエのフィレンツェ版(全十三巻、一八四六年刊)による。

私の選択した本書掲載の挿図についても付言しておく。挿図の点数はある読者にはおそろく少なすぎ、別の読者には多すぎると思われるであろう。これについて、このような書物に課せられる適切な境界線を引くことは、事実容易なことではなかった。ごらんになってすぐわかっていただけるように、これらの挿図の選定にあたって私は、読者が本文を容易に理解されることを考慮して進める以外になかった。しかし私は、形の研究を本格的に始めたいと考えている人々は実作品の形を自分で観察し研究したいと望んでいるのであると考えた上で、それに不可欠と思われる挿図にとどめたが、こうした意図からすれば、十分な点数の絵画を読者に示したと考えている。

最後に、J・P・リヒター氏と出版社に心から感謝の意を表したい。リヒター博士は今回も私の原稿を再検討されいくつかの問題点を指摘されたのみならず、詳細な地名と芸術家の人名の索引を作成する労もとっていただいた。博士は望みうる以上に入念にこの仕事を遂行された。出版社では、出費も労力もいとわず私の願いを聞き入れられた。絵画の複製が格別申し分のない仕上がりになったとすれば、出版社のすぐれた技術のたまものである。

一八八九年十月、ゴルラフにて、

イワン・レルモリーエフ¹⁰

イタリア語版(一八九六年)への注¹¹

このイタリア語版はかなりの数の新しい写真複製を読者に提供していることお認めいただきたい。それらは、すぐれた写真館アンダーソン、

ブロージ、アリナリー各社の等色法アイソクロマティックプロセスによって製作した写真から選ばれたものである。その点でこのイタリア語版はドイツ語版、英語版とはほぼ完全に異なっている。ただし英語版からのみ数点の上質の写真複製をとっているが、これはロンドンのマレー書店の好意により数点の小クランチ版を提供していただいたおかげである。

基本理念と方法¹²

ある日の午後、身のこなしからイタリアの知識階級の人と知れる年輩の紳士が、ピッティ宮の階段を私と並んで降りて行った。私は、この紳士が一人であるいは若者たちを連れて、絵に見とれ彼らと議論するのをフィレンツェの美術館でよく見かけたものである。

この日も、今見てきたルーベンスの風景画をはじめ、数々の名画を展示した豪華な部屋のみならず、宮殿の庭園のみことな松や糸杉や檜の木にも目を奪われた私は、建物の外に私たちが出たとき、ブルネレスキの壮麗な建築に対する賞賛の念を面識のないこの紳士に伝えたいという気持ちを抑え切れなくなり、こう言った。

「これほどの建築技術が共和制下で達成できたは思ってもみませんでした」。

紳士はほほえんで聞き返した。「それはどうしてでしょう。美術は国家形態に従うとお考えなのですか。共和制の美術と君主制の美術がある、あるいは過去にあった、とでもお考えなのでしょう。私は環境とかその他の条件さえよければ、美術は宗教と同じで、共和制のもとでも専制のもとでも栄えるものだと思いますが」。彼は言葉が続けた。「あなたは我がイタリアの大建築家ブルネレスキを高くかっおられるようですから、この近くにあるヴィラ・ルッチアーノまで案内しましょうか。

ブルネレスキが同じフィレンツェの金持ちルカ・ピッティのために建てた別荘です。こんなにすがすがしい午後で、気持ちのよい空気がですから、

少々歩き疲れてもきつと後悔はなさらないでしょう」。

私は彼の親切な申し出に感謝して、ロシア人の私^(e)はイタリアは初めてだからそんな別荘を聞いたことがなく、私のガイドブックにも載っていない、と言った。

彼は少々皮肉めいた口調で反論した。「ガイドブックなどは、多くの旅行者のために書かれたもので、彼らには見るべきものを見て適当に倦み疲れてしまえば安心するものです。近頃の旅行は一般教養とかいうやっかいな義務と見られ、楽しみのためにはあるのではない。旅はたどり着けばいい。そして何が何でも見なければいけないものがあればとにかく足早に見終え、次の場所でも同じようなお仕着せ事を繰り返すだけというのが旅というものです。現代の生活ではものをじっくり考える余裕がありません。日々の出来事は次々と眼前から足早に過ぎゆき、私たちはまるで魔法のランプの前にたたずんでいるかのようです。印象はひとつまたひとつと消されていき、このめまぐるしさでは休息というものが無い。休息がなかったら芸術の楽しみもありませんね」。

私は言った。「やれやれ。遺憾ながらおっしゃるとおりです。私もミュンヘンからヴェローナとボローニヤを経由してフィレンツェまで旅してきましたが、とても魅力的なこの二都をざっと見ることもしませんでした。言い訳になりますがひとつだけ言わせていただきたい。ドイツとパリでたくさんの美術や美学の本を読んだせいで、私は美術とそれにまつわるあらゆることに心底辟易していましたから、イタリアに来て教会と美術館には行くまいと心に決めていました。ところがフィレンツェで私はこのもくろみはすぐさま忘れねばなりませんでした」。

「では、あなたは以前は古美術愛好家でしたが、ドイツとパリで美術嫌いになったというわけですか」。

(a) モレッリは美術批評家としてイワン・レルモーリエフの筆名を好んだことを想起していただきたい。(F)

「美術嫌いといっても、憎悪というより嫌気といったところですが」私の友人は言った。「それは本の読み過ぎのせいです。もし私たちが美術の喜びと本当の教養を望むなら、美術は見なければなりません」。

私は言った。「ドイツでは美術はあなたのおっしゃるのと違った風にとられています。あちらでは誰もがただ本を読むばかりで、絵画や彫刻を目の前に見ようとせず、白黒の写真印刷で見るばかりです」。

イタリア人は言った。「残念なことですが、私たちが生きてるのは、当代の人々に無理やり自分の無知をさらけ出そうという気分になったかのごとく、著述や出版がヨーロッパで疫病のように蔓延している時代です」。

私は言った。「本当におっしゃるとおりです。愚かな人は美術を見る目がなく、読書し文章を綴るかけがえのない時間をなくし、どう生きるかをほとんど知りません」。

友人はこう言った。「そんな心理学的現象はたいていは、ドイツのつらく厳しい気候のせいでしょう。海が船乗りや商人を育てるように、厳冬の長夜や濃霧の日中が人々を読書や著述にいざなう。ですからドイツの地理的位置が思索家、著述家、読書家を生み出す。私も青春時代に長年ドイツにいました。もうずいぶん昔のことですが、私はドイツ国民が大好きで、信頼でき教養のある多くのドイツ人を見てきましたが、ドイツ人ほどよき時代のイタリアの芸術家を熱心に研究する国民はほかにいません。ただし、ホラツイウスがピートーに与えた賢者の助言《書いたものは九年目までしまっておくこと》¹³を忘れてものを書き過ぎ、もっと悪いことに、研究の成果が十分に熟し切らないうちに刊行してしまうという難点さえなければの話ですが、これは、詩人よりは美術の物書きこそ心して聞くに値する助言だと思えます。事実、できそこねの詩は実のないクルミと同じで、クルミは殻を捨ててしまえば何の害にもなりません、偽りの目と偽りの判断がいったん印刷にまわされてしまうと、無知な大衆は同じ過ちを繰り返すという単純な理由から、害は末代に及

び、著述家も虚栄心から同じ過ちにおちいる」。

私は言った。「まったくおっしゃるとおりです。私も、そのような分別のない美術の物書きは一番空疎な人たちだと思えます」。

イタリア人は言葉をついで言った。「この若者たちは群れをなしてアルプスを下ってこちらにやって来る。知識欲に駆られた彼らが、晴れた日には午前中から赤や茶色の表紙のガイドブックを手に、美術コレクションや教会建築をたんねんに調べているのを見かけます。彼らを見ていると本当に楽しい。時には彼らの中によく鍛えられた目利きを見つけたことがあります。私どもイタリア人の恥ですがこれは認めねばなりません。彼らは、現地にいてゆっくと研究できるイタリア人よりもずっとよくイタリアの昔の巨匠たちの作品を理解しています」。

私は語気を強めて言った。「どうか、美術の目利きについては触れないで下さい。私はドイツで、目利きたちの間の論争を数多く本で読みましたから、まだ頭のなかにそっくりそれが残っています」。私の叫び声に驚いた友人に、私は力説した。「大学の講座で美術史の本を書くのを事とする教授連は目利きを目の仇にし、画家の方では目利きと教授連の両方をそしり、ばかにしているということは知っておいていただきたい。それほどばかりか、目利きと美術史家は違うと言いついた輩もいます。どういう点で違ふといえ、目利きは古い美術についてなにがしかを知っているが、一流の目利きとなるとそれについて何も書かない、ところが美術史家は何も知らないのにやたらと書くというわけです。他方テクニクを鼻にかける画家たちは古い美術も新しい美術も概してわからない」。ドイツの論争を知らないかみえるイタリア人はこれを聞いて大いに笑った。しかし彼は考えてから、この話題は確かに興味深い論争を助長するものではあったと締めくくった。一言も口にはせず考え込んで私たちは先に進み、とうとうアルノ川のほとりのピアッツアに着いた。そして彼はここで一休みしようとして提案した。秋のすばらしい夕暮れであった。パラッツォ・ヴェッキオの堂々たる黒い塔影が青い空に伸びていた。遠

くには青みがかったヒストリアとペシアの山々が明るい靄の間に見えた。私たちがベンチに腰をおろすとすぐに彼は言った。「ところであなたは、ドイツとパリでは美術史家は目利きを認めないとはっきりとおっしゃったが、目利きも美術史家を認めないのでしょいか」。

私は答えた。「目利きは美術史家のことを全然ものを知らないで書く輩だと言ひ、美術史家は美術史家で目利きを軽蔑して、自分たちに仕事材料を調達してくれるうってつけの下働きにすぎず、芸術という生命体について何の考えももちあわせていない連中だとしてかかえています」。

友人は言った。「ドイツとパリの学者先生は判断が性急に過ぎたし、私たちは昨日今日の話ではなく古くからあるこの問題を、十分掘り下げないと考えたくなります。事実この問題は興味をそそらないわけがありませんが、偏見に対して厳しく公平な検討にゆだねるのがいいと思います」。彼は言葉を続けた。「美術の専門家とはほかでもない、美術のわかる人のことなんですね」。

私は答えた。「言葉どおりにはおっしゃるとおりです」。

「反対に美術史家とは、美術の発展をその産声のときから息を引き取るまでをたどり叙述する人ということ、いいですね」。

「多分、そんなところでしょう」。

イタリア人は言った。「しかしどんな対象でもその発展を叙述するには、語ったり書いたりする当の対象を正確に認識しておく必要があります」。彼はつけ加えた。「もし解剖学にくわしくなかったら、生理学を理解することもおぼつかない」。

私は言った。「それも自明のことだと思います」。

彼はまた言った。「動物学者が一目でライオンの赤ちゃんを飼育猫を見分けられるように、そして植物学者がイチジクとカボチャを見分けられるように、学者はそれぞれが扱う素材を熟知しておかねばならないのと同じで、美術史家も、まず最初作品についてしかるべき概念を我が物とした上で、それを聴衆や読者に示したいのなら、自分が扱う建築や

彫刻や絵画を知っておかねばなりません。ある年輩の作家がこう言っています。あらかじめ平地の何たるかを知らずに登山した人は、眼下に見下ろす樹木がオリーブなのか柳なのか、ポプラなのか糸杉なのか見分けがわからない。だから高いところに登ってからその地方の全景を組立て記述したいのなら、まずは平地を知ること。そうでないと風景の記述は風光明媚なところならどこにでもあてはまるような空疎な文句か大げさな常套句におちいり、結果、真実からかけ離れてしまうほかない」。

私は反論して言った。「でも、いわゆる美術史の本というものは、ほとんどがそうした類のものです」。

イタリア人は言った。「確かに、かつてはヨーロッパのどこでもそうだったことは認めましょう。美術史の専門家と言えば、たいていは文学者であり、美学の先生であり、博学の考古学者でしたが、彼らは本当の芸術的感覚はもっていませんでしたし、先人の書いた本から学んで覚えていたことか、美術学校の絵の先生たちから口づてに教わったことしか知りませんでした。ところが、伝え聞くところによれば、パリ、イギリスで、そして特にドイツではこうした状況が大きく変わり、あちらではほとんどの大学に世界的に名の知れた有能な美術史の教授がいて、それぞれが優れた学者を育て、後継者を育成しているとのこと」。

私は言った。「しかし、ご想像いただけると思いますが、残念ながら学問の国ドイツでも、多くの学者は規則の例外です。なぜならこの場合でも《実を見れば木が知れる》のことわざにいうとおりで、一度、大学教授の講義を聞いて感動し美術館に行く人たちを観察してごらん下さい。猛獣の檻に入った百姓然とそこに立ちすくむか、あるいは教養ある階級の人たちだったら、一種芸術的な恍惚感にとらわれて絵について何を考えたらよいのかもわからずに絵に近づいて行くのがごらんになりますよ。先生たちが下す漠然とした美の定義が、目前に見ているティツィアーノやコレッジョの絵画美の発見のさまたげになるかと思えば、頭の中にた

くさんの画家の名をぎっしり詰め込んでしまい、絵が見えなくなるといったありさま。なぜなら若者は、先生が語ってくれたペルジーノとポッティチェリの優劣、ティツィアーノとジョルジョーネの優劣などはよく覚えていないからです。先にも言いましたが、私は美術愛好家の中でも教養ある人々のことを言っているのです。また、美術館をおとずれる大半の人たちは、芸術とは自然の模倣にほかならないという命題をありがたく思っ、写真複製と原作を見比べることにしか絵に喜びを見出さない。そして多くの人たちはデンナーやザイボルトのような画家の肖像画の前に来て、隣に掛かっているティツィアーノやホルバインの肖像画は見過ごしてしまう」。

友人は言った。「何ということだ。しかし同じことは多かれ少なかれ私たちイタリア人の間でも起こっています。教養ある人なら、よく書けた詩やおもしろい小説が与えてくれるのと同じ楽しみを一枚の絵から引き出すことぐらいいは、先生からきつと学んだことがあるでしょう」。

私は彼の言葉をささぎって言った。「それがどうしてできるでしょうか。もし美術固有の語法に通じていない教師が、無味乾燥な芸術家の名前や味気ない伝記をかき集め、聞き手に向かって漠然とした美学上の常套句を口にするしか能がないとしたらですよ。はっきり言えば、教師の第一の任務は、美術品が独自にもっているものに生徒の注意を集中させることにあると思います。生徒は一四〇〇年代のプリミティブな角ばったスタイルの絵にも親しみ、それと精神の会話を交わす方法を学ばなければなりません。そうすれば、ラファエロとかティツィアーノとかコレッジョのような画家の気高い作品を前にしたとき、生徒たちの喜びはずっと大きなものになるでしょう。ほかならぬドイツで多くの教養ある人たちが大画家デューラーの作品を理解できないのはどうしてでしょうか。なぜなら彼らは見方を学ばなかったからです。角ばった、たいていは美しくない、でも常に独自の表現法を見せるデューラーのスタイルは、相変わらずドイツ人の目にはわからないからです」。

「何と嘆かわしいことを言われるのか」。イタリア人はこう言って言葉が続けた。「人類の芸術遺産がこれほどひどい状態に置かれているのは《怠惰は知恵なり》ということわざが今も通用するイタリア人だけでは、ほかのヨーロッパの文化国家、とりわけドイツでは、芸術研究もほかの諸字と肩を並べていちじるしい進歩を遂げたということを私は言いたかったのです」。彼はほほえんでつけ加えた。「ですから、物事を実際よりも暗く見せてよしとするあなたの態度には合点がいきません。しろうとは、イタリアのみならず広くフランス、ロシア、イギリス、ドイツでも、また造形美術においても文芸においても、感覚の喜びだけを問題にしますが、これは、学問が人に与える高度な喜びは額に汗して得られるものだからでしょう。まず最初美術品の分析から始め、次いで分析から総合に至る術をよくわきまえておかないと、美術品を理解できる人とは言い難いでしょう。ところが、こうした修煉が大眾から求められることは実際ありえません。しかし、とても多くのドイツの教養ある公衆、それは他のヨーロッパ諸国全部の公衆をひっくりかえしたよりもずっと多いんですが、彼らは何か感覚の喜び以上のものを美術に発見したいという欲求に動かされない限り、何冊もの美術書を読むということはまずないでしょう。それに・・・」

私は彼をささぎって言った。「毎年手元に届く大部な美術関係の本を根気よく順に読んだことのある教養人なら、遅かれ早かれあなたの言われたことに気づくでしょう。私の場合がそうでした。そうした人々は、人を仰天させ心をときめかす大げさな文句や美学の格言を本で読んだことがきつとあるでしょうし、初めて知る何十人もの芸術家の名前や、著者ここにありとひけらかさんばかりの技法用語を読んで記憶したこともあるでしょう。でもこうした名称やデータはみんな無駄言でしかなく、調子のいい文句か美学の決まり文句ほどにも読者の心の糧にならないものです」。

「もしあなたの言葉をよしとすると、有能な美術史家はほとんどどこ

にもいなくなってしまう。それも、彼らが昔ながらにあい変わらず、美術品によらず書物によって美術史を研究しているという単純な理由から」。

私は言った。「それは確かにひとつの理由でしょう。できの悪い多くの教師は中途半端な専門家を育て、そんな専門家が学問の世界でも政治の世界でも至るところで混乱と無秩序を引き起こしています」。

友人は言った。「おっしゃるとおり。ですから私はいつもこう考えてきました。他人に美術品について書いたり説明したいのなら、美術品そのものと、それを芸術たらしめているものについての明晰な観念をまずもたねばなりません。言いかえれば、絵画であれ彫刻であれ建築であれ、まず作品を検討し分析し、作品中の重要なものと意味のないものを選び分けること、要するに作品をどのように理解すべきかを知らねばならぬということですよ」。

私は反論した。「あなたは形としての美術について、言葉をかえて言えば、外にあらわれた形をどう認識するかについて語っておられる。この点についても、おっしゃることがある意味で正しいことは認めましょう。しかし、ドイツの芸術哲学者の方では美術品についてこう考えるでしょう。形よりも前に芸術家の頭の中にすでに構想イデアがあったのだとか、この構想を把握しそのよって来るゆえんを明らかにし説明することこそ、この美術史家の関心を引く主要課題である、と。言い換えれば、美術史家が解答を迫られる本当の課題は、〈核心を突く〉理解と言おうか、美術品の内側からの理解にこそあるのだ、と。美術史家の方ではこれに反論して、美術史に対する根本的な関心はもともと美術品から生じるのではないのだ、関心はむしろ、作品を生み出し特徴づけてきた民衆の魂の方に直接向けられるべきだ、と異議を申し立てるでしょう」。

イタリア人は言った。「あらかじめ作品にあらわれた外形を理解しておかないと、その内面を理解するのは並大抵のことではないという事実を度外視してしまつたら、美術史学はなくなり、片方の側に芸術心理学

が、反対側に文明史があるばかりです。この二つの領域はもちろん立派な哲学の分科ですが、芸術の理解と喜びを促進してくれるものとしては十分ではありません。新しい様式の起源についてよく説明できるのは文化史だけであるということは否定しません。しかしそれは、何にもましまれなことです」。彼ははっきりとした口調でつけ加えた。「しかし、美術史の先生は適当な機会がめぐってきたら、その機に応じて、形と技法の研究から高度な思弁の世界へと生徒を引き上げるべきだということをお否定するつもりは毛頭ありません。つまり、先生は生徒や聞き手の注意を個別的なものから一般的な概念に向けさせてはいけなとか、前後する芸術発展の諸段階を脈絡づけ、事実にもとづいてそれを理解させるのはよくないと言っているのでは全然ないのです。私の考えはその逆で、こうした向上は適度にそして適当な時機に起きてしかるべきなのです。そうしないと、生徒はいともたやすく自分の考えを対象の側に寄せるといふ古い過ちに落ち込み、対象から生きいきとした思想を引き出すということができなくなります。思うに、生徒は、その知的情愛で暖めた絵画なり彫刻が答えを返してくれるよう、まず美術品に問いを投げかけるべきでしょう。形と技法があらゆる芸術研究の土台であらねばならないというのはそのためです」。そして彼はつけ加えた。「あらゆる学問は観察と経験に基礎を置く。《経験はさまざまな実践によって技を生み、模範によって道を示す》」。

私は言った。「言われたことはなるほどと思いますし、事実そのとおりかも知れませんが、でも、それほどの時間とお金の損失を、あなたの助言に従うべきだった学者のせいにはしないと、何ということでしょう。美術史家になる条件をそなえた人はごくわずかでしよう。あなたの原則からすると、若者を美術に導くのではなくて、彼らを意気消沈させ芸術から遠ざけ、何百人もの人から日々の糧を取り上げることになりかねません」。

友人は不愛想に答えた。「日々の糧のことはさておき、芸術や学問を、

飼い主を養ってくれる乳牛にたとえるような人は金貸しか弁護士か宿屋か薬屋になつたらいい。私が感じているように、美術研究には大変な金と歳月が必要です。それは率直に認めましょう。しかし出費についてあなたは強調し過ぎて思うように思います。植物学者が生きた植物や乾燥植物の中で過ごし、鉱物学者や地理学者が岩石や化石に埋もれて過ごすのと同じように、美術の専門家もやはり、写真を前にして、そして裕福ならば絵画や彫刻を前にして生きるべきです。これがその人の世界であり、その中で日々、目を鍛え洗練させなければなりません。《目が誤れば、理性もすべて過つ》と言いますからね。それと同時に、美術愛好家はまわりの自然の研究を決しておろそかにしてはならないのも、もちろんのことです。もし美術を理解しようと望むなら、芸術家その人になることです。つまり芸術家の目で人間やまわりの物事をよく見ることを学ばねばなりません」。

私は答えて言った。「あなたが美術研究を志す初心者に対して荷の勝ちすぎる要求を課せられるのは、大いに疑問です。一言言わせていただきたい。真作も贋作も、名作も凡作も、見境もなく写真撮影されるこの頃、芸術学の初心者に果たして真作と贋作を写真で区別できるかどうか、どう思われますか」。

イタリア人は言葉を返した。「では、自分自身で考え、ものを見、また本物と偽物を、重要なものとそうでないものを識別する訓練のためになかったら、一体何のために私たちは美術史の講義を聞きに行くのでしょうか。自宅でならもっと落ち着いて書物から学べる事を、ただ先生の口から聞くために学校に通うのではありません。先生のなまの刺激的な言葉にふれて芸術に対する情熱を沸き立たせ、先生が示す事例に即して本物と偽物を識別する。主題の設定と選択、特殊な表現の形、あるいは色のハーモニーの中に、大芸術家の作品の特性というべきものを見極める。そうしたことを学ぶために学校に通うのです」。

私は彼の言葉をさえぎって言った。「先ほども言いましたが、あなた

が望まれるような先生は珍鳥のごとく世界にまれにしかいません。おまけにあなたは美術史家に過大なものを要求しています。どうして私たちの短い人生の間に、古い時代の全画家について逐一知るべきだと人に求めることができるでしょうか。また、仕事に忙殺されている美術館長なり大学教授が作品カタログや著書を執筆し、調査し自分で確かめ、はては二流三流所の芸術家の追跡調査にまで手を染める時間が、一体どこにあるのでしょうか。例えば、もしその人自身が目利きでなかったとしたら、目利きが下した結論の正しさや作品の善し悪しをどうやって確かめられるのでしょうか。美術史家と同じで、目利きの中にも無能な人がいることはわかっているのに。そんな連中には、こうすべきだと言えはいいのです。つまり、巨匠と弟子の作品を識別するためには、新しい道を開いた芸術家、つまりどんな流派であれその筆頭芸術家の作品によく親しんでおくべきである、また今日よく起こっていることですが、注意して見れば凡庸なコピーリストの作と知れるような彫刻をミケランジェロ作としたり、疑わしい絵をヴェロッキオなりレオナルド作であると大衆に押しつけてはいけない、と」。

友人はほほえんで言葉を返した。「おっしゃることはまことにもっともですが、ひとつおうかがいしたい。それは、あるものは他のものを抜きにして認識できるかということ。ある人と別の人を近くに置いて比較しないと、その人の背丈や性質の違いを正確にはかり判断することは私にはできません。実際考えられることですが、例えば、もっぱらティツィアーノの研究の目的で美術館に行った美術史家のことを想像してみましよう。彼がまじめに作品とつきあえる立派な人だったら、ティツィアーノの先覚者と同時代の画家たちの魅力的な名作を前にして、どうして目を閉じて全然見ないということができましようか。ティツィアーノの作品を研究してもっと知りたくなった人が、このカドーレの大画家の先覚者やその同時代の画家たち、例えばベツリーニ兄弟、カルパッチオ、ジョルジョーネ、ロレンツォ・ロット、イル・ポルデノーネ、イル・パ

ルマ等の研究に向かってなせいけないのでしょうか。しかしこのような問題はさておいて、しかるべく巨匠と弟子なり模倣者とを識別するには、さまざまな流派のトップなり大物は少くとも理解しておくよう、美術史家に要求すべきであるという私の意見をお認めになるのであれば、それで結構です」。

私は言葉を返した。「そうですね、それはもっともな要求です」。

友人は立ちどまり、ほほえんで私の目を見て言った。「行くに易しいことが世の中にあるでしょうか。例えば私の場合、あらかじめイタリアのあらゆる画派の状況をしっかり把握しておかないと、レオナルドやラファエロの作品の研究は始められません。レオナルドやラファエロを見て、この巨匠たちを正しく理解し判断したいと思つたなら、私は彼らを生み出した画派の作品群を知っておかねばなりません。そればかりか、大画家が優れた構想や表現や技法をどのようにその画派から学んだかを指摘できるように、その先覚者、同時代の画家たち、またその直弟子らを評価する術を心得ておく必要があります¹⁴。もし私の判断がこうした広く確かな土台にもとづいていなかったら、かたよった不十分な判断のままに終わってしまいます。一言で言えば、目利きの名にもとることになりましよう」。

私は答えて言った。「ですが、あなたが美術史家に要求なさるそれほど多大な研究は、徐々に美術史家を単なる目利きに変え、美術史家には本来の美術史研究に必要な時間がなくなってしまうかねない」。

イタリア人はほほえんで答えた。「まさにそのとおり。あなたの言われるような美術史家は次第に目に見えていなくなります(言わせていただければそれは大きな損失にはなりません)。そして毛虫から蝶が生まれるように、美術史家から次第に目利きが生まれることではない」。

彼の勝ち誇ったような気配に驚いて、私は不機嫌な口調で反論した。「あなたの主張は決して美術史家の許容できるものではありません。あ

あなたが間違っていること、あるいは少なくとも美術史家に対するあなたのうぬぼれのほどを分かっていたので、ラファエロ・サンツィオについて論じた最近の二著をお示ししたい。豪華版の一冊はパリで、もう一冊はベルリンで、つまり美術史と芸術の研究で知られた二大都市で出版されました。最初の本がパリで広く受け入れられ、つまり世界中の専門家の評判をとったとすれば、ベルリンの教授の書いたもう一冊の方は、少なくともシュプリ河畔の街ベルリンで熱狂的に受け入れられました。さて、この二人はそろって美術史家、それも第一級の美術史家であって、目利きでは断じてないことは私が保証しましょう。いや、もし彼らを目利きだと考えようものなら、彼らはあなたを目の仇にすることでしょう。絵を繰り返し細やかに見ることは、彼らには目の中に入った刺のように耐えがたいことだからです」。

「まさか」。イタリア人は高笑いして叫び、きっぱりとした口調で言葉が続けた。「考えてみて下さい。誠心誠意、たゆまず研究し続けてはじめて、時至ればそれと気づかないまま美術愛好家は目利きになり、目利きの方では、いいですか、〈性に合った場合に〉美術史家になる。これはもちろん〈必要条件〉です。どんな若者でも経験もないのに言うでしょう。僕は司祭に、弁護士に、大学教授に、測量士に、医者に、技師になりたい、金さえあれば代議士になれないかなってね。でも二十歳か二十四歳そこそこの若者が、目利きか美術史家になりたいなどと言ったら、笑い物ですよ」。

私は反論した。「でも、そうしたことは日々起きています。特に、専門でない仕事で成功しなかった人がそれでは食べて行けないと気づいたときに、よくあることです」。

私の友人は答えた。「しかしだからと言って、それが異常だというわけではないでしょう。科学とか芸術の区別なく、どんな専門領域でもそうしたことはあります。議論をもとに戻しましょう。私の言いたかったことは、美術史家の芽というものがあつたとしたら、それは、目利きの

頭の中でこそ育ち、花開かせることができるということ、そのことだったのです。つまり、これからの美術史家は美術史の基礎的素養を図書館ではなくて美術館で身につけなければならないということ、一言で言えば〈美術史家になるためには目利きであらねばならぬ〉ということです。私は言った。「第一に、内からの衝動を抜きにしては科学的な芸術研究にたずさわれないはずである。第二に、美術品の研究によってこそ美術史を叙述する機会に恵まれる。私もこうした考えが正しいと思ってきました。芸術的感性のひらめきがなくても、理論上は私も美の専門家であるはずですよ。《範例は厭わし》」。

「そのとおり」。そしてイタリア人は異を唱えた。「しかしイタリアの新しい美術史家のほとんど誰もが美学者で、しかもその多くはやっかい者の類です。彼らからすれば、もったいぶった作品記述や大げさな言い回しや、程度の差はあれ、ぴりっと塩を利かせた考察や類推で著作を飾りたてて読者を引きつけること、これが我がイタリアにおける美術史の主なねらいどころです。書いている本人には面白がるのが、まじめな読者には毒にも薬にもならないだけならまだしも、読者を辟易させ精神を愚鈍にすることも度々で、これが彼らの職業なるものです。イタリアの美術史家、特に郷土美術史家とか国からお金をもらっている美術史家も、厳正実直にやらねばと、意味なくたわいないことと分かっているも、トラディツィオーネ 伝承にこだわるのが往々にあります」。

「そうしたことはイタリアに限らず、私たちのロシアでもあることです。仕事にありついて、得たものは手放すまいと考えるような人は、パトロンパトロンの偏見に逆らいたくないという一心から、伝承を排除しようとはしませんから」。

フィレンツェの人は言った。「伝承は頭から無視して結構と言うのではありません。伝承が福音書のように絶対のものと受け取られたり、批評家は口を閉ざせと無理強いしなければですが。美術品の鑑定ではほとんどの伝承はその力を失っています。どれほど伝承というばかげたもの

が今日の人々と事実の中にも広く根を張っていることでしょう。党派心からか軽はずみからか、あるいは人間のもって生まれた性からかはともかく、単純きわまりない事件をも誇張し飾り立て、興味本位に描き、果ては全部脚色しなおしてしまうことも一度ならず、こうしていつもの手口でそれに伝承という刻印が押されることになる。その他いろんな事が伝承として私たちに伝えられています、それらは新しい批評からは意味なしと判断され、民衆の間から生まれた言い伝えであるのに、民衆史からは捨て去られたものなのです。こうしたことを思うにつけても、あれこれの美術品や昔の芸術家たちの人格にカビのようにこびりついてくるこの伝承なるものに対して、私は長年の経験から大きな疑問を抱いてきました、それは不当ではないと思っています。ですから私は、美術史における伝承は、その価値小さからずとはいえず、その役割は一般史の場合と同程度のものと考えておけばよいと思うのです。伝承は美術史家が大いに頼みとする手段ですが、ごく慎重に扱わないといけない。これを納得していただくにはいくつか実例をお示しすれば十分でしょう。伝承によれば、アンドレア・デル・カスターニョはその同僚にして友人だったドメニコ・ヴェネツィアーノを殺害したと言いますが、高名な古文書学者ミラネージが発見した文書によって、この殺人画家は犯行に至る前にすでに死んでいることが明らかになりました¹⁵。また伝承によれば、レオナルド・ダ・ヴィンチは偉大なパトロンだった国王フランソワ一世の腕に抱かれて息を引き取ったことになっていますが、フランスの国王陛下はレオナルドが死んだその日現場に居合わせず、おそらく、目を閉じてこの老芸術家に哀悼の意を表することしかできなかったことが、今日事実として確かめられています¹⁶。ヴァザリが記している伝承では、若いラファエロはその父親からペルジーノに引き合わされ預けられたといえます¹⁷。伝承によれば、年老いたジョヴァンニ・ベッリーニは元老院議員の身なりに変装して、アントネッロ・ダ・メッシーナから新しい油彩画の技法を盗んだといえます¹⁸。さらに伝承によって、愛らし

いローマの乙女をモデルにして描かれた優美ですばらしい肖像画が、相変わらずベアトリーチェ・チェンチの肖像として通っています¹⁹。最後に、伝承では若いラファエロはシエナ大聖堂の図書室の壁画のための下絵を師匠のピントウリッキオに与えたといえます²⁰。伝承として口づてに広められた他愛もない絵画の命名にはうんざりしていますから、もうこれ以上語りたくありません。

私は「ごもっともです」と言った。

彼はこう続けた。「今では、偏見のない慧眼の批評がこうした多くのばかげたと言おうか子供じみた作り話は無視しているといっても、多くの課題がそれだなくなってしまうということにはなりません。ですが、さして重要とも思われぬこうした話題はさておき、美術史はすべからず作品を前にして研究すべきであるという先刻申し上げた原則に戻りましょう。書物は往々にして読者の自主的な感覚を失わせます。でも、エジプト、インド、アッシリア、カルデア、フェニキア、ペルシャ、あるいはギリシャ初期の美術を写真や精巧な模倣で見て私たちが抱く観念は、それはそれで、一般教養の糧になるといふことは認めましょう。そればかりか、そうした努力は芸術に対する感覚——それを天性もちあわせているとして——を鋭くし豊かにしてくれることも確かです。しかし私たちの教養と深い関わりをもつ美術、それも私たちが十分に理解でき受容できる美術となれば、先に申したように書物や、文字で書かれた文書によるのではなくて、何よりもまず美術品によって学ばなければなりません。しかも、美術品を生み立派に育てた風土の中でそれを学ばねばなりません。ゲーテは《詩人を理解したかったらその詩人の国に行くべきである》(a)と言っています」。

私は言葉を返した。「あなたが小説を固めるために言われたこと、つ

しい油彩画の技法を盗んだといえます¹⁸。さらに伝承によって、愛らし

(a) 《Wer den Dichter will verstehen Muss in Dichters Lande gehen》(M)²¹

まり、深くたゆまぬ形と技法の研究こそ本当の芸術理解に至る道であり、それゆえ目利きでなくては美術史などやれるものではないということには、確かにそのとおりかも知れません。私はあなたの判断の賛否を決めるために研究の道に入ったではありませんから、それを肯定も否定もしません。今はっきりあなたに申します。今日のヨーロッパの目利きも美術史家も、私が出会った限りですが、彼らがそのような要求を聞いたなら、懇懇をよそおってあなたを嘲笑するでしょう。そしてこう言っておあなたに反論するでしょう。素質に恵まれた本当の目利きや美術史家は、時間と精神を無駄にするそんなことにかまってはられない。一目見て絵画なり彫刻の作者が誰であるかを知るには、美術品が与える全体印象だけで十分である。全体印象なり直観や伝承を別にしたら、どの芸術家の作かを確認する決め手となるのは、文字で書かれた文書だけなのだ、と。彼らが美術研究に無用の混乱を招いたり、危険きわまりないディレクティブリズムを助長しさえしなかったら、その他の補助的手段すべてが、泳ぎを知らない人にとっての浮き袋のごとく、目の利かない人々にはそれなりに力となるでしょうに」。

フィレンツェの人は言った。「形と技法の検討に対する反論、つまり分析的で徹底した研究に対するそのような反論は私たちイタリア人の間でも起こっていて、まじめな研究に対して力もセンスもない人々が騒々しくそう言い立てています。知性も教養も非の打ち所のない人のなかに、物を理解するとその価値を貶めると考え、よく司祭たちが自然科学に反対するように美術品の形と技法の研究に反対する人々がいることも、私は知っています。さてよろしかったら、この点についてじっくり議論しようではありませんか。お話をうかがった限りでは、ドイツとパリの美術史家は直観と、文字で書かれた文書のみを重視し、美術品の研究は時間を浪費するばかりで、いつまでたっても目標に到達できないものと考えているとのこと。多くの場合、鍛え抜かれた鋭い目の持ち主には、美術品の作者を言い当てるのに全体印象なし直観さえあればよいという

ことを否定しようとは思いません。しかしイタリアのことわざに《外見は目を欺く》といます。ですから私は、百もの実例をお示ししてもいいですが、美術品の作家判定が、個々の大作家に固有の形を観察し会得して得られた知識を検討に入れずに、ただ美術品の全体印象だけに頼っている限り、私たちは当てる道のない道を歩み、その結果、美術史は相変わらず砂上の楼閣のままに終わると言いたい。ところで、そういう人々の考えによれば、目利きとは芸術家と同じで、天性の人ということになりますね」。

私は言った。「おっしゃるとおりで、それが今日の多くの目利きたちの多数意見です」。

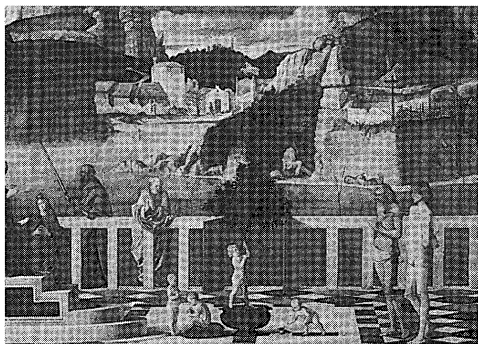
私の友人はこれに答えた。「私はそれとは逆で、そのような意見は《話半分》サム・アラン・サリス聞いておけばよいと思います。世間には芸術的センスのない人や、科学に全然向いていない人がたくさんいるのと同じことで、芸術家も生まれついたときは確かにそんなものでしょう。しかし、好ましい環境と努力の積み重ねなくては、芸術であれ科学であれどんな分野でも、成功はおぼつかないと思います。ある人は造形美術に恵まれた才能をもって、ある人は科学の才能をもって世に生まれる。しかし努力と日々の修練を欠いてはどちらの場合も成算の見込みはないでしょう。私たちの偉大な芸術家、例えばギベルティ、ポライオーロ、ベッリーニ兄弟、コレッジオ、なかでもウルビーノのラファエロといった人たちは皆、芸術家の息子であり、幼い頃から両親の手ほどきで芸術の世界に入り教育をさずかってきました。父親の強制がなかったら、彼らの多くは、多分ラファエロでさえ、科学か商売か事業にたずさわることになったことでしょう。目利きについても同じことです。目利きは、哲学的な肥大化した頭脳をもつよりはまず第一に、生まれつき感覚に優れていなければならぬことはもちろんですし、魅力的な形と色を見るしっかりとした目をもっていないとはいけません。へもって生まれた芸術的感性は、訓練されて直観に育ちますが、たゆまぬ美術品の研究によって洗練され鍛え

上げられなかったら、芸術学を我がものとするには足りません。レオナルド・ダ・ヴィンチは《あの思索家たちの教えを退けよ。彼らの道理は経験の追認するところではないからである》^(a)と言っています。私は経験から言っています。率直に言わねばなりません、途方もなく術学的な伝統が残念ながらまだ幅をきかせているこの国に育ちましたから、私も、あなたが説明されたようなパリとドイツではびこっている考えを尊重してきました。と言うのも、古くからイタリアでは何かにつけて、アルプスの彼方からやって来る学術用語をよしとする習癖が身にしみついているからです。それで私も、直観を頼りに長い間手さぐりで霧の中を進み、私の誤りのない考えに同調しようとしないうちに人々に出会う度に、腹を立てたものです。私たちの判断はたいはく《知性》よりも《意志》に左右されますからね。さてこんな誤りにこりた私は、たんねんに絵を分析し画家たちを相互に引き比べるようになりました。そして、私たちイタリア人を霧の中から澄んだ大空のもとへと導いてくれるまっすぐな道を発見したと信じています。たゆまぬ形と技法の研究を通じて私は、目標に向かって進むべき唯一の道は——いつもそつだ言うのではなく、多くの場合ということですが——これであるという確信をつかみ、大いに喜んだ次第です。事実、ヴァザーリから今日まで目利きは誰も、作者を判定するのに、直観つまりいわゆる全体印象と、文字で書かれた文書という、先にも言った二つの手段を用いただけではなかったでしょうか。彼らがどれほど長い道のりを歩んできたか、これをあなたはご自身の目で見てこられた。おっしゃったように、あなたはパリとドイツで何冊もの美術史と美術批評の書物を読み、すぐに、批評家は同僚と異なる意見をもたねばならぬと、ほとんどの批評家が信じているということに気づかれましたからね」。

(a) J. P. Richter, *Leonardo da Vinci*, II, 304. (M)

私は言った。「残念ながらおっしゃるとおりです。私の読んだ本はどれも、美術研究に愛想をつかせる以外に用のないものでした」。

友人は続けた。「場合によっては全体的印象は、ある美術品が果たしてイタリア、フランス、ドイツのいずれの派に属し、イタリアの作品ならばフィレンツェ、ヴェネツィア、ウンブリアのいずれの画派に属するかを決するのに十分である。さらに、実地を旨とする人には時として絵や彫刻の作者を直観的に言い当てることもできる。そう言うことです。こうした知恵は探そうと思えばどんな古美術商の店にでも見つかるものです。どんな精神表現でも、その細部を必然的に決定しているのは全体ですからね。さて、この法則が片づいたとして、次に、その絵なりデッサンが古いフィレンツェ派に属するのでしょうか。すると今度は、その作品をばある程度確実に、例えばフラ・フィリッポ・リッピ、ペゼッリーノ、サンドロ・ボッティチェリ、フィリッピノ・リッピ、ないしは前三者の多くの模倣者のうちの誰のであるかを同定せねばなりません。こうして全体的印象からその絵がヴェネツィア派のものであることがわかったならば、次にヴェネツィア、パドヴァ、フェッラーラ、ヴェローナ等々のいずれの派の作であるかを決め、ジョヴァンニ・ベッリーニ、



図① ジョヴァンニ・ベッリーニ《聖なるアレゴリー》(フィレンツェ・ウフィツィ美術館) この作品はかつてバザイーティ作とされていた

ヴィヴァリーニ一族、マンテーニャ、コズメ・トゥーラ、リベラーレ・ダ・ヴェローナのうちの誰の作であるかを決めなければならない、といった具合です。そしてこのような問題に答えるにしても解答は決して容易でなく、直観のみでは決して十分ではないことは先に言ったとおりです。長い経験からそう言っているのです。現実には、例のジョヴァンニ・ベッリーニの絵があちこちの公共美術館ではマンテーニャ作と、ウフィツィ美術館（六三二番）では最近バザイーティ作と（図①）^(a)、ヴェローナの美術館（七七番、ベルナスコーニ室）ではフィレンツェ派の作と²³、今なお判定されているでしょう。また、コレッジオの若拙きの絵がこちらではティツィアーノ作と（ウフィツィ美術館一〇〇二番）²⁴、あちらではフランチャ作と（バヴィーア美術館）と^(b)、あるいは、フラ・バルトロメオの作品がアルベルティネリ作（ルーヴル美術館一一一五番）と²⁶、ジウリオ・ロマーノの作品がバニャヴァッロ作（ルーヴル美術館三〇九番）と²⁷、さらにポッティチェリの作品がフィリップーノ・リップピ作と（ナショナル・ギャラリー）²⁸、ソドマの作品がこちらではレオナルド・ダ・ヴィンチ作²⁹、あちらではセバステイアーノ・デル・ピオンボ作、果てはジャン・スコレル作（フランクフルト美術館）³⁰、アルベルティーナ^(c)及びブダペスト（ラ・ロッサーネ）ではラファエロ・サンツィオ作と、判定されるといったことが起きているでしょう。しかし、大画家の真作と助手や模倣者の作ないしコピーとを識別する方法を学びたかったら——絶対確実にと申し上げるつもりはなくあくまで相対的にですが——先ほど指摘した方法、すなわち、それぞれの芸術家つまりそれぞれの個性の持ち主が特徴とする固有の形と色調を正し

(a) 今日、バザイーティに帰する説はモレッリの指摘を受けて訂正されている。

(b) この二作についても今日、モレッリの判断が正しいと認められている。

(c) アルベルティーナではモレッリの指摘を受けて、この赤チョークのデザインをソドマ作としている。

く理解するという方法以外には、それは獲得できないものなのです」。

私は言った。「多分おっしゃるとおりでしょう。しかしどんな人でもそれぞれの見方で形を見るものです」。

「まさにそのとおり」。イタリア人は私の言葉をさえぎって言った。

「大芸術家は誰もが、おしなべて〈私〉の見方で形を見るからこそ、それは彼ら固有の形となるのです。なぜなら、外にあらわれた形は、人々が考えるように偶然や気まぐれの産物ではなくて、内的原因にもとづくものだからです」。彼はほほえんで続けた。「むしろこう言った方がいいでしょう。大多数の人々にはこの多様な形がまったく見えないが、世間でいう美術史家や芸術哲学者となればなおさらである。なぜならこの先方は観察より抽象的思弁を好み、まるで鏡をのぞき込むようにして絵を見つめ、いつも彼らの興味の対象である〈私〉をそこに見るばかりである、と。形を把握し見ること、もっと言えば形を正しく味わうこと、これは容易なことではない。それは素直に認めましょう。しかし、形の把握が目生理学的構造に依存するという一面はあれ、愛情を込めたたゆまぬ研究によってこそ、素質のある人はこの道においても信じられないような進歩を遂げるものだ、私は確信しています。どんな研究にも時間と労力が求められますが、多大な成果は神から授けられるものではないのですから、私たちはあらゆる努力と犠牲を払ってこれを獲得せねばなりません。ギリシヤ人はすでにそのことを知っていましたし、大レオナルド・ダ・ヴィンチも、しばしば制作中に《神よ、労力と引きかえにすべての利益をお譲り下さい》と叫ばざるを得ませんでした。体験から語らせていただきますが、二十年にわたる研究の末にやっと私は、形の語法の基本原理に到達したのだと告白しなければなりません。しかし、他の諸学と同じで、美術史でも進歩が早いか遅いかは私たちのもっている素質の大小によると言えます。例えば私の場合、残念ながら、こうした重要でやりがいのある研究を始めたのは、歳を重ねて視力が少々衰え記憶力にも先が見えてきたときのことでした。この形と色の語法は本来

の言葉の語法と同じで、それが生まれた国においてのみ習得し理解することが可能です。これについては何の幻想も抱いてはいけません。私たちの心眼も肉眼も、それ自身の内に民族的偏見をもっていますが、それは外国に行けばいずれは消えてなくなる、そうした類のもです。ですから、その国の自然環境のみならず文化環境にもなじまなければなりません。このようにして、一国の文化に同化できるのです。

私は彼の言葉をさえぎって言った。「しかし芸術と科学は国籍を知らず、人類全体のものです」。

「ごもっともです」と言ってイタリア人はこう反論した。「でも、そうした格言も《話半分に》聞いておけばよろしい。なぜなら、思うに、どの国の国民も科学や学芸や宗教を彼らなりの仕方理解するからです。どの国でも、自国の大学教授や哲学者や修復家の教えを尊重し、外国人よりも自国民に大きな信頼を寄せるではありませんか」。

私は言った。「あなたがおっしゃりたいのは、形の語法の研究には一人の人間の生涯が必要だということですね。はっきり申し上げて、それでは新旧両方の世代から賛意を得るのはきわめてむずかしい」。

イタリア人は自信ありげに答えた。「そんなことは一向に構いません。こうした研究を極めようとする熱意と強靱な精神を自覚しなかつたら、一步一步ゆつくりと山に登って行く人々を冷やかに横目で見ながら、麓でパイプの煙に包まれて思案する人と何ら変わるところがない。崇高な芸術家たちはそんな人々たちのために仕事をしたではありません。あらかじめ言語をマスターしておかなかつたような古代の大詩人に、優れた詩が書けたとおお考えなのでしょうか」。

「もちろん、そうは思いません」。私は言った。「しかし、大多数の人々はいわゆる形の語法を学ぶにはどうしたらよいか知りません。多くの人は、物言わぬ人の顔と表情豊かな人の顔を見分けるのが関の山です。せいぜい、こぶのある額、みつ口、しし鼻、黒目ならぬ青い目といった程度のことを認識するだけで、習慣上それ以上のことを人の顔に認めるこ

とはありません」。

彼は言い添えた。「私はよくわきまえています。芸術という果実によって身心を癒せるのはただ神に愛された者だけであって、例えばギリシャ・ローマの芸術、あるいはダンテ、シェークスピア、ゲーテ、アリスト、ジョット、マザッチョ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ジョルジョネ、ラファエロ、コレッジョといった人々の芸術の香しさを味わい理解するにはあまりにも厳しいこうした修練を、多くの人々に期待することはできません。しかしそう言ったからといって、イエズス会が全ヨーロッパで採用した教育よりもよほど合理的な今の学校教育がこの点においても、今日まで得られた成果よりはるかに多くのことをなし得る、ということと矛盾しているとは考えません」。

「あなたのお考えでは、神に愛された者はいつも稀代の人で、ごくわずかしかいないことになります。どの時代にも、それに固有の生活様式があり、したがって固有の芸術があります。ですから、いつもその時代に生き時代の空気を吸っている大衆は、過去の芸術よりも彼ら自身の芸術を、つまり今日の私たちの芸術——社会主義・民主主義的小説、風俗画、風景画、戦争画、静物画、動物画、なかんずく絵入り新聞——をよく理解するものです。昔の名作の場合ですと、よくできたコピーは、たいいてい原作をゆがめてはいますが、大衆つまりしろうとは原作と同じに役立ちます」。

友人は穏やかに答えた。「コピーはそれ以上の役に立たないにしても、おっしゃることはまったく同感です。コピーの目には原作の性格が反映していますが、コピーが私たちの時代に近いほど、つまり私たちの趣味と感じ方に近いほど、私たち(しろうとのことですが)はそのコピーを好むようになります。その実例はたくさんお示しできますが、なかでも、ドレスデンの美術館のホルバインの《聖母》³²とコレッジョの《マグダラのマリア》³³がその好例です」。

私は彼の言葉をさえぎってはっきりと言った。「以前から私も、美術

館の観客を見てそう感じてきました」。

「私たちは話題からそれましたね」。イタリア人は椅子から立ち上がって言った。「作品を判定するさいに全体的印象はたいしては当てにならないことと、いわゆる伝承のもつ価値については、私たちはおよそ意見が一致しました」。

「およそではなく、まったく」と言っていた。私はこう言って言葉を続けた。「でも、あなたは文字で書かれた文書に価値はお認めなのですね」。

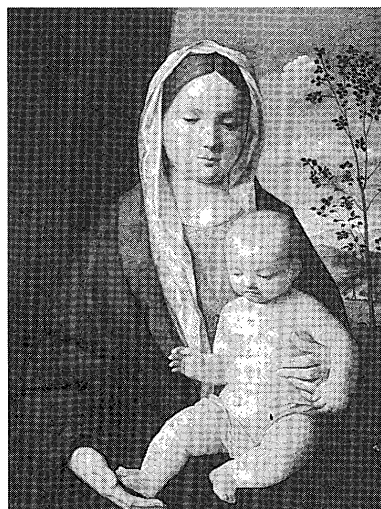
彼はこう答えた。「文書を十分評価できるのは学問的に経験を積んだ目利きだけです。美術にわかまえない生粋の古文書学者には、芸術学の初心者もそうですが、文書は何の役立にもたず、たいしては文書を誤読してしまうものです」。

驚いて私は叫んだ。「何ですって、美術史家の誰もが認めている文書の価値までも疑われるのですか」。

彼は落ち着き払って答えた。「目利きからすると、唯一真正の文書は結局、作品そのもののなかにあるのです。これが奇抜で横柄な意見に聞こえるのは当然でしょう。でも、実はそうではないのです。たくさんの実例でご説明しましょう。実際、作品の中に書かれた作者の名前、イタリアではこれをふつう「カルテリーノ」³⁴と呼んでいますが、これほど信用でき、目に確かな手ごたえのある文書がほかにあるでしょうか³⁵。

「そうですね」。私は言った。「すべての絵に作家のサインが添えてあったら、目利きの仕事がなくなってしまう」。

「その点にも賛成しかねます」。イタリア人はこう言って言葉を続けた。「パスポートが世間で使われはじめたはるか昔、悪賢い連中がいて、記載に遺漏のない正規の書類をこっそり手に入れ、それで警官の目をあざむいたのと同じで、今も昔も美術史家や美術館長は文字で書かれた文書やカルテリーノにだまされてきたのです。有名な美術館の絵に見られるこうした偽のカルテリーノの古いや新しいのを山とお目につけられ



図② ジョヴァンニ・ベッリーニの名を記した偽のカルテリーノのある《聖母子》(ボルゲーゼ美術館)(日本語訳者注、今日はベッリーニの真作とされる)

ますが、私の主張が正しいと判断なさるには以下の作例で十分でしょう³⁶。ローマのドーリア美術館とパリのルーヴルに、ニコロ・ロンディネリ・ダ・ラヴェンナの絵があり、偽のサインのせいでベッリーニ作として通っており、美術史家らもこの絵をベッリーニ作として記述し賞賛しています^(a)。これとは別の弟子か模倣者の作ですが、同じくジョヴァンニ・ベッリーニの名前の入った別の絵があります。例えば、ローマのボルゲーゼ美術館の小さな《聖母》^(b)、ミラノのボルディイ・ペッツォーリ美術館の《この人を見よ》^(c)、パドヴァ市立美術館の二点の《聖母》^(d)、ベルガモ市立美術館の《ヒエタ》^(e)がそれです。同様に、特にローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パンフィーリ公の美術館でごろんになれますが、アンドレア・デル・サルトのモノグラムはあるものの、この大画家の原作を写した出来のよくないコピーと判明している絵もいくつかあります³⁷。また最近、トリノの美術館にあるペルージャ派の《聖母》に書かれている偽のサインを根拠にして、ある浅薄で知った

(a) Crowe and Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, I, 183, N.3. (M)
 (b) *Ivi.*, I, 183, N.3. (M)
 (c) *Ivi.*, I, 144, N.1. (M)
 (d) クレッシニ遺贈, *ZN*, 755 e 1273. (M)
 (e) Crowe and Cavalcaselle, I, 143, N.3. (M)

かぶりの目利きが、この黒ずんで醜い絵をティモテオ・ヴィーティの作と思ひ込み、ウルビーノのこの高雅な画家ティモテオはラファエロの師匠にふさわしくないと云ってなかったでしょうか³⁸。造形の語法を知らない人の目に、このような文書にどんな価値があるかを知る今ひとつ別の作例に、ボローニャのサン・ジョヴァンニ・イン・モンテ教会の大ステンドグラスがあります。福音書記者ヨハネをあらわすこの大画面に〈C.A.F.〉のサインがあります。今では、フェッラーラ派に詳しい美術愛好家なら誰しも、何のためらいもなく、ロレンツォ・コスタのそれとはかなり違う厳格な気風や独特の形のみならず、フェッラーラのフランチェスコ・デル・コッサらしい個性的な激しくうねる衣の襞をも、画面に認めることでしょう。ところが、昔も今も、ボローニャのガイドブックと美術史家はおしなべてこの作品をロレンツォ・コスタに帰しています^(a)。と言うのは、彼らが画面そのものを読み取れず、文字で書かれた文書を正しく解釈できなかったからですが、ヴァザーリは画家フランチェスコ・デル・コッサと、それより若くヴァザーリがよく知っていたロレンツォ・コスタとをよく取り違えていたことにも原因があるの

でしょう³⁹。同じような例ですが、別のフェッラーラの画家が描いた聖セバステリアヌスの絵に、ロレンツォ・コスタの偽名をへたな書体で書き入れた輩があり、以後この作品はコスタの作として通ってきましたが、これは目利きなら誰にもコズメ・トゥーラの作と知れていた作品です^(b)⁴⁰。未熟な人が文書を誤読した類例の数々をもっとお示しすることはわけないことで、何世紀にもわたって偽造されてきた多くのサインを見て、古いからそれは本物だと思ひ、すっかり信用し、ついにはそれをもとに深

(a) コッラード・リッチの最新のボローニャのガイドブックはレルモリーエフの説を認め、このステンドグラスをフランチェスコ・デル・コッサの作としている。(M)

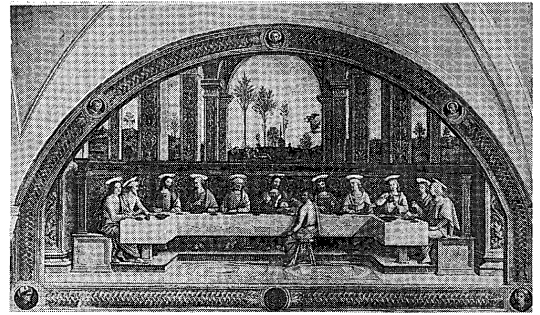
(b) Crowe and Cavalcaselle, I, 538. (M) (今日この絵はヴェネツィアの画商グッゲンハイムの所有である。[F])

遠高邁な説が立てられると思つた美術史家がいきました」。

私は言った。「よく知られていない事ほど、大げさな言葉と身振りで賞賛されるものですね」。

友人は言った。「ここで、今日専門的に熱心に涉猟されているもうひとつ別の種類の文書、つまり古文書館の埃の中から発見される文書について語らせていただきたい。古文書学者がたずさわっているこうした文書の探索が賞賛に値する仕事であることに議論の余地はなく、特にイタリアとベルギーのあちこちの古文書館で、芸術家とその作品について言及した文献が丹念に探し求められてきました。この類のいくつかの文書は美術史の暗部に光を当て、従来知られなかった芸術家の名前を発見するの役に立ちましたし、これからも役立つことでしょう。こうした点について、美術史は彼らが払った努力に十分報いているとは言えません。

そのような学者として、学識と知性に秀でたデンマークのガイエ⁴¹、ガエターノ・ミラネージ、ボローニャの故ミケランジェロ・ゲアランディ⁴²、故カンポリ伯⁴³、モデナの俊英アドルフ・ヴェントゥーリ⁴⁴、マントヴァのブラギロリとベルトロッティ⁴⁵、最近ヴェネツィアで惜しくも亡くなった堅実で博識のチェッケッティ⁴⁶らがいます。他面、このような文書の多くは古文書学者の解釈したものですから、大きな誤りを生み、それが世に広まることになりました。またすぐに分かることですが、古文書館の文書の類はその大半が、教会や君公のための大作について触れるだけだということも、言うまでもありません。公共の美術館や個人コレクションの絵はそのほとんどが小さなイーゼル画で、その来歴や画家について記した文書はわずかなものです。ですから、それを明らかにするには伝承か全体的印象に頼るほかありません。しかし私たちの直観はそれぞれに違つのが普通ですから、作家判定の結果もやはりかなり違つたものになるのはひんばんに見られることです。さらに実例をいくつかお示しますから、文字で書かれた文書の相対的価値について私の述べた意見が行き過ぎではなかったことを理解していただきたい。



図③ ペルージャ派《最後の晩餐》(フィレンツェ、旧サント・オノーフリオ修道院壁画) (日本語訳者注、今日はペルジーノ作とされる)

ここフィレンツェの旧サント・オノーフリオ修道院で一八四〇年、偶然にも、《最後の晩餐》の大壁画(図③)が発見され、画面を塗り込めていた漆喰が取り除かれました⁴⁷⁾。この壁画の作者について、当時の美術史家や目利きをはじめ画家たちも実にさまざま意見を出しました。数人の過激な人たちはラファエロの作とし、版画家の故イエージもこれをラファエロ作として複製版画にしました。これをペルージャ派の作に過ぎないとしたのは、ごく一部の理性ある人たちだけでした。ちょうどそのときでした、私の記憶違いでなかったらストロツィ図書館でだったかしら、ある画家が文書を発見し、その記述から、一四六一年にフィレンツェの凡庸な画家ネーリ・ディ・ビッチがこの修道院で最後の晩餐図の仕事に従事していることが判明しました。愚かなこの画家は、『我発見せり』と叫んで、この金色に輝く文書を刊行しました。分別のある美術愛好家はごぞつてこれを笑いのものにしました。その道で名を知られ功績のあるイタリア人古文書学者の一人も、やむにやまれず、軽率無知なこの画家を面罵した上で、この晩餐図は、それよりも後のフィレンツェの画家にしてフィリッピノ・リッピの弟子だったラファエリーノ・デル・ガルボの作である

と言いました。その発言から、この大学者と、彼自身が非難した画家つまりネーリ・ディ・ビッチこそ作者なりと断定したあの画家とが、芸術理解の程度に大した違いがないことが知れてしまいました。

私はたずねた。「ではその壁画は今、誰の作とされているのですか」。

「パッサヴァンはジョヴァンニ・スパーニャとし、カヴァルカセッレはジェリーノ・ダ・ピストイアの作としています。兩人ともピエトロ・ペルジーノの弟子の作と考えているわけです」。

「で、その判定について、あなたはどうか考えですか」。

「私もペルジーノの弟子の一人の作と考えており、この画家は十五世紀のフィレンツェの複製版画にもとづき、師匠のデッサンを使って制作したと思われます。多分よく知られたペルジーノの助手ジャン・ニコラ・マンニの作でしょう。でもこんな特殊な問題はこのあたりでやめにして、美術の語法に精通していない人の手にかかると、文字で書かれた文書の価値が極めて危ういことを示す適切な実例をもうひとつ引きたいと思います。そんな昔のことではありませんが、先ほど触れた優れた古文書学者は、フラ・フィリッポ・リッピの弟子にして助手だった十五世紀の二流画家フラ・ディアマンテがヴァチカンの壁画《鍵を授与される聖ペテロ》の制作依頼を受けたことを示すある文書を、あろうことか、鵜呑みにしてしまいました。貴重な掘り出し物を心を奪われた熱狂家の古文書学者は、すぐに四方に向かってこう叫びました。目利きの方々よ、何と目が利かないのか。あなた方は誰も彼も、ヴァザーリの時代からこのかた今に至るも、システイーナ礼拝堂の大壁画をペルジーノに帰し、ペルジーノの手跡をそこに見たと信じてきたが、あなた方は皆間違っていたのだ。あの美しい壁画はウンブリアの画家のものでは断じてない。我らがフィレンツェのフラ・ディアマンテの作品である。あなた方は私を陰で笑って首を横に振り、私を信じようとしなないのか。白い紙の上に黒々とここに書いてある。私の文書はそれを太陽の明るさのごとく明証し、文字の証言を前にしてあらゆる批評と論戦は沈黙する、と⁴⁸⁾」。

私は言った。「私はまだローマに行ったことがないので、あの壁画については判断しかねます。あなたもペルジーノの作とお考えですか。」

彼は確信した熱い調子で答えた。「そう、彼の最上の作品であるとも思っています。」

「作家判定のための唯一真正の文書は、結局は作品そのものでなければならぬということ、あなたは十二分に納得させてくれました。でも、訓練された目の持ち主には絵の技法も画家の識別にとっても役立つということも、お認めになるべきです。ドイツには、作家判定のためにテクニクの知識を、第一にとまではいけないものの、大いに重視しようとする目利きの一派があります。」

そこで彼は笑いながら言った。「十五世紀、十六世紀のほとんどの絵は作品そのものが痛んで補彩されていますから、絵を検査して画家の技法つまりパレットを見極めようとするのは無鉄砲なことですよ。確かに、フランスの画家ラルジエール⁴⁹の時分以来、多くの画家や目利きや何人かの美術史家がこれを試みてきましたし、今私たちイタリア人も試みていますが、その点、分別のある画家らが、今の目利きや美術史家のうぬぼれを笑いものにしてるのは、あなたがち的はずれではないでしょう。もっとも、こんな無用の試みも、無知の大衆をあざむくにはいいでしょう。聡明で有能で誠実な修復家におたずねになったらいかがか。そうしたらあなたは・・・」

私は言葉をささぎって言った。「そんな修復家がいるのでしょうか。」

「もちろん、白い蠅ほどにまれです」。彼はほほえんで言った。「私はこれまでそうした修復家に何人か出会っています。古画を前にして、画家がどんな種類の絵具やニスを使っていたのかという私の質問に、誰もためらって答えてくれませんでしたし、その絵が本来のテンペラ画なのか、油絵のグレースをかけたもののかを問いただすと、彼らが答えに窮するというのもよくありました⁵⁰」。

夕闇迫る頃、私たちはポンテ・ヴェッキオに着いた。サンフレディアーノ通りに住んでいる友人は立ち止まって、別れの握手の手を差し出しながら、自分の長話のせいで散歩の目的地でもあったヴィラ・ルッチアーノに行けなくなったと、私にわびを言った。

私は、芸術学上の幾多の論争点を説明してくれた彼の善意と配慮に対して礼を述べ、もし時間が許せば、明日ウフィツィ美術館とパラッツォ・ピッティに同道してくれるつもりはないかとたずねた。

彼は答えた。「それはもちろん喜んで。ただし、私をこの道の権威と考えたり、私の言葉を託宣のようにお取りにならないよう願います。もちろん、芸術学上の私の考えは絶対的なものではなく、それには相対的な値打ちしかありません。いわんや、他人を凌ぐほどの才能と知識をもっていると思うほど私はうぬぼれてはいません。しかし、ものをわきまえない輩がイタリア美術批評家然とふるまうのを見るにつけ、意見がない、長年地道に研究してきた私ももっているんだということだけは言わせてもらっていいだろうと思います。」

こうして、私たちはトリブーナ⁵¹で会う約束の時間を決め、別れを告げた。

翌日、約束した時間に私は、ウフィツィ美術館の快適とは言い難い階段を上がり、トリブーナで前日の友人に会った。彼は親しげに私に歩み寄り、私が自ら望んで彼の芸術論の信奉者になったと思っ

てか、私に握手の手を差し出した。
まわりを見渡して私は言った。「この部屋には、ウルビーノのラファエロ・サンツィオの名前がある絵が、一、二、三、四、五、いや、六点もあります。この絵の前で、形についてのあなたのお説が

正しいことを具体的に証明して下さいませんか」。

イタリア人はほえんで答えた。「あなたはかなり含みのあることをおたずねになる。だって、もしラファエロの作とされたこの六本の絵では、それぞれの形がラファエロの基本的な形に似ていないのみならず、どの絵にもそれぞれに相当違う形があらわれているとしたら、どうおっしゃるか」。

私は答えて言った。「証明に耐えられない理論は応用する価値が全然ありませんから、無意味だ、と」。

「おっしゃったように、あなたはディレッタントにすぎず、今も、もの見方を習得されていないのですから、別の答えをあなたに期待すべきではなかった。しかし、私に反対する人々はよく同じ非難を私にあびせます。でも優秀な研究者はそうした批判を受け入れるでしょうか。そうは思いません」。彼は当惑気味に続けて言った。

「古代ギリシャ学の二人がいたとして、ギリシャの作家のあれこれの文章の解釈をめぐって意見の一致を見なかった場合、不一致は一方の学者が別の一人より明敏な才能をもっているからでしょう。ところが読者の側では、相性のよさ次第で、ある読者は賢明な注解者なり批評家をよしとし、別の読者は力足らずの注解者なり批評家をよしとするということが事実あるでしょう。しかし、読者たるや誰一人として、二人の学者のいずれもがギリシャ語文法を完全に学んではいなかったことについては何の疑問もいだかない」。

「おっしゃることはごもっともです」と私は言った。

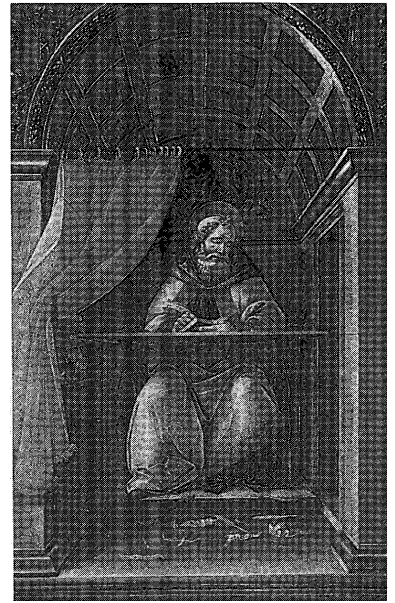
私の案内人は言った。「それはありがたい。しかし、いわゆる美術批評家とか美術史家たちの間ではそうした事は起こらないのです。長い経験とたゆまぬ研究にもとづく私の理論にはじめて接した美術の物書きやしろりと文士は、それを理解しようにも必要な知識や才能を持っていませんから、決まって憤慨し顔をしかめ、ご他聞にもれず無遠慮に私の前に公然と立ちほだかりますが、自分の反対意見

を補強する論拠は何ら示そうとしない。バルコニーからコンニチワと挨拶するオウムに向かって帽子をとる百姓ながらに、何はさておき印刷されたものには最大限の敬意を払う辛抱づよい読者大衆は、二人の学者のどちらを信用したらいいか、もちろんわからない。刻苦勉励して長年の研究で美術の文法を我がものとしようと努めてきた私か、さもなくば、私が長年まじめに探求してきた盤石の成果に異議を唱えたり、この成果は自分のものだど偽るばつと出の批評家のどちらを信用したらいいか、が」。

彼は少し間を置き、穏やかな口調で言った。「あなたのように初心者こそ自認する方の場合、私たちの目的からしてまず第一に、アントニオ・ポライオーロやシニョレリとか、フラ・フィリップ・リッピやその弟子のボッティチェリといった一四〇〇年代の画家たちをよく観察するといいでしょう。なぜならこれら昔の大画家の作品では、骨格はそれを包む肌身をとおしてはつきりと認められるからで、それゆえ、この画家たちのそれぞれに固有の特徴的な形が、一五〇〇年代の画家たち、特に、形の性格についての先入観を排して骨格オスネラットの基層52を可能な限り繊細優美な感覚で包み込もうとしたラファエロよりも、ずっと明瞭にあらわれているからです。その上で、この場で答えられる限りあなたの質問にお答えしたい。しかし、ラファエロ作とされるこの六本の絵を批判的に検討する前に、この近くにある二点の絵をごらんになっていただきたい。私見によれば二点のうち一点は画僧フィリップではなくその弟子のボッティチェリに帰されますが、ここでは二点ともフィリップの名前になっています」。

そこで私は、意気軒昂な友人について隣りの部屋に移った。そこには一一七九番の番号を添えた、《書斎の聖アウグスティヌス》(図④)の小さな絵があった。

「さて、この絵をとくとごらん下さい」。絵が正しく見えるようにその前に私を立たせて、彼は言った。「サンドロ・ボッティチェリの特徴



図④ かつてフィリッポ・リッピ作とされたサンドロ・ボッティチェリ《書斎の聖アウグスティヌス》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)

的な形は——彼はこう切り出した——まず第一に骨ばった指をもつ手であり、それは確かに優美ではありませんが常に生命にあふれており、その爪、この絵では例えば親指の爪は四角く、輪郭は黒い。この画家の真筆たることに疑問の余地のない名画《アペレスの誹謗》(一一八二番)にすぐに認められるのと同じ団子鼻と広い鼻孔は、ここにも見られます。また、この二枚の絵に独特の、縦の衣の襞と金堀をほどこした透明な赤色とをよくごらんになって下さい。また、この聖アウグスティヌスの頭光と、同じ時期のボッティチェリの真作に描かれた他の聖人たちの頭光とを比較なさったらどうでしょう。そうすれば、《アペレスの誹謗》といくつかの大円形画を描いた画家が、この《聖アウグスティヌス》を描いた画家でもあったことを直ちにお認めになるはず⁵³です。

外的媒体によって作品を非美的なやり方で分類するこうした手法は芸術家よりは自然科学者の領分であり、通常とは全然違う方法であると思えたが、私はかまわず彼にこうたずねた。

「あなたの言われたことは正しいと思います。でも、この絵をフラ・フィリッポとされ、ボッティチェリ作とされなかったのは、どういうわけなのでしょう。」

彼は言った。「これらの絵の作家判定をした人たちは、いわゆる全体の印象に頼るのみで、同じ画派のさまざまな画家の作品を比較するとい

う作風を身につけていなかったからです。しかし何はさておき、ヴァザーリはフラ・フィリッポの伝記のなかで、この画僧はベルナルド・ヴェッキエッティのために書斎の聖アウグスティヌスをあらわす小さな絵を描いた、と書いていますから。」

私は言った。「まるで、その他の画家たちには同じ画題が扱えなかったと言わんばかりに。」

「その通り。ですからあなたは、作者の名前を作品そのものに求めることができない場合、文字で書かれた文書ないし伝承にどんな価値があるかを、この作例からも理解なさるのです。」

私は、満足の表情をあらわにした友人に「そうですね」と言った。

「しかしもっとよく納得した上であなたのお説を認めることにしたいので、この作品と《聖アウグスティヌス》の比較もできるように、フラ・フィリッポの真作のところにしてお連れ願えませんか。」

「どうぞこちらへ。」

彼は私の手をとってこのセクションの最後の部屋に私を導き、私たちは二天使に支えられた《幼児キリストを礼拝する聖母》^(a)の絵の前に行った。彼は言った。「さて、この絵のなかで、特に色のハーモニーの違いに注意して下さい。この聖母のマントの明るいブルーと、ボッティチェリの濃い色調とを比較して下さい。また、この絵のなかの形とボッティチェリの絵の形、例えば手、鼻、頭蓋、衣の襞を比べた上で、ご意見を率直に語っていただきたい。」

私は、一点の絵をそこまで細かく観察したことはなかったから、できる限りにいいにフラ・フィリッポの絵を観察した。その結果、この聖母像を描いたのは、小さな《書斎の聖アウグスティヌス》の画家では決

(a) ローマのトルローニア・コレクションにこの絵の古いコピーがあるが、近年の修復が全体を損じている。同じくウフィツィ美術館に偽作のデッサンがあるが、クローとカヴァルカセルは「すばらしいデッサン」とする。

Crowe and Cavalcaselle, II, 347-348. (額縁三九、一四八番)(M)

してないと告白せざるをえなかった。

友人は私がこれを認めたことに満足して、私をトリブーナに連れ戻した。そこで最初に私たちの目を引いたのは、ラファエロの優雅な絵《ヒワの聖母》であった。青春の優美に輝くこの絵はそこに展示された他のどのラファエロの絵よりも私を魅了したから、私は率直にこの親切な案内人に感動の心の内を述べた。

彼は言った。「まことに同感です」。「私も、ラファエロのこの聖母像はこの画家の青年期の作品中、最も優美な作品のひとつだろうと、常々思ってきました。そして私はラファエロの聖母像のほとんどを見て味わう機会に恵まれました。しかし今は、絵の美的価値のことは考えず、私たちの話題にしたがって、例えば耳とか手の形に限りて検討することにしましょう。幼児キリストのこのラファエロ的な耳を見て下さい。丸くふくよかで、ほかの画家の絵では耳が頬に糊づけされたかのようですが、ここでは耳はしっかりと頬についています。同様に、聖母マリアの手の広い掌骨、まだ少しきこちない指、指先まで伸びていない爪も見ていただきたい。例えばブレイラ美術館の《聖母の戴冠》やミュンヘンの《テンプル家の聖母》やロンドンのクーパー卿所蔵の小さな聖母像などに認められるのと同様です」。

私は笑いながら声高に言った。「すみませんが、爪のようなみっともない非芸術的な話はやめにしませんか。大画家に固有の特徴として爪までも引用なさったら、ドイツやパリの目利きたちは陰であなたを笑いものにしよう⁵⁴」。

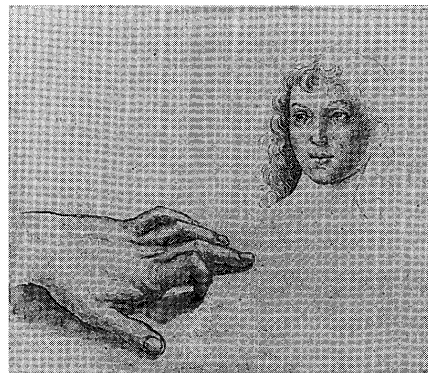
「それは笑いものになるに決まってるでしょう」。このイタリア人はいら立ち気味に言った。「彼らに問題の所在がつかめなかったらなおさらですね。でも、いやしくも自然を研究しようとする人の目に、爪が髪やそのほか人体のいずれの部分よりも非美的だということがあるでしょうか。しかし爪の形なりカットが、例えば北方（フランドル、ドイツ）の絵とイタリアの絵を区別し、マリオット・アルベルティネッリの作品

とその手本たるフラ・バルトロメオの作品を区別し、また相当の確率でベルナルディーノ・デ・コンティやバルトロメオ・モンターニャやその他の画家たちの手を識別し、この派の画家たちの手を混同しないのに役立つ場合があるのです^(a)。「ドイツとフランスのご友人と同じようにあなたもお望みでしたら」、彼はつけ加えて言った。「みっともない非美的な爪の議論は脇に置いて、もっと高尚な人体の形の方に注意を向けませんか。では、今しっかりと見て納得できた形と、近くにある通称《井戸の聖母》の形とを比較していただきたい。この絵では、太くて短い指をもつ手と同じで、耳も全く別の形をしていますか。果たして、この絵の幼児たちのタイプはラファエロのあの絵の幼児たちのタイプと似ていますか。そしてまるでガラスのようつややかな色彩は、修復されてはいますが、先ほど《ヒワの聖母》に見たブロンズの肌色とはかなり違っていませんか⁵⁵」。

「あつ、本当に」。私は納得して叫んだ。「そのとおりですね。灌木が入り組んだ風景も、あのラファエロの風景表現にはまったくないものですし、わずらわしい人物群の構成や聖母の右脚の不格好な位置もそうです。確かにラファエロはこれとはまったく違った線の感覚をもっていました。色調も《ヒワの聖母》の絵のそれとはかなり違います」。

「この絵は——友人は続けた——かつてパッサヴァンが、次いでミュントラーが、そして近年クローとカヴァルカセツレがラファ

(a) 数ある作例から二作を示す。一点は、オックスフォードのコレクション中のラファエロに帰される青年の頭部とその下に手を描いたデッサンで(図⑤⑥)、グロウヴノア・ギャラリーのカタログにラファエロのデッサンとして掲載されている(一九番)。北方の画家の作であることをはっきりと物語るのは、この手の親指の爪の形である。この爪は鋭で三回鋭利に切れ、その結果、正八角形の一部をなす形を呈している。北方絵画にあらわれた多くの手にこれが見られるが、イタリアではまったく見られないものである。チャップワースの素描コレクション中に二つの手を描いたデッサンがあり(プロンの図録、一五八)、その骨相は顕著な北方性を示すが、バルミジャンーノに帰されている。(M)



図⑤ 誤ってラファエロ作とされた頭部と手の習作 (オックスフォード・アシュモリアン美術館) (日本語訳者注、今日はラファエロに帰される)

エロの作としなかった作品であり、今もこの絵にラファエロの名前を認めているのは美術館当局にとってまことに不名誉なことです^(a)。

「この人たちはこの絵を誰の作としたのでしょうか。」

「ヴィカール、パッサヴァン、カヴァルカセッレはフランチャビージョの作と認定しており、私はこれは正しい判断だと思えます。」

私は言った。「今では、専門家もしろうとも一致してこの絵はラファエロ作ではないとしているのですから、この議論は終わりにしましょう。さて、私たちの前にあるこの《フォルナリーナ》(図⑥)についてお考えをお聞かせ願えませんか。」

「喜んで」。友人は言った。「まず第一に知っておくべきことですが、今世紀のはじめに、当時この美術館長だったブッチーニ——彼は先ほど私たちが見た《井戸の聖母》をラファエロ作と声明した当人ですが——は心中、この肖像に伝説的なフォルナリーナの目鼻立ちを認めて、この絵をラファエロに割り当てましたが、それまで長い間ジョルジョーネの作品として通っていました。しかし最近の多少とも優れた研究では、

(a) この誤りは今日訂正されている。(F)



図⑥ フラ・セバスティアアーノ・デル・ピオンボ作、通称《フォルナリーナ》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)

この絵はその他の作品ともども、ラファエロの手から離れ、ジョルジョーネ派に移されています。」

私は言った。「ラファエロの様式について私は何も知らないも同然ですから、問題のこの作品をめぐる最近の研究に反論することはできません。でも、私が感じたありのままの印象を語らせていただければ、私にも、この女性像からラファエロ的な香りが発散しているように感じられます。」

「香りの発散とは驚きた」。このイタリア人はほほえみながら主張した。「どんなしろうとの例にも洩れず、あなたも第一印象のみから判断なさるからです。ラファエロの香りとは——彼は言葉を続けた——まじめな学者には無邪気の極みです。遠目には、ラファエロの絵のモデルの頭部を思わせるものがこのローマの女の頭部にあることは、私も認めましょう。でも、しろうとがティツィアーノとパルマ・イル・ヴェッキオを取り違えたこともあったではないですか。こうした誤りが生じたのは、このヴェネツィアの二人の画家が、同じモデルかよく似たモデルを描いたからにすぎません。しかしこの絵のなかの形をもっと注意して見てごらんください。例えば、肉づきのよいがちりとした腕、抽い口のモデリング、ラファエロらしくない指の按配、おまけにこの深く沈んだ黒い陰。これらはラファエロのフィレンツェ時代の絵にもローマ時代の絵にも見られません。最後に、独特の絵具の筆致を子細にごらんください。そうす

ればきつと、最初の浅い判断をお変えになりました。事実、少々アカデミックでどこちないこの手から、ジョルジョーネの精神も、いわんやラファエロの精神も発散しているとは思えません。金で描き加えられたこの装飾も、金で書かれた一五二二年の年記も、到底ラファエロのものとは思えません。なぜなら少なくとも私は、一五二二年に描かれたボルゲーゼ美術館の《キリストの埋葬》——これに右の年記があります——より後に描かれたラファエロの真作を一点も知らないからです。

「でもシャッラ美術館の《ヴァイオリン弾き》(図⑦)⁵⁷は一五一八年の作でしたね」。私はたずねた。「私はこの絵を複製版画でしか知りませんが思い違いでなければ画中に一五一八年の年記があつたはずですよ^(a)。

「間違いありません」。友人は答えた。「しかし、この年記は絵が描かれた時よりもずっと後のものだと思います。その上、《ヴァイオリン弾き》がラファエロの作とされたのは、この画家が死んでから何年も経た後のことです。ヴァザリーはこの絵について何も知りませんでした。若者が寄りかかる石の手すりに偽りの年記がありますが、その手すりは、顔のモデリングや毛皮の描き方ともども、ジョルジョーネ派を想起させます。さらに、優美で魅惑的な《ヴァイオリン弾き》と、《フォルナリーナ》の通称で知られるこの肖像やヴェネツィアにあるあの《聖ジョヴァンニ・クリズストモ》のいくつかの頭部とを比較されたら、きっと《ヴァイオリン弾き》もラファエロの作ではなく、セバステイアーノ・デル・ピオンボの若描きだという私の考えに同意なさるでしょう^(b)」。このような構えの手すりは、特にヴェネツィア派画家の肖像画、例えば同じシャッラ美術館にあるバルマ・イル・ヴェッキオの通称《ティツィアーノの美

(a) ルモール男爵は一五一八年の年記は厚塗りの絵具で塗り込められているとする(Ⅲ,二三七)。(M)

(b) 筆者の誤りでなければ、この肖像画をラファエロ作とする考えを疑問視し、作者をセバステイアーノ・デル・ピオンボと推定した最初の学者はシュッパリンガー教授である。(M)



図⑦ フラ・セバステイアーノ・デル・ピオンボ作《ヴァイオリン弾き》(シャッラ美術館旧蔵)(日本語訳者注、現在リリのギ・ド・ロチルド・コレクション所蔵)

しい女》やB・リチーニオの筆になる一五二四年の女の肖像(ミラノのアンドレオッシの相続人所蔵)などに見られるとおりです。

それはさておき、通称《フォルナリーナ》に戻りましょう。一五二二年にラファエロは名高いヴァチカン美術館の《フォリーニョの聖母》を描きました。さて、《フォリーニョの聖母》に描かれた手と、この《フォルナリーナ》の手をお比べになったら、あなたが形について深く研究したことがなかったとしても、花冠をつけたこの女の手と《フォリーニョの聖母》の手の間に明らかかなへだたりがあることをご自身お認めになることは、疑いないところでしょう。次に、まことにヴェネツィア的なこの鮮やかな色彩を、ただし顔は少々描き改められていますから顔ではなくて明るい青色と濃い赤色のベストの色彩を、よく見ていただきたい。

事実このような色調は、ラファエロの絵にはついぞ見られませんし、同時代のフレンツェのいかなる画家のものでもなく、ヴェネツィア時代のフラ・セバステイアーノの多くの絵画、例えばウフィツィ美術館の《アドニスの死》(五九二番)——所蔵目録ではこれをモレット・ダ・ブレシーシャ作としています——や、ローマのファルネジーナ宮の一階の部屋のリュネットに描かれた絵などに見られるものなのです。さらに、この毛皮の婦人像の肌と、セバステイアーノが描いたピッティ美術館の男の肖像(四〇九番)の肌を比較なさいます。お比べになれば、

この通称《フォルナリーナ》も《ヴァイオリン弾き》も、ともにセバスティアノー・デル・ピオンボの作にほかならず、ラファエロとは何の関係もないことに納得されるはずだ。

私は案内人にたずねた。「でも通称《フォルナリーナ》の手の形は、フラ・セバスティアノー作と分かっている全作品の手に、本当に一致するのでしょうか」。

「実はそうではないのです」。私の質問に少々驚いてイタリア人は答えた。「セバスティアノー・デル・ピオンボの作品の形は、活動の時期が違ふとかなり違ったものになります。なぜなら、私の思うに、セバスティアノーはジローラモ・ジェンガと同じく、最初の折衷派の画家の一人と考えるべきだからです。ジェンガがルカ・シニョレッリの影響を受けて本来歩むべき道からそれたように、セバスティアノーも、まず最初ラファエロの、次いで特にミケランジェロの影響を受けて、彼が本来歩むべき道からはずれることになったのです。若い頃の絵《ヒエタ》(ヴェネツィアのヘンリー・レヤード卿コレクション)では、セバスティアノーはまだ、端正なチーマ・ダ・コネリアーノを模倣していますから、人物のタイプもチーマ・ダ・コネリアーノ風です⁵⁸。その後彼は、画風高雅なジョルジョーネの影響を受けたので、例えば、先に挙げた傑作《聖ジョヴァンニ・クリゾストモ》、ヴェネツィアのサン・バルトロメーオ・デイ・リアルト教会の四聖人(バルトロメーオ、セバスティアノー、シニバルド、ルドヴィーコ)、シャットラッコロンナ美術館の《ヴァイオリン弾き》などに見るように、人物のタイプや形ばかりかテクニクにもジョルジョーネのそれを想起させるものがあります^(a)。一五二〇年

(a) リールの美術館に、この時期のセバスティアノーによるペン描きのデッサンがあり、美術館ではティツィアーノ作としているが、これは誤りである。デッサンはファウヌスをあらわし(ブロンズの図録、三九)、その手の形はまたジョルジョーネ風であり、耳はセバスティアノーの最初のローマ滞在期(一五二一〜一五二三年)の彼の絵に見られるのと同じである。(M)

頃アゴステイーノ・キージにローマと呼ばれたセバスティアノーが、この新しいパトロンの紹介で、当時ローマの美術愛好家の寵児にならんとしていた若いラファエロに会ったことは、まず間違いないところでしょう。ですから、この一五二二年の《フォルナリーナ》やラ・モッタのスカルパ・コレクションの美しい男の肖像^(b)に見るごとく、その時分のセバスティアノーの描く人物のタイプと形がラファエロのそれに似ているからといって、何ら驚くにはあたりません。しかし一五二二年以後セバスティアノーは、大ミケランジェロとの交友を強め(ミケランジェロはラファエロの名声が気に入らなせんでした)、これが災いして、彼の形と人物のタイプはすぐにミケランジェロ的になります。この《フォルナリーナ》よりやや後に、セバスティアノーは、私の判断が誤っていないければ、最近ブレンハイム城からベルリン美術館に移った《ドロテア》の別名で呼ばれるもう一点の《フォルナリーナ》を描くことになりました。この二番目の《フォルナリーナ》も以前はラファエロの作とされていましたが、その風景はまだジョルジョーネ風のものであるのに対して、異様に長い指をもつ手はミケランジェロを想起させる形を示しています。この点について、もしわずらわしいとお感じにならないでしたら、問題の多いラファエロの一点の絵について、大胆な意見ですが私見を述べさせていただきます^(c)。

「わずらわしいとは、とんでもない」。私は彼の長談義にうんざりしはじめてはいたが、能弁なこの紳士を傷つけまいと、こう答えた。

「私たちのような目利き風情にありがちなことで、もし私が妄想のと

(b) 秀逸な肖像画であるが、幾分補彩がある。同コレクションではラファエロの作とし、像主をティバルデーオとしているが、おそらく、当時ラファエロ崇拜者だったセバスティアノーが、二十六、七歳頃のラファエロを描いたものと思われる。(M) (この肖像画は昨年一八九五年スカルパ・コレクションで競売に出され、一三万五千円でブダペストの美術館が購入した。この売買は大問題となり、目下ブルスキーとの間で係争中である。[F])

りこでないとしたら、木の切り株に腰かけている《洗礼者ヨハネ》——ルーヴル美術館（一五〇〇番）でラファエロの作品としてごらんになったと思います——も、セバステイアーノが、その新たな友人にして庇護者たるミケランジェロの素描をもとにして、おそらくはラファエロの絵——その絵のラファエロ派のコピーがこの美術館にあります（一一二七番）——の向こうをはって描いた、最初の作品のひとつであるに違いありません。⁵⁹《フォルナリーナ》の絵がラファエロの模倣であるのと同じく、ルーヴルの《洗礼者ヨハネ》は私の目からすると、ラファエロの様式からミケランジェロの様式への移行を示しています。ルーヴルの《洗礼者ヨハネ》の体の動きもポーズも表情も、私には、システイーナ礼拝堂の天井画の巨大な人物群を、もつと正確に言えば、《エリトレアの巫女シビラ》の頭上の裸体の青年像を思わせます（a）。《洗礼者ヨハネ》の中指の折り曲げと形はまったくミケランジェロ的です。しかし風景はまことにヴェネツィア的で、ラファエロの理想的風景とは相当違うものです（b）。

「いいですか」、彼は私の手を取って、私の注意をいわゆる《フォルナリーナ》の肖像に向けさせて、言葉が続けた。「この手の形はジョルジョーネ風からラファエロ風への移行を示す以外の何物でもありません

(a) チャッツワースのコレクションにセバステイアーノのデッサンが数点蔵されている。一点はジョルジョーネに、一点はティツィアーノに帰され（フロンの図録、一九八）、一点はサン・ピエトロ・イン・モントリオ教会の礼拝堂のための預言者の一人を描く（フロンの図録、一九〇）。この預言者のデッサン中の耳はルーヴル美術館の《洗礼者ヨハネ》の耳とまったく同じである。ミケランジェロの影響を受けた時期のセバステイアーノによるすぐれたデッサンがもう一点ルーヴルにある（フロンの図録、四二四）。（M）

(b) 館長ポージェ氏は、バルベリーニ美術館の《フォルナリーナ》とベルリンの《ドロテア》に明らかに類似があると付言し、《フォルナリーナ》を一一五〇九ないし一一五一〇年に、セバステイアーノのファルネジーナ宮の壁画装飾を一一五〇九年に、《ドロテア》を一一五一年すなわちウフィツィ美術館の《フォルナリーナ》の前に、それぞれ置く（Kunstfreund, N. 15, pag. 228）。この議論について、館長ユリウス・マイヤーの K. preussischen Kunstsammlung, 1886の第一冊を参照。ユリウス・マイヤーの見解は本来正しかったが、その友人にして同僚のポージェ氏が彼を誤った判断に導いたと思われる。（M）

から、アカデミックな個性のない手なのです。でも、プッチーニの命名が正しいかどうか分かるほどラファエロの作品を見極められる目利きは当節一人もいないでしょうから、こんな荒探しをするようなご説明をして、あなたがうんざりなさらなかったらいいのですが」。

「そんなに込み入った問題に私が口をさしはさめるわけがありません。私は言った。「でも、この肖像画をラファエロ作とする美術家たちの考えに反対するあなたのお説では、私が抱いた第一印象を拭い去ることはできませんでした」。

私の率直な物言いに、イタリア人は最初慥然とした風だったが、結局私の言い分が全然間違っていないと認めて、初心者をおのうな折衷的な作品の前に立たせて形を学ばせるべきではなかったと言った。彼は言った。「さて、ラファエロの作とされるこの二点目の女の肖像

(一一二〇番) ⁶⁰を見てみましょう。これはすばらしく精緻なモデリングを示していますが、惜しいことにはなほだしく描き改められていますから、着衣の色調と顔のデッサン、特にのぼした人差し指をもつ手のデッサン以外に、もはや判断する手だてがありません。修復に修復を重ねてはいますが、今も魅力的な作品であることに変わりはなく、フィレンツェの大ラファエロの作とする以外に考えられません。何よりもまず、人差し指がのびた左手をよくごらん下さい。この手は、いわゆる《フォルナリーナ》の手か、《ヒワの聖母》の手に似ていると思いませんか。次に、この絵（一一二〇番）の手とピッティ美術館の《マッダレーナ・ドーニ》の手を比べたなら、なぜパッサヴァン（a）はほかならぬこの女の肖像の手にラファエロの様式を認めようとしたのか、不思議に思われるでしょう。私の考えを言わせていただければ、この手は、ラファエロの真筆の肖像画には決して見られないものです。おまけにこの肖像は一四〇〇年代画家の面影をもっています。ですから、もし仮にこれがラファエ

(a) フランス語版 Passavant, Raphaël d'Urbino, II, 41. (M)

口作であるとしたら、ピッティ美術館の《マッダレーナ・ドーニ》の肖像よりも前に描かれたとせねばなりません」。

微に入り細をうがつ彼の弁舌に辟易した表情を取りつくり、私は、では一体この肖像画は誰の作であるかと、この友人にたずねた。彼は言った。「難しい問題だと言わざるをえません。決め手とするに足る材料がこの絵にはありません。どんな作品にも作者の名前をつけられるのは、駆け出しの芸術学の徒かペン師ぐらいのものでしょう。この後、ピッティ美術館でラファエロに帰されるいくつかの絵を見、ラファエロ特有の形をしっかりと目に焼きつけたので、そこに行く前にあらかじめ、トリブーナでティツィアーノの筆になる枢機卿ベッカデッリの見事な肖像(一一一六番)を見ておき、その耳と手に認められるティツィアーノ固有の形によく注意を払っていただきたい。今無意味でくだらないと思われるような事であなただをこんなに長く引きとめているとしたら、どうか辛抱下さるように。何よりも大切に思っているのは、芸術品を観察するとき、それ自体は取るに足らないような事でも、とにかくあらゆる事を尊重する習慣を身につけていただきたいということです。と言うのは、特に二流の画家の絵の場合、単純些細な事が正しい判断の決め手となりうるということ、いずれはご理解いただけると思うからです。さて、このティツィアーノの肖像画に描かれた手の、相当に強調された親指の先を見ていただきたい。そして丸みを帯びた耳の形を見逃さないでいただきたい。若い頃のティツィアーノのすべての絵、またこの画家の中期のほとんどの絵、つまり一五四〇年頃までの作品、例えば、ロンドンのエルクスメア卿所蔵の《人生の三代》⁶¹とパルマ・イル・ヴェッキオ作と誤認されている《聖家族》⁶¹、ドーリア＝パンフィーリ美術館の《ヘロデヤ》、ウフィツィ美術館の《聖母》(六三三番)などに、これと同じ丸みを帯びた耳の形があらわれており、また、この画家の絵のみならずデッサンにも、同じ形の親指の先がひんぱんに見られます。ティツィアーノの絵は、ジョルジョーネ(ピッティ美術館とマドリッド)、ポルデノー

ネ(ドーリア美術館)、パリス・ボルドーネ(ローマ・カピトリノ美術館)、アンドレーア・スキアボーネ(ドレスデン美術館、一六八番)といった画家たちの絵と取り違えられていますから^(a)、ジョルジョーネ、ポルデノーネ、パリス・ボルドーネ、アンドレーア・スキアボーネらの絵では手や耳の形がかなり違って知っていることを知っていると、決着のついていない絵の判定に役に立つことがあります」。

「それもあなたのおっしゃるとおりでしょう。私は我慢をよそおって言った。「でも今は、話題をラファエロの形に限りませんか。これについて少々理解が深まったと思いますから。そうでもない、耳や目や爪だけにとらわれて頭が混乱し、もう絵が見えなくなってしまいそうです」。

イタリア人は笑ったが、私に同意し、私たちはウフィツィ美術館を出てピッティ美術館に向かった。

「何はともあれ、あの《大公の聖母》を探しましょう」。最初の部屋に入ると彼は言った。「この絵はウルビーノから出、グイドバルド公のために描かれたこと(一五〇四年)はまず間違いないところですから、^(b) グランド・ドゥーカ ^(c) ドゥーカ 大 公よりは公の方がふさわしいと思います。でも、これはどうでもいいことです」。

絵の前に来るとこの案内人は、まず聖母のうりざね顔に注目するように促した。彼の見立てでは、その顔には、ラファエロの後年の師匠だったピントウリッキオやペルジーノよりも、最初の師匠ティモテオ・ヴィーティを思わせるものがあるのみならず、聖母の体躯の表現とポーズもまぎれもなくティモテオ風である。次いで私たちの目は自然に手の形に向けられた。彼の見るころでは、それは《ヒワの聖母》の手に近いものを強く感じさせるものの、骨ばって一四〇〇年代代である。彼はこれにつけ加えて言った。「この耳は、《ヒワの聖母》の幼児キリ

(a) Crowe and Cavalcaselle, *Vita di Tiziano*, II, 478. (M)

ストの耳を強く感じさせませんか。この耳の形の丸みとふくよかさもじつくりと見ていただきたい。耳は耳らしく頬によくついていますがね」。そして彼はさげすんだ口調で言った。「遺憾なことに、分別のない修復家が聖母の青のマントにぶざまに色をさしたので、マントは緑色に見えかねないものとなり、原作の聖母の輝きを損じる結果となりました」。彼は私にたずねた。「で、この聖母の手は、ウフィツィ美術館にあったあの《井戸の聖母》か、あの女の肖像（一一二〇番）の手に似ているようですね」。

私は答えた。「私も、この手をデッサンし描いた画家は、トリブーナにあった二点の絵を描いた画家ではありえないと思います。事実、形の取り方とモデリングがあらとこちらでは違うことがはっきりとこの目にわかります」。

友人は私の反応に満足してほえんだ。続いて私たちは最初の太広間に移り、所蔵品目録に〈作者不詳〉とある通称《身重の婦人》（二二九番）⁶²の前に立った。

彼は言った。「パッサヴァンはこの女の肖像をラファエロ作としています。それで間違いないと思いますが、ただ、パッサヴァンがこの絵を一五〇七年作としているのはいささか遅らせ過ぎだと私は考えています。私の誤りでなければ、この肖像画はドーニ夫妻の肖像とほぼ同じ時期、つまり一五〇五年にまでさかのぼらせるべきでしょう。ドーニ夫妻の肖像などに見るのとまったく同じ手の形は、私の見解が正しいことを語ってくれています。この婦人の顔、特にその左半分は修復の被害が大きいため、辛抱強く見ないとラファエロの筆跡を認めることはできません。この手の形をよく記憶に刻み込んでいただいた上で、さっそくドーニ夫妻の肖像の検討に入りましょう」。

《マッダレーナ・ドーニ》の肖像画の前に来るやいなや、私はこらえきれずに叫んだ。「あの女の肖像とまったく同じ構想、同じ袖の表現、同じ短くふくよかな指と同じ爪、同じ形の手、そしてあの女性の肖像と

同じような、少々倦んだ不満げと言いたいほどの顔の表情。後ろの風景も《ヒワの聖母》の風景に一致しています」。

この案内人は、私が意欲的に彼の考え方を我がものとし、形の理解に進歩を示したのを見届けて喜び、満足して手をすり合わせて言った。「この肖像全体の構想と腕の布置をこらんになって、もう一点の女性像、つまりあなたがバリ滞在中にルーヴルで何度も見て賞嘆なされたはずのあの女性像を思い出しませんか」。

「もちろんですとも」。私は答えた。「おっしゃりたいのは、ほかでもない、レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナリザ》のことですね」。

「凶星です」。彼は叫んだ。「だから、一五〇五年にこの肖像画を描いていたラファエロは、当時大レオナルドのアトリエに足繁く通っていたに違いない」。

この案内人は言葉を続けた。「若いラファエロの五点の絵を見ましたから、次にこの部屋にあるもう一点のラファエロの絵、つまり同じくフィレンツェ時代に属す大祭壇画を見ることにしましょう。ラファエロはデレー家から依頼されてこの祭壇画の制作に着手しましたが、ユリウス二世からローマに召し出されたために未完成に終わりました⁶³」。

この絵（一六五番）を前にして、友人は、後年拙劣な画家がこの絵にひどく加筆したので、現状ではかろうじて当初のデッサンが認められるだけである、その程度がどれほどであるかよく見てほしいと語った。そして彼はつけ加えて言った。「しかしそれは、私たちが今取り組んでいる形の検討に大きなさしさわりにはなりません。ですから、この絵の場合も、特に耳と手の形に注意を払っていただきたい。ラファエロは今しがた見てきた数点の絵よりおよそ三年後、つまり一五〇八年の夏にこの絵を描いたことだけは知っておいていただきたい」。

私は得心して叫んだ。「この絵にも、他の絵と同じふくよかで丸みを帯びた耳が認められますが、この絵の手の形は他の五点の絵のそれとはいくぶん違うように思います」。

彼は答えた。「おみごとだ。若い頃のラファエロは一所にとどまるような人ではなく、常に己の芸術に邁進しました。しかし、彼の後年の絵と同じようにこの絵でも、手は常に同一の基本的な形をとどめています。ただし、この祭壇画中の手は修復によってまったく損なわれていることは考慮なさるようお願いしたい」。

私は少し間を置いてから言った。「この絵には、背景の建築や構成のみならず衣の襞やあの二体の飛天のタイプにも、最初の部屋のフラ・バルトロメーオの大画面(二〇八番)と別の一点(一五九番)を、強く想起させるものがあると思います」。

「まったくおっしゃるとおりです」。彼は言った。「それは、フラ・バルトロメーオがこのときつまり一五〇八年に限って、若きラファエロと親密な関係を結んだことの新たな徴候なのです。玉座の下で歌っている二天使にも注目していただきたい。音楽を奏で歌う天使たちを玉座のもとに配するのはまったくヴェネツィア的なやり方で、フラ・バルトロメーオはこの絵をヴェネツィアからフィレンツェに運んで来たのかも知れません」。

この部屋を出て、友人はマルテの間の《椅子の聖母》(七九番)のところに私を案内した。

「さて、この名高いラファエロの絵を近くでごらんになって手と耳の形を検討なさったなら、この絵においても耳の基本的な形は彼のペルージャとフィレンツェ時代の形と同じなのに対して、手の形は、先の二点の女の肖像(二二九番、五九番)や《ヒワの聖母》や、ペルージャ時代のその他の絵——例えばブレシーシャのトリジ美術館の《この人を見よ》、ベルガモ市立美術館の《聖セバステリアヌス》、大英博物館の《聖母戴冠》中の《ヴァイオリンを弾く天使のデッサン》「ブロン」の図録、七〇——の手に認められたような自然さを失っているのをお見逃しにはならないでしょう。この絵には、若いラファエロがモデルに忠実に描いたあの《市民的な》手はもう認められず、垢抜けた《貴族的な》手を見る



図⑧ ラファエロ《ヴェールの女》(ピッティ美術館)

ばかりです。そしてこれこそがローマ時代のラファエロの手の標準形となりました。この《椅子の聖母》でも、それより前のラファエロの絵と同様に、掌骨は師匠ティモテオ・ヴィーティのタイプに準じて広く平らではありませんが、指先はきゃしゃに尖っています。要するにこれは洗練された女性の指であり、お望みなら《理想的な》指だと言われてもいい。この絵は一五二三年か一五二四年頃に制作されたに違いなく、今申し上げた観点からラファエロの同時期の作品——ここではロンドンのエルズメア卿所蔵の《聖母》⁶⁴も挙げておきます——からその死に至るまでの作品を検討なさったなら、ラファエロの数少ない真作にも、彼の画稿にもとづいて助手たちが描いた作品にも、このような女性の手の形がいとも繰り返され、常套の型になっていることにお気づきになるでしょう。ラファエロ自身の恋人を描いたすばらしい肖像画の手はその好例です」。

私はたずねた。「で、ラファエロの恋人の肖像はどこなのですか」。

「さっき通った脇の小部屋です」。

私たちはこの絵に直行した(図⑧)⁶⁵。絵の前に立つとすぐに、熱心な友人は怠りなく私を正しい位置に立たせた。私は、生気にあふれた女性の顔に強い印象を覚えたから、わずらわしい耳や手の形の検討をする気にはなれなくなった。

私は我を忘れて叫んだ。「この女だ。ラファエロの愛を受けるにふさ

わしい女がこの人をおいてほかにいただろうか。この女こそ、神のごときラファエロが《シクストゥスの聖母》を描いて世人を魅了していたとき、彼の眼中にあった人だ」。

イタリア人は皮肉な笑いをまじえて言った。「今もあいかわらずこの絵をヴェールの女と呼び、作者不詳としているフィレンツェの美術館長たちを別にすれば、美術のわかる新世界と旧世界のほとんどすべての人があなたの判断に賛成するでしょう^(a)。しかしこの絵がオリジナルか単なるコピーかとなると、批評家がすべて一致しているわけではありません」。

私は驚いて叫んだ。「何ですって。まっとうな目をもつ人なら誰をも引きつけてやまない絶世の美人の顔がコピーだなんて、どうしてそんなことが言えるのでしょうか。こんなに輝かしい光を放つ顔が機械的なコピーだと言える人は一体、どんな芸術観の持ち主なのでしょう」。

この時、一人の青年が入って来た。彼は私たちの方に歩み寄り、私の案内人に丁寧に挨拶をしてから眼鏡をかけて、大仰な口調で言った。「コピーでもこの肖像の女は印象深いじゃないですか。女の風貌が原作ではどうだったか知るよしもあります」。この青年の言葉を聞いて友人の顔に血がのぼるのが、私にはわかった。

冷やかに友人は言った。「では君もこの絵はコピーだと思うのかね」。若者はきっぱりと答えた。「それは世界中の目利きが一致して認めています」。

友人は皮肉をあらわにして聞き返した。「君はこの美術学校の教授なのか⁶⁶」。

「おっしゃるとおり、私は絵の教師として、もしかあなたが誤っているならば正してさしあげる立場にいます」。教授は確信した口調でこう答へ、言葉を続けた。「学問の国ドイツの人であれパリの人であれ、今日、す

(a) 今日、美術館当局はこの肖像画をラファエロに帰している。(F)

ぐれた目利きなら誰もこの絵を原作と認定はできないということを確認なきるべきです。類と額のそここに、ヴェネツィア派か、あるいはお望み次第では、ボローニャ派の、コピーストの筆跡があるのをまだお認めにならないのですか」。

私の案内者はあやうく自制心を失うところだった。

彼は声をほりあげて言った。「ここは学問の国ドイツでもないし、学芸の都パリでもなく、フィレンツェだ。そして我々は絵そのものを見ているのだ」。彼は声を和らげて続けた。「教授、まず最初に言わせていただきたいが、この絵はヴァザーリの証言によればボッティ家の所有していた作品で、一六七七年にまだ回家にあったものをチネッリが見、原作として記している作品です。さて、これがもし仮にボローニャの画家によるコピーだとしたら、かなり後の、つまり原作が公に見られるようになったときの、ボローニャの画家によるコピーだと推定すべきでしょう。しかし、このようなコピーをつくることのできる画家が当時のボローニャにいましたか。ドンドウツィかG・M・クレスピのような画家がつくった周知のコピーをご検討なさい。陰影の部分が暗くなっているのがおわかりになるはずだ。また、この絵が十八世紀か十七世紀につくられたコピーだとしたら、現状よりもはるかにいい状態にあるはずですよ。絵具にたくさんの亀裂ができていて、インフレーション下地が見えているでしょう。では原作はどこに行ってしまったのか。ラファエロの作品ともあろうものが十八世紀にいと容易に消え失せるとは。否、否。外国のいい加減な教授連のでっち上げた机上の空論にまどわされて過ちを犯すことだけはご免こうむりたい。で、この顔にボローニャ派の筆跡があるという根拠は一体どこにあるのですか。ドレスデン美術館の《シクストゥスの聖母》の顔の筆致と違っていませんか。その上、この顔はひどく痛んでいるから、細かく筆致を見分けるには相当な想像力が必要なのです。ごらんになっておわかりのとおり、この絵には、額、

鼻のつけ根、右頬、首筋、首など、あちこちに加筆がある。原作の褐色の背景にまで修復家の色が入っている」。

教授はつぶやいて言った。「それは認めましょう」。

「ならばそれは、必要とあればコピーではないということに証拠立てる新たな事実ではなからうか。教授、これはコピーなんかではない。ご自身の目でよく絵をごらんになり、パリとベルリンの連中は荒野であなたに祈るがままにしておけばよろしい。神よ、コピーリストがこのうるわしい表情の目を、この誇り高い口を、この優雅な額を、描けたでしょうか。断じて否だ」。

興奮した友人の言葉を聞いて、教授は眼鏡をポケットにおさめて、一言も言わずに隣りの部屋に退散した。

教授の姿が見えなくなってから私は言った。「美術学校の教授ともあろう人の口からあのような意見が語られて嘔然とし憤慨もしておられるとしたら、あなたは正常そのものです。一介のしろうとにすぎずこの絵を写真でしか知らなかった私にも、自分だけは無謬であると信じ珠玉の名品をコピーだなどと言える人が、いや専門家にまでそういう人がいるとは、何とも信じがたいことです」。

友人は言った。「この生粋のローマ女のタイプは、ポローニャにある聖女チエチリアの絵——これはラファエロがサン・ジョヴァンニ・イン・モンテ教会のオリーオ礼拝堂のために制作した作品です——のなかのマグダラのマリヤにも認められます。この頃、ラファエロは絵筆をとって、恋人を永遠の女性に仕立てたのです。なかならず故パッサヴァンが言っていますが、当時ラファエロがよくやったように、着衣と手は助手の一人にゆだねたということは、私もおおいにありうると思います。でも、威厳と気品に満ちあふれたこの女の顔は、神のごときラファエロその人の創意と筆によるとしか考えられません。およそ五、六年後——その頃にはラファエロは世を去っています——この恋人はもう一度、ラファエロの弟子の一人、多分ジウリオ・ロマー

ノが描くところとなり、この肖像はラファエロ作として今、ローマのバルベリーニ美術館にあります。それをごらんになるとわかりますが、ここにいる誇り高い女も、あちらでは容色衰えた年増女になり変わっているだけでなく、構想も描写もごくありきたりです。正直に申し上げて、卑しい境遇の女を見るようです」。

絵に近づいて彼は続けて言った。「さあ、この肖像画の手と耳の形がどれほどラファエロ的か、ごらん下さい」。

私は答えて言った。「待って下さい。この絵の前ではラファエロの手と形の話だけのご勘弁願います。これほどの芸術品を前にしては、細部の検討など到底できるものではありません。ラファエロの気高い魂が私を圧倒してしまいますから、作品中の形や細部を細やかに見るのに欠かせない平静な心が保てません」。

私がこのすばらしい肖像画を見て満足すると、辛抱つよい案内人は、これとほぼ同時期のもう一点のラファエロの肖像画をいっしょに見ようと私をさそった。そこで私たちは、有名な肖像画《レオ十世と枢機卿ジウリオ・デ・メディチとルイジ・デ・ロッシ》があるアポロの間に行った。

私は言った。「布の描き方がほとんど同じだ」。

彼はこれにつけ加えた。「同じ丸味のあるふくよかな耳。この世界的名画について詳しく、縦横無尽にご説明したいのは山々ですが、耳の形と、今日見てきたこれ以外のラファエロの絵のそれとが同一であるかどうかの確認に限りましょう。この絵でも、手と装身具は助手の筆です」。

私は言った。「この貴族的な教皇と比べると、ラファエロの恋人は貧しい境遇にあったはずなのに、何て威厳があり上品だったことでしょう。ラファエロがレオ十世をミアチュール本、眼鏡、筋彫り入りの金鈴、豪華な法服、綴れ織りなどで飾り立てようとするつもりがなかったら、このメディチ家の教皇は着飾った居酒屋の主人といった風情だっ

たでしょうね」。

イタリア人は笑って、サトゥルヌスの間に案内した。私たちはここで、もう一人の教皇ユリウス二世の肖像の前にしばらくたたずんだ^(a)。

彼は言った。「でも、見て下さい。このレオ十世の先任だった男の情熱的な肖像を。ラファエロの恋人の境遇にも似て、ユリウス二世も平民の息子でした。何と不遜な面魂でしょう。底知れぬ恐ろしい情念を刻んだこの風貌に、男の自尊心と権力意識が透けて見えます。今見たばかりの二人のメデイチの顔にあらわれていた感覚的で取りすました表情とは何という違いでしょう」。

私は言った。「肖像画の研究は、美術史家に与えられた最も興味あるテーマのうちですね」。

「もちろんです」。彼は答えた。「美術史家自身の興味次第でしょうが。でも残念ながら、そんなことはめったにない」。彼はつけ加えた。「イタリア史をよく知りたいとお考えなら、男女のいづれを問わずその肖像画をおこたりにくく観察なさることです。重々ご承知のことでしょうが、読み取る力さえあれば、人間の顔には必ずその時代の歴史の特徴を読み取ることが出来ます。例えば、ラファエロの恋人と、貴族的な《マッダレーナ・ドーニ》の肖像とを、また、いわゆる《ティツィアーノの美しい女》(本美術館十八番)とエレオノーラ・ゴンザーガ・デラ・ローヴェレとを比較されたら、ルネサンス期の上流階級ではあらゆる理想がすべて消え失せてしまったのに、平民階級では人生に対する明るい自意識や健全なモラルが失われず残っていることがすぐにおわかりになります」。

こんな歴史哲学的な話題から本題に戻って、私の友人は、反対側の壁

(a) ウフィツィ美術館のトリブーナにある肖像画が原画であると思われるが、修復でかなり改変されている。ヴァザーリの記述によれば、ウルビーノの城にユリウス二世の肖像の原画のほかティツィアーノ筆(?)のコピーもあった。今日では、ウルビーノにあったこの二図がフィレンツェにもたらされたと考えられている。(M)

にかかっている小さな《エゼキエルの幻影》⁶⁷を見るように私にすすめた。もちろん私はずっと以前から、あまねく知られるこの絵のことは複製版画で知っており、優雅かつ壮大なその構成に打たれるものがあつた。

私は彼に言った。「私の記憶が確かなら、この絵はラファエロがボローニャのエルコラーニ家のために描いたと、ヴァザーリは書いています」。彼は答えた。「そのとおりです。そしてアルプスより北の美術批評家は独自の説を出そうとして、本作は《ヴェールの女》と同じく原作ではなく、ボローニャの画家が後に描いたコピーだという結論をヴァザーリの記述から引き出しました」。

私はたずねた。「でも一体、ラファエロの原作はどこにあるのでしょうか」。

「それはあちらの学者さんらにお聞き下さい」。彼は続けた。「それはともかく、みごとに描かれたこの絵は実はラファエロの作ではないと、私も確信しています。父なる神の手や天使たちの耳も、色調、そしてとりわけ小天使たちの厚い上唇も、ラファエロの愛弟子ジウリオ・ロマーノの様式を強く感じさせるものをもっています。しかし、すばらしい創意から生み出されたこの小品にはラファエロの清新な気風がまだただよっていて、何人かの目利きが考えるように、一五一七年前後の作として間違いありません」。

私は言った。「もしお説が正しいとすると、ジウリオ・ロマーノは、人をみごとにだますほどに師匠のテクニクと形と人物のタイプを模倣できる画家だったということになりますね。まさか、このラファエロの小さな絵が本物ではないとは疑ってもみませんでしたから」。

私の案内人は言った。「そうは言っても、ラファエロの後期つまり一五一六年から他界するまでに描かれた彼のほぼすべてのイーゼル画は、その大部分が弟子が助手、なかんずくジウリオ・ロマーノの筆になるものです。なぜなら、当時ラファエロは画家として、建築家として、考古学者として活躍していましたから、たとえ両手が四本になり、日に十二

時間の仕事が二十四時間になっても、各方面から催促される注文に応じきれないほどでしたから」。

私をとりこにしたこの小品をラファエロ作とすべきではないという意見に納得がいかず、私は頭を横に振りながら、同じ壁にかかった枢機卿の肖像画（一七一番）の方に移動し、ほほえんで案内人に向いて言った。

「このすばらしい斜視の枢機卿の肖像も、あなたの目からすると、ラファエロ自身ではなく弟子の作ということになるのでしょうか」。

彼は笑って言った。「もし私が、この肖像は毛頭イタリア人の作などでなく、外国人によるラファエロの原作のコピーだと考えているとしたら、どうなさるか」。

私は叫んだ。「どうぞご随意に。あなたの実験的方法なるものがそのような結論を導くのでしたら、そんな方法はなるべく知らず、知ったらすぐに忘れてしまうのが世のためでしょう」。

イタリア人はほほえんで答えた。「多分そういうことでしょうね。そして続けて言った。「もっと細やかにこの名高い肖像画を見ることにしましょう。すでにパッサヴァン（第一巻、一七五頁）は、この絵に見られる流麗な彩色を検討して、しかるべきドイツ人画家の名前を指摘しています。つまりラファエロは偶然ホルバインの何らかの絵に影響されたと言っているのです。でも、いくら余録として言われたとしても、これは年代からして無理な話です。しかし、目利きがござって、この絵のテクニクはイタリア人画家のものではないと言っている点には疑問の余地なしと思っっています。まず第一に、金属的とも言えそうな硬い目、ぎこちない肉づけの口、デッサンの狂った右手の親指、不調和な色の書物をごらんになれば、この絵の作者が誰かは知れませんが、大画家ではないことだけはお認めになれるはずですよ。確実でないことに執着していてもしょうがありませんから、この肖像画の原作が今もヴォルテッラのインギラミ家にあることを包み隠さずに申し上げます。近代の修復で痛んでいます、その絵には原作と認定できる部分が何か所かあります」。

このような論法にはまったく反論する余地がなかったので、私はこの案内人の見解にただうなずくしかほかなかったが、狂えるオルランドが火器を好まなかったのと同じく⁶⁸、私も彼の破壊的な批評は好きになれなかった。

イタリア人は正面の壁をさして言った。「あそこに別の枢機卿の肖像があります。美術館では今もラファエロ作と認定していますが、故パッサヴァンが弟子の作であると言っているのはまったく正当です」。

私たちはこの肖像画（一五八番）の前にたたずんだ。私は、目も左手もデッサンが不正確で、耳は、これまで私たちがラファエロの真作に即して細かに識別してきたあの丸みを帯びたふくよかな形ではないことを、苦もなく会得した。

「この類の、パッセリーニ枢機卿を写したラファエロ派の肖像画がナポリの美術館にあります」。彼はこう言って私に手を差し出し、時計を見て別れの挨拶を言った。そして私もこの予備的レッスンから多くのものを学んだと感じたのだった。

私はフィレンツェの滞在を数週間に延ばし、その間、毎日この街のあちこちの美術館に通い、私の案内人の説いた方法によって絵画、彫刻、建築の形を研究して過ごした。しかし、そのような無味乾燥で枝葉末節にこだわる作品考察法は、たとえそれが医学を多少学んだことのある老齢の自身の好みに合ひ、古美術商にも幾分か益するところがあるとしても、やはり長い目で見れば、生き生きとした深い理解をものにしようにとする意欲をそぐ結果にしかならないという確信に、ただちに至った。こうして、私は満たされない気持ちでフィレンツェを後にした。

カザンに帰ると、驚くべきことに、世界的にその名を知られ、イタリアの大画家の作品が蔵品の過半を占めるスマレンゾフ公の城館のコレク

シオンが近く競売にかけられるという事実を知った。公の城館はカザンの街からわずか数キロメートルの位置にあり、私が最初に美術を研究した所でもあったから、若い時分の私は何度このギャラリーを訪れたことがあるし、そこが所蔵するラファエロの六点の聖母図は今も私の記憶のなかで輝き続けているのである。それゆえ私は、あれほどの名画が世界に散逸してしまう前にもう一度見て、心に焼きつけておきたいというせば詰まった気持ちになった。

十二月のある晴れた日に、私は馬車を用意し、はやる気持ちで城館に向かった。城館の壮麗な部屋にはすでに内外の画商や美術愛好家、美術館長らが集まっていた。彼らは食い入るように、非常な鑑識眼で——私には最初そのように見えた——一枚ごとに絵を検分し、あれこれの絵の前で率直に賞賛の言葉を語り、ヴェロッキオ、メロツォ・ダ・フォルリ、さらにレオナルド・ダ・ヴィンチまでも、一目見ただけで識別するのがあちこち見られた。私は、ヴェネツィアの画家たちの優れた技量やラファエロの絵の保存のよさを綿密に検討する彼らの言葉を、興味と驚きを抱いて聞いていた。しかし、はるか昔にあれほど私を熱狂させたラファエロの聖母像を今また、私自身の目で丹念に検討したときの驚きはどれほどのものであったろう。私の心中にはまだピッティ宮のラファエロの絵が鮮烈に生きていたから、自分の目のみを当てにできるのかと思えたが、今は、あのイタリア人がフィレンツェで教えてくれた方法で作品を見、検討することのためらうときではなかった。目からうろこが落ちる思いだった。今、聖母たちは何と硬くわずらわしく、幼児キリストの腕や脇腹は何と味気なく、形は何と非ラファエロ的に見えたことだろう。それは要するに、つい先年また私が賞賛してやまなかった神のごときラファエロの作品はもはやまったく私を引きつけなくなったということであるが、しかし今改めて子細に検討してみると、あれほどもてはやされたラファエロの絵が、実はそれらが全部、コピーないし一部は明らかに偽物であることがはっきりとわかった。同じことが、ミケランジェ

ロ、ヴェロッキオ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ボッティチェリ、ロレンツォ・ロット、パルマ・イル・ヴェッキオらの作とされる作品の場合にも起こった。これほど短い間に、表面を浅くでた程度に研究しただけで、否定的な判断ではあれ、ともかくこのような認識に至ったこと私の喜びは大きかったので、自宅に戻ると、必ずや、ゴルラフと祖国を離れてもう一度、ドイツ、パリ、イタリアに足を向け、一旦は私の否定したあのイタリア人の方法によって、改めて本格的な研究を彼地の美術館でやろうと決意した。こうして私は再度、丸一年をドイツの諸都市とパリとロンドンで過ごした末に、意を決してアルプスを越え太陽の国イタリアに入り、イタリアの碧空に映える緑濃い糸杉と松に、この度は心からの歓喜の挨拶を送った。ロンバルディアとヴェネト地方で数か月の間、この地方派の研究のみならずイタリア語とイタリア文学にも精励してから、ついに、うるわしい芸術の大地トスカーナに戻って来た。フィレンツェに着くとすぐに、かつての私の案内人の消息をたずねた。以前彼が私に示した厚い友情のもとに感謝したかったのである。

倦むことを知らないあの老紳士の住まいを首尾よく知るには、誰に聞くよりもまずフィレンツェの美術館の役人がよからうと考えて、私は美術館に直行し、その専門員に某氏は今まだフィレンツェにいるのか、どこに行けば会えるのかと問いただした。政府の役人が、あんな不愉快な古画の批評家には手のつけようがないと冷淡に答えたときの私の驚きは大きかった。役人はさらにつけ加えて、絵の作者名をつけ変えていくあの愚かな男は公然たる自由の敵であると言った。そこで私は、コディ反動派の誰かのところに行つて、彼の所在をたずねるほかなかった。

長く探したずねたあげく、ついに彼の消息を知っている人を見つけた。それは青白く痩せた、目は褐色で長い尖り鼻の薬剤師だった。私はあの古老はまだ生きてるか、この男にたずねた。

彼はそっけなく答えた。「昨日今日に死んだんじゃないなら、まだ生きていますよ。」

「どこに住んでいるか、ご存じか」。私は言い添えた。「何年も前はサンフレディアーノ通りに住んでいたんだが」。

「そりゃ知ってますよ。不機嫌そうな男は言った。「でも、数か月前この街を引き払って田舎に引っ越したと思います」。彼はあざ笑ってこっけ加えた。「人づてに聞いたんですが、あの人は自分の音楽にあわせて踊ろうとしない当節の人々がいやになっただけ、古くからつきあっている一人二人の友人以外には誰とも会わないとか」。

私は言った。「でも、以前に会ったときは明るくて陽気な人に見えたんだが」。

薬剤師は私の話をささぎって言った。「あの人はいつも秩序と法の敵で、非常識な人でした。イタリアの革命派と改革派は誰も彼も、現実を見ようともしない無信仰のあつかましいうぬぼれ屋ですよ。あの人が年とともに人間嫌いになっても当然じゃないですか。神様、美しい我らの祖国に厄災をもたらした彼らの罪を許したまえ」。

この瘦せた貧相な男の辛辣な祈りの言葉から、男が教会支持政党派であり、フィレンツェの美術館で会った旧知の友は愛国主義政党派であることが容易に知れた。しかし私を驚かせたのは、ついせんだってまで美術と学問と、なかならず祖国の復興とにあれほどの情熱を傾けていた一人の男が突然世間から身を引こうと望んだことであつた。

トスカーナに二年を過ごしてから、私はついに永遠の都ローマにやってきました。そして教会と美術館を巡って何か月も美術品の研究に打ち込み、ついに、不遜な思いから、その研究成果の一部を我が祖国の若い研究者らに伝えようと試みた。彼らへの好意として送る私の企てが受け入れられんことを願って。

訳注

- 1 『イタリア絵画の芸術批判的研究』全三巻はモレッリ存命中(一八九一年没)には出そろつたことはなかったが、一八九七年に本書フリッツォーニのイタリア語版が出た時点ではすでに刊行済みであった。G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borgheze und Doria Pamfili in Rom.* von Ivan Lermoloeff, Leipzig (Broekhaus), 1890. (フリッツォーニのイタリア語版の底本) ; G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden.* von Ivan Lermoloeff, Leipzig (Broekhaus), 1891. ; G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin.* von Ivan Lermoloeff nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's herausgegeben von Dr. G. Fritzzoni, Leipzig (Broekhaus), 1893. (モレッリの没後フリッツォーニ編) (二冊) (二冊出版)
- 2 G. Morelli, *Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermoloeff. I. Die Galerie Borgheze.* in : 《Zeitschrift für bildende Kunst》, 1874 (IX Band), p. 1-11, 73-81, 171-178, 250-253 ; 1875 (X Band), p. 97-106, 207-211, 264-273, 329-334 ; 1876 (XI Band), p. 132-137, 168-173.
- 3 G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermoloeff.* Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze, E. A. Seemann, Leipzig, 1880. (なかにタイトル中のヨハンネス・シュヴァルツェはモレッリとジョヴァンニ・モレッリの二名)
- 4 十字マーク(十)はこの「基本理念と方法」に続く「ボルゲーゼ美術館」以下の章で適用される。
- 5 ルイジ・ランツィ(一七三二—一八一〇)は『イタリア絵画史』(一七八九)で知られるフランスの著術家。彼は絵画の分類法と植物学分類方法の類似は指摘するが、モレッリが提唱するような耳や手といった絵画の細部表現をもって作家判定の根拠とする方法については言及していない。
- 6 エドモン(一八二二—一八九六)とジュール(一八三〇—一八七〇)のゴッティ兄弟にイタリアのプリミティヴ絵画とヴェネツィア派に関する著述があるが、イタリア・ルネサンス美術史にはあまり関心がなかった。彼らをもってモレッリの方法の先駆者と見なすことはむづかしい。
- 7 モレッリと美術史家ヴィルヘルム・フォン・ボーデは一八七二年にはじめ

- て出会っている。それ以来、二人は絵画の分析方法のみならず、美術品収集においてもお互いに競争意識をもっていた(モレッリの絵画コレクションは、ベルガモのカッラーラ美術館に遺贈され、ジョヴァンニ・ペッリーニの《聖母子》をはじめとするイタリア・ルネサンスの名画が含まれている)。ポードは一八八七年から一八八九年にかけて『ガゼット・デ・ボザール』誌上でモレッリの分析的方法を激しく非難した。ポードの論文は、イギリスのモレッリの友人イーストレイク夫人とレヤードの反感を買い、レヤードは、本書の英語版(一八九三年)の序文でモレッリの生涯を書き、モレッリを擁護した。
- 8 モレッリはここに列挙された画家たちを知らなかったわけではないことは言うまでもない。
- 9 ドイツ語版の「基本理念と方法」には、若干の手描きのデッサンなどが挿入されているが、フリッツォーニのイタリア語版では省かれている。
- 10 ロシア語風に記された地名「ゴルラフ」はベルガモのゴレレのことであり、イワン・レルモリーエフはモレッリのペンネーム。
- 11 この「イタリア語版への注」(原文イタリアック)はフリッツォーニ。
- 12 ドイツ語版では「基本理念と方法」のタイトルの下に、ラ・ブリュイエールのモットー《世界の事象のほとんどすべての問題は方法の問題にほかならない》Dans les choses du monde presque toute question n'est qu'une question de méthode. La Bruyere.》が置かれているがイタリア語版では省かれている。
- 13 ホラツイウス「詩論」[二八八]「将来あなたが何かを書いたなら、まずそれを批評家のマエキウスと父上とわたしに読んで聞かせてから、原稿を家の奥深くしまい、九年日まで待つこと。まだ発表してはいないものは破り捨てることができるが、言葉はいったん放たれるとあと戻りができない」。(石波文庫版の訳による)
- 14 モレッリの研究対象は、例えばヴァザリが言及しなかったロンバルディア派の群小作家にも及んだ。またレオナルド・ダ・ヴィンチを扱った箇所でも、モレッリはレオナルドを模倣する画家たちの作品に光を当てている。
- 15 Vasari, *Le opere*, a cura di G. Milanesi, II, 1878, pp. 683-89.
- 16 Vasari, *Le opere*, a cura di G. Milanesi, IV (1879), p. 49.
- 17 この言い伝えを否定する論文をモレッリは書いていない。I. Lermoriet, *Raphael's Jugendentwicklung*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, V, 1882.
- 18 この言い伝えも否定されている。Vasari, II, cit., pp. 575-89.
- 19 近親相姦を犯した父親を殺害したかどで無実のまま死罪となったベアトリーチェ・チェンチを描いた肖像とされるが、根拠はない。ガイド・レーニの作と伝えられたが、今日ではその工房の作とされる。ローマのコロシーニ宮所蔵。
- 20 ヴァザリによれば、ラファエロは年長の相弟子ピントゥリッキオに、シエナのピッコロミニの壁画のための「すべての物語のデッサンと下絵」を描いたとされる。ヴァザリの説は早くに否定されたが、最近再び受け入れられている。
- 21 ゲーテ『西東詩集 Westöstlicher Diwan』注解。
- 22 ウフィツィ美術館のジョヴァンニ・ペッリーニ《聖なるアレゴリー》(図①)。以下にモレッリは、彼が試みた作家判定の顕著な成功例を列記する。
- 23 ヴェローナのカステルヴェッキオ美術館のジョヴァンニ・ペッリーニ《聖母子》。
- 24 ウフィツィ美術館の《聖母子と奏楽の二天使》をコレッジョ作としたのはモレッリが最初である。
- 25 バヴィーア市立美術館のコレッジョ《聖ジョヴァンニ、聖ジュゼッペ、聖女エリザベッタ》。これもモレッリの作家判定の結果である。
- 26 ルーヴルのカタログは今日もアルベルティネリ作としているが、なお作者について議論がある。
- 27 ヴェローナ大聖堂のための習作《マリアの奉獻》。
- 28 今日、《マギの礼拝》と《聖母子と聖ヨハネ》はフィリッピノ・リッピの若描きとされている。
- 29 プレーラ美術館(ミラノ)の《聖母子と一天使》をレオナルドではなくソドマ作とする意見。今日はレオナルド派に帰される。モレッリは、レオナルド作とされたボルゲーゼ美術館の《レダと白鳥》もソドマ作とする。
- 30 ポードがスコッレル作としたフランクフルトのシュテデル・インスティトゥートの《婦人像》。これをソドマ作としたモレッリの説はほとんど受け入れられておらず、今日エミリア派と認定されるのみ。
- 31 モレッリがソドマ作と考えたアルベルティーナのデッサンは、最近の検討の結果再度、ラファエロ作と認定されている。
- 32 ホルバインの《マイヤー市長の聖母》に同図の二作があり、一点は古くからホルバインの原作と考えられてきたドレスデン美術館の作品。もう一点はダルムシュタットにあり、一八二二年に発見された。一八七一年(八月十月)ドレスデン美術館で開催されたホルバイン展ではじめて二点が展示され、集まった美術史家や目利きの間で、両作の作家判定が大きな話題になった。モレッリ自身、展覧会開会前後にこの展覧会に足を運び、開会直前に彼のいとこに送った手紙では、いずれか一方はコピーであると

- 多数意見に対して、モレッリは両方ともホルバインの作であり、ドレストンの作品はホルバイン自身によるダルムシュタットの作品のコピーであると判断していた。展覧会発期中にいとこに書き送った手紙では、ダルムシュタットの作品は十七世紀のオランダ人によるコピーであると一部良識派の意見に賛同している。
- 33 《読書するマゲダラのマリア》をコレッジオ作としないモレッリの判断は近年まで広く受け入れられている。ただしこの絵は第二次大戦で破壊。
- 34 カルテリーノ cartellino は、画中の紙切れなどに画家のサインや制作年を記したものを言い、ヴェネツィア派の絵画によく見られる。モレッリはカルテリーノに関する専門書を読んでいたが、彼自身も調査ノートや自著の欄外に無数のカルテリーノを写し取っている。モレッリの作家判定の正否の多くは、カルテリーノの解釈如何に左右される場合が少なくなかった。
- 35 この前後で話題になっている「文書」について、モレッリは画家のサインや年記もそれに含めていたことがここからわかる。
- 36 カルテリーノの分析に行き過ぎがあり、モレッリが失敗した例。モレッリはジョヴァンニ・ペッリーニのサインの書法に大文字のローマンスタイルと小文字のローマンスタイルのみを認め、小文字の行書体によるサインをペッリーニのものとして認めなかった。モレッリに示唆されたグローナウ(一九二八)はペッリーニ晩年のいくつかの名作に行書体による小文字のサインがあることを指摘し、以後、本文に挙げられた作品はすべて、再度ペッリーニ作に改められている。
- 37 ボルゲーゼ美術館の《聖母子と聖ヨハネ》は今日アンドレア・デル・サルトの真作と認められ、モレッリの説は否定されている。
- 38 トリノの《聖母》のサインを疑ったモレッリは正しいと思われる。今日のこの作品はティモテオ・ヴィーティ作とは考えられていない。また、ティモテオは今日ラファエロの師とは考えられない。
- 39 今日、このスタンドグラスは、フランチェスコ・デル・コッサの下図によってカプリニ兄弟が制作したと考えられている。
- 40 ドレスデンの美術館蔵品目録はこの作品をコズメ・トゥーラとしているが、近年も一部の学者はロレンツォ・コスタに帰している。同美術館は本作を一九六七年以後にヴェネツィアの画商グッゲンハイムから買い入れており、これについてモレッリが画商の相談に応じたことはありうる。
- 41 ジョヴァンニ・ガイエ『十四・十五・十六世紀美術家の未刊の書簡集』(フィレンツェ、一八三九〜一八四〇年)
- 42 ミケランジェロ・ゲランディ『新書簡集成』(ボローニャ、一八四四〜一八五六年)
- 43 ジュゼッペ・カンポリ『未刊のカタログ及び財産目録集成』(モデナ、一八七〇年)
- 44 アドルフォ・ヴェントウーリ(一八五六〜一九四二)はカヴァルカセッレの弟子と見なされるイタリア美術史学の権威。ヴェントウーリはその自伝でモレッリの研究について鋭い検討を加えている。
- 45 ブラギロッチとベルトロッチイはともに、ティツィアーノをはじめとするゴンザーガ家の宮廷に仕えた芸術家らの文献学研究で知られる。
- 46 チェッケッティはヴェネツィアのフラッリ・アルカイヴの館長をつとめ、ヴェネツィアで活動した全画家・彫刻家の目録を刊行した。モレッリは自著の一部にこの目録を利用しているが、目録自体には批判的であった。
- 47 今日、サント・オノーフリオ旧修道院の壁画は、広くペルジーノの作と認められている。
- 48 今日の多くの学者は《キリストから鍵を授けられる聖ペテロ》に工房の画家たちの協力も認めてはいるが、ペルジーノの真筆であることに間違いはない。
- 49 ニコラ・ド・ラルジリエールは古画の技法に優れて評価の高い画家であった。
- 50 ここで、絵画作品の顔料や組成について否定的な意見が述べられているが、モレッリは近代的絵画修復の道を開いたブレラ美術館のモルテニらの仕事をよく知っていたという事実はある。展覧会カタログ *Giuseppe Molteni e il Ritratto nella Milano romantica, Milano, 2000* 参照。
- 51 トリブーナはウフィツィ美術館で最も重要な八角形プランの展示室。十六世紀末につくられ、これが開設された時代のマニエリスムの絵画を中心に展示していたが、ラファエロの《ヒワの聖母》なども一時期トリブーナに展示されていた。
- 52 このような解剖学用語に、モレッリが学生時代にミュンヘン大学で学んだ比較解剖学研究の観点があらわれている。比較解剖学は、後年モレッリが「実験的方法」に至る端緒となった。フランスのキュヴィエは、どんな動物の骨の断片からも、その動物の全骨格を復元できるという信念を表明していた。
- 53 《書斎のアウグステイヌス》は、ベルナルド・ヴェッキェッティ家でこれを見たヴァザリ以来、フィリッポ・リッピ作とされてきたが、一八七七年モレッリはポッティチェリ説を提唱。それ以後これに異論は出ていない。この箇所でもモレッリは、その解剖学的分析手法を批判したヴィルヘルム・ボーデを念頭に置いている。
- 54 ヴァザリによれば、《ヒワの聖母》は一五四七年にミケーレ・ディ・リ

56 ドルフオ・ギルランダイオが修復した。モレッリはこの青年の頭部と手を描いたテッサンをヘルジーノに帰したが、今日ではラファエロ作と認定されている。

57 《ヴァイオリン弾き》は一八九二年以降、パリのギ・ド・ロチルド・コレクシオン所蔵。

58 この《ピエタ》はロンドンのナショナル・ギャラリーにあり、アンドレーア・ブザーティに帰されている。レヤードは一八六二年にこの作品を購入し、ブレラ美術館の修復家モルターニに修復を依頼した。そのさいモレッリはモルターニからこの絵のカルテリーノの判読を求められたが、モレッリはセバステイアーノ・デル・ピオンボ固有の書体を見誤った。なお、画家の様式の統一性を前提にして、セバステイアーノのような折衷画家の様式を論ずるモレッリの方法は、今日再検討されている。

59 ルーヴル美術館の《洗礼者ヨハネ》は、今日ラファエロ工房の作とされる。エリザベッタ・ゴンザーガの肖像。今日ヴェローナ派の作と考えられている。今日この二作はエディンバラのスコットランド国立美術館に寄託展示されている。

62 今日《身重の婦人》は異論なくラファエロ作とされている。《大蓋の聖母》。ヴァザリは、ラファエロがローマに発つ直前の作としている。聖母子らにのみラファエロの筆を認める説もあったが、近年、この絵そのものをラファエロの真筆とする有力な説も出ている。

64 《棕櫚の下の聖家族》をなし、今日エディンバラのスコットランド国立美術館に寄託展示されている。

65 《ヴェールの女》をさす。一八八五年にはじめてシュプリンガーがこの絵をラファエロ作と認定した。次いでモレッリの指導のもとでラファエロのモノグラフィイを書いたミンゲッティ(一八八五)もラファエロの真筆とした。これに反対するラファエロ研究者(シュンツ、シラネージ、アドルフ・ヴェントウーリ)もいたが、一九二〇年以降、広くラファエロの真筆と認定されるに至った。

66 この美術学校の若い教授は、カヴァルカセッレがモデルであろう。カヴァルカセッレ自身画家であり、《ヴェールの女》をコピーであると判断した。この絵の作家判定について一致をみていない。有力な学者のおよそ半数はこの絵をラファエロの真筆と認めており、ジウリオ・ロマーノの作としたモレッリの説は退けられている。

68 アリオスト『狂えるオルランド』第九歌中の一節「おまえ(鉄砲)のせいでもう二度と卑怯な者が、すぐれた兵士と同等に扱われぬよう、この水底に沈み行け」(名古屋大学出版会版、脇功訳)

モレッリ『イタリア絵画論—ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パルフィーリ美術館』の諸版

G. Morelli, *Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Ivan Lemmoieff. I. Die Galerie Borghese.* in : 《Zeitschrift für bildende Kunst》, 1874 (IX Band), p. 1-11, 73-81, 171-178, 250-253 ; 1875 (X Band), p. 97-106, 207-211, 264-273, 329-334 ; 1876 (XI Band) ; p. 132-137, p. 168-173. (『造形美術雑誌』に分割掲載された、ボルゲーゼ美術館の絵画を扱ったモレッリの最初の論文)

G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom.* von Ivan Lemmoieff. mit 62 Abbildungen, Leipzig (F. A. Brockhaus), 1890. (全三巻ならぬプロクタンウス版の第一巻。訳注1参照)

G. Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works.* translated from the German by Constance Jocelyn Froulkes with an Introduction by Sir A. H. Layard, vol. 1, The Borghese and Doria-Pamphili Galleries in Rome, London, 1892. (一九〇〇年のプロクタンウス版の英訳。序文はモレッリの友人レヤード)

Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli (van Lemmoieff). Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma,* Prima Edizione italiana, Milano, 1879. (本日本語版の底本)

Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studi storico-critici. le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma.* a cura di J. Anderson, Milano, 1991. (一八七九年のイタリア語版の翻刻)

Giovanni Morelli, *De la Peinture italienne. Les Fondements de la Théorie de l'Attribution en Peinture a Propos de la Collection des Galeries Borghese et Doria-Pamphili,* Edition établie par Jaymie Anderson, Traduit de l'Italien par Nadine Blamoutier, Paris, 1994. (一九九一年のマンダーソン版のフランス語訳。一九九一年のイタリア語版の誤りが訂正された)

Giovanni Morelli, *Il Conoscitore d'Arte,* introduzione di Paolo d'Angelo, Palermo, 1993. (モレッリの「基本理念と方法」のみの翻刻)

最近のモレッリ研究文献 (抄)

- F. Zeri e F. Rossi, *La Raccolta Morelli nell' Accademia Carrara*, Bergamo, 1986. (モレッリがカッラーラ美術館に遺贈したコレクションの図録)
- J. Anderson, *Dietro lo Pseudonimo*, in : Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studi storico-critici. le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano, 1991. (著者の長年のモレッリ研究の成果を要約)
- G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la Cultura dei Conoscitori*, con il coordinamento scientifico di M.D. Emiliani. *Atti del Convegno internazionale Bergamo*, 4-7 giugno, 1987 (3 vols), Bergamo, 1993. (一九八七年フルガモで開催されたモレッリ国際学大会の報告集。この時点までの「プロフィール」を網羅する)
- G. Bora (a cura di), *Giovanni Morelli. Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, Milano, 1994. (一九九四年九月～九五年一月「マンノ」カステル・スフォルツェスコで開催の「モッサン」収集家ジョヴァンニ・モレッリ展のカタログ)
- J. Anderson, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy—Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavariti* (1866-1872), Memoria presentata dal s. e. Francesco Valcanover nell'adunanza ordinaria del 19 aprile 1997, Venezia, 1999. (Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Memorie Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, volume LXXXII). (モレッリの未刊の書簡集の翻刻と解説)
- J. Anderson, *I Tacuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Regione Marche - Centro Beni Culturali ; Federico Motta Editore, Milano, 2000. (ポナッリがマルケ地方で行った調査のノート「の翻刻と解説」)

謝辞

この日本語訳を作成するに当たり、文献収集と専門的知識について「教示と協力をいただいた以下の方々」に厚くお礼申し上げます。ジェイニー・アンダーソン、メルボルン大学教授、カッラーラ美術学校理事長ウィリ・ザヴァリット氏、ベルガモ市立カッラーラ美術館長フランチェスコ・ロッシ博士、東京藝術大学名誉教授辻茂先生(イタリア在住)

なおこの翻訳は、平成十二年度文部科学省公立大学在外研究員補助金による研究「近代の美術批評と様式論の研究」の一環として取り上げたものであり、学事繁忙な時期にウィーンとイタリアで調査する機会を与えて下さり補助金の交付をたまわった同僚及び本学の関係者「心から感謝いたします」。

Acknowledgements

I would like to express my deepest thanks to the following specialists and institutions for their advice and help given me in gathering materials on Giovanni Morelli and translating his *Della Pittura italiana* (1897) into Japanese : Prof. Jaynie Anderson (Melbourne University) and Dr. Richard Pau, Dr. Willi Zavariti and his family (Bergamo), Dr. Francesco Rossi (Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo), Biblioteca civica Angelo Mai (Bergamo), Civico Gabinetto dei Disegni (Milan), Österreichische Nationalbibliothek (Vienna), Hauptbibliothek and Fachbibliothek der Kunstgeschichte der Universität Wien, and Freud Museum (Vienna).

Photo Credits

Eight plates among Japanese text of Morelli are all taken from Prof. Anderson's edition of *Della Pittura Italiana*, 1991. Other sources of some photos placed in the translator's foreword are indicated in each captions.

(うえだ・つねお 西洋美術史)

(二〇〇一年十月三十一日受理)