

# ジョヴァンニ・モレッツリ

## 『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』

### 翻訳(2)——第一章 ボルゲーゼ美術館 (序論からジローラモ・ジェンガまで)

上田恒夫

はじめに

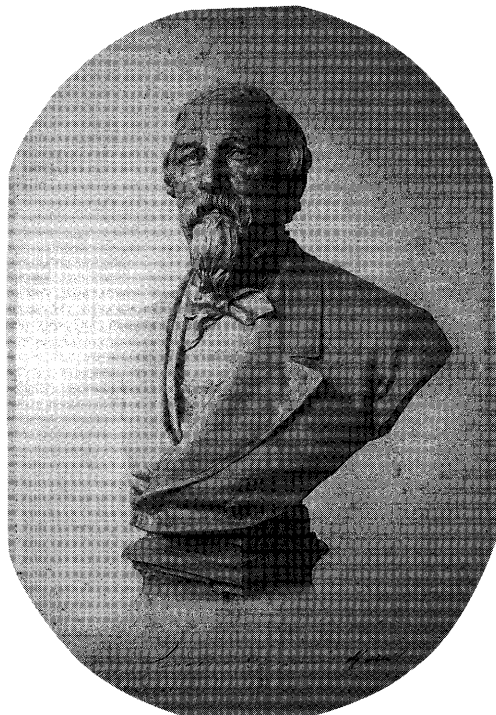
前号紀要(第四六号)に続いて、ジョヴァンニ・モレッツリ『イタリア絵画論』のボルゲーゼ美術館蔵品を扱った第一章の最初の部分の「序論」からジローラモ・ジェンガの項までを翻訳する。

前回の「基本理念と方法」でモレッツリ独自の作家判定法のアウトラインは尽くされたかに見えるが、今回の「序論」ではさらに踏み込んで、画家の描く耳や手の形がなぜ作家判定の決め手になるのか、その根拠が語られる。続く「トスカーナ派」の章では個別の作品に即して検討が加えられ、モレッツリが新たに作家判定した作品にはダガー(†)が添えられる。

翻訳の決まりについて前号の翻訳凡例に示したが、二点を補足する。

一、図版。図版①～④はイタリア語版に掲載された作品。他の挿図二十点は訳者が新たに選んだもの。この挿図にはモレッツリが本文中で検討した絵の細部描写が理解しやすいよう部分図を中心に掲げた。ただし写真図版の選定が困難だったり、モレッツリ以後の修復などにより保存状態が変化したものも当然あるので、挿図はあくまで本文理解のための参考としていただきたい。

一、訳注。モレッツリの判定の成否が問題になる作品について、なるべく最新の個別画家のモノグラフィーを参考にし、本稿末尾に参照した主なモノグラフィーを掲げた。それでも不足ないし解決つかない場合は J. Anderson のイタリア語版の訳注を参照させていただいた。



上院議員ジョヴァンニ・モレッツリの肖像(ミラノ、ブレラ美術館所蔵。photo: Bergamo, private collection)

## 第一章 ボルゲーゼ美術館

### 序論<sup>1</sup>

完全な平等と幸福の象徴である民主主義の旗が、それをばむカソリックの首都の市壁にも押し立てられ、憎悪の対象である世襲財産制がこの都をはじめ各地で廃止されるにつれて、大貴族の美術コレクションのみならずヴァチカン美術館のいくつかの珠玉の名品までもが、至る所で失われようとしている今こそ、これらの美術館の貴重な名作が散逸してしまふ前に、その主なものを調査し、批評の光に照らして論じる時である。これは並大抵の仕事ではなく、特別快いものでもない。このような時勢にあつて、この国の聡明なイタリア美術愛好家の多くが政治やエトルリア・ローマの遺跡発掘の方面にその貴重な努力、学識、才能を傾注し、彼ら自身に多大な利益をもたらしているから、一外国人である私が又とないこの時機をとらえ、その努力は微々たるものとは言えともかく十分な自覚をもって美術研究の成果を問おうとしても、彼らが私を非難する言われはないだろうと確信するが、ローマに長く住んだ末に私がこう確信するに至らなかつたなら、このひ弱な双肩を押しつぶしかねないほどの過重な課題を担うことはなかつたであろう。他方、所藏品目録の編纂が、多くの人々の目にどれほどわずらわしく無意味な仕事に見えるかと考えてみると、名のあり多忙な美術史家や美術館長はこの種の仕事に専念すべきではないと言わざるをえない。このような仕事は、私もその一人であるとして認るのであるが、初学者なり学生、つまり芸術学でそれぞれの分に依りて能力を発揮しようとする人々にふさわしいものであつて、美術史家や芸術哲学者はもっぱら、純粹高邁な領域に飛翔し、自在に天と地の間を駆けめぐつて天才芸術家を追い求めるべきなのである。このような考えや想いがつとつて、次第に生来臆病な私に打ち勝ち、私

の虚栄心に道を開くことになった。神の御心によって、この無謀な試みが寓話に出てくる蛙の試みに類したものにならないことを願うのみである。

私はあらかじめこのように弁明の言葉を手短かに語っておくのが適當であると考へたが、それは、思うに、所藏品目録の編纂という仕事は、多かれ少なかれ銜いのない試みのために、つまり、初学者がイタリアの古の大画家に対するあこがれがどれほどのものであるかを検証し、他に適切な画家名が考へられたときには目録に記載された作者名を變更すべきは變更して、巨匠の作品を批判的に分類する試みのために、行うべきものだからである。

私が定めた目的はそれ以外の何物でもない。それゆえこのような企ては、私自身の場合がそうであるが、ローマの美術館で辛抱強く研究を続けたいと願う外国人にしか興味を抱かせるものではないであろう。そして、私の判断が美術愛好家に広く認められ定着している判断と食い違つた場合、彼らはその鋭敏な才能を実地に確かめようと思ひ立ち、二者の判断を天秤にかけ、二者を択一するか二者とも否定したりするであろう。こうして、私自身の誤り(私が誤りからまぬがれないのはもちろんのことである)は人の利益となり、正しい道を発見するのに役立つことであろう。<sup>2</sup>

ここでは、よく知られたローマの二つの絵画館のみを、つまりボルゲーゼ美術館とドーリア・パンフィーリ美術館の所藏品を検討するが、必要に応じて、ローマのみならずイタリアの他都市のコレクションにも目を向けることにする。

右の二つの美術館の由緒について私が具体的に言えることは何も無い。なぜなら私はこれらの傑出した所藏品の持ち主と一面識もないことはも

ちろんであるし、ガイドブックのほとんどは、私の知る限りそれについて何も語らないからである。いずれにしても私は、美術館の由緒なるものは美術品の研究にいかなる予断も与えるものではないとは心得ている。二つの美術館の所蔵品の大半は、美術に対する熱愛の、つまり人が考えているとおり十七世紀の華美なスペイン趣味の産物である。十七世紀の初めにボルゲーゼ美術館を創設したのは枢機卿シポオーネ・ボルゲーゼである。コロンナ家の美術館とキージ家の美術館を別にすれば、その他の美術館はそれ以後に誕生した。バルベリーニ美術館は、教皇ウルバヌス八世がウルビーノ公国を教皇庁に併合したさいに所蔵品を大幅に拡充したが、後に二分される命運をたどり、バルベリーニ家とシャッラーコロンナ家が作品を分蔵することになった。

絵画の展示配列について、ほとんどの美術館では合理的な基準によらず、遺憾ながらイタリアで通常行われているとおり、絵のサイズと形状によって、時には額縁の形状によって配列されることすらあり、展示室に飾られた作品は秩序正しく配列されず、別種の絵が隣りあわせにかけられているという始末である。ボルゲーゼ美術館は注目に値する例外であり、今日ここに見る作品配列は、長年同館の管理に当たり、近年名望を集めている考古学者にしてコンメンダトーレ勲章受賞者ローザの功績である。ローザは、今日のように作品を配置するさい、種々の絵画を画派別に分けて配列しようとした<sup>(a)</sup>。これらのローマの私的美術館にもイタリアのどの公共美術館にも、作品の下に画家名が添えられているが、そのほとんどは、美術批評が総じて美術アカデミーの会員や好事家の聖職者らの仕事の片手間として行われていた十六世紀末か十七世紀の初めにつけられたものである。彼らの判定はたいはいは最終判決と見なされ、再審を許さないものであり、一旦審判の下さった画家名は問題にされずに

それとして長年通ってきたから、多くの場合、権威に弱い大衆のみならず多くの文士までもが、事実を確かめないままにそれを受け入れてしまった。今日、そのような判定に批判的に立ち向かうのは、美術愛好家には無謀な試みだと思われるようが、しかしそれには一理ある。なぜなら、そうした試みは、どうしても、多数の美学者の安らかな午睡を破りかねないからである<sup>(b)</sup>。

私の言葉はそのような類の大衆のために書かれたものではないから、彼らの耳に届くことはよもやなろうという確証が得られなかったら、右のような考えは私にとっても快いものにはならなかったであろう。事実私は、新旧両世界の美術好きの旅行者や熱心な美術館訪問客の堅い信心を傷つけようとは思わない。事に迎合しやすい大衆が今、所蔵品目録や普通の〈ガイドブック〉を猜疑と不信の目で読みはじめようものなら、ヨーロッパの名だたる大コレクションは手ひどい目に合わされることになるうからである。美学の楽しみは消え失せ、石膏像コレクションや美術館は閑散となり、いわゆる一般文化の実入りは危機的な状態に陥るであろう。しかしすでに述べたように、この点について何の危惧も抱く必要はない。大所高所から事を考えるなら、しかしかの画家の名前を知ってこそ美術品は私に楽しみと知識を与えてくれるなどということでは、実際どうでもよいことである。肝要なのはやはり、美術品が私に喜びを与えてくれるということであり、美術品が私の魂を心地よく揺さぶり、あるいはドイツ人式に言えば、私の心の琴線に微妙に触れるという事実である。そこは人間の性のいいところで、そうしたことは、小うるさい美術批評家が目の色を変えて所蔵品目録のあら探しをしようとも、ヨーロッパのあらゆる美術館で日々起こっているのである。美学の老教

(a) 同館がボルゲーゼ公の別荘に移転した後、現館長ピアンカステッリ氏も、可能な限りこの原則に従った。(F)<sup>3</sup>

(b) パスカルは「習慣は、それが世間に受け入れられているというただそれだけの理由で、公正であるに過ぎない。習慣はその源にさかのばれば、無効となる」と、どこかで書いている。(M)<sup>4</sup>

授が語っているが、一枚の絵は野に咲く一輪の花に似ている。植物学者がその花をバラ科かアオイ科のどちらに分類してよしとしようが、純粋で繊細な魂の持ち主はそれにはかまわず、花をめるのである。

さて何はともあれ、ボルゲーゼ美術館に入ろう。ここは私たちが最初に訪れるにふさわしい美術館である。なぜなら、この美術館は創立以来長年にわたって多数の美術品流出の憂き目にあってはきたが、私の見る限り、今なお世界の私的美術館のなかで第一等の位置を占めているからである。最近ロシア政府がこのコレクションを二五〇〇万フランで買い取るとの風評が立ったが、それは、ゼロを連ねたこの数字は、コレクションの計り知れない価値を言いあらわし、各展示室の名画が驚くべき価値をもっていることのみまきれもない証拠であることを、多数の美術愛好家に示そうとする以外に特に他意のないものであった。

これらの絵画を批判的に検討するさい、私は同館の所蔵品目録の番号順には従わないことにする。これは便利とは言えないが、一番論理的な方法であり、私と一緒に館内を一巡しようと心に決めた少数の人々には、問題の所在がたやすく理解できる方法ではあろう。

\*\*\*\*\*

## 第一、第二、第三室(a)

第一室に展示された絵画は、ほとんどすべてが十五世紀に生まれた画家たちの作品であるが、サンドロ・ポッティチェリ、フランチェスコ・ライボリーニ、ピントウリッキオ、ピエロ・ディ・コジモ、ロレンツォ・

(a) この見出しは同美術館がローマ市内から今日のヴィラ・ボルゲーゼに移転する以前の作品の配列をあらわしている点に注意。ただしこのイタリア語版では、ボルゲーゼ美術館とドーリア・パルフィーニ美術館に関する限り、部屋、作品とも新しい番号に改めてある。(F)

ディ・クレイディ、ジョヴァンニ・アントニオ・バッツイ(通称イル・ソドマ)らのごとく、十六世紀に入っても長く制作し続けた画家の作品を含んでおり、それゆえこれらの作品は、ランツイ神父がその時代と教団に特有の言い方をもって、古の画家中最も近代的な画家、近代の画家中最も古の画家と好んで呼んだカテゴリーに入れてしかるべきである。

しかし作品を個別に詳しく検討する前に、ここでフランスアカデミーの会員である高名な美術批評家シャルル・ブランの明言する言葉を引いておきたい<sup>(b)</sup>。ブラン氏の言葉は、氏が繰り返し主張し、今日の多数の美学者や美術史家らに認められている格言への返答として意味あるだけでなく、私の提唱する方法の規範にもかなうものである。さて、シャルル・ブラン氏は諸論文中、一八六一年の『ガゼット・デ・ボザール』誌の「レオナルド・ダ・ヴィンチの一点の絵」<sup>6</sup>と題する一編で、彼が最初に言ったのではないにしても非常に適切にこう語っている。「芸術家が偉大であればあるほど、その魂は作品にしがらむ」。氏はここで、モロー氏が六万フランでロシア皇帝に売却した所蔵品《聖セバステイアヌス》は、レオナルドの真作であるとす以外に考えられないことを証明しようとした。そして氏は続けて言う、「一枚の絵の真贋の判定には、画家の技法<sup>テクニック</sup>よりもその精神を理解することの方がはるかに重要である。なぜなら、技法は習得でき、筆法<sup>ペナル</sup>は伝授され模倣されるが、魂は伝授できないであろうから。魂は本質的に模倣することはできない。したがって、芸術家の作品のなかで特に筆づかいの習癖に注目する多くの目利きとは違って、私は何はさておきまず芸術家の精神の形を見極めたいと思う。レオナルドの精神、もっと言えばその天分<sup>ジェネリ</sup>は、並はずれて複雑なものであった」云々。なぜならレオナルドの天分は、ブラン氏が右記の《聖セバステイアヌス》のファクシミリ版複製を論文に掲載し(挿図1)、

(b) 才知にたけた、しかし浅薄なこのフランス人は間もなく故人となった。(M)



挿図1 ブランの論文「レオナルド・ダ・ヴィンチの一点の絵」に掲載の《聖セバステリアヌス》(複製版画)

それをレオナルドの真筆としうるほどに複雑なものであった。私の方から次のように応酬したら、ブラン氏はどう言うだろうか。〈親愛なるブラン氏へ〉、まだ確信するまでには至っていませんが、私も、ともかく全力を尽くしてあなたと同じようにレオナルドの〈形と極めて複雑な天分〉を研究してきました。しかし、本物の美術品に常に宿り、画面から私たちに語りかけ、まさに私たちの魂と精神を打つ芸術家の個人的精神を研究すること、私はそうした研究にとどまらず、芸術家の〈技法〉と〈筆法〉の研究をおろそかにしたことは一度もありませんでした。なぜなら、私は経験上、いかにたちの悪い愚かな行為が私たちの想像力を弄んでいるかをよく知っているからです。芸術研究において私は、形を研究すると同時に、その精神を見極めようとしてきましたから、確信をもってこう言えると思います。つまり、私の判断では、あなたが自信をもってレオナルドの作とする《聖セバステリアヌス》は断じてフィレンツェの巨匠レオナルドの作ではありえず、質のよくないファクシミリ版で判断するならば、レオナルド派に帰されるのが関の山でしょうし、相当ひどい版画複製によって一枚の絵について議論し判断することが許されるならば、まずはチェーザレ・ダ・セストに帰するのがかなり妥当なところでしょう。しかしこれは重要な問題ではありません。私の言いたいのは、

芸術研究にたずさわる人は誰しも、自分が分析する芸術家の精神なり彼特有の手法は把握できたとか、自分は先人よりもそれを深く理解したという幻想にとらわれるものだといっただけことです。まさしくそれゆえに、ヴァザリー以来、美術史はかくも広々として快適な、しかし危うく不確かな道を歩んで来ましたから、美術史はそれ以後ほとんど進歩しませんでした。ですから、今日のヨーロッパで刊行されている大部な著書や論文とか、婦人サークルで盛況をきわめている公開講演会など、あらゆるかたちでまかり通っているこの種の美学的ディレッタンティズムは、良識ある人ならば誰もこれを学問と見なさず、知者は知者なりに、愚者は愚者なりに、これを罪のない娯楽と受け止めるだけのことです。

だから、学問的信憑性の程度はともかくシャルル・ブラン氏が美術品の作家判定を問題にするとき、そのような〈精神と魂の形〉の研究から期待できるものはまず何もないと自覚されるよう、氏に望みたい。(a)。故レペル伯爵は全体的印象にもとづいて一八二五年にドレスデン美術館の《シクストゥスの聖母》が真作ではないと疑義を呈したとき、彼はブラン氏がたどったのと同じ道に舞い戻って来たものではなかったか。この伯爵も、自身の疑問の根本的理由として、芸術は〈感動を呼び感情に訴える〉がゆえに言葉では言い表せないという根拠を挙げた。そして彼はこの曖昧模糊とした原則にもとづいて、《シクストゥスの聖母》はラファエロ派の作品でありおそらくティモテオ・ヴィーティの作であると言明したが、帝室顧問館アロイス・ヒルトはこれは神の作品ではないかと考えたほどである。(b)。

(a) 直観がいかに優れていても、直観の恵みにのみに頼ることがいかに危険であるかは、レオナルド・ダ・ヴィンチの《精神の形》でよく知られたこのフランス人著述家が、ルーヴル美術館のチエール・コレクション(二六八番)のペン描き素描の作家判定にさいして今ひとつ別の事例として示している。見るからに粗雑な贋作をレオナルド・ダ・ヴィンチの作と言えらるほどに勇氣あるこの人は、レオナルドの《魂と精神の形》のことよりも、世事を議論した方がまだまじであつたであらう。(M)

(b) Conte di Lepel, Catalogo delle opere di Raffaello 参照。(M)

私の場合、真面目でたゆまぬ研究によってのみ、形に魂を与えている精神を、一步一步着実に認識し理解できるようにすると、常々確信してきた。もちろん、このような研究は数週間、数か月、数年で成就できるものではない。インドの批評家が言っているが、本物の美術品に問いかける術を知っていれば、作品は答を返してくれる。もし答えを返してくれないならば、問いかけが理にかなっていかどうか、芸術家の魂なり精神、<sup>エッセンス</sup>気韻が作品に宿っているかどうか、考えていただきたい。要するに、その作品がコピーないし贋作ではないかと考えていただきたいということである。さて、私が繰り返し述べてきたことの正しいか否かを証明するには、私は、目に見える個々の物質的<sup>マテリアル</sup>なしや形(ただし人が考えるほどそれは物質的でも偶然なものでもない)を細やかに指摘するよう、言わば余儀なくされることになるわけだが、これについて好意的な読者は誤解されないようお願いしたい。かつてレオナルドは「経験の埒外にあることを経験から為そうとする人は道理にもとる」(『アトランティコ手稿』<sup>7</sup>)と言った。イタリアの美術品の研究に多少親しんだことのある人なら、師匠と弟子の作品の識別は普通考えられる以上に困難な場合があることを、よもや否定しないであろう。ここではフィレンツェ派を取り上げているから、それに例を取ろう。マゾリーノとマザッチオの作品の区別(クローとカヴァルカセッレ、第一巻五二二、五二八頁)<sup>(a)</sup>、若いフィリップピノ・リッピとサンドロ・ポッティチェリの作品の区別、ポッティチェリの若描きの絵とフラ・フィリップポ・リッピの絵の区別、若いラファエッリーノ・デル・ガルボの力作とフィリップピノの凡作の区別が、いかに困難であるか。しかしここで取り上げているのは同一画派の、同一の芸術傾向の作品である。なぜなら、マゾリーノはマザッチオ

(a) クローとカヴァルカセッレ両氏のみならずヴィルヘルム・ポッティチェリ(『チチェローネ』第五版第二部五六三、五六四頁)も相変わらず、フランカッチ家礼拝堂壁画とローマのサン・クレメンテ教会の壁画の作者についてマゾリーノとマザッチオを取り違えている。(M)

の先蹤であり、フラ・フィリップポ・リッピはポッティチェリの師匠であり、またポッティチェリはフィリップピノ・リッピの師匠であり、このフィリップピノはラファエッリーノ・デル・ガルボを弟子としたという次第だからである。ところが、芸術の系譜上の孫と祖父とが取り違えられることすらあった。例えば、フィレンツェのアッカデミア美術館の二点の絵(『洗礼者ヨハネ』と『マグダラのマリア』)<sup>(b)</sup>はフィリップピノの作に違いないが、かつては、最初フィリップポ・リッピの先蹤たるマザッチオに、次いでアンドレーア・デル・カスターニョに帰された。他方、右の二点の絵の間に飾られている『聖ヒエロニムス』<sup>(c)</sup>は同じくフィリップピノの作であるが、フィレンツェでは相変わらずアンドレーア・デル・カスターニョの作として一般に公開されている<sup>(d)</sup>。

経験を積んだ目利きが判定を下すさい、いわゆる〈精神と魂の形〉の美学なる原則に従っていわゆる全体的印象を当てにする限り、師匠の作から弟子の作品を、弟子の作から師匠の作を選り分けることは必ずしも可能なことではない。私には、別の画派から数多くの事例を引いてそれを立証することなどわけなくできる。

時には、最上の経験と〈熟練<sup>ルイナ</sup>〉の目をもってしても、一派の真作とコピーの識別が不可能なことがあり、イタリアとフランスのみならずドイツの公的美術館にも、それを証する格好の事例がある。この際私は特に断っておきたいが、イタリアのあらゆる芸術家の〈精神と魂の形〉を完全に理解したと思えば私には全くない。事実、私はそれほどのひどいうぬぼれ屋ではない。私はよく心得ているが、人住まぬ大草原の息子たる私は、ラファエロ、ミケランジェロ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、コレッジオの名前までは挙げないものの、イタリア人芸術家

(b) 五七、五九番。(M)

(c) 五八番。(M)

(d) 大英博物館でも、コルヴィン教授が館長に就任するまで、長い間フィリップピノのデッサンがマザッチオ作とされていた。(M)

の魂を深く理解し我が物とすることを、母なる大地から拒まれた者である。それどころか私は、長年の研究の末にやっと芸術の語法に関する初步的基本原理に到達したに過ぎないという考えにとらわれる。しかし、私の心中にいささかの疑念も生じないし、実際生じえようもないのは、

まず最初形を通して精神を洞察し、次いで精神から形の真の認識に立ち返るべきであるということである。(a)。このような哲学的言辭には何か処方箋めいたところがあるが、概してこの種の美学の処方箋を非常に喜んで見ているように見える現代の読者は、それを拒否したりはしないであろう。私はと言え、長年の経験から、このような原則の応用は考えられているほど容易ではなく、それには多くの時間と努力が必要であると断言できる。例えば絵の場合、画家の精神の依り代として発現する形とは何であろうか。それは人体の姿勢と動き、顔の形、賦彩、衣襲に尽きるのであろうか。確かにこれらはそのような形の一部であるが、形はそれには尽きるものではない。例えば、人体のなかでもひととき精神的かつ特徴的な部分である手や耳、背景の風景——それが描かれている場合——、色彩の調和つまりハーモニーもまた、そのような形に属するのである。(b)。真の画家の作品では、このような人体の個々の細部はすべて個性的な特徴をそなえているから、充実した意味を担っている。なぜなら、すでに述べたように、このような形の認識を経てのみ、《魂と精神の形》を、芸術家の精神を洞察できるからである。芸術作品の性格つま

(a) レオナルドは「自然は思惟に始まり、経験に終わる」と教えた。(M) 8  
(b) ここで私は『ルイ・アガシの生涯と書簡』(Louis Agassiz, sa vie et sa correspondance, traduit de l'inglise de Augusto Mayor, Paris, 1887)から興味

深い一節を引用せねばならない。その四十三頁に次のように書いてある。「博物学の最初の講義は決して励みになるものではなかった。アガシによれば観察と比較は博物学者の(また日利きの、と私はつけ加えたい)基本的資質だから、彼は学生に(よく物を見る)ことから教えた。彼は直接学生に手を差し伸べることはなく、標本の前に学生を立たせ、特に正しく目を使い、彼らが観察したものを説明するよう勧めた、云々。教授は、学生が動物の各部位の違いを識別できるように、彼ら自身の目で観察した諸部分と全体的特徴との間に関係を見出すようにも求めた。(M) 9」

り様式は創意イデアとともに生まれる。正確に言えば、芸術家の創意が形を生み、これが性格と様式を決定する。コピーストは性格も様式もたないのは、作品の形を生み出す創意がコピースト自身のものではないからである。

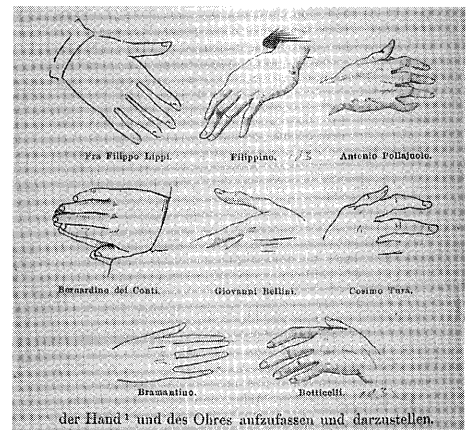
しかし以上で十分というわけではない。多くの人々は、語るにつけ書くにつけ、意図せず無意識に、またその場に不適切な場合すらまれではないが、ともかくそれぞれが好みとする文句や言い回しに習癖をもっているのと同じで、ほとんどの画家も、気づかないままに自分を露呈させてしまうような特定の手法の習癖をもっている<sup>10</sup>。芸術家が自らの身体的欠陥や醜貌を作品のなかに持ち込むようなことも起こる。(c)。さて、ある芸術家について深く研究し、よく理解したいと思ったら、書家なら走り書きと言いかねないような人体の些末な部分の描写に目を向け、それを見出せるようにならないといけない。そしてそのためには、画家の一点か二点の作品を見るだけでは不十分で、画家の全期にわたる多数の作品を見る必要がある。シャルル・ブラン氏及び博識のドイツ人批評家らは、多分、一初心者の方のようなささやかな求めと願いを憐憫の微笑をもって受け入れるであろう。しかしそれは、実は彼らのような大家に向けられた求めではない。私たちには到達不可能か、あるいは長時間をかけて困苦の末にたどり着いて到達可能なことを、一度御託宜を述べ一瞥を与えるだけで予見し認識してしまう卓越した才能の持ち主が多数いることは、認めよう。一枚の古画を一目見ただけで、あたかも古の

(c) レオナルド・ダ・ヴィンチは『絵画論』の第四十三章で「無骨な手をした画家は作品の中でも同じような手を描く。彼の長年の努力がこれを阻まなかったら、同じことが他の四肢のどれについても起こる」と言っている。

また第六十五章で再度、芸術家はいとまたやすく自らの身体の欠陥をその人物表現に持ち込むという悪弊に陥ると言う。「なぜなら、それは判断とともに生まれる欠陥だから。魂は君の身体の主人であるから、君自身の判断の欠陥は、魂が君の身体をつくったものと似た作品を見て悦に入る」。(M) 11

巨匠の制作現場に立ち会い、その肩越しに鼻眼鏡をつけてイーゼルを見たかのごとくに、それがテンペラ画か油彩画かを言い当て、化学的に分析し、画家がどのような技法を用いたか、また使ったのはどんなニスか、卵白かイチジクの乳液か、鉱物性顔料か植物性顔料かを、正確無比に言い当てられるような慧眼の人がこの世にはいることも、認めたいと思う。彼らに幸あれ。彼らの言葉に耳を傾ける人々にはさらに大きな幸あれ。このような大美術学者、美術史家、博学の士について言えることは、現存する大画家のすべてにも広くあてはまることはもちろんである。独創的な大画家は、自身の芸術仲間からしか評価され理解されることはなからう。高齢で尊敬されている中国人にこそふさわしいこの公理は今日のドイツにもあることが確認できたから、私は真実を前にして恭しく頭を下げるものである。しかし私は、世を去る前に、せめて芸術によって踏み固められ見通しを遮らない道をたどり、最後には心貧しい我らよそ者にも眺望が許される地点に到着したいという希望を胸に抱いているから、持ち前の粘り強さで、急峻な道を登るのを厭わないのである。

しかし論題に戻ろう。要するに、口達者なしろうとに終わらず、鉦を手にして美術史という灌木の茂みに分け入って行く喜びを実際に体験し、願わくば芸術学に到達したいと考えている人々に勧めたいのは他でもない、作品の形を構成している個々の細部を遺漏なく研究していただきたいということである。というのは、書き言葉があるように形であらわされる言葉もあるからである。幼児が母親の言葉を聞いて無意識に片言喋りから母国語を習得したとするなら、これが必要最小限のことは足りる。作品が大衆に与える全体的印象なるものはまさしくこれと同じで、大衆の必要にこたえるにはこれで十分であろう。子供が成長して、やがて国民的作家の名作を読み、しかるべく評価できるようになりたいと思いついたら、まず学校に通って母国語の文法を学ばなければならない。美術を研究する人にも同じことが言える。まず最初、作品で語られている芸術の語法に親しまなかつたなら、どうして作品を十分に理解し、味わうこ



挿図2 画家の描く手 (本書ドイツ語版より)

できるだけ表情豊かに描写するものである。これには十分な根拠があり、だから弟子たちは師匠の描く顔を手本にしてまねようとする。しかし、それぞれの画家が別様に描写しがちな手や耳の場合には、そのようなことは起こらないか、起こったとしてもそれはごくまれなことである。聖人像のタイプの多くは一般にその画派に属する特徴であり、衣襲の描法は師匠を手本として弟子や模倣者に伝えられるのに対して、一家をなした画家は誰であれ、風景のほか、手<sup>(a)</sup>と耳の形をも独自に着想し描写する方法をもっている。

優れた画家は誰も、言うなれば、固有の手と耳のタイプをもっている<sup>(b)</sup>。(挿図2、3、4) 例えば一五〇四年頃から一五一五年までの若いラファエロの描いた手と、その師匠のペルジーノとピントゥリッキオの作品中の手を比較していただければ、弟子と師匠の間に微妙な相違が

(a) 顔を別にすれば、手ほどに画家の性格、個性、精神の生動を雄弁に語ってくれる人体の部位はほかにない。手を満足に描けるか否かは芸術家の大問題のひとつであり、いつの時代にもこれは大芸術家のみが克服しうる課題であった。画家の作品にも彫刻家の作品にもそれを立証するに十分な作例がある。(M)

とができようか。

これについてもっと知りたいと願う読者に、十分な説明になるかと思うが例を挙げて説明しよう。人体のなかで、面貌に次いで最も精神的かつ特徴的な部分は手であることは先に指摘した。

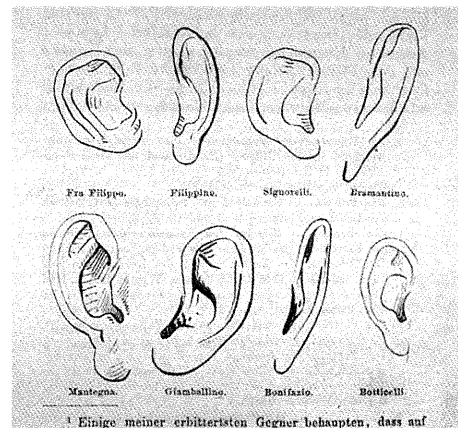
多くの画家はたいいてい顔に描写の力点を置き、



あることがお認めになれよう。ラファエロのフィレンツェ時代の絵、例えばミュンヘンの《テンピ家の聖母》、ピッティ宮の《大公の聖母》、ウフィッツィ美術館の《ヒワの聖母》、パンシヤンガのクーパー卿所蔵の聖母像、ピッティ宮の肖像画《マッダレーナ・ドーニ》と通称《身重の女》<sup>みぢも</sup>などでは、掌は大きく平らで、短く肉づきのよい指はまだ少々生

(b) (前頁) 私に厳しく反対を唱える人々は、一人の画家の絵にも違った耳や手の形がよくあるではないかと主張するが、私は断じてこれには同意できない<sup>12</sup>。「薄暗がりでは、もっとも明瞭な文字も目にとまらない」とゲーテはどこかに書いている<sup>13</sup>。彼らは工房作かできの悪いコピーを真作と見て高評したのであろう。この際読者にひとつだけ望みたいのは、大芸術家に固有の手と耳の形の基本形は彼らの絵に広く認められるのみならず、存命中の人物を彼らが描いた肖像画にも認められることに注意していただきたいということである。以下の作例はそれを証する好例である。

- (一) フィリップ・リッピの絵のなかの自画像(フィレンツェ、アッカデミア美術館)の手と耳(挿図5、6)。
  - (二) サンドロ・ボッティチェリ筆、ピコ・デラ・ミランダとされる肖像(ウフィッツィ美術館一五四番)の手(挿図7)と、金細工師の肖像(フィレンツェ、コルシーニ公美術館)の手。
  - (三) フィリップ・リッピのバンドル・フィニーの肖像(フィレンツェ、パティエの祭壇画中)の手と耳(挿図8)。
  - (四) ラファエッリーノ・デル・ガルボの男の肖像(ヴェネツィア、ヘンリー・レヤード卿コレクション)の手。
  - (五) ラファエロ筆、ナヴァジョエロとベアツァーノの肖像(ローマ、ドリア美術館)の耳(挿図9)、《レオ十世》の耳(挿図10)、《ヴェールの女》(ピッティ宮)の耳。
  - (六) ピエトロ・ペルジーノ筆、ヴァロンブローザ修道院の二人の修道士の肖像(フィレンツェ、アッカデミア美術館)の耳(挿図11)。
  - (七) マンテーニャ筆、ゴンザーガ家の人々の肖像(マントヴァ、パラッツォ・ドゥカレレの通称婚礼の間)及び一枢機卿の肖像(ベルリン美術館、九番)の耳(挿図12)。
  - (八) ベルナルディーノ・デ・コンティの大板絵のマッシミリアーノ・スフォルツァの肖像(プレッラ美術館)の手と耳。
  - (九) ロレンツォ・ロット筆の肖像(プレッラ美術館、ハンプトン・コート宮、ウィーン、ベルヴェデーレ宮)の手。
  - (十) ジョルジョーネ筆、マルタ騎士団の騎士の肖像(ウフィッツィ美術館)の手。
  - (十一) ミケランジェロ時代のセバステリアーノ・デル・ピオンボ筆、アンドレーア・ドーリアの肖像(ドーリア美術館)の手。
  - (十二) ジョーラモ・ロマーニの男の肖像(ブレイシャ、トージ美術館三十二番)の耳。
- 私はさらに類例を追加したいところだが、軽率極まりない異論派を教化するには以上で十分であろう。



挿図3 画家の描く耳(本書ドイツ語版より)



挿図4 ボッティチェリの描く耳と手(本書ドイツ語版より)

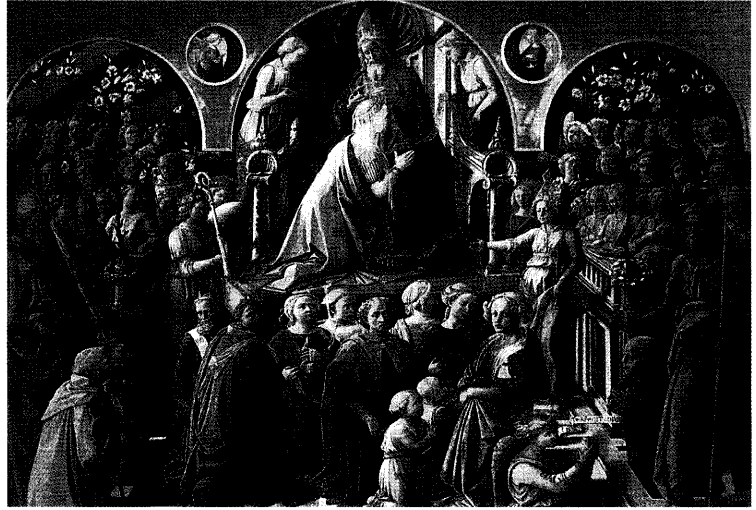
るから、手の場合と同じように、ティモテオ・ヴィーティ、ピエトロ・ペルジーノ、ピントウリッキオほか多くの画家の耳と区別できる。

過ぎし時代の画家たちの作品の全体にわたる個別的表現と、手という特殊な部分の意味するところを足早に見てきた。今、その所見にもとづいてフィレンツェの三人の画家、フィリップ・リッピ、サンドロ・ボッティチェリ、フィリップ・リッピの手についてさらに詳細に検討を

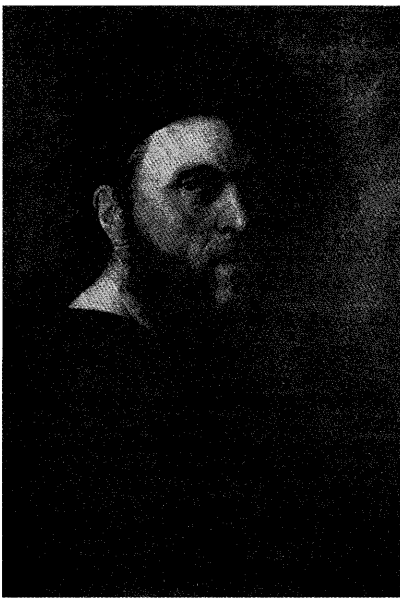
気を欠いている。その手は、こう言うてよければ、非常に家庭的で市民的な性格を示している。ローマに招聘された一五〇九年以後、ラファエロは上流社会との関係を強め、ミラノのアンブロジーアーナにある《アテネの学園》の画稿に見るごとく、手の表現でも次第に優美の度を強め、ついには《アルバ家の聖母》《椅子の聖母》《ガラテア》などに認められるような優雅で貴族的な手を描くまでになった。全くのラファエロ自筆の絵では、手と等しく耳も例外なく固有の性格をもつてい



挿図6 フィリッポ・リッピ《マリンギ家の聖母戴冠》(右図)の部分。ここではモレッリの言及しない聖ラウレンツィウス(左)とエウスタキウスを「見立ての肖像」として示す。フィリッポ特有の耳のタイプはラウレンツィウスに見られる



挿図5 フィリッポ・リッピ《マリンギ家の聖母戴冠》(旧アカデミア美術館所蔵、現在ウフィッツィ美術館所蔵)。モレッリの時代には、画面右前景の横向きの男が画家の自画像とされたが、注文主であることが後に判明)



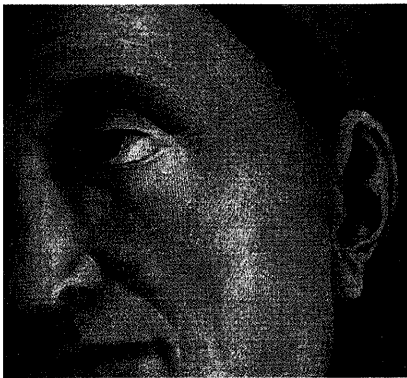
挿図9 ラファエロ《ナヴァジェーロとベアッツァーノの肖像》(部分。ドーリア＝パンフィーリ美術館)よりナヴァジェーロの肖像



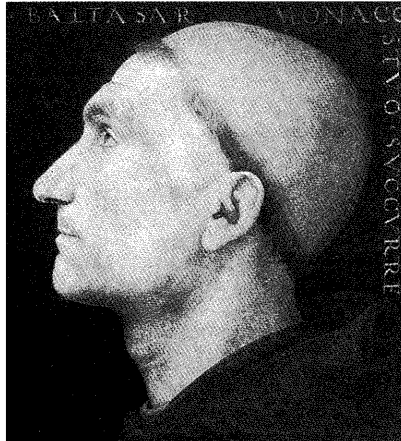
挿図8 フィリッピーノ・リッピ《聖ベルナルドゥスの幻想》(部分。フィレンツェ、バディアー)より注文主バンドルフィーニの肖像(右下)



挿図7 ボッティチェリ《コジモ・イル・ヴェッキオのメダルをもつ青年》(ウフィッツィ美術館)。かつてピコ・デラ・ミランダの肖像とされた



挿図12 アンドレーア・マンテーニャ「婚礼の間」の壁画（マントヴァ、パラッツォ・ドゥッカーレ）よりゴンザーガ家のルドヴィーコ三世の耳



挿図11 ベルジーン《バロンブローザ修道院の修道士バルダッサレの肖像》（部分。ウフィッツィ美術館）



挿図10 ラファエロ《教皇レオ十世と二人の枢機卿》（部分。ウフィッツィ美術館）

加えよう。

フラ・フィリッポ・リッピは、フラ・アンジェリコとマザッチォの手を标本として忠実に手を表現し、終生これを守った<sup>(a)</sup>。ヴァザリーが語っているように、フィリッポの手はすでに同時代の人々から酷評されていた<sup>(b)</sup>。事実、彼の手の形は美しくなく、寸づまりで鈍重で、デッサンは正確ではない。耳も丸い塊の形を呈して、大抵は頬から突き出ている。このような研究をするに足るフィリッポの作品はローマにはわづかしかない。私の所見の成否をしっかりと見極めたい方は、フィレンツェに行かれれば、三つの美術館で六点はかりのフラ・フィリッポの絵をご覧になれる。しかしローマにはこの大画家の二点の板絵が、それぞれドーリア・パンフィーリ美術館とラテラーノ美術館にある。ドーリア・パンフィーリ美術館の絵は《受胎告知》<sup>(c)</sup>であり、聖母は書見台の前にすわり、聖母に向き合って百合の花を手にした大天使がおり、背景は金地である。これに類似したフィリッポの《受胎告知》がフィレンツェのサン・ロレンツォ教会とミュンヘンのピナコテークにある。ラテラーノのフラ・フィリッポの絵は三幅祭壇画であり<sup>14</sup>、中央に聖母の戴冠が描かれ、右翼にはオリヴェト会の二人の修道聖人がおり、二人はこの絵の注文主たるマルスッピーニを聖母に引き合わせ、背後に楽器を手にした三人の天使がいる。左翼には別の修道聖人がいて、同じく敬虔な男を聖母に引き合わせ、男の願いを聖母に取りなし、背後にやはり三人の天使がいる。この絵は後世の加筆がなほなだし。一八四二年にアレツォの画商バ

(a) ベアート・アンジェリコがフラ・フィリッポに与えた影響が最も顕著に認められるのは、リッチモンドのフランシス・クック卿コレクションのフィリッポの円形画をおいてほかにまずないであろう。(M)<sup>15</sup>  
 (b) ヴァザリー(ル・モニエ版)『美術家伝』第五卷百二十頁に「フィリッポは右のカルロ・マルスッピーニ氏から、自分が描く手に注意するようにいわれた。というのは、彼の描いた多くのものの中にいろいろ文句がつけられたからである」とある。(M)<sup>16</sup>  
 (c) この作品は信託遺贈受益者の所有権からはずされたために、今は同美術館にはない。(F)

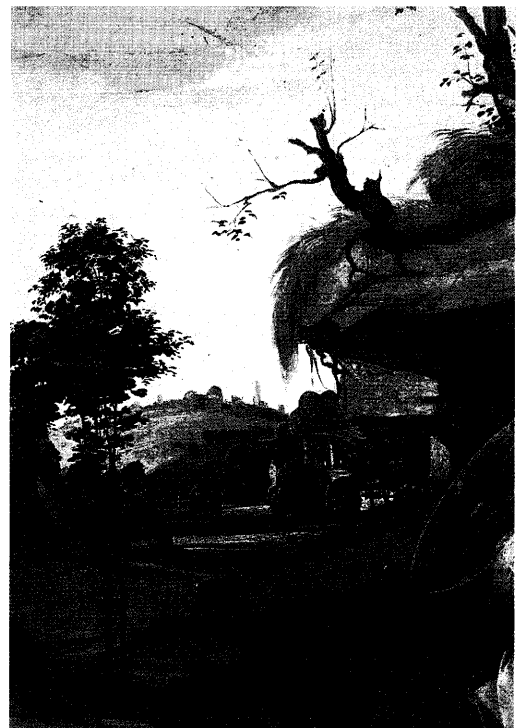
ルデスキがローマに持ち来たり、教皇グレゴリウス十六世に売却した作品である。ローマとフィレンツェにある絵とプラートとスポレートにある有名な絵のほかには、私の知るフィリップポの作品は、教会の四博士を描いたトリノのアカデミアの二点の板絵があるのみである。(a)。

しかるにポッティチェリは節くれ立った、言わば平民的な手——民主主義者の諸氏にはこのような表現をお許し願いたい——をあらわし、爪は、濃い黒の輪郭線で大きく四角形に描かれる。このほか、この画家のむっくりした鼻梁、長い鬚の谷をつくって動きに富んだ衣襞、美しい深紅色を主調色とする輝くばかりの透明な色彩——フラ・フィリップポの絵では明るいブルーと明るい灰色が基調をなしている——から、つまりこうした外見上単純な特徴からも、ポッティチェリとその模倣者の絵は容易に判別できる。(b)。

三人目の画家フィリップピーノ・リッピの手の指はごく特殊な形を呈し、美しいものではない。指と掌骨の接合はあまりに無神経で、しっくりとつながっておらず、それぞれの指はまるでねじで留めたかのようなようである。長くきこちなく生気に欠ける指である。これら同傾向の画家たちの色調が三者三様であるのと同じく、背景や、聖人らの頭光と光背の形も互いに異なっている。フラ・フィリップポとその弟子のフランチェスコ・ペゼッリーノの風景は、同時代の画家らの風景に似ており、たいいていの場合、ペアート・アンジェリコの絵に見られるような球状の丘ないし険しい崖の連なった形をなしている。これに対して、ポッティチェリは凹凸のあ

(a) ボーテ館長『チチエローネ』第二部五七二頁)は、ウフィッツィ美術館(一三〇七番)の画僧フィリップポの傑作(ローマのトルローニア公家にその古いコピーがある)とサンタ・マリア・ヌーヴァ教会附属美術館(フィレンツェ)の聖母の小品をほぼ同一レベルに置くが、私見では後者はフィリップポ派の作に過ぎない。(M)

(b) しかし、伝承に頼るか漠然たる一般的印象によって作品を判定しがちな大方の美術館の館長らは、ポッティチェリの真作と、その画派ないし模倣者の作品とをしばしば混同する。(M)



挿図13 フィリップピーノ・リッピ《聖ベルナルドゥスの幻想》(部分。フィレンツェ、バディアー)の風景

る岩を配した理想的風景を描き、深く入り込んだ川や海の入江が加えられるのもまれではない。フィリップピーノ・リッピは背景をなす風景を直接実景から学び、通例、木々を植えた起伏のあるトスカーナの田園を描く(挿図13)。またこの画家の風景の色はポッティチェリの場合よりも暗い。フィリップピーノの弟子ラファエッリーノ・パトロメオ・デル・ガルボは山水に繊細な線の感情を示し、その背景は師匠のそれよりも繊細巧緻に構成され、より暖かい色調である。

以上の三人の画家の作品はローマの公立美術館で見ることができ、さらに理解を深めるには、先に述べたように、フィレンツェに滞在すべきである。ローマでも、サンタ・マリア・ソブラ・ミネルヴァ教会でフィリップピーノ・リッピの有名な壁画が見られるが、最近、文部省の監督で手荒い修復が行われ、画面は大きく損なわれた。後にラファエロの壁画(ペルージャ)、スクオーラ・デル・サントのティツィアーノの壁画(パドヴァ)、そして特にパラッツォ・ドゥカーレのマンテーニャの壁画(マントヴァ)で起きたのと全く同じことが、監督官長G・B・カヴァルカセルレのもとで引き起こされたのである。

### トスカーナ派

読者にはあまりにも長過ぎると取られかねないこの序文に続いて、ボルゲーゼ美術館の作品をひとつひとつ検討することにしよう。三四八番の円形画(二階第八室)はポッティチェリ、つまりフィレンツェの画家に帰されるから、他の画派の作品を見る前にまず、この部屋に展示されたトスカーナ派の作品から見よう。

### サンドロ・ポッティチェリ<sup>17</sup>

サンドロ・ポッティチェリ(一四四六〜一五一〇)はフラ・フィリッポ・リッピの弟子と見なされ、間違いなく十五世紀後半のイタリア画家のなかで最も天才的かつ個性的な画家の一人である。ポッティチェリに帰されているこの円形画は聖母と幼児キリストをあらわし、左右に天使たちを配する(挿図14、15)<sup>18</sup>。その構成はもちろん下絵もポッティチェリ自身に帰されようが、実際に筆を取ったのは助手の一人だったと考えられる。この円形画にはポッティチェリ持ち前の特異な生氣のみならず、この画家と多数の模倣者との落差を示す色の透明感も乏しい。事実ここに見る限り、その手に生氣は感じられず、黒の輪郭線で四角く描かれる爪をもつ指は節くれ立って美しさに欠ける。髪表現にも気が欠けている(a)。この絵と、ウフィッツィ美術館のみごとな円形画(図版①、挿図16)<sup>19</sup>を比較すれば、私の所見が正しいことは誰にも容易に納得できるであろう。メフィストフェレスが弟子に言った言葉「誰も、自分に学

(a) しかし、クローとカヴァルカセツェル両氏(第二巻四二五頁)及びボージェ長(『チチェローネ』第五版第二部五八〇頁)はこの作品も真作であると言  
う。(M)



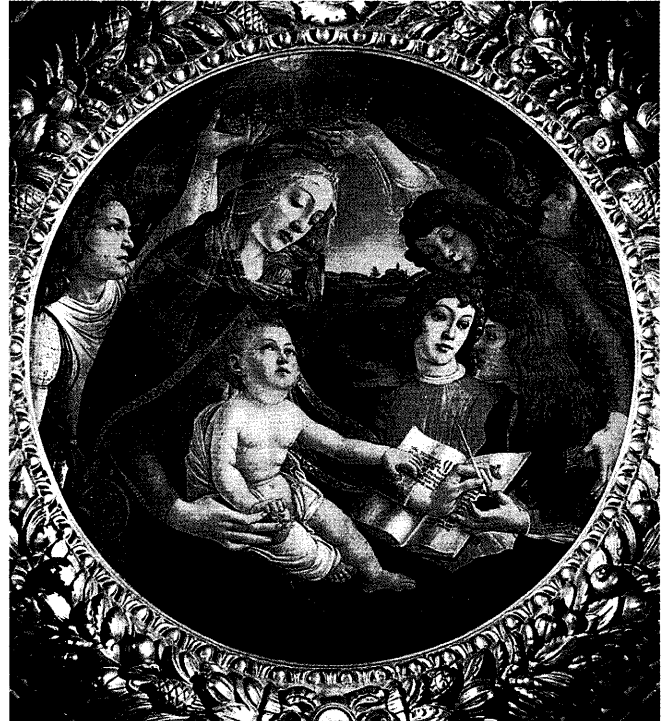
挿図14 ポッティチェリの工房ないし弟子《聖母子、洗礼者ヨハネと天使たち》(ボルゲーゼ美術館)



挿図15 前図の部分

べることしか学べない」<sup>20</sup>がおのずと理解される。

システイーナ礼拝堂の優れた壁画<sup>21</sup>とマリオ・キージ公所蔵の美しい聖母像(聖母子と小麦の穂束をキリストに差し出す一天使)<sup>22</sup>を別にすれば、私の知る限り、ローマにはこの力強いフィレンツェの画家の真作



図① ボッティチェリの円形画(トンド)《マニフィカトの聖母》(ウフィッツィ美術館)

は一点もない。コロナ美術館の最後の部屋にある聖母の腕に抱かれた裸形の幼児キリストを描いた小品<sup>(a)</sup>も、バルベリーニ美術館の小さな受胎告知図<sup>24</sup>も、もちろん、できのよくないボッティチェリ派の作品に過ぎない(+)。

ボッティチェリ派の絵や、程度の差はあれ巧妙なその模倣者の作中、ボッティチェリその人の作とされている現状を考慮するなら、向学心に燃えた諸兄の目の訓練のために、イタリアでもボッティチェリの真作として大衆に公開され、また有能無能の内外の学者らがそれとして受け入

(a) コロナ美術館の最後の部屋に聖ヤコブを描いた小さな絵があるが、同館では不思議にもメロツォ・ダ・フォルリの作としている。私の間違いでなければ、これはボッティチェリ派の画家の聖人像にもとづいてアルプス以北の二流画家がつくったコピーにほかならない。とりわけ非常に北方的な鉤形のマンントの髻にその徴が見える(+)。<sup>(M)</sup><sup>25</sup>



挿図16 《マニフィカトの聖母》(ウフィッツィ美術館)の部分

作と誤認された作品と、真作とを次第に識別できるようになるであろう。私の確信するところ、ボッティチェリ作と誤認されたのは以下の絵である。

### ウフィッツィ美術館

- 一、寓意像。一二九九番(挿図17)<sup>26</sup>。(クローとカヴァルカセツレ、第二巻四二七頁)(+)
- 二、受胎告知。一三二六番<sup>27</sup>。ボッティチェリの下絵(?)<sup>スキッツォ</sup>にもとづく(+)。

三、ザクロを幼児キリストに与える聖母。一三〇三番。先に指摘したように、ポーデ博士(『チチェローネ』第五版第二部五七九頁、第六版五六九頁)はこれをボッティチェリの若描きとする。手の形も耳の形もこの画家のものではないし、幼児キリストの体のモデリングは拙く、聖母とキリストの表情、動きとも、あまりにも生氣に乏しい(+)。<sup>28</sup>

れている、真作、贋作、作偽いませの作品を二ダースほど以下に列挙させていただくとうとて、私を非難されないようお願いしたい。このような詳細な比較検討によってのみ、芸術学の初学者は、これほど生氣に溢れ力強くも愛らしいこの芸術家を深く理解し適切に評価し、真





挿図17 寓意像《剛毅》(ウフィッツィ美術館)。今日はポッティチェリの真作と認定される

パラッツォ・ピッティ

- 四、天使に囲まれた聖母。三四八番(†)<sup>29</sup>。(クローとカヴァルカセツレ、第二巻四二四頁)
- 五、通称美しき(?) シモネッタ(?)の肖像(†)。(クローとカヴァルカセツレ、第二巻四二四頁とボーデ館長)ただしボーデ氏は正当にも、特段魅力的な肖像ではないと認める<sup>30</sup>。
- 六、聖家族。三五七番(†)<sup>31</sup>。(クローとカヴァルカセツレ、第二巻四二四頁)

フィレンツェのアカデミア美術館

- 七、三人の大天使とトビアス<sup>32</sup>。(ヴァザリ『美術家伝』第五巻二二、二頁)(†)(a)
- 八、玉座の聖母と聖コズマ、聖タミアノ<sup>33</sup>。(ヴァザリ『美術家伝』第五巻二二三頁)(†)

カステッロ・フォルリ・フィレンツェの女性のための施設「ラ・クイエーテ」の一室(サン・ヤコポ・デイ・リーポリ礼拝所旧蔵)

九、聖母戴冠と列席する諸聖人(†)<sup>34</sup>。一八七九年の『チチェローネ』(第四版五四五頁)でボーデ氏もこれをポッティチェリの真作と認めた。後の版では、喜ばしいことにレルモリーエフの説に従って、ポッティチェリ派の作品として紹介した(第五版五八〇頁、第六版

(a) この取るに足らない絵は、ポッティチェリ作としてサント・スピリト教会からアカデミアに入り、アカデミアではアントニオ・ポライオーロ作とし、次いでクローとカヴァルカセツレ両氏は、ピエトロ・ポライオーロとアントニオ・ポライオーロの兄弟の作として紹介した。しかし最近ベルリンのW・ボーデ館長はこの判定に断固として反対し、これを「私のアンデル・デル・ヴェロッキオ」の傑作のひとつであると言明したのみならず、「二四〇〇年代の最も重要な一作」として特に賞讃に値すると言った。私はボーデ氏の美学的評価に異議を差しささまうとは思わない。氏が「作品の外的特徴も芸術的価値そのものの重要性も全然理解できない」と言って私を叱責するとなればなおのことである。しかし氏が新たに下した判定には反論させていただきたい。この絵のなかのさまざまな形は、ヴェロッキオの彫刻に認められ、「キリストの洗礼」その他氏が「私の」アンデル・デル・ヴェロッキオの作であると判断したベルリンとロンドンの絵にも見られる魅力的な形と、一致しないではないか、と。ボーデ氏は「キリストの洗礼」にも本作にもサンタラクチニスが使われているという事実を重視しているようだが、この事実に関しては、もし同氏にそれを検討する意欲と余裕があるなら、同時代のフィレンツェ派のその他の絵、たとえばポッティチェリ派の絵に、同じ色を探し出すことが可能であろう。しかしボーデ館長はこのつまらぬ美術品をヴェロッキオの作に差し戻すだけでは飽きたらず、フィレンツェのアカデミアで、めずらしいヴェロッキオの早い時期の作品を発見したと信じている。この絵(二十六番)はすべてテンペラで描かれ、同じく旅路のトビアスと大天使をあらわす。偏見のない美術愛好家なら誰も、単なる「精神の刻印」を根拠にして、真正直にこれほど力ない作品をヴェロッキオほどの大家の筆と認めるか否かを、自分の目で判断できるであろう。それと同じ理由から、ほぼ全員が画家で構成されるフィレンツェのイタリア美術品保存委員会は、十五世紀後半トスカーナの一家の二流工房作をウフィッツィ美術館の収蔵庫から出し、アンデル・デル・ヴェロッキオ作(一三三五番)として展示せしめた。この作家判定も、数本の二十日大根に見えかねない腕の筋肉やサンタラクチニスの使用に感わされた結果である。この場合にも、先達の判断におとなしく従い、すでに公開展示に不適切と判断の下つていた絵は収蔵庫に安らかに眠らせておく方がどれほど賢明であつたらうか。(M)

五七〇頁)。クローとカヴァアルカセツレ両氏は「ポッティチェリの  
充実期の入念な作」とまで断言する(第二巻四二四頁)。

十、サン・フェリーチェ教会の左側第一祭壇に、フィリップピーノ・リッ  
ピの影響を受けた、ポッティチェリの一弟子による、アントーニオ、  
ロッコ、カテリーナの三聖人を描いた板絵<sup>35</sup>がある。しかし、ポーデ  
氏が考えたように(『チチェローネ』第五版第二部五八一頁、第六版  
五七二頁)フィリップピーノの作でないことはもちろんである(†)。

### フィエーゾレのサント・アンサーノ礼拝所

十一、ヴァザーリの編者ら(ル・モニエ版『美術家伝』第五巻二二四頁)  
が異議なくポッティチェリに帰した板絵の小品四点(†)<sup>36</sup>。

### フィレンツェのコルシーニ美術館

十二、天使たちに囲まれた聖母の円形画<sup>37</sup>(クローとカヴァアルカセツレ、  
第二巻五七八頁)。ポーデ氏も同じくポッティチェリの筆とする  
(『チチェローネ』第五版第二部五八〇頁、第六版五七〇頁)(†)。  
そのほかこの美術館に、洗いすぎだが、ポッティチェリの真作があ  
る(†)<sup>38</sup>。金細工師の肖像であり、これはウフィッツィ美術館  
(一一五四番)の改描のはなほだしいメダル彫刻師の肖像に近いも  
のをもつ。

### トリノの美術館

十三、トビアスと三人の天使。九八番。(†)<sup>39</sup>  
十四、聖母子と幼児聖ヨハネと一天使。九九番。(†)<sup>40</sup>  
十五、寓意画《貞潔の勝利》<sup>カステリ</sup>三六九番<sup>41</sup>(クローとカヴァアルカセツレ、

第二巻四二六頁)。目隠しされたアモールはフィリップピーノを想起  
させるが、勝利の車に連なる乙女らの一群はむしろポッティチェリ  
を思わせる(†)(a)。

### ミラノのポルディイッペツォーリ美術館

十六、ピエタ。(†)<sup>42</sup>  
この美術館には、全体に洗いすぎだが、ポッティチェリの真作の聖母  
図もある<sup>43</sup>。このほか、ミラノのアンブロジアーナにポッティチェリの  
貴重な聖母図<sup>44</sup>が、またジョヴァンニ・モレッリ氏のコレクションに三  
点の真作《ローマのウイルギニアの物語》(図版②)(b)<sup>45</sup>、《救世主》<sup>46</sup>及  
び《ジュリアーノ・デ・メディチ》のオリジナルの肖像<sup>47</sup>があり、フィ  
レンツェのストロツツイ公がこのジュリアーノの肖像のポッティチェリ  
派のコピーを所蔵する(c)<sup>48</sup>。

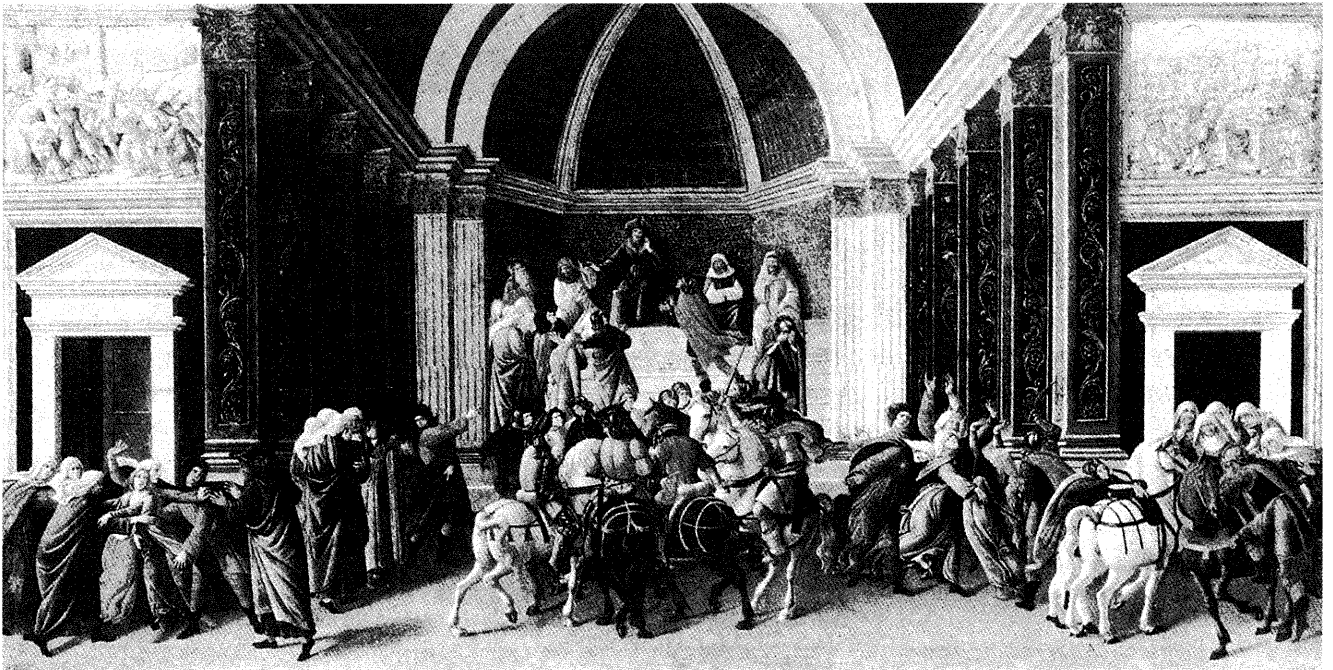
での善し悪しはあれ、ポッティチェリ筆として展示され、所蔵品目

(a) ジェノヴァのアドルノ伯は、フィリップピーノの相弟子であったと思われる  
このフィレンツェの一家の小品四点を所有している。六點目の《アモ  
ールと貞潔の戦い》は最近ロンドンのナショナル・ギャラリーが購入した<sup>49</sup>。  
この六點の絵は何らかの家具を飾る揃いの一具であったに相違ない。ポー  
デ館長はこの六點をポッティチェリに割り当てる(『チチェローネ』第五版  
第二部五七九頁)。(M) (第六版五七〇頁では、ポッティチェリの作ならず、  
と。(F))

(b) この絵は、ポッティチェリがジョヴァンニ・ヴェスブッチのために描いた、  
生き生きとして美しい「多くの」人物をとまなう絵と、ヴァザーリが伝え  
る作品のうち的一点であろうと思われる。事実、横長のこの板絵に描かれ  
た人物はおよそ五十人を数えるが、どの人物も情熱的に入念に描かれてい  
るので、その一人たりとも欠くことはできなからう。みごとに描写された  
この悲劇の場面ほどポッティチェリの傑出した芸術性を、その欠点ともど  
も、はつきりと示す作品は少ない。(M) (この悲劇図に匹敵する作品とし  
て、ロンドンのアシムパーナム卿旧蔵のアメリカに渡った《ルクレツィ  
アの死》が挙げられる。「ジョヴァンニ・モレッリ伝」<sup>50</sup>に記したごとくモ  
レッリの収集品は今日ベルガモのアッカデミア・カッターラにそのすべて  
が展示されている。(F))

(c) ストロツツイ公家の全美術品は未亡人によって売却され、ジュリアーノの  
肖像はベルリンの美術館に入った。(M)





図版② ボッティチェリ《ローマのウィルギニアの物語》(ベルガモ、モレッリのギャラリー) [訳者注、現在アカデミア・カッラーラ所蔵]

録や赤表紙、青表紙のガイドブックで広く紹介されているこの画家の模倣者の作品については、まずは以上で十分であろう。ここでは、若い読者がこの画家の表現と描写を研究するために、そのデッサンを何点か示すにとどめたい。

### ウフィッツィ美術館

額縁四十一番の洗礼者ヨハネ<sup>51</sup> (挿図18)。ペン、インク、白亜。  
額縁四十三番の聖ヒエロニムス<sup>52</sup>。銀筆、白亜。

### ロンドンのジョン・マルコム氏のコレクション (現在大英博物館)

ブットたちをともなう女性寓意像 (ブラウンの図録<sup>53</sup> B. 111、二十一  
番)。代赭。このデッサンによってボッティチェリの一弟子が、レイセ  
氏のコレクションからオマール公のコレクションに入った有名な絵を描  
いた<sup>54</sup>。クローとカヴァルカセル (第二巻四二九頁) はこの絵もボッ  
ティチェリ自身に帰している<sup>55</sup>。

### ロレンツォ・デイ・クレーデイ

ボルゲーゼ美術館の四三三番に、サンドロ・ボッティチェリと同時代  
の、若いロレンツォ・デイ・クレーデイがいる。私はこの画家を十五世  
紀のカルリン・ドルチェ<sup>56</sup>と呼びたい<sup>(a)</sup>。(ロレンツォ・デイ・クレ  
ーデイは一四五九年フィレンツェに生まれ一五三七年同市で亡くなった)

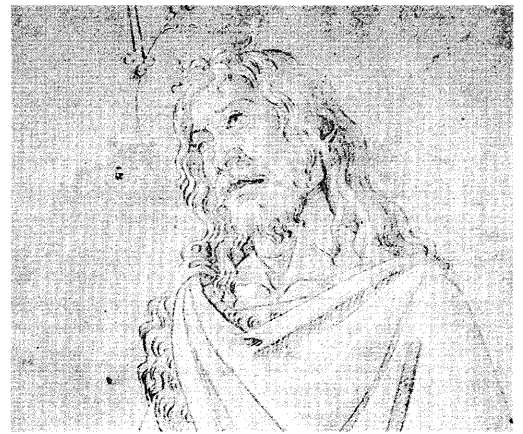
(a) 本書で使用されたボルゲーゼ美術館所蔵品の複製図版はすべて、ローマのドメニコ・アンダーソン社から出ている写真による。(F)

芸術家として彼はポッティチェリと対極の位置にあった。ルカ・デラ・ロッビアのテラコッタ製の円形浮き彫りが生まれて以後、特にフィレンツェでは絵画でもこの形式が流行したようである。この円形画には神の子キリストを膝に抱く聖母が描かれる(図版③)。幼いキリストはクッシヨンにすわって右手で聖ヨハネに祝福を与え、左手に果実をもつ。背景には風景。ロレンツォは気を利かせて、聖母の右側の棚板に、細密画のような巧緻な技を駆使して花をいけた花瓶をみごとに描いているが、繊細かつ忠実に実物を写しているの、フランドルの画家の描写かと思わせるほどである(a)。私見ではこの絵はロレンツォの最も完成された作品のひとつに数えられ、テンペラで描かれ、十五世紀末の十年間に制作されたに違いない。色彩は非常に明るく、幼児キリストのモデリングは、フィレンツェのパラッツォ・ヴェッキオの中庭に置かれたヴェロッキオのブットや、ルーヴル美術館にあるヴェロッキオ自筆のペン描きデッサン(第十室のケースに展示)中のブットたちを想起させる(†)(挿図19)<sup>57</sup>。ロレンツォは若い頃、絵画よりも彫刻つまり彫塑に力を注いでいたに違いない。だから師匠のヴェロッキオは、遺言のなかでヴェネツィア政庁に対してコッレオーニ將軍騎馬像の完成を助手のロレンツォにゆだねるように求めたわけである。

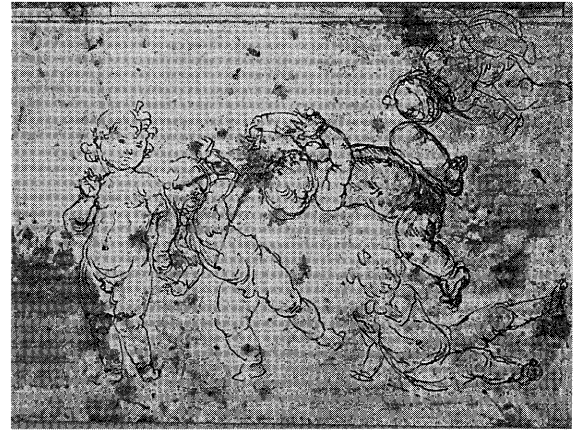
(a) ヴァザリによれば、レオナルド・ダ・ヴィンチも若い頃、聖母図に同様の花をいけた花瓶を描き加えた(ル・モニエ版ヴァザリ『美術家伝』第七卷十七頁)。次いでレオナルドは、教皇クレメンス七世の所有していた聖母図を描いたが、そこに描かれたものなかでとりわけ優れているのは、水を満たして花を入れた花瓶を模倣しているところで、実物から驚くべき真迫力で水滴を写しているの、実物以上に生彩が感じられる。このようにヴァザリは聞き語りながら記述しているから、彼はボルゲーゼ美術館の絵について言っているのではないかと考えられ、事実、この絵は当時すでにレオナルドの作と考えられ讃えられていた。それゆえ、博識の司書アマレットティがそのレオナルド論(Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci, scritte da Carlo Amoretti, Milano, 1804)で本作をレオナルド作として取り上げ、また、フィレンツェのヴァザリの編者ら(同頁)が、またもや前と同じ轍を踏んだとしても驚くには当たらない。大ブリューゲルがナポリの美術館の名作<sup>58</sup>のなかであれほどみごとに活写した譬え話を、美術書は何度繰り返すのであろうか。(M)



図版③ ロレンツォ・ディ・クレーディ《聖母子と洗礼者ヨハネ》(ボルゲーゼ美術館)



挿図18 ポッティチェリ《洗礼者ヨハネ》(部分、ウフィツィ美術館)



挿図19 ヴェロッキオ《プットたち》(ルーヴル美術館)

これと同じ部屋にもう一点の小さな円形画があり(四三九番)、所蔵品目録では同じくロレンツォ・デイ・クレーディ作としているが、ヤンセン氏はそのソドマ論でソドマ作としている<sup>59</sup>。聖母マリアと聖ヨセフが幼児キリストを前にして跪き、キリストは地面に置かれたクッションに横たわっている(図版④)。



図版④ ヴェロッキオ派に帰される《キリストの降誕》(ホルゲーゼ美術館)

右の二図を比較すると、この絵の構成とテッサンは確かにロレンツォを想起させるものの、色彩のグラデーションはロレンツォのそれよりも相当強く、むしろポッティチェリとシニョレッリを喚起させることが容易に認められる。耳と手の形も衣襷も、ロレンツォ・デイ・クレーディの真筆に通常見られるものと一致しない。

鼻の輪郭に沿ったハイライトや上唇などに落ちるハイライトもこの絵の画家の特徴であると思われる。このようなハイライトはどのロレンツォの絵にも見られないものである。色の調子と縦に流れ落ちる衣襷にはポッティチェリよりはシニョレッリを、また、衣襷の配置にはどこかポッティチェリを、思わせるものがある。風景をはじめとするその他の部分はすべてロレンツォ風である。

それゆえ、この優れた絵をフィレンツェの有能な一画家に帰したいと思う。この画家はおそらくポッティチェリの門に入った後、ロレンツォに相当近いところまで接近し、多分その工房で制作に從事したのである。喜ばしいことに、私の理解した限りではクローとカヴァルカセル

両氏は、私と同じ判断を示している(第三卷二四二頁)<sup>(a) 60</sup>。

私はこの画家に、ヴァザリがロレンツォ・デイ・クレーディの弟子として挙げたトンマゾの名前を与えたい<sup>61</sup>。この画家の作品は、佳作凡作の別はさておき、いずれもロレンツォ・デイ・クレーディの作として、ピッティ美術館(三五四番)に(+)、<sup>62</sup>、フィレンツェのカヴァリエーレたるG・ジュンティの館に(+)、<sup>63</sup>、(フィレンツェのリッポ)の名前で)モデナの美術館(四十三番)に(+)、<sup>64</sup>、ミラノのプリネッ

(a) これは反対に、ポーデ館長は本作をロレンツォ・デイ・クレーディ筆と言明し、賦彩は半ばレオナルドを、半ばシニョレッリを思わせるとし、ボルゲーゼ美術館の所蔵品目録の判断を正当と認める(『チチエローネ』第五版第二部五八五頁、第六版五七六頁)。(M)

ティとエゼングリーニ兄弟方に(+) <sup>65</sup>、そしてグスターヴォ・フリッ  
ツォーニ博士およびジョヴァンニ・モレッリ両氏のコレクション <sup>66</sup>にあ  
る。

カピトリナ美術館にあるロレンツォ・ディ・クレーディ晩年の真  
作 <sup>67</sup>を別にすれば、それ以外のローマの美術館にはこの画家の真作は一  
点もない。それはともかく、パラッツォ・コロンナの美術館には、膝に  
裸形の幼児キリストを抱き、母を与える聖母を描いた小品があり <sup>68</sup>、美  
術館では単にリッポ(?)なる名前の画家の筆とし、ドイツの研究者  
(Mundler, *Beiträge zu J. Burckhardt's Cicerone*, 4) はロレンツォ・  
ディ・クレーディの魅力的な絵としている。私見では本作はむしろ、ロ  
レンツォの模倣者たるフランソワの一作であり、おそらくは、か  
つてドレスデンの美術館が軽率にもレオナルド作とした作品 <sup>69</sup>を描いた  
当の画家ないしは少なくともその時代の画家に帰される(+)。

ロレンツォ・ディ・クレーディの傑作は、ウフィッツィ美術館 <sup>70</sup>、フィ  
レンツェのアカデミア <sup>71</sup>、トリノの美術館(三五六番B) <sup>72</sup>、ルーヴル  
美術館(一五六番) <sup>73</sup>にある。パレルモのデル・オリヴェツァラ教会にも、  
ロレンツォ・ディ・クレーディの小さな聖母図があるが(+)、教会で  
はラファエロの作としている <sup>74</sup>。

若い読者には、ボルゲーゼ美術館のこの美しい絵の風景、耳、そして  
指を硬く折り曲げた手の形そのものを検討されるように望みたい。なぜ  
なら、この画家の大きな特徴がそこにあり、この画家の真作のすべてに  
同じ形が繰り返し認められるからである。ウフィッツィ美術館にロレン  
ツォ作としている聖母図(一二八七番)があるが、実はロレンツォの筆  
ではなく、師匠ロレンツォの画稿を用いた弟子か模倣者の一人の作であ  
ることが納得できるであろう(+) <sup>75</sup>。

ポーデ館長はこの絵を賞賛するが、『チチエローネ』第五版第二部  
五八五頁、第六版五七六頁)、その風景の色彩はロレンツォのものでは  
ないし、手と耳の形もこの画家のものとは一致せず、生気に欠けた顔は表

情に乏しい。

## ルカ・シニョレッリ <sup>76</sup>

ミケランジェロの先蹤であったこの高貴な大画家シニョレッリの作品  
は、システイーナ礼拝堂の壁画 <sup>77</sup>を別にすれば、ローマの美術館の二点  
の小品が知られるのみである。そのうち、パトリツィ家にあった絵は、  
同家の全美術品もとも海外に売られた。もう一点の《聖家族》は今も  
カジーノ・ロスピリオーシにある <sup>78</sup>。前者は《聖母のエリザベト訪問》  
をあらわす円形画であり、左側に、童形の聖ヨハネを腕に抱く聖ザカリ  
アが、右側に幼児キリストを膝に置く聖ヨセフが描かれ、《LYCAS  
SIGNORELLVS · DE · CORTONA》の署名がある。シニョレッリ最  
晩年の作品である(+) <sup>79</sup> (挿図20)。

ラテラーノの美術館にある数点の細く縦長の板絵は、一部はシニョレッ  
リに、一部はムラーノ派に帰され、後者はカルロ・クリヴェツリの末流  
に属すアスコリ出身の粗野な画家コーラ・デル・アマトリッチェ <sup>80</sup>の筆  
であろう(+)。

若い読者のなかに大画家ルカ・シニョレッリをもっとよく理解したい  
と望む人がいたら、まず第一にオルヴィエート大聖堂の壁画を研究する

(a) 読者には、ロレンツォの絵画のほか、今日まで残し伝えられてきたこの画  
家のデッサンをいくつか検討されるように勧めたい。フィレンツェのアカ  
デミアの画稿(現在ウフィッツィ美術館所蔵。額縁一二五〔四七六番〕<sup>81</sup>、  
ルーヴル美術館の赤チョークのデッサン(レイセのカタログ<sup>82</sup>、一九九、  
二〇〇、二〇二番)。二〇〇番のデッサンにはロレンツォの耳の形がとりわ  
け明瞭に見られる。大英博物館のペン描きのデッサン(ブラウンの図録  
二六番)<sup>83</sup>。ダニエーレ・ダ・ヴォルテッラに帰されているチャッツワース  
のコレクション中の老人の肖像(ブラウンの図録三〇番)。この優れた肖像  
にもロレンツォ特有の耳の形が認められる。私の誤りでなければ、これは、  
一四八四年に死んだ彫刻家ミーノ・ダ・フィエゾレの頭部をあらわす  
(+) <sup>84</sup>。この肖像と、ヴァザリリの「ミーノ伝」の扉を飾るこの彫刻家の  
肖像を比較していただきたい。(M)

(b) この小さな絵はベルリンの美術館が購入した。(M)

ようお勧めする。シニョレリが描いたこの壁画中の力強い人体ほどに、たぎり漲る情念と意志と運動を人体に与えることのできた作品が、十五世紀の絵画にあっただろうか。このほかのシニョレリの佳作に、ペルージャ大聖堂の聖貞室の大祭壇画<sup>85</sup>、ボルゴ・サン・セポルクロの市庁舎の行列旗<sup>86</sup>があり、コルトーナ<sup>87</sup>、ウルビーノ<sup>88</sup>、ヴォルテッラ<sup>89</sup>にもこの画家の典型的な作品がある。フィレンツェのアカデミアには大祭壇画とプレデッラがあり<sup>90</sup>、ウフィッツィ美術館には数点のイーゼル画(挿図21)<sup>91</sup>とプレデッラの優品がある。ピッティ美術館もこの画家の小品を一点所蔵し<sup>92</sup>、ミラノのブレラ美術館には非常に興味深い若描きの二点の絵《キリストの鞭打ち》と《聖母子》がある<sup>93</sup>。フィレンツェのトリジャーニ・コレクションに一点の男の肖像があり<sup>94</sup>、同じくフィ



挿図20 シニョレリ《聖母のエリザベト訪問》(聖家族と聖ザカリア、エリザベト、洗礼者ヨハネ)(ベルリン=ダーレム美術館)



挿図21 シニョレリ《聖母子》(部分、ウフィッツィ美術館)

レンツェのジノリー美術館<sup>95</sup>とコルシーニ美術館<sup>96</sup>に優れた聖母図が数点あることも忘れてはならない。大芸術家の例にもれず、シニョレリの描く手と耳の形と風景にはこの画家独特のものがある<sup>(a)</sup>。シニョレリのデッサンはヨーロッパの主だった美術館のどこにも所蔵されている。ウフィッツィ美術館に数点のデッサンがあり(額縁四五九、一二四六、一二五〇番<sup>97</sup>、ルーヴル美術館は七点ものデッサンを所蔵する(三四〇、三四七番、ブラウンの図録一四〇、一四一番)<sup>98</sup>。しかし、同じルーヴル美術館の故モーリス・ムーアの寄贈した一点はできのよくないコピーないし贋作でしかない<sup>(+)</sup><sup>99</sup>。ロンドンの大英博物館にもシニョレリの質のよいデッサンが三点ある(第三十二卷)<sup>100</sup>。また私は、ウインザー城の図書館でこの画家のデッサンを認めたが<sup>(+)</sup>、図書館ではマザッチオ筆としている<sup>101</sup>。

シニョレリのデッサンのほとんどは木炭でラフに描かれているが、赤か黒のチョークを用いたデッサンもある。以上のデッサンを概観する

(a) シニョレリ独特の手と耳の形を研究されたい方は、例えばウフィッツィ美術館の一二九一番の絵<sup>102</sup>を検討していただきたい。(M)(挿図22)



挿図22 シニョレリ《聖家族》(ウフィッツィ美術館)

と、アントニオ・ポライオーロがシニョレリに与えた影響には、従来認められてきた以上に大きなものがあることが明らかになるであろう。シニョレリ筆とされてきたウフィッツィ美術館所蔵のアントニオ・ポライオーロの《アダムとエヴァ》をあらわす二点のデッサン(†)が、これを証明している。

### ジローラモ・ジェンガ<sup>103</sup>

後にミケランジェロのすべての弟子と、それにもましてその模倣者らの身に起こったことが、不運の巡り合わせからシニョレリの弟子となり助手となったジローラモ・ジェンガに起こった。ジェンガは師匠もど

きの画家であった。しかし、もしラファエロが優雅なティモテオ・ヴィーティの門ではなく、思慮を欠く伝記作家がまことしやかに語るごとく、剛直なシニョレリの門をくぐっていたとしたら、生来繊細で多感だった若きラファエロはその後どうなっていたであろうか。ジローラモ・ジェンガはこの問いに模範的な答えを示している。ジェンガもウルビーノの出身であり、確かによき素質に恵まれた努力家ではあった。しかしジェンガの作品を見ると、師匠の圧倒的な影響下でこの画家に何が起こったかがよく分かる。ウフィッツィ美術館(二一八二番)のジェンガの若描き《聖セバスティアヌスの殉教》(†)は、同館では作者不詳とされ、クローとカヴァルカセッレ(第三卷三七〇頁)はドメニコ・アルファーニとオラツィオ・アルファーニの作とするが、私はジェンガの青年時代(およそ一四九八年から九九年頃まで)の作と考える。この絵には、シニョレリの模倣ないし直模の兆しがるうじて認められるのみであるが、ジェンガの後年の絵とデッサンになるとそれが顕著にあらわれる。その作例を次に示そう。

一、ペトルッチ邸から出てシエナのアカデミアに入った二点の壁画(二三四、二三五番)。その一点は《アイネイアスと父親アンキセス》であり、別の一点は《囚人の解放》である(挿図23)。両図の構図はシニョレリによるとすべきであるが、筆をとったのは紛れもなくこの画家の弟子にして助手だったジェンガである。<sup>a</sup>104。ジェンガの《囚人の解放》のための小さな水彩画(†)がリールの美術館にあり<sup>105</sup>、ここではヤコポ・フランチャの作としている(フランウンの図録二〇二番)。同美術館にジュリオ・ロマーノの作とされるジェンガのもう一点のデッサン

(a) これに対してポード館長は本作をシニョレリ作であると考えている(『チチェローネ』第五版第二部六〇三頁、第六版五七三頁)。ボルディ・ベッツォーリ美術館の《聖女バルバラ》<sup>106</sup>と、フィレンツェのアカデミアの所蔵する岩山の風景中の十字架の下にマグダラのマリアの図<sup>107</sup>も、ともにシニョレリではなく、その一門弟の筆による(†)。(M)



《スキピオの自制》がある(ブラウンの図録二三三番)(+)。

二、このほかシエナの美術館には、ジローラモ・デル・パッキア<sup>(a)</sup>の作とした聖母図もあるが(三十二番)(+)、所蔵目録にフィレンツェ派の作とある同館所蔵の別の聖母図(三十八番)(+)ともども、私は両図をジェンガ作とする。リールの美術館にも、「イタリアのプリミティヴ派」の作と称されるジェンガの絵が一点ある(+)。この絵は、聖ヨセフに抱かれた幼児キリストを前にして、聖母マリアがひざまづいて礼拝している様子を描き、キリストはヨハネに抱擁し、後ろには二人の羊飼いがいる<sup>109</sup>。シエナ大聖堂附属美術館には大作《キリストの復活》がある。かつてオルガンの覆いであったこの作品は、ジェンガが一五一〇

(a) シエナの画家デル・パッキアは、最初ジェンガの、次にアルベルティネッリの、そして晩年には特にソドマの、影響を受けたに相違ない。デル・パッキアの作品は、例えばトリノの美術館(二一五番)のアンドレーア・デル・ブレシャニーノの作品(+)<sup>110</sup>と、しばしば混同される。(M)



挿図23 ジェンガ《囚人の解放》(シエナ国立美術館)

年に描いたものである<sup>111</sup>。学者によっては、この絵の作者ジェンガをソドマと《勸進い》<sup>クイフロイオ</sup>している人もいる。ピッティ美術館(三八二番)にあるジェンガによる男の肖像(+)<sup>112</sup>の場合にも、同じ間違いがある。ここで、ジェンガの最も優れた作品、すなわちチェゼーナのサント・アゴスティーノ教会の主祭壇のために一五二七〜一八八〇年に描かれた絵も挙げなければならない(挿図24)<sup>113</sup>。これは今日ブレラ美術館に展示されている。この祭壇画のブレデッラはベルガモ市立美術館にあり<sup>114</sup>、そのデッサンはラファエロ作としてウフィッツィ美術館に所蔵される(フィルポ、二二一〇番)(+)。ブレラ美術館の絵のための赤チョークの大きなデッサンはルーヴル美術館の所蔵である(ブラウンの図録二三三番)<sup>116</sup>。何年も前に私は、ロンドンのヘゼルタイン氏のコレクションで、同じくラファエロの作とされる、黒チョークで聖母子と童子の聖ヨハネを描いたジェンガの個人的なデッサンを一点認めた(+)<sup>117</sup>。

(b) ピッティ美術館の《聖家族》(三四九番)はジェンガの作とされるが、私見では、フィリップポ・リッピの絵を模倣した古いコピーであって、ジェンガとはまったく関係がない(+)(M)<sup>118</sup>



挿図24 ジェンガ《無原罪受胎論争》(チェゼーナの祭壇画)(ミラノ、ブレラ美術館)

友人のヴァザリから高く評価されたジェンガについては以上で十分であろう。師匠のシニョレリリについて、ジェンガはほかの画家よりいち早く、イタリア美術の衰退が近いことを予告したのであった。さて、本題のフィレンツェ派に話を戻そう。

\*\*\*\*\*

## 訳注

- 1 この序論は『*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1874, 16に掲載のボルゲーゼ美術館に関する論文に初出。なおドイツ語版では序論のタイトルの下に *Ein Tag lehrt den andern*. (「日が日を教える」「一日は他日の師なり」)のエピグラムがあるがイタリア語版では省かれている。
- 2 ドイツ語版には、ここにドレスデンのホルバインの聖母をめぐるイギリスのウォーナムとドイツの学者との論争についての数行があるが、イタリア語版にはない。
- 3 広大なヴィラ・ボルゲーゼの一角にあるボルゲーゼ美術館は十七世紀に枢機卿シビオーネ・ボルゲーゼが創設したヨーロッパ屈指の私的美術館であるが、その絵画部門は後にパラッツォ・ボルゲーゼ(アウグストゥスの平和の祭壇付近)に移され、一九〇二年国に移管されるとともに絵画は再び旧所在地に戻され、今日に至っている(現在はローマ市立)。モレリが以下にボルゲーゼ美術館というのはパラッツォ・ボルゲーゼのことである。ただし後出のフリッツォーニの欄外注(本文(4)頁のa)に言うように、部屋番号、作品番号ともその時点で新しい番号に訂正されている。
- 4 パスカル『パンセ』第四篇二九四。(人文書院版『パスカル全集』一九五九年、第三卷一八九頁)
- 5 シャルル・ブランは『ガゼット・デ・ボザール』誌の創刊者にして美術史家。フランス美術大臣もつとめ、著書に Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1880 ほか多数がある。ブランに対するモレリりの攻撃的な批判には意図的なものがあるとする説がある。
- 6 Charles Blanc, *Une Peinture de Léonard de Vinci*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 15 Janvier, 1861. pp. 65-74.
- 7 L. da Vinci, *Codice atlantico* が手元になく未確認だが、フランス学士院図書館所蔵B手稿中に「その理論が経験によって証明されないあの思索家たちの教訓を避けよ」とある。(杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』『石波文庫』下巻、十一頁)
- 8 フランス学士院図書館所蔵E手稿中に「自然そのものは理論に始まって経験に終わるにしろ・・・」とある。(上掲の杉浦訳、同頁)
- 9 アガシ Jean Louis Rodolphe Agassiz (一八〇七〜一八七三) はスイス生まれの自然学者で、モレリりの学生時代の友人。一八三八年モレリりはアガシの氷河調査に同行し、氷河と地形との比較観察をしている。Anderson, 1991, p. 497参照。
- 10 画家の個性・様式が特定の細部描写に露呈するという指摘自体はモレリリ独自のものとは言いが切れず、以前から作家判定にかかる文献で多かれ少なかれ指摘してきた事柄である(例えば A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux davec leurs copies*, Paris, 1649, chap. 5.)。しかし「耳袋、鼻、手などを特定し、そこに画家の無意識の習癖があらわれると明言したのはおそらくモレリリが最初であり、これをめぐってさまざまな議論が交わされてきた。フロイトは精神分析について聞くはるか以前にミラノで本書を買ひ求め、医者のモレリリがそのような方法を提示したことに驚いたと書いていそ (S. Freud, *Der Moises des Michelangelo*, in : *Imago*, Band III, 1914. 「人文書院版『フロイト著作集』文化芸術論(一九六九年)所収『シケランジェロのモーゼ像』)。マックス・フリートレンダーは、モレリリが作品の全体的印象を軽視したことに疑問を呈し、細部に照準を定めた判定法は、実は事後の証拠固めに過ぎないと手厳しく批判する (Max J. Friedländer, *Kunst und Kammerschaft*, Bruno Cassirer, 1942. 「マックス・フリートレンダー(千足伸行訳)『芸術と芸術批評』所収「作家判定の客観的根拠」(一九六八年、岩崎美術社)」。エドガー・ウィントはモレリリの著述に近代精神分析の方法の先駆の一例を認め、細部へのこだわりはロマン主義的精神に根ざすと云う (Edgar Wind, *Critique of Connoisseurship*, in : *Art and Anarchy*, London, 1963, pp. 32-51, 139-53. 「エドガー・ウィント(高階秀爾訳)『芸術と狂気』(昭和四十年、岩波書店)、第三章「目きまへの批判」九三〜一三八頁)」。ウィントの解釈を受けてギンスブルグは、フロイト、モレリリ、コナン・ドイルの間に兆候学で結ばれる共通性を認める (Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un Paradigma indiziario*, in : *Rivista di Storia contemporanea*, VII, 1978, pp. 57-78. 「カルロ・ギンスブルグ(竹山博英訳)『神話・寓意・徴候』(一九八八年、せりか書房)所収「徴候——推論的範例の起源」)。この



11 ような精神的・精神分析的解釈の恣意性を批判して、アンダーソンはモレッリと結びつけるべきはキユヴィエの比較解剖学であり、コナン・ドイルも「オレンジの種五つ」でキユヴィエを引用していると指摘する。(Anderson, *Diero lo Pseudonimo*, in: Giovanni Morelli Della Pittura italiana, Milano, 1991)。岡田は以上の諸説に偏らずモレッリ自身の作家判定法の是非を適切に検討している(岡田温司「ジョヴァンニ・モレッリの仕事場」(平成三年度科学費補助金・総合研究(A) 研究成果報告書「代表者新田博衛」『鑑賞・消費の観点から見た藝術』、京都大学教養部、一九九三年、一五二―一八二頁)。いずれにしても、モレッリのこの箇所は作家判定法のひとつではあれ、そのすべてではないことはモレッリのテキストに即しても、また彼がルネサンスの名画を収集した経緯に照らしても明らかであり、この箇所を過大視することは好ましくない。

12 「無骨な手をした画家は彼の作品の中でもそれに似た手を描くであろう。そして長い間の修行が彼にこれを避けることを教えぬ限り、これと同じことが他の四肢についても起るであろう」(ジャン・ポール・リヒター編杉田益次郎訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』二四八頁「五六六A23a」一九四二年、アトリエ社)

以下、モレッリは十人の画家の耳と手の事例を挙げ、彼らが、存命中の人物を描いた場合にも手と耳の「基本形」があると言うが、モデルを使った「見立て」の聖人像においてコンヴェンショナルな「基本形」を示す耳と写実的な耳とが混在する場合がある(挿図6参照)。また、耳以上に手は画家の意識が集中する箇所であることも考慮すべきだろう。

13 In der Dämmerung wird auch die deutsche Schrift unsicher. 出典不詳。

14 この祭壇画は今日ヴァチカンのピナコテカ所蔵。

15 ワシントンのナショナルギャラリー所蔵の《マギの礼拝》。

16 ヴァザリー(平川・小谷・田中訳)『ルネサンス画人伝』(一九八二年、白水社)、九十七頁。

17 解剖学的細部の系統立った分析にもとづくモレッリの方法は、一八五〇年代に彼がウィットツイ美術館をおとすたさい、ポッティチェリとその弟子フィリップ・ノ・リッピのいくつかの絵画を詳細に検討したことから具体的な形を取りはじめた。この点について、モレッリの知己であり本書の英訳者である Jocelyn Foulkes が次のように語っている。「ある日、ウィットツイ美術館でモレッリが絵を研究していた時、ポッティチェリの一枚の絵に描き分けられていた人物像が、その性格の違いを超えて、いずれも同じような骨ばった指や黒い輪郭の長方形の爪をもっていることに突然気づいた。

た。彼が耳の描写に目を移すと、ポッティチェリ特有の形であり、同じ耳の形がどの人物像にも繰り返されていることを悟った。次にモレッリが別のポッティチェリの絵を検討すると、耳や指や爪だけでなく、鼻孔の形、生彩ある人物の動き、衣袋の布置、色調、風景の描法にもポッティチェリ特有の形を認めた。これら細部の特徴ある形が具わっていれば、その絵はポッティチェリの真作であると判断されるが、いかにこうした細部がポッティチェリ風であったとしても、デッサンと人物の動きに豊かな描写力が感じられなかったら、それはポッティチェリの下図にもとづく作品であり、耳や指や人物の動きすらポッティチェリの作品に対応せず漠然とポッティチェリ風にすぎないなら、弟子ないし模倣者の作品であると判定される。ポッティチェリの作品をめぐる作家判定に適用されたモレッリの方法は、次いでフィレンツェ派とイタリア派の絵画へとその範囲を拡大され、モレッリはその方法に確信をもつに至った」(Anderson, 1991の引用より要約)

18 《聖母子、幼児の聖ヨハネと大使》。今日ポッティチェリの弟子ないし工房の作とされる。

19 《マニフィカトの聖母》。ドイツ語版に掲載のペンを持つ聖母の右手はこの絵から取られた(挿図4参照)。

20 ゲーテ『ファウスト』第一部、二〇二五―二〇二六。書齋でメフィストフェレスが医学について学生をささす場面。Anderson, 1991はここにドイツの大学教授に対するモレッリの批判を認め、その批判はモレッリが医学生だった若い頃にまでさかのぼるといふ。

21 モーゼ伝諸場面、《キリストの誘惑》及び歴代教皇の肖像。

22 《聖体の聖母》、別名《キージ家の聖母》。旧キージ家所蔵(ローマ、パラッツォ・コロンナ)、現在ボストンのイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館蔵。本作をポッティチェリの真作としたモレッリの説は、以後異論なく認められている。

23 モレッリの判定以降、本作はポッティチェリ工房の作とされている。

24 現在ニューヨーク、メトロポリタン美術館のロバート・レーマン・コレクシオン所蔵。今日ほぼ異論なくポッティチェリの真筆と認められている。

25 今日工房作とされているが、北方画家によるコピーとするモレッリの説は採用されず、ポッティチェリの弟子の作とされる。

26 キリスト教の諸徳をあらわす寓意像シリーズ中の《剛毅》。今日ではこれをポッティチェリの作としたヴァザリーの証言が史料で裏付けられ、モレッリの判断は誤りとされる。

27 チェステットのサン・フレディアーノ教会の礼拝堂のために描かれた《受胎告知》。ヴァザリー以後、多数の学者がポッティチェリ作としてきたが、

- これを工房作とするモレッリの説も時々取り上げられる。
- 28 《バラ園の聖母》。ポッティチェリの若描きとするボーデの判断は広く認められている。事実、モレッリがポッティチェリの作品リストからはずした寓意像《剛毅》(前出、挿図17)と本作との類似が指摘される。
- 29 《バラの聖母》。今日ポッティチェリ工房の作品リストから除外されている。
- 30 《シモネッタ・ヴェスブッチ》の通称で知られる作品だが、像主の同定、作家判定ともに問題のある作品。近年の研究では、ポッティチェリ作と誤認定された作品に含められる。
- 31 本作をポッティチェリの工房作に格下げしたのはモレッリが最初であり、これは一般に承認されている。
- 32 《三人の大使とトビアス》は、今日ドメニコ・ディ・ミケリーノに帰される。
- 33 《玉座の聖母子と聖コズマ、聖タミアノ》はモレッリ以降ポッティチェリ派に帰される。
- 34 この祭壇画をポッティチェリ工房の作とするモレッリの判断は広く認められている。
- 35 異論なくポッティチェリ工房の作と認められている。
- 36 《愛の勝利》<sup>カステラ</sup>《貞潔》<sup>テネレ</sup>《時》<sup>フェレ</sup>《信仰》。今日ポッティチェリ研究では取り上げられない。
- 37 今日ポッティチェリ派に帰されている。
- 38 金細工師の肖像ないし医者の肖像の別称で知られる作品。モレッリ以前は伝承によりポライオーロ作とされ、モレッリ以降ポッティチェリ真作説と否定説に分かれる。旧コルシーニ美術館所蔵。
- 39 サバウダ美術館の本作は今日フィリップ・ピノ・リッピに帰される。
- 40 モレッリの判定以降、本作はポッティチェリ工房の作とされる。
- 41 今日コジモ・ロッセリに帰される。
- 42 今日ポッティチェリ晩年の傑作として知られる《ピエタ》。ポッティチェリ工房の作とするモレッリの説を認める人は少なく、ポッティチェリ晩年のマニエリスムの様式の理解が進んだ今日では真作と認定されている。
- 43 《書物の聖母》。洗いすぎであるとするモレッリの所見に対して、今日は最良の保存状態だとされる。
- 44 《天蓋の聖母》。モレッリの判断のとおり今日ポッティチェリの真作と判断されている。
- 45 ヴァザリーの記述する絵を本作に比定したのはモレッリが最初である。モレッリ遺贈の作品としてベルガモのアカデミア・カラーラ所蔵。甥のメリアの手紙のなかでモレッリは、ローマのモンテ・ディ・ピエタの
- 抵当品として競売にかけられた《ウィルギニア》について記している (Anderson, 1991の引用より要約)。「ミラノで一年に二度この絵を見られるようになる。実際、このポッティチェリだけが、いい意味での(目利き)のためにギャラリーを格上げすることができるだろう。…さて、すぐに六千リラを送るよう。ポッティチェリの絵と他におもしろい二枚をいい値で買ってあげよう。…」(一八七一年二月二十五日付)。「昨日、ポッティチェリとパティニールとバキアッカの件でモンテに行ったところ、店主が言うには、ポッティチェリの絵は英国人が選定した七枚のうちに入っている、まだモンテと契約する前だから、私に優先権があるとのこと」(同年二月二十日付)。モレッリ以降おおむねポッティチェリに帰されるが、助手の筆の一部に認める説や模倣者の作とする説もある。
- 46 同じくアカデミア・カラーラ所蔵。今日ポッティチェリの模倣者の作とされる。
- 47 同じくアカデミア・カラーラ所蔵。パッツィ家の謀反で殺害されたジュリアーノ・デ・メディチ(一四五三—一四七八)の肖像。モレッリは、自身が購入した本作を原作であると考へ、ボーデが一八七八年にストロツィ家から購入しベルリンの美術館に入れた作品はそのコピーであると考えた。ボーデが激しく反論したのはもちろんであるが、一九四二年に三点目の肖像が発見され(現在ワシントン、ナショナル・ギャラリーのクレス・コレクション)、今ではこれがジュリアーノの肖像の原作であり、モレッリとボーデの二作はポッティチェリの友人ないし親戚のためにつくられたレプリカであるとされている。
- 48 今日ベルリン・ターレム美術館所蔵。
- 49 ロンドンのナショナル・ギャラリーではフィレンツェ派の作とする。
- 50 本書のイタリア語訳者フリッツォーニが巻頭に掲げた長文のモレッリ伝。この日本語訳には掲載しなかった。
- 51 今日このデッサンはポッティチェリ筆とされる。
- 52 このデッサンは一般にポッティチェリ作と認められている。
- 53 ブラウンは、ヨーロッパ各地のイタリア美術を撮影した写真家。以下、モレッリが本書で引用する「ブラウンの図録」(Ad. Braun & Cie, Catalogue général des Photographies inaltérables au Charbon et Hélioxyures faites d'après les originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des principaux Musées d'Europe....., Paris et Dornach, 1887)は、ヨーロッパ各地のイタリア美術コレクションの作品を収録し、美術史研究に大きく貢献したことで知られる。モレッリはこの写真図録にもとづいてイタリア・ルネサンスのデッサンの真贋判定を行っている。G.

- Morelli, *Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen* von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff), mitgeteilt von E. Habich, in: *Kunstchronik, neue Folge*, III, 1891-1892, IV, 1893-1894. これに協力したハービヒによれば、一八八六年モレッリとハービヒのバリ滞在の折、毎夜二人はブラウンの図録をひもとき、ブラウンのアトリエにも足繁く通った。その成果が右の報告だが、各員の右欄外に記された判定結果は「真作」「コピー」「贋作」「一派の作」などと簡潔に記されるのみである。なお前回の紀要(第四六号)に掲載した「基本理念と方法」の訳中、「プロンの図録」としたのは右の「ブラウンの図録」の誤りなので訂正する。
- 54 大英博物館のデッサンは《豊穣の寓意像》。モレッリがこのデッサンをもとに弟子が描いたとする絵は、シャンティイ、コンデ美術館の《醜陋の寓意像》。これはポッティチェリ工房の作と広く認められているが保存状態はよくなく、大英博物館のデッサンとの関係について否定的な意見もある。
- 55 以上のポッティチェリの真贋判定についてAnderson, 1991は、モレッリは自らの発見した作品や自身のコレクション中の作品を過大評価する一方《ヴィーナスの誕生》《春》のような、ハーバート・ホーン、アビー・ワールブルクらがすでに扱っていたポッティチェリの神話画の傑作について語らないとして、モレッリの判定の偏りを指摘する。
- 56 カルリン(カルロ)・ドルチェは十七世紀フィレンツェの画家(一六一六-一六八六年)。肖像画家・宗教画家として知られ、特に聖母図では敬虔で微細な描写と宗教感情、柔和な色調を特色とし、人気を博した。
- 57 このデッサンは一八七一年にルーヴル美術館が購入し、一八七九にバリのエコール・デ・ボザールでヴェロッキオの真作として展示された。表と裏にそれぞれ裸形の童子を描き、裏側にラテン語のヴェロッキオ讃詩があり、賛詩は同時代の別人の筆とされる。
- 58 ブリュージュルの《盲人の譬喩》(ナポリ、カーポディモンテ美術館)。「めくらがめくらを案内したら、二人とも穴におちてしまうだろう」(マタイによる福音書第十五章十四節)にもとづく。ここでは目の利かない美術史家のたとえ。
- 59 A. Jansen, *Leben und Werke des Malers Giovanantonio Bazzi von Vercelli genannt il Sodoma*, Stuttgart, 1870.
- 60 今日ではフラ・バルトロメオの作とする説が妥当とされる。
- 61 Anderson, 1991は、モレッリがロレンツォ・ディ・クレデーディの周辺の画家の作品を一括してトンマゾに帰したことについてその問題点を次のように指摘している。モレッリはロレンツォに帰される作品があまりに多く、工房作が紛れ込んでいると考え、従来「クレデーディの周辺」に置かれた作品群をトンマゾの名のもとにひとまとめにしようとした。そうした作品のいくつかはモレッリ自身の所有であり、いくつかは、モレッリが収集に協力したこともある友人のコレクション中にあった。そしてモレッリは、耳と手の形を手がかりにトンマゾとロレンツォの作品を判別した。カルロ・ガンバはそうしたモレッリの方法を鋭く批判し、以後の研究に決定的な影響を与えた。ガンバは次のように述べている(要旨)。「モレッリはロレンツォ・ディ・クレデーディの問題を片づけようと、ボルゲーゼ美術館の二作と、それとは全然異質のクレデーディ派とをトンマゾの名のもとに一括した。ロレンツォの弟子にトンマゾ・ディ・ステーフアノ・ルネッティと称する画家がおり、ヴァザリが指摘する作品が今もこの弟子の故郷にあるのは確かである。旧デル・ネーロ荘の古い礼拝所をかざる作品《羊飼いの礼拝》がそれである。しかし、この大型の板絵はすでに、一五〇一年頃フィレンツェ絵画に支配的となっていたフラ・バルトロメオのスタイルと玉虫色の色調への追従を示している。クワトロチェント末にボルゲーゼ美術館の円形画を描いた画家が、わずか五年か十年の後に、トンマゾ・ルネッティの祭壇画に見られるような解剖学的に未熟な不釣り合いな四肢を描いたとは、とっついて考えられない」(Carlo Gamba, *Ritorno e Michele di Ridolfo del Ghirlandajo*, in: *Dedalo*, IX, 1929, pp. 466-70)。ガンバの批判の反響は非常に大きく、以後ロレンツォ周辺の作品をトンマゾに帰する試みは弱火になった。
- 62 ロレンツォ・ディ・クレデーディ工房の作とされる《幼児キリストの礼拝》と考えられている。
- 63 本作に同定できる作品は知られない。
- 64 モデナ、ピナコテカー・エステンセの《聖セバスティアヌスの殉教》。一般にロレンツォ・ディ・クレデーディ工房の作と認定されている。
- 65 これに同定される作品は知られない。
- 66 モレッリはロレンツォ・ディ・クレデーディに帰される絵を二点所有しており、両作とも、現在ベルガモのアッカデミア・カッラーラに展示されている。一、《幼児キリストの礼拝》はブレデッラの一部であり、アッカデミアではロレンツォ・ディ・クレデーディ派としている。同じブレデッラの《聖母マリアのエリザベト訪問》と《エジプト逃避》ベルガモの個人蔵。二、《聖母子》。アッカデミアではロレンツォ工房の作とする。フリッツォーニ所蔵の絵は未発見。
- 67 《聖母子と天使》。近年の研究ではロレンツォ・ディ・クレデーディ説が有

- 力。
- 68 《聖母子》。今日もロレンツォ派の作とされる。
- 69 《聖母子と幼児聖ヨハネ》。この作品をめぐってモレッリとドイツの美術史家の間に論戦があったが、今日ではロレンツォ・デイ・クレデーの若拙きであると認定されている。
- 70 《受胎告知》、《羊飼いの礼拝》などと思われる。
- 71 《幼児キリストの礼拝》。
- 72 サバウダ美術館の《聖母子》。二つのヴァージョンが所蔵される。
- 73 《受胎告知》《玉座の聖母子と聖ユリアヌス》、聖ニコラウス《キリストとマグダラのマリア》。
- 74 今も同教会身廊右の第二礼拝堂にある。ただしパラッツォ・アバテリス(パレルモ)の州立美術館に展示されている絵のコピーであると考えられている。
- 75 《幼児キリストの礼拝》。かつてロレンツォ・デイ・クレデーの真作としてウフィッツィ美術館に展示されてきたが、モレッリの判断が受け入れられようになり一九三六年に美術館から撤収され、ホーン財団に移された。
- 76 以下のシニョレッリの作品リスト中、ドイツ語版にモンテ・オリヴェート修道院の壁画があるが、イタリア語版にはない。
- 77 システイナ礼拝堂の《モーセの遺言と死》の作者をシニョレッリとしたのはヴァザリが最初で、一四八一年の契約書にシニョレッリの名前は無い。今日ではシニョレッリがフィレンツェの助手の画僧アントーニオ・デーイ(通称バルトロメオ・デラ・ガッタ)の協力で制作したと考えられている。ペルジノの《鍵の授与》の人物像の一部にシニョレッリの筆を認める人もいる。
- 78 パラヴィチーニ・ロスピリオ・シ美術館の《聖母子と洗礼者ヨハネ》、聖ヨセフ。
- 79 ベルリン・ダーレム美術館の《聖家族と聖ザカリア、エリザベト、幼児聖ヨハネ》。モレッリは以前からこの円形画に目をつけていたが、パトリーツィ伯からベルリンの美術館に売却された。
- 80 ニコーラ・フィロテジオ、通称コーラ・デル・アマトリッチェ(Cola dell'Amatrice (一四八〇/九〇)一五四七以後)はアスコリ・ピチェーノを拠点に活動した画家・建築家。モレッリがここに挙げる二点の作品は、今日ヴァチカンのピナコテカに所蔵する板絵《マグダラのマリアと聖カタリーナ》と《聖ロレンツォと聖ベネディクト》であり、《聖母昇天》(二一五五年の年記とサイン在)を中央パネルとする三幅祭壇画の両翼。
- この祭壇画にはラファエロの影響が認められるほか、総じてコーラはクリヴェリ、シニョレッリなどさまざまな画家、画派の影響を受けたことが知られ、作家判定が困難な画家である。モレッリは一八六一年に実施したマルケ州での調査のさい、コーラについて豊富な情報知識を得た。
- 81 アッカデミアのクレデーのデッサンは今日、ジョヴァンニ・アントーニオ・ソリアーニの協力でロレンツォ・デイ・クレデーが描いたとされる。
- 82 Frederic Reiset, Notice des Dessins, Cartons, Pastels, Miniatures et Emaux. Première Partie, Ecoles d'Italie, Ecoles allemande... Exposés dans les Salles du 1er et du 2e Etage au Musée national du Louvre (Nouvelle édition), Paris, 1878. ルーヴル美術館のデッサン等のカタログ。レイセはルーヴル美術館のコンサヴァターで、モレッリは彼のもとでイタリアルネサンスの画家の絵を見ている。
- 83 《マギの礼拝と聖母のための習作》を含むこのフォリオの作家について決着はついていない。
- 84 チャッツワースの老人の頭部のデッサンが、ヴァザリらのミーノ・ダ・フィエゾレ伝をかざる木版肖像画に転用されたとする説はモレッリがはじめて提案した。この説は認められているが、デッサンの作者については異論もある。
- 85 ペルージャ大聖堂附属美術館の聖オノーフリオの祭壇画。
- 86 サンセポルクロ市立美術館所蔵。カンバスの表にキリストの磔刑を、裏に修院長聖アントニウスと聖エリギウス及び四修道士を描く。おおむねシニョレッリの真作と認定されているが、裏面に弟子の介在を認める説がある。
- 87 今日、教区美術館にある《聖母昇天》《死せるキリストの哀悼》《使徒たちの聖体拝領》。
- 88 パラッツォ・ドゥカールレの《キリストの磔刑》と《聖霊降臨》。
- 89 ヴォルテラ市立ギャラリーの《受胎告知》、《聖母子と諸聖人》、《悔悟の聖ヒエロニムス》。
- 90 十九世紀のアッカデミア美術館はルカ・シニョレッリの祭壇画を二点所蔵していたが、一九一九年ウフィッツィ美術館に移管された。ここでモレッリが取り上げるのは、大型板絵《聖母子と大天使、聖アウグスティヌス、聖アナスタシウス》であり、これは今日シニョレッリ工房の作とされる。
- 《キリストの菜園での祈り》と《最後の晩餐》と《キリストの鞭打ち》をあらわすプレデッラは、シニョレッリの弟子の作とされている。
- 91 ここでモレッリのいうイーゼル画は、シニョレッリの傑作《聖母子》(円形枠に聖母子と、背後に裸体の青年四人を、円形枠の上にグリザイユで二人の預言者と洗礼者ヨハネを描く)と、《聖家族》。いずれもヴァザリ

記述にある作品。モレッリが言うプレデッラとは、《受胎告知》と《羊飼いの礼拝》と《マギの礼拝》であり、これはモンテパルチアーノのサンタ・ルチア教会からもたらされた祭壇画《ミゼリコルディアの聖母》のプレデッラだと思われる。

92 《聖母子と二聖人》。

《キリストの鞭打ち》(シニョレッリの最初のサイン在)と《熾天使に讃えられる聖母子》。

94 ベルリン・ダーレム美術館の所蔵。美術館は一八九四年に直接トッリジャーニ・コレクシオンから本作を購入した。

95 円形画《聖母子》。裸体の青年を後ろに配する。一八九四年ミュンヘンのアルテ・ピナコテークが購入。ほぼ異論なくシニョレッリの真筆とされている。

96 今もフィレンツェのコレシーニ美術館に所蔵される円形画《聖母子と聖ヒエロニムス、聖ベルナルドゥス》。一九三〇年代以降シニョレッリの真筆たることに揺らぎはない。

97 デッサンの特定はできない。

98 ルーヴル美術館のシニョレッリのデッサン中、オルヴィエートの壁画のための優れたデッサン《悪魔と地獄に墜ちた人々》がある。

99 遺体を担う裸形の男の習作を指すか。今日ではシニョレッリの真作と認められている。

100 ここに挙げられる三点のデッサンは、大英博物館の《武装せる三騎士》(二三七番)、《ダンテ、ヴェルギリウスとウゴリーノ伯爵》(二四一番)、《四人の男性像》(二四二番)であろう。

101 《ヘラクレスとアンテウス》(二二八〇番)。

102 《聖家族》、通称《ゲルフィ党の円形画》。一八〇二年にウフィツィ美術館に入った。

103 ジローラモ・ジェンガ(一四七六〜一五五二)はウルビーノ公に仕えた多才な画家。ヴァザリはジローラモの父親と親交があり、ラファエロはジローラモの息子の名付け親だった。作風上、ラファエロやシニョレッリの多大な影響を受けた。その代表作である一五二三年のチゼーナの祭壇画(挿図24)にマニエリスムへの兆しが認められる。Anderson, 1991によれば、モレッリはジローラモ・ジェンガを否定的に評価しているが、ヴァザリ以後ジェンガの全作品をリストアップしたのはモレッリが最初であり、彼が新たにジェンガ作と判定した作品は驚くべき点数になるといふ。《セバステアヌスの殉教》をジェンガの若描きと断定したモレッリの見解は今日広く認められている。

104 シエナのバラツォ・デル・マニフィコの一部屋をかざっていた八画面は壁面から剥離され、モレッリが言及する二点つまり《囚人の解放》《トロイアから逃げるアエネアス》はシエナ国立美術館にある。ロンドン・ナショナル・ギャラリーに《貞潔の勝利》《ローマをゆるすように家族に説得されるコロラヌス》《オデュセア》の物語が所蔵される。残る三点は消失。全八場面中ロンドンの《オデュセア》の物語を除いた七場面(失われた三場面も含めて)にルカ・シニョレッリのサインがあることが古記録によっても知られるが、シエナの二場面はモレッリ以後もジローラモ・ジェンガに帰される。

105 今日ではヤーコポ・リパダがジェンガの壁画を自由に翻案したものと考えられている。

106 今日「マエストロ・デイ・グリゼルダ」の作とされ、画題は《アルテミス》。

107 《我に触れるな》。

108 シエナ国立絵画館の《聖母子と幼児聖ヨハネ、バドヴァの聖アントニウス》。

109 十九世紀のリールの美術館所蔵目録では「作者不詳」としている。

110 ジローラモ・デル・パッキアの《聖母子と四天使》。

111 画題は《キリストの変容》。シエナ大聖堂附属美術館所蔵。

112 この《男の肖像》(一八二番)はモレッリ以前はソドマの作とされていた。

113 《無原罪受胎論争》(別称チゼーナの祭壇画)。本作は、一五二三年十二月十二日ジェンガに制作依頼があり、多くの助手の協力で二五二八年三月中に完成したことが史料で確認される。

114 《改宗者を洗礼する聖アウグスティヌス》。モレッリ自身が購入した作品。今日ジローラモ・マルケージに帰される。

115 作品の同定不可能。

116 プレーラ美術館の《聖家族》のための裸体習作。

117 作品の同定不可能。

118 《聖母子》は今日フィリッピーノ派に帰されている。

参考にした主な画家のモノグラフィイー等

- P. Della Pergola, Galleria Borghese. I Dipinti, vol. II, Roma, 1959.  
 M. Davies, The Early Italian Schools (National Gallery Catalogues), second ed., London, 1961.  
 F. Rossi, Accademia Carrara I. Catalogo dei Dipinti Sec. XV-XVI, Bergamo, 1988.  
 M. Cruttwell, Verrocchio, London & New York, 1904.  
 G. Passavant, Verrocchio. Sculptures, Paintings and Drawings, London, 1969.  
 L. Dussler, Raphael. A critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries, London & New York, 1971.  
 矢代幸雄(吉川逸治・摩寿意善郎監修、高階秀爾他記)『サン・ドロ・ボッティニ・チェルリ』(一九七七年、岩波書店)  
 R. Lightbown, Sandro Botticelli (2 vols.), London, 1978.  
 Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo Tempo, il suo Influsso, catalogo a cura di P. Dal Pozzetto e P. Zampetti, Firenze, 1981.  
 P. Scarpellini, Perugino, Milano, 1984.  
 L. Berti, U. Baldini, Filippino Lippi, Firenze, 1991.  
 J. Martineau (ed. by), Andrea Mantegna (Exhibition Catalogue of Royal Academy of Arts, London & The Metropolitan Museum of Art, New York), 1992.  
 J. Ruda, Fra Filippo Lippi. Life and Work with a complete Catalogue, London and New York, 1993.  
 T. Henry and L. Kanter, Luca Signorelli, New York, 2002.

図版出典 Photo Credits

- 図 1 Ch. Blanc, Une Peinture de Léonard de Vinci, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 15, Janvier, 1861.  
 ■ 図 2 G. Morelli, Kunstkritische Studien ueber italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom. von Ivan Termolietff, p. 89.  
 ■ 図 3 ibid., p. 99.  
 ■ 図 4 ibid., p. 105.  
 ■ 図 5 J. Ruda, Fra Filippo Lippi. Life and Work with a complete Catalogue, London and New York, 1993, pl. 77.  
 ■ 図 6 ibid., pl. 77.  
 ■ 図 7 Botticelli (Scala Slides, 1992)  
 ■ 図 8 L. Berti, U. Baldini, Filippino Lippi, Firenze, 1991, p. 141.  
 ■ 図 9 L. Dussler, Raphael, London & New York, 1971, fig. 95.  
 ■ 図 10 ibid., fig. 97.  
 ■ 図 11 P. Scarpellini, Perugino, Milano, 1984, pl. 197.  
 ■ 図 12 M. Cordano, Mantegna. La Camera degli Sposi, Milano, 1992.  
 ■ 図 13 L. Berti, U. Baldini, op. cit., p. 141.  
 ■ 図 14 Botticelli (Scala Slides, 1992)  
 ■ 図 15 ibid.  
 ■ 図 16 R. Lightbown, Botticelli, London, 1986, pl. 33.  
 ■ 図 17 ibid., pl. 16.  
 ■ 図 18 Giovanni Morelli, De la Peinture italienne. Les Fondements de la Théorie de l'Attribution en Peinture à propos de la Collection des Galeries Borghese et Doria-Pamphilii, Edition établie par Jaymie Anderson, Paris, 1994, pl. 10.  
 ■ 図 19 R. Lightbown, op. cit., pl. 133.

図版③ Morelli-Anderson, op. cit. (1994), fig. 11.

挿図19 G. Passavant, Verrocchio, London, 1969, pl. 98.

図版④ Morelli-Anderson, op. cit., fig. 12.

挿図20 T. Henry & L. Kaner, Luca Signorelli, New York, 2002, cat. 96.

挿図21 *ibid.*, cat. 19.

挿図22 *ibid.*, cat. 6.

挿図23 A. Venturi, Storia dell'Arte italiana, Milano, 1932 (Kraus Repr., 1983), IX, parte V, fig. 340.

挿図24 Lorenzo Lotto nelle Marche, Catalogo a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze, 1981, cat. 32.

## 日本語で読める近年の主なモレッリ関係文献

エドガー・ウィンント (高階秀爾訳) 『芸術と狂気』(昭和四十年, 岩波書店) 第三章「目ききへの批判」(訳注10参照)

マックス・フリートレンガー (千足伸行訳) 『芸術と芸術批評』(一九六八年, 岩崎美術社) 所収「作家判定の客観的根拠」(訳注10参照)

人文書院版『フロイト著作集3 文化芸術論』(一九六九年) 所収「ミケランジェロのモーゼ像」(訳注10参照)

矢代幸雄 (吉川逸治・麻寿意善郎監修, 高階秀爾・佐々木英也・池上忠治・生田圓訳) 『サンドロ・ボッティチェリ』(一九七七年, 岩波書店) (原著: Yukio Yashiro, Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance (revised edition), London & Boston, 1929. 「序説」でモレッリの方法を検討)

土井次義『長谷川等伯』(一九七七年, 講談社) 早くからモレッリの方法に着目してきた著者の等伯研究の成果を集大成。モレッリが対象に取り上げなかった目のほか、日本画独自の皴法などの分析も取り上げる。

カルロ・ギンズブルグ(竹山博英訳) 『神話・寓意・徴候』(一九八八年, せりか書房) 所収「徴候―推論的範例の起源」(訳注10参照)

岡田温司「ジョヴァンニ・モレッリの仕事場」(平成三年度科学研究費補助金・総合研究(A) 研究成果報告書「代表者新田博衛」『鑑賞・消費の観点から見た藝術』一九九三年, 京都大学教養部) 一五二―一八一頁 (訳注10参照)

ウード・クルターマン(勝国興・高阪一治訳) 『美術史学の歴史』(一九九六年, 中央公論美術出版) モレッリの章

中村俊春「美術史と鑑定―絵画作品の作者推定の問題を中心に」(太田喬夫編『美術学を学ぶ人のために』三二頁―五四頁, 一九九九年, 世界思想社) 西洋美術史における作家判定の問題を概観し、モレッリの方法の問題点に触れる。

ヴァーノン・ハイド・マイナー(北原恵・吉城寺尚子・田中久美子・保井亜弓訳) 『美術史の歴史』(二〇〇三年, ブリュッケ) の第三部十一

(うえだつねお 西洋美術史)

(二〇〇二年十月三十一日受理)