

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・パンプイーリ美術館』
 翻訳(5)——第一章 ボルゲーゼ美術館(マリオット・アルベルティネッリからペリン・デル・ヴァーガまで)

マリオット・アルベルティネッリ

引き続きボルゲーゼ美術館のその他のフィレンツェ派画家の作品を精査するために、ここで、金文字で一五二一年と年記を入れた三百十番の《聖家族》を見なければならぬ。この絵の構成はフラ・バルトロメーオ・デラ・ポルタから来ると思われるが、すばやい筆致は間違いなくマリオット・アルベルティネッリのものである(十)。絵は聖母子と童子の洗礼者ヨハネをあらわす¹「挿図1」。金文字の年記とは別に、重なりあった二つの輪を添えた周知の赤い十字架がある。十字架はフィレンツェのサン・マルコ修道院を、また二つの輪は友人であり協力者だったフラ・バルトロメーオとマリオット・アルベルティネッリの二人を思い出させる。私はこのような一五二〇年、一五二一年、一五二二年の数多くの平凡な作品を、私邸(フィレンツェのバルトロネイ伯爵家、ローマのグエッリーニ・アンティノリー家)のみならず、公共美術館でも見 てきた(例えばウイーンのベルヴェデーレ美術館の一五二〇年の年記のある絵²、フィレンツェのコルシーニ美術館の一五二一年の年記のある絵(十)³)。サン・マルコ修道院では、よく、画材を提供したと伝えられ、仕上がった絵は二分され、半数はフラ・バルトロメーオ側に、つま



挿図1 マリオット・アルベルティネッリとフラ・バルトロメーオ《聖家族と洗礼者ヨハネ》、ボルゲーゼ美術館

上田恒夫

り修道院に、半数はアルベルティネッリのものにしたという。先に記したボルゲーゼ美術館の同年「一五二一年」の絵に似たアルベルティネッリの作品は、今は見ることができないが、かつてシャッラ・コロナ美術館にもあり(十)、もつともなことだが、同館ではやはりフラ・バルトロメーオに帰した⁴。クローとカヴァルカセツレ両氏はこれほど確た

る作品をフラ・パオリノ・ダ・ピストイア作としたいようだが（第三巻一七八、四八二頁）⁵、今回もいくら何でも両氏の意見に同調するわけにはいかない。フラ・パオリノは一五一六年シエナのサント・スピリト教会のキオストロの壁画を描き^{（a）}、キリストの磔刑とその脇に多くの聖人を描いているが、彼は生硬で凡庸な画家である^{（b）}。フィレンツェのアカデミア美術館にある一五一九年の大画面も相当鈍く硬いが⁶、フラ・パオリノはピストイアのサン・ドメニコ教会とサン・パオロ教会にある後年の作（一五二八年）⁷においてのみ、つとめてフラ・バルトロメオを模倣している。ヴァザーリが伝えるように、フラ・パオリノはドメニコ・ギランダイオの凡庸な弟子だったベルナルド・デル・シニョラツチオの息子であり、フラ・バルトロメオに出会う前にフラ・パオリノが父親の工房で修業を終えたことはばい間違いない。ここで、先述の一五二〇年、一五二一年、一五二二年の「アルベルティネッリの」聖母図と、同時期にアルベルティネッリが入念に描いた、同じくフィレンツェのアカデミア美術館に展示されている《受胎告知》⁸とを、またウフィツィ美術館（一二五九番）の一五〇三年に描かれた、

（a）この壁画のデッサンがウフィツィ美術館にある。額縁四八四の一四〇二番。

〔M〕

（b）よく見ていただきたいが、この壁画のマグダラのマリアと聖ヨハネの頭部は荒削りで品位を欠き、キリストの手は硬く親指は太く寸詰まり、体躯のモデリングは悪く、袖の襷は硬い。要するに一五二六年のフラ・パオリノはまだ画家として駆け出しであるのに対して、一五二〇〜一五二二年のアルベルティネッリは熟練の筆跡を示している。以上の作品のほか、ピストイアの病院「サンタ・マリア・デレ・グラーツィエ教会のオスベダーレ・デル・チェッポ」に、フラ・パオリノによるヒエロニムス、セバステイアヌス、マグダラのマリア、童子の洗礼者ヨハネほかの聖人らを配した《玉座の聖母》がある。この教会にはロレンツォ・デイ・クレイ・デイの優れた大作《玉座の聖母子》があり、キリストはひざまづくマグダラのマリアに祝福を与え、聖カタリナ、洗礼者ヨハネ、聖ヒエロニムスがこれに列する⁹。〔M〕

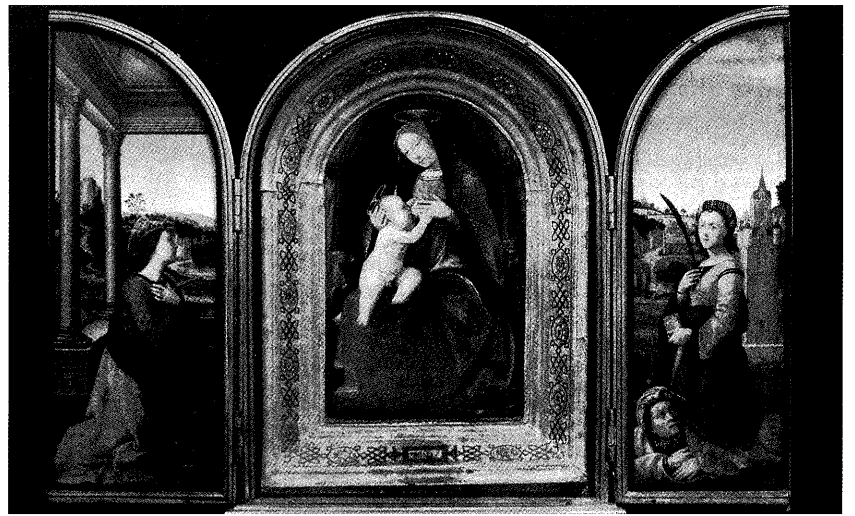


挿図2 フラ・バルトロメオとアルベルティネッリのモノグラムとサイン（ジュネーヴ美術館の《受胎告知》）

ヴァ美術館の大きな《受胎告知》¹¹を挙げたい。この絵には右のサインがある。

もしもこのジュネーヴの絵をヴィルヘルム・ボーデ館長が知っていたら、この作品の判断についても、ボーデ氏は自らの見解をよしとするのをためらっただろうと私は思う。

フラ・バルトロメオ・デラ・ポルタも、やや年長の弟子で共同制作者でもあった画僧マリオット・アルベルティネッリも、一四八〇年代に客足の絶えなかったコジモ・ロッセッリの工房で修業した。一四八五年頃、ピエロ・デイ・コジモは師匠ロッセッリのもとで旺盛な活動を展開していたに違いない、言い伝えられるごとく、ピエロは門弟の監督指導を師匠のロッセッリからゆだねられたほどだったと思われる。事実、ウフィツィ美術館のフラ・バルトロメオとマリオット・アルベルティネッリのペン描きデッサン¹²を、ピエロ・デイ・コジモの《幼児キリストの礼拝》のペン描きデッサン（三四三番、額縁八〇、ブラウンの図録二二一番）¹³と比較すると、ピエロ・デイ・コジモは技法上フラ・バルトロメオとマリオット・アルベルティネッリの強い影響のもとで制作したに違いないことがはっきりとわかる。しかしそれ以降、アルベルティネッリが模範としたのは才能あり堅実な画家フラ・バルトロメオで



図版① マリオット・アルベルティネリ《聖母子と聖バルバラ、カタリナ》(ミラノ、ボルディ=ベッツォーリ美術館)

あり、アルベルティネリはこの目的をみごとに達成したので、ミラノのボルディ=ベッツォーリ美術館所蔵の一五〇〇年の美しい小型三連祭壇画(十)¹⁴ [図版①]、ヴェネツィア司教区神学校所蔵の聖母図(十)¹⁵、シエナのアカデミア所蔵の聖カタリナとマグダラのマリアをあらわす二点(九十一番、九十九番)(十)(a)¹⁶のごとく、今でも彼の初期の作品の多くがフラ・バ

ルトロメーオの作として通っているほどである。それとは逆に、フラ・ルトロメーオ・デラ・ポルタの若描きであるルーヴル美術館の《我に触れるな》(十七番)(十)(b)¹⁷はアルベルティネリ作として通っている。

アルベルティネリが友人フラ・バルトロメーオと協力してサンタ・マリア・ヌオーヴァ教会の修道院で制作していた一四九〇年代末に、ポルティナーリ家の人びとの肖像を描き込んだヒューホ・ヴァン・デル・グースの大三連祭壇画はこの教会にあり¹⁸、アルベルティネリに強い印象を与えたに違いない。明らかに、当時アルベルティネリはいくつかの絵において(館長ボーデ氏が考えるようにメモリンク以上)このフランドルの画家の絵をまねようともくろみ、例えばボルディ=ベッツォーリ美術館の祭壇画に見るごとく色彩のハーモニーと衣装のみならず、ローマのバセッジョ氏旧蔵の小品《樂園追放》(c)¹⁹に見るごとく入念に描かれた背景の風景までも、まねようとしていた。マリオット・アルベルティネリの十六世紀初頭の絵、例えばウフィツィ美術館の一五〇三年の《マリアのエリザベツ訪問》や福音書記者ヨハネとマグダラのマリア(ジョヴァンニ・モレッツィ氏所蔵作品の片割れ)のごときは、フラ・バルトロメーオの画法と筆法にかなり近いが、ただし両者に違いがあり、人物の姿形にはフラ・バルトロメーオほどの自由と気品はなく、木々の葉はミニアチュール画家のごとく根気よく細やかに描かれる。これはフラ・バルトロメーオの作品には決して認められないものである。フィリップ・リッピの死(一五〇四年)の少し前、つまりマリオットの友人バルトロメーオが数年来静寂な修道院に隠棲していた頃、マリオット・

(a) クローとカヴァルカセツレ両氏(第三巻四七五頁)はこの二点をフラ・バオリノの作とする。[M]
(b) クローとカヴァルカセツレ両氏はこの絵をアルベルティネリ作と判断し、一四九四年に置く(一)。この絵のなかの手の形はバルトロメーオのものであることを示し、風景はアカデミア美術館(フィレンツェ)のフラ・バルトロメーオの絵(聖ベルナルドゥスにあらわれる聖母と幼児キリスト。一五〇六年?)のそれを想起させる。この聖ベルナルドゥスの絵のための美しい木炭デッサンはヴァイマル大公閣下の所蔵である(ブラウンの図録二十五番)。

[M]

(c) このアルベルティネリの小品は後にローマで売りに出され「イギリスで買われ」、クローとカヴァルカセツレ両氏によりラファエロの若描きと認定された(一)。パッサヴァン(第二巻三四頁)²⁰はこの絵を正しくアルベルティネリの筆と認めた上で「風景は豊かに描かれるが色調は冷たい」と、要するにフランドル的であると言っている。[M]

アルベルティネッリはフィリッピノとの間に強い関係結びはじめたはずである。当時のマリオット・アルベルティネッリのいくつかの絵、例えばパラッツォ・ピッティの美しい円形画(三二六五番)²¹やヴォルテッラ大聖堂の絵²²は、フィリッピノの影響をはっきりと示している。事実、フィリッピノが制作に着手して早々に中断した大祭壇画(ルーヴル美術館の十六番)を、フィリッピノの没後に完成させる役目を負ったのは他でもなくアルベルティネッリだった。この絵の聖ヒエロニムスは、明らかにフィリッピノ自身が直接板絵上にデッサンしたものである^(a)²³。フィレンツェのアッカデミア美術館にアルベルティネッリの後期の秀作が数点ある。

フラ・バルトロメオの最上の絵はルッカにあるが²⁴、その多くは残念ながら拙い修復のせいで画面を損じている。コルシーニ美術館の絵²⁵以外には、私はこの大画家の作品をローマで見たことがない。

その代わりに、フィレンツェではウフィッツィ美術館とアカデミア美術館とパラッツォ・ピッティに、フラ・バルトロメオの特徴的な絵がいくつも見られる。この画家が初期に描いた画趣に富んだ作品中の一点が、フィレンツェの故バルデッリ伯爵家にあつたが、ミラノの有名な

(a) 聖ヒエロニムスのタイプや耳と手の形にフィリッピノの筆を認めるのはさして困難なことではない。[M]

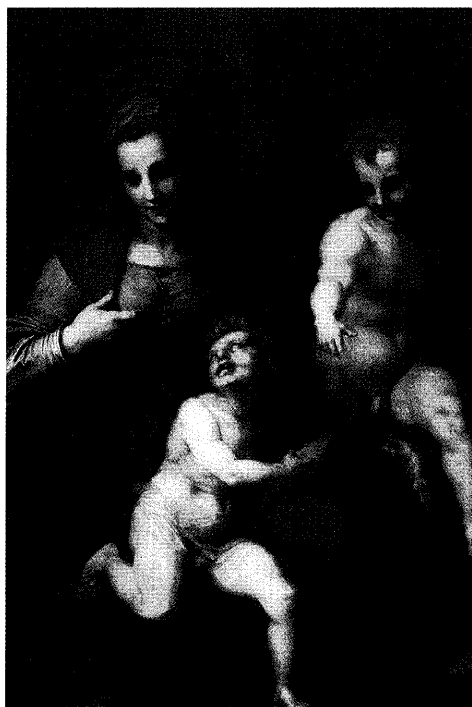
(b) フラ・バルトロメオ・デル・ポルタの初期のデッサンの大部分は、ウフィッツィ美術館(額縁四五七の二二三番—二二三九番)と大英博物館(プラウンの図録一、二、三、四番)のデッサンに見るように細いペンで描かれる。しかし後年のデッサンのほとんどは木炭か黒チョークによる。ウフィッツィ美術館のデッサン(額縁四五三、二二四四番)のごとく、フラ・バルトロメオの模倣者であるアンドレア・デル・プレシャニノのペン描きデッサンはしばしばフラ・バルトロメオに帰されている。アンドレア・デル・プレシャニノは、フラ・バルトロメオのデッサンばかりか本画も写しており、かなでもトリノのアッカデミアの《聖家族》(二二三番)はその好例である。[M]

政治家エミリオ・ヴィスコンティ・ヴェノスタ侯爵のすぐれたコレクションに渡った²⁶。地面にすわる幼児キリストを礼拝する《聖家族》を配した円形画である。この絵のカルトーネがフィレンツェのアッカデミア美術館にある^(b)。

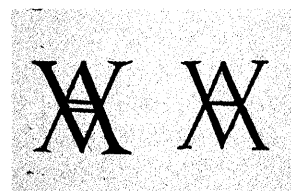
イタリア国外には、フラ・バルトロメオとアルベルティネッリの作品はごく少ししかない。

アンドレア・デル・サルト

私たちは、フラ・バルトロメオの作品から、おのずとアンドレア・デル・サルトの作品の方にいざなわれる。デル・サルト作と推定される絵は、今ボルゲーゼ美術館の第八室に展示されている。三三四番の絵は人物を等身大に描いた《聖家族》であり[挿図3]、Aを二つ交差させた自筆のモノグラムが添えられる。ヴァザーリの『美術家伝』の最初の注解者「ガエターノ・ミラネージ」が、アンドレア・デル・サルトの本名は、バルディヌッチが主張したように²⁷ヴァンヌッキではなく、アンドレア・ダーニョロ(今日ではアンジェリないしデ・アンジェリス



挿図3 アンドレア・デル・サルト《聖母子と洗礼者ヨハネ》[モレッリはアンドレア・デル・サルトのコピーとした]、ボルゲーゼ美術館



挿図4 アンドレーア・デル・サルトのモノグラム（ドイッ語版より。フリッツオーニのイタリア語版では省略）

とすべきだろう）であることを証明するまでは、アンドレーア作とされる各地所蔵の絵に、よくAとVの組み合わせが認められ、この二文字はアンドレーア・ヴァンスッキ [Andrea Vannuchi] のモノグラムであるとされた。画家の本名が明らかにされて以降、モノグラムはひんぱんに修正された。つまりVの文字に短い横断線が加えられ、Vは「上下が逆になり」Aになり、その結果いとも簡単に二つのAを組み合わせたアンドレーア・デル・サルトの本来のモノグラムが復活した。しかし例えば私たちがここで見ている作品のモノグラムのごとく、こうして修正されたモノグラムが後補であり改変であることはすぐに露呈した^(a)。

この絵の構成は明らかにアンドレーアに帰されるが、筆づかいは相当硬く、アンドレーアの作とするには生氣に欠ける。従ってこの構成は多くのコピーのひとつであり、たまたまこの絵に秀逸の構成を見ているのだと思う²⁸。同様にアンドレーア・デル・サルトの作とされるその他の作品についてほぼ同じことが言え、私自身と賢明な読者のために、そうした作品に深入りするつもりはない。ただし窓際に展示してある《マグダラのマリア》^(b)は例外で、これはしばしばコピーされた絵である。私見では、この魅力的な絵はアンドレーアの筆ではなく、彼の忠実な模倣者

- (a) ドーリア美術館の最初の翼にもアンドレーア・デル・サルトのこのモノグラムを記した聖母子と洗礼者ヨハネを描いた絵（三十七番）がある。私見ではそれはドイツ人画家の作であって、聖母子像はアンドレーア・デル・サルトから、また皮衣の洗礼者像はおそらくアルブレヒト・デューラーからとっている。洗礼者の頭部と手の形もかなりデューラー風であると思う⁽⁺⁾³⁰。[M]
- (b) この絵の古いコピーがトリノのアカデミアでも見られる（一四八番）³¹。[M]
- (c) フィレンツェのコヴォーニ伯爵が、同時期のプーリゴの描いた若い女の肖像を一点所有している³²。[Fか]

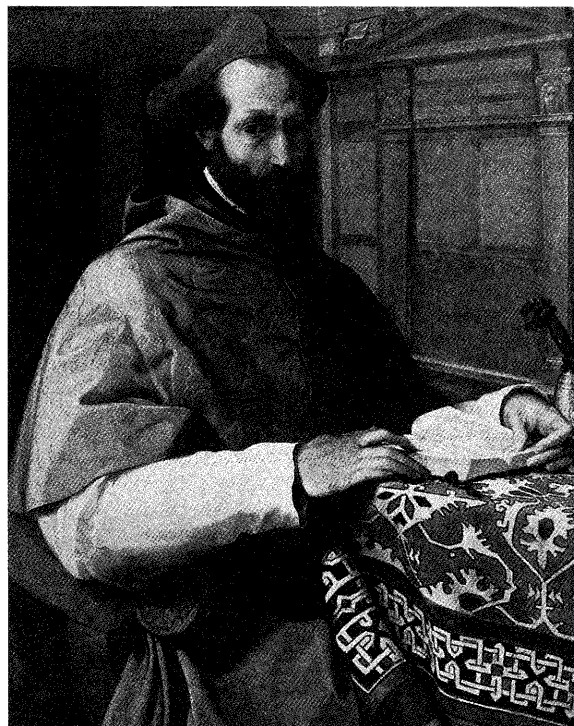
のひとりドメニコ・プーリゴの作であり⁽⁺⁾^(c)²⁹、彼の二点の絵がこの部屋に展示してあり³³、コロンナ美術館にももう一点がある（十七番）³⁴。

ヤコポ・ダ・ポントルモ

アンドレーア・デル・サルトからさまざまに影響を受けたもう一人の画家に、ヤコポ・カルッチ、通称ポントルモ（一四九四～一五五六年）がいた。そのすぐれた肖像画（七十四番）は、カタログではポントルモの弟子アンジェロ・ブロンジーノとされるが、私はポントルモに帰す⁽⁺⁾^(d)。本を手にし赤いビロードの服を下に着た年配の男の、実大の半身像である³⁵。

しかし、こうしたフィレンツェ派の凡庸な作品は今はおき、注目にする同派の一点の絵に目を向けたい[図版②]。私はフィレンツェ派の作であると言いたいが、以前のカタログでは、この等身大の枢機卿の肖像は、他ならぬ神々しいラファエロに帰され、しろうと大衆はラファエロの作品としてあがめ讃えた^(e)³⁶。名前の力とはこれほどのものなのか。このみごとな肖像画は今日四〇八番に分類されている。中年の枢機卿はトルコ絨毯を敷いたテーブルの前にして腰かけ、絨毯の上にはラファエロの古典的肖像画《レオ十世》の画の中に見られるのと同じような彫金をほどこした高価な鈴がある。この高位の男は氣品に満ち、しかしこ

- (d) ボルゲーゼ美術館の新館長は私の指摘にしたがってポントルモ筆と訂正した。[M]
- (e) パッサヴァン（第二卷三五八頁）は、頭部と手⁽⁺⁾にはラファエロの特徴が認められるが、それ以外はすべてその弟子の作であろうと言う。これに関連してパッサヴァンは、特にその絨毯は、ピッティ美術館のインギラミ枢機卿の肖像画中の絨毯を描いた画家その人の筆に言う。しかし私たちは、他の学者らがこのラファエロ作とされる絵をフランドル派画家のコピーであると考えているのを知った。[M]



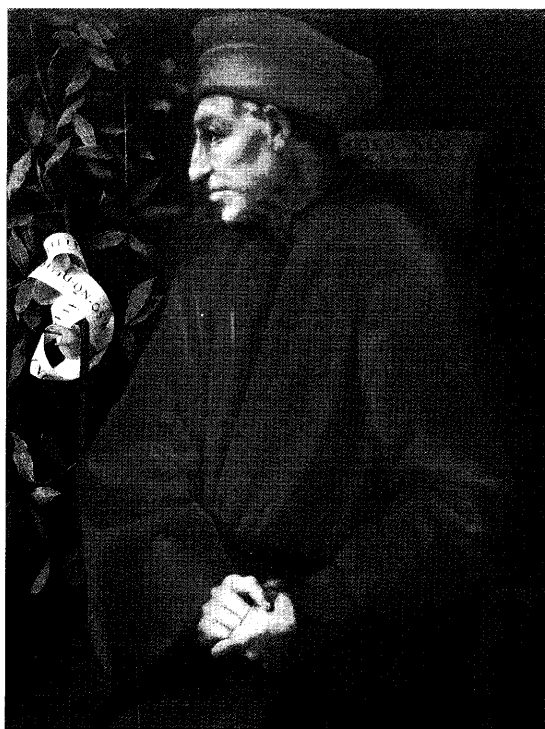
図版② ヤコポ・ダ・ポントルモ《枢機卿の肖像》(ボルゲーゼ美術館)

く自然な物腰でじつと椅子にすわり、しっかりとこちらを見ずえる。絵の色彩にハーモニーがあるが、ウンブリア時代・ローマ時代のラファエロでもなく、まったくフィレンツェ的である。この枢機卿をさらに子細に見ると(a)、この人物像からポントルモの霊が立ち現れて来るように

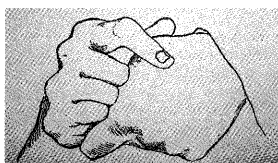
(a) 描かれた像主について私は確かなことは何も言えない。パッサヴァン(第二卷三五五頁)は、おそらくボルジア枢機卿を描いただろうと考える。[M]

(b) ポントルモはこの欠点をその師範であるアンドレア・デル・サルトから受け継いだと思われるが、あらゆる模倣者の例にもれず、ポントルモは師匠の欠点を誇張したのだ。ヴァザーリが伝えるように、ポントルモは年少の頃しばらくの間、たぶん小間使いとしてレオナルド、アルベルティネリ、ピエロ・ディ・コジモの工房に通っていただろう。しかし彼の本当の師匠はアンドレア・デル・サルトであって、これは、フィレンツェのサンティッシマ・アヌンツィアータ教会の修道院の彼の壁画のほか、例えばパラッツォ・ピッツァーティのプロフィールの男の肖像(二四九番)³⁸やモレッリ・コレクシオン(ミラノ)の若い芸術家の肖像³⁹のような彼の初期の数点の肖像画に確認される。

[M]



挿図6 ポントルモ《コジモ・デ・メディチの肖像》、ウフィツィ美術館

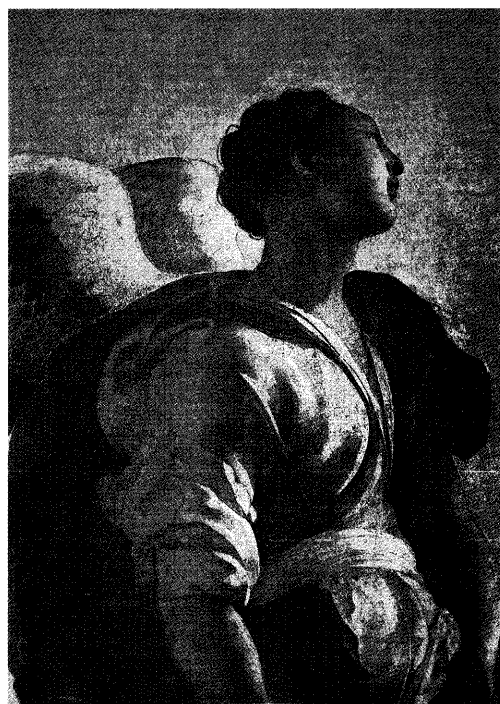


挿図5 ポントルモの描く手(挿図6の《コジモ・デ・メディチの肖像》参照)。「ドイツ語版より。フリッツォーニ版では省略」

思える。というのも、真正の芸術作品にはすべて、何か作者のエッセンスというべきものが本来そなわっていることを誰も否定できないだろうから。

深くくぼんだ目の造形はまったくポントルモのものであり、人差し指の第一指節骨に難点のある手のデッサンもポントルモの特徴であり(6)³⁷、根っからフィレンツェ的な肌の定まらない色調もアンドレア・デル・サルトを想起させ、このすぐれた肖像画の作者がファファエロではなくヤコポ・カルッチ、通称ポントルモに他ならないことを私は

全然疑わない(十)。しかし、これについてもっと納得したい方は、この肖像と、フィレンツェのサン・マルコ修道院の僧坊に掲げてある異論なくポントルモに帰されるコジモ・イル・ヴェッキオの肖像⁴⁰ [挿図6]を、またウフィツィ美術館の他の二点の肖像画(二二七〇番、一二



挿図7 ポントルモ《受胎告知》より大天使、フィレンツェ、サンタ・フェリチタ教会、カッポーニ礼拝堂壁画

六七番)⁴¹と比較されたらよい。

ポントルモの今ひとつ別の作品にバルベリーニ美術館(第二室、六十番)の《ピュグマリオン》(十)⁴²があるが、ローマではベルツツイ作として通っている。ポントルモの秀作はフィレンツェにある。つまりパラッツォ・ピッティ⁴³、ウフィッツィ美術館、ファリーノラ侯爵家⁴⁴、サン・ミケリーノ教会⁴⁵、サンタ・フェリチタ教会〔挿図7〕⁴⁶、ポッジョ・ア・カイアーノの別荘「ヴィラ・メディチ」の作品である。ポントルモのすぐれたデッサンはウフィッツィ美術館にある。額縁二二四の六七一番と六七二番、額縁二二六の六七五番⁴⁷がそれである。同美術館の額縁一四七の五二六番のペン描きデッサン《ノアに箱船の建造を命じる神》もポントルモの作であり、おそらくラファエロ自筆のデッサンをポントルモが写したものであろう⁴⁸。ローマのコルシーニ図書館はポントルモのデッサンを二七枚所蔵し、そのうち特にすぐれているのは、一二四一七三番、一二四一八二番、一二四一八三番、一二四一八七番、一二四一二八番、一二四一二五四番である⁴⁹。

チャッツワースのコレクションに、ミケランジェロの名のもとに、ヤ

コボ・ダ・ポントルモのデッサンが二点掲げられている。黒チヨークの一枚は《聖母子》(ブラウンの図録四十七番)であり、赤チヨークのもう一枚はシステイーナ礼拝堂天井壁画の一人物を描く(ブラウンの図録二十五番)(十)⁵⁰。七十九番の女の肖像は、ポントルモの優秀な弟子であったアンジェロ・ブロンジノの作とするには少々疑問の残る凡作である(二十八番)⁵¹。ヴァザリが語っているとおり、ブロンジノはヤコボ・カルッチ、通称ポントルモの近づきになる前、ラファエリーノ・デル・ガルボのもとで絵の道に入った。アンジェロ・ブロンジノ(一五〇三―一五七二年)には生まれ故郷フィレンツェに数多くの弟子と模倣者がいた。ここではその数人のみの名前を挙げよう。というのも、彼らの描いた肖像画がブロンジノ自身の作品として流通することことがひんぱんに起こっているからである。しかしブロンジノはその精神と優雅なデッサンによって、また完璧な仕上げによって、その模倣者の誰よりもはるかに傑出している。その模倣者の名とは、クリストフ・ファノ・デル・アルティッシモ、ロレンツォ・デッロ・シヨリーナ、ステファノ・ピエーリ、ブロンジノの甥のアレッサンドロ・アッローリらである。

私は、優雅な画風のゆえにブロンジノを、フィレンツェのパルミジヤニーノと呼びたいが、ブロンジノの優れた作品《ルクレツィア》がこの美術館にある(七五番)⁵²。これにもまして美しい《クレオパトラ》(三三七番)ともども、私はこの画家の若年の作品としたい⁵³。これら初期の二作品はいずれもデッサンは厳格だが、陰影部はかなり黒い。この画家の最上の肖像画として、私はドーリア・パンプイーリ美術館旧蔵のジャンネッティ・ノ・ドーリアの肖像⁵⁴、彫刻家の肖像(一二六三番)⁵⁵、ウフィッツィ美術館のパンチャ・テイク夫妻の肖像⁵⁶を、そしてとりわけルーヴル美術館のサロン・カレの肖像⁵⁷を挙げる。



図版③ ラファエロに帰されているチェーザレ・ボルジアとされる肖像(ボルゲーゼ美術館)[現在パリのギ・ド・ロチルド所蔵]

《チェーザレ・ボルジアの肖像》(現在パリのロチルド所蔵)

チェーザレ・ボルジア「一四七五―一五〇七」の肖像と伝えられるこの堂々たる肖像〔図版③〕を格式典雅に描いたのは一体誰だろうか。読者のなかには、こうした問いは無茶でばかっているとと思われる方もおられよう。なぜなら、この肖像はヴァレンティーノ公「チェーザレ・ボルジア」の肖像として人びとが愛好しているのに加えて、ラファエロの作品として万人があがめている作品だから^(a)。事実、多くの若い批評家らがこの肖像画をラファエロ作とする信心を捨て、なかでも具眼の○・ミュントラーはこの肖像画をちゅうちょせずパルミジャーニノに帰している^(b)。これに対して才気あるヤコブ・ブルクハルト教授はこれをド

イツ人の、おそらくゲオルク・ペンツの名品であろう言う^(c)。このような声高の意見の不一致を前にして、私がかぼそい声で意見を述べようとするには相当勇気のいることである。しかしイタリアのことわざに「二人が争えば第三者が得をする」というとおりだとしたら、私の声もこうした論争する大家の耳に届くのではないかと希望がもてようというものだ。万一私の方が的外れだったにしても、私はよき論争相手ではあるだろう。

しかしもっと細やかに、多くの版画や写真で図版をかざっているこの有名なヴァレンティーノ公の肖像^(d)を検討してみよう。この絵がラファエロの作でありえないことは、目の利かない美術館の来客たちにも、ラファエロの《キリストの十字架降架》《キリストの埋葬》、挿図8(ボルゲーゼ美術館)と少し比較するだけで納得できるだろうと思う。こうしたことは、美術館から美術館へと駆けめぐる「障害物競争^{スティーブルレース}」という世間の習慣とは明らかにあいられない。しかし、こうしたペダントリィを、観賞に熱心で学ぶに性急な「ツォリスト」より下に見てはいけない。ツォリストには時間こそ惜しむべきものだからである。

まず第一に、この作品がチェーザレ・ボルジアの肖像であるか、またありうるかを検討しよう。身のこなしは確かに重要人物の風だが、それにしては表情はいくぶん俗、いや、品のない好色と紋切型の表情を示し、少なくとも私はこの若い騎士に魅力よりは不快感を感じる。もしこのチェーザレ・ボルジアが生きていたら、親しくしたいとは思えない男であり、その意味で、できることならチェーザレの名前は取り下げたいものである。確かに彼が立派な騎士であることは否定できないし、現代の社

(a) 枢密顧問官カール・フォン・ルーラント氏はこの肖像画をラファエロ派に帰す。〔M〕

(b) 「前掲書」三〇頁。

(c) 『チチェローネ』第一版九一〇頁。〔M〕

(d) チェーザレ・ボルジアは一四九九年、「フランス国王」ルイ十二世からヴァレンティーノ公に任命され、同年、ナヴァラ王ジャン・ダルブレの姉妹シャルロット・ダルブレと結婚した。〔M〕

交際でなら女性運に強い男でありえただろう。しかし、悪評高いヴァレンティーノ公は一好男子、いや、当代随一の好男子だったというのが世評であり、彼が君主であればなおさら風評は納得できるというものである。おそらくこれが、美術館当局がこの肖像画にチエーザレ・ボルジアその人を認めるひとつの、またおそらく唯一の理由であろう。ただ問題なのは、この傑物のイタリアにおける政治生命は一五〇三年にすでに終わっていたことを考慮していないという点である。知られるように、チエーザレ・ボルジアはその四年後にナヴァラ公国の街ヴィアーナで亡くなった。もし彼の相貌がラファエロの手で描き留められたものであるとしたら、デッサンと描画法（観念で描いた抽象）はベルージア時代のラファエロとあいられないことになる。この絵にはベルージア時代の痕跡はまったく見られない。ラファエロはこの肖像画をチエーザレ・ボルジアの存命中に描いたのではなく、ボルジアの生前に描いていたデッサンなり肖像画にもとづいてその没後に描いたとする反論はきつとあるだろう。もし歴史的蓋然性がたしかにあり、そしてここが肝心なところだが、ラファエロの筆跡がこの作品にあるならば、反論は受け入れられよう。

もしヴァレンティーノ公がこれを描かせたとしたのなら、その榮譽はむしろ、父親の宮廷「教皇庁」の画家つまりピントウリッキオに帰されるべきであろう。ピントウリッキオは一四九二年から一四九七年にかけて、教皇アレキサンデル六世のためにローマで制作した後、一五〇一年に息子チエーザレ・ボルジアに伺候することになった^(a)。

知られるように、レオナルド・ダ・ヴィンチは一五〇一年と一五〇二年にボルジアのもとで筆頭軍事技師としてはたらいっていた。レオナルドも、その主人でありパトロンであったボルジアを絵筆によって不滅にした画家たちのなかの第一の人でありえただろうが、実際に肖像画を描いた可能性は少ない。

もう一度子細にこの肖像画を検討してみよう。この騎士は黒い羽根かざりをつけたベレットをかぶり、やはり黒の胴衣をつけ、膨らみのある

袖から袖口が出ている。右手は剣の鍔に置き、左手は腰に。着衣から判断すると、この仮称チエーザレは一五三〇年代の若い「フィレンツェの」貴紳を描いたものに違いない。黄変した厚いニスが画面から取り除かれたら、青色、冷たい肌の色調、いくぶん鋭く厳しいくぼんだ目の特徴とするアンジェロ・ブロンジーノの肖像画に非常に近い肖像が姿をあらわすだろうと想像してもあながち間違ではない^(b)⁵⁸。厳しいまでに優雅な物腰には、同時代のフィレンツェの画家のなかで最もブロンジーノを想起させるものがあり、ウフィッツィ美術館のパンチャーティキ夫妻の肖像の画家を思わせる。手の肉づけと配置はナショナル・ギャラリー（ロンドン）の魅力的な肖像画の小品（六四九番）の右手に似ている。ナショナル・ギャラリーではこれをポントルモ作としているが、私にはやはりブロンジーノの名作と映る^(c)⁵⁹。

(a) ヴァザリは「ピントウリッキオ伝」のなかで、事実ピントウリッキオはフレスコ画で、カステル・サンタンジェロの一部屋にイサベッラ・ラ・カットリカ、ニッコロ・オルシーニ、ジャンジャコモ・トリブルツィオ、チエーザレ・ボルジア、ルクレツィア・ボルジアの肖像も描いた、と語っている。さらにヴァザリはピエロ・ディ・コジモもヴァレンティーノ公の肖像を描いたとも言い、「（ピエロ・ディ・コジモは）また、アレキサンデル六世の息子のヴァレンティーノ公の肖像も描いた。私はそれが今どこにあるか知らないが、彼の筆になるカルトリーネはサン・ジョヴァンニ「洗礼堂」管長コジモ・バルトリ師方にある」と（第七卷一二三頁）。このカルトリーネはどうなったのであるうか。高名な美術史家グスターヴォ・フリッツォーニ博士は、ピエロ・ディ・コジモの肖像画四点を発見したと言ひ、二点はハーグの絵画コレクション中に（ブラウンの図録三一六番の第三、三一六番の第四）、一点はロンドンのナショナル・ギャラリーに、そして残る一点はヴァザリの記述にあるクレオパトラに見立てた美しきシモネッタでありオマール公園下のコレクションにある、と。「M」

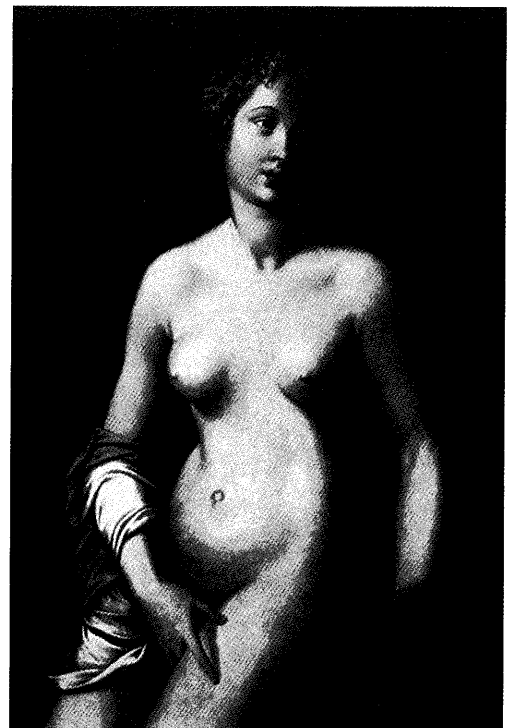
(b) アンジェロ・ブロンジーノとチエッキノ・サルヴィアーティの肖像画の識別の非常に困難なことが間々ある。「M」

その他、いくつかのイタリアのコレクション中にチエーザレ・ボルジアの肖像とされる作品があり、例えばフォルリのコレクション(一五一番)⁶⁰の肖像画はジョルジョーネに帰されているが、チエーザレ・ボルジアとジョルジョーネにはまったく関係がなく、フォルリのパルメッツァーノの作であろうか(十)。一八四九年に故ペーペ將軍からヴェネツィア市に寄贈されレオナルド・ダ・ヴィンチに帰されているチエーザレ・ボルジアの肖像画が今、コッレール美術館に展示されているが、むしろフェルディナンド・アヴァロス・ダ・アキーノを描いたと思われる⁶¹。他面、横顔で描かれたこの凡庸な肖像画は描き改められており、別して注目に値する作品ではない。

三点目のチエーザレ・ボルジアの肖像はベルガモ市立美術館にあり(ローキス・セクション、三十六番)、ジョルジョーネ作として通っているが、クローとカヴァルカセツレ両氏はカリスト・ピアツァ・ダ・ローディイ作としている(a)⁶²。私見では、生氣あふれるこの肖像画はフエッラーラ・ボローニャ派の作とするのが妥当であり、おそらくジャコモ・フランチャの作であつて(十)(b)、クローとカヴァルカセツレ両氏が考えるようなカリスト・ピアツァないしロマーニノの作では断じてない。このイタリア美術の凋落期に像主を実写した肖像画の場合、作家判定の度ごとに相当な決断を覚悟せねばならない。四点目のチエーザレ・ボルジアとされる肖像は、かつてミラノのカステルバルコ伯爵のコレクションにあり、ラファエロ作と称していた。私の見立てでは、かなり描き改められているこの肖像画はアンドレーア・ソラーリオに帰される(十)⁶³。

(a) 第二卷一六三頁。

(b) この肖像画と、ブレラ美術館のジャコモ・フランチャの大作(二七五番)⁶⁴ 中の甲冑をつけた二聖人とを比較していただきたい。[M]



図版④バルダッサツレ・ペルツツイ、《水浴からあがるヴィーナス》(ボルゲーゼ美術館)

バルダッサツレ・ペルツツイ

さらに進むと、何かもつと高貴なものにあこがれる私たちのまなざしは、若い女性の裸体に注がれる。その動きと表情にあらわれた芸術的感覚のゆえに、私たちは思わずこの裸体に引きつけられてしまう[図版④]。カタログには《水浴からあがるヴィーナス》、ジュリオ・ロマーノ作とある。しかしグスターヴォ・フリッツォーニ博士は、豊富な専門知識によつていると私は思っているが、そのバルダッサツレ・ペルツツイ論で、この絵をペルツツイの作であると主張している⁶⁵。この繊細な感性の画家はシエナに生まれ、アゴステイノ・キージを友とし、周知のように画家としてよりは建築家として名声を得たが、絵画ではブラマンテとメロツツォ・ダ・フォルリにはじまる輝かしい装飾画家群中屈指の画家に数えられる。

画家としてのペルツツイ(一四八一年生まれ)に、特に三人の画家が彼に影響を与えたことは間違いない、その影響を認めるのはかなりたやすい。まず第一にピントゥリッキオ、次いで特に重要なソドマ、そして最後にラファエロである。ペルツツイが画歴の大半を過ごしたローマに、

保存状態に良否のある数点の装飾画の作例が残っている。サント・オノーフリオ教会修道院内陣の壁画はベルツツイに帰されるが、まったくピントウリッキオの様式により、あるいはピントウリッキオの下図^{スキャフツ}によるか⁶⁶。パラッツォ・キージの《三美神》⁶⁷と、カンピドリオ丘のパラッツォ・デイ・コンセルヴァトーリの部屋のローマ史を描いた諸場面⁶⁸にはソドマの影響が見られる。この壁画に添えられた碑板には（ローマの人びとがいかに美術に無知であるかを末永く記念すべく）ペルージャのベネデット・ボンフィーリ作と記されている。サンタ・マリア・デラ・パーチェ教会の左側最初の礼拝堂の壁画⁶⁹には、色の調和と風貌のタイプにソドマとの類似が認められ、またソドマ特有の蛇状にくねった髪がはつきりとあらわれている。ピントウリッキオ様式の時期の「ベルツツイの」イーゼル画から、私はマドリードの美術館の、ともに長大な二点の絵（五七三、五七四番）を挙げる。一点は《サビーニの女の略奪》^(a)であり、別の一点は《スキピオ・アフリカヌスの自制》⁽⁺⁾⁷⁰である。ソドマの影響下の第二期にあたると思われるベルツツイの作品に、前述のサンタ・マリア・デラ・パーチェ教会の壁画のほか、ルーヴル美術館の二点の注目すべきペン描きデッサンがある。すなわち《ヴェスパシアヌスの勝利》⁷¹（レイセのカタログ四三七番／ブラウンの図録三六三番）^(b)と、ソドマの名前で展示されているローマ史のエピソードを描い

(a) 先に見たように、ヴィルヘルム・ボーデ館長（「ブルクハルト『チチェローネ』第五版」第二巻、一八八四年、七三三頁）は、パラッツォ・キージの《サビーニの女の略奪》をベルツツイ作としたが、これは誤りであり、ソドマ作である（第六版ではベルツツイ説は不採用）。先に指摘したとおり、パラッツォ・キージにはベルツツイの一壁画がある。I・C・ロビンソンも、ロンドン⁷²のマルコム・コレクシヨンのカタログのなかで、サント・オノーフリオ教会のアプシスのシビラを描いたデッサン（三一六番）の作者ベルツツイをソドマと取り違えている（*Descriptive Catalogue of Drawing etc. by I. C. Robinson, p.113*）⁽⁺⁾⁷²。[M]

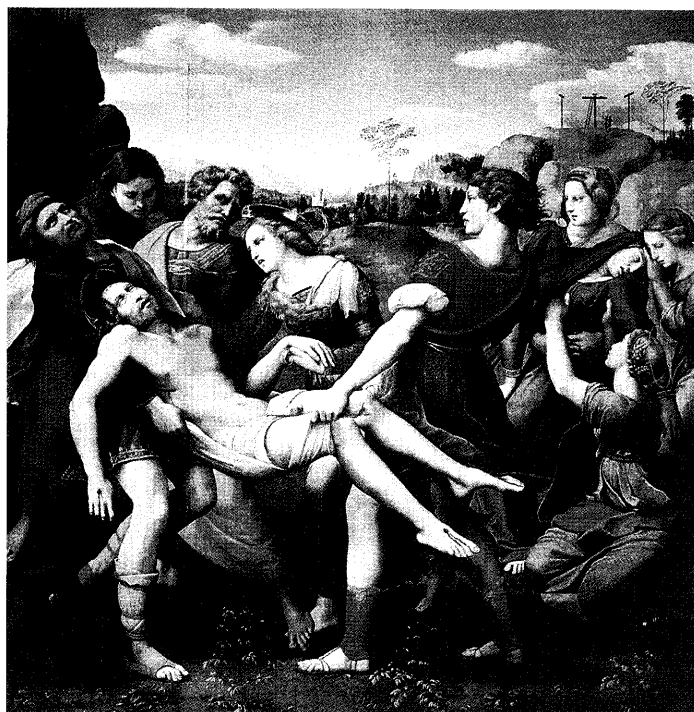
たデッサン（第十室のセクション）（タウジアのカタログ一九六七番）である⁷³。一五一年に完成したファルネジーナ宮の天井画においてベルツツイは古代美術をよく咀嚼^{そしやく}している。その女性像を見ると、ふとギリシアかローマの宝玉を想う。この《水浴からあがるヴィーナス》はラファエロの影響のもとで生まれたといえるだろう。モデルを写したと思われるこの優雅な女性像は裸で石の上に腰をおろしている。明るい青の玉虫色の布は彼女の右腕から下がり、当初は腿までしか届いていなかった。このヴィーナスは教皇レオ十世の治下、ローマの宮廷の純然たる古典的精神から生まれたのであるが、後世この絵の所有者は羞恥心を傷つけられ、人のよい修復家に頼んで数スパンナほど「一スパンナは約二〇センチメートル」亜麻布を描き足させ、かくて善意の倫理感から左側の腿も覆い隠された^(c)⁷⁴。

ラファエロ・サンツイオ

バルダッサツレ・ペルツツイからラファエロ・サンツイオのところに来る。ラファエロのフィレンツェ時代で一番有名な作品、つまり一五〇七年の《キリストの十字架降架》『《キリストの埋葬》挿図8』は第九室

(b) レイセ氏はこのデッサンを「フランチャ」、ロレンツォ・コスタ、ベレグリーノ・ダ・サン・ダニエーレの誰に帰すべきか決めかねている。パッサヴァンは豊富な専門知識にもとづいてソドマに帰するが、ソドマの天井装飾画のための上質のセピアのデッサン《バエトンの墜落》（ウフィツツイ美術館）をペルツツイと取り違えている。このソドマの優れたデッサンに注目するよう私に促したのはフリツツォーニ氏が最初である⁷⁵。ペルツツイは極端に長い脚を描くからたやすく識別できるが、これは最初の師匠ピントウリッキオから受け継いだ欠点であり、ピントウリッキオはこの欠点をフィオレンツォ・デイ・ロレンツォから受け継いでいる。[M]

(c) ヴェネツィア司教区の神学校の絵画コレクシヨンの《ベネロペー》はベルツツイに帰されているが、シエナのベッカフーミの作である⁽⁺⁾⁷⁶。[M]



挿図8 ラファエロ《キリストの埋葬》、ボルゲーゼ美術館

に展示してある。ラファエロは、フィレンツェで最初のこの劇的な作品のためのカルトーネを丹精込めて苦心の末に完成したと思われる。この絵はおそらく、一五〇三年以後に「ペルージアの」アタランタ・バリオ

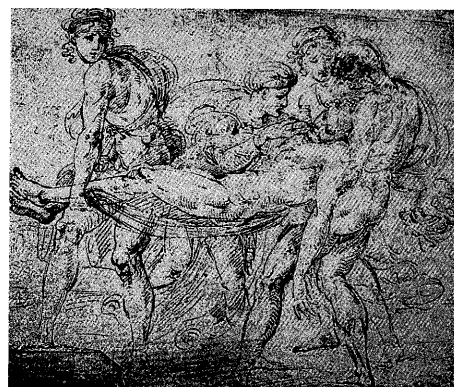
(a) ジョン・マルコム氏の所蔵となったアンタル・デ・コレクシヨンの「骸骨」

のデッサン(ロビンソンのカタログ一七九番)はアンタル・デ・コレクシヨンの中に山とある贋作のひとつにはかからないと思う(十)。この絵のための、もう一枚のラファエロ作と称しているデッサン(十四番)もやはりコピーにすぎない。他方、この絵のための上述のラファエロの全デッサン及び下図を、知名の美術愛好家にしてコレクターたるカッセルのエトヴァルト・ハービヒ氏が運よくウィーンのクリンコツシュ・コレクシヨンの購入した優れたペン描きデッサン(図版⑤)と、比較していただきたい。[M]

(b) これについて、W・コープマンがリュッツォーの『造形美術雑誌』に寄稿した該博な論文を参照していただきたい。[M]



挿図9 《キリストの十字架降架》(《アドニス之死》)、デッサン、オックスフォード、アシュモリアン美術館



図版⑤ 《キリストの十字架降架》、ハービヒ・コレクション [現在所在不明]

エタ》、ウフィツツイ美術館の方眼線を入れたデッサンのほか、オックスフォードのコレクシヨンの、大英博物館、ロンドンのジョン・マルコム氏のコレクシヨンの(a)、オマール侯爵、ウィーンのアルベルティナーほかのコレクシヨンのある同題のペン描きデッサン数枚である(b) 78。

要するに、このアカデミックな絵には何か注意せねばならないものがあり、ラファエロの筆跡も洗練された線の感覚も感じられない。したが

ーニから依頼され、一五〇四年の夏に数人の助手の協力をえてペルージアで完成したであろう。私の見るところでは、ラファエロがすでに助手をとっていたことは、絵そのものからだけでなく、この《十字架降架》のための数枚のペン描きデッサンからも認めることができる。これらは、ラファエロが銀筆でデッサンしているものの、ラファエロの筆跡をしつかりとどめておくべく助手らがペンで描きなおしたものに違いない。それがよく認められるのは、ルーヴル美術館(サル・オ・ボワト)の大きなデッサン《十字架降架》あるいは《ピ



挿図10 右と同じ作品（修復後）。



図版⑥ ラファエロ《ピントゥリッキオの？肖像》
（ボルゲーゼ美術館）。[ルイジ・カヴェナーギの
修復（1911年）以前]

って私は、多大な研究を重ねて仕上げられたこの絵に別人の手を感じとつたルモール男爵の判断を率直に認めたい。ともかく、同じ時期のラファエロのこれ以外の作品と比べてこの《十字架降架》に、私も美術愛好家らも冷たさを感じているのは確かである。教皇パウルス五世（ボルゲーゼ）がペルージャで「一六〇七年に」フランチェスコ会士から購入したこの絵は、ボルゲーゼ美術館中一番早い収蔵品である。ヴィンケルマ

ンは、これを最も完璧なラファエロの作品のひとつと考え、特に人物の動きと、真にせまった豊かな表情と、劇的構成を讃えている。私は私の知人と同じく、いうところの古典的な作品から発せられる冷たさを感じることが、これはおそらく、若いラファエロが絵の構成に打ち込んだ途方もない研究に起因するのであろう。優れた目利きは、この時期のラファエロの他の作品、例えばベルリンの美術館の通称《コロナ家の聖母》⁷⁹や、パンシヤンガーのクーパー卿所蔵の《ニッコリーニ家の聖母》⁸⁰にも、助手の筆を認めており、それはまことにものごとにもなかなことだとも思う。

同じ第九室に、私の間違いでなければラファエロの作品がもう一点あり（三九七番）、これには最初ホルバインの名前が与えられていたが、私の見解を認めて、疑問符つきではあれラファエロに帰したのは新館長である「図版⑥」。五〇歳ほどになろうとする黒褐色の長髪の男をあらわし、男は黒いベレットをかぶり、黒い毛皮の服をつけている。着衣の部分は未完成と言えるだろう。男の表情は、シエナ大聖堂の図書館にある壁画中のピントゥリッキオの描くそれを想起させる。今日、世界の入りのいい美術館のひとつに、知られざるラファエロの作品を発見しようとするには、まことに勇気と言おうか、非常に無鉄砲さが必要であるが、ためらわずはつきり言えば、この作品を最初に見た一瞬から、これは一五〇二年頃の若いラファエロの作であるという印象を抱いてきた（十）。だから、この作品をピエトロ・ペルジーノの真作とした故オットー・ミユントラーには賛成しかねる。頭髮はまったくラファエロの感覚で整えられ、この画家特有の優美が感じられる。目には、ペルジーノの顔の表現にふつう見られない生彩と輝きがある。鼻と口も、ペルジーノの肖像画によく見られるよりも力づよいモデリングによる。最後に肌の輝きは、まったくラファエロ固有のものである。これについて、この肖像画と、ヴァチカンのピナコテカ・ラファエロの《聖母戴冠》の使徒らの頭部とを比較されるようおすすめする。

他方、この絵は表面が摩滅している。ベレットの位置は画家自身の手

で変更されている。要するに、この肖像画は完全に仕上がってはいない^(a) 81。

三九九番の小さな少年像はカタログにラファエロ作といい、しかもラファエロの自画像だという。しかし修復で損なわれているから、この作品について言うべきことはほとんどない。クローとカヴァルカセツレ両氏はこれをリドルフォ・デル・ギランダイオの作と考えている。もし私がこの取るに足らない作品の作者を提案せよと言われるなら、ドメニコ・アルフィエーリであろう^(す) 82。この肖像画を、例えばペルージア市立美術館のドメニコの《キリストの降誕》^{（二十四番）}と比較していただきたい。

ペリン・デル・ヴァーガ

ラファエロは私たちを、彼と同時代人でその模倣者であるもうひとりの画家のところへ導く。つまり、美術史上ドメニコ・アルフィエーリとは全然別の意義をもつペリン・デル・ヴァーガである。ジュリオ・ロマーノと同じく、ペリンもラファエロの死の直後からミケランジェロの影響のもとで作風が粗野になった^(b)。正統のフィレンツェ画家にして才能に恵まれたペリンについてくわしく知りたい方は、ごく若い頃の作品、

(a) 私の知る限りの新しいラファエロ研究者のなかで、故マルコ・ミンゲッティとカール・フォン・リュッツツォー教授のみが私の見解を容認する。しかしペリンのラファエロの鑑識家らは遺憾ながら私の判断に強く反対し、ミュンツ教授も同様に反対している。「M」

(b) それを証明する作品に、ジェノヴァのパラッツォ・ドーリアの壁画がある。他方、ロンドンのダドリー卿所有の《羊飼いの礼拝》には、ペリンに対するヴェネツィアのジョヴァン・アントニオ・ボルデノーネの影響も認められる。この絵にはボルデノーネのサインと一五三四年の年記がある。「M」(この作品は今、ロンドン近郊のリッチモンドのフランシス・クック卿の所蔵である[F])。



挿図12 ペリン・デル・ヴァーガ《聖家族》(《キリストの降誕》)、デッサン、ウィーン、アルベルティーナ所蔵



挿図11 ペリン・デル・ヴァーガ《キリストの降誕》(《聖家族》)、ボルゲーゼ美術館

評価しないから、この機会に、早咲きのこの重要な画家の若年の作品、つまり一五一四年から一五二七年までの作品を追究し、それらを美術愛

なかでもそのその師匠にして慈父のごときラファエロの直接的影響のもとで描かれた作品を調べる。よい。そうした作品は、デッサンとヴァチカンの壁画に見られ、後に検討するが、そのほとんどがラファエロの作として通っている。通例、ラファエロの伝記作者らはペリンを第二期のローマ時代以降の作品によってしか

好家にお示したいと思う。

熱心かつ忍耐づよい公平な検討によって驚くべき結果がもたらされ、案に違わずまずはそれが真実だと分かると、孤独な書斎の静寂のなかで私たちの精神は喜びに沸く。しかし他面、これは大変なことで、ラファエロの名だたる門弟らの神経にさわるような事実を世間に見せつけることになる。そうしたことが残念ながらペリン・デル・ヴァーガの場合にも起こり、事実私は、このボルゲーゼ美術館の第十室にペリン・デル・ヴァーガの第一期ローマ時代の作品を認めたと信じている(十)⁸³「挿図11」。四六四番のこの絵は正當にもラファエロ派に帰され、主題は《キリストの降誕》である。聖ヨセフは両手で、地面に横たわる幼児キリストを抱え、聖母は童子聖ヨハネをキリストに引き合わせている。アルベルト・ティエナにこの絵のできのよい水彩デッサンがあり(十)⁸⁴「挿図12」、ブラウンの撮影した図録では五十三番ルカ・ペンニ作として掲載されている。

ペリン・デル・ヴァーガは一五〇〇年頃フィレンツェで生まれ、一五四七年にローマで亡くなった。第一期ローマ時代、つまり一五一三年から一五二七年頃までの彼の作はほとんど知られていないが、それは、伝記作者らが通例、彼のジェノヴァの作品⁸⁵と第二期ローマ時代(一五三〇〜一五四七年)の作品のみを重視し、そうした作品からペリン・デル・ヴァーガを評価した結果である⁸⁶。オランダのフランス・ハルスもこれと同じ運命をたどり、一六一六年までの初期のハルスの絵は今日まで知られず、別の画家の名で通っているのはまことにもつともである。ペリンの知己であり芸術家としてペリンを高く買っていたヴァザーリによれば、ペリンは十一歳頃リドルフォ・デル・ギルランダイオの工房に入り、デッサンの修養を積み、デッサンにかけては相弟子らをはるかにしのい

(a)「若い弟子仲間の間で「ペリンは」、リドルフォの工房で修業をともにした弟子中第一等のデッサン家と評された」。

[M]

だという(a)。そんな次第で、トスカネツラ「トウスカーニャ」で描くことになっていった壁画のための有能な下絵師ディセニヤトリをどうしても必要としていた画家ヴァーガ「リドルフォの誤か」は、若いペリンを助手として連れて行った。ペリンの協力をえて仕事を終えたヴァーガ「同右」は、研究心旺盛なこの有為の若者をローマに連れて行ったところ、ペリンはヴァザーリが伝えるように、倦まずたゆまず一心不乱に、昼夜の別なく芸術研究に打ち込んだ。さらにヴァザーリの語るところでは、ペリンはミケランジェロのシステイナ礼拝堂の天井壁画を写していたとき、「ブオナローティよりもラファエロの作行と様式さくしきに従っていた」。ヴァザーリはこれにつけ加えて、ペリンは「世上最もすぐれたデッサン家」と評されることにもなったと言っている。ペリンは、ジュリオ・ロマーノと、それ以上に同郷の画家ペンニ、通称ファットーレと、どうやら早くから昵懇の間柄になったようで、当時研究熱心な若い画家らの間でよく行われていたように、三人はコピーすべき彼らの師匠の下図・デッサンや手本を交換しあつた(b)。

私は確信しているが、そうしたラファエロのデッサンスケッチにもとづくペリ

(b) ヴァザーリは個人的にも親しくしていたベンヴェヌート・ガローファロの伝記のなかで、十九歳のとき(一四九九年)ローマに着いたベンヴェヌートは、フィレンツェの画家ジョヴァンニ・バルディーニと知己になったと、また、バルディーニは高名な画家の手になるみごとにデッサンを多数所有しており、ガローファロはバルディーニが貸してくれた巨匠らのデッサンによって眼を鍛え、それらをコピーして腕を鍛えようともくろんだ、と書いている(ヴァザーリ、第十一巻、二二三頁)。またクリストフオロ・ゲラルディの伝記(第十一巻二頁)では、「ゲラルドはボルゴ・イル・ロッソと出会って懇意になり、彼のデッサンを何枚か手に入れ、それを大変熱心に研究した」云々と書いている。ミケランジェロの伝記も参照していただきたい。グラナッチに好意的で、この画家はデッサンに向いていると見たミケランジェロは、毎日ギルランダイオのデッサンをグラナッチに与えた、云々(第十二巻一五九頁)。

[M]

ンのコピーの多くが残っており、後でそれらを挙げたいと思う。それらは、ペリンの全デッサンと同じく水彩により、テクニクはロッソ・フイオレンティーノを想起させ、ペリンは他の多くの芸術家ともども、ロッソといっしょにミケランジェロの《ピサの戦い》のための有名なカルトーネの裸体に学びこれをデッサンした。そしてヴァザリーが認めているように、ペリンは相弟子のなかで最も傑出していた。それからほどなくして、この若いフイレンツェの画家は、生彩に富んだ優れたデッサンのゆえにローマの画家たちの間で名を知られるようになり、ラファエロは十四歳のこの驚くべき少年に会いたいと思い、ペリンのデッサンと習作を見て、自分がロッジャの絵と装飾の監督をゆだねていたジョヴァンニ・ダ・ウーディネに彼を推し、その監督のもとでこの有為の若者に仕事に励むように申し渡したほどだった。さらにヴァザリー(第十巻八十八頁)はラファエロの下図^{スキッチ}によってペリンが制作にあたった以下の壁画を挙げている(a)。すなわち《契約の箱をかついでヨルダン河を渡るヘブライ人》《エリコ攻略》《ヨシユアの戦い》《太陽の動きをとめるヨシユア》《キリストの降誕とキリストの洗礼》《最後の晩餐》他多数(これらの全壁画、なかでも《最後の晩餐》は描き改めがひどくコンポジション

(a) ヴァザリーは、ラファエロの下図によってロッジャの壁画制作にたずさわった画家として、ジュリオ・ロマーノ、ペンニ、ペレグリーノ・ダ・モーデナ(?)、パニャカヴァッロ(?)、ヴァンチェンツォ・ダ・サン・ジミニャーノ、ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョ(?)そしてペリン・デル・ヴァーガを挙げる。ティーティ(一六七四年)は以上のほかにガウデンツィオ・フェッラーリを加え、ターヤ(一七五四年)はラファエリーノ・ダ・コッレもこの壁画制作に参加したであろうと考える。[M]

(b) この腰羽目の一面のための水彩の下図《アルゴナウテスの船旅》を参照していただきたい⁸⁷。『上院議員ジョヴァンニ・モレッリ・コレクシヨンの精選デッサン四〇点』(ミラノ、一八八六年) G. Frizzoni, *Collezione di quaranta disegni scelti dalla Raccolta del Senatore Giovanni Morrelli* (Milano, 1886)に図版掲載。[M]

ョンを味読しうるのみ)⁸⁸。ヴァザリーは「ヘリオドロスの間」の腰羽目の寓意画も同じくペリンの作であるという(b)⁸⁹。そして後に教皇パウロス三世が「炎の間」(つまり「ヘリオドロスの間」。「ボルゴの火災の間」別称「トッレ・ボルジアの間」と混同しないこと)の暖炉を「署名の間」に移設させ、そこにあったフラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナ作の木の椅子の背を取り払わせたととき、ペリン・デル・ヴァーガは「ヘリオドロスの間」に描いたのと同じように、ラファエロの壁画の下図の腰羽目をブロンズ色の歴史画と寓意画で装飾する依頼を受けた。今、ペリンが第二期ローマ滞在期に師匠ラファエロの直接的な影響のもとで描いたこの「署名の間」の「壁画と、隣の部屋」「ヘリオドロスの間」の壁画を比較すると、ラファエロ派はその師匠の没後、わずかの歳月で衰退に向かったことがおわかりになると思う。また思うに、ヴァザリー(同章、一五六頁)が、ジュリオ・ロマーノとフランチェスコ・ペンニがラファエロの弟子と呼ばれ、下図やデッサンをラファエロから受け継いだにしても、この二人はペリンが人体表現に与えたような「技と優美」^{アルテ・エ・グrazia}は受け継がなかった、と言っているのは正しい。ジュリオとファットーレのテクニクは、デッサンにおいても絵においても、師匠ラファエロのそれに近いものがあるのは確かだが、ジュリオ・ロマーノの絵のみならずデッサンの多く(両方とも師匠の下図にもとづく)は、今もラファエロに帰されている(c)。しかし、ジュリオ・ロマーノやファットーレ

(c) そのようなジュリオ・ロマーノのデッサンと絵の実例を以下に挙げておく⁹⁰。

絵画

- 1 《エゼキエルの幻想》、フイレンツェのパラッツォ・ピッティ⁹¹。
- 2 《フォルナリーナ》、ローマのバルベリーニ美術館⁹²。
- 3 《神愛の聖母》、ナポリの美術館⁹³。
- 4 《真珠の聖母》、マドリッドの美術館⁹⁴。
- 5 《シチリアの苦難》の名で知られる絵、マドリッドの美術館⁹⁵。
- 6 《バラの聖母》、マドリッドの美術館⁹⁶。



挿図13 ラファエロ《メルクリウス、バルカンの出で立ちのブット、ライオンと海馬に乗るブット》、デッサン、現在ケルンのヴァルラフ＝リシャルツ美術館所蔵

7 《フランソワ一世の聖母》、パリのルーヴル美術館⁹⁷。
8 大作《聖ミカエル》、同じくルーヴル美術館⁹⁸。

デッサン

以下のデッサンは、一般にラファエロに帰されているが、私見では師匠ラファエロの下図によってジュリオ・ロマーノが描いたものである。

A ファルネジーナ宮の壁画のためのデッサン

ケルンのコレクションに、非常に魅力的なラファエロの下図がある〔挿図13〕。ファルネジーナ宮の第一室のリネネットのための荒描きの下図である⁹⁹。

このペン描きのデッサンはファルネジーナ宮の壁画のみならず「ボルゴの火災の間」やサンタ・マリア・デラ・パーチェ教会ほかの壁画におけるラファエロの役割を説明してくれると思う。私の思うに、ラファエロは荒描きした下図によって主題を簡略に示した。次に、そうした下描きは、壁に敷き写すべく大きなサイズのカルトーネに拡大転写される前に、弟子と助手らによって壁画のデッサンにふさわしく手が加えられ仕上げられた。そしてこのカルトーネは師匠の裁可にゆだねられ修正が加えられると、ただちに助手らが制作に着手した。このように見ると、当時考古学者としてまたサン・ピエトロ大聖堂の棟梁として多忙をきわめていたラファエロが、これほど大量の絵とデッサンを六年間でこなせた理由が理解できる。ヴァザーリ（第八卷三十八頁）は「（ラファエロは）いつも人びと（つまり助手たち）をそれらの広間に

控えさせ、彼らはラファエロ自身のデッサンをもちいて制作を進め（つまり壁画を制作し）、ラファエロは絶えずあらゆることを考慮に入れ、これほど重要な仕事に対してできるかぎりの努力を惜しまなかった」と書いている。またヴァザーリは「ボルゴの火災の間」の壁画について指摘したことを、ファルネジーナ宮の壁画についても繰り返し述べている（第八卷五十四頁）。「同じくまた、同様の方法で（つまり助手らの協力をえて）、ラファエロがトラスティヴェレのアゴステイノ・キージの館「ファルネジーナ宮」の天井に描いた裸体図は満足のいく出来ではなかった。なぜならラファエロの美質である優美と柔和が欠けていたからであり、その大半の原因は、ラファエロが自分のデッサンを使わせて壁画を他人に彩色させたことにあった」。

私の見立てでは、ラファエロの下図によって描かれたこれらのデッサンの大半は、以下に例示するようにジュリオ・ロマーノに帰される。

1 《ヴィーナスとプシケー》、ルーヴル美術館の赤チョーク（ルーブリカ）のデッサン（ブラウンの図録二五七番）¹⁰⁰。

2 《三美神》、ウインザーの赤チョークのデッサン（グロヴノア・ギャラリーのカタログ、R四十四番）¹⁰¹。

3 両手で壺をもつ《裸体の若者》、赤チョークのデッサン、ミラノのアンブロジアーナ美術館（ブラウンの図録二二九番）¹⁰²。

B ヴァチカンの「ボルゴの火災の間」の壁画のためのジュリオ・ロマーノのデッサン

4 《水を運ぶ女》、ウフィッツイ美術館の赤チョークのデッサン（ブラウンの図録四九三番）¹⁰³。

A・シユプリンガー教授は、ラファエロ作とされていたこのデッサンの真作たることにはじめて疑問を呈した。ブルーの紙に木炭で荒描きしたこの女性像のオリジナルの下図はミラノのモレッティ・コレクションにある¹⁰⁴。

5 《一人の裸体の男性立像》、赤チョークのデッサン、アルベルティーナ（ブラウンの図録一七六番）¹⁰⁵。私見ではこのデッサンのインスクリプションは偽作である。第一にそれはデューラーの筆跡と一致せず、第二にニユーロンベルクの学識ある画家デューラーが Raffaele と書き入れたとは考えにくい。さらに、ラファエロが、教皇レオ十世から、その前任者たるユリウス二世におとらず目をかけられていたことは、デューラーにはわかっていたはずである。しかし問題の所在はやはり、このデッサンがラファエロの筆ではなくジュリオ・ロマーノの筆を露呈している点にある。

C 6 《シチリアの苦難》（現在マドリッドの美術館所蔵の絵）のための赤チョークのデッサン、ウフィッツイ美術館（ブラウンの図録四九一番）¹⁰⁶。

〔続く〕

をはじめとするラファエロの多くの弟子と模倣者たちのなかで、ペリンがその最初のローマ滞在期になしたほど、ラファエロの精神と優美を直截かつ鮮やかに表現できた人はいない。したがって、ペリンのデッサンが、ラファエロのフォルム及びテクニクと異なっているにもかかわらず、それらが今日までほぼ例外なくラファエロ作と考えられてきたのは

〔続き〕

D7通称《フランソワ一世の聖母》(ルーヴル美術館) のための赤チヨークのデッサン、ウフィッツィ美術館(ブラウンの図録四八六番)。

8 同上の絵のための幼児キリストをあらわす赤チヨークのデッサン、ウフィッツィ美術館(ブラウンの図録四八七番)¹⁰⁷。

ルーヴル美術館(ブラウンの図録二五四番)とアルベルティーナ(ブラウンの図録一三九番)とアンブロジーアーナ美術館(ブラウンの図録一二八番)にある《キリストの変容》のための赤チヨークの三点のデッサンはフランチェスコ・ベンニ、通称ファットーレの作である。この三点のデッサン中のフォルムはジュリオ・ロマーノのものではなく、ましてや、従来このデッサンの作者とされたラファエロのものではありえない¹⁰⁸。

では、これらのデッサンの作者をラファエロではなくジュリオ・ロマーノと判別する根拠となる外面的特徴は一体何であろうか。以下に誰が見ても明らかな特徴を示そう。

- ① 耳はラファエロのそれほど肉づきはよくなく、丸くもない。
- ② 上唇ははれ上がってふくれている。
- ③ 肘と膝の骨は常に強調がはなはだしい。
- ④ 手の形はラファエロのものと異なる。
- ⑤ 髣の折り返しはラファエロの場合よりもシャープである。

これらの特徴は、特にジュリオ・ロマーノのローマ期のデッサンに確認できる。ローマのサンタ・マリア・デッラ・アーニマ教会の《聖母》の、ナポリの美術館の《猫の聖母》の、ヴァチカンの《コンスタンティヌスの戦い》の、各デッサン、またルーヴル美術館のジュリオの絵《マリアの神殿奉獻》(同美術館ではヴァニヤヴァッロ作とするが誤り)のためのチャッツワースのデッサン(入念な仕上げのこのデッサンは正しくジュリオ・ロマーノに帰されている)(ブラウンの図録六六番)に即して、この画家をよく検討していた

だきたい。〔M〕

驚くにあたらない。この事実は、その頃までのイタリアの美術品研究がいかに浅薄であつたかを証明するまたとない証拠である。

しかし本題に戻り、何はともあれ、公共美術館でペリンの作として認められている彼の中期の数点のデッサンをよく見てその特徴を見極めよう。アルベルティーナの《シレノスの勝利》(ブラウンの図録二十五番)¹⁰⁹とルーヴル美術館(サル・オ・ボワット)の《バッカスの勝利》(ブラウンの図録七〇番)¹¹⁰の優れた二点は、ペリンのほぼ中期に属し、レイセ氏もそのカタログでいうように、灰色の下塗りをほどこした紙にペンで描き、陰影はセピア、明部は鉛白による。顔面にくらべて頭蓋はどれかなり大きく、「頭部全体が逆」三角形をなすほどである。奥の何人かの人物の頭部の縦の楕円形が目につく。腕は極端に長く、特に上腕のつけ根はかなり肉づきが悪い。人差し指は鉤のように折れ曲がる。眼窩は暗い影にすっぽり入り、眼球が見えないほどである。同じような特徴は、もう一点別のルーヴル美術館のデッサン(ブラウンの図録二七五番)にも認められる。レイセ氏のカタログも故パッサヴァン氏(第二巻一八〇頁と四六四頁)も、このデッサンをラファエロ作とするが、すでにヴァザーリ「第十巻一五四頁」がこのデッサンをペリン作と記しており、一五二二年フイレントツェのサン・ロレンツォ教会の助任司祭のためにペリンが描いた絵のためのデッサンだと書いている。このデッサンは《モーセの紅海渡渉中のファラオの大虐殺》をあらわす(十)¹¹¹。最初の三点のデッサンを描いた画家が最後のこのデッサンの作者であることは誰も否定しないだろう。

ペリンのこの三点のデッサンから、彼が最初のローマ滞在期に描いたデッサンと下図に^{スキッチ}戻ろう。それらのなかで最も古い二点を挙げる。一点はウインザーのラファエロデッサン集第一巻に「図版⑦」、もう一点はオックスフォード大学美術館のコレクション(ロビンソンのカタログ六〇番)にある(十)。この二枚のフォリオとも《聖体の議論》のための下図と習作を含み、私の判断では、これらは若いペリンが自らの修練の



図版⑦ ベリン・デル・ヴァーガ《聖体の議論》のためのデッサン（ウインザー城）

ために壁画からじかに写したか、ラファエロから与えられた下図を写したものであろう¹¹²。ウインザー城のデッサンについてパッサヴァン自身（第二巻四九一頁）はラファエロ作か否か決めかねているが、オックスフォードのデッサンは、パッサヴァンもほかのラファエロ研究者もラファエロの真作と見ている。ウインザーのデッサンの左端の人物の右手と、アルベルティーナのデッサン（ブラウンの図録二十五番）の右端上方の女性の左手とを比較していただきたい。この二点のデッサンが同一の画家の手になるだけでなく、同じ精神によって生気を与えられ、同じテクニクが露呈していることをお認めになるよう望みたい。

ここで、異論なくラファエロ作とされるものの、私からすれば、同一の精神とテクニクを示すがゆえにペリンに帰されるべきその他のデッサンを検討しよう。議論の余地なくそれらは、ラファエロの下図にもとづいて描かれ、通称「ラファエロの回廊」の壁画制作に使用されたと思われる。

アルベルティーナのデッサン《三人の天使にひざまづくアブラハム》（ナ）。パッサヴァンは、伝承にもとづいて、壁画はフランチェスコ・ペンニに（第二巻一七六頁）、デッサンはラファエロに（第二巻四三〇頁）帰している¹¹³。

同じくアルベルティーナのデッサン《ヤコブとラケル》（ナ）。パッサヴァンは、壁画はペレグリノ・ダ・モーデナに（第二巻一七七頁）、デッサンはラファエロに（第二巻四三〇頁）帰す¹¹⁴。

同じくアルベルティーナのデッサン《兄弟に夢解きをするヨセフ》（ナ）。パッサヴァン（第二巻一七八頁）は壁画の作者を決めかねているが、デッサンはラファエロに帰している（第二巻四三〇頁）¹¹⁵。

ルーヴル美術館のデッサン《モーセに律法の板を与える神》（ナ）。（パッサヴァン、第二巻四六五頁と同巻一八〇頁、ブラウンの図録二七〇番）¹¹⁶。

同じくルーヴル美術館のデッサン《アッティラの前にあらわれる使徒ペテロとパウロ》（ナ）。「ヘリオドロスの間」「の壁画のためのデッサン」（パッサヴァン、第二巻四七〇頁、ブラウンの図録二三五番）。「アノニモ・モレッツァーノ」¹¹⁷が伝えるように、一五三〇年ヴェネツィアで、このデッサンはラファエロ作として通っていた。しかしこれは、伝承なるものがいかに信頼できないかを物語る証拠である。

同じくルーヴル美術館のデッサン《アペレスの誹謗》（ナ）（パッサヴァン、第二巻四六九頁）¹¹⁸。

同じくルーヴル美術館のデッサン《コンスタンティヌスの戦い》（パッサヴァン、第二巻四七〇頁、ブラウンの図録二三六番）¹¹⁹。

ウフィッツ美術館に、ラファエロに帰されている四点のペリンのデッサンがある。《黄金の子牛の崇拜》（額縁二三八の五一〇番。パッサヴァン、第二巻一八〇頁）（ブラウンの図録四八四番）¹²⁰と、《モルベットの通称で知られるデッサン》¹²¹（ブラウンの図録四八四番）。私見では、《モルベットの構想はまったくペリンにより、師匠ラファエロの死後

十年間に彼が、版画複製のためにマルカントニオ・ライモンディに与えたと思われる^(a)。事実、銅版画家は模写すべきデッサンを求めて、よくペリンのもとに向いた^(b)。このような次第で、カラーリオかボナソーネが、ペリンから与えられたデッサンによって、つまりファルネジーナ宮の有名なソドマの壁画によらず、当時まだローマにあり、あるいはペリン自身が所蔵していたかもしれない赤チョークのデッサン（今日アルベルティナ所蔵）¹²²によって、アクサンドロス大王とロクサネの婚礼の図を銅版画に写した。残念ながらカラーリオの銅版画のためのペリンのオリジナルデッサンは、出来のよくない二点のコピーで知られるのみであり、そのうち質のよい方はルーヴル美術館に、もう一方はウィンザーのコレクションにある（ブラウンの図録一四四番—一七八番（十））。チャッツワースのデヴォンシャー・コレクションにも美しく特徴的な数点のデッサンがあり、それらは正しくペリン作とされているが（ブラウンの図録十二、十七、二十一番）、ペリンに帰されるべきところラファエロ作としているデッサンもある。例えば《ラザロの復活》¹²³、ヴァチカンの「コンスタンティヌスの間」の壁画のための《兵士らに演説するコンスタンティヌス》¹²⁴と、右側に四人、左側に五人の人物を配した《花輪をつけ玉座にすわる皇子とその前で懇願する二人の若者》（十）¹²⁵である。他方、同コレクションでは、初期のジョヴァンニ・ペリーニの

(a) この二点のデッサンは、五〇九番（額縁一三八）と五三三番（額縁一五二）であり、ペリンの初期の五点目のデッサンは間違いなくペリンに帰され、五三三番の番号を与えられている（額縁一五〇）。[M]

(b) ペリンの才気あるラファエロ学者はこのデッサンについて書いている、「このフォリオをよく見ていると、ある種のおのきの感を禁じ得ない。なぜなら、あの芸術家「ラファエロ」が超然と立ちあらわれているからである（H. Grimm『精選十論文』、一〇二頁。H. Grimm, *Zehn Ausgewählte Essays*, p. 101）。この学者は、問題のデッサンがラファエロのものではないと知っていたら、はたして同じ印象を受けたであろうか。[M]

魅力的なデッサン（四聖人をあらわす）がペリンに帰され¹²⁶、聖家族と聖エリザベツとヨアヒムを含む今一点別のペリンのデッサン（十）はレオナルド・ダ・ヴィンチ作とされている¹²⁷。

このように作品を列挙して読者が辟易されないよう、最後に、ラファエロ作として通っているペリンのペン描きデッサン二点をお示しすることにした。一点はドレスデンの《ネプチューンの戦車》であり¹²⁸、これはパッサヴァンの判断のとおり、ラファエロがアゴステイーノ・キージのために銀かブロンズの皿の装飾として描いたものである（パッサヴァン、第二巻五一二頁）。もう一点はオックスフォードのコレクションにあり（ロビンソンのカタログ七六番）、羊飼いの礼拝をあらわす（パッサヴァン、第二巻五一二頁）¹²⁹。最後に、オックスフォードのテイラー・インスティテューションに、ペリンのペン描きデッサンが一点ある。これはトリトンとニンフの行進をあらわす（十）¹³⁰。ロビンソン氏（カタログ八十三番）もラファエロ研究者パッサヴァンも、これをラファエロその人に帰そうとせず、パッサヴァン（第二巻五〇七頁、注五二三）はフランチェスコ・ペンニ作と認定する。

以上のわずかながらの指摘にもとづいて、読者は、ペリンに帰されるべきであるが今日まで多くの場合ラファエロ作とされてきたヨーロッパ各地のコレクションの多くのデッサンを真摯に検討していただけたと思う。

自然な優美と自在な表現にかけて、彼より年配の同郷のレオナルド、フラ・バルトロメーオ、アンドレーア・デル・サルトラと同列に置くことのできる、この愛すべきフイレンツェの画家ペリンに別れを告げるにあたり、バルトロッティが最近出版したペリンに関係があると思われる史料を紹介したい。それはマントヴァ公のローマにおける政治の代理人たるバンドルフォ・デイ・ピコ・デラ・ミランドラが、かの有名なマンツァ侯爵夫人イザベツラ・ゴンザーガにあてた報告である。報告はローマ発、日付は一五二〇年一月二十九日、つまり、ラファエロの亡くな

る数か月前である。「令名高い奥方様、フィレンツェ出身の二十歳の若者がローマにいます。彼はミケランジェロのもとで画家として立派に成長し^(a)、絵のわかるに人は皆、あの若さで立派な仕事ぶりだと驚いています。そして、ラファエロはこの若者が成功することを見越していますから、彼を低く見、かくして私は彼に対する友情から、ローマから出て名を上げたらどうかと勧めました。彼は、今自分もっているいくつかの仕事が六月に終わったらきつと出ると、私に約束しました。そこで私は、(もし)奥方様が現地^{ディゴレスト}で(「御地」ないし「壁に」?)彼に描かせなされば、そこ^{クエル・ロコ}にふさわしいことと存じ、彼を遣わせたいと存じますが、ほんの数日で、出費もわずかで済むことでしょう。というのも、彼はちよつとした仕事でも満足する男ですから。彼は壁にフレスコ画を描くか、テンペラ画を描くのを仕事にしており、油彩画はまだ描いたことがありません。しかしデッサンに非常にたけていますから、やつて見さえすれば万事うまくこなすことと存じます。弱冠二十歳の若者がどれほどの絵の技量を見せてくれるかを知っていただきたく、彼に油彩で一枚描かせて奥方様に送らせることにいたします」(b)。

フランチェスコ・マツツォーラ、通称パルミジャニーノが十六世紀最

- (a) ヴァザリは(第十卷一三九頁)書いている、「ペリンは、フィレンツェや異国の若者らと一緒に、ミケランジェロのカルトーネにデッサンを描き、彼らのなかで筆頭の位置を勝ちえた。こうして彼「ミケランジェロ」の期待を待っていた」等々。また二四一頁では「ペリンは教皇ユリウスの礼拝堂でデッサンを描きはじめ、その天井画は、ラファエロ・ダ・ウルビーノの作行きと様式によって、彼「ペリン」によって描かれた」と。^[M]
- (b) バルトロッティ「ゴンザーガ家ゆかりの芸術家」(一八八五年、一五五頁) *Barolotti, Artisti in Relazione coi Gonzaga, 1885, p.155. [M]*
- (c) J-P マリエットは、フランスにおけるデッサンと版画の、最優秀ではないにしても優秀な目利きのひとりであるが、ルーヴル美術館の水彩デッサンのコピーをパルミジャニーノのデッサンと取り違えたのではなかろうか。マリエット『絵画入門』第一卷八十九頁 P.-J. Mariet, *Abecedario*, I, 89. ^[M]

初の二〇年間に描いたデッサンを子細に見れば、ペリンが、自分と精神的に似たものをもつパルミジャニーノに多大な影響を与えていることが容易にわかるだろう^(c)。

訳注

*以下、作品の所在、題名などに限った短い訳注の多くは、Anderson, 1991 の注の情報に負っている。

- 1 ボルゲーゼ美術館では古くはフラ・バルトロメオ作としたが今日はアルベルティネッリとの共作としている。従来、アルベルティネッリの制作協力を認めるモレッリ説とならんで、フラ・パオリノ説、アルベルティネッリ単独説、あるいはフラ・バルトロメオのデッサンにもとづくアルベルティネッリの作とする諸説がある。Paola Della Pergola, *Galleria Borghese. I Dipinti*, vol. II, Roma, 1959, pp.9-10.
- 2 以上、フィレンツェとローマの私邸の作品は現在所在不明。ウィーン的美術史美術館の絵は《聖母子》で、現在アルベルティネッリ工房の作とされる。
- 3 《聖母子と洗礼者ヨハネ、ヨセフ》。現在、ボルゲーゼ美術館の《キリストの降誕》のできのよくない写しとされる。
- 4 サン・マルコ修道院のモノグラムを入れた《聖母子》だったことが知られるが、現在所在不明。
- 5 モレッリが引用するクローとカヴァルカセッレの著作は本書序文(本紀要四十六号、二〇〇〇年、一二頁)にこととわられるように、Crowe and Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy* (3 vols, 1866, London); *A History of Painting in North Italy* (2 vols, 1871, London) の二著。
- 6 現在、サン・マルコ修道院にある《ピエタ》。
- 7 サン・ドメニコ教会の《マギの礼拝》とサン・パオロ教会の《聖母子と聖人と天使》(フラ・パオリノのサインと二五二八年の年記)。
- 8 サインと年記(二五一〇)あり。
- 9 現在、ピストイア市立美術館所蔵。
- 10 アルベルティネッリの祭壇画《聖母のエリザベツ訪問》(二五〇三年)のブレデッラ。受胎告知、キリストの降誕、キリストの割礼を描く。

- 11 祭壇画の両翼に描かれた受胎告知の聖母と大天使。
- 12 ウフィッツイ美術館のフラ・バルトロメオとアルベルティネッリのデッサンについて Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 1938, pp.25-33 参照。
- 13 ウフィッツイ美術館所蔵のデッサン《羊飼いの礼拝》。
- 14 モレッリ以前はラファエロ、フラ・バルトロメオ作とされていた。モレッリは友人ジャン・ジャコモ・ボルディ・ベッツォーリ (一八二三—一八七九) のコレクション中にこの作品を発見し、おそらくはじめてこの祭壇画をアルベルティネッリ作と認定した。ジャン・ジャコモのコレクションが一般に公開されたのはその死後、ボルディ・ベッツォーリ美術館が開設されて後のことである。Anderson, *Giovanni Morelli. Della Pittura italiana*, 1991, p.422, n.243 参照。
- 15 以後モレッリの作家判定に異論は出ていない。
- 16 モレッリの判定は今もほとんど異論なく認められる。
- 17 ルーヴル美術館では今もアルベルティネッリ作とする。
- 18 現在ウフィッツイ美術館所蔵の《ボルティナーリの祭壇画》。ブルージュにおけるメデイチ家の代理人だったボルティナーリがファン・デル・グースに依頼し、一四七八年頃フィレンツェのサンタ・マリア・ヌオーヴァ教会に運ばれた作品。北方的な細密描写が、合理的空間表現と人体の理想性を尊ぶ初期ルネサンスのフィレンツェ画家に衝撃を与えた。
- 19 ザガーブリア (クロアチア) の一司教がローマの古美術商バセッジオから購入し、現在、ザガーブリアのスリカ美術館所蔵。購入にさいしてモレッリの勧めがあったことが知られる (一八七二年の甥のメッリ宛の手紙 Anderson, *Collecting Connoisseurs*, 1999, p.155 e n. 148)。そのとき、フリッツォーニはモレッリとごっしやにこの作品を見、はるか後の一九〇四年の論文 *La Pinacoteca Strossmayer nell' Accademia di Scienze ed Arti in Agram, in L'Arte*, VII, 1904) で、本作についてフリッツォーニは、小さいながら十六世紀直前の名品であり、風景にフランドル絵画の影響が認められ、人体描写は修復されているが風景は保存がよく、作者はフラ・バルトロメオよりはアルベルティネッリが適切であり、同席したモレッリもためらわずアルベルティネッリ作と判断した、と書いている。Anderson, op. cit. (Giovanni Morelli.), 1991, p.422, n. 247。
- 20 モレッリが引用するバッサヴァンのラファエロ研究は J. D. Passavant, *Raphael d'Urbain et son Père G.Santi*, 2 vols, Paris, 1860。
- 21 《キリストの降誕》。
- 22 一四九七年の《受胎告知》。
- 23 現在トゥールーズのオーギュスタン美術館にある祭壇画《聖母子と聖ヒエロニムス、聖ゼノビウス》について。フィリッピーノ・リッピが着手し後にアルベルティネッリが完成したとするモレッリの説は広く受け入れられてきたが、
- 24 根拠なしと批判する人もいる。
- 25 ルッカ大聖堂の《聖母子と諸聖人》(サインと一五〇九年の年記)。
- 26 《聖家族》。
- 27 モレッリは一八八八年八月に友人ヴィスコンティ・ヴェノスタあてに手紙を書き、修復家ルイジ・カヴェナーギのアトリエでクリーニング中のこの絵を見、フラ・バルトロメオ作と判断したことを伝え、ヴィスコンティ・ヴェノスタに購入をすすめている。Anderson, op. cit., 1991, p.424, n. 235 参照。
- 28 バルディヌッチのアンドレーア・デル・サルト伝では、アンドレーアは仕立屋 (sarto) の父の息子に生まれたところからデル・サルトと呼ばれたが、本来の姓はヴァンヌッキである、という。Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, II, Firenze, 1846, p.72。
- 29 聖母子と洗礼者ヨハネを描く(挿図3)。ボルゲーゼ美術館には、モレッリが「等身大」というサイズのデル・サルトに帰される絵は本作以外にない。モレッリはこの絵をコピーと判断したが、その後最近の Antonio Natali, *Andrea del Sarto*, Milano, 1999 まで、ほとんどの専門家はデル・サルトの真作と判断しており、モレッリの判断は疑問視される。一九三六年に酸化した古いニス除去しており (Della Pergola, op. cit., p.11)、モレッリが本作を見たのはそれ以前であつても、古いニスがモレッリの判断を狂わせたとも考えにくい。
- 30 ボルゲーゼ美術館の《マゲダラのマリア》。古くはアンドレーア・デル・サルト作とされたこともあるが、現在ではドメニコ・プリーゴ作とする説が有力。Della Pergola, op. cit., p.47。
- 31 《聖母子と洗礼者ヨハネ》。本作を積極的にデル・サルトの真作とする人はいない。
- 32 トリノのサバウダ美術館所蔵。
- 33 この絵に同定できる作品は知られない。
- 34 ボルゲーゼ美術館にはドメニコ・プリーゴに帰される作品がさらに三点あり (三八番、四三二番、四六八番)、前引の《マゲダラのマリア》と同様、古くはアンドレーア・デル・サルト作とされた。Della Pergola, op. cit., pp.48-49。
- 35 二天使に王冠を授けられる聖母子と洗礼者ヨハネを描く。今日ではアンドレーア・デル・サルトの真作とする説が有力。
- 36 ボルゲーゼ美術館の《司法官の肖像》。古く同美術館ではブロンジノ作としたが、今日では十六世紀前半のトスカナ派に帰す。モレッリのポントルモ説はこれまでほとんど受け入れられていない。Della Pergola, op. cit., p.37。
- 37 ボルゲーゼ美術館では十九世紀前半までラファエロ作としていた。ポントルモ作としたモレッリ以降、作者としてベリン・デル・ヴァーガ、アンドレーア・デル・サルト、ダニエーレ・ダ・ヴォルテッラ、ヤコビーノ・デル・コンテナ

- どが指摘されているものの、モレッリの判定も根強く支持されている。ローマ期のラファエロ的特徴とフィレンツェのマニエリスムの雰囲気をあわせもつが、様式上有力な決め手はなく、ボルゲーゼ美術館ではトスカナ派とする。像主についても確定できないものの、アドルフ・ヴェントウーリの提唱したマルチェッロ・チエルヴィーニ・デリ・スパンノツキ枢機卿（後の教皇マルケルス二世）が有力。Della Pergola, op. cit., p.35; Philippe Costamagna, *Pontorno, Milano*, 1994, p.319-320.
- 37 ポントルモの人差し指に関するモレッリの指摘は適切であり、とくに師匠アンドレーア・デル・サルトの手と比較すると、ポントルモの人差し指のみならず五指全体のデッサンにしばしば特異性が認められる。ただし、ポントルモに教えを受けたブロンジノの手のデッサンにも師匠と同様の特異性が見られる。
- 38 ポントルモ作とする根拠なしとする説（Cox-Rearik, op. cit., I, p.151）もある。アッカデミア・カッラーラ所蔵。モレッリの判定はベレンソンらの支持を受けたが、カルロ・ガンバがピエルフランチェスコ・フォスキ（アンドレーア・デル・サルトの弟子にしてポントルモ派）の作とし、カッラーラ美術館のカタログでもフォスキ作とする。F. Zeni/ F. Rossi, *La Ruccolla Morelli nell' Accademia Carrara, Bergamo*, 1986, pp.119-120.
- 40 ヴァザリーはポントルモ伝で、メディチ家の秘書官だったゴロー・ダ・ピストイアのためにコジモ・イル・ヴェッキオの膝から上の肖像を描いたという。これが本作であると認定されている（Costamagna, op. cit., pp.150-151）。サン・マルコ修道院からウフィッツィ美術館に移管され今も同美術館にある。もちろんコジモなきあとの肖像画なので、顔の表現は作家判定の対象になりにくい。モレッリはコジモの手先に注目している。
- 41 モレッリの時代に二点のメディチの肖像ともポントルモに帰されたが、現在では一二六七番のコジモ・イル・ヴェッキオの肖像のみが真作とされ、一二七〇番のコジモ一世の肖像はポントルモではないとされる。
- 42 《ピュグマリオンとガラテア》。バルベリーニ美術館（ローマ）からバラッツォ・ヴェッキオ（フィレンツェ）を経て、現在ウフィッツィ美術館所蔵。モレッリの判定にしたがって、以後はポントルモの真作と認められるが、ポントルモの影響下のブロンジノの若描き、ないし両者の共同制作とする説などもある。Costamagna, op. cit., pp.212-213.
- 43 ピッティ美術館に四点のポントルモに帰される作品があるが、とくにできのよいのは《一万一千人の殉教者》（聖マウリツィウス殉教）であり、真作と認められる。Costamagna, op. cit., p.65.
- 44 現在所在不明。
- 45 サン・ミケーレ・ヴィズドローミニ教会の《聖母子と諸聖人》（聖母子とヨセフ、福音記者ヨハネ、聖フランチェスコ、ヤコブを描く。通称《ブッチ祭壇画》）。同教会でヴァザリーが見て以来、今も同教会にある。一五一八年の年記があり、古典主義的画風が飽和点に達しマニエリスムに向かった最初の作品として知られる。画中の聖フランチェスコと幼児キリストの頭部などの優れたデッサンがウフィッツィ美術館はかに残る。Costamagna, op. cit., pp.132-137.
- 46 サンタ・フェリチタ教会のカッポーニ礼拝堂の壁画《受胎告知》（挿図7）《十字架降下》。ともにポントルモの代表作。次のボッジョ・ア・カイアーノのヴィラ・メディチの壁画も同様ポントルモの代表作。
- 47 ウフィッツィ美術館には、ボッジョ・ア・カイアーノのヴィラ・メディチとサンタ・フェリチタ教会ほかの壁画の、習作・下絵・カルトーネを含むポントルモの優れたデッサンが多数所蔵される。
- 48 多くの専門家がポントルモの真筆と認めるが、ポントルモの一弟子の作とする説もある。
- 49 コルシーニ図書館のデッサンは現在ローマ国立版画室にある。一五一七〜一五二〇頃のデッサンを後世一冊におさめたデッサン集。ポントルモの卓抜のデッサン力を示す。Cox-Rearik, *The Drawings of Pontorno*, (rev. and augm. ed.), vol. I, New York, 1981, pp.167-172.
- 50 今日ではポントルモ作と認定されない。Cox-Rearik, I, p.362.
- 51 今日、ポントルモ作ではないとされる。Cox-Rearik, op. cit., I, p.262.
- 52 この絵をブロンジノの初期の作としリオネロ・ヴェントウーリにつづいて、モレッリもブロンジノとしているが、根拠に乏しい。今日ボルゲーゼ美術館ではヤコビーノ・デル・コンテ様式とする。Della Pergola, op. cit., p.30.
- 53 右の《クレオパトラ》と同様に作家判定の根拠に乏しい絵である。ボルゲーゼ美術館ではバルダッサツレ・ベルツィ派としている。Della Pergola, op. cit., p.44.
- 54 ドーリア・パルフィーリ美術館に《ネプチューンに扮したアンドレーア・ドーリア》（ミラノ、ブレッラ美術館の同題の肖像画の写し）と《軍服のアンドレーア・ドーリア》があり、前者はブロンジノに帰されているが、セバステイアーノ・デル・ピオンボ作とする説もある。
- 55 《リュートを手にした青年》。
- 56 《パンチャーティキ夫妻（ルクレツィアとバルトロメオ）の肖像》。
- 57 《青年の肖像》。
- 58 ラファエロ作ではないものの、ブロンジノ作とするモレッリの判定は認めがたい。十九世紀末にアドルフ・ロチルドに売却された作品（図版③）。
- 59 《青年の肖像》。ナショナル・ギャラリーではフィレンツェ派とする。
- 60 チェーザレ・ボルジアの肖像かどうか疑わしい。今日ではローマニヤ派の画家による十六世紀前半の作とされる。

- 61 像主を特定したのはモレッリが最初である。今日十六世紀初頭のロンバルディア派の作とされる。
- 62 一八六六年グリエルモ・ローキスがアツカデミア・カッラーラに遺贈。今日同美術館では十六世紀前半アルベルト・メローネの作とし、チエーザレ・ボルジヤの肖像と認定せず、単に《青年像》とする。Rossi, *Accademia Carrara*, I, 1988, p.211 参照。
- 63 ミラノのフォッサテイ侯爵旧蔵。ベレンソンは、像主をアルベルト・ビーオ、作者をバルトロメオ・ヴェーネトとする。Benson, *Italian Pictures of the Renaissance*, I, London, 1957, p.12, fig. n. 540.
- 64 マントヴァのサン・フランチェスコ教会にあった祭壇画《受胎告知》。
- 65 ボルゲーゼ美術館の古い所蔵品目録ではジュリオ・ロマーノ作としていたが、本文にあるようにグスターヴォ・フリッツォーニがはじめてペルッツィ作とし (Delle Piture di Baldassare Peruzzi del Giudizio portatore dal Sig. Cavalcaselle. Memoria del dott. Gustavo Frizzoni, in *Il Buonarroti*, II, 1869, pp.35-40) モレッリはこれに同意したわけである。以後この判定は、アドルフ・ヴェントウーリ、ロベルト・ロンギらに認められた。Della Pergola, op. cit., pp.43-44.
- 66 サント・オノーフリオ教会のアプシスに描かれた《玉座の聖母子と聖人》《キリストの降誕》《エジプトへの逃避》など。ヴァザーリは「ペルッツィ伝」で「ペルッツィのローマ滞在最初の大作と云う。C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner* (Beihft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 11, Biblioteca Hertziana, Roma), Wien, 1967/68, pp.46-49.
- 67 現在サンフランシスコのゼラバック・コレクション所蔵。Frommel, op. cit., p.59.
- 68 コンセルヴァトーリ美術館の《ブルータスの勝利》《ブルータスの裁判》《シーザーの勝利》。
- 69 同教会のボンツェッティ礼拝堂の壁画。《聖母と諸聖人》《聖母マリアの奉献》。Frommel, op. cit., pp.81-84, 125-128.
- 70 ピントウリッキオ作とする説は今日否定されている。Frommel, op. cit., p.166.
- 71 《スキピオの勝利》。Frommel, op. cit., pp. 51-52.
- 72 サント・オノーフリオ教会の壁画のためのデッサンは今日大英博物館にある。このデッサンを最初にペルッツィに帰したのはフリッツォーニである。Frommel, op. cit., pp.49-50.
- 73 《トラヤヌス帝の戴冠》。Frommel, op. cit., pp.70-71.
- 74 後世の補筆についてのモレッリの指摘は二十世紀中葉に行われたクリーニンゲのさいの所見と一致した。Della Pergola, op. cit., p.43.
- 75 このデッサンをソドマに帰したフリッツォーニの判断は今も認められている。
- 76 モレッリの判定は今日も認められている。《ベネロペー》は古代の有名な女性を描いた四枚組の絵の一点。
- 77 このデッサンに酷似したアシヌモリアン美術館のデッサン(挿図9)との比較により、十七世紀の偽作とされる。アシヌモリアン美術館のデッサン(したがってハービヒ旧蔵のデッサンも)は古代の浮き彫り《メレアグロスの死》がもとになっており(Mayer zur Capellen, loc. cit.)、またその他の関連するデッサンと違ってキリストは向かって右向きに抱きかかえられる。ハービヒはモレッリの弟子であり、ハービヒはモレッリの作品調査旅行にも同道しており、アンダーソン(Anderson, op. cit., 1991, p.429-430, n.309)はこうした二人の親密な関係がモレッリの判定に微妙な影響を与えたことをほのめかしている。
- 78 ここに挙げられた《キリストの埋葬》のためのいくつかのデッサンについて、図版と J. Mayer zur Capellen, *Raphael. A critical Catalogue of his Paintings*, I, Landshtut, 2000, pp.233-241 参照。
- 79 ベルリン＝ダーレム美術館の《聖母子》。近年、ラファエロの真作とする説もある。
- 80 今日ワシントンのナショナル・ギャラリーの所蔵する《座る聖母子》。ラファエロの真作とする近年の判断もある。モレッリは一八八二年パンシヤンガーのクーパー卿邸をおとすれ実地にこの絵を見ている。Anderson, op. cit., 1991, pp.431-432, n.312 参照。
- 81 一九一一年ルイジ・カヴェナーギの手で修復され、後世の加筆(ベレット、毛皮の着衣など)が除去されオリジナルの状態に戻され(Della Pergola, op. cit., p.113)モレッリの指摘が裏づけられた。図版⑥と挿図10参照。
- 82 《青年の肖像》。今日ボルゲーゼ美術館ではリドルフォ・デル・ギルランダイオに帰す(Della Pergola, op. cit., pp.49-50)。後世の補筆があり作家判定をめぐって専門家の間で見解の違いがある。
- 83 ボルゲーゼ美術館ではタイトルを《聖家族》とする。同館では古くラファエロ派としたが、今日はベリン・デル・ヴァーガに帰している。モレッリの判断に従った専門家は少なくない。Della Pergola, op. cit., p.109.
- 84 アルベルティナーのデッサンの人物群の描法と構成はボルゲーゼ美術館の《聖家族》と酷似し、モレッリの判断は今日広く受け入れられている。
- 85 ローマ略奪(一五二七年)のときベリンはローマからジェノヴァに行き、パラッツォ・ドーリアの「英雄の間」「巨人の間」などに多数の壁画を描いている(一五二八―一五三三年)。マニエリスムの画家ベリンの個性が強く出ている。E. P. Armani, *Perin del Vaga*, Genova, 1986 (1997), pp.73 ff. 参照。
- 86 第一期ローマ時代(一五二四年以前)のベリンの主な作品にトリニタ・デイ・モンティ教会のブッチ礼拝堂壁画ほかがあり、ジェノヴァ時代を経た第二期ローマ時代(一五三七―一五三八年頃以降)の作品に同教会のマッシミ礼拝堂壁画、

- ヴァチカンの「署名の間」の腰羽日の壁画（後出本文参照）などがある。
- 87 フォック美術館所蔵。
- 88 これらの壁画はいずれもペリンの初期の作品であり、ラファエロのロッジヤにある。
- 89 近年のクリーニングの結果、腰羽目の寓意画の質が高く、十四歳前後のペリンにはたして描きえたか疑問が出ており、ジョヴァン・フランチェスコ・ペンニ作とする説もある。Anderson, op. cit., 1991, p.432, n. 322 参照。
- 90 モレツリが以下にジュリオ・ロマーノ作と判定するほとんどの絵は、ヴァザーリ以来伝統的にラファエロ作とされてきた。モレツリ以降、ラファエロ工房の助手としてジュリオ・ロマーノ、ジョヴァン・フランチェスコ・ペンニらの名前が挙げられたが、なお問題は未決である。一九八三年のラファエロ生誕五百年記念展（ピッティ美術館）で作家判定にかかる新基準が導入され、一般的傾向としてグレーゾーンの作品はラファエロ作とする「拡張派」の方向が示された（*Raffaello a Firenze. Dipinti e Disegni della Collezione fiorentine*, Galleria Pitti, 1984）。詳しくは Anderson, op. cit., 1991, p.434-435, n. 324 参照。
- 91 多くの専門家はラファエロ作とする傾向にある。一九八三年のラファエロ生誕五百年展カタログ（前出 *Raffaello a Firenze*, p.202）では、赤外線写真の所見により、この絵の下層のデッサンはラファエロの真筆であると判定する。
- 92 《フォルナリーナ》は十七世紀以後の命名で、今日は単に《すわる乙女》。ラファエロのサインがあるが、今日ではラファエロの構想にもとづくジュリオ・ロマーノの作とされる。L. Dussler, *Raphael*, 1971, p.34.
- 93 ナポリのカーボディモンテ美術館所蔵。聖母子、エリザベツ、ヨセフ、洗礼者ヨハネを描く。ヴァザーリはこの絵をラファエロ作として高評するが、現在ではラファエロの構想による工房作と見なされ、作者にジュリオ・ロマーノ、ペンニらが挙げられる。Dussler, op. cit., p.49.
- 94 ブラード美術館所蔵。聖母子、エリザベツ、洗礼者ヨハネ、ヨセフを描く。ヴァザーリ以来ラファエロの作とされて久しいが、十九世紀以後は一致してジュリオ・ロマーノ作と認定されている。Dussler, op. cit., p.51.
- 95 《十字架担い》、別称《シチリアの苦難》。バレルモのサンタ・マリア・デロ・スパージモにあったが現在ブラード美術館所蔵。ラファエロのサインがある。デューラー、ショーンガウワールのドイツ木版画から構図を借用していることが知られる。今日では構想のみラファエロ、制作はジュリオ・ロマーノとペンニによるとされる。前出 *Raffaello a Firenze*, 1984, p.345; Dussler, op. cit., 44 参照。
- 96 聖母子とヨセフ、洗礼者ヨハネを描く。この絵の名称はキリストが左脚を置くテーブルの上のバラにもとづくが、この部分は後世の加筆であることが判明している。ラファエロ工房の作であるが、作家判定で意見が分かれる。モレツリ以降ジュリオ・ロマーノ作と見る人が多いものの、近年ジュリオ単独ではなく工房内の別の画家との協力によるとする説も出ている。Dussler, op. cit., p.49 参照（ただしドウスラー自身は作者名を提唱しない。穏当である）。
- 97 聖母子とヨセフ、エリザベツ、洗礼者ヨハネ、二天使を描く。フランス宮廷大使だったロレンツォ・デ・メディチがフランソワ一世のために描かせた作品。ラファエロのサインと一五一八年の年記がある。制作の進捗状況を史料でたどることができる貴重な作品だが、十六世紀にプリマティッチォの手で修復され、その後カンバスに移され、画面の状態はよくない。しかしこの絵のためのラファエロ自筆と思われる優れた習作デッサン及びカルトンとの比較により、構想はラファエロ、作者はジュリオ・ロマーノを含む助手と考えられている。Dussler, op. cit., p.48.
- 98 レオ十世が《フランソワ一世の聖母》（前出）と同じときに同王に贈った絵（同じくルーヴル美術館の有名な《大天使ミカエルと龍》とは別）。これにもラファエロのサインと一五一八年の年記がある。おおむね構想はラファエロ、作者はジュリオ・ロマーノと考えられている。Dussler, op. cit., p.47.
- 99 ラファエロ自筆と判定される。ケルンのヴァルラフ・フリッシュ美術館所蔵。モレツリは左記のリストに挙げられた速写・荒描きのデッサンと、《ヴィーナスとプシケー》以下の仕上げの度の高いデッサンとを区別している。Anderson, op. cit., 1991, p.436, n. 336.
- 100 今日ラファエロの真筆とされる。
- 101 《葡萄酒をつぐバツカス》。ジュリオ・ロマーノに帰される。
- 102 ベルギーノ筆と考える人もいるが、ラファエロの真筆である可能性は否定できない。
- 103 今日フォック美術館所蔵。アンダーソンは、モレツリは自身のコレクションを過大に評価する傾向にあり、この水を運ぶ女のデッサンも後世のコピーであろうという（Anderson, op. cit., 1991, p.437, n. 340）。
- 104 《オステイアの戦い》（ヴァチカンの「火災の間」の壁画）のための習作デッサン。デッサンはデューラーに贈られ、その遺品中から発見された。モレツリの判断とは反対に、今日デューラーのインスクリプションを疑う人はいない。
- 105 モレツリ以来ラファエロ説は退けられてきたが、近年ではラファエロ作とされる。表と裏に、《シチリアの苦難》のための人物デッサンを描く。前出 *Raffaello a Firenze*, pp.345-346.
- 106 7と8のウィッツィ美術館のデッサンはともに今日ラファエロ作とされる。
- 107 前出 *Raffaello a Firenze*, pp.366-67.
- 108 これら《キリストの変容》のためのデッサンは十九世紀末以来ペンニに帰されたが、その後ラファエロの真作とされてくる。Anderson, op. cit., 1991, p.437, n. 349

参照。

今日もペリン作とされる。

《ファルネーゼの小箱》(ナポリ、カーボデイモンテ美術館)を飾る六点の楕円形水晶に彫り込んだ図のための下絵の一枚。ペリンに帰される。Armani, op. cit., p.333.

今日ペニンに帰される。

今日はラファエロ作と認定される。

今日G・F・ペニンに帰される。

これも同じく今日ペニンに帰される。

今日ペニンによるコピーとされる。

今日、ラファエロのロッジャのためのデッサンとして唯一残されたラファエロの作とされる。

今日デッサンはペニンに帰される。「アノニモ・モレッリアーノ」はヴェネツィアのマルチアーナ図書館所蔵のルネサンス期の史料につけられた名称(ジョヴァンニ・モレッリとは無関係)。同図書館司書ヤコポ・モレッリが一八〇〇年刊行。後にヴェネツィアの人文主義者マルカントニオ・ミキエル筆であることが判明。ジョヴァンニ・モレッリはヴァザーリ以前の史料としてこれを重視し、フリットソーニが新たに刊行した(*Notizia d'Opere di Disegno (da Marcantonio Michiel, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. 2. ed. riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, 1884)*。今日デューラーに帰される。

一般にペニンに帰されている。

《黄金の子牛の崇拝》は「ラファエロのロッジャ」(ヴァチカン)の壁画のためのデッサンの一点。近年では一応ラファエロ作とされるがペリン作とする人もいる。「ラファエロのロッジャ」のためのデッサンは多数あり、ラファエロが弟子たちに示した手本、ラファエロの指示にしたがって弟子が描いたデッサンなど、ラファエロを頂点とする工房内組織を想定したデッサンの類別と作家判定が進んでいるが、このデッサンの場合、ペリンを含めた弟子の誰に帰するかはなお問題を残す。前出 *Raffaello a Firenze*, p.290-293.

《フリギアのベスト》。古くはマルカントニオ・ライモンディの版画にもとづくデッサンとされ評価は低かったが、近年ではラファエロの真作と判断され、マルカントニオがこれをもとに銅版画複製をつくったとされる。前出 *Raffaello a Firenze*, pp.308-310.

十九世紀にはラファエロ作とされていた。モレッリとそれに同調する人々が従来の説をくつがえしてペリン作としたが、近年ラファエロ説が復活している。

Anderson, op. cit., 1991, p.438, n.356 参照。

キリストの復活を描く。近年では一般的にペニンに帰される。

同じく一般にペニンに帰される。

不詳。

ポール・ゲッティ美術館所蔵。マンテーニヤの描く四聖人(ヴェローナ、サン・ゼーノ教会の祭壇画)との類似を主な根拠として、デッサンはマンテーニヤに帰されている。

不詳。

不詳。

今日ラファエロ作と認定される。

今日ラファエロ派の作とされる。

【付記】

本書のドイツ語版(Morelli=Lemmleff, 1890)では、ペリン・デル・ヴァーガの項の最後に一行をあげ、次の短いパラグラフを置く。「本館第一室のトスカーナ派絵画の番号順」の検討はしばらく中断せねばならなかった。ペリン・デル・ヴァーガについて冗長ながら全然無意味ではなからうと思う所を述べて協道にそれた次第で、これに続いて、第一室の絵の検討に戻りたい。つまり、ペリン・デル・ヴァーガを論じて中断してしまったが、続いて第一室にあるソードマ以下そのほかのトスカーナ派の検討(次号紀要に翻訳掲載予定)に戻りたい、というのである。事実、ソードマ批評以後の頁の柱は、引き続き「トスカーナ派」となっている。

この一文は、フリットソーニのイタリア語版(Morelli, 1897)、アンダーソンのイタリア語版(Anderson, 1991)とフランス語版(Anderson, 1994)には省かれている。英語版(Morelli, 1892, ドイツ語版からの訳)のみ問題のパラグラフを抄訳するが、無理を承知で文意を変えている。

なぜこのパラグラフが翻訳各版では省略されたのか、またなぜこれが問題かという、ペリンの項以後の章立てがドイツ語版と、フリットソーニ二版を含む翻訳各版とは異なるからである。

フリットソーニ二版(したがってアンダーソンのイタリア語・フランス語両版も)と英語版ではペリン批評の後に「ロンバルディア派」の章が立てられ、ソードマ、ジャンピエトリノ、ボルトラッフィオ、マルコ・ドッジョーノ、ニコラ・アッピアーニ、チエーザレ・ダ・セスト、ベルナルディーノ・ルイーニ、アンドレーア・ソラーリオ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ガウデンツィオ・フェツラーリ、アンブロージョ・デ・ブレイデイス、ベルナルディーノ・デ・コンティ、フランチェスコ・

フランチャ、ソフォニズバ・アングイツソーラの項があり、それ以後「フエッラーラ派」の章となる。

ドイツ語版では、ペリン批評の後に「ロンバルディア派」の章題はなく、頁欄外の柱は「トスカナ派」のままで、右記の画家の順でソードマからレオナルド・ダ・ヴィンチまでをトスカナ派として扱い（柱に見るとおり）、それ以後アンブロージオ・デ・プレーデイスからソフォニズバ・アングイツソーラまでを新たに「ロンバルディア派」の章に入れている。

ドイツ語版のみが、ソードマ、レオナルドはともかく、ボルトラッフィオ、ルイーニ、ソラーリオのようなロンバルディア派とすべき画家までも「トスカナ派」として扱っているのは、あるいは彼らを、トスカナ派の代表格であるレオナルド・ダ・ヴィンチの圏内の画家と見てのことだとしても（アンダーソンは、ロンバルディア派の章のモレッリの意図は、北イタリアにおけるレオナルド派の作品の判別確定にあると指摘。Anderson, op. cit., 1991, p.493, n. 1）、モレッリ自身の（つまりドイツ語版の）章立てには疑問が残る。かと言って、ドイツ語版以外の場合のようにソードマからいきなり「ロンバルディア派」とし、その章に同派に属さないソードマやレオナルドらが入っているのも同じく不自然である。

問題のカギはイタリア語版の訳者グスタヴォ・フリッツォーニの編集にあると思う。フリッツォーニはソードマからアングイツソーラまでを「ロンバルディア派」として章立てしなおしたからこそ、問題のパラグラフを省略したのではなかったか。どちらにしても矛盾はそのまま残る。そもそもモレッリの記述姿勢は真贋と作家の判定を第一とするから、整然とした歴史的記述の体裁は本意ではなかったとも言える。ともかく、以上の状況を念頭に置いて、次号以下の日本語訳ではフリッツォーニ版の章立てをふまえて「ロンバルディア派」の章を立ててソードマの項から訳すことにする。

図版出典 Photo credits

図版① Anderson, 1991, p.135; ② ibid., p.139; ③ ibid., p.143; ④ ibid., p.145; ⑤ ibid., p.147; ⑥ ibid., p.149; ⑦ ibid., p.157
挿図（訳者の追加）1 Della Pergola, II, 1959, fig.2; 2 Anderson, op. cit., p.133; 3 Natali, 1999, fig.68; 4 Morelli=Lermolief, 1890, p.160; 5 ibid., p.162; 6 Costamagna, 1994, p.43; 7 ibid., p.69; 8 Mayer zur Capellen, 2000, p.89; 9 Anderson, 1994, p.216; 10 ibid., p.221; 11 Della Pergola, op. cit., fig.159; 12 G. Morelli, 1892, p.140; 13 ibid., p.142; fuori testo, private collection, Bergamo

翻訳にあたり参考にした文献

- Morelli=Lermolief, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borgese und Doria Pamfili in Rom*, Leipzig, 1890.
- Giovanni Morelli (trans. by C. J. Ffoulkes), *Italian Painters. Critical Studies of their Works. The Borgese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, London, 1892.
- Giovanni Morelli (trad. G. Frizzoni), *Della Pittura italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli. Le Gallerie Borgese e Doria Pamfili in Roma*, Milano, 1897.（本日本語訳の底本）
- Jaynie Anderson, *Giovanni Morelli Della Pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borgese e Doria-Pamfili in Roma*, Milano, 1991.
- Jaynie Anderson, *Giovanni Morelli De La Peinture italienne*, Paris, 1994.
-
- Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, II, Firenze, 1846 (ristampa anast., Firenze, 1974).
- Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938.
- Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, vol.1 (Venetian School), London, 1957.
- Paola Della Pergola, *Galleria Borgese. I Dipinti*, vol.II, Roma, 1959.
- Christoph Luiptold Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner* (Beihft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 11, Biblioteca Hertziana, Roma), Wien, 1967/68.
- Luitpold Dussler, *Raphael. A critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London (English ed.), 1971.

- L'Opera completa del Pontorno*, Milano (Rizzoli), 1973.
- L'Opera completa del Bronzino*, Milano (Rizzoli), 1973.
- Gli Uffizi: Catalogo generale*, Firenze, 1980 (2 nd ed).
- Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontorno. A Catalogue raisonne with Notes on the Paintings* (rev. and augm. ed.), 2 vols., New York, 1981.
- Raffaello a Firenze. Dipinti e Disegni delle Collezioni fiorentine*, Firenze, 1984.
- AA. VV., *Raffaello nelle Raccolte Borghese*, Roma, 1984.
- F. Zeri/F. Rossi, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo, 1986.
- Elena Parma Armani, *Perrin del Vaga. L'Anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova, 1986, 1997.
- Francesco Rossi, *Accademia Carrara I. Catalogo dei Dipinti Sec. XV-XVI*, Bergamo, 1988.
- Chris Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance. A Selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from various Collections*, Rotterdam, 1990.
- Salvatore S. Nigro (Hrsg. von), *Pontorno Zeichnungen*, München-Paris-London, 1991.
- Philippe Costamagna, *Pontorno*, Milano, 1994.
- Antonio Natali, *Andrea del Sarto*, Milano, 1999.
- Jaynie Anderson, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's Letter to Giovanni Melli and Pietro Zavarini (1866-1872)*, Venezia, 1999.
- J. Mayer zur Capellen, *Raphael. A critical Catalogue of his Paintings*, I. Landshut, 2000.



幼児期のモレッリ。ベルガモ、個人蔵（訳者写）