

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・パルフィーリ美術館』
翻訳(6) —ロンバルディア派(ジョヴァンニ・アントニオ・バッツィ、通称ソドマ)

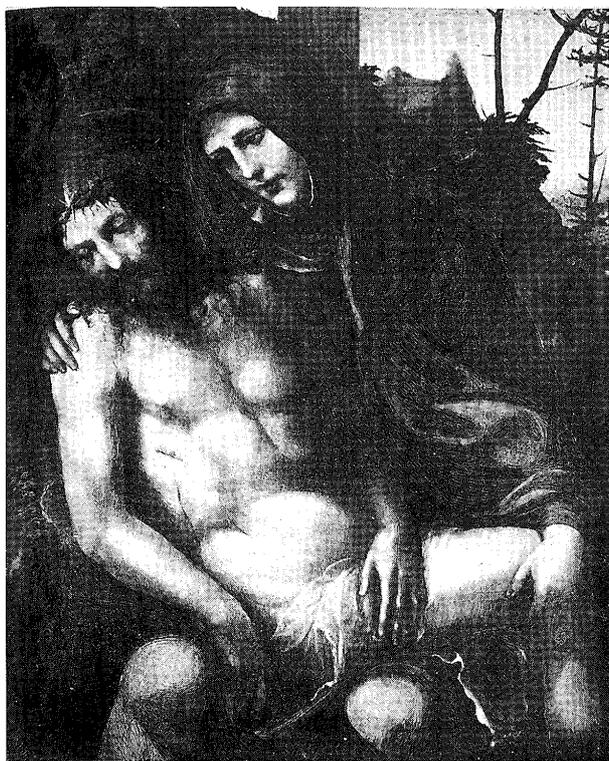
上田 恒夫

ロンバルディア派

ジョヴァンニ・アントニオ・バッツィ、通称ソドマ⁽¹⁾

「ボルゲーゼ美術館の」カタログ四六二番の絵(挿図1)が正しくソドマ作として展示してあるので、まずは、その力量にふさわしく広く世に評価されていないこの画家に目を向け、次に順次、その他のロンバルディア派の画家たちについて語りたいと思う。ロンバルディア派の作品は、この美術館以外のローマ及びイタリア各地の美術館にも見られる。四六二番の絵は暗く、黒く沈んだ絵であり、いわゆるピエタをあらわす。聖母が膝にキリストを抱く。黒ずんではいるものの非常に優れた絵であるが、つい最近までレオナルド派とされてきた(しかし当美術館の新館長は『造形芸術雑誌』上でかつて私が提案したところにより、ソドマの真作と認めた)。私はこの絵の画家がロンバルディアミラノ派に、正確にはレオナルドの直接的影響下の同派に属すと認めただけではなく、この絵の作者をはじめジョヴァンニ・アントニオ・バッツィに戻したG・フリッツォーニ博士の適切な判断に率直に賛同したのである。顔のフォルムとタイプも衣の襞の表現も風景もすべてソドマのものであり、この《ピエタ》⁽²⁾の作者についていささかの疑念もいだかせない。この画

家の第一期つまり一五〇一年から一五二二年頃までの作品、たとえば美しい円形画《キリストの降誕》(シエナ市立美術館八十五番(挿図2))、《キリストの降架》(同美術館三三六番)(挿図3)⁽³⁾においては、陰影部は明るく輝きがあるから、まさにそれを根拠に《ピエタ》をこの画家の成熟期の作に教えることができる。



挿図1 ソドマ《ピエタ》ローマ、ボルゲーゼ美術館

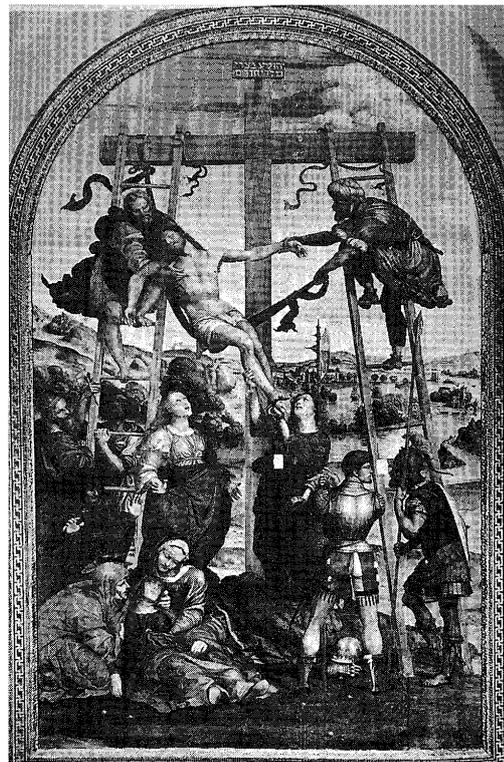
[キーワード] ジョヴァンニ・モレッリ ソドマ 作家判定 ボルゲーゼ美術館

これらシエナの絵とモンテ・オリヴェート修道院の壁画(二五〇五年)によつて名をなしてから、知られるようにソドマは二五〇七年の末にローマに呼ばれ、その頃ブラマンティーノが仕事をしていた「署名の間」の天井画を描いた。バルトロメオ・スアルディ、通称ブラマンティーノはミラノにいた時以来ソドマの知己だったはずだから、ソドマをローマに呼ぶのにブラマンティーノの力添えがあったこともあり得ないことではない。ラファエロがローマに来た一五〇八年の夏、ソドマはまだヴァチカンで制作していたことが史料に知られる。そしてすばらしい「署名の間」の天井画⁽⁴⁾はラファエロの高く賞讃するところとなり、ラファエロは可能な限りそこにたがずんでいたというだけでなく、《アテネの学園》の隅にソドマの肖像を描いてこのロンバルディアの画家に対する敬意を示そうとしたほどであった^(a)。一五二三年ソドマはもう一度ローマに来るが、おそらくこれは、ソドマの師匠であり模範たるレオナルドがローマに来ていたのと同じ頃であろう。おそらく富裕な芸術庇護者であったシエナ人アゴステイーノ・キージが落慶間もない



挿図2 ソドマ《キリストの降誕》、シエナ国立絵画館

ファルネジーナ宮の二階の壁画装飾のために、ソドマを招聘したのである^(b)。



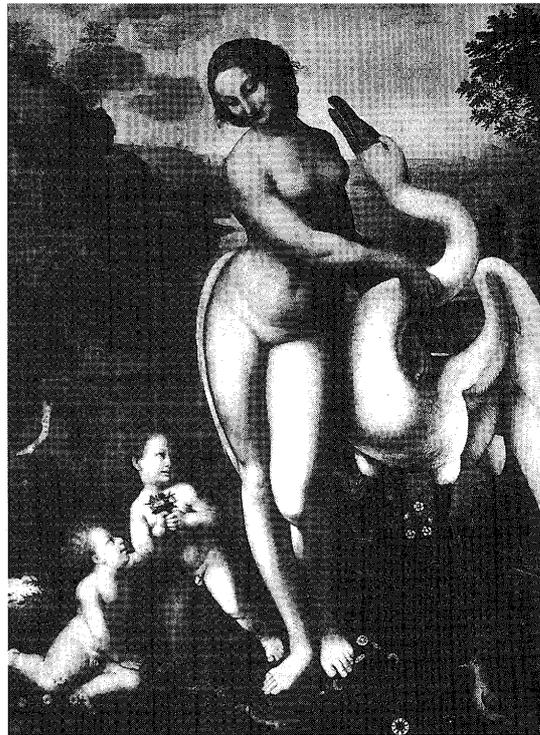
挿図3 ソドマ《キリストの降架》、シエナ国立絵画館

しかしこのことについては後でさらに詳しく語らせていただくとして、まずはあなた方若き読者をソドマの別の絵にお導きしたいと思う。カタログの四三四番の絵は、上の絵「挿図1の《ピエタ》」と同じように、以前はレオナルド派に分類されていた^(c)。レダと双子と白鳥を描く(図版①)。

(a) ラファエロのかたわらの白い服と白のベレットの男は、一般に考えられているようにピエトロ・ペルジーノではない。幸いなことにペルジーノは「署名の間」になんら関わりがない。この部屋の天井画を担当したソドマこそ像主である⁽⁴⁾。このケースではボデー館長も私の見解に賛同しているようで喜ばしいことである。ラファエロがこれと同じような慈愛のまなざしで、隣の「ヘリオドロスの間」に教皇の籠かきのひとりとして描いたのは、ヴァザリ以後の美術史家が広く認めるようにジュリオ・ロマーノではなく(彼は一五二四年にはまだ十二歳だった)、バルダッサレ・ペルッツィではないかと私は考える⁽⁵⁾。「ヘリオドロスの間」の壁画のほとんどはペルッツィの筆になるから、やはりここでラファエロの協力者だったと考えねばならない。これについて納得したいと思われる方は左側の先頭の籠かきの頭部とウフィッツィ美術館の水彩による大きなデッサン(四三八番)中のペルッツィの肖像とを比較していただきたい。「M」

(b) 先に本巻に図版掲載したブレアラ美術館の優美な小品はこの頃の作と思われる。「M」
(c) ボルゲーゼ美術館の新館長は私の判断に同意し、今日美術館ではソドマ作としている。「M」

有名なこの絵のコンポジションは確かにレオナルド風ではあるが^(a)着想はまったくソドマのものである⁽¹⁾⁽⁶⁾。「白鳥を膝にし恥じらつて目を伏せる全裸のレダ」はレオナルドが描いたとするロマッツォ(『絵画論』)の記述を信じるなら、非常に結構なことだ。しかし、少なくとも私は、これまでこのテーマに関連するレオナルドのデッサンを見たことがない。しかしルモール男爵は、レオナルドの《レダ》をカッセルで見たといい、ハノーヴァーにもこれに似たレオナルドの大作があると



図版① ソドマ《レダと白鳥》、ボルゲーゼ美術館 [今日レオナルド自身によるヴァリエーションとされる]

言わんとしている。したがって私は、レオナルドもレダを主題とする絵を描いた可能性があることを頭から否定するつもりはない。

さてボルゲーゼ美術館のこの美しい絵を子細に見てみよう。前景の草むらには、この派の絵によく見ることく、野生スミレとヒナギクが生えており、半神の子供カストルとポリュデウケスのまわりにゴシキヒワやキジバトやツグミが親しげに集い、カルストとポリュデウケスは卵から

(a)レオナルドは『絵画論』六十四章で、「婦人像ははじらいのしぐさで表現すべきであり、脚を閉じ両腕を寄せ、頭はうつむきに、かつ斜めに向けるべきである」と書いている。

J. P. Richter, *The literary Works of Leonardo da Vinci*, I, 291, n. 583を参照。[M]

生まれ出たばかりなのに、もう元気にはしゃいでいる様子である。絵のまんなかに裸のレダが立ち、神の白鳥が激しくレダに迫っている。レダは少々恥じらいで微笑んで目を伏せている。美しく均斉のとれたその体躯の動きには品のよい官能と優美がある。このレダは、シエナ市立美術館のソドマの壁画《リンボのキリスト》(挿図4)のすばらしいエヴァ像をはつきりと記憶している。確かに白鳥は、その激しい動きにおいてもモデリングにおいても、うまく描写されているとはいいがたい。これほど芸術的に練られた白鳥を、例えば写実的なホンデケータの白鳥とあるいはあの有名なアセレインの寓意的白鳥(アムステルダム美術館)と比較すれば、ただちに、イタリアの大芸術とオランダの写実の芸術とを分ける深い溝があることに気づくだろう⁽⁷⁾。オランダ画派の優れた目利きたるトレ⁽⁸⁾の霊がこの他愛もない話の道草をお許し下さればありがたい。この絵の背景の豊かな風景も同じく、ソドマその人の精神の構想により制作されたものであり^(b)、半神の兄弟はファルネジーナ宮のそれを、また「署名の間」の天井画のそれをも想起させる^(c)。十五年ほど前に私はソドマの《レダ》についてこのように考え、書き、その後もこの絵をもう一度詳細に見たが、当初の考えを覆すものは何もなかった。弁解させていただきたいが、つい最近までこの絵は窓から遠

(b)ソドマの風景とチエーザレ・ダ・セスト及びジャンピエトリノの初期の風景とを比較すると、風景についてもこの三人は緊密な関係にあることが分かる。この三人の師匠は、おそらくヴァザリが語るように有能な風景画家ベルナツァーノだっただろう。[M]
(c)何人かのドイツ人学者はアルベルティーナのデッサン《アレクサンドロス大王とロクサネの結婚》は私が証明したようにソドマ作ではなくラファエロ作であると執拗に言っている。また「署名の間」の天井のプットたちもロンバルディアの画家ではなくメロツツォ・ダ・フォルリ(1)に帰されるべきだ、なぜなら第一に「ボデー館長は言う、『チチエローネ』第二巻五九六頁の注) 蒼穹の真ん中にローヴェレ家の楯の紋章があり、これは教皇シクストゥス四世の紋章だからだという。だが、ユリウス二世もローヴェレ家ではないか! ベルリッンの博士がソドマのプットたちを前にしてメロツツォのみを想うとはまったく理解に苦しむ。ブラウンは「署名の間」の天井のソドマの全壁画を写真撮影した(ブラウンの図録一五、一一四、一一三、一一二、一一一)。これらのすぐれた写真、また特に一一五番を知らんになれば、補筆で画面が損じられてはいるものの、ソドマのその他のプットとも性質が違うと断定できないだろう。一一三番、一一四番の写真と比較されるだけでよい。[M]

二番目のデッサンはチャッツワースのコレクションにあり(ブラウンの図録五十一)、同じくレダは跪いて描かれ、レダに恋いこがれる白鳥の首に左腕をまわす(十)(挿図6)。



挿図4 ソドマ《リンボのキリスト》、シエナ国立絵画館

いところに掛かっていたから、薄明かりのなかでしか見られなかった。美術館長がこの絵を窓の近くに移した後J・P・リヒター博士はこれを見、直ちに、この絵がソドマのオリジナル作品の古い良質のコピー以外ではありえないと私に伝えて下さった。事実、この友人の指摘によってもう一度《レダ》をよく見たとき、思いがけず目からうるこが落ち、直ちにリヒターの判断に誤りはないと悟ったのであった。この一件は、薄暗がりには展示された作品について安易に判断してはならないという全批評家への忠告になるだろう。この絵の原作はまだどこかにあるのか、私には答えられない。しかし、ソドマがこの絵に使った数点のデッサンは挙げる事ができる。そのうち三点はレオナルドに、四点目はラファエロに、そして最後の五点目は正しくバッツィ「ソドマ」に帰されている。最初の二点のレオナルドに帰されるペン描きデッサンのうち一点はワイマール大公の城にあり(挿図5)、左側にいる白鳥の方に顔を向けるレダを描く(ブラウンの図録一四八番)(十)。



挿図6 レオナルド・ダ・ヴィンチ《レダと白鳥》(チャッツワース、デヴォンシャー・コレクション)

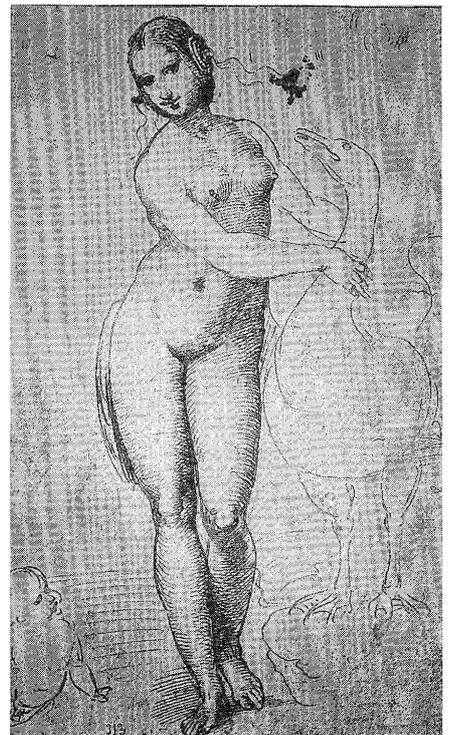


挿図5 レオナルド・ダ・ヴィンチ《レダと白鳥》(ロッテルダム、ポイマンズ＝ファン・ボニンヘン美術館)

この絵のための三番目のペン描きデッサンは、私がラファエロのデッサン集第二巻 (Grosvenor Gallery Publication 50) によってウインザーのコレクションのものを見たものである。このすぐれたフオリオのデッサンは立ち姿の裸のレダを描き、両腕を白鳥の首にまわし、姿勢はこの「ボルゲーゼ美術館の」絵のものとはほぼ同じである (挿図7)。この最後のペン描きデッサンには確かにラファエロ風のところがあるから、これをラファエロの作と考える美術愛好家がいたにしても非難される言われはない。しかしソドマの精神と技法によく親しんだ人にはこのデッサンは疑念の余地なくソドマの作に見えるに相違ないと、私は思う (十) (9)。このデッサンには、当時ローマにおいて《レダ》と《アレクサン

ドロス大王とロクサネの結婚》を描いていたこのロンバルディアの画家がラファエロと近い関係にあったことを示すまたとない証拠がある。例えば、このウインザーのデッサンのレダに近い裸の赤子は相当ラファエロ的、いやむしろレオナルド・ダ・ヴィンチのラファエロ風である (a)。このペン描きデッサンをさらに細かく検討すると、両足のフォルム、大きくかつ突き出した膝、杏仁形の目 (10)、反ラファエロ的な髪型、繊細なペンの線描などから、容易にソドマの手と精神を認めることができる (b)。欠点のない体躯の肉づけは前二者のデッサンのそれと同じであり、前掲のその他のデッサン及び公共のコレクションでソドマの真作とされているスケッチの体躯の肉づけと類似する。エステルハージ・コレクション (ブダペスト) の立ち姿のロクサネのペン描きデッサンとオックスフォード大学所蔵のロクサネの寝室のデッサン (ロビンソンのカタログ一七七番) は、同じ時期つまり一五二四年頃に制作されたと思われる (十一)。

四番目の、《レダ》の絵のためのペン描きデッサン (グローズノヴァ・ギヤラリー五十番) (挿図8) はやはりウインザー城にあるが、ラファエロではなくレオナルド作としている。このフオリオには前からと後ろから見たレダの頭部が四回描かれており、凝った髪型は注目に値する (十二)。最後に、《レダ》の頭部のための五番目のデッサンは、ミラノ市立美術



挿図7 ソドマ《レダ》(ウインザー城。今日レオナルドに帰される)



挿図8 ソドマ《レダの頭部》(ウインザー城。今日レオナルドに帰される)

(a) ソドマの師匠レオナルドのいくつかのデッサンがラファエロ作と判断されたこともあった。例えばルーヴル美術館のヒス・ラ・サル・コレクション「タウジヤ・ヴェ・ボッハ・タウジヤ」のカタログ一〇一番の場合、レオナルドのペン描きデッサンはラファエロ作とされている。[M]

(b) 誰の目にも明らかなソドマ特有の特徴はおよそ次のようである。
一、手先は先細りである。
二、ごく頻繁に指の付け根にくぼみがある。
三、杏仁形の目。
四、膝が強調される。

五、風景はたいがい広大な平野であり、川が平野を分け、小さな木の茂みが点在する。平野の一方の側は塔とローマ時代の神殿とアーチのある丘上の集落で限られる。[M]

館にあり、非常に優れている。これも赤チョークのデッサンで、繊細な描法はアルベルティーナのロクサネを描いたデッサンを想起させ、過たずソドマに帰されている。髪型はウインザー城のデッサンに見る髪型と同じである。

ボルゲーゼ美術館の第十室に三点目のソドマの絵《聖家族》がある(四五九番)(挿図9)。よく描かれてはいるが、青年ソドマのロンバルディア時代のすがすがしいアウラは感じられない⁽¹¹⁾。

ファルネジーナ宮の壮麗な壁画(挿図10)とパラッツォ・スパーダの損傷の激しいクリストフォロス像とパラッツォ・キジの《サビーニの女たちの略奪》以外に、私の知るソドマの作品はローマにはない^(a)。

精神、才能ともに恵まれたこの画家についてさらに詳細に調べたいと思ったらシエナに行って、サント・スピリト教会、サン・ドメニコ教会、サン・ベルナルディーノ教会に、また、市立アツカデミア美術館、パラッツォ・プブリコ、モンテ・オリヴェート・マツジョーレ修道院の作品を研究することである。フィレンツェにも彼の傑作がある。なかでも特記すべき作品はウフィッツィ美術館の秀作《聖セバステイアヌス》(図版②)と、モンテ・オリヴェートの Fresco 画である(図版11)。

ソドマはその気になれば、特に Fresco 画家として比類ない力量を示す。北イタリアにもソドマの佳作があるが、そのほとんどは祭壇画の絵である。三点はトリノのピナコテカにあり、またいくつかはボノミー・チェレーダ氏、ボッロメーオ伯爵、ジヌリアク夫人⁽¹²⁾、G・フリッツォーニ氏⁽¹³⁾のミラノの各個人コレクションにあり、フランス・ハルス風に描いた男の頭部はジョヴァンニ・モレッリ氏のコレクションにある⁽¹⁴⁾(挿図12)。また、レオナルド・ダ・ヴィンチの「に帰される」大

(a) バルベリーニ美術館のかなり補筆の見られる《聖母》は同館でソドマに帰している。これをこらんなった方なら、このように不幸な命名に抗議するまでもないだろう。おそらくこの絵はドーリア美術館(七十九番)がローディなる名(カリスト・ピアッツァ・ダ・ローディのことか?)で呼ぶ、インノチェンツォ・ダ・イーモラとパニャカヴァツロに近いポーニャ派の画家その人の作であろう⁽¹⁵⁾。[M]



挿図10 ソドマ《アレクサンドロス大王とロクサネの結婚》、ローマ、ファルネジーナ宮壁画



挿図9 ソドマ《聖家族》、ローマ、ボルゲーゼ美術館

な聖母(通称《マドンノーネ》)はヴァプリオ・デイ・アツダのカーサ・メルツィにあり、これは私が知っている北イタリア唯一のソドマの Fresco 画である⁽¹⁶⁾。故ミュントラー博士はやはりレオナルドの作とする(Buchardt's Cicerone, p. 32.)。気合いは入っていないが構想は大きく、ソ

ドマ以外に作者はいないと信じ、ソドマがロンバルディアに滞在した時期（一五一八〜二四年？）の作であろうと思う。

ベルガモ市立美術館にもソドマのかなり異ずんだ小品《聖母》があるが、レオナルド作としている（一八三番）¹⁷⁾。スカルパ・アラ・モッタ・コレクシヨンの《聖母》は、地面に横たわる幼児キリストの前に跪く聖母をあらわし、一天使に支えられた童子の洗礼者ヨハネはキリストに跪き、聖母の後ろにヨセフがいる¹⁸⁾。コレクシヨンではこれをチェーザレ・ダ・セストに帰するが、細やかな補筆が見られる¹⁹⁾。



図版② ジョヴァンニ・アントニオ・バッツィ、通称ソドマ《聖セバステアヌス》（部分、ウフィツィ美術館）

この才能ある画家が手がけた多様な作品の多さに注目するならば、美術愛好家の方々は、ソドマが全体としてレオナルド派のなかでも傑出した精力的な画家であるとする私の判断をお認めになるであろう。フィレンツェの大画家レオナルドの多かれ少なかれ有能な弟子のなかで、ソドマほどにその作品が師匠レオナルドに帰された人はほかにいない。享樂的で無頓着で放蕩無頼といっているほどのソドマ¹⁹⁾に特に欠けていたのは、勤勉と野心であった。他方、彼のような真の芸術家は他人を威圧

(a) 一八九五年ミラノで開催されたスカルパ・ギャラリーでの競売で、ヴェルチェッリの弁護士アントニオ・ボルゴリーニが一万千リラで購入した作品である。[E]



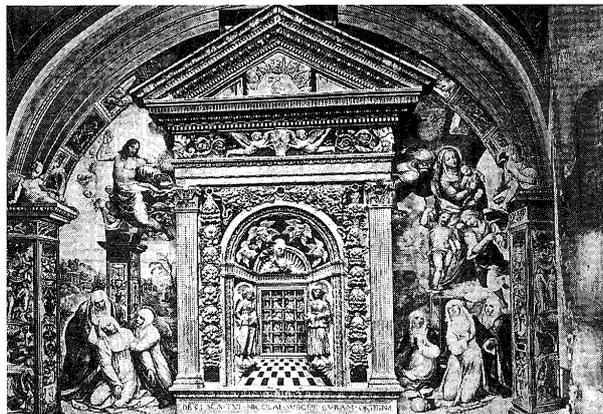
挿図11 ソドマ《モンテカッシーノの破壊を説く聖ベディクトゥス》（部分、モンテ・オリヴェート・マッジョレ修道院の壁画より）



挿図12 ソドマ《男性寓意像》、ベルガモ、アカデミア・カッラーラ（今日はロンバルディア派画家に帰される）

し見下す術を知らないから、この世で広く認められることはないし、少なくとも後世にその名を残すこともない。もてる精力を傾注した好調期に、私たちが賞讃してやまない作品を描いた。それらはイタリア美術が誇る傑作である。その時代の奔流だったミケランジェロをもつてしても、自然児ソドマの進路を変えることはできなかった。ソドマの描く優れた

女性頭部は、ソドマをよく思わなかったヴァザリーもさしおぼ認めるところであった。ある意味でいくつかの作品においてソドマはロレンツォ・ロットとコレッジオと同列に、つまり魂の優美の表現を徹底して追究したレオナルドのような大画家のグループに、列せられる。例えば《聖カタリナの法悦》(シエナ、サン・ドメニコ教会)(挿図13)を、なかでもこの聖女の左手を見ていただきたい⁽²⁰⁾。その手は、コレッジオが感じ、描いた手とほぼ同じものを感じさせないだろうか。また、アーチの上の小天使たちはロットとコレッジオのそれを思わせないだろうか。穏和なロットに、同じく穏和なモレット・ダ・ブレシヤに、ボニファチオ・ヴェロネーゼその他、十六世紀前半の大芸術家に起こったのと同じことが、ヴァザリーにぞんざいに扱われたジョヴァン・アントニオ・バッツィ「ソドマ」に起こった。つまり彼の最良の作品が同時代の高名な画家「レオナルド」の作とされ、公衆はその画家の作として賞讃したのである^(a)。トリノ王立図書館にも二点のソドマのデッサンがあり、ジョヴァンニ・モレッリ氏は二点のソドマのデッサンを所有している。リーヴルのコレクションの女性頭部を含む赤チョークのフォリオはソドマに帰されているが(ブラウンの図録四三番)、ソドマのデッサンのコピーにすぎないことをあえて指摘するまでもない。私はルーヴル美術館でソドマの真筆のデッサン三点を見つけたが(レイセのカタログ八七番、八八番、九四番)、レイセは八九番、九〇番、九一番、九二番、九三番の弱いデッサンをソドマ作とする。これは大変な勘違いである。なぜなら九三番のフォリオに「アントニウス・ヴェルチェレンシス Antonius Vercellensis」(写本挿絵画家か?)の名が見えるからだ^(十)。これなどは未熟な目利きが、文字データをあてにして大失態を演じた新たな例証である。ミラノのアンブロジーアーナ図書館もソドマのマグダラのマリアのデッサンを所有する。こうした作者の取り違えの作例を挙げさせていただきたい。ヴァプリオ・ディ・アッダの大壁画と同じくレダの四点のデッサンがレオナルド作とされたのはすでに見た。その他のデッサンすなわち《アレ



挿図13 ソドマ《聖カタリナの喪神と法悦》、シエナ、サン・ドメニコ教会

クサンドロス大王とロクサネの結婚》「ファルネジー宮のソドマの壁画、挿図10」にむすびつく全デッサン(ブラダペスト、アルベルティーナ、ウフィッツィ美術館)もラファエロ作とされている⁽²¹⁾。大英博物館の美しい男の頭部(ブラウンの図録九四番)とアルベルティーナの頭部も同様である。他方、シュテーデル美術館のすばらしい女性の肖像



挿図14 ソドマ《聖母の膝に抱かれた死せるキリスト》、ウフィッツィ美術館。グスターヴォ・フリッツォーニ(本書イタリア語版訳者)がカーサ・パンバジーニ(シエナ)の壁画のためのソドマのデッサンであると同定した。

(a) ソドマのデッサンの大半は今もイタリアにあり、ウフィッツィ美術館だけで一ダース以上のデッサンを所蔵する。すなわち四二番(レオナルドに帰される)、五六三番(挿図14)、五六五番、一五〇六番、一五〇七番、一六四四番、五六六番、一四七九番。また一九三番、一九三五番、一九三六番、一九三八番、一九四三番、一九四四番、一九四五番のデッサンはケースに収められている。[M]

(十)は今もセバステイアーノ・デル・ピオンボの作とされている^{(a) (22)}。このような見解の相違のあるなかで、願わくばイタリア画派に精通した人物が早くあらわれ、ソドマにも情熱をもちしその全作品にねらいを定めて、真の天才たるソドマの実像をありのままに示してほしいものである。

訳註

注に取り上げた作品データの多くはAnderson版(1992)に負っている。

(1) 本訳の底本のフリッツォーニ版(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、これ以降「ロンバルディア派」の章が立てられ、ソドマ、ジャンピエトリノ、ポルトラッフィオ、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・フェッラーリ、アンブロジーオ・デ・プラーデイス、ベルナルディーノ・デ・コンテイ、フランチェスコ・フランチャ、ソフォニズバ・アングイツソーラと続く。それに対してドイツ語版では、ヘリン批評の後に「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、右記の画家の順でソ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、それ以後アンブロジーオ・デ・プラ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」の章に入れてある。両版の違いはあきらかだが、どちらの版にも、章立てに無理があるから、今、フリッツォーニ版に従って訳すこととするが、この版の章立てに従うと、北イタリアにおけるレオナルド派の作品の判別確定というモレッリの意図がはつきり見えてくる事実を指摘しておく。以上につき前号掲載分「付記」を参照。

なお、日本語表記について、ソドマSodomaの本名はジョヴァンニ・アントニオ・バッツィ(Giovanni Antonio Bazzi)であり、通称(あだ名)には定冠詞(II)をつけるならわしであるからイル・ソドマとすべきであるが、本稿では単にソドマと表記した。イタリア語文献でも単にSodomaで通用している。ソドマは「四七七年ヴェルチェッリに生まれ、一五四九年シエナで亡くなった。上に記したように、モレッリは北イタリアにおけるレオナルド派の中心人物として取り上げている。

(2) 十七世紀以来レオナルド・ダ・ヴィンチないしソドマ作とされてきたが、モレッリとフリッツォーニがソドマ作と断定して今日に至っている。Della Pergola, *Galleria Borghese I Dipinti* vol. I, pp. 83-84参照。

(3) 両作ともミナ美術館所蔵。A. Hayun, *Giovanni Antonio Bazzi, Il Sodoma*, 1976, pp. 89, 117.

(4) 多数の学者がモレッリの判定を是とするが、疑問の余地がないわけではない。

(5) モレッリの判定は受け入れられていない。

(a) ホーデ館長は本作をヤン・スコーレルの作とまで言いつつ (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XII, 1, Heft, S. 72)。[2]

- (6) 《レタと白鳥》(図版①)をソドマ作とするモレッリの判定は認められない。Hayami, op. cit., p. 273. Della Pergola, *Galleria Borghese I Dipinti*, vol. II, Roma, 1959, pp. 77-78 はレオナルド・ダ・ヴィンチ自身によるレプリカであるという。
- (7) モレッリはレオナルドのレタとヤン・アセレインの《脅かされる白鳥》(アムステルダム国立美術館)とを比較している。ヤンの絵は、大に襲われる鳥を守るべく白鳥は大を目がけて泳ぎ出る。
- (8) オランダの美術史家テオフィル・トレ(一八〇七—一八六九)、ペンネームビュルジェール。祖国の古典画のみならず近代フランス絵画にも造詣が深かった。特にレンブラント、フェルメール研究の基礎をつくった業績で名を残す。Anderson, 1991, p. 412によれば、トレの革新的思想と民族主義精神はモレッリの共鳴を呼んだ。モレッリは甥のジョヴァンニ・メリのためにオランダ派絵画を購入した(今日ベルガモのカラーラ美術館所蔵)また一八七一年一月二十八日付のメリあての手紙のなかで、モレッリは「オランダ派にかけて最も繊細かつ洞察力のある目利きのビュルジェール」と書いている。
- (9) これらのレダのデッサンは今日レオナルド筆と認められている。
- (10) ここでモレッリはソドマの描く目に注目している。作家判定の基準に目を挙げるのは意外である。モレッリは本書第一章の序論で「多くの人々は、語るにつけ書くにつけ、意図せず無意識に・・・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細部を作品のなかに持ち込む(これも起る)」、また「一家をなした画家は誰であれ、風景のほか、手と耳の形をも独自に着想し描写する方法をもっている」と述べている(平成十五年三月刊の本紀要第四十七号72(7)〜71(8)頁参照)。裏返して言えば、目は画家が意識して入念に描くから、作家判定の場合、目は手や耳と同断に扱えない、と説める。日本美術史では、描かれた目は作家、画派の判定のよりどころのひとつであるが、モレッリはその方法で目を除外しているが、この個所に見るように、まったく除外されたわけではない。この点についてアンダー・ソン教授にたずねたところ、モレッリが目にも十分な注意を払っていた事実をモレッリのマルケ州絵画調査ノート(ルガモ・ザヴァリット氏所蔵)に即して指摘された。これについてJ. Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano, 2000参照。
- (11) Della Pergola, op. cit., II, p. 83.
- (12) これらミラノにあるという作品の所有者はいずれもモレッリの友人であった。ジヌリアク夫人所蔵の《聖母子》のみ現存しソドマの作品と認められるが、その他の作品は行方不明。
- (13) フリッツォーニはソドマに帰される一点の絵《改変するマツダラのマリア》と《聖母子》を所有していたが、いずれも現在所在不明。
- (14) 現在ベルガモのアッカデミア・カッラーラ所蔵の《寓意的男性像》(九八〇番「五六八」)(挿図12)と《聖母子と天使たち》(九七九番「五六二」)(E. Zeri e F. Rossi, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Milano, 1986, pp. 197-198; pp. 189-192)。モレッリがフランシス・ハルス風という(ボス風と見たらよいか)《寓意的男性像》はイタリア絵画のなかで異形である。《聖母子と天使たち》はストックホルムのマエストロ・デラ・ピエタ(Maestro della Pietà di Stoccolma)に帰される。いずれも今日十六世紀前半のロンバルディア派の作とされる。
- (15) バルベリーニ美術館の《聖母子、聖ヨハネとパドヴァの聖アントニウス》。今日ボローニャ派の作とされる。
- (16) ヴァブリオ・ディ・アッダのヴィラ・メルツイの壁画は、レオナルドが当地の水道工事に従事していたさい住まいとして取得したとする伝承によってレオナルド作とされたが、今日ではミラノの凡庸画家の作とされる。Hayami, op. cit., p. 276参。
- (17) ベルガモのアッカデミア・カッラーラ所蔵(ローキス・コレクション)。
- (18) これに同定される作品は知られない。
- (19) この画家のあだ名(別称)「ソドマ」の出所について、一説では旧約聖書に登場する悪徳の町ソドムに由来、そこから転じて男色を意味するという。ヴァザリーはソドマの不道徳な性格を非難し、作品についても好評しない。
- (20) この壁画は広くソドマの真作と認められるが、ただし史料の裏づけはない。
- (21) モレッリはこれらのデッサンとファルネジーナ宮の壁画に関連を認めてソドマ作とするわけだが、その後一部はラファエロの作とする人も出ている。
- (22) 今ではソドマ作とされない。

翻訳凡例的事項

毎回事項であるが日本語訳の決まりについて付記しておく。

- 一、この翻訳の底本は『*Della Pittura Italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma.* (Traduzione di Gustavo Frizzoni), Milano, 1897』である。以下、必ずかにあるフリッツォーニ版の誤読をドイツ語版によって訂正した。
- 二、翻訳本文左欄外の (a) (b) … を付した注について、末尾の「M」はモレッリの自注、「F」はイタリア語訳者フリッツォーニの注であることを示す。
- 三、「図版」は原著にあり（ただし写真典拠は別）、「挿図」は日本語訳者（上田）が適宜選んだものである。

図版出典 PHOTO CREDITS

図版①: Giovanni Morelli *De la Peinture italienne. Edition établie par J. Anderson*, Paris, 1991, pl. 31. / 図版②: 挿図1' 2' 3' 4' 9' 10' 11' 13' エンツォ・カルリ (在里寛司訳) 『イル・ソッマ』 (昭和五十六年、鹿島出版会) / 挿図5' 6' F. Zollner, *Leonardo da Vinci*, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2003, p.289. / 挿図7' C. J. Ffoulkes (trans. by), *Italian Painters. Critical Studies of their Works by Giovanni Morelli*, London, 1892. / 挿図8' Zollner, op. cit., p. 291. / 挿図12: Zeri e Rossi, *La Raccola Morelli nell' Accademia Carrara*, Bergamo, p. 198. / 挿図14 *Maestri senesi e marchigiani del Cinquecento* (Alinari), vol. 14, 1979, 5.

参考文献

(Morelli) *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom von Ivan Lermolieff*, Leipzig, 1890.
 (Morelli) *Italian Painters. Critical Studies of their Works by Giovanni Morelli. The Borghese and Doria-Pamphili Galleries in Rome*, translated from the German by C. J. Ffoulkes, London, 1892.
 J. Anderson (a cura di), *Giovanni Morelli Della Pittura Italiana. Studi Storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1991.

追記 なぜ今、モレッリか

美術品は買うなど恩師から教えられた。買った作品に情が移って、学問的判断を誤るからだという意味に長くとってきた。しかしそれだけではなかったようだ。その先生は美術史学には金と顔が必要だと付け加えた。今なら選挙に立候補する政治家の要件のようだが、かつては美術研究は、それだけで高い社会的ステータスをあらわしていたのだ。たとえば近世のフランスやイギリスでは、美術品収集と真贋と作家の判定は全人的教養の一部だった (J. Richardson, *Two Discourses*, 1725 参)。後発の明治以降の日本でも事情は似たようなものだったと思う。私の先生はそのような学者のタイプの最後の世代だったと思う。

だから、美術品は買うな、というのは君たちのような金に縁のない学徒は美術史学は慎め、と聞くべきだった。だが、専門分野に迷い込んでしまったからもう引き返すことはない。作品が買えなくても、教員の身分で様々な研究費・助成金をいただいで現地に作品を見る機会に恵まれて、今様に目を肥やすことに工夫をこらしてきた。

モレッリはどうだったか。もちろん経済的に不自由はなかった。だからイタリア各地の競売などの機会にこまめに作品を選定し購入できた。最初はシユンヘン大学とエアランゲン大学で自然科学・医学を修めキュビエの流れをくむ比較解剖学を学び、のちに美術史学に転向した。時代はイタリア統一の機運にあふれていた時代である。彼はドイツ留学中からこの運動の一翼を担い、イタリア統一の義勇軍に志願した経験もある。各地の美術館に見るイタリア絵画のぞんざいな作家判定に疑問をもち、比較解剖学にヒントを得たといわれる。画家の無意識が露呈する描き癖のあらわれとしての細部 (耳、鼻、手先、風景) を基準にした独自の作家判定法を確立した (Anderson=Morelli, 1991, pp.491 ff.)。

祖国イタリアと美術界の実状を憂う心情と、比較解剖学的な実証主義に見るモレッリ像には、近世の人格形成の教養としての作品鑑定法から、

実証の学であるべき美術史学へ、その基礎としての科学的判定法へと推移する時代の必然がびったりと重なっているように見える。

モレッツィ以降、目の問題が肥大した。目利きの判断が作家判定の最後の法廷になった。その後ほどなくしてドイツで様式批判も成った。信頼できる文献史料・伝記や伝世作品をよりどころとして基準作が決まり、それがもとになって史料のない作品やグレーゾーンの作品の戸籍簿が作られる。今回翻訳したソドマの章でもそのような決着のつきにくい作品が取り上げられている。

文献史料に救いを求めることができなければ、目の直観に頼るしかない。その直観力に科学性はあるのか。修復された作品のオリジナルの部分をどのように見分けるか。大芸術家自身によるいくつかのヴァージョン、あるいはコピーを、どう扱うか（近代の創作と違って、ルネサンス期には芸術家自身による自作のコピー・ヴァージョンがあり、工房によるコピーがあり、いずれもがオリジナルとカウントされていた。デュシヤン以後の私たちは作家判定という近代的概念の枠組みを問うものとして、これは知っておかねばならない）。

目利きは誤る。レダの頭部習作（挿図8）をモレッツィはなぜソドマ作としたのか。自信たっぷりな文体であるだけに、モレッツィの誤審（と言いたい）はひどく目立つ。これらの頭部はレオナルド作以外に考えられない。それは消去法ではない。私たちはデッサンの線と明暗の文法を見極めて、レオナルドだというのだ。モレッツィ以降一世紀を経た今日の私たちの目の判断の成熟について考えてみたい。いや、モレッツィのような巨大な先人のおかげで私たちの目は豊かになり、モレッツィの判断の誤りすら正せるようになった。本学芸術学専攻の学部生のレベルでこれが可能である。

手先や耳や鼻といった細部に着目するだけで作家判定が可能だとは誰も考えはしないだろう。美術はもっと深く豊かなものだ。モレッツィの細部へのこだわりを評して、直観的判断を下した後の「事後の証拠固め」

（マックス・フリートレンダー）とか、「作品の全体的価値を軽視した」（リオネロ・ヴェントウーリ）と言われる。それは一面での射た批判である。

だから「優れているからレオナルド作以外にない」という私たちの判断は健全だと言える。なぜなら、目利きの真贋判定も善し悪しの判断からはじまるからである。東京美術倶楽部に取材したさい、担当者は真贋判定の基本は（膨大なデータと経験を蓄積した上での）感動主義だと言っておられたが、これを善し悪しの判断と言い換えても同じことだろう（ただし善し悪しの判断と言おうと感動主義と言おうと、それはあくまで基本であって、病床にあつて意識が確かでない大作家の描いた作品が、弟子の証言によってかろうじて誤審をまぬがれる事態もあるという）。

こうした感動主義つまり善し悪しについてモレッツィは本書の序論で語ってはいる。しかし各論、たとえば今回のソドマの章で、善し悪しの内実に触れる言葉はほとんどない。

この点について個人的体験に触れたい。美術史学にたずさわる人なら、作品鑑定を依頼されたことが一度か二度はあるのではないだろうか。私にもあった。あるとき、鈍い絵の写真が持ち込まれ、それを見て私はドラクロワの垂流の絵という結論を出した。しかしそう結論を言葉で説明する前に、写真を見て即座に判断は出ていた。善し悪しはそれでわかるからだ。それから後は事後の証拠固めである。非ドラクロワ的な要素を拾い集める。ドラクロワと似て非なるコンポジション、色彩対比がモノを言っているか、アウトラインのぼかしは甘くないか、等々（それ以後が難題である。ではアトリエの作か、数多くいた弟子の誰の作か。これはドラクロワの専門家であっても確定はむづかしかろうと思う）。

モレッツィの文章に欠落しているのは、このような直観的な善し悪しの判断の言葉なのだ。しかしそうだからと言ってモレッツィが直観をおろそかにしたようなことは断じてない（そうだったら作家判定はありえない）。モレッツィは例外だが、目利きは元来言葉で語ることを嫌う。主観的印象

のゆれをきらい明証性を求めるとどうしてもフォルムとかコンポジションの分析が中心にならざるをえない。それが本書が書かれた十九世紀後半実証主義の時代の空気だったと思う。

そうはいっても、これまで目利きたちが言葉にあらわさなかった作家判定の方法についてはつきりものを言い、あいまいな戸籍簿を改めていった卓越した美術の調査官モレッリに脱帽する。先に触れたように、フランスやイギリスを中心に、真贋の見極めと作品収集は長い間全人的な教養のひとつだった。そのような伝統の最初に十七世紀フランスの銅版画家アブラム・ボスがいる。ボスは『絵画と版画の真贋判定』(A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manières. . .*, 1649)なかで、描かれた目鼻立ちの細部に着目して流派、個性が見極められると言ひ、作家判定は誰にでもできる、と言っている。フランス百科全書派につながっていく学芸の公開の精神がすで見られる。

そしてこのような精神は二世紀余りを経てモレッリに受け継がれる。モレッリも講壇からの学説にリアリティを感じない若いしろうとに期待して本書を書いた。モレッリが今生きていたらこう言っただろう。目のない大学教授やテレビ、インターネットの解説によらず、作品にじかに触れよ、そして感性を大切にせよ、感性を養えば真贋判定と作家判定は誰にでもできる、と。今私が本書に感じているリアリティはこれである。

(うえた・つねお 西洋美術史)

(二〇〇六年一〇月三十一日受理)