

ジョヴァンニ・モレッリ

# 『イタリア絵画論—ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パンフィーリ美術館』 翻訳(8)—ロンバルディア派(ベルナルディーノ・ルイーニからガウデンツィオ・ フェツラーリまで)

上田 恒夫

ベルナルディーノ・ルイーニ(1)

ボルゲーゼ美術館は、一四七五年に生まれ一五三三年にまだ存命中のベルナルディーノ・ルイーニのオリジナルの作品を一点も所有していない。他方、シャツラー・コロナ美術館には、厚いニスで覆われているものの、『節制と虚栄』の題名で知られるルイーニのすばらしい板絵が一点あり(四三番)<sup>(a)</sup>、レオナルド・ダ・ヴィンチに帰されている。ちなみにこの絵は、これとほとんど同じ題名のティツィアーノの作品(ボルゲーゼ美術館第四室)とほぼ同じ時期の作とされており、ゆえにそれと同じく『天上の愛と地上の愛』とするのが適切であろう。知られるように、同時期の他の画家たちも流行のこのテーマを取り上げているが、私には文化史上の興味をいだかせない。ルイーニのこの絵は、「灰色の様式 maniera grigia」(一五〇八—一五二〇年)と呼ばれる第二様式で描かれる。すなわちルイーニがレオナルドの影響のもとでその作品を研究し、特に顔の形を初期の作品よりも入念に造形的に描いていた頃の作品である。

(a) この作品は当主がバリーに売却した作品中の一点であることが知られている。「F」

ローマにあるもう一点のルイーニの絵を挙げる。幼児キリストを抱く柔らかな『聖母』がそれであり<sup>(3)</sup>、キリストがかがんでほほえましく洗礼者ヨハネに接吻しようとするのはルイーニがひんぱんに使うモチーフである。洗礼者の後ろに聖エリザベスがいる。この見事な構想による絵はバラツォ・コロナ最後の部屋にあるが、手のほどこしようないほど描き改められている。ローマのコルシーニ美術館にもルイーニ作とされる女性の肖像画があるが(三十一番)、間違いであると思う<sup>(4)</sup>。少なくとも南イタリアと中部イタリアの公立美術館にはルイーニの絵は存在しないが、ウフィツィ美術館のトリブーナにある過ぎた修復をほどこした『ヘロデア』と、ナポリ美術館(十五番)のルイーニの特徴をよく示すが表現の十分でない聖母図は、例外である。

想像力豊かだったとは言いい切れないが、謹厳にして優美な作風のこの画家はミラノとその周辺(受難教会、サン・ジョルジョ・イン・パラッツォ教会、サン・マウリツィオ教会、アンブロジーアーナ美術館、ブレラ美術館、ポルデュー・ペッツォーリ美術館、ポッロメーオ美術館、レニャーノとサロンノ、コモ大聖堂、ルガーノほか)以外には知られない。彼の描く体は太めでいくぶん重く、足はたいがい長すぎ、手はジョヴァンニ・ベリーニのそのように非常にたくましくかつ広い。ルイーニも、正真

の芸術家としてはソードマにはるかに及ばない<sup>(a)</sup>。ルイーニには多くの弟子と追隨者がいたが、ブレーラ美術館においてさえ、たとえば十三番及び二十三〜四十二番のごとく、ルイーニに帰されている(四六一番)。

#### アンドレーア・ソラーリオ<sup>(5)</sup>

ボルゲーゼ美術館にはもう一人、ミラノ派の「黄金時代」の画家の作品があり、アンドレーア・ソラーリオの作とされている。二人の手下の間の十字架を担うキリストをあらわす(図版①)。調子は冷たく、筆使いは技巧的、陰影は黒いが、かなり入念に描かれている。二人の手下は戯画風で、かなりフランドル風なところから、私はフランドルの画家の作であることをまったく疑わない(キ)。確かにキリストの顔はソラーリオから採っているが、歯を見せる手下や、見にくい親指の爪は、イタリアで学んだアントワーブの画家の産物であると思う<sup>(b)(6)</sup>。

この主題はしばしばアンドレーア・ソラーリオの取り上げたものであり、ブレシャ市立美術館の小品とシエナの画家ガルガーニ旧蔵の二点もこの主題による。これらのどの作品においても、ボルゲーゼ美術館の本

(a) 今日知られるルイーニのデッサンはわずかであり、次にそのいくつかを挙げる。

- ① アンブロジーアーナ美術館の三人のブットを水彩で描いたフォリオ(ブラウンの図録一七五番)
  - ② 同じくアンブロジーアーナ美術館の、父親を前にした小さなトビアスをセピアの水彩と鉛白で描いたデッサン(ブラウンの図録一七九番)
  - ③ 同じくアンブロジーアーナ美術館の赤チョークの聖母図
  - ④ ヴェネツィア、アツカデミア美術館の、楽園追放をあらわす木炭デッサン
  - ⑤ ウフィツィ美術館の水彩のフォリオ(版画室一九四〇番)
  - ⑥ ルーヴル美術館の二人のブットの頭部のデッサンはレイセ氏が疑問符つきでルイーニに帰すが(レイセのカタログ二三七・三三八番)、私の判断では真作である。[M]
- (b) フランドル派画家によるソラーリオの写しは、このほかに、トリノの美術館、シエナの市立美術館(六〇番)、ウィーンのベルヴェデーレ宮(第一室、七十六番)にあり、すべてヘロデアを描く。盆にのった洗礼者ヨハネの首を描くルーヴル美術館の絵もフランドル派画家によるソラーリオの写しにほかならないと考える(十)。[M]



図版① アンドレーア・ソラーリオ [モレッリはフランドルの画家とする]  
《十字架を担うキリスト》ローマ ボルゲーゼ美術館

作とくらべてキリストは優美に、構成はしっかりと描かれ、色彩はより暖かく柔和であって、こうした美点はすべて、ポルディイ・ベッツォーリ美術館の名品《エジプト逃避途上の休息》(一五一五年)<sup>(7)</sup>に認められるものである。

アンドレーア・ソラーリオはロンバルディア・ミラノ派のなかでまったく特殊な位置を占めており、テクニクに関する限り、同派のなかで最も卓越した画家であろう。この画家をめぐるまだ学者の間でもしかるべき一致が見られないから、この機会にこの画家について詳細に語ることにしよう。芸術家(建築家、彫刻家)の家系であったソラーリオ家は、ちょうどヴェネツィアのロンバルド家と同じように、コモ地方のソラーリオ村の出であるが、十五世紀前半以来ミラノに定住した。従っ

て、一四六〇年頃の生まれに違いない画家アンドレーアがミラノで光明を見いだしたことはまず間違いないだろう。その長兄はクリストフオロといい、彫刻家・建築家であったが、身体の欠陥のせいであだ名を「せむし[sobbo]」とつけた<sup>(a)</sup>。

クリストフオロとかく結びつけられたアンドレーアは、クリストフオロの旅について行ったことだろう。ソラーリオがあるいは Andreas Mediolanensis (ミラノのアンドレーア)と、あるいは Andreas de Solario (ソラーリオのアンドレーア)と、サインを使いわけていたのはこれに由来するであろう。前者はミラノから遠いところで描いた作品に見られ、後者はミラノで描いた作品に見られる。古い著述家らはおしなべてアンドレーアを「せむしのアンドレーア」と記しているところから推測するに、クリストフオロは末弟アンドレーアの父親代わりだったのだろう。アンドレーア・ソラーリオを、レオナルド・ダ・ヴィンチの召使いたるアンドレーア・サライーノと混同している美術史家が何人かいる。アンドレーア・ソラーリオの画業に最初に光を当てたのは故オットー・ミュントラー (Otto Müntler, *Analyse critique de la notice des tableaux du Louvre*) の功績である。クローとカヴァルカセツレがこれに続き、この画家に当てた一章で新しいことを付け加えているが、まったく支持しかねる。アンドレーアの師匠は誰だったか、今もわからない。頭部ほかに見る精妙なモデリングには、彫刻家だった長兄のもとで学んだ修練のあとが確かにある<sup>(b)</sup>。アンドレーア・ソラーリオほど、モデリングにおいてレオナルドに近い画家はロンバルディア派には誰もいない。この点について、たとえばボルディニ・ペッツォーリ美術

(a) ヴィヨ (Villo) はルーヴル美術館のカタログのなかで、アンドレーアその人を「せむし」と呼んでいる (画家に失礼な賛辞だ)。他方ルーヴル美術館の新しいカタログではクリストフオロはアンドレーアの父親に格上げされている。[M]

(b) ソラーリオ家にはクリストフオロのほか、ピエトロ・ソラーリオという彫刻家があり、ミラノのサンタンジェロ教会の側面入り口に彼の名を入れた高肉彫の聖母子がある。[M]

館 (ミラノ) の《この人を見よ》<sup>(8)</sup> に見られるように、頭部を彼ほど入念に仕上げることでできた画家もいない。しかしソラーリオは手の描写では、レオナルド、ソードマ、ジャンピエトリノよりも相当劣っている。ボルディニ・ペッツォーリ美術館の二点の小さな聖母図<sup>(9)</sup> とブレイラ美術館の聖母図 (一〇五番 B.5) は、私の知る限り最も早い時期の作品である。このブレイラ美術館の作品<sup>(10)</sup> にはバルトロメオ・スアルディ通称ブラマンティーノの影響も指摘できるだろう<sup>(c)</sup>。一四九〇年アンドレーア・ソラーリオは兄のクリストフオロに従ってヴェネツィアに行き、おそらく一四九二〜一四九三年頃、ヴェネツィアの一老院議員の美しい肖像 (現在ロンドンのナショナルギャラリー所蔵) を描いただろう<sup>(11)</sup>。この絵にはジョヴァンニ・ベリーニの影響が、またそれ以上に、アントネッロ・ダ・メッシーナの影響も見られる。事実、この絵をかつて所有していたジェノヴァのガヴォッティ家ではジョヴァンニ・ベリーニの作として通っていたほどである。一四九三年、この二人の兄弟は一旦ミラノに帰ったようである。それで、はたしてアンドレーアがヴェネツィアのムラーノ島で殉教者サン・ピエトロ教会の祭壇画 (現在ブレイラ美術館所蔵、一〇六番) を (一四九五年に) 描いたかどうか、確言できない。しかし、彼がもう一度干潟の街「ヴェネツィア」を訪れ、問題の絵を描いたことは大いにありうる。この祭壇画の聖母の顔は非常にレオナルド風で、デッサンはポルトラッフィオを想起させるところから、一四九三年ないし一四九四年のヴェネツィア滞在から帰った後、ソラーリオがフィレンツェの大画家「レオナルド」から強い影響を受けたと想像されるのである。しかしクローとカヴァルカセレ両氏はこの絵に

(c) この絵―かつてこの絵に Johannes Bellinus の偽署名がありヴァザーリの注解者「ミラネージ」第五巻二十四頁) もこの作をジョヴァンニ・ベリーニとして引いている―の聖母は流行の頭巾帽を被っているが、これはブラマンティーノがよくその聖母に被らせてたものであり、ガウデンツィオ・フェッラーリも好んで女性像に被らせていた。ミラノのジャンジャコモ・トリブリアン公のコレクションにクリストフオロ・ソラーリオによる男の肖像 (薄肉彫) があり、これは兄弟アンドレーアの描く肖像を想わせる。[M]

レオナルドのほかにはアンドレーア・ヴェッロッキオ(！)とヴェネツィア派の影響も認める。両氏にとって、この絵はフィレンツェ、ロンバルディア、ヴェネツィア各派の寄せ集めなのだ。さらに両氏にとって背景の風景は、何はさておき、ベルガモの画家プレヴィタリを想起させるのだが、一四九五年にこの画家は高々十五歳でしかない。

このような印象だの類似といったつまづきの道を両氏に付き従って、茨の荒野か沼地に至りたくないものである。

ボルデイーロ・ペッツォーリ美術館は洗礼者ヨハネと聖カタリナを描いた小さな絵を二点所蔵しており(三幅祭壇画の一部)<sup>(12)</sup>、*Andreas Mediolanensis*と記されているからミラノで描かれたものではない。二作ともヴェネツィアからミラノにもたらされた。洗礼者ヨハネはまったくレオナルド風であるのに対して、聖カタリナはアンドレーアの郷土ロンバルディアの風である<sup>(a)</sup>。

さて、年代順に、同じく*Andreas Mediolanensis*の署名のあるルーヴル美術館の一五〇三年の小さな《磔刑》(三九六番)<sup>(13)</sup>が続く。同じボルゲーゼ美術館の男の肖像(三九五番)も、これとほぼ同時期にまでさかのぼるだろう。近年、この肖像はフランス人のミラノ総督シャルル・ダンボワーズであるとされたが、奇妙なことに、アンドレーア・ソラーリオ作とされるのみである。三十代から四十代の男が描かれ、ベレーに聖ミカエル騎士団の徽章があり、背景にミラノから見た雪のアルプスが描かれる。仕事はこまやかだが、汚れた厚塗りのニスが画面を損ねている。この肖像画もアンドレーア・ソラーリオが十六世紀のはじめにミラノで制作したものである<sup>(14)</sup>。画家カルガーニ蔵の《十字架を担うキリスト》<sup>(15)</sup>も一五〇五年の作であろう。これも描かれたのはミラノであって、カルヴィが自身の結論を導くために考えているようにフィレ

ンツェで制作されたのではない。なぜなら、ソラーリオは同じ一五〇五年に友人でミラノの人C・ロゴーニの肖像(現在ロンドンのナシヨナルギャラリー所蔵、七三四番)を描いているからである。ミラノのアッダ公爵夫人所蔵の女性の肖像<sup>(16)</sup>も同じ時、つまりソラーリオのフランス行きに先立つミラノ時代に描かれたと私は考える。

一五〇七年の半ば、ソラーリオは、フランス人のミラノ総督シャルルド・シヨモン(イタリアでは彼はチャモンテと呼ばれた)から叔父の枢機卿ジョルジュ・ダンボワーズ宛の推薦状をたずさえて、ミラノからフランスに旅立ち、以後二年間ソラーリオはガイオンに逗留した。教皇ピウス三世の死後教皇に登位したいというはかない望みを抱いていた野心的な枢機卿ジョルジュは、ガイオンの自分の城館の礼拝堂の裝飾を高名なレオナルド・ダ・ヴィンチに依頼したいと甥の総督ルイ十二世に告げたが、当時レオナルドはミラノの防塁と水利工事につき強い要請を受けていたので、国王ルイのための聖母図の制作に費やす時間すら取れないほどであった(ガイエの『史料集』第二巻、九十四〜九十六頁参照 *Gaye, Carreggio, II, pp. 94-96*)。そこでシヨモンは、アンドレーア・ソラーリオはフィレンツェの巨匠レオナルドにつぐミラノ最大の現存画家であると判断して、レオナルドの代わりにソラーリオを彼のもとに遣わした。アンドレーアは一五〇九年九月にガイオンの城館の礼拝堂壁画を完成させた。

彼がフランスに発つ前か、あるいはその直後に、今日ルーヴル美術館の所蔵する《緑のクッションの聖母》の通称で知られる聖母像を描いただろう。今日までのところ、ソラーリオはガイオンの仕事を終えた後もフランスにとどまったかどうかかわかっていない。イタリアに帰国する前に、フランドルに、たぶんアントワープー当時フランドル派絵画は絶頂期にあり、ソラーリオはイタリアにいたときこの画派の愛好者たちから知識を得ていたに違いない——にも行ったとする説は、あり得なくはないと思う。彼の数点の絵、中でもボルデイーロ・ペッツォーリ美術館の

(a) トリノ美術館所蔵の一五〇六年マクリーニョ・ダルバ筆の絵のなかの聖カタリナ像はアンドレーア・ソラーリオのこの聖カタリナを強く想起させる。[M]



一五一五年の《エジプト逃避途上の休息》や精妙に描かれているが少々冷たい《この人を見よ》は、フランドル派絵画の特徴をはつきりと示しているから、コンポジションのみならず紫の色調からもアントワープ派の画家、特にパティニールをはつきりと想起させ、一見するとフランドル派の作と思えるほどである<sup>(a)</sup>。一五一五年、ソラーリオは、ミラノへではなかったかもしれないが、ともかくイタリヤに戻ったようである。このことは上に挙げた《エジプト逃避途上の休息》に *Andreas de Solario Mediolanen, f. 1515*と署名していることからわかる。

これ以後の彼については何も知られない。一五一五年以後にチェルトーザ・デイ・パヴィーア修道院の祭壇画（今日同修道院新聖具室にある）を描いたことはあり得る。なぜなら、ソラーリオが未完のままにした上部はベルナルディーノ・カンピによつて一五七六年頃最終完成を見たとする言い伝えがあるからであるが、おそらくカンピは、当時損傷していた画面上部を修復したに過ぎないだろう。思うに画家は作品を上から描きはじめるのであつて、下からではないからである<sup>(b)</sup>。

カルヴィが繰り返し主張する、ソラーリオは一五一三年頃アンドレーア・ダ・サレルノ（サレルノ出身だつて？）をつれて南イタリアに行き、ナポリでは彼と協力してサン・グアディオーゾ教会の礼拝堂の壁画を描いたとする説<sup>(c)</sup>はまったく支持できない。カルヴィはチエーザレ・ダ・セストと混同しているのだろう。

(a) Wポーター館長（第二巻、七四五頁）は反対に、ソラーリオのこの絵にローマの影響（？）を見ている。[M]

(b) 事実、特に聖母の顔と、聖母に冠をかぶせる二人の天使の顔にはカンピによる改筆が認められる。

(c) G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il regno dei Visconti degli Sforza, raccolte ed esposte da G. Calvi, Milano, 1856, p. 277.* [G・カルヴィ『G・カルヴィの収集・展示にかかるヴィスコンティ家とスフォルツァ家時代のミラノで活躍の主要建築家・彫刻家・画家の生涯と作品』認識の乏しい純朴な史料研究者がいかにして自分の思い込みから間違いを犯したかが知られる。] [M]

ここで、三点の男の肖像について触れておかねばならない。最初の一点は一五一五頃描かれた。ミラノのスコッティ公の絵画コレクションにあり、レオナルド作として展示してある。肖像の主の表情は鋭く、眼差しと口もととは意志的である。スコッティ家では書記官モローネの肖像画としていた<sup>(d)</sup><sup>(17)</sup>。私の間違いでなければ、この男が大書記官に任命されたのは一五一八年のことに過ぎない。

ミラノのカステルバルコ伯旧蔵の二点目の肖像画の像主はチエーザレ・ボルジャと思われる、同家ではラファエロに帰していた。修復により少し画面が損なわれている<sup>(18)</sup>。

三番目の肖像画は一番できがよい。気品のある騎士を描いたこの肖像画はミラノのペレゴ家にあるが、軽視されてきたきらいがある<sup>(e)</sup><sup>(19)</sup>。

私の知るアンドレーア・ソラーリオのデッサンは、ヴェネツィアのアカデミア美術館の一点のみであり、これはチエルトーザ・デイ・パヴィーア修道院の聖具室の絵のためのペンによる素描である。思うに、このデッサンには、兄のクリストフオロからデッサンを学んだ跡が認められる（クリストフオロの数点のペン描きデッサンがアンブロジーアーナ美術館にある）。

#### レオナルド・ダ・ヴィンチ<sup>(20)</sup>

ヴァチカン美術館は非常に興味深い未完のレオナルドの大きな絵を一点所有している。ひざまづいて苦行する聖ヒエロニムスをあらわすこの絵は、専門家には最高に興味をそそる作品だが、門外漢には嫌悪を催

(d) ジェローラモ・モローネ *Gerolamo Morone* は一四七〇年に生まれ一五二九年に亡くなった。この肖像画は五十歳前後の男として描かれている。従つてソラーリオがこれを描いたのは一五一八―一五二〇年頃であろう。事実この肖像画は書記官としてのモローネであろう。勲章の比較によつてこのように判断できる。[M]

(e) 今日カヴァリエーレたるB・クレスピの所有であり、修復家ルイジ・カヴェナーギの適切な修復のおかげで良好な状態を保っている。[F]



図版② レオナルド・ダ・ヴィンチ《マギの礼拝》フィレンツェ ウフィツィ美術館

す絵である。この絵と、同じく荒描きのウフィツィ美術館の板絵《マギの礼拝》(図版②)と、幾度も補筆を重ねているものの世にあまねく知られた《最後の晩餐》以外には、確証をもってこのフィレンツェの巨匠に帰しうる作品はイタリア国内では私は知らない。

先に見たように、ボーデ館長と私との間にはイタリアの大小の画家たちをめぐぐる考えをめぐってあまりにも広く深い亀裂があるから、博士がレオナルドの作とするボルゲーゼ美術館(十一室、五一四番)の女性の頭部のデッサン<sup>(21)</sup>は、質的にせいぜいベルナルディーノ・デ・コンティの模倣者の作でしかないと私が判断しても、まったく読者の驚くところ

ではないだろう。私の知る限り、レオナルドのデッサンの真作はローマにもナポリにも存在せず、ウフィツィ美術館の二十七枚のレオナルド作とされるデッサン中、私が真作とするのはわずかに五点である<sup>(a)</sup>。これに対して、ヴェネツィアのアツカデミア美術館は二十五点、トリノの王立美術館は十一点、また、アンブロジーアーナ美術館は『アトランティコ手稿』に収められた多数のデッサンは別にして十点の真作のデッサンを、それぞれ所有している。すでに指摘されているように、これらのレオナルドのデッサンはすべてにおいて、線は左から右に引かれている

(a) このような断定に対して私の友人ないし支持者のなかに私を信用しない人もいようから、正当にも、と確信するのであるが、ウフィツィ美術館がレオナルド作とするデッサンと、同館が誤ってレオナルド作とするデッサンとを指摘すべきであろう。私見では次のデッサンが真作である。

- ① 四二三番(赤チョークによる向き合った老人と青年)
- ② 四三六番(板絵《マギの礼拝》の背景のための構想)
- ③ 四四六番(一四七八年の年記をもつ戯画的老人の頭部と青年及び機械装置のメモ的デッサン)
- ④ 四四九番(ベン描きの横向きの男の頭部)

⑤ 一四七三年のベン描きの風景。以上、全五点が真作である。これに対して真作ではないと判断するのは以下のデッサンである。

- ① 四一四番(後の画家による)
- ② 四一九番(コピー)
- ③ 四二〇番(レオナルドとするには弱すぎる)
- ④ 四二一番(ソードマ)、ブラウンの図録四四八
- ⑤ 四二二番(レオナルド派)
- ⑥ 四二四番(コピー)
- ⑦ 四二五番(レオナルド派)
- ⑧ 四二六番(レオナルド派)
- ⑨ 四二七番(A・デ・プレーデイス?)
- ⑩ 四二八番(フランドル派画家によるヴェロッキオのコピー)、ブラウンの図録四二九番
- ⑪ 四二九番(レオナルド派)
- ⑫ 四三〇番(レオナルド派)
- ⑬ 四三一番(レオナルド派)
- ⑭ 四三二番(ロレンツォ・デイ・クレイデイによるコピー)
- ⑮ 四三三番・四三四番(模作)
- ⑯ 四三七番(贋作)
- ⑰ 四四八番・四五〇番・四五一番(模作) [M]

が、これはレオナルドが書字のさいもデッサンのさいも左手を使うのが通例だったからであり、「丸味のある物体を描くとき」にのみ右手を使うことがあった。もし私の考えが正しいかどうか確認したかったら、この観点から「アトランティコ手稿」の全デッサンを検討し、パリ、イギリス、イタリアにあるレオナルドの手稿のデッサンを分析し、優れた判断にもとづいて選ばれたJ・P・リヒター博士の第一級のレオナルド論(J.P.Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883)に掲載されたデッサンも検討されることである。そうすれば、公平な読者ならば、あの「精神的內容」<sup>(22)</sup>を根拠に、あるいは、よくあることだが恣意的に、レオナルドに帰された多数のデッサンと絵に対して、私達が正当な異議を申し立てたのは間違いでないと確信していただけたと思う。レオナルド作とされるこれらのデッサンの最良のものはずで見ただけのように、ポルトラッフィオ、ソードマ、チエーザレ・ダ・セスト、ジャンピエトリノといったレオナルドの弟子たちに、あるいはアンブロージオ・デ・プレーディス(ヴェネツィア)、ベルナルディーノ・デ・コンティ(アンブロージアーナ、ルーヴルほか)といった模倣者に、帰される。ボルゲーゼ美術館のこの女性頭部のごとく亜流作は、後にあらわれた芸術家のコピーか贋作でもあろう。しかもこの種の贋作は少なからずある(a)。

もし私のような南の人が軽はずみに北の人を、特にW・ボーデ館長のような地位にある人を悪く言おうものなら、まことに許すべからざる傲慢な人だと思われよう。しかし他面、ベルリンのこの博士が自信満々にレオナルドに匹敵する芸術家のデッサンと絵を作家判定してこうした画家に途方もない害を与えたことを考えるにつけ、この際、そのような冒険は許されないと公に抗議せざるを得ないのである(公平な人間である私を悪く思わないでいただきたい)。もしボーデ館長がレオナルドの作としたいくつかの絵、例えばウフィツィ美術館の《受胎告知》、ベルリン美術館の《キリストの復活》、アンブロージアーナ美術館の横向きの女

性頭部像と未完の男性頭部、サンクトペテルブルグのエルミタージュ美術館の《授乳の聖母》などが、ウフィツィ美術館の《羊飼いの礼拝》、ヴァチカン美術館の《聖ヒエロニムス》、ルーヴル美術館の《モナリザ》《岩窟の聖母》と比肩されるとしたら、ボーデ館長の仲間ないしその徒党であつてもそれらのすべてに同じレオナルドの精神と手を認めようとしなはいのわかりきつたことである。私と同じくボーデ館長にとつても真実が肝要なのであるから、今言ったことはとんでもない侮蔑であると受け取ることはないよう願う。誠意から出たことなのである。

(a) 芸術学の初心者教育のために、ここでレオナルドに帰されているものの私見ではこの種の贋作であるデッサンを半ダースほど示したい<sup>(23)</sup>。

- ① ウィンザー…地面に座る聖母と幼児キリストのペン画及び猫とたわむれる四人のブツトの習作(ヴローヴノア・ギャラー図録五十七番)。
  - ② アルベルティーナ…ヴァザリとマリエッタ旧蔵の大フォリオ…両側の七つの頭部はレオナルドの真作だが、中央の女性頭部と童形の洗礼者ヨハネ(ブラウンの図録一〇二一〇九番)は真作ではない。
  - ③ ルーヴル美術館のサル・オ・ボワット…右向き、左向きの青年の頭部のペン描きデッサンとその横の戯画(レイセの図録三八二番。贋作、ブラウンの図録一七四番)。特に目と髪のデッサンを見てほしい。
  - ④ アルベルティーナ…五つの戯画と横向きの二つの頭部をあらわすペン描きデッサン(ブラウンの図録九十八番)。
  - ⑤ 大英博物館…三つの戯画とその上にレオナルド・ダ・ヴィンチの名と一四七六年の年記のあるペン描きデッサン(ブラウンの図録四十九番)はフランドル画家の作。同博物館の歯を見せる老人の頭部(ブラウンの図録二十七番)もフランドル派の作。
  - ⑥ 大英博物館…寓意像(鏡をもつ青年ほか)をあらわす水彩デッサン。真作はルーヴル美術館のサル・オ・ボワットにある(ブラウンの図録五十三番)。
- 注目すべきことだが、すでに十六世紀にイタリアの内外でこの国の大芸術家らがいかに誤つて美術愛好家に紹介され、先に見たようにヴァザリがごとき人でさえ同郷の大芸術家を見誤り(レオナルドの作品は、最も取るに足らないものも含めてすべて、魂の表出のゆえに軽んじてはならないとされた)、自ら所蔵していたあのフォリオに含まれる二点のデッサンをレオナルドに帰したほどであった。ヴェネツィア地方においても同じ運命がジョヴァンニ・ベッリーニ、ジョルジョネほかの画家たちに降りかかったが、それは、中部イタリアにおいてミケランジェロがそれ以前の芸術家たちの存在を陰に追いやったのと同じように、ヴェネツィアではティツィアーノ、ティントレット、パオロ・ヴェロネーゼらの栄光がそれ以前の画家たちを見る目をくらませてしまったからなのである。

ガウデンツィオ・フェッラーリ(24)

フィレンツェ、ローマ、パレルモ、ナポリのどこにもガウデンツィオ・フェッラーリの絵は存在しない。思うにこの事実は、ガウデンツィオは一度もアペニン山脈を越えたことがないということの、またこの画家がピエトロ・ペルジーノの門で修養しラファエロの友人であったというの単なる作り話であるということの、消極的ではあれ、証拠である。これについては後で論証しよう。パラッツォ・シャツラ＝コロンナの大祭壇画《聖ベルナルディーノ・ダ・シエナのアポテオーシス》<sup>(25)</sup>は不思議にも同館ではガウデンツィオ作としているが、彼の作品でも北イタリア派の作品でもない。思うにこれは十六世紀末シエナの画家の作品である。カピトリノ美術館の小さな《聖母子》(第一室二一〇番)の奇妙な作家判定はその他の絵の場合と同様、まず間違いなく「勘違い、*pro quo*」による。按ずるに、この絵がフェッラーラからローマに來たときこの板絵の裏側にFerraraと記され、当時の館長は都市名をフェッラーラ派の画家名と誤解したのである。この小さな絵は目の利かない専門家の目にも一目見ただけでガローファロ派の作と与る<sup>(26)</sup>。少なくともそう信じられている。しかしそうではない。最近亡くなったトンマーズ・ミナルディ教授は他の学者と同様、疑いもせずこの作家判定を受け入れ、ガウデンツィオ・フェッラーリとミラノ派について書いている。存命中彼がローマと各地の教皇領で芸術学の権威として通っていなかったかどうかとかミナルディの著書が我が聖なるロシアや學術の国ドイツにたくさんありはしないかなどと詮索したくはない。ミナルディは絵画の教授にして専門家であり、単なるデイレッタントではなかったのだ。

さて、私の知っている二人のミラノの画家、アンブロジーオ・デ・プレーデイスとベルナルディーノ・デ・コンティについて語らねばならない。

訳注

\*以下の訳注において、作品の所在、今日における作家判定、作品にかかる項目等は主にAnderson, 1991の注に負う。その他は訳者(上田)の注である。

- (1) ベルナルディーノ・ルイーニ(一四八〇/八五―一五三二頃)はロンバルディア・ルネサンスの代表的画家。レオナルド・ダ・ヴィンチとラファエロら中部イタリア及びヴェネツィアの古典期の絵画の影響を受けたが、とくにレオナルド的な sfumato と人物の顔のフォルムが容易に認められる。その作品は後世広く愛好され、十九世紀には彼の壁画や板絵の多くがカンヴァスに移し替えられ、補修されたので、彼に帰される作品は多いものの、真贋の判定がむずかしく、モレッリが指摘するようにレオナルドに帰された作品が少なくない。モレッリはそうした時代の試練を経た後のルイーニの作品の真贋に分け入った。

- (2) 今日サンディエゴのファイン・アーツ・ギャラリー所蔵。作者について異論もある。

- (3) ルイーニ作と認められる。

- (4) ルイーニ作と認められない。

- (5) アンドレア・ソラーリオ(ミラノ一四六五頃―ミラノ一五二四)ソラーリオ四兄弟のなかでアンドレアのみ画家で、アンドレアは自身の工房をもたず兄弟と一緒に制作したらしい。クリストーフ・ソラーリオ(通称ゴッポ)は兄弟アンドレアのサインのある作品は一四九五年から一五一五年に及び、初期にはアントネッロ・ダ・メッシーナの影響が認められる(一四九五年のプレーラ美術館の《聖母子と諸聖人》)。モレッリが本文で指摘するように、兄のクリストーフ・ソラーリオとともにムラーノ島(ヴェネツィア)に行ったさいの作品であろう。同じ一四九五年ミラノに戻り、名声を確立。その後一五〇七年―一五〇九年フランスのガイヨンで枢機卿ジョルジュ・ダンボワーズ一世の城館で制作。帰国



後ミラノを統治するシャルル・ダンボワーズ二世のために制作。次いでローマに行ったと思われる。アンドレーアの生涯にわたる作風は初期の克明・堅牢な描写から後年の優美な絵画的表現へのゆるやかな展開を示すが、そこにはフランドル絵画の影響も認められる。モレッリも指摘するレオナルド的な柔和なフォルムはアンドレーアの傑作《緑のタッシヨンの聖母》(ルーヴル美術館)に顕著だが、祈念画(devotional painting)の傾向を強め、ボルゲーゼ美術館の《十字架を担うキリスト》(図版①)ただしモレッリはフランドル派画家に帰している)、ボルディニ・ペッツォーリ美術館の《エジプト逃避途上の休息》(一五二五年)に見られるごとく北イタリアにおける祈念画の発展に貢献した。ヴァザリはソラーリオについてコレッジオ伝で触れるのみで詳しく取り上げない。ソラーリオの再評価はミュントラーとモレッリの功績であり、モレッリは以前から研究してきたソラーリオについて本書で修正を加えて収録している。

(6) 板に油彩で描かれる。裏に書かれたソラーリオの署名と一五一一年の年紀は疑わしいが、絵自体は今日ソラーリオの真作と認められる。P. della Pergola, *Galleria Borghese, vol. I (Dipinti)*, p.84.

(7) 《エジプト逃避途上の休息》は一八五五年モレッリがジャン・ジャコモ・ボルディニに売却し、モルテーニが修復した。ミラノにおけるモレッリと友人らにまつわるエピソードである。

(8) 作家について異論ないが、制作時期について意見が分かれる。初期の作とするモレッリの判断が妥当か。

(9) 主題は《聖母子》。ソラーリオの若年の作とされる。

(10) プレーラ美術館の《カーネーションの聖母》(二八三番)。かつて画中にあった JOHANNES BELINUS の署名は当時ボルディニ・ペッツォーリ美術館長だったモルテーニによって取り去られた。

(11) ロンドン、ナショナルギャラリーの《ジョヴァンニ・クリストフオロ・ロンゴ二の肖像》。ロンゴ二はソラーリオの友人。一八六三年モレッリの友人の画家・修復家モルテーニはこの絵が海外流出するのを避けるべくプレーラ美術館がこの絵を取得するよう館長に働きかけたが受け入れられず、当時イタリアにいたロンドンのナショナルギャラリー館長チャールズ・ロック・イーストレーク(モレッリの友人)がモルテーニの仲介でこれを購入し同ギャラリーの所有となった。Anderson, 1991, p. 448, n.87による。

(12) ボルディニ・ペッツォーリ美術館の二点は同美術館が一八六〇年にモレッリから購入したものである。

(13) モレッリと交流のあったウィーンのオットー・ミュントラーがルーヴル美術館で認め、アンドレーア・ソラーリオ作と判定した。

(14) アンドレーア・ソラーリオが描いた肖像にもとづく、同時代の画家によるコピーであるとされている。

(15) 今日プリンストン(ニュージャージー州)のJ・スチュワード・ジョンソン夫妻所蔵。

(16) 今日ミラノのカステル・スフォルツェスコ所蔵。ボルトラッフィオ作とする説もある。

(17) ミラノのガッララーティ・スコッティ所蔵。ソラーリオ作と認められている。

(18) 作者について異説あり。

(19) ワシントン・ナショナル・ギャラリー・オブ・アート所蔵。今日バルトロメオ・ヴェネトに帰される。

(20)

以下に見られるようにレオナルドの項が置かれた位置と記述の少なさについて読者には期待はずれの感が強い。なぜレオナルドが唐突にここに扱われるのか。もしモレッリに北イタリアにおけるレオナルドの影響の裾野の広がりを検証し従来の正確さに欠ける作家判定をやりなおすという意図があったなら(実際それがあったことは本文を読めば明かである)、ロンバルディア派の章の冒頭でまずレオナルドを論ずべきではなかったか。ミラノの壁画《最後の晩餐》が名のみ挙げられるのはなぜか。モレッリの扱うのが主にイーゼル画であったにしても、ソドマの項(本紀要五十一号)ではソドマの壁画にもスペースを割いている。このような疑問は当然予想されるが、しかしモレッリが直面したのはレオナルド圏内のロンバルディア派画家をめぐる作家判定の甘さという現実であり、その評価替えを喫緊の問題としたモレッリにとって通常の美術史学に求められる記述方法と構成はあまり意識されていなかったように見える。事実、この「ロンバルディア派」の章の画家名列を見ただけでも疑問な点があるが、これについては本紀要第五十号(平成十八年三月) 59(62)頁の「付記」を参照していただきたい。参考までに、フリッツォーニ版(この日本語訳の底本)の「ロンバルディア派」の章に見る画家名列は以下のようである。

ソドマ(本紀要五十一号)、ジャンピエトリノ、ボルトラッフィオ、ニコラ・アッピアーニ、チェーザレ・ダ・セスト(以上本紀要五十二号)、ベルナルディーノ・ルーイーニ、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(以上紀要本号)、アンブロジーオ・デ・プレーデイス、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、ソフォニスバ・アングイツソーラ。

ロンバルディアにおけるレオナルドの影響についてのモレッリの批評を読む際、もう一点注意しておきたい。モレッリは大体において対象作品中の顔のモデリングとスファートを指標にしてレオナルドの影響について語る一方、非レオナルド的性格例えばアンドレア・ソラーリオの《十字架を担うキリスト》(図版①)の北方的性格についても指摘するが、例えばガウデンツィオ・フェッラーリのいくつかの作品に即してみると、画家独自の新しいパッションへの傾向がレオナルドの影響を打ち消すほどに強いことがある。モレッリの作家判定のレベルと全体的芸術的判断のレベルとが総合された記述があるとすればどのような

なものであるか。これを読む際の問題意識としたいものである。もちろんモレッリ自身も「全体的直観」は否定していないと再三言明しているが、レオナルドの項でそれを具体的に感じ取ることはできない。目利きの判断とそれを語る言葉とは別物であることを印象づける。

(21)

ボルゲーゼ美術館でも古くからレオナルド作としてきたが、P. Della Pergola, *op.cit.*, pp. 145-146はMaestro della Pala Strozzescaに帰す。

(22)

モレッリがここで「いわゆる精神的內容 *concetto spirituale*」というのは、目利きの細部分析を批判してレオナルドほどの大芸術家の真贋判定には芸術家の魂こそを見なければならぬとするシャルル・ブランの言葉を指している。本書第一章序論「基本理念と方法」でモレッリが引用したブランのことを再引する。「一枚の絵の真贋の判定には、画家の技法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す芸術家の精神の形を見極めたと思う」(『金沢美術工芸大学紀要』第四十七号、七十五(4)頁)。モレッリは、このような精神的内容なり魂の直観的把握に対して、作品に現前している個別具体的な画家の手法・習癖を作家判定の基礎とするが、しかし「全体印象」「直観」を否定してはいない。モレッリが否定するのは、直観のみを頼りに結論を出す学者らの判断である。「美術品の作家判定が、個々の大作家に固有の形を観察し会得して得られた知識を検討に入れずに、ただ美術品の全体印象だけに頼っている限り：美術史は相変わらず砂上の楼閣のままに終わると言いたい」(同じく「基本理念と方法」、一〇二(29)頁)。胸に迫る文章である。作品全体の美的直観と特殊細部のデッサンとの双方のバランスの上にモレッリの作家判定は成り立っている。その限りでは、何度でも言うが、リオネロ・ヴェントゥーリ(『美術批評史』)の、モレッリは作品の全体的価値を軽視したという批判や、マックス・フリートレンダー(『芸術と芸術批評』)の、モレッリの方法は事後の証拠固めだとする批判は一面的である。もっとも、本書におけるレオナルド批評前後の

地方派や天才芸術家の弟子たちを扱う場合にはモレッリの作家判定の精度の揺らぎが増幅し説得力に乏しいこともあって、モレッリの直観的判断はどうであるか見失いがちだが、そのような箇所を読み進めるときにこそ、モレッリのパランス判断が背後にあったことを認めなければならないと訳者（上田）は思う。さらに一歩進んで作家判定と真贋判定では芸術的価値の問題に行き当たることにも念頭に置いてこの種の文献を読むのが大切である（本紀要五十一号所収の「追記なぜ今、モレッリか」四十四（37）頁〜四十二（39）頁参照）。

(23) ここに掲げられるレオナルドのデッサンの真贋の判断は今日もゆるぎない。

(24) ガンデンツィオ・フェッラーリ（ヴァルドゥッジア一四七五〜八〇一）ミラノ一五四六）画家・彫刻家。師匠はジャン・ステーファノ・スコット。最初プラマンティーンとベルナルド・ゼナーレのほか、ピエトロ・ベルジーノの影響を受けた。作品は故郷の近くのヴェルチェッリとその周辺にあり、ブレーラ美術館（ミラノ）にも所蔵される。一五三九年以後死ぬまでミラノに住んだ。サクロモンテ（ヴァラツロ）のサン・ヴィタルド礼拝堂壁画（一五二〇〜二六頃）は、キリスト受難の場面を彫刻と一体化して表現し、劇的感情表現を強く打ち出している点でガウデンツィオの新しい方向を示している。続くヴェルチェッリのサン・クリストフォロ教会の祭壇画とフレスコ画（一五二九〜三十二）もこの方向にあり、フランドル絵画と初期マニエリスムの構成があらわれ、レオナルド的構想はそれほど顕著ではない。

(25) 所在不明。

(26) 今日ガローファロに帰されている。

PHOTO CREDITS: Two illustrations in the present text are taken from *Giovanni Morelli De La Peinture italienne*. Edition établie par J.Anderson, Paris, 1994.

（うえた・つねお 芸術学／イタリア美術史）  
（二〇〇八年一〇月三十一日受理）