

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(9)—ロンバルディア派(アンブロージオ・デ・プレーデイスからソフォニスバ・ アンゲイツーラまで)

上田 恒 夫

アンブロージオ・デ・プレーデイス(1)

十年ほど前に、当時まったく名の知られていなかったアンブロージオ・デ・プレーデイスという注目すべきミラノ派の肖像画家をイタリアの美術愛好家に紹介する機会があった。ウィーンのアンブラス・コレクション所蔵の皇帝マクシミリアンの肖像には Ambrosius de pdis (Predis) melanensis (mediolanensis) 1502」と名が記され^(a)、一八七三年にはじめて、当時まで美術史家に認知されなかったこの画家に対して私は関心をいだいたのであった(図版①)⁽²⁾。クローとカヴァルカセレ両氏(第二巻、五〇頁)は確かにこの皇帝像について記述しているが、これをシエーンボルのコレクションに移し、ナグラーが帰したようにアンブロージオ・ベヴィラックアではなくアンブロージオ・ベルゴニョーネに帰した。少々の加筆はあれ、アンブロージオ・ダ・プレーダつまりプレーデイスのこの肖像画の特徴^(b)「次頁」をしつかりとこの目に収めていたので、まったく忘れ去られていたこの画家の作品を他の美術館でも探索することができたのである。事実私の調査はいささか成果があり、

(a) Nagler, *Monogrammisten*, I, 414 参照。

一八八〇年の私の批判的研究『ミュンヘン・ドレスデン・ベルリンの美術館のイタリア画家の作品 *Opere dei maestri italiani nella Galleria di Monaco, Dresda e Berlino*』において、皇帝マクシミリアンの肖像のほかにも三点の肖像画と一点のデッサンをも若い読者に示したのは大きな喜びであった。事実これらはすべてレオナルド作とされていたが、私にはアンブロージオ・デ・プレーデイスの手になる作品であることがおのずと明らかになったのである。



図版① アンブロージオ・デ・プレーデイス
《皇帝マクシミリアン一世》 ウィーン、美術史美術館

告白するが、私はこうして、ささやかではあるがながしか芸術学に貢献したのではないかと誇らしく思った。しかし私は間違っていた。ボーデ館長は私の喜びを認めようとしなばかりか—もちろん彼は真実にちかかって—私の論文をあからさまに非難し、事もあろうに自身が深く研究してきたレオナルドと無味乾燥なロンバルディアの肖像画家マッテオ・デ・プレーディスとを取り違えるとは何事かとかみついたのであった。ボーデ氏が凡庸な十七世紀のカラブリアの画家マッテオ・プレーティ、つまり私をはじめてよみがえらせるまでボーデ氏も含めてどの美術史家も知らなかったこのマッテオ・プレーディスと、ミラノのアンブロージョ・デ・プレーディスとを取り違えたのは氏の学問論争の情熱のなせるわざであるとしたら、私としては、私にしばしばつらく当たったボーデ氏を寛大に見、彼を非難しようとする気にはなれない。ボーデ氏の誤りはイタリア美術の理解不足によるのではなくて単なる「筆の誤り lapsus calami」だったと思いたいのだ。

ボーデ氏に私に対する非難を次のような浅薄なことばでしめくくつ

(b) 「前頁」私はノートブックにこの肖像画を前にして以下の特徴を記した。

①上瞼の黒い縁は目尻まで一直線に引かれ、目尻に落ちる明るい光線が上瞼と下瞼をわける。私は、上瞼の直線と下瞼の陰影のアクセントの間のこの光線はアンブロージョ・デ・プレーディスの横向きの肖像画のすべてに認めたものであり、後の補筆ではない。したがってこれはこの画家の顕著な特徴である。

②睫には一本一本の毛が描かれる。

③上唇のアウトラインはかたく、下唇は肉つきよくふくれている。(保存のよい教点の肖像画では小さな縦皺があらわされる。例えばアンブロージョーナ美術館の横向き女性像、モレッリ氏所蔵の小姓像、皇帝マッシミリアーノ像)。

④鼻の縦の輪郭に強い光があてられる。

⑤重く垂れ下がる髪の毛のマスの上から光に輝く毛髪が一本一本描かれる。

⑥金羊毛騎士団 Torsion d'oro の鎖はミニアチエール画家の描法による。

私を驚かせたこれら皇帝マクシミリアン像の特徴はアンブロージョーナ美術館の横向き女性像だけでなく、ミラノのボルデイニ・ベッツォーリ美術館の肖像(3)、G・フリッツォーニ氏所蔵の老人像(4)、『イエスの書 Libro del Jesus』(トリヴルツィオ公の図書館)のルドヴィーコ・スフォルツァと息子マッシミリアーノ「スフォルツァ」像(5)、モレッリ氏所蔵のミラノ公として描かれたマッシミリアーノ像(6)にも認めるところである。

[M]

た。「ルーヴル美術館の通称『美しいフェロニール』に似た、ジョヴァンニ・ガレアツォ・スフォルツァの妻イザベラ・ダラゴーナを描いたといわれる(今日皇帝マクシミリアンの妻ビアンカ・マリーア・スフォルツァの肖像とも考えられている)すばらしい作品が、一四八五年頃に描かれた夫の肖像(c)と並んでミラノのアンブロージョーナ美術館にある。簡潔でもったいぶったところのないこの横向きの肖像は、「レオナルドの初期作品に特徴的な筆致」(d)は認められないもの、見られるように、レオナルド以外に作者が思いつかないほどに非常にみごとで完璧な筆さばきを示している。しかし、最近(つまりレモリーエフによって)この驚くべき肖像画はミラノの凡庸な肖像画家に帰されたのである」。

ボーデ氏は続けて言う、「イザベラ夫人の肖像の横に掲げてあるジョヴァンニ・ガレアツォ公の肖像も「レオナルドの」真筆であり、残念ながら未完成で、それゆえにこそ特に興味を引き、レオナルドの技法がどのようなものであったかを考えさせる」。(e)「次頁」。

ベルリンの学者の厳しい叱責にうろたえて、最初私は、ゆるぎない自

(c) ジャン・ガレアツォ・スフォルツァは一四九四年に二十五歳で亡くなっているから、一四八五年にはやっと十六歳ということになるが、この肖像画では三十歳前後の歳格好に見える。わずかばかりの世界史の知識も美術史家に役立つというものだ。[M]

(d) ボーデ氏はその一八七九年版『チチェローネ』の六二六頁で「バラツォ・ピッティにレオナルド初期のみごとな真作『金細工師』がある(二〇七番)」と書いた。そして、私の『批判的研究』の出版から四年後の一八八四年版『チチェローネ』第二巻六八一頁で、同氏は「この確かなリドルフォ・ギルランダイオの祭壇画(レモリーエフはバラツォ・ピッティの『金細工師』をこの画家に帰した)との一致は、レオナルド作として評判の高かったバラツォ・ピッティの『金細工師』(二〇七番)がリドルフォの作であることのみざれもない証拠である」と書いている。「時は正直者である」とイタリヤ人はいふ。だから、もし、ボーデ氏がかつてレオナルドの初期の名品として賞賛したこの絵について、レモリーエフの言うがままになって判断を変えたとしたら、偏見のないボーデ氏が、後になって真摯な研究の結果、アンブロージョーナ美術館の肖像画は大レオナルドの「驚くべき作品」である、などと読者に紹介することはもうないだろうという希望は捨てきれない。そうでもなかったら、「ロンバルディア派の生硬な画工」によるこの絵をあいかわずフイレンツェの大画家の作とするなら、ボーデ氏のいうレオナルドの構想を讀者は一体どう考えたらよいのだろうか。[M]

信をもって厳しく私を難詰し狼狽させるほどに確信をいだいた高地ドイツのこの目利きを信用したらよいのか、あるいは、長年愛情と忍耐をもってつちかかってきた私自身の研究を信用したらよいのか、よくわからなかった。よくよく案じた末に私は、自らの研究の方を信じることにした。したがって、私が全力をそそいで一八八〇年に発表した見解、つまりアンブロジーアーナ美術館のすぐれた肖像画は、像主がイザベラあるいはピアンカ・マリーア⁽⁸⁾あるいはその他であれ、ともかくアンブロージョ・デ・プレーデイスの作品であるという見解については、私自身および芸術学の同学の士が責任を負うものである(図版②)⁽⁹⁾。



図版② アンブロージョ・デ・プレーデイス《女性像》
ミラノ、アンブロジーアーナ美術館

アンブロジーアーナ美術館所蔵の未完の肖像画について言えば、私見では作者未詳であり、アンブロージョ・デ・プレーデイスとはまったく関

(e) 「前頁」古のイタリア人画家の技法について私のようならしくにも語らせていただけたら、このアンブロジーアーナ美術館の未完の肖像の技法と、「レオナルドの」ヴァチカンの未完成の《聖ヒエロニムス》、ウフィツィ美術館の同じく未完成の《羊飼いの礼拝》の技法とを、比較していただきたいと思う。アンブロジーアーナ美術館の肖像画の作者がこれら未完の肖像画の作者ではありえないとする私の判断にただちに賛同していただけるだろう。〔M〕

係がなく、いわんやレオナルド・ダ・ヴィンチの作ではない。しかし、ナシヨナル・ギャラリー「ロンドン」の《岩窟の聖母》のコピーとこれに結びつくミラノのジョヴァンニ・メルツイ公所蔵の二天使像を描いたレオナルドの弟子ないし模倣者の作であろうと思う^(a)⁽¹⁰⁾。しかし、彼がよしとして私に向けた忠告に腹を立てることなどとうていしないことを理解してほしいから、彼の弁護のために、高名なイタリア美術史の目利きたるルモール男爵のアンブロジーアーナ美術館の肖像画に関する何年も前の見解をここに引用したい。ルモールはその著書『三度のイタリア旅行 Drei Reisen in Italien』の七十三頁にこう書いている。「アンブロー

ジョアーナにあるルドヴィーコ・スフォルツァ(つまりボーデ氏のいうジャン・ガレアツォ)の肖像とその妻(ボーデ氏のいうイザベラ)の肖像画も注目値する。三分の一顔をこちらに向けた前者は、フォルムは入念かつよくこなれてはいるが、幾分紫の色調で全体としてややプリミティブな描法である。妻の肖像はこれよりも劣る。この絵を前にすると、ミラノ時代のレオナルドは低ドイツ地方の画家らと接触していたのではないか、そして彼らから油彩画―油彩画はミラノ旅行以前のフィレンツェでは用いられたことがなかっただけでなく歴史的にやっと知られたばかりだった―を学んだのではないかという疑念がよぎる。アルベルト・リッタ公所蔵の優美な小品《聖母子》(今日サンクトペテルブルグのエルミタージュ美術館所蔵)がこの点を裏づける。この絵のモチーフはウフィツィ美術館(?)の改描のはなはだしいデッサンに見られる。この絵も損傷が散見され幼児キリストの手の上塗りには落ちてはいるが、しかし当時レオナルドは柔和な陰を置くのを習わしとしたことははっきりしており、

(a) おそらく以下のデッサンも、逸名だが注目すべきレオナルドの模倣者に帰されるだろうが、いずれもこれまでレオナルド筆とされてきた作品である。ウフィツィ美術館の銀筆による女性頭部(額縁一〇七の四二六番、ブラウンの図録四三六番)アンブロジーアーナ美術館の銀筆のデッサン(真珠の首飾りを首につけた四分の三正面の女性頭部)、ヴァイマル大公館の青年の頭部(ブラウンの図録一四九番)^(c)。〔M〕

全体的に入念に用意した絵具と明るいインプリミトゥーラと明快な筆の運びから、古いフランドル絵画かと思われるものが現れている^(a)。

アンブロジーアーナ美術館の二点の肖像画が枢機卿フェデリーゴ・ボツロメーオの時代からこの画家「レオナルド」の作として通っていたことは驚くべきことではない。なぜなら、美術批評家のみならず一般に批評家も深いまどろみの床についており、レオナルド的な兆しのある絵画やデッサンは当然のこととしてレオナルドその人に帰されていたからである。しかし、ミラノにおいて、この二点の肖像画の一方にイル・モーロの相貌を、他方にその妻「ベアトリーチェ・デステ」の相貌を認めたのは信じがたいのであるが、実はこの二人をあらわした絵画や彫刻はミラノとその近郊の教会や私邸で多く見られたものである。こうした思慮を欠いた命名「レオナルド説」は伝承によるが、今世紀の美術史の大家はイタリア人も外国人も、無批判に伝承を信じたのである。イタリアのアモレッティ神父とランツィ神父、ドイツのルモール男爵とオットー・ミュントラーだけでなく、四〇年後にはW・ボーデ氏までもが、頼るに足らない伝承のワナにそれと知らずにおちいったのであった。彼らはすべて、アンブロジーアーナ美術館の二点の肖像画だけでなくサンクトペテルブルグの《聖母子》も同じ画家つまりレオナルド・ダ・ヴィンチの作と考える。しかしルモール男爵は「私は十分納得できるがアンブロジーアーナの未完の男の肖像は、横顔の女性の肖像つまりボーデ館長のいう「驚くべき作品」よりも出来がよいと考える。この点だけでなく、フィレンツェで油彩画が行われた年代の決定についても、二人のベルリンの学者は意見を異にする。ボーデ氏は最近発見された《キリストの復活》を手がかりに、一四七八年にはフィレンツェで油彩画が描かれていたと考えているのに対して、ルモール男爵は十五世紀には油彩画は行われて

いなかったのみならず、歴史的にやっと知られたにすぎないと主張する。この論争で真実に近いのは二人のうちのどちらか。私は故ルモール男爵だと思う。

さてこれから手短かにこれらの絵を検討しよう。ミラノの私の友人であるグスラーヴォ・フリッツォーニ氏、E・ヴィスコンティ・ヴェノスタ侯爵、知名の絵画修復家・カヴァリエーレたるカヴェナーギらの同意を得て、これらの絵をアンブロジーオ・デ・プレーディスの作とする私の見解は正当と認められたと思っている。あらかじめ、この肖像画家はすでに一四八二年にルドヴィーコ・スフォルツァの愛顧を受けていたことのみ確認させていたきたい。そのことは故カンボリー侯爵が刊行した次の史料の記述から明らかである。

A di 22 marzo (maggio) 1482. A Zoane Ambroso di Predi di Milano (depinatore) de lo Ill. s. Lud. Sforza, Braza io de razo alexandrino de campione de la Ex. De Madama, la quale gie dona la Ex. del n.ro Sig. (Archivio di Stato in Modena, Libro: Ricordi de la salvatoba de Castello, a. c. 65)

つまり一四八二年にアンブロジーオ・デ・プレーディスはすでに独立した画家であって、ここから彼の生年は一四五〇〜一六〇年頃と推定される。

私の知る彼の初期の絵は次のとおりである。

- 一 パヴィーア伯ジャン・ガレアツォ・マリア・スフォルツァ公の横向きの肖像画、ミラノのポツロ伯爵蔵(十)(b)(12)。
- 二 ほぼ同時期の作と考えられるアンブロジーアーナ美術館の横顔の女

(a) この聖母像は断じてレオナルド・ダ・ヴィンチの作ではなく、ミラノの「無味乾燥な」画家ベルナルディーノ・デ・コンティの作だと思う。「M」(11)

(b) この肖像画と薄幸の若い公爵のメダルとを比較していただきたい。この肖像画では二十歳の青年に見える。周知のようにジャン・ガレアツォは一四九四年に二十五歳で亡くなった。彼は一四八九年イザベラ・ダラゴーナと結婚した。したがって問題の肖像画はその頃描かれたと思われる。「M」

性像。像主がボーデ氏の考えるようにイザベラカスフォルツァ家の別の王妃かともかく、この肖像画については上に述べた。この気品ある若い女性の頭部のデッサンは正確ではなく、首筋から肩へ落ちるラインはあまりに一直的である(十)(a)。レオナルドならこのような欠点で非難されることはなからう。

三 ルドヴィーコ十二世の時代のキアヴァンナの総督フランチェスコ・デイ・バルトロメオ・アルキント(一四七四〜一五五一年)の肖像。最初ミラノのアルキント伯家にあり、今はメーランド氏宅でこの絵を見たフリッツォーニ氏が私に語ったように、イギリスのフユラー・メートランド氏の所蔵と思われる。一四九二年の年記とAnbrogio Predaのモノグラムがある(13)。

四 『イエスの書 Libro del Jesus』のミニアチュールに描かれたルドヴィーコ・イル・モーロ「ルドヴィーコ・スフォルツァ」(14)の横顔の肖像(十)。ミラノのトリブルツイオ公の図書館蔵。

五 同じ『イエスの書』のミニアチュールにあるマッシミリアーノ・スフォルツァ五歳頃の横向きの肖像(十)。この名高いコーデクスのミニアチュールはすべてレオナルドに帰されている。しかし、上に記したアンブロージオ・デ・プレーデイスの特徴から、一四九七年頃に描かれた『イエスの書』中の二つの肖像もロンバルディアの画家アンブロージオに帰されるのであって、かつて言われたようにフィレンツェの大画家レオナルドに帰されるのでは断じてないことを、私を批判するボーデ氏を含めてすべての美術史家が納得するであろう。このコーデクスにはブルノーロ・プレー

(a) この肖像画の像主が誰であれ、私が強調したいのは、第一に、描かれているのはアンブロージオ・スフォルツァで「古くから antiquo」いうようにイル・モーロの妻たるベアトリッチェ・デステではなく、第二に、この優美な絵の作者は一般に認められているようにレオナルドでは決してなく、これまで知られてこなかったアンブロージオ・デ・プレーデイスだということである。[M]

ダ氏という人物についても記述があり、彼は一四九九年にルドヴィーコ・スフォルツァ公がインスブルックに逃れたさい公家の人びとにつき従った。もしこのブルノーロが画家アンブロージオの縁者だとしたら―断定はできないがその可能性は高い―以下のコーデクスの詩に名があがったマエストロ・アンブロージオこそアンブロージオ・デ・プレーデイスであろう。「ここでマエストロ・アンブロージオは言う、『公爵に干しぶどうをさしあげよ。そうすれば公爵は喜んで雄鶏を所望なさる』云々」(b)。イル・モーロの息子たちに絵を教えたと思われるマエストロ・アンブロージオ・デ・プレーデイス(当時絵画は全人的教育の要件であった)が、一四九九年の九月に公家のインスブルック逃亡のさいこれにつきしたが、当地の宮中に数年間滞在したことはありえなくはない。彼はインスブルックで皇帝マクシミリアンとその妻の肖像をも描くことになる(c)「次頁」。

六 アンブロージオ・デ・プレーデイスの全肖像画と同じように黒地の背景の、金髪の青年像。かつてレオナルドに帰されていた作品。ミラノのマッジ家所蔵(十)(15)。

七 長い金髪の青年の正面像。ミラノのモレッツリ氏所蔵。裏面に次の古いインスクリプションがある。DI LEONARDO PITOR forentino (十)(d)「次頁」(16)

八 矢を手にする青年(聖セバスティアヌス)(十)(17)。正面像。ミラノのフリッツォーニ氏所蔵。以前ボルトラッフィオの作とされていた絵である。

アンブロージオ・デ・プレーデイスの若年期に属する以上の肖像画では、肌は明るく、非常に特殊なスマルト(18)が認められるが、それ以後の時期(一五一〇〜一五一五年頃)に属する以下

(b) 詩は食事のテーブルについてた若人の描写である。[M]

九

の肖像画ではモデリングは正確になり、肌は褐色になる。横向きフランチェスコ・ブリーヴィオ像(十)⁽¹⁹⁾。フランチェスコは公爵の参事ステーファノの息子で、一五一四年メレニャーノの領主。ミラノのボルディエロ・ペッツォーリ美術館所蔵。美術館では本作をヴィンチェンツォ・フォッパに帰す。

(c) 「前頁」これらの肖像画のためのデッサン

(図版③)は、その後、レオナルドとしてヴェネツィアのアッカデミア美術館にあったものを、私が発見したものである。「M」⁽²⁰⁾ほかの学者らはこのデッサンを、一五〇六年公爵夫妻の肖像をあらわしたメダルを製作したマントヴァのメダラ作家ジャン・マルコ・カヴァッリに帰そうとしたが、このデッサン中のブツトにみる純然たるレオナルド的特徴から、また、公爵夫妻の横向きの肖像画「図版①、④」とこのデッサンとのまったくの一致から、モレッリの判定は納得でき、それゆえ、ヴェネツィアのデッサンも正確な細密画家(miniatore)アンブロージョ・デ・プレーディスに帰されるだろう。「F」



図版③ アンブロージョ・デ・プレーディス
マクシミリアン一世とピアンカ・マリア・スフォルツァの肖像
(デッサン) ヴェネツィア、アッカデミア美術館



図版④ アンブロージョ・デ・プレーディス
ピアンカ・マリア・スフォルツァの肖像
ワシントン、ナショナル・ギャラリー・オブ・アート
(ベルリンのF・リップマン旧蔵)

(d) 「前頁」ヘルガモのモレッリ・ギャラリー (Galleria Morelli) の図録 (ヘルガモ、ボリス兄弟 Fratelli Bolis 出版) に図版がある。「F」

十

グスターヴォ・フリッツォーニ氏所蔵の横顔の老紳士像(十)⁽²¹⁾。この肖像画もレオナルド作とされ、一八四八年のフィレンツェのアッカデミア美術館でもレオナルド作としている。

十一

モレッリ氏所蔵の豪華な金鎖を首につけた二十歳ほどの青年像。私の間違いでなければ、非常にモデリングにすぐれたこの肖像画は一五二二年から一五二五年までミラノ公の位にあったマッシミリアーノ・スフォルツァをあらわす(十)⁽²²⁾。

十二

ウフィツィ美術館の第一室(三十番室)もおそらくアンブロージョ・デ・プレーディスの作であるが、ウフィツィ美術館ではアントニオ・ポライウオーロ作としている。顔を覆っている厚いニスが除去されたならばアンブロージョ・デ・プレーディスの作と判明するだろう。口もとはデ・プレーディスのモデリングにほかならず、豊かな髪の毛のマスに落ちる光と両眼の表現はアンブロージョ・デ・プレーディスを想起させる。目の部分のモデリングも同じく、これまで見てきたこの画家の肖像画に認められたものである。しかしフィレンツェのこの肖像画は後世の補筆がはなはだしいので、確かな判定は少々危険である⁽²³⁾。

アンブロージョ・デ・プレーディスの生年も没年もわからない。おそらく、彼の縁者である知名のミニアチュール画家クリストーフォロ・デ・プレーディス^(a)に絵を学んだと思われる。『イエスの書』のいくつかの彼のミニアチュールから判断すると、アンブロージョ・デ・プレーディスはその円熟期にヴィンチェンツォ・

(a) モーデナ出身でミラノに定住したこの画家によらずぐれたミニアチュールがトリノ王立図書館にあり、下のサインがある。そのほかのこの画家のミニアチュールが、ミラノのジローラモ・ダッダ伯爵の相続人方と、ヴァレーゼのマドナ・デル・コンテ教会などにある。「M」

— 2 — 2 —
GZ. MA
DIX MDL QUINTUS
OPUS XOPHOI DEPRDIS
MVT. DIE 23 APRILIS 1474

フォッパから大きな影響を受けたようだが、十六世紀初頭にはレオナルドの影響を受けた。もちろんアンブロジーオは自覚的な画家であり入念に描く画家であった。しかし、例えば手の把握と表現に見られるように、彼のデッサンとモデリングにはしばしば欠点が見られる。事実、フリッツォーニ氏所蔵の肖像画、ポッロ伯爵所蔵のジャン・ガレアツォ・スフォルツァの肖像画、フエラー・メーランド氏所蔵のアルキントの肖像画においては、手は寸づまりで、生彩に欠ける^(a)。

(a) 数週間前ルドヴィーコ・スフォルツァ「イル・モーロ」の肖像画家アンブロジーオ・デ・ブレデーイスに関するこの余論を書いた後、W・ボーデ氏は『プロイセン王室美術コレクション年報』一八八九年第二冊 (Jahrbuch der k.igl. Preussischen Kunstsammlungen, Heft 2, 1889) 所収の横向きの女性像 (今日ベルリンの個人蔵「現在ワシントン」) 図版④(24) に関する氏の論文の抜刷を送って下さった。ここで同氏に謝意を表するとともに、このたび氏が皇帝マクシミリアンの二度目の夫人であるピアンカ・マリリア・スフォルツァの肖像を発見されたことに敬意を表し、氏からたまわった恩義に衷心からお礼を申し述べたい。なぜなら、この絵がピアンカ・マリリアの肖像であるとする氏の判断のみならず本作の美的評価についても全面的に同意するからである。写真版からわかるようにベルリンのこの肖像画にも一九一頁「本訳十八頁注(b)」で私が示したアンブロジーオ・デ・ブレデーイスのあらゆる特徴が認められ、安堵に胸をなでおろす。というのは、私はこのピアンカ・マリリアの肖像に上下の脛をきっちり描いた目のデッサン、上唇のかたいアウトライン、強く光を当てた鼻梁、ミニアチュール風にもドライに描いたアクセサリ、宝石、紐類だけでなく、幸運にも目尻に落ちる光の筋も見つけたからである。これは、アンブロジーオ・デ・ブレデーイスの名前のある皇帝マクシミリアンの肖像「図版①」にもアンブロジーオ・デ・ブレデーイスの横向きの女性像「図版②」にも認められるものであるが、同じ時代の他のイタリア人画家による横向きの肖像画には見あたらない。ボーデ氏が適切に指摘するように、アンブロジーオ・デ・ブレデーイスの横向きの女性像はピアンカ・マリリアの肖像よりもはるかに優雅で生彩があるのは確かだが、しかしこれは画家よりも、母たる自然「モデル」の美点ではないだろうか。しかしベルリンのボーデ氏は決してそうは考えない。彼は言う、「このピアンカ・マリリアとアンブロジーオ・デ・ブレデーイスの横向きの女性像との間には、あらゆる時代の大画家中最もすぐれた作品と勤勉で職人的な模倣者の作品の間ほどの大きな距離がある。私は思想の自由の熱烈な味方だから、ボーデ氏の辛辣な非難に平静を失う。それゆえ、いつものように作品の美的評価は読者にゆだね、イタリアの美術品の「美的」判断をめぐるボーデ氏と私の間の途方もない相違について再度読者に注意を喚起するほかない。ブルソーニャック氏「モリエールの同題の戯曲の主人公」なら「信用しがたい enjoints à caution」と言いかねない

この種の判決文においてボーデ氏が下したイタリア人画家の作家判定の是非を讀者に求めたい今ひとつの動機は、ほかならぬボーデ氏のこの学位請求論文のなかにある。氏はそのなかで、アンブロジーオ・デ・ブレデーイスとレオナルドの作品の違いについて親切にも私に講釈し、他方、私にはコピーとしか見えない他の二点を真作として私に示している。一点はボーデ氏が九頁で説明するロンドンの「ジョージ」サルディング氏所蔵の作品であり、もう二点はバラツツォ・ピッツェイの横向きの女性の肖像である(三七一番。同館ではピエロ・デラ・フランチェスカに帰す)。さいわいにもサルディング氏の家で、J・P・リヒター博士を含む何人かの具眼の友人と一緒にこの肖像画を見た。私たち全員がこの作品をアンブロジーオ・デ・ブレデーイスの出来のよくないコピーと認めたが、誰もボーデ氏のいうアンブロジーオ・デ・ブレデーイスには思いが及ばなかった。当代に名をさせたアンブロジーオ・デ・ブレデーイスの出来の悪いコピーはミラノ市立美術館ほかにもある。サルディング氏は私たちの訪問後直ちにこれを偽りの名画と認めたことであろう。ボーデ氏が学位請求論文の六頁にいうもう一点の横向きの女性像はイル・モーロの妻ベアトリーチェ・スフォルツァを描く。このバラツツォ・ピッツェイの退屈なコピーもボーデ氏の目にはフェツラーラ派の画家ロレンツォ・コスタの作品と名目となる。ボーデ氏が同じ壁にかかっているロレンツォ・コスタによるペンティヴォリオのすぐれた肖像を見たにしても、そのような理解に苦しむ判断を具眼の士が口にするとはまずなからう。私を永遠に武装解除させ将来にわたって無力化させようとして期待して、ベルリンの博士は、氏が正当にも「古典美術のすぐれた目利き」と評価する私の友人の故オットー・ミュントラーの判断に訴える挙に出た。だが、アンブロジーオ・デ・ブレデーイスの肖像画を前にしたミュントラーがボーデ氏にとってすぐれた目利きであるとしたら、何分氏はこの絵をレオナルド・ダ・ヴィンチの作と明言したのであるから、私は問いたい、この古典美術のすぐれた目利きがバラツツォ・ピッツェイの通称「ヴェールの女」を前にしてボーデ氏のために、すぐれた目利きであることをやめたのはどうしてだろうか。読者に知っていた方がいいが、ボーデ氏(『チチェローネ』第二巻七〇四頁)はこのバラツツォ・ピッツェイのラファエロの傑作をポローニャ派の画家のコピーだと明言したのである(25)、古典美術のすぐれた目利きだったミュントラーはこの女性像について全然別様に考えていた。彼は『J・ブルクハルトのチチェローネ考 Beitrage zu J. Burckhardt's Ciceroel』四十一頁でこう言っている、「『ヴェールの女』は私を新たにしてくれ。私は何度この絵に出会ったが、最初の印象はいつもこうだった。筆の運びが「ラファエロ」と叫んでいる。これほど高雅で魅力的な域にどんな画家が到達できるのだろうか。とくに左目はまだにデッサンとキアロスクーロと絵画表現のまことの奇跡である」。オットー・ミュントラーは古典美術に対してすぐれた感覚をもっていたが、それは天性的芸術的才能によるのみならず、残念ながら今日の多くの目利きにまったく欠けている広い美的教養を彼が身につけていたからであった。さいわいにも私はこのバイエルンの優れた学者「ミュントラー」と知己になり、ミュントラーを激賞するボーデ氏の域を出るものではないが私も彼を高く評価するものであつて、そのわけは、私は彼と深い友情を契つて丸二年間バリで過ごし、ルヴル美術館で協力して研究を進めたからであるが、その頃ボーデ氏は(さいわいなるかな)まだ産着にくるまれ、レオナルドについてもラファエロについても夢想するような歳ではなかったはずである。だからこそボーデ氏にはっきりと証言できるのだが、四〇年ほど前のあの当時、ミュントラーほどイタリア美術に精通した人はほかにいなかった。そうかといって、この立派な人物は驚くほど謙遜の人だった

から、熱狂のあまり判断を誤ったときでも自分より劣る他人の助言に耳を貸さないようなことは一度もなかった。なぜならすぐれた人の例にもれず、彼もふらふらと竹馬で歩くようなことを忌み嫌ったからである。常に研究にいそしみ、自らが知らないことを他人に教えようとは露とも思わなかった。だから私は確信して言えるが、もしミュントラーが生きていたら、自らが犯した過ち―それは当時の芸術学が置かれた状況から許されるべきものである―は正直に告白して訂正するという神聖な義務を信じていたが、アンブロジーオ美術館の横向きの肖像もヴァプリオの壁画《聖母》もロンドンのナシヨナル・ギャラリーの《岩窟の聖母》(ロンドン、ナシヨナル・ギャラリー)もどれひとつとしてレオナルドの作とは認めなかっただろう。というのは、ミュントラーの時代以後芸術学は高度とまではいえないがある程度進歩を遂げ(これについてボーデ氏だけは反論するだろうが)、ボーデ氏が数々の栄冠を手にしたオランダ派絵画の研究においてもみならず、私を批判するボーデ氏にはお許しねがいたいが、イタリア派絵画の研究においても停滞から抜け出て発展し、あらゆる学問領域によくあるようにまだ多くの点で論争があるものの、芸術学は総じて厳しい試験に見事に耐えていると思うからである。[M]

ベルナルディーノ・デ・コンティ(26)

アンブロジーオ・デ・プレーディスの初期の絵はベルナルディーノ・デ・コンティの後期の肖像画(一五〇五年以降)に非常に似ているから、ベルナルディーノ・デ・コンティはレオナルドのほかアンブロジーオ・デ・プレーディスからも影響を受けているように思われるのももつともである。ここで、ほとんど知られておらず素人目にはしばしばレオナルド・ダ・ヴィンチと間違えられているこのミラノの画家ベルナルディーノ・デ・コンティについても少々語らせていただく。信用するに足らぬロマッツォとオルランディ以外にはこの画家について書いた人はいない。出身はバヴァーリアとされ、それに間違いなからうから、最初ヴィンチエンツォ・フォッパかチヴェルキオに絵を学んだのだろう。プレーラ美術館の一四九六年の彼の絵に見られる赤褐色の肌と鬚の表現には少なくともフォッパ派の特徴が見られる。その後ミラノに定住したデ・コンティはレオナルドとアンブロジーオ・デ・プレーディスの影響下に入った。クロールとカヴァルカセレ両氏(第二巻、六十七頁)はこのロンバルディアの画家の記述を手短にかたづけ、彼をゼナーロの弟子と記して、以下のわ

ずかの作品を挙げるのみである。すなわち、一四八九年のベルリン美術館のサイン入りの《高位聖職者》⁽²⁷⁾、ミュンヘン美術館の《授乳の聖母》、ベルガモ市立美術館の同題の絵⁽²⁸⁾及び《聖カタリナの結婚》⁽²⁹⁾、ミラノのボルデイーロ・ペッツォーリ美術館の《聖母》⁽³⁰⁾である。ミュンヘンの《授乳の聖母》は思うに、古い時代のコピーであり、ベルガモの二点はデ・コンティの工房作にすぎなからう。画中の一五〇一年の年記を画家自身の筆とするのは困難である。ボーデ館長はここでも彼の信用するクロールとカヴァルカセレ両氏の轍を踏んで、十分な検討を抜きにデ・コンティを二流画家として描いている。芸術作品の美的判断についてはもつと言うべきことがあるとういうものだ。なぜなら逍遙学派がまさに「受容されるものはすべて、受容する人の方式で受容される *omne quod recipitur ad modum recipientis recipitur*」^(30 bis)と言っているからである。私たちの唯物論的方法にしたがって、まず第一に、デ・コンティの絵やデッサンを同時代の画家たち、とくにレオナルドのそれと区別すべく―とくにデ・コンティのデッサンはレオナルドのデッサンと取り違えられてきた―その特徴的な兆候(*segni caratteristici*)を確認しておこう。

- 一 ザナーレに帰されてきたプレーラ美術館の大きな板絵⁽³¹⁾のごとくデ・コンティの十五世紀の絵、またベルリン美術館の一四九九年の高位聖職者像においては、肌は赤みがかっている。それ以降の作品、例えばトリノのアンダローニャ侯爵夫人所蔵の一五〇五年の肖像画⁽³²⁾やロンドンのA・モリソン氏所蔵の女性像⁽³³⁾やサンクトペテルブルグのエミルタージュ美術館の《授乳の聖母》においては、逆に肌は冷たく明るい色により、ズマルト色「ブルー」であるが、これはアンブロジーオ・デ・プレーディスの初期を想起させる。

- 二 対耳輪「耳殻の内側」が広く、したがって外聴道は狭くなる。
- 三 鼻の付け根「上部」付近の目の陰影は強くあらわされる。

四 女性頭部の髪はなめらかにこめかみを覆う。
 五 指の動きはアントニオ・ポライオーロのそれのごとくきこちない。爪は短く幅がせまい。

六 彼のデッサンのほとんどは銀筆で入念かつ精緻に描かれ、ハッチングはレオナルドの場合のように左から右へではなく右から左へ引かれる。

七 アンブロジーオ・デ・プレーディスの肖像画では口は堅くない。したがって以下の作品はベルナルディーノ・デ・コンティ作であると思う。

一 プレーラ美術館の大祭壇画（八十七番）⁽³⁴⁾。《玉座の聖母子》と教会の四教父（これらはレオナルドの頭部のカリカチュアである）及び玉座の下にルドヴィーコ・スフォルツァをあらわす。かつてミラノではレオナルドに帰され、次いでプレーラ美術館に入ったとき根拠なくベルナルド・ザナーレ作とされた作品だが、それは、ベルリンにおいてルモール氏によってジョヴァンニ・サンティ「ラファエロ・サンティの父」の絵が突然ティモテオ・ヴィーティの傑作と変更された状況と酷似している。今日は適切にベルナルディーノ・デ・コンティ作となっている。

二 ウフィツィ美術館の通称ルーカ・ダ・レイダ「レイデン」の自画像（二四四番）はベルナルディーノ・デ・コンティの真作というよりはその古いコピーだろうと思う⁽³⁵⁾。

三 ロンドンのA・モリソン氏所蔵の大きな女性像⁽³⁶⁾。この肖像画はもとミラノのカステルバルコ家であり、同家ではレオナルド作とされた。

四 アングローニャ伯爵夫人所蔵のカテラーノ・トリヴルツィオの肖像画。トリノのベルナルディーノ・デ・コンティのサインと一五〇五年の年記がある。

五 優美な《授乳の聖母》⁽³⁷⁾。もとミラノのリッタ家であり、現在

サンクトペテルブルグにある。この絵はかつてても今もレオナルド・ダ・ヴィンチ作とされる。長く小さい爪、皮膚とこめかみを覆う髪はこの絵の特徴である⁽³⁶⁾。

六 ポルディイロベッツォーリ美術館の《聖母》。

ベルナルディーノ・デ・コンティの多くのデッサンから、公共の美術館でレオナルド作とされているいくつかのデッサンも挙げたいが、それは、読者に私の判断を納得していただきたいためであって、確たる根拠によって証明できなければ学問的判断は有効ではないという原則が、まじめな研究には必要だからである。

七 若いマッシミリアーノ・スフォルツァの横向きの頭部のデッサン⁽³⁸⁾。これはプレーラ美術館の大祭壇画（四九九番）のための習作であり、レオナルドの作としてアンブロジーオ・スフォルツァが所蔵する⁽³⁸⁾。ブラウンの図録に写真がある（三十八番）⁽³⁷⁾。

八 大英博物館の銀筆による大デッサン（ブラウンの図録四十五番）。大英博物館ではレオナルド作とする。これもプレーラ美術館のベルナルディーノ・デ・コンティによる大祭壇画の聖母図のための習作である⁽³⁸⁾。

九 四分の三正面男の銀筆によるデッサン⁽³⁹⁾。所蔵するルーヴル美術館所蔵でもレオナルド作とする（ブラウンの図録一六九番）⁽³⁹⁾。レオナルド風の老人の頭部⁽⁴⁰⁾。大英博物館所蔵（三十六巻、一、三十五頁）⁽⁴⁰⁾。

十 銀筆によるすばらしい男の頭部のデッサン。三十九番⁽⁴¹⁾。大英博物館が購入したジョン・マルコム氏コレクション図録所収のレオナルドによる優れたデッサン中の一点。

十一 髪をほどいた女性頭部⁽⁴²⁾。これを所蔵するオックスフォードのクライスト・チャーチ・カレッジではやはりレオナルド・ダ・ヴィンチに帰す⁽⁴²⁾。

以上述べたことから、アンブロージョ・デ・プレーティスとおなじくベルナルディーノ・デ・コンティも十六世紀初頭の十年間において非常に評判を勝ちえた肖像画家だったことがわかる。彼を大画家に数えることはできないが、サンクトペテルブルグの《授乳の聖母》のごとくいわゆるミラノ派とレオナルド派の目利きですら判断を誤るほどの作品を何点か制作したのである。

はからずもミラノ派の古い「絵師 *pitoni manuli*」について頁を割くことになったが、それというのも、私がアンブロージョ・デ・プレーティスとベルナルディーノ・デ・コンティについての知識を披瀝したのはこの画家たちについての私の判断から論争を引き起こすためだけだったと非難されたからであった（『ドイツ文芸雑誌 *Deutsche Literaturzeitung*』一八八六年、四十二号）^(a)。

フランチェスコ・フランチャ⁽⁴³⁾

さて、フランチェスコ・フランチャに目を向けよう。ボルゲーゼ美術館にはこの画家に帰される絵が多くある。とくに第一室六十五番の手をあわせてひざまづく《聖ステパノ》⁽⁴⁴⁾（図版⑤）は敬虔で愛すべきこの男の初期（一四九〇〜九六年）の傑作である⁽⁴⁴⁾。石打たれ頭の傷口から血が流れ、神を信じてゆるぎない目は迫り来る死を待っている。後ろは風景である。地面に置かれたカルテリーノ「画中の紙片」に *VICENTII DESIDERII VOTVM · FRANCIAE · EXPRESSVM · MANV* と記される。このフランチャの純粋で完璧な《ステパノ》ほどかぐわしい芸術の香

(a) 率直に言って、著者モレッリはこの節においてかなりの修正を加えるつもりでいたことは明かである。なぜなら、ベルナルディーノ・デ・コンティの署名入りの真作が相ついで発見され（ローマではバラツォ・ヴァティカーノのジャン・ガレアツォ・スフォルツァの息子フランチェスコの肖像、ミラノではB・ヴィッタデーニ氏方の歴史家ベルナルディーノ・コッリオの肖像と、カヴァリエーレたるC・B・クレズビ方の小姓の像、ほか）、この画家についての判断が修正されることになったからである。[F]



図版⑤ フランチェスコ・フランチャ 《聖ステパノ》
ローマ、ボルゲーゼ美術館

りをただよわせる絵は少ない。

しかし《バラ園の聖母子》は、少なくとも完成させたのはフランチャではなく、その弟子ないし模倣者と思われ、事実彼には多くの弟子たちがいた⁽⁴⁵⁾。他方出来のよい《ローマのルクレチア》はフランチェスコ・フランチャ自身の作であろう。この絵はかつてボルゲーゼ美術館の第一室にあった⁽⁴⁶⁾。

今第一室にフランチェスコ・フランチャの名で展示されているその他の聖母子図と《聖アントニウス》⁽⁴⁷⁾（三十四番、五十七番、六〇番）はフランチャ派の作品に過ぎないと確信する⁽⁴⁷⁾。ドーリア＝パンフィーリ美術館とヴァチカン美術館の聖母図も同様である⁽⁴⁸⁾。他方、カピトリナ美術館第一室の大きな板絵は未完成ではあるが、フランチェスコ・フ

(b) その後のこの《ルクレチア》は同館の上階に移された。おそらくこの作品はヴァザーリのいう「またグイドバルド公は衣装部屋（グアルダローバ）にフランチャの手になるローマのルクレチアを所有し、公はこの作品を高くかっていた」（第六卷十一頁）に関係するだろう。ロンドンのノースブルック卿がボルゲーゼ美術館の《ルクレチア》の古い質のよいコピーを所有している。[M]

ランチャの真作だろうと思う。この絵は彼の最後の作品と思われる、ポローニャのサント・ステーファノ教会のファッチ礼拝堂の絵^(a)とほぼ同時期である。カピトリナ美術館の絵はフランチャが着手し(人物のデッサンが彼自身の手になることは容易に判断できる)、十七世紀にポローニャの画家がその他の人物と犬のほか細部を加えて完成したと思われる⁽⁴⁹⁾。

カピトリナ美術館の同じ部屋にやはりフランチェスコ・フランチャに帰された《玉座の聖母子》があり、右側にペテロ、パウロ、洗礼者ヨハネを、左側にアンデレ、福音書記者ヨハネ、聖フランチェスコを配している。ふんだんに金をほどこした建築からバルメツアーノの影響をうけた画家の作と推定される。聖母の顔のタイプと、幼児キリストの手と耳のフォルムと風景は、明らかにフランチャに由来するが、他方聖フランチェスコのタイプとその他の聖人らの戲画的な顔のタイプはバルメツアーノを想起させ、玉座の上に置かれた果物はカルロ・クリヴェツリ派を思わせる。一五二三年の年記があり、アンコーナ辺境 (Marca d'Ancona) の一画家に帰されよう⁽⁵⁰⁾。

カピトリナ美術館の第一室でフランチャ最後の作品のひとつを見たが、他方、ローマのコルシーニ美術館の小さな板絵《聖ゲオルギウスの龍退治》は彼の初期であると思う⁽⁵¹⁾。この絵は一般にエルコレ・グランディ・ディ・ジュリオ・チェーザレの作とされ、私も以前そのように考えていた。しかしくわしく検討した結果、目からうろこが落ち、フランチェスコ・フランチャの青年期の作と認識するに至った。すなわち、ポローニャのアルキジナージオ「ポローニャ市立図書館」にある小さな《磔刑》⁽⁵²⁾、ミュンヘンのピナコテカのカの《聖母》⁽⁵³⁾、フェリチーニ家のための絵(ポローニャのピナコテカ)⁽⁵⁴⁾が描かれたのとはほぼ

同時期、一四九〇〜九四年頃の作である。

フィレンツェのウフィツィ美術館に出来はよいが修復のはなはだしい作品がある。この画家の作品の多く、わけてもその優れたものはフランチャの郷市ポローニャのピナコテカ、サン・ヤコポ・マッジョーレ教会、サン・マルティーノ教会、サン・ヴィターレ教会、サンタ・チェチリア礼拝堂にある。

フランチェスコ・フランチャのロレンツォ・コスタに対する関係は、ピエトロ・ベルジーノのピントウリツキオに対する関係に似たところがある。コスタとベルナルディーノ・ベット「ピントウリツキオ」は、フランチャとベルジーノは、とくに初期においては、コスタとピントウリツキオよりも厳格なデッサン家であり、謹厳な画家であった。彼らの絵のなかの人物像は非常に丹念に描かれているが、それぞれが単独像のごとくにあらわされ、画家の構想のひらめきが全体として人物たちを輝かせも暖めもしない。要するに彼らは画中でしかるべき役割を演じていない。しかし観客はそうした人物たちの甘く親密な表現に心躍らせるのである。

ソフォニズバ・アングイツソーラ⁽⁵⁵⁾

ここで、ロンバルディア派末期の、しかし当時有名だった肖像画家を取り上げねばならない。ボルゲーゼ美術館第三室にある小さな女性像(二一八番)⁽⁵⁶⁾の作者とされる画家であるが、美術館では女性肖像画家 (una ritrattista) ではなく男性肖像画家 (un ritrattista) としている。所蔵品図録ではこの作品をアントーン・ヴァン・ダイクの母親のような友人だったソフォニズバ・アングイツソーラに帰している。ソフォニズバはアングイツソーラの名家の生まれであり、父親アミルカレはソフォニズバが七歳のとき、自宅で絵を学ばせるべく彼女をクレモナの画家ベルナルディーノ・カンピにゆだねた。

(a) クローとカヴァルカセレ両氏はこのファッチ礼拝堂の絵をジャコモ・フランチャに帰す。
[M]

我が国の民主主義の草分けの時代に貴族の父母が才能ある娘にこのような「教育」を望むとは驚くべきことである。しかし数年後ベルナルディーノ・カンピはミラノに呼ばれたので(一五五〇年)、代わって、コレツジョとバルミジヤニーノを信奉するクレモナの画家ベルナルディーノ・ガッティ通称ソジャーロが若いソフォニスバの教育を引き継いだ。ソフォニスバの名声はフェリペ二世の聞き及ぶところとなり、一五五九年彼女はマドリードの王宮に召された。

私の知る限りこの若い女性画家の最初の作品は、ロンドンのヤールポロー卿所蔵の黒い目の修道女を描いた肖像画であり、これにはソフォニスバの名前と一五五〇年の年記がある。したがってソフォニスバはこの絵を十一歳か十二歳のとき、おそらく師匠の助けをえて描いたことになる^(a)。なぜなら、ウィーン帝室美術館が所蔵する大きな目の少女ソフォニスバの自画像は十四、五歳だからだ。この肖像画には SOPHONISBA ANGVISSOLA VIRGO SE IPSAM FECIT 1554 と記される。そのほか私は彼女の数点の自画像を知っている。名画を多数所蔵するシエナのアカデミアにも自画像が一点あり⁽⁵⁷⁾、ソフォニスバは十八、九歳の女性に見えるから、一五五八年頃の作であろう。この自画像のかたわらに鉛筆を手にした男が描かれているが、おそらくこの男は最初の師匠ベルナルディーノ・カンピであろう。事実ここで一五二二年生まれのカンピは四〇代間近の男としてあらわされている。人物は等身大である。ミラノの故メルツイ公もソフォニスバの自画像を所有していたが、損傷がはげしい。ウフィツィ美術館もこれより後の時代のソフォニスバの自画像を所有し、それには SOPHONISBA ANGVISSOLA CREMIS (cremonensis)

(a) 新しい記録が発見され、モレッリの早熟の女性画家像は誤りであることが明かになり、ソフォニスバの生年はモレッリのいう一五三九年頃ではなく、それより十一ないし十二年早まった。これについて G. B. ヴィッタデーニ氏の論文 G. B. Vittadini, *Novità artistiche del Museo Poldi-Pezzoli in Milano, nell' «Archivio storico dell' Arte»*, fasc. III, dell' anno 1895 と同論文掲載の九十六歳のソフォニスバをあらわすファクシミリを参照願うこと。[F]

AET. SVAE ANN. XX と記される。したがってこれはマドリードで描かれたものと思われる。カルトリーナに彼女の母国の名が書き添えられていることからそのように推測される。ソフォニスバのその他の肖像画は、イギリスのスペンサー伯爵、サンビー・セイモア氏、ウィリアム・スターリング氏が所蔵し、ドイツでは、ベルリン国立美術館に展示されているラッティンスキー伯爵所蔵のアングイツソーラの三姉妹の肖像がある。その他、サンクトペテルブルグのエルミタージュ美術館に、またロイヒテンベルク・コレクシヨンが購入した一点があり、さらにナポリ美術館にももう一点がある。ミラノのジョヴァンニ・モレッリ氏は彼女のすぐれた小品《聖家族》⁽⁵⁸⁾を所有し、それには次のインスク립ションがある。SOPHONISBA ANAGYSSOLA (Y) ADOLESCENS P. 1559 つまり十八、九歳のソフォニスバがマドリードのフェリペ二世に呼ばれたときの作品である^(b)。

ミケランジェロも讚え、ヴァザーリが絶賛したこの女流画家の生没年をめぐって美術史家の間で非常に混乱が続いている。私見では、ソフォニスバ・アングイツソーラは一五三九年頃クレモナで生まれた。すでに述べたように、ウィーンの自画像の彼女は十四、五歳の少女であった。伝記作家らの多くが言うように彼女が一五三〇年の生まれだとし、したがってモレッリ氏所蔵の自画像のアングイツソーラが三〇代に入ろうとする年齢だとしたら、彼女がこの自画像で「青年期の *adolosens*」と自称するのは無理だろう。

一五五九年から一五七〇年頃まで、ソフォニスバはスペインの王宮に留まったらしい。そこで彼女はモンカタというシチリアの紳士と結婚し、後に彼女は「モンカタに従って」パレルモに行き、モンカタはそこで亡くなった。その後ソフォニスバはジェノヴァの貴族ロメツリーニと再婚

(b) 私は以前、フェッラーラのファッラーノ伯爵のコレクシヨンでこの小品のレプリカを見たが、それは今フェッラーラのカヴァリエーレたる G. カヴァリエーリ「ヴァラーノの誤か」の所蔵である。ソフォニスバのその他の聖母主題の絵はまだ見たことがない。[M]

し、以後ジェノヴァに住んだ。一六二四年若いヴァン・デイクはパレルモからジェノヴァに来、ソフォニスバの知り合いになり、その翌年当地で老ソフォニスバの肖像を描いたが、ソフォニスバは当時すでに盲目同然で、後の一六二九年八十六歳前後で彼女は亡くなった。

ソフォニスバの多くの肖像画の多くは別の画家の作品として流通している。それらは素朴で生彩に富み、堅実に描かれている。私はマドリッドの美術館で彼女の絵は一点も見なかったが、クレモナの医者ピエルマリーア「ピエトロ・マリーア」の等身大の肖像画（十五番）を発見した。それには *LYCIA ANGYSSOLA AMICARIS F. ADOLESCENS* と書かれている。このルチーアは、私の誤りでなければ、ソフォニスバの二番目の妹であり彼女の弟子であり、ブレシヤ市立美術館にも、ルチーアによるアングイッソーラの三番目の妹エウローバを描いた素朴な肖像画⁽⁵⁹⁾がある。

私見では、ボルゲーゼ美術館の小さな女性像はソフォニスバではなくルチーアの作である^(十)。三番目の妹エウローバも画家であって、一五六八年にクレモナでエウローバに会ったヴァザーリ（第十一巻、二六〇頁）がそれを確認している。四番目の末の妹はマリーアと言い、彼女も画家であった^(a)。私ははるか以前クレモナのサン・ピエトロ教会の教区長宅でマリーアのみならず魅力的ではない小品を見たことがある。《聖母子》をあらわし、ぶどうと黒いち^(c)のかごを幼児キリストにささげる聖フランチェスコが添えられている。絵には金文字で次のようなサインが書かれている。*ANNAE MARIAE AMICARIS ANGYSSOLAE FILIAE* ⁽⁸⁸⁾

まことにイタリアは、絵画に献身しひとかどの達成をみた女流画家を多く輩出したヨーロッパ唯一の国である。例えば、ポローニヤの敬虔な

(a) ソフォニスバにはさらに二姉妹がおり、一人は若くして亡くなり、もう一人は修道院に入った。これについてタラッセルリの著作 *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi del Grusselli* を参照していただきたい。[M]

カテリーナ・ヴィグリ^(b)、ティツィアーノの弟子だったスピリンベルゴのイレエネ、アングイッソーラ姉妹、マリエッタ・ロプスタ^(c)、ラヴェンナのバルバラ・ロンギ、フィレンツェのアニエーゼ・ドルチエ、ポローニヤのラヴィーニア・フォンターナ、トリノのフェーデほか⁽⁶¹⁾。



図版⑥ アントーン・ヴァン・デイク
ソフォニスバ・アングイッソーラの肖像（デッサン）ヴァン・デイクのデッサン帳『イタリア・スケッチ』より、ロンドン、大英博物館蔵（ハーバート・クック旧蔵）

(b) この画家の絵がヴェネツィアのアッカデミア美術館にある⁽⁶²⁾。[M]
(c) マドリッドの美術館はこの画家の肖像を数点所有している⁽⁶³⁾。[M]

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など作品にかかる項目は主にAnderson, 1991の注に負う。その他は訳者「上田」の注である。

- (1) 一八九〇年のドイツ語版ではアンブロジーオ・デ・プレーデイスの節の前に「ロンバルディア派の画家」の表題が置かれる。
- (2) 神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン一世の肖像（ウィーン、美術史美術館）のサインをアンブロジーオ・デ・プレーデイスと認めたのはモレッリが最初であり、これをもとにモレッリは以下の一連のアンブロジーオの作品リストをつくった。マクシミリアン（一四五九〜一五一九）はハプスブルグ家出身。
- (3) 像主をジョヴァンニ・フランチェスコ・ブリーヴィオとした点は認められているが、古くから作者はヴィンチェンツォ・フォッパとされる。
- (4) 現在フィラデルフィアのジョン・G・ジョンソン・コレクションにある。
- (5) 現在ミラノのトリブルツィアーナ図書館蔵。マッシミリアーノ・スフォルツァ（一四九三〜一五三〇）はミラノ公。ルドヴィーコ・スフォルツァ（イル・モーロ）の息子。
- (6) 現在ベルガモのアッカデミア・カッラーラ所蔵。モレッリはこの絵を一八五六年ミラノのポッツォッテイ家から購入した。今日アンブロジーオ・デ・プレーデイスに帰されるが、像主はミラノ公とは認められない。
- (7) 《金細工師》はリドルフォ・ギランダイオ作と認められる。
- (8) ビアンカ・マリーア・スフォルツァ（一四七二〜一五一〇 図版④）はガレアツォ・マリーア・スフォルツァの娘で、ミラノ公ルドヴィーコ・スフォルツァ（イル・モーロ）の姪。一四九四年神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアンと結婚。
- (9) アンブロジーオ美術館の女性像（図版②）はアンブロジーオ・デ・プレーデイス作と認められるが、描かれた像主については未決である。
- (10) ナシヨナル・ギャラリー（ロンドン）の《岩窟の聖母》についてはモレッリも含めて、コピーと考える説があった。今日レオナルドの真作と認められ、同美術館所蔵のサイドパネル二面はデ・プレーデイス兄弟（エヴァンジェリスタとアンブロジーオ）に帰される。
- (11) ここで問題のエルミタージュ美術館の《リッタの聖母子》は今日レオナルドの真作とは認められていないが、ベルナルデイノ・デ・コンティ筆とするモレッリの判断は疑問である。
- (12) モレッリの判定は認められる。
- (13) 今日ロンドンのナシヨナル・ギャラリーにある。美術史美術館（ウィーン）の皇帝マクシミリアン一世の肖像（図版①）以外にアンブロジーオ・デ・プレーデイスのサインのあるのはこのアルキンツの肖像だけである。一部にモレッリの判定に疑義がもたれるが、おおむねアンブロジーオ・デ・プレーデイスの作と認められ、この二点の肖像画の間の相違は作者の違いではなく、制作時期の違いによるとされる。
- (14) ルドヴィーコ・スフォルツァ（イル・モーロ）（一四五二〜一五八〇）。フランチェスコ・マリーア・スフォルツァの子。一四七六年甥のジャン・ガレアツォ・スフォルツァの摂政。以下、モレッリの記述にかかわる事項を示す。一四九二年対ヴェネツィア政策などからオーストリア皇帝マクシミリアン一世との関係を強め、一四九四年マクシミリアンはルドヴィーコをミラノ公に任じた。同年ジャン・ガレアツォが亡くなり、以後フランス王ルイ十二世がミラノ公を僭称し、ヴェネツィアとローマ教皇と結託してミラノ公をおびやかすに至り、一四九九年ル

ドヴィーコはインスブルックに逃亡した。

(15) この青年像は一九一四年ブレイラ美術館が購入した。

(16) 訳注6参照。

(17) 作者をポルトラッフィオないしマルコ・ドッジョーノとする説もある。

(18) スマルトは、透明ガラスに着色成分として酸化コバルトを溶かし、これを粉砕して青色顔料にしたもの。十五世紀末から使用されはじめ、十六世紀から十八世紀にかけてもっぱら使われたが、十九世紀になるとほとんど使用されなくなった。寺田栄次郎『報告書昔の顔料の研究』（平成八年、金沢美術工芸大学美術工芸研究所）参照。なおイタリアではズマルトと発音するが、日本ではスマルトと呼び習わしている。

(19) 訳注3参照。

(20) このデッサンの作者について、作者を皇帝マクシミリアンの造幣局で働いていたマントヴァのジャン・マルコ・カヴァッリとする人もいるが、今日はアンブロージオ・デ・プレーデイスの作と認められる。

(21) 今日これに同定される作品は知られない。

(22) 今日ベルガモのアカデミア・カッラーラにあり、アカデミアではフェッラーラ派の作としている。

(23) モレツリ以前はデューラー作とされた。モレツリの判定に一部異論があるが、ウフィツイ美術館ではアンブロージオ・デ・プレーデイス作とする。

(24) この女性像（図版④）は今日ワシントンのナショナル・ギャラリーにある。こ

れをアンブロージオ・デ・プレーデイスに帰したボーデの判断はモレツリを含めて異論なく受け入れられている。以下のこの異例に長い注においてモレツリ

は、この女性像を初めて公にしアンブロージオ・デ・プレーデイスに帰したボーデの功績は事実として認めつつ、異常なほどのボーデ批判を展開する。その論点はこの女性像をめぐる判断の是非から離れて、ボーデ自身の「眼」に向けられ、とくにアンブロージオ・デ・プレーデイスの女性像（図版②）をボーデがレオナルド作とした点に照準があてられる。つまり、アンブロージオ・デ・プレーデイスを扱ったこの節において、モレツリの主眼であったレオナルド作品とロンバルディアの画家たちとの識別の問題が、徹底的なボーデ批判の形をとってあらわになつたと言える。アンダーソン（Anderson, 1991, p.452, n. 126）は、ワシントンの女性像の二つのバリエーションのひとつである旧アルコナーティ・ヴィスコンティ旧蔵（現在ルーヴル美術館所蔵）の女性像について、このバリエーションはモレツリ自身が購入した作品（一八六五年八月三日付モルテーニからモレツリ宛の手紙にもとづく）であるにもかかわらず、モレツリがこれを本文のアンブロージオ・デ・プレーデイスの作品リストに挙げていないことに疑問を呈し、最初にアンブロージオ・デ・プレーデイスを発見したモレツリのボーデに対するいらだちを、モレツリのこの長い注に感じ取っている。

(25) ピッティ美術館の《ヴェールの女》についてモレツリは、本書の「基本理念と方法」において「美術学校の教授」にボーデの説を代弁させて、この作品を後世のボローニャ派によるコピーだと語らせている（本訳『金沢美術工芸大学紀要』第四十六号、二〇〇二年、八四頁）。

(26) ベルナルディーノ・デ（デイ）・コンティは本節に言われるようにバヴィーアの生まれとされる。一四五〇頃生まれ、一五二五頃没。生涯のほとんどをミラノで過ごし、レオナルドの影響のもとで肖像画家として名をなした。モレツリのいうように必ずしも大画家とは言えないベルナルディーノを扱った本節で見るべきは、まだこの画家の作品が十分出そろっていないなかった時点で、モレツリがその独自の方法たる細部の筆法を基準点にして作家判定を試みていることにある。

- (27) ベルナルディーノ・デ・コンティの署名のある初期の作品とされる。
- (28) ベルガモのアカデミア・カッラーラ所蔵。デ・コンティの作と認められる。
- (29) ベルガモのアカデミア・カッラーラ所蔵。レオナルド派の作とされる。
- (30) ボルディニ・ベッツォーリ美術館ではロンバルディア派の作とする。
- (30 bis) 五十嵐嘉晴氏(本学名誉教授)によれば、この句はトマス・アキナスの『神学大全』に由来すると思われるが、後世人口に膾炙されるうちに若干表現に変化が加わり、モレッリの引用もトマスの句と異なったものになっている。トマスのラテン語テキストに当られ検討していただいた同氏に感謝いたします。
- (31) パーラ・スフォルツェスカの名称で知られる祭壇画。今日、逸名のマエストロ・デラ・パーラ・スフォルツェスカの作とされ、ヴィンチェンツォ・フォッパのほかチェルトーザ・デイ・パヴィーアのベルゴニョーネの作との関連が指摘される。
- (32) カテリーナ・トリブルツイオの肖像(一五〇五年)。
- (33) モレッリの作家判定は認められる。この絵は後に売却された。
- (34) プレーラ美術館のパーラ・スフォルツェスカ(訳注31参照)。
- (35) 無髭の男の横向き像。モレッリの判断は認められる。
- (36) ベルナルディーノ・デ・コンティ作とするモレッリの判定は認めがたい。訳注11参照。
- (37) 今日マエストロ・デラ・パーラ・スフォルツェスカに帰される。
- (38) この絵も今日マエストロ・デラ・パーラ・スフォルツェスカに帰される。
- (39) 今日レオナルド筆とする判断が大勢である。
- (40) 今日レオナルド圏の画家に帰される。
- (41) 今日レオナルド圏のミラノの画家に帰される。
- (42) クライスト・チャーチ・カレッジのデッサン《若い女性の頭部》かと思われる。今日ポルトラッフィオに帰される。
- (43) フランチェスコ・デイ・マルコ・ライボリーニ、通称フランチャ(一四五〇-一五一七)はポローニヤの画家。父親のマルコ・ライボリーニは木彫家・木版画家。若い頃フランチェスコ・フランチャはポローニヤ第一の金工家として名高く、メダル彫刻とニエツロ(黒金)も手がけたが(イタリック体は彼の創案によるとされる)、一四八三年画家ロレンツォ・コスタがポローニヤに来たさい、この画家と交友を深め、これを機に画家に転向したと思われる。ヴァザーリによればフランチャはポローニヤで神のごとく賞賛されたというが、ポローニヤはフィレンツェとローマへの対抗意識の強い土地であり、郷土愛からするこのような過ぎた高評は多少差し引かねばならない。フランチャの主要作品はポローニヤの教会とピナコテカにある。モレッリはとくに作家判定のあいまいなままにされてきた祭壇画と額縁絵を中心に検討する必要性に迫られて本書を執筆している。フランチャを扱うこの節においても、ポローニヤにあるフランチャの壁画を含む主要作品を網羅しているわけではなく、他方、検討された作品はこの節に見られるように各地の美術館の所蔵品に広がっている。
- (44) 異論なくフランチェスコ・フランチャの真作とされる。
- (45) 《バラ園の聖母子》は今日広くフランチャ作と認められる。

(46) 今日所在不明。

(47) 聖母子像をフランチェスコ・フランチャの追随者の作とするモレッリの判断は認められるが、聖アントニウス（実は聖フランチェスコ）の絵は今日フランチェスコ・フランチャの真作と認められる。

(48) 今日この二点ともフランチェスコ・フランチャ作とは認められない。

(49) マリアの神殿奉獻と聖人たちを描く。今日ジャコモ・フランチャがジュリオ・フランチャと協力して制作したとされる。ただし両脇の人物たちと建築はモレッリの指摘するとおり後の時代の画家による。

(50) 今日ジローラモ・マルケージ・ダ・コチニョーラに帰される。

(51) 今日モレッリの判断は異論なく認められる。

(52) 《聖母子と二天使》。今日フランチェスコ・フランチャの真作と認められる。

(53) ビアンキーニ家の名とフランチャの名を記した銘文がある。

(54) 一四九四年の《フェリチーニの聖母》。

(55) ソフォニズバ・アングイッソーラ（一五三二〜一五五五年）に生まれ一六二五年没）はクレモナの名家に生まれた。父親アミルカレのすすめでクレモナの画家ベルナルディーノ・カンピに、次いでベルナルディーノ・ガッティに学んだ。一五五九年にアルバ公とセッサ公（カンピのバトロン）の仲介でマドリードの宮廷に行き、フェリベ二世の幼女イザベラの侍女を命ぜられ、肖像画家として活動。一五七一年頃マドリードでファブリツィオ・デ・モンカダと結婚しパレルモに定住。その後、一五八四年ジェノヴァの貴族オラーツィオ・ロメツリーノと結婚しジェノヴァに移住。一六二四年アントーン・ヴァン・ダイクが老境

のソフォニズバを訪れ、「九十六歳」のソフォニズバを描いている。このスケッチはヴァン・ダイクの『イタリア・スケッチ』に収められる（図版⑥）。なお現在大英博物館所蔵の『イタリア・スケッチ』はモレッリの友人ハーバート・クック旧蔵。ただしソフォニズバ自身のいうこの歳は疑問視される。ソフォニズバは師匠のガッティを通してパルマとマントヴァの絵画の影響を受けたが、ジェノヴァ時代にはルーカ・カンビアーゾの影響があることも近年明らかになった。

ソフォニズバは六人姉妹の長姉であり、姉妹のうちルチア、エウローバ、エレーナもソフォニズバに続いて画家となったが、画家としてはソフォニズバに次いでルチアがすぐれたルチアについて訳注58も参照。ヴァザリはボローニャの女性彫刻家プロペルツィア・デ・ロッシの伝記の終わりでソフォニズバを讃え、またベンベヌート・ガローファロとジローラモ・カルビの伝記で、よくわしくソフォニズバとルチアを取り上げている。十六世紀イタリアの女性画家の多くは父親が画家だったが、ソフォニズバの父親アミルカレは画家ではなかった。つまり富裕な家系に生まれたソフォニズバは、教養としての絵画の域をこえて女性画家として生涯をまっとうした。モレッリがソフォニズバに



ソフォニズバ・アングイッソーラ筆 《ソフォニズバを描くベルナルディーノ・カンピ》
1555年頃 シエナ国立絵画館

注目したのはそのためであり、貴族的・民主主義的リベラリズムを信奉するモレッリの政治的・社会的理念が、そこに投影されている。美術史学におけるフェミニズムの盛んな今日、欧米で充実したソフォニスバ研究が相次いで刊行され、我が国でも若桑みどりが『女性画家列伝』(岩波新書、一九八五年)のなかでソフォニスバに言及している。なお訳者が目に触れた最近のソフォニスバ研究に次のものがある。Irya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola. The first great Woman Artist of the Renaissance*, New York, 1992; Silvia Ferino-Pagden/Maria Kutsche, *Sofonisba Anguissola. A Renaissance Woman*, Washington, D.C., 1995; Paola Tinagli, *Woman in Italian Renaissance Art. Gender, Representation and Identity*, Manchester University Press, 1997.

(56) ここでモレッリは小さな女性像をソフォニスバ・アングイッソーラに帰しているが、7頁ではソフォニスバの妹ルチアに帰している。今日この女性像はソフォニスバに帰され、ボルゲーゼ美術館のカタログでもソフォニスバによるルチアの肖像とされている。ボルゲーゼ美術館の聖カタリナとしての尼僧を描く肖像画も今日ソフォニスバに帰され、像主はアングイッソーラの妹のひとりエレーナだとされる。

(57) ソフォニスバの絵の師匠であるベルナルディーノ・カンビがソフォニスバの肖像を描いている図(本稿136頁)。この絵をソフォニスバに帰したのはモレッリが最初である。

(58) 現在ベルガモのアッカデミア・カッラーラ所蔵。

(59) ソフォニスバの妹ルチアについてバルデイヌッチはソフォニスバよりも優れた画家と評価している (Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1845-47, ristampa, Firenze, 1974-75)。

(60) 現在クレモナ美術館所蔵。

(61) アンダーソンによれば、一八七七年にマルコ・ミンゲッティは十五・十六世紀の女流画家について論文を書いているが (Marco Minghetti, *Le Donne italiane nelle Belle Arti al Secolo XV e XVI, Nuova Antologia*, XXXV, 1877, pp. 5-21)。ミンゲッティは、これより二年前の一八七五年にすでに刊行されていたモレッリの著述 (*Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1875, pp. 207-10) に示唆されたと思われる (Anderson, 1991, p. 456, n. 166)。この雑誌論文にはソフォニスバ・アングイッソーラの自画像(一五五四年の年紀在)の銅版画による複製が掲げられている。

(62) カテリーナ・デイ・ヴィトリ(一四二二-一四九二)はフランチェスコ会の尼僧。聖オルソラを描いたアッカデミア美術館のこの作品にデイ・ヴィトリのサインと年紀(一四五六年)があるが、後世の筆とされ、今日ではジョヴァンニ・ベリーニの画家の作とされる。

(63) 自画像一点と女性像二点であるが、作者について異論がある。

PHOTO CREDITS: five illustrations (nos. 1-6) are taken from Giovanni Morelli *De la Peinture italienne. Edition établie par J. Anderson*, Paris, 1991, and the last one from I. Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola*, New York, 1992.

(うへだ・つねお 芸術学/イタリア美術史)
(二〇〇九年一月三〇日受理)