

## ジヨヴァンニ・モレッツィ

# 『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(10最終)——フェツラーラ派からヴェネツィア派まで——

上田 恒夫

## フェツラーラ派

フィレンツェ派とその他のイタリア画派を通覧したので、フェツラーラ派の多くの絵からもいくつかの作品を検討しよう。

### ベンヴェヌート・ガローファロ

「ボルゲーゼ美術館の」これらの部屋のどの壁にも、ベンヴェヌート・ガローファロとドツソ・ドッシの絵が見られ、そのいくつかはボルゲーゼ美術館で最も美しい絵に数えられる。ガローファロとその一派の作品から始めよう。ベンヴェヌート・ガローファロは同郷のドツソ・ドッシよりも数歳年下であるばかりでなく、私の見るところでは、芸術家としてドツソ・ドッシよりも劣る。しかしこの美術館においては彼の作品は相当の点数にのぼるから、その意味ではまず先に検討すべきである(1)。

この芸術家について知ろうとしたらローマに行かねばならない。永遠の都ローマの絵画コレクションほどガローファロの全様式と芸術発展を余すところなく見せてくれるところはフェツラーラを含めて他の都市にはない。あのフェツラーラ派絵画の大半は、十八世紀初頭以降、すなわ

ちアルドブランデーニ家によってフェツラーラがローマ教皇庁に編入されるや、ローマに移されたに相違ない。住民の移住だけでなく絵画の移動にも政治的運命が襲ったのである(2)。

個人的にガローファロを知る機会があったヴァザリが書いたガローファロの伝記は、アレティーノの著作のなかのほぼすべての伝記と同じく、時代錯誤の過ちを犯しているが、基本的には真実を語っていると思う。それによって、ガローファロの生涯が以下のように知られる。ベンヴェヌート・ティージ・ガローファロは一四八一年に生まれ、一五五九年に亡くなった。したがって享年七十八となる。彼は五十歳の頃ほとんど視力を失ったものの、それが画業の妨げにはならず、精力的に制作を続けた。彼はほぼ五十年にわたる画業で非常に多くの作品を制作したから、ローマの美術館で多く見ることができるのである。彼の父親ピエトロ・ティージ(彼はソドマの父親と同じく靴職人であった)は、パドヴァ近在のガローファロの出身であり、そこから息子はベンヴェヌート・ダ・ガローファロと名づけられたが、間違ってベンヴェヌート・ガロー

(a) 「次頁」パネッティ(一五〇二年没)はコズメ・トゥーラ派の画家であり若いコレッジョに画を教えたと言われるフランチェスコ・ピアンキ(一五二二年没)の相弟子だった。[M]

ファロと呼ばれることもあった。一四九一年頃、つまり十歳のとき、ベンヴェヌートは父親からフェッラーラ派の画家ドメニコ・パネッティのもとに送られた<sup>(a)</sup>「前頁」。このパネッティは画才に乏しく時に少々退屈な画家でさえあったが、しかし着実に仕事をこなす職人肌の画家であり、そのことはフェッラーラ美術館にある彼のいくつかの作品を見たらわかる。おそらく彼はフェッラーラの画家のなかで当時一番人気のあった画家だっただろう。思うに、パネッティとフランチェスコ・ビアンキとロレンツォ・コスタがフェッラーラ絵画史に占める位置は、だいたい、ペルージャ派におけるフィオレンツォ・デイ・ロレンツォとピントゥリツキオとペルジーノの、またヴェローナ派におけるフランチェスコ・モローネとジローラモ・ダイ・リーブリとボンシニョーリの、位置に相当するだろう。

パネッティのもとでおよそ七年間修行したあと、一四九八年頃に若いガローファロの遍歴時代がはじまった。最初クレモナに行き、彼の親類ないし友人のソリアーニという画家と知己になったようだが、この画家のもとでは、ガローファロがおそらくフェッラーラにいた頃から知っていたボッカッチョ・ボッカッチーノも修行していた。ボッカッチーノはミラノ派というよりはヴェネツィア派の系脈の画家だったから、当然にもそのとき以来クレモナの最良の画家のひとりとなされていた。ガローファロがボッカッチーノの工房でこの画家のすばらしい色彩の絵に心うばわれたことはありうるが、ヴァザーリとそれを敷き写したバルツファルデイ [G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844] が記している絵をガローファロが見たということはない。なぜなら、ボッカッチーノがクレモナ大聖堂の内陣の壁画を描いたのは一五〇五年から一五〇六年にかけてのことであり、また彼が聖母絵伝壁画を描いたのは、同教会のロマーノとその弟子アルトベッコ・メローネの壁画と同じく、十年ないし十一年後、つまり一五一三年から一五一八年にかけてのことだからである。しかし、ボッカッチーノから

ガローファロの父親宛の以下の手紙<sup>(a)</sup>から明かなように、ガローファロはボッカッチーノから仕事をもらいうけていたのは確かである。

拝啓

ピエトロ様、あなたの息子ベンヴェニウ「ガローファロ」が絵も礼儀も学んでおられたら、いくら何でもあんなひどい仕打ちをするとはなかったと思います。彼の叔父 *Batta* であなたの義兄弟のニッコロさん「ソリアーニ」が一月三日に亡くなられて以来、本人はどんないい仕事をしているかをよくわきまえているのに、一度も絵筆をとりませんでした。それはともかく、彼は暇乞いも言わず出て行きました。どこへ行ったのでしょうか。彼に仕事を与えていたのですが、どれもやり残して出て行ってしまい、本人のものは全部、ニッコロさんのものも私のところに置いて行ったので、彼が居場所を知る手がかりになるでしょう。彼の言い分を信じるなら、彼はローマを見たいと行っていました。たぶんあの町に行ったのでしょうか。彼が雪で縮み上がるような寒さのなかに出て行ってから十日が過ぎました。

一四九九年一月二十九日、クレモナ

敬具

ボッカッチーノ

この手紙からすると、ガローファロは礼儀はわきまえないが決断力のある青年だったようだ。一四九九年一月十九日、つまり十八歳のガローファロはクレモナのボッカッチーノの工房を去って冬のまった中にローマに発った。この旅行は突然の決断の結果だっただろう。ヴァザーリ

(a) 最近の何人かの研究者はこの手紙を偽書と考えているが、必ずしもそれに十分な根拠があるわけではないと思う。

リの語るところでは、ローマに着いたガローファロはフィレンツェの芸術家ジョヴァンニ・バルディーニ（有名なバッチョ・バルディーニの親戚）の家の一室を賃借し、この家で名の知れたフィレンツェの画家たちのデッサンを見、模写する機会があった。父親が重病の床にあるという知らせを聞いて、突然ローマからフェツラーラに帰った。フェツラーラに戻って短期間ドッシ兄弟の影響下で制作した<sup>(a)</sup>。ガローファロはドッシ兄弟（ジョヴァンニとバッチェスタ）とあつい親交を結んだようだ。さらに後、ドッシ兄弟ともども、アルフォンソ公と当時二十四歳の貞淑なルクレツィア・ボルジア夫人とから幾度となく招かれた。兄のジョヴァンニ・ドッシは当時二十四、五歳、ガローファロは二十二、三歳であり、有為の画家ガローファロにとって充実の時期であった。マザッチョ、フィリッピノ・リッピ、マンテーニヤ、アンドレア・デル・サルト、そして神のごときラファエロが素晴らしい作品を生み出したのは二十代のはじめではなかっただろうか。ところで、フェツラーラではここを統治した君公らの芸術保護のおかげで、仕事がないということは決してなかった。

さて、ボルゲーゼ美術館第二室の大作《十字架降下》(三九〇番) (図版①)<sup>(3)</sup>と、第三室にあるドッソの通称《魔女キルケ》(図版③)及び《カリスト》を較べてみると、この特徴的な三点の絵に二人の画家の緊密な関係を認めることができる。二人のどちらが他に影響を与えたのか。ガローファロがドッソにか、あるいはドッソが年下のガローファロにか。私の考えでは、二人の画家の関係はフランチャとロレンツォ・コスタの関係と同じで、二人はそれぞれに相手から何らかのものを受け取り、何らかのものを相手に与えたのである。出来のよいものも平凡な

(a) ガローファロの若い頃の絵《羊飼いの礼拝》(かつてボルゲーゼ美術館第一室にあった)の筆法はジョヴァンニ・ドッシ「ドッソ・ドッシ」よりもバッチェスタ・ドッシ「ドッソ・ドッシの弟」に近い。この絵も残念ながら後に同美術館の二階に移された。[M] 最近海外に流出し現在ニューボートのTh・デーヴィス氏の所有である。[F]<sup>(4)</sup>



図版① ジョヴァンニ・バッチェスタ・ベンヴェヌーティ、通称オルトラーノ《十字架降下》ローマ、ボルゲーゼ美術館 [モレリはガローファロに帰す]

ものも含めてドッソの全作品から、彼が非常にファンタスティックな画家—今流に言えばロマン主義的な画家と言えよう—であることがわかる。この《キルケ》と《カリスト》のごとく快い硬さを示す青年期において、また、ヴェネツィアに長期滞在中ジョルジョーネとティツィアーノの様式を会得した後年においても、全体としてドッソは変わらぬ芸術的性格を保った。

平凡だが内省的でバランスを尊ぶ性格と堅実な作風を示すガローファロについては同じことは言えない。

ガローファロも全制作をとおして確かにフェツラーラ派にとどまっているが、時期によって、初期のパネッティとボツカッチーノの作品からの影響とドッシ兄弟からの影響があり、あるいはロレンツォ・コスタからの、さらにはラファエロからの影響もある。

まずは、ボルゲーゼ美術館の第九室「第二室の誤か」にある大作《十字架降下》を検討しよう。そこには苦悩にとらわれたほぼ等身大の九人の聖人が描かれている。この絵でも、まったくドッシ兄弟の感覚で構想されたファンタスティックな風景が背後に描かれ、そこに幼児キリスト

を背負って川を歩いて渡る聖クリストフォロスがいる。白い光に照らされた崖や村落の見えるこの風景の冷たい調子は、前景の人物群の暖かい褐色のトーンを強調しているが、これはヴェネツィアの画家たちが駆使した技巧だった<sup>(a)</sup>。かなり黄味の強い色も、加熱した甜菜のような赤も、ガローファロの初期の全作品に認められる一方、青と白は明るい。こうした純フェッラーラの表現を続けていたなら、彼の芸術にとつてさいわいだっただろうと私には思われるが、それは、ガローファロのはつらつとした力に満ちた作品は、しばしばドッシ兄弟と協力して制作した五、六年の間に属すからである。では、できるだけ制作順に、ローマにあるガローファロの多くの作品を検討することにしよう。

私の知るかぎり、ガローファロの作品のなかで最も古いのは、小さな《羊飼いの礼拝》(ボルゲーゼ美術館第一室、旧六十七番)<sup>(b)</sup><sup>(5)</sup>である。画面全体に、感覚、テクニクともに若さがあらわれている。例えば、聖母マリアの青いマントの硬い皺はまったく十五世紀的であり、またヨセフの背中が長すぎる。肌は《十字架降下》のそれのように褐色がかり、ファンタスティックな風景についても同様である。さらに分析を進める前にここで、彼のその後の作品と正確に比較できるように、私たちの方法に即してその初期の特徴を確認しておこう。

(a) ガローファロのこの壮大な絵の一五二二年(?)の「修正コピー(copia modificata)」がナポリ美術館にあり、ごく凡庸な画工の筆になるが、この美術館でも(信じられないが)ガローファロの真筆としている(挿図①)<sup>(6)</sup>。この出来の悪い絵のなかでも、とくに死せるキリストの足もとに描かれたマグダラのマリアのグロテスクな悲しみの表情と、中央の洗濯女らの寸づまりの姿を見ていただきたい。透視遠近法の線も狂っている。しかし他ならぬボーデ館長(『チチェローネ』第二巻、七三七頁、第六版七二九頁)がたぬわすこのナポリの絵を真作と認めているのは少々驚きである。さてボーデ館長がパラツォ・コロンナにあるパニャカヴァッロの《騎馬行列》をもガローファロの作としていることからすると(第六版)、彼はフェッラーラ派の画家たちを高評する割には彼らの作品に精通していないと推測するほかない。いかに有能で忍耐づよい人であっても、一人の人間が批判的努力を重ねて芸術的多面的なあらわれと発展の全相をとらえそれに精通するためには、人生はあまりに短く、芸術はあまりに長い。<sup>[M]</sup>

(b) 歴史的に重要なこの小品は、既述のように、残念ながらほどなくして上階に移された。<sup>[M]</sup>

一、ヨセフの頭部のタイプは、ガローファロの初期の絵に繰り返し現れる。

二、鼻筋は一直線に通っている。

三、前袖には横にたたんだ硬い髪が認められる。

四、外に向いた親指と折った人差し指をもつ手もこの時期の特徴である。

五、耳は長めで、一様に広い。

六、風景においては、山の稜線は片側が急斜面であり、「反対側は」平地に連なり、その中央に強い光があてられる。背後の水平線は赤みを帯び、木々は暗い緑であり、その後ろに淡い褐色の、葉の茂った別の本々がある。前景の地面には丸い小石がある。このような風景はガローファロにとって非常に重要である。

この絵に次いで、それより数年後に描かれたドーリア＝パンフィーリ美術館の《羊飼いの礼拝》つまり《キリストの誕生》(四三〇番、第四アーム)を挙げたい。みずみずしい若さを感じさせる非常に美しい絵である(十)。同美術館ではオルトラノ作としている<sup>(7)</sup>。この絵においても、

前の絵のヨセフと同じタイプのほか、先に述べた特徴、つまり一直線の鼻筋、同じ耳と手の形、赤く照らされた見晴らしの風景、同じ髪の実現が認められるが、表現力は前の絵よりもすぐれている。ガローファロの絵によく見られる空を舞い歌う天使の群れも、この絵の特徴であるように思われる。例えばこの四三〇番の絵と、同じドーリア＝パンフィーリ美術館のかなり後年のガローファロに帰されるべき絵(二五四番、第三アーム)とを比較すると、ここでも、同じ黄色と赤みがかつた眺望、同じ手の形、同じ顔のタイプ、同じ絵画表現が見られる。さらに、同じ第三アームには今ひとつ別のガローファロの大作《マリアのエリザベツ訪問》(二五一九年)がある<sup>(8)</sup>。この絵にも、地面の丸い小石、同じ風景、

同じ衣の表現（エリザベツの前袖の横にたたんだ髷）、同じ髪型、等々が見られる。

編年上ドリーリアンパンフィーリ美術館の《羊飼いの礼拝》の後に制作されたと思われるカピトリーナ美術館の《聖セバステイアヌス》と《パールの聖ニコラウス》（七〇番、八十七番）<sup>(9)</sup>を見たが、美術館では誤ってこれらをジョヴァンニ・ベッリーニ作としていた。この二点にも、先述のガローファロの特徴が認められる。

一五〇八年頃、つまり二十七歳頃に、ガローファロはボルゲーゼ美術館の大作《十字架降下》を描いたであろう<sup>(a)</sup>。そしてその翌年にはロンドンのナショナル・ギャラリーのすばらしい絵《聖セバステイアヌスと二聖人》<sup>(10)</sup>を描いたと思われるが、ナショナル・ギャラリーではこれをオルトラノ作としている。このセバステイアヌス像はブレラ美術館にあるドツソ・ドッシによる同じ聖セバステイアヌスを想起させる。ロンドンの《聖セバステイアヌスと二聖人》においても、先に指摘したのと同じ手の形、同じ褐色の肌、同じ髷の表現、同じ風景、同じ地面の小石が認められ、これらはこれまでに検討したガローファロのすべての絵に見られるとおりである。ナポリ美術館にあるガローファロによるもうひとつの小さな《聖セバステイアヌス》（三十九番、ヴェネツィア派絵画室）にはドツソ・ドッシを強く想起させるものがあるが、ベルガモ市立美術館の愛らしい聖母図《玉座の聖母子と聖ロッコ、聖セバステイアヌス》も同様である。

これらの絵に次いでガローファロは、このボルゲーゼ美術館第五室の《我に触れるな》（二四四番）<sup>(11)</sup>と、ドリーリアンパンフィーリ美術館の《聖会話》（第二室、三〇番。同美術館では根拠なくバザイーティ作とする）<sup>(12)</sup>を描いただろう。後者のすぐれた絵にもまた、先に検討したガ

ローファロ初期の《羊飼いの礼拝》に見られるのと同じ麦わら色（聖ザカリアのサンダル）、同じ髷の表現、同じ風景、同じ髪型（聖エリザベツ）、同じ地面の小石、同じ長く硬い髷（聖母の胸）、同じ顔のタイプ（聖ザカリア）がある。私見では、ボルゲーゼ美術館の《我に触れるな》と《井戸のキリストとサマリアの女》（二三五番）<sup>(14)</sup>はガローファロのドツソ的な様式からコスタの第三様式への移行期に属す。ドリーリア美術館の第三室に、ロレンツォ・コスタの名前で（むしろコスタの弟子のキオダローロ作と言うべきだろう）、ガローファロの小さな《聖家族》（一二二番）がある<sup>(15)</sup>。事実この絵は特にその頭部がロレンツォ・コスタを強く想起させる。それゆえ、知られるようにドツソ・ドッシとともに一五一一一年マントヴァに長く滞在したガローファロは、この街でロレンツォ・コスタの作品から影響を受けたと思われる。この絵に次いで、つまり一五一二年に、ガローファロはドレスデンの美術館の美しい《ネプチューンとミネルヴァ》を描いた<sup>(b)</sup>。次いで、フェツラーラ美術館にある一五一三年の《聖家族》（九十三番）が来る（同美術館ではオルトラノ作としている）<sup>(c)</sup>。この時期以後ガローファロの様式は一定し、続く一五三〇年代まで概してすぐれた作品を制作した。もし、この部屋とローマの他の美術館にあるガローファロとその模倣者の大小何ダースもの絵について一点ごとにとりともなく記述しようとするれば、読者を飽かせ

(b) この絵とフェツラーラ美術館の一五一三年の《聖家族》はラファエロよりはロレンツォ・コスタを強く想起させる。ドルナツハのブラウンは、ドレスデンの絵（二五六番）とナショナル・ギャラリー（ロンドン）の中央に聖セバステイアヌス、左右に聖ロッコとデメトリウスを描いたオルトラノに帰される絵を、写真におさめている。この二点の写真を比較すれば、白く照らし出された風景、中景の木々、前景の丸い小石、髷の表現、手足の形、そして顔のタイプに、ただ一人の画家の精神と筆が認められるだろう。ロンドンの絵はガローファロのドツソ的時期に属し、もう一方の「ドレスデンの」絵はそれよりおよそ三年後のコスタ的な移行期に属する。<sup>[M]</sup>

(a) ミラノのエミリオ・ヴィスコンティ・ヴェノスタ伯爵も、これと同時期のガローファロの聖アントニウスの半身像を所有している。<sup>[M]</sup>

(c) この絵にも、同じ地面の小石、同じ緑の木々とその後ろの明るい褐色の葉を茂らせた木々、同じ耳と手の形が認められる。MDXIIIVIIの日付けがあり、月「七月」の記載もこの画家の慣用に合致する。一五一四年十二月の日付けのあるガローファロによるもう一点の絵（六十五番）はこの絵に近い。<sup>[M]</sup>

てしまうのは必定である。しかし、この優美の画家の作品を着実に追うことに喜びを感じる美術研究の徒にとつて、ガローファロの初期、中期、第三期の作品の様式を順にたどるのは、もちろんやりがいのある仕事であらう。

ドッシ兄弟と競って多忙をきわめたガローファロのフェッラーラ滞在期の記述で中座したので、彼の伝記に戻ろう。一五〇九年の末頃、ガローファロは同郷のジェローラモ・サグラートによってローマに遣わされた(a)。永遠の都ローマに戻ったガローファロは、一部なりともスティーナ礼拝堂の天井画を、また壁画そのものではないにしても、当時「署名の間」のためにラファエロが制作していたデッサンとカルトンを見ることはできただろう。事実、当時二十歳のガローファロがローマに戻った頃、ローマでは、芸術的活気と熱狂が渦巻き、年若い教皇ユリウス二世の権力のもとに蝟集した芸術家たちの熾烈な戦いがあった。まだ年若い画家が、ローマとフェッラーラ、ボローニヤ、そして特にクレモナの芸術的活況とくらべて、この世界都市の滞在を選んだことはよく納得できる。その意味で、ヴァザーリを弁護して言えば、ヴァザーリがこのフェッラーラの画家に「災いのロンバルディア様式」<sup>[17]</sup>と言わせたのも理解できるだろう(b)。この場合にも、フィレンツェのヴァザーリ注解者(c)は、トスカーナの芸術家ら、特にまた、いわゆるローマ派の芸術家らに対するヴァザーリの依怙鼻肩を弁護している。しかし、志は十分でもこの道に精通していない人びとにありがちのことだが、彼らは口

(a) ヴァザーリは多分思い違いからか、ガローファロを一五〇五年にローマに戻らせている(第十一巻、二二四頁)。これでは、ガローファロはミケランジェロの作品もラファエロの作品も見ることができなかっただろう。[M]

(b) ヴァザーリの美学はそのようなものだったから、ミケランジェロの芸術と相容れないような芸術はすべて「取るに足らず、深みがなく、デイセーニョに乏しい」ものとされた。かくて今日も一部の美術史家は一四〇〇年代の特定の芸術家に取りつかれ、ありもしないのにその才能をやたらと嘆きわけようとし、挙げ句は、よき時代の大芸術家たちは耐えがたいと思ってしまう。[M]

(c) ル・モニエ版第十一巻、二二五頁。[M]

ンバルディア派とヴェネツィア派について、筆の勢いからつい言わずもがなのことを口にしたヴァザーリ以上に、大きな誤りを犯している。そして彼らは純真にこう言う、「もちろんヴァザーリは、レオナルドが新しい一派をひらく以前の、取るに足らぬプリミティヴ派(?)」のことを言おうとしたのだ。ロンバルディアとヴェネツィアの画家たちは(聖人に雨乞いをして嵐に見舞われた百姓と同じく)「もううんざりだ!」と叫んで彼らにこう言い返すだろう。我々には、ジョヴァンニ・ベッリーニ、ジェンティーレ・ペッリーニ、アルヴィゼ・ヴィヴァリーニ、マンテーニヤ、バルトロメオ・モンターニヤ、ドメニコ・モローネ、ジョルジョーネ、ティツィアーノ、その他多くの大画家がいるではないかと。次いでヴァザーリは言う、「こうして(ガローファロは)ともかく、欠点を改めて美点とし、芸術家たちの賞賛をかちえた」。これを言い換えれば、二回目のローマ滞在中にガローファロは、有能な芸術家たちと同じように、フェッラーラの地方的性格の一部を、次いで生硬な様式をすべて捨てた。いくつかの点で、特に外形と様式 *bastito* において彼が進歩したことは否定できないが、しかしまた、その作風が時に表面的で感傷的になり、空疎で紋切り型になったことも否定できない。それに対して、ヴェネツィアを好みそこで画業を修めたドッソは、もつと自由に個性を伸ばし、独創的であり続けた。

他方ガローファロは、上に挙げた初期の絵において、純粹・自然の、大胆・果敢な、そして時に荘重な画風の画家としてあらわれ、狭量の人土好みの平凡な散文的リアリズムばかりか、学者風情の哲学者や美学者をとりこにし空理空論に舞い上がらせるような空疎な理想主義とも、無縁であった。そして、非常な評判となったボルゲーゼ美術館の《聖家族と聖人たち》(第五室、二四〇番)(図版②)<sup>[18]</sup>に見るのは、まったく生まれ変わった画家ガローファロその人である。この絵においてもガローファロはまだ典雅かつ実直な作風を示し、いくつかの点でその技量が進歩したことも明かだが、デッサン力は弱まり、筆づかいは弛緩



図版② ガローファロ《聖家族と聖人たち》ローマ、ボルゲーゼ美術館

よりも、写実的である。ここにおいても、ガローファロの若描きの絵に見られたしっとりとした暗褐色は、黒ずんでいるのがわかる。

ガローファロのローマ滞在はおよそ一年半に及んだだろう。というのは、彼は一五一一年にはマントヴァに、一五二二年には郷市フェツラーに定住したからであり、以後彼は短期間を除いておそらくフェツラーを離れることがなかったと思われる。

フェツラー美術館には一五一三年から一五四九年までのガローファロの絵がある<sup>(a)</sup>。フェツラーで没年まで描いていた大祭壇画のほと

(a) すでに述べたように、第二期ローマ滞在期以後も、ガローファロは画家として常にフェツラー派であり続けた。しかし芸術家として彼はローマから古典的様式と規格を我がものとし、従ってその作風はローマで洗練されたのである。ラファエロの影響は、旧パラスツォ・トロツェイ（現在フェツラーの神学校）のキアロスクーロによるギリシャ神話とキリスト教主題を描いたすばらしい壁画（一五一八年）に、はつきりと認められる。これほど立派な構想と精神と才気とセンスを示す室内壁画はイタリア中を見渡してもやう簡単に見つかるものではない。<sup>[M]</sup>

し、描く人物の構想は貧弱で力なく、紋切り型に墮している。この絵においても色調は確かにこの画家の初期のそれに似るが、例えばドーリア・パインフィーリ美術館の《幼児キリストの礼拝》、既述の大作《キリストの十字架降下》（図版①）、あるいは今日失われ、写真家アンダーソンの撮影による写真記録のみが残る《羊飼いの礼拝》に見る

んどには、名前だけでなく完成年と月までもが記されている。それらはいくつかは一五一〇年代に、またいくつかは二〇年代に描かれたが、いずれもすぐれた作品であり、画家ガローファロ像が形成されたのは、この時期に属すこれら数多くの作品によってである<sup>(b)</sup>。ミラネージがルイーニをロンバルディアのラファエロと呼んだように、ガローファロは同郷の人びとからフェツラーのラファエロと呼ばれた。よく考えてみればこの二つの呼称は正当な意味をもっている。なぜなら、ミラノ派におけるルイーニとフェツラー派におけるガローファロは、ウンブリア派におけるラファエロ・サンツィオ、ヴェローナ派におけるジョヴァン・フランチェスコ・カロート、フィレンツェ派におけるアンドレア・デル・サルト、等々と同じ位置を占めているからである。しかし、彼らの個性が皆、それぞれに異なることはもちろんである。ベンヴェヌート・ガローファロはフェツラーで一五五九年に亡くなった。彼の母親は、これまで言われたようにジローラマ・ソリアーニではなく、アントーニア・バルベラーニと言った。彼の妻はカテリーナ・デイ・アンブロジーオ・スコベルトであるが、彼女はデッラ・グラナと呼ばれ、ニッコロ・ベスツィの寡婦であった。一五三六年に末子ジローラモが生まれた。この息子は科学を修め、一五七六年にフェツラー大学学長 cancelliere となり、一五八四年版『オルランド・フリオーソ』にアリオストの伝記を書いた<sup>(c)</sup>。私がいかに冗長にガローファロの絵を記述し、あまりに些細な事柄を語りざるをえなかったように思われたとしたら、それは、私がガローファロの初期に置いた全作品、なかならずボルゲーゼ美術館の大作《キリストの十字架降下》を、W・ボーデ館長がガローファロの作品と認めようとしなからである。何年も前にこのベルリンの博士は、これ

(b) ガローファロはその作品に VENVEGNV あるいは BENEVEGV DE GAROFALO MDXXXV あるいは BENEVEGNV GAROFALO MDXXIV あるいは VENVENVTO GAROFALO と署名した。<sup>[M]</sup>

(c) Memorie di L. Napoleone Cittadella, Ferrara, 1892 を参照。

をジョヴァン・バッティスタ・ベンヴェヌーティ、通称オルトラノーの作とし(第二巻、七三七頁)、後にはフェッラーラ派の逸名の画家、名付けて「ボルゲーゼ美術館の《キリストの十字架降下》の画家」に帰した。実際にはヴァザリーは、ボーデ館長がこの時代の「フェッラーラ派最大の作品」とするこの作品の作者について、オルトラノーとも「ボルゲーゼ美術館の《キリストの十字架降下》の画家」とも一言も語っていないし、同時代の他の誰も、「十六世紀初頭のフェッラーラ派画家中最も優れた画家」であるはずのこの画家について語っていない。それだけでなく、フェッラーラ派絵画の権威である故ラデルキ伯爵に至っては、オルトラノーの存在を疑い、空想上の人物であると言いたいようである。ラデルキの個人的見解以上に重みのあるのは、優れたフェッラーラの司書官だった故ナポレオーネ・チッタデッラが、G・B・ベンヴェヌーティ、通称オルトラノーの制作活動を確認しようとするような記録をまったく発見できなかったという事実である。彼が知り得たのは、一五二二年にジョヴァン・バッティスタ・ベンヴェヌーティという名の画家がおり、その兄弟は靴屋であり義兄弟は八百屋だったということだけであった。多分、父親は菜園 *orto* の仕事をしていたから、画家の息子もオルトラノーと呼ばれたのだろう。フェッラーラ大聖堂の第二聖具室にあるこの画家に帰されるわずかばかりの絵から判断すると、この画家はガローファロを真似る二流画家だったと思われる<sup>(a)</sup>。もし、私が内的根拠「作品の表現様式、署名、年記など」にもとづいてドーリア＝パンフィーリ美術館の驚くべき《キリストの十字架降下》と《幼児キリストの礼拝》、カピトリナ美術館の二聖人、ナシヨナル・ギャラリー「ロンドン」のすばらしい

(a) 従って、フェッラーラ大聖堂第二聖具室の絵に呼応する以下の絵は、オルトラノーに帰されると考へる。パラッツォ・クレスピのアトリウムにある聖母子を描いた壁画(同パラッツォではジローラモ・ダ・カルピ作とする)。サンティーニ方の聖人たちの半身像を描いた二面の壁画(これらはかつてサン・ジョルジョ教会のキオストロにあった)。パラッツォ・マッサリの聖人たちを描いた壁画(これらはかつてサン・フランチェスコ教会にあった)。フェッラーラ美術館の《受胎告知》(四十四番)。「M」

絵をガローファロの初期の作と判定していなかったならば、上に述べた外的根拠「史料等から知られる事実」は、これらの作品をオルトラノー作としえない根拠として十二分であろう。特に前世紀にガローファロの何点かの絵がベンヴェヌーティに帰されたことが事実だとしても、それは単に、ガローファロの洗礼名であるベンヴェニユ(Benvegnù)がオルトラノーの姓とられたからにはかならない<sup>(b)</sup>。

さて、以上の論争で、私とボーデのどちらが正しく、どちらが間違っているかを、公正な読者に判断していただきたい。

ローマ「とフェッラーラ」のそれは別として、イタリアの公共美術館ではガローファロの作品は正しく表示されていない。例えばパラッツォ・ピッティでは、ドツソ・ドツシによる使徒の頭部像のコピー(五番)はガローファロに帰され、またジブシー女を描いた魅力的な小品(二四六番)はポツカッチョ・ポツカッチーノに帰されている<sup>(十)</sup>。しかしモーデナ美術館はガローファロの秀作をいくつか所有している。ミラノの美術館「プレッラ美術館」にもガローファロのよき絵が数点ある。

#### ドツソ・ドツシ<sup>(19)</sup>

ガローファロと同郷の大家家ルドヴィーコ・アリオストがガローファロに言及していないのは奇妙である。アリオストはその『オルランド・フリオーソ』の一五三二年版でドツシ兄弟を實力以上に称揚し、あの有名な八行詩節で、ドツシ兄弟をレオナルド、マンテーニヤ、ジョヴァン

(b) Baruffaldi (Vita dei pittori..., I, 168) に引用されるデッサン帳 *Studio di me Zozze Bapla D' Benvegnù, fatto in Bologna suxo le dipinture del Bagnacavallo e del Sanzio da Urbino e li anni MDVII e MDVIII* 「私ジョヴァン・バッティスタ・ベンヴェヌーティがローニヤにて一五〇七年と一五〇八年にヴァニカヴァッロとサンツィオ・ダ・ウルビーノ「ラファエロ」の絵にもとづいて制作したデッサン」がおそらく十七世紀のローニヤで捏造された多くの文書のひとつであることは言うまでもない。当時ローニヤの<sup>(20)</sup>でラファエロの作品を見ることができたのだろうか。「M」



ニ・ベッリーニ、ミケランジェロ、ラファエロ、ティツィアーノと同列に置いている。しかし、このことはガローファロのやや平凡な作風から説明できるように思われ、アリオストはガローファロに共感をもよおさなかっただけのことだろう。これに対してドツンは、作品をぞんざいに仕上げたことも時にあったものの、生来、アリオストと類似する特徴を多くもっていた<sup>(a)</sup>。例えば、ボルゲーゼ美術館第五室の《魔女キルケー》<sup>(図版③)</sup><sup>(20)</sup>を見ていただこう。



図版③ ドツン・ドッシ 《魔女キルケー》 ローマ、ボルゲーゼ美術館

とは間違いなく言えるから、『オランダ・フリオーン』の初版の出版(一五一六年)と同時期ということになる。その後もドツンが重要な作品を生み出し、生きいきとした色彩にかけて誰にも負けない絵を描いたのは事実だが、モーデナの美術館のすばらしい聖ゲオルギウス像<sup>(21)</sup>を例外すれば、ボルゲーゼ美術館のこの絵ほどに新鮮で詩的な印象を与えうつとりと観客の目をとらえて離さない絵を、私は思い出すことができない。三

(a) ヴァザーリはドツンについてこう書いている。「ドツンは、第一にその絵のできの良さと、また、気さくで人のよい性格から、フェッラーラのアルフォンソ公にことのほか好まれた」(第十二巻)。「M」

空想力と生氣のみなきつたこの作品は、色彩であらわされたアリオストの詩に見えないだろうか。この絵はドツンの若い頃の作であり、一五一〇年代に描かれたこ

○四番の《妖精カリスト》はドツンの筆によって永遠の生命を与えられたが(十)、以前のカタログではガローファロ作とされていた<sup>(b)</sup><sup>(22)</sup>。この絵の風景にも深い詩情がある。このように、カタログでは別の画家の名前で表示されているが、その実、ドツンの作品と判断すべき作品がまだ数点、ボルゲーゼ美術館にはある。地階第一室の《アポロンとダフネー》を見よう(十)(挿図②)<sup>(23)</sup>。恋のとりことなったアポロンは岩の上につきわり、逃れるダフネスをヴァイオリンの妙なる響きでとらえようとしている。美術館のカタログは、傷みがはげしいものの詩情豊かなこの絵を、控え目に、フェッラーラ派に帰している<sup>(c)</sup>。実大のアポロンは力強く生きいきと描かれ、風景画はドツンらしく幻想的で、丸い耳と手の形も同様にドツンのものである。地階第六室の二十三番の大きな絵は、地面に伏した病の夫妻と、医者としての聖人コスマスとダミアヌスをあらわす(十)。美術館のカタログではぞんざいに描かれたこの絵をパオロ・ヴェロネーゼ派に帰している<sup>(d)</sup>。ドツンはユーモラスに薬壺に自分の名前を入れたように見え、《ONT. D. . . 》つまり unio d' (osso) 「骨脂」「ドツンの脂」とも読める」と書いてある。たぶんこの絵は薬屋の看板として描かれたのであろう。人物は実大である<sup>(24)</sup>。

第四室の一八一番の絵はジョルジョーネ作とされた《ダヴィデとサウル》である(十)<sup>(25)</sup>。事実ジョルジョーネ風の色彩のこの絵には、鎧に身をかため刀を手にしたたくましい武者ダヴィデが描かれ、ダヴィデは討ち取った巨人ゴリアテの首を差し出している。その後ろに、白い羽飾りつきの赤いベレッタ「つばなし帽」をつけた若者がいる。この絵が本当にダヴィデとサウルと民主主義者ゴリアテを描いているのか否か、

(b) すでに十七・十八世紀にドツンの作品はガローファロ作とされた。モーデナの美術館からドレスデンに移された数点の絵もそうである。「M」

(c) ありがたいことに、ボルゲーゼ美術館の新館長はこの絵と前作ともにドツン作と認定した。「M」

(d) さいわいにも、新館長は私の提案を受けて、この作品をドツン作とした。「M」

あるいは『オルランド・フリオーソ』に登場する英雄のひとりであるかは、このさいどうでもよいことである。いずれにしても、この絵はドッソの後年の、しかし活力の乏しい作品である<sup>(a)</sup>。故N・チッタデッラ(N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, 1861)によれば、「ニコロ・ディ・ルテローの息子ジョヴァンニ・ルテロー「ドッソ・ドッシの本名」は一五二八年にフェッラーラ公の城館に居を定めたが、その頃はまだドッソというあだ名では呼ばれておらず、少なくとも刊行された論文ではこの名は見られない。チッタデッラ氏によれば、ドッソが「ニコロ・ディ・ルテロー」の息子」マエストロ・ドッソ Magister Dossus, J. Nicolai de Lutero」と記録にあらわれるのは一五三二年が初出である。したがって、大文字のDとそれを貫く一本の骨でドッソのモノグラムをあらわしている絵—例えばドーリア＝パンフィーリ美術館(第四アーム、三三三番)の神殿から金貸しと相場師を追い払うキリストをあらわす小さな絵—は、ドッソの後年、つまり一五二五年〜一五四〇年の絵だということになる<sup>(26)</sup>。

だから、ローマではこの画家はほとんど知られず研究もされておらず、ここボルゲーゼ美術館の所蔵するドッソの五点のうち四点が他の画家の作とされてのである<sup>(b)</sup>。ローマとイタリアとドイツの美術館でもドッ

(a) ヤーコブ・ブルクハルトはこの作品をジョルジョーネ作としている。しかしブルクハルトは、疑問の余地なくドッソに帰されるべき(しかしクローとカヴァルカセレ両氏がいうようにドッソ兄弟に帰すわけにはいかない)ブレラ美術館の《聖セバスティアヌス》をもジョルジョーネのできのいい絵としているから、ボルゲーゼ美術館のこの作品を正しく判定しているとは言えない。批評眼のないリドルフイ(Ridolfi, *La Manufattura della Pittura, Venezia*, 1648, I, 130) はこれら二点のドッソの絵をジョルジョーネに帰していた。これに対してクローとカヴァルカセレ両氏(第二巻、一六四頁)はこの絵の筆を認めているが、他方、両氏はバルベリーニ美術館の通称《女奴隷》をバルマ・イル・ヴェッキオの作と判断しているのだ!! ボルゲーゼ美術館の《タウイデとサウル》は一再ならずベリン・テル・ヴァーガによってコピーされ、それらはウィーンのベルヴェデーレ(イタリア派、第七室、五十六番)、パドヴァの市立美術館(五三二番)、その他にあるのは事実であるが。[M]

ソはよい扱いを受けているというわけではない。いくつかの例を挙げてみよう。カピトリナ美術館では、ドッソの作品に似つかわしくなくとてい彼の作と考えられないような絵、例えばできのよくない男の肖像(第一室、八十五番)と《聖母の結婚》(第一室、二十三番)<sup>(27)</sup>がドッソに帰されているかと思うと、反対に大作の《聖家族》(第二室、二十三番、一四五番)<sup>(28)</sup>はドッソの満足できる絵ではなく拙い修復のせいで損傷しているが、ジョルジョーネ作とされている。

ドーリア＝パンフィーリ美術館には、ドッソのモノグラムのある上述の作品のほかに、まったくアリオスト的な婦人像がある。赤いマントを羽織り、額に立派な髪飾りをつけ、大きな兜を手にしている。若くはつらつとしたこの美貌の女性はやはり『オルランド・フリオーソ』のヒロインなのであろう。カタログには、ドッソによる、カテリーナ、通称ヴァンノツァの肖像とする無茶な記載がある。ところでヴァンノツァは、枢機卿ボルジャ(後の教皇アレキサンデル六世)の妾にほかならず、したがってチェーザレ「・ボルジャ」、ルクレーツィアほかの母であり、彼女が一四七〇年頃に亡くなったとき、ドッソはまだ生まれていなかった。

パラッツォ・キージの聖母と諸聖人を描くみことな大祭壇画以外に、私はローマの美術館にあるドッソの絵を思い出すことができない。

フィレンツェのウフィツィ美術館とパラッツォ・ピッティにはドッソの作品は一点もない。「パラッツォ・ピッティ」の《洗礼者ヨハネ》(三十番)は美術館ではジョルジョーネ作とするが、ドッソに帰される<sup>(29)</sup>。また、同館のカタログにいうティツィアーノの手になるカール五世の肖像は、ティツィアーノ筆のアルフォンソ公の肖像をドッソがコピーしたものであると私は判断している<sup>(30)</sup>。

(b) 思うに、ボルゲーゼ美術館のカタログにいう《キリストの降誕》といわれる絵(第五室、二二〇番)はジョヴァンニ・ドッソの作ではなく、その兄弟のバッティスタの作である。[M] この判定は同館に受け入れられている。[F]

ロヴィーゴの美術館にある大作だが優品とは言えない絵(c)(31)とベルガモの美術館所蔵の非常に詩的な小品(d)(32)を別にすれば、古のヴェネツィア共和国内でドッソの作品を見たことがない。

ミラノでも、ドッソの作品はブレラ美術館にある先述のすばらしい《聖セバステリアヌス》しか私は知らず、これはかつてジョルジョーネに帰されていた。これに対して、ポーデ館長が(第二巻、七三六頁)ドッソのローマ時代(?)の作としている《ペテロの足を洗うキリスト》(a)は断じてドッソの作ではなく、ラファエロからも多くを学んだフランデルの折衷的な画家の作ではなからうか(十)(33)。

ドッソの故郷フェッラーラでも、見るべき作品はごくわずかである。すなわち、フェッラーラ美術館のすばらしい祭壇画(これは拙劣な修復のせいで、見るにたえない)と、旧城館の小部屋の壁画(?) (これは補筆によって画面を損じている)である。しかしモーデナにはドッソの優れた作品が数点ある「例えば図版④」。

フェッラーラの城館とトレントの司教の城館「カステッロ・デイ・ブオンコンシリオ」にあったドッソの壁画は、火災と時の経過により、あるいは、そこを朽ちるにまかせた人びとの無知のせいで、そのほとんどが消滅した。不運のドッソよ。人びとが「力をあわせてViribus unitis」今日まで伝えてきた君の立派な作品は至る所でつなかりを絶たれ、そんな断片が他の画家たち―あるいはジョルジョーネ、あるいはパルミジャーニ―、ポルデノーネ、ジョヴァン・フランチェスコ・ペンニ、あるいはまたガローファローを輝かせているのだ。しかし彼は名誉を回復し正当な光が当てられるべき画家である。健全明朗で豪華な精神をもちあ

(c) この絵は二三五番、ガローファロー作と表示されている。玉座の聖母子と画サイドに五人の聖人をあらわす。[M]

(d) ローキス・コレクシオン、二〇四番。聖母子及びひざまづく聖ゲオルギウスと司教聖人をあらわす。[M]

(a) 第六版ではこの記述は削除された。[M]



図版④ ドッソ・ドッシ 《バッカス》 モーデナ、エステンセ美術館

わせたドッソほど、高名な友人アリオストに近い画家はほかにはいない。確かにドッソは抑えがきかず、ぞんざいな仕事をしたこともあったが、かと言って彼を粗野で品のない画家だとは誰も言えないだろう。

ヴァザリーはドッソと個人的に面識はなかった。目の高いヴァザリーがその短いドッソの伝記のなかで、この画家の公正無私の名声について記していないとしたら、それには二つの理由が考えられる。第一は、ドッソは生来の「無味乾燥な様式」を柔和にするべくローマに行く必要を感じなかったからであり、第二は、ヴァザリーに情報を提供した一人であるシエナのベッカファミが彼にソドマを悪く言ったのと同じことで、ヴァザリーの友人の画家ジローラモ・ジェンガがドッソ嫌い(ジェンガはペーザロのパラッツォ・インペリアーレにおいてドッソのライバルだった)を彼に吹聴したからであろう。ヴァザリーは、アルフォンソ・デステお気に入りのドッソがフェッラーラのパラッツォの広間をかざった広大豪華な壁画についても、マントヴァのゴンザーガ家のパラッツォの絵についても、何も語っていない。ヴァザリー以後の伝記作家らにも、

ドッソの作品の欠落を埋めたりヴァザーリの誤りを正そうとする気配は見えなかった。事実、ドッソほど、後世の画家たちの感性に受け入れられず、理解もされなかった画家はめずらしい。タッソの登場以後、アリオストにも同じことが起こったのではなかったか。

ドッソが亡くなったのは、一般に言われるように一五六〇年ではなく、一五四一年頃であり、したがって彼の弟バツティスタよりも七年ほど前に亡くなった。彼には三人の娘が遺された<sup>(a)</sup>。

バツティスタ・ドッソの作品はボルゲーゼ美術館に数点あり、二点は地階第二室の幻想的主題の絵であり(六番と八番)、一点は先に述べた上階第五室の小さな《キリストの降誕》である。四点目の作品はドーリア＝パンフィーリ美術館にあり、以前は入り口の間の扉の上にあった。

#### そのほかのフェッラーラ派の画家<sup>(34)</sup>

フェッラーラのルドヴィーコ・マッツォリーノは、ドッソと同世代であり、おそらくロレンツォ・コスタのアトリエにおけるドッソの相弟子であり、画家たちの案内役であった。父親も画家であり、ジョヴァンニと言った。若い頃この画家は多くの壁画を描いたに違いないが、彼は物語画よりは風俗画を好み、目の覚めるような輝かしい色彩のゆえに、後世の芸術好みの高位聖職者らのお気に入りとなった。ローマの美術館でも彼の絵が多く飾られているのはまさにこの理由による。ボルゲーゼ美術館にはこの画家の《マギの礼拝》があり、背景に多くの建築が描かれている(第五室、二一八番)<sup>(35)</sup>。色彩は輝かしく、いつも見られる過ぎた技巧はここにはない。スカルセッリーノの《水浴のディアナ》と《水からあがるヴィーナス》<sup>(36)</sup>を取り上げれば、これで、ボルゲーゼ美術館にも数点あるフェッラーラ派のほとんどすべての作品について述べた

(a) チッタデッラの前掲書参照。[M]

ことになると思う。さて残るは、世界的に有名なコレッジョの《ダナー》であり、これについて二三述べてみたい。

今日までドッソは不公平かつ粗略に扱われてきたが、フェッラーラ派のすべての画家にも同じことが起こった。魅力的で力強いフェッラーラ派をよく研究しその系統的発展を偏見なくたどったならば、十六世紀後半のこの画派は今日まで考えられてきたよりもはるかに重要な役割を演じていたことが容易に知られるのである。この時期を代表する画家は、角ばり骨張ったコズメ・トゥーラ、純真で力強いフランチェスコ・デル・コッサ<sup>(b)</sup>、そして、生来無愛想だったが愛すべきエルコレ・デ・ロベールテイの三人である。フランチェスコ・デル・コッサは生涯フェッラーラに住み、制作した。フランチェスコ・ピアンキ(彼は定住したモーデナでファラレFara<sup>(c)</sup>つまりフェッラーラ人と呼ばれた)、ドメニコ・パネッティ、ロレンツォ・コスタも、ほかの多くの画家と同じくデル・コッサ派に属す。

反対にデル・コッサは一四七〇年にボルソ・デステ公の宮廷「フェッラーラ」を離れ、ボローニャに定住した。当地で彼が亡くなったのは、以前私が考えたように十五世紀の末ではなく、一四八〇年の初め頃、つまり壮年期にさしかかったばかりのときであった<sup>(d)</sup>。若い頃ロレン

(b) 今日まで伝わるデル・コッサの作品の多くは、イタリアではロレンツォ・コスタの名で通っており、ヴァザーリもデル・コッサをロレンツォ・コスタと取り違えている。例えば、ボローニャのサン・ペトロ・ニオ教会の《椅子にすわる聖ヒエロニムス》、同教会のマルシリー礼拝堂の立ち姿の十二使徒像(おそらくデル・コッサの死後、彼のデッサンによって弟子の一人が描いたか)<sup>(37)</sup>。同じくボローニャのサン・ジョヴァンニ・イン・モンテ教会のステンドグラス<sup>(38)</sup>。ボローニャ以外にわずかにありあるデル・コッサの作品はマンテーニャないしボローニャのマルコ・ゾッポに帰されている。[M]

(c) 多くの人は彼の名はピアンキ・フェッラーラだと考えているが、姓が二つとはどういうことか。おまけに、私の知る限りでは、モーデナ方言でフェッラーリFerrariがフアラレFareとなまることはない。ともかくピアンキの生地がモーデナかフェッラーラかは学問上重要なことではない。フランチェスコ・ピアンキは芸術家としてフェッラーラ派に属するのである。[M]

(d) これに対してコズメ・トゥーラの没年は一般に考えられている一四六九年ではなく、チッタデッラが確認したように一四九五年以降である。[M]

ツォ・コスタがフェッラーラから芸術保護者たるペンティヴォリオの宮廷「ボローニヤ」に来たのは、おそらく、ボローニヤにおける彼の協力者にして同郷の画家たるエルコレ・デ・ロベルティの仲介により、後にロレンツォ・コスタは、一般にフランチェスコ・フランチャが創始者とされている輝かしいボローニヤ派の礎となった。しかし私はかたく信じているのであるが、一四八八年頃金細工の仕事で名声の絶頂に達したフランチェスコ・ライボリーニ、通称フランチャが絵を学んだのは、キオダローロとチエーザレ・タマロツォ<sup>(a)</sup>らを除けば、友人のロレンツォ・コスタ以外には考えられない<sup>(39)</sup>。ロレンツォ・コスタが一四八八年に描いたペンティヴォリオ礼拝堂のいくつかの作品と、同じくロレンツォ・コスタが一五〇六年にサンタ・チエチリア礼拝堂に描いた壁画とをよく検討していただくとわかるが、そこに認められるのはエルコレ・デ・ロベルティの影響であつて、フランチャの影響はまったくない。それとは反対に、フランチャの若い頃の作品、たとえば市立図書館の小品《キリストの磔刑》<sup>(b)</sup>及びピナコテカの一四九四年の祭壇画では、色調などの特徴は強くロレンツォ・コスタを想起させるのである。優れた造形家であるフランチャはフェッラーラ派の画家たちにかんがりの影響を与えたのは事実だが、ロレンツォ・コスタよりも線の感覚にすぐれ、人体のフォルムを正確に把握できただけでなく、特に初期の絵では、頭部に深く気高い表情を与えることができたことは否定できない

(a) サンタ・チエチリア礼拝堂(サン・ジャコポ・マッジョーレ教会)にチエーザレ・タマロツォの二面の壁画があり、これらをジャコモ・フランチャに帰す人もいるが誤りである。またボローニヤのミゼリコルディア教会にもタマロツォの壁画《聖アウグスティヌスと教団の修道士たち》がある<sup>(40)</sup>。ミラノのボルデイル・ベッツォーリ美術館には署名入の小品《聖母とブツト》がある。<sup>[M]</sup>

(b) 以前、同図書館ではこの《キリストの磔刑》をロレンツォ・コスタの作としたほか、エルコレ・グランディ・ジュリオ・チエーザレの作とした人もいる。しかしボデー館長はこの絵にかかる私の意見をいれ、フランチェスコ・フランチャの初期の作とした。<sup>[M]</sup>  
(c) このすばらしい絵も何年も前にボルゲーゼ美術館の二階に移されたが、その後ギャラリーに戻された。<sup>[M]</sup>

(例えばボルゲーゼ美術館の瀕死の傷を負った《聖ステパノ》<sup>(c)</sup>)。他方、ロレンツォ・コスタは絵筆を巧妙自在にあやつり、天性、情熱的で腕利きの画家であつたが、このような性格こそ、完璧な画家ロレンツォをフランチェスコ・フランチャよりもはるかに傑出させた天与の才能であつたと思うのである。さてこうして、デル・コッサ、エルコレ・デ・ロベルティ<sup>(d)</sup>、ロレンツォ・コスタは、十五世紀最後の二十年間と十六世紀初頭に頂点に達したボローニヤ派の真の創設者と見なされるべきであるが、パニヤカヴァツォ、ニッコロ・ピサーニ<sup>(e)</sup>、ピアージオ・プツピーニの初期の作品に、そして後のジャコモ・フランチャとジュリオ・フランチャの作品に与えたドツソとガローファロの影響も無視することはできない。一言で言えば、フェッラーラ派は一四七〇年から一五二〇年頃までのおよそ五十年にわたつて、その光で全ロマーニヤを照らし熱くしたのである。

もしコレッジョの《ダナー》を詳細に検討する必要があると感じなかつたならば、イタリア美術史についてここで手短かに私見を述べることになっただろうが、今でもイタリア美術史には不確かなことが多く、画家アントニオ・アレグリ・ダ・コレッジョの徒弟時代と遍歴時代についても、そうなのである<sup>(f)</sup>。<sup>[次頁。]</sup>

#### コレッジョ<sup>(41)</sup>

ヴェドリアーニ<sup>(42)</sup>にもとづいて、イタリア美術史家は、コレッジョは最初モーデナでフランチェスコ・ビアンキのもとで修行し、一五一〇

(d) ヴァザリがいうのとは違って、エルコレ・デ・ロベルティの弟子だったのは、ガイド・アスペルティニではなく、アミーコ「アスペルティニ」とすべきだろう。

(e) ボローニヤのピナコテカに彼の初期の《ピエタ》があり、ニコロ・Ninnoの署名があり、ピナコテカではニッコロ・ソリアーニ作としているが、誤りである。彼の後期の作品がブレラ美術館にあり、ガローファロの模倣であることがわかる。<sup>[M]</sup>

年にピアンキが亡くなった後マントヴァに行き、大画家マンテーニャのもとでさらに研鑽を積み、二十歳頃つまり一五一四年頃にカルピの修道士らから、今日ドレスデン美術館にある祭壇画の制作を委嘱されたと言い、従って、この絵には彼の師匠マンテーニャの様風と表現がはっきりと認められる、と断言する。しかし一旦、マンテーニャは一五〇六年にはすでに歿していることが判明すると、美術史家は父親「マンテーニャ」をその息子であるルドヴィーコないしフランチェスコと取り替え、この息子が若いコレッジョの師匠にしてアドバイザーだったと考えて満足した。若いコレッジョがマントヴァにいたことを明かにする証拠として、今なおマントヴァのあちこちに見られる壁画もあり、識者らは誰もがそこにコレッジョの手を認めようとした。

(f) 「前頁」ポーデ館長は、イタリア美術史についての氏の新しい考えとベルリン美術館の所蔵品そのものの少なからぬ価値をフランスの読者にも知らしめる目的で「ガゼット・デ・ボザール」誌に同館のイタリア絵画に関する興味深い論文を数編寄稿したが、そのなかで氏は「A・ヴェントゥーリ。その研究はフェッラーラ派、ポローニャ派、モーデナ派の研究の基礎をつくった」と書いている(一八八九年二月一日の第五冊、一一八頁)。若く有為なこのモーデナの学者の多大な貢献を軽く見るつもりは毛頭ないが、しかし、私が一八七五—一八七六年にフェッラーラ派とポローニャ派に関する諸論文<sup>43</sup>をそれらは再度ここに日の目をみた<sup>44</sup>を發表した当時、両派ともまだ深い霧に包まれていたことは、ポーデ氏が一八七九年版『チチェローネ』の第二巻五七九—五八七頁で認めているとおりである。当時まで、素性の知れないステファノ・ダ・フェッラーラなる画家の作とされていたブレラ美術館の大作の本当の作者を、ヴェントゥーリ氏が突き止めたのは事実である。事実ヴェントゥーリ氏は、古いガイドブックの記述から、この絵はミラノに来る前はラヴェンナ近郊の一教会の祭壇画をかざっていたものであり、ステファノ・ダ・フェッラーラではなくエルコレ・デ・ロベルティの作と確認した。さらに、フェッラーラ、ポローニャ、モーデナの画家に関する正確な情報を提供する重要な史料を多数発見したのもヴェントゥーリ氏であり、これらの功績に対して私も満腔の謝意を表したい。しかし、古いポローニャ派とフェッラーラ派との真の関係、それまで「マルコソツポ派、フランチャ派」と呼ばれてきたフランチェスコ・デル・コッサとロレンツォ・コスタの重要性、そしてガローファロとドッシとコレッジョの芸術の発展史は、ポーデ氏とヴェントゥーリ氏に少々先んじて、私が明かにしたのである。こうした憎むべきな弁護の言葉は私がいうのであって私の友人がいうのではないことを理解していただきたい。イタリアのことわざに「羊になれば狼に食われる」という。<sup>[M]</sup>

しかしこのような歴史叙述は砂上の楼閣であり、コレッジョの絵画に即しても史料に即しても検証に耐えないものである。それはヴェドリアーニの証言はまったくの推測でしかなく、マントヴァの郷土愛をくすぐったがために、すぐに「伝承」のひとつとなったのである。

さてここで偏見をまじえずにこの問題を検討してみよう。上述のドレスデンの絵は、若いコレッジョが一五一五年に完成した作品であるに相違ない。一般に認められているように、彼は一四九三年末の月ないし一四九四年の初めの月に生まれているから、この絵を完成させコレッジョ(カルピではない)の修道士に引き渡したのは彼が二十一歳頃のことだったに違いない。芸術の黄金期だった当時、通例、画家は十五、六歳までに徒弟奉公を終え、画技をマスターした。そしてコレッジョのような画家が早くからその才能に目覚めたのは自然のなりゆきだった。だから、一五一四年以前にすでに、その名を世にとどろかせた作品群を手がけており、これがきっかけでコレッジョの修道士らから大仕事を受注することになったと考えてよい。今、批判的な目でこの絵を検討すると、絵の調子やハーモニーや玉座の組み立て方、あるいは玉座をかざるメダイオンから、この作品がマンテーニャの表現法以上にロレンツォ・コスタとフェッラーラ派を想起させることが確認される。このような私の考えは、アシュバートン卿(ロンドン)の所蔵するすばらしい絵<sup>(43)</sup>を見るとよく納得できる。この絵はコレッジョ作ではないと疑う人がいたとしたら、コレッジョの構想力と表現法をよく理解しない人であることの証ではないだろうか。少し考えてみても、ほとんどの美術史家は、古の画家の性格や表現法についての観念を、後世の画家の作品から推しはかることがよくある。こうして、ドレスデン美術館の《聖ゲオルギウス》や《夜》、あるいはパルマにある《聖ヒエロニムス》にコレッジョの絵画の精髓を見慣れてしまった後では、アシュバートン卿の作品にコレッジョの筆を認めるのがためらわれてしまうのである。しかし、コレッジョの若い頃の作品つまりドレスデンの《聖フランチェスコの聖母》やアシュ



図版⑤ コレッジョ 《聖母子と奏楽の二天使》 フィレンツェ、ウフィツィ美術館

バートン卿の絵にすでに、この画家の後年の作品に感じられる長所と短所がすでに兆として見えていたのである。コレッジョ固有の同じ形と感覚による手、同じ耳の形、彼特有の同じ襷のたたみ方。これらの初期の絵が後の絵と違うのは彩色法だけであり、色調と色のハーモニーはロレンツォ・コスタとその一派を想起させる。また、私は、アシュバートン卿の絵はドレスデンの一五一五年の絵より前に描かれ、《エジプト逃避》（ウフィツィ美術館のトリブーナ）は《聖フランチェスコの聖母》よりも何年か後の一五一七年か一五一八年に描かれたと考えている。《聖フランチェスコの聖母》の色調はフェッラーラ派の色調そのものであり、ロレンツォ・コスタやエルコレ・グランデイ・デイ・ジュリオ・チェーザレよりはむしろドッソ・ドッシとガローファロを想起させる。この絵に描かれた聖ヨセフの着衣の輝く麦藁色は、ドッソとガローファロが好んで使用した色である。

ウフィツィ美術館のトリブーナに隣接する小部屋に、古くはフェッラーラ派に、後にティツィアーノに帰された小さな《聖母子と奏楽の天

使》がある（一〇〇二番）（図版⑤）<sup>44</sup>。この絵に描かれた形、とくに手、耳、衣の襷の形を、コレッジョ固有の輝く色彩の力とあわせて子細に検討すれば、そのすべてにコレッジョの精神が認められるだろう。しかし、そうした外的な形にもましてこの絵がコレッジョの筆であることはつきりと示しているのは、この画家特有の聖母子と右側の天使の表情であり、反対に左側の天使はジョルジョーネと初期のティツィアーノの作品を想起させる。

非常に興味を引くがこれまでほとんど検討されたこの絵は、やはりコレッジョの若描きであり、正確に言えば、ジョルジョーネとティツィアーノとロレンツォ・ロットの作品の影響のもとに描かれたと思う（十）。なぜなら、若いコレッジョは、パルマに定住する以前、現地ヴェネツィアで、これらヴェネツィア派の色彩の大家の絵をよく見て研究したとはつきり認められるからである。このような考えを作品に即してさらに補強するために、もう一点の小さな作品を挙げよう。それは、かつてフェッラーラのコスタービレ・ギャラリーにあり、数年前G・フリッツォーニ博士の所有となつた作品である。しかし、この珠玉の小品の所有者は近くこれを具眼の人びとに公開し、氏の専門知識を傾注して、その他のコレッジョの若描きの作品についても討議する機会としたい意向なので、これ以上書くことは差し控えたい。《聖カタリナの結婚》をあらわすこの絵は、色彩はあまりにフェッラーラ的なので、アルプス以北のジレットタントらはこれをマツォリノの作と見た<sup>45</sup>。コレッジョのモーデナ時代の師匠はフランチェスコ・ビアンキだったか、絵を学んだのはマントヴァのロレンツォ・コスタからか、あるいは他ならぬフェッラーラにおいてか、あるいは、後にヴェネツィア派の画家たち作品によって作風を完成させたのか、等々は、このさいどうでもよいことである。私にとって特に重要なのは、コレッジョはマンテーニャ派とは何の関係もなく、疑問の余地なくフェッラーラ派に属す「強調モレツリ」<sup>(a)</sup>（次頁）ということを読者に明らかにすることにあった。この問題をここでさら

に展開し補強するつもりはなく、着実に、愛情を注いでありのままにイタリア美術の歴史を研究された読者には、私の考えを一笑に付さず、早晩それが受け入れられることを、願う。

本題に戻って、ボルゲーゼ美術館の所蔵するコレッジョの傑作《ダナー》(図版⑥)を子細に見ることにしよう。これは各地を転々と旅した作品である。まずイタリアからスペインに行った後、ロンバルディアに帰った。一五八〇年頃にミラノに滞在したロマッツォは、彫刻家レオーニ・アレティーノの家でこの絵についてこう記している。「ダナー」と、



図版⑥ コレッジョ 《ダナー》 ローマ、ボルゲーゼ美術館

金の雨と

なつてその子宮に降りそそぐゼウス、そしてキューピッドとその他のアモールを描いたこの絵は、はつきりと言えるが、光があまりにも強いので、彩色と光の描写にかけて彼に

匹敵する画家は他にいない。この彫刻家の息子ポンペオによってスペインに送られた」。次いでこの作品はミラノからプラハの皇帝ルドルフの宮廷に行き、プラハから政治的理由でストックホルムへ運ばれ、極北の地で寒さに凍えたダナーは、再度南のパリへ運ばれた。後に売られてパリからロンドンに行き、次いで再度パリに戻り、パリでは一八二〇年代にさいわいなことにコピエと判断され、わずかな金額でボルゲーゼ公に買われた。こうして《ダナー》は二世紀半の長旅の果てに祖国の太陽の光を見ることになった。老ゼウスのさまよいの恋人は今世紀末にどこにいるかは神々のみを知る。

長い遍歴を経たこの奇跡の作品が多くの傷を負っていたとしても驚くにはあたらない。しかしさいわいにも、《聖フランチェスコ》以外のドレスデンのコレッジョの絵がこうむった修復や彼の名品をほとんど吟味できなくなってしまう修復ほどには、手ひどい「修復」はほどこされていない。グレーズは取り去られた状態ではあるが、コレッジョの作品のなかでも最もコレッジョ的な作品であり、オットー・ミュントラーが適切に言うとおり、空気遠近法とキアロスкуроの勝利である。一心に愛の矢を研ぐ無邪気なキューピッド、また虚脱とおのきのなかで我を忘れ、足先に至るまで全身を震わせ、官能の喜びとの間を揺れる忘我のダナーの表現は無類である。しかし、第一級の美学者や厳格主義者には、この乙女の汚れを知らない自然の喜悦は官能的に過ぎるだろう。このコレッジョの作品は剃刀の刃の上を渡るほどきわどい作品だとさえ言える。

この《ダナー》はマントヴァ侯のために描かれ、ヴァザリリの証言によれば、ジュリアーノ・ロマーノは、あまりにすばらしくこれに並ぶ絵は知らないと言ったことである。コレッジョがみごとに表現した感情は真に迫り、人間的で、本当の意味で純潔であり、今日の「貞淑pruderie」の観念から遠く隔たっているから、これらの点において古代ギリシャ人の作品とくらべて何ら遜色のない作品を、今日ほかに見る

(a) 「前頁」コレッジョがマントヴァでマンテーニヤのあれこれの人物像をコピーしたことはあり得るが、このことは何ら私の見解を損ねるものではない。「M」



ことはできない。コレッジョがこの《ダナーエ》を女子教育の場所に描いたのではないことはわかっている。いずれにしても、これはボルゲーゼ美術館の至宝のひとつであり、思うに、ローマにある唯一のコレッジョの作品である<sup>(a)</sup>。なぜならヴァチカン美術館のできのよくない《栄光のキリスト》<sup>(46)</sup>は、おそらく後にコレッジョを模倣したボローニャの二流画家の作と思われるからである。《ダナーエ》はカンバスに描かれているのであって、ドレスデン美術館の《マグダラのマリア》<sup>(十)</sup>のごとく銅板に描かれているのではないことは言うに及ばない。私の記憶違いでなければ、銅板に描く方法は十六世紀末にフランドルの画家らがイタリアにもたらしたものであるが、イタリアではあまり好まれなかった<sup>(b)</sup>。

だから、高潔なドイツ人美術史家が「下品な官能」と評したコレッジョの《ダナーエ》からすぐに目を移して、十六世紀末から十七世紀にかけてポティファアの妻をさまざまに描いた貞節の画家たちの作品を、四旬節の長い説教を聞くかのように眺めるのがよい。しろうと大衆はそのような作品を自分自身で探し求め、見て満足すればそれでよい。これら後世の画家たちを気にかけないからと言って私を非難しないでほしい。美術史と文化史上、彼らが重要であることは言うまでもないし、多くの人々には、これまで検討してきた作品よりもそうした作品の方が興味深く魅力もあるだろうが、折衷画家は私たちの研究には役立たないものであると、繰り返し言うておこう。

ともかく、そうした部屋の絵画のなかで群を抜いて美しいのはドメニ

(a) 《トルローニア家の聖母》(ルンガーラ)とサンクトペテルブルクのそれは、ともに、ブダペストのエステルハージ美術館にあるオリジナルのコピーである(十)(48)。「M」  
 (b) 管見では、はじめて絵画に銅板を使ったのは十六世紀後半のフランドルの画家であり、ブリル、父のヤン・ブリューゲル、ブルプスらがいる。少なくとも私は、銅板に絵を描いた十六世紀前半のイタリア絵画は一点も知らないが、オリジナルとして通っている後世のコピーは知っている。「M」

キーノの《ディアーナの狩》である<sup>(47)</sup>。美しく魅力的で細密な描写を通して深い喜びと不羈の才が立ちあらわれ、絵画の黄金期に連れ戻されたかのような感覚にとらわれる。ガイド・レーニの《アウローラ》「バラツツォ・ロスピリオージ」とバラツツォ・ファルネーゼのアンニーバレ・カラッチの壁画とカジーノ・ルドヴィージのグエルチーノの壁画を別にすれば、十七世紀の絵画のなかでドメニキーノのこの作品ほど広く名声を博した絵はほかになく、女性の狩猟場面を流麗に描き目を楽しませてくれるこの絵はあまねく知れ渡っている。同じ部屋に、装飾画として検討に値するフランチェスコ・アルバーニの円形画《四季》のほか、あまり共感できないが非常に才気ある画家ミケランジェロ・ダ・カラヴァッジョの大作《聖母子》がある。

この美術館の最後の部屋に壁画の断片があり(売却されて今はない)、これは三人の画家に帰される。そのひとつ《アポロンとマルシユアス》はドメニキーノにより、フラスカーティのヴィラ・ボルゲーゼをかざっていた作品である。古代ローマ伝説をテーマにしたもうひとつの断片は、かつてジャニーコロの丘のヴィラ・ランテにあったものであり、美術史家が最近ジュリオ・ロマーノに帰した作品である<sup>(c)</sup>。そこには確かにまだラファエロの気風が感じられるが、それはヴィラ・ランテはジュリアーノ・ロマーノが建設し、壁画はパツパチエツロ、パニーラ、ジュリオの助手と弟子が描いたものだからである。

残る断片はかつてラファエロに帰されたが、後にパツサヴァンはペリン・デル・ヴァーガの作とした<sup>(d)</sup>。これはかつてピンチョの丘のラファエロの家をかざっていたが、一八四九年に破壊された。《射手》と《ア

(c) パツサヴァン「ウルビーノのラファエロ」第一巻、二三三頁(Passavant, *Raphael d'Urbino*, cit., I, 233)に言う、「ジュリオ・ロマーノの獨創性は、ジャンニコロの丘にかわる古代ローマ伝説と歴史を画題としたヴィラ・ランテの小さな壁画にもよくあらわれている、云々」。「M」  
 (d) パツサヴァン前掲書、第二巻、二三六頁に言う、「ペリン・デル・ヴァーガは、保存状態のよいこの壁画を非常に精緻に(?)描いた」。「M」

アレクサンドロスとロクサネの婚礼》をあらわしたこの断片は、ラファエロを模倣する後世の二流画家の作であると思う。すなわち《射手》は、ウインザーにあるミケランジェロに帰されるデッサンにもとづき、また《アレクサンドロスとロクサネの婚礼》はカラッロないし他の学者がいうボナソーネの銅版画—その銅版画はこの二人のどちらかがペリン・デル・ヴァーガのセピアのデッサンにもとづいて彫ったものである—による(a) (十)。

#### アレクサンドロスとロクサネの婚礼<sup>(49)</sup>

私の研究によれば、この間の事情は次のようにならうか。ヴァザリー(第九巻、二七五頁)は、マルカントニオ・ライモンデイのすぐれた弟子にマルコ・ダ・ラヴェンナとアゴステイーノ・ヴェネツィアーノがおり、この二人はラファエロのデッサンにもとづいて銅版画を制作した、と言っている。続いてヴァザリーは、いつものように軽々しく、アゴステイーノの銅版画のひとつに《アレクサンドロスの婚礼》も挙げ、「(アゴステイーノは)アレクサンドロスとロクサネ「の版画」も制作し、これによつて彼は榮譽を獲得した」と書いている。こうしたうかつな言い方は大きな誤りのもととなり、やがては、ソドマの壁画にかかるといわれるデッサンとスケッチの作家判定にまでこうした誤りは拡大され、今日

(a) 前掲P. J. マリエット『アベチエタリオ』第一巻、八十九頁(P. J. Mariette, *Abecedarario*, cit., I, 89) はこの主題の版画にカラッロと年長のベアトリッセによる二点があるという。この版画のためのデッサンがかつてクロザ・コレクシオンにあったが、それはルドヴィーコ・ドルチェがラファエロの作とした。Raffello da Urbinoと記されたデッサン(セピアと鉛白による)がそれであろうか。現在このデッサンはルーヴル美術館のポルトフォリオに収められているが、私見では、今は失われたペリン・デル・ヴァーガのオリジナルのデッサンのコピーではない。マリエットはこのデッサンをバルミジャニーノの筆とし、ザネッティも同様である。これに対してマローレル神父はラファエロの作と考えているようである。モンテグロン氏とシエンヌスヴィエール侯はラファエロ派に帰す。[M]



図版⑦ ピーテル・ブリューゲル 《盲人の譬え》 ナポリ、カポディモンテ美術館

もそれはしぶとく生きている。ソドマの壁画のためのデッサンを描いたのはラファエロにほかならず、哀れなソドマの功績は単にラファエロのデッサンに基づいて壁画を描いただけだ、ということになる。断言するが、こうした説明には真実のひとかけらもなく、ここでも、ピーテル・ブリューゲルがナポリ美術館の《盲人の譬え》(図版⑦)でみごとに表現した重要な寓話を思い出してみたいものである。

ジョヴァン・アントニオ・バッツィ「イル・ソドマ」の壁画には構想力の欠如をはじめとして多くの欠点が指摘でき、確かに、モンテ・オリヴェート・マッジョーレ修道院(キオストロ)の壁画やシエナのサン・ドメニコ教会、サン・ベルナルディーノ教会の壁画をありのままに見れば誰にもそれがわかる。アルベルティーナの有名な赤チョークのデッサンには、ソドマのテクニクの特徴(b)のほか、この画家の壁画《アレ

(b) ソドマのデッサンの特徴として、例えば以下の細部を見ていただきたい。ロクサネの丸くふくらとした右脚の膝。ヴァイマールとチャッツワースにある《レダと白鳥》(プラーウンの図録五十一番と一四八番。両デッサンともレオナルドに帰されているが誤りである)の右脚の膝も同様である<sup>(50)</sup>。強調して大きく描かれた足指、手と耳の形。ソドマ固有のプットのタイプ。ラファエロの真作のデッサンには見られない密な線、毛髪の表現。[M]

クサンドロスを前にしたダリウスの家族》にも見られるのと同じコンボジションの欠点が認められ、この壁画のデッサンと壁画ともソドマに帰されることについて、炯眼の目利きはこれまでのところ、何ら疑問を呈してこなかった<sup>(51)</sup>。壁画《アレクサンドロスとロクサネの婚礼》のソドマのデッサンに次の四点がある。

一、アルベルティーナ(ウイーン)の赤チョークのデッサン(十)<sup>(a)</sup>。  
二、この絵のためのペン描きデッサン、ウフィツィ美術館(四九五ケースの一四七九番)。

三、立ち姿のロクサネの裸体デッサン(十)、ブダペストのエステルハージ・コレクシオン。プルスキー『ハンガリー帝国ギャラリー』四十一〜四十七頁(Pulsky, Ungarische Reichsgalerie, pp. 41-47)はラファエロ作とする。

四、ロクサネのベッドのためのペン描きスケッチ(十)、オックスフォード大学コレクシオン(ロビンソンのカタログ、一七七番、三一頁)。

一と三と四のデッサンは、先に述べたように、すべてラファエロに帰される。フィレンツェのデッサンは、最初ラファエロの弟子に帰されたが、後に、ラファエロのデッサンによってソドマが描いた「ファルネジー

(a) この赤チョークのデッサンについてマリエットは次のように言う。「私はラファエロのテクニクのすべてを知っている。その表現は先に見たようにマリエットがバルミジャニーノの作としたデッサンよりも)はるかにできがよく、細部もすぐれている。ラファエロは自身の變の表現の予備的エチュードとしてこのデッサンを描いたに違いない。このデッサンはいくつかのコレクシオンを渡り歩いた末に、ラファエロの作としてアルベルティーナに入った。パッサヴァン(第二巻、四四二頁)は次のように記す。「ルーベンスがローマで買ったこのデッサンはその後枢機卿ベントイヴォリオの手に渡り、彼はメダル彫刻家メランに見せた。次いでクロザはヴァンローズ・コレクシオンにこれを売り、アルベル・ド・サックスIIテッシェン公がこれを美術愛好家から買った。デッサンにはシャルル・ド・リーニユのスタンプがある。人物はすべて裸体で、サンギースで非常に優美に描かれている。」[M]

ナ宮の」壁画の一部をあらわすものだとする驚くべき判断によって、ソドマの作と改められた。この判断は二重に誤っている。第一に、ソドマはアルベルティーナのデッサンを大きく変えてこの壁画を制作したからであり、第二に、フィレンツェのペン描きのデッサンは、それがコピーだったとしたら、アルベルティーナのデッサンから取られたものであって、ファルネジーナ宮の壁画から取られたのではないからである。

さて、ラファエロの死後何年もたつてから、《アレクサンドロスとロクサネ》を彫った版画家―カラーリオであれボナソーネであれ―が版画の下図としてペリン・デル・ヴァーガにデッサンを依頼したことは、まづ間違いないであろう。ペリンのテクニクを示すこのデッサンが二点残っている。できのよい方の一点はルーヴル美術館にあり、それより劣る別の一点はウインザーのコレクシオンにある<sup>(b)</sup>。ペリンのオリジナルのデッサンがあるとしたらどこにあるか、誰にもわからない。版画と、それに使用されたペリンの二点のデッサン(コピー)はともに、アルベルティーナのデッサンを写しているのであって、壁画を写しているのではない。従つてペリンは壁画ではなくこのデッサンを写しているのであり、違いはペリンがロクサネの腿を布で覆い、アレクサンドロスに服を着せ、兜を被らせたほか<sup>(c)</sup>、さまざまの変更を加えたことだけである。要するに私がはつきりと言えることは、上に挙げたソドマの壁画にかかる四点のデッサンはほかならぬソドマに帰されるということである(十)。

デッサンの研究はまだ揺籃期にあると言わねばならない。ドイツ、イギリス、イタリアの研究者らは、近年ラファエロの、特にその初期の画業の研究に集中してきた。その結果、これまで誤つてラファエロとされ

(b) パッサヴァン(第二巻、四九三頁)も私と同意見であり、「アレクサンドロスとロクサネの婚礼。着衣の人物群、白のハイライトをつけたペン描きデッサン。この美しいコンボジションのデッサンが何点か知られるが、どれもオリジナルではない」と書いている。

(c) この兜と、ルーヴル美術館のペリンのデッサン(ブラウンの図録、七十一番)中の右端の兵士の兜とを比較していただきたい。[M]

た作品が本来の画家に戻された。この選別によって至高の画家ラファエロの個性は私たちのよく知るところとなり、そこから得られた利益は少なくない。最初、このような批判的研究の成果は正統派の憤激を買い、彼らのかたくなな偏見を弁護して言えば、正統派は異端の革新派に対して弾丸を撃ち込んだが、無駄に終わった。彼らがむやみに撃った弾丸は空に消え、勝利の馬車に乗った真実の女神は、行くてをはばむ爆弾をものともせず堂々と行進したのである。大衆はいつものように力ない講壇の学者や美術館長らに軽蔑の笑いをあびせ、彼らの能力と無謬性を疑いはじめた。その間にも若い兵士が戦列に加わったから、時をまたずに、未決の問題の多くは解決されると期待できるのである。

### ラファエロのデッサン

芸術学を学ぶ若者を励まし訓練するために、私が確信をもってラファエロ作とするウフィツィ美術館のデッサンと、同館が誤ってラファエロ作とするデッサンを次に示したい。

私がラファエロの真作とするウフィツィ美術館のデッサンは以下の作品である<sup>(52)</sup>。

四九六番、スケッチ。

四九七番、聖母。

五〇五番、《大公の聖母》「ピッティ宮の同題の絵のためのデッサン」

五二九番・五三〇番、《龍と闘う騎馬の聖ゲオルギウス》。

五三九番、ブダペストの未完の絵のための《聖母子》(図版⑧)。

五三八番、《ピエタ》ボルゲーゼ美術館の絵のためのデッサン。このデッサンは別人の手になるが、ラファエロのペンが入っている。

五四一番、アダム(《聖体の論議》のためのデッサン)

ウンブリア派デッサンと記したポルトフォリオに、黒チョークのラファ



図版⑧ ラファエロ 《聖母子と聖ヨハネ》(エステルハーゼの聖母子のためのデッサン) フィレンツェ、ウフィツィ美術館

エロのデッサンが二点含まれる。一点は《嬰兒虐殺》の兵士、一点は《聖体の論議》の聖ステパノを描く。

以上十点がラファエロの真作とすべきデッサンである。

以下は、誤ってラファエロに帰されているデッサンである。

五三一番。

五〇九番・五一〇番、ペリン・デル・ヴァーガ「モレッリの判定、以下同」。

五一四番、ジュリオ・ロマーノ。

五二五番、ペリン・デル・ヴァーガ。

五二一・五四五・五四四・五四三・五三四・五三五番、ジュリオ・ロマーノ。

一四三番、エネーア・シルヴィオ「ピッコロミニ」の騎馬行列。

五四番、ティモテオ・ヴィーティ。

五四〇・五一五番、ラファエロのコピー。

五一六番、フィレンツェ派画家。

四二四番、コピー。

四九八番、偽物。

四九九・五〇〇番、模写。

五〇一番、偽物。  
五〇四番、ベルギーノ派。

### ヴェネツィア派

ヴェネツィア派の画家についてはドーリアーニ・パンフィーリ美術館のところで詳述するつもりなので<sup>(53)</sup>、ここではボルゲーゼ美術館のカタログの記載に賛成しかねる作品のみに限りたい。

第二室にある九十七番の男の肖像は、ジョヴァンニ・バッティスタ・モローニ・ダ・アルビーノの作と記載されている。しかし澄明なモレット・ダ・ブレシヤの弟子であるベルガモのモローニは、とうていこのつまら



図版⑨ ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《キューピッドに目隠しをするヴィーナス》 ローマ、ボルゲーゼ美術館

ない肖像画の作者ではありえないし、ヴェネツィア派にも属さない<sup>(54)</sup>。

そこで直ちに、第四室に展示してあるティツィアーノの至高の絵(図版⑨)に移ろう。一七〇番のこの絵はカンバスに描かれ、サイズは縦およそ四ピエーデー、横およそ六ピエーデー「実寸一八×八五センチメートル」であり、補筆が多い。こ

の絵はカタログにいうように三美神(?)「ママ」をあらわし、すでにリドルフィが記しているようにボルゲーゼ家にあった。色彩にすぐれた傑作であり、もちろんティツィアーノの円熟期に属す<sup>(55)</sup>。この絵のコピーにいくつかのヴァージョンがあり、なかでもジェノヴァのパラッツォ・バルビのコピーがすぐれている。

小さな《聖チエチリアと夫ヴァレリアヌス》はカタログにいうパオロ・ヴェロネーゼではなくドメニキ・ノ・フェッティに帰されるだろう(十)<sup>(56)</sup>。ここでヴェロネーゼを写したフェッティは、シヤツラッコロンナ美術館の第二室ではスキドローネの作品を写している。

一八五番のすぐれた男性像は同寸大の半身像であらわされる<sup>(57)</sup>。見栄えのよい男ではなく顔の表情も至って平凡である。しかし画家は観客の目をこの黒衣の男に引きつける術を心得ている。まだ年若いこの騎士がつけているのは喪服である。燃えるようなその目は哀愁を帯び、愛しい人の死を想うかのようなものである。左手をテーブルに置き、テーブル上のバラとジャスミンの葉の間に象牙の髑髏がある。死はまだあどけない恋人をこの男から奪ったのだ。ほんやりした背後の風景のなかに、龍をとめる聖ゲオルギウスがいる。美術館のカタログにジョヴァン・アントニオ・ポルデノーネの作というが<sup>(a)</sup>、故オットー・ミュントラーはロレンツォ・ロットに帰した<sup>(b)</sup>。事実、ロット固有の手の描写法と頭部の動きと位置を、また、着衣と風景を照らすすばらしい光のたわむれを子細に見るだけで、ジョルジョーネの同郷人にして同時代人であるロットの、手と「精神の形」<sup>(58)</sup>とをただちに認めるであろう。ボルゲーゼ美術館には貴重なロットの作品がもう一点ある【「聖会話」】。LAUREN. LOTUS. MDVIIIと記されたロット初期の作品である<sup>(59)</sup>。少々不満げな表情の聖母が幼児キリストを抱き、その右に司教聖人が、左にキリス

(a) 最近ボルゲーゼ美術館館長はこの作品をロレンツォ・ロット作と改めた。[M]  
(b) Otto Münder, *Beiträge zu J. Burchardts Chronik*, p. 58. [M]

トを敬う老聖人オノフリウスがいる。キリストはシャツにくるまれる。このような描かれた状況は、この絵がローマ、ないしロットが長く逗留したアンコーナ周辺地方の女子修道院のために描かれたことを示している。やや老いて不満げな表情の聖母の着衣は緋色であるが、これはティツィアーノやパルマといった、同時代の画家には見られず、それより少し前のヴェネツィア派画家たるボッカッチョ・ボッカッチーノ、マルコ・マルツィアーレ、ラッタントイオ・ダ・リミニ、ニッコロ・ロンディネッティらに見られる色である。全体に色調はロット独自のものである。幼児キリストの動きは至っておとなしい。後のロットが描く幼児キリストは落ちつきなく動き回り、少々わざとらしく見える。聖母の頭と肩は黄味がかった灰色の布で覆われるが、これは初期のティツィアーノが、またパルマ・イル・ヴェッキオも折々に好んだ色である。聖母は聖オノフリウスの方に目を向け、キリストは、司教聖人が敬虔にしかし聖職者然と無表情に差し出す心臓を受け取るうと、両手を出している。衣の襞の表現はまだかなり生硬であるが、この若描きの作品にしてすでに、大画家ロットのふくよかな襞へのきざしが感じられ、これがやがて後のロットの特徴を形成することになる。聖母の右手の形はまだまったくベツリリーニ的であり、光は強く冷たく、色彩は輝かしく、デッサンは正確、仕上げは入念である。左右の二聖人の豊かな表情は真に迫り、観客の語りかける言葉が聞こえないかのように一心に祈っている。

慧眼の故タウジング教授はそのデューラー伝のなかで、この絵の聖オノフリウス像はデューラーを強く想起させると書いているが、これは正しい指摘であり<sup>(a)</sup>、事実、先に述べたように、ロレンツォ・ロットは一五〇五年にヴェネツィアでこのニールンベルクの大画家に会い、彼が当地で描いた作品を子細に研究したことは大いにありうることであ

(a) この作品の聖オノフリウスの頭部はデューラーの描く頭部を想起させ、ロットとデューラーはヴェネツィアの画家の作品を同一モデルとして使ったと思われる。「M」

る。ナポリとミュンヘンの美術館、さらにアゾロの教区教会、レカナーティイのドメニコ会の教会、名品を多数有するロンドンのエルズミア卿のコレクションにも、ロットの同時期の作品がある。しかし、まだその真価にふさわしく評価されていないこの有能な画家の作品をもっと詳細に知りたければ、ヴェネツィアとベルガモに行くべきである。ウフィツィ美術館にあるロット作とされる小さな《聖母》はロットを語るにはふさわしい作品ではない<sup>(60)</sup>。しかしミラノのブレラーラ美術館にはロレンツォ・ロットの優れた肖像画が三点ある(図版⑩)。



図版⑩ ロレンツォ・ロット 《ラウラ・ダ・ボーラの肖像》 ミラノ、ブレラーラ美術館

同じ部屋にロット作かと想わせる大きな絵があるが(二五七番)、これは今は失われたロットの作品を同時代の画家がコピーしたものである<sup>(61)</sup>。カタログではこれを最初、単にヴェネツィア派の作とし、後にプレヴィターリの作と改めたが、これは適切とは言えない。オレンジの木の下で石の玉座に聖母が座る図である。コレッジョ風の基壇に二面の浅肉彫りをグリザイユで描く。聖母は裸形の幼児キリストを膝にのせ、

玉座の左右に聖ジュステイーナと聖バルバラが配され、ジュステイーナはひざまづく婦人を、バルバラはひざまづく男を、キリストに取りなしている。後ろは風景。聖母の頭と肩に落ちる白い布はベツリーニ風であり、黄色の裏地のマントは空色、着衣は紫がかったピンクである。これらはカテーナを想起させる。聖母は左手で祝福し、右手で、コレツジョ風の動きを示すキリストをしつかりと抱く。城塞と水車小屋を添えた風景は一五〇六年のロットの絵（アーツロ）のそれに似る。床にはバラの花びらと木から落ちたオレンジの実がある。精緻に描かれた聖母は気合いを込めて描かれている。上述のようにこの絵の原作はロット作だと思ふ。ただし、このすぐれたコピーの作者が誰であるかを正確に言い当てることはできない。しかしこの作品はクローとカヴァルカセレ両氏（第二巻、五五三頁、注一）がいう「カリアーニの真作」とはとうてい思えない。それはさておき、第三室に戻り、一三七番のかなり大きなカンバス画《砂漠で説教する洗礼者ヨハネ》を見ることにしよう。この絵には釈然としないものが感じられ、カタログではパオロ・ヴェロネーゼ作とするが、彼と同郷の協力者だったヴェローナの有能な壁画家ジャン・バッティスタ・ゼロツティ Gian Battista Zelotti の作である (十) (a) (62)。その近くに晩年のティツィアーノが描いた《聖ドメニコ》がある（第四室、一八八番）。リドルフィは「(ティツィアーノは)ドメニコ会士たる彼の聴罪司祭の肖像を描いたが、これはガンベラートの物品中にあった」(つまりガンベラートの所有だった)と書いている。

次に白い口髭に黒の帽子を被った老人の肖像を取りあげよう。満足そ

(a) 好事家はよくゼロツティの作品をパオロ・ヴェロネーゼの作品と取り換え、ゼロツティの郷市ヴェローナでも、音楽の寓意をあらわす壁画(二八八番、第五室)はパオロ・カリアーニ「パオロ・ヴェロネーゼ」に帰されるほか、ボルゲーゼ美術館の《砂漠で説教する洗礼者ヨハネ》とほぼ同時期に描かれたウフィツィ美術館の《受胎告知》もゼロツティに帰されている。このヴェローナの重要な画家のみならずヴェローナの全画家について、ヴェローナ派のすぐれた目利きである J・P・リヒターが詳細な情報を提供してくれる。

[M]



図版⑪ ティツィアーノ・ヴェチェリオ 《聖愛と俗愛》 ローマ、ボルゲーゼ美術館

うに金勘定をしている温厚な男である。カタログはジャコモ・ダ・ポンテの作とする。しかし私はその息子フランチェスコ・バッサーノの佳作であると思う (十) (63)。

この金貸しの肖像からほど遠くない所に、《ヴィーナスとキューピッド》がある。できのよくない絵であり、カタログは間違つてパオロ・ヴェロネーゼ作とするが、私はヴェロネーゼのコピーにすぎないと思う (64)。さて最後に、ボルゲーゼ美術館最大の傑作であり世界的に有名なティツィアーノの作品を見ることにしよう。この作品は一般に

《聖愛と俗愛》のタイトルで知られ、私見では一五二〇年(一五二二年に制作され、まだジョルジョーネ風を強く残している(図版⑪)(65)。ナラティヴな寓意画として貴重な作品であり、風景は想像以上にはるかに詩的である。同時代のオランダ派のチヴェッタ、マビュース、パティニール(デューラーはパティニールをすぐれた風景画家だと言った。デューラーの『ネーデルラント旅行記 Tagebuch der Reise in die Niederlande』 一一八頁参照)の風景画と比較すれば、このジャンルにおいてイタリア人がいかに彼らと異なっているかが分かるだろう。

《人生の三世代》もティツィアーノの絶頂期の作と思われ、当館とドーリア＝パンフィーリ美術館に、そのコピーがある<sup>(66)</sup>。

俗愛をあらわす女性の顔の右側はあまりにもひどい修復である<sup>(a)</sup>。しかし概して、「夢のように美しい」この作品の保存はよい。密にたたんだ縦の衣皺は、ドーリア＝パンフィーリ美術館が所蔵するティツィアーノ初期のもう一点、すなわちこれに劣らずすばらしい《サロメ》の類似の衣皺をおのずと思い出させるが、この作品はかつてジョルジョーネ作とされ、今は《ボルデノーネ作のヘロデヤ》と表示され、広くこの名称で知られている<sup>(b)</sup><sup>(67)</sup>。このティツィアーノの作品においても頭髪は『聖愛と俗愛』のそれと「まったく同じ風に描かれている。しかしヴァザリがこの傑作について一言も語らないのは不思議である。

この作品を間接的にしか知らなかったリドルフィ(一六五〇年)は、ボルゲーゼ公の館にティツィアーノによる絵があり、泉の脇に二人の女性がいて童子が泉に顔を映している、とのみ書いている。

一七六番は小さな《聖母子》であり、カルテリーノ「作者・年代などを記した画中の紙片類」に Johannes Bellinus faciebat と記してあるが、その書体はジョヴァンニ・ベツリーニその人のものではない<sup>(c)</sup>。できのよくないこの絵はジョヴァンニ・ベツリーニの弟子か模倣者の作品にほかならない。この画家の弟子と模倣者の一人であるフランチェスコ・ビッソーロがこの小さな聖母図の作者として妥当なところだろう<sup>(d)</sup>。

(a) 聖愛をあらわす女性の右手親指の先が強調されていることについても、若い読者の注意を喚起したい。これもティツィアーノの特徴のひとつである。[M]

(b) 驚くことに、ポーテ館長は私の作家判定を認め、彼の先達たるクロトーとカヴァルカセレ両氏の説を選じた。[M]

(c) これと同じようなジョヴァンニ・ベツリーニの名を記した偽のカルトリーナはこの画家の弟子や模倣者の作品に多く認められる。例えば、パドヴァ市立美術館の《聖母》七五五番、ベルガモ美術館の《ピエタ》(ローキス・セクシオン)、ミラノのボルデイロ・ベツツォーリ美術館の《死せるキリスト》ほか。ポーテ館長もクロトーとカヴァルカセレ両氏につき従って、これらの作品を大画家ジョヴァンニ・ベツリーニ作とする(第二巻、六三四頁、第六版六二四―二五頁で踏襲)。[M]

しかしクロトーとカヴァルカセレ両氏(第一巻、一九三頁)はこの絵をもジョヴァンニ・ベツリーニの作だという<sup>(d)</sup>。

一二七番の《三位一体》は色感にすぐれた名品であり、フランチェスコ・バッサーノのサインにより彼の真作とわかる<sup>(68)</sup>。通称《貴人の子供の誕生》は、カタログにいうヴェネツィア派の作品ではなく、パラッツォ・ピッティにあるスカルセツリーノ・デイ・フェッラーラの絵<sup>(69)</sup>のコピーである。九十一番、十番、八十九番、一六八番、二二八番、三二五番の絵の作家表示は間違いであり、描いた主の知られない孤児である<sup>(70)</sup>。

第三室に《パドヴァの聖アントニウス》があり(二〇一番)、リミニの人びとがアントニウスの説教を聞こうとしなかったため、アントニウスがもの言わぬ魚に説教する図である。パオロ・ヴェロネーゼの作とされているが、むしろヴェロネーゼ派の作とべきであろう<sup>(71)</sup>。

一〇六番は《ローマのルクレーティア》である。ふくよかな若い婦人のルクレーティアは金髪の髪を解き胸に短剣を刺そうとしている(図版⑫)。悲劇の刹那を諦観した、いやそれに無関心な表情である。この女性像はモデルを写したのである。カタログはこれをティツィアーノ派とする<sup>(e)</sup>。この作品はパルマ・イル・ヴェッキオの作、正確に言えば、この画家がロレンツォ・ロットと緊密な関係にあった時期(一五一〇―一五十四年)の作品としてまったく問題ないと思う<sup>(72)</sup>。

ウフィツィ美術館にもう一点パルマ・イル・ヴェッキオの《ルクレーティア》があるが、この画家のずっと後年の作であり、彼がほかの絵でもモデルとして使った、おせじにも美人とはいえない豊満なヴェネツィ

(d) ロッコ・マルコーニもジョヴァンニ・ベツリーニの原作をコピーしているが、ビッソーロのコピーよりもサイズが大きい。しかしマルコーニは正直に自分の名前を入れている。ロッコ・マルコーニのこのコピーは一八八八年にはまだヴェネツィアの有名な美術商クッゲンハイムの所有だった。パドヴァのジュリオ・カンパニョーラもジョヴァンニ・ベツリーニの作品を複数コピーしたと思われる(『美術史アーカイヴ』第五冊、一八四

頁 Archivio storico dell'Arte, fasc. V, 184 参照)。[M]

(e) 後にカタログではパルマ・イル・ヴェッキオの作と改められた。[M]





図版⑫ ヤコボ・バルマ・イル・ヴェッキオ 《ローマのルクレティア》  
ローマ、ホルゲーゼ美術館

ア女を写している。概して、ベルガモの大家「バルマ・イル・ヴェッキオ」はこのような激しい感情の表現をよくする画家ではなかったにもかかわらず、この主題を三度とりあげ、三度とも芳しい結果は生まなかった。上述した二点のほか、ウィーンのベルヴェデーレ美術館にも《ルクレティア》がある。

一四四番のヴィーナスとキューピッドとサテュロスをあらかわす絵（ティツィアーノ派）は弱く、パリス・ボルドーネのできのよくないコピーでしかないと思う<sup>(73)</sup>。

一五六番、一八六番、一四九番の大きな絵には三人の大画家の手が識別されるが、カタログではヴェネツィアのボニファチオただ一人に帰している。最初の一五六番は《息子たちをキリストにゆだねるゼベタイの母親》である。画面は汚れているが色豊かなこの作品はヴェローナのボニファチオの晩年の作であると思う<sup>(74)</sup>。

一八六番の《放蕩息子の帰還》は子のボニファチオ・ヴェロネーゼに帰したい<sup>(75)</sup>。一四九番の《姦通の女》はその工房作に過ぎないと思う

<sup>(76)</sup>。故オットー・ミュントラーは論文「ヤーコプ・ブルクハルトの『チチェローネ』寄与』Beiträge zu J. Burckhardt's《Cicerone》の六十二頁で、ヴェネツィアに十六世紀のほぼ全期にわたって活動したボニファチオと呼ばれる画家一族がいることを指摘している。しかしこれはミュントラーではなく、二人のイタリア人学者の功績である。ヴェネツィアのモスキニーは一八一五年刊行の『ヴェネツィア案内』(Moschini, Guida di Venezia)のなかで、すでにボニファチオを名乗る画家が二人いたことを指摘しているし、何年も前に亡くなったヴェローナのチエーザレ・ベルナスコーニ博士はそのすぐれた『ヴェローナ派絵画史』のなかで、ボニファチオを名乗る画家が少なくとも三人いることを史料によって明かにした。それによれば、最年長のボニファチオは、ヴェローナに生まれ若い頃からヴェネツィアに定住し、一五四〇年そこで亡くなった。その縁者である若いボニファチオは、おそらく最初のボニファチオの弟だろうが、ともかく彼の弟子にして模倣者であり、一五五三年に亡くなった。三番目のボニファチオは一五七九年にはまだ絵を描いている。後者の二人のボニファチオは、技法、スタイルともに最初のボニファチオの作風に非常に忠実なので、目の訓練ができていないと、どのボニファチオがよく間違えてしまうが、バッサーノと呼ばれた三、四人の画家の場合と事情は似ている。もつともこれは、大きな問題ではない、第二、第三のボニファチオはヴェネツィアの生まれと思われるから、アノニモ・モレッツリアーノ<sup>(77)</sup>のいう「ヴェローナのボニファチオ Bonifacio Veronese」なる画家がいるのと同じく「ヴェネツィアのボニファチオ Bonifacio Veneziano」なる画家がいても当然であろう。さらに言うならば、三人のうちで一番若いボニファチオの晩年の作品から、この画家が当時絶大な影響力をもっていたティツィアーノの模倣者であることがわかり、他方、第一の、つまり最も有能なボニファチオはバルマ・イル・ヴェッキオの弟子にして模倣者と見られる。私は別の機会にこの画家一族について詳述するつもりである。

ここで、一六八番の《聖母子》のみを見ることにしよう。裸形の幼児キリストは女性信徒を祝福し、その両側に、生きいきと真に迫る聖アントニウスと聖ヒエロニムスが控える。ライティングはロット風である。聖母はベルガモの百姓女の風体である。デッサンはまだ幾分ぎこちなく、衣襷も硬く荒い。この絵はパルマ・イル・ヴェツキオの中期(一五一四—一五二八年)に違いなく<sup>(a)</sup>、パラッツォ・コロンナ・アリ・アポストリにあるパルマの力作より数年前の作であろう<sup>(76)</sup>。

《聖家族》(旧三〇番。もはやボルゲーゼ美術館にはない)は、カタログに言うヴェネツィア派の作ではなく、バルトロメオ・ラメンギ、通称バニャヴァツロの作であろう<sup>(79)</sup>。

カタログにジョヴァンニ・ベッリーニ作とされる一六四番の《聖母》は、ジョルジョーネの弟子とされるもう一人のベルガモの画家に帰される<sup>(b)</sup>。右に半身の聖母を、真ん中に欄干上の裸形のキリストを描き、キリストは左手で聖ペテロを祝福している。灰色のカーテンが背景をなす。デッサンは弱く、聖人らの表情は平凡で百姓風、大ぶりのキリストのポーズにも魅力が乏しく、背景の雲は毛玉のようである。それに対して、燃えるような彩色はすばらしい。ミュントラーが適切に指摘したように(Otto Mündler, *Beiträge zu J. Burchard's Cicerone*, p. 64)<sup>(c)</sup>、この絵はベルガモ出身の画家ジョヴァンニ・ブージ、通称カリアーニ Giovanni Busi, detto Carianiに帰され<sup>(80)</sup>、思うにこの画家は同郷のパルマ・イル・ヴェツキオの弟子であり、ジョルジョーネの模倣者である。彼は、ベルガモ近郊のヴァル・ブレンバーナのファイピアーノで一四八〇年から一四九〇年の間に生まれたに相違なく、一五四一年にはまだ存命中である。この色彩画家についてよく知れたかったら、ベルガモに行くのがよ

い。市立美術館や個人の家で彼の優品を見ることができ<sup>(c)</sup>。

一一五番の絵は、画家ベルナルディーノ・リチーニオ自身の大家族の肖像を描いた大作である<sup>(81)</sup>。中央に描かれた金髪のでつぷりとした母親は煉瓦色の袖つきの白い服をつけ、左腕にまだ産着のとれない赤ん坊を、右腕にその上の子を抱えている。将来彫刻家になるべき一人を含めて残る五人の息子は母鳥を慕うひな鳥のように配列されている。後ろに控える父親はこの絵の作者であるベルナルディーノ・リチーニオ・ダ・ポルデノーネであり、彼は五十歳前後に見える。背景はこの画家の全作品に見られるように灰褐色である。画面にB. Lavinio opusと記されている。一七一番の《聖会話》はカタログではバルトロメオ作とされているが、この絵もベルナルディーノに帰される<sup>(82)</sup>。中央に煉瓦色の着衣と白の頭巾をつけた聖母は、魅力的とはいえない裸形のキリストを前に置き、子羊にまたがった幼児の聖ヨハネはキリストに十字架を差し出している。後ろにヨセフとアンナがおり、右側に聖ヒエロニムスとひざまづく聖カタリナがいる。背景は風景である。ここでも、この画家の全作品と同じように、肌にピンクのグレースをかけ、画家好みの煉瓦色と空色が認められる。リチーニオの作品のなかでもできのよくないもののひとつである<sup>(d)</sup>。シャツラッコロンナ美術館にもベルナルディーノの作品《ヘロデヤ》があるが<sup>(+)</sup>、美術館ではジョルジョーネ作としている

(c) ミラノでもカリアーニの作品を数点見ることができる。すなわち、ブレラ美術館に二点、アンプロジアーナ美術館に一点、市立美術館に二点、ボノーニ・チエレータ・コレクシオンに一点、ジョヴァンニ・モレッリ・コレクシオンに二点(それぞれ男の肖像と戸外の聖家族)である。ヴィチエンツァの美術館にもカリアーニの聖母がある(第二室、四十一番) [M]

(a) このパルマの《聖母子》はオマール公の所有する有名な《聖母子》(カルテリーノも一五〇〇年の年記も偽作)を想起させるが、このインスクリプションのせいで美術史に大混乱が生じた。[M]

(b) 今は正しくカリアーニ作とされている。[M]

(d) クローとカヴァルカセレ両氏はこれほど踏み込んだ判断をせず、「ベルナルディーノ派の様式」と言うのみである(第二巻、二九四頁)。これに対してオットー・ミュントラー(前掲論文七十五頁)は私と同意見である。目のすぐれたミュントラーが、アンプロジアーナ美術館にある「アンプロジオー・デ・ブレイデイスの」若い女性の横向きの肖像の作者を誤診したのと同じく、なぜ<sup>(c)</sup>でも、パラッツォ・バルビビオーヴェラ(ジェノヴァ)にある若いティツィアーノの傑作をベルナルディーノに帰したか、理解に苦しむ。[M]

る<sup>(83)</sup>。最後に言っておきたいが、このベルナルディーノは、決してミュントラーが考えたようにジョヴァンニ・アントニオ・レジッコ・ダ・ポルデノーネの兄弟ではなく、おそらくその弟子ないし親戚であろう<sup>(84)</sup>。シャツラーロコロンナ美術館にも、フランチェスコ・ベツカルツツイの作品と思われる男の肖像が一点あるが、美術館ではベルナルディーノ弟子の一人であるカルロ・カリアーリの作としている<sup>(85)</sup>。

一四五番の魅力的な《神殿で説教するキリスト》はバオロ・ヴェロネーゼ派に属するヴェネツィアの画家の作品であるが<sup>(86)</sup>、これはナシヨナル・ギャラリー（ロンドン）にあるペドロ・カンパーニヤ（セビリアに定住したフランドルの画家）の絵<sup>(87)</sup>に少々変更を加えてコピーしたものである<sup>(88)</sup>。

ボルゲーゼ美術館のこの部屋の窓際にヴェネツィア派の肖像画がもう一点あり、シチリア出身の画家アントネッロ・ダ・メッシーナの作品である。この三九六番の絵<sup>(a)</sup>は、少なくとも私にはやや不快に見える表情の男の半身像である。赤い服をつけ黒のベレッタを被る<sup>(89)</sup>。アントネッロ・ダ・メッシーナのすべての肖像画の場合と同じく、この男の目は非常に生きいきと描かれている。肌は赤褐色、眉毛はミニアチュール画家のように入念に描かれ、口のデッサンは手堅い<sup>(図版13)</sup>。先述のように、以前カタログではこの作品をジョヴァンニ・ベツリーニ作としていたが、ミュントラーとそれに続くクローとカヴァルカセレ両氏がアントネッロに戻した。口元の表情から判断すると好感のもてる夫というよりは商売にたけた男だったようだ。同じ年に描かれたと思われるもう

(a) この絵はかつてジョヴァンニ・ベツリーニに帰されていたが、この事実はアントネッロがヴェネツィア派画家たちに負うよりは彼らがアントネッロに負っていることの含みひとつの証拠となる。もう一点、アントネッロの後期（一四八五～一四九三年）の肖像の傑作がナポリ美術館にあり（大広間、十六番）、やはりジョヴァンニ・ベツリーニの作と誤って表示されている。耳の形はベツリーニのそれとまったく違っており、これが作家判定の決め手になる（挿図③）<sup>(89)</sup>。アントネッロのこの肖像画では、目のデッサンは初期の肖像画の目ほどには誇張されておらず、作家判定の傍証となる。[M]



図版13 アントネッロ・ダ・メッシーナ 《男の肖像》 ローマ、ボルゲーゼ美術館

一点の肖像画がミラノのパラッツォ・トリブルツイオにあり、これにはアントネッロの名のほか一四七六年の年記もある<sup>(90)</sup>。

さて第三室に戻ると、読者に注意を喚起すべきヴェネツィア派の肖像画がもう一点ある。一三九番の横向きの青年像である。どうしてこの肖像画が、第二室の肖像画九十七番の作者とされたジョヴァンニ・バッティスタ・モローニ・デイ・アルビーノ作と言えるのか、まったく理解できない。すでに見たようにあの肖像画「九十二番」はベルガモの大画家モローニとは何の関係もなく、第三室のこの肖像画も断じてモローニの作ではなく、最初ロマーニの弟子だったと思われる次いで老ジョヴァンニ・ベツリーニの、そして後にティツィアーノの模倣者となったジョヴァンニ・ジェローラモ・サヴォルド・ダ・ブレシヤの作に他ならない<sup>(91)</sup>。すぐれたデイレクタント画家サヴォルドの作品はそう多くないから、この肖像画はもつと検討されてよい。ウフィツィ美術館に彼の小品

(b) この肖像画は後にサヴォルド作と改められた。[M]

一点、トリノのピナコテカに二点、ブレラ美術館に貴重な一点「祭壇画」がある(a)。このほか、サヴォルドの肖像画が一点ローマにあり、カピトリナ美術館第一室にジョルジョーネの作として、聖マルゲリータのエンブレムをもつ女性像がある(十)(92)。

簡潔を旨として、この部屋にあるその他重要とは思われない作品については省略し、同館第四室にある一四三番の肖像画の記述をもって検討を閉じたい(93)。これは以前から私が特別に注目してきた作品である(図版⑭)。

このすばらしい婦人像についてカタログは作者不詳としている。二十八歳前後のまだ若い婦人であり、憂鬱そうだが聡明な表情のこの女性の黒い目は鋭く、その上に額が弧を描く。黒褐色の髪の毛は、ほぼウフィツィ美術館のマルタの騎士のそのように、こめかみを覆っている。



図版⑭ ジョルジョーネの追随者 《ハンカチを手にする女性》  
ローマ、ボルゲーゼ美術館 [モレッリはジョルジョーネに帰す。  
1940年の修復以前の写真]

(a) ボルゲーゼ美術館のこの横向きの肖像画とブレラ美術館が所蔵するサヴォルドの浮遊する天使の一人の横顔とを比較してほしい。このほかサヴォルドの作品はブレシャ市立美術館、ヴェローナのサンタ・マリア・イン・オルガノ教会、ヴェネツィアのサン・ジョッベ教会にある。[M]

暗い着衣の袖は長く、硬い髪をたたむ。女性は石の窓じきいの前で白いハンカチを両手にもち、待ち人の到来をうかがうかのように待ち焦がれる眼差しで遠くを見つめている。神秘的な女性のこれほど単純な表現は、これが大画家の筆になることを図らずも示している。その画家とは誰だろうか。この語りかけるような婦人像を批判的に検討するまでは、ドッソ・ドッシだと考えた。しかし、暗い背景、石の窓じきい、単純な描写からして、フェッラーラ・ヴェネツィア派の画家ではないと思われた。若いセバステリアーノ・デル・ピオンボの作かとも考えた。だが、セバステリアーノにしてはこの婦人像の表現はあまりにも深く、その手の形はあまりにも十五世紀的である。さてある日、この神秘的な婦人像を前にして我を忘れて絵に問いかけたときである、私の魂とあの画家の魂が出会い、画家はこの女性の表情を通して私を見つめた。この語り合いのとき、突然私はひらめき、喜びにあふれて叫んだ。「あなたはジョルジョーネではないですか」。絵は答えた「そう、私だ」。

心もち弧を描く睫毛、深く甘く神秘的な眼差し、低くまつすぐな額、上品な口。これらすべてがジョルジョーネだと語っている。全体がウフィツィ美術館のマルタ騎士の顔と同じように表現されている。残念なことに、首と胸に補筆があるが、それ以外の保存状態はよい。上品なこの女性がつけている黄褐色の被り物は初期のティツィアーノの婦人像によく見られる。その時以来、私は何度もこの絵の前に立ったが、その度にこの絵は新たなことを語りかけてきた。この肖像の表現は芸術の奇跡であると思う。ジョルジョーネのみが、私たちを動かし考えさせるすぐれた肖像をカンヴァスに定着させることができる。

このジョルジョーネの新作をイタリア美術の友人であるあなたがたに紹介して、ボルゲーゼ美術館の絵画についての私の論考を閉じることにする(94)。

## 訳注

\* 取りあげられた作品の作家と真贋の判定についての註は、基本的にAnderson (a cura di), *Giovanni Morelli Della Pittura Italiana. Studi Storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma, Milano, 1991* の注に Paola Della Pergola, *Galleria Borghese, I Dipinti, vol. I, Roma, 1955* にあづかると、その他は訳者の註である。

(1) モレッリの時代には、ガローファロの作品の編年は十分でなく、以下、《十字架降下》(図版①)をはじめとしてモレッリがガローファロの作品とした作品の大半は今ではオルトラーノに帰されている。本文に見るように、モレッリがオルトラーノの存在自体を疑ったのには、当時オルトラーノについての史料も少ないのある作品も知られておらず、ヴァザリもこの画家について言及せず、フェッラーラの伝承によっていくつかの作品がオルトラーノ作とされていたという状況がある。本文には言及がないが、作品の検討を第一とするモレッリはナポリ(カポデイモンテ美術館)とフェッラーラでオルトラーノ作とされていた作品を検討した上でこれを否定している(モレッリからエミリーオ・ヴィスコンティ・ヴェノスタ宛の1885年5月4日付の手紙、Anderson, 1991, p.457 参照)。ただしモレッリより前に、ミュントラーとA・ヴェントゥーリがオルトラーノの存在を認め、両画家の作風の違いを検討している。

(2) モレッリの記述は正確ではなく、ナポレオンの侵入を機にフェッラーラ公ジャンバッティスタ・コスタービレ(一七五六―一八四一)はフェッラーラ派の三八五点を含む絵画六二四点を収集したという事実がある。なお、後にジョヴァンニ・コスタービレは一八五六年にこのコレクションをフェッラーラ市へ寄贈しようとしたが不調に終わった。この頃モレッリは同コレクションの目録を作成し、彼の親友であるチャールズ・イーストレークからイタリアに滞在していたイギリス人コレクターがこのコレクションからビザネツロの《聖ゲオルギウス》《聖アントニウス》(現在ロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵)をはじめとする作品を購入した。Anderson, 1991, p.p. 458-459.

(3) 《十字架降下》は今日オルトラーノの作とされる。ボルゲーゼ美術館の十七世紀の記録ではオルトラーノ作とされているが、一七九〇年の同館所蔵品目録以降ガローファロに帰されている。この作品をガローファロ作としたモレッリ以前に、ミュントラー(一八六九)とA・ヴェントゥーリ(一八八九)がオルトラーノに帰している。Paola Della Pergola, I, p. 59 参照。

(4) この作品も今日オルトラーノに帰されている。

(5) 今日ニューヨークのメトロポリタン美術館所蔵

(6) ナポリの《十字架降下》(挿図①)も今日オルトラーノに帰されている。



挿図① オルトラーノ《十字架降下》ナポリ、カポデイモンテ美術館 【モレッリはガローファロに帰す】

(7) キリストの降誕と聖フランチェスコ、マグダラのマリアを描く。この作品も今日オルトラーノに帰されている。

(8) 今日ガローファロの真作とされているが、画中の石に記された年記は後世の加筆と判断される。

- (9) 今日この二点ともオルトラノーに帰されている。
- (10) この作品も今日オルトラノーの作とされ、制作は一五一六年頃とされる。
- (11) 《我に触れるな》はボルゲーゼ美術館のカタログではガローファロの追隨者の作とされる。 Paola Della Pergola, I, p.46.
- (12) 今日この作品はガローファロ作と認められていない。
- (13) 《聖アントニウス》は今日オルトラノーに帰され、マルゲリータ・ヴィスコンティ  
|| ヴェノスタ・パツラヴィチーノ・モツシが所蔵する。
- (14) 《井戸のキリストとサマリアの女》も、ボルゲーゼ美術館のカタログではガロー  
ファロの追隨者の作とされる。 Paola Della Pergola, I, p.46.
- (15) 《聖家族》はガローファロの真作と認められる。
- (16) 《ネプチューンとミネルヴァ》もガローファロの真作と認められる。
- (17) ヴァザリーの原文:「ローマに到着したベンヴェヌート「ガローファロ」は、  
ラファエロの絵の優美と生彩、ミケランジェロの豊かなディセーニョにうちひ  
しがれ、ロンバルディアの様式とマントヴァで刻苦勉強して修得したものを罵  
り、できることならそれらを蔽い清めたいと願った」(Vasari, *Le Vite*, Istituto  
geografico De Avostini, vol. 6, p.324)
- (18) 《聖家族と聖人達》はガローファロの真作と認められる。
- (19) 後に触れられるように、ドッソ・ドッシ(一四七九頃-一五四二)の本名はジョ  
ヴァンニ・ルテロー。兄弟のバッティスタ・ドッシとしばしば共同して描いた。

- (20) 《魔女キルケー》はドッソ・ドッシの真筆に間違いないが、制作は一五三〇年頃  
とされる。ここで目利きのモレッリがキリスト教主題ではなく文芸的主題に関  
心を寄せている点が注目される(主題について異説もあったが、一般にキルケー  
とされる。キルケーはギリシャ神話に登場するアイアイエ島に住む魅力的な魔  
女)。十七世紀初頭にフェッラーラ公からシピオーネ・ボルゲーゼに送られた  
作品の一点。 Paola Della Pergola, I, p.30.

- (21) エステンセ美術館(モーデナ)の聖母と聖セバスティアヌスとゲオルギウスを  
描いた祭壇画中の聖ゲオルギウスをさすか。

- (22) 《妖精カリストー》もドッソ・ドッシの真作と認められている。

- (23) 《アポロンとダフネ》(挿図②)はモレッリ以前はカラヴァッジョに帰され  
ていた。



挿図② ドッソ・ドッシ《アポロンとダフネ》ローマ、ボルゲーゼ美術館

- (24) 《聖コスマスとダミアヌス》の葉壺に記されたアナグラムをドッソ・ドッシの筆  
としない人もいるが、絵自体は今日ドッソに帰されている。

- (25) 《タヴィデとサウル》は、今日ドッソ・ドッシの原作にもとづくコピーと判断され、画  
題は《ゴリアテの首をもつタヴィデと小姓》とされる。 Paola Della Pergola, I, p.43.

(26) 今日では、ドーリアーバンファイリ美術館のこの作品に見られるモノグラムはドッソ・ドッシのサインではなく、作品は十六世紀フェッラーラの別の画家に帰される。

(27) 今日両作品ともドッソ・ドッシに帰されていない。

(28) モレッリはすでに一八七五年の論文(*Zeitschrift für bildende Kunst*, X, 1875)で『聖家族』をドッソ・ドッシに帰している。

(29) この作品は今日異論なくドッソ・ドッシに帰されている。

(30) 今日この肖像画はドッソ・ドッシによるコピーとは考えられていない。

(31) この作品はロヴァーゴのアカデミア・デイ・コンコルディ美術館が所蔵し、画題は『玉座の聖母と五聖人』である。

(32) アッカデーミア・カッラーラ美術館(ベルガモ)の『聖母子と聖ゲオルギウスと司教聖人』であるが、今日作者は兄弟のバッティスタ・ドッシとされている。

(33) 今日、『聖セバステリアヌス』(ブレラ美術館)はドッソ・ドッシの真筆とされ、『ペテロの足を洗うキリスト』(アンブロジーアーナ美術館)は今日もドッソ・ドッシの作とされていない。

(34) 一八九〇年のドイツ語版ではこの見出しを立てない。

(35) 『マギの礼拝』は今日おおむねマッツォリーノに帰されている。ボルゲーゼ美術館にはこのほかにもマッツォリーノの作品が数点ある。

(36) ボルゲーゼ美術館にはこのほかにもスカルセッリーノの作品が多数ある。

(37) 今日の研究によれば、十二使徒とともに描かれていた聖セバステリアヌス像はロレンツォ・コスタの手で抹消され、フランチャとコスタの共同による『受胎告知』が上描きされた。

(38) このステンドグラスは今日、ロレンツォ・コスタの下図によりガブリーニ兄弟が制作したとされる。

(39) フランチェスコ・フランチャについてモレッリはロンバルディア派の章でまとまった記述をしている。『金沢美術工芸大学紀要』第五十四号、(10)～(11)頁参照。

(40) 今日この壁画は改めてフランチャに帰されている。

(41) 以下のコレッジョの初期作品の判定について今日受け入れられない作品もあるが、この箇所はその後のコレッジョ研究の先駆をなしている。

(42) ヴェドリアーニは十七世紀モーテナの修史家。モレッリが参照したのは *Lodovico Vedriani, Raccolta de' pittori, scultori, et architetti modonesi più celebri, Modena, 1662* と思われる。

(43) アシユバートン卿の作品は、聖ペテロ、マルタ、マグダラのマリア、レオナルドを描いた祭壇画。現在ニューヨーク・メトロポリタン美術館所蔵。

(44) この作品はモレッリが初めてコレッジョに帰した唯一の作品である。

(45) 現在ワシントン・ナショナル・ギャラリー所蔵の『聖カタリナ』。

(46) 『栄光のキリスト』は最近の研究では触れられていない。

(47) 『ディアーナの狩』は油彩画であり、これ以後に触れられる十七世紀の画家たち

の壁画とは同断に比較はできない。また、モレッリは十七世紀の絵画の作家判定を必要とする作品が多いことを認めつつも、十七世紀絵画に対してあまり評価していないかった。

(48) モレッリの判断は今日も認められている。

(49) 一八九〇年のドイツ語版にこのタイトルはない。

(50) モレッリはヴァイマールとチャッツワースのデッサン《レダと白鳥》をソドマに帰している(『金沢美術工芸大学紀要』、第五十一号、(30)～(31)頁参照)。

(51) 《アレクサンドロスとロクサネの婚礼》をラファエロの原画によるラファエロ派の作とするモレッリの判定は今日も是認されているが、この壁画にかかる原画については疑問の余地がある。なお、モレッリは本書の「ロンバルディア派」のソドマの章で、同じ問題を指摘している(『金沢美術工芸大学紀要』、第五十一号、(27)～(35)頁参照)。

(52) 以下のデッサンについて、最初の十点は今日もラファエロの真作と認められているが、他方、これに続いてリストアップされているモレッリがラファエロ作と認定しなかったデッサンについても、今日では真筆の意味範囲を拡張し広義のラファエロ作とする傾向にある。モレッリがこれらのデッサンを真筆としなかったことについて、ある画家がその固有の細部の特徴から離れたような場合には、モレッリの判定方法は是非が問われる一例であり、この度に限ったことではなし(Anderson, 1991, p. 463, nota 52参照)。画家がモデルに即して耳などの細部を正確にデッサンするとき、画家の無意識の習癖から生まれる「基本形」はおのずと破られるだろう。モレッリの方法を絶対化しないために心得ておくべきことである。『金沢美術工芸大学紀要』、第四十七号、(25)頁、訳注12及び挿図⑥(フィリッポ・リッピの聖人像の耳の描写の場合)参照。

(53) ドーリア＝パンフィーリ美術館の章は本紀要上での翻訳を予定していない。

(54) モレッリは一八七二年にヴェネツィアに長期滞在したさいの成果がヴェネツィア派の章に反映されている。ここで問題の《男の肖像》は《手袋を手にした男》であり、今日ジローラモ・ダ・カプリに帰される。

(55) 今日《キューピッドに目隠しするヴィーナス》の名で知られる(図版⑨)。

(56) 《聖チエチリアと夫ヴァレリアヌス》は今日レーリオ・オルシに帰される。

(57) この男性像は今日、ロレンツォ・ロットの自画像と認定されている。

(58) *l'homme d'esprit* (「精神の形」)、「もの見方」は、作家判定においては画家の技法よりも精神の形が決め手になると主張したシャルル・ブランの用語。モレッリはブランの方法に否定的だが、ここではこの用語を否定的に使っていない。『金沢美術工芸大学紀要』第四十七号、(75)頁参照。

(59) 今日、《聖会話》は、ロットのヴェネツィア滞在期の制作とされる。

(60) 《聖母子と聖アンナ、ヨアキム、ヒエロニムス》。できはよくないが、今日ロットに帰されている。

(61) 《聖会話(聖母子と聖バルバラ、ジュステイーナ及び二信徒)》。図像、様式ともロットの特徴が認められるが、できはよくない。早くから作家判定は混乱を極めたが、今日ではバルマ・イル・ヴェッキオ作とされている。

(62) かつてはこの絵をゼロツティ作としたモレッリの判定は是認されたが、一九三〇年以降再検討された結果、パオロ・ヴェロネーゼの若描きと判断されている。

(63) 今日この作品は行方不明。

(64) 《ヴィーナスとキューピッドとサテュロス》。今日もヴェロネーゼの原作にもと



づくコピーとされている。

- (65) 十七世紀前半にすでにボルゲーゼ美術館の所蔵となっているが、今日広く定着しているタイトル《聖愛と俗愛》の初出は一七九二年であり、以後この作品の図像解釈をめぐって多くの美術史家の論争があったのはよく知られる (Della Pergola, I, pp. 129-130 参照)。初期の文献にティツィアーノ作とする言及はないが、ジョヴァンニ・ペリーニの影響を脱しつつあったティツィアーノの初期の作品であることに疑問の余地はない。

- (66) これらの作品のオリジナルはエジンバラのスコットランド国立美術館にある。

- (67) 《サロメ》はモレッリの判定の成功例のひとつである。

- (68) この《三位一体》は今日レアンドロ・パッサーノに帰されている。

- (69) 本作及びバラツォ・ピッティのバージョンとともに、今日ではランベルト・ツストゥリウスに帰されている。

- (70) 今日、九十一番《ユーディット》はジョヴァンニ・アントニオ・サッキ(ポルデノーネ)に、十番《アモールとプシューケー》はヤコボ・ズッキに、八十九番《女性の肖像》は十六世紀の逸名の画家に、一六八番《聖母子》はローマ派画家に、二二八番《シエナの聖カタリナの聖体拝領》はベルナルディーノ・フンガーイに帰され、三二五番《洗礼者ヨハネの首》はアンドレーア・ソラーリオにもとづくコピーとされる。

- (71) 《聖アントニウス》は今日ヴェロネーゼの真作とされている。

- (72) 本作をバルマ・イル・ヴェッキオ作としたモレッリの判定は今日も是認されている。

- (73) 先にモレッリは《ヴィーナスとキューピッド》をヴェロネーゼのコピーと判断している(訳注64参照)。

- (74) 《ゼベタイの母親》は今日ボニファチオ・デ・ピターティ・イル・ジョーヴァネに帰されている。

- (75) 《放蕩息子の帰還》は今日アントニオ・バルマ(ヤコボ・ネグレットイ)に帰されている。

- (76) 《姦通の女》は今日ボニファチオ・ピターティの追随者の作とされる。

- (77) アノーニモ・モレッリアーノ Anonimo Morelliano は、ヴェネツィアの著述家・コレクターだったマルカントニオ・ミキエル Marcantonio Michel の筆になる未刊の草稿の旧名であり、ヤコボ・モレッリはその編者にすぎない(従ってまた本書の著者であるモレッリとは無関係)。残念ながらこの草稿は出版に至らなかったが、草稿中の『絵画消息 Notizie del Disegno』は、北イタリア(パドヴァ、クレモナ、ミラノ、パヴィーア、ベルガモ、クレマ、ヴェネツィア)の絵画にくわしく、トスカナ美術偏重のヴァザーリには期待できない記述として貴重であり、事実マルカントニオはヴェネツィア絵画のコレクターであり、ジョルジョーネをはじめとする当代の絵画を所有していた。ジョルジョーネ研究にはこの草稿は第一級の史料とされている。Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica*, Firenze, 1977, pp. 214 ff. 参照。

- (78) 《聖母子》をバルマ・イル・ヴェッキオ作としたモレッリの判定は異論なく受け入れられている。

- (79) 現在所在不明。

- (80) この判定も今日認められている。

(81) 後に、ベルナルデティーノ・リチーニオは生涯独身であり、ここに描かれたのはベルナルデティーノの兄弟アツリーゴであることが判明した。

(82) この作品をしかるべくベルナルド・リチーニオに帰したのはモレッリが最初であると思われる。

(83) これにあたる作品は今日知られていない。

(84) 今日ボルデノーネの名で知られる画家をヴァザーリらがジョヴァンニ・アントニオ・リチーニオと呼んだことから、この画家とベルナルデティーノ・リチーニオが混同された事情がある。

(85) これにあたる作品は今日知られない。

(86) 主題は《マルタとマリアの前で説教するキリスト》であり、今日ラヴェンナの画家ルカ・ロンギに帰されている。

(87) ロンドン、ナショナル・ギャラリーの二二四一番がこれである。

(88) 《男の肖像》はモレッリの友人ミュントラーの判定によりアントネッロに帰され、その判断は今日も揺るぎない。

(89) モレッリは一八九〇年のドイツ語版にアントネッロ・ダ・メッシーナとジョヴァンニ・ベッリーニの描く耳の図を入れている(挿図③)。

Namen des Giambellino (grosser Saal, Nr. 16). (†) Schon die Ohrform, so verschieden von der bei Giambellino, würde hinreichen, den Meister zu erkennen. — Die Liniensperspective des



Auges ist in diesem Bildnisse nicht so sehr übertrieben wie in den frühere Porträts des Sicilianers, sodass es vielleicht diesem

挿図③ 右 アントネッロ・ダ・メッシーナの描く耳 左 ジョヴァンニ・ベッリーニの描く耳 (1890年のドイツ語版より)

(90) 今日トリノ市立美術館所蔵。

(91) 一三九番の青年像について、古くボルゲーゼ美術館ではティツィアーノないしモローニの作としていたが、モレッリがはじめてサヴォルドに帰し、その後この判断は是認されている。

(92) カピトリーナ美術館の女性像について、モレッリ自身の判定であることを示すダガー(†)が付されているが、この女性像を最初にサヴォルドに帰したのはカヴァルカセレである。

(93) 一八九〇年のドイツ語版では、以下のジョルジョーネにかかる文章は新たに設けられた「北方画家」の立項中にあるが、この日本語訳の底本である一八九七年のイタリア語版では「北方画家」の立項そのものが省略され、サヴォルドから直接次のジョルジョーネの節に移る。一八九二年の英訳ではここに「ジョルジョーネ」の項タイトルを付け加えている。

(94) ドレスデンの《眠れるヴィーナス》の作家判定に成功したモレッリであるが、ここでは不首尾な結果に終わった。今日ではこの作品はジョルジョーネ派に帰されている。

図版出典

図版①～⑭と挿図②：(Ed. établie par J. Anderson), *Giovanni Morelli. De la Peinture italienne*, Paris, 1994. / 挿図①：B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, 1964. / 挿図③：I. Lermolieff (Morelli), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei*. Leipzig, 1890.

謝辞

この翻訳を進めるにあたり、以下のお二人に心から感謝の意を表します。モレッリ研究の第一人者であるジェイニー・アンダーソン教授 Prof. Jaymie Anderson (メルボルン大学) の貴重なモレッリ研究、とくに教授による同書の新版である *Giovanni Morelli Della Pittura italiana Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Milano, 1991 の浩瀚な訳注と論考、そして教授の直接のご教示を抜きにはこの日本語訳はなかった。教授からは同書のフランス語版(一九九二年)のほか貴重な関連著書をたまわったことも付け加えておきたい。次に、ベルガモのアカデミア・カッターラ理事長ウィリー・ザヴァリット氏 Dr. Willi Zavaritt には、モレッリ関連の資料を閲覧させていただいたのみならずモレッリの足跡をたずねる上で多くの助言と協力をたまわった。

ACKNOWLEDGEMENTS

I, translator of Morelli's *Della Pittura italiana*, 1897, wish to express my deepest thanks to Prof. Jaymie Anderson (University of Melbourne) for having courteously given me important notices regarding Morelli and replied to my questions, and to Dr. Willi Zavaritt (president of Accademia Carrara, Bergamo) for having shown me primary documents of Morelli. Without their help I would not have accomplished the translation.

翻訳後記

今回をもって、平成十四年度に開始したモレッリ『イタリア絵画論』*Della Pittura italiana. Studi storico critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff)*, Milano, 1897 の翻訳を終わる。これまで十回にわたり同書の「基本理念と方法」と、それに続くボルゲーゼ美術館の作品研究に当てられた第一章を訳し終えたことになる。分量にしてそれはモレッリの本文全三二七頁のうちの七割弱であり、二割強に相当する第二章(ドーリア・パンフィーリ美術館)は残念ながら翻訳するに至らなかった(今後機会をとらえて別の媒体でこの欠を補いたいと考えている)。

振り返ってみると、フリッツォーニによる最初のイタリア語訳を底本としつつ最初のドイツ語版(一八九〇年)、英語版(一八九二年)を参照して訳を進め、図版編成や独自の訳注を試みたものの、結果として、必ずしも一貫した記述と体裁を守ることができなかったことを率直に反省している。その意味で、拙訳は試訳の段階と認めていただいてよい。

しかし、これまで日本で翻訳されたのは本書の「基本理念と方法」のみだったことからすれば、拙訳によってモレッリの作家判定・真贋判定について具体的に知り、その是非を問うことができるという点で、一歩前進したとは言えるだろう。確かにモレッリの方法について今でも賛否両論がある一方で、モレッリの著作を精神的な文脈でとらえるという、原著者の意図からすれば見当違いな読み方も根強くある。そのように揺れる外的事情に左右されず、まずは作家判定の基礎文献として本書を読み、私たちが自主的にその方法を再検討することが大切だと思うし、それが若い読者へのモレッリの期待でもあったはずである(本紀要第四十六号(二〇〇二年三月)掲載の「基本理念と方法」参照)。本書で取りあげられた作品対象の多くが、すでに美術史上の戸籍簿に入った名品ではなく、モレッリが直面していたのは作家判定をめぐって混乱していた作品の再検討であり、関係する史料は乏しく、拙い修復に起因する判断のしづらさというようなさまざまな困難がそこにあった。その限

りにおいて今日言えるのだが、モレッリも少なからず眼を誤ったのは事実である(本年度分の翻訳ではオルトラノ非存在説など)。自信過剰かと思われる誤診もある(ジオルジョーネの節参照)。画家の習癖のあらわれとしての耳や手先の形(モレッリのいう「基本形」)がどこまで画家の無意識の表出であるのか、あやうい場合もある(ラファエロのデッサンにかかる本号訳注52参照)。

他面、モレッリは自身の方法がすべてではなく、イタリア絵画研究がまだ発展途上にあることも自覚していた。見落としがちだが、モレッリは決して作品の全体的直観を否定はしていない(それがなければ真贋と作家の判定はできない)。モレッリには長年にわたって築いてきたイギリス、フランス、イタリアの専門家、古美術商、修復家らとのネットワークがあり、古美術市場で新作品を探し出し、売られる運命のコレクションを事前に調査し、自らのコレクションをつくり研究した。ウィルヘルム・フォン・ボーデに対する敵愾心が時として学術書としての常識を破るほどの表現をとることもあるが、そこにかえって目利きの草分けとしての晩年の著者が次世代に託そうとした熱いメッセージを読むことができる。

本書の行と行間に読み取れるのは、このような多面的な活動を势力的にこなしたモレッリの実像であり、今後そうした点をふまえてモレッリの方法について検討したいと思う。

\*この翻訳は、筆者が平成十二年度公立大学在外研究員補助金にかかる事業として平成十二年十月から平成十三年三月までウイーン滞在中に行った「近代の美術批評と様式論の研究の一環であり、その成果の一部をなしている。

(うえだ・つねお 芸術学／イタリア美術史)

(二〇一〇年一月二十九日受理)