



レオナルド・ダ・ヴィンチの肖像画におけるゴシック的局面：
《モナ・リザ》における古典主義の意味の再検討

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2021-03-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 江藤, 匠, ETOU, Takumi メールアドレス: 所属:
URL	https://joshihi.repo.nii.ac.jp/records/8.2

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



レオナルド・ダ・ヴィンチの肖像画におけるゴシック的局面

《モナ・リザ》における古典主義の意味の再検討

▶江藤匠

序

筆者は、ここ三十年ほどの間、15世紀フランドル絵画がイタリア・ルネサンス絵画に与えた影響について研究してきた。このテーマの動機の根底にあるものは、1500年頃から1525年頃までの古典主義の形成に、どのようにフランドル絵画が、つまりゴシック的要素が関与してきたのかという問題意識である¹⁾。この古典主義の様式を代表する肖像画が、レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452～1519)の《モナ・リザ》だといえる。ハインリッヒ・ヴェルフリンは《モナ・リザ》において、16世紀以降の肖像画とは原理的に区別される、15世紀からの「繊細な(fein)」様式が完成したとしている²⁾。一方ケネス・クラークは、その微笑を含んだ表情はランス大聖堂ポルタイユの天使像《ランスの微笑》を想起させ、反古典的、非地中海的な性質で、ゴシック的な要素だとしている。そしてレオナルドはゴシック的感觉を理想化することにより、新しい質の古典的完璧さに到達したのだと述べている³⁾。つまりレオナルドの確立した古典主義を古代の再生としてよりは、むしろゴシック回帰として捉えているのだ。本稿では《モナ・リザ》が、なぜゴシックの帰結といえるのか、ヴェルフリンやクラークの言説に基づいて解明していくことを主眼としている。

1. ミラノのスフォルツァ家時代の初期肖像画

レオナルドの古典主義肖像画へのプロセスは、第一次ミラノ時代に始まった。1482年、30歳になったレオナルドはフィレンツェを去り、ルドヴィコ・スフォルツァに仕えるため自薦状を携えてミラノに赴いた。その主な目的は、ルドヴィコの父フランチェスコ・スフォルツァの騎馬像を制作することにあつた⁴⁾。しかし肖像画においても少なくとも三点制作しており、自身が構想し弟子のポルトラッフィオなどが仕上げた作例を含めると数点が現存している。この第一次ミラノ時代の肖像画の様式変化について、デイヴッド・ブラウンは、モデルの肖似性を重視したりアリズムから、注文主の肖似性に対する要求を離れて、肖像画の理想化が図

られたと分析している⁵⁾。

このようなレオナルドの初期の肖像画の事例として、クラクフのチャルトリスキ美術館の《白貂を抱く婦人》(図1)がある。モデルは、ルドヴィコの子供だったチェチリア・ガッレラーニとされている。それには幾つかの根拠があり、一つは貂がルドヴィコの紋章としてしばしば用いられていたこと、もう一つは貂はガリシア語でガレイ(γαλει)と云い、ガッレラーニと語呂合わせになっていることだ⁶⁾。この絵には、ネックレスや頭髪の網目などに加筆の跡が認められ、背景は塗り直されたため、上半身の輪郭線がくっきりしすぎて空間の微妙なグラデーションが失われてしまっている⁷⁾。とはいえ、振り向く婦人の顔や手の表情、そしてしなやかに身をくねらす貂の姿態に、レオナルドの技量を十分堪能できる。実際、《白貂を持つ婦人》に関連した婦人や貂の素描が残されていることから、レオナルドが周到な準備をしてこの肖像画の制作に臨んだことが窺える⁸⁾。

このチェチリア・ガッレラーニの肖像には、興味深い資料が残されている。それはチェチリア自身が、マントヴァ侯夫人のイザベラ・デステ宛てに送った、1498年4月29日付の手紙である。イザベラは、宮廷詩人ベッリンチオーニにも謳われたこの肖像画を、ジョヴァンニ・ベリーニの作品と比較したいので貸してほしいと要望した。チェチリアはその要請に快く応じ、次のような手紙を添えた。「[レオナルドが]この肖像画を制作したのは、まだ私が小娘だった頃で、その後容貌が変わってしまったので、肖像画と照らし合わせても、私の肖像画と思う者はいないでしょう⁹⁾」としている。1473年生まれの子供チェチリアはこの時25歳で、この絵が描かれた年齢を15、6歳頃と推定すると、1489年頃の制作



図1 レオナルド・ダ・ヴィンチ《白貂を抱く婦人》1489年頃、54.3×39.3cm、クラクフ、チャルトリスキ美術館(Inv. XII-209)

ということになる。重要な点は、肖像画が現在の自分とは似ていないと記している点だ。これを裏返して言えば、チェチリアは少女時代の自分に似ていたことを認めていたことになり、モデルの肖似性に忠実な肖像画だったといえる。つまりこの時点では、まだレオナルドはモデルの肖似性を意識して肖像画を描いていたことになる。

2. アントネッロ・ダ・メッシーナの影響

1475年頃、ルドヴィコ・スフォルツァはヴェネツィアに滞在していたアントネッロ・ダ・メッシーナをミラノの宮廷へ招聘しようと画策していた¹⁰⁾。これは成功しなかったが、1482年のレオナルドのミラノ到着以前に、アントネッ



図2 レオナルド・ダ・ヴィンチ《音楽家の肖像》1485年頃、44.7×32cm、ミラノ、アンブロジーナ絵画館 (Inv. 99)



図3 アントネッロ・ダ・メッシーナ《傭兵隊長》1475年、36.4×30cm、パリ、ルーブル美術館 (Inv. M. I. 693)

ロ様式の肖像画が宮廷で知られていたことを意味している。

このアントネッロの影響が看取されるレオナルドの肖像画が、現在ミラノのアンブロジーナ絵画館にある《ある音楽家の肖像》(図2)である。1905年の洗浄によって楽譜とCANTの文字が現れたため、音楽家の肖像であることが判明した¹¹⁾。かつては画面の下部が塗り潰されていたため、ルドヴィコ自身の肖像画とみなされていた時期もあった¹²⁾。像主に関しては、ミラノの宮廷で活動していた音楽家でレオナルドと親しかった、1466年生まれのアタランテ・ミリオロッチイではないかという説が有力だ¹³⁾。比較例のアントネッロの《傭兵隊長》(図3)には、それまでのイタリアの肖像画にはないような像主の内面的な心理表現、すなわちレオナルドが手記に記

したようなモデルの「心の動き」が看取できる¹⁴⁾。

アントネッロ・ダ・メッシーナは、1475年頃わずか一年ほどヴェネツィアに滞在したに過ぎないが、油彩技法の伝授を始め、ヴェネツィア派に与えた影響は計り知れない¹⁵⁾。当地のアカデミア美術館とパレルモのシチリア州立美術館には、1476年頃制作された《聖告を受ける聖母マリア》(図4)がある¹⁶⁾。このお告げの場面には天使は現れず、画面手前の鑑賞者がいわば天使の役割を果たしている。右手を短縮法で開いた聖母の一瞬の表情が印象的だ。このように、鑑賞者を画中の出来事に参画させる「不在効果」というのはバロックの手法なのである¹⁷⁾。

この効果を狙ったレオナルドの秀作が《岩窟の聖母》(図5)だ。右側の天使は人差し指で左の幼児ヨハネを指して鑑賞者にそちらを見るように促している。ここで

天使は、アルベルティが1435年の『絵画論』で奨励している「見るように手招きしている人」の役割を果たしている¹⁸⁾。クラークは《岩窟の聖母》を、「15世紀最後の絵画の作品であって、その魅惑的な幕間の優美さを示している。仕上げの熟達、この様式の新鮮さを覆うこともなく自然と理想の美が保たれている。(中略)このゴシック的な理想主義を補うのが、細部の申し分のない自然主義なのである」としている¹⁹⁾。クラークはそこに、自然主義の熟達とゴシック的な理想主義の回帰を認めていた。

一方「不在効果」は、単独像にも生かされた。レオナルド派の《サルヴァトル・ムンディ》(図6)では、右手を掲げ



図4 アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖告を受ける聖母マリア》1475年頃、45×34.5cm、パレルモ、シチリア州立美術館 (Inv. 47)

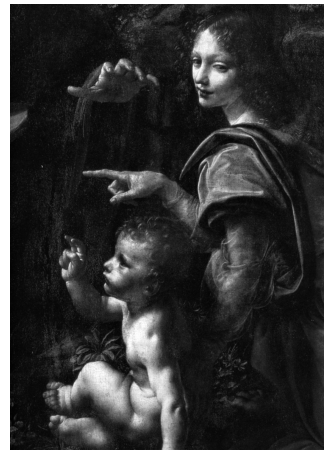


図5 レオナルド・ダ・ヴィンチ《岩窟の聖母》部分、1483年頃、199×122cm、パリ、ルーブル美術館 (Inv. 777)

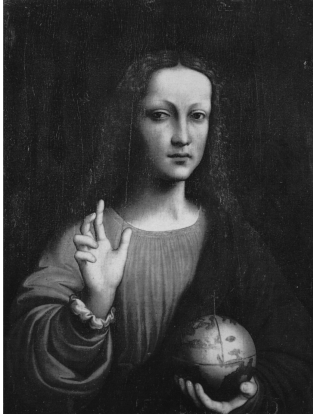


図6 レオナルド派《サルヴァトル・ムンディ》1490年代、48×38cm、ナンシー美術館（ルーブル美術館寄託）



図7 レオナルド・ダ・ヴィンチ《婦人の肖像》1493年頃、63×45cm、パリ、ルーブル美術館（Inv. 778）

によって、髪の毛の稜線は実際には頬から頬にかけて上方にあったことが分かっている²⁴⁾。こうした後補にもかかわらず、肩に結ばれたリボンのふくよかなドラペリー、上目使いに視線を鑑賞者の方向へ向けるという蠱惑的な表情、レオナルドのミラノ時代のアントネッロ的な心理表現が頂点に達した肖像画だということができる。

現在残されている、当主ルドヴィコ・スフォルツァや嫡子マッシミリアーノ・スフォルツァなどの肖像画は、古代のメダイユに起源するプロフィール形式をとっている。レオナルドは、こうした伝統的な形式からも肖像画の理想形を学んだに違いない²⁵⁾。アンブロジーアーナ絵画館の《真珠のヘアネットの婦人》(図8)は、レオナルドがこの形式で残

した救世主が、画面外の鑑賞者に向かって祝福するポーズをとっている²⁰⁾。またレオナルドのミラノ時代の代表作ルーブル美術館の《婦人の肖像》(図7)にもその効果は認められる。像主は長い間、レオナルドをフランスに招いたフランソワ一世の愛人とみなされ、「ラ・ベル・フェロニエール(美しき鍛冶屋の娘)」と呼ばれてきた²¹⁾。その名称は、その佇まいに相応しいともいえるが、もしフランソワ一世の時代だとすると《モナ・リザ》よりも後に描かれたということになってしまう。様式的には、15世紀末のミラノ時代に描かれたことは確かで、特に額に結ばれた髪留めは流行した時期が限られるので、1490年代に位置づけられている²²⁾。モデルについては、ルドヴィコ・スフォルツァの

もう一人の愛人、ルクレッティア・クリヴェリだとする説が有力だ²³⁾。X線写真に

した数少ない作例だ。

1618年に、所有者のフェデリーコ・ボッロメオ枢機卿から寄贈された際に、「レオナルドの手になるミラノ公爵夫人の肖像」と記載されていた²⁶⁾。この作者の伝承は、1880年にジョヴァンニ・モレリによって、レオナルドの弟子アンブロジーオ・デ・ブレディスに帰属されるまで続いた²⁷⁾。しかし、装身具の緻密な描出はブレディスの技量を凌駕しており、作者の同定はその後も議論がたえない。近年の科学的調査により、下地が他のレオナルド作品に近いことが判明した²⁸⁾。その側面観の荘厳な(representative)表現は、視線を鑑賞者に向けた「不在効果」とは好対照をなしている。

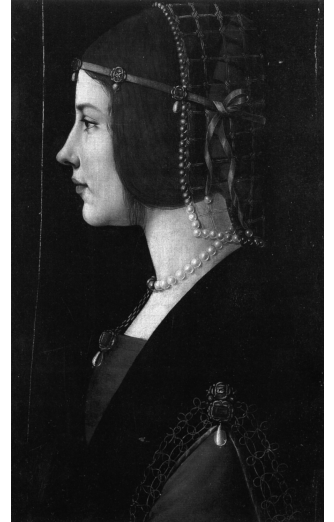


図8 アンブロジーオ・デ・ブレディス《真珠のヘアネットの婦人》1490年頃、51×34cm、ミラノ、アンブロジーアーナ絵画館（Inv. 100）

3. 肖像画の理想化と像主の中性化 (androgynous)

レオナルドのミラノ時代の肖像画には、もう一つの重要な傾向が現れてくる。それは像主の性差が見分けにくいという特徴だ。やはりアンブロジーオ・デ・ブレディスに帰される、メトロポリタン美術館の《サクランボを持つ少女》(図9)を見てみよう。モデルは、「忠誠や多産」を象徴する鶯の冠を被り、性的なニュアンスのあるサクランボの入ったバスケットを持っている。身体をやや左に向け、顔は正面を向いているが視線は鑑賞者から逸らされてお



図9 アンブロジーオ・デ・ブレディス《サクランボを持つ少女》1493年頃、48.9×37.5cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館（Inv. 91.26.5）

り、《モナ・リザ》の姿勢に近い。特筆すべきは左右の肩に垂れる波打つ頭髪の実現で、ブラウンによればプレディスの技量を超えるもので、レオナルドの手の介入を想起させるという²⁹⁾。実は、本作に似た青年頭部の素描(Uffizi, 425E)があり、レオナルドの弟子の一人ジョヴァンニ・アントニオ・ボルトラッフィオに帰されている。性差が僅かしか認められないということが、1490年代初めのレオナルド工房に共通した特徴なのだ³⁰⁾。

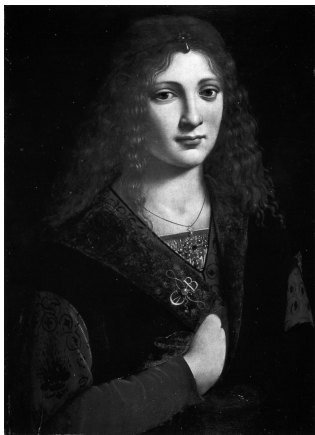


図10 ジョヴァンニ・アントニオ・ボルトラッフィオ《若い男の肖像》1493年頃、40.5×29cm、デヴォンシャー、チャッツワース・コレクション (Inv. 51)

こうした特徴は、ボルトラッフィオのイギリスのデヴォンシャーにある《若い男の肖像》(図10)に顕著に表れている。この人物の右襟にはCBのイニシャルが刺繍されており、裏面の髑髏の入った壁龕の下に「私はヒエロニムス・カッシオの印である」のラテン銘があるので、像主はボローニャの詩人ジェロラモ・カッシオに同定された³¹⁾。CBは、カッシオとボルトラッフィオの頭文字と推定された。



図11 ジョヴァンニ・アントニオ・ボルトラッフィオ《婦人の肖像》1494年頃、49×37cm、ミラノ、マッティオリ・コレクション

ところがこの肖像画の像主については、1951年にレッギアニ・ラーニャが、ボローニャの当主ジョヴァンニ・ベンティヴォリオの姪、コンスタンツァであるという説を提唱した³²⁾。つまり像主は、男ではなく女だというのだ。この一見荒唐無稽に思われる説には根拠がある。ボルトラッフィオの肖像画には、ミラノに《婦人の肖像》(図11)があり、それと顔立ちが似ているからだ。

愛する夫の死後、その灰を呑んだというアルテミシア未亡人に擬された婦人像だという³³⁾。確かにデヴォンシャーの肖像画は、男の容貌にしては波打つ頭髪が豊かで

女性像を思わせるところがある。しかし衣服の脇腹に右手を差し込むなど女性のポーズとしては不自然な点もあり、何よりも裏面のラテン銘との整合性も弱い。

実はこのラーニャの仮説には、レオナルドの肖像画における重要な問題が提起されている。それは像主の中性化(androgyneous)の問題だ³⁴⁾。レオナルドはミラノ時代に、サライ(小悪魔)とあだ名された少年を身近に置いていた。サライには盗癖や嘘癖があったにもかかわらず、そのふさふさとした金髪の巻き毛によってレオナルドから愛されていた。ウィンザー城には、サライをモデルにしたと思われるチョークによる素描(RL12554)が残されているが、その表情には両性具有の特有の気怠い雰囲気が漂っている³⁵⁾。

クラークは、《モナ・リザ》の身体には、普通の男性が若い女性に感じる官能性とは異なる、ちょうど子供が母親の身体について感じるような、どこか一抹の嫌悪感を催させるものがあるとしている³⁶⁾。こうした感覚の惹起には、両性具有の特徴が関わっており、ランブール兄弟の『ベリー公のいとも豪華なる時祷書』など、ゴシック末期の写本挿絵の人物像などにも見られる興味だ。

4. 第二次フィレンツェ時代の《モナ・リザ》の制作

1499年10月に、フランス軍によってミラノが占領されてスフォルツァ家は追放、レオナルドとその取り巻きはマントヴァに赴きイザベラ・デステの世話になった。そして書簡から、1500年の3月にはヴェネツィアに居り、4月24日にはすでにフィレンツェに戻っていた事が分かっている³⁷⁾。そしてヴァザーリの記述にもあるように、レオナルドはサンティッシマ・アヌンツィアータ教会の主祭壇の制作をフィリッピーノ・リッピから譲り受けた³⁸⁾。その下絵である《聖母子と聖アンナ》を描いたカルトンは二日間にわたって公開され、イザベラ・デステの代理人であるノヴェラーラの手紙にも、その様子は詳細に記述されている³⁹⁾。当時イザベラは肖像画を描いてもらうため、ノヴェラーラにレオナルドの身边を探らせていたのである。

その後レオナルドはチェーザレ・ボルジアに仕え、フィレンツェを離れていた時期もあったが、1503年の3月初めにはフィレンツェに戻っていた。《モナ・リザ》(図12)の制作が開始されたのは、ちょうどこの時期と考えられている⁴⁰⁾。レオナルドはイザベラ・デステや教皇などからも肖



図12 レオナルド・ダ・ヴィンチ《モナ・リザ》1506年頃、77×53cm、パリ、ルーブル美術館 (Inv. 779)

る。着座した《モナ・リザ》は、全体的に黒い衣装に身を包み、黒いヴェールを被っている。これを1499年に亡くなったリーザの娘の死と関連付けて喪服とする説があるが、当時黒いヴェールを被って教会に行くのは、高貴な婦人の嗜みだったので必ずしも妥当するとはいえない⁴²⁾。

1911年に盗難に遭った《モナ・リザ》が、二年後フィレンツェで回収された際、当時ウフィツィ美術館の館長だったジョヴァンニ・ポッジはフィレンツェ国立公文書館を再調査し、リーザの父アントンマリア・ディ・ノルド・ゲラルディーニの納税書を発見した。それによると、娘リーザは1479年生まれで、アルノ川南岸のサント・スピリト教会の近くに住んでいた。1495年5月5日に持参金170フロリンで、フランチェスコ・デル・ジョコンドと結婚した⁴³⁾。この時フランチェスコは35歳、裕福な絹織物商の出でサン・ロレンツォ教会の近くに居住し、すでに1491年と93年に二度結婚していたが、いずれも妻に先立たれていた⁴⁴⁾。

では、注文主フランチェスコ・デル・ジョコンドとレオナルドの間には、どのような接点があったのだろうか。まず、ジョコンド家の墓所礼拝堂が15世紀以来、サンティッシマ・アヌンツィアータ教会の内陣部にあったこと。実際、それに隣接する死者の回廊 (chostro di Morti) にジョコンド家の舗床墓碑があり、1539年の春にフランチェスコ・デル・ジョコンドが、1551年に妻のリーザが埋葬されたときされる⁴⁵⁾。上述のように、レオナルドはフィレンツェ帰国後サンティッシマ・アヌンツィアータ教会で起居していたの

像画の依頼があったにもかかわらず、《モナ・リザ》の制作に専念した。その理由として、まず注文主のフランチェスコ・デル・ジョコンドとかなり親しい関係にあったこと、そして何よりもモデルになったリーザ・デル・ジョコンドが、レオナルドにとって魅力的な女性だったことが考えられる⁴¹⁾。その期間は、リーザが24歳から27歳の時、1502年の暮に男児を出産した後、1503年の春から1506年の夏までと推測されている。

で、この菩提寺が接点として考えられる。

5. 《モナ・リザ》の肖像画としての特質

レオナルドは、1508年夏にミラノ総督シャルル・ダンボワーズに仕えるまで、八年間フィレンツェを拠点に活動していた。この第二次フィレンツェ時代は、レオナルドの生涯において最も多産な時期だったといわれる。例えば、画稿と模写しか残っていないが、1504年以前に描かれた《レダと白鳥》、1504年5月にイザベラ・デステによって発注された《博士と議論する幼児キリスト》⁴⁶⁾、翌1505年にはミケランジェロとの競作になるヴェッキオ宮大会議室の壁画《アンギアーリの戦い》が着手された⁴⁷⁾。これらと並行して、《モナ・リザ》の制作も進められたのである。

現在ルーブル美術館に16世紀に描かれた《モナ・リザ》(図13)のコピーがあるが、オリジナルと比較してみると、コピーの方が幅が広く左右に円柱が描かれている。これはオリジナルにも左右に円柱の台座の端が見えるので、本来は描かれていたか、額縁の左右に円柱が装着されていたと推測されている⁴⁸⁾。またコピーでは、左腕を載せた肘掛け椅子の形状がはっきりと

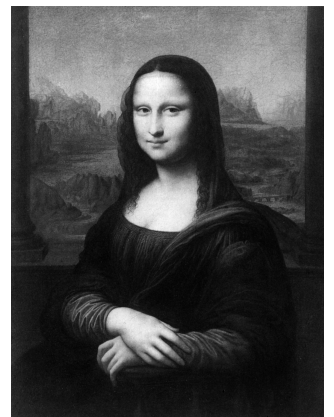


図13 《モナ・リザ》の16世紀のコピー、83×65cm、パリ、ルーブル美術館

識別できる。フランク・ツェルナーによると、モデルが肘掛けに手を組むというポーズは、1500年以前の世俗的な肖像画には見られないという。むしろ聖母子の絵画伝統を汲むもので、例えばフィリッポ・リッピの1465年頃の《聖母子》(Uffizi, Inv. 1598)では、合掌しながら肘掛け椅子に腰掛けられている。そのためツェルナーは、《モナ・リザ》は何らかの祈念画として構想され、特定の宗教的空間が予定されていたのではないかと推定した⁴⁹⁾。実際、《モナ・リザ》には生身の人間のもつ生活臭が感じられず、宗教的な雰囲気さえ湛えている。

当時レオナルドは、フィレンツェのサンタ・マリア・ヌオーヴァ病院に預金をしており、しばしばそこで人体解剖を行っていた⁵⁰⁾。その病棟に組み込まれたサンテディジオ



図14 ハンス・メムリンク《聖母子》1487年、54.5 × 43cm、ベルリン国立絵画館 (Inv. 528B) (1929年以前の撮影)



図15 ヤン・ファン・エイク《ポルトガルのイザベラ姫の肖像》17世紀のペン画によるコピー (保管所在地不明)



図16 ラファエロ・サンツィオ《一角獣を抱く婦人》1506年頃、65 × 51cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館 (Inv. 371)

[聖ジル]教会ポルティナーリ家礼拝堂には、1487年の年記のあるハンス・メムリンクの《ベネデット・ポルティナーリの祭壇画》が設置されていた⁵¹⁾。この三連祭壇画の翼画である《守護聖人聖ベネディクト》と《寄進者ベネデット・ポルティナーリの肖像》は、現在もウフィツィ美術館で観ることができる。

しかし、中央部の《聖母子》(図14)はベルリンに展示されている⁵²⁾。この《聖母子》の背後の窓は、左右円柱によって枠取られていたが、19世紀に一度切断されてしまった⁵³⁾。現在は復元されているが、19世紀の後補としてその部分は現状では額縁で覆われてしまっている。この建築枠を含めたオリジナルの形状で《モナ・リザ》のコピーと比較してみると、レオナルドがこの肖像画を描く上でメムリンクの《聖母子》を参照した可能性は否定できない⁵⁴⁾。

ツェルナーによると、このような建築モチーフに囲まれた肖像画の起源は、ヤン・ファン・エイクであるという⁵⁵⁾。17世紀の画家によってコピーされた、《ポルトガルのイザベラ姫の肖像》(図15)が、その事を証左している。

ラファエロは、フィレンツェ時代に《モナ・リザ》の制作に影響され、《一角獣

を抱く婦人》(図16)を制作した⁵⁶⁾。背後のパラペットの左右に据えられた円柱の枠取りなども類似している。しかしラファエロの風景が、あくまでも此岸の世界であるのに対して、《モナ・リザ》の風景にはどこか彼岸の世界という雰囲気漂っている。

6. 《モナ・リザ》の構図におけるゴシック的要素

《モナ・リザ》の建築モチーフの起源が、上述のように、ヤン・ファン・エイクの《ポルトガルのイザベラ姫の肖像》に辿れるならば、レオナルドの目に触れたであろうサンタ・マリア・ヌオーヴァ病院にあったメムリンクの《聖母子》との関係は、なおさら重要になってくる。その人物像と風景の関係に、ゴシック的要素を看取することができるからだ。

ヴェルフリンは、《モナ・リザ》の背後の風景(図17)がもたらす不思議な効果について次のように述べている。「風景それ自体は、モデルの目の高さを超えてまで広がり、不思議な性質のものである。つまり、湖や水流が合間にあるファンタスティックな鋸歯状の山岳ラビリンスなのである。しかし最も奇妙なのは、その風景が夢のように漠とした仕上がりを見せていることである。風景は人物とは別のレベルの現実性をもっており、決して気まぐれなものではなく、肉体的なものを押し出す手段なのである⁵⁷⁾」と。

このヴェルフリンの一節を、マックス・ドヴォルシャックは次のように補足する。「遠景と近景とを結びつけるためにレオナルドは、ちょうどヤン・ファン・エイクが《宰相ロランの聖母》(図18)で示したような構成手段に目を向けた。つまりレオナルドは、人物を高いテラスに据えたのであ

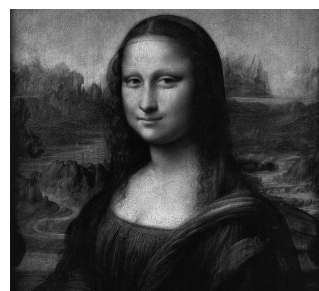


図17 レオナルド・ダ・ヴィンチ《モナ・リザ》の部分、1506年頃、77 × 53cm



図18 ヤン・ファン・エイク《宰相ロランの聖母》の部分、1434年頃、66 × 62cm、ルーブル美術館 (Inv.1271)

る。それによって展望は妨げられることなく風景は中立的な背景を形成した(中略)〔レオナルド〕は、肌の露出した部分にそのような暗いフォーリエ (Folie、引き立て役) を与えた後に、肉体の彫塑性に陰影の無限の豊かさを付与することができた⁵⁸⁾〕としている。ドヴォルシャックは、《モナ・リザ》の画面構成に人物と風景とを結合する真の担い手としてではなく、その中間リンクとしてのみ作用するフォーリエ (引き立て役) という概念を導入した。それによってルネサンスの自然主義だけではなしえなかった人物像の精神化が達成されたというのである。レオナルドが合理的な遠近法を放棄し、フランドルの構図を採用することによって、人物像の「荘厳さ (representative)」を獲得したとしている。さらに、「その構成におけるフォーリエ〔の役割〕は、無尽蔵な自然についての観察や賛嘆〔の念〕を育むことである。つまり人間の意志には依存しない、永遠性が照り返しているような物質の『静かな』存在、生成、消滅への観察と賛嘆〔の念〕を育むのである⁵⁹⁾〕とした。そして、「《モナ・リザ》の肖像画は、この意味において、レオナルドの創造の頂点を意味している。それは同時に、ゴシックの初期以来三百年の間、西欧の芸術発展の中心に据えられてきたあの問題への解決の途上における最高の成果 (die höchste Leistung)」でもある⁶⁰⁾〕と結論づけている。

7. 結論

《モナ・リザ》が、盛期ルネサンスを代表する肖像画であることは間違いない。しかしそれは単純な古代の再生ではないし、自然主義の到達点でもない。もはやルネサンス美術の最大の成果である、一点透視図法や線遠近法の適用といったものは見られない。ヴェルフリンやドヴォルシャックの言説に従って、その構図を分析してみるならば、一時代前のゴシック的な構成であったことが分かる。鑑賞者によって主観的に感情移入された風景と対比されて、初めて像主の荘厳な表現が際立つのである。そこにはむしろ、『西欧の芸術発展の中心に据えられてきたあの問題』、すなわち地と模様との関係といった古代から中世、そして近世に至るまでの造形的課題が顕在化していたのである。アロイス・リーグルは、古代において明確であった地と模様との関係が中世において曖昧になり、その複合的構図によって律動的空間が生まれたという。近世の深奥空間というのは、このような地と模様の並立的な関係が崩れた中世の律動的空間か

ら生成したとしている⁶¹⁾。もしそうだとするならば、フォーリエという独特のゴシック的構成をとった《モナ・リザ》は、古代の再生というよりは、ゴシック回帰の作品とすることができる。その意味で、《モナ・リザ》はゴシック以来の主観的な理想主義を客観的な自然主義に融和させるという、ルネサンスの古典主義の課題に解決を見出した「最高の成果」ということができるのだ。

註

略号 BM: *The Burlington Magazine*, GBA: *Gazette des Beaux-Arts*.

- 1) この問題を扱った筆者の近著として、「フランドル絵画の仲介者としてのベルナルド・ベンボー《樹木の判じ絵 (arboreal rebus)》の導入をめぐる一」『東京芸大西洋美術史研究室紀要』14号、2016年がある。
- 2) Wölfflin, Heinrich, *Die klassische Kunst : Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Basel, 1899 (revised ed. 1968), p. 51. ヴェルフリン『古典美術 イタリア・ルネサンス序説』守屋謙二訳、美術出版社、1962年、53頁。
- 3) Clark, Kenneth, *Leonardo da Vinci: An Account of his Development as an Artist*, London, 1939 (revised ed. 1958), p. 112. クラーク『レオナルド・ダ・ヴィンチ』第2版、丸山修吉他訳、法政大学出版局、1981年、167頁。
- 4) Clark 1939, p. 86. 邦訳、124頁。ルドヴィコ・イル・モーロ宛ての自薦状の下書きは以下に掲載されている。Richter, Jean, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, II, 3rd ed., New York, 1970, pp. 325–327. 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(下)』杉浦明平訳、岩波文庫、1958年、297～299頁。
- 5) Brown, David, “Leonardo and the Idealized Portrait in Milan,” *Arte Lombarda*, 67, 1983, p. 116.
- 6) ギリシア語のイタチあるいは白貂を意味する γ α λ ε η (galé) を像主の名字に当てはめた。Hewett, Edith, “A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Predis,” *BM*, X, 1907, p. 310. イタチは節度の象徴とも好色の象徴ともされる。1489–1490年の制作が推定されている。Shell, Janice & Sironi, Grazioso, “Cecilia Gallerani: Leonardo’s Lady with an Ermine,” *Artibus et Historiae*, 13, 1992, p. 52, p. 58.
- 7) オリジナルの背景は灰青色で人物の右側が明るく、左側が暗くなっていったという。デイヴィッド・ブル「科学的分析」(喜多村明里訳)『レオナルド・ダ・ヴィンチ《白貂を抱く貴婦人》チャルトリスキ・コレクション展』京都市美術館、2001年、51～52頁。Bull, David, “Analisi scientifica,” *Leonardo: La dama con l’ermellino*, Milano, 1998, pp. 87–88.

- 8) Syson, Luke, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, London, 2011, p.117. Popham, Arthur, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London, 1946, n.78, n.79, n.128, n.157, n.173.
- 9) イザベラ・デステ宛ての手紙の原文は以下に掲載されている。Beltrami, Luca, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, 1919, p.51, n.89. 1493年出版のペッリンチョーニのソネットの原文は以下を参照。Marani, Pietro, “La Dama con l’ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento,” *Leonardo: La dama con l’ermellino*, 1998, p.37. 手紙とソネットの邦訳については以下を参照。ジャニス・シェル「チェチリア・ガッレラーニ」(水野千依訳)『レオナルド・ダ・ヴィンチ《白貂を抱く貴婦人》チャルトリスキ・コレクション展』2001年、34、39頁。
- 10) Consoli, Giuseppe, “Ancora sull’ «Antonello de Sicilia»: Precisazioni su alcuni documenti sforzeschi,” *Arte Lombarda*, 12, 1967, p.112.
- 11) アンプロジアーナ絵画館のマリア・フィオーリオによれば、薄いクルミ材に描かれた顔と巻毛は完璧だが、背景と帽子には加筆の跡があるという。『レオナルド・ダ・ヴィンチ展——天才の肖像』東京都美術館、2013年、252～253頁。
- 12) この肖像画は、右手に手袋を持ったピエロ・デル・ポライウオーロの1471年頃の《ガレアツォ・マリア・スフォルツァの肖像》(Uffizi, Inv.1492)と似ているため、息子のジャン・ガレアツォの肖像である可能性も排除しきれないとしている。Syson 2011, p.96.
- 13) Marani, Pietro, *Leonardo: Una carriera di pittore*, Milano, 1999, p.165.
- 14) Brown 1983, p.105. Syson 2011, p.95. 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(上)』杉浦明平訳、岩波文庫、1954年、237～240頁。レオナルドが手記に記した人物の情動、「心の動き (the motions of the mind)」については、以下に展開されている。Pope-Hennessy, John, *The Portrait in the Renaissance*, London, 1966, p.101.
- 15) 筆者はすでにこの問題について論じている。「アントネルロ・ダ・メッシーナとフランドル油彩技法の導入—ペトルス・クリストゥスとの関係を中心に—」『美術史研究』第54冊、2016年、15～29頁。
- 16) パレルモの作例は19世紀末に出てきたもので、ヴェネツィアの作例のコピーとみなされてきたが、1907年にブルネッリによって、パレルモの作例の方がオリジナルであることが提唱された。Brunelli, Enrico, “Un quadro di Antonello da Messina nella Pinacoteca di Palermo,” *L’Arte*, X, 1907, pp.13–17.
- 17) 宮下規久朗「レオナルドの鉞脈—ミラノ派からカラヴァッジョへ」『レオナルド・ダ・ヴィンチの世界』東京堂出版、2007年、278頁。
- 18) Grayson, Cecil, *Leon Battista Alberti: On Painting and On Sculpture*, London, 1972, pp.82–83. L.B. アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1971年、51頁。
- 19) Clark 1939, p.51. 邦訳、66～67頁。デイヴィスは、《岩窟の聖母》における洗礼者ヨハネの強調をフィレンツェ制作と結び付けている。Davies, Martin, *Leonardo da Vinci: The Virgin of The Rocks in the National Gallery*, London, 1947, p.9. 前川誠郎「岩窟の聖母—美術文献と様式批判との関係について—」『〈中世の秋〉の絵画』中央公論美術出版、1991年、193頁。
- 20) すでに筆者は、別の論考でこの点を論じた。「『聖顔布 (Mandylyon)』の変容と帰結—レオナルディズモの《サルヴァートル・ムンディ》とフランドル絵画の関係—」共著『祈念像の美術』竹林舎、2018年、365頁。
- 21) 1500年のアンヌ・ド・ブルターニュの目録に「イタリアのドレスを着た女性の板絵」と記載。Adhémar, Jean, “Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500,” *GBA*, 86, 1975, p.102. 1642年のペール・ダンの目録では、「マントヴァの侯爵夫人 (une duchesse de Mantoue) になっており、1709年のニコラ・バイイの目録で別のフランソワ一世の愛人の肖像と混同されて以来、「美しき鍛冶屋の娘 (la belle Ferronnière)」と称されるようになった。Syson 2011, p.123.
- 22) Suida, Wilhelm, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929, p.94.
- 23) Syson 2011, pp.123–124. ルクレツィアの肖像を見て触発されきたアントニオ・テバルデオのラテン語の三つの警句が『アトランティコ手稿』(fol.456v)に未知の手で転写されている。Richter 1970, Vol.II, p.387 (1560) .
- 24) Wolters, Christian, “Über den Erhaltungszustand der Leonardobilder des Louvre,” *Kunstchronik*, 5, 1952, p.144.
- 25) Schiaparelli, Attilio, *Leonardo ritrattista*, Milano, 1921, pp.55–93.
- 26) Suida 1929, p.96. スフォルツァ家の横顔肖像画については以下を参照。Syson, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, 2011, p.88, p.106.
- 27) マリア・フィオーリオ『レオナルド・ダ・ヴィンチ展 (Leonardo e la sua cerchia)』東京都美術館、2013年、34頁。モレッリの同定については以下を参照。Lermolieff, Ivan, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1890, p.235. モレッリ「イタリア絵画論 (ロンバルディア派)」上田恒夫訳『金沢美術工芸大学紀要』、54、2010年、150(3)頁。
- 28) フィオーリオ2013年、34頁。ロンギによってロレンツォ・コスタ、ヴォルペによってフランチェスコ・フランチアに帰属されたこともある。Longhi, Roberto, *Amplamenti nell’officina Ferrarese*, Firenze, 1940, p.17. Volpe, Carlo, “Un quadro in cerca d’autore: L’ ‘IGNOTA’ dell’Ambrosiana,” *Scritti di storia dell’arte in onore di*

- Federico Zeri, Milano, 1984, p.280. スイダやクラークは
 プレデイスとレオナルドの合作説を取る。Suida 1929,
 pp.95–96. Clark 1939, p.57. 邦訳、77頁。
- 29) Brown, “Leonardo and the Idealized …,” 1983, p.104.
- 30) Syson, *Leonardo da Vinci*, 2011, p.204.
- 31) Suida, “Das leonardeske Jünglingsbildnis in Chatsworth,”
Pantheon, VI, 1930, p.564.
- 32) Rajna, Maria, “Un po’ d’ordine fra tanti Casii,”
Rinascimento, II, 1951, p.365. ラーニャは、CB をコンス
 タンツァ・ベンティヴィリオのイニシャルとし、銘文のカッ
 シオは贈り相手と解釈した。
- 33) Syson, *Leonardo da Vinci*, 2011, p.128.
- 34) 像主の中性化の問題についてはブラウンが触れている。
 Brown, “Leonardo and the Idealized …,” 1983, p.110.
- 35) Clark 1939, pp.58–59. 邦訳、79～80頁。レオナルドが
 サライに残した遺産については以下を参照。Shell, Janice
 and Sironi, Grazioso, “Salai and Leonardo’s legacy,” *BM*,
 133, 1991, pp.95–108.
- 36) Clark 1939, p.112. 邦訳、168頁。その点についてペイタ
 ーは、「レオナルドは、この肖像がすでに子供の頃からこの
 姿で彼の夢の織物に定着されていたことを知っている。そ
 して歴史的証拠がなければ、これは最終的に彼の理想の女
 性が肉体を得て見えるようになったと想像してもおかしく
 はない」と述べている。Pater, Walter, *The Renaissance:
 Studies in Art and Poetry*, London, 1893 (2013), p.98. ペ
 イター『ルネサンス』別宮貞徳訳、富山房、1977年、132頁。
- 37) レオナルドがヴェネツィアに居ることが記された1500年
 3月13日付の当市在住の楽器製造業者ロレンツォ・デイ・
 パヴィアのイザベラ・デステ宛ての手紙は以下を参照のこ
 と。Arrighi, Vanna ed., *Leonardo da Vinci, La Vera
 immagine: Documenti e testimonianze sulla vita e
 sull’opera*, Firenze, 2005, p.176. またレオナルドは、1500年
 4月24日にフィレンツェのサンタ・マリア・ヌオーヴァ病院
 に預けてあった預金から50ドゥカーティを引き出している。
 Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le
 opere di Leonardo da Vinci*, 1919, p.63. 茂串茂『レオナル
 ド・ダ・ヴィンチ (フィレンツェ時代)』日伊協会、1944年、
 291頁。
- 38) Vasari, Giorgio, *Le vite de’ più eccellenti Pittori Scultori
 ed Architettori*, IV, Firenze, 1879, p.38. ヴァザーリ『ルネ
 サンス画人伝』田中英道訳、白水社、1982年、149頁。
- 39) Luzio, Alessandro, “Nuovi documenti su Leonardo da
 Vinci,” *Archivio storico dell’arte*, I, 1888, pp.45–46.
 1501年4月3日付のフィレンツェのカルメル会士ノヴェラ
 ラの書簡には、「その素描は、母の腕より逃れつつ仔羊
 を捉えようとする一歳くらいの幼児キリストを描いたも
 のです。聖母は殆ど聖アンナの膝より起き上がって、受難
 を意味する犠牲獣である仔羊より、幼児キリストを引き離
 そうと捉まえています、云々。」茂串茂『レオナルド・ダ・
 ヴィンチ』1944年、163頁。
- 40) Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci: Mona Lisa: Das
 Porträt der Lisa del Giocondo Legende und Geschichte*,
 Frankfurt am Main, 1994, p.20. レオナルドは、1502年5
 月末から、ボルジア軍と中部、北部イタリアに同行した。
 茂串茂前掲書、1944年、172～178頁。
- 41) Clark 1939, p.112. 邦訳、167頁。
- 42) Zöllner, *Leonardo da Vinci: Mona Lisa*, 1994, p.18,
 pp.55–56.
- 43) Zöllner 1994, pp.16–17. Poggi, Giovanni, *Leonardo da
 Vinci: la vita di Giorgio Vasari: nuovamente commentata
 e illustrata con 200 tavole*, Firenze, 1919, pp.34–36,
 pp.XXII–XXIII. 盗難の顛末については以下に詳しい。
 Reit, Seymour, *The Day they stole the Mona Lisa*,
 London, 1981. セイモア・ライト『モナ・リザが盗まれた日』
 金塚貞文訳、中公文庫、1995年。
- 44) Zöllner, *Leonardo da Vinci: Mona Lisa*, 1994, p.12, p.17.
 ジョコンドの家はサン・ロレンツォ広場に通ずる Via della
 Stufa にあった。
- 45) Zöllner, *Leonardo da Vinci: Mona Lisa*, 1994, p.18.
- 46) アノニモ・ガッディアーノの「レオナルド伝」に《レダ》につ
 いて触れられている。Fabriczy, Cornelio, “Il Codice dell’
 Anonimo Gaddiano nella Biblioteca Nazionale di
 Firenze,” *Archivio Storico Italiano*, XII, 1893, p.89. イザ
 ベラ・デステは、手紙で神殿で議論した12歳くらいのキ
 リストを描くように依頼している。Beltrami 1919, pp.90–
 91. 茂串茂、前掲書、235頁。この《学者たちのキリスト》
 は、ルーニの模写 (London National Gallery, Inv.18) に
 よって知られる。
- 47) レオナルドは、《アンギアーリの戦い》の壁画のカルトンの
 制作を1503年10月頃開始し、1505年か1506年には両者
 とも壁画の制作を放棄していた。Wilde, Johannes, “The
 Hall of the Great Council of Florence,” *Journal of the
 Warburg and Courtauld Institutes*, VII, 1944, pp.79–80.
- 48) Zöllner, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and
 Drawings*, Köln, 2003, p.241.
- 49) Zöllner, *Leonardo da Vinci: Mona Lisa*, 1994, pp.33–34,
 pp.52–54.
- 50) ここでの解剖については、『アノニモ・ガッディアーノ』
 に記されている。Fabriczy 1893, XII, p.88. 茂串茂、前掲
 書、203頁。
- 51) Warburg, Aby, “Flandrische Kunst und florentinische
 Frührenaissance Studien (1902),” *Gesammelte Schriften*,
 I, Berlin, 1998, p.201. ヴァールブルク『フィレンツェ文化
 とフランドル文化の交流』加藤哲弘他訳、ありな書房、
 2005年、72頁。Blum, Shirley, *Early Netherlandish
 Triptychs: A Study in Patronage*, Berkeley, 1969, pp.83–
 85.
- 52) ベルリンの《聖母子》が、祭壇画の中央部であることが、ケ
 メラーによって指摘された。Kaemmerer, Ludwig, *Memling*,
 Leipzig, 1899, p.82. ベルリン市の裁判官ナウマンの遺産

- から、1850年にベルリン絵画館にもたらされた。Oetker, Friedrich, “Hans Memling und seine Werke,” *Belgische Studien: Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart, 1876, p.349.
- 53) *Die Gemäldegalerie: Die deutschen und altniederländischen Meister*, Berlin, 1929, p.217. デ・フォスは四圍(54.5×43cm)は19世紀の後補だとしている。この見解については批判もある。De Vos, Dirk, *Hans Memling: The Complete Works*, London, 1994, p.286.
- 54) Lane, Barbara, *Hans Memling: Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, London, 2009, p. 205.
- 55) Zöllner, “Leonardo da Vinci’s portraits: Ginevra de’ Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferroniere, and Mona Lisa,” *Rafael: I Jago Spadkobiercy*, Toruń, 2003, p.176. 額縁に、「これはブルゴーニュ公に送られたポルトガル王の娘イザベラの肖像である云々」のフランス語銘がある。Bauch, Kurt, “Bildnisse des Jan van Eyck,” *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Jahreshefte 1961/62*, Heidelberg, 1963, pp. 102–103. 前川誠郎「イザベラの肖像」『〈中世の秋〉の絵画』中央公論美術出版、1991年、136頁。
- 56) Zöllner, “Leonardo da Vinci’s portraits,” 2003, p.182. Freedman, Luba, “Raphael’s perception of the Mona Lisa,” *GBA*, 113, 1989, p.175.
- 57) Wölfflin 1899, p.50. ヴェルフリン、前掲書、52頁。
- 58) Dvořák, Max, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, I, München, 1927, p.193. ドヴォルシャック『イタリア・ルネサンス美術史』(上) 中村茂夫訳、岩崎美術社、1966年、194頁。
- 59) Dvořák, “Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (1918),” *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1928, p.143. ドヴォルシャック「ゴシックの彫刻絵画における理想主義と自然主義」『精神史としての美術史』中村茂夫訳、岩崎美術社、1966年、150頁。
- 60) Dvořák 1927, p.193. ドヴォルシャック、前掲書、194頁。
- 61) Riegl, Alois, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1927, p.390. リーグル『末期ローマの美術工芸』中央公論美術出版、2007年、315頁。

図版出典

- 図1, 6, 7, 10 Brown, *The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490–1530*, Milano, 1998.
- 図2 Biblioteca Ambrosiana, Milano.
- 図3, 4 Lucco, *Antonello da Messina*, Stuttgart, 2006.
- 図5, 12, 17 Marani, *Leonardo*, Milano, 1999.
- 図8 Menu, *Leonardo da Vinci’s Technical Practice*, Paris, 2014.
- 図9 Metropolitan Museum of Art, New York.

- 図11 Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio*, Milano, 2000.
- 図13 Zöllner, *Mona Lisa*, 1994.
- 図14 *Die Gemäldegalerie*, Berlin, 1929.
- 図15 Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995.
- 図16 Meyer zur Capellen, *Raphael*, Münster, I, 2001.
- 図18 Simpson, *Van Eyck*, London, 2007.

The Gothic aspects of Leonardo da Vinci’s portraiture: A review of the significance of Classicism on *Mona Lisa*

ETO Takumi

Leonardo da Vinci’s *Mona Lisa* is regarded as the representation of the high Renaissance, namely the Classicism. However, Kenneth Clark concluded that her smile might be a gothic smile, rather the anti-classical one, suiting the nature of Leonardo. Furthermore, Heinrich Wölfflin believed that such a gothic idealism is based on the essential difference between *Cinquecento* classic style and *Quattrocento* naturalistic one. Leonardo gradually acquired the idealized image in the portraiture developed at the Milanese court from the 1480s. This paper is aimed at following the idealizing process of the portraiture by Leonardo.

First, this result can be achieved by the oil painting that Antonello da Messina introduced into. At the same time, the idealized portraits grew up in Leonardo’s circle in the 1490s. Leonardo had the sitter’s physical appearance metamorphosed into the type of androgynous youth favored by his preference. This feature is also prominent in the works of his pupils of the Milanese era: Ambrogio de Predis and Giovanni Antonio Boltraffio. These elements had already been executed in Milan, and then culminated in *Mona Lisa* that Leonardo begun painting after returning to Florence. These are the reasons why we perceive *Mona Lisa*’s physical beauty as something mysterious, even a shade repulsive.

However, the author stresses the importance of the unique composition of the portrait. This un-perspective setting, so-called *Folie*, brings the sitter representative dignity. It reminds us of the relation between *Grund* and *Muster*, which comes close to the issue of Gothic painting. Leonardo must have been inspired by Hans Memling’s *Madonna* of the Benedetto Portinari Triptych in Florence. This influence steered Leonardo to transcend the conventional naturalism. This is why *Mona Lisa* is received as a supreme achievement of the Classicism.