

# マニエリスムと北方絵画

## Mannerism and the Northern Paintings

野村幸弘

Yukihiro Nomura

### はじめに

15世紀イタリアに始まる初期ルネサンスが、その言葉の意味通り（ルネサンス＝再生）、古代文化の復興によって成立したことはよく知られている。事実、ブルネッレスキ、ドナテッロ、マザッチョら、初期ルネサンスを代表する芸術家たちは、ローマに残る古代建築や古代彫刻を学び、それまでの様式、すなわち広い意味での中世ゴシック様式を一新させている。


しかし、ルネサンスは、たんに古代との関わりのみでなく、生み出されたわけではない。1430年代にはすでに、ファン・エイク兄弟を代表とするフランドル絵画がイタリアに浸透し始めている。その影響力は、古代のそれにも匹敵すると言っている。フィリッポ・リッピ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、アントネッロ・ダ・メッシーナ、ポライウオーロ、ギルランダイオといった、言わば、ルネサンスの第二世代の画家たちは、フランドル絵画に魅了され、自分たちの作品の中にその要素を盛んに取り入れている。ルネサンスは、古代という時間軸における文化だけでなく、同時代のフランドルという空間軸における文化の吸収にも、きわめて積極的だったのである<sup>(1)</sup>。


続く15世紀末から16世紀初めにかけての盛期ルネサンスにおいてさえ、フランドル的な要素は消えていない。いや、それどころか、フランドルだけでなく、ネーデルランドやドイツなど、ヨーロッパ北方の別の国々の絵画や版画もまた、イタリア美術に影響を与えることになる。その様相を見ていると、ルネサンスとは、古代という過去の文化との関係以上に、アルプスをはさんだ北と南の、その当時最先端の文化の活発な交流の成果だと言っても過言ではない。

ここでは、とくにイタリア盛期ルネサンスに続くマニエリスム様式の成立において、ヨーロッパの北方絵画がいかに重要であったかを検証してみたい。

### 北イタリアと北方絵画

北イタリアは、地理的にヨーロッパ北方の国々に近いこともあり、その交流は盛んで、北方絵画の影響のあとかなり明確である。とくにヴェネツィアは、ドイツの画家デューラーが2回滞在していることが分かっており、北方絵画受容の重要な拠点だった。したがって、ヴェネツィア、およびその周辺で活動していた画家の作品には、多かれ少なかれ、北方絵画の影響が見られる<sup>(2)</sup>。

たとえば、イタリア、ブレージャ出身の画家サヴォルドの作品には、デューラーやパティニール、それにクラナッハやヒエロニムス・ボスの様式が反映している。彼の作品《預言者エリア》（図1）（ワシントン、ナショナル・ギャラリー）の背後の岩石や樹木の表現はあきらかにデューラー的で、遠方の風景はパティニール風である<sup>(3)</sup>。また《聖パウロと聖アントニウス》（ヴェネツィア、アッカデミア美術館）の聖パウロ像は、デューラーの版画《聖ヒエロニムス》が元になっていることが指摘されている<sup>(4)</sup>。

面白いのは、《聖アントニウスの誘惑》（図2）（サン・ディエゴ、ティムケン美術館）で、画面左側には、パティニールの描くような美しい牧歌的な風景が広がっており、右側にはヒエロニムス・ボスに特徴的な、炎に包まれた地獄のような風景のなか、数多くの異形の怪物が跋扈している<sup>(5)</sup>。この対

照的なふたつの風景を中央のデューラー的な岩石表現が仕切っている。おそらくサヴォルドは、この折衷様式を意図的に採用したと思われるが、彼がイタリア以外の異質な絵画表現にかなり傾倒していたことは明らかである。

ヴェネツィア絵画を代表するジョルジョーネやティツィアーノでさえ、その例外ではなかったし<sup>(6)</sup>、一見、サヴォルドほどあからさまな北方的要素が見られないモレッツォの作品にも、デューラーの版画からの影響が指摘されている<sup>(7)</sup>。

またロレンツォ・ロットの《聖母子、司教、聖オノフリオ》(ローマ、ボルゲーゼ美術館)の画面右端に描かれている聖オノフリオ像(図3)は、デューラーが1506年にヴェネツィアで制作した《キリストと律法学者》(ルガーノ、ティッセン美術館)の中にそっくりの顔が見つかる(図4)<sup>(8)</sup>。ロットもまた、デューラーの描く個性的な人物表現に強く惹かれたにちがいない。北方絵画の独特な表現は、それゆえ、北イタリアだけに留まらず、半島のさらに南へと浸潤して行く。

### ポントルモとデューラー

北方絵画のイタリアへの影響は、ルネサンスとそれに続くマニエリスム様式の中心地、フィレンツェにも波及する。たとえば、さきほどのロレンツォ・ロットの絵に現れたデューラー的人物が、フィレンツェ、マニエリスムを代表する画家ポントルモの作品にも出てくる。《修道士聖アントニウス》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)や、《福音書記者聖ヨハネ》(ポントルメ、サン・ミケーレ聖堂)などに描かれている、禿頭で長く白いあご髭を伸ばした老人像がそれである(図4と5・6を比較)。

ポントルモがその《キリスト受難伝》において、ドイツ美術、とくにデューラーの版画から大きな影響を受けていたことは、同時代のヴァザーリが『芸術家列伝』のなかではっきりと書いている<sup>(9)</sup>。

たしかに、ポントルモの《キリスト受難伝》をデューラーの版画と比較すると、個々の人物表現を数多く借用していることが分かる<sup>(10)</sup>。しかし、じっさい、デューラーとのつながりは、この《キリスト受難伝》にかぎらず、さきほど見た《修道士聖アントニウス》をはじめ、ポントルモのほかの作品にも、予想以上に確認できるのである。それをまずいくつか見てみよう。

《聖クインティーノ》(サンセポルクロ、ピナコテーカ・コムナーレ)は、ポントルモの初期作だが、すでにこの絵の背景に北方絵画に見られる枯れ木の表現や点景の人物が出てくる<sup>(11)</sup>。《楽園追放》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)は、身体や顔の向きは異なるものの、デューラーの1510年の同主題の木版画との強い関連を感じさせる<sup>(12)</sup>。同じく《エマオのキリスト》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)の構図も、やはりデューラーの同主題の木版画との類似は疑いない。《聖会話》(フィレンツェ、サン・ミケーレ・ヴィスドミニ聖堂)の人物配置やポーズも、デューラーの木版画《小受難伝》の〈キリストへの嘲弄〉〈エッケ・ホモ〉を援用している<sup>(13)</sup>。

そして興味深いのが、《マリアのエリザベツ訪問》(図7)(カルミニャーノ、ピエーヴェ・ディ・サン・ミケーレ)である。ポントルモは、これ以前にすでに同主題の壁画をフィレンツェのサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂に描いている。サンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂の壁画は、いまだ師のアンドレア・デル・サルトやミケランジェロの影響下にあり、構図はルネサンス様式に特徴的な、非常に安定したシンメトリー構図を取っている。

ところが、カルミニャーノにある《マリアのエリザベツ訪問》は、まったく別の方法で構想されている。これはとても同じ画家の発想とは思えないくらいの急激な変化である。背景が隠れてしまうほど、人物が画面の前面いっぱい描かれ、1本の中心軸に4人の人物が集まる、線対称のような構図となっている。

この構図は、デューラーの銅版画《4人の裸婦》(図8)を元にしてることが、多くの研究者によって認められている<sup>(14)</sup>。4人のポーズをそのまま引用しているわけではないが、ほぼ似たような人物配置と、画面右側に建物の入り口をもってくるなど、ポントルモがデューラーの版画を手にしてきたこ

とはあきらかだ。デューラーの裸婦に服を着せて、キリスト教絵画に仕立て直した発想が面白い。また互いに抱き合う聖母マリアとエリザベツのポーズ、そして内側に空気をはらんでいるような、異様にかさばった衣服の表現は、同じくデューラーの木版画《マリアのエリザベツ訪問》(図9)を参考にしている。

ちなみにポントルモの《マリアのエリザベツ訪問》の画面左隅には、極端に小さな人物が二人描かれていて、非常に奇妙な印象を与えるが、これもまたイタリア絵画の伝統にはなく、おそらくファン・エイク以来の北方絵画に見られる遠近法を採用したのだと思われる。たとえばファン・エイクの《教会の聖母子》(図10)を見れば分かるように、背景の人物は前景の人物に比べて、異常に小さく描かれているからだ(白線で囲まれた部分)。このように急激に後退して行く遠近法をポントルモは意識して取り入れたのであろう。

さて、《マリアのエリザベツ訪問》の画面の前面を覆ってしまう人物配置と、かさばった衣服の表現は、ポントルモの代表作《十字架降下》(図11)(フィレンツェ, サンタ・フェリチタ聖堂)にも見られる。まずポントルモが描くキリストは、ミケランジェロの有名な《ピエタ》(ヴァチカン, サン・ピエトロ聖堂)がモデルとなっている。また下絵デッサンを見ると、背後に十字架からキリストを下ろすための梯子が描かれている。ここまでは、イタリア絵画の伝統の範囲内での表現である。

ところが、完成作では梯子はなくなり、その代わりに非常に印象的な雲がひとつ浮かんでいる。その結果、下絵デッサンよりはるかに人物たちの浮遊感が強調されて見える。しかも画面右端に顔を出している人物は、ポントルモの自画像だと言われているが<sup>(15)</sup>、よく見るとこの人物の下半身が描かれていない。背後の空の中に溶け込んでしまっている。

したがって、この作品が、デューラーの木版画《聖三位一体》(図12)と関連しているというL.スタインバーグの指摘もうなずける<sup>(16)</sup>。もっとも、キリストや人物配置は異なっているが、背景に奥行きがなく、雲の浮かぶ中空を漂うような表現に、両者の共通性が認められる。また複雑なかたちをした襷の布が、画面右下の隅まで届こうとしている点も同じである。このように、数学的遠近法による三次元的な建築空間に人物が秩序正しく配置されるルネサンス様式に代わるものとして、ポントルモはデューラーの観念的な空間表現を採用したのである。

ポントルモの遠近法に対する忌避は、《1万人の殉教者の伝説》(図13)(フィレンツェ, パラティーナ美術館)にも見て取れる。人物の大小で遠近感を出しているものの、いくつかのエピソードを平面上に分割して割り当てているため、画面全体がまんべんなく群像によって充填されている。各部分は、レオナルド・ダ・ヴィンチの《アンギアーリの戦い》, ミケランジェロの《カッシーナの戦い》, メディチ家礼拝堂の彫刻からの引用はあるものの、全体的な構図は、なによりもデューラーの同主題の木版画(図14)にもっとも近い<sup>(17)</sup>。

《2人の肖像画》(ヴェネツィア, ヴィットリオ・チーニ・コレクション)は、ポントルモがローマ滞在中に見た《ラファエロとその友人》(パリ, ルーヴル美術館)に想を得たと考えられている<sup>(18)</sup>。このタイプの肖像画は、ヴェネツィアを中心としたヴェネト地方にはよく見られるが、16世紀初めのフィレンツェでは、ほとんど描かれなかったという。しかし、ラファエロ自身、彼の描く肖像画はヴェネツィア絵画の影響を受けており、しかも北イタリアと関係の深いデューラーの作品に傾倒していたポントルモが、わざわざローマ経由でヴェネツィア発の図像を知ったという説は、あまりにも回りくどい。ポントルモが、ヴェネツィアをはじめ、北イタリア絵画に直接、興味を抱いていたとしても不思議はないだろう。

最後に《紡ぎの籠をもつ女性の肖像》(図15)(フィレンツェ, ウフィツィ美術館)を取り上げたい。この作品は、当初、バキアッカ、またはアンドレア・デル・サルトの作品とされていたが<sup>(19)</sup>、その後、1921年のC.ガンバによるポントルモ作とする説が、これまで多くの研究者に支持されてきた<sup>(20)</sup>。

K.W.フォルスターは、この作品を、ポントルモがラファエロの肖像画を、アンドレア・デル・サ

ルトを介して研究した習作だと考える<sup>(21)</sup>。そしてL.ベルティは、さらに具体的に、大きな袖、プリーツの入ったブラウス、首飾りなどの細部の表現は、ポントルモがおそらく1515年頃のローマ滞在中に、ラファエロの《ヴェールを被った女性》(図16)(フィレンツェ、ピッティ美術館)を見たことによると推測する<sup>(22)</sup>。

しかし、近年、この作品のアトリビューションは、ふたたびかつてのアンドレア・デル・サルトに揺り戻されている。A.ナターリによれば、たしかに手や顔の表情はポントルモ的だが、衣服の表現などの細部描写は、アルプス北の、とくにデューラーの版画から来ている。ヴァザーリは、アンドレア・デル・サルトがフィレンツェのキオストロ・デッロ・スカルツォの壁画連作を制作している時期に、デューラーの版画に関心をもっていたと言っている。そしてじっさい、この壁画にデューラーの版画から引用されている人物像が指摘されている。しかもこの連作中《洗礼者聖ヨハネの説教》のヨハネの足下に座る二人の女性の顔が、《紡ぎの籠をもつ女性の肖像》と、うりふたつだというのである<sup>(23)</sup>。それがアンドレア・デル・サルト作とするA.ナターリの根拠である。

私は、この《紡ぎの籠をもつ女性の肖像》は、ベルティやフォルスターが主張するように、ラファエロとの関係ではなく、ナターリのように、デューラーとの関係で見るほうが適切だと考える。じっさいラファエロの《ヴェールを被った女性》と比べると、そこから受ける印象はまったくちがう。ブラウスの襞の表現はラファエロよりずっと深くて細かく、鋭利で神経質である。背景の色も異なっている。

これまで見てきたように、デューラーからの影響は、そのほとんどが版画の《大受難伝》もしくは《小受難伝》に限られてきた。版画は普及しやすいため、それは当然のことである。しかしデューラーの絵画作品の影響も、事実としてあったわけである。すでに触れたように、ヴェネツィアで制作されたデューラーの絵画《キリストと律法学者》は、ロレンツォ・ロット、そしてポントルモにまで影響を及ぼしていた。

私はここで、《紡ぎの籠をもつ女性の肖像》を、デューラーの1493年の《自画像》(図17)と比較してみたい。こうして横に並べてみると、《紡ぎの籠をもつ女性の肖像》がいかにデューラーのドイツ的な絵画に近いかがよく分る。

まず両者に共通するのは、黒を背景にした上半身の胸像で、身体と顔の向きが同じ、両手がちょうど画面の右下隅にまとめられているところ、衣服の細かい襞、鎖骨の付け根の解剖学的な表現、あごの輪郭やその下の影のつけ方、額にかかるほつれた髪の毛。そして何よりもその目の表現。瞳の位置、つまり眼差しの方向、目の両端から円弧状につけられたしわのある落ち窪んだ眼窩。男女の違いがあるにもかかわらず、これほど顔の表現が似ているのは、はたして偶然と言えるのだろうか。

### マニエリスムとホルバイン

以上、見てきたように、ドイツの画家デューラーはじっさいにイタリアに二度にわたって長期滞在し、そこでイタリア美術を研究すると同時に、ポントルモをはじめ、イタリアの芸術家たちに大きな影響を与えた。しかしドイツにはもうひとり、このポントルモとほぼ同じ時期に、アウグスブルグで生まれた偉大な画家がいる。

ハンス・ホルバイン(子)である。

これまでのホルバイン研究では、彼がいかにイタリア美術を学んだか、あるいは彼がイタリアをじっさいに旅行したのかどうか、という問題がさかんに論じられてきた。今のところ、確たる証拠がないため、結論は出ていないが、ホルバインの作品を見ると、彼がイタリア美術の知識を相当もっていたことは明らかである<sup>(24)</sup>。

しかし、デューラーのように、その逆の例はなかったのだろうか。すなわち、ホルバインがイタリアの芸術家に影響を与えるようなことはあったのかどうか、である。これに関しては、不思議なこと

に、これまでほとんど指摘されてこなかった。

私は、デューラーよりもひと世代後のハンス・ホルバイン(子)が、引き続きイタリアのマニエリスム様式の成立に刺激を与えたのではないかと考えている。それも、ちょうどポントルモに続く世代のマニエリスト、ブロンズイーノとパルミジャーノに対して、である。

ブロンズイーノはポントルモの弟子で、チェルトーザ・デル・ガッルツォの壁画や、フィレンツェ、サンタ・フェリチタ聖堂のカッポーニ礼拝堂の装飾などで、彼の助手を務めている。しかし早い時期から彼の個性は際立っていて、師のポントルモからその様式を識別することができる。

とくにブロンズイーノの描く肖像画は、ポントルモのタッチとはずいぶん異なっている。ポントルモと比べると、彼の肖像画は、輪郭がはっきりしており、そこから受ける印象は、冷たく硬質である。どの研究者もブロンズイーノの肖像画に対して、ほぼ似たような印象をもっており、M.サルミは、「凍りついたように動きがなく、冷たくて大理石のような色調の、完璧な新古典主義的表現」<sup>(25)</sup>、C.マクココディールは、「非常によそよそしく、外の世界に関心がなく、不動の姿勢を保っている」と述べている<sup>(26)</sup>。

このような表現が、しばしば、盛期ルネサンス様式から分つ、マニエリスム様式の大きな特徴のひとつとしてあげられる。つまり、S.J.フリードバーグによれば、人工的できわめて洗練された宮廷様式、というわけだ<sup>(27)</sup>。

しかし、問題は、ブロンズイーノがこの表現を、はたしてどのように獲得したか、ということである。それはもはや明らかに師のポントルモから受け継いだものではない。私はそこにホルバインの肖像画との出会いがあったと仮定するのである。

じつはすでにL.ベケルッチは、その著『トスカーナのマニエリスト』の中で、ブロンズイーノとホルバインの肖像画が、衣服の装飾や装身具などに見られる写実的な細密描写の点で、関連していると述べている<sup>(28)</sup>。ただ具体的な影響関係までは指摘していない。じっさい、ホルバインの絵は、16世紀前半のイタリアでどれくらい見ることができたのだろうか。

ニューヨーク、フリック・コレクションの《トマス・モアの肖像》(図19)は、ホルバインの自筆によるものであることが、ほぼ認められているが、この肖像には、じつは数多くのコピー作品が存在する<sup>(29)</sup>。S.モリソンによると、「ホルバイン作と言われているトマス・モアの3枚の肖像画が、1780年以前に存在していたことが分っている。そしてこれらは3枚ともその後、50年の間に逸失してしまった。1830年以後に出てきた3枚の肖像画は、1780年以前に存在したのと同じものか、あるいは新たにもう1枚別のものがいっしょに出てきたのかもしれない」<sup>(30)</sup>。いずれにしても、ホルバインの《トマス・モアの肖像》のコピーは、事実として、少なくとも3枚は存在していたのである。

現在、ローマのヴィッラ・アルバーニにも《トマス・モアの肖像》のコピー作品が残されている<sup>(31)</sup>。おそらくイタリアにも、このようにホルバインの様式が伝えられた可能性は高く、それをブロンズイーノが目にしたことは十分考えられる。

たとえば、ホルバインの《トマス・モアの肖像》と同じフリック・コレクションにある、ブロンズイーノの《ロドヴィコ・カッポーニの肖像》(図18)と比べてみよう。非常に硬質な輪郭、鼻の下の濃い影、衣服の生地質感表現、背景を覆うあざやかな緑色のカーテンなど、両者の肖像画の特質が共通しているのが分るだろう。また《トマス・モアの肖像》のビロード生地の袖は、複雑に寄った布の皺の凸面に光沢をつけ、その他の部分を濃い影にして非常にリアルに表されているが、この表現がブロンズイーノの《ルクレチア・パンチャティーキの肖像》にも現れる。ポントルモとちがって、ブロンズイーノの硬い無機質な表情と、衣服や装身具など、ディティールの質感表現への強いこだわりは、ホルバインにきわめて近いと言える。

ほかにも、いくつかホルバインとブロンズイーノとの間で比較すべき肖像画がいくつかある。たとえば、ホルバインの《サー・ニコラス・ケイリューの肖像》(図21)(ドラムラングリッグ・キャッス

ル)とブロンズィーノの《ステファノ・コロナの肖像》(図20)(ローマ, ガレリア・ナツィオナーレ・ダルテ・アンティーカ), そしてホルバインの《ゲルズ王子エドワードの肖像》(図23)とブロンズィーノの《ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像》(図22)などである。

もっともブロンズィーノがこれらの作品を直接見た可能性はない。あったとしても、それは《トマス・モアの肖像》の場合と同じく、コピー作品だったであろう。しかしたとえコピー作品であったとしても、イタリアの肖像画家とはまったく異なる質をもったホルバインの描写法は、デューラーの版画と同じくらいの衝撃を与えたのではないだろうか。とくにその明確なデッサンと質感表現、そして色彩が、である。

ホルバインの影響を16世紀前半のマニエリスム絵画の中に見いだす試みは、ブロンズィーノひとりでは終わらない。その影響は、もうひとりの独創的なマニエリスト、パルミジャーノにも波及したと私は考える。

ここでは、晩年のパルマ時代に描かれた3点の肖像画を取り上げたい。いずれもパルミジャーノ作かどうかが、研究者によって議論されている問題の作品だ。これらの作品のアトリビューションは、そこにパルミジャーノの様式の特徴をどれくらい見るのか、という点にかかっている。そして、研究者の意見が異なるということは、おそらく、そこにパルミジャーノ的ではないものが入っていることを意味するだろう。私は、それこそが、ホルバインの影響ではないかと考える。

まず《貴族の肖像》(図24)(ウィーン, 美術史美術館)を見てみよう。この作品は、セバスチャーノ・デル・ピオンボの様式に近いと言われているが、私は、それ以上に、ホルバインの様式に近いと考える。試みに、ホルバインの《シャルル・ドゥ・ソリエの肖像》(図25)(ドレスデン絵画館)と比べてみたい。背景は異なっているものの、人物の泰然自若とした様子や両腕の構え、毛皮の質感表現などに共通性が感じられる。セバスティアノー・デル・ピオンボのタッチは、スフマート技法が用いられていて、もっと柔らかいのに対して、この《貴族の肖像》は、ホルバインと同じく、硬質である。

この硬さは、《サン・セコンド公妃カミッラ・ゴンザーガと3人の息子》(図26)(マドリード, プラド美術館)では、さらに顕著になる。その特質を、M.ディ・ジャンパオロは、ブロンズィーノ的だと述べている<sup>(32)</sup>。しかし私の考えでは、それはもともとホルバインから来ているものなのである。母親の身に付けている衣装や装身具の細密描写は、まさにホルバインのものである。しかも、この作品の、母親の回りに子供たちが集っている構図は、ホルバインの《妻と二人の子供たち》(図27)(バーゼル, 美術館)と非常によく似ている。

《サン・セコンド公ピエール・マリア・デ・ロッシの肖像》(図28)(マドリード, プラド美術館)もやはりホルバインの要素が色濃いと思われる。この作品には、ホルバインの《ヘンリー8世の肖像》(図29)(ローマ, ガレリア・ナツィオナーレ)を並べてみたい。右腕を腰に当てるポーズ、そして右肩から袖にかけてのヴォリュームが、絵の中でひときわ大きく目を引く点に共通性がある。

面白いのは、パルミジャーノの《若い女性の肖像》(図30)(ナポリ, カーポディモンテ美術館)である。この肖像の右肩に注目すると、肩が大きく脱臼でもしたかのように、ずれて描かれている。これは視覚的な効果をねらい、有名な《鏡の自画像》(ウィーン, 美術史美術館)以来、パルミジャーノによく見られるデフォルメだとされている<sup>(33)</sup>。しかし、私は、端的にパルミジャーノがホルバインの《ヘンリー8世の肖像》の大きな右肩の表現を引用したのだと思う。このいかにもマニエリスム的なデフォルメは、ドイツ美術の影響から生まれたものだと思うのである。

また《若い女性の肖像》の顔立ちは正確に卵形をしており、生身の人間というよりは、人形のような作り物に近い。しかもパルミジャーノの他の肖像画には下絵が存在するのだが、この作品にだけは下絵がない<sup>(34)</sup>。そしてS.J.フリードバーグが指摘するように、この女性の顔は、パルミジャーノの《長い首の聖母》(フィレンツェ, ウフィツィ美術館)の背後に登場する少女とうりふたつである。つまり《若い女性の肖像》に、じっさいのモデルがいたのかどうか、きわめて怪しいのである<sup>(35)</sup>。も

しモデルを前にして描いた場合、この大きくずれた右肩は、明らかにデッサンの狂いである。しかし、もしホルバインの《ヘンリー 8 世の肖像》を下敷きにして、換骨奪胎すれば、このデフォルメの理由が理解できるのである。

さて、それでは、パルミジャーノは、じっさい、ホルバインの作品を目にすることができたのだろうか。

まず、ホルバインの《シャルル・ドゥ・ソリエの肖像》は、パルマとローマでエステ家の大使を務めていたマッシミリアーノ・モンテクッコリ侯爵が、16世紀前半に、モデナ公フランチェスコ 1 世(1629-1658年)に贈ったものである。つまりホルバインのこの絵は、イタリアの、しかもパルミジャーノの活動範囲の中にあつたのである。イギリス国王の宮廷画家であつたホルバインの絵がイタリアにあるのを、パルミジャーノが見逃したとは、とうてい思えない。

《ヘンリー 8 世の肖像》は、じつはホルバインの自筆かどうかは、研究者の間で意見が分かれている作品だが、いずれにしても、コピー作品が複数存在する。しかもホルバインの自筆かどうかはともかく、《ヘンリー 8 世の肖像》は、少なくとも 1 枚はイタリアにあつたのである。イタリアの画家のだれも、ホルバインの絵をまったく知らなかつたとは、やはり考えられないのである。

## おわりに

16世紀の初めに、ポントルモ、ブロンズイーノ、パルミジャーノが、盛期ルネサンスのミケランジェロやラファエロの強力な影響下にありながらも、それとは別の表現を獲得するさいに、彼らが取つた方法のひとつは、ドイツ美術の積極的な摂取だつた。それはちょうど、15世紀の初めにマザッチョとは別の表現を模索して、フィリッポ・リッピやピエロ・デッラ・フランチェスカらがフランドル絵画に近づいたのと平行な現象である。少々、図式的な言い方をすれば、初期ルネサンス様式は、フランドル絵画を取り入れて、盛期ルネサンス様式を準備し、今度は盛期ルネサンス様式が、ドイツ美術をカンフル剤にして、マニエリスム様式のひとつの側面を作り上げた。

私は、マニエリスムが、宗教改革やローマの掠奪、宮廷文化の主知主義など、さまざまな宗教的、社会的、文化的背景の中で成立した、というような説明だけでなく、マニエリストたちが新しい様式を確立するために、具体的にどんな視覚的体験をし、どんな視覚的材料を用いたのかという、もっと直接的に形態と色彩にかかわる事情が知りたかつた。なぜ、こんな特異で興味深い表現が可能になつたのか、その理由がどうしても知りたかつたのである。

その説明に、16世紀の反古典主義はイタリアのゴシック・リバイバルと見なす、I.ラヴィンの考(36)えだけでは、やはり十分ではないと思う。16世紀前半の絵画には、リバイバルではない、もっと新しく異質な血が注入されたのだと思う。それが、デューラーとホルバインのドイツ絵画だつたのではないだろうか。

## 註

(1) L.Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del quattrocento*, Milano 1983; M.Rohlmann, *Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish painting in Italy and its particular influence on Florentine art: an overview*, in "Italy and the Low Countries—Artistic relations. The fifteenth century." (Proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 14 March 1994), Firenze 1999, pp.39-67.

(2) ヴェネツィアと北方絵画との関係については、*Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B.Aikema, B.L.Brown, 1999.が、広範に論じている。

(3) S.Ortolani, *Di Giovan Girolamo Savoldo*, in "L'Arte", 1925, PP.163-173; F.Frangi, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, pp.30-32.

(4) F.Valcanover, Gli "Eremiti" di Giovanni Gerolamo Savoldo delle Gallerie dell'Accademia, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano, Atti del convegno*, a cura di G.Panazza, Ateneo di Brescia, Accademia di scienze, lettere ed arti 21-22 maggio, Brescia 1985, pp.43-49.

(5) A.Boschetto, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963; M.A.Jacobsen, *Savoldo and Northern Art*, in "The Art Bulletin", LVI, 1974, pp.530-534; S.Ebert-Schifferer, *Il Savoldo e il Nord. Un processo di appropriazione*, in "Giovanni Gerolamo Savoldo", catalogo della mostra (Brescia-Francoforte), Milano 1990, pp.71-77. サヴォルドには、もう一枚、モスクワのプーシキン美術館に《聖アントニウスの誘惑》があり、ここにもボスの絵からの引用がある (G.Fiocco, *The Flemish Influence in the Art of Girolamo Savoldo*, in "Connaissance", December, 1956, pp.166-167.)。

(6) ジョルジョーネの《テンペスタ》(ヴェネツィア, アッカデミア美術館)が、アルトドルファーの影響を受けていることや (B.Aikema, Venezia e la Germania: il primo Cinquecento, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord...op.cit.*, pp.332-339.), 《十字架を運ぶキリスト》(ヴェネツィア, スクオーラ・ディ・サン・ロッコ)が、ボスおよびデューラーの作品と関連していることが指摘されている (G.M.Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, 1937, p.65.)。北方絵画のティツィアーノへの影響については、B.W.Meijer, Tiziano e il Nord, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord...op.cit.*, pp.498-506. を参照。

(7) V.Terraroli, Moretto e alcune desunzioni iconografiche: da Raimondi a Dürer, in *La Mostra. Alessandro Bonvicino. Il Moretto* (Brescia 1988), Bologna 1988, pp.280-286. デューラーの版画がイタリア絵画に影響を与えたほかの例は、C.Gould, *On Dürer's Graphic and Italian Painting*, in "Gazette des Beaux-Arts", ser.6, LXXV, 1970, pp.103-116.を参照。

(8) この類似はタウジング (M.Thausing, *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*. 2vols. Leipzig 1884.) とモレリ (G.Morelli, *Della pittura italiana: Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili*, Milano 1897.) が最初に指摘した。ロットがデューラーから受けた影響については、T.Pignatti, Dürer e Lotto, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P.Zampetti e V. Sgarbi (Asolo 18-21 settembre 1980), Venezia 1981, pp.93-97; G.Mascherpa, Il Lotto, il nord e l'identità smarrita, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno...op.cit.*, pp.181-186; B.J.H.Aikema, La pala di Cingoli, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno...op.cit.*, pp.443-456. さらに、ロットのグリューネヴァルトからの影響 (F.Caroli, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano 1980, pp.42-43.), アルトドルファーからの影響 (B.Aikema, Incroci transalpini, Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione, in *Opere e giorni, Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K.Bergdolt, G.Bonsanti, Venezia 2001, pp.427-436) も指摘されている。

(9) G.Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione integrale, Roma 1991, pp.1016-1018.

(10) 最初に具体的に指摘したのは、F.M.クラップである (F.M.Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven 1916, pp.107-114.)。しかし、ポントルモのデューラーからの影響を、ほかのマニエリストたちとは異なると見なし、デューラーからのモチーフの借用には否定的で、むしろミケランジェロからの影響のほうを重視する意見 (G.N.Fasola, *Pontormo e Dürer*, in "Arti figurative", 1946, N.1-2, pp.37-48.), ドナテッロやギベルティなど、ルネサンスにおける中世(後期ゴシック)的要素の再興と見なす意見もある (I.Lavin, *An Observation on 'Medievalism' in Early Sixteenth Century Style*, in "Gazette des Beaux-Arts", ser.6, L, 1957, pp.113-117; I.L.Zupnick, *Pontormo's Early Style*, in "The Art Bulletin", XLVII, 1965, pp.345-353.)。しかし、ポントルモがデューラーの版画を利用していたことは明らかであり、その研究は今も続けられている。近年では、《ピラトの前のキリスト》の下絵と考えられるデッサンが、デューラーの《小受難伝》中<キリストの昇天>の人物像を元にしてという指摘がある (L.M.Giles, *Christ before Pilate: A Major Composition Study by Pontormo*, in *The Art Institute of Chicago. Museum Studies*, 1991, vol.17, no.1, pp.23-41.)。



(11) L.Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano 1973. ただベルティ自身も述べているように、この樹木の表現は、すでにピエロ・ディ・コシモの絵に見られる。しかしながら、ポントルモの師アンドレア・デル・サルトの絵にも出てくるので、これは当時かなり定式化した表現だった。つまりポントルモよりもっと早い時期に北方絵画の影響はフィレンツェに達していたことになる。

(12) A.F.Tempesti, A.Giovanetti, *Pontormo*, Firenze 1994, p.120.

(13) G.Smith, *Pontormo's Visdomini Altar and Dürer's small woodcut Passion*, in "Paragone", 1974, no.293, pp.82-88.

(14) これについても、やはりクラブが最初に指摘した (F.M.Clapp, *op.cit.*, p.106.)。

(15) L.Berti, in *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino, catalogo della mostra*, Firenze 1956, pp.29-31. J.シャーマンは、ポントルモがアリマテアのヨハネに扮していると考えているが (J.Shearman, *Pontormo's Altarpiece in Santa Felicita*, in *The Fifty-first. Charlton Lecture*, Universities of Newcastle upon Tyne, Westtherham, 1971, p.27.), J.コックス-リーリックは、ニコデモとしている (J.Cox-Rearick, *From Bandinelli to Bronzino: the genesis of the "Lamentation" for the Chapel of Eleonora di Toledo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, 1989, pp.67-68, 82, n.92.)。

(16) L.Steinberg, *Pontormo's Capponi Chapel*, in "The Art Bulletin", LVI, 1974, pp.385-399. それに対して、ハンス・バルドゥング・グリーンとの関連のほうが強いという意見も出されている (C.Harblson, *Pontormo, Baldung and the Early Reformation*, in "The Art Bulletin", 66, 1984, PP.324-326.)。

(17) H.S.Merritt, *The Legend of St. Achatius: Bachiacca, Perino, Pontormo*, in "The Art Bulletin", 1963, LXV, pp.258-263. したがってレオナルド・ダ・ヴィンチの《東方三博士の礼拝》との関連 (D.Haitovsky, *Pontormo's Eleven Thousand Martyrs and Leonardo's Adoration of the Magi*, in "Source. Notes on the History of Art", vol.IX, No.3, 1990, pp.11-18.) は考えられない。なぜなら、レオナルドの《東方三博士の礼拝》の準備デッサンを見れば明らかなように、この絵には数学的遠近法がきっちり用いられているからである。レオナルドは三次元的な奥行きのある空間の中に人物や出来事を描き込んでいるが、ポントルモは、平面的な人物配置をしており、両者では構図の捉え方がまったくちがうのである。

(18) L.Berti, *Pontormo*, Firenze 1964; Ph.Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Milano 1994, pp.166-168.

(19) H.ギネスは、アンドレア・デル・サルトの、しかもコピー作品とみなし (H.Guinness, *Andrea del Sarto*, London, 1901, p.83.), クロウ, カヴァルカセッレは、バキアッカ作と考えた (J.A.Crow and G.B.Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena*, London 1914, IV, p.194.)。

(20) C.Gamba, *Il Pontormo*, Firenze 1921, p.6. ただしB.ベレンソンはドメニコ・プーリーゴ作 (B.Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, London, 1963, p.183.), S.J.フリードバーグは若きヴァザーリ作としたあと (S.J.Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge 1963, II, P.224.), デル・サルトの影響下にあるピエロ・フランチェスコ・フォスキ作に変更している (S.J.Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmonswoth 1971, p.503, n.38.)。いっぽう、J.コックス-リーリックは、当初、プーリーゴの名をあげるに留めていたが (J.Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo, A Catalogue Raisonne with Notes on the Paintings*, Cambridge 1964, p.362.), その後、ポントルモ作であることを認めた (J.Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo: addenda* in "Master Drawings", VIII, 1970, p.375.)。

(21) K.W.Forster, *Probleme um Pontormos Porträtmalerei (II)*, in "Pantheon," XXIII, 1965, pp.221-222.

(22) L.Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano 1973, p.91.

(23) A.Natali-A.Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo*, Firenze 1989, pp.9, 61-62; A.Natali, *Pinacoteca Fiorentina. Ritratto di giovane in nero*, in "Artista", 2, 1990, pp.104-109; A.Natali, *Andrea del Sarto, Maestro della "maniera moderna"*, Milano 1998, pp.67-69; *Domenico Puligo. Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, a cura di E.Capretti, S.Padovani, Livorno 2002, p.132. A.コンティ

は、ジョヴァンマリア・ピーキを提案し (A.Conti, *Pontormo*, Milano 1995.), Ph.コスタマーニャは、アンドレア・デル・サルトル工場の画家のひとりの作としているが ( Ph.Costamagna, *op.cit.*, pp.280-281.), ポントルモ作を支持する最近の研究もある (A.F.Tempesti, *A.Giovannetti, op.cit.*, pp.114-115.)。

(24) ホルバインのイタリア滞在に関しては、カルル・ファン・マンデル (C.Van Mandel, *Het Leven der Doorluchtige Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders*, Amsterdam 1618, p.214.) やヨアヒム・フォン・サンドラルト (J.Von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-,Bild-und MahlereyKunste*, Nürnberg 1675.) はきっぱり否定している。H.ラインハルトは、ホルバインがルツェルンでイタリア美術を知ったが、実際には行っていないとし (H.Reinhardt, *Holbein*, Paris 1938.), J.ローランズは、イタリア旅行に否定的で、もし行ったとしてもごく短期間だと考えている (J.Rowlands, *Holbein*, Oxford 1985, pp.27-30.)。しかし、J.ブルクハルト以来、多くの研究者は、ホルバインはイタリアを旅行したと推測している。G.マスケルパは、1517-1518年に、ミラノ、ベルガモ、ヴァラッロに行ったと考え (G.Mascherpa, *Il Lotto, il nord e l'identita smarrita*, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno...op.cit.*, pp.181-186.), R.サルヴィーニは、1515-1516年にミラノやロンバルディアの都市を回って、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ブラマンテらの影響を受けたとし (R.Salvini, *Congetture su Holbein in Lombardia*, in *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P.C Marani, Firenze 1984, pp.85-93.), R.サイモンは、イタリアへ2度行き、ミラノでレオナルドのデッサンを直接見たと主張 (R.Simon, *Leonardo and Holbein(?)*, in "Apollo", CXLVI, November, 1997, pp.20-21.), O.ベチュマンは、ホルバインとイタリア美術との関係を広範に論じ、彼がミラノに行ったことを証する資料を提示している ( O.Bätschmann, *Holbein and Italian Art*, in *Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception*, ed. M.Roskill, J.O.Hand, New Haven and London 2001, pp.37-53.)。

(25) M.Salmi, *Rinascimento*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, XI, 1963.

(26) C.McCorquodale, *Bronzino*, London 1981, p.23.

(27) S.J.Freedberg, *Observation on the Painting of the Maniera*, in "The Art Bulletin", XLVII, 1965.

(28) L.Becherucci, *Manieristi toscani* 1944, p.47.

(29) *The Frick Collection. An Illustrated Catalogue, vol.1. Paintings*, New York 1968, pp.228-233.

(30) S.Morison, *The Likeness of Thomas More*, ed. and supplemented by N.Barker, London 1963, pp.14, 73ff.

(31) これをホルバインの自筆と認める研究者もいる (L.Firpo, *Erasmus e l'arte*, in *Erasmus da Rotterdam. Il Lamento della Pace*, Torino 1967, pp.141-206.)。

(32) M.Di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, p.130. G.コペルティニーは、この作品をまさにセバステアノー・デル・ピオンボ派によるものと見なしている (G.Copertini, *Il Parmigianino*, Parma 1932.)。

(33) M.Di Giampaolo, *op.cit.*, p.148.

(34) *Parmigianino e il manierismo europeo*, a cura di L.F.Schianchi, S.Ferino-Pagden, Milano 2003, p.238. この右肩のデフォルメを指摘したのは、F.ボローニャである (F.Bologna, *Il "Carlo V" del Parmigianino*, in "Paragone", VII, 1965, no.73, pp.13-16.)。

(35) この肖像画は「パルミジャーノのアンテアという名の恋人」として記録されているが (G.Barri, *Viaggio pittoresco descritto da Giacomo Barri pittore in Venezia*, Ms.119, 1671, p.102.), 確証はない。

(36) I.Lavin, *loc.cit.*

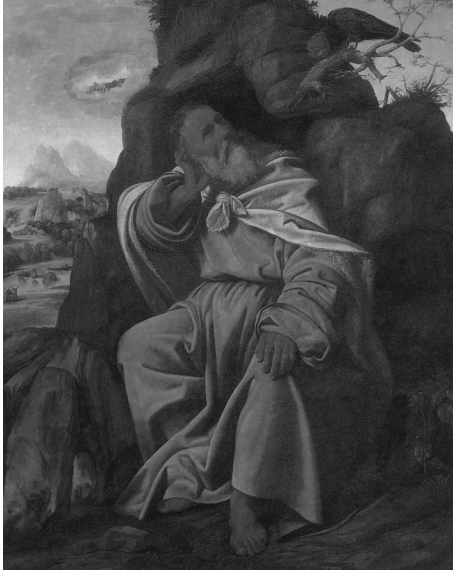


図1 サヴォルド《預言者エリア》ワシントン  
ナショナル・ギャラリー



図2 サヴォルド《聖アントニウスの誘惑》サン・ディエゴ  
ティムケン美術館

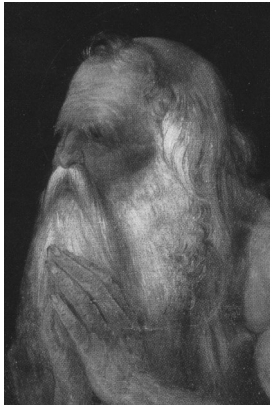


図3 ロレンツォ・ロット  
《聖母子、司教、聖オ  
ノフリオ》(部分)  
ローマ  
ボルゲーゼ美術館

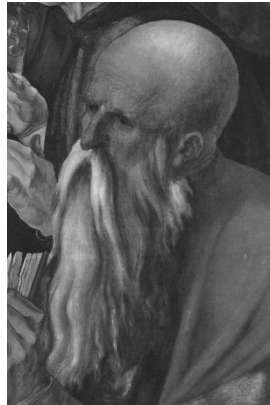


図4 デューラー《キリスト  
と律法学者》(部分)  
ルガーノ  
ティッセン美術館

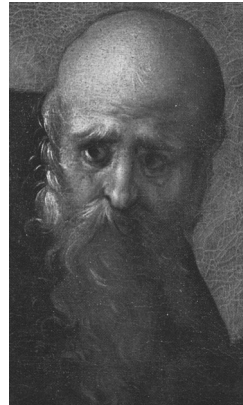


図5 ポントルモ《修道士聖  
アントニウス》(部分)  
フィレンツェ  
ウフィツィ美術館

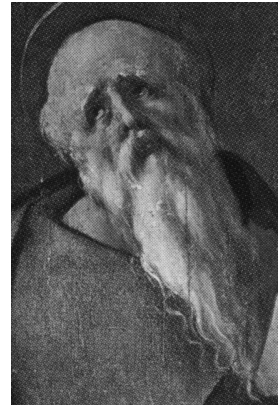


図6 ポントルモ《福音書記  
者聖ヨハネ》(部分)  
ポントルメ  
サン・ミケーレ聖堂



図7 ポントルモ《マリアのエリザベツ訪問》  
カルミナーノ ピエーヴェ・ディ・  
サン・ミケーレ

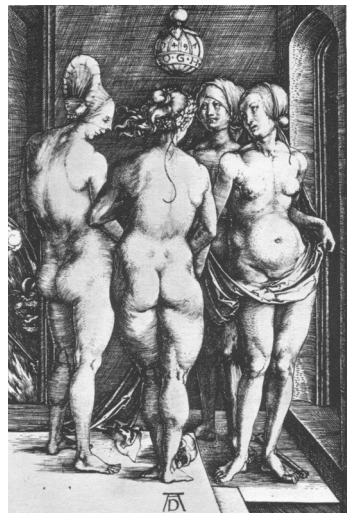


図8 デューラー《四人の裸婦》



図9 デューラー  
《マリアのエリザベツ訪問》



図7 デューラー 《マリアのエリザベツ訪問》  
カルミニャーノ ピエーヴェ・ディ・  
サン・ミケーレ



図10 ファン・エイク 《教会の聖母子》  
ベルリン-ダーレム絵画館



図11 ポントルモ 《十字架降下》  
フィレンツェ  
サンタ・フェリチタ聖堂



図12 デューラー 《聖三位一体》



図13 ポントルモ《1万人の殉教者の伝説》  
フィレンツェ パラティーナ美術館



図14 デューラー《1万人の殉教者の伝説》



図15 ポントルモ《紡ぎの籠をもつ女性の肖像》  
フィレンツェ ウフィツィ美術館



図16 ラファエロの《ヴェールを被った女性》  
フィレンツェ ピッティ美術館



図17 デューラー《自画像》  
パリ ルーヴル美術館



図18 ブロンズイーノ《ロドヴィコ・カッポーニの肖像》  
 ニューヨーク フリック・コレクション



図19 ホルバイン《トマス・モアの肖像》  
 ニューヨーク フリック・コレクション



図20 ブロンズイーノ《ステファノ・コロナナの肖像》ローマ ガレリア・ナツィオナーレ・ダルテ・アンティーカ



図21 ホルバイン《サー・ニコラス・ケイリューの肖像》ドラムラングリッグ・キャッスル



図22 ブロンズイーノ《ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像》  
 フィレンツェ ウフィツィ美術館



図23 ホルバイン《ゲールズ王子エドワードの肖像》  
 ワシントン ナショナル・ギャラリー



図24 パルミジャーニョ《貴族の肖像》  
ウィーン 美術史美術館

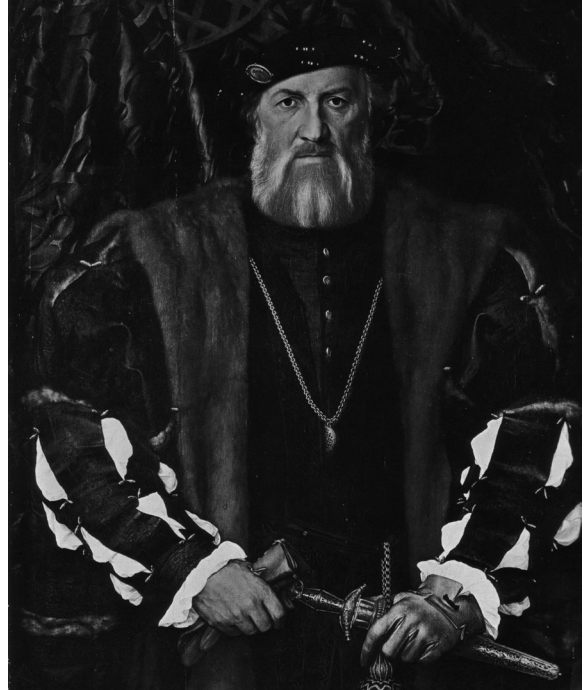


図25 ホルバイン《シャルル・ドゥ・ソリエの肖像》  
ドレスデン絵画館



図26 パルミジャーニョ《サン・セコンド公妃  
カミッラ・ゴンザーガと3人の息子》  
マドリッド プラド美術館



図27 ホルバイン《妻と二人の子供たち》  
バーゼル美術館



図28 パルミジャーニョ 《サン・セコンド公  
ピエル・マリア・デ・ロッシの肖像》  
マドリード ブラド美術館



図29 ホルバイン 《ヘンリー8世の肖像》  
ローマ ガレリア・ナツィオナーレ



図30 パルミジャーニョ  
《若い女性の肖像》  
ナポリ カーポディモンテ美術館