

扮 装 論 (I)

A Study on the Artists in Guise (I)

野 村 幸 弘

Yukihiro Nomura

はじめに

画家が、自らを画家として描く場合、これを自画像という。たとえば、ブッサンやベラスケス、あるいはゴッホが、絵筆やパレットを手にしていたり、画布を前にしていたりすると、それは明らかに、自分が画家として絵の中に登場しているので、自画像である。

しかし、画家が自分を絵の中に描き込むとき、もうひとつ登場の仕方がある。それは絵の中の物語のある役を自分に振り当て、言わば役者のように、その人物になりきって出てくる場合である。もちろん、顔は画家本人の顔である。が、服は役柄に合わせて変えてある。したがって、この場合、自画像とはいわないで、ここでは「扮装像」または「扮装画」と呼ぶことにする⁽¹⁾。自分自身ではなく、だれかほかの人間に役を割り振って、絵の中に登場させることもあるが、それはここでは扱わない。あくまで画家自身が、自分の絵の中で、自分にどのような役割を与えているのか、それを考察するのが、「扮装論」である⁽²⁾。

扮装画の登場—ドメニコ・ギルランダイオ

絵画史上、初めて扮装して絵の中に登場した画家とは、いったい誰だったのだろうか。私の知る限り、それは15世紀イタリア・ルネサンスのフィレンツェ人画家ドメニコ・ギルランダイオである。

彼の絵には、本人のみならず、彼の兄弟、絵の注文主、有名人など、当時の人たちが大ぜい登場する。たとえば、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のカッペッラ・マッジョーレの壁画《ヨアキムの神殿追放》には、注文主の息子ロレンツォ・トルナブオーニをはじめ、画家本人のドメニコ・ギルランダイオ、弟のダヴィデとベネデット・ギルランダイオ、師匠のアレッソ・バルドヴィネッティらが、画面の両端に登場する。また《ザカリアへの告知》には、哲学者マルシリオ・フィチーノ、学者クリストフォロ・ランディーノ、アニョロ・ポリツィアーノをはじめ、注文主のトルナブオーニ家の人々、メディチ家の関係者など、総勢21人の実在人物が登場する⁽³⁾。

フィレンツェ、サンタ・トリニタ聖堂サッセッティ礼拝堂壁画《会則の認可》には、ロレンツォ・イル・マニフィコとその息子たち、《公証人の息子の蘇生》には、注文主サッセッティ家の娘たちとその婚約者、そしてギルランダイオ兄弟らが描かれている。《東方三博士の礼拝》（フィレンツェ、孤児養育院美術館）の画面左側で顔をこちらに向けているのも、ドメニコ・ギルランダイオその人である（図6）。

以上の例では、みなそれぞれが本人自身として絵の中に登場している。すなわちすべて「肖像画」であって、「扮装画」ではない。したがって、この場合のギルランダイオは自画像ということになる。

ところが1点だけ、フィレンツェ、サンタ・トリニタ聖堂にある祭壇画《キリストの降誕》（図1）（1485年）に現れるギルランダイオは、自画像ではない。これは、フランドルの画家フーホー・ファン・デル・フースの《ポルティナリー祭壇画》（図2）が、1483年5月28日にフィレンツェに到着したその衝撃と感動が、そのまま絵に現れたような作品である⁽⁴⁾。フーホー・ファン・デル・フースと同様、ギルランダイオの絵でも、画面の右側から3人の羊飼いが幼子キリストの礼拝にやってくるのだ

が、その中のひとりに自分が扮している。このことはすでに16世紀にヴァザーリが『芸術家列伝』のなかで指摘しており⁽⁵⁾、近年のギルランダイオの研究書でも、自画像であると紹介されているのだが⁽⁶⁾、正確に言うと、これは「扮装像」である。

じっさい、ほかの絵に自画像として登場するギルランダイオの顔と比べてみると、そのことがはっきりするだろう。ギルランダイオの自画像は、現存する作品のなかで、《ヨアキムの神殿追放》(図5)、《公証人の息子の蘇生》、《東方三博士の礼拝》(図6)の3回登場するが、いずれも、ややあごを上げ、顔を身体の向きから横にずらしてこちら側に向けている。このように絵を見る者と視線が合う場合には、往々にして自画像と見なされるケースが多い。そしてひげをきれいに剃り、肩にまで届く黒々とした長髪をなびかせ、青い衣服に赤のマントを掛けて、非常に若々しく凛々しい姿に描いている。

それに対して、《キリストの降誕》では、幼子キリストを指差しながら、顔は画面の外にいる誰かを見ており、もはや絵を見る者を見つめ返してはいない(図7)。目尻や目の下、眉間、額にはしわが寄り、口のまわりには無精ひげが生え、表情が非常におだやかである。頭には白髪が混じり、手は節くれ立っている。服装はいかにも羊飼いらしい地味な色の質朴な感じの物を身にまとっている。

それは彼がじっさいに年を取ったからではないか、というかもしれないが、事実はちがう。《キリストの降誕》は1485年の作品で、この時、彼は36歳。そして若々しい姿で描かれている《ヨアキムの神殿追放》は、それより後の、1486～90年頃の作品だから、40歳前後なのである⁽⁷⁾。

そうすると、彼は明らかに《キリストの降誕》で、「老け役」を演じていることになる。ほかの絵では、物語の立会人という傍観者的な立場で、本人自身として現れているにもかかわらず、なぜ《羊飼いの礼拝》では、物語の当事者のひとりとして、自分を表現したのだろうか。いっぽう、同じように幼子キリストを訪ねてくる《東方三博士の礼拝》では、彼は絵の中の群衆に混じりながらも、完全に物語から超然としているように描いている。このちがいは一体何に起因するのだろうか。

答えは、おそらくフランドルの画家フーホー・ファン・デル・フースにある。

フーホーとギルランダイオの絵を比べてみて分るのは、両者の絵に共通しているのが、ほとんど3人の羊飼いたちだけだということである(図3・4)。フーホーの絵には、天使が10人以上描かれているのに、ギルランダイオの絵では、それらはあっさり省略されている。厩の形や位置も、背景もまったくちがうし、全体の構図も似ていない。またフーホーの絵には見られない、古代ローマ風の石棺が目立つようにも描かれている。つまり、極言すれば、ギルランダイオは、フーホーの絵の中の羊飼いの表現だけに激しく反応しているのである。フーホーの絵がギルランダイオに影響を与えたことが、これまで繰り返し指摘されてきたが、よく見ると、その影響はかなり限定的なものと言わざるを得ない。逆の言い方をすれば、ギルランダイオの眼は非常に選択的に働いているのである。

しかしギルランダイオがこの3人の羊飼いに注目したのも当然である。なぜなら、それまでイタリアに「羊飼いの礼拝」という図像が存在しなかったばかりでなく、その羊飼いの姿がほんとうにリアルな生身の人間として描かれていたからである。現代の私たちの眼にさえ、フーホーの写実的描写は、真に迫る説得力をもっている。驚くべき、そして恐るべき画家である。それを見た15世紀のイタリアの画家がどれだけこの絵に感銘したか、想像にかたくない。

面白いのは、フーホーの絵では、羊飼いはもちろんのこと、聖母マリアやヨセフ、天使の顔も、すべて理想化せずリアルに描いているので、当然、様式的に統一がとれているのだが、ギルランダイオでは、羊飼いたちだけがリアルで、あとはこれまで通りの伝統的な表現なので、そこに様式上の齟齬が見られることである。じっさい、羊飼いとヨセフの顔を比べて見ると、ヨセフのほうに実在感が乏しく、あまり威厳が感じられない。いや、それどころか、ヨセフの顔や仕草は、どこか剽軽、滑稽にさえ見える。背景に描かれている東方三博士たちの一行も、漫画的に見えてしまう。この様式上のちがいを、ギルランダイオとは別の画家の協力と考える研究者がいるほどである⁽⁸⁾。それくらい、こ

の絵の与える印象はアンバランスなのである。

しかし、これはギルランダイオが、羊飼いの表現だけにフーホーの様式を取り入れたために起こった現象と考えるのが自然である。ひとりの画家による、フランドルとイタリアの様式的特徴のちがいが、そのまま同じ画面上に現れているのである。

羊飼いの部分にのみ、フランドルの様式が採用された。そしてまさにその部分に、自分を登場させた。それは、やはりギルランダイオのフーホーの写実主義に対する、そしてひいてはフランドル絵画の表現に対する、敬意と憧憬であろう。自分を羊飼いのように信仰に篤い人間として表現するというより、フランドルの様式で自分自身を表現することによって、北方の芸術家とその芸術にオマージュを捧げたのではないだろうか。でなければ、わざわざ自分自身の顔や手にしわを入れ、粗末な服装に身をやつすだろうか。ギルランダイオは、緻密に筆を入れる細密描写こそが、フランドル絵画の大きな特徴であり、そこに最大の魅力を感じたからこそ、自分自身をそのような姿に扮装したのではないだろうか。

ヴァザーリ以来、まだ誰も言及していないのだが、ギルランダイオの横で、同じようにひざまずいて両手を合わせているもうひとりの羊飼いの(図8)は、もしかしたら、弟のダヴィデ・ギルランダイオかもしれない⁹⁾。《ヨアキムの神殿追放》の画面右端に登場する人物が、ヴァザーリの言うように、ダヴィデだとして、その横顔(図9)と比べてみると、やはり《キリストの降誕》の羊飼いのほうが老け顔だが、短く刈った髪形や顔の形が、よく似ていると思われる。もしそのように、弟もまた羊飼いに扮装していたとしたら、兄弟そろって、フーホーのフランドル絵画に魅了されていたことになるだろう。

扮装画の転換—ミケランジェロ

そのギルランダイオが、1486年～1490年頃、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の壁画制作に携わっていたちょうどその時期に、彼の工房に徒弟奉公していたのがミケランジェロだった。この時、ミケランジェロは14歳であった。

ミケランジェロがギルランダイオの壁画の一部を任されて描いたと考える研究者もいるが、いずれにしても、ミケランジェロが足場に乗って、ギルランダイオが自作の中に自画像を描き入れるのを目の当たりにしたことだけは間違いない。そしてもちろん、師匠が描いたサンタ・トリニタ聖堂の《キリストの降誕》で、彼が羊飼いに扮装していることも知っていたにちがいない。

じっさい、ミケランジェロは、ギルランダイオと同じく、自作の中に扮装して登場する。絵画作品では、システィナ礼拝堂天井壁画、同礼拝堂《最後の審判》、パオリーナ礼拝堂壁画《パウロの回心》、そして彫刻作品では《ピエタ》(フィレンツェ、大聖堂附属美術館)に現れ、しかも毎回ちがった役柄に扮している。

このように、ミケランジェロには、扮装画、扮装像が数多くあるにもかかわらず、奇妙なことに、自画像は1点もない。この点に関しては、ミケランジェロは、ギルランダイオとちがって、芸術家としての自分、本人自身を描かなかったのである。少なくとも現存している作品のなかでは。

ギルランダイオの場合は、かなり誇らしげに、堂々と人前に姿を見せていたし、ミケランジェロが影響を受けたルカ・シニョレリも、オルヴィエート大聖堂カッペッラ・ノーヴァ《アンチ-キリストの行い》の画面左前に、まるで舞台挨拶か、物語のナレーションでも務めるみたいに、本人自身が現れる。ところが、ミケランジェロは、自分自身を披露するような晴れやかな役柄では、決して登場しない。そこがギルランダイオやシニョレリとは大きく異なる点だ。

ミケランジェロには自画像はないが、その代わりに、肖像画、肖像彫刻が何点か残っている。ヤコピーノ・デル・コンテ作とされているもの(図10)、ジュリアーノ・ブジャルディーニ作のもの(図11)、ロレンツォ・ロットが描いたミケランジェロとおぼしき肖像画、そしてダニエレ・ダ・ヴォルテッラ

作のもっとも信憑性の高い肖像彫刻 (図12) である。ダニエレは晩年のミケランジェロと親しかつたので、その彫刻はミケランジェロその人をかなり忠実に表現していると思われる。これらの作品を手がかりに、ミケランジェロの作品の中に、彼の姿を探すと、上記のような推測が可能になるのである。

ミケランジェロは、芸術家としての自分、そして自分自身を表現しなかったが、旧約聖書のノア、アッシリアの将軍ホロフェルネス、預言者エレミヤ、聖バルトロメオ、聖パウロ、ニコデモなど、さまざまな役で登場する。さながら俳優のようである。

ただし、それらの役柄には、共通点がひとつある。それはいつも老人の役ということだ。システィナ礼拝堂天井壁画は、ミケランジェロが33~37歳の時、《最後の審判》は62~66歳、パオリーナ礼拝堂壁画《パウロの回心》は67~70歳、《ピエタ》は71~80歳だから、システィナ礼拝堂天井壁画だけは、もしそれらがミケランジェロ自身を描いたものなら、明らかに扮装である。若い時からずっと「老け役」を演じる俳優がたまにいるが、まさにそれを思わせる。したがって、彼の扮装には、いつも暗い陰がある。年老いて、たいてい眠っているか、物思いに沈んでいるか、殺されているのである。

システィナ礼拝堂天井壁画では、すでにE.カメザスカが《ユーディットとホロフェルネス》、《預言者エレミア》に、そして田中英道氏が《ノアの泥酔》、《アキム、エリウデ》、《アズル、サドク》にそれぞれミケランジェロの姿を指摘している⁽¹⁰⁾。そのどれもが、とても30歳代には見えない老人の顔である。さらに、あえて言えば、ミケランジェロと思しき顔は、ほかにも見いだせる。たとえば、《ヤコブとヨセフ》、《預言者ザカリア》、《ヨシュア》、《エゼキア》などに、である。

しかし問題は、何を基準にミケランジェロの扮装と考えるのか、であり、そしてまた、なぜ彼がその役に扮しているのか、である。システィナ礼拝堂天井壁画では、この2点については、かなり曖昧であると言わざるを得ない。

ミケランジェロであることの証拠を、若い時に彫刻家トリジャーニに殴られて軟骨を折られた鼻に見るとすれば、《ノアの泥酔》にしかあてはまらない。じっさい、ダニエレ・ダ・ヴォルテッラの肖像彫刻では、たしかに鼻は潰れた形で表されている。また鼻が潰れていなくても、額にしわが寄り、あご髭をたくわえており、ダニエレ・ダ・ヴォルテッラの肖像彫刻をどことなく思わせる姿をミケランジェロと見なせば、その数はかなり増え、扮装画の意図がよく分らなくなってしまう。したがって、システィナ礼拝堂天井壁画では、彼がどこまで意識して、自覚的に扮装して登場したかを、はっきり見定めることはむずかしいように思われる。

ただE.カメザスカが指摘している《ユーディットとホロフェルネス》については、少し詳しく見ておきたい。というのは、この後、ミケランジェロが《最後の審判》における聖バルトロメオの剥がされた皮に扮装し、斬首されたホロフェルネスと同じように、死者として登場するからである。そしてまた、この斬首のモチーフが、後にカラヴァッジョによって再び取り上げられることになるからである。

《ユーディットとホロフェルネス》で、ミケランジェロは、斬首され、盆に首だけ載せられた姿で登場する (図13)。鼻こそ潰れていないが、それ以外は、ダニエレ・ダ・ヴォルテッラの肖像彫刻に非常によく似ている。もちろん30歳代の若者ではなく、顔にはしわが寄り、頭は禿げ上がり、完全に老人の顔である。この場合、ミケランジェロは物語の中のユダヤの敵、将軍ホロフェルネスに共感しているというより、自分が殺されるというそのこと自体、すなわち死の問題に関心を寄せているように思われる。ユーディットの物語を自分の死の問題と重ね合わせているのではないだろうか。

《ノアの泥酔》にしても、旧約聖書の中のノアという人物に共感を示しているというより、泥酔し、前後不覚に陥って、眠りこけ、意識を失っている状態そのものに、ミケランジェロは関心を持っているのかもしれない (図14)。《預言者エレミア》の、うつむいて目を閉じ、深く内面に沈潜して、外界と没交渉であることとも、それは通じ合っているだろう (図15)。

しかしながら、自分が殺される役で登場するというのは、はたしてどんな心理だろうか。もちろん

それは自己否定といった単純なものではありえない。なぜなら、それは同時に、殺された自分を衆人の目の前にさらすことであり、自己顕示でもあるからだ。そこにギルランダイオとはちがう、彼の複雑な内面が現れている。

自らを英雄や善人ではなく、ネガティブな役に振り当てるという発想は、おそらく美術史上、ミケランジェロが初めてだと思われる。その発想は、天井壁画の完成から四半世紀後に、ふたたび戻って来たシスティナ礼拝堂の《最後の審判》で、さらに新たな表現を獲得する。

《最後の審判》のキリストのすぐ下に控えている聖バルトロメオは、生皮を剥がされるという残酷な刑で殉教した聖人である (図16-a,b,c)。右手に皮を剥ぐナイフを持ち、左手にはその剥がされた皮をぶらさげている。しかしよく見ると、バルトロメオと生皮の顔が異なっている。バルトロメオは禿頭で豊かな白いあごひげをたくわえているが、生皮のほうは、黒い頭髪で、ひげは生えていない。この不一致には当時の人も気づいていて、ドン・ミニアート・ピッティは1545年5月1日付けのヴァザーリ宛ての手紙の中で、そのことを述べている⁽¹¹⁾。そして1925年に初めてF.ラ・カーヴァが、生皮の顔がミケランジェロ自身であることを指摘した⁽¹²⁾。

それにしても、ミケランジェロ以前のいったいだが、聖バルトロメオの生きながらにして剥がされた生皮に自身を投影するなどということを出発点として発想しただろうか。おそるべき想像力である。

P.バロルスキーによると、この想像力の裏には、ダンテの『神曲』天国篇冒頭のアポロンによるマルシュアスの皮剥ぎのくだりが踏まえられているという。「ミケランジェロにとって、大理石を彫ることは、マルシュアスのように、醜く皺のよった自分自身の皮が、最愛の人によって取り除かれるのを期待することである。」つまり聖バルトロメオが手に持った生皮は、醜いミケランジェロの外面であり、それを剥がれることによって、ミケランジェロは内面の輝きを取り戻し、救済されるというのだ⁽¹³⁾。

《最後の審判》の後に描かれたパオリーナ礼拝堂壁画《パウロの回心》では、ミケランジェロはこれまでとは一変した役柄にのぞんでいる。ダマスカスへ赴く途中、神から発する強い光に目が眩み、落馬するパウロに扮しているのである (図17-a,b)。回心時のパウロは若い男として表されるのが普通だが、ミケランジェロの描くパウロは、明らかに老人であることから、これがミケランジェロの扮装像である可能性は高い。

しかし重要なのは、パウロよりむしろ、地面に倒れ、目が見えずに立ち上がれない彼を助け起こそうとしている無名の人物のほうである。通常、「パウロの回心」には、このような人物は登場しない。この図像のテキストとなっている「使徒行伝」(第9章第3節)に、そうした記述はないのである。にもかかわらず、ミケランジェロはパウロに手を差し伸べる若い男を描き入れた。この壁画の主題は、どう見ても、パウロがキリスト教に改宗する「パウロの回心」ではなく、若い匿名の男が、落馬したパウロを手厚く助ける「パウロの救済」である。つまりミケランジェロ自身が若い男に救済されるという、かなりダイレクトな表現になっているのである。したがって、これは聖書の「パウロの回心」の物語を、ミケランジェロが言わば強引に脚色して、自ら主演した戯曲のようなものである。

もしこのパウロ像がミケランジェロの扮装像だとしたら、それはミケランジェロ個人の願望をそこに表現したと考えられるだろう。そしてこのようなキリスト教的主題の改変の方法は、のちに、もうひとりのミケランジェロ、すなわち、ミケランジェロ・メリーシ・ダ・カラヴァッジョに受け継がれることになるのである。

註

- (1) K.T.ブラウンは、15～17世紀のヴェネツィア絵画における自画像を、「物語の参加者 The Artist as Participant」, 「扮装像 The Artist in Guise」, 「主人公 The Artist as Protagonist」, 「画家 The Artist as Painter」の4つのタイプに分けているが (K.T.Brown, *The Painter's Reflection: Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Firenze 2000.), この分類に従えば、私がここで扱う「扮装画」は、2つ目の「The Artist in Guise」にあたる。しかし、その他の3つは、結局すべて画家自身として登場しているので、一つにまとめてもよいと私は考える。
- (2) ここで取り上げる「扮装画家」は、けっして網羅的なものではない。ほかにもダヴィデに扮したジョルジョーネ (L.Baldass, *Giorgione*, New York 1965, pp.156-157; K.T.Brown, *op.cit.*, pp.71-77.) や、聖ヒエロニムス(?) に扮したティツィアーノ (D.Rosand, *Titian in the Frari*, in 《Art Bulletin》, LIII, 1971, pp.196-213; K.T.Brown, *op.cit.*, pp.77ff.) などがいるし、またイタリア以外では、ドイツのデューラーが、「扮装画」を多数描いている。
- (3) P.Simons, *Portraiture and Patronage in Quattrocento Florence with special reference to the Tornaquinci and their Chapel in Santa Maria Novella*, Ph.D.diss., University of Melbourne 1985, I, pp.265-317; P.Simons, *Patronage in the Tornaquinci Chapel, Santa Maria Novella, Florence, in Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, ed. F.W.Kent, P.Simons, Oxford 1987, pp.221-250. もっともヴァザーリとベネデット・ディ・ルーカ・ランドゥッチ (L.Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di I.Del Badia, Firenze, 1883.) の説明では、人物の同定に若干の相違がある。
- (4) 《ポルティナリー祭壇画》は、ブルージュにあるメディチ銀行の代理人トンマーズ・ポルティナリーが、サン・テジディオ聖堂の自家礼拝堂のために注文し、シシリア経由でピサに着き、アルノ河を溯行してフィレンツェのサン・フレディアーノ門まで来て、そこから16人の男が聖堂まで運んだ (B.H.Strens, *L'arrivo del trittico Portinari a Firenze*, in 《Commentari》, XIX, 1968, pp.315-319.)。
- (5) G.Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione integrale, Roma 1991, p.479. (ヴァザーリ『続ルネサンス画人伝』白水社 1995年, 120頁。)
- (6) E.ミケレッティは、ギルランダイオが自分自身を「画家, 詩人, 敬虔な人間として」描いたと述べているが (E.Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze 1990, p.34.), そうではなく、ギルランダイオは、あきらかに自分自身を「羊飼い」として描いている。
- (7) G.S.デイヴィスは、ヴァザーリの証言があるにもかかわらず、羊飼いの中にギルランダイオの自画像はないと述べているが (G.S.Davies, *Ghirlandaio*, London, 2nd ed. 1909, p.89.), それはおそらくほかの3つの自画像と年格好がずいぶん異なっているからだろう。それほどに《キリストの降誕》におけるギルランダイオは「メイクアップ」しているのである。
- (8) A.ヴェントゥーリは、聖母マリアと幼子キリストの顔だけギルランダイオで、あとはその弟子たちの手によるものとしている (A.Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol.VII, 1: La pittura del Quattrocento, Milano 1911, p.736.). 背景の小さな人物像については、ギルランダイオ工房のベネデット・ギルランダイオ (G.S.Davies, *loc.cit.*), ギルランダイオの弟子 (P.E.Kuppers, *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio*, Strassburg 1916, pp.27-30.), ギルランダイオの助手 (J.Lauts, *Domenico Ghirlandaio*, Wien 1943, pp.26-28.) など、さまざまにアトリビューションされている。
- (9) G.Vasari, *loc.cit.* ヴァザーリは、「自分自身と何人かの羊飼いの顔を描いた」と述べ、羊飼いのモデルが誰であるのかは指摘していない。
- (10) E.Camesasca, *Michelangelo, pittore*, Milano 1966, pp.95,97; 田中英道『ミケランジェロの世界像』東北大学出版会, 1999年, 83-85, 195-198頁。
- (11) B.Barnes, *Michelangelo's Last Judgement. The Renaissance Response*, London 1998, p.155, n.14.
- (12) F.La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio finale*, Bologna 1925.
- (13) P.Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, The Pennsylvania State University Press 1990, pp.30-31; B.Barnes, *op.cit.*, pp.102ff. (ポール・バロルスキー『芸術神ミケランジェロの鼻の神話と隠された自伝』ありな書房, 1997年, 62-64頁。)



図1 ギルランドイオ《キリストの降誕》フィレンツェ
サンタ・トリニタ聖堂 サッセッティ礼拝堂



図2 フーホー・ファン・デル・フース《ボルティナーリ祭壇画》
フィレンツェ ウフィツィ美術館



図3 ギルランドイオ
《キリストの降誕》(部分)

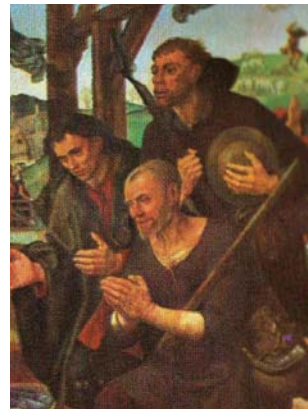


図4 フーホー・ファン・デル・フース
《ボルティナーリ祭壇画》(部分)

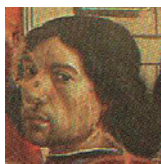


図5 ギルランドイオ
《ヨアキムの神殿追放》(部分)



図6 ギルランドイオ
《東方三博士の礼拝》(部分)



図8 ギルランドイオ
《キリストの降誕》(部分)



図7 ギルランドイオ
《キリストの降誕》(部分)

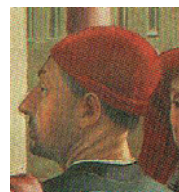


図9 ギルランドイオ
《ヨアキムの神殿追放》(部分)



図10 ヤコピーノ・デル・コンテ
《ミケランジェロの肖像》(部分)
フィレンツェ カーサ・プオナローティ



図11 ジュリアーノ・ブジャルディーニ
《ミケランジェロの肖像》(部分)
フィレンツェ カーサ・プオナローティ

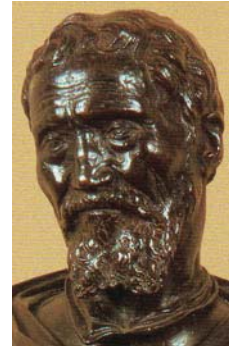


図12 ダニエレ・ダ・ヴォルテッラ
《ミケランジェロの肖像》(部分)
フィレンツェ カーサ・プオナローティ

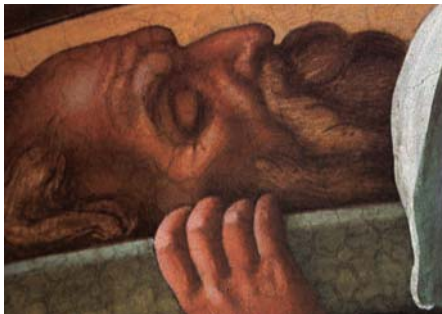


図13 ミケランジェロ
《ユーディットとホロフェルネス》(部分)
ヴァチカン システィナ礼拝堂

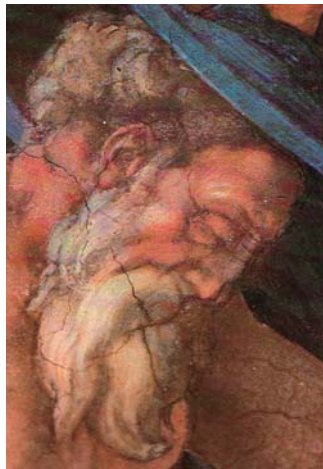


図14 ミケランジェロ
《ノアの泥酔》(部分)



図15 ミケランジェロ
《預言者エレミア》(部分)



図16-a ミケランジェロ
《最後の審判》(部分)
ヴァチカン システィナ礼拝堂



図16-b



図16-c



図17-b

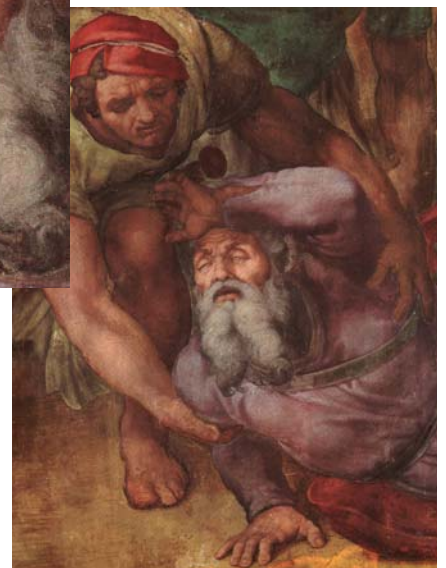


図17-a ミケランジェロ
《パウロの回心》(部分)
ヴァチカン パオリーナ礼拝堂