

# フィリッポ・リッピ、あるいは孤児の肖像

Filippo Lippi o il ritratto dell' orfano

野村 幸弘

Yukihiko Nomura

## 初期作品における天使の表現

ミラノのカステル・スフォルツェスコにある《謙譲の聖母》、通称《トリヴルツィオの聖母》(fig. 1)は、一般にフィリッポ・リッピの初期作と考えられている。<sup>(1)</sup> 中央に幼子キリストを抱いた聖母が座り、その周りをカルメル修道会の聖人と6人の天使が取り囲んでいる。もっともこれら6人は背中に羽をつけていないので、本当に天使なのかどうか定かではない。ここに描かれている人物像はマザッチョやウッチェロの影響を受けており、とくに聖母の背後にいる天使たちはルカ・デッラ・ロッチアの《カントリア》(fig. 2)との関連が指摘されている。<sup>(2)</sup>

たしかに、子どもたちが前後に重なり、肩越しに顔をのぞかせ、いかにも子どもらしい生き活きとした表情を示している点が似ているので、同じフィレンツェで制作していたフィリッポ・リッピが《カントリア》を実見する機会があり、その影響を受けた可能性はある。

とはいえ、人物像の構成は類似しているものの、子どもたちの顔の表情をよく見ると、ずいぶん違った印象を受けるのも事実である(fig. 3・fig. 4を比較)。フィリッポ・リッピの描く子どもはまだ幼くあどけないが、《カントリア》の若者のように歌っていないにもかかわらず、口を半開きにし、脛は重たく、どこかはかなげで、翳のある表情をしている(fig. 5)。もちろんこれはあくまで印象だが、《カントリア》に表されている上流階級の品のいい家庭で育った快活な少年というより、か弱く、幸の薄い、恵まれない境遇に置かれた子どもたちのように見えるのだ。それは、この絵を描いた画家フィリッポ・リッピが孤児だったという生い立ちが分かっているからそう見えるのかもしれない。<sup>(3)</sup>

ジョルジョ・ヴァザーリはフィリッポ・リッピの伝記の中で、彼の幼年期について次のように記している。

父親のトンマーゾが死んだので、彼は齢二歳の時に、誰も親身に世話を焼いてくれる人のいない孤児となってしまった。というのは、母親は彼を産んだ直後に亡くなったからである。それでこの子は父親トンマーゾの姉で彼の伯母にあたるラパッチャ婆さんの手もとにあずけられた。伯母は非常な生活難にたえながらこの子を育てたが、八つになるともう世話を焼き切れなくなって、この子を僧院に入れて坊さんにすることにした。<sup>(4)</sup>

フィリッポ・リッピが生まれた時に母親が亡くなり、2歳で父親をなくし、8歳で伯母の許をはなれ、カルメル会の修道院に入れられて



fig. 1 フィリッポ・リッピ《トリヴルツィオの聖母》  
1430年代初め ミラノ カステル・スフォルツェスコ



fig. 2 ルカ・デッラ・ロッチア《カントリア》  
1431-38年 フィレンツェ大聖堂附属美術館



fig. 3 フィリッポ・リッピ fig. 1の部分



fig. 4 ルカ・デッラ・ロッチア fig. 2の部分



fig. 5 フィリッポ・リッピ fig. 1の部分

いる。ここで彼はマザッチョの壁画と出会い、大きな影響を受けて画家となった。そうした環境にいたリッピの初期作がマザッチョ風であることは十分頷けるし、またそこに彼が孤児であったという自伝的な要素が反映していると仮定することも許されるのではないだろうか。<sup>(5)</sup>

もう1点、フィリッポ・リッピの初期作品を見てみよう。ヴェネツィアのヴィットリオ・チーニ・コレクションにある《聖母子、天使、聖人たちと寄進者》(fig. 6)である。ここに描かれた人物で頭に円光をつけているのは聖母子と聖人であり、頭部から小さな放射光が出ているのが天使たちである。天使は《トリヴルツィオの聖母》と同じく6人いて、聖母の前で楽器を奏でている2人をのぞき、残り4人の天使にはやはり羽がない。

この作品で注目したいのは、幼子キリストの表現である。多くの聖母子像では、聖母マリアが幼子キリストを膝の上で抱いているが、フィリッポ・リッピは幼子キリストを聖母マリアの膝から降ろして描いている。しかも、キリストの顔を見ると、あろうことか、大粒の涙を流して泣いている (fig. 7)。<sup>(6)</sup> そんな意気地のない弱虫のキリストを描いた画家など、後にも先にもおそらくフィリッポ・リッピしかいないだろう。一方、聖母マリアは泣きながら母の膝に縋る哀れなキリストをまったく意に介せず、どこか遠くの方を見やっている。そしてそのマリアの背後からひとりの天使が頬杖をついてなにやら意地悪そうにキリストを眺めている (fig. 8)。その後ろにいるもうひとりの天使はそういうことには全く関心がなく、顔を俯けている。

エンボリのコッレジャータ美術館にある、やはりリッピの初期作《玉座の聖母子、天使、聖人たち》にも奏楽の天使のほか、玉座背後に2人の天使が描かれているが、そのうちの向かって右側の天使は顔を伏せているため、玉座の陰に隠れて顔がまったく見えない (fig. 9)。このようにリッピの初期作に表された天使像には、ほかの画家とはかなり異なった独自の表現が見られるのである。

### サンタンブロージョ聖堂の《聖母戴冠》

フィリッポ・リッピがサンタンブロージョ聖堂のために1439年から1447年にかけて制作した《聖母戴冠》(fig. 10)は、ロレンツォ・モナコやフラ・アンジェリコによる同主題の先行作品とくらべると、画面の手前に聖人たちの一群がこちらに顔を向けて描かれている点で大きく異なっている。これらの聖人たちは、衣服に銘が記されているか、またはアトリビュートを持っているため、ヨブ、聖マルティヌス、聖ラウレンティウス、聖エウスタキウス、その妻テオピスタであることが分かる。とくに中央の聖エウスタキウスとテオピスタの視線がこちらに向けられているので、ひときわ目が惹かれる。『黄金伝説』に収められている「聖エウスタキウス伝」によると、彼らには2人の息子がいると書かれていることから、ひざまずいている子どもはアガピウス、テオピストゥスと考えられている。<sup>(7)</sup>

ところがよく見ると、手前の子どもは両手を前に突き出し、懸命に哀願しているような思いつめた表情をしている (fig. 11)。もうひとりの子どもはテオピスタの左手の薬指と小指を、小さな両の手でしっ



fig. 6 フィリッポ・リッピ《聖母子、天使、聖人たちと寄進者》1430年代初め ヴェネツィア V. チーニ・コレクション



fig. 7 fig. 6の部分



fig. 8 fig. 6の部分



fig. 9 フィリッポ・リッピ《聖母子、天使、聖人たちと寄進者》(部分) エンボリ コッレジャータ美術館



fig. 10 フィリッポ・リッピ《聖母戴冠》1439-47年 フィレンツェ ウフィツィ美術館

かりと握りしめている (fig. 12)。しかしながら、母親のテオピスタの方は平然とした顔つきで、右手でその子どもの顎を持ち上げ、顔を無理やりこちらに向けている。その子どもの顔を見ると、なにかを恨んでいるような暗く翳のある表情をしており、胸を突かれる思いがする (fig. 13)。はたしてテオピスタは本当にこの2人の子どもの母親なのだろうか。3人の仕草と表情を見るかぎり、彼らはどう見ても親子ではないと思われる。むしろ子どものいない富裕な家族に引き取られる孤児のように見えるのだ。

《聖母戴冠》の中でこの子どもと同じようにやや翳のある顔をしている人物が画面の左側にいる。右手で頬杖をついている修道士だ (fig. 14)。一般にこの人物はフィリッポ・リッポの自画像だと考えられている。<sup>(8)</sup> 画面のこちら側を見ているようでもあるし、何かの思いに耽っているようでもある。2人の顔を並べてみると、この子どもの顔に画家自身の幼年期の姿がだぶって見えるようだ。

これ以前にも、リッピは《バルバドリー祭壇画》の中で、自分自身の顔と、彼の幼年時代を思わせるメランコリックな子どもを描き込んでいる (fig. 15・16)。ここでは子どもの方が左手で頬杖をついているが、やはり画家自身とその幼年期の姿が同時に描かれているように思われる。

フィリッポ・リッピの《タルクイニアの聖母》は、誰もが指摘するように、たしかにマザッチョとフランドル絵画の影響を強く受けているが、ここに描かれている幼子キリストは、他の画家の表現と比べると、非常に独特である。キリストの髪の毛は乱れ、思い詰めたような表情をして、懸命に聖母マリアにしがみついている。その一途な姿は、《聖母戴冠》の中のテオピスタの手に縋る子どものように、里親の気を引き、愛されようとしている孤児の姿に見えてくるのである (fig. 17)。

こうした母親に対する強い執着は、フィリッポ・リッピがコジモ・デ・メディチのためにフィレンツェのサンタ・クローチェ聖堂ノヴィツィアート礼拝堂に描いた《聖母子と四人の聖人たち》にも認められる。中央の玉座に座る聖母子には「授乳の聖母 Madonna lactans」のタイプが採用されている。「授乳の聖母」では、通常、幼子キリストが、聖母の乳房を口にくわえ、母乳を飲んでいるところが表されるのだが、リッピの絵では、幼子キリストは玉座に右足を載せ、そこから左足を聖母の太ももの上にあげて立ち上がり、なんと両手で聖母の乳房を抱えている (fig. 18)。聖母の乳房を自分だけの専有物にし、まるで大事な宝物でも扱うように、また誰からも取られないように、周囲を警戒した鋭い眼差しをこちらに向けているのである。このようにリッピが描く子どもの表情、そしてその子どもが母親に対して取る仕草は、多くの場合、ほかに類例を見ない、きわめて独特な表現となっているのだ。ここに画家自身の孤児という生い立ちを見ることは、あながちの外れなことではないと思われる。

### 少年の洗礼者聖ヨハネ

フィリッポ・リッピがフィレンツェ、メディチ宮の礼拝堂のために

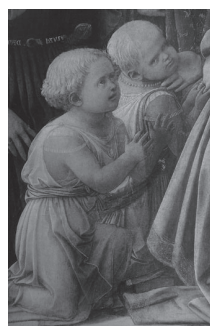


fig. 11 fig. 10の部分

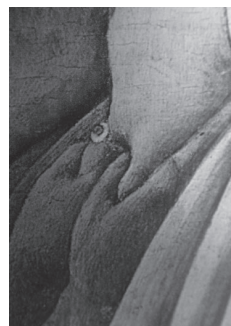


fig. 12 fig. 10の部分



fig. 13 fig. 10の部分



fig. 14 fig. 10の部分



fig. 15 フィリッポ・リッピ《バルバドリー祭壇画》(部分) パリ ルーヴル美術館



fig. 16 フィリッポ・リッピ《バルバドリー祭壇画》(部分) パリ ルーヴル美術館



fig. 17 フィリッポ・リッピ《タルクイニアの聖母》(部分) 1437年 ローマ パルバリーニ国立美術館

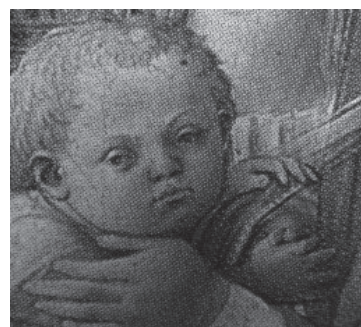


fig. 18 フィリッポ・リッピ《聖母子と四人の聖人たち》(部分) ローマ パルバリーニ国立美術館

制作した《幼子キリストへの礼拝》(ベルリン・ダーレム美術館)は、少年の洗礼者聖ヨハネがキリスト降誕の場面に姿を現すという珍しい表現になっている (fig. 19)。(9) リッピはメディチ家のために同じ主題で似た構図の通称《カマルドーリの幼子キリストへの礼拝》を制作しているが、そこにもやはり少年の洗礼者聖ヨハネが登場する (fig. 20)。いずれも画面の端から唐突に現れ、奥深い暗い森の中を彷徨っているうちに、この場所に偶然たどり着いたかのようである。聖母子と言葉を交わすわけでもなく、ひとり佇む少年のヨハネは、この絵の中できわめて孤独な存在として描かれている。少年ヨハネは地面に横たわる幼子キリストを指しているのだが、奇妙なことに、視線は画面の外どこか遠くの方を見ており、キリスト降誕という重要な出来事に関心を寄せているようには見えない。(10)

中世の伝承によると、ヨハネは7歳の時に両親の許を離れ、荒野での隠遁生活に入るのだが、少年時代に両親と離別するというヨハネの生涯が、ここでも8歳で修道院に預けられたリッピの自伝的要素と重ねられて表現されているのかもしれない。

興味深いのは、《幼子キリストへの礼拝》(ベルリン・ダーレム美術館)の少年ヨハネの足元に置かれている斧の柄に、画家のサインが刻まれていることである (fig. 21)。「ルカによる福音書」(第3章第9節)によると、洗礼者聖ヨハネは「斧がすでに木の根もとに置かれている。だから、良い実を結ばない木はことごとく切られて、火の中に投げ込まれるのだ」と群衆に語りかけている。したがって、リッピは自分自身を洗礼者聖ヨハネに投影していると考えられるかもしれない。

リッピは少年ヨハネが父ザカリアと母エリザベトに暇を告げ、荒野に一人旅立つ場面を、1452-65年にプラート大聖堂の内陣壁画に描いている (fig. 22)。もちろんここでは、フィリッポ・リッピが経験した死別ではなく、少年ヨハネの両親との生別が描かれている。とはいえ、胸を引き裂かれるような両親との別離の表現は、画家自身の辛い生い立ちが重ねられているように見えるのだ。(11)

### プラート大聖堂の「聖ステパノ伝」壁画

フィリッポ・リッピはプラート大聖堂の内陣に「洗礼者聖ヨハネ伝」と対になるかたちで「聖ステパノ伝」を描いている。2人の聖人の物語は内陣の壁面に向かい合わせで、上から「誕生」「布教活動」「殉教」の順序で各場面の内容が左右の壁面に対応している。(12)

このうち、聖ステパノの誕生については、『新約聖書』の「使徒行伝」や『黄金伝説』に記述はないが、中世の伝記作者が創作した物語の写本がいくつか残されている。それらの記述に基づいた「聖ステパノ伝」の作例も何点か現存しているものの、フィリッポ・リッピはこれら先行作品を参考にしておらず、プラート大聖堂の壁画には彼自身の創意が数多く認められる。(13)

聖ステパノの誕生の場面には、生まれたばかりの聖ステパノが悪魔の手によって他の子どもとすり替えられているところが描かれている (fig. 23)。悪魔が赤子の聖ステパノを小脇に抱え、代わりに別の子をそっとベッドに寝かしつけているが、母親はベッドの上でゆっくりと



fig. 19 フィリッポ・リッピ 《幼子キリストへの礼拝》(部分) ベルリン・ダーレム美術館

fig. 20 フィリッポ・リッピ 《幼子キリストへの礼拝》(部分) ベルリン・ダーレム美術館



fig. 21 フィリッポ・リッピ 《幼子キリストへの礼拝》(部分) ベルリン・ダーレム美術館



fig. 22 フィリッポ・リッピ 《洗礼者聖ヨハネの布教活動》(部分) プラート大聖堂



fig. 23 フィリッポ・リッピ 《他人の子どもとすり替えられる聖ステパノ》(部分) プラート大聖堂

寛ぎ、子どものすぐそばに付き添っている産婆もそのことにまったく気がついていない。ところがその女性のすぐ後ろで床に座っている子どもだけは、悪魔の姿が見えているのだろう、すり替えられているまさにその瞬間に気づき、驚いて大きく身を引いている (fig. 24)。

この子どもは、《タルクイニアの聖母》の幼子キリストと同じように髪の毛が逆立ち、顔つきが非常に似ている (fig. 25・26)。その表情には、自分が孤児となったのは、実は別の子どもと取り替えられたからかもしれないという疑念が投影されているようだ。

じつは「聖ステパノ伝」と「洗礼者聖ヨハネ伝」の中の3場面にフィリッポ・リッピ自身の姿が描き込まれている。その丸顔には悪魔の出現に驚く子どもの面影が宿っていないだろうか (fig. 25・27)。

### ウフィツィ美術館の《聖母子と天使》

ウフィツィ美術館所蔵の《聖母子と天使》(fig. 30)は、弟子のボッティチェリ、そしてラファエロへと受け継がれていく美しい顔立ちの聖母マリア像によって、フィリッポ・リッピの中でもっともよく知られている作品だ。幼子キリストと彼を支える天使も愛らしく、背景に広がる風景はレオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》の先駆的な表現ともなっており、盛期ルネサンスを準備した重要な作品だと言っているだろう。

しかし、この一見、長閑で牧歌的な風景と、聖母子と天使が醸し出している穏やかで優雅な雰囲気の中でつい見過ごされてしまう異質な存在が、この絵には描かれているのである。それは、幼子キリストの身体のかげになって、ほとんど目立たないもうひとりの天使である (fig. 28)。もっとも、画面手前の天使には、たしかに羽が付いているが、キリストの腕の下からかろうじて顔を出しているこの子どもには羽が付いていないので、はたして天使と言えるのかどうか定かではない。しかしこの子どもは右手をキリストの膝にあて、左手を背中に回して、手前の天使以上にしっかりとキリストの身体を支えているので、この場に必要な存在である。

この作品には習作デッサンが残されているが、それを見るとやはり目立たないが、この子どもの顔がきちんと描き込まれている (fig. 29)。習作では、子どもの右手は描かれていないが、完成作ではキリストの膝を支える指ははっきりと見える。ここで気になるのは、この子どもの両目の上半分がキリストの腕で隠れていることである。習作でもそのように目がぎりぎり腕の下から覗いているように描かれている。リッピは構想段階から、子どもの目の上半分が隠れるように、細心の注意を払っていたと考えられるだろう。

子どもの顔は真正面から捉えられているにもかかわらず、耳がまるで真横から描かれたかのように手前に開かれている。この耳の付き方は、まさにフィリッポ・リッピがプラート大聖堂内陣壁画《議論する聖ステパノ》の中に描いた自分自身の顔の特徴とぴったり一致する (fig. 27・28)。またスポレート大聖堂にあるリッピの墓廟の肖像彫刻でも、耳がひときわ大きく開いて表されている。実際、リッピの耳の形はこうした特徴を持っていたのだろう。したがって《聖母子と天使》



fig. 24 リッピ《他人の子どもとすり替えられる聖ステパノ》(部分) プラート大聖堂



fig. 25 《他人の子どもとすり替えられる聖ステパノ》(部分)



fig. 26 《タルクイニアの聖母》(部分)



fig. 27 《議論する聖ステパノ》(部分)



fig. 28 《聖母子と天使》(部分)

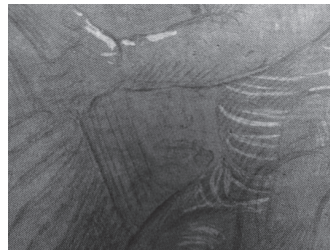


fig. 29 《聖母子と天使》の習作デッサン(部分)



fig. 30 リッピ《聖母子と天使》  
フィレンツェ ウフィツィ美術館

の子どもはリッピの幼少年期、つまり彼が孤児だった頃の姿を描いたものにちがいない。幸福そうな聖家族のすぐ傍らにしながら、そこから疎外され、その存在が顧みられていない状況のなかで、必死に家族の光景を垣間見ようとしている。そんなリッピ自身の幼年期の姿がここに表されていると言えないだろうか。

ヴァザーリは「フィリッポ・リッピ伝」のなかで次のように書いている。

フィリッポ・リッピは、その当時では誰にも凌駕されることのない傑出した画家であったし、今日でも彼を凌ぐ人の数は少ない。だからミケランジェロは、ただだんに彼を常に賞賛するだけでなく、さまざまな点で彼を模倣した。<sup>(14)</sup>

ミケランジェロがフィリッポ・リッピを模倣したというのは、何を意味しているのだろうか。ミケランジェロがフィリッポ・リッピの絵の中に見ていたのは、自らも生後間もなく里子に出され、実母に育てられることなく、6歳の時に母と死別したミケランジェロだからこそ気がついたリッピの孤独な姿だったのではないだろうか。<sup>(15)</sup>

15世紀の後半、盛期ルネサンス以降、作品とその制作者の個性や実生活との関係が深まって行くわけだが、同時代の修道士画家フラ・アンジェリコとくらべると明らかなように、フィリッポ・リッピはその自伝的な表現の先駆者だったと言えるのではないだろうか。

#### 註

(1) C. Shellは《トリヴルツィオの聖母》をはじめ、1430年代前半のリッピの初期作を「プラートの画家」という逸名画家の作としている (C. Shell, 'The Early Style of Fra Filippo Lippi and the Prato Master', *Art Bulletin*, vol. 43, 1961, pp. 197-209)。K. クリスチャンセンも《トリヴルツィオの聖母》とエンポリ、コッレジャータ美術館の《聖母子と聖人たち》をリッピ作とすることに疑義を呈している (K. Christiansen, 'New Light on the Early Work of Filippo Lippi', *Apollo*, vol. 122, 1985, pp. 338-343)。

(2) L. Grassi, *L'arte del'400 a Firenze e a Siena*, Roma, 1957; M. P. Mannini, *Filippo Lippi: Catalogo completo*, Firenze, 1997, p. 86)。

(3) M. ホームズはこれら6人の子どもたちは必ずしも肖像ではなく、聖アルベルト信者に属する少年たちの理想化された表現と見なしているが、彼らがどういった家庭、階級、境遇の子どもたちであるのかについては述べていない (M. Holmes, *Fra Filippo Lippi, The Carmelite Painter*, Yale University Press, 1999, pp. 65-66)。またカルメル修道会と子どもたちとの関係は深く、リッピも所属していたカルミネ聖堂の讃美歌信者会、聖アグネス信者会では、毎年、子どもたちが「キリスト昇天」の場面で天使の役を演じていたことが《トリヴルツィオの聖母》に反映しているという解釈もある (C. B. Strehlke, 'Fra Filippo e Masaccio', *Altro rinascimento. Il giovane Filippo Lippi e la Madonna di Tarquinia*, ed. E. Parlato e M. Ulivi, Officina Libreria, Firenze, 2017, p. 42)。

(4) ヴァザーリ (平川・小谷・田中訳) 『ルネサンス画人伝』白水社 1982年、93頁。

(5) ヴァザーリの記述にどこまで信憑性があるのかは、もちろん疑問である。リッピの父トンマーズが亡くなったのは、彼が2歳ではなく5歳の時で、母、あるいは継母のアントニアは1431年にはまだ存命しており、カルメル修道会の一員だった親戚のつてを頼って修道院に入れたのは、伯母ではなく、このアントニアだった (C. B. Strehlke, *op. cit.*, p. 38, K. Christiansen, 'Filippo Lippi pittore carmelitano', *Altro rinascimento, op. cit.*, p. 48)。

(6) J. ルーダはキリストのポーズが変則的で新しいと述べているが、なぜキリストがマリアの膝から降ろされているのか、その意味については言及していない (J. Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work*, London, 1993, p. 61)。

(7) E. ボースックは、画面手前の聖人たちは一番最後に描き足されたが、その中の聖エウスタキウスはだれかの肖像であると考えられ、サンタンブロージョ聖堂のエウスタキウス礼拝堂とその寄進者で銀行家のジョヴァンニ・ディ・スタージョ (=エウスタキウス)・バルドゥッチ家と関連していると述べている (E. Borsook, 'Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 25, 1981, pp. 147-202.)。M. ホームズはさらに、聖エウスタキウスと妻テオピスタは、スタージョ・バルドゥッチ夫妻、長兄のロレンツォとマリア夫妻、次男のジョヴァンニと娘アントニアのいずれかの肖像だと推測している (M. Holmes, *op. cit.*, pp. 223-231)。しかしエウスタキウスの2人の子ども、アガピウス、テオピストゥスが誰の肖像なのかについては言及していない。

(8) R. Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Vienna, 1942, p. 65。しかし E. ボースックは、この人物はリッピが属していたカルメル会の修道衣を着ていないので、画家自身ではないとしている (E. Borsook, 'Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in

Florence', *op. cit.*, p. 170)。

(9) M. A. レイヴィンによれば、リッピに《幼子キリストへの礼拝》の制作を依頼したピエロ・デ・メディチの妻ルクレツィア・トルナブオーニが、洗礼者聖ヨハネの幼年期に関する詩を残しており、これは14世紀に流布した「洗礼者聖ヨハネの生涯」やフェオ・ベルカーリの宗教劇「荒野における洗礼者聖ヨハネとキリストとの出会い」に基づいて書かれている。したがって子どもの洗礼者聖ヨハネがリッピの絵に登場するのは、ルクレツィアの影響であり、ヨハネは洗礼の象徴、そしてキリストの受難を予知する存在として描かれている (M. A. Lavin, 'Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism', *Art Bulletin*, vol. 37, 1955, pp. 85-101, Idem, 'Giovannino Battista: A Supplement', *Art Bulletin*, vol. 43, 1961, pp. 319-326.) しかしながら、リッピの描く洗礼者聖ヨハネがなぜ不安げな表情をしているのかについては触れられていない。

(10) J. ルーダは、《カマルドーリの幼子キリストへの礼拝》に描かれた洗礼者聖ヨハネは、メディチ宮礼拝堂のための《幼子キリストへの礼拝》よりも動きがあるため、キリストの先駆者と解釈している (J. Ruda, *op. cit.*, p. 233)。

(11) 2000～2007年の壁画修復の際、この両親との別れの場面の4人の顔に、それぞれひとつのジョルナータが充てられていることが分かった (C. G. Mavarelli, I. L. Ballerini, *Sperimentalismo tecnico del Lippi negli affreschi della prepositura di Santo Stefano a Prato, Da Donatello a Lippi, officina pratese*, a cura di A. De Marchi, C. G. Mavarelli, SKIRA, 2013, pp. 45-55)。その描写の入念さからリッピのこの主題に対する思いが伝わってくるようだ。

(12) プラート大聖堂内陣壁画の画像プログラムについては、次の2つの論文を参照。E. Borsook, 'Fra Filippo and the Murals for Prato Cathedral', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 19, 1975, pp. 1-148. 渡辺有美「フラ・フィリッポ・リッピとプラート大聖堂の内陣壁画：洗礼者と聖ステパノの組み合わせの画像とその歴史的・政治的背景」『芸術学』三田芸術学会、17号、2013年、26-39頁。

(13) G. カフタルによれば、「使徒行伝」の聖ステパノに関する記述を補う民間伝承をまとめた中世の写本が4つ残されており、それに基づく絵画作品がリッピの壁画を含め、6点、現存している (G. Kaftal, 'The Fabulous Life of a Saint', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 17, 1973, pp. 295-300.)。しかし、E. ボースックは、これら写本のどれひとつとして、リッピの壁画連作に対応するものがなく、おそらくプラートに伝わるこれら以外の写本をリッピは知っていたのではないかと述べている (E. Borsook, *op. cit.*, p. 11-12)。

(14) ヴァザーリ、前掲書、100頁。

(15) 拙論「ミケランジェロとフィリッポ・リッピ」『ART LIBRARY』日本彫刻会 No. 20、2019年、3-10頁。

## Filippo Lippi o il ritratto dell' orfano

Yukihiro Nomura

Nella *Madonna dell' umiltà*, detta Madonna Trivulzio (fig.1) al Castello Sforzesco di Milano, generalmente attribuita a Filippo Lippi, sono raffigurati sei fanciulli disposti attorno alla Madonna <sup>(1)</sup>. Si ritiene che siano angeli, nonostante non abbiano le ali, e che i loro volti siano non solo derivati da Masaccio e da Uccello ma anche influenzati dalla *Cantoria* (fig.2) di Luca della Robbia <sup>(2)</sup>. Ma quando si confrontano i volti lippeschi con quelli della *Cantoria* (fig.3 e 4), vediamo che i primi hanno un' aria dimessa e triste (fig.5) rispetto ai secondi che appaiono più allegri, gioiosi ed eleganti. Siccome la tavola potrebbe essere stata eseguita per l' oratorio della Compagnia di Sant' Alberto che ha anche dei fanciulli come membri, M. Holmes suggerisce che i bambini siano proprio i rappresentanti di questa confraternita <sup>(3)</sup>. Inoltre C. B. Strehlke presume che possano riferirsi ai fanciulli che mettevano in scena i ruoli degli angeli durante una rappresentazione sacra della compagnia di Santa Maria delle Laude e di Sant' Agnese<sup>(4)</sup>. Ma i due studiosi non ipotizzano a quale famiglia, classe sociale o ambiente potessero appartenere i fanciulli.

Anche nella *Madonna col Bambino, santi e angeli col donatore* nella Collezione Cini di Venezia (fig.6), appaiono gli angeli senza le ali, uno dei quali sta guardando, quasi con scherno il Cristo Bambino che sta in piedi malgrado sia normalmente rappresentato in braccio alla Vergine. Addirittura sta piangendo con grosse lacrime agli occhi (fig.7). E' difficile trovare un' immagine di Cristo Bambino così debole, pauroso e piagnone. Dall' altro lato la Vergine guarda lontano incurante del Figlio che si aggrappa alle ginocchia della madre volendo essere preso in braccio di nuovo <sup>(5)</sup>.

Nella *Madonna in trono fra angeli e santi*, conservata nel Museo della Collegiata di Empoli, anch' essa tra le prime opere di Lippi, un angelo senza ali, sulla destra dietro il trono, nasconde il volto abbassando la testa. E' per atteggiamenti come questo che gli angeli lippeschi ci appaiono caratteristici, particolari e molto diversi da quelli degli altri pittori.

L' *Incoronazione della Vergine* (fig.10) eseguita da Lippi tra il 1439 e il 1447 per la chiesa di Sant' Ambrogio a Firenze, è peculiare nel punto in cui davanti al trono si mostra un gruppo di Santi che guardano verso l' osservatore, ciò se confrontata con altre opere precedenti come ad esempio quelle di Lorenzo Monaco e di Fra Angelico. Essi si possono identificare con Giobbe, San Martino, San Lorenzo, Sant' Eustachio con la moglie Teopiste, da un attributo e dalle iscrizioni dorate sui vestiti. I due bambini in ginocchio tra i coniugi sono i loro figli, Agapius e Theopistus secondo la *Leggenda Aurea* <sup>(6)</sup>. Il ragazzino in primo piano sporge le mani ed ha un' espressione così inquieta da far pensare che stia seriamente supplicando qualcosa (fig.11). L' altro bambino stringe con le sue piccole mani l' anulare e il mignolo della mano di Teopiste (fig.12). Invece Teopiste resta calma e solleva il mento del bambino col palmo della mano forzandolo a mostrare il viso all' osservatore. Mi colpisce profondamente il suo volto imbronciato, quasi risentito



(fig.13). Verrebbe il dubbio se siano veramente i figli di Teopiste.

Nella parte sinistra della pala si trova un monaco che appoggia il mento sulla mano destra, un po' malinconico come il secondo bambino. Questo monaco viene generalmente considerato l' autoritratto; non è chiaro se guardi verso l' osservatore o sia immerso nella meditazione (7). Se si sovrappongono i volti del ragazzo e del monaco, il primo sembra essere la copia infantile del monaco (fig.13 e 14). Pure nella *Pala Barbadori* al Museo del Louvre, dipinta qualche anno prima dell' *Incoronazione*, vicino al pittore stesso, questa volta un bambino malinconico appoggia il mento sulla mano sinistra, ancora a ricordare la sua infanzia (fig.15 e 16).

Si nota spesso come la *Madonna di Tarquinia*, sempre del Lippi e datata 1437, sia influenzata da Masaccio e dalla pittura fiamminga, ma l' immagine del Cristo Bambino (fig.17) è veramente particolare rispetto a quella di altri pittori; egli si avvinghia con tutta la forza al collo della Vergine, con i capelli scompigliati e ci ricorda il bambino inginocchiato in primo piano dell' *Incoronazione*. Si può riconoscere la particolarità del Cristo Bambino attaccato alla Vergine anche nella *Madonna fra quattro santi* eseguita per la Cappella del Noviziato della Chiesa di Santa Croce a Firenze. Il tipo di Madonna di questa pala è la così detta "Madonna lactans" in cui si raffigura la Vergine che allatta il Bambino. Ma qui il pittore trasforma audacemente questo modello rappresentando il Bambino Gesù che sale sul trono con la gamba destra e sulla coscia della Vergine con quella sinistra, prende il seno a piene mani come a rivendicarne il possesso esclusivo, lanciando un' occhiata minacciosa e guardinga tutto intorno come se si trattasse di un tesoro prezioso o temesse gli fosse rubato da un qualsiasi altro bambino (fig.18).

Nell' *Adorazione del Bambino* firmata da Lippi per la Cappella di Palazzo Medici a Firenze, appare San Giovannino Battista (fig.19), che non era stato mai rappresentato nelle opere precedenti dello stesso tema. Nell' altra *Adorazione del Bambino*, conservata agli Uffizi, che Lippi eseguì con una composizione analoga, appare ugualmente San Giovannino Battista (fig.20). Entrambi compaiono all' improvviso dai bordi delle tavole come se, vagando in un bosco buio e profondo, approdassero per caso nel luogo in cui si trova la Madonna col Bambino. San Giovannino è rappresentato come un personaggio molto solitario senza rapporto comunicativo con la Vergine. M. A. Lavin ritiene che San Giovannino si trovi nella scena dell' *Adorazione del Bambino* in relazione alla poesia sull' infanzia di San Giovanni Battista scritta da Lucrezia Tornabuoni, moglie di Piero de' Medici e donatrice della pala e per il fatto che San Giovannino sia il simbolo del battesimo e partecipi alla prescienza della passione di Cristo (8). E' interessante notare che la firma del pittore è apposta sul manico della scure conficcata nel tronco ai piedi di San Giovannino (fig.21). Ciò starebbe a significare che il pittore voglia riflettere se stesso nella figura del San Giovannino. La leggenda medioevale racconta che fu separato dai genitori quando compì sette anni, entrando successivamente nella vita eremitica. Secondo la Vita di Filippo Lippi scritta da Vasari, la madre morì appena partorito Filippo e il padre spirò quando il bambino aveva due anni e fu preso da una zia, fu poi affidato al convento di Santa Maria del Carmine quando aveva otto anni(9). Anche se nelle descrizioni vasariane sono stati riscontrati alcuni errori, la storia dell' infanzia del pittore coinciderebbe più o meno in

parte con quella di San Giovanni. Negli affreschi della Cattedrale di Prato il Lippi focalizzò la scena del *Commiato di San Giovannino dai genitori* (fig. 22). Di recente è stato rilevato che il pittore dedicò una giornata per ciascuna testa dei quattro personaggi di questa scena <sup>(10)</sup>. L'accuratezza della rappresentazione sembrerebbe dimostrare la sua empatia per la separazione dai genitori quando era piccolo.

Filippo Lippi dipinse anche il ciclo delle *Storie di Santo Stefano* che fanno da riscontro a quelle di *San Giovanni Battista* nel coro del Duomo di Prato; distribuite in tre registri, a partire dall'alto si tratta della nascita, della predica o disputa e del martirio del santo <sup>(11)</sup>. Sulla nascita di Santo Stefano non ci sono descrizioni né negli *Atti degli Apostoli* né nella *Leggenda Aurea*. Ma sono giunti fino a noi quattro manoscritti della leggenda del santo compilati da amanuensi medioevali che raccontano la sua infanzia, ed esistono cinque esempi pittorici basati su queste storie <sup>(12)</sup>. Invece il pittore inserì delle novità nella rappresentazione in diversi punti del ciclo delle *Storie di Santo Stefano*, senza riprendere le opere precedenti. Ad esempio, nella scena della *Nascita di Santo Stefano* il diavolo porta sotto braccio il Santo neonato mettendo un altro bambino nel lettino (fig.23). La madre è sdraiata sul letto e la levatrice è accanto al lettino, entrambe le donne non si accorgono affatto della gravità di quello che sta succedendo, cioè una vera e propria sostituzione d'infante. Solo il bambino accanto alla levatrice si ritrae con grande sorpresa avendo riconosciuto la figura del diavolo (fig.24). I lineamenti del viso ed i capelli spettinati sono molto somiglianti a quelli del Bambino della *Madonna di Tarquinia* (fig.25 e 26). In tre scene dei due cicli delle *Storie di Santo Stefano* e di *San Giovanni Battista* il Lippi dipinse autoritratti il cui viso tondo (fig.27) ricorda quello di questi bambini.

La *Madonna col Bambino e angeli* (fig.30) alla Galleria degli Uffizi è il capolavoro degli ultimi anni del Lippi, ben conosciuto per la bellezza della Vergine che verrà ereditata dal suo discepolo Botticelli e poi da Raffaello. Il Paesaggio sullo sfondo anticipa quelli di Leonardo da Vinci per cui si tratta di un'opera importante che prepara lo stile rinascimentale maturo. Per il paesaggio dolce ed idillico e l'atmosfera serena ed elegante tra la Vergine, il Bambino Gesù e un angelo non ci si rende conto di un altro angelo impedito dalle braccia del Cristo. Non è chiaro se sia un angelo o no, perchè non ha le ali, ma sicuramente assume un ruolo indispensabile spingendo il ginocchio del Bambino con la mano destra e sostenendo fermamente la sua schiena con la sinistra. E' veramente strano che la parte superiore degli occhi del fanciullo sia nascosta dalle braccia del Cristo sia nel disegno preparatorio (fig.29) sia nella tavola. Il pittore dovette avere l'intenzione di rappresentare con molta precisione solo la metà degli occhi.

Il fanciullo ha un grande orecchio, raffigurato come se fosse visto da un lato sebbene lo sguardo sia frontale. Questo orecchio sporgente si ritrova nell'autoritratto nella scena della *Disputa di Santo Stefano* nel coro del Duomo di Prato e nel ritratto scultoreo della tomba del pittore al Duomo di Spoleto. Il pittore doveva avere gli orecchi di tale forma. Quindi il fanciullo nella *Madonna col Bambino e angeli* potrebbe essere il pittore stesso ai tempi della sua infanzia quando era un orfano. Benché si trovi proprio accanto alla famiglia in un momento

felice, il fanciullo è alienato da loro e non essendo considerato osserva di sottocchi l'intimità familiare. Se fosse l'immagine del pittore all'epoca dell'infanzia raffigurata qui nella *Madonna col Bambino e angeli*, Filippo Lippi potrebbe talvolta aver inserito i ritratti degli orfani anche in altre sue opere.

Nella *Madonna Trivulzio* i sei fanciulli sarebbero orfani che si raccolgono per avere l'affetto e la grazia della Vergine. Nell'*Incoronazione della Vergine* i due ragazzini inginocchiati davanti a Teopiste sembrano essere orfani adottati da una famiglia benestante. Nella *Madonna col Bambino, santi e angeli col donatore* nella Collezione Cini, la madre è stata dura col bambino che infatti sta piangendo, nella *Madonna di Tarquinia* il bambino cerca di ottenere il favore della madre desiderando di essere amato, nella *Madonna fra quattro santi* il bambino mostra un insolito attaccamento per la mammella della nutrice. Infine, nella scena della *Nascita di Santo Stefano* sorge il dubbio che il bambino sostituito con un altro al momento della nascita possa diventare orfano.

Il Vasari scrive un passo pregnante della vita di Filippo Lippi: “Insomma fu egli tale che ne' tempi suoi niuno lo trapassò, e ne' nostri, pochi; e Michelagnolo l'ha non pur celebrato sempre, ma imitato in molte cose”<sup>(13)</sup>. In che cosa Michelangelo ha imitato Filippo Lippi? Presumo che Michelangelo abbia potuto capire le figure solitarie presenti nei dipinti di Filippo Lippi solo per il fatto che Michelangelo fu messo a balia presso la moglie di uno scalpellino a Settignano e non fu allattato al seno della madre che morì quando lui aveva sei anni. La pittura del Lippi ha un lato semi-autobiografico quando, ad esempio, la si confronta con quella di Fra Angelico, monaco e pittore contemporaneo. E' a partire dalla seconda metà del Quattrocento che la vita di un artista avrà un rapporto più forte con le sue opere. In questo senso Filippo Lippi può essere considerato un precursore dell'alto Rinascimento.

(1) C. Shell nega la paternità lippesca della tavola attribuendola ad un pittore anonimo che imitò lo stile del Lippi nel quarto decennio del Quattrocento (C. Shell, 'The Early Style of Fra Filippo Lippi and the Prato Master', *Art Bulletin*, vol. 43, 1961, pp. 197-209). Di recente K. Christiansen ha un dubbio sull'attribuzione al Lippi (K. Christiansen, 'New Light on the Early Work of Filippo Lippi', *Apollo*, vol. 122, 1985, pp. 338-343).

(2) L. Grassi, *L'arte del '400 a Firenze e a Siena*, Roma, 1957; M. P. Mannini, *Filippo Lippi: Catalogo completo*, Firenze, 1997, p. 86.

(3) M. Holmes, *Fra Filippo Lippi, The Carmelite Painter*, Yale University Press, 1999, pp. 65-66.

(4) C. B. Strehlke, 'Fra Filippo e Masaccio', *Altro rinascimento. Il giovane Filippo Lippi e la Madonna di Tarquinia*, ed. E. Parlato e M. Ulivi, Officina Libreria, Firenze, 2017, p. 42.

(5) J. Ruda indica che la posa del Cristo Bambino non è formale, ma non spiega perché è stato fatto scendere dalle ginocchia della Vergine e piange (J. Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work*, London, 1993, p. 61).

(6) E. Borsook suggerisce che il gruppo di santi in primo piano sia stato eseguito per ultimo e che Sant' Eustachio sembri il ritratto di qualcuno, probabilmente alluda alla Cappella Sant' Eustachio e al patrono, Giovanni di Stagio (Eustachio) Barducci (E. Borsook, 'Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 25, 1981, pp. 147-202). M. Holmes suppone che la coppia rappresenti i ritratti di Stagio e della moglie, o del primogenito Lorenzo e della moglie Maria oppure del secondofiglio Giovanni e della figlia Antonia (M. Holmes, *op. cit.*, pp. 223-231). Ma entrambe le studiosi non riferiscono di chi siano i ritratti dei figli di Sant' Eustachio, Agapius e Theopistus.

(7) R. Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Vienna, 1942, p. 65. E. Borsook nega l'identificazione del monaco con il Lippi perché non indossa l'abito dei Carmelitani a cui apparteneva il pittore (E. Borsook, 'Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence', *op. cit.*, p. 170).

(8) M. A. Lavin, 'Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism', *Art Bulletin*, 37, 1955, pp. 85-101, Idem, 'Giovannino Battista: A Supplement', *Art Bulletin*, 43, 1961, pp. 319-326). M. A. Lavin non accenna perché San Giovannino Battista sembri sentirsi insicuro e inquieto. J. Ruda interpreta il San Giovannino Battista nella *Adorazione di Camaldoli* come precursore di Cristo in quanto la sua posa è più attiva rispetto a quella nella *Adorazione di Palazzo Medici* (J. Ruda, *op. cit.*, p. 233).

(9) G. Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1966-1987, III, pp. 328-329.

(10) C. G. Mavarelli, I. L. Ballerini, 'Sperimentalismo tecnico del Lippi negli affreschi della prepositura di Santo Stefano a Prato', *Da Donatello a Lippi*, officina pratese, a cura di A. De Marchi, C. G. Mavarelli, SKIRA, 2013, pp. 45-55.

(11) E. Borsook, 'Fra Filippo and the Murals for Prato Cathedral', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 19, 1975, pp. 1-148.

(12) G. Kaftal, 'The Fabulous Life of a Saint', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 17, 1973, pp. 295-300.

E. Borsook afferma che nessuno dei quattro manoscritti corrisponde esattamente agli episodi degli affreschi lippeschi e presume che il Lippi conoscesse un'altra versione locale che veniva tramandata a Prato (E. Borsook, *op. cit.*, p. 11-12).

(13) G. Vasari, *op. cit.*, p. 338.

