

レオナルド・ダ・ヴィンチ《白貂を抱く貴婦人》 （《チェチリア・ガッレラーニの肖像》）について

田 辺 清

An Essay on “Lady with an Ermine” (“The portrait of
Cecilia Gallerani”) by Leonardo da Vinci

Kiyoshi Tanabe

I. はじめに

レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci 1452-1519) がいわゆる「第1ミラノ時代」(1482-99) に描いたとされる《白貂を抱く貴婦人》(図1) は、レオナルドが仕えたミラノ公ルドヴィコ・スフォルツァ (Ludovico Sforza) の愛妾チェチリア・ガッレラーニ (Cecilia Gallerani) の肖像と今日いわれている。

2001年9月の京都を皮切りに、2002年4月まで名古屋、横浜を巡回した『チャルトリスキ・コレクション展』で本作品がはじめてわが国で公開されたことは記憶に新しい。チャルトリスキ美術館のあるクラクフを訪れたことのない筆者にとっても“チェチリア”とは初の対面となった。そして想像通りいやそれ以上のレオナルドの技倆に接し、深い感動をこの50センチ四方足らずの作品から味わうことができた。

1974年の《モナ・リザ》(1503-5年, パリ, ルーヴル美術館所蔵), 1993年の《聖ヒエロニムス》(1481-2年, ヴァチカン絵画館所蔵) につづいて日本に招かれた三点目のレオナルドの油彩画とはいえ、背景が19世紀の加筆によって黒く塗りつぶされるなど作者の帰属, 制作年代, モデル等今後再検討の余地のある課題をクラクフの肖像画は持っている。本論では以上の諸問題を踏まえながら, 筆者を魅了した《白貂を抱く貴婦人》の与える「感動」の根源に迫ってみたい¹⁾。

〔脚注〕

- 1) 本作品の来歴, 最新の研究成果については『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』図録(京都市美術館・松坂屋美術館・横浜美術館 2001-2002)のpp.13-59を参照。また背景に窓か扉があったらしいことを示すX線写真の存在についてはジョン・ポープ・ヘネシー『ルネサンスの肖像画』(原著1966: 中江彬・兼重護・山田義顕訳, 中央公論美術出版, 2002, p.86)を参照。

II. モデル問題について

クラクフの「貴婦人」がチェチリア・ガッレラーニをモデルとする根拠に、ミラノの宮廷詩人ベルナルド・ベッリンチオーニ (Bernardo Bellincioni) のソネット (14行詩)『韻文集 (Rime)』(1493, フィレンツェ版) の存在があげられる。そこでは詩人によって、レオナルド描くところのチェチリアが最大限に讃美されている²⁾。しかもベッリンチオーニはソネット公刊前の1492年9月に死去していることから、肖像画の制作もそれ以前という推定が成り立つ³⁾。

しかしながら、このソネットには肝心の「白貂」についての記述が一切ないという矛盾点もある。いづれにせよ、レオナルドがチェチリアの肖像画を1492年の秋までに、描いたことは確実なようである。そしてこの「白貂」こそがギリシャ語の「γαλῆ (ガレー)」という言葉の響きでガッレラーニを連想させたり、ルドヴィコ・スフォルツァの勲位やあだ名を示す小動物であることが肖像画のモデルを特定する証拠となる⁴⁾。

さらに白貂は「純潔」を象徴することからチェチリアの清純な精神を暗示し、レオナルド自身も手稿や素描 (図2) によって白貂を純潔のシンボルとして意義づけている⁵⁾。

したがって、以上の事柄からレオナルドがルドヴィコのために愛妾チェチリアの肖像を1492年前後に描いたという「状況判断」は可能ということにはなるが、作品そのものの本質、問題点をさらに煮詰める必要があるだろう。

〔脚注〕

2) 『チャルトリスキ・コレクション展』図録, p.34

3) 同書, p.44 (n.38)

4) 同書, p.16-18

5) 同書, p.18

なお「白貂」の象徴については『西洋美術解説事典——絵画・彫刻における主題と象徴——』(原書1974, 1979: ジェイムズ・ホール著, 監修・高階秀爾, 河出書房新社, 1988, pp.170-171) 並びに木村三郎『名画を読み解くアトリビュート』(淡交社, 2002, p.88: 三校時) を参照。

III. 制作年代について

本作品のように、レオナルドがモデルの名を暗示するものを画中に描き込んだ先例には《ジネヴラ・デ・ベンチ》(図3) があげられる。これは画家にとって最初の肖像画で、1474年から1480年ごろにかけての作品とみられるが一般には、ジネヴラの背後に描かれているネズの樹がジネヴラあるいはローマ方言のジュネブラにあたることから1474年1月のジネブラの結婚を祝したものとして知られている⁶⁾。

このことからレオナルドがミラノの君主のために「寓意的肖像画」として《チェチリア・ガッレラーニ》を描いたのは不自然ではない。作者帰属については19世紀末以来、レオナルドのほか、

彼の第1ミラノ時代の弟子アンブロジーオ・デ・プレディス (Ambrogio de Predis 1450~5-1505) やジョヴァンニ・アントニオ・ボルトラッフィオ (Giovanni Antonio Boltraffio 1466~7-1516) の可能性も諸研究者間で指摘されてきたが、第1次世界大戦以降、レオナルド説が主流を占めるようになった⁷⁾。レオナルド説を強力に裏付ける資料としては、チェチリアとマントヴァ侯妃イザベラ・デステ (Isabella d'Este) との間で1498年4月から5月にかけて交わされた書簡がある。レオナルドによるチェチリアの肖像を貸して欲しいというイザベラの依頼に対してチェチリアはまだ若い頃の肖像画で、容貌も変わってしまったので見せたくないと返答している⁸⁾。この4月29日付のチェチリアの書簡は制作年を再考するうえでも興味深い。

ジャニス・シェル (Janice Shell) の最新の研究によれば、チェチリア・ガッレラーニ (C. 1473-1536) がスフォルツァ公の愛妾になったのは1489年になってまもなくと推測され、前項で紹介した詩人ベッリンチオーニの死 (1492年9月) に至るまでの期間にレオナルドがチェチリアの肖像画制作にたずさわったとみられる⁹⁾。ただし従来の研究では、レオナルドの第1ミラノ時代がはじまった頃に、スフォルツァ公とチェチリアの愛人関係も生じたとする見方が多く、制作年についても1482年から1485年ごろとする見解が支配的であった¹⁰⁾。そこで綿密な作品分析が必要になってくる。それは「まだ若い頃の肖像画」と自らがもらすチェチリアの当時の年齢を探ることにもなる。

まづ肖像全体からみていくと、着衣や髪型そして首飾りにはスペイン風の特徴がみられる。この点に着目したゼグルスキ (Z. Zegulski) は1961年の著書で、1489年以降にミラノの宮廷に導入された流行の反映としてクラクフの肖像をとらえ、1490年制作説を提唱した¹¹⁾。しかし、1489年以前にもスペイン風の流行はあり得るとする久保尋二氏の反論¹²⁾ にもあるようにファッションだけを年代推定の材料にするには無理がある。

つぎに肖像画でもっとも重要な頭部についてであるが、大方の研究者の一致した考えでは、ミラノでの最初の委嘱画《岩窟の聖母》(1483-85, ルーヴル美術館) の画面右下に描かれている天使 (図4) ならびに同天使のための銀筆素描 (トリノ王立図書館15572) との類似点があげられている¹³⁾。とくに後者の素描との構図上の近似を今回のわが国における展覧会図録中でシェルが強調している¹⁴⁾。たしかにルーヴルの油彩画にしる、トリノの素描にしる天使の眼の描写はクラクフの肖像の特徴ある美しい眼差しに共通するものがあり、《岩窟の聖母》が制作された1483-85年前後の年代推定がとりあえずは可能になる。

しかしながら、筆者が《岩窟の聖母》との比較でより注目するのは画面中央の聖母マリアの左手と天使が画面下の幼ない洗礼者聖ヨハネを指し示す右手である。いずれも天使が左手で保護する幼児イエスを守る役割を果たしているが、神秘的であると同時に繊細な表現はクラクフの貴婦人の右手に通じている。

そして解剖学的な正確さもみられる貴婦人の右手はおそらくジネヴラ・デ・ベンチ (Ginevra de'Benci) の肖像のために描かれた《手の習作》(図5) からさらに発展したものに間違いはない。

したがってレオナルドがその「第1 フィレンツェ時代」(1469 ?-1482) で習熟した肖像画法や手の描写をクラコフの貴婦人像によって開花させたといえ、制作年代の推測についても下限は1482年までとするのが妥当であろう。

つづいて筆者が検討したいのはもうひとりの主役の白貂である。ケネス・クラーク (Kenneth Clark) も絶賛する「レオナルドでなければ伝えることのできない貂生来のつややかさ、すばしこさ、抜け目なさそして威厳」で満たされた小動物として描き出されている¹⁵⁾。そして動物の生態にも精通したレオナルドの白貂の厳密な描写は、例えば、1485年から90年ごろの間にミラノで制作された《歩く熊の習作》(図6)にも共通するもので、写実に徹するとともに、画家の創造性も発揮されている¹⁶⁾。さらにこれまでみてきた頭部や手の描写もふくめてあらためて肖像全体からこの作品をとらえるうえで重要なのが、レオナルドがやはり第1 ミラノ時代に描いた《ある音楽家の肖像》(図7)である。

この肖像画のモデルについてはレオナルドの友人フランキーノ・ガッファリオ (Franchino Gaffurio) とレオナルドのリラ奏法の弟子アタランテ・ミリオロッチェイ (Atalante Migliorotti) の両音楽家にほぼ絞り込まれ、近年の修復等の調査研究から前者のガッファリオが最有力視されている¹⁷⁾。作者帰属についても、クラコフの貴婦人同様、レオナルド説とデ・プレディス説にほぼ二分された時期もあったが今日ではレオナルドを作者とするみかたが圧倒的である。そしてその代表者ともいえるクラークは、1475年にミラノの宮廷画家であったアントネルロ・ダ・メッシーナ (Antonello da Messina C. 1430-1479) の影響を認めながらも、レオナルド自身の《岩窟の聖母》の天使——油彩画とトリノの素描——との近似に言及し、制作年代も1485年から1490年の間としている¹⁸⁾。このクラークの指摘はクラコフの貴婦人にとっても意義がある。というのも筆者は胴体部分は未完成とはいえ、「原画の状態を唯一保っている」(クラーク)¹⁹⁾《ある音楽家の肖像》こそ、頭部や手の描写をふくむ画面構成で、貴婦人像にきわめて近い特徴を持つ作品とみているからである。

以上の経緯から筆者は、《白貂を抱く貴婦人》すなわち《チェチリア・ガッレラーニの肖像》はクラークの推定通り、レオナルドが1488年には完成していた作品とみなしたい²⁰⁾。

【脚注】

- 6) この作品の注文主、制作年代について再検討した論考に下記のものがあげられる。
J. Fletcher: 'Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de'Benci', *The Burlington Magazine*, CXXXI [1989], pp.811-16
- 7) 『レオナルド』(リッツォーリ版世界美術全集3) 日本語版編集・久保尋二, 集英社, 1974, p.107
- 8) 『チャルトリスキ・コレクション展』図録, p.39
- 9) 同書, p.37
- 10), 11) 久保尋二『宮廷人レオナルド・ダ・ヴィンチ』, 平凡社, 1999, pp.75-76
- 12) 同書, p.76
- 13) *Leonardo e le meraviglie della Biblioteca Reale di Torino*, A cura di Giovanna Giacobello Bernard, Milano, 1998, (Catalogo della mostra a Biblioteca Reale, Torino), pp.74-75

- 14) 『チャルトリスキ・コレクション展』図録, pp.39-40
- 15) Clark, *Leonardo da Vinci* (1939), London, 1988, p.98
- 16) この素描の最新データは下記を参照。
The art of Renaissance Europe : resource for educators [edited by Rebecca Arkenberg, Bosiljka Raditsa, Rika Burnham], The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000
- 17) 久保尋二, 前掲書, pp.78-85 ; G. BORA, *Due tavole Leonardesche*, Vicenza, 1987.
- 18) Clark, op. cit, pp.100-101
- 19) Ibid, p.162
- 20) Ibid, pp.10, 98

IV. 「手」の重要性

クラクフのチャルトリスキ美術館にある《白貂を抱く貴婦人》はレオナルド・ダ・ヴィンチが1488年までに完成したミラノのスフォルツァ公の愛妾チェチリア・ガッレラーニの肖像であることがほぼ裏付けられた。チェチリアの生年が1473年ごろとすると、もう数年の猶予が肖像画完成には必要かもしれないが、絵画の様式からすれば、1488年ごろという推測に無理はなく、その10年後にイザベラ・デステへの返信で「まだ若い頃の肖像画」としているのにも納得がいくし、ベッリンチョーニのソネットの数年前に肖像画が完成していたとしても不自然ではないだろう。

《チェチリア・ガッレラーニの肖像》の魅力についてあらためて考える際に、一点の肖像画にふれる必要がある。それは《ある音楽家の肖像》同様、ミラノのアンプロジアーナ絵画館に所蔵されている横顔の婦人像（図8）である。作者についてはレオナルドではなく、デ・プレディスの可能性が高い。そしてモデルについてはベアトリーチェ・デステやイザベラ・ドラゴーナさらにはビアンカ・マリア・スフォルツァといったミラノの貴婦人の名が上がったが、確証はない²¹⁾。横顔の婦人像というのは1400年代のフィレンツェでは一般的であり、レオナルドのフィレンツェでの修業の経過を示すものかもしれないが、全体的に堅くぎこちない様式でレオナルド作はあり得ない。ただミラノ風の装身具もふんだんに描き込まれており、制作年代としては《ある音楽家の肖像》同様、1485年から90年の間が有力となろう。そして、この婦人像は横顔であるばかりではなく、手が描かれていないのも注目すべき点である。

《チェチリア・ガッレラーニの肖像》が、あるいは《ある音楽家の肖像》がひきつけるものは、ほぼ正面向きという角度で描かれていることによって、モデルの心情が伝わり、さらに手が添えられることによってその心情が我々に語りかけられてくる事実であろう。

肖像画を描くにあたって、画家はモデルの心の動きを的確に表現しさらに手によって身振りを示す必要があることをレオナルドは『絵画論』などを通して、弟子たちに一貫して訴えている²²⁾。その意味でもう二点の婦人像に最後に言及することが重要になってくる。

一点目は《ラ・ベル・フェロニエール》と呼ばれている貴婦人の肖像（図9）である。そもそも《チェチリア・ガッレラーニの肖像》の画面左上には「LA BELE FERONIERE LEONARD

D'AWINCI] という記銘がみられることからわかるように、クラコフの肖像自体がラ・ベル・フェロニエール（‘La Belle Ferronière’）すなわちフランス国王フランソワ1世（François I^{er}）の愛人を描いたものと19世紀初頭は考えられていた²³⁾。しかし今日ではこのルーヴルの肖像に《ラ・ベル・フェロニエール》の名がつけられ、1495年から97年ごろにかけて、チェチリアに次ぐイル・モーロの愛妾クレツィア・クリヴェッリ（Lucrezia Crivelli）をモデルとしたとされている。そして作者帰属についても、さまざまな議論を経た後、レオナルドの真筆という見方でほぼ一致している²⁴⁾。確かに全体的に冷たく堅固な肖像ではあるが、ミラノの横顔の婦人像よりは遙かに洗練された感性をにじませており鋭いが、後年の《洗礼者聖ヨハネ》（C. 1515, ルーヴル美術館）を先取りする優れた眼光の表現そしてファッションにみられるリズム感にレオナルドならではの特質がある。

ただこの肖像画には手が描かれていないことが女性の持つ「優美さ」を伝えていないことに継がっている。そこで二点目の婦人像として《モナ・リザ》（図10）の登場となる。《モナ・リザ》（Monna Lisa）については、すでに多くのことが言われ過ぎており、ここで繰り返すつもりはないが、あくまで重要なのはこの肖像画はレオナルドが1503年から05年にかけて、フィレンツェの名士フランチェスコ・デル・ジョコンド（Francesco del Giocondo）の妻リザを描いた作品ということである。そして前述したとおり、ここでも静かに重ねられた両手が「身振り」の役目を果たし、モデルの「心の動き」を物語っている。《モナ・リザ》の両手を隠してみると、肖像全体のバランスが失われ、この作品のキャッチフレーズでもある「謎の微笑」以上に「手」の役割がいかに大きいかかわかるはずである²⁵⁾。《モナ・リザ》はこれだけをとっても革新的な肖像画といえるのだが、その15年ほど前にレオナルドはすでにある貴婦人の肖像で「手」の重要性を証明していた。その作品つまり《チェチリア・ガッレラーニの肖像》こそ、《モナ・リザ》より先に、肖像画の歩みの転換点となったのである。そこに筆者も魅了されてしまったのに違いない。

〔脚注〕

- 21) 『レオナルド』（リッツォーリ版世界美術全集3）、p.107；この作品をめぐる貴重な原典資料の紹介については『西洋美術研究』No. 8（特集「アート・コレクション」、三元社、2002、pp.196-197、222）を参照（再校時）。
- 22) M. Kemp, *Leonardo on Painting*, New Haven & London, 1989, pp.144-153；J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, I, Oxford, 1883, (ed. London, 1970, I, pp.338-347)。
- 23) 『チャルトリスキ・コレクション展』図録、pp.52, 58
- 24) 『レオナルド』（リッツォーリ版世界美術全集3）、pp.107-108
- 25) 筆者解説「モナ・リザ」（『名画の見どころ読みどころ——16世紀ルネサンス絵画②』、朝日新聞社、1992、pp.76-78）；なお小池寿子氏は「手」についての論考（1999、2001）の中で、アルブレヒト・デューラー（Albrecht Dürer 1471-1528）の《1500年の自画像》（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）を例に、画面から右手を取り除いてみるとその手がいかに雄弁であるかを知り得ると述べているが、自画像での手の役割の大きさがこの一文からもわかる。小池寿子『描かれた身体』（青土社、2002、pp.193-194）に所収。

〔図版リスト〕

1. レオナルド・ダ・ヴィンチ《白貂を抱く貴婦人》(《チェチリア・ガッレラーニの肖像》) C. 1483-1488 油彩・板 54.3×39.3cm クラクフ, チャルトリスキ美術館
2. レオナルド《白貂のアレゴリー》 C. 1492-1494 ペンとインク 直径9.1cm ケンブリッジ, フィッツウィリアム美術館
3. レオナルド《ジネヴラ・デ・ベンチ》 C.1474-1480 油彩・板 42×37cm ワシントンDC, ナショナル・ギャラリー
4. レオナルド《岩窟の聖母》(部分) 1483-1485 油彩・板→カンヴァス 198×123cm (全体) パリ, ルーヴル美術館
5. レオナルド《手の習作》 C. 1474-1480 銀筆 21.5×15cm ウィンザー王立図書館12558
6. レオナルド《歩く熊の習作》 C. 1485-1490 銀筆 10.3×13.4cm ニューヨーク, メトロポリタン美術館
7. レオナルド《ある音楽家の肖像》 C. 1485-90 油彩・板 43×31cm ミラノ, アンプロジアーナ絵画館
8. アンブロジーオ・デ・プレディス (?)《横顔の貴婦人》 C. 1485-1490 油彩・板 51×34cm アンプロジアーナ絵画館
9. レオナルド《ラ・ベル・フェロニエール》 C. 1495-1497 油彩・板 62×44cm ルーヴル美術館
10. レオナルド《モナ・リザ》 1503-1505 油彩・板 77×53cm ルーヴル美術館

(2002年9月19日受理)



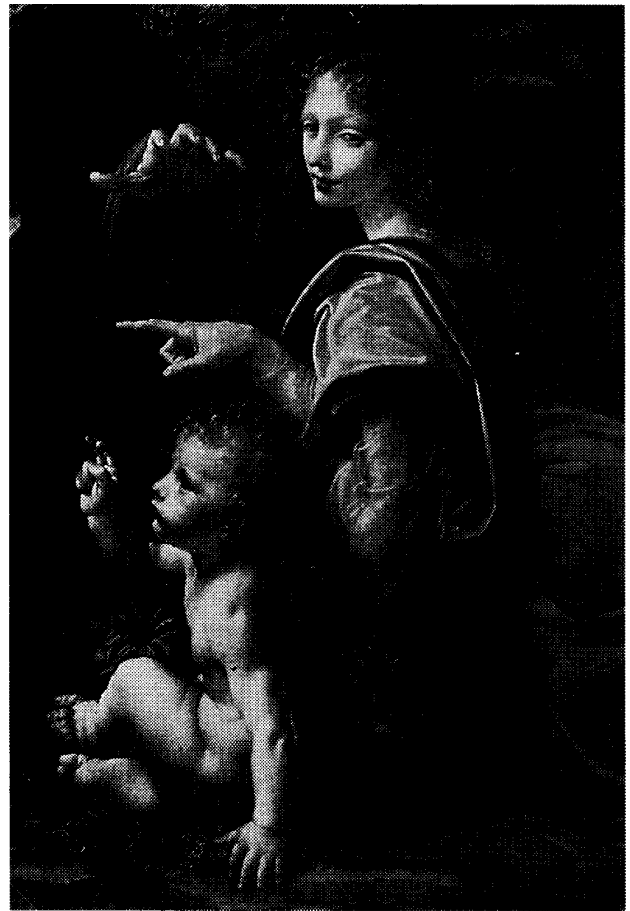
(図1) レオナルド《白貂を抱く貴婦人》(《チェチリア・ガッレラーニの肖像》)



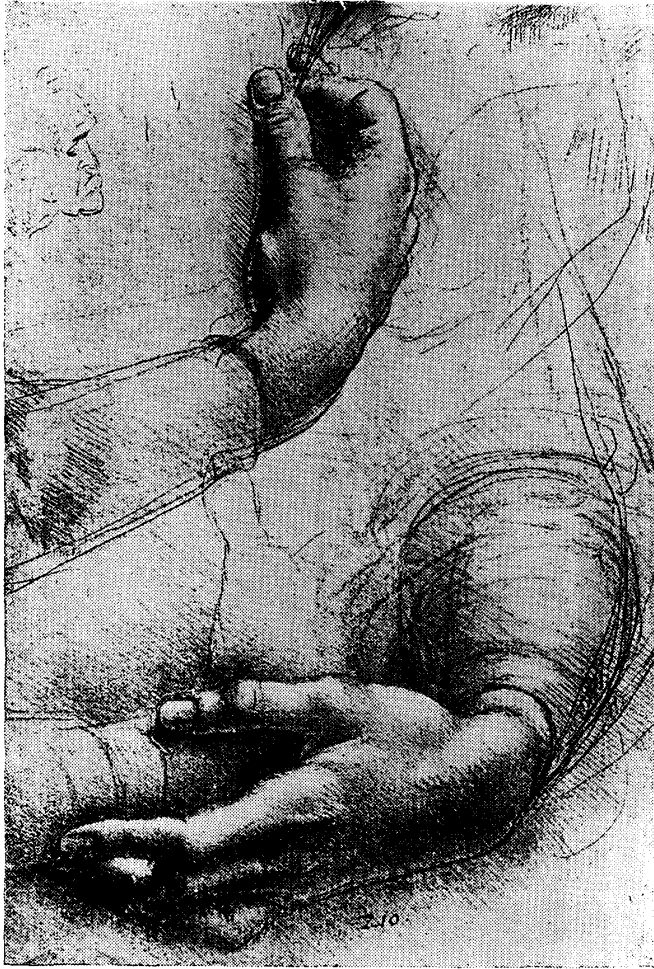
(図2) レオナルド《白貂のアレゴリー》



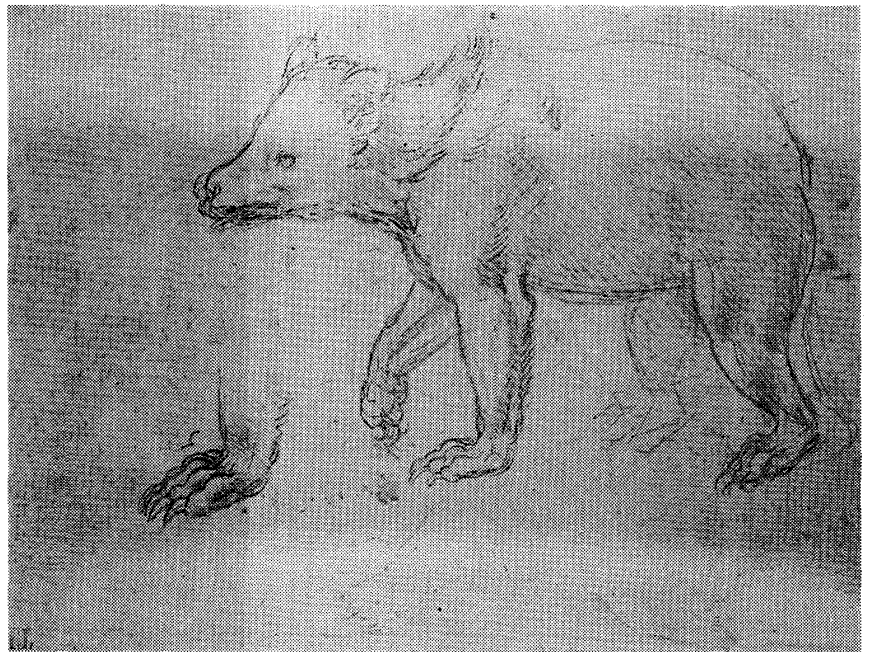
(図3) レオナルド《ジネヴラ・デ・ベンチ》



(図4) レオナルド《岩窟の聖母》(部分)



(図5) レオナルド《手の習作》



(図6) レオナルド《歩く熊の習作》



(図7) レオナルド《ある音楽家の肖像》



(図8) デ・プレディス (?)《横顔の貴婦人》



(図9) レオナルド《ラ・ベル・フェロニエール》



(図10) レオナルド《モナ・リザ》