

【特集】

美術が拓く

肖像画がひろく家族のすがた

ドメニコ・ギルランダイオ作《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》をめぐって
——
劔持 あずさ

はじめに

本稿で考察の中心となるのは、メトロポリタン美術館に所蔵される、ある商人の親子を描いた一枚の肖像画である（図1）。肖像画の作者はドメニコ・ギルランダイオ（1448/9-1494）で、制作年は概ね一四八〇年代後半に位置付けられている^①。

正面を向き、肘掛つきの椅子に腰掛けた父親は、落ち着いたように視線を下に向けている。その傍らに寄り添い、父親を見上げる息子は、十歳くらいだろうか。彼の右手は父の下腹部にのせられおり、この物静かな父に甘えているようにもみえる。描かれた窓枠の上部に記された銘によれば、この二人はフランチェスコ・サッセッティ（1421-1490）とその息子のテオドロである^②。



図1 ドメニコ・ギルランダイオ
《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》

フランチェスコ・サッセッティは十五世紀後半のフィレンツェで台頭した富豪で、メディチ銀行の総支配人に上り詰めた人物だ。

十五世紀のイタリアにおける独立した板絵肖像画を概観するとき、本作品のように子どもと共に描かれた例を見つけるのは大変難しい。同じギルランダイオが描いた《老人と少年》^③や、ピエトロ・デイ・スパーニャによるウルビーノ公とその息子を描いた作例《フェデリーゴ・ダ・モンテフェルトロと息子グイドバルド》^④はよく知られているが、その他の例を管見の限りでは見つからない。一方、壁画においては、注文主とその一族や関係者の肖像が描きこまれる複数の例を見つけることができる。十五世紀のフィレンツェの例では、メディチ家邸宅であるパラッツォ・メディチ内の礼拝堂に描かれた《マギの行列》^⑤にはメディチ家の面々が描きこまれているし、同じフランチェスコ・サッセッティがギルランダイオに制作依頼したサンタ・トリニタ聖堂内の家族礼拝堂（図2）を飾る壁画の中にも、当主であるフランチェスコ、妻、息子や娘たちが登場している。のちに詳しく述べるが、そのような壁画においては、現在から未来へと続く一族の繁栄と強固な繋がりを明示するために、注文主の家族や一族が描きこまれたと考えられる。

おそらくメトロポリタン作品において、当時としては珍しく息

図2 サッセッティ礼拝堂（サンタ・トリニタ聖堂）



子と共にある当主の姿が描かれたのは、一つには、壁画の場合と同様に、サッセッティ家の継続と繁栄を示すためであっただろう。しかし、この作品において父と息子が描かれた背景には、そのような一族繁栄の願いと別の制作動機があったと考えられる。

もう一度、メトロポリタン作品に描かれた、フランチェスコの表情に注目してみよう。下に落とした父親のまなざしは穏やかで優しいであり、作品全体に柔らかな雰囲気が漂っている。このよ

うな雰囲気は、サンタ・トリニタ聖堂の礼拝堂壁画に描かれたフランチェスコの姿には感じられないものだ。

サンタ・トリニタ聖堂の礼拝堂装飾は、おそらくメトロポリタン作品に先行して、一四八五年に完成している。つまり、ギルランダイオは、わずか数年の差で壁画と板絵でフランチェスコの肖像を描いたことになるが、それぞれの作品で、同一人物の全く異なる側面を描き出しているとも言えよう。聖堂内に描かれた壁画は、誰でも見る事ができるために、たとえ家族礼拝堂であつても公的な性格を持つていた。つまり、そこでは外部に向けられた「公的な」モデルの姿が描かれたと考えられる。一方、メトロポリタン作品は、その親密な雰囲気からして家族のために描かれた私的な肖像画だと考えられる。そのため絵の中のサッセッティは、家庭における理想像、すなわち理想的父親としての姿を提示していると考えられるのである。では、サッセッティが本作品で示そうとした父親像とはどのようなものなのだろうか。そしてギルランダイオは、その依頼に画家としてどのように応えたのだろうか。本稿では、先行研究を援用しつつ、メトロポリタン美術館所蔵の《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》の中で、あるべき父親像がどのように表現されているのかを考察していきたい。まずは、ギルランダイオによって描かれた、本作品に先行する「公

的な」サッセッティの肖像を検討することから始めることにしよう。

一、サンタ・トリニタ聖堂 サッセッティ礼拝堂

本稿で扱う肖像画のモデルであるフランチェスコ・サッセッティは一四二一年、両替商だった父親のもとにフィレンツェで生まれた^⑤。一四三八―三九年に、メデイチ銀行のジュネーブ支店でキャリアをスタートさせた彼は、一四四七年にはジュネーブ支店長になった。一四五九年、三十八歳の時にフィレンツェに戻り、十五歳のネーラ・コルシと結婚した。コルシ家は古代ローマに起源をもつとされる由緒ある一族であった。フランチェスコは、妻との間に五男五女をもうけた。第一子のテオドロは、一四六〇年七月に生まれている。

フィレンツェに戻った後、フランチェスコは、メデイチ銀行フィレンツェ支店の責任者として、メデイチ家を支える要職に就いた。この当時のメデイチ家の当主はコジモ・デ・メデイチ(1397-1469)であったが、続く数年の間にメデイチ家の当主は頻繁に入れ替わり、一四六九年、コジモの孫で若干二十歳のロレンツォ・デ・メデイチ(1449-1492)が一族を率いることになった。

ロレンツォと彼の四歳年下の弟ジュリアーノ (1453-1478) が不慣れた銀行経営の上で頼ったのが、長年にわたりメデイチ銀行を支えてきたフランチェスコ・サッセッティであったという。

一時は莫大な財産を築いたフランチェスコであったが、一四七八年から八〇年にかけてミラノ、アヴィニヨン、ブリュージュ、ロンドン支店が経営に失敗し、同僚から批判にさらされた彼は窮地に陥った。ロレンツォからの信頼は揺らがなかつたが、その晩年には往時の勢いはなく、一四九〇年、フランチェスコはフィレンツェで没し、サンタ・トリニタ聖堂の家族礼拝堂に埋葬された。

もともとサッセッティ家は、伝統的に、サンタ・トリニタ聖堂ではなくサンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂を墓所とし、とりわけ主祭壇のバトロネージに関係してきたという⁽⁷⁾。一四二九年、サッセッティ一族のフィオンディーナ・デイ・ペツライオ・サッセッティという女性が、主祭壇のための祭壇画をあらたに制作することを条件にサンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂に遺産を寄付するという遺言を残したが、この板絵制作は実現されなままであった。一四六八年にフランチェスコ・サッセッティがこのフィオンディーナの遺志を実現させることを表明すると、サンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂を管理するドメニコ会は、サッセッティ家の長年の同聖堂に対する寄付活動に鑑み、一度は主祭壇に対するバ

トロネージを彼に委ねた。ところが、なんらかの理由で、サッセッティ家の主祭壇への権利は取り消され、その後、サンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂の主要礼拝堂の装飾は、やはりメデイチ銀行の要職にあった大富豪、トルナブオーニ家に任されたのである⁽⁸⁾。

フランチェスコが、彼が埋葬されることになるサンタ・トリニタ聖堂の礼拝堂に対する権利を正確にいつ取得したのかは不明だが、残された記録によれば一四七八年には交渉中であったことがわかる。さらに一四八〇年に礼拝堂の修理を始める準備をしていることから、おそらくこの頃までには、礼拝堂に対する権利はサッセッティ家に移っていたのだろう。ヴァールブルクは、サッセッティ家がサンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂からサンタ・トリニタ聖堂へと移った理由を、礼拝堂壁画装飾の主題をめぐるフランチェスコとドメニコ会との争いが原因だと想定したが、近年ではサッセッティ家による寄付がより少額であったことが、彼らがサンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂でのバトロネージ権を失った理由だと考えられている⁽⁹⁾。

さて、サンタ・トリニタ聖堂の北側の翼廊に位置する、サッセッティ家が新しく手にいれた礼拝堂の装飾は、前述のようにドメニコ・ギルランダイオに依頼された。正確な注文時期は不明であるものの、ギルランダイオの関与は、おそらく一四七九年五月

以前には始まっていたと考えられている。¹⁰⁾

まずは礼拝堂全体の装飾の概要を把握しておこう。まず礼拝堂入り口のアーチ上部には《アウクストウスとティブルの巫女》が、その場面の左側の壁には《ダヴィデ》が描かれている。礼拝堂内部に入ると、天井には《四人の巫女》が、そして礼拝堂内部の壁には、聖フランチェスコの生涯から六つの場面が、それぞれ描かれている。それは左壁の上部ルネッタに描かれた《聖フランチェスコの財産の放棄》から始まり、祭壇が設置されている中央壁の上部の《フランチェスコ会の会則認可》、右壁上部の《火の試練》へと続く。そして再び左壁に戻り、下部に描かれた聖フランチェスコの晩年のエピソードとして有名な《聖痕の拝受》、そして右壁下部の《聖フランチェスコの葬儀》にいたる。中央壁下部の《蘇生した少年の奇跡》は、聖人が亡くなったのちに起きた奇跡を描いたものだ。これらの場面のほとんどは、十四世紀に確立した聖フランチェスコの生涯を描く際の図像伝統を踏襲したもののだが、最後の《蘇生した少年の奇跡》のみ、先行作例にはあまり例のない、珍しいものとなっている。¹¹⁾

《蘇生した少年の奇跡》が壁画プログラムに入れられた経緯については、本礼拝堂装飾に関連づけられたギルランダイオの素描の分析を通じて、当初は別の場面が予定されていたものの途中で

計画が変更されたことが明らかになっている。そしてその計画変更の理由は、注文主サッセッティの個人的な事情——すなわち長男テオドロの死と関連づけて説明されてきた。

一四六〇年に生まれたテオドロは、一四七八年の末か一四七九年の早い時期に亡くなった。しかしその死から間もない一四七九年五月、ネーラは五男となる男の子を産んだ。当時の慣習に従い、その子は死んだ長兄の名をとってテオドロと名付けられた。フランチェスコの身に起きた、息子の死とあらたな息子の誕生——この一連の出来事が、当初の計画を変更して《蘇生した少年の奇跡》というエピソードを装飾プログラムに取り入れることにつながったというわけだ。

《蘇生した少年の奇跡》に描かれるのは、まさに死んでしまつた子供の復活である。聖人の伝記によれば、ローマで、ある公証人の息子が怒から落ちて死んでしまった。少年の家族は聖フランチェスコに祈り、その信仰の力によって息子は蘇生したという。¹²⁾「子供が生き返る」という奇跡は、息子の死と誕生を立て続ける経験したフランチェスコの体験に重なっていると言える。この場面には、若くして亡くなった長男を悼む気持ちや、末息子の誕生に聖人の起こした奇跡を重ねる信仰心が込められているのだろう。¹³⁾ これらの壁画に加え、祭壇の上部には古代風の額縁で飾られた

祭壇画《キリストの降誕》が飾られている。さらに祭壇画をはさむ両脇の壁には、右側に注文主であるフランチェスコ・サツセツティが、左側に妻ネーラ・コルシがそれぞれ中央を向いて跪き、手を合わせる姿が描かれている。彼らのいる床の側面には、一四八五年十二月の年記が刻まれており、すなわちギルランダイオとその助手たちが、これらすべての装飾をこの年に完成させたことがわかる。礼拝堂の左右の壁のニッチには、右にフランチェスコの、左にネーラを埋葬した石棺がおさめられている。

礼拝堂装飾の概要を確認したところで、本稿の関心事である肖像表現に注目していきたい。当時の人々の肖像は、祭壇が置かれた中央壁に描かれた二場面、《フランチェスコ会の会則認可》(図3)と《蘇生した少年の奇跡》に集中している。まず、上部の《フランチェスコ会の会則認可》では、画面の中央部に、聖職者たちが見守る中、教皇ホノリウス三世から会則を認可される聖フランチェスコと修道士たちが描かれている。

彼らがこの儀式を行なっているのは、壁で囲まれた静謐な聖堂内部ではなく、人々の行き交う広場がすぐ近くに見える開放的な場所だ。注意深く見るとこの広場は、左側奥のパラッツォ・デッラ・シニョリア(フィレンツェの政庁舎)や正面奥に見えるロッジア・デイ・ランツィによって、フィレンツェのシニョリー



図3 《フランチェスコ会の会則認可》

ア広場であることがわかる。本来、ローマだったはずの物語の舞台が、フィレンツェの中心的な広場に変更されているのである。そして画面の両端には、少し離れて認可のようすを見つめている。明らかに聖職者ではない者たちがいる。画面の下端から頭を出している集団も、同様に世俗の者たちだ。彼らこそ、《フランチェスコ会の会則認可》に描かれた、サッセッティ一族とその友人たちなのである。⁽¹⁾

あらためて画面の右側に立つ四人を見てみよう(図4)。まず右から二人目の赤い外衣を着ているのが注文主であり当主であるフランチェスコ・サッセッティである。フランチェスコの左にいる背の高い黒髪の男性は、その特徴的な横顔から明らかにロレンツォ・デ・メディチだ。フィレンツェを実質的に支配するメディチ家当主が、サッセッティ家の礼拝堂装飾に登場していることは、両家の強い結びつきを示しているといえる。さらにロレンツォの左隣で、眉間に皺を寄せつつこちらを見ている初老の男性は、アントニオ・プッチである。アントニオは先にフィレンツェの行政府の長官「正義の旗手」を務めた人物であり、プッチ家とサッセッティ家は縁戚関係にあった。⁽²⁾最後に、フランチェスコの右側に並んでいる少年は、サッセッティ家四男のフェデリーゴ(Federigo, 1490)である。



図4 フランチェスコ・サッセッティと友人たち(図3の部分)

ここに描かれたフランチェスコは、頭部をわずかに斜めに向けている。その太い首、短く刈り込んだ髪の毛、鋭い目つきと固く引き結ばれた口元などからは、揺るぎない堂々とした印象を受けるだろう。また、彼はまっすぐ前を見ているのだが、その視線は、中央で練り広げられている聖なる場面というよりも、画面の反対側に並ぶ三人の青年たちに向けられているようだ。前方を指差すフランチェスコの右手も、この三人の方に鑑賞者の注意を促していると言える。画面の左側に並ぶ彼らはフランチェスコの息子た

ちで、夭折した長男テオドロ (1460-1476/79)、『次男ガレアツツォ、(1462-1513)』、『三男ロジモ (1463-1527)』とある⁽¹⁶⁾。

さらに画面下側の開口部から顔をのぞかせている集団にも注目したい。どうやら彼らは、私たちが見ている場所の下にある空間から階段を上ってきているらしい。先頭に立つのはアンジェロ・ポリツィアーノ (1454-1494)、彼は詩人でメディチ家の子どもたちの家庭教師もつとめていた。続く三人の少年はロレンツォ・デ・メディチの息子たちで、順に、末息子のジュリアーノ (1479-1516)、『長男のピエロ (1472-1503)』、『次男のジヨヴァンニ (1475-1521)』である。その後ろの二名は、いずれもメディチ家にゆかりのあったマッテオ・フランコ (1447-1494) とルイジ・ブルチ (1432-1484) とみなされている⁽¹⁷⁾。

続けて、『蘇生した少年の奇跡』(図5)に登場する同時代の人々を確認していきたい。この場面は、すでに述べたとおり子どもが蘇生する奇跡を描いたものだ。本来はローマで起きた出来事だが、舞台はここでも、フィレンツェに変更されている。画面の奥にみえる橋や右側に描かれたサンタ・トリニタ聖堂などから、当時の人々は、すぐにこの場所がよく知っているフィレンツェのサンタ・トリニタ広場だとわかっただろう。広場の中央に設置された棺台の上で、少年は、今まさに、息を吹き返したところのよ

図5 《蘇生した少年の奇跡》



うだ。空には神秘的な雲に包まれて聖フランチェスコが顕現している。少年の枕元では一人の女性が彼の蘇生に驚いており、彼の足元では、二人の修道士が聖人の存在を感じているようすで見上げ祈っている。そしてその周りには多くの市民がいて、この奇跡を見物しているという構図だ。

画面の左側の集団には、フランチェスコの五人の娘たちとその婿や婚約者たちがいるとされるが、それぞれが同定されているわけではない。左端の黒い衣装を着た女性、その前に立つ、豪華なダマスク織の衣装を着て手を組む女性、さらに青い衣装を着てこちらを見つめている少女、その隣で跪く女性——少なくともひとときわ目を引くこの四人は、おそらくフランチェスコの娘たちであろう。また、画面右側の集団には、サッセッティ家に縁のあるフィレンツェの名士の肖像が含まれているという。ちなみに、画面の右端で、腰を手当ててこちらを見ている黒髪の男性は、壁画装飾を手がけたドメニコ・ギルランダイオその人である¹⁸。

以上、中央壁に描かれた二つの場面に登場する当時の人々を概観したが、当主フランチェスコ・サッセッティ、その息子と娘たちに加えて、ロレンツォ・デ・メディチとアントニオ・プッチというフィレンツェの事実上の支配者と行政の長、さらにはロレンツォの息子たちやメディチ家ゆかりの人文主義者たち、フィレン

ツェの名士までが描かれていることが確認された。一族の管理する礼拝堂の壁画装飾に注文主の家族が描きこまれるのは、信仰心の面からある程度説明できるだろう。神聖な場面に立ち会うことで自らの信仰を示し、聖人の庇護に預かるうというのである。では、一族以外の面々が壁画に登場しているのはなぜなのだろうか。

すでに先行研究が指摘していることだが、とりわけ《フランチェスコ会の会則認可》において、サッセッティ家とメディチ家との繋がりが極めて強調されていることは間違いない。それは、ロレンツォ「豪華王」その人がフランチェスコの横に描かれていることから明らかである。先に紹介したとおり、フランチェスコは長年にわたりメディチ銀行を支え、運営の中核に関わってきた。また彼は、古典文学を愛好し、古代コインを収集するなどの趣味を持つ深い教養を備えた知識人としての側面があり、ロレンツォを中心とした人文主義者サークルの学者たちとも親しく交流していたことが知られている¹⁹。すなわち、フランチェスコが率いるサッセッティ家とメディチ家は、公私にわたって深く強固に繋がっていたのである。このような、サッセッティとメディチの紐帯を、フランチェスコは壁画の中で誇らしげに示しているのだ。

この点に関連して注目したいのは、《フランチェスコ会の会則認可》および《蘇生した息子の奇跡》のいずれにおいても、舞台

がローマからフィレンツェに変更されていることである。すでに見たとおり、《フランチェスコ会の会則認可》ではシニョリア広場がその背景に見えるし、《蘇生した息子の奇跡》ではサンタ・トリニタ広場が奇跡の舞台となっている。この舞台の変更は、フランチェスコの、フィレンツェという都市に対する愛着と忠誠心を示すものと理解されてきた。フィレンツェは由緒ある都市国家であり、メディチ家の下、平和と繁栄を享受している。この街を支え、その富を生み出す一翼を担っているのは、まさに我々なのだ―そのような自負心や誇りからフランチェスコは、自分の家族に加えて、「自分とともに都市文化を担っている者たち」を描かせたと考えらえるのである。おそらく彼にとつて、フィレンツェを代表する商人である自らの姿に加え、都市の行政・経済の中枢を担うメンバーとの紐帯そのものが、この壁画に描き、後世に記念すべきことだったのだろう。そしてこの紐帯が、この先の未来も継続していくであろうことが、サッセッティ家とメディチ家の次世代を描くことで示唆されているのである。サッセッティ家の継続と安定は、頼もしい息子たち、それぞれ婚家先を見つけた娘たちによって保証されるであろう。つまりこの画面は、壁画が制作された一四八〇年代前半におけるサッセッティ家の輝かしい記録であると同時に、その繁栄が未来に受け継がれていくこと

を祈念したものだといえることができるのだ。²⁰ 前方をまっすぐ見つめるフランチェスコの表情は、そのような強い信念の表れと見ることもできるだろうか。

聖フランチェスコの生涯に関わる場面のほかに、中央壁にはもうひとつ、フランチェスコ・サッセッティの重要な肖像がある。祭壇画の横で、絵に向かって手を合わせる姿で描かれたフランチェスコ像である(図6)。ほぼ等身大のこの肖像は、上部の物語場面と違って、鑑賞者に近い場所に描かれている。色大理石に囲まれた狭い空間に跪くフランチェスコは、祭壇画の中の生まれたびかりのイエスを礼拝している。ここでギルランダイオは、フランチェスコの相貌を完全な横顔で描いている。額の皺、目袋、口元やあごのたるみなどの正確な描写は、老齢を迎えて死を意識し始めたこの商人の姿を、見るものにありのままに伝えているようだ。フランチェスコのまなざしは、《フランチェスコ会の会則認可》のときとは違い、より静かで落ち着いたものになっているのではないだろうか。おそらく、画家がここで強調しているのは、優れた手腕で大銀行を支え、都市生活の華やかな表舞台で活躍した大商人としてのフランチェスコではなく、自らと家族の死後の安寧を静かに祈る、敬虔な一人の信者としての彼の姿なのである。²¹

以上、サッセッティ家礼拝堂の壁画内に描かれたフランチェス

図6 フランチェスコ・サッセッティ像（祭壇画横壁）



この肖像の特徴を検討してきた。次章では、より私的な性格を持つメトロポリタン作品の考察に入っていきたい。

二、メトロポリタン美術館所蔵

《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》

冒頭で紹介したとおり、本作品（図1）は、フランチェスコと息子を描いた二重肖像画となっている。第一章でふれたようにフランチェスコには「テオドロ」という名前の息子が二人いるため、研究者の間では、作品が描かれた年代とともに、どちらのテオドロなのかということが問題となってきた。現在では、様式的見地から一四八〇年代後半の制作であること、そしてその制作時期からして、二人目のテオドロ（1479-1536）を描いたものだという意見が大勢となっている²³。

本作をあらためてながめてみよう。制作年を一四八五—九〇年とするなら、この作品が描かれたのはサンタ・トリニタ聖堂の礼拝堂装飾が完成した後で、フランチェスコは六十歳代後半だ。ところが彼の顔には皺がほとんど見られず、ふっくらとしたはりのある頬や口元などはとてもその年齢には見えない。サンタ・トリニタ聖堂の祭壇画の横で祈りを捧げていた彼の姿と比較すれば、その違いは明らかだろう。実は、フランチェスコの顔部分は、十九世紀から二〇世紀初頭にかけて、描き直し、またはそれら後世

の修復部分の除去など、複数の修復家によって手が加えられたことがわかつている。⁽²⁴⁾したがって彼の若々しい相貌は、ある程度は過去の修復の結果なのかもしれない。

本作品の現状がどの程度オリジナルの表現を伝えているのかという点については管見の及ぶところではないが、近年の赤外線調査で明らかになった下絵との比較では、オリジナルの性格が著しく損なわれているわけではないとの報告もある。⁽²⁵⁾また、展覧会カタログに掲載された赤外線写真を見る限り、肌の質感がよりなめらかにされ、細かい皺が消されているとしても、下方を見つめ口を軽く結ぶというフランチェスコの表情そのものは変わっていない。彼の持つ穏やかな雰囲気もオリジナルのものを伝えているとみなして良いと思われる。したがって本稿では、フランチェスコの頭部の基本的な造作については、オリジナルのものが保存されているという前提に立って論を進めたい。その上で本章の考察の起点にしたいのは、まさに、主たるモデルであるフランチェスコの表情である。

メトロポリタン作品における正面を向きかつ下方を見つめるモデルという表現は、同時代のフィレンツェで制作された板絵の肖像画においては他にみられないものだ。そしてまさにこのような表情、とりわけ視線によって、メトロポリタン作品には、サッセッ

ティ礼拝堂の壁画の中のフランチェスコとはまた異なる、穏やかな雰囲気もたらされていると言えるのではないだろうか。

前章で私たちは、礼拝堂装飾の中のフランチェスコが、サッセッティ家の当主であり繁栄するフィレンツェを支える一員としての己の姿を、誇らしげに示していたのを見た。その時、彼のまなざしは力強く、成長した息子たちに向きまっすぐに向けられていた。一方、メトロポリタン作品では、そのような強いまなざしは封印されている。フランチェスコは視線を落としていて、物静かで控えめな印象を見るものに与える。傍の息子を見るわけでもなく、自らの思索にふけっているようにもみえる。

本作品のこのような側面、すわなち、伏し目であるフランチェスコの表情については、今まであまり詳しく論じられてこなかった。近年の主要な論考を振り返ってみよう。ローゼンバーグは、本作品をフランチェスコが亡くなった後に描かれたものとし、実年齢より若く理想化されたフランチェスコの姿は、死後肖像にふさわしいと指摘した。また、ともに描かれた少年は、特定の誰かというよりもフランチェスコの遺産を相続する存在としての「息子」を表しており、息子から父親への告別と、サッセッティ家の継承を示していると解釈した。⁽²⁶⁾

一方エドワーズは、本作品の注文動機を、一四八八年のフラン

チェスコのリヨン行きに結びつけた。上述のとおり一四八〇年代から徐々にメデイチ銀行の業績は悪化しており、一四八八年、リヨン支店で起きた問題によって自らの個人資産も危うくなったフランチェスコは、問題を解決するために、悲壮な覚悟でフィレンツェから現地に向けて出発した。そのとき、彼は年長の息子であるガレアツォとコジモに向けて終意処分を作成した。エドワーズは、それと同じタイミングで、言わば「視覚的な遺言」として本作品が注文された可能性に触れ、描かれたフランチェスコの厳粛な表情を「遺言」にふさわしいものだとし読み解いている²⁷⁾。

最後にフェイは、先行研究を手際よくまとめた上で、父と息子の二重肖像画であることに触れ、それが、サッセッティ礼拝堂の壁画で父子がともに描かれていたのと同様に、家系の存続を示すものであると指摘している²⁸⁾。

このようにこれまでの解釈では、本作品の父と息子の関係性について、家長とその継承者という側面が強調されてきた。もちろん、十五世紀の商人であるフランチェスコにとつて、家門の継統と繁栄は、最大の関心事であっただろう。そのことは、先に見たサンタ・トリニタ聖堂の礼拝堂装飾に描きこまれた家族の肖像が明確に示している。本作のような板絵肖像画においても、一家を率いた威厳ある父とその息子を描くことで、サッセッティの遺産

が継承されていくことが示されているのは疑いない。しかし、それならばなぜギルランダイオは、礼拝堂壁画とは違う表情でフランチェスコを描いたのだろうか。

先ほど紹介したローゼンバークはフランチェスコの正面向きの姿勢や視線について言及しているが、その表情を死後肖像に結びつけている。正面向きかつ伏し目で描かれた板絵の肖像画の例はほとんどない、と先ほど述べたが、実は「伏せた目」だけであれば、本作品と同時代の有名な肖像画が知られている。ロレンツォの弟であるジュリアーノ・デ・メデイチの肖像画である。

ジュリアーノはロレンツォの四歳下であったが、一四七八年、メデイチに敵対する勢力に襲われ、白昼のフィレンツェ大聖堂で命を落とした。現在、ジュリアーノの肖像として知られるほぼ同じ構図の肖像画が、ベルリンの絵画館、ベルガモのアカデミア・カッラーラ、ワシントンのナショナル・ギャラリーに、それぞれ所蔵されている²⁹⁾。これらの作品でジュリアーノは右斜め前を向き、視線は下に向けられていて、口元には微かな笑みを浮かべている。このうちワシントンの作品は、サイズがもともと大きく、図像も複雑である(図7)。ベルリン、ベルガモの作品はジュリアーノの姿のみが描かれているが、ワシントン作品では画面枠に沿って窓枠が描かれ、私たちは窓の中のジュリアーノを見ているとい

図7 サンドロ・ボッティチェリ

《ジュリアーノ・デ・メディチの肖像》



う設定となっている。ジュリアーノの背後の壁にも窓があり、その扉は半分だけ開けられていて、空が見えている。さらに、画面の左下を見ると、窓枠の上に枯れ枝が置かれ、その上に鳥がとまっている。この鳥はキジバトで、一度つがいを決めたら相手と死んだ後も新しいつがいを探さないという伝承があることから、愛するものを失った悲しみを暗示すると考えられている。^{②③}

いずれの作品も作者はボッティチェリとその工房に帰属されており、ボッティチェリの関与の程度や制作年が議論されてきた。

制作された動機については、主にワシントン作品に基づいて、精神的な愛を捧げる対象であったシモネッタ・カッターネオ（1453頃-1476）の死を悼むジュリアーノの姿を描いたという解釈や、一四七八年の暗殺の後、ジュリアーノを記念するために制作されたという解釈がなされている。^{②③}シモネッタの死と結びつける場合、キジバトの存在は彼女を失ったジュリアーノ自身の悲しみと関連づけられ、下方に向けられたまなざしは、悲しみの表情と読み解かれる。また、ジュリアーノの暗殺をきっかけに描かれたと考えられる場合、キジバトは彼に対するの哀悼を意味し、彼のまなざしはデスマスクを思わせるものとなる。

近年の展覧会でジュリアーノの肖像の解説を書いたヴェツベルマンは、伏し目の表現について考察を加えた。その正確な意味はわからないとしつつも、デスマスクを元に制作された肖像がかならずしも目を閉じていないこと、同じくボッティチェリが描いた《マギの礼拝》（一四七五年、ウフィツィイ美術館^{②③}）の中に描かれたジュリアーノの肖像がやはり視線を落とした表情で描かれていることなどから、目を伏せていることはモデルが死んでいることを示すものではないと説得力をもって論じた。さらに、ジュリアーノが暗殺される前の一四七二―三年頃に、ロレンツォが彼を将来枢機卿にすべく画策していたことを指摘し、伏し目の表現は、

ジュリアーノをその計画に相応しい人物に見せることを意図したものだ。可能性に言及した。下方に向けた視線は、彼が熟慮していることを示し、また謙虚さ等の美德をも示唆するというのだ。⁽³⁴⁾

ヴェッペルマンのこの解釈を援用するならば、メトロポリタン作品のフランチェスコ像の眼差しは、彼がすでに死んでいることを示唆するというよりも、彼の謙虚さや穏やかさ、思慮深さといった内面的な性質に結びつけて捉えることができるのではないだろうか。ポッティチエリが《ジュリアーノ・デ・メデイチの肖像》を描いたのが一四七八年前後とするならば、ギルランダイオが実際にその肖像を目にしていた可能性は十分にある。ギルランダイオは、《ジュリアーノ・デ・メデイチの肖像》の例にならない、モデルであるフランチェスコの謙虚さや思慮深さ等の美德を示すために、目を伏せるという表現を選んだのではないだろうか。

ただ、そうであってもこの表現は、当時としては珍しい手法であったことは確かであろう。十五世紀に制作された肖像画の中のモデルの眼差しは、それが生前に描かれたものであれ、死後に描かれたものであれ、まっすぐ前か斜め前方、あるいは上方に向けてられているものがほとんどだ。したがって、ギルランダイオが慣例を破ってフランチェスコを伏し目に描いた理由については、もう少し考える必要があるだろう。最後にこの点について考察を加

え、本稿を締めくくるとして。

三、理想の父親として アルベルティ『家族論』から

メトロポリタン作品のフランチェスコの表情について考えると、き忘れてはならないのは、彼が息子とともに描かれているという点であろう。すでに述べたように、先行研究では、家長とその遺産を相続する息子という、家門の継統という視点からの二人の立場が強調され、彼らの内面性についてはほとんど言及されなかった。

十五世紀の商人であるフランチェスコが、実際に息子たちとどのような仲を築いていたか、彼らへの愛情がどのようなものだったのか、その実態を現代の私たちが知るのには難しい。しかし、当時の家族の中での父親の立場や息子との関係性、あるべき父親像について豊かな示唆を与えてくれる書物がある。当時を代表する人文主義者レオン・バッティスタ・アルベルティ(1404-1472)が著した『家族論』(二四四一年)である。全四書からなるこの作品は、レオン・バッティスタの父ロレンツォが死に向かう床についているとき、アルベルティ一族がそこへ集まり語り合うという設定で、実在の人物が対話をする形式で議論が進んでいく。第

一書は、父親が子供に対してなすべき教育をテーマとしており、レオン・バッティスタの再従兄弟であるリオナルドと遠縁のアドヴァルドが主たる語り手となっている。妻子持ちのアドヴァルドが父親の子供への愛情の大きさ、それゆえの苦悩や不安について述べると、未婚のリオナルドは、父親が息子に対してなすべきこと、施すべき教育を雄弁に語る。例えば、以下のとおりだ。

ですから、子供には美德を仕込み、まず我慢した上で自分の欲求や望みを修正することを学ばせ、富よりも賞賛や厚情や好意を得る術を彼らに教育し、名誉と人望を維持することはもちろん、それ以外でも市民生活にかかわることをいろいろ知っておくよう教えるべきです。⁽³⁵⁾

ここでは、子供に身につけさせるべき教育の内容が具体的に述べられているが、それは成人した大人（父親）に求められる資質でもあっただろう。まず父親が子供の手本でなくてはならないことは、以下の、父親の振る舞いについて注文をつけている次のような部分からも明確に読み取ることができる。

子供たちは叱られる時に、たまには厳格になるにしても、

ともかく度を越さず理性的にしてほしいと思っています。ですから、粗野な痲癩持ちの父親がするように、激怒してはいけません。⁽³⁶⁾

不作法で、言うことなすこと横柄にして勝手気ままな父親が、一言ごとに声を張り上げて尊大に振る舞ったり、誓ってみせたり、わけもなく罵ったり、冒瀆的なことを言ったり、激高したりするのを見ることが、幼い者にとつてどれだけ害になると思いますか。⁽³⁷⁾

ともかく父親はあらゆる手を使って努力するのです。まず自分を手本にして教え、言葉で戒め、箠で叩いて罰しながら、今、子供の心のなかにはびこりつつある悪徳をすっかり引き抜くことです。⁽³⁸⁾

最後に引用した文からわかるように、リオナルドは、父親が子供を甘やかすことも厳しく諫めていて、箠で叩くような体罰も必要だと考えている。しかし一方で、子供が道を外れないようつねに気にかけてやらねばならないと述べ、父の子供に対する愛情の大切さも説くのである。

：子供たちがどこかで道を外れようと試みて成功し、不名誉で淫らな振る舞いに慣れていってしまうのを、許してはいけないのです。父親はつねに、父親としての自覚を持つべきです。憎々しげではなく、でも威厳は見せ、親しみやすくならずすぎず、でも人情味のあるところを示すのです。

父親や年寄りも肝に銘じておくべきでしょう。力づくで保たれる絶対的権限が、愛情によって維持される権威ほどに安定したためしがない、ということを重ね⁽³⁹⁾。

：あなたが自分の子供たちにしていくように、しかるべき時に子供に配慮する人ならば、何歳になっても、自分の子供から尊敬と名誉を受け取る以外のことはなく、つねに満足と喜びを得るでしょう。子供に美德が備わるかどうかは、父親の配慮次第です⁽⁴⁰⁾。

以上に引用した文章からは、理性的で、厳格でありながらも人情味があり、つねに子供に対する愛情と配慮を忘れないという、理想の父親像がみえてくるだろう。リオナルドが、父親は強権的に振舞ってはならないと繰り返し説いているのも印象的である。

『家族論』は必ずしも当時の一般的な理念や家族の実態を反映しているものではないとされるが⁽⁴¹⁾、人文主義に傾倒していたフランチェスコであれば、ここに示された父親像を、一つの理想像として共有していたとみなして良いのではないだろうか。というのも、前章で触れた、リヨンに向けて出発する前に作成した一四八八年の終意処分で、フランチェスコは、自分亡きあとの生き方について「私の真の、正嫡の息子たちとして、あらゆる悪徳を避けて遠ざけなさい」と息子たちに諭し、遺産を兄弟で平等にわけることや、年少者を気遣うこと、必要であれば別荘を売ることなど、サッセッティ家を継続させていく術を息子たちに細かく伝えている。それはまさに『家族論』の中でリオナルドが語った、息子たちが道を外さぬように気遣う父親の姿そのものであるように思われるのである。

以上のことを踏まえ、再びメトロポリタン作品に目を向けてみよう。幼い息子とともに描かれたこの肖像画には、フランチェスコの考える理想の父親像が反映されていると考えられないだろうか。その理想像とは、『家族論』を参照するならば、決して激昂せず、理性的で子供への配慮を忘れない父親である。そのような穏やかな性質を備えた父親を演出する振る舞い方の一つが、視線を下方に向けることだったのではないだろうか。

前章で検討したとおり《ジュリアアーノ・デ・メデイチの肖像》の表情が内面的な美徳を表すものであったなら、ギルランダイオは、今度は父親（フランチェスコ）の美徳を表すためにその表現を自身の作品に取り入れたのだと考えたい。

フランチェスコの「父親」の役割を強調しているのが、ともに描かれた息子の姿であることは疑いない。家の継承が示されていることは確かだとしても、息子として描かれたのが、なぜ年長のガレアツォではなく、幼いテオドロだったのだろうか。ギルランダイオがここで描き出しているのは、厳格でありながらも愛情深い、よき父親としてのフランチェスコなのであり、そのためには、成人した息子ではなく、発展途上の、まさに父から教育を受けている年頃の息子の姿を描く必要があったとも考えられる。父から息子への「継承」が表現されているには違いないが、そこにより親密な雰囲気をもとわせ、情愛を感じさせるものに仕上げるのが、ギルランダイオの意図したところだったのではないだろうか。

このような解釈は、父と息子が実際に触れ合っていることから裏付けられるだろう。テオドロは父を見上げ、その下腹部に肘を預けつつ、ほぼ寄りかかるように立っている。正面を向き、息子の方を見ていないフランチェスコの姿は近寄り難さを感じさせ

るが、二人の距離の近さが、そのまま、この親子の親密さを表しているといえるだろう。フランチェスコが息子からの愛情と尊敬を得ていることは、父に寄り添う少年の姿によって、はっきりと示されている。すなわち、フランチェスコの特徴的な視線によって理想的父親の特質を、また、父を慕う息子の姿によって彼らの間に培われた情愛を、ギルランダイオは表現したのである。

結びにかえて

以上、本稿では、ギルランダイオによって描かれたフランチェスコ・サツセッティの肖像についての考察を進めてきた。メトロポリタン美術館所蔵《フランチェスコ・サツセッティと息子テオドロ》に描かれた目を伏せた表現に注目して検討した結果、それが父親としての美徳と結びつけられていること、また、そこには親子の情愛が表現されているという解釈を示すことができた。この未だ脆弱な解釈の説得力を高めるためには同時代の他作例とのさらなる比較検討が必要だと思われるが、それは今後の課題としたい。

注

- (1) テンペラ・板 74.9×52.1cm. The Jules Bache Collection, 1919(4/17). 以下、煩雑さを避けるために本稿ではこの作品を「メトロポリタン作品」と呼ぶ。Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandajo: Artist and Artisan*, New Haven and London, 2000, pp.278-9. キルランダイオの作品の基本情報については以下を参照した。Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandajo catalogo completo*, Firenze, 1995. なお、ケックスはメトロポリタン所蔵作品をキルランダイオに帰属している。
- (2) 上部に描かれた銘文は、次のとおり。FRANCISCVS SAXETTVS THEODORSQVE FILIVS; Cadogan, *op. cit.*, p.278.
- (3) 一四九〇年頃。テンペラ・板 62.7×46.3cm. ハリ、ルーヴル美術館所蔵 (R.F.266)。Keith Christiansen and Stefan Wepplmann(ed.), *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, exh.cat., New York, 2011, p.159, no.43.
- (4) 一四七六—七七年頃。テンペラ・板 138.5×82.5cm. ウルビーノ、国立マケ絵画館所蔵 (702)。Ibid., p.287, n.120.
- (5) ベノツォ・ゴッツォリによって、パラツォ・メディチ内の家庭礼拝堂の壁に描かれた。一四五九年完成。Diane Cole Ale, *Benozzo Gozzoli*, New Heaven and London, 1996, chap.3.
- (6) フランチェスコ・サッセッティの生涯については、以下を参照。Cadogan, *op. cit.*, p.232. Eve Borsook and Johannes Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandajo at Santa Trinita, Florence*, Doornspijk, 1981, pp.10-16.
- (7) サッセッティ家は主祭壇にかかると権利を持っていたが、それは主要礼拝堂全体におよぶものではなかった。Borsook and Offerhaus, *op. cit.*, p.13.
- (8) Ibid.: Cadgan, *op. cit.*, p.233, 238-9.
- (9) Ibid.: アビ・ヴァールブルク『フィレンツェ市民文化における古典世界』伊藤博明監訳、上村清雄・岡田温司訳、ありな書房、二〇〇四年、二二五—二七頁。
- (10) 以下で紹介する礼拝堂装飾の概要については、Kecks, *op. cit.*, pp.119-126; Cadogan, *op. cit.*, 230-36.
- (11) 代表的な例として、シヨットと彼の工房によって、フィレンツェのサンタ・クロチエ聖堂、バルディ礼拝堂に描かれた「聖フランチェスコの生涯」がある。キルランダイオがシヨットの先例を再解釈していることについては、Cadogan, *op. cit.*, pp.93-101.
- (12) Borsook and Offerhaus, *op. cit.*, p.28, n.91.
- (13) Kecks, *op. cit.*, p.120; Cadogan, *op. cit.*, p.234.
- (14) Kecks, *op. cit.*, p.123; Cadogan, *op. cit.*, p.236.
- (15) アントニオの息子のアレクサンドロが、サッセッティ家の次女シビラと一四八三年に結婚した。Borsook and Offerhaus, *op. cit.*, p.36-37. また、アントニオ・ブッチェとフランチェスコ・サッセッティの交流については、以下も参照。Patricia Lee Rubin, *Images and Identity in fifteenth-century Florence*, New Heaven and London, 2007, pp.247-8.
- (16) ボアスクとオファーハウスは、中央の人物がガレアツォだとみなしている。Borsook and Offerhaus, *op. cit.*, p.37, n.126. ケックスとカドガンは、三人のうち、どの人物が誰にあたるのかについては明言していない。ケックスは左からガレアツォ、テオドロ、ロジモと記述し、カドガンはテオドロ、ガレアツォ、ロジモと記述している。Kecks, *op. cit.*, p.123; Cadogan, *op. cit.*, p.236.
- (17) Borsook and Offerhaus, *op. cit.*, p.37; Kecks, *op. cit.*, p.123; Cadogan, *op. cit.*, p.236.
- (18) ショルジョ・ヴァザリー『美術家列伝』森田義之ほか監修、第二卷、中央公論美術出版、二〇二〇年、五五〇頁。ヴァザリーによれば、マーン・デリ・

- アルビッツィ、アーニョロ・アッチャイウォーリ、パツラ・ストロツィが描かれているというが、現在、同定されるに至っていない。また、どちらに背中を向けて立つ短髪の男は、アンギアーリの戦いの英雄ネーリ・ディ・シーノ・カッポネに同定されている。彼のひ孫は、サッセッティ家の長女 ユイオラマンネー（一四七四年に結婚した）。Borsook and Offerhaus, *op.cit.*, pp.38-40; Kecks, *op.cit.*, p.125; Cadogan, *op.cit.*, p.236
- (61) Borsook and Offerhaus, *op.cit.*, pp.11-12.
- (62) Cadogan, *op.cit.*, p.235-6. 十五世紀における肖像を含んだ絵画の記念的な性格については以下も参照。Patricia Lee Rubin, *op.cit.*, pp.229-238. また、当時のフイレンツェの社会構造や、家族のありようについては、池上俊一『イタリア・ルネサンス再考 花の都とアルベルティ』（講談社学術文庫）、講談社、二〇一〇年、主に第一章、第五—十六章。
- (21) Borsook and Offerhaus, *op.cit.*, p.42.
- (22) 注(一)を参照。
- (23) N. Edwards, “Francesco Sasseti and His Son Teodoro”, in Andrea Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, exh. cat., New York, 2008, pp.275-6, no.127.
- (24) *Ibid.*
- (25) *Ibid.*
- (26) Charles M. Rosenberg, “Virtue, Piety and Affection: Some Portraits by Domenico Ghirlandajo”, in August Gentili (a cura di), *Il Ritorno e la memoria*, 2, 1993, pp.173-195.
- (27) Edwards, *op.cit.*
- (28) Everett Faly, “Francesco Sasseti and His Son Teodoro II”, in *The Renaissance Portrait*, cit., pp.158-9, no.42.
- (29) 『すずめとナンテラ』板。三点の寸法は所蔵先はそれぞれ：56.8×38.5cm、×

ルリン、国立博物館群絵画館所蔵 (106B) : 59.5×39.3cm。ベルガモ、アカデミア・カッラーラ所蔵 (58MR006) : 75.5×52.5cm。フレンツェ、ナショナル・ギャラリー、サミュエル・クレス・コレクション (1952.5.56)

(30) Ronald Lightbown, *Botticelli: Life and Work*, London and New York, 1989, p.65.

(31) *Ibid.*

(32) Cristina Acidini (a cura di), *Botticelli nel suo tempo*, Milano, 2009, pp.96-8.

(33) テンズラ・板。111×134cm。ウノントゥイ美術館 (09001585577)

(34) Stefan Wepplmann, “Giuliano de’ Medici”, in *The Renaissance Portrait*, cit., pp.174-7, no.50.

(35) レオン・バッティスタ・アルベルティ『家族論』池上俊一・徳橋曜訳、講談社、二〇一〇年、九一—九二頁。

(36) 同書、九三頁。

(37) 同書、九八—九九頁。

(38) 同書、一〇〇頁。

(39) 同書、一二四頁。

(40) 同書、一二五頁。

(41) 『家族論』の研究資料としての意義については、同書「解説」五四—一五五二頁。

(42) アビ・ヴァールブルク、前掲書、一三三頁。

図版出典

(図1-7) Keith Christiansen and Stefan Wepplmann(ed.), *The Renaissance*

Portrait: from Donatello to Bellini, exhcat., New York, 2011.

(図2-3) Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandajo: Artist and Artisan*, New Haven and London, 2000.

(図4) Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandajo catalogo completo*, Firenze, 1995.

(図5) Eve Borsook and Johannes Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandajo at Santa Trinita, Florence*, Doornspijk, 1981.