

下方への視線： 15世紀の肖像画についての研究ノート

劔持あずさ

昨年、本誌で発表したドメニコ・ギルランダイオ（1448/49-1494）による肖像画《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》（ニューヨーク、メトロポリタン美術館所蔵）⁽¹⁾についての拙論の中で、執筆者はモデルであるフランチェスコの「下方に向けられた視線」が、理想的な父親が持つ内面的な美德を表すための表情として描かれた可能性を論じた⁽²⁾。本稿では、同じギルランダイオによる《老人と少年》（パリ、ルーヴル美術館所蔵）⁽³⁾および、ポッティチェリによるジュリアーノ・デ・メディチの肖像画についての検討を通じて、引き続き、肖像画におけるモデルの視線について考えてみたい。

— 《老人と少年》

継続して問題にしたいのは、《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》（図1）に見られるフランチェスコの表情である。

正面を向く姿勢および視線を下方に向けた表情は、当時の独立した肖像画においては独特なものとなっており、聖母像のそれと比較できるかもしれない。例えば、ギルランダイオが描いた聖母子像⁽⁴⁾と比較すれば、聖母の幼いイエスに向けられた眼差しや、正面を意識した姿勢などは、本肖像のフランチェスコと共通していると言える。ただ、聖母子像では、聖母の視線の先にはほとんどの場合幼いイエスがいる。彼女の視線が下方に向けられているのは、膝に抱いた息子を見つめるためである。一方フランチェスコは、息子を見ているわけではない。

メトロポリタン作品は、モデルの姿勢や表情とともに息子との二重肖像画である点でも同時代作品の中で際立っているが、ギルランダイオはもう一点、有名な二重肖像画を描いている。ルーヴル美術館所蔵の《老人と少年》（図2）である。制作年は1490年頃とされており、メトロポリタン作品よりも後に位置付けられている。窓のある室内で、年老いた男性とその孫と思しき少年が向き合う姿を描いたものだ。老人の鼻は病気のために変形しているが、少年を見下ろす眼差しは穏やかで落ち着いた。また少年も、異形ともいえる祖父の顔を親しみのこもった表情で見つめており、両者の親密な交流が肖像画を見る者にも伝わってくる。

メトロポリタン作品とルーヴル作品は、ともにおそらく血縁の二人（親子または祖父と孫）を描いた二重肖像画であり、世代間の継承や親密さをテーマとしている点で一致している。どちらの肖像画においても、ギルランダイオが、年長者から未



図1 ギランダイオ
《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》



図2 ギランダイオ
《老人と少年》

熟な者への情愛や慈しみと、未熟な者から年長者への尊敬や敬愛、さらに両者の精神的な交流を描こうとしたことは明らかだと思われる。この点についてディアズは《老人と少年》についての論考の中で、メトロポリタン作品をルーヴル作品に至る過程の一つと捉えた⁽⁵⁾。彼によれば、ルーヴル作品では人物たちのコミュニケーションの効果がより強調され、内面の精神的な要素を伝えることに成功しているという。

あらためて両作品を観察してみよう。メトロポリタン作品においては、父親を見上げて甘えるように寄り添う息子の姿は父と子の親密な雰囲気を演出している。父親も穏やかな表情をしているが、目を下に向けているものの息子のことは見ておらず、両者の視線が交わることはなかった。一方で《老人と少年》では、登場人物たちの交流はさらに強く明確に表現されている。絵の中の老人は、孫を抱き寄せるようにその背中に手を伸ばして、少年もそっと老人の胸に手をあてる。それと同時に二人が見つめ合うことで、彼らの絆や愛情の交換が、より直接的に伝わってくるのである。

このように観察すると、ギランダイオは、確かに、メトロポリタン作品で取り組んだ経験を活かして、ルーヴル作品の構想を練ったのだと思われる。とりわけ自然なかたちでの視線の交わりが描かれたことは、家族間の愛情を表すという点で、たいへん効果的であったといえるだろう。メトロポリタン作品で父親が目線を下げているにもかかわらず、息子の方を見ていないというのは、どこかよそよそしさを感じさせる。しかし、そうだからといって、メトロポリタン作品は家族の愛情などの精神性やモデルの内面を伝えるのに成功していない、と片付けてしまうわけにもいかないと思われる。むしろ、両者における眼差しの描写の違いは、画家の意図の

違いから来ているのではないかと執筆者は考えているからだ⁽⁶⁾。以下では、もう一度それぞれの制作背景を整理し、主役である父親または祖父の「下方への視線」について考えてみたい。

メトロポリタン作品は、1488年頃、ルーヴル作品より少し前に位置付けられている。1488年は、メディチ銀行で重職にあったフランチェスコ・サッセッティ(1421-1490)が仕事上の不始末を挽回するためにリヨンに赴いた年だ。高齢だった彼は、二度と故郷に帰れないことも考え、自らを記念する肖像画を生前に注文したとも考えられる⁽⁷⁾。

それに対しルーヴル作品は、モデルが誰であれ、モデルの死後に描かれたことが確実視されている、数少ない肖像画の一つである。ストックホルム国立美術館には、ルーヴル作品のための準備素描だと考えられている素描が所蔵されている(図3)⁽⁸⁾。この素描は、病気によって変形した鼻をはじめ、大きな額や目の周りのたるんだ皺など、ルーヴル作品のモデルと同じ特徴を持つ老人の顔を描いたものだが、大きく異なるのはモデルが目をつぶっていることだ。これをモデルの寝顔を描いたものとするか、死に顔を描いたものとするかについては研究者の意見が分かれるところだが、現在は死後に描かれたとするのが大勢となっている。例えば、顎から首にかけての筋肉が垂れ下がるようにゆるんでいて骨の形が見えないところなどが、モデルがすでに臨終を迎えたことを示しているという⁽⁹⁾。実際のところ、描かれたのが生前なのか死後なのかという問題を、素描から正確に判断することは極めて難しいと感じるが、いずれの場合も、ギルランダイオが肖像画の制作を念頭に目の前のモデルをスケッチしたことは間違いない。その際、モデルは目が開けられない状態だったのだろう。目を開けることが困難だったとすれば、死を迎えていなかったとして



図3 ギルランダイオ《老人の頭部》

も、その時は近かったと考えられる。

2008-9年にロンドンで開催された展覧会では、完成作品である板絵と素描が共に展示された。執筆者はこの展覧会を見ていないが、二つを並べて見比べられる機会は、研究者にとって実り多いものであったに違いない。展覧会カタログの解説⁽¹⁰⁾によれば、完成作品となる板絵で、ギルランダイオは、素描でとらえたモデルの姿にいくつか修正を加えて、生氣あふれる表現を達成した。まず乱れた髪の毛は整えられ、頬から顎にかけてのたるみは抑えられ、顎のかたちがはっきりと分かるように変更された。固く結ばれた口元はかすかに笑っているようであり、そして一番大きな変更は、頭部全体を少し前方へ傾け、目を開けて孫を見つめるようにしたことである。解説ではさらに、視線を下方に向けた結果、老人のまぶたの閉じ具合が、準備素描から大幅に変更されなかったことが指摘されている。顔の特徴や表情に大きく関わる目の表現を変更しないことで、ギルランダイオは、モデルの顔の特徴を損なうことがなかったというのだ。この指摘は的確で、重要だと考える。本来、肖像画のための素描であるなら、起きて目を開けたモデルの表情を描きとめる必要があるだろう。しかし、目を閉じた状態でしかモデルの顔をスケッチできなかったとすれば、できるだけ正確にモデルの特徴を伝えるために、下方へ視線を向けることを選んだ可能性がある。すなわち、ルーヴルの肖像画において、「下方への視線」は準備素描を活かしたものであり、言い換えるなら、少なくともここでは、視線の表現はモデルの臨終（またはそれに近い時期）の表情に由来するものと言えるのである。さらに、孫の少年と見つめ合うかたちにしたことで、「下方への視線」は孫に向けられた自然な眼差しへと変貌したのだ。

では、メトロポリタン美術館の《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》のフランチェスコの視線も、彼の「死」と関連づけられるものなのだろうか。執筆者は、拙論⁽¹¹⁾で示したとおり、この場合はモデルの死というよりも彼の内面の美德を示す表現だったと解釈したい。その理由は、特にこの肖像画については、視線を下に向けていることが必ずしもモデルの死と結びつくとは限らないことだ。仮に、作品が描かれたのが1490年のフランチェスコの死後であったとしても、その時点でギルランダイオには、参照できるモデルの生前のイメージが複数あった。1460年代に制作された胸像⁽¹²⁾や、ギルランダイオ自身が、メトロポリタン作品を描くまでに、すでにサンタ・トリニタ聖堂のサッセッティ礼拝堂装飾で描いたフランチェスコの肖像だ⁽¹³⁾。これらの前例を参考にするなら、フランチェスコの目を開いた肖像を描こうとすれば、その死後であってもギルランダイオは問題なく制作できたのではないだろうか。この点を考慮すると、ここでのフランチェスコの視線が下方へ向けられているのは意図的で、息子と目を合わせていないことも含め、より積極的な解釈をする余地があると思われるのである。

次章では、肖像画における「下方への視線」が、モデルの内面性を表している可能性を示す他の例として、ポッティチェリによって制作されたジュリアーノ・デ・メディチの肖像について、少し掘り下げて考えてみたい。

二 ジュリアーノ・デ・メディチの肖像

ジュリアーノ・デ・メディチ (1453-1478) は、のちに「豪華王」と呼ばれるロレンツォ・デ・メディチ (1449-1492) の四歳下の弟である。1478年、事実上の君主としてフィレンツェを支配していたメディチ家に不満を抱いたパッツィ家は、当時の当主であったロレンツォとジュリアーノの暗殺を企てた。大聖堂で白昼に起きたこの有名な事件で、ロレンツォは生き延びたが、ジュリアーノは命を落としてしまった。

現在、いくつかのヴァージョンが知られているポッティチェリによるジュリアーノの肖像画は、この暗殺事件から間もない時期に描かれたとされている。代表的な三点は、現在、それぞれ、ベルガモのアカデミア・カッラーラ (図4)⁽¹⁴⁾、ワシントンのナショナル・ギャラリー (図5)⁽¹⁵⁾、ベルリンの国立絵画館⁽¹⁶⁾に所蔵されている。これらは、ほぼ同一といえるジュリアーノの姿をあらわすが、背景が少しずつ異なっている。ベルガモ作品では、ジュリアーノの背後に窓が描かれていて、彼が室内にいることを暗示している。ワシントン作品でもモデルの背後に窓があるが、ベルガモ作品よりも大きなもので扉がついており、片方だけが開いている状態だ。さらに、もう一つの枠が画面全体を囲むように描かれていて、作品そのものが一つの窓枠の中の情景であるかのように工夫されている。前方の枠に載せられているのは、枯れ枝とキジバトだ。これらのモチーフは彼の突然の死とそれに対する哀悼を暗示するものだと理解される⁽¹⁷⁾。最後にベルリン作品の背景は、一面が暗緑色



図4 ポッティチェリ
《ジュリアーノ・デ・メディチの肖像》



図5 ポッティチェリ
《ジュリアーノ・デ・メディチの肖像》

の抽象的なものになっている。

これら三点について、誰がどのような目的で注文したのかはわかっていない。したがって、描かれた順序も議論されているところで、三点すべてが展示された「ルネサンスの肖像画 ドナテッロからベッリーニまで」展（2011～2012年）で作品解説を書いたヴェッペルマンは、制作年や制作経緯についてさまざまな状況が考えられるとし、それぞれの制作年を確定するのは不可能だと述べている⁽¹⁸⁾。一方、ザンプラーノは、ポッティチェリがジュリアーノの肖像を描くにあたってデスマスクを参考にしたと想定し、三点のうち最初に描かれたのはベルガモの作品だと考えた。ベルガモ作品は、「生氣のない半分閉じた目、くぼんだ頬」などの特徴から、デスマスクが使用されたことが明らかだというのだ。そして、ワシントン作品では、明らかな「死の痕跡」はとりのぞかれ、ジュリアーノは生き生きとした姿を取り戻した。ザンプラーノによれば、ベルガモ作品はデスマスクに現れた特徴を「写真をとる」ように板絵に写したものだが、ワシントン作品は、個人を記憶・記念し称賛するための、完成した肖像画だという。そして彼女によれば、三番目に描かれたのがベルリン作品だ⁽¹⁹⁾。

綿密な作品観察に基づき、わずかな表現の差異から導き出された制作順序は説得力がある。ザンプラーノが指摘するとおり、ベルガモ作品でのジュリアーノは、他の二点と比べて目の下や鼻先につけられた影が暗く、頬もこけていて皺も深いように見える。またベルガモ作品と比べてワシントン作品では、顎から頬にかけての輪郭のたるみがわずかに改善されている。これらの微修正は、前章で見た《老人と少年》で、ギルランダイオが準備素描をもとに板絵を描いた際に行なったものと共通している。つまり、ポッティチェリがデスマスクを出発点として一連の肖像画を描いたというザンプラーノの主張は、作品を見る限り⁽²⁰⁾、蓋然性が高いように思われる。

さて、ここで執筆者が問題としている「伏せた視線」について考えてみたい。ザンプラーノは、ジュリアーノの「半分閉じた目」を、デスマスクを利用したことを示す特徴の一つとしていた。しかしヴェッペルマンは、死後肖像を示すものかもしれないとしつつ、さまざまな可能性を論じている。ヴェッペルマンが述べるように、仮にデスマスクを利用していても、肖像画において「閉じた目」をそのまま描く必要はない。前章の《老人と少年》では、ギルランダイオは素描の閉じた目の印象をそのまま活用していたが、それは健康な時のモデルの姿を知らず、また参考にできる生前のモデルの肖像がなかったからかもしれない。その意味では、ポッティチェリは、明らかに生前のジュリアーノを見知っていたであろうし、また参考にし得るイメージもあった。例えば、1475年頃に制作されたヴェロッキオによるテラコッタの胸像⁽²¹⁾は、華やかな騎士としてのジュリアーノを表したものだが、ここで彼は目を開き口元には微笑をうかべている。これらのことを考慮すると、ポッティチェリがジュリアーノを伏し目で描いたのは、デスマスクを利用した結果というよりも、はっきりと意図的な表現だったのではないかと思えてくる。実はこ

の伏し目こそ、ジュリアーノ個人に結びついた特徴的なイメージだったのではないだろうか。

独立した肖像画でないものの、生前に描かれたジュリアーノの姿は、よく知られているものでは二つある。一つ目は、メディチ家の邸宅であったパラッツォ・メディチ内の礼拝堂の壁画装飾《東方三博士の行列》の中で、一族や友人たちとともに描かれた姿である。パラッツォ・メディチ礼拝堂の壁面には、生まれたばかりの救世主を目指して東方からやってくる博士たちの旅の様子が、ベノッツォ・ゴッツォリ(1420-22頃-1497)によるフレスコ画で表されている⁽²²⁾。王の姿で描かれた博士たちは、たくさんの従者をともない、きらびやかな行列を引き連れて進む。この壁画には、メディチ家をはじめ同時代の世俗の人々の姿が多く挿入されていることが知られていて、一番年若い王の後ろに続く従者の中には、壁画が描かれた当時の当主であるコジモ・デ・メディチ(1389-1464)、コジモの息子でロレンツォとジュリアーノの父親であるピエロ・デ・メディチ(1416-1469)を先頭に、メディチ一族の他、メディチ家に関係の深かった人々の肖像が含まれている。コジモたちのいる最前列と二列目には騎馬の大人達が並ぶが、二列目の大人の顔の間から、さらに後ろにいる年若い少年の顔が見える(図6)。その中で、赤い帽子をかぶり強い視線で生意気そうに前を見つめているのが、10歳のロレンツォである。そしてロレンツォの三人おいて右に見える、うつむいた少年が6歳のジュリアーノである。意思の強そうな顔つきのロレンツォにくらべると、ジュリアーノは物静かで憂いを帯びているようにすら見える。アチディーニが述べるように、この表情は、後年のボッティチェリの肖像を先取りしているとも言えるだろう⁽²³⁾。

生前のジュリアーノを描いた二つ目の作品は、ウフィッツィ美術館に所蔵されて



図6 ベノッツォ・ゴッツォリ《東方三博士の行列》ロレンツォとジュリアーノの肖像部分



図7 ボッティチェリ《東方三博士の礼拝》

いるボッティチェリによる祭壇画《東方三博士の礼拝》(図7)である。この作品はフィレンツェで金融業を営んでいたガスパーレ・ディ・ザノビ・デル・ラーマによって注文されたもので、当初はサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂内のデル・ラーマ家の礼拝堂に設置されていた。制作年は1475年である⁽²⁴⁾。

パラッツォ・メディチ礼拝堂では、イエスを目指して旅をする博士たちの行列が描かれていたが、この作品は、彼らがイエスのもとに到着し、贈り物を捧げる場面を描いたものだ。ここでは、聖母子は、画面中央の丘のような場所にかろうじて立つ、くずれた小屋の下に座っている。幼いイエスの前に跪き、その足に恭しく手を伸ばすのは、一人目の博士である。彼らより低い場所で、赤いマントに身を包んだ黒髪の男性が、二人目の博士だ。その右隣には白い衣装を着た三人目の博士がいて、二人は顔を見合わせて話すような素ぶりを見せている。三人の博士たちは、図像伝統の通りに、それぞれが王として、豪華な衣装で描かれている。さて、私たちにあって興味深いのは、これら三人の博士たちがそれぞれ、コジモ・デ・メディチとその息子で後継者のピエロ、ピエロの弟ジョヴァンニ(1421-1463)という、制作当時はすでに亡くなっていたメディチ家メンバーの姿で表されているということだ。さらに、イエスの前で跪くコジモ(老年の博士)の背後と、ジョヴァンニ(白い衣装の博士)の背後には、黒髪の青年が、それぞれ一人ずつ立っている。聖母子を中心に集まった人々の中で、さりげなく目立つ位置にいるこの二人は、ロレンツォとジュリアーノの兄弟だと考えらる。向かって左側でつばのある帽子をかぶり、顎を上げているのがロレンツォ、向かって右側で端正な横顔を見せているのがジュリアーノだ。ここでも、ジュリアーノの視線は下を向いていることに注目したい。ちなみに、1475年当時、ロレンツォは26歳、ジュリアーノは22歳であった。

以上、二作品であるが、ジュリアーノの生前に描かれた作例で、いずれも彼は目を伏せていた。独立した肖像画ではなく集団の一人として描かれているため、その視線の向きは、画面に多様性を演出するための手段だったとも考えられる⁽²⁵⁾。しかしそうであれば、必ずしもジュリアーノが下方を向かなくても良いのではないだろうか。ゴッツォリによる壁画でも、ポッティチェリの祭壇画でも、彼の他に大勢の人物が描かれていて、それぞれが様々な方向に顔や視線を向け、画面に活気を与えている。メディチの本流に属する重要人物であるジュリアーノは、なぜ視線を下げているのだろうか。

ここで明確な答えを出すことはできないが、単純に、ジュリアーノは幼い頃からよくこのような表情をしていたのかもしれない。または、ゴッツォリは、まだ幼い兄弟のそれぞれの特徴を出すために、意識して明確に表情を描き分けたとも考えられるのではないだろうか。具体的にどのような特徴が意図されていたのかはわからないものの、一般的に、強い眼差しで前方を見るロレンツォからは強い意志やリーダーシップを、うつむいて視線を下げるジュリアーノからは熟慮する慎重さを感じるところもできよう。ゴッツォリが壁画を制作していた頃、すでに祖父コジモと父ピエロによってフィレンツェにおけるメディチ家の優位は確立されていた。ピエロの息子である兄弟には、兄に対しては指導者としてフィレンツ市民を導く役割が、そして弟に対しては賢慮によって兄を支えることが期待されていたと想像するのは行き過ぎだろうか。顔を上方に向けて前を見つめるロレンツォ、下方を向いて目を伏せるジュリアーノという対比が、ポッティチェリの祭壇画でも繰り返されていることは興味深い。

三 小さなまとめ

それでは最後に、「伏せた視線の意味」について考えてみたい。とは言っても、今のところ、この視線の意味はわからない。しかし、先ほどの考察を踏まえるなら、やはり、1478年以降の一連のジュリアーノの肖像画でポッティチェリが彼を伏し目で描いたのは、デスマスクの表情をそのまま受け継いだというのではなく、それがすでにモデルにおなじみの表情や雰囲気だったからだと考えてみたくなる。それだけではなく、この「下方へ向けた視線」は、肖像に何らかの積極的な印象を与えるものとして捉えられていたのではないだろうか。

《老人と少年》の場合、下方へむけた視線がモデルの臨終の表情と結びついていることは、準備素描の存在から明らかであった。しかしこの場合、下方への視線は孫によって受け止められている。死んだ者の表情から派生した下方への眼差しは、肖像画の中で孫を見つめることによって、生者のそれへと変わったのである。それに対して、《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》およびポッティチェリのジュリアーノの肖像では、モデルたちは「単独で」視線を下方に向けている。その視線の先には、子どもなどの「見つめる対象」は存在しない。つまり、これら

の肖像においては、目を伏せたモデルの表情が、記念されるべきイメージとして選択されたと言うこともできる。

先ほども述べたように、目を下方に向けていると、一般的に、大人しく控えめであるとか、物静かで思慮深そうだという印象を与える。だとすれば、やはり画家は、例えば「謙譲」や「思慮深さ」などといったモデルの内面の美徳を、視線がつくる表情を通じて見るものに伝えようとしたのではないだろうか。

以上、未だ納得のいく良き解釈にはいたらないが、この研究ノートでは、ジュリアーノのイメージをめぐる、視線についての考察を多少は深めることができた。今後の見通しとしては、伏せた目が作り出す雰囲気と美徳の関係を探るため、例えば書斎の聖ヒエロニムスのような「読書／執筆する聖人（学者）」などのイメージを考察の対象に加えていきたいと考えている。

注

- (1) テンペラ・板、74.5×52.1cm。ニューヨーク、メトロポリタン美術館所蔵 (The Jules Bache Collection, 1949 (49.7.7))。なお、本稿では以下本作品を「メトロポリタン作品」と呼ぶ。
- (2) 剣持あずさ「肖像画がひらく家族のすがた—ドメニコ・ギランダイオ作《フランチェスコ・サッセッティと息子テオドロ》をめぐる—」『跡見学園女子大学人文学フォーラム』第20号、2022年、16-36頁。
- (3) テンペラ・板、62.7×46.3cm。パリ、ルーヴル美術館所蔵 (inv.R.F.266)。以下「ルーヴル作品」と呼ぶ。
- (4) 例えば、現在ウフィツィ美術館に所蔵されているサン・ジュスト聖堂のための祭壇画《聖母子と諸聖人》(inv.no.881) など。
- (5) Michael Diers, "At face value: Domenico Ghirlandaio's "An old man with his grandson" as a portrait of the Florentine Merchant Francesco Sassetti", in Henri de Riedmatten, Nicolas Galley, Jean-François Corpataux and Valentin Nussbaum (ed.), *Senses of sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Rome, 2015, pp.46-48.
- (6) ディアズは、《老人と少年》の老人のモデルは、メトロポリタン作品と同じくフランチェスコ・サッセッティであると主張している。サッセッティモデル説はこれまで複数の研究者によって提案されてきたが、定説として受け入れられるまでには至っていない。執筆者も、老人のモデルがフランチェスコ・サッセッティとするには慎重な検討が必要だと考えている。例えば、ギランダイオが描いたサンタ・トリニタ聖堂の礼拝堂装飾 (1485年完成) に描かれたフランチェスコの肖像と比較しても、とりわけ相貌が似ているには感じられないからだ。サンタ・トリニタ聖堂サッセッティ礼拝堂装飾については、Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio; Artist and Artisan*, New Haven and London, 2000, pp.230-36.
- (7) N.Edwards, "Francesco Sassetti and His Son Teodoro", in Andrea Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, exh.cat., New York, 2008, pp.275-6, cat.no.127. カドガンのモノグラフでは、1485年頃に設定されている。Cadogan, *op.cit.*, p.278.
- (8) メタルポイント、ハイライト、紙、28.8×21.4cm。スウェーデン国立美術館所蔵 (NMH 1/1863)。この素描については、Cadogan, *op.cit.*, p.176, 304.
- (9) Erena Greer, "Head of an old man" and "An old man and his grandson" in Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher and Luke Syson (ed.), *Renaissance Faces: Van Eyck to*

Titian, exh.cat., London, 2008, pp.244-245, cat.no.77.78.

- (10) *ibid.*
- (11) 注(2)を参照。
- (12) 1464-65年制作の、アントニオ・ロッセリーノによる大理石の胸像。高さ52cm。フィレンツェ、バルジェッロ国立博物館所蔵(64s)
- (13) サンタ・トリニタ聖堂サッセッティ禮拜堂壁画では、フランチェスコの姿が二回登場する。《フランチェスコ会の会則認可》の場面では儀式を見つめる人々の一人として、祭壇画横の壁では敬虔な奇進者として、いずれも横顔で描かれている。Cadogan, *op.cit.*, *ibid.*, p.87.
- (14) テンペラ、板、59.5×39.3cm。ベルガモ、アカデミア・カッラーラ所蔵(58MR0006)
- (15) テンペラ、板、56.8×38.5cm。ベルリン、国立博物館群絵画館所蔵(106B)
- (16) テンペラ・板、75.5×52.5cm。ワシントン、ナショナル・ギャラリー所蔵、サミュエル・クレス・コレクション(1952.5.56)
- (17) Patricia Zambrano, "Sandro Botticelli and the Birth of Modern Portraiture", in Ana Debenedetti and Caroline Elam (ed.), *Botticelli Past and Present*, London, 2019, p.26.
- (18) Stefan Weppelmann, "Giuliano de' Medici", in *The Renaissance Portrait*. cit., pp.174-7, cat. no.50.
- (19) Patricia Zambrano, *op.cit.*, 2019, pp.23-26.
- (20) 所蔵館のウェブサイトにおいて作品画像を閲覧した上での判断であり、作品の実見には至っていない。
- (21) アンドレア・デル・ヴェロッキオによって1475年頃制作されたと考えられる胸像。テラコッタ、高さ61cm。ワシントン、ナショナル・ギャラリー所蔵。Andrew W. Mellon Collection(1937.1.127)
- (22) 1459年頃。Diane Cole Ale, *Benozzo Gozzoli*, New Heaven and London, 1996, chap.3.
- (23) Cristina Acidini, "La Cappella con il Viaggio dei Magi di Benozzo Gozzoli" in Serena Nocentini e Valentina Zucchi (a cura di), *Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi*, exh.cat., Livorno, 2021, p.69.
- (24) テンペラ、板、111×134cm。フィレンツェ、ウフィツィ美術館所蔵(Inventario 1890, n.882) Ronald Lightbown, *Botticelli: Life and Work*, London and New York, 1989, pp.65-69.
- (25) ヴァザーリは、この作品の人物たちの多様な姿を賞賛している。「サンドロがこの絵に見られる人物の頭部に表した美しさは筆舌に尽くしがたい。それらはさまざまな姿勢で向きを変え、ある者は正面向き、ある者は横向き、ある者は斜め向き、ある者は身がかがめて表され、さらに若者と老人の違いに応じて多様な様態で表されており、どれも彼の技量の完璧さを見せつける絶妙さを示している。」ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』森田義之ほか監修、第二巻、中央公論美術出版、2020年、585頁。

【図版出典】

図1、2、5、7 バブリック・ドメイン

図3 バブリック・ドメイン (photo: Cecilia Heisser / Nationalmuseum Sweden)

図4 Accademia Carrara: <https://www.lacarrara.it/catalogo-online/58MR00006/>

図6 Sailko, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40315574>