

レオナルド・ダ・ヴィンチとフランドル絵画

—《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》を中心に—

江藤 匠

「北方の要素だけが、勝ち誇る古代的形態を正当に引き立てるものであった」⁽¹⁾

—E.H. ゴンブリッチ

1. 古代的パトスを抑制するフランドル絵画のエトス

15世紀フィレンツェ絵画におけるフランドル絵画の研究に先鞭を付けたアビ・ヴァールブルクは、当時のフィレンツェ人の好みからこのテーマに着目した⁽²⁾。1888年にミュンツによって1492年のメディチ家の財産目録が刊行され、それによってフランドルの板絵やタピスリーの輸入の状況が判明してきた⁽³⁾。記録や文書から、当時の進歩的な芸術家を愛好していたと思われたフィレンツェのパトロンは、実際にはゴシック的な北方の作品を好んでいたことが分かってきたのである。古代的芸術とゴシック的芸術とは並行して受け入れられた⁽⁴⁾。ヴァールブルクは、メディチの館には古代の彫刻の傍らに同時代のフランドルの芸術品が見出されることから、もはやゴシック的北方と南方の芸術を分離して扱うことは不可能であり、それらの相互補完に真のルネッサンスの神秘の背景が把握されると考えた。ヴァールブルクが問題としたのは、なぜフィレンツェにおいて、超人の観念と北方の写実的で宗教的な芸術に対する愛好が両立しえたのか、という集団心理であった⁽⁵⁾。

ヴァールブルクはその答えのヒントをヘルマン・オストッフの言語論に見出した⁽⁶⁾。オストッフは、1899年に刊行された『インドゲルマン語の補完的性質』において、印欧語がしばしば同一の語根から比較級を形成せず、そこに感情が関わる場合には異なった語根から各種の級をつくるのは、それによって強い語勢を得るためだったとしている⁽⁷⁾。ヴァールブルクはこの理論を、フィレンツェにおける南北芸術の衝突という問題に当てはめてみた。そしてその適例をサセッティ礼拝堂のギランダイオの《牧者の礼拝》に見出したのである。古代の異教的表現にたやすく屈することは、情念を希薄にし人物像を芝居がかった動きにする⁽⁸⁾。そのため敬虔を「最上級」で表現するためには異なる語源、すなわちファン・デル・フースの《牧者の礼拝》が、ギランダイオの手本となるのに相応しかった。

ヴァールブルクは、「ただ見つめることだけに没頭する男たちを描いた北方の像の中には我を忘れて観察する虚心さが、(中略) 体现されていた。この点で、フランドル人たちは、ここから古典古代の教養をもち修辞の才能にも恵まれていたイタリア人たちよりも優れていたのである⁽⁹⁾」と述べている。そこから次のような結論に達した。古代の情念(パトス)の定型的表現、扇情的で過剰な演出のもたらす芸術の脅威を、フランドル絵画の静的で瞑想的な倫理(エトス)が諫めるのである。つまり古代的修辞の抑制のきかなくなった放恣の障害ともなり協力者ともなるのが、北方のゴシック的要素であり、それによって古代的修辞は均衡を得ることができたとした⁽¹⁰⁾。またヴァールブルクは、フランドルの油彩画は、収集や評価の対象として、絵画作品の備品としての固定された状態からの解放を意味していたという。つまり肖像画やタピスリーの可動的性格が芸術作品の自律性への解放、ひいてはルネッサンスへの寄与を意味していたという⁽¹¹⁾。

この観点からすると肖像画というテーマは、四分の三観面という肖像画の形式そのものがフランドルを起源としているので非常に分かり易い⁽¹²⁾。しかしポーペ＝ヘネシーによると、15世紀全体を通じて、フランドルとイタリアの肖像画形式は混ざり合わなかったという。それが1475年にフランドルの技法をヴェネチアにもたらしたアントネロ・ダ・メッシーナによって、肖像画の変革が起こったのである⁽¹³⁾。フランドルから導入された油彩技法に

よって、人物表現にリアリティを与える頭髮の質感や虹彩の輝きの表現が可能になった。1470年代のフィレンツェで、この油彩技法の導入に最も積極的だったのが、ヴェロッキオ工房であり、そこで修業したのがレオナルド・ダ・ヴィンチだった⁽¹⁴⁾。いまだヴェロッキオ工房との関連の深い《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》(図1)は、いわばレオナルドの肖像画の原点だったといえる⁽¹⁵⁾。後述のように、この肖像画には背景の風景や裏面のネズの樹の紋章など、フランドル絵画の影響が色濃いのである。

レオナルドが、1503年から1506年にかけての第二次フィレンツェ滞在時に制作した《モナ・リザ》もまた、その発展史上にあるといえる。古典主義を代表する作例と考えられがちだが、ケネス・クラークは、その微笑を含んだ微妙な表情は反古典的、非地中海的性質を孕んでおり、むしろゴシック的なものだとしている⁽¹⁶⁾。そしてレオナルドはゴシック的感覚を理想化することにより、新しい質の古典的完璧さに到達したのだという。同様のことはハインリッヒ・ヴェルフリンも述べており、16世紀の古典的なものを、15世紀のリアリズムから区別していくのが、このような理想主義であるとしている⁽¹⁷⁾。つまりクワットロチェントの自然主義の限界を打破していくのが、ゴシック的な理想主義ということになり、そこに15世紀のフランドル絵画が深く関与してくる理由がある。筆者がこのテーマを扱おうとする動機の根底には、1500年頃から1525年頃までのいわゆる盛期ルネッサンスにおける古典主義の形成に、どのようにフランドル絵画が関与してきたのか、という問題意識があった。



図1. レオナルド・ダ・ヴィンチ《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》1474年頃、38.8×36.7cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー (Inv.no.2326)

2. 《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》の由来と現状

現在ワシントンのナショナル・ギャラリーに、1474年頃に制作年が推定されるレオナルド・ダ・ヴィンチの《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》(図1)が展示されている。この板絵は、1967年にメロン財団によって購入されたが、縦39センチ、横37センチと方形に近い寸法は、幾つかの理由から下部が切り取られていたことが判明している⁽¹⁸⁾。裏面の右上には、リヒテンシュタイン侯ヨーゼフ・ヴェンツェルの紋章と1733年の年記の入った赤い封蝋が押印されている⁽¹⁹⁾。17世紀以来ファドーツのリヒテンシュタイン侯が所有していたが、それ以前の所有者についてははっきりしていない。1499年にミラノのルドヴィコ・スフォルツァから没収され、ルイ12世の手に渡ったコレクションの中に、下部に「Genevra」と記された《婦人の顔》があり、それが当該作品だとする説がある⁽²⁰⁾。1780年に刊行されたダリンガーによるリヒテンシュタイン侯のカタログでは、この肖像画は「ルーカス・クラナハの女性頭部」となっており、下部が4cmほど継ぎ足されて補筆されていた⁽²¹⁾。1866年にグスタフ・ヴァーゲンは、当時ウィーンのリヒテンシュタインギャラリーにあったこの《女性頭部》(Nr.2326)を、作業仮説としてレオナルドに帰属させ、レオナルドの弟子ボルトラッフィオの手を示唆した⁽²²⁾。この仮説は、その後ミュラー・ヴァルデやボーデによって認められるようになった⁽²³⁾。

ヴァザーリの『美術家列伝』の中に、「レオナルドは、アメリゴ・ベンチの妻ジネブラの肖像画を描いたが、それは限りなく美しかった⁽²⁴⁾」という記述がある。1518年頃アントニオ・ピッリによって書かれたフィレンツェの美術品目録家では、「ジネブラ・アメリゴ・ベンチの肖像画、彼女自身に他ならぬほどうまく描かれた⁽²⁵⁾」と記録されていた。1527年頃に書かれたパオロ・ジョヴィオのレオナルド伝には、この作品については触れられていない⁽²⁶⁾。またヴァザーリの「レオナルド伝」の直接の種本となり、フィレンツェのガッディアーノ文庫にあった、1537年から1546年頃に逸名の作者によって書かれた『アノニモ・ガッディアーノ』においても、このピッリの一節はほぼそのまま繰り返されている。そこでは、「フィレンツェにおいて、[レオナルドは]ジネブラ・アメリゴ・ベンチの肖像をモデルから描いた。その作品は肖像画というよりは、ジネブラ本人であるかのように完璧に仕上げられた⁽²⁷⁾」とある。



図2. 図1の裏面のインプレーザ、
「VIRTUTEM FORMA DECORAT (美
が徳を飾る)」の銘。ワシントン、ナ
ショナル・ギャラリー、イメージジ
ング アンド ヴィジュアル サー
ヴィスィーズ デパートメント

これらの記述から肖像のモデルはフィレンツェの豪商アメリゴ・デ・ベンチの娘で、1457年に生まれたジネブラに同定された⁽²⁸⁾。像主の頭部を囲う樹木はネズの樹で、これはイタリア語で「ジネプロ (ginepro)」、トスカーナ方言で「ジネブラ (genevra)」と呼ばれており、人名と掛詞になっていると推断されたからだ⁽²⁹⁾。裏面(図2)には、イタリアの肖像画では珍しい「樹木の判じ絵 (arboreal rebus)」が描かれている。ネズの小枝を中心に左右を月桂樹と棕櫚の小枝が囲み、その先端を交差させている。枝を絡めて左右にスクロールが渡されており、そこには「美が徳を飾る (VIRTUTEM FORMA DECORAT)」というラテン語による六歩格の押韻詩の出だしが記されている⁽³⁰⁾。このラテン銘については、後で詳しく検討したい。月桂樹と棕櫚の枝の下部の交差部は欠けていることから、板絵の下部分は切断されていることが分かる。ジョン・ウォーカーの推定によると、絵の下端が壁に接触していたため、その部が壁の湿気を吸い腐食したので、15センチほど切断されたのではないかという⁽³¹⁾。一方ゴルトシャイダーは、下部が未完成だったために切り取られたと推測した⁽³²⁾。すでに1903年に、ボーデによって失われた部分の復元が試みられており、画面は現在のものよりも下が三分の一ほど長かったことになる⁽³³⁾。

それでは《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》の表面の下の部分はどのような形状だったのだろうか。その復元には、幾つか手掛かりとなる作例がある。例えばレオナルドが所属していたヴェロッキオ工房で制作されたバルジェロ美術館の大理石製の半身像《花束を持つ婦人》(Inv.115)は、その髪型や顔の輪郭がジネブラ・デ・ベンチと良く似ており、婦人は胸元に左手で花束を抑えつけている⁽³⁴⁾。もう一点は、かつてフィレンツェにあった、同じヴェロッキオ工房の画家ロレンツォ・ディ・クレディによって帰属されているメトロポリタン美術館の《婦人の肖像》(図3)だ。ここでも婦人の頭部はネズの木に縁どられており、裏面に「GINEVRA D'AMERIGO BENCI」の銘があることから、像主はジネブラ・デ・ベンチと推定された⁽³⁵⁾。そして腹部で両手を交差させており、左手に指輪を摘まんでいる。ただしこの指輪を摘まむ人差指と指輪は後の加筆だという。また現在フォルリにあるクレディの《若い婦人の肖像》も、レオナルドの《ジネブラ・デ・ベンチ》の影響下に描かれたと推定されている⁽³⁶⁾。もう一つはウィンザー宮にある銀筆による《手の習作》の素描で、この両手を組み合わせた素描は、当該作のための習作と考えられている⁽³⁷⁾。これらの作例からも像主が腹部で花束をもっていたと想像され、それを近年コンピューター・グラフィックで再現した図も公開された⁽³⁸⁾。



図3. ロレンツォ・ディ・クレディ《若い婦人の肖像》1490-1500年、
58×45cm、ニューヨーク、メ
トロポリタン美術館 (Inv. 43.86.5)

3. 《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》の注文主の問題

1474年に、ジネブラ・デ・ベンチは毛織物商ルイジ・ディ・ニッコリーニと結婚しており、肖像画はその際制作されたものと一般には考えられてきた⁽³⁹⁾。1457年生まれたジネブラを、モデルの年齢をから17歳ぐらいと比定したのである⁽⁴⁰⁾。メーカーは、夫のニッコリーニが1505年に亡くなった後、肖像画はベンチ家に返却され、1611年にベンチ家が断絶してからリヒテンシュタイン侯の所有になったと推定した⁽⁴¹⁾。しかし、嫁ぎ先のルイジ家にもベンチ家にも、この肖像画を所有していたという確たる証拠はないという⁽⁴²⁾。

それに対して、ウォーカーやフレッチャーなどの研究者は、本来の注文主はジネブラと交際のあったベルナル

ド・ベンボではなかったかと推理している⁽⁴³⁾。ベルナルドが1478年から1480年頃にフィレンツェに滞在していた時期に発注されたとすれば、ジネブラの年齢は23歳ということになる。ところが近年それを裏付けるような有力な証拠が出てきた。銘文の書かれたスクロールの部分で、赤外線写真によって撮影したところ、現在の「形が徳を飾る」という銘文の下から、「徳と名誉 (Virtus et Honor)」という別のラテン銘が浮かび上がってきたのである⁽⁴⁴⁾。この「徳と名誉」というラテン銘は、ベルナルド・ベンボのモットーとも一致しており、しかもこの棕櫚と月桂冠の枝を組み合わせたインプレザが、ベンボの1468年のスペイン旅行を詠った、パオロ・マルシの写本の扉絵の装飾と良く似ているのだ⁽⁴⁵⁾。もしも注文主がベルナルド・ベンボならば、1471年から74年までブルゴーニュ侯国にヴェネチア大使として滞在していたベンボが、フランドルの「樹木の判じ絵」をレオナルドに伝え、その形式に則って肖像画を描かせたということも考えられる⁽⁴⁶⁾。

ジネブラ・デ・ベンチとベルナルド・ベンボとの恋愛関係がどうして知られているのかというと、メティチ家サークルのネオ・プラトニスト詩人、クリストフォロ・ランディーノとアレッサンドロ・ブラチェッツイのラテン詩に、ベンボとジネブラとの情事が詠われているからである⁽⁴⁷⁾。それによると、ベルナルド・ベンボはジネブラ・ベンチに友人の家で遇うと一目で恋に落ち、言葉を交わすにつれてますます魅了された。その後教会の帰りにジネブラは、胸に付けていたスマイレの花を落とし、それを詩人を介してベルナルドへ贈ったというのである⁽⁴⁸⁾。ベンボは1480年にフィレンツェを去っているため、その際にレオナルドに肖像画を制作させたのではないかとされている⁽⁴⁹⁾。

もちろん、注文主がベルナルド・ベンボだと確証された訳ではない。しかしもしもそうならば、この肖像画にはどのような解釈の可能性が出てくるであろうか。すでに述べたように、ブルゴーニュ侯国で大使をしていたベルナルド・ベンボを介して、レオナルドとフランドル絵画との結びつきはより強くなる。もう一つは、フレッチャーが主張するように、ペトラルカに心酔していたベンボが、ジネブラをペトラルカの恋人ラウラに譬えていたという可能性である⁽⁵⁰⁾。この主張を誘因するのは、ベルナルドの息子ピエトロ・ベンボが、シモーネ・マルティーニ作《ラウラの肖像》のコピーを所持していたことである⁽⁵¹⁾。当時はよく知られた話なのだが、シモーネ・マルティーニがアヴィニョンの教会のポルティコに《聖ゲオルギウス》の壁画を描いており、そこにマルガリータの肖像に擬された、アヴィニョンに居たペトラルカの恋人ラウラの似姿が表されていた⁽⁵²⁾。ジネブラがラウラに擬されていたとするならば、それだけこの肖像画は象徴性の強いものだったということになる。

4. 《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》とフランドル絵画の関係

さてレオナルドの《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》は、1980年のポール・ヒルズの研究以来、その横を向いたやや冷たい眼差しなど表情が、ペトルス・クリストゥスの《婦人の肖像》(図4)と似ていることが指摘されてきた⁽⁵³⁾。例えばポーラ・ナトールは、二つの肖像画の類似性は偶然的なものではなく、レオナルドはクリストゥスの《婦人の肖像》を綿密に研究したに違いないと推断した⁽⁵⁴⁾。

またジョン・ブラウンは、「研究者によって、レオナルドの北方絵画への関心の試金石と見なされた《ジネブラ・デ・ベンチ》は、ベルリン絵画館のペトルス・クリストゥスの《婦人の肖像》との顕著な類似性を示している。(中略)ネーデルラント絵画に靈感を受けたこの肖像画は、婦人自身のフィジオノミーを取り込みながらも、彼女の外観の直截的な記録にはなっていない。また近代的な心理学的肖像画という意味においても、彼女の独特の個性を捉えられていない⁽⁵⁵⁾」と述べている。つまりレオナルドは、《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》において、クワットロチェントの自然主義でもなく近代的な心理主義でもない、独自の理想化を実現したというのだ。

一方ヒルズは、フィレンツェ近郊カレッジのメティチ家の別荘にあったロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《哀悼》に関して、「レオナルドは、



図4. ペトルス・クリストゥス《若い婦人の肖像》1452-1457年、29×22.5cm、ベルリン国立絵画館 (Kat.Nr.532)

このフランドル絵画の瞑想的な内面性を完全に理解した最初のイタリア人であった。この北方の精神性に、古代からの遺産である肉体的な意識と優雅さの感覚を融合させることによって、レオナルドは、純粋なイタリア美術との参照だけでは説明できない様式を創造したのである⁽⁵⁶⁾」としている。ここでもレオナルドの肖像画における内面化を、古代美術の流れからは説明できない、フランドル絵画の影響から類推している。

レオナルドの《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》の形成に、クリストゥスの肖像画が関与していた可能性は、現存する公文書の記録からもある程度裏付けられる。特に重要なのは、1492年のメディチ家の目録にある、「油彩で彩色されたフランス婦人の頭部を描いた小さな板絵、プリユッへのペトルス・クリストゥス（Pietro Cresci da Bruggia）の作品⁽⁵⁷⁾」の記録である。この記載にある小品を、ベルリンにあるクリストゥスの《婦人の肖像》と同一視する研究者は少なくない⁽⁵⁸⁾。現在ベルリン絵画館にあるクリストゥスの《婦人の肖像》は、1821年までエドワード・ソリーが所有していたが、ソリーはその収集品の多くをイタリアで購入していたのである⁽⁵⁹⁾。グスタフ・ヴァーゲンは当初、像主を現在は失われたオリジナルの額縁に記された銘文から英国のタルボット家の姪だとしていた⁽⁶⁰⁾。しかしその同定に関しては反論もあり、この肖像画がイタリアにあったことを否定するものではないという⁽⁶¹⁾。

またクリストゥスには、1453年のスフォルツァ公の記録に「Piero di Burges」に対する「人物画（figura）」への支払いの記載があり、PieroをPetrusとして、BurgesをBrugesと解釈するならば、クリストゥスはミラノの宮廷のために肖像画を制作していたことになる⁽⁶²⁾。「Piero di Burges」については、「Piero di Borgo」としてピエロ・デラ・フランチェスカに、「maestro Zannino」については、ミラノの宮廷画家だった「Zanetto Bugatto」と解釈する説もある⁽⁶³⁾。しかし筆者は、「Piero di Burges」のスフォルツァ家の記載が、ピエロ・デラ・フランチェスカの伝記的記録と一致しない限り、ペトルス・クリストゥスである可能性は高いと考える。ステルランも、クリストゥスはアントネルロ・ダ・メッシーナやコンラート・ヴィッツのような画家に対して、その統合化への生来の傾向が近似しているのも、これらの画家への適切な伝達者だったのかもしれないと言及している⁽⁶⁴⁾。

先述のように、《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》の裏面には、ネズの若木に絡んだスクロールにラテン語による六歩格の「美が徳を飾る（VIRTVTEM FORMA DECORAT）」が入っている⁽⁶⁵⁾。このような「樹木の判じ絵（arboreal rebus）」をインプレーザとして裏面に描くのは、フランドルの肖像画では一般的であった。例えば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの初期の《開いた本を持つ男》の裏面（図5）に描かれたヒイラギの枝の装飾で、上部に「私は私を苦しめるものを憎む」のフランス語銘がある⁽⁶⁶⁾。同様にイタリアで、裏面に「樹木の判じ絵」を描いた肖像画に、ジャコメット・ヴェネツィアーノの1490年頃の男の肖像画がある⁽⁶⁷⁾。このヴェネチア派の作例から比較しても、レオナルドの《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》がフランドル風の「樹木の判じ絵」をイタリアで適用した早い作例であることが分かる。従って、レオナルドがその制作にあたって、メディチ家が所有していたクリストゥスの《フランス婦人の頭部》を参考にしていただ可能性は高いといえる。



図5. ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《男の肖像》の裏面のインプレーザ《ヒイラギの小枝》「Je he ce que mord（私は私を苦しめる者を憎む）」の銘。1436年頃、34×24cm、ロンドン、コートールド研究所

5. 結論

以上の論拠から、レオナルドの《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》には、フランドル絵画の影響が証左される。その理想化された神秘的な雰囲気は、同時代のイタリアの肖像画よりも、むしろフランドルの肖像画に近い。それは油彩画による細密な仕上げという点でも、また裏面に「樹木の判じ絵（arboreal rebus）」を採用した形式という点でもフランドル絵画との共通点が窺える。ここで確立された肖像画の形式は、1500年以降の第二次フィレンツェ時代に制作された《モナ・リザ》の礎石になったといえる。その意味でも、レオナルドの初期作である《ジネブ

ラ・デ・ベンチの肖像》とフランドル絵画との関係の解明は重要だといえるかもしれない。

しかしこの関係を考える上で、やはり最初のヴァールブルクの問題提起に立ち戻らざるをえない。ヴァールブルクが依拠したオストッフの言語理論によれば、我々の感情に深く関わっている言葉は、より感情的になるにつれ、見慣れた語幹からの語形変化には満足できなくなるという。そして視覚芸術の領域にも、これと同じ原理が作用しており、古代の情念の過剰な表現を抑制するのが、フランドル絵画の静的で瞑想的な倫理の表現だったとした。レオナルドがフランドルの肖像画に注目した根源的な理由には、このような原理に無意識に気づいていた点があるように思う。ヒルズはそれを、「この北方の精神性に、古代からの遺産である肉体的な意識と優雅さの感覚を融合させることによって、レオナルドは、純粋なイタリア美術との参照だけでは説明できない様式を創造したのである⁽⁶⁸⁾」と表明した。そこにレオナルドが、《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》で実現した肖像画の独自性があるのである。

註釈

略号 AB:*The Art Bulletin*, BM:*The Burlington Magazine*, GBA:*Gazette des Beaux-Arts*

- 1) Gombrich, Ernst, *Aby Warburg: An intellectual Biography*, London, 1970, p.159.『アビ・ヴァールブルク伝』鈴木杜幾子訳、晶文社、181頁。
- 2) Warburg, Aby, "Flandische Kunst und florentinische Frührenaissance (1902)," *Gesammelte Schriften*, Bd.1, 1998, p.187.「フランドル美術とフィレンツェの初期ルネサンス」加藤哲弘訳、ありな書房、2005年、35頁。
- 3) Müntz, Eugène, *Les collections des Médicis au XVI^e siècle: Le Musée, La Bibliothèque, Le Mobilier*, Paris/London, 1888, (reprint, 2014). Gombrich, *op.cit.*, p.133.
- 4) Gombrich, *Aby Warburg*, 1970, p.132.『アビ・ヴァールブルク伝』鈴木杜幾子訳、153頁。
- 5) *Ibid.*, p.135. 前掲書、156頁。
- 6) *Ibid.*, p.178. 前掲書、200頁。
- 7) Osthoff, Hermann, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg, 1899 (reprint, New Delhi, 2013), p.20.
- 8) Gombrich, *Aby Warburg*, 1970, p.180.『アビ・ヴァールブルク伝』鈴木杜幾子訳、203頁。古代の過剰な演出に芸術が脅かされるという考え方は、すでに1879年にカール・ウールマンによって提示されている。Woermann, Karl, "Domenico Ghirlandajo," *Kunst und Künstler Italiens*, Ed. R. Dohme, I, Leipzig, 1878, p.73.
- 9) Warburg, *op.cit.*, p.205. ヴァールブルク前掲書、79頁。
- 10) Gombrich, *Aby Warburg*, 1970, p.177.『アビ・ヴァールブルク伝』鈴木杜幾子訳、199頁。
- 11) *Ibid.*, p.167. 前掲書、188頁。
- 12) Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven, 1990, p.61. Künstler, Gustav, "Vom Entstehen des Einzelbildnisses und seiner frühen Entwicklung in der flämischen Malerei," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 27, 1974, p.21. Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, p.171.
- 13) Pope-Hennessy, John, *The Portrait in the Renaissance*, London, 1966, pp.59-63.『ルネサンスの肖像画』中江彬他訳、中央公論美術出版社、45-51頁。
- 14) Eastlake, Charles, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, Vol.2, New York, 1960, p.81.
- 15) Bode, Wilhelm, "Bildwerke des Andrea del Verrocchio," *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Bd.III, 1882, p.260.
- 16) Clark, *Leonardo da Vinci*, London, 2005, p.165.『レオナルド・ダ・ヴィンチ』丸山、大河内訳、1981年、法政大学出版局、166-167頁。
- 17) Wölfflin, Heinrich, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Basel, 1907, p.245, p.249.『古典美術』守屋謙二訳、美術出版社、1962年、262頁、269頁。
- 18) Shapley, Fern, *Catalogue of the Italian Paintings: National Gallery of Art*, Washington, 1979, p.253.
- 19) Walker, John, "Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci," *National Gallery of Art: Report and Studies in the History of Art 1967*, Washington, 1967, p.7.
- 20) Adhémar, Jean, "Une Galerie de Portraits Italiens a Amboise en 1500," *GBA*, 84, 1975, p.100.
- 21) Möller, Emil, "Leonardos Bildnis der Ginevra dei Benci," *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12, 1937/38, p.192, p.207.
- 22) ウィーンのヘレンガッセにあったリヒテンシュタイン侯の絵画廊第六室にあった。ヴァーゲンは、像主を枠の銘文から外交官夫人のアリス・タルボットとしている。Waagen, Gustav, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, I, Wien, 1866, p.276.
- 23) Müller-Walde, Paul, *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael*,

- München, 1889, p.66. Bode, Wilhelm, "Leonardo's Bildnis der Ginevra dei Benci," *Zeitschrift für bildende Kunst*, 14, 1903, p.274.
- 24) Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, IV, ed. Gaetano Milanesi (以下 Vasari, *Le Vite.*, ed. Milanesi と略す), Firenze, 1879, p.39.『ルネサンス画人伝』田中英道訳、白水社、1982年、150頁。
- 25) Fabriczy, Cornelio de, "Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella biblioteca nazionale di Firene," *Archivio Storico Italiano*, serie V, VII, 1891, p.331. Frey, Carl, *Il Libro di Antonio Billi : Esistente in due copie nella biblioteca nazionale di Firene*, Berlin, 1892, p.51.
- 26) 1527年頃書かれたジョヴィオの「有名人についての三つの対話」のレオナルドの項にはリヒターの対羅英訳があり、それを参照した。Richter, Jean, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Vol.I, New York, 1970, p.3.
- 27) Milanesi, "Documenti inediti Risguardanti Leonardo da Vinci," *Archivio Storico Italiano*, serie III, XVI, 1872, p.225. Fabriczy, Cornelius, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano nella biblioteca nazionale di Firene*, (Cod. Magliabechiano XVII,17), Firenze, 1893, (reprint, Farnborough, 1969), p.89. 原文は以下の通り。「Ritrasse in Firenze dal natural la Ginevra d'Amerigho Benci, la quale tanto bene finì, che non il ritratto ma la propria Ginevra pareva [fol.91r]」訳文はゴルトシャイダーの英訳を参考にした。Goldscheider, Ludwig, *Leonardo: Paintings and Drawings*, New York, 1969, p.31.
- 28) Carnesecchi, Carlo, "Il ritratto leonardesco di Ginevra Benci," *Rivista d'Arte*, VI, 1909, p.292. Cook, Herbert, "The Portrait of Ginevra dei Benci by Leonardo da Vinci," *BM*, 20, 1912, p.346.
- 29) この掛詞の解釈は、アビ・ヴァールブルクによって提唱されたという。Bode, *op.cit.*, p.276. Möller, *op.cit.*, p.196.
- 30) Shapley, *op.cit.*, p.253. ヒルズによると、裏面に「樹木の判じ絵 (arboreal rebus)」を描いたイタリアにおける最も早い例だという。Hills, Paul, "Leonardo and Flemish Painting," *BM*, 122, 1980, p.615. 近年《ジネブラ・デ・ベンチの肖像》の裏面の装飾はティースの案に基づいて復元された。Thiis, Jens, *Leonardo da Vinci: The Florentine Years of Leonardo & Verrocchio*, trans. by J.Muir, London, 1913, p.105.
- 31) Walker, "Ginevra de'Benci by Leonardo da Vinci," 1967, p.12. Möller, *op.cit.*, p.192.
- 32) Goldscheider, *op.cit.*, p.155. 手に指輪を持っていたと推定する研究者もいる。Cook, *op.cit.*, p.345.
- 33) Bode, *op.cit.*, p.276. Möller, *op.cit.*, p.204.
- 34) Bode, *op.cit.*, p.276. グールドは、両者の類似性からバルジェロの《花束を持つ婦人》の胸像の作者をレオナルドに帰す可能性を示唆している。Gould, Cecil, *Leonardo: The Artist and the Non-Artist*, London, 1975, p.31.
- 35) Bode, *op.cit.*, p.276. Möller, *op.cit.*, p.205. この肖像画 (Inv.43.86.5) は、フィレンツェのアヌンツィアータ修道院にあったもので、その後ブツィ侯爵が所有していた。Dalli Regoli, Gigetta, Lorenzo di Credi, Cremona, 1966, p.145.
- 36) X線調査により、左手の人差し指は改変されているという。Walker, *op.cit.*, p.16. Cook, *op.cit.*, p.346. Dalli Regoli, *op.cit.*, p.130.
- 37) Walker, *op.cit.*, p.13. 多くの研究者によってウィンザー宮の王立図書館のシルバーポイントによる《女性の手の習作》(no.12558) は、《ジネブラ》の下絵草稿とみなされている。しかしグールドは、この素描は様式的に1480年代以降のものであって、必ずしも両者の関係は明確ではないとしている。Gould, *op.cit.*, p.30.
- 38) Brown, David, *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*, New Haven, 1998, p.106.
- 39) Carnesecchi, *op.cit.*, p.282.
- 40) Cook, "The Portrait of Ginevra dei Benci by Leonardo da Vinci," 1912, p.345. This, *op.cit.*, p.106
- 41) Möller, *op.cit.*, pp.206-207. ウォーカーはこの仮説を否定している。Walker, *op.cit.*, p.8.
- 42) Walker, "Ginevra de'Benci by Leonardo da Vinci," 1967, p.8.
- 43) Fletcher, Jennifer, "Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de'Benci," *BM*, 131, 1989, p.811.
- 44) Brown, *Leonardo da Vinci*, 1998, p.119.
- 45) Fletcher, "Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de'Benci," 1989, p.811.
- 46) フレッチャーは、ベンボのフランドル滞在との関連性を指摘している。Ibid., p.816.
- 47) Walker, "Ginevra de'Benci by Leonardo da Vinci," 1967, p.3.
- 48) ランディーノとブラチェッスイのラテン詩はいずれも20世紀に入って出版されたが、その原文と英訳はウォーカーの論文の補遺に付されている。Walker, *op.cit.*, pp.28-37.
- 49) Walker, *op.cit.*, p.8. Fletcher, *op.cit.*, p.813.
- 50) Fletcher, "Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de'Benci," 1989, p.816.
- 51) マルカントニオ・ミキエルは1520年代に、バドヴァのピエトロ・ベンボの家で、「ラウラの肖像に基づく、アヴィニョンの壁画の聖マルガリータの写し」を見たこと記している。Frimmel, Theodor, *Der Anonimo Morelliano: Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno*, Wien, 1888, pp.22-23.
- 52) Burioni, Matteo, "Die Immunität Raffaels: Lehre, Nachahmung und Wettstreit in der Begegnung mit Pietro Perugino," *Perugino: Raffaels Meister*, A. Schumacher ed. München, 2011, pp.141-143.
- 53) Hills, "Leonardo and Flemish Painting," *BM*, 1980, p.615.

- 54) Nuttall, Paula, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven /London, 2004, p.226.
- 55) Brown, *Leonardo da Vinci*, 1998, p.110.
- 56) Hills, "Leonardo and Flemish Painting," 1980, p.613.
- 57) 原文は以下の通り。"Una tavoletta, dipintovi di (sic) una testa di dama francese, cholorita a olio, opera di Pietro Cresci da Bruggia." Spallanzani, Marco, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, 1992, p.52, この記録の初出は、ミュンツのメディチ家の目録である。Müntz, *op.cit.*, 1888, p.79.
- 58) この説を提唱する代表的な美術史家がパノフスキーであり、また《婦人の肖像》にフーケの影響を認めるステルランである。Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, p.491. Sterling, Charles, "Observations on Petrus Christus," *AB*, 53, 1971, p. 19.
- 59) Panofsky, *op.cit.*, p.491. Bode, "La Renaissance au Musée de Berlin," *GBA*, 35, 1887, p.217.
- 60) Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, Vol.I, Stuttgart, 1862, p.94. 像主に関しては、シャーフの提唱した英国のブルゴーニュ侯国大使グライムストンの妻アリスとする説、パザンなどが提唱するシャルル大胆侯の妻ブルボン・ドゥ・イザベルとする説などがある。Ainsworth, Maryan, *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges*, New York, 1994, p.166. Sharf, George, "Observations on the Portrait of Edward Grimston, and Other Portraits of Same Period," *Archaeologia*, 40, 1866, p.479. Crowe and Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters*, London, 1872, p.145. Bazin, Germain, "Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV^e siècle," *La Revue des Arts*, 1952, 2-IV, p.199.
- 61) Nuttall, *From Flanders to Florence*, 2004, p.107.
- 62) 宮廷の記録によると、一四五六年に Antonello da Sicilia と Piero di Burges と maestro Zannino に手数料が支払われている。Malaguzzi-Valeri, Francesco, *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902, p.89, p.217.
- 63) Schabacker, *op.cit.*, 1974, p.14.
- 64) Sterling, "Observations on Petrus Christus," *AB*, 1971, p. 26.
- 65) Shapley, *op.cit.*, p.253.
- 66) この肖像画の像主は、その医者 of 被り物から、1436年にルーヴァン大学でドクトラルを得たギヨーム・フィラストル (Guillame Fillastre) と推定されている。裏面には、ヒイラギの枝が描かれており、上段に古いフランス語で「Je he (haïr) ce que mord (私は私を苦しめるものを憎む)」の銘がある。Panofsky, *op.cit.*, pp.477-478.
- 67) Dülberg, Angelica, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990, (Köln, Univ., Diss., 1985), p.228, pl.122. Brown, *op.cit.*, 1998, p.206.
- 68) Hills, "Leonardo and Flemish Painting," 1980, p.613.