

# エル・グレコによるヴァザーリ『列伝』評釈： 第3部序論および「レオナルド伝」 「ジョルジョーネ伝」

—G. ベッリーニ／レオナルド／ジョルジョーネ／パルミジャーノをめぐって—

松 井 美 智 子

エル・グレコは、『列伝』の第3部序論で複数箇所の下線を引くほか、ヴァザーリの主張に対する批判的な註釈を4箇所で付している。なかでも注目に値するのは、ジョヴァンニ・ベッリーニの絵画を、『列伝』著者の描いたすべての絵に勝ると称賛しているほか、パルミジャーノをめぐって彼の素描に高い評価を与えながら、絵画そのものにはヴァザーリと評価が異なることをあえて記し、彼による当代美術の代表者リストに全面的には同意できない姿勢を露わにしている点である。

また「レオナルド伝」では下線のほかに5箇所、比較的短い「ジョルジョーネ伝」においても3箇所に評釈がある。これらの中で極めて興味深いのも、第3部序論で、第3様式（16世紀当代の様式）の創始者をレオナルドとするヴァザーリに対して、むしろ早世したジョルジョーネにその地位は与えられるべきではないかという見解を示唆し、トスカーナ中心主義に偏向する『列伝』の芸術史観に異を唱えている点である。

以下、こうした異論のありようを含め、彼の註釈を詳細に検討してみることにしよう。

## 第1章 第3部序論をめぐって

エル・グレコはまず、ヴァザーリが第2様式（15世紀の様式）から第3様式への様式の進歩を促す重要な契機としてプリニウスの記述した著名な古代彫刻の存在があると論じ、その表現上の特質の一つとして、生きた人体の最大の美から引き出された表現をあげた箇所に下線を引くことから始めている<sup>1</sup>。

<sup>1</sup> Fernando Marías, Las anotaciones de El Greco a las “*Vidas*” de Vasari. Traducción y comentario, in *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, 1992, p. 80. この評釈については以下の拙論

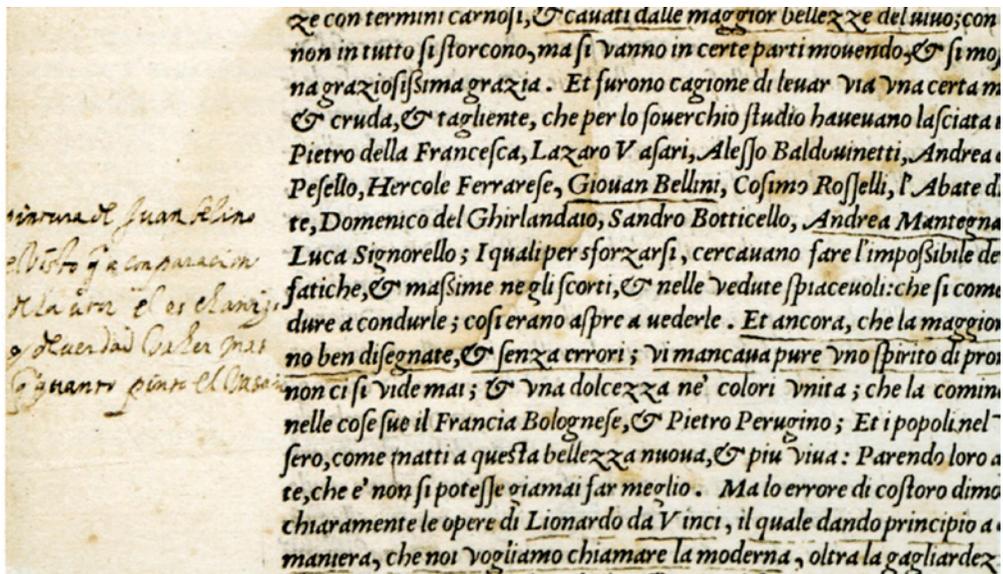


図 1 ヴァザーリ『美術家列伝』第 2 版 第 2 巻第 3 部序論 エル・グレコによる下線と評釈の一部

### 1) ジョヴァンニ・ベッリーニに着目して

[1] 上記のすぐ後、ヴァザーリが第 2 様式に属するとみなしてピックアップした 14 人の美術家のうちジョヴァンニ・ベッリーニとアンドレア・マンテーニャの名に下線を引き、欄外にこうコメントしている。

「ジョヴァンニ・ベッリーニの絵を私は見たことがある。著者（ヴァザーリ）（の絵）と比べるなら彼は古めかしい。（しかし）実際のところ、ベッリーニの絵はヴァザーリの描いた絵のすべてよりも値打ちがある」<sup>2</sup>（括弧は筆者による補足、以下同様）（図 1）。

評釈者エル・グレコが自ら記している通り、ジョヴァンニ・ベッリーニの作品を実見する機会があったことは間違いない。ヴェネツィアの諸聖堂や公共施設をはじめ、生地カンディアにおいて、あるいはローマ滞在中親交のあったフルビオ・オルシーニの所蔵作品を介して、一度ならずその機会があったとみられる<sup>3</sup>。またジョヴァンニ・ベッリーニを高く評価してい

で既述した。松井美智子「エル・グレコと彼の父祖たちの芸術——古代美術とビザンティン美術をめぐる画家のヴァザーリ『列伝』評釈」『東北学院大学教養学部論集』第 173 号（平成 28 年 3 月），pp. 1-28. esp. p. 3.

<sup>2</sup> トランスクリプションは“pintura de Juan Belino (...) e visto que a comparación de lautor el es el antigo y de verdad valer mas que quanto pinto el Vasari”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 80, 126. Vasari-Giunti, II, Proemio.; Vasari-Milanesi, IV, p. 10.

<sup>3</sup> N. M. Panagiotakes, *El Greco; The Cretan Years*, London, 2009, pp. 96-101. Pierre de Nolhac, “Une galerie de peinture au XVI<sup>e</sup> siècle. les collections de Fulvio Orsini”, *Gazette-des Beaux-Arts*, XXIX, 1884b, pp.



図2 エル・グレコ 《聖アンナと幼児洗礼者ヨハネのいる聖家族》 プラド美術館



図3 ジョヴァンニ・ベッリーニ 《聖母子》  
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

ること自体も、ベッリーニとビザンティン・イコン画との深い親近性を考慮するならば、意外とは言えないだろう。実際、エル・グレコが《聖アンナと幼児洗礼者ヨハネのいる聖家族》(プラド美術館)(図2)など聖家族図に導入した「眠る幼児キリスト」の図像の源泉は、ジョヴァンニ・ベッリーニらヴァネツィア派の図像伝統に遡るとみなされてもいる<sup>4</sup>(図3)。

なおジュンティ版第1巻には「ヤコポ、ジョヴァンニ、ジェンティーレ・ベッリーニ伝」が収録されているものの、そこには註釈を記してはいない。しかしながら第3巻の「ティツィアーノ伝」において、再びジョヴァンニ・ベッリーニの絵画を擁護するコメントを2箇所付している。

[2] まず「ティツィアーノ伝」の冒頭付近で、幼少時の師匠であったベッリーニの芸術について、ヴァザーリは、当時ベッリーニとその地方のほかの画家たちは古代作品の研究をしていなかったの、実物から写し取ってはいたものの、彼らが描くものはみな干からびて、

427-436.

<sup>4</sup> H. E. Wethey, *El Greco and His school*, vol. II, p. 59.

粗野で労苦を感じさせる様式で制作されていたと記している箇所に下線を引き、欄外に以下の評釈を付している。

「ジョヴァンニ・ベッリーニの絵画で私が見たところのものに、彼（ヴァザーリ）がもし到達していたならば、自然から学んだものを別の様式（あるいは別のやり方）で自分のものとしたらうに、（実際には）彼はそれを手にしてはいない」<sup>5</sup>。

この一節は、ジョヴァンニ・ベッリーニが自然から学び到達した芸術的境地に、自然から学ぶことを疎かにしているヴァザーリは到達出来ていない、と語っていると思われる。

〔3〕さらに先のところで、ヴァザーリはアルフォンソ・デステのカメリーノについて述べ、ジョヴァンニの描いた《神々の祝宴》（図4）でドレイパリーが角張って表現されていることに触れ、それをドイツ様式に従ったものと述べている。そしてヴェネツィアのサン・バルトロメオ聖堂に設置されていたアルブレヒト・デューラーの作品《ロザリオの祝祭》（図5）からジョヴァンニはそれを模倣したのだと記した一節に、評釈者はふたたび辛辣なコメントを付している。

「画家の伝記を書かねばならないという境遇が、こんな判断を求めたのだ」<sup>6</sup>。

この一節は、ヴァザーリの画家／美術家の列伝を執筆する主目的が、トスカーナの優位性を主張しその美術家たちの主導的な役割を論じることにより、その目的に沿うべく彼は真実を矮小化しているというエル・グレコの理解を示唆しているのであろう。

さて、ここでベッリーニを離れ、再び第3部序論の本文に戻ろう。ヴァザーリは第2様式を代表するとみなす画家14人の名を挙げ、彼らの様式的な短所を列挙しているところで、その一節「表現の大部分はよく素描されて誤謬のないものであったにもかかわらず、そこには機敏フロンテツァさの感覚が欠けていた」という箇所に下線を施している<sup>7</sup>。

<sup>5</sup> トランスクリプションは以下。“si el alcansaba en lo que yo e visto en alguna pintura de Juan Belin de otra manera y posesion ten[d]ria los que estudian del natural que no los tiene” Vasari-Giunti, III, pp. 805-806.; Vasari-Milanesi, VII, pp. 246-247. Fernando Mariás, *op. cit.*, pp. 112, 132. (邦訳は「ティツィアーノ伝」平川祐弘訳, 『ヴァザーリ ルネサンス画人伝』所収, 白水社, 1982年, p. 351.)

<sup>6</sup> “tal juicio quiso la suerte que hubiera de escribir la vida de los pitores” Fernando Mariás, *op. cit.*, pp. 113, 132. Vasari-Giunti, III, p. 808.; Vasari-Milanesi, VII, p. 433. (『ティツィアーノ伝』前掲書, pp. 355-356.)

<sup>7</sup> Fernando Mariás, *op. cit.*, p. 80. 当該頁の挿図も参照のこと。Vasari-Giunti, II, Proemio.; Vasari-Milanesi, IV, p. 11. (邦訳は「第3部序論」越川倫明訳『美術家列伝』第3巻, 中央公論美術出版社, 2015年, p.



図4 ジョヴァンニ・ベリーニとティツィアーノ 《神々の祝宴》 部分図  
ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図5 アルブレヒト・デューラー 《ロザリオの祝祭》 プラハ、国立美術館

直後にヴァザーリは、こうした第 2 様式の美術家の誤りは、「我々が『当代の』と呼ぶ第 3 の様式を始めた最初の人レオナルド・ダ・ヴィンチ」によって正されたと述べ、ここにエル・グレコはまず下線を施している<sup>8</sup> (図 1)。

## 2) パルミジャーノに着目して

続いてジョルジョーネやフラ・バルトロメオ、アンドレア・デル・サルトのほかコレッジョ、パルミジャーノら第 3 様式を代表する画家の名前をヴァザーリが列挙している箇所の欄外に、彼は以下のコメントを記している。

[1] 「(パルミジャーノの) 素描は、その通りである。というのも、絵画については、パルミジャーノは何も分かってはいなかったし、アントニオ・デ・コレッジョのようなライバルには及ばない。そしてパルミジャーノについて言えるのと同じことは、ヴァザーリと一緒に持ち上げているその他の人々についても言えるのである」<sup>9</sup>。

エル・グレコがパルミジャーノについて、その素描を高く評価する一方で、実のところ絵画はあまり評価に値しないとみなしていたことは、この書き込みばかりでなく、後述する通り「パルミジャーノ伝」における註釈でも繰り返されていることから、疑う余地はなさそうだ。

さて評釈者が具体的にパルミジャーノをどのように捉えていたのか、さらに考察を進めるため、「フランチェスコ・マッツォーラ (パルミジャーノ) 伝」に記された 5 つの評釈を検討してみよう。

[2] まず、ポローニヤのサン・ペトロニオ聖堂モンシニョール礼拝堂に置かれたきわめて大きな聖ロクスで、パルミジャーノはその聖人にこの上なく美しい表情を与えた、とヴァザーリの絶賛している箇所に下線を引き、さらに先のところでパルミジャーノの素描のこ

5. から引用。) 若桑みどり氏は「機敏さの感覚 [uno spirit di prontezza]」の語に「いきいきとした精神」という訳語を与え、この語を靈感の力による狂気<sup>フロウダ</sup>と関連づけている。林達夫、摩寿意善郎監修『ヴァザーリの芸術論』、平凡社、1980 年、pp. 220,288.

<sup>8</sup> Fernando Marias, *op. cit.*, p. 80.

<sup>9</sup> トランスクリプションは以下。“dibusi suy que de Pintu(ra) Parmiyano no supe nada y mas pued(e) con tal competidor como Antonio de Core(ggio) y lo mismo que se ha (...) de parmijano se pu [ede] dezir de los demas a (...) que los levanta a otr (...) la figura junta”. とくに [Parmiyano no supe nada] の箇所は、評釈者がパルミジャーノの絵画を熟知していたことは他の註釈から明らかなので、フェルナンド・マリーアスによる解釈 [Parmiyano no supo nada] に従って訳出した。Fernando Marias, *op. cit.*, pp. 80, 126. Vasari-Giunti, II, Proemio.; Vasari-Milanesi, p. 11. (邦訳は「第 3 部序論」, 前掲書, p. 8.)



図6 パルミジャニーノ 《聖ロクスと寄進者》 ボローニャ, サン・ペトロニオ聖堂

の上ない優美さについて言及した箇所<sup>10</sup>、次の註釈を記している。

「お望みのままに（書くがよい）。それら（素描）こそが最も優れているのだ。（にもかかわらず）このお人好し [el buen obre]（ヴァザーリ）はこれらに（具体的に）立ち入らずに済ませて、（あろうことか）聖ロックスの頭や他のその類のものを称えているのがわかる」<sup>11</sup>。

<sup>10</sup> この箇所は、次に続く註釈が《アモル》をめぐる一節となっていることを勘案すると、ジローラモ・デル・リーノとジローラモ・ファジュオーリのために制作された「この上なく優美である」とヴァザーリの絶賛している箇所に該当すると思われる。（邦訳は「パルミジャニーノ〔フランチェスコ・マツォーラ〕伝」安達薫訳『美術家列伝』第3巻、中央公論美術出版社、2015年、pp. 530-532.）

<sup>11</sup> トランスクリプションは以下の通り。“así como quera y lo meyor que ellos tienen se be que el buen obre los paso con silencio y alaba (...) la cabeça del sa[n] Rueque y otras cosas semejant(es)”. Fernando Marias, *op. cit.*, pp. 90, 128. なお、この箇所をめぐるマリーアスの解読には疑問が残る。Vasari-Giunti, II, p. 235.; Vasari-Milanesi, V, p. 228. (邦訳は前掲書、p. 530.)

問題となっている作品《聖ロクスと寄進者》(図6)は、今日もなおボローニャ、サン・ペトロニオ聖堂の身廊左手第8番目に位置するガンバ礼拝堂に祭壇画として設置されているが<sup>12</sup>、エル・グレコの註釈から、彼はボローニャを訪れこの作品を実見したと考えられる<sup>13</sup>。この作品は高さ270cm、幅197cmに及ぶ大作で、聖人は画面のほぼ3分の2を占める巨漢として描かれている。身体とその表情には優美さと官能性が強調されており、ペストによる潰瘍の痕跡を見せる露わな大腿部そのものが犬の頭部によって強調され、奇妙にきわどい印象を醸し出している。その官能性は、右手を胸に当てながら、激しい光を放つ十字架像を振り仰ぐ、恍惚とした眼差しによってさらに増幅されているように見える。エル・グレコがこの聖ロクスを批判している理由は定かでない。彼はこの聖人像に加味されたエロティシズムに不快感を覚えたのだろうか<sup>14</sup>。

[3] さらに先のところで、パルミジャーノがパルマで描いた弓をこしらえるクピドの絵をめぐって、ヴァザーリがその彩色は華麗、構想は天才的、彼独特の手法は優美であると絶賛している箇所、一層手厳しいコメントを付している。

「そして嘆かわしい、と言うのがもつとよからう」<sup>15</sup>。

評釈はエル・グレコが当該作品《弓を削るアモル》(図7)を実見し、その体験に基づいて語っているように見えるが、果たして彼はこれを実際に見ることが可能だったのだろうか。

この作品の来歴は、たいへん興味深い<sup>16</sup>。ヴァザーリが伝記で述べた通り、これはパルマ

<sup>12</sup> S. J. Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting*, London, 1950, pp. 74-77, 177-178. Mary Vaccaro, *Parmigianino: The Paintings*, Turin, 2002, pp. 162-163.

<sup>13</sup> この他にも「ヴァザーリ伝」でボローニャ、サン・ミケーレ・イン・ボスコ修道院食堂に描かれた《聖グレゴリオスの晩餐》《マルタの家のキリスト》をめぐって註釈を記している。エル・グレコはボローニャを訪れこれらを実見したとみてよいだろう。Fernando Marias, *op. cit.*, p. 120. Vasari-Giunti, III, p. 988.; Vasari-Milanesi, VII, p. 666.

<sup>14</sup> M. バッカロによれば、聖ロクスのパトスを強調するため、パルミジャーノはラファエロの幻視絵画《聖チェチリア》や《聖カタリナ》から強いインパクトを受けた可能性が指摘されている。Mary Vaccaro, *op. cit.*, pp. 162-163. また本作と緊密な様式的関連を示す《聖ヒエロニムスの幻視》と同様、官能性とエロティシズムの強調されている点で、ローマのマニエリスムに触発されたパルミジャーノによる新たな宗教画と捉えられている。D. Ekserdjian, *Parmigianino*, 2006, Yale University Press, New Haven and London, pp. 45-50. 一方、官能性を別とすれば、聖人の胸に当てる右手のポーズと指の表現、涙に潤んだ大きな瞳で天を仰ぐ眼差しや恍惚とした表情などは、エル・グレコ自身の様々な聖人像のレパートリーで繰り返されているものと重なっている。

<sup>15</sup> トランスクリプションは以下。“y desgraciada direbe mayor” マリーアスによる解釈 [y desgraciada mejor diría] に従って訳出した。Fernando Marias, *op. cit.*, pp. 90, 128. Vasari-Giunti, II, p. 236.; Vasari-Milanesi, V, p. 230. (邦訳は前掲書, pp. 532-533.)

<sup>16</sup> 《弓を削るアモル》の来歴については以下を参照。R. ウォールドが史料の再調査を行っており最も詳しい。R. Wald, “Parmigianino’s Cupid Carving his Bow, History, Examination, Restoration,” in *Parmigianino e il manierismo europeo, Atti del Convegno internazionale de studi*, Parma, 2002, pp. 165-181. Angela Delaforce, “The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II,” *Burlington Magazine*, 957 (1982, Dec.), pp. 742-752. S. J. Freedberg, *op. cit.*, pp. 184-186. Mary Vaccaro, *op. cit.*, pp. 180-181.



図7 パルミジャーノ 《弓を削るアモル》 ウィーン，美術史美術館

貴族で画家の親友の騎士バイアルドのために制作され、相続人マルカントニオ・カバルカの手に移ったあと、R. ウォールドによればすでに1560年代半ばにはスペインに渡っていたと見られる。その後フェリペ2世の秘書官アントニオ・ペレスの手に渡るが、その経緯は明らかではない。やがて1573年にマドリッド郊外に建設された「ラ・カシーリャ [La Casilla]」と呼ばれるペレスの別邸のコレクションに入った。政敵の言によれば、宮廷で権勢を恣にし、政治交渉を通じてあるいは便宜の見返りとして私腹を肥やした彼の別邸の豪華さはスペイン

随一とされ、奢侈を極めた暮らしぶりも伝説となった。とくに「ラ・カシーリヤ」の絵画ギャラリーは、マドリードを訪れる貴顕たちの好奇心を大いにそそる対象となり、同時代人たちに強烈な印象を与え記憶に刻まれたようである<sup>17</sup>。だがわずか6年後の1578年3月31日、ペレスはフェリペ2世の義弟でレパント海戦の英雄として名を馳せたドン・ファン・デ・アウストゥリアの秘書官ドン・エスコベドの暗殺に関わって失脚<sup>18</sup>、その後「ラ・カシーリヤ」は収藏品とともに国に差し押さえられてしまう。

没収後の1585年3月21日に作成された収藏品目録を調査したA. デラフォルスによれば、絵画はこのパルミジャーノ作品の他にティツィアーノ、コレッジョ、ルカ・カンビアーゾのオリジナルを含む127点で、そのほぼ四分の一に当たる28点を神話画が占めていた。その中には《弓を削るアモル》の他にコレッジョの著名な《レダ》(図8)、《ダナエ》、《ガニュメデス》のオリジナル、また主題の特定されていない「ポエジア」も含まれ、官能的でエロティックな絵画への嗜好が際立ったものだったと知られている<sup>19</sup>。コレクションの中でもとくに官能的な裸体像を含む3作品には、色染めされた絹のカーテンが取り付けられていたことが分かっているが、パルミジャーノの《弓を削るアモル》はその一枚で、しかも収藏品目録の筆頭に挙げられている<sup>20</sup>。

<sup>17</sup> A. デラフォルスは、F. パチェーコの『絵画論』に収録されたアラゴンの詩人バルトロメ・レアンドロ・デ・アルヘンソーラの韻文の一節に、スペイン宮廷における淫らな神話画の横行を非難する一節があり、それがペレスの所蔵した《レダ》を彷彿させることに着目している。Angela Delaforce, *op. cit.* p. 748. ただしこの一節は《レダ》ばかりでなく《エウロペの略奪》を含む「ポエジア」の官能的な諸作品をも念頭に記されている。

F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 376. この一節は当時耳目を集めたようにピセンテ・カルドゥーチョも『絵画問答』に引用している。Vicente Caducho, *Dialogos de la Pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, pp. 362-363.

<sup>18</sup> この事件について邦語文献では以下が詳しい。J.H. エリオット『スペイン帝国の興亡 1469-1716』藤田一成訳、岩波書店、1982年、pp. 290ff.

<sup>19</sup> 《レダ》《ダナエ》《ガニュメデス》はおそらく王室コレクションからペレスに譲渡されたものとみられる。これらコレッジョ作品は、ヴァザーリの記述から、フェデリコ・ゴンザーガからカール5世へ贈られスペインに入ったとみなされてきたが、近年来歴を疑問視する意見もある。いずれにせよ16世紀後半のスペイン宮廷にこれらがあったことは確実で、若き日のフェリペ2世が収集したティツィアーノの「ポエジア」をはじめとする幾多の官能的でエロティックな神話画群を擁したスペインの王室コレクションこそ、ペレスの神話画コレクションの絵画嗜好の祖型とみられる。ペレスの絵画収集を含むスペイン宮廷における官能的絵画コレクションについては、以下を参照。Javier Portús Pérez, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el Coleccionismo de Pintura de Desnudo en la Corte Española*, Madrid, 1998, pp. 71ff. esp. pp. 136-137.

<sup>20</sup> A. デラフォルスによれば、《弓を削るアモル》はコレッジョの《ガニュメデス》(当時スペインではパルミジャーノの作と見なされていた)とともに、異端審問所によるペレスに対する同性愛嗜好の嫌疑を裏付ける証拠とみなされたようである。Angela Delaforce, *op. cit.* pp. 745-748. esp. p. 748. パルミジャーノ作品は、アモルの彫像のような身体の醸し出す生々しい触覚値や表情、背面観などが官能的効果を著しく高めているのは確かである。なおS.J. フリードバーグはこの作品について極めて優れた造形分析を行っている。S. J. Freedberg, *op. cit.*, pp. 88-89.

さらにメアリー・ヴァッカロは、古代ギリシャの彫刻家プラクシテレスの制作したクビドの裸体像が、クニドスのヴィーナス像が蒙ったのと同様、情熱の対象とされ乱暴な扱いを受けたというプリニウスの逸話を、パルミジャーノは知りつつ《アモル》を作成した可能性を指摘している。Mary Vaccaro, *op. cit.*, p. 181. Pliny, *Natural History*, vol. XXXVI, pp. 20-23. (邦訳『プリニウスの博物誌』第3巻、中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣、平成元年、p. 1456.) 以下の文献も参照。越川



図8 コレッジョ 《レダ》 ベルリン, 国立絵画館

目録の作成後まもなくペレスの絵画コレクションの競売の動きは始まった。しかしフェリペ2世の死去から1年後の1599年まで実現しなかった。じつに没収からおよそ20年余り、その間《弓を削るアモル》が王室コレクションのどこにあったのか所在は明らかでない。しかし最終的にコレッジョの上記3点と《イオ》を加えて、神聖ローマ皇帝ルドルフ2世の手に渡ることになる。この競売の交渉と作品の移送には、ルドルフの意向を受けたマドリッド駐在大使とともに、スペインの宮廷彫刻家であるポンベオ・レオーニが重要な役割を果たしたことも知られている。レオーニは1599年パリ亡命中のアントニオ・ペレスと会見し競売の折衝を行なったばかりでなく、1605年にマドリッドからバルセロナ、ジェノヴァ経由でブラハへ向け作品を移送するための作業にも関わった<sup>21</sup>。また作品はスペインを離れる前にエウヘニオ・カヘースやエルナンド・デ・アビラらによって模作が制作されている<sup>22</sup>。

エル・グレコが果たしてどの段階で《アモル》を実際に眼にすることができたのか定かでないが、コレッジョの《レダ》と《ダナエ》などとともに実見したと考えられる<sup>23</sup>。あるいは

倫明編『ルネサンスのエロティック美術』東京藝術大学出版会、平成23年、pp.182-183。

<sup>21</sup> Angela Delaforce, *op. cit.* p. 748. R. Wald, *op. cit.*, p. 170. またロマツォは『絵画論』(1584年刊)でコレッジョの《ダナエ》と《イオ》を当時ミラノのレオーネ・レオーニが所蔵し、それらは息子ポンベオによってスペインから送られたと記している。これが事実なら、少なくともこの2点はペレスの失脚後非常に早い段階でポンベオの裁量下に置かれたようだ。Cecil Gould, *The Paintings of Correggio*, London, 1976, p. 270.

<sup>22</sup> Javier Portús Péres, *op. cit.*, pp. 91. R. Wald, *op. cit.*, p. 171.

<sup>23</sup> エル・グレコはヴァザーリの「コレッジョ伝」において、マントヴァのフェデリーコ2世が神聖ローマ皇帝カール5世に献上するためコレッジョに描かせた2枚の絵、レダとダナエについて、これら



図9 エル・グレコ 《ボンペオ・レオーニの肖像》 ジェノヴァ，個人蔵

はレオーニとの親交がそれに力を貸したのかも知れない。彼は 1570 年代後半，スペイン到着後の相当早い段階にレオーニの肖像画を制作している（図9）。また 1608 年レオーニの死去に際して作成された財産目録には，エル・グレコの手になる肖像画や「救世主」像など晩年作品と推定される複数の作品が記録されており，親交は途絶えなかったとみられる<sup>24</sup>。

いずれにしてもこの作品は，註釈者の共感を得られなかったようである。彼の批判は，さらに今日バルミジャンーノの代表作と見なされる作品に対しても向けられている。

〔4〕それはバルマのサンタ・マリア・デ・セルヴィ聖堂のために，眠る幼児キリストを腕に抱いた聖母マリアを描いた板絵，いわゆる《長い首の聖母》（フィレンツェ，ウフィツィ美術館）（図10）をめぐる註釈である。ヴァザーリが，この作品は優美さと美しさに満ちた彼独自の手法のおかげで，きわめて高く称讃されていると記した箇所に，エル・グレコはこう記している。

---

を見たジュリオ・ロマーノは，これほど見事に彩色された絵は今まで見たことがないと言ったとヴァザーリが記述した箇所に，次の評釈を記している。「そして彼は本当に言うべきことを弁えていた」。これらの作品を実見し賛美していると考えられる。「Y sopo deva deçir con verdad」。これを下記の通りに解釈し訳出した。[y supo lo que debía decir en verdad] Fernando Marfás, *op. cit.*, pp. 98, 126. Vasari-Giunti, II, pp. 18-19.; Vasari-Milanesi, IV, p. 115.

<sup>24</sup> H. E. Wethey, *op. cit.*, vol. I, pp. 14, 84(64).



図10 パルミジャーニョ 《長い首の聖母》 フィレンツェ、ウフィツィ美術館

「(絵画の何たるかを)知らない者たちによって称えられているのだろう」<sup>25</sup>。

今日マニエリスムという様式概念の形成と切り離し難いと見なされるこの作品は、それ自体として、実のところエル・グレコの絵画観や美意識とは相容れないものだったことが明らかで、たいそう興味深いというべきである。自然からの意図的で大胆な乖離や、エロティシズムと装飾性の融合、陶器のように滑らかな人体の表面をくっきりと照らす冷たい強烈な光、毛髪表現に際立つ入念で繊細な細部描写、そして現実を超える洗練や人工美の希求、パルミジャーニョの独特な優美さを構成していると思われるこれらの要素のいくつかは、ティツィ

<sup>25</sup> トランスクリプションは以下の通り。“lodata sera de los que no saben”, Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 90, 128. Vasari-Gunti, II, p. 236.; Vasari-Milanesi, V, p. 231. (邦訳は前掲書, p. 533.)

アーノを筆頭にヴェネツィア派絵画やコレッジョ作品に見られるような、自然主義を基調に豊かな色彩と明暗の融和する絵画を絶賛している註釈者の審美眼や絵画観から、逸脱していたということであろう。

〔5〕次の註釈は、このすぐ後でフランチェスコが死去したのは 1540 年 8 月 24 日だったという一節に続いて、彼の描く「絵画に」彼の両手が与えた独自の優美さを思えば、彼の死はこの芸術にとって大きな損失であったとヴァザーリの記した箇所である。ここに註釈者はあえて「絵画に」を「素描に」へと訂正して書き込んでいる<sup>26</sup>。つまりエル・グレコは、パルミジャニーノの死が大きな損失であったのは、彼の絵画ではなく、その手が独自の優美さを与えた「素描」という分野においでであると、主張しているわけである。

これは一見、上記〔1〕の「第 3 部序論」で記した評釈の繰り返しであるように見えるが、ヴァザーリがパルミジャニーノ芸術の精髓として度々述べている「独自の優美さ」と言う言葉めぐる議論されている点が異なっており、興味深い。評釈は、彼の独自の優美さは絵画では実現されていない、それは素描という表現においてこそ異彩を放ち遺憾無く発揮されているという持論の主張となっている。言い換えれば、彼の絵画と素描のイメージ世界あるいはヴィジョンを、エル・グレコは異なったものとして峻別しているということであろう。また素描の価値を、絵画作品の価値と同等に捉えていることを示唆しているのかも知れない。いずれにせよ彼はパルミジャニーノの素描に相当親しく接し、その独特の魅力を熟知していたのは明らかと思われる。

もっとも、エル・グレコの財産目録は彼が素描を所蔵していたことを明らかにしているが、制作者を特定させる記述がなく、パルミジャニーノのそれを所有していたか否かは残念ながら分かってはいない<sup>27</sup>。

〔6〕「パルミジャニーノ伝」における最後の註釈は、このすぐ後で、優美さにあふれた手法や活力にみなぎった精神に恵まれていたフランチェスコが、もし日々正しく精進していたならば、この芸術を完成させたはずであるとヴァザーリの記した箇所に記されている。

「優美であることにおいても、また彼のあの素描全般においても、アントニオ（・ダ・コレッジョ）はすべての者に勝っている」<sup>28</sup>。

<sup>26</sup> トランスクリプションは以下の通り。“ay disegni”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 90, 128. Vasari-Gunti, II, p. 237.; Vasari-Milanesi, V, p. 234. (邦訳は前掲書, p. 535.)

<sup>27</sup> José Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, Madrid, 2005, pp. 288-297, esp. 295. 画家の死後息子ホルヘ・マヌエルによって作成された 1614 年 7 月 7 日付の財産目録には、一括して素描 150 枚と版画 200 枚の記載がある。

<sup>28</sup> トランスクリプションは以下。“Antonio les a sobrepujado todos en lo que es gracia es general de aquellos sus dibujos”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 90, 128.

Vasari-Gunti, II, p. 237.; Vasari-Milanesi, V, p. 235. (邦訳は前掲書, p. 535.)



図11 パルミジャーノ 《キリストの埋葬》  
エッチング、ロンドン、ナショナル・ギャ  
ラリー



図12 エル・グレコ 《キリストの埋葬》  
アテネ、国立美術館／アレクサンドロフ・  
スーツォフ美術館

エル・グレコは、最終的には優美さにおいても素描についてもコレッジョの後塵を拝する存在と彼を位置づけているわけである。

『列伝』では、彼の伝記以外に「マルカントニオ・ボロニエーゼと他の版画家たち」で版画家としてのパルミジャーノの活動を記しており、そこにも註釈がある。

〔7〕 エッチング技法によってパルミジャーノは多くの非常に優美な小型の版画を制作した。例えばキリストの降誕、死せるキリストと嘆くマリアたち（図11）などであるという箇所の欄外に、次のように記されている。

「この作品で、かつてないこれほどの優美さに到達したとは、何ということだ」<sup>29</sup>。

素描と近接したイメージ世界／ヴィジョンを示す彼の版画は、なるほどイタリア移住直後

<sup>29</sup> “en esto nunca alego en tanta gracia obre”. マリーアスによる解釈に依拠して訳出した。Fernando Marias, *op. cit.*, pp. 92, 128. Vasari-Gunti, II, p. 304.; Vasari-Milanesi, V, p. 423. (邦訳は「マルカントニオと他の版画家たち」越川倫明訳『美術家列伝』第4巻所収、中央公論美術出版社、平成28年、pp. 137-138.)

の極めて早い段階からエル・グレコの靈感源であったことが知られている<sup>30</sup> (図 12)。

彼は『列伝』ばかりでなく、ダニエレ・バルバロの編纂したウイトルウィウスの『建築十書』(1556年、ヴェネツィア刊)の評釈においてもパルミジャーノに言及し、積極的な評価を与えていることに改めて注目しておきたい。

〔8〕それは古代に対する当代の美術家たちの優越を論じるなかで、当代を代表する美術家としてミケランジェロ、ティツィアーノ、ティントレット、ラファエロ、そしてコレッジョの名を挙げて言及したのち、評釈の末尾に次のように付け加えていることである。

「そして私はパルミジャーノを銘記しないではおかないだろう。フランチェスコ・パルミジャーノのことだ。彼は人物像の優美さとすらしとした様〔la svelteza〕を、彼のスケッチ〔los yschizos〕あるいは素描〔rascunnos〕で示すためだけに、生まれてきたかのようなのである。こうした数の美術家を選び集めるのに、私は苦勞した。にもかかわらずジョルジョ（ヴァザーリ）はおよそ 300 人も集めたのだ<sup>31</sup>。

まず初めに、エル・グレコは当代（ヴァザーリによれば「第 3 時代」）を代表すると彼のみなした、僅か 6 名の美術家の一人としてパルミジャーノを挙げていることに着目したい<sup>32</sup>。そして最後の一文は、当代美術を語るため真に重要と思える美術家を 6 人精選するのにさえ自分は苦勞したにもかかわらず、なんとヴァザーリは『列伝』におよそ 300 人も登場させている、一体これほどの数の美術家の芸術をすべて知悉していたとでも言うのだろうか、

<sup>30</sup> クレタ島時代のエル・グレコの周辺では、ミカエル・ダマスキノスがパルミジャーノの素描あるいは版画を所蔵していたことが判明している。またエル・グレコの靈感源として、たとえばイタリア到着直後の作とみられる《三王礼拝》(アテネ、ベナーキ美術館)では、パルミジャーノに基づくアンドレア・スキアヴォーネによる版画、あるいは 1567-70 年頃とみられる《キリストの埋葬》(アテネ、国立美術館) (図 12) では、まさに『列伝』に記されているパルミジャーノの同主題版画 (図 11) からモチーフの借用が行われている。El Greco: Identity and Transformation, Madrid-Rome-Athens, Milano, 1999, pp. 343-344, 359-360. Fernando Marias, El Greco: Biografía de un pintor extravagante, Madrid, 1997, pp. 43-55. パルミジャーノの版画をめぐっては以下も参照。足立薫「パルミジャーノの《キリストの埋葬》—— マニエリストの二つのヴィジョン」『版畫の写像学』所収、ありな書房、2013 年、pp. 151-218.

<sup>31</sup> トランスクリプションは次の通り。“non desare de arecordar Parmigiano digo Francisco Parmijano que pare que solo nassio por mostrar con los yschizos ho rascunnos que ssi dicono la svelteza e grazia nelas figuras para juntar este numero ho tenido deficultad e non de meno Jorgio (...) uno trezentos ...” in Fernando Marias, Agustin Bustamante, Las ideas artisticas de El Greco, Madrid, 1981, pp. 131-137, 235-236.

<sup>32</sup> エル・グレコによる当代美術の代表者リストは、ロドヴィーコ・ドルチェの『アレティーノ』に記されたものに比較的近いと思われる。ドルチェは本書の冒頭からベッリーニ、ジョルジョーネ、ティツィアーノを称賛し、ラファエロを非常に高く評価、コレッジョ、パルミジャーノを加えているが、レオナルドを含めていない。セバスティアーノ・デル・ピオンボに批判的であるところも共通している。ただしティントレットへの評価は全く対照的だ。ロドヴィーコ・ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』翻訳・註解・研究、森田義之・越川倫明、平成 18 年、中央公論美術出版。

と皮肉っているわけである。

この註釈でパルミジャーノを称賛に値するとみなしているのは、『列伝』と同様、絵画ではなくスケッチや素描であり、しかもそれらに表された「優美ですらりとした人物表現」だと明示しているところが意義深い。パルミジャーノの素描を特徴付ける要素はさまざまあるが、その一つである優美ですらりとした人物表現、言い換えると身体がほっそりと引き伸ばされ、重力から解き放たれて空間をゆらゆらと浮遊するようなイメージを評価しているわけである。実際、これはエル・グレコ自身の人体造形の特質と重なっていることは言うまでもないであろう。

### 3) ふたたび第3部序論に戻って——ミケランジェロそしてヴァザーリ

ヴァザーリによる第3様式を代表する美術家リストを契機にしたパルミジャーノに対する上記の註釈の後、エル・グレコは序論の終盤に記されたミケランジェロをめぐる記述に着目している。神のごとき才能の力、またその勤勉さ、ディセーニョ、技術、判断力、優美さをもってすれば乗り越えられないものは想像できない。これはあらゆる形態とあらゆる対象を包含する絵画と色彩の領域について言える。頭部、手、腕をそれぞれ比較して見るならばミケランジェロの彫像は徹底した優美さをもっているとヴァザーリの記した箇所、彼は次の評釈を記している。

「すべてが逆だ。というのも、ミケランジェロに優美さがあるのは、像の全体においてだからである」<sup>33</sup>。

ミケランジェロの人体像の優美さは、人体各部の個別の美しさによってもたらされているのではなく、像の全体において実現されているという評釈者の考えを語っているのであろう。

第3部序論をめぐる最後の註釈は、序論の末尾付近の一節で、ふんだんな報酬と幸福に促されて高名な美術家が優れた作品を制作し、その一方で報いられることもなく貴重な成果を上げている類い稀な才能たちを高く評価しなければならない。したがってこの我々の時代に正当な褒賞というものがあるのならば、疑いなく古代の芸術家たちが作り出した以上に偉大な作品が生み出されることだろうと、ヴァザーリの記した箇所である。エル・グレコはこうコメントしている。

<sup>33</sup> トランスクリプションは次の通り。“todo el contrario por que en lo que tiene la graci(a) Micael Angel es (...) la figura junta”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 80, 126. Vasari-Giunti, II, Proemio.; Vasari-Milanesi, IV, p. 14. (邦訳の該当箇所は「第3部序論」越川倫明訳, 前掲書, p. 8.)

「我々の時代に属する者すべてのうち彼（ヴァザーリ）はもっとも裕福であったと言える（にもかかわらず）、その彼が制作した（あるいは行なった）通りである」<sup>34</sup>。

これは、ヴァザーリが同時代において多くの貴顕をパトロンとして現実にきわめて潤沢な報酬を得た美術家の一人であったにもかかわらず、彼の制作した作品は知られているように、古代の美術家たちの作品を凌ぐとは到底言えない、と辛辣な皮肉を込めた評釈であると読めるであろう。

## 第 2 章 「レオナルド伝」と「ジョルジョーネ伝」

### 1) レオナルド・ダ・ヴィンチをめぐる

エル・グレコはレオナルドの伝記の 5 箇所までペンをとっているものの、この巨匠に対する関心は実質的に薄いようだ。

[1] 最初はまず、レオナルドが 1494 年に新たなミラノ公爵の地位を継いだルドヴィコ・スフォルツァのもとに大きな名声に包まれてやってきたというヴァザーリの記述箇所で、彼がミラノに到来した年「1494」の数字を欄外に書き出している。これは、レオナルドがその生涯の中で最初の重要パトロンに伺候し始める時期、当時の彼の年齢に対する関心が註釈者にペンを取らせたのもあろうか<sup>35</sup>。

[2] 次に、ローマに赴いたレオナルドが当地で蠟を素材にした薄い空洞の動物をこしらえ、またトカゲを使った細工もので人を恐れさせ、さらに羊の腸を使った極薄の風船を膨らまして部屋をいっぱいにするなど、奇矯なものを数限りなく作り出したとヴァザーリの記述した箇所に、以下のような註釈を記している。

「(彼の) 神々しさが行き着くところ (がこれ) である」<sup>36</sup>。

これは伝記の冒頭付近で、「真に驚嘆すべき神々しい人であったレオナルド」とヴァザー

<sup>34</sup> “como yzo el que no pudo decir que no sia stato el mas rico de quantos a bido e Nuestra era”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 80, 126. Vasari-Giunti, II, Proemio.; Vasari-Milanesi, pp. 14-15. (邦訳の該当箇所は「第 3 部序論」越川倫明訳、前掲書、p. 8.)

<sup>35</sup> “1494”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. Vasari-Giunti, II, p. 5.; Vasari-Milanesi, IV, pp. 14-15. (邦訳の当該箇所は「レオナルド・ダ・ヴィンチ伝」森田義之訳、前掲書、p. 21.) なお 1494 年というヴァザーリの記述は誤りで、実際にミラノへ赴いたのは 1482 年初頭だったとされている。「レオナルド・ダ・ヴィンチ伝」、前掲書、p. 36 (28).

<sup>36</sup> “donde vino a parar divinidad”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. 当該箇所は Vasari-Giunti, II, p. 10.; Vasari-Milanesi, IV, pp. 46-47. (邦訳は前掲書、p. 28.)

リの記している言葉をパラフレーズした意趣返しなのであろう<sup>37</sup>。これも辛辣な皮肉というべきである。

[3] さらに先のところで、フランスに向かったレオナルドは、国王フランソワ1世が聖アンナの原寸大下絵を絵に仕上げるよう望んでいたにもかかわらず、口約束だけで長いこと手をつけずに放置し、やがて王の腕の中で息を引き取った、享年75であったとヴァザーリの記した箇所に、死亡したとされる年齢を注意深く「75」と書き出している<sup>38</sup>。

[4] レオナルドへの皮肉を含んだコメントはさらに続く。レオナルドは実制作より言葉によってずっと多くの仕事をした、とヴァザーリの記した箇所に、以下の書き込みがある。

「フィレンツェ人だからである」<sup>39</sup>。

[5] 直後に、ジョヴァンバティスタ・ストロツィによるレオナルドを讃える頌詞「彼だけが他のあらゆる人たちに勝った、フェイディアスにも勝った、アペレスにも勝った…」を記した箇所に、さらなる皮肉と註釈者の疑念を書き込んでいる。

「(勝ったのは)彼が何も制作しなかったことにおいてだ。ジョルジョ(ヴァザーリ)は、最初の地位はレオナルドのものでないことが露見しないよう、彼(レオナルド)の死んだ時を記したくなかったのである」<sup>40</sup>。

「レオナルド伝」に記されたこの最後の註釈の後半部分は、幾分か衝撃的である。「最初の地位」とは、おそらくヴァザーリが第3部序論でレオナルド・ダ・ヴィンチを「我々が『当代の』と呼ぶ第3の様式を始めた最初の人」と記し、註釈者エル・グレコも下線を施して関心の痕跡を残した箇所に関わると考えられるからである。

エル・グレコはこの註釈に先立ち、上記の〔1〕でレオナルドの生涯における最初の重要

<sup>37</sup> [Veramente mirabile e celeste fu Leonardo]. 当該箇所は Vasari-Giunti, II, p. 2.; Vasari-Milanesi, IV, p. 18. (邦訳は前掲書, p. 17.) この他にも第三部序論で「神のごとき優美さ [grazia divina]」(Vasari-Milanesi, IV, p. 11.), さらに伝記冒頭で「その動作はとても神々しく [sua azione é tanto divina]」(Vasari-Milanesi, IV, p. 17.) とヴァザーリが類語を繰り返していることも註釈者は意識したものと思われる。

<sup>38</sup> “75”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. Vasari-Giunti, II, p. 11.; Vasari-Milanesi, IV, p. 49. なおこの享年はヴァザーリの誤りで実際には1519年に67歳で死去した。「レオナルド・ダ・ヴィンチ伝」前掲書, p. 44 (62).

<sup>39</sup> “como fiorentino”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. Vasari-Giunti, II, p. 11.; Vasari-Milanesi, IV, pp. 50-51. (邦訳は前掲書, p. 29.)

<sup>40</sup> “en no azer nada. No quiso Jorje poner e(1) tiempo que morio pa(ra) no descubrir que el logar primero (...) es de Leonardo”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. Vasari-Giunti, II, p. 11.; Vasari-Milanesi, IV, p. 51. (邦訳は前掲書, p. 29.)

パトロンであるルドヴィコ・スフォルツァに伺候するためミラノに赴いたのは 1494 年だとする記述に着目、また [3] で享年を 75 とするヴァザーリの記述にも関心を寄せているが、ここではさらに踏み込んで、ヴァザーリは自分と同じく当然レオナルドの没年 (1519 年) を知っている、それにもかかわらず伝記に記していないのは、記したくなかったからであり、故意に記さなかったのは、レオナルドを第 3 様式の創始者に祀り上げるためであると語っているように思われる。それでは註釈者が「最初の地位」にふさわしいとみなしたのは一体誰か。ジョルジョーネではなかったろうか。では、彼の伝記に眼を転じよう。

## 2) ジョルジョーネをめぐる

[1] まずジョルジョーネは常に自然に従い、絶えずそれを忠実に模倣したので、ジェンティーレ及びジョヴァンニ・ペッリーニを超えただけでなく、トスカーナで活躍していた当代の様式の創始者たちと張り合う名声を獲得した、とヴァザーリの記した箇所に下線を施している<sup>41</sup>。

[2] さらに先の所で、油彩画でもフレスコ画でも生きた人間や他の事物を柔らかく、調和に富み、陰影部分に微妙に溶け込んでゆくように表した。そのために、当時の優れた画家の多くがジョルジョーネは人物像に魂を吹き込み、生命ある肉体をいきいきと再現するために生まれてきた画家であり、彼のように描ける人はヴェネツィだけでなく他のどこにもいないと認めたのである、とヴァザーリの記した箇所に最初の註釈を記している。

「ついに真実が彼の視力を奪い、彼は望まなかったのだろうけれども、ジョルジョ (ヴァザーリ) に白状させたのである」<sup>42</sup>。

[3] さらに先の箇所で、ジョルジョーネの作品の多くはイタリアの国外にも送られたが、それらはあらゆる時代に美術家で溢れかえっていたトスカーナから遠く離れたアルプス近郊のこの地方も、常に天から見捨てられ忘れ去られていたわけではないことを証言するのにもことにふさわしい作品であった、というヴァザーリの記述に下線を引いた上で、以下の註釈を付している。

<sup>41</sup> Fernando Marías, *op. cit.*, p. 81. Vasari-Giunti, II, p. 13.; Vasari-Milanesi, IV, p. 92. (邦訳は「ジョルジョーネ・ダ・カステルフランコ伝」森田義之訳、前掲書、p. 50.)

<sup>42</sup> トランスクリプションは以下。“al fin la verdad le azeco(?) aunque no qui (...) le yzo confesar por (...) Jorge esmesial (?) p (...) el A todo (?) recusa (...)” この箇所の邦訳は F. マリーアスの解釈に依拠している。Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. 該当箇所は Vasari-Giunti, II, p. 13.; Vasari-Milanesi, IV, p. 93. (邦訳は前掲書、p. 50.)

「彼は、高慢であることを止められないのだ」<sup>43</sup>。

ヴァザーリの一節は、トスカーナこそが芸術の主導者であるという信念による常套的なトスカーナ鼻風の発露に過ぎないとみなしうるかも知れないにもかかわらず、註釈者の激しい怒りは沈黙を許さなかったわけである。

〔4〕上記の直後に、ヴェロッキオがブロンズの騎馬像コレオーニ像を作成していた頃、ジョルジョーネは彫刻家たちとパラゴネ論争を戦わせ、1枚の絵画はその周りを歩かずとも一目見るだけで1人の人物像の複数の側面を表すことができると主張した。そして絵の中に泉の水面や、光沢のある鏡の鏡面、鏡を描き込み、それらを通して一人の男の裸体を3方向から見えるように工夫し描いたという逸話をヴァザーリの記述している箇所に、次の註釈を残している。

「一人の人物像のあらゆる側面を見せようとして、甲冑や鏡（を描きこむこと）でそれを見せることができると知っていたのは一体誰なのかをよく考えてみよ。（しかもそれらを）描くことで絵画は極めて美しくもあるのだ。だがそれは、このお人好し [este buon obre]（ヴァザーリ）が弁えていることのためでなく、ジョルジョーネに育てられる（ことになる）ティツィアーノを惹きつけるに至ったのである」<sup>44</sup>。

〔5〕「ジョルジョーネ伝」でエル・グレコの最後に着目しているのは、彼が34歳で死去したのは1511年のヴェネツィアのベスト禍のためだったとヴァザーリの記した箇所である<sup>45</sup>。

註釈者がここに着目しているのは、「レオナルド伝」最後の評釈〔5〕と関連しているように思われる。すでにフェルナンド・マリーアスも指摘しているように、第3様式の創始者とみなすに本当にふさわしい美術家は誰か、それはヴァザーリの主張するレオナルドではない、ジョルジョーネを考えなければならないとする註釈者の所見に関わるのであろう<sup>46</sup>。こうし

<sup>43</sup> “no puede acabar ensigo de no ser necio”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. Vasari-Giunti, II, p. 14.; Vasari-Milanesi, IV, pp. 97-98. (邦訳は前掲書, p. 51.) なおヴァザーリの偏狭な郷土愛については、ロラン・ル・モレ『ジョルジョー・ヴァザーリ：メディチ家の演出者』平川祐弘・平川恵子訳、白水社、2003年、pp. 225-242.

<sup>44</sup> “mire quin sabe lo que s (...) pode a se (...) mostrar por con Armadura e un speeyo para el (...) que trata de mostrar to (dos los) lados de una figur(a) (...) la pintura puede s(er) belisima por pintar (...) mas no para lo que ent (ien) de este buon obre que (...) a lego a llamar Tici(ano) criado del Giorgone”. Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 81, 126. 該当箇所は Vasari-Giunti, II, p. 15.; Vasari-Milanesi, IV, p. 98. (邦訳は前掲書, pp. 51, 53.) 15世紀フランドルの絵画表現を彷彿させるこのジョルジョーネ作品は《聖ゲオルギウス》(逸失)で、パオロ・ピーノ『絵画問答』(1548年)の記述をヴァザーリは典拠としたと見なされている。「ジョルジョーネ・ダ・カステルフランコ伝」森田義之訳、前掲書、p. 57 (22).

<sup>45</sup> Fernando Marías, *op. cit.*, p. 81.

<sup>46</sup> Fernando Marías, *op. cit.*, p. 81.

た主張を、ヴァザーリのトスカーナ最良に対する単なる反感と解すことや、エル・グレコのヴェネツィア・ロンバルディア最良の発露とみなすのは容易であろうが、註釈者がそう考えた論理がありはしまいか、あえてこの問題に向き合ってみたい。

問題の鍵と思われるのは、「ジョルジョーネ伝」冒頭の一節、すなわち「フィレンツェがレオナルドの作品によって大きな名声を得ていた時代に、ヴェネツィアでは一人の市民の卓越した才能によってそれに劣らぬ荣誉がもたらされた。…その人こそジョルジョ（ジョルジョーネ）である。彼はトレヴィーゾ地方のカステルフランコで1478年に生まれた」<sup>47</sup>という箇所、およびエル・グレコが下線を施した「ジョルジョーネは…ジョヴァンニ・ベッリーニを超えただけでなく、トスカーナで活躍していた当代の様式の創始者たちと張り合う名声を獲得した」という上記〔1〕の一節である。

伝記冒頭の「フィレンツェがレオナルドの作品によって大きな名声を得ていた時代」とは、ヴァザーリの「レオナルド伝」によれば、彼の生涯最初の重要パトロンであるルドヴィコ・スフォルツァに伺候し数年間に渡るミラノ滞在を終え、フィレンツェへ帰還したのちの時期（今日で言う第2フィレンツェ時代）に相当し、まさに同時代にジョルジョーネもヴェネツィアに荣誉を与える活躍を行っていた、と語っているわけである。他方、上記〔1〕の一節にある「トスカーナで活躍していた当代の様式の創始者たちと張り合う」も、レオナルドを示唆していると読めるであろう。

ヴァザーリは、レオナルドがミラノに赴いたのは1494年であったとしており、エル・グレコはこれに着目して「1494」と欄外に写し取った。『列伝』に基づくならミラノ滞在が始まるとされるこの1494年に、ヴェネツィアのジョルジョーネは既に16歳前後となっている。

レオナルドはフィレンツェに多くの足跡を残しているにもかかわらず、彼の伝記には1494年のミラノ行きの年紀のほか生没年すらヴァザーリは記していない。この事実を前提に、エル・グレコは上記「レオナルド伝」の註釈5)で、ヴァザーリは当然レオナルドの没年を知っているはずでありながら記していないのは、記したくなかったからであって、故意にそうしたのだと述べている。レオナルドの死去したのが1519年であると実際に知られていたなら、享年を75とする『列伝』に従えば、生年は1434年頃にまで遡ることになる。一方、ジョルジョーネの生年をヴァザーリは1478年と記しているので、二人の年齢には44年もの開きがあり、彼らは全く世代の異なる美術家と言えるであろう。このように大きな年齢、世代の相違は彼らの芸術表現に露にも関わらない、そう信じることはエル・グレコにとって困難であったかも知れない<sup>48</sup>。

<sup>47</sup> 「ジョルジョーネ・ダ・カステルフランコ伝」森田義之訳、前掲書、p.50.

<sup>48</sup> エル・グレコは『列伝』の随所で美術家の年齢と業績、芸術の進展との関係に関心を寄せている。端

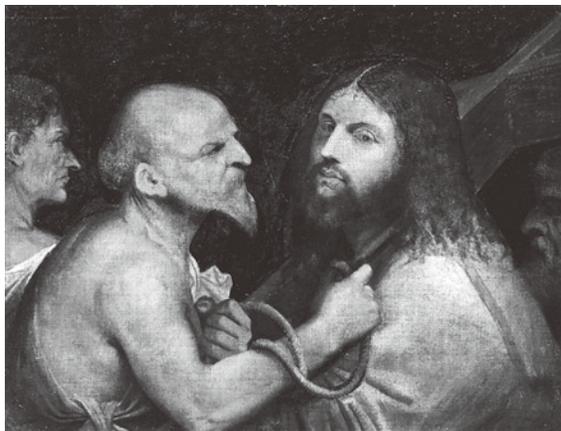


図13 ジョルジョーネ 《十字架を担うキリスト》 ヴェネツィア，サン・ロッコ同信会

エル・グレコの疑念が生じるさらに重要な背景の一つと思われるのは、レオナルドが寡作であったのに加えて、広く知られる聖堂や公共施設に設置されていた作品が乏しいため、彼の作品を実際に体験する機会はなかったかも知れないことである。レオナルドの具体的な作品に触れた註釈を全く記していないのは、それを示唆しているように思われる。

その一方で、註釈者はジョルジョーネの作品を実見し、彼の芸術の斬新さを身をもって体験していたに相違ない。リアルト橋の側のフォンダコ・デ・テデスキをはじめとする邸館外壁に彼の描いたフレスコ画群、またヴェネツィア、サン・ロッコ聖堂のために描かれた《十字架を担うキリスト》<sup>49</sup> (図13)、そしてアクイレイア総主教ジョヴァンニ・グリマーニの収集しその邸内でヴァザーリ自身も実見している《ダヴィデに扮した自画像》(図14)を含む3点の肖像画などに親しく接したことだろう<sup>50</sup>。そこに見た豊かな陰影を宿し調和に富んだ色

的な例として「ラファエロ伝」では彼の享年が37であったという箇所評釈を付し、ラファエロとコレッジョの享年と芸術を比較している。ラファエロには8年不足しコレッジョには8年の余裕があった、その結果ラファエロの作品は、その多くにおいてコレッジョより古めかしく見えると記している。両者の僅か8年の差異にも、芸術の深化は歴然であると彼は見ているのである。“desto se be quien fu Antonio corezo pu (...) que ocho años antes que Rafael falto y en sus cosas le sobre pu (...) tanto que parece Rafa(el) antigo en las mas”. Fernando Mariñas, *op. cit.*, pp. 85, 127. Vasari-Giunti, II, p. 87.; Vasari-Milanesi, IV, pp. 383. (邦訳「ラファエロ・ダ・ウルビーノ伝」越川倫明・深田麻里亜訳、前掲書、p. 193.)

<sup>49</sup> ヴァザーリは伝記でこの作品を「今日では、よく知られているように、信じられないほど大勢の人々の信仰を集めている」と記し、制作から約半世紀後になお衆目を集めていたことが分かる。「ジョルジョーネ・ダ・カステルフランコ伝」森田義之訳、前掲書、pp. 51, 57 (19). J. アンダーソンによれば、世評や人気また所蔵機関の収益という点においても、ヴェネツィアにおいてこの作品を凌駕する宗教イメージは、他にはなかったとされている。それはこの絵が奇蹟を引き起こす画像として篤い信仰を集めたためであり、絵画表面は深刻な磨滅を被っていると指摘している。J. Anderson, *Giorgione, The Painter of 'Poetic Brevity'*, New York, 1997, p. 303.

<sup>50</sup> 『列伝』の「フランチェスコ・サルヴィアーティ伝」においてサルヴィアーティの手になるヴェネツィア、グリマーニ邸の天井画《女神として崇敬されるプシユケ》を、ヴァネツィア随一の作品と記すヴァザーリをエル・グレコは「一体なぜ、これほど恥知らずで嘆かわしいことを言わねばならないのか [que mas se a de decir de tanta disvergüenza y lastima]」と酷評しており、グリマーニ邸でこれを実見して



図 14 ジョルジョーネ 《ダヴィデに扮した自画像》 ブラウンシュヴァイク、ヘルツォーク・アントン・ウルリッヒ美術館

調や、魂を吹き込まれ命を感じさせるような人物表現に、ジョルジョーネこそ当代美術の真の創始者とみなすに相応しいとエル・グレコは確信したのではなかったろうか。

#### 【付記】

本稿は平成 27-29 年度科学研究費助成「基盤研究 (C)」(課題番号 15K02144)「エル・グレコによるヴァザーリ『列伝』評釈の総合的研究」の研究成果の一部である。

---

いると見られる。Vasari-Giunti, III, p. 632.; Vasari-Milanesi, VII, p. 19. またローマのファルネーゼ家に彼を執りなしたジュリオ・クローヴィオは枢機卿ドメニコ・グリマーニ、同マリーノ・グリマーニと親交があり、クローヴィオはヴェネツィアからローマへエル・グレコの橋渡し役となった可能性が注目されている。Clare Robertson, “El Greco and Roman Mannerism”, in N. Hadjinicolaou (ed.), *El Greco in Italy and Italian Art*, Athens, National Gallery, 1995, p. 398. さらにクレタ島は 1562-63 年及び 1571-74 年カンディア公爵マルコ・グリマーニの統治下にあり、エル・グレコと兄マヌッソスは彼と交渉があった可能性もある。Fernando Marías, *El Greco: Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997, pp. 39-42, 71-72.

## The Annotations of El Greco in Vasari's *Vite* : His Critiques on the Paintings of G. Bellini, Leonardo, Giorgione and Parmigianino

Michiko MATSUI

(I) El Greco wrote his notes on the works of Giovanni Bellini as follows.

1) “pintura de Juan Belino (···) e visto que a comparación de la otra el es el antiguo y de verdad valer mas que quanto pinto el Vasari”, in *the Preface of the Third Part of Vite*.

2) “si el alcansaba en lo que yo e visto en alguna pintura de Juan Belin de otra manera y pose- sion ten [d] ria los que estudian del natural que no los tiene”, in *the Life of Tiziano* (Vasari-Giunti, III, pp. 805-806 : Vasari- Milanesi, VII, pp. 246-247).

3) Moreover, in *the Life of Tiziano*, where Vasari criticized the manner of the draperies of Bellini in *Festino degli Dei*, commissioned by Duke Alfonso of Ferrara, supposedly owing to Albrecht Dürer, El Greco wrote “tal juicio quiso la suerte que hubiera de escribir la vida de los pitores”.

These tell us El Greco knew the paintings of Giovanni Bellini very well, and highly estimated him — a pioneer of the school of Venetian painting. Furthermore, we can point out the fact that El Greco gained inspiration from Bellini's iconography of the Madonna and Sleeping Christ Child for his own works.

(II) The Cretan wrote various annotations on the works of Parmigianino not only in *Vite* but also in *Vitruvio*.

1) El Greco admired and estimated so much not the paintings, but the drawings and the prints (etchings) by Parmigianino. For example, comparing Parmigianino's paintings with his drawings, El Greco wrote “dibusi suy que de Pintu (ra) Parmiyano no supe nada (yes his drawings are very well, but concerning the art of painting, Parmigianino knew nothing)”, in *the Preface of the Third Part in Vite* (Vasari-Giunti, II, Proemio : Vasari-Milanesi, p. 11).

What is more, in the passages where Vasari wrote about Parmigianino's etching method whereby he executed many graceful little things, such as the Nativity, a Dead Christ with the Marys weeping over Him, El Greco admired these works highly and noted, “en esto nunca algo en tanta gracia obre”, in *the Life of Marc' Antonio Bolognese and other engraver of prints*. Certainly

El Greco knew his prints very well, and got from them many inspirations for his own works as early as in his Cretan or early Italian years.

Moreover it is unforgettable that El Greco annotated “non desare de arecordar Parmigiano digo Francisco Parmijano que pare que solo nassio por mostrar con los yschizos ho rascunnos que ssi dicono la svelteza e grazia nelas figuras”, in *Vitruvio*.

These words tell us that the Cretan greatly admired the slender and elegant human bodies in the drawings by Parmigianino.

2) However concerning the *Amor (Cupid Fashioning His Bow)* now in Kunsthistorisches Museum, Vienna, formerly belonged to Antonio Peres, the secretary of Philip II, until 1578 (probably El Greco could see it in the Spanish royal collection supposedly owing to Pompeo Leoni), he annotated as follows: “y desgraciada direbe mayor (disgraceful / deplorable, [if] one would say more properly)”, in *the Life of Parmigianino*.

In addition, it is very significant that El Greco annotated on the famous *Madonna dal Collo Lungo*, now in Galleria degli Uffizi, “lodata sera de los que no saben (it would be admired by those who do not recognize [how the painting should be])”.

These annotations tell us that the principles of Parmigianino’s mature painting style were never acceptable to him.

(III) In *the Life of Leonardo*, El Greco seems to have been interested not so much in Leonardo’s art. He did not write any specific comments on the works by Leonardo. It seems that he could hardly appreciate the paintings of Leonardo. However, it is notable in the margin of his *Life*, El Greco wrote down carefully the “1494”, the year of Leonardo’s first arrival to Milan according to Vasari, and the “75” which Vasari wrote he had died at the age.

Moreover, in the passages Vasari cited the lines by M. G. Battista Strozzi, he annotated as follows: “en no azer nada. No quiso Jorje poner e (1) tienpo que morio pa (ra) no descubrir que el logar primero (⋯) es de Leonardo”.

On the other hand, in the *Life of Giorgione*, El Greco highly estimated his paintings and he noted carefully that Giorgione had died at the age of 34.

In fact, El Greco’s various annotations in *Vite* tell us he was interested deeply in the relationships of the artists’ age of death, which generation each belonged to, and the development of their style. For example, in the *Life of Raphael*, noting his age of death and comparing his paintings with those of Correggio, El Greco annotated as follows: comparing the age that “desto se be

quien fu Antonio corezo pu (….) que ocho años antes que Rafael falto y en sus cosas le sobre pu (….) tanto que parece Rafa (el) antigo en las mas” (Vasari-Giunti, II, p. 87 : Vasari-Milanesi, IV, pp. 383).

These annotations may be construed as alluding to us that El Greco could not agree with Vasari’s historical concept of Leonardo as the founder of the third style of Renaissance art.

Indeed if we recognize the great generation gap between Leonardo and Giorgione, we could propose that for El Greco, Giorgione seemed to be more suitable for the founder of the third style.