

# フィレンツェ時代のフィリッポ・リッピ工房周辺と カステッロ降誕図の画家に関する諸問題

伊 藤 拓 真

## Filippo Lippi's Workshop in Florence and the Master of the Castello Nativity

Takuma Ito

### Abstract

Recent studies on Filippo Lippi consist mainly of analyses of his social status as a Carmelite painter, and as the manager of a flourishing workshop in Renaissance Florence. These studies rely, for the most part, on documentary information. On the other hand, many other painters in Lippi's circle, such as Fra Carnevale, Pesellino, the Master of Pratovecchio and the Master of the Castello Nativity, are studied from a stylistic viewpoint. This article contains a discussion of various problems regarding the Master of the Castello Nativity, especially his relationship with the Lippi workshop, and challenges the hypothesis formulated by Chiara Lachi which identifies the Master with Piero di Lorenzo di Pratese. Further, the article puts forward the suggestion that stylistic analyses of works by Lippi's assistants and followers will lead to a better understanding of Lippi's own activities.

*Key Words:* Master of the Castello Nativity, Filippo Lippi, Pesellino, Renaissance Florence, Piero di Lorenzo di Pratese

キーワード：カステッロ降誕図の画家，フィリッポ・リッピ，ペゼッリーノ，ルネサンス期のフィレンツェ，ピエロ・デイ・ロレンツォ・デイ・プラテーゼ

## はじめに

フィリッポ・リッピの工房・周辺画家に関して、19世紀末から20世紀半ばに多数の研究が行われた。ヴァイスバッハの著作<sup>1</sup>に代表されるベゼッリーノ研究は、一種の流行とも言うべき様相を呈したし、「カステッロ降誕図の画家」や、ザノービ・マキャヴェッリ、フラ・ディアマンテらについて真剣に論じられるようになったのもこの時期のことである。1949年のマリ・ピットルーガによるフィリッポ・リッピのモノグラフは、そのような研究の集大成とも言うべきものであり<sup>2</sup>、関連諸作品の分析にあたっては工房や協力者の関与が厳しく精査された。

その後、研究の進展に伴い、リッピの周辺画家の研究は独立した個別の画家研究という形で深められていく。20世紀後半以降、既にあげたカステッロ降誕図の画家やフラ・ディアマンテらに関する研究が精緻化されるのと同時に、フラ・カルネヴァーレ、ジョヴァンニ・ボッカーティ、「ジョンソン降誕図の画家」、「プラートヴェッキオの画家」などに関する研究が進み、リッピとの関係が新たに認識されるようになった。この方面においては、ルチアーノ・ベッロージやキース・クリスチャンセンといった研究者たちの寄与をあげることができるだろう<sup>3</sup>。また筆者もかつて「プラートヴェッキオの画家」に関連した問題を論じる機会を得た<sup>4</sup>。

しかしながら、個別画家についての議論がリッピ研究に十全に活用されているとは言い難く、現在基準的とされているジェフリー・ルーダの1993年のモノグラフでも、周辺画家の存在についてはほとんどところで簡単に言及されるにとどまっている<sup>5</sup>。一方で、フィリッポ・リッピ本人、あるいはその工房と関連して近年盛んに行われているのが、修道士画家であると同時に繁栄した工房を運営していたリッピの活動を、文書の解釈を中心に社会学的な側面から研究するというものである。ミーガン・ホームズのモノグラフでは、副題に付けられた「カルメル会修道士の画家」が示すように、個別作品の検討よりも、修道士画家としてのリッピの活動の軌跡を総体的に捉えることを目的としている<sup>6</sup>。このような傾向はリッピ研究に限ったものではなく、20世紀後半以降のルネサンス美術研究の一つの流行を反映するものである。15世紀のフィレンツェを対象とした研究には、アナベル・トーマスの『トスカーナ・ルネサンスにおける画家の仕事』やミシェル・オマリーの『ビジネスとしての芸術』などがあり、リッピの工房も主要な分析対象となっている<sup>7</sup>。

一方では文書解釈を中心とした工房研究が盛んになり、他方では個別の周辺画家の様式研究が進んでいる。この研究の二つの方向性を橋渡しし、周辺画家に関する研究成果を取り入れながら、フィリッポ・リッピの工房・周辺への理解を深化させること

は可能であろうか。工房・周辺に対する理解は、当然のことながらフィリッポ・リッピ本人の画業を明確にすることにもつながる。これはつまり、美術史固有の方法論である作品の様式研究を通じて芸術家に対する理解を深めるという試みなのである。本稿ではその端緒とすべく、フィリッポ・リッピと極めて近い位置で活動した「カステッロ降誕図の画家」の研究の現状を分析しその整合性を検討すると同時に、リッピと特に関係が深い幾つかの作品について独自の様式分析を加える。その結果として、リッピ周辺におけるカステッロ降誕図の画家の位置づけを確認するとともに、フィレンツェ時代のリッピと周辺について、今後の研究の進展性を探る。

### カステッロ降誕図の画家とフィレンツェ時代のリッピ工房

1913年に出版されたジョンソン・コレクション（フィラデルフィア）のイタリア絵画カタログで、同館所蔵の《キリストの降誕》（図1）を記述するにあたって、バーナード・ベレンソンは同一作者のものと考えられる複数の作品を列挙した。そのうちの一枚、かつてフィレンツェ郊外カステッロのメディチ家別荘を飾っていた《キリストの降誕》（図2）にちなんで、作者は便宜的に「カステッロ降誕図の画家」と名付けられる<sup>8</sup>。ベレンソンによる作品グループの同定の大部分は続く研究者に受け入れ



図1 カステッロ降誕図の画家、《キリストの降誕》、フィラデルフィア、ジョン・G・ジョンソン・コレクション。



図2  
カステッロ降誕図の画家、《キリストの降誕》、フィレンツェ、アカデミア美術館。

られ、画家の通称も一般に用いられるようになった。カステッロ降誕図の画家には、15世紀半ばに活躍した様々な画家の影響が見られるが、特に初期の作品においてはフィリッポ・リッピの影響が顕著である。その後の研究で、当初の作品一覧から幾つかの作品が除外されはしたが、帰属作品は概して増加の傾向を示し、1995年に出版されたキアラ・ラーキのモノグラフでは38点の作品を数えるに至る<sup>9</sup>。

一世紀に渡る研究史のなかで、カステッロ降誕図の画家の正体を突き止めようという試みも幾度か行われている。最初の仮説は1937年のヴィルヘルム・ヴァレンティナーによるもので、カステッロ降誕図の画家の名でグループ形成された作品群を、彫刻家として知られていたアンドレア・デッラクイラの画業の成果であると考えた<sup>10</sup>。しかし、ラーキやフランチェスコ・カリオーティが既に指摘しているように、様式的判断から両者に類似が見られるのはごく限られた作品においてだけであり、生涯の大部分をおそらくはフィレンツェ周辺で過ごしたカステッロ降誕図の画家と、ナポリなどの中南部イタリアでも活躍したアンドレア・デッラクイラを同一視することは困難である<sup>11</sup>。また、1981年にはアレッシンドロ・パロンキが、フィリッポ・リッピの助手として働いていたことが知られるバルトロメオ・ディ・ジョヴァンニ・コッラディーニを候補としてあげるが<sup>12</sup>、この人物は近年の研究では、別の画家フラ・カルネヴァーレであるとの同定が確実視されている。以上の二説については既に事実上棄却されているが、一方で検証を必要とする段階にあるのは、前出のキアラ・ラーキのモノグラフで提唱された説で、ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラテーゼを画家の正体とするものである<sup>13</sup>。ラーキの説は、カステッロ降誕図の画家とフィリッポ・リッピとの関係、そしてもう一人のリッピ周辺の画家ベゼッリーノとの関係という2段階の論拠から成り立っている。以下、このラーキの説を詳細に検討する。

まずラーキは、様式的に1440年代に位置づけられるカステッロ降誕図の画家の初期の画業がフィリッポ・リッピの影響を極めて強く受けていることに着目する。同時に、ウフィッツィ美術館所蔵の《聖母戴冠》(図3)など、1440年代に制作されたリッピの作品の幾つかに、カステッロ降誕図の画家の関与が認められるとした。ここから、画家がリッピの工房で弟子、あるいは助手として働いていたと考える。《聖母戴冠》に関連する支払い文書には、複数の「画家」と呼ばれる人物が登場する。その多くはリッピ工房の助手・弟子で、バルトロメオ・ディ・ジョヴァンニ・コッラディーニ(フラ・カルネヴァーレ)のほか、ピエロ・ディ・ロレンツォ、バルナバ、ステファノなど、詳細不明の複数の画家の名が散見される。このうち、1441年11月<sup>14</sup>の文書に登場するピエロ・ディ・ロレンツォにラーキは着目した。15世紀半ばのフィレンツェにおいてピエロ・ディ・ロレンツォという名を持つ画家は複数存在したことが知られ



図3 フィリッポ・リッピ、《聖母戴冠》、フィレンツェ、ウフィッツィ美術館。

ているが<sup>15</sup>、1441年前後にリッピのもとで働いていたピエロ・ディ・ロレンツォを、ラーキはピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼだと推測する。また1447年にも、「画家ピエロ」と呼ばれる助手が《聖母戴冠》制作に参加しており、ラーキはこれも同一人物ではないかと考えた。

ここでのラーキの同定には、幾つかの問題がある。第一に、リッピの《聖母戴冠》に協力したピエロ・ディ・ロレンツォが、複数いた同名の画家のうち本当にピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼであるかという点である。1447年の「画家ピエロ」は、同じ文書のなかで「ボル・サン・ピエロの」とも記されている。ボル・サン・ピエロ地区には、ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・ニッコロ・ディ・マルティーノという画家が工房を構えており、1447年の「ボル・サン・ピエロの画家ピエロ」と同一人物である可能性が高い<sup>16</sup>。1441年の「ピエロ・ディ・ロレンツォ」についてはラーキの述べるように、ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼである可能性も残るが、1447年と同じピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・ニッコロ・ディ・マルティーノである可能性も、さらには別の同名画家である可能性も存在する。

第二に、ラーキは様式分析からカステッロ降誕図の画家の手をリッピの《聖母戴冠》の中に認めているが、この判断は果たして正当化されるのだろうか。ラーキが同画家の手になるとした天使（図4．髭の生えた聖人の両脇など）は、1440年代半ばにリッピ工房で修業をしていたフラ・カルネヴァーレによるものとする意見が主流となっている<sup>17</sup>。またラーキは、ヴァチカン美術館の同主題作品（図5）にも、リッピ



図4 フィリッポ・リッピ、《聖母戴冠》(部分)、フィレンツェ、ウフィッツィ美術館。

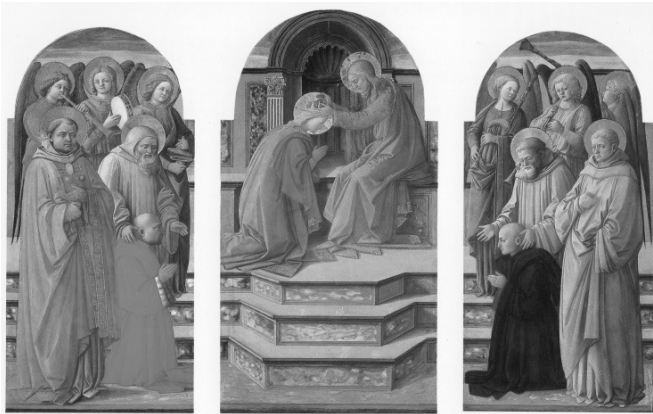


図5 フィリッポ・リッピ、《聖母戴冠》、ローマ、ヴァチカン美術館。

工房の一員としてのカステッロ降誕図の画家による介入を認めるが、これもフラ・カルネヴァーレに帰されることが多い<sup>18</sup>。

第三に、仮にカステッロ降誕図の画家が本当にウフィッツィの《聖母戴冠》に参加していたとしても、その名が文書のなかに残っていると仮定して良いのだろうか。比較的近年の研究から例を取れば、1996年に発表された論文で、アンナ・マリア・ベルナッキオーニはジョンソン降誕図の画家をドメニコ・ディ・ザノービと同定し、同時に、この画家の助手としての介入をウフィッツィの《聖母戴冠》(図3)の最上段左端の3人の天使の中に認めた<sup>19</sup>。このベルナッキオーニの説をラーキは好意的に紹介し、自説の間接的な補強としている。しかし、ベルナッキオーニ説の当否はともかく、ドメニコ・ディ・ザノービの名は《聖母戴冠》制作時のリッピ工房関連文書には

フィレンツェ時代のフィリッポ・リッピ工房周辺とカステッロ降誕図の画家に関する諸問題

見当たらないのである。この例だけを見ても、《聖母戴冠》関連文書に名前が挙げられている人物の中からだけカステッロ降誕図の画家の候補を探す必然性は薄い。

### カステッロ降誕図の画家とペゼッリーノ

ここでラーキは、おもむろに論証の第二段階に移行する。それが、ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼとペゼッリーノの関係である。ウーゴ・プロカッチらによる文書研究でよく知られているように<sup>20</sup>、二人の画家は、1453年からペゼッリーノが夭折する1457年まで、一種の会社組織とも言える「コンパニア」を結成していた。その取り決めには、工房や工具を共同で利用するほか、お互いの収入を各自の仕事の関与の度合いに関わらず折半するという条項も含まれていた<sup>21</sup>。

ここでラーキは、帰属があいまいな数点の作品を、カステッロ降誕図の画家とペゼッリーノの共同制作になるものだと同定する。そしてピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼこそは、ペゼッリーノの最も緊密な画家であったのだから、この人物がカステッロ降誕図であることの蓋然性が高いとするのである。

前節でみたように、リッピ工房で働いていた「ピエロ・ディ・ロレンツォ」がピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼであり、かつ、カステッロ降誕図の画家であったという主張は単独では説得力を持たず、ペゼッリーノの共同制作者としての可能性を含めて考えて初めて意味を成すものである。ラーキが二人の画家の共同制作案を持ち出した背景に、初めに様式的な分析があったのか、あるいはペゼッリーノ工房の共同運営者であるピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・プラターゼとカステッロ降誕図の画家の同定仮説があったのかは、ここでは問わないことにしよう。しかし、ラーキの同定がこの共同制作仮説に全面的に依存している以上、その判断材料となる作品群の帰属はより厳密な判断のもとに精査される必要がある。

具体的には、《聖母子》(図6, 所在不明, 通称《ハードの聖母子》)、《聖母子》(図7, 所在不明)、《ニッチの前の聖母子》(図8, ハノーファー, 州立美術館)、《聖母子と聖ユリアヌス, 聖フランチェスコと二人の天使》(図9, 所在不明)、《聖母子と洗礼者ヨハネ, 聖アントニウス》(図10, トリノ, サヴォイア美術館)、《祝福を与える父なる神》(図11, ロンドン, コートールド・コレクション)の6点が、ラーキによって二人の画家の共同制作とされた。この6点はいずれもフィリッポ・リッピ周辺に位置づけられるものだが、帰属に関しては様々に異なる見解が出されてきた。本稿では以下、《ハードの聖母子》の帰属について詳しく検討したい。

《ハードの聖母子》(図6)は、フィリッポ・リッピの作品一覧に含まれることが多いが、ベレンソンやベッロージらによる異論も提出されている<sup>22</sup>。現在、所在の不



図6 《聖母子》(通称「ハードの聖母子」), 所在不明.



図7 《聖母子》, 所在不明.



図8 《ニッチの前の聖母子》, ハノーファー, 州立美術館.



図9 《聖母子, 聖ユリアヌス, 聖フランチェスコと二人の天使》, 所在不明.





図10 《聖母子と洗礼者ヨハネ、聖アントニウス》、トリノ、サヴォイア美術館。



図11 《祝福を与える父なる神》、ロンドン、コートールド・コレクション。

確かなこの作品を実見することは難しいが<sup>23</sup>、図版を通じて分析すれば、その特異な衣文表現に気が付く。マリアの右肩から右ひじにかけての張ったマントは滑らかな表面を持つが、その内側の縁の近く、右胸から肘、そしてその下にかけて落ちる部分には、線描的ではない、立体的に造形された溝のような襞が幾本か平行に走っている。右肘の張り出しによって生まれたはずの衣服のゆがみは、逆に人体の構造を包み隠し、形体の緩やかな変化を伴う流線型の幾何学的構造物に変容させている。マリアの頭部の右のこめかみ辺りから胸へと垂れるベールや、左腕の周囲に厚く盛り重なった布地にも、同じように人体から独立した構造物を形成する傾向が観察される。マリアの腹部、右手の上下の衣襞も、上部では周期の短い荒々しい波を描き、そして下腹部に垂れ下がるに従って大きな渦を描くようにして衣そのものの造形性を強く主張する。作品の構図や全体的雰囲気はフィリッポ・リッピの諸作品に極めて近いが、細部においては強い個性を持つ画家の存在が垣間見られるのである。

これを例えば、同じようにフィリッポ・リッピ的な原型を用いてカステッロ降誕図の画家が制作したゲッティンゲンの《聖母子》(図12)の衣文表現と比較すれば、両者の造形感覚における違いは明確であろう。ゲッティンゲンの《聖母子》においても、聖母の頭部はベールに覆われそのベールは装飾的な襞を形作っているが、《ハー

ドの聖母子》に見られるような溝を刻みこんだかのような立体感は存在せず、衣の重なりを記号的に示すだけのパターン的な装飾に留まっている。幼児を包む肌着に施された皺の存在を示す幾本かの白い筋も、造形的であるというよりも説明的で、《ハードの聖母子》の彫塑的とも言える実在感は皆無である。この違いをして、ラーキは《ハードの聖母子》をカステッロ降誕図の画家の単独制作ではなく、ペゼッリーノとの共作と位置付けているわけだが、成熟期のペゼッリーノの作品は、後の世代のヴェロッキオを予感させる極めて厳しい人体への意識に基づくものであり、その実現にあたっては強い線描的志向性が作用している。時に人体の構造を離れて衣文が独自の形体を主張する《ハードの聖母子》のような抽象的な三次元表現とは全く相容れないものである。



図12 カステッロ降誕図の画家、《聖母子》、ゲッティンゲン、大学美術館。

《ハードの聖母子》の特異な衣文表現について、これまで関連作品として指摘された作品のなかでは、フィリッポ・リッピ工房による《死罪の宣告を受けた3人を救う聖ニコラウス》(図13)が最も近いだろう<sup>24</sup>。非常に特徴的な、金属的とも言える色彩を持つこの作品の衣文もまたそれ自身が大きな主張を持つ。例えば、左から三番目に配置された白い衣の人物を見れば、縦に平行に施された襞の並びが人体から複雑性をそぎ落とし、明瞭に整理された方向性を強調している。襞はただ重力に引かれて垂れ下がるのではなく、独自の弓なりの形状を示し、右大腿部周辺では張り出した右脚を意志を持って避けるかのようなはっきりとした流れを打ち出している。また画面中央でひざまずいた死刑囚の衣文、特に下半身を覆う部分は、布というよりは粘土細工のような独自の形体を保持している。中央で指を差す男の、隠された左腕から腰にかけて流れる衣文の単純さは、《ハードの聖母子》の左肩から肘にかけての流れに呼応する。さらには、聖ニコラウスの左肩の下、脇腹あたりで、暗く沈んだなかから、つまみ出せるかのように白いハイライトによって表現された乱れた衣の処理も特徴的である。これは、《ハードの聖母子》の聖母のあごの下、ほぼ首の高さの部分において、垂れ下がるベールの生み出す垂直方向の流れが肩の上で遮られ、一度たわんでから再



図13 フィリッポ・リッピ、《死罪の宣告を受けた3人を救う聖ニコラウス》、フィレンツェ、サン・ロレンツォ教会。

び右胸にかけて流れ出す、その転換点の皺の表現を想起させる。両作品が同一作者の手になるという仮説は大きな蓋然性を持つ。

《死罪の宣告を受けた3人を救う聖ニコラウス》は、フィレンツェのサン・ロレンツォ教会のためにフィリッポ・リッピが制作した《受胎告知》のプレデッラの一部を成す。ここでリッピに協力した助手が、ベッロージが主張するように修業時代のフラ・カルネヴァーレであるかは別として、少なくともカステッロ降誕図の画家でも、ペゼリーノでもないことは誰の目にも明らかであろう。《ハードの聖母子》についても、フラ・カルネヴァーレ作なのか、あるいはベレンソンが主張したようにザノービ・マキャヴェッリ作なのか、あるいはまた別の画家の手になるものかの結論はこの場では差し控えたいが、カステッロ降誕図の画家でもペゼリーノでもない、しかしリッピの周辺画家による作品とするのが妥当であろう。

他の作品についても、詳細な分析は省略するが、カステッロ降誕図の画家とペゼリーノの共同制作の結果という様式的判断を積極的に裏付ける要素は見られない。フィリッポ・リッピ工房に在籍した「ピエロ・ディ・ロレンツォ」という名前との関連の不確かさと合わせて、ラーキの同定仮説については、現状では説得力のある有効な論拠は存在しないのである<sup>25</sup>。ラーキによるカステッロ降誕図の画家研究は、対象とする画家に研究者の注意を向けたという点では価値があるが、こと画家の同定に関しては、《ハードの聖母子》(図6)を含む一群の作品に、カステッロ降誕図の画家が関与した可能性だけを選別的・排他的に取り上げるという罫に陥ってしまっている。問題の作品群の作者同定に際して、リッピ周辺の他の画家に関しても考察を広げる必要があったと言えるだろう。

#### リッピ工房周辺画家研究における諸問題と今後の方向性

このような周辺画家の研究が、具体的にフィリッポ・リッピの研究にどのような寄

与を果たすことができるのかを考察するために、「カステッロ降誕図の画家」の名づけ親でもあるバーナード・ベレンソンに今一度立ち返ろう。ここで注目したいのは、1950年のバーリントン・マガジンに掲載されたザノービ・マキャヴェッリに関する短い論文である。ベレンソンは、この群小画家の一人を取り上げる理由を、次のように説明している。

狩りのように対象を追い詰めていく楽しみを除けば、群小の画家・彫刻家に時間を費やす意味はほとんどない。唯一可能な言い訳は、そのような画家・彫刻家は、彼らが模倣したり、助手をつとめたりした偉大な芸術家たちにとっても強く結びついていて、時には同一視されているということにあるだろう。この見苦しいフジツボのような存在を引きはがし、ある芸術家の純粋な輪郭を取り戻す作業の過程において、偉大な芸術家の工房に対する洞察を得られることすらあるのである。これが、ザノービ・マキャヴェッリという、かくも矮小な存在について、私があえて論じようとする次第である。<sup>26</sup>

ベレンソンの群小画家に対する一種軽蔑的な言及を字義通りに受け取ることはできない。ベレンソンの代表的業績として、現在に至るまで重要性を失わないものの一つに、多数の版が出版された『イタリア・ルネサンス絵画』、通称「リスト」の存在を挙げることができる<sup>27</sup>。このリストには、当時存在が知られていた画家がかなりの程度網羅的に取り上げられ、帰属作品一覧と共に提示された。そのなかには群小画家、時には戸籍上の名前が知られておらず便宜的な名で呼ばれている画家も数多く含まれている。最終的な目的が「偉大な芸術家たち」の芸術的特質の把握にあったとはいえ、ベレンソン程に多くの群小画家に絶えざる注意を向けた研究者は多くはない。

ザノービ・マキャヴェッリ論文では、ベレンソンはフィリッポ・リッピ周辺の複数の作品をマキャヴェッリ初期の画業として位置付けた。マキャヴェッリは、成熟期から晩年にかけてペゼッリーノやベノッツォ・ゴッツォリの影響が顕著な作品を制作したが、初期の画業についてはほとんど知られていない。ベレンソンは、《ハードの聖母子》を含むリッピ周辺の数点をグループ化し、既知のマキャヴェッリの作品群と関連付けたのである。

この同定は、その後広く受け入れられたとは言い難い。キアラ・ラーキはこの作品グループの大部分をカステッロ降誕図の画家とペゼッリーノの共同制作としたし、ベッロージは《ハードの聖母子》をフィリッポ・リッピの工房時代のフラ・カルネヴァーレと関連付けた。しかし自身の方法論が要求する必然的な結果として、最晩年

フィレンツェ時代のフィリッポ・リッピ工房周辺とカステッロ降誕図の画家に関する諸問題のベレンソンがフィリッポ・リッピ周辺の群小画家に取り組んだことは示唆に富む。実際、ベレンソンは結論において、極めて直截に、周辺画家という観点から芸術家の工房制作を研究することを強く勧めてさえいる。

結論として、質の低い芸術家であっても偉大な親方の工房にあっては思いもかけない高みに登ることさえある。独立して制作した作品からは思いもつかない高みである。

この主題を、価値ある研究テーマとして勧めたい。面白くもない博識をひけらかし、読者をうんざりとさせるモノグラフを生産し続けるよりも、若い研究者の何人かが、質の低い画家が優れた親方の工房でどのような制作を行うか、あるいは独立した時にどのように変化するか研究すると良いだろう。<sup>28</sup>

工房、あるいは周辺画家の分析によって大きな成果を生んだ研究の一つとして、エヴレット・ファーヒーのドメニコ・ギランダイオ研究を挙げることができる<sup>29</sup>。15世紀の末のフィレンツェにおいてギランダイオの持つ影響力は、彼の運営する大規模な工房を通じて強固で複雑なものとなった。1976年に出版された博士論文『ドメニコ・ギランダイオの何人かの追従者たち』の序文において、ファーヒーはそのような状況を分析し、ギランダイオの芸術的特質をより正確に把握するために、周辺画家への理解の必要性を強調する。この作業をファーヒーは、美術史家には馴染みの深い「鑑識」(connoisseurship)という言葉を用い、次のように説明している。

ここでわれわれが取り組むのは、美術史の方法論の一つとしての「鑑識」である。明らかに2流の、時には3流の画家たちの把握を通じて、真に偉大な画家の明瞭な把握が可能となるのである。<sup>30</sup>

実際に、ファーヒーの博士論文においては、個別の画家、あるいはテーマについて扱った本文各章に加えて、ギランダイオ派の画家3名の「カタログ」と、20数名の「リスト」が付け加えられている。ファーヒーの業績で真に重要な点は、これらのしばしば「群小画家」と呼ばれ見過ごされがちな複数の画家を、リストという形式の補助を得て、同時に把握しようと試みた点にある。このような試みを通じて、ファーヒーのギランダイオ研究は、画家の様式をその周辺画家との比較によって明瞭に描きだす、言わば面的に把握するものとなったのである。

ギランダイオやリッピのような強いパーソナリティの傍らにあって、工房の弟子

や助手、または周辺に位置づけられる画家の芸術的特性には多くの共通点が生まれ、区別は必ずしも容易ではない。しかし、このような、しばしば「周辺画家」と一括される画家であっても、各自が固有の芸術的特性を持つものであり、さらには彼らの間でも相互の影響や共同制作という複雑な関係が存在する。「鑑識」のジレンマはここに生じる。関連する画家について、明確な芸術的特性が定義されているのであれば、ある作品の帰属を論じるにあたっては、既知の芸術的特性のいずれに作品が当てはまるかを判断することで帰属という作業を完遂できる。しかし現実には、個々の画家の芸術的特性は所与のものとして定義されているものではなく、その画家に帰属される作品グループという一次的要因と、個々の作品の時系列的な配置などによる二次的要因による帰結として把握されるのである。ある作品の帰属を決定することは——作品一覧に「付け足す」という形でのポジティブな方向であれ、あるいは「取り去る」という形のネガティブな方向であれ——同時に、その作品の帰属に関係する画家の芸術的特性そのものに対する判断に影響を与えることになる。つまり、個々の画家の芸術的特性と作品帰属の関係とは、一方が他方の根拠になるという判断基準を単一方向に提供するのではなく、循環的なフィードバックを特徴とする動的なモデルとしての把握が必要になるのである。

当然のことながら、互いに密接に関連した複数の関連作品（作品帰属）、画家（芸術的特性）を考察する場合、上記のモデルの流動性は大きくなる。一つの小さな判断の違いが、全体として大きな組み換えをもたらすことも有りうる。ベレンソンがザノービ・マキャヴェッリの若年期のものとし、またベッロージがその一部をフラ・カルネヴァーレと関連付け、ラーキがカステッロ降誕図の画家とペゼッリーノの共同制作とした作品グループは、その好例である。

動的なモデルに取り組むにあたっては、個々の画家、作品を逐次的に分析していくだけでは不十分であり、いずれかの段階で関連する画家を包括的に、同時把握的に考察することが要求される。ベレンソンやファーヒーの研究成果に見られるように、その作業結果の大きな部分が、複数の画家についての「リスト」の同時的提示という形を取ることは、当然の帰結とも言える。もちろん、このリストは文書調査など他の方法論を含む個別研究の成果に応じて更新され続けられなければならないことは言うまでもない。ある時点でのリストの集合体は、その時点での研究成果を反映した、ある研究者の捉えた芸術的特性・帰属のマッピングを出力したものと理解することが妥当であろう。すべての研究においてリストを提示することは現実的ではないとしても、個別の画家について論じる場合においても、常に関連する画家の存在を意識していく必要がある。

## 結論

フィリッポ・リッピの生涯は、サンタ・マリア・デル・カルミネ修道院における修業時代、ヴェネト地方滞在時代、再びフィレンツェ時代、プラート時代、スポレート時代に大きく分けることができる。周辺画家に与える影響が大きくなるのはフィレンツェ帰還以後であるが、その後のプラート、スポレートで活躍した時代と比べて、フィレンツェ時代の工房の構成メンバーの変化は激しい。言うまでもなく、フィレンツェでは多数の画家が活躍し、域外からも多くの画家が来訪した。このような都市において有数の規模を誇るリッピ工房では、多数の画家が時には一時的な、時には中・長期の弟子や助手として活躍したのである。そしてそれらの画家が、また新たな工房を営み、助手や共同制作者に影響を与えていく。

ルネサンス時代のフィレンツェの工房におけるこのような慣習は、20世紀後半以降の社会学的とも言える研究で多くの部分が明らかになってきた。その一方で、伝統的な様式分析が果たすことのできる貢献の余地は未だ大きい。例えば、リッピによるウフィッツィの《聖母戴冠》(図3)を前にして、幾分かでも様式的な関心を持つ美術史家ならば、背景に並んだ幾多の天使のために実際に筆を執った制作者に考えを巡らさずにはいられない。この作品の中の制作者の多様性を、それ単独で見るとは、単なる筆運びの違いを見つける遊び、あるいはよく言って眼の訓練を行っているに過ぎない。しかし、その分析が周辺画家への理解を伴えば、フィリッポ・リッピの工房における制作の在り様への洞察へとつながるだろう。リッピ周辺の画家に関して、特にフィレンツェ時代について、現在必要とされるのは、一群の周辺画家を体系的に位置づける試みである。その枠組みの中で、これまで「工房作」や「周辺画家の作」ということでおざりな議論で済まされてきた多くの作品についての帰属を問い直し、かつそれらの作者に関する様式的把握を確実なものとしていくことで、フィリッポ・リッピの工房はもちろん、リッピ自身の芸術的特性をよりよく理解することも可能になるだろう。

## 注

- 1 Weisbach 1901.
- 2 Pittaluga 1949. Pittaluga 1941 も参照。
- 3 Bellosi 1990; *Fra Carnevale* 2004 など。
- 4 Ito 2004; 同画家については近年の *Brera mai vista* 2011 も参照。
- 5 Ruda 1993.

- 6 Holmes 1999.
- 7 Thomas 1995; O'Malley 2005. 他に Even 1984 などとも参照。
- 8 Berenson 1913. カステッロ作品に関しては Dempsey 2001 などとも参照。
- 9 Lachi 1995.
- 10 Valentier 1937; Valentiner 1938 も参照。
- 11 Caglioti 1993, p. 20, note 17; Lachi 1995, p. 9; Lachi 1999.
- 12 Parronchi, 1981, p. 28.
- 13 Lachi 1995, in part. pp. 15–30.
- 14 Lachi は1440年としているが、これは1441年の文書であろう。*Fra Carnevale*, p. 291 参照。
- 15 ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・ブラテーゼやその他の同名の画家については, Procacci, 1960, pp. 56–60, note 127. 本稿の続く本文も参照のこと。
- 16 「ポル・サン・ピエロの画家ピエロ」の《聖母戴冠》関連文書への記載については, De Angelis - Conti 1976, p. 101. ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・ニコロ・ディ・マルティーノについては Jacobsen 2001, pp. 621–622. リッピのために1447年に作業を行った画家との同定は, A.M. Bernacchioni の意見を伝える形で, Andrea Di Lorenzo が提起した。*Fra Carnevale* 2004, p. 291.
- 17 De Angelis - Conti 1976, p. 108–109; *Fra Carnevale* 2004, pp. 30–32.
- 18 Christiansen 1979 などを参照。
- 19 Bernacchioni 1996, p. 322. Lachi はこの説を Bernacchioni の論文発表以前に知っていたようである。
- 20 Procacci 1960.
- 21 この取り決めについては, Bacci 1944, pp. 111–151; Gordon 2003, pp. 260–287 などを参照。
- 22 Berenson 1950; Bellosi 1990, pp. 31–37. この作品全般に関しては, Ruda 1993, pp. 406–407 参照。
- 23 マニラのメトロポリタン美術館に購入されたという記録があるが, 詳細不明である。Ruda 1993, pp. 406–407.
- 24 Bellosi 1990, pp. 31–37.
- 25 既に挙げられている具体的な異論として, Gregori 1992, pp. 160–161 (A.M. Bernacchioni) や Holmes 2004, p. 62, p. 72, note 64 では, ピエロ・ディ・ロレンツォ・ディ・ブラテーゼがブセウド=ピエル・フランチェスコ・フィオレンティーノ (別称「リッピ=ペゼッリーノ模倣者」) の一人である可能性が示唆されている。
- 26 Berenson 1950, p. 345.
- 27 Berenson 1932; Berenson 1957–68 など。
- 28 Berenson 1950, p. 349.
- 29 Fahy 1968.
- 30 Fahy 1968, p. 7.



参考文献

- Bacci, Pèleo, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze, 1944.
- Bellosi, Luciano (ed. by), *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, exhibit. cat., Milano, 1990.
- Berenson, Bernard, *Catalogue of Collection of Paintings and Some Art Objects*, vol. 1, *Italian Paintings* (John G. Johnson Collection, Philadelphia), Philadelphia, 1913.
- Berenson, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works*, Oxford, 1932.
- Berenson, Bernard, "Zanobi Macchiavelli", *The Burlington Magazine*, 92, 1950, pp. 345–349.
- Berenson, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works*, London, 1957–1968.
- Bernacchioni, Anna Maria, "Una proposta di identificazione per il Maestro della Natività Johnson, collaboratore di Filippo Lippi a Prato", in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, 1996, vol. 1, pp. 313–323.
- Brera mai vista: pittura di luce, la Madonna col Bambino del Maestro di Pratovecchio*, exhibit. cat., Emanuela Daffra, et al. (eds. by), Milano, 2011.
- Caglioti, Francesco, "Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la 'Madonna' di casa Caffarelli", *Prospettiva*, 69, 1993, pp. 2–27.
- Christiansen, Keith, "For Fra Carnevale", *Apollo*, 109, 1979, pp. 198–201.
- De Angelis, Laura - Conti, Alessandro, "Un libro antico della sagrestia di Sant'Ambrogio", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia*, ser. 3, 6–1, 1976, pp. 97–109.
- Dempsey, Charles, "Hypothesis concerning the 'Castello Nativity' and a Scruple about the Date of Botticelli's 'Primavera'", Klaus Bergdolt — Giorgio Bonsanti (eds. by), *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, 2001, pp. 349–354.
- Even, Yael, *Artistic Collaboration in Florentine Workshops: Quattrocento*, 1984, Columbia Univ., Diss., 1984.
- Fahy, Everett, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, Cambridge (Mass.), 1968.
- Fra Carnevale: un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, exhibit. cat., Matteo Ceriana, et al. (eds. by), Milano, 2004.
- Gordon, Dillian, *The Fifteenth Century Italian Paintings* (National Gallery, London), vol. 1, 2003.
- Gregori, Mina (ed.), *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Cinisello Balsamo, 1992.
- Holmes, Megan, *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven, 1999.
- Holmes, Megan, "Copying practices and marketing strategies in a fifteenth-century Florentine painter's workshop", in Stephen Cambell - Stephen Milner (eds. by), *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, Cambridge, 2004, pp. 38–74.
- Ito, Takuma, "L'identità di Giovanni di Francesco", *Ricerche di storia dell'arte*, 84, 2004, pp. 51–69.
- Lachi, Chiara, *Il maestro della Natività di Castello*, Firenze, 1995.

- Lachi, Chiara, “Il Maestro della Natività di Castello e i suoi rapporti con la scultura”, *Critica d'arte*, ser. 8, 62-1, 1999, pp. 39-53.
- O'Malley, Michelle, *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven, 2005.
- Parronchi, Alessandro, “Paolo Uccello ‘segnalato’ ‘per la prospettiva e animali’”, *Michelangelo: trimestrale arti, lettere, cultura e attualità*, 10 (34), pp. 25-36.
- Pittaluga, Mary, “Note sulla bottega di Filippo Lippi”, *L'arte*, nuova serie, 12, 1941, pp. 20-37, 67-81.
- Pittaluga, Mary, *Filippo Lippi*, Firenze, 1949.
- Procacci, Ugo, “Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del corso degli Adimari nel XV secolo”, *Rivista d'arte*, 10, 1960, pp. 3-70.
- Ruda, Jeffrey, *Fra Filippo Lippi: Life and Work with a Complete Catalogue*, London, 1993.
- Thomas, Anabel, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge (Mass.), 1995.
- Valentiner, Wilhelm R., “Andrea dell'Aquila, painter and sculptor”, *The Art Bulletin*, 19, 1937, pp. 503-536.
- Valentiner, Wilhelm R., “Andrea dell'Aquila in Urbino”, *The Art Quarterly*, 1, 1938, pp. 275-288.
- Weisbach, Werner, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901.