

## 展覧会評：「ヴェロッキオ レオナルドの師匠」

会期：2019年3月9日-7月14日／会場：フィレンツェ、パラッツォ・ストロツツィ

平井彩可

### 1. 展覧会概要と構成

レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）の没後500年の節目である2019年、イタリア各地でレオナルドに関する展覧会が開催される中、フィレンツェでも数多くの展示が行われている。そのうちの一つである本展覧会は、レオナルドの師匠としてのアンドレア・デル・ヴェロッキオ（c. 1435-1488）、すなわち彫刻家として確固たる名声を獲得しただけでなく、多くの芸術家を育てた工房の主あるいは教育者としてのヴェロッキオの姿を、120点の作品によって多角的に語る大規模な企画である<sup>1</sup>。



fig.1 展示室：《広場の聖母》とブレデッラ再構成案

九つのセクションに分けられた本展の構成は、以下のとおりである。

第一章「ヴェロッキオ、デジデリオとレオナルドのはざま：女性胸像」は、彫刻の師デジデリオ・ダ・セッティニャーノあるいはドナテッロのもと、彫刻家としてのヴェロッキオがいかにか形成されたかを見る。第二章「ヴェロッキオ、デジデリオとレオナルドのはざま：古代の英雄と《ダヴィデ》」では、デジデリオによる古代の英雄・ヒロインたちの彫像がヴェロッキオに与えたインスピレーション、そしてそれがレオナルドに受け継がれる過程が示される。ヴェロッキオが制作した側面観の胸像レリーフや彫像は、敵対しあうライバル同士であったり若年と壮年であったり、何らかの対照的な特徴を持つ個々を、向かい合わせの対として作品化している。これらを手本にヴェロッキオの工房で行われた頭部描写の訓練は、レオナルドによる数々の特徴的な頭部や表情の研究、あるいは動物や植物を複雑に組み込んだ甲冑デザインといった活動に直接つながっていくものとみて良いだろう。

第三章「ヴェロッキオとその継承者たち：《聖母像》彫刻そして絵画」は、決して長くはないものの強い影響力を持つヴェロッキオの画業に注目するものである。特に「聖母子」というテーマにおいて、ヴェロッキオが北方由来の風景描写や質感描写を取り入れつつ確立した様式——すなわち、幼子を抱くあるいは立たせる聖母の様子をまるで日常風景のように生き生きとした人物像として描き、その背後に岩場や流れる水流、木々など外部の風景を組み合わせる構成——は、ヴェロッキオ以降一つの定型として受け継がれることとなる。加えて、骨格を意識した人体や有機的な髪の動きの描出、宝石の硬い輝きやドレーパリーの生み出す柔らかな膨らみ、ハリのある金刺繍といった質感の描き分けの意識も、ヴェロッキオの特徴の一つとして、弟子や追隨者らに引き継がれた。また、彫刻において、胸像に腕や指先を組み合わせることでより生命感を帯びた人物像を実現したヴェロッキオは、その雄弁な手法を絵画にも応用する。人差し指と小指を浮かせ、揃えた中指と薬指の指先だけでイエスの身体を支えるかのような、聖母の右手の優美さ。反った親指と緩やかに曲げた人差し指を添え、本や布地を持ち上げる手のしなやかさ。これらは、ヴェロッキオ

の彫刻にも度々みられる特徴である。

第四章「フレスコ画家ヴェロッキオ」、第五章「画家ヴェロッキオの様式：ギルランダイオからベルギーノまで」には、ギルランダイオ、ベルギーノ、ピントゥリッキオ、バルトロメオ・デッラ・ガッタ、ヴェロッキオ様式を色濃く継承した芸術家らの作品が並ぶ。折れ重なった布が複雑な表情を浮かべるヴェロッキオのドレーパリーは、彼の弟子や追隨者の作品中にも繰り返されるほか、建築モチーフと自然風景を組み合わせた空間描写、人物のポーズ・仕草など、多くの要素がヴェロッキオより引き継がれていることが実際に見てとれる。ヴェロッキオが短いローマ滞在でかの地にもたらした影響を扱う第六章「ヴェロッキオのローマ、ヴェロッキオとローマ」、空間を巧みに支配する彫刻作品を集めた第七章「《イルカとたわむれるプットー》、彫刻の空間支配」を経て、第八章「ヴェロッキオ、ピストイアにて：フォルテグエッリ記念碑、《広場の聖母》とロレンツォ・ディ・クレディ」では、ヴェロッキオと弟子ロレンツォ・ディ・クレディの共作《広場の聖母》において、この芸術家もたらした革新と影響が、集大成の瞬間を迎える。《広場の聖母》に関わる素描や習作が並べて展示され、ヴェロッキオの構想がクレディの手を経て完成される過程が語られている。最後の第九章「ヴェロッキオからレオナルドへ：ドレーパリー描写、光の探求」は、ヴェロッキオ、レオナルド、クレディらの素描が集められた一室であるが、チョークと白のハイライトの繊細な線の絡み合いは、まるで触れられそうな現実味と生物のような力強さを持っている。一瞬しか現れないドレーパリーの複雑な形態をつぶさに追う芸術家の目は工房の中で受け継がれながら、線の中に空間さえも内包させようとするヴェロッキオ、画面に現実以上のリアルさを実現しようとするレオナルド、控えめに襲の美しさを求めるクレディと、各々の意図は必ずしも同一ではなかったように思われる。

## 2. 《広場の聖母》をめぐって

本展覧会でとりわけ注目を集めるのは、ピストイア、サン・ゼノ大聖堂の「二聖人を伴う聖母子」通称《広場の聖母》(Madonna di Piazza, fig. 1)<sup>2</sup>である。司教ドナート・デ・メディチ(1436年より在職、1474年死去)により寄進された小礼拝堂を飾る本作は、1485年のピストイア市議会の記録により、ヴェロッキオがドナート・デ・メディチの遺言により委嘱されたものとみて間違いない。ヴェロッキオの手になることが記録上認められる作品としては唯一現存する絵画であり、また、ヴェロッキオが制作に携わった最後の一枚とされている<sup>3</sup>。

1485年の記録が明らかにするのは、本作品の制作が1474年以降に始まり、1479年の時点ではおおまかに塗りが施され、約6年後の1485年(もしくはそれ以降)にようやく最終的な完成をみる、ということである。この1485年という時期には、当のヴェロッキオはヴェネツィアでのブロンズ像制作に従事しており、フィレンツェの工房には不在だった。レオナルド・ダ・ヴィンチもまた、1482年頃にはフィレンツェを立ちミラノへと移っており、フィレンツェのヴェロッキオ工房はクレディの手に任されていた。こうした状況に加え、「ロレンツォの手になるピストイアの美しい聖母子像」というヴァザーリの言及<sup>4</sup>により、本作品は、ヴェロッキオの弟子ロレンツォ・ディ・クレディの手で完成されたと広く考えられている。

聖母子を中心に聖人を左右に配し、建築モチーフとその先に広がる空間を背景に置く本作は、15世紀前半よりフィレンツェに普及した主題「聖会話」の図式を踏襲している<sup>5</sup>。その一方で、明確な空間描写と人物像同士の調和はヴェロッキオの影響を思わせる。画面右側の聖ドナートは静かに佇むも、中央に向けた体と眼差しが、中央の聖母子ならびに画面左側の聖ヨハネへと観者の視線を誘導する。聖母の顔の傾

きや体をよじる幼子の動きはなめらかに画面左側へと繋がり、観者に視線を向けながら中央を指し示す聖ヨハネと呼応している。聖母子はヴェロッキオの「聖母子」像のヴァリエーションであり、またヨハネは、ヴェロッキオの彫像《トマスの懐疑》が一つの図像源泉として指摘される<sup>6</sup>。そこに、建築モチーフの徹底した左右対称性と遠近法、床に敷かれたカーペットの卓越した質感描写とが組み合わさり、人物像同士の有機的な繋がりが強調されるのである。

既に触れたように、クレディを本作の共同制作者とする認識が一般的ではあるものの、ヴェロッキオがどの程度の役割を果たしたのか、構想全体の中で二人の芸術家がどの程度分担し合ったのかという疑問はこれまで多くの研究者により繰り返されてきた。ベレンソン<sup>7</sup>は作品を完全にクレディの手に帰し、ダリ・レーゴリ<sup>8</sup>もベレンソンに同意している。一方でパッサヴァン<sup>9</sup>は、全面的なヴェロッキオの制作とクレディによる仕上げ（聖ヨハネ、背景、聖母子、ドレーパリー）を主張し、アドルノ<sup>10</sup>も同様にヴェロッキオによる制作とクレディの限定的介入の立場を支持する。いくつかの素描や彫刻の作例が示す通り、本作品のおおまかな構想がヴェロッキオによってなされたことは間違いないが<sup>11</sup>、実際の制作に関しては判断が難しい。判断材料として本展では、レオナルドによる聖ドナートの頭部習作<sup>12</sup>、ヴェロッキオ工房で訓練の見本として使われていたであろう素描、クレディの模写などが並べられているが、それらが《広場の聖母》の中にいかに結実していくかまでは、本展示からはうかがい知れなかった。とはいえ、ヴェロッキオから多くを得たクレディが、自らの技量と、レオナルドの存在も含め利用可能な資源とを十分に活用して作品を仕上げたことは、示されているように思われた。

ヴィルヘルム・ヴァレンティナーが1930年に《受胎告知》（ルーヴル美術館蔵、fig. 2）を《広場の聖母》の中央プレデッラ画であるとの見方を提示して以降、《聖ドナートの奇跡》（ウースター美術館蔵、fig. 3）とともに、この見解は多くの研究者により支持されている<sup>13</sup>。例えばケンプ<sup>14</sup>はこれら二作品が由来を共有することを未だ懐疑的に捉えているにせよ、両作品に用いられたのが同一素材であることを確認し再構成を試みたモッティンの論によって、疑う余地は無くなったと考えて良いだろう<sup>15</sup>。とはいえ、その制作者に関しては見解の一致をみていない。ボーデ<sup>16</sup>や彼の弟子ヴァレンティナー<sup>17</sup>、モレツリ<sup>18</sup>らは若いレオナルドの手に帰し、ベレンソン<sup>19</sup>もクレディの関与を示唆しつつも最終的にはレオナルドに帰している。モッティン<sup>20</sup>は、素材の科学調査や技法の観察から、プレデッラ二枚に《広場の聖母》とは異なる特徴を認め、この違いが



fig. 2  
《受胎告知》、板・油彩、16.2×60.7cm、  
ルーヴル美術館、パリ、inv. no. M. I. 598



fig. 3  
《聖ドナートの奇跡》、板・油彩、16.2×33.5cm、  
ウースター美術館セオドア・T&メアリー・G・エリス・コレクション、ウースター（マサチューセッツ州）、inv. no. 1940. 29

二人の異なる芸術家に由来するものなのか、一人の芸術家の変化とみるべきかとの疑問を投げかけている。モッティンによれば、X線による科学調査の結果、《広場の聖母》の聖母の顔面部ならびに二聖人には白い絵具が何重にも下塗りされているのが確認されたが、描き直しを意味するこの白い下塗りがブレデッラの二枚には確認されないという。顔面の造形を比較してみても、ブレデッラのそれはより楕円形の輪郭と長めの鼻、より膨らみを持った目と顎をもって描かれており、造形自体も異なっていると言える。ここで考慮すべきは、1479年の時点でブレデッラの二枚は既に完成され、描き直しの必要がなかったという可能性である。そうだとすれば、1474年にヴェロッキオ自身が発注を受けてからそう時を置かず制作されたブレデッラということになるが、1459年頃の生まれのロレンツォ・ディ・クレディは1474年の時点ではおおよそ16歳である。6歳ほど年長のレオナルドは1474年におおよそ22歳、1478年には自分自身で発注を受けるほどの立場になっている<sup>21</sup>。1472-75年頃に既に《キリストの洗礼》にて師ヴェロッキオを手伝っていたレオナルドのほうが、ブレデッラの制作者として妥当と考えるのは的外れではないだろう。実際、《受胎告知》の聖母の頭部は、レオナルドの素描<sup>22</sup>と非常に類似している。

展覧会では、構成に関してはモッティンの説を支持し、《広場の聖母》のブレデッラ中央に《受胎告知》、右下に《聖ドナートの奇跡》が配されていた。だが制作者に関してはレオナルドに帰す見解とは対照的に、レオナルドの当時の受注状況とヴァザーリの言葉とを根拠として<sup>23</sup>、「レオナルドの手法を深く理解したクレディ」に全面的にアトリビューションがなされていた。この帰属に関しては、これまでの先行研究の多くが主張してきたレオナルドへの帰属を覆し、クレディに帰するだけの根拠が、展覧会では十分に示されていないように感じた。クレディがヴェロッキオのみならずレオナルドからも多くを学んだことは疑いようがなく、その作風がいかにレオナルドに近いものであるかは出展作品から感じられるにせよ、二点のブレデッラの帰属を変更するに足る根拠ははっきりとしない。前年に刊行されたカタログ<sup>24</sup>にて示された見解をいかに解釈すべきか、なんらかの提示がなされるべきではないだろうか。

### 3. 結び

九つのセクションによってヴェロッキオの業績を追う本展覧会は、芸術家が積み上げた多くの要素が絡み合って《広場の聖母》でひとつの集大成を迎える過程を、如実に示すものであったと思われる。「優美に語る指先」に代表される人体に対する彫刻家ゆえの意識、背景と建築モチーフを組み合わせた画面構成、表情ある空間表現、ドレーパリーや質感表現にみえる光の探求。我々は展覧会において示されたヴェロッキオの豊かな表現に、彼の豪快で時に奔放ながら人を引き付ける人物像とともに、レオナルドやクレディといった芸術家を育て得た個性豊かなヴェロッキオ工房の鮮やかさを垣間見るであろう。

本展は、ヴェロッキオがもたらした影響を今一度整理し、また、作品制作に複数の人物が関与するヴェロッキオ作品の複雑さや、それらが孕む諸問題を提起する有意義な展覧会であった。

#### 註

- 1 Exh. Cat., *Verrocchio: il maestro di Leonardo*, a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Milano, 2019; Palazzo Strozzi, Firenze, 9/3/2019-14/7/2019.
- 2 《広場の聖母》、1475-86年頃、板・油彩、196×196cm、ピストイア、サン・ゼノ大聖堂、秘跡礼拝堂。
- 3 D. A. Covi, *Andrea del Verrocchio*, Firenze, 2005, p. 174. ピストイア市議会の記録については、Covi, *op. cit.*, p. 350, doc. 51aに全文が掲載されている。



- 4 同時代の記録として初めて本作に言及したのは、ヴァザーリの「ロレンツォ・ディ・クレディ伝」である。G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, IV, Firenze, 1976 (1568), p. 300.
- 5 ポープ・ヘネシーの指摘通り、この様式の源流はフラ・アンジェリコの *Pala di Fiesole* (1420年代、サン・ドメニコ修道院) に求められよう。J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, New York, 1974 (2nd edition), pp. 189–190。「聖会話」とは、特定のエピソードに依らず、聖母子を中心に複数の聖人を画面内に一堂に描く主題／図像様式を指す。
- 6 Exh. Cat. Firenze, *op. cit.*, pp. 49–70.
- 7 B. Berenson, “Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi”, *Bollettino d'arte*, vol. 27 (1933–34), pp. 193–214, 241–264.
- 8 G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Milano, 1966, pp. 11–17, 111–114.
- 9 G. Passavant, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf, 1959, pp. 29–57.
- 10 P. Adorno, *Il Verrocchio*, Firenze, 1991, pp. 192–193.
- 11 ギルランダイオが《サン・ジュスト祭壇画》(1479–82年頃)で模倣していることから、1479年よりも前に構想は完成していたと思われる。Covi, *op. cit.*, p. 252.
- 12 《広場の聖母》の準備素描である本作は、頭部の研究に余念がなかったレオナルドに帰属されている。
- 13 W. Valentiner, “Leonardo as Verrocchio's Coworker”, *The Art Bulletin*, vol. 12, no. 1 (1930), pp. 43–89.
- 14 M. Kemp, “Verrocchio's “San Donato” and the Chiesina della Vergine di Piazza in Pistoia”, *Bruckmanns Pantheon*, vol. 56 (1998), pp. 25–34.
- 15 B. Mottin, “Adoration” in L. Kanter, *Discoveries from Verrocchio's Studio: Early Paintings and New Attributions*, New Haven, 2018, pp. 132–133. モッティンによれば、両作品は同じ補強材を有するほか、板の厚みや縦の長さも同じであり、パネルの上部端と下部端でそれぞれ枠に止められていたこと、パネルの切口の形状の類似などから、もともと一枚の板として祭壇画に組み込まれていた可能性が高いという。《受胎告知》の横幅が《聖ドナートの奇跡》よりも長い点については、中央パネルが左右のパネルよりも幅広であった可能性を、再構成案として提示している。
- 16 W. von Bode, “Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen. II. Bildwerke des Andrea del Verrocchio”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 3 (1882), pp. 91–105, 235–267.
- 17 Valentiner, *op. cit.*, pp. 43–89.
- 18 G. Morelli, *Italian Painters*, London, 1893, p. 24.
- 19 Berenson, *op. cit.*, pp. 193–214.
- 20 Mottin, *op. cit.*, pp. 131–143.
- 21 N. Smiraglia-Scognamiglio, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci (1452–1482)*, Napoli, 1900, p. 146.
- 22 レオナルド・ダ・ヴィンチ《下を向く女性の頭部習作》、1468–75年頃、紙・黒チヨーク、28×20cm、ウフィツィ美術館素描版画室、フィレンツェ、inv. no. 428E.
- 23 Exh. Cat. Firenze, *op. cit.*, pp. 254–255.
- 24 Mottin, *op. cit.*, pp. 131–143.

#### [図版出典]

筆者撮影 (figs. 1, 3) / Exh. Cat., *Verrocchio: il maestro di Leonardo*, a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Milano, 2019; Palazzo Strozzi, Firenze, 9/3/2019–14/7/2019 (fig. 2)