

池上英洋

Hidehiro IKEGAMI

＜サルヴァートル・ムンディ＞とレオナルド・ダ・ ヴィンチ (1)

— 図像の源泉、クリスティーズ版(クック版)の来歴と帰属について

Salvator Mundi and Leonardo da Vinci (1): Christie's (Cook) Ver.'s iconographical sources, provenance and attribution.

レオナルド・ダ・ヴィンチの活動後半期における制作態度とレオナルド派内での様式伝播の経路については、近年の盛んな研究の蓄積にもかかわらず、いまだ不明確なことが多い。レオナルド本人のものと確実視される真筆作品に乏しいかわりに、同一主題を扱ったレオナルデスキ（工房の弟子と協働者、および追随者）による絵画が多く残されていることがこの時期の特徴であり、周辺地域とその後の美術史全体への影響を考えると、このレオナルド派特有の一風変わった制作実態を特定する必要がある。

本論考で対象としたのは、新発見絵画として報道され、さらにはオークションで史上最高値で落札されたことで大いに話題をよんだ<サルヴァトール・ムンディ>である。「救い主キリスト」の図像伝統はレオナルド以前からあるが、それらがいかなる宗教的動機によって、どの時代にどこの地域で形成され、そしてそこからどのように伝播していったかについても、いまだ十分な研究がなされたとはいえない状況にある。

本論考では、先行研究をふまえたうえで、「<サルヴァトール・ムンディ>の主題と図像の源泉をある程度特定すること」と、「クリスティーズ版(クック版)の来歴と帰属問題を検証すること」をおこなった。

前者においては、なかば伝説的なマンディリオンからの経路をある程度絞ることができた。そして後者に関しては、フランス王室との関係のなかで、構想段階における主題・モチーフ・構図の決定などはすべてレオナルド本人によるものの、下絵転写後の彩色段階においては、転写後の細部修正と部分的な加筆を除けば、弟子による制作を指導する役割にとどまっただろうことが確認された。

クリスティーズ版に関して残る問題は「では主として彩色を担当した弟子は誰か」という点だが、これまでその作者として、レオナルド本人やボルトラッフィオ、サライヤルイーニらの名が挙げられてきた。筆者も現時点ではボルトラッフィオの可能性が高いと考えているのだが、バンバックが「ボルトラッフィオによる。レオナルドによるレタッチあり」としているのに対し、筆者は前述した制作実態により、担当した弟子がボルトラッフィオと今後特定できたとしても、「レオナルドと工房(彩色段階は主としてボルトラッフィオ)」との表記になるものとする。この点のさらなる特定のためにも、続いて「レオナルド派に帰属されて

いる同主題作品群を整理すること」、および「同主題のレオナルド派内とその後の伝播経路を特定すること」が必要となるが、これらについては本論考の続編(2)において検証する。



図03
レオナルド・ダ・ヴィンチと工房、クリスティーズ版(クック版)〈サルヴァトーレ・ムンディ〉、1507-08年頃か、クルミの板に油彩、65.6×45.1cm、
個人蔵(2021年9月時点で所在不明)：現状(第二次修復後の状態)

はじめに〈サルヴァートル・ムンディ〉
研究の意義と本論考の目的

筆者はこれまで、レオナルド・ダ・ヴィンチの作品をとりあげては、これまで分析を試みられたことのない新たな視点から再考することを重ねてきた。例として、「レオナルド〈受胎告知〉解体」(『レオナルド・ダ・ヴィンチと受胎告知』、岡田温司と共著、平凡社、2007年、に所収)で〈受胎告知〉と「Hortus Conclusus (閉ざされた庭)」図像との関係性について論じ、『死と復活』(筑摩書房、2014年)で〈洗礼者ヨハネ〉と錬金術的アンドロギュヌス図像との思想的関連性を指摘し、また「レオナルド〈大洪水〉シリーズ再考」(『レオナルド・ダ・ヴィンチ 人と思想』、古田光、ブリュッケ、2008年、に所収)で〈大洪水〉シリーズとレオナルドの「循環」概念と終末思想について述べた。

それらの分析を通じて明らかになってきたことは、レオナルドの活動後半期においては、彼の絵画作品構想は主として主題の選定と図像の構想にあり、実作品の制作にあたっては、特に彩色段階において工房の弟子たちや協働者が果たす役割のほうがむしろ大きいという制作実態である。この点をさらに明らかにするため、ここ最近では後期作品群について考察を重ねてきた。「〈糸巻きの聖母〉の系統作品群について—レオナルド・ダ・ヴィンチとレオナルド派」(『東京造形大学研究報』No.17、2016年、に所収)における〈糸巻きの聖母〉の系統作品群の検証と、「レオナルド派〈レダと白鳥〉再考—主題と源泉、伝播経路」(『東京造形大学研究報』No.18、2017年、に所収)における〈レダと白鳥〉の系統作品群の検証を通じて、彼の晩年の制作態度とレオナルド派内での様式伝播の経路の特定を試みるなどしてきた。

これらの一連の論考で得られた考察結果をふまえ、次に論考すべき対象として、レオナルドの〈サルヴァートル・ムンディ〉をとりあげる。新発見絵画として、さらには史上最高値で落札されたことで大いに話題をよんだ〈サルヴァートル・ムンディ〉であるが、その作品自体の帰属問題はいまだ決着をみていない。また、「救い主キリスト」の図像伝統はレオナルド以前からあるが、それらがいかなる宗教的動機によって、どの時代にどこの地域で形成され、そしてそこからどのように伝播していったかについては、いまだ十分な研究が

なされたとはいえない状況にある。

さほど現存作例の多くない〈サルヴァートル・ムンディ〉の図像伝統のなかで、レオナルド派に帰属される作品が占める割合は大きい。それらのなかには、レオナルド本人の彩色によって仕上げられた可能性こそ低いものの、下絵や構想段階におけるレオナルド本人の関与度が高く認められる可能性をもつものは少なくない。結果的に、〈糸巻きの聖母〉や〈レダの白鳥〉、〈岩窟の聖母〉の系統作品群とならんで、同主題はレオナルド派を特徴づける系統を形成している。それならば、レオナルドの活動後半期の思想と制作実態を明らかにするうえで、〈サルヴァートル・ムンディ〉とその系統作品群を対象とする分析は必要不可欠なものと言える。

これまで同作品系統は、レオナルド関連のものとしては意外なほどに関心を払われてこなかったが、クリスティーズ版の登場によって近年ようやくその重要性が認識され、あらたな論考もいくつかが発表されている。それらの先行研究をふまえたうえで、本論考ではまず、「クリスティーズ版の来歴と帰属問題を検証すること」と、「〈サルヴァートル・ムンディ〉の主題と図像の源泉をある程度特定すること」を目的としている。続いて必要となる「レオナルド派に帰属されている同主題作品群を整理すること」、および「同主題のレオナルド派内とその後の伝播経路を特定すること」は、今後さらなる作品調査と検証をおこなったうえで、次なる発表機会へと譲ることになる。

一、主題の源泉—「キリストの顔」にまつわる伝説について

イエス・キリストが正面を向いた上半身像に、左手でオーブを抱え、右手をまっすぐ上にあげた状態で、親指と人差し指、中指をのばし、薬指と小指を曲げて祝福のサインをおくる図像を、一般的に「サルヴァートル・ムンディ (救世主キリスト)」と呼ぶ。オーブ (Orbe) とは世界をあらわす球体で、しばしば上部に十字架を載せた形をとる (これを特にラテン語でGlobus crucigerと表記する)。

この「サルヴァートル・ムンディ」は西洋美術において独自の図像伝統をなす主題だが、先行例がそれほど多いわけではない。1964年にはやくもレオナルド派とこの主題との関係に注目したルー

トヴィヒ・ハイデンライヒによれば、同図像の源泉となったのは、聖ヴェロニカがゴルゴタの丘へ十字架を運ぶキリストの顔をふいたとされる聖顔布であり、この伝説をもとに15世紀のフランドルで形成されたのが「サルヴァートル・ムンディ」の図像としている¹。聖顔布の逸話が定着する過程では、ご多聞に漏れずヤコブス・デ・ウォラギネによる『黄金伝説』が大きく貢献したが、ここでは聖女ヴェロニカが「主ご自身を眼のあたりに見ることができないときに、せめてその肖像画を拜んで慰めにしようとおもったのです」と入手機機について説明している²。つまり偶像崇拜禁止という一神教の原則に明確に反した逸話なのだが、『黄金伝説』では、ローマ皇帝ティベリウスがこれを拜んで自らの病を癒したとの逸話が語られる。「サルヴァートル・ムンディ」の図像を時の為政者たちが求めたのも、この副次的聖遺物が起こした奇跡と同じ効能を求めてのことである。

また同時に、キリストが自らの顔を押しあてた布に写った像（マンディリオン、自印聖画／自印聖像）という、4世紀の教父エウセビオスによって記された伝説も起源として考えられるだろう。これは病の治癒を願ってイエスの肖像画を求めるため、画家アナニヤを送ったエデッサの王アブガロス五世の物語である。イエスは自らの顔を描かせることなく、かわりに顔を拭った布をアナニヤに持たせたところ、布にイエスの顔が写っており、王の病も癒された。『黄金伝説』には「使徒聖シモンと聖ユダ」の章で採り上げられており、そこでは画家はイエスの顔から発する光のあまりのまばゆさにより肖像画を描くことかなわず、かわりにイエスが自らの顔を拭いた亜麻布を受け取ったと記されている³。

聖顔布とよく似た奇跡譚で、両者はほぼ同じ効能を発揮しているが、マンディリオンには現物とその伝承にまつわる後世のエピソードが多く伝えられている点が異なる。それらはたとえばエデッサがアブガロス五世の死後異教化したため棄てられたとするもの、紛失後に洪水で再発見されたとするものなどがある。なかでもイスラム教徒の手におちた後、十字軍の戦いのさなか、敵方の捕虜たちと交換される形で取り戻され、コンスタンティノープルに送られたものと広く信じられていた。

その後、第四回十字軍によるコンスタンティノープル（イスタンブール）略奪の混乱のなかで姿を消したとされるマンディリオンには、モスクワ

のトレチャコフ美術館にある作例（図01）をはじめ、いくつかコピーが伝えられていた⁴。イエスの顔を、そのまま忠実にコピーしたとの前提なので、人々から厚い信仰を集めていた。前述した『黄金伝説』には、アブガロス王が受け取ったマンディリオンを描写した箇所もあり、「サルヴァートル・ムンディ」の図像伝統の出発点ともなる記述部分なので、以下に引用しておく。「…布に写された主のお顔は、つぎのようなものであった。主は、美しい瞳と美しい眉をおもちになり、面長で、お顔をいくらか下にかしげておられる。これは、ふかい精神的成熟のしるしであるという⁵。



図01
失われたマンディリオン（自印聖像）に基づく模写、12世紀後半、モスクワ、トレチャコフ美術館

類似の聖遺物には他にも、よく知られたものとしてイエスの遺体を包んだ布に主の姿が写ったものとされる、トリノ大聖堂蔵「聖骸布」がある。モスクワのマンディリオンの模写にせよ、トリノの聖骸布にせよ、いずれも長年かけてキリストの容貌として形成されてきた特徴をよく備えている。しかし、あらゆるキリスト教図像の形成過程で決定的な影響をおよぼした『黄金伝説』ではあるが、モスクワの模写に関して、面長である点などは記述と合致するものの、やや下にかしげたとの記述にはまったく反しており、マンディリオンの図像伝統の形成には『黄金伝説』からの影響は限定的な範囲にとどまったこともまた明らかである。



図02
＜ジェノヴァの聖顔＞、制作年不明（額縁は14世紀後半のもの）、ジェノヴァ、サン・バルトロメオ・デッリ・アルメーニ教会

さて、＜ジェノヴァの聖顔＞と呼ばれる聖像も、失われたマンディリオンから模写されたとされるグループに属する作品のひとつである（図02）。本作品は14世紀にビザンティン皇帝からジェノヴァ

アのドージェ（統領）であるレオナルド・モンタルドに贈られた。損傷激しく、モスクワの模写と比べると顔かたちや目付きなどに違いも多く、両者を同一のオリジナル作品からの模写として扱うこと自体に疑問符がつく。〈ジェノヴァの聖顔〉は、本稿であつかうレオナルド派の図像群とも似ても似つかないが、同聖像はレオナルド作品の制作のきっかけになった可能性があるため後述する。

二、クリスティーズ版(クック版)〈サルヴァートル・ムンディ〉の、1900年以降の来歴



図03
レオナルド・ダ・ヴィンチと工房、クリスティーズ版(クック版)〈サルヴァートル・ムンディ〉、1507-08年頃か、クルミの板に油彩、65.6×45.1cm、個人蔵(2021年9月時点で所在不明)：現状(第二次修復後の状態)



図04 同、赤外線撮影写真

まず本稿で主としてあつかう対象作品を、ここでは〈クリスティーズ版〉と表記する。〈クック版〉と表記されることも多く、これは後述するクック・コレクションのカタログに掲載されていた図版と情報に由来する。本論考では後述するように両者を同一のものとみているが、一応両者を区別するために上記の措置をとる。

クリスティーズ版に関する来歴は、「2017以降、現在まで」、「1900年以降、2017年まで」、および「1900年以前」とに分けて考察されなければならないが、1900年以前については修復や技法の検討を必要とするため後章であつかう。その理由は、1900年以前の作品の来歴が1900年以降のそれと同じ作品のものかについての議論、つまり現在のクリスティーズ版がレオナルド工房で生みだされた作品に相当するのかという根本的な論点に関する

考察となるためである。よってここでは前2項の来歴について以下に記す。

来歴A) 2017年のオークション取引以降、現在まで—

2017年10月10日、ニューヨークのクリスティーズで競売が告知された一枚の板絵(図03)が、世界の美術市場を大いに騒がせた。この絵画が本稿で中心的にとりあげる対象作品であり、同系統の他作品と区別するため便宜的に「クリスティーズ版〈サルヴァートル・ムンディ〉」と呼んでおく。同オークションハウスにより「あらたに発見されたレオナルド・ダ・ヴィンチの真筆絵画」との触れ込みで報道された〈サルヴァートル・ムンディ〉は、それが本当なら個人で購入することのできる唯一の真筆絵画となため(他はすべて公的機関所蔵)、当初から価格の高騰が見込まれて話題となった。

2017年11月15日の競売当日、同作品はサウジアラビアのムハンマド・サルマン皇太子によって、4億ドル、手数料込みで4億5030万ドル、当時の日本円で508億円という絵画取引史上最高値で落札された。

2019年10月から翌年2月にかけてパリのルーヴル美術館で開催された「Leonardo da Vinci」展(没後500周年回顧展)において、同絵画は落札後初披露される予定だったが、所有者側はクラ・ジョコンダ(モナ・リザ)の隣に「レオナルド・ダ・ヴィンチ作」の表記で展示されることを条件とした⁶。しかし、同館担当学芸員のヴァンサン・ドリュエヴァンらは「レオナルド工房」の表記を譲らず、展示はとりやめとなった。

さらに同作品は、ルーヴル美術館にとって最初の海外別館となるルーヴル・アブダビで2018年9月から寄託展示される予定と当初報道されていたが、その発表直後にアラブ首長国連邦の文化観光局は延期を発表した。石油輸出額世界第三位の資金力を活用し、ルーヴルやグッゲンハイムを誘致して一大文化国家を目指すアラブ首長国連邦の長期戦略にとって、同作品は最大の目玉となると思われたが、前述したような作品帰属表記の問題などをめぐって計画は頓挫したままとなっている。

結局、現時点(2021年9月)で同絵画は公的な場に展示されておらずその所在もわかっていない⁷。

なお、同作品の購入経緯をとりあげた映画「The Savior for Sale」では、購入者側は今後整備される予定のサウジアラビアの国立美術館で同作品の常設展示を計画中と述べている⁸。

来歴B) 1900年以降、2017年のオークション取引まで—

1900年、クリスティーズ・オークションにて、(ジョン・チャールズ・ロビンソン卿を仲買人として?)作品をフランシス・クック卿が購入。その際、婦属は「ルーニ二作」とされていた⁹。

1913年、ハーバート・クックのコレクション・カタログに掲載。その白黒写真(図05)はおそろしく野暮ったいもので、同カタログには美術史家カール・タンクレド・ボレニウスによって「ポルトラッフィオによるコピー」と記されている。裏面の格子状補強材にあった「CC」の文字は、おそらく「Cook Collection」を意味¹⁰。



図05
 <サルヴァートル・ムンディ>、1913年のクック・カタログに掲載された図版(いわゆる<クック版>)

1958年6月25日、アメリカ、ルイジアナ州在住の地主フェリックス・ハーウィグ・クンツが、ロンドンのサザビーズ・オークションにて、クックの子孫であるフランシス・フェルディナンド・モーリス・クック四世卿が売りに出した「クック・コレクション」中の「ポルトラッフィオ作<サルヴァートル・ムンディ>」を購入。落札価格はわずか45ポンド(物価比較などから推定して今日の60万円ほど)にすぎなかった¹¹。

2005年4月、アメリカ、ルイジアナ州ニューオーリンズのある邸宅の蔵品のなかから、同市にあるセント・チャールズ・ギャラリーで(後の<クリスティーズ版サルヴァートル・ムンディ>)競売にかけられる。同オンライン・カタログの110ページ、競売作品番号664番として写真付きで掲載されており(図06)、作者を「after Leonardo

da Vinci(レオナルド・ダ・ヴィンチに基づく模写)」、主題を<Christ Salvador Mundi(救世主キリスト)>としている(Salvatorの綴りに誤りがある)¹²。競売用とあって予想落札価格帯も「1200ドルから1800ドル」と示されている。同ページに1200ドル程度の作品が他に二点もあるように、この価格は「それなりに古く、興味深い作品」という評価の域を出ない。

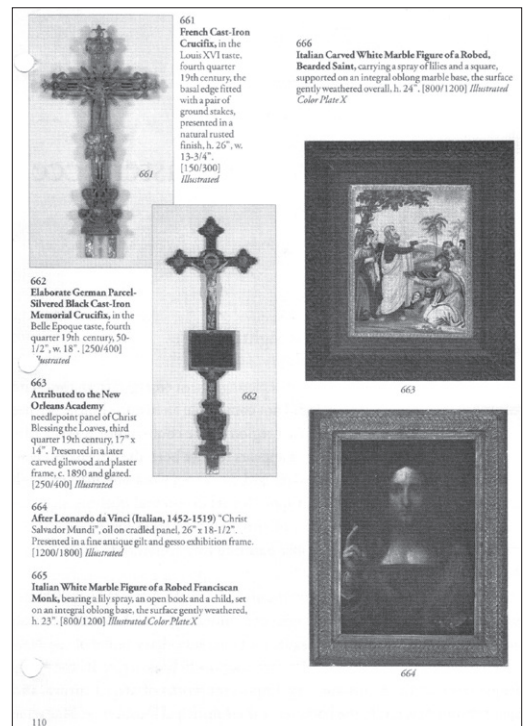


図06 セント・チャールズ・ギャラリーの2005年4月カタログ、p.110。

2005年5月¹³、同作品は、カタログを見ていた美術商アレックス・パリッシュによって、ニューヨークでルネサンス絵画を専門とする画商ロバート・サイモンに共同購入がもちかけられ、両者は合計額1175ドルで落札した¹⁴。

購入後ほどなく、サイモンはこの板絵をスーパーの袋に入れて友人の修復家ダイアン・モデステイーニのところを持っていく¹⁵。くしくも、ダイアンの夫マリオはワシントン市がレオナルドの<ジネヴラ・デ・ベンチ>を購入した際の修復家であり、夫婦でそれぞれレオナルド作品の修復者をつとめたことになる。すでに病床にあったマリオは本作をひと目見て潜在的な質の高さを直感し、妻ダイアンに修復を勧めてほどなく世を去った¹⁶。ダイアンは洗浄に着手し、2008年初頭まで修復をおこなった[第一次修復]。

サイモンは同作品の美術館への売却を視野に、作品鑑定を研究者たちに依頼。2008年5月、作品はロンドンへ送られ、ナショナル・ギャラリー学芸員ルーク・サイソンによって集められた5名の研究者たちにのみ展示された。ニューヨークのメトロポリタン美術館学芸員カルメン・バンバック、ワシントンのナショナル・ギャラリー学芸員デヴィッド・アラン・ブラウン、ミラノ工科大学教授ピエトロ・マラーニとマリア・テレーザ・フィオーリオ、オックスフォード大学教授マーティン・ケンプである。このうち、バンバックはレオナルドへの帰属を認めず¹⁷、他の研究者が態度をやや保留するなか、レオナルド研究の権威であるケンプがレオナルドへの帰属を強く認めた。

2009年から、あらたに協力者となった有力画商ウォーレン・アデルソンのギャラリーにて保管展示。各国の有力美術館との交渉が続く。

2011年11月、ロンドンのナショナル・ギャラリーでのレオナルド展で「レオナルド作」として作品展示。制作時期の表記は「1499年以降」¹⁸、つまりレオナルドがミラノをあとにした年以降のものとしている。

ダイアン・モデステイーニによる二回目の修復[第二次修復]¹⁹。

2013年4月、作品は代理人イヴ・ブーヴィエを介して、モナコ在住のロシア人実業家ドミトリー・リポフレフが1億2750万ドルで購入²⁰。

三、図像の源泉—<サルヴァートル・ムンディ>主題の系譜

第一章であつかったマンディリオンの模写系統は、布にキリストの顔部分、首もなく顎から上の部分のみが写ったものである。一方、「サルヴァートル・ムンディ」=「救世主キリスト」と一般的に呼ばれる図像は、真正面に向けられたキリストの顔だけでなく、胸から上の半身、上方を指す右手とオーブを載せた左手とを要素として備えているものを指す。

これらふたつの図像の間にあたる、オーブをもたずに、真正面に顔を向けて片方の手で祝福を与えるタイプの図像伝統がある。以下、ふたつの

図像伝統にわけて、おおよそ年代順にそれぞれの作品群を示す。

オーブをもつタイプの救世主キリストの図像



図07 <栄光のキリスト>モザイク(部分)、6世紀、ラヴェンナ、サン・ヴィターレ聖堂

このタイプの図像源泉として、世界/宇宙をあらゆる球体の上に座するキリストというビザンティン由来の図像がある(図07)。万物の創造主としての神を描くにあたって、被造物たる天地一切を球体としてあらわす手法が早くから定着した(もちろん地球を球体とする見方は中世キリスト教会では明確に否定されていたので、この球体はあくまで世界/宇宙であって地球ではない)。

そして古来「巨大なものを作る者」はすなわち建築家にほかならなかつたため、神がコンパスを手に球状の世界を創造している姿が、1220年代にフランスで制作された聖書註解書『ビブル・モラリゼ』の例²¹をはじめ、しばしば描かれた。ここではギヤール・デ・ムーラン編纂による『歴史物語聖書』の14世紀末にパリで制作された写本でその「建築家としての神」の姿を見ておろが(図08)、そこでは神=キリストが、腰位置あたりに浮かんだ白い巨大な球体をコンパスで測っている。こうした図像が、オーブを手にするキリスト像へと徐々に繋がっていったものと見てよい。事実、その後もさまざまな装飾写本が出された一連のギヤール・デ・ムーラン編纂『歴史物語聖書』のなかには、キリストが膝に載せた十字架付きオーブに



図08
ギヤール・デ・ムーラン編纂による『増補版・歴史物語聖書(Grande Bible historique complétée)』、1380-90年パリ写本より、建築家としてのキリスト(部分)、パリ国立図書館、f.3r.

左手を添える<聖三位一体>の挿絵付きの15世紀の写本もある(パリ国立図書館)。

シエナ派のシモーネ・マルティーニがアヴィニオンで描いた<全能者キリスト>は、もとステファネス枢機卿の依頼で制作されてアヴィニオン大聖堂にあるが、劣悪な状態のため形態の判別は困難である。しかしストラッポ(剥がし)処理で得られたそのシノピア(赤色顔料で描かれた下絵層)が教皇宮殿で展示されており²²、そこでは右手で祝福をさずけ、左手でオーブを抱えたキリストの姿がよくわかる(図09)。オーブの内部には海や河川らしき図形を認めることができ、先述した「建築家としての神」での「世界/宇宙としての球体」を腕に抱えたものであることがわかる。全身像である点などの違いはあるが、後の<サルヴァートル・ムンディ>の基本形の最初期の例と見てよい。



図09 シモーネ・マルティーニ、<全能者キリスト>のシノピア(部分)、1341年頃、アヴィニオン、教皇宮殿

手にオーブをもつキリストの最初期の作例としては、他にロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる三翼祭壇画<ブラック家の祭壇画>が知られている(図10)。1450年から1452年にかけて制作されたことが明らかな例である²³。キリストとマリアの胸像自体は北方に早くからあったものの、同祭壇画のように上半身を長めに画面におさめる点などは13世紀以降イタリアで制作された祭壇画の影響と考えられ、実際にロヒールは同時期にイタリアに旅行したことがわかっている²⁴。



図10 シモーネ・マルティーニ、<全能者キリスト>のシノピア(部分)、1341年頃、アヴィニオン、教皇宮殿

ロヒールは他にも、メトロポリタン美術館所蔵のロヒール・ファン・デル・ウェイデン工房<降誕図>などでも左手にオーブを持たせたキリスト

像を用いるなどしている。この構図は北方で普及し、16世紀以降もアンブロシウス・ベンソンなどの画家によって引き継がれている。

15世紀なかばにドイツで活躍した逸名版画家(記されたモノグラムによってE.S.マイスター、あるいは1466年のマイスターと呼ばれる)による作品では、だまし絵的な画枠いっぱい描かれたキリストが、オーブを手にしつつ片手で祝福のサインを送っている(図11)。胸元の細かな装飾帯はクリスティーズ版との関連を思わせ、やや頭部を向かって左側に傾けた構図はデューラーの作品との直接的なつながりを示している。



図11 E.S.マイスター、<救世主としてのキリスト>、1467年頃、ワシントン、ナショナル・ギャラリー

ハンス・メムリンクは次節で扱う「オーブをもたないタイプ」の作例を複数残した画家だが、興味深いことに、オーブを手にするタイプのキリスト像も彼の<奏楽の天使に囲まれるキリスト>(1480年頃、アントウェルペン王立美術館)などに見ることができる。それらは大画面の一部だが、キリストの正面観胸像のみのタイプとして、トンド形式の作例があり、所蔵機関のメトロポリタン美術館はこれを1480年から85年にかけての工房作としている(図12)。



図12 ハンス・メムリンク工房、<サルヴァートル・ムンディ>、1480-85年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

このタイプの図像は北方の彩色写本にもしばしば描かれている。それらは、ウィレム・ブレラント工房による例(図13)のように、窓枠状にあげられたスペースにオーブを手にしたキリスト胸像が嵌められたスタイルのものである。頭部の上方と左右に光を模した金泥による装飾線が描かれている点が特徴的で、豊かな茶色の長髪を左右にな

がし、濃い髭をたくわえ、大きな多角形金属モチーフを胸部につけている。プレラントはメモリンクからおそらく細密画の指導をうけており、この図像自体もメモリンク工房で学んだものと見てよいだろう。



図13
ウィレム・プレラント工房、
〈世界の救い主〉、1460年代、
ロサンゼルス、ゲッティ・セ
ンター

イタリアにおける「サルヴァートル・ムンディ」図像の先行例としては、カルロ・クリヴェッリによる作例(図14)などがある²⁵。1472年に制作された後、19世紀前半に切断されるまではマルケ州フェルモにあったと思われるので、レオナルドがチェザレ・ボルジアに同行して同地域一帯を転戦する間に目にした可能性はある。ただしキリストが手にしているのは、クリスティーズ版のような水晶体ではなく金色のオーブであり、またキリストは正面観ながら視線を右横へと送り、鑑賞者をまっすぐ見ていない点で他の作品群と大きく異なっている。



図14
カルロ・クリヴェッリ、〈祝福
する救い主〉、1472年、エル・
パソ(アメリカ)、エル・パソ美
術館

続いて、メロツォ・ダ・フォルリの作例(図15)もまた、時期的・地理的にレオナルドの直接的な図像源泉になった可能性がある²⁶。この板絵は激しく損傷しており、右下のコーナーや頭部の左右にある背景部分が剥落している。しかし左鎖骨あたりに見える十字架から、右下コーナーにはオーブが描かれていたことは確実で、この作品もまたオーブを手にするタイプの系統作例である。その状態の悪さはあれども、瞳の透明さと反

射光、頭髮の毛束のねじり、衣服の胸元に金泥で描かれた繊細な装飾帯などによって、画家の卓越した技巧を今によく伝えている。

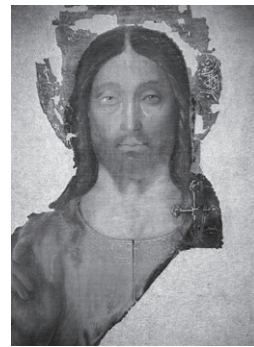


図15
メロツォ・ダ・フォルリ、
〈サルヴァートル・ムンディ〉、
1480-82年頃、ウルビーノ、国
立マルケ州美術館

また、1505年頃にアルブレヒト・デューラーが構図と手の形、水晶体の位置などの点でクリスティーズ版と似た未完成作品を描いている(図16)。彼の二度にわたるイタリア旅行中に、間接的にレオナルド作品に学んだ(直接会ったとする見方もある)とされる関係性にあるだけに興味深い²⁷。

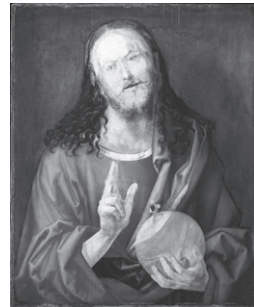


図16
アルブレヒト・デューラー、
〈サルヴァートル・ムンディ〉、
1505年頃、ニューヨーク、メ
トロポリタン美術館

ただ本作は未完成に加え、支持体であるシナノキの板の反りと割れが激しく、それにともない絵具層の剥落もあるため、細部の描写が不明瞭である。一方、同作品の赤外線撮影写真(図17)によれば、本来描こうとしていた顔つきと輪郭、表情や左手の指とオーブの構想がよくわかる。下絵段階でペンティメントはほとんどなく、彼の版画作品を思わせるような強い輪郭線とハッチングによる明暗描写がみられる。またオーブには部分的な布の映り込み線があるほかは、彩色段階でみられるような色による区分はなされていないことがわかる。



図17
アルブレヒト・デューラー、
〈サルヴァートル・ムンディ〉
の赤外線撮影写真

北方でこのタイプの図像が一般化した過程では、トマス・ア・ケンピスによって1418年頃に書かれた『キリストに倣いて (De imitatione Christi)』の、1505年にアントウェルペンで出版された翻訳版扉絵にくサルヴァートル・ムンディ>図像 (図18) が掲載されたことも大きく貢献しただろう。周知のとおり、同書は修士向けに書かれた書だが、「第二の福音書」として15世紀のカトリック世界で聖書の次に読まれた本となった。

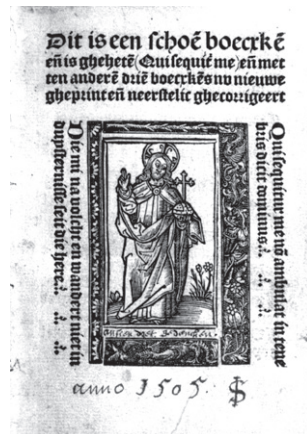


図18
トマス・ア・ケンピス著、『キリストに倣いて』、1505年アントウェルペン刊本扉絵、1505年、ユトレヒト、カタリナ・コンベント博物館

オーブをもたないタイプの救世主キリストの図像

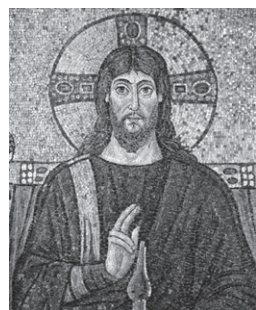


図19
<ビザンティン皇帝の姿をしたキリスト>モザイク (部分)、6世紀、ラヴェンナ、サンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会

このタイプの図像の成立はふるく、第一章で扱ったマンディリオンのおそらく影響下で、ビザンティン地域において正面観によるキリストが右手をあげて祝福のサインをおくる構図で成立した。このイコンの一形態ともいえる図像が、ビザンティンがラヴェンナを都とした時期にイタリアへと伝わって定着した (図19)。

ビザンティン地域からはまた、オーブのかわりに本を手にして鑑賞者側に広げてみせる<サルヴァートル・ムンディ>の図像タイプも西ヨーロッパへと伝播した (図20)。これをうけて、ゴシック期のイタリア中部を中心に、左手で開いた聖書を突き出し、右手で祝福を送りながら玉座にすわるキリスト像が描かれた。フィレンツェやピサで14世紀後半に活動したニココロ・ディ・ピエトロ・

ジェリーニの作例 (図21) などはその典型例である。



図20
コンスタンティノーブルの逸名のモザイク作家、<サルヴァートル・ムンディ>モザイク、1100-1150年の間、ベルリン国立博物館



図21
ニココロ・ディ・ピエトロ・ジェリーニ、<サルヴァートル・ムンディ>、1380年代、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

イタリアのこうした祭壇画の図像がロヒールたちを介して北方へと伝わったであろうことはすでに述べたが、北方では小画面の板絵にキリストの肩の線より上の部分だけを押し込む形式が一般的となる。そのため、正面観の顔のほかは右手のみが描かれることが多く、ほとんどの場合左手は画面枠におさめられていない。

北方のこうした系統の図像の例を、ロベルト・カンピン (フレマールの画家) にみることができる (図22)。北方で個人礼拝用に多く作られた、キリストとマリアを横並びに描く形式のもので、キリストは正面を向き、マリアがやや斜めを向いてキリストの方向に視線を送る。縦30cm足らずの小画面であり、キリストの左手はだまし絵的に画面枠に沿わせた指をのぞかせるにとどまっている。



図22
ロベルト・カンピン、<祝福をおくるキリストと祈るマリア>、1424年頃、フィラデルフィア美術館

縦長の長方形の画枠いっぱいキリストの肩より上だけを描き込む構図が北方で広く用いられるようになった過程では、ヤン・ファン・エイクが大きく貢献したと思われる。事実、彼に帰属され

る同形式の作品は幾つか現存しており(図23)、いずれの作品も彼か工房、追隨者への帰属問題を抱えているものの、両手を下におろし、長髪と髭をゆたかに蓄えた姿は共通している²⁸。



図23 ヤン・ファン・エイク工房(ヤン・ファン・エイクの作品に基づく)、<聖なる顔>、15世紀なかば(1438年制作のオリジナル作品に基づく)、ベルリン国立美術館

ヤン・ファン・エイク型のキリスト像は、次の世代のペトルス・クリストゥスとその周辺によっても繰り返された(図24)。ウィレム・ブレラント工房の作例で見たような、頭部から三方向にのびる後光の描写(装飾紋様)をここにも認めることができ、ブレラントーメムリンクの系統との関係性の濃さを感じさせる。



図24 ペトルス・クリストゥス、<キリストの頭部>、1445年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

ハンス・メムリンクは前述のとおり、オーブをもたないタイプの中心的画家であり、彼とその周辺に類例をいくつも見ることができる²⁹。パサデナにある彼の作例(図25)では、等身大よりやや小さな(パネルの縦約38cm)正面観のキリストの顔に、祝福する右手と、これまで類似の例を見てきたような「だまし絵的に画枠にかける左手指」がわずかに見えるのみである。彼は同作品とほぼ

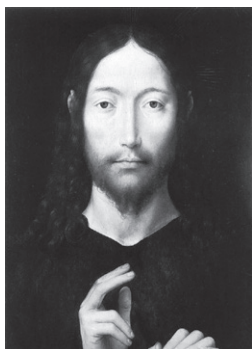


図25 ハンス・メムリンク、<祝福をさげずけるキリスト>、1478年、パサデナ、ノートン・サイモン美術館

同じ板絵を1481年にも描いているが(ボストン美術館)、いずれも真っ暗な背景から浮かび上がるキリストは、装飾帯や貴金属宝飾の一切を排した質素な姿をしている。

イタリアでの類似作例を、はやくも1465年に描かれたアントネッロ・ダ・メッシーナによる板絵(図26)に見ることができる³⁰。ナポリ宮廷での活動を介しての、アントネッロと北方との強い関係性はしばしば指摘されるところだが、本論考であつたついている図像に関して、特にペトルス・クリストゥスとの影響関係は、レオナルドにいたる同図像の伝播経路を推定するうえで今後より注意を払われる必要があるだろう³¹。



図26 アントネッロ・ダ・メッシーナ、<サルヴァトル・ムンディ>、1465年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

このタイプの作例は本稿ですべて紹介することができないほど多いが、そのなかで、ヘラルト・ダヴィッドによる1500年頃の作例(図27)は、北方特有の「右手だけを挙げた、画枠いっぱいの正面観キリスト像」のルールに基づきながらも、画面右下隅に描かれた左手がわずかに見えるオーブラしきものに手を置いている点で、オーブをもたないタイプからオーブをもつタイプへの図像の変遷をみる上で興味深い例となっている。



図27 ヘラルト・ダヴィッド、<サルヴァトル・ムンディ>、1500年頃、フィラデルフィア美術館

レオナルド派にいたる図像の系譜

以上、オーブを持つ・持たないの2タイプに分けて系統を追ったが、これを(やや乱暴ながら)単純化すると以下のような流れがあつたと推測できるだろう。

- ・マンディリオン (顔のみ)→ビザンティン (右手で祝福・左手で本、上半身～全身)→イタリアのゴシック祭壇画 (右手で祝福・左手で本、上半身～全身)→ここから二系統へ。
- ・オーブを持たないタイプ) →北方 (小画面、右手で祝福、上半身)→イタリアへ。
- ・オーブを持つタイプ) →北方 (大画面、右手で祝福・左手でオーブ、全身像)→北方 (小画面、右手で祝福・左手でオーブ、上半身) ……→イタリアへ?

四、クリスティーズ版の修復と、それによって得られたこと



図28
クリスティーズ版<サルヴァトール・ムンディ>、修復前の状態

ダイアン・モデスティーニによるクリスティーズ版<サルヴァトール・ムンディ>の修復作業をふりかえる。まず、修復前のクリスティーズ版(図28)のサイズと支持体などのデータは以下の通りである。

縦65.6cm、横45.1cm。

3mm～6mm程度の厚さの一定しない薄い板を支持体に、油彩で描かれている。

支持体はクルミ材。<ラ・ペル・フェロニエール>や<く白貂を抱く貴婦人>などと同じだが、ポプラ材が用いられている<ラ・ジョコンダ>などとは異なる。

支持体の板の背面に、補強用に厚手の板が後世貼られており、さらにその上から格子状の補強材(cradle)³²が加えられていた(図29)。

修復作業は一般に塗り直すことだと誤解されているが、実際には、まず作品の状態をよく調べ、どこからどこまでがオリジナルの部分で、どこからが後世加えられた部分であるかを判別してから、後世の補強材や加筆部分を除去することが大半を占める。その後、今後剥落しそうな顔料層の箇所や支持体の損傷部分を補強するなどの予防処置を

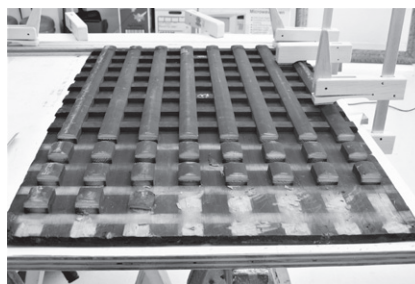


図29 クリスティーズ版、修復開始前の裏面の状態

施す。それから補筆をおこなうが、修復家には補うことのみ許されていて自由に加筆できるわけではないので、たとえばある同じ色の点の間に欠落があれば、その同じ色で補うことが可能だが、その際どこからが今回の補筆部分であるかがわかるよう、言い換えれば後にその補筆部分だけを容易に取り除くことができるように処置しなければならない³³。



図30 クリスティーズ版、裏面の格子を除去した後、後世の補強用の厚手の板を削り取っているところ(手前の辺が絵画の最下部にあたる)

この原則のもと、モデスティーニはまず格子状補強材を取り除いた。格子状補強材は18世紀後半から19世紀前半にかけて欧州各地でみられた手法だが、同氏によれば本作品の格子の形状や組み方は19世紀イギリスでよく見られるスタイルとのことである³⁴。それから背面に貼り付けられていた厚手の板を削り取っていくのだが、その過程の写真(図30)でわかるとおり、作品本来のクルミ材の薄い支持体には、上部ほぼ中央から軽く左側に湾曲しつつ、木目にそって最下部まで達するような深い亀裂が入っている(写真では手前が最下部)。

支持体の状態を知るのに適しているX線写真(図31)によれば、板の反りによる歪みは全面におよんでおり、亀裂は前述した曲線以外にも発生していることがわかる。それらは亀裂の曲線の左右に、木目に沿うように何筋か並行して走っている。もしいかなる処置もされないままであったなら、乾湿の繰り返しに起因する木材の湾曲によって、本作品は早い段階でおそらくふたつに完全に分離

していたと思われる。



図31
クリスティーズ版、X線撮影写真



図32
クリスティーズ版、洗浄後・補筆
前の状態

裏面に施された後世の補強部分の除去の後、表面の洗浄と後世の加筆部分を除去する(図32)。裏面でゆるやかなカーブを描いて走っていた亀裂に対応するように、表面でも上から下まで亀裂が入っていることがわかる。キリストのみぞおちのあたりで亀裂が丸く囲っている箇所があるが、ここがちょうど木の節の部分にあたる。節がある板ではこうした損傷が起きやすいため、ルネサンスの画家たちにとっての基本的マニュアルだったチェンニーニの『絵画術の書』でも、「支障となる節目がないかどうか」よく調べるよう説かれている³⁵。このことは、本作品の支持体として選ばれた板がそれほど良質ものではないことと、そのことを芸術家自身もわかっていたに違いないことを示唆している。

洗浄後の写真で白くなっている箇所は、後世の加筆が除去された部分である。亀裂の曲線にそって後世の加筆があったのは、作品の完成後に亀裂が激しくなってから、当初の顔料層が失われたことを示している。つまりこの亀裂と湾曲によって、亀裂のラインの両側で段差が生じていたのである。おそろしいことに、後世の誰かがその段差をなくすためにカンナを掛けたため、絵具層が無残にも削り取られてしまった。

なお、写真でわかるとおり、支持体の最上部右隅は完全に欠けてしまっており、背面に貼られていた後世の補強板に直接加筆がなされていた。ま

た板の左右両端にそって細く白い線が走っていることがわかるが、これによって画家の制作スタイルが明らかとなった。今日よく見られるようなイーゼルに立てかけるスタイルではなく、コの字型をしたスロット枠を作り、そこに板を差し込んで描くスタイルである。そのため、スロット枠に隠れてしまう両端の数mmの部分は、絵具を塗られないまま残る。これもルネサンス当時のイタリアでしばしば用いられていた手法であり、レオナルド自身もパリ手稿の第一紙葉(表面)の余白でこの方法を(それに関する説明は一切ないが)スケッチで示している(図33)³⁶。

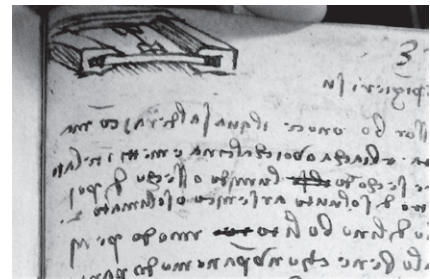


図33 レオナルド・ダ・ヴィンチ、『パリ手稿A』、パリ、国立図書館、f.1r.

さらに、キリストの額の上の頭髪、顎、右(向かって左)の頬のあたりにもかなりの剥落がみられる。これもまた、後世にそれらを覆うべく広い範囲で加筆がほどこされていたことを意味する。しかし補筆前のこの段階でも、祝福のサインを送る右手の一部と頭髪の右側の巻き毛の部分はほぼ完全に当初の状態を保っていることがわかる。

痛々しい剥落が目立つ状態ではあるが、加筆除去後のキリスト像は、修復前(図28)とはまったく異なる姿をしている。修復前は生気の無い目つきをしているなど、制作直後からはほど遠い状態に置かれていたことが明らかだ。後世の加筆はほぼ画面全体にわたって施されており、髭ももともと無かった(加筆だった)ことがわかり、除去された後のキリストの顔は幾分若返ったように見える。

なお背景はもともと黒地だったが、その上から銅・グリーンが塗られ、それがいつしか取られてマッド・ブラウン(こげ茶)が足されていた。そのため第一次修復でマッド・ブラウンが除去された。モデステューニは、明るい銅・グリーンを背景に塗ることは1600年以降は珍しいため、おそらく16世紀にフランスでなされた可能性が高いとしている³⁷。

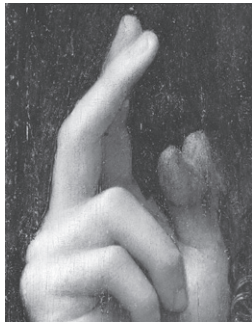


図34
クリスティーズ版、洗浄後・補筆前の右手の状態

後世の加筆部分を除去したことによって、本作品には右手親指や左手指など多くの箇所ではペンティメント（初期段階での描き直し）が見つかった。とくに右手親指のそれは顕著で、洗浄ののち補筆前に撮影された右手の写真（図34）によれば、レオナルドは途中でキリストの親指をより内側に曲げたことがわかる。このような描画初期過程における変更は、すでにある完成作をただ模写する作業ではまず発生しない。ペンティメントについては後述するが、つまり本作は既存作品のコピーではない可能性が高いことになる。

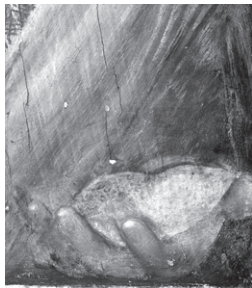


図35
クリスティーズ版、赤外線写真（部分）—左手の指先のペンティメント

胸元の服の飾り縁の形状など、赤外線撮影によってペンティメントは他にも多く見つかっている。例えばオーブを載せている左手の指先は、本来はもう少し長めに輪郭線が描かれていたが、すべて彩色段階で現在のように短く修正されている（図35）。



図36
クリスティーズ版、第一次修復後（2011年のロンドン展に出品された時点での状態）

第二章において示したとおり、モデステイーニは洗浄と加筆除去後、補筆をおこなった。こうし

てあらたな彩色を施されたクリスティーズ版<サルヴァトル・ムンディ>（図36）は2011年のロンドン、ナショナル・ギャラリーでのレオナルド展で公開展示された。

修復前（図28）と修復後の姿があまりに異なるので、「修復家が意図的にレオナルド風にしたのでは」と疑いの目を向けるマイケル・デイリーら著名ジャーナリストも現れた³⁸。ダイアンはそれらの意見に対し、「彼らはわずかな情報からでっちあげている」と憤慨するが、とくにオックスフォード大学の科学史家マシュー・ランドルスはその先鋒となった³⁹。モデステイーニはロンドン展ののち、再び修復作業にとりかかったが（第二次修復）、その際、「より精密な下絵調査に従って」（モデステイーニ）、数か所で補筆をあらためた。ランドルスはこの第一次修復後（図36）と第二次修復後（図03）の状態の違いをとりあげ、なかでもキリストの左肩（向かって右）の衣服の襞の数が大きく変わったことを指摘した。キリストの左肩部分を比較してみれば（図37）、ランドルスが指摘するドレープの襞の数には確かに顕著な違いがある。その他にも、第一次修復後にはみられた表面の顔料層のこまかなかすれが第二次修復ではかなり埋められており、全体的に深い色合いになると同時にトーンが暗くなっていることがわかる。

さらに、水晶球の向かって左側の輪郭線が、第二次修復後には明瞭な線となっていることも指摘しておきたい。ただ本作品にはオーブの中心にコンパスの針を差し込んだ孔のあとがわずかながら残っている。この方法であれば本来はオーブの輪郭線は明瞭な正円として得られたはずであり、モデステイーニはそれもあるオーブの輪郭線をより明瞭に変更したものと思われる。

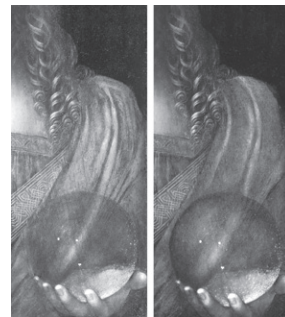


図37
クリスティーズ版、キリストの左肩ドレープ部分の比較：左が第一次修復後、右が第二次修復後

また先述のデイリーは2020年にも再び本作品の真筆問題をとりあげたが、それはルーヴル美術館が2019年のレオナルド展でクリスティーズ版を展示する予定のもとに制作した45ページの調査報告

書が、結局展示中止にもなって刊行されずに消えたままとなっている事実を突いた内容だった⁴⁰。他にも数多くのメディアや書籍がこの問題をセンセーショナルに採り上げてきたが、『ニュー・ヨーク・マガジン』誌の「<サルヴァートル・ムンディ>の創造 (Invention)、あるいはオークションで1000ドルで買ったものを4億5000万ドルの傑作に変える方法」⁴¹という煽情的な記事名に代表されるように、それらのほとんどが修復作業を「レオナルド作とするための工作」と言わんばかりに否定的に扱っている。

つまるところ、第二章でもルーヴル美術館での展示計画の際に帰属表記がネックとなって所有者が出展を見合わせたように、本作品が抱える最大の問題は「それがレオナルドの手になるかどうか」という点につきる。それが「模写」や「工房作」となった途端に市場価格が何桁も変わる状況なので仕方ない面はあるが、作者表記がどうなるかが作品になら物理的変化はないため、この騒動は客観性をこそ柱とする美術史を学ぶ者の眼には奇妙に映る。

当然ながら、ここではそのような市場価値を考慮することなく、主題と図像、技法と様式の形成と伝播について考察するためにこそ、次章で「クリスティーズ版はなぜ、いつ、誰によって描かれたか」について検証する。

五、クリスティーズ版はなぜ、いつ、どのようにして描かれたか

前章末で触れたような騒動は、尋常ならざる落札価格へと結びついた「レオナルド・ダ・ヴィンチ本人への帰属問題」がその原因である。サイモンが抱いた本作品のクオリティの高さへの直感と、モデスティーニが修復中に感じたレオナルド的要素、そしてレオナルド研究の権威たるケンプによるお墨付き。これらにより2011年のロンドンでのレオナルド展で、ナショナル・ギャラリーの学芸員サイソンは本作品の作者表記に「レオナルド・ダ・ヴィンチ」とのみ示した⁴²。

しかし、ナショナル・ギャラリー展への出品を決める段階でおこなわれたクローズドな検討会(第二章で既出)の場にいた五人のなかには、結果的にはレオナルド本人への帰属に否定的なメトロポリタン美術館学芸員カルメン・バンバックのような研究者もいた⁴³。バンバックは「レオナルド

とボルトラッフィオの共作」(主として手はレオナルド本人、頭部などはボルトラッフィオ)との意見に修正し⁴⁴、近年発表したレオナルドのモノグラフのなかでは「ボルトラッフィオによる。レオナルドによるレタッチあり」としている⁴⁵。一方、前述したランドルスはクリスティーズ版の「5～20%ほど」がレオナルドの手によるもので、ほとんどはレオナルドの追随者であるベルナルディーノ・ルーニの手になる可能性を提起している⁴⁶。また、スフマートの技法を忠実に再現でき、その技術を手掛かりにレオナルドの帰属問題に一石を投じる画家ジャック・フランクは、サライ主導でボルトラッフィオの協働の可能性を挙げている⁴⁷。またフランク・ツォルナーは、「優れた弟子による1520年代の作である可能性は高いが、判断を下すには補筆や修正が多すぎる」と述べている⁴⁸。

これら研究者たちからの疑義提出をうけて、ケンプは2019年に出版した書のなかでも、あらためてレオナルドへの帰属について自信を示した⁴⁹。ケンプや、ナショナル・ギャラリーとクリスティーズ・オークションハウスが「レオナルド作」としたのは、作品が与える印象や様式上の類似だけでなく、レオナルドと<サルヴァートル・ムンディ>の主題をつなぐ歴史的な状況証拠が多々存在するからである。

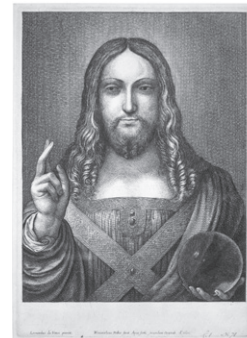


図38
ヴェンツェスラウス・ホラー、
レオナルド・ダ・ヴィンチの
<サルヴァートル・ムンディ>
の模写版画、1650年、エッチング、
26.4×19.0cm、ウィンザー城、王
立図書館 RL801855

なによりもまず、1650年に制作されたヴェンツェスラウス(ヴェンツェル)・ホラーによる版画(図38)は、左下余白に「Leonardus da Vinci pinxit (レオナルド・ダ・ヴィンチ画)」と銘記されている。同図像伝統のなかにレオナルド派に帰属される類似作例は複数あるが、キリストの胸元にある特徴的なX字の飾り帯や、胸元の縁飾りなどの珍しいモチーフやディテールは、当該の版画とクリスティーズ版との強いつながりを明らかに示している。ただし、レオナルド派に帰属されている同図像伝統の作品群のなかには、クリスティーズ版と非常によく似た作例もあるため、ホラーの版画との強

い関係性を考察すべき対象は、クリスティーズ版を含む類似作例のグループとしなければならない。この問題に関しては、本論考ではなく、その続編となる予定の論考（＜サルヴァトール・ムンディ＞とレオナルド・ダ・ヴィンチ(2)）で扱うことになる。

ともあれ、ホラーの版画がクリスティーズ版の板絵（あるいは、少なくともその類似作例）を模写して制作されたものとして検証を進めて良いほどには、両者の細部にいたるまでの合致率は高い。

ただしホラーの版画には、修復の際にモデステイーニによって除去された髭が描かれている。このことは、また、首から下の部分が細部までクリスティーズ版とほぼ同じであるのに対し、首から上のディテールにはかなり違いがあり、そのためキリストの顔つき・表情から受ける印象はかなり異なる。これらのことは、はやくから板絵が傷んでいたためか、あるいは未完成だったのか、比較的早い段階ですでに板絵には大胆な加筆がなされていた可能性を示唆している。

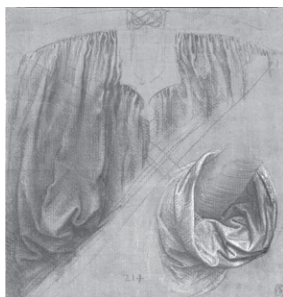


図39
レオナルド・ダ・ヴィンチ、＜サルヴァトール・ムンディ＞のための準備素描、1500-05年頃、ウィンザー城、王立図書館 RL12525（メルツイ No.214）

＜サルヴァトール・ムンディ＞の系統にかぎらず、＜糸巻きの聖母＞や＜レダと白鳥＞などレオナルド派特有の主題の系譜では、レオナルド本人による彩色画が現存しないか、あっても部分的な関与にとどまてくるのに対し、レオナルド本人の手になるデッサン類は大量に残っている。そのなかには、明らかにクリスティーズ版のグループの習作として赤チョークで描かれたものがある（図39）⁵⁰。

第三章でみたように、＜サルヴァトール・ムンディ＞の図像伝統において、なかでも特にレオナルドに近い時代の作例において、キリストが身にまとう服としては、赤のチュニックの上に青のローブを斜めに羽織る姿が一般的である（図16, 15, 16など）。ここに掲載した準備スケッチ（図39）を見るかぎり、右上（左肩）から左下（右わき腹）にかけて斜めの線がひかれており、その両側で彩色度合いがまったく異なるため、レオナルドも最初

は他の画家たちと同じ伝統に従っていたことがわかる。しかし同時に、同スケッチには、あとから引かれたとおぼしき左上から右下にかけての線もうっすらとではあるが確認することができる。明らかに、レオナルドは同スケッチを描いている準備段階においてすでに、彼独特のX字の飾り帯へと変更している。



図40
レオナルド・ダ・ヴィンチ、＜サルヴァトール・ムンディ＞のための準備素描、1500-05年頃、ウィンザー城、王立図書館 RL12524（メルツイ No.218）

ウィンザー城に残る別のスケッチ（図40）もまた、クリスティーズ版＜サルヴァトール・ムンディ＞のための準備素描とみてよい。右手を手前情報に軽く突き出した状態で、その手首から肘部分までを描いたものである。前述のスケッチと同じ紙質と筆、色あいからみて、両者はまったく同じ時期に描かれたものと考えられる。クリスティーズ版も当該のスケッチでも、上衣の袖口が大きく開き、ゆったりとした襷が垂れ下がっており、またその内側に內衣の袖が見えている点が共通している。ただし、クリスティーズ版では前腕をあげる角度が少し下げられており、その分だけ画面に占める前腕部分が比較的短い。そのためか、準備素描では前腕部の手首近くまでを內衣が覆い、その袖口がびったりとバンド状に手首に付いているのに対し、クリスティーズ版では前腕部を覆う內衣が短く、手首下の肌が露出している。

レオナルドによる素描の帰属判定は、彼の特徴的な左利きハッチング・ライン（左肘を支点にしてゆるやかなカーブを描く曲線）のおかげで見分けが付きやすい。これら二枚の素描は赤チョークによる太い線の重なりが密なため、単独の線描部分を見分けにくいのだが、それでも後者（218番スケッチ）の左上部分を見ると、ゆったりと開いた袖口の向かって左外側側面などに左利き曲線を認めることができる（図41）⁵¹。ただし前者（214番スケッチ）の右下の袖素描に施された白ハイライトは右手によるカーブでほとんどを占められており、レオナルド素描の多くに見られるように、この部分は見本として譲られた弟子による加筆とみ

て間違いない。

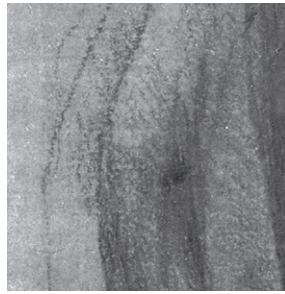


図41
図40(メルツィ No.218)、部分拡大図

これら二枚の準備素描とも、紙面に「214」と「218」というナンバリングが記入されているが、これらはレオナルドの弟子かつ遺産相続人だったフランチェスコ・メルツィによるものと判定されており、師の死亡時に師が持っていたすべての絵画や素描、手稿のたぐいを遺言によって相続したことを考えれば、これらの素描の作者をレオナルド以外の手に帰することは難しい。またレオナルドの素描には、譲り受けたのか制作時の協働用だったのか、工房の弟子か追隨者の誰かが加筆したものも少なくない。これら二枚の素描に関しても、その可能性を排除するものではないが、少なくともレオナルドの手が一切入っていないケースは様式的にも来歴的にも考えにくい。

活動後半期のレオナルド工房での制作実態

ここで、本論考に先んじておこなった〈糸巻きの聖母〉や〈レダと白鳥〉の系統作品群に関する考察でもあつかった事項を繰り返さなければならない。それは、レオナルドの活動後半期における彼の制作の様子と工房の弟子や協働者たちとの関係性をうかがわせる文書記録についてである。なぜなら、それらは該当する時期に工房から生みだされた作品群に「どこまでレオナルドが関与しているか」を考えるうえでの前提となるものであり、ひいては本論考における〈サルヴァートル・ムンディ〉の帰属問題と、次回にあつかう工房内の伝播経路の特定のために不可欠な情報だからである。

1501年4月3日

・カルメル会修道士フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラから、マントヴァ公妃イザベッラ・デステにあてた報告書。

(…) La uita di Leonardo e uaria et indeterminate forte sicche pare uiuere a gornata.

(…) Altro non ha facto senon che dui suoi

garzoni fano retrati et lui ale uolte in alcuno mette mano. Da opra forte ad la geometria Impacientissimo al pennello (…)⁵²

「……レオナルドは、まるでその日暮らしのように、不規則で定まっていな日々を過ごしています。(中略)二人の弟子が手掛けている肖像画に時おり手を入れるほかは、彼はなにもしていません。幾何学に没頭していて、絵筆を取りたがりません」(筆者訳)

レオナルドの作品の入手を望むイザベッラ・デステが、ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラ神父に工房まで催促に行かせた時の報告書。レオナルドは長年滞在したミラノをフランス軍の侵入によってあとにせざるをえず、マントヴァ経由で報告書当時はフィレンツェに戻ってきていた。この記述は彼の活動後半期における工房内での制作スタイルをうかがわせる重要な証言であり、〈糸巻きの聖母〉や〈レダと白鳥〉のみならず、〈サルヴァートル・ムンディ〉もやはりこれと同じ分業式や引継式をとったものと筆者は考えている。

1501年4月14日

・フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラから、再びイザベッラ・デステにあてた報告書⁵³。

(…) Insumma li suoi experimenti Mathematici l'hano distracto tanto dal dipingere, che non puo patire el pennello. (…)
Mah che ad ogni modo fornito chegli hauesse vn quadretino che fa a uno Roberteto fauorito del Re de Franza, farebbe subito el retrato elo mandarebbe a v. ex.. (…)

「……要するに、数学の実験で彼は描くことに気が向かず、絵筆を持つことに耐えられないのです。(中略)ともあれ、フランス王のお気に入りのロベルテなる人物のために描いている小さな絵画を仕上げれば、すぐに肖像画を制作してあなたに送ることになりました。」(筆者訳)

書簡中の「ロベルテ」とはフランス王の秘書官(収入役)フロリモン・ロベルテを指し、筆者はこの〈糸巻きの聖母〉の注文主が、おそらくランズダウン版と推測される実作品を受けとったものと確信している⁵⁴。本論考でこの点をあらためて強調するのは、ロベルテに〈糸巻きの聖母〉が納品されていないかぎり、最晩年にレオナルドがフラ

ンス宮廷に招かれることも考えにくいし、さらにはその中間に起きた出来事である「フランス王からの注文」も納品されていなければ、王から宮廷画家として招かれるはずがないと考えられるからである。

1507年1月12日

・フィレンツェ共和国の駐ミラノ大使フランチェスコ・パンドルフィーニから、フィレンツェ政庁への報告書簡⁵⁵。

(…)
Et tutto questo è nato da vn piccol quadro suto conducto vltimamente di qua di mano suo, Quale è suto tenuto cosa molto eccellente. Io nel parlare domandaj sua M.ta: che opera desideraua da lui: Et mirepose: Certe tauolette di nostra donna, Et altro secondo che mi uerra alla fantasia. Et forse anche lifaro ritrarre me medesimo. (…)

「すべては、彼(レオナルドのこと: 訳注)が最近制作した一枚の小さな絵画から始まったことです。(フランス王ルイ十二世は: 訳注)それを大変素晴らしいものとお思いになったのです。私は陛下に尋ねました。どのような作品を彼にお望みでしょう。陛下は言われました。聖母の小さな板絵か、陛下自身の頭に浮かんだ何かだと。そしておそらく、陛下自身の肖像画も描かせるかもしれないと」(筆者訳)

この書簡が書かれた当時、ミラノはフランス統治下にあった。すでに名声を獲得していたレオナルドを双方が望んだため、フランス政府(ミラノ政庁)とフィレンツェ政府との間で、レオナルドの滞在期間について綱引きのようなやりとりがおこなわれていた。この書簡が伝えていることは、フランス王がレオナルドのミラノ滞在の延長を望んでいて、その理由は王が「レオナルドが最近制作した一枚の小さな絵画」を見て気に入ったから、との内容である。ミラノでフランス王が当時見ることのできたレオナルド作品のうち(最後の晩餐>などを含む)、「最近制作した」「小さな絵画」となると、王の秘書官ロベルテのために描かれた先述の<糸巻きの聖母>である可能性が最も高い。

1507年8月15日

・フランスのミラノ総督シャルル・ダンボワー

ズから、フィレンツェ政庁への書簡⁵⁶。

Vene li maestro Leonardo Vinci pittore del Christianissimo Re, al quale cum grandissima difficoltà havemo dato licentia, per essere obligato fare una tavola ad esso molto carissima, (…)

「信心深き王(訳注: フランス王ルイ十二世のこと)の画家であるレオナルド・ダ・ヴィンチ親方は、王が望まれている一点の板絵を描かなければならないため、非常に困難ながらも許可を与えた(訳注: フィレンツェに帰国するための出国許可証)」(筆者訳、下線も筆者)

この書簡は、レオナルドが抱えていた叔父の遺産相続裁判のためにフィレンツェに帰国することをフランス政府が許可したことを、フィレンツェ政府に通告したものである。ここで問題となるのが、文中の「一点の板絵 una tavola」である。引用した一連の書簡に従えば、フランス王は秘書官ロベルテが受け取った<糸巻きの聖母>を見て気に入り、「聖母の小さな板絵」か「陛下自身の頭に浮かんだ何か」、あるいは「陛下自身の肖像画」かなにかを描かせることを望み、そして実際に1507年夏時点で王のために「一点の板絵」を描いているか、あるいはこれから描こうとしている。

この「一点の板絵」は、ほぼ確実に仕上げられて納品された。そうでなければ、1516年にレオナルドがフランス王から宮廷画家として迎えられ、上級貴族に匹敵する年俸を与えられたうえ、あまつさえ王の姉がかつて住んでいた城館を住まいとして与えられるような待遇を得られたはずがない。そもそも、遺産相続裁判にあたって王に仲裁助力を乞うような関係にあるのに、王の注文を履行しないわけにはいかないはずだ。

ではそれが何を描いた板絵だったかについては、まず「聖母の小さな板絵」に相当する可能性のある作品は<糸巻きの聖母>のロベルテに納品されたものとは異なるヴァージョンなどがある。その可能性を排除できないほどレオナルド派の<糸巻きの聖母>の系統作品は多いが、ただ、いくらロベルテが持っていた絵画を気に入ったからといって、王たるものがその二番煎じ的な模写的作品を望むだろうか。

次の「陛下自身の肖像画」に相当するものは今のところ存在せず、あらゆる文書記録にもそれらしい記述がないため、おそらく王の肖像画なるも

のが描かれた可能性は限りなく低いものと思われる。

推測される制作動機

つまりは実際に制作されただろう作品に描かれていた可能性が最も高いのは、「陛下自身の頭に浮かんだ何か」という、なんとも追跡者泣かせの選択肢ということになる。しかし、これが<サルヴァートル・ムンディ>だった可能性は低くないと筆者は考えている。それにはいくつか理由があるが、まずなによりもレオナルド派に帰属される作品と派生作品の数の多さである。これらについては本論考に続いておこなわれる論考においてあつかわれることになるが、この特徴は「活動後半期」の、「重要な顧客向けの作品」に多く、なにより先述したような「彩色段階はほとんど弟子などの他人に描かせているもの」に見られるからである。事実、ミラノをあとにした直後からレオナルドの彩色画制作がしばらくぱったりと途絶え、<バーリントン・ハウス・カルトン>から<聖アンナと聖母子>へ移行する過程で明らかのように、準備素描から下絵までは熱心に進めるが、その後はなかなか彩色画に着手しない。

加えて、<サルヴァートル・ムンディ>という主題には、フランス王家とのつながりを示すだけの十分な状況証拠がある。本作品の注文主をフランス王家と想定するのは、レオナルドが彩色画制作への興味を失いつつも、それでもその後工房から生み出された彩色画はフランス王家がらみが多いことによる。言い換えれば、フランス王室関係ほどの相手でないかぎり、相当に高い身分の相手からの注文でも履行する気がないのは、イザベッラ・デステとの一件が雄弁に語っている。

<サルヴァートル・ムンディ>の主題をレオナルド工房が手掛けることになったきっかけとしては、1499年にミラノがフランス軍に占領された事件を想定することが理にかなっている。というのも、占領地に含まれるジェノヴァには、先述したようにマンディリオンの写しと古来より伝えられる絵画(図02)があったからだ。その模写、あるいはそれに基づく絵画作品を、レオナルドを高く評価していたフランス王ルイ十二世(フランソワ一世の先代)と、その妻アン・ド・ブルターニュが、レオナルドに発注したと仮定しよう。ちなみに、<ラ・ジョコンダ>のような四分の三正面観を肖像画の基本形とするレオナルドには、<サルヴァ

ートル・ムンディ>が持つ正面観は例外的とよく指摘されるが、個人礼拝用に注文された板絵であれば、崇敬対象である聖像が真正面を向いて正対してくれる方が好ましい。

この点で、レオナルドがミラノ時代、<最後の晩餐>を描いたサンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ教会の、附属修道院へ通じる扉の上部ルネッタ壁面に<Redentore(贖い主キリスト)>を描いていたことが、モンティ神父の証言によって知られている⁵⁷。残念ながら同作品は1603年に破壊されてしまったため、それが今日伝わるクリスティーズ版のような正面観だったのか、レオナルド派の<サルヴァートル・ムンディ>の作品群との類似点はあるかといったことは知る由がない。

前章で述べたように、「1507年8月15日の書簡」中の「一点の板絵」はほぼ確実にフランス王に納品されたはずである。つまりルイ十二世は1507年にレオナルドに絵画を注文し、ほどなく納品された。それは占領地ジェノヴァにあったマンディリオンのコピーに基づいた、個人崇拝用の正面向きのキリスト像だった。このような推測を可能にするのは、実は前掲したホラーによる模写版画の存在による。

本作はその後、フランス王家からイングランド王チャールズ一世に嫁いだヘンリエッタ・マリア(アンリ四世の娘)がイギリスに持参したはずである。というのも、先にみた模写版画の作者ヴェンツェスラウス・ホラーのパトロンが、ほかならぬヘンリエッタなのである⁵⁸。つまり、ヘンリエッタが<サルヴァートル・ムンディ>の板絵をイギリス王家に持ち込んで手もとにあったからこそ、お抱え画家のホラーにその模写版画を作らせることができたと考えられるのだ。

ただし、オランダ人画家アブラハム・ファン・デル・ドールトが1639年に調査して作成したチャールズ一世の所蔵作品目録には、レオナルドの<洗礼者ヨハネ>などが記されている一方、<サルヴァートル・ムンディ>にあたる記述は無い⁵⁹。おそらくその間、<サルヴァートル・ムンディ>の板絵はヘンリエッタの私的コレクションとして、グリニッチにあった彼女の邸宅にあったものと思われる。しかし1649年にはチャールズ一世が清教徒革命によって処刑されたため、妻ヘンリエッタはフランスへの亡命を余儀なくされている。ホラーの版画が完成したのは翌1650年のことであり、版画も彩色画本体もそのままイギリス王室コレク

ジョンに入っているので、ヘンリエッタは亡命にあたって板絵をフランスへ持って逃げるのがかなわなかったのだろう⁶⁰。

その後の来歴はめまぐるしい。板絵は1651年10月23日付けで、「A peece of Christ done by Leonardo (レオナルドによるキリスト像)」として、王室の借金と引き換えに、ジョン・ストーン大尉なる人物に30ポンドで渡っている⁶¹。彼は、チャールズ一世の親方石工(造営主任、マスター・メイソン)だったニコラス・ストーンの子である。ジョンの兄ヘンリーは画商であり、1660年に<サルヴァートル・ムンディ>の修復をおこなって(もちろん今日的な意味での修復ではない)、再び王室に返却したこともわかっている⁶²。この<サルヴァートル・ムンディ>の返還をうけて、1666年の英王チャールズ二世(チャールズ一世とヘンリエッタ・マリアの子)の目録には「Leonard de Vince Or Savio.r wth a gloabe in one hand and holding up y.e other. (レオナルド・ド・ヴィンチ、片手にグローボ(=オーブ、地球)をもち、もう一方の手を挙げた救世主)」として登場する⁶³。

その後、第二章で述べたように1900年にクックがクリスティーズ版を購入するのだが、1666年から1900年までの長い年月の間を確実につなぐ資料としては不十分なものの、有力な可能性が提起されている⁶⁴。それは先の目録に<サルヴァートル・ムンディ>を載せていたイングランド王チャールズ二世から、弟のジェームズ二世を介してのその後の流れである。ジェームズ二世と愛妾のドーチェスター伯爵夫人キャサリン・セドリーの間には娘キャサリン・ダーンリーができるのだが、彼女は最初の夫の死後に初代バッキンガム公ジョン・シェフィールドと再婚する。

ジョン・シェフィールド公には非正嫡の子チャールズ・ハーバート・シェフィールド男爵がいて、バッキンガム邸館の所有者となった。彼はしかし1763年にバッキンガム邸館をジョージ三世に売却する(これ以降、バッキンガム宮殿となる)。その際、絵画コレクションの一部が2月24日から翌日にかけて競売にかけられている。ダリヴァッレはこのなかで、レオナルド・ダ・ヴィンチ作と銘打たれたロット53番「Head of Our Saviour (我らが救い主の頭部)」がクリスティーズ版である可能性を提起している⁶⁵。それは素描や版画ではなく「picture(絵、彩色画)」であり、2,105ポンドという、それほど高額ではないものの、同競売でコレジ

ョやアンニーバレ・カラッチといった巨匠たちの作品とほぼ同じ価格で落札された。

あるいは、1705年から1710年頃にかけて、ケンジントン宮殿のアン女王のコレクション目録が編纂されたが、そこには「Number40, a small piece of a young Christ laying his hand on a Globe (作品40番、グローボに手を置く若いキリストを描いた小品)」と記されている⁶⁶。イギリス王家の内部で引き継がれたままとすれば、この記述はクリスティーズ版を指してのものである可能性はあるが、しかしクリスティーズ版のキリストは若くもなければオーブの上ではなく逆に掌に載せている。当時はすでにレオナルド派による同系統の作品や派生作品が多く市場に出回っていた時期でもあり、また落札者の名前も不明で追跡できないため、いずれにせよ断定するにはいたらない⁶⁷。

来歴C) 推測される1900年以前の来歴—

1499年、フランス軍がミラノ公領を占領し、領内のジェノヴァもフランス領となる。これより後に、おそらくフランス王ルイ十二世と妻アン・ド・ブルターニュが、レオナルドに<ジェノヴァの聖顔>に基づく絵画<サルヴァートル・ムンディ>を依頼する。

1507年8月15日、レオナルドはフランス王に依頼された「一点の板絵」を制作中。これより後に、この板絵はフランス王にほぼ確実に納品されたが、これが<サルヴァートル・ムンディ>である可能性がある。

1625年、ヘンリエッタ・マリア(フランス王アンリ四世の娘)がイングランド王チャールズ一世と結婚。彼女がイギリスに持参した家財のなかに<サルヴァートル・ムンディ>があった可能性が高い。

1645年、清教徒革命の激化によってヘンリエッタはフランスへ亡命。<サルヴァートル・ムンディ>はおそらくイングランド国内にあるまま。

1650年、ヴェンツェスラウス・ホラーが(おそらくパトロンだったヘンリエッタからの依頼を過去に請けて)<サルヴァートル・ムンディ>の模写版画を完成。

1651年10月23日付けで、「レオナルドによるキリスト像」として、イングランド王室の借金と引き換えに、ジョン・ストーン大尉に30ポンドで渡す。

1660年、ジョン・ストーンの子で画商のヘンリーが〈サルヴァトーレ・ムンディ〉を修復し、これより後、王室に返還。

1666年、イングランド王チャールズ二世（チャールズ一世の子）の目録に「レオナルド・ド・ヴィンチ、片手にグローブをもち、もう一方の手を挙げた救世主」として登場。この後、弟のジェームズ二世に渡り、チャールズ

1705年3月16日、ジェームズ二世（チャールズ一世の弟）と、その愛妾ドーチェスター伯爵夫人キャサリン・セドリーの娘キャサリン・ダーンリーが初代バッキンガム公ジョン・シェフィールドと結婚。〈サルヴァトーレ・ムンディ〉はおそらくシェフィールド家の所有となる。

ジョン・シェフィールド公には非正嫡の子チャールズ・ハーバート・シェフィールド男爵がいて、バッキンガム邸館の所有者となった。彼はしかし1763年2月24日、ジョン・シェフィールド公の子チャールズ・ハーバート・シェフィールド男爵が、所有するバッキンガム邸館をジョージ三世に売却し、コレクションの一部が競売にかけられる。〈サルヴァトーレ・ムンディ〉らしき絵画が2,105ポンドで落札される。

六、クリスティーズ版におけるレオナルドの関与度の問題

レオナルド派に帰属される類似作例・派生作品については次の論考で扱うが、その作品数の多さによって、レオナルド工房内で〈サルヴァトーレ・ムンディ〉の主題があつかわれたことには疑いが無い。ただ前述したように、〈サルヴァトーレ・ムンディ〉の系統作品群もまた、レオナルドの活動後半期特有の制作実態から、レオナルドが一人だけで最初から最後まで制作した可能性は高くないため、レオナルドの関与度こそが問題となる。

フランス王にレオナルドから一枚の板絵が納品

されていること、そしてその後イギリス王室のコレクションにレオナルドの〈サルヴァトーレ・ムンディ〉とおぼしき作品の記録が複数回でてくることからみて、それらがひとしくレオナルド工房で生みだされた同一の板絵を指しているのならば（その可能性は前述した通り高いが）、工房から生みだされた同主題の作品群のなかでは最も質の良い作品が当然ながら王に贈られたはずであり、言い換えればその板絵がレオナルドの関与度が最も高いものであるはずだ。

ホラーによる模写版画との類似点から考えて、レオナルド派による同系統の作品群のなかでも、クリスティーズ版と、それに酷似しているガネイ版などのごく限られたグループの作品しか、その模写対象になりえない。ガネイ版などとの比較もまた次の論考でとりあげるが、ここではサイモンやモデスティーニ、ケンブやサイソンらが「レオナルド作」としたクリスティーズ版について、レオナルドの関与度を見ておこう。ただ筆者は彼らと異なり、クリスティーズ版はあくまで「工房作」とみている。しかしそれは「レオナルド作ではない作品」を意味せず、むしろ「レオナルドの高い関与度が認められる工房作」のことを指している。そしてそれは、下絵段階において顕著だが、彩色段階では一部にとどまっている。

レオナルドの絵画の特徴はいくつもあるが、クリスティーズ版において確かめられる点は以下の通りである。

- ・レオナルドは板絵の材として、フィレンツェ時代にはポプラを、ミラノ時代にはクルミを主として用いている。ミラノ時代ののち、フィレンツェとミラノを往復している時期に描かれたと考えられる本作品には、クルミ材が用いられている。
- ・〈ジネヴラ・デ・ベンチ〉などに顕著だが、レオナルドの板絵の赤外線写真からは、しばしば「転写用カルトン」から下絵を転写した際に用いられる「スポルヴェロ転写法の孔」が発見される⁶⁸。本作品の頭部赤外線写真（図42）でも、上唇の輪郭線や左目とまぶたの境界線などに、いくつか同様の孔を認めることができる。
- ・通常、レオナルドの下絵には左利きハッチングラインが認められるが、前述したとおり、本作品の準備段階と思われるスケッチにはそれが一部に認められる。ただし、先述の「転写用カル



図42
クリスティーズ版、顔部分の赤外線写真



図43
クリスティーズ版、右頬部分拡大図



図44
クリスティーズ版、赤外線写真(部分) 左眉毛の上部にある掌紋

トン」自体は失われているため、本作品の赤外線写真だけではこれ以上見つけることはできない。

- ・彩色段階ではレオナルドはスフマート技法を用いる。この技法は活動後半期に完成された独自のもので、自然界に存在しない輪郭線を描くことなく、ごく少量の顔料をといた油(グレース)を薄く何度も塗り重ねて立体感と深みをだす手法である。あまりに時間がかかるため、彼以外にはごく一部の弟子による作品と、追隨者によるごく少数の作品にみられるだけにとどまった。
- ・修復時のクロス・セクション分析によって、右手指の部分などでは少なくとも5層からなる薄いグレースが認められた⁶⁹。
- ・修復後の本作品には、右手中指の折り曲げた内側などごく一部(図34)をのぞき、輪郭線の存在を認めることができない(図43, 04)。
- ・多層のグレースによる描法によって、レオナルドの板絵は他の画家たちの作品と比べて、蛍光X線写真で撮影した時に図像がぼやけて形がほとんどわからない(これをゴーストと呼ぶ。他の画家のものとはっきりと図像の形が判別できる)。本作品の写真(図31)も同様の特徴

を示しているが、他のレオナルドの活動後半期の作品よりは図像の形がよくわかる。

- ・レオナルドはスフマート技法を用いて彩色する際、顔料をおさえたりぼかしたりするために、指の腹や掌底部分で画面の表面をたたいたり、おさえつけたりする方法を多用する。本作品の赤外線写真でも(図44)、たとえば左眉毛の上にはっきりと掌紋をみとめることができる。
- ・モデスティーニとフィラデルフィア美術館の技術者たちにより、本作品に用いられている顔料が、鉛白、骨炭、木炭、ラピスラズリ、ヴァーミリオン、レッドチンイエロー(鉛錫黄)、ヘマタイト(酸化鉄)、およびなんらかの赤レーキ色素⁷⁰であることが判明している⁷¹。レオナルドが用いる顔料の数としては幾分少ないが、17世紀以降用いられなくなるレッドチンイエローが用いられていたり、後世の作である可能性はほとんどない。
- ・通常、レオナルドによる彩色画では、非常に薄く透明度の高い多層グレースによって得られる瞳の透明感が顕著だが、本作品は瞳部分の画面損傷が激しく、断定できるだけの透明感を確認できない。
- ・通常、レオナルドによる彩色画では、カールした髪の毛の一本一本が繊細に描き分けられ、また光の反射による毛ごとの色の違いが丁寧に描き分けられている。本作品の髪の毛のカールした形状はレオナルド的で、一本一本の色の違いもある程度認められるが、それほど明瞭ではない。
- ・画家が転写した下絵に基づいて制作している途中で修正すること(ペンティメント)はよくあるが、本作品には二種類のペンティメントをみることができる。
- ・ひとつは赤外線写真によって判明する、彩色する前の段階のペンティメントであり、本作品ではオーブを持つ左手の指の長さの修正などに顕著である(図35)。
- ・もうひとつは彩色がある程度進んでいる途中でおこなわれるペンティメントであり、本作品では右手親指位置が修正されたことを、修復前(および修復中)の写真によってみることができる(図34)。

ケンプやモデスティーニらが感じたときされる「レオナルドのオーラ」はその道の権威の意見として尊重はするが、主観的な色合いが強いもので

もあるため、ここではできるだけ上記したような客観的・科学的事実に基づくのみにとどめよう。

上記したうち、ペンティメントはレオナルドに限ってみられる特徴というわけではないが、「構図やポーズなどを決める人自身がおこなう」点が重要である。ある完成された絵を模写する場合などでは(そのまま忠実にコピーするだけなので)起こりにくく、特に転写用カルトンを用いて描かれた絵の下絵段階にみられるペンティメントは、転写用カルトンから写して最初に描き始められた絵で発生しやすい。というも、同一カルトンから転写されて描かれた複数の絵がある場合や、あるカルトンから転写されて描かれた最初の絵とそれを模写した絵が複数ある場合には、最初に転写されて描かれた絵で最も激しいペンティメントがおこなわれる。

なかでも右手の彩色層だけが他の部分と比べて完成度が高く、親指にペンティメントもみられるため、モデステイーニはレオナルドに帰属させる重要な根拠として、画面右側の巻き毛と並んで右手の描写を挙げている⁷²。逆に、美術史家アンドレア・フランクと科学者スティーヴン・フランクが最近発表した論文によれば、レオナルドの関与度の可能性が最も低い部位が右手とされている⁷³。これは畳み込みニューラルネットワーク(CNN: Convolutional neural network)を用いた分析で、レオナルドによる表面処理を数値化し、他のレオナルド作品との比較によって関与度を示すものである。一方で比較に用いられた「他のレオナルド作品」のなかに、今日では帰属がほぼ否定された〈美しき姫君〉が入っていたりと、まだ全面的に信頼するにはいたらない脆弱さも示している。

いずれにせよ、こうして得られた情報をあわせて考えてみると、本作品は掌紋などの存在によってカルトンから転写された下絵をもとに、レオナルド本人が適宜ペンティメントを加えながら構図とポーズを決定し、しかし頭髪などの描写からは彩色段階では他の画家の手が入っていることもまた確実とみてよい。そこにはまさに、ノヴェッラー神父が報告した工房の制作風景がみられたに違いない。

レオナルド本人による転写用下絵はその後失われたが、それをもとに工房から派生作品が生み出されたはずである。そのなかには、クリスティーズ版とまったく同一の下絵から制作された可能性もあるガネイ版のような作品もあるが、この板絵

に関しては次なる論考で検証する。

おわりに一次なる「帰属問題の推論」と「伝播経路の特定」にむけて

以上見てきたように、クリスティーズ版はおそらくフランス王室との関係のなかで、レオナルドの第二フィレンツェ時代において制作されたと思われるが、同時にその制作にあたっては、構想段階における主題・モチーフ・構図の決定などはすべてレオナルド本人によるものの、下絵転写後の彩色段階においては、転写後の細部修正と部分的な加筆を除けば、弟子による制作を指導する役割にとどまっただろうことが、活動後半期の証言や他の主題系統の例からみてもほぼ確実と言える。

クリスティーズ版に関しては、残る問題は「では主として彩色を担当した弟子は誰か」という点である。モデステイーニは「ボルトラッフィオを含め、弟子には本作ほどの質の高さは出せないのでは」と語っているが⁷⁴、本稿で見えてきたように、本作品がレオナルド単独の作である可能性はかぎりなく低いと言わざるをえない(よってレオナルド単独説は今後考察から除外する)。

クリスティーズ版の作者としては、前述したようにボルトラッフィオやサライ、ルイーニらの名が挙げられている。筆者はルイーニがレオナルド工房で直接の指導を受けた可能性は低く、たとえあっても限定的なものにとどまるものと考えている。その酷似した様式にもかかわらず、スマート技法などの主たるレオナルド的要素に欠けていることがその理由である。またサライに関しても、晩年のレオナルドによる彼の扱いや帰属される作品群の質からみて、彼をして高度な技術を継承した弟子とすることには率直な疑問を抱いている。また、マルコ・ドッジョーノやジャンピエトリーノら、よくその名が挙げられる他の弟子たちに関しても、あれほど長年レオナルドの工房にいながら、技法的・様式的にはレオナルドのそれとの乖離は小さくない。

結果的に、筆者も現時点ではボルトラッフィオの可能性が高いと考えているのだが、バンバックの見かたとの違いは、レオナルドの構想段階における関与度の違いである。バンバックが「ボルトラッフィオによる。レオナルドによるレタッチあり」⁷⁵としているのに対し、筆者は構想や下絵の段階ではレオナルドにより、彩色段階でもその指

導のもとで弟子がおこなったと考えているので、「レオナルドと工房」とすべきだと考えており、今後その弟子がポルトラッフィオと特定できたとしても、「レオナルドと工房（彩色段階は主としてポルトラッフィオ）」といった表記になるものと考える。いずれにせよ、担当した弟子の特定には、レオナルド工房におけるくサルヴァートル・ムンディ>主題系統の他の作品群との比較考察と経路特定が不可欠であるため、結論には次なる論考でようやく達することになるだろう⁷⁶。

注

- Ludwig H. Heydenreich, "Leonardo's 'Salvator Mundi'", in: *Raccolta Vinciana*, Vol.20, 1964, pp. 83-109.
- ヤコブス・デ・ウォラギネ、『黄金伝説』、第一巻「主のご受難」、前田敬作・今村孝訳、平凡社、2006年、pp.568-569.
- 同、第四巻「使徒聖シモンと聖ユダ」、前田敬作・山中知子訳、平凡社、2006年、p.146.
- 池上英洋、『失われた名画』の展覧会』、大和書房、2016年、pp.190-191, 209-211. を参照されたい。
- ヤコブス・デ・ウォラギネ、前掲、第四巻、p.146.
- ルーヴルでの大回顧展での出品交渉の経緯は、同展の記録映画「A Night at the Louvre (ルーヴル美術館の夜)」の日本公開を記念して、Pen Onlineの主催でおこなわれた同館担当学芸員ヴァンサン・ドリュエヴァン氏と筆者のインタビュー時のやりとりによる。
- 2019年9月現在。
- アントワーヌ・ヴィトキン監督によるドキュメンタリー映画で、日本でも2021年冬に公開の予定。
- Tancred Borenius, *Italian Schools*, as: Herbert Cook, *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond*, Vol.1, London, 1913, No. 106, p.123.
- Dianne Modestini, "History of the Salvator Mundi", in: *Salvator Mundi Revisited*, Restoration report on Web, 2019.
- これまであまり明確ではなかった「1958年から2005年の間」の売買と作品の流れについては、前出のルイス本のなかで詳しく推測されている。そこではクンツが1960年にイタリア絵画のコレクションを売りに出し、数名の手をわたってバトンルーージュのバジル・ヘンドリー（クンツの甥）に委譲あるいは購入された。2005年のオークションに本作品を出品したのはヘンドリーの相続人ということになる。Ben Lewis, *The Last Leonardo: The secret lives of the world's most expensive painting*, William Collins, 2019, pp.301-303.
- Margaret Dalivalle, Martin Kemp & Robert B. Simon, *Leonardo's Salvator Mundi & the collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, Oxford University Press, 2019, p.6.
- Ben Lewis, *Op. cit.*, p.27.
同書には以下の邦訳がある。ベン・ルイス、『最後のダ・ヴィンチの真実』、上杉隼人訳、集英社インターナショナル、2020年。同邦訳書は優れた訳によるものだが、日本向けのため原書とは若干相違がある。当注記箇所も、原書では2005年5月だが邦訳書では4月となっている。邦訳書が原書より後に出たものゆえ、著者からの訂正指示による変更の可能性はある。
- これまでサイモンによる本作品の購入価格はあらゆるニュースソースで1万ドル（110万円相当）とされてきており、筆者も2019年刊行の研究書にそう記していた。しかし最近になってサイモン自身が前言を修正しており、前注のルイス本などでは情報があらためられている。
池上英洋、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 生涯と芸術のすべて』、

- 筑摩書房、2019年、p.451.
- ロバート・サイモンへの筆者のインタビューによる。同氏への直接取材は、2018年3月放送のテレビ朝日（BS朝日）とテレビマンユニオン社制作による特別番組「サルヴァートル・ムンディ―最後のダ・ヴィンチ作品」のための収録取材による。
- Dianne Dwyer Modestini, *Masterpieces: based on a manuscript by Mario Modestini*, Cadmo, 2018, pp.411-414.
- サイモンが最初にコンタクトを取ったはずのアメリカの二大美術館が購入を見送ったのも、こうした帰属判断によると思われる。
- Luke Syson & Larry Keith, *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*, National Gallery Company, Yale University Press, 2011, p.300.
- なぜ二度目の修復をおこなったのかという筆者の質問に対し、モデステイーニは「一度目の修復結果に不満な点があったため」と答えている。モデステイーニへのインタビューも、前述したBS朝日制作の特別番組の収録時にえられたもの。
- この時、サザビーズを間にはさんで、ブーヴィエがいったん購入してリポロフレに転売する形をとったが、その際の入手額が8300万ドルだったことが後に明らかになったため、リポロフレ（サッカーのFCモナコのオーナーとして知られている）はブーヴィエを詐欺のかどで告発。裁判は現在も最終的な決着をみていない。
- Bible moralisée* (Codex vindobonensis 2554), Paris, 1220-30, ウィーン、国立図書館、f. 1v.
- Beth Williamson, "Site, seeing and salvation in fourteenth-century Avignon", in: *Art History*, vol.30, Issue 1, 2007, pp.1-25.
- 1450年から翌年にかけて結婚したジャン・ブラックと妻の所有物で、1452年にはジャンが亡くなっているため、その間に制作された。
- Barbara Lane, "Early Italian sources for the Braque Triptych", in: *The Art Bulletin*, vol. LXII, No. 2, 1980, pp. 281-284.
- おそらくマルケ州フェルモのサン・ドメニコ教会で祭壇画の一部をなしていたと考えられている。
- Frank Zöllner, "Il Salvator Mundi di Leonardo: La tradizione iconografica, le diverse versioni e una domanda: è forse un dipinto "romano"?", in: *Leonardo a Roma: Influenze ed eredità*, (Exhibition cat.) ed. by R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino and Maria Forcellino, 2019, pp. 249-261.
- デューラーへのレオナルドの影響はよく論じられるところだが、おそらく直接会ったことはないにしても、その影響はデューラーによる『絵画論』にみられる遠近作図法などの理論面だけでなく、作品の様式にも及んでいる。文献はおおいが、以下の論考を参照されたい。青山愛香、「アルブレヒト・デューラーとレオナルド・ダ・ヴィンチ―〈メレンコリア I〉（1514年）を巡る考察」、『獨協大学ドイツ学研究』、vol.67, 2013年、pp. 1-51.
- 類例として、ヤン・ファン・エイクの追隨者による作品（1475～1500年頃、ロンドン、王室コレクション）、やはり追隨者による作品（16世紀後半、オリジナル作品は1440年、ブルッヘ、グッゲンハイム美術館）などがある。
- ペトルス・クリストゥスとメムリンクにレオナルド派の様式の源泉をみることは、クリスティーズでのプロモーション用カタログなどでも言及されていた。David Ekserdjian, "Leonardo's 'Salvator Mundi' and the dramatic close-up", in: *Leonardo da Vinci: Salvator Mundi*, Christie's (New York), (これ以降、Christie's catalogue)、2017, pp.127-141.
- アントネッロは他にも、右手による祝福のサインこそ無いが〈エッケ・ホモ〉（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）のようなキリストの正面観画像を手がけている。
- この点に関しては以下を参照されたい。江藤匠、「アントネッロ・ダ・メッシーナとフランドル油彩技法の導入―ペトルス・クリストゥスとの関係を中心に―」、『美術史研究』、vol.54, 早稲田大学美術史学会、2016年、pp.15-29.
- 格子状補強材（英：cradle、仏：parquette）には定着した日本語

- の用語がないため、本稿では便宜的にこのように表記している。なお森田恒之は可動格子と名付けている。森田恒之、『画材の博物誌』、中央公論美術出版、1986年、p.155。
- 33 このあたりの原則に関しては以下の書を参照されたい。チェーザレ・ブランディ、『修復の理論』、小佐重利監訳、池上英洋・大竹(鳥海)秀実訳、三元社、2005年。
- 34 修復によって明らかとなったこれらのデータと情報は、すべて前述したモデステイーニへの直接取材と修復報告HP、および同氏による以下の報告書による。Dianne Dwyer Modestini, “The ‘Salvator Mundi’ by Leonardo da Vinci rediscovered: History, technique and condition”, in: *Leonardo da Vinci's Technical Practice*, ed. by Michel Menu, Hermann, 2014, pp.139-151.
- 35 チェンニーノ・チェンニーニ、『絵画術の書』、辻茂編訳、石原靖夫・望月一史訳、岩波書店、1991年、p.69。
- 36 ただしポプラ材は厚みがあるためスロット枠による制作方法には適さず、主としてクリスティーズ版のようなクルミ材や糸杉材に用いられる。
- 37 Dianne Dwyer Modestini, “The ‘Salvator Mundi’ by Leonardo da Vinci rediscovered: History, technique and condition”, cit., p. 150.
- 38 Michael Daley, “The \$450m New York Leonardo Salvator Mundi Part II: It restores, it sells, therefore it is”, in: *Artwatch online*, 2 February 2018.
- 39 Matthew Landrus, “The most prolific year in history for Leonardo scholarship: A critical selection of some of the 250 books published in the artist’s anniversary year”, in: *The Art Newspaper*, 318, London, 2019, pp.14-16.
- 40 Michael Daley, “The disappeared Salvator Mundi’s endgame: part 1: Altered States and a disappeared book”, in: *Artwatch online*, 12 August 2020.
- 41 Matthew Shaer, “The Invention of the ‘Salvator Mundi’ Or, How to Turn a \$1,000 Art-Auction Pickup Into a \$450 Million Masterpiece”, in: *New York Magazine*, April 15, 2019.
- 42 Luke Syson & Larry Keith, *Op. cit.*, p.300.
- 43 バンバック本人の言と異なり、「彼女はその場では否定せず、後に態度をあらためた」とケンブやサイモンらは述べている。Margaret Dalivalle, Martin Kemp & Robert B. Simon, *Op. cit.*, p. 50 & p.301 (note.61).
- 44 Carmen Bambach, “Seeking the Universal Painter”, in: *Apollo*, vol. 175, no. 595, 2012, p.85.
- 45 Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci rediscovered*, Yale University Press, 2019, Vol. II, pp.280-282.
- 46 Matthew Landrus, “Salvator Mundi: Why Bernardino Luini should be back in the frame”, in: *Art Newspaper*, 3 sep. 2018.
- 47 Jacques Franck, “Further thoughts about the ex-Cook collection Salvator Mundi”, in: *Artwatch online*, 3 (& 24) August, 2020.
- 48 Frank Zöllner, *Leonardo Da Vinci: 1452-1519 The Complete Paintings*, revised edition, Taschen America Llc, 2017, preface.
- 49 Martin Kemp, “Epilogue”, in: Margaret Dalivalle, Martin Kemp & Robert B. Simon, *Op. cit.*, pp.280-285.
- 50 他に、キリストの右袖の衣襲部分と合致するデッサンがある(同、RL12524)。
- 51 バンバックも同様の見解を示している。
- 52 Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, serie E, XXVIII, 3, busta 1103.
- 53 ニューヨーク、個人蔵。旧Archivio di San Fedele a Milano.
- 54 池上英洋、「<糸巻きの聖母>の系統作品群について—レオナルド・ダ・ヴィンチとレオナルド派」、『東京造形大学研究報』、No.17、2016年、pp.71-108.
- 55 Archivio di Stato di Firenze, *Signori*, Responsive originali, filza 29, f. 6r.
- 56 Archivio di Stato Firenze, *Carteggio Signoria*, filza 63.
- 57 Padre V. M. Monti, *Catalogus Superiorum Cenobi Ord. Praed. S. Mariae Grantiarum*, Milano, Archivio dello Stato, in: Pietro Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, 1989, p.130.
- 58 Luke Syson & Larry Keith, *Op. cit.*, pp. 300-303.
- 59 Margaret Dalivalle, “Collecting Leonardo at the Stuart courts”, in: Margaret Dalivalle, Martin Kemp & Robert B. Simon, *Op. cit.*, 2019, p.144.
- 60 ただしヘンリエッタは王政復古後、長男のチャールズ一世から年金を与えられて、1660年から1665年にかけてイギリスを三度訪れている。
- 61 MS 37682, London, British Library, f.24v.
- 62 MS HL/PO/JO/10/1/285, London, Parliamentary Archives, f.81.
- 63 RCIN 1112575, Windsor Castle, Royal collection trust, f.19. これらイギリス王室コレクションの目録資料に関しては、以下の書に詳しい。Margaret Dalivalle, *Op. cit.*, 特に、pp.141-152.
- 64 Francis Russell, “A peece of Christ done by Leonardo”, in: *Christie's catalogue*, cit., pp.53-56.
- 65 Margaret Dalivalle, *Op. cit.*, p.278.
- 66 *Inventory of Queen Anne's pictures at Kensington, Hampton Court, Windsor, St. James's and Somerset House*, c.1705-1710, Windsor Castle, Queen's Gallery.
- 67 前掲書のほかに、Luke Syson & Larry Keith, *Op. cit.*, pp.300-303. およびDianne Dwyer Modestini, *Op. cit.* と *Leonardo da Vinci: Salvator Mundi*, cit. を参照されたい。
- 68 下絵の線にそって紙に孔をあけ、板絵に貼って上から骨炭粉などをはたいて点を転写し、紙を取り除いて点をつなげて下絵を板に転写する方法のこと。
- 69 Dianne Modestini, “The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci in the context of recent research”, in: *Christie's catalogue*, cit., p.67.
- 70 レーキ色素は鉱物性ではなく植物性の顔料で、モデステイーニたちによればおそらくアカネ(茜)だろうとのこと。
- 71 Dianne Modestini, “Scientific Analysis”, in: *Salvator Mundi Revisited*, cit. および Dianne Modestini, “The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci in the context of recent research”, in: *Christie's catalogue*, cit., pp.67, 71.
- 72 前述したモデステイーニへの直接取材による。
- 73 Steven Frank, Andrea Frank, “A Neural Network looks at Leonardo's(?) Salvator Mundi”, in: *MIT Press Journal*, 27 september 2021, pp.1-10.
- 74 前述したモデステイーニへの直接取材による。
- 75 Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci rediscovered*, cit., p.282.
- 76 本論は、日本学術振興会による科学研究費補助金(基盤研究C)の対象である研究課題の一部をなすものである。ここに明記して謝意を表したい。