

池上英洋

Hidehiro IKEGAMI

# レオナルド派〈レダと白鳥〉再考

——主題と源泉、伝播経路

本論考は〈レダと白鳥〉をとりあげ、レオナルド派における図像と主題の選択、そして同派内での伝播経路の推定を目的とする。〈レダと白鳥〉の図像は、確実にレオナルド本人によるものと断定できる彩色画が残っていないにもかかわらず、レオナルデスキによる作品や関連作は少なくない。加えて、レオナルド派以外の画派による同系統の類似図像がほとんど無く、結果的にレオナルデスキに特徴的な作品系統となっている。そのため、〈レダと白鳥〉は、レオナルドの思想の独自性とその特質を探るための良いモデルケースといえる。

こうした特徴により、〈レダと白鳥〉の作品系統は大いに研究の余地があり、事実これまで多くの論考が加えられてきたが、その伝播経路などに関しては諸説入り乱れ、いまだに一致をみていない。そのため本論考では、まず同主題の典拠となる神話と古代の文献と、ルネサンス期の芸術家たちの図像源泉となった古代作品のリストアップをおこなう。次いでレオナルド派に関する同主題と類似図像のリストを作成し、また同作品系統に関わりのある同時代史料などの記録面の整理をおこなう。そして最後には、それらのデータに最新の情報を加え、先行研究を検討しながら、現在錯綜した状態にある伝播経路の推定をおこなった。その結果、本論考では〈レダと白鳥〉の構想の成立と伝播経路を以下のように推論する。

- ・1504年頃、レオナルドは彩色画を前提とした跪座タイプの〈レダと白鳥〉を構想した。
- ・同タイプには、簡単なものかもしれないが、レオナルドによるスケッチがあったと思われる。
- ・後に、1508～13年の間に、すでに独立していただろうジャンピエトリノが、上記スケッチに基づいて彩色画を制作した。
- ・跪座タイプにやや遅れて、レオナルドは立位タイプの〈レダと白鳥〉を構想した。
- ・レオナルドは、1505年頃には原寸大のカルトンを制作した。そこには背景以外の要素（レダと白鳥、二個の卵、四人の子）が描かれていた。
- ・1507年頃から、上記原寸大カルトンに基づいて、工房の弟子たちによって幾つかの彩色画が制作された。
- ・レオナルドによる原寸大カルトンは、おそらくレオナルドの死に際し、メルツィが相続したと思われる。
- ・原寸大カルトンは、『アトランティコ手稿』同様、

ポンベオ・レオーニの手を経て1671年までにアルコナーティ家のコレクションに入った。

- ・同カルトンは、1721年にアルコナーティ家からカゼネディ家に移るが、1730年の同家の所蔵記録を最後に以後行方不明となる。
- ・レオナルド本人による〈レダと白鳥〉の彩色画が存在した可能性は否定できないが、本論考では、検討の結果、かかる可能性は合理的ではないと判断する。
- ・サライの遺産目録に記載された〈レダと白鳥〉に関しては、本論考では、検討の結果、これをレオナルドの真筆とはみなさない。同様に、これをサライによる模写とも考えず、他の工房の弟子とレオナルドの共作である可能性を提起する。

はじめに  
レオナルド派と〈レダと白鳥〉の系統作品群

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、いまだ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、また「〈糸巻きの聖母〉の系統作品群について」(『東京造形大学研究報』No.17、2016年、に所収)において、〈糸巻きの聖母〉の系統作品群をもとに、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て、次に論考すべき対象がいくつかある。そのなかから本論考では〈レダと白鳥〉をとりあげる。ここではレオナルド派における図像と主題の選択、そして同派内での伝播経路の推定に焦点を絞るが、今後同主題に関しては、ミケランジェロとミケランジェロ一派による同主題作品との比較と、とくにフィレンツェ共和国の政治理念との間に関連性が見られるかどうかについて検証することも必要となるだろう。そのため、本論考の第一章では、ルネサンス期の芸術家たちの図像の源泉となった古代作品をリストアップするが、今後の発展のために、レオナルド派の図像源泉にかぎらず、ミケランジェロ派の源泉となる古代作品も含めることとする。

〈レダと白鳥〉の図像は、〈糸巻きの聖母〉などと同様に、確実にレオナルド本人によるものと断定できる彩色画が残っていないにもかかわらず、レオナルデスキによる作品や関連作は少なくない。加えて、〈岩窟の聖母〉のように、レオナルド派以外の画派による同系統の類似図像がほとんど無く、結果的にレオナルデスキに特徴的な作品系統となっている。そのため、〈レダと白鳥〉は、レオナルド派独特の作品系統である点において、レ

オナルドの思想の独自性とその特質を探るための良いモデルケースといえ、また親方本人による彩色画によらず、工房の弟子や追隨者の作品群によって形成された作品系統である点で、レオナルドと工房の関係や、後期レオナルドの制作スタイル、そしてレオナルデスキ内部での様式伝播のあり方を探るための良いモデルケースともなりうる。

こうした特徴により、〈レダと白鳥〉の作品系統は大いに研究の余地があり、事実これまで多くの論考が加えられてきたが、その伝播経路などに関しては諸説入り乱れ、いまだに一致をみていない状況にある。そのため本論考では、まず同主題の典拠となる神話と古代の文献と、ルネサンス期の芸術家たちの図像源泉となった古代作品のリストアップをおこなう。次いでレオナルド派に関する同主題と類似図像のリストを作成し、また同作品系統に関わりのある同時代史料などの記録面の整理をおこなう。そして最後には、それらのデータに最新の情報を加え、先行研究を検討しながら、現在錯綜した状態にある伝播経路の推定をおこなう。

一、〈レダと白鳥〉の主題と典拠

レダと白鳥のテキスト源泉

レダの物語は、紀元前8世紀末ごろに活動したと考えられているヘシオドスによる『神統記』には記述がないが、同世紀のホメロスによって詠われている。『オデュッセイア』の第11歌に登場するレダがそれだが<sup>1</sup>、ここではテュンダレオスの妃で、その間にカストルとポリュデウケスをもうけたことが詠われるのみで、白鳥との関わりはおろか、ゼウスとの交合の物語に関する記述も一切ない。

現存する古代テキストのうち、レダと白鳥との関わりがはっきりと示された最も古いものは、紀元前5世紀後半に活動したエウリピデスである。ギリシャ三大悲劇作家のひとりに数えられるエウリピデスの『ヘレネ』には、冒頭に以下のようなヘレネによる口上がある。

わたしには、名高いスパルタこそ父祖の地、  
わたしの父はテュンダレオース。でも、べつ  
の話がある。

ゼウスが白鳥の姿となって

わが母ラーダーのもとに翔び来り、  
追いせまる鷲をかわしつつ、  
聞のたくらみをなしとげたとのこと、もしこの  
話がたしかなら。  
わたしはヘレネーと名づけられた<sup>2</sup>。

(細井敦子訳)

ここには、主人公ヘレネの母がレダであること、そして父親がスパルタ王テュンダレオス、しかし実際には白鳥に化けたゼウスがレダを襲って産ませた子であることが明確に語られている。もちろんエウリピデス以前からこの筋の物語が伝えられていたであろうことは想像にかたくないが、ともあれ紀元前412年に上演されたと考えられているこの戯曲が<sup>3</sup>、その後のレダと白鳥の基本的な関係性を決定づけたと言って良いだろう。

ルネサンス美術のテキストとイメージの源泉は、古代ギリシャ文化から直接えられるよりもはるかに多くを、古代ローマ文化を通じて間接的に負っている。そのため、古代ローマ時代のテキスト源泉のなかにもレダの影を探さなければならない。その中心的存在として、紀元1世紀から2世紀にかけて活躍したアポロドーロスによる神話を欠かすことはできない。もちろん彼はギリシャ人ではあるが、彼の著作は古代ローマ世界に広く受け容れられ、とくに神々と英雄たちの家系図的な情報に富んでいる点で、ギリシャ・ローマ神話体系の基本形となった。

そこでは、アレスの子テストイオスと、人間の娘エウリュテミスとの間にうまれた女性がレダであり、スパルタの王テュンダレオスに嫁いだとされる。ゼウスが彼女の姿を見初めたくだけは記されていないが、この人妻に惚れたゼウスは、得意の変身能力で白鳥に姿を変えて近づき、思いを遂げる。

同じ夜にレダは夫テュンダレオスとも交わり、夫の間にはカストルとクリュタイムネストラを、ゼウスとの間にはヘレネとポリュデウケス(ポルックス)という四人の子をもうけた。カストルとポルックスの男子二名は雄々しき偉丈夫に育ち、二人そろってディオスクーロイ(「ゼウスの子」の意)と呼ばれ、やがて天にあげられて双子座となる。女子二名はトロイ戦争において主要な役割を果たす。周知のとおり、ヘレネは戦争のそもそもの発端となった女性であり、クリュタイムネストラは夫である英雄アガメムノンを殺害する悪女と

して知られている。

同時にアポロドーロスは、ヘレネを鷲に化けたゼウスと白鳥に化けたネメシスとの間にうまれた子とする異説も紹介している。鳥同士が結ばれてできた子なので、ヘレネは卵のかたちで産まれてきている。この卵を羊飼いが森のなかで発見し、それを得たレダがヘレネを自らの娘として育てたというストーリーである<sup>4</sup>。ちなみに神話学者ケレーニイはこの異説の典拠をサッフオーにもとめている<sup>5</sup>。同氏はさらに、ヒュギノスが『神話物語集』で伝えるところとして、ヘルメスがレダの膝の間に卵を投げ込んだというヴァージョンも紹介している<sup>6</sup>。また、よく知られている異説として、ディオスクーロイの兄弟をゼウスの子とし、ヘレネとクリュタイムネストラの女兒ふたりをテュンダレオスの子とし、そのために後者が寿命のある人間となったとする物語もある<sup>7</sup>。

周知のとおり、ギリシャ神話には正典がなく、さまざまな地域で語り継がれていた幾つもの神話と伝承の集合体である。レダに関しても、リュキア人にとって「女」を意味する「ラーダー」を語源とすると考えられるため、もともとは小アジア(トルコ)の神話がベースとなった可能性が高い<sup>8</sup>。このことから、ケレーニイはレダを世界最初の女性とする神話がとりこまれた可能性をみている<sup>9</sup>。もしその見方が正しいとすれば、かつて中東地域で最高神の地位にあった神アドン(バアル)が、ギリシャ神話にアドニスの名でとりこまれた際、その属性がゼウスと重複するために役割を変え、アフロディーテの単なる恋人のひとりにとどまる結果となった経緯と似た現象がここでも起きたはずである。すなわち、ラーダーが世界最初の女神であればガイアの、そしてもし世界最初の人間の女性であればパンドラと役割が重複するため、そうした榮譽を譲ってしまったのではなからうか。

ともあれ、レダの神話は古代ギリシャでは古くから知られ、ゼウスの変身譚、トロイ戦争のきっかけとなったヘレネの物語、そして英雄であるディオスクーロイにまつわる物語に関わる重要な女性キャラクターとして語り継がれてきた。そして人々はそこに、動物と人間が交わるという異類婚の典型例として、獣姦の官能性を想起させる危険な魅力を感じていたはずである。そして鳥が産んだ卵から人間が孵るというファンタジックな展開もまた人間の好奇心を刺激し、文学のみならず美術のモチーフとしても人気をよんできたのだろう。

## ルネサンス期におけるテキスト源泉

ギリシア神話によくあることだが、レダの物語にもかように異説は多く存在する。そうしたなかでケレーニイは、白鳥に化けたのをネメシスとするヴァージョンを主としてとりあげ、ゼウスが白鳥に化けるパターンを異説として扱っている。しかし本論文で後に見るように、レオナルドもミケランジェロも後者をもとに作品を構成している。このことは、ここで紹介したエウリピデスの『ヘレネ』とアポロドーロスの『神々について(ギリシア神話)』が、ルネサンス期における神話主題の主要なソースとなっていたことを意味している。

エウリピデスの『ヘレネ』を伝える現存テキストとしては、オクシュリンコス出土の紀元前1世紀後半のパピルスなどがあるが、ルネサンス期における影響力を考えれば、中世期に制作された二点の写本が最も重要である。これらはいずれもフィレンツェのラウレンツィアーナ図書館所蔵のもので、14世紀第1四半期にテッサロニケの工房で制作されたことがわかっている<sup>10</sup>。

これらを底本とする二次制作写本(下位写本)が14世紀末頃から制作され、パリやフィレンツェに現存する。さらにそれらを底本として、ヴェネツィアのアルドゥス・マルティウス書店から、二巻組のエウリピデスの戯曲集が1503年2月に出版された<sup>11</sup>。

なお、ヘレネは中世キリスト教世界においては、ひとびとを誘惑し社会を混乱に陥れた悪女として、なかばファム＝ファタル的な異端的存在とみなされていた。1502年にドイツでヤコブ・ロッヘアによって著された戯曲『パリスの審判』などは、そうしたヘレネ観に基づいた物語の典型である。1532年にやはりドイツ人ハンス・ザックスが書いた『喜劇、パリスの審判』でも事情は同じである。

そのなかで、イタリアのピエルヤコポ・マルテッロが著した『囚われのヘレネ』はほぼエウリピデスに基づいて書かれており、ヘレネも悪女ではなく運命に翻弄される悲劇の女性として描かれているが、発表年代は17世紀後半であり<sup>12</sup>、ここであつかうレオナルドやミケランジェロよりも後世のものである。しかし重要なことは、準拠して戯曲が書かれるほどにエウリピデスの著作がイタリアで知られていたという点にある。

興味深いことに、作者不詳の古代詩集『ホメロス(風)賛歌』における「ディオスクーロイ」では、レダが産んだのはディオスクーロイのふたりだけ

と語られる<sup>13</sup>。後述するように、レオナルド派による<レダ>の作品群には、レダの足もとに卵がふたつあるものと、ひとつしか描かれていないものがある。

この違いを合理的に説明した者はこれまでにないのだが、ひょっとすると典拠となるテキストが異なっていた可能性も考えられる。同書も、ルネサンス期に比較的読まれるようになった古代文献のひとつである。このことから、レオナルド派の画家たちが<レダ>の背景を描くのに際し、ひとり卵が二個登場するパターンの神話をベースに、また別のひとり卵は『ホメロス賛歌』をもとに卵を一個だけ描いたという解釈である。もちろん、その場合、レオナルドはあくまでも人物像のスケッチのみを描き、背景は弟子や追隨者たちが独自に描き加えたというパターンでのみ起こりうる現象である。この点についても後述する。

ちなみに、ホメロスの『オデュッセイア』では、カストルとポリュデウケウスは明確にレダとテュンダレオスとの間にできた子であり、ヘレネとクリュタイムネストラに関してレダとの関係性は語られていない<sup>14</sup>。そのため、兄弟たちもゼウスの子ではないので、ディオスクーロイとも呼ばれていない。

## レダと白鳥のイメージ源泉

レダの図像は古くから存在する。当然のようにレダと白鳥が描かれている点は共通するが、レオナルド派内(とミケランジェロ派との間で)の図像の違いを鑑みて、ここでは以下の点に注目して特記しつつ、いくつか異なるタイプの図像の主要作品を列記する。なお、以下に示す古代作品の情報も多くを、*LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)*<sup>15</sup>に負っている。

まず、以下の二点を上位の分類項目とする。

- 一、レダが立像であるか、座位か跪座(ひざまずくポーズ)であるか、横臥(寝そべっているポーズをとっている)か。
- 二、白鳥がいるかいないか。いる場合には、ただいるだけでレダとの接触がないか(非接触)、あるいは軽く触れているだけ(半接触)か。あるいはキスしているか、さらには露骨に性行為を思わせる動作をしているか(性的接触)。

次に、以下の特徴を備えている場合には、下位分類を設ける。

- 三、卵があるか否か。もし卵がある場合には、一



個か二個か。孵化しているかどうか。もしくは子どもが描かれている場合には何人か。

四、レダが裸体であるか、着衣あるいは体を布で覆いかくしているか。

これらの特徴に基づき、〈レダと白鳥〉の古代の図像群を以下のタイプに大別する。

#### A) 立位のレダ

- A-0) 白鳥無し
- A-1) 白鳥との非接触・半接触
- A-2) 白鳥とのキス
- A-3) 白鳥との性的接触

#### B) 座位のレダ

- B-0) 白鳥無し
- B-1) 白鳥との非接触・半接触
- B-2) 白鳥とのキス
- B-3) 白鳥との性的接触

#### C) 跪座のレダ

- C-0) 白鳥無し
- C-1) 白鳥との非接触・半接触
- C-2) 白鳥とのキス
- C-3) 白鳥との性的接触

#### D) 横臥のレダ

- D-0) 白鳥無し
- D-1) 白鳥との非接触・半接触
- D-2) 白鳥とのキス
- D-3) 白鳥との性的接触

このうち、B-0、C-0、C-2、C-3、D-4には今のところ該当作例が見あたらない。しかしここでは、4タイプの比較のためにもこれらの項目をそのまま残している。

### A) 立位のレダ

#### A-0) 白鳥無し

A-0-1) 卵から産まれるヘレネ



図A-0-1 卵から産まれるヘレネが描かれた、プーリア州(南イタリア)出土の赤像式ペリケー、紀元前360-350年頃、キール(ドイツ)、古代美術館(Antikensammlung)

レダは立像で着衣。白鳥はいない。卵から孵るヘレネ。羊飼いがいるので、前節で挙げたテキストのうち、アポロドーロスによって紹介された、ネメシスとゼウスの間にできた卵(ヘレネ)を、羊飼いがレダに届ける異説を典拠としている。

ほぼ同じ構図のものに、アテナの考古学博物館所蔵のコトン(香油入れ)がある。やや剥落が激しいが、ヘレネが祭壇風の台座の上で生まれ、左側にレダがいて驚いている姿などもよく似ている。掲載作品との大きな違いとして、コトンでは画面上部に鷲の姿で飛ぶゼウスが描かれており、ネメシス=白鳥、ゼウス=鷲、の二羽による交合をもとにしているか、迫りくる鷲を避けながら行為に及んだというプロットのいずれかに基づいていることがわかる<sup>16</sup>。

類似の構図に、着衣で立位のレダがいて、その横に台座に載った卵がひとつある点まで共通する、紀元前420-390年頃のヒュドリアがある<sup>17</sup>。レダが両手をやや広げて驚いたような仕草をしている点も同じだが、卵が割れていない点が大きく異なる。このように卵が割れていないタイプの作例もまた多い。

#### A-1) 白鳥との非接触・半接触

A-1-1) 非接触タイプ



図A-1-1 キプロスの〈レダ・モザイク〉、3世紀、ニコシア、キプロス美術館

レダは立像で裸体(正確には半裸であるが、ここでは裸体に含める)。白鳥はいるが肉體接触は無い。卵無し、子ども無し。パフォスのアフロディーテの聖所(パレア・パフォス)にあったもの。

やはりモザイクで制作された、アルカラ・デ・エナーレスにある作品<sup>18</sup>は、本掲載作の派生形とみてよい。4世紀末から5世紀初頭にかけて制作されたもので、右側に立つレダは鑑賞者側のほうを向いており、白鳥は左側にいる。白鳥は低い台座の上において、くちばしをのぼしてレダの布を引っ張ろうとしている仕草は共通する。

### A-1-2) 半接触タイプ



図A-1-2 アンティノーリの<レダ>、2世紀後半、フィレンツェ、アンティノーリ宮

レダは立像で裸体、左手に握った布の端でわずかに下半身を隠すばかりである。右手は隣に立つ大型の白鳥の首を掴み、頭部をやや傾けて視線を送る。同様のポーズをとる類似作例がいくつか現存する。

### A-1-3) 半接触タイプ + 白鳥を抱え、布を広げて守る (=ティモテオス類似型)



図A-1-3 おそらくアテネ出土の<レダ>のテラコッタ、紀元前4世紀中頃、ロンドン、大英博物館

後述する「ティモテオス型」はほぼすべてが岩に浅く腰掛けた座位のポーズをとるが、ほぼ同じポーズをとりながらもレダがまっすぐ立っている作品群がある。ほかに紀元前5世紀末から4世紀初頭のものとして推測される小型テラコッタ作品(コペンハーゲン、国立美術館Iv.No.755)などが知られているが、制作年代から考えて、おそらくティモテオスの先行例とみてよい。

### A-1-4) 半接触タイプ + 上半身をややかがめたレダのポーズ

ほぼ全裸の立位のレダが、傍らにいる白鳥に腕をまわしている。エトルリアの赤像式キュリクスに描かれたもので、頭部の特徴的な装飾など、ギリシャ的伝統と異なる点も見られる。

後述するように、レオナルド派のレダのタイプのひとつには、本作品とよく似たポーズのレダが



図A-1-4 レダと白鳥のキュリクス、紀元前4世紀、ジュネーブ美術館

描かれている。

### A-2) 白鳥とのキス

#### A-2-1) + 着衣のレダ



図A-2-1 レダと白鳥の赤像式ルーロフォロス、プーリア州出土、紀元前330年頃、ロサンゼルス、ゲッティ美術館



図A-2-1b レダと白鳥部分の拡大図  
レダは立像で着衣。白鳥と接吻。卵無し、子ども無し。葬祭用のものと考えられている。

#### A-2-2) + 全裸のレダ



図A-2-2 レダと白鳥の指輪レリーフ、紀元前4-3世紀、ナポリ、国立博物館

レダは立像で裸体であり、台座の上に立つやや小型の白鳥に腕をまわし、キスをしている。このタイプの作例は少数であり、ほかにポンペイの「メレアグロスの家」で発見された第四様式の壁画などが知られている。消失作品のため、描き起こし図しか残っていないが<sup>19</sup>、左右の位置を逆にした立像のレダと白鳥がいて、接吻をしている。白鳥に台座はなく、その足もとにクピドがいる点が掲載作と異なっている。

A-2-3) +全裸のレダ、+卵と、それを手にする  
幼児



図A-2-3 銀製シトゥラのレリーフ、  
400年頃、サンクトペテルブルク、エルミターージュ美術館

レダは立像で裸体であり、白鳥がキスをしようとして嘴を近づけている。レダは両手で布を広げ、両足を交差させている。注目すべきは、卵を手のひらに載せている幼児がレダの足元に描かれている点である。白鳥と卵と幼児が同時に描かれた珍しい作例であり、孵っていない卵がひとつありながら、すでに生まれた幼児が同時にいる点で、卵がふたつというパターンの神話を視覚化したものであることが推測される。

### A-3) 白鳥との性的接触

A-3-1)



図A-3-1 アッティカの<レダのレリーフ>、ブラウローン（アッティカ）出土、2世紀、アテネ、国立考古学博物館

レダは立像で裸体であり、白鳥との性行為を思わせる構図をとる。卵はなく、子どもの姿もない。古代のレリーフのなかでは、両者の肉体接触を比較的あけすけに描きだした作例である<sup>20</sup>。

このタイプの先行例として、紀元前3世紀頃に制作された、大英博物館所蔵のレリーフがある<sup>21</sup>。レリーフの彫りの深さがやや浅い点を除けば、アテネ国立考古学博物館所蔵の掲載作例と構図やポーズが酷似している。他にも1世紀のレリーフ（アフロディシアス（トルコ））や2世紀初頭にカルタゴで制作されたランプのレリーフなど<sup>22</sup>、いずれも掲載作とほぼ同じポーズのレダと白鳥が彫られており、かなり忠実にオリジナルのギリシャ図像がローマ世界でも継承されていったことがわかる。

本作品は立ち姿ではあるが、レダと白鳥との関

係性において、横臥式をとるミケランジェロ派のレダの系統作品群と、強い関連性を持つとみてよい。

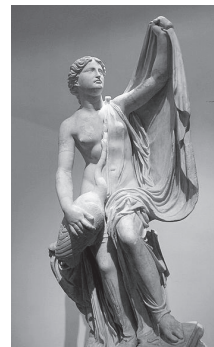
### B) 座位のレダ

#### B-0) 白鳥無し

該当作例無し。

#### B-1) 白鳥との非接触・半接触

B-1-1) 半接触タイプ + 白鳥を抱え、布を広げて守る (=ティモテオス型)



図B-1-1 ティモテオスの失われたオリジナル作品に基づく、ローマ時代の模刻、<レダと白鳥>、1世紀、マドリッド、プラド美術館

両足をやや開き、岩に浅く腰掛けたポーズをとるレダ。コントラポストによって、左ひざを前に突き出している。前節で引用したように、エウリピデスの『ヘレネ』には「ゼウスが白鳥の姿となって わが母レーダーのもとに翔び来り、追いせまる鷺をかわしつつ」とあるので、本作品はこの記述を忠実に視覚化しようとしたものとみてよい。

ティモテオスは紀元前4世紀のアッティカで活躍した彫刻の大家であり、エピダウロスでアスクレピオスの聖域のために神殿のレリーフを制作したことなどがわかっているが、現存作品群のいずれが彼の手になるかは判別できない。彼はフェイディアスの様式を忠実に守ったとされるため、掲載作も広義にはフェイディアス様式の系譜上に位置する。

高名な彫刻家の作例に基づいているため、このポーズをとるギリシャの模刻作例は多く、古代ローマでも多くの模刻が制作されている。代表的なところで、ハドリアヌス帝時代の模刻であるローマのボルゲーゼ美術館所蔵のもの、同じくローマのカピトリニ美術館所蔵のものなどがある。また、頭部や両腕が欠けた断片作品がボストンのMFAにあるが、制作年代は紀元前410年ごろまで遡ることができ<sup>23</sup>、おそらくティモテオス型の模刻としては最初期のものと思われる。



## B-1-2) 半接触タイプ



図B-1-2 レダと白鳥のいる指輪レリーフ、紀元前1世紀頃、マリブ、ゲッティ美術館

横向きで座るレダの向かいに白鳥がいる。白鳥が脚を一本だけレダの膝にかけ、それ以上の肉体的接触はない。このポーズにも、ボスコレーレ出土の銀鏡レリーフ<sup>24</sup>など、いくつか類例がある。

## B-2) 白鳥とのキス

### B-2-1)



図B-2-1 レダと白鳥の銅鏡、紀元前4世紀、パークレー、大学美術館

横向きで座るレダの向かいに白鳥がいて、両者がキスをしているタイプ。剥落が激しく、レダの座る岩が欠けているが、座位に分類して良いだろう。両者の下半身の密着度なども判断が難しく、次の「性的接触」(B-3)に含まれるべき作品かもしれない。

## B-3) 白鳥との性的接触

### B-3-1)



図B-3-1 ヘルクラネウムで発見された壁画、紀元前150年頃、ナポリ、国立考古学博物館

ポンペイ第四様式によって描かれたフレスコ画。浅く腰掛けたレダの真向かいにいる白鳥は、レダの唇にくちばしを押し当て、下半身を密着させ、直接的な肉体的接触を思わせる。本作品は、やや立ち姿である点ではレオナルド派の、そしてレダ

と白鳥との関係性においてはミケランジェロ派との近似性を感じさせる。

## C) 跪座のレダ

### C-0) 白鳥無し

#### C-0-1) レダ、あるいは跪くウェヌス



図C-0-1 レダ、あるいは跪くウェヌス、ヘレニズム期、パリ、ルーヴル美術館

欠損部分が多く、跪座のレダだとしても白鳥との接触・非接触を確かめる情報が乏しい。また、類例が非常に多い「跪くヴィーナス」の系譜にある作品の可能性も高い。ただ、本作品はルネサンス期にはローマにあり、マールテン・ファン・ヘームスケルクもこれを<レダ>として、三方向から見たスケッチを残しており<sup>25</sup>、当時はレダとして認識されていたとも考えられる。

### C-1) 白鳥との非接触・半接触

#### C-1-1) 半接触タイプ



図C-1-1 紅玉レリーフ、1-2世紀、コペンハーゲン、トルヴァルセン美術館

膝は地面に着いていないが、跪いたポーズをとるレダは、鷲を追い払うためか、あるいは水浴中の表現なのだろうか、両手で布を頭上にかけている。白鳥は小型で、レダの膝の上にちょこんと乗り、くちばしをレダの乳房にあてている。古代作品には跪座のポーズをとるレダの図像そのものが少なく、本掲載作はその例外的な一作品である。

### C-2) 白鳥とのキス

該当作例無し。

### C-3) 白鳥との性的接触

該当作例無し。

## D)横臥のレダ

### D-0)白鳥無し

該当作例無し。

### D-1)白鳥との非接触・半接触

#### D-1-1)非接触タイプ



図D-1-1 ヘルクラネウムで発見された<レダと白鳥>の壁画、62-79年、パリ、ルーヴル美術館

エルコラーノ（ヘルクラネウム）で見つかった壁画。横たわるレダの足もとに白鳥がいる。白鳥は直接レダに触れることはないが、彼女の方へ首をむけて見ている。ミケランジェロ派のレダのポーズとやや近い。

#### D-1-2)半接触タイプ



図D-1-2 レダと白鳥のリュトン、年代不明、ブリュッセル、王立美術館

赤像式リュトン(角杯)に描かれたもの。

### D-2)白鳥とのキス

#### D-2-1)



図D-2-1 紅玉レリーフ、紀元前1世紀、デンハーグ、王立コイン・キャビネット(ライデン、王立美術館寄託)

石に彫られたレリーフで、横たわるレダに白鳥が覆いかぶさっている。両者はキスをかわしているが、下半身の接触度合いは判別しがたく、次の「性的接触」のタイプとの区別は曖昧である。本作品にみられるポーズは、ミケランジェロにとっての直接的な図像源泉となったものと考えられる(当然ながら、ここに掲載した作品そのものという意味ではなく、本作品にみられるポーズと同じ

構図をもつ古代作品群の意である)。

### D-3)白鳥との性的接触

#### D-3-1)



図D-3-1 卓脚、大理石、紀元前3世紀、イスタンブール考古学博物館

大理石のテーブルの脚に彫られたレリーフの断片だが、ほぼ独立彫像と言えそうなほどに凹凸が激しい。キスこそ交わしていないが、レダと白鳥との位置関係は前タイプ「キス」に非常に似ており、両タイプの区別はそれほど厳密にできるものではない。以上のふたつのタイプのどちらにも分類できそうなタイプの作例は多いが、本掲載作のように、レダの両太腿の間にレダを挟み込むポーズは、明確に両者の性行為を示すものと言えることができる。

横臥式で、かつレダが白鳥を両膝の間に挟み込むポーズをとる点において、本作品はミケランジェロ派のレダと共通している。また、左手をあげて考え込むようなポーズをとっている点では、やはりミケランジェロの<夜>(フィレンツェ、メディチ家新礼拝堂)のポーズに近い。

レダと白鳥を主題とする古代作品のタイプ別リストは以上のとおりである。これらを整理すれば、以下のような点が明らかとなる。

- ・作例が最も多いのは立位と横臥の両タイプである。
- ・ヴァリエーションが最も多いのは立位である。作例の多い横臥図像は、3タイプとも構図が非常によく似ており、ヴァリエーションは限られる。
- ・着衣のレダは、基本的に立位のレダ図像にのみ登場する。
- ・着衣のレダのほぼすべての作例と、それを含む立位のレダ図像の大部分が、図像史のなかでは初期か早い時期に制作されている。
- ・性的接触を強くおわせるタイプの図像は、すでに指摘されているように<sup>26</sup>、紀元前5世紀末頃から登場する。これはやはりエウリピデスの戯曲の普及に依るものと考えてよいだろう。

- ・白鳥がいないパターンは、立位のレダの図像にしか無い。他のポーズをとるレダは必ず白鳥とセットで登場する。
- ・跪座のレダの図像は、白鳥と向かい合わせに並ぶ半接触タイプのみである。
- ・卵が描かれるパターンは、ほぼ立位の図像にしか現れない。ただし、画面内に円形や楕円形のモチーフを配したものは幾つかあるため、それらのうちいくつかは卵を意図して描かれたものである可能性があるため、このかぎりではない。
- ・卵は原則的に一個しか描かれていない。ただし、これも円型および楕円形モチーフの解釈によっては例外がありうる。
- ・子どもらしき姿は、立位のレダの図像中に、割れた卵の中にいる姿で登場する。エルミタージュの作例(A-2-3)では、例外的に先に生まれた子と、まだ孵化していない卵が同時に描かれている。ただし、幼児とクピドやプットーとの判別は容易ではなく、これもあくまで「原則的に」との但し書き付きになる。

## 二、レオナルド派による<レダと白鳥>

### 問題点

レオナルド派の<レダ>には謎が多い。まず、レオナルド本人が描いた彩色画が現存していないこと。彼の生存中の記録がほとんど無いこと。それなのに、レオナルド派(レオナルドの弟子・協働者・追随者たちの総称)による作品がいくつかあること。そしてその構想が、いつ、どのように形成されていったかという点。そしてそもそもレオナルド自身が、これを誰のために、どのような意味をもたせて描いたのか。

先行研究の多いレオナルドのこと、<レダと白鳥>に関する考察もまた多いが、以上の点はいまだに明確になっておらず、整理されてもいない。ここではまず、レオナルド派による<レダと白鳥>の関連作品を挙げ、続いて関連史料を列記し、クロノロジカルな考察を加えることとする。

### レオナルドの<レダ>と関連作品群

#### L-0)レオナルド本人による<レダと白鳥>の彩色画

現存せず。

#### L-1)レオナルドの手稿・素描に描かれた全身の<レダ>

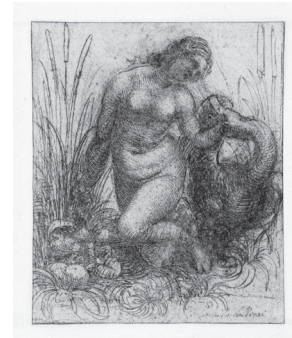
##### L-1-1)<チャッツワースのレダ>



図L-1-1 レオナルド、跪くレダのスケッチ、1504年頃、紙に木炭あるいは黒チョーク、ペンにブラウン・インク、ブラシにブラウン・ウォッシュ、16×13.9cm、チャッツワース、デヴォンシャー公コレクション(inv.no.717)

表面右下部に、17世紀か18世紀初頭の頃と思われる「Leonardo da Vinci」との記入が、ペンとブラウン・インクでなされている。おそらくは第二代デヴォンシャー公ウィリアム・キャヴェンディッシュ(1672-1739)が入手したものと思われる、その後デヴォンシャー公家のコレクションとして代々伝えられた。<sup>27</sup>

##### L-1-2)<ボイマンズのレダ>



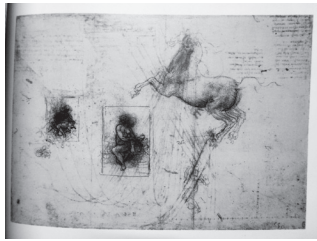
図L-1-2 レオナルド、跪くレダのスケッチ、1504年頃、紙にペン、ブラウン・インク(ほぼ褪色)、木炭あるいは黒チョーク、12.8×10.9cm、ロッテルダム、ボイマンズ・ヴァン・ペーニンゲン美術館(inv.no.I466)

表面右下隅に、17世紀か18世紀初頭のものと思われる「Lionardo da Vinci」の、ペンとブラウン・インクによる記入。ブリストルとロンドンにいたトーマス・ローレンス卿(1769-1830)旧蔵。その後、ハーグのオランダ王ヴィルヘルム(ウィリアム)二世(1792-1849)が入手し、死後、1850年8月12日に売りに出されたが取りやめ。彼の娘であるザクセン=ヴァイマル大公女ソフィーが相続し、そのままザクセン=ヴァイマル大公カール・アレクサンデル、同公ヴィルヘルム・エルンストが所蔵。そして1923年頃には、ルツェルンのW. ベーラー、1929年にはハーレルムのフランツ・ケーニグのコレクションにある。1940年にロッテルダムのD. G. ファン・ベニンゲンが入手し、1941年

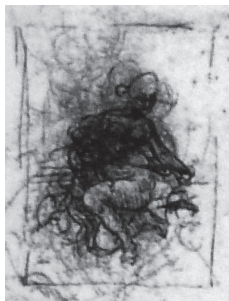


に彼からボイマンズ美術館財団に寄贈され、同館のコレクションに入った。<sup>28</sup>

L-1-3) 馬のスケッチの隣に描かれた<レダ>のスケッチ



図L-1-3 レオナルド、馬のスケッチの隣に描かれた<レダ>、1504-05年頃、黒チョーク、部分的にペンとインクで重ね描き、29.3×41.3cm、ウィンザー城、王立図書館RL12337r.



図L-1-3b 同、部分拡大図b



図L-1-3c 同、部分拡大図c

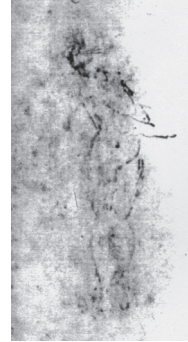
本紙葉に二点ほど枠付きの人体スケッチがある。枠があるということは、それらのスケッチが彩色画を念頭にいた準備段階のものであることを思わせる。ただ、サイズがあまりに小さく、ためらいや描き直しの線があまりに多いので、下絵としても最終段階のものではなく、構想のかなり初期の段階のものと思われる。

二点とも立ち姿のレダではなく、跪いたポーズをとらせている。最大の特徴は白鳥がいない点にあり、そのためマルマンジェのように、レオナルドは最初、白鳥のいない<レダと子>を構想していたとする見方がある<sup>29</sup>。白鳥がいないならレダを描いたものではない可能性もあるのだが、大きなサイズの枠内ではどうやら卵らしきものが描かれていること、そしてやはりジャンピエトリノ作とされる<レダ>(図L-0-6)にポーズがかなり似ているため、やはりレダを主題としたものとして良いだろう。とくに、ジャンピエトリノ作とされる彩色画にも白鳥がいない点は、本紙葉におけるスケッチとの特筆すべき共通点である。

本紙葉には<アンギアーリの戦い>のためと思われる、馬のデッサンがある。馬はスフォルツァ騎馬像制作時から一貫してレオナルドの関心事で

あり続けたが、本紙葉の馬は<アンギアーリの戦い>における軍旗争奪のシーンに酷似したモチーフが描かれているため、1504年頃の制作と考えられる。

L-1-4) レダの立ち姿のアイデアか、ウィンザー紙葉12642v



図L-1-4 レオナルド、レダの立ち姿のアイデアか、1504-08年頃か、ウィンザー城、王立図書館、(inv. no.12642v)

幾何学に関するメモと同じ紙葉に描かれたもので、非常に小さく、おそらく布かなにかで拭かれたのだろうか、とても薄くなって判読はしにくい。しかし、両足をコントラポストの位置に置き、頭部を向かって左前方やや下へ傾け、上半身を左側(向かって右)へとよじり、左手を大きく横後方向へと伸ばしたポーズであることは明確で、レオナルド派による立ち姿のレダ図像の主流を占めるポーズ(L-0)に近い。

同紙葉の制作年代は、同じ紙葉で展開されている幾何学問題に没頭していた時期(1504-08年頃)から推定される。ペドレッティは、本スケッチをレダ構想の最初期のものとみている。<sup>30</sup>

L-1-5) レダの立ち姿のアイデアか、ウィンザー紙葉12642r



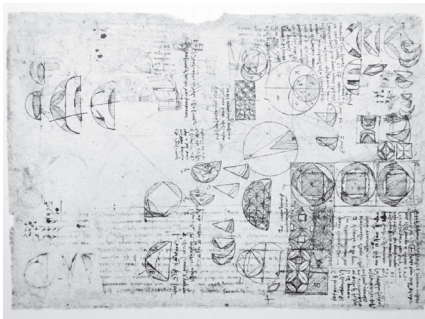
図L-1-5 レオナルド、レダの立ち姿のアイデアか、1504-08年頃か、ウィンザー城、王立図書館、(inv. no.12642r)

ウィンザー紙葉12642v(L-1-4)の表面にあるものだが、小型の窓枠に差し込む形で挿入されている。したがって前者と同じ制作時期のものかどうかは定かではない。「30」の書き込みが上方にある。ポーズはレオナルド派のレダで主流を占める立ち



姿の系統にあり、12642vのスケッチとの類似から、  
編纂者ポンペオ・レオーニが同一紙葉に納めたも  
のと考えてよいだろう。

L-1-6) レダの立ち姿のアイデアか、アトランテ  
イコ手稿 f.423r



図L-1-6 レオナルド・ダ・ヴィンチ、『アトランティコ  
手稿』、ミラノ、アンブロジーアーナ図書館、f.423r

20.8×29.3cmのサイズの紙葉。幾何学の学習メモ  
が占めるページの最下部に、おそらくレダの立  
ち姿と思われる非常に小さなスケッチがある。<sup>31</sup>



図L-1-6b 同、部分拡大図

非常に小さなサイズながら、線が明瞭なため、  
レオナルド派による「立ち姿のレダ」の主流のポ  
ーズ (L-0) をとっていることは明確である。ペド  
レッティは、ウィンザー紙葉12642番紙葉と同じ  
幾何学の学習メモにあたる紙葉であっても、その  
研究テーマは異なり、アトランティコ手稿のもの  
は1514年以降に関心をもっていたものとしている  
<sup>32</sup>。その場合、これはフィレンツェ時代の一群の  
レダ構想とは無関係のメモであるか、あるいはロ  
ーマやフランス時代にもレオナルドがレダのテー  
マにひきつづき関心を持っていたことの証左とな  
る。

L-1-7) レダの立ち姿のアイデアか、トリノ王立  
図書館15577

立ち姿のレダとの関連性を強く感じさせるスケ  
ッチだが、頭部の向きが左右逆であり、したがっ  
て身のよじり方は強くなく、体全体でS字のカー



図L-1-7 レオナルド・ダ・ヴィン  
チ、レダの立ち姿のアイデアか、  
1504年以降、トリノ、王立図書  
館 (inv.no.15577)

ヴを作り出してもいない。本作品について、ナン  
ニはその制作年代を「1504年頃」としているが<sup>33</sup>、  
後述する理由により、ここでは「1504年以降」と  
したい。

L-2) レオナルドの手稿・素描に描かれたレダ  
>の部分スケッチ

L-2-1) レダの頭部デッサン、ウィンザー紙葉  
12516



図L-2-1 レオナルド・ダ・  
ヴィンチ、レダの頭部  
デッサン、20×16.2cm、  
ウィンザー城、王立図  
書館、(inv.no.12516)

紙にペンとインク、黒チョーク。四つの視点から  
見た女性の頭部デッサンで、レオナルドの関心  
は女性の表情よりも頭髮の編み方にある。その毛  
の長さや量から考えてかつらと思われるが、あま  
りに緻密なため、実物を見て描いたものでないこ  
とは明らかである。

L-2-2) レダの頭部デッサン、ウィンザー紙葉  
12518



図L-2-2 レオナルド・ダ・  
ヴィンチ、レダの頭部デ  
ッサン、17.7×14.7cm、  
ウィンザー城、王立図  
書館、(inv.no.12518)

褐色をおびた紙にペンとインク、黒チョーク。

L-2-3) レダの頭部デッサン、ウィンザー紙葉  
12515



図L-2-3 レオナルド・ダ・ヴィンチ、レダの頭部デッサン、9.2×11.2cm、ウィンザー城、王立図書館、(inv.no.12515)

褐色にあせた紙に、ペンとインクによって描かれている。

左側に「questa sipo / levare eppo / re senza gu / asstarsi」のメモ。これらは(編みを)ほどくことなく上げることができる、の意。

L-2-4) レダの頭部デッサン、ウィンザー紙葉  
12517



図L-2-4 レオナルド・ダ・ヴィンチ、レダの頭部デッサン、9.3×10.4cm、ウィンザー城、王立図書館、(inv.no.12517)

褐色をおびた紙にペンとインク、黒チョーク。

L-2-5) スフォルツァ城の頭部スケッチ



図L-2-5 レオナルド・ダ・ヴィンチか、<レダの頭部>、赤染めされた紙に赤チョーク、20.0×15.7cm、ミラノ、スフォルツァ城 Civico Gabinetto dei Disegni (inv. no.B1354)

1879年から市のコレクションに「レオナルド派の作」として加わったが、帰属問題を常にかかえており、1890年にはモレッリによってソドマに帰属され、1921年にはアドルフォ・ヴェントゥーリによってレオナルド本人の作とされた。ペドレッティやヴェッツォージはヴェントゥーリの説を支持し(ペドレッティは1510-11年頃、ヴェッツォージは1505年頃としている)、一方、マラーニやマリア・テレーザ・フィオリオらはレオナルドによるオリジナル作からの模写と考えた<sup>34</sup>。フィオリオは本作品を1515年頃の作とし、作者としてジャンピエトリノの可能性を挙げている<sup>35</sup>。

この他に、パルマ国立絵画館、フィラデルフィア美術館、ロンドンのホルフォード=メルチェット・コレクションなどに残る、一連の「乱れ髪の乙女」とも呼ぶべき女性頭部デッサン群が存在する。それらはいずれも頭の傾きと向ける方向、伏し目などの点で上記デッサン群と共通点が多い。これらのことからゴールドブラットのようにそれらを<レダと白鳥>と結びつける研究者もいるが<sup>36</sup>、より細い楕円の卵型のシルエットと、なにより渦巻き状の編み目ではなく風になびく乱れ髪である点など、違いも多い。筆者はそれらをむしろ<岩窟の聖母>の MARIA との結びつきで考えており、よって本論考のリストからは外している。

L-3) レオナルド派の可能性のある<レダと白鳥>

L-3-1) 通称<スピリドン・レダ>(ウフィツィの<レダ>)



図L-3-1 レオナルド派、レオナルドの下絵に基づく、<レダと白鳥>、1505-15年頃か、板に油彩、130×78cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

ロブル男爵から受け継いで、パリのロツィエーレ侯爵のコレクションにあった本作品は、1874年、未亡人からルドヴィコ・スピリドンへと所有が移された。その後、1941年にガロッチェ・スピリドン公爵夫人からゲーリングに売却され、大戦後の1948年にロドルフォ・シヴィエロ大臣によって取り戻された<sup>37</sup>。

帰属問題は諸説あって決着をみておらず、たとえばマラーニは「Ferrando spagnolo」の可能性を提起している。この「スペインのフェルナンド」は1505年に<アンギアーリの戦い>を制作中に登場する名前である(後述)。他にメルツィの名も取り沙汰されてきた。

制作年代はラファエッロによるスケッチとの関連性などから、ツォルナーや多くの研究者によって<sup>38</sup>、1505年から1515年頃までの間に制作されたものと考えられている。

L-3-2)伝チェーザレ・ダ・セスト、〈レダ〉(ペンブローク・レダ)



図L-3-2 レオナルド派(チェーザレ・ダ・セストか)、〈レダと白鳥〉、1505-15年頃か、板に油彩、96.5×73.7cm、サリスベリー、ウィルトン・ハウス・トラスト(ペンブローク伯爵蔵)

1730年以前の記録に欠ける本作品は、はやくから「失われたレオナルドの原作の模写」として知られ、クラークによって1939年に「チェーザレ・ダ・セストの作であることはほぼ確実で、彼が1507年から1510年の間にレオナルド工房で描いたものであろう」<sup>39</sup>とされた。

L-3-3)ボルゲーゼの〈レダ〉



図L-3-3 レオナルド派(ソドマ派?)、〈レダと白鳥〉、1515-20年頃、板にテンペラ、112×86cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館

1693年のボルゲーゼ家財産目録で最初に言及され、その時点でレオナルドに帰属されていた<sup>40</sup>。19世紀になって、ソドマとバッキアッカ、ブジャルディーニ、メルツイらの名が作者として挙げられているが<sup>41</sup>、様式的に、彼らと本作品を結びつけるには否定的な分析結果が出ている。ヴェッツォージによれば、様式的にはミラノのレオナルド派ではなくむしろトスカーナやローマ周辺に近いとしている。また、科学調査により、もともとは卵がふたつ、子どもが四人描かれており、後世の加筆によって現在の姿になったことが明らかにされている<sup>42</sup>。

L-3-4)フィラデルフィアの〈レダ〉

1917年までジョンソン・コレクションにあった作品。フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アルメディーナの名が挙げられることが多い。



図L-3-4 レオナルド派か、〈レダと白鳥〉、16世紀、板に油彩、131.1×76.2cm、フィラデルフィア美術館

L-3-5)通称〈ヘイスティングス・レダ〉



図L-3-5 伝ジャンピエトリノ、〈レダと白鳥〉、16世紀か、板、132.7×104.8cm、ロンドン、ギブス・コレクション(旧ヘイスティングス侯コレクション)

本作品も、レオナルド作としてマーケットに登場したもの。詳細はいまだ不明である。

L-3-6)ジャンピエトリノの〈レダ〉



図L-3-6 ジャンピエトリノに帰属、〈レダと白鳥〉、1508-1513年頃か、板(ハンノキ)に油彩(およびテンペラか)、128×105.5cm、カッセル市立美術館

伝統的にジャンピエトリノに帰属される本作品は、1749年にパリで「発見」され、1756年にヘッセン=カッセル方伯ヴィルヘルム八世によって購入された。その時点で卵と子供がひとり塗りつぶされた状態にあり、そのためレオナルドによる〈カリタス(慈愛)〉と誤った主題で1783年の目録に記録された(〈カリタス〉の擬人像は、一般的に三人の子供を抱えた女性の姿であらわされるため)。これをうけて、ゲーテも紀行文に同主題名で記している。<sup>43</sup>

1806年にナポレオンのフランス軍によってパリに運ばれ、1821年にパリで売却され、ついで1833年にロンドンのクリスティーズで売りに出された。



この間、1835年以前のどこかで加筆が取り除かれ、本来の姿と主題が明らかになった。その後も複数のコレクションを渡り、1962年にカッセルへと帰還。その後断続的におこなわれていた修復が1984年に終了した。この過程でジャンピエトリノに帰属され、ほぼすべての研究者によって支持されている。

1984年から1989年にかけておこなわれた赤外線調査によって、下絵の下に、ルーヴル美術館所蔵のレオナルド〈聖アンナと聖母子〉の構図が発見された<sup>44</sup>。スポルヴェロ転写法の跡(孔をあけたカルトンから炭の粉で転写する)らしきものがあることもわかっており、最初は〈聖アンナと聖母子〉の下絵用か複写用の板であった可能性が高い。この点も、1508年から1513年にかけての時期を本作品の制作時期とする根拠となっている。

#### L-3-7) 腰巻の〈レダ〉



図L-3-7 レオナルド・ダ・ヴィンチに基づく、〈レダと白鳥〉、1510-1550年頃か、22.0×14.3cm、厚紙にペン、油彩とテンペラ、板に接着、所在不明

裏面に「Leonardo dauincj」との18世紀の銘記あり。2000年にチューリッヒで開かれた展覧会に出品された記録をのぞいて、来歴はおろか、現在の所在も不明である。

ただ、レダと白鳥のポーズと位置関係、卵と子らの配置などの点において、本作品がレオナルド派の〈レダと白鳥〉の派生作品であることは明らかである。他の同系統作品群と異なる点として、レダの下半身を覆うような布(腰巻)があるが、ほとんど薄くかすれていることから、ちょうどミケランジェロの〈最後の審判〉にダニエーレ・ダ・ヴォルテッラが描いたように、本作品を襲襲と判定した後世の加筆かもしれない。

ペドレッティは本作品の作者としてサライの可能性を挙げているが<sup>45</sup>、本論考では後述する理由によりサライの名を画家として挙げることに躊躇せざるをえない。

#### L-3-8) ルーヴルの模写デッサン



図L-3-8 作者不詳、レオナルド・ダ・ヴィンチに基づく、〈レダと白鳥〉の模写デッサン、16世紀か、パリ、ルーヴル美術館

「レオナルド派」に漠然と帰属されてきた作品。コスタマーニャはこれをバッチョ・バンディネリに帰している<sup>46</sup>。バンディネリは一時期ミケランジェロとライヴァル視されていた彫刻家であり、1530年頃にブロンズ製の〈レダと白鳥〉(フィレンツェ、バルジェッロ美術館)を制作している。それも立ち姿だが、ただ白鳥の位置、レダの顔と手の向きが本デッサンとは左右逆である。

#### L-4) その他の主要関連作品

##### L-4-1) ラファエッロによる〈レダ〉のスケッチ



図L-4-1 ラファエッロ・サンツィオ、おそらくレオナルド・ダ・ヴィンチの原画に基づく、〈レダと白鳥〉のスケッチ、1504-05年頃、紙にペン、31.0×19.0cm、ウィーンザー城、王立図書館(RL 12759)

よく知られているように、ラファエッロはレオナルドの原画に基づくと思われるスケッチを残しており、またレオナルド作品に由来する構図を自らの制作に応用している。なかでも〈若い女性〉のスケッチ(ルーヴル美術館)は、明らかにレオナルドの〈ラ・ジョコンダ(モナ・リザ)〉を模写したものであり、女性のポーズと配置、バルコニーと両端の円柱の位置まで酷似している。このことから、〈若い女性〉のスケッチはレオナルドが〈ラ・ジョコンダ〉に着手した1503年以降で、かつラファエッロがフィレンツェに出たと思われる1504年以降に描かれ、レオナルドがミラノとフィレンツェを行き来するようになる1506年以前のものと思われる。



〈若い女性〉のスケッチと同様に、本作品も同時期にレオナルド工房で見かけた〈レダと白鳥〉をもとに描かれたとして良いと思われる。単彩スケッチであるため、レオナルドの原画が彩色画か素描かはわからないが、レオナルドのレダ構想の初期段階にあたる頃から、おそらく彩色を前提とした大型の素描を見た可能性が高い。そしてそこには、後のレオナルド派のレダ系統作品群で主流となる、「立ち姿」「コントラポスト」「頭部を斜め右(向かって左)下へ傾ける」「体を左によじる」「大型の白鳥を左手で抱える」「白鳥はレダに頭部を近づける」「画面左下のレダの足元に子」といった要素がすでにすべて描かれていたことがわかる。

#### L-4-2)ジャンピエトリノによる〈ヴェーネレとクビド〉



図L-4-2 ジャンピエトリノ、〈ヴェーネレ(ヴィーナス)とクビド〉、1515年頃か、ミラノ、ネンピリーニ・コレクション

レオナルド工房にいた弟子のひとりジャンピエトリノに帰属されている本作品は、ヴィーナスのポーズにレオナルドのレダとの明確な影響をみることができる。マラーニは、ジャンピエトリノの他の作品との関連などから、本作品の制作年代を「1510年代なかば」と推定している<sup>47</sup>。

#### L-4-3)ベネヴェントの模写デッサン



図L-4-3 作者不詳、レオナルド・ダ・ヴィンチに基づく、〈レダと白鳥〉の模写デッサン、16世紀、20.0×14.0cm、ベネヴェント、サムニウム(サンニオ)美術館(inv.no.2143)

本作品もレオナルド派のレダの派生作品であることは確かで、主要人物のポーズなどは忠実だが、

レオナルドがかなりの制作エネルギーを注いだ頭髮の複雑な渦巻き紋様が無いため、工房内の誰かの作品ではなく、工房とは無関係のやや後世の追随者によるものと考えたい。

女性の下半身に縦の線が加えられている点をもって、ペドレッティは、マルカントニオ・ライモンディによる版画〈ディルドをもつ女性〉(1515年頃、ストックホルム国立美術館)と本作品との影響関係を示唆している<sup>48</sup>。

#### L-4-4)フィリッピーノ・リッピの〈エラトール〉



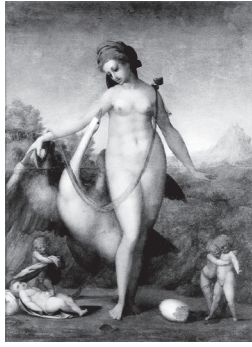
図L-4-4 フィリッピーノ・リッピ、〈エラトール〉、1500年頃、ベルリン、国立絵画館

本作品はギリシャ神話のミューズの一柱エラトールを描いたもので、制作年代は1500年と推定されている。レダではないが、白鳥を従えている点で、そして左(向かって右)へ身をよじっている点などから、ルネサンス時代における「立ち姿の女性と白鳥を描いた彩色画」として、レオナルドに先行する非常に珍しい作例である。フィリッピーノはフィレンツェにおける重要画家のひとりであり、当然ながらレオナルドと交流もあり、レオナルドの図像の源泉のひとつとなった可能性がある。

同様のケースとして、ラファエッロによる〈ガラテアの凱旋〉(ローマ、ヴィッラ・ファルネジーナ)も、レダではないがやはりコントラポストのポーズをとる立ち姿の女性が、大きく身を左へとよじる点などに共通点をもつ。ただしこちらは白鳥がおらず、また制作年代も1511年なので、レオナルドの着想源のひとつである可能性はほとんど無い。

#### L-4-5)ポントルモ帰属の〈レダと白鳥〉

本作品は、1589年にすでにウフィツィ宮殿にあったことがわかっている。最初はアンドレア・デル・サルトに帰属されていたが、その後、ポントルモやベリン・デル・ヴァーガ、バッキアッカらの名が作者として挙げられてきた。現在はポントルモへの帰属が一般的に支持されているが、カル



図L-4-5 ヤコポ・ダ・ポントルモに帰属、<レダと白鳥>、1512-15年頃、板に油彩、55.0×40.0cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館(inv.1890, no.1556)

ロ・ファルチアーニのように、本作をアンドレア・デル・サルトか彼の追従者とする説もいまだ存在する<sup>49</sup>。

いずれにせよ、コントラポストや頭部の向きと傾きなどはレオナルド派に主流の要素と共通するものの、両手を広げたポーズや白鳥との位置関係など、本作品に個有の要素は多い。

L-4-6) アンドレア・デル・サルトの<レダと白鳥>



図L-4-6 アンドレア・デル・サルト、<レダと白鳥>、1513-15年、ブリュッセル、王立美術館

コントラポストの姿勢をとる点、白鳥との位置関係、左に身をよじて白鳥を抱えている点など、本作品にはレオナルド派のレダとの共通点が多いが、頭部の向きと傾き、子らの位置などは大きく異なっている。

L-4-7) ルイーニ帰属の<ルクレッティア>



図L-4-7 ベルナルディーノ・ルイーニに帰属、<ルクレッティア>、1514年頃か、紙にセビア・インク、16.5×9.1cm、ミラノ、アンブロジアーナ図書館 (Cod.F271, inf.14)

もともと手紙として用いられたもので、裏面に五行ほどの書き込みがある。帰属に諸説あり、制

作年代も定かではない<sup>50</sup>。短剣を自らに突き立てようとしているのでルクレッティアがモチーフだとわかるが、ポーズや身振りはレオナルド派のレダからの影響を示している。

L-4-8) バンディネッリのデッサン



図L-4-8 バッチョ・バンディネッリ、<レダと白鳥>、1517年頃か、紙にペン、28.8×19.3cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館素描版画室(inv.no.509F)

立ち姿ではなく座位のレダだが、体のよじり方などにレオナルド派からの影響をみるることができるかもしれない。

L-4-9) バンディネッリのブロンズ像



図L-4-9 バッチョ・バンディネッリ、<レダと白鳥>、1530年以降、ブロンズ、高さ31.5cm、フィレンツェ、パルジェッロ美術館(inv.no.401B)

立ち姿のため、バンディネッリ本人による前掲デッサンよりもレオナルド派との繋がりを思わせるが、白鳥の立ち位置、それにとまうレダの頭部の向きなど、相違点もまた多い。

L-4-10) バッキアッカによるトロワの<レダと白鳥>



図L-4-10 フランチェスコ・ウベルティエニ (ウベルティエノ・ヴェルディ)、通称バッキアッカ、<レダと白鳥>、1518-20年頃、板に油彩、35.0×26.0cm、トロワ (フランス)、トロワ美術館 (inv. no.875.3.1)

推定される制作年代も近く、主題選択と全体的な構図にレオナルド派からの影響をみることができ、違いもまた多いため、直接的模写や、レオナルドの原画を着想源とするような密接な関係性を見出すことは困難である。

L-4-11) バッキアッカによるボイマンズの<レダと白鳥>



図L-4-11 バッキアッカ、<レダと白鳥>、1518-20年、板に油彩、ロッテルダム、ボイマンズ・ファン・ベニンゲン美術館

ウィーンのアウスピッツ・コレクションにあった本作品は、スイーダラからバッキアッカの作と推定された<sup>51</sup>。詳細不明の本作品は、バッキアッカへの帰属が提案されているが、前掲の同作者の作品とは大きく異なり、より詳細な作者同定分析を必要とするだろう。

L-4-12) 伝バッキアッカの<レダと白鳥>



図L-4-12 伝バッキアッカ、<レダと白鳥>、板に油彩、42.9×31.8cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

本作品もバッキアッカへの帰属が提案されているが、前掲の同作者の二作品とは大きく異なる。たしかに胸に白鳥がくちばしをあてている点は三作品に共通する独特の点だが、卵が四つあるなど、神話の内容と図像伝統からの逸脱も多い。

L-4-13) コレッジョによる<レダと白鳥>

非常によく知られた本作品は、レオナルド様式の追随者でもあったコレッジョによる。よっておそらくはレオナルド派による彩色画ではなく、レオナルドの初期構想の跪座のタイプからの影響を



図L-4-13 コレッジョ、<レダと白鳥>、1531-32年頃、カンヴァスに油彩、152.0×191.0cm、ベルリン、国立絵画館

想定することができるが、座位で両膝に白鳥を挟み込む点などは、むしろティモテオス型(B-1-1)やミケランジェロ派との共通点を示している。

<レダと白鳥>に関連するクロノロジカルな史料

レオナルドとレオナルド派による<レダと白鳥>に関連する情報を、以下に年代順に列記する。レオナルドと<レダと白鳥>を直接結び付ける存命中の確たる記録は存在しないが、同時代史料および後世の記録、そしてさまざまな状況証拠から推定される制作年代に関連する記録を挙げる。

原史料原文のうち必要と思われる個所は原文を併記する(現代イタリア語とは綴りと文法が若干異なるが、原文表記を優先する)。<レダと白鳥>に直接関連するもの以外にも、同系統の比較対象となる作品系統に触れている個所と、工房での当時の制作スタイルがわかる情報を含む。

1501年4月3日

・フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラ、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. A facto solo dopoi che e ad firenci vno schizo in vno Cartone: (…)*Et questo schizo ancora non e finito. 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 (…)*<sup>52</sup>

「…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。フィレンツェでは、カルトンにスケッチを一点描いたきりです。(中略)この下絵はまだ完成していません。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)

報告書で言及されている「カルトンにスケッチ」は、<聖アンナと聖母子>の系統にある下絵の一点である。その前後の記述は、当時のフィレンツェのレオナルド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、後述するように<レダ>においても分業式や引継式をとった証左となる。

1501年4月14日

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

(…)Insumma li suoi esperimenti Mathematici lhano distracto tanto dal dipingere, che non puo patire el pennello (…)<sup>53</sup>

「…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。」(筆者訳)

1503年

- ・前年度のチェーザレ・ボルジア軍との同行の後、おそらく年初からフィレンツェへ戻っている(3月5日付、ヌオーヴァ病院からの出金記録などから)。
- ・同年10月、フィレンツェ政庁より、ヴェッキオ宮殿五百人広間にて<アンギアーリの戦い>の制作を委嘱される(10月24日、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会サーラ・デル・パーパ(教皇の間)の鍵の交付記録などから)。

1504年

- ・おそらくこの年、ラファエッロがフィレンツェに移住している。ラファエッロは1505年以降、ペルージャなどへ制作にまとまった期間出ることがあり、1508年の末にはローマへと移り住む。一方のレオナルドは1506年以降、訴訟処理などのためにミラノへ長期間でかけることが多くなり、徐々にミラノへと活動の場を移していく。以上のことから、ラファエッロがレオナルドの<レダ>のスケッチを描いたのは、ほぼ確実に1504年から1505年にかけての時期と思われる。

1505年

- ・<アンギアーリの戦い>を制作中、工房に「Ferrando spagnolo(スペインのフェルナンド)」がいると記述。<糸巻きの聖母>系統の

作品のいくつかに関わる、Fernandoの名を持つ画家の記録と思われる。であれば、一時期レオナルド工房にいたはずのフェルナンド・イャネス・デ・ラ・アウメディーナである可能性が非常に高い。

- ・4～8月、<アンギアーリの戦い>の支払い記録。
- ・4月14、15日、『鳥の飛翔に関する手稿』に日付。

1506年～1507年

- ・レオナルドはこの間フィレンツェとミラノを行ったり来たりの状況にある。

1507年8月15日

- ・シャルル・ダンボワーズからフィレンツェ政庁への書簡。

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, (…)<sup>54</sup>

「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)

本書簡は、レオナルドが遺産相続の裁判のためにフィレンツェに帰国することを許可し、フィレンツェ政府に通告するものである。文中の「一点の板絵una tavola」が何を指すのか定かではなく、<レダと白鳥>のほか、<糸巻きの聖母>の系統作品などの可能性がある。

1508年

- ・ミラノに帰還。サンタ・バビエラ地区のオリエンターレ門の近くにあらたな工房を設ける。サライ、メルツイ、ジャンピエトリーノらがいる。聖アンナと聖母子>などに取り組む。

1516年

- ・この年より、フランスのアンボワーズにて活動。

1517年

- ・(10月10日、ルイジ・ダラゴーナ枢機卿の一行がアンボワーズのクルー城を訪問。デ・ベアティスが<洗礼者ヨハネ><聖アンナと聖母子>、



およびおそらく<ラ・ジョコンダ>を含む二点の女性肖像画を見ている) …<レダと白鳥>に関してではないが、後で言及するため記載。

#### 1518年

・サライがフランス王フランソワ一世に絵を何点か売却したことを、ミラノ公に会計報告。ジェスタツはこれを、2604リーヴル4ソルディ4デナーリの額の支払い記録とあわせ、現在ルーヴル美術館にあるレオナルド最期の三点(<ラ・ジョコンダ><聖アンナと聖母子><洗礼者ヨハネ>)とともに<レダ>を売却したものとみている<sup>55</sup>。ただしこの記録は他の<レダ>関連の文献では扱われていないことが多い。

この記録は<レダ>の伝播経路を探るうえで重要なポイントとなるものであり、後章の考察部分において詳しくとりあげる。

#### 1519年

・5月2日レオナルド死去。4月23日に作成された遺言状にて、メルツィにすべの書籍、芸術家としての仕事のための道具と肖像画を贈与。またミラノに所有する庭園を、召使いのバッティスタ・デ・ヴィラニスとサライに分けて贈与している<sup>56</sup>。

#### 1525年

・サライ(ジャコモ・カプロッティ、前年の1524年に死亡)の遺産目録に、<レダ>を含む12点の絵画作品のリスト有り<sup>57</sup>。<レダ>の評価額が最も高く、比較のために他の作品の評価額もいくつかあわせて以下に示す。

<レダと呼ばれる絵>、200スクーディ。

<聖アンナ>(ルーヴルにあるタイプの<聖アンナと聖母子>のことと思われる)、100スクーディ。

<ラ・ジョコンダと呼ばれる女性の肖像>、100スクーディ。

<聖ヨハネ>(洗礼者ヨハネ)、80スクーディ。

<聖ヒエロニムス>、40スクーディ。

<裸体の半身像>、25スクーディ。

<半裸の聖ヒエロニムス>、25スクーディ。

(…)

この目録にある<レダと白鳥>の価格は、現在通貨にやや強引に換算すると、およそ600万円前後となる。当時としてももちろん高額な部類に入

る。ちなみにフィリッピーノ・リッピによる<聖母の戴冠>(ウフィツィ美術館)が240フィオーリーニであり、サライが所有していた<レダと白鳥>は十分に良質な資産と評価されていたことがわかる。

サライの扱いは常に難しく、ただの召使いと考えるものもあれば、れっきとした弟子のひとりとする見方もある。筆者は前者の立場をとる。これはレオナルド晩年の、サライへとメルツィへの尊称の使い方の大きな違いなどを根拠としている。その場合、サライ所有の<レダと白鳥>は、もし彼本人が描いたものであるとすると価格が高すぎ、よってサライ以外の誰かによるものと考えられる。そしてそれは、彼よりは名の知れた工房の同僚(たとえばマルコ・ドッジョーノなど)の誰かである可能性もあるだろうが、それならなぜサライが持っているのかという問題が生じる。つまり、やはりそれは師もしくは主人であるレオナルドによるものでなければならない。

しかし、レオナルドの真作であるとするなら、評価額はむしろ低すぎるようにも思える。ならば彩色画ではなく素描の類かなにかである可能性を考えたいが、遺産目録には「Quadro dicto vna ledde n (umero)j (=1)」(レダと呼ばれる絵一枚、筆者訳)と記載されている。「quadro」は通常であれば「彩色画のタブロー」を指す。結果的に、レオナルドによる彩色画のレダであったとすれば評価額はやや低く感じられ、サライによるものとするれば価格は高すぎるのだ。

#### 1531年

・サライの遺品に関するミラノの公証人記録に、<イオコンダ>を含む7点の絵画の記載があるが、<レダと白鳥>は無い。

#### 1540年

・おそらくこの年、『アノニモ・ガッディアーノ(逸名の年代記者によるガッディ家文書)』に以下の記述。

E ancora una leda dipinse Adamo e Eva d'acquerello, oggi in casa messer Ottaviano de' Medici.<sup>58</sup>

「そして今日オッタヴィアーノ・デ・メディチ邸にある、水彩の<アダムとエヴァ>と一枚のレダも描いた」(筆者訳)

この記述はレオナルドの同時代史料として非常

に重要であり、レオナルド本人が〈レダと白鳥〉を描いていた確たる証拠に思われる。しかしことがそう単純でないのは、なぜか una leda の語だけが線で消されていることにある。事実、抹消された語について注記がある翻刻本はフライ注解版<sup>59</sup>などむしろ少数であり、ここに引用したフィカッラ注解による普及版やベルトラーミによる史料集<sup>60</sup>などでは、una leda の語は消去されたままで注記もなく、ここでは引用に際し筆者が補っている。

問題は、この語を誰が消去したかである。後世の第三者によって消去されたのであれば、その頃にはすでにレオナルド本人の〈レダと白鳥〉が行方不明になっていたことを受けて、「失われた作品」という意味で消した可能性が高い。しかしもし消したのが年代記者本人であれば、レオナルド本人が〈レダと白鳥〉を描いていたこと自体が誤りだったとわかったために消したとも考えられる。

つまり、前者であればレオナルド本人が描いた〈レダと白鳥〉はいったんは存在したことを意味し、後者の場合には、〈レダと白鳥〉はやはりレオナルド本人ではなく工房の誰かが描いていた(そしてそのことを年代記者が知ったために記述を消した)可能性があるのだ。いずれにせよ、消去の線がいずれの手によるものかは不明なままであり、断定はできない。

・同年、フォンテーヌブロー宮殿のフランソワ一世の浴室に、〈レダと白鳥〉およびクラ・ジョコンダが所蔵されていたとの記録。ケンプはこのことから、フランソワ一世がサライの相続人から両作品を直接購入したものとし、浴室に置かれていたことが劣化の原因と考えている<sup>61</sup>。

1584年

・ジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォ (ジャンパオロ・ロマッツォ)が、この年に刊行された著書『*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (絵画・彫刻・建築の美術論)』のなかで、以下の記述を残す。

E Leonardo Vinci l'osservò facendo Leda tutta ignuda co 'l cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gl'occhi.<sup>62</sup>

「レオナルド・ダ・ヴィンチはそれ(=その原則:引用者注)に則り、白鳥を両足ではさみこみ、恥ずかしそうにうつむく裸のレダを制作した」(著者訳)。

引用文中の in grembo は、通常であれば「膝の中に挟み」こんだ状態を指すが、「膝の上のせて」の意味で解釈できなくもない表現である。前節の関連作品リストからわかるように、この表現にそのまま当てはまるものは、レオナルド派の作品群にはない。わずかに、やや遅れて描かれたコレッジョの作品(L-4-13)が該当するのみである。この記述はむしろ、ミケランジェロ派の作品を思わせる。

1590年

・ジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォ (ジャンパオロ・ロマッツォ)が、この年に刊行された著書『*Idea del Tempio della pittura*』のなかで、以下の記述を残す。

Il che chi desidera di veder nella pittura, miri l'opere finite (benché siano poche) di Lionardo Vinci, come la Leda ignuda et il ritratto di Mona Lisa napoletana, che sono nella Fontana di Beleo in Francia, e conoscerà quanto l'arte superi e quanto sia più potente in tirare a sé gli occhi degli intendenti, che l'istessa natura.<sup>63</sup>

「絵画を鑑賞したいと願う者は、裸のレダとナポリのリザ夫人の肖像画のような、リオナルド・ヴィンチ(=レオナルド・ダ・ヴィンチのこと:引用者注)が完成させた絵(数は少ないが)を観るとよい。それらはフランスのフォンタナ・ディ・ベレオ(=フォンテーヌブローのこと:同)にあり、自然を芸術が超越し、鑑賞者の目をいかに強く魅了するか教えてくれる」(筆者訳)。

ロマッツォの証言は、実際には彼が1571年に失明した後に書かれている。しかし彼は執筆にあたり、過去の記憶に加え、レオナルドの愛弟子メルツィに直接取材しており、検討に値する。

1625年

・カッシアーノ・ダル・ポッツォがフォンテーヌブローにおいてレオナルドの〈レダ〉を見て、以下の記述を残している。

「全裸に近いレダが立っていて、その足もとには、白鳥と二個の卵があり、卵の殻が破れて四人の赤ん坊が出てくるところが描かれている。この絵は、筆致はやや堅いが、きわめて美しく仕上げられており、とくに女性の胸部がすばらしい。またその他の点では、風景と植物がすこ

ぶる入念に描かれている。だが残念なことに、絵の状態は大変悪い。というのは、これは三枚の長い画板に描かれているのだが、板に割れ目ができ、絵具がかなり剥げ落ちているからである<sup>64</sup>(丸山修吉・大河内賢治訳)。

1642年

・ダン神父による『*Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau* (フォンテーヌブロー王宮の驚くべき宝物)』に以下の記述がある。

…sur la cheminée est vn autre Tableau representant Leda accompagnée de Iupiter, sous la figure d'vn Cygne.<sup>65</sup>

「(第三室の)暖炉の上にまた別の絵があり、そこには白鳥の姿をしたユピテルをともなったレダが描かれている」(筆者訳)。

同書はフォンテーヌブロー宮の解説付き収蔵品リストのような書だが、同書のレオナルドの作品リストの中に<レダ>はない。一方、上記の引用部分で解説されている作品はレダを主題としており、レオナルドの作品が誤って作者不詳のものとして記載された可能性がある(それにしても、同宮コレクションのなかでレオナルドの<レダ>は比較的知られた作品であり、レオナルドの帰属を著者が知らないとも思えないが)。

1671年

・同年3月のアルコナーティ家の所蔵目録に以下の記述。

「縦3ブラッチョと4オンチャ、横2ブラッチョと3オンチャの寸法の、レダの姿と四人の子供たちを明暗法によって描いたカルトンがさらに一枚。レオナルド・ダ・ヴィンチの真作」<sup>66</sup>(久保尋二訳)。

これはカルヴェージによって報告されたものであり、彼自身はこれを<スピリドン・レダ>と関連付けている<sup>67</sup>。アルコナーティ家はアンブロジーアーナ図書館に寄贈した『アトランティコ手稿』をはじめ、ポンペオ・レオーニの相続人からレオナルドの作品コレクションを継いだ一家である。アルコナーティのコレクションにあったのはレオナルドのデッサンであるため、ここに記された<レダ>は彩色画ではない。

1ブラッチャは約55～60cmであり、本デッサンは縦約2メートル、横120センチメートル以上もの

サイズがあったことになる。このサイズであれば、通常の構想スケッチとは異なり、これが転写用に描かれる原寸大カルトンであったことを意味している。そのため、ここでは便宜的に、本デッサンを<レダの原寸大カルトン>と呼んでおく。

1692年

・エルベ・フェリックスによるフォンテーヌブロー宮の所蔵品目録に、「レオナルド・ダ・ヴィンチによる<レダ>の板絵」との記載有り<sup>68</sup>。

1694年

・フォンテーヌブロー宮の所蔵品目録に<レダ>の記載有り(以降、同宮殿の目録に記載なし)<sup>69</sup>。

1719年

・卑猥だと理由でレオナルドの<レダ>を焼却させたとする伝説がある(同時代史料無し)マントノン夫人(ルイ14世の寵姫)が死去(同伝説は以下に登場するゴルドーニの書簡などにみられる)。仮にこの伝説が真実であるとすれば、1694年以降、1719年までの間に焼却されたことになる。

1730年

・イギリス人のエドワード・ライトによる著作『*Some observation made in travelling through France and Italy, etc. in the Years 1720, 1721, and 1722*』に、以下の記述あり。

The Marquis Casenedi, the son, has a room entirely furnished with drawings (….)A Leda standin, naked, with Cupids in one of the corners at the bottom. All these are by Leonardo da Vinci, and are as big as the life.<sup>70</sup>

「カゼネディ侯爵(子)は、デッサンですっかり飾られた部屋を持っていた。(中略)レダは、立ち姿で裸であり、下部の隅にクビド達がいる。これらはすべてレオナルドによるもので、ほぼ実物大の大きさがあった」(筆者訳)。

これはミラノを訪れた時の紀行文であり、デッラ・キエーザはこれを前述のアルコナーティ・コレクションの<レダの原寸大カルトン>と同一のものともみている<sup>71</sup>。確かに、「ほぼ実物大」という記述は、前述の<レダの原寸大カルトン>のサイズとも合致する。アルコナーティ家のコレクションにあった<バーリントン・カルトン(ロンドン



のナショナル・ギャラリー所蔵<聖アンナと聖母子>が、やはりカゼネディ（カスネーディ）家へと1721年に移っているため、<レダの原寸大カルトン>も同様の経路を辿ったとみることは可能である。この場合、当然ながら、なぜか<レダの原寸大カルトン>だけがどこかの時点で紛失したことになる。

1775年

・カルロ・ゴルドーニによれば、フランス王室のコレクションを引き継いでいるはずのヴェルサイユ宮殿に、すでに<レダ>は無い（同作品の消息を知りたがったヴェナンツィオ・デ・パガーヴェへの返信書簡）。

「フランスには、この絵があったという記録さえ残っていません。私は、何種類かのフランス国王の財産目録と古い蔵品目録とを調べ尽くしましたし、さらに、誤った信仰から燃やされた絵や打ち砕かれた彫刻のリストにも目を通してみました。しかしながら、レオナルドの<レダ>は、それらに載っていないばかりか、フランスの学者も美術愛好家たちも、口を揃えてそんな絵はかつて存在したことがない、そもそもレオナルドはそんな絵を描かなかった、というのです」<sup>72</sup>（久保尋二訳）。

「そのような作品はかつて存在したことがない」とは、かつてフォンテーヌブロー宮にレオナルドのものとされる<レダ>が記録されている以上、事実ではない。であれば、1775年にいたるまでに、その<レダ>が失われて記憶が薄れていたか、あるいは<レダ>の作者同定がレオナルド以外に帰属されていた可能性も考えられる。

前者であるとすれば、売却の他にはやはり破棄の可能性もある。ゴルドーニの書簡中にある「信仰から燃やされた絵」との記述は、実際にそのようにして失われた絵画作品が少なからずあったことが裏付けられる。事実、コレッジョの<レダ>は、フィリップ・ドルレアン公の息子の手で、卑猥すぎるとの理由で傷つけられている。一方で、もしレオナルドの<レダ>が同様の理由によって破壊されたとするならば、その知名度から考えて、「信仰から燃やされた絵」のリストの中に当然入っているべきであり、つまりは、マントノン夫人が焼却させたとする伝説が真実である確率もまた高くないものとみななければならない。

### 三、総合的考察—図像・主題・年代・構想と伝播経路

#### 図像の源泉

レオナルドには、「跪座」と「立位」の二種類のポーズのレダがある。

そのうち「跪座」には彩色画がないもの、レオナルド本人による習作が残っている。それらを代表する二点（L-1-1, L-1-2）によれば、レダは左ひざを前に出し、右足をやや後ろに引いている。両手はやや広げ、左手だけを、白鳥を包み込むようにまわしている。頭の向きと傾きは一定ではない。いずれもレダの足もと、画面左前方に卵と、生まれたばかりの乳児が四人描かれている。

ジャンピエトリーノの彩色画（L-3-6）は、レオナルド派のなかでこのタイプに属する唯一の彩色画だが、右手で赤子を抱えており、また画面に白鳥がいない点で、レオナルドによる習作デッサンと大きく異なっている。

跪座をとるレダの古代作品（C-1-1など）は、白鳥とレダが向かい合わせになる構図をとる点で、レオナルドにとって、間接的ではあっても直接的な着想源となった可能性は低いと考えてよい。一方、マラーニが指摘するように<sup>73</sup>、ルーヴルなどに残る古代の彫像（C-0-1）なども間接的な着想源として考慮に入れるべきだろう。ただ、当該彫像がそうである可能性が高いように、当タイプの古代作品のほとんどはレダではなく、いわゆる「跪くヴィーナス」を彫ったものである。

一方の「立位」のレダに関しては、レオナルド本人によるスケッチもいくつか残っているものの、いずれも小サイズかつ構想段階のものにとどまっており、レオナルド本人の最終段階の構想を直接知ることはできない。ただ、レオナルド派による「立位」のレダの彩色画は多く残っており、レオナルドによる構想がいかなるものだったかを推測することができる。

いずれも左ひざをやや前方に出すコントラポストの姿勢をとり、画面右側に大型の白鳥が首を上方に伸ばした姿で寄り添う。レダは上半身を左回転させ、伸ばした左手で白鳥の首を抱え、首の付け根に右手をかけている。頭部は白鳥から目を逸らすように反対側やや下向きに傾け、目を伏せ、口元にうっすらと微笑を浮かべる。その足もと、画面左下前方に割れた卵がふたつあり、中から四人の赤子が生まれている。

レオナルドの立ち姿のレダのポーズは、マールテン・ファン・ヘームスケルクによるミューズ<カリオペ>(プラド美術館)や、それを下地にしたと思われるアゴスティーノ・ペンナによるミューズ<テレシコラ>(ローマ、ヴェネツィア宮殿)の源泉となった<sup>74</sup>。

ケネス・クラークが指摘する通り<sup>75</sup>、1503年以降のレオナルド作品は古代作品から着想を得ることが多いが、立ち姿のレダには完全に合致する図像源泉はいまだ見つからない。そのなかでは、アンティノーリの作品(A-1-2)の白鳥とレダとの関係性は(左右逆ではあるが)レオナルド派にやや近い。ジュネーヴにあるキュリクス(A-1-4)の姿勢と白鳥の位置などもレオナルド派に近いが、レオナルドがこれを目にできたほどの類似作例が当時あったことは考えにくく、よってむしろ、古代のレダ作品ではなく、「恥じらいのヴィーナス(ウェヌス・プディカ)」の姿勢をレオナルドが加工して編み出したものとするのが、より妥当であるように思われる。

なお、フィリッピーノ・リッピによる<エラトール>(L-4-4)を着想源のひとつに加えることは妥当であるように思われる。ルネサンス当時のフィレンツェで、交流のある人気画家が手掛けたものとして、レオナルドが目にした、あるいはその評を耳にした可能性も否定できない。レダを扱ったものでこそないが、大型の白鳥がとりにいて、女性主人公が体を左回転させて白鳥を抱えようとする仕草は、レオナルド派の立位のレダとよく似ている。

## 主題の選択

ミケランジェロによる<レダと白鳥>が、第二フィレンツェ共和政における古代の共和政のシンボリックなアイコンのひとつとして選択された可能性はあるが<sup>76</sup>、レオナルドによる同主題の選択は、いかなる動機に基づいてなされたものだろうか。

レオナルドがレダの構想に着手した頃、滞在地フィレンツェはメディチ家追放後の共和政時代にあたる。注文主が不明である以上、正確な制作動機は不明だが、ミケランジェロ同様、共和政体にふさわしく、かつての共和政の成功例である古代ギリシャや共和政ローマの神話に主題を求めた可能性はある。

ただ、「無原罪の御宿り」を主題とする<岩窟の

聖母>が、独自の教義解釈に加え、「母体回帰=洞窟での再会」というやや個人的な解釈を含んでいるように、<レダと白鳥>の主題選択にも、レオナルドの個人的な思考を読むことは可能と思われる。よく知られているように、彼は幼少時の記憶として、ゆりかごの中にいる時、一羽の鳶が入って来て尾を口のなかに突っ込んできたと語っている<sup>77</sup>。これをもとにフロイトらがエディプス・コンプレックスの観点から分析を加えたこともつとに知られている。

フロイトの論文に対しては批判も多いが、鳥がレオナルドにとってなんらかのセクシャルなシンボルとなっていると読むことは誤りではないだろう。「レダと白鳥」という主題は、神と人間の交わりの物語だが、視覚的には鳥と人間との獣姦を描いたものだ。つまり、レオナルドがセクシャルな意識と鳥とを結びつけるにあたって、「レダと白鳥」以上に格好のエピソードも無いといえる。

ただ、彼の解剖学の探求において、男女の交合図における女性性への無関心さがよく示しているように(男性の構造を詳細に描く一方で、女性は子宮周辺以外を省略する)、同性愛者である彼は、女性の性的な側面にそれほどの関心を寄せてはいない。だからこそ彼の描く女性像は揃いも揃って官能性に欠け(ルネサンスの女性像としては珍しいことである)、母性ばかりに光があてられているのだ。彼にとって人間の女性は性的な対象ではなく、あくまでも母と子の関係において愛情を欲する相手でしかない。

レダは卵を産み、卵から子が孵る。この奇妙なプロットも、地球全体をひとつの生命体として考えるようなレオナルドにとっては、生命の誕生の神秘そのものを感じられたことだろう。そして、幼少時に実母と離れ離れになった自らの体験からくる、母性への切実な欲求に応えてくれるエピソードでもあったのではなからうか。というのも、彼は私生児であったことにより、職業選択の不自由などの不利益に生涯苦しめられた。彼はモラリストらしく肉欲を軽蔑する言葉も残しているが、一方で肉欲こそ生命の誕生をもたらすものと肯定的にも述べている<sup>78</sup>。彼は私生児であるコンプレックスをはねのけるように、婚姻によらず肉欲によって結ばれた男女の間にできた子は、純粋な愛によって生まれた子だと言いたいのだ。

レダとユピテル(白鳥)は、もとより夫婦関係にない。ふたりの愛は純粋に本能的なものであり、

そこから生まれた子たちに自らの姿を投影していたとしても不思議ではない。つまりレオナルドにとって「レダと白鳥」の主題は、共和政のシンボルとして以上に、母性愛のイメージを可視化したものであり、さらには私生児としての自分の立場を肯定してくれる主題だったかもしれないのだ。

第一章で見たとおり、レダとその子ヘレネの物語は、古代彫刻やメダルのみならず、文学としてもルネサンス期の知識人たちには知られていたと考えてよい。そして、エウリピデスの著作を通じて広まっていたヘレネのイメージは、ファミ＝ファタル的な異端的存在であり、そして一方では運命に翻弄される悲劇の女性というものだった。レダとヘレネの物語が、ただ単に獣姦の性的なイメージや、トロイ戦争をひきおこした悪女のイメージでのみ認識されていたわけではない。レオナルドの描くレダが、完全な裸体でありながら、そして性愛の相手である白鳥と接触しながらも、その恥じらいをおびた伏し目がちな顔つきや上品な微笑みにより、エロティックな要素をさほど感じさせない理由は、そうした動機に基づいているからと考えることもできるだろう。

なお、『ヘレネ』や『ホメロス賛歌』という、ルネサンス期に知られていたレダに関する文献に、子が四人と二人の違いがあることはすでに述べた。卵がひとつのものとふたつのもという二種類のタイプが、レオナルド派の作品群にも見出せることは興味深い。基本的にレオナルド派は卵が二つ、子が四人のパターンをとっているので、エウリピデスの著作を中心としたレダ伝説の主流に基づいているとみてよい。一方、ボルゲーゼの〈レダ〉(L-3-3)は卵が一、子がふたりのタイプだが、これは科学的調査によって後世による加筆であることがわかっているため、つまりは加筆させた時点での所有者か加筆者は、『ホメロス賛歌』で詠われるところのレダの伝説に基づいていたと判断して良いだろう。

#### 制作年代・構想・伝播経路・その後の行方

制作年代や帰属問題に関して、文書記録と作品群から、まず以下のことが明らかだと言える。

一文書記録と作品群によって明らかと言えることから

- ・ダ・ノヴェッラーラ神父による手紙から、レオナルドは自分で一枚の彩色画を完成させるエネ

ルギーを1501年頃から失い始めている。

- ・跪座タイプのレダのスケッチは、〈アンギアーリの戦い〉のための習作と同じ紙葉(L-1-3)に登場する。それらには枠が付けてあるため、最初から彩色画として構想されたと思われる。
- ・レオナルドは〈アンギアーリの戦い〉を1503年に受注し、1505年6月には同壁画制作中に嵐に襲われて大損害をうけている。同壁画のための人体習作は主として1504年から05年のはじめにかけてと思われるため、跪座のレダのスケッチもその頃のものと思われる。つまりレオナルドは1504年頃に跪座の〈レダと白鳥〉の彩色画の構想に着手したとみてよい。
- ・ラファエッロは、フィレンツェに出てきた1504年から06年にかけてのどこかの時点で、レオナルドの立位のレダを見ている(L-4-1)。
- ・以降のレオナルド派による〈レダと白鳥〉はすべて立位であり(L-3-1～L-3-5など)、よって比較的早い時期に立位が主流となったことがわかる。
- ・レオナルド派による立位の〈レダと白鳥〉は、背景の風景部分以外のかなりを共有しており、それらの共有モデルとなった人物部分の下絵があったはずであり、もしそのようなものがあつたとすればやはりレオナルド本人によるものがまず第一に考えられる。
- ・ジャンピエトリノによる跪座のレダ(L-3-6)は1508年から13年までの間に制作されたと思われる、つまりは立位が主流となった後にも、跪座のレダを扱った弟子がいたことを示す。ただし、ジャンピエトリノは1508年にウーゴ・デ・ファイエーテという弟子を雇ったことがわかっており、すでに親方として独立していた可能性がある。すなわち、レオナルド工房の外にいて、かつて工房にいた頃に入手したレオナルドによる跪座のレダのスケッチかなにかを基に自分の作品を描いたとも考えられる。
- ・1517年10月10日にデ・ベアティスがクルー城で絵を観ている。それらは〈洗礼者ヨハネ〉〈聖アンナと聖母子〉と、おそらくは〈ラ・ジョコンダ〉を含む二枚の女性の肖像画である。
- ・[要検討：サライがフランソワ一世に絵画を高額で売却したとの記録。]
- ・1525年のサライの遺産目録のなかに〈レダ〉があり、評価額は200スクーディで〈聖アンナ〉や〈ジョコンダ〉の倍であり、その他の作品は



さらに低い評価である。

- ・1531年のサライの遺品リストには、<ジョコンダ>を含む7点の絵画があるが、<レダ>は無い。
- ・1540年時点で、フランス王フランソワ一世の居城フォンテーヌブロー宮に、<レダと白鳥>と<ラ・ジョコンダ>がある。
- ・1540年頃に書かれたガッディ家文書に、レオナルドが<レダと白鳥>を描いたと記され、なぜか同作品の記述だけが消去されている。
- ・1625年にダル・ポッツォが同宮殿で<レダと白鳥>をみており、その作品はレオナルド派で主流となる立位のレダが持つ特徴を備えている。
- ・1671年、レオナルドの『アトランティコ手稿』などの所有者としても知られるアルコナーティ家の財産目録に、<レダと白鳥>の原寸大カルトンがある。
- ・1694年、フォンテーヌブロー宮に<レダ>がある最後の記録。以降記載なし。
- ・1721年、アルコナーティ家にあったレオナルドの<バーリントン・カルトン>がカゼネディ家に移る。<レダ>の原寸大カルトンも同時に移った可能性がある。
- ・1730年、カゼネディ家が<レダ>の原寸大カルトンを所有していた最後の記録。以降行方不明。
- ・1775年、フォンテーヌブロー宮に<レダ>が無いとの記述。

久保尋二は<レダと白鳥>の制作を、第一ミラノ時代と推測しているが<sup>79</sup>、以上のことから、<レダ>構想は第一ミラノ時代の後、第二フィレンツェ時代のことである。なおペドレッティは最初、ウィンザー城第12642番紙葉裏の<レダ>(L-14)と同じ紙葉にある解剖学素描と、同第19030紙葉における解剖学素描との関連性をもとに、後者の制作年代を<レダ>にあわせて1504年頃としていたが、のちにむしろ後者にあわせて前者の制作年代を、1508年以降(ミラノに戻って以降)とあらためている<sup>80</sup>。

さて<レダと白鳥>の行方を考えるうえで、サライの遺産目録のリストは重要となる。そのなかに登場する作品群を、素直に現在ルーヴル美術館にあるレオナルドの真作と解釈すると、レオナルド死後の作品の流れは以下ようになるはずである。

ーレオナルド死後の作品の流れ：サライの遺産目

録を現在のルーヴル所蔵作品(および失われた<レダ>)と仮定した場合ー

- ・1519年以前、レオナルドがフランスに持参した彩色画のたぐいは、彼の居宅であるクルー城にある。
- ・1519年、レオナルド死去。
- ・その後、<レダと白鳥>と現在ルーヴル美術館にある彩色画がサライの所有となる。
- ・1524年、サライ死去、翌1525年、彼の遺産目録作成。
- ・1531年から1540年までの間に、フランス王がそれらの作品群を購入。

この流れが成立するためには、当然ながら<レダと白鳥>および<ラ・ジョコンダ>など現在ルーヴル美術館にある彩色画が、レオナルドからサライに対して譲渡されなければならない。しかし、遺言状において彼の彩色画を贈られているのはサライではなくメルツィである。

それなら、遺言状が作成される1519年以前にサライへ上記彩色画群が譲渡されていなければならないが、しかし1517年の10月にはデ・ベアティスがクルー城で<聖アンナと聖母子>や<洗礼者ヨハネ>を観ている。そのため1517年10月から1519年4月23日までの期間のどこかで、それらがサライに譲渡されていなければならない。

しかしそれらの彩色画は、レオナルドがフランスで自ら所有していた「芸術家としての財産」のほとんどすべてである。それを、たとえ伝説通りサライが彼の恋人だったとしても、おいそれと無償で譲るようなことをしただろうか。

このプロセスを検討する際、ジェスタッツによって報告された1518年の文書を考慮に入れなければならない。サライとレオナルド、フランソワ一世の三者の関係をみるうえで、非常に重要な記録である。史料リストにも示した通り、そこには以下のことが記されていたという。

- ・サライがフランス王フランソワ一世に絵を何点か売却したことの、ミラノ公への会計報告。総額2604リーヴル4ソルディ4デナリー。

ジェスタッツはこのことから、サライが現在ルーヴル美術館にあるレオナルド最期の三点(<ラ・ジョコンダ><聖アンナと聖母子><洗礼者ヨハネ>)とともに、<レダ>をフランソワ一世へ売却したものとみている。

この報告は1999年に発表されたものだが、レオ

ナルド研究者で同文書を検討したものは多くない。そのなかで、重要な研究者のひとりスカイエレーズは同文書を信頼し、以下のような仮説を立てた<sup>81</sup>。そこでのレオナルド死後の作品の流れを示す。

—レオナルド死後の作品の流れ：ジェスタツツ報告に基づいたスカイエレーズ説—

- ・フランスに渡ったレオナルドの手もとには、〈洗礼者ヨハネ〉〈聖アンナと聖母子〉〈ラ・ジョコンダ〉などがあった。
- ・1517年10月(デ・ベアティス証言)から1518年(ジェスタツツ報告)までの間に、レオナルドはサライに上記の彩色画群を贈与した。
- ・贈与されてから1518年までの間に、サライは上記作品群の模写を制作した。
- ・1518年、サライはレオナルド真作の上記作品群をフランス王フランソワ一世に売却。約2604ルーヴル(トゥール貨)。これらはそのままフォンテーヌブロー宮のコレクションとなった。
- ・1524年にサライは死去。翌25年の遺産目録に〈レダと白鳥〉を筆頭に、上記作品群の模写作品がある。評価合計額約1000スクーディ。

この仮説であれば、デ・ベアティス証言、ジェスタツツ報告、サライ遺産目録、そしてフォンテーヌブロー宮目録のすべての文書に〈聖アンナと聖母子〉などの現ルーヴル所蔵絵画が登場することの説明はつく。しかしこの仮説を認めることは、同時に以下のようなあらたな疑問が生じることを意味する。

一、1517年10月にクルー城にあった作品を、その後レオナルドがサライに贈ったとして、それから1518年にフランソワ一世に売却されるまでの間に、サライがいずれ彼の遺産目録に記されることになる12点の絵画を、はたしてひとりですべて模写できるものだろうか。それらの模写をするためには、板を入手して乾燥させ、同じ大きさに切断して表面をならし、彩色用に下地を塗付しなければならぬ。自らがレオナルドに召使いとして雇われているサライが、それらの作業を手伝わせるような弟子や助手を雇えるとは思えない。ということは、サライはそれらの作業をすべてひとりでおこない、緻密な描写を特徴とするレオナルドの絵画を、12点も模写するのだ。それも、わずか半年間から長くても一年ほどの間に。

二、そもそも、サライはそのような制作ができ

るようなレベルの画家なのだろうか。彼はたしかに長い年月をレオナルドのもとで過ごしている。1490年7月に少年ジャコモをひきとったとレオナルドが書いているが<sup>82</sup>、それから30年近く経ったレオナルドの遺言状でも、レオナルドはサライのことを「servitore (召使い)」と呼んでいる<sup>83</sup>。これはもうひとりの(純粋な)ただの召使いであるデ・ヴィラニスに対する呼称となんら違いがない。このことは、同じ遺言状のなかで、貴族の家系の出とはいえ弟子メルツィが「Messer Francesco de Melzo, Gentilomo di Milano (ミラノの貴族、フランチェスコ・メルツィ殿)」と記されているのと良い対照をなしている。もしサライが彼の画業を引き継げるような弟子だったとしたら、これほどの扱いの差を師匠が両者の間に設けるだろうか。

三、同様に、メルツィに動産や不動産に加え、それら以上の評価額となっただろう手稿や絵画のすべてが遺贈されているのに対し、サライにはミラノの庭園が贈られたにすぎない。それも、二分した大きな区画のほうではあるが、もうひとりの召使いデ・ヴィラニスと分け合っている。合理的に考えて、メルツィがレオナルドの知的遺産の相続に足る人物とみられているのに対し、サライはもうひとりの召使いとまったく同じ扱いであり、つまりは芸術活動上の弟子ではなくやはりただの「召使い」と考える方が妥当なのではなかろうか。帰属の定かでないレオナルド派作品をサライに帰属させる傾向がここ近年強まっているが、筆者は率直な疑問を抱かざるをえない。

四、史料編で述べたとおり、もしサライの遺産目録にある絵画がサライによる模写作品だとして、評価額合計が1000スクーディもあるのは高すぎはしないだろうか。かといって、レオナルドの真作であるとすれば明らかに低すぎる。この矛盾の説明を可能にするものとして、たとえばそれらはレオナルド派の他の弟子によるものとは考えられないだろうか。

サライのような召使いに近い者が短期間で描いたものではなく、それらを工房に他の弟子たちが残したものと仮定する。マルコ・ドッジオーノ、ジョヴァンニ・アントニオ・ポルトラッフィオ、ジャンピエトリノといった名前が考えられる。そうすれば、彼らの作品がレオナルドとサライのかけ離れた評価額の中に位置しておかしくはないし、わずか半年か一年ほどですべて用意される必要もないので、レオナルドがフランスに旅立つ

際にミラノに残していったとも考えられる。事実、レオナルドはフランス行きに際し、蔵書を選別して携行した。それらと同じように、上記の彩色画についても、それらは工房の弟子たちが描いたものなので彼はフランスへ持参せず、イタリアに残していった。ミラノの葡萄園に残されたそれらは、庭園を引き継いだサライが自動的に引き継ぐ形になる。だからこそそれらはサライの遺産目録に入ったのではなかろうか。

五、もしジェスタッツ報告が正しいとしたら、彼はレオナルドから譲渡された彩色画群を、一年経つか経たぬ間にすべて売却したことになる。彼はレオナルドから遺言状で庭園の半分を遺贈される間柄にあるにもかかわらず、譲渡された絵画を師匠に断りもなく勝手にすべて売却することなどできたのだろうか。しかも、相手はフランス王フランソワ一世である。レオナルドが日々顔を合わせる相手であり、そのような相手に師匠の全作品を独断で売却することは可能だろうか。

六、同様に、ジェスタッツ報告によれば、売却額は約2604リーヴル（トゥール貨）にもなる。これを帝国貨に換算すれば約6250リーヴル。つまりレオナルドがフランス王から受けていた年金額の三年分に相当する。レオナルドはイタリア各地の宮廷に技師として仕えたが、ついぞそれほどの額の年取を得たことがなかった。その水準を、レオナルドはようやく晩年になってフランス宮廷で叶えたことになる。もしジェスタッツ報告が正しいとすれば、レオナルドはようやくフランスで得た年取の三倍にも値するほどの自らの絵画を、サライという召使いただ一人に贈与し、しかもそれらを自分の目の前で、自分が仕えるフランス王に売られたことを意味する。つまり自分が贈ったギフトをすぐに売り払って、自分自身よりもはるかに巨額の資産を手にした男に、遺言状で小さな庭園の半分を贈与する。これを不思議と言わずして何と言えるだろうか。

結論として、ジェスタッツの報告書をそのまま信じることはとてもできない。ツォルナーは慎重にも、ジェスタッツの報告を自らの考察に取り入れた上で、ひとこと「しかし1999年に出版されたベルトランド・ジェスタッツの資料は再考を要する」との但し書きを加えている<sup>84</sup>。ここで筆者はより明確に、同資料の信頼性に対して疑問を呈しておきたい。

以上のことから、〈レダと白鳥〉と現ルーヴル所蔵作品群の流れを、筆者は現時点で以下のように推論づけることができるだろう。

―〈レダと白鳥〉とレオナルド死後の作品の流れ： 本論考による推論―

① 跪座タイプの〈レダと白鳥〉の流れ：

- ・1504年頃、レオナルドは彩色画を前提とした跪座タイプの〈レダの白鳥〉を構想した。
- ・同タイプには、簡単なものかもしれないが、レオナルドによるスケッチがあったと思われる。
- ・後に、1508～13年の間に、すでに独立していただろうジャンピエトリノが、上記スケッチに基づいて彩色画（L-3-6）を制作した。
- ・レオナルドによる上記スケッチは白鳥が描かれていないタイプのものだったか、あるいはジャンピエトリノが独自の解釈を加えている。

② 立位タイプの〈レダと白鳥〉の流れ：

- ・跪座タイプにやや遅れて、レオナルドは立位タイプの〈レダと白鳥〉を構想した。
- ・レオナルドは、1505年頃には原寸大のカルトンを制作した。そこには背景以外の要素（レダと白鳥、二個の卵、四人の子）が描かれていた。
- ・おそらく1505年頃、ラファエッロは上記カルトンを観て、スケッチ（L-4-1）を残した。
- ・1507年頃から、上記原寸大カルトンに基づいて、工房の弟子たちによって幾つかの彩色画（L-3-1～L-3-5、L-3-7のすべてか一部）が制作された。
- ・レオナルドによる原寸大カルトンは、その後『アトランティコ手稿』などと運命をともにしているので、おそらくレオナルドの死に際し、メルツィが相続したと思われる。
- ・原寸大カルトンは、『アトランティコ手稿』同様、ポンベオ・レオーニの手を経て1671年までにアルコナーティ家のコレクションに入った。
- ・同カルトンは、1721年にアルコナーティ家からカゼネディ家に移った。
- ・同カルトンは、1730年の同家の所蔵記録を最後に以後行方不明。どこかの時点で失われたと思われる。

③ レオナルド本人による〈レダと白鳥〉の彩色画について：

- ・存在した可能性は否定できない。もしそれがあったとすれば、1540年のフォンテーヌブロー宮で記録された作品が該当するはずで、1694年を



最後に、1775年以前のどこかの時点で失われた。

- ・しかし筆者は、断定はできないものの、レオナルド本人による彩色画は最初から存在しなかった可能性をより高く感じている。というのも、1501年以降彼は彩色画をひとりで仕上げることに對するエネルギーを失っており、ダ・ノヴェッラーラ神父が記録するように、彩色は弟子にまかせて、時おり手を加える制作方法を主としてとっていたと考えられることによる。この制作方法の典型と思われるのが、ほぼ同時期に構想が開始された〈糸巻きの聖母〉の作品群である。この制作方法の特徴として、レオナルドは主要な人物像のみ下絵を描き、それをもとに弟子たちが制作した可能性が高い。筆者によるこの推論<sup>85</sup>を証明するように、現存する数多くの〈糸巻きの聖母〉の彩色画は、人物像と主要なモチーフを共有するものの、背景の風景部分の描写が著しく異なっている。
- ・同様の現象を〈レダと白鳥〉の現存彩色画群にも見ることができる。もしレオナルド本人による〈レダと白鳥〉の完成彩色画があったとすれば、弟子たちは当然その作品に忠実に倣うはずであり、当然ながら風景部分もすべて同じ描写になるはずである。そうではない事実からしても、レオナルド本人による完成彩色画は最初から存在せず、弟子たちが参照したのは、あくまで人物と主要モチーフのみが描かれた前述の原寸大カルトンだったとする方が理にかなっている。
- ・この場合、フォンテーヌブロー宮に入ったのは、レオナルドが所有していた上記のような「工房作(弟子たちとの共作)」だったと思われる。それらは現存作品のいずれかかもしれないし、失われてしまったかもしれない。いずれにせよ、フォンテーヌブロー宮には1540年、1625年、1642年、1692年、1694年に立位の〈レダと白鳥〉があったことが記録されており、以降、1775年以前に失われている。

④サライの遺産目録にある〈レダと白鳥〉について：

- ・サライはただの召使いであり、芸術上の弟子である可能性は低く、もし師から絵を学んだとしても、弟子扱いはされていない。つまり画家だったとしてもそう認識される程度の画家にすぎない。
- ・1525年にサライの遺産目録に記録された〈レダ

- と白鳥〉は、評価額と制作に必要な時間から、レオナルド本人でもサライではなく、他の弟子がかつて描き、渡仏に際してレオナルドがイタリアに残していった作品のひとつと思われる。
- ・1518年にサライがフランソワ一世に絵を売って巨万の富を得たとの記録は、その額と師との関係、師と王との関係、師の遺言状で贈られるものとの額の差などに辻褄があわない点が多く、信頼性が確実なものともわかるまで考慮から外す。
- ・サライの遺族は、1531年以前に遺品のなかから〈レダと白鳥〉だけを売却している。その理由はおそらく、最も評価額が高かったためと考えられる。
- ・サライのその他の遺品は、その後順次売却されたか紛失した。それらが、現存する〈ラ・ジョコンダ〉などの模写作品に含まれている可能性はある。

#### おわりに—〈レダと白鳥〉の特質

本論考では、レオナルドとレオナルド派の研究の一環として、〈レダと白鳥〉をとりあげ、主題を特定し、図像の源泉となりえたものを列挙し、現存作品群と年代記録をもとに、レオナルド派の同主題作品群の制作年代と伝播経路を推測した。その過程で、〈レダと白鳥〉を含む「サライの遺産目録」記載情報についても検討した。

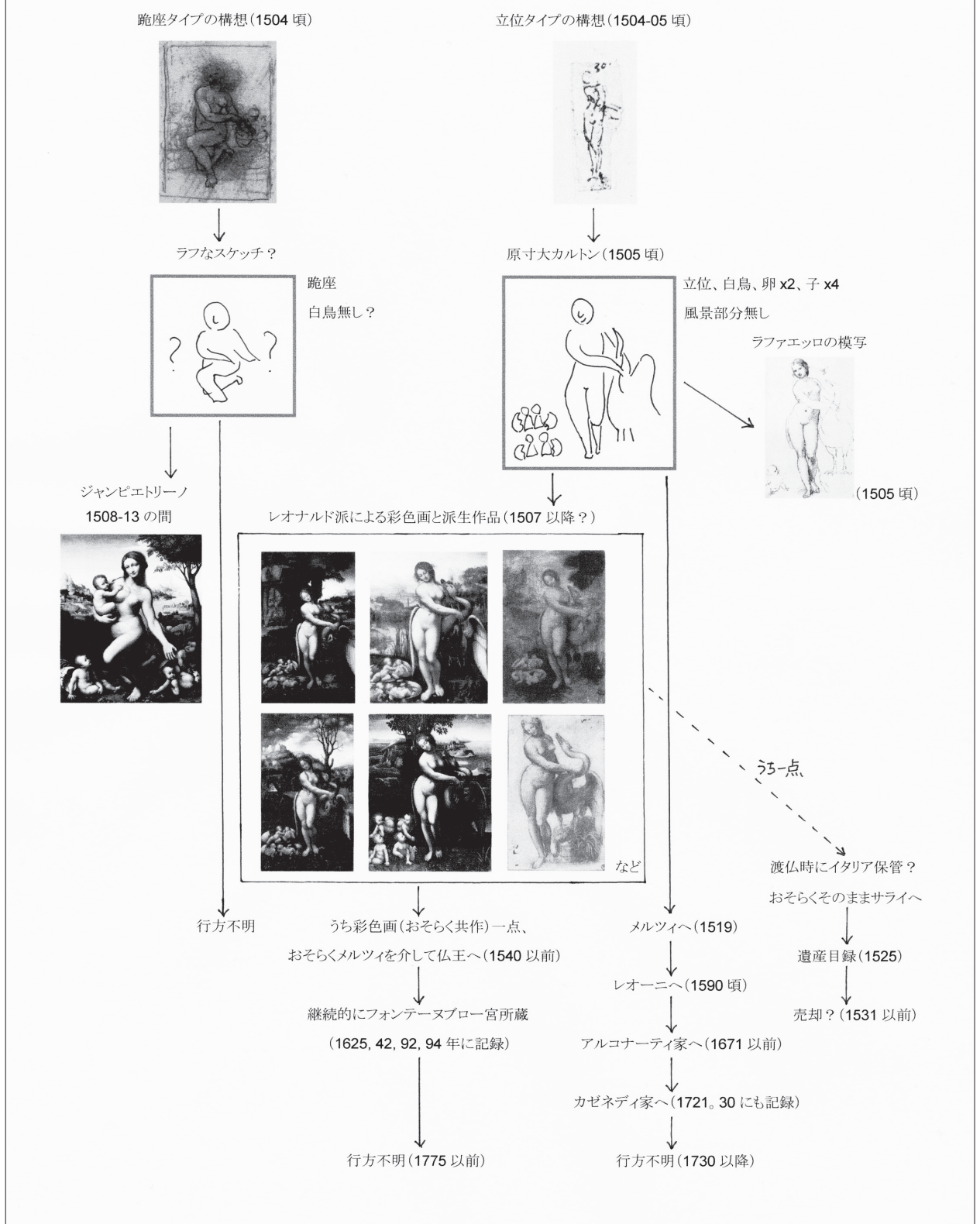
〈レダと白鳥〉にしても、サライの扱いについても、研究者間でいまだに一致をみていない。本論考はそのなかであって、これまでの先行研究をふまえ、伝播経路をより明確にし、これまでに提出されてきた諸説が抱える問題点を検討することで、現時点で最も妥当と思われる伝播経路とレオナルド死後の作品の行方について、仮説を立てることができた。

本論の最後に提起した仮説のうち、図式化することで理解の一助となりそうな部分を以下に図示する(図P-0-0)。

今後の課題も残された。ひとつは今回は否定する結果となったジェスタツツ報告について、その信頼性をより高い精度で再検討する必要があるだろう。第二に、ここに掲載した以外にも〈レダと白鳥〉の派生作品はあるはずで、今後はリストをさらに拡充しなければならない。

また、今回は考察の対象とはしなかったが、レ

<レダと白鳥>の伝播経路とその後の行方



図P-0-0

ダの頭髪の編み目紋様は、レオナルドが徐々に抱いていったアナログア思索の一例であり、今後は彼の哲学のなかに占める<レダと白鳥>の役割も検討すべきだろう。

そして当然ながら、横臥タイプをとるミケランジェロ派の<レダと白鳥>についても、本論考でおこなったような考察がはかられねばならず、そうしてはじめて、レオナルド派とミケランジェロ

派それぞれの〈レダと白鳥〉の機能と特徴とが、比較考察によって明らかになるはずである。ルネサンス美術の隆盛のなかで、なぜその二派だけが同主題を大々的にとりあげたのか。そして両者の様式と構図の違いは、両者のいかなる動機と思想の違いを反映しているのか。今後、こうした点をより深めていく必要があるだろう。

## 注

- 1 ホメロス、『オデュッセイア』、第11歌第298行、松平千秋訳、岩波書店、1994年、p.291.
- 2 エウリーピデース、『ヘレネー』、プロロゴス第16-22行、細井敦子訳、『ギリシア悲劇全集8』、岩波書店、1990年、p.5.
- 3 上演年度に関しては以下の文献を参照されたい。  
新関良三、『ギリシャ・ローマ演劇史3 エウリピデス』、東京堂、1956年、pp.273-274.
- 4 アポロドーロス、『ギリシア神話』、高津春繁訳、岩波書店、1953、1990年、pp.148-149.
- 5 カール・ケレーニイ、『ギリシアの神話 神々の時代』、植田兼義訳、中央公論社、1985年、p.126、注82.
- 6 同前、注84.
- 7 Lucia Impelluso, *Eroi e Dei dell'antichità*, Electa, 2002, p.153.
- 8 Clive Scott, "A Theme and a Form: Leda and the Swan and the Sonnet," in: *Modern Language Review*, Vol.74, 1979, chap. I-II.
- 9 ケレーニイ、前掲書、p.127.
- 10 Codex "Laurentianus 32.2"、およびCodex "Conventi soppressi 172"の二冊で、うち前者が先行テキストと考えられている。なお後者のうち一部は、ヴァチカン図書館にCodex "Palatinus graecus 287"として所蔵されている。
- 11 刊行にいたるまでの史料は細井による。  
細井敦子、『『ヘレネー』解説』、エウリーピデース、前掲書に所収、pp.375-376.
- 12 ロッハアからマルテッロまでの史料は新関に基づく。  
新関、前掲書、pp.290-292.
- 13 ケレーニイ、前掲書、p.127.
- 14 ホメロス、『オデュッセイア』、松平千秋訳、岩波書店、1994年、上巻 p.291.
- 15 AA. VV., *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)*, Artemis Verlag, 1992、「Leda」の項。
- 16 卵から産まれるヘレネが描かれた、キノウリア（ギリシャ）出土の赤像式コトン、紀元前5世紀第四四半期、アテネ、国立考古学博物館
- 17 卵とレダが描かれたヒュドリア、紀元前420-390年頃、パリ、ルーヴル美術館
- 18 *LIMC*, cit., VI: 1-p.237, 2-p.117.
- 19 *LIMC*, cit., VI: 1-p.239.
- 20 リチャード・バクストン、『ギリシア神話の世界』、池田裕ほか訳、東洋書林、2007年、p.98.
- 21 ロンドン、大英博物館、Inv.No.2199.
- 22 *LIMC*, cit., VI: 1-pp.240-241, 2-pp.122.
- 23 *LIMC*, cit., VI: 1-p.232, 2-p.108.
- 24 〈レダと白鳥〉のレリーフが施された銀鏡、制作年代不明、パリ、ルーヴル美術館
- 25 Pietro C. Marani, *Leonardo: una carriera di pittore*, Federico Motta Editore, 1999, p.264. ホームスケルクによるスケッチはベルリン国立美術館にある。
- 26 『世界美術大事典』、小学館、1990年、Vol.6, pp.251-252.
- 27 *Leonardo Da Vinci: Master Draftsman: Catalogue to an Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, ed. by C. C. Bambach, Yale University Press, 2003, p.531.

- 28 *Ibid.*, p.530.
- 29 Anna Lange Malmanger, "The legacy of Leonardo da Vinci's LEDA in cinquecento art", in: *Ashes to Ashes: art in Rome between humanism and maniera*, ed. by R. Eriksen, V. P. Tschudi, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp.103-124.
- 30 『レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集（英国王室ウィンザー城所蔵）』、ケネス・クラーク、カルロ・ペドレッティ解説（Phaidon Press、1969年版）、細井雄介ほか訳、朝倉書店、1997年、Vol.1, pp.156-157.
- 31 Leonardo Da Vinci, *Il Codice Atlantico*, ed. Giunti, 2000, Tomo II, (Vol. V), f.423r, p.785.
- 32 『レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集』、前掲、p.156.
- 33 Romano Nanni, Maria Chiara Monaco, *Leda: Storia di un mito dalle origini a Leonardo*, Zeta Scorpini editore, 2007, p.219.
- 34 Pietro C. Marani, *Leonardo e I leonardeschi nei musei della Lombardia*, Electa, 1990, p.64.
- 35 AA. VV., *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, Electa, 1987, p.102.
- 36 Maurice H. Goldblatt, *Leonardo Da Vinci: A newly-identified head of Leda*, The Citadel Press, 1961, 特に、pp.23-31.
- 37 *Leonardo e il mito di Leda: Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, a cura di G. D. Regoli, R. Nanni, A. Natali, SilvanaEditoriale, 2001, p.140.
- 38 フランク・ツオルナー、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 全絵画作品・素描集』、タッシェン・ジャパン、2007年、p.247.
- 39 ケネス・クラーク、『レオナルド・ダ・ヴィンチ』第二版、丸山修吉・大河内賢治訳、法政大学出版局、1974年、p.177.
- 40 *Leonardo e il mito di Leda*, op. cit., p.144.
- 41 『ボルゲーゼ美術館展』カタログにおける、マヌエーラ・ジャンナンドレアによる解説。そこでは、制作年代を「16世紀第一四半期」、サイズを「115×86 cm」としている。
- 42 『ボルゲーゼ美術館展』カタログ、NHKプロモーションほか、2009年、p.96.
- 43 『レオナルド・ダ・ヴィンチ 美の理想』展カタログ、毎日新聞社ほか、2012年、p.127.
- 44 チャールズ・ニコル、『レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯』、越川倫明ほか訳、白水社、2009年、pp.576-577.
- 44 フランク・ツオルナー、前掲書、p.246.
- 45 Carlo Pedretti, "Leda col 'dildo'", in: Leonardo: AA. VV., *L'Angelo incarnate" et Salai*, a cura di C. Pedretti, Cartei & Bianchi Publishers, 2009, p.336.
- 46 P. Costamagna, "L'influence de Léonard de Vinci sur les artistes toscans et ses apports à la Maniera", in: *Léonard de Vinci entre France et Italie*, Presses Universitaires de Caen, 1999, pp.99-111.
- 47 *I leonardeschi: L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Skira, 1998, p.280.
- 48 Carlo Pedretti, "Leda col 'dildo'", cit., p.335.
- 49 *Leonardo e il mito di Leda*, op. cit., p.146.
- 50 *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, cit., pp.112-113.
- 51 Wilhelm Suida, *Leonardo e I leonardeschi*, 1929, ed. it. da Marta Ricci, Neri Pozza editore, 2001, p.414.
- 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 Archivio di Stato Firenze, *Carteggio Signoria*, filza 63.
- 55 Bertrand Jestaz, "Francois Ie, Salai et les tableaux de Léonard", in: *Revue de l'art*, n.126, 1999, pp.68-72.
- 56 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』、杉浦明平訳、岩波書店、1958年、下巻p.335.
- 57 Lista scritta dal notaio Pietro Paolo Crevenna (サライの遺産目録、公証人ピエトロ・バオロ・クレヴェンナによる)、1525, *Fondo notarile*, Archivio di Stato di Milano, filza 8136, citata da Janice Shell e Grazioso Sironi, "Salai and Leonardo's Legacy", in: *The Burlington Magazine*, CXXXIII, feb 1991, pp. 95-108.



- 58 *L'Anonimo Gaddiano (Codice Magliabechiano)*, a cura di Annamaria Ficarra, Fiorentino Editore, 1968, p.121.
- 59 *Il Codice Magliabechiano*, scritte da Anonimo Fiorentino, (detto il "Anonimo Gaddiano"), von Carl Frey, G. Grottesche Verlag, 1892, p.369.
- 60 *Documenti e Memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo Da Vinci*, a cura di Luca Beltrami, Fratelli Treves Editori, 1919, p.162.
- 61 マーティン・ケンブ、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 芸術と科学を越境する旅人』、藤原えりみ訳、大月書店、2006年、pp.82, 204.
- 62 Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, citato e curato da E. Solmi, in: *Archivio Storico Lombardo*, Milano 1907, p.164.
- 63 Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, a cura di Robert Klein, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (di Firenze), 1974, Vol. I, Capitolo II, p.25.
- 64 K・クラーク、前掲書、p.174.
- 65 Pierre Dan, padre, *Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1642, pp.95-96.
- 66 久保尋二、『宮廷人レオナルド・ダ・ヴィンチ』、平凡社、1999年、p.173.
- 67 *Leonardo. La pittura*, a cura di D. Arasse, M. Calvesi, ecc., Giunti, 1977, 1985, p.195.
- 68 Eugène Müntz, "The 'Leda' of Leonardo da Vinci", in: *Athenaeum*, IX, 1898, pp.393-394.
- 69 K・クラーク、前掲書、p.174.
- 70 Edward Wright, *Some observation made in travelling through France and Italy, etc. in the Years 1720, 1721, and 1722*, Vol.1 by Ward and Wicksteed, Vol.2 by Millar, London, 1730, Vol.2, p.471.
- 71 Angela Ottino Della Chiesa, *L'Opera complete di Leonardo pittore*, Rizzoli, 1967, p.113.
- 72 久保尋二、『宮廷人レオナルド・ダ・ヴィンチ』、平凡社、1999年、pp.171-172.
- 73 Pietro C. Marani, *Leonardo: una carrier di pittore*, cit., pp.264-268.
- 74 *Ibid.*, p.262.
- 75 Kenneth Clark, "Leonardo and the Antique", in: AA. VV., *Leonardo's Legacy: An international symposium*, Berkeley, Los Angeles, 1969, p.12. (cit. by Marani, *Ibid.*, p.299.)
- 76 *Michelangelo: La "Leda" e la seconda Repubblica fiorentina*, Silvana Editoriale, 2007, pp.116-146.
- 77 Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f.66v.
- 78 Leonardo da Vinci, *Codice B*, f.32rなど。
- 79 久保尋二、前掲書、p.169.
- 80 『レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集』、前掲、p.17.
- 81 セシル・スカイエレーズ、『モナリザの真実』、花岡敬造訳、日本テレビ、2005年、特にpp.32-36.
- 82 Leonardo Da Vinci, *Codice C*, Parigi, Bibliothèque Nationale, f. 15v.
- 83 Testamento di Leonardo da Vinci, 1519, copia eseguita da Venanzio de Pagave (originale non tracciabile), (レオナルドの遺言状、ヴェナンツォ・デ・パガーヴェによる写し、オリジナル紙葉現存せず)、Milano, Biblioteca Melzi, citata da Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919; Pietro Marani, *Leonardo*, Federico Motta Editore, Milano 2003, pp. 365-366.
- 84 フランク・ツオルナー、前掲書、p.240.
- 85 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』、Vol.17、2016年、pp.71-108.