

新収作品 New Acquisitions

アンドレア・デル・サルト(本名アンドレア・ダーニョロ・ディ・フランチェスコ) [フィレンツェ、1486–フィレンツェ、1530]

《聖母子》

1516年頃
油彩、板(ポプラ)
89×66.6 cm
裏面に書込み(17世紀の書体) : 14

Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo di Francesco) [Florence 1486–Florence 1530]

The Madonna and Child

c. 1516
Oil on poplar
89×66.6 cm
Inscribed on the verso in a seventeenth-century hand: 14
P.2014-0001

来歴/ Provenance: Clara Winthrop, Boston; bequeathed to All Saints Episcopal church, West Newbury, Mass, in the 1930s; sold Sotheby's, New York, 28 January 2000, lot 12; Matthiesen Fine Art Ltd., London, Private Collection, Austria; Christie's, London, 5 July 2011 (not sold)

展覧会歴/ Exhibition: Canberra, National Gallery of Australia and Melbourne, Melbourne Museum, *Titian to Tiepolo: Three Centuries of Italian Art*, 2002, no. 5, pp. 60–61, illus.

文献/ Literature: Sotheby's New York, *Old Masters 2000*, Friday 28 January 2000, pp. 38–43, lot. 12; B. Brown, *Andrea Del Sarto Rediscovered*, London 2001; C. Johnston in D. Franklin (ed.), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa 2005, pp. 142–144, under no. 37; Christie's London, *Old Master & British Paintings Including a Drawing by Michelangelo*, Evening Sale, Tuesday 5 July 2011, pp. 214–219, lot. 62.

作家について

アンドレア・デル・サルトはミケランジェロとラファエロがローマに活動の場を移した後、フィレンツェの盛期ルネサンスを牽引した画家である。ピエロ・ディ・コジモらのもとで修業した後、1508年には当時の画家が所属した組合である医師・業種業組合に登録した。1511年頃のローマ滞在を経て彼の表現は成熟を迎え、フィレンツェ第一の画家の地位を得る。大規模な工房を構えた彼のもとからは多くの画家が育ったが、中でもポントルモとロッソ・フィオレンティーノはデル・サルトの造形を基礎としつつ、それぞれの仕方初期マニエリスムの表現を追求した。16世紀のフィレンツェにおけるデル・サルトの影響力は絶大であった。たとえば1584年出版のラファエロ・ボルギーニの『リポゾ』第3書では、多くの芸術家の小伝のうち、デル・サルトの記述が最も長い。またフランチェスコ・ボッキは1567年に小論「フィレンツェの画家アンドレア・デル・サルト作品の卓越さについての議論」を記したほか、91年に出版した『都市フィレンツェの美』では折に触れデル・サルトを賞賛し、彼がラファエロやミケランジェロにも比肩する存在だと記している。^{註1)} 我が国においても割合早くからその重要性が知られた画家であり、夏目漱石の『吾輩は猫である』冒頭の所謂「アンドレア・デル・サルト事件」において、西洋を代表する画家として登場することは周知のとおりである。

作品について

本作品は画家がフィレンツェで押しも押されぬ存在となった1510年代半ばの作であり、様式から1515年注文、17年完成の代表作《ハルピュイアの聖母(イナゴの聖母)》(ウフィツィ美術館)を描いていた時期に重なると考えられる。ローマ滞在後のサルトは肉体のマッサを強調し、より鮮やかな色調を用いるようになるが、その傾向は《ハルピュイアの聖母》に至って大成する。本作品はサイズこそ小さいが同じ傾向を見せている。

聖母の顔立ちは《ハルピュイアの聖母》ほか、この時期の作品の女性と同じである。デル・サルトのこの時期の作品はすべて同じ女性—おそらく17年末に結婚するルクレティア・デル・フェーデーをモデルとしたためである。とりわけ類似を見せるのはローマのボルゲーゼ美術館所蔵の《聖母子と幼児洗礼者ヨハネ》の聖母であり、顔の傾きまでが同一である。両作は現在ワシントン・ナショナル・ギャラリーにある素描との関連が指摘されている。^{註2)} 幼児キリストのやや筋肉質な肉体については、ルカ・デッラ・ロピアやヤーコポ・サンソヴィーノの彫刻の造形との関連が指摘されている。^{註3)} デル・サルトはサンソヴィーノと親しい関係にあり、サンソヴィーノが彼のために粘土で人物像のモデルを制作したという記述がヴァザーリの『芸術家列伝』の「ヤーコポ・サンソヴィーノ伝」にある。^{註4)} もちろん、表情や巻き毛の描写にあたっては実際の子供を参考にしたのであろう。このキリストのポーズは、《ハルピュイアの聖母》で聖母の右横にいるブットーと同一である。^{註5)}

本作品にはデル・サルトの多くの作品と同様、ヴァージョンや模作が存在する。ほぼ同じポーズの聖母子を描いた絵が本作品のほかに5点知られているが、^{註6)} 中でもオタワのカナダ・ナショナル・ギャラリー(以下オタワ・ヴァージョン)にある作品 (fig. 1) は質が高い。この絵は極端に保存状態が悪いこともあって、かつては真筆性を疑われていたが、1987年に科学調査が行われた結果、現在ではデル・サルトの真筆と見なされるようになったものだ。^{註7)} ほかの4点は質から考えて明らかに工房作もしくは派生作と見なし得る。

本作品とオタワ・ヴァージョンの関連については、ベヴァリー・ルイーザ・ブラウンによって赤外線写真に基づく詳細な研究が行われた。^{註8)} それによれば、両作は図柄の寸法がほぼ同一であり、赤外線写真の下描きの線がほぼ重なることから、同じカルトネ(原寸大下絵)を使用したと考えられる。ただし本作品は、カルトネを転写しつつも、板上で下描きを変更している (fig. 2)。それはとりわけ構図の下半分に顕著であり、特に祈祷書を持つ聖母の右手を描く筆致はかなり自由である。さらに下描きと完成作のあいだでも多くの変更が加えられている。下描きにおけるペンティメントの存在や、下描きと完成作とのあいだの図柄のずれは、図柄を転写する段階からデル・サルト本人が本作品の制作に携わっていたことを強く示唆するものだ。事実、近年の科学調査に基づいたデル・サルト研究は、ヴァージョンであってもサルト本人がしばしば全面的に手掛けたことを明らかにしている。^{註9)}

本作品のサルトへの帰属は著名な研究者によっても支持されている。画商からの情報によれば、メトロポリタン美術館のキース・クリスチャンセン、前ルーヴル美術館館長のピエール・ローザンバール、フェッシュ美術館館長のフィリップ・コスタマーニヤ、ロンドン・ナショナル・ギャラリー館長のニコラス・ペニーら権威ある研究者の多く

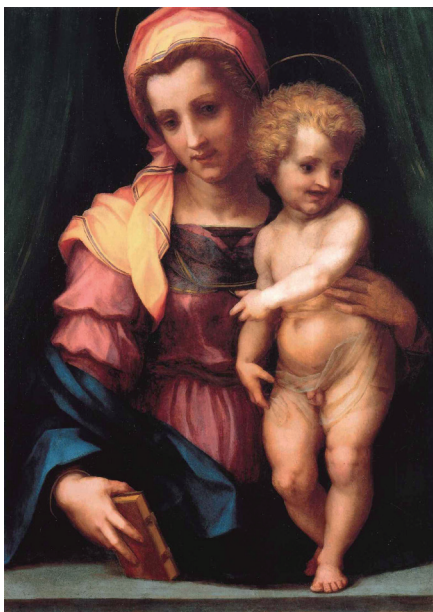


fig. 1 アンドレア・デル・サルトル《聖母子》オタワ、カナダ・ナショナル・ギャラリー
 Andrea del Sarto, *The Madonna and Child*, Ottawa, National Gallery of Canada

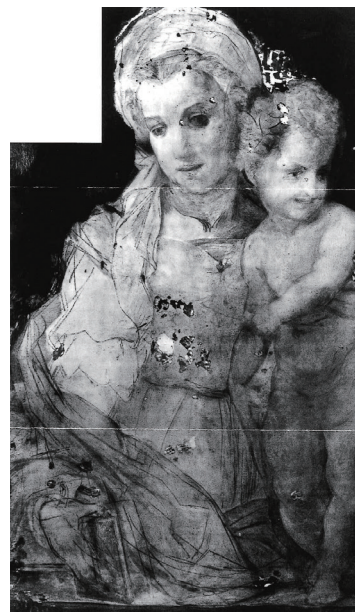


fig. 2 《聖母子》国立西洋美術館、赤外線写真
The Madonna and Child, The National Museum of Western Art, Tokyo. Infrared reflectogram.

がデル・サルトへの帰属に同意したという。ただし少数ながら否定的な意見もある。ジョン・シアマンはデル・サルトの手が部分に留まり、あとは工房によるという意見を表明し、カナダ・ナショナル・ギャラリーのキャサリン・ジョンストンも彼の意見を踏襲している。シアマンは、本作品の下描きがオタワ・ヴァージョンよりも優れるがゆえに、サルトは本作品の下描きを描いた後に油彩は助手に任せ、一方のオタワ・ヴァージョンは下描きを助手に任せた後に油彩は自身が請け負ったと主張する。^{註10} ジョンストンは、デル・サルトはまず本作品のカルトーネを描いた後に第二のカルトーネを用意し、それを元にオタワ・ヴァージョンを完成させ、本作品の仕上げは助手に任せたと思なしている。^{註11}

シアマン＝ジョンストンの主張はやや根拠に欠けると思われるが、今回の購入にあたって改めてウフィツィ美術館館長のアントニオ・ナターリ氏とパラティエーナ美術館館長（当時）のアレッサンドロ・チェッキ氏に意見を求めたところ、写真を見る限りという留保付きながら、本作品のデル・サルトへの帰属を肯定する返信をいただいた。さらにナターリ氏を通じ、カルロ・ファルチャーニ氏に作品を実見調査していただいた結果、やはりデル・サルトへの帰属は正当であろうとの見解であった。おそらくデル・サルトはほぼ同時期に両作を描いたのではないかと思われる。

保存状態については、いくつかの箇所に剥落と加筆が見られるほか、過去の洗浄の結果、表面の陰影を施した層が若干取り去られ、その結果、コントラストがやや強まった印象を受ける。画面中の最も大きな改変は背後のカーテンであり、この部分は完全に最近の手になる。なお、珍しいことに本作品は板の裏面にも石膏の地塗りが施され、そこに人体の素描がされている。これはデル・サルト本人によるものではなく、工房の助手によるものとされている。（渡辺晋輔）

註

- 16世紀におけるサルトの受容については以下、伊藤拓真「ヤコポ・ダ・エンポリの複製制作と17世紀メディチ家の収集活動」、小佐野重利編『西欧17世紀以降の王侯の絵画コレクションの形成における複製絵画の影響』（科学研究費補助金成果報告書・東京大学大学院人文社会系研究科美術史研究室、2014年）、pp. 25-43、特に p. 26。
- R. Monti, *Andrea del Sarto*, Milano 1965, p. 118; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, vol. 2, pp. 289-290.
- B.L. Brown, *Andrea Del Sarto Rediscovered*, London 2001, p. 17.
- ヴァザーリ（森田義之監訳）『ルネサンス彫刻家建築家列伝』白水社、1989年、p. 298.
- C. Johnston in D. Franklin (ed.), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa 2005, pp. 142-144, esp., p. 142.
- 詳細は下記参照。Brown, *op. cit.*, pp. 22-27.
- オタワ・ヴァージョンについては以下参照。Johnston, *op. cit.*, pp. 142-144 (with previous bibliography); Brown, *op. cit.*, p. 24.
- Brown, *op. cit.*, pp. 15-21.
- L. Keith, "Andrea del Sarto's *The Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist*: Technique and Critical Reputation," *National Gallery Technical Bulletin*, 22 (2001), pp. 42-53.
- シアマンの意見は以下に収録されている。Brown, *op. cit.*, p. 23.
- Johnston, *op. cit.*, p. 144.

About the Artist

Andrea del Sarto was a painter active in the Florentine High Renaissance after Michelangelo and Raphael left Florence for Rome. After studying under Piero di Cosimo and others, Andrea registered as a member of the Arte dei Medici e Speciali guild for painters in 1508. Around 1511 he spent time in Rome where his expression matured, and he became one of the premier painters in Florence. Del Sarto operated a large-scale studio where numerous painters were trained, including Pontormo and Rosso Fiorentino. These two men based their styles on del Sarto's but then each in their own style developed an early Mannerist expression. Del Sarto's influence in 16th century Florence was immense. For example, his was the longest of the many artist biographies in volume three of Raffaello Borghini's *Riposo* published in 1584. Then in 1567 Francesco Bocchi wrote a theoretical treatise entitled *Discorso sopra l'eccellenza dell'opere d'Andrea del Sarto, pittore fiorentino*, and praised del Sarto yet again in his *Le Bellezze della città di Firenze* published in 1591. Bocchi stated that del Sarto was a painter who stood as equal to Raphael and Michelangelo.¹⁾ In Japan, del Sarto was recognized relatively early as an important painter, as seen in Natsume Soseki's inclusion of his name as a major Western painter at the beginning of his novel *I Am a Cat* (1905-06).

About the Painting

This work was painted in the latter half of the 1510s, when del Sarto was an essential force in Florence. Stylistically the painting can be thought to overlap the production period of the *Madonna of the Harpies* (Galleria degli Uffizi, Florence), which was commissioned in 1515 and completed in 1517. After his stay in Rome, del Sarto emphasized figural mass and the use of an all the more vivid palette, with *Madonna of the Harpies* seen as the culmination of that trend. While smaller in scale, this painting shows this same tendency.

The Madonna's face is the same as that seen in the *Madonna of the Harpies* and other images of women from the same period. All of del Sarto's works from this period were modeled after a single model, Lucrezia del Fede, whom he married at the end of 1517. *Madonna and Child with the Young Saint John the Baptist* (Galleria Borghese, Rome) also reveals this resemblance, and with the positioning of the face also the same. Scholars have indicated the connection between both these works and a drawing now in the National Gallery, Washington.²⁾ Further note has been made about the relatively muscular body of the infant Christ and its connection to the modeling in sculptures by Luca della Robbia and Jacopo Sansovino.³⁾ Del Sarto enjoyed a close relationship with Sansovino, and the Sansovino biography in Vasari's *Lives* notes that Sansovino created clay figural models for del Sarto.⁴⁾ Of course del Sarto also referred to actual children for his depiction of details such as facial expressions and how hair curls. The pose of Christ in the NMWA work is the same as the putto to the right side of the Madonna in the *Madonna of the Harpies*.⁵⁾

As with many of del Sarto's works, this painting exists in various versions. While approximately five other works presenting essentially the same pose of Madonna and Child are known,⁶⁾ the highest quality version can be found in the National Gallery of Canada (fig. 1, referred to here as the Ottawa version). The Ottawa version is in extremely bad condition, and in the past its attribution to del Sarto was questioned, but scientific examination in 1987 led to its current positioning as a genuine work by del Sarto.⁷⁾ The quality of the other four known versions indicates that they can be considered to be either studio works or by followers.

Beverly Louise Brown carried out detailed study of the relationship between the NMWA work and the Ottawa version based on infrared

photographs.⁸⁾ According to Brown's research, the measurements of the pictorial elements are essentially the same, and the underdrawing lines also essentially accord, suggesting that the same preparatory drawing or *cartone* was used for the two works. However in the case of the NMWA work, although the *cartone* was used to transfer the image to the wood panel, the painter altered the underdrawing at the wood panel stage (fig. 2). This is particularly striking in the lower half of the composition, especially at the quiet, freely brushed strokes of the Madonna's right hand holding a prayer book. Further there are a large number of changes between the underdrawing and the finished work. The presence of pentimenti in the underdrawing, and the slippage of motifs between the underdrawing and the completed work strongly suggests that del Sarto himself was involved in the production of this work from the stage of transferring the composition to the panel. In fact, recent studies of del Sarto based on scientific surveys clearly indicate that del Sarto was often fully involved even in the production of versions.⁹⁾

The attribution of this work has the support of major scholars in the field. According to information from the painting dealer, Keith Christiansen, Pierre Rosenberg, Philippe Costamagna, Nicholas Penny and other scholars all agree with the del Sarto attribution. However, there are some dissenting voices. John Shearman believes that del Sarto's hand is only present in sections with the rest by his studio, a view shared by Catherine Johnston of the National Gallery of Canada. Shearman believes that the underdrawing on the NMWA work is superior to that of the Ottawa version, and thus holds that after producing the underdrawing, del Sarto left the application of oil paints to an assistant. Conversely he believes that in the case of the Ottawa version the underdrawing was done by an assistant while he himself handled the oil painting.¹⁰⁾ Johnston believes that after first creating the *cartone* for this work, he prepared a second *cartone*, and completed the Ottawa version on the basis of that second *cartone*, leaving the completion of the NMWA work to an assistant.¹¹⁾

While the assertions made by Shearman and Johnston can be thought to be somewhat lacking in basis, prior to the purchase of the NMWA work, we sought the opinions of Dr. Antonio Natali, then director of the Uffizi, and Dr. Alesandro Cecchi, then director of the Galleria Palatina. While cautioning that their opinions were based on photographs, both scholars accepted the attribution of the NMWA work to del Sarto. Further, through the auspices of Dr. Natali, Dr. Carlo Falciani conducted a hands on inspection of the work, and expressed the opinion that the attribution to del Sarto should be considered plausible. Thus we should consider that del Sarto created the two works at approximately the same time. In terms of condition, the NMWA work reveals various areas of flaking and repainting, and the layer of shading on the surface has been somewhat lost due to early cleaning, and as a result, the contrast appears somewhat strong on this work. The largest area of reworking in the composition can be seen in the background curtain, with that entire section the work of a recent hand. A rare aspect of the work is the fact that the back surface of the panel of this painting is coated with a limestone ground, which bears drawings of human figures. It is thought that these drawings were not done by del Sarto himself, but rather by a studio assistant.

(Shinsuke Watanabe)

Notes

1) Regarding the 16th century reception of del Sarto, see the Japanese article by Takuma Ito, "Jacopo da Empoli's Reproduction Work and the Collection Activities of the Medici Family in the 17th Century." in S. Osano (ed.), *Influence of Painted Reproductions on the Formation of European Sovereign or Princely Collections of Painting from the 17th Century Onward*, Tokyo 2014, pp. 25–43.

- 2) R. Monti, *Andrea del Sarto*, Milan 1965, p. 118; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, vol. 2, pp. 289–290.
- 3) Beverly Brown, *Andrea Del Sarto Rediscovered*, London 2001, p. 17.
- 4) G. Vasari, *Vite*, ed. G. Milanesi, Florence 1878–1885, vol. 7, p. 488.
- 5) C. Johnston in D. Franklin (ed.), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa 2005, pp. 142–144, esp., p. 142.
- 6) For details, see Brown, *op. cit.*, pp. 22–27.
- 7) See the following regarding the Ottawa version, Johnston, *op. cit.*, pp. 142–144 (with previous bibliography); Brown, *op. cit.*, p. 24.
- 8) Brown, *op. cit.*, pp. 15–21.
- 9) L. Keith, "Andrea del Sarto's *The Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist*: Technique and Critical Reputation," *National Gallery Technical Bulletin*, 22 (2001), pp. 42–53.
- 10) Shearman's opinion is noted in the following, Brown, *op. cit.*, p. 23.
- 11) Johnston, *op. cit.*, p. 144.