慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ミケランジェロによる「復活素描群」研究の現状と展望 : 素描の分類がもたらす研究進展の可能性
Sub Title	Michelangelo's 'resurrection drawings' : the current and prospective state of research ; a possible evolution through categorizing drawings
Author	新倉, 慎右(Niikura, Shinsuke)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.24(2016/17), ,p.180- 188
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000024-0180

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ミケランジェロによる「復活素描群」研究の現状と展望：素描の分類がもたらす研究進展の可能性

新倉　慎右
東京薬科大学非常勤講師

はじめに

ミケランジェロは膨大な量の素描を遺したが、それらのなかで特異な位置を占めるのが、一連の「キリストの復活」を主題とした16枚の紙片であるといえよう。なぜならば、ミケランジェロが同一の主題を集中して描き続けることは、「復活」を主題とするこれらの素描以外にはほとんど例がないからである。

これらの素描がミケランジェロの芸術活動の中で特殊性をもっているということは認知されているにもかかわらず、これまでの研究においてはそれぞれの素描が個別に分析されるに止まり、似たような表現の素描同士の関係や制作順序など、体系的な考察が行われてきたとはいえない。こうした状況を鑑み、本稿では「復活」が描かれたミケランジェロの一群の素描を整理・分類することで今後の研究の基礎となるべき方向性を提示し、さらにそうした作業と考察により浮かび上がる、これまで指摘されることのなかった素描同士のかかわりの一例を示したい。

ミケランジェロの「復活素描群」

先行研究においては、これらの素描はミケランジェロが最終的にフィレンツェを離れる少し前、1532–1534年頃に描かれたとされている[*1]。先行研究が年代同定の根拠にしているのは、他の素描との様式上の共通性であると同時に、この時期に計画されていたふたつのフレスコ画制作計画である。すなわちメディチ家礼拝堂に設置されている「マニフィコたちの2重墓碑」上のルネッタ、そしてシスティーナ礼拝堂の祭壇側壁面と、これらの素描は結びつけられてきた。

サン・ロレンツォ聖堂の新聖具室、いわゆるメディチ家礼拝堂ではミケランジェロが空間内の建築装飾も設計している。ロレンツォ・デ・メディチ（イル・マニフィコ）とジュリアーノ・デ・メディチ兄弟の2重石棺がある壁面上部の空白のルネッタに「復活」のフレスコ画が計画されていたとする説に関しては、メディチ家礼拝堂が「復活」に奉献されている点は重要である。さらにポップの指摘している通り、死者を埋葬する墓碑の装飾プログラムという性格上、死に対する究極の勝利を表す「キリストの復活」は主題の選択として正当であると考えられる[*2]。墓碑上の《メディチの聖母》において聖母の沈鬱な表情がキリストの受難を仄めかしていると考えるならば、上部ルネッタに「復活」が配置されることにより、作品同士の意味の上での対応も取ることができたはずである。その一方で、こうした説には史料的な裏付けが欠けていることも指摘せねばならない。

システィーナ礼拝堂の祭壇側壁面フレスコ画の準備素描として一連の「復活」素描が描かれたというもう一方の説は、この主題に言及した史料が存在するために一層説得力があるように思われる。1532年2月20日付のマントヴァ外交代理人の手紙には、システィーナ礼拝堂の祭壇側壁面にミケランジェロが「復活」を描く予定であることが記載されている[*3]。この手紙はまさに復活素描群が描かれたと考えられている時期にシスティーナ礼拝堂の壁面に描かれるべき主題に言及しているし、さらに復活素描中のいくつかのキリストの姿と《最後の審判》のキリスト像との造形上の類似を理由として、少なくとも素描群中には《最後の審判》のキリストのための習作、もしくはそこへとつながる構想が含まれていると考える研究者は多い[*4]。

質的差異

このように、ミケランジェロの復活素描群はメディチ家礼拝堂やシスティーナ礼拝堂のフレスコ画計画と伝統的に結びつけられてきたが、素描群中の全ての素描がただひとつの計画のために制作されたとは考えにくい。なぜならハートがいみじくも指摘していたように、「ミケランジェロの復活の構図の数はあまりに多すぎ、しかもそれらのポーズは変化に富みすぎているので、メディチ家礼拝堂中央ルネットに想定されるフレスコ画（実行されたのではない）か、1534年にシスティーナ礼拝堂の突き当たりの壁に意図された考証のゆき届いたフレスコ画のいずれか一方に、それら全部の本来の関係を正しく当てはめることができない[*5]」からである。実際、復活素描群中には、上で述べているメディチ家礼拝堂やシスティーナ礼拝堂の装飾以外の目的で制作されたとする説が提出されている紙片も存在していた[*6]。近年の先行研究においては、これらの素描群はひとつの作品計画のために描かれたのではなく、動機となる作品計画は複数あり、復活したキリストが描かれているという点のみが共通すると考えられるようになってきている。

さらに、便宜上復活素描群としてひとくくりにされる素描群中でも、厳密な主題の特定に関しては議論が続けられているのが現状である。確かに、大英博物館[*7]（fig. 1）やルーヴル美術館の作例[*8]（fig.2）のように、キリストの復活に際する舞台設定として石棺や墓守の番兵などが描かれているものは容易に主題の特定が可能であるといえる。一方、より注意して扱わなければならないのが、キリストが単独で描かれた素描で、これらは各紙片に人物像がさまざまな姿勢で描かれているだけではなく、完成度に大きな差がある点に特徴がある。

fig. 1　ミケランジェロ 《キリストの復活》 木炭、紙　1532-1534年頃　ロンドン　大英博物館　Inv. 1860-6-16-133r

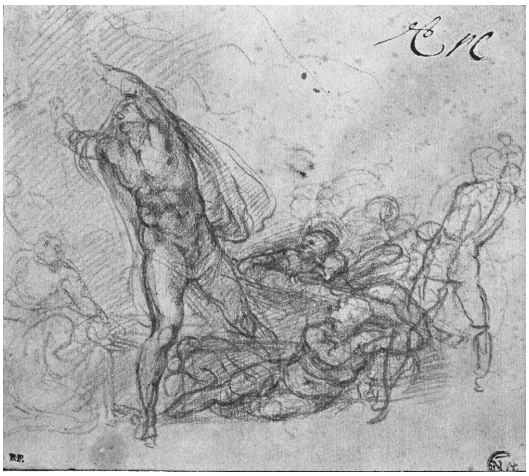

fig. 2　ミケランジェロ 《キリストの復活》 赤チョーク、紙　1532-1534年頃　パリ　ルーヴル美術館　Inv. n. 691 bis r

明らかに構想の初期段階に位置し、ある時は上半身や腕、頭部の位置、またある時は両足の形態をどのように表現するべきか思案しているカーサ・ブオナローティに所蔵されている素描[*9]（figs. 3, 4）では、単純な陰影が付されただけで素早く簡単な輪郭線のみの肉体が描かれ、両脚部分を中心に多くの描き直し（ペンティメント）がある。これらの素早い筆致による形態の考察は、ミケランジェロの人物像の動きに対する飽くなき探究心

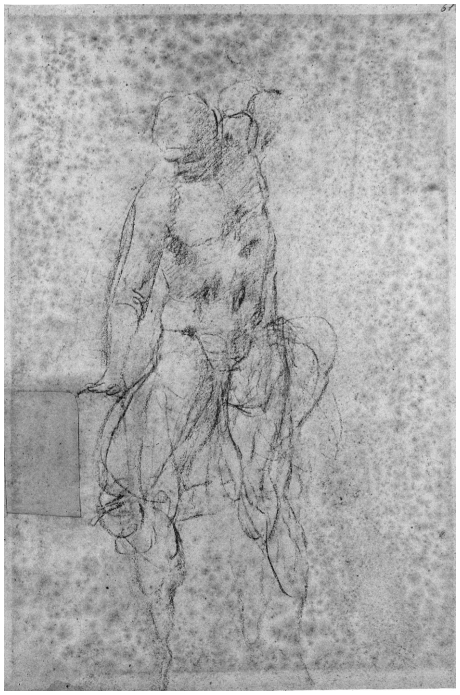

fig. 3　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
フィレンツェ　カーサ・ブオナローティ　Inv. n. 61Fr

fig. 4　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
フィレンツェ　カーサ・ブオナローティ　Inv. n. 66Fr

を明らかにしている[*10]。芸術家の構想を最も早い段階で記録する、素描という媒体がもつ性質を克明に示すこれらの素描に対して、大英博物館の別の《復活のキリスト》の素描[*11]（fig. 5）は――トルナイにより、まさにカーサ・ブオナローティの Inv. 61Fr の構想を発展させた姿であると正確に指摘されている[*12] ――頭部、右手先と背後で翻る経帷子、左手の旗を除き、復活したキリストの肉体がより丁寧に描かれている。まさにこれから右足を一歩踏み出そうとする、運動の可能性を内包した不安定な一瞬を切り取った肉体の動作には共通する点があるとはいえ、大英博物館の《復活のキリスト》はかなり堅固な輪郭線をもっている。さらに陰影表現における差異はより顕著で、太く平行な線で暗い部分が均一に示されたカーサ・ブオナローティの素描と比べ、大英博物館の《復活のキリスト》の陰影は、左前腕や右脚といった暗い部分から光に照らされた部分まで、肉体の凹凸をはっきりと示しながらも滑らかな階調で丁寧に推移させられている。

fig. 5　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
ロンドン　大英博物館　Inv. n. 1895-9-15-501r

復活素描群の整理・分類

このように、ミケランジェロが復活したキリストを描いたと考えられる一連の素描は、登場人物の数やその姿勢、アト

リビュートだけでなく、構図全体のフォーマットも統一されておらず、また各素描間での完成度の差にも大きな隔たりがある。各素描それぞれの詳しい考察はいまだ現れてはいないが、上述のような概観を経た我々は、かつてヴィルデが考えたように[*13]、これらの素描全てが単一の計画の準備を目的として描かれたと考えることは難しいだろう。それよりもハートが想定し、また近年の研究動向が示しているとおり、「復活」の言葉でまとめられたこの素描群は、対応するべき作品計画が複数存在し、それに応じて幾つかのカテゴリーに分けることができると想定するべきではないだろうか。

少数の個別の素描に関して描かれた理由を考察する研究はこれまでいくつも提出されてきたのに比べ、復活素描群内におけるカテゴリー分けは、ごく最近になるまで提案されてこなかった[*14]。この理由を知ることは容易ではないが、上述のようなあまりにも多岐にわたるミケランジェロの表現手法が、拠るべき基準を設定することを妨げたのかもしれない。いずれにしろ、今までほとんど行われてこなかった復活素描群の整理とカテゴリー分類は、これらの素描作品研究において進展をもたらす可能性を含んでいると考えられるため、以下でそれを検討したい。

まず、そのような研究は、復活素描群という総体をより詳細に分析する下地を提供することになるだろう。すでに述べたようにこれまでの研究においては、ミケランジェロの関わった具体的な作品制作との関連性が乏しいと判断されたことが原因であろうが、「キリストの復活」というすべての素描に共通すると考えられた点を基準としてひとまとめにされ、それ以上の考察をためらっていた印象があるのは否めない。しかしながら、その間も個別の素描についての研究は進められていたのであり、各素描間の横のつながりを考察し分類していくための資料は揃っていると見なすことができるはずであろう。

そして、より重要なのは、カテゴリー分けにより各素描間の関係性を探っていく試みは、各素描作品そのものに対する理解を深めることにもつながりうるという点である。復活したキリストを描いた紙片が多いとはいえ、その表現の幅は非常に広いため、主題だけでなくそれがどう表現されているかに着目し、比較検討する必要がある。つまり、特に同一カテゴリー内に分類される、似通った性質をもつ複数の素描をまとめて考察することにより、ミケランジェロが変更した、あるいは変更しなかった部分が浮かびあがり、彼が作品を構想する造形プロセスや、あるカテゴリーで彼が特に何を表現したかったのかが明確化されることが期待できよう。

換言するならば、素描のカテゴリー分類は、復活素描群に主題や表現による下位分類を作ることによって、より詳細に各素描のミケランジェロの作品としての位置付けを確定することにつながるし、また、これによって得られた素描間の関係性そのものが新たな考察の対象になりうる。したがってこの作業は復活素描群に含まれる各素描のさらなる研究進展のために有効であり、必要なのである。

これまで述べてきたように、先行研究においてミケランジェロの復活素描群は、「復活」主題としてひとくくりに扱われることが常であったし、そうでない場合でも――カーサ・ブオナローティの Inv. 61Fr（fig. 3）と Inv. 66Fr（fig. 4）のような――類似した内容が描かれた素描間での比較に留まることも多かった。素描という媒体であることが原因となり、何のために描かれたのかという点に、これまで注意が集中してきたといえるだろう。確かに復活素描群に含まれる素描の中にはミケランジェロの人体構成作業の初期段階を示している作例があり、それらが何のために描かれたのかを考察することは重要であろう。とはいえ、素描が描かれた目的を探るためにもこれまでほとんど触れられてこなかった上述のような素描の分類は有効であると考えられるし、最新の研究でこの点に触れられていることは、復活素描群の研究における分類の重要性が認識されつつある証ではないだろうか。ここでは紙面の都合上、すべての素描を詳細に検討することはできないが、いくつかの可能性を示唆することによって、今後の研究発展のよすがとしたい。

キリストの動勢による分類

ミケランジェロの復活素描群の分類においてはいくつかの基準を設けることができようが、そのうち、有効であると考えられる基準のひとつに、物語の主人公として素描中に描かれたキリストの動勢があるだろう。というのも、当然ながら、物語の中心をなす存在の動きは主題そのものに密接に関連しているだけでなく、描かれる場所をはじめとした目的とも関係していることが多いからである。彼の動きを分析することによって新たな知見が得られる可能性について、以下で考えていく。

実際に復活素描群を観察すると、「復活」という言葉でまとめられた主題のなかにも極めて多岐にわたる動作でキリストが描写されているということがわかる。例えばウィンザー城王立図書館の別の《キリストの復活》[*15]（fig. 6）は、縦長の紙片のほぼ全面に墓から出たキリストが描かれている。左足を石棺に、右足を石棺の蓋にかけたキリストは、経帷子を

fig. 6　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
ロンドン　ウィンザー城王立図書館　Inv. n. 12768r

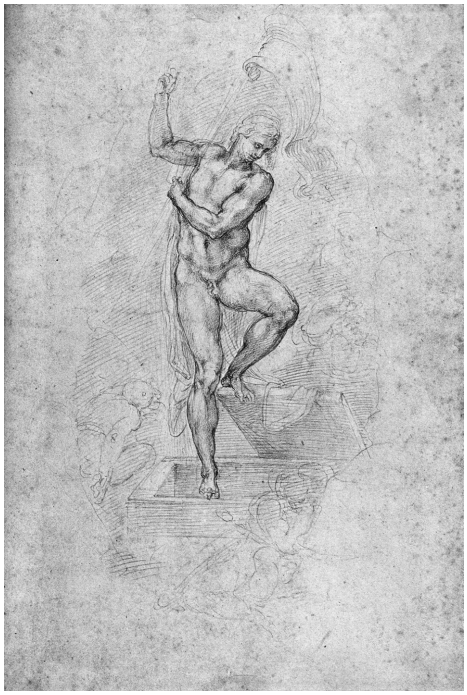

fig. 7　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
ロンドン　大英博物館　Inv. n. 1887-0502-119r

翻らせながら体を弓なりに反らして上方を見やっている。両腕は大きく広げられ、右手を直上に掲げた姿勢をとっており、彼が復活し、墓から躍り出たまさにその瞬間のダイナミズムを克明に描写している。この構図はハートらが正しく指摘しているように*16、垂直性を強調している。同じく縦長の紙片に復活したキリストが描かれた大英博物館の素描*17（fig. 7）も、キリストの周りに墓守が描きこまれることによって構図が拡大しているものの、垂直性を意識した造形といって差し支えないだろう。トルナイによれば、これらの縦長の紙片と構図は、どちらもミケランジェロがシスティーナ礼拝堂に描くはずだった「復活」のフレスコ画のための準備素描であるということを示唆するという。というのも、《最後の審判》が描かれる前、システィーナ礼拝堂の祭壇側壁面には他の壁面と同様の装飾と窓が存在していたのであり、2 連窓により幅の狭い壁面部分に描くためにこのようなフォーマットになったとトルナイは推測している*18。

しかしながらこの 2 点の素描が、上述のような共通点の多さを根拠として、同一の計画のために描かれたと結論づけるのは早計といえよう。トルナイはウィンザーの素描（fig. 6）に関して、上方を見上げるキリストの顔や、右方に弓なりとなって反らされた肉体と、システィーナ礼拝堂の天井画のうち、祭壇側壁面直上に描かれた〈ヨナ〉との類似を指摘している。さらに、このような仰画法で描かれていることを理由に、ミケランジェロは高所に描くことを想定していたと述べている*19。ところが、この指摘は大英博物館の《キリストの復活》（fig. 7）には当てはまらない。なぜなら、ここでキリストは身体を反らせておらず、胴体の前面を横切らせた左手に復活の旗をもち*20、右手はおそらく祝福のしぐさを作っている。そして何より、彼の視線は石棺の周りで混乱して騒ぐ墓守たちに投げられており、明らかに意識を下方へ集中しているという点において、全身で上方への意識を表現するウィンザーの素描とは異なっている。このように、ウィンザーの素描がシスティーナ礼拝堂のために描かれたというトルナイの主張を受け入れたとしても、その根拠によって逆に大英博物館の素描はこの場所に描かれるのに不適格であるという結論が導き出されてしまう。

本稿ではこれらの素描が描かれた目的の特定にまで立ち入って考察する余裕はないが、素描に描かれたキリストの動勢に限って簡単な比較をするだけでも、それぞれが別の目的のために描かれたであろうことに気づくことができるのは事

実である[*21]。このように、ミケランジェロの復活素描群の分類は、単純な作品整理という研究の土台となる作業であるだけではなく、研究そのものとして探求すべき対象でもあるといえるのではないだろうか。ここで検証した2点以外の素描にもこの観点から考察すべき作品はあるため、以降も同様の試みを継続する必要がある。

復活素描群におけるひとつの系譜

キリストの動作に注目した素描の分析の結果から、ミケランジェロの復活素描群はいくつかのグループに分類することができるはずである。これにより素描群は小グループに分けられることになるが、複数の目的のために描かれたということがほぼ確実と見られている今日においては、多様な表現を内包し統一感に欠ける全素描を同時に考察の対象にするよりも、このグループごとに考察していくことで、より有意義な成果が得られると期待できよう。

本稿で注目したいのは、先に言及したカーサ・ブオナローティ所蔵の2枚の素描、Inv. n. 61Fr（fig. 3）及び66Fr（fig. 4）である[*22]。というのも、これらの素描は非常に類似した造形をもっているだけでなく、この2枚に表現された人体を発展させて別の復活素描が描かれているため、復活素描群の中でも初期に描かれたと想定されるだけでなく、復活したキリストの肉体表現の核となる素描であると考えられるからである。

これらの素描に描かれた人体は向かって左を向き、左手を振り上げ、右手を伸ばしている。そしてどちらも、両脚部分に多くの描き直し（ペンティメント）があり、上半身に関してはある程度構想を固めたのちにミケランジェロが下半身の配置に頭を悩ませていたことが明確に理解される。Inv. n. 61Frにおいて上半身と右腕がまっすぐに描かれ、顔も真下に向けられているのに対し、Inv. n. 66Frでは、上半身は弓なりになり、右腕は前方に伸ばされ、視線もその先を見ている。これらの素描は、身体の動作、視線から、下方への動きをもつ復活素描の小グループに含めることができる。さまざまな位置に描かれた両脚は、Inv. n. 61Fr及び66Frが同様の身体配置を採用した復活素描の中でも最も早い時期に描かれ、以降の素描の基礎となったことを示しているが[*23]、おそらくミケランジェロがこのタイプの肉体構成を描いたのは、これらの素描が初めてではないと考えられる。なぜならば、構想発展のさらに前段階に位置付け得る素描が存在しているからである。

1533年1月1日、ローマの貴族トンマーゾ・デ・カヴァリエリはミケランジェロに対し、受け取った2枚の素描への感謝を書き送っている。このうちの1枚は《ティテュオス》[*24]（fig. 8）であると考えられており[*25]、その素描裏面には、開かれた石棺の上に立つ復活したキリストが描かれている（fig. 9）。その姿はカーサ・ブオナローティの復活素描に描かれた身体と近似しており、向かって左側を向きながら左手をかかげ、右手を前に伸ばしながらその先に視線を向けていて、やはり下方への意識をもった復活素描に組み入れられる。この素描で注目すべきなのは、キリストの動作は表面に描かれた《ティテュオス》の肉体の輪郭線を透かして描かれているという点にある[*26]。ミケランジェロ[*27]はここで、神話主題を聖書主題へと大胆に作り変えたのである。この転換そのものに意味を見出す向きもあるものの[*28]、我々の考察にとっての重要性は、裏面に復活のキリストが存在することにより、このタイプの復活のキリストの制作順序を跡付けられる可能性が生まれるというところにある。

これまで先行研究において触れられることはほとんどなかったが、《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》は、上述のカーサ・ブオナローティの2枚の素描に近い造形を有している[*29]。どの素描にも向かって左向きの垂直性をもった肉体が描かれていて、右腕は身体が向いている方向に、左手は上に伸ばされている。カーサ・ブオナローティの素描ではそれぞれ、《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》と同様の両脚の配置も検討されている。そして、これらの両脚配置案には、ミケランジェロが座像として利用する可能性を探っていたことを証明する、股を広げて大きく膝を曲げた脚も含まれていることから、素描の制作順序が推定できよう。つまり、座像としての姿を検討しているということは、カーサ・ブオナローティの2枚の素描を描くときミケランジェロは、《ティテュオス》のような横臥像を構想していたわけではないということを示している。さらに、もしこの2枚の素描が《ティテュオス》として発展したのであれば、わざわざ《ティテュオス》の姿をうつして《復活のキリスト》を描く理由が存在しないであろう。

以上に述べてきたように、カーサ・ブオナローティの2枚の素描の前身は《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》である可能性が高く、ひいては《ティテュオス》こそがこの復活素描の小グループの基底に存在していたということが明らかとなった。ミケランジェロは《ティテュオス》の肉体を垂直にして石棺に立たせることで「復活」の図像として転用し、さらに検討を加えることによってさまざまな復活素描を生み出したと考えるべきである。このことは、表現の多様性を除外することにより同種の素描を集中的に分析することができるようになった結果であり、復活素描群を小グループに

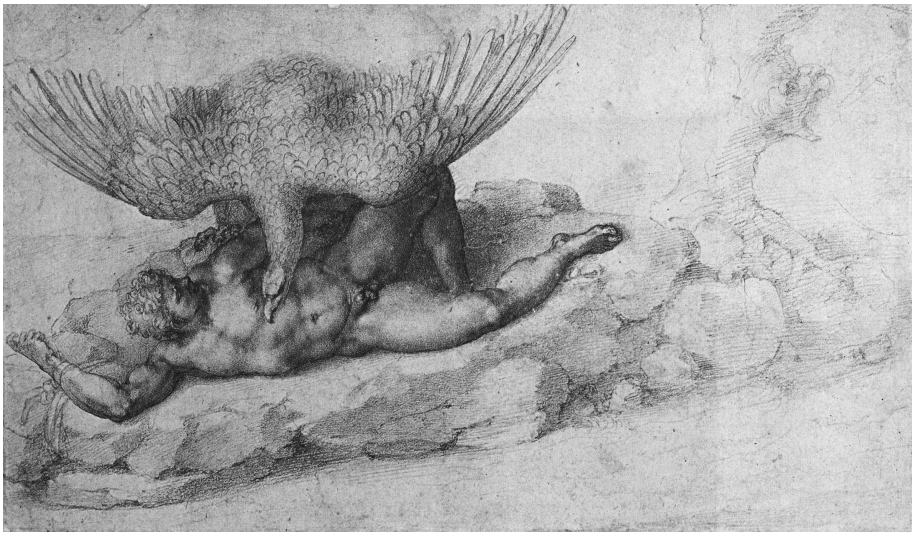

fig. 8　ミケランジェロ 《ティテュオス》 黒チョーク、紙　1532 年頃　ロンドン　ウィンザー城王立コレクション　Inv. n. 12771r

fig. 9　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532 年頃　ロンドン　ウィンザー城王立コレクション　Inv. n. 12771v

分類した成果とすることができよう。

おわりに

ミケランジェロによる復活素描群はその多様性ゆえに、これまで体系立った分析が行われる機会がなかったように思われる。個々の素描について影響関係を考察する試みは散見されるものの、そこからさらに分析範囲を拡大するという研究上の発展はなされてこなかったといってよいだろう。しかしながら、真筆性などの問題に関する議論もある程度落ち着いた近年では、こうした問題にとりかかる素地ができたと判断すべきである。そのためにまず必要なのは、近年の研究動向が示しているように、復活素描群の詳細な分析に基づく分類作業であろう。上述のような簡単な分析と分類でさえ、素描の制作目的の推定する一助となるし、《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》とカーサ・ブオナローティの２枚の素描との検討からは、復活素描群の出発点は《ティテュオス》の姿を写したキリスト像であり、それゆえほとんどの素描の基礎には《ティテュオス》が存在していたという新たな知見をも得ることができるのである[*30]。

無論本稿で試みた分析と分類は断片的なものであり、復活素描群の全貌を明らかにするものではない。それを実現するためには復活素描群はもとより、そこから発展したと考えられる《最後の審判》のキリスト像などの派生作品の検討なども今後の課題として存在するだろう。いずれにしろ、本稿において試みられた分析・分類の有効性は十分に実証できたと

考えられるため、こうした手法は今後の復活素描群の研究発展に貢献することが期待できるだろう。

註

＊1　ほとんどの研究者がすべての「復活のキリスト」素描をこの年代に同定することを支持しているが、ハートは大部分を1510年代に同定している。F. Hartt, *The drawings of Michelangelo*, London, 1971［久保尋二訳『Michelangelo: drawings』、I、美術出版社、1975、pp. 84以下］.

＊2　A. Popp, *Die Medici-kapelle Michelangelos*, 1922, p. 96; H. Hibbard, *Michelangelo*, Harmondsworth, 1985［中山修一、小野康夫訳『ミケランジェロ』、法政大学出版、1986、pp. 201、250-251］. 彼らが提案した壁画制作場所は本文で指摘したように一定の合理性は認められるものの、確たる証拠がないので推測の域を出ないといえる。

＊3　P. de Vecchi, *Michelangelo, Pittore*, Milano, 1984［ピエルルイジ・デ・ヴェッキ『画家ミケランジェロ』森田義之訳、岩崎美術社、1992、p. 128］.

＊4　Aurerio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti : narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, Firenze, 1875, Ⅱ, p. 175; H. Thode, *Michelangelo : kritische Untersuchungen über seine Werke,* Ⅲ, Berlin, 1913, n. 53; C. Tolnay, *Michelangelo* Ⅴ, *The final period : Last Judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietàs*, Princeton, 1960, n. 163; C. Tolnay, in: Exh. Cat., *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, C. Tolnay, ed., Firenze, 1975, n. 74; C. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo,* Novara, 1975-1980, Ⅱ, pp. 69-70; A. Perrig, *Michelangelo's drawing: the science of attribution*, New Haven, 1991, p. 47; Exh. cat. *Michelangelo: disegni e altri tesori dalla Casa Buonarotti di Firenze*, P. Ragionieri, ed. Perugia, 2007, n. 37; Exh. cat. *Michelangelo: the drawings of a genius*, A. Gnann, ed. Wien, 2010, n. 89.

＊5　ハート、前掲書、p. 134。

＊6　たとえばハートはミケランジェロによるほとんどの復活素描を様式上の観点から1510年代に同定し、一部の素描についてはサン・ロレンツォ聖堂ファサードの浮彫り装飾との関連を示唆している。ハート、前掲書、p. 84以下。またハーストは、セバスティアーノ・デル・ピオンボの1520年のラファエッロの死に際して引き継いだサンタ・マリア・デラ・パーチェ聖堂のキージ家礼拝堂の祭壇画制作に際し、ミケランジェロが下絵として復活の素描を提供したとしている。M. Hirst, 'The Chigi Chapel in Santa Maria della Pace', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 24, No. 3/4（Jul.-Dec., 1961）, pp. 161-185.

＊7　Inv. n. 1860-6-16-133r; *Corpus* 258r.

＊8　Inv. n. 691 bis r; *Corpus* 253r.

＊9　Inv. n. 61Fr/v（*Corpus* 261r/v）およびInv. n. 66Fr（*Corpus* 262r）。

＊10　Wien 2010, *op. cit.*, n. 89; Exh. Cat. *Michelangelo & Sebastiano*, M. Wivel, ed., London, 2017, p. 201.

＊11　Inv. n. 1895-9-15-501r; *Corpus* 263r.

＊12　*Corpus* 263r. そして、その中間状態を示すのがInv. n. 66Frだと考えられる。

＊13　J. Wilde, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his studio*, London, 1953, pp. 88ff. ここでヴィルデは、これらの復活素描群は、ミケランジェロがサルヴィアーティ枢機卿に贈った絵画のための習作であるとしているが、この絵画の主題について言及している史料は見つかっていない。

＊14　ロンドンのナショナル・ギャラリーにおける展覧会のカタログでは、復活素描群は「ふたつかそれ以上」の作品制作計画のために描かれたとしている。London 2017, *op. cit.*, pp. 198ff.

＊15　Inv. n. 12768r, *Corpus* 265r.

＊16　ハート、前掲書、n. 125; London 2017, *op., cit.*, pp. 198ff.

＊17　Inv. n. 1887-0502-119r, *Corpus* 264r.

＊18　*Corpus* 264.

＊19　C. Tolnay, *Michelangelo* Ⅲ*: The Medici Chapel*, Princeton, 1970[2], p. 104.

＊20　筆者の見解では、ミケランジェロはここで、ローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァにある《キリスト》の動作を再利用している。この動作の効果に関しては、拙論を参照。新倉慎右「ミケランジェロ作サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《キリスト》再考：再発見されたバッサーノ作品との比較を通じた造形分析」、『美學』63（1）、pp. 49-60。主題に関して議論の続くローマの《キリスト》の動作をミケランジェロがのちに「キリストの復活」の素描で採用したことは、翻って《キリスト》の主題特定の一助になる可能性があるかもしれない。

＊21　ヴィルデは、ウィンザーの素描の繊細で丁寧な陰影表現から、「献呈素描」の一枚であると推定したが、キリストの左右の手に見られるペンティメントは他の「献呈素描」に見られない特徴であるため、慎重な検討が必要である。A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI*

Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle, London, 1949, n. 426. 一方でハーストは、この2点の素描はどちらも縦長の構図であるため、セバスティアーノ・デル・ピオンボがサンタ・マリア・デラ・パーチェ聖堂のキージ家礼拝堂の「復活」の祭壇画を描くための下絵として提供されたとしている。Hirst 1961, *op. cit.*, pp. 180–183. 最新の研究ではハーストの説が支持され、石棺の上に立つキリストというモチーフは、セバスティアーノが若いころヴェネツィアで流行していたもので、ミケランジェロがそれに合わせて描いたとしている。London 2017, *op., cit.*, p.201. ハーストはウィンザーの《キリストの復活》において肉体が右側から光を当てられている点が、キージ家礼拝堂祭壇右上方に描かれた巫女たちを光源として想定した証拠であるとしている。しかしながら、大英博物館のキリストは光源が左にあり、両方をセバスティアーノのために描いたとする根拠には乏しい。またハートは、ウィンザーの素描はユリウス2世が1512年のフランスに対する勝利を記念して計画した祭壇画と関連するという仮説を唱えたが、証拠を提示するには至っていない。さらに大英博物館の素描（fig. 7）はセバスティアーノの《ラザロの蘇生》中のキリストの下絵として提供されたとも述べているが、両者の造形的特徴はほとんど共通せず、研究者の間では受け容れられてはいない。ハート、前掲書、n. 132。

＊22　この2枚の素描に関しては、かつてミケランジェロの真筆性をめぐる議論があった。特にペリヒは、素描はどちらもセバスティアーノ・デル・ピオンボの手になるものであり、現在プラド美術館にある《リンボのキリスト》を描くための習作であるとした。A. Perrig, 'Über eine verkannte Michelangelo-Zeichnung', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. Bd., H., 1（1960）, pp. 19–41, esp. pp. 22ff. しかしながら現在では、ほとんどの研究者によってミケランジェロの真筆と認められている。

＊23　例えば、トルナイが指摘しているように、Inv. n. 66Fr の上半身と、複数描かれた両脚のうちの一組は、大英博物館に所蔵されている復活素描（fig. 5）の生成過程を示していると考えられる。*Corpus* 263.

＊24　ウィンザー城王立美術コレクション Inv. n. 12771r; *Corpus* 345r。ティテュオスに関してはヴァザーリも言及している。G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568［平川祐弘ほか訳『ルネサンス画人伝』、白水社、1982年、p. 316］.

＊25　Wien 2010, *op. cit.*, n. 82.

＊26　肉体のほとんどが単純で迷いのない線で描かれている一方で右腕に描き直しが見られるのは、対応する表面の《ティテュオス》の左腕が鷲の体に隠れて描かれていないため、新たに動作を決める必要があったからだと考えられる。このことにより、《復活のキリスト》は《ティテュオス》より後に描かれたということになる。

＊27　ペリヒははじめ、このキリスト像をセバスティアーノ・デル・ピオンボの手に帰した。Perrig 1960, *op. cit.*, p.28. またペリヒはその後、素描を受け取ったトンマーゾ・デ・カヴァリエリが素描の練習のために描いたとしている。Perrig 1991, *op. cit.*, p.45. トルナイもかつてはミケランジェロ以外の人間がこの素描を描いたと判断したことがある。Tolnay 1970[2], *op. cit.*, p.220, n. 115. 一方でこれまでの先行研究、とくに20世紀半ば以降においては、このキリスト像がミケランジェロによって描かれたということはほとんど疑われていない。

＊28　《ティテュオス》にミケランジェロのカヴァリエリに対する愛を見出し、その性的な表現がキリストに転化することによって神秘的な合一を表すのではないかという推測がある。R. Goffen, 'Renaissance Dreams', in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, No. 4（Winter, 1987）, pp. 682–706, esp. pp. 688–689.

＊29　わずかにトルナイが、このキリストの右腕が大英博物館の《復活のキリスト》（fig. 5）のそれを先取りしていると述べるにとどまる。*Corpus* 345v.

＊30　1533年1月1日にカヴァリエリが返礼の手紙を送っているということから、《ティテュオス》は1532年に描かれていた可能性が高い。すると裏面のキリスト像も同時期に描かれたということになり、復活素描群の想定される制作年代とほぼ一致する。