

ジョージ・エリオットのイタリア紀行——フィレンツェ編——

橋 川 裕 之

1. 彼女はなぜ『ロモラ』を書いたのか

ジョージ・エリオット（1819-1880年）は19世紀英国を代表する女性作家であり、かつてF・R・リーヴィスが『偉大な伝統』⁽¹⁾でそうしたように、一部の批評家や研究者が偉大な小説家としてひととき高く評価する人物でもある。しかし現代では、多くの読者を惹きつけ、多くの研究を生み出しているイギリスの女性作家はむしろジェイン・オースティンとブロンテ姉妹（とりわけシャーロットとエミリー）であり、エリオットが彼女たち以上の注目を集めているとはいいがたい。しかし、19世紀の半ばから数十年にわたり、彼女の小説は英国内外でおびただしい読者を獲得し、批評家からも評価され、多くの言語に翻訳されたのは事実である。彼女がブロンテ姉妹と異なり、ペンネームとして用いたジョージ・エリオットで言及されることも文学史上のその独自の地位を物語る。彼女の本名はメアリ・アン・エヴァンズであり、ジョージ・エリオットは彼女が1858年1月に初の著書『聖職者暮らしの情景』を刊行するに際して、身元を隠すために選んだペンネームである。ジョージ・エリオットなる作家の正体は1859年に彼女自身の苦渋の決断により世に（最初は彼女の周辺に）知られることになったが、

彼女はその後も自らの作品をジョージ・エリオットの名で著し続けた⁽²⁾。

ジョージ・エリオットの名声は1855年のシャーロット・ブロンテの悲運と1870年のチャールズ・ディケンズの死により、いっそう高まった面は否めない。実力の点でも名声の点でも、彼女に比肩する現役の書き手がなくなったためである。英国のもう1人の偉大な女性作家であるヴァージニア・ウルフがその活動を本格化させるのは1910年代に入ってからである。ジョージ・エリオットがいったん世界的な文名を得た後、人気を長く失っていたことも多くの人の指摘するところである⁽³⁾。リーヴィスの有名な評論も、オースティンに始まる（と彼がみなした）偉大な英文学の伝統に、エリオットを積極的に位置づける必要があると彼が感じていたことを示唆する。彼女の小説から長期的に読者を遠ざけた要因が、著者の哲学的、思弁的な佇まいや筆致であることは疑いない。「…ジョージ・エリオットをユーモアのない巫女とみなすような見解が広まった。彼女の評価はその死後、急速に落ち込んだ。トロロープは「小説家というより哲学者のような人と触れ合う」気がした」と、R・アシュトン⁽⁴⁾は記している。私たちは今日、伝記的事実として、小説を書き始めるまでの彼女が、宗教と哲学に並々ならぬ

【謝辞】 本稿は勤務する大学から筆者に認められた2019年度後期のサバティカル研修の成果の一部である。同時に、2014年度から2019年度まで、筆者が5度実施したイタリア諸都市での研修の成果の一部でもある。本稿は、この在外研修の私版報告書（『平成29年度フィレンツェ短期研修報告書』2018年12月および『平成30年度ミラノ・トリノ短期研修報告書』2019年12月）に掲載した2篇の拙稿の修正版である。客員研究員として受け入れてくださった上智大学中世思想研究所長の佐藤直子先生、研究活動への様々なご支援をいただいている静岡県立大学の関係者各位、とくに筆者の所属する部局の長をお務めの寺尾康、前山亮吉の両先生、そして紀要の同じ号に2篇の投稿をもくろんだ筆者のわがままに寛大に対処してくださった早稲田大学高等研究所の関係者各位に記して感謝申し上げます。

(1) F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London, 1948). 邦訳は、長岩寛・田中純蔵訳『偉大な伝統：イギリス小説論』英潮社、1972年。R・アシュトンはこの書を「ジョージ・エリオットへの高い評価を再確立した」と記している。R. Ashton, *George Eliot* (Oxford, 1983), p. 100（前田絢子訳『ジョージ・エリオット』雄松堂出版、1988年）。なお、この註での引用を含め、本稿での欧語文献からの引用はすべて拙訳である。『ロモラ』からの引用も同様である。邦訳者の多大な労に敬意を抱きつつ、考証の正確を期するため、あえて拙訳を優先した次第である。

関心を寄せていたことを知っている。彼女は友人サラ・ヘネルの勧めを受け、1844年1月から約2年をかけてD・F・シュトラウスの聖書学の大作『批判的検討による、イエス伝』⁽⁵⁾を訳した。800頁近いこの訳書⁽⁶⁾は訳者名の記載なしに1846年6月に出版された。彼女はこの仕事の時点で学術的なドイツ語を平易な英語へ翻訳する技量を備えていたことになる。彼女の翻訳者としての力は、1854年に出版されたL・フォエルバッハの『キリスト教の本質』⁽⁷⁾でも発揮された。この書は彼女の文筆活動の

中で、唯一メアリアン・エヴァンズの名をとまうものである。これらよりも野心的な企画はスピノザの主著『エチカ』⁽⁸⁾の翻訳であり、彼女はそれを1854年11月に訳し始め、1856年2月に作業を終えた⁽⁹⁾。これが出版されていれば、哲学翻訳者としての彼女の名はさらに高まったであろうが、出版契約に起因する問題により、出版されなかった⁽¹⁰⁾。出版社との契約当事者であったG・H・ルイス(1817-1878年)⁽¹¹⁾が条件に納得しなかったためと考えられている。エリオット自身もその出版にこだわらな

- (2) 彼女が「ジョージ・エリオット」のペンネームを用いる経緯および1859年に正体を明かした経緯については、Haight, pp. 211-294に詳しい。ジョージの名は、事実婚の相手で、彼女に小説発表の道筋を用意したジョージ・ヘンリー・ルイスのファーストネームにちなむと一般に考えられており、彼女の(事実上の)再婚相手であるJ・W・クロスもそうみなしていた。クロスは「ジョージはルイス氏のクリスチャンネームで、エリオットは口になじむ、発音しやすい単語だったため、この名に決めた」とする彼女の言葉を伝えている(Cross, i, p. 431)。エリオットの名の由来はこれまで誰も明確に指摘していないようであるが、シャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア』(1847年)のヒロイン、ジェイン・エア(Jane Eyre)が作中で用いた偽名、ジェイン・エリオット(Jane Elliott)に注目したメアリアンが、Elliottの7文字の姓を、メアリアンの姓Evansの5文字に合わせ、短縮させたものと筆者は考えている(なおルイスの姓Lewesも5文字である)。シャーロット・ブロンテはカラー・ベル(Currer Bell)のペンネームを用いていたが、彼女は意図的にペンネームのイニシャルを本名のそれに重ね、ジェイン・エアの偽名についても、EyreとElliottのイニシャルを重ねている。メアリアンはジョージ・エリオットのペンネームを通じて、G・H・ルイスへの愛情と(一時期彼と文通もしていた)故シャーロット・ブロンテへの敬意、さらには出身地アーベリーのエヴァンズ家への愛着を同時に示そうとしたものと解釈できる。明らかにシャーロット・ブロンテを尊敬していた彼女にとって、ペンネームを用いることは、シャーロット・ブロンテの先例(妹のエミリーとアンもそれぞれエリス・ベル[Ellis Bell]とアクトン・ベル[Acton Bell]のペンネームを用いた)にならう点と、架空のヒロイン、ジェイン・エアのように偽名で新たな人生を模索する点で、ポジティブな意味を持っていたと思われる。ブロンテ姉妹に対するエリオットの評価については、ORC, pp. 38-39を参照。
- (3) このあたりの事情は、T・ドリン(廣野由美子訳)『ジョージ・エリオット』彩流社、2013年、327-333頁に詳しい。
- (4) Ashton, op.cit., p. 95. 引用中のトロロープは、19世紀英国の人気作家の1人で、ルイス夫妻とも親しかったアンソニー・トロロープ(1815-1882年)のことか。彼の兄トーマス・アドルフ・トロロープ(1810-1892年)も作家であったが、その住まいは長くフィレンツェにあった。
- (5) D. F. Strauss, *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, 2 vols. (Tübingen, 1835). 邦訳は、D・F・シュトラウス(岩波哲男訳)『イエスの生涯』全2巻、教文館、1996年。
- (6) D. F. Strauss, *The Life of Jesus: Critically Examined*, 3 vols. (tr. Mary Ann Evans; London, 1846).
- (7) L. Feuerbach, *The Essence of Christianity*, tr. Marian Evans (London, 1854). 原著はL. Feuerbach, *Das Wesen des Christentums* (Leipzig, 1841).
- (8) バルーフ・デ・スピノザ(1632-1677年)が晩年に完成した書*Ethica, ordine geometrico demonstrata*は、友人らにより、彼の没後に匿名で刊行された。ルイス夫妻のスピノザへの関心は、直接には、ルイスの『ゲーテ伝』執筆のための調査に発していた。ゲーテが青年期に大きな思想的影響を受けた書の一つが、父の蔵書中に見出したピエール・パールの『歴史批評辞典』の項目を通じて知った、スピノザの『エチカ』だったためである。このことはゲーテ自身が『詩と真実』第14章および第16章の中で記している。
- (9) 年代については、Hands, pp. 42 and 47を参照。
- (10) 今日ジョージ・エリオットによる『エチカ』英訳は2つの版で読むことができる。Benedict de Spinoza, *Ethics*, tr. George Eliot, ed. Th. Deegan (Salzburg, 1981); *Spinoza's Ethics*, tr. George Eliot, ed. C. Carlisle (Princeton, 2020).
- (11) ジョージ・ヘンリー・ルイス(George Henry Lewes)はジョージ・エリオット以上に今日読まれない作家かもしれないが、1850年代から没する1878年まで、作家兼ジャーナリストとして多くの記事と書物を著し、独自の地位を築いた人物である。青年時代は役者を目指したが、40年代後半から作家としての才を発揮するようになった。その執筆のテーマは、国内外の政治、創作、劇評論、文学、哲学、生物学、生理学、心理学と多岐にわたった。とくに1855年に刊行した『ゲーテの生涯と作品』(*The Life and Works of Goethe: With Sketches of His Age and Contemporaries from Published and Unpublished Sources* [London, 1855])はゲーテの生涯と作品への初の本格的解説として多くの読者を獲得し、1860年にはドイツ語訳も刊行された。ルイスはゲーテ伝の執筆のために、1854年7月から翌年4月までロンドンを離れ、ゲーテゆかりのワイマールをはじめ、仏独の諸都市を訪れた。この取材旅行に小説を書き始める前のメアリアン・エヴァンズが同行し、ルイスの仕事を補助していたことは有名である。ルイスの生涯と仕事については、R. Ashton, *G. H. Lewes: A Life* (Oxford, 1991)を参照。

かったようで、その後、彼女が出版に向けて動いた気配はない。彼女の一見奇妙な選択は、その活動から容易に説明できる。1856年9月、彼女は小説を書き始めたのである。小説家として生きる決意を固めた彼女にとって、翻訳はもはや彼女の自尊心を満たす仕事ではなくなったのであろう。結果的に得られる収入もけた違いであった。同じことは彼女が1850年から、ときに驚異的な勢いで進めていた匿名の評論執筆にも当てはまる⁽¹²⁾。とくにジョージ・エリオットのペンネームが世に現れた1858年以降、彼女は持てるほぼすべてのエネルギーを創作に投ずることになる。

彼女が生きていた時代、彼女の経歴は一部の人しか知られていなかった。『フロス河の水車場』のような自伝的要素の濃い作品はあるものの、彼女はかつて学んだばかりのフランス語で読み通したという、ルソーの『告白』のような自伝を著すことはなかった。創作の成り行きからして、彼女は私生活を秘めることを欲するタイプの書き手であった。そのため、彼女が小説を書き始める以前、プロテスタントの一派である福音主義に傾倒していたことも、20代半ばにして信仰を失い、事実上の無神論者となったことも⁽¹³⁾、宗教的保守層から無神論哲学を広める書として警戒、敵視されたスピノザの『エチカ』の訳を仕上げていたことも、ほとんどの読者は関知しなかった。彼女の生涯がエリオット文学の愛読者に広く知られる契機となったのは、彼女の2人目の（法的な意味では最初の）夫であるJ・W・クロス(1840-1924年)が、1885年に3巻本『ジョージ・エリオットの生涯』（以後『エリオット伝』と略）⁽¹⁴⁾を出版したことである。この書はエリオットの書簡と日記に見出される文章をクロスが抜粋し、説明や回想をほとんど差し挟むことなく、年代順に配置した長大なパッチワークのような作であり、エリザベス・ギaskellの『シャーロット・ブロンテの生

涯』⁽¹⁵⁾のような定評ある伝記とはかけ離れていた。しかし忍耐強くこれを読み通せた読者は、エリオットの生い立ちから晩年までの歩みの概要を知ることができた。アシュトンがクロスの伝記とエリオットの最後の作、一人称小説『シオフラストゥス・サッチの肖像』が、彼女の人気低下に役買ったと見ている⁽¹⁶⁾。実際、彼女の哲学的素養や旺盛な知識欲、古典ギリシャ語やヘブライ語を含む多数の外国語を習得し、スピノザのラテン語著書の翻訳すらこなす能力等のプロフィールは、気軽な読書を楽しみたい層にはエリオット文学への心理的ハードルを押し上げる要素、つまり邪魔な予備知識となったはずである⁽¹⁷⁾。19世紀英国にあって、ディケンズが最大のベストセラー作家であった要因はまさに一般の読者層にとっての作品世界への近づきやすさ、テキストの読みやすさにあった。

それでも、エリオットの存命中から、一部の読者は彼女が圧倒的な学識と洞察力に裏打ちされたフィクションを構築していることに気づいていた。たとえば、米国出身者でありながら、リーヴィスが「偉大なイギリス人小説家 (the great English novelists)」の1人に挙げているヘンリー・ジェイムズ(1843-1916年)がそうである。彼は1869年5月9日に、ルイス夫妻が暮らすロンドン郊外のいわゆるブライオリー邸で、エリオットとの短時間の面会を許され、翌日、よく引用される父親宛ての書簡で対面の詳細と感動をつづった。この書簡の文面については、青年作家の家族宛ての私信という性質を考慮に入れなければならないが、彼はエリオットの容貌の醜さをしきりに強調する一方、彼女が並外れた知性と魅力の持ち主であることを指摘し、「この馬面の偉大な才女に文字通り恋しました (literally in love with this great horse-faced blue-stocking)」と興奮を隠すことなく記している⁽¹⁸⁾。ジェイムズはパリからロンドンに転居した1878年にもエリオットの

(12) 評論家およびジャーナリストとしての彼女の活動については、F. Dilanne, *Before George Eliot: Marian Evans and the Periodical Press* (Cambridge, 2013) に詳しい。

(13) エリオット文学への福音主義の影響については、工藤昭雄訳の『ロモラ』（ジョージ・エリオット著作集3、文泉堂出版、1994年）への海老根宏の解説（527-534頁）に詳しい。ORC, pp. 102-104も参照。

(14) J. W. Cross ed., *George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals*, 3 vols. (Edinburgh / London, 1885). イギリスではブラックウッド社から出版されたが、アメリカではニューヨークのメリル&ベーカー社から出版された。ともにジョージ・エリオットのキャビネット版全集の一部をなすものであったが、組版は異なっている。

(15) E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (London, 1857). この書には少なくとも3種の邦訳がある。

(16) Ashton, op.cit., p. 95.

(17) 没後に顕在化した読者人気の低下については、ドリッ、前掲書、327-333頁も参照。

自宅を訪れている。両者の会話の内容は想像するほかないが、年下のジェイムズがエリオットへの尊敬を恭しく示しつつ、自身の創作や評論を紹介するものではなかったかと思われる。

エリオット文学の愛読者として見逃せないのは、画家のフィンセント・ファン・ゴッホ（1853-1890年）である。彼は1875年春、グーピル商会のロンドン支店に勤務していた時期にエリオットの『アダム・ビード』を読み、弟テオ宛ての書簡に感想を記している⁽¹⁸⁾。その後、彼はグーピル商会を退職し、紆余曲折を経て專業画家となるが、1883年に友人の画家アントン・ファン・ラッパルト宛ての書簡で、エリオットの『フィーリクス・ホルト』を最近再読したと述べ、「エリオットほど徹底的に誠実で善良な作家はめったにいない」と手放しで称賛している⁽²⁰⁾。ファン・ゴッホはその生涯を通じて相当数の書物を読み、家族や友人宛ての書簡でたびたび作家や書物の話題に言及しているが、エリオットの小説については、英語版とオランダ語訳の双方を読んでいた節がある。亡くなる前年の夏、サン・レミの療養所から妹のヴィレミーに宛てた書簡では、『フィーリクス・ホルト』の素朴さを模範に、贈り物の絵画を制作したと記している⁽²¹⁾。ファン・ゴッホがエリオットの小説のみならず著者の人格にまで魅了されたのは、牧師の息子という彼の生い立ちと無関係ではあるまい。エリオットはプロテスタントの伝統的な徳目が支配的な地方集落で育ち、敬虔で慎ましい生き方を家族から期待されながらも、結果的に家族的な義務を放棄する形で故郷を離れ、個人的な欲望や自己実現を優先する道を選んだ。ファン・ゴッホの場合、両親が彼に望んだのは画商として成功することであったが、彼は身内からあてがわれた道をあっさり離れ、ほとんど稼ぎのない画家となり、故郷からも遠ざかった⁽²²⁾。彼はエリオットの性格を敬虔で善良とみなしているが、これは当を得

ている。むしろ、その敬虔は伝統的なプロテスタント信仰から離脱した人のそれであり、ファン・ゴッホも同様の道をたどった。ジェイムズがその人に対面して感銘を受けたのも、彼女の哲学者のような厳かな姿勢と穏やかで機知に富む物言いであった。

著名なエリオット研究者であるJ・リグナルはエリオットがヴィクトリア朝期の作家のみならず、20世紀前半のモダニズム小説家にも広範な影響を与えたとして、プルースト、ウルフ、D・H・ローレンス、シモーヌ・ド・ボーヴォワールらの名を挙げている⁽²³⁾。そのリグナルの編著には精神分析の創始者ジークムント・フロイトの項目も含まれ、彼もエリオットの愛読者であったことが指摘されている⁽²⁴⁾。ジェイムズやトマス・ハーディ、ファン・ゴッホも含めれば錚々たる顔ぶれであり、最近の関心の高まりや再評価は彼女の作品の幅広い影響やその活動や思想の意義がより広く知られ、より深く理解されるようになった結果かもしれない。たとえば、今日ファン・ゴッホの絵画に興味を持つ人の多くはエリオットの小説を一作も読んだことがないかもしれないが、彼の書簡のそこそこでエリオットの名と作品が言及されていることを知れば、ジョージ・エリオットとは何者なのか、なぜファン・ゴッホはかくも熱烈な称賛をこの小説家に差し向けたのかと問わざるをえない。そして当然、これらの問いに答えるためには、ファン・ゴッホの絵画や書簡に対するのと同様、真摯に彼女の作品群と向き合うことが不可欠となる。さらに言えば、19世紀英文学のうちのオースティン、ディケンズ、ブロンテ姉妹の映像化作品の人氣が逆説的に、映像化されることの少ないエリオット作品への関心を高めた可能性もある。テレビドラマや映画の鑑賞を通じて19世紀英文学に興味を持つ人が増えれば、必然的に、「偉大な小説家」たるエリオットの小説に手を伸ばす人も増えるからである⁽²⁵⁾。

(18) CA, i, no. 79: "Letter to his Father, 10 May 1869", p. 515.

(19) Vincent van Gogh, *The Letters*, no. 030 (6 March 1875). 文面からは、彼が『アダム・ビード』の奔放なヒロイン、ヘティ・ソレルに強い印象を受けたことがわかる。

(20) Ibid., no. 332 (21 March 1883).

(21) Ibid., no. 812 (ca. 21 October 1889).

(22) フィンセントの父、テオドルスの弟フィンセント・ファン・ゴッホは画商として成功し、グーピル商会の経営にも深く関与していた。当然、富豪でもあり、オランダ郊外の豪邸やパリの別宅に暮らしていた。彼には子がいなかったため、テオドルスは2人の息子、フィンセントとテオを彼の事業の後継者にする願いも込め、彼らをグーピル商会に就職させたと思われる。

(23) ORC, p. 171.

(24) ORC, p. 127. 記事の執筆者は著書の邦訳もあるN・ヘンリー。

筆者のエリオットへの関心と考察の試みも、部分的には最近の数々の重要文献の出版によって導かれたものである。英語では、A・ブラウンの『ロモラ』の校訂版（1991年）²⁶、R・ボーデンハイマーの『メアリ・アン・エヴァンズの実人生』（1994年）²⁷、A・トムソンの『ジョージ・エリオットとイタリア』（1998年）²⁸、M・ハリスとJ・ジョンストン共編の『ジョージ・エリオットの日記』（1998年）²⁹、J・リグナル編の辞書的な『ジョージ・エリオット』（2000年）³⁰など、日本語では、川本静子・原公章編訳の『ジョージ・エリオット：論評と書評』（2010年）³¹、内田能嗣・海老根宏監修の『ジョージ・エリオット全集』（2011年-）とその第5巻である原公章訳の『ロモラ』（2014年）³²、廣野由美子訳のT・ドリン『ジョージ・エリオット』（2013年）、内田能嗣ほか訳のN・ヘンリー『評伝ジョージ・エリオット』（2014年）³³、富田成子訳の『回想録：ヨーロッパめぐり』（2018年）³⁴などが、筆者がこの1、2年で集中的に参照して多くの知識と示唆を受けた著作群である。これらの多くにかかわるテーマは、ジョージ・エリオットの物書きとしての初期のキャリアと、1860年4月から6月にかけてのイタリア旅行、そして1862年1月から翌年6月にかけての長編『ロモラ』の執筆である。

『ロモラ』は15世紀末、サヴォナローラ時代のフィレンツェを舞台とする歴史小説であり、イングランド地方社会の細やかな描写で人気を得ていたエリオットにとって、数世紀前の実際の社会と人々の日常を背景に、架空の物語を展開することは最初で最後の試みであった。物語の主人公はロモラという名の架空のフィレンツェ人女性である。大雑把に言

えば、『ロモラ』はロモラの受難と再生の物語である。ただし、ロモラの最終的な再生が語られるのはエピローグのみで、その手前の72章分ではサヴォナローラ時代のフィレンツェにおける彼女の挫折の数々が克明に描写される。彼女はフィレンツェの由緒ある家庭に生まれたが、学問を志した父バルド・デ・バルディは老いて視力を失い、画期的な着想を書にまとめることができないまま死去する。父は苦心して集めた多量の書物をメディチ家に遺贈するつもりであったが、ロモラの夫ティートはバルドの死後、フィレンツェを脱して新たな地歩を築く資金に充てるべく、ロモラに告げずにそれらすべてを古物商に売却する。ティートはイタリアで育てられたギリシャ人孤児であったが、聡明で容姿も優れ、フィレンツェの有力者に見込まれて地位を得、バルドも彼を娘にふさわしい相手と見て、ロモラと結婚させていた。しかし、ティートは船旅の途上で遭難して行方知れずとなった育ての父バルダッサーレを顧みず、搜索を試みることもなかった。一方、彼はフィレンツェにたどり着くと、素性を明かすことなく、貧しい娘テッサとの内縁関係を持った。両者の間には2人の子も生まれた。むろん彼は誰にも真相を明かすことなく2重の夫婦生活を営んでいた。ロレンツォ・デ・メディチの没後、フィレンツェ市民に対して、ドミニコ会修道士で、サン・マルコ修道院長でもあったジローラモ・サヴォナローラが熱烈な説教を通じて影響力を増しつつあったが、兄と父を相次いで亡くし、夫の裏切りにも遭ったロモラは、やがて兄の師でもあったサヴォナローラを敬慕するようになる（が、その後のより深刻な事態を受けて、彼女はサヴォナローラからも離反する）。しかしそ

25) エリオット文学の映像化作品については、ドリン、前掲書、346-373頁に詳しい。BBCドラマでの映像化が主流であるため、鑑賞者もイギリス在住者か英語圏の居住者が大半を占めるであろう。ドリン、前掲書、425-427頁には映像化されたエリオット作品のリストが載っているが、『ロモラ』は1911年（イタリア）と1924年（アメリカ）に映画化されただけである。一番少ないのは『フィーリクス・ホルト』の1作（アメリカ、1915年）で、一番多いのは『サイラス・マーナー』、1909年の作から1996年の作まで、10作が挙げられている。

26) George Eliot, *Romola*, ed. A. Brown (Oxford, 1993).

27) R. Bodenheimer, *The Real Life of Mary Ann Evans: George Eliot, Her Letters and Fiction* (Ithaca, 1994).

28) A. Thompson, *George Eliot and Italy: Literary, Cultural, and Political Influences from Dante to the Risorgimento* (New York, 1998).

29) M. Harris and J. Johnston eds., *The Journals of George Eliot* (Cambridge, 1998).

30) J. Rignall ed., *Oxford Reader's Companion to George Eliot* (Oxford, 2000).

31) 彩流社。

32) 彩流社。

33) 英宝社。

34) 彩流社。

のサヴォナローラもローマ教皇と対立し、後者の破門宣告を受けて失脚する。彼は異端者として裁かれ、1498年5月23日、シニョリーア広場で火炙りの刑に処された。『ロモラ』第72章はこの日の描写に当てられている。

ロレンツォ・デ・メディチの病死（1492年4月8日）も、サヴォナローラの刑死も、15世紀（クワトロチェント）フィレンツェの実際の出来事である。エリオットは架空の女性ロモラとその家族をこの6年の間に配置し、サヴォナローラの生涯と軌を一にするかのような悲劇的な役回りを彼らの全員に与えたのである。しかし要約は要約でしかなく、本作はそれまでのエリオットのどの小説よりも長く、登場人物も多く、フィレンツェ固有の人間関係や聖俗の行事も具体的に記述され、中世の信仰生活や学問、芸術、服飾に関するディテールも大量に盛り込まれている。彼女の長編のうち『ロモラ』よりも長いのは『ミドルマーチ』と『ダニエル・デロンダ』であるが、後者2作はいずれも19世紀のイングランドを舞台とする物語であり、彼女の文学に親しんだ読者にとってはさほど違和感なく接近できる作である。とくに『ミドルマーチ』は刊行時からエリオットの最高傑作との呼び声が高い。しかし『ロモラ』において、読者はときにイタリア語の語句やイタリア語風の言い回しの現れるページをめぐりつつ、登場人物の行動や心情に加えて、彼女が緻密に再構成する往時のフィレンツェ社会像を理解することを余儀なくされる。そのことはエリオットの生前も死後も、一般的な読者にとっては苦役に近いことではないかとリーヴィスは率直に記している。『『ロモラ』を2度読もうと思う人はほとんどいないだろうし、うめき声を上げずにそれを読み切った人もほ

とんどいないだろう。それは疑いなく、きわめて豊かな知性による仕事であるけれども、無駄遣いに流れた知性の仕事でもある。またそれは、彼女の没後、振り子の位置が彼女からもっとも離れたころのジョージ・エリオット評と一致する、唯一の小説なのである」³⁵⁾。

リーヴィスが『ロモラ』を彼女の失敗作に分類していることは以下の評からも明らかである。「『ロモラ』は熟慮と歴史的再構成を目指す途方もない、見当違いの労力の産物である（おそらく誰も異を唱えない判断である）」³⁶⁾。この引用は彼がジェイムズのエリオット評を敷衍する箇所にあるもので、括弧のコメントは『ロモラ』へのジェイムズの厳しい評定をリーヴィスが全面的に支持する意図で付されている。別の箇所では彼はこうも言う。「『ロモラ』は彼女が必要な創意を成そうとする最初の試みではあったけれども、彼女の創作生活は終わったとの確信を十分裏づけうる作だった」³⁷⁾。彼のこうした酷評は、彼がエリオットの最大の成功作とみなす小説との懸隔に起因している。「全体として（留保なしというわけでないが）、一つの本のみが彼女の成熟した才能の表れと言いうる。もちろん、それは『ミドルマーチ』である。『ミドルマーチ』のような成功作において、偉大な知的能力が欠かせないのは明らかだ。…つまり、それは理解とともに生きる知識なのだ」³⁸⁾。リーヴィスにとって、『ロモラ』がエリオットの最大の駄作であるとすれば、最大の傑作は『ミドルマーチ』であり、その対照的評価の基準は、前者が知識と理解のバランスを致命的に欠くのに対し、後者はそれらの最高の和音を奏でていることであつた³⁹⁾。

リーヴィスの『偉大な伝統』は1948年に出版さ

35) Leavis, op.cit., p. 50.

36) Ibid., p. 33: “*Romola* is the product of an exhausting and misguided labour of excogitation and historical reconstruction”.

37) Ibid., p. 47: “And *Romola*, her attempt to achieve the necessary inventiveness, might well have justified the conviction that her creative life was over”.

38) Ibid., p. 61: “...The necessary part of great intellectual powers in such a success as *Middlemarch* is obvious...that is, it is knowledge alive with understanding”.

39) リーヴィスは彼自身も認めるように、ヘンリー・ジェイムズのエリオット批評を参照し、それを発展させる形で自身の批評を進めているが、ジェイムズは『ロモラ』を「全体としては彼女が書いた最高作」で、「造形（animation）の不完全にもかかわらず、確実に、人類の記憶において生き残るだろう。というのも、その作の最高の箇所は我々の文学の最高の部分に属するから」と称賛している（CA, i, pp. 530-531）。つまり、ジェイムズは『ロモラ』をエリオット文学の傑作と認めつつ、その顕著な欠点と彼に思われたものを批判しているわけであり、リーヴィスの『ロモラ』評は、エリオットに対しても、ジェイムズに対してもアンフェアと言わざるをえない。ジェイムズとリーヴィスの『ロモラ』評を比較すれば、新しい世代のリーヴィスが古い世代のジェイムズよりも客観性を欠くのは明らかである。対象の作が「読めない（unreadable）」という判断は、個人的な好みや個人的な理解不足に当たる可能性を否めないためである。筆者はあえてそれを批評的後退と呼びたい。

れ、その後も版を重ねて今日にいたっていると思われるが、今もその批評を鵜呑みにする読者がいるのかどうか筆者は知らない。独創を標榜する様々な批評流派が現れては消えた世紀の後、多くの人はそれを素朴な印象批評とみなすのではなからうか。批評家が自明の前提とするように、優れた小説が優れた芸術作品でもあるなら、人気や批評が一過性の白熱で終わる作よりも、時代と地域を越えて多くの人を惹きつけ、多様な読みや解釈を生み出し続ける作のほうが、芸術的価値が高いと一般には理解できるであろう。西洋文学においてはホメロスの『イリアス』と『オデュッセイア』が好例である。古代にあっても、両叙事詩を絶賛する大勢の意見のかたわらで、哲学者クセノファネスのように不道徳と声高に批判する人もいれば、プラトンのように（ホメロスらを念頭に置きつつ）詩人は理想国家から排除されるべきと主張する人もいた。しかし結果として、両作品は忘却されるどころか、ひっきりなしに言及され、書き写され、翻訳され、いまだ正体のはっきりしない詩人による金字塔的な叙事詩として、今なお特別な扱いを受けている。

かりに名作の条件の一つが多様な読みを誘発し続けることにあるなら、エリオットの小説の中では『ロモラ』がその条件にもっとも合致する作であり、私たちはリーヴィスのそれとは対極にある、ポジティブな評価にも目を向ける必要がある。1859年から1861年にかけてサヴォナローラの包括的な伝記⁽⁴⁰⁾を著したイタリア人史家P・ヴィッラーリは自著の英訳に付した序で次のように述べている。「しかしこの四半世紀、サヴォナローラに関する真に歴史価値の高い仕事はほとんど現れていない。もっとも名高い仕事はジョージ・エリオットの『ロモラ』である。だが芸術作品としては称賛に値しても、これは史学に新たな事実を寄与するものではない。というのも、当然のことではあるけれども、その輝かしい著者は既存の結論を全面的に受け入れたからである」⁽⁴¹⁾。ヴィッラーリのサヴォナローラ研究はエリオットが『ロモラ』執筆に際して重点的に参照した文献の一つであり、第58章の註では「もっとも最近の、そしてある点では最高のサヴォナローラの

伝記作者」として「ヴィッラーリ氏 (Signor Villari)」が言及されている⁽⁴²⁾。ヴィッラーリも『ロモラ』が同時代文献や彼の書を含む専門研究にもとづく歴史小説であること、さらに彼自身への言及も註にあることを踏まえ、好意的な評価を与えたものと思われる。

19世紀のサヴォナローラ研究の権威による『ロモラ』への手短な讃辞をエリオット自身が目にすることはなかったが、それは『ロモラ』を歴史小説の名作と評価する声の中で、無視しえないものである。職業的な歴史家として、彼はエリオットが長時間の綿密な取材と考証を経て、『ロモラ』を書いたことに気づいたはずだからである。実際、彼女は1862年1月1日に執筆にかかるまで、フィレンツェでの研究を含め、約9か月を諸文献の調査に当て、執筆を始めてからも各種の文献を読み続けている。トスカナ方言についてはフィレンツェ在住の作家T・A・トロロープに助言を求めるといふ念の入れようであった。サヴォナローラ時代のフィレンツェを舞台に理想のフィクションを織りなすため、彼女は約1年半にわたって、あたかも熟練の歴史家のように文献を渉猟していたのである。

出版社は『ロモラ』について、エリオットの完成稿をそのまま製版して売り出すのではなく、先に雑誌に連載し、連載終了の前後に3巻本として販売する策を取った。エリオットが契約したのは1856年から彼女の小説を扱っていたエディンバラのブラックウッド社ではなく、ロンドンに本拠を置くスミス・エルダー社であり、彼女の原稿は同社の文芸誌『コーンヒル・マガジン』に1862年7月から1863年8月まで、14回にわたって連載され、3巻本の初版は1863年7月上旬に刊行された。連載開始からほどなく、新作が一般の読者には好意的に受け入れられていないことに夫妻も気づいた。G・S・ヘイト編の書簡集には、1862年9月にルイスがエリオットの旧友サラ・ヘネルに宛てた興味深い書簡が収録されている。その冒頭で彼は、ヘネルのメアリアン宛ての手紙の内容を先に把握した彼が、妻の前で文面を朗読しつつ、一部の記述をその場でごまかし、その後、手紙そのものを紛失した (mis-laid)

(40) P. Villari, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi, con l'aiuto di nuovi documenti*, 2 vols. (Florence, 1859-1861).

(41) P. Villari, *Life and Times of Girolamo Savonarola*, tr. L. Villari (London / New York, 1888), p. xvii.

(42) *Romola*, p. 665.

と伝えている。これはエリオットと同様、文筆で生計を立てているルイスならではの心理的な配慮であった。つまり、ヘネルが雑誌で連載の始まった『ロモラ』への違和感と周囲の明らかな不評を友人である作者本人に伝えようとしたのに対し、たまたまヘネルの意図を事前に察知したルイスが、妻の気分を害しかねない箇所をあえて伏せ、手紙そのものも、後で妻の目に入ることをないよう意図的に破棄したのである。したがって、ルイスのヘネル宛ての手紙もメアリアンには内緒で記されたものであり、彼はメアリアンへの同じ配慮をヘネルに求めている。

長所であれ短所であれ、作者がその仕事について他人があれこれ言うのを気にするのはすこぶる有害であると私はいつも感じます。私は自分の本へのどんな批判も決して相手にしません。『アダム・ビード』の出版後、メアリアンは、彼女の書き物について他人があれこれ彼女に話をするのでひどく落ち込むようになりました。そのため私たちは可能な限りすべてを排除することに決めました。私以外、何人も彼女の本について彼女に話をしない、彼女はいかなる批評も目にしない、というわけです。…千の讃辞が彼女には一片の確信も与えずに、一の反対が彼女の疑念を増すことはあります。『ロモラ』については、誰もそれに興味を持たないかもしれないという理由で、彼女はずっと書くことに抗い続けています。…学識あるフィレンツェ人や高度な教養を備えるイギリス人（F・モーリス、ブルワー、アンソニー・トロロープ等）から彼女に届いた素晴らしい讃辞をあなたが知れば、その書が成功を収めるかどうかを彼女が気にして気落ちしうるということにあなたは驚かれるかもしれません。…もちろんあなたはこの手紙を気になさらないでしょう。私は特定のケースに関して、一般的な原則をお伝えしたただけです。原則はこれです。長所であれ短所であれ、彼女の本について他人がとやかく

言うことを彼女に決して伝えてはならず、です。（L iv 58-59）

エリオットの『ロモラ』執筆は難航していたのであろう。この時期の彼女の日記には、頭痛や体調不良を示す語がたびたび現れる。それと同時に、毎日のように関連書籍を広げていたこともわかる。すぐそばで作業を見守るルイスには、彼女の状態がこれまでの執筆時とは比較にならないほど不安定であるように思われ、作品の完成のために万全を期すべきと考えたのであろう。彼女も、ヘネルの手紙を彼女から取り上げて紛失したルイスが、何を懸念してそうしたかの察しはついたであろう⁽⁴³⁾。そう推測できる根拠は、ルイスが上の引用で言及するトロロープからの6月28日付の書簡である。彼は『コーンヒル』誌の最初の連載を読むとすぐにエリオットに短い手紙を送った。その前半で彼はフィレンツェの町と登場人物の描写の質を称えつつ、後半では「あなたの読者の頭上で火を焚きすぎないように。あなたは数千人に向けてではなく、数万人に向けて書かなければなりません」と助言している⁽⁴⁴⁾。当時の人気作家の1人であったトロロープには、エリオットが彼女自身の欲とこだわりのゆえに、大勢の読者の趣味に合わない小説を書き始めたことが容易に理解できたであろう。つまり、ルイスはヘネルに向けて、トロロープから届いた讃辞について伝えたものの、トロロープ自身の立場はかならずしも絶賛というわけではなかったのである。

一連のエピソードで興味深いのは、ルイスもトロロープも『ロモラ』が読者から選ばれるのではなく、著者が読者を厳選する種の、敷居のきわめて高い小説であることを理解していた点である。イタリア事情に通じた読者、高い教養を備えた読者はそれを歓迎するであろうが、そうでない読者はそれを酷評し、読み通すことすらしないと彼らは感じていた。ルイスは1863年8月に記入した日記でもその印象を繰り返している。「ポリー〔メアリアンの愛称〕は『ロモラ』を書き終えたが、これは一般大衆には

(43) メアリアンは10月3日付のサラ・ヘネル宛ての書簡（L iv 60-61）で、手紙の紛失について釈明しているが、彼女の説明はルイスのそれと若干異なっている。「あなたはどこにいらっしゃいますか？リトル・ハンプトンで受け取ったあなたの手紙への誤解に関連して、その地からあなたに手紙を送るべきだったかもしれません。悲しい事実はこうです。朝食が始まる際、あなたの手紙を急いで読もうとしたのですが、ルイス氏が自分の手紙と一緒に取り上げて持って行ってしまい、すぐ後でその所在を尋ねても、彼は見つからないと言うのです。そんな魔術的な消失がときたま手品のように起こるのです」。これはルイスによる郵便物の取捨選択の配慮を彼女が許容していたことを窺わせる記述である。

(44) L, viii, p. 311; CA, i, p. 455.

素っ気なく迎えられた。しかしほぼすべてのエリートの間では深い熱狂をかき立てている。テニソン、ブラウニング、コールリッジ、モンクトン・ミルンズ、トロロープ、他の人たちは惜しめない称賛を寄せている」(L iv 102)。後にアクトン卿はエリオットの「歴史能力の弱さ (the weakness of the historic faculty)」⁽⁴⁵⁾を指摘することになるが、むしろルイスの考えでは、教養と読解力の有無、エリートか一般読者かの相違が『ロモラ』受容を分かつ主要因であった。むしろルイスは『ロモラ』の全般的な不評への心理的防衛として、エリート層には総じて好評であったと思い込もうとした可能性もある。しかしエリオット自身は、作品の大衆受けや『コーンヒル』誌の売れ行きをそこまで気にしなかった節がある。というのも、大量の文献に目を通しつつ、頻繁な頭痛にも耐えて執筆を進めるという『ロモラ』仕様の生活を、1863年6月9日の完成まで、彼女は貫徹したからである。前の月に『サイラス・マーナー』を脱稿し、取材目的でフィレンツェに赴いた1861年4月から数えれば、2年2か月が過ぎていた。

周知のとおり、『ロモラ』の人気は高まらなかった。連載の中盤から終盤にかけて、読者の期待が高まるということもおそらくなかった。スミス・エルダー社の記録によれば、同社は1863年7月に3巻セットで計2288部を印刷したが、1865年6月の時点で502部が売れ残っていた。同社はそれらをリサイクルする方針を固め、1865年9月、1冊にまとめた廉価版を1519部制作して売り出した。ちなみに1860年4月にブラックウッド社から3巻セットで発売された『フロス河の水車場』の場合、初版の4000部がすぐに完売した後、2500部が再版された。この6500部の印刷により、エリオットは3250ポンドの印税を得ている。同年11月には廉価版が2000部印刷された(印税は300ポンド)。中編の『サイラス・マーナー』にいたっては刊行された1861年だけで8000部が印刷されている(印税は1600ポンド)。一方、スミス・エルダー社との契約

により、エリオットは『ロモラ』への事前の対価として7000ポンドを得たが、その短期的な販売部数はライバル社が手掛けた3年前の長編に遠くおよばなかった。同社とすれば、結果的に儲けの上がない小説に破格の投資をしたことになり、商売上の明らかな失敗であった(ただし長期視点では、『ロモラ』は1860年代後半からコンスタントに売れるようになり、スミス・エルダー社は1869年6月から1874年10月の間に約14000部を増刷している。長期的な収支としては、同社は『ロモラ』で相当の利益を上げたはずである)⁽⁴⁶⁾。批評の面でもそれは振るわなかった。ほぼすべての評者は、『ロモラ』がエリオットの最高作かもしれないと認めつつ、ディテールの過多と通読する困難を指摘していた。

過去の中長編4作すべての成功により、一躍人気作家の仲間入りを果たしていたジョージ・エリオットは、なぜ既存の読者を挑発するような『ロモラ』を書いたのか。それが大半の読者に受けないことは、目の肥えた批評家や出版関係者でなくとも明らかであった。しかも彼女は、懇意のブラックウッド社からスミス・エルダー社に乗り換えた後、つまり、ロンドンに本社を構える著名な出版社と、彼女のキャリアの中で金額的にもっとも有利な契約を交わした後、それを世に出していた。著者の本当の意図は何なのか、彼女はいったい何を狙って『ロモラ』を書いたのか。1人の批評家は『ロモラ』への匿名の書評を書いた後、エリオットに身元を明かす手紙を送り、その書評への感想を問う形で、彼女の真意を探ろうとした。この人はR・H・ハットン(1826-1897年)で、『スペクテイター』誌の編集者でもあり、匿名の書評もこの雑誌に掲載された(1863年7月18日)⁽⁴⁷⁾。クロスの『エリオット伝』には8月8日付のエリオットのハットン宛ての書簡の一部が引用されている⁽⁴⁸⁾。

ハットンはロンドンとドイツの諸大学で学んだ後、文筆活動に入った人であり、生涯ユニタリアンの信仰を保ったが、エリオット文学の展開に深い関

(45) CA, i, no. 92, p. 650.

(46) 『ロモラ』を含むジョージ・エリオット作品の版や印刷部数、著者の印税収入については、*Romola*, p. xlv; *Hands*, pp. 170-172; *Journals*, p. 88を参照。彼女は1861年の日記の最初の箇所に、『聖職者暮らしの情景』から『サイラス・マーナー』までの収入を記録しており、『ロモラ』を書く前に、彼女が累計8330ポンドの収入を得ていたことがわかる。1863年8月にルイス夫妻はリージェント・パーク近くの豪邸「プライオリ」の49年間の居住権を2000ポンドで購入しているが、この額と比較しても、彼女が小説執筆を通じて破格の収入を得ていたことがわかる。

(47) CA, i, no. 24, pp. 187-193.

(48) Cross, ii, pp. 360-363; L, iv, pp. 96-97.

心を寄せ、『スペクテイター』に多くの評論を掲載した。リグナル編著の彼の項目では、「ジョージ・エリオットのフィクションの最上の同時代批評家の1人」と紹介されている⁽⁴⁹⁾。人気作家となったエリオットの自宅や出版社へはいわゆるファンレターを含む、多くの郵便物が送付されたはずであり、すでに言及された配慮により、エリオット宛てのものはルイス（と彼の意を受けた出版社）が事前に選別し、無用と思われたものは彼女から遮断した可能性が高い。エリオットがハットンの『ロモラ』評を読み、彼の質問に手紙で答えているのは、疑いなくルイスがそれを「エリート」による好意的な評で、彼女の小説家としての成長や自信の強化に有益と判断したためである。実際、彼はジョージ・スミス宛ての書簡で「『スペクテイター』の記事は本当に達人的な批評だ」と記している⁽⁵⁰⁾。これが文脈的にハットンの書評を指すことは間違いない。書評の内容を見れば、エリオットが歴史小説の舞台をサヴォナローラ時代のフィレンツェに定めた理由をハットンが的確に見抜いていたことがわかる。

この物語の大いなる芸術上の目的は、あの奇妙な時代における自由文化と、キリスト教信仰のより熱烈な形態との葛藤を描き出すことである。この時代は現代とも非常に多くの類似点を有する時代であり、両者はそのもっとも特徴的な形式において、フィレンツェ人との間の優越を賭けて戦っていた。当時のフィレンツェ人は術学と理想主義が相半ばするロレンツォ・デ・メディチの学識の影響下にあった。この人はコロンブスとコペルニクスの時代の新たな科学的衝迫をかすかに共有するとともに、もっとも偉大でもっとも初期の改革者の1人——ドミニコ会士サヴォナローラ——の、政治的でもあり霊的でもある説教によって、その心情と良心を揺さぶられていた。信仰と文化の混ざり合いが奇妙な沸騰に帰結するような時代は他に見出しえない。一部の偉大で気高い知性において、新たな「学問」は、ローマ教会のゴミのような迷信を一掃しつつ、ギリシャの偉大な時代の力強い素朴を明るみに出しつつ、信仰にはさほど関与しないあらゆる熱気をもたらす感情へと成長

した。著者は盲目のフィレンツェ人学者の像において、これらを非常に巧みに描写している。それはロモラの父バルドであり、彼はその心に炎を抱き続け、その生涯を通じて「書物に執着して影とともに生きた」。この学問が当時の年長世代——学問の最初の復興を見た世代——の想像におよぼした決定的な影響はバルドとバルダッサレの姿において精緻に示されているが、その繊細な技こそがこの物語のもっとも衝撃的で天才的な点である。(CA i 188)

ハットンがエリオットによる創意の冴えとして注目するバルドとバルダッサレはともにエリオットが創り出した架空の古典学者であり、バルドはフィレンツェ人で、ロモラとその兄ディーノの父、バルダッサレはナポリ人で、ロモラがやがて結婚するティートの義父である。2人の父はいずれも息子の離反に遭い、抱えた憤懣を信仰以外のもので満たそうとする。バルドはドミニコ会に加わった息子の代わりに、学識豊かな娘ロモラの助力を介して名を成すことを、バルダッサレは、新天地での生活を満喫し、養父を蔑ろにするティートへの復讐を遂げることを望む。ハットンはこの架空の親子関係にも時代を体現する意味が付されていると指摘する。「我々はここでも復活するギリシャ的教養の鋭く確固たる知と、復活するドミニコ会的敬虔のぼんやりした幻視的神秘主義との闘争を見出す。ロモラ、ディーノ、ティートに体現される若い世代はこの学識を継承しつつも、それに埋めえない欠落があると感じ、古い世代が有意義と感じただけの干からびた骨のようにそれを見ている。…この書の全体をおおうギリシャ学問と神秘的キリスト教信仰の葛藤は、モラルも信仰心も意に介さない、ギリシャ文化を体現する男〔ティート〕の狡猾な性格により、いっそう際立つものとなっている」(CA i 189-190)。

ハットンの記述は、「ルネサンス」の語を用いずにルネサンス期フィレンツェの特質を説明している点で興味深い。今では、クワトロチェントのフィレンツェは世紀前半のコジモ・デ・メディチ（1389-1464年）の時代も、後半のロレンツォ・デ・メディチ（1449-1492年）の時代も、サヴォナローラの刑死までの6年も、ほぼ例外なくルネサンスの語によ

(49) ORC, p. 163.

(50) W. Baker ed., *The Letters of George Henry Lewes*, vol. 2 (Oxford, 1995), no. 270 (5 August? 1863), p. 46.

り説明されるからである。私たちがこの点で想起すべきは、ルネサンス概念がヨーロッパ内外に広まる契機となった書、J・ミシュレの『ルネサンス』⁵¹⁾は1855年に刊行されたばかりであり、1860年代前半のイギリスでは、それはまだ歴史概念として定着していなかったことである。しかもその用語は再生を意味するフランス語であり、用法が定まるまでは、イギリス人がそれに言及する場合、フランス語のまま引用するか、英語に訳すかの判断も求められた。ハットンは『スペクテイター』誌の読者の便宜を考慮して、ルネサンスの語を用いなかったのかもしれない。いずれにしても、彼は、フィレンツェ、コロンブス、コペルニクス、サヴォナローラ、ロレンツォ・デ・メディチがヨーロッパ社会に広範な変革をもたらす運動に関する固有名詞であることも、15世紀のフィレンツェにおいてギリシャ語が教授され、ギリシャ語の写本が収集され、ロレンツォのパトロン活動によってプラトン哲学がにわかに熱い議論をかき立てたことも、ほぼ疑いなく知っていた。この推測を裏づけるのは、この書評の1週間後に『サタデー・レビュー』誌（1863年7月25日）に掲載された匿名の書評⁵²⁾である。「称賛なしに『ロモラ』を手から離す読者はいないであろう。後悔なしにそうする人もほとんどいまい」と辛辣さを隠さない評者は、最初のパラグラフで以下のように記す。「またフィレンツェのスケッチが彼女の主目的であるのなら、彼女はよい時代を選び、彼女の表現にリアリティと絵画らしさを付与するあらゆるディテールを習得している。彼女が選択した時期は、マ

キャヴェリとサヴォナローラ、メディチ家の追放、フランス国王シャルル8世の凱旋入城、そしてフィレンツェの一党派による他党派への無数の陰謀をカンヴァスに載せることを彼女に可能ならしめている。それは教会に対する民衆感情、宗教改革（the Reformation）に先立つ意見の動揺、そして「ルネサンス（the Renaissance）」の文学的英雄たちの学問的な論争を描くことを彼女に可能ならしめている」（CA i 194）。

この評者の名は今も知られていないが、その記述には読者への啓蒙的な配慮が読み取れる⁵³⁾。つまり、いわゆる「ルネサンス」は「宗教改革」に先行する歴史事象であり、フィレンツェの政治、社会、文化に密接に関連しているということである。非イタリアック体のReformationに対し、イタリアック体のRenaissanceの表記はこれが最近の歴史用語であることを読者に示唆している。年代的に評者が念頭に置いている文献は、1855年のミシュレの『ルネサンス』である可能性が高い。今日、ルネサンス論の初期の名著としては、もっぱらJ・ブルクハルトの『イタリアにおけるルネサンスの文化』（1860年）⁵⁴⁾が言及され、ミシュレの『ルネサンス』が挙げられることは少ない⁵⁵⁾。後者はミシュレのライフワークであった「フランス史」シリーズの1冊であり、その記述はフランス史との関連およびフランス史にとっての意義に重きが置かれ、今日の学問的な水準では、包括的なルネサンス論とはいいがたい。しかしこの見方は、ブルクハルトのテーマごとの包括的なルネサンス論やその影響を受けた種々の研究にも

51) Jules Michelet, *Renaissance* (Histoire de France, t. 7; Paris, 1855).

52) CA, i, no. 25, pp. 194-198.

53) 『ジョージ・エリオット：批判的遺産』の編者であるD・キャロルは「この評はおそらくジョン・モーリーによる」と当該書評の序で記している。D. Carroll ed., *George Eliot: The Critical Heritage* (London, 1971), p. 207. ジョン・モーリー（1838-1923年）は啓蒙思想家（パーク、ヴォルテール、ルソー、ディドロほか）の伝記作者として名を馳せ、1883年からは下院議員も務めた人である。最初はジャーナリストとして文筆活動に入ったため、早い時期からルイスの知人であり、後にルイス夫妻とブライオリーで交流する仲になった。1866年には『サタデー・レビュー』誌第21号に『フィーリクス・ホルト』の書評を載せている。リグナルの編著にも項目がある。ORC, pp. 270-271.

54) J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch* (Basel, 1860). タイトルを見れば明らかなように、ブルクハルトはフランスで使用が一般化した「ルネサンス」の語を外來語として受け入れている。この書でミシュレの名は2度、目立たない箇所で言及されるだけであるが、実際にはブルクハルトがミシュレの『ルネサンス』を精読し、イタリアに限定してルネサンス的發展を詳述するという独自の構想を練り上げたのではないかと筆者は考えている。なおブルクハルトは1855年の『チチェローネ』でも「ルネサンス」をキータームとして用いており、1855年以前からそれがフランス由来の新たな歴史概念であることを知っていた。

55) 有名な例外は、L・フェーヴル（石川美子訳）『ミシュレとルネサンス：「歴史」の創始者についての講義録』藤原書店、1996年である。原書 *Michelet et la Renaissance* は1992年の刊行であるが、フェーヴル（1878-1956年）がコレージュ・ド・フランスでミシュレとルネサンスをテーマに講義したのは1942年12月から翌年4月までである。フェーヴルは1943年から翌年にかけてもミシュレを講義テーマとしている。

とづくものであって、ブルクハルトの書が高い評判を得るまで、ミシュレの『ルネサンス』こそが、イタリアの都市社会で始まり、やがてアルプス以北の諸地域、諸国家へと広がった運動とそれに付随する価値観を平易な言葉で読み手に伝える、無二の書であった。そのうえミシュレは（解任される1852年4月まで）コレージュ・ド・フランスの教授の座にあり、本を出すたびにその影響力を高めていた⁵⁶⁾。

実際、小説を書き始める前のエリオットもミシュレが書く本に気を配っていた。彼女は1846年10月にE・キネとミシュレの共著『イエズス会士』、ミシュレの『司祭、女、家族』を含む仏語図書3冊の書評⁵⁷⁾をコヴェントリーの雑誌に、1855年9月にはルイスも創刊にかかわった『リーダー』誌にミシュレの『宗教改革』⁵⁸⁾の書評を載せている。彼女はその評をこのように始める。「宗教改革 (the Reformation) についてのこの巻はミシュレ氏の『フランス史』の続きであるが、ルネサンス (the Renaissance) についての前作よりも我々には満足の行く作である」⁵⁹⁾。この評を書く前に、彼女がミシュレの『ルネサンス』と『宗教改革』をまとめて読んだことが明らかである。そうしたうえで、彼女は『ルネサンス』は書評に向かないと考え、『宗教改革』に対象を絞ったのであろう。さらに、宗教改革とルネサンスの表記がすでに言及された『サタデー・レビュー』の書評のそれと同一であることも注目に値する。これはハットンも含め、彼らが性質的に似通ったコミュニティないしサークルに属し、知的関心や思想、政治信条等を共有していたことを示唆する。

ミシュレへの言及はエリオットの1859年1月12日の日記にも現れる。「私たちは強い興味を持って

スコットの生涯をまだ読んでいる。またG. [ルイス] はミシュレの本『愛について (De l'Amour)』を私に読んでいる」⁶⁰⁾。この時期、彼女は2月1日に刊行される『アダム・ビード』の校正の詰めにかかっており、合間の気晴らしのためウォルター・スコットの評伝⁶¹⁾や少し前に入手したに違いないミシュレの新刊『愛』⁶²⁾をルイスと読み合っていたのであろう。『ロモラ』を書くに際して、エリオットはどの程度の影響をミシュレから受けていたのか。少なくとも1840年代と50年代に彼女がミシュレの著述に関心を寄せ、「フランス史」シリーズにもその他のエッセーにも目を通していたことは明らかである。ミシュレの影響はこれまでのエリオット研究の中で見落とされてきた問題であり、リグナルの編著にも彼の項目はない。エリオットはミシュレを通じてルネサンス概念を知ったのか否か、ミシュレの『ルネサンス』の読書が『ロモラ』の着想や執筆動機に関連しているのか否か、ルネサンス概念の受容史の中でジョージ・エリオットと『ロモラ』はいかなる位置を占めるのか。これらは詳細に論じられるべきテーマであるが、ここでは、ミシュレが『ロモラ』執筆への強力な誘因であった可能性を指摘するにとどめたい⁶³⁾。

話をハットンとエリオットの文通に戻せば、エリオットはハットンの読みの深さを称える一方、いくつかの点については留保を表明している。とくに彼女が反論を加えるべきと考えたのは、ディテールの意義と主人公ロモラの造形の成否についてである。ハットンがエリオットが「過去を蘇らせるウォルター・スコット卿の技を有する」と認めつつ、過去を舞台とする物語の中へ読者を引き入れる「スコットの躍動的な力」を欠くと指摘している。つまり、

56) ミシュレは1837年12月、選挙によりコレージュ・ド・フランスの歴史道徳講座の教授に任じられ、翌年から、主として政治的理由により停止を命じられる1851年まで、講義を行った。1852年4月に大臣命令により教授職を解かれ、文筆のみの生活に入った。彼は1848年にも王政批判を理由に講義の停止を命じられており、政府当局も市民に対する彼の影響力の高まりを危惧していたことがわかる。ルイ・ナポレオンが国民投票の結果を受け、第二帝政を開始したのは1852年12月である。

57) G. Newline ed., *Everyone and Everything in George Eliot*, vol. 2 (New York / London, 2006), pp. 137-139. キネとミシュレはともにコレージュ・ド・フランスの教授として、7月王政に対する自由主義陣営からの批判を、講義と出版物を通じて発信していた。エリオットの論調は全体として好意的であるものの、彼らの主張の背後にある民族中心主義 (national egotism) へは留保が示されている。

58) J. Michelet, *Réforme* (Histoire de France, t. 8; Paris, 1855).

59) Newlin, op.cit, p. 157.

60) *Journals*, p. 71.

61) *Journals* の索引はこれを J. G. Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart.*, 7 vols. (Edinburgh / London, 1837-1838) としているが、その短縮版である J. G. Lockhart, *Life of Sir Walter Scott, Bart.*, 2 vols. (Edinburgh, 1853) のことかもしれない。

62) J. Michelet, *L'amour* (Paris, 1858).

彼も他の評者と同様、大半の読者にとってはディテールが過剰であり、登場人物の描写と15世紀末フィレンツェのそれとが不釣り合いと見ていた。これへのエリオットの回答は、彼女自身の意図、彼女がディテール描写にこだわる理由を率直に明かすものであり、引用と考察に値する。

おそらくあなたご自身のような鋭敏な評者ですら、ディテールの提示において自己統制と選別がどれほど厳密に実行されたか、不完全な結果のせいで察知できていच्छらないようです。私にとって価値を持たないフレーズ、出来事、ほのめかしはほぼないものと私は信じます。それらは私の主たる芸術目標と思しきものに奉仕する要素だからです。けれども私の心の特性がいつも私の労力をいささか過剰にする——適度な比率を失わせるのは、十分ありうることです。

登場人物の姿だけでなく、登場人物がその中で動く媒体を完全に把握しようとするのは私の想像の癖なのです。私は実際そうしたわけですが、フィレンツェの生活と歴史のディテールを描くように私を駆り立てた心理的原因是、イングランドの村の暮らしのディテールの描写を私に決意させたものとまったく同じです。『サイラス・マーナー』であれ、哀れなトムとマギーの諸運命が展開した「ドドソン家」の暮らしであれ、同じことです。けれどもあなたは、芸術的ヴィジョンを求める際の私の過剰への傾向が『ロモラ』の瑕疵の印象を私の過去のどの本よりも際立たせている理由を正しく指摘なさっています。(L iv 97)

この引用で、エリオットは「不完全な結果 (the imperfect result)」や「瑕疵の印象 (the impression of a fault)」などの語句を用いているが、これは『ロモラ』をエリオットの過去最高の作と称えたハットンへの謙遜の身振りであって、彼女が本心でそう思っていた可能性は低い。というのも、彼女は、作中のディテール描写に託された意味をハットンすら

理解できていないとはっきり指摘しているからである。彼女の回答からは、物語の舞台、時代背景、登場人物の動きのすべてに気を配り、全体としてリアルで絵画的な世界を提示することが彼女の芸術的理想であったことが読み取れる。エリオット文学においてディテールがひときわ重視されるのは、「心の特性 (mental constitution)」としての「過剰への傾向 (tendency to excess)」、「想像の癖 (habit of imagination)」、「心理的原因 (psychological causes)」のゆえ、いわば無意識の力が彼女をディテールの研究へと駆り立てるためである。それは芸術家の野心や理想と呼ぶほかないものである。『ロモラ』が単行本として刊行された時点で、彼女の小説家としてのキャリアはまだ7年にも満たなかったが、それでも彼女は芸術家としての揺るぎない自我を確立していた。夫のルイスや各界の著名人がこの書を高く評価したのも、個々の好みの問題を越えて、それが芸術的な野心作であることを彼らが即座に理解したからである。A・トロロープは『ロモラ』へのユーモラスな礼状で彼女にこう記している。「あなたが今私たちのもとから旅立つなら——花冠に多くの葉を足すまであなたはそうしないと私は信じておりますが——あなたの後も生きる作を書いたことに満足して、あなたは行くかもしれません。…ロモラはあなたの後も生きると言うとき、私が何を意味しているか、あなたもお分かりになるでしょう」(1863年7月10日:L viii 311)。

エリオットの芸術家としての自負は主人公ロモラをめぐる回答にもにじみ出ている。ハットンが登場人物のうち描写がもっとも弱いと感じたのはロモラであり、彼女がサヴォナローラに深く帰依するまでの心情の移り変わりや彼女の信仰心の内実が十分示されていないのではないかと彼は控え目に疑問を呈した。しかし、この批判は彼女には受け入れがたかったことが書簡の続きからわかる。

そしてロモラ自身へのあなたのご不満も私には驚きではありません。あのような人物の扱いにまつわる多くの困難が乗り越えられていないこ

63) 『ロモラ』のイタリア的文脈を探った研究として、T. Winnifrith, "Renaissance and Risorgimento in *Romola*", in: J. Rignall ed., *George Eliot and Europe* (Aldershot, 2000), pp. 166-178; Thompson, op.cit. があるが、これらにもミシュレへの言及はない。彼らは、リソルジメント運動がジョージ・エリオットのイタリアへの強い関心の背後にあると指摘しているが、彼女のリソルジメントへの関心と『ロモラ』が具体的にどう関連するかを示せていない。というのも、彼女は国家統一へ向けての政治的熱狂には距離を置く姿勢を示していたからである。彼女を惹きつけていたイタリアは、まもなくリソルジメントを完了させようとしている同時代のイタリアではなく、文化的、文学的、精神的源泉としてのイタリアであった。

とは私にも十分理解できます。私が自分の着想をふさわしい完全さで提示できていないことです。彼女があなたをほとんど惹きつけていないようで残念に思います。と申しますのも、彼女の人生の大いなる問題は、本質的にはサヴォナローラの人生の主たる問題と一致するのでありまして、読み手が理解する手助けを必要とするものだからです。けれどもその点について、また拙著全体について、私の目下の感慨は——私が何かを成し遂げたということではなく——かくも大いなる事実が私を通じて声を見出そうともがいたこと、そして途切れ途切れではあっても話をしたということです。その意識によって、賢明な方々が私の仕事に何かしらの真の意義があると認めてくださっている証拠を私はますます大切に感じます。そうした方々は、たんに指導によってではなく、文化の半分以上を占める人間の歴史的な生活へのあの宗教的かつ道徳的な共感によって鍛えられているからです。(L iv 97)

「ロモラ自身へのあなたのご不満 (your dissatisfaction with Romola herself)」、「彼女があなたをほとんど惹きつけていない (she has attracted you so little)」, 全体として折り目正しい文面に現れるこれらの表現にはエリオットの強い不満が反映されているかもしれない。ヘイトによれば、ハットンはエリオットのこの書簡を受けて8月10日付の返信をしたためているが、その後、両者の文通が続いた痕跡はない⁶⁴⁾。ハットンは『ロモラ』の後も、『フィリクス・ホルト』、『ミドルマーチ』、『ダニエル・デロンダ』の書評を書いているが、両者の間で書簡がやり取りされた証拠はない⁶⁵⁾。興味深いことに、彼女は同年8月10日の日記に「非常に調子が悪く、気も滅入っている」と記し、「一つには、ロンドン

の空気とロンドンの諸事情のせいかもしれない」と理由にも触れている⁶⁶⁾。現存する彼女の日記にはハットンの名は一度も現れず、彼の書評やその書簡は彼女にとって負担に感じられていたことが推測できる。彼女は7月29日の日記で、「私たちが帰宅すると、フレデリック・モーリスの手紙が来ていた。私の人生で私に送られた讃辞のうち最高の、またもっとも気前のよいもの」と⁶⁷⁾、8月19日には、10日から自宅を離れている間に「ジュリアス・ヘアの妻で、モーリスの姉妹でもあるヘア夫人の優美な手紙」を夫が送ってくれたと記している⁶⁸⁾。定期的にこれらが『ロモラ』への称賛や感動を表明し、エリオットを素直に喜ばせる書簡であったことは明らかである。おそらく彼女にとって、ハットンとの文通は快よりもむしろ不快を喚起する種の、日記での言及にも値しない仕事であった。

この時期のエリオットにとってのF・D・モーリス(1805-1872年)の意義に注目した研究者はいないようであるが、私見ではハットンとの文通と合わせて、『ロモラ』執筆の動機と文脈を考えるうえで有益な視点となりうる。彼は英国国教会の神学者であり、多くの書物を執筆し、キリスト教社会主義の提唱者としても有名であった⁶⁹⁾。1853年にケンブリッジのキングズ・カレッジの教授職を思想的理由により解任され、1860年からケンブリッジの教授に再就任する1866年までの6年、ロンドンのセント・ピーターズ教会に属し、巧みな説教により多数の信者から熱烈に支持された。エリオットは1853年の彼の教授解任の後、友人チャールズ・ブレイ宛ての書簡で「私たち自身の間では、モーリス教授は「深遠」というよりは「泥っぽい」と私は言うべきでしょう」と記し、その著述を評価しない姿勢を露にしているが、1861年8月11日の日記に「バーバラと一緒にヴェア通りの教会へ行って、F・D・モー

⁶⁴⁾ L, iv, p. 96. ヘイトによれば、8月8日付のエリオットのハットン宛て書簡は彼女の2通目で、8月6日付のハットンのエリオット宛ての書簡への返答である。8月8日付のエリオットの書簡へのハットンの返答が8月10日付であることから、やり取りの間隔は1日おきで、エリオットからハットンへの最初の書簡は8月4日に書かれたことが推測できる。

⁶⁵⁾ ハットンはクロスの『エリオット伝』の書評も書き、著者名を示したうえで『コンテンポラリー・レビュー』47号(1885年)に載せている。

⁶⁶⁾ *Journals*, p. 118.

⁶⁷⁾ *Journals*, p. 118. 日記のこの記述はクロスの『エリオット伝』にも引用されているが、クロスはモーリスの当の手紙を見つけれなかったという(Cross, ii, p. 358n)。ヘア夫人はF・モーリスの妹で、聖職者ジュリアス・ヘアと1844年に結婚したジェイン・エスター・モーリスのこと。

⁶⁸⁾ *Journals*, p. 118.

⁶⁹⁾ *ORC*, pp. 244-245.

リスを聞こうと思ったけれど、牧師補を聞いただけだった。それでも彼は分別ある説教をした」と記している⁷⁰⁾。外出の契機が彼女の希望であったか、友人のボディション夫人（バーバラ）であったかは判然としないけれども、2人の目当てが話題の人、モーリスの日曜説教であったことは明白である。ルイス夫妻にとって、モーリスがたんなる「泥っぼい」神学者から尊敬に値する著名人へとその地位を変化させていたことは、ルイスが1863年8月初旬にスミス・エルダー社のジョージ・スミス宛てた書簡の文面からも確認することができる。「ご想像いただけるかもしれませんが、モーリスの手紙はわが親愛なる妻をこのうえなく幸せにしました。それはなんと高貴な手紙だったことでしょう。まさしく道徳(morality)を根拠に、世から蔑まれた1人の女に、1人の聖職者、老人、そして著名人でもある方が送ったものなのです！それを見て私は思わず涙しました。一つには彼の気高さにおける喜びから、一つには彼女を承認してくださったことの嬉しさから」⁷¹⁾。

ルイス夫妻がジョージ・エリオット宛てのモーリスの手紙を予期せずに受け取ったことがその感極まった様子からわかる。ルイスは1862年9月のサ

ラ・ヘネル宛ての書簡でもモーリスの名に言及しているが、モーリスはまず1862年7月に連載の始まった『ロモラ』を読んで感銘を受け、スミス・エルダー社宛てに著者を称える手紙を送り、次いで1863年7月6日の『ロモラ』初版の刊行後、あらためて出版社に著者宛ての書簡を送ったのであろう。1863年8月のスミス宛ての書簡でルイスが言及しているモーリスの書簡は、明らかに後者、すなわちエリオットが7月29日に受け取ったものである。エリオットが日記に記した語、「最高の、もっとも気前のよい讃辞」は、彼女がモーリスの讃辞を他のどの読者のそれよりも歓迎したことを伝える。このことはエリオットのモーリスに対する個人的な尊敬と、彼女の宗教的感情を抜きにしては考えにくい。ルイスの文面から察するに、1862年の連載開始後にモーリスが著者に宛てた書簡も彼女を喜ばせたに相違ないけれども、1863年7月29日に彼女が落手した書簡に宗教的含意があったことは、ルイスが彼自身とメアリアンの感動を表すために用いた語句からも明らかである。この時点のメアリアンとモーリスの関係は、罪深い女と慈悲深い宗教指導者のそれに近いものであった⁷²⁾。

彼女の道徳的立場に対するルイスの言葉遣いが、

⁷⁰⁾ L, ii, p. 125; *Journals*, p. 99.

⁷¹⁾ Baker, op.cit., p. 46; R. Ashton, *G. H. Lewes*, p. 217.

⁷²⁾ ヘイト編の書簡集ほかの文献には、1863年7月のモーリスの書簡をめぐる状況をより詳しく把握するための情報が含まれている。ヘイト編の書簡集には、エリオットがH・S・キングに宛てた8月1日付の短文の書簡テキストが収録されている。キングは当時、スミス・エルダー社のジョージ・スミスの共同経営者であった人物であり、彼女は彼に向けて、「モーリス氏の書簡を私に送ってくださったことが私にもたらした喜びについて、深く感謝いたします。同封物も私にお送りいただいてよろしいでしょうか」と記している。この文面から、7月29日より前に、スミス・エルダー社のキングがモーリスの書簡をエリオットの自宅に転送していたこと、そしてモーリスの手紙には同封の手紙ないし郵便物があったことがわかる。キングは著者への配慮から、モーリスの手紙のみをエリオットに送るべきと判断したのであろう。モーリスの手紙に深く感動したエリオットは、キングが会社にとどめた同封物にも興味を持ち、自宅への転送を依頼したのであろう。大手出版社の共同経営者が、ナイーブな性格で知られた著者には送付すべきではないと考えた郵便物、これはハットンの書評が掲載された『スペクテイター』と彼のエリオット宛ての書簡であったに違いない。そして、モーリスの手紙にはそれらへの言及もあって、エリオットは興味を持ったはずである。キングがエリオットの依頼に速やかに応じたとすれば、同封物は8月2日から4日の間に彼女の自宅へ届けられたはずである。これに時期的にうまく合致するのが、エリオットが8月4日にハットンに宛てたと考えられる書簡である。モーリスを間に挟んだ書簡という性質上、エリオットはその依頼に応じただけで、最初から気乗りする文通ではなかったのかもしれない。『ロモラ』への書評について、ルイスの書簡にも興味深い記述がある。モーリスの書簡が夫妻に深い感動をもたらしたと伝える、8月初めのジョージ・スミス宛ての書簡の末尾で、彼は『スペクテイター』の書評を手短に称えた後、「in the Sat!」と記している。これはおそらく『サタデー・レビュー』にも書評が、それも好意的とはいいたい書評が出ていると知った驚きをスミスに伝えるものであろう。そのことは彼がこの書簡の後に、スミスに送った書簡から示される。日付はないが、1863年8月上旬にエリオットが深く落ち込んだ理由がこれから明らかになる。『『サタデー』の『ロモラ』評はなんと無知で不承不承なのでしょう！ルイス夫人は、誤って、それを読んでしまい、恐ろしく落ち込んでいます。『タイムズ』がじきに出て、それを正してくれることを願いましょう！」(Baker, op.cit., p. 47)。

ルイスは『サタデー・レビュー』の書評をメアリアンに読ませるつもりはなかったが、メアリアンはそれを「誤って (by mistake)」読み、結果、「恐ろしく落ち込んだ (dreadfully depressed)」。8月10日にかけてこの事態が引き起こされたことが明らかであり、文脈的に、それはハットンとの文通に関連していた可能性が高い。ルイスのスミス宛ての先の書簡末尾に、『スペクテイター』と『サタデー・レビュー』の2つの雑誌名が相次いで現れることから、エリオットが自宅への転送を依頼した

彼自身とメアリアンの事実婚を指すことは言うまでもない。ルイスは1850年4月、妻のアグネスが別の男（ルイスの親友で、『リーダー』誌の共同創刊者でもあったソーントン・ハント⁷³⁾）との間に生んだ子エドモンドを自身の子として登録したため、妻の不貞を宥恕した配偶者とみなされ、アグネスとの離婚が法的に認定されない状態に陥っていた⁷⁴⁾。したがって、彼はメアリアンと長く同棲し、事実上の夫婦生活を送ってはいても、法的には両者の婚姻は認められなかった。そのため、ルイスとメアリアンの関係は事実上の重婚でもあり、ヴィクトリア朝期の社会道徳に照らして2人の選択は厳しく非難されるものであった。実際、メアリアンは実の姉を

含めアーベリーの親族から縁を絶たれ、何人もの旧友を失っている。重婚の罪を犯した女、不道德な自由思想家との性関係を厭わなかった女。小説家として名を成し、巨富を得ていても、郷里の人々との絶縁はメアリアンの心に拭い去りがたいトラウマを残していた。モーリスの側も小説家ジョージ・エリオットの正体とその私生活のスキャンダルを知っていたはずであり、それにもかかわらず、サヴォナローラとフィレンツェ市民の躍動する小説を書き始め、堂々とそれを締め括った著者を称えるべきと感じたのであろう。モーリスは1862年に刊行した大著『近代哲学』⁷⁵⁾の中で、15世紀後半と16世紀前半にフィレンツェで活動した思想家、マルシリオ・

「同封物」には、『スペクテイター』だけでなく、『サタデー・レビュー』も含まれていたに違いない。エリオットがハットンとの文通を2通の書簡を送るだけで終わらせたのは、一連の不快を根元から断つためであり、ルイスもそれを支持したと思われる。ルイスの行動は機敏で、8月10日、ロンドンの悪しき空気から救うため、彼女をドーヴァー海峡に面する保養地ワージングに連れて行った。ハットンの8月10日付の返信は、彼女が読んだとすれば8月18日に自宅に戻った後であろうが、ルイスがそれを彼女に見せなかった可能性もある。モーリスおよびヘア夫人からの書簡はこの時期のエリオットにとって大きな慰めとなったようで、彼女は旧友宛ての書簡でもそれらに触れている。まず、8月19日付のボディション夫人宛ての書簡ではこう記す。「あなたにお会いした後、私はある優美な女性の優しさに触れました。それは大執事ヘアの未亡人で、フレデリック・モーリスの妹でもあるヘア夫人です。これは私たちだけの話に。次にお会いしたときに詳しくお話します。あなたがさぞかし田舎をご堪能のことと思います。私も最近自分のためにくつろいでいたところです。広大な空と非ロンドンの地は、30分で私を作り変えてしまいます。私はどうしていつも滅入るのでしょうか、どうしてあんなに刺激に揺さぶられるのでしょうかと自問します。私はロンドンに戻ります。そしてなお空気は悪霊に満ちています。神があなたを祝福なさいますよう」(L iv 102-103)。

最後の文章は、エリオットが8月10日に日記で記した憂鬱の要因たる「ロンドンの空気」が何であるかの説明となっている。それは端的に、「悪霊に満ちた (full of demons)」空気であった。ロンドンで彼女を傷つける書評や世評はさながら悪霊の「刺激 (agitations)」であって、彼女には神の祝福とふさわしい強さ、悪霊から彼女を守護する人が必要であった。モーリスの書簡にはこの時期のエリオットの宗教的な気分、敬神の念に直接触れる内容が記されていたのであろう。8月23日ごろのサラ・ヘネル宛ての書簡では、ヘネルが話題に出したロモラの描写に関連して、モーリスの書簡が言及される。「私はあなたもそれを分かち合ってくれると思うのですが、フレデリック・モーリスの私に対する行いの（私には）無比の美しさにおいて、非常に深い喜びが私に訪れました。一通の手紙を書くだけであれば立派な業がなせる人は、存命の人ではまずいないように思います」(L iv 104)。エリオットが7月29日に読んだモーリスの書簡は、長期の執筆に疲れ果てていた彼女にあらためて、『ロモラ』がいかなる作かの内省を促したように思われる。彼女はハットン宛ての書簡で、「かりに私が私自身の本を解説するよう求められたなら、私が言いたい他の事々あるいは私がいくらか違うふうに言うべき事々があります」と記し、『ロモラ』について言いたいこと、言うべきことをあえて控えたことをにじませている (L iv 96-97)。おそらく彼女はハットンには言えなかったことを後日、気の置けないヘネルに率直に打ち明けたのであろう。「私たちが深く敬服するあらゆるものはその種の効果を持つように思います。それが何であれ偉大なものの観想は宗教そのものであって、私たちを私たちのエゴイズムから引き上げます。残念なことに、人は偉大なものを見ようとせず、絶えずゴミの山の陰に腰かけます。…これらは私たちだけの話に (entre nous)。あなたが行いと宗教信条の関係に興味をお持ちであると感じるので、お伝えする次第です。私は過去8年の経験によってそれらに留意せざるをえないのです。…少し前、私は調子が悪く、こうした些細な苦悩を強調していました。ですが今、私はより強くなり、私が耐えるべきものはとても少なく、享受すべきものはとても多いことが実感できます」(L iv 104)。活力を取り戻したエリオットの言う「過去8年の経験 (the experience of the past eight years)」とは何か。1855年4月、彼女はロンドンの一角でルイスとの同棲生活を開始したが、その後の8年4か月にわたる、彼らの悲喜こもごもの歲月ではなからうか。ヘイトによれば、『ロモラ』の手稿の最初のページには以下の献辞が記されている。「その完全な愛が彼女の洞察と強さの最高の源である夫へ、この手稿は彼の献身的な妻たる著者より贈られる」(Haight, p. 373)。

⁷³⁾ ORC, pp. 162-163.

⁷⁴⁾ アシュトンによれば、ルイスはエドモンドをアグネスと他の男、つまり友人ソーントン・ハントの子であると、また1850年3月23日に生後22か月で死んだ子セント・ヴィンセント・アーティが自身の子であると、明確に認識していた。これが正しければ、アグネスとハントは1849年ごろから持続的な性関係を持つようになっていた。エドモンドの後、アグネスは3人の子を産んだが、3人ともハントの子とされている。しかしルイスは、アグネスとハントの間に生まれた4人の子をすべて自身の子として登録し、養育費をアグネスに送り続けた。婚姻の解消がルイスに認められなかったのは従来の法律によるもので、1857年の離婚法の改正によってもその状態は変わらなかった。Ashton, G. H. Lewes, pp. 99-100.

フィチーノ、ピコ・デラ・ミランドラ、サヴォナローラ、マキャヴェリにも論及している。これらの人物のうち、自らもロンドンで説教を行い、著述も盛んにこなした彼がサヴォナローラにとくに強い関心を寄せたとしても不思議ではない。宗派と時代は異なれども、彼もサヴォナローラも拠点都市の著名な説教者であり、道徳と社会正義を重んじる点でも彼らは共通していた。『スペクテイター』誌のハットンもモーリスに近い位置にいたようで、『ロモラ』の書評でもサヴォナローラの火刑時の伝承との関連でモーリスの名が言及され、『近代哲学』の記述（94頁）も引用されている⁷⁶。

「私を駆り立てた心理的原因」とは、『ロモラ』の一般的読者には明らかに過剰と思われるディテール描写の理由を説明するため、エリオットが用いたフレーズであるが、これを敷衍すれば、彼女は芸術家の創造を可能ならしめる一因は芸術家自身の「心理的原因」であると自覚していたことになり、ここで筆者が試みているような、『ロモラ』の「心理的原因」の探索はかならずしも深読みや過剰解釈には当たらない。というのも筆者の行為は『ロモラ』へのよりふさわしい理解を追求する試みであって、彼女が嫌った表面的で恣意的な批評とは一線を画すものだからである。ディテールの意味を理解しようと努めもせずに、登場人物の内面に深く入り込もうともせずに、なぜ作品全体の良し悪しを判断するのか、批評家たるあなたは自身の無理解や努力の放棄を棚上げして、著者自身よりも鋭敏な判事であるかのように錯覚しているのではないか。かりにハットンかその代理のような批評家がこうした難詰を受けたとすれば、彼らはどう応えるであろうか。私はあなたから愛されていない、私はあなたと見えない糸で結ばれた伴侶でもなければ、救いの道を示す指導者でもないと言ちるのではなかろうか。ルイスもモーリスも、そしてサヴォナローラも、メアリアンを教え導きつつ、守護する存在であり、彼女よりも若い、成長途上の批評家がその並びに割って入ることは不可能であつたらう。

エリオットを『ロモラ』執筆へと向かわせた心理的要因の一つは、確実に、彼女の罪の意識（フロイ

トが言うところの *Schuldbewußtsein*）であつた。彼女がサヴォナローラを中心人物の1人に据えたことも、モーリスの言葉に感激したことも、彼女が内面に巣くう罪の感覚から無意識に逃れようとしていたこと、道徳的な落ち着きを得たがっていたことと無関係ではあるまい。小説家である彼女にとって、有効な手立ては、自らを投影した登場人物を作中であえて過たせ、強く罰することであつた。罪深い女のモチーフはすでに『アダム・ビード』のヘティーの造形に表れており、彼女は主人公である大工のアダムの好意を知りながら、軍人のアーサーと恋仲になり、結果的に後者の子を産んだ直後に殺め、裁きかけられ死刑を宣告される。その後、彼女への刑罰は流刑に減ぜられたが、彼女は流刑地のオーストラリアで病死した。エリオット自身の過去を色濃く反映するとよく指摘されるのは『フロス河の水車場』のマギー・タリヴァーであり、彼女は兄の友人フィリップの自らへの好意を知りながら、従姉妹の婚約者で、タリヴァー家を経済的苦境に陥れたゲスト家の跡取りでもあるスティーヴンと恋仲になり、駆け落ちを試みる。しかし両者の関係は長続きせず、やむなく郷里に戻ったマギーに対し、兄のトムはタリヴァー家との絶縁を通告する。最後、フロス流域を大雨が襲った際、マギーは彼女を救おうとしたトムとともに濁流に飲まれ、落命する。主人公が思いを寄せるヒロインかの違いはあれども、ヘティーもマギーも作者から同一のモチーフを授けられている。すなわち、家族的な義務に背き、自身の恋情を貫こうと欲して果たせず、保守的な地方社会の中で孤立し、作者から死の結末をもって罰せられる女である。それではロモラの罪は何なのか。彼女は盲目の父を支えながら、結婚によるささやかな幸福を望んだのではないのか、ティートとの結婚も父の意にかなうものではなかったか。一見ロモラのタイプは、ヘティーやマギーのそれとは異なるが、エリオットは作中、サヴォナローラに彼女の罪の詳細を語らせる。

神の僕らは正義の法と平和、慈愛をひたすら求める。あなたがそこで生を受けた何十万もの市民が正しく支配されるためにだ。しかしあなた

⁷⁵ F. D. Maurice, *Modern Philosophy, or a Treatise of Moral and Metaphysical Philosophy from the Fourteenth Century to the French Revolution, with a Glimpse into the Nineteenth Century* (London, 1862).

⁷⁶ CA, i, p. 192.

はそんなことは考えない。まるで鳥であるかのごとく、翼を広げ、好みの食べ物の見つかる場所へ飛んで行こうとする。それでいてあなたは教会の教えを見下している、わが娘よ。まるであなたは自らの盲目なる選択を追う強情な流浪者のよう、もっとも謙虚なフィレンツェ女よりも上にいるかのようだ。

ロモラとサヴォナローラの劇的な対面は第40章で生じる。サヴォナローラは病死した弟子のフラ・ルカ（ディーノ）を通じて、すでにロモラを知っていた。ロモラが父とともに、異教徒たる古代ギリシャ人の思想や文物に入れ上げていることも彼は知っていた。そのため、ロモラがどれほど献身的に父を支え、その行いにどれほど強い誇りを感じているとも、サヴォナローラの理想に照らせば、彼女は結婚以前から罪を犯しながらそれを自覚しない存在であった。そのうえ、この局面ではロモラは家庭と故郷フィレンツェを捨てるつもりで、糸杉のそびえる国境付近まで来ていた。サヴォナローラがこの場面で演じるのは、ロモラに対し、フィレンツェ女としての本来的な義務を自覚させる役割である

あなたはあなた自身の意志を求めている、わが娘よ。あなたはあなたが服従すべき法とは異なる善を求めている。だがあなたは善をどう見出すのか。それは選択の余地がない。それは見えざる玉座から流れる川、服従の道に沿って流れる川なのだ。もう一度言う。人はその義務を選ぶことはできない。あなたはあなたの義務を放棄して、それらがもたらす悲しみを避けることもできる。だがそうして先へ行って、あなたは

何を見出すだろう、わが娘よ。義務のない悲しみ——苦菜であって、口に合うパンではない。

エリオット文学のここまでの反復モチーフに照らせば、ロモラは一時の激情に流され、夫への義務を振り捨て、出奔していたであろう。しかしロモラはサヴォナローラの説諭にしたがい、フィレンツェへ戻り、妻としての義務を再度引き受けようと決意する。この場面はロモラの人生とサヴォナローラのそれとが絡まり、後者の悲劇的最後に向けて話が加速する、『ロモラ』中盤の山場であるが、ロモラがその最大の義務を果たそうとする対象が実父から、宗教上の父へと切り替わる地点でもある。ロモラにとっての結婚が2人の父からの承認に絡んでいることも見逃せない。最初は従順な娘、最愛の子として結婚すること、次いで敬虔な信者、宗教上の娘として、結婚後の不快な現実には耐えることである。これに関連して、メアリアンの重婚的な生活があらためて想起されるべきであろう。彼女とルイスと一緒に暮らす家とは別の場で、ルイスとの戸籍上の婚姻の続くアグネスが暮らしており、ルイスは終生アグネスとその子らを扶養し続けた。1860年からはメアリアンと、アグネスとルイスの3人の息子との交流も密になり始めた⁷⁷⁾。

『ロモラ』において、ティートに別の家庭があることは彼の義父バルダッサーレの口からロモラに明かされる。「やつはあなたを騙してもありますよ。やつには別の妻がいるし、その女には子らもいる。やつは女に自分が夫だと信じ込ませている。あれは愚かで非力な女だな」。当然、ロモラが気にするのは2つの結婚の順序である。「あなたはの方が愚か

77) アグネス・ジャーヴィス (1822-1902 年) は頑丈な体質であったようで、9 人の子を生み (1841 年から 48 年にかけてルイスとの間に 5 人、1850 年から 57 年にかけてハントとの間に 4 人)、1902 年まで生きた。アグネスは自由主義的な詩人で、一時期下院議員も務めたスウィンフェン・ジャーヴィスの娘であり、政治信条も近い多才な青年ルイスとの交友の結果、1840 年のルイスとアグネスの結婚にいたったと考えられる。アグネスはロンドンのケンジントン地区の自宅で暮らしていた。ルイスとアグネスは結婚後も同居せず、それぞれの自宅を訪れる生活を続けていたようで、おそらく子育てはアグネスの家で行われていた。やがてルイスはアグネスが生んだ 5 人のうち、生きて少年期に達した 3 人の息子 (チャールズ、ソーントン、ハーバート) をベルンの寄宿学校ホフヴィルへ送った。一方、アグネスとハントの間に生まれた 4 人の子 (1 男 3 女) はアグネスが自宅で世話をし続けた。長男チャールズは 1860 年にホフヴィルを卒業すると、ルイスとメアリアンのロンドンの自宅で彼らと一緒に暮らし始めた。やがてソーントンとハーバートも同じ選択をした。おそらくこれは、養育をめぐるルイスとアグネスの協議の結果であり、1860 年以降、メアリアンもルイスの 3 人の子への養育責任を担うことになった。メアリアン自身には子は生まれなかったけれども、彼女はルイスとの事実婚の結果、彼の 3 人の息子の事実上の義母 (正式な義母ではなく) になったわけである。これらとの関連で興味深いのは、彼女が『ロモラ』のエピローグでロモラを、血のつながりのない 2 人の子の事実上の義母にしていることである。エピローグではサヴォナローラの処刑から 10 年が過ぎる日 (1509 年 5 月 22 日) の、ロモラの新たな家族との情景が描写される。ロモラは、テッサと彼女の 2 人の子 (つまりテッサとティートの子) と、亡き母の姉妹であるモンナ・ブリージダとともに暮らしていた。彼らの生活におけるロモラの母的な地位は、テッサの息子リッロがロモラに発する「マンマ・ロモラ (Mamma Romola)」により明示される。アグネスの家族関係については、Ashton, G. H. Lewes, pp. 178-182; ORC, pp. 208-211 (当該項目「Lewes family」の執筆者は R・アシュトン) を参照。

で非力と仰いました。もう1人の妻のことです。彼を本当の夫と信じているとも。たぶんそうなのでしょう。たぶんあの人は私との結婚より前にその方と結婚したのでしょう」(第53章)。真相を確かめるため、テッサが2人の子と暮らす場所を訪ねたロモラは「この哀れで無知な生き物がティートの正式な妻かもしれない」と察した(第56章)。ロモラの結婚の法的問題はフィレンツェの権力闘争とも結びついていて、彼女はティートのテッサとの結婚が自分のそれより先に成立していれば、彼女の名付け親である有力者ベルナルド・デル・ネロを通じて、自身の結婚を合法的に解消できるかもしれないと考えた。しかしメディチ派の領袖たる彼は直後に政治犯として捕らえられ、ロモラのサヴォナローラへの必死の懇願もむなしく、処刑された(第60章)。これによって彼女は頼るべき有力者を失うとともに、ティートとの結婚を合法的に解消する手立ても失ってしまう。最終的に、ロモラとティートの破綻した結婚は、パルダッサレがティートへの復讐を

果たしたことで、晴れて解消された(第67章)。著者はティートの死に関連してロモラの結婚問題には何も触れていないが、結婚の正式な解消ないし消滅が含意されていることは明白である。著者はティートに死の罰を与えることで、ロモラの結婚解消の念願を成就させたことになる。現実の著者の生活についてみれば、かりにルイスとアグネスの婚姻が合法的に解消できていれば、メアリアンはルイスと正式な婚姻に入れたはずで、そうなれば、不道德な女と家族や世人に蔑まれることも、自責の念や後悔に駆られることもなかったであろう。メアリアンの結婚問題は法的側面のみに目を向ければ、妻と友人の子をあえて嫡子として戸籍登録したルイスの、結果的に軽率きわまりない判断に発するものであり、1878年のルイスの死まで続いた事実婚の暮らしの中で、メアリアンがルイスへの恨みがましい感情を一度も持たなかったと、さらに正妻アグネスの早い死を一度も願うことがなかったと、想像するのは難しい⁷⁸⁾。

78) 念のために言い添えると、メアリアンがルイスとの正式な結婚を望んでいたと仮定して、それが速やかに実現するには、ルイスの正妻であり続けるアグネスが死亡し、それによって彼らの婚姻が消滅する必要があった。誰かに強い願望がある場合、どうすればその願望が成就するかを様々な場面で想像、思慮するのは人の不可避の傾向であろう。なおアグネスが複雑な男女関係の真相を告白して、ルイスとの離婚を希望すれば、離婚が認定される可能性もあったが(というのも、当時、妻の不貞は離婚の正当な事由となりえたため)、ルイスの希望が通らなかったという事実は彼らの離婚に対するアグネスの強固な反対を示唆する。アグネスの愛人のハントにも妻がおり、なおかつ、彼は比較的裕福であったルイスとは異なり、金銭的に厳しい状況にあった。つまり、アグネスとしても、ハントとの再婚は現実的な選択肢ではなかったのである。

アシュトンの『ルイス伝』にはこの時期のアグネスとその家族をめぐる驚くべき記述がある。アグネスがハントの子らと暮らすケンジントンにも近い、セント・ジョンズ・ウッドにルイスの実母であるウィリム夫人(エリザベス・アシュウィーク)が暮らしており、両者が親密であったということ、さらに彼の日記で確認されるかぎり、ルイスが1862年まで両者の家を訪れ、ウィリム夫人宅で3人が夕食をともにすることも多かったということである。つまり、アグネスがハントの4人の子を生んで育てていても、3人は良好な関係を保っていたということである。しかし、彼らの関係が1860年から62年にかけて変質したことが関係者の回想から確認できる。話はいささか込み入っているが、その関係者は、ウィリム夫人の文通相手リジー・ジェンドルの従姉妹で、世話人としてウィリム夫人と一緒に暮らしていたメアリー・リーの娘、メアリー・ハディーである(1929年6月30日付のエリノール・ウーヴリ宛書簡)。メアリーは幼いころ、ウィリム夫人宅の庭で、アグネスの子らと遊んでいたというのである。しかし彼らの交友はある日、大人の事情により終わりを告げた。ウィリム夫人はジョージ・エリオットと対面することになり、それを機に、アグネスも、メアリーの遊び相手だった彼女の子らも、ウィリム夫人の家への訪問を許されなくなったのである。アシュトンは両者の対面が1860年12月であることを、ウィリム夫人のルイス宛ての書簡から確かめている。彼女はこの対面により、メアリアンが息子の「愛すべき妻(aimable Wife)」であることを個人的に承認し、アグネスとの交友を止めたわけである。メアリーは書簡にこう記している。「この老婦人は息子の賢明なる仲間〔ジョージ・エリオット〕を受け入れたわけですが、その人生の終わりに——それは彼女が祝福の手を私の頭に載せた際に突然訪れました——義理の娘の温かい配慮を失ったことを悔いていました」(Ashton, G. H. Lewes, p. 179)。

ウィリム夫人は1870年12月10日に亡くなり、享年は83歳だったとされる。1860年12月の時点では73歳ということになり、「老婦人(the old lady)」という語句と符合する。一方、ルイスとメアリアンのロンドンでの事実婚の生活が始まったのは1855年4月であり、メアリアンがルイスの母に会ったのはその5年8か月後である。ここまで対面が遅れたのは、アシュトンも推測するように、ウィリム夫人、ルイス、アグネスの関係が安定的だったことに加え、ウィリム夫人がアグネスの人柄とその幼い子らを好んでいたからであろう。ウィリム夫人がメアリアンとの対面後、アグネスとその子らに自宅への訪問を禁じたということは、ヴィクトリア朝期の中流階級の女性の振る舞いとして十分に考えられる。ウィリム夫人のメアリアンへの承認は、同時に、アグネスへの不承認を意味したからである。それまで彼女がアグネスを好み、たびたび自宅で会って楽しい時間を過ごしていたとしても、息子の「愛すべき妻」を承認した後は、メアリアンとの交流を優先するのがウィリム夫人の家族的義務であった。さらにアシュトンの、母およびアグネスへの頻繁な訪問をルイスが「1862年まで(up to 1862)」日記に

エリオットがロモラとサヴォナローラの関係と娘と父の関係に見立てていることは第41章冒頭の両者の会話からも示される。サヴォナローラは彼の前でひざまずいたロモラに対し、立ち上がるよう声をかけた後、仲間の修道士 (the Brother)、フラ・サルヴェストロを彼女の聴罪司祭に指名すると述べた。これを受けて、ロモラは「あなた以外の指導は受けるつもりはありません、神父様 (Father)」と述べ、サヴォナローラの直接の指導を受けることを欲したが、彼は「わが娘よ (My daughter)、わたしは聴罪司祭の役にはないのだ」と返し、フラ・サルヴェストロがその指導者であることを言い聞かせた。物語の上で、ロモラは信仰への向き直りを機に、

実の父兄 (バルドとディーノ) に代わる、宗教的な父兄 (サヴォナローラとフラ・サルヴェストロ) を得たことになるが、ロモラのこの移行を用意したのはバルドからサヴォナローラへと先に父を切り替えていたディーノであった。父と兄のいる家族に暮らしながら、ヒロインが家族外の宗教指導者に傾倒する筋書きは『フロス河の水車場』でも見られる。ただしマギーがそこで傾倒したのは遠い過去の指導者、『キリストに倣いて (*De imitatione Christi*)』の著者トマス・ア・ケンピス⁷⁹⁾である。兄のトムを慕い、父母や友人に対してはときに強情な振る舞いを見せていたマギーはこの古の宗教書を読むことでそれまでの幼稚で自己中心的な生き方を改め、周囲の

つけているとの説明も無視できない。というのも、1862年はメアリアンが『ロモラ』を書き始めた年だからである。ルイスが1862年を境に、アグネス宅への訪問を止めたのかどうか現時点ではわからない。筆者は止めた可能性が高いと見ている。というのも、彼にはメアリアンが『ロモラ』に込めたほめかしの意味が理解できたであろうから。

ティートにはロモラとの家庭のほかに、テッサとの家庭もあったが、テッサはモンナ・リーザという耳の遠い、母親代わりの老女から部屋を借りていた。ティートとの子が生まれても、彼がたまにしか訪れないため (ロモラとの夫婦生活と共和国の職務のため)、彼女はモンナ・リーザの世話になりつつわが子を育てていた。それでも、ティートはテッサを愛しており、ロモラが姿をくらました後、テッサと2人の子を連れフィレンツェを逃れようとしていた (第70章)。この状況は、メアリアンとの家庭生活を続けながら、頻繁に母とアグネスの家に行くルイスのそれと重ならないであろうか。ルイスは母に会い、最初の妻に会い、彼女の幼い子らに会うことに喜びと安らぎを感じていたのではなかろうか。これもアシュトンの紹介する情報であるが、1853年に生まれた娘エセルは死の前年 (1938年) に伝記作者に宛てた書簡で、自分がハントの子であることが信じがたいという趣旨のことを述べている。別居はしていても、ルイスや彼の息子たちとの間に、彼女が温かい家族的情愛を感じていたからであった。「私の母は本当に完璧な母で、長く生きるにつれ、私たちがどれほど幸運な子供であったかが理解できます。私の父は私が5歳くらいになるまで私たちに会いに来てくれて、『ハエを捕まえる蜘蛛の巣』という本を父の前で読み上げたことを覚えています。私は彼のことがとても好きでした。どの子もそうでした。…私の兄のチャールズも何年もの間、毎週土曜の午後に私たちに会いに来ました。…姦通を犯した母を彼が訪ねていたというのは私には信じられません。私の別の2人の兄も、スイスからの帰国後、アフリカへ行くまで、私たちにたびたび会いに来ました」(Ashton, G. H. Lewes, p. 180)。

これは85歳の婦人の回想であるけれども、他の情報と符合する箇所が多く、全体として信憑性が高い。アシュトンは「驚くべきは、年少の子らが彼らの父がルイスではなく、ソーントン・ハントであることを知らなかったと思われること」とコメントしているが、彼らは比較的早い時期に事実を知らされていたであろう。というのも、ルイスとアグネスは別居していたうえ、エセルを訪ねた3人の兄 (チャールズ、ソーントン、ハーバート) はルイスとメアリアンの家に暮らし、ルイスもある時期から彼女の家への訪問を止めていたからである。ソーントンとハーバートがスイスの寄宿学校で学んでいたことも、彼らがその後、農園経営を志して南アフリカに渡ったことも事実である。より重要なのはエセルが5歳くらいになるまでルイスが彼を訪ねていたという話で、彼女が実際に5歳の時の話であれば1858年、しかし正確にはこれはウィリム夫人とメアリアンが対面した1860年12月以降、ルイスが日記に訪問を記している1862年あたりの話であろう。ルイスは実際にアグネスの家へ行くことを止め、よって日記にも訪問を記す必要がなくなったのである。ルイス家の秘密に関する種々の話から推測できるのは、アグネスがハントとの不義の (あるいは自由な性) 関係にもかかわらず、周囲の人たちから深く愛され慕われる人であったということと、ルイスがメアリアンの心情を慮って、アグネスの家へ行くことを止めたということである。無垢で、無知で、生活力に乏しく、それでいて男を惹きつけるテッサのモデルがアグネスであることは確実であり (同時に、ティートのモデルが優しいルイスであり、テッサを気にかける老女モンナ・リーザのモデルがウィリム夫人であることも。ウィリム夫人のファーストネームはエリザベス、モンナ・リーザのそれと同じである)、彼はメアリアンの『ロモラ』執筆を見守る中で、アグネスとの友好的な関係が彼女にもたらす苦痛を察し、夫婦のけじめとして、行動を改めたのであろう。ルイスはたんに身内や友人に優しいだけでは収まらない性格の人で、抜け目のない側面も持ち合わせていた。私見では、その一例は、メアリアンが『ロモラ』の出版元をブラックウッド社からスミス・エルダー社に切り替えたことで、メアリアンの決断を裏で導いたのはルイスであったと思われる。このエピソードとそれがメアリアンの心理と執筆におよぼした影響については、別稿の考察が必要となろう。したがって、エリオットの日記の1863年5月16日の記述についても、『ロモラ』執筆時の彼女の心理状態との関連が興味深いと述べるにとどめたい。「16日。第13部を終えた。大いに興奮しつつティートを殺した! ——ノース・バンクのプライオリーを見に行った。私たちが購入を考えている住宅である」(“Killed Tito in great excitement!”; *Journals*, p. 117)。

⁷⁹⁾ ORC, p. 188.

男らを惹きつける楚々とした佇まいを無自覚に獲得する。ヒロインに道徳的転機をもたらす点で、『ロモラ』のサヴォナローラは、『フロス河の水車場』のトマス・ア・ケンピスに対応する登場人物であり、エリオットは先の小説で試したモチーフを発展させる形で、中世のキリスト教世界で大きな力を振るった宗教指導者とヒロインを直接絡める物語を考案したと見ることができる。

著者自身の重婚的生活への罪悪感ないし負い目がエリオット文学に固有のプロットやモチーフの背後にあるというのはあくまで推測であるが、『フロス河の水車場』と『ロモラ』の両作品にはヒロインを取り巻く人間関係の性質と著者自身のそれとの多くの対応が見出される。もっとも目立つのは、マギーとトム、ロモラとディーノの関係と、メアリ・アンとアイザックのエヴァンズ兄妹の関係との類似である。メアリ・アンもかつてはアイザックと親密で、彼に深い信頼を寄せていたが、結果的に彼女は郷里を離れ、自身の価値観に沿って生きることを選び、ルイスとの事実婚を知った兄から縁を断たれた。マギーとトムの絶縁は前者の自由恋愛に起因する点で、メアリ・アンとアイザックのそれと似ている。一方、ロモラとディーノの絶縁は、ヒロインの自由恋愛によってではなく、ディーノが俗世を捨て、ドミニコ会士になったことに起因しているが、人生観の埋めがたい相違によって兄妹の絶縁がもたらされている点は同じである。しかし15世紀末のフィレンツェにあって、ディーノが選んだ道は神の意志にかなう道でもあり、彼はサン・マルコ修道院に呼び出したロモラにその自由恋愛結婚の不吉を暗示する幻視を伝え、息を引き取る（第15章）。つまり、ディーノにとって道を踏み外したのは妹のロモラ（と彼女に異教徒の学問の手ほどきをしたバルド）の側であり、妹の高慢で自己中心的な生き方こそが両者の絶縁の理由であり、さらには彼女の結婚後の不幸の理由でもあった。繰り返せば、マギーは家族的な義務を拒んだがためにトムから縁を切られ、ロモラは宗教的な義務に背を向けたがためにディーノから縁を切られた。そして現実のエヴァンズ家の娘、メアリ・アンは家族的な義務にも、宗教的・道徳的な義務にも逆らったがために、アイザックから縁を切られた。その離反には当時の価値基準に照らして重層的な意味があったため、メアリ・アンの経験した孤立はマギーやロモラのそれよりもいっそう

深刻であるとも言えた。

かりに著者がマギーを描く際に自己を強く投影し、無私の教師トマス・ア・ケンピスに著者自身の欲する救いへの求めを託していたなら、『フロス河の水車場』を書き上げて約2年後に書き始めた歴史小説に対し、著者自身の過去と心理が前作と同程度に影響をおよぼしていたとしても不思議ではない。ここで視点をヒロインと兄の関係から、ヒロインと夫との関係に戻せば、『ロモラ』の設定は『フロス河の水車場』のそれよりも、著者自身の「世から蔑まれた (frowned on by the world)」生活に近く、サヴォナローラは架空のロモラのみならず、重婚と絶縁の罪悪感に苛まれる、現実の一女性をも救済し、祝福しうる立場にあった。当然、後者の場合、マギーがトマス・ア・ケンピスの書を読んでそうしたように、エリオットはサヴォナローラの著述を丹念に読むことで、彼の宗教的指導を仰ぎ、彼の言葉を心に刻み、落ち着きを得ることができたのである。サヴォナローラはロモラに語りかける。「あなたは変装してフィレンツェから逃れようとしている。私はあなたを止めるため、神からの命令を携えている。あなたは逃げることを許されていない」(第40章)。フィレンツェの語をロンドンに変えればどうか。サヴォナローラの架空の言葉は、ルイスとの関係を持った後、彼と一緒にロンドン以外の地へたびたび遠出した著者自身の生活に当てはまらないであろうか。

あなたは尼僧の衣をまもってはいるけれど、何の宗教的目的も帯びてはいない。あなたは変装のためにその衣を求めたに過ぎない。だがあなたは私の前を気づかれぬまま過ぎることを許されない。あなたが誰であるか、私に告げられた。神があなたに定めた運からあなたが逃れようとしていることが、私に告げられている。あなたは自分の本当の名と本当の居場所が隠されることを、新たな名と新たな場を自分のために選ぶことを、あなた自身の意志以外の支配に服さぬことを願っている。だが私はあなたを呼び戻す命令を持つ。わが娘よ、あなたはあなたの場に戻らねばならない。

名前を変えたが女、これも現実には著者自身に当てはまった。メアリ・アンからメアリアンへ、ミス・エヴァンズからミセス・ルイスへ、そして文字通り無名の書き手からジョージ・エリオットへ。メ

アリ・アン・エヴァンズは人生のある時期から本名を名乗ることを、また本名で呼ばれることを好まなかった。そして彼女は父ロバートを看取った後、アーベリーの実家からロンドンに出て、兄姉との絶縁後は二度と故郷に帰らなかった。ロンドンに居着いても、たびたび住まいを変えた。奇しくも、彼女が晩年まで暮らした「プライオリー」邸にルイスとともに引っ越したのは、『ロモラ』を書き上げた年、1863年の11月5日である⁽⁸⁰⁾。サヴォナローラのロモラへの言葉は、メアリ・アン・エヴァンズとして、安定的かつ道徳的に生きることを要請する、彼女自身の内なる声としても通る内容を持っていた。

彼女が『ロモラ』の執筆にかかる前にすでに、メアリアンとルイス、そしてサヴォナローラの関係が、ロモラとティート、そしてサヴォナローラのそれを先取りする趣を呈していたことも注目値する。1861年、メアリアンは取材のためにルイスと旅したフィレンツェで、サヴォナローラと彼が生きた時代に没頭していた。その熱の入れ方はルイスをも驚かせるものであったに違いない。彼は5月28日付の書簡でジョン・ブラックウッドにこう記している。

彼女はフィレンツェを「飲み込んでいる (drinking in)」さなかで、大昔の暮らしが蘇生されうるかぎり、彼女はそれを蘇生させるだろうと私は確信しています。天才がそれ自体を生のあるゆる形態に投げ入れる、あの素晴らしい直観だけからならいいのですが。私が彼女によく語るの、彼女の本のたいていの場面や登場人物はフィレンツェの15世紀と同じくらい、彼女の直接の個人的経験に対してもかなり「歴史的」だということです。彼女はサイラスについて把握したことより格段に多くのことをサヴォナローラについて知っています。そのうえ、彼女がああケチには覚えなかった深い個人的共感のかの古い改革派司祭に対して覚えています。(L iii 420)

ルイスの言及する「サイラス」と「ああケチ (the

miser)」はともに『サイラス・マーナー』の主人公であるラヴィローの織工サイラスを指す。エリオットの日記によれば、彼女は1861年3月10日にこの小説を書き終えた。これは彼女が前年の9月25日のヘアウッド・スクエアの新居に夫婦で越した後書き始めたもので、彼女はそれについて1860年12月17日の手前の項目で、「私は今、ある物語の執筆に取り組んでいる。これは私たちがこの家に越してから思いついたアイデアであり、私と私が考慮していた別の本との間に割って入った。それは『サイラス・マーナー、ラヴィローの織工』である。私はようやく62頁に達したあたりだ。最近はずっと、休止を挟みつつ書いているため」と記述している⁽⁸¹⁾。12月17日に夫妻は3年の契約で借りたブランドフォード・スクエアの別の家に移っている。エリオットの言う「私が考慮していた別の本 (the other book I was meditating)」とは1862年1月1日に書き出される『ロモラ』のことである。この表題が初めて日記に現れるのはこの日付であるが、周知のとおり、彼女はそのアイデアを1860年5月の初めてのフィレンツェ滞在中に得ていた。そのため、1861年の夫妻のフィレンツェ訪問は当初からエリオットの新作執筆のための現地調査という明確な目的とともに実行された。彼らは4月19日にロンドンを発し、パリを経由し、5月4日にフィレンツェに到着した。そして約1か月の調査を精力的にこなした後、6月7日に同地を出発、ベルンとパリを経由して同月14日ロンドンに帰着した。調査の内容についてはエリオット自身が日記で要約している。「34日間の貴重な時間がそこで費やされた：それはすべて虚しく終わるだろうか？ 私たちの午前の時間は、通りや建物、絵画を見ること、店舗や露店で古書を漁ること、あるいはマリアベッキアーナ図書館で読書することに費やされた。嗚呼！もっと体調がよければもっと仕事がこなせただろうに——けれどこの後悔は私の生涯のほとんどの年に当てはまる」⁽⁸²⁾。

滞在中、彼女がルイスとともに頻繁に訪れたマリ

(80) 彼らがプライオリー (リージェント・パーク、ノースバンク 21 番地) の居住権を購入したのは 1863 年 8 月 21 日、19 日に保養地ワーキングからロンドンに戻って 2 日後である。Hands, p. 86; ORC, p. 313.

(81) *Journals*, p. 87.

(82) *Journals*, p. 89.

アベッキアーナ図書館は、フィレンツェ国立図書館の前身に当たる施設で、アントニオ・マリアベッキ(1633-1714年)が個人で収集し、大公家に遺贈した大量の古写本が、その後数世紀にわたって拡大し続けた蔵書の原点であった。つまり、彼女はこの図書館にルイスとともにやってきて、新作の材料になりうると彼女が見定めた写本をじかに閲読し、必要なメモを取っていた。ルイスは彼女の多岐にわたる調査を献身的に支える一方、本音ではその努力を過剰な熱意の表れのように見ていたのであろう。なぜ彼女がフィレンツェに滞在中、彼には異様とも思われる熱意をサヴォナローラとその時代の理解に差し向けるのか、ブラックウッド宛ての書簡の文面からは、ルイスですらそれを理解できず、困惑していた様子が見て取れる。1861年5月から本格的に始めた調査を、エリオットはこの年の終わりまで続けた。6月半ばにロンドンに戻ってからは、自宅と大英図書館で関連文献を読み続けた。とくに1861年7月1日以降の彼女の日記は、どの日にどの本を読んだという類の短い記入で埋められている。

12月に入っても同様の調査に没頭するメアリアンを見て、不安を募らせたルイスはブラックウッドと話を合わせ、彼女を執筆に向かわせようと試みた。「ポリーはまだ研究にどっぷり浸かった状態です。あなたとの対面が彼女に始めさせる刺激になるのではと願っています。目下、彼女は十分な知識を得ていないという理由で、ロマンスをまだ書けないと頑なに信じています。当然のことながら、特定の時代について、彼女はそれに手をつけたどの作家よりも圧倒的に多くの知識を得ていることが私にはわかります。しかし彼女の重度の内気が彼女を委縮させているのです。これは私たちだけの話に。彼女にお会いになる際は、ロマンスが百科事典の産物ではないとお示しただけでないでしょうか」([1861年12月14日]: *L* iii 473-474)。ブラックウッドがルイスの要望に応ずる形で、12月22日にルイス夫妻に対面したことは、23日にブラックウッドが兄のウィリアムに宛てた書簡の文面から判明する。「昨日ルイス夫妻と長時間の話し合いを持ち、とても愉快に過ごしました。彼と私はどうして書き出さないと彼女を咎めたのですが、彼女は「大量の場面のメ

モは取っているのですよ」と釈明されました。元日に始めるとの話もあります。彼女はその主題を、かつて一度も研究されることがないような形で研究なさっているようです」(*L* iii 474)。ルイスはメアリアンが執筆への後押しを欲しがっていると気づいたのかもしれない。実際、彼女は1862年の元日に『ロモラ』執筆を始めたので、ルイスとジョン・ブラックウッドの努力は功を奏したわけである。2人の書簡からは、ルイスがメアリアンの新作が「百科事典の産物 (the product of an Encyclopaedia)」になりかねないと危惧していたことと、メアリアンはルイスの不安をよそに、あくまで構想を練り上げるため、物語と登場人物により高度のリアリティを与えるために関連文献を読み漁っていたことがわかる。

エリオットにとって『ロモラ』はいかなる意味を持つ作なのか、彼女がサヴォナローラに「深い個人的共感 (deep personal sympathies)」を寄せたのはなぜか、彼女自身、日記にそれらの問いに答えるかのような記事を残している。それは1849年のジュネーヴ滞在中から使い始めたという日記用の冊子の最後に現れる。日付は最後の行に、「1861年6月19日」と記されている。6月14日に自宅に戻り、ブラックウッドの誘いで友人らと夕食を取りに出かけたとする記事の下に彼女はこう記す。

今朝、私は初めて自宅で静かに落ち着いた気持ちでいる。私の体調はすこぶる良好で、着実に、そして効果的に仕事をしたいと切に思う。私のどの過去作よりも「よい」作を生み出すことができれば！少なくとも私が、あまりに自己中心的な失敗への恐怖に発する怠惰と落胆に抗して、より大きな努力をなすことは可能だ⁸³⁾。

密度の濃いフィレンツェ滞在中を含め、2か月近い海外旅行を終えても、彼女は疲労を感じておらず、むしろ心身ともに力がみなぎり、次作を彼女の最高の小説とするつもりでいた。まだ『ロモラ』という表題は日記にも現れていないが、彼女にとって、『ロモラ』は過去最大の努力をなすにふさわしい作であり、「歴史ロマンス (an historical romance)」⁸⁴⁾である以上、過去の蘇生にも最大の注意が払われるべきであった。それゆえ、彼女の事前の努力はおのずと専門的歴史研究のような性質を帯びることになっ

⁸³⁾ *Journals*, p. 90.

⁸⁴⁾ *L*, iii, p. 295. これは1860年5月のフィレンツェ滞在中のルイスの日記に現れる語句である。

た。当時の政治、社会、文化、風習を熟知しなければ、彼女は数々の登場人物の声に綻びのない、自然な響きを付与することができないためである。しかし、彼女がそこまで苛烈な努力をなすには、著者をその理想の実現に向けて駆り立てる、特別な「心理的原因」が存在するはずであった。そのことも彼女は日記の末尾でほのめかしている。

これは私が、1849年にジュネーヴで最初に記入した私の古い冊子に加えようとしている最後の項目である。あの後、何という絶望の時間を私はくぐり抜けたことか——それは、何かしらの善なる目的に生きるという意識によっては、人生が私にとって二度と価値あるものになるまいという絶望だった！それは、若者らしい精神的な活動によって満たされうる時間の半分の樹液を吸い取って無駄にする種の絶望だった。そして同じ悪霊は、古い仕事が片付けられ新たな仕事が考慮されるたびに、私をまた捕えようとするのだ⁽⁸⁵⁾。

これが彼女の何冊目の日記であるかはわからないが、この冊子の始まりから1854年のワイマール旅行までの紙葉の行方は知られていない。日記の編者らは彼女の再婚相手であるJ・W・クロスが当該部分を破棄した可能性が高いと判断している。とくに現存しない箇所には、1853年にメアリアンとルイスが親密になる過程や彼女と他の男ら（1人は彼女からの求愛を固く退けたことが判明しているハー

バート・スペンサー⁽⁸⁶⁾）との交友がメアリアンの視点で赤裸々につづられていた可能性が高く、彼女の芸術的遺産を適切に管理する責務を担ったクロスが、彼女の名誉の持続を第一に考え、後代の研究者や好事家らによる詮索をまかわすため、1854年7月にメアリアンとルイスと一緒にワイマールに旅立つまでの紙葉をまとめて破棄したことは十分考えられる。クロスはこの旅行の開始をもって、両者の事実婚の関係が定着したとみなしたのであろう⁽⁸⁷⁾。

彼女の告白的な書きぶりは、ジュネーヴで日記をつけ始めた1849年から同じ冊子を使い終える1861年6月19日まで、彼女が多くの苦痛や憂鬱を抱え込んでいたことを物語る。直接には、彼女が言うところの絶望や「悪霊 (the demon)」は小説家が新たな作品に取りかかる際の苦しみや鬱状態を指すであろう。たとえば、1860年初め、『フロス河の水車場』を書き出す際にも彼女は深い憂鬱に襲われ、実姉のクリスティーナの訃報（3月15日）を機に、『持ち上げられたヴェール』というゴシックホラー調の短編小説を書き上げている⁽⁸⁸⁾。また1861年秋、『サイラス・マーナー』を書き始めた後も同様の不調に襲われ、「深い抑鬱をとともう体の不調にひどく苦しんでいる。郷里の喪失は私にはとてもつらいようだ (the loss of the country has seemed very bitter to me)」と、サイラスと自らの苦しみを重ねるかのような語句を日記につづっている⁽⁸⁹⁾。一方、エリオットの言及する絶望は、1849年から断続的に彼女を

(85) *Journals*, p. 90.

(86) H・スペンサー（1820-1903年）はロンドンを拠点に活動したジャーナリストで、ダーウィンの生物学的進化論の社会的応用である、社会進化論の提唱者としても知られる。メアリアンとは1851年に知り合い、じきに行動をとともにするようになったが、彼の側は友人以上の関係を望んでいなかったことが今日知られている。とくに1852年から53年初めにかけて、彼女の書簡による求愛を受けて、対応に苦慮していたとされる。1852年に彼女がスペンサーに送った恋文がスペンサーの遺品に含まれており、ヘイトはそれらのテキストを書簡集の第8巻に収録している（*L*, viii, p. 42, n. 5, etc）。互いに独身で年齢も知的関心も近く、ロンドンに暮らし、ジャーナリストという職業も同じであったため、彼女はスペンサーを理想の結婚相手とみなし、彼女からモーションをかけたのであろう。スペンサーの1881年の述懐が正しければ、1853年の春から夏にかけて、失恋の痛手を負ったメアリアンと関係を深めたのが、スペンサーの友人ルイスだったということになる。スペンサーはルイスをメアリアンに紹介し、両者が親密になるお膳立てをしたようだ。これらの苦い経験も彼女の小説家としての飛躍の糧になっていると思われる（1856年9月、女性の書き手による通俗的な恋愛小説を痛烈に攻撃する評論「婦人小説家による馬鹿げた小説」を彼女は書き上げた）。なおスペンサーは終生独身であった。Cf. *ORC*, pp. 395-398.

(87) クロスは1854年7月20日付のブレイ夫妻宛ての書簡の後に、「ジョージ・エリオットの生涯のもっとも重要な出来事——ジョージ・ヘンリー・ルイス氏との同棲 (union)」について釈明的コメントを差し挟んでいる。未婚のメアリアンと既婚のルイスと一緒に海外旅行に出かけたことは『エリオット伝』出版時（1885年）の基準でも不道德な行為に該当し、1854年の当時、彼らが世間に与えた衝撃はより大きかったことが想像される。クロスは旅行開始の時点で、ルイスの夫婦生活が破綻して2年が過ぎていたと記している。クロスはそう判断できる根拠を彼女の日記かその他の文書に見出したのかもしれない。Cross, i, pp. 245-246.

(88) *Journals*, pp. 76-77.

(89) *Journals*, pp. 86-87.

襲い、彼女の活力を奪っていたとも読める。1849年は彼女の心に大きな打撃となる出来事の起こった年である。父のロバート・エヴァンズ（1773-1849年）が5月31日に病死し、彼女は父を失ったのである。1840年代、彼女は実家にとどまり、妻に先立たれたロバートの生活を支え、彼が病に伏せるようになってからは献身的に看病していた。ロバートは信仰を失ったメアリ・アンとは異なり⁹⁰、一般的な信者であり続け、キリスト教徒として死んだが、父への献身を宗教的な義務よりも優先したロモラの原型は、父の死が迫る中、個人的な野心よりもロバートへの献身を優先したメアリ・アンの姿に見出せる。父の死の直前、彼女は近所の友人ブレイ夫妻に「私の父なしに私はどうすればいいのでしょうか。私の道徳的性質の一部が去ってしまうかのように思われるでしょう」（Li 284）と不安な胸の内を明かしている。父の葬儀の後、メアリ・アンはブレイ夫妻とともにヨーロッパ旅行に出かけ、7月下旬に夫妻がイングランドに帰った後は、単身で旅を続け、10月から翌年3月までジュネーヴの下宿で暮らした。1849年の父の死が彼女に父なしで生きる試練を課したとすれば、その絶望は父の死に起因する苦痛として、彼女の生活に付きまとったはずであり、彼女のその後の歩みは喪失の悲しみから立ち直り、自らが有意義と実感しうる人生の境地を見出すまでのプロセスであったろう。具体的な経緯は異なれども、これが故郷を追われ、心を閉ざした織工サイラスの人生と重なることは言うまでもない。

しかしエリオットが日記で打ち明ける感慨、絶望と悪霊からの回避は一つの場合と一人の父的指導者により強く関連している。すなわち、フィレンツェとサヴォナローラである。彼女にとってロバートの存在は彼女の道徳意識と分かちがたく結びついており、兄も両者の道徳的関係を是認する立場にあった。一方、すでに指摘されたように、ルイスの存在はメアリアンにとっては両義的であって、彼は彼女を父親のように保護し、指導し、小説家としての力を遺憾なく発揮させる役割を担う反面、彼女が理想

とする道徳的な支えを彼女に保証することはできなかった。ルイスの愛情と献身により、彼女はささやかな幸福を手にしたが、実の家族との絶縁により、その生活の道徳的問題は解消されるどころか、烙印のように余計に目立つものとなった。あらためてサヴォナローラは、メアリアンがフィレンツェに踏みとどまる女であるかぎり、そして自身の罪を自覚し、悔い改める用意があるかぎり、彼女を祝福し、是認し、実父に代わって道徳的な支えを付与しうる指導者であった。『ロモラ』第40章が書かれたのは1862年11月であるが、同年6月のメアリアンに自信と安定をもたらしていたのはサヴォナローラであり、第40章の末尾のようなヴィジョンでもあったと推測できる。

低く、祈りのこもる叫びにも似た声で、彼女は言った――

「神父様、私はご指導を受けます。私をお教えください！私は戻ります」

ほとんど無意識に彼女はひざまずいた。サヴォナローラはその手を彼女に伸ばしたが、感情はもはや発話の道をたどることなく、彼は黙っていた。

このように見れば、『ロモラ』においてエリオットが過去最大の力を投じようと考え、ディテール描写にも執念を燃やした理由がよりはっきりする。15世紀末、サヴォナローラ時代のフィレンツェは、彼女自身の投影にほかならないロモラが蘇り、信と不信の間を、義務と自由の間を揺れ動き、結果、愛する死者たち⁹¹の思い出とともに道徳的な安定と新たな家族を得て、ささやかな幸福を成就する舞台だからである。このように理解すれば、エリオットが全体としては好意的な『ロモラ』評者ハットンに冷淡な言葉を返し、文通を打ち切った理由も明確になる。一つには、エリオットの無意識のみならず意識においても、ロモラは彼女自身の投影だったからである。つまり、ロモラをよく理解できないという彼の感想は、エリオットにとっては、彼が著者自身を理解できないこと、それと同時に、彼が彼女自身を

90) 1842年1月、彼女は父親に付き添って教会へ行くことを拒み、深刻な家族的不和の原因となった。彼女は5月にロバートと教会へ行くことを再開したが、この反抗が彼女の前半生の岐路であったことは明白である。

91) 『ロモラ』において死ぬのは順に、ロレンツォ・デ・メディチ、ディーノ、バルド、ベルナルド・デル・ネロ、ティートとバルダッサレ、そしてサヴォナローラと2人の弟子、フラ・ドメニコとフラ・サルヴェストロである。彼らはみな、ロモラにとって父あるいは兄の役割を果たす男たちである。彼らは（著者の身代わりたる）ロモラの贖罪と再生のために、さながら生け贄の子羊のように、著者から死の定めを負わされたのである。

好まないことを意味したのである。多くの読者や評者が強い違和感を覚えたディテール描写についても、エリオットにとってそれらは作品を成り立たせるための不可欠の要素であり、それへの批判は彼女の感情を損ねるものであったろう。というのも、ロモラが著者の身代わりであるならば、彼女はヒロインの舞台と彼女を取り巻く群像を最高の描写で仕立てることを当然の責務とみなす小説家だったからである。さらに彼女はクワトロチェントのフィレンツェがルネサンスの都であることも理解していた。作中、ロモラが再生を果たしたように、著者も『ロモラ』を書くことで、著者自身の再生への願いを果たそうとしたのである。ロモラはサヴォナローラの教えを受け、信仰と無私という確かな足場を得たけれども、エリオットは自らとは逆の道をロモラに進ませることで、逆説的に、かならずしも信仰によらない足場を求めたと言える。私見では、ハットンに対して彼女が否定の意図で用いた語句、「私は何かを成し遂げた (I have achieved anything)」で表される感情、すなわち卓越した芸術家としての自負がそれであると思われる。

この点に関連して、晩年のエリオットが旧友ジョン・ブラックウッドに宛てた書簡に重要なコメントがある。これはクロスの『エリオット伝』にも引用され、『ロモラ』を高く評価する研究者からも注目されてきた箇所、エリオットがキャビネット版全集の準備のため、『ロモラ』を久しぶりに再読した後に示した感想である。

以前この本を読んだのはもう10年近く前になるかと思いますが、すべての文章がいわば私の最高の血をもって、さらに私の力のおよぶかぎり精密さへ最大の熱意をもって書かれたと私が断固誓えると感じる作はほかにありません。記憶から消えていた文章を読むたび、私は痛ましい喜びのような感情とともに何度もむせび泣きました。(1877年1月30日：L vi 335-336)

1877年初めの時点で、エリオットは『ダニエル・デロンダ』(1876年)を含め、彼女のすべての長編小説を世に送っていたが、彼女自身は『ロモラ』が最高傑作であると認識していた。おそらく彼女は再読の感慨に浸るあまり、『ロモラ』を扱ったのはブラックウッド社ではなく、スミス・エルダー社であって、彼女の乗り換えをジョン・ブラックウッドらが由々しき背信行為とみなし、両者の関係のしこりになったことを忘れている。逆に言えば、出版契約のいざこざを忘れるほどに、彼女が『ロモラ』の世界に浸り、感極まっていたことが窺える。エリオット自身の『ロモラ』への感想はクロスが『エリオット伝』本編に数少ない回想の一つとして差し挟んでいる。

ウィトリで妻が私にこう言ったのを覚えている。ドーキングで鉛のような重さの下で仕事をしてどれほど消耗したことかと。『ロモラ』の執筆は彼女のどの本よりも多くの労を彼女に強いた。彼女は自分の人生の明白な転機としてそれを挙げることができたと私に言った。彼女が言うには、「私は若い女として書き始め、老女として書き終えた」と⁹²⁾。

クロスがウィトリと言及しているのは、ルイス夫妻が1876年に契約し、1880年まで使用していたロンドン南西郊外ウィトリの別荘ハイツのことであり、クロスがエリオットと会話をして、『ロモラ』執筆時の苦労話を聞いたのもこの時期と考えられる⁹³⁾。エリオットが『ロモラ』に関してブラックウッドとクロスに述べたことは、彼女がその作に特別の意味を認めていた点で一致している。前者に対しては最高傑作であると、後者に対しては最大の労作であるという言明は、いわば彼女の最大の努力が最高の作『ロモラ』に結実したという彼女の手応えの別様の表現であり、1861年6月19日に彼女が日記帳に書きつけた、次作への意気込みの遠い反響とも解せる。

⁹²⁾ Cross, ii, p. 277.

⁹³⁾ ドーキングはロンドン中心から南西約30キロの地にある町で、エリオットは1863年2月下旬から5月上旬まで、3度この地に滞在して『ロモラ』終盤の執筆を進めた。ロンドンの自宅においても、保養地のドーキングにおいても、彼女の体調がとくにすぐれなかったことが日記からわかる。この時期に彼女が書いていたのは連載第11部から第13部である。3度目のドーキング滞在を切り上げ自宅に戻って10日後の5月16日、ティートとバルダッサレの死の場面(第67章)を書き上げ、第13部を結んだ。Cf. *Journals*, pp. 116-117. なお雑誌連載の第11部から第13部は単行本の第52章から第67章に該当し、ここには、ロモラがテッサの住処を訪ね、彼女と言葉を交わす第56章「もう1人の妻」と、重婚の真相を知ったロモラがティートを詰問し、離婚の意思を伝える第58章「最後の理解」等、一時的なフィレンツェ出奔(第61章「漂流」)へとロモラを駆り立てる数々の重要な場面が含まれている。これらも、ロモラが著者自身を強く投影するヒロインであることの証拠となろう。

当初銀行員としてルイス夫妻の資産管理を担っていたクロスは、1878年11月30日のルイスの没後もメアリアンを訪ね続けた。とくにルイスの葬儀が済んでから数か月、彼女はプライオリーに籠り、ルイスの遺稿を書き継ぎながら、家族や使用人以外の人を家に入れようとしなかった。クロスはその唯一の例外であった。彼が1878年12月に母を亡くしていたことも彼が家に通された理由かもしれない。クロスは1880年5月6日、小説家のジョージ・エリオットこと、メアリ・アン・エヴァンズと正式に結婚した。両者は友人らに挨拶状を送り、6月にイタリアへ新婚旅行にも出かけたが、1880年12月22日のメアリ・アンの急死により、結婚生活はわずか7か月ほどで終わりを告げた⁹⁴。その後、クロスは彼女の遺品整理に当たり、1885年にブラックウッド社から『エリオット伝』を刊行した。クロス自身、『ロモラ』をエリオットの最高作とする彼女の見解に同意していたのであろう。この書の随所に『ロモラ』に関する引用が配され、読み手にも彼女がこの小説に与えた評価がわかる内容になっている。しかしエリオットの没後、彼女の小説が徐々に読み手を減らす中で、クロスの『エリオット伝』に目を通す人はさらに減ったものと思われる。

リーヴィスを例にとれば、彼がエリオット文学を評価する際に、エリオット自身の認識を考慮した気配はない。彼の批評の手法は、今は一般に作品論と称されるもので、伝記的な事項への言及も著者自身の意見や見解の参照も極力せずに、作品同士のつながりや特定の作者の様式や主題の変遷を記述することが追求された。リーヴィスの『ロモラ』への手厳しい評価、彼女の作品中最大の駄作とでも言いたげな判定は妥当であるのか否か。筆者にとって、リーヴィスの『ロモラ』評は批評の限界をリーヴィス自身に向けて宣告するものである。というのも、『ロモラ』は「読めない (unreadable)」⁹⁵ 大作、無駄な労力の産物とする彼の見方は、1860年代前半の一般的読者の反応の焼き直しに過ぎないからである。

通読に堪えない作に駄作との判定を下す、読み終える前に書そのものを放り出す。『ロモラ』に対するこうした態度は一般的読者のそれであって、エリート的読者はそうしない、彼らは『ロモラ』を高く評価するはずだとルイスは信じていた。ここでまたエリオットのハットン宛ての書簡が言及されねばならない。彼女は彼に「理解する手助け (helping to understand)」が必要であると指摘していた。『ロモラ』は誰にでも理解できる作ではなく、難解に過ぎると感じる読者には理解の補助が供されるべきと彼女自身も感じていたのである。しかし、私は読めない、私は理解できない、よって、『ロモラ』は駄作だと判定する読者は、軽率にも「序」を読み飛ばしているのである。「下りてはならない、善き霊よ！ 変化は大きく、フィレンツェ人の話す語はあなたの耳には謎のように響くからだ」。エリオットは物語の冒頭で、1492年の春に死んだ高貴なフィレンツェ人の霊 (the Spirit) を呼び出し、その霊の生前のフィレンツェの生活を回想させる。そして語り手は、その霊に対し、今のフィレンツェの街中へ下りてはならないと強く引き留める。話される言葉 (speech) も、政治も、商売も、学問も今と昔で違うからである。このくだりのエリオットの意図は明らかであろう。彼女は、ロレンツォ・デ・メディチの死後、サヴォナローラの時代のフィレンツェの言葉、政治、商売、学問を自らが今に復活させると読者に宣言しているのである。

エリオット自身の認識と批評家のそれとの乖離はあらためて小説を読む困難を私たちに突きつける。私たち読者は安直な判定を下す前に、ジョージ・エリオットをふさわしく理解できているか、『ロモラ』を深く読めているかと自己点検すべきであろう。『ロモラ』は彼女が最高傑作であると晩年においても誇り、すべての文章、すべてのディテールに彼女が全力を尽くしたと認める小説であり、私たちは今も、ジョージ・エリオットはなぜ『ロモラ』を書いたのかと問い、考察を続ける必要がある。それは彼

⁹⁴ この結婚を強く望んだのがクロスではなく、メアリアンであったことは、彼らの新婚旅行中のある夜、クロスが宿泊するホテルからヴェネツィアの運河に身を投げたという奇妙なエピソードから示唆される。この自殺未遂とも解せる行動の理由をクロスは「ずっと続く悪い空気の効果」と釈明しているが、「空気 (the air)」の語は、メアリアンが『ロモラ』執筆後 (1863年8月) にその語に込めた意味を私たちに想起させる。ギリシャ悲劇のような見えざる力にクロスは動かされていたのかもしれない。ヘンリー・ジェイムズもこれに近い見方をしていたという。クロスは40歳で妻を失った後は独身で通し、84歳で死んだ。Cf. *ORC*, pp. 73-74.

⁹⁵ Leavis, op.cit., p. 61.

女が最高の作となるよう事前に意図し、数々の糸を用いて織り上げた偉大な織物であり、緻密な考察はなおなされていないからである。

2. 1860年のイタリア旅行とその記録

ジョージ・エリオットの『ロモラ』はいかに読まれるべきなのか、彼女がその作に塗り込めたディテールの数々を私たちはどう理解すればよいのか。私たちが受け入れるべき前提は、彼女のディテールのすべて、その一つ一つに、文学的あるいは芸術的な意味があるということである。ディテールへの個人的執着、ディテール描写への心理的動機、これらを解明することはジョージ・エリオット研究への重要な貢献となりうる。以下はそれを示すための歴史考証の試みである。対象テキストとして取り上げるのは彼女が生前発表しなかった1860年のイタリア旅行記の一部、フィレンツェ滞在の回想である。1860年3月24日、彼らはロンドンの自宅を出発し、イタリアを目指してアルプスを越え、3月28日にトリノに着いた。そして同年6月21日にアルプスを抜けてイタリアを出国し、7月1日にロンドンの自宅に帰着した。計3か月以上におよんだ旅の中で、彼らは5月17日から6月1日まで、フィレンツェに滞在した。この2週間のフィレンツェ滞りが私人としてのメアリアンにとって、そして小説家のジョージ・エリオットにとって、いかなる意味を持ったのか、関連テキストの翻訳と考証を連ねる註を通じて、答えの輪郭を浮かび上がらせることが筆者の狙いである。

特定のテキストに対して、詳細な註解を付すことは古い時代の文学作品や哲学文書の研究において頻繁に採用される手法である。ヨーロッパ学問においては、とりわけホメロス叙事詩、プラトンとアリストテレスの著作、そして新旧両聖書を対象とする研究で伝統的に好まれてきた手法であり、学者たちはテキストの一語一文あるいは一字一句を丹念に解説することで、テキストの全体的な意義を把握しようと努めてきた。所与の歴史的テキストを正確に理解しなければならないとき、多くの学者は即座の全体的把握を試みるよりも、膨大な時間と学識を要する、逐語的な理解を積み重ねるほうが有効であると判断し、註による解説を試みてきたのである。これはテキストの歴史性を考えれば当然のことである。エリオットが『ロモラ』の序で記しているとおり、

人々の話も、政治も、商売も、学問も、時間の中で絶えず変化し、最初の文脈（コンテキスト）から遠ざかり続けるからである。たとえば、誰かが『ロモラ』テキストの極力正確な読解を目指す場合、その人は研究を進める間にも、エリオットが執筆に励んだ1862年と1863年から遠ざかっており、その人の認識は無自覚に、刻々と、時間の試練たる忘却に浸食されているのである。『ロモラ』の受容史そのものが、文学史におけるコンテキスト忘却の顕著な例と言える。エリオットの時代の「エリート」には十分に理解可能であった作品が、20世紀前半には「エリート」にすら理解不能の、謎めいた大作との評を受けるにいたった。20世紀後半から今日まで、それへの評価はふたたび高まったとはいうものの、作品の同時代コンテキストがどれだけ正確に理解されているかは定かではない。テキストとコンテキストへの理解が一筋縄では行かないということは多くの研究者の一致するところで、エリオットへの評価が、19世紀イギリスの流行作家の1人ではなく、「偉大なイギリス人小説家」というリーヴィスの定めた線に沿って展開するなら、その作品のコンテキストに対しても、著者の生涯、思想、影響に対しても、地道で執拗な研究が不可欠である。以下の研究の形式は、エリオットのイタリア旅行記そのものに高い文学性があることを示す狙いからではなく、エリオット文学の展開、とりわけ『ロモラ』のコンテキストと背景を詳細に解き明かすことが不可欠との個人的認識から要請されたものである。ギリシャ文学研究者がホメロスの周辺作品（たとえばホメロス讃歌や叙事詩環）に着目し、周辺作品への詳細な解説を通じて、ホメロス叙事詩へのより正確な理解を目指すような種の仕事、近づきがたいメジャーな作品に対し、マイナー作品の徹底的な考証を通じて距離を縮めるような試みである。それが成功しているかどうかは、ジョージ・エリオットへの興味を有する読み手の判断にゆだねたい。

1860年のイタリア旅行からロンドンに戻った後、エリオットはおそらく数日から数週間を費やしてイタリア旅行の記録を執筆し、その原稿に「イタリアの回想。1860年 (Recollections of Italy. 1860)」⁹⁰とタイトルを付した。彼女は意図的に記録の対象をイタリア滞にかぎっており、イタリアに入る前と出た後の行程と出来事については何も記していない。発表が意図されていたのかどうかははっきりしない

が、結果的には、その生前には発表されず、そのテキストを知るのはルイスやクロスなど周辺のごく一部のの人にとどまった。クロスが1885年の『エリオット伝』の第10章「初のイタリア旅行」にイタリア旅行記の全体を、ところどころに関連書簡を挟みつつ収録したことで、その存在が一般の読者に知られることになった。エリオットのまとまった紀行文として今日知られているのは、1854年から翌年にかけてのドイツ旅行、1856年のイルフラクーム滞在、1857年のシリー諸島とジャージー滞在、1858年のドイツ旅行、そして1860年のイタリア旅行をテーマにしたテキストである。エリオットの日記の校訂版 (*Journals*) には、彼女の1864年のイタリア旅行と1865年のノルマンディーとブルターニュ旅行に関連するテキストも収録されているが、これらは形式的には通常の日記に近い内容である。1866年以降もルイス夫妻は毎年のようにヨーロッパの各地へ旅行に出かけたが、エリオットによる旅行記として残っているテキストはないようである。

これらのうち、エリオットが発表したのは「ワイマールの回想 1854 年」のみである。このテキストは「ワイマールの3か月」と「リスト、ワーグナーとワイマール」の2篇に分割され、修正を施されたうえ、それぞれ『フレイザーズ・マガジン』1855年6月号と7月号に掲載された。他の旅行記はすべて未発表である。彼女がそれらの発表に拘泥しなかったのは、ジャーナリストとしての書き物の練習の意味合いが強かったからであろう。彼女は1853年春から夏にかけてルイスと親密になり、54年7月末から事実上の夫婦としてワイマールに滞在したが、彼女は専業主婦になるつもりはなく、まずはジャーナリストとして安定的な経済基盤を得ることを狙っていた。ルイスが当時の有力ジャーナリストの1人であったことも彼女の当初の方針を後押ししたであろう。上記雑誌の編集者に「ミス・エヴァンズ」による記事2篇の掲載を依頼したのもルイスであった⁹⁶⁾。この時期、自身が創刊した『リーダー』誌の編集から退いていたルイスは自身の著述に力を入れる一方で、メアリアンの物書きとしての可能性を探ってもいたようだ。1856年9月に彼女に小説

の執筆を提案したのも彼であり、出来上がった「エイモス・パートン師の悲運」を友人の牧師の作としてジョン・ブラックウッドに売り込んだのも彼である。こうしてルイスの力を介して、小説を書き始めた彼女は、1857年初めまでに雑誌向けの記事の執筆をすべて切り上げ、小説の執筆に専念することになる。彼女自身がそれにやりがいを見出し、一定の収入を確保する当てができたからである。彼女の小説家としての自信は1859年2月に刊行された『アダム・ビード』の成功により、確固たるものとなった。収入の足しにと考えて書き始めた旅行記であったため、小説で十分な富を得た後は、それをあえて書く必要がなくなったわけである。しかし、1860年のイタリア旅行記は別であり、彼女にはそれをあえて書く必要があった。それは以下のように始まる。

私たちはイタリアへの私たちの旅を終えたところだ——それは、直接の楽しみへの期待というよりは、私の素養にそれがもたらすだろう新たな要素への期待とともに、私が何年も心待ちにしていた旅行であった。…私は各々の日に私たちが何をしたかのごく簡単な記録しか残していない。だから、余暇と気持ちが十分にあるときはいつも私の回想を書き下ろす——私たちの3か月の旅行から私が持ち帰った印象を、私自身に向けてはっきりさせるためだけに。(*Journals* 336)

彼女が書いた旅行記のうち、冒頭にこれほど明快な宣言が置かれているのは1860年のイタリア旅行記のみである。旅行中、短い日記のような記録は付けていたけれども、それでは不十分で、まとまった記録を、何かの媒体に発表するためではなく、彼女がイタリアで受けた「種々の印象 (the impressions)」を彼女自身に対してクリアにするために、書き残す必要があったというのである。実は彼女はこれより前にイタリアに旅したことがあった。それは1849年のことで、彼女はプレイ夫妻とヨーロッパ旅行に出た際、フランスからミラノとその周辺地域を訪れ、スイスに抜けている。しかしこの短期のイタリア旅行が彼女に大きな影響をおよぼした気配はない。むしろ当時、彼女が深く気に入った土地は

⁹⁶⁾ *Journals*, pp. 336-368. 既存の邦訳は、富田成子による「イタリア——1860年」、同訳『回想録：ヨーロッパめぐり』所収、213-292頁。

⁹⁷⁾ 詳細は、*Journals*, pp. 215-217 を参照。

ジュネーヴであった。それから約10年を経て、彼女はより強い憧れをイタリアに抱くようになり、1860年、ついにその念願を果たした。そしてルイスとともにイタリアを旅する中、ある場所で、彼女は一つの野心的なテーマを見出し、即座にそれに向かうことを決意したのである。「イタリア回想」で伏せられているそのテーマは、ルイスの日記から明らかになる。『ロモラ』のコンテクストと背景を把握するうえで、1860年の彼らのフィレンツェ滞在の記録がきわめて重要であることもルイスによって明かされる。

5月21日月曜日。今朝、サヴォナローラについて読書していたとき、彼の生涯と時代 (his life and times) が歴史ロマンスの立派な素材になりそうだという考えが私に浮かんだ。即座にポリーがこのアイデアに熱烈に飛びついた。これは彼女の研究と共感にぴったり当てはまりそのような主題で、我々のフィレンツェ滞中に新鮮な興味を与えてくれそうだ… (L iii 295)

夫妻がフィレンツェに到着したのは5月17日であり、そのわずか4日後に新規のプロジェクトの方向性が固まったことになる。ヘイト編の書簡集にはルイスの5月22日の日記も引用されている。それによれば、彼らはこの日、アカデミア美術館でフラ・バルトロメオによるサヴォナローラの肖像画を鑑賞し、サヴォナローラが院長を務めた有名なサン・マルコ修道院を訪れた。当時、修道院はまだ機能しており、女性の内部への立ち入りが禁止されていたことから、ルイスはフラ・アンジェリコの巨大な磔刑図が描かれた一室にメアリアンを残し、一人で内部へ進んで彼女のためのメモを取った。この日、夫妻は書店でサヴォナローラの詩集とペランスの『サヴォナローラ伝』を購入している⁹⁸⁾。5月21日にルイスが読んでいたサヴォナローラ関連の本は、P・ヴィッラーリの『サヴォナローラ伝 (Storia di Fra Girolamo Savonarola e de' suoi tempi)』である可能性が高い。というのも、それは第1巻が1859年にフィレンツェで発売されたばかりで、夫妻のフィレンツェ訪問時に確実に書店の棚にあった

と思われるうえ、表題にルイスの言及する「時代 (times)」を意味するイタリア語 *tempi* が含まれているからである⁹⁹⁾。ルイスの書がヴィッラーリの書であったとして、彼はフィレンツェかイタリアの別の都市の書店で自発的にそれを買って、読み始めたのであろうか。ありそうなのは、すでにサヴォナローラに関心を寄せていたメアリアンがフィレンツェの書店でそれを買ひ、素早く内容に目を通し、その意図を明かさずにルイスに一読を勧めたというシナリオである。この推測が正しければ、ルイスが示したアイデアに彼女が「即座に…熱烈に飛びついた」という展開がたやすく理解できる。正確なタイミングは不明であるものの、彼女はすでにサヴォナローラに絡めた「歴史ロマンス」を書くアイデアを温めており、プロジェクトを起動するきっかけとして、ルイスの言葉による後押しを期待していたわけである。

エリオットが5月27日にウィリアム・ブラックウッドに送った手紙も彼女がフィレンツェで次作への強い手応えを得ていたことを示す。

私たちの旅には喜びのクレシェンドがあります。というのも、フィレンツェは近代芸術の歴史との関係から、ローマにおけるよりもはるかに強い興味を私たちの中にかき立て、非常に野心的なプロジェクトを抱くよう私を仕向けたからです。このことは、あなたとジョン・ブラックウッド氏以外のすべての人には秘密とするつもりです。 (L iii 300)

彼女がそのプロジェクトを一部の人以外には秘密にすることを欲したのは、第一にそれが野心的な内容であり、彼女が望む水準でそれを書き上げる自信が持てなかったからである。彼女は6月23日にベルンからジョン・ブラックウッドに宛てた書簡でこう記す。「私の大きなプロジェクトが何かを手紙でお伝えすることはとても無理ではないかと思います。私はまだそれを秘密にしておきたいのです。大変な研究と労苦が必要になるでしょうが、私は始めたくてうずうずしています」 (L iii 307)。

結局、彼女が「あなたに例の秘密をお伝えすべき

⁹⁸⁾ ルイスの言う「ペランスの『サヴォナローラ伝』 (Perrens's *Vie de Savonarola*)」は、F. T. Perrens, *Jérôme Savonarole, sa vie, ses prédications, ses écrits*, 2 vols. (Paris, 1854) のこと。「サヴォナローラの詩集 (Savonarola's poems)」は、*Poesie di Ieronimo Savonarola*, ed. Audin de Rian (Florence, 1847) と思われる。Cf. L, iii, pp. 295-296; *Romola*, p. 679.

⁹⁹⁾ さらに偶然であろうが、L・ヴィッラーリによる英訳タイトルは *Life and Times of Savonarola*、ルイスの日記にある語句「his life and times」とほぼ同じである。

と思います」と切り出し、サヴォナローラ時代のフィレンツェを舞台とする歴史小説を書く計画をジョン・ブラックウッドに書簡で明かしたのは8月28日である (L iii 339)。しかし、この書簡で彼女はそれよりも「イギリス小説」を先に書くと明言している。実際、彼女は1860年の夏から翌年春にかけて、短編「ジェイコブ兄さん」と中編『サイラス・マーナー』を書き上げ、後に『ロモラ』の表題を付与される歴史小説に関する作業はほぼ行わなかった。彼女の信条として、それは「大変な研究と労苦 (a great deal of study and labour)」なしに書かれるべき作ではなかったからである。それは彼女の小説家としての真価が問われる作になるはずで、彼女がふさわしいと感じるタイミングで開始されねばならなかった。彼女が1860年5月のフィレンツェ訪問で『ロモラ』の着想を得たことは多くの研究者の指摘するところであるが、彼女がそこで小説家としての自意識を強め、大きな野心を抱いたことは十分に理解されていない。5月18日のジョン・ブラックウッド宛ての書簡でほのめかされているように (L iii 294)、彼女はかの地へ着くなり、ルネサンス・フィレンツェの偉大な芸術家の系譜に連なることを自らの使命としたのである。

【略号】

- Browning : Robert Browning, *Men and Women*, 2 vols. (London, 1855).
 CA : S. Hutchinson ed., *George Eliot: Critical Assessments*, 4 vols. (Mountfield, 1996).
 Cross : J. W. Cross ed., *George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals*, 3 vols. (Edinburgh / London, 1885).
 Dussler : L. Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of His Paintings, Wall-Paintings and Tapestries*, tr. S. Cruft (London / New York, 1971).
 FPF : *Florence: The Paintings and Frescoes: 1250-1743* (New York, 2015).
 Gli Uffizi : *Gli Uffizi: Catalogo generale*, 2nd ed. (Florence, 1980).
 Haight : G. S. Haight, *George Eliot: A Biography* (New York / Oxford, 1968).
 Hands : T. Hands, *A George Eliot Chronology* (Boston, 1989).
 Journals : M. Harris and J. Johnston eds., *The Journals of George Eliot* (Cambridge, 1998).
 L : G. S. Haight ed., *The George Eliot Letters*, 9 vols. (New Haven, 1954-1978).
 Meyer : J. Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of His Paintings*, vols. 1-3 (Landshut, 2001-2008).
 Notebook : George Eliot, *A Writer's Notebook, 1854-1879 and Uncollected Writings*, ed. J. Wiesenfarth (Charlottesville, 1981).
 ORC : J. Rignall ed., *Oxford Reader's Companion to George Eliot* (Oxford / New York, 2000).
 Pedrocco : F. Pedrocco, *Titian: The Complete Paintings* (London, 2001).
 Romola : George Eliot, *Romola*, ed. A. Brown (Oxford, 1993).
 Wethey II : H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, vol. 2: *The Portraits* (London / New York, 1969-1975).
 『イタリア絵画史』: スタンダール (マリー・アンリ・ペール)、吉川逸治訳『イタリア絵画史』(スタンダール全集9、人文書院、1969年)
 『イタリアのおもかげ』: チャールズ・ディケンズ (伊藤弘之ほか訳)『イタリアのおもかげ』(岩波文庫、2000年; Charles Dickens, *Pictures from Italy* [London, 1846])
 『美術家列伝』: ジョルジョ・ヴァザーリ (森田義之ほか監修)『美術家列伝』(中央公論美術出版、2014年-)

3. フィレンツェの印象——翻訳と註——

…チヴィタ・ヴェッキアまで一昼夜の旅、そしてリヴォルノへもう一昼夜——夏の海なのに船酔いで骨身にこたえるきつい移動！私たちは青空のもとで親愛なるピサをまた眺め、その後フィレンツェへ向かった⁽¹⁾。ローマとは違って、(鉄道から)街のクーポラや塔、周辺の丘陵が視界に入るとわくわくする

——青々とした丘陵のあちこちに白い邸宅がまぶされている。私たちはフェッシュ・ミシエリ氏と一緒にパンション・シュイス⁽²⁾に宿をとった。彼は感じのいいジュネーヴの紳士で、蒸気船での移動中に私たちと知り合った。そして初日⁽³⁾の夕方、私たちはこの人と一緒に、フィレンツェの周辺でもっとも美しいとされる遠足に出かけた——フィエーゾレ⁽⁴⁾を馬車で訪れたのだ。遠目にはまるで羊の群れであるか

(1) ルイス夫妻は1860年3月24日に自宅のあるロンドンを発し、4月1日から28日までローマに滞在した。2人は船で同地を発し、29日にナポリに到着、5月15日までナポリとその周辺(パエストゥム、アマルフィ、ソレント)に滞在した。その後、ナポリからの2日の船旅をへて、17日朝に港町リヴォルノに着き、ピサを経由する鉄道に乗り換え、おそらく同日の夕方近くにフィレンツェに到着した。

(2) 当時のフィレンツェの名門ホテルの一つで、ストロッツィ宮の向かい、トルナブオーニ通り沿いの角に位置した。19世紀の著名な作曲家ヴェルディ、ドニゼッティ、ロッシーニらが好んだホテルとされる。現在は世界的宝飾品ブランドであるブルガリの店舗になっている。Cf. F. Bugliani, "Romola in England and Italy (1868-1924)," in: E. Shaffer and C. Brown eds., *The Reception of George Eliot in Europe* (London, 2016), p. 202.

(3) 1860年5月17日。

(4) フィレンツェ中心部から北東に約5キロ離れた丘の上にある町。紀元前8世紀頃にエトルリア人がこの丘に住み始め、その後、古代ローマ人の町としてフィレンツェよりも先に発展した。エリオットがフィエーゾレをとくに気に入ったことはこの回想からも、『ロモラ』にある複数の言及からも確認できる。まずその序(Proem)には、サン・ミニアート⁽¹⁾の丘からの眺望に関して、「修道院の壁と糸杉を王冠のようにいただくフィエーゾレの急こう配の丘」との一文がある。フィエーゾレにはフランシスコ会修道院とドミニコ会修道院があったが、後者は画家のフラ・アンジェリコ(フラ・ジョヴァンニ・ダ・フィエーゾレとも呼ばれた)が入門した修道院としても知られる。『ロモラ』の第11章には、ロモラの兄で、重い病を患ったフラ・ルカがフィレンツェ市内のサン・マルコ修道院からフィエーゾレのドミニコ会修道院へ移されたとの話題がある。フィエーゾレはエピローグでも言及される。「柱廊の右端からは、ボルゴ・ピンティ通りの全体と、フィエーゾレへ向かう城門とその向こうの壮麗な丘陵が見渡せた」。これは、物語の最後、ロモラが新たな家族と一緒に暮らす、ボルゴ・ピンティ通りに面した住宅からの眺望であり、言及されている城門はポルタ・サン・ガッロのことである。当時、フィエーゾレへ向かう人々はこの城門を出て、北東の丘へ伸びる道を上った。この記述には重要な含みがある。というのは、ロモラが最初にフィレンツェ脱出を試みる際に、ボルゴ・ピンティ通りを進み、ポルタ・サン・ガッロを抜けたとされているからである。ボルゴ・ピンティ通りそのものは北北東に伸び、城壁に突き当たって終わるが、その方向の先にはフィエーゾレが位置する。エリオットが実際にフィエーゾレで受けた強い印象(彼女は1861年にもそこを訪れている)が『ロモラ』のこうした設定に反映していると考えられる。

さらにフィエーゾレは主人公ロモラの名の由来とも考えられる。これまで、ロモラの名の由来として提起された説は2つある。一つは、「ロモラはクリスチャン・ネームではなく地名である。フィレンツェの南西、チェルトーザ周辺の丘にロモラと称される小さな村がある」と言う、G・S・ヘイトの説。ヘイトによれば、夫妻の現地調査中にルイスがフィレンツェ周辺の9つの山の名を記したリストにこのロモラが含まれている(Haight, p. 345)。もう一つは、神話上のローマの創始者であるロムルス(イタリア語でロモロ Romolo)の女性形であるとするF・ボナパルトの説。彼女はエリオットの書簡にある何気ないコメントに注意を促す。ロモラの命名に関して、エリオットはとある読者からの「Romola」の発音についての質問にこう答えている。「ロモラと発音したうえで、Romulusのイタリア語の対応語としてロモロを意識すれば、あなたは正しい着想を得たことになります」(L, v, p. 174)。ボナパルトはローマおよびロムルスの名が、ヴィクトリア朝期のイギリス人にローマの聖俗双方の遺産を強く想起させたとして、エリオットがロムルスの名にちなんでロモラを選んだとしている。F. Bonaparte, *The Triptych and the Cross: The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination* (New York, 1979), p. 20. M・ハリスもボナパルトの説を支持している(ORC, p. 346)。しかし私見では、これらよりも有力なのは、フィエーゾレの守護聖人、聖ロモロである。フィエーゾレの主聖堂はドゥオーモ・ディ・サン・ロモロと呼ばれ、初代フィエーゾレ司教と伝えられるこの聖人に献堂されている。フィエーゾレの聖ロモロは『ロモラ』には1か所も現れないが、エリオットはこの聖人を確実に知っていた。というのも、彼女は自らの創作用ノートに聖ロモロの記事を記入しているからである。「聖ロムロ(San Romulo)、フィエーゾレの初代司教にして使徒。伝説によれば、彼は高貴なローマ人で、聖ペテロによる改宗者であった。後者は彼を、当時エトルリア人の最大の都市の一つであったフィエーゾレへ送った。彼はネロの治世に殉教した。主聖堂は彼にささげられている」(Notebook, p. 67)。この記述はエリオットのオリジナルではなく、彼女が1861年8月頃に集中的に参照した書、Mrs. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, vol. 2 (London, 1848), pp. 339-340からの引用である。キリスト教の諸聖人とその芸術表象について網羅的に調査する中で、彼女はこの聖人に着目し、他の多くの聖人とともにノートに書き写したわけである。エリオットは引用していないが、ジェイムソン夫人は「私はフィレンツェの諸教会でも聖ロムロを見つけた。彼は司教の衣をまとい、棕櫚を手にはしている」と記している。

このようにエリオットは『ロモラ』の執筆に先立って、2人のロモロを意識していたことが確実である。1人は神話上のロ

のような白い家々の点在する、緑のなだらかな丘陵を最大限視界に収められるのはこの地である。人気がない雄大な山々が背後にひっそりと控え、アルノ溪谷の平地が右方の彼方まで伸びている。フィエーゾレからの眺めが最高であると思うけれども、私たちが翌日⁽⁵⁾の夕方に訪れたサン・ミニアート⁽⁶⁾からの眺めは別種の興味をそそる。というのも、ここではフィレンツェの街並みは眼下のすぐ近くに広

がり、様々な建物をより細かく見分けることができるからだ。ベッロスグアルド⁽⁷⁾にも同じことが当てはまるが、その特徴は一段と際立っている。遠くの町のごちゃごちゃした屋根の中に、フィレンツェにあるような多種多様な形の塔やクーポラがそびえるのを見るのは、目と思考にとってどれほど爽快か！ブルネレスキの力強いドーム⁽⁸⁾があり、そのそばにはジョットの比類なき鐘楼⁽⁹⁾がある。これは遠くか

ムルスであり、もう1人はフィエーゾレの聖ロモロ。前者は主人公ロモラにとってギリシャ・ローマの異教文化のシンボルであり、後者は伝統的なキリスト教信仰の価値、重しのシンボルであると考えれば、読み手はエリオットの二重のニュアンスを正しく汲み取ったことになるだろう。さらに物語の展開に関して無視しえないのは、『ロモラ』の終盤で、ロモラが一部の人から聖女のように目されていることである。テッサとモンナ・リーザは彼女を「聖人」(a saint)のように感じ(第56章)、ロモラが小舟で流れ着いた寂れた町の住人は彼女のことを「祝福されし婦人」(the blessed Lady)と言い伝えた(第68章)。つまり、エリオットは物語の悲劇的な展開を通じて、ロモラが中世イタリアの新たな聖人、聖ロモラになることをほのめかしている。ロモラは(著者と読者の想像の中で)、フィレンツェの新たな守護聖人(女)の役を担い、現実のフィエーゾレの守護聖人(男)と対になるわけである。ロモラの属するデ・バルディの一族について、彼らは14世紀から15世紀にかけてフィレンツェの有力家門であったことが知られている。実際、コジモ・デ・メディチ(イル・ヴェッキオ)はバルディ家の娘、コンテッシナ・ディ・ジョヴァンニ・デ・バルディと結婚している。ロレンツォ・デ・メディチ(イル・マニフィコ)はコンテッシナ・デ・バルディの孫に当たり、ロモラの名付け親(godfather)がメディチ派の有力者ベルナルド・デル・ネロであるとするエリオットの設定も無理がない。同様に、異教徒の学問に打ち込み、後世に名を残そうとした父バルド・デ・バルディが(長じて血筋と学識を誇る高潔な)娘に、偉大な始祖ロムルスに通じる名を与えていることもエリオットならではの周到な設定と言える。コジモとコンテッシナの結婚については、N. R. Tomas, *The Medici Women: Gender and Power in Renaissance Florence* (Aldershot, 2013), pp. 16-17 を参照。

(5) 1860年5月18日。

(6) サン・ミニアート・アル・モンテ教会(San Miniato al Monte)。フィレンツェ旧市街の南東、サン・ニコロ門を出て南の丘を500メートルほど進んだ場所にある教会。今日ではサン・ニコロ門に近いミケランジェロ広場が市街眺望の名所として知られているが、より奥のサン・ミニアート教会からはより高い位置からの眺望を楽しむことができる。『ロモラ』は、1492年に死んだ高貴なフィレンツェ人の霊がサン・ミニアートからフィレンツェ市街を眺望する場面から始まるが、序の緻密な風景描写に、エリオットのサン・ミニアート訪問の実体験が反映されていることは疑いない。

(7) ベッロスグアルド(Bellosguardo)はフィレンツェの南西に広がる丘陵のこと。ここはフィレンツェ時代のガリレオ・ガリレイの邸宅および塔があったところで、今日、その建物と敷地はホテル(トーレ・ディ・ベッロスグアルド)として用いられている。日にちは不明であるが、ルイス夫妻は実際にこの塔に上り、市街を見渡している。エリオットは1861年初夏のフィレンツェ訪問でも同じ眺望の名所(サン・ミニアート、ガリレオの塔、ベッロスグアルド、フィエーゾレ)を訪れている。*Journals*, p. 89.

(8) ブルネレスキのクーポラ(Cupola del Brunelleschi)。ドゥオーモ造営局が1418年に実施したクーポラ建設のためのコンテストに勝利したのはフィレンツェ出身の金細工師フィリッポ・ブルネレスキ(1377-1446年)である。彼は地面からの木枠の足場を用いずとも建設が可能であると主張した。1420年から二重構造のクーポラの建造に着手し、1436年に頂塔(ランタン)基部までの作業を終えた。新たなコンテストの結果、頂塔の建設もブルネレスキに託されることになったが、1446年の彼の死去によって工事は中断、友人のミクロツォ・ディ・バルトロメオによって引き継がれ、1461年に完成した。頂塔上部のブロンズ製の球と十字架はヴェロッキオとその工房により、1460年代に設置された。

(9) ジョットの鐘楼(Campanile di Giotto)。奥行きと幅はともに約14.5メートル、高さは約85メートル、5層から構成され、上部の3層には窓が配置されている。1334年に画家のジョット(1267頃-1337年)が建設に着手したため、この名で知られる。ジョットが1337年に没したため、アンドレア・ピサーノが工事を受け継ぎ、最終的に1359年、フランチェスコ・タレンティの監督下で完成された。当初のジョットの設計および装飾がどれだけ保持されているかは定かではないが、白、赤、緑の三色の大理石の使用を決めたのはジョットであり、彼の画家としての才覚が鐘楼の端整かつ優美な仕上がりにも反映されていると思われる。なおエリオットはフィレンツェ到着の翌日に当たる1860年5月18日付の出版業者ジョン・ブラックウッド宛ての書簡で、カヴール伯の業績よりもジョットとブルネレスキの業績のほうに関心があると述べている(L, iii, p. 294)。「イタリア回想」におけるジョットの鐘楼への高い評価は、エリオット自身、それをジョットの天才が遺憾なく発揮された建築物とみなしていたことを物語る。作家のチャールズ・ディケンズは1846年に刊行した旅行記『イタリアのおもかげ』(*Pictures from Italy*)において、それを「イタリア・ゴシックの美しい塔であるカンパニール」(the beautiful Italian Gothic Tower Campanile)としか言及していないが、フィレンツェ在住の詩人ロバート・ブラウニングは1855年に発表した詩「フィレンツェの昔の絵画」(Old Pictures of Florence, in: Browning, pp. 185-195)において、ジョットとその鐘楼に最大級の讃辞を送っている。エリオットのジョットの鐘楼への評価はブラウニングの詩の影響とも解釈できる。フィレンツェを旅行記全体の中ではわずか

らでも華麗な色彩がわかる、宝石のように美しい建物である。右手の向こうにはパラッツォ・ヴェッキオの豪壮な塔があり、その頂で旗がはためいている。そして優雅なバディア⁽¹⁰⁾とバルジェッロが近くにある。また私たちの近くには、サント・スピリートの壮大な鐘楼とサンタ・クロチェの鐘楼がある。その左のずっと奥にはサン・ロレンツォのクーポラとサンタ・マリア・ノヴェッラの塔がある。さらに形と歴史がそれほど目立たない、その他のクーポラと鐘楼があちらこちらに。

その輝かしい歴史的な誉れを知らずとも、ドゥオーモの外観は眺めるのが楽しい。むろん未完の哀れなファサード⁽¹¹⁾を見ないで話だが。門扉の上の

舞い上がるピナクル⁽¹²⁾も壮麗で、巨大な半円状の後陣にある窓の形状も美しい。とくにジョットの鐘楼がそびえる側の白大理石は実に濃厚な黄色をしていて、黒い縞模様⁽¹³⁾が瑕疵とは思えなくなるほどだ。ジョットの塔は淡い桃色の大理石とうねる柱で仕切られた繊細なゴシック窓で飾られ、ドームの立派な恰幅とは対照的に、視線を上方高くまで持ち上げる軽やかさで際立っている。ドゥオーモのこの側面の全景は忘れがたい眺めである。そしてダンテがこの広場⁽¹⁴⁾の彼のおなじみの椅子から目にしたのはこの眺めである⁽¹⁵⁾。そばには『天国の門』⁽¹⁶⁾で有名な洗礼堂⁽¹⁷⁾がある。しかしこの門扉を別として、それには外観の美しさはない。内部は大仰な初期モザイク

しか取り上げなかったディケンズとは異なり、ブラウニングはジョットの鐘楼を称賛した後、さながら彼らがジョットの子らであるかのように、彼以降のフィレンツェの代表的な芸術家たちの名を挙げている。エリオットはそのフィレンツェ記述の冒頭でブルネレスキとジョットの名を挙げた後、夫妻がフィレンツェで実際に目にした数々の作品を芸術家の名とともに記述する。フィレンツェの最大の魅力が過去の芸術にあるという認識をエリオットはブラウニングと共有している。

- (10) バディア・フィオレンティーナ教会 (Badia Fiorentina)。978年にルッカの貴族女性ウィッラによりベネディクト会修道院の一部として建てられた教会。1300年前後にラテン十字の形に建て替えられ、1630年頃に今日の形に改造された。創建直後のブランデンブルク伯フーゴによる寄進と朝晩の鐘の音はダンテの『神曲』(16歌と15歌)で言及されている。
- (11) 今日フィレンツェを訪問する人々の多くは、サンタ・マリア・デル・フィオーレのファサードが1880年代まで未完成であり、サン・ロレンツォ教会のファサードのようにレンガの面が剥き出しになっていたことを知らないであろう。最初のファサードはドゥオーモの建築家アルノルフォ・ディ・カンビオによって設計され、1420年までに地上から約3分の1の高さまで制作されていたが、残りの部分は放棄され、1587-88年にこの最初のファサードもすべて撤去された。統一王国の成立後、1865年から1871年まで首都がフィレンツェに置かれたことが契機となり、ファサードを新たに完成させる計画が持ち上がり、コンテストの結果、エミリオ・デ・ファブリスによるネオ・ゴシック様式のデザインが採用された。1876年に始まった工事は1886年に終了した。当然、ルイス夫妻はこのエミリオ・デ・ファブリスのデザインによるファサードを見ていない。彼らがフィレンツェに滞在した時期のファサードはまだレンガが剥き出しの状態であった。未完のファサードは、クーポラ基部の今も未完のバルコニー(16世紀初めに1面が設置された後、ミケランジェロの主張により、残りの7面への設置は放棄された)とともに、フィレンツェ訪問者のドゥオーモ全体への美的評価にネガティブに作用していたことは疑いない。実際、19世紀後半まで、ドゥオーモの建築および外的装飾がヨーロッパの専門家や文人の注目を集めることはなかった。たとえば、ディケンズは『イタリアのおもかげ』において、ブルネレスキのクーポラを「偉大なドーム」、「輝けるドーム」と呼ぶだけである。彼にとって、それはフィレンツェのシンボリックな建造物ではあっても、入念な鑑賞や探究の対象ではなかった。
- (12) ドゥオーモの本体は鐘楼の位置する南側から先に築かれたと伝えられている。側廊の右陣近くにカノニチ門が、反対側(北側)の、左陣近くの側廊にはマンデルラ門が置かれている。エリオットがピナクルと述べているものは両門の上部にある屋根状の大理石装飾のこと。ヴァザーリはマンデルラ門のルネットにあるドメニコ・ギルランダイオの『受胎告知』をモザイクの傑作と評している。『美術家列伝』第1巻、86頁。
- (13) ドゥオーモの外壁は白と緑の大理石で覆われている。一般にフィレンツェで使用されている白大理石はカッラーラ産、緑大理石はプラート産である。エリオットの時代、緑の大理石は経年により黒っぽく見えたのであろう。
- (14) ドゥオーモ広場 (Piazza del Duomo) のこと。
- (15) ディケンズは、広場の舗装の中に誰も踏まない「ダンテの石」(the Stone of Dante)と称される四角い場があり、ダンテが自分の椅子をそこに置いて、瞑想しつつ座っていたという逸話を『イタリアのおもかげ』で紹介している(357頁)。エリオットはディケンズの記述を念頭に、実際に「ダンテの石」の場所をドゥオーモ広場の南で確認したのであろう。
- (16) ロレンツォ・ギベルティによるブロンズ製の『天国の門』(Porta del Paradiso)。洗礼堂の東門の扉の装飾として制作された。ヴァザーリによれば、1401年、受注者を決めるために開催されたコンテストで、自らも参加者であったブルネレスキとその友人ドナテッロはギベルティの試作品を最高のものとみなし、ギベルティを優勝者とするよう造営局に進言した。ブルネレスキは彫刻以外の分野で第一人者となることを望み、さらなる修練のためにドナテッロとともにローマへ向かった。現在、洗礼堂の門に飾られているものはレプリカであり、実物はドゥオーモ附属博物館で展示されている。
- (17) サン・ジョヴァンニ洗礼堂 (Battistero di San Giovanni)。フィレンツェ最古の建造物の一つとされているが、正確にいつ建設されたかは不明。八角形の形状は古代ローマ人の好む建築であったため、西ローマ帝国末期に由来するとの説もある。外部の大理石装飾は11世紀から13世紀にかけて仕上げられ、その後のフィレンツェの教会建築の基準的な装飾となった。

——目の大きな青白いキリストを天国と地獄のイメージが取り巻いている——で覆われた巨大なドームがあり、恐怖に近いものを感じさせる⁽¹⁸⁾。大聖堂の内部は比較的簡素で装飾も乏しいが、一つの偉大な美がある——上部で狭まる色付きの窓である⁽¹⁹⁾。主祭壇の背後には一つの彫刻がある——ミケランジェロの手になる最後の作品⁽²⁰⁾で、彼が自分の墓のために仕上げようとして果たせなかったものである。アリマタヤのヨセフがイエスの体を抱え、片側には母マリアが、もう片側には天使らしき者がいる。頭にフードをかぶったヨセフはまさしく迫真の姿をしている⁽²¹⁾。

外的建築について、フィレンツェの街路で見なけ

ればならないものは宮殿、中でも15世紀に由来する古い宮殿である。最高作の一つは私たちのホテルのすぐ向かいにあった。クローナカによって建てられた、パラッツォ・ストロツィ⁽²²⁾である。その大きさの点で申し分なく、あたかも昨年築かれたかのように鉄製の火かごとリング⁽²³⁾も備えられている。(誤った言い伝えによると) これは、ピッティ宮⁽²⁴⁾がそれを上回り、その建物を内に含むような規模の中庭を持つように建設されたという宮殿である。そのピッティ宮のキュクロプス的な巨大さと堂々たる端正さの結合は素晴らしい。規模と見栄えの面でピッティ宮に次ぐと私が思うのは、メディチ家の邸宅、パラッツォ・リッカルディ⁽²⁵⁾である。ミケラン

(18) 洗礼堂の中央にはかつて八角形の巨大な洗礼盤が置かれていたが1576年に撤去された。これはダンテの『神曲』にも、ダンテ自身が誕生後に洗礼を受けた場として言及されている。ドーム内側のモザイクのもっとも古い部分は祭壇背面のくぼみ上部(スカルセッラ)とされ、1220年代にフランシスコ会の修道士ヤコプス(ヤコポ・タレンティ)によって制作された(銘文が残されている)。その他の部分は13世紀を通じてモザイクが張られたと考えられているが、制作の詳細はわかっていない。祭壇上部のヴォールトにはトンドと8メートルの高さのキリストが描かれ、『最後の審判』の場面がそれらを囲んでいる。ヴァザーリはモザイク制作に必要な熟練に言及したうえで、イタリアの代表的な作品の一つとしてサン・ジョヴァンニ洗礼堂のそれを挙げている。『美術家列伝』第1巻、86頁。しかしそれはエリオットの審美眼をさほど満たさなかったようだ。彼女がこの旅行においてモザイクよりも、フレスコ、テンペラ、油彩を好んでいることは明白である。ルイスの日記から夫妻が5月22日午前に洗礼堂を訪れ、椅子に座ってしばらく内部を観察したことがわかる。L, iii, p. 295.

(19) エリオットが「一つの偉大な美」(one great beauty)と高く評価しているのは、ファサード上部とクーポラ基部に設置されている円形窓(roundel)のステンドグラスではなく、側廊と後陣ほかの壁面にある縦長のゴシック窓のステンドグラスのことである。円形窓のステンドグラスは1440年代にパオロ・ウッチェロ、アンドレア・デル・カスターニョ、ドナテッロ、ギベルティによって設計・制作されたことが知られている。ゴシック窓のうち、カノニチ門近くのそのステンドグラスは14世紀末にタッデオ・ガッディの息子、アーニョロ・ガッディが制作したもの。聖堂のステンドグラスも当時の有名芸術家たちが手掛けていた。ドゥオーモ内部にあって規模の点でもっとも目立つ作品はクーポラ内側に描かれている『最後の審判』のフレスコであろうが、コジモ1世の命を受けたジョルジョ・ヴァザーリ(1511-1574年)と彼の工房による巨大なフレスコについて、エリオットは一言も触れていない。

(20) ミケランジェロが晩年にローマで制作に着手したことが知られているピエタ像の一つ。ミケランジェロ自身はこの作品を途中で放棄したが、没後に弟子が愛好家の手で復元され、フィレンツェのドゥオーモ内に設置された。今はドゥオーモ附属博物館で展示されている。彼のもう一つの未完のピエタは『ロンダニーニのピエタ』と呼ばれる作で、ミラノのスフォルツェスコ城で展示されている。

(21) アリマタヤのヨセフは福音書においてキリストの遺体の引き取りを総督ピラトに申し出て、埋葬した人物として言及されている。エリオットの解釈は当時の定説にもとづくものであろう。今日、キリストの背後に立ち、その遺体を右側の母マリアに委ねようとしている人物はミケランジェロ自身の姿と、キリストの左の人物は天使ではなくマグダラのマリアとされている。

(22) 15世紀の富裕な銀行家フィリッポ・ストロツィが要塞の機能を備える私邸として造らせたもの。工事は1489年に始まったが、ストロツィ本人は1491年に没した。完成まで約50年を要したとされている。建築家のイル・クローナカ(1457-1508年)が建設にかかわっていたことは確実視されているが、1503年に完成した特徴的な中庭のほか、部分的な関与とする説が有力である。

(23) 馬車を停車させる際に御者が手綱をそこに結わえる金具のこと。宮殿ファサードの地上2メートルをゆうに超える位置にリング状の金具がほぼ等間隔で埋め込まれている。パラッツォ・ストロツィの場合、計10個のリングが設置されている。

(24) 15世紀の富裕な商人ルーカ・ピッティがアルノ川の南のゆるやかな斜面の上に築かせた巨大な宮殿。工事は1457年頃に始まったが、依頼主のピッティは完成を待たずに、1472年に没した。1549年にコジモ1世が妃トレドのエレオノーラの居城にするためピッティ家から購入した。その後、コジモ1世がメディチ家の住まいをヴェッキオ宮からピッティ宮へ移し、宮殿の背後にボーボリ庭園を造らせた。中庭は16世紀半ばに宮殿改築の指揮を執った建築家バルトロメオ・アマンナーティ(1511-1592年)の名にちなみ、「アマンナーティの中庭」(Cortile dell'Ammanati)と呼ばれる。1833年に宮殿の一部が美術館として公開された。

(25) 今日この宮殿はメディチ・リッカルディ宮(Palazzo Medici-Riccardi)と呼ばれる。コジモ・イル・ヴェッキオが1444年にフィレンツェ出身の著名な建築家ミケロッツォに、メディチ一族の私邸としての宮殿を建てるよう指示した。1階の重厚な石組みの壁は、コジモが宮殿に要塞としての機能を付そうと考えていたことを示す(コジモは1433年に敵対党派の策謀により

ジェロによって設計された、あの独特のラウレンツィアーナ図書館²⁶⁾を私たちが見たのはここである²⁷⁾。座席の前の机に書物が並べられているため、この図書館の内部は、暗褐色の木材で作られた信徒用の座席が並ぶ礼拝堂のそれに似ている。貴重な書物はすべて鎖で机につながれていて、私たちはここ

で4世紀のウェルギリウス²⁸⁾と『学説集』²⁹⁾に代表される、素晴らしい品質の古写本を目にした。それらはアマルフィで忘却から救出されたことになっているが、言い伝えよりも博識な人々によると、それは誤伝とのこと。ここには小さな礼拝堂もあり、ペノッツォ・ゴッツォリによる鮮やかなフレスコ³⁰⁾で

一時的にヴェッキオ宮に監禁され、翌年までの亡命生活も経験している)。完成には数十年を要したとされる。トスカーナ公コジモ1世がヴェッキオ宮を拠点にする1540年まで、メディチ一族がこの宮殿に暮らした。リッカルディの名は1659年にリッカルディ家が新たな所有者になったことにちなむ。

26) ラウレンツィアーナ図書館 (Biblioteca Laurenziana) はサン・ロレンツォ教会の回廊に面した左翼廊の2階にある。コジモ・イル・ヴェッキオとロレンツォ・イル・マニーフィコが収集した写本群を保管するスペースとして、メディチ家出身の教皇クレメンス7世 (ジュリオ・デ・メディチ; 在位 1523-34 年) がミケランジェロに設計および建築を命じた。ミケランジェロが中央に優美な装飾の階段が配された玄関と閲覧室の設計を手掛けたことは確実であるが、1530年代半ばのローマへの最終的移住により、現場での作業の多くは別の建築家に委ねられた。玄関は1559年から1571年にかけて、ミケランジェロのデザインをもとに、ヴァザーリとアマンナーティによって築かれた。今日この図書館には約11,000冊の写本が所蔵されている。

27) この図書館はパラッツォ・リッカルディではなく、サン・ロレンツォ教会の中にあるため、明らかにエリオットの記憶違いである。ハリスとジョンストンによれば、ジョージ・エリオットの自筆原稿の余白に彼女の記憶違いを指摘・訂正するクロスの鉛筆の書き込みがあるという。実際、クロスは「私たちが…を見たのはここであった」(It was here we saw...) を省き、「そして」(Then) の一語を補うことで、読者に間違いと悟らせないようにしている。エリオットのこの記憶違いは何に起因するのであろうか。一つの明らかな要因は、エリオットによる、ラウレンツィアーナ図書館とメディチ・リッカルディ宮の図書館との混同である。後者は、古写本の熱心な収集家であり、人文主義者との知的交友を楽しんでいたコジモ・イル・ヴェッキオが宮殿の建設に合わせ、自らとメディチ一族のために作らせたものである。祖父と趣味を同じくしたロレンツォもそれを愛用し、蔵書の拡充に努めていたと思われる。ラウレンツィアーナ図書館はコジモ1世がメディチ家とゆかりの深いサン・ロレンツォ教会の建物の中に作らせたものであり、メディチ家とコジモの名の関連により、両図書館の所在および由来は混同を招きやすい。しかし、エリオットのこの記憶違いには文学上の無視しえない意味がある。というのも、書物および図書館は『ロモラ』の重要なモチーフとなっているからである。ロモラの父バルドは古典学問の分野で画期的な業績を挙げようと欲していたが、老いて視力を失ったため、著述をあきらめ、私蔵する貴重な写本群をロレンツォ・デ・メディチに寄贈し、「バルディ図書館」(the Bardi library) の創始者になることで名誉を得ようと考えていた(第5章)。しかし、彼の計画はロレンツォの承諾を得る前に後者が没したため、宙に浮いてしまっていた。最終的に、バルドの蔵書は彼の死後、ティートがロモラに無断で外国の業者に売り払ったため(ミラノ公ルドヴィコ・スフォルツァが購入者という設定)、その生前の計画も水泡に帰してしまう。

サン・ロレンツォ教会の名称は、紀元3世紀にイタリアで殉教した聖ラウレンティウス(サン・ロレンツォ)にちなみ、ラウレンツィアーナ図書館の名称もこの聖人にちなむ。エリオットはこの図書館の名称をロレンツォ・イル・マニーフィコとの関連で記憶していたのであろう。そう考えると、ロレンツォが実際に暮らしたメディチ・リッカルディ宮でこの図書館を見たとする彼女の記述を整合的に理解することができる。おそらく彼女は「イタリア回想」を書いた時点ですでに、『ロモラ』の書物のモチーフを考案していたのであろう。創作のアイデアとして、ロレンツォ・イル・マニーフィコと一市民の蔵書との関連を強く意識するあまり、記憶違いが生じたと推測できる。ヘイトによれば、1860年5月のフィレンツェでルイス夫妻はマリアベッキアーナ図書館を訪れ、サヴォナローラの直筆写本を閲覧している(Haight, p. 326)。架空の「バルディ図書館」のモデルは、実在のフィレンツェ人アントニオ・マリアベッキ(1633-1714年)の個人蔵書から発展したマリアベッキアーナ図書館とみて間違いない。

28) これはラウレンツィアーナ図書館の所蔵する、ラテン詩人ウェルギリウスの現存する最古の写本の一つ(Biblioteca Laurenziana, Plut. 39.1)。ルネサンスの人文学者で、ウェルギリウスの著名な注釈者ポンポニウス・ラエトゥスが1470年ごろに北イタリアのボッピオの修道院との接触を通じて入手したもの。今は5世紀に作成された写本と考えられている。ラエトゥスはローマで長く活動したが、その死後、蔵書の一部はメディチ家の所有するところとなったのであろう。Cf. S. Casali and F. Stok, "Post-Classical Commentary," in: F. M. Góráin and Ch. Martindale eds., *The Cambridge Companion to Virgil*, 2nd ed. (Cambridge, 2019), p. 100.

29) ユスティニアヌスの『学説集』(Digesta ないし The Pandects)。紀元6世紀に皇帝ユスティニアヌス1世がトリボニアヌスに編纂を命じた法典のうち、古代以来の法学者の諸学説をテーマごとに集成したもの。ラウレンツィアーナ図書館の所蔵する『学説集』の写本は6世紀、つまり、実際の編纂事業と近い年代に由来する、きわめて資料的価値の高いもので、フィレンツェ本(Codex Florentina)、ピサーナ(Pisana)もしくはフローレンティナ(Florentina)と称される。近代の文献学はこれより後に書写された『学説集』の現存写本がすべてこのフィレンツェ本の派生であることを示している。この書はピサに長く保管されていたが、1406年、フィレンツェ・ピサ間の戦争の結果、フィレンツェ政府が戦利品として獲得した。以後ヴェッキオ宮に国宝として保管されていたが、1782年9月14日にラウレンツィアーナ図書館の蔵書に加えられた。Cf. Ch. M. Radding and A. Ciaralli eds., *The Corpus Iuris Civilis in the Middle Ages* (Leiden / Boston, 2007), pp. 2, 11-15, and 169-210。『ロモラ』第5章には、アンジェロ・ポリツィアーノによる『学説集』校訂の史実を踏まえたバルドの科白がある。

覆われている。

別の様式でもっと目立つのはパラッツォ・ヴェッキオである。アラベスクと花の透かし模様が彫り込まれた柱の並ぶその独特の中庭は、手の込んだ装飾の点で、建物の外観の著しい素朴さと好対照をなしている⁽³¹⁾。ここにはベンヴェヌート・チェッリーニによる貴重な象牙細工の小品⁽³²⁾があり、その他の小さな逸品や宝石が上階の大広間の飾り棚で保管されている。これらの部屋は全壁面をフレスコで覆われ、教会の聖歌隊席でよく目にされるような、木製のモザイクで建物や人物を表現する、豪華で緻密な象嵌の扉が据えられている。大会議室⁽³³⁾の装飾は醜い——フレスコも彫像も押しなべて趣味が悪い。

オルカーニャ⁽³⁴⁾のロτζャ・デイ・ランツィ⁽³⁵⁾は

薄汚れた暗い色合いのため、一見すると失望を誘う代物である。けれどもより長く眺めていると、その美しさが私の胸に迫ってきた。柱もヴォールトの稜線もとても優美で、装飾も上品である。その下に設置された彫像の中で抜きん出た作と私が思うのは、アイアスの遺体とそれを支えるギリシャ人兵士の像⁽³⁶⁾である。チェッリーニのペルセウス⁽³⁷⁾も素晴らしい。

私たちがジョットの（悲惨な状態の）フレスコ⁽³⁸⁾を見に行ったバルジェッロ⁽³⁹⁾は修復中であった。けれども私は素晴らしい中庭、紋章の彫刻、石造りの階段およびギャラリーを少しだけ見る事ができた。

フィレンツェのたいていの教会はぞっとする外観をしており——石か漆喰の外装を待つ状態のリブレ

(30) ベノッツォ・ゴッツォリ（1420 頃-1497 年）の『ベツレヘムに向かう東方の 3 賢王』。FPF, pp. 246-247. メディチ・リッカルディ宮の内部にある家族用の礼拝堂の壁面を覆うフレスコ・サイクルであり、メディチ家から依頼されたゴッツォリが 1459 年から数年をかけて制作した。フレスコにおいてベツレヘムへ向かう王や従者たちが、メディチ家の人々（コジモ・イル・ヴェッキオほか）や彼らと所縁のある人々（ガレアツォ・マリア・スフォルツァほか）の姿で描かれていることでも知られる。コジモ・イル・ヴェッキオが実現したメディチ家の権勢と富、そして彼らの信仰心をキリスト降誕に関連する歴史的な場面において表現するという野心的な絵画プログラムは、私邸内の礼拝堂という特殊な環境が可能ならしめたものであろう。

(31) パラッツォ・ヴェッキオの建物自体は 1300 年頃に、当時の有名建築家アルノルフォ・ディ・カンビオにより城塞として築かれたが、現在の中庭（コルティール）は 15 世紀半ばに、パラッツォ・メディチを手掛けたミケロッツォによって造られた。回廊の天井を覆うラファエロ風のグロテスク装飾は 1560 年代のヴァザーリとその工房によるもの。中庭の中央にはヴェロッキオ作のブロンズ像『イルカを抱くプットー』が置かれた。建物の外観は宮殿創建時のものをとどめているのに対し、中庭はルネサンス特有のデザインと装飾による造りのため、エリオットは両者のコントラストに注目している。

(32) ベンヴェヌート・チェッリーニ（1500-1571 年）は 16 世紀のフィレンツェを代表する彫刻家であるが、金工を得意とした彼の象牙細工があるかどうかは確認できなかった。

(33) エリオットが「great council chamber」と呼んでいるこの部屋は、ヴェッキオ宮 2 階の 500 人広間（Salone dei Cinquecento）のこと。幅 53.5 メートル、奥行き 22 メートル、高さ 18 メートルの巨大な広間で、1495 年に建築家のクローナカによって設置された。壁面を飾るのはヴァザーリ、ヴィンチェンツォ・ボルギーニらによるフィレンツェの栄光をテーマにしたフレスコであり、1565 年前後にコジモ 1 世時代の命により制作された。1503 年にレオナルド・ダ・ヴィンチとミケランジェロがフィレンツェの勝利を主題とする壁画を制作するよう、共和国政府から指示されたのもこの広間である。ヴァザーリは、クローナカがサヴォナローラの友人にしてその熱烈な支持者であったことと、この大広間の設置を提案したのがサヴォナローラであることを伝えている。『美術家列伝』第 2 巻のクローナカの章を参照。

(34) アンドレア・ディ・チョーネ・ディ・アルカンジェロ、通称オルカーニャ（1310 頃-1368 年）。ジョットと彫刻家アンドレア・ピサーノの薫陶を受けた芸術家として、フィレンツェを拠点に活動した。絵画、彫刻、建築の各分野で多くの作品を手掛け、大きな名声を得たとされるが、経年劣化や破損により、現存する作品はかならずしも多くない。彼の 2 人の弟、ナルド・ディ・チョーネとヤコポ・ディ・チョーネも芸術家として活動した。『美術家列伝』第 1 巻のオルカーニャの章を参照。

(35) ロτζャ・デイ・ランツィ（Loggia dei Lanzi）、もしくはシニョリーアのロτζャ。かつてはエリオットの記述にあるように、オルカーニャの設計とみなされていたが（ヴァザーリはそう記している）、オルカーニャの没後、1370 年代末から 1380 年代初めにかけて、ベンチ・ディ・チョーネとシモーネ・ディ・フランチェスコ・タレンティによって築かれたことが判明している。設計はオルカーニャの兄弟ヤコポ・ディ・チョーネのそれを継承したものと考えられている。

(36) 右手前の男の遺体を左奥の兜をかぶった男が運ぶ大理石像で、パスキエーノ群像と称される。人物の特定については諸説ある。20 世紀に入ってから一般的な説は、パトロクロスの遺体を運ぶメネラオスと、アキレウスの遺体を運ぶアイアスである。

(37) チェッリーニの『ペルセウス』。大理石の台座の上で、右手の剣でメドゥーサの首を刎ねたばかりのペルセウスが左手を持ち上げ、メドゥーサの首を示している。チェッリーニの代表作と広くみなされているブロンズ像で、コジモ 1 世の注文を受けた 1554 年から、完成まで 9 年を要した。チェッリーニ自身も有名な自伝の中でこの像の制作に費やした労力について詳細に語っている。

(38) これはバルジェッロ宮のマグダラのマリアの礼拝堂と聖具室のフレスコのことと思われる。マグダラのマリアの生涯とルシフェルのいる地獄を主題にしたもので、ジョット本人ではなく、彼の弟子らによって 1340 年頃に制作されたと考えられている。Cf. FPF, pp. 101-103.

ンガの山——皮を剥がれた動物のように見える⁽⁴⁰⁾。もっとも顕著な例外はサンタ・マリア・ノヴェッラ⁽⁴¹⁾であり、黒と白の大理石で入念に覆われている。私たちにあって遺憾なことに、この教会とサン・ロレンツォの内部は修復中であつた。だが私たちはオルカーニャの天国と地獄のフレスコ⁽⁴²⁾を見るためにサンタ・マリアに入ることができた。地獄は描き直されていたが、天国はこのひどい仕打ちを受けてい

ない。これはオルカーニャの技量を伝える壮麗な作品である⁽⁴³⁾——ピサのカンボサント⁽⁴⁴⁾にある彼のフレスコよりも格段に優れている⁽⁴⁵⁾。最下段の女性像のいくつかはとくに優美な出来である。メディチ一族の墓を収めるサン・ロレンツォの壮麗な礼拝堂⁽⁴⁶⁾については、その高価な大理石のすべてが不釣り合いで、重厚に過ぎる⁽⁴⁷⁾。別の小さな礼拝堂⁽⁴⁸⁾の墓の上にあるミケランジェロの世界的に有名な彫像⁽⁴⁹⁾

39) バルジェッロ宮 (Palazzo del Bargello)。13 世紀半ばに行政長官の居館として建てられ、ポデスタ宮と称された。16 世紀後半、フィレンツェを支配したメディチ家により、警察長官 (バルジェッロ) の本部および監獄に改められた。この宮殿は 1859 年にトスカーナ大公国政府の決定により閉鎖されたが、1865 年にバルジェッロ国立博物館 (Museo Nazionale del Bargello) として一般に公開され、今日にいたっている。ルイス夫妻がここで目にした修復工事は、宮殿の用途を博物館のそれに改変するた

40) 今日でもその状態で目立つものとしては、サン・ロレンツォ教会のファサードおよび側面が挙げられる。スタンダールも『イタリヤ絵画史』で、「あなた方もご存知の通り、この教会のファサードには、非常に醜いレンガの壁しかない」と述べている (第 159 章)。サン・ロレンツォのファサードは教皇レオ 10 世がミケランジェロに制作を命じていたが、教皇自身の急死を含む諸般の事情により、ミケランジェロがカラーラで必要な大理石を集めただけで作業は終わった。おそらくサン・ロレンツォの関係者は、レオ 10 世の当初の意向とミケランジェロが中止した作業への記念として、ファサードを未完にとどめているのであろう。1870 年代まで未完成であつたドゥオーモのファサードも、エリオットのような国外からの訪問者の印象を強めていたことが想像される。

41) サンタ・マリア・ノヴェッラ教会 (Santa Maria Novella)。中世初期には今日の教会の敷地に別の名の教会が立っていたが、13 世紀前半にこの教会を授与されたドミニコ会士らは古い建物を取り壊し、サンタ・マリア・ノヴェッラと称される、より規模の大きな聖堂を築いた。教会の右の側廊には墓地が隣接し、左の側廊にはドミニコ会修道院の建物が隣接する。広場に面する鮮やかなファサードの下部は 14 世紀半ば、上部は 1470 年にかけて設置された。ファサード上部のデザインは著名な人文学者レオン・バッティスタ・アルベルティによるもの。

42) ナルド・ディ・チョーネの『天国』と『地獄』(1354-57 年)。ヴァザーリはサンタ・マリア・ノヴェッラのストロツィ礼拝堂に制作されたこれらのフレスコについて、オルカーニャとその兄ベルナルド・オルカーニャの共作としているが、現在はオルカーニャの弟、ナルド・ディ・チョーネの単独の作とみなされている。『天国』は礼拝堂の右面、『地獄』は左面に、ヴァザーリもエリオットも言及していないが、ステンドグラスの窓のある正面には『最後の審判』が描かれている。正面下にはオルカーニャの手になる裾絵 (プレデッラ) が置かれている。『美術家列伝』第 1 巻、306 頁を参照。

43) オルカーニャはペスト禍の終息した 1350 年頃、サンタ・マリア・ノヴェッラの主礼拝堂のフレスコ装飾をリッチ家から請負った。ヴァザーリはこれについて、彼がナルドと共同で聖母伝のフレスコを仕上げたことと、その後の雨漏りによる著しい損傷を受け、ドメニコ・ギランダイオによって全面的に修復されたことを伝える。兄弟でこの仕事を手掛けた後、オルカーニャはオルサンミケーレ信心会から聖櫃の制作を破格の報酬で受注し、ナルドはサンタ・マリア・ノヴェッラのストロツィ礼拝堂の装飾を開始したのであろう。ヴァザーリの記述にもとづく当時の定説に従いつつも、エリオットがジョットの次世代の芸術家の中でオルカーニャを第一人者と見ていることは疑いない。『美術家列伝』第 1 巻、306 頁および註 4 を参照。

44) カンボサント (Camposanto) は 13 世紀末から 14 世紀にかけてピサの埋葬堂として、ドゥオーモと洗礼堂の北の敷地に築かれた長方形の巨大な建物であり、外壁は大理石で覆われた。内部の壁面には 14 世紀から 15 世紀にかけて、複数の有名画家たちが死と終末をテーマにした大掛かりなフレスコを制作した。第 2 次大戦中の 1944 年、爆撃とその後の火災により甚大なダメージを受け、内部で展示されていた美術品とともに中世のフレスコの多くも失われた。

45) ルイス夫妻は 1860 年 4 月 1 日にリヴォルノから日帰りしてピサを訪問し、ドゥオーモとその周辺を見物している。カンボサントのフレスコについて、エリオットは当時の定説にならい、ジョット、オルカーニャ、ゴッツォリの作とみなしているが、オルカーニャの作については「フィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェッラの彼の『天国の栄光』のフレスコに比して格段に劣る」と記している。カンボサントのかつてオルカーニャの作とみなされていたフレスコは『死の勝利』であり、作者は彼と同時代に活躍したフィレンツェの別の画家、フランチェスコ・トライーニもしくはブオナミーコ・ブッフアルマッコと考えられている。ヴァザーリはこのフレスコをオルカーニャの代表作の一つとして詳細に記述しており、エリオットもこの定説に拠っているが、作品に対する美的評価についてはヴァザーリと大きく立場を異にしている。エリオットの記述は、彼女が観察と比較を通じて、独自の美術史理解を得ようと努めていたことを示す。『美術家列伝』第 1 巻、306-309 頁を参照。

46) サン・ロレンツォ教会の中央礼拝堂の裏側に隣接する、メディチ家礼拝堂 (Cappelle medicee) のこと。

47) メディチ家礼拝堂の中心に位置する、君主の礼拝堂 (Cappella dei Principi) の絢爛豪華な装飾のこと。

48) 君主の礼拝堂に隣接する、より小規模な新聖具室 (Sagrestia Nuova) のこと。ローマでシスティナ礼拝堂の天井画を完成させたミケランジェロは、メディチ家出身の教皇の依頼によりフィレンツェに戻り、この部屋の装飾と墓碑の制作に取り掛かった。構造的に、新聖具室はサン・ロレンツォ教会の右の袖廊、旧聖具室 (Sagrestia Vecchia) は左の側廊に対応するが、

——夜、昼、黄昏——について、模作や鋳像と同じように実物も不自然かつ大袈裟であるという印象を私たちは拭えなかった。

フィレンツェで私たちが足しげく訪れた2つの教会は、サンタ・クロッチェ⁽⁵⁰⁾とカルミネ⁽⁵¹⁾である。後者にはマザッチョの偉大なフレスコ⁽⁵²⁾がある——代表作は死せる若者の復活である。前者では壁を長く覆っていた上塗りの中から、バルジェッロの作品

とよく似た、ジョットのフレスコが発見された⁽⁵³⁾。それらの中で最高のものは、聖フランチェスコの生涯を描いた連作のうちの火渡りの試練⁽⁵⁴⁾と、(私にはわからない) ある聖人の墓からの復活である。上にいるキリストが両腕を広げて彼を迎え、両側でいぶかしむ崇拜者たちが眺めている⁽⁵⁵⁾。ここにはタッデオ・ガッディ⁽⁵⁶⁾の大きなフレスコ⁽⁵⁷⁾もあるが、その出来は良くない。彼はジョットの弟子というだけ

新聖具室の入り口はサン・ロレンツォ教会の側ではなく、メディチ礼拝堂の側に位置する。旧聖具室を含め、サン・ロレンツォの設計を手掛けたのはブルネレスキであり、ミケランジェロはブルネレスキのデザインを参照しつつ、新聖具室のための新たなデザインを考案している。

(49) ミケランジェロの未完に終わった新聖具室の大理石彫像の3体(ノッテ、ジョルノ、クレプスコロ)にエリオットは言及しているが、『黄昏』と同じ台座にある『曙』(アウロラ)には言及していない。メディチ家出身の教皇クレメンス7世(ロレンツォ・イル・マニーフィコ)の弟ジュリアーノの息子はミケランジェロに対し、若くして死んだ2人の身内、ウルビーノ公ロレンツォ・デ・メディチ(イル・マニーフィコの孫; 1492-1519年)とネムール公ジュリアーノ・デ・メディチ(イル・マニーフィコの息子; 1479-1516年)のための記念碑を造るよう指示していた。ロレンツォの側にあるのが『黄昏』と『曙』、ジュリアーノの側にあるのが『昼』と『夜』である。1534年のミケランジェロのローマ移住にともない、これら4体の像はいずれも未完成作となった。

(50) サンタ・クロッチェ教会(Santa Croce)は1220年代にフィレンツェのフランシスコ会士らが築いた、聖十字に捧げられた小さな礼拝堂に由来する。同市でのフランシスコ会の人気を受け、1285年に大規模な聖堂の建築が計画され、当時の腕利きの建築家アルノルフォ・ディ・カンビオの監督のもと、1295年から建設が始まり、約1世紀後の1385年に完成した。

(51) サンタ・マリア・デル・カルミネ教会(Santa Maria del Carmine)。今日この教会を訪れる観光客の目当ては十中八九、ブランカッチ礼拝堂のフレスコを見ることである。この教会は13世紀初めにカルメル会士らが修道院に隣接する聖堂として建てたものであるが、教会本体は18世紀の火災によって崩落した。マザッチョらのフレスコが描かれているブランカッチ礼拝堂は幸いなことに火災の影響を受けなかった。

(52) マザッチョ(1401-1429年)は、正確な遠近法を導入することで西洋絵画の伝統を一新した画家として知られる。絵画における遠近法の重要性をいち早く認識したのは、フィレンツェにあってはブルネレスキ、ギベルティ、ドナテッロらの彫刻家であったが、マザッチョは彼らが重視した遠近法を、伝統的な様式が重視される宗教画、それも熟練と集中力が必要とされるフレスコに持ち込んだ点で、画期的な功をなした。カルミネ教会の右の側廊にあるブランカッチ礼拝堂のフレスコは彼の代表作である。この作品は聖ペテロの生涯を主題とするフレスコ・サイクルであり、実際はマザッチョと年長の画家マゾリーノ(1383頃-1440年頃)の共作として着手され、約半世紀後の1480年代にフィリッピノ・リッピによって完成されたものである(マザッチョは作業の途中でローマへ行き、その地で急死した)。エリオットが言及しているのは、礼拝堂の左面下の『アンティオキアの王子を蘇生させる聖ペテロ』である。今日、鑑賞者の目を引くのはその上の『貢の銭』か、その左のアーチ部に描かれている『アダムとイブの楽園追放』、あるいは正面右上の『洗礼を施す聖ペテロ』である。礼拝堂のフレスコには1980年代に入念な修復が施されており、エリオットの時代との状態の相違を考慮に入れる必要がある。彼女はカルミネ教会を何度も訪れたと述べていることから、マザッチョの芸術上の革新を実際に自分の目で見て理解するためにそうしたものと思われる。『美術家列伝』第2巻のマザッチョの章を参照。

(53) エリオットの説明するフレスコはサンタ・クロッチェの中央祭壇の右のバルディ礼拝堂の『聖フランチェスコ伝』と、その右のペルッツィ礼拝堂の『洗礼者ヨハネ伝』および『福音記者聖ヨハネ伝』であるとみて間違いない。これらの礼拝堂は1320年代にフィレンツェの富裕な商人一族、バルディ家(ロモラ一族)とペルッツィ家が教会への多額の寄進と引き換えに制作させたものであり、フレスコの壁画はすべてジョットとその弟子たちの制作と考えられている。1841年から1852年の間に再発見され、修復が試みられたものの、一部、とりわけバルディ礼拝堂のフレスコの下部に大きな損傷が残った。時期的に、ルイス夫妻の訪問時には、これらのフレスコはフィレンツェの新たな見どころとなっていたはずである。

(54) バルディ礼拝堂の右側面に3段あるフレスコの中段が『聖フランチェスコの火渡り』である。フランチェスコは1219年、エジプトへ渡り、アイユーブ朝のスルタン、メレク・アル・カーミルと対面したと伝えられているが、火渡りのエピソードはその際にキリスト教信仰の真正性を証すべくフランチェスコがスルタンに提案したとされる火渡りの試練にちなむもの。

(55) このフレスコは、ペルッツィ礼拝堂のジョットの『福音記者聖ヨハネの昇天』である。死んで墓に埋葬されていたヨハネが建物の中に浮かび、天にいるキリストが両手を伸ばし、彼を迎えようとする場面を描いたもの。建物の中で人々は彼の墓に祈りをささげており、エリオットが述べている通り、驚くべき光景に気づいた様子の者もいれば、気づいていない者もある。

(56) タッデオ・ガッディ(1300頃-1366年)はジョットの弟子の1人で、師の死後もジョット派の筆頭格的画家として、フィレンツェ内外でフレスコの制作に従事した。『絵画の書』の著者チェンニーノ・チェンニーニは、タッデオがその洗礼に際してジョットの立ち合いにあずかり、画家として24年間彼に師事したと伝えている。さらに著者チェンニーノは、タッデオの息子の画家アーニョロから12年にわたって教えを受けたとしている。ヴァザーリの『美術家列伝』によれば、彼は死後、サンタ・

で、それ以上の画家とは思われないのである⁵⁸。サンタ・クローチェにはフレスコのほかに、何度も訪ねたくなるような墓がある⁵⁹。たとえば、ミケランジェロ⁶⁰、ダンテ⁶¹、アルフィエーリ⁶²、そしてマキャヴェリ⁶³の墓である。私たちの足元には碑文が

摩耗してかろうじて輪郭がわかる程度の無名の死者たちの墓もあり、こうした墓ですら興味をかき立てる。ダンテの墓に刻まれた碑文、「最高の詩人を称えよ」(onorate l'altissimo poeta)を目にするたび、私は鼓動がわずかに早まるのを感じたものだ⁶⁴。ト

クローチェ教会回廊の、自らが父ガッドのために建てていた墓に葬られたという。

57) サンタ・クローチェにおけるタッデオの主要なフレスコは、いずれも主聖堂右の回廊に位置するバロンチェリ礼拝堂(聖母伝)、聖具室(磔刑)、食堂(最後の晩餐および十字架の樹木)にある。ヴァザーリは、聖具室のフレスコを、師から独立したタッデオの最初の本格的な作品とみなしている。それらの制作は1330年代と考えられている。

58) 1390年頃に執筆されたフランコ・サケッティの『三百小話』には、タッデオ・ガッディと仲間の芸術家たちの逸話が含まれている。彼らがサン・ミニアート・アル・モンテ教会で仕事をしていたとき、修道院長の同席する宴会が開かれた。この場で、オルト・サン・ミケーレの聖母礼拝堂(今日のオルサンミケーレ教会)の総監督(アルキマエストロ)を務めていたオルカーニャは、「ジョット以外で、誰がもっとも偉大な画家であるか」という問いを發した。物故者であるチマブーエ、ステファノ(・ディ・フィオレンティーノ)、ベルナルド(・ダッディ)、プッファルマッコなど、様々な名が挙げられる中、タッデオは「なるほど大勢の優れた画家がいるけれども、…この技は日増しに衰え、劣化し続けている」と述べたという。オルカーニャは1352年にオルサンミケーレの信心会から聖母のイコンを祀る聖櫃(タベルナーコロ)の制作を請負い、1355年から1360年までオルサンミケーレの総監督の地位を授けられた。したがって、サケッティの述べる逸話は1355年から1360年の間のことと思われる。ヴァザーリは『美術家列伝』のタッデオ・ガッディの章でその力量について、「絶えずジョットの様式を守り続けたが、ジョットより鮮やかで生き生きと施された彩色を除いて、それをあまり改良することがなかった」と評している。実際にサンタ・クローチェ教会ほかでタッデオのフレスコを実見したエリオットもヴァザーリの控え目な評価を踏襲している。サケッティの紹介する逸話について言えば、これはタッデオの本心の表明というよりはむしろ、ジョットの次世代の芸術家として最高の存在と自負するオルカーニャに対する、タッデオの皮肉ないし牽制と解するべきであろう。Cf. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, New Jersey, 1951), pp. 3-4. (邦訳は、M・ミース、中森義宗訳『ペスト後のイタリア絵画』中央大学出版部、1978年)。

59) サンタ・クローチェには、エリオットが本文で言及する4人のほか、近代の作曲家ロッシーニ、詩人ウーゴ・フォスコロ、彫刻家ロレンツォ・バルトリニ、ナポレオンの姪シャルロット・ボナパルト、ルネサンス期の人文学者であるレオナルド・ブルーニ、レオン・バッティスタ・アルベルティ、カルロ・マルズッピニ、さらにロレンツォ・ギベルティ、ガリレオ・ガリレイら、フィレンツェに所縁のある多くの著名人の墓や記念碑がある。

60) 右側廊の入口近くにある。ヴァザーリの設計したモニュメントとフィレンツェの当時の芸術家たちの記念彫刻等が設置されている。ミケランジェロは1564年2月18日に88歳でローマで死去したが、遺言によりその遺体はフィレンツェに運ばれ、サン・ロレンツォ教会での葬儀の後、サンタ・クローチェ教会の内部に葬られた。彼の死と葬儀、墓碑については、『美術家列伝』のミケランジェロの章に詳しい(邦訳の第6巻は現時点で未刊)。

61) 右側廊のミケランジェロの墓の左隣にあるダンテの記念碑。詩人ダンテ・アリギエーリは1321年に晩年の住処であるラヴェンナで死去し、同地のサン・ピエル・マッジョーレ教会(今日のサン・フランチェスコ教会)の内に葬られた。1302年にフィレンツェを追われた彼は今もフィレンツェに帰還していない。この新古典様式の記念碑は1829年に彫刻家ステファノ・リッチによって制作されたもの。スタンダーは『イタリア絵画史』第159章で、教皇レオ10世(ジョヴァンニ・デ・メディチ)の在位期(1513-21年)にミケランジェロを含むフィレンツェの芸術家たちが、終焉の地ラヴェンナに眠るフィレンツェの大詩人の遺骨(les cendres du grand poète florentin)を故郷に戻すよう、メディチ家出身の教皇に請願したことを伝えている。

62) ピエモンテ出身の詩人で悲劇作家としても活躍したヴィットーリオ・アルフィエーリ(1749-1803年)。晩年は恋人のオルパニー伯爵夫人ルイーザとともにフィレンツェに暮らした。彼の墓と記念碑は右側廊のダンテの記念碑の左隣にあり、記念碑はルイーザから依頼された彫刻家アントニオ・カノーヴァの作。

63) フィレンツェの外交官にして著述家のニコロ・マキャヴェリ(1469-1527年)。1512年に共和国書記官としての職を解かれ、以後は一介の私人として著述に力を注いだ。死後、サンタ・クローチェに葬られた。彼の墓は右側廊のアルフィエーリの墓の左隣に設置されている。記念碑は彫刻家インノチェンツォ・スピナッツォが1787年に制作したもの。『ロモラ』でも彼はティート・メレマの友人の若き官吏としてたびたび登場する。

64) ルイス夫妻がフィレンツェ訪問の前、ローマ滞在中に購入した書、『イタリア絵画史』の著者スタンダーは、サンタ・クローチェを「あなた方がフィレンツェで楽しく訪問できる教会」と呼び、「アルフィエーリ、ガリレオ、ミケランジェロ、そしてマキャヴェリがそこに眠る」としている(第6章)。エリオットはガリレオの代わりにダンテの名を加え、ミケランジェロを最初に、またアルフィエーリを3番目に置いている。スタンダーが上の引用にダンテの名を含めていないのは、ダンテの遺体がラヴェンナにあり、サンタ・クローチェにある記念碑が彼の実際の墓ではないことを知っていたからである。エリオットは本文で「ダンテの墓」(Dante's tomb)と言及しており、ダンテの亡骸がサンタ・クローチェにあると誤認していた可能性がある。他方で、彼女はダンテの亡骸がいまだラヴェンナにあることを承知で、あえて「墓」と呼んだ可能性もある。いずれにせよ、エリオットの言及は、彼女がサンタ・クローチェのダンテの記念碑および碑文「最高の詩人を称えよ」に特別な意味を認めていたことを示す。1860年のフィレンツェ訪問で、ダンテの名はエリオットにとって具体的にどのような意味を持って

リニタ教会⁶⁵⁾にはミケランジェロの師である、かの卓越せるドメニコ・ギルランダイオによる貴重なフレスコ⁶⁶⁾もある。それらは聖フランチェスコの生涯を描いたもので、幸いにも最高の作が最高の光を浴びている。それは聖フランチェスコの死であり、自然な感情に満ちている。もっとも深い悲しみから無

関心の傍観まで、多様な感情が繊細に表現されている。

フィレンツェのフレスコのうち私がとくに気に入ったのは、サン・マルコ修道院⁶⁷⁾の中で一婦人 (a donna) が見ることを許されたフラ・アンジェリコの数点である⁶⁸⁾。現在は守衛室として使用されてい

いたのか。エリオットと彼女の文学にとってダンテが果たした役割についてはすでに A・トムソンが *George Eliot and Italy* (London, 1998) で詳しく論じている。彼の基本的な主張は、エリオットが英国内でもインテリ層の共感と支持を広く集めていた「リソルジメント」運動を通じてイタリア文化への関心を深め、1860 年のイタリア旅行を機に、ダンテの詩作品から決定的な影響を受け、とりわけ『ロモラ』以降の長編作品においてダンテと関連するテーマやモチーフを意識的に展開するようになった、というものである。エリオットのサンタ・クロッチェの墓の記述について、彼はこう述べる。「エリオットが名を挙げるあの芸術家たちは無論、リソルジメント神話の生ける一部であったし、ダンテの墓を前にしたエリオットの反応は諸神話への彼女の感情的な関与ならびにダンテへのいや増す関心のさらなる徴である。彼はごく簡単にはあるけれども、彼女が書き終えたばかりの小説『フロス河の水車場』にも登場している」(p. 45)。ミケランジェロ、ダンテ、アルフィエーリ、マキャヴェッリへの言及は、サンタ・クロッチェの右の側廊にある記念碑の並び通りの列挙とも解せるのであるが、トムソンはエリオットのリソルジメントへの深い共感をその言及から読み取れると説く。彼らの期待したものが統一イタリア国家か、強健なフィレンツェ共和国かの相違はあれ、4 人には確信的な愛国者であるという明確な共通項がある。とくに注目されるべきは、アルフィエーリが再生や復活を意味する「リソルジメント」という語の普及者であると同時に、ダンテの熱烈な崇拝者であったことである。サンタ・クロッチェでのエリオットの感動が、現実の政治世界で着実に進行するリソルジメントと関連していることは明かである。しかし、ダンテの影響あるいは彼への傾倒がエリオットの晩年まで続いたとすれば、ダンテの記念碑への言及は、碑文にある「最高の詩人」が彼女に惹起した、芸術的性質の感慨として理解されるべきかもしれない。小説中のロモラにとってのリソルジメントが、サヴォナローラの意図したフィレンツェ共和国の道徳的再生ではなく、あくまで、彼女自身の精神的な再生であることもその解釈を支持する。

65) サンタ・トリニタ教会 (Santa Trinita)。11 世紀後半まではヴァロンブローザ修道会の教会であった建物が数度の再建や改築をへて現在の形になった。内部はルネサンスのフィレンツェの名だたる芸術家たちのフレスコや祭壇画で飾られている。

66) サンタ・トリニタの中でもっとも有名な装飾は、エリオットがここで言及するドメニコ・ギルランダイオ (1448-1496 年) による『聖フランチェスコの生涯』の一連のフレスコである。メディチ銀行の支配人でもあった富裕な商人フランチェスコ・サセッティの依頼により、ギルランダイオが 1483 年にフレスコ制作に着手した。メディチ家とのつながりを画面の肖像で直接的に表現する先行例を参照したのであろう。この礼拝堂のフレスコにもメディチ家の人々や依頼主サセッティとその妻が描かれている。『美術家列伝』第 2 巻、550-552 頁を参照。ヴェロッキオの工房で学んだギルランダイオは同時代の風俗や風景を素材にした緻密な描写と斬新な構図を持ち味としており、エリオットが彼の名に付した「かの卓越せる」(the excellent) の語は彼の天才的な画力に対するエリオットの尊敬を端的に物語る。

67) この有名な修道院の歴史は 1299 年に建てられたサン・マルコ教会とその隣にあったベネディクト会系の修道院にさかのぼる。1440 年前後にコジモ・イル・ヴェッキオはこの 2 つの敷地と建物をドミニコ会の新たな修道院として整備させ、市民のための図書館も内部に設置した。修道院の初代院長に任じられたアントニーノ・ピエロツィは 1446 年にフィレンツェ司教に就任し、16 世紀に列聖された。教会の右隣りに位置する中庭は、彼の名を取ってサン・アントニーノの回廊と呼ばれる。この修道院は 15 世紀末にサヴォナローラが院長を務め、市民の生活に多大な影響を与えたことでも有名である。ドミニコ会修道院としては 1866 年に閉鎖され、1869 年に美術館として再公開された。

68) 「一婦人」(a donna) とはもちろんエリオット自身のことである。ルイス夫妻がそこを訪れたとき、ドミニコ会士がなお暮らしていたため、女性であるエリオットは内部を自由に見学できなかったのである。夫妻のサン・マルコ訪問は 5 月 22 日の火曜になされたことが、ルイスの日記から確認できる。「ここ [アカデミア] から私たちはサン・マルコへ行った。ボリー [エリオットの愛称] が偉大なフラ・アンジェリコ——磔刑——を婦人たちも見学できる部屋で待機する間、私は修道院の側へ行って、彼女のためにメモを取った」(L, iii, p. 295)。エリオットは旧集会室にとどまって夫を待つ間、フラ・アンジェリコの磔刑図を入念に観察し、往時の修道院とフィレンツェの様子に思いを馳せていたのであろう。ヘイトによれば、フィレンツェを発つ前日の 5 月 31 日、ルイスがブオナロティという名の画家を手配し、サン・マルコのフラ・アンジェリコによるフレスコの模写を制作させたことがルイスの日記からわかる (Haight, p. 326)。彼女はその模写を自宅の執筆スペースのそばに飾ることを望んだ。このフレスコは彼女が集会室で待機する間に眺めていた『磔刑』かもしれない。エリオットが 1860 年 5 月のフィレンツェで抱いた「ある野心的なプロジェクト」(an ambitious project) に関して、夫妻の友人であった歴史家オスカー・ブラウニング (1837-1923 年) はエリオットの評伝の中で、「ルイスはかつて、『ロモラ』はサヴォナローラについて企画された記事から発展したと私に語った。これはおそらくシニョール・ヴィッラーリによる彼の伝記の書評である」と記している。O. Browning, *Life of George Eliot* (London, 1892), p. 76. これも、『ロモラ』のアイデアの端緒が、エリオットがフィレンツェ到着後に現地の書店で見つけて購入した P・ヴィッラーリの『サヴォナローラ伝』であるとする筆者の推測への補強となろう。なお、筆者が早稲田大学中央図書館で参照したブラウニングの書は坪内逍遙の蔵書だったもので、博士自身の筆跡と思しき書き込みもある。

る集会室には大きな磔刑図⁶⁹があり、母を中心とする一群の描写は無比のものである。気を失った母が聖ヨハネと若いマリアに支えられ、膝をついたマグダラのマリアに抱き締められている。右側の祈り悲しむ聖者たちの一群はその迫真の描写ゆえに称賛に値する。このフレスコのキリストは上出来ではないが、修道院の外には真に印象的でオリジナルな磔刑のキリスト像⁷⁰がある。そこでは聖ドミニコが十字架にしがみつき、苦悶の救い主を見上げている。この青白い顔をして、落ち着いて苦痛に耐えるふうのキリストは、私がこれまでに見たどのキリストとも異なる。

私はサンタ・マリア・ノヴェッラの、シモーネ・メンミと今は名前が思い出せないもう1人の芸術家⁷¹による、実に鮮やかなフレスコのある礼拝堂⁷²のことに言及し忘れていた。このフレスコの中で一番良いものは、ドミニコ会士が白黒柄の犬たち——主の番犬 (domini canes) ——と一緒に表現されているものである⁷³。人の一群も着想と似姿の面で傑作であり、衣装の面でも称賛に値する描写がなされている。この教会の聖具室には、祭壇の段とともに描かれたフラ・アンジェリコの『星の聖母』⁷⁴——

彼のより精密な油彩の一例——もある。愛らしい天使たちが内側の枠を囲んでいる。彼らは清らかな喜びをたたえ、色鮮やかな花園の中にいる。

最後に私たちはサン・ミケーレ教会⁷⁵を訪れた。その外観は私たちにとって一番なじみ深いものの一つで、壁龕には彫像が置かれ、オルカーニャの天才によって設計された精巧なゴシック様式の窓も配されている。内部のたいなる魅力は、奇跡を起こす画像を飾るために作られた白大理石の聖櫃である。これは、もとは穀物市場であったこの世俗の建物を最初に聖別する契機になったものである。たしかにこの聖櫃はオルカーニャのすべての作品の中でもっとも素晴らしい。浮き彫りの美しさに関しては、彼はニコロ・ピサーノと比肩されるべきであり、全体の優雅なゴシック調のデザインについては、彼はジョットと同等の存在である。

種々の宝物に関しては、ウフィッツィ美術館⁷⁶がフィレンツェのすべての公的名所の中で傑出しているが、その多様さは相対的な印象の乏しさをもたらしているかもしれない——絵画と彫刻がひしめき合い、それぞれの効果を打ち消しているからである⁷⁷。彫像で目立つのは、壮観なニオベ群像、メディチ家

69) これは集会室 (Chapter House) にあるフラ・アンジェリコとその工房による『磔刑』(1441-42年)である。ドミニコ会修道院にふさわしい装飾として、中央のキリストの十字架の右下に両手を広げる聖ドミニコが描かれている。注目に値する表現は、中央の十字架の左に描かれた、失神する聖母と、手前から振り向いて彼女を支えようとする (後ろ向きの) マグダラのマリアである。

70) これは修道院の聖アントニーノの回廊の、左に隣接する聖堂右奥への入口近くに描かれた『十字架に祈る聖ドミニコ』(1422年頃)のこと。キリストが磔にされた十字架の左下に聖ドミニコがひざまずき、両手で十字架を抱き、うつろな目をしている。記念すべき後代の人物を、祈禱者の姿ではなく、磔刑当時の人物であるかのように場面に加える構図はフラ・アンジェリコの創意であろう。このフレスコは構図と色彩の点で、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会のマザッチョの『三位一体』(1427年)に影響を与えていると思われる。

71) 礼拝堂の壁画に関連して、エリオットが念頭に置いているのは、14世紀のシエナ出身の画家シモーネ・マルティーニと彼の義理の兄弟で、同じく画家のリッポ・メンミのことと思われる。『美術家列伝』においてヴァザーリはシモーネとリッピを実の兄弟とみなし、両者が共同でサンタ・マリア・ノヴェッラの集会室のフレスコを仕上げたと述べている。2人の共作として知られている著名な作品は、今日ウフィッツィ美術館の第3室で展示されている『受胎告知』の板絵である。

72) 14世紀半ばに、ドミニコ会のサンタ・マリア・ノヴェッラ修道院の回廊の一角に設置されたスペイン人礼拝堂 (Cappellone degli Spagnoli) のこと。

73) アンドレア・ディ・ボナイウートの『戦う教会』。

74) 『星の聖母』(Madonna della Stella) として知られる、フラ・アンジェリコのテンペラの板絵。中心の聖母子と外側の6体の天使たちの間にある帯に16個の星が描かれていることから、『星の聖母』と呼ばれる。1420年代後半頃にサンタ・マリア・ノヴェッラのドミニコ会士、ジョヴァンニ・マシの依頼により制作された4作の1つ。エリオットはこれをサンタ・マリア・ノヴェッラの聖具室で見学しているが、現在はサン・マルコ美術館で展示されている。

75) 現在はオルサンミケーレ教会 (Orsanmichele) と呼ばれる。

76) コジモ1世がトスカナ公国の新たな政庁舎 (uffici) として、ヴェッキオ宮とアルノ川の間の大敷地に築かせた、フィレンツェで最大規模の宮殿。敷地に立ち並んでいた住宅群は宮殿の建築前にすべて撤去された。1560年からヴァザーリを総監督として工事が始まったが、彼が1574年に没した後は、アルフォンソ・パリージとベルナルド・ブオンタレンティが指揮を執って完成させた。

77) ウフィッツィのメディチ家コレクションの主要な絵画および彫刻作品は長らく宮殿3階の特別室 (トリブーナ) でまとめて展示されていた。エリオットがこの部屋で目にした作品群は、ドイツ人画家ヨハン・ゾファニーの1778年頃の記念的絵画『ウ

のウェヌス、格闘者たち、マルシュアスの皮剥ぎに先立つ場面と思われる、ナイフを研ぐ人の見事な像、アポリーノ、足に刺さったとげを抜く少年など⁷⁸⁾。重要度では劣るものの、ほかにも数多くの古代彫刻がある。これらのほか、ここにはヴァティカンには所蔵のない、初期イタリア彫刻のコレクションもある。とくに素晴らしいのはジョヴァンニ・ディ・ボローニャのメルクリウス像⁷⁹⁾である。

さらに貴重な素描コレクションがあれば、宝石を収納する飾り棚もある。この宝石は、きわめて珍しい原石が一流の職人技によって優美に仕上げられた、極上の品々である。別の飾り棚には、象牙の彫刻、浮き彫り細工（カメオ）、沈み彫り細工（インタリオ）、最高品質のニエロ象嵌、さらにラファエッ

レの陶磁器が陳列されている⁸⁰⁾。この絵画は膨大にあるけれども、大半はまったく価値のない作品である。初期絵画が展示されている入り口のギャラリーには偉大なフラ・アンジェリコ作品⁸¹⁾がある。それは聖母子のトリブティックであり、両側には実に見事な聖人たちが並び、中央の枠の内側には言い表しがたいほど愛らしい天使たちが描かれている。私はいつもこの場で立ち止まり、購入に値する天使像の模写を誰かが作ってくれないだろうかと思い、そうなるよう念じたものである。

ウフィッツィを訪れた後も私の印象に残っている他の作品は、特別室⁸²⁾ではレオナルド・ダ・ヴィンチの自画像⁸³⁾、フィリッピーノ・リッピによるダンテの肖像⁸⁴⁾、ルイーニによるヘロディアス⁸⁵⁾、ティ

フィッツィのトリブーナ』のそれに近いものだったと思われる。

78) これらの古代彫刻については、『新編ウフィッツィ美術館：その歴史とコレクション』（岩波書店、1997年）所収のP・B・パチーニ「古代遺品の趣味」を参照。エリオットが本文で言及している主要な彫刻群は今も特別室で展示されているが、一般の見学者は特別室に立ち入ることができないため、さらに、絵画コレクションの充実が圧倒的であるため、ウフィッツィの彫刻コレクションへの注目度はかつてなく下がっている。

79) ジャンボローニャ（ジャン・ブローニョ；1529-1608年）のメルクリウス像。ブロンズ製、高さ180cm、バルジェッロ蔵。この像はローマのメディチ荘に飾るために1580年に制作され、1780年までそこに置かれていたが、同年ウフィッツィに移され、1865年にバルジェッロ国立博物館のコレクションに加えられた。彼はフランドル出身の彫刻家であり、1550年に芸術修行のためにローマへ行き、1553年からはフィレンツェに暮らし、大公家の庇護のもとで創作に励んだ。

80) 「ラファエッレの陶磁器」（Raffaello porcelaine）とは、ミラノ出身の彫刻家ラファエッレ・モンティ（1818-1881年）が制作した陶磁器のことか。彼は後半生はイングランドを拠点に活動し、大理石彫刻のほか、金属や陶磁器の作品も制作した。宝石は『ロモラ』でもたびたび登場し、重要な役割を果たすが、そのアイデアの出所はエリオットがウフィッツィで目にしたコレクションかもしれない。エリオットの創作用ノートにはCh. W. King, *Antique Gems: Their Origin, Uses, and Value as Interpreters of Ancient History* (London, 1860)からの長い引用がある。Notebook, pp. 75-82. これが『ロモラ』執筆のための研究であることは言うまでもない。

81) クロスは当該箇所の註で、フラ・アンジェリコのこの作品がウフィッツィの「ロレンツォ・モナコの部屋」（Sala Lorenzo Monaco）にあるとしているが、該当する作を確認できなかった。今はサン・マルコ美術館に所蔵されている作かもしれない。

82) 1584年に大公フランチェスコ1世の命を受けたブオンタレンティにより、ウフィッツィ東棟3階の一角に設置されたトリブーナのこと。メディチ家のコレクションの中でとくに価値ある品々を展示することを目的とした。中央には17世紀半ばに作られた八角形のテーブルが置かれ、テーブルと壁の間のスペースには『メディチ家のウェヌス』を含む、有名な古代彫刻が展示されている。壁にはコジモ1世時代に由来する、ブロンジーノによるメディチ一族の肖像画などが飾られている。

83) これは1938年まで、レオナルド・ダ・ヴィンチの自画像としてウフィッツィに飾られていた肖像画のこと。黒い帽子をかぶり、白い顎鬚を生やした老人が顔をやや左に向けつつ、正面に視線を送っている。73×58cm、油彩カンヴァス。Gli Uffizi, A848. 1668年に枢機卿レオポルド・デ・メディチが入手し、1716年12月6日にコジモ3世がレオナルドの貴重な自画像としてウフィッツィに飾るよう指示した。この肖像は、多くの学者がレオナルドの素描による真の自画像とみなすトリノ王立図書館所蔵のそれと似ていないうえ、1938年のサンパオレーゼの論文で、レントゲン撮影の結果、表面の下に17世紀の様式でのマグダラのマリアの像が描かれていることが判明し、よってレオナルドの自画像としては偽作であることが報告された。今日この肖像画をレオナルドの実際の肖像とみなす向きもなくはないが（最新の説は、レオナルドの手になる真の自画像の17世紀の模写であるというもの）、多くの真摯な専門家はそれをレオナルドの真筆とも真の肖像ともみなしていない。なおGli Uffiziは、これを17世紀イタリア派の画家による、17世紀末の制作と記述している。現在は一般の見学者が立ち入れないヴァザーリの廊下（ヴェッキオ橋上の肖像画ギャラリー）に飾られている。

84) ウフィッツィの現在のコレクションにフィリッピーノ・リッピ作とされる詩人ダンテの肖像は見当たらない。エリオットが見たものは、アンドレア・デル・カスターニョ（1420頃-1457年）のフレスコの『ダンテ』のことか。245×165cm、ウフィッツィ蔵。Gli Uffizi, P56; FPF, p. 240. 1450年頃、画家はフィレンツェの南の郊外レニャイアに位置するカルドゥッチ荘の装飾のために呼ばれ、ダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョを含む、数々の肖像をフレスコで制作した。その後、何らかの理由によりこれらのフレスコは覆われていたが、1847年に再発見されると、1851年に建物の壁から剥がされ売りに出された。1852年にウフィッツィがそれらを一括購入した。1865年にバルジェッロに移されているが、ルイス夫妻の訪問時にはウフィッツィ

ツィアーノのウェヌス⁽⁸⁶⁾、ラファエロによる鳥のい 肖像⁽⁸⁸⁾である。さらにリドルフォ・ギルランダイオ
る聖母子⁽⁸⁷⁾、誤ってフォルナリーナと呼ばれている の2枚の注目すべき絵画⁽⁸⁹⁾と、向かいに掛けられて

で保管ないし展示されていたはずである。1969年にウフィッツィのコレクションに戻された。

(85) ベルナルディーノ・ルーニ (1480頃-1532年頃) の『ヘロディアス』。51×58cm、テンペラ板、ウフィッツィ蔵。Gli Uffizi, P939. 右にいるヘロディアス (もしくはサロメ) が、器に載せられようとしている洗礼者ヨハネの首から顔を背けている。ルーニの晩年の作とみなされるこの板絵は1793年にウフィッツィのコレクションに入った。彼はマッジョーレ湖近辺の村に生まれ、ミラノを拠点に活動した画家で、レオナルドの様式の影響を強く受けた、いわゆるレオナルド派 (レオナルデスキ) の1人。レオナルド本人との接点は不明。

(86) ティツィアーノ (1485頃-1576年) の『ウルビーノのウェヌス』。119×165cm、油彩カンヴァス、ウフィッツィ蔵。Gli Uffizi, P1725; Pedrocchi, no. 106; FPF, pp. 378-379. 白いシーツが敷かれた寝台に裸で寝そべる女神ウェヌスと部屋の右奥で衣装を用意しようとする2人の侍女を描いたティツィアーノの代表作の一つ。1538年にウルビーノ公フランチェスコの息子グイドバルド・デッラ・ローヴェレのために制作された (後者は1534年に結婚しているが、父母からの贈り物であった可能性が高い)。1631年、大公フェルディナンド2世に嫁いだヴィットーリア・デッラ・ローヴェレの財産としてフィレンツェに到来し、1736年にウフィッツィの所蔵となった。

(87) ラファエロ (1483-1520年) の『ヒワの聖母』(Madonna del Cardellino)。107×77cm、油彩板、ウフィッツィ蔵。Gli Uffizi, P1300; FPF, pp. 360-361. レオナルド風の牧歌的な風景の中で、岩に腰かけた聖母と幼子のキリストと同じく幼子の姿の洗礼者ヨハネが描かれている。洗礼者ヨハネが右手で差し出すヒワ (正確にはゴシキヒワ) を、キリストが右手を掲げて受け取るようとしている。ヒワはキリストの受難と彼による人類の救済を象徴し、14世紀フィレンツェのタッデオ・ガッディやベルナルド・ダッディらによる聖母子の板絵で、幼子が手にする鳥としてよく描かれている。この絵画はラファエロのフィレンツェ滞在期の1506年頃、商人ロレンツォ・ナシーの依頼により制作されたが、1548年に生じた家屋の崩落により激しく損傷し、その後修復された。17世紀に枢機卿ジョヴァン・カルロ・デ・メディチがこれを入手し、1666年にウフィッツィで展示された。1704年から1848年までは特別室に飾られ、ヨハン・ゾファニーの絵画にも描かれている。

(88) これは現在パラティーナが所蔵する名品の一つ、ラファエロの『ヴェールの女』(La Velata / Donna Velata) であろう。85×64cm、油彩カンヴァス。Dussler, pp. 32-33; FPF, p. 363. ラファエロの晩年、1515年前後に制作された肖像画で、1619年にコジモ2世がフィレンツェのボッティ家より購入し、メディチ家の所有物となった。スタンダールは『イタリア絵画史』第13章で、「フィレンツェの美術館に」(A la galerie de Florence)、ラファエロが死の8年前、1512年に恋人をモデルに制作した『ラ・フォルナリーナ』があると記している。しかし今日『ラ・フォルナリーナ』として一般に知られている作品は、ローマのバルベリーニ美術館が所蔵する、ラファエロ晩年の油彩の裸婦像である。「ラ・フォルナリーナ」とはパン屋 (フォルナイオ) の娘を意味する語で、モデルがラファエロの恋人で、パン屋の娘マルゲリータ・ルーティ (Margherita Luti) であるという伝承にちなむ。フィレンツェとローマにある2枚の肖像画は同じモデルの着衣像および裸体像とされることから、名称の混同が生じたのであろう。エリオットの記述にある「誤って」(falsely) と「フォルナリーナ」の語は、彼女がこの年のイタリア旅行から帰国してほどなく執筆した短編「ジェイコブ兄さん」との関連を示唆する。この短編の最初の表題は「菓子屋のデイヴィッド・フォークス氏」(Mr. David Faux, Confectioner) であり、1864年の匿名での発表時も主人公の氏名と職業は維持されているが、Fauxの語はフランス語で誤りや虚偽を意味する形容詞である点で、falselyの語に通じ、Confectionerの語は小麦粉を原料に商品を作って客に販売するという点で、イタリア語のフォルナイオ (パン屋) に通じる。エリオットはローマのバルベリーニ宮所蔵の『フォルナリーナ』には言及していないが、ローマとフィレンツェにてラファエロの両方の作を見た可能性がある。同じ女性モデルの着衣像と裸体像に彼女が関心を持っていたことは、彼女がフィレンツェにあるティツィアーノの『ウルビーノのウェヌス』と『ラ・ベッラ』(と思しき作) に言及していることから示される。着衣の女と裸体の女は彼女にとって、虚飾の女と素の女、偽りの女と真の女を意味したはずであり、ラファエロやティツィアーノの名作を眺めつつ、男性名の小説家として名を成した自らの二面性に思いを馳せていたことが推測される。ラファエロとティツィアーノによって描かれた2人の着飾った女は、ある意味、名を変え、作り話を売って財を成した作者自身の姿でもあった。エリオットは1860年のイタリア旅行の時点ですでにヨーロッパの有名作家の仲間入りをし、高額の印税も得ていたが、自らの成功に対する不安ないし罪悪感が、生半可な悪人であるフォークスの造形と因果応報の結末に反映されているのであろう。

さらにエリオットの創作との関連で言えば、彼女の『ヴェールの女』への注目は、1859年2月の重病を患った姉クリスティアーナからの便りと翌月の死の知らせを受け、彼女が急遽執筆した短編「持ち上げられたヴェール」によっても促されていたと思われる。この短編は未来と他人の心の双方を読む不可思議な力を有する男ラティマーが、1850年9月20日午後10時に訪れる (と彼が察した) 最後の瞬間の1か月前から身の上を自伝的に記す形式の架空の物語である。物語の中ではヴェールの語は、通常の人間にとっては把握不能の死の定めや他人の胸中とつながるメタファーであるが、作者の実生活を含むより広い文脈では、それは明らかに、エリオットが小説を発表するに際して偽名を用い、本名と経歴を隠したこととも関連していた。一連の小説の好評により、一部読者が作者の正体を詮索する動きが増す中、エリオットは最終的に1859年6月末に、自らが『聖職者暮らしの情景』と『アダム・ビード』の作者であることを明かした。しかし、短編「持ち上げられたヴェール」については、エリオットの意を汲んだルイスが「ジョージ・エリオット」の作者名とともに公表すべきと主張したにもかかわらず、出版業者ジョン・ブラックウッドは独自の判断で作者名を省き、匿名の作者による短編として雑誌『エディンバラ・マガジン』に掲載した (1859年7月)。ほぼ同じ時期にエリオット自身はそれまで頑なに保っていた秘密を世に明かしたにもかかわらず、「持ち上げられたヴェール」は作者の名を再度ヴェールで覆う形で発表されたのである。エリオットが正体を明かす苦渋の決

いるアルベルティネッリの『挨拶』⁸⁹。隣の部屋にある、2本の新しい歯を見せる、桃色のドレスに身をくるんだ幼い王子⁹¹。ロレンツォ・クレディによる庭のキリストを描いた小さな絵⁹²、ティツィアー

ノによる、ヴェネツィアの部屋にいる金髪の女⁹³、レオナルドによるメドゥーサの頭⁹⁴、ミケランジェロによる醜い『聖家族』⁹⁵。素早く振り返れば、少なくともこれらの作が思い浮かぶ。他の作がそれら

断をした背景には、エリオットの郷里アーベリー近隣の町ナニートン出身の聖職者ジョゼフ・リギンス（1800-1872年）がエリオットの正体であるとする憶測が一部の読者に広まったことがあった。エリオット自身その風貌を覚えていたこの人物は、奇しくも、ナニートンの裕福な「パン屋」の息子であった。ウフィッツィでのラファエロの『ヴェールの女』との対面により、正体を隠し、新天地で別人として生きる人物のモチーフをエリオットが練り上げたことは疑いない（『ジェイコブ兄さん』の凡庸なデイヴィッド・フォークスのほか、『ロモラ』のより狡猾なティート・メレマが典型であり、『サイラス・マーナー』の主人公サイラス・マーナーも、氏名を変えてはいないが、その類型に属する）。いわゆる「リギンス問題」については、R. Bodenheimer, *The Real Life of Mary Ann Evans*, pp. 130-138; ORC, “Liggins, Joseph,” pp. 228-232 を参照。

89) ここでエリオットが「注目すべき絵画」(remarkable pictures)と言及するリドルフォ・デル・ギルランダイオ（1483-1561年）の2枚は、『子供を蘇生させる聖ゼノビウス』（202×174cm; *Gli Uffizi*, P701）と『聖ゼノビウスの葬儀』（203×175cm; *Gli Uffizi*, P702）のことかもしれない。いずれも1516年から翌年にかけて、サン・ザノビ信徒会から依頼されたりドルフォが制作し、サンタ・マリア・デル・フィオーレ教会のサン・ザノビ信徒会の祭壇に飾られたものである。そこにはマリオート・アルベルティネッリの『受胎告知』も飾られていた。これら3枚の板絵は1786年にドゥオーモからアカデミアに移され、リドルフォの2枚は1794年にアカデミアからウフィッツィに移された。これらはルイス夫妻の訪問時、ドゥオーモでのアルベルティネッリの絵画との関連から、彼の『訪問』の近くに展示されていたのかもしれない。なおリドルフォは画家ドメニコ・ギルランダイオの息子。

90) マリオート・アルベリティネッリ（1474-1515年）の『マリアと聖エリザベトの対面』。板の下部に「MDIII」（1503年）の銘文がある。232×146cm、テンペラ板、ウフィッツィ蔵。*Gli Uffizi*, P20; *FPF*, p. 346。ヴァザーリによれば、これはサン・マルティーノ参事会聖堂（その後サンタ・エリザベッタ教会と改称）のために制作され、「大変な評判を呼んだ」という。1786年にウフィッツィに移された。マリオートはコジモ・ロッセリのもとで経験を積み、独立してからは親友のフラ・バルトロメオともっぱら仕事をしたとされる。『ロモラ』第14章で、彼は大道芸人の父ヴィアージョの息子の、17歳の画家として登場する。ヴァザーリはマリオットの父ヴィアージョの職業を金細工師としているので、エリオットは作者の権限で父の職業を変えている。

91) アーニョロ・ブロンジーノ（1503-1572年）の『ドン・ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像』。58×45cm、油彩板、ウフィッツィ蔵。*Gli Uffizi*, P304; *FPF*, p. 450。クロスは本文に「by Angelo Bronzino (No. 1155)」と語句（括弧内は当時の目録番号）を補っている。口をわずかに開いて歯を見せる公子ジョヴァンニ（1544-1562年）の肖像は、宮廷画家となったブロンジーノがメディチ家の人々をモデルに描いた肖像の中でも有名な1枚である。生後1歳くらいと思しき公子は右手でヒワを握っているが、ラファエロの有名な『ヒワの聖母』でも描かれているように、幼子とヒワの組み合わせはフィレンツェ周辺で人気の高い表現であったと思われる。ブロンジーノは宮廷用のこの絵画において公子を幼子のキリストに見立てて描いているとも言える。公子ジョヴァンニは、同じ画家の代表作『公妃エレオノーラと息子の肖像』でも描かれている。*Gli Uffizi*, P300。コジモ1世の宮廷での画家たちの役割については、G. Langdon, *Medici Women: Portraits of Power, Love and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I* (Toronto, 2006) に詳しい。

92) ロレンツォ・ディ・クレディ（1459頃-1537年）の『聖マグダラのマリアの前に現れる救い主』（ノリ・メ・タンゲレ）のことか。58×34cm、テンペラ板、ウフィッツィ蔵。*Gli Uffizi*, P917。体をかがめ、キリストに触れようとする左のマグダラのマリアを、右に立つキリストが右手を向けて制している。2人の背景には柵が描かれ、場面が庭園の内であることがわかる。同じ画家による同じサイズの『イエスとサマリヤ人』とともにサン・ガッツォ修道院に飾られていたもので、1818年にウフィッツィが古物市場で購入した。フィレンツェ出身のこの画家は年長のピエトロ・ペルジーノやレオナルド・ダ・ヴィンチらとともにアンドレア・デル・ヴェロッキオに師事し、師が1488年にヴェネツィアで客死した際にはその遺言執行人も務めた。ヴァザーリは彼がサヴォナローラ一派に帰依していたと伝える。『ロモラ』でもその名への言及がある（第49章）。

93) これはウフィッツィ所蔵のティツィアーノの『フローラ』（Flora）のことであろう。80×65cm、油彩カンヴァス。*Gli Uffizi*, P1722; *Pedrocchio*, no. 40; *FPF*, p. 397。ティツィアーノの1515年頃の初期作の1つ。かつては画家の愛人の肖像画とみなされていたが、現在は古典神話の花の女神フローラを題材とする作品と一般に解釈されている。1641年にスペイン人アルフォンソ・ロペスのアムステルダム邸宅にあったことが知られ、その後、18世紀初めにオーストリア大公レオポルト・ヴィルヘルムがこれを入手した。1793年、ウィーン帝国美術館とウフィッツィの作品交換により、後者の所蔵となった。

94) 17世紀フランドル派の『メドゥーサの首』。49×74cm、油彩板、ウフィッツィ蔵。*Gli Uffizi*, P1472; *FPF*, p. 654。イポリット・ド・ヴィクの遺言により大公フェルディナンド2世・デ・メディチ（1610-1670年）に寄贈されたもの。当初はピッティ宮にあったが、1753年の目録ではウフィッツィの所蔵と示されている。1783年にF・ザッキローリが著書の中でこれをレオナルド・ダ・ヴィンチの作と主張し、その後、著名な歴史家ルイー・ランツィ（1732-1810年）がその特定を支持したことから、レオナルド作のメドゥーサの首とする説が広まった。エリオットもその影響により、これをレオナルドの実作とみなしている。しかし現在は、17世紀前半のフランドル派の作品とする説が有力であり、これをレオナルドの実作に挙げる識者はまずいない。

95) ミケランジェロの『聖家族』。1505年頃にフィレンツェの商人アーニョロ・ドーニの結婚に際して描かれたもので、依頼主

に続く——たとえば、特別室にあるコレッジョの幼子キリストをあがめる聖母⁹⁶⁾。

けれども絵画について言えば、ピッティ宮がウフィッツィを凌駕している。ここの絵画は選りすぐりの品々で、数も少なくはない。『小椅子の聖母』⁹⁷⁾は全体として美しいのだが、私はとりわけ幼子の真摯なまなざしに強い印象を受けた。この作に加えて、ラファエロのもう1点の聖母像もある——たぶん彼の初期作の中で一番美しいものだ。これは『大公の聖母』⁹⁸⁾と呼ばれるもので、その姉妹的な作品群の甘美な優しさと穏やかさを備えつつ、それらに

ある羊のような風采は回避されている。ここにあるアンドレア・デル・サルトの油彩画は最高の榮譽に浴している⁹⁹⁾。ここには彼の手になる聖母被昇天¹⁰⁰⁾やその他の大判の作品が多数あり、いずれも彼の卓越した技巧を示している。私がとくに感銘を受けたものとして覚えているのは、実に優美な聖アンナとともに描かれた聖家族¹⁰¹⁾と、画家その人と宿命的なとび色の髪をした妻の肖像¹⁰²⁾である。フラ・バルトロメオの作品では、忘れがたい表現によるピエタ¹⁰³⁾、聖人たちを従え玉座に着く聖母¹⁰⁴⁾、そして彼の偉大な聖マルコの像¹⁰⁵⁾がある。ティツィアーノ作

ドーニの名にちなみ、『トンド・ドーニ』とも呼ばれる。直径120センチ、テンペラ板、ウフィッツィ蔵。Gli Uffizi, P1066; FPF, pp. 354-355. この絵は1世紀ほどドーニ家が所有していたが、1635年にメディチ家が購入し、ウフィッツィの特別室で展示した。1848年以後は別の部屋で展示されたとする Gli Uffizi の記述は、ルイス夫妻がこれを特別室以外の部屋で見たことを裏づける。ミケランジェロの彫刻家としての好みは構図および色調に顕著に反映されたこの作をエリオットは独創的と感じながらも、気に入らなかったらしい。この作品への「醜い」(ugly)という形容は彼女の評価の傾向を明確に示す。

96) コレッジョ(1489-1534年)の『幼子へ礼拝する聖母』。81×77cm、油彩カンヴァス、ウフィッツィ蔵。古代神殿の廃墟のような場所で藁の上に横たわる幼子を喜びの表情をした聖母があがめる、情感豊かで陰影の効果もあざやかな作品。マントヴァ公フェルディナンド・ゴンザーガが1617年にコジモ2世・デ・メディチに贈った絵画。コジモ2世はこれをウフィッツィの特別室に飾った。Gli Uffizi, P453; FPF, p. 416.

97) ラファエロの『小椅子の聖母』(Madonna della Sedia / Seggiola)。直径約72センチのトンド、油彩ポプラ板、パラティーナ蔵。Gli Uffizi, P1302; Meyer, no. 57; FPF, pp. 364-365. 黒を背景に、オリエント風の衣装に身をくくるんだ聖母が椅子に腰かけ、両膝に乗せた幼子を抱き寄せ、幼子キリストの右には同じく幼子の洗礼者ヨハネが描かれている。エリオットはキリストの表情に注目しているが、聖母の憂いを帯びた表情とまなざしも印象的な、ラファエロの聖母像の名作。聖母の衣装等の特徴から、ラファエロのローマ時代の作品と考えられている。1589年のウフィッツィの目録にラファエロの聖母像として言及され、1698年にピッティ宮に移された。ナポレオン時代の1799年にパリに持ち出されたが、1816年にピッティ宮に返還された。この作はゾファニーのトリブーナの絵画にも描かれているが、当時それはトリブーナではなく、ピッティ宮に飾られていた。

98) ラファエロの『大公の聖母』(Madonna del Granduca)。84×56cm、油彩板、パラティーナ蔵。Meyer, no. 24; FPF, p. 362. 黒を背景に、幼子キリストを左腕で抱え、右手を添える聖母の上体を描いたラファエロの著名な作。1505年頃の作と考えられているが、最初の来歴ははっきりしない。18世紀末に大公フェルディナンド3世がフィレンツェの美術商から購入してピッティに飾ったことから、今の呼び名が付いた。

99) パラティーナにはアンドレア・デル・サルト(1486-1530年)の代表的な宗教画が多数所蔵されている。

100) パラティーナにはアンドレア・デル・サルトの大判の『聖母被昇天』が2点ある。いずれも晩年の作と推測されている『アッスンタ・パッセリーニ』(379×222cm; FPF, p. 400)と『アッスンタ・パンチャチキ』(362×209cm; FPF, p. 401)である。

101) アンドレア・デル・サルトの『聖家族』。『メディチの聖家族』(Sacra Famiglia Medici)とも呼ばれる。140×104cm、油彩板、パラティーナ蔵。FPF, p. 406.

102) 16世紀フィレンツェ派の『2人の肖像』。62×86cm、油彩板、パラティーナ蔵。FPF, p. 436. 意味ありげに白い紙切れを手前に向ける左の女の肩に、右の男が右手を回している。構図は16世紀のフランドルの風俗画からの影響を示唆する。一部の専門家を別とすれば、今日パラティーナでこの凡庸な作に注目する人はまずいない。エリオットの時代、これはアンドレア・デル・サルトと(ヴァザーリの伝記初版の記述のために悪妻として知られた)妻ルクレツィア・デル・フェーデを画家自身が描いた作とみなさていたが、今ではこの説は支持を失い、アンドレアの名も作品記述から外されている。エリオットがパラティーナでこの絵に注目したのは、ヴァザーリの『美術家列伝』初版の記述を素材に構成された、ブラウニングのモノローグ詩「アンドレア・デル・サルト」(Browning, pp. 167-175)の影響によるものであろう。彼女が画家の妻に「宿命的な」(fatal)の語を付していることは、エリオットが妻ルクレツィアの悪評を知っていたことを示す。ヴァザーリの工房で学んだ経歴を有するヴァザーリは1550年刊行の『美術家列伝』初版で、アンドレアが妻を過度に愛したために画家として大成する機会を逸したと厳しく評価しているが、1568年の第2版ではルクレツィア関連の批評の多くが省かれている。1569年まで存命であったルクレツィアかその家族によるヴァザーリへの抗議があったものと推測されている。ルクレツィアが夫の没後も所有していたとされる、アンドレアのフレスコの自画像(Gli Uffizi, A23)は現在ウフィッツィにあるが、その顔は『2人の肖像』の男のそれとは異なる。

103) フラ・バルトロメオ(1472-1517年)の『ピエタ』。158×199cm、油彩板、パラティーナ蔵。FPF, p. 344. 彼の名は『ロモラ』にも登場する(フラ・バルトロメオとして第25章に、パッチョとして第49章に)。

104) フラ・バルトロメオの『聖カタリナの神秘的結婚と聖人たち』。『ピッティ祭壇画』(Pala Pitti)とも呼ばれる。356×

品では、極上の美しさをたたえる聖カタリナの結婚⁽¹⁰⁶⁾、無表情のマグダラのマリア⁽¹⁰⁷⁾、そしてウフィッツィではウェヌスとして描かれている女の絶妙な肖像⁽¹⁰⁸⁾がある。ルーベンスによる目立つ肖像の一群⁽¹⁰⁹⁾もある。彼自身⁽¹¹⁰⁾、その兄弟、そしてグロティウスの肖像である。さらに同じ画家の大きな風景画⁽¹¹¹⁾もある。ここで見たことを思い出せる唯一のヴェロ

ネーゼの作品は、美しさの峠をとうに過ぎた、彼の妻の肖像⁽¹¹²⁾である。ほかでは、サルヴァトル・ローザの実に美しい海景⁽¹¹³⁾、ティツィアーノによるアレティーノの迫真の肖像⁽¹¹⁴⁾、ティツィアーノによるヴェサリウスの肖像⁽¹¹⁵⁾、ラファエロによるインギラーミの肖像⁽¹¹⁶⁾、絹のベッドに横たわる繊細なバラ色の赤ん坊⁽¹¹⁷⁾——後に枢機卿になる——、レオナル

270cm、油彩板、パラティーナ蔵。Gli Uffizi, P140; FPF, p. 343. 1512-13年にサン・マルコ教会の聖カタリナの祭壇に飾るために制作された大判の板絵であり、1619年にサン・マルコからピッティ宮に移された。

(105) フラ・バルトロメオの『聖マルコ』。352×212cm、油彩板（後にカンヴァス）、パラティーナ蔵。FPF, p. 344.

(106) ティツィアーノの工房による『聖カタリナの神秘的結婚』。93×130cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。FPF, p. 398.

(107) ティツィアーノの『マグダラのマリア』。84×69cm、油彩板、パラティーナ蔵。Pedrocco, no. 96; FPF, p. 396. マグダラのマリアが金の長髪で裸身を覆いつつ、右手を胸に当て、右上を見上げている。彼女の悔悛する場面を捉えた作品で、1530年代前半にウルビーノ公フランチェスコ・マリア・デッラ・ローヴェレの依頼で制作されたと推測されている。1631年、ヴィットーリア・デッラ・ローヴェレの財産としてフィレンツェに持ち込まれ、ピッティ宮に飾られた。

(108) これはパラティーナ所蔵のティツィアーノの『ラ・ベッラ』(La Bella) のことであろう。89×75cm、油彩カンヴァス。Pedrocco, no. 107; FPF, p. 377. 刺繍入りの紺色のドレスをまとい、高価な宝飾品を帯びた女性がかすかな笑みを浮かべつつ、正面を見つめている。黒を背景にすることで、女性の肌の質感と衣装の豪華さを際立たせる、ティツィアーノの円熟の肖像画。1530年代後半にウルビーノ公フランチェスコの依頼により制作されたと考えられている。1631年、ヴィットーリア・デッラ・ローヴェレが『ウルビーノのウェヌス』等の作品とともにフィレンツェに持ち込み、その後、ピッティ宮の所蔵品となった。モデルの詳細は判明していない。『ウルビーノのウェヌス』等の同じモデルによる裸体像もあることから、ヴェネツィアの高級娼婦であった可能性もある。

(109) これは明らかに、パラティーナ所蔵のピーテル・パウル・ルーベンス（1577-1640年）の『4人の哲学者』（1611-12年頃）のことである。セネカの大理石胸像と4輪のバラが飾られた室内に4人の哲学者がいるが、左端に立っているのはルーベンス自身、その右横に座り、右手でペンを持っているのは彼の実兄フィリップ・ルーベンス（1611年に死去）とされている。セネカの大理石胸像の下に座り、左手の人差し指で書物を押さえている人物はフランドルの著名な哲学者ユストゥス・リプシウス（1547-1611年）である。右端の人物はかつてフーゴ・グロティウス（1583-1645年）とみなされていたが、現在はヨアンネス・ウォヴェリウス（1576-1636年）と考えられている。164×139cm、油彩板。FPF, pp. 628-629.

(110) エリオットがここで言及しているのは『4人の哲学者』の中のルーベンスの自画像であるが、ウフィッツィにはルーベンスの単独の自画像（1628年頃）もある。FPF, p. 632.

(111) これは、いずれもパラティーナにあるルーベンスの『仕事を終えて帰る農民のいる風景』（121×194cm）か、『ファイアキア人の島に漂着したオデュッセウスのいる風景』（128×207cm）であろう。FPF, p. 636.

(112) 現在、パラティーナにもウフィッツィにも、ヴェロネーゼ（1528-1588年）の妻の肖像と伝えられる作品は確認されない。フィレンツェにある画家の妻の肖像として有名なのは、ウフィッツィ所蔵のルーベンスの『イサベッラ・ブランドの肖像』（FPF, p. 636）であるが、これは一見して明らかにバロック期のルーベンスの作である。エリオットの説明を16世紀ヴェネツィアの豪華な衣装をまとった貴族女性の肖像と広く解すれば、パラティーナ所蔵のパリス・ボルドーネ（1500-1571年）の『婦人の肖像』（FPF, p. 443）のことかもしれない。これは、ワイン色の豪華なドレスをまとった、肉付きのよい中年女性の肖像画である。モデルの名を含め、制作の詳細は不明ながら、ドレスの様式から1545年から55年の間の作と推測されている。

(113) サルヴァトル・ローザ（1615-1673年）の『船と難破船のある海景』。102×127cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。FPF, p. 583. ローザはナポリ出身の画家で、風景画および海景画の名手として知られた。1639年から1646年までフィレンツェに滞在し、宮廷画家として大公家に仕え、数々の作品を手掛けている。

(114) ティツィアーノの『ピエトロ・アレティーノの肖像』。96×76cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。Pedrocco, no. 136; FPF, p. 381. 画家の友人でもある文筆家ピエトロ・アレティーノを素早いタッチで捉えた肖像画。アレティーノのパオロ・ジョーヴィオ宛の書簡から1545年春に制作されたことがわかる。彼はそれを同じ年の秋にトスカナ公コジモ1世・デ・メディチに献上した。その後、ピッティ宮に飾られたのであろう。アレティーノ自身は赤いローブのラフな描写を好まなかったようであるが、むしろ描写の明確な違いと対照により、アレティーノの表情と顎鬚の写実性が際立って見える。

(115) 16世紀ヴェネツィア派のいわゆる『アンドレアス・ヴェサリウスの肖像』。130×98cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。Wetthey II, X-114; FPF, p. 381. フェルディナンド・デ・メディチが獲得したこの絵画はメディチ家の目録ではフランドル出身の著名な解剖学者アンドレアス・ヴェサリウス（1514-1564年）の肖像と記述されているが、ウェゼイはこれをティツィアーノよりもバツァーノの画風に近い、16世紀ヴェネツィア派によるモデル不肖の肖像としている。

(116) ラファエロの『トンマーズ・インギラーミの肖像』。91×61cm、油彩板、パラティーナ蔵。Dussler, pp. 34-35; FPF, p. 368. 机で書き物をする聖職者トンマーズ・インギラーミ（1470-1516年）の肖像で、彼が教皇庁の図書館長に任じられた1513年頃に制作された。彼はラファエロのローマでの友人でもあった。17世紀に枢機卿レオポルド・デ・メディチの所有物となり、

ド・ダ・ヴィンチによる、指先を書物の紙面に乗せる穏やかで観想的な若い娘⁽¹¹⁸⁾、ティツィアーノによるフェリペ2世の忘れがたい肖像⁽¹¹⁹⁾、ブロンジノによる華麗なユーディット⁽¹²⁰⁾、レンブラントの自画像⁽¹²¹⁾、等々。

アンドレア・デル・サルトはピッティ宮の見ど

ころであるけれども、彼の代表作は惜しくも傷みの激しいフレスコ画、アンヌンツィアータ修道院にある『袋の聖母』⁽¹²²⁾である。

初期フィレンツェの絵画について、もっとも興味深いコレクションはアカデミア⁽¹²³⁾のそれである。ここで私たちはチマブーエの作⁽¹²⁴⁾を見たが、彼が先行

彼の死後、ピッティ宮に飾られた。『小椅子の聖母』と同様、この絵も1799年から1815年までパリに持ち出された。

(117) ヤコボ・リゴッツィの『レオポルド・デ・メディチの肖像』。60×74cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。FPF, p. 553. 生後数ヶ月のレオポルド・デ・メディチ(1617-1675年)をモデルに描かれた肖像画で、レオポルドの赤みがかった顔と、体にかけてられた刺繍入りの毛布の表現が鮮やかな作品。かつてはフィレンツェの画家ティベリオ・ティティ(1578-1637年)の作とされていたが(額縁には彼の名が示されている)、現在はヴェローナ出身の画家ヤコボ・リゴッツィが作者とみなされている。ウフィッツィの公式サイトの記事を参照。レオポルドは大公コジモ2世の息子で、1867年に枢機卿に任じられ、没するまでその地位にあった。

(118) エリオットがなぜ受胎告知という一見して明らかな主題を述べずに、画面右側のマリアの表情とポーズのみを指示しているかの疑問は残るが、レオナルド・ダ・ヴィンチの有名な初期作、『受胎告知』のことであろう。98×217cm、油彩板、ウフィッツィ蔵。Gli Uffizi, P854; FPF, pp. 316-317. この作はフィレンツェ近郊のモンテ・オリヴェート・マッジョーレの修道院の聖具室で保管されていたが、1867年にレオナルドの作としてウフィッツィに移された。1860年時点ですでにレオナルドの受胎告知としてパラティーナで展示されていたのかもしれない。

(119) ティツィアーノと工房による『フェリペ2世の肖像』。185×103cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。Wetthey II, no. 80; FPF, p. 399. 巨大な石柱の手前に立つ、正装のフェリペ2世の全身像。ティツィアーノとスペイン王子フェリペ2世(1527-1598年)は1548年12月から翌年1月にかけてミラノで対面しているが、その際にティツィアーノはフェリペの肖像画の制作に着手し、ヴェネツィアに戻ってから作業を続けた。ティツィアーノはフェリペ2世の再度の依頼により、1550年11月から翌年5月までアウグスブルクの宮殿に滞在し、カール5世一家の肖像画の制作を続けた。フェリペの肖像画としては、甲冑姿(193×111cm、油彩カンヴァス、プラド蔵; Wetthey II, no. 78; Pedrocco, no. 171)と正装の2種が知られており、前者は1550年頃に、後者はティツィアーノ本人と助手の共作として1554年頃に制作されたと推測されている。

(120) クリストファーノ・アッローリ(1577-1621年)の『ホロフェルネスの首を持つユーディット』。139×116cm、油彩カンヴァス、パラティーナ蔵。FPF, p. 551. エリオットはブロンジノの作としているが、16世紀のフィレンツェで活動した画家アレックスサンドロ・アッローリ(1535-1607年)の息子、クリストファーノの晩年の作とするのが現在の定説である。父アレックスサンドロはブロンジノを師と仰ぎ、自らの名にブロンジノの名も加えていた。ロンドンのバッキンガム宮殿所蔵の同主題の作(1613年)には右下のベッドの縁に「Hoc Christofori Allorii Bronzini opere (...) Anno 1613」の銘文があり(Royal Collection Trustの公式サイトを参照)、息子のクリストファーノも父と同じくブロンジノの名を加えていたがゆえの、エリオットの誤解かもしれない。クリストファーノは評判を呼んだ『ユーディット』の絵を複数制作したとされ、模写の1枚はウフィッツィにもある。Gli Uffizi, P49.

(121) 現在フィレンツェには、パラティーナではなく、ウフィッツィにレンブラント(1606-1669年)の油彩自画像が2点ある。1634年頃の『若者としての自画像』(62×54cm; Gli Uffizi, A741; FPF, pp. 656-657)と、晩年の1664年頃の『老人としての自画像』(74×55cm; Gli Uffizi, A742; FPF, p. 658)である。前者は1818年に大公フェルディナンド3世がフィレンツェの貴族ゲッリーニ家から得たもので、パラティーナに飾られ、1922年にウフィッツィに移された。後者は公子コジモ3世・デ・メディチ(1642-1723年; 在位1670-1723年)が1668年9月から13か月間ヨーロッパを旅行した折、最晩年のレンブラントの工房を訪れ、直接画家から買い上げた品と推測されている。コジモは1667年にもレンブラントの工房を訪問していたが、この訪問では何も得られなかったとされる。この自画像は1704年にウフィッツィにあったことが知られ、今もその所蔵品である。エリオットが本文で言及しているのは、明らかに、1818年から1922年までパラティーナに展示されていた『若者としての自画像』である。彼女はフィレンツェで両方のレンブラントの自画像を見た可能性もあるが、ルネサンス絵画へのその深い関心を考慮に入れば、全体的に暗い色調で描かれ、抽象画の趣を醸し出す晩年の自画像よりも、高貴な身なりをした巻き毛の青年が優雅に構える『若者としての自画像』のほうがより魅力的に見えたであろう。

(122) アンドレア・デル・サルトの『袋の聖母』(Madonna del Sacco)。FPF, p. 411. これはサンティッシマ・アンヌンツィアータ教会の回廊から聖堂へ通じる入口上部のルネットに1525年に描かれたフレスコであり、エジプトへの逃避行のさなかに休息する聖家族をテーマとしている。左側のヨセフが写実的に描写された荷袋にもたれかかっていることから、『袋の聖母』と呼ばれる。ヴァザーリはこれをアンドレアによる絵画の最高の達成として称賛している。エリオットのこのフレスコへの称賛はヴァザーリの記述の影響によるものであろう。実のところ、損傷が進んだ状態のフレスコへの美的評価は困難である。

(123) アカデミア・ディ・ベッレ・アルティ(Accademia di Belle Arti)は、今日のアカデミア美術館(Galleria dell'Accademia)の前身となる施設で、1784年に大公ピエトロ・レオポルド2世によって美術教育のために設立された。1786年のレオポルドによる、そして1810年のナポレオンによる教会抑圧政策により、フィレンツェ各地から多数の宗教画がアカデミアに移転された。その後、一部の作品はウフィッツィに移された。1873年には、ヴェッキオ宮の入口付近に置かれていたミケランジェロのダヴィデ像を保存・展示するスペースとして、8角形の特別室(トリブーナ)が設置された。1909年にはミケランジェロ

する画家たちより優れていることが私たちにはよく理解できた。それは聖母が玉座に腰かけている大判の作である。同じ部屋にはジョットによる巨大な聖母像⁽¹²⁵⁾もある。この作は、彼がその師を凌いでいたことに加え、芸術における高貴について明確な視座を持っていたことを伝える。大幅な修復がなされている可能性もあるが、心地よい絵画である『マギの礼拝』⁽¹²⁶⁾はジェンティーレ・ダ・ファブリアーノという画家の存在を私に教えてくれた。この絵画の中のヨセフの頭部は繊細な表現がなされている点で見

事で、3人の王も非常に美しい構成で描かれている。お供の人々ないし群衆も、リアリズムと美と光輝への愛が顕著に組み合わせられた証拠と言える。そのほか、ドメニコ・ギルランダイオの名作である『羊飼いの礼拝』⁽¹²⁷⁾、リッポ・リッピの名作⁽¹²⁸⁾、そしてペルジーノによる聖母被昇天⁽¹²⁹⁾がある。この絵のケルビムと天使たちと、下で拝んでいる人々の幾人かは私のお気に入りである。小部屋にはフラ・アンジェリコの愛らしいピエタ⁽¹³⁰⁾と、別の芸術家によるフラ・アンジェリコ自身の肖像⁽¹³¹⁾がある。

の5体の未完の大理石像が特別室手前のガッレリアに運ばれ、展示された。ルイスの日記から、夫妻は1860年5月22日にサン・ジョヴァンニ洗礼堂に次いで、アカデミアを訪問し、「きわめて興味深い、初期トスカーナの画家たちのコレクション」を鑑賞したことがわかる。L, iii, p. 295.

(124) チマブーエの『荘嚴の聖母』。縦356センチ、横229センチの板絵で、チマブーエの代表作の一つ。中央の玉座に腰かけた聖母が左手で幼子のキリストを抱え、左右に8体の天使、下部に4人の聖人および預言者が配されている。1810年にサンタ・トリニタからアカデミアに移され、1919年にウフィッツィのコレクションに加えられた。現在はウフィッツィの第2室で展示されている。Gli Uffizi, P428; FPF, pp. 24-25.

(125) ジョットの『オニサンティの聖母』。縦325センチ、横204センチの板絵で、もとはフィレンツェ市内のオニサンティ修道院のために制作され、同院で飾られていた。中央の玉座に腰かけた聖母は左手で幼子のキリストを抱え、右手を彼の左ひざに軽く添えている。左右の手前の位置に聖母子への奉納物を手にする4体の天使が、左右のその奥には10人の聖人が配されている。構図、大きさ、表現の面で、明らかにチマブーエの板絵『荘嚴の聖母』に影響を受けた作品であり、写実性の点でジョットが伝統からの意識的な逸脱、刷新を図ったことが読み取れる。1810年にオニサンティからアカデミアに移され、1919年にウフィッツィの所蔵品となった。現在はウフィッツィの第2室で展示されている。FPF, p. 46.

(126) ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ（1370頃-1427年）の『マギの礼拝』。301×283cm、テンペラ板。1400年前後にイタリア内外で流行した国際ゴシック様式の代表的な作例であると同時に、15世紀前半のテンペラによる祭壇画の傑作でもある。サンタ・トリニタ教会のストロツィ礼拝堂の装飾として、フィレンツェの富裕な商人パッラ・ストロツィの依頼により制作されたもので、下の木枠の中にジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの名と1423年5月のラテン語銘文がある。1810年にサンタ・トリニタからアカデミアに移され、1919年にウフィッツィのコレクションに加えられた。本文の記述からエリオットがその緻密な表現と華やかな色彩に感銘を受けたことがわかる。Gli Uffizi, P683; FPF, pp. 160-161.

(127) ここでエリオットがギルランダイオの名作（a fine Domenico Ghirlandajo）と評するのは、今日、サンタ・トリニタ教会のサセッティ礼拝堂にある『降誕』の祭壇画とみて間違いない。飼い葉桶の代用として、斜めに配置された古代風の石棺と、右端の3人の写実的な羊飼いの姿が目を引き、ギルランダイオの著名な祭壇画である。167×167cm、板。FPF, p. 301. ギルランダイオは1480年代にサンタ・トリニタ教会のサセッティ礼拝堂のフレスコ装飾を受注し、数年がかりで完成させているが、この祭壇画もその際に制作されたものであろう。

(128) エリオットは「リッポ・リッピの名作」（a fine Lippo Lippi）としか言及していないが、これに該当する可能性が高いのは、フィリッポ・リッピ（1406頃-1469年）の大判の板絵『聖母の戴冠』（220×287cm; FPF, p. 225）である。依頼者であるフランチェスコ・マリンギの名にちなみ、『マリンギの戴冠』とも称される。この作はフィレンツェのサン・タンブロージョ教会に飾るために、1440年代にリッピと助手の画家たちによって制作されたものであるが、1810年の少し前にサン・タンブロージョから盗み出された。その後、フィレンツェのアンジェロ・ヴォルピーニなる人物の所有物となり、1813年12月13日にアカデミアが彼から作品を買い上げた。1919年にウフィッツィに移され、現在は第8室で展示されている。詳しくは、J. Ruda, *Fra Filippo Lippi: Life and Work with a Complete Catalogue* (London, 1993), cat. 36を参照。ブラウニングのモノローグ詩「フラ・リッポ・リッピ」には、明らかに彼がリッピの『聖母の戴冠』を見て、着想を受けた詩行（344-389）がある。1846年から1861年まで妻エリザベス（1861年に没）とともにフィレンツェで暮らしたブラウニングは、アカデミアでこの作を実際に見たはずである。カルメル会の僧衣をまとった画家でありながら、無類の女好きであったと伝えるヴァザーリの伝記に依拠しつつ、ブラウニングはリッピの闊達自在なモノローグを構成している。エリオットはこの詩が収録されたブラウニングの詩集『男と女』（*Men and Women*）の書評を『ウェストミンスター・レビュー』1856年1月号に寄稿しているが、その中で「フラ・リッポ・リッピ」を「その種のものとしては独創的であると同時に完璧な詩」と絶賛している。つまり、エリオットはアカデミアにて、ブラウニングのこの詩を想起しつつ、ブラウニングが先に見たのと同じリッピの板絵を見て感銘を受け、言及に値する作と判断した可能性が高い。

(129) ピエトロ・ペルジーノ（1448頃-1523年）の『聖母被昇天』。アカデミアの所蔵する油彩の板絵（415×246cm）で、1500年に制作されたもの。FPF, p. 295.

(130) これはサン・マルコ美術館が所蔵するフラ・アンジェリコの『死せるキリストへの哀悼』の板絵（105×164cm）のことか。

フィレンツェでの馬車での遠出のうち私がまだ言及していないのは、ガリレオの塔へのそれである。これは街に近い丘陵⁽¹³²⁾に立っている人目を引く建物である。2世紀以上前の偉大な人がそうしたのと同じ場所から平野を見渡すために、私たちもそれに上ってみた。彼の肖像⁽¹³³⁾はピッティ宮にある——低い鼻をした重々しい見た目はトム・トロロープ氏⁽¹³⁴⁾に似ているかもしれない。

私たちの滞在終盤のある晴れた日に、私たちはシエナ——だだっ広い平原を見下ろす急こう配の丘の上に築かれた、あの美しい古い町——へ出かけた。私たちは馬車を数時間かもっと長く走らせ、街並み

をじっくり見物した。ホタテガイの形をした独特の広場⁽¹³⁵⁾とそれに面した古く大きなプブリコ宮、サンヴィエーネ門とローマ門、大司教宮殿と墓地など。教会については、私たちは大聖堂と洗礼者ヨハネの礼拝堂とサン・ドメニコしか見なかった。大聖堂には非常に凝った造りのゴシック式のファサードがあるが、上部の細かなところは十分な出来とはいえない。中央の正方形の窓は目をびっくりさせるし、切妻も十分な細さと上方への鋭さを欠いている。内部は見どころ豊富である。ラファエロ風のデザインを大理石のニエロ象嵌で表現したような、ベッカフーミによる独特の床がある。彼は非常に古

(131) これは、当時アカデミアで展示されていた可能性が高い、カルロ・ドルチ（1616-1687年）による『ベアト・アンジェリコの肖像』であろう。97×45cm、カンヴァス、サン・マルコ美術館蔵。ボローニャ大学の「Fondazione Federico Zeri」のサイトを参照。17世紀の画家ドルチがこの制作に際して参照しえたのは、フラ・バルトロメオとマリオット・アルベルティネリが1500年頃にサンタ・マリア・ヌオーヴァ施療院の納骨堂の壁面に描いたフレスコ『最後の審判』（357×374 cm）である。この大きなフレスコは湿気による劣化を避けるため、1657年に壁面から剥がされ、納骨堂に隣接する回廊に移された。現在はサン・マルコ美術館がそれを所蔵している。ヴァザーリは、フラ・バルトロメオの筆による、天国で祝福されている人々の中に、フラ・アンジェリコが含まれると伝えている。『美術家列伝』第3巻、101頁を参照。

エリオットはアカデミアで鑑賞して印象に残った作品群をフラ・アンジェリコの肖像で締め括っているが、ここには一つの明らかな意図的省略がある。ルイスはその日記で、5月22日にアカデミアで研究した作品群の最後に、「フラ・バルトロメオによるサヴォナローラの非常に印象的な肖像」(a very striking portrait of Savonarola by Fra Bartolommeo)を挙げている(L, iii, p. 295)。つまり、夫妻はアカデミアでフラ・バルトロメオによる『サヴォナローラの肖像』を見て、強い印象を受けたことが確実である。エリオットは個人的用途の「イタリア回想」においても、サヴォナローラに関連する歴史小説のアイデアを秘密にしているわけである。この姿勢は彼女の日記でも共通しており、サヴォナローラの名が最初に現れるのは1861年7月7日である(Journals, p. 97:「日曜、7日。…サヴォナローラの詩への序を読む」)。こうした文脈を踏まえると、アカデミアのフラ・アンジェリコの肖像への言及は、フラ・バルトロメオの『サヴォナローラの肖像』とエリオットの秘密の構想への「ほのめかし」であることが理解できる。フラ・アンジェリコも、サヴォナローラも、フラ・バルトロメオも、みなフィレンツェで活動したドミニコ会士であった。なお、彼らがアカデミアで見た『サヴォナローラの肖像』は、フラ・バルトロメオの『殉教者ピエトロとしてのサヴォナローラ』(52×40cm、油彩板、サン・マルコ美術館蔵)であると考えられる。P・ヴィッラーリは1859年に刊行したサヴォナローラ伝の中で、同時代人によるサヴォナローラの肖像画が3点現存すると述べ、フィレンツェのアカデミア(Accademia di Belle Arti)所蔵の作として上記の肖像を挙げている。P. Villari, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, vol. 1, p. 19, note 1. 同じくフラ・バルトロメオの作と一般にみなされている、下部にラテン語の銘をとともう有名な『サヴォナローラの肖像』(46.5×32.5cm、油彩板、サン・マルコ美術館蔵)について、ヴィッラーリは個人(エルモラオ・ルビエーリ)蔵であると記している。

(132) 市街眺望の名所として本文ですでに言及された、ベッロスゲルドのこと。

(133) フィレンツェにユストゥス・スステルマンス(1597-1681年)による『ガリレオの肖像』は2枚ある。ウフィッツィにあるものがスステルマンスによる実作、パラティーナにあるものはスステルマンスの工房作(模写)と考えられている。エリオットの記述が記憶違いでなければ、彼女はパラティーナの模写を意図している。なおウフィッツィの実作は、66×56cm、油彩カンヴァス。Gli Uffizi, P1650. パラティーナの模写は、56×48cm、油彩カンヴァス。FPF, p. 645. スステルマンスはフランドルのアントウェルペン出身の画家である。1620年頃にフィレンツェを訪れると、肖像画の名手として大公家の人々から歓迎され、その後の生涯をフィレンツェで過ごした。彼によるガリレオ・ガリレイの肖像は1635年に、後者の友人の法学者エリオ・ディオダーティの求めによって描かれた。1642年のガリレオの死後、ディオダーティはこの肖像を友人のヴィンチェンツォ・ヴィラーニを介して、大公フェルディナンド2世に寄贈した。その後、コジモ3世はガリレオの偉大さへの敬意として、この肖像をウフィッツィの特別室に飾った(特別室での展示は1704年から1763年まで)。ウフィッツィの公式サイトの記事も参照。

(134) トーマス・アドルフ・トロロープ(1810-1892年)。ルイス夫妻の友人の人気作家アンソニー・トロロープ(1815-1882年)の実兄で、彼自身も作家であった。オックスフォードで学び、1843年以降、妻セオドシア(1865年に没)とともにフィレンツェに暮らした。ルイス夫妻が最初にトーマスに会った時期は定かではないが、1861年の夫妻のフィレンツェ訪問に際して、彼らはトーマスの勧めで滞在を延長し、有名な修道院のあるカマルドリトラ・ヴェルナへ馬車で出かけたことが知られている。彼らは1860年の訪問ですでにトーマスと対面していたことが推測できる。クロスは本文での彼の名の表記をフルネームに変えている。Cf. ORC, "Trollope, Thomas Adolphus," p. 421.

(135) カンポ広場(Piazza del Campo)。

風な図柄の名残を継続したようだ。初期の芸術史においてとくに価値の高い絵画もある。チマブーエよりかなり前に活動した、シエナのグイドによる作品である。褐色の木材からなる、見事な彫刻が施された座席と衝立もあり、隣接する礼拝堂にはピントリッキオによるフレスコの連作もある。これにはラファエロがデザインと技術を提供したと言われている。素晴らしい挿絵付きの古い聖歌集もある。洗礼者ヨハネの礼拝堂には見栄えのするゴシック式のファサードがあり、内部にはギベルティとフィレンツェのもう1人の芸術家の手で浮き彫りを施された洗礼盤がある。サン・ドメニコへはグイド・ダ・シエナによる有名な聖母像を見るために訪れた。私見では、これは私たちがこれまでに見たどのチマブーエよりも上質である。アカデミアにはシエナの芸術家たちの注目すべきコレクションがあるが、この流派はそれを牽引する、ジョット級の偉大な才能を持たなかった。カノーヴァの最近の作が構図の点でも様式の点でも非常によく似ている、『三

美神』の古代彫刻もアカデミアにある。

また私たちはフィレンツェにて、私たちの興味を引いたギベッリーナ通りのミケランジェロの邸宅、カーサ・ブオナローティ⁽¹³⁶⁾も訪れた。この通りは独特で、人目を引く。というのも、家々はかなり古く、軒も広く、ある場合は天井が柱で支えられた大天幕をなすように、上階が空に開いているからである。これはフィレンツェの多くの場所で目にされる特徴である。ミケランジェロの邸宅はその末裔による細心の注意のもとで保存されている。願わくは、彼らの注意がそこに真新しい家具を据えることのないように。けれども部屋は彼が暮らしていたときと同じ状態に保たれ、杖や刀、多数の素描など、生前の彼に由来する豊富な遺品もそこにある⁽¹³⁷⁾。一室にはティツィアーノの非常に優美な小品⁽¹³⁸⁾もある。中央に描かれているのは失神する女である。

エジプト博物館⁽¹³⁹⁾の一室にはラファエロの作と信じられている『最後の晚餐』⁽¹⁴⁰⁾のフレスコがある。ペテロの姿が印象深い、これについては、ラファ

(136) ミケランジェロが1508年と1514年に購入し、彼の没後に改築された邸宅。ミケランジェロの甥レオナルド・ブオナローティ（1519-1599年）の子孫がこの邸宅に長く暮らしていたが、1858年に私立財団の運営する美術館「カーサ・ブオナローティ」として公開された。ミケランジェロの彫刻作品を含め、ミケランジェロとブオナローティ家に関連する作品および資料が保管されている。ミケランジェロがここに暮らしたのは彼のフィレンツェ滞在期に限定される。メディチ家出身の教皇の命により、サン・ロレンツォ教会関連の仕事に取り組んでいた時期（1516-34年）はもっぱらこの邸宅に暮らしたと思われるが、ローマに居を移した1534年以降は一度もフィレンツェに戻らなかったため、甥のレオナルドをフィレンツェでの代理人および財産管理人としてそこに住まわせた。生涯独身を通したミケランジェロには子がいなかったため、レオナルドがこの邸宅を含め、ミケランジェロの資産の多くを相続した。ミケランジェロの邸宅について注目すべきは、その場所と購入の年代である。ギベッリーナ通りに面した彼の邸宅の数軒隣に、レオナルド・ダ・ヴィンチの父、セル・ピエーロの子らが暮らしていたのである（セル・ピエーロは1504年に没）。ミケランジェロは独身であるにもかかわらず、1514年に隣接する住居も買い、邸宅の敷地を広げた。これにより、彼の敷地は、ダ・ヴィンチ家のその4倍近くになった。庶子のレオナルドはセル・ピエーロの嫡子一族と疎遠で、1506年以降はフィレンツェに長期滞在することもなかったが、ミケランジェロのレオナルドへの対抗心の強さが窺えるエピソードである。M. Kemp and G. Pallanti, *Mona Lisa: The People and the Painting* (Oxford, 2017), p. 64 および p. 16 の図を参照。

(137) ミケランジェロの素描は以下の4巻本として刊行されている。Corpus dei disegni di Michelangelo, 4 vols. (Novara, 1975-80)。邦訳は『ミケランジェロ素描全集』（全4巻、講談社、1978-81年）。

(138) 16世紀ヴェネツィア派の『愛の場面』（inv. 69）。74.5×66.5cm、カンヴァス。FPF, p. 444。2人の男と右手前で気を失う女が16世紀初頭のティツィアーノ風の様式で描かれているが、今はティツィアーノの実作とはみなされていない。カーサ・ブオナローティの公式サイトを参照。

(139) この施設は、サンティッシマ・アンヌンツィアータ広場のインノチェンティ捨て子養育院（美術館）に隣接する考古学博物館（1830年代に館内の2階に当時の支配者レオポルド2世によりエジプト博物館が創設された）ではなく、同じサン・ロレンツォ地区のファエンツァ通り40番地に位置する博物館「チェナーコロ・ディ・フリーニョ」のこと。この建物はもともとフランシスコ会のサン・トノフリオ女子修道院の所有物であったが、1855年にエジプト博物館として公開され、1990年に現在の名称で再公開された。修道女らの食堂として用いられていた部屋のルネットには、かつてラファエロの作とみなされていた『最後の晚餐』のフレスコがあるため、エリオットがこの施設について述べていることは確実である。クロスも「ファエンツァ通り56番地のフォリーニョ礼拝堂」と註で示している。以下のウェブサイトにある説明も参照。http://www.polomusealetoscana.beniculturali.it/index.php?it/156/firenze-cenacolo-del-fulgino

(140) ピエトロ・ペルジーノの『最後の晚餐』。440×800cm。このフレスコは女子修道院の壁画であったため限られた人しか見ることができず、知名度も限定的であったが、ナポレオン支配の影響により、1803年に修道院が閉鎖されると、ラファエロの手になる『最後の晚餐』として注目を集めるようになった。しかし19世紀後半からラファエロ説への種々の異論が提起されるようになり、20世紀に入ると、フィレンツェ時代のラファエロの師、ピエトロ・ペルジーノを作者とする説が一般的になっ

エロの手になる様々な素描が残されているらしい。

私たちは6月1日の夕方に乗合馬車でフィレンツェを発ち、夜通し移動を続けて、翌朝の11時にボローニャに着いた。…

た。制作年代については1480年代とする説と90年代半ばとする説がある。あくまで主流の学説に従えば、ラファエロがフィレンツェで生活したのは1500年以降であり、ペルジーノの弟子の1人として、彼がこのフレスコの制作に関与した可能性は低い。Cf. *FPF*, p. 293; P. Scarpellini, *Perugino: l'opera complete* (Milan, 1984), pp. 35 and 82-84.