

原典史料翻訳・解題

ベルナルド・デ・ドミニチ「ベルナルド・カヴァッリーノ伝」(1)

川合真木子

本稿はベルナルド・デ・ドミニチ (Bernardo de Dominici / 1683–1750 頃) による『ナポリ芸術家伝』(全3巻)のうち、「ベルナルド・カヴァッリーノ伝」の翻訳である¹。デ・ドミニチは18世紀ナポリの画家かつ著述家で、彼の書いた伝記は、同地の画家たちに関する重要な基礎史料として知られている²。

訳出にあたっては、フィオレツラ・ズリッキア・サントーロとアンドレーア・ゼツツァによる校訂版を底本としている³。また、翻訳者の補足は〔 〕に入れて示した。

〔翻訳〕

ジローラモ・サンタクローチェの短命さゆえに、彫刻の抜きんできた巨匠を一人失って、大いなる悲嘆にくれたわが祖国は、ベルナルド・カヴァッリーノの短すぎる生涯についても涙しなければならなかった⁴。格調高く素晴らしい色彩の調子と融合した、素描の正確さや入念さゆえに、また、細部のこの上ない調和ゆえに、カヴァッリーノは稀有で完璧な絵画の匠によってすら望めなかった榮譽を得た。昔日の巨匠であっても実に稀だが、そうでない者はおおのこ、我々の時代の名だたる画家の一人であれ、彼に追いつくのはほとんど不可能に思われる。それゆえ、ここに並々ならぬ熱意をもって彼の伝記を書き起こすにあたり、カヴァッリーノを失ったことはなおさら惜まれるのだ。彼は我等の芸術の復興者にふさわしく、もしもずっと長く生きていたならば、祖国の名を高めるのみならず、ロンバルディア派やカラッチ派の高名な弟子たちの栄光にさえ匹敵したであろうから。

1622年12月10日、ベルナルドは、バンキ・ヌオーヴィと呼ばれた地区に住むアンドレーアという仕立師の息子として生まれた⁵。ベルナルドが5歳になった時、父親は彼をとある教師の私塾へやった。この教師は大した成果はあげなかったが、かつて絵を描いていたことがあり、おそらく絵より文法に精通していたので子供たちを教えていたのである。それにもかかわらず、暇なときには折に触れて礼拝図像を描くのが教師の日課であり、時には生徒たちのいる前で仕上げることもあった。もともと、生徒の数はそう多くなかったと著者は考えるものだが、教師はたいそうこのことに熱心であったので、一度チョーク挟みを使えるようになった者には、絵画芸術を教え込まずにはいられなかった。彼はベルナルドの才能を他の生徒たちの中にあつて注意深く見分けたので、他の生徒たちがおやつを食べている間、ベルナルドはそれを食べるのを忘れるほどであった。それというのも教師その人が、時折おやつを利用して、ベルナルドに絵を描く課題を与えていたからである。そのようなわけで、ベルナルドは6歳をいくらか過ぎてはいなかったが、ペンでマグダラの聖マリアの半身像を模写し始めた。枝葉の完璧さには欠けるものの、それぞれの要素が適切に描かれていたので、教師は初代隠修士パウルの半身像と組み合わせようとした。この絵についてもカヴァッリーノは、マグダラの聖マリアよりうまく描いた。生徒の才能と適性が文学にあるか絵画にあるかを試すため、ベルナルドには、教師からアゴスティノ・カラッチの手本が与えられた。これは教師自身が版画化し、手元に置いていたものだった。ベルナルドはその才能を満足させるのに喜び、子供ながらに着実に取り組み、この勤勉さにより有名なカラッチの素描を学んだ。そこに、同じようにして素描の上達を遂げた優しい師

匠の忠告が加わった（水を与え丹精を込めて、この若葉が成長できるように、教師はうまく見極めたのだ）。1年もしないうちに、ベルナルドはよい版画の人体を丸ごと写し取ることで、裸体をかなりうまく描いたものだ。教師はその素描を驚くべきものとして、知り合いの画家たちに見せた。そのためこの噂は広まった。また会話の折には、この少年が行った素描について、最も熟練した親方たちの作品にもひけを取らないと言って、大いに喧伝した。この評判は大きくなり、父親の耳にも届いた。それ〔評判〕にもかかわらず、ベルナルドの父は、当初から息子の素描をよく見ていたはずなのにその重要性を認めず、息子にがみがみ言うのをやめなかった。父親が文法を学び、無駄なことは止すようにと勧めるので、ベルナルドは素描を見せるのを控えたほどであった。

さて、父親であるアンドレーアにとっては、息子がほとんど文法に励んでいないのは明らかだったので、教師に苦情を述べ、ベルナルドが空費した時間について手厳しく文句を言った。そして彼が判断を間違ったとし、既に経過した数か月について支払うべきであった分の月謝については、支払うつもりはないと表明した。要するに、このことは係争となり公判が開かれたのだ。双方の言い分をきいた判事は、ベルナルドの素描を見たいと言った。この頃、マッシモ・スタンツィオーネの名声は高かった⁶。この判事はマッシモの大変近い友人であった。そこで、スタンツィオーネに素描を観察し、この子供について見込みを述べてくれるように頼んだ。マッシモは正確に裸体が描かれていることに仰天し、この素描には年齢の幼さを超越したベルナルドの理解力がみられると指摘した。そこで、マッシモはベルナルドの父を厳しく論じた。いわく、この〔絵画への〕情熱を息子に思いとどまらせてしまったら、神に対して大きな釈明を行わねばならないだろう。何となれば、他ならぬ神こそが、ベルナルドにかくも大きな才能を与えたもうたからであると。そしてマッシモは、むしろこの子の指導者となり、師となりたいと申し出た。ベルナルドの父は判事の助言に従い、皆に偉大な画家であると認められ、また敬われているマッシモの威信を信じた。自分の過ちを詫びながら、息子が望むように、この匠に息子を教育してくれるように頼んだ。そして、マッシモは喜んでベルナルドを受け入れた。ベルナルドは10歳になっていたが、必ずや絵画において驚嘆すべき匠になる見込みがあった。

素描を自由に修練でき、また当時非常に高い名声を得ていた教場で学べることを喜んだベルナルドは、自然を手本としての勉強と、才能ある若者のためになり、さらに立派な人物になるのに必要なことすべてに没頭した。ベルナルドは、彼の疑問への答えや芸術上の困難の解決法を、たびたび師匠に尋ねたものだった。彼は存分に建築を学び、また遠近法の訓練を受けた。画家にとって、物事のあるべき場所に表現するために必要不可欠だからである。またマッシモからは、よき歴史書や古代の物語の読書に励むよう忠告され、それらを借りた（マッシモは蔵書をたくさん持っていた）。たとえば、聖書やオウィディウスの寓話やヨセフの物語やタッソの『エルサレム解放』などである。最後のものについては、ベルナルドは他の本を読まないときの楽しみとした。ここで言及した他の本は、彼には描くべきものの研究に用いられたからである。驚くべきことに、ベルナルドはこのように幼くして、絵画の中で説明するための寓話や物語の理解についても、よき画家たるべく訓練され得たのである。というわけで、良書に関する知識が一つもない、あるいは、必要最低限の見識を持ち合わせない画家は、不出来であると言われたものだ。それどころか彼の師は、こうした画家たちをみっともなく他人の言葉を繰り返すオウム〔猿まね〕であるとまで言っていた。彼らは無知なので、何かの行いや、歴史や寓意の解釈について他人に助けを求めざるを得ず、知らないがゆえにその解釈を損ない、あるいは間違えて表現する。作品の中で博識さを示すために、よき画家とは、良書のある種類については研究熱心でなければならない。それに気が付いていない当世の画家に、こうした事態が起こ

るのを、我々はよく目にする。この部分に関しては、我々の時代の誉れであり、祖国の栄光である高名なフランチェスコ・ソリメーナは、最大の賛美を得ている⁷。さて、話をベルナルドに戻そう。彼は我々の芸術の規則を習得し、素描の基礎をよく固め、彩色を始めた。そして、様々な歴史画の小品を描いた。これをマッシモの親しい友人であったアンドレア・ヴァッカーロが見て、たいそう気に入った⁸。ヴァッカーロは、スタンツィオーネの許しを得て、彼をしばらく家に引き取りたいと望み、いくつかの小さな人物像の寓意画を模写させた。またいくつかの聖母像も模写させ、スペインに送った。そこで、今日幾人かの作家が信じているように、ベルナルドがヴァッカーロの弟子であるという誤解が生まれたのだ。

ベルナルドはまた、アルテミジアの描法を観察した。観察を通して、師と同じように彼女の色彩の繊細さをまねようとした⁹。しかし、彼の絵画はより美しいものになった。彼はそこに、かくも高貴で愛らしい天性の優美さを加えたからである。彼の師であるマッシモも、これに魅入られていた。実のところマッシモはしばしば嫉妬を覚えたものだ。造物主がこの弟子に、マッシモが到達していた限界をはるかに越えさせたのを見てとったからである。彼は倫理感に照らして嫉妬を抑えたが、いかなる方法を持ってしても、この激情を隠せないことが幾度もあった。ベルナルドが独り立ちして制作を始めたのは1640年頃のことであった。この頃、ガスパル・ローメルのところに、卓抜せるルーベンスの絵がやってきた¹⁰。あるいは、他の人が言うように、それはフェルディナンド・ヴァンデネインデン侯爵のところだったかもしれない¹¹。その絵には、ヘロデの前に、先駆けの聖人〔洗礼者ヨハネ〕の首が運ばれた物語が表されていた¹²。カヴァッリーノは他の画家たちと共に、評判を呼んでいたその絵を見ようとして駆けつけ、たいそう美しいと感じ、素晴らしい熟達によって用いられた、生き生きとみずみずしい色彩の魅力にとりつかれたようになって、模倣することにした。これをマッシモの画風に結合しながら、彼の美しく博識な様式と組み合わせたのだ。その様式というのは、優美で、洗練されかつ繊細であり、明暗法の素晴らしい技と光陰の対比によって描かれ、荘重でありながら力強かった。彼にとって光それ自体は、自然な明暗の配分をこえて、たいいてい中央の主要な人物像を明確にし、それらに重要感とえいわれぬ威厳を与えるために用いられる。これに関しては、既に述べたように、カヴァッリーノはずば抜けていた。

しかし、ベルナルドの学識が高まるのと同じくらい、あるいはそれ以上に、彼の不幸は増していった。概して功績には不幸がつきものなのだ。気の毒なカヴァッリーノは、自らが食べていくために、また、父が死んで貧しくなった一家を養うために、次から次へと職人たちに、また多くの商人たちのために、絵を描きまくっていたものである。彼らはベルナルドにわずかな日当しか支払わず、その絵をよそに送り、つまり好事家に売って儲けていた。当時は好事家が多かったのである。最もひどいものは、買い手に対しベルナルドの名を明かさず、想像上の外国人の名を冠した。この売買はナポリの商人ジュゼッペ・ディ・フェリーチェの知るところとなり、彼はカヴァッリーノに会ってみたいと思った。そして実際この若者に会ってたく感服した。ベルナルドは当時20歳をわずかに過ぎたところであった。そこでジュゼッペは、彼に食事と日給5カルリーノを約束した。ベルナルドはこの状況に満足した。なぜかというと、前述の画家や商人たちからは、ただの5カルリーノも、あるいはもっと少ない額でさえ、決してもらえなかったからである。そのようなわけでベルナルドは、何ヶ月も上述のジュゼッペのところ働き、たくさんの歴史画を描いたが、それらの人物像は3パルモを超えず、たいいていは小品であった¹³。この種の〔小型の〕絵において彼は並外れて優れていた。そこで、ジュゼッペはそれらの絵をヨーロッパ中に送り、かなり儲けた。ナポリで様々な名士やガスパル・ローメルに売る以上に、イギリスで最高の取引をしたと言われている。ローメルは、他のところでも述べたよ

うにフランドル人の商人でたいそうな愛好家であった。ローメルがこの名高い画家の作品を、〔正直に〕彼が買った画家の名の下にフランドルに送ったのかは、誰にもわからない。

ところでアンドレーア・ヴァッカーロは、ベルナルドの能力を少なからず愛し賞賛していたので、彼の不運に同情し、彼の価値が名声と共に明らかになるように、彼の作品を公衆に示そうとした。ヴァッカーロはオスペダレット、つまり、厳修会修道士たちの聖堂の天井に様々な絵を描いていたのだが、そのうちの一つをベルナルドに描かせたいと思った¹⁴。これらの絵は、等身大に描かれた他の絵に対し、小さい人物像であった。ベルナルドは磔刑図を描き、これはある部分ではアンドレーアの色彩まね、また師であるマッシモの彩色をも模していた。その絵を見た親方たちの意見は様々であった。ある人はパチェッコ・ディ・ローザの絵として、別の人はアゴスティーノ・ベルトラーノの絵として、また別の人はグアリーノの絵として褒めたたえた¹⁵。そして多くの人々がヴァッカーロの作品だと看做した。彼は画家を惑わすように、様式を変化させたからである。またこの絵が外国人画家の作品だという者もいた。ともあれ、彼らがカヴァッリーノを賞賛せずにはおれなかったというのは、よく知られた事実である。若描きゆえの限界はあるものの、それは素晴らしかったのだ。事実を知る前ならば、彼らはこの作品をナポリで筆を取るもつとも素晴らしい人々へ帰属しただろう。ヴァッカーロによって描き続けるように励まされ、制作をつづけたカヴァッリーノは、アルバ門内にあるサンタントニエッロ女子修道院のために、聖カエキリアを描いた¹⁶。この絵は、同聖女の礼拝堂に置かれている。作中には、彼の天性の作風に従いつつ、多数の天使に囲まれてオルガンを弾く聖女が表されている。人物像はほぼ等身大なので、ベルナルドは小画面で行うように素晴らしくは描けていない。従って、同聖堂の聖具室に保管されている油彩下絵の方が、皆から展示された作品〔完成作〕よりも評価されている。

ベルナルドはこうした職能、いうなれば小品に対する才能に気づき、大画面への情熱を持たなかった。賢明な若者として、彼を愛するヴァッカーロの助言に従ったわけである。だから彼は、以後あえて大画面を描こうとはしなかった。これはサルヴァトーレ・ローザとは正反対である¹⁷。ローザは分別がなかったから、大画面の英雄譚を描いた歴史画こそ最良であると信じていた。兵士や船乗りや世俗の人々を描いた作品では、何にもまして彼はうまくやったのである。ヴァッカーロはこの〔ローザの〕例をベルナルドに見せたので、彼はその日仕事をくれる人毎に、小さな歴史画を次々と描いていった。たいていはすでに述べたジュゼッペ・フェリーチェのために仕事をした。ジュゼッペはベルナルドを高く評価し、親切にも、定価以上にいくらか色を付けてくれた。ベルナルドはまた、彼の師マッシモから頼まれて、よく知られた商人ローメルのために小品を描いた。ローメルは1点につき20スクード支払った¹⁸。これは、彼の短い人生における最良の幸運であった。同様の運命をアンドレーア・ヴァッカーロのために描いた作品も持っていた。つまり、縦が2パルモ、横が半パルモの2枚の銅板である。1枚は高名な弁護士ジュゼッペ・ヴァレッタの所有に帰した。この人は、教養のみならず、膨大な素晴らしい蔵書でも有名である。もう1枚はグラツィア伯爵のものである。両方ともトビアスの物語を表している。これについては彼の作品の一覧で触れることになるだろうが、ここで好奇心に満ちた読者諸氏を引き留めることはしない。この主題については、様々な愛好家から最も高い評価を受ける他の美しい作品群同様に、後々知ることになるからである。

【解題】

本稿では、17世紀中葉にナポリで活躍した画家、ベルナルド・カヴァッリーノ（Bernardo Cavallino / 1616–1656頃）の伝記の前半部分を訳した。ここではベルナルドの生い立ちから修業時代、そして公共注文の獲得までが語られている。デ・ドミニチの記述は、現在の研究状況に照らして必ずしも正確ではなく、既に定型化した画家の伝記のパターンを踏襲したものとなっている。例えば、幼少のベルナルドが素描によって教師を驚かせ、師となるマッシモにその才能を見出される描写は、ジョルジョ・ヴァザーリによる『美術家列伝』以来の定石を踏まえているといえる¹⁹。

記録によれば、カヴァッリーノはデ・ドミニチが述べているよりも早く、1616年に生まれている²⁰。伝統的に、彼は1656年にナポリを襲ったペストによって死去したとされているため、40歳前後まで生きたことになる²¹。ペストの大流行により多くの画家が亡くなったり、ナポリを離れたりしたため、ナポリの画派として1656年は一つの転換点であるといえる。パッティステッロ・カラッチョロ（Battistello Caracciolo / 1578–1635）、ジュゼペ・デ・リベラ（Jusepe de Ribera / 1591–1652）やマッシモ・スタンツィオーネ（Massimo Stanzione / 1585–1656）らがペスト以前のナポリ絵画を牽引した画家であるとするれば、1656年以降は、サルヴァトーレ・ローザ（Salvator Rosa / 1615–1673）やルカ・ジョルダノ（Luca Giordano / 1634–1705年）ら、より新しい世代の画家たちが活躍を見せる。活動期から判断すれば、カヴァッリーノはペスト以前の画家ではあるが、次の世代を予見するような、軽妙さと独特の明暗表現を併せ持っており、異彩を放つ存在である²²。デ・ドミニチが嘆いているように、もっと長く生きていたら、後世への影響力はより大きかったかもしれない。

伝記中では、マッシモ・スタンツィオーネとアンドレア・ヴァッカーロ（Andrea Vaccaro / 1604–1670）という二人の師に導かれ、少年ベルナルドが画家として独り立ちする様子が活写されている。幼少期、版画を通してアゴスティノ・カラッチ（Agostino Carracci / 1557–1602）の作品を学んだという記述や、アルテミジア・ジェンティレスキ（Artemisia Gentileschi / 1593–1654頃）の彩色法を模したとされているところも興味深い。特に後者の記述については、現在でも少なからぬ研究者が、カヴァッリーノをジェンティレスキの共作者ではないかとみなす根拠の一つとなっている。この共同制作をめぐる度々議論が起こっており、たとえばジョセフ・グラブスキは、現在ワシントン・ナショナル・ギャラリーにある《ガラテア》（fig. 1）をアルテミジアとベルナルドの共作であると主張している²³。これに対しては全面的に賛成するR・ワード・ピッセルや、作者推定に関しては賛同を示したメアリー・D・ガラードなどの研究者がいる一方で、クリストファー・マーシャルやニコラ・スピノザは異議を唱えている²⁴。またアン・パーシーはむしろ、同作品をカヴァッリーノの作品であると看做した²⁵。このような帰属をめぐる議論が示すように、二人の画家は一時期、制作の上で緊密なかわりを持った可能性が高い。アルテミジア・ジェンティレスキがナポリにやってきたのは、1630年頃と考えられ、その頃、カヴァッリーノは修業中の



fig. 1 アルテミジア・ジェンティレスキとベルナルド・カヴァッリーノ《ガラテア》1649年（?）、カンヴァスに油彩、148.5×203cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー

10代の少年であったはずである²⁶。1630年代のジェンティレスキの活動は、しばしばカヴァッリーノの師と目されるマッシモの活動とも関係している²⁷。こうした状況に鑑みれば、カヴァッリーノがジェンティレスキの画風に影響を受けた可能性は否定できないだろう。

デ・ドミニチは、明暗法を含めてカヴァッリーノの彩色法的美しさを積極的に評価するが、その反面、大画面における構成力についてはその欠如を指摘している。訳文中に挙げられた作品で、現存するほぼ唯一の油彩画が、現在カポディモンテ美術館に所蔵される《聖カエキリアの法悦》(fig. 2)である²⁸。カヴァッリーノの作品中、珍しく宗教施設に置かれたことがはっきりしている作品であり、おそらくは彼が初めて獲得した公共注文である。デ・ドミニチは、この作品をベルナルドの若描きであり、珍しく大画面に挑んだものと見なしている。また、カヴァッリーノの努力にもかかわらず、祭壇画それ自体よりも、むしろ小型の下絵 (fig. 3 / カポディモンテ美術館所蔵)の方が高く評価されたと述べている²⁹。

確かにカヴァッリーノは収集家向けの小品を多く残したが、デ・ドミニチが示すように、この《聖カエキリアの法悦》の失敗から学び、以後小型作品の制作に特化したという筋書きは、いささか誇張されたものであるように思われる。この絵には1645年という制作年が記されている (fig. 4)。カヴァッリーノの実際の生まれ年から逆算すれば、描いた当時、彼はおよそ29歳であった³⁰。つまりこの作品は、デ・ドミニチが想定したほど、カヴァッリーノの若描きではない。従って、この作品をベルナルドが自らの画家としての適性を模索していた時期に制作し、その後の指針を決めるきっかけとなったと位置付けるのは、やや不適當である。

《聖カエキリアの法悦》をきっかけに語られる挿話は、事実を反映しているというよりも、大画面の歴史画が高く評価されるような規範の中にあつて、それに適合しなかったカヴァッリーノのような画家の動向を積極的に評価するために、伝記作者によって意識的に用いられているように見える。デ・ドミニチは、カヴァッリーノが小型作品の制作に徹する理由として、技術の問題や金銭的な条件に言及しながらも、自らの適性を知るベルナルドの賢明さと、先達の助言に耳を傾ける謙虚さを強調することで、画家を魅力的な人物として描き出している。

実際にはむしろ、同伝記の中でデ・ドミニチが言及しているように、ナポリの芸術愛好家層の厚さの方が、カヴァッリーノの制作動向を決定づける要因としては重要だっただろう。カヴァッリーノの作品



fig. 2 ベルナルド・カヴァッリーノ《聖カエキリアの法悦》1645年、カンヴァスに油彩、183×129cm、ナポリ、カポディモンテ美術館



fig. 3 ベルナルド・カヴァッリーノ《聖カエキリアの法悦》1645年、カンヴァスに油彩(オイルスケッチ)、61×48cm、ナポリ、カポディモンテ美術館



fig. 4 fig. 2 部分、カヴァッリーノの署名と年記(画面右下)

が収集家たちの間で高く評価され、同時に市場において魅力的な商品であったことは、技術的な側面以上に、彼を小型作品の制作に向かわせた動機として妥当性を持つと考えられる。

* 付記:本稿は2018–2021年度科学研究費若手研究(課題番号18K12237)による研究成果の一部である。

註

- 1 De Dominici, Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Naples, 1742–1745.
- 2 デ・ドミニチについては、Bologna, Ferdinando, “DE DOMINICI, Bernardo,” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33 (1987): http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-de-dominici_%28Dizionario-Biografico%29/ (最終アクセス2019年7月15日) 参照。特に、『ナポリ芸術家伝』執筆に関しては、Zezza, Andrea, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani*, Naples, 2017を参照。
- 3 De Dominici, Bernardo, “Vita di Brenardo Cavallino pittore,” in *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Fiorella Sricchia Snatoro and Andrea Zezza, eds., vol. 2, Naples, 2008, pp. 56–78.
- 4 ジローラモ・サンタクローチェについては『ナポリ芸術家伝』の別箇所に言及がある。De Dominici, Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Fiorella Sricchia Snatoro and Andrea Zezza, eds., vol. 1, Naples, 2003, pp. 589–609.
- 5 実際には、カヴァッリーノは1616年8月25日にサンタ・マリア・アッラ・カリタ聖堂(現サン・リボーリオ聖堂)で洗礼を受けている。父はジョヴァンニ・マリア・カヴァッリーノ、母はベアトリーチェ・ロベスであった。ベルナルドの弟が1623年に誕生した際、洗礼に画家パツチステッロ・カラッチョロが立ち会っていることから、ジョヴァンニ・マリアも同業であったのではないかと言われている。Naldi, Riccardo, in De Dominici, *op. cit.* (2008), p. 61, note 2. なお、バンキ・ヌオーヴィという通りは現在もナポリに残るが、サン・リボーリオ聖堂のある地区からはやや離れている。
- 6 マッシモ・スタンツィオーネは、ジュゼペ・デ・リペーラと並んでナポリの主要な画家の一人であった。彼に関しては、デ・ドミニチも多くの紙面を割いている。De Dominici, *op. cit.* (2008), pp. 79–122.
- 7 フランチェスコ・ソリメーナ (Francesco Solimena / 1657–1747) についても、デ・ドミニチは詳しく取り上げている。De Dominici, *op. cit.* (2008), pp. 1088–1203.
- 8 アンドレア・ヴァッカーロについても『ナポリ芸術家伝』で取り上げられている。De Dominici, *op. cit.* (2008), pp. 257–295.
- 9 こうした記述から、アルテミジア・ジェンティレスキとカヴァッリーノはしばしば共同制作者とみなされている。これについては、古くはロベルト・ロンギが指摘している。Longhi, Roberto, “Battistello,” *L'arte*, vol. 18 (1915) pp. 58–75, 120–137; Longhi, Roberto, “I Gentileschi: padre e figlia,” *L'arte*, vol. 19 (1916), pp. 245–316, esp. 308–310.
- 10 ガスパル・ローメル (Gaspar Roemer / 1590頃–1674) はナポリで活動したアムステルダム出身の商人で、芸術愛好家であった。ローメルをはじめとする商人たちの活発な経済活動に関しては、次の論文が参考になる。Nappi, Eduardo, “Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roemer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago,” in *Ricerche sul '600 napoletano: Saggi e documenti 2000*, pp. 61–89, Naples, 2000.
- 11 カステルヌオーヴォ侯爵フェルディナンド・ヴァンデネインデン (Ferdinando Vandeneyn den / 不詳–1687) は、ローメルの同郷人でナポリにおける共同事業者の一人であった、ヤン・ヴァンデネインデン (Jan Vandeneyn den / 1590頃–不詳) の息子である。父の盟友であったローメルの死後、そのコレクションを引き継いだ。特に父ヤンをはじめとするナポリのフランドル系商人の活動については、次を参照。Ruotolo, Renato, “Jan Vandeneyn den, mercante fiammingo a Napoli,” in *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Naples, 2013, pp. 431–447.
- 12 ここで言及されているペーテル・パウル・ルーベンス (Peter Paul Rubens / 1577–1640) の作品は、現在エジンバラのスコットランド国立美術館に所蔵されている《ヘロデの宴》(1633年頃あるいは1637–1638年頃、カンヴァスに油彩、208×264cm、inv. 2193) であるとされている。Thompson, Colin, and Hugh Brigstocke, *Shorter Catalogue: National Gallery of Scotland*, 2nd (revised) ed., Edinburgh, 1978, p. 93.
- 13 パルモは、ナポリにおいては約26.4cm。
- 14 現サン・ディエゴ・ア・ロスベダレット聖堂 (Chiesa di San Diego all'Ospedaletto) のこと。天井画は破壊されて現存しない。Percy, Ann, “Bernardo Cavallino: la fortuna critica,” in Silvia Cassani, and Nerina Bevilacqua, eds., *Bernardo Cavallino*, exh. cat. (Museo Pignatelli, Naples), Naples, 1985, pp. 54, 79, note 23.
- 15 パチェッコ・ディ・ローザ (Pacecco De Rosa / 1607–1656)、アゴ스티ーノ・ベルトラーノ (Agostino Beltrano / 1607–1656)、およびフランチェスコ・グアリーノ (Francesco Guarino / 1611–1651) は、デ・ドミニチによって、それぞれスタンツィオーネの弟子とされている。De Dominici, *op. cit.*, pp. 193–228, esp. 196–203, 212–214.
- 16 旧サン・タントーニオ・ア・ポルトアルバ修道院 (Convento di Sant'Antonio a Port'Alba) のこと。現在はナポリ第一大学の図書館の一つとして使用されている。

- 17サルヴァトーレ・ローザ (Salvator Rosa / 1615–1673) についても『ナポリ芸術家伝』で取り上げられている。De Dominici, *op. cit.*, pp. 405–474.
- 18 事実であれば、小品への支払いとしては破格の値段である。
- 19 アン・パーシーは、少年ベルナルドの才能の発見、および師となるマッシモとの出会いのエピソードは、ジョルジョ・ヴァザーリの「ジョット伝」をなぞっているのではないかと指摘している。Percy, *op. cit.* (1985), p. 52. なお、「ジョット伝」については次を参照。「ジョット」(野村幸弘 訳) ヴァザーリ, ジョルジョ『美術家列伝』第1巻、森田義之、越川倫明、甲斐教行、宮下規久朗、高梨光正 監修、中央公論美術出版、2014年、187–214頁。
- 20 カヴァッリーノの洗礼記録については、次を参照。Porta-Giurleo, Ulisse, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples, 1953, p.158; Percy, *op. cit.* (1985), pp. 50, 78, note 1.
- 21 詳細な死亡日時は不明である。
- 22 特に、バスト以前のナポリの画派に関しては、次を参照。Spinosa, Nicola, *Pittura del seicento a Napoli: da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, pp. 15–160.
- 23 Grabski, Józef, “On Seicento Painting in Naples: Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others,” *Artibus et Historiae*, vol. 6, no. 11 (1985), pp. 23–63, esp. pp. 41–55.
- 24 Bissell, R. Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art, Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, 1999, pp. 287–292; Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989, pp. 123–128. また、これを疑問視する声もあがっている。Marshall, Christopher, “An Early Inventory Reference and New Technical Information for Bernardo Cavallino’s Triumph of Galatea,” *The Burlington Magazine*, vol. 147, no. 1222 (Jan., 2005), pp. 40–44; Spinosa, Nicola, in Contini, Roberto, and Francesco Solinas, eds., *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione*, exh. cat. (Palazzo Reale, Milan), Milan, 2011, p. 254.
- 25 Percy, Ann, ed., *Bernardo Cavallino of Naples, 1616–1656*, exh. cat. (Cleveland Museum of Art and Kimbell Art Museum, Fort Worth), Cleveland, 1984, pp. 186–187.
- 26 カポディモンテ美術館所蔵のアルテミジアの《受胎告知》には、1630年の年記があり、ナポリ時代の基準作の一つとなっている。Bissell, *op. cit.*, pp. 233–234.
- 27 たとえば、スタンツイオーネとジェンティレスキは、いくつかの受注を共同で受けた形跡がある。一つは、マドリッド郊外にあったスペイン王の離宮、プエンレティロ宮の装飾、もう一つは、ナポリの近隣都市ポツォーリ大聖堂の装飾画である。プエンレティロ宮の装飾については、次を参照。Brown, Jonathan, and John Huxtable Elliot, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980; Vannugli, Antonio, “Stanzione, Gentileschi, Fignoglia: Le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro,” *Storia dell’ arte*, vol. 80 (1994), pp. 59–73. またポツォーリ大聖堂の装飾については、次を参照。D’Ambrosio, Angelo, *Il Duomo di Pozzuoli: storia e documenti inediti*, Pozzuoli, 1973; 川合真木子「十七世紀におけるポツォーリ大聖堂内陣装飾画の主題と配置に関する復元的考察」『美術史』64(2)、美術史学会、2015年、265–282頁。
- 28 この作品については、次を参照。Percy, *op. cit.* (1984), pp.138–139; Spinosa, Nicola, *Grazia e tenerezza ‘in posa’: Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616–1656*, Rome, 2013, pp. 344–345.
- 29 この油彩下絵に関しては、次を参照。Percy, *op. cit.* (1984), pp. 136–137; Spinosa, *op. cit.*, pp. 342–343.
- 30 註28参照。

[図版出典]

Percy, Ann, ed., *Bernardo Cavallino of Naples, 1616–1656*, exh. cat. (Cleveland Museum of Art and Kimbell Art Museum, Fort Worth), Cleveland, 1984 (figs. 1–3) / 執筆者撮影 (fig. 4)