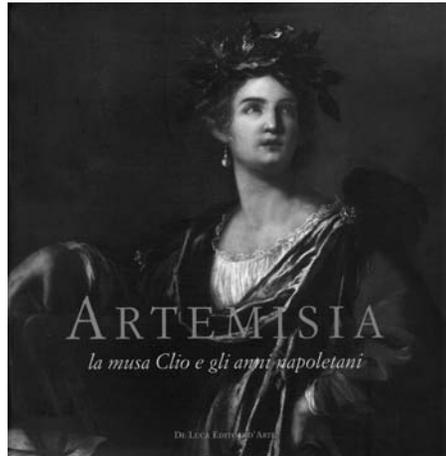


展覧会評：「アルテミジア—《ムーサ、クレイオ》とナポリ時代」
 会期：2013年3月26日－2013年6月30日／会場：ピサ、パラッツォ・ブル
 川合真木子

小規模ではあるが、この展覧会は2011年の大回顧展「アルテミジア—ある情熱の物語」の系列に連なるものであり、この画家に関する研究の進捗状況を極めて時事的に反映していた。企画者のコンティーニとソリナスは2011年展でも共同で企画とカタログ編集にあたっており、今後の動向が注目される！。

近年のアルテミジア研究に見られる傾向として、画家のナポリ時代への関心の高まりが挙げられる²。それは非常に直截な形で本展覧会の表題に表れている。また、《クレイオ、歴史のムーサ》（以下、《クレイオ》とする。cat. no. 5 / fig. 1）は展覧会の会場であるピサのパラッツォ・ブルの所蔵品であり、この作品の研究成果を披露する事が本展示の主要目的のひとつであった³。



《クレイオ》はサインと年記をもつ貴重な作品のひとつであり、ギーズ公シャルルの注文で描かれたとされている。シャルルはロレーヌ家から分かれた名門ギーズ家に生まれ、父であるギーズ公アンリ1世の跡を襲い、第4代ギーズ公となった。ルイ13世、宰相リシュリユー、そして母后マリー・ド・メディシスをめぐる政治的緊張の中で、シャルルをはじめとしてギーズ一族の多くはマリーに与した。しかし、1631年にマリーが政争に敗れ亡命を余儀なくされると、ギーズ一族の多くもまた国外へ逃れた。シャルルとその一家はフィレンツェでメディチ家の庇護をうけた⁴。

先行研究においてガラードは、名声 (fama) の寓意であるとされてきた本作品を、リーパの『イコノロギア』を引用し、同時代の作品を参照しながら歴史のムーサ、クレイオであると同定した。さらに開かれた本に描かれた銘文が「ロジエール (Rosières)」の名前を示していると読み解いた。そしてこの人物を代々ロレーヌ家に仕えていたロジエール一族の1人、ロレーヌ家の執事を務め1631年に死去したアントワヌ・ド・ロジエール2世であると同定している。ガラードによれば、アントワヌの庇護者は、アルテミジアが1635年の手紙の中で作品を送ったと述べている「ギーズ公 (il Signor Duca di Ghisa)」シャルルその人であった可能性が高い。シャルルはアントワヌの死去を受けて、その追悼のために《クレイオ》を描かせたのではないかとガラードは述べている⁵。

アントワヌの死を追悼するために《クレイオ》が描かれたとするガラードに対し、ピッセルは、本作品の図像学的分析とロジエール一族との関連が示唆される点には賛同しながらも、むしろギーズ家そのものの名声を記念して描かれたのではないかと述べている。ピッセルによれば、本作品に書かれた「ロジエール (Rosières)」はフランソワ・ド・ロジエールを指している。彼は、1580年にギーズ家の正当性をシャルルマーニュにまでさかのぼる歴史書を書いた人物である⁶。またクレイオの制作年、1632年はちょうどフランソワの没

後 25 年にあたる。政争の果てに心ならずも亡命せざるを得なかったギーズ公シャルルは、フランソワの名前を用いながらギーズ家の歴史を想起させ、その正当性を《クレイオ》の中で示そうとしているのだという⁷。

シャルルが亡命した当時、フィレンツェでは、ロレーヌ家出身のカテリーナ（フランス名：クリスティーヌ・ド・ロレーヌ）が前大公妃として権力を保っていた。こうした経緯をうけて、本展覧会では、本作品がシャルルの遠縁にあたるクリスティーナ、あるいはメディチ家の家臣でありアルテミジア・ジェンティレスキのよき理解者でもあったアンドレア・チオーリを介して画家に注文された可能性が示唆されている⁸。《クレイオ》とギーズ家のつながりのみならず、作品の受注に介在したメディチ家の人脈が指摘された事は、アルテミジアのナポリ時代の顧客の傾向を読み解く上で重要である。

アルテミジアは現在まで知られている限り、ナポリに住みながら他都市に多くの顧客を持ち、その多くは貴族階級の人々であった。彼女は一度暮らした土地のパトロンを他の都市に移住した後も非常に大切にしていた。さらに、ナポリでは他都市の顧客を積極的に開拓しようとしていた形跡も見られる⁹。あえて、自らの居住地ではなく他都市の貴族層に重点的に働きかけているように見える彼女の姿勢は、画家としての戦略上、不合理にも見える。しかしながら、遠隔地に多くの顧客をもつという戦略は、国際的な港湾都市ナポリにあつてこそ可能であったとも解釈できる。

この他に特筆すべき事柄は、これまで公開されてこなかった《キリストと子供たち》（以下、《キリスト》とする。cat. no. 1 / fig. 2）が展示された事、そして同時代の伝記作家ザンドラルトの記述に合致するとされる《ゴリアテの首を持つダヴィデ》（以下、《ダヴィデ》とする。cat. no. 4 / fig. 3）がアルテミジアに帰属された事である。

1 点目の《キリスト》は既に写真によってその存在が知られていたが、広く公開されるのは初めてである¹⁰。また以前からアルカラ公フェルナンド・エンリケス・アフアン・デ・リバーラの目録にアルテミジア・ジェンティレスキの作品のコピーとして同主題の作品の記録があるのは知られていた¹¹。今回の展覧会では、本作品がそのモデル、つまりアルテミジアの手になるオリジナルに該当する可能性が述べられている¹²。しかしながら現状では本作品がアルテミジア自身の描いたオリジナルか、あるいはコピーであるかという点についても、本作品をアルカ



fig. 1 アルテミジア・ジェンティレスキ《歴史のムーサ、クレイオ》1632年、カンヴァスに油彩（板より移行）、127.5×97.5cm、ピサ、パラッツォ・ブル



fig. 2 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《キリストと子供たち》1626-1627年、カンヴァスに油彩、135×98.5cm、ローマ、サンカルロ・ボッロメオ・アル・コロソ教会（聖アンブロジーノ・聖カルロ大同信会）

ラ公の目録の作品と同一視する事が妥当であるかという点についても決着はついていない。本作品をアルテミジアの作品とするならば、アルカラ公が在ローマ大使をしていた1620年代に購入したとする仮説には様式的な齟齬が見られる。全体に茶色がかかった色調、そして柔和で理想化されたキリストの顔貌表現は明らかに1630年代のナポリ移住以降の様式に近い。むしろ既にラットウラーダが示唆したように、本作品をアルカラ公がナポリで制作させたコピーであるとする仮説の方が無理がないように思われる¹³。本作品の主題は珍しいものであり、何らかの形でアルカラ公の目録に記された作品に関連する可能性は高いと考えられる。失われたアルテミジア・ジェンティレスキの作品構図を伝える貴重な作例であると言える。

2点目の《ダヴィデ》は、本展覧会において初公開された作品である。ナポリの古いコレクションに由来し、おそらくザンドラルトの記述と一致し、さらに1638年のジュスティニアニの目録に記載されているのが本作品であるとソリナスは主張する¹⁴。しかしながら、本作品の作者同定については、賛同しがたい部分もある。古代の遺跡に腰掛け、足を組んで右手に巨人の首をつかみ、画面のこちら側を見つめる若き英雄は、きつく唇を結び眉間しわを寄せて厳しい表情をしている。いかにもユディットやその侍女たちのような、アルテミジアの描く英雄的な女性像を連想させる面持ちである。しかし、ややのっぺりと感じられる顔のハイライト、きつい黒を用いた陰影、下地の色に由来すると考えられる青みがかった色調など、1630年代の他の作品には見られない表現が確認できる。ソリナス自身も述べているが、この主題は17世紀に繰り返し描かれ、ビッセルがカタログ・レゾネで取り上げた作品(fig. 4)のように類似例があり、同様の構図の作品が複数存在していた事が予測される¹⁵。既出の《キリスト》と比べるとより広範に描かれ、流通していた構図であると考えられる。また、ジュスティニアニの目録によれば、この絵は「高さ約9パルミ、幅6と1/2パルミ」とされ



fig. 3 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《ゴリアテの首を持つダヴィデ》1630-1631年、カンヴァスに油彩、212×155cm、個人蔵



fig. 4 ローマの画家《ゴリアテの首を持つダヴィデ》1620年代、カンヴァスに油彩、202×137cm、ロンドン、サザビーズ(1975年9月)

ているが、今回の展覧会に出品された《ダヴィデ》はやや幅広のプロポーションである¹⁶。本作品の来歴が明らかにされていない以上、アルテミジアの真作とする事にはやや慎重になる必要がある。

最後に、アルテミジア・ジェンティレスキのナポリ時代を考察するにあたって本展覧会の意義と問題点を簡単にまとめておく。カラヴァッジョの影響が明らかでない1610年代から1620年代に比べ、画風の変化が激しく文献資料に恵まれないアルテミジアのナポリ時代の評価は、いまだに定まらない。こうした状況の中、近年の文献資料の掘り起こし作業、そして新たな作品帰属の成果をまとめた事が本展覧会の意義であり、今後の研究発展に寄与するものとして評価したい。その反面、本展覧会では、作品の「発見」に傾きがち近年のイタリアにおける研究傾向の問題点が如実に表れていた。こうした傾向はいたずらに境界的な作品を増やすばかりに見える。特に、多くの作品の来歴が明らかにはされず、詳しい所蔵先すら公表されていないという現状には懸念を抱かざるを得ない。確実にアルテミジアの手になる基準作品に関する考察を深めていくと共に、同時代の画家たちとの関係にも言及しつつ、この画家の制作状況を明らかにしていくべきである。

註

- 1 本展覧会に関しては、R. CONTINI, F. SOLINAS, eds., *Artemisia; la musa Clio e gli anni napoletani*, exh. cat. (Palazzo Blu, Pisa), Roma, 2013 参照。また 2011 年の展覧会については、CONTINI, F. SOLINAS, eds., *Artemisia Gentileschi; storia di una passione*, exh. cat. (Palazzo Reale, Milano), Milano, 2011、および拙稿「展覧会評：アルテミジア・ジェンティレスキ——ある情熱の物語」*Aspects of Problems in Western Art History*, vol. 10, 2013, pp. 145-148 参照。
- 2 アルテミジア・ジェンティレスキ（ローマ、1693 年 - ナポリ、1654 年以降）オラツィオ・ジェンティレスキの娘としてローマの父の工房で修業したのち 1613 年頃からフィレンツェで活動。1621 年にローマへ帰り、ヴェネツィア滞在を経て 1630 年頃ナポリに移住した。1638 年～1640 年頃に父の招聘先であったロンドンに招かれたのを除いて終生ナポリをその本拠地とした。これまでに出版されているアルテミジアに関する基本文献は主に次の通り。M. D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989; R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, 1999; K. CHRISTIANSEN, J.W. MANN, eds., *Orazio and Artemisia Gentileschi*, exh. cat. (Metropolitan Museum of Art, New York, et al.), New Haven, 2001.
- 3 パラッツォ・ブル（Palazzo Blu, ex Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi）はアルノ河畔に立つ薄青色の建物で、歴史は古く中世後期にさかのぼるが、現在の外観は 16 世紀以降の修復や改築に伴い整備された。永らくピサの有力な一族の住居として使用されていたが、2001 年以降全面的な修復および改装が行われ、現在は主に展示スペースとして利用されている。M. PASQUALETTI, “Palazzo Giuli. Il progetto di restauro” in E. DANIELE, ed., *Le dimore di Pisa*, Firenze, 2010, pp. 11-18.
- 4 シャルルは 1640 年にシエナで没した。M. D. BUSNELLI, “Charles de Lorraine, Quatrième duc de Guise, prétendant à l'état pontifical de Ferrare”, in *Revue Historique*, T. 163, Fasc. 1, 1930, pp. 79-86. なお、ロレーヌ家およびギーズ家の盛衰に関しては、J. SPANGLER, *The Society of Princes: The Lorraine-Guise and the Conservation of Power and Wealth in Seventeen-Century France*, Furnham and Burlington, 2009. に詳しい。
- 5 C. RIPA, *Iconologia*, Roma, 1603, edited by E. MANDOWSKY, Hildesheim and New York, 1970, pp. 346, 349; M. D. GARRARD, *op. cit.*, pp. 92-96. アルテミジアは 1635 年 10 月にナポリからガリレオ・ガリレイへ宛てた手紙（Biblioteca Nazionale di Firenze, *Manoscritti Galileiani* 23, *Carteggio familiare*, parte I, tomo 13, cc. 269-270）の中でこの人物の名前を挙げています。また、アルテミジアの手紙に関しては近年出版された書簡集に詳しい。F. SOLINAS, ed., *Lettere di Artemisia: edizione critica e annotata con quarantatré documenti inediti*, Roma, 2011. なお、1635 年の手紙の中で言及された作品の主題は特定されていない。
- 6 F. ROSIER, *Stemmatum Lotharingiae ac Barri ducum tomi septem*, Paris, 1580.
- 7 R.W. BISSELL, *op. cit.*, pp. 239-241.
- 8 F. SOLINAS in R. CONTINI, F. SOLINAS (2013), *op. cit.*, pp. 49-52.
- 9 これに関しては拙稿「原典史料翻訳：1630 年代半ばのアルテミジア・ジェンティレスキとバルベリーニ家——カッシャーノ・ダル・ポッツォ宛の書簡翻訳と解題——」*Aspects of Problems in Western Art History*, vol. 10, 2013, pp. 105-113. を参照。
- 10 R. LATTURADA, in K. CHRISTIANSEN, J.W. MANN, *op. cit.*, pp. 379-391.
- 11 J. BROWN, R.L. KAGAN, “The Duke of Alcalá. His collection and its evolution”, in *The art bulletin*, 69, 1987, pp. 231-255.

- 12 A. CAPRIOTTI, in R. CONTINI, F. SOLINAS (2013), *op. cit.*, pp. 39-41. なお、アルカラ公は、在ローマスペイン大使、後にナポリ副王を務めた人物で、アルテミジアのバトロンであり、画家のナポリ移住の鍵を握る人物であった事が先行研究で指摘されている。M. D. GARRARD, *op. cit.*, pp. 90-91.
- 13 R. LATTURADA, in K. CHRISTIANSEN, J. W. MANN, *op. cit.*, pp. 379-391.
- 14 J. SANDRART, *Teutsche Accademie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675-1680, commentary by A. R. PELTZER, München, 1925, p. 290; F. SOLINAS in R. CONTINI, F. SOLINAS(2013), *op. cit.*, pp. 46-49.
- 15 R.W. BISSELL, *op. cit.*, pp. 313-315.
- 16 ジュステニアアーニの目録に関しては、S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, Milano, 2003, vol.I, p. 289 を参照。また1パルモを22.34cm とすると、現状の《ダヴィデ》の寸法(212×155cm) は高さ9パルミ、幅7パルミに相当する。

[図版出典]

- R. CONTINI, F. SOLINAS, eds., *Artemisia; la musa Clio e gli anni napoletai*, exh. cat. (Palazzo Blu, Pisa), Roma, 2013 (figs. 1-3) / R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, 1999 (fig. 4)