

アルテミジア・ジェンティレスキ《コリスカとサテュロス》
—— 図像源泉と制作背景 ——

川合真木子

序論

ナポリで活躍した女性画家アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gentileschi, 1593- ca. 1654) の《コリスカとサテュロス》(fig. 1) は、この画家の作品としてはめずらしくパストラルから主題がとられており、さらに署名が確認できる貴重な作例である¹。ガラードが指摘したように、描かれているのはバットィスタ・グアリーニ (Battista Guarini, 1538-1612) の『忠実なる羊飼ひ』(*Il pastor fido*) の一場面である²。『忠実なる羊飼ひ』は17世紀から18世紀にかけて大変好まれ、さまざまに翻案された³。しかしながら、ニンフのコリスカと彼女のかつての恋人であるサテュロスを描いた絵画作例は少ない。

同様のシーンを描いた数少ない作例として、フィレンツェ近郊のカステッロにあるヴィッラ・イル・ボッツィーノの中庭の装飾画が挙げられる。作者であるジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニ (Giovanni Manozzi, detto Giovanni da San Giovanni, 1592-1636) は、トスカーナを中心として活動した画家で、アルテミジアの同時代人である⁴。これまで、両作品は直接的には関連付けられてこなかったが、本論では主題選択および図像的な共通点を示し、アルテミジアがジョヴァンニの作品を参考にした可能性を指摘する。

さらに、アルテミジアが参照したと思われる図像源泉として、17世紀当時ローマで見られた古代彫刻コレクションを提示する。また、アルテミジアの作品の制作背景として、ナポリにおける文芸アカデミーの活動及び『忠実なる羊飼ひ』の受容に言及する。

1. 作品の帰属と主題の特定

《コリスカとサテュロス》は1989年にマグダ・ノヴェッリがナポリ出身の女性画家ディアナ・デ・ローザ (Diana De Rosa, 1602-1643) に帰属したことによって世に知られるようになった⁵。ついで、1990年3月ローマで行われたクリスティーズのオークションにおいて、17世紀のナポリ画派を牽引した画家、マッシモ・スタンツィオーネ (Massimo Stanzione, 1585-1656) の作品として売却され個人蔵となった⁶。新しい持ち主のために洗浄と修復が行われた際、右手の木あたりにアルテミジア・ジェンティレスキの署名が発見され、現在の帰属が確定された。これを受けて、翌1991年にナポリで行われた展覧会にはアルテミジアの作品として出品された。この展覧会カタログの中でリリア・ロッコは、既にニコラ・スピノザが署名の発見以前にアルテミジアの作品である可能性を口頭で示唆していたことを記している⁷。

メアリー・D. ガラードによって、本作品の主題がバットィスタ・グアリーニの牧歌劇『忠実なる羊飼ひ』の第2幕第6場に基づいていることが特定された⁸。『忠実なる羊飼ひ』においては、アルカディアを舞台に、神官の息子シルヴィオの許婚であるアマリットと、その相愛の恋人ミルティッコの恋、またそれにまつわる様々な困難が語られる。コリスカとサテュロスの物語は、喜劇的なサブプロットとしてあらわれる。ニンフのコリスカは、老サテュロスの恋人であったが、別の男性に恋をして、サテュロスの元を去る。これを恨んだサテュロスは後日報復に現れ、コリスカの髪をつかんで人気のない場所へと引きずっていかうとするが、コリスカは機転を利かせ、サテュロスに力比べをしようと持ちかける。サテュロスが思い切りコリスカの髪を引っ張ると、

髪の毛は抜け落ち、コリスカは逃亡する。サテュロスが髪の毛だと信じていたものは、実はかつらだったのである⁹。

アルテミジアは、2人の登場人物にフォーカスを絞り、画面に大きく配している (fig. 1)。右手の木の根元には、転倒して起き上がったばかりのサテュロスがおり、腕にコリスカのかつらを掲げ、険しい表情で抗議している。実際に、テキストの中では、サテュロスはすさまじい勢いでコリスカを非難する。コリスカは片手で衣をからげ、逃げ去ろうとしており、もう一方の手でかつらをもぎ取られた頭をさすりながらサテュロスの方を振り返っている。両者の距離は近く、見交わした視線には緊張感が漂う。コリスカの顔半分は影で暗くなり、その表情を物憂いものにしてている。全体にやや沈んだトーンで描かれ、そのためかえってコリスカの黄色いドレスと赤いマントの対比、そして足に履いたサンダルの青が鮮やかである。

本作品はその様式から、ナポリ時代に描かれたものであると考えられ、この点は研究者間でも意見の一致をみている。一方で、制作年の詳細については、リア・ロッコがニコラ・スピノザの意見として1630年から1632年頃を想定しているのが最も早く、メアリー・D. ガラードが1640年代を想定しているのが最も遅い。その他、カタログ・レブネを編集したワード・ピッセルは1633年から1635年頃としている。なお、ロッコとピッセルは共にアルテミジアが描いた《洗礼者ヨハネの誕生》(マドリッド、プラド美術館)との様式的類似を根拠としている。2001年の展覧会において、ジュディス・W. マンはロッコとピッセルの想定を支持し、やはり1630年代前半としている。また、スピノザは、2011年の展覧会カタログにおいては、年代をやや繰り下げ、1635年から1640年頃としているが、叙述内容の多くを2011年のマンの記述に負っている¹⁰。

2. ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニの同主題作品

ガラードはコリスカとサテュロスの主題が絵画化されることはめずらしいと述べており、また、マンによれば現存作例は比較的北ヨーロッパに多いとされている¹¹。従って、アルテミジアが直接参照したと思われる同主題の先行作例は、今までのところ報告されていない。しかし筆者は、アルテミジアの作品と比較しうる重要な作例として、ジョヴァン・ダ・サン・ジョヴァンニが描いた同主題作品 (figs. 2, 3) を取り上げたい。

ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニの描いたフレスコ画は、フィレンツェ近郊のカステッロにあるヴィラ・イル・ポツィーノ (以下、ポツィーノと呼ぶ) の中庭を彩るフレスコ装飾画の1つである (fig. 4)¹²。なだらかな丘陵地帯を背景に、コリスカの逃亡が喜劇的に描かれる。サテュロスはしたたかに転び、しりもちをつきながらようやく上半身を起こし、高く掲げた手にかつらを持っている。一方、コリスカは衣の裾をからげ、髪をなびかせながら逃げ去るところである。緑豊かな田園と、明るく青い空、そしてその色を映すせせらぎの描写は、ヴィラの周りに広がるカステッロの風景そのものを写し取ったかのようなものである。場面全体が古代風の円柱と石像を配した枠の中に納められ、劇場的な演出がなされている。また、それぞれの画面の下のカルトゥーシュには銘文が記されており、テキストと密接に結びついた構成となっている¹³。

ポツィーノの装飾は、このヴィラの所有者であったジョヴァン・フランチェスコ・グラツィーニからジョヴァンニに依頼された¹⁴。フィリッポ・バルディヌッチは以下のように記述している。

(前略) [ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニは] ジョヴァン・フランチェスコ・グラツィーニに彼のカステッロにある美しいヴィラの中庭のすべてをフレスコで飾るために呼ばれた。このグラツィーニという人は、非常に裕福な紳士であり、熱心な芸術愛好家であった。そういうわけで、ジョ

ヴァンニは絵画の構想を練る仕事にとりかかった。これらの構想というのは、心地よいものをすべて備えた田園の邸宅の装飾に用いられるべきだったので、ジョヴァンニはすべてが愉快で滑稽なものであるように望んだ。まさにこれらの構想が望んだような形になるように、ジョヴァンニは、上等なスタイルで十分に賞賛されるように詩をつくることに慣れていたにもかかわらず、あえて非常に俗なスタイルで書いた相当な量の韻文詩を、〔描くべき〕題材として割り当てた。(中略) 中庭に入って左手には、グアリーニの物語の、サテュロスがコリスカの三つ編みの髪を手に持っているところを描いた。サテュロスが髪をひきはがし、転んだところが、そのような身振りポーズで描かれている。困惑と嫌悪感がよくあらわされている。その一方コリスカは逃げている。また、下にあるカルトゥーシュには、以下のような韻文詩が書かれており、サテュロスの台詞になっている。

「どんな心も恥じ入るだろう
この名前を聞いたなら
このうそつきコリスカの名前を
そうなのだ、恋人たちよ
そらみろ、金の髪よ、あの女が俺を嘲笑する
また策をめぐらして待っているぞ
彼女が洗濯をしている間に」(後略)¹⁵

この記述は、正確に中庭の装飾の様子を記述しており、傷みの激しいポツツィーノのフレスコ装飾について考える上で貴重である。ポツツィーノの装飾プログラムは、複数のテキストを源泉としており、グアリーニの『忠実なる羊飼ひ』以外に、オウィディウス、アプレイウス、アリオストからの引用や、同時代の教養人であったミケランジェロ・ブオナロティ・イル・ジョーヴァネ (Michelangelo Buonarroti il giovane, 1568-1646) の風刺詩の影響が指摘されている¹⁶。また、イラリア・デッラ・モニカは、それぞれの画題をまとめ上げる大きな主題として様々な形の愛が念頭に置かれていると述べている¹⁷。

デッラ・モニカは、グアリーニのフィレンツェ滞在の影響を指摘しつつ、フィレンツェ社会において『忠実なる羊飼ひ』が積極的に受容され、絵画化された経緯について述べている。彼女によれば、フィレンツェの文化的環境とつながりを持つので、アルテミジア・ジェンティレスキが描いた《コリスカとサテュロス》もまた、このフィレンツェにおける『忠実なる羊飼ひ』受容の流れの中でとらえられる。デッラ・モニカはまた、ジェンティレスキが描いた同じ場面をジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニが描いている点に註で言及しているが、両作品の関係性については踏み込んで議論していない¹⁸。2人の画家の作品には主題選択に限らず、図像としての共通点も多く、同じ場面を描いているのは偶然ではないと考えられる。彼らを直接的に結び付ける記録はないが、両者には共にフィレンツェの文化的環境を共有していたという以上に具体的な交流があった可能性がある。

2人の画家の軌跡はフィレンツェとローマで一時期重なっている。ジョヴァンニは1612年にフィレンツェにおいてアカデミア・デル・ディゼーニョに入会した。一方、1613年にローマからフィレンツェに移住したアルテミジアは、ジョヴァンニに遅れること4年、1616年に同アカデミーに入会している。また、1615年に両者はミケランジェロ・ブオナロティ・イル・ジョーヴァネのために、カーサ・ブオナロティの天井装飾画を描

いている。このイル・ジョーヴァネは前述の通り、ポッツィーノの装飾にアイデアを提供した人物の1人と目されている。共にフィレンツェ画壇に属する若い世代の画家であったジョヴァンニとアルテミジアに面識があったとしても不思議ではない¹⁹。アルテミジアは1621年にローマに戻り、1626年まで毎年ローマに住んでいたことが記録されている²⁰。1620年代にはジョヴァンニもローマで仕事をしており、パラヴィチーニ=ロスピリオージ宮殿にグイド・レーニの《アウローラ》の対として《夜》を描いたり、サンティ・クアトロ・コローナーティ教会の装飾に携わったりしていたことが知られている²¹。1630以降、アルテミジアはナポリに移住し、一方ジョヴァンニはトスカーナを中心に活動することになる。アルテミジアにカステッロの作品をみる機会があったかは定かではない。しかし、1630年代にはフィレンツェのパトロンに宛てたアルテミジアの手紙が多く残されており、物理的に離れているとはいっても、彼女がフィレンツェの情報を何らかの手段で手に入れていた可能性は高い。例えば、1635年7月20日付で書かれたトスカーナ大公フェルディナンド2世宛ての手紙では、自らのエージェントを務めていた弟をフィレンツェに送る旨を知らせている²²。

3. 図像源泉

好色なサテュロスが女性を襲うという主題は西洋美術において伝統的にみられるものであり、アルテミジアの《コリスカとサテュロス》もその変形とみなすことは容易である。一方で、本作品の図像源泉や他の作品との影響関係については、先行研究で若干の例が提示されているものの、詳細に分析されているとは言えない²³。

この主題の初期の表象として、1602年版の『忠実なる羊飼い』の挿絵が挙げられる (fig. 5)。アルテミジアの作品を表象史の中に位置づける第一歩として、まずは、これをみてみよう。

挿絵においては、コリスカの逃亡は遠景にかなり小さく描かれている (fig. 6)。広い風景の中に人物像を配したジョヴァンニの作品の基本的な構想はこの挿絵に通じると思われる。挿絵では、第2幕第6場が異時同図的に2場面に分けて表されている。サテュロスに髪をつかまれ、コリスカが窮地に陥っているところを描くのか、あるいは既にかつらが取れてコリスカは逃げ、サテュロスが地面に倒れている場面を描くのか、アルテミジアやジョヴァンニには若干の選択の余地があったかもしれない。数少ない17世紀の作例 (figs. 7, 8) にも両方のパターンがみられるが、コリスカの逃亡に焦点を当てたアルテミジアとジョヴァンニの選択は似通っていると言える。さらに、構図としてもほぼ真横から両者をとらえている点で共通している。

また、かつらを高く掲げるサテュロスの表現は、両画家に共通する特徴であるが、1602年版の挿絵にはみられないものである。このかつらを掲げ、前に差し出す動作は、切られた首を人々に示すために突き出す動作に通じる。これは、テキストの中でコリスカのかつらが彼女の頭と同一視されている点に由来すると思われる。コリスカの逃走場面で、サテュロスは「それにしても、彼女が逃げ、ここに頭が残っているというのは本当のことなのか？」と述べている²⁴。アルテミジアの場合は、特にサテュロスが腕を前に突き出しており、ちょうどメデューサの首をとった英雄のパロディのようにも見える。かつらの表現にとどまらず、テキストへの反応をみる限り、アルテミジアはジョヴァンニよりも敏感である。例えば、サテュロスは、かつてコリスカの歓心をかうために働いた盗みについて恨み言を述べるが、マンも示唆している通り、アルテミジアの描くコリスカは、マントやショートブーツなど、テキストの中でサテュロスが盗んだとされるものを身につけている²⁵。

ジョヴァンニの作品が戯画的に登場人物の動作をとらえ、風景も含めた全体の雰囲気との調和を重視して

いるのに対し、アルテミジアの作品では2人の登場人物の身体表現に重きが置かれている印象を受ける。特に逃げ去ろうとしているコリスカのポーズは、後ろ足に重心を残しながら、もう一方の足を前に踏み出すという特徴的なものである。これに関して、先行研究では、グイド・レーニの《ネッソスとデアネイラ》(パリ、ルーブル美術館)の影響が示唆されている²⁶。

ここで、アルテミジアがコリスカを描くにあたって参照した着想源として、16世紀に発掘されて広く知られていた古代彫刻群像のうち、ローマで見ることのできた2点を提示したい。《逃げるニオベの娘》(fig. 9)および《ニオベの長女》(fig. 10)といわれる作品である。これら2点は、17世紀には他の彫刻と共にヴィラ・メディチの庭に設置されており、18世紀にフィレンツェへと移動され、現在はウフィツィ美術館のニオベの間に展示されている²⁷。17世紀において、ニオベと彼女の子供たちをかたどった彫刻群の評価は高く、《逃げるニオベの娘》と《ニオベの長女》は、1638年に出版されたフランソワ・ペリエの古代彫刻の版画集にも収録されている²⁸。アルテミジアが描いた走り出すコリスカの足のポーズには《逃げるニオベの娘》からの、衣の裾をおさえる手のポーズや、頭に手をやるしぐさには《ニオベの長女》からの影響があると考えられる。フィレンツェ滞在期にメディチ家の庇護をうけていたアルテミジアには、ローマのメディチ・コレクションを実見する機会があったのかもしれない²⁹。

4. 制作背景とナポリにおける『忠実なる羊飼』の受容

最後に、本作品の制作背景について考えていきたい。ガラードによれば、コリスカの逃亡は、より力のある男性に対する女性の抵抗と逆転と勝利の物語であり、アルテミジアにとって魅力的な主題であった。ガラードは、アルテミジアが《ユディットとホロフェルネス》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)で描いたヒロインのように、コリスカもまた、ウィットと性的魅力で男を打ち負かすことができる英雄的女性として描かれていると述べている³⁰。こうした画家自身に起因する制作動機の研究がなされる一方で、画家に作品制作をゆるした状況についても、見解を加える必要があるだろう。アルテミジアが心の赴くままに描く主題を選択したとは考えにくい。本作品の制作状況に関する記録は全く残っていないが、既にマンが指摘している通り、テキストに精通した注文主の存在が想定される³¹。ジョヴァンニの同主題作品の制作において、テキストに精通したフィレンツェの文化人たちの影響が無視できないように、《コリスカとサテュロス》制作の背景にもやはり、ナポリの教養人たちの存在があったに違いない。

この作品の制作背景として、ナポリの文芸アカデミーと画家の関係が想定できるのではないかと筆者は考える。しばし、ナポリにおける『忠実なる羊飼』の受容と同地の文芸アカデミーの活動についてみてみよう。

アルテミジアがナポリで活動していた当時、同地に存在した重要な文芸アカデミーとして、アカデミア・デッリ・オツィオージ(以下、オツィオージと呼ぶ)が挙げられる。オツィオージはナポリ副王レモス伯ペドロ・フェルナンデス・デ・カストロ(Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, 1576-1622)によって1611年に設立された。初代総長はジョヴァンニ・バッティスタ・マンソ(Giovanni Battista Manso, 1569-1645)で、詩人として有名なジャンバッティスタ・マリノ(Gianbattista Marino, 1569-1625)やジャンバッティスタ・バジレ(Gianbattista Basile, 1566-1632)などもメンバーであった³²。オツィオージは、創設時にローマのアカデミア・デッリ・ウモリスティを手本として作られたという経緯があり、1611年にウモリスティの総長に選ばれたのがほかならぬグアリーニであったことから、オツィオージにとっては、グアリーニのテキストは特別なものであったと考えられている³³。さらに、オツィオージの初代の総長マンソは、1621年に詩人トルクアー



fig.1 アルテミジア・ジェンティレスキ《コリスカとサテュロス》
1630年から1640年頃、カンヴァスに油彩、個人蔵



fig.2 ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニ
《コリスカとサテュロス》1630年、フレスコ、カステッロ
(フィレンツェ)、ヴィラ・イル・ボッツイーノ



fig.3 ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニ《コリスカとサテュロス》(部分)



fig.4 ヴィラ・イル・ボッツイーノ中庭の風景



fig.5 フランチェスコ・ヴァレーシオ、1602年版『忠実なる羊飼い』
(Venezia, G. B. Ciotti, 1602) より第2幕屏絵(部分)



fig.6 フランチェスコ・ヴァレーシオ、1602年版『忠実なる羊飼』(Venezia, G. B. Ciotti, 1602)より第2幕扉絵、エングレーヴィング、15×10.3cm



fig.7 バルトロメウス・ブレンベルフ《コリスカとサテュロス》1640年頃、エッチング、9.5×6.6cm、ロンドン、大英博物館



fig.8 イタリアまたはフランスの画家《コリスカとサテュロス》17世紀、紙に赤チョーク、23.9×21.2cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館



fig.9 《逃げるニオベの娘》2世紀前半のローマンコピー、ペンテリコン産大理石、176cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館 (inv. Sculture 1914 n. 300)



fig.10 《ニオベの長女》2世紀前半のローマンコピー、ペンテリコン産大理石、181cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館 (inv. Sculture 1914 n. 293)

ト・タッソ (Torquato Tasso, 1544-1595) の伝記を出版しており、タッソがマンソとの会話の中で、グアリーニの『忠実なる羊飼い』に対し非常に好意的な意見を述べたことが語られている³⁴。

また、ナポリにおける『忠実なる羊飼い』の受容に関しては、以下の出来事にも触れておくべきであろう。初期の常設劇場の1つ、スタンツァ・デッラ・ドゥケスカ (Stanza della Duchesca) において、1617年の11月11日から翌1618年の謝肉祭までのシーズンに上演された演目の中に、『忠実なる羊飼い』が含まれている。『忠実なる羊飼い』は大きな成功をおさめ、当時の副王オスーナ公ペドロ・テレス・ヒロン (Pedro Téllez-Girón, Duque de Osuna, 1574-1624) の臨席の下、王宮でも上演されたという³⁵。

特に『忠実なる羊飼い』のテキストに関する注目すべき動きとしては、1638年のドメニコ・バジレ (Domenico Basile) による『ナポリ語版忠実なる羊飼い』 (*Il pastor fido in lingua napoletana*) の出版が挙げられる³⁶。このナポリ方言版の出版の是非に関して、オツィオージの周辺で議論が交わされていたことが報告されている³⁷。このことは、ナポリの文芸サークルの中で『忠実なる羊飼い』のテキストが、アルテミジアの活動時期である1630年代に至るまで興味の対象であったことを示している。

オツィオージとナポリの画家たちの関係については、既にいくつかの先行研究で言及されている。代表的なものは、バッティステッロ・カラッチョロ (Battistello Caracciolo, 1578-1635) と詩人バジレとの関係である³⁸。さらに、アルテミジアと近しかったと思われるマッシモ・スタンツィオーネとオツィオージの会員たちとの関係も指摘されており、スタンツィオーネが特にマリーノの『ガレリア』 (*La Gelleria*) から影響を受けていたことが示唆されている³⁹。

ジェシー・ロッカーによって報告されたように、このオツィオージの会員の幾人かは、アルテミジア・ジェンティレスキに詩を献じており、作品を所有していた者がいたこともわかっている⁴⁰。従って、ジェンティレスキの《コリスカとサテュロス》に関して、アカデミア・デッリ・オツィオージの会員やその周辺にいた人物が注文主であった可能性を想定することは、あながち不自然ではないと思われる。

結論

本稿においては、これまで指摘されてこなかったアルテミジアとジョヴァンニの同主題作品の影響関係を指摘し、さらに、アルテミジアに用いられた図像源泉として、ローマのヴィラ・メディチにあった《ニオベの子供たち》のうちの2体を提示した。

また記録が全く残っていないアルテミジアの作品の制作背景について、フィレンツェにおけるジョヴァンニの作例が同時代の文芸活動と密接に関わっていた点を参考にし、テキスト受容との関係を考慮しながら、《コリスカとサテュロス》がナポリにおける文芸アカデミーの活動と関連する可能性を指摘した。

註

- 1 アルテミジア・ジェンティレスキは画家オラツィオの娘としてローマに生まれ、1613年にフィレンツェへ移住した。1621年にローマに戻り、ヴェネツィア滞在中を経て1630年頃からナポリを本拠地とするようになった。以下のモノグラフに詳しい。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.
- 2 M. D. Garrard, "Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr'", *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1078 (Jan. 1993), pp. 34-38.
- 3 『忠実なる羊飼い』 (初版: ヴェネツィア, 1590年) の文学史における位置づけや同時代文化への影響に関しては以下の文献に

- 簡潔にまとめられている。L. Sampson, “Guarini’s Pastor fido: the Establishment of an Ethical and Political Model of Pastoral Drama”, in *Pastoral Drama in Early Modern Italy: the Making of a New Genre*, edited by L. Sampson, London, 2006, pp. 129-168.
- 4 F. Sorce, “MANOZZI, Giovanni”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma, 2007, pp. 122-126.
- 5 M. Novelli, “Una traccia per Annella de Rosa”, *Napoli nobilissima*, 4° serie, 28 (1989), pp. 147-154; A. Catello, “DE ROSA, Diana”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, 1991, pp.163-165.
- 6 Christie’s 1990, lot number 129.
- 7 L. Rocco, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, a cura di F. Bologna, cat. mostra (Castel Sant’Elmo e Chiesa della Certosa di San Martino, Napoli), Napoli, 1991.
- 8 M. D. Garrard (1993), *op. cit.*, p. 34.
- 9 G. Guarini, *Il pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, 1914, pp.73-80.
- 10 L. Rocco, *op. cit.*, p. 326; M. D. Garrard (1993), *op. cit.*, p. 34; R. W. Bissell, *op. cit.*, pp. 245-247; J. W. Mann in *Orazio and Artemisia Gentileschi*, edited by K. Christiansen, J. W. Mann, exh. cat. (Metropolitan Museum, New York), New Haven and London, 2001, pp. 397-399; N. Spinosa, in *Artemisia: storia di una passione*, a cura di F. Solinas, G. Papi, cat. mostra (Palazzo reale, Milano), Milano, 2011, pp. 224-225.
- 11 M. D. Garrard (1993), *op. cit.*, p. 34; J. W. Mann, *op. cit.*, pp. 397-398. なお、北ヨーロッパにおける『忠実なる羊飼いの』の絵画表現の問題は J. G. Van Gelder, “Voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw (Pastor Fido Representation in Netherlandish Art of the Seventeenth Century)”, *Oud-Holland*, 92 (1978), pp. 227-259 に詳しい。
- 12 ジョヴァンニによるポッツィーノの装飾に関しては、以下を参照。O. H. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni (Giovanni Manozzi, 1592 - 1636)*, Firenze, 1949, pp. 77- 83; A. Banti, *Giovanni da San Giovanni: pittore della contraddizione*, Firenze, 1977, pp. 26-28, tavole, 66-67; F. Sorce, *op. cit.*, pp. 122-126.
- 13 ヴィラの装飾とテキスト関係については、以下の研究に詳しい。M. P. Mannini, “Decorazioni fiorentine del seicento tra commedia dell’Arte e merodorama”, *Paragone*, nuova serie, n. 43 (Gen. 1994), pp. 220-230; I. Della Monica, “‘Una fabula patetica e morata’ Il Pastor fido di Guarini nella pittura fiorentina del Seicento”, in *L’arme e gli amori: Dynasty, Court and Imagery*, edited by M. Rossi, F. Giordani Superbi, vol. 2, Firenze, 2004, pp. 379-395.
- 14 ジョヴァン・フランチェスコ・グラッツィーニはラスカとよばれた喜劇作家、アントン・フランチェスコ・グラッツィーニ (Anton Francesco Grazzini, 1503-1584) の子孫である。 *Ibid.*, p. 389.
- 15 F. Baldinucci, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, Firenze, vol. 4, 1846, pp. 238-239. □内は筆者の補足。『忠実なる羊飼いの』を参考にジョヴァンニが創作したと思われるこの詩は、本稿で扱うコリスカの逃亡の場面のみならず、この画面の上に位置する洗濯をするニフたちの絵にも関係していると考えられる。
- 16 M. P. Mannini, *op. cit.*, pp. 223-225; I. Della Monica, *op. cit.*, pp. 389-395.
- 17 *Ibid.*, p. 394.
- 18 *Ibid.*, p. 385, nota 29.
- 19 カーサ・ブオナロティの装飾と両画家の関わりについては、次を参照。A. W. Vliegthart, *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il giovane*, traduzione dall’olandese di G. Faggini, Firenze, 1977, pp. 170-173, 192-194.
- 20 R. W. Bissell, *op. cit.*, pp. 144-146.
- 21 A. Banti, *op. cit.*, pp.15-24; F. Sorce, *op. cit.*, pp. 122-126.
- 22 R. W. Bissell, *op. cit.*, p. 148; F. Solinas (a cura di), *Lettere di Artemisia*, Roma, 2011, pp. 104-105.
- 23 J. W. Mann, *op. cit.*, pp. 397-398; N. Spinosa, *op. cit.*, p. 224.
- 24 «E pur vero è ch’ella fugga e qui rimanga il teschio?» G. Guarini, *op. cit.*, p.77.
- 25 *Ibid.*, p. 74; J. W. Mann, *op. cit.*, p. 389.
- 26 *Ibid.*, p. 389.
- 27 F. Haskel, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven and London, 2010, pp. 274-279.
- 28 F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum*, Roma, 1638, pp. 118, 122.
- 29 アルテミジアのフィレンツェ滞在に関しては、以下を参照。M. G. Garrard (1989), *op. cit.*, pp. 34-53; R. W. Bissell, *op. cit.*, pp.19-34.
- 30 M. G. Garrard (1993), *op. cit.*, pp. 36-38.
- 31 J. W. Mann, *op. cit.*, p. 398.
- 32 アカデミア・デッリ・オットイオージに関する基礎的な研究として、次のモノグラフがある。G. De Miranda, *Una quiete operosa: forma e pratiche dell’Accademia Napoletana degli Oziosi 1611 - 1645*, Napoli, 2000.

- 33 A. Lazzarini, “Una polemica attorno al *Pstor fido in lingua napoletana* di Domenico Basile”, *Studi Secenteschi*, vol. 54 (2013), pp. 187-203.
- 34 «Mi piace soprammodo, ma confesso di non saper la casione perchè mi piaccia.» G. Manso, *Vita di Torquato Tasso, scritta da Giambattista Manso*, a cura di Bartolommeo Gamba, Venezia, 1825, p. 266.
- 35 U. Porota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600: la commedia e le maschere*, Napoli, 1962, pp. 33-34.
- 36 D. Basile, *Il pastor fido in lingua napoletana*, Napoli, 1638. 出版者のドメニコ・バジールに関しては、詳しい記録は残っておらず、詩人、翻訳家としての評価もさほど高くない。詩人、ジャンバッティスタ・バジールとは同姓ながら無関係である。E. Malato, “BASILE, DOENICO”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, 1970, pp. 72-74.
- 37 A. Lazzarini, *op. cit.*, pp. 187-203.
- 38 カラッチョロとバジールの関係を裏付けるものとして、1617年にバジールがカラッチョロに捧げたオードが確認されている。また、カラッチョロがバジールの詩集のために肖像画を描いていたこともわかっている。S. Schütze, “Il nuovo parnaso napoletano: arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento”, in *Napoli viceregno spagnolo*, a cura di M. Bosse, A. Stoll, tomo 2, Napoli, 2001, pp. 407-434.
- 39 *Ibid.*, pp. 414-428.
- 40 ロッカーは、ジローラモ・フォンタネッラ (Girolamo Fontanella, c. 1612-1643/44) とアントーニオ・カッポーネ (Antonio Cappone c. 1620-p. 1652) がアルテミジアに捧げた詩を紹介し、特にフォンタネッラがアルテミジアの作品を持っていたことを指摘している。J. Locker, “‘Con pennello di luce’ Neapolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi”, *Studi secenteschi*, vol. 48 (2007), pp. 243-262.

[図版出典]

R. W. Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, 1999 (fig. 1) / A. Banti, *Giovanni da San Giovanni: pittore della contraddizione*, Firenze, 1977 (figs. 2, 3) / A. Vezzosi (a cura di), *I giardini della chimera*, vol. 2, Firenze, 1990 (fig. 4) / M. D. Garrard, “Artemisia Gentileschi’s ‘Corisca and the Satyr’”, *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1078 (Jan., 1993), pp. 34-38 (figs. 5-8) / F. Haskel, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven and London, 2010 (fig. 9) / 筆者撮影 (fig. 10)

Summary

Corisca e il satiro di Artemisia Gentileschi: fonti iconografiche e commissione

Makiko KAWAI

Corisca e il satiro di Artemisia Gentileschi è un olio su tela attribuito alla pittrice solo nel 1990, a seguito del ritrovamento e riconoscimento della sua firma. Questo dipinto è l'unica rappresentazione da parte della Gentileschi di una scena tratta da *Il pastor fido*, famosa tragicommedia pastorale di Battista Guarini. La vicenda narra la storia della ninfa Corisca e di un vecchio satiro, suo ex amante. Covando rancore per essere stato abbandonato, il satiro tenta di catturarla afferrandola per i capelli, che però sono finti. Corisca riesce in questo modo a scappare dalla vendetta del satiro. Considerato che il soggetto dell'opera di Artemisia è raro e particolare, l'ipotetico committente doveva essere un alto conoscitore della letteratura.

Nel primo capitolo del mio saggio ripercorro la fortuna dell'opera, avvalendomi di studi precedenti e tracciando il percorso dell'attribuzione alla pittrice.

Nel secondo capitolo presento un'opera in comparazione al quadro di Artemisia: un affresco eseguito da Giovanni da San Giovanni per la villa Il Pozzino a Castello (Firenze) di proprietà dei Grazzini, famiglia raffinata e amante della letteratura. Il rapporto fra queste due opere non era ancora stato esaminato dettagliatamente e, penso, che l'opera di Giovanni di San Giovanni potrebbe essere stata una delle fonti iconografiche per l'opera eseguita dalla Gentileschi.

Nel terzo capitolo esamino in dettaglio le immagini della ninfa e del satiro presenti nella piccola illustrazione del libro di Battista Guarini, paragonandole con le opere di Giovanni di San Giovanni e di Artemisia Gentileschi, evidenziando così le somiglianze. Successivamente propongo anche un'altra possibile fonte iconografica a cui si sarebbe potuta ispirare Artemisia Gentileschi: le due statue antiche di Niobedi, oggi collocate nella sala di Niobe all'interno della Galleria degli Uffizi, che la pittrice avrebbe potuto vedere a Villa Medici a Roma, in quanto erano parte della collezione medicea.

Nel quarto capitolo ricostruisco infine il contesto per il quale la Gentileschi dipinse l'opera, ipotizzando che il committente fosse uno degli accademici degli Oziosi di Napoli. L'Accademia degli Oziosi fu fondata nel 1611 imitando il modello dell'Accademia degli Umoristi a Roma, dove il presidente fu proprio lo stesso Guarini. Si può pensare che per gli Oziosi fu importante il testo guariniano. Sarebbe dunque possibile collocare *Corisca e il satiro* nel contesto dei rapporti tra questi accademici e la pittrice anche perché sono da tenere in alta considerazione alcuni versi dedicati dagli Oziosi alla Gentileschi.

正誤表 / Errata [2016年4月26日]

p. 67 : 図版 (下段)



fig. 6 アシントン・スコヴァレーン著、1992年版『定説なる17冊』(Vomatz et. B. Casty, 1992)より第2巻複製。メソローグリア、15×10.5cm
 fig. 7 ベルトリノ・ブレンベリ(コリスとサテュロス) 1940年製、メソソグリア、93×6.6cm、ロンドン、大英博物館
 fig. 8 イオリアまたはフランスの画家(コリスとサテュロス) 17世紀、メソソグリア、23×9.2cm、ロンドン、大英博物館



fig. 9 《逃げ去る少女》と地誌記号のローマンコピー、メソソグリア大英館、170cm、アムステルダム、ワグネル美術館 (Inv. Scabare 1914 n. 300)



fig. 10 《少女の長衣》と地誌記号のローマンコピー、メソソグリア大英館、180cm、アムステルダム、ワグネル美術館 (Inv. Scabare 1914 n. 293)

→



fig. 6 アシントン・スコヴァレーン著、1992年版『定説なる17冊』(Vomatz et. B. Casty, 1992)より第2巻複製。メソローグリア、15×10.5cm
 fig. 7 ベルトリノ・ブレンベリ(コリスとサテュロス) 1940年製、メソソグリア、93×6.6cm、ロンドン、大英博物館
 fig. 8 イオリアまたはフランスの画家(コリスとサテュロス) 17世紀、メソソグリア、23×9.2cm、ロンドン、大英博物館



fig. 9 《逃げ去る少女》と地誌記号のローマンコピー、メソソグリア大英館、170cm、アムステルダム、ワグネル美術館 (Inv. Scabare 1914 n. 300)



fig. 10 《少女の長衣》と地誌記号のローマンコピー、メソソグリア大英館、180cm、アムステルダム、ワグネル美術館 (Inv. Scabare 1914 n. 293)

p. 70 : [図版出典]

F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven and London, 2010 (fig. 9)

→ A. Natali, A. Romualdi (a cura di), *Il Teatro di Niobe*, Firenze, 2009 (fig. 9)

p. 71 : 第4パラグラフ

Nel terzo capitolo esamino in dettaglio le immagini della ninfa e del satiro presenti nella piccola illustrazione del libro di Battista Guarini, paragonandole con le opere di Giovanni di San Giovanni e di Artemisia Gentileschi, evidenziando così le somiglianze. Successivamente propongo anche un'altra possibile fonte iconografica a cui si sarebbe potuta ispirare Artemisia Gentileschi: le due statue antiche di Niobedi, oggi collocate nella sala di Niobe all'interno della Galleria degli Uffizi, che la pittrice avrebbe potuto vedere a Villa Medici a Roma, in quanto erano parte della collezione medicea.

→ Nel terzo capitolo esamino in dettaglio le immagini della ninfa e del satiro presenti nella piccola illustrazione del libro di Battista Guarini, paragonandole con le opere di Giovanni da San Giovanni e di Artemisia Gentileschi, evidenziando così le somiglianze. Successivamente propongo anche un'altra possibile fonte iconografica a cui si sarebbe potuta ispirare Artemisia Gentileschi: le due statue antiche dei Niobidi, oggi collocate nella Sala della Niobe all'interno della Galleria degli Uffizi, che la pittrice avrebbe potuto vedere a Villa Medici a Roma, in quanto erano parte della collezione medicea.