

展覧会評：「アルテミジア・ジェンティレスキとその時代」

会期：2016年11月30日－2017年5月7日／会場：ローマ、パラッツォ・ブラスキ

川合真木子

はじめに

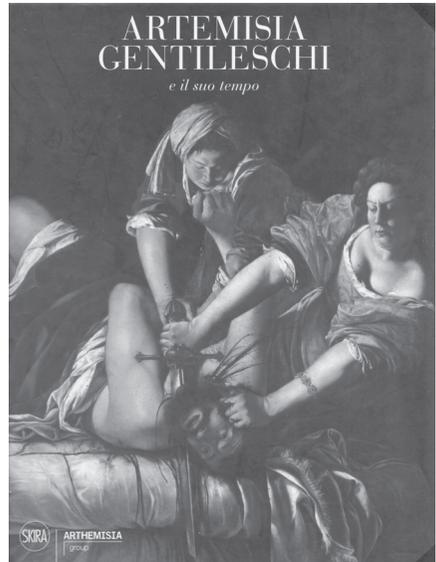
2016年11月30日から2017年5月7日まで、ローマのパラッツォ・ブラスキでは17世紀を代表する女性画家、アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gentileschi / 1593-1654 以降) の大回顧展が開かれた。この画家の名を冠した展覧会としては5回目となる本展は、彼女の画業を周辺の画家の作品と併せて時々の制作環境と共に概観するものである。

1. アルテミジア・ジェンティレスキとその時代

展示は基本的に作品編年に沿ったものである。アルテミジアは生地ローマにおいて父オラツィオ・ジェンティレスキ (Orazio Gentileschi / 1563-1639) の工房で修業し、1613年頃フィレンツェに移った。1620年に再びローマに戻り、その後ヴェネツィア滞在を経て、1630年頃ナポリに移住し、後半生の活動拠点とした¹。展覧会では、まずフィレンツェ滞在期までの初期画業を概観し、次にローマに帰還して後の活動が紹介され、さらにナポリにおける後期画業が取り上げられている。およそ40年に及ぶ彼女の画業を計27点の作品と共に振り返り、時々の周辺画家たちの作品と比較しており、展覧会カタログに掲載された総作品数は97点にも上る²。これは画家の周辺環境も含めてアルテミジアの画業を浮かび上がらせようという意欲的な試みである。

加えて、本展の展示には、紹介される機会の少ない作品も含めて17世紀絵画をより多くの人に楽しませようとする企画者の意図が垣間見える。あまり一般に知られていない17世紀のフィレンツェ絵画や、必ずしも有名ではないナポリの画家たちの作品を積極的に展示する姿勢は、本展の大きな特色のひとつである。これに対して、イタリアにおけるアルテミジア研究に功績のあるジャンニ・パーピは、肝心のアルテミジアの画業の発展が追いつらなくなっていると批判している。パーピによれば、より展示作品数を絞り、適切な比較作例を選んで見せるべきであったという³。確かに、作品点数が充実していた反面、展示の流れが時に追いつらかった点は否めない。これに関しては、作品数の問題のみならず、展示会場であったパラッツォ・ブラスキが必ずしも理想的な環境ではないということも影響しているだろう。アルテミジアの後期作品はしばしば大型化するが、会場にはこうした作品を複数置くための壁面が十分確保されておらず、大小合わせて17の部屋ごとにシークエンスが分断されてしまい、全体の動線も煩雑となってしまう。

さらに、本展は各セクションを異なった担当者が監修しているために、展示全体としての統一感に欠ける印象を残した。具体的には、フランチェスカ・バルダッサリーがフィレンツェ時代を、ジュディス・W・マンがローマ時代を、ニコラ・スピノザがナポリ時代をそれぞれ担当する形をとっていた。3人の中で中心的



に展覧会の企画を行い、同時代画家の作品との比較や、後述する主要作品の年代設定の再検討など、最も意欲的な試みを行っていたのはバルダッサリーである。マンは2001年にアメリカとイタリア両国で開催されたアルテミジアとその父オラツィオの回顧展の監修者でもあり、アルテミジアの個別研究に長年携わっている立場から、安定したキュレーションで画業の流れをわかりやすく伝えていた⁴。ナポリ絵画研究の重鎮であるスピノザは、アルテミジアの画業のみならず、広く17世紀ナポリ絵画の概要を見せようとしていた。こうした三者三様の立場が本展の展示の流れにも表れており、内容は見ごたえのあるものとなっていたが、同時にいささかまとまりを欠く部分があった。とはいえ、アルテミジアのフィレンツェ時代の作品からフランチェスコ・フリーニ (Francesco Furini / 1603-1646) やジョヴァンニ・マルティネリ (Giovanni Martinelli / 1600-1659) への影響を考察したり、ローマ時代の作品とシモン・ヴーエ (Simon Vouet / 1590-1649) の作品の比較を行ったり、またナポリにおけるマッシモ・スタンツィオーネ (Massimo Stanzione / 1585-1656) やベルナルド・カヴァッリーノ (Bernardo Cavallino / 1616-1656) およびオノフリオ・パルンボ (Onofrio Palumbo / 1606-1656?) との関係を概観するなどした点は、学術的にも一定の成果を上げたと思われる。

2. 新たな年代設定と新帰属作品

本展において、既存の作品編年を大きく覆すような提案はほとんど見られなかった。例外的な試みは、通常1611年から1612年におかれるカポディモンテ美術館の《ホロフェルネスの首を斬るユディット》(Cat. No. 27) を、バルダッサリーが1617年に置いたことである⁵。これは、アルテミジアが父の工房で描いたとされてきたこの作品を、彼女が父の工房から離れ、フィレンツェにおいて画家として独立した後の作品とみなすことを意味する。パーピによって様式的に不可能であると反論されているが、この年代設定は、これまで父の影響の下に語られ、しばしばオラツィオの介入さえ指摘されてきたこの作品の独自性を強調する試みとしては非常に興味深い⁶。一方で、1617年のコルシーニ家の支払い記録にあらわれる《ユディット》がカポディモンテの同主題作品であると想定することは、いささか早計かもしれない。アルテミジアによってこの主題が数多く描かれていたことはよく知られている。また、戦前コルシーニ・コレクションには、現在ピッティ宮にある《ユディットと侍女》(Cat. No. 19) のコピーとみられる作品が所蔵されていたことが判明している⁷。このコピーと1617年のコルシーニ家の支払い記録にあらわれる《ユディット》の関係も考慮しつつ、《ホロフェルネスの首を斬るユディット》の編年は今後慎重に議論されるべきであろう。

また、今回注目すべき作品のひとつは、現在パリにある《クレオパトラ》(fig. 1 / Cat. No. 97) である。この作品は、これまでほとんど知られてこなかったアルテミジアのイギリスにおける制作活動と関わるものとみなされているからである⁸。本作は近年マリア・クリスティーナ・テルツァーギによって、イギリス王チャールズ1世の死後の売り立て目録の中にみられる、アルテミジアの「果物に手を置く聖女」として同定された⁹。しかし、売り立て目録の記述はカトリックの聖人のイコノグラフィーに通暁していない者が制作したゆえのミスであるとし、本作をアルテミジアに帰属することには躊躇いも覚える。確かにクレオパトラとしては珍しいイコノグラフィーを持つこの作品が、誤って聖女とみなされた可能性はあるが、グイド・レーニ (Guido Reni / 1575-1642) の画風を思わせるようなこの女性像の作者帰属に関しては様式的観点からも議論の余地が残るだろう。

その他、素描 (Cat. No. 24) が1点同定されたことも付け加えておきたい。アルテミジアの描いた素描への関心は、2015年ピサにおける彼女の回顧展以来の研究の流れを意識したものであると言えよう¹⁰。

3. 作品帰属の問題

本展に出品されたアルテミジアの作品（帰属作品も含む）27点のうち、10点は個人蔵で、目にする機会が限られている。今回初めて公の場で展示された7点のうち6点はこうした個人コレクションに属するものであった。イタリアにおける作品展に共通する傾向ではあるが、このように個人コレクションに由来する新帰属作品が次々と増えていく現状は手放しては喜べない。イタリアの国内コレクターの元には、まだ一般に知られていない作品が数多く収蔵されているであろうことは容易に想像され、そうした作品を公に展示し、また、あえて疑わしい帰属の作品であっても広く議論を興すということに一定の意義を見出すにしても、近年多数提案される帰属には安易に感じられるものも多い。

本展に出展されたもののうち、例えば小型の《聖女の半身像》(Cat. No. 49)は筆者によれば、ジョヴァンニ・バッティスタ・カラッチョロ (Giovanni Battista Caracciolo / 1578-1635) に代表されるナポリ派の様式により近いと思われる。また、これまでオノフリオ・パルンボ作とされてきた《悔悛のマグダラのマリア》(fig. 5 / Cat. No. 72) や、あまり質の高くない《クレオパトラ》(Cat. No. 70) など、あえてアルテミジアに帰属すべきなのか迷う作品もある。特に、今回スピノザによってアルテミジアに帰属された《マグダラのマリア》はスピノザ自身が2009年にパルンボに帰属した作品でもあり、帰属を変更する基準がやや曖昧である¹¹。研究者間で意見の分かれる作品も少なくない、例えばパービは、今回新たにアルテミジアに帰属された《クレオパトラの死》(fig. 7 / Cat. No. 62) について、さっそくシエナ出身のカラヴァッジェスキのひとりニコロ・トルニオーリ (Niccolò Tornio / 1598-1651) への帰属を提案している¹²。いずれにしても、本展では、ひとりの画家の画業を通覧するに際して、より説得力のある作品帰属の基準が示されるべきであった。

筆者が実見し、真作の可能性が高いと感じたのは、バルダッサリーが新たに見出した《クレオパトラの死》(fig. 2 / Cat. No. 36) である。厳しくメランコリックな表情には現在ロサンゼルスにある《悔悛のマグダラのマリア》(fig. 4) との共通点があり、たくましい腕や握られた拳などの肉体表現もアルテミジアの特徴を示している。また、クレオパトラの被るギザギザとがった王冠の造形は、ピサの個人コレクションに見いだされた《アレクサンドリアの聖カタリナ》(fig. 3) に類似している¹³。ロサンゼルス作品およびピサの作品はいずれも詳細な年代特定はされていないものの、1610年代半ばから1620年頃にかけての作品である可能性が高い。従って新たに帰属された《クレオパトラの死》が1620年頃の作品とみなされることにも一定の妥当性があると思われる。

4. 《クレオパトラ》と女性裸体像制作

本展において選ばれたアルテミジアの作品には、上述の絵画を含めてクレオパトラを主題としたものが多く含まれていた。アルテミジアといえば、ユディットを主題とした作品群があまりに有名であるが、彼女は同様にこの古代のヒロインを繰り返し描いている¹⁴。年代順に並べられているため、クレオパトラを扱った作品は他の作品の中に散見される形ではあったが、本展はアルテミジアの画業におけるこの主題の重要性を改めて考えるきっかけとなった。

アルテミジアの手になると思われるこの主題の表象には、既に紹介した新帰属作品のように、座像でメランコリーに満ちた女王の自殺を描くもの他に、裸体で横たわる女性像として女王の死を表現するものがある。後者は明らかに女性裸体像を描く口実となっており、アルテミジアの画業における女性裸体像制作につ



fig. 1 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《クレオパトラ》1639-1640年頃、カンヴァス、油彩、223×156cm、パリ、サルティ・ギャラリー (Cat. No. 97)



fig. 2 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《クレオパトラの死》1620年頃、カンヴァス、油彩、113.5×74.6cm、個人蔵 (Cat. No. 36)



fig. 3 アルテミジア・ジェンティレスキ《アレクサンドリアの聖カタリナ》1615-1620年頃、板、油彩、34.2×24cm、ピサ、個人蔵



fig. 4 アルテミジア・ジェンティレスキ《悔悛のマグダラのマリア》1615-1616年頃、カンヴァス、油彩、65.7×50.8cm、ロサンゼルス、個人蔵



fig. 5 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《悔悛のマグダラのマリア》
1640-1642年、カンヴァス、油彩、125.2×179.8cm、
個人蔵 (Cat. No. 72)



fig. 6 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《クレオパトラの死》
1625-1630年頃、カンヴァス、油彩、80×172cm、
個人蔵 (Cat. No. 62)



fig. 7 アルテミジア・ジェンティレスキ《クレオパトラの死》1630-1635年頃、
カンヴァス、油彩、117×175.5cm、ローマ、個人蔵 (Cat. No. 69)



fig. 8 アルテミジア・ジェンティレスキ《ダナエ》1612年頃、銅版、油彩、
40×52.5cm、セントルイス美術館 (Cat. No. 20)



fig. 9 ドメニコ・フィアゼッラ《真実を見つけ欺瞞の仮面をはぐ時の寓意》1611-1612年頃、カンヴァス、油彩、
196.5×142.5cm、個人蔵 (Cat. No. 21)



fig. 10 アルテミジア・ジェンティレスキあるいはオラツィオ・ジェンティレスキ
《クレオパトラの死》1611-1612年頃、カンヴァス、油彩、
118×181cm、ミラノ、アメデオ・モランドッティ所蔵

いて考える上で重要である。本展に出品された作品としてはローマの個人コレクションに属する《クレオパトラの死》(fig. 7 / Cat. No. 69) がとりわけ見事な出来栄を示していた。同主題を語る上でこの作品と並んでもう1点重要な《クレオパトラの死》(fig. 10) がある。これは現在ミラノにあり、オラツィオとアルテミジアの間で帰属が大きく分かれている¹⁵。ミラノの《クレオパトラの死》は、アルテミジアの《ダナエ》(fig. 8 / Cat. No. 20) の構図に転用され、また本展で新たに示されたように、ドメニコ・フィアゼッラ (Domenico Fiasella / 1589-1669) による寓意像 (fig. 9 / Cat. No. 2) にも取り入れられて、異なった文脈で繰り返し用いられている。本展を見る上で、《ダナエ》やフィアゼッラの寓意像に見られるような女性裸体像の変容の様子は大変興味深かっただけに、今回肝心のミラノの《クレオパトラの死》(fig. 10) が出品されなかったことは非常に悔やまれる。主題ごと、あるいは同系列のイメージごとの作品制作の展開をうまく組み込むことができれば、本展はより深い考察の機会となったのではないだろうか。

おわりに

本展はアルテミジアの個別研究にまつわる種々の課題に対応しようとした結果、必ずしもすべてを解決できたとはいえないが、同時代の他の画家の作品と併せて彼女の画業を概観した点には、一定の意義が認められる。これによって、アルテミジアの作品と、彼女がそれぞれの時代に触れた同時代絵画との相互的な影響関係を改めて確認することができた。また、作品帰属の問題や、複数描かれた同主題絵画の相互関係など、この画家の画業を研究するにあたって今後向き合っていくべき課題を提示したという意味で、有意義な展覧会であったといえる。

註

- 1 アルテミジアの画業について概観する際に重要な先行研究として、例えば次のものが挙げられる。Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989; R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art, Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, 1999; Jesse Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven and London, 2015.
- 2 本展カタログには計28点のアルテミジアの作品解説が掲載されているが、開催直前にポツォーリ大聖堂所蔵作品の2点の出品が取り下げられたため、正式出品数は26点である。なお、カタログに記載のないアルテミジアへの帰属作品、《クレオパトラの死》(個人蔵) が会場で確認できた。この作品については、スピノザが収録論文の中で触れているのみである。Nicola Spinosa, "Artemisia a Napoli", in Francesca Baldassari, ed., *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 2016, exh. cat. (Palazzo Braschi, Rome), Milan, 2016, pp. 55-67. 以下、展示された作品に言及する際にはカタログ番号を記すこととする。
- 3 Gianni Papi, "Artemisia Gentileschi", *The Burlington Magazine*, vol. 159, no. 1368 (Mar. 2017), pp. 242-243.
- 4 マンがキース・クリスチャンセンと分担して監修した展覧会については次を参照。Keith Christiansen, and Judith W. Mann, eds. *Orazio and Artemisia Gentileschi*, exh. cat. (Museo del Palazzo Venezia, Rome, Metropolitan Museum of Art, New York, and St. Louis Art Museum), New Haven and London, 2001.
- 5 Baldassari in Baldassari, *op. cit.*, pp. 134-136.
- 6 バービの意見は次を参照。Papi, *op. cit.* p. 242. なお、カポディモンテ美術館の《ホロフェルネスの首を斬るユディット》に関してはアルテミジア・ジェンティレスキの初期作品であるというコンセンサスが成立しているものの、2005年にウォード・ビッセルがアルテミジアの作品ではなく父オラツィオの作品ではないかと述べている。しかし、この説は一般に受け入れられているとはいえない。Raymondo Ward Bissell, "Orazio e non Artemisia? Lo studio dei Gentileschi verso il 1610", in Pierluigi Calofano, ed. *Atti delle giornate dei studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento*, Florence, 2005, pp. 13-44.
- 7 戦前のコルシーニ・コレクションにあった《ユディットと侍女》に関しては、次を参照。Roberto Longhi, "I Gentileschi: padre e figlia", *L'arte*, vol. 19 (1916), pp. 245-316. なおビッセルがピッティ宮に現存する同主題作品に関して記した際にも言及している。ただし、ビッセルはコルシーニ・コレクションの作品を真作とは認めていない。Bissell, *op. cit.* (1999), pp. 198-200.
- 8 アルテミジア・ジェンティレスキは1638年から1640年頃にかけて、一時ロンドンに滞在していた。このロンドン滞在に関しては、近年の研究成果が次にまとめられている。Maria Cristina Terzaghi, "Notes on Artemisia in London", in Giuseppe Porzio,

- and Maria Cristina Terzaghi, *Artemisia Gentileschi Cleopatra*, Paris, 2014, pp. 31-45.
- 9 *Ibid.*; Terzaghi in Baldassari, *op. cit.*, pp. 286-287.
- 10 ピサの展覧会のカタログでは、アルテミジアの手になるとされる素描が初めて紹介された。Contini in Roberto Contini, and Francesco Solinas, eds., *Artemisia: La musa Clio e gli anni napoletani*, exh. cat. (Palazzo Blu, Pisa), Rome, 2013, p. 31.
- 11 この作品については、よく似たヴァリエント（個人蔵）がやはりスピノザによってバルンボの作品として紹介されている。Nicola Spinosa, *Pittura del seicento a Napoli: da Caravaggio a massimo Stanzione*, Naples, 2010, p. 359. 《マグダラのマリア》（Cat. No. 72）とこの個人蔵のヴァリエントの表現は互によく似ており、交差された足のポーズや顔の表情はアルテミジアの画風に通じるものの、一方で扁平な足の指の描写やコントラストの強い色彩など、アルテミジアのものとは合致しない点もある。
- 12 Papi, *op. cit.*, pp. 242-243.
- 13 ロサンゼルスにある《悔悛のマグダラのマリア》については次を参照。Bissell, *op. cit.* (1999), pp. 208-209. またピサの《アレキサンドリアの聖カタリナ》については次を参照。Franco Paliaga, “Santa Caterina di Artemisia Gentileschi”, *Storia dell’arte*, vol. 129 (2011), pp. 56-63.
- 14 アルテミジアの描くクレオパトラの死の表象に関しては、ガラードが古代にさかのぼるイメージソースとその象徴的意味を考察した興味深い論考がある。Mary D. Garrard, “Lucretia and Cleopatra”, in Garrard, *op. cit.*, pp. 141-171.
- 15 ミラノの《クレオパトラの死》について、主要な研究者のうち、例えばガラードはアルテミジアに、ピッセルはオラツィオに帰属している。Garrard, *op. cit.* pp. 54-55; Bissell, *op. cit.* (1999), pp. 306-310. しばしば、男性研究者はオラツィオに、女性研究者はアルテミジアに同作品を帰属する傾向がある。2001年の展覧会でクリスチャンセンとマンが、この作品をそれぞれ父と娘の作品として、別々に取り上げたのは印象深い。Christiansen and Mann, *op. cit.*, pp. 97-99, 302-305.

[図版出典]

Francesca Baldassari, ed., *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 2016, exh. cat. (Palazzo Braschi, Rome), Milan, 2016 (figs. 1-2, 5-6, 9) / Franco Paliaga, “Santa Caterina di Artemisia Gentileschi”, *Storia dell’arte*, vol. 129 (2011), pp. 56-63 (fig. 3) / Keith Christiansen, and Judith W. Mann, eds., *Orazio and Artemisia Gentileschi*. exh. cat. (Museo del Palazzo Venezia, Rome, Metropolitan Museum of Art, New York, and St. Louis Art Museum), New Haven and London, 2001 (figs. 4, 7-8, 10).