

原典史料翻訳・解題

アルテミジア・ジェンティレスキと肖像画制作  
——カッシャーノ・ダル・ポッツォ宛ての手簡翻訳と解題——

川合真木子

はじめに

本稿では17世紀イタリアの女性画家、アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gentileschi / 1593–1654年以降) がローマに住むパトロン、カッシャーノ・ダル・ポッツォ (Cassiano dal Pozzo / 1588–1657年) に宛てた手簡の翻訳とその解題を試みる。アルテミジアがカッシャーノに宛てた手簡は計6通が確認されており、18世紀にジョヴァンニ・ガエタノ・ボッターリがまとめた手簡集によって広く知られている<sup>1</sup>。本稿では特に1630年に書かれた3通を取り上げることとする<sup>2</sup>。

訳出に際しては、フランチェスコ・ソリナス編集の手簡集を底本とし、適宜メアリー・D・ガラードの編集によるエフレム・G・カリングルトの英訳も参照した<sup>3</sup>。

〔翻訳〕

〔手簡1〕1630年8月24日：ナポリのアルテミジア・ジェンティレスキより、ローマのカッシャーノ・ダル・ポッツォ宛て。

(原本消失)<sup>4</sup>

貴方様にご親切にもお知らせくださった〔絵の〕寸法について了解いたしました<sup>5</sup>。もし皇妃様のために作品をいくつか描く必要がなければ、すぐにでも貴方様の仕事にとりかかったのですが、私はこれらの作品を9月半ばまでに仕上げねばなりません<sup>6</sup>。この仕事を終えたら、真っ先に貴方様の御用を務めるようにいたします。貴方様にはひとかたならぬ恩義を感じておりますから。

また、配達人を手配して、最上級品の手袋を6組送っていただきたく存じます。とあるご婦人がたに贈りたいのです<sup>7</sup>。今のところこれ以外には必要ありません。貴方様にご挨拶しつつ、主からのあらゆる喜びをお祈り申し上げます。

1630年8月24日、ナポリにて。

アルテミジア・ジェンティレスキ

〔手簡2〕1630年8月31日：ナポリのアルテミジア・ジェンティレスキより、ローマのカッシャーノ・ダル・ポッツォ宛て<sup>8</sup>。

令名高き、また尊敬おくあたわざる我がご主人様、貴方様にお願いがございます。ここナポリにいらっしゃる教皇大使様にお手紙を書いていたideきたいのです<sup>9</sup>。しかし、それはディエゴ・カンパニーリ師に武器の携帯を許可するための形式を整えたものです<sup>10</sup>。これらの武器は私の一家と私自身を守るためです。ご厚情を賜れば幸いに存じます。また、あらためて私〔の要請〕を放置しないようお願いいたします。どうか、私に送るべき手簡を直ちに送ってくださいますよう。こ

れは、私にほどこされるもっとも大きな恩恵のひとつとなるでしょう。

肖像画の仕事は、皇妃様の注文を仕上げたらとりかかりましょう。涼しくなる頃には、貴方様に直接お仕えできるように願っております。貴方様の親切なお返事を待ちながら、御手に口づけをしてご挨拶いたします。

ナポリにて、1630年8月31日

貴方様の忠実なるしもべ、  
アルテミジア・ジェンティレスキ

[書簡3]1630年12月21日：ナポリのアルテミジア・ジェンティレスキより、ローマのカッシャーノ・ダル・ポツツォ宛て。

(原本消失)<sup>11</sup>

ナポリに帰還し、貴方様からの大変親切なお手紙を受け取りました。とある公爵夫人の肖像画を描いておりましたので、ずいぶん長く当地を離れていたのです<sup>12</sup>。また、教皇大使に宛てられた書簡も添えられてありました。お手紙の到着に際して私がナポリに居たら、もっと早くに御礼申し上げるべきでしたが、故なきことではないので、どうぞお許しください。しかしながら、結果はお知らせできません。というのも、ディエゴ・カンパニエリ師は命に係わる大病に罹り、この〔教皇大使宛ての〕書簡は提示されなかったのです<sup>13</sup>。私は貴方様のために自画像を制作するにあたり、あらゆる入念さをもって仕上げました。この肖像画については、次の配達人に言付けて送らせます。貴方様には、私がお仕えするにあたって持っている心映えの確かさを、受け入れていただけるでしょう。また、全てにご満足されない場合は、気軽にこの作者の似姿を懲らしめていただければいいのです。この絵姿〔つまり作者自身〕は一連の作業中に浴びた冷気によって震えているのですが、彼女にこれ以上寒い思いをさせないように、貴方様が生来の親切心から手袋と室内履きを送ってください、この不運から解放してくださるのを期待し続けております<sup>14</sup>。

クリスマスとそれに続く祝祭のお祝いを貴方様に申し上げることを、どんなにうれしく思っているか、この手紙の中では言い尽くせませんが、私がいつも見知っているところの貴方様の公正なる判断力によれば、おわかりいただけるでしょう。またここに、私の最も深い親愛の情と共に、御手に口づけをして、ご挨拶いたします。

ナポリにて、1630年12月21日

アルテミジア・ジェンティレスキ

## [解題]

### アルテミジアのナポリ移住

アルテミジアは、カラヴァッジョ派の画家のひとりオラツィオ・ジェンティレスキの娘としてローマに生まれた。1613年、彼女は結婚を機にフィレンツェへ移り住み、1620年にローマに戻るが、1626年からのヴェネツィア滞在を経て、最終的にナポリを活動の本拠地とした<sup>15</sup>。本稿で取り上げた3通の書簡はいずれも1630年頃、アルテミジアがナポリに活動拠点を移した後、比較的早い時期に書かれたと見られる。書簡1と書簡2は

1630年8月に、書簡3はやや時間が空き、同年12月のクリスマスの季節に出されている。これらの3通は、彼女がナポリにおける制作活動をどのように開始し展開していったか、あるいは自らの出身地であるローマのパトロンとの関係をいかに保っていたかを知らせてくれる貴重な史料である。

アルテミジアのナポリ移住は、1620年代にローマにおいて、後にナポリ副王となるアルカラ公フェルナンド・エンリケス・アフアン・デ・リベラ (Fernando Enríquez Afán de Ribera / 1583–1637年) の知遇を得たからだといわれている<sup>16</sup>。彼女は1620年代には、アルカラ公のために《悔悛のマグダラのマリア》(セビリア大聖堂)、《キリストと子供たち》(ローマ、サン・カルロ・ボッロメーオ・アル・コロソ聖堂)と《ハーブをひくダヴィデ》(個人蔵) という3点の作品を仕上げたと見られる<sup>17</sup>。この副王自身の名前は書簡中には登場しないが、1630年当時ナポリ宮廷に滞在していたスペイン王の妹アナ・マリアを指すと見られる“Imperatrice”に関する記述は、アルテミジアが同宮廷において活動していたことの証左であり、彼女が当初宮廷画家としての地位を期待してナポリにやってきたことが読み取れる<sup>18</sup>。

**カッシアーノ・ダル・ポッツォ周辺の女性画家たち：アンナ・マリア・ヴァイアーニとジョヴァンナ・ガルツォーニ**  
さて、書簡の宛て先であるカッシアーノ・ダル・ポッツォは、バルベリーニ家に仕えた貴族であり、ローマの芸術および学術のパトロンとして活躍した人物である<sup>19</sup>。美術作品や博物学的文物の収集家としても知られ、膨大な蔵書を誇っており、特に彼の編纂した『紙の博物館』(*Museo Cartaceo*)は古代美術の貴重な資料となった。カッシアーノは多くの芸術家たちと親交を持っており、ニコラ・プッサンやジャン・ロレンツォ・ベルニーニのパトロンとしても有名である<sup>20</sup>。

カッシアーノの周辺では、ジェンティレスキの他にも、アンナ・マリア・ヴァイアーニ (Anna Maria Vaiani / 活動期:1620–30年) やジョヴァンナ・ガルツォーニ (Giovanna Garzoni / 1600–1670年) といった女性画家たちが活動していたことが知られている。特にヴァイアーニは版画を能くしたためにカッシアーノの『紙の博物館』の制作にも携わった。彼女の活躍については、近年ホルスト・ブレーデカンブがガリレオ・ガリレイとの関連からわかりやすくまとめている<sup>21</sup>。

ガルツォーニは、ジェンティレスキと同時期にアルカラ公のパトロネージを期待してローマからナポリに移動しており、その経緯も似通っている。しかし彼女は、ジェンティレスキとは異なる道をたどることになった。アルカラ公は1629年8月19日に副王としてナポリ入城を果たしたが、その在位期間は短く、早くも1631年には事実上更迭されてしまう<sup>22</sup>。1631年4月19日の書簡でガルツォーニはダル・ポッツォに次のように訴えている。

行いの善さを考慮してか悪さを考慮してかは存じませんが、アルカラ公はスペインにお帰りになるというので、こちらに副王としてモンテレイ伯がいらっしやったことを閣下にお知らせいたします。巷では公はこちらに戻っていらっしやると言われておりますが、私にはそうは思えません。この雇用関係がなくなるので、閣下にはどうか、私にローマで仕事をする機会を手配してくださいますようお願い申し上げます<sup>23</sup>。

こうして、ガルツォーニはアルカラ公の更迭後、間もなくローマに戻り、諸国の宮廷で活躍したのち、晩年はアカデミア・ディ・サン・ルーカに接近していった。これに対し、ジェンティレスキはアルカラ公の後任者であ

るモンテレイ伯のパトロネージを得ることに成功した<sup>24</sup>。

細密画家であるガルツォーニや版画家でもあったヴァイアーニと、主に歴史画を専門としたジェンティレスキには、当時少数派であった女性画家として共通点はあるものの、おのずから作品の方向性には違いがあり、それぞれ異なった戦略を取りながら制作活動を続けていった。しかし、ジェンティレスキもまた一時はヴァイアーニと同じくローマの教養人のサークルで活動し、またガルツォーニと同じく宮廷画家としてのキャリアを築くべくナポリにやってくるなど、1620年代後半から1630年代にかけて、彼女らの軌跡は希代の教養人カッシャーノを中心として交わっていた。このことから、カッシャーノの周辺には、様々なタイプの画家を受け入れる豊かな土壌があったといえる。

### 《貴婦人の肖像》：肖像画家としてのアルテミジアの活動

アルテミジアが宮廷画家としての地位を期待してナポリにやってきたとすれば、カッシャーノへの書簡において彼女が語っている具体的な活動が、主に肖像画の制作であることは決して奇異ではないだろう<sup>25</sup>。例えば、書簡3においては、とある公爵夫人の肖像を描くために同地を不在にしていたと述べている。この肖像画は、現在バーバラ・ピアセッカ・ジョンソン財団にある《貴婦人の肖像》(fig. 1)であるといわれている。アルテミジアは1620年代に、《旗手の肖像》(ポローニャ、アクルーシオ宮 / fig. 2) や《紳士の肖像 (アントワーヌ・ド・ヴィルの肖像)》(ニューヨーク、ニュー・ブライアント・コレクション / fig. 3) を描いたことが知られている。近年新たに帰属された《団扇を持つ貴婦人の肖像》(fig. 4 / 個人蔵) を含めて、彼女は多くの肖像画を描いていたと見られる<sup>26</sup>。書簡3の内容からは、アルテミジアの肖像画制作の腕前が、ナポリとその近隣の貴族たちの間で既に一定の評価を得ていたことが察せられる。

アルテミジアの肖像画家としての評価には、ガラードが述べるように、女性画家のステレオタイプに基づく後世の誤解である部分があるのは確かである<sup>27</sup>。歴史画を描いたその活動実績を無視して専ら肖像画家として扱えば、アルテミジアの本来の画業を見誤ることになるだろう。一方で、ピッセルが強調するように、肖像画を多く描いていたということもまた事実である<sup>28</sup>。アルテミジアの肖像画制作については、詩人たちも度々謳っており、例えばアルテミジアと交流のあったナポリの詩人、ジローラモ・フォンタネッラはまさしく、「アルテミジア・ジェンティレスキ氏に肖像を描かれない」「Desidera d'esser ritratto dalla Signora Artemisia Gentileschi」と題した詩を残し、実際に肖像画を所有していた<sup>29</sup>。ナポリ宮廷や同地の教養サークルにおけるアルテミジアの活動において、肖像画制作は一定の重要性を持っていたと見ていいだろう。

### 《絵画の寓意》を巡る問題

3通の書簡に共通する話題として繰り返し触れられているのは、アルテミジアがカッシャーノに約束しておきながら、他の仕事を優先させて制作を延期していた彼女の《自画像》である。ピッセルをはじめとする幾人かの研究者は、これがバルベリーニ宮国立古典絵画館（以下、バルベリーニ宮とする）に所蔵されている《絵画の寓意》(fig. 5) ではないかと述べている<sup>30</sup>。《絵画の寓意》には、月桂冠を戴き黄色のドレスを着た女性が、楕円形のカンヴァスに男性の肖像を描いている様子が表されている。女性は画面の外に強いまなざしを投げかけている。彼女は寓意像なのか、それとも実在の女性画家なのか、そして画中画の男性はいったい誰なのか、一見して様々な疑問を引き起こすミステリアスな作品である。

アルテミジアが後年描いたと考えられる《絵画の寓意》(通称《ラ・ピットウーラ》、ロンドン、ケンジント

ン宮 / fig. 9) では、玉虫色の生地で作られたドレス、黒い髪、鎖でつないだ仮面といった伝統的なイコノグラフィーが尊重されているが、バルベリーニ宮の《絵画の寓意》は、こうした持物を欠いている<sup>31</sup>。元来は詩の寓意像の持物である桂冠を被ったこの絵画の寓意像を、ビッセルは「詩は絵のように」“ut pictura poesis”の精神を表したものであると述べている<sup>32</sup>。

姉妹芸術としての詩と絵画を、桂冠を被ったふたりの女性として表現することは17世紀には広く行われていた。例えば、フランチェスコ・フリーニの《絵画と詩の寓意》(フィレンツェ、ピッティ宮 / fig. 11) は、そろいの月桂冠を戴くふたりの女性が寄り添う構図で、このコンセプトを表しており、彼女らはそれぞれ詩と絵画を象徴するペンと筆を手に行っている。ヴェネツィアで出版されたジャン・バティスト・マリーノの『ガレリア』の扉頁 (fig. 10) でも、同じようにふたりの女性が知の女神ミネルヴァと共に描かれている。絵画の寓意像は月桂冠を被って制作中の女性の後ろ姿で表されている。こうした姉妹芸術としての詩と絵画の寓意像から派生し、絵画の寓意像は桂冠を戴く女性単身像でも表現されるようになっていった。この例としては、アルテミジアと同時代に活躍した画家、ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニの《絵画の寓意》(フィレンツェ、ピッティ宮 / fig. 12) が挙げられる。絵画の寓意像は桂冠を戴き、傍らにプットーを侍らせて「名声」を描いている。バルベリーニ宮の《絵画の寓意》は単身の女性像であるが、桂冠を戴いて制作をする姿は、姉妹芸術としての詩と絵画の寓意像の系譜に連なる作例であるといえる。

一方で、画の中に見られる個性化の図られた女性の容貌は、この人物が単なる寓意像ではなく、実在する個人の肖像であると思わせる存在感を与えている。例えば、とがったあご、険しい眉間のしわ、鋭角的な鼻先、また弧を描く上唇の稜線などの特徴は、しばしばアルテミジアの肖像 (fig. 6) に見られるものである。従って、この作品がアルテミジアを描いたものである可能性は十分にあるといえるだろう。ただし、こうした彼女を表す表現は作品中ではいくぶん没個性になっている。あごは量感があるものの先端はややなめらかであるし、また鼻先や唇もやや平坦な印象を受ける。絵の保存状態の悪さはこうした細部の問題をより難しくしている。例えば、眉間には絵画層の欠損があり、顔面の一部が読み取れない。それでもなお、筆を握る右手の、爪の先まで几帳面に描き込まれた様子や、左手の袖の量感の表現は、1630年代のアルテミジアの作品として不自然ではない。

画中画の男性は、さらに謎に満ちた存在である。一般に恰幅のよい風体で知られるカッシャーノの容貌 (fig. 7) は、細面のこの人物とはあまり似ていない。男性の肖像を描いている女性というモチーフは、少女が異国に赴く恋人の輪郭をなぞったという、プリニウスの『博物誌』において紹介されている肖像画の起源に関する挿話を想起させる<sup>33</sup>。従って、作品中の女性と画中画の男性との間に、親密な関係を想定することが可能かもしれない。ソリナスはおそらくはそのような観点から、アルテミジアと彼女の恋人であったフィレンツェ貴族の男性フランチェスコ・マリア・マリング (Francesco Maria Maringhi / 1593–1652年以降) との関係をはのめかしている<sup>34</sup>。しかし、この作品解釈は、魅力的ではあるものの、マリングの確実な肖像が1枚も知られていないことから、容易には成立しえないだろう。

また、ビッセルによれば、この作品は後世カッシャーノの子孫の財産目録中で、誤ってシモン・ヴァーエに帰属されたアルテミジアの肖像画であるとされている。しかし、実際にヴァーエが描き、カッシャーノの所蔵であったとされる別の作品 (fig. 8) が2001年に知られるようになったことから、ビッセルの推定はあたらなと思われる<sup>35</sup>。従って、《絵画の寓意》はカッシャーノの子孫の目録に登場するものとは別の作品であり、1935年にバルベリーニ宮に入るまでその来歴は不明である<sup>36</sup>。





fig. 1 アルテミジア・ジェンティレスキ《貴婦人の肖像》1630年代初頭(?), 128.3×95.9cm, プリンストン、バーバラ・ピアセッカ・ジョンソン財団



fig. 2 アルテミジア・ジェンティレスキ《旗手の肖像》1622年, 208×128cm, ポローニヤ、アクルーシオ宮(ポローニヤ市美術コレクション)



fig. 3 アルテミジア・ジェンティレスキ《紳士の肖像アントワーン・ド・ヴィルの肖像》1620年代(1627年以前)、カンヴァスに油彩、204.5×109.2cm、ニューヨーク、ニューブライアント・コレクション



fig. 4 アルテミジア・ジェンティレスキ《団扇を持つ貴婦人の肖像》1620-25年, 127×95.3cm, 個人蔵



fig. 5 アルテミジア・ジェンティレスキに帰属《絵画の寓意》1630年頃(?), カンヴァスに油彩、ローマ、バルベリーニ宮国立古典絵画館



fig. 6 自画像に基づきジェローム・ダヴィットが制作《アルテミジア・ジェンティレスキの肖像》1620年代、エングレーヴィング、パリ、国立図書館

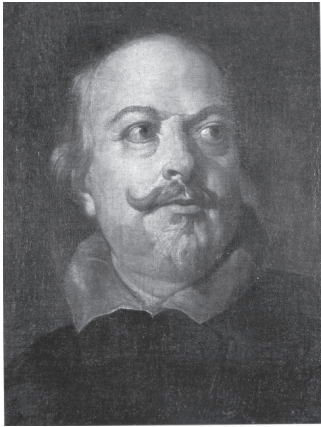


fig. 7 ヤン・ファン・デン・ホーク《カッシャーノ・ダール・ボツォの肖像》1642年、カンヴァスに油彩、53×42cm、フィレンツェ、個人蔵



fig. 8 シモン・ヴーエ《アルテミジア・ジェンティレスキの肖像》1623-1626年、カンヴァスに油彩、90×71cm、ベルガモ、個人蔵



fig. 9 アルテミジア・ジェンティレスキ《絵画の寓意（ラ・ピットウーラ）》1638-1639年頃、カンヴァスに油彩、96.5×73.7cm、ロンドン、ケンジントン宮殿



fig. 10 W.K. の版画家、ジャン・バティスト・マリーノ『ガレリア』（ヴェネツィア、出版年不詳）扉ページ



fig. 11 フランチェスコ・フリーニ《詩と絵画》1626年、カンヴァスに油彩、180×143cm、フィレンツェ、ピッティ宮バラティーナ美術館

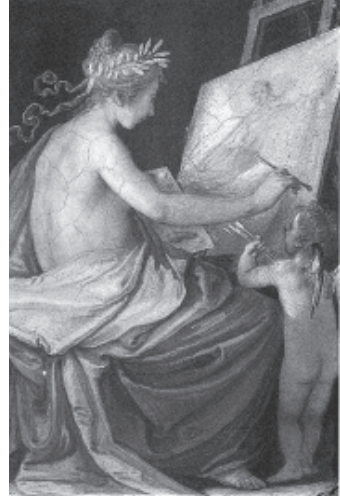


fig. 12 ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニ《名声を描く絵画》1634年頃、フレスコ、52.5×38cm、フィレンツェ、ピッティ宮バラティーナ美術館

このように、バルベリーニ宮の《絵画の寓意》をアルテミジアの作品とする決定的な証拠は今日まで提示されていないにもかかわらず、この絵には、アルテミジアがナポリで置かれていた状況と何らかの形でつながるのではないかとかがわせる部分がある。特に、桂冠を戴いた女性画家が肖像画を描いている場面が表されている点は興味深い。たとえば、前述の詩人フォンタネッラはアルテミジアに捧げたその詩の中で、「紙の上に自らを不朽のものとするように／画布の上でもまた不滅の存在となりたい」という欲求をのべている<sup>37</sup>。これは「詩は絵のように、絵はまた詩のように」という詩と絵画の関係を念頭に置いたものである<sup>38</sup>。《絵画の寓意》において、肖像画を描くという形で視覚化されているのは、ある人の姿を永遠にとどめるという行為である。それを行う画家（＝絵画）は、詩と絵画が姉妹芸術であるという側面を強調し、桂冠を戴いた姿をとっている。つまり、詩人が紙の上で行うように、画家は画布の上に同様の行為を行うという、フォンタネッラが詩の中で表明しているコンセプトは、女性画家の肖像の形をとって、バルベリーニ宮の《絵画の寓意》のなかで具現化されているといえる。従って、この作品に表された絵と詩のパラレルな関係は、まさしくアルテミジアがナポリで1630年代に接していた、アカデミア・デッリ・オツィオージに代表される教養サークルの価値観に通じるといえるだろう<sup>39</sup>。また、教養深いカッシーノも当然こうした価値観を熟知していたはずであり、《絵画の寓意》が元来アルテミジアの自画像として制作され、彼に送られたという解釈が成立するのではないだろうか。

\*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 Bottari, Giovanni Gaetano, ed., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, vol.1, Rome, 1754, pp. 255–260.
- 2 なお、1635年から1637年に書かれた書簡3通については、川合真木子「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、2012年、105–111頁も参照のこと。なお、2012年の拙稿において6通の書簡の原本は存在しないとしたが、ソリナスが編集したアルテミジアの書簡集によれば、このうちの1通（本稿において取り上げる書簡2）が、現在アメリカ合衆国の個人コレクションに所蔵となっている。この場を借りて訂正したい。Solinas, Francesco, ed., *Lettere di Artemisia: edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti*, Rome, 2011, pp. 82–88, 117–118.
- 3 Solinas, *op. cit.*, pp. 85–87; Calingaert, Efrém G. “Appendix”, in *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Mary D. Garrard, Princeton (New Jersey), 1989, pp. 371–401.
- 4 Bottari, *op. cit.*, pp. 255–256.
- 5 ここでいう「寸法」「misura」は以後書簡2や書簡3でも言及されるアルテミジア自身の《自画像》の大きさを指すと考えられる。
- 6 なお、アルテミジアがこの時のような作品を描いたかは特定されていないが、ここで言及されている「皇妃」「Imperatrice」は、おそらくスペイン王フェリペ4世の妹で、ハンガリー王妃、また神聖ローマ皇妃となったマリア・アナ・デ・アウストリア (Maria Ana de Austria / 1606–1646) とされている。Solinas, *op. cit.*, p. 85, note 1.
- 7 ロッカーは、この記述から、アルテミジアが宮廷画家として、「女性の世界」つまり官僚や貴族の夫人たちのサロンへのアクセスを狙っていることが示唆されると述べている。Locker, Jesse, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven and London, 2015, pp. 19–26.
- 8 Bottari, *op. cit.*, p. 256. 原本は現在アメリカの個人蔵。註2も参照。
- 9 「教皇大使」「monsignore Nunzio」とは、1630年から1639年にナポリの教皇大使を務めたニコロ・エレラ (Niccolò Herrera / 生没年不詳) を指す。現在のプーリア州に領地を有したスペイン系貴族の家系に生まれ、聖職者となり教皇庁の官僚として活動したが、彼に関する記録はほとんど残っていない。それにもかかわらず彼の存在が今日知られているのは、教皇大使の任期中、直属の上司であるフランチェスコ・バルベリーニ枢機卿に宛てて大量の報告書を書き送っているからである。これらは現在でもヴァティカン機密文書館に保存されており、当時のナポリ情勢を生々しく伝えている。エレラは任期終了後ローマに戻り、1642年以降に死亡したと見られている。Bray, Massimo, “Herrera, Niccolò”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, Rome, 2004, pp. 702–703.
- 10 ここで、アルテミジアは、自らの警護をさせるために聖職者への武器携行の許可を取ろうとしている。ナポリにおいてアルテミジ



- アは、身辺に何らかの危険を感じていたことになる。例えば、カリンゲルトも指摘しているように、1636年にトスカーナ大公国の書記官にあてた書簡では、物価の高さと同様に治安の悪さを嘆いているので、ナポリに到着して間もないアルテミジアが身辺警護の必要性を訴えるのはこうした都市の治安状況が反映されているのかも知れない。Calingaert, *op. cit.*, p. 378, note 7. しかし、いずれにしても、聖職者の武器携行は稀であると見られている。Solinas, *op. cit.*, p. 86. なお、カンパニーリ師については不詳。
- 11 Bottari, *op. cit.*, p. 258.
- 12 この肖像画については、現在バーバラ・ピアセッカ・ジョンソン・コレクションにある《貴婦人の肖像》であるといわれている。Bissell, *op. cit.*, pp. 237–239.
- 13 つまり申請者の健康状態の悪化によって、申請状が教皇大使の許に提出できなかったということだろう。
- 14 12月という季節を考慮すれば、冬の寒さによる感冒を指しているのかも知れない。ここでアルテミジアは自身の言葉を絵に代弁させる手法をとっており、文章にコミカルな趣を添えている。Calingaert, *op. cit.*, p. 379, note 9.
- 15 アルテミジアの生涯と作品の概略を知るには次のモノグラフが必須。Garrard, Mary D., *op. cit.*, pp. 34–53; Bissell, *op. cit.*, pp. 19–34.
- 16 アルカラ公はセビリアの大貴族の息子で、教養を備えた人物であり、若い頃から絵画芸術に大きな関心を寄せていた。『絵画芸術』(*Arte de la Pintura*)を著したバチェコとも親しく付き合っていたといわれる。一方で政治的才覚には恵まれず、初めての公職であるカタルーニャ副王の地位を得たのはようやく1618年のことである。1623年に親フランス派のマッフェオ・バルベリーニが教皇ウルバヌス8世として登位すると、学問好きな新教皇の好感を得ることを期待され、スペインの宰相オリバーレスによって大使としてローマに送り込まれた。アルカラ公は1625年7月29日から1626年2月までローマに滞在したものの、この時期の活動は詳しく記録されていない。Brown, Jonathan, and Richard L. Kagan, “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin*, vol. 69, no. 2 (Jun., 1987), pp. 231–255, esp. pp. 233–235.
- 17 アルカラ公の居城、カサ・デ・ピラトス(Casa de Pilatos)の死後の目録には、この3点に加え、画家の自画像2点、洗礼者ヨハネ1点、計6点のアルテミジアの作品が記録されており、彼がたびたびアルテミジアに作品を注文していたことがわかる。*Ibid.*, pp. 248–255.
- 18 Solinas, *op. cit.*, 2011, pp. 85–86. 註6も参照。
- 19 Stumpo, Enrico, “Dal Pozzo, Cassiano iunior”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, pp. 209–213.
- 20 「紙の博物館」については、Claridge, Amanda, John Osborne, and Helen Whitehouse, eds., *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture. Catalogue Raisonné*, vols. 1–10, London, 1996–2001 および Freedberg, David, ed., *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series B: Natural history. Catalogue Raisonné*, vols. 1–8, London, 1997–2001 などのカタログがある。
- 21 プレーデカンフ、ホルスト『芸術家ガリレオ・ガリレイ:月・太陽・手』原研二訳、産業図書、2012年、337–349頁。
- 22 ナポリ副王としてのアルカラ公の活動については次を参照。Coniglio, Giuseppe, *I vicere spagnoli di Napoli*, Naples, 1967, pp. 219–232.
- 23 Bottari, Giovanni Gaetano, and Stefano Ticozzi, eds., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: Scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*, vol. 1, Hildesheim, 1976 [Milan, 1822], pp. 342–348.
- 24 ガルツォーニの伝記的事柄についてはCasale, Gerardo, *Giovanna Garzoni: “insigne miniatrice”, 1600–1670*, Milan, 1991, pp. 5–11に詳しい。また、ガルツォーニとジェンティレスキの関係についてはBissell, *op. cit.*, 1999, pp. 56–59を参照。
- 25 もっとも実際には、ナポリにやってきた直後と見られる1630年には、既に《受胎告知》(ナポリ、カポディモンテ美術館)に代表されるように、礼拝堂装飾に用いられたと考えられる作品を手掛けるなど、公共注文への意欲も見せている。従って、彼女は肖像画に専念していたわけではない。
- 26 Contini, Roberto, and Francesco Solinas, eds., *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione*, exh. cat. (Palazzo Reale, Milan), Milan, 2011, pp. 180–182, 184–189.
- 27 Garrard, *op. cit.*, pp. 318–379, 502, note 98.
- 28 Bissell, *op. cit.*, pp. 238–239.
- 29 Fontanella, Girolamo, *Nove cieli*, Naples, 1640, p. 119.
- 30 Contini in Contini, Roberto, and Gianni Papi, eds., *Artemisia*, exh. cat. (Casa Buonarroti, Florence), Rome, 1991, pp. 162–175; Bissell, *op. cit.*, pp. 234–237.
- 31 伝統的な絵画の寓意のイコングラフイーは、例えば次に見られるもの。Ripa, Cesare, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall’antichità, e di propria inventione*, Hildesheim and New York, 1970 [Rome, 1603], pp. 404–405. なお、アルテミジアの《絵画の寓意としての自画像》については、Garrard, *op. cit.*, pp. 337–370にまとまった考察がある。
- 32 Bissell, *op. cit.*, p. 234. また、詩の寓意像については、Ripa, *op. cit.*, pp. 406–408参照。ホラティウスの『詩論』から発展した“ut pictura poesis”のコンセプトについては、レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく——人文主義絵画論——」森田義之、篠塚二三男訳、『絵画と文学』中森義宗編、中央大学出版部、1984年、193–362頁が参考になる。
- 33 プリニウス『博物誌』第35巻には、異国に赴く恋人の影の輪郭をなぞったことから絵画が生まれたという逸話が残っている。

- Pliny, *Natural History*, trans. by H. Rackham, vol. 9, London, 1968 [1952], pp. 370–373.
- 34 Solinas, Francesco, “Ritorno a Roma: 1620–1627,” in Roberto Contini, and Francesco Solinas, eds., *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione*, exh. cat. (Palazzo Reale, Milan), Milan, 2011, pp. 89–91.
- 35 Contini and Solinas, *op. cit.*, pp. 142–143.
- 36 Mochi Onori, Lorenza, Rossella Vodret Adamo, and Galleria nazionale d’arte antica, eds., *Galleria nazionale d’arte antica: Palazzo Barberini, i dipinti: catalogo sistematico*, Rome, 2008, p. 214.
- 37 “Vorrei, come eternarmi io tento in carte / Ne le tele immortal rendermi anch’io.” Fontanella, *op. cit.*, p. 119.
- 38 例えば、アカデミア・デッリ・オツィオージとも深いかわりがある詩人マリーノは、詩と絵画を一度のお産で生まれた双子の姉妹に例えている。“Et somigliansi tanto queste due care Gemelle nate d’un parto, dico Pittura, et Poesia.” Marino, Giambattista, *Dicerie sacre*, Turin, 1614, p. 48.
- 39 ナポリの文芸アカデミーであるアカデミア・デッリ・オツィオージに関しては、次の文献を参照。De Miranda, Girolamo, *Una quiete operosa: forma e pratiche dell’Accademia Napoletana degli Oziosi 1611–1645*, Naples, 2000. 特に、このアカデミーとナポリの画家たちの関係は、次に詳しい。Schütze, Sebastian, “Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica,” in *Documentary Culture*, ed. by Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, and Francesco Solinas, Bologna, 1992, pp. 209–226; Schütze, Sebastian, “Il nuovo parnaso napoletano: Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento,” in *Napoli viceregno spagnolo: Una capitale della cultura alle origini dell’Europa moderna (sec. XVI–XVII)*, eds. Monika Bosse, and André Stoll, vol. 2, Naples, 2001, pp. 407–434.

[ 図版出典 ]

Roberto Contini and Francesco Solinas, *op. cit.*, 2011 (figs. 1–5, 8) / R. Ward Bissell, *op. cit.*, 1999 (figs. 6, 9) / Francesco Solinas, ed., *I segreti di un collezionista*. exh. cat., Museo del Territorio Bielese, Biella, Rome, 2001. (fig. 7) / Sebastian Schütze, *op. cit.*, 2001 (fig. 10) / Mina Gregori, Uffizien und Palazzo Pitti: die Gemäldesammlungen von Florenz, Munich, 1994 (figs. 11–12)