

アルテミジア・ジェンティレスキのナポリ時代

後期画業の展開と特質

【本文編】

平成 28 年度

東京藝術大学大学院美術研究科

博士後期課程学位申請論文

川合真木子

学籍番号 1311927

Copyright © 2016-2017 by Makiko Kawai
All Rights Reserved.

本文編目次

序論	1	第3章 副王の宮廷周辺の文芸サークルと画家	
		第1節 アカデミア・デッリ・オツィオージ	69
第1章 ナポリへの道		第2節 《コリスカとサテュロス》	75
第1節 ローマにおける修業時代	7	結び：副王の宮廷にて	82
第2節 フィレンツェ滞在期の人脈とブオナロティ家	13		
第3節 メディチ家のパトロネージとカラヴァッジズム	20	第4章 女性裸体像の制作	
第4節 フィレンツェ滞在の終わり	26	第1節 7点の《バテシバ》	85
第5節 ローマへの帰還	29	第2節 アルテミジアとナポリの画家たち：共同制作の諸問題	92
第6節 ヴェネツィア滞在	36	第3節 アントーニオ・ルッフォ宛て書簡に見る画家の制作態度	97
結び：前半生の画業	40	結び：後期画業における女性裸体像の制作	104
第2章 スペインのパトロネージと1630年代の公共注文		第5章 トスカーナの人脈	
第1節 ナポリ招聘と副王たち	41	第1節 1630年代の書簡とメディチ家の宮廷	106
第2節 ブエン・レティロ宮の洗礼者ヨハネの連作	44	第2節 フィレンツェ人コミュニティと画家	113
第3節 ポッツォーリ大聖堂内陣装飾画	48	第3節 1640年代以降のフィレンツェの顧客たち	117
第4節 《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》	61	第4節 画家のパートナーと経済状況	119
結び：アルテミジアと公共注文	67	結び：アルテミジアの墓	122
		結論	124
		書誌	128
		謝辞	147

凡例

- ・ 文献は巻末の書誌に基づく省略形を用いて表記する。
- ・ 絵画等の芸術作品名は《 》に入れて表記する。
- ・ 書名は『 』に入れて表記する。
- ・ 短い引用、概念などを示す際は「 」に入れて示す。
- ・ 翻訳文中における執筆者の補足は〔 〕に入れて示す。
- ・ 欧文中の()は省略形の展開を、[]は特に執筆者が補った部分を示す。
- ・ 特に断りがない場合、本文中の訳文は全て執筆者による。

序論

アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gnetileschi / 1593-1654 年以降) は 17 世紀イタリアを代表する女性画家である。1593 年 7 月 8 日、彼女はピサ出身の画家オラツィオ・ジェンティレスキ (Orazio Gentileschi / 1563-1639 年) とローマ出身の女性プルデンティア・モントーネの子としてローマに生まれた¹。父オラツィオはカラヴァッジョ (Michelangelo Merisi da Caravaggio / 1571-1610 年) の親しい友人でもあり、いち早くカラヴァッジョ風の画風を実践した画家のひとりである²。彼女は生地ローマをはじめとして、フィレンツェ、ヴェネツィアなどで活動し、1630 年以降ナポリを本拠地とした³。

研究史

同時代の伝記は、彼女の才能と成功を次のように記録している。

オラツィオは息子たちとアルテミジアと名付けられた娘を残し、彼女に絵画の技術を教えた。特に生きたモデルから描くやりかたである。アルテミジアはこの技術の獲得に成功しうまく描いてみせたので、今や彼女が居るナポリにおいて、様々な諸侯のために、また偉大な名士たちのために、多くの称賛をうけながら素晴らしい作品を制作しているといわれている⁴。

バリーオーネも述べている通り、特にその晩年、アルテミジアはナポリで大いに称賛を集めた。画家自身と直接交流のあったヨアヒム・ザンドラルトの伝記にはアルテミジアがナポリに工房を構えていたことが記されている⁵。17 世紀後半になるとジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリが他の画家の伝記の中で言及している他、フィリッポ・バルディヌッチが伯父アウレリオ・ローミ、父オラツィオと共にフィレンツェに残るアルテミジアの具体的な作品を挙げて称賛している⁶。続く 18 世紀には、ナポリの伝記作家であるベルナルド・デ・ドミニチが他の画家の伝記でしばしばアルテミジアに言及しており、もっぱら色彩画家として紹介している⁷。またピサではアヴェラルド・デ・メディチのアルテミジア伝が出版されている⁸。

¹ Rome, Archivio del Vicariato, S. Lorenzo in Lucina, vii, *Liber Baptizatorum: 1590-1603*, fol. 78, no. 157. Published by Bissell (Bissell 1968, p. 153). 資料編史料 1 参照。

² オラツィオとカラヴァッジョの関係については Bissell 1981, pp. 11-21 を参照。

³ アルテミジアの正確な没年は知られていない。1653 年にジャン・フランチェスコ・ロレダンとピエトロ・ミケーレが出版した風刺詩集 (Loredan and Michele 1653) にアルテミジアの死を扱った風刺詩があることから、エウジェニオ・バッティスティはアルテミジアの死亡年を 1653 年以前と報告していた。Battisti 1963, p. 297. しかし、近年ナポリ銀行の支払い記録によって、1654 年までアルテミジアの生存が確認された。Lattuada and Nappi 2005, pp. 93, 98.

⁴ “Lasciò egli figliuoli, & una femina, Artemitia nominata, alla quale egli imparò gli artificii della Pintura, a particolarmente di ritrarre dal naturale sì, che buona riuscita ella fece, & molto bene portossi: hora dicono, che nella Città di Napoli si ritruovi, e che per diversi principi, e gran personaggi vi faccia con sua lode varie, e belle opere.” Baglione 1995, vol. 1, p. 360.

⁵ Sandrart 1925, pp. 167, 290.

⁶ Passeri 1934, pp. 105-106; Balducci 1974-1975, pp. 713-716.

⁷ De’Dominici 2003-2008, vol. 2, pp. 84, 383.

⁸ Medici 1792, vol. 4, pp. 453-465.

生前からその死後まで大きな名声を得ていたにもかかわらず、アルテミジアは近代における美術史研究の中では等閑視されてきた画家のひとりであった。近代美術史におけるアルテミジア・ジェンティレスキの再評価は、1916年のロベルト・ロンギの論文「ジェンティレスキ、父と娘」に始まったとされる⁹。彼はここで多くの作品をアルテミジアに帰属し、父オラツィオの画業と併せて彼女の画業を復元しようと試みた。ロンギの論考は時代的制約もあってか、現代の目で見ると必ずしも正鵠を得ているとはいえない部分もあるが、バロック美術全体が現在ほど認知されていなかった中で、カラヴァッジェスキとしてジェンティレスキ親子を再評価し、学术界に紹介したその功績は大きい。

とはいえ、アルテミジアの画業に関するまとまった研究成果が出るのは第二次大戦後である。まず、学術研究に先んじて彼女の名を人々の記憶に呼びさましたのは、フィレンツェで出版されたアンナ・バンティの小説『アルテミジア』（邦訳なし）であった¹⁰。ジュディス・W・マンは、このバンティの小説がアルテミジアの代表作《ホロフェルネスの首を斬るユディト》（フィレンツェ、ウフィツィ美術館 / 図1-37）を、性的暴行を受けた画家の復讐の代替行為と捉えたために、後々絵の解釈と画家のイメージに大きな影響を与えたと述べている¹¹。

また、戦後アルテミジアの生涯とその作品の研究史において重要な役割を果たしたのは、フェミニストたちからの再評価である。フェミニズム運動が盛んになるにつれて、美術史の分野においても、アルテミジアをはじめとする女性画家の画業を正当に評価しようという動きが起こった¹²。1971年に発表された伝説的な論考「なぜ女性の大家芸術家は現われないのか？」で、リンダ・ノックリンは女性芸術家が宿命的に負っていた社会制度的制限について批判的に考察している¹³。一方ノックリンの論に対して、後に他のフェミニスト研究者からは次のような反論も出た。

こうした社会的制度的な制限が本当に力をもっていたならば、あるいは、もっと重要なことだが、社会制度的な制限が、芸術創作における女性『問題』の中心的な原因であるならば、そこから引き出される唯一の論理的な結論は、ひとりの女性アーティストもいなかった、ということではなければならない。しかし女性アーティストがいつも存在していた以上、問題は、むしろ、彼女たちがその制限のなかでどう仕事をしたかということである¹⁴。

グリゼルダ・ポロックとロジカ・パーカーの行ったこの問題提起は、アルテミジア・ジェンティレスキの生涯を見ていく上でも重要な視点を提供し得る。

こうした新しい美術史の中で生まれたアルテミジア研究の成果は、1989年に出版されたメアリー・D・ガラードによるアルテミジア・ジェンティレスキの初のモノグラフに結集している¹⁵。ガラードのモノグラフは、アルテミジアの作品のうち特に彼女が描いた女性像を取り上げ、画家が背負ってきた女性と

⁹ Longhi 1916, pp. 245-316. なお、ヘルマン・フォスがアルテミジアと父オラツィオ、また弟フランチェスコについて、この時期までに知られていた足跡を簡潔にまとめている。彼はアルテミジアの作品同定に関してはロンギの論文を参照している。Voss 1992[1920], pp. 408-412.

¹⁰ Banti 1974.

¹¹ Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 249-261.

¹² なお、「Pittrice」の訳語として本稿では「女性画家」を充てる。歴史的経緯に鑑みて、「閨秀画家」や「女流画家」等の呼称は採用しない。

¹³ Nochlin 1976[1971]. また、1970年代に出た女性画家に関する研究書の中でもアルテミジアはしばしば取り上げられ、例えば Greer 1979, pp. 189-207 などがある。なお、アルテミジアの再評価をめぐる議論は Yonemura 2012 によくまとめられている。

¹⁴ Pollock and Parcker 1992, pp. 81-82. 初出は1981年。

¹⁵ Garrard 1989.

しての社会的葛藤や制限に対する反応を読み込みつつ、西洋における女性表象の図像的伝統の中に位置づけるものである。

フェミニズムの影響を受けた新しい美術史の潮流に対して、むしろ伝統的手法を用いてきた R・ワード・ビッセルは、1968 年アルテミジアの作品のクロノロジーに関して萌芽的な研究を提示し、これは 1999 年にカタログ・レゾネとしてまとめられ、ガラードのモノグラフと共にアルテミジア・ジェンティレスキの作品研究の基礎的な文献となった¹⁶。父オラツィオの研究から出発したビッセルによるレゾネは、オーソドックスな美術史の手法に基づくものであり、ガラードのモノグラフに対する伝統的美術史の側からの応答とも読め、綿密な史料調査などに大きな業績を残した。一方で、フェミニスト的な作品解釈には反対する姿勢を示しており、いささか保守的なその傾向はリチャード・E・スピアの書評によって鋭く批判されている¹⁷。

こうしたアメリカにおける研究成果に対して、イタリアでは、1990 年にフィレンツェでジャンニ・パーピとロベルト・コンティーニによるアルテミジア展が行われ、彼女の画業は実際目に見える形で提示された¹⁸。彼らの展示では、フィレンツェ時代の作品を中心にアルテミジアの画業を概観すると共に、多くの作品が新たにアルテミジアに帰属された。しかし、これらの新帰属作品に関しては根拠の薄弱なものも多く、画業を復元する上で様々な矛盾点を生む原因にもなっている。またスピアは、この展覧会の企画者に代表されるイタリアの学术界が、ガラードらに代表される画家の生涯についての研究成果を考慮していない点を指摘している¹⁹。

またフランスでは、1998 年にアレクサンドラ・ラピエの伝記小説『アルテミジア』（邦訳なし）が出版された。ラピエは執筆のための調査の過程で学術的に興味深い史料を発見し、よく整理しており、註も豊富なこの小説は、フィクションを超えた重要な 1 冊となっている²⁰。

アメリカではアルテミジアの作品に対する学術的興味はさらに高まり、2001 年にニューヨーク、セントルイス、およびローマを巡回したキース・クリスチャンセンとジュディス・W・マンによる回顧展は、父オラツィオ・ジェンティレスキも含めた 2 代の画業をふりかえる大規模なものとなった²¹。その後、この展示でアルテミジアのパートを担当したマンが、アルテミジアに関するシンポジウムを主催するなど、アルテミジア研究はますます盛んである²²。

この大回顧展から 10 年を経て、2011 年にはイタリアのミラノでも大規模な展覧会が開催された。監修したのは、1991 年の展覧会にも関わったロベルト・コンティーニと、近年アルテミジア研究の分野で多数の貢献をしているフランチェスコ・ソリナスである²³。この展覧会はフランスへも巡回した。さらに同じ監修者による展覧会が 2013 年にピサでも行われ、こちらは小規模ながら画家のナポリ時代に焦点を絞った展示となっていた²⁴。なお、イタリア国内で近年の最も目覚ましい成果は、フレスコバルディ家のアーカイヴからアルテミジアの書簡が大量に発見されたことである²⁵。また、美術史からはやや

¹⁶ Bissell 1968 および Bissell 1999 参照。

¹⁷ Spear 2000, pp. 572-575.

¹⁸ カタログについては Contini and Papi 1991 参照。

¹⁹ Spear 2000, pp. 571-572.

²⁰ Lapiere 2000. この他、ドイツでは 1991 年にスザンナ・ストルツェンヴァルトによるモノグラフ (Stolzenwald 1991) が出版されたのを皮切りに、いくつかの論考が出されており、近年ではダグマル・ルッツが時代背景を解説しながら豊富な図版と共にアルテミジアの画業をふり返っている (Lutz 2011)。

²¹ カタログについては Christiansen and Mann 2001 参照。

²² シンポジウムの要旨は Mann 2005 を参照。

²³ カタログについては Contini and Solinas 2011 参照。

²⁴ カタログについては Contini and Solinas 2013 参照。

²⁵ 書簡については Solinas 2011 にまとめられている。

離れるが、エドゥアルド・ナッピによってナポリ銀行のアーカイヴから定期的に抽出されている画家の支払い記録もまた研究に欠かせない史料となっている²⁶。

アメリカを中心とする英語圏で新しい美術史の手法にも目配りをした研究が多数出ている一方、イタリアではこうした手法はあまり用いられてこなかった。イタリアの学术界は未だにロベルト・ロンギの手法に忠実であり、主に作品の様式分析からアルテミジアへの新帰属作品がいたずらに増える傾向が続いている。近年、こうしたアメリカとイタリアにおける研究のギャップを埋めようと、若い世代の研究者であるジェシー・ロッカーがモノグラフを出版した。くしくもロッカーが注目しているのが画家の後半生であることは示唆的である²⁷。

ナポリ時代の位置づけと問題提起

アルテミジア研究において、彼女の後半生、つまりナポリ時代に対する反応は、ある時期まで大きく二つに分かれてきた。すなわち、そもそもこの時代をあまり取り上げないか、取り上げたとしても評価が低いかかのどちらかである。

まず、カラヴァッジェスキ研究の文脈では、アルテミジアはロベルト・ロンギ以降、数少ない女性カラヴァッジェスキのひとりとして再評価されてきたため、ウフィツィ美術館の《ホロフェルネスの首を斬るユディト》に代表されるような、カラヴァッジズムに反応した前半生の作品は高い評価を得ている。しかし、アルテミジアが徐々にカラヴァッジズムを離れ、ボローニャ派的古典主義の影響がみられる後半生の作風は、カラヴァッジズムに呼応したローマ時代やフィレンツェ時代の作品に対する称賛の陰でさほど注目されてこなかった。また、ナポリにおけるカラヴァッジズムの発展をめぐる議論は、こうした状況を複雑にしているように見える。ローマとナポリの芸術的交流を背景に、カラヴァッジョのナポリ訪問を一つの契機として、ナポリにおいてカラヴァッジズムが独自の発展を見せた経緯は一般的に知られている。ルドルフ・ウィットカウアーが述べるように、しばしばアルテミジアもまたナポリにおけるカラヴァッジズムを先導したひとりともみなされる²⁸。しかし、カラヴァッジズムへの反応をまったく見せなくなるわけではないものの、最盛期と比べて彼女の後期画業におけるその影響は薄れている。実際のところ、多くのカラヴァッジェスキがそうであったように、アルテミジアがカラヴァッジズムに強く反応していたのは、生涯の中の一時期であった。従って、ナポリ時代の活動にはカラヴァッジェスキとしての枠組みにおさまりきらない部分があるのも事実である。いずれにしても、カラヴァッジェスキ研究の文脈では、これまでアルテミジアのナポリ時代は議論の中心に据えられることはなかった²⁹。

次に、フェミニズム美術史およびジェンダー論の観点から評価されてきたのもやはり《ホロフェルネスの首を斬るユディト》に代表されるような、前半生の作品であったことには留意せねばならない³⁰。例えばガラードは、ポッツォーリ大聖堂にある《マギの礼拝》(図 2-32)に言及しつつ、初期の力強いヒロインたちに比べてナポリで描かれた「アルテミジアの新しい登場人物は全く社会化された女性であり、社会的責任を果たすのにどちらかといえば控えめな力しか持たないし、その役割に割り当てられた

²⁶ Nappi 1983, pp. 41-57; Lattuada and Nappi 2005, pp. 79-96.

²⁷ Locker 2015.

²⁸ Wittkower 1999, vol. 2, pp. 161-162.

²⁹ 概説的にアルテミジアのナポリ時代に言及したものとして、1990年の展覧会カタログにおけるロベルト・コンティーニの論考や、2001年の展覧会カタログにおけるリッカルド・ラットウアーダの論考が挙げられる。Contin in Contini and Papi 1991, pp. 63-87; Lattuada in Christiansen and Mann 2001, pp. 378-391.

³⁰ 《ホロフェルネスの首を斬るユディト》に関しては、ほぼ同構図の作品が2点残されており、1点はナポリのカポディモンテ美術館に、もう1点はフィレンツェのウフィツィ美術館に所蔵されている(図 1-2, 1-37)。また、後期の作品として、例外的に広く知られている作品は《絵画の寓意としての自画像》(1638-1639年、ハンプトン・コート)である。Garrard 1980, pp. 97-112.

はずのヒロイックな大志を抱かない」³¹としており、アルテミジアの描くヒロイン像の後退を示唆している。また一方で、「彼女の描くキャラクターが月並みになればなるほど、それらの影響力は増す」と述べており、アルテミジアの同時代的な名声と、続く世代の画家たちアルテミジアの後期様式を模倣していることに言及している。ガラードはアルテミジアの画風と彼女の社会的地位の関係をジェンダー論的視点から、アンビバレントなものとして、次のように説明する。

歳を取るにつれ、アルテミジの作品はより優美で「女性的」になる。これはある程度（世の中全体の）趣味と感性の変化によるものであろう。しかし、また、画家自身が女性画家である自覚を強くした結果であるに違いない。芸術家から女性芸術家への転身は、アルテミジアが生き残った過酷で競争的な世界における彼女の成功と失敗によって促された。成功は彼女に自らの強みに頼るよう促し、失敗は彼女を都合のよい（しかし現実にある）ジェンダーのハンディキャップへと退避させたのである³²。

ガラードとは異なった立場で研究を続けてきたビッセルもまた、晩年の画風の変化については、ある程度ガラードの意見と重なる部分があるようだ。ビッセルは「肖像画家としての訓練は受けつつも、彼女は歴史画家であり、また自身の作品を歴史画とみなしている。彼女のキャンヴァスは大きく力強い。ようやく晩年になって、おそらく長きにわたる善戦に疲れたのか、彼女の作品には現代的な意味での『女性性』が現れる」と述べている³³。アルテミジアの後半生の画業は、評価の差こそあれ、彼女の制作活動が社会的に望ましいとされる女性性へと回収されていくものにとらえられがちである。

このように先行研究は、ナポリ時代に対する評価軸をさほど多くは提示してこなかった。しかし一方で、アルテミジアの画業のうち、最も研究の余地が残された時代として、特に2000年を過ぎた頃から、徐々にこの時代への学術的興味は増す傾向にある³⁴。例えば、マーシャルはガラードが後退と見たものを積極的に評価することを試み、当時のナポリの画家との比較を通してアルテミジアの国際的な名声を強調した³⁵。ロッカーは別の観点からアルテミジアのナポリ時代にアプローチしている。彼は、ナポリの詩人たちがアルテミジアに捧げた詩から画家と文学者たちの関係や画家自身の教養について考察し、これは、正規教育を受けていないアルテミジアの教養をあまり考慮しなかったビッセルのレゾネに対する異議申したてにもなっている。また、彼は18世紀に書かれた画家の伝記から画家の生前と死後の名声の形成に迫った³⁶。詩や伝記からもたらされるアルテミジアの評判は、誇張され理想化されたものである点には留意する必要があるが、職業的成功と名声の形成はナポリ時代の一つの側面を示している。永らく積極的に取り上げられることの少なかったアルテミジアのナポリ時代であるが、マーシャルやビッセルが述べるように、17世紀当時の状況に鑑みれば、この時代は画家が成功し同時代的に最も評価された時期であったことは間違いないだろう。

では、いかにしてアルテミジアは、多くのライバルのいるナポリで職業的成功と後世に残る名声を得

³¹ Garrard 1989, pp. 102-104.

³² Garrard 1989, pp. 136-137.

³³ Bissell 1999, p. 112.

³⁴ 展覧会においても、全体の流れの中でナポリ時代に割かれる分量は増えてきており、2011年のミラノ展のカタログでは、ロベルト・コンティーニによるナポリ時代の概説がかなりの分量を占めている。Contini in Contini and Solinas 2011, pp. 96-117.

また続く2013年のピサ展においては、特にナポリ時代に焦点を絞った展示となっており、関心の高まりが感じられる。ピサにおける展覧会のカタログについては Contini and Solinas 2013 参照。

³⁵ Marshall 2005, pp. 5-6.

³⁶ Locker 2015, pp. 100-129, 161-180.

るに至ったのか。同時代の男性の同僚たちと比べてどちらかと言えば不利な条件を負っていたにもかかわらず、なぜ 20 年以上にもわたって同地で制作活動を続けることができたのか。彼女の職業画家としての生存戦略はいかなるものであったのだろうか。

本稿では、以上の問題意識の下に、パトロネージ、画家の教養、出自を切り口として、アルテミジアのナポリ時代に関して新たな側面を提示したい。

論文構成

第 1 章では、ナポリへ至るまでの画家の制作活動を概観し、時々のパトロンやアルテミジアが身を置いた文化的環境を紹介する。それぞれの時代の作品に関する先行研究についても適宜言及することとする。第 2 章以降、これとの比較を通してナポリ移住以降の画業の展開を明らかにしたい。

また第 2 章と第 3 章では、副王の宮廷周辺のパトロネージに注目する。アルテミジアのナポリ移住の動機の一つがスペイン系パトロネージにあるという見解は、多くの研究者に共有されている³⁷。アルテミジア・ジェンティレスキのナポリ時代を特徴づけているものの一つは、副王をはじめとするスペイン系パトロネージであるといえる。新しいパトロネージを得て、ナポリ移住以前には専ら個人コレクター向けの作品を手掛けていたアルテミジアが、1630 年代にはより公共性の高い場所に置かれる作品を描くようになったことは重要である。こうした点を踏まえて、第 2 章ではスペイン支配下のナポリと近隣都市における制作活動を取り上げる。特に 1630 年代、スペイン系パトロネージを獲得することによって、アルテミジアが公共注文の受注に成功している点に注目し、主にポッツォーリ大聖堂の事例を取り上げて考察する。第 3 章では、ナポリの文学界と画家たちの関係に着目し、アルテミジアが宮廷を中心とする教養サークルの中でどのような地位を占めていたのか、また同時代の文学的主題にどのように反応していたのかを考察する。

第 4 章と第 5 章では、スペイン系のパトロネージ以外に、何がアルテミジアのナポリでの制作を支える基盤となり得たのかを明らかにしていきたい。第 4 章では、アルテミジアが数多く描いた女性裸体像の制作に着目し、パトロンへの書簡を手掛かりとして、分業や共同制作の問題も交えつつ、ナポリ滞在期における制作の実態を追う。第 5 章では、トスカーナに父方の出自を持つアルテミジアにとって、ナポリ移住以後もフィレンツェとの関係が重要であったことを書簡を通じて確認し、さらに未刊行史料等を用いながらナポリのフィレンツェ人コミュニティとの関係を検証する。

³⁷ ガラードはアルテミジアのナポリ移住に関して、副王の招きがあったのだろうと推定している。Garrard 1989, p. 91. またビッセルも、アルテミジアのパトロンのひとりであるカッシアーノ・ダル・ポッツォが仕えたバルベリーニ家とスペインの外交的關係に注目し、副王からの招聘の可能性について考察している。Bissell 1999, pp. 56-59. 教皇ウルバヌス 8 世を出したバルベリーニ家周辺と、スペインとの外交關係に立脚したアルテミジアのナポリ移住説は、ロッカーによってさらに発展させられている。Locker 2015, pp. 15-16.

第1章

ナポリへの道

本章では、ナポリ時代と比較するために、ナポリに至るまでのアルテミジアの画業を概観する。生地ローマにおける父の工房での修業、結婚して移住したフィレンツェでの活動、そしてローマへの帰還、さらにヴェネツィアにおけるアルテミジアの画業の展開を追っていく。

第1節 ローマにおける修業時代

17世紀には、既に一定数の女性画家が認められ、その大半は画家の娘である¹。アルテミジアもまた、画家であった父オラツィオの下で修業したと考えられる。まずはローマの父の工房における初期の活動と、アルテミジアの人生の転機となった1612年の裁判を見ていこう。

1-1 強姦裁判

アルテミジアが父の工房にいた時期に経験した強姦裁判はあまりに有名であり、美術史研究上も少なからぬ問題を残してきた。つまり、この事件へのセンセーショナルな関心は、ともすれば彼女の評判を貶め、また画業全体を通覧することを妨げてきたからである。

1612年の2月（あるいは3月とも）、アルテミジアの父オラツィオは共同制作者の画家アゴスティーノ・タッシ（Agostino Tassi / 1580-1644年）を訴えた²。以下がその請願書である。

教皇聖下³、

聖下の忠実なる僕、画家オラツィオ・ジェンティレスキが、ここに慎んで申し上げます。請願者の娘は、請願者の下宿人であるドンナ・トゥツィアを通じ、その協力を得たアゴスティーノ・タッシにより処女を奪われ、幾度にも渡り肉体関係を強いられました。タッシは画家であり、請願者の親密な友人であり、同僚であります。また、この恥ずべき交渉には、聖下の軍の士官であるコジモ・クオッリも加わった事を申し上げます。つまり、処女陵辱の他に、

*本章の内容は、主に Kawai 2011 および Kawai 2012 に基づいて加筆・修正したものである。

¹ アルテミジアの同時代人としては、ラヴィニア・フォンターナ（Lavinia Fontana / 1552-1614年）やジョヴァンナ・ガルツォーニ（Giovanna Garzoni / 1600-1670年）、エリザベッタ・シラーニ（Elisabetta Sirani / 1638-1665年）などが挙げられる。女性画家をとりあげた先駆的な展覧会カタログとして Harris and Nochline 1976、彼女らを取り巻く社会状況に関しては、Chadwick 2012などを参照。

² オラツィオは、画家アゴスティーノ・タッシを娘アルテミジアへの強姦罪で訴えるほか、アゴスティーノの友人であるコジモ・クオッリに対して絵画作品の窃盗、隣人のトゥツィアに対してシャペロンでありながら娘とアゴスティーノの仲を取り持ったとして同様に請願を出している。このうち裁判で取り上げられた訴えはほぼタッシに関するもののみであった。資料編史料2参照。

アゴスティーノ・タッシは、ポンツァノ・ロマーノ出身で風景を専門とし、フィレンツェのフェルディナンド1世（Ferdinando I de' Medici / 1549-1609年）の宮廷で活動していた。1609年にローマに出て、オラツィオと共に多くの邸宅装飾に携わった。Pugliatti 1978, pp. 20-34.

なお、コジモ・クオッリは公判前に死亡している。Garrard 1989, p. 410, note 11.

³ 教皇パウルス5世、カミッロ・ボルゲーゼ（Papa Paolo V, Camillo Borghese / 在位 1605-1621年）のこと。

当該コジモ士官が、彼のわるだくみによって、同女から父親の所有になる数枚の絵、特に寸法の大きなユディトを手に入れた事です⁴。このような訳で教皇聖下、哀れなる請願者の権利を侵し、このように深刻な損失を与えたのはこの恥ずべき行いなのです。とりわけ、友情の下に行われたので、これはほとんど殺人に匹敵するものです。また、通常の人が行う犯罪でこのようなひどいことがあるでしょうか。しかしコジモという男はそれをしたのです。それゆえ請願者は聖下の御足下に跪き、キリストの名の下にこの醜い行いを、それに相応の者に対する正義の言葉を持って裁いてくださる様に請い願う次第でございます。なぜなら、聖下は素晴らしい恩寵をくださることに加えて、この哀れな請願者と他の哀れな息子たちを貶めず、請願者に神からのいとも正しい報いのために祈ってくださるでしょうから。

この請願書によって、5月8日に公判が始まり、以降6月8日まで続けられ、判決までの間、アゴスティーノはサヴェッラの牢獄に拘禁された。

裁判記録によれば、1611年5月6日アゴスティーノはオラツィオ宅でアルテミジアを強姦し、その後も結婚の約束を盾にアルテミジアと肉体関係を持ち続けた。裁判の争点は単なる強姦ではなく処女陵辱であった。今日的な意味では被害者であるにもかかわらず、アルテミジアはこの裁判では証人のひとりに過ぎず、彼女はアゴスティーノとの共犯の罪を晴らすために、指紋めの拷問にかけられている⁵。17世紀当時、結婚前の娘の「純潔」、つまり処女性は一種の財産であり、それを傷つけることは女性自身以上にその女性に関して権利を持つ男性の名誉をも傷つけると解釈されていたからである⁶。この裁判の判決は永らく知られてこなかったが、伝記作家アレクサンドラ・ラピエの努力によって判決文が発見された⁷。それによれば、1612年11月27日、アゴスティーノには5年間のガレー船送りかローマ追放かを選択するように判決が言い渡され、翌日彼はローマ追放を選んだ。しかし、アゴスティーノへの判決はわずか4か月で破棄されている。これはタッシの有力なパトロンからの圧力によるものと考えられている⁸。

この裁判は少なからずアルテミジアについての研究と作品の批評史に影響を与えた。パッセリはおそらくこの事件に最も早く言及した伝記作家で、アゴスティーノ伝の中でこの事件に触れている。彼はアゴスティーノが素行の悪い人間であり、オラツィオに訴えられたことを紹介しながら、一方で、アルテミジアが身持ちの悪い女性であったと暗にほめかしている⁹。近代に入って、

⁴ この絵は、現在に至るまで特定されていない。クリスチャンセンはアルテミジアの手になる《ホロフェルネスの首を斬るユディト》(ナポリ、カポディモンテ美術館所蔵)ではないかと述べている。しかし、同じくらいの大きさのユディト像がこの時期オラツィオの周辺に複数あり、決め手に欠ける。Christiansen 2004, pp.101-102.

また、“alcuni quadri di pittura di suo padre”という語を巡っても、制作者を示すものか、所有者を示すものかで判断の分かれるところである。

⁵ 判決部分を除く裁判記録は、メンツォによって出版されている他、ガラードのモノグラフに収められた英訳もある。なお、邦訳に関しては、ウィットカワーに一部収録されている。Garrard 1989, pp. 405-487; Wittkower and Wittkower 1969, pp. 342-348; Menzo 2004, pp. 11-111.

⁶ こうした解釈に関しては、Vigarello 1999 に詳しい。彼の著作は主にフランスの事例を紹介するものだが、このような価値観はイタリアにも敷衍できるように思われる。

⁷ Lapierre 2000 [1st ed. Paris, 1998], pp.186-187, 394. なお、判決の内容は、ビッセルのカタログに英文で収録されている。Bissell 1999, pp. 15-16.

⁸ Bissell 1999, p. 16.

⁹ パッセリ曰く「オラツィオにはアルテミジアと呼ばれた娘がおり、絵画に関しては称賛されるべき域に達した。あるいはあらゆる賞賛に値したかも知れない、もしその気質がよりまじめで誠実であったなら。」“Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloria, e sarebbe stata degna d’ogni

裁判記録が広く知られ始めると、この事件はよりセンセーショナルに取り扱われるようになり、画家の評価にも影響を与えた。マーゴット・ウィットカウアーとルドルフ・ウィットカウアーはパッセリの見解を紹介する形で、部分的にこの裁判記録をとりあげ、不当にもアルテミジアを「好色でませた小娘」と評した¹⁰。

こうした研究史に対する反省から、エリザベス・コーエンは、後世の歴史家や美術史家によってこの事件がアナクロニスティックに取り扱われることに警鐘を鳴らし、裁判記録の再解釈に挑んでいる。彼女によれば、17世紀の強姦裁判で最大の問題となるのは、女性の結婚であった。こうした裁判が起こされる前提として、強姦による身体的損害は回復できないが、名誉は回復できるという考えがあるからだ。17世紀当時、女性側にとって名誉を回復することとはすなわち結婚することである（また、これは女性の親族の名誉の回復でもある）。当時の道徳的価値観に照らすと、まさに強姦したとされる犯人が結婚相手となるのが最も簡単な解決法であり、それができない場合は適切な結婚が行われるよう、犯人には被害者に持参金相当の金銭を補償することが求められたという¹¹。コーエンの解釈では、オラツィオは当初アゴスティーノをアルテミジアの婿として望んでおりふたりの関係を容認していたが、オラツィオとアゴスティーノとの関係が何らかの原因で悪化し、その結果として、事件から1年近くたってから訴訟が起こされたとされている¹²。

1-2 結婚

後世に至るまでアルテミジアの評価に影響をおよぼすことになったこの裁判が終わり、判決が言い渡された直後、11月29日にアルテミジアは、ローマのサント・スピリト・イン・サッシア聖堂でフィレンツェ人、ピエラントーニオ・ステアッテーシ（Pierantonio Stiattesi /1584-1622年以降）と結婚した¹³。ピエラントーニオは、裁判に際して弁護側の証人として立ったジャンバッティスタ・ステアッテーシの兄弟であったと考えられる¹⁴。またこの結婚に引き続き、アルテミジアは夫と共にフィレンツェに移住することとなる。

この結婚は既に1612年の夏から入念に準備されていた。その年の7月3日、オラツィオ・ジェンティレスキは、トスカーナ公太妃であったクリスティーナ・ディ・ロレーナ（Cristina di Lorena /1565-1637年）に手紙を書いている。その中で、オラツィオは拘禁されていたアゴスティーノ・タッシの釈放を阻止するよう口添えを依頼し、同時に自分の娘の技量が大変優れていることを紹介している。

（前略）私には3人の息子の他に、娘がひとりおります。彼女は、神が望まれたように画家の道を選び、この3年かなり修行いたしましたので、あえて殿下に申し上げたいのは、今日彼女が見違えるようであるということです。娘は目下、この道の主要な親方たちでさえ、彼女の才能には追いつけないような作品を描いております。ご都合のよろしい時に、殿下にお見せいたしたく存じます。（後略）¹⁵

stima, se fosse stata qualità più onesta ed onorata.” Passeri 1772, p. 105.

¹⁰ Wittkower and Wittkower 1969, p. 348.

¹¹ Cohen 1991, pp. 172-175.

¹² Cohen 2000, pp. 60-61.

¹³ Bissell 1999, p.18.

¹⁴ Garrard 1989, p. 34.

¹⁵ “Mi ritrovo una figliuola femina con tre altri maschi, e questa femmina, come è piaciuto a Dio, havendola dirizzata nella professione della pittura, in tre anni si è talmente appracicata, che posso dire che hoggi non ci sia

従って、7月の時点で、オラツィオは娘を画家として独立させ、フィレンツェに送り込むことを考えていたようである。

また、近年シェイラ・バーカーの発見により、8月には結婚契約書が交わされていたことが明らかになった。8月11日、オラツィオと未来の花婿ピエラントーニオの兄、ジャンバッティスタはローマにおいてこの契約書を起草し、6日後の17日、花婿であるピエラントーニオはフィレンツェにおいて署名をしている。契約書によれば、オラツィオがアルテミジアに与える持参金は1000スクードで、この金額は職人階級の持参金としてはかなり高いと見られている。またピラントーニオは「薬種商の店舗を開く等」の目的のために、この持参金をアルテミジアの了承を得て借りることができるかと定めている（しかし、実際に彼らが薬種商を営んだ記録はない）。契約書の最後には、アルテミジアはフィレンツェで生まれたものとして扱うこと、また、この結婚がフィレンツェで行われたのと同様に扱うことが明記されている¹⁶。

結果的に、この不条理な裁判と結婚は、アルテミジアに父の工房からの独立を促した。アゴステイーノが約束通りアルテミジアと結婚していればオラツィオが裁判を起こすこともなく、アルテミジアは父と夫と共に生涯その工房の一員として働き、今日これほどその名が知られることはなかったかも知れない。

1-3 初期作品とその評価：《スザンナ》と《ユディト》

このように、波乱に満ちたアルテミジアの修業時代を代表する作品が《スザンナと長老たち》（以下《スザンナ》）/ 図 1-1) および《ホロフェルネスの首を斬るユディト》（以下《ユディト》）/ 図 1-2) である。以下、この時期の作品の評価を簡単に概観しよう。

《スザンナ》は洗浄による画家の署名の発見まで永らく父の作品とされてきたが、今日では、この時期の基準作のひとつとみなされている。ここに描かれたスザンナは、旧約聖書外典に登場する貞淑な人妻である¹⁷。絵画表象においては、女性裸体像を描く口実としてたびたび取り上げられた主題である。しかし、しばしば窃視的な視点から描かれがちなこの主題の伝統的表現とは異なり、アルテミジアは、ヒロインにあからさまな嫌悪感を出させている。この描写は観る者に強烈なインパクトをあたえるため、ここに、アゴステイーノ・タッシによる加害に対する画家の反応を連想するのは無理からぬことだろう¹⁸。しかし、実際には、《スザンナ》の制作年は1610年であり、強姦事件の起こる前であるため、安易に結び付けることには慎重にならねばならない¹⁹。しかし、こうした制作年の問題を踏まえつつも、例えばガラードは、修業中の若い女性として、男性優位の社会で日常的に性的脅威にさらされていたアルテミジアの経験が一定程度作品に反映されていると見ている²⁰。

pare a lei, havendo per sin adesso fatte opera, che forse principali mastri di questa professione non arrivano al suo sapere, come a suo luogo e tempo farò vedere a vostra altezza serenissima.” Florence, Archivio di Stato, Mediceo, Fil. 2 LXI segn. di moderno 6003. Published by Tanfani Centofanti (Tanfani Centofanti 1897, p. 221), and by Bissell (Bissell 2009, p.171).

¹⁶ Barker 2014, pp. 803-804.

¹⁷ スザンナの物語は「ダニエル書」に付随する物語のひとつで、旧約聖書外典として扱われる。Apocrypha 2011b, pp. 7-14, 298.

¹⁸ こうした本作品の解釈を端的に表したのものとして、ミーケ・バルの紹介するキャサリン・ジルジェのアート作品などが挙げられる。Bal 2005, pp. 159-165.

¹⁹ 制作年などを含め、本作の包括的な情報については Bissell 1999, pp. 187-189 などを参照。

²⁰ Garrard 1989, pp. 204-209.

《ユディト》に関しては、事件から裁判の頃（1611-1612年頃）に描かれたとみられていることもあり、強姦事件や裁判との関係がより一層強く意識される傾向にある。画家は時にこの旧約聖書外典に登場するユダヤのヒロインとほとんど同一視されてさえいる²¹。つまり、敵将を見事に打ち取ったユディトを描くことを代償行為として、現実世界で果たせなかった強姦犯への復讐を果たしているという見方である²²。特にこの《ユディト》を画家個人の内面心理から読み解く解釈（主にフロイト的分析）は一時期数多く出されたが、こうした分析はともすると短絡的で画一的に陥りやすく、客観的傍証に欠けるという難があった²³。

一方、フェミニズム美術史においては、アルテミジアの描くヒロインの社会的側面が論じられている。例えば、ガラードは、カポディモンテ版をはじめとしてアルテミジアの描くユディト像を総覧し、これを彼女個別的な状況や心理と結びつけるだけではなく、彼女が先行作例をよく研究し、伝統的なヒロインの表象を用いながらそれを再解釈することで、当時の男性優位な社会に対する挑戦的なイメージを新たに生み出していると説明した²⁴。

ここで挙げた2作品に限らず、17世紀の芸術作品において、その表現のどこまでが画家の内面できな欲求の発露であるとするかは、非常に難しい問題である。ただし、1610年代のローマで支配的だった造形言語は、しばしば暴力的な描写や激しい感情の表出を可能としており、これが若い画家の内面と合致していた可能性は否定できないだろう。また、ジェンダー論的な観点から、アルテミジアの描く女性像が伝統的なヒロインの表象を用いつつ、当時の社会規範を攪乱するような挑戦的イメージで有り得た点が指摘され、再評価されたことは、研究史の上で非常に重要である。

こうした先行研究における評価を概観した上で、本稿では今一度、造形的な問題へ立ち返りたいと思う。この2作品は、アルテミジアにとってはまず、父の工房における修練の意味を色濃く持つ作品であったと考えられるからだ。

1-4 ミケランジェロの影響

この時期、アルテミジアとオラツィオの人物描写は極めてよく似ている。一方で、この2作品に見られる人物同士の緊密な距離感、一定の距離感をとる傾向にあるオラツィオの造形とは異なっているように思われる²⁵。

特に《ユディト》（以下、ウフィツィ美術館の同主題作品と区別するために、これをカポディモンテ版と呼ぶ）については、カラヴァッジズムが濃厚に表れており、若いアルテミジアがカラヴァッジョの影響を直接的に受けていたことが分かる。この絵は、ユディトが敵であるアッシリアの大將ホロフェルネスをまさに打ち取る場面を描いたものである²⁶。寝台でのたうつ大男を女ふたりが押さえつけその首を切っている。青いドレスの女は寝台に膝を乗り出し、両腕を並行に伸ばして、一方の手で男の髪をつかみ、もう一方の手で剣をその首にあて淡々と斬っている。男は致命傷を負いながらも力の限り抵抗する。赤い服の女が男の腕をつかみ、のしかかるようにして動きを封じる。こちら喉元に突きつけられた巨大な拳にまったく動じず、真剣な面持ちで自ら

²¹ ユディトの物語は旧約聖書外典「ユディト書」に収録されている。Apocrypha 1960, pp. 84-163; Apocrypha 2011a, 131-153, 272-274.

²² 例えばアンナ・バンティは小説『アルテミジア』の中で、ユディトを描きながら画家がトラウマを克服していくエピソードを、裁判記録を参照しながら叙述している。Banti 1974, pp. 45-46.

²³ この点については、リチャード・スピアによる鋭い批判がある。Spear 2000, pp. 186-187.

²⁴ Garrard 1989, pp. 278-336.

²⁵ フィレンツェ時代の《ユディトと侍女》（ピッティ宮 / 図 1-24）にも同様のことがいえる。

²⁶ ユディトの表象全般については、Seibert 1970, pp. 454-458などを参照。

の任務を遂行している。

このカポディモンテ版は、1827年にナポリのサヴェリア・デ・シモーネのコレクションから、カラヴァッジョの作品としてカポディモンテ美術館に収蔵され、1916年にロベルト・ロンギによってアルテミジア・ジェンティレスキに帰属された²⁷。19世紀以前の来歴はわかっていないが、マルカントーニオ・バッセッティが1615年頃ローマで描いたと思われるスケッチ(図1-3)から、キース・クリスチャンセンは、本作品がアルテミジアによってローマで制作された後、しばらくオラツィオの工房に残されていたのではないかと推測している²⁸。よく指摘されるようにカポディモンテ版に関して、直接的に影響を及ぼしたのはカラヴァッジョの同主題絵画(図1-8)であることは疑う余地がない²⁹。例えば、ユディトの平行に伸ばした腕の造形は明らかにカラヴァッジョから影響を受けており、意図的な引用である可能性が高いだろう。

カラヴァッジョとアルテミジアの絵を比較した際の最も大きな相違点は侍女の扱いである。カラヴァッジョが老婆としてあらわした侍女は、アルテミジアの作品ではユディトと年代にも見える。このアルテミジアの若い侍女の造形(図1-7)について、執筆者はミケランジェロからの引用である可能性を提案したい。アルテミジアの作品におけるミケランジェロからの引用は、もう一つの代表作、《スザンナと長老たち》でも指摘されている。例えば、ガラードは、スザンナのポーズ(図1-4)の源泉を古代ローマ石棺(図1-5)、あるいはシステイーナ礼拝堂天井画の《楽園追放》のアダムのポーズに見ている(図1-6)³⁰。侍女の上から押さえつけるポーズに関しても、ヴァティカンの《最後の審判》の人物群の中に、近似の人物像が挙げられる(図1-9)。もっとも、これは上から押さえつける動作ではなく、引き上げる動作である。ヴァティカンの引き上げる人物像(ロザリオ・グループ)に関して、後世の引用として非常に興味深いのは、サン・ジョヴァンニ・デコッラート聖堂の壁画に描かれた《洗礼者ヨハネの斬首》(図1-10)である³¹。処刑人はヨハネの首を拾い上げようとしており、かろうじて上方に引っ張るという動作は尊重されているが、一方で、階段に脚をかけているその姿勢は階段を下りていく途中にも見え、下方に動くという正反対の運動も加えられている。ここに見られるように、システイーナ礼拝堂の人物像が斬首という極めてユディトと関連深いテーマに転用されていることは見過ごせない。サン・ジョヴァンニ・デコッラートの例のように、アルテミジアもまた、先人の作品研究を行う過程で、ミケランジェロの描く人物像に多少アレンジを加えつつ、自らの作品に利用したのではないかとと思われる。

1-5 ジェンティレスキー族の出自

この時期行われたとみられるミケランジェロ作品の研究は、アルテミジアにとって、見習い画家の修養という以上の積極的意味を持ち得た。ローマ生まれのアルテミジアにとって、フィレンツェ出身のミケランジェロは、芸術家としての先人という以上に特別な意味を持つ存在であった可能性がある。アルテミジアの父方の出自もやはりトスカーナに求められるからである。父オラツィオ・ジェンティレスキは、ピサの生まれであるが、さらにその父、アルテミジアにとっては祖

²⁷ Bissell 1999, pp. 191-198.

²⁸ Christiansen 2004a, p.102-105.

²⁹ カラヴァッジョの《ホロフェルネスの首を斬るユディト》に関しては、Cinotti 1983, pp. 515-517 その他を参照。

³⁰ Garrard 1989, pp.183-109.

³¹ 《最後の審判》中の人物像とサン・ジョヴァンニ・デコッラート聖堂に描かれた処刑人の図像に関しては、Weisz 1982, pp. 50-53 を参照。

父にあたるジョヴァン・バッティスタは、フィレンツェ出身の金細工師であった³²。ピサは、古くは独立国であったものの、当時フィレンツェを中心とするトスカーナ大公国に属するディストレットとなっていたので、オラツィオはしばしばフィレンツェ人を自称していた。例えば、ローマに残されたアルテミジアの洗礼記録には、「フィレンツェ人オラツィオ・ジェンティレスキとその妻、ローマ人プルデンティア・モンターネの娘」（下線は執筆者）と記録されている³³。ここからは一族の出自がトスカーナ、さらに言えばその中心たるフィレンツェであるというプライドが感じられる。

従って、アルテミジアにとってもフィレンツェは一族のアイデンティティに関わる重要な都市であった。後にフィレンツェ滞在中を通じて、この感覚は強化されていったと思われる。またフィレンツェ滞在中、彼女は一貫してミケランジェロ作品の研究を行っており、彼女にとってフィレンツェを代表する芸術家の作品を学び、それを自らの作品に活かすことは、自らをトスカーナの芸術的伝統に位置付ける意味を持ち得たのではないかと考えられる。フィレンツェ移住は、アルテミジアにとって、新天地の開拓であると同時に、自らの出自を再確認することでもあったかも知れない。

第2節 フィレンツェ滞在期の人脈とブオナロティ家

裁判直後、夫と共に移住したフィレンツェにおいて、若いアルテミジアは画家としての独り立ちの第一歩を踏み出す。彼女はここで独自の画風を確立し、後々の活動につながる人脈を培った。特にトスカーナの人脈は後のナポリ時代においても必要な役割を果たすこととなる。

2-1 フィレンツェ滞在のはじまり

アルテミジアはおそらく、ピエラントーニオとの結婚証明書が登録された1613年1月11日にはフィレンツェにいたと考えられる³⁴。同年9月21日には、息子ジョヴァンニ・バッティスタの洗礼が記録されている³⁵。アルテミジアはこのジョヴァンニ・バッティスタを筆頭に、1615年11月8日にクリストファノを、1617年8月1日には後に画家となる娘プルデンティア（あるいはパルミーラとも呼ばれる）を、また、1618年10月13日もうひとりの娘リザベッラを出産している。4人のうちプルデンティア以外は幼いうちに亡くなっているが、それぞれの洗礼にはフィレンツェ社会で一定の地位を占めたと思われる人物が立ち会っており、夫妻の交友関係の広さを物語っている³⁶。

³² オラツィオと一族の出自に関しては Bissell 1981, pp. 1-2 を参照。

³³ Rome, Archivio del Vicariato, *Liber Baptizatorum: 1590-1603*, S. Lorenzo in Lucina, vii, fol. 78, no. 157; Published by Bissell (Bissell 1968, p. 153). 資料編史料 1 参照。

³⁴ Florence, Archivio di Stato, Gabelli dei contratti, Scritti matrimoniali condizionati, vol. 736, inserito no. 219. Published by Barker (Barker 2014, p. 804).

³⁵ Florence, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro di Battesimo, Maschi*, 1612-13 (September 1613), fol.108v. Published by Cropper (Cropper 1993, p.760).

³⁶ Bissell 1999, pp. 139-142. 例えば、1615年には画家にとって重要な存在となる宮廷画家クリストファノ・アッローリ (Cristofano Allori / 1577-1621年) との交際が始まっている。アッローリは、大おじアーニョロ・ブロンズイーノ (Agnolo Bronzino / 1503-1572年) から数えて3代目にあたる由緒正しい宮廷画家で、当時のフィレンツェ宮廷で重要な地位を占めた人物のひとりである。

彼との交際が記録上初めて示唆されるのはこの年の7月10日である。アルテミジアは彼女から名をとった女子の代母として洗礼に立ち会うが、その時の代父がクリストファノ・アッローリであった。 Florence, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro di Battesimo, Femmine*, 1614-15 (July, 1615), fol. 3,

フィレンツェ滞在を開始したアルテミジアの制作活動は、ほどなくして好意的な評価を受けたようである。例えば、1615年3月16日には、大公の側近アンドレア・チオーリ（Andrea Cioli / 1573-1641年）は、在ローマ大使ピエロ・グイッチャルディーニ（Piero Guicciardini / 1626-1560年）宛ての手紙で、次のように述べている。「(前略) こちらでは、巷に言われるように、オラツィオ・ジェンティレスキは、そちら（ローマ）で見られる最も素晴らしく、有名な画家のひとりであるとの噂が流れております。そのことはこちらでも、同様の職業についての彼の娘、アルテミジア夫人の作品を考慮すれば容易に信じられます（後略）」³⁷。

この書簡をしたためたアンドレア・チオーリは、メディチ家とアルテミジアを仲介した人物の中で非常に重要な位置を占めている。コルトーナの貧しい階級に生まれたチオーリは、メディチ家の宮廷で頭角を現し、一代で大公国の官僚組織の頂点へと上り詰めた。彼は大公の秘書官を長年務め、特に外交に才能を発揮し、多くの主要役職を歴任し、大公国の運営を担っていた。宮廷に出入りする多くの教養人たちと大公とを繋ぐ役目も果たしており、例えばガリレオの異端審問に際しては、在ローマ大使を通じて擁護を行うなど、学問の庇護者としても少なからぬ存在感を見せている³⁸。チオーリはアルテミジアがフィレンツェを離れた後も、メディチ家の窓口となる存在として文通を続けた相手であり、上記の書簡が書かれたこの頃、両者には既に面識があったものと推測される。

アルテミジアにとってもうひとりの重要な人物は、小ミケランジェロ・ブオナロティ（Michelangelo Buonarroti il giovane / 1568-1646年）であった。彼はかのみケランジェロの甥、レオナルド・ブオナロティの息子である。詩人で、かつ文学者であった小ミケランジェロは、フィレンツェの重要な二つのアカデミー、アカデミア・デッラ・クルスカとアカデミア・デル・ディゼーニョの会員であった³⁹。小ミケランジェロは1612年から1643年にかけて、邸宅の一部を改装し、大叔父ミケランジェロを称揚するための一大装飾プロジェクトを実行した。アルテミジアもまた、

published by Cropper (Cropper 1993, p.760). アッローリは同年11月8日に、アルテミジア自身の息子クリストーファノの代父として洗礼に立ち会っている。彼との交流は、この時期にアルテミジアが宮廷のコネクションに接近していたことを示す。Florence, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro di Battesimo, Maschi*, 1614-15 (November 1615), fol.74. Published by Cropper (Cropper 1993, p.760).

³⁷ “Ill.mo mio Sig.re oss.mo / Si è sparsa qua una voce quasi publica che il s.r Horazio Lomi de Gentileschi sia uno de i più eccellenti, et famosi Pittori, che si trovino oggi in cotesta alma Città, il che vien qui tanto più facilmente creduto in considerazione dell'opere che nella medesima professione si veggono della s.ra Artemisia sua figliuola, ma desiderando S. A. di esser ne interamente certificata, vuol che V. S. ne prenda et ne mandi qua ogni più esatta et ben fondata informazione, che è quanto mi occorre dire a V.S.Ill.ma con questa . . . Di Fiorenza li 16 marzo 1614. / Devot.mo Ser.re / ANDREA CIOLI.” Florence, Archivio di Stato, *Mediceo del principato*, 3508. Published by Crinò (Crinò 1960, pp. 264-265). この3月16日の書簡では、オラツィオの評判を尋ねる内容となっており、グイッチャルディーニはさっそく返答した模様である（この書簡は発見されていない）。続く1615年4月4日にチオーリがグイッチャルディーニに宛てた書簡では、ローマ書き送られたオラツィオの評判について、トスカーナ大公コジモ2世が大変満足した旨が記されている。*Ibid.* 3509; Crinò 1960, pp. 264-265.

³⁸ Malanima 1981, pp. 666-669.

³⁹ 小ミケランジェロはピサ大学で学び、同地では一時若きマッフェオ・バルベリーニ（Maffeo Barberini / 1568-1644年）、後の教皇ウルバヌス8世と起居を共にしていた。学業を修めてフィレンツェに戻った後は、第一級の文化人として、フィレンツェの教養サークルの中で重要な地位を占めた。Rossi 1972, pp. 178-181.

彼は1605年にアカデミア・デル・ディゼーニョの半年任期の理事職に選出されている。Zanghieri, 1999, p. 39.

この一端を担うこととなった。

2-2 カーサ・ブオナロティのガレリアの装飾

アルテミジアが参加した初の装飾プロジェクトの成果である《インクリナツィオーネ》(図 1-12)は、アカデミア・デル・ディゼーニョとの関係において、重要な意味を持つ作品であった⁴⁰。

《インクリナツィオーネ》は、雲に座す半裸の女性像で、顔を斜め上に向け、青空に輝く星をうっとりとした表情で見つめている。その上半身は、ねじられ、観者の方に羅針盤(図 1-14)を示す。さらに、下半身においては、二つの膝頭が微妙にずらされることで、体全体が柔らかな S 字型の曲線的なリズムを生み出している。滑らかな肌や、顔を縁取る柔らかな巻き毛は軽いタッチで仕上げられ、この人物像に雲の上に在るのにふさわしい浮遊感を与えている。

17 世紀の著述家フィリッポ・バルディヌッチは、この作品について、以下のように伝えている。

小ミケランジェロ・ブオナロティは著名な文人であり詩人で、『タンチア』と呼ばれた素晴らしい田園喜劇を書いたが、彼のためにこの美しい画風の才気あふれる女性〔アルテミジア〕は、ある人物像を描いた。私が述べているその人物像とは、自然でとても美しく、生き活きとしていて、大胆な様子 of 女性である。顔の上で彼女に相應の水先案内のように星が光り、彼女は羅針盤を抱えている。また足の下に合わせて、二つの小さな滑車をおいている⁴¹。これらは、あらゆる優れた能力の獲得のための、活動や道のりにおける、彼女の機敏さと、たやすく行う能力を示すためのものであると私は考えている。この人物像は「インクリナツィオーネ」を表現するために描かれたのである。《インクリナツィオーネ》は、カーサ・ブオナロティのいとも高貴な部屋の天井にあり、その美しいガレリアの他の人物像の間に位置している。この絵は、偉大なる小ミケランジェロの祖先である偉大なるミケランジェロの業績に献じられ、まさにその部屋に入る扉の丁度上にあたる、5 番目の空間にある。⁴²

《インクリナツィオーネ》の設置場所であるガレリアは小ミケランジェロが自らの住居でもあったカーサ・ブオナロティに、大伯父ミケランジェロの偉業を記念するために造らせた四つの部屋のうちの一つである。ガレリアは、ギッベリーナ通りに面した角部屋にあたり、四つの続き部屋の入り口に相当する。ガレリアの装飾は 1612 年から始まり 1640 年頃完成した⁴³。部屋全体がミケランジェロの生涯を暗示するエピソードや寓意的表現で埋め尽くされ、さほど広くない空間を濃

⁴⁰ 《インクリナツィオーネ》にの作品情報は Bissell 1999, pp. 205-208 などを参照。

⁴¹ バルディヌッチの記述を信じるならば、現在盛り上がった雲によって覆われている下に、2 個の滑車があったのである。一方で、ビッセルはバルディヌッチの記述について、彼が本物を見ずに目録等の記述を引き写した可能性があることを指摘している。Bissell 1999, pp. 205-208.

⁴² “Per Michelagnolo Buonarruoti il giovane, celebre letterato e poeta, quegli che compose la bella commedia rusticale, detta la Tancia, dipinse questa virtuosa donna di bellissima maniera una figura quanto il naturale, dico una femmina di bellissimo, molto vivace e fiero aspetto, la quale stringe una bussola, e mentre una lucida stella, che quasi guida le risponde sopra alla fronte, tiene accommodate ai piedi due piccole carrucole, per dimostrare, cred’io, sua prontezza, e facilità nel moto, e nel corso, all’acquisto d’ogni più nobile facultà, e questa che fu fatta per rappresentare l’Inclinazione, ebbe luogo nel soffitto della nobilissima stanza della casa, che fra l’altre di sua bella galleria, fu dedicata all’azioni gloriose del gran Michelagnolo buonarruoti suo antenato, nel quinto spazio piccolo, che sopra la porta, per cui entrarsi in essa stanza.” Baldinucci 1974-1975, vol. 3, p. 713.

⁴³ Ragionieri 1997, pp. 7-15.

密に演出している（図 1-13）。なお、天井画（図 1-11）の作者の一覧は、別表（図版編表 1）を参考のこと。

バルディヌッチも述べているように、このガレリアには偉大なるミケランジェロ称揚という明確な目的があった。《インクリナツィオーネ》もその趣旨に沿って制作されたことは間違いない。例えば、ベルティはこの寓意像の羅針盤を抱える手のポーズに関して、ミケランジェロの《ケンタウロマキア》からの借用を指摘している（図 1-15, 1-16）⁴⁴。

2-3 《インクリナツィオーネ》の図像解釈

インクリナツィオーネという寓意像は大変稀なものである⁴⁵。これが版本に明確に記録された事例は、管見の限り 18 世紀まで下らないと確認できない。そこでブダールが紹介するインクリナツィオーネは「若い女性。右半分が白、左半分が黒の服を着て、乳房を露わにし、頭に二つの星（右に輝く木星、左に暗い土星）をいただき、足下に翼がある。片方の手にバラの花束、もう片方にいばらを持つ」とされている⁴⁶。掲載された図版（図 1-17）には翼は描かれていないが、明らかに右が明るく、左が暗く描かれ、この寓意像においては、右が積極的な傾向を、左が消極的な傾向をそれぞれ表現していることが読み取れる。ここでは、インクリナツィオーネは、良い面と悪い面の両方を持ち合わせた、中間的な性質を示している。

一方、小ミケランジェロによる制作の指示書によれば、インクリナツィオーネは「大胆さを持ち合わせた若い女性。羅針盤を持った手を前に突き出して、導き手としての星が顔の前にあり、足下には二つの小さな滑車がある」⁴⁷とされており、これは、おそらく彼が独自に生み出した擬人像であると考えられる。カーサ・ブオナロティの装飾画は、ミケランジェロ称揚というその目的から考えて、ここで示された寓意像は中間的な性質というよりは、むしろ積極的な性質を示すはずである。ここで、ブダールの書物には記載されていなかった羅針盤という独特の持ち物に注目したい（図 1-14）。羅針盤と星（すなわち北極星）、という組み合わせが、いかなる寓意的な意味を持ち得るかが解明されれば、《インクリナツィオーネ》の意味するところはより明確になるであろう。

羅針盤と星を用いた表現として、16 世紀にレオナルド・ダ・ヴィンチによって描かれたインプレーサのデザインを紹介する（図 1-18）。ここでは「運命付けられた厳格さ」“Destinato rigore”、という語が示すように、ゆるぎない方向性というコンセプトが、羅針盤とそれを導く星によって示されている。さらに、あえてその下に回転するものである水車を描きつつ、欄外には、「かかる星に定められた者は、回転しない」、つまり、流れに翻弄されない、という銘文が添えられている⁴⁸。

レオナルドのデザインが、カーサ・ブオナロティの天井装飾に直接影響を与えたとは考えにくい。羅針盤と星というモチーフについて、方向性を定めるものとその基準となるものであるという概念を 17 世紀の教養人たちが共有していたことは、パオロ・ジョーヴィオの『戦いと愛のインプレーサに関する対話』によっても裏付けられる。ジョーヴィオは、シニバルドという男が恋人の嫉妬を和らげられるように、以下のようなインプレーサを作ったと述べる（図 1-19）。

⁴⁴ Berti in Contini and Papi 1991, pp.11-12; Contini in ibid, pp.124-128. cat.11, 183.

⁴⁵ バルディヌッチは《インクリナツィオーネ》を「小ミケランジェロの詩的着想」と表現した。Baldinucci 1974-1975, vol. 3, p.713.

⁴⁶ Boudard 1976, vol. 2, p.112.

⁴⁷ “L’Inclinazione. Una giovane donna che abbia del ardito, stia con le mani innanzi nelle quali tenga una bussola, dinanzi alla fronte una stella come per guida e ai piedi due carruocette.” Florence, Archivio di Buonarroti, *Istruzione Buonarroti*, Ms. 97 c.15r. Published by Viliegenthart (Viliegenthart 1977, p. 170).

⁴⁸ Clark 1985, vol. 1, p. 179, vol. 2, plate no. 12701.

(前略) 海図の上に磁石のついた羅針盤が置かれ、コンパスが添えられている。青い羅針盤の上には、金の星々のある晴れた空があり、次のような motto が書かれている:「彼は唯一の星を見つめる」。この意味するところは、天には数多の美しい星々があるが、ただ一つだけが磁石によって指し示される。つまり、多くの星々のなかで、北極星だけが示されるのである。(後略)⁴⁹

ジョーヴィオが誇らしげに述べる様子から推測するならば、浮気者のシニバルドはこのインプレーサによって、恋人に対し「いかに多くの女性と戯れようとも真に愛しているのはただひとりだけである」と説得したらしい。同様のインプレーサは、イタリアのみならずイギリスにもあり、ヨーロッパの図像伝統のなかで一定の普遍性をもっていたと見られる⁵⁰。

《インクリナツィオーネ》で示されているのは、ウィンザー手稿のインプレーサと同様に、北極星とそれに導かれる羅針盤(磁石)の関係である。レオナルド・ダ・ヴィンチは、羅針盤(画家)がある星(庇護者)に定められ、導かれていくという発想を表し、パオロ・ジョーヴィオは、ただ一つの星(女)だけが羅針盤(男)によって見つめられるという発想を示す。前者では羅針盤に受動的な性格を、後者ではむしろ能動的な性格を与えている点で、この2例は同じモチーフを真逆に解釈しているともとれるが、羅針盤と北極星の容易に切り離せない関係性を取り扱っている点では同様である。つまり、常に一定の方向性を持ち、そこへ導き、あるいは向かっていくという、両者の関係性が2例には共通して用いられている。

従って、不動の星を羅針盤が指し、行くべき方向を決定付けるというアイデアが用いられていることから、カーサ・ブオナロティの《インクリナツィオーネ》が示すのは、「運命付けられた正しい方向性」であると考えられる。この寓意像は、対作品として構想された、《インジェーニオ》と組み合わせられ、ミケランジェロの稀有な才能をより正確に表していた⁵¹。つまり、才能の活動的側面を示す《インジェーニオ》に対し、その力をよき方向へとみちびく《インクリナツィオーネ》があり、この両方が備わっていたからこそ、ミケランジェロは多岐にわたる分野で、すばやく成功を収め、後世に名を残しているということが説明できるのである。

その他、8体の寓意像に関しては別添の表(図版編表1)を参照されたい。これらの寓意像は、ミケランジェロのもっていた徳目を示し、彼の芸術家としての才能、そして努力を褒め称えと共に、彼の信仰心や祖国への愛をも強調している点からは、祖国フィレンツェを代表する芸術家としてミケランジェロを称揚するという一種公的なニュアンスが読み取れる。ルドルフ・ウィットカウアーは、ミケランジェロの葬儀と神話化に関する考察において、この装飾計画をミケランジェロの神話を永続的なものにした一例として紹介している⁵²。すなわち、この装飾計画は、図像的にも理念的にもこの葬儀の伝統を引き継いだものであり、単なる個人的な祖先の称揚を超えて、アカデミア・デル・ディゼーニョの記念的行事という側面があるということである。ミケランジ

⁴⁹ “... il bussolo della calamita, appoggiato sopra una carta navigare, col suo compasso allegato, e di sopra il bussolo d’azzurro a stelle d’oro il ciel sereno, col motto che diceva: ASPICIT UNAM, significando, che sebben sono motle bellissime stelle in cielo, una sola è guardata dalla calamita, cioe fra tante, la sola della tramontana.” Giovinetti 1574, pp. 90-91.

⁵⁰ Huston 1986, p. 55.

⁵¹ “Ingenio”と“Inclinazione”は対になる作品とするように、という小ミケランジェロの明確な指示が残されており、当初から非常に関連付けられて立案されたことがうかがえる。Vilegenthart 1977, pp. 174-175.

⁵² Wittkower 1964, pp. 43-45.

ェロの葬儀については、ヴァザーリが詳しく述べているが、アカデミア・デル・ディゼーニョが主体的にその運営にあたり、トスカーナ大公が金銭的な援助を行っている⁵³。この葬儀が当時、芸術家の地位の向上に利用されたことはウィットカウアーの著書においても指摘されている⁵⁴。カーサ・ブオナロティの場合、規模の小ささと個人所有の建築物内の装飾である点から葬儀ほどには明確ではないが、それでも、ミケランジェロを称えようとする意図には相通じるところがある。

また、天井画装飾に参加した画家たちも、それぞれアカデミア・デル・ディゼーニョと関係がある。寓意像以外の中央の5枚を描いた画家達はほぼ全員がアカデミア・デル・ディゼーニョのメンバー、特に「理事職」“console”というアカデミー運営に関わる役職を経験している者たちであった。一方、寓意像および脇の装飾パネルは若手の画家たちによって描かれている。このプロジェクトはアルテミジアのような若手画家にとっては、いわば画壇への登竜門であったといえるのではないだろうか。

2-4 アカデミー入会と画業における《インクリナツィオーネ》の位置づけ

実際に、カーサ・ブオナロティの装飾計画への参加は、アルテミジアがフィレンツェの芸術界に受け入れられたことを示している。翌1616年、アルテミジアは女性画家として初めてアカデミア・デル・ディゼーニョへの入会を果たした⁵⁵。若いアルテミジアにとって、アカデミア・デル・ディゼーニョへの加入は、フィレンツェにおける職業的到達点の一つであったと見ることができる。《インクリナツィオーネ》においてアルテミジアは祖国の画家ミケランジェロの系譜に連なる芸術家として、自らを売り込むことに成功したのだ。

《インクリナツィオーネ》の受注とアカデミー入会の背景として、アルテミジアの親族のネットワークにも言及しておこう。フィレンツェには当時アルテミジアの伯父であるアウレリオ・ローミ (Aurelio Lomi / 1556-1623・24年) が暮らしており、やはりアカデミア・デル・ディゼーニョのメンバーであった⁵⁶。アウレリオはフィレンツェで修業した後、ピサ大聖堂の装飾 (図 1-20) に関わるが、再びフィレンツェに戻りサント・スピリト聖堂に《マギの礼拝》 (図 1-21) を残している。彼の画風はいささか古めかしいが、華やかな色彩としっかりした技術に裏打ちされた作風で、当時それなりの地位を築いていた。1611年10月28日、アウレリオはアカデミア・デル・ディゼーニョの会員に選ばれ、さらに1613年、1614年、1618年に半年任期のアカデミーの理事職のひとりに選出されている⁵⁷。アルテミジアがフィレンツェではローマで用いていたジェンティレスキの姓に代えて、この伯父の姓ローミを用いていたことは、伯父の存在が彼女のフィレンツェ社会への適応に積極的な意味を持っていたことを示していると言えるだろう。

当時のアカデミア・デル・ディゼーニョには、画家や彫刻家といった同業者以外にも文化人や学者等が入会を許されており、アルテミジアに関連する人物としては、前述の小ミケランジェロの他に、数学者であり物理学者であり、天文学者としても有名なガリレオ・ガリレイ (Galileo Galilei / 1564-1642年) がいた。ピサ出身のこの学者は、コジモ・デ・メディチ2世 (Cosimo de Medici II

⁵³ Vasari 1973, pp. 327-348.

⁵⁴ Wittkower 1964, pp. 45-47.

⁵⁵ これに関しては、2点の史料が残っている。Florence, Archivio di Stato, *Accademia del disegno prima compagnia dei pittori*, 57, fol.152. Published by Bissell (Bissell 1968); Florence, Archivio di Stato, *Accademia del disegno prima compagnia dei pittori*, 103, fol. 54. Published by Bissell (Bissell 1999, p.141). なお、この二つの史料は、Zanghieri 1999 では参照されていない。資料編史料 3-1 および史料 3-2 を参照。

⁵⁶ アウレリオは最終的には故郷に戻り、1623年7月15日から1624年5月26日の間にピサで死去したと見られる。Bortolotti 2005, pp. 587-591.

⁵⁷ Zanghieri 1999 では1614の記録のみ収録。1613年、および1618年の記録はCiardi et al. 1989による。

/1590-1621年)の家庭教師として長らくフィレンツェに滞在したが、芸術愛好家としても有名であり、特に16世紀末から17世紀にかけてのフィレンツェ画家の代表的存在であったロドヴィコ・チーゴリ(Lodovico Cigoli / 1559-1613年)とは親しかった⁵⁸。また、アルテミジアが後の1635年に書いた書簡は、フィレンツェ滞在期における彼らの親しい関係を示唆している⁵⁹。アカデミーへの入会は、こうした異業種間の交流をも広げ、アルテミジアの絵画はさらに豊かに発展することとなる。

アカデミー入会の経緯を考慮すれば、アルテミジアにとってフィレンツェでの出世作であった可能性が高い《インクリナッツィオーネ》は、しかしながら、同時期の他の作品と比較するとやや異質である。例えば、《リュート奏者としての自画像》(図1-22)やアルテミジアの代表作といわれる《ホロフェルネスの首を斬るユディト》(図1-37)や、《マグダラのマリアの回心》(図1-32)は、暗闇を背景に光と闇のコントラストを強調したドラマティックな画面構成となっており、カラヴァッジョの影響を顕著に見て取ることができる。また、一般にはこうした画風がこの時期のアルテミジアの特徴であると理解されている。しかし、《インクリナッツィオーネ》にはこうしたカラヴァッジョ風のキアースクーロはまったく見ることができないし、また、ユディトやマグダラのマリアに共通する劇的な動作も見られない。おそらく、天井画であるというこの作品に特有の条件が、インクリナッツィオーネに見られる独特の軽やかさと関っているのは間違いないが、ここに我々はアルテミジアの芸術におけるもう一つの方向性の萌芽を見ることが出来るかも知れない。

バルディヌッチの記述からは、この絵がドラマティックなキアースクーロとは別の意味で、当時の人々にインパクトを与えたことが示唆されている。

この人物像はまったくの裸体であった。これは小ミケランジェロの詩的着想に基づいているに違いない。しかし、彼の甥にして相続者であったレオナルドは、彼もまた稀に見る紳士であったが、バルッダッサレ・ヴォルテッラーノによってこの裸体が覆われるのを望んだ。これは彼の望んだ品格と謙遜のためであった。というのも、装飾された彼の家のどんな場所も、幼い子どもたちと、高貴なる妻ジネブラ・デサウ・マルテッリーニの慎ましやかな目に触れるからである。ヴォルテッラーノは、ここに描くことを要請された画家だが、彼は、レオナルドの敬虔な感覚が許す限界まで描いた。そして、絵の美しさを取り除くことなく、よく折り合いをつけることができた。⁶⁰

ヴォルテッラーノによる後世の加筆に関して、バルディヌッチの記述に相当するのは、女性裸体像を覆っている灰青色の布の部分であると考えられる。この部分に関しては、確かにその他の部分よりも大きなタッチが用いられており、ハイライト表現の筆致が身体部に比べてはるかにすば

⁵⁸ Engas and Brown 1970, pp. 20-24.

⁵⁹ ガリレオのアカデミア・デル・ディゼーニョへの入会は、1613年10月18日で、肩書きは「数学者」“matematico”であった。Zanghieri 1999, p. 41.

⁶⁰ “Era questa figura del tutto ignuda, e tale doveva essere secondo il poetico concetto del buonarruti, ma Lionardo di lui nipote e erede, gentiluomo anch’esso di rare qualità, per lo decoro e modestia con che volle, che comparisse adornato ogni luogo della propria casa alle caste luci d’un bello stuolo di piccoli giovanetti suoi figliuoli, e della nobile Ginevra d’Esaù Martellini sua consorte, volle che da Baldassarre Volterrano, a’prechi di chi queste cose scrive, fusse quella nudità ricoperta, il che fece il Volterrano fino a quel segno, che al pio sentimento di Lionardo guidicò, che bene accomodar si potesse senza levar nulla del belo alla pittura.” Baldinucci 1974-1975, vol. 3, pp. 90-91.

やさを感じさせるものであることは実際の絵の観察によっても指摘できる。ヴォルテッラーノこと、バルダッサレ・フランチェスキーニ (Baldassare Franceschini / 1611-1690 年) は 17 世紀後半のフィレンツェ芸術を牽引した画家のひとりであるが、まさにバルディヌッチの同時代人であり、この記述にはかなりの信憑性があると考えられる⁶¹。

バルディヌッチの記述からは、この女性裸体像が 17 世後半には、見る者にかかなり生々しい印象を与えるものだったことがわかる。ここではレオナルドという人物のある種の高潔さが加筆の理由とされつつも、この作品が当時の倫理観念に抵触するものであった可能性が示されている。アルテミジアがローマで学んだ自然主義はフィレンツェにおいて優美でエロティックな女性像へと発展し、この作品によって、アルテミジアはその実力を広くフィレンツェ画壇に知らしめたのである。こうした女性像は画業後期に至るまで彼女の制作活動の柱の一つとなっていく。

第3節 メディチ家のパトロネージとカラヴァッジズム

カーサ・ブオナロティの装飾計画が、同業者コミュニティにおけるアルテミジアの受け入れに関わっていた点を以上に述べたが、これに対して彼女のフィレンツェ滞在中の身分に関わるのがメディチ家のパトロネージであった。この時期、アルテミジアはメディチ家の宮廷画家としての役目を持っていたと考えられるからである。

3-1 パトロネージの主体

アルテミジアのフィレンツェ滞在に関して、メディチ家との関係が示唆される作品は、失われたものを含めて少なくない。実際、彼女とメディチ家のつながりは、どのようなものだったのだろうか。

史料上ははっきりしているのは、1612 年、まだ強姦裁判の最中に父オラツィオが大公妃クリスティーナ・ディ・ロレーナに手紙をしたためていることである。この手紙に関しては、既に述べた通りである。また、1618 年以降はクリスティーナの息子であるトスカーナ大公コジモ 2 世 (Cosimo de Medici II / 1590-1621 年) との関係が確認できるようになる。従って、クロッパーも指摘しているように、フィレンツェにおけるアルテミジアの最初の庇護者となった可能性が高いのは、大公妃クリスティーナである⁶²。しかし、管見の限り、クリスティーナとアルテミジアの個人的なつながりを示す記録は確認できない。むしろ、1618 年から記録されている事例はすべてコジモ 2 世に関連している。

フィレンツェ滞在期におけるアルテミジアとメディチ家の関係が史料上初めて確認されるのは、1618 年 3 月 3 日の大公からアルテミジアへの支払い記録である。またこの年の 10 月 13 日、アルテミジアは夭折した娘リザベッラを出産するが、この洗礼はサンタ・ルチーナ・スル・プラートの教区で行われ、劇作家ヤコポ・チコニーニ (Iacopo Cicognini / 1577-1631 年) の妻リザベッラが代母に、詩人のベルナルド・ソリダーニ (Bernardo Solidani / 1579-1641 年) が代父に立った。チコニーニとソリダーニは共に宮廷につかえる文化人であり、ここからも宮廷とのつながりがうかがわれる⁶³。さらに翌 1619 年 2 月 28 日、アルテミジアの《入浴するディアナ》(消失) がトスカーナ大公のコレクションに入ったことが確認できる⁶⁴。

これ以前のメディチ家と関係は不明ながら、1613 年から 1618 年の 6 年間、アルテミジアがメディチ家と全く無関係に過ごしていたとは考えにくい。例えば、1615 年にメディチ家の祝祭で、

⁶¹ Gregori 1986, pp. 188-193.

⁶² Cropper 1992a, pp. 203-204.

⁶³ Cropper 1993, pp. 760-761.

⁶⁴ Bissell 1999, pp.142-143.

ジブシーに扮して歌った“Sig. a Artimisia”はアルテミジア・ジェンティレスキ本人の可能性があり、近年《リュート弾きとしての自画像》(図 1-22)がこの扮装に関連するという意見がある⁶⁵。また、カテリーナ・デ・メディチとアルテミジアの《アレクサンドリアの聖カタリナ》(図 1-23)を結びつけるのならば 1617 年以前にこの大公の妹の周辺から注文を受けていた可能性も残る⁶⁶。また少なくとも 1616 年には始まっていたクリストファノ・アッローリら宮廷画家との交流は、アルテミジアがメディチの宮廷と近しい場所にいたことを示唆する。

また、1616 年のアカデミア・デル・ディゼーニョへの入会も、どちらかと言えば、コジモのパトロネージの強さを示している。アカデミア・デル・ディゼーニョは創設以来、名目上大公を頂点に置く公式な組織であったから、アカデミーへの入会とコジモ 2 世への接近は並行して起こり得る現象である。

さらに近年の研究よれば、1620 年 2 月 12 日にプラートから出されたアルテミジアの夫ピエラントーニオの書簡からは、アルテミジアと大公あるいは夫妻と大公の間に何某かの雇用契約があったことが示唆されるという⁶⁷。

3-2 《ユディトと侍女》

さて、具体的にメディチ家に関連する現存作品として、ここでは特に、ピッティ宮所蔵の《ユディトと侍女》(図 1-24)と《マグダラのマリアの回心》(図 1-32)を取り上げてみよう。この 2 点をフィレンツェ時代に位置づけることには多くの研究者が同意しているものの、制作年代に関しては意見が一致していない。もし、コジモ 2 世のパトロネージに関連付けて考えるならば、この 2 作品はフィレンツェ滞在後期に置かれるべきである。

2 点のうち、若干制作年が早いと思われる《ユディトと侍女》は、ふたりの女性がまさに敵の大將を倒し、敵陣から逃亡しようとする場面を描いている。暗闇の中に、ユディトとその侍女が佇んでおり、ユディトは何かの物音に反応したかのように顔を真横に向け、様子をうかがっている。ユディトと向き合い、こちらに背中を向けている侍女もまた、主人の見ている方に顔を向け、意識を集中している。背景には一切の状況説明を描きこまぬシンプルな画面ながら、緊迫した雰囲気が漂う。

この《ユディトと侍女》については、オスロにある父オラツィオの同主題作品との関連を多くの研究者が指摘している。オラツィオの《ユディトと侍女》(図 1-29)とアルテミジアのピッティ宮の作品については、両作品共に年代を決定付ける史料がないため、ガラーダはピッティの作品の方がオスロのものより制作が早く、この作品によってアルテミジアが初めて父親に影響を与えたと述べているが、ピッセルやマンはオラツィオの様式変遷を考慮しつつこの説を退けている⁶⁸。執筆者もやはり、オラツィオの作品がアルテミジアの作品に先行すると考えるのが妥当だと考える。

両作品を比べて見ると、向き合ったユディトと侍女の形態には明らかな共通点がある。しかし、オラツィオの作品が、やや横に広がった構図をとっており、人物の周囲に室内空間の描写を伴っているのに対し、アルテミジアの作品ではより人物ふたりに焦点が絞られており、周囲の空間はほとんど描かれず構図はいっそう凝縮されたものになっている。人物の距離感に着目しても、両者は大きく異なる。オラツィオの作品では侍女の左肩に置かれていたユディトの左手はアルテミ

⁶⁵ Locker 2015, pp. 136-140.

⁶⁶ カテリーナ・デ・メディチ (Caterin de' Medici / 1593-1629 年) は 1617 年にフェルディナンド・ゴンザーガ (Ferdinando Gonzaga / 1587-1626 年) と結婚してフィレンツェを離れた。Bertoni 1979 pp. 358-359..

⁶⁷ Solinas 2011, pp. 31-32.

⁶⁸ Garrard 1989, pp. 39-40; Bissell 1999, p. 201; Mann in Christiansen and Mann 2001, p. 332.

ジアの作品では右肩に置かれており、このことによってふたりの女性の距離はぐっと縮まり、より緊密な形態が生まれている。これらの観察から、アルテミジアの作品はオラツィオの作品から特にふたりの人物の形態を抽出し、手の位置を変えることで人物像同士の結びつきをより強固にし、親密さを強調した構成としたことが読み取れる。

また、オラツィオはもう1点別の《ユディトと侍女》を残している。ニューヨークのコーナーギ・コレクションにあるこちらの作品には、カンヴァスの余地に署名と1612年の年記があり、制作年代がわかっている(図1-28)。つまり、コーナーギの作品は、アルテミジアがフィレンツェに出発する以前描かれたことが確実であり、彼女は父親の作品の影響を受けていると見て間違いのない。アピッティ宮の作品に見られるような首をやや伸ばして真横を向いたユディトの描写は、オスロの作品よりもむしろコーナーギの作品から着想を得ているように思われる。

オラツィオのユディトに見られるふたりの女性の鏡合わせのイメージに関しては、ミケランジェロのシステーナ礼拝堂天井画のユディトと侍女のイメージ(図1-30)からの着想ではないかということが指摘されており、この説に基づけば、アルテミジアの図像もまた、ミケランジェロの形態の変奏といえるだろうか⁶⁹。

細部に目を移すと、アルテミジアの描く鼻筋の通ったユディトの横顔は古代彫刻を思わせる。筋肉の動きが表された太い首や、凶器である剣をまるで肩に担ぐように持つしぐさは、およそ淑女らしからぬ雄々しさを漂わせる。これに対して、その装いは非常に貴婦人的である。赤の絵の具の上に重ねて描き出された深い黒地のドレスには、金糸と真珠をふんだんに用いた装飾帯が細密に表現されている。赤い生地で裏打ちされた広い袖口からは、純白のリネンの下着がのぞいており、下着の袖口や胸元には同色の糸で施された繊細な刺繍飾りが施されている。アルテミジアの描く女性たちは、例えば《アレクサンドリアの聖カタリナ》(図1-23)の場合のように、さしたる理由がなくても袖からたくましい腕を見せていることを考えると、このユディトが敵の大將を倒すという大仕事を成し遂げた後だということにまったく服装の乱れを感じさせないのはむしろ不思議である。ユディトに対して、侍女は白い下着の腕を潔くまくり、スカートも腰の部分でたくし上げ、いかにも仕事を終えたばかりという格好をしている。仕事の成果たる首も、彼女の持つバスケットに入って示されている。この侍女がユディトの任務を多く助けたであろうことは、ユディトが侍女の肩に手を置き、信頼を示している様子からも察せられる。

アルテミジア作品とオラツィオ作品と比較して、アルテミジアの作品ではふたりの女性の階級差がより強調されている。むしろ虚飾をとりさった自然主義こそ彼女がローマで身に着けた様式であったことを考えると、アルテミジアのユディトの着飾り方はいくぶん過剰といえる。他の作品ではさほど顕著でないこのようなデコールムの重視は、ユディトがメディチ家にゆかりのある画題であるための配慮であろう。

ルネサンス以来ユディトとダヴィデは、フィレンツェにおいて都市の守護として、また暴政に対する勝利の象徴として用いられた。ドナテッロの《ユディト》(図1-27)は、そのことを端的に示している作品であるといえる。フィレンツェの支配者であったメディチ家とユディト、ダヴィデ表象の関係についての議論は多岐にわたるが、近年では、例えば古代の僭主殺害者像との関係からこれらの彫刻をとらえ、さらにメディチ家のフィレンツェ支配の正当性のプロパガンダとしてドナテッロの《ユディト》をとらえる試みもある⁷⁰。ドナテッロの《ユディト》は、1494年のメディチ家追放の際に宮殿から奪われ、共和国の象徴としてシニョリーアに移された。その後、かの有名なミケランジェロの《ダヴィデ》に追われる形でヴェッキオ宮内部、さらにロジッア・デ・ランツィへと移設され、メディチ家の復活後も、もとの場所に戻されることはなかったのだ

⁶⁹ Christiansen and Mann 2001, pp. 82-86.

⁷⁰ MacHam 2001, pp. 32-47.

ある。若桑みどりはこうしたユディト像の境遇の変化を考察する中で、フィレンツェにおいて共和制崩壊後には、ユディトのイメージは凋落していくと述べている⁷¹。

一方でガラードは、アルテミジアのユディト像に見られるフィレンツェ独特の状況として、あまりにも有名なミケランジェロのダヴィデ像との類似を指摘している。つまり、ユディトがダヴィデと重ね合されているというのである。確かに本作品に見られるユディトの横顔は、ダヴィデの横顔とよく似ている(図 1-25)。さらに、ユディトの髪を飾っているカメオには、ダヴィデが描かれているという⁷²。また若桑によれば、アルテミジアは、共和制崩壊以降貶められてきたユディトの地位の復活を試みているのだという⁷³。確かに、アルテミジアの描くユディト像は、着飾った女性として描かれながらも《ダヴィデ》に通じるようなたくましさを感じさせ、一種の両性具有的な魅力を備えている。これはファム・ファタールとして性的な眼差しに供される女性像とは、明らかに異なった造形である。

しかし、17世紀のメディチ家の人々が往時のような貞淑で力強いヒロインとしてのユディト像の復権を全面的に望んでいたかといえ、状況から考えて必ずしもそうとはいえない。例えば、アッローリの《ユディト》(図 1-26)は、バルディヌッチによれば、画家の愛人と画家の関係を描いたものであるという(ユディトが愛人、ホロフェルネスの首が画家の自画像)。これは一種のファム・ファタール的な造形となっており、ここではユディトは正義の代行者として描かれているわけではない⁷⁴。このように相反するユディト像が、同時代の宮廷に共存していた事実は、当時のユディト像に付与されたメッセージの多様性を裏付けるものであり、メディチ家が特定のメッセージを帯びたユディト像を政治的に利用しようと考えていたという証拠には乏しいように見える。むしろ、アルテミジアの描いた本作品とウフィツィの《ホロフェルネスの首を斬るユディト》が、両方ともローマ時代にその源泉を求めることのできる図像である点に注目するならば、コジモ 2世のカラヴァッジズムへの関心が、絵の発注の背景に想定される最も強い動機といえるだろう。

3-3 《マグダラのマリアの回心》

同じようにカラヴァッジズムの強い影響下にある作品が《マグダラのマリアの回心》(図 1-32)である。暗い部屋のなかで、聖女は胸に片手をあて空を見上げている。その面持ちは感情の高ぶりを示し、目は見開かれ、眉間にはしわがより、口角のあがった唇は緊張している。聖女は凝った細工の椅子に座し、豪華な金のドレスを身にまとっているが、その裾からはいささか大きく飾り気のない素足が突き出ている。こうした不釣り合いな描写から、彼女が今まさに、信仰に目覚め、過去の罪を悔い、回心する瞬間にあるということがわかる。こうした聖女の心の中の劇的な変化は、奇妙に交差させた両足のつくる動きと連動しているようにみえる。ドレスの上に踊る大きな筆致もまた、金の布地の光沢や豪華な質感を表すとともに、聖女の心中の動きを暗示しているようだ。

アルテミジアの《マグダラのマリアの回心》の特徴の一つは、その奇妙に交差した脚の表現である。右脚は、後ろのテーブルの角と同じく直角に折れ曲がり、それに巻きつくように左脚は観者の方に投げ出され、裸の足先が画面のこちら側に突出して見える。こうした脚のポーズは生き

⁷¹ Wakakuwa 2000, pp. 444-458. なお、ルネサンス期の記述に関しては、若桑は多くを Ciletti 1991 に負っている。

⁷² Garrard 1989, pp. 317-319. 執筆者もこの作品をかなり至近距離で観察したが、残念ながらカメオの中の図像は判然としなかった。あえていうならば、剣と盾をもって直立している戦士の像に見えなくもない。

⁷³ Wakakuwa 2000, pp. 476-478.

⁷⁴ Baldinucci 1974-1975, vol. 3, pp.732-733.

たモデルから写し取られたにしては不自然である。

先行研究においては、マンがまさしくこの脚に着目して、ミケランジェロの《ロレンツォ・デ・メディチ》(図 1-35) のポーズと関連づけている。《ロレンツォ・デ・メディチ》は、ヴァザーリによって「思慮深い容貌」と形容され、特にその美しい脚の表現を称賛された⁷⁵。マンは、ロレンツォが瞑想的な生の実践者「沈思の人」“Il Pensoso”としての側面をあらわしていることに注目している。マンによれば、この「思慮深い」ロレンツォ像と結びつけられることによって、マグダラのマリアがその信仰において瞑想的態度を選択したことの正当性が主張されているという⁷⁶。より実際的な理由としては、アルテミジアが小ミケランジェロやその他のフィレンツェにおけるパトロネージを期待して、祖国の偉大な芸術家ミケランジェロの作品からの引用を行った可能性が提示される⁷⁷。

しかし、アルテミジアがミケランジェロ作品へ反応しているという点に着目するならば、執筆者はむしろ別の着想源を指摘したい。ミケランジェロの最初期の作品である《階段の聖母》(図 1-34)、およびアスカニオ・コンディヴィの《エピファニア》(図 1-33) である。

この奇妙な脚の表現は、《階段の聖母》の脚の表現に基づくものではないか、と執筆者は考える。レリーフの幾何学的な枠組みに沿って配された四角い台座に座る聖母は、ほぼ真横からとらえられており、左足は直角の台座にそって膝を曲げているが、右脚は作品空間の奥から見る者の方へと突出し、裸の足裏がわずかに画枠をはみ出している。この右脚の表現はレリーフに奥行きを与えているという点では見事であるが、一方で身体構造的にはいささか不自然さを感じさせる。足の組み方と体の向きが逆転しているが、ミケランジェロとアルテミジアの作品中のポーズには、ほぼ直角に沿って曲げられた脚を軸に、もう一方の脚が交差され、先端が観者の方にやや突出するという点に共通性を見出せる。また、このマグダラのマリアのドレスのつややかな衣文の表現は《階段の聖母》において滑らかに彫りだされた聖母の衣のひだの翻案であったかも知れない。《階段の聖母》はミケランジェロが 16 歳の頃制作した作品であり、彫刻家の死後、一度は大公コジモ 1 世 (Cosimo I de' Medici / 1519-1574 年) に献上された。しかし、この作品はその後コジモ 1 世の孫にあたるコジモ 2 世からミケランジェロの甥の息子にあたる小ミケランジェロに返還されたとヴァザーリは述べている⁷⁸。

さらに、《マグダラのマリアの回心》のもう一つの着想源として、コンディヴィのいわゆる《エピファニア》(図 1-33) が参照された可能性はないだろうか。《エピファニア》に描かれた聖母は主にマグダラのマリアの上半身の表現と共通点を持っているように思われる。聖母の黄色の衣の襟は片方の肩から大きく落ち、白い下着がのぞいている。一方、アルテミジアのマグダラのマリアは過去の罪を暗示するように、豪華な黄色のドレスから肉感的な右肩を露わにしており、このドレスの襟が肩から大きくずり落ちている表現には共通するものがある。また、聖母の左腕は、身体の後ろにねじるように伸ばされ、同様に体の背後にある鏡に向かって腕を伸ばすマグダラのマリアのポーズとの類似性が認められる。

重要なのは、《エピファニア》が 17 世紀当時ミケランジェロの真作とみなされていたことである。ミケランジェロの素描に基づいてコンディヴィが描いた《エピファニア》は、1608 年、小ミケランジェロによって、大伯父ミケランジェロの作品として購入された。購入の契約書からは、この作品が「老ミケランジェロ・ブオナロティの手になるといわれている」ものであったことが

⁷⁵ Vasari 1973, p. 196.

⁷⁶ Mann 1997, pp. 161-85. また、作品の典拠となったマグダラのマリアのエピソードはルカ (10:42) を参照。

⁷⁷ Mann 1997, pp. 161-85.

⁷⁸ Vasari 1973, vol.7, p. 144.

わかる⁷⁹。

購入された後、この作品はガレリアの装飾のなかでも重要な役割を与えられた。すなわち、《ケンタウロマキア》(図 1-15) と共に、部屋の奥の中央に祭壇画の如く安置されたのである。小ミケランジェロは、1616 年の 6 月からその年の終わりまでに、ガレリアにこの絵を設置する場所を作らせると共に、パッシニャーノらの画家たちに傷んでいたこの絵を修理させた。これらの一連の出来事には、日付入りの費用の支払い記録が残っている⁸⁰。ガレリアの装飾が開始された直後の 1614 年に、小ミケランジェロは大伯父の初期作品の一つである《ケンタウロマキア》を室内に設置した。また、《ケンタウロマキア》は、ヴァザーリ、コンディヴィ等の記述から、ミケランジェロの生前から、甥であるレオナルドの家にあったことがわかる⁸¹。従って、小ミケランジェロが装飾計画を実行した時にはブオナロティ家に伝えられていた。アルテミジアが小ミケランジェロに依頼され、前述の《インクリナツィオーネ》(図 1-12) をガレリアの天井装飾画の一部として制作した際、この《ケンタウロマキア》を参照した可能性は既に紹介した通りである。つまり、アルテミジアが《インクリナツィオーネ》を納入した時期と前後して、小ミケランジェロは前述の《階段の聖母》を獲得したのである。現在もブオナロティ家に保管されている出納帳などから、アルテミジアと小ミケランジェロの交流は作品の納入以後も続いたと考えられ、以上の経緯からアルテミジアはこの浮彫作品を目にする機会に恵まれたはずである⁸²。同様に、《エピファニア》の修繕とガレリアへの設置もアルテミジアが天井画を描いていた時期に重なる。従って、アルテミジアがこの作品を目にした可能性はきわめて高く、この作品がミケランジェロの真作と信じられていた経緯から、これを引用する動機があったのではないかと推測されるのである。

マンは《ロレンツォ・デ・メディチ》が着想源ではないかという説に基づき、《マグダラのマリアの回心》の制作年代を 1613 年から 1615 年というフィレンツェ滞在期の比較的早い時期においでいる。つまり、カーサ・ブオナロティの委嘱を受けるにいたるまでに、この《マグダラのマリアの回心》によってアルテミジアが偉大なミケランジェロの作品に親しんでいることをアピールしているという解釈である。しかし、執筆者は上に述べたカーサ・ブオナロティの装飾との関係から、作品の制作年についてはより遅い時期に置けると考えている⁸³。たとえ、メディチ家のパトロネージの獲得後であっても、マンのいうように祖国の偉大な芸術家ミケランジェロへ尊敬の態度を示すことはアルテミジアにとって矛盾のない行動であったと考えられるからだ。

また、《マグダラのマリアの回心》は、常々コジモ 2 世の妻である大公妃マリア・マッダレーナ・ダウストリア (Maria Maddalena d'Austria / 1589-1631 年) と関連するといわれてきた⁸⁴。メディチ家の人々が聖女や聖人に扮した肖像画を描かせることを好んだことは、宮廷画家を長く務めたユストゥス・スステルマンズ (Justus Sustermans / 1597-1681 年) の画業をふりかえれば明らかである。彼は、まさにマグダラのマリアに扮した大公妃の肖像 (図 1-31) を制作している⁸⁵。肖像画家であったスステルマンズはメディチ家の人々の実際の容貌を画中に反映させたと考えられるが、それに比べてアルテミジアの《マグダラのマリアの回心》の顔貌は、大公妃その人とは似ていない。

⁷⁹ “si dice di mano di Michelagnolo il vecchio Buonarroti.” Procacci 1967, pp. 178-179.

⁸⁰ Viliegenthart 1977, pp. 67-69.

⁸¹ Condivi 1998, pp.13-14; Vasari 1973, pp. 143-144.

⁸² Viliegenthart 1977, pp. 170-173.

⁸³ 例えば、ガラードが制作年を 1617-1620 年に設定している他、ビッセルも同様の見解を述べている。Garrad 1989, pp. 40-42; Bissell 1999, pp. 209-211.

⁸⁴ Bissell 1999, pp. 209-211.

⁸⁵ スステルマンズについては Lavalleye 1938, pp. 322-325 に簡潔にまとめられている。また近年の研究は、フィレンツェで 2 回行われた回顧展のカタログに詳しい。Chiarini 1983 および Goldenberg Stoppato 2006 を参照。なお大公妃の肖像については、Chiarini 1983, p. 35 を参照。

むしろ、画家本人に似ているといえる。従って、必ずしも大公妃と関連付けて考える必要はないかも知れない。

ロンギが「最も貴族的なマグダラのマリア」と評し、「カラヴァッジョによって生み出されたマグダラのマリアの伝統をひきついでいない」と分析したにも拘らず、本作品はカラヴァッジョの強い影響下にある⁸⁶。おそらくロンギは、カラヴァッジョの画いた《悔悛のマグダラのマリア》(ローマ、ドーリアパンフィーリ美術館)⁸⁷などと比べて、ピッティの《マグダラのマリアの回心》が、装飾品をなげうちもせず、髪を美しく整え、豪華な金のドレスをまとっている点や、椅子の背に見られるような華美な調度の様子を指してこう述べているのだろう。しかし、子細に観察すれば、このマグダラのマリアの豪華なドレスから突き出た無骨ともいえる足は、カラヴァッジョの聖マタイの第一ヴァージョンを連想させる(図 1-36)⁸⁸。カラヴァッジョの作品にしばしば見られる、画中から見る者へと迫ってくる描写を宮下規久朗は「突出効果」と呼んでいるが、マグダラのマリアのこの大きな足もまたその系譜に連なるものと考えてよいのではないだろうか⁸⁹。フィレンツェ好みの貴族的表現と卑近ともいうべきリアリズムが、アルテミジアの描くマグダラのマリアの中には混在している。両者は、1枚の絵の中でその効果を最大限に主張しあっており、それが作品の緊張感を生んでいる。

このマグダラのマリアもまた、ドラマティックなカラヴァッジズムとフィレンツェのモードが融合されているという意味では、既出の《ユディットと侍女》の作風と通じる。また後述するウフィツィの《ホロフェルネスの首を斬るユディット》の代金がなかなか支払われなかったことから、大公コジモ 2 世の死後、その子フェルディナンド 2 世を補佐してフィレンツェの事実上の支配者となった 2 代の大公妃クリスティーナとマリア・マッダレーナは、アルテミジアのカラヴァッジョ風の画風にはあまり興味を示さなかったのではないかと想像される⁹⁰。従って、カラヴァッジズムの顕著なこれら 3 点に関しては、コジモ 2 世のパトロネージと結びつけるのが最も妥当であると思われる。

第 4 節 フィレンツェ滞在の終わり

アカデミア・デル・ディゼーニョへ入会を果たして同業者の中でも承認され、宮廷画家としてメディチ家のパトロネージを獲得し、何不自由ないかに見えたアルテミジアのフィレンツェ滞在は、1620 年突然幕を閉じることになった。

4-1 金銭トラブル

実は、フィレンツェ滞在当初からアルテミジアとその夫は金銭トラブルを抱えていた節がある。1614 年の 11 月には、アルテミジアは大工から家具の代金の請求を求められている。彼女はなかなか残金を支払わなかったらしく、この大工からの請求は 1616 年の 1 月にアカデミア・デル・ディゼーニョの調停を経て、後々まで続けられることとなる。フィレンツェ滞在中アルテミジアを悩ませた金銭問題の一つがここに始まっていたのである⁹¹。

⁸⁶ Longhi 1916, p. 294.

⁸⁷ カラヴァッジョの《悔悛のマグダラのマリア》については Cinotti 1983, pp. 510-512.

⁸⁸ カラヴァッジョの《聖マタイと天使》については Cinotti 1983, pp. 412-416.

⁸⁹ Miyashita 2004, pp. 88-92.

⁹⁰ 1635 年 10 月 20 日にアルテミジアはガリレオ宛ての書簡で、コジモ 2 世の死後、作品の代金の支払いについて便宜を図ってもらったことへの礼を述べている。Solinas 2011, pp. 109-110. 資料編書簡 3 参照。

⁹¹ Bissell 1999, pp. 204-205.

1618年11月6日、アカデミア・デル・ディゼーニョに2名の大工が召喚され、勘定の見積もりを減らすことを約束させられた。それは、1614年と1615年にアルテミジアが他の大工からつけにしていたもので、未だに全額払われていなかった⁹²。1619年のコジモ2世への手紙で、アルテミジアは大公にアカデミーからの訴えの仲介を依頼している。これは、夫ピエラントーニオが「商店主」“bottegaio”ミケーレに負った借金の件であった。アルテミジアによれば、既に持参金を使い果たし、さらに借金と訴訟についても感知していなかったため、今後夫が彼女と共に暮らすとしても、彼女は一切の借財を負わないというものであった⁹³。

このような事態を受けて、1620年の2月10日、アルテミジアは、再度コジモ2世にあてた手紙を書いており、そこでは、「体調不良と、家族と家に関する看過できない面倒事を解決する」ために、ローマへ一時戻る旨を伝えている⁹⁴。しかし、コジモ2世宛ての手紙の内容とは異なり、1620年2月12日に彼女と夫はフィレンツェ近郊のプラートにいた。夫ピエラントーニオはここで次のように書いている。「大公殿下に手紙を書こうと思います。もし殿下がより良い条件の契約をしてくださらなければ、私は彼女〔アルテミジア〕をフィレンツェに戻したくはありません」。さらに、14日にはアルテミジアも「もうそちら〔フィレンツェ〕に戻らないことに決めました。この街では運がないように思われるからです。私はボローニャまで行ってみようと思います」と述べている⁹⁵。明らかに夫妻はフィレンツェでの生活に支障をきたしており、直接的な言及はないものの、金銭的な問題を抱えていたようである。結局、ジェンティレスキ夫妻はそのまま南下し、3月にローマに戻った。その後、病弱だったコジモ2世は、翌1621年1月結核のために亡くなり、これを受けてアルテミジアがフィレンツェへ戻る可能性はなくなった。

4-2 画家の恋人

アルテミジアのフィレンツェ出立の経緯がわかるのは、近年フレスコバルディ家のアーカイヴで発見された書簡群によるところが大きい。これらの書簡からは、アルテミジアのフィレンツェ滞在に関わったもうひとりの興味深い人物の輪郭が浮かび上がった。アルテミジアの恋人、フランチェスコ・マリア・マリングィ (Francesco Maria Maringhi / 1593-1653年以降) という青年貴族である。新たに発見された書簡には、画家がマリングィに宛てたラブレターが含まれている⁹⁶。長らくフレスコバルディ家に仕えたマリングィは、ステアッテーシ-ジェンティレスキ夫婦の良き庇護者であり、夫ピエラントーニオもフランチェスコを信頼していたことが多くの書簡からうかがわれる。また、ピエラントーニオはアルテミジアとフランチェスコ・マリアとの関係を黙認していたようである⁹⁷。

フランチェスコ・マリアは夫婦の住居に便宜を図り、アルテミジアが1620年に金銭問題をかかえてフィレンツェを去り、プラートへ逗留していた折には、まだ幼かった夫妻の子供たちを預かり、さらに、アルテミジアがフィレンツェに残していた動産を買い取って金銭的支援を行った。

⁹² Bissell 1999, pp.142-143.

⁹³ Ibid., pp.143-144.

⁹⁴ Garrard, 1989, pp. 53, 377.

⁹⁵ Solinas 2011, p. 34.

⁹⁶ Ibid., pp. 17-19.

⁹⁷ 1620年2月12日にプラートで出されたフランチェスコ・マリア宛ての書簡で、ピエラントーニオは「もしフィレンツェに戻ったら彼らは私に角を生やす〔寝取られ亭主とさげすむ〕でしょう」とフィレンツェに戻ることに不安を述べている。妻の恋人に夫がこのようなざつくばらんな心境を述べているのは意外であるが、少なくともアルテミジアとフランチェスコ・マリアの関係はピエラントーニオの知るところであり、おそらく公然の秘密だったのである。Ibid., pp. 31-32, note 9.

アルテミジアとピエラントーニオの書簡が残っているのは、1617年から1620年まで（フィレンツェ滞在期からローマに戻った直後まで）であるが、これ以降もフランチェスコ・マリアが画家の傍にいたことは他の記録から証明されており、ナポリにおいても画家のパートナーであったと思われる⁹⁸。

フランチェスコ・マリアに宛てたアルテミジアの書簡は、時に正書法からは大きく外れる部分があるが、ペトラルカを引用するなど教養が感じられ、1612年の裁判中に「文字があまり読めず、まして書けない」と彼女が述べていたことを考えると、フィレンツェにおいて画家の教養レベルは格段の進歩を遂げたといえる⁹⁹。フランチェスコ・マリアもまた、アルテミジアがフィレンツェ流の教養を身に着けるにあたって、大きな影響を与えた人物のひとりだったのだろう。

4-3 ウフィツィの《ホロフェルネスの首を斬るユディト》に見る教養

フィレンツェ滞在期に涵養された画家の教養に関しては、フィレンツェ滞在の総決算というべきウフィツィの《ホロフェルネスの首を斬るユディト》（以下、ウフィツィ版と呼ぶ / 図 1-37）にも表れている。あわただしくフィレンツェを離れた1620年頃、アルテミジアはこの作品の制作に取り掛かったはずである。その代金がガリレオの仲介によってようやく支払われたと後に画家自身が語っていることから、本作品はローマで描かれ、完成はコジモ・デ・メディチの死後であった可能性がある¹⁰⁰。

カポディモンテ版とウフィツィ版は、構図に関してはほぼ同一であるし、描かれている人物タイプもかなり似ている。しかし、一方で、カポディモンテ版とウフィツィ版には、違いもある。まず服の色をはじめとする配色が異なる。また、絵の規模も異なる。ウフィツィ版は長辺が2メートル近く、カポディモンテ版より大きい。細部に関しては、まず、ユディトと侍女の服装が大きく変更されている点、また、剣が巨大になっている点が異なる。また、血液の描写に新たな要素が加わっている。フレンツェ版では放物線上に噴き出すという新たな血液の形態が加えられているのだ。

このウフィツィ版の血液の表現に関して、トッパーとギリスは、フィレンツェ宮廷の同僚であったガリレオの研究成果を取り入れた可能性を示唆している¹⁰¹。トッパーとギリスがいうように、非常に端正な放物線状の形態は、確かに幾何学的であり、ガリレオのスケッチと良く似ている（図 1-38）。

既にカポディモンテ版においても、アルテミジアは、飛び散ったり蛇行してシートの上を流れたり、垂直に流れ落ちたりする血液の様々な動きを観察していた。これに比べて、ウフィツィ版の血液の描写は、画家が観察の成果をそのまま画布に移すのではなく、そこにある種の法則をあてはめて見るようになったことを示している。リアルな表現を求めて画家が用いた自然科学的表現は、まさに、アルテミジアがフィレンツェにおいて身に着けた教養の表れでもあったのである。

⁹⁸ Solinas 2011, pp. 17-19.

⁹⁹ 1620年3月20日にローマからマリンギ宛てに出された書簡がこれにあたる。Solinas 2011, pp. 44-45, no. 19. 裁判記録については、Garrard 1989, p. 463 参照。

¹⁰⁰ ガリレオはアルテミジアよりも緊密にメディチ宮廷と結びついており、コジモ2世だけではなく、その母クリスティーナとも親しく、『クリスティーナ大公妃への手紙』（*Lettera a madama Cristina di Lorena granduchessa di Toscana*, 1615）などを残している。Bertoni 1985, pp. 37-40.

¹⁰¹ Topper and Gillis 1996, pp. 10-13. ガリレオの示した自然法則がアルテミジアの絵画に影響を与えているという説に関しては、ガラードも《ユディトと侍女》（デトロイト美術研究所）に関して、ガリレオの月の観察スケッチの陰影と球体としての人間の顔の陰影を比較している。Garrard 1989, pp. 328-336.

4-4 フィレンツェ滞在の性格

ここまで、アルテミジア・ジェンティレスキのフィレンツェ滞在期の画業を概観した。彼女の基本的なレパートリーはローマの父の工房で修行した時期に蓄積されたものであり、オラツィオが盛んに取り入れたカラヴァッジズムの影響を濃厚に示している。特にメディチ家の注文に関わると思われる現存作品は、カラヴァッジョの影響が強く感じられ、かつフィレンツェの宮廷趣味をも同時に感じさせるものであった。さらに、ローマ時代から行っていたミケランジェロの作品研究も継続されており、フィレンツェでの制作に活かされていた。

フィレンツェ滞在は、若く経験の浅いアルテミジアが師である父の下を離れ、生地ローマとは異なった環境の下で、パトロンの趣味を汲み取り、新たな画風を模索していく研鑽の時期であり、その滞在の後期には、アルテミジアは一定程度結果を出したといえる。

ロンギ以来の定説であり、多くの研究者が述べているように、フィレンツェにおける様式的洗練と細部描写の技術的向上は、作品観察から容易に読み取れるこの時期の特質である¹⁰²。これは、金糸の繊細なステッチや、つややかな絹の質感の見事な描写からもわかる。こうした技術的進歩は、アルテミジアの絵画表現を豊かなものにしていく。さらに、アカデミーの教育と科学者との交流から生まれた科学的知見の導入は、彼女の作品を別の意味で豊かにした。ウフィツィの《ホロフェルネスの首を斬るユディト》がそれを雄弁に語っている。

また《インクリナツィオーネ》(図 1-12)に見られるような優雅な女性裸体の描写は、《スザンナと長老たち》(図 1-1)のようなローマ時代の葛藤に満ちた女性裸体の造形とは異なる方向性を示している。ここで、いわゆるカラヴァッジズム的な表現は、一時影をひそめるかのようなものである。これは、画家がフィレンツェという都市の趣味にあった作品を制作しようと模索した証左であろう。また、バルディヌッチによる高い評価が示すように、こうした女性裸体を描いた作品はカラヴァッジズムへの反応と並行して、アルテミジアの画業を支えるもう一つの柱となっていく。フィレンツェ滞在期は、カラヴァッジズムとフィレンツェのモードを融合させた作風を確立したことに加え、優美な女性裸体像という後に発展する画題を画家が描き始めた時期でもあった。

こうした様式的変化に加え、画家の教養、人脈といった直接画面に表れない部分の充実もこの時期に図られた。例えば、大公の側近、アンドレア・チオーリとの手紙のやり取りは 1630 年代まで続き、この時期に培った人脈ナポリ時代まで影響を与えたことがわかっている。さらにこの時期、画家はフィレンツェで暮らす中で自身のトスカーナの出自を再確認することになったと考えられる。

第5節 ローマへの帰還

トラブルに見舞われながらも実り多いフィレンツェ滞在を終え、ローマに戻ったアルテミジアを待っていたのは、古典主義の台頭であった。フィレンツェ時代に培った能力を活かして、新しい画題や絵画潮流に適応しながら、アルテミジアはライバルの多いローマでさらなるキャリアを築き、ナポリ時代につながるパトロンと出会うことになる。

5-1 居住記録と夫の失踪

「神の思し召しとお恵みによって、我々は金曜日の 23 時に¹⁰³、無事健康にローマに着きました」

¹⁰² Longhi 1916, pp. 293-294.

¹⁰³ 当時の時間区分は日没を起点に 1 日を 24 時間に区切るものだったので、23 時は日没の直前、つまり夕方である。

¹⁰⁴。1620年3月2日、アルテミジアの夫ピエラントーニオは、フランチェスコ・マリア・マリネギ宛てにこのように記している。書簡やローマの司教区に保存される戸籍記録によって、この時期アルテミジアがローマのどの地区に住んでいたかは比較的よく知られている。夫妻はいったんアルテミジアの父オラツィオの家に落ち着き、しばらくしてコルソ通りに居を構えた。以後、1626年までアルテミジアはローマに居住し、画業を継続した¹⁰⁵。

しかし、教区の記録からは、1622年を境に夫ピエラントーニオの名前が消える。この年の6月、ピエラントーニオは自宅の前でアルテミジアにセレナーデを歌っていたスペイン人のグループのひとり斬りつけるという事件を起こしており、何らかのトラブルに巻き込まれたものと見られる¹⁰⁶。以降、アルテミジアは娘と召使からなる家族の筆頭人となる。ピエラントーニオがその後どうなったのか、詳しいことはわかっていない。また、後年のアルテミジアの書簡からは、画家自身も自らの夫がどこで何をしているのか把握していない様子が伝わる¹⁰⁷。

また、1623年には、父オラツィオはジェノヴァに赴き、その後1626年にはイギリスへ渡る¹⁰⁸。これに伴い、ローマの工房は閉鎖されたので、アルテミジアは夫とも父とも離れた場所で、職業人として自活する必要に迫られた。

5-2 新しい傾向の主題とカラヴァッジズムの変化

幸いにも、アルテミジアはこのような状況で独自に活動するスキルを既に身に付けていたと思われる。ビッセルが述べているように、ローマ帰還後、アルテミジアはフィレンツェのメディチ家宮廷周辺の教養サークルという限定的な客層に対してのみならず、国際的な活躍をみせるようになる。また、ビッセルは、アルテミジアが肖像画家としての名声を獲得し、また後に発展する副専門分野としての女性裸体像の制作も積極的に行われるようになると指摘する¹⁰⁹。

この頃描かれた肖像画として、《旗手の肖像》(1622年 / 図 1-39) が挙げられる。今日に至るまで像主は判明していない。本作品は、1964年にカンヴァスの裏側に署名が発見されアルテミジアへの帰属が確定された¹¹⁰。服装から1572年に二つの騎士団が統合されてできた聖マウリツィオとラザロ騎士団(Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro)のメンバーであるとわかる。20世紀にボローニャのパラッツォ・ペポリ(Palazzo Pepoli)で記録される以前の来歴は不明である¹¹¹。

さらにもう1点、同じ騎士団のメンバーを描いたと見られる肖像が近年個人コレクションの中に見出された。《紳士の肖像》あるいは《アントワーヌ・ド・ヴィルの肖像》と呼ばれる作品(図 1-40)である¹¹²。元来、版画を通じてその存在が想定された作品であったが、現存の作品はマルコ・ヴォエナによって同定された。軍事技師であり著述家でもあったアントワーヌの著作の扉ページに用いられた肖像(図 1-41)の原画がもしこの作品だとすると、扉ページのカルトゥーシュ

¹⁰⁴ Solinas 2011, p. 37.

¹⁰⁵ Bissell 1999, pp. 144-145. 資料編史料 4 参照。

¹⁰⁶ Ibid., p. 144.

¹⁰⁷ Solinas 2011, p. 117. 資料編書簡 8 参照。

¹⁰⁸ オラツィオのジェノヴァ行きに際して、アルテミジアもまた一時的に父に同行したのではないかとガラードは想定しているが、滞在を示す具体的な史料はないためこれに懐疑的な意見もある。Garrard 1989, pp. 55-59; Bissell 1999, pp. 36-37.

¹⁰⁹ Bissell 1999, pp. 38-43.

¹¹⁰ Ibid., pp. 216-219, cat. no.13.

¹¹¹ Carla Bernardini in Contini e Solinas 2011, pp. 180-183.

¹¹² Bissell 1999, pp. 226-227, cat. no. 19.

には 1627 年と記されているので、それ以前の制作となる¹¹³。氏名不明の《騎士の肖像》にしても《アントワーヌ・ド・ヴィルの肖像》にしても、この時期のアルテミジアの作品は古典的でデコールムを重視する傾向にある。

またこの時期描かれた代表的な女性裸体像としては、フィレンツェの名門アリゲッティ家にあったとされる《アウローラ》(図 1-42)¹¹⁴、およびバーリーハウスの《スザンナと長老たち》(1622 年 / 図 1-44) が挙げられる。《アウローラ》については、バルディヌッチがアルテミジア伝の中で褒め称えており、先行研究ではフィレンツェの同時代絵画(図 1-43)の影響を受けていることが指摘されている¹¹⁵。また《スザンナ》は、洗浄の結果署名が見つかり、この時期の基準作の一つとなっている。初期の《スザンナ》(ポンマースフェルデン / 図 1-1)と比較すると、この作品には古典的なモデル(図 1-45)への回帰傾向が見られる。おそらくアルテミジアがローマで主流であったカラッチをはじめとするポローニャ派の古典主義傾向を積極的に取り入れようとしていたからだろう¹¹⁶。

一方、この時期、アルテミジアはまだカラヴァッジズムを保持した作品も描いている。デトロイト美術研究所にある《ユディトと侍女》(図 1-46) および、セビリヤ大聖堂にある《悔悛のマグダラのマリア》(図 1-47) が代表的な作例である¹¹⁷。

前者については、ヴーエの《聖フランチェスコの誘惑》(図 1-48)の影響が指摘されている他、明らかにカラヴァッジョ本人の作風からよりもホントホルストの作品(図 1-49)をはじめとする北方のカラヴァッジェスキの趣味が反映されているといわれている¹¹⁸。フィレンツェ滞在期に比べると、アルテミジアが呼応していたカラヴァッジズム自体も、カラヴァッジョ自身に範をとるものから北方的なカラヴァッジェスキの特徴を備えたものへと変化していることがわかる。また、《悔悛のマグダラのマリア》は、ガラードによれば、瞑想する聖女の姿の中に創造する画家としてのメランコリアのイメージを投影したアルテミジアの新たな表現であるとされている¹¹⁹。この作品は後述するように、アルカラ公のコレクションに入っていたものと見られる。

5-3 ローマにおける評判

この時期の画家の評判を示すものとして、小ピエール・デュモステイエ (Pierre Dumostier le neveu / 1585-1656 年) によって描かれた 1 枚の素描(図 1-51)が残されている¹²⁰。そこには筆を持つ画家の手がチョークの繊細なタッチで描かれている。描かれた手は大理石彫刻のように硬質で精巧である。この素描には次のような銘文が添えられている。

パリ出身のピエール・ドゥモステイエが 1625 年 12 月末日、ローマにて描けり。非常に

¹¹³ Contini in Contini and Solinas 2011, pp. 186-189.

¹¹⁴ Bissell 1999, pp. 220-222, cat. no. 15.

¹¹⁵ Bissell 2009, pp. 180-181.

¹¹⁶ Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 355-358.

¹¹⁷ Bissell 1999, pp. 219-220, cat. no. 14

¹¹⁸ Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 368-370.

¹¹⁹ Garrard 2001, pp. 64-75.

¹²⁰ デュモステイエや後述するシモン・ヴーエらの残した作品から、この頃アルテミジアはローマのフランス人サークルに接近していたようである。なお、小ピエール・デュモステイエをはじめとするデュモステイエ一族については、Mariette 1966, vol. 2, pp. 129-132 を参照。なお、マリエットの執筆年については、およそ 1740 年から 1770 年であるという説がある。

優れ熟練したアルテミジア、ローマの教養ある女性の尊敬に値する手に基づく¹²¹。

また裏側にはさらに次のような言葉が添えられ、画家を称えている。

アウローラの手は、そのたぐいまれな美しさゆえに称賛される。しかし、この手は、厳しい目利きたちをも夢中にさせる不思議を生み出すことを知っているがゆえに、その千倍も価値がある¹²²。

アルテミジアをアウローラに称えるこのレトリックはナポリ時代にも引き継がれ、画家に対する称賛の定型になっていく¹²³。

5-4 カッシアーノ・ダル・ポッツォ周辺：シモン・ヴーエの目から見たアルテミジア

アルテミジアに対するもう一つの称賛の形は、シモン・ヴーエ (Simon Vouet / 1590-1649 年) の描いた肖像に見出せる。2000 年、ローマで 17 世紀の代表的な教養人であるカッシアーノ・ダル・ポッツォ (Cassiano Dal Pozzo / 1588-1657 年) の収集品を特集した展覧会が開かれた。この機会にロベルト・コンティーニは、カッシアーノの収集品目録に記載されたシモン・ヴーエの手になる女性画家の肖像画とされる作品をとある個人コレクションに見出し、さらにこのモデルがアルテミジア・ジェンティレスキであると特定した¹²⁴。この《アルテミジア・ジェンティレスキの肖像》(個人蔵 / 図 1-53) は、翌 2011 年にビエッラのカッシアーノ・ダル・ポッツォのコレクション展に出品され、さらにミラノにおけるアルテミジアの大回顧展も出品された¹²⁵。

画中では、鮮やかな黄色のドレスを身にまとった画家が左手にパレットや筆、支え棒を、右手に鉛筆を持ってこちらを見つめている。画家は貴婦人然とした優雅な装いをしている。たつぷりと布を使ったドレスの袖内にはレース飾りが施されており、胸高に締めた青いサッシュベルトや大粒の真珠のピアス、金の鎖などが彼女を飾りたてている。

コンティーニの図像解釈によれば、金鎖についた大きなメダルに表された構造物は古代の七不思議の一つマウソレイオンであり、これを建てさせたカリアの女王アルテミジアの名前を呼び起こすことで、像主が同名の画家アルテミジアであることを暗示しているという。この肖像において、ヴーエはいかにもダル・ポッツォ周辺の教養人が好みそうな凝ったやり方でアルテミジアの名声を称えることに成功している。例えば、アルテミジアがフィレンツェで多く描いた自画像の中の 1 枚である《リュート奏者としての自画像》(図 1-22) は、年若く野心に満ちた画家のイメージを現在に伝えているが、ここでヴーエが描くのは、品よく貫禄すら感じさせる成功した画家のイメージである。またカリアのアルテミジアは古代の貞婦の代表的存在であるから、アルテミジア・ジェンティレスキの婦徳を称えるニュアンスも含まれるだろう。しかし、そうだとすれば、実生活においては夫の他に恋人を持ち、この時期ちょうど夫とは実質的別居に踏み切った画家を描くにあたって、ヴーエ流の鋭い皮肉が込められているのかも知れない。

シモン・ヴーエはパリ出身で、1613 年から 1627 までイタリアに滞在した。アルテミジアがロ

¹²¹ “Faict a Rome par Pierre Du Monstier Parisien, Ce dernier de Decemb.re 1625./ apres la digne main de l'excellente et çavante Artemise gentil done Romanine”

¹²² “Les mains de l'Aurore sont louées et renommées pour leur rare beauté. Mais celle cy/ plus digne le doit estre mille fois plus, pour scavoir faire des merveilles, / qui ravissent les yeux des plus Judicieux.”

¹²³ アルテミジアをアウローラに例える事例については、第 3 章第 1 節で後述する。

¹²⁴ Solinas 2000, p. 210.

¹²⁵ Solinas 2001, pp. 151-153; Solinas in Contini and Solinas 2011, pp. 142-143.

ローマに帰還した後、1622年に北イタリアからローマに戻り、1624年からは外国人ながらアカデミア・ディ・サン・ルーカ（Accademia di San Luca）の総長を務め、1627年にフランスへ帰国した後には、宮廷画家として華やかなキャリアを築いた¹²⁶。この肖像が描かれたのはヴェーエがローマで活動した1622年から1626年頃ということになる。ふたりの画家は距離的にも近い場所に住んでいた¹²⁷。肖像画からは、1620年代に彼らが比較的親しい関係にあったことが推察される。

肖像画の持ち主であったカッシアーノは、バルベリーニ家に仕えた教養人で、当時ローマの芸術および学術サークルの中心にいた人物である。1620年代から1650年代のローマでは多くの芸術家たちと親交を持っており、プッサンやベルニーニのパトロンとしても有名である。また膨大な美術コレクションと蔵書を誇っており、特に「紙の博物館」は古代美術の貴重な資料であった¹²⁸。後年、アルテミジアがナポリ移住後にカッシアーノに宛てた手紙は6通が知られている¹²⁹。またカッシアーノはジョヴァンナ・ガルツォーニ（Giovanna Garzoni / 1600–1670年）やアンナ・マリア・ヴァイアーニ（Anna Maria Vaiani / 活動期：1620–30年）といった女性画家とも親交があった。細密画家として名声を得たガルツォーニや版画を得意としたヴァイアーニはいずれも後年ローマでサン・ルーカに接近し成功をおさめる。様々な面でガルツォーニやヴァイアーニとジェンティレスキの画業は、女性画家でありながら対照的である。おそらく前者がより一般的な女性芸術家の成功例であったといえよう¹³⁰。一方、歴史画を専門とするアルテミジアのキャリアは彼女らとは異なった形で実現されなければならなかったと見られる。

5-6 アカデミア・ディ・サン・ルーカとの関係

アルテミジアとヴェーエの交流を念頭に置けば、1624年から26年までヴェーエが総長を務めたアカデミア・ディ・サン・ルーカ（以下サン・ルーカと呼ぶ）とアルテミジアの関係についても一考の必要があるように思われる¹³¹。しかしながら、今日に至るまでアルテミジアとサン・ルーカとのつながりを示す記録は報告されておらず、1620年代のローマにおけるアルテミジアとアカデミーの画家たちとの関係は不明瞭である。

オルガ・マラセッキによれば、1638年10月18日にはカテリーナ・ジンナージ（Caterina Ginnasi / 1590-1660年）がサン・ルーカの会員として登録されている。ジンナージは貴族の出身で、枢機卿ドメニコ・ジンナージ（Domenico Ginnasi / 1550-1639年）の姪でありながら周囲にすすめられ

¹²⁶ シモン・ヴェーエのイタリア滞在については Chavanne et al. 2008 を参照。

¹²⁷ ヴェーエは1622年にローマに戻り、グリロ小路（Vicolo di grillo）に他の画家と共に住んでいた。翌1623年には、フェッラティーナ通り（Via Ferrantina）にシャルル・メリン（Charles Mellin / 1597-1649年）と思われる画家、“Carlo”と共に住んでいる。同じ通りには後に妻となるヴィルジニア・ヴェッツィ（Virginia Vezzi / 1601-1638年）が両親と兄弟と共に住んでいた。Tuillier 1990, p. 100. 一方、アルテミジアはコルソ通りに住んでおり、どちらの住所も現在のスペイン広場周辺の旧市街にあたる。当時ローマに存在したフランス人画家のコミュニティについては、Bousquet 1980などを参照。

¹²⁸ 「紙の博物館」については、Claridge et al. 1996-2001 および Freedberg 1997-2001 などのカタログがある。

¹²⁹ Solinas 2011, pp. 82-88, 117-118. このうち3通については、資料編書簡1、書簡8、書簡9を参照。

¹³⁰ 特にヴァイアーニの活躍については、近年ホルスト・ブレードカンプがガリレオ・ガリレイとの関連からわかりやすくまとめている。Bredekamp 2012, pp. 337-349.

¹³¹ サン・ルーカについては、古くはアカデミー研究史における古典的な著作の中でペヴスナーが取り上げている。また特にアルテミジアがローマにいた17世紀前半の活動に特化したモノグラフとして Lukehart 2009 がある。

た結婚を拒否し、絵画制作と信仰に生涯をささげた異色の人物であった¹³²。ジンナージは 1651 年には同じくアンナ・マリア・ヴァイアーニ、ジョヴァンナ・ガルツォーニ、フェリーチェ・オルランディ (Felice Orlandi / 生没年不詳)、ジュスティニアーナ・グイドッティ (Giustina Guidotti / 生没年不詳) と共に登録されている¹³³。この内、特に細密画家として有名なアンナ・マリア・ヴァイアーニとジョヴァンナ・ガルツォーニは、既に述べた通り、アルテミジアと同じくカッシアーノ・ダル・ポッツォのパトロネージュを受け、その周辺で活躍した画家でもあった。さらに 1661 年には、1651 年に記録された女性画家たちに加えてプラウティッラ・ブリッツィ (Plautilla Bricci / 1616-1690・1705 年)、イッポリータ・デ・ビアージ (Ippolita de Biasi / 生没年不詳) とマッダレーナ・コルヴィーニ (Maddalena Corvini / 生没年不詳) が登録されている¹³⁴。従って、17 世紀の半ばにはサン・ルーカには一定数の女性メンバーがいたとみなせる。しかし、このなかにアルテミジアの名前を見つけることはできない。

また、時代が下って、18 世紀に歴代の女性メンバーを書き留めた記録には、計 15 人の女性芸術家が記録されており、その中には既に述べたジョヴァンナ・ガルツォーニやシモン・ヴェーエの妻で画家であったヴィルジニア・ヴェッツィも含まれているが、やはりアルテミジアの名前は無い¹³⁵。

ジンナージを除く女性会員の多くは、いずれも画家や彫刻家の娘、あるいは親族であり、少なくとも父であるオラツィオ・ジェンティレスキがサン・ルーカに所属していたことをふまれば¹³⁶、その娘であるアルテミジアがメンバーに入っていないのは奇妙にも思われる。ことによると、アルテミジアとサン・ルーカに所属するローマの画家たちとの関係は必ずしも良好ではなかったのかも知れない。実際、アルテミジアの夫ピエラントーニオは 1620 年の時点で、ローマにおける必ずしも楽観できない状況をフランチェスコ・マリアに報告している。「(略) 私たちはあまりここにとどまりたくはなかったのです。というのも、アグスティノー・タッシが収監されたというのは真実ではありません。今後の成り行きを見守り、何事も貴方様にお知らせしようと思います」¹³⁷。1612 年にアルテミジア暴行の罪でローマからの追放を言い渡されたタッシは、早々に舞い戻って画家としての活動を続けており、今度は別の女性への暴行のかどで訴えられていた¹³⁸。タッシをはじめとして、1612 年の裁判以降、ジェンティレスキ父娘には敵も多かったと思われる。また、アルテミジアは歴史画を専門としていることから、アンナ・マリア・ヴァイアーニやジョヴァンナ・ガルツォーニのように細密画を得意とした女性画家たちと比べて男性画家との競合にさらされやすく、それゆえ、サン・ルーカとも距離をとらざるを得なかったのかも知れない。

¹³² Melasecchi 2001, pp. 21-23.

¹³³ Rome, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. 166, n. 87. Published by Melasecchi (Melasecchi 2004, pp. 462-466).

¹³⁴ Rome, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. 69, c. 296. Published by Melasecchi (Melasecchi 2001, pp. 21-23).

¹³⁵ Rome, Archivio dell'Accademia di S. Luca, n. 29. *Registri Accademice Pittrici, I Nomi delle Pittrici Accademiche*, manoscritti digitalizzati, con numerazione [0001-0022]. 資料編史料 7 参照。

なお、ヴィルジニア・ヴェッツィは夫であるヴェーエと共に 1626 年にフランスへ渡っているため、登録期間は 1620 年代と推測される。

¹³⁶ オラツィオとサン・ルーカの関係については、Bissell 1981, pp. 101, 103 を参照。

¹³⁷ Solinas 2011, p. 37.

¹³⁸ Ibid., p. 38, note 6.

5-5 アルカラ公との出会い

さて、ローマではこの頃、アルテミジアにとって後のナポリ移住につながる出会いがあった。当時ヴァチカンのスペイン大使であった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) がアルテミジアの顧客になったのである。アルカラ公は、セビリアの大貴族の息子であり、教養を備えた人物で、若いころから絵画に大きな関心を寄せ、『絵画芸術』 (*Arte de la Pintura*) を著したパチェコとも親しく付き合っていた¹³⁹。一方で政治的才覚には乏しく、大貴族の常としてナポリ副王職を目指すものの、初めての公職であるカタロニア副王の地位を得たのはようやく 1618 年のことであった。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、スペインの宰相オリバーレスは学問好きな新教皇の好感を得ることを期待して、アルカラ公をローマ大使に推薦した。アルカラは 1625 年 7 月 29 日に着任し、1626 年 2 月までローマに滞在したが、この時期の活動は詳しく記録されていない¹⁴⁰。

アルテミジアはアルカラ公のために、1620 年代には少なくとも 3 枚の作品を仕上げたと見られる。既に言及した《悔悛のマグダラのマリア》の他、《キリストと子供たち》と《ハープをひくダヴィデ》である。最終的に、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 点を含む計 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¹⁴¹。なお、《キリストと子供たち》(図 1-50)¹⁴²については、2013 年のピサの展覧会に該当作が初めて出品された。上半身をクローズアップしたカラヴァッジェスキ的な構図でキリストとふたりの子供を描いた珍しい作品である¹⁴³。

5-7 ローマ滞在期の画風と画家を取り巻く環境

この時期、画風の上でアルテミジが古典主義に傾いたのは、残された肖像画や女性裸体像の描写から明らかである。またこれは、時代的な必然でもあった。1620 年代のローマではカラヴァッジズムは下火になっていたからである。ビッセルはこうした時代の変化を考慮し、カラヴァッジェスキたちにとって、ローマは未来の展望が抱けない街になっており、アルテミジのナポリ移住の背景にもこうした不安があったのではないかと想定している¹⁴⁴。しかし、アルテミジアは《悔悛のマグダラのマリア》や《ユディトと侍女》に見られるようなカラヴァッジズムへの反応を残しながら、一方で古典主義にも対応している。こうした画家の戦略がある程度の成功をみせていたことは、デュモスティエやヴェーエが表明したアルテミジアに対する称賛から理解されるだろう。

従って、ナポリ移住の積極的な動機は、同地でのカラヴァッジズムの余波への期待というよりは、むしろ古典主義の本場であるローマからやってきた画家という経歴がプラスに働くことを予想したからではないだろうか。ナポリにおける古典主義への好みは、カップセラ・デル・テゾーロ・ディ・サン・ジェンナーロ (聖ヤヌアリウス宝物礼拝堂、以下テゾーロ礼拝堂と呼ぶ) の装飾に関する人選に如実に表れているし、18 世紀の画人伝でベルナルド・デ・ドミニチは、ナポリ出身の画家たちがこぞってローマに修行に行き、古典主義的画風を獲得することを称賛をこめて記述

¹³⁹ Brown and Kagan 1987, p. 233.

¹⁴⁰ Brown and Kagan 1987, p. 235.

¹⁴¹ その他の 3 点の内訳は、画家の自画像 2 点、洗礼者ヨハネが 1 点である。Ibid., pp. 248-255.

¹⁴² アルカラ公の目録において《キリストと子供たち》はアルテミジアの作品に基づくコピーと記されており、ピサの展覧会に出品されたのは、その原作ではないかと言われている。Adrianna Capriotti in Contini and Solinas 2013, pp. 39-41.

¹⁴³ 主題については、マルコ (10:13-16) におけるキリストの言葉、「幼子らをわたしの所に来るままにしておきなさい。止めてはならない。神の国はこのような者の国である」に基づくとされる。Ibid.

¹⁴⁴ Bissell 1999, pp. 42-43.

している¹⁴⁵。また、ラットゥアーダがランフランコの例を出して説明するように、ナポリは一般にイメージされるほど、外国人画家に不寛容な場所ではなかった¹⁴⁶。

加えて、ローマにおける評判とは裏腹に、夫の消息が絶え、父オラツィオもイギリスへ発ち、アカデミーにも接触した形跡がないということは、アルテミジアにとって故郷の画家コミュニティが必ずしも活動しやすい場所ではなくなっていたことを示すのではないだろうか。アルテミジアが1620年代後半にヴェネツィアに赴いたのは偶然ではなく、さらに後年ナポリへ移住した背景には、ローマにおけるカラヴァッジズムの衰退以外にも、画家のこうした個人的状況が大きく影響したと思われる。

第6節 ヴェネツィア滞在

ナポリに赴く直前の1620年代後半に、アルテミジアがヴェネツィアに滞在したことは永らく想定されていたが、伝記作家ラピエの調査によって、これが1627年から1629年にかけてのある程度まとまった期間であり、彼女が同地で制作活動を行ったことが再確認された¹⁴⁷。ヴェネツィア滞在について注目すべきことは、同地の文学者との交流である。これに関しては、近年ロッカーが詳細に検討しており、特ヴェネツィアのアカデミーで共有されていた文学的趣味が、アルテミジアの画風に影響を与えたことが示された¹⁴⁸。

6-1 ジャン・フランチェスコ・ロレダンと文芸アカデミー

1620年代のアルテミジアの姿を記録したものとして、ジェローム・ダヴィッド《アルテミジア・ジェンティレスキの肖像》(図 1-52)が挙げられる¹⁴⁹。肖像画中の銘文に表された「デシオージ(Desiosi)」という言葉に注目してみよう¹⁵⁰。ビッセルはいくつかの可能性を挙げつつ、最も可能性が高いのはヴェネツィアにあったアカデミア・デ・デシオージ(Accademia de' Desiosi / 以下デシオージと呼ぶ)であると結論付けている¹⁵¹。

このデシオージの中心的人物であったとみられるジャン・フランチェスコ・ロレダン(Gian Francesco Loredan / 1607-1661年)は、ヴェネツィアのロレダン・ダ・サンタ・マリア・フォルモーサ(Loredan da Santa Maria Formosa)家出身の貴族で詩人である¹⁵²。1623年に弱冠16歳でアカデミア・デリ・インコニーティ(Accademia degli Incogniti / 以下インコニーティと呼ぶ)を設立し、ヴェネツィアの文学界における活発な議論の場とした。一方のデシオージについては、知られて

¹⁴⁵ テゾーロ礼拝堂の装飾をめぐる人選については Strazzullo 1978, pp. 11-23 を参照。デ・ドミニチの反応については、例えば、「カラッチョロ伝」などを参照。De Dominici 2003-2008, vol.1, p. 976.

¹⁴⁶ Lattuada in Christiansen and Mann 2004, pp. 379-391.

¹⁴⁷ Lappier 2000, pp. 414-417.

¹⁴⁸ Locker 2015, pp. 44-67.

¹⁴⁹ ジェローム・ダヴィッドの画業に関しては、Loir 1998 を参照。

¹⁵⁰ 原文は次の通り。“ARTEMISIA GENTILESCHI ROMANA FAMOSISSIA PITTRICE ACCAD. Ne' Desiosi.”

¹⁵¹ Bissell 1999, pp. 38-39. なお、ジェローム・ダヴィッドの画業の観点からは、本版画はダヴィッドのローマ滞在期(1623-1625年)に制作されたと見られており、ビッセルの解釈とは合致しない。ロワールは、デシオージについて、1626年にマウリツィオ・サヴォイア枢機卿によってローマに創設された同名のアカデミーを想定している。ただし、ダヴィッドは1620年代の終わりにヴェネツィアに滞在したのではないかという想定も示されており、依然として、版画の制作地は特定されていない。Loir 1998, pp. 160-164.

¹⁵² Carminati 2005, p. 761.

いることが非常に限られており、その正体は判然としないものの、おそらくデシオージとインコニーティの人脈はロレダンを中心としてつながっていたか、あるいは重複していた可能性が高いだろう。ロレダンの周囲には、気鋭の詩人、文学者たちが集まっていた。そのうちのひとり、アントーニオ・コッラーフィ（Antonio Collurafi / 1585-1655 年）はアルテミジアに詩をささげている¹⁵³。またロレダンのサークルには、初期フェミニストとして知られるルクレツィア・マリネッリ（Lucrezia Marinelli / 1571-1653 年）や、アルカンジェラ・タラボッティ（Arcangela Tarabotti / 1604-1652 年）らの女性文筆家たちもいた。ロレダン自身とアルテミジアの交流は、詩人が画家にあてた書簡を出版していることから明らかである¹⁵⁴。従って、ヴェネツィア滞在時代には、アルテミジアはこうした知的集団と接触し、彼らの持つ文化の影響を受けたに違いない。

6-2 エステルに見るヴェネツィア文化および初期フェミニストたちの影響

しかしながら、アルテミジアがヴェネツィア滞在期に描いた作品はほとんど知られておらず、記録に残る作品の多くも現存していない。そんな中、多くの研究者によってヴェネツィア絵画の影響を指摘されている作品が、現在メトロポリタン美術館にある《アハシュエロス王の前のエステル》（図 1-54）である。エステルは旧約聖書外典のエステル記¹⁵⁵に登場するヒロインで、美しいユダヤの娘である。彼女はその出自を隠したまま、アハシュエロス王の妃になる。ある時王宮でユダヤの民を皆殺しにしようとする大臣ハマンの陰謀を知った彼女は、許しをえずに王の御前に嘆願に行く。王の許しが無い時に王に会うことは、もし怒りをかえれば死刑になる可能性があったので、緊張のあまりエステルは気絶するが、王はエステルをゆるしユダヤの民は救われる。

アルテミジアが描いた作品にはヴェロネーゼの同主題絵画（ルーヴル美術館/ 図 1-56）の影響が見られる。これについては、ガラードやビッセルをはじめとする多くの研究者が指摘している。またビッセルはフィレンツェの同時代絵画（図 1-57, 1-58）の影響を見ている¹⁵⁶。こうした研究を受けてマンは、次のように作品を観察している。ガラードやビッセルが述べたように、アルテミジアは多くをヴェロネーゼの同主題作品に負っているが、構図に関しては試行錯誤しており、X線写真では、ヴェロネーゼ作品に登場するような犬をいったん王の足元に描いてから消したり、階段を描き直したりしていることがわかる。おそらくアルテミジアはヴェロネーゼの作品をヴェネツィアで見たと思われる。エステルはしばしばひざまずいて嘆願する形で描かれるが、ヴェロネーゼの作品では立っており、このポーズはアルテミジアにも採用されている。一方、アハシュエロスに関しては、ヴェロネーゼの絵とは異なったタイプの王として描かれている。一般的に、アハシュエロスは威厳ある王として高い玉座の上に描かれることが多い。またエステルは聖母の予型であり、王が王笏で彼女に触れることはマリアがキリストの母になることを象徴しているとみなされる。マンは、こうした一般的なイコングラフイーを排して若いアハシュエロス王を描いた点がアルテミジアのオリジナリティであり、今後の研究が期待されるとしている¹⁵⁷。

¹⁵³ Collurafi 1628, pp. 4-7.

¹⁵⁴ ロレダンからアルテミジアへの手紙については Ivanof 1965 および Bissell 1999, pp. 165-166 を参照。後にロレダンはピエトロ・ミケーレと共に『墓場：風刺的墓碑』（*Il Cimitero: Epitafio Giocoso*）を出版し、その中でアルテミジアの死を風刺的に表現している。Loredano and Michele 1653 参照。一方で、1620年代の書簡は画家への憧憬をうたったもの。

¹⁵⁵ エステル書については、Apocrypha 1, pp. 188-240.

¹⁵⁶ Garrard 1989, pp. 72-76; Bissell 2009, pp. 182-184.

¹⁵⁷ なお、ヴェロネーゼの作品は、1662年にフランスの銀行家エヴェラル（Everard Jabch）が購入するまで、ヴェネツィアのボナルディ（Bonaldi）コレクションにあった。Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 373-377.

このアハシュエロス王の造形について、近年ロッカーはアハシュエロス王の造形をルクレツィア・マリネッリの著作『女性の高尚さと卓越性および男性の欠点と短所』(*La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti de gli huomini* / 以下『女性の高尚さ』と呼ぶ)に基づいて解釈している¹⁵⁸。マリネッリの著した『女性の高尚さ』はインコニーティの周辺で行われていた「女性に関する問題」“*Problemi delle donne*”という議論から生まれたものである。これは、当時男性よりも低いと見られていた女性の本質と地位に関わる議論であり、ロレダンとインコニーティの周辺では、女性擁護の立場からも非難の立場からも積極的に取り上げられたテーマだった。マリネッリの著作は、パッシによるミソジニックな女性論に対する反論として出版されたものである¹⁵⁹。マリネッリの著作にも見られるように、こうした議論のなかでは、古代の高名な女性や神話の登場人物のから女性をいくつかのカテゴリーに分けて論じるのが、批難する立場からも擁護する立場からも定石となっていた。すなわち、高潔な女王や悪女といった分類法である。一方、この点でマリネッリが新しかったのは、女性をカテゴライズするのみにとどまらず、この作業を通して対になる男性側の欠点をも強調しようとしたことである。『女性の高尚さ』では、従来男性に劣ると言われてきた女性の中にも、女王として国を治め偉大な行いをした者がいると主張する一方、通常女性の短所と呼ばれるものを備えた男性も数多くいることを告発している¹⁶⁰。

ロッカーによれば、アルテミジアの描いた《アハシュエロス王の前のエステル》はマリネッリの描く女性の高尚さとそれに対する男性の悪徳とを絵画化したものであるという。堂々と女王然と描かれているエステルに対し、アハシュエロス王の方は、マリネッリが語る悪しき男性像にあてはまるという。つまり、マリネッリが批難している「華美に着飾る男」にあてはまるというのだ。確かに、アルテミジアの描くアハシュエロス王は、威風堂々としたガウン姿ではなく、派手なキュロットにブーツといういでたちである。またロッカーは、この服装が17世紀当時には既に時代遅れであり、しばしば嘲笑の対象になった「古風な宮廷人」(図 1-55)の服装に通じると判断している¹⁶¹。

このように、《アハシュエロス王の前のエステル》をヴェネツィアの文学アカデミーと関連付けたことで、ロッカーは、従来ナポリ滞在初期に置かれることの多かった本作品をヴェネツィア時代の作品とした¹⁶²。一方で、ナポリ時代初期に位置付ける見方は、マンらによってその来歴から支持されている。また、ハラハ(Harrach)コレクションに由来する作品の来歴は、この説を後押ししている。つまり、1728年から1733年に副王だったアロイス・トマス・フォン・ハラハ(Aloys Thomas von Harrach)がこの絵をナポリで買ったのではないかと想定されるからである¹⁶³。いずれにしても、《アハシュエロス王の前のエステル》におけるヴェネツィア絵画及び同地の文化的影響は否定しがたく、また、アルテミジアがこの絵をどこで納品したかがわからない以上、制作年をヴェネツィア時代にさかのぼることと想定されるナポリ由来の来歴は必ずしも矛盾しないのではないかと考えられる。

《アハシュエロス王の前のエステル》に関する解釈の他にも、アルテミジアのアルテミジア・ジェンティレスキの《眠るアモル》(消失)を持っていたジャコモ・ピゲッティが初期フェミニストのひとりアルカンジェラ・タラボッティの義兄であり、彼がタラボッティの著作の出版をすすめた人物であることが確認されている。従って状況的には、ヴェネツィアの初期フェミニストと

¹⁵⁸ Locker 2015, pp. 70-73.

¹⁵⁹ Passi 1599 参照。

¹⁶⁰ Locker 2015, pp. 70-73.

¹⁶¹ Ibid., pp. 78-83.

¹⁶² Ibid., p. 76.

¹⁶³ Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 373-377.

アルテミジアの間接的な関係は十分に指摘できるとロッカーは判断している¹⁶⁴。

このように、アルテミジアは、ジョヴァン・フランチェスコ・ロレダンを介して、初期フェミニストたちが所属しているサークルに接近していたことが指摘された。アルテミジアがヴェネツィアの初期フェミニストたちに共感していたかどうかは不明であるが、アルテミジアの作品には、彼らの議論の一端を反映したものがあり、少なくとも彼女はこうした議論の存在を知っていた可能性が高い。さらに、“*Problemi delle donne*”から派生した「強く大胆な女たち」“*Donne forti ed intrepidi*”という主題への好みはヴェネツィアの文学アカデミーに共通しており、アルテミジアの描いた他の主題とも共通する。ロッカーの説に従うならば、ロレダンの周囲の文化的環境とアルテミジアの関係から、「強く大胆な女たち」がアルテミジアのヴェネツィア滞在以降の主題選択に大きな影響を与えたことになる。例えば、パドヴァニーノの古代の高名な女性たちの肖像シリーズはアルテミジアの作品と高い親和性を持っている。このシリーズは善悪を超えて力のある女性たちを絵画化したもので、必ずしも女性擁護の目的描かれたものではない。時に男たちを翻弄し、子供を殺すいわゆる「悪名高き女性たち」“*Donne infami*”の姿をも描きだしている。例えば、パドヴァニーノの《テッサリアのテオクサーナ》(図 1-59) とアルテミジアの《メディア》(図 1-60) は共に子供を殺す女性を描いており、のけぞって抵抗する子供の姿に共通性がある。ロッカーはアルテミジアの描いた主題は、実はテオクサーナなのではないかと見ている¹⁶⁵。こうした善悪を超越した力強いヒロイン像は、アルテミジアのレパトリーとして定着し、ヴェネツィア以外の顧客にも受け入れられるようになった。

6-3 スペインとの関係および画家の職業人としての性格

例えば、“*Donne infami*”の作例として、アルテミジアはこの時期スペイン王の要求に応じて《ヘラクレスとオンファレ》(消失)を制作したことが知られている。この注文を仲介したのはオニャーテ侯で、アルテミジアは1628年にヴェネツィアで1467 ジューリオと14 バイオッコ(約150スクード)の支払いを受けている¹⁶⁶。この絵は、1636年には、リュベンスとヴァン・ダイクの共作による《オデュッセウスに発見されるリコメデスの娘たちの間のアキレウス》(図 1-62)の対として、アルカサル・サロン・ヌエボを飾っていた(図 1-61)¹⁶⁷。なお、英雄が女装して糸紡ぎをするという主題がスペインの王宮においてなぜ王の肖像の間に飾られたのかについては今後の論考を待つ必要がある。

ここで重要なことは、アルテミジアは既にスペイン本国にも認知された画家であったということである。明らかにこの注文は、後のナポリ移住の上で有利な条件をアルテミジアが既に獲得していたことを示す。またこの頃、ローマ大使を解任されたアルカラ公は1626年にマドリードへ戻り、1629年に副王としてナポリへ赴任している。おそらくヴェネツィア滞在中もアルテミジアとアルカラはコンタクトをとっていたと思われ、ブラウンとケーガンが述べているように、アルカラのナポリ行きへ併せてアルテミジアはナポリ宮廷に招聘されたのであろう¹⁶⁸。

ロッカーによって、アルテミジアのヴェネツィア滞在中における同地の文芸サークルとの関係が指摘されたことは、画家の教養に関して新たな視点を提供した。フィレンツェにおけるアルテミジアと教養人たちとの交流は既に様々な方面から指摘されていたが、同様の関係性が異なった都

¹⁶⁴ Locker 2015, pp. 72-84. ピゲッティの作品に関する詩に関する報告は Toesca 1971, pp. 89-90; Garrard, 1989, p. 173. またピゲッティとタラボッティの関係に関しては、Lapierre 2000, p. 415; Locker 2015, p. 73.

¹⁶⁵ Locker 2015, pp. 85-87.

¹⁶⁶ Bissell 1999, pp. 146.

¹⁶⁷ Pierguidi 2012, pp. 44-46.

¹⁶⁸ Brown and Kagan 1978, p. 243.

市でも展開されていたということは、画家自身がこうした環境に好んで適応していったことの証左であろう。実際に画家と文芸サークルとのつながりは、ナポリでも再び確認されることとなる。こうした画家と文学者たちの関係は、メディチ家の宮廷で過ごした時期に培った宮廷画家的なやり方をアルテミジアが持ち続けていたことを示しており、ナポリ移住に際して副王の宮廷に招聘されたという想定とも矛盾しない。

結び：前半生の画業

アルテミジアのナポリ移住前の画業の特徴は次のようにまとめられる。第一に、彼女は父の工房時代から一貫して、歴史画家としての訓練を受けた。第二に、彼女はローマ生まれではあるが、その出自は父オラツィオの系統からトスカーナに求められ、結婚に伴うフィレンツェ移住は、これを補強した。これに関して、アルテミジアが1610年代から20年代を通してミケランジェロの作品を学び積極的に取り入れたのは、このフィレンツェ出身の大芸術家の作品研究を通じて、自らをトスカーナの芸術家の系譜に位置づけようとする試みの一環であったと考えられる。

第三に、彼女は基本的にはタブロー画家であり、コレクター向けの作品を専門としていた。1610年代から20年代を通して、1度も公共注文を受けたことはない。カーサ・ブオナロティの装飾画は建築空間と密接な関係を持ち、アカデミーの記念的な側面も兼ねていたが、基本的には小ミケランジェロの私的邸宅の内部に限られるものであった。また第四に、アルテミジアは滞在先を変える毎に知的なサークルに所属し、その人脈を制作活動に活かしていた。こうした職業人としての性格は、一部後半生にも引き継がれていくが、一方でナポリ時代には新たな展開を見せることとなる。

第2章

スペイン系パトロネージと1630年代の公共注文

本章では、ナポリでのアルテミジアの活動を特徴づけているスペイン系パトロネージと、公共注文の受注について取り上げる。第1章で示したように、ナポリ移住以前には専ら個人コレクター向けの作品を手掛けていたアルテミジアが、1630年代には、より公共性の高い場所に置かれる作品を描くようになったことに注目したい。副王をはじめとするスペイン系パトロネージの獲得とそれに伴う公共注文の受注によって、アルテミジアの画業はナポリ以前にはなかった展開を見せ始める。

具体的な作品としては、《洗礼者ヨハネの誕生》およびポッツォーリ大聖堂のための装飾画を取り上げる。前者はナポリ副王モンテレイ伯爵がスペインに送った洗礼者ヨハネの連作のうちの1枚で、スペイン王フェリペ4世の隠居所であるブエン・レティロ宮の装飾のために依頼された作品である。また、後者は、ナポリの近隣都市、ポッツォーリの大聖堂のために制作された装飾画の内の3枚である。これらは極めて公共性の高い聖堂の装飾のために依頼された作品であり、これから見ていくように、ナポリとポッツォーリの政治的関係を色濃く反映した作品群であったと考えられる。ポッツォーリの装飾画についてはこれまで詳しく考察されてこなかったが、本章ではこれらが生み出された政治的文脈を明らかにし、新たな作品解釈を提示した。また最後に、これらの作品を例にアルテミジアの画業における公共注文の受注について考察する。

第1節 ナポリ招聘と副王たち

アルテミジアが副王の招聘を受けてナポリにやってきたのは1630年頃だったと見られる。まず、17世紀当時のナポリと副王たちについて見ていこう。

1-1 ナポリ

17世紀、ナポリ王国はイタリア半島の南側に広大な領域を占めていた。ハプスブルグ朝スペインの支配の下、首都ナポリはパリに次いでヨーロッパ第二の規模をほこる大都市として栄え、17世紀初頭にその人口は28万人を記録した¹。

日々膨張する巨大都市ナポリの姿は古地図に見ることができる(地図Ⅱ)。街は南北を海と丘に挟まれ、緩やかに東西に広がっている。都市の東の境界には川が流れ、西にサン・テルモ城とサン・マルティーノ修道院をいただくヴォメロの丘がそびえている。旧市街は都市の東の入り口であるカプア門の傍に立つカプア城を起点として、碁盤の目状に広がっており、そこには古くからの行政機構や宗教施設が集まっている。16世紀の都市改革により旧市街を東西に切り裂く大通りスパッカ・ナポリが整備され、さらに、南北を貫き港近くの新王宮へと至るトレド通りが新たな導線として導入された。これによって、本来なら市門の外であった地域までも市内に負けずに発展していく。トレド通りの西側、海寄りにある丘はキアイアと呼ばれ、貴族や富裕層のヴィラが立ち並び、丘のすそ野の海岸線沿いには、隣のメルジェリーナの港まで市街が拡大していく。

特にトレド通りに沿って、銀行や教会などが新たに立ち並び、港付近は商業中心としてにぎわ

*本章の内容は、主に Kawai 2015a および Kawai 2015b に基づいて加筆・修正したものである。

¹ Kitahara 2008, p. 291.

った。市内には 10 から 11 の公共銀行があり、港湾都市という場所柄、海運の利便性と併せて活発な経済活動が行われていた²。都市は建築ラッシュに沸き、建築家や職人にとって格好の職場であった。

1-2 移住初期の画風

アルテミジアのナポリにおける最初の足跡は、現在カポディモンテ美術館に所蔵される《受胎告知》(図 2-1) である。この作品には 1630 年の年記がある。暗い画面に大胆におかれたハイライトと、衣装に見られる大きな筆触はこの時代に特徴的である。さらに 2 年後の 1632 年に描かれた《クレイオ》(ピサ) においても同様の傾向が認められる。《受胎告知》に見られるように紙片の上に署名をすることは、15 世紀のヴェネツィアで流行した様式である。これに注目したマンは、17 世紀には地域に関わらず見られる手法としつつも、ここでアルテミジアがあえてこのようなサインを残したのは、ヴェネツィアでの経験をアピールしているのではないかと推測している³。

また一方で、ここに見られる強い明暗のコントラストは、ナポリにおけるカラヴァジズムへの反応とも読める。ナポリにおけるカラヴァジズムについては、カラヴァジェスキの活動についての包括的に考察したニコルソンも重視しており、ローマとナポリの間の画家の移動はこれに大きな影響を与えた⁴。またアルテミジアの移動もしばしばこうした文脈においてとらえられている。すなわち、ローマと比してナポリのカラヴァジズムは長い命脈を保ったため、ローマにおける古典主義的絵画の優勢をうけて、アルテミジアは自らの画風がより受け入れられやすいナポリに移住したと考える研究者は多い⁵。

たしかにアルテミジアはナポリにおいてもカラヴァジェスキ的な主題を描いているが、これらの大半は既に画家自身が一度描いた主題のレプリカであった。本章で見えていく 1630 年代半ばの作風はこれらとは異なる。むしろ、画家自身は 1630 年代半ば以降、ボローニャ派的な古典主義様式に反応している。特に、マッシモ・スタンツィオーネ (Massimo Stanzione / 1585-1656 年) らが得意としたナポリにおけるボローニャ派古典主義を積極的に取り入れたと思われる。マッシモ・スタンツィオーネは 1630 年から 1650 年代にかけて、カラヴァジョ風のキアロスクーロとボローニャ派的な古典主義的な描写をバランスよく取り入れ、優美な画風でナポリ画壇を主導した。現在でもサン・マルティーノ修道院やジェズ・ヌオーヴォ聖堂など、多くの宗教施設にその作品が残っている。18 世紀の伝記作家デ・ドミニチは高名なコレクターであるガスパル・ローメルがマッシモを「ナポリのグイド・レーニ」と称えたと述べている⁶。スタンツィオーネは、ジュゼペ・デ・リベラ (Gusepe de Ribera, detto lo spagnoletto / 1591-1652 年) の好敵手と捉えられており、またアルテミジアとも親しかったと言われている⁷。これから見ていくように、ブエン・レティロ宮

² ナポリの公共銀行の成立と発展については Lazzarini 2002, pp. 15-32 を参照。

³ Mann 2008, pp. 97-99.

⁴ Nicolson 1990, pp. 9-15.

⁵ 例えば Bissell 1999, pp. 42-43. なお 17 世紀前半のナポリ絵画については、Spinosa 2010, pp.15-160 を参照。

⁶ De Dominici 2003-2008, vol. 1, p. 107.

⁷ デ・ドミニチはスタンツィオーネがサン・マルティーノ修道院のために描いた絵画の出来栄にリベラが嫉妬し、誤った方法で洗浄するように修道士たちをそそのかして絵を損なったというエピソードを伝えているが、真偽のほどは定かではない。De Dominici 2003-2008, vol. 1, p. 97.

後にナポリ大聖堂のテゾーロ礼拝堂では、1641 年にドメニキーノが亡くなり、残った場面をリベラとスタンツィオーネのふたりで分担し 1 枚ずつ描いているので、少なくとも彼らが共に受注を競い合う有力画家であったことは間違いない。Strazzullo 1978, pp. 140-146; De Dominici 2003-2008, vol. 1, pp.

の洗礼者ヨハネの連作やポッツォーリ大聖堂の装飾においても、マッシモとアルテミジアは同じ現場で働いている。

1-3 副王たち

アルテミジアのナポリ移住の動機の一つがスペイン系パトロネージにあるという見解は、多くの研究者に共有されている⁸。第1章で既に見たように、1620年代にアルテミジアは後に副王となるアルカラ公の愛顧を得ており、公のナポリ着任とアルテミジアのナポリ移住の時期が重なっているからである。

ジェシー・ロッカーは、アルテミジアがナポリにやってきた背景にはローマとマドリードの政治的関係があったと述べている。アルテミジアのパトロンであったアルカラ公はローマ大使を経てナポリ副王として赴任する際、ナポリの宮廷における「女性の世界」（つまり、高級官僚や政治家の夫人たちのサロン）へのアクセスを狙って、当時ローマで評判が高いと思われたアルテミジアをナポリへ招いたのだという。アルテミジアがこうした外交的使命を帯びてナポリにやってきたことを直接的に裏付ける記録は残っていないものの、彼女が残した書簡からは、副王の宮廷を中心としたナポリの「女性の世界」にアクセスしようとしていた気配が読み取れるという⁹。

では、ここで改めて副王たちについて概観しておこう。スペイン支配下のナポリでは、スペインの官僚組織と、土地の貴族からなる独特の統治システムが形成されており、副王は3年の任期で派遣され、通常2期務めた¹⁰。

アルカラ公は副王として1629年8月19日にナポリ入城を果たしたが、その在位期間は当初から波乱続きだった。前任者のアルバ公（Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, Duca d'Alba / 1568-1639年）は権力を手放すことに抵抗を示し、1か月にわたって職務の引き継ぎを拒否した。またアルカラ公は格式ばった地元の貴族層や徴税に躍起になっている都市政府、法曹界とも軋轢を生じた。さらに、王妹マリア・アナの滞在は彼の負担となった。ハンガリー王フェルディナンドと結婚することになったフェリペ4世の妹マリア・アナは、長い旅の道中1630年8月8日にナポリに入城し、12月19日まで同市に滞在した¹¹。この間、大がかりな祝祭や儀式が執り行われ、アルカラ公はこれらの費用の捻出に追われたうえ、スペイン風の様式を通すマリア・アナの一行とナポリの宮廷貴族との間の調停に失敗した。アルバ公はこの成り行きをスペイン本国に報告したので、アルカラ公は1631年には釈明のために妻子をナポリ置いたままマドリードに戻らなければならなかった¹²。

92-93.

⁸ ガラードはアルテミジアのナポリ移住は副王の招きに応えたものだろうと推定している。Garrard 1989, p. 91. ビッセルはカッシアーノ・ダル・ポッツォとスペインの外交的關係に注目し、副王からの招聘の可能性に言及している。Bissell 1999, pp. 56-59. ロッカーもまた、教皇ウルバヌス8世を出したバルベリーニ家周辺と、スペインとの外交關係に立脚したアルテミジアのナポリ移住説を発展させている。Locker 2015, pp. 15-16.

⁹ Locker 2015, pp. 19-26.

¹⁰ Kitahara 2008, pp. 291-293.

¹¹ アルテミジアもまた、1630年8月31日付のカッシアーノ・ダル・ポッツォ宛ての書簡で、マリア・アナのために働いたと述べている。Solinas 2011, pp. 85-86.

¹² 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 1967, pp. 219-232. 結局1631年以降、アルカラ公がナポリ副王に復することはついになく、シチリア副王としてパレルモに赴任して平穏な3年間を過ごした後、1636年には全権大使として三十年戦争の講和交渉のためケルン会議に送られた。そして会議の開始をフィラハで待つ間に病を得て、1637年に死去した。彼の生涯とコレクション

アルテミジアにとって、これは誤算だっただろう。アルテミジアに限らず、副王の周辺にいた画家たちは思いがけず失職の危機に立たされた。例えば、アルテミジアと同時期に、やはりアルカラ公のパトロネージを期待してローマからやってきた女性画家ジョヴァンナ・ガルツォーニは、アルカラ公の帰国をうけて、ローマのパトロンであるカッシアーノ・ダル・ポッツォ宛てに、ローマへの帰還を望む旨を訴えている¹³。ふたりの女性画家の道はここで大きく分かれることになる。ジョヴァンナがアルカラ公の更迭後、間もなくローマに戻り、晩年はアカデミア・ディ・サン・ルーカに接近していったのに対し¹⁴、アルテミジアはアルカラ公の後任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からである。既に第1章で見たように、1620年代後半にはアルテミジアはスペイン王の注文を得ており、こうした経緯が副王交代後の画家の進退にプラスに働いたのかも知れない。

短命に終わったアルカラ公の任期の後、モンテレイ伯マヌエル・デ・アセバド・イ・スニガ(Manuel de Acevedo y Zúñiga / 1586-1653)は、1631年5月14日、ナポリに着任した。彼はスペインの宰相オリバーレスの妹と結婚しており、政治的には常にこの宰相に忠実であった。着任早々、その年の12月16日にヴェスヴィオの破壊的な噴火に遭遇するなど、モンテレイ伯の任期もまた決して平穏ではなかった。赴任当時からナポリの財政はかなり疲弊しており、モンテレイ伯はこれを補うために過酷な課税を行ったので概してナポリの貴族層からの支持はなかったが、通常通り2期を務めあげた。一方で彼は、芸術のパトロンとしては第一級の人物であり、この時期スペイン王と宰相の代理人として多くの絵画を収集し、ナポリの芸術家たちに多くの注文を与えた¹⁵。

第2節 ブエン・レティロ宮の洗礼者ヨハネの連作

モンテレイ伯がアルテミジアにもたらした注文として、まずは、ポッツォーリ大聖堂の内陣装飾の前哨戦ともいべき洗礼者ヨハネの連作を見ていこう。これらはかつて、スペイン王フェリペ4世の離宮ブエン・レティロ宮を飾っていた絵画群である。アルテミジアはこのうちの1枚である《洗礼者の誕生》(図2-3)を担当し、マッシモ・スタンツィオーネ、パオロ・フィノーリア(Paolo Finoglia / 生年不詳-1645年)がその他の場面を担当した¹⁶。

2-1 洗礼者ヨハネの連作

先行研究を確認しながらこの連作の基本的な情報を確認していこう。洗礼者ヨハネの連作は、当初、スタンツィオーネ《ザカリアへのお告げ》(図2-5)、ジェンティレスキ《洗礼者ヨハネの誕生》

ョンについては Brown and Kagan 1987 に詳しい。

¹³ 1631年4月19日の手紙で彼女は次のように述べている。「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ゃったことを閣下お知らせしたいのです。公はこちらに戻っていらっしゃるとか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いたします。」“Sappia V. S. che il sig. conte de Monterrey è venuto qui per viceré sintanto che il Duca d’Alcalà vada in Spagna a render conto delli suoi beni o mali portamenti, ch’io nolo so. Sebbene qui si dice che tornerà, io per me non so credo. Io mi trovo qui senza questo servizio, e però vorrei supplicar V. S. di procurar qualche occasione in Roma per me da servir con la mia servitù.” Bottari and Ticozzi 1976, vol. 1, pp. 342-348.

¹⁴ ガルツォーニの伝記的事柄については Casale 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 1999, pp. 56-59 を参照。

¹⁵ モンテレイ伯の副王としての活動に関しては、Coniglio 1967, pp. 231-239 を参照。

¹⁶ フィノーリアの活動については、展覧会カタログ Fonseca 2000 に詳しい。

17、スタンツィオーネ《両親へのいとまごい》(図 2-7/ 署名入り) および《洗礼者ヨハネの説教》(図 2-8)、フィノーリア《牢獄の洗礼者ヨハネ》、スタンツィオーネ《洗礼者ヨハネの斬首》(図 2-9) の 6 枚で構成されていたと見られる¹⁸。この 6 枚は 1660 年代にブエン・レティロ宮を訪問したラサロ・ディアス・デル・バレ (Lázaro Díaz del Valle / 1606- 1669 年) の記述に初めて現れ、さらに、1701 年にブエン・レティロ宮の目録に記録されている作品と一致する。その後、フィノーリアの《牢獄の洗礼者ヨハネ》を除く 5 枚は、1772 年にアルカサルの新宮殿の目録に記録されていることから、18 世紀の時点でブエン・レティロ宮から運び出されてしまったことになる。その後、19 世紀にプラド美術館に入り、スタンツィオーネとジェンティレスキの作品 5 点は、現在も同美術館に所蔵されている¹⁹。

ブエン・レティロ宮はフェリペ 4 世のために宰相オリバーレスが建設させたヴィラ (図 2-11, 2-12) で、かつてはマドリド郊外に壮麗な威容を誇った²⁰。多数の建築体と広大な庭園からなる、このいとも絢爛たる宮殿を飾るために、王と宰相は無数の絵画を集めた。実際にこの任務に当たったのは、ローマのスペイン大使やナポリの副王であった。宰相オリバーレスの姻戚であったモンテレイ伯爵はまさに適任者であった。副王モンテレイ伯がナポリからスペインに送った大量の絵画の中に、洗礼者ヨハネの連作が含まれていたと見られる。

この連作の受注は、後のポッツォーリ大聖堂装飾画を予感させる。この連作に参加した画家たち、すなわち、マッシモ・スタンツィオーネ、パオロ・フィノーリア、アルテミジア・ジェンティレスキの 3 人は、すべて、後にポッツォーリの内陣装飾にも参加しているからである。

2-2 制作年

洗礼者ヨハネの連作の制作年に関しては、多くの研究者が 1630 年前半に置いているが、受注状況を示す決定的な記録がないために意見は分かれている。まず、鍵となるのが 1637 年にフランチェスコ・グアリーノがソローフラ (アヴェリーノ県) で描いたマッシモ・スタンツィオーネ作品のコピーの存在である (図 2-6)。このコピーの存在から、1637 年以前に連作が仕上がっていたと見るのが妥当である。ガラード、コンティーニ、ビッセル、マン、といった多くの研究者もこの事実に着目している²¹。またヴァンヌーリが注目したように、フィノーリアは 1635 年にナポリを去り、コンヴェルサーノ (プーリア県) へ活動拠点を移すため、受注はこれ以前であった可能性が高い。また、アルテミジアの作品に限っていうならば、背景をヴィヴィアーノ・コダッツィに描かせていた可能性があり、このため、コダッツィがナポリにいたのが確実な 1634 年 1 月以降が想定できる²²。ビッセルはコダッツィがナポリにいた可能性のある 1633 年を上限とし、アルテミジアの作品の製作年代は、1633 年から 1634 年頃とした²³。しかし、近年、ウベダ・ロス・コボスは 1635 年より前にはブエン・レティロ宮装飾用の絵画がイタリアで集められることはまれだったことを理由に、この制作年に意義を唱えている²⁴。しかし、多くの研究者が指摘するように、アルテミジアは 1635 年の書簡の中で、スペイン国王への作品を完成させたと述べており、これは、《洗礼者ヨハネの誕生》である可能性がある。コンティーニ、ビッセル、マンがこれに賛同しており、ウベダ・ロス・コボスもまたこの点は受け入れているので、遅くとも 1635 年には注文がなされて

¹⁷ Bissell 1999, pp. 249-256.

¹⁸ スタンツィオーネの作品については次を参照。Schutze and Willette 1992, pp. 201-202.

¹⁹ フィノーリアの作品については、現存作品の中には特定されていない。Vannugli 1994, pp. 59-73.

²⁰ なおブエン・レティロ宮についてのモノグラフとして Brown and Elliot 1980 がある。

²¹ Garrard 1989, pp. 97-99; Contini 1991, pp. 67-68; Bissell 1999, pp. 249-256; Mann 2001, pp. 405-407.

²² Vannugli 1994, p. 64. なお、フィノーリアのコンヴェルサーノにおける活動は、Fanelli 2004 に詳しい。

²³ Bissell 1999, pp. 249-256.

²⁴ Ubeda Los Cobos in Contini and Solinas 2011, pp. 204-205.

いたことになる。従って、制作年は遅くとも 1634 年から 1635 年頃としてよいだろう²⁵。

また、モンテレイはイタリアで集めた絵画のコレクションを 2 度に分けてスペインに送ったとされており、最初は 1633 年、2 回目は自身の帰国と同じく 1637 年 11 月 12 日である²⁶。今のところ、どちらの輸送貨物に連作が含まれていたかは判明していない。ガラードとコンティーニは、6 枚の連作が 1633 年の便に含まれていたのではないかと推測している。一方で、ソローフラにある《ザカリアの幻視》の存在を考慮すれば、グアリーノがこれを制作した 1637 年頃までマッシモの《ザカリアへのお告げ》はイタリア国内に残っていた可能性もある。ゆえに、書簡との整合性の上からも、執筆者はむしろ 1637 年の船でスペインに送られたのではないかと考える。

2-3 エレミタ・デ・サン・フアン

6 枚の当初の設置場所については、ヴァンヌーリが、ブエン・レティロ宮内の庭園に点在していた草庵の一つ、エレミタ・デ・サン・フアン（図 2-13）内の礼拝堂か、あるいは書齋に設置されたという仮説を提出しており、これを支持する研究者は多い²⁷。また、ヴァンヌーリは、当初エレミタ・デ・サン・フアンに置かれた 6 枚の連作はオリバーレスの失脚（1643 年）後に王宮に移されたと推測している²⁸。

一方、ウベダ・ロス・コボスはこれに異論を唱える。ウベダ・ロス・コボスによれば、ヴァンヌーリの説では 1701 年の時点で連作が王宮の本館あったことの根拠が弱いという。もし、これらの連作が非常に高く評価されたから王宮に移されたというのなら、1701 年の目録でさらに高く査定されているティツィアーノの《荒野の聖ヨハネ》（消失）が王宮に移されるべきではないのかと疑問を呈している。また、近年、ガブリエーレ・フィナルディがローマで活躍したアレッサンドロ・トゥルキの描いた洗礼者ヨハネの連作がエレミタ・デ・サン・フアンの礼拝堂に置かれていたとする説を唱えていることを紹介し、ヴァンヌーリの説へ対抗している²⁹。従って、現時点ではヨハネの連作の 17 世紀当初の設置場所に関する議論は開かれたままであると言えるだろう。

また詳しい受注状況を記録した史料等は知られていないが、主な受注者は作品数から見てスタンツィオーネであったと見ていいだろう。何らかの事情でスタンツィオーネが他のふたりの画家をメンバーに入れたのか、あるいはスペイン側からフォノーリアとジェンティレスキに画面が割り振られたのかは不明である。

2-4 ヨハネ伝の図像と先行作例

ブエン・レティロ宮のために絵画化されたヨハネ伝は、ザカリアへのお告げで始まり、ヨハネの斬首でクライマックスを迎える³⁰。先行研究で想定されたサン・フアン礼拝堂とはやや規模が異なるが、洗礼者ヨハネの連作プログラムとしては、ローマのサン・ジョヴァンニ・デコッラート礼拝堂に残されたサルヴィアーティとその工房によるフレスコ連作（図 2-14）が参考になるかも知れない³¹。もっとも、こちらの装飾プログラムは祭壇画として《十字架降下》を置き、洗礼者ヨハ

²⁵ Garrard 1989, pp. 97-99; Contini 1991, pp. 67-68; Bissell 1999, pp. 249-256; Mann 2001, pp. 405-407.

²⁶ Brown and Elliott 1980, pp. 123-125.

²⁷ ヴァンヌーリによれば、エレミタ・デ・サン・フアンは、草庵と言いつつも、実質的にはブエン・レティロ宮の管理責任者の公邸としての機能をもっており、それなりの規模と部屋数を持った独立棟であったと見られる。Vannguli 1994, p. 68.

²⁸ Ibid., p. 68.

²⁹ Finaldi 2007, pp. 749-758 ; Ubeda Los Cobos in Contini and Solinas 2011, pp. 204-205.

³⁰ 洗礼者ヨハネの出生に関してはルカ（1:5-80）、処刑に関してはマルコ（6:14-29）。

³¹ サン・ジョヴァンニ・デコッラート教会の装飾に関するモノグラフとして、Weisz 1984 がある。

ネの生涯に加えて、キリスト伝的要素も含んでいる。従って、ブエン・レティロ宮でも採用されている主題に加えて、例えば、《ご訪問》や《キリストの洗礼》といった洗礼者ヨハネとキリスト双方に関わる重要なエピソードが取り入れられている。翻ってブエン・レティロ宮の連作は、洗礼者ヨハネに関するエピソードに限った主題選択となっており、《両親へのいとまごい》といった珍しい主題が採択されている一方、洗礼者ヨハネ伝にしばしば登場する《サロメのダンス》が採用されていない点などに特徴が認められる³²。マンが述べるように、アルテミジアの《洗礼者ヨハネの誕生》に見られる侍女たちを前景に据えた構図は、マリアの誕生の主題にもしばしば見られるもので、さほど稀とは言えない³³。そのような意味でアルテミジアは伝統的な構図を使用しているが、親密な雰囲気の中で描かれた室内表現は、極めて自然主義的な観点に基づいて行われている。侍女たちの一連の動作はごく自然な調子で捉えられている。右端に跪く女は湯の温度を確かめており、後ろでは継ぎ足し用の湯（あるいは温度調節用の水だろうか）の入った洗面器をもった同僚がそれを見守っている。右端の女はこれでいい、と言わんばかりに同僚の方を見ており、合図を受けてもうひとりの女が嬰兒を湯に入れようと手を伸ばしている。左の椅子に腰かけた侍女はタオルを持って、自分の出番が来るのを待っているようだ。

ガラードは、アルテミジアのこうした構図についてシモン・ヴーエのサン・タンジェロ・ア・セーニョの《割礼》の影響を指摘した。また、アルテミジアは当然、同じ画家のサン・フランチェスコ・ア・リーパ聖堂の《聖母の誕生》(図 2-15) も知っていたに違いないといわれている³⁴。確かに、新生児に湯あみをさせる侍女たちの姿は、アルテミジアの作品に描かれた前景の侍女たちの姿に通じるし、何よりも女性たちの群像を主要モチーフととらえた両画家の眼差しには共通するところがある。しかし、ヴーエのほうがよりモニュメンタルな人体描写に重きが置かれており、ジェンティレスキの方が連作としてのナラティブな要素を重視しているように見える。彼女の作品が 6 枚の連作の 1 枚とはいえ、それぞれが独立し対等な画面であるのに対し、ヴーエのほうは、スペースの限られた礼拝堂の側壁の装飾画である点がこうした差を生んでいるのかも知れない。

一方で、執筆者は、アルテミジアにとって父方のルーツでもあるフィレンツェ絵画の影響を指摘したい。現在、ジェノヴァのサン・シロ聖堂の礼拝堂にあるアウレリオ・ローミによる《洗礼者ヨハネの誕生》(図 2-16) である。縦長の場面を大きく 2 分割して、奥にベッドで休むエリザベツとそれを訪問するマリアを配し、前面に侍女たちがヨハネに産湯をつかわせている様子を描いている。アウレリオの作品は、アルテミジアの作品と比べはるかに描かれている人物も多く、より伝統的なイコノグラフィーに基づいているのは明白だが、前景に描いた生き生きとした侍女たちの姿で患者の目をとらえている点や、跪く侍女や産湯をつかわせようと赤子を抱え上げる侍女の姿には共通点を見出すことができる。

アウレリオの祭壇画自体は左端が切られてしまっているため原寸大下絵(図 2-17)を参照すると、当初侍女はアルテミジアの場合と同じく 4 人であった。左端の若い女性は水盤に湯を注いでいる。中央のふたりの女性は一方がヨハネを湯から抱き上げたところで、後ろの年配の女性がもつクッションに幼子を寝かせようとしている。手前にひざまずく女性は幼子の体を拭こうと、火鉢の上でタオルを温めている。右手前景の 3 人の人物像は三角形を形作っており、アルテミジアの作品と通じる人物配置となっている。

また、ナポリにおいても、先行する洗礼者ヨハネ伝の作例を見出すことができる。それは、サ

³² 同時代の作例としては、ローマのサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ教会の洗礼堂(サン・ジョヴァンニ・イン・フォンテ)においてアンドレア・サッキが制作したフレスコ連作(1644年)が挙げられる。ここにも両親へのいとまごいの場面が見られる。Réau 1956, vol. II-1, p. 443.

³³ Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 405-407.

³⁴ Garrard 1989 p. 99; Mann in Christiansen and Mann 2001, p. 406; Locker 2015, pp. 31-32.

ン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ聖堂に保存されている3枚の絵画で、ジョヴァンニ・バルドゥッチ (Giovanni Balducci / 1560-1631年) 《洗礼者ヨハネの誕生》(図2-18)、《洗礼者ヨハネの説教》(図2-19)、《洗礼者ヨハネの斬首》(図2-20)である³⁵。これらの3枚は、かつて、サン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ聖堂の天井を飾っていた。《ヨハネの誕生》においては、やはり手前に人物で形づくられた三角形の構図が配される等、共通点がある。この教会については、第5章で詳述するが、アルテミジアの墓がここにあったと言われることから、彼女が生前からこの教会に通いこれらの作品を知っていた可能性は高い。

2-5 《洗礼者ヨハネの誕生》の評価

アルテミジアの《洗礼者ヨハネの誕生》(図2-3)には、ガラードをはじめとして古典的であるという評価がされている³⁶。確かに、この作品は1610年代から20年代に見られたような強烈的なキアロースクーロや激しい感情の表出などは見られず、アルテミジアの画風はそのような意味ではカラヴァッジズムから離れ、ややボローニャ派的な自然主義に近づいていっているように見える。確認したように、構図もかなり伝統的なものへと回帰している。また、連作の中でスタンツィオーネがややカラヴァッジズム寄りに、逆にジェンティレスキがボローニャ派寄りに画風を変えて両者が歩み寄っているというガラードの指摘は興味深い³⁷。

実際に、アルテミジアとマッシモの間には、多くの作品に相互的な影響関係を見ることが出来る。洗礼者ヨハネの連作に関連するところでは、マッシモ・スタンツィオーネは後年マリア伝連作を描く際に、《聖母の誕生》(マドンナ・チェリ聖堂, 1643-1645年)において、アルテミジアの《洗礼者ヨハネの誕生》の構図を参照しているように見受けられる³⁸。

連作のハーモニーを保ちつつ、その一方で、アルテミジアは自らの作品をマッシモの作品から峻別する工夫を怠らなかった。作品中、《受胎告知》と同様に床に落ちた紙片の上に書かれた署名(図2-4)は印象的である。これについて、マンは次のように考察している。この名前が書かれた紙がザカリアの足元にこれ見よがしに落ちているのは偶然ではなく、ここでザカリアが息子の命名をしていることに因んでいるのかも知れないというのだ。つまり、ザカリアが「その名はヨハネ」と板に書いたエピソードを意識して、アルテミジアはまさに(作者の)「その名はアルテミジア」と宣言するために、ここに自らの名前を書き込んだのではないかというわけである³⁹。ナポリの画壇を席卷していたマッシモとの合作というチャンスに、アルテミジアはパトロンたちに自らの実力をアピールすることに成功していると言えるだろう。

第3節 ポッツォーリ大聖堂内陣装飾画

洗礼者ヨハネの連作で見た実力が認められたのか、ブエン・レティロ宮の連作につづいて、アルテミジアはポッツォーリ大聖堂内陣装飾画に参加した。

ポッツォーリは、ナポリの北西約11キロに位置する港湾都市(図2-21)である。古来より交通の要所として発展し、使徒パウロが布教の途中に寄港した街として聖書にも登場する⁴⁰。リオーネ・テッラと呼ばれる岬の突端に、古代神殿を利用して建てられたこの街の大聖堂(図2-22, 2-23)は、1630年にポッツォーリの司教となったマルティン・デ・レオン・イ・カルデナス(Martín de León

³⁵ Strazzullo 1984, pp. 61-67.

³⁶ Garrard 1989, pp. 97-99

³⁷ Ibid., pp. 97-99.

³⁸ Schütze and Willette 1992, p. 220, fig. 230.

³⁹ Mann 2008, pp. 97-99.

⁴⁰ 聖パウロのポッツォーリ訪問については、使徒行伝(28:11-14)を参照。

y Cárdenas / 1584-1655 年) によって、大きな変貌を遂げることとなる⁴¹。工事によって新たにつくられた内陣部分(図 2-26)は、1635 年から 1640 年頃にかけてジョヴァンニ・ランフランコ (Giovanni Lanfranco / 1582 -1647 年) の工房を中心に、当時ナポリで活躍していた画家たちの作品で装飾された。この改修工事に際して、この街出身の助祭であり守護聖人である殉教者プロクロスへ捧げられていた同大聖堂は、元来の献堂対象に加え、新たにナポリの聖人として有名になった聖ヤヌアリウスへと再献堂された⁴²。

新しく改装された大聖堂のために、アルテミジアは 3 枚の絵を提供した。すなわち、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》(図 2-30)、《聖プロクロスと聖ニケア》(図 2-31)、および《マギの礼拝》(図 2-32) である。18 世紀のアヴェラルド・デ・メディチによるアルテミジア・ジェンティレスキ伝では、ポッツォーリ大聖堂の内陣にアルテミジアの手になる 2 枚の絵画が残るとしており、1 枚は《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》、もう 1 枚は現在も残っているアゴスティエーノ・ベルトラノ (Agostino Beltrano, 1607-1656) による大祭壇画《聖ヤヌアリウスの斬首》(図 2-33) を誤ってアルテミジアに帰属したものと見られる⁴³。この記述は、帰属の間違ひも含めて、アレッサンドロ・ダ・モッローナの伝記にも引き継がれている⁴⁴。近代美術史の枠組みでこの作品に初めて言及したのはロベルト・ロンギで、3 枚を正しくアルテミジアに帰属した⁴⁵。このうち、特に《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》はガラードによるモノグラフやピッセルによるカタログ・レゾネに収録されている他、2001 年のクリスチャンセンとマンによって開催された大回顧展に出品され、2011 年のミラノ展では修復された姿で公開されることとなった⁴⁶。

《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》を含む 3 枚について、注文主からの類推でスペイン系パトロネージとの関係が示唆されることは多かったが、これまで制作背景が詳しく考察されることはなかった。大聖堂が 1964 年に火災にあっていること、また、それ以前にも複数回にわたって聖堂内

⁴¹ マルティン・デ・レオン・イ・カルデナスはスペインのアルキドナ (マラガ県) の貴族の出身で、若くしてアウグスチノ会に加わった。サラマンカ大学で神学を学び、約 10 年のペルー宣教に従事して、帰国後アビラ大学で学位を取得。修道会内での地位を築いた。1630 年、トリヴェント司教に任命されると共にローマのサンタゴスティーノ聖堂にて司教に叙階される。しかし、実際には赴任せずローマにとどまり、翌 1631 年、スペイン王フェリペ四世の推挙により、教皇ウルバヌス 8 世によってポッツォーリ司教に任命され、同年着任した。以後、スペインから赴任してくるナポリ副王たちと政治的関係を持ちつつ、ポッツォーリの発展に貢献していくこととなる。デ・レオンについては Ambrasi and D' Ambrosio 1990, pp. 287-294 の他、モノグラフとして Vallejo Penedo 2001 がある。

⁴¹ Ambrasi and D' Ambrosio 1990, pp. 287-294.

⁴² 工事の経緯に関しては次を参照。D' Ambrosio 1973, pp. 27-32, 63; D' Ambrogio and Giamminelli 2000, pp. 21-25. ダンブロージョはヤヌアリウスへの再献堂については明言するのを避けている。また別の機会には、デ・レオンがヤヌアリウスを加えたことは認めながらも、プロクロスがポッツォーリ大聖堂の古くからいる唯一の献堂対象であると述べている。D' Ambrogio 2007, pp. 243-250.

その一方で 1973 年のモノグラフには、プロクロスとヤヌアリウスへの再献堂を示すデ・レオンの碑文が収録されている。D' Ambrosio 1973, p. 63. ここに収録された 1633 年の碑文では、明らかにふたりの聖人が大聖堂の献堂対象 (titolare) とされていることから、少なくともデ・レオンが大聖堂を献堂した当時、ヤヌアリウスも同様に捧げようと意図していたことは間違いない。

⁴³ Medici 1792, pp. 456-457.

⁴⁴ Da Morrona 1812, p. 483; Locker 2010, pp. 27-37.

⁴⁵ Longhi 1916, p. 313.

⁴⁶ Christiansen and Mann 2001, pp. 411-414; Contini and Solinas 2011, pp. 218-221. なお、大聖堂自体も修復が終わり 2014 年 5 月に一般公開された。

の修復などが行われており、内陣が創建当初の様子をとどめていない点がこの問題を難しくしてきた。この3枚の制作背景について、最も詳しく論じているのはビッセルだが、彼もまた、当初の配置については推測不可能とし、個別の作品の構図などから17世紀当時の配置などに言及するものの、やや唐突に1964年以前の配置場所が元来の場所であったのではないかと結論付けている⁴⁷。17世紀の内陣創建当初の各作品の配置が不明なことによって、個々の作品の解釈や制作背景の解明には限界が生じていると言える。

3-1 大聖堂の現状と先行研究

考察に先立って、大聖堂の現状を確認したい。ポッツォーリ大聖堂は1964年3月16日から翌17日にかけて発生した火災により、古代神殿を転用した身廊部分に大きな被害を受けて閉鎖された。本稿で取り上げる内陣部分は幸運にも焼け残り、内部を装飾していた絵画はとりはずされ、近隣の美術館で保存された。またこれと並行して、火災によって改めて姿を現した古代神殿遺構を中心に、建築体の修復と保存の可能性が模索されることとなった⁴⁸。頻発したりオーネ・テッラの地盤変動により、保存計画は容易に進まなかったが、近年ようやく建築体と絵画の修復が完了し、2014年5月、実に50年の歳月を経て、公開される運びとなった。2016年現在は、週末にミサが立てられる他、時間を限って一般の見学が許されている。

内陣部分の絵画は、火災による閉鎖以前の配置(図2-26, 2-27)に戻されており、大祭壇を中心に、北、東、西の三方の壁に、あわせて12の長方形の絵画区画が認められる。北壁の大祭壇を納めたアーチの両側面に1区画ずつ、さらに、東西の壁面には上段に2区画、下段に3区画、絵を配置するスペースがあり、上段の中央にはそれぞれ窓がうがたれている。大祭壇を納めた巨大なヴォールトの左右にもやはり小窓があり、午前中は東の窓から、午後は西の窓から日光が内陣と大祭壇を照らす。大祭壇はアゴスティーノ・ベルトラーノによる《聖ヤヌアリウスの斬首》(図2-33)で飾られている⁴⁹。

ポッツォーリ大聖堂についての先行研究としては、歴史研究家でありポッツォーリ司教でもあったアンジェロ・ダンブロージョの功績を挙げることができる⁵⁰。彼は主に歴史的関心から、司教区に保存された多くの史料を用い、大聖堂と司教区の歴史を明らかにした。しかし、内陣の絵画装飾に関しては、17世紀における具体的な配置や装飾プログラムに踏み込んで議論するには至っていない。大聖堂の絵画装飾に関する美術史的研究は、修復に際しての記録や特定の作品に関する限られた言及を除いて、ほとんど蓄積されてこなかった⁵¹。

また、火災後の修復計画においては、宗教施設としての機能回復を目指しながら、神殿遺構の保存と活用に主眼が置かれており、17世紀の大聖堂の状況に関しては等閑視されてきたと言わざるを得ない。さらに、火災以前、つまり20世紀の状況に復元された内陣には、明らかに17世紀の改修工事より後に加えられた絵画主題が見受けられること、配置に関しても主題同士の関係性

⁴⁷ Bissell 1999, pp. 256-259.

⁴⁸ 建築体の保存修復に関しては、2003年にカンパニア州主催の国際設計コンペティションが実施され、マルコ・デッツィ・バルデスキ案が採用された。これについては次を参照。Gianfrano 2006; Culotta, Florio and Sciascia 2006.

⁴⁹ アゴスティーノ・ベルトラーノに関するまとまった考察は少ないが、Della Ragione 2010, pp. 5-10にポッツォーリ大聖堂関連の作品が取り上げられている。特に《聖ヤヌアリウスの斬首》についてはLeone De Castris 1997, pp. 49-91でも言及されている。

⁵⁰ D'Ambrosio 1973; D. Ambrasi and D'Ambrosio 1990; D'Ambrosio and Giamminelli 2000.

⁵¹ 修復報告書としてOrtolani 1929が挙げられる。個別の作品に関する言及はそれぞれの註で紹介していく。

が無視されており整合性を欠くことから、17世紀の改修直後の状態を保存しているとは考えにくい。つまり、もはやアルテミジア・ジェンティレスキが装飾画を完成させた当時の内陣の様子は残されておらず、当初どのような意図に基づいてこの計画に関わった画家たちが制作を行ったかも現状からはわからないのである。

この内陣に置かれた絵画群には、ランフランコ、ジェンティレスキ、スタンツィオーネなど、17世紀のナポリの画派において大きな役割を果たした画家たちの作品が含まれている。しかし、これらの作品がある一定の目的を持った装飾画群として、包括的に扱われたことはなかった。今後、ここに参加した他の画家たちの作品を美術史的に取り上げていく上で、まずは内陣創建当初の状況を復元的に見ていく必要があるだろう。また、アルテミジアの作品については、内陣成立当初に関する復元案を示したのち、これに基づいて詳しく考察していきたい。

3-2 17世紀におけるポッツォーリ大聖堂改修工事とデ・レオン司教

まず、17世紀の内陣改修の経緯を追っていこう。1632年、ポッツォーリ司教デ・レオンは着任後初めての司教区訪問を行い、報告書を作成した。この記録は現在ポッツォーリ司教区歴史文書館に保管されている⁵²。この記録から、ポッツォーリの大聖堂はアウグストゥス神殿を利用したシンプルな長方形プランを持つ聖堂であったと考えられている（図2-25）。

同年ナポリにおいて、デ・レオンは建築家バルトロメオ・ピッキアッティ（Bartolomeo Picchiatti / 1571-1643年）との間に大聖堂改修工事の契約を結んだ⁵³。デ・レオンの指揮の下に行われた大聖堂の改修工事は、古代神殿を利用した古風なバシリカ式の聖堂を、バロック式のクーポラを備えた聖堂へと変貌させる大規模なものであった。この際、内部装飾のために多数の絵画が必要になったと考えられるが、画家への委託や支払いに関わる史料は伝わっておらず、現存する作品とデ・レオン司教の報告書のみが手掛かりである。

1635年、デ・レオンは司教として初めてのアド・リミナ報告書を提出した⁵⁴。デ・レオンが残した報告書は現在ヴァティカン機密文書館に1635年、1640年、1646年、1649年のものが計4通保存されている。これらの史料は、大聖堂の改修工事の発案者であるデ・レオンの意図を直接伝えるものとして貴重である。1635年の報告書からは、この時点で新たに増築された内陣部分が完成し、フレスコによる天井装飾がランフランコにより行われていたことが読み取れる。中央に聖母被昇天を配し、三位一体、大天使ミカエル、四人の福音書記者、教会博士聖アウグスティヌス、聖ヒエロニムス、聖グレゴリウス、聖アンブロシウス、さらにポッツォーリ司教である聖パトロバと聖ケルススが描かれていたという。これらは18世紀に破壊され現存しない。同報告書内にはまた、《聖ヤヌアリウスの斬首》を描いた大祭壇画および、身廊に置かれた各礼拝堂の祭壇画に関する記述がある⁵⁵。デ・レオン司教は、1635年および1640年にヴァティカンに提出したアド・リミナ報告書において、大祭壇を飾る大画面が「ボローニャのガイド」（ガイド・レーニ）によって描かれ、装飾がランフランコやその他の画家の手になることに言及するのみで、その他の画家に

⁵² Archivio Storico Diocesano di Pozzuoli, Sez. I, Vescovi e Curia, Atti di S. Visita di Martino de León y Cárdenas, Martino de León y Cárdenas, 1632; A. D'Ambrosio 1973, pp. 111-113

⁵³ また、翌1633年4月30日に大聖堂を再献堂した。D'Ambrosio and Giamminelli 2000, p. 22. なおピッキアッティは、コジモ・ファンザーゴと並ぶナポリバロックの代表的建築家である。Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica, vol. 4, p. 444.

⁵⁴ アド・リミナ報告書とは、司教がヴァティカンへの定期訪問（アド・リミナ）を行う際に提出される報告書である。17世紀のポッツォーリの場合は原則として3年毎に行われていた。

⁵⁵ Archivio Segreto Vaticano, Congregazione del Concilio, Relationes Dioecesium, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 A, De León y Cárdenas, 1635. なお、D'Ambrosio and Giamminelli 2000, p. 22にこの内容に関する言及がある。

については具体的な分担を明らかにしていない⁵⁶。デ・レオンは、同時期にドメニキーノが装飾していたナポリ大聖堂のテゾーロ礼拝堂になって、ボローニャ風の作品を求めたのかも知れない。しかし実際に大祭壇に置かれた絵、《聖ヤヌアリウスの斬首》は様式的に見てグイド・レーニ（グイド・レーニ（Guido Reni / 1575- 1642 年）の作品ではなく、現在はアゴステイーノ・ベルトラーノに帰属されている⁵⁷。

1636 年、デ・レオンはコジモ・ファンザーゴ（Cosimo Fanzago / 1591-1678 年）との間に第二次改修工事の契約を結んだ。この工事により、内陣は北側にさらに拡張され、大祭壇が拡張された部分へ移動された⁵⁸。続く 1640 年の報告書には、内陣壁面に配された絵画として 11 主題が挙げられている⁵⁹。現在 12 の絵画区画が認められるのに対し、11 主題しか列挙されていない理由については、今日に至るまで明らかにされていない。詳しい主題については、後述する。

デ・レオンはここで、具体的な画家名としてはランフランコのみを挙げているが、主に現存作品に残された署名や絵画様式に基づく判断から、アルテミジア・ジェンティレスキ、マッシモ・スタンツィオーネ、パオロ・フィノーリア、チェーザレ・フラカンツァーノ（Cesare Fracanzano / 1605-1651 年）といった、ナポリで活躍した複数の画家が参加していたことがわかっている⁶⁰。フレスコ装飾は主にランフランコとその工房に、油彩画に関しては、ナポリの複数の画家たちに分担されたと見られる。

アルテミジアがこの装飾プログラムに参加することになった背景には、洗礼者ヨハネの連作と同様にスペイン系の人脈が想定される。既に述べたように、洗礼者ヨハネの連作を実際に委託したのは、モンテレイ伯であると見られ、彼は同時期に着任したデ・レオン司教と親しかった。従って、アルテミジアは、今回はスタンツィオーネの補佐的な役割ではなく、彼と同等の立場で、ランフランコ工房と受注を分け合ったと考えられる。

1646 年の報告書は、内陣部分に関しては 1640 年の報告書を踏襲したものとなっており、列挙されている主題の数や順序も変わらない。また 1649 年の報告書には、もはや内陣の詳しい記述がないため、ここでは詳細を省く⁶¹。これらの報告書の記述を総合すると、内陣部分に関しては、お

⁵⁶ ナポリ大聖堂のテゾーロ礼拝堂（Cappella del tesoro di san Gennaro）の装飾をめぐるのは、1610 年代からドメニキーノが死去する 1641 年まで、地元の芸術家たちの反発にもかかわらず、礼拝堂委員会はローマ・ボローニャ系の画家の招聘を繰り返している。Strazzullo 1978, pp. 11-22.

⁵⁷ ポツォーリ大聖堂の大祭壇画に関しては、様式的にグイド・レーニの作品でないのは明らかである。18 世紀の目録では、ピエトロ・ダ・コルトーナ（Pietro da Cortona / 1596-1669 年）、近代に入ってからヨハン・ハインリヒ・シェーンフェルト（Johann Heinrich Schönfeld / 1609-1684 年）への帰属も挙げられているが、現在はアゴステイーノ・ベルトラーノに帰属されている。Ortlani 1929, pp. 7-9; D'Ambrosio and Giamminelli 2000, pp. 99-100.

⁵⁸ D'Ambrosio 1973, pp. 27-31; D'Ambrosio and Giamminelli 2000, pp. 23-24. コジモ・ファンザーゴは 17 世紀前半にナポリを席卷した建築家のひとりである。Spinosa 1994, pp. 736-743

なお、ピッキアッティ及びファンザーゴなどを含む 17 世紀のナポリの建築の全容を解説したものとして Kawamura 2015 などがある。

⁵⁹ Archivio Segreto Vaticano, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 A, De León y Cárdenas, 1640.

⁶⁰ 1929 年に行われた絵画修復の際、セルジョ・オルトラーニは署名および様式に基づいて他の作者に言及しており、現在までおおむねこの帰属が引き継がれている。Ortlani 1929, pp. 7-9. 一部の作品については、オルトラーニが判断した帰属と後にダンブロージョとジャミネッリの研究において示された帰属は異なっている場合がある。本稿ではダンブロージョとジャミネッリの帰属に従う。D'Ambrosio and Giamminelli 2000, pp. 99-100.

⁶¹ Archivio Segreto Vaticano, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 A, De León y Cárdenas, 1646; 1649.

およそ 1640 年には一応の完成を見ていたと判断できる。次に、この 1635 年から 1640 年に行われた絵画装飾プロジェクトに焦点を当てて、1640 年のアド・リミナ報告書の内容をさらに詳しく見ていきたい。

3-3 1640 年のアド・リミナ報告書

1640 年のアド・リミナ報告書において、デ・レオンは次のように記している⁶²。

(前略) 前述の定期訪問の報告書において示された絵画の他に、我々が内陣や前述の大聖堂の祭壇以外の場所に設置した絵画を付け加える⁶³。これらの絵画は非常に壮麗で美しいものであり、カヴァリエーレ・ジョヴァンニ・ランフランコとその他の様々な高名で卓越した画家たちによって仕上げられた。以下の通りである。

我らの主イエス・キリストの誕生〔①〕、聖受難の前に祈る主〔②〕、主イエス・キリストの出現〔③〕⁶⁴、聖ロザリオの聖母〔④〕、レッジョ・カラブリアからポッツォーリに到来する聖パウロ〔⑤〕、聖使徒の弟子聖オネシムス〔⑥〕、ポッツォーリ司教にしてポッツォーリ教会の創設者たる使徒聖パトロバ〔⑦〕、聖ペテロから叙任される聖ケルスス〔⑧〕、殉教者にしてポッツォーリの守護聖人聖プロクロスと母聖ニケア〔⑨〕、ポッツォーリの円形闘技場で野獣の前に晒されている聖ヤヌアリウスと殉教の仲間〔⑩〕、最後に、ポッツォーリにおいて殉教の栄冠を授かった聖オネシムス、聖エラスムス、聖フィラデルフス、聖キリヌス〔⑪〕(後略)⁶⁵(訳文内の番号は執筆者による。この番号は内陣の現状及び復元図における各絵画の番号に対応する。)

この記述から、デ・レオンが内陣の壁面装飾に関して、大別すると三系統の主題を提示していたことがわかる。第一に、イエス・キリストあるいは聖母マリアに関わる主題、第二に使徒パウ

⁶² “Ultra tabulas in dicta alia visitatione relatas addidimus etiam alias insignes magnas tabulas ab eodem Equite Iohannes Lanfranco, et alijs diversis famosis, et peritioribus pictoribus confectas, quas in choro, et alijs locis extra altaria dictæ Cathedralis posuimus, videlicet. / Iconas Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, eiusdem ante sanctissimam Passionem orantis, Apparitionis eiusdem Domini Nostri Iesu Christi, Beatæ Virginis Sanctissimi Rosarij, Sancti Pauli Apostoli e Regio Puteolos adeuntis, Sancti Onesimi eiusdem Sancti Apostoli discipuli, Sancti Patrobe(sic) Apostoli Episcopi Puteolani Ecclesiam Puteolanam fundantis, Sancti Celsi Episcopi Puteolani a Principe Apostolorum consecrationem accipientis, Sancti Proculi Martyris Puteolani, et Titularis cum Sancta Nicea matre, Sancti Ianuarij Episcopi, et Sociorum Martyrum in amphiteatro Puteolano feris obiectorum, ac S[anctorum] Onesimi, Erasmi, Philadelphi, Cyrini, et sociorum, qui in hac eadem Civitate martyrio coronati fuerunt”. Archivio Segreto Vaticano, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 A, De León y Cárdenas, 1640, stampati. Published by D’Ambrogio and Giaminelli (D’Ambrogio and Giaminelli 2000, pp. 23-24); by Kawai (Kawai 2015b, pp. 279-280).

⁶³ 1635 年のアド・リミナ報告書を指すと思われる。同報告書には内陣天井のフレスコによる装飾画、大祭壇画および身廊に置かれた各祭壇の祭壇画に関する記述がある。Archivio Segreto Vaticano, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 A, De León y Cárdenas, 1635.

⁶⁴ 「主の公現」と解釈した。従って現存作品としてはアルテミジア・ジェンティレスキの《マギの礼拝》を想定している。

⁶⁵ Archivio Segreto Vaticano, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 A, De León y Cárdenas, 1640. 資料編史料 8 を参照。

ロとペテロに関わる主題、第三にポッツォーリの殉教者に関わる主題である⁶⁶。このうち、特にポッツォーリの教会を特徴づけている第二、第三の主題群に関して取り上げる。

まず使徒ペテロとパウロに関する主題としては、《聖パウロのポッツォーリ到来》(図 2-37)、《フィレモンに手紙を書く聖パウロ》(図 2-38)、《説教する聖パトロバ》(図 2-39)、《聖ケルススを叙任する聖ペテロ》(図 2-40) が挙げられる。ジョヴァンニ・ランフランコによる《聖パウロのポッツォーリ到来》は、「使徒行伝」28 章において言及されている使徒パウロのポッツォーリ寄港を描いたものである⁶⁷。このエピソードはポッツォーリ教会の起源に関わるものとして重視されている⁶⁸。また、もう一つの主題であるチェーザレ・フラカンツァーノによる《フィレモンに手紙を書く聖パウロ》は新約聖書「フィレモンへの手紙」にその主題を得ている⁶⁹。布教の途上ローマでとらえられたパウロは、奴隷の身分であった弟子のひとりオネシムスに紹介状を持たせて弟子フィレモンの元へと送り出す。さらにマッシモ・スタンツィオーネによる《説教する聖パトロバ》もまた、パウロと関連付けられる⁷⁰。初代ポッツォーリ司教であるパトロバは、新約聖書「ローマ人への手紙」16 章においてパウロの弟子として列挙されている人物と同一視されるからである⁷¹。

またもうひとりの使徒ペテロに関する作品には、パオロ・フィノーリアによる《聖ケルススを叙任する聖ペテロ》がある⁷²。聖書には直接言及されていないものの、ポッツォーリにおいては伝統的に第二代司教であるケルススが使徒ペテロから叙任されたといわれている⁷³。これらの絵画からは、二大使徒ペテロとパウロによってポッツォーリ教会の起源の古さを強調しようとする意図がくみとれる。

次に、ポッツォーリの殉教者たちを描いた主題としては、《聖オネシムス、聖エラスムス、聖フィラデルフス、聖キリヌスの殉教》、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》《聖プロクロスと聖ニケア》が挙げられる。ジョヴァンニ・ランフランコ工房による《聖オネシムス、聖エラスムス、聖フィラデルフス、聖キリヌスの殉教》(図 2-36) は 3 世紀に殉教した三兄弟の伝説を描いたものである⁷⁴。古代名をヴァスコンといわれたイベリア半島の一地方出身のアルフィウス、フィラデルフス、キリヌスの三兄弟は、いとこのエラスムスと共に、伝道師オネシムスによって改宗させられた。しかし、その後迫害され、ローマでの詮議の後ポッツォーリに送られた。三兄弟はさらにシチリア

⁶⁶ ビッセルもこの 1640 年の記録から、内陣のプログラムがキリストおよびマリア伝的主題から、ポッツォーリの歴史上重要な聖人の伝説へと構成されていることを示唆している。Bissell 1999, p. 257. 本稿ではより詳細に、聖人伝を二大使徒に関わるものとポッツォーリの聖人たちに関わるものへと分類し三つに大別した。

⁶⁷ ランフランコのポッツォーリ大聖堂関連の受注に関しては次のモノグラフを参照。Bernini 1985, pp. 109-110. また、本作品に関しては次のカタログに詳しい。Schleier 2001, pp. 312-313.

⁶⁸ ポッツォーリの教会史に関しては次を参照。Ughelli 1720, pp. 267-290; Scherillo 1845, pp. 909-915; Ambrasi and D' Ambrosio 1990, pp. 3-17.

⁶⁹ 本作品を含むポッツォーリ大聖堂関連の作品は、兄弟のフランチェスコ・フラカンツァーノとの共作とも言われている。次のモノグラフを参照。Della Ragione 2011, pp. 31-34.

⁷⁰ 本作品に関しては次を参照。Schütze and Willette 1992, p. 210.

⁷¹ 聖パトロバについては次を参照。Stramare 1968, pp. 414-116; Ambrasi and D' Ambrosio 1990, pp. 3-17.

⁷² 本作品については次のカタログに収録されているものの、執筆者のバルボーネ・プリエーゼは、この主題を《聖アスプレンを叙任する聖ペテロ》と解釈している。Fonseca 2000, p.162.

⁷³ 聖ケルススに関しては次を参照。Ambrasi and D' Ambrosio 1990, pp. 3-17; Falkenstein 1962, p.1120.

⁷⁴ 本作品については Schleier 2001, pp. 312-313 において参考作品として言及されている。また、Schleier 2006, pp. 106-108 において、特に構想素描との関連からランフランコ工房作であることが裏付けられている。

に連行され、オネシムスとエラスムスはポッツォーリで殉教したという。絵の中では、まさに皇帝ウァレリアヌスが、殉教者たちをポッツォーリへ送るように命令しているところである⁷⁵。

アルテミジアの描いた《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》は、大聖堂の再献堂を考慮すれば、きわめて妥当な主題選択である⁷⁶。聖ヤヌアリウスは4世紀にポッツォーリで殉教したベネヴェント司教で、ナポリの守護聖人である⁷⁷。ディオクレティアヌス帝による、キリスト教大迫害の折、助祭フェストゥスと読師デシデリウスを伴い、囚われの助祭ソシウスを訪ねてベネヴェントからノーラに赴いたヤヌアリウスは、そこで信仰を告白し、自らも囚われることとなった。彼らは共にポッツォーリへと連行され、円形闘技場で野獣によって殺されるはずであったが、奇跡ゆえに救われ、ポッツォーリで俗人エウティクスとアクティウス、助祭プロクロスも加わり、改めて近郊のソルファターラにおいて斬首された。遺体はポッツォーリ近郊のカンポ・マルチャーノと呼ばれた場所に葬られるが、5世紀にナポリへ移された。その後数度の移葬を経て、遺骸は15世紀に再びナポリへもたらされ、現在に至る⁷⁸。同じくジェンティレスキの《聖プロクロスと聖ニケア》には、ヤヌアリウスに随って殉教した助祭であり、大聖堂の元来の献堂対象であるプロクロスが、その母ニケアと共に描かれている⁷⁹。

これらの主題選択からは、新たにヤヌアリウスをこの大聖堂の献堂対象に加えるに際して、この聖人の殉教伝を取り込もうとする意図に加え、ポッツォーリに関係する殉教者たちを積極的に顕彰しようという傾向が認められる。

3-4 18世紀の目録

デ・レオンはこれらの主題を、イエス・キリストに関わるものから使徒ペテロとパウロに関わるもの、そしてこの土地の殉教者たちに関わるものへと、一定の序列をもたせながら列挙している。この列挙順に鑑みて、これらの主題の序列はおそらく内陣の空間にも反映されたと考えられ、デ・レオンが一定の階層性をもたせながら各イメージを配置することを意図していたと推測できる。実際に内陣の建築体は二段に絵画を配置することが可能な構造となっている。これを受けて、執筆者はデ・レオンが東西の壁面上段に、イエス・キリストと聖母マリアに関する主題を配したのではないかと推測した。

一方で、火災以前の内陣の状況は、既に見たように17世紀の状況とは大きく異なると考えられる。内陣の絵画配置がどのように変えられていったのかを知るために、18世紀の未刊行史料を新たにとりあげて見ていく。デ・レオンの意図に基づいてつくられた内陣は、後任の司教たちによって徐々に改変されていったが、特に18世紀のポッツォーリ司教ニコラ・デ・ローザ (Nicola de Rosa di Villarosa / 1693-1774) によって行われた修復は、内陣における最初の大きな改変であった可能性が高い。1762年、デ・ローザは、内陣部の絵画を修復したことをアド・リミナ報告書にお

⁷⁵ 聖オネシムス以下の殉教者たちについては次を参照。Morabito 1961, pp. 832-833; D'Ambrosio and Giamminelli 2000, pp. 99-100.

⁷⁶ 本作品は、18世紀の伝記において大聖堂内にあるジェンティレスキの作品として言及されている。Da Morrina 1812, vol. 2, p. 485. なお、本作品は次のモノグラフおよびカタログに収録されている。Bissell 1999, pp. 256-259; Christiansen and Mann 2001, pp. 411-414; Contini and Solinas 2011, pp. 218-221.

⁷⁷ ヤヌアリウスの殉教日は305年9月19日とされており、現在もその祭日にはナポリ全市をあげて盛大な祝祭が行われる。

⁷⁸ ヤヌアリウス伝については、Ambrasi 1965, pp.135-151を参照。

⁷⁹ 本作品については次のカタログで参考作品として言及されている。Christiansen and Mann 2001, pp. 411-414. また、次のモノグラフおよびカタログに収録されている。Bissell 1999, pp. 256-259; Contini and Solinas 2011, pp. 222-223. なお聖プロクロスに関しては次を参照。Ambrasi and D'Ambrosio 1990, pp. 3-17; Ambrasi 1965, pp.135-151.

いて記している⁸⁰。執筆者がポッツォーリ司教区歴史文書館で行った調査の成果として、デ・ローザによる修復後の、1768年のものと考えられる目録を紹介する。

レオーネ猊下⁸¹の時代に描かれたポッツォーリ大聖堂の絵画の作者、あるいは画家たちに関する覚え書き。レオーネ猊下はこの教会の建築体を整え修理した後、ポッツォーリにおける在任期間を通して大聖堂を以下の絵画によって装飾した。在任期間は1630年から1650年であり、その後レオーネ猊下はパレルモの大司教区へ移った。この後述べる画家たちに関する記述は、前述のレオーネ猊下の司教総代理を務めた司教座聖堂参事会員カルロ・ディ・コスタンツォ師⁸²により我々に伝えられたものである。次の通りである。大祭壇の聖ヤヌアリウスとその随員たちを描いた絵は、ローマのサン・シストの枢機卿⁸³によって前述のレオーネ猊下に送られたもので、ピエトロ・ダ・コルトーナの作品である⁸⁴。ナポリ副王レイス伯爵はこの作品にたいそう魅了され、この絵を獲得するために前述のレオーネ猊下に2000ドゥカートもの寄付をした⁸⁵。

前述の大祭壇の上部にあるアーチの曲面に描かれた《枢要徳》はジョヴァンニ・ランフランコの一弟子の作品である。大祭壇の上部にあるアーチの両脇の壁面には聖アクティウスと殉教者エウティクスが描かれている⁸⁶。

内陣内の福音書側〔祭壇に向かって左〕⁸⁷にある絵画は次の通り。

——聖アクティウスの下に位置する聖ニケアと聖プロクロスの絵はアンニーバレ・カラッチの作品である〔⑨〕⁸⁸。

——内陣の最も上に位置する聖イグナチオ・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエルの絵はジュゼペ・デ・リベラの作品である〔⑩〕。

——上記の絵画〔聖イグナチオ・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエル〕と並置されている聖アレクサンデルの絵はアゴスティーノ・ベルトラーノの作品である〔⑪〕。

⁸⁰ デ・ローザは、報告書内で大聖堂を装飾していた絵画が時の経過と共に傷んでいたことに言及している。これが絵画の入れ替えの動機の一つであったと考えられる。Archivio Segreto Vaticano, Congr. Concilio, Relat. Dioec. 670 B, De Rosa, 1762.

⁸¹ デ・レオンを指す。実際の任命年は1631年である。彼は1650年にスペイン支配下のシチリアの首都、パレルモの大司教に任命され、ポッツォーリを去った。

⁸² カルロ・ディ・コスタンツォについては不詳。

⁸³ ラウディヴィオ・ザッキア枢機卿 (Laudivio Zacchia / 在位 1626-1637年) を指す。デ・レオンを司教に叙階した人物である。

⁸⁴ 大祭壇画《聖ヤヌアリウスの斬首》は現在アゴスティーノ・ベルトラーノに帰属されている。ピエトロ・ダ・コルトーナへの帰属は17世紀の史料からは裏付けられず、現存作品に鑑みても支持できない。

⁸⁵ ナポリ副王モンテレイ伯爵マヌエル・デ・アセベド・イ・スニガ (在位 1631-1637年) を指すと見られる。他の史料からこの記述を裏付けることはできないが、ここからは、モンテレイ伯爵がポッツォーリ大聖堂の祭壇画に関してなにがしかの金銭的支援をした可能性が読み取れる。

⁸⁶ これらの作品は現存しない。

⁸⁷ 原則として福音書側は祭壇の左、書簡側は祭壇の右である。会衆との対面式のミサを認めた第二ヴァティカン公会議 (1962-1965年) 以前のため、祭壇の左右は、司祭が祭壇へ向かった状態 (つまり現在とは異なり会衆に背をみせた状態) で判断される。従って、18世紀のポッツォーリ大聖堂においては、福音書側が西 (祭壇に向かって左手)、書簡側が東 (同右手) であると考えられる。

⁸⁸ アルテミジア・ジェンティレスキ《聖プロクロスと聖ニケア》を指し、アンニーバレ・カラッチへの帰属は明らかな誤りである。

- 聖イグナチオと聖フランシスコ・ザビエルの絵の下にある説教する聖パトロバの絵はカヴァリエーレ・マッシモの作品である〔⑦〕。
 - 聖パトロバに並置された菜園における祈りの絵はフランチェスコ・フラカンツァーノの作品である〔②〕。
 - 《菜園における祈り》の後に置かれた聖パウロのポツォーリ到来と聖パトロバの絵はジョヴァンニ・ランフランコの作品である〔⑤〕。
 - 内陣内の書簡側〔祭壇に向かって右〕に位置する絵画。
 - 小礼拝堂の入り口の上にある聖オネシムス、聖エラスムスと仲間たちの絵は逸名画家の作品である〔⑩〕。
 - 上方に位置する三人のマギの礼拝の絵は、マッシモの弟子、アルテミジア・ジェンティレスキの作品である〔③〕。
 - 上述の絵に並置された聖アルテマスの絵はジョヴァンニ・ランフランコの作品である〔⑥〕。
 - 聖ペテロが聖ケルススを叙任している絵はパオロ・フィノーリアの作品である〔⑧〕。
 - 降誕の絵はフランチェスコ・フラカンツァーノの作品である〔①〕。
 - 円形闘技場でライオンの真ん中にある聖ヤヌアリウスの絵はアルテミジア・ジェンティレスキの作品である〔⑩〕。(後略)⁸⁹
- (執筆者訳。文中の番号〔①～⑩〕は1640年のアド・リミナ報告書における登場順を示し、新たに登場した作品にはアルファベット〔A～C〕を充てた。)

この執筆者不明の史料には、当時大聖堂内にあった絵画作品の主題と作者が全て列挙されている。作者の同定に関しては既に混乱が見られるが、18世紀当時の内陣の様子を伝えるものとして貴重である⁹⁰。ここで見られる絵画の配置は火災以前のものと異なっているが、主題に関しては失われたものを除き完全に一致している(図版編表2)。従って、18世紀以降の絵画の配置は大幅に変わっているものの、内陣における絵画の入れ替え自体はこの後行われていないと考えられる(図2-28)。

この目録からは、18世紀から20世紀にいたる間に、東壁と西壁の間で移動した絵画が多くあることがわかる。また17世紀のデ・レオンの報告書と比べると、数点の絵画が内陣から消え、新たに数点の絵画が内陣に加えられたことがわかる。従って、1762年までに、デ・ローザによって行われたこの絵画の修復と入れ替えが、どのような手順に基づいて行われたのかを考察することが17世紀の内陣の様子を知る上で重要である。

18世紀に内陣から消えた2点のうち、《ロザリオの聖母》は後世に伝わっておらず、追跡できない。《フィレモンに手紙を書く聖パウロ》はサイズを縮小され、18世紀に新たにつくられたサン・プロコロ礼拝堂に移され、さらに火災以前の20世紀には大聖堂東側に接続されたサンティッシモ・コロポ・ディ・クリスト礼拝堂に置かれていたことがダンプロージョとジャミネッリによって報告されている⁹¹。この先行研究において、デ・ローザは《無原罪の御宿り》の代わりに《聖イグナチオ・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエル》(図2-41)を入れ、さらに《フィレモンに

⁸⁹ Archivio Storico Diocesano di Pozzuoli, *Chiesa Cattedrale*, Busta 5, Fascicolo 1768-1778 (collocazione provvisoria), non numerati, Anonimo autore, 1768. 本史料は製本された大聖堂関連史料雑録の中に含まれており、ページ番号などはなく、正確な起草日や筆者も不明である。また、Kawai 2015b に一部引用されるまで、ポツォーリにおいても未刊行であった。資料編史料8を参照。

⁹⁰ 1640年のアド・リミナにおいて言及されている具体的な画家名はランフランコのみである。

⁹¹ D'Ambrosio and Giamminelli 2000, pp. 25, 99-100.

手紙を書く聖パウロ》の代わりに《聖アレクサンデルの奇跡》(図 2-42) 入れたと考えられている⁹²。しかし、18 世紀の目録によれば、デ・ローザは従来言われていたように、《聖イグナチオ・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエル》と《聖アレクサンデルの奇跡》の 2 点にとどまらず、《聖アルテマスの殉教》(図 2-43) を含んだ 3 点の絵画を新たに内陣に加えた可能性が高い。なぜなら、これらの 3 点は 1640 年のアド・リミナ報告書をはじめとする 17 世紀の史料においては内陣に置かれていたことが確認できず、1768 年の目録で初めて現れる主題だからである。

デ・ローザは報告書においてどの絵をどの場所に入れ替えたかについては詳しく述べておらず、ジャミネッリとダンブロージョが述べた入れ替えの可能性は推測の域を出ない。本稿で述べる入れ替えの手順もまた、決定的な証拠を示すことはできないが、残された状況を総合的に見て、最も蓋然性の高い入れ替え手順を推理していきたい。

まず、デ・ローザが加えた可能性が極めて高いこれらの 3 点の絵が、いずれも上段に入れ替えられていることに注目したい。上段において、唯一残されている 17 世紀のアド・リミナ報告書に言及された絵画は、アルテミジア・ジェンティレスキの《マギの礼拝》(図 2-32) である⁹³。デ・レオンの 1640 年のアド・リミナ報告書にあるイエス・キリストの主題と合致する絵画が、上段の右端に残されていることに鑑みて、この上段には、1640 年のアド・リミナ報告書で先頭に列挙された四点の主題、つまり、《羊飼いの礼拝》(図 2-34)、《オリーブ山の祈り》(図 2-35)、《マギの礼拝》、《ロザリオの聖母》(消失) があった可能性が高いと言える⁹⁴。

一方、18 世紀の段階では、これらキリストの主題は下段中央にそれぞれ配されている。代わりに上段の祭壇側には、《聖アレクサンデルの奇跡》、《聖アルテマスの殉教》という、共にポッツォーリで殉教したとされるが、一般的にはあまり知られていない聖人の肖像が入れられている⁹⁵。デ・ローザは、上下の階層を無視して主題を配置する一方で、左右の主題の関係の対称性に関しては、ある程度考慮したように思われる。デ・ローザの行った入れ替えに関して、執筆者は次のように考える。

デ・ローザは《ロザリオの聖母》の代わりに主題的には全くつながりのない《聖イグナチオ・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエル》を入れ、さらにキリストの主題 2 点を上段から下段に下ろし、その代りにポッツォーリで殉教した聖人の主題 2 点を、左右の対称性に配慮しながら入れ替えた⁹⁶。この結果、行場のなくなった《フィレンモンに手紙を書く聖パウロ》が内陣から出されることとなった。

なお、《聖アレクサンデルの奇跡》、《聖アルテマスの殉教》には、それぞれ画面の右端と左端に署名が入っている。東西の壁面に置かれた時、これらの署名は祭壇側の等位面に向かい合う形に

⁹² なお、《無原罪の御宿り》が壁面に置かれていたという記録はなく、ジャミネッリとダンブロージョはここで、《ロザリオの聖母》を誤って《無原罪の御宿り》と表記しているように見受けられる。D'Ambrosio and Giamminelli 2000, p. 25.

⁹³ 本作品については次を参照。Bissell 1999, pp. 256-259.

⁹⁴ チェーザレ・フラカンツァーノの作品については次を参照。Della Ragione 2011, pp. 31-34.

⁹⁵ 《聖アレクサンデルの奇跡》はアゴスティーノ・ベルトラナーノの作とされる。大祭壇の《聖ヤヌアリウスの斬首》と共に Della Ragione 2010, pp. 5-10 を参照。また、《聖アルテマスの殉教》はランフランコ工房の作とされている。これについては、Schleier, 2006, pp. 109-110 において構想素描との関係から裏付けられている。聖アルテマスおよび聖アレクサンデルを含む 17 世紀のポッツォーリにおける聖人崇敬に関しては Wadding 1649 に詳しい。なお、聖アルテマスについては次も参照。Balducci 1962, pp. 484-486.

⁹⁶ 《聖イグナチオ・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエル》はジュゼペ・デ・リベラに帰属されているが、管見の限りこの作品はリベラに関する研究においては取り上げられていない。

なる。つまり、この2点の作品が対として扱われていた可能性は高い。一方、署名の正真性については、留意すべき点が残る。特に《聖アレクサンデルの奇跡》には、1650年の年記があるものの、既にこの作品は1649年のアド・リミナ報告書において、身廊の西壁に新たに設けられたサンティッシモ・サクラメント礼拝堂に在ったことが言及されており、制作年代に齟齬が生じる⁹⁷。従って、17世紀におけるこの2作品の関係は不明ながらも、18世紀に内陣に入った時点で対として構想されていた可能性を指摘するにとどめる。

以上のように、18世紀の目録は、絵画の入れ替えと移動に関して、17世紀の改修直後から20世紀の状況をつなぐ中間点を記録しており、非常に有益な示唆を与えてくれる。

3-5 内陣の復元案

執筆者は、17世紀の内陣に関して、以上の通り想定したデ・ローザの絵画の入れ替え、および主題配置の変更に基づき、改めて17世紀のアド・リミナ報告書を検討した結果、次のような復元案を示す(図2-29)。

まず大祭壇を納める北壁に関して述べる。アーチ両脇の空間は、他の区画に比べやや幅が狭い。従ってここに置かれる作品は内陣にある他の絵画と比して幅の狭い画面でなければならない。この条件にあてはまる作品は祭壇の左右に配された2枚の絵画のみである。現在内陣に置かれているか、あるいはかつて置かれていた作品のうち、画布を足すなどして幅が引き伸ばされたものは見当たらないので、北壁の《聖プロクロスと聖ニケア》および、《聖オネシムス、聖エラスムス、聖フィラデルフス、聖キリヌスの殉教》に関しては、元来この壁面に位置していたと見るのが妥当だろう。この2点の絵画に関して、特に奥行きを感じさせる構図からも、大祭壇を納めたアーチの奥へと延びる空間との調和が図られたものと解釈できる。一方で、構図から判断して遠近法の焦点が祭壇側になることが妥当と考え、2枚の絵の左右を入れ替えた。例えば、《聖オネシムス、聖エラスムス、聖フィラデルフス、聖キリヌスの殉教》では、建築体の描写こそ欠くものの、皇帝の座る台座部分の石材は画面右手奥に消失点をもつ遠近法に従って描かれている。遠景の山の描写が右半分にある事からも右手奥がより遠く、左手前がより鑑賞者に近い空間として意識されていると思われる。北壁は、この大聖堂の新たなアイデンティティを形成する《聖ヤヌアリウスの斬首》で飾られた大祭壇を中心として、ポッツォーリという土地に関わる殉教者たちに捧げられていると言える。

次に東西の壁面に関して述べる。上段には、イエス・キリストと聖母マリアの主題が配されるべきだと考えた。これは、前章で述べた通りである。デ・レオンがアド・リミナ報告書で先頭に列挙した、4点のキリストと聖母に関わる主題は、その他の使徒や殉教者たちの主題から区別できる。この四主題と上段の絵画区画の数の一致、また、上下に配された絵画区画の生み出す一種の階層性とこれらの主題選択が合致すると考えられるため、この配置を提案するに至った。

さらに、左右の壁の下段に関しては、ポッツォーリの教会史に関わる主題が配置されたと考えた。前章で想定したデ・ローザの入れ替えの手順に沿って絵画の変遷をたどっていくと、向かって左手にある西壁下段には、《聖パウロのポッツォーリ到来》を起点として、初代司教パトロバに至るパウロの弟子たちの系譜が配されることとなる。つまり、パウロが布教の途上ローマに向かう過程でポッツォーリに上陸する場面、ローマでとらえられ、弟子に友人への紹介状を持たせて送り出す場面、さらにもうひとりの弟子パトロバがポッツォーリの初代司教として説教する場面が続くのである。

向かって右手にある東壁下段には、パウロに対応してもうひとりの二大使徒であるペテロが配される。これに関しては、18世紀の絵画配置と異なる結果を採用している。ケルススが第二代司

⁹⁷ D'Ambrosio and Giamminelli 2000, p. 24.

教である点に注目するならば、18世紀の配置のように、《聖ケルススを叙任する聖ペテロ》が初代司教を描いた《説教する聖パトロバ》対応する位置にあった可能性もある。しかし、後述するポッツォーリとナポリの関係性を考慮すれば、ポッツォーリ教会の起源が二大使徒へと遡る点こそ、デ・レオンが内陣で強調すべきことだったのではないかと考えたため、ここでは二大使徒の対称性を尊重することとした。

さらに、不明な1枚を挟んで、時系列においてより新しいヤヌアリウスの主題が置かれる。《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》においては、ヤヌアリウスが祝福の身振りをしており、祭壇側から内陣の外へと祝福を受けることになるこの構図は、東壁にふさわしいと考えた。

一見直接には結びつかないペテロおよびケルススの主題とヤヌアリウスの主題に関しては、近隣の都市ナポリとの関係から関連付けて解釈することが可能である。ヤヌアリウスの主題はいうまでもなく、大祭壇画と共に、既にナポリの守護聖人として有名であったこの聖人に大聖堂が捧げられるという、ポッツォーリの教会史上重要な出来事を記念して描かれたものである。他方、ケルススの主題に関しては、使徒ペテロにさかのぼるポッツォーリ教会の起源を示すばかりではなく、近隣の都市ナポリとも無関係ではない。なぜならナポリの初代司教とされる聖アスプレンもまた、ケルススと同様にペテロによって叙任されたといわれているからである。ナポリとポッツォーリは共にこの使徒の来訪をうけ、司教を叙任されているという点で、非常に類似した教会の揺籃期の伝説を共有している⁹⁸。つまりフィノーリアの描いた《聖ケルススを叙任する聖ペテロ》はナポリとポッツォーリの、教会の起源の共通性を強調する主題でもあったのである。

従って、内陣左手にあたる西壁は、パウロにさかのぼるポッツォーリ教会の独自の起源を歴史的にたどるものとして、右手にあたる東壁は、ナポリとの関係を強く意識させつつポッツォーリの教会史を捉えなおすものとして、構成されたと考えられる。

3-6 17世紀のポッツォーリとナポリ

ここまで述べてきたように、内陣においては、イエス・キリストから使徒、そして初代司教および第二代司教へと絵画主題を階層的に配しながら、ポッツォーリ教会の起源の古さを再確認させようとする意図に基づいて、装飾プログラムが展開されていた可能性を指摘した。ここで、この装飾プログラムが構想された背景として、ポッツォーリとナポリの関係を見ていく。またこの際、当時ナポリ王国を支配していたスペインの政治的意図に注目してみたい。

既に16世紀には、王国の首都ナポリに近い港湾都市として、ポッツォーリへの関心は高かった。例えば、1538年に近郊の火山モンテ・ヌオーヴォの噴火によってポッツォーリが甚大な被害を受けた際、当時のナポリ副王ドン・ペドロ・デ・トレドはこの地に自らの屋敷を建設し、道や噴水の再整備を行うのみならず、ナポリ間の交通網を整備するなどして、復興につとめ、都市の機能は速やかに回復された⁹⁹。16世紀から17世紀にかけて、スペインにとってポッツォーリは、ナポリ支配上の要港であった。17世紀に入ると、スペインから着任してくる副王たちは、正式なナポリ入城前や、任期を終え本国へと戻る船旅に備えてポッツォーリに逗留するのが恒例化し、海賊の脅威から街を守るため、スペインはポッツォーリに軍を駐留させるようになった¹⁰⁰。例えばデ・レオン司教と同時期に着任し、親しい関係にあった副王モンテレイ伯は、1631年のヴェスヴィオ噴火の際、および1637年の副王交代の際、ポッツォーリに一時期滞在していた¹⁰¹。

⁹⁸ 聖アスプレンに関しては次を参照。Ambrasi and D'Ambrosio 1990, pp. 3-17; Fusconi 1962, pp. 507-511. なお、ナポリ司教区と聖ペテロに関しては Scherillo 1859 も参照。

⁹⁹ Anecchino 1960, pp. 189-205.

¹⁰⁰ Ibid., pp. 206-226

¹⁰¹ モンテレイ伯に関しては、Coniglio 1967, pp. 231-239 を参照。なお、ポッツォーリ滞在に関しては次

17世紀のポツォーリにおいて、デ・レオンの果たした役割は大きく、約20年にわたり、ポツォーリの公共事業、財政の立て直し、教会改革に尽力したため、その業績に対する評価は生前から高かった¹⁰²。ポツォーリ司教を務めながら、彼はナポリ副王とも緊密な政治的なつながりを持っていた。モンテレイ伯の後任の副王たちともおおむね良好な関係を築き、1644年にはポツォーリ司教でありながら、スペイン王フェリペ4世によって枢密会議(Consiglio Collaterale)のメンバーに任命され¹⁰³、ナポリにおけるスペインの支配機構とも直接的に関わりを持つことになった¹⁰⁴。その後1647年のマザニエッロの反乱の際には、ナポリから押し寄せる反副王陣営の民衆軍を撃退するため、ポツォーリの軍事的な支柱となって働いた¹⁰⁵。

つまり、デ・レオンは司教としてポツォーリの発展に力を尽くすと共に、ナポリ副王によるポツォーリの利用を実務面で支えていた人物と見ることができる。従って、彼の在任期間は、ポツォーリと王国の首都ナポリとの関係がスペインの主導によって非常に緊密になっていた時期であると言える。

第4節 《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》

以上の通り、大聖堂の改修工事の発案者であるデ・レオンとナポリの副王との政治的関係に鑑みて、17世紀におけるポツォーリ大聖堂のヤヌアリウスへの再献堂の背景には、ふたつの都市の結びつきを強固なものにしようとする意図が働いていたと考えられる。内陣の装飾プログラムにおいても、特にヤヌアリウスやペテロとケルススの主題について、同様の意図を読み込むことが可能である。

当然のことながら、この計画に参加した画家の選択にもスペインとの関係性が読み込める。実際、洗礼者ヨハネの連作に参加した画家たちは全員この計画に参加している。アルテミジア・ジエンティレスキにとってポツォーリ大聖堂の装飾画は、彼女が当時得ていたスペイン系パトローネージと深くつながる注文であったとみなせるだろう。

4-1 聖ヤヌアリウスの崇敬と図像

内陣装飾画制作の背景の一端が明らかになったところで、特にアルテミジアが描いた《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》(図2-30)について詳しく分析していきたい。まず主題となっている聖人の生涯とナポリおよびポツォーリにおけるこの聖人への崇敬について簡単に紹介しておこう。

聖ヤヌアリウスの殉教伝に関しては、6系統ないし7系統の中世写本が残されているが、とりわけ「ボローニヤ伝」(*Acta Bononiensia*)と「ヴァティカン伝」(*Acta Vaticana*)はよく知られてい

の史料から裏付けられる。Archivio Segreto Vaticano, Segr. Stato, 29, fols. 484-485; 33, fol. 278. また、ふたりの親密な関係については、同時代の歴史家フランチェスコ・カペチェラートロが言及している(年代記は19世紀になってから出版された)。Capecelatro 1849, p. 129.

¹⁰² Anecchino 1960, pp. 218-219.

¹⁰³ 枢密会議(Consiglio Collaterale)は副王が主催するナポリ王国統治の最高機関であり、マドリードのイタリア諮問会議と連絡を保ちながら、軍事、行政、司法に関わる重大事項を決定した。Kitahara 2008, p. 292.

¹⁰⁴ デ・レオン司教の業績については、次を参照。Anecchino 1960, pp. 206-226; Ambrasi and D'Ambrogio 1990, pp. 287-294. さらに副王たちとの関係も含めた詳しい伝記として次を参照。Vallejo Penedo 2001, pp. 69-93, 117-145.

¹⁰⁵ Ambrasi and D'Ambrosio 1990, pp. 287-294. 1647年に起こったマザニエッロの反乱は、ナポリ副王の過酷な課税に対する民衆蜂起であったが、やがて王国全土に波及し、1648年に終息した。Kitahara 2008, pp. 293-296 および、Ambrasi and D'Ambrogio 1990, pp. 287-294 参照。

る¹⁰⁶。「ボローニヤ伝」は 1180 年の写本で、18 世紀にアレッシオ・シマッコ・マゾッキによって出版された¹⁰⁷。殉教伝自体の成立は 8 世紀以前にさかのぼるとされる。「ヴァティカン伝」は「ボローニヤ伝」に遅れて 8 世紀から 9 世紀に成立したとされ、後世に書かれた多くの聖人伝がこの系統に属する¹⁰⁸。

一方ポッツォーリにおいては、上述の聖人伝のうち「ポッツォーリ伝」(*Acta Puteolana*)あるいは「聖プロクロス伝」(*Acta Proculi*)といわれる写本が伝わっている。ポッツォーリの守護聖人はあくまでも聖プロクロスであり、聖ヤヌアリウス伝というよりも、有名なこの聖人に随って殉教したこの都市の守護聖人の消息が含まれている点が重視されているようだ。全体的にポッツォーリにおけるヤヌアリウス崇敬には、ナポリにおけるほどの激烈さは認められない¹⁰⁹。従って、17 世紀における聖ヤヌアリウスへの再献堂は、大聖堂の歴史において少なからず異質な出来事であったと言える¹¹⁰。

ポッツォーリ郊外のソルファターラでの殉教の後、ヤヌアリウスの遺骸はポッツォーリ近郊のカンポ・マルチャーノと言われる場所に葬られたが、5 世紀に発見され、ナポリのカポディモンテの中腹にあるカタコンベに移葬された。その後 9 世紀にベネヴェントへ、12 世紀にモンテ・ヴェルジネに奉遷されたが、15 世紀には再びナポリに戻った。また、殉教の際に集められたという聖人の血液はふたつの大きさの異なる小瓶に収められ、移葬された遺骸と共にナポリの重要な聖遺物となった。ヤヌアリウスはありとあらゆる災いからナポリを守る聖人とみなされ、17 世紀には 1631 年のヴェスヴィオ山の噴火、1656 年のペストの大流行などの未曾有の災害のため、その崇敬は盛んになった¹¹¹。

特に 1631 年のヴェスヴィオ火山の噴火がヤヌアリウス崇敬に与えたインパクトは大きく、これはアルテミジアの作品制作の遠因にもなったと考えられる。当時ナポリに赴任していた教皇大使ニコロ・エレラ (Niccolò Herrera / 活動期 1623-1642 年) はローマにいるフランチェスコ・バルベリーニ枢機卿に宛てた 1631 年 12 月 23 日の報告書に次のように書いている。

幾人かの人々によって目撃された慈悲〔の証〕を付け加えます。17 日、教会〔大聖堂〕の上に聖ヤヌアリウスが出現しました。聖人の聖遺物が教会から出て人々を祝福している時でした。その瞬間、それまで真っ暗だった空が澄みわたるのが観察されました。こ

¹⁰⁶ 聖ヤヌアリウスについて、簡潔に説明したものとして以下を挙げる。Ambrasi 1965, pp. 135-151. また、聖人伝の系統なども含めたより詳細なモノグラフとして以下を挙げる。Alfano and Amitrano. 1924.

¹⁰⁷ Mazzocchi 1759.

¹⁰⁸ 「ボローニヤ伝」、「ヴァティカン伝」以外に次のものが知られている。「ポッツォーリ伝」(*Acta Puteolana* / 9 世紀以降)、「聖ヤヌアリウス殉教伝」(*Passio Ianuarii* / 9-10 世紀頃)、「ライヒェナウ伝」(*Traslatio Ianuarii in Augiam* / 11 世紀)、「ギリシア語伝」(*Vita greca* / 5 世紀頃)。以上の 6 つに加え、「エウティクスとアクティウスの聖遺物奉遷伝」(*Passio et traslatio Eutichetis et Acutii* / 10 世紀)を加えることもある。以下を参照。Alfano and Amitrano 1924, pp. 44-56; Ambrasi 1965, pp. 135-151.

¹⁰⁹ ポッツォーリにおける聖ヤヌアリウス崇敬の数少ない一例として、この聖人の殉教を記念してソルファターラの傍らに建てられた記念堂を挙げるができる。災害の多い土地柄、幾度も破壊されてきたが、1574 年にカプチン会修道士たちがこの教会堂を再建し、修道院を併設した。Alfano 1953, pp. 8-12.

¹¹⁰ ポッツォーリ司教を務めたダンブロージョは、デ・レオンがヤヌアリウスを加えたことは認めながらも、プロクロスがポッツォーリ大聖堂の古くからいる唯一の献堂対象であると述べている。D' Ambrosio 2007, pp. 243-250.

¹¹¹ Ambrasi 1965, pp. 135-151.

れと合致するかのように、多くの礼拝像や十字架が、聖ヤヌアリウスへの願いを聞き届けた証として、汗をながしたと他の人々は言います。また人々は、天使が悪霊に取りつかれた噴火口から出る炎を消し止めているのや、その他の人物像などを見ました。ご存知のように、もし聖ヤヌアリウスが神の懲罰を押しとどめなかったなら、ナポリは壊滅していたことでしょう。(後略)¹¹²

ヴェスヴィオの噴火は、聖遺物への崇敬を一層強くし、人々の信仰心をかきたてる出来事であった。ポッツォーリで、大聖堂がナポリの守護聖人に献堂されるという歴史的に見て異質とも言える出来事が起こったのは、噴火後まもなくのことである。

聖ヤヌアリウスは一般にミトラとマント、司教杖をもった姿で現され、通常、重要な聖遺物である血液が入ったふたつの小瓶が添えられる(図 2-44)¹¹³。レオーネ・デ・カストリスによれば、ヴェスヴィオ火山の噴火をきっかけに、都市の守護者としてのヤヌアリアの表象が増えたという。ナポリ上空を浮遊しながらキリストやマリアにとりなしを行う図像(図 2-45)が登場し、あるいは聖人伝に基づく殉教図像が増加する傾向があった。レオーネ・デ・カストリスはポッツォーリ大聖堂の新たな祭壇画であるベルトラーノの《聖ヤヌアリアの斬首》(図 2-33)をこの流れの中に位置づけている。また多くの図像のヴァリエーションが生まれたことを観察しながら、ジェンティレスキのヤヌアリウス像をその一例として取り上げている¹¹⁴。

アルテミジアは聖人の生涯のうち、ポッツォーリにおけるエピソードとして、殉教に次いで重要な円形闘技場の場面を描いている。中央にヤヌアリウスが立ち、聖人の靴にキスをして恭順の意を示すライオンに祝福を与えている。ヤヌアリウスは金色のミトラとマントを身に着け、首にはストラを掛け、司教杖にもたれるように奇妙なバランスで立っている。ライオンの反対側には赤いダルマティカをまとった助祭が跪いている。ジェンティレスキはもう 1 枚の《聖プロクロスと聖ニケア》において、プロクロスを赤いダルマティカを着た助祭の姿で表現していることから、この跪く男性はポッツォーリの守護聖人プロクロスであると考えられる。ヤヌアリウスとプロクロス、そしてライオンからなる前景のグループは、ヤヌアリアのミトラを頂点として 3 角形の安定した構図を作っており、身に着けたアルバの白さがこのふたりの聖人を他の登場人物たちの中で際立たせている。

首を垂れるライオンの後ろには、さらにもう 1 頭のライオンと熊が控えている。背後で襲いかかろうと牙をむいている熊から、恐れ of 唸り声をあげているような中ほどのライオンを経て、手

¹¹² “Aggiugesi della pietà d’alcuni che sia stato visto alli 17 S. Gennaro sopra Chiesa, quando da essa uscivano le sue Reliquie in atto di benedir il Popolo, e si osservò che rassereno in un’istante il tempo che prima era scurissimo, di che si piglia informatamente, altri dicono che molte Imagini e Crocefissi di divotione habbiano sudaare, e dati segni di essa udir le preghiere che gli veninano porti: che habino(abbiano) visto Angeli, che estinguessero il foco che per bocca di Spiritati, ed altre figure [...] appare si sia saputo, che se non tratteneve S. Gennaro il castigo di Dio sarebbe la citta sobissata, e altre simili, le quali li più semplici, e decoti ingrandiscono, e essagerano sopra modo.” Archivio Segreto Vaticano, Segr. Stato, Napoli 29, fol. 487. (未刊行)

¹¹³ カフタルはヤヌアリアの表象について、ミトラをかぶらず書物を持つものや、パリウムを身に着けた古様な図像を収録している。Kaftal 1986, pp. 589-594. しかし、本稿でいくつか取り上げたように、16 世紀から 18 世紀にかけてヤヌアリアの表象はある程度標準化されており、多くの司教聖人と同様にミトラとマントを身に着けていることが多い。持物は一般的に司教杖、書物、および聖遺物である血液の入ったふたつの小瓶である。

¹¹⁴ Leone De Castris 1997, pp. 49-94. 特にバロック期の画家がこの聖人をどのように描いたかに関しては次も参照。Pacelli 2007, pp. 197-214.

前の従順なライオンへ至るまで、奇跡によって猛獣の態度が激変していく様子が3匹の体を重ねて描きながら、時系列に沿って表されている。左手にはその他の随員たちが浮き彫りに表された人物群像のように重なって描かれている。最も左にいる水色のダルマティカを着た男がノーラの助祭ソシウスであろうか。人物たちの背景には、半ば崩壊した円形闘技場とそこで奇跡を見守る見物人たちが描かれている。これは、ポッツォーリの重要なモニュメントであるフラウィウス帝の円形闘技場であると考えられる。半ば廃墟と化し、植物が生えた円形闘技場は、4世紀のローマ帝国時代の姿ではなく、17世紀当時の姿で表現されている。この背景の演出は、まるでこの作品が描かれた当時の円形闘技場を舞台に、聖人の奇跡が再び演じられているかのような効果をもたらしている。円形闘技場の建築体の描写に関しては、協力者の手になるものと考えられているが、全体の構図に関してはジェンティレスキの意図が反映されていると見てよいだろう¹¹⁵。

先行研究においては、ヤヌアリウスのポーズとマントを広げる慈悲の聖母図像との関係が指摘されている¹¹⁶。また2011年のミラノ展においては、プリマローサがナポリ大聖堂内に設置されていた《ジェズアルド枢機卿をとりなす聖ヤヌアリウス》(図2-46)との構図的な類似を指摘している¹¹⁷。

4-2 表象史における位置づけと図像源泉

数多く描かれた斬首の場面に比べ、円形闘技場における拷問を描いた作例は少ない。ナポリ大聖堂のテゼーロ礼拝堂に描かれたドメニキーノ (Domenico Zampieri, detto il Domenichino / 1581-1641年) による同主題作品は、貴重な現存例であり後世への影響力も大きい作品である (ナポリ大聖堂、1635年 / 図2-47)。ドメニキーノの作品は祭壇を納めるヴォールト天井を飾るフレスコ画であり、ソット・イン・スの技法を用いた華やかな画面である。円形の区画の下方に開口部が描かれ、その縁にヤヌアリウスが立ち、オランスのポーズをとっている。彼の随員たちもやはり天を仰いで祈っており、足元にはライオンが猫のようにうずくまっている。上方にはキリストが出現しており、天使たちが降りてきている。遙か遠景には円形闘技場の見物席が描かれ、見物人たちがざわめいている。円形闘技場の底部から空を見上げるような劇的な構図がトロンプルイユ的な描写と共に効果的に用いられている。

ドメニキーノのフレスコ画と比較すると、同じ場面を描いていながら、アルテミジアの描く聖ヤヌアリウス像には次のような特徴を見出すことができる。第一に背景の建築体の存在が強調されている点である。奇妙なことに、聖人たちは円形闘技場の中ではなく、円形闘技場の外に描かれているように見える。第二に、聖人がライオンを祝福している点である。第三に、前景にプロクロスが跪くという特異な構図を採用している点である。

円形闘技場の外において、聖ヤヌアリウスが猛獣を祝福するというジェンティレスキの絵画的構想とよく合致する先行作例を、ナポリ大聖堂に見出すことができる。それは、ナポリ大聖堂にある聖ヤヌアリウスの胸像の台座の浮彫 (図2-48) である。聖ヤヌアリウスの胸像 (図2-49) は聖遺物容器の役目を果たしており、14世紀のアンジュー朝ナポリにおいて、フランス人彫金師たちによって制作された¹¹⁸。一方、この胸像の台座部分は1609年に奉納されたことが前面の年記によって判明している¹¹⁹。なお、この台座を奉納したと銘に示されたジョヴァンニ・トンマーゾ・

¹¹⁵ ジェンティレスキの共同制作者としては、これまでヴィヴィアーノ・コダッツィ、ミッコ・スパダエーロの名前が挙がっている。Scavizzi 1963, p. 37; Garrard 1989, pp. 99-101; Bissell 1999, pp. 258-259.

¹¹⁶ Christiansen and Mann 2001, pp. 411-414.

¹¹⁷ Primarosa in Contini and Solinas 2011, pp. 218-220

¹¹⁸ この聖遺物容器について Leone De Castris 2011, pp. 37-41 に簡潔にまとめられている。

¹¹⁹ 台座部分にも言及した包括的なモノグラフに Fusco 1861 がある。

ヴェスポロ (Giovanni Tommaso Vespolo / 生没年不詳) なる人物は、スペイン支配下のナポリにおける最高司法組織、聖王評定院のメンバーであり、当時のナポリ法曹会の実力者であったと見られる¹²⁰。

台座部分には正面と背面にそれぞれ浮彫が施されている。正面には銘と共に殉教の場面が、背面には今回取り上げる円形闘技場の場面が浮彫で表されている。ヤヌアリウスは6人の随員たちを引き連れて画面のやや右手に立ち、左手にうずくまる6頭の熊たちと対峙し、彼らに対して祝福の動作をしている。随員の中にはふたりの助祭が認められ、ひとり謙譲のポーズをとり、もうひとり両手を合わせ天に祈っている。彼らが踏みしめている大地はでこぼことして、切り株や植物が生え、ごろごろとした石が転がっており、まるで荒野のようである。右手の奥には聖人たちが通ってきたであろう門のアーチがあり、遠景には多数の壁龕をもつ建築体の壁面が表されている。さらにその上には見物人たちの姿が見える。建築体は大きくデフォルメされている上、遠近法的な整合性を欠いており、聖人たちがどこにいるのかははなはだ曖昧である。これについて、19世紀の先駆的な研究の中でジュゼッペ・マリア・フスコは、この場面が円形闘技場の外で行われているように見えることに言及している¹²¹。この聖遺物容器台座部の浮彫の背景の建築体の描写が、ジェンティレスキの作品の構想に何らかの影響を与えたのではないだろうか。また、野獣に祝福を受けるヤヌアリオスの図像の源泉もここに求めることが出来るのではないだろうか。動物の数は減らされ、2頭のライオンと1頭の熊に変更されてはいるが、2頭が1組となり微妙に頭の傾き具合を変えて徐々に首を垂れていく浮彫の熊の様子は、ジェンティレスキの3頭の動物の体を重ねた表現に通じる¹²²。また、動物のみならず登場人物たちの体が前後に重なっている表現についてもこの浮彫の影響であると解釈できる。

ナポリ大聖堂のレリーフに表された円形闘技場の場面は、聖遺物容器が通常安置されている状態ではほとんど人目に触れない。しかし、この聖遺物容器は聖人の殉教日に輿に載せられて宗教行列の中心的な役割を担う他、災害が多かった17世紀にはしばしば安置場所から取り出され、民衆の前へと姿を現した(図2-50)。ナポリに住んでいたジェンティレスキには、この聖遺物容器と17世紀に新たにつくられた台座を見る機会があったと考えられるし、絵画の注文を受けた際に参考にした可能性がある。さらに、ポッツォーリにおいては、先行するヤヌアリオスの表象例はあまりなかったと考えられ、ジェンティレスキがナポリ大聖堂の先行例に倣うことは、極めて妥当であったと言える。

¹²⁰ トンマージョ・ヴェスポロに関しては以下に言及がある。Aldimari 1691, p. 501. ここでは1607年に死亡したことになっている。なお、聖王評定院 (Sacro Regio Consiglio) はスペイン統治下のナポリ王国における最高裁判所に相当する。Kitahara 2008, pp. 269-307.

¹²¹ Fusco 1861 pp. 12-13.

¹²² 描かれた猛獣の種類が熊からライオンへ変更されている点については、参照された聖人伝の影響でも知れない。例えば、ストラッツォは、テゾーロ礼拝堂の装飾画に関して、ナポリの司教座聖堂参事員パーオロ・レージオによって出版された聖ヤヌアリオス伝 (Regio 1579) をドメニキーノの直接の着想源と想定している。Strazzull 1987, pp. 19-24. しかし、レージオの聖人伝では猛獣は熊とされている。当時ナポリで出版されていた聖人伝には他にも、Romeo 1571 や Tutini 1633 などが存在するが、いずれも野獣の種類については特定しないか、熊であると述べている。なお、ダンブロージョが報告するところによれば、ポッツォーリの殉教伝においても、猛獣は熊とされている。D'Ambrosio 2006, pp. 243-250. 一方で、「ヴァティカン伝」に付随する「パトモスの賛歌」にはライオンへの言及がある。この賛歌はギリシア語で書かれており、こうした原典をドメニキーノやアルテミジアが直接参照した可能性は低いと思われるが、何らかの形でパトモスの賛歌に由来する聖人伝を両画家は知っていたのかも知れない。Luongo 1982/1983, pp. 70-106.

4-3 《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》の図像解釈

ここまで、主に建築体の表現と野獣を祝福するヤヌアリウスの表象について取り上げたが、最後に、もう1枚の絵画《聖プロクロスと聖ニケア》(図2-31)を含めて、ポッツォーリ大聖堂における聖プロクロスと聖ヤヌアリウスの関係について考察する。

プロクロスは、ヤヌアリウスが殉教する際、共に殉教したポッツォーリ出身の助祭であり、ポッツォーリ大聖堂の元来の献堂対象であった。《聖プロクロスと聖ニケア》において、若い助祭プロクロスは赤いダルマティカを着て、その母とされる聖ニケアと共に棕櫚を持ち、天を仰いでいる。棕櫚の葉を手を持って天に祈る人物像は殉教者図像として一般的に見られるものである。特徴的な点としては、背景に示された古代神殿の遺構が挙げられる。これはポッツォーリ大聖堂の基礎となった異教神殿であると考えられ、ポッツォーリの教会の歴史を暗示している¹²³。従って、《聖プロクロスと聖ニケア》では伝統的な図像を用いて、大聖堂の歴史を強調しながら献堂対象が描かれており、ポッツォーリ大聖堂のアイデンティティが表現されていると言える。

《聖プロクロスと聖ニケア》に対して、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》の解釈はより複雑である。ポッツォーリ大聖堂においては、17世紀の改修工事と同時に、より強力な聖人である聖ヤヌアリウスが聖プロクロスと共に新たに献堂対象となった。この出来事がジェンティレスキの《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》の性格を決定していると考えられる。この作品の中で、ジェンティレスキは新旧の献堂対象を適切に表現しなければならなかった。ポッツォーリはこの聖人が奇跡を起こし、殉教したという聖人伝上重要な土地である。ジェンティレスキは、大祭壇のための祭壇画でベルトラノが行ったように、また彼女自身が《聖プロクロスと聖ニケア》を描く時に行ったように、背景としてその街のよく知られた景観を選ぶという戦略を、ここでも効果的に用いている。《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》は、聖人伝において殉教に次いで重要な奇跡の場面であり、舞台として選ばれたフラウィウス帝の円形闘技場は、この街の重要なモニュメントだからだ¹²⁴。

聖人と都市の関係を強調する背景に対し、前景の人物像はどのような役割を果たしているのだろうか。彼らの動作に注目したい。ヤヌアリウスに恭しく首を垂れるライオンと同様に、跪く聖プロクロスもまた聖ヤヌアリウスに恭順の意を示しているように見える。例えばナポリ大聖堂にジェズアルド大司教が奉納した絵画(図2-46)のように、画中でプロクロスの配された位置は、しばしば寄進者像が配される場所でもあるが、ヤヌアリウスがプロクロスの祈願をほとんど無視し、ライオンへ祝福を授けていることから、この構図はとりなしの場面としては不自然である。若い聖人に与えられたスペースは狭く、プロクロスはやや窮屈そうに膝を折っている。元来左右の余白の少ない縦長の画面に、あえてこのような姿勢でプロクロスを描いたということは、審美的効果以上に、この構図が画家および注文主にとって必要とされていたからだと解釈できる。新たにもたらされた聖人に、旧来の献堂対象である聖人が跪くというこの構図にこそ、再献堂にあたって生み出された、この作品独特の意味があったはずである。つまり、このふたりの守護聖人の描写には当時のポッツォーリとナポリの関係が反映されているのではないだろうか。

既に述べたように、デ・レオンの在任期はスペインの主導によってポッツォーリとナポリの関係が強化されていた時代であった。ジェンティレスキの《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》において、プロクロスとヤヌアリウスがそれぞれの守護する都市、ポッツォーリとナポリを象徴していると解釈するのはあながち突飛な発想ではないだろう。自らの殉教の地へ改めて招来されたナポリの守護聖人ヤヌアリウスに、プロクロスは恭しく跪き、その庇護を願っているように見える。

¹²³ Bissell 1999, p. 258.

¹²⁴ ポッツォーリにおけるヤヌアリウスのエピソードは当時既に有名であり、ジュリオ・チェーザレ・カパッチョもその歴史書の中で言及している。Capaccio 1604, pp. 37-39, 59-62.

従って、これは、ナポリとその支配者たるスペインに恭順の意を示すポッツォーリであるとみなすことができる。この絵画の発注者であったデ・レオンはこのプロクロスの姿を通じて、自らの治める司教区ポッツォーリが、スペインの統治する王国の首都ナポリに対し、常に忠実であることをアピールしたのではないだろうか。

以上の通り、アルテミジア・ジェンティレスキのポッツォーリ大聖堂のために制作された3枚の装飾画のうち、特に《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》は、スペイン統治下のナポリとポッツォーリの関係を反映しており、改装された大聖堂のアイデンティティと密接に関わる作品であったことが示された。また、制作当初の内陣のプログラムについての仮定を示すことで、アルテミジアの作品が装飾全体のなかで表していた政治的意図をより明確にすることができた。ポッツォーリ大聖堂の装飾画はこれまで、アルテミジアの画風がカラヴァジズムを離れて古典的特色を見せる作品として取り上げられることが多く、構図に関しても慈悲の聖母やとりなしの構図との関係から、伝統的なものに立ち返ったと評価されることが多かった。しかし、本稿で見たように、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》は必ずしも単純に伝統的構図を利用しているわけではなく、アルテミジアは注文主の意向をうけて、政治的文脈に沿うよう大胆な構図を新たに生み出したと考えられる。

結び：アルテミジアと公共注文

アルテミジア・ジェンティレスキのナポリ時代、特に1630年代を特徴づけているのは、副王をはじめとするスペイン系パトロネージであり、これは、公共注文の受注と結びついていた。

第1章で触れた《ヘラクレスとオンファレ》(消失)および本章の前半で取り上げた洗礼者ヨハネの連作、ポッツォーリ大聖堂内陣装飾画の例から、アルテミジアは1620年代から30年代にかけて、着々とスペイン系パトロネージを獲得してきたことがわかる。また特に30年代は、公共注文の受注に成功している。

例えば、1630年に描かれた《受胎告知》(ナポリ、カポディモンテ美術館 / 図2-1)は、来歴不明ながら、その図像形式から礼拝堂の祭壇画として制作された可能性が高い¹²⁵。ロッカーは、アルテミジアがナポリ副王のパトロネージを期待してナポリにやってきた可能性が高いため、アルカラ公の後押しによって《受胎告知》の注文を受けたのかも知れないと推測している¹²⁶。またこの時期、アルテミジアがさらに別の祭壇画も描いていたことは、ナッピが報告した支払い記録によっても明らかである。ナポリのポーヴェリ銀行の1630年10月2日付の支払い記録によると、アルテミジアは聖エリザベッタの絵の代金として50ドゥカートを支払いを受けている。この絵は、ナポリ王国内、バシリカータ県にあったピスティッチという小都市の個人礼拝堂に置かれたことが分かっている。残念ながら、この祭壇画は現存作品の中には特定されない。また、注文主はカルデナスという明らかにスペイン由来の苗字である。ラットゥアーダによれば、ピスティッチには現在も、カルデナスという一族が所有するアンヌンツィアータ礼拝堂が存在するという。ポッツォーリの事例と併せると、ラットゥアーダが推測しているように、ナポリに移住して早々に、スペイン系コミュニティにはアルテミジアの評判が伝わっていた可能性が指摘できるだろう¹²⁷。

¹²⁵ 《受胎告知》はフランチェスコ・サヴェリオ・ディ・ロヴェッテ (Cavaliere Francesco Saverio di Rovette) によって1815年にナポリで売却され、王室コレクションに入っている。これ以前の来歴は辿れないため、カタログ・レゾネを編集したビッセルは、この作品が元来どのような目的で制作されたかについて断定するのを避けている。Bissell 1999, pp. 233-234.

¹²⁶ Locker 2015, pp. 36-43.

¹²⁷ この時注文された絵は、オラツィオ・ディ・パウラ礼拝堂のための聖エリザベッタ (Santa Elisabetta) であり、50ドゥカートであった。Lattuada and Nappi 2005, pp. 92-93, 97.

アルテミジアの画業における公共注文の受注はこれまで例外的なもののみなされてきた。例えば、ビッセルはポッツォーリ大聖堂のための装飾画を最初で最後の教会用の注文ととらえている。また、これと比較できるのは、《洗礼者ヨハネの誕生》のみとしながら、こちらは王宮用の受注とはいえプライベートな性格が強く、さらにアルテミジアは首班となったマッシモの下請け的な存在であったと見ている¹²⁸。確かに、洗礼者ヨハネの連作の場合は明らかにスタンツィオーネが主要な画家であり、アルテミジアはいくぶん従属的な立場であったかもしれない。しかし、続くポッツォーリの受注でも彼女が偶然ランフランコ工房の補佐に選ばれただけだと見るのは状況に合わないように思われる。また、彼女の作品は、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》のように、聖堂の絵画の中でも特に重要な意味を持つものを含んでいたことが確認された。

本章で見たように、アルテミジアの画業において、スペイン系のパトロネージといくつかの公共注文受注は連動していた可能性が高い。特に洗礼者ヨハネの連作とポッツォーリの大聖堂の装飾画はそうした中でも副王との関わりが深く、受注としても連動していた可能性が濃厚である。特に後者に関しては、アルテミジアが関った最大のプロジェクトであり、彼女のキャリアにおける一つの頂点であったと見なせる。副王のパトロネージ獲得によって、アルテミジアは公共注文の分野に進出したのであり、こうした1630年代の活動は、歴史画家としての成功を表している¹²⁹。

一方で、副王のパトロネージを離れた1640年以降は、こうした公共注文の受注は彼女の制作活動の軸にはならなかった。例えば、1649年にはサンタガタ・デ・ゴータの司教から宗教絵画の依頼を受けているが、結局これを完遂することはかなわなかった¹³⁰。また、残された書簡は、彼女がもっぱら個人コレクター向けの受注を引き受けていたことを示している。これに関しては、第4章及び5章で言及する。

¹²⁸ Bissell 1999, pp. 63-64.

¹²⁹ トスカーナの作品を中心に紹介しているアヴェラルド・デ・メディチがあえてその伝記の中で言及していることから分かるように、ポッツォーリの作品群の評価は18世紀には高かった。Medici 1792, pp. 456-457.

¹³⁰ 資料編書簡19を参照。

第3章

副王の宮廷周辺の文芸サークルと画家

前章では、アルテミジアにとって副王のパトロネージと公共注文が密接に関わっていた点を確認した。これに対して本章では、副王の宮廷周辺におけるアルテミジアの活動と同時代文学の関わりを見ていきたい。このテーマは、近年ジェシー・ロッカーのモノグラフにおいて論じられており、これまで認識されてきた以上に、アルテミジアは副王の宮廷周辺の教養サークルの中で高く評価されていたことがわかっている¹。ロッカーの論考を参考にしつつ、本章では、ナポリの文芸アカデミーのメンバーたちがアルテミジアをどのように見ていたかを概観し、これに対して画家自身が同時代の文芸作品に対してどのように反応したかを《コリスカとサテュロス》を例に考察する。

第1節 アカデミア・デッリ・オツィオージ

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・オツィオージが挙げられる(以下オツィオージと呼ぶ)。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年)によって1611年5月3日にサンタ・マリア・デッレ・グラツィエ聖堂内に設立された。初代代表(Principe)は詩人ジョヴァンニ・バッティスタ・マンソ(Giovanni Battista Manso / 1569-1645年)であった²。また、詩人として有名なジャンバッティスタ・マリーノ(Giambattista Marino / 1569-1625年)やジャンバッティスタ・バジールレ(Giambattista Basile / 1566-1632年)などが同アカデミーのメンバーであった³。ジローラモ・デ・ミランダによれば、アカデミーのオツィオージの活動が活発だったのは、1611年の成立から創立者マンソが死去する1645年までであり、1647年から1648年にかけてナポリを揺るがしたマザニエッロの反乱以降、この知的共同体は活動を停止してしまった⁴。

従って、オツィオージの活動期間は決して長くはなかったが、ゼバスティアン・シュッツェが述べるように、当時のナポリにあって副王の主催によるオツィオージは初の「公式」アカデミーであり、これが創設された意義は大きかった⁵。公的なアカデミーとしてのオツィオージの性格は、1630年のスペイン王女マリア・アナ・デ・アウストリアのための祝祭儀礼との関わり方からも確認できる。前章ですでにふれたように、フェリペ4世の妹マリア・アナは婚姻のためにハンガリーに赴く途中、ナポリに滞在していた。彼女のために「パルナッソス山」(Monte Parnaso / 図3-1)と題された仮面祝祭劇が行われ、これにはオツィオージのメンバーと貴顕たちが参加していた。監修者は詩人ジャンバッティスタ・バジールレであった⁶。

アルテミジア・ジェンティレスキが属していた副王宮廷の文化的環境を理解するために、しばしオツィオ

*本章の内容は、主に Kawai 2016a に基づき、加筆・修正したものである。

¹ Locker 2015, pp. 100-124.

² Schütze 2001, pp. 407-409.

³ Ibid, pp. 409-410.

⁴ De Miranda 2000, pp. 76-81.

⁵ Ibid., p. 409.

⁶ Ibid., p. 412.

ージ会員の活動と、画家たちの関係を詳しく見ていきたい⁷。

1-1 詩と絵画：オツィオージと画家たち

シュツェが報告しているように、オツィオージと画家たちの関係は深い。詩人マリーノが美術コレクターであり、『ガレリア』（図 3-2）を著したことはつとに有名であるし、詩人バジールは、少なくともカラッチョロ、マッシモ・スタンツィオーネ、あるいはチェーザレ・フラカンツァーノと直接的な交友があったと見られている⁸。

カラッチョロは、ナポリにおいて最もカラヴァッジョの影響を直接的に受けた世代の画家である⁹。1617年、バジールはカラッチョロにオードをささげており、またカラッチョロはバジールの肖像を描いている（1637年 / 図 3-4）。デ・ドミニチによれば、カラッチョロは「マンソとバジールのアカデミー」（つまりオツィオージである）に出入りしており、ローマに行ってファルネーゼ宮のフレスコ画を研究するようにカラッチョロを説得したのがマンソということになっている¹⁰。またバジールは1617年と1627年に、カラッチョロの弟子にあたるスタンツィオーネにもオードをささげている¹¹。

スタンツィオーネに関しては、バジール以外の詩人との交流も想定されている。例えば、シュツェによれば、スタンツィオーネの描いた《嬰兒虐殺》（図 3-6）は詩と密接に関係している。同じ主題をプッサンとレーニが描いており、後者には1611年に年マリーノが詩をささげ、この詩人

⁷ オツィオージが文学者のみならず画家の活躍の場としても注目される背景には、ナポリにおける公的美術アカデミーの不在がある。ナポリにおいてはフィレンツェやローマに比して、芸術家共同体の形態が中世的画家組合から近代的アカデミーへ移行するのが遅かった。アンドレア・ヴァッカーロ（Andrea Vaccaro / 1604-1670年）やルカ・ジョルダノ（Luca Giordano / 1634-1705年）が創設メンバーに名をつらね、アカデミーの前身とも言える聖ルカと聖アンナ組合（Congregazione dei Santi Luca ed Anna）が設立されたのは、実に1664年のことであった。Strazzullo 1962, pp. 5-6.

一方、ナポリにおいて、中世的なギルドもまた17世紀には衰退の兆候を見せ始めていた。ストラッツォによれば、16世紀には画家（Pittori）、トランプ職人（Cartari di carte da gioco）と円形盾職人（Rotellari）および箔置き師（Indratori）の組合（Arte）が連携して、共同組合（Corporazione）を形成し、相互扶助を行い、共同でオラトリオ・ディ・サン・ルーカ（現サンタゴスティーノ・アッラ・ゼッカ聖堂）に置かれた聖ルカ礼拝堂の管理を行っていた。しかし、1599年頃から箔置き師と画家組合の関係が悪化し、さらに1634年の文書からはそれぞれの組合の経済状態が悪化して聖ルカ礼拝堂の管理もうまくいかない様子がうかがわれるという。またこのころ円形盾職人（Rotellari）は聖ルカ礼拝堂の管理を放棄し、その後、残りの3つの組合が聖ルカ礼拝堂の管理を行っていたものの、オラトリオ・ディ・サン・ルーカ自体が1641年頃、サンタゴスティーノ・アッラ・ゼッカ聖堂へと建て直されたため、画家組合はようやく独立して礼拝堂を持つことになった。Strazzullo 1962, pp. 3-5.

このようにアルテミジアがナポリへやってきた1630年当時、同地の画家組合の活動は変革期を迎えていたが、それに代わる芸術家アカデミーは未だ設立されていなかった。17世紀前半のナポリにおいて、既に時代遅れとなっていた中世的ギルドに満足できなかったであろう画家たちの交流の場として、近年注目されているのが、オツィオージなのである。

⁸ Schütze 2001, pp. 414-428.

⁹ Ibid, p. 414; De Dominici 2003-2008, vol.1, pp. 962-1001.

¹⁰ デ・ドミニチの解釈では、マンソのすすめによって、カラッチョロはカラヴァッジズムからボローニャ派的古典主義の影響下へ入ったということになっている。De Dominici 2003-2008, vol.1, p. 976

¹¹ デ・ドミニチによれば、スタンツィオーネはカラッチョロの下で修業をしたと言われている。De Dominici pp. 974-976; Schütze 2001, p. 416.

の死後、同タイトルの『嬰兒虐殺』(図 3-5) が出版された。マリーノは 1623 年にフランスから帰国し、ローマを経て 1624 年にナポリにやってきたので、スタンツィオーネの作品もまた、マリーノのこの詩を絵画に起こしたものだっただのではないかといわれている¹²。

画家チェーザレ・フラカンツァーノとバジレーもまた交流があった。フラカンツァーノは、1630 年、バジレーが王妹マリア・アナのために書いた『祝婚歌』(*Epitalamio* / 図 3-3) の表紙を描いている。また、彼は古代の画家、テーバイのアリステイデスが描いたという伝説的な主題を再現した《死にゆく母》(ウィーン, 美術史美術館 / 図 3-7) をウルバヌス 8 世に送っており、これにはオツィオージの会員が詩を添えていた¹³。

シュッツェが報告したように、画家と詩人たちはお互いに作品を提供しあったり、同じ主題について、それぞれが絵と詩で競ったりしていた¹⁴。マッシモ・スタンツィオーネやチェーザレ・フラカンツァーノといった、ポッツォーリ大聖堂にアルテミジアと同時期に作品を提供していた画家たちがこうして詩人たちと交流を持っていたことは興味深い。

1-2 詩人たち：フォンタネッラとカッポーネ

残念ながら、カラッチョロやスタンツィオーネの例のようにアルテミジアが詩人たちに作品を提供した痕跡は見られない。一方で詩人たちは、アルテミジアを作品の中で積極的に称えている。ビッセルやロッカーの調査によれば、少なからぬオツィオージの会員が、アルテミジア・ジェンティレスキに詩を献じており、実際に作品を所蔵していた者もいた¹⁵。同時代の文学者たちがアルテミジア・ジェンティレスキをどのように評価していたのかを以下に見ていきたい。

ここでとりあげるのはオツィオージの会員であったジローラモ・フォンタネッラ (*Girolamo Fonatnella* / 1612 年頃 -1644 年頃) と同じくフランチェスコ・アントーニオ・カッポーネ (*Francesco Antonio Cappone* / 1620 年頃-不詳) のふたりである。両者とも作品以外にその生涯について知られていることは少ない。

フォンタネッラは 1612 年頃、おそらくナポリに生まれ、1643 年から 44 年の間に没している。短い生涯に多くの詩を残し、これらを収録した詩集、『頌歌』(*Ode* / ボローニャ, 1633 年。後にナポリ, 1638 年 / 図 3-8)¹⁶、『九天界』(*Nove Cieli* / ナポリ, 1640 年 / 図 3-9)、『哀歌』(*Elegie* / ナポリ, 1645 年)がある。この内、『頌歌』と『九天界』にアルテミジアに捧げられた詩が収録されている。特に『九天界』は、アリステレス的宇宙観に基づく 9 つの天界になぞらえて章立てがなされ¹⁷、人物や事物に捧げられたソネットが収録された大部である。各章に著名な人物への献辞が付されており、フォンタネッラの幅広い交友関係を示す詩が多く含まれ、さながら当時の文化人目録のようでもある。ここでは、アルテミジア以外にも、ジュゼペ・デ・リベラ、マッシモ・スタンツィオーネ、グイド・レーニの作品や、既に第 1 章で触れたヴェネツィアの初期フェミニストのひとり、ルクレツィア・マリネッリにも詩がささげられている¹⁸。

¹² Schütze 2001, pp. 418-427.

¹³ Ibid., pp. 429-434. テーバイのアリステイデスが死にゆく母の像を描いたというエピソードは、プリニウスの博物誌第 35 巻 36 : 98-99 に収録されている。Pliny 1968, pp. 332-335; Pliny 1986, pp. 1427-1428.

¹⁴ もちろんこの背景には、姉妹芸術としての詩と絵画の思想がある。例えば、マリーノは、詩と絵画を一度のお産で生まれた双子に例えている。“Et somigliansi tanto queste due care Gemelle nate d’un parto, dico Pittura, et Poesia.” Marino 1614, p. 48.

¹⁵ ビッセルは詩人フォンタネッラがアルテミジアの作品を所蔵していたことを報告しており、ロッカーは、この点をさらに詳しく調査している。Bissell 1999, pp. 166-167, 358; Locker, 2007, pp. 243-262.

¹⁶ 本稿では 1638 年版を使用。1633 年版は未見。

¹⁷ 月天、水星天、金星天、太陽天、火星天、木星天、土星天、恒星天、至高天(天国)の順で構成されている。

¹⁸ Fontanella 1640, pp. 257-259. マリネッリについては、Ibid., p. 234.

一方のカッポーネはフォンタネッラの友人であり、聖職者であった。彼はおそらく 1620 年頃、イルピーニア(現カンパーニア州アヴェッリーノ県)のコンツァという街に生まれた。文学的才能から「教会のタツソ」と呼ばれた聖職者ジョヴァン・カルロ・コッポラがムーロ・ルカーノ(現カンパーニア州バシリカータ県)司教に任じられた際、1643年から1652年に、その司教代行を務めたことが知られる。彼の詩集『抒情詩』(*Poesie Liriche* / 図 3-10)は 1643年にナポリで出版され、さらに同地で 1663年に改訂版が、また 1675年にはヴェネツィアでも出版されている。母の死や自らの帰郷など、詩人の個人的な出来事を多く詠み込んでいる。

フォンタネッラが 1643 から 44 年頃に死去し、また彼の友人でもあったカッポーネが 1643 年にムーロ・ルカーノへ赴任していることを考えると、彼らの詩は、1630 年代の後半から 1640 年代初頭の画家との交流を伝えていると考えられる¹⁹。

1-4 アルテミジア／アウローラ：色彩画家としての評価

『頌歌』に収録された「いとも高名なる画家アルテミジア・ジェンティレスキ氏へ」の第 1 連において、フォンタネッラは、画家の持つ筆とそのまなざしを、時に矢に例えて称賛している²⁰。その称賛の対象はやがて筆を持つ巧みな手へと移っていく²¹。巧みな手への称賛は画家自身の美貌への称賛へと展開する。いわく、「巧妙な手は百合よりも白く」「純白の薔薇の手」であり、「真珠にも似」ており、「雪にも見まがう」のに、「炎をかきたてる」「まれに見る愛の奇跡」であるという²²。

この見るものを惹きつけずにはおかない彼女の美貌を、詩人は第 6 連で「愛の帝国を治める無垢なる魔女」に例えている²³。ここでは、キルケーやアルミードのように魔女であり残酷な恋人であるヒロインのイメージが想起され、アルテミジアの芸術は魔法とみなされる。この魔法によって、彼女の描いた人物像を運命の女神パルカは間違えて射てしまうし、飛ぶ小鳥は誤って描かれた果実をつつき、熱に浮かされた病人は描かれた泉を飲もうとし、「冬」は描かれた炎を恐れて震えるのである²⁴。この第 9 連から第 12 連のエピソードは、古代のゼウクシスとブドウのエピソードを踏まえていると思われる²⁵。

第 14 連からは、再び画家は女神たち——大地に新芽を生やすフローラ、大空に虹を描くイリス、曙を染め上げるアウローラ——に例えられて称賛され、最終的に詩の中では、アルテミジアは太陽そのものに例えられている²⁶。

続く詩「同じご婦人へ」では、フォンタネッラは、画家の古代の女神たち——キュテレイア、パラス、ユーノー——も見とれる画家の美しさを称え、死者に生命を与えるほどの巧みな技を称えた後、第 4 連以降、彼女の顧客たちにも言及する²⁷。例えば、英国王も遠方より彼女の作品を求めて銀を支払うし、アルテミジアがヴェネトではアドリア海の巡礼として歓待され、また、トスカーナの名門に仕えたことも称賛される。これは明らかに、アルテミジアのイングランド滞在、ヴェネツィア滞在、さらにフィレンツェ滞中に言及したも

¹⁹ ただし、1638 年から 40 年頃までアルテミジアはロンドンにいたと見られる。

²⁰ Alla Signora Artemisia Gentileschi Pittrice famosissima (Fontanella, *Ode*, Naples, 1638 / 資料編詩歌 1), lines 1-4.

²¹ *ibid.* lines, 11-16.

²² *Ibid.*, lines 23-28.

²³ *Ibid.*, lines 29-30.

²⁴ *Ibid.*, lines 59-64.

²⁵ ゼウクシスとブドウのエピソードについては、プリニウスの博物誌第 35 巻 36 書 : 65-66 に収録されている。Pliny 1986, p. 1421; Pliny 1968, pp. 308-311.

²⁶ *Ibid.*, lines 77-100.

²⁷ Alla stessa (Fontanella, *Ode*, Naples, 1638 / 資料編詩歌 2), lines 5-8, 9-12.

のである²⁸。詩人はまた、画家の描くアポロン像に言及し、神話の世界を謳った後、その不滅の色彩のためにアウローラから絵の具を盗もうと言って詩を結んでいる²⁹。

カッポーネもまた、『抒情詩』(*Poesie Liriche*)において、アルテミジアの色彩を天上の色、アウローラの色彩と形容し、褒め称えている³⁰。彼は、もしアルテミジアが絵筆で行うことをアラクネが知っていたならパラスにも負けなかったであろうと、その技量を賞賛している³¹。さらに、彼女の絵は古代の巨匠の作品、すなわちアペレスのウエヌス、ゼウクシスの金のブドウあるいはパラシオスのヴェールに例えられている³²。

フォンタネッラがアルテミジアをアウローラに例え、カッポーネもまたアルテミジアの色彩は天上の色であり、曙（アウローラ）からとったと述べているように、アルテミジアはたびたびアウローラと関連付けられている³³。ジェシー・ロッカーは、こうした比喩が1625年にデュモステイエによってローマで描かれたアルテミジアの手の素描（図1-51）とも共通すると述べている。デュモステイエの素描には銘文が添えられており、ここではアルテミジアの手がアウローラの薔薇の手に例えられているのである。このことからロッカーは、アルテミジアをアウローラに例えて称えることは一種の定型になっていたのではないかと分析している。アウローラに例えられた画家としては、ガイド・レーニ (Guido Reni / 1575- 1642年) やフランソワ・クルーエ (François Clouet / 1522-1572年) がおり、いずれも、色彩画家の誉高い人物であった。従って、同時代人たちは、色彩という価値基準でアルテミジアの作品を高く評価していたといえる。アルテミジアの色彩への称賛は、次世代の詩人たちジョヴァンニ・カナレ (Giovanni Canale / 生没年不詳) やトマーズ・ガウディオージ (Tommaso Gaudiosi / 生没年不詳) へも受け継がれる³⁴。

17世紀において、カラヴァッジョの彩色法は、自然の色彩の模倣に留まらないイリュージョンとして高く評価されていたことが先行研究で指摘されている³⁵。ロッカーはこの先行研究を引きながら、同時代の詩に登場するアウローラの比喩もまた、17世紀の評価基準にのっとって、アルテミジアの彩色法への高い評価を示していた可能性を指摘する³⁶。

しかし、アルテミジアに捧げられた詩から読み取られる具体的な色彩は、カラヴァッジョへの称賛とはやや異なった傾向を示している。ロッカーは2015年のモノグラフで色彩画家としてのアルテミジアについてさらに考察を深め、アルテミジアが父から教授された彩色法を、ヴェネツィ

²⁸ Ibid., lines 15-24.

²⁹ Ibid., line 98.

³⁰ Alla Sig. Artemisia Gentileschi Pittrice famosa (Cappone, *Poesie Liriche*, Naples, 1675[1st ed. Naples, 1643] / 資料編詩歌 10), lines 9-11.

³¹ Ibid., lines 12-14.

³² Alla medesima (Cappone, *Poesie Liriche*, Naples, 1675 [1st ed. Naples, 1643] / 資料編詩歌 11), lines 7-8.

アペレスのウエヌスについては、プリニウスの『博物誌』第35巻36書：91-92に収録されている。Pliny 1986, p. 1426; Pliny 1968, pp. 328-329.

またゼウクシスとパラシオスの競合については、同：64-67に収録されている。共に絵画の名手であったふたりは、その技を競い、ゼウクシスの描いたブドウは鳥があやまってつづくほどの出来栄えだったのに対し、パラシオスの描いたヴェールはさらに見事な出来栄えで、ゼウクシスの目をも欺いたといわれる。Pliny 1986, vol. 3, p. 1421; Pliny 1968, pp. 308-311.

³³ Alla Sig. Artemisia Gentileschi Pittrice famosa (Cappone, *Poesie Liriche*, Naples, 1675[1st ed. Naples, 1643] / 資料編詩歌 10), lines 9-14.

³⁴ Canale 1662-1667; Gaudiosi 1671. 資料編詩歌 12 から詩歌 15 を参照。

³⁵ Bell 1993, pp. 103-129.

³⁶ Locker 2015, pp. 114-117.

ア体験等を経て、ナポリで独自に発展させたと見ている。また、ナポリの詩人たちの作中に、具体的に使われている朱 (Cinambro) や青 (Azzuro) といった色名がアルテミジアを特徴づける色彩であったと推定しており、スタンツィオーネや、カヴァリーノ、グアリーノといったナポリの画家の色使いにアルテミジアの作品が影響を与えたのではないかと述べている。ロッカーも指摘する通り、朱 (Cinambro) と青 (Azzuro) の 2 色はベローリが伝えるところの、カラヴァッジョがあえて避けた色彩に相当する³⁷。従って、ロッカーはアルテミジアが意図的にカラヴァッジズムと離れ、ボローニャ派的な彩色法を取り入れていた可能性にも言及している³⁸。

18 世紀にナポリの画家伝を書いたデ・ドミニチもまた、ナポリ画壇に与えたアルテミジアの彩色法のインパクトを記録している。デ・ドミニチによれば、「アルテミジアはガイド・レーニ風の色彩によって」ナポリ絵画へインパクトを与えたことになっている。現代の視点から見ると、アルテミジアの作品がガイド・レーニ風であると評価することはやや難しい。また両者の間には直接的な接点もない。しかし、17 世紀から 18 世紀にかけて、現代の基準とは異なり、アルテミジアをカラヴァッジョ的というよりはボローニャ派的な色彩画家として評価する傾向があった事実は、同時代の詩によって裏付けられている³⁹。

以上の通り、ロッカーの論では、同時代文学の担い手である詩人たちがアルテミジアをどのように評価し、称賛したかを分析し、またその評価が続く 18 世紀におけるアルテミジアの作品に対する評価を準備するものであったことが示された。また、この時期の詩にあらわれた色彩画家としての称賛は、カラヴァッジェスキとして近代美術史的に取り上げられる以前のアルテミジアに対する典型的な評価であったといえる。

1-3 アルテミジア／アポロン：フォンタネッラによる称賛

アルテミジア、すなわちアウローラという比喩がある程度一般的に用いられていたことを見たが、これに対して、特にオツィオージの詩人フォンタネッラが好んで用いた比喩にアポロンがある。これは、オツィオージによるアルテミジアの評価に関わるものとして興味深い。

ロッカーによれば、フォンタネッラの詩中に謳われたアルテミジアの作品は 5 点ある。すなわち、《リラを持つアポロン》《フォンタネッラの肖像》《ピュトンを殺すアポロン》《アドリアーナ・バジーレの肖像》《自画像》である⁴⁰。いずれも現存作品の中には特定されていない。このうち、アポロンの主題 2 点と《フォンタネッラの肖像》は詩人自身が所蔵していたものと見られる。また、《アドリアーナ・バジーレの肖像》にはアルテミジアの名前は冠されていないが、「美しきローマの婦人」“Bella donna romana”によって描かれたという記述は、明らかにアルテミジアによって描かれたことを示唆している⁴¹。

フォンタネッラの関心はもっぱら肖像とアポロンを描いた作品に集約されている。ここにはアルテミジアの肖像画家としての側面が記録されていると同時に、アポロンという主題に対するフォンタネッラのこだわりが見られる。アルテミジアの描いたアポロンは『頌歌』(ナポリ、1633 年)、および『九天界』(Nove Cieli / ナポリ、1640 年)の双方に登場する。『頌歌』の「同じご婦人へ」では、第 13 連で、アポロンを描いた作品に言及し、第 14 連ではそのアポロンに画家自身が似ていると述べている⁴²。また、アポロンがピュトンを殺したエピソードに言及し、ダフネとの悲恋をうたった後、さらに、第 21 連で

³⁷ Bellori 1976, p. 229.

³⁸ Locker 2015, pp. 117-118.

³⁹ Ibid., pp. 118-123.

⁴⁰ Fontanela 1640, pp. 52, 119, 127, 257 - 258, 263. それぞれ資料編詩歌 3 から詩歌 9 を参照。

⁴¹ Locker 2007, pp. 15-18. 資料編詩歌 7 を参照。

⁴² Ibid., lines, 49-56. 資料編詩歌 2 を参照。

は、アポロンに画家自身の顔を描いたのではないかと繰り返していることから、フォンタネッラの作品の中ではアルテミジアすなわちアポロンという、既存の性別からより自由な比喩が繰り返されている⁴³。

新しきパルナツスたるアカデミーのメンバーであるフォンタネッラにとって、パルナツスを支配するアポロンの主題には特別な思い入れがあったことが予想される。また、アルテミジアのアポロンの主題をはじめとして、同時代の絵画作品に捧げられた詩が、『九天界』において、すべて「太陽天」の章に収められていることから、フォンタネッラの絵画芸術に対する高い関心が見てとれる。また、その中で、最も多くの章を割かれているのがアルテミジアおよび彼女の作品であるというところに、彼女に対する高い評価が感じられる。アルテミジアをアポロンに称えたことは、フォンタネッラが彼女におくる最大の賛辞であり、オツイオージにおけるアルテミジアの高い評価の一端を表しているものと考えられる。

第2節 《コリスカとサテュロス》

ここまで、短いながらも実り豊かなオツイオージの活動期には、文学者と画家たちの間に緊密な関係があったことを見てきた。また、そうした宮廷周辺の文化的サークルの中でも、アルテミジアの評価は高く、その作品は後世まで残る称賛を勝ち得たことが確認された。残念ながら、詩に謳われた作品自体は現存作品の中には確認されていない。しかし、アルテミジアの現存作品をこうした同時代の知的教養の文脈で読みとくことは可能なのではないか。

ここで、20世紀の末に新たにアルテミジアの作品として脚光を浴びることとなった1枚の絵を紹介したい。《コリスカとサテュロス》(図3-11)である。これはアルテミジアの作品としてはめずらしく署名が確認できる貴重な作例である。また、さらに同時代文学への反応が顕著に現れた作品でもある。以下に本作品の制作背景として副王の宮廷の周辺を想定し、作品を分析していきたい。

2-1 作品の帰属と主題

本作品は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年)に帰属したことによって世に知られるようになった⁴⁴。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年)の作品として売却され個人蔵となった⁴⁵。新しい持ち主のために洗浄と修復が行われた際、右手の木の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⁴⁶。

メアリー・D・ガラードによって、本作品の主題がバッティスタ・グアリーニ(Battista Guarini / 1538-1612年)の牧歌劇『忠実なる羊飼い』(*Il pastor fido*)の第2幕第6場に基づいていることが特定された⁴⁷。『忠実なる羊飼い』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ツリと、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。この作品は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⁴⁸。コリスカとサテュロスの物語は、作品中に喜劇的なサブプ

⁴³ Ibid., lines 81-84.

⁴⁴ Novelli 1991, pp.147-154; Catello 1991, pp. 163-165.

⁴⁵ Christie's 1990, lot number 129.

⁴⁶ Rocco in Bologna 1991, p. 326.

⁴⁷ Garrard 1993, pp. 34-38.

⁴⁸ 『忠実なる羊飼い』(初版:ヴェネツィア、1590年)については次を参照。Dizionario Bompiani, vol. 6, pp. 6693-6694; Dizionario dei capolavori, vol. 2, pp. 1196-1197. またこの作品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に簡潔にまとめられている。Sampson 2006, pp. 129-168.

ロットとしてあらわれる。ニンフのひとりコリスカは、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。サテュロスの腕力とコリスカの首の力を比べたら当然前者が勝つだろうと思われた。コリスカは実際にそれを確認しようではないかとサテュロスにもちかける。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(あるいはヘアピースの一種)だったのである⁴⁹。

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が、同様のシーンを描いた貴重な作例として、フィレンツェ近郊のカステッロにあるヴィッラ・イル・ポ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年)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⁵⁰。

イラリア・デッラ・モニカは、フィレンツェ絵画における『忠実なる羊飼い』の受容を研究する中で、このふたりの画家の作品が、同じ文化的環境を共有していることを示唆している⁵¹。デッラ・モニカの指摘にヒントを得て、ここでは2作品の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具体的に指摘する。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、ナポリにおけるオツィオージの活動及び『忠実なる羊飼い』の受容に言及する。

2-2 制作年代

《コリスカとサテュロス》において、アルテミジアは、ふたり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。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いく。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見ている。一方で、制作年の詳細については、リリア・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・レゾネを編集したR・ウォード・ビッセルは1633年から1635年頃としている。なお、ロッコとビ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 / 図2-3)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・マンはロッコとビ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⁵²。本作品の制作年代を完全に特定するのは難しいが、様式的観点から本作品を見ると、人物や衣装のひだの表現には、1630年に描かれた《受胎告知》(ナポリ、カポディモンテ美術館)や1632年に描かれた《クレイオ、歴史のムーサ》(ピサ、パラッツォ・ブル)に用いられたやや粗い筆致がみられない。一方、サ

⁴⁹ Guarini 1914, pp. 73-80.

⁵⁰ Sorce 2007, pp. 122-126.

⁵¹ Della Monica 2004, pp. 379-395. なお、デッラ・モニカの論考の中では、アルテミジアの作品については、紹介するにとどめている。

⁵² Rocco in Bologna 1991, p. 326; Garrard 1993, p. 34; Bissell 1999, pp. 245-247; Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 397-399; Spinosa in Solinas and Papi 2011, pp. 224-225.

テュロスの上半身のポーズは《洗礼者ヨハネの誕生》の侍女と共通性がある。また、ロッカーが指摘したように、1637年のダル・ポッツォへの手紙でアルテミジアが言及している《キリストとサマリア女》(ナポリ、個人蔵 / 図 3-12)との様式的類似が見られることから⁵³、1630年代半ばから彼女がイギリスへわたる1638年頃までに描かれたと考えるのが妥当ではないだろうか。これは、アルテミジアがオツィオーゾの会員たちと交流を持った時期とも重なる。

2-3 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⁵⁴。イタリアにおいて、アルテミジアの作品と比較しうる重要な作例として、既に紹介したジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニが描いた同主題作品(図 3-14, 15)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(図 3-13)を彩るフレスコ装飾画のひとつである⁵⁵。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⁵⁶。

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・グラッツィーニからジョヴァンニに依頼された⁵⁷。フィリップ・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・グラッ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。このグラッ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。そのようなわけで、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称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を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、そのような身振りと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

⁵³ Locker 2015, pp. 87-89.

⁵⁴ Garrard 1993, p. 34; Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 397-398. なお、北ヨーロッパにおける『忠実なる羊飼ひ』の絵画表現の問題は Van Gelder 1978, pp. 227-259 に詳しい。

⁵⁵ ジョヴァンニによるポツィーノの装飾に関しては、以下を参照。Giglioli 1949, pp. 77-83; Bant 1977, pp. 26-28, tavole 66-67; Sorce 2007, pp. 122-126.

⁵⁶ 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。Mannini 1994, pp. 220-230; Della Monica 2004, pp. 379-395.

⁵⁷ 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 年) の子孫である。Della Monica 2004, p. 389.

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)⁵⁸

この記述は、正確に中庭の装飾の様子を記述しており、傷みの激しいポッツィーノのフレスコ装飾に関する貴重な証言となっている。ポッ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』以外に、オウィディウス、アプレィウス、アリオストからの引用や、同時代の教養人であった小ミケランジェロの風刺詩の影響が指摘されている⁵⁹。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⁶⁰。

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』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』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。ただし両作品の関係性について踏み込んで議論するには至っていない⁶¹。

⁵⁸ “In questo tempo fu chiamato da Gio. Francesco Grazini, gentiluomo molto ricco. e di quest'arti amicissimo, a dipingere a fresco tutto il cortile della sua bella villa di Castello; ed a lui stesso lasciò l'incumbenza di pensare ai concetti della pittura, i quali, siccome dovean servire per ornamento d'un palazzo in campagna, tutto accompagnato d'amenitadi, volle Giovanni che fusser tuttoi piacevoli e faceti; anzi affinché e'comparrisser tali, diede loro in testimonio buona quantita' di versi, da se composti a bello studio nel piu' basso stile, che sapesse gettare la sua penna, avvezza per altro a compor cose assai lodevoli. . . . A man sinistra, entrando, dipinse la favola del Guarino, quando il Satiro, rimase colle treccie in mano di Corisca. Vedesi il Satiro nello strapparsi delle treccie, cadersi a terra in tal gesto e positura, che ben fa vedere sua confusione e disgusto mentre Corisca si fugge, ed in una cartella, che è sotto, scrisse i seguenti versi, ne'quali fa parlare il Satiro,

Ogni cor s'arrossisca

A seguie questo nome

Della falsa Corisca.

Eccovi, amanti,

Ecco qui l'auree chiome, e mi dillegha,

L'attendorò io con altri inganni

Mentre ella lava i panni.”

Baldinucci 1974-1975, vol. 4, pp. 238-239. 『忠実なる羊飼』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ンフたちの絵にも関係していると考えられる。なお、小ミケランジェロについては、本稿第1章第2節において言及している。

⁵⁹ Mannini 1994, pp. 223-225; Della Monica 2004, pp. 389-395.

⁶⁰ Della Monica 2004, p. 394.

⁶¹ Ibid., p. 385, note 29.

ふたり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。彼らの直接的な接触を裏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。第1章でふれたように、ふたり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年に両者は小ミケランジェロのために、カーサ・ブオナロティの天井装飾画を描いている。この小ミケランジェロは前述の通り、ポッツィーノの装飾にアイデアを提供した人物のひとりと目されている。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⁶²。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⁶³。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・コロナーティ聖堂の装飾に携わったりしていたことが知られている⁶⁴。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ジョヴァンニの作品を見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え、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⁶⁵。また、さらにこれに続くアンドレア・チオーリ宛ての書簡では、自身がフィレンツェへ滞在したいという希望を述べている⁶⁶。従って、アルテミジアが《コリスカとサテュロス》を描く際、ジョヴァンニの先例が意識されていた可能性は否定できないだろう。

2-4 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見られるものであり、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⁶⁷。

この主題の初期の表象として、1602年版の『忠実なる羊飼』の挿絵が挙げられる(図3-16)。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、これを見てみよう。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(図3-17)。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多少選択の余地があったかも知れない。数少ない17世紀の作例(図3-18, 3-19)にも両方のパターンが見られるが、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。

⁶² 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。Viliegenthart, 1977, pp. 170-173, 192-194. また本稿第1章第2節においても言及している。

⁶³ Bissell 1999, pp. 144-146.

⁶⁴ Banti 1977, pp.15-24; Sorce 2007, pp. 122-126.

⁶⁵ Bissell 1999, p. 148; Solinas 2011, pp. 104-105. 資料編書簡2を参照。

⁶⁶ Solinas 2011, p. 116. 資料編書簡4から書簡7を参照。

⁶⁷ Mann in Christiansen and Mann 2001, pp. 397-398; Spinosa in Solinas and Papi 2011, p. 224.

また、かつらを高々と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。特にこのかつらを掲げ、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と見なせる。というのも、テキストの中では、コリスカのかつらが彼女の頭と同一視されているからである。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なのか？」と自問する⁶⁸。

かつらの表現にとどまらず、テキストへの反応を見るかぎり、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着けている⁶⁹。

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ふたり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 / 図 3-20)や、ルティリオ・マネッティの《ロトと娘たち》(シエナ、個人蔵 / 図 3-21)の影響が示唆されている⁷⁰。特にデアネイラの足のポーズはコリスカと似ているが、今のところレーニとジェンティレスキの具体的な接点は見つかっていない⁷¹。またピッセルは、マネッティの作品をアルテミジアが受けたトスカーナの同時代絵画の影響のひとつとして挙げている⁷²。

このように先行研究で挙げられたものの他に、執筆者は、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のひとつとして、16世紀に発掘されて広く知られていた古代彫刻群像を提示したい。《逃げるニオベの娘》(図 3-22)および《ニオベの長女》(図 3-23)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⁷³。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(図 3-26)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知れない⁷⁴。また、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・ペリエの古代彫刻版画集にも収録されているので、アルテミジアは図版を通じてこれらの彫像を知った可能性もある(図 3-24, 25)⁷⁵。

2-5 制作背景とナポリにおける『忠実なる羊飼』の受容

次に、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、

⁶⁸ “E pur vero è ch’ella fugga e qui rimanga il teschio?” Guarini 1914, p. 77.

⁶⁹ Ibid., p. 74; Mann in Christiansen and Mann 2001, p. 389.

⁷⁰ Mann in Christiansen and Mann 2001, p. 389; Bissell 2009, p. 184.

⁷¹ 《ネッソスとデアネイラ》は1617年から1621年にマントヴァ公のために描かれたヘラクレスの功業のうちのひとつである。Pepper 1984, pp. 239-240.

⁷² シエナ出身のマネッティは1620年代にフィレンツェのメディチ宮廷で活躍した。Bortolotti 2007を参照。

⁷³ Haskell and Penny 2010, pp. 274-279.

⁷⁴ アルテミジアのフィレンツェ滞在に関しては、本稿第1章を参照のこと。

⁷⁵ Perrier 1638, pp. 118, 122.

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⁷⁶。こうした画家自身に起因する制作動機の考察がなされる一方で、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。

しばし、ナポリにおける『忠実なる羊飼』の受容状況に目を向けてみよう。初期の常設劇場のひとつ、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』が含まれている。『忠実なる羊飼』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年)の臨席の下、王宮でも上演されたという⁷⁷。

また、特に『忠実なる羊飼』のテキストに関する注目すべき動きとしては、1628年のドメニコ・バジレー (Domenico Basile / 生没年不詳)による『ナポリ語版忠実なる羊飼』(*Il pastor fido in lingua napoletana*)の出版が挙げられる。近年、このナポリ語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⁷⁸。このことは、ナポリの文芸サークルの中で『忠実なる羊飼』のテキストが、アルテミジアがナポリにやってきた1630年ごろ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る。1611年にウモリスティの総長に選ばれたのが他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⁷⁹。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ト・タッソ (Torquato Tasso / 1544-1595年)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』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⁸⁰。

アルテミジアの《コリスカとサテュロス》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⁸¹。既に見てきたように、アルテミジアは詩人たちとの交流を通して、グアリーニをはじめとする同時代のテキストに容易にアクセスできたと思われる。従って、ジェンティレスキの《コリスカとサテュロス》に関しても、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り、あるいは、画家の制作に影響を与えた可能性を考慮してもよいのではないだろうか。

2-6 場面選択とその表象

アルテミジアが《コリスカとサテュロス》を制作した背景に、ナポリの教養サークルにおける詩人たちとの交流があったと想定した場合、次の疑問は、なぜ選ばれたのがコリスカとサテュロスであったかという点である。『忠実なる羊飼』の中で善良な主人公たちに対して、そのネガであるこのカップルが選ばれた理由はどこにあるのだろうか。

ジェシー・ロッカーはアルテミジアの《コリスカとサテュロス》が、ヴェネツィア時代から続く「悪名高き女性たち」「Donne infami」の伝統をひきついでいると指摘している。アルテミジアは、ヴェネツィア時代に同地の文学サークルや、画家たちの影響をうけて、エステルをはじめとする「高名な女性たち」の主題と同時に、「悪名高き女性たち」の主題も手掛け始めたということは既に第1章で触れたとおりである。この主題に該

⁷⁶ Garrard 1993, pp. 36-38.

⁷⁷ Porota-Giurleo 1962, pp. 33-34.

⁷⁸ Basile 1628. 出版者のドメニコ・バジレーに関しては、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はない。詩人、ジャンバッティスタ・バジレーとは同姓ながら無関係である。Malato 1970, pp. 72-74.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ “Mi piace soprammodo, ma confesso di non saper la casione perchè mi piaccia.” Manso 1825, p. 266.

⁸¹ Mann in Christiansen and Mann 2001, p. 398.

当するのが、現存しない《ヘラクレスとオンファレ》や、《サムソンとデリラ》(ナポリ銀行 / 図 3-27)であり、ここで取り上げた《コリスカ》であるという⁸²。つまり、この「愛と不誠実」という文学的な主題が注文主と画家の間に共有されていたからこそ、その一種のヴァリエーションとして《コリスカとサテュロス》が生まれたと考えられるのである。従って、この作品は、グアリーニのテキストに関する知識に加え、一定の文化的環境で共有されていた教養の上に成り立っており、アルテミジアと詩人たちの関係はまさにこうした作品が生まれる背景としてふさわしいものだったと考えられる。

一方で、アルテミジアの描く《コリスカとサテュロス》にしても、《サムソンとデリラ》にしても、型にはまった悪女に留まらない表現となっている点には留意するべきかもしれない。たとえば、小さな鋏を握ったデリラは、運命の糸を断ち切るアトロポスのように不穏な人物であるが、その反面まだ年若く頼りなげであり、やや年かさのたくましい侍女に励まされているようにも見える。眠りこけているサムソンとは対照的に、ここでは活動的な二人の女性の共犯性が強調されており、デリラはサムソンにとっての致命的な恋人というよりは、なにがしかの目的のために迷いながらも行動する女性として描かれているように見える。アルテミジアが1610年代から20年代にかけて描いた、共謀してホロフェルネスを殺すユディトと侍女の系譜をここに見ることも可能だろう。

また、衣を翻して走り去るコリスカの姿は、不実な女というにはあまりに堂々と英雄的であり、サテュロスを憐みをこめた眼で見おろしているようである。テキストに立ち返ってみれば、コリスカとサテュロスのやり取りは明らかに滑稽さを見せる場面である。もし劇場で上演したら、この場面は観客の笑いを誘うであろう。ジョヴァンニのフレスコ画は、軽妙な筆致でこのニュアンスをよく伝えている。これに対してアルテミジアの場合は、堂々とした彫塑的表現を用い、滑稽味は薄いように思われる。ジョヴァンニの描くサテュロスは地面に転んだまま無残にヤギの下半身を晒し、持ち上げた手の先にあるかつらを見上げて驚いているが、アルテミジアの作品では、サテュロスはかつらをニンフに差し出しながら彼女の方を見ている。視線を交わすふたりの関係は緊張感をはらんだ対立構造を持っている。

テキストにおいて、コリスカのかつらがサテュロスによって彼女の頭と混同されることについては既に触れた通りである。また、絵画の中でサテュロスがしているように、切られた頭部を斜め前方に誇示するポーズは、ペルセウスやダヴィデなどを描く時にしばしば見られる(図 3-28)。サテュロスのポーズは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な恰好になっている。打ち取った首を高々と掲げ敵の遺体を踏む英雄とは反対に、サテュロスは地面に屈してなすすべもなく逃げていくコリスカを見上げている。コリスカは、テキスト上は不実な恋人として責められるべき女性であるが、表象の上では、危機的な状況から鮮やかなトリックを用いて脱出した不死身のヒロインとも解釈し得る存在に変貌を遂げている。

ロッカーが述べたように、アルテミジアは当時あった「悪名高き女性たち」の伝統を承知し、それにのっとった作品作りをしていた可能性は極めて高く、執筆者もまた、この見解には一定の合理性があると考えている。しかし、アルテミジアの描いたヒロイン像は一方ではこうした伝統にのっとりながらも、“「悪名高き女性たち」のテーマを独自に消化し、新たな表象として再解釈しているといえる。

結び：副王の宮廷にて

本章では、主に1630年代のアルテミジアの活動における宮廷画家的な側面を見てきた。詩人たちがアルテミジアをどのように見ていたかを追いながら、宮廷の文化サークルのなかで画家が高く評価されていたことを確認した。これまで考えられていた以上に副王宮廷の周辺における彼女の評判は高く、彼女の教養も深かったとみられる。

彼女自身の教養に関わる事柄として、特に《コリスカとサテュロス》を例に、アルテミジアとジョヴァンニの同主題作品との影響関係を考察し、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。注文状況が不明であるこの作品の制

⁸² Locker 2015, pp. 88-90; Kahr 1972, pp. 282-299.

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に着目し、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》がオツィオージに代表される副王宮廷の文芸サークルの活動と関連する可能性を指摘した。さらに画家はこうした文学アカデミーとの関係を通して、同時代の文学的主題を自家筆の中のものとして独特の表現を生み出していたことを確認した。

こうした文芸サークルにおけるアルテミジアの活動は、第1章でも確認したように、フィレンツェ、ローマ、ヴェネツィアで見られた傾向を引き継いでいる。1630年代を通して、アルテミジアは副王の宮廷とそれに関わるパトロネージに多くを負っており、そういった意味では、彼女の活動は、一種の宮廷画家的な性格をも有していたといえる。

第 4 章

女性裸体像の制作

ここまで、ナポリにおけるアルテミジアの活動をスペイン系のパトロネージおよび、副王の宮廷周辺の文化環境と関連付けて見てきた。本章では、それ以外の個人パトロン向けの作品制作や晩年の活動に目を向けていきたい。ロッカーの指摘通り、1640 年以降のアルテミジアと副王の関係は史料上、確認されておらず、むしろ晩年にはスペイン系以外のパトロネージの比重が増してきたと思われるからである¹。

アルテミジアはナポリ大司教をはじめとして、既にふれたスペイン系の人脈以外にも多くの顧客を持っていた²。マーシャルが指摘しているように、彼女はナポリにとどまらず、ヨーロッパ中に顧客を持っており、同時代の画家と比較してもその活動は国際的であったと言える³。残された画家の書簡はローマのバルベリーニ家やモデナのエステ家、およびフィレンツェのメディチ家とのつながりを伝えている⁴。また、リヒテンシュタイン公やイギリス国王夫妻のために制作したことも知られている⁵。また、1640 年代にはシチリアの貴族アントーニオ・ルッフォ (Antonio Ruffo / 1610・1611-1678 年) が重要なパトロンとして加わった。

アルテミジアが彼らのために制作した主題は多岐にわたるが、後期の作品として典型的に見られるのが、女性裸体像である⁶。こうした裸体像への同時代的関心は、バルディヌッチの称賛にも表れている⁷。ビッセルが指摘しているように、女性裸体像は、アルテミジアの副専門ともいべきものであった⁸。本章では、まずこうした同時代的関心の高い主題として《バテシバの水浴》をとりあげ、作品観察から、アルテミジアの制作プロセスの変化を追っていく。次に、これまで彼女の晩年に関するほぼ唯一の史料であったアントーニオ・ルッフォ宛の書簡の分析を通して、画家の制作に対する姿勢を読み取っていく。また、画家の言葉にあらわれた制作理念と現

*本章の内容は、主に Kawai 2016b に基づき、大幅に加筆・修正したものである。

¹ Locker 2015, p. 184.

² ナポリ大司教アスカニオ・フィロマリノ (Ascanio Filomarino / 1583-1666 年) のコレクションにおけるアルテミジアの作品《洗礼者ヨハネ》(現存せず)に関しては、Lorizzo 2006, pp. 109, 143 を参照。

³ Marshall 2005, p. 14.

⁴ バルベリーニ家との関係は 1635 年から 1637 年のカッシアーノ・ダル・ポッツォ宛の書簡に見られる。Solinas 2011, pp. 82-88, 117-118. 資料編書簡 1、書簡 8 および書簡 9 を参照。エステ家に関しては、モデナ公フランチェスコ・デステ 1 世との書簡のやり取りが残されている。Ibid., pp. 93-96, 121-122.

⁵ 特にアルテミジアのイギリス渡航の経緯は第 5 章を参照のこと。本稿では詳しく触れることができなかったが、父オラツィオと共にグリニッジのクイーンズ・ハウスの天井装飾を手掛けた可能性があり、また、現在ハンプトンコートにある《絵画の寓意としての自画像》がこの時期の作品と目されている。こうしたイギリス滞在期の活動に関しては、次を参照。Bissell 1999, pp. 55-88.

⁶ ビッセルは女性裸体像の制作をアルテミジアの副専門分野として挙げている。Bissell 1999, pp. 42-43.

⁷ バルディヌッチが最も紙面を割いて称賛しているのは、カーサ・ブオナロティにある《インクリナツィオーネ》である。その他、やはり裸体像であるアリゲッティ家の《アウローラ》、トスカーナ大公のコレクションにあった《プロセルピナの略奪》(消失)、《ホロフェルネスの首を斬るユディト》(ウフィツィ美術館)を含め、計 4 点に言及している。Baldinucci 1974-1975, vol. 4, pp. 710-711.

⁸ Bissell 1999, pp. 42-43.

存作品の双方から、画業後期の女性裸体像制作がアルテミジアの画業においてどのような意味を持ったかを考察する。

第1節 7点の《バテシバ》

既に第2章で見たように、公共注文の分野で、アルテミジアは古典主義的な様式を展開していた。ナポリ時代後期になると、アルテミジアがナポリで展開した優美で古典主義的な作風は、バテシバやスザンナ、ガラテアなど、専ら女性裸体像の制作に応用されていく。一方、時にはカラヴァッジェスキ的な作品も描いているので、アルテミジアは注文主の要求に応じて作風をある程度変えていたことになる。しかし、カラヴァッジズムの強い作品の多くは、画家自身による旧作のレプリカ（図4-35、図5-11）となっており、特に1640年代以降、作風が古典主義寄りに展開していったことは明白である。

ビッセルによる1999年のアルテミジアのカタログ・レゾネで、真作とされた53点の作品のうち、裸体の女性を描いた《バテシバの水浴》（以下《バテシバ》と呼ぶ）は7点にのぼり、それらは全て画業後期の作品と考えられている⁹。つまり、すべてナポリ時代の制作である。7点のバテシバの詳細な編年に関しては特定するのが難しく、研究者間でも意見が分かれているが、これについては先行研究で示された編年と執筆者が提案する編年を表（図版編表3）に示した。ここで扱う7点の同主題作品（①～⑦）の概要は次の通りである。ビッセル（Bissell）によるカタログ・レゾネの番号にイニシャルBを付したものを併記する。

- ① コロンバス美術館（Columbus, Museum of Art）、265×210cm（図4-1/B37）
- ② ハレ、個人蔵（Halle, Private Collection）、205×155cm（図4-5/B40）
- ③ ローマ、個人蔵（Rome, Private Collection）、280×220cm（図4-16/B46）
- ④ ウィーン、アレクザンダー・ハス・コレクション（Vienna, Alexander Hass Collection）、225×226cm（図4-19/B45）署名有り
- ⑤ ポツダム、ノイエス・パレー（Potsdam, Neues Palais）、258×218cm（図4-6/B48a）
- ⑥ フィレンツェ、ピッティ宮（Florence, Palazzo Pitti）、286×214cm（図4-9/B52）
- ⑦ スコットランド、ゴスフォード・ハウス旧蔵（Formerly Scotland, Gosford House）、269×222cm（図4-8/B53）署名有り¹⁰

ここでは、以上の7点のバテシバに見られる様式の変遷を追いながら、アルテミジアの制作の方式の変化と、後期画業における女性裸体像制作の持つ意味について考えていきたい。

1-1 ルイージ・ロメオ所蔵の《バテシバ》と跪く侍女

バテシバの水浴は、西洋絵画における伝統的な主題の一つである。サムエル記下第11章で語られるのは、ダヴィデ王がヒッタイト人ウリヤの妻バテシバと関係を持ち、彼女が妊娠すると事実の発覚を恐れ、夫をあえて危険な戦場に送り戦死させるという顛末である。とりわけ画題として好まれたのは、ダヴィデ王が水浴中のバテシバを垣間見て彼女を見初める場面である¹¹。アルテミジアが繰り返し描いたのも、まさにこの場面であった。

⁹ Bissell 1999, pp. 263-266, 269-271, 277-279, 285, 295-298.

¹⁰ ゴスフォード・ハウスにあった《バテシバ》は1940年に焼失し、写真でのみ確認できる。記録によれば、カンヴァスの裏側に署名が認められたという。旧蔵先の表記に関しては、先行研究に倣っている。Ibid., pp. 295-298. なお、ヴィラ・イ・タッティのベレンソンのフォトテーカーで見いだされたこの作品の古写真については Pagliarulo 1996 を参照。

¹¹ バテシバの図像については、Kunoth-Leifels 1968, pp. 254-258 を参照。

現時点で、7点の中で最も古いと考えられているコロンバス美術館所蔵作品（図4-1）は、多くの研究者によって、18世紀にベルナルド・デ・ドミニチがナポリのサン・ルイーゼ男爵ルイーゼ・ロメオの屋敷にあると記した作品と同一視されている¹²。デ・ドミニチはこの絵について次のように述べている¹³。

亡きサン・ルイーゼ男爵、ルイーゼ・ロメオ氏は常に絵画全般についてよい趣味を持っていた方で、その屋敷には（中略）グイド〔・レーニ〕の手になると見まがうような、等身大のバテシバとスザンナをあらわした2枚の大きな絵がある。これらは、高名なアルテミジア・ジェンティレスキの作品で、建築をヴィヴィアーノ〔・コダッツィ〕、木々や風景を〔ミッコ・〕スパダーロが担当した。この優れた女性の手になるのはまた、《ルシフェルを天国から追う大天使聖ミカエル》¹⁴と、《ロトと娘たち》¹⁵である。これらもまた等身大である¹⁶。

ここで示された通り、《バテシバ》は《スザンナと長老たち》（以下《スザンナ》と呼ぶ）と対になっている。後者については、1995年にサザビーズに出品された同主題作品（図4-3）が想定される¹⁷。

7点のバテシバの編年の問題に関して言えば、このコロンバス美術館所蔵作品（図4-1）を画家のイギリス滞在の前に置くか、後に置くかが最初の争点である。1989年にアルテミジアの初のモノグラフを上梓したガラードは、アルテミジアの最晩年を特徴づける作品として、5点の《バテシバ》を取り上げ、すべて1640年代から1650年代においた。彼女は、5点のうちコロンバスの作品が最も古く、ハレの作品（図4-5）はこれに近いと見ている¹⁸。一方、ビッセルは、1630年代とイギリス滞在を挟んだ1640年以降を分けた編年を提案した。彼は、コロンバスの作品とこれからは派生したと思われるハレの作品をイギリス滞在より前に置いている。ビッセルによってイギリス滞在以降に置かれるとされた作品群については、後に触れるとして、まずコロンバスとハレの作品を観ていこう。

画中の人物のうち、盥のふちに手をかけて跪いて上を見上げる女性像に注目してみよう。おそらくこの原型は1620年代に描かれた《ユディトと侍女》（デトロイト美術研究所 / 図1-46）に見出すことができる。また、この跪く侍女は、既にビッセルが指摘している通り、1630年代半ばに描かれた《洗礼者ヨハネの誕生》（マドリッド、プラド美術館 / 図4-2）にも登場する。つまり、盥と侍女の組み合わせはこの時期繰り返し描かれた可能性が高い¹⁹。コロンバス美術館所蔵作品と同じく、ハレの作品にも、跪く侍女が登場する。ここでは侍女は跪くだけではなくバテシバの足を布でふいているが、全体の構図

¹² なお、ルイーゼ・ロメオ邸にあった作品がどのような経緯で制作されたかについては明らかではない。

¹³ De Dominici 2003-2008, vol. 2, p. 383.

¹⁴ 現存作品の中には特定されていない。Bissell 1999, p. 382.

¹⁵ これは、現在オハイオ州にある《ロトと娘たち》（図4-4）であると言われている。Percy 1984, pp. 107-109, cat. no. 29; Bissell 1999, pp. 267-269, cat. no. 39. しかし詳しい来歴等は辿れない。

¹⁶ “In casa del fu dottor Luigi Romeo, barone di San Luigi, che ha sempre professato buon gusto in genere di pittura. . . . Due quadri grandi con figure al naturale, che esprimono le storie di Betsabea e Susanna, che sembran di mano di Guido” De Dominici 2003-2008, vol. 2, p. 383.

¹⁷ Bissell 1999, pp. 266-267, cat. no. 38.

¹⁸ ガラードはまた、ローマの作品（図4-16）は、ポツダムの作品（図4-6）に近く、さらに、フィレンツェの作品（図4-9）は同じくアルテミジアの手になる《スザンナと長老たち》（ブルノ、モラヴィア美術館、1649年 / 図4-26）と関係すると述べている。Garrard 1989, pp. 123, 131-135. 1989年の時点でガラードはブルノにある《スザンナと長老たち》を1652年の作品とみなしているが、その後の修復で1649年の年記が発見された。また助手をはじめとする他の画家との共同制作に関する議論は以下を参照。Bologna in Scavizzi 1963, p. 37; Garrard 1989, pp. 99-101, 512; Bissell 1999, pp. 258-259.

¹⁹ Bissell 1999, p. 285.

から見れば、ハレの作品はコロンバス美術館所蔵作品のヴァリエーションとみなせるだろう。従って、執筆者はビッセルをはじめとして多くの先行研究で支持されているように、コロンバス美術館所蔵作品を1630年代半ばの比較的製作年代の早い作品と位置づけ、ハレの作品を近い時期に描かれた派生作と考える。このため、いずれの作品もアルテミジアのロンドン滞在の以前の作品であるとみなせる。

ルイーゼ・ロメオ邸にあった《バテシバ》と《スザンナ》のセット以外に、1636年には、ヒリテンシュタイン公のカール・オイゼビウスが、アルテミジアに《バテシバ》《スザンナ》《ルクレティア》の3枚組（いずれも現存作品中には特定されず）の絵画を注文している²⁰。従って、既に1630年代からアルテミジアの描く女性裸体像は国際的な人気を博していたと見られる。

1-2 ふりかえる侍女の造形：ノイエス・パレー作品とその周辺

さて、次に、1640年以降のバテシバの主題の展開を見ていこう。後期のバテシバの代表的な作例が、ノイエス・パレーの《バテシバ》（図4-6）、およびピッティ宮の同主題作品である。また、ピッティ宮作品とほぼ同構図の作品がかつてスコットランドに存在していたことが知られている²¹。

ノイエス・パレー作品を含むいくつかの同主題作品には、階段を上りながらふりかえる、という印象的なポーズの侍女が登場する。特に、ローマ個人蔵（図4-16）、ノイエス・パレー（図4-6）、ピッティ宮（図4-9）およびゴスフォード・ハウス（図4-8）の作品を見ていこう²²。これらの作品群は、全体の構図としては、現在コロンバスにある作品（図4-1）の系譜をひいているが、跪く侍女の姿が消え、代わりにふりかえる侍女の姿が見られる点で大きく異なっている。

左端の侍女のポーズについて、ビッセルは、父オラツィオ・ジェンティレスキの《アポロンとムーサイ》（図4-11）の左端にいるムーサのポーズの引用であると述べている。また、ガラードも《アポロンとムーサイ》を含むオラツィオの描く作品の影響を指摘している。ビッセルはさらに、この侍女の造形はアルテミジアのイギリス滞在の成果であると述べ、この人物像が取り入れられた作品を1640年から1650年代に置いている²³。また、《アポロンとムーサイ》とよく似た図像として、オラツィオ・ジェンティレスキの《狩人ディアナ》（ナント美術館 / 図4-13）がある。こちらは1630年にロンドンのフランス大使が購入した作品である²⁴。

ビッセルの述べた《バテシバ》のクロノロジーは大筋において説得力のあるものであるが、侍女のポーズの源泉をオラツィオの描いた人物像に求める必要はないかも知れない。手前の人物が鑑賞者に背を向けて階段を上っていく描写（図4-14、4-15）は既にナポリにおいて、マッシモ・スタンツィオーネが好んで用いている。あるいは、このふりかえる侍女の図像はジェンティレスキ親子に共有された古代彫刻研究の成果であったとも考えられるのだ²⁵。例えば、パラヴィチーニ・ロスピリオージ邸内にあるカジーノ・デッラウローラのファサードにはめ込まれた、古代石棺浮彫の一つ、《ディオニシウスの凱旋》の人物像（図4-12）にも、やはり体を大きくねじって画面の外を見ている人物像が登場する²⁶。

²⁰ Bissell 1999, p. 358.

²¹ Pagliarulo 1996, pp. 151-156, 271-272.

²² ピッティ宮の作品については、後年ピエール・フェブルによって制作されたタピスリーが残されている（図4-10）。

²³ Garrard 1989, pp. 130-131, 518, note 232; Bissell 1999, pp. 277-279.

²⁴ オラツィオの作品については、Bissell 1981, p. 194 および Christiansen and Mann 2001, pp. 235-236 参照。

²⁵ アルテミジアの古代彫刻研究に関しては、初期の《スザンナと長老たち》（図1-1）における古代石棺浮彫《クリュタイムネストラを殺すオレステス》（図1-5）の影響や、《クレオパトラ》（ミラノ、アメデオ・モランドッティ）とヘレニズム彫刻《眠るアリアドネ》（ヴァチカン美術館）の類似などが既に指摘されている。Garrard 1989, pp. 196-197, 252.

²⁶ カジーノ・デッラウローラを含むパラヴィチーニ・ロスピリオージ邸の建築群は、パウルス5世の甥シピオーネ・ボルゲーゼ（Scipione Borghese / 1577-1633年）枢機卿の命によって、モンテ・カヴァッロにある教

アルテミジアの父オラツィオは、1611年から1612年にかけて、クイリナーレ宮の内部装飾、また、パラヴィチーニ・ロスピリオージ邸の敷地内にあるもう一つの別棟、カジーノ・デッレ・ムーゼの装飾に従事していた。父オラツィオが、パウルス5世（Paolo V, Camillo Borghese / 在位：1605-1621年）の下、権勢を極めたボルゲーゼ家のパトロネージュを享受していたこの頃、アルテミジアは《ディオニシウスの凱旋》を含め、ボルゲーゼ家の所有する古代石棺浮彫を実見する機会を持ったかも知れない²⁷。実際に、アルテミジアが描いた《バテシバ》のうち、特にローマの作品（図4-27）やノイエス・パレーの作品（図4-25）の侍女の見事なドレーパリーには、彫塑的な表現が見られる。同一のイメージソースがオラツィオの場合は、ムーサのひとりのポーズとして、アルテミジアの場合は侍女のポーズとして活用された可能性もあるのではないだろうか。

1-3 ヴーエ的形態の展開

むしろ、ローマ、ポツダム、フィレンツェおよびスコットランドにあった《バテシバ》には、侍女の造形以外にも着目すべき点があるように思われる。またこの特徴によって、これらの作品をアルテミジアのイギリス滞在期以降の制作とみなし得ると執筆者は考えている。

ビッセルは、アルテミジアの後期画業においては、絵画の意味内容よりも装飾的描写が優先される傾向があるとしており、ピッティ宮所蔵作品（図4-9）について言及する際、コンティニーもこれに同意している²⁸。確かに、画業の後期にいくにつれ、バテシバの主題において優雅に様式化されたポーズが多用されているのは事実である。例えば、真珠をつまみあげる侍女の動作に注目しよう。

コロバス美術館所蔵作品（図4-1）において既に、バテシバに装飾品を示す侍女が登場するが、ノイエス・パレー所蔵作品（図4-6）、ピッティ宮所蔵作品およびゴスフォード・ハウス旧蔵作品（図4-8）においては、侍女のひとりが手を高々と上げて真珠の首飾りを誇示するようなポーズをとっている。おそらくこのポーズは、ローマおよびウィーン作品（図4-16, 4-19）に見られるように、まず、バテシバのポーズとして取り入れられたと思われる。バテシバは自身の編まれた髪の毛を持って高々と手を挙げている。背後で髪の毛を編む侍女の動作を補助しているとも受け取れるが、これはあまり実際の動作ではない。むしろ執筆者には、手を挙げるポーズそのものが魅力的であるために採用されたように見える。

この腕を上げて脇を見せるポーズは、アルテミジアと同時期にローマで活動したフランス人画家、シモン・ヴェーエの作品からの引用であると執筆者は考える²⁹。現在パリにあるランベール邸の天井を飾っているヴェーエの《アウローラとケファロス》（図4-17）では、アウローラがケファロスの覆いをつまみ上げるような非常に特徴的な身振りをしており、ジェンティレスキの描くバテシバのポーズはこれに酷

皇の夏の在所、クイリナーレ宮の正面に建てられた。

²⁷ カジーノ・デッラウローラは、既に1611年に計画されていたが、建設はやや遅れ、1612年12月にファサードが完成している。建設計画については、Hibbard 1964, pp. 163-192 参照。オラツィオへの支払いは1612年4月に完了している。これについては、Bissell 1981, pp. 27-29, 102-103を参照。なお、アルテミジアは父の手がけたクイリナーレ宮の装飾を見るためにモンテ・カヴァッロの丘に行っている。パラヴィチーニ・ロスピリオージ邸についてもあるいは同様のことがあったかも知れない。アルテミジアのモンテ・カヴァッロ行きについては、Garrard 1989, p. 423; Menzo 2004, p. 31 参照。

また、アルテミジアは1620年代のローマ滞在中に、当時アルテンプス家の所有に帰していたパラヴィチーニ・ロスピリオージ邸の建築群を改めて実見したということも考えられる。いずれにしても、アルテミジアにとってカジーノ・デッラウローラの古代彫刻群は、ローマにおいて参照可能なイメージソースの一つであったのではないだろうか。

²⁸ Bissell 1968, p. 164; Contini in Contini and Papi 1991, pp. 176-180.

²⁹ シモン・ヴェーエのイタリア滞在については Chavanne et al. 2008 を参照。また、ヴェーエとジェンティレスキの関係は本稿第1章を参照。

似している。なお、これについては準備素描（図 4-18）も残されている³⁰。残念ながら、現在の場所に移される以前にこの絵がどこにあったかについては判明しておらず、正確な制作年代も特定されていない³¹。しかしながら、《アウローラとケファロス》は、おそらくヴーエがイタリアから帰国した直後の 1620 年代末から 1630 年代半ばにかけて制作されたのではないかと推測できる。

チュイリエは、ヴーエがタピスリー《ディアナとエンデュミオン》のために制作した準備素描（パリ、ルーヴル美術館、Inv. RF34516）に描かれた若い男性、前述のケファロス、および同じくヴーエの描いた《エウスタキウスの栄光》（ナント美術館）に登場する半裸の男性が、同一の人物モデルに基づいていると考えている³²。確かに、豊かな黒髪の巻き毛が特徴的な筋肉質の若い男性像は、3 点に共通している。《エウスタキウスの栄光》は 1638 年にパリで版画化されているため、制年はこれより前ということになり、チュイリエはおおよそ 1635 年としている³³。モデルの使用状況から考えて、2 点の絵画《アウローラとケファロス》と《エウスタキウスの栄光》の制作年代は、大きく隔たらないであろうと推測される。

ジェンティレスキとヴーエの絵画表現に相互的な影響関係を見出す試みは、これまでもなされてきた。例えば、ガラードはジェンティレスキの《ユディトと侍女》（デトロイト美術研究所 / 図 1-46）がヴーエの《聖フランチェスコの誘惑》（ローマ、サン・ロレンツォ・イン・ルチーナ聖堂 / 図 1-48）から影響を受け、またヴーエもジェンティレスキの《ユディトとホロフェルネス》（フィレンツェ、ウフィツィ美術館）の影響を受けながら《ユディト》（パリ、ルーヴル美術館）を制作したのではないかと述べており、両者のパラレルな関係性を指摘している³⁴。ヴーエがジェンティレスキの肖像（図 1-53）を描いていることから、ふたりの画家は 1620 年代には比較的親しい関係にあったことが推察される³⁵。また、ヴーエの作品はナポリにも残されており、例えば、サンタンジェロ・ア・セーニョ聖堂旧蔵の《キリストの割礼》（ナポリ、カポディモンテ美術館）からは、他のナポリの画家たちと同様に、アルテミジアも影響を受けたと考えられている³⁶。1630 年代以降、ジェンティレスキとヴーエの直接的なつながりは記録上見いだせない。しかし、執筆者はヴーエがフランス帰国後に制作した作品の影響もまた、1640 年のアルテミジアの作品に見出せるのではないかと考える。またそれゆえ、アルテミジアが再びヴーエに会った可能性のある 1630 年代末以降に、ローマやウィーンの商品をはじめとする一連の《パテシバ》を位置づけることが可能であると見ている。

アルテミジアがナポリからロンドンへ往復する際にフランスを経由してヴーエと再会し、《アウローラとケファロス》を知ったと仮定することはあながち突飛ではないだろう。例えば、父オラツィオはイギリスへ招聘された際、フランスを経由してロンドンに入っている³⁷。当時の交通事情に鑑みてもアルテ

³⁰ Thuillier 1990; pp. 400-401.

³¹ 現在の場所に移されたのは 18 世紀と考えられる。また、本作品についてはルーヴル美術館にアウローラの準備素描 (Inv. 64:191) が残されている他、タピスリーにもなっている。詳しくは Thuillier 1990, pp. 400-401 参照。

³² Ibid., pp. 370-371.

³³ Ibid., pp. 263-268, fig. 35.

³⁴ Garrard 1989, pp. 67-70.

³⁵ ヴーエの描いた《アルテミジア・ジェンティレスキの肖像》(個人蔵)は、史料上その存在が知られていたものの、2001 年に行われたカッシアーノ・ダル・ポッツォ (Cassiano Dal Pozzo) の収集品を特集した展覧会において初めて特定され、2011 年のミラノにおけるアルテミジアの回顧展に出品された。Solinas 2000, pp. 151-153; Francesco Solinas in Contini and Solinas 2011, pp. 142-143.

³⁶ Garrard 1989, p. 99.

³⁷ ロンドンに派遣されていたトスカーナ大公国大使が大公の秘書官にあてた 1626 年 12 月 4 日付の手紙では、さかのぼること 2 か月前、画家オラツィオ・ジェンティレスキがフランスからロンドンに到着した旨が報告されている。Crinò 1967, p. 533; Bissell 1981, pp. 50-51.

ミジアが父親と同様の経路でナポリとロンドンを往復した可能性は高い³⁸。ローマでの隣人が王の画家として大成功しているのを目の当たりにしたアルテミジアが、彼の作品から新たに学ぶことがあっても不思議ではないと思えるのである。

あるいは、アルテミジアは、こうしたヴェーエ的形態を版画を通じて知った可能性もある。ヴェールをつまみあげるアウローラと同様のポーズはメルクリウスにも応用されている(図 4-19)³⁹。素描の本画となった《メルクリウスと三美神》は失われているが、ミシェル・ドリニーによって 1642 年に版画化されており(図 4-20)、広く参照されやすい状況であったといえるだろう⁴⁰。

以上の通り、ここでは、バテシバの身振りにおけるヴェーエのフランス帰国後の作品の影響を根拠として、ローマならびにウィーンと同主題作品(図 4-16, 4-22)をアルテミジアのイギリス滞在以降に位置づけることを提案したい。さらに執筆者は、このバテシバのポーズが真珠をつまみあげる侍女のポーズへも応用されたと考え、ノイエス・パレー(図 4-6)、ピッティ宮(図 4-9)およびゴスフォード・ハウスの作品(図 4-8)が上述の 2 点に続くものと考えている。さらに、このポーズはマンが指摘している通り、バテシバのポーズからより小型の宗教主題作品である《ロザリオの聖母》(図 4-21)へも応用されていく⁴¹。

1-4 同一構図の反復

ここまで見てきたような人物ポーズにおける引用に加え、画業後期には同一構図が繰り返されることが増えていく。ノイエス・パレー(図 4-6)、ピッティ宮(図 4-9)およびゴスフォード・ハウスの作品(図 4-8)をとりあげてみよう。

来歴不明の作品が多い中、ノイエス・パレーの《バテシバ》に関しては、ビッセルによって、パルマのファルゼーゼ家の邸宅、パラッツォ・デル・ジャルディーノの目録(1680 年頃)に記録されていることが突き止められている。彼はさらに、1628 年に結ばれたオドアルド・ファルネーゼ 1 世(Odoardo I Farnese / 1612- 1646 年)とマルゲリータ・デ・メディチ(Margherita de' Medici / 1612-1679 年)の婚姻に注目し、ファルネーゼ家とメディチ家の交流からピッティ宮に同様の図像の作品が所蔵されることとなったとしている⁴²。

ビッセルが示したノイエス・パレーの《バテシバ》の来歴は、必ずしも、この作品の制作がピッティ宮及びゴスフォード・ハウス旧蔵の同主題作品に先立つことを証明しない⁴³。しかし、3 点の《バテシバ》の細部描写を比較すると、やはりノイエス・パレーの作品は他の 2 点と明らかに異なり、次に述べる理由からより古い時代に描かれたと思われる。

画面左に立つ侍女の後ろ姿に注目すると、肩にかけたショールや、ドレーパリーの描き方が、ピッティ宮(図 4-29)およびゴスフォード・ハウス作品(図 4-30)と、ノイエス・パレー(図 4-28)の侍女では異なっている。ノイエス・パレーの作品に見られるやや大きく、円弧を描くような侍女のドレーパリーは、構図の異なるローマの同主題作品(図 4-27)と共通する。従って、ローマの作品がそうであったように、ノイエス・パレーの作品もまた、アルテミジアのイギリスからの帰国からそう遠くない時期に描かれた可能性が高い。

³⁸ また、アルテミジア自身の渡英に際して、彼女はサヴォイア家にコンタクトをとっており、フランスを経由してイギリスに入った可能性は高い。Solinas 2011, pp. 104-105.

³⁹ Thuillier 1990, p. 458.

⁴⁰ Ibid., p. 134.

⁴¹ 《ロザリオの聖母》と《バテシバ》のポーズの類似性は Bissell 1999, p. 99 にも言及されている。《ロザリオの聖母》について、ロッカーは、スペイン王のために制作された可能性が高いと述べている。Locker 2015, pp. 32-34.

⁴² Bissell 1999, pp. 281-285, 295-296.

⁴³ Bissell 1968, p. 164; Bissell 1999, p. 295

一方のピッティ宮所蔵品とゴスフォード・ハウス旧蔵品の編年に関しては、既にガラードも指摘している通り、現在ブルノにある《スザンナ》(図 4-26) がヒントを与えてくれるだろう⁴⁴。ここでは、盥のモチーフに注目してみよう。ビッセルが指摘しているように、この《スザンナ》とピッティ宮(図 4-24)とゴスフォード・ハウスの作品(図 4-8)に登場する盥は同じものである⁴⁵。バテシバの主題においては異なったデザインの盥がそれぞれの画面に質感豊かに描かれているなかで、主題を超えて完璧に共通するこの描写には注意を払うべきである。モチーフの共通性から、執筆者には、これら3点の制作時期は極端に離れてはいないと思われる。幸運なことに、《スザンナ》には署名と1649年の年記がある。従って、ピッティ宮およびゴスフォード・ハウスの作品は、1640年代末から1650年頃に描かれたと推測できる⁴⁶。

ノイエス・パレー(図 4-6)、ピッティ宮(図 4-9)およびゴスフォード・ハウスの作品(図 4-8)は、侍女の人数が比較的多いことや、バテシバのグループとやや離れたところに侍女をひとり配置する点など、最も古いとされるコロンバス美術館所蔵作品(図 4-1)に近く、原点に立ち返ったといってもよい画面構成をとっている。しかし、表現においては、顕著な差異が認められる。1630年代に描かれたコロンバス美術館所蔵作品では、バテシバと侍女たちの関係性を人物の視線のやり取りを通じて自然に描き出しているが、1640年代に描かれた3点は、画平面上に優美なポーズの人物像を組み合わせ配置することに主眼が置かれているように見える。

1-5 スタンツィオーネからの引用

ここまで見てきた作品群のなかで、ウィーンの作品(図 4-22)の構図はやや異なった展開をみせている。ここには、ナポリにおける同時代絵画の影響が顕著である。具体的には、マッシモ・スタンツィオーネの影響が見いだせる。ローマの《バテシバ》(図 4-16)と同時期に製作された可能性の高いウィーンと同主題作品は、中央の主要部分はローマの作品と共通であるが、右手にふりかえる侍女がいない代わりにふたりの女性が大胆に配されている。女性のひとは画面左の建物を指さしながらもうひとりに話しかけており、おそらく、遠方にいるダヴィデ王の存在をこの絵を観る者に示唆しているのだろう。執筆者は、この半裸の女性像とターバンをつけた女性像はスタンツィオーネの《モーゼの犠牲》(図 4-23)から取り入れられたものであると考える。ビッセルはウィーンの《バテシバ》に見られるふたりの女性像のそれぞれのポーズについても、アルテミジアやオラツィオがイギリスで制作した作品との類似を指摘している⁴⁷。しかし、画面の端に特徴的な身振りの人物を配置するやり方は、マッシモ・スタンツィオーネの得意とするところでもあり、二人組の女性を配するというアイデアを、アルテミジアがナポリにおいてマッシモから得た可能性は否定できない。

マッシモの《モーゼの犠牲》は、フランドル系の有力商人にして、ナポリにおける一大美術コレクターであったフェルディナンド・ヴァンデネインデン(Ferdinando Vandeneynden / ?-1674年)の遺産目録

⁴⁴ Garrard 1989, pp.123, 131-135.

⁴⁵ 洗浄によって《スザンナ》の年記が明らかになったのはカタログ・レゾネの編集よりも後のことだったため、ビッセルはブルノの作品の制作年代を断定することには慎重である。またピッティ宮およびゴスフォード・ハウスの作品の制作年代については、下限をやや遅く設定し、1650-1652年に位置づけている。なお、カタログ・レゾネ中に一部制作年を1644年とするところがあるが、これは編集上のミスと思われる。Bissell 1999, pp. 292-293.

⁴⁶ 2011年の展覧会カタログにおいてミケーレ・ニコラチは、近年マンがアルテミジアに帰属し、1640年代初頭に置いた《オデュッセウスに発見されるリコメデスの娘たちの間のアキレウス》(個人蔵)との類似から、ピッティ宮作品の年代設定を1640年頃までさかのぼることを提案している。Nicolaci in Contini and Solinas 2011, pp. 234-235. しかしこの年代設定は、上述したピッティ宮の作品とブルノの《スザンナ》のモチーフの共通性を考慮すると、やや早すぎると思われる。

⁴⁷ Bissell 1999, pp. 277-279.

(1688年)に記載された作品と同一視され、制作時期は様式的な判断により1620年代終わりとされている⁴⁸。既に紹介したように、デ・ドミニチによれば、マッシモとアルテミジアはナポリにおいて親しい間柄であった⁴⁹。現存する作品からも、注文を分担して請け負うなど、両者は良好な関係にあったことがうかがわれる⁵⁰。従って、アルテミジアにはナポリにおいて身近な存在であったマッシモの《モーゼの犠牲》を見る機会が十分にあったと考えられる。既に見た通り、スタンツィオーネとジェンティレスキの相互的な影響関係はバテシバの主題以外にも見出すことができる⁵¹。

なお、ビッセルの編年によればウィーンの《バテシバ》(図4-22)がローマの同主題作品にわずかに先行しているが、この順序は逆転させるべきである。2011年のミラノ展では、期せずしてそれぞれの執筆者が出した年代が、編年における両作品の順序を逆転させているが、作品の細部の比較もこの結果と矛盾しない⁵²。例えば、アルテミジアの晩年の作品に度々登場する脱ぎ捨てられた服のモチーフに注目してみよう。ローマの作品ではこのモチーフは右手にあり、ちょうどバテシバが脱ぎ捨てたように見えるが、ウィーンの作品ではやや不自然に左に置かれており、裸体のバテシバからも距離がある。この構図上のぎこちなさは、ふたりの人物像を右手に加えるため、モチーフがやむを得ず左へずらされた結果生じたものだろう。おそらく、ウィーンの作品に先だってローマの同主題作品の構図が存在し、スタンツィオーネ風の人物を加えて構図にヴァリエーションを生み出そうという試みがなされたのではないかと推測される。

これまで見てきたように、アルテミジアは古代彫刻や同時代絵画をよく研究しており、その成果を自らの作品に取り入れていた。特にバテシバの主題は繰り返し描かれており、後期に行くにつれて装飾的な趣を強くする。アルテミジアは既に完成したローマの作品(図4-16)の構図に、他の画家の作品からの引用を付け加えたり、構図の一部を変化させたりして、同主題作品に多くのヴァリエーションを生み出しており、こうした傾向は、1640年代以降顕著である。つまり、画業後期にはアルテミジアが効率的に制作を行っていたことが改めて確認された。この結果、バテシバの主題に関していえば、ナポリ時代初期の自然主義的なコロンバスの作品に対して、ピッティ宮作品に代表されるように、後期には華やかな色彩と装飾的な優美さが強調されるようになった。

第2節 アルテミジアとナポリの画家たち：共同制作の諸問題

このように、ナポリ時代には特定の主題を繰り返し描いていたアルテミジアであったが、これに関して、先行研究では彼女の絵画制作において分業が行われた可能性が指摘されており、これは後期作品を扱う際に難しい問題を残している。ジェンティレスキの共同制作者としては、これまでヴィヴィアーノ・コダッツィ(Viviano Codazzi / 1604-1670年頃)、ミッコ・スパダーロ(Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro / 1609以降-1675年)の名前が挙がっている⁵³。人体の描写に関しては、主に様式的な観点からグラブスキによってベルナルド・カヴァリーノとの共同制作の可能性が指摘されたり、ガラードによってアルテミジアの娘の存在が想定されたりしている⁵⁴。また、近年、オノフリオ・パルンボとの共同制作の裏付けがとられている。以下に詳しく見ていこう。

⁴⁸ Schütze in Schütze and Willette 1992, p.193, fig. 111.

⁴⁹ De Dominici 2003-2008, vol. 2, p. 84.

⁵⁰ スタンツィオーネとジェンティレスキの共同の受注としては、すでに第2章で見た《洗礼者ヨハネの誕生》(マドリード、プラド美術館)を含む連作や、ポッツォーリ大聖堂内陣装飾画が挙げられる。Schütze in Schütze and Willette 1992, pp. 201-202; Bissell 1999, pp. 249-259.

⁵¹ 第2章の洗礼者ヨハネの連作、および《マギの礼拝》など。

⁵² Contini in Contini and Solinas 2011, pp. 240-241; Nicolaci in ibid., pp. 246-247.

⁵³ Bologna in Scavizzi 1963, p. 37; Garrard 1989, pp. 99-101, 512; Bissell 1999, pp. 258-259.

⁵⁴ Grabski 1985, pp. 23-63; Garrard, 1989, pp.123-127, 134. なお、18世紀の伝記において、デ・ドミニチはカヴァリー

2-1 アルテミジアの工房と娘たち

アルテミジアの行った共同制作がいわゆる工房の形態をとっていたかは不明である。彼女が他の男性画家のように男性の弟子をとって教育し工房の一員として働かせることが社会的に可能であったかという疑問ははまだ解決されていないが、少なくとも彼女の娘たちは画家であったと言われており、家族で小規模な工房を運営していた可能性はある。このことは、アルテミジアの工房を訪れたイギリスの旅行者バレン・ライムス (Bullen Raymes) の日記からも裏付けられる⁵⁵。しかし、アルテミジアが工房制作を行っているという認識は、同時代にはなかったようである。

ここで、他の画家の工房に関して見てみよう。しばしば、17世紀のナポリ銀行における画家への支払い記録は、画家と注文主との間に交わされた契約の内容をも知らせてくれる貴重な史料である。例えば、アルテミジアと同じ頃ナポリで人気を博していたジョゼペ・デ・リベラの場合は受注の際、次のような契約が交わされていた。

ロレンツォ・カンピならびにシモーネ・ヴェルツォーネに 100 ドゥカートを、また彼のために、ジョゼペ・デ・リベラに〔支払う〕。いわく、彼らはカルロ・フライスブルグ侯〔カール・オイゼビウス〕の命令により、12枚の絵画に対する 500 ドゥカートの内金として、これを支払うものである。12枚の絵画はそれぞれ高さが 5 パルモ幅が 4 パルモであり、リベラ自身の手になる哲学者が描かれる。リベラはカルロ・フライスブルグ侯の仕事に専念し、12枚の絵は、6か月の間に彼ら〔カンピとヴェルツォーネ〕に届けられねばならない。もし、届けられない場合には、全ての金額を彼らの望むように返金すべし⁵⁶。

【資料編史料 6-2】

マーシャルが指摘しているように、この条件は画家にとってかなり厳しいものである⁵⁷。実際に、クレイグ・フェルトンが述べてしているように、リベラはこの条件を守れなかったと見られる。既に1年近くが経過した 1637 年 4 月 20 日、リベラはまだ 12 枚のうち 6 枚を納品していないからだ⁵⁸。さらに、リベラに付け加えられた条件のうち、特に「彼自身の手で」“*di sua propria mano*”という記述に着目してみよう。これは、逆に言えば、リベラ作品といわれるもののなかに「彼自身の手で」描かれないもの、つまり工房作が多くあることを暗示している。一方、アルテミジアの方にはこうした条件が付けられていないので、カール・オイゼビウスには、「アルテミジアの工房」があるという認識はなかったのかも知れない。しかし、アルテミジアは、明らかに他の画家と共に描いていた形跡がある。

2-2 建築・風景表現における分業

既に第1節でふれたルイーダ・ロメオ邸の《バテシバ》に関するデ・ドミニチの記述には、作品の来歴以外にも、もう一つ重要な情報が含まれていたことを思い出してみたい。「建築をヴィヴィアーノ〔コダッツィ〕、木々や風景をスパダーロが担当した」、つまり、アルテミジアがこうした背景の風景表

ノが若い頃にアルテミジアから影響を受けたと述べている。De Dominici 2003-2008, vol. 2, p. 64.

⁵⁵ アルテミジアは 1634 年 3 月 15 日と 3 月 18 日に英国人旅行者バレン・ライムス (Bullen Raymes) の訪問を受けており、ライムスはアルテミジアの娘もまた絵を描いていたと証言している。この日記に関しては、Chany 1998, pp. 111-113 を参照。

⁵⁶ Archivio Storico di Banco di Napili, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1636, matr. 270, partita di ducati 100, estinta il 7 maggio. Published by Nappi (Nappi 1983, pp. 73-80).

⁵⁷ Marshall 2005, p. 16.

⁵⁸ Felton 1986, pp. 785-789.

現を他の画家に依頼していたという事実である⁵⁹。ヴィヴィアーノ・コダッツィやミッコ・スパダーロと呼ばれたドメニコ・ガルジューロは、いずれも建築風景画、あるいは風景画の分野で一世を風靡した画家たちであった⁶⁰。

ナポリに来る以前、アルテミジアがフィレンツェやローマで制作した作品にはほとんど背景がないのに対し、1630年代半ば以降の作品（既に第2章で言及した《洗礼者ヨハネの誕生》、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》や《聖プロクロスと聖ニケア》等）には、建築や風景といった要素の比重が増えている。これはアルテミジアが分業体制を採用していた証左であるとみなし得る。ポッツォーリ大聖堂の装飾画のうち、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》と《聖プロクロスと聖ニケア》に関しても、背景については、コダッツィまたはガルジューロの関与が示唆されている⁶¹。

アルテミジアは、1637年11月24日のダル・ポッツォ苑の書簡において、自身の作品を「1枚は遠景や近景などと共に描かれたサマリア女とキリストと十二使徒たちです。大変優美に仕上がっております」と述べている。ここからは風景を他の画家と共同作業していた可能性が読み取れる⁶²。

また、1649年9月4日にはアントーニオ・ルッフォに対し、次のように語っている。

（前略）閣下には、例の絵〔《ディアナの水浴》〕の仕上がりの遅れをご不審にお思いでしょう。しかしこれは、私がなすべきように、よりよく閣下にお仕えするためなのです。つまり、風景表現において遠近法の消失点をおきながらふたりの人物像をやり直さねばならなかったからなのです。これらの人物像は確かに閣下にご満足いただけることでしょうし、ご趣味にも合うことでしょう。

ここに示された遠近法を調整したためにふたりの人物像をやり直したという《ディアナ》の不自然な遅延の弁明もまた、共同作業の影響を暗示しているのかも知れない。

2-3 人物表現における分業：パルンボの場合

風景描写に関する分業に対して、人物表現についてはどうだろうか。実際、共同制作を担っていたと見られる画家のひとりオノフリオ・パルンボ（Onofrio Palmbo /1606-1656年）の例を見ていこう。パルンボについて、デ・ドミニチは次のように述べている。

いくつかの消息について、順番を追いながら（中略）まず初めにオノフリオ・パルンボについて述べよう。彼はカラッチョロの〔カラヴァジズムの〕方針を受け継いでいたが、アルテミジア・ジェンティレスキがナポリにやってきて、彼はこの美しい様式を学び、アルテミジアの追随者になりたいと望んだ。そのため、力強いカラッチョロの色彩と、ジェンティレスキの優美さを織り交ぜてよい画家になったので、彼の作品は専門家たちを失望させなかった⁶³。

⁵⁹ Bissell 1999, pp. 84-85.

⁶⁰ コダッツィについては、Scavizzi 1982 および Marshall 1993 を、またガルジューロについては、Lafranconi 1999 を参照。またコダッツィとガルジューロとの関係は特に Marshall 1993; pp. 10-12 に詳しい。

⁶¹ Scavizzi 1963, p. 37; Garrard 1989, pp. 99-101; Bissell 1999, pp. 258-259.

⁶² Solinas 2011, pp. 117-118. 邦訳については、Kawai 2012 も参照。

⁶³ “Continuando l'ordine preso circa le notizie di alcuni,..., diremo prima di Onofrio Palomba, il quale ebbe i suoi principi da Giovann Battistello Caracciulo, ma venuta in Napoli Artemisia Gentileschi, osservata la bella maniera di costei, volse esser suo dicsepolo, onde fece un misto de'colori del Caracciolo, ch'è risentito, con la dolcezza della Gentileschi, e riuscì buon pittore e le sue opere non dispiacciono a' professori;...” De Dominici 2003-2008, vol. 1, p. 895.

デ・ドミニチの記述では、ジェンティレスキがナポリにやってきた当時、パルンボは既にナポリ・カラヴァッジェスキの第一人者、カラッチョロの路線を受け継ぐ若い画家のひとりであったが、ジェンティレスキの画風に心動かされ、その影響下に入ったことが示されている⁶⁴。実際に、このふたりの画家の関係は近年史料によっても裏付けられた。画家の最晩年にあたる 1654 年に、アルテミジアがオノフリオと共同で支払いを受けていた記録が見つかったのだ。これによって、両者による共同制作が行われたことはほぼ確実となった⁶⁵。以下に引用する。

1653 年 1 月 3 日

アントーニオ・ガレーゼに 50 ドゥカート。彼からアルテミジア・ジェンティレスキに、彼女自身の手で売られたスザンナの絵の代金として（支払う）。また彼女からオノフリオ・パルンボへ。

【資料編史料 6-5】

1654 年 1 月 31 日

ファビオ・ジェンティーレより、10 ドゥカート。彼からオノフリオ・パルンボに、彼が最良の画家アルテミジア・ジェンティレスキと共に仕上げるべき 3 枚の絵に対する 39 ドゥカートの一部として〔支払う〕。またオノフリオは前述のアルテミジアがモンテ・デラ・ピエタ銀行に対して負った契約に従い、前述の絵画を仕上げ、届けるものとする。

【資料編史料 6-6】

支払い記録では、オノフリオがアルテミジアと共に絵を仕上げるのが明記されており、共同制作者であったことがわかる。なお、パルンボへの支払いはアルテミジア・ジェンティレスキへの支払いに比べてかなり安い。アルテミジアの作品の価格については、第 3 節で言及する。

2-4 人物表現における分業：カヴァリーノの場合

次にカヴァリーノについて見てみよう。デ・ドミニチはカヴァリーノの伝記の中で次のように述べている。

カヴァリーノはまた、アルテミジア・ジェンティレスキの画法も学んだ。そこで、師匠〔マッシモ・スタンツィーネ〕のように、彼女の色彩の繊細さをまねた。そしてかなりよく絵を仕上げた。なぜなら彼は、そこに生まれもった優美さを加えたからである⁶⁶。

カヴァリーノとアルテミジアの共同制作については、パルンボの場合とは異なり、デ・ドミニチの叙述以外の史料的裏付けは得られない。しかし、様式的観点からこれを支持する声は多数あがっている。例えば、1985 年グラブスキは、アルテミジアがメッシーナのパトロン、アントーニオ・ルッフォのために描いた作品が、現在ワシントン・ナショナル・ギャラリーにある《ガラテア》(図 4-31) であるとし、

⁶⁴ パルンボは 1606 年 9 月 13 日、ナポリのサンタ・マリア・デッラ・カリタの教区に生まれた。トレド通りの中ほどに位置するカリタ聖堂を中心とするこの界限には、多くの画家が住んでいたと言われている。Porzio 2014, pp. 652-655. また、同じ教区には、彼の師とされるカラッチョロも住んでいた。Stoughton 1976, pp. 386-390.

⁶⁵ Lattuada and Nappi 2005, pp. 79-96; De Vito 2005, p. 749.

⁶⁶ “Aveva Bernardo osservato ancor egli il dipingere di Atemisia Gnetileschi, onde aveva altresì cercato d’imitare come il maestro la delicatezza de’ di lei colori.” De Dominici 2003-2008, vol. 2, p. 65.

これがベルナルド・カヴァリーノとの共作であると主張した⁶⁷。これに対しては全面的に賛成するビッセルや、作者推定に関しては賛同を示したガラードなどの研究者がいる⁶⁸。一方でスピノザなどこれを疑問視する声もある⁶⁹。

ガラテアは、海のニンフのひとりで、オウィディウスの『変身物語』で語られるアキスとの悲恋はことに有名である⁷⁰。このニンフを描いた作品は、ルッフォ家の1673年の目録では、「2匹のイルカに引かれたカニの（甲羅の）上に座り、5人のトリトンたちを伴ったガラテア」とされている⁷¹。ワシントンの作品に見られるような、ホタテガイの代わりに突起のついたカニの甲羅に座るガラテアの図像的特徴は（トリトンの数が現存する作品では4人しかいないが）、ルッフォ家の目録の内容と一致する部分も多い。因みに、近年発見された1783年のルッフォ家の財産目録によると、同年メッシーナを襲った地震から救出されたとされる絵画の中には、アルテミジアの《ディアナの水浴》がある。一方《ガラテア》はこの目録に記載されておらず、地震で失われたか、あるいはそれ以前に何らかの原因でコレクションから流出したと見られる⁷²。

また、ワシントンの作品に描かれたガラテアは、様式的には、スレンダーなコロンバスの《バテシバ》（図4-1）などに代表されるアルテミジアの1630年代の女性像に近いように見受けられる。これを1640年代後半に描かれたはずのルッフォの《ガラテア》とみなすには、様式的な齟齬があると思われ、アルテミジアの作品であるにしても、必ずしもルッフォ・コレクションに由来するとは断定できないと執筆者は考える。いずれにしても、ワシントンの《ガラテア》のように帰属の紛糾する作品の存在は、共同制作を通して、アルテミジアがより若い世代の画家たちに少なからず影響を与えていたことを示していると思われる。

また、アルテミジアの署名がある作品についても、同画面に異なる様式が混在するタイプの作品がある。既に見たウィーンの《バテシバ》（図4-22）においては、デフォルメされながらも迷いのない筆致で描かれた手前の女性ふたりに比して、中央に置かれたバテシバと侍女の描写は繊細ではあるが弱々しく、異なった描き手が想定できる。しかしこれは、現存する《バテシバ》のうち唯一アルテミジアの署名が認められる1枚なのである。これらのことから、執筆者は、この作品がアルテミジアによって監修され共同制作者との分業によって仕上げられたのではないかと考えている。さらに、この時期に描かれた《ユディトと侍女》（カンヌ、カストレ美術館 / 図4-35）はあきらかにデトロイトの《ユディトと侍女》（図1-46）に基づいており、構図こそアルテミジアの着想によるものだが、奇妙に誇張された人物像は他の画家によるものかともいわれている⁷³。

2-5 次世代への影響

以上のように、ナポリの他の画家とのパートナーシップを想定することで、アルテミジアの晩年に複数の女性裸体像が制作され、さらに構図の画一化が行われ、一方で様式的な統一性を欠く理由が、ある程度説明できるだろう。実際にパルンボやカヴァリーノといった画家の名前が共同制作者として挙げられていることはすでに述べたとおりである。彼らがジェンティレスキより若いとはいえ、既に独力で作品を手掛ける年齢だったことを考えると、アルテミジアが行った共同制作は、工房として師弟関係で結ばれたものではなく、独立した画家同士の緩い結びつきであったと考えられる。アルテミジアが首班とな

⁶⁷ Grabski 1985, pp. 41-55.

⁶⁸ Bissell 1999, pp. 287-292; Garrard 1989, pp. 123-128.

⁶⁹ Nicola Spinosa in Contini and Solinas 2011, p. 254.

⁷⁰ *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. I-2, pp. 1586-1588; Ovidius 1981, vol. 2, pp. 234-242.

⁷¹ “Galatea che siede un granchio, tirata da dui delfini et accompagnata da cinque triton.” Ruffo 1916, p. 315.

⁷² De Gennaro 2001, pp. 211-125.

⁷³ Garrard 1989, p. 134.

って行うこうした分業体制は、彼女が保持していた国際的な名声があってこそ成り立つもので、特にパルンボの例で見たように、ある程度高額な報酬を得られるアルテミジアとの共同制作は若い画家たちにとっても金銭的恩恵があったのだろう。

また、多忙なアルテミジアにとって小規模な自らの工房ですべてをまかなうのではなく、一部をアウトソーシングして、より多くの作品を仕上げた方が効率がよかったと考えられる。またアルテミジアがルッフォへの手紙で述べているように、画家の本分が構想にあるのであれば、むしろ、自らは監督的な立場として作品を監修し、顧客との交渉に力を割いていたのかも知れない⁷⁴。

ナポリ絵画への影響という観点からは、アルテミジアがこうして若い画家と積極的に共同制作を行ったことは少なからぬ意味を持ったと思われる。ラットゥアーダが述べるようにアルテミジアの女性像や、ロッカーが主張するようにその色彩は、若い世代の画家たちに影響を与えた⁷⁵。また特に彼女の生み出した構図や画中の要素が魅力的なものとして取り入れられた例としては、現在フロリダにある《バテシバ》(図 4-32)が見いだせる。アルテミジアが描いた多くの《バテシバ》のパステーションともいえるべきこの作品は、彼女の女性裸体や侍女の造形、また、これらを建築的背景と組み合わせた作品がいかにかに同時代人を魅了し、学ばれたかを如実に示している。1630 年代以降、一定数の顧客がアルテミジアの得意な分野として期待したのは、女性裸体群像であった。アルテミジアが大量に制作した女性裸体像は、一つの「型」として次世代のナポリ絵画にも引き継がれているのである。

第 3 節 アントーニオ・ルッフォ宛て書簡に見る画家の制作態度

ここまでアルテミジアが後期に多くの女性裸体像を描き、それは、彼女を特徴づける画題と認識されていたことを確認した。では最後に、こうした自らの「専門分野」に関する画家自身の言葉を、シチリアのパトロン、アントーニオ・ルッフォに宛てた手紙の中から読み取り、画家自身の制作態度を迫っていきたい。

3-1 素描について

アントーニオ・ルッフォはアルテミジアの晩年の重要なパトロンのひとりと目されている。彼がアルテミジアに描かせた作品はすでに言及した《ガラテア》と《ディアナの水浴》、《聖母》であった。またこの他、アルテミジアはさらに《ペルセウスに解放されるアンドロメダ》と《ヨセフとポティパルの妻》の購入をすすめている。結局最後の 2 点はアントーニオのコレクションには入らなかったが、ここで列挙されている主題の多くは女性の裸体の描写を含んでいたと見られ、アルテミジアの作品に対するパトロンの趣味がどのようなものであったかを知らせてくれる。

ルッフォからの初めての受注と見られる《ガラテア》を仕上げたアルテミジアは、さらに、彼女に別の顧客を仲介してくれたアントーニオに対して、1649 年 11 月 13 日の書簡で次のように述べている。

(前略) ある騎士が私の絵をご所望だというお話をうかがいました。この方は《ガラテア》と《パリスの審判》をお望みで、しかも、《ガラテア》は閣下がお持ちのものとは別〔の構図〕であるということです。閣下がこれについて〔私を〕説得する必要はなかったのです。なぜなら、神と栄光に満ちた聖母のお計らいにより、彼ら〔顧客たち〕はこうした恵みあふれる女性の許にやってくるのですから。つまり、私の絵画の様々な主題のことを申し上げているのです。

⁷⁴ 資料編書簡 19 などを参照。

⁷⁵ Lattuada in Christianse and Mann 2001, pp. 379-391; Locker 2015, pp. 117-124.

私の絵画のうちには、たとえ同じ作者によって制作されたとしても、一つとして同じ構図はないのです⁷⁶。

【資料編書簡 19】

現存する複数の《パテシバ》とは裏腹に、アルテミジアは自信を持って同じ構図はないと言いきっている。さらに、アルテミジアは素描に関して強いこだわりをみせている。アルテミジアに顧客として騎士を紹介するに際して、見本の素描を求めたアントーニオには、同じ書簡中で次のように答えている。

(前略) また、この方のために素描を描かせ、これを送りたいという件ですが、私は、自作の素描は二度と送らないという尊重すべき誓いを立てました。なぜなら、ひどい悪ふざけが起きたからです。まさに今日、私は《煉獄の魂》⁷⁷の素描をサンタ・アガタの司教に描いたのですが、この方がお金を節約するために、別の画家に素描を与え、さらにこの画家が私の骨折りの上に絵を完成させるというのです⁷⁸。彼がもし〔本当の〕男だったら、どうしてこれを受け入れられるのか私にはわかりません。構想がなされ、その計画に基づいて明暗によって定着されたら〔つまり素描がなされたら〕、残り〔の作業〕はつまらぬものだからです。それに、《ガラテア》の構図と作品をご存じなのであれば、例の騎士が私の素描をお求めになるのは間違っています⁷⁹。

(後略)

【資料編書簡 19】

画家が素描に基づく構想を非常に重視していることを伝えているのに対して、この未知の顧客もまた、実はアルテミジアと同じ発想を持っている。既にアントーニオの持っている《ガラテア》の構図を知っているからこそ、それとは異なった構想で描かれるべき「別の」《ガラテア》の構図を確認したいと顧客は求めているのだ。従ってこの顧客の要求は決して理不尽ではないと思われる。一方で、画家がこれを頑なに拒む理由は、書簡の中で説明された通り、自分の承認なしに自らの考案したアイディア、つまり構図を使われることを恐れてのことだろう。従来、カラヴァッジェスキ研究の観点から、彼女が素描を行っていたことにはあまり着目されてこなかったが、ここに述べられた素描への考え方を読むと、彼女が伝統的なトスカーナやローマの絵画伝統に連なる価値観を共有していたことがわかる⁸⁰。なお近年、

⁷⁶ “Corrispondentia d’inventione.” 多くの研究者が「一つとして同じ構図はない」というアルテミジアの主張は誇張であると見ている。Solinas 2011, p. 134, note 2.

⁷⁷ ここで示された《煉獄の魂》という主題や注文の経緯から、この作品は単なるコレクションではなく、礼拝堂装飾に関係していた可能性もある。残念ながらアルテミジアの素描に基づいて制作されたかも知れない作品は特定されていない。実際に制作されたにしろ頓挫したにしろ、この書簡の記述から、彼女が晩年にも公式注文の分野にも果敢に挑戦し、時にそれを妨害されていた様子が見取れる。

⁷⁸ サン・タガタ・デ・ゴーチ(S. Agata de’Goti)の司教のこと。Ruffo 1916, p. 52, note 2; Garrard 1989, note 78. ジョヴァンニ・アゴスティノ・ガンドルフィ(Giovanni Agostino Gandulfi / 在位 1635 - 1653 年)がこれにあたる。Solinas 2011, p. 134, note 5. 頑としてその要求を撥ねつけているものの、ここからはアルテミジアが明らかに大型作品の下絵にもなり得る素描を描いていたことがわかる。

⁷⁹ この注文主の騎士はアントーニオのために描かれた《ガラテア》を既に見ているのであるから、改めて素描を見る必要はないということかだろう。Solinas 2011, p. 135, note 6.

⁸⁰ ガラードは、素描による構想を第一に置くアルテミジアの創作プロセスに対する考え方をフィレンツェ的であると述べている。Garrard 1989, p. 398, note 79. また同様にソリナスもローマやトスカーナのアカデミックな価値観に基づいてアルテミジアが素描の重要性を主張していることを観察している。Solinas 2011, p. 135, note 6. アルテミジアが「もし

数は少ないが、アルテミジアが描いたと思われる素描（図 4-33）が特定されている。この素描はウィーンの《バテシバ》（図 4-34）に関連すると考えられている⁸¹。

3-2 《ディアナの水浴》の制作

また、素描をめぐる画家の言説に加えて、作品制作全体に関わる画家の発言として、《ディアナの水浴》の制作についての書簡を見ていきたい。1649年3月13日の書簡でアルテミジアは新たに《ディアナの水浴》を指すと見られる作品に言及している⁸²。この作品の制作状況に関する報告と支払いをめぐるやり取りは翌年まで続くことになる⁸³。

《ディアナの水浴》は、《ガラテア》に続いてアントーニオからアルテミジアに注文された作品で、1673年のルッフォ家の目録では、「5人のニンフとアクタイオンと2匹の犬がいるディアナの水浴」⁸⁴とされている。先行する《ガラテア》が5人のトリトン（男性）たちと共に描かれた点と比較して、5人のニンフ（女性）を伴う《ディアナの水浴は》対として構想されたのであろう。ここで描かれた、ディアナの水浴をアクタイオンが偶然のぞいてしまい鹿に変えられるというエピソードもまた、ガラテアと同じく『変身物語』に収録されている⁸⁵。なおこの作品は、現存作品の中には同定されていない。

アルテミジアはまず6月5日に進行状況を伝えた後、続く12日の書簡では制作費を要求している。

令名高き、尊敬おくあたわざる我が旦那様、

閣下のお引き立てに対する感謝を日々感じつつ、24日の人間味あふれたお手紙を喜びと共に拝受いたしました。閣下にご満足いただけることを祈りつつ、例の絵が半分以上仕上がっていることをお知らせいたします。私がモデルとして使っている人物の具合が悪いので、今はまだ完全には仕上がっていないのです。（後略）

【資料編書簡 12】

（前略）目下、二つの理由により、私は手一杯です。一つ目は、なるべく早く閣下の絵を仕上げること。二つ目は、この絵を仕上げるお金がないことです。令名高き閣下、閣下のための仕事に関わることで、どうか、私に50ドゥカートの小切手を送ってください⁸⁶。小切手を受け取れば私はすぐに絵を仕上げることでしょう。なぜなら裸の女性〔モデル〕を確保するための経費は非常に高いからです。ドン・アントーニオ様、どうか私を信じてください。この経費はとうてい許し難いものです。50人が裸になっても美しい女性〔モデル〕はようやくひとりだけなので、この絵画に関しては、モデルがひとりだけという訳には参りません。ご

[本当の]男だったら、どうしてこれを受け入れられるのか私にはわかりません。」と述べているのは、自ら構想をなさずに他人の残り仕事を引き受けるなど信じられない、という意味であろうか。

⁸¹ Roberto Contini in Contini and Solinas 2013, p. 31.

⁸² Garrard 1989, p. 391, note 53; Solinas 2011, p. 127, note 2. 資料編書簡 11 参照。

⁸³ Solinas 2011, pp. 128-135. 資料編書簡 12 から書簡 20 を参照。

⁸⁴ “Il bagno di Diana con 5 ninfe ed Atteone con due cani.” Ruffo 1916, p. 315. ディアナの主題については、*Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. I-1, pp. 1002-1011 参照。

⁸⁵ Ovidius 1981, vol 1, pp. 103-108.

⁸⁶ 《ディアナの水浴》の制作費として、50ドゥカートの為替を送ってほしいというアルテミジアの要望は、アントーニオによってかなえられた。ちなみに金額は100ドゥカートであった。これは1649年の6月22日付の支払い記録によって裏付けられている。Ruffo 1916, p. 49, note 4. なお、次の書簡 14 で画家はこれに対する礼を述べている。

主人様にはこのことを思い切って申し上げます。8人の人物が描かれますし、多様な美しさが必要なのです⁸⁷。

【資料編書簡 13】

ここでは、人物像が8人であるということ（これはルッフォ家の目録の記述とは矛盾するので構図は後に変更されているのかも知れない）と女性モデルを雇うための出費が強調されている⁸⁸。ここで画家が人物像の多さとその多様さを強調する背景には、デ・ドミニチが述べるように、人物像の多様さがしばしば当時の価値基準の中で重視されていたことがあるだろう⁸⁹。

一方、この頃から絵の制作が徐々に遅れ始める。7月24日、8月7日の書簡でアルテミジアは続けて遅延を詫びている。

（前略）例の絵を来月〔8月〕の10日に仕上げられるかという件ですが、これは無理です。この絵は《ガラテア》の3倍も手間がかかるからです。また、私は休まず急いで仕事を続けませんが、急ぎ過ぎて絵の完璧さを損なうことは避けたいのです。8月中には仕上がることでしょう。（後略）

【資料編書簡 14】

（前略）さしあたって申し上げねばならないのは、例の絵が順調に出来上がりつつあるということです。今月末までには仕上がるでしょう。8体の人物像と2匹の犬がおり、後者は人物像以上の出来栄えだと思えます。ひとりの女が何をなし得るか、閣下のお目にかけることができるでしょう⁹⁰。この上なくご満足いただけることを願っております。（後略）

【資料編書簡 15】

このように約束しておきながら、9月4日にはさらに次のような手紙を出している。

（前略）閣下には、例の絵の仕上がりの遅れをご不審にお思いでしょう。しかしこれは、私がなすべきように、よりよく閣下にお仕えるためなのです。つまり、風景表現において遠近法の消失点をおきながらふたりの人物像をやり直さねばならなかったからなのです⁹¹。これらの人物像は確かに閣下にご満足いただけることであろうし、ご趣味にも合うことであろう。とても暑く、またさまざまな体調不良のため、健康に配慮して作業を少しずつ進めようとしている

⁸⁷ アルテミジアは《ディアナの水浴》の人物像が8人であると述べているが、目録中の《ディアナの水浴》の人物像は、7人である。Ruffo 1916, p. 50, note 4; Garrard 1989, p. 394, note 65. 従って、アルテミジアが当初予定していた構図と出来上がりが異なっている可能性がある。

⁸⁸ アルテミジアは別の書簡において、絵の値段を人物像ひとり当たり100スクードと設定している。先行研究にあるようにこの条件はいささか誇張してあるとしても、人数が増えるほど絵の値段が高くなるとアルテミジアが考えていたのは事実である。資料編書簡10を参照。

⁸⁹ 例えば、「マッシモ・スタンツィオーネ伝」において、その人物像の多様さと数の多さが評価の基準とされている。De Dominici 2003-2008, vol. 2, pp. 82-122.

⁹⁰ “... e farò vedere a Vostra Signoria Illustrissima quello che sa fare una donna.” ここでは、女性画家に対する不信が一般的にあったことが再度示唆されている。また一方で、アルテミジアの自信もうかがえる。

⁹¹ 初出:Ruffo1916, pp.50-51. 収録:Garrard 1989, pp. 395-396, Appendix A 23; Solinas 2011, pp. 131-132, Lettera 59.

ことをお許しください。この遅延が絵には大いに良い結果をもたらし、閣下に特別なご満足頂けることを確約申し上げつつ、ご挨拶といたします。（後略）

【資料編書簡 16】

このように、《ディアナ》はモデルの体調不良、制作費不足、背景描写の遠近法に伴う人物像のやり直し等々という時に不可解な理由でかなりの遅延を見せた。結局、運搬などの都合も含めて、受注から納品までは9か月かかり、また支払い完了までは1年以上かかっている。アルテミジアの制作ペースからするとかなり長い時間がかかった例とみなしてよいだろう。

例えば、既に見た6月5日の書簡の後半では、アルテミジアは、アントーニオが甥を紹介してくれたことに対する礼を述べながら次のように書いている。

（前略）私に仕事を与えるために閣下がお骨折りくださったことには非常に恩義を感じております。おかげさまで執政官様には日頃特にごひいきをいただいております。私はこの甥御様のためにご趣味にかなった3枚の絵を仕上げました。（後略）

【資料編書簡 12】

アルテミジアとルッフォのやり取りが始まったのは1月であり、仕事を仲介したのは3月以降である。そして3月から6月の3か月にアルテミジアは既に3枚の絵画をルッフォの甥のために仕上げていくことになる。作品の規模がわからないため、一概には言えないが、彼女の制作ペースは比較的速いと見てよい。《ディアナの水浴》に関する一連の書簡のやり取りが行われた1649年には、ブルノにある《スザンナ》（署名と年記あり）も描かれている。既に見たように、ブルノのスザンナと近い時期に描かれた作品と見られるピッティにある《パテシバ》やゴスフォード・ハウス旧蔵の同構図作品もまたこの頃の制作とみなせるかも知れない。これらの事実から見て、おそらくアルテミジアは複数の作品を同時進行で請け負っており、《ディアナ》の遅延の背景には、画家の多忙さがあつたのではないかと推察される。

3-3 価格交渉

さて、《ディアナ》に関して、度々の遅延と、アルテミジアがアントーニオの甥ファブリツィオのために仕上げた作品（書簡中の3枚の作品。現存作の中には特定されておらず）と比較した際の値段の高さから、アントーニオはアルテミジアに対して値引き交渉を開始した。アルテミジアの熱心な口調からもわかるように、10月23日の書簡において《ディアナ》の値段をめぐる画家とパトロンとの交渉は一つのクライマックスを迎える。

（前略）私が控えめに要求した3回目の支払金額を、閣下が減額したいとお考えであることを聞き及び、いたく不本意でございました⁹²。それについて閣下に申し上げますならば、減額は不可能でございます。絵の価値に照らしても、私の直面する差し迫った必要性からも、絵の値段を割り引くことはできないのです。もしそうでなかったら、ご提案のようにするのですが。2度までも私を新米画家扱いなさるのは残念でございます。閣下は私の功績を認めてくださっていないのではないかと考えざるを得ません。閣下は私が以前、自らを低く見積もったのをご

⁹² ソリナスによれば、度重なる遅延と、甥ファブリツィオのためにアルテミジアが描いた作品と比較した際、価格が高いことに不満を抱いたアントーニオが《ディアナの水浴》の3回目の支払いを渋ったと考えられる。Solinas 2011, p. 132, note 1.

覧になって、私の絵が価値のないものと思し召しなのでしょう。私としては、デル・グアスト侯爵様の絵よりも 115 スクード減額したのは善処したと思ったのですが⁹³。それに、ふたりも人物像が多いのです。しかし、私についての悪しき見解を払拭するには、閣下に〔絵を〕お見せし判断していただくのがよいでしょう。執政官様に絵を制作した際に私が発揮した騎士道精神に対しては、現在に至るまで、あの方は私のお願いした金額を払って〔応えて〕くださっています。来たるべき作品について、新しい取り決めがなされるべきです。なぜなら私たちが交わりました取り決めは、重要な交渉がもたらす差し迫った必要性のためでした。つまり、この取り決めを私がいたしましたのは、先述の交渉を保証するために、前金をいただくためであったということです。神のご加護のおかげで、これまで執政官様を煩わせることはなかったのですから、閣下は何もお嘆きになることはないのです。私は閣下の甥御様方にお仕えした以上に閣下にお仕えするつもりなのですから。私に関しては、生きている限り、閣下の家来であり臣下でいようと決めたのです。そして貴方様は実際にご覧になるでしょう。神から賜った私の才能、このささやかな美德のいくばくかを、終生貴方様のために捧げるのを。（後略）

【資料編書簡 17】

しかし、画家は、続く 11 月 13 日の書簡でやや譲歩する。

（前略）ともかく、私が申しあげた絵の価格を割り引けという閣下のご要望に関しては、私は多少お応えできると思います。しかしこれらの絵の値段は 400 ドゥカートを下回ってはいけません⁹⁴。また閣下は、全ての貴顕の方々がなさるように、私に前金をくださらなければなりません。また、よくよく申し上げねばなりません、この価格というのがどれほど高くとも、閣下の望まれたように、私の趣味と閣下の趣味を見極めながら描く私の骨折りはそれ以上なのです。私が閣下のために描き終えた絵画〔《ディアナの水浴》〕については、私がお願いした額を下回る金額ではお渡しできません⁹⁵。私は先立つ絵画について非常に低い金額を提示したからです⁹⁶。閣下のしもべとして誓いますが、たとえ私の父のためであってもこのような安い値段で絵を描くことはなかったでしょう。ドン・アントーニオ様、我がご主人様、お願いですから、どうか、私の提示した金額を引き下げないでください。なぜなら閣下が絵をご覧になれば、私のことを図々しいとは思われないでしょうから。甥の公爵様も、私がこのような値段をつけることは閣下に対して友好的であるとみなしてくださいませ⁹⁷。これだけは確認させていただ

⁹³ ルッフォは、グアスト侯アルフォンソ・ダヴァロス (Marchese del Guasto, Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto e di Pescara) と特定している。Ruffo 1916, p. 51, note 1; Garrard 1989, p. 395, note 68. しかし、アルフォンソは 16 世紀の人物なので、ソリナスによれば、モンテサルキオ公アンドレア・ダヴァロス (Andrea d'Avalos, principe del Montesarchio) ではないかとも言われている。Solinas 2011, p. 132, note 3. いずれにしても、彼のために描かれた作品は特定されていない。

⁹⁴ ここで画家は《ディアナの水浴》とは別の、画題の特定されていない作品に言及しているようだ。Garrard 1989, p. 396, note 73. そして、この値段が《ディアナの水浴》(230 ドゥカート)と合わせて 400 ドゥカートを下回ってはいけないと述べている。したがって、ソリナスは、ここで画家が、第三の作品を提案し、全体としての値段の引き上げを試みていると見ている。Solinas 2011, p. 133, note 1.

⁹⁵ この時点で「閣下のために描き終えた絵画」とは、《ディアナの水浴》を指すものと考えられる。

⁹⁶ また《ディアナの水浴》に先立つ「非常に低い金額を提示した」絵画とは《ガラテア》を示すものと考えられる。160 ドゥカートであった。

⁹⁷ ここで言及されている公爵 (Duca) とは、アントーニオの長兄の息子、カルロ・ルッフォを指す。Ruffo 1916, p. 51, note 3; Garrard 1989, p. 397, note 74.

きますが、8体の人物像と、2匹の犬、それに風景と水〔の描写〕があるのです。また、モデルのための許しがたい出費についても閣下はお知りになることでしょう。（後略）

【資料編書簡 18】

さらに、《ディアナ》の問題はクリスマスまで持ち越される。

（前略）もし例の絵を手に入れたいと思し召しでしたら、神に頼み、メッシーナへの4時間の船旅を手配してください⁹⁸。なぜなら執政官様が私に抱いている悪意をなだめるには神の手助けが必要だからです。執政官様は私に非常に安い値段を希望する旨を示されてから、目下の状況を見てお金を得ようと考え、私を疲弊させ、ひどく値切り、数々の無理難題を突き付けています。例の絵画を旧作の中に置き、既に3か月も壁にたてかけたままです。

【資料編書簡 20】

アルテミジアがアントーニオに対する絵画の値下げ交渉に応じた結果、甥であるファブリツィオもまた同様の値下げを画家に要求し始めたのである。これを最後に《ディアナの水浴》の問題は書簡中で言及されておらず、どのようにして無事メッシーナに到着したのかは詳しく知られていない。《ディアナの水浴》の支払いは1650年4月30日に行われ、230ドゥカートのうち、80ドゥカートが支払われた⁹⁹。おそらくアントーニオがこの絵を手にしたのは1650年に入ってからであろう。

たびたび要求している制作費や、画家に有利な値段の設定を非常に安い、と画家が述べている点は興味深い。前金への言及もふくめて、書簡中示されている絵の値段に関する条件はかなり画家に有利なものに見える。例えば、1649年11月13日付けの書簡では、制作中の絵の値段は仕上がるまで決定しないとしている。また、代金と引き換えでなければ絵を渡さないと述べている¹⁰⁰。さらに、遅延に対して罰則を設けるような契約も交わしていない。

アルテミジアの絵画の値段については、既にリチャード・スピアが考察している。スピアによれば、アルテミジアに対して払われた値段は、アルテミジアの実力を考慮すれば高いものではなかった¹⁰¹。ただし、彼が基準にしているのは専らローマの賃金基準である点や、他のナポリの画家と比較する際も、アルテミジアが個人パトロンからの受けた注文とリベラが教会から受けた注文を比較している点には注意が必要である¹⁰²。アルテミジアもまた「閣下と値段交渉する時、私は30を要求して4を支払うようなナポリの慣習は用いません¹⁰³。私はローマ人ですから、ローマのやり方で行います」と述べている。つまり、彼女もまたナポリの水準ではなく、ローマ並みに扱うことを要求しているのであるが、1640年代のナポリの個人パトロンとのやり取りに限定して考えるならば、アントーニオの会計記録に照らしても、アルテミジアの絵の値段はさほど低いものではない。例えば《ディアナの水浴》（寸法8×10パルモ）の評価が230ドゥカートであるのに対して、当時非常に評価の高かったローマのピエトロ・ダ・コ

⁹⁸ ナポリからメッシーナまでの船便のことを示していると思われる。カリンゲルトの訳文では4時間の船旅と解釈されている。Garrard, p. 399.

⁹⁹ Ruffo 1916, p. 53, note 2.

¹⁰⁰ Solinas 2011, pp. 133-135.

¹⁰¹ Spiar 2005, p. 149.

¹⁰² むしろ、アルテミジアが1640年代以降ナポリの有力男性画家たちに対して負っていたハンディキャップは値段の高い教会関係の受注を得られなかったことであり、単純な絵の単価の比較は難しい。

¹⁰³ 1649年11月13日付けの書簡。「30を要求して4を支払う」“...domandando trenta e po' danno per quattro”とは、多くを要求して少なく支払うという意味に理解されるので、ナポリの賃金相場の安さを嘆いていると解釈できる。資料編書簡19を参照。

ルトーナの《ハガルの物語》（8×10 パルモ）は 250 ドゥカートである¹⁰⁴。確かに、ナポリの人気画家、ジュゼペ・リベラの《ピエタ》（9×11 パルモ）が 270 ドゥカートである点と比べればアルテミジアの評価はこれに及ばないが¹⁰⁵、少なくとも《ディアナの水浴》に関しては、アルテミジアは当時の有力画家に迫る報酬を得ていたことになる。

結び：後期画業における女性裸体像の制作

アルテミジアは自らの素描に基づく作品の構想、またその具体的な構図へのこだわりを顧客にアピールする一方で、自身は全く同じ構図や、一部を変え容易に部分の入れ替えや組み合わせができるような作品を多く描いている。これは、既に見てきたバテシバの主題の変遷を例にしても明らかである。ここでは画業初期の《スザンナ》（ポンマースフェルデン/ 図 1-1）に代表される強烈な感情の表出はもはや見られず、優美で見るものの視線に無関心な女性たちは、画布の中で凍りついているかのようだ。こうした傾向は特に大量に描かれた《バテシバ》で顕著である。では、こうした女性裸体像はアルテミジアがパトロンの求めに応じて粗製乱造した結果なのだろうか。

確かに、顧客たちはアルテミジアの描く女性像を求めていた。リヒテンシュタイン公の注文が示すように、既に 1630 年代にはこうした傾向が認められる¹⁰⁶。先行研究で述べられるように、女性が女性裸体を描くというものめずらしさが需要につながっていたのであろう¹⁰⁷。特に《バテシバ》に関して言えば、アルテミジアは最低でも 7 点を描いており、これが当時人気のある主題であったのは明らかである。従って、構想の重視をうたいながらも、現実には（特に 1640 年代に入って）この主題を繰り返し描く機会が多く、画家は作業の効率化を図ると同時に、独立した人物像やモチーフを組み合わせ、システムティックに構成することで、助手の介入や共同制作を容易にしていたものと考えられる。晩年のアルテミジアは自身の名の下に若い画家たちと分業し、作品を仕上げていた可能性があり、制作者であるのみならず、むしろ、プロデューサー的な役割をも果たすようになっていたのではないだろうか。

従って彼女は単純に似通った主題を量産したわけではなく、顧客の需要を鋭敏に察知し、自覚的に女性裸体像の制作を行っていたと思われる。例えば、書簡中でアルテミジアは、自分の趣味は客の趣味と同じではないという旨の発言をしている¹⁰⁸。またルッフォ宛の書簡にあらわれているように、女性裸体像の制作において人数の多さや値段にこだわっている¹⁰⁹。彼女は、女性裸体像（特に女性裸体を含む群像）が当時の価値基準に照らして高く評価されることを十分に自覚しており、自らの力量や名声を知らしめるために恰好な画題であることを知っていた。またマーシャルが指摘しているように、ナポリでは女性裸体像を描く画家は少なく¹¹⁰、特に裸体群像は他の画家と競合しない主題でもあったのである。ゆえに、この時期アルテミジアは、一つの「型」として、優美な女性裸体像の確立に心を砕いたのではないだろうか。《バテシバ》に代表される後期の女性裸体（群）像制作は、ナポリにおけるアルテミジア（と想定し得る彼女の共同制作者たち）のいわば主力製品であり、顧客の求めるアルテミジアらしさに応えるためにも、その画一性には一定の意義があったのだろう。

さらに、晩年の《バテシバ》に代表される女性裸体像にみられる造形言語は、トスカーナ的な優美さの再表出と見ることもできる。確かに、《バテシバ》は、ポンマースフェルデンにある初期の《スザンナ》とは全く異なっている。しかし、一方で、アルテミジアが画業の初期に生み出したもう一つのタイ

¹⁰⁴ Ruffo 1919, p. 49.

¹⁰⁵ Ibid., p. 52.

¹⁰⁶ 第 1 節の 1 を参照。

¹⁰⁷ Bissell 1999, pp. 42-43.

¹⁰⁸ Solinas 2011, pp. 132-133. 資料編書簡 18 を参照

¹⁰⁹ Ibid., p. 129. 資料編書簡 13 を参照。

¹¹⁰ Marshall 2005, p. 14.

プの女性像と無関係とは言えない。様式こそ違えど、ピッティ宮の《バテシバ》（図 4-9）はかつて《インクリナツィオーネ》（図 1-12）とその人物ポーズの類似性を指摘されたことがある。この寓意像とバテシバはちょうど鏡面に映ったようによく似たポーズをとっている¹¹¹。フィレンツェで生まれた優美な女性裸体像は、数十年を経てナポリで蘇り、アルテミジアの代表的主題に入り込んでいるのである。

¹¹¹ Contini in Contini and Papi 1991, pp. 176-179.

第5章

トスカーナの人脈

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

結論

本稿では、これまでアルテミジア・ジェンティレスキの画業の中でどちらかといえば等閑視されてきたナポリ時代を取り上げ、アルテミジアが享受してきたパトロネージ、彼女がアクセスできた文化的環境、出自に関わる人脈に着目し、この時期の制作活動の実態を明らかにし、再評価した。その際、女性画家として必ずしも容易ではない社会状況に直面していたアルテミジアが、ライバルの多いナポリにおいてどのような生存戦略をとったのかという問いを、本論文の出发点とした。

1630年代のパトロネージと公共注文

アルテミジアのナポリ時代は1630年代と1640年代以降ではやや異なった様相を見せている。すなわち、前半には副王をはじめとするスペイン系のパトロネージに負うところが多く、後半はそれとは異なったパトロネージの割合が増していく。

まず、1630年の特色として挙げられるのは公共注文の受注である。これについては、本章の第2章で扱った。アルテミジアはスペイン系のパトロネージを享受したことにより、それまで手掛けなかった公共注文の分野に進出したのである。スペイン系パトロネージはナポリ移住の動機として度々指摘されてきたが、ナポリ滞在中にアルテミジアがこのパトロネージによってどのような活動を行ったかについては必ずしも明らかではなかった。本論では新たにこの点について、副王およびスペイン系のパトロネージと公共注文の関係を考察した。

特に第2章では1630年代にアルテミジアが受注した公共注文を扱った。具体的には、アルテミジアがスペイン王のための洗礼者ヨハネの連作に参加したこと、また近隣都市ポッツォーリの大聖堂の内陣装飾のプロジェクトに参加したことを取り上げた。副王とも関わりの深いポッツォーリ司教が主導して行った装飾プロジェクトの中で、アルテミジアが制作した3枚の装飾画のうち、特に《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》(図2-30)は、スペイン統治下のナポリとポッツォーリの関係を反映しており、改装された大聖堂のアイデンティティと密接に関する作品であったことが指摘された。また、創建当初の内陣のプログラムについての復元案を示し、アルテミジアの作品が装飾全体のなかで帯びていた政治的意図をより明確にすることができた。

ポッツォーリ大聖堂の装飾画はこれまで、アルテミジアの画風がカラヴァッジズムを離れて古典主義的特色を見せる作例として取り上げられてきた。例えば、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》については、慈悲の聖母やとりなしの構図との関係から伝統的なものに立ち返ったと評価されることが多かった¹。しかし、本稿で見たように、《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》は必ずしも単純に伝統的構図を利用しているわけではなく、アルテミジアは注文主の意向をうけて、政治的文脈に沿うよう大胆な構図を新たに生み出したという点で意欲作であったといえる。

また、ポッツォーリの装飾計画は、これまで専ら個人コレクター向けに作品制作を行ったアルテミジアの画業において、例外なものとみなされてきた。例えば、ビッセルは、アルテミジアがランフランコ工房の下請けとして働いただけだと見ている²。しかし、ポッツォーリ以外にも、設置場所の知られていない《受胎告知》(カポディモンテ美術館 / 図2-1)、現存しないバシリカー

¹ Mann in Christianse and Mann 2001, pp. 411-414; Primarosa in Contini and Solinas 2011, pp. 218-220.

² Bissell 1999, pp. 63-64.

タのカルデナス一族のための祭壇画や、実現されなかったサン・タガタ・デ・ゴーチの司教のための《煉獄の魂》など、アルテミジアは教会に置かれるべき作品の受注に意欲を燃やしていた形跡がある³。こうした事例を考慮すれば、ポッツォーリ大聖堂の装飾画の受注はアルテミジアの画業において決して偶発的な出来事ではなく、1620年代から1630年代にかけて着々と獲得したスペイン系パトロネージを利用して、彼女が積極的にこのプロジェクトに参加した成果であり、キャリアにおけるひとつの頂点であったと見なせる。アルテミジアにとってナポリ時代の前半にあたる1630年代は、それまでの宮廷画家的性格も保持しながら、新たなパトロネージを有効に活用し、公共注文という歴史画家として最も権威ある領域へと進出した時期であった。

画家の教養と副王の宮廷

一方、この時期の副王の宮廷周辺のアルテミジアの活動は、ナポリに来る前のパターンを引きついでいる。第1章で見たように、フィレンツェ滞在期には、アルテミジアはメディチ家やブオナロティ家の庇護の下、アカデミー周辺の知識人たちと積極的に交流していた⁴。また、1620年代のローマにおける彼女の活動は、カッシアーノ・ダル・ポッツォとその周辺のサークルと深く関わっていたと見られる⁵。さらに、ローマ帰還の後に訪れたヴェネツィアにおいて、同地の文芸サークルとの関係がロッカーによって指摘されたことは、画家の教養に関して新たな視点を提供した⁶。フィレンツェにおけるのと同様の関係性が異なった都市でも展開されていたということは、画家自身がこうした環境に好んで適応していたことの証左でもある。アルテミジアはこれまで考えられていたよりもはるかに同時代的教養に敏感な画家であった。

こうしたアルテミジアの性格は、ナポリにおいても、副王の宮廷周辺にあった文芸サークルであるオツィオージとの関係から確認できる。これについては、主に本稿の第3章で触れた通りである。先行研究を参考に、ナポリの詩人たちがアルテミジアをどのように見ていたかを追いながら、宮廷の文化サークルのなかで画家が高く評価されていたことを確認した。これまで知られてきた以上にナポリの知的サークルにおける画家の地位は高く、色彩画家としてのアルテミジアへの賞賛は世代を超えて共有されていた⁷。また、画家が副王の宮廷周辺の文化環境を通して、同時代の文学的主題を自らのものとし、独特の表現を生み出していたことを《コリスカとサテュロス》(図3-11)を取り上げて示した。

このように、アルテミジアが身を置いていた知的環境には、フィレンツェ以来、一貫した傾向が見られ、ナポリにおいても1630年代には副王の宮廷の周辺でその傾向が継続していたとみなすことができる。ナポリ時代の前半については、こうした副王の宮廷画家的活動と公共注文の受注という一見矛盾するような事柄がスペイン系パトロネージを介して結びついていたといえる。

1640年代以降の展開

では、ナポリにおける最晩年の画家の様子はどうか。1640年以降のアルテミジアと副王の関係は史料上確認されておらず、むしろ晩年にはスペイン系以外のパトロネージの比重が増してきたと思われる⁸。ここに至って、私的パトロネージの重要さが際立ってくる。またこの時期、アルテミジアは、ナポリのパトロンにこだわらず、また特定のサークル内での注文に甘んじず、

³ 第2章結びを参照。

⁴ 第1章第2節から第4節参照。

⁵ 第1章第5節参照。

⁶ Locker 2015, pp. 70-87 および第1章第6節参照。

⁷ 第3章第1節および資料編詩歌1から詩歌15を参照。

⁸ Locker 2015, p. 184.

国際的な市場で顧客を獲得していた。

本稿の第4章では、画家が晩年に大量に制作し、国際的な人気を博した女性裸体像を手掛かりとして、画家の作品制作の実態を現存作品と書簡の双方から考察した。他のナポリの画家とのパートナーシップや分業を想定することで、この時代の作品のクオリティや構図の反復性の問題には一定の説明を与えることができる。一方この時期多く描かれた《バテシバ》に代表される女性裸体像は、アルテミジア・ジェンティレスキ独自の画題として同時代的な評判を得ており、画家もまたこれを承知して、一種の「型」としてこれを繰り返し描いていたと考えられる。

また、アルテミジアがここで行った共同制作は、必ずしも工房の師弟関係で結ばれたものではなく、独立した画家同士の緩い結びつきであったと見られ、アルテミジアが中心となって行ったこうした分業体制は、彼女が保持していた国際的な市場があつてこそ成り立つものであったと考えられる。ナポリにいながらナポリ以外の顧客を多く持つという一見非効率的なアルテミジアの流儀は、国際都市ナポリにあつて同地の画家との競合を避ける上でも、異邦人であった彼女に最も適した戦略であったのだろう。

トスカーナ系の人脈

本稿ではさらに、ナポリにおけるアルテミジアの活動を支えたもう一つの重要な要素として、トスカーナ系の人脈について言及した。これに関しては、主に第5章で扱った。アルテミジアはローマの生まれながらピサにさかのぼる父方の出自を意識していたはずであり、フィレンツェ出身の夫を持ち、若い頃にフィレンツェ滞在した経験は、トスカーナ系の人脈をより一層身近なものとした。

ナポリにおけるアルテミジアとトスカーナ系の人脈については、18世紀のピサで書かれた伝記の存在から、ある程度予測されていたものの、ビッセルはこれらの伝記の内容に信憑性を認めず積極的に取り上げることはなかった⁹。これに対して近年ロッカーが18世紀の伝記におけるアルテミジアの記述を積極的に取り上げ、アルテミジアの死後の名声がトスカーナ人のコミュニティにおいて永らく記録され、形成されていったことを明らかにした。併せてロッカーは、アルテミジアの墓所がフィレンツェ人の集う教会であったサン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ聖堂にあったという伝記の記述に、一定の信憑性があるのではないかとの見解を示している¹⁰。一方で、生前の画家とフィレンツェ人コミュニティとの関係を裏付ける史料はこれまで発見されてこなかったが、画家の恋人マリングの息子の洗礼記録の発見や、リヒテンシュタイン公の支払い記録の再検討などにより、本稿では少なくともアルテミジアがフィレンツェ人コミュニティと一定の関わりをもっていた可能性が高いことを指摘した¹¹。

アルテミジアが晩年にいたるまで自身の出自と関わるフィレンツェ人コミュニティの傍らにいたことは、カラヴァッジズムを離れつつある画家の様式を考える上でも重要である。アルテミジアの晩年の画風は、カラヴァッジズムを超えてボローニャ派的な古典主義に近づいていくとされるが、そこには同時に、父方から受け継いだトスカーナ絵画の影響も見られるからである。ナポリ時代のアルテミジアを取り巻く人脈は、これが単に師である父から受け継がれただけでなく、生涯の様々な段階で補強されていった可能性があること示している。また、アルテミジアの後半生を支えた女性裸体像制作についても、トスカーナ的な造形言語の再表出である可能性に触れ、伯父アウレリオの作例やナポリにおけるトスカーナ系の画家の活動を参照しつつ、アルテミジア

⁹ Bissell 1999, pp. 101-102.

¹⁰ Locker 2015, pp. 178-180.

¹¹ 第5章第2節参照。

の後期画業に垣間見えるトスカーナ絵画の反響を指摘した¹²。これにより、アルテミジアの晩年において、これまで考えられていた以上にアルテミジアの出自は重要な要件となっていたことが示された。

このように、同じナポリ時代であっても、新たなパトロネージを利用して公共注文の領域へ進出し、また同時に宮廷画家としての性格を保つ 1630 年代、そして自身の出自と経歴に関わるあらゆる人脈を駆使して顧客を確保し、自らの築いた名声にふさわしい作品制作を模索していく 1640 年代以降の画業の展開は異なっているが、いずれもアルテミジアという画家を理解する上で欠くことのできない側面である。ナポリにおける彼女の画家としての生き方はその時々状況に応じて非常に戦略的であり、真摯でありながらしたたかな職業人としての性格を併せ持っている。美術史研究上顧みられることの少なかったアルテミジアのナポリ時代は、実際には彼女の職業画家としての生存戦略を探っていく上で大変重要な時代であったといえる。

本稿では以上の通り、アルテミジア・ジェンティレスキのナポリ時代について考察を加えることで、後期画業の展開と特質について新たな知見を提示した。

¹² 第 4 章結語参照。

書誌

Aldimari 1691

Aldimari, Biagio. *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napolitane come forastiere, così vive come spente, con le loro arme; e con un trattato dell' arme in generale*. Naples, 1691.

Alfano 1953

Alfano, Giovanni Battista. *Il Santuario di S. Gennaro alla Solfatara di Pozzuoli*. Pozzuoli, 1953.

Alfano and Amitrano 1924

Alfano, Giovanni Battista, and Antonio Amitrano. *Il miracolo di S. Gennaro: Documentazione storica e scientifica*. Naples, 1924.

Amano et al 2010

天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌: 音楽的な詩、詩的な音楽』三修社、2010年。

Ambrasi 1965

Ambrasi, Domenico. "Gennaro, vescovo di Benevento, e Compagni santi martiri." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 6, pp. 135-151. Rome, 1965.

Ambrasi and D' Ambrosio 1990

Ambrasi, Domenico, and Angelo D' Ambrosio. *La diocesi e i vescovi di Pozzuoli*. Pozzuoli, 1990.

Amore 1962

Amore, Agostino. "Celso." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 3, p.1120. Rome, 1962.

Annechino 1960

Annechino, Raimondo. *Storia di Pozzuoli e della zona flegrea*. Pozzuoli, 1960.

Apocrypha 1960

『聖書 原文からの批判的口語訳: トビト書 ユダイト書 エステル書』フランススコ会聖書研究所、中央出版、1960年。

Apocrypha 2011a

『旧約聖書外典』関根正雄編、上、講談社文芸文庫、2011年 [初版 1998年]。

Apocrypha 2011b

『旧約聖書外典』関根正雄編、下、講談社文芸文庫、2011年 [初版 1999年]。

Arcangeli 2007

Arcangeli, Luciano. "Sulla 'Samaritana al pozzo' proposta in vendita da Artemisia Gentileschi ai cardinali Barberini" In *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, eds. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, and Francesco Solinas, pp. 249-252. Rome, 2007.

Bal 2005

Mieke Bal. "Ground of Comparison." in *The Artemisia Files*, ed. Mieke Bal, pp. 129-168, Chicago and London, 2005.

Baglione 1995

Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti: Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Vols. 1-3. Vatican City, 1995 [Rome, 1642].

Baldini 1998

Baldini, Ugo. "Galilei, Galileo." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 51, pp. 50-60. Rome, 1998.

Baldinucci 1974-1975

Baldinucci, Filippo. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino*. Ed. Ferdinando Ranalli, vols. 1-7. Florence, 1974-1975 [1681-1728], (Reprint of ed. V. Batelli, vols. 1-5. Florence, 1845-1847).

Balducci 1962

Balducci, Antonio. "Artema." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 2, pp. 484-486. Rome, 1962.

Banti 1977

Banti, Anna. *Giovanni da San Giovanni: Pittore della contraddizione*. Florence, 1977.

Banti 1974

Banti, Anna. *Artemisia*. Milan, 1974 [Florence, 1947].

Barker 2014

Barker, Sheila. "A New Document Concerning Artemisia

- Gentileschi's Marriage." *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1341 (Dec., 2014), pp. 803-804.
- Basile 1628**
Basile, Domenico. *Il pastor fido in lingua napoletana*. Naples, 1628.
- Battisti 1963**
Battisti, Eugenio. "La data di morte di Artemisia Gentileschi." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 10, no. 4 (Feb., 1963), p. 297.
- Bell 1993**
Bell, Janis C. "Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring." *Artibus et Historiae*, vol. 14, no. 27 (1993), pp. 103-129.
- Bellori 1976**
Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Ed. Evelina Borea. Torino, 1976.
- Benzoni 1982**
Benzoni, Gino. "Collurafi, Antonio." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, pp. 91-94. Rome, 1982.
- Bernini 1985**
Bernini, Giovanni Pietro. *Giovanni Lanfranco, 1582-1647*. 2nd ed. Terenzo (Parma), 1982.
- Berti 1991**
Berti, Luciano. "Artemisia da Roma tra i fiorentini." In *Artemisia*, exh. cat., Casa Buonarroti, Florence, eds. Roberto Contini, and Gianni Papi, pp. 9-30. Rome, 1991.
- Bertoni 1979**
Bertoni, Luisa. "Caterina de' Medici." in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, pp. 358-359. Rome 1979.
- Bertoni 1985**
Bertoni, Luisa. "Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 31, pp. 37-40. Rome, 1985.
- Bibliotheca sanctorum**
Bibliotheca sanctorum, Istituto Patristico Medievale giovanni XXIII. Vols. 1-14, reprint. Rome, 1987-1996 [1961-1970].
- Bissell 1968**
Bissell, R. Ward. "Artemisia Gentileschi: A New Documented Chronology." *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 2 (Jun., 1968), pp. 153-168.
- Bissell 1981**
Bissell, R. Ward. *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*. University Park, 1981.
- Bissell 1999**
Bissell, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art, Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park, 1999.
- Bissell 2009**
Bissell, R. Ward. "Artemisia Gentileschi a Firenze: Arte e cultura." In *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento*, ed. Pierluigi Carofano, pp. 169-204. Pontedera, 2009.
- Bissell 2013**
Bissell, R. Ward. "Artemisia Gentileschi: Painter of Still Lifes?" *Source: Notes in the History of Art*, vol. 32, no. 2 (2013), pp. 27-34.
- Bologna 1991**
Bologna, Francesco. *Batistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*. Exh. cat., Castel Sant'Elmo e Chiesa della Certosa di San Martino, Naples. Naples, 1991.
- Bortolotti 2005**
Bortolotti, Luca. "Lomi (Gentileschi), Aurelio." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, pp. 154-156. Rome, 2005.
- Bortolotti 2007**
Bortolotti, Luca. "Manetti, Rutilio." In *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 68, pp. 154-156, 2007.
- Bottari 1754-1773**
Bottari, Giovanni Gaetano, ed. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Vols. 1-7. Rome, 1754-1773.
- Bottari and Ticozzi 1976-1980**
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*. Vols. 1-4. Hildesheim, 1976 -1980 [Milan 1822].
- Boudard 1976**

Boudard, Jean Baptiste. *Iconologie*. New York, 1976 [1766].

Bousquet 1978

Bousquet, Jaques. "Valentin et sescompagnons: réflexions sur les caravagesque français à partir des archives paroissiales romaines." *Gazette des beaux-art*, cxx(1978), pp. 101-114.

Bousquet 1980

Bousquet, Jacques. *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*. Montpellier, 1980.

Bray 1997

Bray, Massimo. "Filomarino, Ascanio." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 47, pp. 779-802. Rome, 1997.

Bredenkamp 2012

ブレーデカンブ, 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。(Bredenkamp, Horst. *Galilei der Künstler : der Mond, die Sonne, die Hand*. Berlin, 2007.)

Brognoligo 1914

Brognoligo, Gioachino, ed. *Il Pastor Fido e il compendio della poesia tragicomica*. Bari, 1914.

Brown and Elliot 1980

Brown, Jonathan, and John Huxtable Elliot. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven, 1980.

Brown and Kagan 1987

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.

Busnelli 1930

Busnelli, Manlio D. "Charles de Lorraine, quatrième duc de Guise, prétendant à l'Etat pontifical de Ferrare." *Revue historique*, vol. 163, no. 1 (1930), pp. 79-86.

Calabrese 2003

Calabrese, Maria Concetta. "Don Antnio Ruffo, Storia di un mecenate." *Kalós- arte in Sicilia*, anno XV(2003), n. 1, pp. 30-32.

Calasso 1964

Calasso, Francesco. "Bartolo da Sassoferrato." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, pp. 640-669. Rome, 1964.

Canale 1667

Canale, Giovanni. Poesie del sig. Giovanni Canale. parte prima, e seconda. Venice, 1667.

Capaccio 1604

Capaccio, Giulio Cesare. *Puteolana Historia*. Naples, 1604.

Capecelatro 1849

Capecelatro, Francesco. *Degli annali della città di Napoli (1631- 1640)*. Naples, 1849.

Cappone 1675

Cappone, Francesco Antonio. *Poesie liriche di D. Francesco Cappone accademico ozioso: Ristampate con aggiunta d'altri suoi componimenti*. Venice, 1675.

Capucci 1976

Capucci, Martino. "Cappone, Francesco Antonio." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 19, p. 5. Rome, 1976.

Carminati 2005

Carminati, Clizia. "Loredan, Giovan Francesco." In *Dizionario biografico degli italiani*, pp. 761-770. Rome , 2005.

Casale 1991

Casale, Gerardo. *Giovanna Garzoni: "insigne miniatrice", 1600-1670*. Milan, 1991.

Cassani 1984

Cassani, Silvia, ed. *Civiltà del Seicento a Napoli*. Exh. cat., Museo Nazionale di Capodimonte and Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Naples. Naples, 1984.

Catello 1991

Catello, Angela. "De Rosa, Diana." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, pp. 163-165. Rome, 1991.

Cavazzini 2001

Cavazzini, Patrizia. "Artemisia in Her Father's House." In *Orazio and Artemisia Gentileschi*, exh. cat., Museo del Palazzo Venezia, Rome, Metropolitan Museum of Art, New York, and St. Louis Art Museum, eds. Keith

Christiansen, and Judith W. Mann, pp. 283-295. New Haven, 2001.

Cavazzini 2005

Cavazzini, Patrizia. "Artemisia and the Other Women in Agostino Tassi's Life: Attitudes to Women's Improper Sexual Behaviour in Seventeenth-Century Rome." In *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*, ed. Judith W. Mann, pp. 39-50. Turnhout, 2005.

Chadwick 2012

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. 5th edition. London, 2012 [London 1990].

Chaney 1998

Chaney, Edward. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*. London, 1998.

Chavanne et al. 2008

Chavanne, Blandine et al. eds. *Simon Vouet: les années italiennes 1613-1627*. Exh. cat., Musée des Beaux-Arts, Nantes and Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon. Paris, 2008.

Chiarini 1983

Chiarini, Marco, ed. *Sustermans: sessant'anni alla corte dei Medici*. Exh. cat., Palazzo Pitti, Florence. Florence, 1983.

Chiurlo 1910

Chiurlo, Bindo. "Gian Francesco Loredano e l'epitaffio giocoso." *Nuovo archivio veneto*, N. S., vol. 20 (1910), pp. 171-207.

Christiansen 1994

Christiansen, Keith. "Orazio Gentileschi and S. Giovanni Dei Fiorentini." *The Burlington Magazine*, vol. 136, no. 1098 (Sep., 1994), p. 621.

Christiansen 2004

Christiansen, Keith. "Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition." *Metropolitan Museum Journal*, vol. 39 (2004), pp. 10, 101-126.

Christiansen and Mann 2001

Christiansen, Keith, 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.

Ciardi et al. 1989

Ciardi, Roberto Paolo, Maria Clelia Galassi, and Pierluigi Carofano, eds. *Aurelio Lomi: Maniera e innovazione*. Pisa, 1989.

Ciletti 1991

Ciletti, Elena. "Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith." In *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, eds. Marilyn Migiel, and Juliana Schiesari, pp. 35-70. Ithaca and London, 1991.

Cinotti 1983.

Cinotti, Mia. *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio : tutte le opere*. Bergamo, 1983.

Cinotti 1991

Cinotti, Mia. *Caravaggio : la vita e l'opera*, Bergamo, 1991.

Claridge et al. 1996-2001

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.

Clark 1968

Clark, Kenneth. *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Vols. 1-3, 2nd ed. London, 1968.

Cohen 1991

Cohen, Elizabeth S. "No Longer Virgins: Self-Presentation by Young Women in Late Renaissance Rome." In *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Eds. Marilyn Migiel, and Juliana Schiesari, pp. 169-191. Ithaca and London, 1991.

Cohen 2000

Cohen, Elizabeth S. "The trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History." *Sixteenth Century Journal*, vol. 31, no. 1 (Spring, 2000), pp. 47-75.

Collurafi 1628

Collurafi [Colluraffi], Antonio. *Delle lettere D. Antonino Colluraffi*. Venice, 1628.

Condivi 1998

Condivi, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*. Ed.

Giovanni Nencioni. Florence, 1998.

Coniglio 1967

Coniglio, Giuseppe. *I vicerè spagnoli di Napoli*. Naples, 1967.

Contarino 1997

Contarino, Rosario. "Fontanella, Girolamo." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 48, pp. 728-730. Rome, 1997.

Contini and Papi 1991

Contini, Roberto, and Gianni Papi, eds. *Artemisia*. Exh. cat., Casa Buonarroti, Florence. Rome, 1991.

Contini and Solinas 2011

Contini, Roberto, and Francesco Solinas, eds. *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione*. Exh. cat., Palazzo Reale, Milan. Milan, 2011.

Contini and Solinas 2013

Contini, Roberto, and Francesco Solinas, eds. *Artemisia: La musa Clio e gli anni napoletani*. Exh. cat., Palazzo Blu, Pisa. Rome, 2013.

Costa 2000

Costa, Patrizia. "Artemisia Gentileschi in Venice." *Source: Notes in the History of Art*, vol. 19, no. 3 (Spring, 2000), pp. 28-36.

Cotta Stumpo 1996

Cotta Stumpo, Irene. "Ferdinando II de' Medici." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 46, pp. 278-283. Rome, 1996.

Crelly 1962

Crelly, William Richard. *The Painting of Simon Vouet*. New Haven, 1962.

Crinò 1954

Crinò, Anna Maria. "Due lettere autografe inedite di Orazio Gentileschi e di Artemisia Gentileschi De Lomi." *Rivista d'arte*, vol. 29 (1954), pp. 203-206.

Crinò 1960a

Crinò, Anna Maria. "Rintracciata la data di morte di Orazio Gentileschi." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 9, no. 3/4 (1960), p. 258.

Crinò 1960b

Crinò, Anna Maria. "More Letters from Orazio and Artemisia Gentileschi." *The Burlington Magazine*, vol.

102, no. 687 (Jun., 1960), pp. 264-265.

Crinò 1967

Crinò, Anna Maria. "The Date of Orazio Gentileschi's Arrival in London." *The Burlington Magazine*, vol. 109, no. 774 (Sep., 1967), p. 533.

Crinò and Nicolson 1961

Crinò, Anna Maria, and Benedict Nicolson. "Further Documents Relating to Orazio Gentileschi." *The Burlington Magazine*, vol. 103, no. 697 (Apr., 1961), pp. 144-145.

Cropper 1982

Cropper, Elizabeth. "Naples at the Royal Academy." *The Burlington Magazine*, vol. 124, no. 956 (Nov., 1982), p. 663.

Cropper 1989

Cropper, Elizabeth. "Review: Artemisia Gentilechi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art by Mary D. Garrard." *Renaissance Quarterly*, vol. 42, no. 4 (Winter, 1989), pp. 864-866.

Cropper 1991

Cropper, Elizabeth. "The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio." *Metropolitan Museum Journal*, vol. 26 (1991), pp. 193-212.

Cropper 1992a

Cropper, Elizabeth. "Artemisia Gentileschi, la 'Pittora'." In *Barocco Femminile*, ed. Giulia Calvi, pp. 191-218. Rome, 1992.

Cropper 1992b

Cropper, Elizabeth. "Marino's *Strage degli Innocenti*: Poussin, Rubens, and Guido Reni." *Studi secenteschi*, vol. 33 (1992), pp. 137-166.

Cropper 1993

Cropper, Elizabeth. "New Documents for Artemisia Gentileschi's Life in Florence." *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1088 (Nov., 1993), pp. 760-761.

Cropper 2001

Cropper, Elizabeth. "Life on the Edge: Artemisia Gentileschi Famous Woman Painter." In *Orazio and Artemisia Gentileschi*, exh. cat., Museo del Palazzo Venezia, Rome, Metropolitan Museum of Art, New York, and St. Louis Art Museum, eds., Christiansen, and Judith

W. Mann, pp. 263-281. New Haven and London, 2001.

Cropper 2009

Cropper, Elizabeth. "Galileo Galilei e Artemisia Gentileschi tra storia delle idee e microstoria." In *Il cannocchiale e il pennello nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, exh. cat., Palazzo Blu, Pisa, eds., Lucia Tomasi Tongiorgi, and Alessandro Tosi, pp. 195-213. Florence, 2009.

Culotta, Florio and Sciascia 2006

Culotta, Pasquale, Riccardo Florio, Andrea Sciascia, ed. *Il Tempio-Duomo di Pozzuoli: lettura e progetto*. 2006, Rome.

D'Ambrosio 1973

D'Ambrosio, Angelo. *Il Duomo di Pozzuoli: storia e documenti inediti*. Pozzuoli, 1973.

D'Ambrosio 2007

D'Ambrosio, Angelo. "Testimonianze agiografiche e culturali di san Gennaro a Puteoli." *Campania Sacra*, vol. 37, no. 1/2 (2006-2007), pp. 243-250.

D'Ambrosio and Giamminelli 2000

D'Ambrosio, Angelo, and Raffaele Giamminelli. *Il Duomo di Pozzuoli. Evoluzione del tempio augusteo in chiesa cristiano «episcopium sancti proculi»*. Pozzuoli, 2000.

Da Morrona 1812

Da Morrona, Alessandro. *Pisa Illustrata nelle arti del disegno*. Vol. 2. Livorno, 1812 [1st ed. Pisa, 1792].

Darby 1962

Darby, Delphine Fitz. "Ribera and the Wise Men." *The Art Bulletin*, vol. 44, no. 4 (Dec., 1962), pp. 279-307.

De Dominici 2003-2008

De Dominici, Bernardo. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. eds. Fiorella Sricchia Santoro, and Andrea Zezza, vols. 1-2. Naples, 2003-2008[1742-1745].

De Gennaro 2001

De Gennaro, Rosanna. "Aggiunta alle notizie sulla collezione di Antonio Ruffo. «Nota di quadri vincolati in primogenitura» scampato al terremoto del 5 febbraio 1783" *Napoli Nobilissima*, ser. 5, vol. 2, no. 5/6(2001), pp. 211-215.

De Gennaro 2003

De Gennaro, Rosanna. *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia*. Pisa, 2003.

Della Monica 2004

Della Monica, Ilaria. "Una fabula patetica e morata: Il Pastor fido di Guarini nella pittura fiorentina del Seicento." In *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, eds. Massimiliano Rossi, and Fiorella Gioffredi Superbi, vol. 2, pp. 379-395. Florence, 2004.

Della Ragione 2010

Della Ragione, Achille. *Agostino Beltrano: uno stanzionese falconiano*. Naples, 2010.

Della Ragione 2011

Della Ragione, Achille. *Francesco Fracanzano: opera completa*. Naples, 2011.

De Miranda 2000

De Miranda, Girolamo. *Una quiete operosa: forma e pratiche dell'Accademia Napoletana degli Oziosi 1611-1645*. Naples, 2000.

De Rosières 1580

De Rosières, François. *Stemmatum Lotharingiae Ac Barri Ducum, Tomi Septem*. Paris, 1580.

De Vito 2005

De Vito, Giuseppe. "A Note on Artemisia Gentileschi and Her Collaborator Onofrio Palumbo." *The Burlington Magazine*, vol. 147, no. 1232 (Nov., 2005), p. 749.

Diehl 1986

Diehl, Huston. *An Index of Icons in English Emblem Books, 1500-1700*. Norman, 1986.

Dizionario biografico degli italiani

Dizionario biografico degli italiani. Istituto della Enciclopedia italiana, vols. 1- , Rome, 1960-.

Dizionario Bompiani

Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature. Casa editrice Valentino Bompiani, vols.1-12, Milan, 2005.

Dizionario dei capolavori

Dizionario dei capolavori. Unione tipografico-editrice torinese, vols. 1-3, Trino, 1997[1987]

Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica

Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica.

Directed by Paolo Portoghesi, vols.1-6, Rome, 1968-1969.

Engas 1966

Engas, Robert. "Beltrano, Agostino." In *Dizionario biografico deli italiani*, vol.8, pp. 82-83. Rome,1966.

Engas and Brown 1999

Engass, Robert and Jonathan Brown, ed. *Italian and Spanish Art, 1600-1700, Sources and Documents*, Evamston, 1999[1970]

Fabroni 1792

Fabroni, Angelo, ed. *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*. Vol. 4. Pisa, 1792.

Falkenstein 1962

Falkenstein, "Celso." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 3, p.1120. Rome, 1962.

Fanelli 2004

Fanelli, Angelo. *Cultura economia e religiosità a Conversano nel Seicento. Per una lettura storica e iconografia del monastero e della chiesa dei SS. Cosma e Damiano*. Conversano, 2004.

Fasano Guarini 1984

Fasano Guarini, Elena . "Cosimo II de' Medici, granduca di Toscana." In *Dizionario biografico degli italiani*,vol. 30, pp. 48-54. Rome, 1984.

Fellecchia 1630

Fellecchia, Alessandro. *Viaggio della maesta della regina di Bohemia, e d'Ungheria da Madrid sino a Napoli: Con la descrizione di Pausilipo, e di molte dame napoletane*. Naples, 1630.

Felton 1986

Felton, Craig. "Ribera's 'Philosophers' for the Prince of Liechtenstein." *The Burlington Magazine*, vol. 128, no. 1004 (Nov., 1986), pp. 785-789.

Finaldi 2007

Finaldi, Gabriele. "Works by Alessandro Turchi for Spain and an Unexpected Velázquez Connection." *The Burlington Magazine*, Vol. 149, No. 1256 (2007), pp. 749-758.

Fontanella 1640

Fontanella, Girolamo. *Nove cieli*. Naples, 1640.

Fontanella 1645

Fontanella, Girolamo. *Elegie del signor Girolamo Fontanella*. Naples, 1645.

Fontanella 1638

Fontanella, Girolamo. *Ode*. Ed. Rosario Contarino, 2nd. ed. Naples, 1638.

Fonseca 2000

Fonseca, Cosimo Damiano, ed. *Paolo Finoglio e il suo tempo: Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*. Exh. cat., Pinacoteca Comunale, and Chiesa di San Giuseppe, Conversano. Naples, 2000.

Freedberg 1976

Freedberg, Sydney J. "Gentileschi's *Madonna with the Sleeping Christ Child*." *The Burlington Magazine*, vol. 118, no. 884 (Nov., 1976), pp. 732-735.

Freedberg 1997-

Freedberg, David, ed. *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series B: Natural history. Catalogue Raisonné*. Vols. 1-8. London, 1997-.

Fuda 1989

Fuda, Roberta. "Un'inedita lettera di Artemisia Gentileschi a Ferdinando II De' Medici." *Rivista d'arte*, vol. 4, ser. 5, no. 41 (1989), pp. 167-171.

Fusco 1861

Fusco, Giuseppe Maria. *Dell'argenteo imbusto al primo patrono S. Gennaro da re Carlo Secondo di Angiò decretato*. Naples, 1861.

Fusconi 1962

Fusconi, Gian Michele. "Aspreno." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 2, pp. 507-511. Rome, 1962.

Galilei 1905

Galilei, Galileo. *Le Opere di Galileo Galilei*, vol. XVI. Florence, 1905.

Garrard 1980

Garrard, Mary D. "Artemisia Gentileschi's Self-portrait as the Allegory of Painting." *The Art Bulletin*, vol. 62, no. 1 (Mar., 1980), pp. 97-112.

Garrard 1989

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, 1989.

Garrard 1993

Garrard, Mary D. "Artemisia Gentileschi's *Corisca and the Satyr*." *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1078 (Jan., 1993), pp. 34-38.

Garrard 2001

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622: The shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley, 2001.

Garrard 2003

Garrard, Mary D. "Review: Artemisia's Critics, Painting with Crude Strokes. Orazio and Artemisia Gentileschi by Keith Christiansen, Judith W. Mann." *Woman's Art Journal*, vol. 24, no. 2 (Autumn, 2003-Winter, 2004), p. 56.

Garrard 2005

Garrard, Mary D. "Artemisia's Hand." In *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*, exh. cat., Saint Louis Art Museum, ed. Judith W. Mann, pp. 99-120. Turnhout, 2005 (Reprinted in *The Artemisia Files*, ed. Mike Bal, pp. 1-31. Chicago, 2005).

Gaudiosi 1671

Gaudiosi, Tommaso. *L'arpa poetica di Tomaso Gaudiosi distinta in sei parti*. Naples, 1671.

Greer 1979

Germaine Greer. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, 1979.

Germond 1993

Germond, Suzan Major. "Orazio Gentileschi and S. Giovanni Dei Fiorentini." *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1088 (Nov., 1993), pp. 754-759.

Gianfrano 2006

Gianfrano, Anna, ed. *Tempio-Duomo di Pozzuoli: Progettazione e Restauro*. Exh. cat., Palazzo Migliarese, Pozzuoli. Naples, 2006.

Giglioli 1949

Giglioli, Odoardo H. *Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozi, 1592-1636): Studi e ricerche*. Florence, 1949.

Giovio 1574

Giovio, Paolo. *Dialogo dell'imprese militari et amorose*. Lyon, 1574.

Goldenberg Stoppato 2006

Goldenberg Stoppato, Lisa, ed. *Un granduca e il suo ritrattista: Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*. Exh. Cat., Palazzo Pitti (Galleria Palatina), Florence. Livorno, 2006.

Grabski 1985

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.

Gregori 1990

Gregori, Mina. "Una nota per Artemisia Gentileschi." *Paragone*, vol. 41, N. S., no. 487, pp. 104-106.

Gregori 1994

Gregori, Mina, ed. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Exh. cat., Centro Culturale Santa Maria della Pietà, Cremona, Kunsthistorisches Museum Wien, and National Museum of Women in the Arts, Washington. Rome, 1994.

Guarini 1914

Guarini, Francesco. *Il pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, 1914.

Guida 1981

Guida, Silvana Musella. "Giovanni Balducci fra Roma e Napoli." *Prospettiva*, vol. 31(1982), pp. 35-50.

Guidi and Marcucci 1986

Guidi, Giuliana, and Daniela Marcucci, eds. *Il Seicento fiorentino: Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*. Exh. cat., Palazzo Strozzi, Florence, vols. 1-3. Florence, 1986.

Guidotti 1984

Guidotti, Alessandro. "Le norme di trascrizione." *Rivista d'arte*, vol. 37 (1984), pp. 377-399.

Harris and Nochline 1976

Harris, Ann Sutherland, and Linda Nochline, eds. *Women Artist, 1550-1950*. Exh. cat., Los Angeles County Museum of Art. New York, 1976.

Haskell 1980

Haskell, Francis. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Art and Society in the Age of Baroque*

Italy. Rev. ed. New Haven, 1980 [1963].

Haskell 1982

Haskell, Francis. "The Patronage of Painting in Seicento Naples." In *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, and Royal Academy of Arts, London, eds. Clovis Whitefield, and Jane Martineau, pp. 60-64. London, 1982.

Haskell and Penny 2010

Haskell, Francis, and Nicholas Penny. *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. New Haven, 2010[1981].

Haskell and Rinehart 1960

Haskell, Francis, and Sheila Rinehart. "The Dal Pozzo Collection, Some New Evidence. Part I." *The Burlington Magazine*, vol. 102, no. 688 (Jul., 1960), pp. 318-327.

Haupt 2007

Haupt, Herbert. *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein*. Vienna, 2007.

Heller 2006

Heller, Wendy. "La Forza d'Amore and the Monaca Sforzata: Opera, Tarabotti and the Pleasures of Debate." In *Arcangela Tarabotti: A Literary Nun in Baroque Venice*, ed. Elissa Weaver, pp. 141-157. Ravenna, 2006.

Herodotus 1963

Herodotus. *Historia*. Trans. in English by A. D. Godley, 4 vols. Cambridge, 1963.

Hibbard 1964

Hibbard, H. "Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 23, No. 4 (Dec., 1964), pp. 163- 192.

Huston 1986

Huston, Diehl. *An Index of Icons in English Emblem Books, 1500-1700*, Norman 1986.

Imparato 1889

Imparato, F. "Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi." *Archivio storico dell'arte*, II(1889), pp. 423-425.

Ivanoff 1965

Ivanoff, Nicola. "Gianfrancesco Loredan e l'ambiente artistico nel Seicento." *Ateneo Veneto*. N. S., vol. 3 (1965), pp. 186-190.

Kaftal 1986

Kaftal, George. *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*. Florence, 1986.

Kahr 1972

Kahr, Madlyn. "Delilah." *The Art Bulletin*, vol. 54, no. 3 (Sep., 1972), pp. 282-299.

Kaufmann 1970

Kaufmann, Thomas DaCosta. "Esther before Ahasuerus: A New Painting by Artemisia Gentileschi in the Museum's Collection." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 29, no. 4 (Dec., 1970), pp. 165-169.

Kawai 2008

川合真木子「アルテミジア・ジェンティレスキの《ホロフェルネスの首を斬るユディット》——侍女の介入によって示されたユディット表象の可能性」卒業論文（提出：東京学芸大学、指導教員：尾関幸）、2008年。

Kawai 2011

川合真木子「アルテミジア・ジェンティレスキのフィレンツェ滞在に関する考察」修士学位論文（提出：東京藝術大学、指導教員：越川倫明）、2011年。

Kawai 2012

川合真木子「アルテミジア・ジェンティレスキの初期作品におけるミケランジェロからの引用」

『*Aspects of Problems in Western Art History*（東京芸術大学西洋美術史研究室紀要）』vol. 9 (2011)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2012年、25-35頁。

Kawai 2013a

川合真木子「原典資料翻訳：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——カッシアーノ・ダル・ポッツォ宛の書簡翻訳と解題——」

『*Aspects of Problems in Western Art History*（東京芸術大学西洋美術史研究室紀要）』vol. 10 (2012)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2013年、105-111頁。

Kawai 2013b

川合真木子「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 (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』vol. 10 (2012)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2013年、145-148頁。

Kawai 2014

川合真木子「展覧会評：アルテミジア——《ムーサ、クレイオ》とナポリ時代——」『*Aspects of Problems in Western Art History* (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』vol. 11 (2013)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2014年、145-148頁。

Kawai 2015a

川合真木子「アルテミジア・ジェンティレスキ《円形闘技場の聖ヤヌアリウス》：図像源泉と解釈」『*Aspects of Problems in Western Art History* (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』vol. 12 (2014)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2015年、19-28頁。

Kawai 2015b

川合真木子「十七世紀におけるポッ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*』第178冊、美術史學會、2015年、265-282頁。

Kawai 2016a

川合真木子「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」『*Aspects of Problems in Western Art History* (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』vol. 13 (2015)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2016年、61-72頁。

Kawai 2016b

川合真木子「アルテミジア・ジェンティレスキ《パテシバの水浴》——7点の同主題作品の編年——」『*論叢*』第12号、東京藝術大学美術学部、2016年、5-16頁。

Kawai 2016c

川合真木子「アルテミジア・ジェンティレスキのナポリ時代：アントーニオ・ルッフォ宛て書簡翻訳」『*五浦論叢*』第23号、茨城大学五浦美術文化研究所、2016年、1-24頁。

Kawai 2017a

Kawai, Makiko. “Un’ipotesi per la ricostruzione iconografica del coro del Duomo di Pozzuoli del XVII secolo.” *PROCVLVS: Rivista trimestrale della Diocesi di Pozzuoli*, anno 2014, nos. 3-4 (2017), pp. 229-256.

Kawai 2017b

川合真木子「原典資料翻訳：ナポリのアルテミジア・ジェンティレスキとフィレンツェ宮廷——1630年代の書簡の翻訳と解題——」『*Aspects of Problems in Western Art History* (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』vol. 14 (2016)、東京芸術大学西洋美術史研究室、2017年、157-166頁。

Kawamura 2015

河村英和『ナポリ建築王国「悪魔の棲む天国」をつくった建築家たち』鹿島出版会、2015年。

Kettering 1989

Kettering, Sharon. “The Patronage of Power of Early Modern French Noblewomen.” *The Historical Journal*, vol. 32, no. 4 (Dec., 1989), pp. 817-841.

Kimura 2007

木村三郎『ニコラ・プッサンとイエズス会図像の研究』中央公論美術出版、2007年。

Kitahara 2008

北原敦編『イタリア史』山川出版社、2008年。

Kunoth-Leifels 1968

Kunoth-Leifels, Elisabeth. “Bathseba.” In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, pp. 254-258. Rome 1968.

Kurz 1962

Kurz, Otto. “Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina.” *The Burlington Magazine*, vol. 104, no. 707 (Feb., 1962), pp. 56-59.

Lafranconi 1999

Lafranconi, Matteo “Gargiulo, Domenico, detto Micco Spadaro.” In *Dizionario biografico degli italiani*, vol.52, pp. 306-309. Rome, 1999.

Lanzi 1834

Lanzi, Luigi. *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. 5th ed. Florence, 1834.

Lapierre 2000

Lapierre, Alexandra. *Artemisia: A Novel*. Trans. Liz Heron. New York, 2000.

Lattuada 2000

Lattuada, Riccardo. *Francesco Guarino da Solofra: Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*. Naples, 2000.

Lattuada 2001

Lattuada, Riccardo. "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia." In *Orazio and Artemisia Gentileschi*, exh. cat., Museo del Palazzo Venezia, Rome, Metropolitan Museum of Art, New York, and St. Louis Art Museum, eds. Keith Christiansen, and Judith W. Mann, pp. 379-391. New Haven, 2001.

Lattuada and Nappi 2005

Lattuada, Riccardo, and Eduardo Nappi. "New Documents and Some Remarks on Artemisia's Production in Naples and Elsewhere." In *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*, ed. Judith W. Mann, pp. 79-96. Turnhout, 2005.

Lavin 1975

Lavin, M. A. *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975

Lavalleye 1938

Lavalleye, J. "Suttermans, Justus, Maler." In *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, eds. Ulrich Thieme, and Felix Becker, vol. 32, pp. 322-325. Leipzig, 1938.

Lazzarini 2002

Lazzarini, Antonio. *Monte di Pietà e banche pubbliche fondati a Napoli tra il XVI ed XVII secolo*. Naples, 2002.

Lazzarini 2013

Lazzarini, Andrea. "Una polemica attorno al Pastor Fido in lingua napoletana di Domenico Basile." *Studi secenteschi*, no. 54 (2013), pp. 187-203.

Leone De Castris 1997

Leone De Castris, Pierluigi, ed. *San Gennaro: Tra fede, arte e mito*. Exh. cat., Chiesa di Santa Maria di Donnaregina Nuova, Naples. Naples, 1997.

Leone De Castris 1997

Leone De Castris, Pierluigi. "San Gennaro e l'arte napoletana." In *San Gennaro tra fede, arte e mito*, ed. Pierluigi Leone De Castris, pp. 49-91. Naples, 1997.

Leone De Castris 2011

Leone De Castris, Pierluigi. "Il busto- reliquiario di San Gennaro." In *Le meraviglie del tesoro di San Gennaro*, exh. cat., Museo del Tesoro di San Gennaro, Naples, ed. Paolo Jorio, pp. 37-41. Rome, 2011.

Levey 1962

Levey, Michael. "Notes on the Royal Collection - II Artemisia Gentileschi's 'Self-Portrait' at Hampton Court." *The Burlington Magazine*, vol. 104, no. 707 (Feb., 1962), pp. 79-81.

Lexikon der christlichen Ikonographie

Kirschbaum, Engelbert, ed. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vols. 1-8, Rome, 1994[1968-1976].

Lexikon der griechischen und römischen Mythologie

Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, ed. Herbert Hunger. vols. 1-7. Hamburg, 1992-1993.

Locker 2007

Locker, Jesse. "Con pennello di luce: Neapolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi." *Studi secenteschi*, no. 48 (2007), pp. 243-262.

Locker 2010

Locker, Jesse. "An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi." *Source: Notes in the History of Art*, vol. 29, no. 2 (Winter, 2010), pp. 27-37.

Locker 2015

Locker, Jesse. *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*. New Haven and London, 2015.

Loire 1992

Loire, Stéphane, ed. *Simon Vouet : actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 5-6-7 fevrier 1991*. Paris, 1992.

Loire 1998

Loire, Stéphane. "La carrière de Jérôme David." In *Claude Vignon en son temps*. eds. Claude Mignot and Paola Pact Bassani, pp. 157-188. Kincksieck, 1998.

Longhi 1916

Longhi, Roberto. "I Gentileschi: padre e figlia." *L'arte*, vol. 19 (1916), pp. 245-316.

Loredan 1673

Loredan, Gianfrancesco. *Lettere del Signor Francesco Loredano*. Vol. 1. Venice, 1673.

Loredan and Michele 1653

Loredan, Gianfrancesco, and Pietro Michele. *Il cimitero: Epitaffi giocosi*. Venice, 1653.

Lorizzo 2006

Lorizzo, Loredana. *La collezione del cardinale Ascanio*

Filomarino. Naples, 2006.

Lukehart 2009

Lukehart, Peter M., ed. *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*.

Washington, 2009.

Luongo 1982/1983

Luongo, Gennaro. "L'encomio di S. Gennaro nel Codice Patmiaco 254." *Campania Sacra*, vol. 13/14 (1982/1983), pp. 70-106.

Lupis 1663

Lupis, Antonio. *Vita di Gio. Francesco Loredano*. Venice, 1663.

Lutz 2011

Lutz, Dagmar. *Artemisia Gentileschi: Leben und Werk*. Stuttgart, 2011.

Major Germond 1993

Major Germond, Suzan. "Orazio Gentileschi and S. Giovanni dei Fiorentini." *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1088 (Nov., 1993), pp. 754-759.

Malanima 1981

Malanima, Paolo. "Cioli, Andrea." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 25, pp. 666-669. Rome, 1981.

Malato 1970

Malato, Enrico. "Basile, Domenico." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 7, pp. 72-74. Rome, 1970.

Mann 1997

Mann, Judith W. "Caravaggio and Artemisia: Testing the Limits of Caravaggism." *Studies in Iconography*, vol. 18 (1997), pp. 161-185.

Mann 2000

Mann, Judith W. "Review: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné by R. Ward Bissell." *The Sixteenth Century Journal*, vol. 31, no. 2 (Summer, 2000), pp. 585-586.

Mann 2005

Mann, Judith W. *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*. Turnhout, 2005.

Mann 2009

Mann, Judith W. "Identity Signs: Meanings and Methods in Artemisia Gentileschi's Signatures." *Renaissance*

Studies, vol. 23, no. 1 (Feb., 2009), pp. 71-107.

Mannini 1994

Mannini, Maria Pia. "Decorazioni fiorentine del Seicento tra commedia dell'arte e melodramma." *Paragone*, vol. 44/46, N. S., no. 529/533 (1994), pp. 220-230.

Manno 1996

Manno, Antonio. "Giorgio Vasari, il giovane." In *The Dictionary of the Art*, vol. 32, ed. Jane Turner, p. 25. London, 1996.

Manso 1825

Manso, Giovanni Battista. *Vita di Torquato Tasso*. Ed. Bartolommeo Gamba. Venice, 1825.

Mariette 1966

Mariette, Pierre Jean. *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Eds. Ph. de Chennevières and A de Montaiglon, vols.1-6, reprint. Paris, 1966 [1st ed. 1851-1860].

Marinella 1999

Marinella, Lucrezia. *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. Ed. and trans. Anne Dunhill. Chicago, 1999 [1600].

Marino 1614

Marino, Giambattista. *Dicerie sacre*. Torino, 1614.

Marino 1675a

Marino, Giambattista. *La Galleria del cavalier Marino distinta in pitture, et sculture*. Venice, 1675.

Marino 1675b

Marino, Giambattista. *La strage degli innocenti*. Venice, 1675.

Marshall 1993

Marshall, David Ryley. *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milan, 1993.

Marshall 2005a

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.

Marshall 2005b

Marshall, Christopher. "The Spirit of Caesar in This Soul of a Woman: Artemisia Gentileschi and the Will to Succeed, 1629-1654." *Melbourne Art Journal*, no. 8

(2005), pp. 5-27.

Martin 1977

Martin, John Rupert. *Baroque*. London, 1977.

Maylender 1926

Meylender, Michele. *La storia delle accademie d'Italia*. 5 vols. Bologna, 1926-1930.

Mazzocchi 1759

Mazzocchi, Alessio Simmaco. *Actorum Bononiensium S. Ianuarii et soc. martyrum vindiciae repetitae*. Naples, 1759.

Medici 1792

Medici, Averardo de'. "Artemisia Gentileschi." In *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*, ed. Angelo Fabroni, vol. 4, pp. 453-465. Pisa, 1792.

Melasecchi 2001

Melasecchi, Olga. "Ginnasi, Caterina." in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 55, pp. 21-23. Rome, 2001.

Melasecchi 2004

Melasecchi, Olga. "Guidotti, Paolo, detto il Cavalier Borghese." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 61, pp. 462-466. Rome, 2004.

Meloni Trkulja 1983

Meloni Trkulja, Silvia. "Corvini (Corvina, Corvinia), Maddalena." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 29, p. 832. Rome, 1983.

Menzo 2004

Menzo, Eva, ed. *Lettere: Precedute da Atti di un processo di stupro*. Milan, 2004[1981].

Merola 1964a

Merola, Alberto. "Barberini, Antonio." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, pp. 166-171. Rome, 1964.

Merola 1964b

Merola, Alberto. "Barberini, Francesco." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, pp. 172-176. Rome, 1964.

Merolla 1995

Merolla, Riccardo. "L'Accademia dei Desiosi." *Roma moderna e contemporanea*, vol. III, no. 1 (1995), pp. 121-155.

Miato 1998

Miato, Monica. *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*. Florence, 1998.

Miyashita 2004

宮下規久朗『カラヴァッジョ——聖性とヴィジョン』名古屋大学出版会、2004年。

Mochi Onori et al. 2007

Mochi Onori, Lorenza, Sebastian Schütze, and Francesco Solinas, eds. *I Barberini e la cultura europea del Seicento: Atti del convegno (Rome, 7-11 December 2007)*. Rome, 2007.

Morabito 1961

Morabito, Guseppe. "Alfio, Filadelfio, Cirino, Agatone, Alessandro (Neofito), Cleonico, Epifana, Erasmo, Eutalia, Isidora, Giustina, Onesimo, Eutropia, Rodippo, Stratonico, Tecla, Rodippo, Stratonico, Tecla, Virgantino e Samuele." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 1, pp.832-834. Rome, 1961.

Musi 1986

Musi, Aurelio. "Il viceregno spagnolo." In *Storia del Mezzogiorno*, eds. Giuseppe Galasso, and Rosario Romeo, vol. 4, tomo. 1, pp. 205-264. Rome, 1986.

Mutini 1974

Mutini, Claudio. "Canale, Giovanni." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17, pp. 690-691. Rome, 1974.

Nappi 1983

Nappi, Eduardo. "Pittori del '600 a Napoli: notizie inedite dai documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli." In *Ricerche sul '600 napoletano*, pp. 73-80, Napoli, 1983.

Nappi 2000

Nappi, Eduardo. "Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago." In *Ricerche sul '600 napoletano: Saggi e documenti 2000*, pp. 61-89. Naples, 2000.

Nicolson 1990

Nicolson, Benedict. *Caravaggism in Europe*. Vols. 1-3, 2nd ed., rev. Luisa Vertova. Turin, 1990.

Nochlin 1976

ノックリン, リンダ「なぜ女性の大芸術家は現れないのか？」松岡和子訳、『美術手帳』1976年5月号、47-83頁。(Nochlin Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” In *Woman in Sexist Society*, eds. Vivian Goenick and Barbara K. Moran. New York, 1971.)

Novelli 1989

Novelli, Magda. “Una traccia per Annella de Rosa.” *Napoli nobilissima*, 4 ser., vol. 28 (1989), pp. 147-154.

Ortlani 1929

Ortolani, Sergio. “I quadri restaurati.” *La Voce della Verità: Bollettino Diocesano*, anno XIII, no. 11-12(1929), pp. 7-9.

Ovid 1977-1984.

Ovid, *Metamorphoses*. Trans. Frank Justus Miller. 2 vols, London, 1977.

Ovid 1981-1984

オウイディウス『変身物語』(上・下) 中村善也訳、岩波文庫、1981-1984年。

Pacelli 2007

Pacelli, Vincenzo. “L'iconografia di san Gennaro a Napoli tra naturalismo e barocco.” *Campania sacra*, vol. 38, no. 1/2 (2007), pp. 197-214.

Pacheco 1990

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990 [1649].

Pagliarulo 1996

Pagliarulo, Giovanni. “Artemisia : la Betsabea di Gosford House.” *Nuovi studi*, anno I(1996), pp. 151-156, 271-272.

Paliaga 2011

Paliaga, Franco. “Una Santa Caterina di Artemisia Gentileschi.” *Storia dell'arte*, vol. 29, N. S., no. 129 (2011), pp. 57-63.

Pannella 1970

Pannella, Liliana. “Basile, Andreana, detta la bella Adriana.” In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 7, pp. 70-72. Rome, 1970.

Papi 2010

Papi, Gianni, ed. *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*.

Exh. cat., Palazzo Pitti, and Galleria degli Uffizi, Florence. Florence, 2010.

Papi 2012

Papi, Gianni. “Artemisia Gentileschi's *Suffer the Little Children to Come unto Me*.” *The Burlington Magazine*, vol. 154, no. 1317 (Dec., 2012), pp. 828-831.

Parronchi 1980

Parronchi, Alessandro. “Scultore e progetti di Michelangelo Nacherino.” *Prospettiva*, no. 20 (Jan., 1980), pp. 34-46.

Passeri 1772

Passeri, Giovanni Battista. *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*. Rome, 1772 [1679].

Passi 1599

Giuseppe Passi, *I Donneschi Diffetti*, Venice, 1599.

Pepper 1984

Pepper, D. Stephen. *Guido Reni: A Complete Catalogue of His Works with Introductory Text*. New York, 1984.

Percy 1984

Percy, Ann, ed. *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656*. Exh. cat., Cleveland Museum of Art and Kimbell Art Museum, Fort Worth. Cleveland, 1984.

Pevsner 1933

Pevsner, Nikolaus. “Einige Regesten aus Akten der Florentiner Kunstakademie.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 4:1932/34, no. 2/3(1933), pp. 128-131.

Pevsner 1974

ペヴスナー, ニコラウス『美術アカデミーの歴史』中森義宗・内藤秀雄訳、中央大学出版部、1974年。
(Pevsner, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940.)

Perella 1973

Perella, Nicolas J. *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*. Florence, 1973.

Perrier 1638

Perrier, François. *Segmenta nobilium signorum et statuarum, quae temporis dentem invidium evasere, Urbis aeternae ruinis erepta, typis aeneis ab se commissa perpetuae venerationis monumentum*. Rome,

1638.

Pizzorusso 1986

Pizzorusso, Claudio. "Cristofano Allori." In *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo II, Biografie*. Exh. cat., Palazzo Strozzi, Florence, eds. Giuliana Guidi, and Daniela Marcucci, pp. 183-187. Florence, 1986.

Pizzorusso 1987

Pizzorusso, Claudio. "Rivedendo il Gentileschi nelle Marche." *Notizie da Palazzo Albani*, vol. 16, no. 1 (1987), pp. 57-75.

Pliny 1938-1963

Pliny. *Natural History*. Trans. H. Rackham, vols. 1-10. London, 1938-1963.

Pliny 1986

プリニウス『プリニウスの博物誌』中野定雄 他訳、全3巻、雄山閣出版、1986年。

Pollock and Parcker 1992

ポロック, グリゼルダ, ロジカ・パーカー『女・アート・イデオロギー: フェミニストが読み直す芸術表現の歴史』萩原弘子訳、新水社、1992年。(Parker, Rozsika, and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York, 1981)

Porta-Giurleo 1962

Porta-Giurleo, Ulisse. *I teatri di Napoli nel '600: La commedia e le maschere*. Naples, 1962.

Porzio 2014

Porzio, Giuseppe. "Palumbo, Onofrio." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80, pp. 652-655. Rome, 2014.

Previtali 1973

Previtali, Giovanni. "Gentileschi's *The Samaritan Woman at the Well*." *The Burlington Magazine*, vol. 115, no. 843 (Jun., 1973), pp. 358-361.

Procacci 1967

Procacci, Ugo. *La Casa Buonarroti a Firenze*. Milan, 1967.

Pugliatti 1978

Pugliatti, Teresa. *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*. Rome, 1978.

Puglisi 1998

Puglisi, Catherine. *Caravaggio*. London, 1998.

Ragionieri 2007

Ragionieri, Pina. *Casa Buonarroti*. Milan, 2007 [1997].

Rebhorn 1978

Rebhorn, Wayne A. *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione's Book of the Courtier*. Detroit, 1978.

Regio 1579

Regio, Paolo. *Vite dei sette santi protettori di Napoli*. Naples, 1579.

Réau 1956

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, Tome I-III, 1955-1959.

Ripa 2000

Ripa, Cesare. *Iconologia*. Reprint, with an introduction by Erna Mandowsky. Hildesheim et al, 2000 [Rome, 1603].

Romano 1997a

Romano, Monica. "Fracanzano, Cesare." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 49, pp. 525-527. Rome, 1997.

Romano 1997b

Romano, Monica. "Fracanzano, Francesco." in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 49, pp. 527-529. Rome, 1997.

Romeo 1571

Romeo, David. *Septem sancti custodes ac praesides urbis Neapolis*. Naples, 1571.

Rossi 1972

Rossi, Lovanio. "Buonarroti, Michelangelo, il Giovane." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, pp. 178-181. Rome, 1972.

Rovi 1992

Rovi, Alberto. "Precocità del Gentileschi di Brera." *Arte Lombarda*, N. S., vol. 101, no. 2, pp. 107-109.

Ruffo 1916

Ruffò, Vincenzo. "La Galleria Ruffò in Messina nel secolo XVII." *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, vol. 10 (1916), pp. 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320.

Ruffo 1919

Ruffo, Vincenzo. "La galleria Ruffò. Appendice." *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, vol. 13 (1919), pp. 43-56.

Russo 1983

Russo, Laura. "Cousin (Gentile, Primo), Louis (Luigi, Aloygio, Aloisio, Ludovico)," In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30, pp. 510-513. Rome, 1983.

Sampson 2006

Sampson, Lisa. "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*, ed. Lisa Sampson, pp. 129-168. London, 2006.

Sandrart 1925

Sandrart, Joachim von. *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*. Ed. Arthur Rudolf Peltzer. Munich, 1925.

Sarnelli 1697

Sarnelli, Pompeo. *Guida de'forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*. Naples, 1697.

Sarnelli 1782

Sarnelli, Pompeo, and S. Rossi. *Nuova guida de'forestieri, e dell'istoria di Napoli*. Naples, 1782.

Scavizzi 1963

Scavizzi, Giuseppe, ed. *Caravaggio e caravaggeschi: Catalogo della mostra*. Exh. cat., Palazzo Reale, Naples. Naples, 1963.

Scavizzi 1982

Scavizzi, Giuseppe. "Codazzi, Viviano." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 26, pp. 578-580. Rome, 1982.

Scherillo 1845

Scherillo, Giovanni. "Pozzuoli (Chiesa di)." In *Enciclopedia dell'ecclesiastico*, ed. Vincenzo D'Avino, vol. IV, pp. 909-915. Naples, 1845.

Scherillo 1859

Scherillo, Giovanni. Della venuta di S. Pietro Apostolo nella città di Napoli. Naples, 1859.

Schleier 2001

Schleier, Erich, ed. *Giovanni Lanfranco tra Parma, Roma e Napoli*. Exh. cat., Reggia di Colorno, Parma, et al. Milan, 2001.

Schleier 2006

Schleier, Erich, ed. *Dello stile naturale: die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*. Munich, 2006.

Schütze 2001

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, pp. 407-434. Naples, 2001.

Schütze and Willette 1992

Schütze, Sebastian, and Thomas Willette. *Massimo Stanzione. L'opera completa*. Naples, 1992.

Seibert 1970

Seibert, Jutta M. A. "Judith." in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 2, pp. 454-458, Rome, 1970.

Sestieri 1994

Sestieri, Giancarlo. *Domenico Gargiulo, detto micco spadaro*, 1994, Milan.

Simone 1753

Simone, Giovanni di. *Notizie storico-genealogiche appartenenti alla nobiltà fiorentina. Parte seconda, che contiene il Senatorista ossia la serie de' Senatori Fiorentini*. vol. 2. Naples, 1753.

Solinas 2000

Solinas, Francesco, ed., *I segreti di un collezionista*. Exh. cat., Museo del Territorio Bielese, Biella. Rome, 2001.

Solinas 2001

Solinas, Francesco, ed. *I segreti di un collezionista: Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*. Exh. cat., Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rome. Rome, 2001.

Solinas 2011

Solinas, Francesco, ed. *Lettere di Artemisia: Edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti*. Rome, 2011.

Sorce 2007

Sorce, Francesco. "Manozzi, Giovanni." In *Dizionario*

biografico degli italiani, vol. 69, pp. 122-126. Rome, 2007.

Spangler 2009

Spangler, Jonathan. *The Society of Princes: The Lorraine-Guise and the Conservation of Power and Wealth in Seventeenth-Century France*. Farnham, 2009.

Spear 1975

Spear, Richard E, ed. *Caravaggio and his Followers*. Rev. ed. New York, 1975 (1971).

Spear 2000

Spear, Richard E. "Artemisia Gentileschi: Ten Years of Fact and Fiction." *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 3 (Sep., 2000), pp. 568-579.

Spear 2005

Spear, Richard E. "Money Matters: The Gentileschi's Finances." In *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*, ed. Judith W. Mann, pp. 145-158. Turnhout, 2005.

Spear and Sohm 2010

Spear, Richard E., and Philip L. Sohm, eds. *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*. New Haven, 2010.

Spike 1991

Spike, John. "Artemisia Gentileschi. Florence, Casa Buonarroti." *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1063 (Oct., 1991), pp. 732-734.

Spinelli 2011

Spinelli, Riccardo. "L'Amore e Psiche di Artemisia Gentileschi in Collezione Gerini a Firenze." *Paragone*, vol. 62, 3 ser., no. 98/99 (2011), pp. 47-53..

Spinosa 1994

Spinosa, Aurora, and Daniela Del Pesco "Fanzago, Cosimo." in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 44, pp.736-743 , Rome, 1994.

Spinosa 2009

Spinosa, Nicola, ed. *Ritorno al barocco: Da Caravaggio a Vanvitelli*. Exh. cat., Museo Nazionale di Capodimonte, Naples. Naples, 2009.

Spinosa 2010

Spinosa, Nicola. *Pittura del seicento a Napoli: da Caravaggio a Massimo Stanzione*. Naples, 2010.

Stramare 1968

Stramare, Tarcisio "Patroba." In *Bibliotheca sanctorum*, vol. 10, pp.414-116. Rome, 1968.

Stolzenwald

Stolzenwald, Susanna. *Artemisia Gentileschi: Bindung und Befreiung in Leben und Werk einer Malerin*. Stuttgart, 1991.

Stoughton 1976

Michael W. Stoughton. "Caracciolo, Giovanni Battista, detto il Battistello." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 19, pp. 386-390. Rome, 1976.

Strazzullo 1962

Strazzullo, Franco. *La corporazione dei pittori napoletani*. Naples, 1962.

Strazzullo 1978

Strazzullo, Franco. *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro: Documenti inediti*. Naples, 1978.

Strazzullo 1984

Strazzullo, Franco. *La Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Napoli*. Naples, 1984.

Strazzullo 1987

Strazzullo, Franco. "La Cappella del Tesoro di San Gennaro." In *Domenichino: Storia di un restauro*, ed. Silvia Cassani, pp. 19-24. Naples, 1987.

Stumpo 1986

Stumpo, Enrico. "Dal Pozzo, Cassiano iunior." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 32, pp. 209-213. Rome, 1986.

Tanfani Centofanti 1897

Tanfani Centofanti, Leopoldo. *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. Pisa, 1897.

Tarabotti 2004

Tarabotti, Arcangela. *Paternal Tyranny*. Ed. and Trans. Letizia Panizza. Chicago, 2004 [1654] .

Thime and Becker 1992

Thieme, Ulrich, and Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Vols. 1-37. Munich, 1992 [Leipzig, 1907-1950].

Toesca 1971

Toesca, Ilaria. "Versi in lode di Artemisia Gentileschi." *Paragone*, vol. 22, no. 251 (1971), pp. 89-90.

Topper and Gillis 1996

Topper, David, and Cynthia Gillis. "Trajectories of Blood: Artemisia Gentileschi and Galileo's Parabolic Path." *Woman's Art Journal*, vol. 17, no. 1 (Spring-Summer, 1996), pp. 10-13.

Thuillier 1990

Thuillier, Jacques, ed. *Vouet*. Exh. cat., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris. Paris, 1990.

Thuillier 2014

Jacques Thuillier, ed., *La peinture française au XVIIIe siècle*. Dijon, 2014.

Troisi 2003

Troisi, Sergio. "La quadreria dispersa." *Kalós- arte in Sicilia*, anno XV(2003), n. 1, pp. 33-35.

Tutini 1633

Tutini, Camillo. *Memorie della vita miracoli, e culto di San Gianuario martire: Vescouo di Beneuento, e principal protettore della città di Napoli*. Naples, 1633.

Ughelli 1720

Ughelli, Ferdinando. *Italia sacra sive de Episcopis Italiae, et insularum adjacentium*, tomus VI, pp. 267-290. Venice, 1720.

Vallejo Penedo 2001

Vallejo Penedo, Juan José. *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA, obispo de Pozzuoli y arzobispo de Palermo, 1584-1655*. Madrid, 2001.

Van Gelder 1978

Van Gelder, Jan Gerrit. "Pastor fido. Voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw." *Oud-Holland*, vol. 92 (1978), pp. 227-259.

Vannugli 1994

Vannugli, Antonio. "Stanzione, Gentileschi, Finoglia: Le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro." *Storia dell'arte*, vol. 80 (1994), pp. 59-73.

Vasari 1973

Vasari, Giorgio. *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Ed. G. Milanesi, vol.7, Firenze, 1973[1568].

Venturi 1882

Venturi, A., *La Galleria Estense in Modena*. Modena,

1882.

Vezzosi 1990

Vezzosi, Alessandro, ed. *I giardini della chimera: Antico e futuro nel territorio mediceo di Castello*, vol. 2. Florence, 1990.

Vicioso 2014

Vicioso, Julia. *Costanza Francini tra Artemisia Gentileschi e le committenze della Compagnia della Pietà in San Giovanni dei Fiorentini a Roma*. Rome 2014.

Vigarelo 1999

ヴィガレロ, ジョルジュ 『強姦の歴史』 藤田真利子 訳、作品社、1999年。(Vigarelo, Georges. *Histoire du viol, XVIIe-XXe siècle*, Paris, 1998.)

Viliegenthart 1977

Viliegenthart, Adriaan W. *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il giovane*. Trans. Giorgio Faggin. Florence, 1977.

Villani 1993

Villani, Rosario. *The Revolt of Naples*. Trans. James Newell, and John A. Marino. Cambridge, 1993.

Voss 1992

Voss, Herman. "Gentileschi Artemisia, Malerin." In *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, eds. Ulrich Thieme, and Felix Becker, vol. 13, pp. 408-409. Munich, 1992 [Leipzig, 1920].

Wadding 1649

Wadding, Luke. *Officia propria sanctorum ecclesiae Puteolanae a sacra rituum congregatione approbata*. Rome, 1649.

Wakakuwa 2000

若桑みどり 『象徴としての女性像』 筑摩書房、2000年。

Walpole 1782

Walpole, Horace. *Anecdotes of Painting in England*. 3th ed. vol. 2. London, 1782.

Weisz 1984

Weisz, Jean S. *Pittura e Misericordia: The Oratory of S.*

Giovanni Decollato in Rome. Ann Arbor, 1984.

Wittkower 1999

Wittkower, Rudolf. *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Vols. 1-3, 6th ed. New Haven and London, 1999.

Wittkower and Wittkower 1964

Wittkower, Margot, and Rudolf Wittkower. *The Divine Michelangelo: The Florentine Accademy's Homage on his Death in 1564*. London, 1964.

Wittkower and Wittkower 1969

ウィットコウアー, ルドルフ, マーゴット・ウィットカワー共著『数奇な芸術家たち: 土星のもとに生

まれて』中森義宗・清水忠共訳、岩崎美術社、1969年。(Wittkower, Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists : A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York, 1969[1963].)

Yonemura 2012

米村典子「『偉大さ』と女性芸術家の神話」『言語文化』29 (2012)、明治学院大学言語文化研究所、146 - 161 頁。

謝辞

本研究は、執筆者が東京藝術大学美術研究科博士後期課程在学中に、同大学美術学部越川倫明教授の指導のもとに行ったものです。

審査に当たっては、主査である越川倫明教授をはじめとして、副査である木村三郎教授（日本大学芸術学部）、宮下規久朗教授（神戸大学文学部）、田邊幹之助教授（東京藝術大学美術学部）、佐藤直樹准教授（同）の各先生方に懇切丁寧なご指導、また貴重なご助言を頂きました。深謝申し上げます。

また、本稿執筆にあたっては、以下の方々にお世話になりました。

現地調査にご協力くださったポッツォーリ司教区図書館の司書マリア・レンチ氏、同司教区文書館員のファビオ・クートロ氏をはじめとする司教区の皆さま。古文書の翻刻に関して助言をくださった、コンヴェルサーノ司教区文書館館長のアンジェロ・ファネッリ氏。資料調査に際してご指導くださったナポリ銀行古文書館の所長エドゥアルド・ナッピ氏と同古文書館の皆さま。史料閲覧の便宜を図ってくださったサン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ教会の教区司祭ラッファエーレ・ソーニョ神父と同教区の皆さま。快く紹介状を書いてくださったフランチェスコ・カリオーティ教授（ナポリ・フェデリコ2世大学人文学部）、リッカルド・ラットゥアーダ教授（カンパニア・ルイージ・ヴァンヴィテッリ大学文学・文化遺産学部）。留学に際して受け入れ先になってくださったアレッサンドロ・ズッカリ教授（ローマ・ラ・サピエンツァ大学文学・哲学部）。またここにお名前を挙げられなかった皆さまにも、心より御礼申し上げます。

なお、留学に際しては石橋財団奨学金に、また博士後期課程を通して守谷育英会にご援助いただきました。ここに記して御礼申し上げます。

また、研究全般に関して常に惜しみないサポートを与えてくれた東京藝術大学西洋美術史研究室の皆さま、そして私を励まし勇気づけてくれた友人たちに、末筆ながら心より感謝の意を表します。