

ルカ・ジョルダーノの「作風」模倣

—17世紀後半イタリアにおける趣味をめぐって

小松 浩之

ルカ・ジョルダナーノの「作風」模倣—17世紀後半イタリアにおける趣味をめぐって

はじめに

第一部 「作風」模倣の神話

第一章 当代のゼウクシス：批評としての伝記

第二章 ローメルの贋作譚：“史実”から逸話へ

第二部 贋作とパスティーシュのあいだ

第一章 ローメル・コレクションの消息

第二章 新キリスト教徒の国際的ネットワーク

第三部 「作風」模倣の期待の地平

第一章 平和の寓意を描くルーベンス

第二章 サンタ・マリア・デッラ・サルレーテ聖堂祭壇画群

おわりに

図版リスト

図版

参考資料

参考文献

はじめに

17 世紀後半ナポリの画家ルカ・ジョルダーノ(1634-1705 年)は、同時代の観者にいにしえの巨匠の「作風 maniera」を巧みに模倣する画家と見なされてきた。本論文は 17 世紀後半イタリアにおける「作風」模倣の達人というジョルダーノの画家像とその作品の受容について考察するものである。それによって、同時代の観者がジョルダーノの模倣の実践をどのように意味づけ、ジョルダーノがその期待にいかに応答したのかを明らかにする。

ルカ・ジョルダーノ

スペイン統治下のナポリで生まれたジョルダーノは凡庸な画家で画商の父アントニオのもとで自己形成し、1650 年代初頭から作品を制作しはじめたと考えられる¹。ジョルダーノの作品にはジュゼッペ・デ・リベラ風のテネブリズムとピエトロ・ダ・コルトーナ風の盛期バロックのふたつの様式的傾向をもつものが多い。そのため、18 世紀の伝記ではナポリでジュゼッペ・デ・リベラ(1591-1652 年)、ローマでピエトロ・ダ・コルトーナ(1596-1669 年)に師事したとされてきたが、今日ではともに疑問視されている。デ・ヴィート、スカヴィッツィが指摘するように、ジョルダーノはおそらく画家で画商であった父アントニオから絵画の手ほどきを受け、父が商う絵画や版画をもとに自己形成し、ナポリやローマの公共空間、蒐集家たちのコレクションの作品をもとに研鑽を積んだものと考えられる²。実際、ジョルダーノ最初期の作例のひとつ、1650 年の年記をもつ戦闘画《コンスタンティヌス帝とマクセンティウス帝の戦い》(図 1)は、ヴァチカンにある壁画作品、ラファエッロ工房《コンスタンティヌス帝の戦い》にもとづくものであった³。

ジョルダーノは 1654 年からナポリの聖堂のために作品を制作しはじめ、1657 年以降、複数の修道院から相次いで祭壇画の注文を受けた。サンタ・ブリジダ聖堂のために制作された《子どもたちを救済するバーリの聖ニコラウス》(図 2)のように、1655 年以降、ジョルダーノ作品にはコルトーナの影響を受けた鮮やかな色彩が顕著になる。

¹ ルカ・ジョルダーノにかんする基礎的な研究は以下を参照。FERRARI / SCAVIZZI 1992; FERRARI / SCAVIZZI 2003; SCAVIZZI 2017

² DE VITO 1991; DE VITO / SCAVIZZI 2012; SCAVIZZI 2017. pp. 9-125.

³ 複数の伝記でもジョルダーノがこの作品を熱心に研究したと伝えられる。また、戦闘画は 17 世紀ナポリでアニエッロ・ファルコーネによって確立されたジャンルであり、リベラからの影響を認めることはむずかしい。

以降、ジョルダーノはこの盛期バロックの様式をもとに、より軽妙な色彩と壮麗な画面構成を特徴とする個人様式を練り上げていくだろう。

1650年代はそれまでナポリで活動した画家たちが次々と鬼籍に入った時期にあたる。とりわけ、1656年ナポリを襲ったペストの流行は多くの芸術家の命を奪ったとされる。こうした社会状況もジョルダーノが1660年頃にナポリを代表する画家として頭角を現す要因となった。

1650年代後半からジョルダーノはナポリに集まったさまざまな外国人のために作品を制作しはじめる。なかでもスペイン貴族はジョルダーノの重要な庇護者となった。ナポリ副王やその周辺の官僚はジョルダーノに多くの作品を注文し、スペイン本国に送っている⁴。さらに、ジョルダーノは1660年代に北イタリア出身の商人を介して、ヴェネツィアにも多くの作品を送った。こうして画家の名は1660年代後半にはスペイン王室周辺、ヴェネツィアでも知られるようになった。

ジョルダーノはおもにナポリで活動したが、ヴェネツィア(1664年)、フィレンツェ(1682-1683、1685-1686年)、ローマ(1682年)にも一時滞在したと考えられる。イタリアの伝統的な芸術都市での活動を経て、画家は1692年にスペイン王カルロス2世の宮廷に迎えられ、スペイン各地の王室関連の装飾事業にかかわった⁵。

さまざまな地域で有力な庇護者のために作品を制作したために、17-18世紀さまざまな芸術文献ジョルダーノの生涯と作品が記録されている。強調されるのはジョルダーノがいにしえの巨匠の「作風」を巧みに模倣したことだ。18世紀の伝記作家たちは異口同音に、ジョルダーノの「作風」模倣の作品は同時代の絵画通の目を欺き、いにしえの巨匠自身の作品として扱われたと記している。贋作制作の逸話の真偽はともかく、いにしえの巨匠の「作風」の模倣を得意とした画家というイメージはジョルダーノの存命中にすでに確立されていた。実際、17-18世紀の蒐集家の財産目録等の史料ではしばしば、ジョルダーノ作品はいにしえの巨匠の「作風」によると明記された⁶。財産目録、支払い記録、書簡にかぎれば、ジョルダーノ作品は、ラファエッロ、ポリド

⁴ 13世紀以降、ナポリはイタリア半島南部を統べるナポリ王国の王都であった。スペイン王がナポリ王を兼務した16世紀以降、都市ナポリにはスペイン帝国のイタリア最大の属領を統べる副王府が置かれ、スペインの有力貴族がナポリ副王に任命された。以下を参照。GALASSO 1994; COLOMER 2009

⁵ スペイン時代のジョルダーノにかんしては以下を参照。HERMOSO CUESTA 2008; ÚBEDA 2008

⁶ 17-18世紀の伝記や蒐集家の財産目録ではジョルダーノ作品はしばしば、いにしえの巨匠の「作風によって alla maniera di」、「模倣によって ad imitazione di」、「趣味にもとづいて sul gusto di」、「様式にもとづいて sullo stile di」といったことばで表された。

ーロ・ダ・カラヴァッジョ、デューラー、ルカス・ファン・ライデン、ティツィアーノ、ヴェロネーゼ、ルーベンス、レーニ、リベラと関連づけられている。

もっとも、ジョルダーノ作品すべてがいにしへの巨匠の「作風」と関連づけられるわけではないが、こうした模倣の実践が画家のイメージをかたちづかったことは疑いない。本論文では、いにしへの巨匠の「作風」を想起させつつも、ジョルダーノ自身の手になる作品に見られる模倣の実践を「作風」模倣と呼称する。また、ここで言う「作風 maniera」はたんに今日、美術史用語として用いられる「様式 style」ということばと同義ではなく、主題や構図、色彩、明暗、人物像の姿勢、図像学も含む、比較的にゆるやかな概念と考える⁷。

「作風」模倣とは何か

現在確認できる作品のなかで「作風」模倣と考えられる作例を見てみよう。まず、プラド美術館所蔵の《洗礼者聖ヨハネのいる聖家族》(図 3)を見てみよう。トンド形式の板絵という指示体、遠くに山並みと水辺のある風景、聖家族という主題はいずれもラファエッロの同様の作品(図 4, 5)を想起させる。《ウェヌスとキューピッド、サテュロス》(図 6)を見てみよう。エロティックな関係が展開する室内という主題、横たわる裸体の女性像のポーズにはティツィアーノ(図 7, 8)への参照が見られる。また、カポディモンテ国立美術館所蔵の《アポロとマルシュアス》(図 9)の構図はリベラの同主題の作例(図 10)をほぼ反転させたものだ。

⁷ 17-18 世紀イタリア・スペインの芸術文献でジョルダーノ作品における模倣の問題を「様式」とそれ以外に分けて考えた最初の著述家はアントン・ラファエル・メンクス(1728-1779 年)だったと思われる。以下を参照。MENGES 1780 pp. 224-225.

「ルカ・ジョルダーノの作品はまるで数かぎりない。彼についてはけっして粗悪なものは制作しなかったと言える。というのも彼の作品にはある程度の趣味がいつも認められるからなのだが、しかし、それはイタリア画派の著名な人々によって制作された卓越せる作品の胚芽のようなものだ。別の言い方をすれば、ジョルダーノはいかなる作品においても完成には到達しなかった。そのために、彼の様式は絵画のもはや月並みな次元に近づく以外に衰弱するほかないので、彼の様式に習おうとする者たちはそのレベルでとどまることになったのだ。一般に言われることだが、ジョルダーノは個々の画家を模倣してさまざまな作品を制作したとしても、その作品は 2 種類である。彼のさまざまな作品は強い色彩を特徴とする。この色彩はいくらかりベラを模倣したもので、ジョルダーノは初期にリベラから画業について学んでいる。しかし、彼の特徴としてより一般的かつ適当で、彼のより優れた作品に見られる様式はピエトロ・ダ・コルトーナから得たものだ。レティーロ宮殿にある多くの作品や同宮殿の舞踏館のフレスコによる壮麗な作品はこの様式に当てはまる。」

「作風」模倣は模写ではない。先に挙げた「ラファエッロの作風」によるトンドを見よう。たしかに本作品はラファエッロを想起させるさまざまな要素で構成されているが、幼子イエスに見られる曖昧な輪郭やほんのりと赤みを帯びた風景の色合いは様式的に見れば、17世紀中頃にティツィアーノ、ラファエッロを規範としたローマの画家たちに近い。「リベラの作風」による《アポロとマルシュアス》も先行作品を十分に想起させるが、ジョルダーノは人物像により柔和な肉付けを施し、リベラの様式を特徴づける厳格なリアリズムとは距離をとっている。「作風」模倣と模写の違いは同時代人にも意識されていた。ドイツの伝記作家ヨアヒム・フォン・ザンドラルト(1683年)は、ジョルダーノは「模写によってではなく、彼自身の着想によって、精力的に他者を模倣する」と記している⁸。

人文主義的芸術観において模倣は創造行為の本質であり、ルネサンス・バロック期に活動したどのような芸術家も先人や同時代人の模倣なしに自己形成することはなかった。そのため、先人を模倣すること自体は特別なわけではない。ジョルダーノの「作風」模倣の特異性はまず、そのヴァリエーションの豊かさだ。スカヴィッツィが指摘するように、それはジョルダーノの形成期と無関係ではない⁹。すでに述べたように、ジョルダーノはその活動の最初期にリベラに師事したとされてきた。しかし、すでに見たように、ジョルダーノの確実な初期作品にはリベラからの影響が認められず、おそらく父アントニオから絵画の手ほどきを受けたと考えられる。そして、公共空間や蒐集家のギャラリーの作品にくわえ、父や画商仲間が売買した古画や版画をもとに、主題や色彩表現についての理解を深めたにちがいない。大規模な工房を運営する有力な画家に師事しなかったことが、結果的にジョルダーノに古今さまざまな画家の「作風」の研究に向かわせたと言えるのだ。問題はそのような作品がどのような動機で制作されたのか、あるいはどのような理由で蒐集家や注文主に求められたのかである。

先行研究

「作風」模倣をめぐる先行研究はそうした作品の制作時期と受容を議論してきた。まず、制作時期にかんする議論から整理しよう。「作風」模倣とされる作例はほとんどの場合、ギャラリーや邸宅に向けて制作されたと考えられて、年記を持たないものが多い。そのため、その議論はある程度、様式分析に頼らざるを得ない。これまでの研究で「作風」模倣の時期をめぐる解釈は終生続いたと見なす見解と活動初期に限定する見解に分かれている。「作風」模倣の作品を分類し、この研究に先鞭をつけたグリゼ

⁸ SANDRART 1683, p. 395.

⁹ DE VITO / SCAVIZZI 2012

ーリはジョルダーノの終生続いた模倣の実践と位置づけた¹⁰。それにたいして、画家の様式展開を跡づけるモノグラフの増補・改訂を主導したフェラーリは、グリゼーリの「リベラの作風」の作品群の制作年代の議論のみを問題視し、「リベラの作風」の作品群にかんしては活動初期にかぎる見解を示した¹¹。その後、フェラーリの共著者スカヴィッツィは史料研究とその後確認された作例からあらためてジョルダーノの初期作品の様式展開を再考し、「作風」模倣それ自体を 1650 年代から 1660 年代前半に限定している¹²。プラド美術館所蔵のジョルダーノ作品をカタログ化したウベダは「ラファエッロ風」の作品群の制作年代を見直し、「作風」模倣をジョルダーノの終生続いた模倣の実践と見なす解釈に立ち返った¹³。

つぎに「作風」模倣の受容にかんする解釈を見ていこう。18 世紀の伝記でしばしばジョルダーノがその卓越した模倣の腕前によって贋作を制作したと伝えられる。先行研究は贋作作家としての汚名を注ぎ、「作風」模倣を絵画通の高度な趣味への応答として証明することに注力してきた。グリゼーリは「作風」模倣を高度な趣味をもつ当時の絵画通の「すぐれた絵画にかんする議論や論述に等しい」実践であり、絵画的教養と妙技のデモンストレーションと見なしている¹⁴。グリゼーリが示した方向性を引き継ぐ研究者たちは、17 世紀イタリアの模倣論に照らしてジョルダーノの「作風」模倣の定義を試みた。フェラーリは、形式と内容の一致によって観者を説得する対抗宗教改革期のイメージの修辞学の実践として「作風」模倣を解釈し、主題の描きわけをアンニーバレ・カラッチやモードの理論を練り上げたプッサンと同列にジョルダーノを位置づけた¹⁵。エルモソ＝クエスタはカラッチ、プッサンと関連づけ、ジョルダーノを 16-17 世紀の先人たちの作例からその形式と内容を取捨選択し、必要と趣味に応じて組み合わせる折衷主義の実践者と見なした¹⁶。

しかし、2000 年代以降、「作風」模倣を絵画的教養と妙技のデモンストレーションと見なすグリゼーリ以降の見解に反論も試みられている。とりわけピント、ウベダは

¹⁰ GRISERI 1961

¹¹ フェラーリはアルスラン、ボローニャなどの議論を受け、「リベラの作風」の作品群を「古リベラ様式」(1650 年代前半)と「新リベラ様式」(1660 年代)のふたつに分類しなおした。しかし、フェラーリの見解は、その根拠のひとつである伝記記述を見直したデ・ヴィートの研究によって疑問視され、スカヴィッツィは「リベラの作風」の作品群の制作年代を 1650 年代後半から 1660 年代に位置づけなおしている。以下を参照。ARSLAN 1938 ; FERRARI / SCAVIZZI 1966

¹² DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 24-53, 91-97, 115-117; SCAVIZZI, 2017, pp. 19-73.

¹³ ÚBEDA 2008, pp. 141-175

¹⁴ GRISERI 1961

¹⁵ FERRARI / SCAVIZZI 1992. pp. 34-35.

¹⁶ HERMOSO CUESTA 2008, pp. 39-46.

先行研究では多くの研究者が自身の様式的判断によって「作風」模倣を論じてきたことを問題視した¹⁷。ジョルダーノ作品における影響関係を検討する美術史研究者の目は、かつて同じ作品を見た 17-18 世紀の観者の目とかならずしも一致しない。それゆえ、「作風」模倣の受容状況を解明するうえで、ジョルダーノ作品といにしえの巨匠の作品との直接的な影響関係はかならずしも有効な視座とはならないというわけだ。こうした問題意識からピント、ウベダはそれぞれ活動初期におけるジョルダーノによる贋作制作の可能性をあらためて検討している。

本論文の意図と構成

以上のような先行研究を踏まえ、筆者の立場を明らかにしておきたい。まず、制作年代についてはスカヴィッツィの議論は有効な参照点となる。「作風」模倣の作品の多くは 1650 年代から 1660 年代前半にかけて制作されたことだろう。しかし、「作風」模倣はたんに画家の自己形成の問題に還元されるべきものではない。ウベダが指摘するように、ジョルダーノが 1660 年代後半以降も蒐集家や注文主の求めに応じて「作風」模倣の作品を制作し続けた可能性は高いと思われる。それゆえ、本論文は 1660 年代前半までに形成される「作風」模倣の名声がいかにしてその後のジョルダーノの活動領域を切り開いたかを明らかにするものとなるだろう。

つぎにジョルダーノの「作風」模倣の受容についてはウベダとピントが示した方向性を支持している。「作風」模倣の作品が妙技のデモンストレーションとして機能したことはたしかだろう。しかし、それは 17-18 世紀の絵画史的教養に応えるかたちであったはずである。17 世紀イタリアではヴァザーリの形式を踏襲した芸術家列伝が複数の都市で出版され、いにしえの絵画作品は耐えず絵画市場で蒐集家の関心を集めていた。神話じみた逸話で満たされた伝記を通じて知る画家の生涯、蒐集家間で取引される個々の作品への評価やアトリビューションが、今日われわれが知るものと違っていても不思議はない。ジョルダーノの作品を見た当時の観者のまなざしは、そこで模倣の対象となつたいにしえの巨匠や名画に向けられた関心に根差していたはずである。それゆえ、ジョルダーノによる「作風」模倣を十全に考察するには、作品において影響関係を検討するだけでなく、同時代にその作品を求めた観者の絵画史や絵画理論の知識を再構成することがなによりも必要となるはずだ。

以下、本論文では 17-18 世紀の芸術文献と絵画蒐集にかんする史料の読解を通じてジョルダーノの「作風」模倣の受容について明らかにする。

第一部では、18 世紀ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチによる伝記を取りあげる。デ・ドミニチは複数のジョルダーノ伝を執筆し、卓越した模倣家というジョ

¹⁷ PINTO 2006; ÚBEDA 2008, pp. 141-175; ÚBEDA 2017, pp. 29-53.

ルダーノのイメージを確立した著述家である。先行研究ではそのテキストごとで異なるジョルダーノ像が提示されていること、そして、その要因について十分に検討されてこなかった。第一部ではジョルダーノの卓越した模倣家というイメージ、そして「作風」にたいする評価がいかに作品ベースではなく、同時代の言説に左右されるかを明らかにする。

第二部では同時代の史料の解釈をめぐる先行研究の問題点を指摘し、ジョルダーノによる贋作制作の問題を再考する。先行研究では模倣の妙技か贋作か、「作風」模倣の解釈は二者択一で捉えられてきた。第二部では贋作と「作風」模倣作品の制作時期においてジョルダーノが活動した環境について検討し、「作風」模倣の作品が1650年代から1660年代前半にかけては贋作にも模倣の妙技のデモンストレーションにもなり得たことを提示する。また、先行研究では贋作の被害者とされる人物が現実に贋作を掴まされたことを現存する作品から裏づけようとする向きがある。とりわけ第二第二章では、筆者がナポリ銀行歴史文書館で実施した調査で発見した資料を検討し、贋作の被害者と目された人物への作品の流通ルートについて再考する。

第三部では、「作風」模倣の流通によって得られた名声がジョルダーノの作品制作に及んだ事例として、プラド美術館所蔵《平和の寓意を描くルーベンス》とヴェネツィア・サンタ・マリア・デッラ・サルUTE聖堂の3点の祭壇画を考察する。作品の様式的・図像学的検討を行い、ジョルダーノが同時代の特定の観者の絵画史的教養を前提に「作風」模倣の作品を制作していたことを裏づけたい。

第一部 「作風」模倣の神話

ジョルダーノは広範な範囲で活動したため、18世紀さまざまな地域の著述家に伝記を捧げられた¹⁸。言うまでもなく、伝記は芸術家の生涯や作品について知るうえで貴重な情報源である一方で、著述家の歴史観や批評的判断、執筆当時の社会的背景に即して意味づけられている。17世紀以降、西欧各地に登場するヴァザーリの追隨者たちは一般に、彼ら自身が帰属意識をもつ地域の造形芸術の発展史を打ち立てることを企図していた。17-18世紀の伝記作家たちの企ては先行する美術史記述、なかでもヴァザーリ『芸術家列伝』において彼らの郷土の芸術的伝統が“不当にも”顧みられなかったことにたいする異議申し立てにほかならない。彼らは郷土の芸術家たちの功績を発見することに心血を注ぎ、既存の美術史において称賛された巨匠に並び、場合によっては凌駕さえする存在として彼らを顕彰した。こうして後世の“ヴァザーリ”たちはすでに出尽くした芸術家顕彰のレトリックを駆使して自分たちにとっての“神のごときミケランジェロ”を礼讃し、郷土の造形言語の完成を言祝いだのだ。それゆえ、ヴァザーリの追隨者たちによる「芸術家列伝」はそれまでに「芸術家列伝」という叙述形式の歴史のなかで蓄積された批評のトポスによって特定の芸術家の生涯を再評価する言説と言えるだろう。もちろん、芸術家の伝記はそもそも批評のトポスと無関係ではないが、17-18世紀の伝記にはとくにその傾向が強いことは留意しておこう¹⁹。

ジョルダーノに伝記を捧げた著述家たちは「芸術家列伝」の書き手としては最後の世代にあたり、彼らが帰属意識をもつ地域で活躍した英雄的画家としてジョルダーノを顕彰した。本論文第一章でとりあげる18世紀ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチはその代表格と言っている。デ・ドミニチはジョルダーノの生涯についてもっとも多くインクを費やした著述家で、あわせて4つの「ジョルダーノ伝」を残している。とりわけ、デ・ドミニチの主著『ナポリ芸術家列伝』(1742-1745年)に収録された「ルカ・ジョルダーノ伝」は、ジョルダーノの活動を知る手がかりとして研究史上長らく信頼されてきた。今日知られる画家ジョルダーノのイメージ、とりわけ「作風」模倣の画家というイメージはデ・ドミニチのテキストに多くを負っている。

ジョルダーノの「作風」模倣にかんするデ・ドミニチの記述の特徴を簡単に整理しておこう。ジョルダーノに複数の伝記を捧げたデ・ドミニチは「作風」模倣についてもっとも詳しく記した著述家でもある。「作風」模倣にかんするデ・ドミニチの記述は、「ジョルダーノの個人様式の特徴とその形成過程」、「個々のジョルダーノ作品にお

¹⁸ ジョルダーノの評価史については以下を参照。FERRARI / SCAVIZZI 1992, pp. 213-223. NAPOLI-WIEN-LOS ANGELES 2001, pp. 469-478.

¹⁹ 芸術文献におけるトポスについては以下を参照。クリスウィットコウアー 1969年; クリス / クルツ 1989年

る「作風」模倣の指摘]、「いにしえの巨匠の作品を模した贋作の逸話」の3つのパターンに分類できる。

まず、「ジョルダーノの個人様式の特徴とその形成過程」から見ていこう。デ・ドミニチはいずれの伝記でも、ジョルダーノがナポリでジュゼッペ・デ・リベラ、ローマでピエトロ・ダ・コルトーナに師事したと見なしている。また、デ・ドミニチによれば、コルトーナの助言を受けたジョルダーノは16世紀ヴェネツィア派、とりわけヴェロネーゼの作品を学んだという。1650年代前半にナポリを出てローマ、ヴェネツィアに旅し、「パオロ・ヴェロネーゼの調和のとれた構図にピエトロ・ダ・コルトーナの美しき彩色を混ぜ合わせ、たいへん美しく、優雅、いやむしろ驚異というべき作風を形成した」画家というのがデ・ドミニチのジョルダーノにかんする基本的な考えだ。

つぎに「個々のジョルダーノ作品における「作風」模倣の指摘」について確認しよう。デ・ドミニチによって「作風」模倣が指摘されたジョルダーノ作品については、本論文末に添付した「資料A」にリスト化した²⁰。「資料A」に見られるように、デ・ドミニチはおもに1650-1660年代ナポリの諸聖堂のために制作されたジョルダーノ作品に「作風」模倣を見だし、そのほとんどを16世紀ヴェネツィア派と関連づけている。17世紀の史料でジョルダーノ作品に特定の画家の「作風」模倣が指摘されるものはほとんどの場合、蒐集家の財産目録である。そして、ナポリの諸聖堂という公共空間を飾る作品に特定の画家の「作風」を見いだした17世紀の著述家はきわめて少ない。そのため、ナポリの諸聖堂にある複数のジョルダーノ作品に「作風」模倣を指摘した点でもデ・ドミニチはきわめて特異な著述家と言えるだろう。

最後に「いにしえの巨匠の作品を模した贋作の逸話」の特徴を見ておこう。デ・ドミニチによれば、ジョルダーノはおもに16世紀ヴェネツィア派の画家、そしてアルブレヒト・デューラーの作品を想起させる贋作を制作し、目利きとして名高い蒐集家や画家仲間の目を欺いたという。ジョルダーノは存命中から贋作の制作者と見なされることがあったが、贋作作家としてのイメージを確立したのもデ・ドミニチのテキストであった。

²⁰ 「資料A」はデ・ドミニチによる4つの「ジョルダーノ伝」におけるカンヴァス画への「作風」模倣の言及を取り出したものだ。ほかにもジョルダーノのフレスコによる壁画、天井画にかんしてデ・ドミニチは、1630年代ナポリで活動したボローニャの画家ジョヴァンニ・ランフランコの「作風」を指摘している。ランフランコは17世紀ナポリにおける盛期バロックの様式による聖堂装飾の第一人者であり、ジョルダーノがその影響を受けたことは疑いない。しかし、17世紀後半イタリア・スペインの史料における「作風」模倣への言及はもっぱらカンヴァス画をはじめとする移動可能な作品に見られるため、本論文ではジョルダーノの壁画・天井画への「作風」模倣の言及については除外した。

すでに述べたように、芸術家の伝記は著述家の歴史観やその社会的背景と不可分なテキストである。画家の個性や作品の特徴にたいする伝記作家の判断を問題にするならば、著述家自身の絵画史観や批評的意図を十分に考慮しなければならない。とりわけ、同じ著述家が特定の芸術家について複数の機会に伝記を捧げている場合は注意が必要だ。よく知られるように、「芸術家列伝」という美術史記述の方法を確立したジョルジョ・ヴァザーリも『芸術家列伝』の初版(1550年)と第二版(1568年)で、画家のイメージやその作品にたいする評価を変更している²¹。同じ著述家であっても版によって同じ芸術家にたいする評価が異なっていることは珍しくないのだ。“ナポリのヴァザーリ”こと、デ・ドミニチによる「ジョルダノ伝」についても同じことが言える。実のところ、デ・ドミニチは4つの「ジョルダノ伝」を残した。それぞれの執筆・出版経緯については後述するが、本論文では成立背景に照らしてデ・ドミニチによる4つの伝記を便宜的に「フィレンツェ手稿」、「1728年版」、「1729年版」、「1745年版」と呼び分ける。

「作風」模倣はデ・ドミニチによるすべての「ジョルダノ伝」で画家の際立った特質に挙げられている。デ・ドミニチの基本的な見解はすでに述べた通りであるが、版によって解釈の相違も認められる。版によってデ・ドミニチの解釈が異なっていることは先行研究でも知られていたが、その理由や批評史的背景は十分に検討されてこなかった。それは先行研究では「作風」模倣にかんするデ・ドミニチの記述がもっぱらジョルダノ作品の着想源を探るための手がかりとして読まれてきた一方で、著述家デ・ドミニチの批評的判断という観点から見直されてこなかったためだ。しかし、版によって異なるデ・ドミニチの見解はたんに事実の誤認の訂正というわけではなく、ジョルダノという画家とその作品を評価するデ・ドミニチのその都度の批評的視座の問題である。それゆえ、デ・ドミニチのテキストにおける「作風」模倣の意味を把握するためには、それぞれの「ジョルダノ伝」の執筆・出版状況に照らしてその内容を精査する必要があるだろう。

1990年代以降、ナポリのアーカイヴ史料の公刊が進み、デ・ドミニチのテキストの証言的価値は1990年代以降、ナポリのアーカイヴ史料の公刊が進んだことで大幅に見直されている²²。また、文献学的・批評史的な観点からデ・ドミニチによる複数の「ジョルダノ伝」を再考したウィレット、ピントらの研究によって、それぞれの伝記の成立背景が明らかにされてきた²³。

²¹ BAROCCHI 1968; 岡田 1989年

²² DELFINO 1991; NAPPI 1991; DE VITO 1991; DE VITO / SCAVIZZI 2012; SCAVIZZI 2017. pp. 9-125.

²³ PINTO 2002; WILLETTE 2002

本論文第一部は以上のような先行研究を参考に複数の「ジョルダーノ伝」におけるデ・ドミニチの批評的な視座の相違を考慮しつつ、ジョルダーノの「作風」模倣にたいするデ・ドミニチの見解の変遷を辿るものとなるだろう。以下であらためて詳述するが、デ・ドミニチによる4つの「ジョルダーノ伝」のなかで、ジョルダーノの批評史上において重要な意義をもつのは「1728年版」と「1745年版」である。そのため、本論文第一部での考察はおもに「1728年版」と「1745年版」の記述の比較となるだろう。第一章では「ジョルダーノの個人様式の特徴とその形成過程」、「個々のジョルダーノ作品における「作風」模倣の指摘」、第二章では「いにしえの巨匠の作品を模した贋作の逸話」をとりあげ、「1728年版」と「1745年版」でのデ・ドミニチの記述の相違を浮き彫りにし、その意味を探る。以下、本論文第一部での考察によって18世紀中頃の伝記作家デ・ドミニチのテキストを通じて「作風」模倣の達人というジョルダーノの神話の形成過程が明らかとなるだろう。それによって、ジョルダーノの「作風」模倣がたんに画家の自己形成の問題に還元されるものではなく、作品の観者、受容者の美術史的知識と不可分な模倣のあり方であることを示したい。

第一章 当代のゼウクシス：批評としての伝記

はじめに

18 世紀ナポリの画家・伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチは『ナポリ芸術家列伝』(1742-1745 年)の著者としてつとに知られる。画家で楽師であったライナルドを父にもつデ・ドミニチは、マッティア・プレーティ、フランチェスコ・ソリメーナのもとで修業を積み、風景画や風俗画を専門に描く画家として活動したとされる²⁴。デ・ドミニチの伝記作家としての形成期はなおも明らかになっていないが、ボローニャが指摘するように、18 世紀ナポリの貴族ラウレンツァーノ公夫妻の宮廷に仕えた経験がデ・ドミニチに著述家としての道を開いたと思われる²⁵。ラウレンツァーノ公ニコロ・ガエターニ・デッラクイラ・ダラゴーナ、その妻アウローラ・サンセヴェリーノはローマの古典主義的文人サークル、アルカディア・アカデミーの会員であり、その宮廷にはデ・ドミニチの師ソリメーナにくわえ、ジュゼッペ・ヴァツレッタ、マッテオ・エジツィオ、ジャンバッティスタ・ヴィーコら 18 世紀前半ナポリを代表する文人が集った²⁶。デ・ドミニチの歴史叙述の方法や美術史観もラウレンツァーノ公夫妻の宮廷に出入りした芸術家や文人たちと交わるなかで培われたのだろう。

デ・ドミニチは若きベネデット・クローチェに「贋造家/偽証者」と厳しく非難され、信用ならない伝記作家として悪名高い²⁷。その原因はおもにふたつ挙げられる。ひとつ目は、デ・ドミニチがナポリの造形芸術にほとんど関心を寄せなかったヴァザーリに対抗心を燃やすあまり、チマブーエとジョットを擁するトスカーナに比肩するナポリの芸術的伝統を夢想し、13 世紀ナポリのデ・ステファニー族、マズッチョになど、実在しない芸術家に伝記を捧げたことである。デ・ドミニチによる実在しない芸術家の伝記は中世ナポリ美術にたいする後世のイメージという点で興味深いが、中世ナポリで実際に活動した芸術家やその作品の研究に資する史料とは言いがたい。ふたつ目は、デ・ドミニチが 16-18 世紀ナポリで活動した画家による絵画史の草稿に言及し、自身の著作の典拠に挙げたことだ。デ・ドミニチが言及した草稿群をめぐっては 18 世紀後半からその存在を疑問視する

²⁴ 残念ながら、デ・ドミニチ自身による作品は今日知られていない。デ・ドミニチの来歴については以下を参照。BOLOGNA 1987; *Ibid.*, 2003, pp. IX-XLI; *Ibid.*, vol.1, 2008, pp. 716-717, 844-846; *Ibid.*, vol.2, pp. 1068-1069, 1178-1179.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ 1690 年、ローマで結成されたアルカディア・アカデミーは古代の牧歌的世界を理想とし、ホメロスやダンテ、ペトラルカなどいにしえの詩人たちを規範と仰ぎ、その作品の研究を重視する文人サークルである。ラウレンツァーノ公夫妻の宮廷の文化環境については以下を参照。LOTORO 2008, pp. 79-102.

²⁷ クローチェによるデ・ドミニチ批判については以下を参照。CROCE 1892

声があがっていたが、今日にいたるまでデ・ドミニチが典拠に挙げる史料は確認されていない。存在するかどうか不確かで、自身で捏造した可能性さえ疑われる史料を典拠に挙げている点でもデ・ドミニチの歴史叙述の信憑性は疑問視されている。伝記にかぎらず、史料の記述を鵜呑みにすることは禁物ではあるが、このような特徴をもつために、『ナポリ芸術家列伝』は慎重に参照すべきテキストとして警戒されてきた²⁸。

それでも、デ・ドミニチとほぼ同時代に活動した芸術家の伝記は比較的に信頼できる証言として読まれてきたことも事実である。「ジョルダーノ伝」も例外ではない。実際、ジョルダーノのキャリアや様式の変遷は研究史上長らくデ・ドミニチの『ナポリ芸術家列伝』の記述に依拠して再構成されてきた。デ・ドミニチのテキストの証言的価値は1990年代以降に本格化した17世紀の史料にもとづく実証的研究の成果によって低下しつつあるが、なおも再考すべき課題は多い。

「作風」模倣をめぐるデ・ドミニチの判断はそのひとつである。第一部冒頭ですでに述べたように、デ・ドミニチは「フィレンツェ手稿」、「1728年版」、「1729年版」、「1745年版」という4つの「ジョルダーノ伝」を残している。そして、「作風」模倣にたいするデ・ドミニチの見解はすべての版で一致しているわけではなく、改訂に際してなんらかの意図にもとづいて加筆、あるいは記述の削除が行われている。

本章では、「ジョルダーノ伝」の版によって「作風」模倣にたいするデ・ドミニチの見解に相違が見られることを具体的な事例をとりあげて検証し、その理由がそれぞれの伝記の出版状況と無関係ではないことを明らかにする。

第一節では議論の前提となるデ・ドミニチの4つの「ジョルダーノ伝」の執筆・出版経緯について整理し、「1728年版」と「1745年版」の特異性を確認する。第二節ではデ・ドミニチがジョルダーノに付与した卓越した模倣家というイメージと深くかわる記述をとりあげ、「1728年版」と「1745年版」との相違を検討する。以下で詳しく述べるが、「1728年版」はジョルダーノに卓越した模倣家というイメージを強調するテキストであり、「1745年版」には見られない記述が散見される。このことを重視し、本節では

「1728年版」に固有の「作風」模倣にかんする記述を詳しく分析することで、この版におけるデ・ドミニチの批評的意図を明らかにするとともに、「1745年版」でその記述が削除された理由を指摘する。第三節ではデ・ドミニチが「作風」模倣を指摘している作品評をとりあげる。第一部冒頭でも触れたが、ナポリの諸聖堂を飾るジョルダーノ作品にいにしえの巨匠の「作風」模倣を指摘するテキストはきわめて稀であり、こうした作品叙述はデ・ドミニチによる「ジョルダーノ伝」の大きな特徴である。デ・ドミニチによるジョルダーノ作品にかんする具体的な記述の方法や評価の根拠について検討し、「1728年版」と「1745年版」での評価の相違とその理由を明らかにする。

²⁸ ブリッキア＝サントーロ、ゼッザらが2000年代に完遂させた『ナポリ芸術家列伝』の校訂版の刊行を機に、『ナポリ芸術家列伝』はナポリ美術史の原典史料として参照しやすい状況になった。以下を参照。DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745)

以上の考察によって、デ・ドミニチが「1728 年版」と「1745 年版」というふたつの伝記で「作風」模倣をどのように意味づけたのか、どうしてそのように意味づけたのか明らかにするはずである。

第一節 デ・ドミニチによる 4 つの「ジョルダーノ伝」

本節では、デ・ドミニチによる 4 つの「ジョルダーノ伝」、すなわち、「フィレンツェ手稿」、「1728 年版」、「1729 年版」、「1745 年版」の執筆・出版状況について確認する。

1-1. 「フィレンツェ手稿」²⁹

「フィレンツェ手稿」はデ・ドミニチによる最初の「ジョルダーノ伝」であり、1720 年代中頃に作成されたと考えられる³⁰。この伝記はフィレンツェ国立図書館所蔵の 2 つの手稿からなる。デ・ドミニチは、フィレンツェの文人フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチ(1663-1738 年)の求めに応じてこの手稿を作成した³¹。フランチェスコ・サヴェリオは、伝記作家・目利きとして著名な父フィリッポ・バルディヌッチ(1625-1697 年)の『素描家消息』(1681-1728 年)の出版を引き継ぎ、同時代の芸術家を扱った新しい「芸術家列伝」を用意していた³²。実際、バルディヌッチ(子)は新しい「芸術家列伝」のための「ルカ・ジョルダーノ伝」を残している。バルディヌッチ(子)は自身の「ルカ・ジョルダーノ伝」でジョルダーノの形成期やナポリでの活動について触れているが、その内容はデ・ドミニチの「フィレンツェ手稿」に依拠するものであった。このことから「フィレンツェ手稿」はデ・ドミニチによる他の「ジョルダーノ伝」に先んじて 18 世紀前半フィレンツェで限定的に受容されたテキストと言えるだろう。

すでに述べたように、「フィレンツェ手稿」はデ・ドミニチによる「ジョルダーノ伝」としては最初のものにあたる。そして、その後の他の 3 版と比較するかぎり、「フィレンツェ手稿」に固有の内容は認められない。それゆえ、「フィレンツェ手稿」はデ・ドミニチの他の「ジョルダーノ伝」の草稿にあたり、他の 3 版は「フィレンツェ手稿」の内容をそれぞれに取捨選択し、発展させたものと考えられる。

²⁹ デ・ドミニチの「フィレンツェ手稿」はフランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチの「列伝」草稿とともに 1980-1981 年に公刊されている。以下を参照。BALDINUCCI 1980-1981, vol.1., pp. 349-372, 375-390.

³⁰ 「フィレンツェ手稿」の作成時期については以下を参照。NAPOLI-WIEN-LOS ANGELS 2001, pp. 469-478.

³¹ CECI 1899

³² BALDINUCCI 1980-1981, vol. 2, pp. 415-460.

1-2. 「1728 年版」³³

つぎに、デ・ドミニチの 2 番目の伝記、「1728 年版」について確認しよう。「1728 年版」は「フィレンツェ手稿」を作成し、バルディヌッチ（子）との通信の後に着手されたと考えられる³⁴。「1728 年版」はデ・ドミニチの伝記として最初に出版されたものだが、その経緯はやや複雑だ。この伝記は 1728 年、ナポリで出版されたジョヴァン・ピエトロ・ベッローリ『近代芸術家列伝』第 2 版(以下、『ベッローリ第 2 版』)の巻末に「騎士ルカ・ジョルダノ伝」として収録されている。「1728 年版」には著者名は記されていないが、18 世紀の目敏い読者ならば、その著者がデ・ドミニチであることに気づいていたと考えられる³⁵。「1728 年版」にはデ・ドミニチや詩人アントニオ・ロヴィリオーネらのソネットが収録されている異版が存在し、これらの詩のなかでも「1728 年版」の著者がデ・ドミニチであることが示唆されているからだ。

ウィレットが指摘するように、「1728 年版」を含む『ベッローリ第 2 版』の刊行は郷土のための美術史言説を希求した当時のナポリの文化状況と無関係ではない³⁶。『ベッローリ第 2 版』の出版者フランチェスコ・リッチャルディは 1720 年代末から 1730 年代にかけてイタリアの芸術文献やナポリの歴史書の再版を主導した人物で、『ベッローリ第 2 版』は一連の出版プロジェクトの端緒にあたる³⁷。その目的は、18 世紀前半にいたるまで郷土の芸術に捧げられた書物がまったく出版されてこなかった状況に一石を投じることにあった。この一連の出版計画の端緒として「1728 年版」が世に出されたのは、17 世紀ナポリ出身者として国際的な名声を確立した最初の画家ジョルダノでさえも「これまで十分に評価されてこなかった」ためにほかならない³⁸。

³³ DE DOMINICI 1728

³⁴ デ・ドミニチも「1728 年版」において、バルディヌッチ（子）からフィレンツェでのジョルダノの活動について情報を得たと記している。以下を参照。 *Ibid.*, p. 365.

³⁵ 「1728 年版」の帰属問題、版の相違については以下を参照。 BORZELLI 1917; PINTO 2002; WILLETTE 2002

³⁶ *Ibid.*

³⁷ リッチャルディは 1730 年にカルロ・ロベルト・ダーティ『古代画家列伝』(1667 年)、1733 年にはデュ・フレーヌ版のレオナルド・ダ・ヴィンチ『絵画論』(1651 年)、それぞれの再版を手がけている。また、リッチャルディの協力者リスポリは 1733 年にジョヴァンニ・バリオーネ『芸術家列伝』(1642 年)を再版し、オルランディ『画家名鑑』(1704 年)のナポリ版(1731 年、1733 年)を出版している。なお、オルランディのナポリ版は、デ・ドミニチの友人アントニオ・ロヴィリオーネが執筆したナポリの芸術家にかんする伝記を複数収録している。

³⁸ BELLORI 1728, “il signore”.

ジョルダーノを顕彰する「1728 年版」が単独ではなく、『ベッローリ第 2 版』の巻末に収録されたことにも意味があったと考えられる。17 世紀後半ローマの文人ベッローリは、古代彫刻とラファエッロを規範とする古典主義の理論家としてつとに知られる。ベッローリの主著『近代芸術家列伝』(1672 年)は特定の地域の出身者にかぎることなく、なんらかの点で完全性を有するために後世の規範となるべき芸術家の伝記を収録するものであった³⁹。次節以降で具体的に検討するが、「1728 年版」はデ・ドミニチによる「ジョルダーノ伝」のなかでベッローリの批評的視座と叙述方法を積極的にとり入れたことで特異な伝記だ。言うなれば、「1728 年版」におけるデ・ドミニチはベッローリに倣ってジョルダーノの生涯を記すことで、『近代芸術家列伝』の巨匠の列にナポリ人画家の名を連ねようとしたわけだ。そのため、「1728 年版」はジョルダーノを顕彰することで、ナポリ美術が国際的な評価に耐える水準に到達したことをナポリ王国内外に示すテキストだったと考えられる。

1-3. 「1729 年版」

続いて、デ・ドミニチによる 3 番目の伝記「1729 年版」について見てみよう。「1729 年版」、すなわち『騎士ルカ・ジョルダーノ伝』はデ・ドミニチによる「ジョルダーノ伝」のなかで唯一単独で出版されたものではあるが、実質的には「1728 年版」の再版である。「1729 年版」も著者名が明示されないかたちで、『ベッローリ第 2 版』と同じくリッチャルディのもとで出版された。献辞はジョルダーノの息子でナポリ王立会計院の理事を務めていたロレンツォ・ジョルダーノに捧げられている。リッチャルディはナポリ王国の政府刊行物の出版を手がけていたため、「1729 年版」の出版によってロレンツォに便宜を図ったのかもしれない⁴⁰。実際、「1729 年版」にはジョルダーノの家族、とりわけ父アントニオにかんする記述に若干の変更がくわえられた異版が存在する⁴¹。異版の存在、家族にかんする記述の変更の理由は定かではないが、1728 年か

³⁹ DEMPSEY 2000

⁴⁰ PINTO 2002

⁴¹ 「フィレンツェ手稿」でアントニオはリベラ作品を模写する凡庸な画家として登場したが、「1728 年版」ではヴェネツィアにルーツのある資産家とされている。また、「1728 年版」ではルカの兄弟たちや息子ロレンツォにもページが割かれた。「1729 年版」には「1728 年版」の記述を踏襲した版と、「フィレンツェ手稿」と同様に父アントニオをリベラの弟子とする版が存在する。最終版となる「1745 年版」では父アントニオはリベラの弟子で、「着想に乏しく、師リベラの模作を制作して」暮らしていたとされる。版における記述の変遷から、著者と出版者は「1729 年版」の時点で父アントニオのキャリアについて考えを改めたのかもしれない。以下を参照。PINTO 2002, pp. 248-251.

ら 1729 年にかけて伝記の著者デ・ドミニチ、出版者リッチャルディ、被献呈者ロレンツォのあいだで、ジョルダナーノの父アントニオの来歴をめぐってなんらかの見解の不一致があったのかもしれない。家族にかんする記述に変更が見られるにせよ、「1729 年版」は実質的には「1728 年版」と同一のテキストであり、ジョルダナーノの評価史の観点からみて特筆すべき内容をもたない。

1-4. 「1745 年版」⁴²

最後に「1745 年版」について確認する。「1745 年版」は『ナポリ芸術家列伝』に収録された伝記であり、デ・ドミニチによって記された最後の「ジョルダナーノ伝」だ。デ・ドミニチによる他のテキストと同様にリッチャルディのもとで出版された『ナポリ芸術家列伝』は、1720 年代末からナポリで展開された芸術文献の出版プロジェクトの集大成である。13 世紀から 18 世紀前に至るナポリ美術の発展史を「芸術家列伝」の形式で綴ったこの大著の目的は、歴代の統治国スペインやオーストリアとは異なる自律したナポリ王国独自の芸術的伝統を提示するとともに、その担い手たちを顕彰することにほかならない⁴³。

『ナポリ芸術家列伝』では 18 世紀中頃ナポリにおける当世風の絵画表現、すなわち、デ・ドミニチの師で当時のナポリ最高の画家と目されていたソリメーナの絵画表現こそが到達点であり、そこに至る様式の発展の物語が重視される。そのため、『ナポリ芸術家列伝』における「1745 年版」もおのずと 18 世紀中頃から見たナポリ絵画史におけるジョルダナーノの位置づけを強調するものとなった。すなわち、盛期バロックの造形言語をナポリに導入し、ソリメーナをはじめとする後進の画家たちにナポリ絵画の方向性を示した先駆者という位置づけだ。このようにナポリ絵画史という文脈を重視する傾向は他の「ジョルダナーノ伝」には見られず、「1745 年版」ならではの特徴と言えるだろう。

以上、デ・ドミニチによる 4 つの「ジョルダナーノ伝」の執筆・出版経緯と版それぞれの特徴について概観してきた。それではこれらの版の相違についてどのように考えればいいのだろうか。すでに述べたように「フィレンツェ手稿」は他の 3 つの版にとって草稿にあたる。そして、「1729 年版」は実質的には「1728 年版」の再版であった。そのため、版による内容の相違が問題となるのは「1728 年版」と「1745 年版」である。デ・ドミニチは「1728 年版」と「1745 年版」の関係について詳しく説明しているわけではないが、『ナポリ芸術家列伝』において次のように記している。

⁴² DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol.1, 2008, pp. 754-866.

⁴³ このことについては以下を参照。DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), 2003, pp. 27-28; CIOFFI 1999

「リベラの弟子であった著名なルカ・ジョルダーノについては 1728 年出版の伝記が書かれて以来、随分になる。(主のご意思のままに)本書ではたんにそれを要約するものとなるだろう。1728 年の伝記は未熟な文体で書かれ、それゆえに学識ある人々がわたしに与えた有益な忠告に合致していなかった。」

デ・ドミニチは 1727 年には『ナポリ芸術家列伝』を用意しはじめ、ジョルダーノだけでなく、プレーティやソリメーナなど、17 世紀後半以降ナポリで活動した他の画家についても調査していたと考えられる⁴⁴。このことを考慮するならば、『ナポリ芸術家列伝』の時点でデ・ドミニチが「1745 年版」をジョルダーノの決定稿、それ以前の版を準備稿と位置づけていたとしても不思議はない。実際、多くの読者を得た『ナポリ芸術家列伝』収録の「1745 年版」はすでに確認した 4 つの版のなかでもっともよく知られた版であり、受容状況に照らしてもデ・ドミニチによる「ジョルダーノ伝」の決定版という地位を得てきた。

しかし、本節で確認してきたように、「1728 年版」と「1745 年版」はそれぞれ、『ベッローリ第 2 版』、『ナポリ芸術家列伝』という別の「芸術家列伝」の一部として執筆・出版されたテキストであった。そのため、「1728 年版」と「1745 年版」は準備稿と決定稿との関係というよりも、それぞれ別の批評的視座にもとづく別のテキストとして考えるべきだろう。実際、次章で見るように、「1728 年版」と「1745 年版」はそれぞれ異なる批評的視座からジョルダーノのイメージを提示するものであった。

第二節 ベッローリの威を借るデ・ドミニチ

本節では「1728 年版」と「1745 年版」で顕著に異なる箇所をとりあげ、内容面からふたつの版の相違について検討しよう。本節で検討するのは模倣の達人というジョルダーノのイメージと深くかかわる記述だ。第一部冒頭で述べたように、デ・ドミニチがジョルダーノに付与した基本的なイメージは、コルトーナと 16 世紀ヴェネツィア派の「作風」を融合し、ナポリに盛期バロックの造形言語を導入した画家というものだ。しかし、こうしたイメージは実のところ「1745 年版」にこそ顕著であり、「1728 年版」では「作風」模倣は別の仕方で意味づけ、模倣の達人としての側面がいっそう強調されていた。

ジョルダーノは存命中から「作風」模倣の画家として知られていたため、ふたつの版でデ・ドミニチが「作風」模倣に着目したことは必然と言える。しかし、デ・ドミニチは「1728 年版」にあった「作風」模倣にかんする記述を「1745 年版」では削除する

⁴⁴ DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol.1., 2008, p. 754.

ことで、「作風」模倣にかんする判断を大幅に変更したことになる。本節ではふたつの伝記での変更の理由を明らかにするため、「1745 年版」で省略された「1728 年版」の「作風」模倣にかんする記述の特徴を確認しよう。以下でとりあげるのは「1728 年版」でデ・ドミニチがジョルダーノを古代ギリシアの画家ゼウクシスに準えている箇所、そして、ジョルダーノの形成期をラファエッロのそれと比較している箇所だ。本節では、「1728 年版」におけるこうした記述がベッローリの批評的視座に依拠していることを提示し、『ナポリ芸術家列伝』に収録された「1745 年版」で省略された理由を検討する。

2-1. "当代のゼウクシス"

まず注目したいのは「1728 年版」の冒頭である。

「かの名高いゼウクシスは、ギリシアでもっとも優雅で愛らしい乙女たちを目の前に迎え、彼女たちそれぞれの際立った特長をとらえた。彼はそれらにもとづき、ヘレネをかたちづくったという。このヘレネは自然が多数に分割した貴重でこのうえなく感嘆すべきもののすべての優雅な結合であり、いとも完全なる美のアイデアにほかならない。われらがルカ・ジョルダーノは、ゼウクシスと同様のことを自身の作品においていっそう思慮深く成し遂げようと尽力した。それは、これまでまったく着想され得なかったような、もっとも優雅で、表現豊か、驚嘆すべき絵画のアイデアを世に送り出すためであった。ルカは比類のない研鑽を積み、労苦を惜しまず、彼以前に活躍した著名な画家たちのこのうえなく卓越した作風すべてをひとつに統合し、きわめて美しく感嘆に値する手法をかたちづくった。ただその作風のみが、ルカの引いた轍を踏んで不朽の名声に辿り着かんとする者たちにとって模範であり、教育となりうるのだ。したがって、彼の作品には、数多くの著名な作家に散見されるすべての非凡な特質が統合されている。それは、自然が、さながら数多くの多様な画家たちによってひとりの画家を作ったかのようだ⁴⁵。」

ゼウクシスは模倣の達人として知られる古代ギリシアの画家である。大プリニウス、キケロが伝えるところによると、ゼウクシスはある都市のもっとも美しい 5 人の乙女をモデルにそれぞれのもっとも美しい身体の部位を選びとり、最高に美しい女性像を描いたという。ルネサンス期以降の芸術論においてこの逸話は美や模倣のありようを示すある種の箴言として読まれた⁴⁶。著述家によって力点は異なるが、ゼウクシスの逸

⁴⁵ BELLORI 1728, p. 304.

⁴⁶ 足達 2006 年; 岡本 2011 年

話における模倣は自然の諸要素を取捨選択し、それらを統合することによって、より高次の美を目指す営みと解釈される。

ここでデ・ドミニチがゼウクシスの逸話を引用したのは、古代の卓越した模倣家に比肩する近代の巨匠としてジョルダーノを称揚するためである。「1728 年版」の冒頭でデ・ドミニチが提示したゼウクシスとジョルダーノの比較は次のように読むことができるだろう。古代の模倣の達人ゼウクシスの制作方法は自然に偏在する感嘆すべき諸要素を選び取り、それらを統合して「いとも完全なる美のアイデア」をうみだすことにほかならない。一方で、ジョルダーノは「彼以前に活躍した著名な画家たちのこのうえなく卓越した作風」を選びとり、それらをひとつに統合して「新しい作風」を練り上げた近代の模倣の達人だ。ジョルダーノによる古今さまざまな「作風」の統合は「いとも完全なる美のアイデア」に相当し、それゆえにジョルダーノは“当代のゼウクシス”と呼ぶにふさわしい卓越した模倣家というわけだ。

「1728 年版」の冒頭でジョルダーノと関連づけられたゼウクシスのイメージは、「いとも完全なる美のアイデア」ということばが示唆するように、ベッローリ『近代芸術家列伝』序文をなす「アイデア論」(1664 年)に負っている。この名高い講義録でベッローリは同時代の芸術家が作品に自然に勝る完全性を付与する方法として、最上のものを選び抜き、自身のうちに完全な「アイデア」を形成したゼウクシスの鑿に倣うことを推奨している⁴⁷。ここで「1728 年版」が『ベッローリ第 2 版』の巻末に収録された伝記であることを思い起こすならば、デ・ドミニチが「アイデア論」におけるベッローリの見解を参照した意図は明らかになるだろう。すでに述べたように、ベッローリ『近代芸術家列伝』はなんらかの完全性を示す芸術家の伝記の集成であり、伝記を捧げられた芸術家はいずれもその完全性のために後世の規範となるべき巨匠と位置づけられている。それゆえ、「1728 年版」においてベッローリの批評的視座から模倣の達人として称揚されたジョルダーノは、『ベッローリ第 2 版』というテキスト全体においてアンニーバレ・カラッチやプッサンなど、実際にベッローリに評価された巨匠たちに比肩するナポリ人画家として提示されるわけだ。このように「1728 年版」の冒頭はまさに『ベッローリ第 2 版』の巻末という文脈でこそ大きな意味をもつ一節と言えよう。

2-2. ラファエッロとの比較

つぎに、ラファエッロとの比較にかんする記述を見てみよう。よく知られるように、ベッローリにとってラファエッロは不完全な自然を矯正すべく「アイデア」によって作品を制作し、最良の成果をあげた画家であり、後世の芸術家が真に規範とすべき存在

⁴⁷ BELLORI 2009(1672, 1732), vol.1, pp. 13-15. パノフスキー 2004 年、200-217 頁。

であった。こうしたベッローリの考えは「1728 年版」を用意していたデ・ドミニチにも意識されたようだ。実際、「1728 年版」でデ・ドミニチはジョルダーノの形成期の問題をラファエッロと関連づけて論じている。

しかし、「1728 年版」においてデ・ドミニチがジョルダーノに関連づけたのはベッローリが讃える完全性に到達した巨匠ラファエッロの作品やその制作方法ではなく、駆け出しのラファエッロが“苦悩”する姿であった。

第一部冒頭で述べたように、デ・ドミニチはすべての伝記においてジョルダーノがナポリでリベラ、ローマでコルトーナに師事したのち、1650 年代前半にはヴェロネーゼの構図とコルトーナの色彩を混ぜ合わせた新しい「作風」を獲得していたと見なしている。「1728 年版」のデ・ドミニチによると、ジョルダーノはこの新しい「作風」を獲得したのちも、最初の師匠リベラの「作風」からなかなか離れられなかったという。そして、デ・ドミニチはそのようなジョルダーノを擁護するために、若きラファエッロを引き合いに出して次のように記している。

「同様のことが神のごときラファエッロ・ダ・ウルビーノにも起こったことはよく知られている。彼はその最初の師匠であるピエトロ・ペルジーノの手法から離れるとき、少なからぬ苦労を払ったのだ⁴⁸。」

若きラファエッロの作品《マリアとヨセフの結婚》のように、弟子が師匠の様式を忠実に模倣した作例は少なくない。16 世紀以降の「芸術家列伝」の伝統では、師匠の作品と見紛うほどに忠実に模倣された弟子の作品は、弟子の早熟な才能と卓越した模倣の技術を讃えるために言及されてきた。「1728 年版」のデ・ドミニチはこうした批評的な伝統に依拠する逸話を読み替え、のちに巨匠と呼ばれる若き画家の苦労話として紹介している。このようないささか強引な読み替えによってジョルダーノとラファエッロを比較する記述は「1728 年版」にのみ見られる特徴だ⁴⁹。ジョルダーノとラファエッロのこのような対比は『ベッローリ第 2 版』の巻末という文脈においてこそ意味をもったにちがいない。すでに述べたように、ラファエッロはベッローリの批評的な視座において特別な画家であった。「1728 年版」のデ・ドミニチはそのようなラファエッロの若かりし頃の“苦悩”について語ることで、形成期のジョルダーノをのちに巨匠として大成する画家として印象づけようとしたわけだ。

⁴⁸ DE DOMINICI 1728, p. 310.

⁴⁹ 同様に「1728 年版」のデ・ドミニチは、素描ではミケランジェロに敵わないために別の道を模索したというラファエッロのエピソードを紹介しつつ、ジョルダーノがナポリの自然主義とも、ローマ＝ボローニャ風の古典主義とも異なる新しい「作風」、すなわち盛期バロックの様式を志向した道理を説明している。 *Ibid.*, p. 319.

ここまで確認してきたように、ゼウクシスやラファエッロと比較してジョルダーノの活動を意味づける記述は、デ・ドミニチがベッローリの権威と批評的視座を強く意識したことをうかがわせるものであった。このことから、デ・ドミニチによる「1728 年版」はたんに出版形態の問題ではなく、その内容面でも『近代芸術家列伝』で讃えられる芸術家の列にナポリ人画家ジョルダーノの名を連ねるものだったと言えるだろう。

本節の冒頭で述べたとおり、以上で検討した「1728 年版」の記述は「1745 年版」では省略されたものだ。省略の理由はそれぞれの伝記の文脈の違いにあるだろう。ここまで見てきたように、「1728 年版」はベッローリの威を借りつつ、ナポリを代表する画家としてジョルダーノを称揚するものであったのにたいして、「1745 年版」は『ナポリ芸術家列伝』の一部としてナポリ絵画史の展開のなかにジョルダーノを位置づけなおすものであった。このように「1728 年版」と「1745 年版」では、「ジョルダーノ伝」が収められるテキスト全体におけるジョルダーノの位置づけが大きく異なっている。そのため、ベッローリの言説に引きつけてナポリを代表する画家としてジョルダーノを評価する「1728 年版」の記述は『ベッローリ第 2 版』という文脈でこそ意味を持った一方で、『ナポリ芸術家列伝』というまったく別の文脈で不必要になったと考えられるのだ。

「1728 年版」と「1745 年版」の内容面での相違はジョルダーノをどのような画家と位置づけるのかという画家の評価史にかかわるものにとどまらない。ふたつの版の相違は作品叙述の方法や評価の仕方にも表れている。次節ではこの点について具体的な作例をとりあげて検討しよう。

第三節 サンタ・テレサ・ア・キアイア聖堂の祭壇画の評価の変遷

第一部冒頭でも述べたように、ジョルダーノの評価史においてデ・ドミニチのテキストはナポリの諸聖堂を飾るジョルダーノ作品にいにしえの巨匠の「作風」模倣を指摘したことで特異である（「資料 A」）。繰り返しになるが、デ・ドミニチはジョルダーノをコルトーナと 16 世紀ヴェネツィア派の「作風」を統合した画家と見なしていた。デ・ドミニチが多くのジョルダーノ作品に 16 世紀ヴェネツィア派の「作風」を見いだしていたことは、「資料 A」からも確認できるだろう。

「作風」模倣の指摘が最も多いのは「1728 年版」である。これは前節で見たように、「1728 年版」でデ・ドミニチがジョルダーノの卓越した模倣家というイメージを強調したことで無関係ではないだろう。「作風」模倣が指摘される作品には版によって若干の異同が認められる。ここで興味深いのが、ナポリ、サンタ・テレサ・ア・キアイア聖堂の祭壇画《エジプトへの逃避途上の休息》（図 1-1、「資料 A⑪」）と《アンナとマ

リア、ヨアキム》(図 1-2、「資料 A⑩」)である⁵⁰。「1728 年版」と「1745 年版」ではこれらの作品の記述に明確な相違が認められる。

これらの祭壇画があるサンタ・テレサ・ア・キアイア聖堂は、南北を海岸とヴォメロの丘に挟まれたキアイア地区に位置する跣足カルメル会の聖堂である。17 世紀ナポリを代表する建築家コジモ・ファンザーゴ (1591-1678 年) の設計にもとづく聖堂は、1650 年から 1662 年にかけて建造され、1664 年 3 月 12 日に献堂された。《エジプトへの逃避途上の休息》はギリシア十字プランの同じ聖堂の右翼礼拝堂に配されている。一方で、《アンナとマリア、ヨアキム》はそれと向かい合うかたちで、左翼廊礼拝堂に配されている。2 枚の祭壇画はともにジョルダーノの署名と 1664 年の年記をもっている。これらの作品の制作状況を裏づける直接的な資料はいまだに確認されていないが、当時のナポリ副王で、聖堂の建造を熱心に支援したペニャランダ伯ガスパル・デ・ブラカモンテ (在任：1659-1664 年) がジョルダーノへの注文に関与した可能性が指摘されている⁵¹。

本節では「1728 年版」と「1745 年版」における 2 点の祭壇画にかんするデ・ドミニチの記述の相違を確認し、その理由について検討する。

3-1. 「1728 年版」

まず「1728 年版」の記述からみてみよう。

「キアイア地区の跣足会のサンタ・テレサ聖堂を飾る絵画は、一切の疑いなく、そのうちひとつはパオロ・ヴェロネーゼの絵筆による作品さながらであり、もうひとつはグイード・レーニの手になる作品のように見える。それというのも、驚くべきことだが、これらの絵画においてヴェロネーゼとレーニの作風が申し分なく模倣されているからだ。そのうちの一点は同聖堂の右翼廊の大きな礼拝堂にあり、「エジプトへの逃避」が描かれている。そこではほとんど夜の、より正確に言えば、明け方の情景が表され、人物像は幼子イエスが発する光を受けている。イエスは聖母マリアの乙女のけがれなき乳を吸っているところだ。旅で疲れたマリアは平原の岩のうえに腰かけ、ヨセフは休息をとりつつ、ロバに牧草を食べさせている。彼らの導き手である天使はそのすぐそばにいて、ロバから荷鞍をはずしている。この作品において感嘆するのは小さな天使の一团である。この天使たちは神聖な家族をとりまき、ひだのある布をもってさも楽しそうだ。彼らは見事に調合された暗い赤紫色の天幕をいままさに張ろうしているように見える。それは、まるで聖なる人々を冷たい大気から守らんとするかのようだ。

⁵⁰ FERRARI / SCAVIZZI 1992, vol.1, pp. 275-276.

⁵¹ MAURO 2007

人物像は白みゆく大気、木々、風景、枝葉、岩と調和し、巧みに処理されている。それは他のいかなる画家もこうした調和を生み出す妙技や完全性にけっして到達することはできないと諦めるほどだ。また、この作品はたいへん甘美に描かれているので、比類なきカラッチ一族に続くボローニャ派の光明、グイード・レーニのもっとも美しい作風を想起させる。これはけっして誇張ではない。というのも、このカンヴァス画は異邦人にグイードの作品と見なされるからだ。

反対側の左翼廊礼拝堂にあるもう 1 点の作品もけっしてこれに劣らない。それどころか、あえて言うと、感嘆すべき巧みさのために、こちらの作品のほうがより優れている。ここには、ほぼ横顔のアンナが、椅子に座り、幼いマリアを教育する姿で表されている。マリアは、天に向かって目を上げ、じっと天上の栄光を見つめている。そこにはさらに、父なる神がたいへん美しい天使の一団のうえにいる。聖霊とともに天使たちを率いる神の姿は荘厳だ。下方ではヨアキムがいる。もうひとつの作品において人物像が実際の大きさより大きく表されているように、この作品でも人物像は等身大の 2 倍の大きさを表されている。さて、ヨアキムは威厳に満ちた崇敬に値する姿勢で立ち、妻と無原罪の証たるマリアに付き添う天使たちを見ている。その手法はヴェロネーゼの模倣によるもので、作品はたいへん闊達で瑞々しい彩色で描かれている。それゆえ、画匠たちが、これをジョルダノによって制作されたもっとも美しい作品のひとつと見なし、高く評価しているのも不思議ではない⁵²。」

「1728 年版」におけるディスクリプションは「フィレンツェ手稿」を発展させ、より詳細に作品について説明したものである。「1728 年版」に特徴的な詳細なディスクリプションもおそらく『近代芸術家列伝』においてベッローリがディスクリプションに多くの紙面を割いたことと無関係ではない。

まず、《エジプトへの逃避途上の休息》から見ていこう。デ・ドミニチは「フィレンツェ手稿」ですでにこの作品について「グイード・レーニの作風で描かれ、レーニの絵筆によるものに見える」と記しているため、「1728 年版」の記述はその判断を発展させたものと言える⁵³。のちにあらためて検討するが、「1728 年版」で「比類なきカラッチ一族に続くボローニャ派の光明、グイード・レーニのもっとも美しい作風を想起させる」とやや誇張した表現で評されていることには注意しておこう。残念ながら、デ・ドミニチはこの作品のどのような特徴が「レーニの作風」なのか明らかにしていない。おそらくデ・ドミニチの念頭にあったのは、ナポリ、サン・マルティーノ修道院附属聖堂の主祭壇を飾るレーニ晩年の作品《羊飼いの礼拝》(図 1-3)だろう。実際、ジ

⁵² DE DOMINICI 1728, p. 316.

⁵³ BALDINUCCI 1980-1981, vol.1, p. 356.

ヨルダーノとレーニの作品はともに光に照らし出された聖家族の神秘的かつ親密な情景を表したものであり、両作品のあいだに影響関係を認めることも可能だろう。

つぎに、「1728 年版」における《アンナとマリア、ヨアキム》について確認しよう。ヴェロネーゼと関連づけられたこの作品は 1650 年代後半以降、ジョルダーノ作品に顕著になる盛期バロックの様式を示している。デ・ドミニチは「フィレンツェ手稿」でも「油彩ではなく、テンペラで描かれたように見えるほどに、青く優雅な空の表現をもち、瑞々しく保たれている」と記しており、この作品に晴朗な色彩表現に一貫して注意を向けている⁵⁴。

3-2. 「1745 年版」

「1745 年版」ではこれらの作品にかんする記述に大きな変更が認められる。

「こうした作品群が今もなお瑞々しく保たれていることは驚くべきことだ。これは、キアイア地区の跣足カルメル会のサンタ・テレサ聖堂の大きな礼拝堂にある作品群、とりわけ、幼いマリアを教育するアンナ、立ち姿のヨアキム、彼らのうえに父なる神が表された作品にも見られる。こうした作品群はパオロ・ヴェロネーゼの用法で漆喰を施されたカンヴァスに描かれたものだ。もうひとつの作品には「エジプトへの逃避途上の休息」が描かれている。天使たちのいる薄暗い空は白みはじめ、プットたちは空に舞い上がった布のまわりで戯れている。彼らはこの布で聖なる人々を夜の冷たい大気から守ろうとしているかのようだ。そこに表された風景、木々、岩や石は驚くほどに調和している。疑いなくルカは、絵画において困難なこうした要素をこのうえなく見事に習得した。その見事さといえ、多くの画匠たちが全体のかくも完全な調和に到達することを諦めたほどであった⁵⁵。」

「1745 年版」での 2 枚の祭壇画にかんする記述は「1728 年版」に比べて大幅に縮減されて、より簡素なものになった。「1728 年版」にあった作品の聖堂内の配置や詳しい細部の描写も省略されている。「1745 年版」における変更はそれぞれの作品への評価にも及んでいる。まず、《アンナとマリア、ヨアキム》にかんしては、新たに「パオロ・ヴェロネーゼの用法でジェッソを施されたカンヴァスに描かれたもの」という指摘がくわえられた。それでも「フィレンツェ手稿」、「1728 年版」、「1745 年版」における評価の変遷を辿りなおすならば、デ・ドミニチは《アンナとマリア、ヨアキム》について一貫して「ヴェロネーゼの作風」による豊かな色彩表現に関心をもち続けていた

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 356-357.

⁵⁵ De Dominici. op. cit., 2008, I., pp. 754-866.

ことが分かる。そのため、《アンナとマリア、ヨアキム》の評価は大きく変更されたわけではない。

一方で、「1745 年版」において《エジプトへの逃避途上の休息》の評価は大きく変更され、「レーニの作品」への言及が省略されている。すでに見たように、「1728 年版」ではこの作品に「比類なきカラッチ一族に続くボローニャ派の光明、グイード・レーニのもっとも美しい作風」という誇張的な言及が見られた。「1728 年版」におけるこうした表現もおそらく『ベッローリ第 2 版』という文脈でこそ意味をもった。というのも、レーニはベッローリの「イデア論」においてまさにゼウクシスと比べられる画家だからだ⁵⁶。本節冒頭でも確認したように、「1728 年版」におけるデ・ドミニチはジョルダーノを卓越した模倣家としての特徴を強調し、ナポリの諸聖堂で見られるジョルダーノ作品に積極的に「作風」模倣を見いだしていた。それゆえ、「1728 年版」における「レーニの手法」への言及には、ジョルダーノの「作風」模倣のレパートリーの多様性を示す意味もあったと思われる。

とはいえ、「1745 年版」における「レーニの作風」への言及の省略はデ・ドミニチによるレーニの評価それ自体が低下したことを意味しない。実際、デ・ドミニチは『ナポリ芸術家列伝』の「ジュゼッペ・デ・リベラ伝」や「マッシモ・スタンツィオーネ伝」などで、レーニ《羊飼いの礼拝》に触れ、高く評価している⁵⁷。それゆえ、「1728 年版」と「1745 年版」における《アンナとマリア、ヨアキム》、《エジプトへの逃避途上の休息》の評価の相違はそのまま、これら 2 版の文脈の相違と由来すると考えられる。つまり、『ベッローリ第 2 版』巻末に収録された「1728 年版」では、ベッローリの批評的視座にもとづき卓越した模倣家としてジョルダーノを評価したように、「レーニの作風」を評価するに意味があった。それに対してナポリ絵画の発展史に位置づけられた「1745 年版」では、ベッローリの批評的視座と関連する「レーニの作風」への言及が省略され、まさにジョルダーノがナポリに導入した「ヴェロネーゼの作風」にもとづく色彩表現を特徴する《アンナとマリア、ヨアキム》への評価が継続的に示されたのである。

おわりに

本章では、卓越した模倣家というジョルダーノのイメージを決定づけた 18 世紀ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチの複数の「ジョルダーノ伝」、とりわけ「1728 年版」と「1745 年版」の相違を検討した。そして、デ・ドミニチがそれぞれの版で提示したジョルダーノのイメージを提示していたことを確認した。とりわけ、『ベッロー

⁵⁶ BELLORI 2009(1672, 1732), vol.1, pp. 17-18. パノフスキー 2004 年、206-207 頁。

⁵⁷ PROHASKA 1988

リ第2版』の巻末に収録された「1728年版」の特異性に着目し、デ・ドミニチがいかにしてベッローリのテキストの枠組みを利用してジョルダーノを顕彰したのかを明らかにした。

また、本章で示したように、デ・ドミニチの伝記におけるジョルダーノ作品への「作風」模倣の指摘は18世紀前半ナポリにおける絵画史観、絵画批評の問題と無関係ではなかった。デ・ドミニチの作品評はジョルダーノ作品の典拠探しを行ううえでは有効かもしれないが、注文主・蒐集家といった同時代の観者の作品にたいする反応と同列に扱うことはできない。作品の制作当時を裏づける別の史料にもとづく検証が必要だろう。もっともデ・ドミニチが「作風」模倣を指摘したジョルダーノ作品の制作経緯は史料の不足のためになおも不明な点が多い。史料調査を含め、この点については今後の課題としたい。

第二章 ローメルの贋作譚：“史実”から逸話へ

はじめに

第一部冒頭で述べたように、デ・ドミニチの伝記には「いにしえの巨匠の作品を模した贋作の逸話」が複数収録されている。本章はそのうち 1 件をとりあげ、同時代の史料と照合し、贋作騒動の真偽について検討したい⁵⁸。

その贋作騒動はジョルダーノの活動初期、1650 年代ナポリでの出来事とされる。当時蒐集家としても知られたフランドル人商人ガスパル・デ・ローメルは 16 世紀ヴェネツィア派の作品群と信じてジョルダーノ作品を高値で購入していたという。あるときローメルはジョルダーノから真相を告げられると、贋作を自身に売りつけたジョルダーノの父にたいして激しい怒りをぶつける。しかし、ジョルダーノが新たに制作する作品でその埋め合わせを約束したことで、ローメルは怒りを鎮め、終生ジョルダーノを庇護したとされる⁵⁹。

こうした贋作譚の真偽は問われるべきだろう。芸術批評の歴史のなかで贋作譚は卓

⁵⁸ デ・ドミニチの伝記には他に以下の 3 件の贋作譚が収録されている。

1 件目はジョルダーノのスペイン時代の話とされる。ジョルダーノは古いカンヴァスを再利用して「バツサーノ風」の作品を制作し、それを国王カルロス 2 世のギャラリーに忍ばせた。作品は宮廷の同僚たちの目をまんまと欺きいてバツサーノのオリジナルと見なされたため、国王をおおいに喜ばせたという。DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol. 1., 2008, p. 805

2 件目の舞台はナポリであるが、その時期はわからない。ナポリの貴族サンニオ領主ジュリアーノ・コロナはジョルダーノのライバル画家たち、フランチェスコ・ディ・マリア、ジャコモ・ファレッリにある作品の鑑定を依頼した。彼らはそれをティントレットの傑作と評価した。しかし、3 人目の鑑定者と呼ばれたジョルダーノはその作品の制作者が自分であることを示したため、ライバル画家たちを大いに悔しがらせた。Ibid., p.835.

3 件目もその時期は不明である。ただし、3 件目同様にサンニオ領主が関係したとされる。サン・マルティーノ修道院俗人修道会長は、ジョルダーノはさまざまな画家の「作風」模倣に長けてとしても、デューラーを模倣できまいと豪語していた。デューラーはこの人物のお気に入り画家であり、彼は 600 スクードでデューラーの「たくさんの病人を癒しているキリスト」の板絵を購入した。しかし、彼はジョルダーノにこの作品について自慢したところ、ジョルダーノからその制作者は自分であることを示された。俗人修道会長は真相を知って激怒し、裁判沙汰にしたが、最終的にサンニオ領主がその作品を同じ金額で購入することで、事態を収束させたという。Ibid., pp. 835-836. また、次章第一節を参照。

⁵⁹ Ibid., pp. 760-762.

越した模倣の腕前を称揚する定形表現であった。しかし、デ・ドミニチが記した贋作譚は事実無根というわけではない。というのも、1681年、フィレンツェで作成された伝記草稿「著名な画家ルカ・ジョルダーノの生涯にかんする報告(1681年8月13日作成)」(以下、「報告」)にもローメルがジョルダーノによる贋作を掴まされたとする記述が見られるからだ⁶⁰。

デ・ドミニチの伝記と「報告」はいずれも同じローメルの贋作騒動について触れている。しかし、ジョルダーノの評価史研究では「報告」はデ・ドミニチの典拠としては考えられていない⁶¹。ローメルの逸話の典拠をめぐっては父ライモンド・デ・ドミニチ(1645-1705年)からの口伝とする研究者はいるが、多くの研究者はこの問題に触れてこなかった⁶²。「報告」が典拠から除外される理由はこの手稿にデ・ドミニチの伝記には見られない情報が多いからである。また、デ・ドミニチが「ジョルダーノ」を用意していた1720年代、ジョルダーノの妻マルゲリータ・ダルディ(1646-1731年)や息子ロレンツォにくわえ、アンドレア・ベルヴェデーレなどの弟子たちが健在であった。口伝でこの逸話について聞いたのかもしれない。しかし、デ・ドミニチが最初にジョルダーノの評伝を記したのは、フィレンツェの著述家フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチの求めに応じたためであった。デ・ドミニチが「報告」の内容すべてを把握していなかったにちがいないが、バルディヌッチ(子)からの問い合わせに際して断片的に「報告」の内容を知った可能性は否定できないだろう。

前章で述べたように、デ・ドミニチの伝記は複数存在する。とりわけ「1728年版」と「1745年版」では大きな相違があった。ローメルの逸話も「1728年版」と「1745年版」では異なる意味合いを帯びている。しかし、先行研究では同じ逸話にデ・ドミニチが異なった意味づけをしたことを十分に考慮されていない。

こうした状況を踏まえ、本章ではデ・ドミニチが語るローメルの贋作譚の典拠として「報告」を位置づけ、デ・ドミニチのその後のテキストの発展を跡づける。第一節では逸話の主演となるローメルとジョルダーノ親子の関係を史料によって確認する。第二節では、「報告」に記された贋作制作の逸話を確認し、その特徴を把握する。そして、第三節では、デ・ドミニチのふたつのジョルダーノ伝、「1728年版」と「1745年版」における記述を「報告」と照合し、デ・ドミニチによるふたつの版の相違を明確にすることで、この贋作騒動の真偽を再考したい。

第一節 ガスパル・デ・ローメルとジョルダーノ

⁶⁰ *Relazione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatto sotto li 13 agosto 1681*. 以下を参照。DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 146-147.

⁶¹ PINTO 2006; DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol. 1., 2008, pp. 746-753.

⁶² MARSHALL 2016, p. 126.

デ・ドミニチの伝記に登場するフランドル人商人ガスパル・デ・ローメルは実在の人物で、17世紀ナポリを代表する蒐集家・画商であった。彼はジョルダーノ親子とも実際に作品の売買を行っている。伝記の記述を検討する前に、本節ではローメルとジョルダーノ親子の関係について史料から確認しておこう。

1-1. デ・ローメルのナポリでの活動

ガスパル・デ・ローメルはアントウェルペン出身の商人であるが、彼がナポリに移住した経緯はなおも明らかではない⁶³。ナポリはスペインによるイタリア政策の要であり、地中海の中央に位置する国際的な貿易都市でもあった。一方、ローメルの故郷アントウェルペンは西欧の大西洋沿岸における主要貿易都市であり、地中海世界との交易の窓口であった。当時、貿易商は婚姻と血縁で結びついた巨大な家族を主体に活動し、方々の貿易都市に暮らす家族のメンバーや同郷のパートナーと連携して国際的な事業を展開した。ローメルもこうした17世紀の貿易商の慣習に則ってナポリに移住し、同郷人のコミュニティを通じてキャリアを積むことで、アントウェルペンを中心とする一族のビジネスを支えたと考えられる。

ナッピの調査によると、ローメルは遅くとも1616年11月にはナポリでの活動をはじめていたようだ。ローメルはナポリに住む同郷人とパートナーシップを結び、絹をはじめとする物品の輸出入にくわえ、船舶の売却・貸与、保険、両替、金融など、さまざまな事業を展開している⁶⁴。顧客のなかにはスペイン王やナポリ副王府、ナポリ市民も含まれた。とりわけ1630年代後半以降、ローメルは、スペイン人による統治機構にたいして兵士や物資を運搬するための船舶を売却・貸与しつつ、税収や税源にもとづく年金などを担保にした融資を行っている。

1-2. 蒐集家としてのローメル

⁶³ ローメルについては以下を参照。HASKELL 1980, pp. 205-208.; RUOTOLO 1982; NAPPI 2000; MARSHALL 2016, pp. 125-133. ローメルおよび、その遺産を引き継いだフランドル人商人フェルディナント・ファン・デン・アインデンのコレクションを部分的に再構成する展覧会が2018年ナポリで開催された。以下を参照。NAPOLI 2018

⁶⁴ ローメルは1616年から1627年にヤン・ファン・レイなる人物とともにビジネスを展開していた。ファン・レイはおそらくローメルとの活動以前からナポリに定住していたと考えられる。1627年、ファン・レイが亡くなったのち、しばらくひとりで事業を継続したが、1637年から1671年までヤン・ファン・デン・アインデンを新たなビジネス・パートナーとして迎える。以下を参照。NAPPI 2000, pp. 61-64.

1630年代からローメルは絵画蒐集家・画商としてもその名が知られるようになった。彼のコレクションの規模と質は17世紀ナポリ最大と言っていい。1631年ローメルが購入したモンテオリヴェート通り沿いの邸宅は当時のナポリの見どころのひとつとなった。そのコレクションの壮麗さはナポリの都市案内書、ジュリオ・チェーザレ・カパッチョ『異邦人』(1634年)から窺い知ることができる⁶⁵。ローメルの邸宅には12の部屋があり、17世紀前半のナポリ絵画、北方絵画を中心にさまざまな作品を見ることができた。

以下にカパッチョの記述からローメル・コレクションの代表的な作品をいくつか挙げておこう。17世紀前半ナポリのコレクションらしく、ローメルのコレクションにはカラヴァッジョの影響を受けたナポリの画家たちの作品が多く含まれていた。とりわけ訪問者の目を引いたのはジュゼッペ・デ・リベラの作品群だろう。リベラ作品としては「聖ラウレンティウス」、「聖ヒエロニムス」、「マルシアスの皮を剥ぐアポロ」、5点の聖人像などが見られた。カラヴァッジョ風の自然主義はデ・ローメルの趣味に合致していたと考えられ、ローメルはナポリの画家の作品にかぎらず、イタリアで活動したカラヴァッジェスキの作品も所有していた⁶⁶。

しかし、ローメルのコレクションの最大の特徴は17世紀の北方絵画の多さにある。ローメルと同郷のフランドル人画家の作品では、アンソニー・ヴァン・ダイクの「スザンナ」、「聖セバスティアヌス」、パウル・ブリルの風景画など10点、ブリュエゲルの「四大元素」の銅板油彩4点、ヘリット・ファン・デン・ボッシュの「動物と果実の絵」6点、マティアス・ストームの主題不明の作品数点などがあつた⁶⁷。作品点数で

⁶⁵ CAPACCIO 1634, pp. 863-865

⁶⁶ 17世紀前半ナポリの画家では、マッシモ・スタンツィオーネの「聖カテリナの神秘の結婚」、「楽園を追放されるアダム」、「詩、音楽、絵画、彫刻の寓意」に、「ヘロのもとに泳いでいくレアンドロス」、「道化師像」、バッティステッロ・カラッチョロの「サマリアの女」、「ふたりのプット」(あるいは2点の「プット」)などがあつた。その他イタリアのカラヴァッジェスキ作品では、カルロ・サラチエーニの「マグダラを説得するマルタ」、「エジプトに逃避するマリア」、フランチェスコ・ルスティチの「洗礼者聖ヨハネの斬首」、スバダリーノの「半身像のバックス」などがあつた。カラヴァッジョの影響を受けた画家たちの作品が充実していた一方で、ボローニャ派はほとんど見られない。ボローニャ派で確認できるのはカラッチ(Caraccioli)の「半身像によるエッケ・ホモ」、「水浴するリベカ」(スザンナか)、「ロトと娘たち」のみであるが、ルドヴィーコ、アゴスティーノ、アンニバレのいずれの作品かはわからない。

⁶⁷ フランス人画家ではシモン・ヴェエ(Monsuitto francese)「聖母や聖人たちをともなう磔刑のキリスト」、ヴァランタン・ド・ブローローニユ(Innamorato Valentini)の5点の寓意

は、ドイツ人画家ゴットフリート・ヴァルスの風景画 60 点、オランダ人画家のヤーコブ・ダイフェラントの作品 168 点、同じくオランダ人画家レオナールト・ブラマーの作品 40 点が際立ち、これらの作品が邸宅の内部空間全体を印象づけたにちがいない⁶⁸。

1630 年代の時点でローメルのコレクションに 16 世紀絵画はきわめて少なかったようだ。バッサーノの「動物などの絵」8 点にくわえ、ナポリで活動した 16 世紀ヴェネツィアの画家ジンガロの「ユディット」、そして“カステル・フランコ”の「ジョルジンの肖像」があったという⁶⁹。これらの作品はたしかに 16 世紀ヴェネツィア絵画ではあるが、おそらく自然主義とジャンル画への関心のために集められたものだろう。

史料の不足のために、ローメルがなぜ、どのようにこれらの作品を蒐集したのか、また、これらの作品がその後どこへ行ったのか定かではない。カパッチョの記述に信を置くならば、フランドル・オランダの風景画の総数は数百点にのぼることから、ローメルはおそらく他の蒐集家にも作品を転売、贈答していたと考えられる。それでもある程度は自身のコレクションとして邸宅に留め置いていたことだろう。1640 年代以降のことではあるが、ローメルは自身のコレクションのために、ルーベンス《ヘロデ王の饗宴》(図 2-1)、リベラ《酩酊するシレノス》(図 2-2)、プレーティ《カナの饗宴》などの作品を購入しているからだ⁷⁰。

ローメルは 1674 年に没し、彼の財産の多くはナポリのサンタ・マリア・マッダレー

像、オランダ人画家ではダーフィット・デ・ハーン「ティテュオス」、「アベルを殺すカイン」、「聖トマスの前に現れるキリスト」、コルネリス・ファン・プーレンブルフの作品などが見られた。

⁶⁸ 。ローメルの関心はもちろん北方出身の画家による作品に向けられたものだが、北方で発達した風景画、静物画、風俗画などのキャビネット用のジャンル画に対する関心でもあった。主題不明ながらも、ローメルがアゴスティーノ・タッシの作品を持っていたのはジャンル画自体への関心のためだろう。

⁶⁹ カパッチョが記した「カステル・フランコのジョルジンの肖像」はおそらくジョルジョーネこと、ジョルジョ・ダ・カステルフランコによる「肖像」にちがいない。もっとも、デ・ローメルが稀少なジョルジョーネのオリジナル作品を獲得できたとは考えにくいので、この作品は模写か、追隨者の手になるものだったと思われる。

⁷⁰ ローメルがナポリ内外で活動する芸術家の作品をどのように入手したのかはなおも不明である。ルーベンス《ヘロデ王の饗宴》の入手ルートについては、アントウェルペン出身のローメルがもつ人的なネットワークが重要な役割を果たしたことは疑いないが、その詳細は明らかになっていない。リベラ《酩酊するシレノス》はローメルの注文制作ではなく、ローメルはリベラの没後 1 年にあたる 1653 年に絵画転売屋ジャコモ・デ・カストロ (1597-1687 年) から本作品を購入している。以下を参照。NAPPI 2000, pp. 64-66, 83; MARSHALL 2016, pp. 119, 200-205.

ナ・デ・パッツィ聖堂に寄進された。ナポリ最大規模を誇ったローメル・コレクションもナポリ内外の蒐集家の関心を集め、瞬く間に散逸してしまった。絵画コレクションのうち約 90 点はローメルの同僚の息子フェルディナント・ファン・デン・アインデンに継承され、その他の作品は各地の蒐集家に売却されたと考えられる⁷¹。

散逸して久しいローメル・コレクションの壮麗さは 18 世紀前半でもナポリで語り草になっていたようだ。実際、『ナポリ芸術家列伝』でデ・ドミニチはローメルのギャラリーがある種のアカデミーのように機能したことを記している⁷²。

以上見てきたように、ローメルが 17 世紀ナポリでもっとも著名な蒐集家で絵画通であったことはたしかである。

1-3. ジョルダーノ親子との関係

ローメルは実際にジョルダーノ親子の顧客であった。1634 年の時点でローメル・コレクションにはアントニオ・ジョルダーノの戦闘画が含まれていたと考えられる⁷³。また、1652 年 10 月 14 日に理由は不明ながら、ローメルからアントニオにたいして 100

⁷¹ フィレンツェのデル・ロッソー一族は、ローメル・コレクションに由来するピエトロ・ダ・コルトーナの「聖母子と諸聖人」、パウル・ブリルの風景画など、複数の作品をジョルダーノやナポリ在住のフィレンツェ人を通じて獲得した。デル・ロッソー一族はのちに 1680 年代前半、ジョルダーノのフィレンツェ滞在を世話している。以下を参照。RUOTOLO 1982, pp. 5-18; FIRENZE 2007, 75-82.

⁷² デ・ドミニチはローメル・コレクションの一部を継承したファン・デン・アインデンの遺族を通じて、その一端を知る機会を得たようだ。「こうしてベルナルド・カヴァッリーノは自立して作品を制作するようになった。それはちょうど 1640 年頃、ガスパル・ローメルのもとにいととも卓越せるルーベンスの絵がもたらされた時期にあたる。もっとも多くの者はフェルディナント・ファン・デン・アインデンにもたらされたと考えているのだが。そのルーベンス作品はヘロデ王のもとに洗礼者聖ヨハネの首がもたらされる物語を表したものだ。カヴァッリーノはたいへん著名であったその作品を見るべく他の画家たちとともに駆けつけた。その生き生きとして血の通ったような色彩は驚異的な熟達の手技に裏打ちされている。カヴァッリーノはこうした色彩を目にしてほとんどほとんど魔法にかかったかのような心地で熱心にこの作品を模倣した。彼はそれほどにルーベンス作品を美しいと思ったのだ。」DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol. 1., 2008, p. 65.

⁷³ 先に触れたカパッチョ『異邦人』によると、ローメルは“ジョルダーノ”による戦闘画を複数持っていたと伝えられる。ルカ・ジョルダーノは 1634 年生まれのため、当然該当しない。そのため、この“ジョルダーノ”はルカの父アントニオのものと考えられる。CAPACCIO 1634, p. 864.

ドゥカートが支払われた⁷⁴。ローメルとは別の顧客にたいしてではあるが、アントニオは5点の聖人像を7.5 ドゥカートで売却しているため、当時のナポリで経済的に成功したとは言いがたい平凡な画家であったと考えられる⁷⁵。そのため、詳細は不明ではあるが、1652年10月14日のローメルからの支払い記録は、ローメルとの取引がアントニオにとって重要な収入源のひとつであったことを示す史料と言える。

前章で触れたように、デ・ドミニチの伝記におけるアントニオの位置づけは「1728年版」と「1745年版」では異なっている。「1728年版」ではアントニオは画家ではなく、ヴェネツィアにルーツをもつ資産家として登場する一方で、「1745年版」ではリベラの弟子であるが、才能に恵まれなかった凡庸な画家とされている⁷⁶。リベラ工房とアントニオの関係を示す史料は確認されていないが、どちらかといえば、「1745年版」で示されるアントニオの姿のほうがその実像に近いかもしれない。

とはいえ、ジョルダーノ親子には絵画作品の売買だけでなく、別の収入源もあったことが指摘されている⁷⁷。たとえば、ルカは他国の注文主・蒐集家のために絵画作品の売買を仲介した外国人商人にたいして貸し付けも行っていた。ジョルダーノ親子がこのような収入源を持っていたことをデ・ドミニチが知っていたとすれば、「1728年版」でアントニオが画家ではなく、資産家として紹介されたことにも理があったと言える。

ローメルとルカの関係はこのフランドル人蒐集家と父アントニオの関係の延長線上に築かれたと考えられる。ルカはおそらく父アントニオがローメルのために制作したような戦闘画など、キャビネット向けの風俗画や宗教画を制作する画家としてキャリアをはじめたと考えられる⁷⁸。ルカがローメルのために確実に作品を制作したことを裏づける史料は1660年の1件のみだ。それによると、ルカは1660年8月13日に「8月12日までに引き渡された複数の絵画にたいする代金の未払い分」としてローメルから60 ドゥカートを受け取っている⁷⁹。この頃、ルカはすでに祭壇画を複数手がけ、キリスト教主題だけでなく、神話主題のギャラリー向けの作品も数多く制作していた。そのため、ジョルダーノがこのとき、ローメルのためにどのような作品を制作したのかを特定することは難しい。

⁷⁴ NAPPI 1991, p. 169, n. 62.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 169, n. 61.

⁷⁶ DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol. 1., 2008, pp. 754-755.

⁷⁷ NAPPI 1991

⁷⁸ デ・ドミニチは「1728年版」ではルカを「独習者」と見なし、「1745年版」ではナポリではリベラ、ローマではピエトロ・ダ・コルトーナに師事したと見なしている。しかし、2000年代以降、17世紀後半に作成されたルカの伝記草稿や最初期の作品にもとづく解釈から、ジョルダーノの活動最初期における父アントニオの影響が見直されている。

DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 9-17; SCAVIZZI 2017, pp. 11-19.

⁷⁹ NAPPI 1991, p. 172, n. 103.

以上みてきたように。ジョルダーノ親子が 1630 年代から 1660 年代にかけてローメルと何らかの作品を取引していたことはたしかである。残念ながら、その関係の実態を詳細に示す史料はなおも確認されていない。それでも、同時代の史料やデ・ドミニチの伝記においてローメルがジョルダーノの贋作の被害者として登場することに理由がないわけではなさそうだ。

第二節 「著名な画家ルカ・ジョルダーノの生涯にかんする報告」

本節ではローメルがジョルダーノの贋作を掴まされたことが記された同時代の史料「報告」を取りあげる。以下ではまず、「報告」というテキストの特徴を確認し、そのなかで語られるふたつの贋作譚について確認する。

2-1. 「報告」について

デ・ローメルがジョルダーノの贋作を掴まされたとする記述は、現在確認できる最初のジョルダーノの評伝「報告」に見られる⁸⁰。現在、フィレンツェ国立中央文書館所蔵のこの手稿が作成された正確な経緯はわかっていないが、おそらく 17 世紀フィレンツェの著述家フィリッポ・バルディヌッチ周辺で作成されたと考えられる⁸¹。作成者についても明らかになっていないが、「報告」がジョルダーノ自身あるいはジョルダーノにきわめて近い人物の証言にもとづいて作成されたことは疑いない⁸²。たとえば、デ・ドミニチはジョルダーノの生年を 1632 年としているが、「報告」には 1634 年 10 月 18 日という正確な生年月日が記されている⁸³。このように 18 世紀の伝記作家が見落とし

⁸⁰ DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 146-147.

⁸¹ フィリッポ・バルディヌッチは 1681 年から『素描芸術家消息』や『素描芸術用語事典』などの芸術文献の刊行を本格化した。ジョルダーノの伝記もこの頃に位置づけられるため、バルディヌッチがこの手稿の作成に何らかのかたちでかかわった可能性は高いだろう。実際、バルディヌッチはこの手稿にもとづき、「ルカ・ジョルダーノ氏の消息」(1682 年 3 月 17 日付)なる伝記用の資料を作成している。「報告」は後にフィリッポの息子フランチェスコ・サヴェリオに継承された。

⁸² *Ibid.*, pp. 144-145.

⁸³ また、「報告」はジョルダーノの名前をめぐるエピソードも伝えている。ジョルダーノは本来、ルカ・アゴスティーノ・フランチェスコと名付けられた。しかし、教区司祭が洗礼の際に誤ってルカを省略してアゴスティーノ・フランチェスコと名付けてしまう。そして、のちに父がその誤りに気づき、ルカに訂正されたという経緯がある。このエピソード

ている史料的事実を正確に記している点で、「報告」は特異なジョルダーノの評伝である。

とはいえ、「報告」もまたやはり芸術家の伝記であることには留意したい。たとえば、「報告」にはジョルダーノの才能の早熟さを伝えるエピソードが数多く収録されている。たとえば、7歳の頃、ルカは当時のナポリ副王に呼ばれ、その肖像を描くことになったが、副王の信頼の厚い画家ジュゼッペ・デ・リベラの介入によって副王ではなく、その奴隷の肖像を描くことになったとされる。こうした神童伝説を裏づける史料は存在しないが、少なくとも才能の早熟さをめぐる流言がジョルダーノの存命中からナポリや彼自身の周辺で広まっていたことはたしかである。

また、「報告」はフィレンツェで作成されたために、フィレンツェ人向けの“リップサービス”というべき記述も多く散見される。ふたたび7歳の頃、ジョルダーノはナポリのサン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ聖堂にあった16世紀シエナ出身の画家マルコ・ピーノ《キリストの生誕》を熱心に模写したと伝えられる。また、彼の妻マルゲリータ・ダルディは、なんとあのミケランジェロ・ブオナローティの姪の娘とされている。いずれもにわかに信じがたい逸話ではあるが、「報告」の逸名の著者はこうした逸話によってフィレンツェ、トスカーナの伝統とジョルダーノとの縁を示そうとしている。

このように「報告」にもすでにジョルダーノの神話化の傾向が見られるため、その記述すべてを鵜呑みにするわけにはいかない。それでも「報告」はジョルダーノにもっとも近い伝記である以上、その史料的な価値を軽視すべきではないだろう。

2-2. スタンツィオーネによる贋作の購入

「報告」にはジョルダーノの贋作制作にかんする2件の逸話がとりあげられている。ジョルダーノは、1件目ではナポリの画家マッシモ・スタンツィオーネ、2件目ではローメルに贋作を掴ませたとされる。本章はデ・ドミニチが伝えるローメルの贋作譚について検証するものではあるが、「報告」においてローメルの贋作譚はスタンツィオーネの贋作譚に続くかたちで挿入されているため、ここであわせて検討したい。

それでは「報告」の贋作譚を見ていこう。まずはスタンツィオーネの贋作譚から確認する。「報告」によれば、ジョルダーノがスタンツィオーネに贋作を掴ませたのは20歳の頃、すなわち1654年頃のことだという。その経緯は次のようなものだ。

には史料的な裏づけがある。一方で18世紀の伝記作家たちはたんに関心がなかったのかもしれないが、この逸話には触れていない。*Ibid.*, p. 146.

「ルカはせっせと働き、近代の多くの画家たちを欺くほど巧みにいにしえの画家たちの作風を模倣しはじめた。たとえば騎士マッシモに起こったことのように。マッシモはナポリ副王オニャーテ伯の邸宅で作品を制作しているとき、父アントニオはマッシモの意見を聞くためにルカにさまざまな作品持っていかせた。マッシモはこれらを制作したのはジョルダネッロだと言った。若い頃、ルカはこう呼ばれていたのだ。ルカはこのことに怒り、このことに怒ったルカは古い盾をとり、そこにポリドーロ・ダ・カラヴァッジョの作風で細やかな戦闘画を描いた。ルカはその作品に古色をつけ、煙でいぶした。そして、ある女性を通じてマッシモのところにその盾を持っていかせた。それも生活に困窮しているとある未亡人が売りたいがっている家財という話を添えて。マッシモはそれを見てたいへん魅了され、20 ドゥカートを支払った。彼は公けにこれぞまさにポリドーロの作品であると言っていたが、ジョルダネッロの戦闘画にほかならないと聞き及んだのかもしれない。彼はそれをポリドーロのものとして 60 ドゥカートでアポッローザ公に売った。悪戯が発覚したのち、マッシモはジョルダーノを大いに評価した⁸⁴。」

スタンツィオーネは若きジョルダーノの作品を「ジョルダネッロ(ジョルダーノの若造)の作品」と軽んじたために、ジョルダーノは贋作によってスタンツィオーネの目を欺こうと決心したとされる。そして、ジョルダーノは古い支持体(古い丸盾)を用意して、そこに的確にいにしえの巨匠の作風(「ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョの作風」)を模倣した戦闘画を描き、古色と煙の効果で古画という印象を付与したとされる。贋作はこれで完成というわけではない。ジョルダーノはその戦闘画を仲介者(ある女性)に託し、いかにもそれらしい来歴(生活に困窮しているとある未亡人が売りたいがっている家財)を伝えさせてスタンツィオーネに売することに成功した。スタンツィオーネはそれをポリドーロのオリジナルとして満足して持っていたが、のちにさらに高い値段で別の人物に売っている。そのうえでスタンツィオーネは自身が侮っていたジョルダーノの「悪戯 *burletta*」で贋作を掴まされたことを知り、ジョルダーノを高く評価するにいたったという。

2-3. ローメルによる贋作の購入

ローメルの贋作譚はスタンツィオーネの贋作譚の直後に挿入される。

「ジョルダーノはさまざまな画家を模倣した同様の作品を数多く制作した。そしてフランドル人商人ガスパル・ローメルは優れた画家たちの助言を受けてそれらを高い値

⁸⁴ DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 146-147.

段で購入した。そのため父アントニオは大金を稼ぎ、家計を潤した。けれども 22 歳の頃、厳格な父親の権限のもとで 1 クアドリーノたりとも自分のものにできず、たいへんな苦労を重ねていることに気づいた。そして、ダルディ家の若い女性に恋した。…(中略)… ルカは彼女を妻にめとったのだが、持参金は少なく、彼の父親はおおいに不満であった。そのために、ルカはわずかなローマ・クアドリーノをポケットに入れて家を出た。ルカは才知を振るい、信用貸しで大きなカンヴァス 4 枚を得て、5 日間の期限でそれらを完成させ、前述のローメルに引き渡した。ローメルはルカに 200 ドゥカートを支払った。ルカはその金を使って妻の家で婚姻の儀礼を執り行った⁸⁵。」

スタンツィオーネの逸話が 1654 年頃であるため、ローメルが贋作を掴まされたのはそれ以降のことと考えられる。ジョルダーノによる贋作はローメルだけでなく、彼に助言を与える画家たちの目も欺くほどの出来栄えだったようだ。ローメルがどのような作品を購入したのかは不明だが、複数の作品を高値で購入したという。しかし、ローメルから支払われた多額の金銭はジョルダーノ自身ではなく、彼の父アントニオのものとなったようだ。このことから、ローメルへの贋作の売却を主導したのはジョルダーノ自身ではなく、彼の父アントニオだったと考えられる。「報告」では贋作が露見したか否かは明かされない。

ジョルダーノは贋作を掴ませた後もローメルと親密な関係を築いていたようだ。「報告」によれば、ジョルダーノは 22 歳の頃(1656 年頃)にのちに妻となるマルゲリータ・ダルディと出会うが、父アントニオはルカと彼女との結婚(1658 年)に強く反対していたという⁸⁶。このとき、ジョルダーノはローメルのために 4 点の作品を制作することで、結婚費用として 200 ドゥカートを工面したとされる⁸⁷。

以上、「報告」に見られる贋作譚の内容を確認した。スタンツィオーネにたいしてジョルダーノは自身の腕前のデモンストレーションとして贋作を制作したとされる。一方で、ローメルにたいしては明言されていないものの、おそらくは父アントニオが多額の金銭を目的にジョルダーノに贋作を制作させていたと考えられる。これらの贋作譚を裏づける史料は現在確認されていないため、現状ではその真偽を断定することはできない。そのため、最終的な真偽の判断は保留し、これらの逸話はジョルダーノ周辺から発せられた“証言”と位置づけておこう。

次節では、デ・ドミニチによる「1728 年版」と「1745 年版」におけるローメルの贋作譚の相違を「報告」の記述とつぎ合わせて検討しよう。

⁸⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁶ PROTA-GIURLEO 1955, pp. 25-26.

⁸⁷ *Ibid.*

第三節 デ・ドミニチの伝記におけるローメルの贋作騒動

前章で見たように、「1728 年版」と「1745 年版」の内容の相違は出版事情の相違によって規定されていた。ローメルを巻き込んだ贋作騒動についても「1728 年版」と「1745 年版」では異なった意味づけがなされている。本節では「1728 年版」と「1745 年版」それぞれのローメルの贋作騒動の逸話の相違を浮き彫りにし、前節で見た「報告」の内容との関係を検討する。

3-1. 「1728 年版」

まず、「1728 年版」の記述を見てみよう。「1728 年版」におけるローメルの贋作騒動は、ジョルダーノの自己形成の旅行の集大成に位置づけられている。デ・ドミニチによれば、ジョルダーノは 1650 年代前半にコルトーナの助言を受けてヴェネツィアへ 16 世紀ヴェネツィア絵画を学びに旅行したとされる。この旅行はなおも史料的に裏づけられていないが、ここではデ・ドミニチの記述のしたがって読み進めよう。ヴェネツィアから戻ったのちも、ジョルダーノは 16 世紀ヴェネツィア絵画にたいする関心を維持していた。「1728 年版」によれば、ジョルダーノは「ヴェロネーゼの大作の構図とピエトロ・ダ・コルトーナの美しい彩色を統合し、それらによって形成したたいへん美しく、優雅で、調和のとれた作風」によって、次々とナポリの聖堂のために作品を制作する。しかし、これは彼の模倣の能力のほんの一部にしか過ぎず、その真価が表れたのがローメルの贋作騒動だという。

「これは当時ルカが常々望んでいた方法であった。しかし、だからと言って、ルカが他の作風を知らなかったわけではない。むしろ、ティツィアーノ、バツサーノ、ティントレットといった巨匠たちの作法に抱いたばかりの印象がイメージととして彼のアイデアに生き生きととどまっていた。そのため、ルカはこのようなすばらしいにしえの画家たちの作風を真似ることに専念した。父親の策略でジョルダーノは昔のいささか凡庸な画家たちの古い板絵やカンヴァス画をいくつか調達したのち、彼の着想によってそれらの再度彩色して、いにしえの巨匠それぞれを模倣した。その熟練の腕前とそっくりさたるや、絵画愛好家だけでなく、それを生業とする画家さえも欺くのに十分だった。それゆえ、ルカの作品は父アントニオの使用人の老人から先に挙げたような名匠による作品としてフランドル人ガスパー・ローメルに売られた。ローメルは当時、ヨーロッパでもっとも裕福な商人のひとりに数えられたが、何年もこれらの作品に騙されたまま過ごした。このことはのちにルカ自身が話さなければ、決して明らか

にならなかっただろう。以下ではそれが明るみになった事の次第について話すとしよう。

われらがルカに妻をめとるという考えが浮かんだときのことだ。ルカは洗練されたうら若き女性の慎ましい身なりと美しき作法に魅了された。彼女との結婚に父親は反対した。アントニオは息子に新たな義務が生じ、結婚の契約を守るとなると、ルカがその労苦の成果すべてを自分のものにできなくなると考えたのだ。そのため、ルカは誰も仲介者を挟まずに面と向かってローメルと交渉することになった。ルカは自分自身の作風で「サムソンとデリラ」を7 パルモのカンヴァスに描き、ある日その作品をローメルに見せた。ローメルはそれを気に入り、6 ゼッキーノ・ドーロを支払い、彼に対画を注文した。その年齢のためにジョルダーノを青二才と見なしたローメルは、愛想よく助言して彼に勉強するよう説得した。というのもジョルダーノの新しい絵画制作の方法は当時評価されていた作風すべてに反したものだだったからだ。ルカは苦々しく思い、黙っていた。しかし、2 点目の作品を完成させてローメルのところに持って行くと、ローメルはいつものお説教を続けようとしながらも、1 点目よりも 2 点目のほうがよくできていると言って、ルカに 7 ゼッキーノを渡した。すると、すっかり機嫌を悪くしたルカは ほとんど糾弾するかのようにローメルのほうへ毅然と向き直って、咄嗟にこう言ってのけた。自分の作品にはもっと高額の謝金があって然るべきだ。ローメルがジョルダーノの作品を購入し、たいそう評価していたことは、以前に制作した作品のためにローメルが支払った記録からすぐに分かるはずだと。しかし、ローメルはジョルダーノの他の作品など買っていないと否定する。それにたいしてルカは著名な画家の手になると信じられているそこかしこにある古い板絵とカンヴァス画を指し、壁からそれらを下ろさせてローメルにカンヴァスの隅や板の裏側をよく確認させた。するとそこにはなんとルカの名前と制作年が隠されていたのだ。このことにローメルは茫然としてしまい、混乱のために何も言えなくなった。その後、ルカの父アントニオへの怒りが収まらなくなった。というのも彼はアントニオに馬鹿にされたわけだから。そしてローメルはアントニオにこれまで支払った大金を返金するように申し立てた。しかし、ルカはローメルに自分の仕事で報いることを申し出て、ローメルの気を静めた。この新しい申し出によって父の負債分が賠償されるため、ローメルは溜飲を下げたのだ。こうしてローメルはその力に満足し、存命中はずっとルカの特別な庇護者であった⁸⁸。」

「1728 年版」では若きジョルダーノは 16 世紀ヴェネツィア絵画の記憶が瑞々しいうちにその模倣に励んだだけであり、そうとは知らずに贋作に巻き込まれている。ジョルダーノ作品は手習いの結果にほかならず、画家自身のよって意図された贋作ではな

⁸⁸ DE DOMINICI 1728, pp. 311-313.

い。その主導権を握ったのは父アントニオとされている。デ・ドミニチは贋作騒動の時期に触れていないが、デ・ドミニチが「ヴェロネーゼの作風」と見なすサンタ・ブリジダ聖堂の祭壇画《子どもたちを救済するバーリの聖ニコラウス》(図 2)の制作年、1655 年以前であることはたしかだ。

「1728 年版」ではローメルはその後何年も自身が贋作をつかまされたことに気づかずに過ごしたとされる。そして、数年が経ち、ジョルダーノは結婚をめぐって父と対立したため、みずからローメルと交渉するようになった。贋作の露見の時期ははっきりと示され、デ・ドミニチはルカが妻マルゲリータと結婚した頃のことだという。すでに述べたように、ジョルダーノが結婚したのは 1658 年、24 歳のときであるから、贋作の発覚はその前後に位置づけられるだろう。もっともデ・ドミニチはジョルダーノの生年を 1632 年と見なしていたため、贋作の発覚も 1656 年前後と考えていたかもしれない。

デ・ドミニチの伝記でローメルは、満足して作品を受け取ったかと思えば、わずかな報酬しか与えず、その挙句に仕事ぶりにケチをつけるという厄介な注文主として登場する。贋作の露見はローメルのこうした振る舞いに耐えきれなくなったジョルダーノの怒りによって引き起こされる。真相を知ったローメルは贋作を売りつけたルカの父アントニオに返金を要求するが、ルカによる補償を受け入れ、彼の熱心な庇護者になったとされる。のちに見る「1745 年版」に比べて、逸話の因果関係が明確にされている点は「1728 年版」の特徴と言える。それは、デ・ドミニチが「1728 年版」において卓越した模倣家ジョルダーノの生涯に起きた歴史的出来事としてこの贋作騒動を意味づけようとしたことと無関係ではないはずだ。

「1728 年版」の記述を本章第二節で見た「報告」の記述と比較してみよう。

「1728 年版」において贋作制作の逸話に前後してジョルダーノの結婚が話題にのぼる展開は「報告」とおおむね一致している。とりわけ、父アントニオがルカの贋作で稼ぎを得たこと、妻との結婚をめぐってルカと父が対立したこと、結婚に前後してローメルのために作品を制作したことはデ・ドミニチによって“史実”と捉えられたものと思われる。詳細にかんしてはデ・ドミニチに固有の記述が多くみられる。デ・ドミニチによれば、ジョルダーノはローメルにたいして「サムソンとデリラ」とその対となる作品を制作したと記している。また、ローメルから得た報酬については「報告」では 4 枚で結婚資金に十分な 200 ドゥカートとされたが、「1728 年」では安価であったことが強調された。

ジョルダーノによる贋作が彼の手習いであったと見なす解釈は「フィレンツェ手稿」にもとづき、「1728 年版」において発展させられたものである。ジョルダーノの家族や弟子など、他に情報源があったのかもしれないが、デ・ドミニチの創作であった可能性も排除できない。デ・ドミニチはヴェネツィアからの帰還後、ジョルダーノの様

式が大きく変化したことの延長線上に贋作制作を位置づけていた。前章で見たように、「1728 年版」はジョルダーノを“当代のゼウクシス”として称揚するものであった。このような「1728 年版」の特徴を考慮すると、贋作を画家の手習いとして位置づける記述は模倣のレパートリーの多様性を説明するための創作だった可能性も考慮すべきだろう。

3-2. 「1745 年版」

「1728 年版」ではヴェネツィア旅行が記憶に新しいうちにジョルダーノは贋作を制作したとされた。一方で「1745 年版」の贋作譚はやや唐突にはじまる。

「ジョルダーノは、自分のことを駆出者と見なすガスバル・ローメルをからかってやろうと思い、すでに凡庸な画家が描いた古い板絵やカンヴァスをいくつか、バツサーノ、ティツィアーノ、ティントレットの様式で彩色した。そして、父を通じてこれらをオリジナルのものとして高値でこの愛好家に売らせた。あるとき、「サムソンとデリラ」を表わした 7 パルモの絵画の支払いを受け取りに行ったとき、ローメルは満足して 6 ゼッキーノを贈ったが、画家に新しい作風を捨てるよう長々と説教した。なんでもこの作風は名人たちの作風すべてに反するのだという。ルカは非難に耐えた。というのも彼は妻をめとったばかりだったので、金がなかったのだ。しかし、「サムソンとデリラ」の対となる作品を持って行った際、ローメルがほんの 1 ゼッキーノしか上乘せしなかったために、ジョルダーノは包み隠さずこう言った。ローメルはたいして手のかかっていないルカの別の作品をいたく喜んで、高い報酬を支払ってきたと。ローメルはほかにジョルダーノの作品など受け取ってはいないと否定した。しかし、ルカはローメルが名匠の作品として購入したものを指して、それらを壁から降ろさせた。そして画布では布切れで、板では木片で隠されていた彼の名前と制作年を読ませた。ローメルは自分が騙されたことが奇妙に思われたが、ルカの作品をあたかも著名な画家たちのものとして扱い、大金を要求してきたルカの父に腹をたてた。しかし、ルカは彼自身によるほかの作品をローメルに差し出すことで、その怒りを静めた。こうしてジョルダーノは自身を最良の庇護者を得て、嫉妬深いライバル画家たちに対抗した。そんなライバルのなかには偉大な素描家ではあるが、彩色に難のあるフランチェスコ・ディ・マリアもいた⁸⁹。」

「1728 年版」と比べて、「1745 年版」のデ・ドミニチの記述はやや説明不足の感が否めない。「1745 年版」では 16 世紀ヴェネツィア絵画への関心にかんする記述が削除さ

⁸⁹ DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol. 1., 2008, pp. 760-762.

れている。また、ローメルに贋作を掴ませ、それが発覚するまでの因果関係も不明瞭になった。

とりわけ大きな変更点は贋作制作の動機である。「1745 年版」によれば、贋作は自慢の模倣の腕前によって絵画通ローメルを「からかってやろう Volendo burlare」というジョルダーノの判断とされる。デ・ドミニチは、画家がローメルを「からかってやろう」とした直接の理由を明かしていない。しかし、「1745 年版」の読者は贋作が露見する経緯から、ジョルダーノが常日頃からローメルの振る舞いに不満を抱いていたのかもしれないと理解するだろう。

「1745 年版」ではジョルダーノはローメルを「からかってやろう」として、16 世紀ヴェネツィア派の「作風」模倣のレパートリーを駆使し、古いカンヴァス画や古い板絵に再着色したとされている。もちろんここで贋作は、たんに彼の模倣の技術によってのみならず、父アントニオの介入で 16 世紀のオリジナルとして売却されることで完成する。それでも、ローメルを「からかってやろう」という意図が示されている以上、「1745 年版」では、贋作制作の主導権はルカが握っていたことになる。

ここであらためて「1745 年版」と「1728 年」の違いに着目すると、改訂によって贋作の責任の所在と性質が変化したことわかる。「1728 年版」では贋作の主導者はそれを売る父アントニオにあり、それは大金を稼ぐための手段であった。そして「1728 年版」のジョルダーノはたんに手習いとして模倣に専念していただけである。一方で「1745 年版」では贋作の主導者はルカ自身であり、それは名人芸による「悪戯」であった。この変更の理由は金銭目的の贋作制作にともなう倫理的問題に触れるためだろう。「1745 年版」への改訂によって贋作騒動における父親の役割は低減された。そのため、贋作の動機はおのずとジョルダーノに帰される。しかし、批評的な伝統に照らして贋作を名人芸による「悪戯」として提示することで贋作はもはや金儲けの手段ではなくなる。つまり、デ・ドミニチは「1728 年版」において史実として叙述した逸話を「1745 年版」への改訂に際してある種の伝説として語り直したのだ。こうして「1745 年版」における贋作の逸話は「報告」に記された“史実”から離れ、ジョルダーノの模倣の能力を称揚するアネクドートとなったと言える。

おわりに

本章ではデ・ドミニチの伝記においてもっとも著名な贋作譚、ローメルの贋作騒動をとりあげ、「1728 年版」と「1745 年版」での相違を明らかにし、1681 年フィレンツェで作成された「報告」における“証言”との関係を再考した。先行研究でもデ・ドミニチの伝記の記述と「報告」に共通した話題があることはよく知られていたが、デ・ドミニチが「報告」の内容を部分的にでも参照した可能性については検討されてこなか

った。しかし、テキストの比較を通じてデ・ドミニチの伝記と「報告」の内容に類似性を確認し、「報告」をデ・ドミニチの典拠として位置づける見解を示した。この点で本章はジョルダーノの評価史研究にわずかながら寄与できたと考える。

先行研究でデ・ドミニチの贋作譚はジョルダーノの贋作制作の意図を検討するために参照されてきた。しかし、本章で示したように、「1728年版」から「1745年版」への改訂に際して、贋作におけるジョルダーノの関与の仕方にかんする記述は大きく変更されていた。「1728年版」では手習い、「1745年版」では「悪戯」という異なる贋作制作の動機を示しているが、ともにデ・ドミニチの創作だった可能性は否定できない。そのため、どちらの版であれ、デ・ドミニチの伝記をもとにジョルダーノの贋作制作の意図を議論することは不適當と言えるだろう。

「1728年版」や「報告」における贋作制作・売却のプロセスにかんする記述は、贋作がきわめて複合的な要因によって成立していることを示している。これらの逸話においてジョルダーノ作品は、彼の卓越した模倣の腕前、古びた支持体や古色の使用など、古画に対する知識を必須条件としつつも、説得的な来歴、それを説明する売人など、外在的な諸要素をともなうことで贋作として成功している。このように贋作の成立条件が複合的である以上、特定のジョルダーノ作品をとりあげ、もっぱら様式的な観点から贋作として制作されたかどうかを議論することはむずかしい。ジョルダーノの制作の意図を議論するならば、「報告」のような証言的な史料に頼るほかないだろう。

本章第二節で述べたように、「報告」は1680年前後のジョルダーノ周辺で語られた“証言”と呼べる史料である。その記述から判断するならば、1650年代中頃に制作されたジョルダーノ作品にはいにしえの巨匠のオリジナル作品を騙る贋作として流通したものもあったと考えるべきだろう。そして、ジョルダーノが贋作を制作したとすれば、もっぱら手習いのためというわけではなく、金銭は前提にあったと考える。「報告」を読むかぎり、ジョルダーノの周辺において贋作は発覚しなければ多額の金銭を、発覚すれば名声を画家にもたらす仕事であったと思われるからだ。

第二部 贋作とパスティーシュのあいだ

本論文第一部では明らかにしたように、18 世紀ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチは「1728 年版」と「1745 年版」においてそれぞれ異なる批評的視座から「作風」模倣の画家ジョルダーノのイメージ、その作品に対する評価を読み替えていた。この読み替えの根拠となった批評的視座は「ジョルダーノ伝」それぞれの出版形態に依拠するものであった。本論文第一部の議論を通じて、ジョルダーノによる「作風」模倣は画家自身が作品において実際の特定の画家の「作風」を模倣しているか否かという制作上の問題だけでなく、作品において観者がどのような「作風」を見いだすのかという受容の問題とも関係することを示した。

第一部の議論を引き継ぎつつ、本論文第二部では「作風」模倣の作品の同時代の観者、受容者の問題を検討する。前章で確認したように、ジョルダーノは伝記を通じて贋作作家としても知られ、先行研究では彼が実際に贋作制作に手を染めたのか否か活発に議論されてきた。先行研究ではジョルダーノの贋作の問題は現存する作品をベースに検討され、「ジョルダーノ作品が実際に当時の観者の目を欺けたか」、「ジョルダーノが意図的に贋作を制作したか」、「贋作を制作したとすれば、技のデモンストレーションか金銭目的か」が争点とされてきた。

先行研究の議論はいずれもジョルダーノの意図にかかわる問題から贋作の問題を検討したものであった。「作風」模倣の受容者の判断を重視する本論文では当時の受容者、観者の観点から贋作の問題について検討する。

「芸術家列伝」が浸透し、旺盛な蒐集家が国内外から集まった 17 世紀イタリアにおいて、いにしえの巨匠のオリジナル作品は慢性的に欠乏し、模写や贋作の存在が蒐集家の重大な関心事となった⁹⁰。ジュリオ・マンチーニやフィリッポ・バルディヌッチなど、17 世紀の目利きたちはオリジナルと模写の見きわめ方を悩める蒐集家たちに指南するだろう⁹¹。もっとも、17 世紀の目利きたちは鑑定方法を指南する一方で、模写を擁護し、その価値を積極的に評価している。マンチーニならば、優れた模写をオリジナル作品における巨匠の模倣の技術だけでなく、そのオリジナル作品を忠実に模倣した模写制作者の技術をも楽しむことができると積極的に評価してみせるだろう。

こうした芸術文献における模写への積極的な評価に呼応するように、17 世紀にはいにしえの巨匠の作品を想起させる作品を自覚的に制作する画家たちも現れた。たとえば、17 世紀ヴェネツィアの画家パトヴァニーノはティツィアーノ風の神話画を得意と

⁹⁰ 17 世紀におけるオリジナルと複製にかんしては以下を参照。MULLER 1989; LOH 2004; DI LORETO 2018. また、西洋美術史における贋作をめぐる議論については以下を参照。KURZ 1948; FERRETTI 1981

⁹¹ 浦上 2012 年; 浦上 2016

し、その弟子ピエトロ・デッラ・ヴェッキアはジョルジョーネ風の甲冑姿の男性像を数多く制作した。パトヴァニーノやデッラ・ヴェッキアのそうした作品は彼らの自身の「着想」にもとづくオリジナルでも、いにしえの巨匠の模写でもない。彼らが制作した作品は、いにしえの巨匠の主題や技法に倣いつつも、いにしえの巨匠自身がかつて一度も制作しなかったまったく別の作品、「パスティーシュ」だ⁹²。「パスティーシュ」の画家たちは贋作作家と活動したわけでも、そのように見なされたわけではない。むしろ、パトヴァニーノやデッラ・ヴェッキアは絵画史に精通し、優れた模倣の腕前をもつ匠として高く評価されていた。

とはいえ、「パスティーシュ」は観者の目を試す作品でもある。実際、デッラ・ヴェッキアが手習いに制作したというジョルジョーネ風の男性像は蒐集家のあいだで取引されるなかでジョルジョーネの真筆と誤解され、デッラ・ヴェッキアの手元に現れたという⁹³。前章で見たように、贋作は制作者の意図によって観者の目を欺くために制作されることもあるが、作品の売買を担う仲介者の関与やもっともらしい来歴などの環境的な要因によって説得力を得るものだ。デッラ・ヴェッキアの「パスティーシュ」が贋作として流通したのはまさにこの環境的な要因のためと言えるだろう

ジョルダーノの「作風」模倣の作品もおそらく 17 世紀ヴェネツィアの画家たちの「パスティーシュ」と同じように受容されたように思われる。ジョルダーノの「作風」模倣の作品が優れた模倣の腕前の証として認められるか、贋作として扱われるかは画家の意図だけでなく、こうした環境の要因も作用していたのではないだろうか。本論文第二部ではこうした環境的な要因によって「作風」模倣が贋作にも、「パスティーシュ」にもなり得たことを、伝記や同時代の史料において贋作の被害者とされる蒐集家とジョルダーノの関係を再考する。

第一章では前章でもとりあげたフランドル人商人ガスパル・デ・ローメル、第二章ではジョルダーノの「リベラの作風」による贋作を掴まされたとされるヴェネツィアの貴族アゴスティーノ・フォンセカをとりあげ、彼らとジョルダーノの関係を再考し、「作風」模倣が贋作となるか「パスティーシュ」となるかは環境的な要因が大きく作用することを提示する。

⁹² パトヴァニーノ、デッラ・ヴェッキアによる「パスティーシュ」については以下を参照。LOH 2004; LOH 2007; DAL POZZOLO 2011

⁹³ DAL POZZOLO 2011, pp. 30-35.

第一章 ローメル・コレクションの消息

はじめに

前章で確認したように、17-18 世紀の画家の伝記では、フランドル人商人ガスパル・デ・ローメルは贋作を掴まされる哀れな蒐集家として登場した。実のところローメルは、17 世紀に作成された別の史料、ナポリの画家・画商ジャコモ・デ・カストロの書簡でもジョルダーノの贋作と関連づけられている。1664 年に記されたその書簡に信を置くならば、そこでローメルは贋作の被害者であった伝記記述とはうってかわって、ジョルダーノと提携した"贋作画商"のように書かれているのである。本章ではこの書簡をきっかけに、ジョルダーノによる贋作および「作風」模倣作品の流通経路と、ローメルがそこで果たした役割について検討したい。そうすることで、ジョルダーノ作品が模倣の名人芸として評価された背景においては、作品の真正性を保証する画商や代理人が重要な役割を担ったことを明らかにする。

まず第一節では、ジョルダーノの「作風」模倣の作品群を贋作とみなすか否かをめぐって、先行研究において繰り広げられた議論を順に追い、整理する。つぎに第二節では、デ・ローメルの蒐集家・画商としての活動を史料から確認する。第三節ではローメルと関係のある蒐集家たちの財産目録における「作風」模倣の作品の位置づけを明らかにする。

これらの議論を通して、1660 年代前半にもはや贋作としてはなり得ない作品が、まさにジョルダーノの模倣の名人芸を示す「作風」模倣の作品として新たに読み替えられて流通しはじめた可能性を指摘する。言うなれば、贋作となり得た作品もまた、1660 年前半頃に「作風」模倣の作品のグループに合流したというのだ。卓越した模倣家としてのジョルダーノの名声がスペインやヴェネツィアの芸術文献で確認されるのは 1660 年代後半以降である。その名声は「作風」模倣の作品の国際的な流通によって確立されたはずだが、その経路についてはなおも不明な点が多い。ジョルダーノの「作風」模倣の作品が卓越した模倣として評価されたのは、贋作を大量に所有していたとされるローメルのような有力な蒐集家や画商、信頼のおける代理人を介して、「ルカ・ジョルダーノの手になる a mano di Luca Giordano」という保証付きで取引されたからと考えられるのである。

第一節 先行研究における贋作と「作風」模倣

まず、先行研究においてジョルダーノによる贋作がどのように捉えられてきたのか確認したい。すでに述べたように、17-18 世紀の伝記によると、ジョルダーノは 1650

年代中頃に、贋作によって蒐集家から多額の金銭を引き出したと伝えられる。もっとも経済的に潤ったのは彼自身ではなく、父アントニオだけだったかもしれない。いずれにせよ、ジョルダーノ作品はなんらかのかたちでいにしえの巨匠のオリジナルと取り違えられて流通したと考えられる。

贋作制作が噂される時期はジョルダーノが「作風」模倣の作品を制作していた時期とも重なっている。「作風」模倣の作品ははたして多額の金銭を目当てにした贋作なのか、それとも模倣の妙技のデモンストレーションなのか。「作風」模倣作品の受容をめぐるこの問題は、先行研究において絶えず議論されてきた。

1-1. 贋作否定派

研究史上長らく支持されてきたのは、「作風」模倣の作品を模倣の妙技のデモンストレーションと捉え、贋作との関連を完全に否定する見解である。「作風」模倣の研究に先鞭をつけたグリゼーリ以下、多くの研究者は、ジョルダーノ作品がその様式的特徴から贋作とはなり得ず、17-18 世紀の観者たちもジョルダーノ作品をいにしえのオリジナルと取り違えていないことを強調する⁹⁴。とりわけスカヴィッツィは、17 世紀イタリアにおける 16 世紀ヴェネツィア絵画受容から生まれた新しい模倣の形態、「パスティーシュ」と似た受容状況を想定している。すでに述べたように、「パスティーシュ」とは、いにしえの巨匠の作品それ自体を再現する模写ではなく、その作品に漂う"いにしえの巨匠らしさ"こそを再現する模倣作品である⁹⁵。制作者はいにしえの巨匠の主題や様式、図像を巧みに模倣し、組み合わせることで「パスティーシュ」を制作した。それゆえ、「パスティーシュ」の作家はいにしえの巨匠の「作風」に誰よりも精通した深い見識の持ち主であり、それを巧みに再現できる卓越した模倣家として名声に浴した。スカヴィッツィによれば、ジョルダーノの「作風」模倣もこうした「パスティーシュ」の一種というわけだ⁹⁶。

この解釈の問題点は、贋作について議論する 20 世紀以降の我々の見方が、17-18 世紀の観者のジョルダーノ作品の見え方と同様と言えるか否かだ。美術史学の知識と経験にもとづき、作品の直接的な影響関係こそを問題化する我々の目には、ジョルダーノ作品はティツィアーノにもヴェロネーゼにも似ていないように見える。しかし、17-

⁹⁴ GRISERI 1961; FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 34; DE VITO / SCAVIZZI 2012, p. 34.

⁹⁵ パスティーシュについては以下を参照。LOH 2004; LOH 2007; DAL POZZOLO 2011

⁹⁶ なお、「作風」模倣をあくまでも画家の手習いとするスカヴィッツィは、「パスティーシュ」との共通性を認めつつ、「作風」模倣を画家の独学のための体系的なプログラムと定義することでジョルダーノの独自性を主張している。以下を参照。DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 32, 49-50.; SCAVIZZI 2012 pp. 25-28

18世紀の著述家の言う「作風」は言うなれば巨匠らしさのイメージであり、ギャラリーや芸術文献において抽象された概念である。「作風」模倣はこのような概念を模倣する実践であり、我々の目にジョルダーノ作品がいにしえの巨匠によるオリジナル作品に似ていないとしても不思議はない。

1-2. 贋作肯定派

研究の潮目が変わったのは 2000 年代である。新出の史料や作品の研究の積み重ねによって、ジョルダーノの初期活動における贋作への関与の有無を再考する機運が高まった。ピントは、アテネのアレクサンドロス・ソーツォス美術館所蔵作品《ベテスダの池のほとりでの癒し》(図 3-1)を例に、いくつかの作品がジョルダーノの意図的な贋作だった可能性を指摘している⁹⁷。《ベテスダの池のほとりでの癒し》にはデューラーの版画にもとづく特徴的な顔貌と衣服の表現が見られるだけでなく、16 世紀ドイツの画家の作品のトレードマークである「AD」のモノグラムが画面上部のアーチに記されている。さらに、額縁に隠れて見えないが、ジョルダーノ自身の署名と 1653 年という年記が確認されている。一見しただけでは分からない場所に署名と年記をもつこの作品は、ジョルダーノが贋作において自身の署名と年記を暴露する伝記の逸話を想起させる。とりわけ、「デューラーの作風」にもとづく《ベテスダの池のほとりでの癒し》という主題はデ・ドミニチが伝える贋作譚のひとつと奇妙にも符合している⁹⁸。来歴に

⁹⁷ PINTO 2006; NAPOLI 2018, pp. 106-107.

⁹⁸ ベルナルド・デ・ドミニチ「ルカ・ジョルダーノ伝」(1742-1745 年)

「サン・マルティーノ修道院の俗人修道院会長にジョルダーノが行ったことはさらなる驚異だった。会長は、ルカはすべての作風を真似るかもしれないが、アルブレヒト・デューラーの作風はできまいとしつこく主張していた。彼は他のどの画家にもましてデューラーを高く評価していた。しばらくして会長は、知り合いの専門家全員の判断にしたがってアルブレヒト・デューラーのオリジナルの古い板絵 1 点を 600 ドゥカートで購入した。人物像で満たされたその板絵は多くの病人たちを癒しているキリストを表している。そして、会長はルカに作品の購入を自慢したのだが、ルカから自分はアルブレヒト・デューラーの作風を模倣はできなくとも、この板絵を描いたのは自分であるという返された。それでも会長はまったく信じなかったので、ルカはいつものようにその板絵に隠された自分の名前を見せた。そのために会長はからかわれたと知り、作品購入のために支払った金額分の返金をルカに求めた。彼にしてみれば、その額はデューラーの作品を買うと信じて支払ったのであり、ルカの作品には 600 スクードの価値はないというのだ。会長は王立最高裁判所に提訴したが、ルカに有利な裁定が下った。それによると、会長がアルブレヒト・デューラーを高く評価すればするほどに、デューラーの様式とこれほどまでに同様の作品

かんする疑問は残るが、伝記の内容にかぎりなく近い《ベテスダの池のほとりでの癒し》がデューラーを模倣した贋作だった可能性は否定できない⁹⁹。

「作風」模倣の作品にはいにしえの巨匠を想起させる「AD」や「L」、「R」のモノグラムを持つものがほかにも数点確認されているが、これらが贋作だったのかは不明である¹⁰⁰。現状では贋作として機能した可能性のある作品は《ベテスダの池のほとりでの癒し》だけだ。

ここであらためて先行研究における議論を整理すると、否定派と肯定派の解釈を分けるのは「作風」模倣作品の想定される受容層だ。贋作否定派は絵画作品において制作者の手を見きわめる高度な趣味の持ち主を想定している。そして、財産目録の作成者や都市案内書の著者の証言を同時代の観者の正確な様式的判断として解釈する。しかし、このような場合、想定されるのは注文主だろう。

ジョルダーノに「作風」模倣の作品を依頼する注文主は 1660 年代前半には確実にいたと考えられる。他の蒐集家との取引を前提としない場合、注文作品には贋作としての機能が期待されるはずもない。公共性をもつ空間への設置を前提にしたものならなおさらだろう。例として、ペニャランダ・デ・ブラカモンテのラス・マドレス・カルメリタス・デスカルサス修道院附属聖堂の作品群が挙げられる。1660 年代前半にナポリ副王を務めたペニャランダ伯は自身の故郷に墓所として建造させた同聖堂のために、ジョルダーノに複数の作品を制作させている¹⁰¹。このとき、どのような条件が画家に提示されたのかは定かではないが、ジョルダーノはおそらく「作風」模倣にかんする指示を受けたことだろう。主祭壇の祭壇画として制作された《受胎告知》(図 3-2)は、ナポリのサン・ドメニコ・マッジョーレ聖堂にあったティツィアーノの同主題の作品

を持つことの価値はますます高まるというのである。それでも会長この悪ふざけにたいする遺恨を消し去るには不十分であったが、ソニオ領主は喜んで彼が支払った分を補償し、その絵を手に入れた。それは、ソニオ領主はその作品に魅了されていたためであり、この出来事を記念としてでもあった。このことはすっかり明らかになっているのだが、こうして今もその作品は愛好家、専門家双方にデューラーの作品として示されている。それはわれがルカ・ジョルダーノを永遠に讃えるためだ。」 DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol. 1., 2008, pp. 835-836

⁹⁹ 本作品はローメルの同僚であったフランドル人商人フェルディナント・ファン・デ・ン・アインデンのコレクションに由来すると考えられている。デ・ドミニチの伝記で言及された当時の所有者はその娘婿だった。

¹⁰⁰ 《ベテスダの池のほとり》を含めて「AD」が 3 点、「L」が 1 点、「R」が 4 点ある。

¹⁰¹ ペニャランダ伯によるジョルダーノへの注文作品については以下を参照。WETHEY 1967; CASASECA-CASASECA 1984; MAURO 2007 / 2008; ÚBEDA 2017, pp. 37-41

(図 3-3)を強く想起させる。こうした明確に注文にもとづき、売却や譲渡が想定されない「作風」模倣作品は贋作とはなり得ない。

また、ジョルダーノは 1662 年に別のスペイン貴族のために「リベラの模倣による 2 点の絵」を制作し、その代金として計 300 ドゥカートを受け取っている¹⁰²。サイズや主題は不明ながら、こうした支払い記録の存在は画家と同時代の観者が「作風」模倣をひとつの制作手法として認識していたことを裏づけている。このようにジョルダーノは 1660 年代前半には確実に「作風」模倣を得意とする画家と見なされ、そのように活動していた。

一方で、贋作肯定派が想定するのは、いにしえの巨匠のオリジナル欲しさにうっかり贋作を掴まされる不注意な蒐集家だろう。問題は現実にはそのような人物がいたかどうかである。次節で検討する史料はそうした人物を特定するものではないが、ジョルダーノ作品が 1650 年代に潜在的に贋作になり得たことを示している。

第二節 贋作画商ローメル？

ナポリの画家・画商ジャコモ・デ・カストロ(1597-1687 年)がスカレッタ領主アントニオ・ルッフォに宛てた 1664 年 1 月 26 日付の書簡は、ジョルダーノによる贋作を告発する史料として知られる¹⁰³。デ・カストロはナポリの蒐集家界限で古画の売買に携わり、祭壇画の修復も請け負っていた¹⁰⁴。書簡の受け手アントニオ・ルッフォはシチリアの港湾都市として繁栄していたメッシーナの貴族で、熱心な蒐集家としても知られた人物である¹⁰⁵。書簡の内容は当時のナポリの絵画市場の動向にかんするものだ。デ・カストロによると、彼と同じくルッフォの代理人を務めていたフランドル人画家・画商アブラハム・ブリューゲルが当時、ナポリを訪れていたという。しかしブリューゲルは、同業者でありいわば同僚であるデ・カストロに挨拶ひとつしなかった。デ・

¹⁰² NAPPI 1991, p. 171, n. 92. このときの注文主セバスティアン・ロペス・イエロ・デ・カストロについては本論文の次章を参照。

¹⁰³ RUFFO 1916, p. 288.

¹⁰⁴ たとえば、デ・カストロはデ・ローメルにリベラの《酩酊するシレノス》を売っている。MARSHALL 2016, pp. 118-121.

¹⁰⁵ ルッフォはレンブラントに《ホメロスの胸像を見つめるアリストテレス》などの絵画作品を注文している。17 世紀イタリアではレンブラントはもっぱら版画作品で知られたが、絵画作品が求められたことは稀であった。また、グエルチーノ、マッシモ・スタンツィオーネ、アルテミジア・ジェンティレスキなど、当時のイタリアでの著名な画家たちにも作品を委嘱したが、金額の交渉で彼らを悩ませた。RUFFO 1916; HASKELL 1980, pp. 209-210.

カストロは礼を欠いた振る舞いの理由をブリュゲルのパーソナリティの問題に帰す一方で、次のような背景を推測している。

デ・カストロによれば、ブリュゲルはジェノヴァ在住のフランドル人画家・画商コルネリス・デ・ヴェールとともに、いにしえの巨匠による真筆としてなんらかの複製作品をナポリに流通させていたという¹⁰⁶。しかし、このことはすでに露見していたために、ブリュゲルは同業者のデ・カストロに顔を合わせたくなかったのではないかというのだ。

ブリュゲル、デ・ヴェールはともに自身でも絵画作品を制作する画家であったが、同時に他の画家の作品を転売する画商でもあった。彼らが実際にナポリの蒐集家にどのような作品を売却したのかは不明であり、意図的に複製作品を贋作として流通させたのかも定かではない。いずれにせよ、17世紀ナポリの画家・蒐集家のあいだで16世紀絵画の複製は広く普及していたため、複製というだけで問題になったとは考えにくい¹⁰⁷。少なくとも、デ・カストロの目にフランドル人画家・画商がナポリにもたらした何らかの作品が贋作と映ったことはたしかである。

デ・カストロはメッシーナに住むルッフォにナポリの絵画市場における贋作のリスクを回避するよう進言しつつ、その余談としてジョルダーノによる贋作に言及している。先行研究では、デ・カストロの証言の史料的な価値をめぐって活発な議論が展開されてきた。本節では先行研究を整理しつつ、書簡の読解を通じて浮かび上がるジョルダーノとローメルの関係について検討する。

2-1. ジャコモ・デ・カストロの書簡

まずは、デ・カストロの証言から確認しよう。デ・カストロはシチリアの蒐集家に宛てたこの書簡のなかで次のように記している。

「さて、今はルカ・ジョルダーノ某の数点の作品のほかには好ましいものは見当たりませんから、人を遣ったり、出費したりするのはお控えください。このジョルダーノという男はときにティツィアーノ、ときにパオロ・ヴェロネーゼに似せて、模写したもののから多くの作品を描くのです。彼はカステーリャ將軍の時代にこうしたことについて十分に訓練を積んでいました。そして、ジョルダーノはこうした作品に古びた染みをつけくわえるのですが、それがまた見た目も悪くはないのです。そのため、ガスパル・ローメル氏が多くの作品を持っていますし、ほかの商人たちも数多く所有して

¹⁰⁶ MARSHALL 2016, pp. 125-126.

¹⁰⁷ MARSHALL 2000; LABROT 2004

います。ただ、このことはすでに露見しており、もうそのようなものは手にはいないのですが¹⁰⁸。」

「contraffare」という語は今日では「贋作を作る」と訳されるが、16-17 世紀イタリアの芸術文献や画家界限ではたんに「写生する」を意味し、「偽 falso」を含意しなかった¹⁰⁹。それゆえ、「ときにティツィアーノ、ときにパオロ・ヴェロネーゼに似せて」という言い回しは 16 世紀ヴェネツィア派の画家の作品を模写したことを指すと思われる。それでも、古色の付与への言及にくわえ、「すでに露見しており、もうそのようなものは手にはいない」ことが指摘されていることから、デ・カストロはジョルダノによる贋作を話題にしていると判断していいだろう。

「ときにティツィアーノ、ときにヴェロネーゼに似せた」作品がどのようなものだったのかは定かではない。ピントは 1663 年の年記と画家の署名をもつ《眠れるウェヌスとクピド、サテュロス》と《ルクレティアとタルクィニウス》を例に挙げている¹¹⁰。両作品に共通する横たわる裸体の女性像が表された室内の情景はティツィアーノ《ウェヌスとオルガン奏者》や《ルクレティアとタルクィニウス》を想起させる。とりわけ《眠れるウェヌスとクピド、サテュロス》は、ティツィアーノ《アンドロス島のバッカス祭》の横たわる裸体の女性像を「似せた」作例と言える。署名がしっかりと確認できるこれらの作品が実際に贋作として機能したかは不明であるが、デ・カストロはこのような作品を念頭に置いて「似せた」と記したのかもしれない。

デ・カストロの書簡の一節は伝記における贋作譚を裏づける内容を含むため、先行研究でもその解釈が試みられた。スカヴィッツィの説では、デ・カストロの記述は「ジョルダノが模写を使ってカステーリャ將軍時代にティツィアーノやヴェロネーゼの贋作を制作した」と読めるという。カステーリャ將軍がナポリ副王だった時期は

¹⁰⁸ qui poi non vi è occasione di applicare o spendere per che non comparisce cosa di gusto solamente certi pezzi che uno Luca Giordano contrafacendo ora Tiziano ora Paolo Veronese tranne di quello copiato molte cose in tempo dell'almirante di Castiglia ce a fatto buona prattica e poi ci da una tinta antica che non fanno mala vista il Sig.re Gaspare ne a molti e altri mercanti molti, però già si è scoperto e così non si riceve piu

¹⁰⁹ フィリッポ・バルディヌッチ『素描芸術用語事典』(1681 年)は「contraffare」を次のように定義している。「似せること：模倣すること、見せかけること、たいていは身振りや話し方において別人のように振る舞うこと。ときおり、我々の芸術家たちはまさに写生することを指すためにこの語を用いる。Contraffare. imitare, fingere, far come un altro, e per lo più ne' gesti, e nel favellare. I nostri Artefici se ne vagliono alcuna volta per lo stesso, che ritrarre.」BALDINUCCI 1812(1682), p. 39.

¹¹⁰ 17 世紀後半ナポリの有力な軍人で蒐集家モンテサルキオ領主アンドレア・ダヴァロスのコレクションに由来する。以下を参照。PINTO 2006, p. 492.

1644-1646 年であり、ジョルダーノは 10 歳から 12 歳であった。スカヴィッツィは、この若さでジョルダーノがティツィアーノやヴェロネーゼの贋作を作ったとは考えにくいとし、デ・カストロが記したことをジョルダーノ親子への当てこすりと見なしている。そのため、スカヴィッツィはジョルダーノの贋作制作にかんする史料として価値をこの書簡に認めていない。

それにたいしてこの書簡を史料として読解するピントは、「カステイーリャ将軍時代の模写にもとづいてジョルダーノは贋作を制作した」と解釈している¹¹¹。すでに見たように、「報告」ではジョルダーノは 7 歳には肖像画や模写を制作していたとされている¹¹²。年端もいかない少年による絵画制作が事実だったとは信じがたいが、1660 年代に早くもジョルダーノの早熟さが噂になっていた可能性は否定できない。デ・カストロもジョルダーノの早熟の評判を耳にしていたとしても不思議はないのだ。ピントの解釈でも、この書簡にはデ・カストロの当てこすりの意図を読むことができるという。すでに見たように、デ・カストロはジョルダーノを露見した贋作の制作者として名指しし、そのような作品はすでに見られないと記している。つまり、ジョルダーノによる贋作はもはや観者を騙すことができないため、贋作として十分機能しない。観者の目を騙すことのできない贋作未満の作品は制作者ジョルダーノの力量不足の証にほかならないというわけだ。

2-2. 1630 年代以降ナポリにおけるルネサンス絵画への関心の高まり

高度な言語教育を受けたわけではない 17 世紀ナポリの市井の画家・画商の書簡を読み解くことはむずかしい。筆者としては、デ・カストロの書簡を有効な史料として扱うピントの見解を支持しつつ、先行研究で判断の分かれる「カステイーリャ将軍の時代」という一節について解釈を試みたい。

「tranne di quello copiato molte cose」を「模写されたものから多くの作品を描く ne trae di quello copiato molte cose」と読むのは妥当だろう。この読解を前提に筆者は、「カステイーリャ将軍時代 in tempo dell'almirante di Castiglia」は「模写されたもの」でも「ときにティツィアーノ、ときにヴェロネーゼを似せて」でもなく、この前置詞句の直後の「こうしたことについて十分に訓練を積んだ ce a fatto buona pratticha」を修飾すると考える。というのも、この一文の前後はジョルダーノがいにしえの巨匠を模倣して、模写にもとづく作品を数多く制作し、それらに古色を施すという一連の作業を表している。それにたいして、「こうしたことについて十分に訓練を積んだ」という一文は唯一近過去の時制で記され、一連の贋作制作の作業工程とも直接的には関係

¹¹¹ PINTO 2006

¹¹² 第一部第二章を参照。

しない。そのためこの一節は、ジョルダーノは「カステイーリャ将軍時代」から培った技術によって贋作を制作したことを説明していると思われるのだ。

1640 年代中頃、10 歳前後の頃のジョルダーノの活動を裏づけることはできない。しかし、当時のナポリの文化状況に照らすならば、ジョルダーノが当時からルネサンス絵画に目にしていたとしても不思議はない。というのも、1630 年代以降ナポリの画家・蒐集家界限でルネサンス絵画への関心が高まっていたことは疑いないからだ。17 世紀ナポリの画家たちはしばしばローマを訪れ、ルネサンス絵画を十分に観察できた。また、この頃からアントウェルペンやローマの絵画事情に精通した蒐集家がナポリで美術品コレクションを構えはじめた¹¹³。

とりわけナポリ副王に任命されたスペインの有力貴族はルネサンス絵画の受容者として存在感を放っていた。イタリア半島の有力者はスペイン王フェリペ 4 世へのとりなしを求めてローマ駐在スペイン大使やナポリ副王に接触し、国王への贈り物としてしばしばルネサンス期の巨匠の作品を活用した¹¹⁴。ナポリ副王はフェリペ 4 世への贈り物を一時的に預かり、マドリッドやエル・エスコリアルに送付する代理人の役割を担っていた。たとえば、1631-1637 年にナポリ副王を務めたモンテレイ伯は、ローマのルドヴィージ家がフェリペ 4 世に献上したティツィアーノの神話画 2 作品《アンドロス島のバッカス祭》と《ウェヌスへの奉献》の輸送を仲介している¹¹⁵。

ナポリ副王をはじめ、イタリア政策にかかわったスペイン貴族自身もしばしば国王への贈り物としてルネサンス期の巨匠の作品を活用している¹¹⁶。贈り物として用いられた作品の多くはマドリッドのアルカサルを経由したのちに、エル・エスコリアル

¹¹³ 前章で見たように、フランドル人商人ガスパル・デ・ローメルは 1630 年代から蒐集家として国際的に名声を博していた。また、1641 年にナポリ大司教への着任のためにローマから帰郷したアスカニオ・フィロマリーノは、教皇ウルバヌス 8 世、フランチェスコ・バルベリーニの側近であったため、ローマの最先端の絵画の趣味に触れていた稀有な蒐集家であった。以下を参照。RUOTOLO 1986

¹¹⁴ ローマ駐在スペイン大使、ナポリの副王を歴任することはイタリア政策にかかわる有力貴族にとって名誉のコースとなっていた。以下を参照。DE FRUTOS / SALORT PONS 2002

¹¹⁵ ルドヴィージ家は教皇グレゴリウス 15 世を輩出している。教皇軍の有力者ニコロ・ルドヴィージ(1610-1664 年)は 1634 年、トスカーナの海岸沿いに位置するピオンビーノをスペインから封土として獲得する。ティツィアーノの 2 作品はその交渉の際にスペイン王への贈り物として用いられた。以下を参照。ANSELMINI 2000

¹¹⁶ 1630 年代以降のナポリ副王の多くは自身も蒐集家であるとともに、スペイン本国の所領の聖堂や修道院への熱心な寄進者でもあった。そのため、ナポリ副王はナポリの画家たちに多くの作品を注文している。COLOMER 2009.

サン・ロレンソ王立修道院の装飾として用いられた。その事例は枚挙に暇がないが、デ・カストロの書簡に言及されたカステイーリャ將軍もヴェロネーゼ《聖メナスの殉教》をフェリペ4世に贈っている¹¹⁷。

このようにナポリでは1630年代以降、本来は他所にあったいにしえの巨匠によるオリジナル作品がつかの間見られる状況が生まれていた。当然、それは作品がイタリアからスペインに渡るまでのかぎられた期間であり、ナポリ副王周辺というきわめて限定的な空間でのことだった。しかし、歴代ナポリ副王の庇護を受けた画家ならば、いずれはフェリペ4世への贈り物となるルネサンス絵画を見ることができたはずである。ナポリ副王自身もルネサンス絵画に関心を抱いていたわけだから、ナポリの画家に模写を制作させたとしても不思議はない¹¹⁸。以上のことから、「カステイーリャ將軍の時代」ということばは、少なくともジョルダーノの贋作や「作風」模倣の作品が生まれた文化状況を示唆すると解釈できるだろう。

2-3. 画商としてのローメル

すでに見たように、フランドル人商人ガスバル・デ・ローメルは「報告」やデ・ドミニチの伝記ではジョルダーノによる贋作を掴まされた代表的な蒐集家として登場した。デ・カストロの書簡は一見、伝記の贋作譚を裏づけているような内容をもっている。しかし、ここで注目したいのは、ローメルの名前はジョルダーノによる贋作を大量に所有する「商人たち」と同列に挙げられたことだ。かりに自身のために作品を所有する蒐集家のことを指すのであれば、「愛好家たち *dilettenti*」とするほうが妥当ではないだろうか。「商人たち」という言い方は、ローメルを含め、ジョルダーノによる贋作の所有者がそれらを別の蒐集家や画商と売買していたことを示唆するように思われる。

画商としてのローメルの活動を直接的に裏づける史料は確認されていないが、ローメルは他の画商や蒐集家に作品を取引する画商でもあったと考えられる。たとえば、1630年代のローメル・コレクションに含まれた絵画作品のうち、ダーフィット・デ・

¹¹⁷ BASSEGODA 2002, 143.

¹¹⁸ モンテレイ伯の庇護下にあったリベラは《アポロとマルシュアス》(1637年)や《竈から生還する聖ヤヌアリウス》(1643-1646年)など、1637年頃の作品でローマ風の盛期バロックの鮮やかな色彩をとり入れている。ランフランコやドメニキーノのナポリ作品に触発された面もあるだろうが、モンテレイ伯が預かっていたティツィアーノ作品をリベラが知らなかったわけではないだろう。また、模写ではないが、モンテレイ伯とかかわりのあったアニエッロ・ファルコーネやアンドレア・デ・レオーネなどのナポリの画家たちも、ティツィアーノの神話画群とそれを模倣したプッサンやアルバーニの作品を研究し、神話やローマ史の主題の作品を制作している。FARINA 2007

ハーンやスパダリーノなどによる 10 点以上の作品が、ヴェネツィアの商人ジョヴァン・アンドレア・ルマガの財産目録(1677 年)に確認されている¹¹⁹。ルマガはヴェネツィア・ナポリ間で活動したロンバルディア出身の商人で、遅くとも 1642 年にはローメルと取引をもっていた。ルマガは 1648 年にナポリに滞在しており、このときにローメルからなんらかのかたちで作品を入手したのかもしれない。

ローメルが画商として同時代の蒐集家の関心のありかを熟知していたことは疑いない。ナポリの都市案内書『都市ナポリの美、古代、驚異にかんする消息』(1692 年)の著者カルロ・チェラーノによると、ローメルはナポリの人文主義者ベルナルディーノ・ロータの邸宅の改修に際して取りはずされたポリドーロ・ダ・カラヴァッジョの天井装飾用パネルを手に入れたが、そのうち 12 点を自分の手元に置き、その他をフランドルに送ったという¹²⁰。フランドルに送られた作品の行方は定かではないが、ローメルの手元に残った作品の一部については消息が確認されている。1636 年、アランデル伯トマス・ハワードの代理人がローメルから 9 点のポリドーロ作品を獲得し、その翌年にこれらの作品はイングランド王チャールズ 1 世のコレクションに入った。ラファエッロの弟子ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョはナポリ、シチリアで活動したために、17 世紀ナポリでは同地を代表するいにしえの巨匠と見なされていた。著名な人文主義者の邸宅に由来するポリドーロの板絵はまさにナポリならではの 16 世紀絵画であり、国内外の蒐集家の関心を惹いたことだろう。

同じくチェラーノによれば、ローメルはリベラの弟子バルトロメオ・パッサンテの作品を数多く所有し、フランドルに送ったとされる¹²¹。リベラに作品制作を依頼した記録は確認されていないが、1630 年代からローメル・コレクションにはスペイン人画家の作品が数多く含まれていた¹²²。同じくチェラーノによれば、パッサンテの作品は当時、「師匠(リベラ)のものと見なされた」ため、オリジナルの稀少性のためにリベラ作品の代用品を求めた蒐集家に需要があったのかもしれない。これらのことから、ローメルがいにしえの巨匠の作品やその追随者の作品を取引していたことはたしかと思われる。当然ながら、これらはいずれもローメルが贋作を商っていたことを証明するものではない。ましてや、「作風」模倣の作品が贋作として流通していたことを裏づけるものでもない。それでも、「作風」模倣作品が、いにしえの巨匠の作品や追随者の作品とともに国外の蒐集家に譲渡・売却された可能性は考慮しておこう。

¹¹⁹ BOREAN / CECCHINI 2002; MORETTI 2005

¹²⁰ CELANO 1692, vol. 3, pp. 76-77.

¹²¹ *Ibid.*, vol.5, pp. 35-36.

¹²² 前章を参照。

実のところ、17 世紀ナポリでは「絵画転売屋 *rivenditore di quadri*」とよばれる人々が活動していた¹²³。「絵画転売屋」とは、工房ないし所有者から絵画作品を買い取り、邸宅の装飾を求める者や蒐集家に売却した人々である。17 世紀ローマ、ナポリでは多くの「絵画転売屋」が活動し、そのなかには自身も画家である者も少なくなかった。マーシャルによると、聖ルカ・アカデミーを中心に芸術の高貴さを主張する画家や批評家が影響力をもった 17 世紀ローマでは、画家による絵画転売は作品の価値を損なう行為として批判される傾向にあったという¹²⁴。一方で、イタリアの他都市に比べて人文主義的芸術観の浸透が遅れ、聖ルカ・アカデミーに類する芸術家によるアカデミーがまだ存在しなかったナポリでは、画家による絵画転売の伝統が根強く、画家と「絵画転売屋」との共存が続いていた。

ジョルダーノはリベラやコルトーナのような著名な画家の工房では活動しなかったと考えられ、おそらくは「絵画転売屋」に近い環境で自己形成し、活動した。実際、ジョルダーノはみずからガラス画を教授したカルロ・デッラ・トッレなる「絵画転売屋」と 1680 年代まで取引をもっていた¹²⁵。また、ジョルダーノは祭壇画の修復や蒐集家の遺産の財産目録の作成など、まさに「絵画転売屋」が請け負った仕事を後年も続けている。目利きであることが求められる修復や財産目録という仕事がジョルダーノに依頼されたのは彼の「作風」模倣の名声と無関係ではないだろう。しかし、その「作風」模倣の技術は、作品の商品としての価値を判断し、所有者や購入希望者と取引する「絵画転売屋」のいる環境でこそ育まれたと考えられるのだ。

ジョルダーノと「絵画転売屋」たちとの関係は、1660 年代にはすでに強固なものになっていた。残念ながら、それ以前の状況を裏付ける史料は確認されていない。前章で見た「報告」をはじめとする伝記に信を置くならば、1650 年代にジョルダーノ作品の売買を担ったのはその父アントニオだったかもしれない。

もっとも筆者は「絵画転売屋」が贋作商人であったと言っているのではない。ここで強調したいのは、帰属が曖昧な作品や複製が当たり前のように流通する中古画市場が 17 世紀ナポリにあったこと、そしてジョルダーノがそのような環境に身を置いていたということだ。前節で述べたように、1630 年代以降、ナポリはスペイン王への贈り物として 16 世紀イタリア絵画をみずから差し出す供給地であるとともに、他都市からスペイン王に贈られる 16 世紀イタリア絵画を一時的に預かるハブ港でもあった。ジョルダーノをはじめ、ナポリの画家たちはそのような環境下でいにしえの巨匠を参照し、模写やその他の模倣作品を制作していたのだ。

¹²³ MARSHALL 2000

¹²⁴ MARSHALL 2016, pp. 89-123.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 125-139.

こうした環境で制作された後世の画家による習作や複製は、容易にいにしえの巨匠の贋作に姿を変えたことだろう。絵画市場が急速に成長し、都市を飾る絵画がいにしえの巨匠の作品として次々と引き剥がされ国外へ持ち出されていた当時のナポリにおいて、画家や蒐集家の関心がいにしえの巨匠の作品に向かうことは必然だと言えよう。そのような当時のナポリの絵画市場に贋作が入り込む余地は十分にあったにちがいない。

このように 17 世紀ナポリにおいていにしえの巨匠を模倣した作品は、その制作者の意向とは無関係に贋作となりえた。デ・カストロのような「絵画転売屋」がジョルダーノ作品に難色を示したとしても不思議はないだろう。

ここで本節冒頭に引用したデ・カストロの書簡にもう一度目を向けたい。すでに述べたように、この書簡が記された背景には、ジェノヴァ、ローマ在住のフランドル人画家・画商がナポリにもたらした模写や模造品がいにしえの巨匠のオリジナルとして取引されたというスキャンダルがあった。デ・カストロは触れていないが、ローメルはその当事者とされる同郷の画家・画商たちとも取引をもっていた¹²⁶。デ・カストロがルッフォに伝えたスキャンダルの詳細は不明だが、もしかするとローメル自身もなんらかのかたちでかかわっていたのかもしれない。騒動が持ち上がった 1664 年のことではないが、ローメルは 1643 年にイタリアで活動したりエージュ出身の画家グリエルモ・ヴァルスハルトになんらかの模写を複数制作させている¹²⁷。模写の用途は不明だが、ローメルの同胞たちがいにしえの巨匠の作品に由来する模写や模造品をナポリで流通させたことを考慮するならば、ローメルがそれ以前から同様の作品を扱っていたとしても不思議はない。

ローメルが意図して贋作を流通させたかどうかは不明であり、たんに複製絵画を取引していただけなのかもしれない。いずれにせよ、中古画市場に精通していたデ・カストロの書簡から、ジョルダーノ作品が潜在的な贋作として警戒されたこと、当時、ローメルや複数の商人がその流通ルートと想定されたと言えるだろう。

デ・カストロの書簡に信を置くならば、1660 年代前半ナポリではジョルダーノ「作風」模倣の作品は潜在的な贋作として蒐集家に警戒されていたと考えられる。それゆえ、「作風」模倣の作品はこの時点ですでに贋作にはなり得なかったと言えるだろう。

¹²⁶ コルネリス・デ・ヴェールは 1630 年代以降のローメルのビジネス・パートナー、ヤン・ファン・デン・アインデンの甥にあたる。ローメルは少なからぬ作品をデ・ヴェールから手にしたにちがいない。また、アブラハム・ブリューゲルは 1665 年、ローメルのために、古代風建築のある風景画を得意としたヴィヴィアーノ・コダッツィの作品を手配している。ブリューゲルはのちにナポリに移り、ジョルダーノの監督下で人物像をとまなう大画面の静物画を描いている。以下を参照。NAPOLI 2018

¹²⁷ NAPPI 2000, p. 83, n. 231.

それでは、ローメルや他の商人が抱えていたとされる大量のジョルダーノ作品はどこへ行ってしまったのだろうか。

ここで、前章で見た伝記の贋作譚の類型を思い起こしておこう。伝記における卓越した模倣のトポスとしての贋作譚は一般に、主役となる画家が一度は贋作によって目利きの目を欺くことに成功し、事の次第が露見したのちに、改めて卓越した模倣家という称賛を受けるという展開をとる。贋作はそのすべてが露見してはじめて、画家の深い見識と優れた技術のデモンストレーションに変貌した。このような卓越した模倣を讃える批評のしくみを考慮するならば、ローメルや他の画商は贋作と噂された作品、すなわち、潜在的に贋作となり得た作品を「作風」模倣の作品として新たにパッケージ化し、ジョルダーノの模倣の名人芸を端的に示す作例として高度な趣味をもつ蒐集家に売却・譲渡した可能性はないだろうか。次節ではその可能性を示唆する史料をとりあげ、このことを検討する。

第三節 贈り物としての「作風」模倣作品

「フェリア公夫人の遺産の財産目録」(1686年)は、「作風」模倣の作品がジョルダーノの名人芸の証として受容されたことを示す史料のひとつだ。この財産目録は17世紀後半スペインの有力貴族ドン・ペドロ・アントニオ・デ・アラゴン(1611-1690年)の妻アナ・フェルナンデス・デ・コルドバ＝フィゲロア(1608-1679年)の死をうけて作成された¹²⁸。アナ・フェルナンデスの遺産にかかわる財産目録は1679年に一度作成され、このときはスペイン王室付画家ファン・カレーニョとフランシスコ・デ・エレラが絵画作品を査定している。1686年の「フェリア公夫人の遺産の財産目録」はいわばその増補改訂版で、アントニオ・パロミーノが新たに絵画作品の査定者を務めた¹²⁹。

ドン・ペドロはスペインの名門貴族カルドナ家の出身で、兄パスクアル・デ・アラゴン枢機卿(1626-677年)とともにフェリペ4世、カルロス2世の治世下で政治的要職に就いた。とりわけ1660年代中頃から1670年代初頭にかけてドン・ペドロはローマ駐在スペイン大使(1664-1666年)、ナポリ副王(1666-1671年)を歴任し、イタリアにおけるスペイン王の代理人を担っていた。

¹²⁸ 1681年、ドン・ペドロは公証人の立ち合いのもと、イタリア滞在以降に手に入れた絵画や宝石にかんして自身のものと妻のものを分けて扱う旨を言明している。レティシア・デ・フルトスによれば、これはアナ・フェルナンデスの遺言に関係するという。アナ・フェルナンデスは死後、自身の財産を競売にかけ、女子孤児院の設立する旨を夫に言していた。なお、絵画作品がその後、どのように管理・処分されたのかいまだ明らかになっていない。この史料にかんしては以下を参照。DE FRUTOS / SALORT PONS 2002

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 52-53

2002 年にこの史料を公刊したフルトス/サロルト・ボンスも、ドン・ペドロのコレクションに複数の「作風」模倣の作品が含まれたことに着目し、これらの作品がジョルダーノの模倣の名人芸の証として受容されていたことを指摘している¹³⁰。筆者はこの見解に同意しつつも、「作風」模倣の作品がこのように評価されるに至ったのはやはり 1660 年代前半に贋作騒動が持ち上がったためだと考える。というのも、「フェリア公夫人の遺産の財産目録」に記載された「作風」模倣の作品の多くは、ローメルをはじめ、1660 年代前半にジョルダーノと取引のあった人物からドン・ペドロに贈られているからだ。

本節では「フェリア公夫人の遺産の財産目録」を手がかりに、ドン・ペドロの絵画コレクションにおける「作風」模倣の作品の位置を探る。以下では、ドン・ペドロの絵画コレクションの発展にローメルから贈られた絵画作品が大きく貢献したことを確認する。そして、ローメルからの贈り物のなかにジョルダーノの「作風」模倣の作品も含まれていたことの意味を考えたい。

3-1. ドン・ペドロの絵画コレクションの発展

ドン・ペドロ夫妻は、夫のローマ駐在スペイン大使への就任以前から絵画に関心を持っていたにちがいない。というのも、ドン・ペドロは 1649 年の時点でヒエロニムス・ボス帰属の 3 点の作品をはじめ、100 点弱の絵画作品をマドリッド郊外のオルタレサの別荘に配していたためである¹³¹。もっとも、これらの絵画作品はドン・ペドロ夫妻による蒐集の成果というよりも、たんにそれらを調度品として所有されていたものと考えべきだろう。その後、ドン・ペドロ夫妻がスペインにおいてどのように絵画作品を蒐集したのかは定かではない。確実に言えるのは、彼らのコレクションはドン・ペドロのイタリア滞在以降、飛躍的に充実したということだ。1686 年の財産目録には 1100 点にのぼるさまざまな絵画作品が記載されている。そのうち 310 点はドン・ペドロのイタリア滞在以降、夫妻が他のスペイン貴族やイタリアの有力者、画家から贈り物として受け取った作品である¹³²。

贈り物の慣習は 17 世紀スペインの影響下にある外交官・行政官のネットワークの隅々に浸透していた¹³³。すでに触れたように、ローマ駐在スペイン大使やナポリ副王

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 55-56

¹³¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹³² これらの作品は同じく 1686 年に作成された別の財産目録を通じてドン・ペドロか、アナ・フェルナンデスのどちらに対する贈り物なのか、贈り主が誰なのか明記されている。*Ibid.*, pp. 98-110.

¹³³ CARRIÓ-INVERNIZZI 2008; CARRIÓ-INVERNIZZI 2009

を歴任したスペイン貴族は、イタリアの有力者から国王への贈り物を預かる代理人であり、みずからも国王に贈り物を捧げる立場にあった。一方で、ナポリ副王はスペイン王の名のもとにナポリ王国の統治機構を代表する役職であり、ナポリの市民や貴族から贈り物を受け取ることも稀ではなかった。こうした贈与の動機は具体的な見返り、好意や今後の便宜を期待した友好関係の構築と維持など、さまざまである。

ドン・ペドロはナポリ副王の任期中から数多くの絵画作品や調度品を贈り物として得た人物として知られ、そのためにナポリの諸聖堂から優れた絵画や彫刻を奪い去った略奪者として悪名高い。デ・ドミニチは、ドン・ペドロがナポリのサン・ドメニコ・マッジョーレ聖堂にあったティツィアーノ《受胎告知》をスペインに持ち帰り、その代わりにジョルダーノに制作させた模写を聖堂に設置させたと記している。ただし、これは事実とは異なる。さらに言えば、ナポリやその周辺の諸聖堂からルネサンス絵画をスペインに送ったのは歴代のナポリ副王たちであり、ドン・ペドロひとりの責任ではない。17世紀後半以降ナポリで浸透した略奪者としての悪名はドン・ペドロの蒐集活動の実情を表すものではないが、ドン・ペドロ夫妻の絵画コレクションがまさに当時のスペインの外交官・行政官の贈与の慣習によって発展したことはたしかである。

ドン・ペドロ夫妻のコレクションに含まれた 1100 点すべてに言及することは差し控えるが、夫妻が所有していた作品は支持体の点でも主題の点でも多種多様であった。ここではドン・ペドロのコレクションに含まれたナポリ絵画だけ確認しておこう。ドン・ペドロが所有していたナポリの画家の作品は帰属作品を含めて 51 点にのぼる¹³⁴。作家別ではジョルダーノ(帰属作品を含めて 24 点)、アンドレア・ヴァッカーロ(20 点)が突出して多い。これはふたりの画家それぞれの連作が含まれることも関係するが、二人の画家は 1660 年代ナポリを代表する画家であった。そのため、ドン・ペドロのコレクションには同時代で最高のナポリの画家が揃っていたと言えよう。

3-2. ローマからドン・ペドロへの贈り物

ジョルダーノやヴァッカーロの作品にかんしては注文制作のものも含まれるが、さきほど見たナポリ絵画のほとんどの作品はイタリアやスペインの貴族や市民、画家からの贈り物であった。いずれにせよ、ドン・ペドロはこれらの作品を入手するに際してナポリ市内の蒐集家の邸宅や画商のもとへ代理人を送り込み、出物を探したわけではなさそうだ。イタリア滞在中のドン・ペドロにもっとも多く贈り物を用意したのはローマであった¹³⁵。1686 年の財産目録にドン・ペドロ夫妻への贈り物として記載された 310 点のうち 43 点がローマに由来する。ドン・ペドロがこれらの贈り物を

¹³⁴ 「資料 B」を参照。

¹³⁵ DE FRUTOS / SALORT PONS 2002, pp. 56-58.

受け取った正確な時期はわからないが、いずれの作品も 1666 年から 1671 年のナポリ副王の任期中に贈られたものだろう。

ローメルがドン・ペドロに作品を贈ったその都度の動機は不明だが、大筋としてはスペイン王室やナポリ副王府との取引の継続、それまで与えられてきた特権の維持を期待したものと見て間違いないだろう。ドン・ペドロが着任した頃、ローメルは少なくとも 50 年にわたってナポリに住み、事業を展開していた。大口の顧客であるスペイン王室とナポリ副王府との取引を継続させ、特権を維持するためには、数年毎に交代するナポリ副王それぞれと友好的な関係を結ぶ必要があったはずだ。贈り物の政治的な重要性を熟知していたナポリ副王との関係の構築と発展に、絵画作品や調度品は有効な贈り物となったにちがいない。すでにナポリを代表する蒐集家として著名であったローメルがそれを用意したとなれば、なおさらである。

それでは「フェリア公夫人の遺産の財産目録」から、ローメルがドン・ペドロに贈った作品を主題別、画家別に見ていこう。主題別では、やはりと言うべきか、キリスト教主題のものが圧倒的に多く、43 点中 29 点である¹³⁶。キリスト教主題の作品に続いて多いのは 9 点の静物画だ。ほか神話主題が 1 点、古代史にかかわるものが 1 点、主題が十分に特定されていないものが 3 点ある。制作者の名前が示されていない作品では、静物画の多さが目立っている。

ローメルからの贈り物のうち、制作者がはっきりとしている作品は 13 点である。その内訳はリベラとジョルダーノの作品がそれぞれ 3 点、ルーベンス、スタンツィオーネがそれぞれ 2 点、バッサーノ、カラヴァッジョ、ヴァッカーロはそれぞれ 1 点である。ほかにも、バッサーノ作品の模写 1 点、カラヴァッジョ派の作品 2 点、レーニ派の作品 1 点、カラヴァッジョとパルマに帰属の作品が 1 点ずつ贈られている¹³⁷。模倣作品も含めるならば、カラヴァッジョがもっとも多い。また、当然というべきか、ローメルはドン・ペドロのために 17 世紀ナポリを代表する画家たちの作品も満遍なく取り揃えたようだ。カラヴァッジョとその影響を受けた 17 世紀前半ナポリの自然主義の画家たちが存在感を放っている。また、ルーベンス作品はドン・ペドロにおいてきわめて珍しい神話画であるこのように作家名が分かる作品は、17 世紀ナポリで最大規模の絵画コレクションを誇ったローメル“らしい”ヴァリエーションを示している。

ジョルダーノの作品 3 点を確認しよう。正確な時期はわからないが、最初の贈った作品は「聖ミカエル」であった。残る 2 点もいつ頃、ドン・ペドロに贈られたのかは定かではないが、主題とサイズにある程度の共通性を認めることができる。ひとつは

¹³⁶ キリストの生涯にかかわるものが 10 点、聖母マリアや諸聖人にかかわるものが 14 点、旧約聖書にかかわるものが 5 点である。

¹³⁷ 「資料 C」を参照。

「円柱に縛られたキリスト」、そして、もうひとつ「ティツィアーノの模倣によるエッケ・ホモ」だ。

ローメルからの贈り物に「作風」模倣の作品が含まれていることは注目に値する。ローメルがジョルダーノ作品をいつ頃、どのように手に入れたのかは定かではない。しかし、贋作の噂から 10 年と経たないうちにドン・ペドロに贈られた「ティツィアーノの模倣による」作品はもしかすると、デ・カストロに告発された“贋作”のひとつだったかもしれない。

ドン・ペドロはローメルから贈り物としてこの「作風」模倣の作品を受け取った。贈り物はそれが贈られる時点でどのような代物か説明されたにちがいない。当時ジョルダーノはすでにナポリを代表する画家と見なされていた。想像をたくましくするほかないが、作品がローメルからドン・ペドロに贈られた状況を考慮するならば、来歴と帰属が贈り主によって保証されるこうした状況こそが、「作風」模倣の作品をほかならぬジョルダーノ自身の模倣の妙技として捉えることを可能にしたと言えないだろうか。

おわりに

おそらく 1650 年代ではジョルダーノ作品はいにしへの巨匠を騙る贋作として流通し得たのかもしれない。しかし、デ・カストロの書簡が示すように、「作風」模倣作品をとりまく環境は 1660 年頃を境に不可逆的なかたちで変化した。ジョルダーノの「作風」模倣の作品がナポリでいにしへの巨匠の真筆を騙る贋作となり得たのは 1660 年代初頭までとすることができる。そして、この贋作の噂はおそらくジョルダーノの卓越した模倣家としての名声を強化したにちがいない。贋作の噂でジョルダーノとの関係が示唆されるローメルはその後、ジョルダーノの「作風」模倣作品を政治的な贈り物として利用していた。

先行研究では贋作否定派は絵画通を、贋作肯定派は不注意な蒐集家を受容者として想定してきた。しかし、1650 年代から 1660 年代にかけてジョルダーノが身を置いたのはそのどちらにも通じる環境であった。こうした状況下で、作品が贋作となるか模倣の妙技となるかは作品の質や画家の意図の問題ではなく、制作者の見きわめる鑑定眼をもつか、来歴と帰属をよく知る観者の判断の問題と言えるだろう。

第二章 新キリスト教徒の国際的ネットワーク

はじめに

1660 年代前半はジョルダーノの画業においてひとつの転機となった時期と考えられる。この頃、ジョルダーノはナポリに住む外国人商人を通じて作品をヴェネツィアに送っている。その後、ヴェネツィアはジョルダーノが多くの顧客を抱える都市のひとつとなった。本章でとりあげる《聖母子と煉獄の魂》(図 4-1)はジョルダーノがヴェネツィアの注文主のために制作した最初期の作品と考えられる。

本作品は現在、サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂のヴェンドラミン礼拝堂の祭壇に設置されている¹³⁸。ジョルダーノ作品は、遅くとも 1684 年には同所に配置されていたことが知られるが、正確な設置時期、注文主、制作状況を裏づける史料はいまだに発見されていない。しかし、フィレンツェ国立図書館所蔵の逸名の著者による手稿「著名な画家ルカ・ジョルダーノの生涯にかんする報告」(以下:「報告」、1681 年)ではヴェネツィアを拠点とした貿易商アゴスティーノ・フォンセカ(1614-1681 年)がジョルダーノの「聖母子と煉獄の魂」を所有していたと伝えられる¹³⁹。

デ・ヴィートは「報告」の記述をもとにフォンセカを本作品の最初の所有者と見なし、制作年代・場所を 1660 年代前半ナポリとする見解を提示している¹⁴⁰。以下で詳しく検討するが、デ・ヴィートの見解はある程度妥当なものだ。問題はデ・ヴィートの解釈が 18 世紀の伝記の記述を十分に脱神話化できていないことにある。デ・ヴィートとともにスカヴィッツィも 18 世紀の伝記の記述をもとに、フォンセカがジョルダーノ《聖母子と煉獄の魂》をリベラの作として所有していた可能性を主張している¹⁴¹。さらにデ・ヴィートによれば、フォンセカはジョルダーノのリベラ風の贋作の被害者であったが、後に画家の妙技にほれ込み、ヴェネツィアにおける最初期に庇護者になったという。

ジョルダーノ作品にはリベラの偽の署名をもつものが数点確認されている¹⁴²。また、史料の読解からフォンセカはジョルダーノの「リベラ風」作品を何点か所有していたと考えられる。しかし、以下で示すように、フォンセカはリベラのオリジナルと信じ

¹³⁸ サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂は当時のヴェネツィア総大司教座聖堂で、ヴェンドラミン礼拝堂はその北側翼廊に位置する 17 世紀初頭ヴェネツィアの総大主教フランチェスコ・ヴェンドラミンに捧げられた同礼拝堂の設計はバルダッサレ・ロンゲーナ(1598-1682 年)によるもので、建造は 1654 年にはじまった。

¹³⁹ DE VITO / SCAVIZZI 2012, p. 147.

¹⁴⁰ DE VITO 1991

¹⁴¹ DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 122-123, 126-129.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 116-117, 123.

でジョルダーノ作品を持っていたとは考えにくい。というのもフォンセカは濃密な信頼関係によって結ばれた代理人からジョルダーノ作品を得ていたからだ。

筆者は、2012 年以来、ナポリ銀行歴史文書館で行ってきた調査によってジョルダーノへの支払いの記録を新たに発見した（資料 D）。そのなかにはフォンセカのために制作された作品に関連する記録も含まれている。本章は関連する支払い記録の読解を通して 1660 年代前半のフォンセカとジョルダーノの関係を捉えなおし、『聖母子と煉獄の魂』の制作状況を探るものである。200 年代後半以降、ルスピオの研究によってフォンセカが 17 世紀ヴェネツィアにおける「新キリスト教徒 cristiano nuevo」と呼ばれるスペイン、ポルトガル出身の改宗ユダヤ人社会の有力者であったことが明らかにされた¹⁴³。こうした歴史学の研究成果と、ジョルダーノへの支払い記録の考察で浮かび上がるスペイン、ヴェネツィア、ナポリを結ぶ新キリスト教徒の人脈は、先行研究においてフォンセカに付与されてきたイメージを覆すものとなるはずである。

第一節では『聖母子と煉獄の魂』の様式的・図像学的特徴を確認したのち、本作品にかんする先行研究を概観する。つぎにフォンセカと『聖母子と煉獄の魂』を関連づける伝記の記述を見なおすことで、先行研究がフォンセカに付与してきたイメージの問題点を指摘する。そして、ナポリ・ヴェネツィア間の新キリスト教徒の強固な絆で結ばれたフォンセカがジョルダーノ作品を他の画家の作品と勘違いして入手するようなことが起こり得なかったことを明らかにし、新出資料から『聖母子と煉獄の魂』の制作状況を再考する。以上によって、『聖母子と煉獄の魂』の制作状況にかんするデ・ヴィートの仮説を批判的に補完し、ジョルダーノのヴェネツィア進出の足がかりとなったフォンセカとジョルダーノの関係について新たな見解を提示する。

第一節 ヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》の制作年代

本節ではヴェンドラミン礼拝堂のジョルダーノ作品『聖母子と煉獄の魂』の作品の特徴を把握し、先行研究における制作年代にかんする議論を確認しよう。

1-1. 作品について

まず、作品について詳しく見てみよう¹⁴⁴。湧き出した白く厚い雲が縦長の画面を上下に分ける境界をなし、上方には聖母子の顕現、下方には煉獄の魂が表されている。青いマントに赤い衣を身にまとったマリアは、幼子イエスとともに、黄金色の大気に満たされた天上の世界から降りてゆく。左腕にイエスを抱える聖母は白い雲の玉座に

¹⁴³ RUSPIO 2007; RUSPIO 2013

¹⁴⁴ FERRARI / SCAVIZZI 1992, vol. 1., p.50.

腰かけ、その頭上を舞う天使たちから冠を授けられようとしている。白い衣を身に着けた幼子イエスは聖母にひしとしがみつ、煉獄の光景に恐れを抱いているかのようだ。聖母は右手に持ったスカプラリオ（略肩衣）を下方に差し出しつつ、まなざしによって観者の注意を喚起する。雲の玉座の下には仄暗い煉獄が広がり、その浄火に包まれた裸体の男女の魂たちが顕現した聖母子に祈りを捧げている。天上の世界を描出す瑞々しい色彩には 16 世紀ヴェネツィア派に学んだ盛期バロックの画家たちの影響を認めることができるだろう。画面上方の光に満ちた天上の世界と強烈なコントラストをなす仄暗い画面下方を占める煉獄の情景は、リベラの自然主義にたいする深い理解をうかがわせる。

煉獄はカトリックの信仰において生前、地獄行きに値する罪を犯していないが、天国にふさわしいというわけでもない人々の魂が向かう場所である¹⁴⁵。そこで魂は浄罪の業火のなかで苦悶し、赦しの時を待つ。浄罪のために魂が炎に包まれる時間は、生者による死者のための祈りによって短くなるとされた。煉獄の図像はこの思想が教義化され、普及した中世には「最後の審判」と関連づけられたが、芸術作品において積極的に主題化されるのは 16 世紀後半以降、カトリックの諸国でのことである¹⁴⁶。煉獄の存在を再確認する決議を出したトレント公会議以降、煉獄で苦悶する魂とその浄罪をとりなすマリア、諸聖人、祈念する生者のイメージはしばしば、カトリシズムに満たされた形象としてあらわれる。とりわけ、イエズス会は理論書と芸術作品を介して煉獄の存在を強調し、その擁護と喧伝に力を注いだ。

ジョルダーノ作品もそのようなトレント公会議以降の煉獄図像のひとつに数えられる。しかし、それは煉獄の思想の浸透を目指す聖職者の神学的な議論の可視化したものというよりも、煉獄における魂の浄罪の可能性を信じる一般信徒のための祈念画と言えよう。垂直性が強調された構図をもつ本作品において主題化されているのは、天上より顕現し、煉獄の魂を慰める聖母と、それに呼応して聖母を仰ぎ、祈りを捧げる煉獄の魂との直接的なコミュニケーションである。ここで重要となるのはマリアの右手にもつスカプラリオだ。スカプラリオをもつマリアの姿は「カルメル山の聖母」と呼ばれる図像に依拠し、13 世紀のカルメル会総長サイモン・ストックの幻視に由来する。その幻視ではサイモン・ストックの前に聖母が現れ、彼にスカプラリオを渡し、臨終のときにこれを身につけることで永遠の業火を回避できると語ったとされる¹⁴⁷。ジョルダーノ作品とカルメル会との関係は定かではないが、「カルメル山の聖母」と煉獄の情景が結びついた本作品の主題が死者の魂の安寧であることは疑いない。

煉獄の魂の図像表現は 17 世紀ナポリで広く普及していた。とりわけジョルダーノが

¹⁴⁵ LE GOFF 1981

¹⁴⁶ MÂLE 1932; 木村 1997 年; FERRARIS 2016, pp. 113-131.

¹⁴⁷ 東京 2015 年、68-69 頁

本作品を制作したと考えられる 1660 年代前半は、1656 年にナポリを襲ったペストからの復興期にあたり、ペスト犠牲者を弔う目的で煉獄の魂の図像表現を取り入れた作品への関心が高まっていた。1660 年にはジョルダーノのライバル画家アンドレア・ヴァッカードがナポリ、サンタ・マリア・デル・ピアント聖堂の主祭壇画として《キリストに煉獄の魂をとりなす聖母マリア》(図 4-2)を制作している¹⁴⁸。ピアント聖堂は 1656 年のペストの沈静化を記念するために、多くの犠牲者が埋葬されたグロッタ・デッリ・スポルテリオーニの近くに建造された。ジョルダーノも 1660 年代初頭に同聖堂のために 2 枚の祭壇画を制作している¹⁴⁹。ジョルダーノがこの図像をよく知っていたことはたしかである。

「聖母子と煉獄の魂」を主題とするジョルダーノ作品は本作品のほかに現在、2 点確認されている。ひとつはヒューストンのサラ・キャンベル・ブラファード財団(図 4-3)、もうひとつはベルギー、ナミュール州の町ボシエールのノートルダム聖堂(図 4-4)にある¹⁵⁰。カンヴァスの形状、構図、人物像の身振りなど、ヒューストン作品とボシエール作品との類似性は顕著だ。ヴェネツィアの作品(312×129cm)は様式的な観点からヒューストン(207×155cm)とボシエール(200.5×168.9cm)の作品に先行する作例と考えられている¹⁵¹。

1-2. 先行研究

《聖母子と煉獄の魂》の制作時期と場所の議論に先鞭をつけたアルスランは本作品の制作状況を 1650 年頃、ヴェネツィアに位置づけた¹⁵²。その根拠となったのはリベラ風の自然主義の流れを汲む本作品の様式的特徴にくわえ、ナポリの伝記作家デ・ドミニチの「ジョルダーノ伝」である。繰り返すようだが、デ・ドミニチの「ジョルダーノ伝」は複数存在し、版によってジョルダーノという画家のイメージの捉え方はやや異なっている。それでも形成期にかんするデ・ドミニチの見解はおおむね一貫していると言ってよい。デ・ドミニチの考えるジョルダーノの様式形成の物語は次のとおりである。

ナポリでリベラに弟子入りし、ローマでコルトーナから彩色を学んだジョルダーノ

¹⁴⁸ TUCK-SCALA 2012, pp. 100-105.

¹⁴⁹ WETHEY 1967

¹⁵⁰ FERRARI / SCAVIZZI 1992, vol. 1., p.50. ボシエールの作品については以下を参照。

CARLIER 2006 Carlier, Cécile. "Une oeuvre inédite de Luca Giordano, bijoux de l'église de Bossière: le peinture dans l'histoire de l'art", In *Ricerche sul '600 napoletano*. Napoli: Electa Napoli, 2006, pp. 139-145.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵² ARSLAN 1938

はヴェネツィアを目指した。それはコルトーナの勧めにしたがってヴェロネーゼを筆頭に 16 世紀ヴェネツィア絵画を学ぶためであった。ヴェネツィアに到着後、ジョルダーノは 16 世紀ヴェネツィア派の作品を研究し、とりわけヴェロネーゼの構図を熱心に学んだ。こうして若きナポリ人画家は「ピエトロ・ダ・コルトーナの彩色とヴェロネーゼの構図を結びつけた新しい作風」を獲得し、帰郷した。デ・ドミニチはこの自己形成の旅を 1655 年以前のものと考えていた¹⁵³。

デ・ドミニチの「ジョルダーノ伝」ではリベラへの言及はほとんど見られない。とりわけジョルダーノ作品におけるリベラの影響のかんする言及は皆無と言っていい。しかし、デ・ドミニチが記した最初のヴェネツィア旅行はジョルダーノのヴェネツィアにある/あったジョルダーノ作品、「リベラ風」作品の制作年代の議論において長らく参照点となってきた。ヴェンドラミン礼拝堂の祭壇画《聖母子と煉獄の魂》の制作年代もアルスランによって 1650 年代前半に位置づけられ、この説は長らく多くの研究者に支持されてきた¹⁵⁴。

それにたいして、デ・ヴィートは 1660 年代から 1680 年代に出版されたヴェネツィアの都市案内書を再読し、1663 年の段階でヴェンドラミン礼拝堂が未完成であったこと、1684 年まで同礼拝堂にかんする記述にジョルダーノ作品への言及が見られないことを明らかにした¹⁵⁵。実際、1660 年代に入ってもなお未完成であったヴェネツィアの司教座聖堂の礼拝堂を飾る予定の祭壇画が 1650 年代初頭の時点で駆け出しの外国人画家ジョルダーノに注文され、完成していたとは考えにくい。このことから定説化していたアルスランの見解をもはや支持することはできない。

すでに述べたように、デ・ヴィートは《聖母子と煉獄の魂》をフォンセカが所有していた作品と見なし、その制作状況を 1660 年代前半のナポリに位置づけている。デ・ヴィートが根拠とするのは、1681 年に作成されたジョルダーノの伝記草稿「報告」と、18 世紀フィレンツェの文筆家フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチ（以下：バルディヌッチ（子））の手稿「ルカ・ジョルダーノ伝」（以下：「ジョルダーノ伝」、1710-1726 年頃）というふたつの伝記である¹⁵⁶。

¹⁵³ サンタ・ブリジダ聖堂の祭壇画《子どもたちを救済するバーリの聖ニコラウス》(1655 年)が基準となる。デ・ドミニチは同作品を 1655 年の作と把握しており、その「ヴェロネーゼの作風」を見ていた。また、先行研究ではリベラの没年(1652 年)がヴェネツィア旅行の時期と関連づけられてきた。

¹⁵⁴ BOLOGNA 1958, p. 34; GRISERI 1961, p. 434; FERRARI / SCAVIZZI 1966, p. 28.

¹⁵⁵ DE VITO 1991, pp.38-39.

¹⁵⁶ 『報告』については以下を参照。DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp.146-147. フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチの「ジョルダーノ伝」については以下も参照。BALDINUCCI 1980-1981, vol. 2., pp. 415-460.本章ではフィリッポ・バルディヌッチ (1624-

「報告」によると、フォンセカはヴェネツィアを訪れたジョルダーノを自身の邸宅で数か月に渡って受け入れた人物で、「聖母子と煉獄の魂」を所有していたという¹⁵⁷。デ・ヴィートの研究から、このヴェネツィア滞在は1664年頃のことと考えられる¹⁵⁸。ナッピによって公刊されたナポリ歴史文書館の所蔵史料は、1660年前半ジョルダーノが当時ナポリにあった複数の銀行を通じてさまざまな人物から作品代金を受けとったことを示している¹⁵⁹。支払い記録によれば、ジョルダーノはこの時期、「リベラの模倣による2枚の絵画」を含む、複数の作品をフォンセカのために制作していた。また、1664年4月から9月まで確実にジョルダーノは資産の管理を父アントニオに託しており、自身があらためて注文主から作品を受け取りはじめるのは1665年7月のことであった¹⁶⁰。アントニオに資産の管理を託していた正確な時期は不明だが、1664年4月から1665年7月にかけてジョルダーノがナポリを一時的に離れていたと考えられる。この支払い記録の空白期間に先立ってジョルダーノはフォンセカのために作品を制作していたため、1664年頃にジョルダーノはヴェネツィアに滞在していた可能性が高いというわけだ。バルディヌッチ（子）もジョルダーノが1665年にイタリア各地を旅行し、ヴェネツィアにも訪れたと記している¹⁶¹。正確な時期は不明ながら、こうした史料の解釈からジョルダーノが1660年代中頃にヴェネツィアに滞在したと考えていいだろう。

1664年頃のジョルダーノのヴェネツィア滞在は、デ・ヴィートの論考以降の研究においておおむね支持されているが《聖母子と煉獄の魂》の制作状況にかんしては異論もある。フェラーリは基本的にはデ・ヴィートの見解を支持しつつも、本作品の制作状況を1665年頃、ヴェネツィア滞在時と想定している¹⁶²。フェラーリはさらにフォンセカが所有した作品は、ヴェンドラミン礼拝堂を飾る本作品ではなく、現在ヒューストンにある同主題の作例であった可能性を指摘している¹⁶³。ヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》とフォンセカの関係を裏づける直接的な史料は現在確認されていない。しかし、ヴェンドラミン礼拝堂に設置されたジョルダーノ作品への最初の言及は1684年であることから、ヴェネツィアの《聖母子と煉獄の魂》が1681年に没したフォンセカの遺産に由来する可能性は考慮したいところだ¹⁶⁴。現状ではやはり、ヴ

1697年）との混同を避けるため、フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチについては「バルディヌッチ（子）」と表記する。

¹⁵⁷ DE VITO / SCAVIZZI 2012, p. 147.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 122-123.

¹⁵⁹ NAPPI 1991

¹⁶⁰ DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 122-123.

¹⁶¹ BALDINUCCI 1980-1981, p. 426.

¹⁶² FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 50, 278.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 278-279.

¹⁶⁴ DE VITO 1991, pp. 38-39.

エンドラミン礼拝堂の作品をフォンセカが所有していたものと見なすデ・ヴィートの仮説が有力と言える。

第二節 伝記における「聖母子と煉獄の魂」

ここまでヴェネツィアの《聖母子と煉獄の魂》をめぐる先行研究を概観してきた。筆者は、フォンセカのために 1660 年代前半、ナポリで制作されたとするデ・ヴィートの見解を支持している。デ・ヴィートの議論における問題点は、18 世紀の伝記を鵜呑みにするかたちでジョルダーノとフォンセカの関係をつまえていることにある。デ・ヴィートは「報告」とバルディヌッチ(子)「ジョルダーノ伝」を結びつけ、フォンセカを「聖母子と煉獄の魂」をジョルダーノ作品と知らずにリベラの作と勘違いしていた蒐集家と見なしている。以下では、「報告」と「ジョルダーノ伝」の記述を再読し、デ・ヴィートの解釈の問題点を指摘する。

2-1. 「報告」

「報告」の記述から確認しよう。すでに述べたように、「報告」によると、フォンセカはヴェネツィアを訪れたジョルダーノを自宅に住ませただけでなく、「聖母子と煉獄の魂」の所有者でもあった。

「ジョルダーノは、単身でロンバルディアに旅行し、ヴェネツィアでフォンセガ侯〔原文ママ〕の邸宅に何か月ももてなされ、作品を制作した。油彩の秀作は無数にある。なかでも優れているのは、スペインに送られた大きな絵画 16 点である。国王の注文でエル・エスコリアルルのサン・ロレンソ王立修道院のために制作されたこれらの作品では、グイード、ティントレット、ヴェロネーゼ、スパニョレットの作風が使い分けられている。ほかにもサンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂の 3 枚の祭壇画があり、1 枚 22 パルモの大きさである。そして、先述のフォンセガ侯の手元にある「聖母子と煉獄の魂」を描いた大きな作品がある¹⁶⁵。」

ジョルダーノに捧げられた最初の伝記において「フォンセガ侯の『聖母子と煉獄の魂』」は、それまでの画家のキャリアを代表する油彩画のひとつと見なされている。ここで挙げられているほかの油彩画はいずれも「作風」模倣作品だ。スペイン王の注文で制作されたという「グイード、ティントレット、ヴェロネーゼ、スパニョレットの作風」による「大きな絵画 16 枚」の消息は確認されていないが、1667 年の時点でジョルダ

¹⁶⁵ DE VITO / SCAVIZZI 2012, p.147.

ーノはスペイン王室周辺で古今さまざまな画家の「作風」模倣に長けた画家と見なされていた¹⁶⁶。そのため、ジョルダーノの「作風」模倣作品が 1660 年代中頃までにスペイン王室周辺にもたらされていたことは疑いない。

ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルUTE聖堂を飾る 3 点の祭壇画《聖母被昇天》、《マリアの誕生》、《マリアの神殿奉献》は 1667 年から 1670 年にかけてナポリで制作され、ヴェネツィアに送られたと考えられている¹⁶⁷。当時ヴェネツィア共和国が主導した国家的記念碑であるサルUTE聖堂を飾るこれらの祭壇画は当時イタリアでもっともよく知られたジョルダーノ作品であった。17 世紀ヴェネツィアの批評家マルコ・ボスキーニは、『ヴェネツィア絵画の豊かな鉱脈』（1674 年）においてこれらを制作したジョルダーノを 16 世紀ヴェネツィア派の流れを汲む支流として高く評価している¹⁶⁸。

ここまで見てきたように、フォンセカの「聖母子と煉獄の魂」とともに挙げられた作品にはふたつの特徴がある。まずは「作風」模倣の作品であること。そして、強大な世俗権力の監督下にある宗教施設のために制作されたことだ。「聖母子と煉獄の魂」があくまでもフォンセカという個人のための作品であることを考慮するならば、この作品が当時格別の注目を集めていたことを窺い知ることができる。こうした同時代の評価もまた、ヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》はかつてフォンセカのもとにあったことを示唆するだろう。

2-2. バルディヌッチ(子)「ジョルダーノ伝」

次に、バルディヌッチ(子)による「ジョルダーノ伝」の記述を見てみよう。17 世紀を代表する目利きを父にもつバルディヌッチ(子)は、ヴェネツィアの「とある貴紳 un nobil Signore」の邸宅にあったというジョルダーノの「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」にかんして以下のように伝えている。

「ナポリの画家、建築家のピエトロ・デル・ポーはヴェネツィアを訪れたときに、この高貴な都市のギャラリーと美しい絵画を見て、堪能した。彼は同じ目的のためにとある貴紳の邸宅に行った。そのギャラリーには貴重な絵画が豊富にあったが、ピエトロの目をすぐさま奪ったのは祭壇用のきわめて優雅な大きな絵画であった。そこには、イエス・キリストと聖母、煉獄の魂が見られる。ピエトロはナポリでルカ・ジョルダーノがこの作品を描くところを見ていた。ピエトロは知らないふりをして、絵の持ち

¹⁶⁶ DE LOS SANTOS 1667, fol. 101.

¹⁶⁷ サルUTE聖堂の祭壇画については本論文第三部第二章で詳しく論じる。

¹⁶⁸ BOSCHINI 1674, sestier di dorsoduro, pp. 26-27.

主にこの美しい作品は誰の手によるものかと尋ねた。持ち主はふたりのヴェネツィア人画家とふたりの外国人画家を前に、これはスパニョレットによるものだと答えた。持ち主の言ったことに同意して、ふたりの外国人画家はこれまでに見たこの巨匠の作品のなかで、もっとも美しいもののひとつだと言い添えた。それを聞いたピエトロは微笑み、4人の画家たちとともに邸宅を後にした。そして、彼は4人にたいして驚嘆の色を隠さず、尋常ではない喜びようで秘密を明かした。こうして、ピエトロは当代の画匠たちや多くの愛好家たちが軽々しく下す判断がいかに信用ならないものであり、偽りであるのかを知らしめたのだ¹⁶⁹。」

バルディヌッチ(子)はデ・ドミニチからジョルダーノの「作風」模倣にかんする逸話を複数知っていた¹⁷⁰。しかし、ここで引用した「とある貴紳」の逸話はバルディヌッチ(子)に固有のものだ。その典拠は特定されておらず、真偽を確定することはむずかしい。ここで注目したいのは、「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」が、スパニョレット、すなわちリベラと関連づけられていることだ。

バルディヌッチ(子)はヴェネツィアにあったジョルダーノ作品に強い関心を示しているが、その多くは「リベラの作風 *maniera dello Spagnoletto*」であった。すでに述べたように、18世紀ナポリの伝記作家デ・ドミニチは複数のジョルダーノ伝を残したにもかかわらず、「リベラの作風」によるジョルダーノ作品にはまったくと言っていいほど言及していない。そのため、「リベラの作風」の作品を複数とりあげていることは、ジョルダーノの伝記作家バルディヌッチ(子)の大きな特徴と言える。こうした情報はおそらく18世紀ヴェネツィアのコレクション事情に精通した協力者から得られたものだろう。ヴェネツィアのルマガ邸の「見事に模倣されたりベラの作風による改悛のマグダラのマリア」への言及はその一例である¹⁷¹。ルマガなる人物は実在する。ヴェネツィアに居を構えた商人ジョヴァンニ・アンドレア・ルマガ(1607-1672年)はジョルダーノ作品を所有していた人物で、1677年に作成されたルマガ家の財産目録には「哲学者の半身像」や「等身大のセバスティアヌス」など、「リベラの作風」にちがいない複数のジョルダーノ作品が登録されている¹⁷²。ヴェネツィアにおけるルマガ家の消息は18世紀中頃にも確認されている。そのため、バルディヌッチ(子)の18世紀ヴェネツィアの個人蒐集家にかんする記述はある程度証言的な価値をもつと言えるだろう。

もっとも「とある貴紳」の逸話は17世紀の話であり、ルマガ家のコレクションにつ

¹⁶⁹ BALDINUCCI 1980-1981, vol. 2, p. 422.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 420-422, 427.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 427.

¹⁷² BOREAN / CECCHINI 2002

いてある程度正確に伝えていることはこの逸話の信憑性を高める理由にはならないだろう。残念ながら、この逸話の主演というべきピエトロ・デル・ポー（1610-1692 年）のヴェネツィア滞在は他の史料では確認されていない。そのため、現状では「とある貴紳」の逸話の真偽は不明と言わざるをえない。

2-3. フォンセカは「とある貴紳」か

ここまで「報告」と「ジョルダーノ伝」それぞれの記述を確認した。問題となるのは、「聖母子と煉獄の魂」を所有していたフォンセカと、バルディヌッチ(子)が伝える「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」をリベラ作と勘違いしてたという「とある貴紳」が同一人物か否かである。「ジョルダーノ伝」執筆にあたって、バルディヌッチ(子)が逸名の手稿「報告」を参照したことは疑いない。「報告」の所有者は彼の父フィリッポであったため、バルディヌッチ(子)はそれを容易に見ることができたに違いないからである。デ・ヴィートはふたつの伝記の関連性から両者を同一人物と見なしている。しかし、「とある貴紳」とフォンセカを同一人物と見なすとするならば、バルディヌッチ(子)はあえて、「報告」で示されたフォンセカという所有者の名前を伏せたことになるだろう。すでに確認したように、バルディヌッチ(子)はルマガ家のように、ジョルダーノ作品を所有していたヴェネツィアの蒐集家たちについて紹介していることから、フォンセカの名前をあえて伏せる理由はないように思われる。フォンセカは 1681 年に没していることから、彼に遠慮する必要もなかったはずだ。

すでに述べたように、「とある貴紳」の逸話はバルディヌッチ(子)の伝記に固有のエピソードである。バルディヌッチ(子)には 18 世紀ヴェネツィアのコレクション事情に精通した協力者がいたと考えられるため、この逸話にもなんらかの情報源があったのかもしれない。しかし、「とある貴紳」の逸話はジョルダーノの「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」という作品の所在を明らかにするものではない。一方で、この逸話は「作風」模倣の妙技の証明というよりも、「当代の画匠たちや多くの愛好家たちが軽々しく下す判断がいかに信用ならないものであり、偽りであるのかを知らしめ」るものとして位置づけられている。「とある貴紳の逸話」はいわば読者への箴言として機能するだろう。バルディヌッチ(子)の伝記における同様の「作風」模倣にかんする逸話では、デ・ドミニチという典拠があるためか、こうした特徴は見られない。蒐集家や芸術家の振る舞いに苦言を呈する「とある貴紳」の逸話の機能に着目するならば、バルディヌッチ(子)が「報告」の記述を誇張して教訓譚に変えてしまった可能性も否定できない。

これらのことから、筆者はジョルダーノ作品をリベラの作と勘違いした「とある貴紳」を、「聖母子と煉獄の魂」を所有したフォンセカと同一視するデ・ヴィートの解釈

は説得力に欠けると判断した。もっともふたつの伝記に、質の高い「煉獄の魂」をと
もなう聖母子像が表れることは考慮されるべきだろう。いずれにせよ、ふたつの伝記
の記述の解釈からこの問題を明らかにすることはむずかしい。そのため、以下ではジ
ョルダーノとフォンセカの関係性を同時代の史料から再考し、この問題についてあらた
めて検討しよう。

第三節 新キリスト教徒の国際的ネットワーク

伝記の比較にもとづいてデ・ヴィートが提示した"見る目のない"蒐集家としてのフ
ォンセカのイメージは、ジョルダーノ作品の来歴や同時代の受容状況にかんする研究
に少なからぬ影響を与えている。ジョルダーノは1662年、フォンセカのために「バル
トロマイ」と「十字架のアンデレ」という2作品を制作したことが知られる¹⁷³。主題
と1660年代という制作年代から、これらの作品はおそらくテネブリズムを特徴とす
る「リベラの作風」の聖人像か殉教図だったにちがいない。デ・ヴィートは、この2点
のうち、「十字架のアンデレ」を《聖アンデレの十字架降架》(図4-5)と関連づけてい
る¹⁷⁴。リベラの偽の署名と、1644年という偽の年記をもつミュンヘンの作品への同定
の根拠はバルディヌッチ(子)の伝記に登場するヴェネツィアの「とある貴紳」の"見
る目のなさ"にほかならない。また、スカヴィッツィはフォンセカを「詐欺に憤怒する
よりも、それに魅了され、スペイン人リベラの様式による複数の作品をジョルダーノ
に注文し、自身の邸宅に送らせた」人物と見なしている¹⁷⁵。しかし、贋作を掴まされて
もジョルダーノを庇護し続けた蒐集家というフォンセカ像は、18世紀の伝記作家たち
が異口同音に綴った贋作譚の投影にほかならない。

実際、ミュンヘンの《聖アンデレの十字架降架》はヴェネツィアのフォンセカにも
たらされた作品だったとは考えにくい。この作品は18世紀前半ナポリにおいてドイツ
人蒐集家ハインリヒ・ヴィーザーがジョルダーノ作品として購入したものだ¹⁷⁶。作品
の来歴の調査もなく、伝記の記述に恃んでフォンセカを「リベラの作風」による贋作
の被害者と見なす解釈は不十分である。

筆者は前節で「聖母子と煉獄の魂」を所有していたフォンセカと、バルディヌッチ
(子)が伝えるヴェネツィアの「とある貴紳」を同一人物と見なすデ・ヴィートの見解に
たいして疑問を呈した。しかし、ふたつの伝記の関連性を再考するだけでは、デ・ヴ
ィートの説への十分な反証とはならないだろう。ここで参照したいのが、17世紀ヴェ

¹⁷³ NAPPI 1991, p. 172, n. 97 bis.

¹⁷⁴ FERRARI/SCAVIZZI 1992, vol. 1, p. 269; DE VITO / SCAVIZZI 2012, p. 116.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 122-123.

¹⁷⁶ GARAS 2009

ネツィアで活動した新キリスト教の貿易商としてのアゴスティーノ・フォンセカの活動である。この点についてはヴェネツィアにおける新キリスト教徒の活動を明らかにしたルスピオの研究に詳しい¹⁷⁷。以下ではルスピオの研究に依りつつ、フォンセカが属した新キリスト教徒の国際的なネットワークについて確認し、あらためてジョルダーノとフォンセカの関係性を再考したい。

3-1. 血縁にもとづく国際的通商網

新キリスト教徒はイベリア半島、とりわけポルトガル出身の改宗ユダヤ人で、17世紀前半地中海貿易の主導的な役割を果たした。彼らは決まった土地に集住して地域コミュニティを形成するよりも、家族間の婚姻によって結束を強め、互惠関係にもとづく国際的なネットワークを構築した。

アゴスティーノ・フォンセカは1630年代中頃にマドリードからヴェネツィアに進出し、同地のポルトガル系の新キリスト教徒の社会で有力な貿易商であった。フォンセカも婚姻関係にもとづく新キリスト教徒の国際的ネットワークに属していた。その要はコルティソス・デ・ビジャサンテ家である。コルティソス家はスペインによるポルトガル併合後、ブラガンサからマドリードへ移り住んだ新キリスト教徒の貿易商、銀行家であった¹⁷⁸。スペインに進出した2代目の世代にあたるマヌエル（1603-1650年）は一家の国際的商取引のネットワークを管理し、その弟セバスティアン（?-1672年）は1630年代からナポリでの業務を代表した。カタルーニャ反乱の折にスペイン王室を財政的に支援したことで、コルティソス家はスペイン王フェリペ4世からの信頼を勝ち取る。マヌエルの死後、一家の当主となったセバスティアンは国王から重要な職務や名誉を受け、1657年には金融の中心地のひとつ、ジェノヴァの特任大使としてイタリアに戻っている。

コルティソス家のネットワークはスペイン統治下のナポリに及んでいた。ナポリで重要なメンバーはカステルフォルテ侯セバスティアン・ロペス・イエロ・デ・カストロ（?-1667年）である。イエロ・デ・カストロもポルトガル系の新キリスト教徒で、1657年にはフェリペ4世によってナポリ王立会計法院の理事に任命されている。コルティソスやイエロ・デ・カストロに見られるように、フェリペ4世時代の新キリスト教徒の貿易商、銀行家の積極的な登用は三十年戦争をはじめ、財政を圧迫する巨額の戦費を補うためであり、新キリスト教徒たちはその功績として爵位を得た。

イエロ・デ・カストロ、コルティソス、フォンセカはそれぞれの家族の婚姻によって互惠関係を構築していた。イエロ・デ・カストロはセバスティアン・コルティソス

¹⁷⁷ RUSPIO 2007, pp. 227-255; RUSPIO 2013.

¹⁷⁸ SANZ AYÁN 2002

のいところであり、義兄弟であった。フォンセカはイエロ・デ・カストロの義兄弟であり、コルティソスのいところである。政治的にも有力であったコルティソス家の国際的なネットワークに属したことで、フォンセカはスペイン各地から羊毛を輸入する一方で、スペイン宮廷のために香辛料や宝石など、ヴェネツィアに集まる豪華な品物を輸出し、富を築いた。また、マドリード、ナポリで活動した同胞たちがフェリペ4世より爵位を得たように、1651年にフォンセカも2万ドゥカートでナポリ王国の貴族、トゥリーノ侯の地位をスペイン王から授けられている。

スペイン王室に近い新キリスト教徒たちとの緊密な関係はヴェネツィアで活動するフォンセカにとってリスクにもなりえた。実際、フォンセカはキリスト教徒を装うユダヤ人としてたびたび非難されたばかりか、スペインのスパイと噂されていた。それでも、オスマン帝国との戦争のために戦費を拠出した功績もあり、フォンセカは1665年1月16日、ヴェネツィア貴族として承認された。もっとも、大評議会にはフォンセカがユダヤ人であるという理由から強い反対意見も少なくなかったという。

隠れユダヤ教徒として誹謗中傷される恐れのあるこのような状況下で、聖堂への寄付や信心会での活動はフォンセカにとって、自身が敬虔なキリスト教徒であることを示す身振りであったと考えられる。本節の冒頭で触れたように、ジョルダーノはフォンセカのために、「バルトロマイ」や「十字架のアンデレ」といったキリスト教主題の作品を制作していた。《聖母子と煉獄の魂》が制作されたとされる時期はジョルダーノがヴェネツィアに滞在した1664年から1665年の前後のことと考えられる。フォンセカが当時、ヴェネツィア貴族として承認されるか否かの瀬戸際にいたことはすでに述べた通りである。仮説の域を出ないが、きわめてカトリック的な主題である《聖母子と煉獄の魂》はヴェネツィアの貴族社会にたいして、フォンセカ自身が敬虔なキリスト教徒であるとアピールする役割を担ったのではないかと思われる。

3-2. ジョルダーノと新キリスト教徒たち

1660年から1664年にかけてジョルダーノは新キリスト教徒たち、すなわち、ヴェネツィアのフォンセカ、スペイン王室に近かったコルティソス、ナポリのイエロ・デ・カストロから数多くの注文を受けていた。いずれの場合もイエロ・デ・カストロ家がジョルダーノへの支払いを担い、コルティソス、フォンセカのもとに作品を送っている。イエロ・デ・カストロとコルティソスが縁戚関係にあったことはジョルダーノ研究においてよく知られていたが、ヴェネツィアのフォンセカも両者ときわめて近い人物であったことはこれまで知られていなかった。

現在知られているかぎりでは1660年代前半、ジョルダーノの「リベラの作風」にもとづく作品がフォンセカに渡ったのは、イエロ・デ・カストロを介してのことであった。

ここでフォンセカとイエロ・デ・カストロが血縁で結びつき、商業的な利害を共有する互惠関係にあったことを考慮するならば、フォンセカにもたらされた作品群を、ジョルダーノによる贋作と見なすことはむずかしい。というのも「リベラの模倣による」と明記されたジョルダーノ作品にたいする支払い記録が存在する以上、フォンセカに引き渡された作品がリベラの作でないことはイエロ・デ・カストロも把握していたにちがいないからだ。それゆえ、デ・ヴィートが提示する迂闊な蒐集家というフォンセカ像は、ジョルダーノの「リベラの作風」による作品の受容状況の理解に有効な観点とはなり得ないだろう。

そのため、フォンセカのために制作されたジョルダーノ作品にかんする支払い記録は贋作にかかわる先入観を排して、あらたに読み直されるべきだろう。以下ではナポリ銀行歴史文書館の史料にもとづき、フォンセカのための作品にかんする支払い記録を再読し、フォンセカ、イエロ・デ・カストロ、ジョルダーノのあいだでどのような作品が注文、制作されたのかを検討する。資料の多くはすでにナッピに公刊されている¹⁷⁹。本章冒頭で述べたように、2012 年以来、筆者が行った調査でイエロ・デ・カストロ親子からジョルダーノへの支払い記録をあらたに 14 件発見することができた。新出資料の一覧が「資料 D」である。新出資料と既知の 10 件をつき合わせ、関連する支払い記録を時系列に再構成したものが「資料 E」である。これまで空白だった 1663 年の支払い記録が補完されたことで、1660 年から 1664 年にわたる画家と代理人との関係の連続性が明確になった。本節ではそのすべてについて検討することは控えるが、新出資料を交え、フォンセカからジョルダーノへの支払い記録の再構成を試みる。

3-3. ジョルダーノとフォンセカ

1660 年代前半のフォンセカからのジョルダーノへの支払いは基本的にはイエロ・デ・カストロを介して行われている¹⁸⁰。イエロ・デ・カストロはフォンセカおよびコルティソスの代理人として 1660 年から 1663 年前半までジョルダーノに代金を支払っている。理由は不明であるが、1663 年後半と 1664 年前半はイエロ・デ・カストロの息子アントニオが代理人を務めた。イエロ・デ・カストロ親子はジョルダーノに代金を支払うとき、サン・ジャコモ銀行を利用した。これらの支払いはナポリ銀行歴史文書館所蔵のサン・ジャコモ銀行の仕訳帳「giornale di cassa」と個別の「小切手 polizza」から確認することができる。

現在確認されているかぎり、フォンセカの名前が見られる最初の支払い記録は 1661

¹⁷⁹ NAPPI 1991, pp. 171-172, nn. 90-98.

¹⁸⁰ イエロ・デ・カストロの没後、1674 年のフォンセカの注文、支払いは別の代理人を介して行われている。

年 12 月 17 日のものだ。「ヴェネツィアのフォンセカ侯に送られた 1 枚の絵画の価格として」300 ドゥカートがジョルダーノに支払われている¹⁸¹。残念ながら、この支払い記録では作品の主題も、サイズも記されていない。1 枚の作品の「価格 prezzo」として 300 ドゥカートという金額は本章の最後であらためて確認するが、当時のジョルダーノへの支払いとしては大きな金額である。

つぎにフォンセカのための作品とわかるのは 1662 年 11 月 18 日の支払いである¹⁸²。このとき、イエロ・デ・カストロはヴェネツィアの「フォンセカ侯のために制作された 2 枚の絵画、すなわち、フォンセカ侯にジョルダーノが引き渡した『バルトロマイ』、『十字架のアンデレ』の価格として」120 ドゥカートを画家に支払っている。リベラ風の主題をもつこれらの作品についてはすでに確認した。リベラ風の 2 枚の作品にたいして 120 ドゥカートという金額が安すぎると考えるデ・ヴィートは、1661 年にイエロ・デ・カストロが支払った「リベラの模倣によるジョルダーノの手になる 2 枚の絵画の価格」300 ドゥカートと合わせて、総額 420 ドゥカートのひとつの注文と見なす解釈を提示している¹⁸³。しかし、17 世紀ナポリの画家たちの活動を経済的な側面から考究したマーシャル（2000 年、2011 年）によれば、「価格」は作品の値段を指すことばとして理解されるという¹⁸⁴。この解釈にしたがうならば、1662 年 11 月 18 日の 120 ドゥカートの支払いは、「バルトロマイ」、「十字架のアンデレ」の「価格」であるため、それ以上の支払いはなかったものと考えられる。

1663 年 3 月 17 日、イエロ・デ・カストロは彼の「注文により、ヴェネツィアにいる義兄弟トゥリーノ侯（フォンセカ）に送るために、ジョルダーノが制作中の 4 枚の絵画の代金として」100 ドゥカートを画家に支払っている¹⁸⁵。その後、支払い主が代わり、イエロ・デ・カストロの息子アントニオが同年 11 月 14 日に「引き渡すべき 4 枚の絵画」のために 100 ドゥカートを支払った¹⁸⁶。おそらくこのときまでに、4 枚の絵画は完成していたことだろう。アントニオはさらに、1664 年 1 月 30 日に「ヴェネツィアのフォンセカ侯の注文によって 4 枚の絵画の価格を修正した総額 320 ドゥカートの残額として」120 ドゥカートをジョルダーノに支払った¹⁸⁷。これらの 3 回分の支払い記録は、いずれも 4 枚の絵画にかかわるものであり、320 ドゥカートという代金の総額が明らかになっている。1663 年 3 月から 1664 年 1 月この 3 回分の支払いによっ

¹⁸¹ 「資料 D」、3 を参照。

¹⁸² NAPPI 1991, p. 172, n. 97 bis.

¹⁸³ DE VITO / SCAVIZZI 2012, p. 123.

¹⁸⁴ MARSHALL 2000; MARSHALL 2010

¹⁸⁵ 「資料 D」、11 を参照。

¹⁸⁶ 「資料 D」、13 を参照。

¹⁸⁷ NAPPI 1991, p. 172, n. 98.

てひとつの注文が履行されたと考えられる。

以上、確認してきたように、フォンセカからジョルダーノへの注文は少なくとも 7 点の作品に及ぶ。いずれの支払い記録にもサイズの情報は記されていないため、1 枚当たりの金額を算出することはむずかしい。ここで注目したいのは 1 枚の作品に 300 ドゥカートという価格が付された 1661 年 12 月 17 日の支払いである。先述したように、これは現在確認できるなかでフォンセカのために制作された作品にたいする最初の支払いであり、同時期のジョルダーノにたいする支払いとしては高額なものである。同じ頃のイエロ・デ・カストロからの支払いには総額 1000 ドゥカート以上にのぼる複数の絵画作品の注文も含まれている。ジョルダーノにたいする 1 枚あたり 150 ドゥカートを越える支払いが記録されはじめるのは 1660 年頃であり、1 枚あたり 300 ドゥカートの作品はやはり、稀有な事例と考えられる。残念ながら、1661 年 12 月 17 日の 300 ドゥカートの支払い記録には作品の主題もサイズも記されていない。それでも、若きジョルダーノの作品 1 枚にたいして比較的高額な金額、そしてフォンセカのための作品という注文状況に鑑みて、この支払いがヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》に関連するものであった可能性は十分に考えられるだろう。

おわりに

本章ではヴェネツィア、サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂ヴェンドラミン礼拝堂に配された《聖母子と煉獄の魂》の最初の所有者とされるアゴスティーノ・フォンセカとジョルダーノの関係を再考した。17 世紀ヴェネツィアの新キリスト教徒の活動をめぐる歴史研究によって導き出されたフォンセカの人物像にもとづき、関連する支払い記録を読解することで、ジョルダーノ作品の蒐集家としてのフォンセカ像を更新できたのではないかと思われる。

ヴェネツィアにおけるフォンセカの活動、とりわけ教会との関係をさらに掘り下げることで、フォンセカが所有していた「聖母子と煉獄の聖母」とヴェンドラミン礼拝堂の作品が同一のものなのかを精査することも可能になるだろう。また、本章では、本作品の図像学的な特徴、とりわけ「カルメル山の聖母」に由来するスカプラリオをもつ聖母の表現が、フォンセカにとってどのような意味を持ちえたのか、十分に考察できなかった。これらの事柄にかんしては、1660 年頃のヴェネツィアの政治的、経済的状况における新キリスト教徒たちの活動を引き続き調査し、稿をあらためて検討したい。

第三部 「作風」模倣の期待の地平

「作風」模倣はたんにジョルダーノの自己形成の問題に還元されるものではなく、観者の美術史的知識とそれにもとづく趣味・嗜好の問題でもある。実際、観者の美術史的知識や嗜好は同時代の芸術家の制作の問題と無関係ではない。よく知られるように、17世紀初頭ローマの蒐集家たちがティツィアーノ《アンドロス島のバッカス祭》をはじめとする16世紀ヴェネツィア派の作品群を所有していたために、プッサン、アルバーニ、コルトーナなど、1620年代から1630年代ローマで活動した画家たちはこれらの作品から主題や瑞々しい色彩表現を身につけた¹⁸⁸。このように観者の趣味・嗜好と芸術家の自己形成・様式選択はそれぞれ独立した問題系というわけではなく、相互的に関連している。

第二部で示したように、ジョルダーノは1660年前半に「作風」模倣の画家としての名声を確立し、スペインやヴェネツィアでも知られるところとなっていた。そして、この頃、ジョルダーノに作品制作を依頼した注文主にはティツィアーノやリベラなどのいにしへの「作風」を模倣した作品を画家に求めた者もいた。このことから、「作風」模倣は1660年代のジョルダーノにとって自身の作品に注文主や観者が期待する質だったと言える。

こうした「作風」模倣にたいする観者の期待を裏づけることはむずかしい。「作風」模倣の作品の多くは蒐集家の邸宅やギャラリーを飾るための作品であり、その注文状況や受容状況を裏づける史料に乏しいからだ。しかし、1660年代に「作風」模倣の画家として国際的な名声を確立したことで、ジョルダーノはスペインやヴェネツィアの有力者から大規模な作品制作の依頼を受けはじめた。そのなかには、注文主から「作風」模倣を期待されたものもあったにちがいない。

本論文第三文では注文主から「作風」模倣を期待されたと考えられる作例をとりあげ、そうした作品における主題、様式、図像学上の特徴を注文主と観者の美術史的知識に照らして検討する。第一章では現在プラド美術館所蔵の《平和の寓意を描くルーベンス》、第二章ではヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂を飾る3点の祭壇画《聖母被昇天》、《マリアの誕生》、《マリアの神殿奉獻》をとりあげ、それぞれの作品が注文主・観者の趣味・嗜好にいかに応答したのかを明らかにする。

¹⁸⁸ ロベルト・ロンギは、この1620年代-1630年代にローマの画家たちがティツィアーノ作品をもとに練り上げた様式を新ヴェネツィア主義と名付けた。この新ヴェネツィア主義的傾向は狭義のバロック、あるいは盛期バロックの基本的な特徴のひとつに挙げられる。以下を参照。LONGHI 1916; BRIGANTI 1951; BRIGANTI 1982; BARCHAM-PUGLISI 2002; MONTANARI 2012

第一章 平和の寓意を描くルーベンス

はじめに

ジョルダーノは活動初期からさまざまな画家の「作風」模倣の作品を制作していたが、その作品にいにしえの巨匠の肖像が表されることはほとんどなかった。現在プラド美術館所蔵の《平和の寓意を描くルーベンス》(図 5-1)はいにしえの巨匠の肖像が描かれたほぼ唯一の例外的な作品である。

本作品は 17 世紀末から 18 世紀にかけてスペイン貴族のあいだでよく知られていたが、その主題や制作状況をめぐっては不明な点が多い。注文主を有力なスペイン貴族と見なす点では先行研究の見解は一致している。しかし、制作年代にかんする判断は 1660 年頃、1680 年頃で大きく分かれ、注文主や制作動機についてもさまざまな解釈が提出されている。本作品の図像学的解釈を試みたペレス＝サンチェスは、《平和の寓意を描くルーベンス》は画家/外交官ルーベンスの顕彰を意図したものと指摘しているが、その解釈は実際には外交官ルーベンスの顕彰の意図を重視するものであった¹⁸⁹。ペレス＝サンチェスの見解はそれ以降の研究でおおむね踏襲され、先行研究はおおむねペレス＝サンチェスの見解を踏襲して外交官ルーベンスの顕彰という解釈を重視し、そのかぎりでは本作品の注文主の特定を目指してきた。

ルーベンスの外交官としての側面を軽視するわけではないが、本作品において「ルーベンス」が画家として表されていることは看過できない¹⁹⁰。芸術家の肖像の歴史を辿ったハスケルが指摘するように、《平和の寓意を描くルーベンス》は名声に浴した近代の芸術家の想像力を主題としたきわめて早い作例のひとつである¹⁹¹。

ここで本作品の制作者ジョルダーノが「作風」模倣を得意する画家として知られていたことは十分に考慮されるべきだろう。制作年代と考えられる 1660 年頃から 1680 年頃、ジョルダーノに本作品を注文したスペイン貴族ならば、作品が「ルーベンスの作風」によって制作されることを期待したにちがいない。先行研究はルーベンス作品との影響関係を検討してきた。しかし、本作品において形象化されたのは今日我々が知っているルーベンスというよりも、イタリア政策にかかわる外交官にして蒐集家であるスペイン貴族が求めた特殊なルーベンス像というべきだろう。それゆえ、たんに

¹⁸⁹ MADRID 1985, pp. 174-177.

¹⁹⁰ 以下、混乱を避けるために、ジョルダーノ《平和の寓意を描くルーベンス》に描かれたフランドル人画家を「ルーベンス」と表記する。

¹⁹¹ HASKELL 1971; LEVEY 1981

ジョルダーノ作品とルーベンス作品の照合ではなく、17世紀後半イタリア・スペインの芸術文献におけるルーベンスのイメージと関連づけることが重要となるはずだ。

本章では、第一節では本作品の図像学特徴と主題について把握し、第二節では制作年代にかんする先行研究を整理する。そして、本論文ではひとまず、《平和の寓意を描くルーベンス》は1660年頃、とあるスペイン貴族のために制作されたと仮定しよう。第三節では本作品とルーベンス自身の作品との影響関係、そしてジョルダーノ作品が制作された頃の芸術文献におけるルーベンス像を検証し、本作品が政治的文脈というよりも美術史的文脈における画家ルーベンスの顕彰にかかわる可能性を提示する。第四節では本作品を構成するいくつかの擬人像の意味を再考し、それらが画家ルーベンスを顕彰する図像表現であることを指摘する。

第一節 「ルーベンス」による「平和」の制作／実現

《平和の寓意を描くルーベンス》を構成する図像はペレス＝サンチェス、デ・ヴィートらの研究でおおむね特定が試みられている¹⁹²。筆者は本章第四節でいくつかの擬人像について別の解釈を提示するが、まずは先行研究におけるこれまでの解釈を確認しておこう。

1-1. 作品について

まず、作品を構成する個々の図像について確認しておこう。本作品の舞台は古代風の神殿が開口部から覗く壮麗な回廊のなかだ。「ルーベンス」はつば広帽子を被り、毛皮の上着を羽織った貴紳の装いでカンヴァスに向かっている(図5-2)。画家は今しがた1点の絵画作品を仕上げたばかりのようだ。その作品には裸体の女性が仰け反りながらも右手をかがげ、彼女に接近を試みる甲冑姿の男性を追い払う様子が描かれている(図5-3)。裸体の女性は愛の女神ウェヌスだろう¹⁹³。一方で彼女に厳しく拒絶さ

¹⁹² MADRID 1985, pp. 174-177; DE VITO 1999, pp. 121-122; ÚBEDA 2017, pp. 85-86.

¹⁹³ ペレス＝サンチェス、アテリドはこの裸体の女性をパクスと特定している。彼らはともにその根拠を示していないが、ルーベンス《マルスからパクスを守るミネルヴァ》、ティントレット《マルスを退けるミネルヴァ》など、類似した主題を持つ他の作品と関連づけて判断したのだろう。しかし、これらの2作品には裸体の女性像を明確にパクスと見なすアトリビュートが描かれているのにたいし、《平和の寓意を描くルーベンス》にはそのようなアトリビュートは認められない。また、ジェノヴァのパラッツォ・スピーノラ所蔵のジョルダーノ《平和の寓意》に描かれた裸体の女性像も先行研究では長らく、パクスと見なされてきた。しかし、ジェノヴァのジョルダーノ作品にも明確なアトリビュートは描かれて

れる甲冑姿の男性は軍神マルスである。よく知られるように、マルスとウェヌスのカップルは伝統的に「マルス(戦争)にたいするウェヌス(愛)の勝利」、「平和の寓意」として解釈される。「平和の寓意」を表す場合、このカップルは一般に愛の営みの最中か、事後の姿、ウェヌスにマルスが跪く姿で表されるが、ここではきわめて陰悪な関係にあるようだ。

「平和の寓意」を描くにあたって「ルーベンス」は奇妙な道具を用い、風変わりなアシスタントの協力を得ていた(図 5-4)。彼の椅子は断末魔の叫びをあげる「不和」の擬人像であり、カンヴァスを支える三脚は「怒り」を意味する熊である¹⁹⁴。「ルーベンス」のそばにいるプットたちはそれぞれの仕方画家の仕事を手伝っている。ひとりはカンヴァスを支え、ひとりは三脚代わりの熊を御し、険しい顔のもうひとりは松明で「不和」を苛んでいる。「ルーベンス」の周囲には異教の神々の姿も見える。画家の背は寄り添うのはユーノーである。貴婦人の装いのユーノーは黒人の侍女と彼女の聖鳥である孔雀を従えている。「ルーベンス」の頭上では、甲冑姿のミネルヴァがケレスを抱えて飛翔し、「名声」の擬人像が力強くラッパを吹いている。

画面右側に視線を移すと、「平和の寓意」のモデルたちがとどまっている(図 5-5)。後ろ姿で表されたウェヌスは回廊を支える巨大な円柱の台座近くに座り、楽器を持った着衣の女性たちに囲まれている¹⁹⁵。ウェヌスの奥にいるマルスは奥に覗くヤヌスの神殿から躍り出たばかりだったはずだ。しかし、彼はウェヌスから思いがけない拒絶に遭い、回廊の内と外の境目で立ち往生している。そんなマルスの後方には、彼とともに神殿を出たであろう「狂気」の擬人像が鎖で拘束されている¹⁹⁶。

いないことから、ウェヌスと解釈する研究者も増えてきている。以上のことから、《平和の寓意を描くルーベンス》における裸体の女性像をパクスとする解釈は根拠に乏しい。パクスと見なす説については以下を参照。MADRID 1985, p. 174; ATERIDO 2007, pp. 52-53. ジェノヴァのジョルダノ《平和の寓意》については以下を参照。FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 264; NAPOLI-WIEN-LOS ANGELS 2001, pp. 226-227; MILANO 2017, pp. 248-249; ÚBEDA 2017, pp. 90-91.

¹⁹⁴ デ・ヴィートが指摘するように、チェーザレ・リーパ『イコノロジーア』の「忠言 consiglio」の項に、熊は「怒り」を意味するという記述がある。以下を参照。DE VITO 1999, pp. 121-122.

¹⁹⁵ 裸体の女性をパクスと見なすペレス＝サンチェスの見解を支持するアテリドによれば、本作品ではパクスは「諸技芸の統率者」として表され、彼女をとりまく楽器を持った着衣の女性たちはムーサイだという。アテリドはほかにもリーパ『イコノロジーア』を参照しつつ、それぞれの女性の特定制も試みている。以下を参照。ATERIDO 2007, pp. 52.

¹⁹⁶ ロイシュナーが指摘したように、「狂気」の擬人像はピエトロ・ダ・コルトーナのパラッツォ・バルベリーニの天井画における《平和の寓意》に由来する。以下を参照。LEUSCHNER 1997, pp. 198-199.

ウェヌスの手前では花輪を持つプットが豹を御し、オリーブ冠を被ったプットがオリーブの枝を銜えた白い鳩を放っている。賑々しく躍動する彼らとは対照的に画面左端にいる同輩たちは物憂げだ。そのうちのひとりは無造作に積み上げられた多様な事物を前にしてシャボン玉を飛ばし、その背後にいるもひとりはシャボン玉の行方を目で追っている¹⁹⁷。画面左端にいるプットたちは喧騒を離れ、現世のはかなさに思いを馳せているようだ。

1-2. ルーベンスの二重のキャリアを表す二重の寓意画

《平和の寓意を描くルーベンス》は「平和の寓意」を制作する「ルーベンス」を描いた二重の寓意画である。ペレス＝サンチェスの見解にしたがうならば、本作品は次のような意味を持ったと考えられる¹⁹⁸。作品中の「ルーベンス」はその胸にあるサンティアゴ騎士団の徽章をつけていることから、現実にルーベンスがスペイン貴族であったことにかかわっている¹⁹⁹。「ルーベンス」はユーノー(秩序と威厳)に寄り添われ、「不和」と「怒り」を制しつつ、マルスとウェヌスのカップルの絵(平和の寓意)を制作した。これは、現実のルーベンスがスペイン王の庇護下で和平交渉に携わったことを意味する。「ルーベンス」の頭上でケレス(豊穡)を抱えるミネルヴァ(叡智)は、ルーベンスの知性によって戦争を回避し、繁栄がもたらされたという平和の効果を表す。平和の実現という功績のために「ルーベンス」は「名声」の祝福を受けている。

ペレス＝サンチェスの解釈にしたがうなら、本作品は画家ルーベンスというよりも、スペインの平和に貢献した現実の外交官ルーベンスの偉業を讃えることに比重が置かれた作品と考えられる。そのため、注文主を示す史料はなおも確認されていないが、本作品を求めたのはおそらく有力なスペイン貴族だろう。よく知られるように、現実のルーベンスはスペイン・イングランド間の和平の実現に外交官として尽力し、

¹⁹⁷ 桂冠、剣、仮面、権杖、アストロラーベ、天球儀、地球儀、金貨、楽器、楽譜、彫像の頭部、手稿などが確認されている。デ・ヴィートは権杖をカドゥケウスと見なし、武器はないとしている。静物表現については以下を参照。MADRID 1985, p. 174; DE VITO 1999, p. 121; ATERIDO 2007, p. 52.

¹⁹⁸ MADRID 1985, p. 174.

¹⁹⁹ 現実のルーベンスは外交官として活動し、スペイン、イングランドで貴族に叙された。このことは17世紀に出版された芸術文献でもしばしば言及されている。しかし、デ・ヴィートが指摘するように、ルーベンスはサンティアゴ騎士団の騎士に叙されたわけではない。この徽章は正確な地位を表すというよりも、たんにルーベンスが貴族であったことを示すものと解釈すべきだろう。以下を参照。DE VITO 2013, p. 23.

それぞれの国王から貴族に叙された。外交官ルーベンスの活動、そして彼が貴族に叙されたことは 1640 年代に出版されたイタリア・スペインの芸術文献にも記されている²⁰⁰。そのため、外交官ルーベンスを顕彰する寓意画という解釈は十分に成り立つ。

本作品に描かれたのは貴族の装いながらも、あくまでも絵画を制作する「ルーベンス」である。本作品がまさに画家ルーベンスを表した作品として解釈されなかったとは考えにくい。実際、《平和の寓意を描くルーベンス》を所有していた 17 世紀後半スペインの貴族、第 7 代カルピオ侯ガスパル・デ・アロ・イ・グスマン(1629-1687 年)は本作品に画家ルーベンスの想像力を見ていたようだ²⁰¹。本作品にかんして今日確認できるもっとも古い記録であるカルピオ侯の財産目録(1682 年-1683 年)には、「まわりにたくさんの人物像をともない、空虚な空想を描いているルーベンスの素質を表わす、ルカ・ジョルダーノの手になる絵画」と記されている²⁰²。ここで用いられた「素質 Genio」ということばは古代ローマの信仰においてある個人や家族、土地、共同体につき添う守護霊、ゲニウスに由来する。アテリドが指摘するように、17 世

²⁰⁰ ジョヴァンニ・バリオーネ『芸術家列伝』(1642 年)

「ルーベンスは絵画の才覚に恵まれていただけではなく、外交交渉の作法も十分に備えていた。このことを見込まれて、彼はスペイン・イングランド両王国間の和平問題の解決を目的としたイングランド宮廷への使節としてアンブロジー・スピーノラ侯に推挙された。スペインに召喚されたルーベンスは、国王の吟味を受け、大使に任命された。」

以下を参照。BAGLIONE 1642, p. 248.

フランシスコ・パチェーコ『絵画論』(1649 年)

「大使としての仕事が終わりと、国王陛下に挨拶したルーベンスに、王の代理としてオリバレス伯公は 2000 ドゥカートの価値のある指輪を与えた。ルーベンスはその翌年の 1629 年 4 月 29 日に出発し、馬を継いでまっすぐブリュッセルに向かった。大公妃イサベル殿下のもとに参上するためである。そして、ルーベンスは和平が成ったイングランドに向かった。イングランド王チャールズ 1 世はルーベンスの人物と著名な高貴さを讃え、その勤勉さ、才能、学識、絵画における傑出ぶりを評価し、ルーベンスを 3 度目の騎士に叙任した。」

以下を参照。PACHECO 1999(1649)、p. 202.

²⁰¹ 本論文では第 7 代カルピオ侯ガスパル・デ・アロ・イ・グスマン、そしてその父で第 6 代カルピオ侯ルイス・デ・アロとジョルダーノの関係について言及する。以下では便宜上、第 7 代カルピオ侯を「カルピオ侯」、その父ルイス・デ・アロを「アロ」と呼称する。

²⁰² BURKE / CHERRY 1997, vol. 1, p. 748.

Un quadro che rappresenta il Genio di Rubens, che stà dipingendo vane fantasie con quantità di figure intorno di mano di Luca Giordano"

紀イタリアでは画家自身の「素質」、絵画・彫刻という職業自体の「素質」を表す寓意画がしばしば制作された²⁰³。

カルピオ侯の財産目録の記述が作品の制作当初の意味を表しているとはかぎらないが、1640年代後半イタリアではすでに画家の想像力自体を形象化する寓意画が見られたことは考慮すべきだろう²⁰⁴。絵画通だったにちがいない注文主が画家ルーベンスの想像力を主題化した作品を求めたとしても不思議はない。

第二節 制作年代をめぐって

制作年代、注文主像をめぐっては活発な議論が続いている。冒頭で述べたように、先行研究における制作年代の判断は、様式を根拠とする「1660年頃」説と作品所有者にかんする史料を重視する「1680年頃」説に分かれている。本節では以下、様式的特徴、注文主像それぞれの観点から先行研究の議論を確認し、筆者の見解を提示したい。

2-1. 様式

まず、《平和の寓意を描くルーベンス》の様式的特徴について見ていこう。様式的観点から制作年代を議論するのは「1660年頃」説をとる研究者である²⁰⁵。まず、「1660年頃」説の研究者の議論から本作品の様式について確認しよう。

ジョルダーノは1650年代後半から1660年代前半にかけてルーベンス、リベラ、プレーティ、コルトーナなど、17世紀ローマやナポリで活動した画家たちの作品に

²⁰³ ジョヴァンニ・バッティスタ・カスティリオーネの版画《カスティリオーネの素質》(1648年)、サルヴァトール・ローザの版画《ローザの素質》(1662年)、リヴィオ・メーウス《絵画の素質》、《彫刻の素質》(ともに1650年頃)などがそれに該当する。以下を参照。ATERIDO 2007

²⁰⁴ 「Genio」にかんする指摘はないが、カルピオ侯の次の所有者メディナセリ公ルイス・フランシスコ・デ・ラ・セルダ・イ・アラゴンの死後作成された財産目録(1711年)でも、本作品は「彼のアイデアで想像されたものを描くルーベンスを模倣したジョルダーノの大きな絵画 Un cuadro grande de Jordan imitando a Rubenes pintando lo que se le representa en su idea」として登録されている。少なくとも17世紀末のスペイン貴族にとって《平和の寓意を描くルーベンス》がルーベンスの想像力にかんする作品と見なされたことは疑いない。メディナセリ公の財産目録については以下を参照。LLEÓ CAÑAL 1989

²⁰⁵ 代表的な研究者の見解は以下を参照。DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 66-67; SCAVIZZI 2017, pp. 48-52; ÚBEDA 2017, p. 87.

学び、盛期バロックの造形言語を身につけた。スカヴィッツィが指摘するように、この時期の作品の多くは17世紀の巨匠の先例に直接影響を受けた構図や人物像を示している²⁰⁶。

ウベダが指摘するように、古代風の建築を背景にもつ開放的な回廊という《平和の寓意を描くルーベンス》の舞台だては、1653年から1660年にかけてナポリに滞在したプレーティの影響を受けたものだ²⁰⁷。プレーティはナポリ滞在時、フランドル人商人ガスパル・デ・ローメルのために《カナの婚礼》や《ヘロデ王の饗宴》など、古代風の建築を背景に持つ壮麗な構図を特徴とする饗宴の絵を制作している。ジョルダーノは1650年代中頃から1660年代前半にかけて親密な関係にあったと考えられる。17世紀ナポリ最大規模を誇ったローメル・コレクションの少なからぬ作品がジョルダーノの着想源となったにちがいない。

《平和の寓意を描くルーベンス》の画面全体を特徴づける晴朗な色彩はあきらかにピエトロ・ダ・コルトーナに由来する。ジョルダーノが1650年代中頃にローマを旅した際、コルトーナによるバルベリーニ宮殿の天井画を見たことだろう。また、ロイシュナーが指摘するように、バルベリーニ宮殿の天井画は当時すでに版画化されていたため、ジョルダーノは複製からコルトーナ作品の人物像や構図を参照することができた²⁰⁸。《平和の寓意を描くルーベンス》に見られる浮遊するミネルヴァの姿はコルトーナ作品からの直接的な引用である。さらに言えば、観者に向けて背を向ける裸体のウェヌスの姿は、1650年代後半のジョルダーノがコルトーナ作品から繰り返し引用した女性像を発展させた形象にほかならない。

前章で見たように、ジョルダーノは1650年代後半からリベラ作品を参照し、自然主義的な人物像の処理と強烈な明暗表現を身につけた。本作品では「ルーベンス」に椅子代わりにされる「不和」の擬人像は、明らかにリベラ《アポロとマルシュアス》においてマルシュアスの断末魔の叫びに耳をふさぐサテュロスたちの形象を踏まえたものである。

《平和の寓意を描くルーベンス》におけるさまざまな典拠からの引用と組み合わせは、1650年代後半から1660年代前半ナポリにおけるジョルダーノの絵画的教養の集大成と言える。

一方で「1680年頃」説をとる研究者の多くは《平和の寓意を描くルーベンス》の様式の問題をとりあげていないが、デ・ヴィートだけが様式の問題に触れている。デ・ヴィートによれば、本作品が示す様式的特徴は他者の「作風」を自在に操るジョルダーノ

²⁰⁶ DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 115-116; SCAVIZZI 2017, pp. 92-100; ÚBEDA 2017, pp. 83-94.

²⁰⁷ ÚBEDA 2017, p. 87.

²⁰⁸ LEUSCHNER 1997, pp. 198-199.

の模倣の能力の表れだという。しかし、1680 年頃のジョルダーノが他の画家の「作風」ならまだしも、1650 年代後半から 1660 年代前半の自身の様式を模倣したとは考えにくい²⁰⁹。それゆえ、制作年代を判断するうえで様式的観点を重視するならば、「1660 年頃」説のほうが説得的な解釈と言える。

2-2. 制作状況・注文主

つぎに、制作状況・注文主像にかんする議論を確認しよう。ペレス＝サンチェスの解釈を踏まえ、多くの研究者は 17 世紀後半スペインがかかわった戦争とその和平交渉を制作背景に挙げ、外交官ルーベンスに自身のキャリアを重ねるスペイン貴族の姿を想像している。「1660 年頃」説をとるスカヴィッツィはスペイン・フランス間でのピレネー条約締結(1659 年)を制作背景に挙げているが、特定の注文主については検討していない。「1660 年頃」説をとる他の研究者も、史料の不足のために本作品の具体的な注文主像を提示できないでいる。

それにたいして「1680 年頃」説をとる研究者は様式的考察を保留する一方で、史料的な観点から制作背景と注文主を探ることで制作年代を検討してきた。その代表的な研究者デ・ヴィートはカルピオ侯ガスパル・デ・アロを注文主として挙げ、ジョルダーノは 1682 年 3 月から 9 月のあいだにローマで本作品を制作したと考えている²¹⁰。前節で見たように、財産目録の記述からカルピオ侯が《平和の寓意を描くルーベンス》を所有していたことは疑いない。デ・ヴィートは当初、カルピオ侯がネーデルラント継承戦争の講和条約ナイメーヘンの和約(1678-1679 年)の締結を受けて本作品を注文した可能性を指摘していたが、すでに撤回している²¹¹。

それに代わってデ・ヴィートが強調するのは、カルピオ侯の蒐集家としての顔だ。カルピオ侯は 17 世紀後半スペイン貴族のなかでもっとも豊かな絵画コレクションを構えた蒐集家と言っていい。1677 年にイタリアに着いたカルピオ侯はローマとナポリの芸術家たちの熱心な庇護者となり、ジョルダーノにも多くの作品を制作させている²¹²。18 世紀ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチによると、カルピオ侯はナポリ副王在任中に「ルーベンスの作風」によるジョルダーノ作品を自宅の一室に掲

²⁰⁹ 以下を参照。DE VITO 2013

²¹⁰ DE VITO 1999; DE VITO 2013

²¹¹ デ・ヴィートは当初、カルピオ侯がナイメーヘンの和約で重要な役割を担い、その成功を受けて外交官ルーベンスのイメージを求めたと推測していた。しかし、実際にはカルピオ侯はナイメーヘンの和約に直接かかわっていないことを把握し、自身の見解を撤回している。以下を参照。DE VITO 2013,

²¹² カルピオ侯については以下を参照。DE FRUTOS 2009a; DE FRUTOS 2009b

げ、同様の作品をもう 1 点注文していたという²¹³。デ・ドミニチの記述はいかにも「ルーベンス」が描かれた本作品を示唆するものだ。

2000 年代には「1680 年頃」説を支持する研究者が続々とデ・ヴィートの説を補完する論考を提出している。ピエルグイーディは当時ローマでカルピオ侯が同時代の画家に芸術的想像力に関心を持っていたことを指摘し、《平和の寓意を描くルーベンス》の制作・受容背景の解明を試みた²¹⁴。17 世紀後半ローマの著述家ジョヴァン・ピエトロ・ベッローリによると、カルピオ侯はローマ駐在スペイン大使だった頃、当時ローマにいた優れた画家たちに「絵画にかんする主題」の素描を制作させたという²¹⁵。ピエルグイーディの見解では、《平和の寓意を描くルーベンス》はまさに絵画を制作する画家「ルーベンス」を表した作品であるため、この文脈に一致するというのだ。ほかにも、本作品の制作背景を「素質」の概念から論じたアテリドもデ・ヴィートの説を支持している。

このように、「1680 年頃」説をとる研究者の判断の根拠は 1682-1683 年に作成されたカルピオ侯の財産目録である²¹⁶。同時代の史料にもとづき、本作品の制作背景を仔細に実証的に特定しようとするデ・ヴィートの仮説は説得的にも思われる²¹⁷。しかし、財産目録は所有の証にはなるが、注文を裏づける者ではない。本論文第二部第一章ですでに確認したように、17 世紀後半にイタリア政策にかかわったスペイン貴族はいずれも有力な外交官であり、自身でも芸術作品の蒐集にいそしむ絵画通であった。ここで 17 世紀スペイン貴族の絵画取引の慣習について思い起こしておこう。当時のスペイン貴族が古今の絵画作品を所持したのは、自身のコレクションや聖堂を飾るためだけでなく、スペイン王の代理人として一時的にそれを預かるためでもあり、同僚や血縁者への贈り物として利用するためでもあった。それゆえ、注文者と所有者が別であることは珍しくない。1650 年代後半以降、ジョルダーノがさまざまなスペイン貴族のために作品を制作してきたことを考慮するならば、注文主が別にいた可能性は排除できないだろう。

ピエルグイーディやアテリドの見解も《平和の寓意を描くルーベンス》のカルピオ侯やその周辺の高い趣味を示唆するものではあるが、やはり制作状況を裏づける根拠としては不十分である。以上のことから、カルピオ侯を本作品の注文主と見なす「1680 年頃」説も決め手に欠けている。

²¹³ DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol.1, 2008, pp. 800-801.

²¹⁴ PIERGUIDI 2009

²¹⁵ BELLORI 2009(1672, 1732), p. 629.

²¹⁶ BURKE / CHERRY 1997, vol. 1, p. 748.

²¹⁷ 実際、デ・ヴィートの研究手法によってジョルダーノのヴェネツィア作品、「リベラの作風」の作品の制作状況にかんする研究は転換点を迎えた。以下を参照。DE VITO 1991

筆者はこれまで「1680 年頃」説を支持してきた²¹⁸。しかし、以上に見てきたように、本作品が顕著に 1650 年代後半から 1660 年前半の様式を示していることは否定できない。また、史料的観点からも「1680 年頃」説を支持する積極的な理由はないと考えるに至った。そのため、本論文では「1660 年頃」説を支持したい。残念ながら、史料の不足のため、本作品を 1660 年頃に注文した人物を特定することはできない。ただし、作品の規模や特殊な主題から王室に近い有力なスペイン貴族が注文主だったことは疑いない。

第三節 ジョルダーノによる『ルーベンスの作風』

前節で確認したように、《平和の寓意を描くルーベンス》は実践的な折衷主義を特徴としていた。本作品はあくまでも「ルーベンス」による「平和」の制作/実現を表すものであることには注意したい。《平和の寓意を描くルーベンス》は当時の観者に「ルーベンスの作風」と見えることがなによりも重要であり、その細部においてリベラ、プレーティ、コルトーナを想起させることは意味をなさなかったはずだ。そのため、《平和の寓意を描くルーベンス》の折衷主義は美術史学的なまなざしによって明らかにされる画家の制作上の実践であっても、当時の観者がジョルダーノに期待した「作風」模倣とは異なるものだ。それでは本作品にたいして期待された「ルーベンスの作風」とはどのようなものだったのだろうか。

すでに本論文第二部で見てきたように、ジョルダーノはナポリでは 1650 年代中頃から「作風」模倣を得意とする画家として知られていた。注文主と考えられる当時のスペイン貴族がこのことを意識しなかったとは考えにくい。そのため、先行研究でもジョルダーノが《平和の寓意を描くルーベンス》を制作するに際して、どのようなルーベンス作品を参照したのか議論されてきた。先行研究で想定される着想源は、ルーベンスの「自画像」、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》、《戦争の惨禍》である。以下ではこれらの作品からジョルダーノへの影響の有無を検証しよう。

3-1. ルーベンスの「自画像」

ジョルダーノによる肖像画はきわめて少ない。「作風」模倣の作品においていにしえの巨匠の肖像を含む作例は《平和の寓意を描くルーベンス》のほか知られていない。それゆえ、《平和の寓意を描くルーベンス》における肖像はジョルダーノ作品においてきわめて異質な要素と言える。「自画像」は《平和の寓意を描くルーベンス》の制作のためにジョルダーノが確実に参照したルーベンス作品である。先行研究は一

²¹⁸ KOMATSU 2015

致してウィンザー城所蔵のルーベンス《自画像》(図 5-6)をジョルダーノの着想源と判断している²¹⁹。ジョルダーノはイングランドに渡っていないため、工房作か版画を通してこの作品を知ったにちがいない。

先行研究で指摘される作例は 4 点だ。「1660 年頃」説をとるロイシュナーはラファエル・クストス(図 5-7)、あるいはパウルス・ポンティウス(図 5-8)による版画をジョルダーノの着想源となった可能性を指摘している²²⁰。一方、「1680 年頃」説をとるアテリドは確実にイタリアで知られていた作品を重視し、ベッローリ『近代芸術家列伝』(1672 年)に付された版画(図 5-9)、あるいはウフィツィ美術館所蔵の模写を挙げている²²¹。1682 年 10 月にフィレンツェにもたらされたウフィツィ版の模写は着想源だったとは考えられない²²²。現状でジョルダーノの着想源となり得たのはクストス、ポンティウス、そしてベッローリ『近代芸術家列伝』の 3 点だ。このなかでポンティウス作品がルーベンス《自画像》にもっとも忠実だが、ジョルダーノ作品の「ルーベンス」の顔貌表現、姿勢にもっとも近いのはクストスの作品である。

スカヴィツィが明らかにしたように、ジョルダーノは 1650 年代後半にルーベンスの版画から人物像や構図を借用し、さまざまな作品を制作していた²²³。17 世紀ナポリにおいてルーベンスの版画の消息を裏づける史料は確認されていないが、フランドル人商人ローメルのコレクションにはルーベンスの版画作品も含まれていたにちがいない。《ヘロデ王の饗宴》を所有し、「ウェヌスとアドニス」をナポリ副王に贈ったローメルならば、ルーベンスに由来する版画を数多く所有していたとしても不思議はない。そのなかにはルーベンスの「自画像」の複製版画も含まれていたことだろう。そのため、ジョルダーノはルーベンスの「自画像」、とりわけクストスの作品を 1660 年頃にはすでに参照できたと思われる。

²¹⁹ MADRID 1985, p. 174; ATERIDO 2007, pp. 53-54; ÚBEDA 2017, p. 85.

²²⁰ LEUSCHNER 1997, p. 205

²²¹ ATERIDO 2007, pp. 53-54.

²²² 《平和の寓意を描くルーベンス》にかんして現在確認できるもっとも古い記録であるカルピオ侯の財産目録は 1682 年 9 月から作成された。アテリドは、ウフィツィ版の模写がフィレンツェにもたらされたのは 1670 年代と考えていたが、実際には 1682 年 10 月のことである。カルピオ侯の財産目録の作成途上に《平和の寓意を描くルーベンス》のような大きな作品が新たに追加されたとは考えにくい。

²²³ ナポリのアッシェンシオーネ聖堂の祭壇画《叛逆天使を退治する大天使ミカエル》、《聖アンナとマリア》、現在ミュンヘンのアルテ・ピナコテークにある《嬰兒虐殺》など、1658 年に制作された作品にルーベンスの版画からの影響が指摘されている。ジョルダーノによる 17 世紀フランドル版画の受容については以下を参照。FERRARI/SCAVIZZI 2003, pp. 9-24; DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 61-66; SCAVIZZI 2017, pp. 43-48.

3-2. 《マルスからパクスを守るミネルヴァ》

つぎに《マルスからパクスを守るミネルヴァ》(図 5-10)を見てみよう。ルーベンスが《マルスからパクスを守るミネルヴァ》を制作したのはスペイン・イングランド間の和平交渉の使節を務めた 1629-1630 年のあいだのことである。現在ロンドンにあるこの作品は当時、絵画蒐集に熱を上げていたイングランド王チャールズ 1 世への贈り物だった²²⁴。《マルスからパクスを守るミネルヴァ》は、画家/外交官としての「ルーベンス」の「平和」の制作/実現という主題をもつ《平和の寓意を描くルーベンス》との関連性を強く想起させるだろう。ジョルダーノ作品とルーベンス作品を比較すると、両作品には「平和」にかかわる主題、楽器をもつ女性像、獐猛さを失った豹などのモチーフに類似性も認められる。しかし、人物像の姿勢や構図の借用等、ルーベンス作品からジョルダーノ作品への具体的な影響を指摘できるほどではない。

実際、ジョルダーノがこのルーベンス作品を直接見た可能性はきわめて低い。清教徒革命のために所有者を失ったルーベンス作品は、亡きイングランド王の膨大なコレクションが競売にかけられた「世紀の売り立て」の後、1654 年にフェリペ 4 世の寵臣ルイス・デ・アロ(1603-1661 年)のもとに渡った²²⁵。アロは初代オリバレス伯公として知られるガスパル・デ・グスマン(1587-1645 年)の甥にあたり、1640 年代以降のフェリペ 4 世の宮廷における有力者であった。アロの没後、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》は他の遺産とともに息子のカルピオ侯に相続されている。カルピオ侯はローマ駐在スペイン大使(1674-1682 年)、ナポリ副王(1682-1687 年)を歴任し、1677 年からイタリアに滞在した。しかし、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》はイタリアに移されることなく、マドリッドに留め置かれていた²²⁶。そのため、ジョルダーノはこのルーベンスを直接目にはすることはなかっただろう。

²²⁴ イングランド王チャールズ 1 世のコレクションについては以下を参照。LONDON 2018

²²⁵ アロの活動については以下を参照。MALCOLM 2017

1654 年、アロの代理人アロンソ・デ・カルデナスは本作品を「ルーベンスの手になる豊穡と平和の絵」と呼んでいる。以下を参照。BROWN / ELLIOTT 2002, pp. 254-255.

²²⁶ イタリア滞在中のカルピオ侯のコレクションの内容は、カルピオ侯がローマからナポリに移る際に作成された財産目録(1682-1683 年)とナポリで侯の没後に作成された財産目録(1687-1688 年)から知られる。しかし、これらの財産目録には《マルスからパクスを守るミネルヴァ》を示唆する作品は登録されていない。一方で、カルピオ侯のマドリッドの邸宅の財産目録(1689 年 10 月 31 日)には、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》と考えられるルーベンスの「豊穡」が記載されている。18 世紀以降、本作品は売りに出され、1768 年にジェノヴァのジョルジョ・ドーリア邸の財産目録に確認されている。

また、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》は制作時から 1680 年頃までに出版された芸術文献ではまったく言及されていない。バリオーネ(1642 年)、パチェーコ(1649 年)はイングランドにおける外交官ルーベンスの活動を知っていたようだが、その時期に制作された特定作品に言及していない。ベッローリ(1672 年)はルーベンスのイングランド滞在時の作品としてバンケッティング・ハウスの天井装飾 9 点について記しているが、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》には触れなかった。バルディヌッチ(1681 年)はルーベンスのイングランド滞在についてはベッローリの記述をそのまま踏襲している。また、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》の版画は知られていない。そのため、ジョルダーノが芸術文献や複製を通してこのルーベンス作品を知った可能性も低い。

このように、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》は 17 世紀後半イタリアの絵画通であっても、誰もが知っていた作品ではなかった。ジョルダーノ作品との直接的な関係は薄いため、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》が着想源ではなかったと言える。

3-3. 《戦争の惨禍》

最後に、フィレンツェのピッティ宮殿の《戦争の惨禍》(図 5-11)を見てみよう。

《戦争の惨禍》と《平和の寓意を描くルーベンス》との関係をめぐる研究者の見解は分かれている。《戦争の惨禍》はルーベンスが 1637-1638 年、当時フィレンツェに住んでいた同郷の友人ユストゥス・シュステルマンズのために制作した作品だ。この作品は 1691 年にトスカーナ大公子フェルディナンド・デ・メディチに贈られ、メディチ家のコレクションに入るまで、シュステルマンズとその遺族のもとにとどまった。そのため、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》とは違い、《戦争の惨禍》はジョルダーノが直接見ることができたルーベンス作品のひとつである。問題はいつ見たのか、そして《平和の寓意を描くルーベンス》に影響したのか否かである。

17 世紀に芸術文献を記した著述家のなかで《戦争の惨禍》について伝えているのはフィレンツェのフィリッポ・バルディヌッチのみである。ルーベンスは 1638 年、友人で《戦争の惨禍》の所有者シュステルマンズに自身の着想の内容について説明する書簡を送っていた。バルディヌッチはこの書簡のイタリア語訳版を『素描家消息』「ユストゥス・シュステルマンズ伝」に収録している。しかし、「シュステルマンズ伝」が収録された『素描家消息』第 6 巻はバルディヌッチの死後、1728 年の出版さ

れたものだ。そのため、ジョルダーノが芸術文献を通してこの件を知ったとすれば、シュステルマンズの遺族やバルディヌッチとの交流を通じてである。

ジョルダーノが 1650 年代から 1660 年代にかけてフィレンツェを訪れていた可能性を指摘する研究者もいるが、それを裏づける史料は現在も確認されていない²²⁷。確実にジョルダーノがフィレンツェに滞在していた時期は 1682 年、1683-1685 年である²²⁸。バルディヌッチ(父)の「ルカ・ジョルダーノ氏にかんする消息(1682 年 3 月 17 日付)」によれば、ジョルダーノはシュステルマンズの遺族宅でルーベンスの「いとも美しい絵」、すなわち《戦争の惨禍》を目にしたという²²⁹。ジョルダーノがフィレンツェに滞在していた頃に作成された伝記草稿の一節は十分に証言的価値を持つものである。それゆえ、1680 年代初頭、ジョルダーノがフィレンツェで《戦争の惨禍》を見たことは間違いないだろう。

バルディヌッチ(父)の証言は「1680 年頃」説をとるデ・ヴィートの根拠のひとつだ。デ・ヴィートは《平和の寓意を描くルーベンス》に見られるウェヌスのポーズ、そして、画面右側後方のヤヌスの神殿をとりあげ、《戦争の惨禍》からの図像学的な影響を指摘している²³⁰。

しかし、すでに見たように、《平和の寓意を描くルーベンス》は 1650 年代後半から 1660 年代前半ナポリ・ローマで見ることのできたさまざまな先例に負っている。ジョルダーノがほかならぬ「ルーベンス」を描く直前に《戦争の惨禍》を参照したとするならば、様式的な影響をまったく受けなかったとは考えにくい。また、デ・ヴィートが重視した手を伸ばすポーズについても、ルーベンスの着想源でもあったヤコ

²²⁷ フィレンツェにおけるジョルダーノの活動をめぐる研究に先鞭をつけたメローニは、デ・ドミニチの伝記を踏まえ、1652 年から 1653 年、ローマからヴェネツィアへの旅行の際、ジョルダーノがフィレンツェに立ち寄った可能性を指摘している。なお、活動初期のヴェネツィア旅行の逸話を再考したデ・ヴィートの研究以来、この旅行自体がなかったと考える見解は優勢になりつつある。また、18 世紀の伝記作家フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチによれば、ジョルダーノは 1665 年にフィレンツェを訪れたとされるが、この滞在も史料的な裏づけを欠いている。以下を参照。MELONI TRKULJA 1972; BALDINUCCI 1980-1981, vol. 2, pp. 426.

²²⁸ 当時、ジョルダーノはフィレンツェ、ローマ、ナポリ、ベルガモの注文に追われ、父親の死、妻の病気等で多忙をきわめていた。そのため、ジョルダーノに作品を注文していた人物や、これから注文しようとする人物などの書簡を通じて、画家の滞在地を細かく把握することができる。作品制作の時期を詳細に特定しようとするデ・ヴィートの研究は、1680 年頃のジョルダーノの活動にかんする史料の豊富さに依るところが大きい。以下を参照。

PIERGUIDI 2009; DE VITO 2013

²²⁹ MELONI TRKULJA 2005; FIRENZE 2007, pp. 75-123.

²³⁰ DE VITO 2013

ポ・ティントレット《マルスを追い払うミネルヴァ》(図 5-12)を参照した可能性を挙げることができる。

これらのことから筆者には、《平和の寓意を描くルーベンス》が《戦争の惨禍》から影響を受けた作品とは思えない。もっとも《戦争の惨禍》にはいくつかの模写が知られている。ジョルダーノがそれらを参照した可能性は否定できないが、少なくとも作品自体の特徴から《戦争の惨禍》からの影響を想定することはむずかしい。

3-4. 寓意的肖像画

以上見てきたように、ジョルダーノの直接的な着想源となり得たルーベンス作品は「自画像」にかざられるだろう。ジョルダーノが「平和の寓意」を表す他のルーベンス作品を見ていた可能性は否定できないが、《マルスからパクスを守るミネルヴァ》、《戦争の惨禍》が着想源だったとは考えられない。まさに「戦争と平和」を主題とするこれらのルーベンス作品を見ずに、《平和の寓意を描くルーベンス》を制作したことは一見奇妙にも思われる。しかし、少なくとも作品の特徴を重視するならば、このように結論できる。

ルーベンス作品からの直接的な参照がきわめて限定的であったことを考慮するならば、《平和の寓意を描くルーベンス》はルーベンスとはほど遠い作品のように思われる。しかし、ジョルダーノはルーベンスの家族でも同郷人でもなく、このフランドルの巨匠を神格化するような芸術アカデミーにも属していなかった。そのようなナポリ人画家が《平和の寓意を描くルーベンス》を制作する機会を得たのは、「作風」模倣の評判なしには考えられない。

ジョルダーノの「作風」模倣において重要だったのは、いにしえの巨匠を実際に参照していることではなく、いにしえの巨匠を想起させることである。それゆえ、「ルーベンスの作風」は当時の芸術文献や蒐集家のコミュニケーションのなかで形成されたイメージと言うべきだろう。それでは当時の観者、とりわけスペイン貴族にとって「ルーベンスの作風」とは何を意味したのだろうか。

17 世紀イタリア・スペインの観者にとって君主や貴族の肖像画は“ルーベンスらしい”絵画形式のひとつだったと言える。バリオーネやパチェーコなど、1640 年代に記されたルーベンスの評伝では彼の肖像画家としての側面が強調されている。ジョヴァンニ・バリオーネ『芸術家列伝』(1642 年)の「ルーベンス伝」の記述を見てみよう²³¹。バリオーネは《ジョヴァンニ・カルロ・ドーリアの騎馬像》(図 5-13)のような作

²³¹ ローマで活動した芸術家の列伝というテキストの制約上、バリオーネの伝記で言及されるルーベンス作品はもっぱらマントヴァ、ローマ、ジェノヴァの注文主のために制作さ

品を念頭に、ルーベンスが肖像主を忠実に模倣した等身大の騎馬像を得意とし、その「素質に比肩する者はわずか」と評している²³²。迫真的な模倣をルーベンスの「作風」と捉える見方はすでに、17世紀初頭ローマの蒐集家ヴィンツェンツォ・ジュスティニアニに見られた²³³。当時の蒐集家や画家にとって、実在する人物をそのような姿だと確信させる迫真的な肖像画はまさに“ルーベンスらしい”絵画形式のひとつだったと言えよう。

ルーベンスによる肖像画への関心はスペインのパチェーコにも共有されている。パチェーコは同時代を代表する画家としてルーベンスを挙げ、スペイン宮廷での活動に触れている。パチェーコも作品の特徴を詳述していないが、ルーベンスがマドリッド滞在中にスペイン王夫妻やその子息の肖像を数多く制作したことを伝えている²³⁴。なかでもパチェーコが注意を向けたのは「フェリペ4世の騎馬像」である。ルーベンスのオリジナルはすでに失われているが、ベラスケスによる模写(図5-14)がウフィツィ美術館に所蔵されている。ベラスケスによる模写は、オリジナルがおそらく肖像主の外観を迫真的に模倣する“ルーベンスらしい”肖像画であったことをうかがわせる。

「フェリペ4世の騎馬像」を特徴づけるのはフェリペ4世を囲むさまざまな擬人像だ。これらの要素は現実には目に見えないが、スペイン王が備えている政治的・道徳的美徳を視覚化したものにほかならない。目に見える外観と目に見えない気質を等しく表象することで、モデルを讃える複雑な寓意的肖像はルーベンスが得意とした権力者の顕彰の形式であった。

れたものだ。バリオーネは個々の作品を詳細に評価しているわけではないが、肖像画や寓意画、タペストリー用の油彩素描など、ルーベンスの得意としたジャンルや形式についても簡単に触れている。

²³² ジョヴァンニ・バリオーネ『芸術家列伝』(1642年)

「ルーベンスはさまざまな人々のためにさまざまな作品を制作した。彼はとりわけ、幾人かのジェノヴァの貴紳のために大画面の等身大の自然にもとづく騎馬像を描いた。それは丁寧に仕上げられ、像主にたいへんよく似ている。ルーベンスのこの素質に比肩する者はわずかである。」 BAGLIONE 1642, p. 247.

²³³ GIUSTINIANI 2006;

²³⁴ フランシスコ・パチェーコ『絵画論』(1649年)

「マドリッドにいた9か月のあいだルーベンスは怠ることなく懸案の使節としての重要な仕事に取組み、痛風のために数日体調を崩しもしたが、その間、数多くの作品を制作した。以下のその仕事ぶりを見ておこう。その見事な腕前と流暢さたるや格別だ。最初にルーベンスは国王夫妻とその子息を半身像でそのなかのひとつは騎馬像でいくつかの人物像をとるが、見事なものだ。」 PACHECO 1999(1649)、p. 202.

これは迫真的な模倣を得意とし、複雑な寓意画をみずから構想する知識人ルーベンスならではの形式と言えるだろう。筆者は、こうした寓意的肖像画の形式こそが「ルーベンスの作風」としてジョルダーノに期待されたと考える。すでに述べたように、肖像画はジョルダーノ作品ではきわめて稀な形式である。また、《平和の寓意を描くルーベンス》のような肖像画をとまなう複雑な寓意画は後期のフレスコによる天井装飾をのぞいて知られていない²³⁵。本作品にも図像プログラムを練り上げた文人の協力が想像されるが、現状ではそれを裏づけることはできない。少なくとも「フェリペ4世の騎馬像」が当時、ジョルダーノの視覚的な着想源になり得たことは疑いない。スペインの統治下のナポリにはルーベンスの「フェリペ4世の騎馬像」の模写がもたらされていたはずであり、1650年代後半以降、スペイン貴族の注文を受けたジョルダーノがそのような作品を知っていたとしても不思議ではない。

第四節 画家ルーベンス顕彰の図像学

本章第一節で確認したように、先行研究では《平和の寓意を描くルーベンス》はおもに外交官ルーベンスを称讃する寓意として解釈されてきた。しかし、本作品は絵画を制作する「ルーベンス」を表した作品である以上、画家ルーベンスを顕彰する寓意画でもあったと考えられる。前節で見たように、本作品は「ルーベンスの作風」というべき寓意的肖像画の形式をとっている。本節では《平和の寓意を描くルーベンス》を構成するいくつかの擬人像の意味を再考し、画家ルーベンスを顕彰する寓意的肖像画の内容における「ルーベンスの作風」、17世紀フランドル絵画の影響を明らかにする。

ここで注目したいのはユーノーと「名声」の擬人像である。先行研究ではユーノーは「秩序と威厳」の擬人像と解釈され、スペイン王権を意味する図像と見なされてきた。本節ではまず、ユーノーを視覚の擬人像ユーノー・オブティカと見なす解釈を提案する。一方で、「名声」は先行研究の解釈では「ルーベンス」の「平和」の制作/実現という本作品の物語内に十分に回収されず、孤立していたと思われる。本節では「名声」の擬人像は孤立しているわけではなく、ミネルヴァと関連性を提示する。

²³⁵ 肖像をとまなう顕彰の寓意画としては、1680年代に制作されたフィレンツェのパラッツォ・メディチ＝リッカルディ宮殿の天井画、そして、1690年代に制作されたエル・エスコリアルサン・ロレンソ王立修道院大階段の天井画が知られる。前者はトスカナ大公一族、後者はスペイン王カルロス2世夫妻と王母マリアナ・デ・アウストリアを顕彰する図像プログラムをもつ。いずれの場合もジョルダーノには助言者がいたと考えられる。以下を参照。MELONI TRKULJA 2005; HERMOSO CUESTA 2008, pp. 83-94.

4-1. ユーノー・オブティカ

まず、ユーノーから見ていこう。ユーノーはたんにユピテルの妻という立場のために権力の表象とかかわるだけでなく、17世紀、とりわけフランドルでは視覚の寓意像、ユーノー・オブティカ(視覚のユーノー)としても表された。この特殊なユーノーの形象にもっとも精通していた画家はほかならぬルーベンスである。ルーベンスは、イエズス会士フランキスクス・アグイロニウス『哲学者と数学者に有用な光学論六書』(1613年)の扉絵のために、ユーノー・オブティカを表した原画素描(図 5-15)を提供している²³⁶。その図案はさながら視覚の神殿の様相を呈している。神殿を支えるのメルクリウスとミネルヴァを象ったヘルマ柱だ。メルクリウス、ミネルヴァはそれぞれ視覚にかかわる怪物の頭部を手になっている。メルクリウスの手には千の目の巨人アルゴスの頭部、ミネルヴァの手にはメドゥーサの首を備えたアイギスが見える。ユーノーは神殿中央の高い場所にある玉座に鎮座している。ユピテルの聖鳥の鷲と自身の聖鳥の孔雀を両脇に配した彼女はまさに視覚の女王として君臨しているのだ。

ユーノー・オブティカはプラド美術館所蔵のルーベンス／ヤン・ブリューゲル(父)共作の《視覚の寓意》(図 5-16)にも登場する。絵画や彫像、調度品、測量器など、視覚にかかわるさまざまな事物で埋め尽くされた初期近代のミュージアムのなかで、ユーノーはほぼ裸体の姿でメランコリーのポーズをとり、プットが支える1点の絵画作品を見つめている(図 5-17)。ストイキツァが指摘するように、彼女が見ている作品は「キリストによる盲人の治癒」だ。視覚の女神ユーノーは「見ること」にかかわるさまざまな事物で溢れるこの一室で「見えないこと」を表わす絵画を見つめているわけだ²³⁷。

先行研究では指摘されていないが、《平和の寓意を描くルーベンス》におけるユーノーも実はこの「見ること」と「見えないこと」の対比によって捉えられている。よく見ると、貴婦人の姿で表されたユーノーは「ルーベンス」の椅子代わりにされた「不和」の擬人像を見つめていることに気づくだろう。ユーノーの身ぶりは彼女の膝にしがみついたプットの様子と好対照をなしている。このプットも「不和」が気になるようだが、痛々しさのためにその姿を正視できず、目を背けている。一方で、見られる側の「不和」は「ルーベンス」の重さと顔に近づけられた松明の熱のために苦しみ、目を開けていることもできずに叫び声をあげている。このようにジョルダーノ作品では、ユーノーとプット、ユーノーと「不和」の関係によって、「見ること」と「見えないこと」が二重に対比されている。ユーノー・オブティカの他の作例に照らすならば、本作品における「ルーベンス」が絵画にもっとも深く関係する感覚、視覚

²³⁶ HELD 1979; BERTRAM 2018, pp. 146-152.

²³⁷ STOICHITA 2014, pp. 163-164.

を司る女神ユーノーの庇護を受けていると解釈できるだろう。そのため、この描写はルーベンスにたいするスペイン王による庇護というよりも、ルーベンスが天賦の才に恵まれた画家であったことを強調しているように思われる。

4-2. ミネルヴァと「名声」

つぎにミネルヴァと「名声」の関係について見てみよう。ジョルダーノ作品においてミネルヴァはケレスを抱きかかえ、「名声」の擬人像とともに「ルーベンス」の頭上に描かれている。ロイシュナーが指摘するようにミネルヴァとケレスの組み合わせはティントレット《マルスを追い払うミネルヴァ》に想を得たものだろう²³⁸。ジョルダーノはアゴ스티ーノ・カラッチの版画(図 5-18)を通じてティントレット作品をよく知っていたにちがいない²³⁹。ティントレット作品は当時、ヴェネツィア共和国を讃える政治的寓意として解釈されていた。17 世紀ヴェネツィアの伝記作家カルロ・リドルフィによると、マルスを追い払うミネルヴァの形象は戦争を遠ざける共和国の「叡智」として理解され、それによってパクスが司る「平和」とケレスが司る「豊穡」という幸福が生じるのだという²⁴⁰。リドルフィの解釈は正しくミネルヴァとケレスが「平和」の寓意とかかわる図像であることを示している。

けれどもミネルヴァはやはり芸術と科学を守護する女神であり、画家としての「ルーベンス」の形象と密接な関係をもっていると思われる。ここで想起したいのは、17 世紀フランドルにおいてミネルヴァと「名声」の擬人像の組み合わせが、画家を顕彰する図像や知的活動そのものを表す寓意画にしばしば用いられたことだ。

バルトロメウス・スプランヘルの原画にもとづく版画《ピーテル・ブリューゲルの肖像》((図 5-19、1606 年)を見てみよう。祭壇のような肖像枠の下部には髑髏が転がり、プットが弔いを意味する逆さの松明でかざしている。このエングレーヴィング作品はおそらく当時存命中であったピーテル・ブリューゲル(子)ではなく、ピーテル・ブリューゲル(父)の顕彰を意図して制作されたものだろう。ミネルヴァ、メルクリウス、「名声」の擬人像が楕円形の肖像を囲んでいる。ここで、学知を司る神々と「名声」の組み合わせは巨匠ブリューゲルをその死から救済し、芸術的功績を顕彰する図像として用いられている。

²³⁸ LEUSCHNER 1997, p. 204.

²³⁹ ジョルダーノがヴェネツィアをはじめて訪れたのは 1664 年頃と考えられるため、ジョルダーノは《平和の寓意を描くルーベンス》を制作する時点でティントレットのオリジナルを見ていなかったにちがいない。

²⁴⁰ RIDOLFI 1648, vol. 2., p. 35.

つぎに、アドリアーン・ファン・スタルベントへの帰属作品、《愛好家のキャビネット》の画中画(図 5-20,21)を見てみよう。ストイキツァが指摘しているように、画面奥の壁面の中心を飾る大きな画中画は、視覚芸術で満たされた愛好家のキャビネットの中心を占め、イコノクラストたちを追い払う護符のような役割を担っている²⁴¹。この画中画では、ミネルヴァと「名声」が「無知」から「絵画」を救済しようとする場面が描かれている。この場合、ミネルヴァと「名声」の組み合わせは「絵画の守護者」として用いられている。

絵画を主題としたものではないが、同様の表現はヤーコブ・ヨルダース《科学の寓意》(図 5-22)にも見られる。ここでもミネルヴァと「名声」は「無知」と「嫉妬」から「科学」を守護している。農業の神クロノスが豊穡を意味するコルスコピアを抱え、プットたちのひく小さなそりに引かれていることから、ヨルダース作品はミネルヴァと「名声」の庇護を受け、「科学」が繁栄をもたらすさまを表していると解釈できよう。

《平和の寓意を描くルーベンス》におけるミネルヴァと「名声」はおそらく、このような 17 世紀フランドルで培われた図像の系譜に位置づけられるだろう。このような着想源を想定することではじめて、「ルーベンス」周辺に表された異教の神々は視覚や絵画にかかわる擬人像として解釈できる。ジョルダーノの直接的な参照点を明らかにすることは現時点ではむずかしいが、17 世紀ナポリで最大規模のフランドル・オランダ絵画のコレクションを持っていたローメルとつながりを想起させるだろう。

《平和の寓意を描くルーベンス》における「ルーベンス」はユーノー・オブティカ、ミネルヴァ、「名声」の庇護を受け、「平和」を制作/実現したと読むことができる。本作品はこのような解釈されることで画家ルーベンスを顕彰する寓意画としての機能を果たしたにちがいない。また、ミネルヴァと「名声」という「絵画の守護者」の図像は、ミネルヴァによるケレスの救済という「平和の効果」の図像とも折り重なり合っていた。それゆえ、ジョルダーノは北方的な図像にティントレットに由来する図像を融合することで、画家／外交官ルーベンスを顕彰する寓意画を表したと言えよう。

おわりに

本論文で筆者は本作品の制作年代を 1660 年頃に位置づけた。そして、ジョルダーノが参照可能だったルーベンス作品を再考し、「戦争と平和」を主題化したルーベンス作品はジョルダーノ作品と関係しないことを示した。しかし、それをもって《平和の寓意を描くルーベンス》が「作風」模倣を得意とした画家ジョルダーノの当時の評

²⁴¹ STOICHITA 2014, 159-162.

価と無関係と断じることはいえない。このことを明示するために、本章では「作風」模倣作品においてきわめて稀有な要素である画家の肖像に着目した。そして、同時代の芸術文献の読解を通して、寓意的肖像画という形式が「ルーベンスの作風」と見なされた可能性を提示した。そのうえで、《平和の寓意を描くルーベンス》の図像表現を再考し、とりわけ「ルーベンス」を取り巻く擬人像が17世紀フランドルで培われたメタ絵画の図像表現に類似していることを明らかにした。

絵画収集が流行した17世紀は、それまで祭壇画や邸宅の室内装飾として用いられていた絵画がまさにいにしえの巨匠の名画として本格的に流通しはじめた時代、絵画をもっぱら知的な鑑賞物、美術品として楽しむようになった時代である。17世紀フランドル・オランダのメタ絵画はまさに収集熱の高まりに呼応して流行したものであった。同じ17世紀でもイタリアではこうした作品はまだ稀有であり、ジョルダナーノの《平和の寓意を描くルーベンス》はきわめて例外的な作品である。

しかし、本章で紹介したように、《平和の寓意を描くルーベンス》は17世紀イタリア・スペインの著述家や収集家の抱くルーベンスのイメージと密接にかかわる作品であった。ここにヴァザーリ以降の芸術家列伝が流行し、歴史叙述によって絵画にかんする考察を深めたイタリアの伝統を見ることができるだろう。この点でジョルダナーノ作品は絵画や画家を絵画によって考えたフランドルの伝統、絵画や画家をことばによって考えたイタリア的伝統の結節点と言えるのだ。

また、17世紀フランドルの図像学的伝統を想定することではじめて、《平和の寓意を描くルーベンス》は視覚や絵画にかかわるさまざまな擬人像、ユーノー・オプティカ、ミネルヴァ、「名声」の庇護を受ける画家ルーベンスを顕彰する寓意画として解釈することができる。先行研究はもっぱら外交官ルーベンスを顕彰する作品として本作品の図像表現を検討してきたため、筆者の解釈は《平和の寓意を描くルーベンス》の主題を新たに読み替えることを提案するものとなった。

もっとも筆者の示した解釈は先行研究と矛盾するものではない。すでに確認したように、ミネルヴァと「名声」という「絵画の守護者」の図像は、ミネルヴァによるケレスの救済という「平和の効果」の図像とも折り重なり合っていた。このことから、ジョルダナーノ作品は北方的な図像にティントレットに由来する図像を融合することで、画家／外交官ルーベンスを顕彰する寓意画だったと考えられる。それゆえ、筆者の見解はペレス＝サンチェスが示した解釈の方向性を補完するものと位置づけることができるだろう。

本章では《平和の寓意を描くルーベンス》の図像表現の典拠を明らかにすることはできなかったが、制作年代の議論のための新たな参照点は提示できたと考える。本論文第一部第二章、第二部第一章で論じたとおり、1660年前後のナポリにはルーベンス作品を所有し、南イタリアで質・量ともに最大規模の17世紀フランドル・オラン

ダ絵画コレクションを有したガスパル・デ・ローメルがいた。ローメルは 1650 年代後半から 1660 年代前半にかけてジョルダーノと密接な結びつきを持った人物である。もしかすると、ローメル・コレクションのなかにジョルダーノの着想源となる作例があったのかもしれない。この点が明らかになれば、本作品の制作年代を 1660 年頃に位置づける解釈はより説得的なものになるだろう。

第二章 「サルデーテ聖堂祭壇画群」

はじめに

筆者は、ジョルダナーノの「作風」模倣は同時代人によって求められたものであり、それを可能にしたのはいにしへの絵画作品をめぐる美術史言説と蒐集熱の高まりであったと考える。本章でもその事例としてヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂の3枚の祭壇画をとりあげ、これらのジョルダナーノ作品がまさに同時代の観者の絵画史的関心を背景に制作されたことを提示したい。本章ではサンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂のことをサルデーテ聖堂、同聖堂を飾るジョルダナーノの3枚の祭壇画をまとめて扱う際には「サルデーテ聖堂祭壇画群」という呼称を用いる。

第一節では「サルデーテ聖堂祭壇画群」のそれぞれの作品の特徴を確認し、先行研究を整理する。第二節では「サルデーテ聖堂祭壇画群」の最初の作品《聖母被昇天》の制作経緯を同時代の史料から検討する。第三節では、ジョルダナーノの「サルデーテ聖堂祭壇画群」の制作以前に、サルデーテ聖堂が16世紀ヴェネツィア絵画で装飾されはじめたことに着目する。そして、1660年代前半ヴェネツィアにおいて16世紀ヴェネツィア絵画を共同体の遺産として保存し、その造形言語が後世に継承されることを望む言説が育まれていたことを明らかにする。1660年前ヴェネツィアにおける絵画史的関心を跡づけ、ジョルダナーノはまさにこのような時節にヴェネツィアに進出したために、16世紀ヴェネツィア派の造形言語を理解する来るべき外国人画家として歓迎されたにちがいないのだ。

第一節 ジョルダナーノ「サルデーテ聖堂祭壇画群」

本節では予備的な考察として、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂の建造の経緯、「サルデーテ聖堂祭壇画群」それぞれの作品の特徴、そしてこれらの作品をめぐる先行研究について確認しておこう。

1-1. サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂

サン・マルコ湾を臨むカナル・グランデ河口部にそびえるサルデーテ聖堂(図 6-1,は、北にサン・マルコ聖堂、東にサン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂、南にレデントーレ聖堂とほぼ等間隔の距離にあり、これらヴェネツィアを代表する建造物の相互的な関係によって生み出される優れた都市景観のために名高い²⁴²。

²⁴² HOPKINS 2000

17 世紀ヴェネツィア建築を代表するこの壮麗な聖堂は、1630 年にヴェネツィアを襲ったペスト流行の終息を祈念して共和国政府の誓願によって建造された。1629 年から北イタリアで猛威を振るったペストは、ヴェネツィアに上陸後、都市人口 3 分の 1 にあたる約 4 万 6 千人の命を奪った。1630 年 10 月 26 日、共和国政府は総大司教立ち合いのもと、疫病の沈静化のために聖母マリアのとりなしを求め、サンタ・マリア・デッラ・サルUTE(健康の聖母)に聖堂を捧げることを決める。この誓願は、1576 年のペストの終息を祈念して贖い主キリストに捧げられたレデントーレ聖堂の先例にしたがい、同様の効果を期待したものにはほかならない。マリアは中世以来イタリアで広くペストの終息祈念の仲介者として崇敬されてきたが、受胎告知の祝日 3 月 25 日を建国の日と見なしたヴェネツィア共和国にとっては特別な守護者であった。このような建造決定の経緯からうかがえるように、サルUTE聖堂は神に繁栄を約束されたヴェネツィアの威光を示す記念碑を打ち立てるといふ共和国政府肝いりの大事業として進められた。

サルUTE聖堂は大ドームをいただく八角形のロトンダ、小ドームをいただく楕円形の内陣、聖歌隊席とふたつの聖具室で構成されている。ロトンダには 6 つの礼拝堂があり、そのそれぞれに祭壇が設置されている(図 6-2)。ジョルダナーノの「サルUTE聖堂祭壇画群」は西側の 3 つの礼拝堂にある。観者は入口から主祭壇のほうに進むにつれて右手側に《マリアの神殿奉献》(図 6-3)、《聖母被昇天》(図 6-4)、《マリアの誕生》(図 6-5)という順で目にするはずだ。その反対側の 3 つの礼拝堂にも同様に祭壇画があり、入口から主祭壇に向かってピエトロ・リーベリ《受胎告知》、同じくリーベリ《聖三位一体にヴェネツィアをとりなすアントニウス》(図 6-6)、ティツィアーノ《聖霊降臨》(図 6-7)の順に設置されている。

1-2. 「サルUTE聖堂祭壇画群」の特徴

「サルUTE聖堂祭壇画群」について見ていこう。3 点の祭壇画は画家の存命中からジョルダナーノの代表作と見なされていた。1670 年代から 1680 年代にかけて複数の著述家が「サルUTE聖堂祭壇画群」に触れている²⁴³。なかでもヴェネツィアの著述家マルコ・ボスキーニはこれらの作品を受けて、次のように記している。

²⁴³ ヨアヒム・フォン・ザンドラルトは『いとも高貴な絵画芸術アカデミー』(1683 年)の「ルカ・ジョルダナーノ伝」で「サルUTE聖堂祭壇画群」に触れている。以下を参照。SANDRART 1683, p. 395. また、1681 年フィレンツェで作成された伝記草稿「報告」にも言及がある。DE VITO / SCAVIZZI 2012, p. 147.

「実際、この名人（ジョルダーノ）の作品は、公のものにせよ、私的なものにせよ、日ましにヴェネツィア内に増えている。それも道理のあることだ。というのも、すべての川は海へと注ぐわけで、われらがアドリア海は絵画の王宮であるのだから、この”ヨルダン川”（ジョルダーノ）もまたその美德のせせらぎを注ごうというものだ。初期の研鑽に際してジョルダーノが、パオロ・ヴェロネーゼやティツィアーノの流派にヴェネツィア絵画の乳を吸わんとヴェネツィアへ赴いたのだからなおのことである²⁴⁴。」

ボスキーニは16世紀ヴェネツィア絵画の彩色の価値を主張した著述家で、ティツィアーノやティントレットの筆さばきを重視した²⁴⁵。本章第四節であらためて立ち返るが、ボスキーニは初期ティツィアーノにもとづく17世紀ローマの様式的傾向、新ヴェネツィア主義にいち早く反応した批評家でもある。ボスキーニの絵画論ではラファエッロ、カラッチの神格化を進める当時のローマの動向にたいする批判が意図されている²⁴⁶。16世紀ヴェネツィア絵画にひきつけたボスキーニのジョルダーノにたいする評価は、画家の特徴を的確に言い表したものである一方で、16世紀ヴェネツィア絵画に積極的な価値を置く批評家としての姿勢とも関係するだろう。それは「ヴェネツィア絵画の乳」ということばに端的に表れている。このことばはボスキーニの主著『絵画航海図』（1660年）でルーベンスやドメニキーノなど、16世紀ヴェネツィア絵画に学んだ同時代の巨匠を評して用いられたメタファーであった²⁴⁷。ボスキーニにとってジョルダーノは、ティツィアーノやヴェロネーゼの成果をいみじくも継承してみせた17世紀異邦の巨匠たちに続く同時代の新たな才能というわけだ。

「サルーテ聖堂祭壇画群」はいずれも1650年代後半以降のジョルダーノの個人様式の集大成と言える作品である。特筆すべきは激しい明暗のコントラストと鮮やかな色彩だ。暗闇のなかで鮮烈な光によって人物像を浮かび上がらせる明暗の対比はナポリで活動したジュゼッペ・デ・リベラの影響にほかならない。一方、黄金色に輝く雲、晴朗な青空、人物像のさまざまな衣服に見られる豊かな色彩表現は直接的にはピエトロ・ダ・コルトーナに由来する。リベラとコルトーナへの参照は人物像の描き分けにもうかがえる。ジョルダーノは「サルーテ聖堂祭壇画群」に共通して、深いシワが刻み込

²⁴⁴ BOSCHINI 1674, sestier di Dorsoduro, pp. 26-27. 「Veramente di questo virtuoso soggetto ogni giorno di più s'accrescono le opere l'opere in Venezia, si in publico, come in privato e ciò con ragione: perche tributando ogni fiume al mare, e essendo l'Adriatico nostro la Reggia della Pittura, questo Fiume Giordano viene anch'egli di continuo à tributare i rivoli della sua Virtù: tanto più che nel suo studio primiero venne egli à Venezia à sugger le poppe delle Pitture Veneziane.」

²⁴⁵ ボスキーニについては以下を参照。SOHM 1991; MERLING 1992; DAL POZZOLO 2014

²⁴⁶ BOSCHINI 1966(1660)

²⁴⁷ LOH 2007, pp. 70-75.

まれた老年の男性ではリベラ、ふっくらした柔らかい肌の天使や女性、子どもではコルトーナのモデルを引き継いでいる。

先行研究で強調されてきたように、ジョルダーノの個人様式はリベラやコルトーナなどの17世紀前半の画家たちの様式を取捨選択して形成された²⁴⁸。しかし、ジョルダーノによる他者の模倣はたんに個人様式の成立にかかわる問題にとどまらず、同時代の観者がいにしえの巨匠やその作品に寄せた期待の問題でもある。「サルーテ聖堂祭壇画群」にかんして言えば、16世紀ヴェネツィア絵画の系譜がボスキーニの絵画論の出版を背景に1660年代ヴェネツィアで関心を集めていたことが深く関係していると思われる。

「サルーテ聖堂祭壇画群」には16世紀ヴェネツィア絵画を想起させる要素が随所に認められる。繰り返し指摘しているように、ジョルダーノは1664年頃にヴェネツィアを訪れたと考えられるため、以下で言及する16世紀ヴェネツィア絵画を目にした可能性は十分にある。

《マリアの神殿奉献》(図6-3)から見ていこう²⁴⁹。場面は幼いマリアがみずから捧げものとなるべく階段をひとりでのぼり、祭司の前にたどり着いたところである。デ・ヴィートが指摘するように、斜め方向に急激にせりあがった階段は明らかにティントレットの同主題の作品(図6-8)からの引用である²⁵⁰。また、巨大な円柱や神殿風の建造物の隙間から青空がのぞき、雲に包まれた天使たちがマリアを祝福する構図はヴェネツィアで見られる聖会話形式の祈念画の構成を物語画に翻案したものだろう。

つぎに《聖母被昇天》(図6-4)を見てみよう²⁵¹。天使の一团に支えられた雲に乗るマリアは両腕を大きく広げ、天上に導かれていく。雲の下方では、使徒たちが空になった棺を目にして激しく動揺し、天の方を見上げようとするが、まばゆい光のためにマリアの姿を捉えられていないようだ。フェラーリが指摘するように、ジョルダーノはティツィアーノによる同主題の作品を参照したにちがいない²⁵²。ティツィアーノの《受胎告知》(図6-9)がその後の同主題の作品に多大な影響を与えたことはつとに知られている。ジョルダーノの《受胎告知》におけるマリアと使徒たちの距離感はローマのアンニーバレ・カラッチ作品を思わせる。それでも、垂直方向に大きな画面を最大限利用した上昇感のある構図、天上と地上を分かť分厚い雲、人物像の大仰な身振りによって生み出されるダイナミックな運動、これらの要素はティツィアーノ作品に立ち返

²⁴⁸ DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 115-116; SCAVIZZI 2017, pp. 92-100; ÚBEDA 2017, pp. 29-53.

²⁴⁹ FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 282.

²⁵⁰ DE VITO 2000, p. 119.

²⁵¹ FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 287; FERRARI / SCAVIZZI 2003, p. 48.

²⁵² FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 54.

ったものと言えるだろう。ティツィアーノ作品を直接参照したことで実現したにちがいない²⁵³。

最後は《マリアの誕生》(図 6-5)である²⁵⁴。激しい明暗の対比は一見、ルーベンスやレーニによる夜景の「キリストの降誕」を思わせるが、日常の空間を舞台に神々しい光が差し込み、奇跡的な情景が展開する構図はむしろ、ティントレットの《洗礼者ヨハネの誕生》(図 6-10)やその追随者の作例に近いと思われる。また、窓からのぞく風景、暗い室内空間を照らし出す強烈な光、そして、物語から意識的に隔離された画面手前の水差しは、サン・サルヴァドール聖堂のティツィアーノ《受胎告知》(図 6-11)を想起させる。さらに 顕現する神が光源となっている点では、ヴェネツィアのダニエーレ聖堂にあったピエトロ・ダ・コルトーナの作品(図 6-12)への参照も指摘できるだろう。

以上見たきたように「サルデーテ聖堂祭壇画群」は 16 世紀ヴェネツィア派の遺産を直接的にも間接的にも引き継いだものと言えるだろう。

1-3. 「サルデーテ聖堂祭壇画群」の先行研究

ヴェネツィアはジョルダナーノが多くの顧客を抱えた都市であった。18 世紀の伝記群ではジョルダナーノは 1650 年年代初頭、1660 年代中頃、1680 年代中頃にヴェネツィアに滞在したと伝えられる²⁵⁵。本論文第二部第二章で述べたように、先行研究では長らく 1650 年代初頭と 1660 年代中頃のヴェネツィア滞在を前提とした様式分析によってヴェネツィアの作品群の制作年代が議論されてきた²⁵⁶。しかし、1990 年代以降のデ・ヴィートの史料的研究以降、ジョルダナーノが 1650 年代前半にヴェネツィアの蒐集家や聖堂のために作品を制作したことはなく、ナポリ人画家が実際に作品制作のため

²⁵³ デ・ヴィートは本作品の色彩にパルマ大聖堂のコレッジョ《聖母被昇天》からの影響を指摘している。以下を参照。DE VITO 1991, p. 42; DE VITO 2000, p. 119.

²⁵⁴ FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 287; FERRARI / SCAVIZZI 2003, p. 48.

²⁵⁵ 18 世紀ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチによれば、ジョルダナーノは 1650 年年代初頭、1680 年代中頃にジョルダナーノはヴェネツィアに滞在したという。以下を参照。DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol.1, 2008, pp. 759-760, 776-777. また、18 世紀フィレンツェの伝記作家フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチによれば、ジョルダナーノは 1665 年、1680 年代中頃にヴェネツィアを訪れたとされる。以下を参照。BALDINUCCI 1980-1981, vol. 2, pp. 426, 439-440. 1680 年代前半のヴェネツィア滞在中には先行研究で判断が分かれている。詳しくは以下を参照。DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol.1, 2008, p. 777.

²⁵⁶ ARSLAN 1938, BOLOGNA 1958, FERRARI / SCAVIZZI 1966

にヴェネツィアに滞在したのは 1660 年年代中頃のみという解釈が一般的になりつつある²⁵⁷。

史料的研究の進展によってジョルダーノが 1660 年代前半からナポリに滞在する北イタリアやスペインの商人を通じてヴェネツィアに多くの作品を送っていたことが明らかとなった²⁵⁸。それゆえ、ジョルダーノのヴェネツィア作品の制作状況を検討するうえでは、制作年代と制作場所というふたつの状況の把握が重要視されてきた。「サルーテ聖堂祭壇画群」には 1667 年の年記をもつ《聖母被昇天》が含まれるため、ジョルダーノのヴェネツィア作品のなかでは例外的な作例である。しかし、こうした史料的研究の延長線上で《マリアの誕生》と《マリアの神殿奉献》の制作年代と制作場所の問題があらためて議論されてきた²⁵⁹。

2000 年代後半以降トゥッチ、メドゥーニョは、サルーテ聖堂からヴェネツィアの有力商人シモン・ジョガッリへの作品代金の支払いの記録の調査から「サルーテ聖堂祭壇画群」の聖堂への納入時期を特定し、制作年代と制作時期にかんする議論を大きく進展させた²⁶⁰。それによると、《聖母被昇天》は 1668 年 8 月 23 日、《マリアの誕生》は 1669 年 9 月 19 日、《マリアの神殿奉献》は 1671 年 1 月 5 日に聖堂に納入された²⁶¹。彼らの研究によって《マリアの誕生》(1669 年以前)、《マリアの神殿奉献》(1671 年以前)の 2 作品の制作年代の下限が設定され、「サルーテ聖堂祭壇画群」は 1668 年からほぼ 1 年ごとにサルーテ聖堂に納入されたことが明らかになった。また、他の作品の注文状況からこの期間、ジョルダーノはナポリにいたと考えられるため、いずれの作品もナポリで制作されたと考えられる。制作地をめぐる議論も決着を見たと言える。

それでもなお「サルーテ聖堂祭壇画群」の制作経緯には不明な点が多い。実際、「サルーテ聖堂祭壇画群」の最初の作品《聖母被昇天》は本来ならば別の画家によって制作されるはずであった。この作品について論じた研究者の多くは、同時代人の証言をもとにジョルダーノが注文を受けていた別の画家を出し抜いて、自発的に作品を完成させ、聖堂内に設置したと解釈している²⁶²。芸術家の伝記とは異なる史料にもとづくこの出来事が現実に起こったと想像することは楽しいが、すでに公刊されている本作品の納入の記録に照らすかぎり、ジョルダーノは実際には「サルーテ聖堂祭壇画群」を注文で制作したと考えられる。以下、第二節ではこのことを示したい。

²⁵⁷ DE VITO 1991; FIOCCHI GHERSI 2008; DE VITO / SCAVIZZI 2012, pp. 91-97, 122-140; SCAVIZZI 2017, pp. 59-87.

²⁵⁸ NAPPI 1991

²⁵⁹ FERRARI / SCAVIZZI 1992, pp. 56-57; SCHLEIER 1994, p. 195; DE VITO 2000

²⁶⁰ TUCCI 2008 pp. 241-269. MEDUGNO 2016

²⁶¹ MEDUGNO 2016, p. 83.

²⁶² SPEAR 2010, pp. 228; MARSHALL 2016, pp. 125-139, 233-254. SCAVIZZI 2017, pp. 131-135.

また、サルデーニャ聖堂の建造は共和国政府主導の一大事業であったことを踏まえると、3 点のジョルダノ作品には聖堂の内部装飾全体としての統一感や連続性に寄与することが期待されたことだろう。《サルデーニャ聖堂祭壇画群》の主題や様式はサルデーニャ聖堂内の他の装飾との関係のなかで決定されたにちがいない。デ・ヴィートは 17 世紀ヴェネツィアの芸術文献の記述からサルデーニャ聖堂内への祭壇画の設置経緯を跡づけ、「サルデーニャ聖堂祭壇画群」の制作年代を検討した。第三節ではデ・ヴィートの観点を継承しつつ、17 世紀後半ヴェネツィアにおける絵画批評の動向について考察することで、「サルデーニャ聖堂祭壇群」の制作背景を再考する。

第二節 《聖母被昇天》の制作経緯

「サルデーニャ聖堂祭壇画群」の制作状況を裏づける史料は現在確認されていない。しかし、その最初の作品、《聖母被昇天》の制作状況については同時代人の証言がある。パオロ・デル・セーラの「枢機卿レオポルド・デ・メディチ宛書簡」(1668 年 10 月 20 日付)だ。この史料は先行研究でもよく知られ、本作品の制作状況を裏づける証言として解釈されてきた。同時代人の証言ではあるが、筆者にはこの書簡が実際にジョルダノ《聖母被昇天》の制作状況を裏づけるものとは思えない。以下では書簡の内容を読解し、研究史上の解釈の問題点を確認する。

2-1. デル・セーラの書簡

まずは史料を確認しよう。書簡の書き手はヴェネツィアに住む絵画通パオロ・デル・セーラだ。フィレンツェ人セーラはヴェネツィアの絵画市場の動向についてレオポルド・デ・メディチ枢機卿に仔細に報告する代理人を担っていた²⁶³。1668 年 10 月 20 日付の書簡は新たな出物の話題ではなく、枢機卿の庇護下にあった画家ヴォルテッラーノへの苦情というべきものである。書簡の内容を要約すると以下のとおりだ²⁶⁴。デル・

²⁶³ ZARRILLO 2016

²⁶⁴ MELONI TRKULJA 1976. FILETI MAZZA 1987-2000, vol. I, 1987, pp. 439-441.

パオロ・デル・セーラのレオポルド・デ・メディチ宛書簡(1668 年 10 月 20 日)

「ナポリの画家ジョルダノについて以下のことをお伝えしなければなりません。彼は、「大ティントレットのようないたずらに興じて *facendo un tiro da Tintoretto vecchio*」、聖母被昇天の絵を制作し、こちら(ヴェネツィア)に送ってきたのです。それはヴォルテッラーノの作品が配置されるはずだった祭壇画として掲げられました。わたしの知るかぎりですが、ジョルダノはこちらのたいへん有力な商人たちと提携しており、彼らを通じて前述の収入役たちにおおよそ次のようなことを伝えたといえます。聖母被昇天の絵がまだ

セーラはヴォルテッラーノのためにサルーテ聖堂の「建造監督官たち *procuratori*」から「聖母被昇天」を主題とする祭壇画の注文 200 ピアストラの額で取り付けていた。50 ピアストラを前金として受け取っていたヴォルテッラーノはなかなか作品制作にとりかからず、注文からすでに数年が経過した。この状況を把握したナポリ人画家ジョルダーノは「大ティントレットのごとき戯れ *un tiro da Tintoretto vecchio*」で《聖母被昇天》を制作して、サルーテ聖堂の祭壇に設置した。そして、ジョルダーノと親しいヴェネツィアの「大物商人たち *mercanti principalissimi*」が、画家は代金を求めずに作品受領の可否を監督官の判断に委ねると口添えする。作品はすばらしく、ヴェネツィアの画家も一般の人々も称賛してやまない。監督官は評判のいいジョルダーノ作品に満足し、それを受領することを決めた。ジョルダーノは結局、監督官から 135 ピアストラに相当する 200 ヴェネツィア・ドゥカートを受け取った。監督官たちは「報酬より名誉 *più l'honorevolezza che il denaro*」を重んじるジョルダーノをほめそやし、ヴォルテッラーノの代理人デル・セーラに嫌味を言ったという²⁶⁵。

デル・デーラの書簡からサルーテ聖堂のために当初、「聖母被昇天」を制作する予定だったのはヴォルテッラーノだったことが分かる。デル・セーラは 1668 年 11 月 3 日付のレオポルド枢機卿宛の書簡でふたたびこの話題に触れ、本来ならばその 4 年前に作品は制作されるはずだったことを記している²⁶⁶。サルーテ聖堂側の史料は確認されていないが、ヴォルテッラーノは 1664 年に「聖母被昇天」を制作する予定であり、デル・セーラは画家とサルーテ聖堂側の責任者を仲介していたと考えられる。17 世紀ヴェネツィアの著述家ジュスティニアーノ・マルティニオーニによると、1660 年の時点でロトンダにはピエトロ・リーベリ《聖三位一体にヴェネツィアをとりなすアントニウス》の祭壇のみが完成していたが、他の 5 つの祭壇はなおも制作中であつた。そして、これらの祭壇にはマルティニオーニは、残りの 5 つの礼拝堂には「現在生きてい

できておらず、その不足のためにサルーテ聖堂はひどく寂しいものになっているのを見て、ジョルダーノは収入役のもとで功成り名遂げんと渴望し、この作品を提供している。このようにしたのは、作品が収入役の好みに合わないというわけでなければ、その寛大さのために作品は受領されるだろうとジョルダーノが思っているからだ。最近、収入役はこの作品が画家たちだけでなく、万人から称賛、喝采を受けていることを聞いて、受け取りました。そして、とても不満そうにわたしにこう言ったのです。何年も我慢して、ヴォルテッラーノが示したわずかな敬意に疲れ果て、ナポリのジョルダーノの礼儀に打ち負かされた。ジョルダーノはすぐさま例の作品を仕上げ、気前よく親切にそれを提示した。作品はヴェネツィア中で大いに称賛されているから、それを受けとったのだと。」

²⁶⁵ 註 11 を参照。

²⁶⁶ FILETI MAZZA 1987-2000, vol. I, 1987, pp. 441-442.

る卓越した画家たちの絵画が設置される予定」だったという²⁶⁷。ヴォルテッラーノ作品はおそらくそのようなものとして求められたにちがいない。しかし、ヴォルテッラーノが結局作品を仕上げなかったために、デル・セーラは前金分の額を自腹で払い戻さざるをえなくなった。面目を潰されたデル・セーラが筆を執ったのは、作品か現金による弁済を画家に求める旨をレオポルド枢機卿に訴えるためであった。

2-2. 「大ティントレットのごとき戯れ」

デル・セーラの語るジョルダーノ《聖母被昇天》の制作経緯はいささか伝説じみている。デル・セーラによれば、ジョルダーノはサルーテ聖堂の建造監督官から注文を受けたわけではなく、自主的に《聖母被昇天》を制作して祭壇に配置したことになるだろう。そして、こうしたジョルダーノの振る舞いは書簡では「大ティントレットのごとき戯れ」といういかにも絵画通らしい言い回しで表現された。フェラーリが指摘するように、この言い回しはヴァザーリが伝えるヤコポ・ティントレットの逸話を踏まえたものだ²⁶⁸。

ヴァザーリによると、ティントレットはジュゼッペ・サルヴィアーティ、フェデリコ・ズッカロ、パオロ・ヴェロネーゼとともに、サン・ロッコ大同信会館のアルベルゴの間の天井装飾をめぐるコンペティションに参加した。大同信会の面々は画家たちに1 か月以内に素描の提出を求めていたところ、ティントレットは自慢の早描きで《栄光の聖ロクス》の油彩画を仕上げ、大同信会に無断で予定されていた場所にそれを設置してしまった。大同信会は画家にたいし、求めたのは素描の提出であり、作品を注文したわけではないと説明する。しかし、ティントレットはこれが自分にとっての素描であると断ったうえで、大同信会側に代金を支払うつもりがなくとも、作品を寄贈する旨を申し出た。大同信会は寄贈されたものを拒否できないため、結局、作品を受け取ることになった²⁶⁹。少なからぬ反対意見もあったが、作品はティントレットがそうしたように天井に設置されたままとなった。

ニコルズによれば、素描の提出が求められていたコンペティションで、油彩画を完成させて天井に設置したティントレットの振る舞いにはコンペティションそのものを無効化することで、他の参加者、とりわけヴェロネーゼ優位の状況を打破する狙いが

²⁶⁷ マルティニオーニはフランチェスコ・サンソヴィーノ『いとも高貴なるヴェネツィア』改訂版(1663 年)で 1660 年の時点でのサルーテ聖堂の様子を伝えている。以下を参照。MARTINIONI 1663, pp. 278-280.

²⁶⁸ FERRARI / SCAVIZZI 1992, p. 54, 227.

²⁶⁹ VASARI-MILANESI 1875-1885, vol. 6, 1881, pp. 593-594.

あったと考えられる²⁷⁰。このように《栄光の聖ロクス》は、企業家精神に富んだ画家が競合相手から機会そのものを奪いとる荒技でだった。

ティントレットの《栄光の聖ロクス》は彼の抜け目ない営業戦略でもあった。というのも、大同信会へ作品の寄贈はコンペティションに参加した他の画家を出し抜き、より大口の注文を獲得するプロモーションとなったと考えられるからだ。スピアによれば、個人・団体を問わず、潜在的な注文主に作品を贈り、報酬や新たな注文を得るというある種の営業戦略は 16 世紀ヴェネツィア派の画家に珍しくない実践だったという²⁷¹。大同信会へのティントレットの《栄光の聖ロクス》の寄贈も、大口注文を獲得するための抜け目ないプロモーションと見ることができるだろう。言うなれば、損して得取れの営業戦略だ。のちにティントレットはアルベルゴの間の天井装飾を請け負っているため、プロモーションは成功したと言えるだろう。

2-3. セルフ・プロモーション？

デル・セーラがジョルダーノ作品にティントレットにまつわる古事を見たことは疑いない。もっともデル・セーラの気に障ったのは損して得取れのプロモーション戦略ではなく、ヴォルテッラーノへの注文を掠め取る格好となった荒技ぶりであろう²⁷²。いずれにせよ「ティントレットのごとき戯れ」にかんして問題となるのは、それがジョルダーノの自覚的な戦略だったかどうかである。今日、少なからぬ研究者が《聖母被昇天》はジョルダーノのサルーテ聖堂内の祭壇画の制作機会の獲得、あるいはヴェネツィアにおけるより広範な顧客獲得のためのセルフ・プロモーションであったと考えている²⁷³。つまり、ジョルダーノは、前金が支払い済みであるにもかかわらず、4 年間放置された未到着のヴォルテッラーノ作品にたいして、言い値あるいは安価で迅速に仕上げられた作品を提示することで自身の画家としての腕前をヴェネツィアの公衆に披露したというわけだ。このような見方は批評史におけるジョルダーノ像と深く関係している。本論文で見てきたように、ジョルダーノは存命中から「作風」模倣に長けた画家と見なされてきた。また、画家は「早描きのルカ Luca fa presto」と綽名され

²⁷⁰ NICHOLS 1999, pp. 149-174.

²⁷¹ SPEAR 2010, pp. 228.

²⁷² デル・セーラは自身の立場をないがしろにされ、本来注文主ではないジョルダーノが《聖母被昇天》を制作したことを苦々しく思っていたようだ。彼は 1668 年 11 月 3 日付の書簡でレオポルド枢機卿にたいし、ヴォルテッラーノの同主題の作品を得たあかつきにはジョルダーノ作品に並べて展示することで、フィレンツェの画家の優れた腕前をヴェネツィアの公衆に見せつけることを誓っている。以下を参照。FILETI MAZZA 1987-2000, vol. I, 1987, pp. 441-442.

²⁷³ MARSHALL 2016, pp. 240-242; SCAVIZZI 2017, pp. 131-135.

たように、作品制作の素早さで知られた。さらにジョルダーノは大金を稼ぎだしたことも知られている。18世紀ナポリの伝記作家デ・ドミニチも、ジョルダーノは顧客の懐事情に応じて作品の質や規模を変え、「金の絵筆、銀の絵筆、鉛の絵筆」を使い分けると主張していたと伝えている²⁷⁴。

「ティントレットのごとき戯れ」をジョルダーノの自覚的な振る舞いと見なすならば、《聖母被昇天》はこうした伝記上のジョルダーノ像を裏づける作例のように思われる。しかし、ヴェネツィアに住んでいない外国人画家ジョルダーノが、セルフ・プロモーション戦略の一環としてサルテ聖堂の祭壇画を利用できたのだろうか。サルテ聖堂は当時、ヴェネツィア共和国主導で進められた国家的な記念碑であった。その内部装飾はおのずと政治的影響を受けて発展している。ヴォルテッラーノへの注文が不調和に終わったという特殊な状況下にあったことはたしかだが、それでもジョルダーノが自身の腕前を披露し、ヴェネツィアの潜在的な注文主／蒐集家にアピールすることを目的に利用可能な空間だったとは考えにくい。

2-4. ジョルダーノとヴェネツィアの「大物商人たち」

かりにジョルダーノがセルフ・プロモーションの場として利用できたとするならば、それは画家の企業家精神というよりも、デル・セーラが書簡で言及したヴェネツィアの「大物商人たち」の関与を重く見るべきだろう。デル・セーラはその名を挙げていないが、この「大物商人たち」はおそらくシモン・ジョガッリとその共同事業者グリエルモ・サムエッリである。ヴェネツィア出身のシモン・ジョガッリは造幣局に金や銀を独占的に手配していた大商人で、17世紀後半ヴェネツィア経済界の大物であった²⁷⁵。一方、ブレッシャ近郊出身の商人グリエルモ・サムエッリは1669年にジョガッリの共同事業者としてナポリに移住し、ナポリ・ヴェネツィア間の貿易や両替でジョガッリと密接に連携していた。

本論文第二部第二章で見たように、ヴェネツィア・ナポリ双方で活動する商人たちは、ジョルダーノにとって重要なビジネス・パートナーだった。ジョガッリは遅くとも1667年末にはナポリの商人を通じてジョルダーノ作品を求め、サムエッリは遅くとも1669年にはジョガッリのナポリにおける代理人としてジョルダーノと取引をもっていた²⁷⁶。ジョガッリ＝サムエッリ商会は当時のジョルダーノにとって大口の取引相手だったと思われる。1672年6月20日の記録では、サムエッリは「ジョガッリに引き渡し予定の複数の絵画」という名目で、ジョルダーノに790ドゥカートを支払っ

²⁷⁴ DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745), vol.1, 2008, pp. 824-825.

²⁷⁵ TUCCI 2008

²⁷⁶ NAPPI 1991, p. 173. n. 116, n. 118, n. 120.

ている。画家への代金の支払いはかならずしも一回で済むとはかぎらず、前金・完成時・引き渡し後と分けて支払う者もいれば、少額に細かく分けて支払う者も珍しくない。支払い記録によると、サムエッリが支払った 790 ドゥカートは、ジョガッリが別口ですでに支払っていた 500 ドゥカートと合わせて「総額で a compimento di」1200 ドゥカートになるという²⁷⁷。1660 年から 1670 年代にかけて 1000 ドゥカートを越える代金をジョルダーノに支払った人物は限られ、多くの場合、そうした支払い主は絵画を転売する画商であり、他の蒐集家の代理人を務めていた²⁷⁸。そのため、ジョガッリ＝サムエッリ商会もヴェネツィアや北方の他の画商や蒐集家にジョルダーノ作品を転売するか、ジョルダーノへの注文に代理人としてかかわったと考えられる。

ジョルダーノの取引相手のなかで共和国政府にもっとも近い人物は疑いなくジョガッリであった。トゥッチ、メドゥーニョが明らかにしたように、ジョガッリは「サルーテ聖堂祭壇画群」のサルーテ聖堂への納入を担当し、《聖母被昇天》で 600 ヴェネツィア・ドゥカート、《マリアの誕生》と《マリアの神殿奉献》でそれぞれ 700 ヴェネツィア・ドゥカートをサルーテ聖堂から代金を受け取っている²⁷⁹。総額 2000 ヴェネツィア・ドゥカートは「サルーテ聖堂祭壇画群」のために支払われた全金額とみて間違いないだろう。

これらの金額は下絵や素材、輸送費などの諸費用も含めたものにちがいがなく、ジョルダーノの実際の報酬を推し量ることは難しい。ジョルダーノは 1668 年 10 月 9 日までに《聖母被昇天》にかかわる 100 ヴェネツィア・ドゥカートを受け取っているが、残額 1900 ドゥカートの行方はなおも跡づけられていない²⁸⁰。現状ではジョガッリ＝サムエッリ商会からジョルダーノへの支払い記録にこの金額と一致するものは見当た

²⁷⁷ *Ibid.*, n. 120. 「総額で」という語は、その時点で支払われたすべての金額を表す。トゥッチはこの総額 1200 ドゥカートを「サルーテ祭壇画群」にたいする支払いと考えているが、時期が遅すぎるように思われる。

²⁷⁸ 1000 ドゥカートを越える作品代金を払った人物としてはセバスティアン・コルティソス(1660 年代前半、1100 ドゥカート)、カルロ・アリーチ(1674 年、1798 ドゥカート)が挙げられる。前者はスペイン王室と近かったコルティソスは王や貴族の代理でジョルダーノから作品を入手していたと考えられる。ベルガモ出身の商人アリーチは、おそらくヴェネツィアの蒐集家に作品を売っていたと考えられ、同じくロンバルディア地方出身のサムエッリとも頻繁に取引があった。 *Ibid.*, pp.172-173. n. 96. n. 114.

²⁷⁹ TUCCI 2008, pp.246-247; MEDUGNO 2016, pp. 93-94.

²⁸⁰ 1667 年から 1671 年のヴェネツィアからナポリの両替レートでは、100 ヴェネツィア・ドゥカートはおおむね 87-93 ナポリ・ドゥカートのあいだで推移し、1900 ヴェネツィア・ドゥカートは 1653-1767 ナポリ・ドゥカートに相当する。以下を参照。DE ROSA 1955, pp. 286-289.

らないが、両者のあいだに継続的な取引があったことを考慮すると、ジョルダーノはなんらかのかたちで「サルーテ聖堂祭壇画群」の代金を受け取っていたと思われる。

ここでデル・セーラの 1668 年 10 月 20 日付の書簡に立ち戻り、ジョルダーノの《聖母被昇天》の対価が 200 ヴェネツィア・ドゥカートとされたことについて考えてみたい。すでにみたように《聖母被昇天》の「価格」は 600 ヴェネツィア・ドゥカートの価格であり、ジョルダーノはそのうちの 100 ヴェネツィア・ドゥカートを 1668 年 10 月 9 日に確実に受け取っていた。デル・セーラの書簡における報酬にかんする証言は、単純に《聖母被昇天》の実際の価格を知らなかったか、ヴォルテッラーノを詰るために意図的に操作したかのいずれかだろう。そのため、実際に制作されたジョルダーノの《聖母被昇天》は贈り物ではなく、安価でもなかったと思われる。

また、メドゥーニョが指摘するように、祭壇画の納入期日はそれぞれの主題にかかわる祝日に近いため、「サルーテ聖堂祭壇画群」はそれぞれマリアの祝日にヴェネツィアの公衆に初披露される計画だったのかもしれない²⁸¹。納期が想定され、実際に 1 年数か月のスパンで 1 点ずつ納入されていたとすれば、「サルーテ聖堂祭壇画群」は具体的な指示を含む注文にもとづいて制作されたと考えるべきだろう。

以上に見てきたように、「サルーテ聖堂祭壇画群」へのジョルダーノの登用は直接的にはヴォルテッラーノが作品を仕上げなかったという偶然の結果実現したと考えられる。しかし、それはデル・セーラが記したような伝説じみた逸話の通りではなく、画家と共和国政府の監督官の双方に近いヴェネツィアの有力商人の関与によって実現したにちがいない。

第三節 サルーテ聖堂における 16 世紀ヴェネツィア絵画の再利用

すでに確認したように、1663 年の時点で未完だった 5 つの祭壇には当時存命中の優れた画家たちの作品が設置予定だったという。ヴォルテッラーノの登用はこの計画の一環であった。そしてジョルダーノはそのヴォルテッラーノの代わりに《聖母被昇天》を制作したと言える。しかし、今日見られるようにロトンダ内の祭壇画のひとつにはティツィアーノ《聖霊降臨》が設置されている。明らかに当時存命中だったわけではないティツィアーノ作品の存在はどのように理解できるだろうか。そして、ヴォルテッラーノに代わってジョルダーノに白羽の矢が立ったのはなぜだろうか。本節ではジョルダーノ登用の背景として、共和国政府主導の一大事業であったサルーテ聖堂が 1650 年代末以降、16 世紀ヴェネツィア絵画を装飾にもつある種のギャラリーと化しつつあったことを提示する。

²⁸¹ MEDUGNO 2016, p. 97.

3-1. ロトンダへのティツィアーノ作品の導入

ロトンダ内の絵画装飾が本格化するのは 1650 年代以降である。最初に設置された作品はピエトロ・リーベリ《聖アントニウス》で、設置時期は 1652 年から 1656 年のあいだのことである²⁸²。17 世紀ヴェネツィアの批評家ボスキーニはリーベリ《聖アントニウス》をペストの終息に関連する作品と見なしている²⁸³。しかし、リーベリ作品は実際にはカンディア戦争の勝利を願って共和国政府が制作させた祈念画であった²⁸⁴。ロトンダ内の絵画装飾はペストの終息をとりなしたマリアへの奉納というサルゥテ聖堂の建造理念とは関係なく、当時のヴェネツィア共和国政府の関心に沿うようなかたちではじまったと言える。

つぎにロトンダ内に導入されたのはティツィアーノ《聖霊降臨》である。ティツィアーノ作品は本来、ラグーナに浮かぶ小さな島にあったサント・スピリト・イン・イーゾラ聖堂の主祭壇を飾っていた。1656 年、教皇アレクサンデル 7 世の命でサント・スピリト聖堂を管理する修道会が廃止され、その財産は翌年、共和国政府に没収された。共和国政府は《聖霊降臨》を含むティツィアーノ作品 13 点をはじめとする 16 世紀ヴェネツィア絵画をサルゥテ聖堂の装飾として再利用することを決定した²⁸⁵。《聖霊降臨》は 1657 年にはサルゥテ聖堂に導入されていたはずだが、いつ頃にロトンダ内に設置されたのか明らかではない。少なくともサルゥテ聖堂への導入時点でこの作品はロトンダ内の祭壇画として想定されていなかったと思われる。

祭壇枠と《聖霊降臨》との関係は、ティツィアーノ作品が当初からロトンダ内の祭壇画として想定されていなかったことを示唆している。ロトンダ内の礼拝堂を飾る 6 つの祭壇は聖堂と同様にロンゲーナによって設計され、東西の第二礼拝堂用、そしてその他 4 つの礼拝堂用の 2 種類の形式がある²⁸⁶。祭壇画の形状も 2 種類の祭壇の形式に準じている。こうした規格化された祭壇の形式は、共和国政府が主導する国家的事業であったサルゥテ聖堂において祭壇ごとの特色ある装飾よりも建築全体との統一感

²⁸² ピエトロ・リーベリは当時ヴェネツィアで活動した著名な画家で、1650 年代に共和国政府のために複数の作品を制作している。

²⁸³ BOSCHINI 1664, p. 348-349.

²⁸⁴ 1645 年から 1669 年まで続いたカンディア戦争は、ヴェネツィアにとっては自国の海外領クレタ島をオスマン帝国から防衛する戦いであった。ヴェネツィアは巨額の戦費を投入したため、財務状況を劇的に悪化させていった。1669 年、ヴェネツィアは最終的にクレタ島を完全に失うことになるが、それまでに巨額の戦費を投入したため、共和国の財務状況は悪化の一途をたどった。

²⁸⁵ SHERMAN 2016

²⁸⁶ HOPKINS 2000, pp. 69-75

が求められたためだろう。ティツィアーノ作品を除く 5 点の作品はいずれもロンゲーナと同時代の画家によって制作されたものだ。それゆえ、リーベリとジョルダーノはそれぞれ指定されたサイズの作品を制作したと考えられる。それにたいしてティツィアーノ作品は祭壇枠と完全に一致しているわけではなく、下部に空白が認められる²⁸⁷。ティツィアーノ作品は当然、サルーテ聖堂のために制作されたものではない。しかし、1657 年にサルーテ聖堂にもたらされていたはずの《聖霊降臨》と祭壇枠の不一致はティツィアーノ作品が当初ロトンダ内の祭壇画として用いられる予定ではなかったことを裏づけるように思われる。

すでに述べたように、1660 年の時点でロトンダ内の未完成の祭壇には「現在生きている卓越した画家たちの絵画が設置される予定」であった。このことを伝えるマルティニオーニは《聖アントニウス》をロトンダ内で当時唯一完成していた祭壇の装飾として挙げているが、《聖霊降臨》には触れていない²⁸⁸。そのため、《聖霊降臨》がロトンダ内の祭壇画として機能しはじめるのは 1660 年以降のことだろう。ボスキーニの証言から、《聖霊降臨》は 1664 年の時点でロトンダ東側第三礼拝堂にあったとされる²⁸⁹。もっともこの時点ですでに祭壇画として機能していたかどうかは不明だが、たとえ仮置きであっても 1664 年に《聖霊降臨》がロトンダ内の装飾として利用されていたことは疑いない²⁹⁰。

²⁸⁷ 下部の空白はオンガロ《聖クレシェンティウスの聖遺物箱》によって巧みにカバーされている。

²⁸⁸ MARTINIONI 1663, pp. 280.

²⁸⁹ BOSCHINI 1664, pp. 348-350.

²⁹⁰ ボスキーニは 1664 年の時点でロトンダ西側第二礼拝堂にもうひとつのティツィアーノ作品、《玉座の聖マルコ》を認めている。《玉座の聖マルコ》も《聖霊降臨》と同じくサント・スピリト・イン・イーゾラ聖堂に由来し、1657 年にサルーテ聖堂にもたらされた。ボスキーニは 1664 年の時点でロトンダ内に 3 点の絵画作品を確認している。すでに見たように、ロトンダ内の祭壇枠には統一感が重視された。いずれに祭壇枠も高さ 4～5m の大きな祭壇画を収める仕様になっている。しかし、《玉座の聖マルコ》は(縦 218 × 幅 149 cm)というサイズであり、サルーテ聖堂の他の祭壇画と釣りあわない。

1664 年の時点で《玉座の聖マルコ》が置かれた西側第二礼拝堂は現在ジョルダーノ《聖母被昇天》がある場所だ。ボスキーニ『ヴェネツィア絵画の豊かな鉱脈』(1674 年)によると、《聖母被昇天》の設置後、《玉座の聖マルコ》は、現在リーベリ《受胎告知》のある東側第一礼拝堂に再配置されたあとで、1674 年までに聖具室に移された。このことから、《玉座の聖マルコ》が繰り返し設置場所を変更されたのはロトンダ内の未完成の祭壇の前に仮置きされていたためと考えられる。マルティニオーニの証言に信を置くならば、《聖霊降臨》も仮置きされたのちに、祭壇画として利用されるようになったと考えることもできる。以下を参照。BOSCHINI 1674, sestier di Dorsoduro, pp. 26-27.

ここで 1664 年頃ヴォルテッラーノが「聖母被昇天」の注文を受けていたことを思い返してみよう。ヴォルテッラーノ「聖母被昇天」に予定されていた礼拝堂を特定する史料は確認されていない。しかし、ジョルダナーノの同主題の作品は西側第二礼拝堂の祭壇を占めていることから、ヴォルテッラーノ作品も同じ場所のために注文されたと考えるべきだろう。西側第二礼拝堂はロトンダ内の祭壇画として最初に制作されたリーベリ《聖三位一体にヴェネツィアをとりなすパドヴァの聖アントニウス》のある東側第二礼拝堂の真向かいである。この対の関係で捉えられる 2 点の祭壇画はマルティニオーニが伝える「現在生きている卓越した画家たちの絵画が設置される」計画を想起させるだろう。

一方で、ヴォルテッラーノへの注文とほぼ同時期にロトンダ内に設置されたティツィアーノ《聖霊降臨》はヴェネツィアにとって特別なにしえの巨匠の作品である。マルティニオーニの伝える計画とは明らかに一致しないティツィアーノ作品の設置は、1660 年前半にロトンダ、ひいてはサルーテ聖堂全体の絵画装飾の意味づけが大きく変化したことと無関係ではないだろう。とりわけ顕著な変化を被ったのは聖具室である。

3-2. 16 世紀ヴェネツィア絵画の殿堂としての聖具室

ロトンダと同様に、サルーテ聖堂の聖具室も 1660 年代前半に絵画装飾が本格化した場所である。ここでは現在でもティントレットの大作《カナの婚礼》、ティツィアーノの《カインとアベル》、《イサクの犠牲》、《ゴリアテを倒すダヴィデ》、ジュゼッペ・サルヴィアーティの《最後の晩餐》などの 16 世紀ヴェネツィア絵画を見ることができ、これらの作品も、ティツィアーノ作品と同様に、1656 年代に教皇庁と共和国の意向で廃止された修道会に由来し、遅くとも 1660 年末にはサルーテ聖堂の装飾として導入された。その多くはサント・スピリト・イン・イーゾラ聖堂に由来するが、ティントレット作品はかつてサンタ・マリア・デイ・クロチーフエリ聖堂の食堂を飾っていた。

これらの 16 世紀ヴェネツィア絵画は聖具室に設置されるやいなや、聖具室は同時代の都市案内書や芸術文献において同聖堂の見どころのひとつとなった。マルティニオーニは聖具室のティツィアーノ、ティントレットの作品とその来歴について記し、作品名こそあげないが、サルヴィアーティの複数の作品が見られることにも触れている。主要な作品にかぎったマルティニオーニにたいして、ボスキーニは聖具室の 16 世紀ヴェネツィア絵画について網羅的に言及している。

「左側から聖具室に入ると 4 点の絵がある。最初のもとの最後のものは「サウルがチェトラを弾くダヴィデに槍を投げる」場面である。これらは 2 点に分かれているが、

本来は一对のもので、サント・スピリト聖堂のオルガン扉として用いられていた。サルヴィアーティの作品である。この2枚のあいだには2枚の人物像がある。ひとつは《サムソン》、もうひとつは《ヨナ》でともにパルマの手になる。

祭壇近くのファサードには《アロン》と《ヨシュア》があり、これらもサルヴィアーティの作品である。その反対側を向くと、中央にはかつてクロチーフエリ修道士たちの食堂にあったたいへん著名な大作、ティントレットの手になる《カナの婚礼》がある。これは画家の署名のある3枚のうちのひとつであり、ティントレットに師事した優れた素描家オドアルド・フィアゼッティによって版画化されている。扉上方の中央にはサルヴィアーティの稀有な作品《最後の晚餐》がある。さらにその近くには2枚の絵によって「ダヴィデが巨人ゴリアテをもち、楽器を演奏する女性たちに出迎えられ」物語が表されている。これらはオルガン扉として用いられたもので、サント・スピリト聖堂から持ち出された。

天井にもかつて先述の聖堂の天井を飾っていた著名な絵が3点設置されている。そのうちの1点には《ダヴィデとゴリアテ》がある。別の1点には《アブラハムによるイサクの犠牲》がある。最後の1点には《兄弟アベルを殺害するカイン》がある。これらはティツィアーノの作品だ。

パルマの2枚の絵があるファサードには、レアンドロ・バッサーノの《キリストの死》の小さな祭壇画が壁に掛けられている。手を净めることのできる保管室のなかには祈祷台があり、その上方にはロレンツォ・ロットによる《聖パウロの頭部》がある。別の保管室にはジョヴァンニ・ベッリーニの弟子コルデッラの手になる《キリストの肖像》がある。

この聖具室を観た者が絵画芸術の概要を見たと言い張ってもじつに無理からぬことだ²⁹¹。」

²⁹¹ BOSCHINI 1664, pp. 350-352. 「Dalla parte sinistra, entrando in Sacrestia, vi sono quattro quadri: il primo, e l'ultimo, e quando Salute vibra la lancia a Davidem che li suonò la Cetra: e se bene sono in due pezzi, erano uniti, quando servivano per portelle dell'Organo di San Spirito; e sono del Salviati. Li due di mezzo, sono due figure una è Giona: e sono di mano del Palma.

Nella facciata dove è l'Altare dalle parti, vi sono Aron, e Giosuè, pure del Salviati. Girandosi dall'altra parte, e nel mezzo, vi è un famosissimo quadrone, che era nel Refettorio de' Padri Crociferi, con le Nozze in Canna Galilea; ed è di mano del Tintoretto: uno delli tre, che vi pare il suo nome, ed è in stampa di Odoardo Fialetti, bravo disegnatore, allievo dello stesso Tintoretto. Dalla testa della porta, sopra nel mezzo, vi è la Cena di Christo, con gli Apostoli: opera singolarissima del Salviati. E dalle parti in due quadri, è rappresentata la historia, quando Davide riporta la testa del Gigante Golia, e viene incontrato dalle Donne, che suonano, e questi quadri erano nelle portelle dell'Organo, nel di fuori nella Chiesa di S. Spirito. Nel soffitto pur vi sono posti li tre famosi quadri, che erano nel soffitto, della

ボスキーニは、サルヴィアーティの作品ひとつひとつの主題について明らかにし、ティツィアーノやティントレットの大きな作品に目を奪われていると、見逃しかねない小品についても触れている。ボスキーニの意図はジョヴァンニ・ベッリーニの弟子からパルマ・イル・ジョーヴァネに至る栄光のヴェネツィア絵画の歴史を一覧できる優れた絵画ギャラリーとしてこの空間を意味づけることにほかならない。ボスキーニに言わせれば、サルーテ聖堂の聖具室は、「この聖堂を観た者が絵画芸術の概要を見たと言い張ってもじつに無理からぬ」場所というわけだ²⁹²。

17 世紀ヨーロッパ各国で絵画蒐集が流行するなかで 16 世紀ヴェネツィア絵画はつねに蒐集家の強い関心を集めていた。そのため、17 世紀以降ヴェネツィアはヨーロッパ各国の絵画蒐集家の草刈り場と化していった²⁹³。いにしえの巨匠のオリジナルをヴェネツィアで探す外国人を前にして少なからぬヴェネツィア人は、かつて達成された栄光に思いを馳せるとともに、喪失してゆくことに危機感を募らせたにちがいない。共和国政府が推進する一大事業であるサルーテ聖堂において、国際的な名声に浴しつつ、日々流出の危機にある 16 世紀ヴェネツィアの巨匠による稀少なオリジナル作品をまとめて展示することは共同体の栄光の保全に大きな意味があったのだ。

また、ボスキーニはサルーテ聖堂の聖具室に 16 世紀ヴェネツィア絵画の過去を保存し、顕彰するギャラリーであるとともに、16 世紀ヴェネツィア絵画の造形言語を未来へ継承するアカデミーとしての機能を期待していた。16 世紀ヴェネツィア絵画顕彰の書として知られる『絵画航海図』で聖具室は次のように記されている。

「おお、名高いサルーテの聖具室よ！ここにあるのは数多の貴重な絵画、奇跡的にも主に導かれ、聖所でついには元の通りだ。ティツィアーノ、ティントレット、サルヴィアーティは色彩に生命と精神を与える術を心得ている。あちらには著名な画家たちの粋、こちらには身ぶりと人物像の妙、そちらには慈愛と摂理、そこには神の助け、そこには罰。見境なしに奇跡とは言うまい。神は恭順であることを望まれるから。い

Chiesa prenominata. Nell'uno, vi è Davide con il Gigante ucciso. Nell'altro il sacrificio di Abramo, con Isach. E nel terzo, Cain, che uccide il fratello Abelle; e sono di Tiziano.

Evvi nella facciata, dove sono i due quadri del Palma, una palina appesa al muro, con nostro Signore morto, di Leandro Bassano. Nel ripostiglio, dove si lavano le mani, vi è sopra un'inginocchiatorio, una testa di San Paolo, di mano di Lorenzo Lotto. Nell'altro ripostiglio, il ritratto del Salvatore, di mano del Cordella, allievo di Giovanni Bellino.

Veramente chi vede questa Sacrestia, può vantarsi di vedere il Compendio dell'Arte Pittoresca.」

²⁹² ボスキーニは『絵画航海図』(1660 年)でもサルーテ聖堂聖具室について次のように記している。

²⁹³ POMIAN 1987

まや異邦人の誰もがこの新しいアカデミアへ駆けつける。着想、素描、彩色の腕を磨き、この技芸から真の筆遣いを身につけるために²⁹⁴。」

ここでボスキーニが「異邦人」に触れていることに注意したい。ボスキーニは16世紀ヴェネツィアの巨匠の作品が集められた聖具室にはせ参じ、先人たちの技を学び取ろうとする外国人画家の存在を強調し、16世紀ヴェネツィア絵画が浴してきた国際的な名声を示唆している。こうした表現にボスキーニの16世紀ヴェネツィア絵画顕彰のレトリックを見て取ることができるだろう。「ヴェネツィア絵画の乳」というメタファーがまさにそうであったように、ボスキーニは16世紀ヴェネツィア派を評価する外国人画家のまなざしを取り込むことでみずからの属する絵画の伝統を讃えるのだ。

おわりに

本章では、「サルーテ聖堂祭壇画群」の制作経緯は18世紀の伝記作家で英雄化されたジョルダーノ像を裏づけるものではなく、ヴェネツィアの有力な商人を介した注文制作であったことを確認した。ジョルダーノの登用はさまざまな偶然のうえに成り立っていたと言える。ヴォルテッラーノが作品を仕上げなかったこと、そしてサルーテ聖堂で16世紀ヴェネツィア絵画が装飾として用いられたことである。

ここであらためて「サルーテ聖堂祭壇画群」の制作背景について考えてみよう。ジョルダーノがヴェネツィアに滞在したのは1664年頃のことである。このときすでにヴェネツィアでは16世紀ヴェネツィア絵画を顕彰する言説が普及し、その歴史を体現する共和国主導の疑似的なギャラリーが成立していた。すでに述べたように、ジョルダーノは1660年代前半にはすでに「作風」模倣を得意とする画家と見なされ、1660年代後半スペイン王室周辺ではジョルダーノの模倣の達人としての評価は固まっていた。同時期のヴェネツィアにおけるジョルダーノの評価を伝える史料は確認されていないが、彼の作品は1660年頃からヴェネツィアに徐々に浸透しつつあった。また、ジョルダーノは1664年に作品制作のためにヴェネツィアに滞在したと考えられるが、同年ナポリの画家・蒐集家界限でジョルダーノは「ときにティツィアーノ、ときにヴェロネーゼに似せて」贋作を制作したという噂の人であった。これらのことを踏まえ

²⁹⁴ BOSCHINI 1966(1660), p. 504. 「Oh Sagrestia famosa de Salute, Dove tante Piture de valor Miracolosamente, dal Signor In quel Sacratio al fin xe stà redute! Tician, el Tintoreto, el Salviati Sa dar la vita e 'l spirito ai colori; Là ghe xe 'l fior dei celebri Pitori, Là gh'è ecelenza de figure e d'ati. Ghe xe la Carità. la Provvidenza; Gh'è l'Agiunto divin; ghe xe 'l Castigo; Senza fin i miracoli no i digo; E quel, che piase a Dio, che è l'obedienza. Adesso core tuti forestieri In sta nova Cademia, a far profito, Per l'invencion, dessegno e colorito, Per imparar de l'Arte i colpi veri.」

ると、ジョルダーノは当時ヴェネツィアにおいて16世紀ヴェネツィア絵画の造形言語の継承する優れた異邦の画家として「サルーテ聖堂祭壇画群」に注文を受けたとは考えられる。それゆえ、「サルーテ聖堂祭壇画群」は、16世紀ヴェネツィア絵画に学んだ外国人画家の作品に、自身の属する共同体の栄光の面影を見いだした17世紀ヴェネツィアの公衆の同語反復的な趣味への応答と解釈できるだろう。

おわりに

本論文では 17 世紀後半イタリアにおけるジョルダーノの「作風」模倣の画家というジョルダーノのイメージとその作品の受容について伝記と同時代の史料の解釈によって考察した。

「作風」模倣をめぐる先行研究ではジョルダーノの作品制作における模倣のメカニズムの解明が重視されてきた。そのため、多くの研究者はジョルダーノ作品の着想源を求め、いにしえの巨匠のオリジナルとジョルダーノ作品との影響関係を精査してきた。それによってジョルダーノ研究が進展したことはたしかであり、作品の形成と様式展開を問題にするならば、着想源の精査は不可欠な方法だっただろう。

先行研究の成果によって、とりわけ 1650 年代後半のジョルダーノがさまざまな先例を取捨選択するある種の折衷主義的な方法で作品を制作するなかで個人様式を練り上げていったことが解明されてきた。しかし、これは美術史的に捉えられた画家像であり、個々の作品において異なる「作風」を見ようとした 17 世紀の観者のジョルダーノ像とは異なるものだ。また、ジョルダーノはさまざまな都市で活動したわけだが、その方々で卓越した模倣家と見なされていた。ジョルダーノが自身をさまざまな「作風」に精通した画家として評価する同時代の観者のまなざしをまったく顧みることなく、ひたすらに自律的な個人様式の探求に勤しんだとは考えにくい。それゆえ、「作風」模倣の問題をもっぱらジョルダーノによる個人様式の探求という観点ではなく、同時代の観者や受容者の趣味・嗜好の観点から考察する必要があると思われる。

本論文はこのような問題意識から「作風」模倣の画家というジョルダーノのイメージとその作品の受容について、第一部(伝記)、第二部(同時代の史料)、第三部(作品)の観点から検討した。

第一部では、後世における卓越した模倣家というジョルダーノのイメージを決定づけた 18 世紀の伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチのテキストをとりあげた。デ・ドミニチによる「ジョルダーノ伝」は複数存在し、それぞれの内容にも相違があることはよく知られていた。しかし、「1728 年版」と「1745 年版」がそれぞれに提示するジョルダーノのイメージに大きな相違が認められること、そしてその理由についてはこれまで十分に検討されて着なかった。筆者はこれらの版における相違がそれぞれの「ジョルダーノ伝」が依拠する文脈に違いに由来することを示し、それぞれの版が提示する異なったジョルダーノ像が 18 世紀前半ナポリに美術史言説が浸透していく過程で生まれたものであることを明らかにした。続く第二章ではデ・ドミニチの伝記を通じて知られるジョルダーノの贋作譚を 17 世紀の史料に照らして検証し、ここでもデ・ドミニチが「1728 年版」と「1745 年版」で異なるジョルダーノ像を描き出していることを明らかにした。デ・ドミニチのテキストにおける異同とその要因について明らかに

したことで、「作風」模倣が画家自身だけでなく、観者の美術史的知識にもとづく判断によって意味づけられることを提示した。

第二部では同時代の史料の解釈からジョルダーノによる贋作の問題をとりあげた。先行研究ではジョルダーノの「作風」模倣は妙技のデモンストレーションか贋作か二者択一で捉えられてきた。第一章では、贋作を制作していたとされる 1650 年代から 1660 年代前半にかけてジョルダーノがアクセスした異なる絵画市場の特徴を示した。すなわち、1650 年代前半の若きジョルダーノが身を置いた環境は、いにしえの巨匠のオリジナルと多種雑多な模倣作品が混在する中古画市場と近いものであった。それにたいして 1650 年代中頃以降のジョルダーノは、ナポリを拠点に地中海世界の大都市を結ぶ国際的なネットワークに連なるスペイン貴族や外国人商人を顧客にもった。このように顧客層が変化するなかで、「作風」模倣の作品が贋作にも模倣の妙技のデモンストレーションにもなり得たことを示した。第二章では筆者がナポリ銀行歴史文書館で実施した調査で発見した史料を用いつつ、贋作の被害者と目された人物がジョルダーノ作品の流通網で重要な役割を果たしたことを明らかにし、実際には贋作の被害者とは考えられないことを示した。

第三部では、「作風」模倣の流通によって得られた名声がジョルダーノの作品制作にも及んだ事例を考察した。第一章では《平和の寓意を描くルーベンス》をとりあげ、ジョルダーノが外交官・画家としてスペイン貴族に知られたルーベンスのキャリアをいかに作品化したのかを明らかにした。そして、第二章では「サルデーニャ聖堂祭壇画群」をとりあげ、ジョルダーノの 16 世紀ヴェネツィア派の「作風」模倣作品が、17 世紀後半ヴェネツィアの愛国的芸術批評の動向に呼応していたことを明らかにした。

ナポリは 13 世紀以降、イタリア半島南部を占めるナポリ王国の都として栄えた。しかし、16 世紀にスペインの直轄地となり、ハプスブルク帝国の展開と維持を財政・軍事から支える巨大な周縁と化していた。君主不在の君主国の都という地位は 16 世紀後半以降ナポリの都市の拡張を促したため、多くの芸術家がナポリで活動した。しかし、スペインの直轄化以前はイタリア半島内でも屈指の強大な君主国であったナポリ美術の伝統は、ヴァザーリによって黙殺されたと言って過言ではなく、その状況は 18 世紀まで続いた。その意味で 17 世紀ナポリはイタリア美術の周縁でもあった。

本論文は、ジョルダーノの「作風」模倣とその国際的な成功は、このような 17 世紀ナポリという特異な条件下においてこそ可能となったことを明らかにしたものである。ジョルダーノの「作風」模倣の制作・受容背景を地理的な条件に照らして考察した点は本論文の特色と言える。良き趣味が地理的に条件づけられていたこと、そしてジョルダーノが地域ごとに異なる趣味に自覚的に応答して見せたことを明らかにしたことで、本論文は 17 世紀イタリアにおける絵画制作と批評史との関係の一端を明らかにできたと考える。

図版リスト

序章

- 図 1. ルカ・ジョルダーノ《コンスタンティヌス帝とマクセンティウス》、1651 年、カンヴァスに油彩、202×309cm、個人蔵
- 図 2. ルカ・ジョルダーノ《子どもたちを救うバーリの聖ニコラウス》、1655 年、カンヴァスに油彩。約 400×200cm、サンタ・ブリジダ聖堂、ナポリ
- 図 3. ルカ・ジョルダーノ《聖家族と洗礼者聖ヨハネ》、1655 年頃、板に油彩、直径 104 cm、プラド美術館、マドリード
- 図 4. ラファエッロ・サンツィオ《アルバの聖母》、1510 年、板に油彩(カンヴァスに移行)、直径 94.5 cm、ナショナル・ギャラリー、ワシントン D.C.
- 図 5. ラファエッロ・サンツィオ《ロレートの聖母》、1509 年、板に油彩、120×90 cm、コンデ美術館、シャンティイ
- 図 6. ルカ・ジョルダーノ《ウェヌスとサテュロス、クピド》、1663 年、カンヴァスに油彩、137×190 cm、カポディモンテ美術館、ナポリ
- 図 7. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《ウェヌスとオルガン奏者、クピド》、1555 年頃、カンヴァスに油彩、150.2×218.2 cm、プラド美術館、マドリード
- 図 8. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《アンドロス島のバッカス祭》、1518-1519 年、カンヴァスに油彩、172×175 cm、プラド美術館、マドリード
- 図 9. ルカ・ジョルダーノ《アポロとマルシュアス》、1660 年頃、カンヴァスに油彩、205×259cm、カポディモンテ美術館、ナポリ
- 図 10. ジュゼッペ・デ・リベラ《アポロとマルシュアス》、1637 年、カンヴァスに油彩、182cm×232cm、カポディモンテ美術館、ナポリ

第一部第一章

- 図 1-1. ルカ・ジョルダーノ《エジプトへの逃避途上の休息》、1664 年、カンヴァスに油彩、300×450 cm、サンタ・テレサ・ア・キアイア聖堂、ナポリ
- 図 1-2. ルカ・ジョルダーノ《アンナとマリア、ヨアキム》、1664 年、カンヴァスに油彩、300×450 cm、サンタ・テレサ・ア・キアイア聖堂、ナポリ
- 図 1-3. グイード・レーニ《羊飼いの礼拝》、1640-1642 年、カンヴァスに油彩、485×330 cm、サン・マルティーノ修道院附属聖堂、ナポリ

第一部第二章

- 図 2-1. ペーテル・パウル・ルーベンス《ヘロデの饗宴》、1635-1638 年頃、カンヴァスに油彩、208×264 cm、ナショナル・ギャラリー、エディンバラ

図 2-2. ジュゼッペ・デ・リベラ《酩酊するシレノス》、1626 年、カンヴァスに油彩、185×229cm、カポディモンテ美術館、ナポリ

図 2-3. ルカ・ジョルダーノ《子どもたちを救済するバーリの聖ニコラウス》、1655 年、カンヴァスに油彩、約 400×220cm、サンタ・ブリジダ聖堂、ナポリ

第二部第一章

図 3-1. ルカ・ジョルダーノ《ベテスダ池のほとりでの癒し》、1653 年、板に油彩、96×87cm、アレクサンドロス・ソーツォス美術館、アテネ

図 3-2. ルカ・ジョルダーノ《受胎告知》、1660-1664 年頃、カンヴァスに油彩、210×163 cm、プラド美術館、マドリッド

図 3-3. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《受胎告知》、1557 年頃、カンヴァスに油彩、280×210cm、カポディモンテ美術館、ナポリ

第二部第二章

図 4-1. ルカ・ジョルダーノ《聖母子と煉獄の魂》、カンヴァスに油彩、312×129cm、ヴェンドラミン礼拝堂、サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂、ヴェネツィア

図 4-2. アンドレア・ヴァッカーロ《煉獄の魂をとりなす聖母マリア》、1660 年、カンヴァスに油彩、412×315cm、司教区博物館(サンタ・マリア・デル・ピアント聖堂より寄託)

図 4-3. ルカ・ジョルダーノ《聖母子と煉獄の魂》、カンヴァスに油彩、207×155 cm、サラ・キャンベル・ブラファード財団、ヒューストン

図 4-4. ルカ・ジョルダーノ《聖母子と煉獄の魂》、カンヴァスに油彩、200.5×168.9 cm、ノートルダム聖堂、ボシエール

図 4-5. ルカ・ジョルダーノ《聖アンデレの十字架降架》、1660 年頃、258×197cm、カンヴァスに油彩、バイエルン州立絵画コレクション／アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン

第三部第一章

図 5-1. ルカ・ジョルダーノ《平和の寓意を描くルーベンス》、1660 年頃、カンヴァスに油彩、337×414cm、プラド美術館、マドリッド

図 5-2. ルカ・ジョルダーノ《平和の寓意を描くルーベンス》(部分)

図 5-3. ルカ・ジョルダーノ《平和の寓意を描くルーベンス》(部分)

図 5-4. ルカ・ジョルダーノ《平和の寓意を描くルーベンス》(部分)

図 5-5. ルカ・ジョルダーノ《平和の寓意を描くルーベンス》(部分)

図 5-6. ペーテル・パウル・ルーベンス《自画像》、1623 年、カンヴァスに油彩、85.7×62.2 cm、ウィンザー城、ロンドン

図 5-7. ラファエル・クストス(ペーテル・パウル・ルーベンスにもとづく)《ルーベンスの肖像》

図 5-8. パウルス・ボンティウス(ペーテル・パウル・ルーベンスにもとづく)《ルーベンスの肖像》、1630 年、エングレーヴィング、27.3×36.8 cm

図 5-9. 《ルーベンスの肖像》(ジョヴァン・ピエトロ・ベッローリ『近代芸術家列伝』(1672 年)より)

図 5-10. ペーテル・パウル・ルーベンス《マルスからパクスを守るミネルヴァ》、1629-1630 年、カンヴァスに油彩、208×298 cm、ナショナル・ギャラリー、ロンドン

図 5-11. ペーテル・パウル・ルーベンス《戦争の惨禍》、1637-1638 年、カンヴァスに油彩、206×345 cm、ピッティ宮殿、フィレンツェ

図 5-12. ヤコボ・ティントレット《マルスを追い払うミネルヴァ》、1576-77 年、カンヴァスに油彩、206×345 cm、パラッツォ・ドゥカーレ、ヴェネツィア

図 5-13. ペーテル・パウル・ルーベンス《ジョヴァンニ・カルロ・ドーリアの騎馬像》、1606 年、カンヴァスに油彩、265×188 cm、パラッツォ・スビーノラ国立美術館、ジェノヴァ

図 5-14. ディエゴ・ベラスケス(ルーベンスにもとづく模写)《フェリペ 4 世の騎馬像》、1645 年頃、カンヴァスに油彩、338×267cm、ウフィツィ美術館、フィレンツェ

図 5-15. テオドール・ガル(ペーテル・パウル・ルーベンスにもとづく)《『哲学者と数学者に有用な光学論六書』扉絵》

図 5-16. ペーテル・パウル・ルーベンス／ヤン・ブリューゲル(父)《視覚の寓意》、1617 年、カンヴァスに油彩、65×101cm、プラド美術館、マドリード

図 5-17. ペーテル・パウル・ルーベンス／ヤン・ブリューゲル(父)《視覚の寓意》(部分)

図 5-18. アゴスティーノ・カラッチ(ヤコボ・ティントレットにもとづく)《マルスを追い払うミネルヴァ》、1589 年、エングレーヴィング、1589 年、19.5×25 cm

図 5-19. エギディウス・サデラー(バルトロメウス・スプランヘルにもとづく)《ピーテル・ブリューゲルの肖像》、1606 年、エングレーヴィング、30.6×20.9 cm

図 5-20. ヒエロニムス・フランケン 2 世(アドリアーン・ファン・スタルベントに帰属)《愛好家のキャビネット》、117 cm×89.9 cm、カンヴァスに油彩、1650 年頃、プラド美術館、マドリード

図 5-21. ヒエロニムス・フランケン 2 世(アドリアーン・ファン・スタルベントに帰属)《愛好家のキャビネット》(部分)

図 5-22. ヤーコブ・ヨルダーンス《科学の寓意》、1617 年、カンヴァスに油彩、117×164 cm、国立美術館、コペンハーゲン

第三部第二章

図 6-1. サンタ・マリア・デッラ・サルテー聖堂

図 6-2. サンタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂のプラン

図 6-3. ルカ・ジョルダーノ《マリアの神殿奉獻》、1671 年以前、カンヴァスに油彩、522×260cm、サンタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂、ヴェネツィア

図 6-4. ルカ・ジョルダーノ《聖母被昇天》1667 年、カンヴァスに油彩、438×188cm、サタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂、ヴェネツィア

図 6-5. ルカ・ジョルダーノ《マリアの誕生》、1669 年、カンヴァスに油彩、540×258cm、サンタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂、ヴェネツィア

図 6-6. ピエトロ・リーベリ《聖三位一体にヴェネツィアをとりなすパドヴァの聖アントニウス》、1652-1656 年、カンヴァスに油彩、400×190cm、サンタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂、ヴェネツィア

図 6-7. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《聖霊降臨》、1545-1546 年頃、カンヴァスに油彩、サンタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂、ヴェネツィア

図 6-8 ヤコポ・ティントレット《マリアの神殿奉獻》、1551-1556 年頃、カンヴァスに油彩、429×480 cm、サンタ・マリア・デッロルト聖堂、ヴェネツィア

図 6-9 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《聖母被昇天》、1516-1518 年、板に油彩、690 cm × 360 cm、サンタ・マリア・グロリオーサ・デリ・フラーリ聖堂、ヴェネツィア

図 6-10. ヤコポ・ティントレット《洗礼者聖ヨハネの誕生》、1546-1548 年頃、カンヴァスに油彩、270×204 cm、サン・ザカリア聖堂、ヴェネツィア

図 6-11. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《受胎告知》、1559-1564 年、カンヴァスに油彩、403×235 cm、サン・サルヴァドール聖堂、ヴェネツィア

図 6-12. ピエトロ・ダ・コルトーナ《ライオンの洞穴のダニエル》、1663-1664 年、カンヴァスに油彩、440 × 223cm、アカデミア美術館、ヴェネツィア

图版



図 1. ルカ・ジョルダーノ 《コンスタンティヌス帝とマクセンティウス帝の戦い》



図 2. ルカ・ジョルダーノ 《子どもたちを救済するバーリの聖ニコラウス》



図 3. ルカ・ジョルダーノ 《聖家族と洗礼者聖ヨハネ》



図 4. ラファエッロ・サンツィオ 《アルバの聖母》



図 5. ラファエッロ・サンツィオ 《ロレートの聖母》



図 6. ルカ・ジョルダーノ 《ウェヌスとサテュロス、クビド》



図 7. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《ウェヌスとオルガン奏者、クピド》



図 8. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ
《アンドロス島のバッカス祭》



図 9. ルカ・ジョルダーノ 《アポロとマルシュアス》



図 10. ジュゼッペ・デ・リベラ 《アポロとマルシュアス》



図 1-1. ルカ・ジョルダーノ 《エジプトへの逃避途上の休息》



図 1-2. ルカ・ジョルダーノ 《アンナとマリア、ヨアキム》



図 1-3. グイード・レーニ 《羊飼いの礼拝》



図 2-1. ペーテル・パウル・ルーベンス 《ヘロデ王の饗宴》



図 2-2. ジュゼッペ・デ・リベラ 《酔ったシレノス》



図 3-1. ルカ・ジョルダーノ 《ベテスダ池のほとりでの癒し》



図 3-2. ルカ・ジョルダーノ 《受胎告知》



図 3-3. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《受胎告知》



図 4-1. ルカ・ジョルダーノ 《聖母子と煉獄の魂》



図 4-2, アンドレア・ヴァッカーロ 《煉獄の魂をとります聖母マリア》



図 4-3. ルカ・ジョルダーノ 《聖母子と煉獄の魂》



図 4-4. ルカ・ジョルダーノ 《聖母子と煉獄の魂》



図 4-5. ルカ・ジョルダーノ 《聖アンデレの十字架降架》



図 5-1. ルカ・ジョルダーノ 《平和の寓意を描くルーベンス》



I 図 5-2. ルカ・ジョルダーノ 《平和の寓意を描くルーベンス》(部分)



図 5-3. ルカ・ジョルダーノ 《平和の寓意を描くルーベンス》(部分)



図 5-4. ルカ・ジョルダーノ 《平和の寓意を描くルーベンス》（部分）



図 5-5. ルカ・ジョルダーノ 《平和の寓意を描くルーベンス》（部分）



図 5-6. ペーテル・パウル・ルーベンス《自画像》



図 5-7. ラファエル・クストス(ペーテル・パウル・ルーベンスにもとづく)《ルーベンスの肖像》



図 5-8. パウルス・ボンティウス(ペーテル・パウル・ルーベンスにもとづく)
《ルーベンスの肖像》



図 5-9. 《ルーベンスの肖像》(ジョヴァン・ピエトロ・ベッローリ『近代芸術家列伝』(1672 年)より)



図 5-10. ペーテル・パウル・ルーベンス 《マルスからパクスを守るミネルヴァ》



図 5-11. ペーテル・パウル・ルーベンス 《戦争の惨禍》



図 5-12. ヤコボ・ティントレット 《マルスを追い払うミネルヴァ》



図 5-13. ペーテル・パウル・ルーベンス
《ジョヴァンニ・カルロ・ドーリアの騎馬》



図 5-14. ディエゴ・ベラスケス(ルーベンスにもとづく模写)《フェリペ4世の騎馬像》

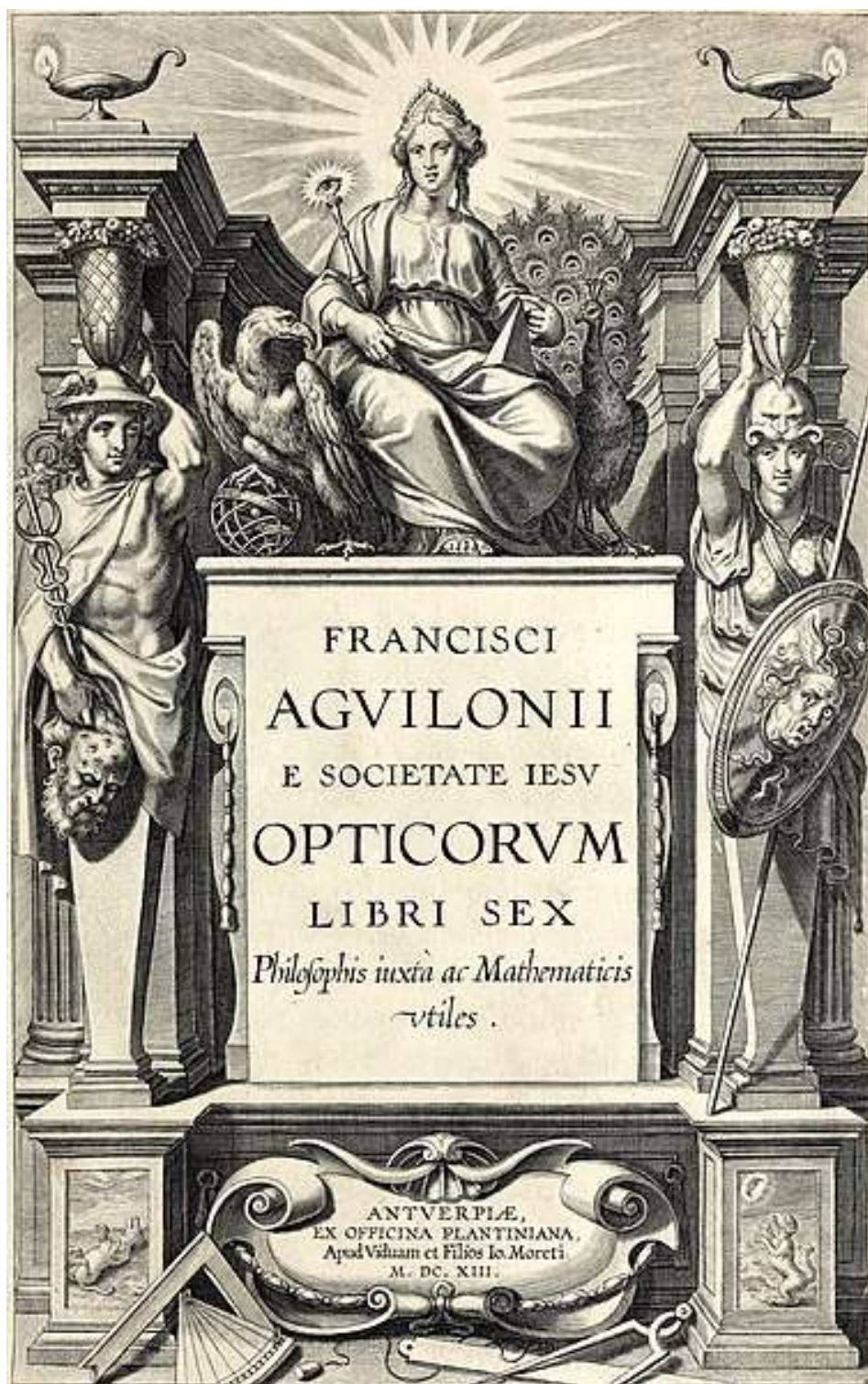


図 5-15. テオドール・ガル(ペーテル・パウル・ルーベンスにもとづく)
《フランキスクス・アグイロニウス『哲学者と数学者に有用な光学論六
書』扉絵》



図 5-16. ペーテル・パウル・ルーベンス／ヤン・ブリューゲル(父) 《視覚の寓意》



図 5-17. ペーテル・パウル・ルーベンス／ヤン・ブリューゲル(父)
《視覚の寓意》(部分)



図 5-18. アゴスティーノ・カラッチ(ヤコボ・ティントレットにもとづく)
《マルスを追い払うミネルヴァ》



図 5-19. エギディウス・サデラー
(バルトロメウス・スプランヘルにもとづく)《ピーテル・ブリューゲルの肖像》



図 5-20. ヒエロニムス・フランケン 2 世(アドリアーン・ファン・スタルベントに帰属)《愛好家のキャビネット》



図 5-21. ヒエロニムス・フランケン 2 世(アドリアーン・ファン・スタルベントに帰属)
《愛好家のキャビネット》(部分)



図 5-22. ヤーコプ・ヨルダース 《科学の寓意》



図 6-1. サンタ・マリア・デッラ・サルーテ聖堂

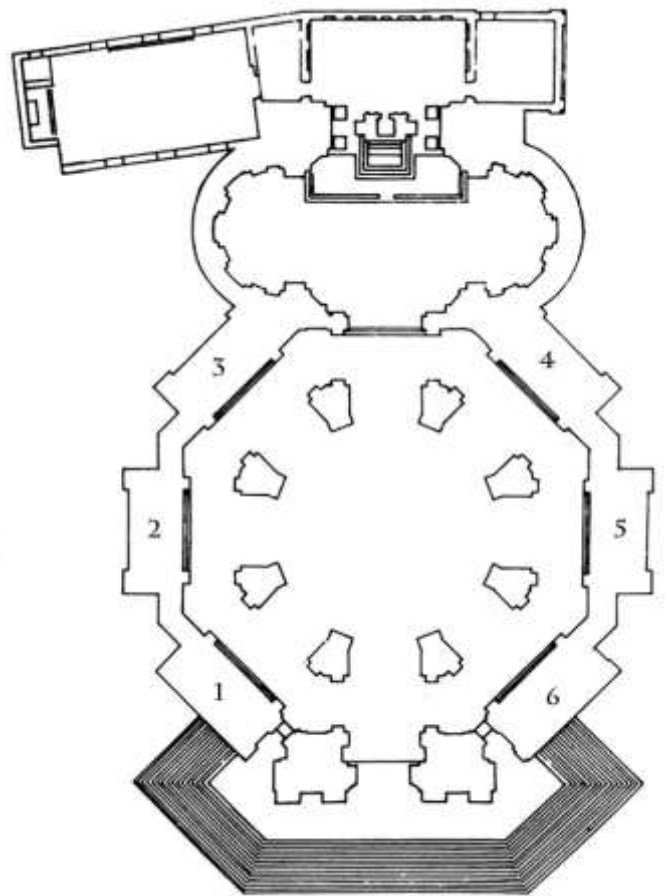


図 6-2. サンタ・マリア・デッラ・サルーテ聖堂のプラン

1. ピエトロ・リーベリ 《受胎告知》
2. ピエトロ・リーベリ 《ヴェネツィアをとりなすパ
の聖アントニウス》
3. ティツィアーノ・ヴィチェッリオ 《聖霊降臨》
4. ルカ・ジョルダーノ 《マリアの誕生》
5. ルカ・ジョルダーノ 《聖母被昇天》
6. ルカ・ジョルダーノ 《マリアの神殿奉献》



図 6-3. ルカ・ジョルダーノ 《マリアの神殿奉獻》



図 6-4. ルカ・ジョルダーノ 《聖母被昇天》



図 6-5. ルカ・ジョルダーノ 《マリアの誕生》



図 6-6. ピエトロ・リーベリ《聖三位一体にヴェネツィアをとりなすパドヴァの聖アントニウス》



図 6-7. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《聖霊降臨》



図 6-8 ヤコボ・ティントレット 《マリアの誕生》



図 6-9 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《聖母被昇天》



図 6-10. ヤコポ・ティントレット 《洗礼者聖ヨハネの誕生》



図 6-11. ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《受胎告知》



図 6-12. ピエトロ・ダ・コルトーナ 《ライオンの洞穴のダニエル》

参考資料

表 A デ・ドミニチ「ルカ・ジョルダノ伝」における「作風」模倣の指摘			
① 《受難の象徴のある聖家族》、サンタ・テレサ・ソプラ・ポンテ・コルヴォ聖堂、ナポリ			
※カポディモンテ美術館美術館蔵			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
「ヴェロネーゼの大画面の方法」	「ヴェロネーゼの大画面の方法」	「ヴェロネーゼの模倣」	
② 《子どもたちを救済するバーリの聖ニコラウス》、1655 年、サンタ・ブリジダ聖堂、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
×	「ヴェロネーゼを模倣して」	「偉大なヴェロネーゼの様式」	
③ 《ロザリオの聖母》、ソリタリア聖堂、ナポリ			
※カポディモンテ美術館美術館蔵			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
×	「最初の師リベラの筆になるかのよう」、	「最初の師リベラの模倣、ヴェロネーゼの美しき構図」	
	「構図においてパオロ・ヴェロネーゼのまとまりを作る素晴らしい趣味」		
④ 《ビリャヌエバの聖トマスの施し》、サンタゴスティーノ・デッリ・スカルツィ聖堂、ナポリ			
※カポディモンテ美術館美術館蔵			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
「異邦人にティツィアーノ作品と信じられた」	「ティツィアーノの作風を模倣」	「ティツィアーノの作風」	
⑤ 《トレンティーノの聖ニコラウスの法悦》、サンタゴスティーノ・デッリ・スカルツィ聖堂、ナポリ			
※カポディモンテ美術館美術館蔵			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
「パオロ・ヴェロネーゼのすばらしい趣味」	「ヴェロネーゼの大画面の方法」	「ヴェロネーゼの模倣」	
「異邦人にヴェロネーゼ作品と信じられた」	「パオロ・ヴェロネーゼの作風」	「パオロ・ヴェロネーゼの作風を模倣」	
⑥ 《聖ペテロの召命》、サン・マルティーノ修道院、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
×	「パオロ・ヴェロネーゼの作風」	×	

⑦ 《聖マタイの召命》、サン・マルティーノ修道院、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」 ×	「1728 年版」 / 「1729 年版」 「パオロ・ヴェロネーゼの 作風」	「1745 年版」 ×	
⑧ 《カナの婚礼》、サン・マルティーノ修道院、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」 ×	「1728 年版」 / 「1729 年版」 「ヴェロネーゼの筆になるかの よう」	「1745 年版」 「異邦人にヴェロネーゼの作品と思 われる」	
⑨ 《ヘロデ王の饗宴》、サン・マルティーノ主導院、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」 ×	「1728 年版」 / 「1729 年版」 「ヴェロネーゼの筆になるかの よう」	「1745 年版」 「異邦人にヴェロネーゼの作品と思 われる」	
⑩ 《アンナとヨアキム、マリア》、サンタ・テレザ・ア・キアイア聖堂、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」 「パオロ・ヴェロネー ゼの制作方法にもとづ く」	「1728 年版」 / 「1729 年版」 「ヴェロネーゼの筆になるかのよ う」	「1745 年版」 「異邦人にヴェロネーゼの作品と思 われる」 「パオロ・ヴェロネーゼの用法に よるジェッソを塗ったカンヴァ ス」	
⑪ 《エジプト逃避途上の休息》、サンタ・テレザ・ア・キアイア聖堂、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」 「グイード・レーニの 作風で描かれ、レーニ 自身の筆になるかのよ う」	「1728 年版」 / 「1729 年版」 「レーニの筆になるかのよう」 「アイデアにおいてグイード・レー ニのもっとも美しい作風を示す」 「異邦人にレーニの作品と信じら れた」	「1745 年版」 ×	
⑫ 《叛逆天使を放逐する大天使ミカエル》、アッシェンシオーネ・ア・キアイア聖堂、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」 「パオロ・ヴェロネー ゼの制作方法にもとづ く」	「1728 年版」 / 「1729 年版」 「パオロ・ヴェロネーゼの作風」	「1745 年版」 ×	

⑬ 《聖十字架の発明》、ピエタ・デイ・トゥルキーニ聖堂、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
×	「ティントレットとヴェロネーゼ の混淆」	「ティントレットとヴェロネーゼ の混淆」	
⑭ 《聖母子とアッシジの聖フランチェスコ、聖アンデレ》、サン・ディエゴ・デッロスペダレッ ト聖堂、ナポリ			
※カポディモンテ美術館美術館蔵			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
×	「ティツィアーノのものと思われ る人物像」	×	
⑮ 《聖カルロ・ボッロメーオと聖フィリッポ・デ・ネーリ》、ジロラミーニ聖堂、ナポリ			
「フィレンツェ手稿」	「1728 年版」 / 「1729 年版」	「1745 年版」	
「ティツィアーノのものと 思われる人物像」	「ティツィアーノの熟練の 技、顔貌表現、完全な美しき 作風」	「ティツィアーノの趣味によって 描かれたと思われる」	

表 B：ドン・ペドロ・アントニオ・デ・アラゴンのコレクションにおけるナポリ絵画 (1686 年)		
	画家・画派	主題
1	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	受胎告知の聖母
2	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	円柱に縛られたキリスト
3	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル)	円柱に縛られたキリスト
4	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル)	聖ヤヌアリウス
5	ルカ・ジョルダーノと思われる ラファエッロの模倣	聖エリザベツの訪問
6	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル)	彼自身の作風による聖母子、聖アンナ、聖ヨアキム(楕円形の板絵)
7	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル) ラファエッロの模倣	聖母子、聖ヨハネ、聖ヨセフ(楕円形の板絵)
8	リベラ派	エジプトの聖マリア
9	マッシモ・スタンツィオーネ(オリジナル)	無原罪の御宿りの聖母
10	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル) ラファエッロの模倣	聖母子と聖ヨセフ(楕円形の板絵)
11	ジョルダーノ(オリジナル) ティツィアーノの模倣	エッケ・ホモ
12	ジュゼッペ・デ・リベラ	聖ヒエロニムス
13	ジュゼッペ・デ・リベラ	聖セバスティアヌス
14	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	パオラの聖フランチェスコ
15	ジュゼッペ・デ・リベラ(オリジナル)	聖アンデレ
16	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	聖カタリナ
17	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	聖ペテロ
18	マッシモ・スタンツィオーネ(オリジナル)	胸を切除された聖アガタ
19	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	トビアスの物語 12 点

20	ルカ・ジョルダーノ	放蕩息子の物語 6 点
21	ルカ・ジョルダーノ	ヨブの物語 6 点
22	ルカ・ジョルダーノ	聖ミカエル
23	ルカ・ジョルダーノ	フェルナンド王
24	アンドレア・ヴァッカード(オリジナル)	聖母子、聖ヨセフ、聖アンナ
25	ジュゼッペ・デ・リベラ(オリジナル)	聖ヤコブ
26	ジョルダーノと思われる	ナポリ大司教ヤヌアリウス
27	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル)	神殿で博士たちと議論するキリスト
28	アンドレア・ヴァッカード(オリジナル)	腕にキリストを抱く嘆きの聖母、聖ヨハネ、マグダラのマリア、ふたりの天使
29	アンドレア・ヴァッカード(オリジナル)	ひとりの女性、2頭の羊、1匹の犬のいるトビアスの物語
30	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル) ティツィアーノの模倣	幼子キリストに乳をやる聖母、聖ヨハネ、聖ヨセフ

表 C：ドン・ペドロのコレクション内のローメルからの贈り物		
	画家・画派	主題
1	ルカ・ジョルダーノ(オリジナル)	円柱に縛られたキリスト
2	パルマの画派と思われる	膝をついて眠る聖ヒエロニムス
3	カラヴァッジョのものと思われる	キリストの十字架降架
4	バッサーノ(模写)	茨冠のキリスト
5	マッシモ・スタンツィオーネ(オリジナル)	無原罪の御宿りの聖母
6	ルーベンス(オリジナル)	ウェヌスとアドニス
7	カラヴァッジョ派	荒野の聖ヨハネ
8	ルーベンス(オリジナル)	ユダヤの民に水を与えるモーセ の物語
9	カラヴァッジョ派	ふたりの人物像と鳩
10	ジョルダーノ(オリジナル) ティツィアーノの模倣	エッケ・ホモ
11	ジュゼッペ・デ・リベラ	聖ヒエロニムス
12	ジュゼッペ・デ・リベラ	聖セバスティアヌス
13	アンドレア・ヴァッカーロ(オリジナル)	パオラの聖フランチェスコ
14	レーニ派	聖アガタ
15	マッシモ・スタンツィオーネ(オリジナル)	胸を切除された聖アガタ
16	ルカ・ジョルダーノ	聖ミカエル
17	バッサーノ	ヤコブの物語
18	カラヴァッジョ(オリジナル)	聖ヨハネ
19	リベラ(オリジナル)	聖ヤコブ

表 D：ナポリ銀行歴史文書館(A.S.B.N)所蔵のルカ・ジョルダーノへの支払い記録にかんする新出資料

1. A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale di cassa del 1660, matr.263, partita di 100 ducati del 19 ottobre.

A D. Sebastiano Lopez Hierro de Castro cento ducati per lui a Luca Giordano in conto di due quadri che fa de suo ordine.

2.Ibidem, giornale di cassa del 1660, matr.264, partita di 500 ducati del 26 novembre.

A D. Sebastiano Lopez Hierro de Castro cinquecento ducati e per esso a Luca Giordano, et detti li paga in conto di mille ducati che deve havere dal D. Sebastiano Cortizzo suo fratello secondo l'accordo fatto fra di loro al quale li habbia relatione con firma del detto Luca Giordano.

3. Ibidem, giornale di cassa del 1661, matr.273, partita di ducati del 17 dicembre.

A D. Sebastiano Lopez Hierro di Castro trecento ducati e per esso a Luca Giordano disse sono per prezzo d'uno quadro mandato in Venetia al signor marchese Fonseca per conto suo.

4. Ibidem, volume di bancali estinte il 27 gennaio 1662, partita di 50 ducati.

Banco de San Giacomo pagate a Luca Giordano cinquanta ducati correnti dite sono in conto dell'opere che fa per me.

Napoli 27 Gennaio 1662. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro.

5. Ibidem, volume di bancali estinte il 21 giugno 1662, partita di 80 ducati.

Banco de Santo Jacovo pagate a Luca Giordano otanta ducati per altritanti.

Napoli 21 di Giugno 662. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro

6. Ibidem, volume di bancali estinte il 26 giugno 1662, partita di 300 ducati.

Banco di San Giacomo pagate a Luca Giordano pintore 300 docati correnti e li pago per final pagamento di tutte sorti de pinture et opere fatte insino ad'hoggi per servitio de mio fratello il signor D. Sebastiano Cortizos.

Napoli 26 di Giugno 1662. D. Sebastiano Lopez Hierro de Castro

7. Ibidem, giornale di cassa del 1662, matr.278, partita di 260 ducati del 18 agosto.

A D. Sebastiano Lopez Ferro de Castro duecento sessanta ducati et per esso a Luca Giordano resto dell'opera fatta insino al di 28 luglio 1662 d'ordine suo con firma del detto Luca Giordano.

8. Ibidem, volume di bancali estinte il 5 gennaio 1663, partita di 25 ducati.

Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan veinte y cinco ducados corrientes. Se los libro por cuenta de las pinturas que esta haciendo de mi orden. Napoles 5 de Henero. 1663 D. Sebastian Lopez Hierro de Castro.

Et per me li pagarete a Luca Giordano per altritanti. Napoli li 5 Ginnaio 1663.

9. Ibidem, volume di bancali estinte il 19 gennaio 1663, partita di 25 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan veite y cinco ducados corrientes. Se los libro por tantos que quedan cargados en mi libro. Napoles 19 de Henero 1663. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro. Et per me li pagarete al signor Gennaro Tauro, per altritanti. Napoli Data ut sopra. Luca Giordano.
10. Ibidem, volume di bancali estinte il 24 febbraio 1663, partita di 50 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan cinquenta ducados corrientes. Se los libro por cuenta de la obra que esta haciendo de mi orden. Napoles 24 de febrero de 1663. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro. Et per me li pagarete a Carlo della Torre e sono per altritanti. Casa li 25 febrero 1663. Luca Giordano.
11. Ibidem, volume di bancali estinte il 17 marzo 1663, partita di 100 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan ducados ciento corrientes. Se los libro por cuenta de quatro quadros que esta haciendo de mi orden por remitir a Venecia al marques de Turino mi hermano. Napoles * * 17 de 1663. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro
12. Ibidem, volume di bancali estinte il 21 luglio 1663, partita di 100 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan ducados ciento corrientes. Se los libro en cuenta de los vidros que esta pintando para unos scriptorios de mi hermano Don Sebastian Cortizos. Napoles 21 de Julio 1663. D. Antonio Hierro de Castro. E per me li sopradetti li pagarete a Carlo Castiglioncelli per saldo e final pagamento di tutto lo argento che mi a consignato per insino a questa giornata di ogni resta cassate polisi bollettini e avesisto fatto pinto l'uno con l'atro dando pre rotto e casso qualsivuglia scrittura. Ogi di' 21 luglio 1663 Luca Giordano. Carlo Castiglioncelli
13. Ibidem, giornale di cassa del 1663, matr.285, partita di 100 ducati del 14 novembre. A D. Antonio Ferro de Castro cento ducati et per esso a Luca Giordano disse sono in conto di quattro quadri che l'ha da consignato.
14. Ibidem, volume di bancali estinte il 12 dicembre 1663, partita di 211.4.10 ducati. Banco de San Tiago pague pormi a Lucas Jordan. Dos cientos y once ducados, quatro tarrines y diez granos. Se los libro por resto del precio de unos cristales que ha hecho para servicio de la casa de mi hermano D. Sebastian Cortizos concertidos en duc. 400 como parece de mi libro. Napoles 12 de diciembre 1662 [sic] D. Antonio Hierro de Castro.

表 E：1660年から1664年のイエロ・デ・カストロからジョルダーノへの支払い					
セバスティアン・ロペス・イエロ・デ・カストロ					
年号	日付	金額	資料の 種類	備考	新出 (表 D)
1660	22-Sep	50	出納帳	2枚の絵画	
	19-Oct	100	〃	〃	1
	17-Nov	50	〃	〃	
	26-Nov	500	〃	コルティソスとの1.000ドゥカートの契約	2
1661	22-Mar	100	〃	リベラの模倣による2枚の絵画 総額300ドゥカート の契約	
	13-Aug	200	〃	2枚の絵画	
	28-Sep	50	〃	2枚の《無原罪の御宿り》	
	17-Dec	300	〃	ヴェネツィアのフォンセカ侯に送られた1枚の絵画	3
1662	2-Jan	〃	手形	コルティソスとの契約	☆
	27-Jan	50	〃	イエロ・デ・カストロのために制作中の作品の代 金	4
	27-Mar	250	〃	コルティソスとの総額1100ドゥカートの契約の全 額支払いが終了	
	21-Jun	80	〃	詳細不明	5
	26-Jun	300	〃	コルティソスのために同日までに制作した全作品 への最終の支払い	6
	8-Aug	400	出納帳	50枚の絵画制作の契約	
	12-Aug	260	〃	同年7月28日までに7月28日までに制作した作品へ の支払い	7
	18-Nov	120	〃	フォンセカへの《聖バルトロマイ》と《十字架に かけられた聖アンデレ》	
1663	5-Jan	25	手形	詳細不明	8
	19-Jan	〃	〃	〃	9
	24-Feb	50	〃	詳細不明	10
	17-Mar	100	〃	フォンセカへの4枚の作品	11

☆今回の調査でコルティソスとの契約であったことが判明

アントニオ・イエロ・デ・カストロ					
年号	日付	金額	資料の 種類	備考	新出
1663	21-Jul	100	手形	コルティソスのための戸棚用の絵付けガラス	12
	14-Nov	〃	出納帳	引き渡されるべき4枚の絵画	13
	12-Dec	211.4. 10	手形	コルティソスの家のための絵付けクリスタル	14
1664	30-Jan	120	出納帳	フォンセカの注文で描かれた4枚の作品代金の残額	

参考文献

ANGULO IÑIGUEZ 1940/1941

Angulo Iñiguez, Diego. "Tiziano y Lucas Jordán: la anunciación de San Ginés de Madrid." In *Archivo español de arte*, 14. 1940/1941, pp. 148-154.

ARSLAN 1938

Arslan, Edoardo. "Quattro piccoli contributi", In *Critica d'arte*, 3(1938), 1938, pp. 75-79.

ÁGUEDA VILLAR 1991

Águeda Villar, Mercedes. (1991), "Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII : el Marqués de la Ensenada", In *Cinco siglos de arte en Madrid (XV - XX)*, III jornadas de arte, Madrid: Alpuerto, 1999, pp. 165-177.

ANSELMi 2000

Anselmi, Alessandra. "Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma", In Cropper, Elizabeth(ed.). *The diplomacy of art artistic creation and politics in Seicento Italy*, Milano: Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 101-120.

ATERIDO 2007

Aterido, Ángel. "El genio de Rubens, pintado por Luca Giordano", In *Goya*, no. 316-317, 2007, pp. 57-64.

BAGLIONE 1642

Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642.

BALDINUCCI 1812(1682)

Baldinucci, Filippo. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Firenze, 1682, ed. Domenico Maria Manni, Milano: Società tipografica de' Classici italiani, 1812.

BALDINUCCI 1980-1981

Zibaldone baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini, Berdardo de' Dominici, Giovanni Camillo Sagrestani e altri. ed. Bruno Santi, 2vols., Firenze: S.P.E.S., 1980-1981.

BANTA 2016

Banta, Andaleeb Badiie(ed.). *The enduring legacy of Venetian Renaissance art*, London/ New York: Routledge, 2016.

BARCHAM-PUGLISI 2002

Barcham, William Lee and Puglisi, Catherine R.. "Paolo Veronese e la Roma dei Barberini", In *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Fondazione Giorgio Cini; Centro di Cultura e Civiltà; Istituto di Storia dell'Arte, 25. 2001(2002), 2002, pp. 55-87

BAROCCHI 1968

Barocchi, Paola. Michelangelo tra le due redazioni delle vite vasariane (1550 - 1568), Lecce: Edizioni Milella, 1968.

BARTOLOMÉ 1994

Bartolomé, Belén. "El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos", In *Boletín del Museo del Prado*, vol. 15, no. 33, 1994, pp. 15-28.

BASSEGODA 2002

Bassegoda, Bonaventura. *El Escorial como museo, la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

BELLORI 1728

Bellori, Giovan Pietro. *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma (Napoli), 1728.

BELLORI 2009(1672, 1732)

Bellori, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, ed. Evelina Borea, 2vols., Torino: Einaudi, 2009.

BERTRAM 2018

Bertram, Gitta. *Peter Paul Rubens as a designer of title pages: title page production and design in the beginning of the seventeenth century*, Heidelberg : arthistoricum.net, 2018.

BOLOGNA 1952

Bologna, Ferdinando. "A proposito dei "Ribera" del museo di Bruxelles", In *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1., 1952, pp. 47-56.

BOLOGNA 1958

Bologna, Ferdinando. *Francesco Solimena*, Napoli: L'arte tipografica, 1958.

BOLOGNA 1987

Bologna, Ferdinando. "De Dominici, Bernardo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, 1987, pp. 619-628. [http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-de-dominici_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-de-dominici_(Dizionario-Biografico)) (オンライン版、2019年11月19日参照)

BOREAN 2012

Borean, Linda. "Tiziano, Tintoretto e Veronese tra originali e copie nel collezionismo veneziano del Seicento, spunti e prime riflessioni", In Cappelletti, Francesca et al. (ed.). *Le due muse scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona: Il Lavoro Editoriale, 2012, pp. 57-66.

BOREAN / CECCHINI 2002

Borean, Linda and Cecchini, Isabella. Microstorie d'affari e di quadri: i Lumaga tra Venezia e Napoli, In Borean, Linda and Mason, Stefania(ed.). *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine: Forum, pp. 159-231.

BORZELLI 1917

Borzelli, Angelo. *Luca Giordano, l' 'Anonimo' e Bernardo de Dominici*, Napoli: P. Federico & G. Ardia 1917.

BOSCHINI 1666(1660)

Boschini, Marco. *La carta del navegar pitoresco*. Venezia, 1660, ed. Anna Pallucchini, Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.

BOSCHINI 1664

Boschini, Marco. *Le minere della pittura*, Venezia, 1664.

BOSCHINI 1674

Boschini, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674.

BOUZA ÁLVAREZ 2009

Bouza Álvarez, Fernando J. "De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid: nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641 - 1656)", In *Boletín del Museo del Prado*, vol. 27 no. 45, 2009, pp. 44-71.

BRENDEL 1946

Brendel, Otto. "The interpretation of the Holkham Venus", In *The Art Bulletin*, vol. 28, 1946, pp. 65-75.

BRIGANTI 1951

Briganti, Giuliano. "Milleseicentotrenta, ossia il Barocco", In *Paragone. Arte*, 2. 13, 1951, pp. 8-17.

BRIGANTI 1982

Briganti, Giuliano. *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, 2nd ed., Firenze: Sansoni, 1982.

BROWN / ELLIOTT 2002

Brown, Jonathan and Elliott, John H.(ed.). *The sale of the century, artistic relations between Spain and Great Britain, 1604 - 1655*, New Haven: Yale University Press, 2002.

BURKE / CHERRY 1997

Burke, Marcus B. and Cherry, Peter. *Collections of paintings in Madrid 1601 – 1755*, 2vols., Los Angeles: Getty Information Institute, 1997.

CAPACCIO 1634

Capaccio, Giulio Cesare. *Il forastiero*, Napoli, 1634.

CARLIER 2006

Carlier, Cécile. "Une oeuvre inédite de Luca Giordano, bijoux de l'église de Bossière: le peinture dans l'histoire de l'art", In *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli: Electa Napoli, 2006, pp. 139-145.

CARRIÓ-INVERNIZZI 2008

Carrió-Invernizzi, Diana. "Gift and Diplomacy in Seventeenth-Century Spanish Italy." In *The Historical Journal*, 51 (4), 2008, pp. 881-899.

CARRIÓ-INVERNIZZI 2009

Carrió-Invernizzi, Diana. "Usos políticos del mecenazgo virreinal en los conventos de

Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII”, In Colomer, José Luis(ed.). *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde, 2009, pp. 379-400

CASASECA-CASASECA 1984

Casaseca-Casaseca, Antonio. *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Área de Cultura. 1984.

CECI 1899

Ceci, Giuseppe. “Scrittori della storia dell’arte napoletana anteriori al De Dominici”, In *Napoli nobilissima*, VIII, 1899, pp. 163-168.

CECCHINI 2000

Cecchini, Isabella. *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell’arte*, Venezia: Marsilio, 2000.

CECCHINI 2006

Cecchini, Isabella. “Un’ ipotesi di provenienza per l’Annunciazione di Luca Giordano ai Tolentini di Venezia”, In *Ricerche sul ‘600 napoletano*, 2006, Napoli: Electa Napoli, 2006, pp. 135-138.

CELANO 1692

Celano, Carlo. *Notizie del bello dell’antico e del curioso della città di Napoli* vols.8, Napoli. 1692.

CHECA CREMADES 2004

Checa Cremades, Fernando. “El Marqués del Carpio (1629 - 1687) y la pintura veneciana del Renacimiento: negociaciones de Antonio Saurer”, In *Anales de historia del arte*, 14. 2004, pp. 193-212.

CECI 1899

Ceci, Giuseppe. “Scrittori della storia dell’arte napoletana anteriori al De Dominici”, In *Napoli nobilissima*, VIII, 1899, pp. 163-168.

CIOFFI 1999

Cioffi, Rosanna. “Alcune riflessioni sulle Vite de’ piu eccellenti pittori, scultori ed architetti napoletani e sull’Arcadia napoletana”, In Breglia Pulci Doria, Luisa. *L’incidenza dell’Antico. Scritti in memoria di Ettore Lepore*, Napoli: Luciano. 1996, pp. 61-74.

COLOMER 2009

Colomer, José Luis(ed.). *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde, 2009.

CROCE 1892

Croce, Benedetto. “Sommario critico della storia dell’arte nel Napoletano”, I, Il falsario, In *Napoli nobilissima*, I, 1892, pp. 122-26, 140-44.

CROPPER 2000

Cropper, Elizabeth(ed.). *The diplomacy of art artistic creation and politics in Seicento Italy*, Milano: Nuova Alfa Editoriale, 2000.

CROPPER 2005

Cropper, Elizabeth. *The Domenichino affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven: Yale University Press, 2005.

CROPPER / DEMPSEY 1996

Cropper, Elizabeth and Dempsey, Charles. *Nicolas Poussin: friendship and the love of painting*, Princeton: Princeton University Press, 1996.

DAL POZZOLO 2011

Dal Pozzolo, Enrico Maria. *Il fantasma di Giorgione: Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso: ZeL Edizioni, 2011.

DAL POZZOLO 2014

Dal Pozzolo, Enrico Maria(ed.). *Marco Boschini, l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno di studi, Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS, Museo di Castelvecchio, 19 - 20 giugno 2014), Treviso: ZeL Edizioni, 2014.

DE DOMINICI 1728

De Dominici Bernardo. "Vita del Cavalier Luca Giordano Pittore Napoletano", In Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma(Napoli), 1728.

DE DOMINICI 2003-2008(1742-1745)

De Dominici, Bernardo. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. Fiorella Sricchia Santoro and Andrea Zezza, 3vols., Napoli: Paparo, 2003-2008.

DE FRUTOS 2009a

De Frutos, Leticia. *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.

DE FRUTOS 2009b

De Frutos, Leticia. "Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio", In Colomer, José Luis(ed.). *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde, 2009, pp. 363-377.

DE FRUTOS / SALORT PONS 2002

De Frutos, Leticia and Salort Pons, Salvador. "La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)," In *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli: Electa Napoli, 2002, pp. 47-110.

DELFINO 1991

Delfino, Antonio. "Documenti inerenti a Luca Giordano tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.)," In *Ricerche sul '600 napoletano*, 1991, Milano: Edizioni L & T, 1991, pp. 33-50.

DE LOS SANTOS 1667

De los Santos, Francisco. *Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1667.

DEMPSEY 1977

Dempsey, Charles. *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Glückstadt: Augustin, 1977

DEMPSEY 2000

Dempsey, Charles. "Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni" di Giovan Pietro Bellori", In Borea Evelina and Gasparri, Carlo(ed.), *L'idea del bello viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, vol.1., Roma: De Luca, pp. 99-112.

DE ROSA 1955

De Rosa, Luigi. *I cambi esteri del regno di Napoli dal 1591 al 1707*, Napoli: Biblioteca dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, 1955.

DE VITO 1991

De Vito, Giuseppe. "Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta ribersca", In *Ricerche sul '600 napoletano*, 1991, Milano: Edizioni L & T, 1991, pp. 33-50.

DE VITO 1999

De Vito, Giuseppe. "Il Rubens 'pintado' da Luca Giordano; ma, quando?", In *Ricerche sul '600 napoletano*, 1998(1999), Napoli: Electa Napoli, 1999, pp. 119-137.

DE VITO 2000

De Vito, Giuseppe. "Le tele di Luca Giordano nella basilica di Santa Maria della Salute a Venezia", In *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999(2000), Napoli: Electa Napoli, 2000, pp. 118-129.

DE VITO 2013

De Vito, Giuseppe. "La logica della datazione: il caso del Rubens pintando la Allegoria della Pace di Giordano al Prado", In *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, 2012/2013, Napoli: Arte'm, 2013, pp. 22-28.

DE VITO / SCAVIZZI 2012

De Vito, Giuseppe and Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Napoli: Arte'm, 2012.

DI LORETO 2018

Di Loreto, Pietro(ed.). *Originali, repliche, copie: uno sguardo diverso sui grandi maestri* = Originals, replicas, copies: a new insight into the old masters, Roma: Ugo Bozzi Editore, 2018.

FABBRI et al. 2013

Fabbri, Maria Cecilia et al. *Volterrano: Baldassarre Franceschini (1611 - 1690)*, Firenze: Edifir-Edizioni, 2013.

FILETI MAZZA 1987-2000

Fileti Mazza, Miriam(ed.). *Il cardinal Leopoldo: Archivio del Collezionismo Mediceo*, vols. 5, Milano: Ricciardi, 1987-2000.

FARINA 2007

Farina, Viviana. "Sulla fortuna napoletana dei "Baccanali" di Tiziano", In *Paragone. Arte*, 58, Ser. 3, 71, 2007, pp. 11-42.

FERRARI 1986

Ferrari, Oreste. "L' iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia", In *Storia dell'arte*, 57. 1986, pp. 103-181.

FERRARI / SCAVIZZI 1966

Ferrari, Oreste and Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1966.

FERRARI / SCAVIZZI 1992

Ferrari, Oreste and Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano. L'opera completa*. Napoli: Electa Napoli, 1992.

FERRARI / SCAVIZZI 2003

Ferrari, Oreste and Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano: nuove ricerche e inediti*, Napoli: Electa, 2003.

FERRARIS 2016

Ferraris, Davide. *Ex voto. Tra arte e devozione*, Padova: libreriauniversitaria.it edizioni, 2016.

FERRETTI 1981

Ferretti, Massimo. "Falsi e tradizione artistica", In *Storia dell'arte italiana. Conservazione, falso, restauro*, vol. 10, Torino: Einaudi, 1981, pp. 115-195.

FIOCCHI GHERSI 2008

Fiocchi Gheresi, Lorenzo. "Luca Giordano a Venezia e la moda dei 'tenebrosi'", In Pestilli, Livio(ed.). *"Napoli è tutto il mondo" : Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, 2008, pp. 227-241.

GALASSO 1994

Galasso, Giuseppe. *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secc. XVI-XVII)*, Torino: Einaudi, 1994.

GARCÍA CUETO / ZEZZA 2018

García Cueto, David and Zezza, Andrea. *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600: produzione, collezionismo, esportazione*, Roma: Artemide, 2008.

GARAS 2009

Garas, Klára, Baron Wiser's picture gallery, In *The Burlington magazine*, 151.2009, pp. 584-594.

GIUSTINIANI 2006

Giustiniani Vincenzo. Discorsi sulle arti : architettura, pittura, scultura, ed. Lauro Magnani , Novi Ligure : Città del silenzio, 2006.

GRISERI 1961

Griseri, Andreina. "Luca Giordano "alla maniera di ...", In *Arte antica e moderna*, Firenze, 4., 1961, pp.417-438.

HASKELL 1971

Haskell, Francis. "The old masters in nineteenth-century french painting", In *The art quarterly*, 34.1971, pp. 55-85.

HASKELL 1980

Haskell, Francis. *Patrons and Painters*, 2nd ed., New Haven: Yale University Press, 1980.

HELD 1979

Held, Julius S. "Rubens and Aguilonius: New Points of Contact", In *The Art Bulletin*, vol. 61, no. 2, pp. 257-264, 1979.

HERMOSO CUESTA 2002

Hermoso Cuesta, Miguel. *Lucas Jordán(estado de la cuestión)*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2002.

HERMOSO CUESTA 2008

Hermoso Cuesta, Miguel. *Lucas Jordán y la corte de Madrid: una década prodigiosa 1692-1702*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2008.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ 2006

Hernández Núñez, Juan Carlos. "La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el Patronato de los Cortizos." In *Reales Sitios*, 43 (167), 2006, pp. 50-67.

HOPKINS 2000

Hopkins, Andrew. *Santa Maria della Salute : architecture and ceremony in baroque Venice*, Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2000.

KOMATSU 2015

"La vista e il tatto: una lettura iconografica del Genio di Rubens di Luca Giordano", In Patella, Giuseppe and Okada, Atsushi(ed.). *Occhi e sguardi nella filosofia e nelle arti / Eyes and Gazes in Philosophy and Arts*, 2015, pp. 207-244.

KURZ 1948

Kurz, Otto. *Fakes: A handbook for collectors and students*, New Haven: Yale University Press, 1948.

LABROT 2004

Labrot, Gérard. "Eloge de la copie: Le marche napolitain (1614-1764)", In *Annales, histoire, sciences sociales*, 59, no. 1, 2004, pp. 7-35.

LE GOFF 1981

Le Goff, Jacques. *La Naissance du Purgatoire*, Paris: Gallimard, 1981.(ル・ゴッフ、ジャック『煉獄の誕生』渡辺香根夫・内田洋訳、法政大学出版局、1988年(新装版:2014年))

LEUSCHNER 1997

Leuschner, Eckhard. "Picturing Rubens picturing. Some observations on Giordano's Allegory of Peace in th Prado", In *Gazette des Beaux Arts*, CXXIX, 2009, pp. 195-206.

LEVEY 1981

Levey, Michael. *The painter depicted: painters as a subject in painting*, London: Thames and Hudson, 1981.

LLEÓ CAÑAL 1989

Lleó Cañal, Vicente. "The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli", In *The Burlington Magazine*, 1031, 1989, pp. 108-116.

LOH 2004

Loh, Maria H. "New and improved : repetition as originality in Italian Baroque practice and theory", In *The Art Bulletin*, vol. 86, no. 3, 2004, pp. 477-504.

LOH 2006

Loh, Maria H. "Originals, Reproductions, and a 'Particular Taste' for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting", In De Marchi, Neil and Van Miegroet, Hans, J.(ed.). *Mapping the Market for Painting in Europe, 1450-1750*, Turnhout: Brepols, 2006, pp. 237-262.

LOH 2007

Loh, Maria H. *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2007.

LONGHI 1916

Longhi, Roberto. "Gentileschi, padre e figlia", In *L'arte*, 19., 1916, pp. 245-314.

LONGHI 1920

Longhi Roberto. *recensione a Enzo Petraccone, «Luca Giordano»*, In *L'Arte*, 23, 1920, pp. 92-93.

LOTORO 2008

Lotoro, Valentina. *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma: Aracne, 2008.

MAHON 1947

Mahon, Denis. *Studies in Seicento art and theory*, London: Warburg Institute, 1947.

MALCOLM 2017

Malcolm, Alistair. *Royal Favouritism and the Governing Elite of the Spanish Monarchy, 1640–1665*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

MULLER 1989

Muller, Jeffrey M. "Measures of authenticity, the detection of copies in early literature on connoisseurship", In *Studies in the history of art*, Washington, DC: National Gallery of Art, 20. 1989, pp. 141-145.

MÂLE 1932

Mâle, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle ; Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris: Colin, 1932.

MALVASIA 1678

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678.

MANCINI 1956-1957

Considerazioni sulla pittura Giulio Mancini, ed. Adriana Marucchi, 2vols., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956-1957.

MARÍAS 2003

Marías, F. "Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos", In Colomer, José Luis(ed.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde Ed., 2003, pp. 208-219.

MARSHALL 2000

MARSHALL, Christopher, R., "Senza il minimo scrupolo': Artists as dealers in seventeenth-century Naples." In *Journal of the History of Collections*, 12, no. 1., 2000, pp. 15-34.

MARSHALL 2006

Marshall, Christopher, R. "Dispelling Negative Perceptions: Dealers Promoting Artists in Seventeenth-Century Naples." In De Marchi, Neil and Van Miegroet, Hans, J.(ed.). *Mapping the Market for Painting in Europe, 1450-1750*, Turnhout: Brepols, 2006, pp. 363-380.

MARSHALL 2010

Marshall, Christopher, R., "Naples". In Spear, Richard E. and Sohm, Philip L.(ed.). *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven: Yale University Press, 2010, pp. 115-143.

MARSHALL 2016

Marshall, Christopher R. *Baroque Naples and the industry of painting: the world in the workbench*, New Haven: Yale University Press, 2016.

MARTINIONI 1663

Sansovino, Francesco and Martinioni, Giustiniano. *Venetia città nobilissima et singolare con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, Venezia, 1663.

MAURO 2007

Mauro, Ida. "Il divotissimo signor conte di Pegnaranda, viceré con larghissime sovvenzioni: los fines políticos del mecenazgo religioso del conde de Peñaranda, virrey de Nápoles (1659-1664)", In *Tiempos Modernos*, 15, 2007, pp. 1-13,

MAURO 2007 / 2008

Mauro, Ida. "Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)." In *Locus amoenus*, 9., 2007/2008, pp. 155-169.

MEDUGNO 2016

Medugno, Giuseppina. "I mercanti veneziani Guglielmo e Vincenzo Samuelli e la diffusione della pittura napoletana fuori dal Vicereame", In *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, 2016, Napoli: Arte'm, 2016, pp. 78-101.

MELONI TRKULJA 1972

Meloni Trkulja, Silvia. "Luca Giordano a Firenze", In *Paragone. Arte*, 23, 267, 1972, pp. 25-74.

MELONI TRKULJA 1976

Meloni Trkulja, Silvia. "Nuove notizie su Luca Giordano (e sul Volterrano)", In *Paragone. Arte*, 27, 315, 1976, pp. 78-82.

MELONI TRKULJA 2005

Meloni Trkulja, Silvia(ed.). *Stanze segrete: gli artisti dei Riccardi: i ricordi di Luca Giordano e oltre = Secret Rooms : the Artists of the Riccardi Family : the Ricordi of Luca Giordano and Beyond*, Firenze: L. S. Olschki, 2005.

MENGES 1780

De Azara, Nicolas(ed.). *Obras de D. Antonio Rafael Menges, primer Pintor de Camera del Rey*, Madrid, 1780.

MERLING 1992

Merling, Mitchell F.. Marco Boschini's La carta del navegar pitoresco : art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice, Dissertation: Ph. D. Brown University 1992.

MONTANARI 2012

Montanari, Tomaso. *Il Barocco*, Torino: Einaudi, 2012.

MORETTI 2005

Moretti, Lino. "La raccolta Lumaga: Giovanni Andrea Lumaga", In *Ricerche sul '600 napoletano*, 2005, Napoli: Electa Napoli, 2005, pp. 27-64.

NAPPI 1981

Nappi, Eduardo. "I Viceré e l'arte a Napoli." In *Napoli nobilissima*, 22., 1981, pp. 41-57.

NAPPI 1991

Nappi, Eduardo. "Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli." In *Ricerche sul '600 napoletano*. Milano: Edizioni L & T, 1991, pp. 157-

182.

NAPPI 2000

Nappi, Eduardo. "Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago", in *Ricerche sul 600 napoletano*, 2000, Napoli: Electa Napoli, 2001, pp. 61-92.

NAPPI 2004

Nappi, Eduardo. "Luca Giordano: notizie documentarie inedite tratte dall'Archivio Storico del Banco di Napoli", In *Ricerche sul '600 napoletano*, 2003/2004, Napoli: Electa Napoli, 2004, pp. 164-165.

NICOHOLS 1999

Nichols, Tom, *Tintoretto: Tradition and Identity*, London: Reaktion, 1999.

PACHECO 1999(1649)

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda, 1999.

PANOFISKY 1962

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York / Evanston: Harper Torchbook, 1962.

PANOSFKY 1969

Panofsky, Erwin. *Problems in Titian: mostly iconographic*, New York: New York University Press, 1969.

PARKHURST 1961

Parkhurst, Charles. "Aguilonius' Optics and Rubens' Color", In *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 12., 1961, pp. 35-49.

PESTILLI 1993

Pestilli, Livio. "'The burner of the midnight oil' : a caravaggesque rendition of a classic 'exemplum' ; an unrecognized self-portrait by Michael Sweerts?", In *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56., 1993, pp. 119-133.

PIERGUIDI 2009

Pierguidi, Stefano. "Li soggetti furono supra la pittura. Luca Giordano, Carlo Maratti e il Trionfo della Pittura Napoletana di Paolo de Matteis per il marchese del Carpio", In *Ricerche sul '600 napoletano*, 2008, Napoli: Electa Napoli, 2009, pp. 93-99.

PINTO 2002

Pinto, Valter. "La 'Vita del cavaliere D. Luca Giordano' di Bernardo De Dominici", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni*, 4.Ser. 9/10.2000(2002), 2002, pp. 243-255.

PINTO 2006

Pinto, Valter. "Un virtuoso falsario - il giovane Luca Giordano", In Abbate, Francesco(ed.). *Ottant'anni di un maestro - Omaggio a Ferdinando Bologna*, vol. 2, Napoli: Paparo, 2006, pp.

491-499.

PIZZO 2002

PIZZO, Marco. "Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo", In *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, Venezia: Fondazione Giorgio Cini, No. 26, 2002, pp. 119-153.

POMIAN 1987

Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise: XVIe - XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard, 1987.

PROHASKA 1988

"Prohaska, Wolfgang. Guido Reni e la pittura napoletana del Seicento", In *Guido Reni e l'Europa*, catalogo a cura di Sybille Ebert-Schifferer ; Emiliani, Andrea. Frankfurt: Credito Romagnolo, 1988, pp. 644-651.

PROTA-GIURLEO 1955

Prota-Giurleo, Ullisse. "Notizie su Luca Giordano e alcune sue pitture in Ispagna", In *Napoli. Rivista municipale*, 1955, pp. 21-32.

RIDOLFI 1648

Ridolfi, Carlo. *Le maraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, 2vols., Venezia, 1648.

RIGON 2012

Rigon, Fernando. "Tintoretto le quattro allegorie mitologiche della sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale; contributo iconografico", In *Arte documento*, 28., 2012, pp. 82-91.

RUFFO 1916

Ruffo, Vincenzo. "La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII(con lettere di pittori ed altri documenti inediti)", In *Bollettino d'arte*, X, 1916, pp.21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320, 369-388.

RUOTOLO 1982

Ruotolo, Renato. *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli-Gaspard Roomer e i Vandeneiden*, Massa Lubrense (Na): Scarpati, 1982.

RUOTOLO 1986

Ruotolo, Renato. "Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento", In Bellucci, Ermanno(ed.). *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 1, Napoli: Electa Napoli, 1984, pp.41-48.

RUSPIO 2013

Ruspio, Federica. "Da Madrid a Venezia: l'ascesa del mercante nuovo cristiano Agostino Fonseca." *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*[Online], 125-1, 2013, Online since 01 January 2013, connection on 30 March 2014. URL: <http://mefrim.revues.org/1207> (2019 年 11 月 19 日閲覧)

RUSPIO 2007

Ruspio, Federica. *La nazione portoghese: ebrei ponentini e nuovi cristiani a Venezia*, Torino: S. Zamorani, 2007.

SANDRART 1683

Sandrart, Joachim. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, Nürnberg, 1683.

SANZ AYÁN 2002

Sanz Ayán, Carmen. "Consolidación y destrucción de patrimonios financieros en la edad moderna: Los Cortizos(1630–1715)," In Casado Alonso, Hilario and Robledo Hernández, Ricardo(ed.). *Fortuna y negocios : Formación y gestión de los grandes patrimonios (ss XVI-XX)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002, pp. 63-88.

SAUERLÄNDER 2014

Sauerländer, Willibald. *The Catholic Rubens: saints and martyrs*, trans. D. Dollenmayer, Los Angeles: J. Paul Getty Museum publications, 2014, pp. 14-29.

SCAVIZZI 2017

Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano. La vita e le opere*, Napoli: Arte'm, 2017.

SCHLEIER 1994

Schleier, Erich. "Luca Giordano variiert eine Komposition Tizians: zu einem Bild der Berliner Gemäldegalerie", In *Jahrbuch der Berliner Museen*, 36., 1994, pp. 189-197.

SCHLEIER 2004

Schleier, E. "Una nota sulla datazione dei quadroni già nelle collezioni Grillo e Balbi di Genova", In Chappell, Miles L. et al. (ed.). *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze: Giunti, 2004, pp. 318-325.

SHERMAN 2016

Sherman, Allison. "Titian and Tintoretto in the sacristy of Santa Maria della Salute: a "Seicento Accademia" for displaced treasures of venetian "Cinquecento"", In Banta, Andaleeb Badiie(ed.). *The enduring legacy of Venetian Renaissance art*, London/ New York: Routledge, 2016, pp. 41-60.

SOHM 1991

Sohm, Philip L.. *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SOHM 1999

Sohm, Philip L. "Maniera and the absent hand: avoiding the etymology of style", In *Res*, 36., 1999, pp. 100-124.

SOHM 2001

Sohm, Philip L.. *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001

SPEAR 2002

Spear, Richard E. "Di sua mano", In Gazda, Elaine K.(ed.). *The ancient art of emulation :*

studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity. Responsibility, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, pp. 79-98.

SPEAR 2010

Spear, Richard E. "Venice", In Spear, Richard E. and Sohm, Philip L.(ed.). *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven: Yale University Press, 2010, pp. 205-253.

SPEAR-SOHM 2010

Spear, Richard E. and Sohm, Philip L.(ed.). *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven: Yale University Press, 2010.

SPINOSA 2010

Spinosa, Nicola. *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli: Arte'm, 2010.

SPINOSA 2011

Spinosa, Nicola, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano*, Napoli: Arte'm, 2011.

STOICHITA 2014

Stoichita, Victor I. *The self-aware image: an insight into early modern metapainting*, with an introduction by Lorenzo Pericolo, 2ed., London: Miller, 2014.(ストイキツァ、ヴィクトル・I.『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』、岡田温司、松原知生訳、ありな書房 2001 年)

TUCCI 2008

Tucci, Ugo. *Un mercante veneziano del Seicento: Simon Giogalli*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008.

TUCK-SCALA 2012

Tuck-Scala, Anna. *Andrea Vaccaro: Naples, 1604 - 1670; his documented life and art*, Napoli : Paparo, 2012

ÚBEDA 2008

Úbeda de Los Cobos, Andrés. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado. 2008.

ÚBEDA 2017

Úbeda de los Cobos, Andrés. *Luca Giordano at the Museo Nacional del Prado : catalogue raisonné*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017.

VASARI-MILANESI 1875-1885(1568)

Le Opere di Giorgio Vasari, ed. Gaetano Milanesi, 9vols., Firenze: Sansoni, 1878–1885.

VERGARA 1999

Vergara, Alexander. *Rubens and his Spanish patrons*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

VON BERNSTORFF / KUBERSKY-PIREDDA 2008

Von Bernstorff, Marieke and Kubersky-Piredda, Susanne. *L'arte del dono, scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, contributi in occasione della giornata internazionale di studi 14-15 gennaio 2008, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max-Planck per la storia dell'arte, Cinisello Balsamo(MI): Silvana editoriale, 2013.

WETHEY 1967

Wethey, Harold Edwin. "The Spanish viceroy, Luca Giordano, and Andrea Vaccaro", In *The Burlington Magazine*, 109, 1967, pp. 678-686.

WILLETTE 2002

Willette, Thomas C.. "The Second Edition of Giovan Pietro Bellori's Vite: Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns," In *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, ed. Janis Bell and Thomas Willette, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 278-291.

WIND 1958

Wind, Edger. *Pagan mysteries in the Renaissance*, London: Faber and Faber, 1958.

WITTKOWER 1965

Wittkower, Rudolf. *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth/Middlesex: Penguin Books, 1965.

ZARRILLO 2016

Zarrillo, Taryn Marie. "Complementary activities : Marco Boschini, Paolo del Sera and Niccolò Renieri as merchants, collectors and painters in Seicento Venice", In *Early modern merchants as collectors*, London ; New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2016, pp. 129-140

ZIMMERMANN 2009

Zimmermann, Katrin. "Il viceré VI conte di Monterrey : mecenate e committente a Napoli (1631 - 1637)", In Colomer, José Luis(ed.). *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde, 2009, pp. 277-292.

CONVERSANO 2018

Farina, Viviana(ed.). *Artemisia e i pittori del conte: la collezione di Giangiolamo II Acquaviva d'Aragona*, Cava De' Tirreni (SA): Area blu edizioni, 2018.

FIRENZE 2007

Fumagalli, Elena(ed.), *"Filosofico umore" e "maravigliosa speditezza": pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, Firenze: Giunti, 2007.

LONDON 2018

Rumberg, Per(ed.). *Charles I, king and collector*, London: Royal Academy of Arts, 2018.

MADRID 1985

Pérez-Sánchez, Alfonso E.(ed.). *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985.

MADRID 2002

Pérez-Sánchez, Alfonso E.(ed.). *Luca Giordano y España*, Madrid: Patrimonio Nacional, Madrid, 2002.

MILANO 2005

Spezzaferro, Luigi(ed.). *Caravaggio e l'Europa: Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano: Skira, 2005.

MILANO 2017

Lo Bianco, Anna(ed.). *Rubens e la nascita del barocco*, Venezia: Marsilio, 2017.

NAPOLI 1984

Bellucci, Ermanno(ed.). *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2vols., Napoli: Electa Napoli, 1984.

NAPOLI-WIEN-LOS ANGELS 2001

Ferrari, Oreste(ed.). *Luca Giordano 1634 – 1705*, Napoli: Electa Napoli, 2001.

NAPOLI 2018

Denunzio, Antonio Ernesto(ed.). *Rubens, Van Dyck, Ribera: la collezione di un principe*, Milano: Silvana Editoriale, 2018.

ROMA 2004

Checa Cremades, Fernando(ed.). *Velázquez, Bernini: Luca Giordano, le corti del Barocco*, Milano: Skira, 2004.

ROMA 2017

Redín Michaus, Gonzalo(ed.). *Da Caravaggio a Bernini: capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna*, Milano: Skira, 2017.

東京・京都 2010 年

渡辺晋輔(編)「ナポリ・宮廷と美 カポディモンテ美術館展 ルネサンスからバロックまで」、TBS テレビ、東京新聞、2010 年

東京 2015 年

渡辺晋輔(編)『グエルチーノ展：よみがえるバロックの画家』、TBS テレビ、2015 年

足達 2006 年

足達薫「蜜蜂としての模倣——マニエリスムの時代の模倣概念について」、弘前大学人文学部編『人文社会論叢（人文科学篇）』、15、2006 年、1-17 頁。

石鍋 1999 年

石鍋真澄「絵画に関するヴィンチェンツォ・ジュスティニアニーニの書簡」、成城大学短期大

学部紀要』、31、1999 年、45-60 頁

浦上 2012 年

浦上雅司「フィリッポ・バルディヌッチの美術史観と絵画に関する公開書簡」、『福岡大学人文論叢』、44、1、2012 年、1-54 頁

浦上 2016 年

浦上雅司「ジュリオ・マンチーニ著『絵画省察(Considerazioni sulla Pittura)』の特質と 17 世紀初頭ローマ美術界における位置」、『福岡大学人文論叢』、48、1、2016 年、1-35 頁、

岡田 1989 年

岡田温司「ヴァザーリ晩年、「マニエラ」と「刷新(リフォルマ)」の狭間-<聖母を描く福音書記者聖ルカ>を中心に」、『岡山大学教養部紀要』、25、1989 年、49-82 頁

岡田 1993 年

岡田温司「ディレッタントの形成,試論-ジュリオ・マンチーニを手掛かりに」、『美学』、44、2、1993 年、12-23 頁

岡本 2011 年

岡本 源太「ジョルダーノ・ブルーノにおける芸術と創造: ゼウクシスの描くヘレネの肖像の変貌」、『あいだ/生成』、1、2011 年、12-28 頁。

木村 1997 年

木村三郎「西洋 16-17 世紀における煉獄の図像についてのノート」、『日本大学芸術学部紀要』、27、1997 年、101-113 頁

小松 2017 年 a

小松浩之「"当代のゼウクシス"-『1728 年版ルカ・ジョルダーノ伝』におけるベルナルド・デ・ドミニチの批評戦略」、『ディアファネース - 芸術と思想』、4、2017 年、38 頁

小松 2017 年 b

小松浩之「ルカ・ジョルダーノの《聖母子と煉獄の魂》-17 世紀ナポリ人画家と新キリスト教徒の国際的ネットワーク-」、『人間・環境学』、26、2017 年、131-144 頁

ウィットコウアー 1969 年

ウィットコウアー、ルドルフ / ウィットコウアー、マーゴット『数奇な芸術家たち : 土星のもとに生まれて』、中森義宗、清水忠訳、岩崎美術社、1969 年

クリス / クルツ 1989 年

クリス、エルンスト / クルツ、オットー『芸術家伝説』、大西広 [ほか] 訳、ペリかん社、1989 年

パノフスキー 2004 年

パノフスキー、エルヴィン『アイデア—美と芸術の理論のために』伊藤 博明、富松 保文訳、平凡社、2004 年