

ジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリ著 『美術家列伝』の特質 ：「ドメニキーノ伝」を手がかりとして

浦 上 雅 司*

1) はじめに

ジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリ (Giovanni Battista Passeri : ローマ 1610 頃 - 1679) は画家でもあったが、今日では、『画家、彫刻家、建築家列伝』(Il Libro delle Vite de Pittori Scultori et Architetti : 以下『美術家列伝』) の著者としてはるかに著名である。彼の生涯について詳細はよく知られておらず、伝記として唯一まとまったものは、ニコラ・ピオが 1724 年までに著述したが必要な資金を集められず、生前には刊行されなかった『画家、彫刻家、建築家の列伝』(Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti : Cod. Ms. Capponi 257 Biblioteca Apostolica Vaticana) にある短い評伝だけである。¹

* 福岡大学人文学部教授

¹ ピオの『列伝』は、その後、1977 年になって公刊された。(Nicola PIO, *Le vite di pittori scultori et architetti*, ed. C. Enggass / R. Enggass Città del Vaticano 1977) Nicola Pio : この人物についても詳細は不明である。同『列伝』に添えるべく準備された美術家の肖像素描はまとめてストックホルムの美術館に保存されているが、これを調べたクラークによれば、ピオはとりわけ素描・版画コレクターであった。時代や美術家毎に分類・整理され、冊子に仕立てられたピオの大部な素描・版画収集はフランスの大収集家ピエール・クロザに一括して売却されたが、18 世紀後半にクロザの収集が売り立てられたおり、一部はイギリスに渡った。これは 20 世紀初頭、断続的に競売にかけられ、イタリア政府が購入して、現在は、ローマのヴィッラ・ファルネジーナにある国立素描・版画コレ

ピオの『列伝』には 225 名に及ぶ画家、彫刻家、建築家の伝記が収録されており、それぞれの分量は決して多くない。パッセリの評伝も、エンガスの刊行本で一頁に満たない程度の記載に過ぎない。²ピオが 1677 年頃に生まれたとしても、パッセリは 1679 年には没しているから、両者に面識があったとは考えられない。ただし、コレクターとしてローマの美術界にある程度深い関わりがあったピオがパッセリを知る人々から情報を得て、記述に反映させたとは想像しても無理はない。³

ピオの評伝では、パッセリは「画家、詩人、そして司祭」だが、画家として描いた作品はごく少なく、一般公開される作品としてサン・ジョヴァンニ・デッラ・マルヴァ聖堂の祭壇画だけがあるとされる。⁴「詩人」としてのパッセリについてピオは、教皇クレメンス 10 世の時代（在位：1670-76）、ローマ

クションに納められている（A. Clark “The Portraits of Artists drawn for Nicola Pio” *Master Drawings* vol.V p.3-23 1967）。

1977 年にピオの『列伝』を公刊したエンガスによれば、1721 年のローマの住民台帳で、コルソ通りにピオの名前が挙がっており、年齢は 44 と記されているが職業は記載されない。（Nicola PIO, *op. cit.* introduction p.V）この記述が正しければピオは 1677 年頃に生まれたことになり、また、自ら働かなくても生活できるような地位にいと推測される。その後、1728 年、ピオは 51 歳で結婚して妻の兄弟も一緒に暮らすようになるが、この台帳の記載は 1735 年で途切れている。ただしエンガスによれば、この地区の教会であるサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂の死者台帳にはピオの名前は見つからない。ピオは素描や版画のコレクターとして知られ、ローマの美術界にある程度の知名度を持つ存在だった。これは、当時のローマで教皇クレメンス 12 世の「古物管理官ならびにカピトリノ美術館生涯館長」に任じられていたグレゴリオ・カッポーニ（Gregorio Capponi : 1683-1746）と交わした手紙が残り、特に 1731 年の手紙で『列伝』に言及してこれを売り込んでいることから知られる。ただし、この原稿がカッポーニ文庫に入ったのはずっと後、1743 年のことで、カッポーニはこれを古書籍商から入手している。カッポーニは 1746 年に没し、遺言に従って、その文庫は一括してヴァチカン図書館に入った。

² Nicola Pio *op. cit.* p.72-73

³ パッセリはカトリックの聖職者で独身だったが、『美術家列伝』の手稿を含む遺産は甥のジュゼッペ・パッセリに遺贈されている。ピオは「パッセリ伝」で甥の名前を挙げており、知り合いだった可能性は高い。

⁴ Pio, *op. cit.* p.72-73 : San Giovanni della Malva in Trastevere 聖堂は現存するが祭壇画は替わっている。

のサン・ルカ美術アカデミーの主催でコンクールが行われ、同アカデミーに関わっていたパッセリが自分の名前（Passeri）と「雀（passero）」を掛けた詩を朗読したエピソードを語る。教皇の甥だったアルティエーリ枢機卿がこの詩をひどく気に入り、パッセリをサンタ・マリア・イン・ヴィア・ラータ聖堂の司祭に叙して生活を安定させたというのである（ヘスによれば、これは1675年の出来事であり⁵、パッセリは79年に没しているから、彼は晩年の4年ほど聖職者として安定した生活を過ごせたことになる）。ピオは続けて彼が画家、彫刻家、建築家多数の伝記を書き残したが、出版されることはなく手稿が甥に残された、と書いている。

ピオが言うように、パッセリの『美術家列伝』は、彼の生前は出版されなかった。⁶それが初めて活字となったのは1772年だった。⁷

この最初の刊本の冒頭には編集者の「読者宛序文」がつけられ、ここでピオの記事を敷衍したパッセリ伝が記されている。この序文によれば、パッセリの手稿など遺産を相続した甥のジュゼッペ・パッセリはカルロ・マラッタの弟子

⁵ J. Hess, “Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri” *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* vol.5 (1928) p.7–70 bes. S.9

⁶ 自筆の手稿にはフランス国王ルイ14世への献呈辞がつけられており、パッセリがフランスからの出版援助を希望していたことがうかがえる。（Hess, *ibid.* S.6–7）フランスの美術アカデミーがフィレンツェやローマの先例に倣って設立されたのは1648年のことだったが、コルベールの元で完成されたのは1663年だった。1666年にはローマにフランス・アカデミーが設置され、優秀な若い美術家たちが国費で留学する制度が完成した。ローマ美術界におけるフランスの影響力はこの時期から強くなり、1672年にはローマのフランス・アカデミー院長のシャルル・エラルがサン・ルカ美術アカデミーの院長に選ばれ、1676年には二つの組織が統一されて、パリで活躍するシャルル・ルブランが不在のままサン・ルカ美術アカデミーの院長に選任されている。1672年に出版されたベッローリの『近代美術家列伝』がコルベールに献呈され、1678年に出版されたマルヴァジーアの『ボローニャ画家列伝』がルイ14世に献呈されているのはこうした状況の反映である。残念ながらパッセリの場合は不成功に終わったわけである。

⁷ *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno [sic.] lavorato in Roma morti dal 1644 fino al 1673 di Giambattista Passeri, Pittore e Poeta Prima Edizione*, Roma 1677 (Ristampa anastatica 1977 Roma)

にあたる画家だったが1714年に没し、パッセリ一族の男系は途絶えた。また、この刊本は画家ベネデット・ルーティ（Benedetto Luti）所蔵の写本に基づくがそれには断片的な部分も多かった、とも報告されている。⁸

新古典主義時代に生きたこの編集者は、17世紀の人パッセリの文章に批判的で、虚飾や無意味な語呂合わせが多いと指摘して、それをできる限り修正し、洗練させたと述べる。⁹ また各伝記の冒頭に長い前書きがあるのにも批判的で、簡潔な伝記を求めて、それらの部分は削除したとも述べており、最初の版本はパッセリ自身の意向とはかなり違った『美術家列伝』だった。¹⁰

⁸ この写本はその後、ルーティの弟子だった画家アグスティノー・ラッタ（Agostino Ratta）の所有となり、さらにルーヴル美術館に移り、現在に至っている。ルーヴル美術館図書館（Cod. 770）；Hessによれば、この写本はパッセリの自筆写本をさらに写したもので不完全な部分が多い。Hess *art. cit.*（註5）S.21-26；bes. S.24

⁹ 刊本自体には、パッセリの文章を「手直し」した編集者の名前は挙がっていないが、Hessによればドレスデンの宮廷で医師を務めながら様々な文化領域に関心を持ち、フランチェスコ・アルガロッティ（Francesco Algarotti：1712-1764）やジョヴァンニ・ガエターノ・ボッターリ（Giovanni Gaetano Bottari：1689-1775）など美術に関わりを持つ人々と積極的に交流したジョヴァンニ・ルドヴィーコ・ビアンコーニ（Giovanni Ludovico Bianconi：1717-1781）だった。ビアンコーニは新古典主義美学最大の理論家ヴィンケルマンとも親しかった。

¹⁰ *ibid.* p.X；Fu il Passeri come s'e detto Scrittore del secolo passato, secolo pieno di falsa eloquenza, di pensieri affettati di giuochi di parole. In questa cattiva scorza erano involte le presenti Vite, e ne sono state ripurgate alla meglio che s'e potuto. Oltre a cio dimentico della bella semplicita di Cornelio Nipote avea egli voluto attaccare ad ogni Vita un prologo, (...). Oggidi si stenta a leggere i Prologhi buoni quando sono frequenti, come si sarebbero mai potuti leggere senza noja questi del Passeri per lo piu inutili, e quasi sempre lunghissimi？ Tutti questi Prologhi, sono stati ricercati perche non erano suscettibili di ritocco, e fidati pure di me Leggitor caro che me ne devi essere obbligato. Nel contesto delle Vite ho messo il verbo dove mancava, il che era assai famigliare al buon Passeri, ho amputato quasi tutte le frasi seicentesche, i giuochi di spirito le repliche fastidiose di parole che erano presso che infinite； (...)

2) パッセリ『美術家列伝』の成り立ち

1772年の刊本の基礎となりその後ルーヴル美術館に入ったもの以外に、パッセリの『美術家列伝』手写本はウィーンの国立図書館に二部、ナポリ国立図書館に一部にあるが、これらの写本を比較検討したヤコブ・ヘスは、ウィーンの図書館にある写本の一つ（Cod. 5993）とナポリ国立図書館の写本（Cod. XIV B 20）がパッセリによる自筆原稿であり、ウィーンのもう一つの写本（Cod. Ser. Nov. 3402）およびルーヴルにある写本は、また写しであると判定した。¹¹ 彼はこの判定に基づき、ナポリ写本に基づいてパッセリの『美術家列伝』を校訂し、註をつけて1934年に出版した。これが現在ではもっとも信頼されるパッセリの『美術家列伝』である。¹²

ヘスの刊本にはドメニキーノから始まりサルヴァトーレ・ローザにいたるまで、ほぼ没年順に36人の美術家の伝記が並んでいる。ドメニキーノの没年は1641年、ローザのそれは1673年であり、パッセリが晩年まで列伝の著述を続けていたと知られる。

パッセリが最初、『美術家列伝』の著述を思い立ったのは、1642年にローマの画家ジョヴァンニ・バリオーネ（Giovanni Baglione：1566-1643）が著述した『美術家列伝』が公刊されたからであった。¹³ パッセリの自筆原稿のうち古

¹¹ Hess *art. cit.* S. 11-S. 21 が手写本4部のテキスト・クリティックにあてられている。ヘスによれば、自筆原稿二部のうち、ウィーン国立図書館本原稿としてある程度まとまった最初のものである。ナポリ国立図書館本は新旧二つの部分から成り、古い部分はウィーン本に手を加えて修正したもの、新しい部分はパッセリが晩年に更に加筆した部分である。

¹² *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri: nach den Handschriften des Autors, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess* Worms 1934; Unveränderter Nachdruck 1995 Worms

¹³ バリオーネの業績と『美術家列伝』については拙論「ジョヴァンニ・バリオーネ著「ドメニコ・ザンピエーリ伝」：翻訳と解説」『福岡大学人文論叢』第35巻第3号（2003年12月）p.1259-1290を参照のこと。

いものであるウィーン国立図書館本の表紙には「画家、彫刻家、建築家の伝記：ヴァザーリを補完したジョヴァンニ・バリオーネ騎士に倣い、各人の一般公開作品を挙げ、さらに可能な限り彼らの生年および人となりを挙げた。ローマ人ジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリ記述」と記されている。¹⁴

バリオーネの『美術家伝』は教皇グレゴリウス 13 世の治世 1572 年からウルバヌス 8 世の治世 1642 年までを取り上げ、各教皇の治世ごとに本文を 5 部に分け、各時代を概観した序文に続いて当該時期に没した美術家の伝記を並べている。取り上げられているのはローマで活躍した美術家であり、リュベンスやエルスハイマーなど、17 世紀前半のローマに滞在して活動した「北方」の美術家の伝記も収録されている。都市ローマで活躍した美術家たちの伝記を集めたバリオーネの著作が、ローマ出身でこの都市の美術界に深く関わるパッセリに強い刺激を与えたことは想像に難くない。

ヘスによればウィーン本には 1641 年没のドメニキーノから 1667 年に没した建築家ボロミーニまでの伝記が収められており、このあたりでとりあえずまとめる予定だったとも想像される。しかし、結果としてこれは果たされず、パッセリは晩年まで列伝を書いたり手を加えたりすることになった。

パッセリが晩年まで手を加えたナポリの自筆原稿の表紙には「時は食い尽くす。画家、彫刻家、建築家の伝記：1641 年から 1678 年まで。ジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリ著。ローマ素描アカデミーの保護聖人、栄光ある福音書記者聖ルカに捧ぐ」と記され、バリオーネの名前は消えている。¹⁵ この表題

¹⁴ J. Hess, *op. cit.* Tafel I: DELLE VITE DE / PITTOROI SCULTORI ET / ARCHITETTI / Seguitando dove lascio il Cavaliere Giovan / ni Baglioni che unissi al Vasari / Con la memoria dell' opere pubbliche di ciascheduno / E per quanto s'e potuto delle loro nascita, e / costumi / Descritte da Giovan Battista Passari / Romano: この前に「時は破壊し尽くす (IL TEMPO DISTRUGGITO / RE)」とも書かれるが、これは線を引いて消されている。

¹⁵ J. Hess, *op. cit.* Tafel II: IL TEMPO DIVORATORE / DELLE VITE / De PITTORI SCULTORI ET / ARCHITETTI / Dall anno 1641 seguitando insino all anno 1678 / Di /

には1678年の年記があるので、この手稿はパッセリが最晩年まで筆を執って修正・加筆を続けていたものと知られるが、司祭として生活していた晩年のパッセリにとって、ローマ美術アカデミーの守護聖人である聖ルカへの崇敬が重要となっていたことが、このタイトルの変更に現われている。

しかし、なぜパッセリは現在ウィーンにある原稿において、新たな原稿（現在ナポリ蔵）を改めて書いたのだろうか。

3) パッセリとベッローリ

彼の当初の原稿（ウィーン本）が公刊に漕ぎ着かないうちに、1672年にベッローリの『近代美術家列伝』が上梓され大きな反響を呼んだことは、パッセリに当初の計画変更を余儀なくさせる最も重大な出来事だったと想像される。¹⁶

ベッローリの『列伝』の冒頭には、1664年にローマのサン・ルカ美術アカデミーで行った講演に基づく「画家、彫刻家、建築家のアイデア」と題された論文がおかれる。¹⁷この序文には「自然美から選ばれ自然に優る（Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura）」という副題が添えられており、ベッローリにとって美術家が目指すべき美の理想がどのようなものでなければならぬか、明らかにされている。また、ベッローリが『列伝』に取り上げた美術家は12名に過ぎず、彼がバリオーネのように、対象となる時期に活動した美

Giovanni Battista Passari / Dedicato / Al Glorioso Santo et Evangelista Luca / Protettore / Dell' Accademia del Disegno di Roma

¹⁶ G. P. Bellori *Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni* Roma 1672; ベッローリの『列伝』については、G. Previtali “Introduzione” G. P. Bellori *Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni a cura di E. Borea* Torino 1976; T. Montanari “Introduction” G. P. Bellori *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects* Cambridge U. P. 2005 を参照のこと。

¹⁷ “L' Idea del pittore, dello scultore, e dell' architetto”; Bellori *op. cit. ed. Borea* p.13-25: 邦訳はパノフスキー『アイデア』（平凡社ライブラリー）p. 200-220

術家の消息をできるだけ多く収録するというのではなく、論文に挙げた「美のアイデア」論の趣旨を具体的に示すのに必要な美術家が選ばれていると言って良い。ベッローリはサン・ルカ美術アカデミーに深く関わっており、パッセリも知遇があった。¹⁸

ベッローリの『列伝』が出版されたという事実だけでなく、その内容もパッセリに少なからざる影響を与えたことは、パッセリが『列伝』に添えた序文から知られる。ありがたいことにヘスは、パッセリの自筆原稿（ウィーン本およびナポリ本）に添えられた幾つかの序文を一つも省かずに印刷しており、そこには 1) 聖ルカへの献呈辞、2) 読者宛ての序文、3) ルイ 14 世宛ての献呈辞、4) ウィーン本の序文、5) 考察 (Osservazione)、6) 覚書 (Notizia)、7) ナポリ本の序文が含まれる。このうち、1, 2 はウィーン本のものナポリ本でやや洗練されており、3 はナポリ本だけにある。5, 6 はウィーン本にのみある。

ウィーン本がパッセリの原稿の古いものであり、ナポリ本はパッセリが最晩年まで手を加えていた原稿であるから、4) ウィーン本の序文、5) 考察、6) 覚書、にはパッセリの当初の意図が現れている。ここには 1664 年の講演「アイデア論」に述べられたベッローリの考えの反映や、それに対する反発が見られる。

例えば、ベッローリは「アイデア論」で、自然をそのまま模倣するのは理想化されないがゆえに否定されると述べ、その代表的存在としてカラヴァッジョを挙げる。パッセリはこれにたいして 4) 「ウィーン本への序文」で、「自然はこの高貴な芸術〔絵画〕にとって原初からの唯一の師匠なのだから、かくも優雅かつ繊細に自然を観察する者たちを笑いものにするなどどうしてできるのだ

¹⁸ パッセリは「ドメニキエノ伝」でベッローリが収集するこの画家のカリカチュアに言及している。

ろうか」と述べる。パッセリは更に「最美を選び、どの部分も丁寧に作り込んだ構成を作り上げれば完璧を期することができるというのは真実だろう。だが画家にとって（素描家にとって、とは言わない）もっとも本質的な部分である付彩は厳密に自然を遵守してこそ満ち足りたものとなるのである」と続けている。¹⁹ これは名前こそ出さないものの、明らかに、ベッローリの「アイデア論」に対する反論である。

「考察」では、ミケランジェロが絵画、彫刻、建築のいずれの領域でも極めて優れた業績を挙げたと認めつつ、「この巨匠の絵画や彫刻に学ぶことは、奇抜で本質を離れた表現を身につける大変な危険を伴う。この巨匠から良きところ、素晴らしいところを取り出すには、芸術を深く理解し熟知している必要がある。」とする。²⁰ これはベッローリ同様、いわゆる「マニエリスム」に陥る危険性への警告である。パッセリは続けて「ロンバルディアの付彩を模倣するのは洗練された模倣だが、付彩に長けていることを鼻に掛けて素描を軽視したり無視したりしがちになる。実践を完璧に習得するのを急ぐあまり理論に学びもしないのだ。」と述べて、「付彩＝自然のそのままの模倣」だけに陥ることも戒める。²¹ もちろん、理想的な美術家は素描と付彩をバランス良く身につけた存在でなくてはならないのだが、パッセリに言わせれば、芸術の卓越した規則

¹⁹ J. Hess, *op. cit.* S. 8: Se la Natura è primiera, e sola Maestra di queta nobil Arte, non so come possa schernirsi colui, che con tanta vaghezza, e leggiadria si mostra osservatore di quella. E' vero che si guadagna perfezione col fare scelta di piu bello, formandone un composto in tutte le parti accurato; ma il colorito, che è la parte più essenziale del Pittore (non dico del Disegnatore) vuol la sodisfazione d' una rigorosa osservanza.

²⁰ *Ibid.* S.9; (...) ma lo studiare dall' opere sue (non d' Architettura) è di grandissimo preicolo di guadagnare un modo stravagante et alterato; tanto che per cavar da lui quel buono, ch' è mirabile, è necessario essere bene erudito, et amaestrato nell' Arte.

²¹ *Ibid.* S.9; L' imitare il colorito di tutta la Lombardia è una esquisita imitazione; ma facilmente può cangionare un disprezzo, e trascuraggine del disegno con voler ostentare uno sfarzo di pratica nel colorito che volendo fare prima del tempo il Maestro pratico, non si sappia farene meno il Discepolo teorico;

の数々を自家薬籠中のものとした最良の巨匠たちが活躍したローマでこそ素描と付彩を見事に学べるのである。²²

続く「覚書」では、教皇シクストゥス5世の治世（1585-1590）からクレメンス8世の治世（1592-1605）にかけて「素描と付彩の正しいあり方に関する必要かつ不可欠な考察は全く無視され、まるで自然が諸芸術の師匠としての権威を失ったかのようにあって、奇妙で態とらしい描き方が続いた。（…）そこに、あらゆる賞賛に値する血縁で結ばれた三人兄弟がこの世界に遣わされ、この新しい三頭体制によって芸術の帝国が再建されたのだが、最初にこの素晴らしい光明を与えたのはロドヴィーコ、それにアンニーバレとアゴステイーノ・カラッチが続いたが、皆ボローニャ出身だった」と書かれている。

ここに示される16世紀末から17世紀初頭にかけてのイタリア美術観、それに伴うカラッチ一家三人の高い評価は、ベッローだけでなく、アグッキやマンチャーニなど、17世紀前半のローマで活躍した他の美術伝作者の認識とも一致している。²³

²² *Ibid.* S.9; Roma porta, con ragione, le glorie d'esser la vera Maestra del disegno, e del colorito; poichè in lei sono fioriti i migliori ingegni, amaestrati dalle più rare discipline dell'Arte.

²³ *Ibid.* S.12; [sotto Sisto Quinto] Tutte le osservazioni più necessarie e più devute alla ragione del Disegno e del Colorito erano così trascurate, come se la Natura avesse perduta l'autorità d'esserne la Maestra. Seguito questo sconcio, e maneroso modo d'operare fino al tempo di Clemente Ottavo, (...) nel qual tempo piacque all'eterno Motore di dissipillire le già morte meraviglie di questa sua Imitatrice, e di restituirla alla sua primiera Monarchia. Mandò al Mondo per istabilirle l'Impero un nuovo Triumvirato nella cara unione di tre Fratelli degni d'ogni lode, il primo Lodovico, che diede lume così bello, Annibale et Agostino Caracci, nati in Bologna. :

ベッローリのカラッチ一家評価についてはパノフスキー『アイデア』収録のベッローリ「アイデア論」（註17参照）を、アグッキやマンチャーニのそれについては、拙論「ジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキの『絵画論』について」（『九州産業大学共同研究成果報告書：平成11年度』p.132-145）を参照のこと。

1590年代の半ばから1610年に没するまでローマで活躍し、多くの弟子を育てたアンニーバレ・カラッチを直接知る機会があった美術愛好家のうち、医師で絵画の売買にも手を染めていたジュリオ・マンチャーニは1630年に没し、その『絵画省察（Considerazioni）』

「覚書」で、パッセリはさらに、カラッチ一家三人が「最良のものを完全に認識し、素描も正確で付彩も見事であって、自然らしさの真の模倣に必要なすべての要素を熟知して、まるで勤勉な蜂のように類い希な巨匠たちの作品という美しい花々から最も香しく甘美な滋養を吸い取って、実に清々しい表現を作り上げ、自分たちの作品に示して見せた」と高く評価し、「すでに他の人々がかくも素晴らしい天才たちを賞賛する文章を書いていなければ、わたしが喜んで筆をとって話を綴っただろうし、わたしは（たいしたことはないけれど）絵画制作に従事してきたから、極端に誇張された詩的表現をしたり矛盾の多い逸話などを盛り込んだりすることなく、専門家の皆さんに読んで楽しんでもらったことだろうと信じる」と続けている。²⁴

oni sulla pittura』は出版されずに終わった（1956年に初めて活字化された：A. Maruchi ed. *Giulio Mancini Considerazioni sulla pittura* 2 vols. Roma 1956）。しかし、マンチェーニが「美術愛好家（ディレクター）」の立場から美術を論じたこの著作は、単なる美術家伝の集成ではなく、絵画コレクションのあり方や展示法なども取り上げていて、いくつも写本が作られて美術愛好家たちに比較的広く読まれた。ローマのサン・ルカ美術アカデミーにも写本一部があった（Cf. Donatella L. Sparti “Mancini, Giulio” *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 68 2007）。同アカデミーと深い関わりがあったベッローリもパッセリもこれを読んでいたはずである。

聖職者だったジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキが絵画論の著述に取り組んだのは、しばらく教皇庁の役職から遠ざかっていた1610年代前半と想像されている。しかしアグッキはその原稿を完成させることなく、1615年から再び教皇庁の仕事に復帰した。その後、彼は教皇ウルバヌス8世からヴェネツィア滞在の教皇庁大使に任ぜられ、この地で1632年に没している。（この人物についてはR. Zapperi “Agucchi, Giovanni Battista” *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 1 p. 960；D. Mahon, “Agucchi and the *Idea della Bellezza* : a stage in the History of a Theory” *Studies in Seicento Art and Theory* 1947 London p.109-154を参照のこと）アグッキの『絵画論』はおそらく未完成で、マンチェーニの著作同様に上梓されはしなかった。しかしながらベッローリはその写本を所有しており、自らの著作に一部を引用している。アグッキとベッローリの関係についてはD. Mahon *op. cit.* p.144以下を参照されたい。

²⁴ Hess, J.=Passeri *op. cit.* S.13；Quelli [I Carracci] con la perfetta cognizione del buono, con l'acutezza del Disegno, con l'arteficio del Colorito, e con la perfetta intelligenza di tutte le parti devute alla vera imitazione del Naturale (ma per la sua dritta via), si afaticavano a dare a dividere, che havevan ben saputo, quasi api ingegnose, suggere da fiori più belli de più rari Maestri le più saporite dolcezza per formarne una struttura così so-

ここで引用した部分の後半は、明らかに、画家として活動する自分こそが同業の先輩であるカラッチ一家三人の伝記を書くのにふさわしいと自負すると同時に、画家でない人物が書いたカラッチ伝の出来栄を批判している。主要な対象となったのは、ここでも、おそらくベッローリだっただろう。ベッローリの『近代美術家列伝』にはアンニーバレ・カラッチとその兄アゴスティーノ・カラッチの伝記があるが、そこにはこれらの画家の主要な作品の「叙述」が挿入されている。

「叙述 (ekphrasis, descriptio)」は文章作法の一環として古代から行われていたもので、美術作品だけでなく風景や建築など視覚イメージ一般を言葉で叙述して読む人に対象の有様を生き生きと喚起することを目的としている。修辭学的な「叙述」とは視覚イメージに付随するものではなく、その等価物ないし代替物をめざす文章である。²⁵

ベッローリの「アンニーバレ・カラッチ伝」にはこの画家の代表作であるファルネーゼ邸館のギャラリー天井画などについて極めて完成された「叙述」があるが、アグッキの薫陶を受けた文筆家として知られたベッローリの「叙述」を、画家パッセリは「誇張された詩的表現」として暗に否定しているのである。パッセリはここでまた、古物研究家であり美術研究家だったベッローリではなく、自分と同様に画家として活動しながら執筆し、美術家の生涯とその作品について比較的簡潔に述べるバリオーネ（そしてヴァザーリ）を手本としようとする態度を表明しているとも考えられるだろう。²⁶

ave, quanto facevano apparire nell' Opere loro, (...). (...) Se altri non si fosse intra presa la cura di scrivere gl' encomi d'ingegni così pellegrini, volentieri io ne haverei consegnata alla mia penna la narrativa, e perche credo, ch'io ne havessi incontrata meno difficoltà con assegnargli le loro parti devute per essermi (benchè debilmente) esercitato sempre nella operazione dell' Arte, forse haverei incontrato il piacere, nella lettura, de Professori senza essermi lasciato trasportate ad iperboli poetiche, ne a paradossiche dicerie.

²⁵ 「叙述」については拙論「近世イタリアにおける絵画叙述とアグッキ」(『福岡大学人文論叢第37巻第3号:2006年12月 p.811-844を参照のこと。

²⁶ パッセリも実は誇張された表現をちりばめた作品叙述を時として行っており(例えば

4) パッセリの美術観と『美術家列伝』

『近代美術家列伝』の冒頭に「アイデア論」をおいたベッローリは、アンニー・バレ・カラッチやアゴスティーノ・カラッチを始め、彼が考える美術理念を語るのに必要な美術家たちの伝記だけを集めて一巻の書物とした。

これにたいしてカラッチ一家三人の歴史的重要性は認めるものの「自然の模倣そのもの」を評価するなど、ベッローリ以上に美の多様性を容認し、また、教皇の在位期別に美術家を並べたバリオーネの先例を踏襲しようとするパッセリは、さまざまに異なる傾向の美術家たちを取り上げる必要があった。

「覚書」で、パッセリは、カラッチ一家の三人が作品を残しただけでなく多くの弟子たちを育てて彼らの権威ある画業を伝えた、としてアゴスティーノの息子アントーニオ・カラッチ、ドメニコ・ジャンピエーリ、フランチェスコ・アルバーニ、ジョヴァンニ・ランフランコ、ガイド・レニ、ジョヴァンニ・フランチェスコ・バルビエーリの名前を挙げ、彼らの伝記を記述すると宣言している。ただしカラッチ一家の三人が根本にある師匠なのだが他の人たちが語っているのも自分は扱わないとする。彼はさらに、道を踏み外さないように注意しながら、学識ある美術家と呼ばれる名声を獲得した人々についても語ることにすると述べている。²⁷

「ドメニキョノ伝」に含まれるグロッタ・フェッラータ修道院礼拝堂の側壁に描かれた歴史画の叙述)、これはある意味で、ベッローリに対する当てつけであり、同時に詩人としての自負の現われでもあったと言える。

²⁷ Hess, *op. cit.*, S.13; [I Carracci] Non solo hanno lasciati così dotti amaestramenti nelle Opere; ma con la viva voce della comunicazione hanno propagata la maestrevole loro disciplina nella copia delli Discepoli che sono usciti dalla loro dottissima Scuola. Questi furono Antonio Carracci figlio di Agostino, Domenico Giampieri detto Domenichino, Francesco Albani, Giovanni Lanfranco, Guido Reni, e Gio. Francesco Barbieri chiamato il Guercino, et altri, li quali vennero nel credito di Maestri singolarissimi dall' insegnamento de quali si sono avanzati altri Professori, a segno di molta riputazione, come anche oggi se ne godono i frutti. Per non uscire dal diritto sentireo della Impresa alla quale mi sono accinto, mi è di mestieri di discrivere di Questi le Vite, già che (come dissi) altri più fe-

「カラッチ一家の三人に学んだことがあり名声を確立した画家」と言うのであれば、かなり明確に対象となる美術家を限定することが可能だが、「学識ある美術家と呼ばれる名声を獲得した人々 (quelli, che hanno saputo guadagnarsi il nome di dotto Precettore) というのはずっと漠然とした基準である。ローマで活動した画家でありサン・ルカ美術アカデミーとも深く関わっていたパッセリが、この都市で活躍する美術家たちの評判をよく弁えていたのは間違いなく、対象となる美術家が同アカデミーに参加しているかどうかは選択の一基準となり得ただろう。だが「伝記を書く」のであれば関連情報をどれほど容易に入手できるかなど二義的要因も考慮されただろう。

パッセリが「覚書」で名前を挙げるカラッチの弟子たちのうち、アントーニオ・カラッチ以外の5人の画家たちは『美術家列伝』に伝記が収録されている。²⁸ それ以外の美術家たちは「学識ある美術家と呼ばれる名声を獲得した人々」ということになるが、これは31名にのぼる。31名の内訳は画家が22名と最も多く（ここには画家兼建築家が一人、画家兼銅版画家が一人、モザイク職人が一人、画家兼詩人が一人、女流画家が一人含まれる²⁹）、彫刻家が6名、建築家が3名である。また、画家ニコラ・プッサンやピーテル・ファン・レール、ヤン・ファン・ミール、彫刻家フランソワ・デュケノワなど北方出身だがローマで活躍した美術家も取り入れられている。

lici hannto havuto in sorte di favellare de quei Maestri Primieri, e non uscendo di un passo dal calle, andaro seguendo ordinariamente in discorrere di tutti quelli, c'hanno saputo guadagnarsi il nome di dotto Precettore, incontrando in questo, i tempi, et altrre curiosità, (...) procuraro di farle apparire in sua propria qualità nel gusto, nel genio e determinazione pia diffusamente, (...).

²⁸ バリオオーネの『美術家列伝』の継続を基本とするパッセリは、教皇ウルバヌス8世時代（1623-44）に没した美術家たちの伝記から始めるとしていたが、アントーニオ・カラッチはこれに先立つ1618年、教皇パウルス5世の治下に没している。

²⁹ Pietro da Cortona pittore et architetto, Pietro Testa pittore et intagliatore, Giovan Battista Calandra lavoratore di mosaico, Salvator Rosa pittore e poeta, Illustrissima Signora Caterina Ginnasij pittrice

1642年に出版されたバリオーネの『美術家列伝』が「教皇グレゴリウス13世の治世からウルバヌス8世の治世まで（1572-1642）」を表題にかかげ、1641年に没したドメニキーノの伝記が最後にあるのを知るパッセリは、ドメニキーノを唯一の例外として、バリオーネが著述した以後、つまり1642年以後に没した美術家だけを取り上げている。これに対して、ドメニキーノ伝を始め、ニコラ・プッサン伝、フランソワ・デュケノワ伝、ジョヴァンニ・ランフランコ伝、アレッサンドロ・アルガルディ伝など、ベッローリの『近代美術家列伝』と重なる伝記は多数ある。³⁰これは明らかにパッセリがバリオーネの後継者を自任していたことの表れである。³¹

パッセリが「序文」でも「覚書」でも取り上げた美術家の選抜基準について詳しく語らないのも、「教皇の治世」という時間的な枠組みだけで美術家伝を組み立てたバリオーネに近い態度だろうが、それは、『近代美術家列伝』の冒頭に「アイデア論」をおいて自らの基準を明らかにしたベッローリとは対照的である。

『美術家列伝』では自ら「画家」であるとして実作者の側面を強調するパッセリだが、ニコラ・ピオは「パッセリ伝」でこの「画家」は「詩人」でもあるとしてカンピドリオ宮殿で行われた詩の競演会のエピソードを伝えていた。ピオはさらにパッセリを「アカデミー所属の画家（*pittore accademico*）」と特筆しており、パッセリがローマのサン・ルカ美術アカデミーである程度の重要性を持つ存在だったことを教えてくれる。

パッセリは決して単なる実践的画家ではなかった。彼はサン・ルカ美術アカデミーなどで講演を行っており、その内容はパンフレットや手稿の形で残って

³⁰ 17世紀イタリアの主要な美術伝作家（バリオーネ、ベッローリ、パッセリ、マルヴァジーア）の著作の全てに登場するのはドメニキーノだけである。

³¹ 『列伝』に女流画家やモザイク職人が含まれるのも、パッセリがバリオーネに倣って多様な美術家を取り上げようとした姿勢を感じさせる。

いるが、そこには彼の美術観がより明瞭に示されている。³² ここでその内容を検討してみたい。

ターナーによればパッセリの講演で現存するのは四点あり、そのうち二つはパンフレットとして公刊されている。一つは「静寂：絵画論 (Il Silenzio, discorso sopra la Pittura)」と題された、1670年出版のもの、もう一つは「ファンタジー：アカデミー講演 (La Fantasia, discorso Accademico)」という1673年に出版された講演である。他の二点はローマのカサナテンセ図書館 (Biblioteca Casanatense) に保存される、スペインの画家兼コレクターだったヴィンチェンツォ・ヴィットリアの筆写本に含まれる、1675年の年記がある講演「表情ないし頭部の自然な雰囲気 (La Fisionomia ovvero del aria naturale delle teste)」と年記のない「真のような嘘 (La Mensogna Veridica)」である。³³

このうち「静寂」は1673年の出版だが、講演はサン・ルカ美術アカデミーの院長がピエール・フランチェスコ・モーラだった時期、つまり1662年か63年に行われたものだったと知られる。演題からも推測できるように「静寂」は詩画同一論の伝統を踏まえて、絵画と詩それぞれの特質を論じた講演である。³⁴

「ファンタジー」論は1673年に行われたサン・ルカ美術アカデミーの講演に基づくが、この論文でパッセリは内面的な想像力つまりファンタジーが人間の認識にとって重要なことを強調する。³⁵ パッセリによれば人間は想像力に

³² N. Turner, "Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri" *Storia dell'Arte* vol. 13 (1973) p.231-248;

³³ *ibid.* p.231

³⁴ *ibid.* p.234

³⁵ 「ファンタジー」概念とその歴史については M. W. Bundy, *The Theory of the Imagination Urbana* 1927; M. Kemp, "From 'mimesis' to 'fantasia'" *Viator* 7 (1977) p.347-398; D. Summers *Michelangelo and the language of art* Princeton 1981 esp. Ch.VII *L'alta fantasia* p.103-143; M. Ferraris *L'Immaginazione* Bologna 1996 を参照のこと。

よってこそ地上界はもちろん、天上界についても経験や知的発見を深め得るのである。³⁶ 詩は自然を正確に再現し得ず、我々が経験する世界の虚像をつくるものであり、詩人たちは自分たちのファンタジーで詩を聞く人々に虚構の世界像を提供するとパッセリは述べる。パッセリによれば「詩人たちはファンタジーによる仮象で人々の頭を満たし、様々な虚飾を重ね、また偽りの神々の魅力的な姿を示して、全く嫌悪すべき悪徳がさほど悪くないように見せ人々を惑わせる」³⁷ のだが、「虚構から生まれたことであっても良い効果を上げうるし、虚しい言葉によるものでも、聡い人々に精神的衝撃を与え、確固たる事柄を教え込める」のである。³⁸

パッセリは続けて絵画を論じ、絵画におけるファンタジーも詩と同様に働く」と述べる。絵画も詩と同様、本質的に虚構であり、ファンタジーに依存するので。「天空を満たす諸要素がファンタジーによって描かれているのを見て、[絵画を見る人々の]想像力は不可視の存在を看取するまで高められ、目に見えるものを楽しむだけでなく、認識できるだけの領域にまで踏み込む」のである。³⁹

³⁶ Turner *art. cit.* p.234

³⁷ Turner *art. cit.* p.235; Empi di fantasmi de' poeti le menti, e procuro, che con industrie menzogne adornate dal numero, e dall' armonia, rendessero i vizii piu detestabili non così diformi, e sparuti con la vaga apparenza di una falsa Deità.

³⁸ *ibid.* ; Rese mai sempre profittevoli le sue [i.e. fantasie] spirazioni, perche lasciò vederne gl' effetti benchè ne derivasse l' origine da menzogneri, et essendo ella uno spirituale impulso in una mente vivace, procuro d' introdurre insegnamenti fondati: benchè sostenuti da parole vane. こうしたパッセリの言い回しは、画家は弁論家のような存在だと規定して「人々を喜ばせながらも教えなければならない」と主張した対抗宗教改革期のカトリック聖職者の主張を想起させる Cf. G. Paleotti, "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" in P. Barocchi *Trattati d'arte del Cinquecento* vol. II Bari 1961 p.117ff. esp. Cap.XXI "Dell' officio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori" p.214 – 215; vi è un altro effetto che deriva dalle cristiane pitture, molto notevole e prencipale, il qual a guisa degli oratori e dirizzato al persuadere il popolo e tirarlo col mezzo della pittura ad abbracciare alcuna cosa pertinente alla religione.

³⁹ Turner, *art. cit.* p.236; Schersando con i dipinti Elementi, ne giri luminosi dell' Aria fa, che l' immaginazione si sollevi a penetrare l' invisibile, e, non essendo sodisfatta di quello, che l'occhio vagheggia, si fa ardità di inoltrarsi a quello che appena comprende.

パッセリは、このように画家の「ファンタジー＝想像力」を高く評価するのだが、この姿勢はベッローリと比較すると興味深い。ベッローリにとっても「ファンタジー」はキーワードの一つなのだが、決して手放しで評価されるものではない。ベッローリは「アイデア論」で絵画における感情表現の重要さに言及し、「感情の動きは自然の絶え間ない観察に基づいて画家の魂に刻み込まれていなくてはならない、というのは、まず自分の想像力（ファンタジー）に形成しておかなければ、自然を見ながら手でそれを描き出すなどできないからである。魂の動きは一瞬しか見えないもので、たちまち過ぎ去ってしまう」と語っている。ベッローリもファンタジー＝想像力の必要性は認めるのだが、それはあくまでも自然の観察に基づいて活動するものでなければならぬのだ。⁴⁰

ベッローリはまた、ラファエッロが没した後のイタリア絵画は「自然の模倣だけで事足りるとするものと、全てをファンタジーに委ねるものとの全く対照的な両極端のせめぎ合いとなっていたが、ローマで前者の代表はカラヴァッジオ、後者の代表はジュゼッペ・チェーザリだった」のだが、両極端の対立によって絵画が減じようとしたとき、それを救ったのがアンニーバレ・カラッチだった、とも述べている。⁴¹「美のアイデア」を「理想化された自然美」と定義するベッローリにとって自然の単なる模倣は極端だが、自然の模倣を全く無視して自らのファンタジーだけに頼るのは自然の単なる模倣以上に避けるべきことなのである。ベッローリは『近代美術家列伝』に、自然の単なる模倣を代表

⁴⁰ Bellori, *Le Vite* ed. Borea (註 16) p.20; Li quali moti (degli affetti) deono molto più restare impressi nell' animo dell' artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se non prima non li avera formati nella fantasia; ed a questo e necessaria grandissima attenzione; poichè mai si veggono li moto dell' anima, se non per transito e per alcuni subiti momenti.

⁴¹ Bellori, *ibid.* p.32; In questa lunga agitazione l'arte veniva combattuta da due contrari estremi, l'uno tutto soggetto al naturale, l'altro alla fantasia: gli autori in Roma furono Michel Angelo da Caravaggio e Gioseppe di Arpino: il primo copiava puramente li corpi come appariscono a gli occhi, senza elezione, il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell' istinto.

すると彼が認めるカラヴァッジオの伝記は含めているが、ファンタジーだけに頼ったと特徴付けるジュゼッペ・チェーザリの伝記は加えていない。

パッセリはこれに対して「ファンタジー」を重視する。彼によれば「ファンタジー＝想像力」が詩にとっても絵画にとっても重要な創作の契機なのである。

美のアイデアは「自然を源泉とするが、その源泉を超えて自らが芸術の源泉となる（*originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell' arte*）」と論じるベッローリにとって、「美のアイデア」は個々の美術家の理念を超える、より普遍的な概念だった。これに対して、パッセリが重視する「ファンタジー＝想像力」は個々の美術家に備わるものであり、これを重視することは、つまり、美術家の個性を重要視することである。

ヘスは、パッセリの美術家を評価する基準は「独創性」だったと指摘している。⁴²ヘスはパッセリの美術関係の講演には触れず、全ては知っていなかった可能性が大きい。彼の指摘は的を射ている。パッセリが、ルネサンス以来のイタリア建築の流れからすると、極めて独創的だった建築家のポッローミーニの伝記や、独自の絵画を標榜したサルヴァトーレ・ローザの伝記を収録しているのは、そうした彼の姿勢をよく示していると言えるだろう。パッセリの『美術家列伝』は、ベッローリの『近代美術家列伝』を意識しながらも、バリオーネの『美術家列伝』の継承を強く意識し、さらにパッセリ独自の美術観を反映させた著作だったのである。

5) パッセリ「ドメニキーノ伝」の特質：作品「叙述」に関して

バリオーネの後継者を自任していたパッセリは、バリオーネの『列伝』に登場する美術家の伝記を取り上げていない。ただ一つだけ例外がある。それが

⁴² J. Hess, *op. cit.* Einleitung S.XVIII

「ドメニキーノことドメニコ・ジャンピエーリ伝」である。すでに言及したように、ドメニキーノは1641年にナポリで没し、翌42年にローマで出版されたバリオーネの『列伝』の最後に彼の伝記がおかれた。それにも関わらず、パッセリがドメニキーノの伝記を記述し、『美術家列伝』の冒頭にそれを置いたのは、パッセリのこの画家にたいする特別な思い入れが認められる。

「ドメニキーノ伝」で自ら語るように、パッセリがこの画家に初めて出会ったのは、1634年、ナポリ大聖堂テゾーロ礼拝堂で壁画を制作していたドメニキーノが、ナポリ副王に注文された仕事を巡ってトラブルとなり、大聖堂の仕事を途中で放棄し家族を残したままローマに戻った1634年夏のことだった。⁴³ パッセリはすでに絵の手ほどきは受けており、ドメニキーノの弟子だったジョヴァンニ・アンジェロ・カニーニ（パッセリとほぼ同年だった）に誘われて、ローマ近郊フラスカーティにあるアルドブランディーニ枢機卿別邸の壁画修理に参加したのだが、その間、同別邸に滞在中のドメニキーノと3ヶ月ほど交流を持ったのである。

ドメニキーノは家族をナポリにおいて一人でフラスカーティに滞在しており、弟子だったカニーニとその友人パッセリ（どちらも20代半ばの若者だった）はドメニキーノに「歓待」された。パッセリによればドメニキーノは素描を怠りはしなかったが、暇なときには二人の補修作業を手伝ったり、時には別邸で働く人々のカリカチュアを描いて二人に見せて悦に入ったりしていた。ドメニキーノにとって二人を初めとする別邸の人々との交流は寂しさを紛らわせる良い気晴らしとなっただろう。

パッセリにとってドメニキーノは、17世紀ローマ絵画革新の立役者として名声が確立していたアンニーバレ・カラッチに直接学び、1410年代半ば以後はローマを代表する画家として評判の高かった「巨匠」であり、特別な存在だった。バリオーネの「ドメニキーノ伝」は、最後に付け加えられたことも

⁴³ 本論文補遺「ドメニコ・ジャンピエーリ伝」87頁を参照のこと。

あって、この画家の主要な作品名は挙げられていても詳細な叙述はなく、ごく簡単なものである。バリオーネの継承者を自負するパッセリだが、数ヶ月であっても直接に薫陶を受ける機会があったドメニキーノの伝記を自ら記さずにはいられなかったのである。

パッセリのライバルだったベッローリもドメニキーノと面識があり、『近代美術家列伝』にもこの画家の伝記があるが、『近代美術家列伝』の大きな特徴は、著者の弁によれば画家プッサンの助言を入れて、各美術家の伝記に主要な作品の「叙述」を挿入したことであり、「ドメニキーノ伝」にもそれは見られる。⁴⁴

ベッローリの養父フランチェスコ・アンジェローニと交流があり、「黄金の筆」と呼ばれた名作家ジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキはアンニーバレ・カラッチの代表作の一つ《眠れるヴィーナス》の詳細な叙述を残しているが、⁴⁵ベッローリはアグッキの著作や原稿をよく知っており、この先達に倣って美術作品叙述の領域で優れた才能を発揮したのだった。

ベッローリの「ドメニキーノ伝」に含まれる作品「叙述」には完成度の高いものが多く、例えば、現在ヴァチカン絵画館にある《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》の叙述について、『近代美術家列伝』の編者ボレアは「17世紀芸術文学の金字塔（un capolavoro della letteratura artistica secentesca）」と絶賛している。⁴⁶「ドメニキーノ伝」でベッローリは、これ以外にも、本文中に独立し

⁴⁴ G. P. Bellori *Le Vite* ed Borea (註 16) p.8; Laonde molte opere avrei lasciate in silenzio, se io non avessi stimato piu opportuno il rimettermi anzi al giudizio de' sapienti, che farmi giudice ed arbitro della perfezione di esse. Mi sono fermato sopra di alcune con piu particolare osservazione; poichè avendo gia descritto l'immagini di Raffaello nelle camere Vaticane, nell' impiegarmi dopo a scriver le vite, fu consiglio di Nicolo Pussino che io proseguissi nel modo istesso, e che oltre invenzioe universale, io sodisfacessi al concetto e moto di ciascheduna particular figura ed all' azzioni che accompagnano gli affetti.

⁴⁵ これは拙訳がある（福岡大学人文論叢第37巻第3号：2005年12月999～1013頁）；アグッキと叙述については前掲拙論「近世イタリアにおける絵画叙述とアグッキ」（註25）を参照のこと。

⁴⁶ G. P. Bellori *Le Vite* ed. Borea (註 16) p.323 n.1；この叙述についてはベッローリ「ドメニキーノ伝」拙訳（福岡大学研究部論集第2巻A：人文科学編第6号（2003年3月）

た文章を挿入する形式で魅力的かつそれ自体で完成された叙述をちりばめている。

パッセリの「ドメニキョノ伝」にも作品の叙述が挿入されているのだが、ベッローリに比べると詳細さや文飾の豊かさでやや劣るように思える。パッセリはまた、必要であればベッローリの叙述を援用するのも拒まない。この画家がグロッタ・フェッラータ修道院の礼拝堂に描いた《聖ニルスと皇帝オットー3世の出会い》の叙述にはそれがはっきり現われている。

この叙述でパッセリは、まず描かれた情景の歴史的背景について述べ、続いて場面のモチーフを記述する。ベッローリとの関係で興味深いのは、皇帝の到着を告げるラッパ手たちの叙述である。当該箇所のパッセリの叙述を見てみよう。「その他の人物たちで、皇帝の到着を告げるラッパを吹き鳴らす騎乗の楽士たちの様子は、各人の役割をはっきり示している。通奏低音を受け持っている者、8分音や16分音を交えて対位音を奏でる者、さらに三人目は中間部を担当し通奏低音と華やかな高音部の間の和音を見事に演奏している。このように書くと、それは誇張であり絵空事であって忠実な叙述よりむしろ思い入れが強すぎて誇大な解釈になっていると思われることだろう。無言の絵画が生音を必要とするものを聞かぬなどあり得ないと考えられるからである。しかし、これまで私記述したことはじつに見事に描写されており、この絵を見て実際にそうであると認めない専門家はいないだろう。」⁴⁷

同じところをベッローリは以下のように叙述する。

「画家は実に見事な配慮を示し、無音の色彩で音色を描き出し、音の階調さ

を参照のこと。ベッローリが「ドメニキョノ伝」の最後においた、現在ボルゲーゼ美術館蔵《ダイアナの狩》の叙述も力が入った完成された文学作品となっている。この作品の詳細ならびにベッローリによる同作品の叙述については J. Kliemann *Il bersaglio dell'arte; la Caccia di Diana di Domenichino nella Galleria Borghese Roma 2001* を参照のこと。

⁴⁷ 本論文補遺 51 頁

えも表現しているほどである。最も若いラッパ手はリトゥオつまり丸く曲げられた古代ローマ風のラッパを吹いているのだが、眼を見開き、頬を膨らませており、最も激しく鋭い音を感じさせる。もう一人は細長いラッパを上に向けて頭を反らし思い切り息を吹き込んでいる。さらに三番目の人物は首をやや傾げてラッパを下向きにし、気持ちを押さえてやや控え目な音を出している。つまり、三人で高音と中音そして低音を和しているのである。このように、ドメニコは、絵画に音の響きまでも付け加えた。⁴⁸

ベッローリの『近代美術家列伝』は1672年に公刊されており、同じ時期サン・ルカ美術アカデミーに関与していたパッセリがその内容を知らなかったはずはない。また、画家であると同時に詩人でもあったパッセリは、残された「講演（discorsi）」で繰り返し詩画同一論に基づく論述を展開しているが、その論述の基本となっているのは、シモニデスの言と伝えられる「絵画は無言の詩であり、詩は雄弁な絵画である」という主張である。⁴⁹ 詩と絵画とのこうした関係を全面的に支持する画家＝詩人のパッセリにとって、ライバル関係にあったとはいえ、画面に描かれたラッパ手の姿に音の響きをも看取するというベッローリの叙述はあまりにも魅力的だったのである。

パッセリの作品叙述の独自性は、それでは、どんなところにあるだろうか。

ピオは「パッセリ伝」で、この人物を「画家、詩人、そして司祭」と記述していた。パッセリが「ドメニキーノ伝」で行う叙述の独自性は、彼のこの最後の特質と結びついている。これもベッローリとの比較によって明らかになる。引用が長くなるが、現在ヴァチカン絵画館にある《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》⁵⁰の叙述を比べてみたい。

ベッローリ：「この絵でドメニコはアゴスティーノ・カラッチのモチーフ

⁴⁸ ベッローリ『ドメニキーノ伝』拙訳73頁

⁴⁹ Cf. Turner, *art. cit.* esp. p.242

⁵⁰ *Comunione di S. Girolamo* 419×256cm inv. 40384; cf. mv. vatican. va/2_IT/pages/x_Schede/PINs/PINs_Sala_12_02_048.html

(motivo) に倣い、ベツレヘムの聖堂での出来事を表現している。この聖堂で教父聖ヒエロニムスはいつも敬虔にミサを祝い、晩年、老いさらばえて死病に罹った時もここで聖体の秘蹟を受けたのである。彼は祭壇の前にひざまずき、マントをはだけた肩を支えられているが、力無くくずおれる弱り果てた肉体の自然な様子を画家の優れた技量が描き出している。聖人に面して、聖餅を乗せた聖体皿を持つ司祭が立っており、これら両人が中心人物であって、他の人々は何れもどちらかと結びついて二つのグループをなしている。両グループは、秩序よく配され、ともに画面の中景を占める。聖人は左手、司祭は右手にいる。司祭の脇にはシャツ姿の助祭が侍っており、その後には、聖別されたワインを与えるべく聖杯を捧げ持つ助祭補がいる。この絵は幅 11 パルモ半、高さが 17 パルモあるため、人物像は等身大よりやや大きく、構図も適当で多様である。

さて、年老いた聖人は教会に連れてこられ、祭壇の前にひざまずいているが、四肢が弱り切っているのに、聖別を受けたパンを口にしようとする内面の切望はいっそう激しいように見受けられる。彼は赤いマントに包まれ背後から支えられているが、マントがはだけて肉体が見えている。弱々しく両腕を開き、手はだらりと垂れ下がって、自らの体重も支えきれず後ろに倒れかかり、気力も生気も失せて膝をついてくずおれている。四肢の何れも血の気がなく土気色で大儀そうに萎えている。一人の若者が右腕の下に手を添えて聖人を支えているが、聖人の両肩を持ち上げているため、脇腹から胸にかけての肉がそげて生気がない荒れた肌が引きつれて皺が寄っている。この人物像は極めて見事に表現されているので、どの部分にも肉体の衰えと末端の硬直が現れている。間接や筋が硬くなり、腕もやっと開いている。両手の指は震え、両足の指は縮こまっている。胸はあえいで胸骨が浮き出しており、腹部は窪んでいる。こうした効果は彩色によって明瞭に示されている。大柄な肉体は、痩せさらばえ力が抜けているとはいえ、全体はしっかりとまとまっており、そのことは、見事な技量によって、あらゆる部分の動きに素晴らしく示されている。この瞬間に聖人が自

分の魂を我らが主に委ねようとしていることは明らかに見てとれる。尊厳あふれる顔をやや左に傾けて司祭の方に向け、額ははげ上がり、顎と頬から長いひげが胸までかかり、目をよく開けることもできないので、眉を寄せ、脛をしばたたかせ、唇を開いて息をついている。生気が失せていることは他の四肢にも現れている。腰布を巻いた上に赤いマントを羽織っているが、マントは腰の中程までかかっている。聖人は腰を二つに折り、脚を曲げて横座りしている。この人物像では彩色が模倣の閾を越えて自然そのままに息づいている。聖人と同じ位置で聖人に面して祭壇の基部に立つのが司祭だが、尊厳に満ちた老人で、黄色い絹の大外衣を胸元で留め、両腕のところで折り返している。司祭は聖体に向かってへりくだって頭と目線を下げ、胸を叩くために右手の親指と人差し指を輪にしている。もう片方の手は下に伸ばして聖体皿の上に聖餅を捧げている。腕をこのように曲げているので、大外衣の襷が解けて脚の半ばから下の衣服が見えるが、幾つものゆったりした襷が生じており、この人物の行為をいっそう高貴にしている。司祭の横顔は、謙遜と信仰の念に満ちている。目は伏せてごく僅か開いており、聖なる言葉を発し終えたばかりのように唇を閉じている。司祭は横向きだが、その身振りと考えに耽る様は重々しい。司祭の脇、彼よりも前景に助祭がひざまずいているが、彼は若者で横顔を見せ、足まで届く長い白シャツを身にまとっている。裸足の裏を見せ、緑地に金で刺繍した頸垂帯を肩から脇腹へとたすき掛けして、典礼書を腰に抱え、腕帛を掛けた手を本の上に添えている。彼の横顔は柔らかな影に包まれるが、頬と耳は明るく照らされ、金髪の子毛が肩にかかっている。影になっただけではいるが、彼の優美な顔かたちはよくわかる。これら二人の人物の背後に助祭補がいるが、彼はもっとも年上でやはり横顔を見せており、金糸の花模様を配した深紅の助祭礼服を身にまとっている。彼は近くから聖別されたワインを授けようと、聖杯を持つ右手を差し出し、左手で礼服の裾を掴んでいる。彼は司祭と助祭の間から前に進み出ようとしているが、下を向いているのは足元に用心しているのである。聖

人に付き従う人々の敬虔さと信仰心は計り知れない。ベールを纏った信心深い婦人パオリーナは地面に両手を付ける謙譲の姿で、身を屈めて聖なる教父の左手に口づけしている。その横で若者が聖人の左腕を持ち、上を向いて聖人の背中を支える若者に顔を向けている。聖人の背後、反対の右側には顔を剃ってひげを落とした老人がひざまずいており、泣きながら聖人を見つめている。この人物は横顔を見せ反対側の頬にハンカチを当てて涙を拭っている。彼の膝のあたり、聖人の足下にはライオンがいてやはり泣いており、生涯付き添ったヒエロニムスが死に瀕しているのを嘆いている様子で、頭を前足にもたせて眉をひそめ、まるで人間のように悲しみを現している。その有様は人々の悲しみを一層深めている。老人の向こうでは若者が胸を突きだして聖人の背中を支えている。彼は聖人の右手を、直接触れぬようマントで包んで支え、頭部を横に向けて、聖人の左手が震えないよう上手に支えている若者と言葉を交わしている。彼の脇には老人の頭と手が垣間見えているが、この老人も前屈みになって聖人を見つめている。また、この若者の背後には、頭にターバンを巻いた中近東風の人物がいるが、これはアゴスティーノ・カラッチのモチーフに倣ったもので、東方で起こった出来事であることを示している。聖ヒエロニムスに付き従う人々の背後には、角柱と円柱との隙間に、大きな銀製の燭台に大蠟燭が灯されている。反対側、司祭の背後には、画面の右端に祭壇の一部が見えており、二本の燭台がおかれている。中空には二人の小天使が手をつないで飛翔し、その一人は下の聖体を指さしている。さらに別の二人の天使が礼拝している。この物語＝歴史は聖堂の遠近法表現によってさらに高貴になっている。中央には大きなアーチの開口部があり、ゆったりした空間と風景が広がっている。遠くには二人の人物が小さく見えるが、彼らは入り口に近づきつつある。』⁵¹

⁵¹ ベッローリ『ドメニキーノ伝』拙訳78-80頁

続いてパッセリ：「この絵の歴史（istoria）は、枢機卿の地位を与えられた聖教父が99歳にして没するところである。この世を去る時の到来を知った聖教父は臨終に際して聖体拝領を受けたいと考えた。この出来事については様々な意見がある。聖人が永いこと不自由な体を横たえていた自分の部屋で聖体を受けたと言う者もあれば、自分が祈った祭壇の前で聖体を拝領したいと願った聖人が聖堂まで人に運ばれたと言う者もいる。ドメニコは聖人が聖堂まで運ばれ、親しい人々に支えられる姿を表現した。祭壇の近くまで運ばれた聖人に向かって司祭が身をかがめて話しかけている。この司祭はギリシア風の式服を着ているが、これは私の考えではきわめて適切である。この偉大な聖人はベツレヘムで没したのだし、この地では当時ギリシア式の儀式が行われていたからである。儀式の様子は助祭と助祭補の式服にいたるまでギリシア式である。助祭は聖人の前にひざまずき左手に聖書を抱えている。もう一人は略式服を着て聖杯を捧げ持ち、聖体を拝領し終えた聖人を清めようとしている。司祭は左手に聖体容器を持ち、右手で聖杯を掲げている。ギリシア式に酵母でふくらましたパンではなく無酵母の聖体を描いたことについては、無知な人々を混乱させないようにそうしたのだと画家は弁明していた。ローマ教会で用いられる聖体と違うものを目にすると、そんな人々はどのようにとんでもないことを考えるかも知れないというのである。幾人かの人々に支えられた聖人はどの会派の衣服も身につけない裸の姿だが、これは聖ヒエロニムスがローマ教会の枢機卿ではあったがどの会派にも属していなかったからである。他の人々の衣服はこの地域の雰囲気を示している。老人が一人いて嘆き悲しみ涙を拭っている。一人の女は地面にひれ伏して聖体の秘蹟を崇めている。聖人の足許にはライオンがいて、理性のない野獣なのに、自分の愛する主人を失おうとする悲しさに苛まれて悲しげな表情を見せる。空中には二人の小天使が飛び交い、また栄光に包まれたもう一人の天使が輝かしい聖人の魂を受け取ろうとその場に顕れている。溝彫りが施された角柱に挟まれた聖堂の玄関にあたる開口部の向こうには明るい風景が

拡がり、画面全体に優美で高尚な雰囲気を加えている。]⁵²

ベッローリの叙述は、ボレアが「17世紀芸術文学の金字塔」と呼ぶだけあって、格調高く詳細を極めている。作品のサイズにも言及しており、モチーフの入念な記述と相まって「言葉で描いた絵画」とも言うべき完成度の高さを感じさせる。これと比べるとパッセリの「叙述」はあっさり過ぎて味気なくさえ思われる。ただしパッセリは、ベッローリと違って、この絵に見られる「宗教的適切さ（デコルム）」を丹念に叙述する。

舞台がベツレヘムなので聖職者たちがギリシア教会の服装をして描かれていること、その一方で聖体はラテン教会式の酵母が含まれないものが描かれていると指摘しているのはまさにこうした観点からの叙述である。パッセリは、概して聖堂に描かれたキリスト教主題の絵画について詳細な叙述をおこない、宗教的観点からコメントを加えている。

もう一つだけベッローリの叙述とパッセリのそれを比較してみよう。サン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の円蓋下の三角小間に描かれた四福音記者像の記述である。このうち《聖ルカ》像の叙述を引用する。

ベッローリ：「聖ルカがこれに続くが、この聖人は両手で巻物を捧げているが、そこには彼が聖職者だったことを示す「司祭ナリキ（*UIT SACERDOS*）」の文字が記されている。彼の右手には小童^{アモレット}がいてこの巻物を開き、片腕を下にあてて支えている。聖人は、他方、左を向いて人々を見下ろしている。彼の足元には二人の小童が見えるが、その一人は司教冠を頭に被り、もう一人は体を半分ほど見せて宝石で飾られた胸飾りを掲げている。聖人は身にまとった黄色の僧衣を腕の半ばまで捲っており、胸のあたりから脚まで紺色のマントが垂れているが、このマントは、衣服の描き方として絵筆で描きうる限り最も見事な

⁵² 本論文補遺 59 頁を参照のこと。

描写である。聖人の右手には牛がいて頭をこちらに向けており、また聖人の左手には二人の天使がいて聖ルカが描いた聖母の似姿を掲げている。そのうち後から板絵を支えている天使は絵の具のパレットと絵筆を持ち、絵画を讃えている。」

パッセリ：「聖ルカは堂々たる姿勢で前に伸ばした腕から布を垂らしているが、そこには「FUIT SACERDOS（司祭ナリキ）」と記されている。この言葉はこの聖人を指すものではない。他の福音書記者たちも司祭だったからである。そうではなく、これは主キリストを念頭においている。キリストは「めるきぜでくノ位ニシタガッテ大司祭ダッタ（fuit Sacerdos magnus secundum ordinem Melchisedech）」のである。福音書記者の足許にはやはり二人の小童がいて一人はユダヤ教の大司祭の式服をかかっている。もう一人は、礼服を胸の前で留める、12個の宝石で飾られた胸飾りを持っている。さらに聖母画像を持つ小天使もいる。この天使が絵筆も持っているのは聖ルカが画家でもあったことを示す。その傍らには通例に従って雄牛がいる。四番目は聖マタイ〔実際には聖マルコ〕で、両手で持つ書板を読んでいる姿である。傍らには空中を浮遊する天使がいて純白の旗を掲げており、この旗は翻り折れ曲がっているが朱色の十字架が描かれているのがはっきりと分かる。これは復活した救世主が掲げた表象に倣ったものである。天使は、この福音書記者が使徒たちの長たる聖ペテロの論述に従ってキリスト復活の秘蹟を伝えたことを人々に示そうとしている。彼の記述した福音書そのものも、聖ペテロに認可されて世界中に広めるよう命じられたのだった。」

このように並べてみると、俗人だったベッローリと異なり、司祭だったパッセリが自らの「専門知識」を活かして作品にコメントを加えているのがわかるのである。

6) おわりに

パッセリは1642年に出版されたバリオーネの業績を継承する『美術家列伝』を企画しつつ、彼にとって特別な存在だったドメニキーノについては、すでにバリオーネがその伝記を含めていたにもかかわらず自らの体験も含めて詳細な伝記を書き、『列伝』の冒頭においてこの画家に敬意を示した。

ドメニキーノの没年は1641年であり、パッセリは、優れた業績を挙げて1641年以後に没した画家、彫刻家、建築家の伝記を加えた。パッセリがいつ頃から『美術家列伝』の執筆を始めたのか不明だが、原稿がまだ完成しない1672年、ベッローリの『近代美術家列伝』が刊行された。ベッローリの著作には、ドメニキーノなどパッセリの予定と重なる伝記も含まれていたが、パッセリしか取り上げていない美術家の数は圧倒的に多く、ローマ美術アカデミーとも関係の深いフランスからの資金援助を得て出版する契機はあるとパッセリは考えていただろう。⁵³ 草稿にフランス国王ルイ14世に宛てた献呈辞が含まれるのはそうした期待を感じさせる。パッセリの草稿に伝記が加えられた美術家のうち、最も遅くまで活動したのは1673年没の画家サルヴァトーレ・ローザであり、ベッローリの著作が刊行された後も、パッセリは出版を目指して著述を続けていたのである。

パッセリの『美術家列伝』原稿は、しかしながら、出版可能な状態まで完成されはしなかった。これが最もはっきりと現れているのは1670年に没した画家「ピエトロ・ダ・コルトーナ伝」である。⁵⁴ パッセリは、17世紀のローマで活躍した最も重要な画家の一人であり、バルベリーニ宮殿の大広間やサンタ・マリア・イン・ヴァリチェッラ聖堂の天井装飾などダイナミックな作品をいく

⁵³ ベッローリとパッセリの両方が取り上げているのはデュケノワ、ドメニキーノ、ランフランコ、アルガルディ、ブッサンの5名である。ベッローリは、これ以外に、パッセリと同様、グイド・レニおよびアンドレア・サッキの伝記を用意していた。

⁵⁴ Hess/Passeri *op. cit.* p.373-383

つも残し、さらにサン・ルカ美術アカデミーと深く結びつくサンティ・ルカ・エ・マルティーナ聖堂再建に当たって設計を担当すると共に私財を惜しまず提供したこの美術家の伝記を未完成のまま残しているのだ。

コルトーナは1673年、バルベリーニ宮殿大広間の天井装飾《神の摂理》を完成させた後、フィレンツェ出身の枢機卿で彼の重要なパトロンでもあったサッケッティ枢機卿に随行してフィレンツェを訪れ、メディチ家の人々が暮らすピッティ宮殿の一室（Sala di Stufa）の壁面に「人類の四時代」を描いた。さらに1642年から46年にかけて再びピッティ宮殿に招かれ、現在ピッティ美術館として公開されている「惑星の諸間（Sale dei Pianeti）」の天井装飾を行っている。⁵⁵ パッセリはコルトーナがピッティ宮殿に赴いて「人類の四時代」を描いたことに言及したところで筆を止め、コルトーナの伝記を完成させていない。この中断の理由について、ローマ人パッセリがフィレンツェのピッティ宮殿の天井装飾について詳しい情報を得られなかったなどとも考えられるが、断定はできない。⁵⁶

いずれにしてもパッセリは晩年に至っても未完成の『美術家列伝』原稿に手を加えつつ出版の可能性を探っていたと想像されるが、そんな時期、1678年にマルヴァジーアの『ボローニャ画家列伝』が上梓されたのは、ベッローリに先を越されても諦めずに美術伝執筆を続けていたパッセリにとって、追い打ちをかけられるような落胆させられる出来事だっただろう。⁵⁷ マルヴァジーアの『列伝』は、この著者の故郷ボローニャの絵画史を、各時代に活躍した画家の伝記を並べて記述したものだが、全体は四部に分けられ、第一部は13世紀から15世紀の画家たちを、第二部では16世紀の画家たちを、第三部ではカラッ

⁵⁵ Cf. M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace*, Princeton U. P. 1977

⁵⁶ Hess/Passeri *op. cit.* S.383 n.3 を参照のこと。

⁵⁷ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi* Bologna 1678 この著作については A. Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci*, Penn U.P. 2000 “Part One. Context” (p.6-74) を参照のこと。

チ一家の三人を、第四部ではカラッチの弟子たちを、それぞれ扱っている。⁵⁸カラッチの弟子を扱った第四部には、カラッチの弟子でパッセリも取り上げているドメニキーノやガイド・レニ、そしてアルバーニの伝記が含まれている。

ボローニャ在住のマルヴァジーアはこの町で暮らすガイド・レニおよびアルバーニと面識があり、『ボローニャ画家列伝』には彼らから直接に得た情報がちりばめられていて興味深い。他方、ドメニキーノについてマルヴァジーアは、この画家が主としてローマで活躍していたことを理由として基本的にバリオーネの「ドメニキーノ伝」を引用し、それに注釈を加える形式でこの画家の伝記を著述している。⁵⁹パッセリがマルヴァジーアの著作を知っており、その内容を自分の著作に反映させたと推測される部分がある。ドメニキーノがボローニャに帰郷して描いた祭壇画《ロザリオの聖母》を巡る顛末である。⁶⁰

マルヴァジーアはこの祭壇画の「構想 (invenzione)」について「それがあまりに説教くさすぎ、曖昧で分かりにくいとも断じられた。特に祭壇画の下半分は何を表現したのか全く理解されなかった。ここでは若い乙女たちが盗賊と、武装した騎馬武者に襲われており、祈りを捧げる教皇の姿もある。聖ウルスラの歴史 (storia) の一場面と一般には信じられ、礼拝されているのだが、確実ではない。ドメニコを最良にしていたアルバーニですら、この絵の考案を説明し、意味を理解することができなかった。」と記す。マルヴァジーアによれば、アルバーニは説明を求める手紙をナポリ在住のドメニキーノに送ったのだがそれでも要領を得なかった。⁶¹

⁵⁸ 『ボローニャ画家列伝』の構成と反響については拙論『『ボローニャ画家列伝』におけるマルヴァジーアの中世絵画観とその特質』福岡大学人文論叢第42巻第1号(2010年6月)1-40頁を参照のこと。

⁵⁹ 拙訳「カルロ・チェーザレ・マルヴァジーア著「ドメニキーノ伝」福岡大学人文論叢第41巻第2号(2009年9月)757-809頁

⁶⁰ この祭壇画は現在ボローニャ国立絵画館に収蔵・展示される。Cf. E. Spear, *Domenichino op. cit.* vol. 1 Catalogue n.62

⁶¹ マルヴァジーアは1637年11月の日付を持つこの手紙をアルバーニから受け取って手元に持つと主張する。前掲拙訳777頁

マルヴァジーアは続けて「正直に言うが、多くの識者に尋ねても無駄だったので、わたしもこの絵の前で長時間過ごし、何か一見してそれと分かる意味ないし、もっともらしい意味を見出そうとしたが徒労に終わった。それでわたしもあきらめて一般の意見に同意したいと思うようになった。つまり、ドメニコは、これらの諸人物によって、聖なるロザリオの取りなしによって恩寵を求め、生きとし生ける人の様々な状況、様々な年齢、様々な条件を表現しようとしたというものである。つまり、王冠で戯れる二人の小童は無垢な状態を、抱き合う二人の乙女は純潔さ（それを守るため両人は励まし合い、二人を脅かす騎乗の鎧武者に踏みにじられることさえ覚悟している）を、武装して短剣を振りかざす強盗に髪の毛を掴まれた女は結婚した後の状態と、夫（おそらく彼女がもたれ掛かる裸の男だろうが、この男は粗布を身にまとって悔悛の様子である）への貞節を、それぞれ表現しているのである。また戦う教会の指導者（お付きの司祭を従えた教皇によって表される）は教皇領を表現しているのだろう。しかしこの構想は類似した内容を繰り返し表現しており、漠然として味気ない。」と書いている。⁶²

《ロザリオの聖母》についてはベッローリも言及し、比較的詳細な叙述をおこなっているのだが、マルヴァジーアのようにその構想を批判してはいない。このように批判したのはマルヴァジーアが最初だった。

もちろん、パッセリも「ドメニキーノ伝」でこの作品を取り上げるのだが、興味深いことに彼はこの作品について詳細な叙述はしないものの、「聖なるロザリオ信仰に関連して、風変わりな構想（*invenzioni pellegrine*）や独創的な考案（*concetti ingegniosi*）がたくさん描き込まれたかなり独特の魅力あふれる絵である。こうした構想や考案を、意味不明な絵空事だとか、横に立って説明する者がいなくては理解できない漠然とした謎めいた絵だと断言する、関心の

⁶² 前掲拙訳 778 頁

薄い者もいるが問題にはならない。知識の裏付けを持つ理性に基づいて気高い考察を巡らせ活動する者は愚者や平民らを気にかける必要はなく、学識あふれる熱心な仕事に含まれる生氣あふれる感情の機微をよく知りまた理解する者たちと言葉を交わすことのみを念頭におくのである」とコメントしている。⁶³これは明らかにマルヴァジーアの批判に対する反論である。すでに見たように、親しく教えを受ける機会のあったドメニキーノはパッセリにとって特に重要な意味を持つ画家であり、マルヴァジーアのこうした批判はパッセリには容易に受け入れられなかったのである。

『ボローニャ画家列伝』が出版された翌年、1679年4月にパッセリは自らの列伝を完成させることなく世を去った。パッセリはコルトーナの伝記は書きかけであっても、ドメニキーノ伝にこの画家を擁護するコメントを書き込み、原稿を修正することは死の直前まで行ったのだった。⁶⁴ (09-09-12)

⁶³ 本論文補遺 65 頁参照のこと。

⁶⁴ 本論文は文部科学省科学研究費助成（課題番号：22520114）による成果の一部である。

《補遺》

ジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリ

「ドメニコ・ジャンピエーリ伝」⁶⁵

画家・建築家 通称ドメニキーノ（1641年没）

規律正しく学識ある師匠に最初の手ほどきを受ければ、しっかりした基本を身につけられるし、そうした基本があってこそ、苦勞してやっとできあがる、勤勉さに裏打ちされた才能が確固たるものとなるのは間違いない。同様に、良い教育を受けてこそ、賢く仕事するという、極めて本質的な教えを会得できるのも確かである。だが、賢く区別し最良を選ぶ才能こそが必要不可欠である。学識に裏付けられた教え方であれば、こうした知識を規則的に教え、それをたやすく追求できる。こうした知識がなければ、どのように才能豊かな知性の持ち主でも、厚かましく大胆にも自らの不毛な慢心に満足しきってしまう。だが、才能を伸ばし際立たせる天分の能力は、生来のものでなければ、どのように苦勞しても無駄である。というのは天分の能力こそが人を敬服させるのもっとも本質的なものだからである。分け隔てせず皆に同じことを平等に教える教師に同じ時期に

⁶⁵ 画家ドメニキーノことドメニコ・ザンピエーリ（1581-1641）については彼のカタログ・レゾネである R. Spear *Domenichino* 2 vols. Yale U. P. 1982 を参照のこと。

ボローニヤ生まれでカラッチ一家の画塾で学び、アンニバレ・カラッチの弟子として17世紀初頭のローマで活躍したこの画家については、同時代の主立った美術家伝作家（バリオーネ、マンチーニ、ベッローリ、マルヴァジーア、そしてパッセリ）が何れも伝記を書き残している。これまでにこれらの伝記を折に触れて翻訳を公刊してきたので、興味のある方は以下を参照されたい。「ジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリ著『ドメニキーノ伝』翻訳と解説」（福岡大学研究部論集第2巻第6号 2003年3月 65～115頁）；「ジョヴァンニ・バリオーネ著『ドメニキーノ伝』翻訳と解説」（福岡大学人文論叢第35巻第4号 2004年12月 1259～1290頁：この翻訳の註にマンチーニによるドメニキーノ伝も納めた）；カルロ・チェーザレ・マルヴァジーア著『ドメニキーノ伝』翻訳」（福岡大学人文論叢第41巻第2号 757～809頁）ここに掲載するパッセリによる伝記の翻訳で、とりあえず、同時代の主要な「ドメニキーノ伝」の紹介は終わる。

学び、しつけられた多数の若者がどんなに多かろうとも、豊かな成果を上げるのはごく少数でしかないのは否定できない。これは教師の罪ではない。各人に同じことを教えても、天分の才能には気質の違いがあって、知性が活性化される程度には違いが生じるのだ。つまり、特別な才能が求められる専門的職業で栄光の頂点に達した人たちは、そうした優れた業績を上げるのに必要不可欠な、自然と運命そして神から授けられる天分のすべてを獲得しているのだと言わざるを得ない。自然からは様々な機会に豊かな恩恵を受けるといった優れた素質を、生来の素質と並んで人生を左右する運命からは、その定めによって、まず最良の教えを受ける機会が与えられ、さらに自分の名前でも栄光を獲得する隘路に導かれるという天分を与えられるのである。もちろん、我々のあらゆる幸せは至高の存在である神に負うのは言うまでもない。最初の出来がよく期待できるからといっても、最初の手がかりがどれほどであろうとも最後にどうなるのか過たずに判断するのは至難である。というのは最初の見かけとは全く違ったものと成ることもしばしばあるから。神の栄光を讃えつつ、我々の物語を始めたいが、これはその例証である。当初は言葉も行いも欠けるところが多いと非難されて仕方なかった者が、最初の見かけとは全く違った成果を示したのだから。

これから伝記を記すドメニコ・ジャンピエーリは様々な驚くべき出来事を生涯に示した人であり、蛮勇をふるわねばその全体を判断しがたい。彼は教皇、グレゴリウス13世の治下、高貴な都市ボローニャで、才気あふれる優れた女性を母として、1580年（1581年と言う人もいる）に生まれた。父親ジャンピエトロ・ジャンピエーリは卑しくない仕事に携わる人で多少は余裕のある生活をしており、持ち家もあって、ドメニコはこの家で生まれた。二人の男子だけが育った父親は、二人を他人より優れた才能を示せるような仕事に就かせ、またある程度は評判の良い暮らしをさせたいと願っていた。それでドメニコには学問の道を進ませ、その兄だったもう一人の子には絵画という高貴な職業をさせようと、フランドル出身だが当時ボローニャである程度の評価を得ていた画家ドニ・カルヴェール⁶⁶の元で手ほどきを受けさせていた。カルヴェールの名はわたしもい

⁶⁶ Denijs Calvaert (Dionisio Fiammingo)：画家：アントウエルペン 1540～ボローニャ 1619

くらか覚えている。この画家はドメニコだけでなくグイド⁶⁷やアルバーニ⁶⁸など、今世紀に名を留める画家たちの最初の師となる巡り合わせにあったからである。ところで才能は父親ジャンピエトロの思ったようには開花しなかった。長男ガブリエレは画家に向かず、ドメニコもラテン語学習には向いていなかったのだ。兄はほとんど素描を描かず、ドメニコはしばしば学校をさぼり、親に嘘をついて一日ぶらぶらと一人で過ごしていた。どんな父親も子供の教育には夜も眠れないほど気を遣うもので、ジャンピエトロは、子供たちが、自分が進ませた道であまり成果を上げていないのに気づいた。どちらも落ちこぼれつつあるのを知った父親は、こんな災厄に悩むのはもう終わりにしようと考え、父親の権威を持って、何をしたいのか、自分たちの生涯について考え、自分に話すように申し渡した。ドメニコは自分が間違っていると悟り、消え入るような声で、絵画に向いていると思うと述べた。ガブリエレは学問を学びたいと答えた。かくして二人は、父親の同意を得て、師匠を変えた。ドメニコは兄からカルヴェールに紹介され、精魂込めて素描に打ち込んだ。ドメニコは素描に励むと決心したわけだが、速やかに上達したというのは、容易に信じがたく思われる。というのは、当時、ドメニコは不器用で鈍く、絵画のごく基本を学ぶことさえままならないという評判がもっぱらで、絵画で成功するのは絶望的だと断定されていたのである。ドメニコは全く無駄に時間を費やしていると嘆かれていた。他の誰も示したことが無いほどの素晴らしい才能の持ち主、かくも優れた素質に恵まれた天分の持ち主が、そんな無能さ、貧弱さの兆しを見せたというのは、私には納得できない。むしろこれは、見方が間違っているのだと思う。才気の兆しは、活力が一気にほとばしり出て示されるものであり、それはまるで雷のように明るく輝き後には虹が出ると考える人もいる。だが、植えたたとん日に向かって枝葉を伸ばすものの、同様にたちまち枯れて実をつけずに終わる植物があるのをわれわれは知っている。だが、実に高くそびえる年代を経た樫の木は、頂を高く伸ばす前、長いこと姿を変えず、密かに根を張り巡らして背を伸ばす確固たる基礎を作り上げるのである。この大人物に

⁶⁷ Guido Reni：画家 ボローニャ 1575～1642

⁶⁸ Francesco Albani：画家 ボローニャ 1578～1660

関する誤解を打破する証拠は彼自身が示している。彼が黙々とゆっくり力をつけたあと、作品によって世に知られるようになったとき、その名声は、全く急に才能を発揮して評判を得た者と同様に、すみやかに広まったのだった。彼の素描の見かけは弱々しく決断に欠けると見えたかもしれないが、彼のためらいは、素描をよく理解していなかったからというのではなく、絶対確実に間違いのない完璧さを獲得したいと願ひ、芸術の最も奥深くにある活力をゆっくりと探求していたことから生まれたものだった。彼は人付き合いを避けて暮らし、しっかりした基礎を持つ専門家にふさわしく必要な勉強に打ち込んだ。しっかりした基本を身につけたいと願う者に必要なことをよく弁えていたのである。彼は筋肉の仕組みを知るべく解剖学を学んだ。人体の比例を定めるために均衡論 (symmetria) を、明暗をはっきり区別し適切に配分するために光学 (ottica) を、画中に置かれる人物を距離に応じて大きさを変えるため透視図法 (prospettiva) を、それぞれ学んだ。これらは何れも、学識ある画家と呼ばれる程度まで達しようとする者にとっては必要不可欠なものなのだが、苦勞を嫌う者たちの中には不毛な知識だと言う者もいる。生き生きした色調、素早い筆使い、優雅な画法 (maniera) の軽やかさを活用すれば、苦勞せず好評を得ることができるし、多くの仕事を依頼される画家の仲間入りをして、じゅうぶんに稼げる。こうした桃源郷への優雅な旅に文句を言うつもりはないが、勉学を否定する者は、それがなんたるかを知らずに見くびっているのか、暢気さか怠慢のため勉学を避け知らぬふりをしているだけなのである。

ドメニコは一生懸命努力し、そうして比肩する者がほとんどないほどの高みに達し、特に描かれた人物に語らせるべく用いた感情表現では、第一人者とは言わなくても、誰にも負けなかった。彼はカルヴェールの元で素描を続けていた。しかし、ガイドとアルバーノがカルヴェールを離れてカラッチ一家⁶⁹の元に移ったのを見て、こうした決断を切望していた。二人が進んだ道は他のものよりずっと確実だとわかっていたので自分も

⁶⁹ Agostino Carracci (Bologna 1557–Parma 1602) ; Annibale Carracci (Bologna 1560–Roma 1609) ; Lodovico Carracci (Bologna 1555–1619) ; アゴスティーノとアンニーバレは実の兄弟。ロドヴィーコは彼らの従兄だった。

同じ道を行きたいと願っていたのだ。二人の友人のおかげで、ロドヴィーコのものかアゴスティーノのものかはわからないが、カラッチの素描が彼の手に入ったが、その味わいが気に入ったので、師匠に見つからないよう、こっそり素描を模写しはじめた。ディオニシオは他の者たちが自分の元を去ったので評判が悪くなりほしくないかと気分を害しており、ドメニコが模写している素描に気づくとひどく怒って襲いかかった。このかわいそうな子は逃げなければひどく痛めつけられるところだったが、彼は上手に逃れられず、かなりひどい一撃を受けて頭に傷を負った。ひどい様子になったので父母に合わす顔がないと考え、一晚、家に寄りつかなかったが、両親が心配して探し回り、連絡がないのをひどく悲しんでいるのを見てやっと決心して家に戻った。

父親はカルヴェールの乱暴さを知り、息子がひどい扱いを受けたのを見て二度とカルヴェールのところに通わせようとはしなかった。代わりに親友だったアゴスティーノ・カラッチに息子を紹介した。ドメニコは素描を描いて見せたところ、アゴスティーノは彼を親切に受け入れ、従兄のロドヴィーコ・カラッチに引き合わせたところ、ロドヴィーコはドメニコを励ました。自分の才能にふさわしい師匠たちの教えを受けることになって慰められたドメニコは、ガイドやアルバーニと話もできてなおさら喜んだ。カラッチ一家は裸体モデルによる素描を取り入れ、アカデミー⁷⁰と呼んだ。もっともこの名称は、多くの弟子たちが集まっているからそう呼んだだけで、実際に行われていることとは無関係だった。アカデミーというのは、本来、集まった人々の見ているところで、学んだ成果を発表する場であって、各人が勝手に学ぶ場ではない。⁷¹ 自らの優れた才能をさらに満足させ、芸術において極めて洗練されているという評判を獲得していた類い希な巨匠

⁷⁰ カラッチ一家のアカデミーについては Ch. Dempsey “Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century” *Art Bulletin* 62 (1980) p.552-569; G. Cammarota “I Carracci e le Accademie” *Bologna 1584 Catalogo della Mostra* Bologna 1984 p.293-326 を参照のこと。

⁷¹ パッセリはここで、自分が深く関わっている 17 世紀半ばのローマにおけるサンニルカ美術アカデミーを念頭にして発言している。ローマのこのアカデミーについては N. Pevsner *Le Accademie d'Arte* Torino 1982; M. Missirini *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca* Roma 1823 を参照のこと。

たちの仕事を見学して自らの利益とするべく、彼はパルマに赴いてコレッジオに魅了され、この画家の天使のような、神々しいまでの人物描写の理想のみならず、暖かみがあり柔和な色使いの優しさも学んだ。ドメニコは、死すべき定め我々に天上界の至福に生きる人々の栄光を絵筆で表現してみせるべく生まれた、あの偉大な画家[コレッジオ]の仕事ぶりに倣って、これ以上ないほど完璧に描ききるやり方を学んだのだった。

モデナとレッジョ・エミリアにも立ち寄り、優美なパルミジャーノはもちろん、この画家が生まれた時代に活躍した優れた流派を満喫してボローニャに戻った。この間、アンニーバレとアゴステイーノ・カラッチはファルネーゼ邸館のガレリア装飾のためローマに移っており、ガイドとアルバーニも同地に赴いていた。それでドメニコは、師匠もおらず、もっとも親しく付き合っていた友人たちも失って多少とも寂しく一人で過ごしていた。彼の気持ちをひどくかき立てていたのは、会いたいと思う人々にローマで再会することと、ヴァチカン宮殿に描かれたラファエッロの壁画を見ることだった。特に気が合ったアルバーニから、美しい母なる都市ローマに来るように勧め、そのためにはできる限りの手助けをする、という手紙が届いて気を取り直したドメニコは、返事も待たずに父親の了解を得て路銀も出してもらって旅立ち、まもなくローマに到着しておおいに喜んだ。アルバーニとガイドはスfondラート枢機卿⁷²が十分な居室を用意してくれたサンタ・プラッセーデ修道院に宿泊していたので、ドメニコは喜び勇んで友人のアルバーニに会うべくそこに赴いた。アルバーニは彼を見て喜んで迎え入れガイドも丁重にもてなした。三人は、それぞれ自分の仕事をしながら、ここで楽しく暮らした。ドメニコはただちにカラッチ兄弟に会ってとても満足した。(すでに述べたように)彼はラファエッロの壁画を心ゆくまで堪能したいと強く願っていたので、ラファエッロの広間に連れて行ってくれるようアンニーバレに懇願した。⁷³ この画家はドメニコの強い願

⁷² Paolo Emilio Sfondrati 1560-1618 : 1590年、教皇になったばかりの叔父(グレゴリウス12世)に枢機卿に叙任された。1591年からサンタ・チェチーリア聖堂が名義聖堂とされた。1599年10月、聖堂の内陣地下から聖女チェチーリアの遺骸が発見され、大きなセンセーションを引き起こした。

⁷³ ドメニキーノはローマに出てアンニーバレに学びながら彼の仕事の手伝いもしてお

望を知り、暇を見てヴァチカン宮殿のラファエッロの広間に同伴した。ジャンピエーリ自身が一度、私に語ったことがあるのだが、この巨匠の名声からして言葉に尽くせないほど見事な違いないと想像していたのに、彼があれほど熱望していたラファエッロの作品を見て想像していたほどの満足は得られなかった。ラファエッロの広間のすべてを一通り見渡した後でアンニーバレは「メニキーノ、どう思うかね」と話しかけた。ドメニコは、まったく不満足だったので「そうですね」と答えた。この返事を聞いたカラッチは「明日もまたおいで」と言った。翌日もアンニーバレ自身がドメニコを連れて行き、彼が満足するまで自由にラファエッロの壁画を見て深く考察できるようにして辛抱強く待った。その後ふたたび「どう思うかね」と尋ねた。ドメニコは「ええ」と答え、少しは満足した気持ちを表した。アンニーバレは「明日またおいで」と再び言った。こうしたやり取りを重ねて、ドメニコは一週間毎日ヴァチカン宮殿に通い、遂にラファエッロの広間で一日中を過ごしてもそこを立ち去り難く感じるほどになった。見るたびに新たな魅力を示すラファエッロの素晴らしい作品の数々に魅了されてしまったのである。この体験によって、人並み以上の才能を持っていたこの偉大な人物の絵画は変化した。ロンバルディア絵画の優美さが身体に染みついていた者たちにとってラファエッロ体験はとりわけ大きかったのである。ドメニコはローマ滞在中、ラファエッロのすべてに魅了され、一日中口も聞かず隠修士のように一人で思いを巡らせていた。ガイドやアルバーノと同じ部屋で暮らし、アルバーノが彼の世話をしてやっていたのに、二人と付き合うこともあまりせず、一人で素描に出かけたり、自分の才能にとって必要と判断したことを学んだりしていた。夜になると宿舎であったサンタ・プラセーデ修道院に戻り、一緒に食事をした後は翌朝早く起きるためにさっさと寝てしまうのが常だった。他方アルバーノとガイドは二人でトランプ遊びを続けており、徹夜で勝負することも多かった。ジャンピエーリが私に語ったのだが、「もう一枚、もう一枚」という声が繰り返し聞こ

り、ファルネーゼ邸館のギャラリーの幾つかの場面や庭の別館の壁画が彼の最初期の作品と考えられている。前者についてはアンニーバレの下絵に基づく想像され、後者はローマにおけるドメニキーノ最初期の物語絵とされる。Cf. Spear *Op. cit.* Catalogue n. 10 / n.12

えてよく眠れなかったそうである。

そうしている内に、三人の間に利害関係の不和が生じた。まことに利害とは友情を破壊する暴君だが、このために共同生活は終わり、ドメニコは別の住居を探す必要に迫られた。人を助けてくれる幸運の女神は、恵みのきっかけを与えてくれるものだが、ドメニコをアグッキア⁷⁴ 師に仕えるように仕向けた。アグッキア師はドメニコと同郷人で、この画家が熱心に修業しているのを見てひとかどの画家になるだろうと考え興味を持ったのだ。師はドメニコを家に連れ帰り、部屋と机など平靜な気持ちで絵画研究に専念するのに必要なもの一式を提供した。師はアグッキア枢機卿⁷⁵ の甥で、叔父の館に同居していた。枢機卿は甥がドメニコを家に住ませたのを知ると、そうした世話は無益と考え不満の様子を示した。それで、さらに昇進すると期待していた叔父を怒らせないように、ドメニコを館から去らせたが面倒は見続けた。師はその一方、叔父の枢機卿が若い画家に持つ否定的な意見を払拭したいと悩んでいた。彼自身は、理由があって、ドメニコを全面的に支えるべきだと評価していたからである。アグッキア枢機卿の名義聖堂はサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリだったので、師はそれを利用し、ドメニコに命じて、ほとんどインペラトーレ・サイズ⁷⁶ の画布に筆頭使徒聖ペテロが牢獄にいる様子を描かせた⁷⁷ が、できる限り心配りして丹念に描くよう求めた。描くことだけを楽しみにして

⁷⁴ Giovanni Battista Agucchi ; Bologna 1570 - Venezia 1632 ; ボローニャ出身の聖職者。アンニーバレ・カラッチとローマで親交を結び、ドメニキーノの保護者ともなった。『絵画論』断簡が残る。拙論「ジョヴァンニ・パッティスタ・アグッキの『絵画論』について」(『九州産業大学共同研究成果報告書』2000年3月)「近世イタリアにおける絵画叙述の流れとアグッキの「叙述」」(『福岡大学人文論叢』第37巻第3号 2005年12月)を参照のこと。

⁷⁵ Girolamo Agucchi 1555 - 1605 ; ボローニャ出身の聖職者。1604年6月、クレメンス8世によって枢機卿に叙任され、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリが名義聖堂となったが、翌年4月末に没している。

⁷⁶ 幅6パルモ : 1.34m

⁷⁷ Cf. Spear *Op. cit.* catalogue n.11 ; 旧ポツダム王宮蔵 : 現在、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂の聖具室には模写が飾られている。ドメニキーノは枢機卿の肖像画をのこしており (Spear *Op. cit.* catalogue n.14)、同聖堂にあるジロラモ・アグッキの墓碑も彼が関わっている (*ibid.* catalogue n.23)

いたドメニコはこの依頼に気を取り直し大喜びで制作にいそしんだ。彼は聖ペテロが牢獄におり、それを監視する兵士たちが眠り込んでいる様を描いた。情景は夜の設定で、聖人を縛り付けていた鎖を天使が引きちぎり牢獄から逃げるよう促している。恐ろしい夜の闇にあって天の使いの周りには明るい光が満ちているが、この光は、本当はとても明るく、天使を直視するなどできないほどの輝きなのである。アグッキア師はこの仕事に大変満足し、聖ペテロの鎖の祭日である8月1日が近づいていたので、この絵をサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂の聖具室入り口扉の上に飾らせた。例年通りこの祭日にはヴィンコリ聖堂に多数の人々が押しかけたが、その中で専門の画家たちはこの絵をととても高く評価し、作者を間違えた者も多かった。彼らの多くはアンニーバレの筆によるとしたが、アンニーバレは、人々の目にふれるようになったガッレリア [ファルネーゼ] の成功で絶賛されていたのだ。聖堂の名義人であった枢機卿は、この祭日、ヴィンコリ聖堂に招かれて訪問したが、聖堂に入ってごった返す人々を眺め、この絵がその原因だと知った。そこで彼も立ち止まってこの絵を眺め、人々の賞賛の声を聞いて彼自身もそれが気に入った。そして甥のアグッキア師に誰の作かと尋ねた。師は企みがうまくいったのを喜び、直ちに、自分が家に連れてきたけれど才能を疑った枢機卿が追い出した、役立たずの若者が自分の才能を示すために描いたのだと答えた。枢機卿は見事な仕返しに感心し、このように優秀とは思いつきもしなかった自らの不明を詫びた。アグッキア師はこの絵を自宅の玄関の間に飾ったと伝える者もいるが、私はここに書いた通り聞いており、これがよりもっともらしく思われる。集まった人々の多さ、そして多くの人々が口々に賞賛したことこそがいつそう信用を増したのであって、個人邸宅ではとても公共の場におけるほど強烈な印象は与えられないからである。人々の評判を聞かねば優れた者か否か判断しないような人物を相手にした場合はなおさらである。もちろん、どのように展示されたかはさほど重要ではない。枢機卿がこの絵を気に入りドメニコを世話することにしたとわかれば、われわれには十分である。

枢機卿は自分の過ちを少しは償い世間の評判を得る機会を与えようとして、サント・オノフリオ聖堂外の列柱廊で同修道院の通路を支えるアーチに対応する半円壁面に絵を

描かせようと考えた。それで枢機卿は、自分の名前がジェロニモだったので、同名の学識ある聖人で枢機卿でもあった聖ヒエロニムスの幾つかの出来事を描くように命じた。⁷⁸ 聖堂の入り口に近い最初の画面には若い頃の聖人が、当時のローマでの習わしに従って、キリスト服と呼ばれた純白の衣服を身につけた様子が描かれる。これはつまり、聖人が生きた時代の儀式に従って洗礼された様子を描いているのである。第二の場面には、キケロの著作の読書に魅了された聖人を無益な趣味から悔い改めさせよう和我らが救い主の命で遣わされた天使が聖人を鞭打つ様子が描かれる。第三の場面では、砂漠で孤独に過ごす聖人が描かれる。聖人は踊り回る娘たちなど官能的な喜びの誘惑に晒されている。ドメニコは、これらのささやかな歴史画 (istoriette) を壁面にフレスコ技法で、たいへんに勤勉かつ正確に描いて彼がいかに優れているか人々に証してみせ、その名は高い評判を呼び始めた。

ジョヴァン・バッティスタ・アグッキ師は教皇クレメンス8世の甥にあたるアルドブランディーニ枢機卿⁷⁹の執事を務めていたので、フラスカーティにある同枢機卿の優雅なベルヴェデーレ別邸^{ヴィッラ}でオルガンの間と呼ばれる場所に絵を描かせようと考え、ドメニコが賞賛されまた利益も得るよう、そこで絵筆を揮えるように配慮した。⁸⁰ ピエトロ枢機卿はアグッキ師に仕事の手配を任せ、ドメニコは友人で同郷人のヴィオーラ⁸¹と共にこの地に赴いた。彼が人物を、ヴィオーラが風景をそれぞれ描くことになっていた。この部屋はベルヴェデーレ別邸^{ヴィッラ}の大劇場の近くにあり、楽しくまた悪戯を仕組んだ噴水仕掛けも沢山あって、「詩神たちの広間 (Sala delle Muse)」とも呼ばれている。「詩神たちの間」と呼ばれるのは、入口を入った正面にバルナッソス山が立体で拵えてあって頂上にはアポロン神が座してリラを奏で、その周囲には9人の詩の女神たちがいてそれ

⁷⁸ Spear *Op. cit.* catalogue n.15

⁷⁹ Pietro Aldobrandini (Roma 1571-1621)

⁸⁰ *Ibid.* catalogue n.55; この壁画は現在、ロンドンのナショナルギャラリーに展示されている。

⁸¹ Giovanni Battista Viola (Bologna 1576-Roma 1662); 風景画家として知られる。この画家やドメニキーノを含めてポローニャ派の風景画一般については *Classicismo e Natura la lezione di Domenichino* (catalogo della mostra Roma 1997) を参照のこと。

ぞれ吹奏楽器を吹いているからである。これらの楽器には別邸にふんだんにある水の力を用いて錫や真鍮の細い管から空気が吹き込まれる仕掛けになっている。全体が奏でる音楽は見事に調和するよう規則正しく調整されているので、こうした仕掛けで行われているとは信じがたいほどである。このパルナッソス山の麓にはオルガンがあり、これも同様の仕組みで自動的に複雑な音楽を演奏するのだが、その様々な音調もよく整っている。これら人物はいずれも漆喰塑像で彩色されており等身大よりやや小さい。この広間の壁面は9つに区画されている。つまり、両側面にそれぞれ4区画、入り口の上には横長の大きな一区画があって、どの区画も部分的に金で彩色されたきわめて美しい枠組みで飾られている。この入り口上部の大きな区画にはアポロンが彼に笛の腕比べを挑んだマルシアスの皮をはぐ様子が描かれる。両側面に並ぶ大きな区画の一つには、マルシアスとの笛比べで誤った判定を下したミダス王を懲らしめるべくアポロンが王にロバの耳を与えている。これに対応する区画には、アポロンが世話していたアドメトス王の家畜の群れをメルクリウスが奪うところである。同じ壁面のやや小さな区画ではアポロンがポセイドーンと一緒にラーオメドーン王にトロイア城壁の結構を指示している。反対側の壁面には、中空に浮揚するアポロンがコロニススを殺す情景、アポロンに追われて月桂樹に変身するダフネ、糸杉に変身するキュバリッソス、そして最後に大蛇ピュートーンを弓で射るアポロンの各情景がある。入り口から見て右手の壁面にある本物の窓に対応して、反対側の壁面には、実物同様の窓枠を持つ窓があって綴れ織りが掛けられ、その端を持ち上げて実物大の道化が顔を出している様子が描かれている。道化は奴隷のように首輪を掛けられ両手も前で繋がれ、ならず者のようにシャツの前をはだけている。これは、アルドブランディーニ枢機卿に仕え卿の気晴らしとなっていた道化なのだが、道化というのはもともと傲慢なところもあるので、枢機卿がドメニコに命じてこのような姿で描かせたのだった。広間に描かれた壁画のお披露目をする日、枢機卿を始めアルドブランディーニ一家の貴顕たちは大宴会を催した。同家の宮廷に集うすべての人々が参加する宴席はまさにこの広間に眺えられ、参加者は皆、まるで楽しいバックス祭のように劇場を巡った後で踊りながら宴会場に入ってくるように定められた。花

とブドウの葉の冠を被ってはしゃぎ回る道化はこの行列の先導役を勤めた。主人たちによって彼の肖像が描かれた場所は予め隠されており、列席者一同が宴会のテーブルの周りを幾度も踊った頃合いを見て、描かれた偽の窓を覆っていた布が取り払われ道化の絵姿が顕れると、一同はどっと笑いこけた。このいたずら者はこうして冷やかされ笑いにされたのだった。特に彼の肖像の傍らに色々な料理の皿が並び、猫がウズラの焼き鳥をくわえて逃げる様が描かれて自分が冷やかされているのを目にした道化は言葉を失い、人々が頼み込んでも主人たちが命じても宴席に待ろうとはしなかった。彼は一人でまる一日なにも食わずに暗い気分で自分の部屋に引きこもり、(彼の言い方を借りれば)ポローニャの三文絵描きの悪口を言って過ごした。これらの絵は壁面にあるので当然ながら Fresco で描かれたが、全てドメニコの筆になるものではない。彼の素描と^カ実物^ト大下^ネ絵に従って弟子の一人アレッサンドロ・フォルトゥーナ⁸²もかなりの部分を描いた。この男は優れた才能を見せていたが若くして没した。また風景はヴィオーラが描いた。ジャンピエーロ〔ドメニキーノ〕がこの画家を世に知らしめたいと願いこの機会を利用したからである。ヴィオーラが(彼の同郷人であると同時に)大親友だったのがその理由で、自身では風景画が描けなかったわけではなくドメニコはこのジャンルにも興味を持ち、独特の才能を発揮した。これは教皇パウルス5世の治世が始まったばかりのことで、アルドブランディーニ家の王侯にも優る栄華は盛んで富み栄えており、多くの称号に飾られ家門も繁栄していたが、この繁栄は末永く続いた。それゆえにフラスカーティにある同家の優雅な別邸^{ヴィッラ}の建築と装飾とはそれ以後もさらに継続された。

アレッサンドロ・ペレッティ⁸³ 枢機卿ことモンタルト枢機卿も、教皇庁尚書院副院長として、叔父に当たる教皇の没後も高位の貴顕に尊敬・敬愛される地位を占めたのみならず、平民たちからも親しまれた。卿がつねに礼節を尽くし柔和で慈愛に満ちた人物だったからであり、その没後も長くモンタルト枢機卿への敬愛の念はローマの住人たちの記

⁸² Alessandro Fortuna (Roma 1596 – 1623)

⁸³ Alessandro Peretti (Montalto 1571 – Roma 1623) 教皇シクストゥス5世 (在位 1585 – 1590) の甥。

憶に留まった。実際、ウルバヌス8世教皇の治世になっても、しばらくの間ペッレグリーノ地区の住人たちは、この通りに住む帽子職人たちも金細工師たちも枢機卿の命日には仕事場の店先に弔意の印を飾っていた。枢機卿はそうした高位の人物には希にしか見られぬ慈愛の持ち主だったのである。この枢機卿もまたディオクレティアヌス帝の浴場跡にある自分の邸館の装飾を続けており、当時ローマで評判の画家たちや頭角を現しつつあった画家たちを動員して各人に見事な楕円形画面に油彩画を描かせていた。この枢機卿がフラスカーティの壁画を見てドメニコにもそのうちの一点を描かせることにした。枢機卿は、自分の名前がアレクサンドロなので、マケドニア王だった同名のアレクサンドロス大王による、後世まで伝わる寛仁な行いの数々を各楕円画に描かせるという妙案を思いついた。ドメニコは、テーバイの町に勝者として乗り込んだアレクサンドロス軍の一隊長を井戸に突き落として殺した罪で訴えられた婦人ティモクレイアが、軍営用天幕に据えられた玉座に君臨する偉大なマケドニア王の前に引き立てられる様子を描くことになった。ティモクレイアは罪を認め、隊長に暴行され、さらに隠した財宝の在処を教えるよう強要されてやむを得ず犯したと断言し、しつこい男の煩わしさを逃れるため男が井戸に落ちたままにしておいたのだとも述べた。寛大なアレクサンドロスは事情を理解し、ティモクレアを解放するように命じた。ジャンピエーリは各登場人物の心の動きを生き生きと表現し、趣ゆたかで完璧な作品を作り出すのに成功した。人物の感情表現では他の追随を許さず、また人物はきわめて洗練された素描によっている。だが、この絵は現在ではローマにないと思う。⁸⁴

同じ時期、つまりパウルス5世教皇の治世の始め、教皇の甥シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿が、自分が名義人だったチェリオの丘にあるサン・グレゴリオ聖堂に三つの小礼拝堂を付け加えた。右の礼拝堂は、聖人教皇グレゴリウスの母、聖女シルヴィアに、中央の礼拝堂は聖人使徒アンデレに、聖人教皇が毎日12人の貧者に食事を与え、ある日その中に主イエスが顕れていたという大理石の食卓が保存されている左手の礼拝堂は聖

⁸⁴ バリ、ルーヴル美術館蔵 Spear *Op. cit.* catalogue n.43

グレゴリウスその人に、それぞれ奉献され、聖アンデレ礼拝堂の側壁には、等身大よりやや大きな人物像で聖人の殉教に取材した2面の大歴史画が描かれた。⁸⁵ 片面はグイド・レニが描いたが、これについてはレニの伝記で語ることにする。もう片方をドメニコが描いた。描かれているのは以下の出来事である。パトラスで布教した聖アンデレは多くの人々を改宗させたが、市の総督アイゲアテスの命によって捕らえられた。アイゲアテスは聖人の信仰が堅いのを知って脅したあげく、きつく縛めて残酷にも鞭打たせた。上部にコリント式円柱が並ぶ壁に囲まれた内庭が表現されているが、この壁は中景となっており、中庭は白い大理石で区画された煉瓦敷きで舗装されている。中庭の中央部に移動式の置きき台が置かれ、その上に裸にされた聖人が仰向けに寝かさされ、刑吏から両手両足を縛りつけられている。総督の家来がその両足を綱できつく縛り、別の刑吏は右手を挙げて聖人をひどく脅している。また若者が綱の束を肩にかけて運んでおり、もう一人の若者がそれをもって聖人を縛ろうとしている。待ちきれない刑吏の一人は小枝を束ねて鞭を作り聖人を叩こうとしている。この人物は後ろ向きに描かれているが見事な表現を示している。主要人物の中では小隊長がこの光景を見ようと詰めかけた人々を押し戻している。群衆の中には実に素晴らしく生氣あふれる頭部がいくつもある。壁面上の列柱廊にもこの出来事を眺める様々な格好の人々が多数描かれている。背景部分には、群衆に交じって背の高い玉座に座す総督がおり、警護の兵士たちを従えて聖人を脅している。さらに遠方には風景が広がるが、人々が多く住む場所で起こった出来事であることを表現すべく、パンテオンのそれに似た神殿の玄関などかなり見事な建造物がいくつも表現されている。カルロ・マラッタはこの画面を腐食銅版画にしたが、これはとても魅力的である。またフラスカーティで描いたアポロンの寓話 (favole) も同様に版画家のドメニコ・バリエールが銅版画にした。

この絵はグイドの絵と対面しており、両作品は毎日のように比べられるが、それは当てもなく空虚な言い争いに過ぎない。好みに合うというので一方を最良して判断するの

⁸⁵ Spear *Op. cit.* n.33; この作品については拙論「ドメニキーノ作《聖アンデレのむち打ち》その特質と意義」(『福岡大学人文論叢』第40巻第3号 2008年12月) 参照のこと。

は、自分の思い通りにしたいという感情に流された誤った主張で信頼されない。他に何もなく自分の趣味だけで判断するのは確証なしに証言しているのと同様で自分が何を言っているかわかっていないが故に無益であり、そうした発言は完全に信用できない。その長所がほとんど知られていない作品の価値が高いか否か、理路整然とした言い回しで、大きな影響を残しかねない主張をして、誰も反論できない最終判断を下し権威をもって確定するのはごく大変だ。見たものを堪能するには視覚だけではならず、また語られたことを理解するのにも聴覚だけでは不十分である。分別よい知識の裏付けを持つ完璧な認識力を備えた知性の助けが不可欠なのだ。愚直な老婆の素朴さを認めるにしても否定するにしても、優れているか劣っているか断言する確実な根拠となるほどの権威は持たない。ガイドが描いた歴史画 (istoria) もドメニコのそれも、時が流れるにつれて不当に扱われるのは残念な二つの優れた作品である。どちらにも高く評価される優れたところがあって、どちらも利点を学んで活用する才能がある者たちに様々な実例を示すというだけで十分であり、「ここはこちらが優れており、ここはこちらの方が上手い」と論じるのは虚しい争いでしかなく、完璧な洞察力を持つ感受性の優れた者たちからすればつまらないことである。この絵を描いたときドメニコがまだ若かったことも念頭におく必要がある。礼拝堂の玄関上部に記されているようにこの壁画は1608年に描かれたのだが、画家は1581年生まれだからこのとき27歳だったのだが、この年でこれだけの絵を描くのは相当の才能であると私には思われる。アンニーバレ・カラッチも彼を高く評価していたからこそ、この仕事に推薦したのであり、また、弟子たちの才能について問われて「皆よくやっているがドメニコは賢い」と答えたのだった。

アンニーバレはオダルド・ファルネーゼ枢機卿の邸館で絵画制作に従事していたのだが、枢機卿は自分が保護者をつとめるローマ近郊グロッタ・フェッラータ修道院の教会に礼拝堂を付け加えることになった。枢機卿はそこを絵で飾りたいと考えてアンニーバレに弟子のひとり推薦するように頼み、アンニーバレは適任者としてドメニコの名を挙げた。⁸⁶ アンニーバレはドメニコが勉強熱心で才覚があるのを知っており、ファル

⁸⁶ Spear *Op. cit.* catalogue n.35

ネーゼ邸館のガッレリアでも絵を手伝わせて自分で描いた絵と同じほど満足し、ドメニコを可愛がっていたのだった。枢機卿は全く満足してこの推薦を受け入れ、ドメニコは仕事のためグロッタ・フェッラータに移り住んだ。この礼拝堂は縦長で均衡がとれた形である。その祭壇は身廊から仕切られ、上部に小円蓋があって内陣部分を照らしている。ジャンピエーリはこの礼拝堂の壁面を6つに区画し、祭壇の両側にはほとんど正方形の小さな画面を配し、それぞれの上には内陣の小円蓋と同じ高さの半円形画面をおいた。主題はサン・バジリーオ修道会の聖ニルス物語 (istorie) だが、この聖人は現在同会の修道士たちが住むこの修道院の院長だったのである。礼拝堂入り口の右手にあたる大きな画面には、この教会と修道院が建設される様子が中景に描かれている。建物はまだ完成しておらず多くの職人たちが働いている。職人たちは滑車を使って円柱を所定の場所に立てようとしている。この作業は通例のごとく馬を用いて行われているが、円柱が次第に立てられていく途中で引き綱が切れてしまった。聖ニルスは、円柱が綱を巻き取る職人たちに落ちかからぬよう片手で支え、倒れるのを防いでいる。聖人の奇跡によって円柱は支えられたのである。その前方に画家は、この建築を手がけた建築家を描いているが、彼は同聖堂の図面を一人の修道士に見せている。この修道士は眼鏡をかけて他の修道士たちとともに熱心にこの図面に見入っている。この出来事の構図をより豊かにするために画家は主要な登場人物たちのうちに幾人かの職人たちを加えた。彼らは聖堂の基礎工事中に発見した、浮き彫りで飾られた古代の石棺をコロで安全な場所まで運んでいるところである。この絵に画家はまた、小屋がけの下で仕事する石工たちも描いたが、そのうち年老いた男は子供に仕事をじゃまされ、笑いながら振り向いている。この子は、両側に背負った、漆喰を詰めた籠の重みに耐えかねて駄馬が地面にくずおれているのを教えようとしているのである。馬子の一人はその尻尾を引っ張り、もう一人は耳を叩いて立ち上がらせようとしている。その近くには雄牛に引かれた荷車があり、牛引きは拳を振り上げて牛たちを励ましている。聖堂建設のために古くからあった城塞を取り壊している職人たちもおり、さらにかくも驚くべき出来事を見つめている職人たちもいる。これと向かい合う同じ大きさの画面には神聖ローマ皇帝otto 3世が描か

れている。この皇帝は、サラセン人たちとの戦いに勝利した後で、教皇グレゴリウス5世にたいしてヨハネス対立教皇を擁立し分立を画策したのだが、サン・タンジェロ城に保護して安全を保証していたローマ総督クレシェンティウスを死なせて後悔した。オットーは、彼を信頼し身を任せていた総督の死によって誓言への信頼が裏切られたのは自らの過ちであると認め、約束を破ったことについて改悔しようと思ったのである。このため聖人が院長を勤める修道院に聖ニルスを訪ね、聖人は皇帝に、彼が告白した誓言不履行を償うためサン・ガルガーノ山に裸足で登り頂上にあるサン・タンジェロ聖堂を訪れるように命じた。この出来事については幾つか異説もあり、オットー皇帝は聖ロムアルドゥスを訪問したという人々もいるが、聖ニルスを訪問したという説がより本当らしい。というのは、同皇帝はサラセン人たちが占領していたカプアを解放してモンテ・カッシーノ修道院を訪れ、その直後にこの改悔の業を思いたったからである。また聖ロムアルドゥスはカマルドリ修道会の創設者だから、モンテ・カッシーノの黒の修道服ではなく白い修道服を着ているはずだし、この修道会が創設されたのはオットーの後継者ハインリッヒ2世の時代だった。ともあれ、これはわれわれの問題ではない。ドメニコは皇帝が馬から下りたところを表現しており、聖人は修道士たちを従えて皇帝を出迎えている。皇帝の衣服を着て帝冠を被るオットーは紫紺のマントに身を包み、へりくだった態度で崇敬の念を込めて聖人を歓迎している。乗り手がなくなった皇帝の乗馬は急に驚いて後ろ足立ちになった姿勢で表現されているが、侍従の一人が苦勞して諫めている。皇帝の家来の一人も馬から降りつつあるが、これも見事な表現である。小姓が左手で皇帝のマントの裾を持ち、敬意を示して礼をしている。小姓の傍らには道化がいる。またもう一人、正面を向いた小姓は手を剣にかけて立っているが、ドメニコはその容姿に彼の気に入ったフラスカーティの娘の姿を写し、娘の両親に嫌われてしまった。彼は甲冑に身を包んで馬に乗る騎士の一群も表現した。旗手と共に大公や元老院議員その他の貴顕たちも見える。その他の人物たちの中で、皇帝の到着を告げるラッパを吹き鳴らす騎乗の楽士たちの様子は、各人の役割をはっきり示している。通奏低音を受け持っている者、8分音や16分音を交えて対位音を奏でる者、さらに三人目は中間部を担当し通

奏低音と華やかな高音部の間の和音を見事に演奏している。このように書くと、それは誇張であり絵空事であって忠実な叙述よりむしろ思い入れが強すぎて誇大な解釈になっていると思われることだろう。無言の絵画が生音を必要とするものを聞かせるなどあり得ないと考えられるからである。しかし、これまで私記述したことはじつに見事に描写されており、この絵を見て実際にそうであると認めない専門家はいないだろう。この歴史画 (istoria) はドメニコが描いた素晴らしい風景が舞台となっており、背景には緑豊かな木々に包まれた丘があり、ガエタ山頂にある修道院の建物が見える。この歴史画 (istoria) は礼拝堂の聖門 (ポルタ・サンタ) と呼ばれる入口の左手にあるが、その右手には縦長のずっと狭い壁面がある。この壁面には聖ニルスが一人で隠遁している様子が描かれる。聖人は木の幹にキリスト磔刑像を架けてひざまずき、頭を垂れてきわめて敬虔な様子で礼拝している。その祈りを聞き入れた証と彼にたいする愛を示すために木製の磔刑像なのにキリストが右手を十字架から挙げて聖ニルスを祝福している。その対面、これと同じ大きさの壁面にはやはり聖ニルスが同僚の聖バルトロメウスと一緒に麦畑におり、稔って刈り取られた小麦の山が見える。雷鳴を伴い霰じりの大雨が突然に降り出したのだが、二人の聖人の祈りによって、小麦は濡れずに済んだ。それどころか聖ニルスがひざまずいたところから麦の山の周りは陽光が降り注ぎ上天気恵まれさせたのである。ドメニコはこの絵で聖人からやや遠いところに刈り入れの農夫たちを描いたが、彼らはマントで頭を覆い大木の下で雨宿りしている。収穫を台無しにする俄雨に祟られた人々の様子は、それ以上望めないほど見事に表現されている。祭壇に対面する壁は礼拝堂の端にあたる訳だが、この壁面の中央には壁龕があって白大理石製の古代の壺が置かれている。その両側には、明暗表現で、壁龕がありそれぞれ預言者ダヴィデとイザヤ像が納められているように描かれている。描かれた壁龕の上にはそれに比例した大ききで二つの浮き彫りがやはり白黒二色だけで描かれる。イザヤ像の上には、聖餐を捧げるユダヤの儀式が表現され、祭壇上に火が燃えている。ダヴィデの上にはキリスト教の儀式が描かれ、ローマ教会の衣服に身を包んだ司祭が聖餅を顕示するところである。入り口とそれに対面して描かれた飾り扉それぞれの上には黄色みを帯びた単色で中央に

聖人を描いた金製の楕円盤を模した画面が配され、その両側には天使がいてこの円盤をベルトで支える様子が描かれる。高貴な趣味を感じさせる付彩でありデッサンも確かである。礼拝堂の壁の上部、祭壇を納めた内陣部分のアーチの頂点に接する位置には飾りのコーニスが四周を巡って描かれており、その上には礼拝堂の明かり取りの窓が並んでいる。これらの窓の対面には飾り窓が描かれている。このコーニスの上部、窓と窓の間にはギリシア正教の衣服を着たほぼ実物大の聖人が両側に三人ずつ配されている。また祭壇に向かい合う壁面の犠牲図の上にも二人描かれている。内陣正面のアーチの隅には、御言葉を得て身ごもる母として描かれた純潔の処女である聖母が謙譲の姿勢で崇敬の念を込めて畏まる姿が、反対側にはこの気高くまた神秘に満ちた言葉を伝える天の使者大天使ガブリエルがそれぞれ描かれる。アーチの内部に祭壇があることはすでに触れたが、その上には小円蓋が架けられている。この円蓋の中央部に設けられた明かり取りの奥には祝福を与える父なる神が描かれている。円蓋下の円筒部には漆喰を模し単色で葉叢装飾とその間に小童たちがとても見事に描かれており、本当の漆喰装飾と見まがう者も多い。この円蓋の正面にあたる円筒部分には明かり取りのために小さな丸窓が配されるが、その対面と両側に画家は同じ大きさの飾り窓が描かれる。円蓋の最奥部には聖女フランチェスカ・ロマーナ、右手には聖女アグネス、左手には聖女チェチーリアをそれぞれ描き、円蓋下の三角小間には四福音書記者像を描いた。祭壇背後および側面にも幾つかの画面があるが、祭壇の左側にある窓に対応する右側の画面には、聖ニルスの死の歴史画 (istoria) があり、聖人の遺骸を囲んで修道士たちが葬儀を営んでいる。この画面の両側には、ほぼ等身大で付彩されたブットーたちがいて、ローマ教会の供儀に用いられる道具を持っている。正面にも二人のブットーがいて、一人は香炉を、もう一人は典礼書を持っている。この歴史画の対面で窓の隅の部分には火のともされた燭台と明かりを持つブットーが描かれる。祭壇の両側には飾り壁龕が配され、その中に聖人像が描かれる。右手は聖エウスタキウス、左手は聖オールドゥスで、どちらも古代風の甲冑に身を固めている。祭壇の両側面には二つの歴史画 (istoria) が描かれる。右は聖ニルスが悪魔にとりつかれた若者に悪魔祓いする情景である。聖人は若者の口に指を突っ込み、もう

片手つまり右手を聖母像の前に灯されたランプの油に浸している。このランプの油で若者を祓うのである。若者は腰をねじ曲げた格好で表現されているが、その激しい目つきは見る者を恐れさせるほどである。若者を支える老人はおそらく父親と思われるが、若者の激しい抵抗をやっと押さえている。この歴史画の残り部分は子供を抱く女と他の男たち、それから悪魔つきを怖がる子供たちで埋められている。聖人には修道士が一人付き添っている。その反対側には天使たちの一群に囲まれた聖処女マリアが表現される。聖母は胸に幼子イエスを抱き右手で聖ニルスに黄金の果実を差し出している。聖ニルスは同胞の聖バルトロメウスと一緒に聖母子の前にひざまずき、大喜びで果実を受け取っている。奥の隅に描かれた窓からは屋外の風景が垣間見える。風景は薄暗く夜の出来事であることが示唆されている。これらの歴史画はいずれも金色の額縁に入れられた実際の絵であるかのように（クアドロ・リポルタートとして）表現される。すでに述べた飾りコーニスの上で実際の窓に対応する場所には緑色の単色画として旧約聖書の物語＝歴史画が描かれる。これは1610年、パウルス5世教皇の在位5年目に、生年から知られるようにドメニコが29歳の時の仕事だった。

同礼拝堂は女人禁制だが、この禁制がどうして定められたのか、ここで語っておこう。身分の高いある女性がこの礼拝堂に足を踏み入れたとたん、致命的な災難に見舞われた。その場に居合わせた人々は彼女が死んでしまったと信じたほどだった。気を失った女は裁きの場に連れていかれた夢を見たが、そこで至高の審判者は彼女にこういった「女よ、おまえがこのようなことになったのは、私の僕ニルスとバルトロメウスの遺骸が安置されている場所に、派手な格好で気安く足を踏み入れたからだ。今後はこの場所に入ろうと考えず、また、入ろうとしないようすべての女たちに伝えるのだ」。審判者はこのように述べて消えた。婦人は息を吹き返して意識を取り戻し、人々に自分の体験を語った。そののち現在に至るまで女性がこの礼拝堂に入ることは禁止されているのである。⁸⁷

翌1611年、パリ出身のダニエル・ボレという人物が、サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂の入り口からみて右手の二番目の礼拝堂を取得し装飾したが、この礼拝堂

⁸⁷ こうした逸話には聖職者としてのパッセリの特徴が良く出ていると言えよう。

は建立した人物の信仰心から聖女チェチーリアに奉献されていた。この礼拝堂に絵画を描く仕事がドメニコに提供されたのだが、アンニーバレ・カラッチはすでに没していたので、自分で満足のいくように仕事を引き受け、精一杯の力を込めて制作した。⁸⁸ 同礼拝堂の両側面にはやや長方形の大きな画面が二つあり、どちらも金色の飾りを配した白い漆喰の枠組で囲まれている。片面（主要人物は等身大である）には、神への愛に満たされた寛大な乙女が財産を貧しい人々に分かち与える様子が描かれる。聖女は居館のヴェランダに立ち、貨幣や宝石など自宅の財産を全て持ってこさせて、寛大に人々に分かち与えている。この場面には多くの貧しい人々が押し寄せる様子が描かれる。物乞いするような貧しさは、時として人をなりふり構わなくさせるがゆえに、画家は貧しい人々の有様を活写し、この種の人々にふさわしく、いかにもありそうな出来事をいろいろ描き込んだ。中景部分に数人の子供たちが描かれるが一人は別の子の肩に乗り少しでも聖女に近づこうとしている。足の萎えた病人は相棒に抱えられて車いすから降り、より多く聖女の哀れみを引こうとしている。主要な登場人物たちの間でも様々な出来事が起こっている。古着屋がいるが、彼は聖処女が分かち与える品々を買い取ろうとこの場に来たもので、指で買値を提示している。さほど遠くないところには少女がいて、フリルのついたドレスを着ようとして老女がそれを手伝っているが、大満足そうで満面に笑みをたたえている。路面に座り込んでいる若い女は別の服を老女に見せている。その左手に抱えられた幼子は無邪気に硬貨で戯れている。歴史画（istoria）の隅には二人の少女がおり、衣服を抱えて座る女の子からもう一人が衣服を奪おうとしている。赤ん坊を抱えた母親が来て、この子を叱り、叱られた少女は両手で庇っている。こうした様々な出来事の表現で画家は、卑俗さや際立った愚劣さも示しており、私には、ドメニコが厳密な模倣を目指して見事な判断力を示しているように思える。施しは敬虔で聖人にふさわしい行為だが、だからといってそれだけに傾注し、付随的な事どもを全て無視すべきものではない。また教養はもちろん敬神の念や敬愛の念も欠けている烏合の衆がいるからこそ施しは行われるのであって、聖堂の中で聖体が顕示される時でさえ、施し物をもらおう

⁸⁸ San Luigi dei Francesi Cappella Polet; Spear *Op. cit.* catalogo n. 42

と一騒動起こる。ドメニコはこの絵で人々の有様をよく観察している点が賞賛に価するのだ。反対側の壁面には片蓋柱で区画されそれぞれに彫像を取める壁龕が配された優雅な室内が見える。すべて白大理石造りで床面はさまざまな色合いの石で楕円形や八角形の象眼細工がなされている。象眼はやはり白大理石で囲まれている。この広間の中央に、刑吏によって首を三カ所刺された聖女が横たわっている。聖女はまだ息をひきとってはいるが今にも死にそうな様子で床に横たわっている。何人かの若い女たちが聖女に付き添って慰め、死の様子をみて涙を浮かべている。聖女の血に麻布を浸して銀の壺に絞って集めている女たちもいる。当時教皇の地位にあった聖教父ウルバヌス1世が神父をつれて立ち会い、死につつある聖女を祝福して慰めている。聖教父とともに老若男女を問わない多くのキリスト者たちが詰めかけており、この絵の構成を多様で高貴にしている。礼拝堂のヴォールト天井には他の画面同様に一部塗金された漆喰の額で囲まれた画面があり、殉教を象徴する棕櫚の枝を獲得した聖女が永遠の至福に満たされて天国へ赴く様子が描かれる。優美な構想（*invenzione*）で、聖女の魂の軽さを表現するために、聖女は彼女を伴って天国に向かう天使が手にするごく薄い布地に支えられて最高天に上りつつある。聖女は他の天使たちや天界の小童たちに囲まれている。その中には剣を持つ者とオルガンを持つ者がいるが、これらは聖女の持物である。さらに棕櫚の枝を持つ者と冠を持つ者がいる。聖女が雲界を通り過ぎて静謐な大気中におり、聖女自身も栄光の世界に近いのに気付いているのを示すため、最上部には栄光の煌めきと恩寵あふれる栄光の光を描き込んでいる。ラファエッロの作品の模写である同礼拝堂の祭壇画と同じ服装で聖女を描いているのはじつに分別あるやり方である。ラファエッロの祭壇画の本物はボローニャにあるが、模写はガイドの筆になる。巨匠の作品を評判高い画家が模写したのとしてこの祭壇画も多少は評価されており、それで、他の聖人たちが待つ栄光の天界に昇る聖女をそれと同じ婚礼衣装で表現したのである。致命傷を負った聖女を描いた画面の上には、キリスト者であると訴えられた聖女がアントニヌス・カラカッラ帝の時代にローマの総督だったアルマクスの元に連れてこられた情景が描かれる。総督は聖女をユピテル神の偶像の前に引き立て、三脚台に火を焚いて犠牲式の用意をさせ、偽りの

神を礼拝するように命じている。総督は白大理石の基壇上に設けられた審判席に座っているが、この大理石の基壇にはきわめて見事な装飾浮き彫りが施されている。そこにはあたかも保護を求めるかのようにユピテルに向かって歩む正義の女神アストライアが表現され、ここが至高の存在によって守られた正義の審判席であることを見事に示している。犠牲式の服装を身にまとう神官と両手に香箱を持つ副神官、頭に桂冠を被った犠牲係（犠牲として一人は牛を、もう一人は雄羊を引いている）がいて犠牲式の準備は出来ている。一人は斧を手にしてもう一人は鉞を脇に持って用意している。物怖じしない聖女は驚くほどの平常心を保ってこの要求を拒んでおり、総督はいっそう怒って偶像を礼拝するように彼女を脅している。神官は聖女の気持ちの強さに驚嘆している。素描と色彩そして表現の洗練においてジャンピエーロは、この作品でそれ以前とくらべて格段に進歩した様子を見せている。これに向かい合う歴史画には、貞淑な乙女がキリスト教信仰を受け入れ、夫の聖ウァレリアヌスと共に緑色の絨毯を敷いた基壇にひざまずいて天使の手から、共に純潔であることを示す花の冠を受け取る情景が描かれる。これはドメニコの作品で特に称賛に値するものであり、彼は高く評価され名声も高まった。当時は明暗の対比を強調した画法（*maniere*）が持てはやされ、真に趣味の良い優れた画法は踏みにじられていたが、道理のあるものが虐げられたままであることを正義が許すはずもなく、ドメニコは絵画をよく知る人々の評判になり話題となった。

アンコーナからリミニに向かう途中にある都市ファーノの有力な貴顕の一人グイド・ノルフィ殿は、ファーノの大聖堂で聖処女マリアに奉獻された礼拝堂を壁画で装飾しようとして発願し、カラッチ一派で名声を得たドメニコに制作を依頼したいと考えた。この仕事をさせるため、寛大な報酬や丁寧な扱いなど、この画家をファーノに招くためのすべを尽くし、彼を自分の屋敷に滞在させて寛大で親切に扱ったが、ドメニコは後々までファーノに居たときは全く極楽にいるようだったと語ったほどだった。⁸⁹ まことに親切は目に見えて報われるもので、不可能から奇跡を生じさせることさえある。才能ある人物

⁸⁹ Fano Cattedrale Cappella Nolfi ; Spear *Op. cit.* catalogue n. 56

が可能な手段を駆使すれば特にそのようなことが起こる。この礼拝堂は見事な比例を持つ建築で、一部塗金された純白の漆喰装飾で豊かに飾られているが、これも全て彼の下絵と監督によっている。漆喰装飾についてドメニコは特に際立った才能を発揮した。祭壇には古い聖母画像があり、心を込めて祈念する者には恩寵を与えてくれるので大変な崇敬を集めている。祭壇の両壁面の中央部には優美に飾られた大理石板があってノルフィ家の死没者たちの名が刻まれている。その外側にはどちらにも聖母マリアの歴史 (istora) の場面が漆喰の枠組みの中に描かれる。一つは天使によるお告げの場面、それと対になるのは聖エリザベトご訪問の場面である。その反対側にはベツレヘムの納屋で我らが主イエスを生まれた場面とシメオンによるイエスの割礼の場面がある。墓碑の上には同じ幅だが高さが少し足りない画面が設けられ、その一つには聖母マリアと聖ヨセフの婚礼の場面が、もう一つには神の子を伴って神殿にお清めに訪れる場面が描かれる。当礼拝堂にはその規模に見合った小円蓋が設けられているが、その頭頂部には左手に地球を抱え右手で祝福する父なる神が描かれる。また八角形の円蓋の三方には優美な楕円形画面がある。真ん中には聖母降誕の場面、その脇には聖母の神殿奉獻の場面、それに対する所にはお孕みの場面がそれぞれ描かれる。楕円画面の間にある八角形画面には、マギの礼拝、聖母の死、エジプト逃避の各場面が配される。礼拝堂の壁面を巡るコーニスの上に接する円蓋の縁にはアーチ状の画面が3つある。そのうち墓碑上の二場面には聖母の被昇天と天上界で天使たちに天の女王として迎えられる聖母の姿が描かれる。祭壇上の画面には、十字架に架けられて死んだ我が子イエスを膝に抱いて悲しむ、聖母哀悼の場面が描かれる。イエスの遺骸は天使が支えており、もう一人の天使が指さして、聖母の悲痛な哀悼について見る者の涙を誘っている。マグダラのマリアは苦悩に嘆いて心の苦しみを訴えており、ゆたかな髪の毛で自らの涙をぬぐっている。遠方にはカルヴァリオの丘があり、無人となった十字架が見えている。これら全てがこの悲しみ深い秘蹟にふさわしく、荘厳さと深い信仰心に裏付けられた表現となっているが、どの画面も、ローマのサン・ルイジ聖堂と同様に、壁面に直接、フレスコ画として描かれている。誠に、ノルフィ氏から受けた親切な扱いと、滞在時にファーノの町で得た評判にふさわし

い良い趣味と愛情を込めて描いたのがよく分かる作品である。

ローマに戻ったところ、教皇庁の財務管理に携わり富み栄えていたパトリツィ家が、マッテイ広場に面した邸館（現在はコスタゲーティ氏の所有）を購入して拡張工事を行い、当時もっとも評判が高かった画家たちに依頼して優美な絵画で邸館を飾らせていた。アゴスティノー・タッシはサンタ・マリア・イン・ポブリコリー広場に面した広間のヴォールト天井にフレスコで見事な装飾を描いていたが、ジャンピエーロはそこに等身大よりやや小さめの人物で次のような構想（conchetto）を描いた。中央部には、光り輝く姿で黄金の四頭立て馬車を駆るアポロンが表現され、「真実」は太陽神の輝く光によって明るみに出されることを喜んでアポロンを迎えている。「真実」は翼を持って宙を飛ぶ老人姿の「時」に支えられている。「時」は左手に自らの尾を咬んで輪になった蛇を捧げ持っている。これによって画家は、「時」が「真実」を明るみに出すとき、「真実」は太陽と同様に明々白々となり、事物の本質について正邪の判断を下す力を持つにいたる、ということを示そうとしたのだった。このためにドメニコは幾人かの小童を描き加えたが、その一人は剛毅さの象徴であるヘラクレスの棍棒とライオンの皮衣を、もう一人は「時」によって顕わされた「真実」が伝える判断の正しさを暗示するパリスの黄金果実をそれぞれ持っている。彼自身は、この仕事がたいしたものではなく世間への評判を少し高めるほどでしかないと考え、自分の不運を嘆き将来を不安に思っていた。これは1613年から14年にかけてのことだった。⁹⁰

ボローニャに戻って結婚し永住しようかと決心しかけたところに、サン・ジローラモ・デッラ・カリタ聖堂の主祭壇画の仕事が提供された。⁹¹ 彼自身がわたしに語ったことだが、手間賃は割に合わなかった（画布その他の費用込みで50スクードだった）が、名声をさらに高める役に立てようと引き受けた。この絵の歴史（istoria）は、枢機卿の地位を与えられた聖教父が99歳にして没するところである。この世を去る時の到来を知った聖教父は臨終に際して聖体拝領を受けたいと考えた。この出来事については様々な意

⁹⁰ Palazzo Mattei; Spear *Op. cit.* Catalogue n. 25

⁹¹ San Girolamo della Carita'; Spear *ibid.* n. 41; 現在、ヴァチカン絵画館蔵

見がある。聖人が永いこと不自由な体を横たえていた自分の部屋で聖体を受けたと言う者もあれば、自分が祈った祭壇の前で聖体を拝領したいと願った聖人が聖堂まで人に運ばれたと言う者もある。ドメニコは聖人が聖堂まで運ばれ、親しい人々に支えられる姿を表現した。祭壇の近くまで運ばれた聖人に向かって司祭が身をかがめて話しかけている。この司祭はギリシア風の式服を着ているが、これは私の考えではきわめて適切である。この偉大な聖人はベツレヘムで没したのだし、この地では当時ギリシア式の儀式が行われていたからである。儀式の様子は助祭と助祭補の式服にいたるまでギリシア式である。助祭は聖人の前にひざまずき左手に聖書を抱えている。もう一人は略式服を着て聖杯を捧げ持ち、聖体を拝領し終えた聖人を清めようとしている。司祭は左手に聖体容器を持ち、右手で聖杯を掲げている。ギリシア式に酵母でふくらましたパンではなく無酵母の聖体を描いたことについては、無知な人々を混乱させないようにそうしたのだと画家は弁明していた。ローマ教会で用いられる聖体と違うものを目にすると、そんな人々はどのようにとんでもないことを考えるかも知れないというのである。幾人かの人々に支えられた聖人はどの会派の衣服も身につけない裸の姿だが、これは聖ヒエロニムスがローマ教会の枢機卿ではあったがどの会派にも属していなかったからである。他の人々の衣服はこの地域の雰囲気を示している。老人が一人いて嘆き悲しみ涙を拭っている。一人の女は地面にひれ伏して聖体の秘蹟を崇めている。聖人の足許にはライオンがいて、理性のない野獣なのに、自分の愛する主人を失おうとする悲しさに苛まれて悲しげな表情を見せる。空中には二人の小天使が飛び交い、また栄光に包まれたもう一人の天使が輝かしい聖人の魂を受け取ろうとその場に顕れている。溝彫りが施された角柱に挟まれた聖堂の玄関にあたる開口部の向こうには明るい風景が拡がり、画面全体に優美で高尚な雰囲気を加えている。

この見事な作品が一般に公開されると、墮落した趣味を支配していた無味乾燥さとは全く異なり優れたなかでも最優秀に近いこの様式 (style) の新しさに「嫉妬」が登場し派手に不満を表した。だが、大衆を席卷したこの流行病のような悪趣味に侵されずに済んだ者も少なくなかった。これは、ローマで一般の供覧に付される中で、サン・ピエト

ロ・イン・モントリオ聖堂にあるラファエッロの祭壇画⁹²を除けば、他のどの作品にも負けない絵である。後になってドメニコは、ボローニャのチェルトーザ修道院にあるアゴスティーノ・カラッチの絵から画面構成を利用したと非難された。⁹³ この絵は同じ主題を扱っているが、衣服や人物の仕草、雰囲気その他の様子もかなり異なる。それでも人々はこのように非難した。アゴスティーノの絵がドメニコに多少のヒントを与えたこと、彼がこの作品を凌駕しようとしたことをわたしも否定するつもりはないが、こうした場合、司祭から聖体を拝領するため聖ヒエロニムスが祭壇まで連れてこられた情景を描く必要に迫られて、この絵を模倣せずに済ませる画家がいるとすればお目にかかりたいものである。ともあれ、これは素晴らしい絵であり、難癖つけたい者がいれば勝手にすればよい。

その少し後、ジェノヴァ出身のヴィンチェンツォ・ジュスティニアニ⁹⁴ 侯爵がカブラニカからさほど遠くない領地バッサーノに快適な邸館を建て、絵画装飾で完成させようと思いたって多くの画工たちをこの地に派遣したが、ドメニコもその一人に選ばれ、侯爵の憩いの間であった小広間を描くことになった。ドメニコは喜んでローマを後にした。⁹⁵ 一つには聖ヒエロニムスの絵について陰口をきく人々から姿を隠したかったし、もう一つにはガレリアの絵画装飾に招かれた親友アルバーニとの会話を楽しみにしたからであった。この小広間はかなり小さく彼にとってたいした仕事ではなかった。ヴォールト天井が幅の割に高いのに部分塗金した漆喰製のコーニスから上の画面はあまり大きくなかったので、ジャンピエーリはそこに、寓話の女神であるダイアナが狩りの女神の衣

⁹² キリスト変容：現在ヴァチカン絵画館蔵

⁹³ この「事件」については拙論「ドメニコの＜剽窃＞事件を巡る考察」（『美の司祭と巫女』〔中央公論美術出版社〕1992年）および Cropper *The Domenichino Affair: novelty imitation and theft in Seventeenth-Century Rome* 2005 を参照のこと。

⁹⁴ Vincenzo Giustiniani (1564-1637)；ジェノヴァ領キオス島生まれ、ローマ没。ローマで銀行家として活動。初期のカラヴァッジョのパトロンとして知られるだけでなく、古代彫刻の収集家としても知られた。Haskell *Patrons and Painters: art and society in Baroque Rome* London 1980 p.94ff を参照のこと。

⁹⁵ Spear *op. cit.* catalogue n. 34； Cf. A. Bureca *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Basano Romano: dalla storia al restauro* Roma 2003

服と持ち物を持って雲に乗る姿を描いた。この下の同様の漆喰枠で囲まれた一画面にはイフィゲニアの寓話 (favola) を描いた。この娘はダイアナ女神に犠牲として捧げられようとした時、この女神の力で姿を消し、その代わりに牝鹿が現れたのである。この絵と対面して同じ大きさの画面にはアクタイオンの寓話を描いた。アクタイオンは女神が他のニンフたちと一緒に裸で水浴びする姿をのぞき見たため、怒った女神から牝鹿に変身させられたのだった。この仕事を彼は速やかに完了しヴィンチェンツォ侯爵は大変に満足した。このパッサーノは現在、独立した公爵領となっている。ヴィンチェンツォ侯爵が没してこの地をアンドレーア・ジュスティニアーニに遺贈したのだが、ジュスティニアーニの家門であっても財産を持たなかったこの人物は優れた才能の持ち主で、ヴィンチェンツォ侯爵はその領地や称号も含めて莫大な財産を贈ったのだった。この人物は、ジョヴァンニ・バッティスタ・パンフィーリ枢機卿の弟筋の姪を妻としたが、同枢機卿が1644年に教皇の座についてインノケンティウス11世となったので、教皇の義理の甥として公爵に叙され、その領地も公爵領となった。子孫は今でも公爵の地位にある。

さて、すでに述べたように仕事を終えたドメニコはローマに戻ったが、ちょうどその頃、サンタ・マリア・イン・トラステーヴェレ聖堂を名義聖堂とするピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿が同聖堂を優美な天井で飾ろうと発願したところだった。「旗亭 (taberna meritoria)」とも呼ばれ、古代から崇敬される聖堂にふさわしい天井が必要だったのである。アルドブランディーニ枢機卿にとってドメニコは自分の使用人のような存在であり親しみも感じていたので、枢機卿は仕事の一切をドメニコに任せた。⁹⁶ドメニコも喜んでこの仕事にとりかかった。彼は建築にも独特の才能があったので、とりわけ天井の建築構成に力を傾注した。アルドブランディーニ家の家紋が六つ星だったので、長方形の天井を完全な形の星や半分の星そしてその光を表す鋭角形などに区画して浮き彫り表現し、これを家紋と同様に紺碧の背景に金地で浮き立たせた。天井の中央部には全体との調和を考えた大きさの八角形の開口部を設け、そこには幾人かの天使たちと天国

⁹⁶ Spear *op. cit.* catalogue n.50

の小天使たちに支えられて天界へと昇る聖母マリアの姿を描いた。この聖母像は画家の驚くべき短縮法理解を示している。板の上に張られた画布に描かれたこの八角形画をドメニコが聖堂に運び込ませたとき、多くの人々（アルドブランディーニ家の奥向きに仕える人々も含まれていた）がこれを見たが、主要な人物である聖母マリアが極端に短縮されているとして完全な満足を与えることはできなかった。特に枢機卿の秘書は短縮表現によって聖母像が歪んでしまっていると言い張った。ドメニコは、この絵が天井に配されたのを見れば、十分に納得なさるだろうと懸命に説得したが、この秘書は傲慢にもドッピオ金貨 10枚と画家の手元にある絵を賭けてもよいとさえ言った。ドメニコはこの勝負を受けたが、この絵が天井に配されると、よく知らないのに絵画の専門家に意見しようとした横柄な男は悔しい思いをするはめに陥った。短縮表現された絵画はどのようなものであれ、配されるべき場所に置かれていなければ、事情をよく知らない者たちには誤っているように見えるのである。誤解から勝負を挑み、必ず勝ると信じたこの男が賭に負けたのは当然だった。ドメニコはしかし礼儀を尽くし、この人物に聖女チェーリアの半身像を贈った。この絵は今パリにあると思う。

ジャンピエーロはこの仕事で評判を高めたので、ピエトロ枢機卿は、著名な画家たちのよく知られた作品が沢山並ぶ自分の絵画廊に飾るつもりで、彼に幅 xx パルモ、高さ xx パルモの絵を注文した。⁹⁷ ドメニコはこの画面にダイアナとその眷族であるニンフたちの様々な遊びの様子を表現した。人物は等身大に足りないが見事に均衡のとれた肢体である。これら娘狩人たちは柱を立てその先端に紐で結びつけた鳩を的に弓比べをしているが、見事に鳩の心臓を射抜いた者が勝者として一等賞を獲得するのである。ダイアナは小高い場所に立ち、勝者への豪華な褒美である弓と矢筒を高く掲げている。女神の傍らには娘羊飼いが狩のサンダルや薄いショールその他さまざまな狩の道具をぶら下げた輪を持って立つが、これらも勝者たちへの褒美なのである。その前ではニンフたちが様々

⁹⁷ パッセリは数字を抜かしているが、現在、ボルゲーゼ美術館の至宝となっているこの作品の寸法は 10×15 ローマパルモ（225×320cm）である。Spear *op. cit.* catalogue n.52 ; cf. J. Kliemann *Il bersaglio dell'arte: la caccia di Diana di Domenichino nella Galleria Borghese* Roma 2001

な姿勢を見せている。的に向けて弓を引き絞る者もいれば矢筒から矢を抜いている者もあり、自分の思うように弓を扱っている者もいる。立っている者もあれば的を正確に狙おうとひざまづく者もある。主要な人物のなかには裸になって澄み切った泉に胸まで浸かっているニンフたちもいる。彼女たちは優雅だが慎ましやかな姿勢である。また衣服を着たもう一人のニンフは今にも走り出しそうなマスティフ犬を引き綱で引き留めている。遠くの野原では他のニンフたちが狩りの獲物を肩に担いで運んでいる。さらに遠くの小高い丘では相撲に興じるニンフたちもいる。背景にはのどかな草原が広がっている。これら全体が見事に的確な素描と完璧な付彩によって作り上げられており、どの部分をとっても優美に模倣されていて、全体として完璧な作品にふさわしい。

サンタ・マリア・イン・トラスターヴェレ聖堂の天井を手がけたのは1617年、ダイアナの絵を描いたのは1618年で、教皇パウルス5世治下のことだったが、シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿はドメニコが描いたこの見事な絵を見て魅了され、自分に譲って欲しいと伝えさせた。画家はしかし、アルドブランディーニ枢機卿自らの命令で描いたのだからお申し付けには添えないと断った。ボルゲーゼ枢機卿はこれを侮辱と考え、人を使わして無理やりドメニコの家からこの作品を持ち去り、それでも満足せずにドメニコを牢に入れるように命じて数日間、牢屋に留め置かせた。ほどなく牢屋から解放すると、画家の元にある程度の金額の為替を届けたが、その金額は絵を欲しがっていた熱心さからは考えられないほど少なかった。画家自身が何年も経った後にわたしに語ったところによると40スクードでしかなかった。こうした災難に見舞われて嫌気がさしたためドメニコは両親に会って愛する静謐な生活を送ろうと故郷ボローニャに戻る決心を固めてローマを後にした。このダイアナの絵は、ボルゲーゼ家邸館の庭に王侯貴族の住居も斯くやの豪華さで新たに建てられた住居の晴れの間に飾られている。この住居の各広間はいずれも、すでに没した巨匠たちの絵画で見事に飾り立てられているが、その中でドメニコの絵は最高傑作の一つとして位置を占めている。

画家に話を戻そう。ドメニコはボローニャに戻って両親と兄に会い、一同とても喜んだ。画家は家族から大いに慰められた。故郷に着くとすぐ、願っていたように嫁探しに

取りかかり、ボローニャ市民リナルド・バルベッティ氏と約束を交わした。バルベッティ氏はボローニャ市民で、二人の息子の他にマルシビリアという名の、美しいだけでなく数々の長所を持つ娘があった。この娘が配偶者に選ばれ、ドメニコは大変に満足して契りを交わした。ドメニコはこの幸せな縁を大切にボローニャに留まろうと考えていた。結婚して1年も経たないうちに男の子が生まれ画家の喜びは倍増した。赤ん坊の洗礼式の立会人には当時ボローニャ大司教だったルドヴィーシ枢機卿の甥にあたるロドヴィーコ・ルドヴィーシ司祭が選ばれた。ルドヴィーシ枢機卿は絵画に深い興味を持っておりドメニコに親しみを持っていたのである。この子には洗礼を施した立会人を記念してロドヴィーコと名付けられた。わたしの記憶違いでなければ母方の祖父にちなんでリナルドという名も加えられた。これは彼の第二子につけられた名前だったかも知れない。どちらかがリナルドと名付けられたのは確かだが、どちらだったかは不確かである。

この時期、ボローニャ滞在中にあの見事な油彩画《ロザリオの聖母》を描いた。⁹⁸これは、聖なるロザリオの信仰に関連して、風変わりな構想（*invenzioni pellegrine*）や独創的な考案（*concetti ingegniosi*）がたくさん描き込まれたかなり独特の魅力あふれる絵である。こうした構想や考案を、意味不明な絵空事だとか、横に立って説明する者がいなくては理解できない漠然とした謎めいた絵だと断言する、関心の薄い者もいるが問題にはならない。知識の裏付けを持つ理性に基づいて気高い考察を巡らせ活動する者は愚者や平民らを気にかける必要はなく、学識あふれる熱心な仕事に含まれる生氣あふれる感情の機微をよく知りまた理解する者たちと言葉を交わすことのみを念頭におくのである。（この絵について言えば）仕事の要点はその素描（*disegno*）、彩色（*colorito*）その他、完璧な画家にあって然るべき様々な事どもにあり、詩人にふさわしい気まぐれさはこうした判断とは別物である。この絵は絵画として傑出しているのだ。

自分の家族全員の肖像を一枚の画面に描いた後で、ボローニャのサント・アントニオ広場に位置するサンタ・アニューゼ聖堂のために主祭壇画を描き、同名の処女聖人を表現した。この聖女はキリストへの聖なる信仰を憎まれて火あぶりの刑を宣告されたのだ

⁹⁸ Spear *op. cit.* catalogue n.62；ボローニャ国立絵画館蔵

が、暴君が考えたように火によって燃やし尽くされはせず、刑吏によって剣で突かれて殉教したのであり、この残酷な仕打ちによって聖女の祝福された魂は天国の栄光に迎えられた。

ドメニコは仕事の後の息抜きに建築を勉強しており、公共建築の仕事をしたと考えてこの勉強にますます励んだ。透視図法その他、この職業に必要な事どもの習得にも力を注いだ。

この時 1621 年で、1 月末日に教皇パウルス 5 世が没し教皇の座が空位となったので教皇選挙会議が開催され、ルドヴィーシ枢機卿も新しい教皇を選ぶためボローニャを発ってローマに赴いた。ローマに到着して会議に参加したとたん同枢機卿が教皇に選出され、グレゴリウス 15 世を名乗って即位した。この知らせにドメニコは心を躍らせた。新しい教皇が同郷人であるのみならず、知人の叔父でもあったからである。そこで彼はとる物もとりにあらず、文字通り飛ぶようにローマに行き、ほぼ満足できるような仕事にありついた。ロドヴィーコ司祭もやがて枢機卿に取り立てられ、教皇の甥として主席枢機卿となった。ドメニコは教皇宮殿付建築家に選ばれ、当時の慣例に即した役職と給金が支給された。

教皇庁画家兼建築家という肩書きによって彼の評判はさらに高まった。この時期、アレクサンドロ・ペレッティ・モンタルト枢機卿が建てさせていたサン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の工事がほぼ完成し、絵画装飾を残すだけになっていたのだが、ジャンピエーロは同郷人のロドヴィーコ枢機卿にモンタルト枢機卿への紹介を依頼した。そして、新しい教皇の主席枢機卿というきわめて強力な権威の助けによってドメニコは望んでいた仕事を獲得した。しかしながら、ランフランコの伝記で述べるように、ドメニコには内陣部と円蓋下四隅の三角小間の仕事しか与えられなかった。⁹⁹ この部分は、塗金され優雅に配されている漆喰装飾の下絵も含めて全てが彼の監督下に規定され区画された。ランフランコがすぐ近くで競作していたため、ジャンピエーリはこの作品で不可能に挑戦し、事実それを成し遂げた。内陣の両側に描かれた二つの画面は片蓋柱

⁹⁹ Spear *op. cit.* catalogue n.88

の柱頭に沿って曲がる四半球円蓋の周縁部にあたるので、そこに描かれる人物像はどうしても歪むし、不規則な画面に上手に配するのは困難である。それにもかかわらず、この画家は見事な判断力で持って画面を構成した。画家は天井に配されたイーゼル絵画（クワドロ・リポルタート）を装って画面を構成することにした。これによって極端な短縮表現はもちろん、平らな地面や水面を舞台に繰り上げられる情景をきわめて高い場所で見せるという困難も回避できた。イーゼル絵画と見なして表現し、こうした困難な技を逃れたのである。両脇ほど面倒でない中央の画面にはガリラヤ湖畔にやってきたキリストが小舟にのるアンデレとペテロを目にし、湖に網を入れていた漁師の彼らに呼びかけて「わたしについてきなさい。あなたがたを、人間をとる漁師にしてあげよう」と言った情景を描いた。ペテロは注意を傾注してイエスを見ており、私のことですかとでも言いたげに左手を自分の胸に向けている。アンデレは、すでに考えを決めて今にもイエスの元に駆け寄りそうな様子である。小舟のこぎ手は、ヴェネツィアの船頭と同様に、船の動きにあわせて足を踏ん張ったり挙げたりして櫂を漕ぎ、船首を岸に着けようとしている。画家は画面の構成に風景を添え、静かな湖面の向こうに緑豊かな小高い丘が配され、遠くへの距離感がよく表わされている。その右手には、聖使徒アンデレの鞭打ちを描いたが、これはかつてサン・グレゴリオ聖堂で描いたものとは違う構成とした。ここでは聖使徒が両手両足を床に打ち立てられた木杭に繋がれている。聖人の右足を綱で杭にしっかり結びつけようとする刑吏がいるが、綱が切れて尻餅をついている。同僚がそれを見て笑っており、もう一人は指さして冷やかしている。また一人は肩に担いできた綱の束を地面におろしている。子供を連れてこの光景を見に駆けつけた女たちもいる。これらが主要な人物たちで、その背景にはこうした人物たちを取り巻く環境が不釣り合いにならぬよう、高貴な建築が配されている。これと対応する画面には聖使徒が十字架刑に処されるところが描かれる。使徒は十字架を遠方から眺めひざまずいて礼拝しているが、刑吏はそれを見とがめて脅している。画家はここに兵卒たちの隊長が騎馬で進む姿を描いた。また刑吏の一人は手に持つ槍を使って集まった人々を押しとどめている。画家は背景に都市の情景を描いているが、これは聖使徒が十字架に架けられたパタラの

町の城壁の外観である。半円周型アーチの頂部には肉体を離れ魂となった使徒の姿を配した。使徒は殉教の徴である棕櫚の枝を持ち、栄光に包まれ天使たちに伴われて、至福の地に向かって飛び去りつつある。天使たちは殉教の冠と棕櫚の枝と共に使徒が死に打ち勝った十字架を戦勝碑のごとく運んでいる。内陣前方の両側に窓がある半円アーチの中央部に普通の四角形の画面がある。この画面は横長だが、画家はそこに、荒れ野にいて岩に座す洗礼者ヨハネを描いた。聖ヨハネは通例の通り子羊を伴い、葦で作った十字架を手をしている。またその横の画面にはザカリヤの息子である洗礼者聖ヨハネと聖アンデレが二人で救世主を捜し求めており、聖ヨハネが聖アンデレに、やや離れたところを歩むイエスを指さす場面が描かれる。両者はイエスに一目会いたいと必死になっている。この歴史画 (istoria) にもまた、素晴らしい風景が描き込まれており、遠方には優しい仔牛と牛飼いの姿も見える。両側の窓も奇抜な意匠で飾った。窓の棧の半ばにその場に適した大きさの貝殻装飾を配し、さらに窓が配された開口部の両隅が見苦しいのを嫌って両側に人型柱 (テラモン) を配したのである。両人物柱は自然な付彩を施され、さらに貝殻意匠の上には両側から花房が描かれる。これらは全て壁面から浮き出すよう工夫して描かれている。さらに現実感を増すためにこの上にはやはり自然な付彩がされた小天使たちが戯れて飛び交い、花房から梨をもぎ取っている。これはペレッティ家の家紋を暗示している。聖堂内部をぐるりと巡る実際の梁 (コーニス) の上には、3つある窓の間に彼が描いた部分があるが、ここには等身大よりかなり大きな六大美德の擬人像を自然な付彩で描いた。(祭壇の右手から始めて) 最初は「天上界についての瞑想」で、上半身をはだけて両手と顔を天空の方に向けている。次いで「剛毅」があり、さらに「世俗の蔑視」「キリスト教」「慈愛」「カトリック信仰」と並んでいる。どの像も高貴で壮大な描法である。

円蓋下四カ所の三角小間には一区画に一人ずつ四福音書記者像を描いた。内陣に向かって右手の角には、聖マタイが左脚上に右脚を組んで座り右膝に右手をつけて顎を支え考え込んでいる。その傍らには聖マタイの表象である天使がいて十字架を持つ。さらに二人の天使が支える書板を聖マタイは熱心に瞑想している。彼の足許には揺りかごの

中に小童がいて、生まれたばかりの幼子を包む襁褓を持っている。十字架は聖マタイの殉教を意味するものではない。彼は磔刑に処せられたのではなく、ミサを挙げている最中に偶像崇拜国エチオピアの王ヒルタクスの命によって刺し殺された。ここに十字架が描かれているのは、聖マタイが福音書記者だったのみならず、救い主の伝記作者であり、その生涯を、誕生から十字架に架けられるまで順序よく記述していることを示すためなのである。正面にあたるもう一つの画面には聖ヨハネが描かれる。聖ヨハネはほとんど恍惚状態で自己陶醉しており、彼の鷺に伴われて軽く速やかに天上界へと飛翔する様が表される。彼の上方には火のついたたいまつを持つ小童がいるが、これは聖ヨハネだけが、鷺のように鋭い知性を働かせ、永遠の太陽のように不可知な存在の不滅の光を体験したこと、つまり彼の筆になる福音書の冒頭「始めに言があった云々（In principio erat verbum etc.）」を暗示する。彼の足許には二人の小童がいてお互いに抱き合っているが、これは福音書の同じところで「そして言は^{ことば}肉体となった（Et verbum caro factum est.）」とあるのに合わせて、神性と人性との位格的結合を意味している。この画面に対面するところには聖ルカの姿がある。聖ルカは堂々たる姿勢で前に伸ばした腕から布を垂らしているが、そこには「FUIT SACERDOS（司祭ナリキ）」と記されている。この言葉はこの聖人を指すものではない。他の福音書記者たちも司祭だったからである。そうではなく、これは主キリストを念頭においている。キリストは「めるきぜでくノ位ニシタガッテ大司祭ダッタ（fuit Sacerdos magnus secundum ordinem Melchisedech）」のである。福音書記者の足許にはやはり二人の小童がいて一人はユダヤ教の大司祭の式服をかかっている。もう一人は、礼服を胸の前で留める、12個の宝石で飾られた胸飾りを持っている。さらに聖母画像を持つ小天使もいる。この天使が絵筆も持っているのは聖ルカが画家でもあったことを示す。その傍らには通例に従って雄牛がいる。四番目は聖マタイ〔実際には聖マルコ〕で、両手で持つ書板を読んでいる姿である。傍らには空中を浮遊する天使がいて純白の旗を掲げており、この旗は翻り折れ曲がっているが朱色の十字架が描かれているのがはっきりと分かる。これは復活した救世主が掲げた表象に倣ったものである。天使は、この福音書記者が使徒たちの長たる聖ペテロの論述に従っ

てキリスト復活の秘蹟を伝えたことを人々に示そうとしている。彼の記述した福音書そのものも、聖ペテロに認可されて世界中に広めるよう命じられたのだった。

これらの三角小間は壮大な様式 (style grande) で描かれており、力強く、描法も堂々としている。比例関係はもちろん明暗表現も厳格でランフランコも大変に感心し、同聖堂円蓋の壁画に関してこっそりドメニコを見習った。だが、円蓋に描かれる人物は(当然だが)床からさらに遠くにあるので、それぞれ、自分が担当した場所にふさわしい仕上げに留まった。ドメニコはこの仕事に際してランフランコとの競争に敵愾心を燃やしたが思わぬ形で相手を助けることになり、ランフランコはその助けを自らの役に立てたのだった。もっともランフランコは、眼前に試金石のような作品があってその偉大な先例を参照できたのに、誰にもヒントは貰わなかったと自負していた。眼前にある作品も目に入らないというのである。どちらもお互いに助け合うこともなかった。二人とも自分の手で描いたところでは均衡がとれて力強く、三角小間に描かれた人物像は手で触れるくらい近くにあるように見える一方で、円蓋の人物は天空どころか、それをさらに超えた天上界にいる有様を表現しているのだ。二人がどのように自己弁護したのかごく気になるところである。

ドメニコがサン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂で絵を描いていた間に教皇グレゴリウス 15 世が没した。その治世は短かった。これは 1623 年のことで、28 日間の空位期間を経てマッフェオ・バルベリーニ枢機卿が後継教皇となりウルバヌス 8 世を名乗った。ドメニコは教皇の庇護と給費を失ったが彼の高い評価が失われたわけではなく、その優れた技量によって豊かな財を成した。大いに持てはやされていた両巨匠の作品がサン・タンドレア聖堂で公開されたのはウルバヌス 8 世が教皇となって間もない頃だったが、教皇自身も見に行った。いつものことだが、無知な人々や不満をかこつ多くの人々は、各自の鼻眞や反感に従って、あるいはドメニコに対して、あるいはランフランコに対して、罵詈雑言を浴びせた。しかしながら時とともにこうした戯言は影を潜め、驚嘆すべき作品として素描したり、模写したり、あるいは眺め入る人々の姿しか見られなくなった。

ドメニコは、この仕事を終えると直ちにモンテ・カヴァッロのサン・シルヴェストロ聖堂の壁画に取りかかった。¹⁰⁰ 同聖堂は、サン・タンドレア聖堂同様、テアチノ修道会の修道士たちの管理下にある。同聖堂で最大の礼拝堂は内陣のすぐ右手にあって、当時まだ存命だったバンディーニ枢機卿が現在ある形に完成させ、ドメニコに依頼して円蓋下部の四隅にさほど大きくはないが塗金した漆喰の枠で囲まれた円形画面を描かせた。この礼拝堂は聖母マリアに奉獻されており、祭壇にはガエタ出身のシピオーネ〔プルツォーネ〕の手になる12使徒を伴う聖母の被昇天を描いた祭壇画がおかれている。これら4つの円形画面にジャンピエーリはそれぞれ神の母である至聖の処女マリアに関連した旧約聖書の歴史（*historia*）を描いた。礼拝堂の入り口から見て左手の最初の円形画にはソロモン王がその統治の初めに母親のパテシバから相談を受けて彼女を迎えたり、自分の玉座がおかれた広間に案内し、さらに玉座の右手に座らせて、居合わせた者たちに母親が彼自身よりも上位にあることを示した場面を描いた。ソロモン王は「肉体となった言^{ことば}」を暗示しており、その至聖なる母を、自らの天界の玉座つまり自らの栄光と偉大の座で、しかも自らの右手に、坐らしめたのだった。これに続く二番目の画面にはアハシュエロス王が、自らの偉大さを誇示するため宴会に列席するよう再三命じたのにそれを拒んだ最初の妻ワシテを王妃の座から追放し、その後、彼の前に示された4千人の美しい乙女たちの中からヘブライ民族のエステルを新しい妻に選んだ様子が描かれる。その後、この王は家臣アマンに説得され、欺瞞的で反乱を企んでいるとして自分の王国内のヘブライ民族を滅ぼそうとした。そして彼の支配下にあるあらゆる場所からこの民族を追放もしくは殺害する勅命を発した。ヘブライ民族の一員であるエステルはこれを悲しみ、神の怒りを静め、夫である王がかくも厳しい勅命を取り消すよう、3日間の断食をヘブライの民に命じた。エステルは、恩赦を求めて王の元を訪れる者には死を賜るという法律を破って玉座に近づいた。そして気を失って侍女たちに助けられた。エステルを哀れに思ったアハシュエロス王は、彼女への愛情もあって、玉座から降りてエステルを抱きかかえて慰め、王命によらず玉座に近づく者は死刑に処すという法律は臣

¹⁰⁰ Spear, *Op. cit.* catalogue n.101

下に適用されるのであって、同伴者たるエステルは別であると知らせた。この話もまた聖母マリアを暗示している。つまり神はアダムが犯した原罪の故に全ての人間を罰したのだが、「肉体となった彼の言^{ことば}」の母親に選ばれたマリアはこの罰を免れていたのである。対面する次の画面にはユディットが描かれる。ユディットはアッシリアの將軍ホロフェルネスの首をはね、恐ろしい敵の死を知らせて人々を勇気づけようと、その首級を掲げ示している。これもまた至聖のマリアに関連している。聖母マリアも神の子を産んで人類の罪を克服し、そのことによって人々を喜ばせたのである。最後の画面は、ユダヤの王ダヴィデがパレスチナ人を打ち負かし、その豊かな財産を全て奪い取るとともに神との契約の櫃^{ひつ}をパレスチナからエルサレムへ運ばせるところである。ダヴィデ王はこの櫃^{ひつ}を馬車に乗せて運ばせたのだが、ウザが櫃^{ひつ}に触れてすぐに死んだのを見て、神が自分に対して怒っているのではないかと疑い、4人の司祭に命じて櫃^{ひつ}を担いで運ばせ、その先触れとして7本の角笛吹きを配させた。彼自身はこの行列の先頭に立って豎琴をかき鳴らしつつ歌い踊り、サウル王の娘で彼の妻だったミカルに笑われた。旧約の櫃^{ひつ}は、天の女王たる聖母マリアについても言われる。聖母マリアは連祷で「信仰の櫃^{ひつ} (Federis Arca)」と呼ばれるのである。これらは何れも小さな歴史画 (historia) ではあるが、とても趣味がよく、表現、素描の緊密さ、味わい深い趣味の点で、巨匠にふさわしい優れた技量の作品である。衣紋の表現についてドメニキーノを非難する者もいくらかあった。多様性に欠けており、襷の重なり合いが硬いとしたのである。この点について私はどう判断していいかわからない。しかしながら、この画家に厳密な知性の裏付けがあることをよく考えれば、道理を立てて解き明かせば、これらの人々もさほど声高に非難したりはしないだろう。つまり、布地を垂らしただけの襷と、内部に肉体を感じさせる体にあった衣服の襷とは全く異なっているのである。これらの円形画について、私にはきわめて洗練された衣服の表現であって他の手本となるような優れた画法であると思われる。もちろん、誰でも自分の好きなように論じるがよい。

この時まさに1625年、ウルバヌス8世の治下に聖年が祝われていた。そこでローマ在住のポーローニャ出身者たちは、ファルネーゼ広場に近い、サン・ペトロニオという

名の彼らの聖堂をより荘厳にし、また聖年を祝うためにローマに押し寄せる巡礼たちの信仰心と物見高さをいっそう満足させるために、主祭壇画を描かせることを思いつき、ドメニコに作品を依頼した。¹⁰¹ 画家は等身大の大きさと救い主の母たる聖母マリアが天の女王として玉座に座し、その愛し子が母親にもたれて立つ姿を描いた。救い主の周囲には一群の天使たちがいて、豎琴を弾いたり、横笛を吹いたり、ヴァイオリンやヴィオラ・ダ・ガンバを弾いたりしており、天使たちが靈妙な和音を奏でるのが表現される。さらに二人の小童を配したが、彼らは金糸の刺繍が施された緋色の緞帳を開いて静謐な雰囲気をつたえた高貴な情景を開示している。中央部には聖母が座す玉座の基壇が見えるが、そこにはボローニャの紋章が刻み込まれている。マリアの右には福音記者聖ヨハネがひざまずき、左手を胸に当て右手を挙げて崇敬の態度を示している。彼の周りにも小童たちがいて象徴の驚と戯れている。一人の小童はやはり聖ヨハネの持物である杯を手に行っている。杯から頭をもたげる蛇は毒の徴だが、聖福音記者がこの杯から飲もうとしたところ毒気は消え失せたのだった。杯を持つ小童はこれに驚いている様子である。左手には司教服を着た聖ペトロニウスが立って両手を基壇にかけ、聖母に向かって祈りを捧げる人々を指さしている。聖人が恩寵を求める仲介役を果たしているのである。彼の足許にも二人の小童がいて基壇の下にあたる階段に腰を下ろし、聖人の司教帽を頭に乘せて戯れている。上の空間には様々な様子のケルビーノの頭部が見える。この絵は優れた天分を示しており、出来もかなりよい。もっとも、サン・ジローラモ・デッラ・カリタ聖堂の祭壇画の数年後に制作されたものではあるが、先例に匹敵するものではない。研鑽を終えてすぐ画業の最も力強い徳を身につけたばかりの若くて活力あふれる時期にこそ才能が十二分に発揮されることは否定できない。

同時期、ヴァチカンのサン・ピエトロ聖堂内、玄関から見て右二番目の祭壇に大祭壇画を描くことになった。この祭壇画にはローマ帝国の騎士階級の出身だった聖セバスティアヌスが描かれている。¹⁰² この聖人は弓矢で傷つけられたが聖イレネに介抱されて

¹⁰¹ 《福音書記者聖ヨハネと聖ペトロニウスを伴う聖母子》（ミラノ、ブレラ美術館蔵）；Spear, *op. cit.* catalogue n.99

¹⁰² Spear, *op. cit.* catalogue n.98；サン・ピエトロ大聖堂の祭壇画はモザイクに変更され、

回復し、皇帝ディオクレティアヌスの眼前に再び姿を現した。皇帝は彼がすでに死んだと思っていたので驚き、再び捉えて死刑に処すよう命じた。キリスト信仰をかくも憎むのは暴君であり、残酷かつ無慈悲だと指弾されたので皇帝はさらに怒ったのである。画家は、聖人が刑吏たちに十字架に結わえられ、殉教する情景を表現した。刑吏の一人は罪名札を手にはしているが、そこには「キリスト教徒セバステリアヌス (SEBASTIANUS CHRISTIANUS)」と記されている。キリスト教徒であるという咎によって犯罪者として処刑されることになったのである。左上には一群の天使を伴ってキリストが現れ聖人を栄光の座へ迎えようとしており、小天使が彼のために殉教の冠と棕櫚の枝を準備している。広場には殉教の光景を一目見ようと多くの人々が押し寄せている。騎乗した兵卒がやや遠くにいて詰めかける人々を押しとどめている。群衆の中には男の子や女の子を連れた女たちがあり、さらに弓兵も二人見える。弓兵は矢を射る準備をしている様子だが、これは聖人を再び射ようとするものではない。というのはこの時、聖人は撲殺されたのだから。わたしが論じうる限り、この大作はジャンピエーロの才能が十二分に発揮された作品ではない。というのはわたしがジャンピエーロに従ってサン・ピエトロ大聖堂に行くたびに画家はこの絵を眺め、はやく傷んで台無しになりますようにと祈り、新しく描き直すために喜んで足場を組みたいところだと語っていたからである。

時は1627年になりつつあったが、この年、レーニ枢機卿がジョヴァンニ・バッティスタ・ソリア建築監督のもとにサン・カルロ・ネイ・カティナリ聖堂を拡張し、今日見られるような構造の聖堂に完成させた。枢機卿はさらに円蓋とその下四隅の三角小間を絵画で装飾しようと思ったが、画家の選択について迷ってしまった。枢機卿はグイド・レニに描いてもらいたいと考えたが、この画家はすでにボローニャに戻ってしまって二度と故郷を離れない決心をしており、枢機卿の願いを入れることはできなかった。ローマには弟子のジョヴァンニ・ジャーコモ・セメンツァが残っていてこの大規模な仕事を引き継ぎたいと強く望んでいた。実際、彼はすでにこの仕事に参加しており、円蓋頭頂部の明かり取り (ランテルナ) の天井に今日まで残っている父なる神の姿を描

オリジナルの油彩画は現在、サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂の内陣におかれる。

いていた。どのような経緯でドメニキーノが三角小間の仕事を獲得したのか、わたしは知らない。画家としての技量の故か、あるいは、不満な人々の言うように、縁故によったのか、どちらとも分からない。何れにしても、この仕事はドメニキーノに依頼された。¹⁰³そして、彼自身が選んだか、レーニ枢機脚が賛同したものか、何れにしても主題は四大美德と決定され、それが等身大より大きな人物像で表現された。画家は枢機脚だった聖カルロ・ボッロメオの出自たるボッロメーイ家の家紋を示す図柄を上手に画中に描き込んだ。聖堂の正面から見て円蓋の両隅には「賢明」と「正義」を描いた。主祭壇の右手には「賢明」の像があり、白く輝く雲に包まれた地球に坐る姿である。「賢明」は思案に耽りひたすら考え込んでいる様子で、その優れた知性で賢明な行動をするための判断を下しつつあることが見て取れる。空中を浮遊する小童が鏡を差し出し「賢明」はそれを取ろうと手を伸ばしている。もう一人の小童は腕に蛇を巻き付けているが、これはマタイの福音書に「蛇ノヨウニ賢明デアレ (estote prudentes sicut serpentes)」とあるように賢明の徴である。この美德の足許には翼を持って飛翔する老人である「時」の擬人像があって右手にコンパスを、左手には砂時計を持っている。これは賢明さを発揮するには時間がかかることを分からせるためである。この像と対になる、祭壇左手には「正義」像がある。「正義」は小童から黄金の冠を掲げられており、もう一人の小童が権票を担いでいる。さらにもう一人は正義の女神アストライアの天秤を持っている。この美德に冠が掲げられているのは、「正義」が維持されるには人々の上に立ち王冠を頂く者たちがそれを維持する必要があるためであり、また「正義」が他の全ての美德に君臨する女王だからである。「正義」の足許には女がおり、諸肌脱いで乳房を見せ、両手で絞って乳をほとぼし進らせている。これは生命の糧を分け隔て無く誰にでも公平に分配する様子を示すものである。公平無私こそ誠に正義の業なのである。この美德は、その高貴さを暗示する黄金色の衣服を身につけ、また乳をまき散らす女は赤色の胴着である。この色は緋色の服を着て重要な仕事に従事する枢機脚の人々の有様を暗示している。これに直面するところには、兜を被り鎧を着た「剛毅」がいる。「剛毅」は天空に目を向け、右手に

¹⁰³ San Carlo ai Catinari ; Spear, *op. cit.* catalogue n.102

抜き身の剣をかざして切っ先で小童が持つ巻紙を指し示している。この巻紙にはポッロメイ家のモットー「謙讓 (HUMILITAS)」と書かれている。これは均衡のとれた精神の力は傲慢さを逃れた謙讓心を持って用いられねばならないという意味である。「剛毅」の左手には雲の上に円柱があって小童がそれに跨って戯れている。「剛毅」像の下には恐ろしげな獅子が走り出しそうな勢いで、その上には野獣の口に轡くつわをはませた若者が馬乗りになり、手にした鞭で獅子を手なづけようとしている。この一群もやはり明るい白雲の上にある。同じ側でこれに続くのは「節制」で、これもやはり雲に坐っている。虹色の衣服を身にまとい右手に手綱を持って脇にいるラクダを手なづけしている。反対側には二人の童子がいて共にクリスタルの容器を持っている。片方にはワインが、もう片方には水が入っていて、ワインを水で割り節制する様子を示している。この像の下には同じく雲に坐る姿で美しい乙女がおり、その胸には一角獣がもたれている。この獣はこの娘に抱かれておとなしく飼い慣らされているのである。轡くつわ、ラクダそして一角獣はどれもポッロメイ家の家紋にある図柄で、「節制」の美德にこれらを描き加えることによって、この高貴な家門の徴しるしを示したのである。これら三角小間の絵をドメニコはサン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の福音書記者像と同様の考案で描いた。つまり、現実の人物が円蓋下のアーチ近くに雲に乗って顕れたように描いたのである。その現実味を増すために、彼は塗金されたコーニスやアーチの一部を描いた雲で隠した。

これら美德像を描いていた時期、フォロ・ボアリオにあるサン・ロレンツォ・デイ・スベツィアーリ聖堂にも祭壇画を描いた。この聖堂は異教時代にはファウステイーナ神殿だった。同神殿はマルクス・アウレリウス皇帝がアントニウス・ピウス皇帝の娘で彼の妻でもあったファウステイーナのために建てさせたものである。この神殿の裏に彼らの宮殿があった。さて、この祭壇画には幼子イエスを抱く聖母マリアが描かれる。幼子は慣例通りの薄い肌衣を身にまとい母親に優しく抱かれている。聖母は中央にいて純白の雲の玉座に座り、その両側には天界の小童がいて聖母を礼拝している。聖母の足元には聖ピリポと聖小ヤコブの二使徒が床に立っている。聖母の右手には聖ピリポが十字架を持っているが、彼はまさに十字架に架けられて殉教したのだった。聖ピリポは右手に

十字架を持ち、左手を聖母に向けて訴えかける様子である。左手には聖ヤコブが右を向いて腰を屈め、聖母に祈りを捧げる姿勢で右手を胸に当て、左手を挙げて祈りの熱心さをいっそう強調している。彼の足許には重たげな棍棒が見えるが、彼は寺院の階^{きざはし}に立って福音を広めていた時、ユダヤ民族でも邪悪なパリサイ人やサドカイ人によって頭が割れるまで殴打されて殺されたのだった。この絵は正面玄関左手の最初の祭壇に飾られている。¹⁰⁴ この祭壇の建築も彼の構想によるもので、一对の裸体男性柱の上にコリント式の柱頭があり、さらに梁と破風、コーニスその他主要な装飾も同様である。

同じ頃、ディオクレティアヌス帝の浴場跡に近いサンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア聖堂の入り口から右手二番目の礼拝堂でも仕事をした。この聖堂はウルバヌス8世が教皇になったばかりの頃に、皇帝軍がプラハの戦いで背教者たちを打ち破るきっかけとなった奇跡の聖母子画像を記念して建立されたもので、常に寛大なシピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿はここでもその費用の一部を負担した。アッシージの聖フランチェスコに奉獻された同礼拝堂にドメニコは、この聖人が聖母から渡された幼子イエスを胸に抱く姿を祭壇画に描いた。聖母の周りには至福の輝きがあふれ、明るい雲の上には天上界の小童たちがいて、かくも親愛に満ちた優しい情景を興味深げに眺めている。同様に小天使たちも雲の間で戯れている。祭壇の両側には、一部塗金された漆喰の枠組みに囲まれたやや縦長の壁面があるが、画家はここにフレスコ画法で同聖人の事績を二つ描いた。内陣寄りの右手に描かれるのは、聖人がアルヴェリーナ山で聖痕を受ける情景だが、聖人は聖痕の痛みに耐えかねて二人の天使に支えられている。空中には明るい輝きに包まれて熾天使が現れ、その周りでは天の小童たちが遊んでおり、その下には優しい風景が広がっている。この画面の対面では、聖人が天の栄光の妙なる響きを耳にしたいと願い、天使の奏でる豎琴を聞く恩寵を受け、その妙なる音に至上の喜びと法悦に満たされている。これらの歴史画は、ジャンピエーロが、ナポリでの仕事の交渉が山場を迎えた時期に描かれたので、彼はこの仕事に集中することが出来ず、実際には、彼の素描

¹⁰⁴ 現 San Lorenzo in Miranda 聖堂；Spear, *op. cit.* catalogue n.97

と下絵によってメッシーナ出身の弟子アントーニオが描いた。¹⁰⁵ この画家は故郷に帰って以後、消息が絶えた。

この同じ年代、トラスターヴェレ地区のストラダ・クーバと呼ばれる場所にあったブドウ園入り口の柵上に描かれた聖母画像が様々な奇跡を起こすことが知られるようになり、この話に関心を持ち恩恵に預かろうと聖画像を礼拝するために多くの人々が押し寄せた。この聖画像をふさわしい場所に安置し、往来で雨風に晒されるまま放置しないために、その場に立派な聖堂を作ることもできず、近いことからサンタ・マリア・イン・トラスターヴェレ聖堂に移す決定がされた。同聖堂の左手に、聖体を収めた右側の礼拝堂と同じ大きさの礼拝堂が建てられ、ドメニコにこの礼拝堂の結構や装飾が依頼され、彼は自分の下絵に従って今日見るような様子に完成させた。¹⁰⁶ 漆喰装飾については、礼拝堂全体が彼の絵で飾られることになっていたもので、幾つもの、かなりの大きさの区画がそのままに残された。ここには彼の望むまま自分の発想による絵が描かれるはずだった。ドメニコはこの礼拝堂の絵に着手し、ヴォールト天井四隅の狭い三角形の部分にバラの花を持って飛翔するプットーを描いた。だが、ちょうどこの時期にナポリでの仕事の契約が締結されたため、この仕事はフレスコで描く前の下絵のまま未完成で放置された。

さて、1628年にナポリの大司教座聖堂内サン・ジェンナーロ〔聖ヤヌアリーウス〕礼拝堂、別名テゾーロ礼拝堂の建築が竣工し、ドメニコは直ちにナポリに赴いて参事会員諸氏その他の主要な監督官たちと仕事の条件について交渉した。その結果、全身像一体につき100ローマ・スクード、半身像は50スクード、頭部一つにつき25スクードと定められたが、こうした報酬の定め方はガイド・レニが始めたもので、彼によって絵画とはこうしたものだという考えが広まった。契約を締結したドメニコは一度ローマに戻り、程なく一家を引き連れてナポリに移り住んだ。¹⁰⁷ 一家といっても、彼と妻そして三人の

¹⁰⁵ Spear, *op. cit.* catalogue n.106; 弟子は Antonio Barbalonga (1600–1649)

¹⁰⁶ Spear, *op. cit.* catalogue n.103

¹⁰⁷ Spear, *op. cit.* catalogue n.109; パッセリも述べているが、ドメニキーノは同礼拝堂の祭壇画を描いた後、円蓋装飾を完成することなく没した。

子供のうち生き残っていた娘の三人だけだった。二人の男の子は妻の思い上がりのために早逝してしまった。つまり、この妻はがっしりした体格で、ドメニコも負けず劣らず太っていたのだが、二人の子供は繊細にしたいと間違っただけの考えを抱いたのだった。そこで二人の男の子をきゃしゃに育てようと十分な乳を与えず、また栄養も十分に与えなかったため、二人とも栄養不足で死んでしまったのだった。ドメニコは彼から子供たちを奪うことになった妻の浅はかな執着に気づき、第三子の娘に関してはそうした厳しい育て方を許さなかった。むしろ常に満腹するまで食べ物を与え、こうした世話を焼いたおかげでこの子は普通に育ち、彼の没後は唯一の遺産相続人となった。イタリアばかりかおそらく世界的にも有数の風光明媚な町ナポリに着いたとたん、ドメニコは競争心と羨望の苦い果実を味あわされるはめに陥った。というのは、地元出身者にとって貴重な仕事の機会がよそ者に与えられたのをナポリの画家たちは不服として怒りに身を震わせ不満と激しい憎しみに苛まれていたのである。到着二日目の朝、ナポリ大聖堂と隣り合う大司教館にあった彼の居室から外に出ようとしたところ扉の鍵穴に手紙が差し込んであったが、引き受けた仕事を放棄してすぐにローマへ戻らなければ命を狙うという脅迫状だった。この仕事を引き受けて散々な目にあったジュゼッピーノ・チェザリやグイド・レニの先例もあって動転したドメニコは直ちにナポリ副王の元に伺候した。当時の副王はモンテレーイ伯爵で武道の達人だったが、ドメニコはこの人物に心労を打ち明けて手紙を見せた。副王は彼を励まし、自分の言葉にかけて安全を約束し、これ以上恐れることなく安心して仕事を続けるように助言した。副王の言葉に力を得たドメニコはナポリに留まる決心した。だが、自宅を離れるのを大変に用心し、居室と仕事を往復するだけで、まるで家から一歩も出ないのと同様だった。このテザーロ礼拝堂は、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂に教皇シクストゥス5世とパウルス5世がそれぞれ作らせた二つの礼拝堂¹⁰⁸にととてもよく似ているが、わたしの見るところ、同じほどの

¹⁰⁸ Cappella Sistina および Cappella Paolina：両礼拝堂については R. Wittkower *Art and Architecture in Italy 1600 - 1750* Yale U. P. 3vols. 1999 vol.1 Early Baroque を参照のこと。

大きさはない。ドメニコは、同礼拝堂の様々な場所に設けられた画面に、ナポリの大司教聖ヤヌアリーウス（むしろ、ベネヴェント大司教だとわたしは思う。アレクサンデル6世教皇の御代にその遺骨がナポリに移され、司教座聖堂に安置されて今日に至っているのだ）の主要な事績を描くことから仕事を始めた。この聖人はディオクレティアヌス、マクセンティウス両皇帝の治下、ポッツォーリで殉教したが、当時この地域の長官は皇帝からキリスト教徒たちを征伐しようカンパーニャのノラに遣わされていたティモテウスだった。さて、ナポリのテゾーロ礼拝堂はギリシア十字架型の平面を持つが四隅は直角に交わってはならずそこにそれぞれ祭壇画が配されている。この四隅にまた巨大な片蓋柱が配されて円蓋を支えている。柱頭上を円蓋に沿って巡るコーニスの上には4つのアーチがあり、十字架の腕に当たる半円穹窿を形成する。これら穹窿部のそれぞれにも祭壇が配される。もちろん、入り口に当たる部分には祭壇はなく、優雅で豊かに装飾された金メッキの鉄格子の扉がある。各半円穹窿の先端には半円形のアーチに囲まれた壁面がある。入り口から左側の半円画面にドメニコは、長官ティモテウスがキリスト教徒を驚かせようとポッツォーリにやってきた時の出来事を描いた。この時ティモテウスは、聖ヤヌアリーウスと共にフェストゥス、ソシウス、プロクルスら助司祭たち、さらにデジデリウス・アカチウスとエウスタキウス・ライキスをも鎖に繋いで、自分が乗る四頭立て馬車の前を引き回させ、円形闘技場まで引き立てて熊に食わせようとしたのだった。だが、本来怒りやすくどう猛な野獣が大人しくなったためその意図は達成されなかった。玄関上にも同様の半円形画面があるが、ここにはナポリから5マイルの距離にあるヴェズヴィオ火山が噴火して焼けた石や熱い灰を吹き出し、火山の近くに住む人々はもちろん遠方の者たちも、地域全体が焼き尽くされるのではないかと恐れさせた様子が描かれる。この出来事は、聖ヤヌアリーウスが没して何年もたった後に起こったのだが、人々は聖人に祈りを捧げ誓願を行った結果、聖人の介入によって溶岩の噴出が収まり、人々の恐怖も解消されたのだった。ジャンピエーロは、遠景に火山を配して炎と煙を噴き上げる様子を、前景の砂浜では衣服も容姿も様々な人々が恐れおののいて泣き叫んでいる様子を描いた。さらに主要部分には等身大の大きさで、裸になって贖罪の

ため自らの体を鞭打つ人々や、恐怖に囚われて改悛する人々、天への祈りを捧げる人々を描いた。この歴史画が一般に公開されると、興味津々なナポリの画家たちはそれを眺め、特にこの仕事を獲得する積もりでいたがゆえに不満な者たちは作品を貶め、画家の信用を失墜させるためあらゆる手段を取った。だが実際には優れた味わいの作品で素描も完璧であり、表現は生き生きとして欠点もなく、中傷は徒労に終わった。この歴史画が公開されたのは1630年だったが、それが前触れであったかの如く、同年、ヴェズヴィオ山は再び噴火して地震や炎や灰と共に新たな恐怖をまき散らした。ナポリとその周辺地域だけでなくダルマチアやエーゲ海の人々をも驚かせたほどだった。それでナポリの町中があたかも最終審判の日が来たかのごとく恐れおののき、このために仕事はしばらく中止された。このような出来事に見舞われて人々は普段の仕事は手につかず、祈ったり改悛の業をしたり断食したり、その他の慈善や懺悔を行うばかりだった。日中はもちろん夜も、人々は慈悲を祈り、公衆の面前で罪を悔いながら町中を練り歩いた。しかし最後には、神のお慈悲によって噴火は収まり、皆それぞれの生活を取り戻した。ドメニコはこの歴史画の上にあるヴォールト天井に塗金漆喰で区画された三つの画面の制作に取りかかった。中央の区画には天空に浮遊する聖人の姿を描いた。その片側には聖人の遺骸が葬列で運ばれる様子を、反対側にはある女に示された聖ヤヌアリーウスの奇跡をそれぞれ描いた。この女は、自分の信仰のために聖人の血を盗もうとしたのだが、自分の家においておけず元の所に戻したのだった。馬車に乗った長官と鎖に繋がれた聖人たちが描かれた画面に直面する、入り口から右手の壁面にはキリスト教徒とサラセン人たちの間に起こった戦いの様子を描いた。信仰篤い者たちに完全な勝利を与えるべく司教服に身を包んだ聖人が奇跡的に天空に現れて敵に戦いを仕掛けたため、敵は恐怖に駆られて敗走し戦いの勝敗が決したのである。先と同様にこの上部のヴォールト天井にも中央画面に明るく輝く雲の玉座に座る栄光の聖人像、その片側には仲間と牢獄にいる様子、反対側には、異教の偶像の前に引き立てられ、生贄を捧げるように長官に命じられる様子が描かれる。主祭壇上部のヴォールト天井にも同様に三つの歴史画を描いた。右手にはティモテウスが骨まで裂けるほど鞭打つよう命じて裸にされた聖人の姿がある。反対

側には同じ暴君が、聖ヤヌアリーウスを打ち首にする宣告を行ったところ、神の怒りにふれて目が見えなくなった様子が描かれる。この暴君はやがて自らの行いを悔いて聖人を呼び戻し、聖人の祈りが通じて再び目が見えるようになり、かくして大いに驚いた多数の人々が聖なるキリスト教信仰に転向したのだった。悪意に満ちた長官はしかし、この出来事に傷つけられ、さらに残酷となって聖人を殉教に迫りやり、聖人はそれで栄光の棕櫚の枝を獲得することになった。中央の画面には聖人が仲間たちと共にライオンやその他の猛獣がいる檻に追い込まれる様子が描かれる。だが、聖人はこれら野獣たちにかみ殺されなかった。

円蓋の下には4つの三角小間があるが、通例とは違って下端は鋭角でない。これは場所の必要性からこうなったのだと考えられる。というのは各三角小間の下部に祭壇を設けることにしたので、下端を鋭角にすると均衡のとれた形の祭壇が作れなくなっただろうからである。ドメニコはこの礼拝堂のアーチ部分やヴォールト天井部分はもちろん、これら三角小間にもフレスコ画を描いた。しかしながら、ローマのサン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂やサン・カルロ・アイ・カンティナーリ礼拝堂で行ったように、少数の人物で福音書記者や教会博士たち、あるいは預言者や美徳の擬人像が雲に乗って下端の塗金された装飾枠を越えて顕れた様子を描くのではなく、塗金された漆喰の額に入れた絵画をこの場所に飾ったように、つまり、クワドロ・リポルタートとして描いた。また、聖ヤヌアリーウスの奇跡その他の事績といった歴史画ではなく、見事な奇想画 (capricci ideali) や気の利いた空想画 (fantasie concettose) を描いている。ある画面では我らの主キリストが両手を開いて、殉教した聖人司教を迎えている。そこには聖人が俗世界、官能、そして悪魔に勝利したことをしめす^{しるし}徴が添えられている。少し離れたところで彼の美徳の数々、つまり信仰と希望、そして慈愛をあらわす擬人像が瞑想に耽っている。次の画面では聖ヤヌアリーウスがナポリの保護者であることを示すために、槍と盾を持って武装した姿で登場する。盾には「PATRONUS (保護者)」の文字が見える。聖人には主キリストが付き添い、聖人を守るために百合の花を持つガブリエルと抜き身の剣をかざしたラファエルの二大天使を遣わしている。二天使に従って多くの小天使たち

も加勢している。これら天使たちは武器として、殉教を示す棕櫚の枝や殉教の道具、司教の杖、奇蹟を起こす聖人の血を収めた瓶などを携えている。二人の小童たちが抱き合っているが、これは君主政の支えとなる二つの徳つまり正義と平和を意味している。その近く、下端の部分に3人の女性像があるが、それぞれ信頼、謙譲、剛毅を表す。傍らには小童がいてどう猛な獅子を手綱で従わせている。その次の場面では、他の保護聖人たちを従えた聖人司教が、純白の雲に座す我らが救世主に向かって、自分たちの嘆願を聞き入れてもらえるよう願う場面が描かれる。その下には婦人がいて右手に吊り香炉を持ち、左手で自分の心臓を持ってキリストに差し出している。これは敬虔さと愛を示している。少し離れたところに慈愛の擬人像があり、数人の子供たちに施しを与えている。また自らを鞭打つ男が見えるが、これは悔悛の擬人像である。最後の、四番目の画面には至聖の処女マリアが我が子イエスに向かって悔悛した人々を許し、正しくまた必要でもある懲罰をやめるように頼んでいる。これはキリストの手から復讐の剣を取り上げ、鞘に収めようとする二人の小童によって表現されている。傍らにいたのは礼拝の擬人像で、左手に祈祷書と聖母のロザリオを持ち、右手ではカルメル修道会の徽章を高く掲げているが、どちらもナポリでよく見られる、深い信仰の徴である。彼女の側に青ざめてやせこけた婦人がいるが、これは苦行によって規律を正す悔悛である。その足許には虎の姿が見えるが、自らの犯した過ちの厳しさを暗示している。右端には、書かれている文字から分かるように、無原罪の聖母を讃える旗印を掲げた堂々たる若者がいる。これはカトリック信仰の情熱の擬人像で、恐るべき異端者カルヴァン、ルター、ネストリウスの三者をその著書と共に踏みつけている。これら三角小間は、あまり広くないのに多くの人物を描き、さらに内容豊かな構成であるために小童たちも多数描かれており、壁面と人物との比例関係においても壮大さにおいても他の画面ほど成功してはいない。これらの画面を見たとき、わたしは礼拝堂の他の絵ほど満足を感じることは出来なかった。しかしこれはわたしの理解不足によるものだと思う。

これら三角小間の下にある四つの祭壇画は、銅板をつなぎ合わせた大きな金属板に油彩で描かれている。これら銅板が鉄の帯で繋がれて一枚の画面とされ壁面に嵌められ

りと固定されている。これは壁から剥がされるのを防ぎ、また長持ちするようにとの配慮からなされた。これはドメニコにも気に入ったやり方で、また大聖堂管轄局にも歓迎された。一つの祭壇画には、死んだ若者が聖ヤヌアリーウスの墳墓に運ばれたところ、聖人のお陰で生き返った様子が見える。若者が生気を吹き返したとたんに母親は駆け寄って息子を抱きしめたのだった。この素晴らしい奇蹟を見て驚く人々の姿も見える。一人の子供は死人が立ち上がるのを見て恐怖に駆られ逃げ出している。次は聖ヤヌアリーウスの魂がベネヴェントの彼の墓に現れた情景である。聖人の墓所には目の不自由な者や脚の不自由な者、病気に苦しむ者など聖人にすがりたい人々が多く訪れている。その中に目の不自由な娘を連れた父親がいて、墓所の前に灯されたランプの油を娘の目に垂らし、娘に視覚を取り戻してやっている。主要な人物である娘は右手が少し曲がってしまっている。聖人の魂と共に聖母も顕現している。三番目は聖人の遺体がベネヴェントからナポリに運ばれる様子である。四番目は聖人の聖遺物を礼拝しようと押しかける信仰心篤い人々の姿が描かれる。彼らは聖人の仲介によって神のご加護や祝福を得たいと望んでいるのである。この礼拝堂には六つの祭壇があり、主祭壇も含めれば全部で七つある。主祭壇は他と区別されて入り口から一番奥まったヴォールト天井の下に置かれている。円蓋を支える四本の主角柱に（すでに述べたように）四つの祭壇があり、両側廊にそれぞれ祭壇がある。このうち入り口から見て右手の祭壇画はドメニキーノの手になるものでなく、スパニョレットことホセ・デ・リベラの作品である。これはこの祭壇を描くことなくジャンピエーリが死んだためにスパニョレットに依頼されたものである。この祭壇画でスパニョレットの評判は高まった。スパニョレットは、ドメニキーノは自然な付彩をしないのだから画家ではない、単なる上手な素描画家に過ぎないと繰り返し述べていたのだが、優れた素描家と呼んで彼を貶めるどころか、その評判をいっそう高めることに気づいていなかった。全く素描こそが絵画の基本なのである。

彼は円蓋の装飾に着手したが死んだため未完成に終わった。彼自身がわたしに語ったところによれば、この円蓋は梁によって区画されていたが、彼はこの梁を取り去るよう主張し、発言し、固執した。この梁はまだ漆喰装飾や塗金仕上げがなされていなかった

のである。さらに彼はわたしに、ローマのテーヴェレ河畔にあるキジ家別邸のロτζアでラファエロが描いた二つの物語絵に倣って、様々な色糸で図柄が表現された綴れ織りが円蓋に張られているよう見立てて描くつもりだったと語った。彼の言うところによれば、そうすることによって、必ずしも皆に理解されるわけではない極端な短縮表現や下から見上げるような視点を避け得たのである。また、この礼拝堂は距離をおいて円蓋を眺められるほどは広くなく、こうした表現には向いていなかった。また、通例と違った新奇さを求めたためでもあった。だが、円蓋装飾についてはこれ以上述べない。この仕事について残された記録がなく、仕事それ自体も未完成だったために削り落とされ、改めて依頼されたランフランコは全く違ったやり方で描いたからである。これについてはランフランコの伝記で述べる。スパニョレットの作品と向き合う祭壇画には弟子たちとともに首を刎ねられ殉教する聖ヤヌアリーウスが描かれる。殉教者たちの幾人かはすでに首を刎ねられて地面に倒れており、他の者たちも殉教を待っている。聖人は地面にひざまずき、両手をあわせて天に眼差しを向けている。刑吏は、聖人の死を見届けるべく警護兵を連れてやってきた長官の眼前で刀を振りかざしている。

ドメニコが同礼拝堂の仕事をしていた当時、モンテレーイ伯爵を継いで副王となったメディナ公爵に作品をむりやり運び去られるという出来事が起こった。副王はマドリードのイスパニア王の居室か画廊に飾るため横長の油彩画を数点、彼に依頼していた。古代ローマ人たちの輝かしい行いの数々を描くことになっており、彼だけでなくナポリの画家たちやランフランコにも注文されていた。ドメニコはテゼーロ礼拝堂の仕事を定められた期日までに完成させることについて、同礼拝堂管理委員会の諸氏と約束を交わしていたのだが、副王の注文した絵を描くのには時間を取られて、この約束を果たすことができなくなった。ドメニコは期日の延長を申し入れたが、これは不謹慎なことではなかった。副王から仕事を命じられたために定められた約束を破るはめに陥ったのだから。だが彼のこの申し出は受け入れられなかった。というのは、メディナ公爵は当然そうすべきなのに、ドメニコのために管理委員会に一言申し添えようとしなかったからである。管理委員会の人々は彼を非難し、残された仕事は他の画家たちに任せるとう魯した。ドメ

ニコはこれを聞いて耐えがたいほどの怒りに見舞われた。彼は頑固に自分の正当な要求が受け入れられるよう主張する一方で、管理委員会の人々は彼の約束不履行に頑なにこだわった。彼は激しい怒りに駆られて「ナポリから出ていきます。それで終わりです」と口にし、管理委員会の人々も「どうぞ勝手に出て行きなさい」と応酬した。日頃慎重なこの人物は気分をかき乱され自分の決意に確信を持たずにいたところ、副王が彼を呼んでいると伝えられた。何か非難されるのではないかと不安を感じた画家はこっそりと町を後にしてアヴェルサに到着すると馬を借り、そそくさとローマに向けて旅立った。一人きりでくたび果て、疑いと恐怖に満たされながら夜を日に継いで旅を続けた。ナポリを離れるのに妨害はなかった。道中も苦労や心配が全く無しに済んだわけではなかったが、ひどい災難に遭うことも無く3日の内にフラスカーティに到着した。まだ日は高く十分ローマまで行けるくらいの時間だった。しかしながら7月のこととて旅には不向きな季節であり、ローマの空気もよほど蒸し暑いことからフラスカーティに留まることにした。長旅の疲れに心労も重なって体調も悪かった。彼がフラスカーティで立ち寄ったアルドブランディーニ家の別邸では当時ボローニャ出身のヴェントゥーラという人が管理を任されており、ドメニコの同郷人で親切に対応してくれたのも幸運な偶然だった。一方、イッポリート・アルドブランディーニ枢機卿にこの出来事が知られると、枢機卿は自分の名前でドメニコに挨拶し、彼が自分の別邸にやってきた知らせを聞いて喜んでいると秘書を送って伝えさせ、さらに別邸管理人には画家が必要とするものを提供するように命じた。秘書とはフランチェスコ・アンジェローニ殿で、学識深く文学の素養も十分な人物で、珍しい古代貨幣の研究者であるのみならず名声高い画家たちの素描を収集し芸術にも深い関心を抱いていた。

ドメニコは夏の間ずっとフラスカーティに滞在した。ベルヴェデーレ〔絶景〕と呼ばれる別邸に滞在していたのだが、枢機卿は彼に手紙を送らせ、退屈して仕事がしたくなったらパッシニャニーノが描いた装飾が湿気のせいで台無しになっている礼拝堂を覗いてみてもらえたら大変に有り難く思うと伝えた。画家はこの壁画がひどい状態にありさらに悪化しそうなを見て、枢機卿に恩返しするためにも、補修しようと考えた。だが自

分が手を下すほどでもない」と判断して、ナポリに移住する前に教えていた弟子のジョヴァンニ・アンジェロ・カニーニ¹⁰⁹をローマから呼び寄せた。この若者はドメニコを心から信奉していたので喜んで出かけた。ドメニコは彼を呼んだ理由を示し、カニーニ一人で仕事をやるか、あるいは他に手伝いが欲しいかと尋ねた。カニーニがもう一人相棒が欲しいと言ったところ、ドメニコは「ローマに戻って気に入る者を見つけてきなさい」と答えた。カニーニはローマに戻って大変仲のよかったわたしの所にやってきた。この時、わたしは24歳ほどで、絵画の手ほどきを受けていた。¹¹⁰わたしはそれまでローマでイエズス会の学校（コレジジョ・ロマーノ）で学問していたため、年齢の割には素描の素養は十分だった。カニーニの誘いを、わたしは喜んで受けた。わたしの頭ではもちろん、世間一般でもきわめて高く評価されていた画家ドメニキーノの知遇を得る千載一遇の機会と考えたからである。われわれがフラスカーティに到着すると、ドメニコはわたしをきわめて丁寧に迎え、ジョヴァンニ・アンジェロに向かって「この哲学者君をどこで見つけたのかね」と尋ねた。彼がこう言ったのは、わたしが哲学者然とした風貌をしていたからではなく、ほんやりした風体だったからだと思う。ともあれ、7月の残りりと8月さらに9月の下旬までわたしを歓待してくれた。この年9月の始めにコロナ家とカエタニ家との間に諍いが起こり、カルロ・コロナ殿とカエタニ騎士殿とが決闘して騎士殿が倒れた。これで争いと憎しみはいっそう激しくなった。わたしとカニーニはひどい状態だったサン・セバスティアーノ礼拝堂の修理に専念していた。壁面に直接、油彩で描かれていたので、絵の具が全て浮いてしまい、ばらばらに剥がれ落ちそうだった。ドメニキーノも時々顔を出していくらか仕事を手伝った。だが彼の手が必要な仕事があったからというよりも暇つぶしで、穴を埋めたり補修したりする位しかなかった。彼は楽しみに歌を歌い、できるだけ気持ちを高揚させようと努めていた。仕事が終わると宿舎に戻り、夕食後の早い時間に皆それぞれの個室に引き上げた。ドメニコはいつも

¹⁰⁹ Giovanni Angelo Canini (Roma 1609-1666) ドメニキーノとバルバロンガに学んだ画家。

¹¹⁰ パッセリはドメニキーノがナポリを逃れてフラスカーティ滞在中に初めて会っており、それまで彼の手ほどきを受けたことがなかったのが、この記述から明らかになる。

一人で素描に専念し、人に見せようとはしなかった。時にはわれわれその他、この時期に別邸にいた者たちの戯画を描いて自分一人悦に入っていた。彼は戯画を描くと一人で大笑いしたので、近くの部屋にいたわたしとカニーニは彼の部屋に駆けつけ、彼がなぜ笑うのか知りたいと望んだ。すると彼はわたしたちに軽妙洒脱な絵を見せてくれた。ギターを持たせてわたしの肖像を奇妙に変形していたし、カニーニや別荘管理人の肖像は通風で脚を引きずるような姿で描かれていた。管理助手も同様に、笑わずにはいられない格好で描かれていた。さらにわれわれが戯画化されて怒ったりしないように、自分自身も奇妙な姿で素描していた。この素描は現在、ジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリ¹¹¹氏が書斎に保存している。この人物は好奇心にあふれまた知性豊かで筆が立ち、当代最も著名な知識人の一人である。

アルドブランディーニ枢機卿は避暑のため、例年通り、兄弟の公爵その他一家眷族を挙げてフラスカーティにやってきて、ベルヴェデーレの優雅な別邸に滞在された。たまたまドメニキーノがそこにいたので、退屈しのぎもあって彼に公爵の娘オリンピア様と、さらに公爵と枢機卿の弟君の二人の姫君たちおよびカルロッタ・サヴィツリ嬢の肖像を描かせようと思い立たれ、これら淑女たちを一枚の画布に描きこむことになった。ドメニコがこの絵に着手したことはわたしも知っている。だが、寒くなって避暑も終わってしまったので、皆がローマに戻ってしまった。それでこの絵は未完成のまま残り、それ以後どうなったのかわたしは何の便りも聞いていない。

ジャンピエーリは1635年の末までローマに留まり、妻と娘もローマに呼び戻した。その間、彼は手紙や有力な知り合いを通じて、求めていた作品完成の期限延長を求め続けていたが、交渉相手の態度は頑なで成果は芳しくなかった。その間、怠惰に日々を過ごさないよう副王の注文で描き始めた絵の一点を完成させたが、そもそもこれが諍いの発

¹¹¹ Giovanni Pietro Bellori (Roma 1613-1696) : 17世紀のローマを代表する古代研究家、美術伝記作者、美術理論家。1672年に公開された『近代美術家列伝』には「ドメニキーノ伝」も含まれる。彼の美術観については同書の冒頭に添えられた「画家、彫刻家、建築家のアイデア (Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto etc.)」が知られる。彼のアイデア論の特徴についてはパノフスキー『アイデア』平凡社ライブラリーを参照のこと。

端だった。テゼーロ礼拝堂管理委員会の人々はドメニコが突然にあわてて逃げ出したことから彼に反感を抱いていた。彼がまるでエジプトのファラオや古代シラクサーの僭主から逃れるかのようにナポリを逃げ出さざるを得なかったという印象を世間を与えたといい、侮辱されたと怒っていたのである。しかしながら最後にはアルドブランディーニ枢機卿が当時ナポリの大司教だったブオンコンバーニョ枢機卿に取りなして、新たな契約が取り決められた。求めていた条件が満たされたドメニコは1636年の春、気温が高くなり過ぎない時期にナポリに戻った。妻と、もうしっかりした娘になったマリウッチャも一緒だった。そして以前にも増して熱心に仕事に励んだ。だが彼はナポリの諸氏に以前のように好意的に受け入れられることはなかった。彼らはドメニコが戻ったことをいっそう激しく非難した。ドメニコはこのことで毎日のように不愉快な思いをし、悩ませられることも多かった。

悲惨な時にはさらに災厄が重なるのが人の世の常だが、仕事場での悩みに加えて彼が家人たちも心労の元となった。それは身近なだけにいっそう深い苦しみの種だった。というのは妻と、妻の二人の兄弟が、私利私益に駆られて毎日彼を悩ませたのである。彼らはドメニコが全財産の管理を自分たちに任せるよう迫り、このとんでもない要求をする理由として、ドメニコが経済に頓着せず、自分の仕事の報酬をきちんと管理できないし、それを投資してさらに増やそうともしないのだから、その財産を増やして社会的地位を高めることはドメニコの家計を助ける行為だと述べた。さらに、そろそろ婚約を考えてもよいほどの年齢になりつつあった一人娘の処遇という微妙な問題さえ持ち出した。画家は様々な悩みの種に取り巻かれているのに気づくと誰に助言や援助を求めればよいのか分からず、自分一人でこうした攻撃に対処することができず、食事の時間が最大の苦痛となった。ついに生命を維持するのに必要な食物も毒を口にしているのではないかと疑うほどになった。また安らぎの場たるべき家が、彼を脅えさせ疑念を持たせる苦悩の元となった。かくも悲しい状態にあって、平静で快活な気持ちがあってはじめて優れた成果を上げうる、画家という心労の伴う仕事に打ち込むことは困難であり、健康を損ねて床につき程なく死んでしまった。テゼーロ礼拝堂円蓋の仕事は未完成のまま残

された。彼が没したのは1641年4月のことで、享年62歳だった。悲しむべきことに毒殺の疑いも拭いきれなかった。その兆候は見られなかったものの、彼が毒によって死んだのだという疑いは信じられないことでなく、また現実味に欠けてもいなかった。それほど大きな利益がかかっていたのである。彼は善良だったが故に神に見捨てられることなく、終油の秘蹟には間に合い、敬神の情を示し人間としての罪を悔い、創造主の慈悲を乞うとともに聖母マリアにも助けを願いつつ、一点非の打ち所もないキリスト教徒として死んだ。愛娘には彼の輝かしい仕事の成果2万スクードの遺産を遺した。仕事場の整理は最後まで残っていた彼の弟子アッシージ出身のフランチェスコ・ラスパンティーニに任せた。この男はしかし画家としては大成しなかった。彼が遺した素描の数々は今日、評判の絶頂にありまたそれだけ優れた画家であるカルロ・マラッタ¹¹²氏が所蔵している。

ドメニコの生活態度は上流の人にふさわしいもので、有徳の士だったと言っても過言ではない。敬虔でキリスト教徒としての義務をしっかりと果たす人物でもあった。疑り深く田舎臭くて付き合いにくかったと非難する者もあるが、そうした人々には姦淫の女にたいしてキリストが言った「あなたがたのなかで罪のない者が、まずこの女に石を投げつけるがよい」という言葉をお返ししよう。欠点のない者は言いたいことを言えばよいのだ。人と付き合うのに疑い深くて引込み思案であり、どんな友達にも心を許さなかったと言われていた。わたしが考えるには、彼がまったくこう言われるように厳格に身を処し、同様に身内のひどい仕打ちにも断固たる態度を取っていれば、彼を襲った災難から逃れられただろう。妻や身内の者たち、そして（時として）子供たちにさえ裏切られることがあるのに、真の友達とはどのような者か、わたしも年寄りとなった今、是非とも知りたいものである。最も幸福な生活を送るのは孤独な世捨て人ではないかと、今のわたしには思える。人間嫌いは自分が困るだけの欠点である。一人で過ごせば会話が無く、研究や仕事に没頭することだけが喜びとなる。それにドメニコにはとてもよいところがあった。信心深く、信者としての行いを守り、神を敬愛する人物だった。また他の

¹¹² Carlo Maratta (Roma 1625 - 1713)

者たち、特に同業の者たちについて話す時には、手放しで絶賛はしなかったものの、悪口も控えめで中庸を保ち公平であった。彼の機知は臨機応変な対応の素早さには現れなかった。しかしながら、繊細な趣味、決して妥協することのない入念な準備には、彼がかくも大きな名声を獲得したその素晴らしい才能が明らかに認められた。自分の仕事に関することなら何事であれ深く探求しようと努めた。それで風景も素晴らしく描いた。彼の歴史画で人物像に添える風景だけでなく、純粹の風景画（paesaggi assoluti）も描いた。こうした風景画には小人物像が描き加えられ、木立の葉叢の表現が素晴らしいだけでなく、情景の組み立ても見事で、付彩も自然に適っている。風景画は数多いが、インペラトール大の画布に描かれた作品と、それよりはるかに大きな作品の一对が、長年、ピチアーナ門近くにあるルドヴィーシ邸の四阿にあったが、どちらもいまでは異国にあってその地でドメニコの風景画の価値を示し続けることだろう。ドメニコは透視図法表現もよく理解していた。彼はモンテ・カヴァッロ地区にあるサン・シルヴェストロ聖堂のザッコリーニ師に多くの文献を学び、この聖職者についていつも尊敬の念を込めてその学識をたたえ、透視図法に精通した人物として大いに推奨していた。建築の分野でも彼はいつもその学識と天分を示したが、この領域で自分の才能を示す機会に恵まれないことと絶えず嘆いていた。彼は教皇庁付の建築家となる幸運に恵まれたはしたが、ランチェロットィ邸館の玄関やサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂内アグッキ枢機卿の墓碑以外には仕事はなかった。この墓碑についてドメニコは、それを飾るアグッキ家の紋章に関連した牛の頭骨装飾の一つは自ら鑿を持って彫ったと言うことである。

ルドヴィーコ・ルドヴィーシ枢機卿が、イエズス会の創立者である聖イニャーツィオに奉献する聖堂を建立しようと考えて、当時の主立った建築家たちに素案を提出するよう求めたことがあったが、ドメニコも他の者たちと同様にこの企てに参加した。だがその結果がどうなったか神もご存じであり、ここで話題にするのも無駄だろう。文学に関する知識はあまりなかった。本を読むのはとても好きだったが、詩やその他の主題よりは歴史を好んだ。歴史以外にはあまり興味を感じていなかった。しかしながら、その作品においてはあらゆることを明快に表すよう努め、表現や適正さ衣服や風俗の妥当性、

各人物の雰囲気や表情など熱心に研究した。

建築を勉強するためにウィトウルーウィウスを読んでから、音楽技法の考察に深く打ち込むようになった。音楽理論に幾何学の比例関係や代数論が、各領域を逸脱することなく含まれると理解したのだった。教会音楽の指導者たちから賛意を示されたこともあって、音楽を理解しようと研究に励み、その理論を通じて音楽の実践に精通しようと考えた。自らの手で幾つかの楽器を制作した。わたしは彼がナポリを逃れてローマに住んでいたころ見たのだが、それは突飛な構想による奇妙な形の大型リュートだった。彼はこの楽器によって新しく聞き慣れない旋律を編み出したいと願い、チェトラ〔リュートに似た撥弦楽器〕同様に、楽器の長い持ち手の部分に多数の鍵盤を並べ、全音はもちろん半音、四分の一音まで全て出せるように工夫されていた。それらを結びつける手段も材質もチェトラに似ていた。弦は羊の腸ではなく銅線だった。この楽器によって、ドーリア、リディア、フリギア各旋律で、全音階、調和音階、八分音階を一度に奏でることができるよう考えたのである。本来の性質からであれ偶然によってであれ、音楽において人工的に生み出され得る全ての旋律をその鍵盤によって奏でようとするものだった。彼が考えたこの新しいやり方は、その理論は誤解されなかったが、実用には不向きだった。彼は長年にわたって扱った甲斐があって、人々がくつろぐ席でこの楽器を操りその指捌きの見事さで賞賛を集めたりはしたが、自分の職業とは全く異なる世界でその才能の一端を示すに留まった。当時著名なチェンバロ奏者だったオラーツィオ・アルバーニにチェンバロを製作させもした。アルバーニにこのチェンバロ用の鍵盤を注文する場にわたしも居合わせたが、ドメニコはチェンバロの大きさに合わせて大きな紙に鍵盤の下絵を準備していた。下絵には、低音部はもちろん高音部にも、八分音の鍵盤はもちろん、主旋律の伴奏する際に完璧な調和を達成しようと、あらゆる半音や口短調音が出せるように黒鍵のさらに半音の鍵が区別されていた。だが彼のこうした苦勞も他人が模倣できるような新發明ではなく、このチェンバロの鍵盤は一段だけで作ってもらいたいと思っていた。(彼の言うところによれば) 鍵盤が多段になっていると楽器の調音が失われやすくなるだけだし、どの弦も、それが半分であれ三分の一になっても何れにしても、同

一の音調だからだった。

彼は没して司教座大聖堂に葬られたが、優れた人物だったにもかかわらず埋葬に立ち会った者はごく少数だった。そしてすぐに娘とペーザロの一紳士との婚礼が執り行われた。この男は妻と義理の母を伴って直ちにペーザロに戻った。もっとも、義母はほどなく故郷ボローニャに戻った。（すでに述べたが）2万スクードの財産を残した。この財産が彼にとって敵だったのであり、これが彼の死因ともなった。人は、物質生活では悲惨で、どのように見ても不幸であったとしても、施しを受けながらさえ、のびのびと活動できるのである。

行動が遅く優柔不断で、仕事も凝りすぎだと人々はドメニコを非難したが、わたしはどうしてこのように非難できるのかわからない。彼の作品の質と数とを共に考えるならば、一人の男がよくこれだけの仕事をなしたものだとなしには思えるからである。公的な仕事を羅列してみる。サント・オノフリオ聖堂、サン・グレゴリオ聖堂、フラスカーティ、グロッタ・フェッラータ修道院、サン・ルイジ聖堂、ファーノ、ボローニャ、サント・アンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂、サン・シルヴェストロ聖堂、サンタ・マリア・イン・トラスターヴェレ聖堂、サン・カルロ・アイ・カンティナリー聖堂、ヴィットーリア聖堂、コスタゲーティ邸館。また油彩画は、サン・ジローラモ・デッラ・カリタ聖堂、ボローニャ人たちの聖堂、サン・ロレンツォ・デイ・スペツィアーリ聖堂その他多数の個人邸館に収められている。さらに、ナポリ、テゾーロ大礼拝堂とサン・ピエトロ大聖堂の大祭壇画。そしてサヴェッリ、ボルゲージ、ペレッティ等諸貴顕の邸館に収められた作品、スペインやフランスに送られた作品もある。彼の年であれば、手早く仕事する画家でさえ、これ以上望めるだろうか。彼の作品はどれも見事に仕上げられており、完璧を期して念入りな準備の上で制作されている。それでも悪意ある人々を黙らせることは困難である。だが彼の作品は堂々たるもので高い評価に値する。ドメニコは背が低く手足も細かった。どちらかといえば浅黒いというより色白で、毛髪は薄く頭頂部は癖毛だった。幾分とも重々しい雰囲気歩き、脚がいささか曲がっていたために引きずるようなところがあったが、その欠点を工夫して隠し、足捌きを注意していた。話

すときも実に慎ましかで、まるで修行中の聖職者のような話しぶりだった。彼は自分が仕事するところを誰にも見せなかったが、この厳格さについて、彼はある時わたしに、それはとても信頼していた友人たちに教えられたのだと語ったことがある。これらの友人たちは、ドメニコが絵を描いているところを見学したのだが、仕事場を出ると、ドメニコがきわめて周到に念を入れて仕事をするので見ていて退屈した、と人々に吹聴した。それでドメニコは、自分の仕事ぶりの遅さで他の人々を悩ませないように、二度と再び自分の仕事ぶりを誰にも見せないと決心したのである。彼は怠惰さとは無縁な天分が与えられていたがゆえに、愚直に努力するやり方は自分一人だけで我慢していた。彼は、ここで記述した程度は意固地だったが、人と協調する姿勢があったならば、彼に降りかかりその善良さを押しつぶした災難に遭うこともなかっただろう。競争や、競争相手との競り合いを避けたいと願うのは誰にもあろうが、その過ちの責は自ら被るものである。自分の平穏を脅かされぬよう、誰とも付き合わず一人で引きこもって暮らすのを喜びとなし、静謐な生活に快適さを感じたとしても、それ以外に多くの善良さを持つ人物ならば、この欠点は許されるし我慢もできる。

彼の没後、彼を心から慕っていたわたしは、わたしの力と乏しい才能の及ぶ限りを尽くして、われわれのローマ美術アカデミーで公的な彼の追悼式を行い、様々な長所に恵まれていた故人の思い出を讃えた。この時、1642年のことだったが、サン・ルカ聖堂はピエトロ・ダ・コルトーナが始めた新築工事の真最中だった（これについてはコルトーナ伝でさらに述べる）ので、同聖堂では追悼式を執り行えず、教皇庁尚書局の大広間で儀式を行った。その折り、わたしが自分で起草した公開追悼演説を行ったが、同アカデミーの保護者、フランチェスコ・バルベリーニ枢機卿、教皇となってインノケンティウス10世を名乗ったジョヴァンニ・バッティスタ・パンフィーリ枢機卿、その他多くの高位聖職者の方々を始め、アカデミー会員の大多数、その他大勢の人々がつめかけていた。追悼式そのものが尚書館の役割にふさわしくないため、大広間全体をこの式に合わせて飾ることはできず、追悼演説を行う演壇の上に黒幕を掲げ、その真ん中に、ナポリから送られた素描を元にしてわたしが描いたドメニコの肖像を配した。この肖像は現在

アカデミーに保存されているが、額は糸杉の房飾りと鈍豆の房飾りが配されており、全体が銀色に塗られて豪華な雰囲気を出している。ドメニコを賞賛してこの時になされた多くの演説以外にも私にたくさんの追悼文が寄せられたが、それらには当時最も著名だった文人たちの手になるものがあっただけでなく、騎士身分の人々や、貴族の称号を持つ人々、君主さえも含まれていた。これら追悼文に私の追悼演説を合わせて出版しようという意見があり、教皇庁の許可も得て印刷所で活字が組まれるところまで進んだのだが、この注目すべき著作にたいして悪意を持つ者がおり、印刷されずに終わった。この著作は、ファーノの大聖堂にあってジャンピエロが描いたグイド・ノルフィ氏の礼拝堂を賞賛するという特定の目的で公開された文章を集めて制作されたウモリスティ・アカデミーの書物と対を成すはずだった。ウモリスティ・アカデミーの著作で、ジャンルは様々だがそれぞれに熱のこもった著述（トスカーナ語だけでなくラテン語のものもあった）を寄せドメニコを追悼した著名な文人たちの中には、ファビオ・キージ、ジュリオ・ロスピリオージの両氏があった。どちらもその徳によって教皇の座にまで昇った人物で、前者はアレクサンデル7世、後者はクレメンス9世を名乗った。これこそドメニコの徳と才能にたいする輝かしい褒賞である。この著作は『ファーノ大聖堂内グイド・ノルフィ氏の著名な礼拝堂賞賛詩集。貴顕の諸著述家による（Poésie d'Excellentissimi Autori in lode dell' famosissima Cappella del Sig. Guido Nolfi, eretta nel Duomo di Fano)』という題名で、1625年にローマで出版された。この礼拝堂が建設された場所は、偶像を崇拜していた異教時代、フォルトゥーナ偽女神の神殿があったのだが、キリスト教の真の信仰が打ち立てられてから、天使たちの女王でありキリスト教に幸いする幸運でもある聖母マリアに奉献され、さらに全ての聖人たちおよび真の神にも奉献された。この礼拝堂には、ジャンピエリによる見事な絵画装飾だけでなく、彫刻や様々な漆喰装飾も配されているが、これらは全て同じ作者の素描と構想によって作られた。

ドメニコの画塾からは多くの者が巣立ち、優れた画家の評判を得た者も、際立った仕事を成すと期待された者も多かった。最初の弟子の一人アレッサンドロ・フォルトゥーナは、惜しくも若くして死んだが、さもなければ際立った画家となっていただろう。（す

でに述べたが) フラスカーティのベルヴェデーレ別邸にある「詩神たちの間」のフレスコによる物語絵はすべて彼の手になる。もっともこれはドメニコの指導下にその素描や原寸大下絵に基づいて描いたものである。全く一人で手がけた作品としてはローマのサン・ロレンツォ・デッリ・スベツィアーリ聖堂の祭壇画がある。この祭壇画には天使からお告げを受ける聖母マリアが描かれ、その上部には栄光に包まれた神の姿がある。この絵は実に愛情を込め、熱心に研究した上で丁寧な仕上げられている。メッシーナ出身のアントーニオは、モンテ・カヴァッロのサン・シルヴェストロ聖堂にある大祭壇画でその優れた技量を世間に知らしめた。この祭壇画には聖カエタヌスと福者アヴェッリーヌスが栄光に包まれて表されている。この輝く栄光には様々な仕草の小童たちが多く描き込まれており、さらに天使たちに支えられた父なる神の姿も見事な技量と優雅さで描かれている。サン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂内の祈祷所に飾られる、使徒たちが見守る中、天国へ迎えられる聖母を描いた祭壇画も同様である。またルッカ出身者たちの聖堂内、祭壇右手最奥の礼拝堂には、天国の玉座に座る天の女王としての聖母が天使たちにかしずかれる様子が描かれている。その足元の地面には聖ヒエロニムスとアッシージの聖フランチェスコがひざまずいている。ボローニャ出身のジョヴァンニ・バッティスタ・ルッジェーリ、通称ジェッシは、サン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂でドメニコを手伝い、ナポリにも同行した。だが兩人共に不運に見舞われた。洗練された画家で描き方は思い切りがよく、それはミネルヴァ聖堂の修道院部分にあるキリスト降誕図によく見られる。サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂付属施療院の小礼拝堂は内部も外側も彼がフレスコ画を描いた。ベヴァーニャ出身のアンドレア・カマッセイについてはその伝記で述べることにする。ピエトロ・テスタ通称ルッケジーノはドメニコの教えを受けたことを非常に名誉としていた。ローマ出身のジョヴァンニ・アンジェロ・カニーニは素描に秀でており、彼についても別に述べる。カラブリア出身のフランチェスコ・コツァは賢くて勉強熱心であり、多くの機会にその才能を認めさせた。それ以外にも、この学識豊かな巨匠の優れた教育を教える弟子たちは数多い。かくも賢明な画塾で育った者たちの全てが幸運に恵まれて画家として歩みを進めた

訳ではないとしても、それは教えの内容によるのではなく、教えを受けた者たちの才能のためなのだと信じてよい。そうした者たちは教えを十分に自分のものとする気質に欠けていたのである。逆に教えを吸収する姿勢にある者にとっては、実際に生きている師匠の教えだけでなく、すでに没した巨匠たちの作品でも有益なのである。

ドメニコ・ジャンピエーリ伝終わり 1641年没