

# ドメニキーノ作《聖女チェチリアの施し》 における民衆表現

浦 上 雅 司\*

## 1) はじめに

ローマの下町ナヴォーナ広場の東側に位置するサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂はカラヴァッジョが《聖マタイ伝》連作を描いたコンタレッリ礼拝堂で有名だが、17世紀ローマ絵画の古典主義的傾向を代表する画家ドメニキーノが《聖女チェチリア伝》連作壁画を描いたボレ礼拝堂もここにある。

《聖女チェチリア伝》は1581年生まれのだメニキーノが1612年から15年にかけて描いたもので、1614年に完成した祭壇画《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》(ヴァチカン絵画館蔵)と共に高く評価され、ローマにおける彼の評判を確立した。

本論文では、《聖女チェチリア伝》壁画連作を、特に《聖女チェチリアの施し》に注目して考察する。

17世紀にはすでに指摘されていることだが《聖女チェチリアの施し》は、ドメニキーノの師匠アンニーバレ・カラッチが描いた先例《聖ロクスの施し》を参照して構想された。アンニーバレの先例には多数の民衆が登場する。聖女チェチリアが自分の財産を貧しい人々に施す本場面も同様である。

カラヴァッジョが描いた祭壇画《ロレトの聖母》に見える貧しい巡礼夫婦の

---

\* 福岡大学人文学部教授

描写を巡る論争などからわかるように、17世紀初頭のローマ美術界では、聖画像における民衆表現のあり方が大きな問題となっていた。《聖女チェチリア伝》が描かれた時期、アンニーバレはもちろん、カラヴァッジオも世を去っていたが、彼らのローマにおける画家活動はまだ人々の記憶に新しかった。ドメニキーノが《聖女チェチリアの施し》を構想する際に、師アンニーバレの先例だけでなく、カラヴァッジオがローマに残したいくつもの聖画像も参照したことは想像に難くない。

ドメニキーノはまた、この時期、当時のローマ美術界に少なからざる影響力を持った文人ジョヴァンニ=バッティスタ・アグッキの家に住み、10才年上のこの聖職者と深く交流していた。アグッキは、ドメニキーノの意見も参考にして絵画論を著述したが、そこでは絵画を巡る知識人と庶民の違いも論じられている。

17世紀初頭のローマにおける民衆と聖画像の関り、アンニーバレ・カラッチの先行作例との関係、アグッキなど同時代の美術理論家の著作に見える民衆の扱いなどを考察し、ドメニキーノが描いた《聖女チェチリアの施し》における民衆表現の特質を明らかにするのが本論の目的である。

## 2) ポレ礼拝堂以前のドメニキーノの活動

1581年、ボローニャに生まれたドメニキーノことドメニコ・ザンピエーリは、カルヴェールの画塾に通った後、1590年代半ばにカラッチの絵画アカデミーに移り、ルドヴィーコ・カラッチに学んだ。<sup>1</sup>その後、カルヴェール画塾時代からの先輩フランチェスコ・アルバーニとグイド・レニを頼りに1602年、ローマに出て、先輩画家二人の住居に居候した。<sup>2</sup>ベッローリによればこの共同

---

<sup>1</sup> I. E. Spear, *Domenichino* London 1982 vol.2 p.8

<sup>2</sup> Spear, *op. cit.* p.9

生活は2年にわたって続いた。

ローマに出たドメニキーノは、アンニーバレ・カラッチを手伝いながら研鑽を積んだ。ローマにおける彼の最初期の作品として、ファルネーゼ邸館のガラリア壁面に（アンニーバレの構想に基づいて）描いた《一角獣と少女》の画面や、同邸館の庭にある四阿に描いた小さな神話画が知られる。<sup>3</sup>

アンニーバレ・カラッチは体調を崩して1605年にファルネーゼ家を離れた（ガラリア・ファルネーゼの天井装飾に対する報酬の少なさが画家の健康を悪化させたと伝記作家たちは一致して述べている）。<sup>4</sup> ローマでのアンニーバレの

---

<sup>3</sup> R. E. Spear, *Domenichino* vol. I p.131 cat. n.10

<sup>4</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. A. Marucchi, Roma 1956 p.218: (...) Finita la galleria, o perchè non gli paresse essere stato sodisfatto secondo il merito, o per una certa altra disgrazia o sopramano fattori, o per altro, fu soprapreso da una estrema malinconia accompagnata da una fatuita' di mente e di memoria che non parlava ne' si ricordava, con pericolo di morte subitanea.

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642 p.108: Annibale Carracci, dopo haver finite la bella opera della Loggia de' signori Farnesi, si avvili, e diede in una grandissima malinconia, che poco mancò, che no'l portasse all'altra vita; poichè dalla magnanimità di quel Principe aspettava d'esser onorevolmente riconosciuto delle sue fatiche, ma restò egli dalla sua buona opinione ingannato, mercè di un certo (...) cortigiano, (...) il quale, (...) fece dare ad Annibale, (...) per una fatica di dieci anni contiuna laborata con tanto studio, & esquisitezza, solo cinquecento scudi d'oro di regalo.

Bellori, *Le vite*, ed. E. Borea, p.78: e mentre [Annibale] attendeva gli effetti della liberalità di questo principe, gli si attraversò la fortuna con la cattiva direzione di un cortigiano favorite, (...). Costui, (...) persuase il cardinale a mandargli un regalo di cinquecento scudi d'oro come gli furono portati in camera in una sottocoppa. Si ammutì e non rispose il povero Annibale a quell'incontro; ben dimostrò il dispiacere nel volto, non in riguardo de' denari, ch'egli non apprezzava punto, ma nel considerare di avere stancato gli spiriti, senza speranza di poter respirare alle necessita' della vita, fatto oggetto della inquietudine della sorte.

C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1841 vol.I p.318: (...) ma stanco egli per la continua e veemente applicazione di quella gran Galleria, perdute in gran parte le forze e troppo debilitati gli spiriti, chiese qualche poco di tempo, per sollevarsi altresì dalla malinconia, che, cagionatagli per lo già noto rispetto, scritta anche dagli autori, il contento e l'allegrezza che per altro arrecavangli le comuni lodi e l'applauso, stranamente interrompeva e turbava.

名声は確立しており多くの注文が寄せられたが、アンニーバレの健康は回復せず、サン・ジャコモ・デリ・スパニョーリ聖堂内ヘレーラ礼拝堂の壁画連作では、アンニーバレは下絵を提供するに留まり実際の制作はアルバーニとその仲間たちに任された。この仕事にドメニキーノは助手として参加している。<sup>5</sup>

ドメニキーノは、この時期、ローマ中心部にあるマッティ邸館の室内装飾(1606年)<sup>6</sup>や、ローマ近郊バッサノにあったジュスティニアニ侯爵の別邸の内部装飾(1609年夏)<sup>7</sup>などにも参加したが、やはり「助手」としてその一部を描くだけに留まった。

彼がローマで自立した画家としての評判をとるきっかけとなったのは、1608年、チェリオの丘の麓にあるサンタンドレア祈祷所の右壁面に描いた《聖アンデレのむち打ち》だった。この仕事は、同祈祷所の左壁面に《十字架を拜む聖アンデレ》を描いたグイド・レニが、教皇パウルス5世の命でヴァチカン宮殿やタイリナーレ宮殿内礼拝堂の仕事を手がけることになり、後輩で苦勞していたドメニキーノに譲った可能性が高い。<sup>8</sup>レニはドメニキーノにとってカルヴェール画塾で、最初に絵の手ほどきをしてくれた6歳年上の先輩だった。マルヴァジーアは、後年になってもドメニキーノとレニがお互いに高く評価し、ドメニキーノは尊敬すべき先輩画家としてレニと接していたと伝える。<sup>9</sup>レニにとってドメニキーノは有能な後輩画家だった。<sup>10</sup>

<sup>5</sup> D. Posner, *Annibale Carracci* London 1971 vol.2 p.69ff.; C. Puglisi *Francesco Albani* London 1999 p.112ff.

<sup>6</sup> R. E. Spear, *Op. cit.* p.145f.; C. Puglisi *Albani* p.119ff.

<sup>7</sup> R. E. Spear, *Domenichino* London 1982 vol.1 p.157 (cat. N.34); C. Puglisi *Albani* p.121

<sup>8</sup> 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p.1-46)を参照のこと。

<sup>9</sup> *Malvasia Felsina cit.* vol.2 p.232 (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p.757-809 p.784-85参照のこと」)

<sup>10</sup> レニと交流があったマルヴァジーアは、この画家が、リュベンスとドメニキーノを高く評価し、ラファエッロとヴェロネーゼを除けば、この二人ほど優れた構想をする者は

グイド・レニはこの時期ローマで、カラヴァッジオやアンニーバレ・カラッチと並ぶ優れた画家として極めて高い評判をとっていた。<sup>11</sup> そんなグイド・レニの壁画と対面して比較されることは若いドメニキーノにとって重要な挑戦だった。師匠のアンニーバレにとっても、愛弟子のドメニキーノが画家として評判をとるのは喜ばしいことで、マルヴァジーアは、アンニーバレが、壁画制作中のドメニキーノへの助言を惜しかなかったと伝えている。<sup>12</sup>

ドメニキーノは続いて1609年から10年にかけてローマ近郊グロッタフェッラータ修道院の礼拝堂装飾を行った。この仕事はアンニーバレ・カラッチの雇主であったファルネーゼ枢機卿による注文であり、ベッローリはこの仕事が師

---

いないし、よく考えられた構図を作る者もないと語った、と伝えている。その一方レニは、フランチェスコ・アルバーニは手慰みで気楽に絵を描く紳士にすぎないと述べた、とされる。Malvasia *Felsina cit.* vol.2 p.56 (La vita di Guido Reni) : (...) L'Albani non essere pittore, ma un gentiluomo che attendeva a que' suoi pensieretti, a quelle coserelle per trattenimento e per ischerzo. Il Menichino e Rubens furono i soui dilette e ne discorse sempre con grande onore; che toltone Rafaele e Paolo, nissun altro s'era mai veduto maggior inventore, nè più erudito ne'suoi componimenti.

<sup>11</sup> ローマで活動していたジェノヴァ出身の銀行家ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニは、よく知られる『絵画論書簡』で、絵画のランク付けを行っているが、レニ、カラヴァッジオ、アンニーバレの三人が自然に即した表現と優れた先例の研究とを融合した最も優れた画家であると評価している。Cf. V. Giustiniani *Discorso sopra la pittura* in Bottari / Ticozzi *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ...* Milano 1822 vol. VI p.121ff.

<sup>12</sup> C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice* ed. cit. vol.II p.14; Fomentare ancora il Menichino, massime nella opposta storia del S. Andrea flagellato, sulla quale vi fu sempre il suo consiglio ed aiuto, e che ad ogni modo riusci bensì erudita e studiosa dell'altra di Guido, ma non giammai così felicemente condotta. *ibid.* vol. II p.221-222: [Annibale fu] mosso a proteggerlo ancora per far contraposto a Guido, il cui nome con qualche gelosia anche di lui, sopra ogni altro avanzavasi; <...> Contro il Reni dunque si pose a portarlo [=Domenichino], e migliore di lui in molte parti divulgandolo, a quanti lavori potesse, insinuarlo e promuoverlo. <...> Volle [Annibale] che delle due storie di S. Andrea alla sua Chiesa a S. Gregorio, una a lui [=Domenichino] toccasse; ed è noto, che colà ogni di portandosi, l'avvertisse, l'aiutasse; nel giudizio poi che ne diede, preferendo la Flagellazione di questo [=Domenichino], alla Croce di quello [=Reni] ed allegandovi, dicono, di una sciapita vecchierella il consiglio e 'l parere, come altrove fu tocco.: この伝記作家によれば、アンニーバレは、ローマで評判を高めつつあったグイド・レニに対抗させるつもりでドメニキーノに目をかけたのだった。

の斡旋だったと伝える。<sup>13</sup> アンニーバレは1609年の7月15日に没しているから、ベッローリの情報が正しければ、最晩年までアンニーバレはドメニキーノを気にかけていたことになる。<sup>14</sup>

アンニーバレ・カラッチは1609年に、翌1610年にはカラヴァッジオも世を去った。1610年代のローマでは、若手画家たちの中でガイド・レニ、アルバーニ、ドメニキーノの3人が注目されており、当時のローマ絵画界に詳しくったジュリオ・マンチーニは、1620年代の半ばまで書き続けていた『絵画省察』でこれらの画家を特筆している。<sup>15</sup> しかしながら、ガイド・レニやアルバーニに比べるとまだドメニキーノは目立たず、17世紀の伝記作家たちは共通して、1610年代初めドメニキーノは故郷のボローニャに引き上げようと考えていたと述べている。<sup>16</sup>

そんな時期に、彼のローマにおける画家としての評判を確立したのは、1614年に描き、後にプッサンがラファエッロの《キリストの変容》に伍する作品であると極めて高く評価した祭壇画《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》と1612年から1615年にかけてサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂のポレ礼拝堂に描いた《聖女チェチリア伝》壁画連作だった。<sup>17</sup>

前者はオラトリオ会の創設者聖フィリッポ・ネリが一時期を過ごしたサン・ジロラモ・デッラ・カリタ聖堂の主祭壇画として描かれ、後者はローマの下町にあるサン・ルイジ聖堂に描かれた。どちらも高く評価され、ローマにおける

---

<sup>13</sup> G. P. Bellori, *Le vite* ed.cit. p.312

<sup>14</sup> アンニーバレが弟子の中で特にドメニキーノを目にかけていたという逸話は他にもある。Cf. Bellori *Le vite* ed. cit. p.308, p.319 etc. グロッツフェッラーラの礼拝堂祭壇画はアンニーバレ作と伝えられているが、これもアンニーバレが晩年までドメニキーノを気にかけていた傍証とされるだろう。

<sup>15</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol.I p.109

<sup>16</sup> Bellori, *Le vite* ed. cit. p.319 ; Passeri, *Le vite* p.39 ;

<sup>17</sup> Passei, *ibid.* p.36 ; Questa veramente degna di gran lode opera di Domenico fu cagione che egli acquistasse gran credito di riputazione, e di stima al di lui nome.

ドメニキーノの評判は確立されたのである。

### 3) ポレ礼拝堂《聖女チェチリア伝》制作の経緯

サン・レイジ・デイ・フランチェージ聖堂の右側廊にあるポレ礼拝堂（Cappella Polet）は正方形の平面と半円穹窿を持ち、祭壇の上に明かり取りの窓が配される。（図1）

この礼拝堂は聖女チェチリアに奉献されており、半円穹窿の中央部に《聖女の被昇天》が、その両側の細長い区画には祭壇に向かって右手に《天使に戴冠される聖女チェチリアと聖ヴァレリアーノ》、左手に《偶像崇拜を拒む聖女》が描かれる。（図2）また、礼拝堂の壁面には、右手に《聖女チェチリアの施し》（図3）、左手に《聖女チェチリアの殉教》（図4）が描かれている。<sup>18</sup>

祭壇には、ラファエッロ作《聖女チェチリアの法悦》の模写が配されるが、これはサンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂に置いたため、ガイド・レニが1600年頃ボローニャで描いてローマに送った祭壇画である。<sup>19</sup>

この模写についてマルヴァージアは、ボローニャ出身の枢機卿ファッキネッティの注文とするが、レニの研究家ペパーは、ファッキネッティと親しく、サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂を名義聖堂としていたスフォンドラーティ枢機卿が注文主だったと考えている。<sup>20</sup>

スフォンドラーティは、1599年、翌年に控えた大聖年に向けてサンタ・チェチリア聖堂の修復に取りかかり、その過程で聖女チェチリアの遺骸を確認した。

<sup>18</sup> R. Spear, *Domenichino* vol.1 p.178ff (catalogue n.42)

<sup>19</sup> D. Pepper, *Guido Reni*, catalogue n.12

<sup>20</sup> Malvasia *op.cit.* vol.2 p.12: (...) la copia della famosa Santa Cecilia di Raffaele mandata colà per commissione del Card. Facchinetti (...) cf. S Pepper, *Guido Reni cit.* p.231 cat. n. 11: 友人スフォンドラーティを喜ばせるためにファッキネッティが注文して送った可能性も考えられるだろう。

これを契機として1600年にはアントニオ・ボシオの『聖女チェチリア殉教伝 (Historia Passionis Beatae Caeciliae Virginis)』が上梓され、カルロ・マデルノは聖女の著名な大理石彫刻を作成した。<sup>21</sup> スfondラーティが聖堂修理に合わせて主祭壇の下を発掘させ聖女の遺骸を確認したのは、オラトリオ会士でもあったこの人物の、初期キリスト教文化遺産へ強い関心の現れだった。<sup>22</sup> マデルノに作成させた聖女像が石棺に横たわっていた聖女の姿をそのまま写させたとされるのも、過去の遺物を可能な限りそのまま保存しようとする枢機卿の意向が反映されている。<sup>23</sup> 注文主がどちらであるにしても、ラファエッロの祭壇画の模写がこの出来事に合わせて注文されたことは間違いない。

この模写が高く評価されたガイド・レニは、1601年、スfondラーティに招かれてローマに赴いた。<sup>24</sup> 枢機卿は、レニに、サンタ・チェチリア聖堂内において聖女が殉教した場所とされる浴室礼拝堂 (Cappella del Bagno) の祭壇画《聖女チェチリアの殉教》と、壁面の円形画《聖女チェチリアと聖ヴァレリアヌスの栄光》を描かせた。

---

<sup>21</sup> R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750* revised ed. New York 1999 vol.1 p.89

<sup>22</sup> C. J. Goodson, “Material Memory: rebuilding the Basilica of S. Cecilia in Trastevere, Rome” in *Early Medieval Europe*, London 2007 p.2–34 esp. p.26–29; オラトリオ修道会士で枢機卿のチェーザレ・パロニオは、1597年枢機卿に指名されると、自らの名義聖堂サンティ・ネレオ・エ・アキレオ聖堂の修復を行ったが、この修復に際してパロニオは、紀元4世紀に遡る同聖堂の歴史を尊重し、初期キリスト教会の装飾を意識した「考証学的な」修復を行った。こうしたパロニオの姿勢には、教会を（精神的にも物理的にも）その源泉に立ち戻らせたいとするオラトリオ会の創設者、聖フィリッポ・ネリの意向が反映していた。Cf. A. Hertz, “Cardinal Cesare Baronio’s Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de’Appia” in *Art Bulletin* Dec. 1988 vol LXX n.4 p.590–620 esp. p.590–593

<sup>23</sup> A. N. Cellini “Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere” in *Paragone arte* vol.227 1969 p.18–41 esp. p.28

<sup>24</sup> Malvasia *op.cit.* vol.2 p.13: (...) perciò consigliatone anco dall’Albani, invitatione per lettere dall’Arpino, e presuaso da’ Padroni, risolvette di trasferirvisi. Giunto colà assieme col suddetto Albani, vi fu ben veduto e servito, massime dal detto Arpino (...)

レニは、両作品で、聖女の服装や容貌はラファエッロの祭壇画に倣っているが、後者における、殉教の冠を両手に持つ天使をはさんでシンメトリックに聖女チェチリアと聖ヴァレリアヌスを配する構図や、前者で、正面を向き跪いて両手を広げて祈る聖女の姿勢には中世いらいの図像伝統を継承している。ここにも過去との結びつきを重視するスfondラーティの意図が反映されていると考えられるだろう。<sup>25</sup> 両作品で高い評判をとったレニは1614年までローマで活動し、それから故郷ボローニャに戻った。<sup>26</sup>

マルヴァージアは、ポレ礼拝堂装飾の注文に関して、ガイド・レニがスfondラーティ枢機卿（1560-1618）や教皇パウルス5世（在位：1605-1621）を始めとするボルゲーゼ家の仕事で手一杯だったため、ボローニャ出身のサンティクアトロ枢機卿（ファッキネッティ）の仲介でドメニキーノに話が回ってきたとしている。<sup>27</sup>

実際、ローマでレニは、サンタ・チェチリア聖堂でスfondラーティに注文された二作品を描いた後、1604年には当時の教皇クレメンス8世の甥で権力のあったアルドブランディーニ枢機卿の依頼でサン・パオロ・アッレ・クワトロ・フォンターネ聖堂に《聖ペテロの殉教》（現ヴァチカン絵画館蔵）を描いた。1605年、パウルス5世が新教皇になると、教皇本人やその甥シビオーネ・ボルゲーゼ枢機卿の庇護を受けてさまざまな注文をこなした。<sup>28</sup> レニは、クレメンス8世の時代からパウルス5世の時代にかけてローマで重用され続けており、ピエール・ポレのように教皇庁のヒエラルキーでさほど高い地位にはいない人物がレニに仕事を依頼するのは、確かに困難だっただろう。

<sup>25</sup> A. Zuccari, *Arte e committenza cit.* p.98

<sup>26</sup> ガイド・レニは生涯独身で身近な女性は母親だけだった。彼はまた賭博にのめり込んでいたことも知られる。こうしたレニの側面については R. Spear *Divine Guido: Religion, Sex, Money and Art in the world of Guido Reni* Yale U. P. 1997 を参照のこと。

<sup>27</sup> Malvasia, *Felsina pittrice* vol.II p.226

<sup>28</sup> Cf. S. Pepper *Guido Reni: a complete catalogue of his works* London 1984 p.22-23

ポレとスフォンドラーティ枢機卿との関係は、現在のところ明らかではないが、聖女チェチリアへの崇敬という点でサンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂を名義聖堂とするスフォンドラーティ枢機卿とポレとはつながっている。元来サンタ・チェチリア聖堂にあった《聖女チェチリアの法悦》がポレ礼拝堂の祭壇画となっていることからしても両者に交流があったのは確かである。ペパーやスピアは、ポレを慰めるためにスフォンドラーティが祭壇画を譲ったのではないかと想像している。<sup>29</sup> ただし、ファッキネッティは1606年に没しており、マルヴァジーアが述べるように、この人物が実際にドメニキーノをポレに紹介したかどうか疑問は残る。サンタンドレア祈祷所壁画の場合と同様、ドメニキーノを推薦したのはグイド・レニ自身だったと考えるのがより自然だろう。

礼拝堂の所有者で壁画装飾の注文主でピエール・ポレはノワイヨン(Noyon) 出身の聖職者でサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂信徒団(Congregazione) の代議員を務めていた。礼拝堂の床の中央に注文と完成の経緯を記した銘文があり、この礼拝堂装飾をピエール・ポレが1611年に注文し、1613年にピエール・ポレが没した後、甥のダニエル・ポレが遺言に基づいて1614年に完成したと記されている。<sup>30</sup> この銘文によればピエール・ポレは「教皇侍従 (scutifer apostolicus)」だった。<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> S. Pepper, *Guido Reni* p.23; R. E. Spear, *Domenichino* vol.1 p.178; スピアは、ポレ礼拝堂の祭壇画が場所に合わせて切りつめられている点を指摘している。

<sup>30</sup> Cf. R. Spear *Domenichino* 1982 London 2 vols. Vol.1 p.183 n.1: D.O.M / SANCTAE CECILIAE DOMUS / AC FAMILIAE PATRONE / PETRUS POLETUS / SCUTIFIER APOST. / GALLUS NOVIOMENSIS / HOC SACELLUM SUO / CUM CULTU VIVENS / DICAUIT ANNO DOMINI / MDCXI / DANIEL POLETUS FRATRIS / FILIUS ET HAERES HOC / SACELLUM EX TESTAMENTO / PERFICIENDUM / C. ANNO DOMINI MDCXIII

<sup>31</sup> Cf. A. d'Armailhacq *L'Église Nationale de Saint Louis Des Français a Rome : Notes Historiques et Descriptives* Rome 1894 p.108ff. この役職は教皇シクストゥス5世によって定められたもので定員は104名とされていた。

礼拝堂の壁画制作に関しては、1612年2月16日付けの契約書と1615年9月11日付けの決済書が残されている。<sup>32</sup> この間に注文主ピエール・ポレは死亡し、決済はピエールの甥で遺産相続人のダニエル・ポレによって行われた。<sup>33</sup>

1612年2月の契約書には、漆喰による画面の枠組みが完成したら直ちに制作を開始すること、制作のための足場はポレの負担とすることなどの条項と並んで、両壁面に描かれる二つの主要場面（《聖女チェチリアの施し》《聖女チェチリアの殉教》）について、ドメニキーノが下絵素描を完成しポレに提出済みと書かれており、ポレがドメニキーノとすでに接触していたことが知られる（礼拝堂の床の銘文には1611年の日付がある）。また、ヴォールト部分については漆喰装飾が完成済みと記され、その間に設けられた3つの区画については、聖女チェチリアの物語である限りにおいて画家の自由に任せる、と明記されている。<sup>34</sup>

礼拝堂の両壁面に描かれる主要二画面の「素描」が詳細に完成した下絵だったと考える必要はなかろうが、礼拝堂装飾の仕事を依頼するに先立って、画家の技量を確認し、最も目立つ二場面について、主題に相応しい表現かどうか判断したいという、注文主の意向があったのである。

この契約書によれば、礼拝堂の壁面を飾る主要二画面の主題は「聖女がその財産、富を分け与えるところ（la distributione che fa la Santa de suoi beni et facultà）」と「浴室にいて殉教を遂げるところ（il martirio ricevuto essendo nella stantia del bagno）」である。ドメニキーノは、これらの主題を、すでに提出している素描に従って描かねばならないが、人物を付け加えたり省いたり

---

<sup>32</sup> R. E. Spear, *Domenichino* vol.1 p.327-8

<sup>33</sup> E. Borea, *Domenichino* Roma 1965 p.49

<sup>34</sup> *ibid.* p.327: due istorie dell'attioni di ditta santa conforme alli disegno, che a tal effetto ha fatto il sig. Domenico Zampieri ...: e quanto a li vani della volta, et quello che ne si habbia a fare, si lascia che siano fatti, ad arbitorio, et gusto del sig. Domenico, rappresentando però attioni di ditta santa.

する自由は許されている。<sup>35</sup>

天井部分に描かれるべき画面については、すでに述べたように、聖女伝からとられた主題である限り画家ドメニコの判断と好みに委ねられ、契約書では特定されていない。ただし、天井の半円穹窿は漆喰によって三分割されていて、画家は三つの主題を選ぶ必要があった。

最上部に《聖女の被昇天》を描くのは、礼拝堂天井部として自然だが、その両側に配された横長の画面に《聖女と聖ヴァレリアヌスの加冠》および《偶像礼拝を拒む聖女チェチリア》が選択されたのには、下の壁面に描かれる主要画面との関連が考慮されたに違いない。《偶像礼拝の拒否》は聖女が殉教する直接のきっかけだった。《聖女と聖ヴァレリアヌスの加冠》とその下の《聖女チェチリアの施し》の両場面は、聖女の夫でやはり殉教した聖ヴァレリアヌスも関わるエピソードである点が共通している。『黄金伝説』によれば、結婚後に聖女に説得されてキリスト教に改宗したヴァレリアヌスと弟のティブルティウスは、キリスト教徒を埋葬し、財産を施したことを咎められて殉教したのだった。<sup>36</sup>

#### 4) 《聖女チェチリア伝》の諸場面

壁面に描かれた主要二場面のうち、祭壇に向かって右手に描かれた《聖女チェチリアの施し》(図3)では、2メートルほどの高さがあり柵で囲まれたテラスにいて下に集まった人々に衣類を分け与える聖女チェチリアの姿が描かれる。<sup>37</sup>

前景の右端には、幼子を左手に抱え、けんかをしている子供を叱ろうと右手を挙げる若い母親、その横に左手に子供抱えて地面に座り込んだ若い母親がい

<sup>35</sup> R. E. Spear, *Domenichino cit.*, vol.1 p.327

<sup>36</sup> ヤコブス・デ・ヴォラギネ『黄金伝説』4(平凡社ライブラリー) p.302ff.

<sup>37</sup> 髷を結ったような聖女の特徴的な髪型は、この礼拝堂の祭壇画《聖女チェチリアの法悦》(ラファエロ作品の模写)に登場する聖女の姿に倣ったものである。

る。この母親は右手で施された衣服を差し出しているが、画面の左端には古着屋がいて彼女に向かって両手で買値を示している。古着屋の手前には背中を向けた男が座っていてやはり売りたい服を差し出している。中景の中央には脚が萎えた男を抱えて、聖女チェチリアが立つベランダに向かって階段を上がる男がいる。その先には幼子を抱えた母親や若者たちが集まってベランダから衣服を差し出す聖女に少しでも近づこうと両手を挙げている。少年たちはベランダの真下において、お互いに肩車するなど協力して施しを得ようとしている。聖女は画面右手のベランダの上において手すりから身を乗り出して衣服を差し出し、聖女の後ろでは召使いたちが櫃を運びこみ衣服を取り出すなど、聖女を手伝っている。背景にはアーチ状の開口部がある塀が画面の下三分の二ほどを占めており、その上にはコリント式の円柱を持つ神殿の前部が横向きに見える。その背後には背の高い建築が重なり合っているが、画面左手奥は丘の上の建物まで展望が開けている。

画面は巧みに構成される。最前景左端において背中を見せる男が伸ばす手の延長線上に聖女チェチリアがいて人々に向かっている。画面右手の二組の母子と対応するのは古着屋の男である。これら二つの対応関係の交差点に居るのは脚萎えの男を抱える若者だが、登場人物たちが自分たちの行為に没頭する中、抱えられた男だけが、われわれに眼差しを向けている。この人物が、いわば、画中世界の要となると同時に、画中世界と現実世界を結びつける存在である。

これに直面する《聖女チェチリアの殉教》（図4）は、壁龕に彫像が建ち並び、半円アーチで縁取られた「内陣」のある堂々たる広間が舞台となっている。スピアが指摘するように、壁龕の彫像を除けばルネサンス期の聖堂内部を思わせる。<sup>38</sup> サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂は聖女チェチリアの住居跡に建立されたもので、聖女殉教の場とされる浴室は礼拝堂（Cappella del Bagno）として残されているが、実際にはごく狭く窮屈な感じさえする小部屋で

<sup>38</sup> R. E. Spear, *Domenichino cit.* vol.1 p.182

ある。ドメニキーノは、この場面で、聖女の殉教に威厳を与えるため、実際の浴室とは大きく異なる堂々たる舞台を描いているのだ。

『黄金伝説』によれば聖女は浴室で蒸し殺されるはずだったが、それに失敗したため、浴室内で首をはねられることになった。だが、これもうまくいかず、首に傷を負った聖女は三日間そのまま放置されて息絶えた。<sup>39</sup> この壁画で、聖女は床に座り込んで死を迎えようとしており、右手に教皇ウルバヌス1世が立って祝福を与えている。その足元には殉教聖女の流す血を集めて壺に収めている女たちがおり、空中には棕櫚の葉と花冠を持って舞い降りる天使の姿がある。聖女の回りには殉教の様子を見守る人々がいるが、服装からして皆、ごく平凡な庶民である。

天井に目を向けると、中央に描かれた《聖女チェチリアの被昇天》では、長方形の画面に聖女が眼差しを上に向けて両手を広げ天上界へと飛翔していく姿が描かれる。聖女の周囲には天使たちが浮遊しているが、彼らは殉教の象徴であるシュロ、聖女が首を切りつけられた剣、オルガンやタンバリンなど聖女チェチリアの持物を手にしている。

両手を広げて天上界へと運ばれる聖人の姿をドメニキーノは、すでに1606年頃に描いた《聖ペテロの法悦》(ルーヴル美術館蔵)などでも用いているが、その姿勢はアンニーバレ・カラッチが1600年、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂に描いた《聖母被昇天》祭壇画に登場する聖母マリアを強く連想させる。この聖女の姿はまた、1616年にドメニキーノがサンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂の天井に描く《被昇天の聖母》にもつながる。アンニーバレの聖母と比較すると、あどけなさの残る聖女が特徴的だが、ドメニキーノは、天空に浮揚する人物群像を、真下からではなく、礼拝堂の入り口付近からやや斜めに見られることを想定して描いている。<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 前掲『黄金伝説』4 p.315

<sup>40</sup> ドメニキーノは、1616年から17年にかけて手がけたサンタ・マリア・イン・トラス

天井右側面に描かれた《聖女チェチリアと聖ヴァレリアヌスへの加冠》では、両手に花冠を持って浮遊する天使をはさんで、画面左手に聖女チェチリアが、右手にヴァレリアヌスがそれぞれ跪いている。全体の構図だけでなく、聖女チェチリアが両手を開く一方、聖ヴァレリアヌスが胸元で両手を組む対比的な姿勢、聖女チェチリアの背後にオルガンが配される点など、ガイド・レニがサンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂に描いた《加冠》の場面と共通している。ただし、レニの絵は円形画で、中央部にいる天使を浮遊させるのは画面構成上からも大きな意味があるが、ドメニキーノの画面は横長なため両聖人の間に浮遊する天使は窮屈に見える。いずれにしても、ドメニキーノの《加冠》場面がガイド・レニの先例に依存していることは間違いない。<sup>41</sup>ドメニキーノがカルヴェール画塾時代から世話になった先輩ガイド・レニに敬意を表しているとも言えよう。

天井穹窿の反対側には《偶像崇拜を拒む聖女チェチリア》が描かれる。(図6)

ローマ市の長官アルマキウスは、神々に犠牲を供えるよう求めたがチェチリアが拒絶したため、蒸し風呂で窒息死させるよう命じた。偶像崇拜の拒否が聖女の殉教の直接的な契機となったのである。

画面の右手壇上に座り右手を突き出して命令を下しているのがアルマキウスであり、聖女は中央に立って左手を挙げそれを拒んでいる。聖女の後ろには供

---

テヴェレ聖堂の格子天井装飾の中央部に描いた《聖母の被昇天》でも同様の短縮法表現を見せているが、こちらでは、ほぼ真下からの視点を想定しており、聖母のあごまではっきり描かれているだけでなく、雲に踏ん張った右足の裏まで示されている (Spear, *op.cit.* catalogue n.50)。スピアはドメニキーノのこうした短縮表現について、ラファエッロ作《エゼキエルの幻視》(フィレンツェ、ピッティ美術館蔵)との関連を指摘する。

<sup>41</sup> スピアは、レニの絵がみずみずしい色使いと優美で優しい人物表現で際立っているのにたいしてドメニキーノは簡素な色彩表現とより力強く重々しい人物表現を行い、レニの絵が幻想的なのにたいして、ずっと現実的で精神性が減じていると述べる。レニの絵がキャンバスに油彩で描かれるいっぽう、ドメニキーノの絵はフレスコ画であり、少なくとも色彩については技法の違いも考慮されるべきだろうが、より「現実的」である、という指摘は、ボレ礼拝堂の他の画面にも認められる特徴であり傾聴に値する。Cf. Spear *Domenichino.cit.* vol.1 p.58 / p.179-180 cat.n.42-i.

儀に用いる三脚台があり、その背後にユピテル像が見える。画面の左手から山羊と牛をつれた供儀役人が登場している。

アルマキウスが座る基壇には浮き彫りが見えるが、左が《アストライアとユピター》右が《マルシアスの皮をはぐアポロン》である。パッセリは『ドメニキーノ伝』でアストライアの浮き彫りに言及し「正義の女神アストライアが表現されるのは、至高の存在に守られた正義の審判席であることを示している」と説明する。この小さな浮き彫りでアストライアの後ろに立つのは妹のプディキティアであり、前に立って天秤を持つのは母親のディケーである。その右手にあるアポロンとマルシアスについてパッセリは触れないが、音楽の守護聖人であるチェチリアとの関連で表現されたのではないかと推測される。<sup>42</sup>

この画面ではアルマキウス、チェチリア、供儀役人が画面の最前景に並べられており、横長の画面ということもあって、全体として浮き彫りのような構成である。また基壇の浮き彫り、三脚台、供儀役人など、古代風のモチーフがちりばめられていて、ドメニキーノの古代研究の成果が良く現れている。

美術家が古代遺物に関心を持ち研究成果を自らの作品表現に積極的に活用するのはルネサンス期から盛んに行われた。ミケランジェロやラファエッロが16世紀初頭のローマで古代遺物を研究し、その成果を作品に取り入れたのはよく知られている。16世紀にグロテスク装飾が盛んに行われたのも、古代への関心の現れだった。ローマにおける古代遺物研究はその後も継続的に進められたが、対抗宗教改革期以後、プロテスタントからの批判に対し、聖ペテロまで遡るローマ教皇権の歴史的正当性を擁護するべく、遺物研究は古代ローマ世界だけでなく中世までも対象とするように広がっていった。<sup>43</sup>

この場面にはさまざまな先例が引用されている。犠牲式の様子や、台座の上

<sup>42</sup> *Ibid.* p.181 cat.n.42–iii

<sup>43</sup> 15世紀から17世紀初頭にかけてのローマ古物研究の展開については拙論『『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号第1巻 2010年3月 p.1–40）esp.p.22ffを参照のこと。

で椅子に座るティブルティウスの姿勢などは、コンスタンティヌス帝凱旋門浮き彫りの当該場面や、カピトリノ美術館蔵のマルクス・アウレリウス帝浮き彫りなども発想源として挙げられる。また中央で左手を挙げてアルマキウスの要求を拒む聖女の姿勢は、当時ファルネーゼ家の収集にあった《ヴィーナス（aphrodite kallipygos）》像（現ナポリ国立博物館蔵）に由来すると指摘される。スピアは、この画面を「ドメニキーノの古典主義美術の極みの一つ」と評する。<sup>44</sup> 実際、この場面にはラファエッロなど古物研究の成果を取り入れた先行美術作品の成果はもとより、ドメニキーノがアグッキとの交流などを通じて得た知識もふんだんに盛り込まれているのだ。

## 5) 《聖女チェチリアの施し》と《聖ロクスの施し》

17世紀のドメニキーノ伝記作家のうち、ベッローリは、この礼拝堂の壁画が「人々のあらゆる賞賛を博した」と絶賛する。<sup>45</sup> パッセリは、この仕事がドメニキーノの評判を高めたと述べるが、批判があったことも認めている。<sup>46</sup> マルヴァジーアは具体的に、《聖女チェチリアの施し》（図3）が、アンニーバレ・カラッチが描いてレッジョ・エミリアの聖堂に送った《聖ロクスの施し》（図5）の模倣だとしてドメニキーノを非難する。マルヴァジーアは、ドメニキーノが師の構図を利用しているものの、本質に無関係なことを描き込み過ぎ

<sup>44</sup> Spear, *Domenichino cit.* p.181

<sup>45</sup> Bellori, *Le vite ed. cit.* p.328 : Tanto dipinse Domenico in quest celebre cappella, ricevendo le lodi de gli uomini ; e dirò solo che nel colorire a fresco vi sono parti le più vantaggiose e compite che possa mai usare il pennello.

<sup>46</sup> G. B. Passeri *Le vite ed. cit.* p.36-37 : Questa veramente degna di gran lode opera di Domenico fù cagione che egli acquistasse gran credito di riputatione, e di stima al di lui nome : et, ancorche le maniere contrarie di quel tempo strepitarono, e facessero gran violenza da conculcare quel buono, e vero gusto risorto ; tuttavia la Giustitia non voleva del tutto che rimanesse offesa la ragione, e permetteva che trovasse il suo luoco nella mente, e nella lingua degli spassionati.

て主題を台無しにしているとするのである。<sup>47</sup> ローマに暮らすベッローリやパッセリと違って、マルヴァージアは、ポローニャ在住だがローマにもしばしば滞在しており、どちらの作品もよく知っていた。<sup>48</sup>

現在ドレスデン国立絵画館にある《聖ロクスの施し》は幅5メートル近く、高さ3メートル以上という巨大な油彩画で、アンニーバレ・カラッチが、1587年頃にレッジョ・エミリアの聖ロクス同信会の依頼を引き受け、1594年から95年にかけてローマで完成させて送った作品である。<sup>49</sup>

この絵でアンニーバレは、画面右手のやや高くなった基壇に立つ聖ロクスが左手に持った財布から金貨を取り出して人々に施す様子を描いている。手前には少年から子供を抱えた母親、老人まで多くの人々が集まり、競うように聖人に向かって手を差し出している。目の不自由なバイオリン弾きを先導する少年や、聖人の衣服の裾を掴んで気を引こうとする少年も見える。画面右端には、脚萎えの男を乗せた一輪車を押して聖ロクスに向かう男もある。

聖人に向かって集まる人々と対照的なのが画面左手最前景にいる人々である。ここには子供を抱えて座る父親が聖人にもらった金貨を見せる子供と話し、両手で子供を抱えて立つ母親がそれを眺めている。前景中央で地面に座る女は両手で硬貨を数えているが、眼差しは聖人に向けている。画面中央には子供を左手に抱えた母親が施しをもらって立ち去ろうとしている。聖人の立つ画面右手はドーリス式の円柱が並ぶ列柱廊だが、画面の背後はコリント式の付け柱を持つアーチが並んでいて遠景がのぞいている。アーチの上はバルコニーになっていて施しの様子を眺める人物が見える。<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> *Idem.* : ancorchè quanto in quella decoroso e sostenuto, s'era mostrato quel gran maestro, altrettanto basso e puerile in questa si fosse palesato Domenico. :

<sup>48</sup> Malvasia, *Felsina Pittrice* vol.2 p.225: Dissero che il pensiero dell'elemosina della Santa, giudicato per lo più bel pezzo fra tutti, tolto di peso dalla elemosia di S. Rocco in Reggio, ...

<sup>49</sup> Cf. G. Perini *Gli scritti dei Carracci* Bologna 1990 p.155-157

<sup>50</sup> 背景を閉ざす三連アーチやその上のバルコニーなどは、アンニーバレが若い頃に研究

背景と左右を建築によって規定された箱形の画面空間にあって、右手やや高い場所にて施しをおこなう聖人とそれを囲む人々は、中央に立つ母親やバイオリン弾きによって、画面左手最前景の父親とその周囲の人々と結びつけられており、画面にはダイナミックな動きが生まれている。ちなみに、同時代の複製版画を見ると、現在の作品では画面の左右が少し切断されていることがわかる。画面右端の一輪車を押す若者は右腕がもっとよく見えていたし、画面左端に立つ盲目の少女の背後には、施しの情景を眺めて議論する二人の男性がいたのだが円柱によって消されてしまっている。<sup>51</sup>

マルヴァジーアは『ボローニャ画家列伝』中の「カラッチ伝」で、フランチェスコ・スカネッリの記述を引用する。<sup>52</sup> スカネッリは《聖ロクスの施し》を「歴史画 (historia)」<sup>53</sup> として細部表現の多様性を賞賛し、「施しを求める多くの貧者たちに囲まれた輝かしく生氣あふれる聖人を描いているだけでなく、これら貧者たちがどんなに工夫して施しをもらおうとしているか見事に表現している。力づくで施しを得ようとする者もいれば、身体の不自由さを訴えるとか驚くような服装など様々な細工で自分の窮状を訴える者もあり、一人ではどうもならない者たちは力を合わせて自分たちも施しがもらえるよう計っている」と述べている。<sup>54</sup>

---

した画家パオロ・ヴェロネーゼの《レヴィ家の饗宴》（ヴェネツィア、アカデミア美術館）や《アレクサンドロス大王とダレイオス大王の家族》（ロンドン、ナショナルギャラリー）を想起させる。

<sup>51</sup> Cf. <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0060-00437/> ここで、この版画はカラッチ一家と結びつきの深かったフランチェスコ・ブリツィオ（Francesco Brizio）作とされている。

<sup>52</sup> C. C. Malvasia *Felsina Pittrice* 2 vols. 1841 Vol.1 p.292: F. Scannelli *Il Microcosmo della Pittura* 1657 p.339-340

<sup>53</sup> Scannelli *ibid.*: ...questa particular' historia si compiacque sì fattamente ...

<sup>54</sup> Scannelli *ibid.*: ...oltre il Santo tutto spirito frà molti, e differenti pitocchi ciascheduno in un tal caso si palesa del tutto intento coll'arte propria per ottenere la desiata elemosina; alcuni procurano con la forza avanzarsi, altri col dimostrarsi in varie guise più bisognosi, e compassionevoli, & in ordine a ciò non mancano gesti più efficaci, e maggior-

マルヴァジーアは、スカネッリの見解に同意し《聖ロクススの施し》に描かれた民衆の多様性を賞賛している。《聖女チェチリアの施し》も同様に多様な民衆が表現されている。ただし、アンニーバレの先例では、描き込まれた人々が聖ロクスによる富の配分という主要なテーマに即した動きを見せるのに対して、ドメニキーノの絵に描かれる付随的な情景——画面の右端にいて妹をいじめる娘を叱り頬を張ろうとしている母親、大人の服を被って戯れている少女、聖女が与えた服を買おうとして指で値段を示す古着屋など——はまとまりに欠け、富の施しという敬虔で寛大な行為より町の市場や下町にふさわしい情景だと断罪するのである。<sup>55</sup>

マルヴァジーアは続いて、1667年、美術批評家のフェリビアンがパリ美術アカデミーで行った講演記録を引用する。フェリビアンはここで「さまざまな行為を描いて主題に変化を与えなければ、多すぎないように、また描かれる物語と関連しているように注意せねばならない」と述べ、不適切な例としてドメニキーノの例を挙げている。この画家が1620年代半ばサンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の内陣穹窿に描いた《聖アンデレのむち打ち》には、聖人を拷問台にくくりつけようとして転ぶ刑吏が登場するが、フェリビアンは、刑吏が転ぶ情景は主題と関係なく、聖堂内に描かれた聖画像の尊厳を貶める不適切な細部と指摘している。<sup>56</sup>

フェリビアンの発言は、直接、《聖女チェチリア伝》壁画連作に関わるものではないが、マルヴァジーアはこの発言を引用して、ドメニキーノが、*《聖女*

---

mente spiritosi, nè deformità horrenda, vestiti capricciosi, e stravaganti, e quelli, che per se soli non sono bastevoli uniti con altri s'ingegnano a tutto potere di rappresentarsi in sito, e forma meritevole.

<sup>55</sup> C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice cit.* vol.1 p.224-225: 彼は、この絵に関して聖女に施しをもらうために集まった人々がどのような行為を行っているのかを詳細に記述しており、結果的に、ドメニキーノが人々の振る舞いを鋭く観察し入念に模倣したとするパッセリの主張を裏付けているのは皮肉である。

<sup>56</sup> A. Felibien, *Conferences de l'Academie royale de peintures et de sculpture.* Paris 1669 preface

チェチリアの施し》で、聖画像には特に強く求められる、主題にふさわしい表現を逸脱している、つまり聖画像にもとめられる「適正さ（デコルム）」をないがしろにしているという主張の裏付けとして引用するのである。<sup>57</sup>

こうした批判を念頭において《聖女チェチリアの施し》を見ると、確かに、前景の人々はすでに施しを受けて満足し、自分たちの世界に入り込んでいるように見える。しかしながら、ドメニキーノと知遇のあったパッセリは、この民衆表現を高く評価し「(…) こうしたさまざまな出来事の表現で画家は、卑俗さや際だった愚劣さをも表現しており、わたしには、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集注し、付随的なことどもをすべて無視するべきものでない。(…) 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値するのだ」と擁護している。<sup>58</sup>

肯定・否定いずれにしても、カラヴァッジョの聖画像を巡る論争と同様、《聖女チェチリアの施し》でも民衆表現のあり方が問題とされているのが興味深い。これには、当時のローマにおける民衆、特に貧困層を巡る社会的状況、民衆と聖画像の新しい関係を模索する当時のローマ美術界の状況が現れている。

<sup>57</sup> これに関して「主題に相応しい登場人物の表現」への要請はアルベルティの『絵画論』にすでに見られる。アルベルティは画家の最も優れた業績は歴史画であると主張し、歴史画は、学識の有無に関わらず見る者を喜ばせ、感動させると述べる。彼はまた、歴史画には度を過ぎない範囲で多様な要素を描き込むように求める。彼によれば「歴史画で何より喜びを与えるのは多様性である。(…) 何事においても多様性と豊かさは喜ばしいものである。(…) だが、絵画の豊かさは、多様だけでなく、抑制され威厳のある控えめなものであってもらいたい」のだ。L. B. Alberti, *De pictura* ed. C. Greyson London 1972 Lib. II 40 (p.78) : 「デコルム論」一般については、R. W. リー「詩は絵のごとく」（中森義宗編『絵画と文学』中央大学出版会 1984 年収録）を参照のこと。

<sup>58</sup> 拙論「ジョヴァンニ・パッティスタ・パッセリ著『美術家列伝』の特質：「ドメニキーノ伝」をてがかりにして」『福岡大学人文論叢』第 44 号第 3 巻（2012 年 12 月）p. 1-97；『補遺』「ドメニキーノ伝」p.55-56：この論文でも述べたが、パッセリは、マルヴァジェーアの『ポローニャ画家列伝』が出版された後も自らの「美術家列伝」草稿に手を入れ続けており、このドメニキーノ擁護論はマルヴァジェーアへの反論でもある。

## 6) 対抗改革以後のカトリック教会における慈善と貧困問題

《聖ロクスの施し》はレッジョ・エミリアの聖ロクス（サン・ロッコ）兄弟会（*Confraternita di San Rocco*）のために描かれたが、この兄弟会は聖ロクスを守護聖人として設立された、相互扶助および慈善事業を目的とする世俗の団体だった。

ブラックによれば、特にドメニコ会士の活躍によって13世紀から兄弟会は各地に多く設立された。当初、それは同業職人組合と結びつく組織だったが、15世紀以後、上層階級の人々をも含む組織に拡大した。とりわけ、1547年、トレント公会議で、善行は神の義認の成果であるとするプロテスタントの主張は異端と宣言され、善行によって義認が行われるというローマ教会の従来主張が再確認されたことは、カトリック世界における慈善団体としての兄弟会活動を活発化させるのに貢献した。<sup>59</sup>

この時期に多く設立された兄弟会が行う慈善事業の指針となったのは「慈善の七業（*sette opere di misericordia*）」である。<sup>60</sup>「飢えを満たす」、「乾きをいやす」、「裸に着せる」、「屋根を与える（巡礼の世話をする）」、「病人を見舞う」、「囚人を慰める」、「死者を葬る」の七業だが、専門の活動領域を持つ兄弟会もあった。たとえば、ローマのサンティッシマ・トリニタ・デイ・ペッレグリーニ・エ・コンヴァレッシエンティ（巡礼と病人の聖三位一体）兄弟会は、名称からわかるように、世界中からこの町を訪れる巡礼たちの世話や病人の介護を主たる活動領域としていた。<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Cf. C. F. Black *Italian Confraternities in the Sixteenth Century* Oxford U. P. 1989

<sup>60</sup> 「慈善の七業」に関して、1586年には、*Icones operum misericordiae cum Iulij Roscij Hortini sententiis* が上梓されているが、この著作では、物質的な援助の行いが、精神的な救済に繋がるのが図解によっても強調されている。Cf. Black *op.cit.* esp. Ch. 7: Attitude to Poverty p.130ff.

<sup>61</sup> Cf. F. Nurri, “La confraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti: un esempio di accoglienza sempre attuale” in Ed. Crescentini / Martini *Le confraternite*

《聖ロクスの施し》では、一輪車に乗せられてやってきた病人や盲目のピオラ弾き、親子連れ、巡礼、それと対比的に一人で立ち、孤児を思わせる左端の少女など、慈善の対象となるさまざまな状況下の人々が登場する。聖ロクス兄弟会の会員が行うべき慈善の業が、兄弟会の守護者聖ロクスの物語を借りて表現されているのである。<sup>62</sup>

《聖女チェチリアの施し》も「施し」という慈善の業を主題としている。

契約書からして、この主題を選んだのが注文主のポレだったのは間違いない。カトリックの聖職者ポレにとって、慈善の業が重要な意味を持っていたのだ。

トレント公会議以後のローマ教会にとって貧しい人々への施しは、施しを受ける人々にとって恩恵であるだけでなく、施しを与える人々にとっても自分の魂の救済ならびに恩恵と結びつく行為として推奨されていた。<sup>63</sup> 一方「貧しい人々の存在」そのものは当時の社会において神の摂理に適ったものとされた。豊かな人々は貧しい人々に「施し」することで救済を得るからである。

16世紀後半から17世紀初頭にかけてローマでは既存の団体に加えて多くの新しい兄弟会が生まれ、様々な奉仕活動を行った。<sup>64</sup> 兄弟会は慈善や奉仕活動

---

*romane: arte storia committenza* Roma 2000 p.207-215: この同信会の活動の具体的様子については、R. Riera *Historia utilissima, e dilettevolissima delle cose memorabili passate nell'Alma Città di Roma l'Anno del gran Giubileo M.D.LXXV* Macelata 1580 に詳しい。

<sup>62</sup> アンニーバレの《聖ロクスの施し》の象徴的意味については、U. Pfeisteler “L'Elemosina di San Rocco di Annibale Carracci e l'innovazione della historia cristiana” in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, ed. M. Hochmann Rome 2008 p.247-269 が論じている。

<sup>63</sup> 対抗宗教改革期のカトリック教会にとって慈善は個々のキリスト者の業であることが重要だったのである。L. Fiorani “Religione e povertà” nel *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 3 Roma 1979 p.43-131 esp. p.46-47: フィオラーニによれば、貧困問題への個人的な慈善を越えた社会的対応を求めた L. Vives *De subventionem pauperum* 1525 はイグナティウス・デ・ロヨラによってイエズス会の学院で使用禁止とされた。

<sup>64</sup> Cf. L. Fiorani ‘Le confraternite, la città e la “perdonanza” giubilare’ nel *Roma Sancta: la città delle basiliche* ed. M. Fagiolo / L. Madonna Roma 1985 p.54-70: L. Armenante / D. Porro ‘Le confraternite romane nelle loro chiese (XIII-XVIII sec.)’ *Ibid.* p. 71-80によれば、15世紀までローマの兄弟会は28に過ぎなかったが、16世紀に85が

など共通の宗教意識によって身分を越えて結ばれた人々による組織であり、基本的に慈善の行為は個々の参加者の善意に任されていた。その限りにおいて、社会的課題としての貧困問題を根本から解決することはできなかったが、様々な兄弟会を通じて個人の慈善が組織化されたとは言える。

17世紀のローマでは、各教区司祭が担当する教区の住民の生活を把握し、施しなどによって対処するようになった。ローマに定まった住居があり各教区に属していた人々はその生活の様子が知られており、貧しい人々にも慈善や教理教育が届きやすかった。トレント公会議の決定に基づいて1566年に新しいカトリック教会のカテキスム（カトリック要理）が公刊されると、ローマでは、キリスト教義大兄弟会（Arciconfraternita della Dottrina Cristiana）によって教区教会毎に学校が設けられ、子供たちを中心に、だが大人も含めて、教理が体系的に教えられるようになった。この学校では、同時に読み書きの指導も行われた。これによって、ローマでは人々の識字率が向上し、民衆にとって教会はかつてなく身近な存在となった。<sup>65</sup>

また、聖フィリッポ・ネリを中心に組織されたオラトリオ会は16世紀半ば以後、定期的に自由参加形式による集会を開催した。この集会はオラトリオと呼ばれ、即興の説教や教会史のエピソード講話がわかりやすい言葉で語られ、また賛美歌合唱も加えられるなど、庶民も受けいれやすいように工夫されていた。<sup>66</sup> オラトリオ会はまた、ピクニック的な要素も加味した二日がかりの宗教行事「七大聖堂巡礼業（Visite alle sette chiese）」や、参加者がリレー形式で新たに創立された。1550年から1660年の間には73が創設されている。

<sup>65</sup> P. Grendler 'The Schools of Christian Doctrine in Sixteenth-Century Italy' in *Church History* 53:3 (1984) p.319-331; A. Borromeo 'Aspetti della riforma tridentina a Roma' nel *Roma Sancta: la città delle basiliche* ed. M. Fagiolo / L. Madonna Roma 1985 p.37-67; esp. p.66-67; L. Antonucci 'L'alfabetizzazione a Roma fra XVI e XVII secolo' in P. Cherubini ed. *Roma e lo Studium Urbis; spazio urbano e cultura dal quattro al seicento* Roma 1989 p.65-73

<sup>66</sup> L. Ponnelle / L. Bordet *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps* Paris 1929 p.340ff.

聖体への礼拝を続ける「40時間礼拝業（Devozione di Quarant'Ore）」など、民衆を教会に引きつける行事を盛んに行った。<sup>67</sup>

ところで慈善活動の対象は、障害を持つ人々から失業者、寡婦、病人、物乞いを生活の手段としている人々、浮浪者など多岐にわたる。16世紀末から17世紀初頭のローマで特に喫緊の課題となっていたのは物乞いの処遇だった。この時期のローマには極めて多くの物乞いがあり、ローマ市民にとって彼らは日常の一部であると同時に大きな社会問題となっていた。<sup>68</sup>

16世紀末のローマにおける慈善活動の様子を伝えるファヌッチは、1601年に刊行された著作で「ローマには貧しい物乞いを見かけないことはなく、実際、極めて多いので、町を歩いていると繰り返し彼らに囲まれる。これは民衆にとっても物乞いにとっても不満が残る状況だ」と伝えている。<sup>69</sup> ファヌッチによれば、1601年、毎週金曜日に教皇は二千名以上の人々にパンやワインを配布していた。<sup>70</sup> 1625年、教皇ウルバヌス8世治下の聖年に合わせて行われた調査では、サン・ピエトロ聖堂の教区司祭が「ローマには物乞いが極めて多く住人にとっても来訪者にとっても災難である。教会で祈ることもできない。跪いたとたん物乞いに悩まされるし、助けを得られなかったのか、凍え死んだのか飢え

---

<sup>67</sup> オラトリオ会による7大聖堂巡礼業が公式に開始されたのは1552年2月25日（カーニバルの木曜日：giovedì grasso）とされる。参加者たちは賛美歌や聖歌を歌いながら聖堂から聖堂へと行進し、途中から参加する者も多かった。参加者は次第に増えて三千から四千に上ることもあったと伝えられる。Cf. A. Venturoli *Visita alle Sette Chiese: la liturgia di San Filippo Neri*, Roma 2006 p.24-25; N. Del Re 'San Filippo Neri rianimatore della visita alle Sette Chiese' in Bonadonna / Del Re ed. *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo* Roma 2000 p.

<sup>68</sup> J. Delumeau *Vie économique et social de Rome dan la seconde moitié du XVIe siècle* Paris 1957 vol. I p.403 ff.

<sup>69</sup> C. Fanucci *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma* Roma 1601 p.67: ma per Roma non si vede altro che poveri mendicanti, & in tanto numero, che non si può stare ne andare per le strade, che continuamente l'huomo non sia attorniato da questi, con mala satisfactione di popolo, & d'essi poveri mendicanti.

<sup>70</sup> *Ibid.* p.28

死にしたのか、道路に死体が転がっているのも日常茶飯事である」と語っている。<sup>71</sup> ローマの教区司祭たちは教会に警備員をおいたり聖具用務員に対応させたりしたが根本的な解決策とはならなかった。

政治的課題として物乞いの問題に対処しようとする試みもあった。1581年、教皇グレゴリウス13世はローマの町に暮らす物乞いたちを收容し管理すると同時に、登録されていない物乞いを禁止する措置を講じようとしたのである。だが、こうした管理を嫌う者も多く、收容された人々は解放されることを教皇に願った。<sup>72</sup> 続く教皇パウルス5世は、テヴェレ川沿いに新しい建物を作り1587年に1,034名の物乞いたちを收容して保護すると共に町中での物乞い行為を禁止したが、1590年に教皇が没するとこの禁令は守られなかった。その後も物乞いの保護と市中での禁止令が何度か出されたが効果はなく、1601年には、パウルス5世が創設した施設には150名の收容者が居住するだけになっていた。<sup>73</sup>

1609年から、サン・ヴィターレ聖堂では、物乞いたちを集めてイエズス会の見習い修士たちが教理の基礎を教え、最後まで参加した者たちには施しのパンが与えられるという試みが始まった。<sup>74</sup> 1613年にはローマに「ご訪問会 (Compagnia della Visitazione)」が設立されたが、これは目の不自由な者、肢

---

<sup>71</sup> Fiorani art.cit. p.98: “la verità fu et è che vi è grandissima moltitudine de poveri per Roma, dal che ne succedono molti scandali alla città et alli forestieri et per le chiese non si può orare, ché appena te incontrante inginocchiati vengano esser molestati li oranti et quotidianamente si trovano morti per le strade senz'aiuto alcuno, o sia di freddo o di fame”

<sup>72</sup> L. Pestilli ‘Blindness, Lameness and Mendicancy in Italy (from the 14th to the 18th Centuries)’ in T. Nicols ed. *Others and Outcasts in Early Modern Europe* London 2007 p. 107–129

<sup>73</sup> L. Delumeau *Vie Économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle* Paris 1957 vol.I p.412–416: 1591年に行われたローマの人口調査では総人口11万6696名のうち、困窮者收容施設に收容されている人数は3666名となっており、これは総人口の約2.5%にあたる。Cf. B. Pullan ‘Poveri, mendicanti e vagabondi (secoli XIV–XVII)’ in *Storia d'Italia Annali I* Torino 1978 p.981–1047 esp. p.991

<sup>74</sup> C. B. Piazza *Eusevologio Romano: ovvero delle opere pie di Roma* Roma 1698 p.129–33: B. Pullam art.cit. p.1018:

体の不自由な者を集めて共同活動し、この同業会に参加した者には物乞いの免許が与えられるという組織だった。<sup>75</sup>

ドメニキーノが本格的に画家として活動を始めた1610年頃のローマでは、兄弟会活動や各修道会などの布教活動を通じて「慈善」「施し」が多くの人々にとって身近なこととなっていた。様々な対処処置によっても、物乞いの問題は根本的に解決されはせず、ローマに暮らして教会や兄弟会の活動に参加して「慈善」や「施し」を行う立場の人々にとって、やっかいな問題ともなっていた。対抗宗教改革以後のローマにおける「物乞い」や「貧者」への対処の仕方は、この町に暮らす人々にとって様々な意味で身近な問題となっていたのである。これに関連して、実際に庇護が必要な「物乞い」だけでなく「放浪者」「騙り」も存在し、これもこの時期、ローマのみならず各都市で大きな問題となっていた。<sup>76</sup>

## 7) 17世紀ローマ美術論における庶民の位置づけ

このように、16世紀末から17世紀初頭にかけて、ローマでは「貧困問題」が注目をあつめるようになっていたのだが、そうした状況は同時代の美術論にも反映が見られる。

これに関してドメニキーノとの関係で特に興味深いのは、《聖女チェチリア伝》連作壁画の制作時、親交のあった聖職者ジョヴァンニ=バッティスタ・アグッキの見解である。

アグッキはクレメンス8世が教皇だった時代（1592-1605）、教皇の甥アルドブランディーニ枢機卿に仕えて活躍したが、1605年、ボルゲーゼ家出身

<sup>75</sup> Piazza *op. cit.* p.478-80 : Delumeau *op.cit.* p.416

<sup>76</sup> B. Pullan *art.cit.* p.1035, 1043ff.

のパウルス5世が教皇位につくと閑職の身となり、ローマで隠遁生活を送った。その後、この人物は、1620年代になると再び教皇庁での活動に復帰し、グレゴリウス15世の時代には教皇付き秘書となり、ウルバヌス8世時代にはヴェネツィア大使に任じられて1632年、任地で没している。彼は数学にも興味を持ち、閑職だった時期、ガリレオと、コペルニクスの体系を論じる書簡をやりとりしている(1611~13)。美術に関してアグッキはアンニーバレ・カラッチと親しく生前に交流があっただけでなく病床に付き添って看取っている。ドメニキーノもしばらく自分の家に住まわせて世話した。<sup>77</sup>

アグッキはまた美術論の著述を試みたが、その内容は同時代の美術論者たちによく知られていたらしく、ベッローリやマルヴァジーアは自著で部分的に引用している。アグッキの美術論の最もまとまった部分は、アンニーバレ・カラッチの素描による銅版画集《ボローニャの物売り (Le arti di Bologna)》(1646年刊)の序文に挿入されている。<sup>78</sup>これを紹介したマオンは、絵画論が、ドメニキーノの滞在中、その意見を聞きながら執筆されたとしている。<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> I. Toesca / R. Zapperi *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani vol.I ad vocem 'AGUCCHI, Giovanni Battista'

<sup>78</sup> A. Marabottini ed. *Le arti di Bologna di Annibale Carracci* Roma 1979 序文 (p.xxxvii-lxxiv) 絵画論断簡 (p.xliii-lx)

<sup>79</sup> D. Mahon 'Agucchi and the *Idea della Bellezza*: a stage in the history of a theory' in *Studies in Seicento Art and Theory* London 1947 (reprint ed. 1971) p.109-154 ; 絵画論の執筆にドメニキーノが関与したことは、ベッローリの「ドメニキーノ伝」でも言及されている。G. B. Bellori *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* ed. E. Borea Torino 1976 p.329: In questo studio l'Agucchi, comunicando con Domenico, si propose di comporre un discorso sopra le varie maniere della pittura, ...: また、ベッローリは、同伝の最後にドメニキーノが書いた手紙を数通、添えているが、そのうち、ベッローリの養父だったフランチェスコ・アンジェローニに宛ててナポリから送った手紙には、《ボローニャの物売り》銅版画集の編者でアグッキの友人でもあったジョヴァンニ・アントニオ・マッサニ (Giovanni Antonio Massani) がヴェネツィアからアグッキが残した絵画論を持ち帰ったか尋ねる一節がある (彼はこれがアグッキと同居していた時に執筆されたとも述べている)。*Ibid.* P.371: Sperava con la venuta a Roma del signor. Gio. Antonio Massani d'aver nelle mani il discorso che scrisse monsignor Agucchi, nel tempo che stavamo in casa: mi adoperai nel distinguer e far riflessione alli maestri e maniere ...

アグッキは、残された絵画論断簡で「目に見えるままの自然を模倣するだけの画家 (li Pittori, ... il fine loro nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più)」と「深い理解力をもってさらなる高みを求め、自分たちの理想に、自然が望んでも個々の事物に実現できない卓越した美、完璧さを作り上げる画家たち (altri s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorche ella non l'eseguisca in un sol soggetto)」を区別し、後者は「様々な個物に散在する部分的な完璧を総合して、ありのままの事物ではなくあるべき事物を実現する (fanno le cose non come sono, ma come esser dovrebbero per essere perfettissimamente mandate ad effetto.)」という。そして以下のように続ける。

「これから、自然にあるそのままの事物を模倣するだけの画家がどれほどの賞賛に値するのか容易にわかるだろう。民衆 (volgo) がなすような評価が相応しいのだ。というのは、下層の民は自然が望んだような理想美を認識するに至らず、全く不完全であるのに見えるままを理解するに留まるからである。だからこそ民衆には自然をそのままに模倣した作品が好まれるのだが、彼らはあるがままの事物をあるがままに見るだけであり、自分たちが完璧に知っているものを模倣した絵画を喜ぶのである。だが、理解力のある者 (l'huomo intendente) は、理想美に考えを巡らせ、理想美に魅了されて、それを神々しいものとして深く味わう。」<sup>80</sup>

<sup>80</sup> A. Marabottini ed. *Le arti di Bologna di Annibale Carracci* Roma 1979 p.xlv-xlvi: Da che intenderasi agevolmente quanto meritino di lode li Pittori, che imitano solamente le cose, come nella natura le truouano, e si debba farne la stima, che ne fa il volgo : perche essi non arriuanò a conoscer quella bellezza, che esprimer vorrebbe la natura, si fermano sù quel veggono espresso, ancorche lo truouino oltremodo imperfetto. Da questo ancor nasce, che le cose dipinte, & imitate dal naturale piacciono al popolo, perche egli è solito a vederne di si fatte, e l'imitazione di quel che à pieno conosce,, li diletta. Ma l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'Idèa del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come cosa divina la contempla.

「美術を理解する能力のある人々 (intendenti)」とそれ以外の「民衆 (popolo, volgo)」の区別は、「美のアイデア」観を継承したベッローリだけでなく、マルヴァジーアなどにも認められ、17世紀ローマの美術界の共通理解となっていたと知られる。<sup>81</sup>

マルヴァジーアは、『ボローニャ画家列伝』中の「カラッチ伝」で、ルドヴィーコ・カラッチが若い頃 (1580年代半ば)、サン・ドメニコ聖堂ランベルティーニ礼拝堂に描いた壁画について述べる中で、両者の違いに言及し、以下のように述べている。

同礼拝堂の祭壇画はフィレンツェの画家 (デュランテ・アルベルティ: Durante Alberti) が描いたのだが、ルドヴィーコはこの画家が祭壇画を描くにあたって「大胆で素早くかつ確固たる筆遣いによって簡潔な線描と限られた色彩とで豪快な表現を行い「理解のある人々 (intendenti)」に気に入られるか、あるいは、優雅で繊細で魅力的に描かれ、「さほど理解力のない人々 (i men capaci)」にも受けいられるような表現を用いるか、どちらかであると考え、ど

---

<sup>81</sup> 16世紀末から17世紀の美術理論家たちが、Intendentiとvolgo (popolano, popolo)を区別していたことについては、P・ジョーンズがパレオッティ、アグッキ、ベッローリの例を挙げて論じている。P. Jones *Altarpieces and their viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni* Ashgate 2008 p.116-119; またマルヴァジーアも同様の区別を行っていたことについては、A. Summerscale *Malvasia's Life of the Carracci* Pennsylvania U. P. 2000 p.125 n.85を参照のこと。

彼らに認められる、絵画におけるintendentiとvolgoの区別には、中世からあった言語表現における「教養ある人々の言語 (sermo sublimis)」と「民衆向けの言語 (sermo humilis)」の区別が対応していたと想像される。Camporesiは近世における民衆文化とエリート文化の関係について述べた論文で、特に農村の人々に対する福音伝道活動に関して、6世紀初頭に活動したアルル司教 Césaire d'Arlesの説教で、信者たちを雌牛にたとえている例を挙げる。素朴な人々は物質的な側面により興味を持つことから、具体的な事例を挙げて納得させるのが大事だというのである。18世紀後半になっても南イタリア、チェゼーナの司教グイッチャルディは宣教師たちへの談話で、同様の指示を行っている。Cf. P. Camporesi "Cultura popolare e cultura d'élite" in *Storia d'Italia Annali 4 Intelletuali e potere* ed. C. Vivanti Torino 1981 p.81-158 esp. p.134-135; カラヴァッジョの絵画と sermo humilisの関係についてはすでに多く論じられている。最近の例では J.F. Moffitt *Caravaggio in context* London 2004 esp. p.79ff.

ちらの表現も用いることにして、大胆な表現でも優美な表現でも、どちらでもこの異国の画家を越えるような表現をして圧倒しようとした」というのである。<sup>82</sup>

ルドヴィーコはドメニキーノのボローニャ時代の恩師だが、マルヴァジーアは、ドメニキーノがこの壁画を模写して記憶にとどめた、とも述べている。<sup>83</sup>

「理解のある人々 (intendenti)」は力強く豪快な（ある意味で現実を抽象した）表現も正当に評価するのに対して「さほど理解の無い人々 (i meno capaci)」は細部まで描き込まれた優雅な絵画を好むという区別を、知識人だけでなくルドヴィーコのような画家も認識しており、ドメニキーノはそれを理解していたのだ。アゲッキとの関わりからしても、《聖女チェチリアの施し》を描いた時、ドメニキーノは「理解のある人々」を対象とした表現と「理解の無い人々」を相手にした表現の違いを意識していたのである。

《聖女チェチリアの施し》が描かれたサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂はローマの下町にあり、「美術に理解ある人々 (Intendenti)」だけでなく「民衆 (volgo)」ないし「さほどまで理解力は無い人々 (i meno intendenti)」も多く訪れたことは間違いない。

バリオーネは、同聖堂内コンタレリ礼拝堂に描かれた《聖マタイ伝》について「カラヴァッジョの名声を高めると同時に、たちの悪い者たち (maligni) に絶賛された」と述べ、また、同聖堂からほど近いサン・タゴスティーノ聖堂の《ロレトの聖母》については、前景に描かれている老夫婦巡礼が「男は泥だ

<sup>82</sup> C. C. Malvasia *Felsina Pittrice* Bologna 1841 vol. I p.279: L'accorto Lodovico, intanto, riflettendo ai duoi estremi, ne' quali potesse necessariamente dare questo forestiero; o in un terribile, facile, risoluto, che in pochi segni e minori tinte mostrasse gran cose e piacesse agli intendenti; o in un gentile, finito amoroso, ch' anche i men capaci fermasse, dell'uno e dell'altro modo si valse e cercò, fosse per esser l'opra di aquel maestro o fiera o graziosa, con un eccessodi fierezza e di grazia quelle battere e superare. : 当該壁画は断片だけが残る。Cf. A. Brogi *Ludovico Carracci* Bologna 2001 vol.I (catalogo ragionato delle opere) p.131 n.23

<sup>83</sup> C. C. Malvasia *op.cit.* vol.I p.279

らけの素足で、女は汗まみれのぼろ服を着ている。これは優れた絵画では大切にされるべき細部を軽視しているのだが、これを見た民衆は極端なまでに大騒ぎした」と述べている。<sup>84</sup> これらの聖堂に民衆も訪れた証言でもある。

1602年にローマに出たドメニキーノは、1600年代から1610年代のローマの聖堂に描かれる聖画像を巡る新しい状況を自ら体験しており、「美術に理解ある人々」はもちろん、「民衆」も《聖女チェチリア伝》を見に来ると想定したに違いない。カラヴァッジョが描いた《聖マタイ伝》連作の場合と同様、画家たちはもちろん貴族や聖職者から民衆、巡礼にいたる様々な階層の人々がサン・ルイジ聖堂を訪れ、ポレ礼拝堂を「鑑賞」したのだ。

ドメニキーノが描いた《聖女チェチリア伝》連作壁画を見るためにポレ礼拝堂に民衆が詰めかけたという記録は残されていない。しかし、ドメニキーノが他の聖堂内に描いた聖画像に関しては民衆の反応が伝えられている。

例えば、ガイド・レニとドメニキーノが、それぞれ《十字架を拝む聖アンデレ》と《聖アンデレのむち打ち》を描いたサンタンドレア祈祷所について、子供を連れた老女が両作品を眺めて比較し、ドメニキーノの作品をより高く評価したという。<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> G. Baglione *Le vite de' pittori scultori et architetti* Roma 1642 p.137: Quest'opera [Cappella Contarelli] ... fece gioco alla fama del Caravaggio, & era da' maligni sommamente lodata. ; ... Fece una Madonna di Loreto --- con due pellegrini, uno co' piedi fangosi, e l'altra con una cuffia sdruccita, e sudicia; e per queste leggerezze in riguardo delle parti, che una gran pittura haver dee, da popolani ne fu fatta estremo schiamazzo.

<sup>85</sup> G. P. Bellori *le vite de' pittori scultori ed architetti moderni* ed. Borea p.319: 拙訳「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 p.65-115 esp. p.77-78: このエピソードについて、ガイド・レニをドメニキーノより高く評価するマルヴァジーアは信憑性を否定し、友人でもあった彫刻家アルガルディが祈祷所に行ってみたところ、人々はレニの作品を高く評価していたという手紙を紹介しているが、アルガルディも子供連れの親子が祈祷所に来て聖人伝壁画を「鑑賞」していたこと自体を否定してはいない。Cf. C. C. Malvasia *Felsina Pittrice* 2 vols. Bologna 1841 vol.2 p.225-226: 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」翻訳」『福岡大学人文論叢』第41巻第2号 2009年9月 p.757-809 esp. p.772-773

ローマ近郊グロッタフェッラータ修道院の創建聖人記念礼拝堂の壁画装飾についても民衆が登場する逸話がある。この画家がグロッタフェッラータ修道院に寝泊まりして制作していたところ近所に住む美しい娘が母親と修道院を訪れた。彼はこの娘をこっそり素描して《聖ニルスとオットー皇帝》で皇帝の従者の一人として描いたのだが、自分の娘が勝手に人目に触れる礼拝堂に描かれたと知った両親の怒りがあったという。<sup>86</sup> グロッタフェッラータ修道院の礼拝堂にも、町の住人はもちろん周辺の農民も含めて多様な人々が訪れ、ドメニキーノの壁画を「鑑賞」したからこそ、このような出来事が起こったのだ。

ドメニキーノが《聖女チェチリア伝》を引き受けたとき、カラヴァッジオはすでに世を去っていた。だが、《聖マタイ伝》や《ロレトの聖母》など諸聖堂にあるこの画家の聖画像は、描かれた当初こそ否定的な見解も多く寄せられたが、その多くはその後も聖堂内において庶民の崇敬の対象であり続けていた。1610年代以後のローマで、聖堂に聖画像を描く画家は、潜在的な注文主を含むローマの上層階層や、同業者でライバルでもある画家や彫刻家はもちろん、民衆や巡礼たちをも鑑賞者として想定する必要があった。<sup>87</sup>

ドメニキーノは、17世紀初頭のローマにおける聖堂を飾る聖画像に関する

<sup>86</sup> Bellori, *op.cit.* (n.47) p.316: 拙訳 (n.47) p.76: J. Hess *Die Kuenstlerviten von G. B. Passeri* Worms 1995 p.31: 拙論「ジョヴァンニ・パッティスタ・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」福岡大学人文論叢第44巻第3号2012年12月 p.457-553 p.507

<sup>87</sup> 対抗宗教改革期以後のローマカトリック教会で庶民と聖画像の関わりが重視されるようになっていたのも確かである。すでに1585年、対抗宗教改革期に活躍した枢機卿パレオッチは著書『聖画像論』で聖画像を描く画家は修辞家と同様、人々を感動させ、教化し、楽しませねばならないと論じていた。Cf. G. Paleotti "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" in P. Barocchi *Trattati d'arte del Cinquecento* vol.II Cap.XXI: Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori p.215: dunque ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi (degli scrittori) nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e muovere l'affetto di chi guarderà. ボローニャの司教だったパレオッチの聖画像観をドメニキーノが直接に知っていたか不明だが、この画家を自宅に住まわせていたボローニャ出身の聖職者アグッキから聞いていた可能性はあるだろう。

こうした様々な新しい状況を深く検討し、《聖女チェチリアの施し》を描くに際して、ローマの「知識人」も「民衆」もどちらも満足させるような絵画を構想したのである。

## 8) 《聖女チェチリアの施し》

アンニーバレ・カラッチは《聖ロクスの施し》で、巡礼の親子から子供連れの母親、孤児と思われる少女、一輪車で運ばれる病人、盲目のピアノ弾きなど、慈善の対象となる様々な条件下に暮らす貧者たちを描いていた。特徴的なことに聖ロクスは施しを求める人々とごく近い位置にいて両者は物理的にも心理的にもごく近い。この意味で《聖ロクスの施し》における聖ロクスと貧者たちの関係は、カラヴァッジオの《ロレトの聖母》における聖母と巡礼の関係とかななる。この作品はローマで完成された直後レッジョ＝エミリアに送られ、ローマで公開されなかった。それがこの絵の評判に幸いしたのかも知れない。

一方、《聖女チェチリアの施し》で聖女は高いベランダの上に立ち、下にいる人々とは高い壁で隔てられている。前景に描かれた人々はすでに「施し」を受け、その後の自分たちの世界に浸っており、「施す主体」と「施される貧しい人々」とは明確に区別されている。聖女を深く崇敬するボレにとって、アンニーバレが描いた聖ロクスのように、聖女が民衆に囲まれているような描写は喜ばしいものではなかっただろう。聖女を高いベランダの上に立たせることによって、ドメニキーノは、聖堂に描かれる聖画像に相応しいデコルムを実現しているのである。

一方、前景の「民衆描写」の部分でドメニキーノは、けんかする子供を叱る母親、地面に座り込み衣服を見せて古着屋と値段の交渉をする女、やはり古着屋に服を示す男など、ローマに暮らす庶民の生活をよく観察して画面に再現している。この部分は、聖堂を訪れる「民衆 (volgo, popolano)」が、聖女チェ

チリアの施しを享受する人々の姿を見て、「施し」が自分たちに身近な行為であることを理解し、聖女（＝教会）と自分たちの生活が深く結びついていることを確認する部分なのである。

アグッキは、絵画論断簡で「民衆は全く不完全であるのに見えるまを理解するに留まる」と述べていた。ここでドメニキーノは、民衆に身近な「見えるまを」の世界を描いているのであり、その意味で、この部分はマルヴァジーアが言う「民衆風俗画」となっている。だがこの場面では聖女の世界と民衆の世界は物理的・心理的にはっきり区別されている。一見してそれとわかるように二つの世界が区別されているからこそ「民衆風俗画」の部分もローマにおける「美術を理解する人々（intendenti）」に容認されたのだ。ドメニキーノはここで「美術に理解ある人々」も「民衆」も共に満足させるような聖画像を実現しているのである。

## 9) 終わりに

《聖女チェチリアの施し》は、礼拝堂を訪れる民衆の存在を意識しながらも、ローマ美術界における「理解ある人々」の絵画観に沿って描かれた。アグッキとの関係から明らかなように、ドメニキーノは「理解ある人々」との交流を苦にしない、むしろ積極的に求める画家であった。彼が晩年仕事したナポリからローマ在住の古物研究者でありベッローリの養父だったフランチェスコ・アンジェローニに送った手紙が残されているのも、彼が知識人と交流のあったことを物語っている。<sup>88</sup>

一方、アンニーバレ・カラッチは、上流階級との交際が苦手で、職人など民衆との交流を好んだ。アンニーバレの父親は仕立屋で、彼は画家として活動し始めた当初から身近な庶民に親近感を持っていた。《豆を食べる人》（ローマ、

<sup>88</sup> Bellori, *Le vite ed. cit.* p.370ff.

コロナ美術館蔵) など、彼がポローニャ時代に描いた、民衆をモチーフとした絵画や、彼の没後に出版されたポローニャのさまざまな職人・商人を描いた素描集からそれはよく知られる。<sup>89</sup>

1595年、オドアルド・ファルネーゼ枢機卿に招かれてローマに出た後も、この画家はファルネーゼ宮殿に住んでいた時期も枢機卿に仕える廷臣たちではなく、職人たちと親しく付き合うのを好んだ。アンニーバレ・カラッチがファルネーゼ邸館のガレリアに天井画を描いた時期、彼を手伝った兄のアゴスティーノは廷臣たちとの交流を楽しんだが、アンニーバレは、廷臣たちと会話していたアゴスティーノに靴職人の息子であることを忘れないように注意したとか、天井に届く足場が取り払われた仕事場で画家は床に座り、壁の仕事をしていた左官職人たちと一緒に食事をしたなどのエピソードが伝えられる。<sup>90</sup>

ドメニキーノの父親は靴職人だったが、ドメニキーノは画家の修業を始める前に大学を目指してラテン語を勉強した時期もあった。そうした学問的素養があったからこそ、ローマに出てほどなく、文人アグッキの家にも招かれ『絵画論』著述にも関わったのである。

ベッローリは次のように述べる。「ドメニコは (…) 絵画についての考察に熱心に取り組み、人間の本性についてよく知るように心がけていた。だからこそ彼は、その構想において極めて独創的でありまた人の気持や考えのあり方やその現れを分別よく表現することに長けていた。そして、知恵ある人々が述べるように、このことにこそ、口は聞かないが視覚に語りかける絵画芸術の値打ちはあるのだ。彼はまた人体比例や四肢の動きにも苦心してそれを人の感情表現にとりいれたばかりでなく、物事の道理に関するあらゆることに心血を注いだ。しかしながら彼は空虚な議論に陥ることはなく、自分の才能に向いたこと

---

<sup>89</sup> *Diversi figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci etc.* Bologna 1646

<sup>90</sup> Bellori, *Le vite ed. cit.* p.82, p.87; Malvasia *Felsina Pittrice ed. cit.* vol.1 p.327

以外には手を出さず、身を飾るより知性を磨くことに努め、芸術に全情熱を傾けた。道を歩いている時にも、人々の感情表現や動きに引きつけられて没頭してしまい、可能であればほかのどんな用事も捨てて立ち止まって眺め入り、あるいは家に帰ってから記憶に留めておいた身振りや人々の様子を素描した。彼はマントの陰で素描をするのが常で、研究のため、若い頃はまるで哲学者のように祭服に似たマントに身を包んで過ごした。<sup>91</sup>

ここに示される教養人然としたドメニキーノの姿は、ヴァザーリが描いたコジモ一世に仕える廷臣としての自画像を想起させる。あるいは、自分と同じ「職人」との付き合いを好んだアンニーバレ・カラッチより、ファルネーゼ家の廷臣たちと親しく付き合ったその兄アゴスティーノ・カラッチに近いと言っても良いだろう。

アグッキの絵画論に見られる「理解力のある人々」と「庶民」の違いを弁えた上でどちらも満足させるような聖画像をドメニキーノは《聖女チェチリアの施し》で実現したが、同様の工夫はそれに対応する壁面の《聖女チェチリアの殉教》（図4）にも認められる。

---

<sup>91</sup> G. P. Bellori, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti moderni* ed. E. Borea Torino 1976 p.329: Così Domenico nelle molte opere che andava dipingendo viveva applicato ed intento alle sue speculazioni della pittura ed a conoscere ottimamente la natura umana, essendo egli ingegnoso ne' suoi concetti e nell'esprimere giudiziosamente i costumi e li sensi dell'animo e della mente nel vhe si tiene da' sapienti che consista il pregio dell'arte, la quale è muta e si fa sentire alla vista. Si affaticava in oltre nelle proporzioni e moti delle membra, adattandole alle passioni dell'animo, ed in tutto quello che appartiene alle ragioni delle cose. Non aveva egli però astrazioni e commercio alcuno fuori che col proprio ingegno, ed adornando più che il corpo la mente consacrava l'amor suo tutto all'arte. Andando via rimaneva così astratto e preso dalli affetti ed azzioni de gli uomini che cessando da ogni'altro affare si ritirava, quando poteva, ovvero tornando a casa disegnava gli atti e le vivezze ritenute nella mente. Era egli usato ascondersi a disegnare sotto il mantello, e studiando durò nella sua gioventù di andare ammantato, come filosofo, nel pallio.

すでに述べたように、サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂に残る、殉教の場とされる浴室礼拝堂（Cappella del Bagno）はごく狭いが、ドメニキーノは聖堂の内陣を思わせるような堂々たる空間で表現した。右手には殉教する聖女を祝福する教皇ウルバヌス1世の姿が見える。教皇は三重冠を被りマントを羽織って、床に倒れ死にかけている聖女を祝福している。聖女は処女殉教者に相応しく純白の衣装に身を包んでいる。こうした表現には、聖堂の聖画像に相応しい威厳を考慮する「理解ある人々」を意識した表現と言えるだろう。一方、聖女の周辺にいて殉教の様子を見守る人々は、床に流れる聖女の血を集めて容器に入れている二人の女性を含めて何れも民衆であり、老人や子供連れの子の母親の姿も見える。彼らは礼拝堂を訪れて《聖女チェチリア伝》を見る民衆と重なる存在である。

《聖女チェチリア伝》連作壁画で、ドメニキーノがとりわけ「理解のある人々」を念頭において構想した画面は《偶像礼拝を拒む聖女》（図6）だった。

礼拝堂の天井側面に描かれたこの場面はやや目立たないが、犠牲式の三脚台やゼウス像、代官台座の浮き彫りなど、古代ローマの文物や初期キリスト教文化に関心を持つ人々を感心させるような細部が多く描き込まれている。礼拝堂の床に立って裸眼でこの画面を見たとき、台座の浮き彫りの主題を確認するのは困難かも知れないが、《アストライアとユピター》、《アポロンとマルシアス》が表現される。古物研究に関心のある知識人でなければ興味を持たない細部である。

残された契約書から明らかなように、この主題は注文主によって指定されたものではなく、ドメニキーノの選択に任されていた。ドメニキーノはそこでもっぱら「美術に理解のある人々（intendenti）」向けの場面を描いたのである。

すでに述べたように、17世紀ローマ美術界で「理解のある人々」と「民衆」の区別はよく知られており、画家たちはそれぞれ、どのような構成や表現が求められるか、制作において留意していた。特にドメニキーノのような学識ある

画家であれば、「理解のある人々」が注文しその邸館に飾って同程度の教養ある人々と楽しむ作品には、それに相応しい内容を盛り込んだだろう。だが、美術に「理解のある人々」だけでなく「民衆」も訪れる聖堂の聖画像であれば、後者の存在も意識した画面構成を工夫した。ポレ礼拝堂の《聖女チェチリア伝》には、そうした画家ドメニキーノの「戦略」がよく現れているのである。

(19-9-2104)

**図版出典** 1、2、6：著者撮影

3、4：R.Spear *Domenichino* London 1982

5：D. Posner *Annibale Carracci* London 1971



図1 ポレ礼拝堂全景



図2 ポレ礼拝堂天井穹窿



図3 《聖女チェチリアの施し》



図4 《聖女チェチリアの殉教》



図5 アンニーバレ・カラッチ  
《聖ロクスの施し》



図6 《偶像崇拝を拒む聖女チェチリア》