

高梨光正

I.《ルクレティア》と《クレオパトラ》

カルロ・チェーザレ・マルヴァジーアがガイド・レーニの伝記の中で些か興味深い記述を残している。「彼はまた当時最も美しい女性といわれていた御夫人のうちふたり、デ・ピアンキ公爵夫人やバルバッツィ公爵夫人を観察し、その姿を写し、それをモデルとしてルクレティアやクレオパトラを主題とした作品に利用し、しかも彼女たちのもつ高貴さや威厳をそのままに描き出した」^[1]。

ここでは、ガイド・レーニのどの作品がこの記述に該当するものかを手繰ろうとする意図はない。むしろ、この記述から読みとられるのは、明らかにガイド・レーニが《ルクレティア》や《クレオパトラ》を描く際に、現実の美女の姿を作品の構図に用いていた、ということである。両者ともにその美貌で名を馳せながら、因らずも自害を遂げる——方や自分の身の潔白の証のために短剣で、方や一国の女王としての誇りのために毒蛇で——悲劇の主人公である。つまり、上記のガイド・レーニの行為は、悲劇的物語を描き出すことを目的としておらず、寧ろ悲劇の美女を描くことが目的となっており、また、実際の美女を悲劇の主人公に見立てて描くということが目的になっているわけである。実際、ガイド・レーニの描いた《ルクレティア》にせよ、《クレオパトラ》にせよ、全身像、半身像の違いこそあれ、概ね自害する場面以外をモチーフとした作品はない。

fig.1
グエルチーノ《クレオパトラを訪問する
アウグストゥス・オクタウィアヌス》、油彩・
カンヴァス、250×277cm、1640年頃、
ローマ、カピトリーナ美術館

fig.2
グエルチーノ《小カトーの自殺》、油
彩・カンヴァス、96×71cm、1641年、
ジェノヴァ、パラッツォ・ロッセ市立美術
館



fig.1

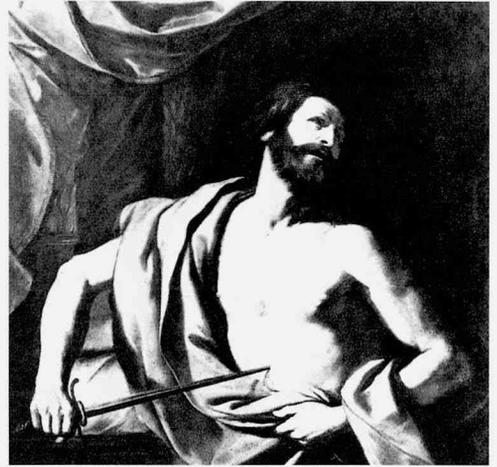


fig.2

ところが、同じ17世紀ポローニャ派の画家グエルチーノになると、自害する場面以外の《クレオパトラ》が登場する。軟禁状態のクレオパトラを訪問するアウグストゥス・オクタウィアヌスの場面である(fig.1)。また、全般的に古代史をモチーフにした作品主題に幅が出てくる。興味深いのは、1641年の《小カトーの自殺》(fig.2)である。構図は晩年の極めてガイド・レーニの《ルクレティア》や《クレオパトラ》に近いながらも主人公は男性である。しかもガイドの《ルクレティア》のように、自殺しようとしている姿ではなく、小カトー(すなわちウティカのカトー)は既に剣を腹部に突き刺している。このカエサルに断固として反対

し、ポンペイウスに従った頑なな共和政主義者を主題に選んだことは、この作品の注文主や背景を考える上で非常に興味深い。また、ムキウス・スカエウォラとエトルリアのボルセンナ王の物語を題材にした作品を描いているのも注目に値する (fig.3)。



fig.3
グエルチーノ《ボルセンナとムキウス・スカエウォラ》、油彩・カンヴァス、290×282cm、1645-47年頃、ジェノヴァ、パ
ラッツォ・ドゥラツツォ=パッラヴィチーニ

さて、グエルチーノの描いた《アウグストゥス・オクタウィアヌスの前のクレオパトラ》にせよ、《小カトーの自殺》にせよ、《ボルセンナとムキウス・スカエウォラ》にせよ、典拠ははっきりしている。前のふたつはプルタルコス、後者は、《ルクレティア》の物語も語られる、ティトゥス・リウィウスである。もちろん、14世紀以来、ボッカッチョの『著名女性列伝』などの著作をふまえて、ルクレティアやクレオパトラの物語が知られていたことは疑いの余地がないが、しかしこの後の歴史画の扱われ方を見てゆくと、この時期上記の歴史書に記された古代の歴史が次第に「正確」に知られるようになっていったことが容易に推測される。しかも、両者ともに、この時期既にイタリア語で簡単に読むことができた。プルタルコスに関しては、ロドヴィーコ・ドメニキ訳『対比列伝』がヴェネツィアのカプリエール・ジョリト書店から1568年に、またリウィウスに関しては、フィレンツェの共和政主義者ヤコポ・ナルディ訳『ローマ史十卷』がヴェネツィアのジュンティ書店から1575年に出版されている²⁾。従って、注文主にしても、画家にしても、物語の筋書きを歴史書に当たって「正確」に知ろうとする努力さえ惜しまなければ、歴史書の記述に従って自由に場面を想像し、絵画的構図を組み立てることができたのである。いわゆる、「よき趣味」と的確な文学的想像力に従って。こうした背景をふまえて、歴史画の主題に多様性と物語性が付与されることになる。

II. セバスティアノー・リッチの《ルクレティア》

ここでいよいよ本題に移るとしよう。パルマ国立美術館に若きセバスティアノー・リッチ(ベッルーノ 1659年- ヴェネツィア 1734年)が描いた一枚の《ルクレティア》(fig.4)が残されている。画中には右手に短剣を握りしめ、左人差し指で

傷ついて血の流れる胸を指し示す女性が描かれている。しかも彼女は緋色のマントをまとい、真珠の髪飾りに加え非常に大きな真珠のイヤリングをしている。その背後、画面左には逞しい腕のローマの兵士がおり、両手で短剣を持つ女性の右腕を掴んでいる。背景には大きな円柱の台座が垂れ幕の陰から垣間見える。ジェフリー・ダニエルズは、女性をルクレティア、剣を握る彼女の手を抑えるのはユニウス・ブルトゥスであるとしている^[3]。

この作品は、パルマの病院オスペダーレ・デッリ・エスポスティのためにカルロ・パニッツァが制作させた1680年頃の作品群のうちの一枚で、他には《アンティオコスとストラトニケ》、《ムキウス・スカエウォラ》、《ディオゲネスとアレクサンドロス》、そして《ディオゲネスの灯り》と、いずれも古代史から材している^[4]。さてこの中で、我々の議論の対象となっている《ルクレティア》と対になるのは《ムキウス・スカエウォラ》(fig.5)である。リウイウスの記述によると、ローマを攻めようと大軍を率いてきたエトルリアの王ポルセンナを暗殺すべく名乗りを上げたムキウス・スカエウォラことガイウス・ムキウスは、ポルセンナに剣を突きつける前に囚われの身となった。ポルセンナは彼を処刑すべく宣告を下したところ、ガイウス・ムキウスはすかさず剣を握る右手を、側で神に捧げものをするために灯してあった祭壇の炎の中に入れ、平然とした顔で、自分がたとえ死んでも300人のローマの若者が次々と王の命を狙いに来るであろうと脅迫する。それを見たポルセンナは思わず手を挙げ、玉座から立ち上がり、恐怖におののきつつムキウスの勇氣とその氣迫を賞賛し、彼を自由の身としてローマへ帰還させる。そしてポルセンナはローマから軍を退く。こうして、ムキウスはローマを救い、英雄として讃えられ、右手を失ったことにより、あだ名として「左利きの」を意味するスカエウォラという名で呼ばれることになる^[5]。この物語をセバスティアーン・リッチは巧みに、しかも正確に描写している。

fig.4
セバスティアーン・リッチ《ルクレティア》、
油彩・カンヴァス、134×127cm、1680
年頃、パルマ国立美術館

fig.5
セバスティアーン・リッチ《ムキウス・スカエ
ウォラ》、油彩・カンヴァス、132×125cm、
1680年頃、パルマ国立美術館



fig.4

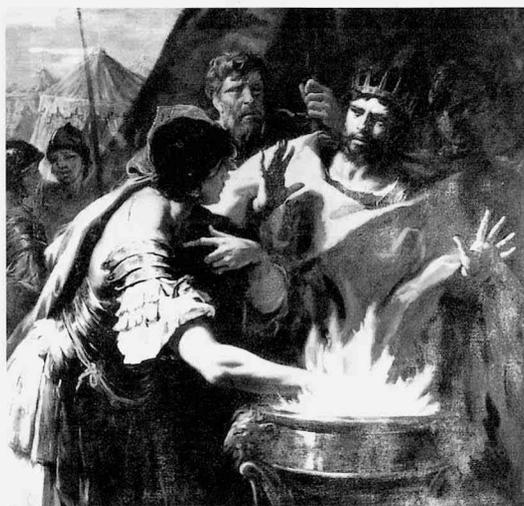


fig.5

ディオゲネス (fig.6,7) に関しては、もちろんディオゲネス・ラエルティオスの『哲学者列伝』「ディオゲネス」38及び41節からとられている。このイタリア語訳版も既に1545年にはヴェネツィアで出版されている^[6]。また、アレクサンドロスとのやりとりはプルタルコスも伝える^[7]。話の詳細は割愛するが、ディオゲネスが自分を「犬のようなものだ」と言っていたことや、大樽を住まいにしていたことなどが示される一方、アレクサンドロスと出会ったとき彼は日向ぼっこをしていたは

ずなのだが、彼が哲学者であることを強調するためであろうか(尤も、ドメニキは「彼が樽の中に寝そべって日向ぼっこをしていた」と訳している)読書をしているところで、アレクサンドロスを右肘で無理矢理退かそうとしている^[8]。ディオゲネスの性格がうまく伝わる表現である。また、彼が昼間に灯りを点し「自分は人間を捜している」と言うとき、画中の兵士の存在は関係ないのであるが、アレクサンドロスの場面との調和を図るためであろうか、いくつかの点において自由に創作している。



fig.6

fig.6
セバスティアーノ・リッチ《ディオゲネスとアレクサンドロス》、油彩・カンヴァス、130×148cm、1680年頃、パルマ国立美術館



fig.7

fig.7
セバスティアーノ・リッチ《ディオゲネスの灯り》、油彩・カンヴァス、132×148cm、1680年頃、パルマ国立美術館

《アンティオコスとストラトニケ》(fig.8)は、これら5枚のうち最も大きな作品で、中心的な役割を果たす作品と見なすことができる。まず、主要な典拠はプルタルコス「デメトリオス伝」とワレリウス・マクスィムスである^[9]。アレクサンドロスの亡き後、シリアの覇権をめぐる争われていた頃の話。セレウコス3世はデメトリオスの娘ストラトニケを妻とする。しかし、時を同じくして、彼の息子アンティオコスが病に倒れ、医師エラシストラトスが体のあちこちをしきりに調べ、結局心の病であることに気がつく。それを確かめるべく彼の態度を観察すると、彼のもとへストラトニケ以外の人が見舞いに来ても何ら変化が現れないが、彼女が見舞いに来るたびに、声を失い、顔色は紅潮し、彼女をじっと見つめ、ひどく汗をかき、そしてついに精神が心の動揺を抑えるようになると、息が荒くなり、茫然自失となり顔は青ざめる。これを看た医師エラシストラトスは、アンティオコスがストラトニケに禁断の恋をしたことによる病であることを悟り、彼が自らの罪に嘔まれ死ぬ覚悟でいることも知る。これを聞いた父セレウコスは驚きつつも、結局自分

fig.8
セバスティアーノ・リッチ《アンティオコスとストラトニケ》、油彩・カンヴァス、134×172cm、1680年頃、パルマ国立美術館



の王としての地位と妻ストラトニケを息子アンティオコスに譲ることにした。こうしてアンティオコスは快復し、後のアンティオコス1世となったのである。この物語を、ワレリウス・マクスィムスは「愛と親の子に対する情」のすばらしき例として取り上げ、ペトルカは『愛の勝利』のなかで、「最高の愛の姿、新しき思いやり」と謳っている。

こうして見てくると、これら5枚の作品の意味合いが判然としてくる。つまり、死に至りうる「恋の病」「切り傷」「火傷」などの病を見、そしてディオゲネスの説いた重要な思想、「運命には勇気を、法には自然を、情念には理性を対抗させ」^[10]、あくまで人間らしく質素な食事で健康を維持することが大切である、というキニコス主義的メッセージが込められているのが分かる。だからこそ、病院に描かれるべき主題だったわけである。

III. セバスティアノ・リッチの《ルクレティア》は《ルクレティア》ではない

セバスティアノは、作品とテキストを比べると、かなり主題の典拠を具体的に知っていたに違いないと思われる。細部においてはテキストにそぐわない部分があるものの、文脈は正確である。つまり、的確な文学的想像力を働かせている。そこで、今一度、前章で具体的に考察しなかった《ルクレティア》を見ると、些か奇妙な点が見えてくる。まず、ルクレティアは、ティトゥス・リウィウスに依れば、父ルクレティウスと夫コッラーティヌスを前に、下着姿のまま事情を告白した後、短剣で一息に心臓を貫いて自害した。そして、コッラーティヌスの友ルキウス・ユニウス・ブルートゥスが死んだルクレティアから剣を引き抜き、ルクレティアの血に染まった剣をかざしてタルクイニウス・スーペルブスに対する復讐を誓ったのである。しかし、リッチの作品のルクレティアは生きている。生きて、訴えかけるような表情をしてこれ見よがしに傷口を指し示している。さらに、彼女はベッドの側ではなく、豪華な緋色のマントに、豪華な装飾品を身につけ、椅子に座り、右肘を机にもたれかけている。とりわけ、彼女の大きな真珠のイヤリングが注目に値する。あらゆる状況がルクレティアの物語と合致しないのである。

では、この女性は一体誰なのか？ 実はクレオパトラである。クレオパトラを主題とした作品は、主に彼女が蛇で自害した場面を描く。しかし、プルタルコスに依ると、彼女はその前に一度、剣で自害しようと試みたことがある。ロドヴィーコ・ドメニキは次のように訳している。墓に逃げ込んでいたクレオパトラがオクタウィアヌスから遣わされたガッルスと扉越しに話をしていたところ、プロクレイウスが窓から入り込んだ。すると「女王の側にいた侍女のひとりが叫んだ。女王様、生け捕りにされてしまいます、と。彼女はすぐに振り向き、そしてプロクレイウスを見つめながら、傍にあった剣で自害したいという意志を示す試みをなした。しかし、たちまちプロクレイウスが駆け寄り両手で剣を(あるいは彼女を)取り抑え、言った。クレオパトラ、あなたはご自身に対しても、またオクタウィアヌスに対しても侮辱的行為をされんとしています、と」^[11]。こうして、クレオパトラは、このとき剣で自害しようとして果たせずに終わった。さらに興味深いのは、ドメニキの訳が些か微妙な点である。筆者が「そしてプロクレイウスを見つめながら、傍にあった剣で自害したいという意志を示す試みをなした」と訳し出した部分の原文をここで挙げると、次のようになっている。“& veggendo Procleio,

[Cleopatra] fece pruoua di volersi amazzare cò la spada, ch'ella hauea appresso”。これだけを読む限り、クレオパトラはあくまで本気で死ぬ意志を見せたわけではないことがわかる。あくまでマルクス・アントニウスと同じ死に方をしたいという意思表示であった、と解釈される。さらに、プロクレイウスのその直後の行動も微妙である。ドメニキ訳原文は次のようになっている。“ma subito correndoui Procleio, & pigliandola con amèdue le mani, ...”とあり、クレオパトラに走り寄って乱暴に掴んだのが、剣(spada)ともクレオパトラともとれるのである。尤も、刀身を両手で掴むというはあり得ない話であるから、その柄もしくはクレオパトラの腕を掴む、と解釈するのがこの場では最もふさわしい。こうして、リッチの作品を見直すと、まさしく剣を持ち自らを刺そうとしたあるいは一度傷を付けて、それをプロクレイウスに抑えられたクレオパトラの場面であることが明白となる。

こうして、この場面は死ななかつたクレオパトラを描いているものであり、従って、病院に描かれるにふさわしい主題だったのである。他のいづれの作品も、死に至りうる病でありながら、死なずに済む物語として、病の治癒という点において一貫性をもつことになる。そして、これら5点に引き続いて、後に1708年頃に制作された第2の作品群の主題はさらに深く古代史からの故事を追求している。《スキピオの寛容》《ヘレネーの略奪》《アペレスとカンパスベ》《キンキンナートゥス》《ユニウス・ブルートゥス》である。これらは、やはりかつてパルマのオスペダレ・デッリ・エスポステイにカルロ・パニッツァによって寄贈されたもので、その後パルマ大学に展示されていたが、現在はパルマの国立美術館の所蔵となっている。《ヘレネーの略奪》はアポロドーロスから、《アペレスとカンパスベ》は大プリニウス、そして《ユニウス・ブルートゥス》、《キンキンナートゥス》と《スキピオの寛容》はいづれもリウイウスからとられている。

デルシャウ以来、ダニエルスも、《ユニウス・ブルートゥス》(fig.9)に関して、主題が正しいのかどうか、判断を保留している^[12]。実際、細部を見た場合、中心的な登場人物が3人おり、アポロン神殿において、アポロンの神託を受けているところである。中央の若者は明らかに王族に属する緋色のマントと緋色の脛当てを身にまとい、跪いて託宣を受けるに当たっては、右膝にクッションを

fig.9
セバスティアノ・リッチ《ユニウス・ブルートゥス》、油彩・カンヴァス、245×301cm、1708年頃、パルマ国立美術館



敷いている。このことから、その身分の高さが示される。その背後にもうひとりの鎧を身につけた若者が驚きながら、もうひとりの人物が地面に這い蹲る姿を見ている。この地面に伏せる人物の靴を見ると、決してこの人物が身分の高い者ではないことが分かる。奥には神官が神の像を仰ぎ、傍には笛を手にした子どもが座っている。さて、この主題がデルシヤウの研究以来言われているように、実際に《ユニウス・ブルートゥス》であるとするならば、場所はデルポイのアポロン神殿。3人の若者は、ローマの王タルクイニウスの息子、ティトゥス・タルクイニウスとアルンス・タルクイニウス、そして彼らに随行したルキウス・ユニウス・ブルートゥスということになる。彼らが、「誰が一体ローマ王国の王になるべきか」と神に問うと、神託の曰く、「そなたらのうちで最初に母に口づけをした者が」という答えが返ってくる。タルクイニウスの息子たちはローマに帰ってから母に口づけを、と考えるが、ブルートゥスは巫女の言った神託の中の母という言葉が、人類の母、すなわち大地であると考え、その場でうっかり転んだかのように地に伏せて大地に口づけをした、という¹³⁾。この後、ルクレティアの自害をきっかけとして、王政ローマが滅び、共和政ローマの時代が始まることになる。その初代執政官がルキウス・ユニウス・ブルートゥスとなるのである。しかしながら、画面中央の黄色の鎧を身にまとい、緋のマントを羽織って片膝をついてアポロンの神託を受ける人物は、同じくセバスティアノ・リッチが上記連作と同時期の1708-10年頃に描いた《アレクサンドロスとダリウスの家族》(fig.10)に描かれているアレクサンドロスの姿と共通していることから、先の《ユニウス・ブルートゥス》がアレクサンドロス伝からとられた可能性を完全に排除することはできない。しかし、管見の限り、残念ながらその典拠をいまだ明確に指摘するには至っていない。

これらの作品や、さらには他の神話主題の作品を見ても、リッチの作品ではいづれも、描かれる人物の表情に見られる感情と典拠となる物語に含まれる劇的要素が一致しているとは言い難い。女性の美しさや男性の肉体の美しさ、そして衣装の美しさ、といった要素が強調される。こうした特徴はピットーニやアミゴーニあるいはペッレグリーニ、そして部分的にジャンバッティスタ・ティエポロといった画家たちに引き継がれる。



fig.10
セバスティアノ・リッチ《アレクサンドロスとダリウスの家族》、油彩・カンヴァス、194×246.5cm、1708-10年頃、ノース・カロライナ美術館

IV.《ルクレティア》と《クレオパトラ》の性格描写の変化

さて、ルクレティアとクレオパトラの構図が17世紀前半において——というよりも寧ろグイド・レーニの影響から——近似するという現象を起こした一方で、17世紀後半にかけては、類型的「ルクレティア」像、「クレオパトラ」像から、より物語的構図へ、言い換えるとルクレティア、クレオパトラにまつわる物語の別な部分³が主題として描かれ始める。とりまなおさず、これは物語そのものの典拠を「読む」あるいは「正確に」知ることによってのみ可能である。歴史主題をドラマティックに描き出す手法は、もちろんピエトロ・ダ・コルトーナ、ルーカ・ジョルダナーノ、そしてエミリア・ロマーニャ派のさまざまな画家たちの仕事に大きく依っている。そうした彼らの作品を若きセバスティアーノ³、ファルネーゼ家の庇護のもと、ボローニャ、パルマで学び、そしてフィレンツェ、ローマへの道を開きつつ、彼自身の精緻で優美で、しかし知的かつ劇的な様式を築いていったのである。そして彼の影響はおそらく若きジャンバッティスタ・ティエポロにも大きく寄与したことは周知の通りである。しかし、ティエポロの描き出す女性たちは、その性格を根本的にリッチの様式を引いた画家たちとは異なり、強烈な個性を前面に押し出している。ティエポロの《ルクレティア》(fig. 11)は、セクストゥス・タルクイニウスに剣で脅され、悲痛の面もちでタルクイニウスの言葉を聞いている。「声を出すな、ルクレティア。わたしはセクストゥス・タルクイニウスだ。手には刃物を持っている。声を出すと死ぬと思え」¹⁴⁾。この作品はヴェネツィアのバルバロ家のために制作された6点連作のうち一枚である¹⁵⁾。この作品を注文したと思われるアルモロ・バルバロ(Almorò Barbaro)の先祖に当たるフランチェスコ・バルバロの『妻について(De re uxoria)』がこの連作の源になっているというのがバイヤーの説であるが、アイケーマは当時の古典を題材としたオペラの主題を基に作品の主題を考えている¹⁶⁾。いづれにせよ、この連作の主題に関しては、ルクレティア以外、その典拠は明白になっていないのが現状である。しかも、唯一はっきりしているこのルクレティアの主題にしても、その場面は歴史的な絵画的図像の伝統の中で扱われてきた、定式化したルクレティアの自害の場面ではなく、ルクレティアとセクストゥス・タルクイニウスとの最も緊迫した場面を扱うことによって、周知の結末を導き出すその原因を強く非難の対象と化している。また、ここに描かれているルクレティアはグイド・レーニやリッチの描く女性像とは一線を画し、その凄まじい形相の中に内的悲劇性と激情を表出している。

こうした激しい表現の一方では、静謐、あるいは一瞬の静寂の中で、毅然とローマの將軍を相手に勝負に出る女性の姿を描き出した作品もある。《クレオパトラの饗宴》(fig. 12)がそれである。この有名な主題を扱った作品を、ティエポロはいくつも描いているが、その中でもこの作品はクレオパトラの描き方が傑出している。ここに描かれたクレオパトラは、伝統的に美貌を盾に男性に媚びを売るような女性として描かれてはいない。毅然として、マルクス・アントニウスに勝負を挑む一国の王の姿がここには描かれている。典拠は大プリニウスの『博物誌』9巻119-121節である¹⁷⁾。物語の詳細は割愛するが、ここに示されるクレオパトラの姿は誰かの慈悲を求める女性の姿としては描かれておらず、ひとりの統治者としての威厳を描き出した点において、後にティエポロがヴェル

ツプルクへ出発する前に描いたと考えられるパラッツォ・ラビアの同主題の作品と、装飾的表現を除いた根本的な部分で合致する。メルボルンの作品は本来、在ヴェネツィア英国領事ジョゼフ・スミスの依頼によって制作が始められたと考えられ、完成前にフランチェスコ・アルガロッチの仲介によって、ドレスデンの宮廷に買い取られることで合意されている。興味深いのは、ちょうどこの頃、1740年に出版された『スペローネ・スペローニ全集』第1巻の扉絵にティエポロがこの著作者の肖像版画を制作していることである。スペローネ・スペローニは16世紀パドヴァの人文主義者であるが、18世紀になってようやくその全集が刊行された。その第1巻に『女性の威厳について』という著作が含まれており、その中でスペローネは「女性というものは、男ばかりか女性たちをも驚異的に支配し統治する」と書いている^[18]。はたして、このスペローネの著作がティエポロに直接的な影響を与えたかどうかは別として、ティエポロの描き出す女性像は、クレオパトラにせよ、ルクレティアにせよ、またバルバロ家のために描いた連作中の女性たちは皆独特の威厳と尊厳を見せている。バルバロ家の連作の主題は、既に述べたとおり、今もって定かにはなっていないが、クレオパトラやルクレティアのみならず、ギリシャ・ローマの古典中にはさまざまな女性の、男女の性差を越えた、人間としての尊厳を維持するためにとった行為が非常に多く語られている。そうした典拠が行間にもつ文脈を、ティエポロは極め

fig.11
ジャンバティスト・ティエポロ《ルクレティア》、油彩・カンヴァス、138×103cm、1750年頃、アウグスブルク市立美術館

fig.12
ジャンバティスト・ティエポロ《クレオパトラの饗宴》、油彩・カンヴァス、249×346cm、1742-1744年頃、メルボルン、ウィクトリア国立美術館



fig.11



fig.12



fig.13
ジャンバティスト・ティエポロ《スキピオとジュファックス》、フレスコ、520×450cm、1731年、ミラノ、パラッツォ・ドゥニャーニ

て意識的に描き出していることは疑いない。こうした彼の絵画作法には、アルガロッチとの出会いがかなり大きく影響していることは容易に想像がつくが、それ以前に彼のこうした典拠の文脈に従った精妙な心理描写は、たとえばミラノのパラッツォ・ドゥニャーニのフレスコ画、《スキピオとシュファックス》(fig.13)にも見られる。しかしスキピオの毅然として捕虜となったシュファックスを叱咤するこのポーズは、実はジャンバッティスタ・ピットーニの作品に既に登場している。しかもその主人公は女性である。

V. ディアナからスキピオへ

支配者としての女性のイメージは、18世紀前半に非常に人気を博した月の女神ディアナの物語で強く押し出されている。これは歴史画ではなく、オウィディウスの『変身物語』と『祭暦』を典拠とした神話画である。アクタイオンにせよ、カリストの物語にせよ、もちろんティエポロも繰り返し描いている。そして、既に述べたように1722年頃にジャンバッティスタ・ピットーニが描いた《ディアナとカリスト》(fig.14)に見られるディアナの姿は、後にスキピオとなる、まさにそのポーズである^[19]。ディアナはまさに“*I procul hinc*”(ここから遠くへ行っておしまい)と、カリストに非常に強い口調で、アングイラーラ訳に依ると、カシとブナの林に囲まれた聖なる小川から出てゆくよう命ずるのである。この、右手を前につきだしカリストに命令を下すディアナのポーズは、《スキピオとシュファックス》ではスキピオのポーズへと変容する。この作品は、一般には《スキピオと奴隷》という題名を与えられているが^[20]、実際には《スキピオとシュファックス》である。スキピオと捕虜となったスミディア人の王シュファックスとの物語はT・リウィウス『ローマ史』第30巻12-13節に語られるが、リウィウスの記述が直接の典拠となっているわけではない。この作品の対となっている《マッシニッサとソフォニスバ》を考慮に入れ、この場面のスキピオの行為を説明してくれる典拠は、ペトラルカの叙事詩『アフリカ』第5巻325行である^[21]。ここでスキピオは、公私ともに友好を約束したにもかかわらず謀反を起こしたシュファックスに対し、怒りをもって次のように語りかける“*Quid tibi, vane Syphax, volusti?*”(信用のならぬシュファックスよ、貴様は一体何を企んでいたのだ?)。このとき捕虜となっていたシュファックスは鎖につながれていたが(318行)、マッシニッサと自分の妻ソフォニスバとの経緯を聞いたスキピオは、怒りを静め、再び友情をもってシュファックスと接

fig.14
ジャンバッティスタ・ピットーニ《ディアナとカリスト》、油彩・カンヴァス、149×200cm、1722年頃、ヴィチエンツァ市立美術館



することになる(372-374行)。その一方で、この物語の後にマッシニッサの苦悩と、毒を飲まされるソフォニスバの悲劇が待っている。ピットーニのディアナにせよ、ティエポロのスキピオにせよ、支配者として罪人を糾弾する行為の表現として同じポーズを用いている。物語は異なっても、そこに表されている感情は、共通しているのである。

VI. 作品の主題とは何か? — 結語の変容

これまで、17世紀ボローニャを出発してから、セバスティアノ・リッチの世界からティエポロやピットーニといった18世紀ヴェネツィアを彷徨いながら、主題の変容の姿を大まかに見てきた。このため些か論旨が散漫になった恨みがあるとはいえ、一貫して問題としてきたのは、作品のタイトルや主題と描かれているものの関係である。18世紀イタリアの物語絵画(歴史画であれ、神話画であれ)を考えると、そこには常に登場人物の感情と想いが表現されていることに注意しなければならない。つまりそれは、行為に伴う言語がすぐさまイメージされるということに他ならない。言語をイメージするというのは、明らかに矛盾した言い方なのだが、しかしここで筆者が言う「言語」とは、現在の我々が失いかけている言語である。それは、詩的言語であり、行間であり、文脈である。まさにジャンバッティスタ・ヴィーコやジャンヴィンチェンツォ・グラヴィーナが語らんとした言語の様態である^[2]。18世紀イタリアでは、イタリア語で読めない古典はほとんどなかったといってよい。しかし、その翻訳は現代的感覚の訳ではない。詩的訳である。オウィディウスの『変身物語』の訳にはロドヴィーコ・ドルチェ訳と、アンドレア・デッラ・アングイッラーラ訳がある。両者では、たとえばディアナの水浴びをする場所の情景説明が異なったりといった、細部に大きな違いがある。従って、画家がどちらを典拠としたかによって構図が異なる。寧ろ、逆の言い方をすれば、構図そのものは、詩的言語をもとに生まれ、詩的言語が失われるに従って、あたかも別な主題であるかのように我々の眼前にその姿を現す。それとともに、作品を取り巻く文脈も失われ、作品が本来伝えようとした内容までもが失われる。作品の主題と典拠を見直すという、一見時代遅れな地味な作業は、実は、もはやただの無味乾燥な理屈っぽいモットーと化した *ut pictura poësis erit* というホラティウスの言葉を芸術活動と結びつけて絵画を描き、また鑑賞していた人々の感覚をよみがえらせることを目的としている。より深く、より楽しい絵画の楽しみのために。

[1] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori bolognesi*, 1841, tomo II, p.57.

[2] PLUTARCHUS, *Le Vite degli Uomini illustri, tradotte da Lodovico Domenichi, e confrontate co' Testi Greci da Lionardo Ghini, con la vita dell'Autore descritta da Tommaso Poracchi, e con le postille in margine*, Venezia appresso Gabriel Giolito, 1568; TITUS LIVIUS, *Historia romana, tradotta da Jacopo Nardi, aggiunto il Supplemento alla seconda Deca per Francesco Turchi*, Venetia appresso Giunti, 1575.

[3] Jeffery DANIELS, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976, p.92, n.312.

[4] Rodolfo PALLUCCHINI, *Studi ricceschi-I: Contributo a Sebastiano*, "Arte Veneta", VI, 1952, p.65.

[5] TITUS LIVIUS, *ab urbe condita*, liber II, 12; *Le decche di T. Livio padovano dell'Istorie romane, divise in due parti, tradotte in lingua toscana da M. Iacopo Nardi*, Vinegia, 1581, pp.37r-v.

- [6] DIOGENES LAERTIUS, *Le Vite de gli illustri Filosofi di Diogene Luertio dal' Greco Idiomate ridotte ne la lingua comune d'Italia da i Fratelli Bartolommeo e Pietro Rossettini da Pral'Albaino con privilegio de lo Illustrissimo Senato VENETO*, Vinegia appresso Vincenzo Vaugris, 1545.
- [7] PLUTARCHUS, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri greci et romani, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi & altri, e diligentemente confrontate co'testi Greci per M. Lionardo Ghini*, Venetia appresso Felice Valgrisiso, 1587, p.9.
- [8] *ibid.*
- [9] PLUTARCHUS, *Demetrios*, 38; id., 1587, pp.313-314; Valerius Maximus, *Dictorum factorumque memorabili*, V, 7, ext.1, “de parentum amore et indulgentia in liberos”; cfr. PETRARCA, *Triumphus cupidinis*, vv.94-135.
- [10] DIOGENES LAERTIUS, *Diogenes*, 38.
- [11] PLUTARCHUS, *Le Vite degli Uomini illustri, tradotte da Lodovico Domenichi, e confrontate co' Testi Greci da Lionardo Ghini, Parte seconda*, Venetia appresso Felice Valgrisiso, 1587, p.374.
- [12] J. DANIELS, *op.cit.*, p.93.
- [13] TITUS LIVIUS- Jacopo NARDI, 1581, p.29r; OVIDIUS NASO, *Fasti*, lib.II, vv. 711-720.
- [14] TITUS LIVIUS- Jacopo NARDI, 1581, p.29v. “Taci, le disse, ò Lucretia: io sono Sesto Tarquinio, & ho l'arme in mano: tu morrai, se tu fai motto.”
- [15] Massimo GEMIN & Filippo PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo: i dipinti opera completa*, Venezia 1993, pp.408-409, n.389: AA.VV., *Giambattista Tiepolo 1796-1996*, Milano 1996, pp.157-166, n.21d.
- [16] A. BAYER, *Le decorazioni per Ca' Barbaro*, in *Giambattista Tiepolo 1796-1996*, Milano 1996, p.157; B. Aikema, *Le decorazioni di Palazzo Barbaro-Curtis a Venezia fino alla metà del Settecento*, “Arte Veneta”, XLI, 1987, pp.147-153. cfr. Massimo GEMIN & Filippo PEDROCCO, *ibid.*
- [17] この作品の背景に関しては、拙論「1743年・詩人と画家の出会うとき—フランチェスコ・アルガロッチの作品制作依頼と5人の画家たち—」『美術史学』第20号、149-174頁を参照。Francis HASKELL, *Algarotti and Tiepolo's 'Banquet of Cleopatra'*, “Burlington Magazine”, vol. C 633 June, 1958, pp.212-213; Ursula HOFF, *No.103/4 The Banquet of Cleopatra*, in *National Gallery of Victoria; Catalogue of European Paintings before eighteen Hundred*, Melbourne, 1961, pp.125-128; Francis HASKELL, *Consul Smith and his patronage*, “Apollo”, vol.LXXXII 42, 1965, pp.98-103; Francis HASKELL, *Patrons and Painters; Art and Society in Baroque Italy*, revised and enlarged ed., New Haven & London 1980, pp. 347-360.
- [18] Sperone SPERONI, *Della dignità delle donne*, in *Opere*, vol.I, Venezia appresso Domenico Occhi, 1740, p.53.
- [19] この作品は、2001年に開催された「ヴェネツィア絵画展」(東京、上野の森美術館/京都、京都市美術館)に出品されており、同展カタログ(石鍋真澄編)では(No.53)《ディアナとアクタイオン》と題されているが、この場面は明らかに《ディアナとカリスト》(P. OVIDIO NASO, *Metamorphoseon*, II. v. 464)が主題で、付随的にディアナの水浴びを覗き見するとどうなるかを暗示的に示すために、背景に小さく、カリストの物語の後に起こるアクタイオンの物語、すなわち鹿に変身させられ、自分の猟犬に噛み殺されるアクタイオンの場面を挿入したものである。Publio OVIDIO NASO, *Metamorfosi, tradotte in ottava Rima da Gio. Andrea dell'Anguillara, con le Annotazioni di Giuseppe Orologio e gli Argomenti e postile di Francesco Turchi*, Venezia appresso Francesco de' Franceschi Sanese, 1585, p.22v.
- [20] Massimo GEMIN & Filippo PEDROCCO, pp.270-271.
- [21] Francesco PETRARCA, *L'Africa: edizione critica per cura di Nicola Festa*, rist.anast. del 1926, Firenze 1998, p.114.
- [22] これらの文学的背景に関しては、既出の拙論(註17参照)、また以下の拙論を参考されたい。高梨光正、「ジャン・バッティスタ・ティエポロの『アウグストゥスに諸芸を導くマエケーナス』と『フローラの王国』—その詩想と絵画—」『美術史学』第18号(1996年)、142-166頁。同、「ヴァッラ・コルデッリーナ=ロンバルディ:ジャン・バッティスタ・ティエポロの描き出した『友情』と『平和』」『美術史学』第19号(1997年)、16-38頁。

There is a painting of Lucretia (ca. 1680, fig. 4) by the young Sebastiano Ricci (Belluno 1659 - Venezia 1734) in the collection of the Galleria Nazionale di Parma. Carlo Panizza commissioned this work as one of a group of paintings planned around 1680 for the Ospedale degli Esposti in Parma, and J. Daniels has identified this work as an image of Lucretia and Junius Brutus holding down her hand as she brandishes a sword. However, in subtle details the elements of this painting do not match the story of Lucretia.

Then, we might ask, who is this woman? In fact, she is Cleopatra. Most images of Cleopatra show her suicide with snakes. But according to Plutarchus, there was another earlier instance where she sought to kill herself with a sword. A close comparison of the details of Plutarchus's text and Ricci's painting shows that the figure has raised the sword as if to kill herself, and with one wound already inflicted, Procleius is attempting to stop Cleopatra from proceeding with her plan. Thus we can see how the series of paintings created by Ricci all deal with tales of being saved from fatal illnesses, or other ways of escaping death.

We can see how in the first half of the 17th century there were images of Lucretia that resembled those of Cleopatra, but then, in the second half of the 17th century, rather than just the similar types of Lucretia and Cleopatra images, they both were depicted in more narrative settings related to their biographies and thus took on different characteristics. Tiepolo's *Lucretia* (ca. 1750, Augusburg, Städtische Kunstsammlungen, fig. 11) shows Sextus Tarquinius threatening Lucretia with a sword, saying his words, "*Tace, Lucretia, inquit, Sext. Tarquinius sum: ferrum in manu est: moriere si emiseris vocem.*" This work was one image from a series of six works created for the Barbaro family of Venice. In the *Banquet of Cleopatra* (ca. 1742-44, National Gallery of Victoria, Melbourne, fig. 12), Cleopatra is not depicted in her traditional guise of a beautiful woman flirting with a man. Rather, she is shown as the monarch of a nation challenging Marcus Antonius. While not going into the details of the story, here we see Cleopatra depicted not as a woman seeking mercy from someone, but rather as a dignified ruler. This painting shares the same roots, albeit different decorative expression, as that of the same subject in the Palazzo Rabia thought to have been painted by Tiepolo prior to his departure for Würzburg. Undoubtedly Tiepolo was extremely intentional in his depiction of the subtext of this narrative.

Images of women as rulers were strongly encouraged by the extreme popularity of the tale of Diana, goddess of the moon, during the first half of the 18th century. Around 1722 Giambattista Pittoni executed a painting entitled *Diana and Callisto* (Museo civico di Vicenza, fig. 14), and the image and pose of Diana seen in this work were then later turned into that of Scipio. The tale of Scipio and her captive the Numidian king Syphax is recounted in Livius's *Ab urbe condita*, vol. XXX, 12-13, but Livius's story did not become the direct model for the images created of this tale. If we consider the pair to this work, Massina and Sophonisba, we can see that elements in this painting which explain Scipio's acts are actually found in Petrarca's epic poem, *Africa*, vol. V, 325.

Moving from Sebastiano Ricci's world to the 18th century Venetian realm of Tiepolo and Pittoni, we can see how the subject matter of the works has been greatly generalized. The issue common to all of these works is the relationship between the title of the work and what is actually depicted in the

painting. When we consider 18th century Italian narrative paintings, whether history paintings or mythological subjects, we must focus on the emotions being expressed by the figures in the scene. In other words, the words that accompany the actions to create the image. The imaging of words, which is clearly a contradictory phrasing, and yet, what the author would like to state is that today we seem to have forgotten a certain type of "speech." This is a poetic manner of speech, something inter-textual, this is context. These are the aspects of words spoken by Giambattista Vico or Gianvincenzo Gravina. This poetic speech itself is the basis for the pictorial composition, and when we lose such poetic speech, we can see how those images can make us puzzle over which subject matter we are examining. And, if we lose the context which surrounds a work, then we can also go so far as to lose the content that work is attempting to convey. The act of reconsidering a work's subject and its source is a subtle act of briefly anachronism, and the aim of such an act is to reconsider the role of viewer studying a painting, to paint works which are linked to the artistic act described in Horatius's pithy motto, *ut pictura poësis erit*. Indeed it is an act that makes the viewing of paintings all the more meaningful, all the more enjoyable.