

渡辺晋輔

カラヴァッジョというと、特異なキャラクターや数奇な人生とともに、芸術の斬新さが強調されがちである。それを説明する恰好のエピソードとしては、いくつかの作品が受け取り拒否にあったことが語られる。実際にカラヴァッジョの作品は非難され、あるいは拒絶されることもあったが、しかし《キリストの埋葬》(1603-04年) [fig.1] に関しては当てはまらず、当時から称讃され続けてきた。カラヴァッジョと裁判沙汰を起こしたことで知られる画家のジョヴァンニ・バリオーネは、「これこそ彼の最良の作だと言われている」^[1]と記し、ほぼ同時代の著述家フランチェスコ・スカンネリはこの絵が「並外れて優れ」、公共の場で見ることのできるカラヴァッジョ作品のなかでは間違いなく最も優れたもののひとつとしている^[2]。さらに17世紀を代表する美術理論家であるピエトロ・ベッローリもまた、この絵はカラヴァッジョの傑作のひとつであり、「当然ながら評価さ



fig.1
カラヴァッジョ《キリストの埋葬》 バチカン絵画館

れている」^[3]と述べている。カラヴァッジョの死後も多くの画家が模写を描き、自作に応用してきたことが知られる。

それではこの絵はどういうところが評価されたのだろうか。本稿ではまず17世紀当時の人々のカラヴァッジョ芸術に対する言説を振り返ったうえで、『キリストの埋葬』が当時においても、その後にあっても名作であり続けた理由を探してみたい。

カラヴァッジョと古典主義

カラヴァッジョに関する17世紀の言説には、必ず記されることがある。それは、彼が自然を眼にしなければ何も描かず、画家が必ず学習すべきと考えられた古代ヤルネサンスの作品を顧みなかった、という評価である。1604年——『キリストの埋葬』が完成した年だ——に刊行されたネーデルラントの画家・著述家カレル・ファン・マンデルによる報告には、「彼（カラヴァッジョ）は実際のところ、実物を前にして制作したものでなければ、作者が誰であろうと、取るに足らぬ子供じみて間の抜けたものでしかなく、自然に倣うことよりも正しく優れたものはあり得ない、と言うのであった」^[4]との記述がある。このコメントの裏には、カラヴァッジョに対する批判も隠されていた。ファン・マンデルは実物を前にして制作することの有用性を認めつつも、続けて「しかし、なにより美しいものからより美しいものを見分け、選び出せるようになって、画家の理解力は向上するということに留意すべきだ」^[5]と記すのである。

美しいものを選別してより完璧なものを作るというのは、古典美を物語る常套句であった。古代ギリシャの伝説的な画家ゼウクシスがヘレネーの肖像を描くにあたり、クロトンの町の乙女5人から最も美しい部位を取ってひとりの究極の美人を作り出したという伝説に始まり、ラファエロ筆として伝えられてきた手紙にも同様の記述がある。そこには、ひとりの美女を描くためには多くの美女たちを見なくてはならないが、美女は不足しているので自分は心に浮かんでくるあるアイデアに助けを求める。そのアイデアが芸術作品の卓越性を有しているかどうかはわからないが、その卓越性を持つと努めている、と述べられている^[6]。要するにファン・マンデルは、モデルを写すことに満足してしまっているカラヴァッジョの画風は理想化の工程を経ない安易なものだと考えたのである。

やがて古典主義が美術の主流となると、カラヴァッジョに対するこうした批判は強まり、古典を顧みない画家としての側面が強調されていく。バリオーネは1642年に「[カラヴァッジョは]しばしば古今のあらゆる画家たちのことを、どれほど有名であろうと悪し様に言い出すのであった。というのも、自分の作品のみが、この職のあらゆる者たちを凌駕すると彼には思えたからである」と述べた後で、若い画家たちがカラヴァッジョを範としてモデルの頭部の模写ばかりに専念してしまったために、彼らは芸術の神髄を理解せず、歴史画を描くことができないと記している^[7]。

古典主義の美術理論家ベッローリは、1672年の著書中の「カラヴァッジョ伝」において同様のことを、しかしカラヴァッジョの古典軽視の側面を強調して記述する。それによればカラヴァッジョは「天分の赴くまま彩色することに没頭し、

古代人の作った著名な大理石彫刻やラファエロによる同じくらい有名な絵画に見向きもせず、それどころかそれらを蔑んで、描く対象としては自然のみとしたのであった」^[8]。そして自然を模倣すること自体は評価しつつも、パリオネと同様の批判を次のように繰り返す。「彼には多くの、そして最良のものが抜けていた。なぜなら彼には創意 (invention) や適切さ (decoro)、素描 (disegno)、絵画の理論 (scienza) が欠けているため、モデルが目の前からなくなってしまうと、その手や天分は何も生み出せなくなってしまうのだ」^[9]。

このようにして、古典から眼を背け、眼に見えるもののみを描く画家カラヴァッジョという像が出来上がり、それが継承されていくこととなる。しかしながら、実際にはカラヴァッジョは見たものをそのまま描くのみに留まらなかった。

カラヴァッジョ作品のコレクターでもあっ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、1620年代に記した有名な書簡のなかで興味深い見解を述べている。彼は絵画の描き方を12のカテゴリーに分けて等級づけているのだが、このなかでカラヴァッジョは「自然の事物を眼の前に置いて描く」第11番目の方法ではなく、最も困難で最も完璧な第12番目の方法、すなわち「手法 (maniera) に従いつつ、自然の手本を前にして描く」方法をとる代表として、古典主義の継承者であるカラッチ一族やグイド・レーニとともに登場するのである^[10]。ここでいう「手法」とは、手本なしに、想像によって描き出すことを指す。ラファエロの手紙にあった、美女は不足しているので自分は心に浮かんでくるあるアイデアに助けを求めるという内容を思い出したい。

《キリストの埋葬》をよく見れば、ジュスティニアニの指摘はもっともものであることがわかる。一見するとこの絵はたしかに写実が際立つが、その構図は想像を駆使して入念に組み立てられていることに気づくだろう。人物はかなり狭い奥行きの中に押し込められ、キリスト、ヨハネとニコデモ、そして3人のマリアと、後方に行くに従ってその身体は起き上がる。こうして動きを喚起しつつも、対角線を強調することで安定感を醸し出しているのである。

自然と手法の結合は構図に限ったことではなく、モチーフのポーズ、光による演出など、あらゆる側面に及ぶ。その結果、物語は最も力強い瞬間に捉えられ、感情の秩序と形態の秩序は画面において調和する。そして写実との相乗効果によって、物語の内容が効果的に伝えられるのである。ウイトカウアーがカラヴァッジョの絵画全般について述べた言葉を借りるなら、「窮屈な舞台装置は“スナップショット”というより“活人画”のような印象をもたらす。非現実的な雰囲気は独特の魅力を醸し出している空想小説を読むように、人はこれらの絵を眺めるのである」^[11]。

物語をいかにして効果的に伝えるのかというのは、ルネサンス以後の絵画に課された最も重要なテーマであった。ルネサンスの黎明期に著わされたアルベルティの『絵画論』においても、それに紙幅が大きく割かれている。この伝統は連綿と続き、16世紀には古代の詩論に引き寄せて絵画論が論じられた。17世紀以降の美術アカデミーにおいても流れが変わることはない^[12]。つまりカラヴァッジョの芸術は、実は一面においてオーソドックスな問題意識に則った、ルネサンスを継承するものだったのである。

《キリストの埋葬》におけるモチーフの借用

古代彫刻やルネサンスの作品を一切学ばなかったというカラヴァッジョの評価についても、実像とは異なっている。彼は周囲に見せる態度とは裏腹に、先行するさまざまな作品から学び、モチーフを借用することがしばしばだった。その例は枚挙にいとまがなく、古代彫刻からラファエロ、ティツィアーノら盛期ルネサンスの画家、そしてほぼ同時代の画家まで、実にさまざまな作品が指摘されている。

しかしカラヴァッジョが最も意識した過去の芸術家は、同じ名をもつミケランジェロ・ブオナッローティであった（カラヴァッジョの本名はミケランジェロ・メリージという）。周知のように、《聖マタイの召命》（ローマ、サン・ルイージ・デイ・フランチェージ聖堂コンタレリ礼拝堂）におけるマタイを召命するキリストの手は、ミケランジェロがサン・ピエトロ大聖堂システリーナ礼拝堂天井画中《アダムの創造》に描いたアダムの手の左右反転させた引用となっているし、《聖パウロの回心》と《聖ペテロの磔刑》（ローマ、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂チェラージ礼拝堂）は、ミケランジェロが同じくサン・ピエトロ大聖堂バオリーナ礼拝堂に描いた同主題作品との比較を促している。個人向けの絵画においても、《洗礼者聖ヨハネ》（ローマ、カピトリノ美術館）はシステリーナ礼拝堂天井壁画の青年裸体像（イニューディ）との関係が明らかであり、《勝ち誇るキュービッド》（ベルリン国立美術館）についても同図像やミケランジェロの彫刻《勝利》（フィレンツェ、ヴェッキオ宮）とのつながりが知られている。こうした作品を描いたとき、カラヴァッジョは間違いなく、見る人がそれをミケランジェロと結びつけ、そして自分とミケランジェロを比較するであろうことを見越していた^[13]。

《キリストの埋葬》に話を戻すと、この作品もまた先行作品を踏まえて描かれている。参照したことがわかる作品には、修業時代の師ベテルツァーノやティツィアーノ工房による埋葬図といった、ローマに来る以前にミラノで眼にしたものもあるが、顕著なのはローマで彼が出会った作品である。必ず言及される作品としては、古代ローマの浮彫《メレアグロスの遺体の運搬》[fig.2]（同じ図柄を持つ浮彫は複数あり）、ミケランジェロの《ピエタ》（バチカン、サン・ピエトロ大聖堂）[fig.3]、ラファエロの《キリストの遺体の運搬》（ボルゲーゼ美

fig.2
《メレアグロスの遺体の運搬》（石棺
浮彫断片）ローマ、カピトリノ美
術館

fig.3
ミケランジェロ《ピエタ》バチカン、サ
ン・ピエトロ大聖堂



術館) [fig.4] がある。ほかにもアンニーバレ・カラッチの《ピエタ》(ナポリ、カポディモンテ美術館)や現在フィレンツェにあるミケランジェロの《ピエタ》(大聖堂附属美術館)との関係が指摘されることもある。

カラヴァッジョがこれらの作品の死体の表現や、死者と生きている人間との対比に注目したことは明らかであるが、注目すべきは、それがルネサンス以来、優れた物語画のバロメーターとされる表現であったということだ。きっかけを作ったのは上記のアルベルティの『絵画論』であった。そこには、ほかならぬ古代浮彫《メレアグロスの遺体の運搬》が、死せるメレアグロスの生気の欠けた肉体の表現ゆえに称讃されているという記述がある(第2書37)。

ローマではある歴史画(の浮彫)が称賛されている。そこでは死んで運ばれるメレアグロスが、重い身体を運ぶ者たちに重量感を加えており、その肉体はあらゆる部分が完全に死んでいるように見える。手、指、頭のすべてが垂れ下がり、あらゆるものが生氣なく崩れ落ちる。こうしたことによって、肉体が死んでいることが表わされるのだ。この表現が困難至極であるのは言うまでもない。四肢すべてをだらしと生氣なく表すことのできる者がいたならば、彼こそ最高の技を持つ者であろう。[…]^[14]。

このアルベルティの記述は大変有名なものであり、以後の芸術家たちはこの記述を踏まえつつ、メレアグロスの古代浮彫を自作の中で引用した。ラファエロの《キリストの遺体の運搬》もその一例である。画中のキリストと彼を運ぶ人々のモチーフは古代浮彫を参照して描かれたが、キリストは古代浮彫以上に生氣を失い、その頭や腕はだらしと垂れ下がったさまが強調される。ラファエロはアルベルティの『絵画論』を踏まえ、その記述に沿った表現をなしたのである^[15]。

ただし、この石棺彫刻を意識しつつも、ラファエロが死せるキリスト像の直接的な参照元としたのは、ミケランジェロの《ピエタ》であった。ラファエロは《ピエタ》のキリスト像の起源が古代のこの浮彫にあることを気づいたがゆえによりいっそうの魅力を感じ、そしてミケランジェロが古代の造形を翻案し



fig.4
ラファエロ《キリストの遺体の運搬》
ローマ、ボルゲーゼ美術館

てくれたがために、自作に消化することができたのである^[16]。こうしてラファエロは古代彫刻とそれを記述したアルベルティの『絵画論』、そしてミケランジェロの《ピエタ》という先行する作品や記述を踏まえ、完成された造形を提示したのであった。

カラヴァッジョが《キリストの埋葬》を描いたとき、彼は《メレアグロスの遺体の運搬》からミケランジェロの《ピエタ》、ラファエロの《キリストの遺体の運搬》に至る、死せる肉体の系譜を意識したことであろう。そしてラファエロと同じく、やはりカラヴァッジョも《ピエタ》を通じて古代以来の図像を咀嚼したのである。ペリーコロによれば、《ピエタ》はミラノの画家・著述家ロマッツォの『絵画のアイデア』（1584年）において、その死体の生氣に欠けた迫真的な表現が称讃されていた。またヴァザーリの『芸術家列伝』（初版1550年、再版1568年）中の「ミケランジェロ伝」においては、絵画的な素質も併せ持つ、いわば絵画対彫刻の比較論を超越した彫刻の名作として叙述されていた。そのためカラヴァッジョの描く死せるキリストが、アルベルティの記述のみならず《ピエタ》そのものに挑んだのには十分な理由があったのである^[17]。

カラヴァッジョによるミケランジェロの《ピエタ》の参照の仕方は大胆である。そのままの引用というわけではなく、随所に変更を加えているのだが、それでも見る者に《ピエタ》との比較を促していることは明らかだ。レットゲンによれば《キリストの埋葬》に描かれる聖母とキリストは、通常の視点よりも20度ほど斜めから見た《ピエタ》そのものであり、それによって伝統的な構図を新鮮なものとするとともに、立体感を強めているという^[18]。こうした性格によって、見る者はよりいっそう彫刻の《ピエタ》を想起することになる。カラヴァッジョは前述の数々の作品と同様に、ローマにおける過去最大の芸術家であり自らと同名のミケランジェロとの比較によって、自らの卓越した能力を誇示し、そしてミケランジェロの作った彫刻と、自らが手がけた同主題の絵画の比較を促したのである^[19]。

このように先行作品の綿密な研究と戦略のもとにカラヴァッジョは《キリストの埋葬》を生み出したのだが、その際カラヴァッジョが武器とした新機軸は何よりも自然描写にもとづく写実であり、そして画中空間と現実空間を一体のものとすることによって、絵の中の出来事をよりリアリティをもってドラマティックに伝えることであった。この新機軸自体はきわめて斬新なものであったが、物語を叙述する精神においてカラヴァッジョは伝統的な考えに根差していた。そして彼の写実表現はここで物語の叙述と響きあい、互いに高めあっている。だからこそ当時の人々は、この絵をカラヴァッジョの最高傑作とみなしたのである。この作品についてベッローリが著書の中でディスクリプションをしたとき、彼はあえてアルベルティの《メレアグロスの遺体の運搬》についての上記の記述を踏まえた、という指摘がある^[20]。カラヴァッジョが意図したとおり、この絵は古代以来の物語画の系譜上に位置づけられたのであった。

古典としての《キリストの埋葬》

カラヴァッジョの《キリストの埋葬》は名声を博したがゆえに、多くの画家によって模写された。カラヴァッジョとほぼ同時代では、この絵のあるサンタ・マリア・イン・



ヴァリチェッラ聖堂の主祭壇を制作したルーベンスは《キリストの埋葬》を模写したほか、彼や助手のヨルダーンズは自由に翻案した作品をいくつも描いている [fig.5]^[21]。オランダ出身の画家ディルク・ファン・バビュレンもこの絵に着想を得た同主題作品を1617年に描いた^[22]。ルカ・ジョルダノはルーベンスによる《キリストの埋葬》の翻案作品を参考にしつつ、1660年前後に構図のよく似た同主題の絵を手がけている^[23]。

時代が下ってもカラヴァッジョの絵は靈感を与え続けた。有名な画家を挙げるなら、フラゴナール、ジェリコー、セザンヌがこの絵を模写したことで知られる^[24]。また、ダヴィッドは《マラーの死》[fig.6]を描くにあたり《キリストの埋葬》を重要な着想源とした^[25]。ジェリコーの大作《メデューズ号の筏》(パリ、ルーヴル美術館)は当初よりカラヴァッジョと関連づけられ、現代の研究者もカラヴァッジョの《ロザリオの聖母》(ウィーン美術史美術館)のモチーフからの引用を指摘しているが^[26]、この絵の中で息絶える人々の肢体には《キリストの埋葬》のキリストの表現の残滓も認められよう。古代彫刻からアルベルティ、ミケランジェロ、ラファエロと続いてきた伝統を受け継いだ《キリストの埋葬》はそれ自体が美術史の古典となり、古典の造形と精神をカラヴァッジョの色に染め直しつつ、後世に継承する役割を果たしたのである。

*本稿は2021年春に国立新美術館で開催予定だった「カラヴァッジョ《キリストの埋葬》展」のカタログのために執筆された。新型コロナウイルスの感染拡大を受けて展覧会が中止となったため、ここに掲載する。カタログには作品解説も収録される予定であった。作品に関する基本的な情報は作品解説に記したため、このテキストでは省かれている。

[1] Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rome, 1642. 翻訳に際しては次を参照。Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Rome, 2003, p.317. 本稿における翻訳は筆者によるが、テキスト全文の翻訳は次の文献に収録されており、参考にした。石鍋真澄『カラヴァッジョ伝記集』平凡社(平凡社ライブラリー)、2016年。註2、3、4、5、7、8、9、10についても同様。

[2] Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657. 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.319.

[3] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, parte prima*, Rome, 1672. 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.326.

fig.5

ペーテル・パウル・ルーベンス《キリストの埋葬》 オタワ、カナダ国立美術館

fig.6

ジャック=ルイ・ダヴィッド《マラーの死》ブリュッセル、ベルギー王立美術館

- [4] Carel van Mander, *Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders*, Alkmaer, 1603 (part II of *Het Schilder-Boeck*). 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.309.
- [5] van Mander, *op. cit.* 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.309.
- [6] 実際にはピエトロ・アレティーノあるいはバルダッサレ・カステリオーネが筆者とされる。この手紙については、小佐野重利「古代建築の“美しい形態”の探究者ラファエッロ」、小佐野重利編『ラファエッロと古代ローマ建築—教皇レオ10世宛書簡に関する研究を中心に—』中央公論美術出版、1993年、68–167頁、特に90–92頁；John Shearman, “Castiglione’s Portrait of Raphael”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38 (1994), pp.69–97.
- [7] Baglione, *op. cit.* 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.317.
- [8] Bellori, *op. cit.* 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.324.
- [9] Bellori, *op. cit.* 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.328
- [10] Vincenzo Giustiniani, “Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amideni”, in *Lettere memorabili dell’Ab. Michele Giustiniani*, Rome, 1675. 翻訳に際しては次を参照。Macioce, *op. cit.*, p.315
- [11] Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, 3 vols, New Haven and London, 1999. [1st ed., Harmondsworth and Baltimore, 1958], I, p.21.
- [12] Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York and London, 1967[レンスラー・W・リー『ウト・ピクトゥラ・ポエシス 詩は絵のごとく／絵は詩のごとく——人文主義絵画論』森田義之・篠塚二三男訳、アートワークス、2021年]
- [13] カラヴァッジョによるミケランジェロへの対抗心については、たとえば以下を参照。Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955, pp.89–94; Haward Hibbard, *Caravaggio*, London, 1983, pp.149–163; Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, London, 2011, pp.346–348, 354–361.
- [14] Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. by Cecil Grayson, vol. 3, Bari, 1973, p. 64. 古代浮彫《メレアグロスの遺体の運搬》については以下を参照。Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London, 1986, pp.146–147, nos.117, 118.
- [15] Giovanni Becatti, “Raphael and Antiquity”, in *The Complete Work of Raphael*, New York, 1969, pp.505–506; 小佐野前掲書(註14)、324–329頁。
- [16] Rona Goffen, *Renaissance Rivals : Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven and London, 2004, p.211.
- [17] Pericolo, *op. cit.*, pp.356–360.
- [18] Herwarth Röttgen, “Caravaggio-Probleme”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 20 (1969), pp.143–170, esp., p.153.
- [19] カラヴァッジョがニコデモの容貌にミケランジェロのそれを与えたと主張する研究者もいる。Maurizio Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Rome, 1974, p.70, no.249; Pericolo, *op. cit.*, pp.362–373.
- [20] Pericolo, *op. cit.*, p.344.
- [21] Nico Van Hout, “‘Rubens’ and the Passion. Composition on the Basis of a Brainstorming Session?”, in *Rubens: The Power of Transformation*, exh. cat., Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien; Frankfurt am Main, Städel Museum, Vienna and Frankfurt am Main, 2017, pp.71–77, esp., pp.72–76.
- [22] Wayne Franits, *The Paintings of Dirck van Baburen ca. 1592/93–1624. Catalogue Raisonné*, Amsterdam, 2013, pp.78–81, no.A3.
- [23] Oreste Ferrari, “The ‘Entombment’: a youthful work by Luca Giordano”, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 54. 1 (1975), pp.24–32.
- [24] フラゴナールの模写は現存しない。ジェリコーの模写については、Germain Bazin, *Théodore Géricault: étude critique, documents et catalogue raisonné*, t.2, Paris, 1987, pp.435–436, no.323. セザンヌの模写 については、Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash, *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne: An Online Catalogue Raisonné*, <http://cezannecatalogue.com> (accessed November 17, 2022), nos.1867, 3018–25.
- [25] 『ルーヴル美術館展 肖像芸術——人は人をどう表現してきたか』国立新美術館、東京／大阪市立美術館、2018-19年、192–193頁、no.23。
- [26] Donald A. Rosenthal, “Géricault’s ‘Raft of the Medusa’ and Caravaggio”, *The Burlington Magazine*, 120. 909 (1978), pp.838–841.

Seventeenth century commentary on Caravaggio – such as that of Carel van Mander (1604), Giovanni Baglione (1642), and Giovan Pietro Bellori (1672) – often expressed the opinion that he could paint nothing without looking upon nature, and he did not rely on ancient or Renaissance works. However, in fact, Caravaggio did not paint things only as he saw them. Vincenzo Giustiniani, known collector of Caravaggio paintings, actually stated in a famous letter in the 1620s that this painter was representative of those who used the most difficult and complete manner (*maniera* in Italian) and then painted from nature, “*di maniera* and with the natural object as an example before one.” *The Deposition* is one such example, with its composition and lighting completely refined and calculated. In order to effectively convey the narrative elements, he relied on the orthodox approach to the subject used from the Renaissance onwards.

In addition, Caravaggio often learned from earlier paintings and borrowed motifs, despite the attitude he showed to others. We can indicate works related to *The Deposition*, such as the Ancient Roman relief sculpture depicting the death of Meleager, Michelangelo's *Pieta*, and Raphael's *The Entombment*. Of particular note is how the depiction of the corpse shared by all these earlier works came to be a gauge measuring the superb narrative paintings created from the Renaissance onwards. Alberti's *De pictura* was the motivating force behind such depiction. In his text, Alberti praised the expression of the lifeless body of Meleager seen in that ancient sculpture depicting his death. Thus, Michelangelo and Raphael were fully aware of the ancient sculpture and Alberti's comments when they painted the above mentioned works. Then, when Caravaggio began to create *The Deposition*, he was aware of this lineage of depictions of corpses, and like Raphael before him, absorbed the iconographic tradition through the medium of Michelangelo's *Pieta*. Thus, Caravaggio was based on traditions stretching back to antiquity, all while encouraging a comparison with his namesake great Michelangelo of the Renaissance in order to boast of his own superior talents. Caravaggio revealed new innovations through his unification of realism and actual space, even as his narrative expression remained rooted in traditional thought.

The fame achieved by Caravaggio's *The Deposition* meant that Rubens, Dirck van Baburen, Luca Giordano and others painted their own versions of the subject based on his composition. Then later, Fragonard, Géricault and Cézanne made copies of the work, and *The Deposition* provided great inspiration to David as he painted his *Death of Marat*. Thus, *The Deposition*, which carried on traditions from ancient sculpture and onwards, in turn became a classical work within the history of art.

*This text was written for publication in the catalogue of the *Caravaggio's Deposition from the Vatican Museums* exhibition that was scheduled to be held in the spring of 2021 at the National Art Center, Tokyo. Unfortunately, the spread of Covid-19 forced the cancellation of that exhibition and the article is published here instead. An object entry for this work was also written for that unpublished catalogue. Hence, the work's basic information was omitted from this text.