



ジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニ  
[ヴェネツィア 1675-1741]に帰属  
《アレクサンドリアの聖カタリナ》

油彩、カンヴァス  
99×72 cm

Attributed to Giovanni Antonio Pellegrini  
[Venice 1675-1741]  
*Saint Catherine of Alexandria*

Oil on canvas  
99×72 cm  
P.2005-9

来歴 / Provenance: purchased in New York in the 1930's by the father of Mrs Anita Muller; Sale, Sotheby's New York, 3 June 1988, lot.97; Private collection, Japan.

展覧会 / Exhibition: New York, Metropolitan Museum of Art, 1972-78.

文献 / Literature: Metropolitan Museum of Art, *Annual Report 1971-1972*, p.42 as G.A. Pellegrini; G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, 1995, p.249, No.P.319 as "Not Pellegrini".

本作品は17世紀末から18世紀前半にかけてのヴェネツィア周辺の画家の手によるものと考えられるが、当初のジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニへの帰属は18世紀ヴェネツィア絵画研究の第一人者ジョージ・ノックスによってはっきりと否定されている。<sup>註1)</sup>しかし、ノックスは新たな作者の名前を提示していないため、本作品の作者は不明なままである。

1675年にヴェネツィアで生まれたジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニは、パオロ・パガーニに才能を見出され画家として研鑽を積んだと言われる。しかしペッレグリーニの初期作品は、むしろナポリ派のルーカ・ジョルダノとベッルーノ出身のセバスティアーノ・リッチの影響が顕著で、明るい色彩の暈かした輪郭線と大胆な筆遣いから生まれる柔らかな質感と量感を特徴としている。1708年にはマルコ・リッチとともにロンドンへ渡り、1713年まで滞在する。その後デュッセルドルフに立ち寄ってからヴェネツィアに戻っている。彼の初期作品には強い明暗を見せる作品があるが、本作品のように17世紀後半のヴェネツィアのテネブロージの様式を顕著に反映した作品は

見られない。また本作品のように主人公の顔の大部分を闇に置くことも、また肌の影を黒ずんだ色彩で付けることもない。

本作品の状態は、全体として比較的良好である。裏板を含め、明らかに近年修復が行なわれている。上部両隅、下辺部右側、カタリナの右肘、プレスレット、そして衣装の胸元に紫外線による無蛍光反応が見られる。しかし頭部の主要部分、右肩の衣装などには大きな欠損は認められない。おそらく表面の洗浄も行なわれたと思われる、画面は比較的安定している。

本作品は、明らかに17世紀後半のヴェネツィア派テネブロージの様式をそのまま引き継いでいる。同時に画面左下のカタリナの衣服の描写に見られる、はっきりとした荒い筆遣いは非常に特徴的である。カタリナは右向きのはほぼプロフィールで描かれ、眼は大きく視線を上に向け、体を四分の三正面観で見せながら右手で殉教の象徴であるシュロの葉を握っている。これらの描写には明らかにジョルダニズムとセバスティアノー・リッチの影響を認めることができる。特徴的なのは肩の上で翻る緑の鋭い衣紋の表現である。衣紋の折り目の先端の鋭さと同時に荒い筆遣いによるハイライトに、バルマ・イル・ジョヴァネ以来の伝統を引くこの画家の個性が認められる。こうした衣紋の表現には、一方では、ヴェネツィアのサンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂にある彫刻家ジュスト・ル・クール (Giusto Le Cour 1627-1679) が1670年代初めに制作した主祭壇彫刻群像右の「ベスト」擬人像の表現に類似する。<sup>註2)</sup> ロッシはル・クールの彫刻とピエトロ・リベリ (1605-1687) が1652年に制作した《聖アントニウス祭壇画》(ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂)との図像的関連を指摘している。本作品との関連では、むしろ、リベリからル・クールへの影響という時間的経緯に対し、ル・クールから本作品への作者へという時間的配列がより適切であると考えられることから、本作品は少なくとも1670年以降に制作された結論づけるのが適当であろう。

ここに描かれているカタリナのポーズは、サンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂にあるルーカ・ジョルダノーが制作した《聖母マリアの誕生》(1672-74)に描かれている聖アンナを左右転回した姿となっている。<sup>註3)</sup> この聖アンナの姿は、他のヴェネツィアの作家も転用しており、たとえばセバスティアノー・リッチの《偶像を崇拜するソロモン》(1724年、トリノ、サバウダ美術館)やペッレグリーニの《「アカデミー」に「絵画」を紹介する「謙遜」》(1733、ルーヴル美術館)中の「アカデミー」の擬人像などを想起させる。<sup>註4)</sup> しかし本作品の色彩や筆致はリッチやペッレグリーニと異なり、むしろいまだリベラの影響を色濃く残す陰影の強い1660年代から70年代のジョルダノーの様式を反映しているものといえる。ジョルダノー自身は1655年以前、1664年、そして1674年にヴェネツィアに立ち寄っていることが知られ、さらには1682年にはベルガモのサンタ・マリア・マッジョレ聖堂に向け輸送途上の《紅海を渡るモーゼ》がヴェネツィアの商人シモン・ジョガリー宅に一時的に置かれていた際にも、多くの人々がこの作品を目にしたという。<sup>註5)</sup> ナポリ出身のルーカ・ジョルダノーがヴェネツィアの画家たちに与えた色彩や筆遣いの影響は、すでに18世紀には認められるところとなっている。<sup>註6)</sup> 本作品の色調も、ナポリ派の伝統を想起させる強い陰影と柔らかな輪郭線とふくよかな人物の肉体表現などの点で、パドヴァ出身の画家ピエトロ・リベリやピエトロ・デッラ・ヴェッキア (1602/03-1676)などに近い。

もうひとつ注目すべきは、本作品の図像的特殊性である。ここに描かれている聖カタリナは画面右方を向き、天に瞳を据えて胸に神秘の光を受けている。右手にシュロの葉を持ちながら、胸下で奇跡の印でアトリビュートでもある鈎のついた車輪を抱えている。この場面はよく描かれてきた「神秘の結婚」ではなく、『黄金伝説』「カタリナ伝」に記述されている、処刑の直前の祈りの場面、すなわち天から声を受ける場面を念頭に置いていることがわかる。こうした場面を神秘的な光で表現をする手法、あるいは神秘主義的表現は必ずしもこの時期のヴェネツィアでは一般的とは言い難く、むしろ17世紀前半のポローニャ派の画家たちやその後のローマ派の画家たちを想起させる。

こうして、おおむね1670年以降1710年頃までのヴェネツィアで活躍した、ルーカ・ジョルダノーをはじめとするヴェネツィア内外の画家たちの様式に非常に敏感かつ熟知していた画家として、まず挙げられるのはリベリの弟子で、ペッレグリーニの師でもあるロンバルディアの画家パオロ・バガニー (1660-1716)、そしてニコロ・バンビーニ (1652-1736)である。このうちニコロ・バンビーニについてはエルミタージュ美術館ヴェネツィア絵画室長イリーナ・アルテミエワ氏より示唆していただいたものである。

残念ながら現段階では、本作品の正確な作者名を特定することはできないが、少なくとも17世紀後半の複雑なヴェネツィアの絵画事情を如実に示す作例として、美術史研究上重要な作品と言える。今後の継続的な調査を必要とする。

(高梨光正)

#### 註

- 1) G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, 1995, p.249, no. P.319, as "Not Pellegrini".
- 2) Paola Rossi, "Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura", in *La pittura nel Veneto: il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2001, vol.II, p.626.
- 3) Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, 2000, vol.I, p.287, A223a, fig.294; Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, "Sestiere di Dorso Duro", pp.26-27.
- 4) Knox, *op.cit.*, pp.202-205, 251(P.324); Jeffery Daniels, pp.124-125(no.438); Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, p.310, no.476.
- 5) Roberto Rodassao, *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 22, 1998, pp.134; Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *op.cit.*, vol.I, pp.16, 50, 56-58, 298-299, A286.
- 6) Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, 1733, p.56.

This work is thought to be by a Venetian painter working at the end of the 17th century and first half of the 18th century. While it was first attributed to Giovanni Antonio Pellegrini, George Knox, the premier scholar on 18th century Venetian painting, has clearly refuted such an attribution.<sup>1)</sup> However, because Knox has not suggested a different artist's name, the identity of the painter of this work remains unknown.

Giovanni Antonio Pellegrini was born in Venice in 1675. He was a diligent student, and his painting genius is said to have been recognized by Paolo Pagani. However, Pellegrini's early works reveal that he was heavily influenced by the Neapolitan painter Luca Giordano and the Bellunese painter Sebastiano Ricci, with his works characterized by a soft feel and sense of weight conveyed by outlines of light pigments and bold brush strokes. In 1708 Pellegrini traveled to London with Marco Ricci and lived there until 1713. Pellegrini then traveled to Düsseldorf

before returning to Venice. His early works reveal a strong sense of light and dark contrast, and there are no works, such as the NMWA painting, which reveal a striking use of the Tenebrosi style of Venice in the latter half of the 17th century. Similarly there are no works from that early period that reveal characteristics seen in the NMWA work— the majority of the main figure's face is in shadows and darkened pigments have been used for shadows on skin.

Overall this work is in good condition. The work has clearly been restored in recent years, including the back panel. When examined under ultraviolet light, there is no reflection in the two upper corners, lower right edge, Catherine's right elbow, bracelet, or chest area of her garments. However, the main area of the head and the draperies on the right shoulder do not show any major damage. In other words, the painting surface has probably been cleaned and the painting surface is today in relatively stable condition.

This painting clearly reveals the hand of an artist who has fully inherited the Veronese style of the Venetian school of the latter half of the 17th century. At the same time, the depiction of Catherine's garments in the lower left area of the composition is distinctively roughly brushed. Catherine is shown turned to the right in almost full profile, with her eye depicted large and gazing upward. Her body is shown in three-quarter frontal view while her right hand is shown clasping the palm branch that is the symbol of martyrdom. These depictive elements clearly indicate Giordanism and the influence of Sebastiano Ricci. Of particular note is the fluttering border drapery seen on the figure's right shoulder. The sharpness of the point of the fold in it, combined with the roughly brushed highlights, reveal this painter's individuality based on a tradition begun by Palma il Giovane. The expression of the garment motif, on the one hand, resembles the expression of the allegorical figure of the Plague seen on the right of the sculptural group of figures in the main altarpiece begun in the 1670s by the sculptor Giusto Le Cour (1627-1679) located in the chiesa di Santa Maria della Salute in Venice.<sup>2)</sup> It has been indicated that there is an iconographic link between Paola Rossi pointed out that the sculpture by Le Cour and the *St. Anthony Altarpiece* executed by Pietro Liberi (1605-1687) in 1652, also in the same church. In terms of a connection with the NMWA work, this work could be considered to date in the time frame of Liberi to Le Cour, and in terms of timing it seems as if this artist would be closer in date to Le Cour's period of activity. That being said, it seems appropriate to consider that, at the very least, this work dates to 1670 or later.

St. Catherine's pose in this work is a right-left reversal of the pose of St. Anne in Luca Giordano's *Birth of the Virgin* (1672-1674) for the chiesa Santa Maria della Salute.<sup>3)</sup> The figure of St. Anne was also re-used by other Venetian painters, for example, in Sebastiano Ricci's *Solomon Worshipping Idols* (1724, Galleria Sabauda, Turin), and it resembles the allegorical figure of Academy in Pellegrini's *Modesty Introducing Painting to the Academy* (1733, Louvre).<sup>4)</sup> However, the palette and brushwork seen in the NMWA work differ from that of Ricci and Pellegrini, and rather reflect the strongly shadowed Giordano style of the 1660s through 1770s that retains considerable influence from Ribera. Giordano himself is known to have visited Venice sometime before 1655, and then again in 1664 and 1674. Later, in 1682, Giordano is known to have temporarily deposited his *Moses Parting the Red Sea* painting at the home of the Venetian merchant Simon Giogari, en route to its destination in the chiesa di Santa Maria Maggiore in Bergamo. It is known that this painting was seen by a considerable number of people during its time in the Giogari home.<sup>5)</sup> The influence of the palette and brushwork of the Neapolitan Luca Giordano on Venetian painters was noted as early as the 18th century.<sup>6)</sup> In terms of its palette, the NMWA painting also reveals the strong shading reminiscent of the Neapolitan tradition and the rounded fleshy forms of the figures with their soft outlines. These elements are close to those of the Paduan Pietro Liberi and Pietro Della Vecchia (1602/03-1676).

Of further note are the iconographic peculiarities of this work. This painting shows St. Catherine facing to the right, with her eyes raised to

heaven as divine light shines on her breast. She holds the palm branch in her right hand, and also the symbol of her miracle and attribute, the hooked wheel. This scene is not the oft-depicted Mystic Marriage, but rather is from the Legend of Catherine in the *Golden Legend*. This is the scene in which she is praying, immediately before her martyrdom, and she hears the voice of the angel. The method of using a divine light to express such a scene, or indeed the use of such mystic expression in general was by no means common during this period in Venice. Rather these effects recall those created by the Bolognese painters of the first half of the 17th century or the Roman school painters who followed.

Thus this work can be considered to have been painted by a mature painter active in Venice who was extremely interested in the styles of non-Venetian painters. The first who comes to mind is Liberi's student, and the teacher of Pellegrini, Paolo Pagani (1660-1716) who was born in Lombardy. Another possibility is Nicolò Bambini (1652-1736). Bambini was suggested to the author by Irina Artemieva, chief curator of Venetian paintings at the Hermitage.

Unfortunately at this stage a specific attribution cannot be made for the NMWA painting. At the very least it should be considered important in the study of art history given its evidence of the complex state of painting in Venice in the latter half of the 17th century. Further research is essential on this fascinating work. (Mitsumasa Takahashi)

#### Notes

- 1) G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, 1995, p.249, no. P.319, as "Not Pellegrini".
- 2) Paola Rossi, "Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura", in *La pittura nel Veneto: il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2001, vol. II, p.626.
- 3) Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, 2000, vol. I, p. 287, A223a, fig. 294; Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, "Sestiere di Dorso Duro", pp. 26-27.
- 4) Knox, *op.cit.*, pp. 202-205, 251(P. 324); Jeffery Daniels, pp. 124-125(no. 438); Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, p. 310, no. 476.
- 5) Roberto Rodassao, *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 22, 1998, pp. 134; Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *op.cit.*, vol. I, pp. 16, 50, 56-58, 298-299, A286.
- 6) Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, 1733, p.56.