

## ROSEリポジトリいばらき（茨城大学学術情報リポジトリ）

Title	トレボニウスの花冠
Author(s)	ウイント, エドガー / 森田, 義之 / 甲斐, 教行
Citation	五浦論叢 : 茨城大学五浦美術文化研究所紀要(13): 79-93
Issue Date	2006-11-30
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10109/529">http://hdl.handle.net/10109/529</a>
Rights	

このリポジトリに収録されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作権者に帰属します。引用、転載、複製等される場合は、著作権法を遵守してください。

お問合せ先

茨城大学学術企画部学術情報課（図書館） 情報支援係  
<http://www.lib.ibaraki.ac.jp/toiawase/toiawase.html>

【翻 訳】

トレボニウスの花冠

エドガー・ウイント  
訳 森田義之・甲斐教行



## トレボニウスの花冠

ミキエルが自分の目で見たと主張する十六点のジョルジョーネ作品のうち、今日多少ともはつきりとした消息を辿れるものは四点しか存在しない。《サン・ロッコのキリスト》、《眠れるヴィーナス》、《三人の哲学者》、《テンペスタ》である。<sup>36)</sup> 文献資料と様式的検証の助けを借りて疑問の余地のない真作の数を拡大しようとする試みが、ジョルジョーネの芸術創造について確固たる見方を与えるような包括的な作品群を生み出すことはなかった。ジョルジョーネが《カステルフランコの聖母子》、レニングラードの《ユーディット》、ベルリンの《ジュステニアアーニの肖像》、そしてルーヴルの《田園の奏楽》の主要部分を描いたことは一般に認められているが、それ以外のすべての作品については意見が分かれている。このようにジョルジョーネの作品の大部分が知られていないか、まったく不確実かである以上、ジョルジョーネ風 (*Gorgonismo*) に関する果てしなき議論につきまとう人を惑わす混乱は避けるに越したことがない。<sup>37)</sup>

しかし《刺客 (*Il Bravo*)》(図35)と呼ばれるあの厄介な作品はこのルールからはずれる。カルロ・リドルフイは一六四八年の『芸術の驚異 (*Maraviglie dell' arte*)』でそれをジョルジョーネの作品として挙げ、<sup>38)</sup> ジョヴァンニ・モレッリがカヴァルカセッレに同意してキャリアーニによつて描かれたとみなす一八七一年まではジョルジョーネの名を冠されてきた。<sup>39)</sup> それ以降、キャリアーニ、パルマ・イル・ヴェッキオ、ティツィアーノ、ドッソ・ドッシ、さらにはドメニコ・ディ・パスクアリーノというように作者同定は揺れており、<sup>40)</sup> ときにはあくまでジョル

ジョーネが作者であると主張する声も聞かれる。<sup>41)</sup>

この作品が十六世紀から十七世紀にかけて広く知られていたことは、それが何度も模写されていることからわかる。少なくとも五点の絵画、三点の版画(その中にはブリュッセルのレオポルト・ヴィルヘルム大公のコレクションに口絵のように描かれた絵が含まれ、コレクション中でも栄誉ある位置を与えられている)、そしてヴァン・ダイクによる素描があるが、残念なことにジョルジョーネの手に帰しうる作品は知られていない。<sup>42)</sup> 見かけよりもずっと興味深い主題をもつたこの特異な作品は、現在以上に重要な作品とみなされていたように思えるが、その一方、もし本作とジョルジョーネとの関連が作業仮説として認められるなら、それはフォンダコ・デイ・テデスキに関わる図像的プログラムを解読するのに役立つことが明らかになるかもしれない。それだけでもそれは研究に値する。

ヴェネツィアでこの絵を見たリドルフイは、それがウアレリウス・マクシムス (VI, 12) から採られたエピソードであると例によってとりとめのない調子で描写している。「それは」クラウディウスに襲われるカエリウス・プロティウスを表しており、彼は片手を腰の短剣に置き、もう一方の手でプロティウスの外套の襟を掴んでいる。襲われる若者の顔には恐怖が、暴漢の顔には無慈悲さが見られる。しかし暴漢は最後にはプロティウスによつて殺され、彼の気高い果敢さは死んだクラウディウスの叔父に当たる最高指揮官カイウスによつて称讃されるのである。<sup>43)</sup>

このまわりくどい説明からは、「最高指揮官カイウス」がマリウスのことであり、その粗暴な甥が犯した暴行が性的暴行のことであり、恐

怖におびえる若者がかぶる花冠が——未来を大胆に先取りする象徴として——プルタルコス『マリウス伝』(XVI)で語られた恐ろしくも栄光に満ちた物語の結末を予告していると推測する人は誰もいないだろう。なぜリドルフイが悪漢をクラウディウスという名で呼んだのかを説明するのは難しい。というのも彼が出典として挙げているウアレリウス・マクシムスからこの名前を引き出すには、かなり強引な修正を行わねばならないからである。プルタルコスは暴漢の名をカイウス・ルシウスと呼び、高潔な若者をプロティウスではなくトレボニウスと呼んでいる。こうした行き違いがいかんにして生じたかは別として、確かなことは、リドルフイがプルタルコスを看過して、(キケロが『ミロ弁護』[*Pro Milone*] [iv])でしたのとほとんど同じように)ドラマ全体をたつたの一行に要約したウアレリウス・マクシムスの簡潔な文章の(ぼんやりとした)記憶に拠っていたことである。<sup>(45)</sup>絵の中で非常に目立った存在である花冠については、何の言及もなされていない。花冠の存在を説明するにはプルタルコスの一節を読む必要があるだろう。ここでは、ドライデン訳を引用する。

「(マリウスの)その指揮に於て峻厳なところや処罰に当って仮借のないところが、過たないこと背かないことに慣れた兵士には正しいと共に健全であることがわかり、気性の激しさや声の荒さや顔の怖さも、次第に慣れて来ると自分たちにとってではなく敵にとつて恐ろしいものだと考えるようになった。特に裁判に関するその真直な態度は兵士の気に入っていた。その一例としてこういう話が伝わっている。マリウスの姉妹の息子ガイウス・ルーシウスは隊長に任命されて従軍していた。他の点では別に悪い人ではなかつ

たが、美少年に目がないと云われていた。ところがこの人は、自分の部下のトレボニウスという少年を慕って度々口説いたがうまく行かなかったので、仕舞に或る晩銃卒にトレボニウスを迎えにやった。呼ばれて応じないわけには行かないので、少年はやって来たが、そのテントに連れ込まれて暴行を加えられようとした時、剣を抜いてルーシウスを殺した。この事件はマリウスの不在に起こった。マリウスは戻ってからトレボニウスを裁判に掛けた。多くの人々はこれを有罪と認めて弁護をするものは一人もいなかったが、本人は勇気を揮って立上り、詳しく顛末を述べた上、ルーシウスが度々口説いたのを撥ねつけ、立派な贈物をされても誰にも身を委せたことはないという証人を連れて来たので、マリウスは驚くと共にこれを喜び、武勲に対して授けられる慣例の冠を持って来させ、自分の手でそれをトレボニウスの頭に載せて、立派な手本に乏しい時期に極めて立派な行為を示したものと云った」(『プルターク英雄伝』[二六]、河野興一訳、岩波文庫、一九五四年、七二―七三頁)。<sup>(46)</sup>

背筋の寒くなるような場面に主人公を花冠をつけた栄誉ある姿で登場させるといふのは、提喻による詩的な短縮法であり、人々にこれをジョルジョーネの創意であることを信じさせるほど十分に強烈な効果をもっている。レオナルドの《最後の晩餐》のユダをモデルにした、この悪漢の顔に浮かぶ激しい残忍性もまた、ジョルジョーネが達成したといわれるあの強烈で燃え立つような陰の劇的な効果——「ジョルジョーネによる深い闇の中の大火 (*il gran fuoco di Giorgione nell'ombra forte*)」<sup>(47)</sup>——を暗示しているようだ。髪に花冠を付けて、試練の瞬間に観者の方を見ているという事実が、事件を寓話に変貌させている。柔

らかい顔の描き方にもかわからず、トレボニウスの性格がもつ獯猛さは失われていない。画面の下端に見える彼の右手は、剣の柄を握りしめ、今にもそれを抜こうとしている。

この絵を理解するのに大きな助けとなるのは、ヴァン・ダイクの「イタリア写生帖」(図34)の中の素早い筆致の写しである。ヴァン・ダイクが若者の目に与えた感傷的な表情にはその個人的な手法がまぎれ込んでいるとはいえ、彼はこのプロットがもつおぞましいモティーフを、誰も写し取れないほど巧みに捉えている。つまり彼の素描では、暴漢は狡猾で欲望をたぎらせているように見え、欲望の対象である若者の顔は両性具有的な美しさを備えている。原画がもつ倒錯的な含意にヴァン・ダイクが気づいていたことは疑いない。彼のスケッチの信頼性は、同じ写生帖の中の他の素描、とりわけいくつかの有名なティツィアーノ作品の、きわめて正確なスケッチによって判断できる。トレボニウスの物語が北方で知られていなかった訳ではない。ユストゥウス・リプシウスはその長大でかなり潤色された物語を『政治的訓戒と模範 (*Monita et exempla politica*)』に収録している。<sup>34)</sup> ヴァン・ダイクがこの物語の心理的な核心を確実に把握できたのは、おそらくこの絵になじみ深い主題を見て取ったためであろう。

その約四〇年後の一六六〇年、明らかにリドルフィの著作の影響の下に、この絵はマルコ・ボスキーニによって頌詩にうたわれるが、詩には「カエリウスを殺害せんとするクラウディウス」(*Claudio che vuol amazzar Celio, Pitura come viva de Zorzon*)<sup>35)</sup> という明らかに誤った題がつけられていた。ボスキーニはその貧しい詩的吐露を同じくらい貧弱な散文の議論で追求し、ジョルジョーネの描いた一对の顔では殺意と

殺される者の恐怖がみごとな芸術的対照をなしていると説明している——「二つの対立する情念がいかなる芸術も凌ぐことのできないような絵画的調和の中に統一されている」<sup>36)</sup>。今日一般に知られている、『刺客 (*Il Bravo*)』というこの絵のいたって簡潔な画題はおそらくこの頃つけられたもので、ボスキーニが詩を献呈したレオポルト・ヴィルヘルム大公の一六五九年の収集品目録に見られる。<sup>37)</sup>

リドルフィのテキストから明らかのように、彼もまたこの絵をまずは第一に人相学的な対比のための習作とみなしていた——「若者の顔には恐怖が、暴漢の顔には無慈悲さが見られる」。抽象的に理解すれば、こうした構図は確かにレオナルド・ダ・ヴィンチが人間の性格の対比のために考案し、ルイーニが踏襲し、<sup>38)</sup> ティツィアーノの『貢の錢』(図36)では冷たい古典主義的な定型と化している、顔や上半身の劇的な組み合わせと関係がある。ジョルジョーネ自身の『サン・ロッコのキリスト』はこれと同じタイプに属する(図37)。またヴァザリによって記述され、ヴェンツェル・ホラーの版画によって知られる『ゴリアテの首を持つダヴィデ』としての自画像(図39)も同様である。<sup>39)</sup> ホラーがジョルジョーネの特徴を正確に再現していることは、この失われた肖像画の様々なレプリカ(例えば、ブラウンシュヴァイクや、ブダペストにある作品)<sup>40)</sup> や、ヴァザリの『ジョルジョーネ伝』の木版扉絵、リドルフィの著作中の銅版肖像から明らかである。ホラーはまた死者と生者の顔を不気味に並べて互いをきわ立たせるやり方を受け継いでいるとも考えられ、それは「絵画的調和の中に統一された二つの対立物」というボスキーニの発言が当を得ていると思わせるほど大胆である。特に彼らの類似性には真のパラドックスが存在する。大柄だった

ジョルジョーネは（彼の異名がジョルジョーネ、すなわち「大ジョルジョー」とされたのはそのためである）、自分自身を「若き巨人殺し」としてのみならず、若き巨人として表現するという着想を楽しんでいたように見える。このダヴィデの頭部はゴリアテの頭部とほぼ同じ大きさであり、その結果、死せる巨人はその巨大さよりも彼が死んでいるという点がいっそうきわ立つことになる<sup>(37)</sup>。打ち負かされた高慢さへの軽蔑はこうして画家の挑戦のエンブレムとなるのである。ジョルジョーネが沈黙のユーモアを含んだ不吉な雰囲気をもって演じた「まさに画家ならではの復讐 (*vendetta appunto da pittore*)」なのである<sup>(38)</sup>。

二つの頭部の大胆な対置という手法は、疑いなく《刺客》の緻密な構図をも支配しているが、物語の筋が理解されていないと、登場人物の表情はつねに誤解を受けることになった。「トレボニウスの花冠」この絵はこう呼ばれてしかるべきだろう）の着想全体をティツィアーノに帰そうとする近年の試みは、主題が十分に理解されていたならおそらくなされることはまったくなかっただろう<sup>(39)</sup>。この画家が古代の物語を変形させるのに用いた文学的なひねりは、ティツィアーノの気質とは全くあい入れない絵画的発想のたぐいに属する。たとえウィーンの子の筆触にティツィアーノの手が認められるのが確かだとしても、それは単に失われた傑作の現存する模作中の最良の作品を（ヴァン・ダイクは別として）ティツィアーノに負っていることを意味するだけなのである。しかしおそらくモレトリとカヴァルセッレは正しかったのであろう、この模作はキャリアーニによるものである。

## 註

(36) ミキエルは《サン・ロッコのキリスト》をはっきりとはジョルジョーネの作としなかったと（思うに、誤って）論じられてきた。問題の記述 (p.58) は、実はミキエルがアントニオ・パスクアリーノのコレクションの中で目にした、聖ヒエロニムスをあらわす別の絵に関するものである。ミキエルはこの絵が「ジョルジョーネ自身の手になるか、または彼の弟子の一人が《サン・ロッコのキリスト》を手本にして制作した」ものであると記している。この記述は《サン・ロッコのキリスト》がジョルジョーネの作であることを前提としており、それを疑えばこの記述全体が意味を失ってしまう。

(37) リヒターの全作品目録 (Richter, *Enure Catalogue, in Giorgio da Castelfranco*, pp.207-64) は、野心的に一二五点もの作品のタイトルを挙げているが、それらは大まかに次の四つのグループに分けられる。

- (1) 記録に作品の名が挙げられ、原作が現存する作品 五点
- (2) 記録に作品の名が挙げられ、模写（絵画、素描、版画）が現存する作品 二五点
- (3) 記録に作品名は挙げられていないが、ジョルジョーネへの帰属が一般的合意を得ている作品 三点
- (4) 記録に作品名が挙げられておらず、ジョルジョーネへの帰属が一般的合意を得ていない作品 九二点



この作品目録には重要なグループが一つ欠落している。記録に作品の名が挙げられているが、原作も模写も現存しない作品である。ヴァザリーがたまたま残した記述（今では失われたヴェネツィアのソランツァ邸のフレスコ画中の「漆喰壁の上に油彩で描かれた一点の絵〔*un quadro lavorato a olio in su la calina*〕についての）から判断すると、ジョルジョーネはレオナルド・ダ・ヴィンチと同様に、顔料の実験を行っていたらしい。これは、彼の絵画の大半が失われてしまった理由を、少なくとも部分的に説明するだろう。修復は早い時期に開始された。ミキエルは一五三〇年にガブリエーレ・ヴェンドラミンのコレクションの中で、「ジョルジョーネ・ダ・カステルフランコの手になりティツィアーノによって手直しされた (*fu da man de Zorzi da Castel Franco, reconzato [‘raconciato] da Tiziano*)」(p.80) 死せるキリストの絵を見ている。ヴァザリーがすでに提起している、「サン・ロッコのキリスト」がジョルジョーネ作かティツィアーノ作かという疑問 (Milanesi, VII, p.437 をよむ *ibid.*, IV, p.97 との矛盾) は、この絵の保存状態が理由で生じたものであろう。奇跡を引き起こす絵として、それは多かれ少なかれつねに手直しを必要としてきた。しかし《カステルフランコの聖母子》のような祭壇画は、パオロ・ファブリスが一八五一―五二年に制作したオレオグラフィ（油絵風石版画）のような悲劇的な残骸としてしか残っていない。この『修復家』と称される人々（ジョヴァンニ・モレッリの絶望的な表現を用いれば）が以前の修復家が絵にもたらした損害や自らの修復方法について書き記した報告は

おそろしい記録である (Richter, *Giorgio da Castel Franco*, pp.345f. に再録)。ドレスデンの《眠れるヴィーナス》は一八四三年にもっと狡猾な方法で処理された。ヴィーナスの足元に、修復不可能なまでに崩れてしまった状態のクピドを見出したシルマーはそれを風景で覆ってしまったのである。

(38) Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, I (1648), p.83.

(39) Crowe and Cavalcaselle, *A history of Painting in North Italy*, II (1871), p.152; second edition, III (1912), pp.33f. ショヴァンニ・モレッリの見解については G. Morelli, *Italian Painters*, II (1893), p.21 を参照。

(40) Wilde, 'Die Probleme um Domenico Mancini', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VII (1933), pp.121-3. ウィーン美術史美術館のカタログでは、この絵は初めカリアーニの作とされ、次にパルマ・イル・ヴェッキオの作、そして最近（一九六五年）ではティツィアーノの作と変化している。本書註59参照。

(41) L. Justi, *Giorgione*, II (1936), pp.279ff.

(42) 現在ウィーンの美術史美術館が所蔵するこの絵 (no.709) は、レオポルト・ヴィルヘルム大公のコレクションからもたらされ、ジョルジョーネの真作と見なされてきた。他にも、以下の模写を挙げることができる。ロンドン、ヴェイクトリア・アンド・アルバート美術館（イオニデス・コレクション、no.97）。ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館 (no.423)。ヴェネツィア、サン・ポルド、バラツツォ・グリマーニ旧蔵のヴァロターリ（イ



ル・パドヴァニーノ) による模作 (Marco Boschini, *La carta del nauigar pitoresco*, Venezia 1660, p.39 に見られる)。ウイーン・アカデミー旧蔵の模写 (no.458、現在壊滅。Richter, *Giorgio da Castelfranco*, p.250) では、誤ってヴェネツィア、アカデミア美術館所蔵とされている。画廊を描いたテニールスのいくつかの作品 (特にウイーンとミュンヘンにある作例) では《刺客》はレオポルト・ヴィルヘルム大公のコレクションの中で特別目立つ場所に置かれている (S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIIe siècle*, 1957, pp.132-60: 'La Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume', plates 57-62 を参照)。テニールスはまた、『レオポルト・ヴィルヘルム…の絵画劇場 (*Theatrum pictorium... Leopoldi Guilhelmi*)』(一六六〇年刊) のためにヤン・ファン・トロワイエンやテオドール・ファン・ケッセルらが制作した版画を監修しているが、同書では《刺客》が屏絵として使われ、また no.23 では単独でとりあげられている。ヤコブ・メヌルは一六九九年ないしその直後に、J・C・ラウヒの企画によるモニュメンタルな『画廊の作品 (*Galeriewerk*)』(未完) のために、この絵を銅版画にしている (Allg., 'Das Galeriewerk des Johann Christoph Lauch und Jakob Männl', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVI, 1895, pp.122-134, 特に p.131, no.10 を参照)。チャッツワース旧蔵で、現在大英博物館に所蔵される、ヴァン・ダイクの「イタリア写生帖」の中の素描に関しては、Gert Adriani, *Anton van Dyck, Italiensches Skizzenbuch* (1940), p.57, pl.65v を参照。

(43) Rldolf, *loc. cit.*

(44) 問題の章句 (VI, l. 12) は、今日もなお文献研究につきまとう些細ではあるが有害な書写上の誤り、十一世紀も昔に端を発するうんざりするほど長く愚劣な歴史を有している。この人物の実際の名前——C. Lusius——が、九世紀のある重要な写本 (*codex Bernensis 366, olim Petri Danielis*) において誤って Clusius と短縮されてしまったにもかかわらず、ルネサンス期のウアレリウス・マクシムスの編者はことごとく、その写本を彼らが入手しうるおそろく最良の、まちがいはなく最古のテキストとして信じ込んでいたらしい。一五〇二—一五〇三年のアルドゥス版 (fol. P vi v) 、一五二三年のジュンタ版 (fol. clxxviii v) 、ヴェネツィアでの初期の版 (1471, fol. K vii r; 1480, fol. K iii v) では、いざいざれも Clusius と読まれている。この名前は俗語では Clusio とされ、その例は一五〇九年 (fol. 57 v) と一五三七年 (fol. 128 v) の『俗語版ウアレリウス・マクシムス (*Valerio Massimo volgare*)』や、ロベルト・デ・ヴィジアーニが編纂した『ウアレリウス・マクシムス (*Valerio Massimo, testo di lingua del secolo XIV* [1867], p.409)』に見られる。十七世紀になって疑問視され始めた Clusius とごう呼称を改善しようとして Cladius とごう呼称が生まれたこともありえなくはないが、リドルフィの場合は記憶違いとする方が当たっているだろう。というのは、Cladius の方がありふれた名前であるし、リドルフィはある種の売文業者であったからである。彼の書物は、いかに古典文学の参照にあふれているとはいえ、ヴェネツィアの地方的な出版物であり、

アルプス以北で——その独自の逸脱を伴いながら——開花した新しい原典批評の潮流の影響をならら被っていないかった。実際アルプス以北では、バロック期にClusiusからLuscusへの改変が生じていた。この奇妙な校訂は一六〇一年にフランクフルトの編者クリストフォルス・コレルスによつて提唱され (*Ad Valerium Maximum animadversiones*, ed. Christophorus Colerus, p.569)、『アントウェルペン、ライデン、ライプツィヒ及びロンドンの一群の編者によつてすみやかに採用されたため、カール・ケンプの『ヴァレリウス・マクシムス (*Valerius Maximus*)』 (ed. Carl Kempf) の初版の年代である一八五四年まで問題視されてこなかった。その一八五四年版でようやく、プルトルコス、ユリウス・パリシ、クインティリアヌス、そしてあるキケロ註釈者を傍証に挙げつつ、C. Lusius (pp.466ff.) が正しい読みであるとされたのだが、ベルン写本と同年代のアシユバーナム写本 (Laurentianus, 1899) とどう直接証拠が検討されるには、なお三四年間待たねばならなかった。ケンプの『ヴァレリウス・マクシムス』第二版 (1888, p.275) を参照。原典批評に関するかぎり、この直接証拠は疑いなくClusiusおよびその二つの子孫CladiusとLuscusに終止符を打つはずであったが、誤記の喜劇はジョルジョーネ文献の中で新たな出番を迎えた。一九三七年に Richter, *Giorgio da Castelfranco* は『刺客』という画題を挙げた際に (p.250, no.90)、『この絵の登場人物をCladius Luscusとしたのである。ひとつしかない正しい名前がくずれてきた二つの誤った名前を混合したこの姓名は、一九五五年にヴェネツィア

で開催されたジョルジョーネ展カタログ (*Giorgione e i Giorgioneschi*, p.116) でも用いられ、一九六五年にはウィーン美術史美術館の新しい『絵画館カタログ (*Katalog der Gemäldergalerie*)』 (p.142, no.709) でも踏襲された。このように、『最高指揮官クラウディウス・ルスキウス (*Militärtribun Claudius Luscus*)』が永続的なモニュメントとして定着してしまったがために懸念されるため (L. Baldass and G. Heinz, *Giorgione*, 1964, p.170, no.42 を参照)、『彼の名前の二つの部分はC. Lusiusの誤記によつて——別個に——生じたものであり、C. Lusiusは「カイウス・ルシウス」以外の何ものをも意味しないと繰り返すのは意味あることであろう。

(45) ヴァレリウス・マクシムス VI, i, 12, 「貞節について (*De pudicitia*)」では、『この名前を正しく記載している。「自分の姉妹の息子である最高指揮官C・ルシウス (C. Lusius) が歩兵C・プロティウス (C. Plotius) に斬殺されたのは正当であると布告したとき、このことが最高指揮官C・マリウス (C. Marius) を感動させた。というのは、ルシウスを凌辱の廉で糾弾するつもりであったからである』。以上が全文である。その気取った統辞法については、Eduard Norden, *Die antike Kunstsprosa I* (reprint 1958), pp.303 f. を参照。「ヴァレリウス・マクシムスは、その不自然な表現が絶望的なまでに堪えがたいラテン語作家の長い一群の最初の一人である」。

(46) Plutarch, *Vita Marci* xiv.

(47) Anton Maria Zanetti di Alessandro, *Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani* (1760), p.5.

- (48) Adriani, *op. cit.*, p.165v. ウイーンの《刺客》のX線写真(本稿註59参照)では、攻撃者の頭部は実際の絵より短縮法の度合いがやや弱く見え、このためヴァン・ダイクのスケッチにいつそう近く見えるが、そこで強調されているような純粋な側面観ではない。X線写真では暴漢の髪の上に波状の白線が見えるため、暴漢の方も当初はある種の花冠をつけていたにちがいないという主張も、認めがたい。このような推論は註26(結論部)で批判した議論と同じく、X線写真の誤読に基づいている。
- (49) *ibid.*, pls.53 f., 96f., 113ff., 119v.
- (50) Justus Lipsius, *Opera omnia* IV (1637), pp.237 f. この挿話が弁論術の訓練の題材となったことについては、パウリーヴィソヴァの百科辞典にF・ミュンツァーが執筆したLusiusの項目(F・Münzer, *Lusius*, in *Pauly-Wissowa, Realencyclopädie* XIII [1927], cols.1872 f.)を参照。
- (51) Marco Boschini, *La carta del nuvegar pitoresco* (1660), pp.38 f.
- (52) Boschini, *Le ricche minere della pittura Veneziana* (1674), fol. b3r. 同書の初版(*Le minere della pittura* [1664]) はいっそう短く、ジョルジョーネを称えた冗長な一節(ここでは《刺客》が特別な称賛の対象となっている)はまだ含まれていない。リヒター(pp.326 f.)は誤ってこの一節が一六六四年版に含まれると記している。
- (53) A. Berger, 'Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* I, ii (1883), p. C, no.237.
- (54) ルイーニに帰せられる絵画のうち、《スザンナと老人》(ミラノ、ポッロメーオ・コレクション)、G. Morelli, *Italian Painters* II, p.90に掲載)、《サロメと洗礼者ヨハネの首》(ボストン、美術館)、《十字架を運ぶキリストと悪しき盗賊》(ミラノ、ポルディ・ペッソーリ美術館、H. Bodmer, *Leonardo*, 1931, p.94に掲載)といった半身像は、特に有益な作例である。ラ・シャテニユレー区司教貌下コレクションに属し、ジョルジョーネの絵画(現在ドレスデン絵画館所蔵。No.222。ロマニーノ作と推定)の模写と称するフレデリック・ホースメルスの銅版画では、《刺客》の身振りは十字架を運ぶキリストを責めたる悪辣な兵士のものとなつている。半身像の登場人物が演じる受難伝の挿話において《刺客》の構図を反復する試みであると考えば、この不格好なつぎはぎ細工も資料的興味にまつたく欠けているわけではない。この銅版画はクロザ(Crozat)の *Recueil d'estampes* II (1763), p.24, no.III.の一部分をなしている。
- (55) G. Parthey, *Wenzel Hollar* (1853), no.1408.
- (56) Richter, *Giorgio da Castel Franco*, pp.209 f., pl.36を参照。
- (57) 若きダヴィデを巨人として描く発想は、フィレンツェにあるミケランジェロのダヴィデ像が「巨人(II Gigante)」として広く知られるようになったことと関係があるかもしれない。ヴァザリーによれば、ジョルジョーネは自らの技術によって、一般に彫刻の特権とされていたいかなる効果にも絵画芸術が対応しうることを(「*絵画彫刻比較論*」の詭弁に反対して)示そうとしたという。「巨人のようなダヴィデ」というパラドックスは、絵

画表現上の問題としてジョルジョーネの心を奪ったのかもしれない。だとすれば、彼は画家である自分自身を「巨人 (*il gigante*)」として描き、ゴリアテを卑小なアトリビュートにまで縮小するという、十分に挑発的な方法でその問題を解決したのである。

リドルフィは、ジョルジョーネがカステルフランコ祭壇画において自らを聖ゲオルギウスとして描いたと考えたが (*Maraviglie* I, p. 78)、この絵の武装した聖人はむしろ聖リベラリウスとした方がよいし、その顔には肖像らしい特徴は皆無である。竜を退治した聖ゲオルギウス〔イタリア語では聖ジョルジョ——訳註〕はジョルジョーネの守護聖人であるから、もし彼が自らを怪物の退治者として描く欲求をもっていたとすれば、その役柄をダヴィデとのみ結びつけ、聖ゲオルギウスには適用しなかったというのはまことに奇妙なことであろう。だがジョルジョーネの署名のある作品がわずかしかなければ、いかに誘惑的であれ、《テンペスタ》の背景の戸口の上に暗号のように描かれた優美な小さい竜がジョルジョーネの「署名」なのかどうかは決定しがたい。同じように不確定だがさらに興味深いと思われるのは、ジョルジョーネの容貌 (図 39) とバルマ・イル・ヴェッキオが描いた聖ゲオルギウスの容貌 (図 11) との比較である。バルマがこの人物像を「大ジョルジョ」への個人的な称讃として構想したということもありえなくはない。

(58) 「まさに画家ならではの復讐 (*vendetta appunto da pittore*)」という語句については、*Girolamo Baruffaldi, Vite de' pittori e scultori Ferraresi I* (1844), p. 454 を参照。ジョルジョーネが切斷された

ゴリアテの首を一風変わった「奇想 (*capriccio*)」のためにうつつつけの主題と考えていたことは、やはり半身像によるもう一つの奇妙なダヴィデの構想を見ればわかる。元氣澁刺とした若きダヴィデは、ここでは普通の背丈で、石や投石器とともにゴリアテの途方もなく大きな首を操り人形芝居のように示して、年老いた兵士と宮廷風の洒落男とを驚嘆させている。この図像は、ジョルジョーネに帰されたことのある、十七世紀の画家の手になる出来の悪い模写 (図 38) によって伝わっている。これは、ヴェネツィアのアンドレア・ヴェンドラミン所蔵絵画目録の写本に掲載された、粗雑だが有用な挿図の一つである (Borenius, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, 1923, p. 22, pl. 3)。リドルフィは、この滑稽な群像画を正確に記述し (p. 83)、やはりダヴィデを自画像と解釈しているが、これはさらに高名な《ダヴィデとしての自画像》(図 39) からの単なる類推かもしれない。とはいえリドルフィは後者についても非常に明瞭に記述している (p. 88)。彼は群像画の方が先に制作されたと考えた。このダヴィデの顔 (図 38) を、図 35 のトレボニウスの顔と比較すると興味深い。両者は同一の人相学的系譜に属しているように見える。さらに興味深いのが、図 37 でキリストに拷問を加える人物と、図 38 のゴリアテの首との類似である。

(59) *Katalog der Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien* (1965), pp. 142 ff., no. 709: "Tizian: への疑わしい同定の根拠は、シキエルの日記の中の記述に求められてきた。シキエルは一五二八年にヴェネツィアのジャン・アントニオ・ヴェニエールのコレクション

ンの中で、争いあう二人の半身像を描いたティツィアーノの絵を見た。「争いあう二人の半身像はティツィアーノの作品だった (Le due mezza figure che si assaltano furono de Tiziano)」(ed. Morelli, p.73)。ミキエルは絵の中で目にしたものを非常に注意深く特定しようとしているので、二人の男を「争いあう」とした彼の記述が、攻撃側と防御側をこれほど明瞭に区別した構図を指すものとは思えない。ヴィルデはこうした関連づけを斥けたが (Die Problem um Domenico Mancini, p.121) 彼によるとヴェニエール・コレクシヨンの絵画がレオポルト・ヴィルヘルム大公の所有に、次いでウイーン帝室コレクシヨンに移ったという証拠は見出されていないという。L・ユステイ (L. Justi) の反対意見 (Giorgione II, p.280) は誤りによるものであろう。

〔訳者付記〕 本稿は 'Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford University Press, London 1969 の第三章の邦訳である。続く第四章および残りの図版は次号に掲載する予定である。

〔もりた よしゆき／愛知県立芸術大学教授・客員所員〕

〔かい のりゆき／本学教育学部助教授・所員〕