

ブリヂストン美術館所蔵《黄金の子牛の礼拝》

—— グレゴリオ・ラッサリーニ (1655-1730) へのアトリビューション ——

越川倫明

平成8年12月、ブリヂストン美術館のご好意により、同館が昭和51年以来所蔵し、ほとんど展示の機会もなく収蔵庫に保管されてきた油彩画《黄金の子牛の礼拝》(fig.1)を初めて拝見する機会を得ることができた⁽¹⁾。縦91.2センチ横148.4センチの堂々たる作品で、風景モチーフ等画面の周縁部に補彩の跡を見せるものの全体として保存状態は良好であり、堅牢な絵具層には色彩の輝きが保たれている。同館の内部ファイルの作者表記は、単に「ヴェネツィア派古画」とされてきた⁽²⁾。実見時の印象として、パドヴァニーノら17世紀前半のヴェネツィア派の伝統を引きながら、ルカ・ジョルダノの影響を思わせる軽快な彩色と18世紀ロココ様式に通ずる明るい色調をすでに示していることから、17世紀後期ないし18世紀初頭のヴェネツィア派の作品と考えられた。この印象は、ブリヂストン所蔵の作品を、17世紀末～18世紀はじめにかけてヴェネツィアで有力な画家として活躍したグレゴリオ・ラッサリーニの諸作品と比較することにより、容易に確認することができた。実際この作品の人物タイプは、ラッサリーニがきわめて多くの作品の中で繰り返したものと完璧に一致しているのである。

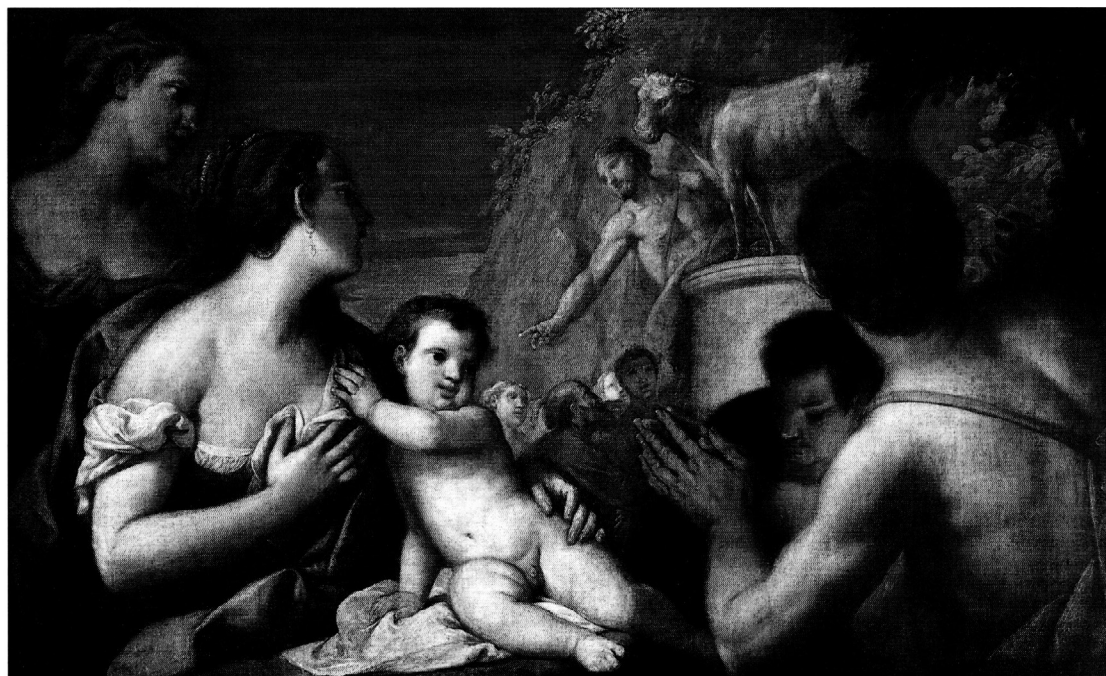


fig.1 ブリヂストン美術館所蔵《黄金の子牛の礼拝》

1 ラッザリーニの画歴と様式史的位置づけ

比較の詳細はさておき、まずこの画家の経歴の概略を示しておく。ラッザリーニは特に、18世紀ヴェネツィア派最大の画家ジョヴァンニ・パットイスタ・ティエポロの師として記憶されている。彼に関するカタログ・レゾネやモノグラフィックな研究書ははまだ出版されておらず、17世紀ヴェネツィア絵画の概説の一部や個々の雑誌論文等で扱われているのみである。現在でも、最も基本的な記述は、ロドルフォ・パルキーニが1981年に出版した『17世紀ヴェネツィア絵画』の中の数頁の論考であるといつてよい⁽³⁾。一方、ラッザリーニの画歴に関する史料の典拠は、画家の没後まもなく(1732)ヴィンチェンツォ・ダ・カナルによって著され、1809年にジャンアントニオ・モスキーニの編集でようやく出版された『グレゴリオ・ラッザリーニ伝』によって提供されている⁽⁴⁾。

ダ・カナルの伝記によれば、グレゴリオは1655年に理髪師の息子として生まれ、初期の修業はジェノヴァ出身の画家フランチェスコ・ローザ(1687没)、次いでジローラモ・フォラボスコ(1604/05-1679)の下で行われた。1680年代から活発な制作活動を開始し、1691年には最も有名な作品であるサン・ピエトロ・イン・カステッロ大聖堂の大作《貧者に施しをする聖ロレンツォ・ジュスティニアニ》(fig.2)を完成する。この時期以降、ヴェネツィアのリン邸の装飾、統領宮「スクルティニオの間」内モロシーニ・アーチの装飾連作など、多くの重要な注文を獲得し、1700年前後にはきわめて高い名声を享受するにいたる。都市内の有力貴族のみならず、リヒテンシュタイン公家など国外の重要な顧客のためにも多くの作品を描いた。1715年以降にヴェネツィアからヴィッラボーナに隠居するが、10年代後半から20年代にも制作活動を続け、1730年11月にヴィッラボーナで没した。ダ・カナルの伝記記述の大部分は、編年的に整理された膨大な作品リストの性格をもっており、この画家がいかに多作であったかを裏付けているが、記述された作品のうち現存作品と確実な対応を指摘し得るものは比較的少ない。今後未確認作品の掘り起こしとカタログ化の作業が待たれている作家であるといえる。

ラッザリーニの絵画様式は、ヴェネツィア派の画家としてはかなり明確な輪郭づけと、むしろボローニャ派に近い堅実な古典主義的形態感覚によって特徴づけられる。ヴェネツィア17世紀絵画の様式的展開は、イタリアの他の多くの都市におけるのと同じく、テネブリズムの要因、古典主義的の要因、バロック的の要因を主たる潮流としていた。ラッザリーニの最初の師ローザはむしろテネブリズム的伝統を引く画家であったが、ラッザリーニの様式はむしろ明らかにこれと対立する方向に展開し、パドヴァニーノ(1588-1648)やピエトロ・リーベリ(1605-1687)のモデルに従って、アカデミックな古典主義的傾向をたどった。ダ・カナルをはじめ同時代の評者はとりわけ彼の「正確なデッサン」を称揚し、この評価の傾向は19世紀初頭の新古典主義的趣味の中で最



fig.2 グレゴリオ・ラッザリーニ
《貧者に施しをする聖ロレンツォ・ジュスティニアニ》(1691)
ヴェネツィア、サン・ピエトロ・イン・カステッロ聖堂

も高い調子の表現を得る⁽⁵⁾。ダ・カナルの伝記を編集・出版したジャントニオ・モスキーニは著書『ヴェネツィア案内』(1815)の中で、「彼は、その素描の正確さによって、ほとんど我らが画派のラファエッロと考えられている。多少難を挙げるならば、時として彩色に力強さを欠くことであろう」と記した⁽⁶⁾。こうした評価の半面、ラッザリーニがヴェネチアン・ロココの先駆者セバスティアノ・リッチ(1659-1734)とほぼ正確に同時代であることから明らかなように、ラッザリーニの存命中の現実の様式的趨勢は、装飾的バロック様式の驚くべき発展形である軽快なロココ装飾へと向かっていた。次世代におけるその最大の代表者は、ほかならぬラッザリーニの弟子、ティエポロとなるのである⁽⁷⁾。

2 様式的比較と制作年代の推定

ブリヂストン所蔵の作品は、前景の左右に大きくクローズアップされた人物像(左に2人の女性半身像とひとりの幼児、右に後ろ向きの男性と頭部をのぞかせるひとりの少年)を描き、これらの人物の視線が導く先、構図のV字型の中央に、遠景の場面を描いている。作品の主題は、唯一、この遠景部分に描かれた子牛の像とそれを見上げる人々によって示唆されている。すなわち、旧約聖書「出エジプト記」32章に記された、モーセの不在中に黄金の子牛を造り神として礼拝したイスラエルの子孫の物語である。

ダ・カナルの伝記は、残念ながらブリヂストン所蔵作に直接対応する作品を記録していない。ダ・カナルが明記するモーセの主題を扱った作品を列挙すると、

- 初期(1680年代?):セルヴィ修道会のための「ダタンとアピロンの懲罰」(現所在不明)⁽⁸⁾
- 1694年:ヴェローナのトゥルコ家のための「岩を打ち水を出すモーセ」(現所在不明)⁽⁹⁾
- 1698年:プリウリ家のための「青銅の蛇」(現所在不明)⁽¹⁰⁾
- 1703年:ルッカのコンティ家のための「岩を打ち水を出すモーセ」(現所在不明)⁽¹¹⁾
- 1706年:サヴォルデッロ師のための「マナ拾い」(現在ヴェネツィア、アカデミア美術館所蔵)⁽¹²⁾
- 1707年:同師のための3点の作品:「岩を打ち水を出すモーセ」(現在ヴェネツィア、アカデミア美術館),「青銅の蛇」(現在ヴェネツィア、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂),「コラ,ダタン,アピロンの懲罰」(現在ヴェネツィア,サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂)⁽¹³⁾
- 1710年:「黄金の子牛の礼拝と律法の板を割るモーセ」(現在ヴェネツィア,サン・ミケーレ・イン・イーゾラ聖堂にある作品と同一と思われる)⁽¹⁴⁾
- 同年:ヴェローナのバッラドーリ家のための「岩を打ち水を出すモーセ」(現所在不明)⁽¹⁵⁾

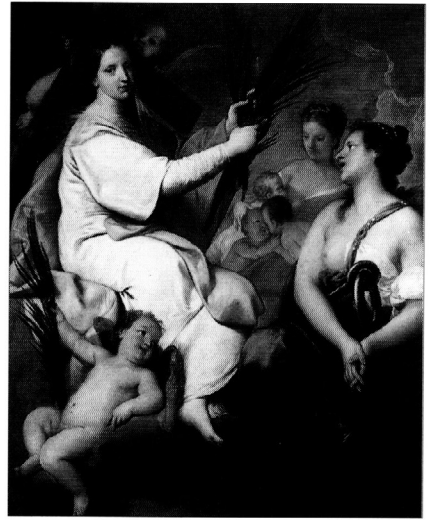


fig.3 グレゴリオ・ラッザリーニ
《信仰,希望,慈愛》(1694?) プダベスト美術館



fig.4 グレゴリオ・ラッザリーニ
《聖女カタリナの神秘的結婚》(1699)
ヴェネツィア,サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂

となり、ラッザリーニが長期にわたってモーセの物語に取材した物語画を様々なパトロンのために描いていたことが知られる。とりわけ、1699-1707年にかけてラッザリーニはヴェネツィア、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂の司祭サヴォルデッロの注文で多くの作品を制作しており、同師のための4点のモーセの物語(1706-07制作)は、上記のように現存作との対応が確定されている。

史料の典拠との直接の対応が得られない以上、ブリヂストン所蔵作の作者同定および制作年代の推定は、様式的比較を根拠に行うほかはない。上述のようにブリヂストン所蔵作の人物像は、ラッザリーニのトレードマークといってもよい典型的な人物タイプ(卵型の女性頭部, 大きな丸い目など)を示しており、緊密に比較し得る作例は、とりわけ1690年代から1700年代初頭のラッザリーニ作品から拾うことができる。

現在ブダペスト美術館が所蔵する《信仰, 希望, 慈愛》(fig.3)は、1694年にラッザリーニが制作を委嘱された統領宮モロシーニ・アーチの装飾連作中の1点の別ヴァージョンであり、クララ・ガラスによって、同年のダ・カナルの記述に現れる「サン・マルコ財務官ディエードのための信仰, 希望, 慈愛」との対応が示唆されている作品である⁽¹⁶⁾。「信仰」の表情はほとんど肖像を思わせるような個性化された容貌を示しているのに対し、他の2人の擬人像はより理想化・一般化されたタイプを示しており、特に右側の「希望」の頭部はブリヂストン所蔵作の胸に手をあてた母親と同一の輪郭を示している。

ヴェネツィアのサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂が所蔵する《聖女カタリナの神秘の結婚》(fig.4)と《洗礼者ヨハネの説教》(fig.5)は、サヴォルデッロ師によるラッザリーニへの注文のうち記録される最も早い作例で、ダ・カナルによれば各々1699年と1700年に描かれた⁽¹⁷⁾。ここでも人物タイプの共通性は明らかで、幼児像の表現の一般的な類似のほか、聖女カタリナの頭部はブリヂストン所蔵作の左上に描かれた女性の頭部と同一である。一方、《洗礼者ヨハネ》の左下に座る母親は、ブダペストの作品の「希望」の像、ブリヂストン所蔵作の母親の像と同一のタイプを示す。また、ヨハネの背後の樹木の表現は、ブリヂストン所蔵作の右上に描かれた樹木とまったく同じ扱いを示している。筆者は今年2月に幸い同聖堂の一時保管室で現在公開されていない4点のラッザリーニ作品を実見する機会を得ることができたが、《洗礼者ヨハネ》の色調と絵具の扱いは、ブリヂストン所蔵作のそれと特に印象的な類似を示していた。

近年セルジョ・クラウトによって紹介されたヴェローナ近郊カスタンヤーロの教区聖堂にある《博士たちと議論するキリスト》(fig.6)も、比較に値する作例である⁽¹⁸⁾。クラウトはこの作品を、ダ・カナルによって記録された2点の同主題作品のうち年代の遅い方、すなわち1700年に描かれたものと関連づけている。ここでは画面構成の原理におけるブリヂストン所蔵作との緊密な類似に注目されたい。すなわち、



fig.5 グレゴリオ・ラッザリーニ
《洗礼者ヨハネの説教》(1700)
ヴェネツィア, サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂

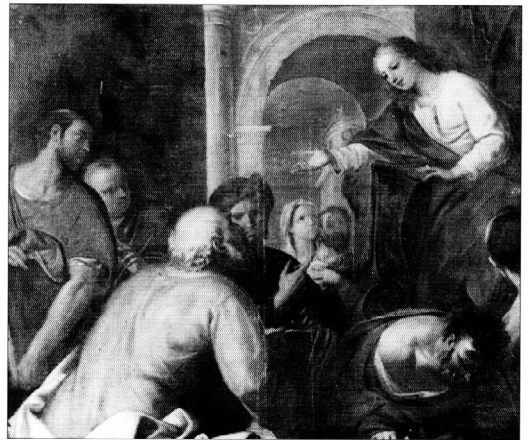


fig.6 グレゴリオ・ラッザリーニ
《博士たちと議論するキリスト》(1700?)
カスタンヤーロ, 教区聖堂

画面の下縁で切られた半身像(背中を向けた人物を含む)で前景をV字型に構成し、彼らの視線を空間の上方奥に向けることによって安定した三角形を形成する古典的な手法である。

一般にラッザリーニの絵画様式は年代的な変化に乏しく、特定の作品に関して様式比較のみを根拠に短いスパンで年代を比定することは、かなり困難なことである。ごく概略的に見て、1690年代初頭の《聖ロレンツォ・ジュスティニアニ》(fig.2)から1700年前後の諸作品への様式的推移は、いまだテネプリスムの自然主義の影響を残した画風から、より理想化・ステレオタイプ化された古典主義的傾向への方向性として捉えることが可能だろう⁽¹⁹⁾。この観点から見ると、ブリヂストン所蔵の作品はこうしたタイプ化の進んだ段階に属することは明らかである。

上述のように、ラッザリーニはサヴォルデッロ師のために1706-07年にモーセの物語を主題とする4点の作品、《マナ拾い》、《岩を打つモーセ》(fig.7)、《青銅の蛇》、《コラ、ダタン、アピロンの懲罰》(fig.8)を集中的に描いている⁽²⁰⁾。近年サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂のための作品グループを詳細に論じたサンドロ・スボンザは、1690年代後半-1700年頃の作品群から1706-10年頃の作品群への微妙な様式的変化を、安定した古典性と入念な仕上げを示す彩色から、相対的により劇的な構成とより流暢な絵画性を志向していく変化として捉えている⁽²¹⁾。こうした評価からは、扱われる主題のタイプや画面形式の相違に由来する様式的相違を差し引いて考えることが必要であろう。しかしながら確かに《青銅の蛇》と《コラ、ダタン、アピロンの懲罰》(ともに1707)を実見した印象として、ブリヂストン所蔵作との明らかな様式的共通性の半面、そこに見られるかなり粗く流暢な筆致は、これらの作品がブリヂストン所蔵作よりも年代的に遅いものであることを示しているように思われる。

以上のような様式的比較の結果、ブリヂストン美術館の《黄金の子牛の礼拝》の制作年代に関する筆者の暫定的結論は、この作品を《洗礼者ヨハネ》が描かれた1700年からサヴォルデッロ師のためにモーセの主題の作品群が描かれた1706-07年の間に置くことである。この作品が、モーセの主題に強い関心を抱いていたサヴォルデッロ師のパトロネージに関連して描かれたという可能性も、まったく除外してしまう必要はない。ダ・カナルは1704年にサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ修道院食堂のための「さまざまな絵」を記録しており⁽²²⁾、これらの作品は同定されていない。かりにブリヂストンの作品が、ダ・カナルによって見落とされた、あるいは特定の題名で記録されなかったサヴォルデッロの注文であったとしても、少なくとも様式年代上の矛盾は起こらないであろう。



fig.7 グレゴリオ・ラッザリーニ
《岩を打ち水を出すモーセ》(1707)
ヴェネツィア、アカデミア美術館



fig.8 グレゴリオ・ラッザリーニ
《コラ、ダタン、アピロンの懲罰》(1707)
ヴェネツィア、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂

3 プリヂストン所蔵作の主題について

黄金の子牛の物語(「出エジプト記」32章)にはいくつかの局面があり、ルイ・レオーに従って分類すれば⁽²³⁾「子牛の鑄造のためにアロンに金製品を差し出す民」(32:2-3),「子牛の周りで踊る民」(32:19),「律法の板をたたき割るモーセ」(32:19),「子牛を破壊するモーセ」(32:20)のエピソードがあり、さらには、絵画化されることはより稀だが「偶像崇拝者たちの殺害」(32:27-29)の場面も知られている⁽²⁴⁾。こうした物語の展開の中に置くと、プリヂストンの作品は、子牛の鑄造とモーセの帰還との間の時点において、子牛をあがめ礼拝するイスラエルの民を描いていることは明かである。しかしながら、ここには重要な登場人物であるアロン(祭司の姿で描かれる)は描かれていない。子牛を載せた壇の横に立ち人々の方に腕を伸ばして礼拝をうながす男は、聖書に特定の名を記された人物ではなく、「人々を破戒に導く扇動者」という性格付けと思われる⁽²⁵⁾。

こうした主題解釈の結果、プリヂストン所蔵作の表現は、神の掟を破り偶像崇拝をうながす者と、逡巡しつつそれに引きずられる人々の心理的反応とに集約されている。この点で、きわめて対照的なアプローチを示しているのは、おそらくプリヂストン所蔵作よりもやや後、1710年にラッサリーニが制作した《黄金の子牛を礼拝するイスラエルの民と、律法の板をたたき割るモーセ》(ヴェネツィア、サン・ミケーレ・イン・イーゾラ聖堂/fig.9)であろう⁽²⁶⁾。公的な場所のために描かれたこの大作では、物語の構成要素はより説明的にアレンジされている。中央に置かれた子牛の像をはさんで、左側には人々の懇願に抗しきれなかったアロンの当惑げな姿、右側には怒りに燃えて板を地面にたたきつけようとするモーセ、周囲には驚きうろたえる人々が描かれる。構図左右でそれぞれ大きな身振りをとる半裸の男は、破戒の扇動者たちであろう。一方、モーセの背後にひかえる兵士たちは、その後起こる残忍な懲罰を予想させている。サン・ミケーレの作品が示す構図的解決との比較は、プリヂストン所蔵作の構図形式が異なった鑑賞形態を前提としたものであることを浮彫りにしている。それはむしろ、聖書の物語をクローズアップで切り取ることによってより直截で個人的な鑑賞体験をうながす形式であり、17世紀の間に特にカラヴァジスト=テネブリスト系の画家たちによって流布せられた形式に準じているといえる。

キリスト教美術においてモーセの物語が描かれるとき、それは多くの場合キリストの予型として、ないし新約世界に対する旧約世界の照応としての意味を担っている。システィーナ礼拝堂の壁面にコジモ・ロッセッリが描いた《モーセによる律法の布告／黄金の子牛の礼拝》(1481-82/fig.10)は対面壁の《山上の垂訓》(=キリストによる福音の布告、「マタイ伝」5:1-7:29)と照応されており⁽²⁷⁾、またラファエロのロッキヤの天井画においても第8、第9径間に描かれたモーセの物語は第13径間に描かれたキリストの



fig.9 グレゴリオ・ラッサリーニ
《黄金の子牛を礼拝するイスラエルの民と、律法の板をたたき割るモーセ》
(1710?)
ヴェネツィア、サン・ミケーレ・イン・イーゾラ聖堂

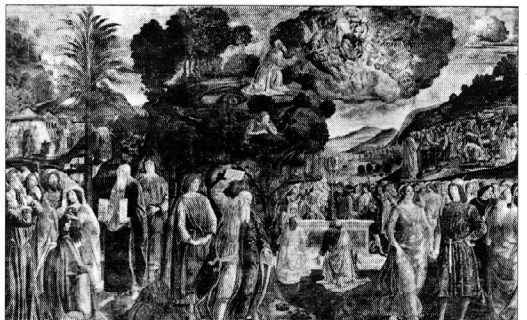


fig.10 コジモ・ロッセッリ
《モーセによる律法の布告／黄金の子牛の礼拝》
ヴァチカン、システィーナ礼拝堂

物語と対応関係にある⁽²⁸⁾。また、ラザリーニが知悉していたにちがいないティントレットの大作《シナイ山上のモーセ／黄金の子牛の礼拝》(ヴェネツィア、マドンナ・デッロルト聖堂、1560-62頃)は、内陣対面壁の《最後の審判》と照応されている⁽²⁹⁾。そこでは、構図下半に描かれたイスラエルの民の偶像崇拜(fig.11)は、対面壁の《審判》構図下半の恐ろしい墮地獄者の場面と対応している。このようにモーセの図像は予型論的照応関係を通じて教会の権威(ないし教皇の首位性)を主張しており、その中で「黄金の子牛」のエピソードは、破戒者たちの悲惨な最期を通じて、教会の教えにそむく離反者・扇動者に対する強い警告のメッセージを含むものである。従ってこの主題が意図的に取り上げられる時には、なんらかのアクチュアルな宗教=政治的論争や危機意識が背景となっている可能性も考えられる。

またヴェネツィアという都市の文脈において、モーセは伝統的に特殊な愛国的メタファーとなり得た。フン族の侵攻を逃れて住み着いた一群の人々がヴェネツィア共和国の礎となったという建国神話は、モーセの指導下に理想の地を求めてエジプトを離れたイスラエルの民と相似的に考えられたのみならず、水の上に出現し聖母の庇護の下に発展した都市ヴェネツィア自体が、幼児期にファラオの娘によって河から救われたモーセになぞらえられた⁽³⁰⁾。16世紀のヴェネツィアの統領(ドージェ)の就任時に行なわれた賞賛演説の中では、統領は選ばれた民の指導者としてのモーセに比されている。こうした象徴的関連は特定の歴史的背景を通じて絵画的表象の契機となることがあり、たとえばティツィアーノの著名な木版画大作《紅海渡渉》は、1508-09年のカンブレ同盟戦の政治的・軍事的危機を回顧的に反映している可能性が指摘されている⁽³¹⁾。

ラザリーニより一世代年長のヴェネツィア画家アンドレア・チェレスティ(1637-1711頃)は、1681年以降の時期に統領宮のため《黄金の子牛を破壊させるモーセ》(fig.12)と《偶像崇拜者たちの殺害》の2点の重要な公的注文を獲得している⁽³²⁾。後者の主題の選択は、明らかにこの物語に内在する警告の含意を強調しており、また《子牛の破壊》の構図は、新旧約の照応という点で興味深い構想を示している。この作品は、構図的要素の選択(横長の画面に中央高く掲げられた子牛の像、梯子をかけて登る人々など)を通じて、ティントレットの著名作《キリストの磔刑》(ヴェネツィア、サン・ロッコ同信会館、1565)⁽³³⁾を観者に想起させるよう巧みに工夫されているのである。ヴェネツィアの識者であれば当然看取したであろうこの構図の類似は、《磔刑》が表す「真実の神」と《子牛》が表す「偽りの神」との対照を容易に意識させたにちがいない。サン・ミケーレ聖堂の《黄金の子牛》(fig.9)を観察すれば、この作品を構想した際にラザリーニがティントレットのマドンナ・デッロルト聖堂の作品だけでなく、このチェレスティの作品をも意識したことは明らかである。



fig.11 ティントレット
《黄金の子牛の礼拝》(部分)
ヴェネツィア、マドンナ・デッロルト聖堂

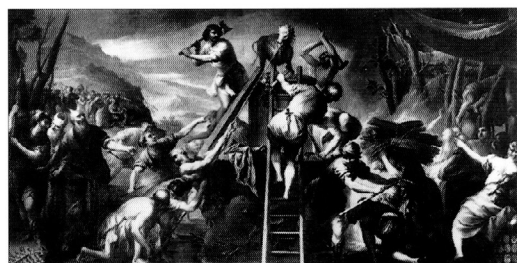


fig.12 アンドレア・チェレスティ
《黄金の子牛を破壊させるモーセ》
ヴェネツィア統領宮、クアランティニア・チヴィル・ヴェッキアの間

アンドレア・チェレスティは、統領宮の注文とおそらく相前後する時期に、より物語の一局面に関心を集約した関連主題作《子牛の鑄造のため金製品を差し出す人々》(現在ドレスデン国立美術館)(fig.13)を描いている⁽³⁴⁾。おそらく個人のパトロンのために描かれたこの作品は、クローズアップの手法、暗い前景と明るい背景の関係付けなどの点で、ブリヂストン所蔵作の手法と共通性を示している。ブリヂストン所蔵作同様、ここでも男性、女性、子供が前景人物として組み合わせられており、「パルス・プロ・トート」(部分により全体を示す)の原則に基づいてイスラエルの民全般を代表している。また、現在エルミタージュ美術館にある同じ主題を描いた作品(fig.14)はかつてラッザリーニの作とされていたが、現在では正当にも、ラッザリーニと正確に同世代の画家アントニオ・モリナーリ(1655-1704頃)に帰属されている⁽³⁵⁾。ここでは物語の中心人物としてのアロンが中央に大きく描かれており、また主題の焦点を明らかにするため(物語の継時的順序としては矛盾であるが)アロンの指さす先に人々に奉持された子牛の像が現れている。モリナーリの作品とブリヂストン所蔵作との年代上の前後関係は明らかではないが、前景人物がつくるV字型の明るい空隙に観者の視線を導き、そこに遠景場面として子牛の像を置く構図的アイディアは、両作品に完全に共通している。このように、ブリヂストン所蔵作、ドレスデンのチェレスティ作、エルミタージュのモリナーリ作は、関連した主題を扱っているのみならず、構図的解決においても多くの共通性を示しているわけだが、このことは、これらの作品が前提とした鑑賞形態の共通性(すなわち公的な場所における不特定の鑑賞者を対象とする物語の呈示ではなく、なんらかの理由で「子牛」の主題に関心を抱く個人のパトロンによる審美的・意味的享受⁽³⁶⁾)を、さらには、ひょっとするとこれら同時代の画家たちの相互参照関係をも示唆するものであろう。

サヴォルデッロ師がラッザリーニに注文した作品群を含め、17世紀後期から18世紀初頭にモーセに関する、あるいは「黄金の子牛」に関する主題がヴェネツィアで頻繁に取り上げられた特定の同時代的背景については、現在のところ筆者には明らかではない。1680年代にチェレスティの《子牛の破壊》を描かせたヴェネツィア政府の委員会「クアランティア・チヴィル・ヴェッキア」(司法を担当するクアランティア=四十人会の一部で、民事問題を扱う)の当時の関心事を調査することで、なんらかの示唆が得られる可能性があるが、この点は今後の課題としたい。また、ブリヂストン所蔵作は本年中に修復を予定しているとのことであるが、その機会の調査を通じてなんらかの具体的新知見(たとえば過去における構図の切り詰めの有無や、もしX線調査が可能であれば、構図やモチーフの変更の有無など)が得られることにも期待したい。

(こしかわ みちあき 国立西洋美術館主任研究官)



fig.13 アンドレア・チェレスティ
《子牛の鑄造のため金製品を差し出す人々》
ドレスデン国立美術館



fig.14 アントニオ・モリナーリ
《子牛の鑄造のため金製品を差し出す人々》
サンクト・ペテルブルク、エルミタージュ美術館

註:

(1)この作品の存在を最初に筆者に知らせて下さり、また作品の実見と今回の寄稿の機会をアレンジして下さったブリヂストン美術館学芸員吉城寺尚子氏に深く感謝いたします。

(2)Inv.: 外洋127(BMA) (*Ishibashi Collection 1996 II*, 石橋財団, 1996, no.6 参照)。美術館のファイルは作品の来歴についても簡略に記している。それによれば、この作品は村井吉兵衛氏旧蔵(日本に入った時期と経緯は不明)で、1959(昭和34)年に石橋正二郎氏の所有となった。1960(昭和35)年に国内で修復され、1976(昭和51)年に石橋氏遺族よりブリヂストン美術館に寄贈された。

(3)R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, pp. 376-380.

(4)V. da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini...*(1732), ed. by G.A. Moschini, Venezia, 1809.

(5)同時代から今世紀までのラザラーニに対する評価史の詳細は、G.M. Pilo, "Fortuna Critica di Gregorio Lazzarini," *Critica d'arte*, 1958, pp. 233-244.

(6)G.A. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815, p. 593.

(7)ラザラーニとティエポロの関係については、G.M. Pilo, "Lazzarini e Tiepolo," *Arte veneta*, 1957, pp. 215-219; W.L. Barcham, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo*, Oxford, 1989, pp. 11-19.

(8)"... e fu allora che vi lavorò di Datan e Abiron ribelli a Mosè, ingojati dalla terra con innumerabili figure..." (Da Canal, *op. cit.*, p. XXVII)

(9)"Per co: Turco di Verona, Mosè che fa scaturire l'acqua" (*ibid.*, p. LVI)

(10)"Gastigo de' serpenti pel N.H. Priuli a s. Polo" (*ibid.*, p. LVII)

(11)"Mosè, che fa uscire l'acqua, per la casa Conti di Lucca" (*ibid.*, p. LVIII)

(12)"La Manna nel deserto per p. Savoldello" (*ibid.*, p. LIX)

(13)"Tre quadri adorni di molte figure per p. Savoldello, Mosè che fa scaturire l'acqua, il Gastigo de' serpenti, Core, Datan ed Abiron" (*ibid.*, p. LIX)

(14)"L'Adorazione del Vitello, e Mosè, che spezza le Tavole" (*ibid.*, p. LX)

(15)"Mosè, che fa scaturire l'acqua, per Ballardori di Verona" (*ibid.*, p. LXI)

(16)K. Garas, "Opere di Gregorio Lazzarini, Marco Liberi e Pasquale Rossi a Budapest," *Arte veneta*, 1981, p. 95, fig. 1; *Tresures of Venice* (exh. cat.), Minneapolis Institute of Arts, 1995, no.22. 関連する Da Canal の記述は Da Canal, *op. cit.*, p. LV.

(17)S. Sponza, "Per il catalogo di Gregorio Lazzarini," *Arte Documento*, 1989, pp. 244-245, 249, figs. 9, 10. 関連する Da Canal の記述は Da Canal, *op. cit.*, p. LVII.

(18)S. Claut, "Nuove storie profane e sacre di Gregorio Lazzarini," *Arte veneta*, 1985, pp. 81-82, fig. 6. 関連する Da Canal の記述は Da Canal, *op. cit.*, pp. XLIV, LVII.

(19)Pallucchini, *La pittura veneziana...*, *cit.*, p. 377.

(20)《mana拾い》《岩を打つモーセ》(ともにアカデミア美術館所蔵)については、A. Rizzi, "Aggiunte a Gregorio Lazzarini," *Antichità viva*, anno XII, n. 6, 1973, pp. 16-18, figs. 8, 9; S. Moschini-Marconi, *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, vol. III, Roma, 1970, pp. 38-39; 関連する Da Canal の記述は註(12), (13)参照。《青銅の蛇》《コラ, ダタン, アピロンの懲罰》(ともにサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂所蔵)については、Sponza, *art. cit.*, pp. 246, 258, figs. 22, 23; 関連する Da Canal の記述は註(13)参照。

(21)Sponza, *art. cit.*, p. 246.

(22)Da Canal, *op. cit.*, p. LVIII.

(23)L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II (Ancien Testament), Paris, 1956, pp. 205-206.

(24)たとえば、システーナ礼拝堂のコジモ・ロッセッリの作品の一部(本稿 fig.10)や、ヴェネツィア統領宮のアンドレア・チェレスティの作品(Pallucchini, *La pittura veneziana...*, *cit.*, fig. 869)。

(25)ブリヂストン所蔵作のこの人物像のタイプは、「民数記」16章に基づく前述の《コラ, ダタン, アピロンの懲罰》(本稿 fig.8)の前景中央に描かれた男(3人の反逆者のうちの一人であろう)と同一であり、否定的意味付けをもったタイプとして視覚的記号化していることがわかる。

(26)C. Donzelli and G.M. Pilo, *I pittori del seicento veneto*, Firenze, 1967, p. 219. この作品は筆者の知る限り図版として複製されていない。写真を提供して下さったヴェネツィア美術監督局長ジョヴァンナ・ネビ・シレ氏に感謝いたします。関連する Da Canal の記述については註(14)参照。

(27)L.D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford, 1965, pp. 65-66; C.L. Lewine, *The Sistine Chapel Walls and the Roman Liturgy*, University Park, PA, 1993, pp. 60-64.

(28)B.F. Davidson, *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge*, University Park and London, 1985, pp. 75-79.

(29)R. Pallucchini and P. Rossi, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Milano, 1982, nos. 236, 237.

(30)W.L. Barcham, *op. cit.*, p. 24. ヴェネツィア統領とモーセのアナロジーについては、S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Roma, 1974, p. 141.

(31)D. Rosand and M. Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut* (exh. cat.), Washington, D.C., 1976, pp. 72-73.

(32)Pallucchini, *La pittura veneziana...*, *cit.*, pp. 265-267, figs. 868, 869.

(33)Pallucchini and Rossi, *Tintoretto...*, *cit.*, no. 283.

(34)Pallucchini, *La pittura veneziana...*, *cit.*, p. 267, fig. 872.

(35)T.D. Fomichova, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting: Venetian Painting, Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze, 1992, no. 164.

(36)たとえば「金製品の供出」の主題に見られる装飾品の描写への関心は、やはりヴェネツィアで作例の指摘できる「装身具を捨てるマгдаラのマリア」の主題に見られる装身具の強調と、ある種の通有性を感じさせる。こうした表現の背景には、奢侈禁止と関連したモラルのような社会的文脈があるのかもしれない。

Abstract

The Adoration of the Golden Calf in the Bridgestone Museum of Art: A New Attribution to Gregorio Lazzarini (1655-1730)

Michiaki Koshikawa

The author had an opportunity in 1996 to view a painting (fig.1/inv. Gaiyo 127 BMA, oil on canvas, 91.2×148.8 cm.) which has long been kept in storage at the Bridgestone Museum of Art, Tokyo. This work, largely unknown to the public, depicts the Adoration of the Golden Calf and has been known in the Museum's curatorial records as simply a work of the "Venetian school." In fact, the hand of Gregorio Lazzarini is readily recognizable in this canvas which clearly exhibits the characteristic style of this Venetian painter. Unfortunately, Vincenzo da Canal, a contemporary biographer of the artist, does not mention the Bridgestone work, and hence the painting's date and the commissioning patron's name cannot be ascertained from documentary sources. The stylistic similarities found between the Bridgestone canvas and Lazzarini's works of the early 1700s lead the author to propose an approximate chronological range of ca. 1700-07 for the Bridgestone painting.