

カラヴァッジオの《聖マタイ伝連作》をめぐる二、三の考察

——制作年代、マタイ論争、拒否の理由——

石 鍋 真 澄

イタリア美術の研究を志してから半世紀が過ぎた。この間に世界は劇的に変化し、生活も大きく変わった。当然のこととして、美術史研究の方法や問題や関心もさまざまな変遷をたどった。振り返ると、いろいろな思いに駆られる。

この間のイタリア美術に関する最も大きな変化の一つは、カラヴァッジオに対する関心の高まりと研究の目覚ましい発展だといえる。第二次世界大戦後のカラヴァッジオ研究は、周知のとおり、一九五一年のロベルト・ロングによるミラノの歴史的展覧会を出発点として本格化した。しかし、一九七三年のカラヴァッジオ生誕四〇〇年を過ぎた記念行事の準備は、文字通り間の抜けたものになった。ミア・チノッティの資料研究によって、カラヴァッジオの生年はそれまで考えられていた一五七三年ではなく、一五七一年であることが明らかとなり、一九七三年は意味のないものになったからだ。信じられないことに、この年に行われたのは、カラヴァッジオスキ

の展覧会を別にすれば、北イタリアを中心にした教育的な目的の写真展だけだ。⁽¹⁾

それでも、一九七〇年代以降、カラヴァッジョに対する関心と研究への情熱は急速に高まった。二〇一〇年の没後四〇〇年までの中間地点といえる一九八五年に、ニューヨーク（メトロポリタン美術館）とナポリ（カポディモンテ美術館）で開かれた「カラヴァッジョの時代」展は、高度な内容でカラヴァッジョ研究の重要な分水嶺になった。⁽²⁾だがナポリの展覧会では、入場者はさほど多くなく、明るい会場で静かにじっくりと作品を鑑賞し研究できたのである。

そして迎えた二〇一〇年の没後四〇〇年には、空前の規模で展覧会や各種イベントが開かれ、カラヴァッジョ・イヤーが歴史的な出来事になったことは記憶に新しい。その余波は今日も続いている。イタリアだけでなく、たとえば去年から今年（二〇一九年）にかけて、マドリッドやパリでカラヴァッジョ展が開かれ、ユトレヒトやウィーンでカラヴァッジョ関連の展覧会が続いている。日本でも三度目のカラヴァッジョ展が開催中だ。「二人のミケランジェロ」、つまりミケランジェロ・ブオナローティとミケランジェロ・メリージ（カラヴァッジョ）に関する研究論文、著書と展覧会カタログの数について調べたアメリカの研究者によれば、一九八〇年代後半以降、カラヴァッジョが圧倒的にミケランジェロを凌駕し



図1 サン・ルイーゼ・デイ・フランチェー
ジ聖堂コンタレリ禮拜堂

ている。⁽³⁾ 今日、カラヴァッジョ研究文献は膨大な数に上り、そのすべてに目配りすることなど誰にもできないだろう。また、この数字が偽りでないことは、ローマのサン・ルイージ・デイ・フランチェージ聖堂に行けば実感できる。コンタレッリ礼拝堂の《聖マタイ伝連作》を照らすライトのためにコインを入れる人が途切れることはない。(図1)

こうした「カラヴァッジョ現象」をどう考えるか。それは単なる美術史や趣味の歴史の問題ではなく、社会現象として考察しうるものだろう。興味深い問題だが、私の手に余る問題であり、私の主要な関心事ではない。しかし、カラヴァッジョ研究史を振り返ると、美術史を研究する上で重要ないくつかの示唆、あえていえば教訓を見出すことができるように思う。《聖マタイ伝連作》を例に、その点について若干の考察を試みたい。

制作年代

《聖マタイの召命》(油彩 カンヴァス 323×340)と《聖マタイの殉教》(油彩 カンヴァス 293×343)、そして《聖マタイと天使》の失われた第一作(旧カイザーフリードリヒ美術館蔵 油彩 カンヴァス 293×283)と、現在も聖堂に残る第二作(油彩 カンヴァス 296.5×195)の《聖マタイ伝連作》がカラヴァッジョの最も重要な作品であり、エポックメイキングな作品であることは、つとに認められている。(図2・3・4・5)したがって、カラヴァッジョ研究において、まず《マタイ伝連作》が研究の中心となったのは当然であった。議論の中心テーマとなったのは、作品の制作年代である。



図2 聖マタイの召命



図3 聖マタイの殉教



図5 聖マタイと天使（第2作）



図4 聖マタイと天使（第1作・1945年にベルリンで焼失）

日本におけるカラヴァッジオ研究の先駆者である若桑みどりが、山本みどりの名で『美術史』に発表した論文のテーマはまさにこの制作年代についてであった。「カラヴァッジオ―聖マタイ伝の制作年代」(上)(下)、『美術史』四四・四五(一九六二年)がそれだが、この論文に付された、聖マタイ伝制作年代に関する諸説をまとめた一覧を見ていただきたい(図では、これに著者の若桑みどりと新資料の発見者レットゲンの説を追加してある)⁽⁴⁾。しかしその数年後、一九六四年と一九六五年に発表された、新発見の資料に基づくレットゲンの論考によって、この制作年代の問題は劇的に解決した(もつともこれも完全とはいえず、後で述べるように今日も若干の異論がある)⁽⁵⁾。レットゲンが導いた正解を知るわれわれは、ロベルト・ロンギ、リオネッロ・ヴェントゥーリ、ヤコブ・ヘス、デニス・マーンという当時のカラヴァッジオ研究を代表する大家たちの試験の答案を見る教師の気分だ(もちろん、これらの優れた学者たちとその業績に対する敬意を忘れてはならないが)。

マタイ伝連作の制作年代の諸説	
(1962年の若桑論文による)	
ロベルト・ロンギ	
マタイと天使 I	1590
マタイの召命	1593
マタイの殉教	1595
マタイと天使 II	1599
リオネッロ・ヴェントゥーリ	
マタイと天使 I	1597
マタイの召命	1597 - 1600
マタイと天使 II	1600
マタイの殉教	1604
ヤコブ・ヘス	
マタイと天使 I	1599 - 1600
マタイと天使 II	1600 - 1601
マタイの召命	1602 - 1603
マタイの殉教	1603 - 1604
デニス・マーン	
マタイと天使 I	1597 - 1598
マタイの召命	1598 - 1599
マタイの殉教	1598 - 1600
マタイと天使 II	1600 - 1601
若桑みどり	
マタイと天使 I	1597 - 1599
マタイの召命	1599 - 1600
マタイの殉教	1600
マタイと天使 II	1603
ヘルヴァルト・レットゲン	
マタイの召命	1599 - 1600
マタイの殉教	1599 - 1600
マタイと天使 I	1602
マタイと天使 II	1602

図6 マタイ伝連作の制作年代に関する諸説

レットゲン以前の著者たちは、バリオーネとベッロリなどの伝記とそれまで知られていた資料から得られる情報、そして様式分析によって連作の制作年代を設定した。その著者たちに共通しているのは、《マタイと天使》第一作が最初に描かれた、そして《召命》と《殉教》はこの順に描かれた、としている点である。《マタイと天使》第一作と第二作の間には、それぞれ八年、三年、一、二年、三年、五年ほどの隔たりがあった、と想定されている。しかも、五人の著者たちが考えた四作品の制作順はどれも、レットゲンに従って今日一般的に考えられている「正解」には合致していない。

《聖マタイと天使》第一作が最初に描かれたと考えられたのは、一つには、ベッロリがこの作品について、「品位もなければ、聖人らしくもない」との理由で、神父らによって取り払われてしまった。カラヴァッジオは、聖堂に飾られる最初の作品に対して、このような侮辱を受けたことで、大いに落胆した」と伝えているためだと思われる。⁽⁶⁾これに加えて、もちろん、この作品の造形にみられる写実描写の精神、つまり様式の分析にも基づいている。ここで詳細に論じることがはしないが、一般に、汚れた足を突き出す武骨なマタイの描写は、カラヴァッジオの自然主義、写実描写を示す代表例と見られている。一方、描き直された第二作は、図像的にも造形的にも、伝統と古典的趣味への妥協と順応を示した作品とされる。実際、二つの作品には大きな様式の違いがあると認定された。カラヴァッジオ研究の泰斗ロベルト・ロンギによれば、第一作は典型的な「ブレッシヤ風」の作品であり、二つの作品の間には「未熟な青年期の成果から最初の成熟に至るカラヴァッジオの経歴」が示されているという。レットゲンの論文が出た後でも、ロンギは「いかなる資料による歪曲も、様式的証拠を拒否することはできないだろう」と、「《聖マタイ》の第一作を見、そしてよく記憶している者」の確信を述べている。⁽⁷⁾残念なことに、一九四五年にベルリンで失われた第一作に関しては、白黒写真しか残っておらず、様式や技法に関して決定的なこ

とを言える状況ではない。実際、現在も一部の学者はロンギ以来の二つの作品の様式的違いを認め、第一作は一六〇二年ではなく、一五九九年五月のコンタレッリ礼拝堂開堂の折に暫定的な祭壇画として描かれたと考えている⁽⁸⁾。しかし、ロンギが考えたように、二つの作品は初期から最初の成熟に至る、つまり一五九二年から一六〇〇年までのカラヴァッジョの様式発展を示すものだと、今日の常識では考えられない。

このように、第一作は一五九九年に描かれたとする仮説に賛成する学者も少なくないが、この祭壇用に最初に注文されたオランダ出身の彫刻家コベルトの作品が一六〇二年の初めに祭壇に運ばれたものの、最終的に不適切とされ、カラヴァッジョに祭壇画の制作を依頼することになった経緯は、資料によって裏付けられている。レットゲンが考えた通り、一六〇二年の二月から九月にかけての半年ほどの間に、第一作と第二作が描かれた、と考えるのが妥当だろう。

こうした《聖マタイ伝連作》の制作年代をめぐる議論の歴史、そしてレットゲンによる新発見の資料が明らかにした制作の経緯は、われわれに何を教えてくれるのだろうか。それはまず、現代の学者たちの様式分析の危うさ、様式発展の論理の頼りなさ、そして第二作は順応主義による妥協の産物だといった決めつけの独善性ではないだろうか。別の言い方をすれば、天才はわれわれの想像力（能力）を超えているということであり、様式分析などはしばしば偏見によってゆがめられる、ということだろうと思う。

マタイ論争

《召命》と《殉教》に関しては、X線写真によって構図の変更があることが判明した点が大きな関心を呼んだ。
(図7・8)特に断念された《殉教》の最初の構想と構図が明らかになったことは、カラヴァッジョの作品制作の



図7 聖マタイの殉教 X線写真(2009年)



図8 マタイの殉教 最初の構想の復元図

進化の一側面に光を当てることになった。⁽⁹⁾そして、レットゲンが発表した資料によって礼拝堂の側壁を飾る二作品は一五九九年から一六〇〇年にかけて描かれたことが判明したため、それを前提にさまざまな観点から考察がなされてきた。その中でも、最も話題になり、専門家のみならず広く人々の関心を集めたのが、「マタイはどこに」というマタイ論争であった。

ベッロリーヤやザンドラルトといった初期の伝記作者の記事からも、また少なからぬカラヴァッジェスキの模倣作品からも、そして構図や人物表現からも、《召命》のグループの中央に座る髭の男がマタイだと見なされてきた。この点に関しては、一度も疑われたことはなかったと思われる。けれども、一九八〇年代になって、マタイは髭の男ではなく、左端に座りうつむいて金を数えている若者だという新解釈が提案された。(図9・10)

まず、ヒツバートが一九八三年の著書で、左隅の若者をマタイとするデ・マルコの説を紹介したが、彼ははっきりそれを否定した。⁽¹⁰⁾その後、プラターが一九八五年に本格的な論文を書いた。⁽¹¹⁾プラターは、ずっと昔にバウアーというバロック美術研究者が口頭で指摘したことから論文のアイディアを得た、と記



図10 聖マタイの召命 (部分)



図9 聖マタイの召命 (部分)

している。パウアーによれば、人差し指は他の者を指すのに使われるものだ、したがって髭の男は左の若者を差している、つまり左端の若者がマタイだというのである。この発想を受けて、プラターはこう解釈した。この絵でカラヴァッジョは、マタイの召命ではなく、キリストの呼びかけがまだ彼に届かない状態、罪人ではないがまだ使徒でもないマタイの状態を描いたのだ、と。「カラヴァッジョは、まだ罪にとらわれているが、次の瞬間に立ち上がり、キリストに従うであろうマタイを描いたのである」。つまり、プラターはこの絵を、『いかさま師』や『女占師』のように「絵の目利き」を念頭に描いた、初期の風俗画的な作品と同じ発想で描かれた作品、つまり見る者が「真のマタイのトリック」を発見するようなタイプの作品だ、と解釈したのである。カラヴァッジョは、「明瞭ですぐに理解できるような公的な大作」という求められていた条件をいまだ理解せず、「研究されるべき作品」として描いたというのである。

この新解釈に刺激されて少なからぬ論文が書かれ、キリストの召命を受けた収税人マタイはどの人物か、というマタイ論争が起った。その議論の詳細については触れないが、左端の若者をマタイとする解釈の根拠となっているのは、おおむね次のような点である。¹²①人差し指で自分を差すことはなく、髭の男は若者を指さしている。②キリストの手は若者に向けているように見える。③髭の男は金を受け取っているのではなく支払っている（つまり髭の男は収税人ではない）。④若者が座るサヴォナローラ椅子は食欲を象徴し、『聖マタイと天使』第一作に繋がっている（第一作のマタイも同じタイプの椅子に座っている）。⑤無帽の若者こそ卑しい収税人マタイにふさわしい。

新解釈のこれらの根拠について検討する前に、『召命』に関する基本的な事実を見ておくべきだろう。『召命』の物語は、マタイ、マルコ、そしてルカの三つの福音書にある短い記事に基づいている。「イエスはそこをたち、通りがかりに、マタイという人が収税所に座っているのを見かけて、『わたしに従いなさい』と言われた。彼は立

ち上がってイエスに従った」(マタイ九・九)。福音書によれば、マタイはこの後、イエスと弟子たち、そして大勢の収税人らに食事をふるまった。このとき「なぜ収税人や罪人と食事を共にするのか」とパリサイ人に問われたイエスは、「丈夫な人には医者はいらない。いるのは病人である」、「わたしがきたのは、義人を招くためではなく、罪人を招くためである」と答えるのである(マルコとルカ福音書では、収税人はマタイではなくレビと呼ばれている)。

コンタレッリ礼拝堂の装飾事業は長く複雑な経緯をたどった。⁽¹³⁾一五六五年にマッテオ・コンタレッリ(マシュー・コワントレル)枢機卿が最初に装飾を依頼したのはブレッシヤ出身の画家ジロラモ・ムツイアーノだったが、なぜかまったく手が付けられなかった。そして枢機卿は一五八五年に世を去り、一五九一年になって遺言執行人人によって画家カヴァリエル・ダルピーノと契約が結ばれた。この時の契約書には、コンタレッリ自身が記した、作品の主題とやかに描くべきかの指南書が添えられていた。こうして天井画はカヴァリエル・ダルピーノが描いたが、その後再び放置されていた礼拝堂の側面を飾るべく、《召命》と《殉教》の二作品が、カラヴァッジョに注文されたのは一五九九年七月だった。この時にも枢機卿の指南書に従って描くことが要求されている。このように注文主自身が絵の主題について書き残すというのはあまりない事例であり、その点でこの指南書は興味深い資料だといえる。《召命》について、コンタレッリは次のように指示している。

「店あるいは収税に用いられるような広間にいる聖マタイが描かれる。そこにはこうしたオフィスにふさわしい種々のものがある。収税人が使うような机、帳簿、金。(聖マタイは)いくらかの額を集めたところ、あるいはよりよいのはそのように見えるところ(が描かれる)。そうした仕事にふさわしいと思われる服装をした聖マタイは、その机から、彼を召命するために弟子とともに通りがかりに立ち寄ったわれらの主についていこうと立ち上がる。聖マタイの身振りにおいては、他の部分同様、画家の腕前が示されなければならない」⁽¹⁴⁾。

同様の指示は他の作品についてもなされ、X線写真によって明らかになった《殉教》の最初の構想においても、また《聖マタイと天使》第一作においても、カラヴァッジョはコンタレッリの指示に忠実に描こうとしている。この《召命》においても、絵を見ればわかる通り、基本的に指南書に従って描いている。窓のある室内（戸外と言われることがあるが、窓を見ればわかる通り室内である）に置かれた机に、当世風の衣装を身につけた髭の男が座り、そのまわりにやはり当世風の衣装を着た四人の人物がいる。机の上には、指南書にある通り、帳簿と筆記用具、そして集めた金を入れる袋が置かれている。髭の男はコインのついた帽子を被り、他の者よりも幾分豪華な「そうした仕事にふさわしいと思われる服装」をしているように見える。一方、右側には通りがかりに立ち寄ったイエスと弟子（ペテロ）が古代風の衣装を着た姿で描かれ、二人とも右手でだれかを指さすようなしぐさをしている。（図11・12）

ローマ皇帝から収税の仕事を請け負った収税人には私腹を肥やす者が多かったが、マタイもそうした一人だったことは、イエスや弟子たち、そして大勢の仲間の収税人に食事をふるまったという記事から明らかである（ルカ福音書では、「自分の家でイエスのために



図12 聖マタイの召命（部分）



図11 聖マタイの召命（部分）

盛大な宴会を催した」としている)。使徒となったマタイは、後に福音書家の一人になったとされる。こうした経歴から、マタイは両替商や銀行家、税理士や会計士などの守護聖人となった。そのことは、ギベルティが制作したブロンズの《聖マタイ》像が、フィレンツェの両替商組合の守護聖人として、オルサンミケーレ聖堂に安置されていることから分かる。「マタイの召命」はあまり取り上げられる主題ではなかったが、一四世紀から一六世紀にかけてフィレンツェやヴェネツィアで描かれた作例では、マタイは両替商のイメージで描かれている。髭の男はコインの付いた帽子を被っているが、両替商と結びつく要素だといえる。また、マリヌス・ファン・レイメルスワールの作品が示すように、北方の画家たちも両替商や収税人を描いた風俗画の延長上にマタイの召命を描いている。マタイの召命の主題は、しばしば「貪欲」の悪徳と結びつけられたのである。⁽¹⁵⁾(図13・14・15・16・17・18)

ローマでもマタイの生涯が絵の主題になることは稀であり、私は二つの作例しか見つけることができなかった。パリス・ノガリー作とされるラテラン宮の壁画(二五八〇年代後半)と、ムツィアーノのサンタ・マリア・イン・アラチエーリ聖堂マッテイ礼拝堂の壁画である。また、カヴァリエル・ダルピーノによるコンタレッリ礼拝堂のための準備素描も残っている。カラヴァッジオはこうした作品を見たにちがいない。しかしこれらの作品では、いずれもマタイがすでに立ち上がってイエスに従おうとするところが描かれている。こうした伝統に反して、カラヴァッジオが収税人として机に座っているマタイを描いたのは、コンタレッリ枢機卿の指南書に従ったためだと考えていいだろう。(図19・20・21・22)

以上のような点を考えれば、左のグループ五人のうち、中央に座る帽子を被って髭を生やした男がマタイだと考えられるが、この伝統に異を唱えた、左の若者をマタイとする説には根拠があるのだろうか。先に挙げた五つの点について検討してみよう。

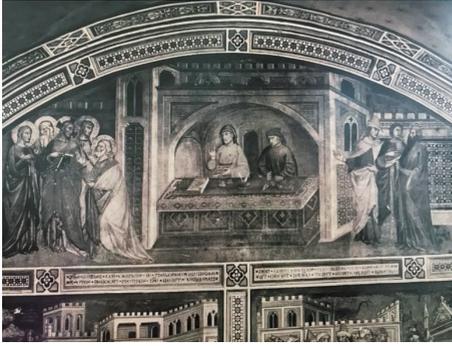


図14 ニッコロ・ディ・ピエトロ・ジェリーニ
聖マタイの召命 サン・フランチェスコ聖堂
（プラート）



図13 ロレンツォ・ギベルティ
聖マタイ ブロンズ 1422
年 オルサンミケーレ聖堂
（フィレンツェ）

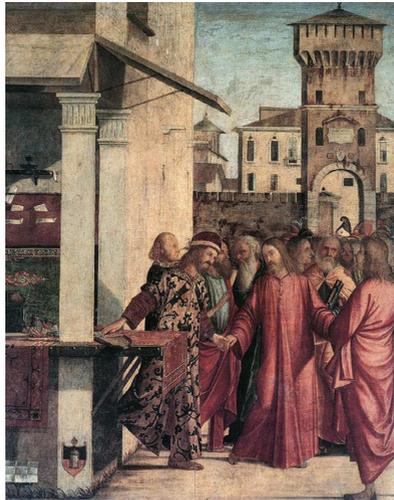


図15 カルパッチョ 聖マタイの召命 ス
クオーラ・デッリ・スキアヴォーニ
（ヴェネツィア）



図16 マリヌス・ファン・レイメルスワーレ 収税人
1542年 アルテピナコテーク（ミュンヘン）



図17 マリヌス・ファン・レイメルスワーレ 聖マタイの召命



図18 マリヌス・ファン・レイメルスワーレ 聖マタイの召命 ティッセン・ボルネミッサ美術館



図20 ジロラモ・ムツィアーノ 聖マタイの召命
1586-89年 サンタ・マリア・イン・アラ
チェーリ聖堂



図19 パリス・ノガーリ(?) 聖マ
タイの召命 サーラ・デッ
リ・アポストリ(ラテラン宮)



図22 カヴァリエル・ダルピーノ 聖
マタイの召命のための準備素描



図21 カヴァリエル・ダルピーノ 聖マタイの召
命のための準備素描

まず、④のサヴォナローラ椅子に関する指摘は問題にならない⁽¹⁶⁾。なぜなら、通常の図版では見えないが、よい写真を見れば分かるように、左手の若者だけでなく髭の男もサヴォナローラ椅子に座っているからだ。(図23) また、⑤の卑しいマタイという指摘も、マタイが富裕であったことを示す福音書の記事や、両替商などの守護聖人だったという伝統を考えると、根拠にはなりえない。③の金を受け取る仕草か、支払う仕草かという問題は、髭の男の仕草が北方絵画でしばしば描かれてきた両替商のそれと一致する点から、金を数える、つまり受け取る仕草と見るのが妥当だろう。(図24・25・26・27)。結局のところ、左隅の若者をマタイとする解釈の根拠は①と②、つまり髭の男は若者を指し示している、そしてキリストも若者を示しているように見える、ということだけだと考えられる。

カラヴァッジョが《召命》の「手のドラマ」のインスピレーションを、ミケランジェロのシステーナ礼拝堂の天井画《アダムの創造》の神の手とアダムの手の表現から得たことは、広く認められている。《召命》では、立ち寄ったキリストが「わたしに従いなさい」と手を差し伸べ、弟子のペテロも同じ仕草でそれを追認している。(図28・29・30)そして髭の男も、やはり同じような仕草で応じている。この「手のドラマ」を演じる三人の人物は、その手でそれぞれ誰を指し示しているのか。最も明瞭なのはペテロで、彼の手が髭の人物を示していることは間違いないだろう。キリストはやや曖昧で、その身振りはマタイだけでなく、礼拝する者(絵を見る者)を招くようにも見える、という指摘もある⁽¹⁷⁾。しかし、キリストはこの絵の登場人物の前列ではなく、髭の男と同じ後列



図23 聖マタイの召命(部分)



図25 クエンティン・マサイス 両替商とその妻
1514年 ルーヴル美術館



図24 聖マタイの召命 (部分)



図27 夫婦の肖像 (夫のパネル・部分)



図26 マールテン・ファン・ヘームスケルク
夫婦の肖像 (夫のパネル) 1529年
アムステルダム王立美術館



図29 ミケランジェロ アダムの手
(左右反転図)



図28 ミケランジェロ アダムの創造 (部分)
システィーナ礼拝堂天井画



図30 聖マタイの召命 (部分)

に立っていることを考えれば、前列の若者に手を差し出して見えない。

最も問題となるのは、髭の男が若者を指しているのか、という点だ。つまり、人差し指は自分を差すのには用いられない、したがって髭の男の手は若者を差している、というこの新解釈の出発点となった指摘の是非である。まず、髭の男の左手の人差し指は影に沈んでおり、光が当たっていない。したがって、左手前に座る若者を指しているということはあり得ない、という単純な事実がしばしば指摘されてきた。このことだけで、新解釈の根拠を否定するのに十分だともいえる。(図31)

しかし、もう少し考察を深めるために、二つの点を指摘しておきたい。第一は、イタリアでは日本のように人差し指だけを用いて何かを指さすことはなく、親指と人差し指をV字にして用いるという点だ。無数の作品中の人物がこのことを証明している。たとえば、レオナルド・ダ・ヴィンチの《岩窟の聖母》や《洗礼者ヨハネ》を思い出せばよいだろう。(図32)

32) キリストとペテロの仕草も同様であり、髭の男も左手でそれを繰り返し返していると見ることができる。この仕草で自身を差し示す作品の例はあまり多くないが、最も注目されるのは《ペテロとアンデレの召命》である。これには多くのコピー作品が残るものの、カラヴァッジョのオリジナルは失われたと考えられてきた。そうしたなか、二〇〇六年にマ



図32 レオナルド・ダ・ヴィンチ
岩窟の聖母(部分) ルーヴル美術館



図31 聖マタイの召命(部分)

リーニとマーンらによってハンプトンコートにある作品がオリジナル作品だと主張され、話題になった。この主張には疑問を持つ研究者も少なくないが、ここで問題なのはアンデレの仕草である。「私もですか」と自らを示すアンデレの仕草は、《マタイの召命》の髭の人物のそれと瓜二つだ。⁽¹⁸⁾さらに、ドメニキーノの《ペテロとアンデレの召命》の壁画(サンタンドレア・テッラ・ヴァッレ聖堂)とその準備素描二点、そしてマッティア・プレーティの《ペテロの否認》なども同じ仕草を描いている。(図33・34・35・36)

もう一つの点は、一七世紀の伝記作者の中で《召命》のマタイについて触れているベッローリとザンドラルトの記事である。ベッローリは、「聖マタイは金を勘定するのをやめ、片手を胸にあててキリストの方を振り返っている」と記し、⁽¹⁹⁾ザンドラルトは、「マタイは臆病そうに手にカードを隠し、もう一方の手を胸におき、価値のない彼がキリストに使徒に召されたので、顔に驚きと恥じらいの表情をあらわしている」と書いて⁽²⁰⁾いる。注目すべきは、二人ともマタイは自分を差しているとは言わずに、手を「胸に当って (con una mano al petto)」あるいは「胸におき (die andre legt er auf seine Brust)」と記している点である。胸に手をおくことによって自分であることを示している、と解釈されているのである。このことを考えると、カラヴァッジョ作品に触発されてカラヴァッジョエスキが描いた「マタイの召命」において、少なからぬ作品で胸に手を当てるマタイが描かれた理由が納得できる。カラヴァッジョの絵に触発されてこれらの作品を制作した画家たちは、みな髭の男をマタイと考えていたのである。(図37・38・39・40・41・42・43)

カラヴァッジョ時代には、トレント公会議の決定を受けて、聖堂の画像は司教や聖堂関係者の監視下に置かれていた。実際、一五九三年の教令によって、美術家はあらかじめ下絵やカルトンなどを提出して許可を得ることが求められた。たとえば、カラヴァッジョが一六〇〇年九月にチェラージ礼拝堂の作品制作の契約を結んだ際に



図34 ドメニキーノ ペテロとアンデレの召命 1622-27年 サン・タン
ドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂



図33 カラヴァッジョ(?) ペテロとアンデレの召命 ハンプトンコート



図36 マッティア・プレーティ ペテロの否認 1630年代 バル
ペリーニ国立絵画館(ローマ)



図35 ドメニキーノ ペテロとアンデレの召命のための準備
素描 1622-27年 ウィン
ザー城コレクション



図38 ヘンドリック・デル・ブルッヘン
聖マタイの召命 1621年 ユトレヒ
ト美術館



図37 クリストフォロ・ロンカッリ (ポマ
ランチョ) 聖マタイの召命 マッテ
イ・カエターニ宮



図40 ベルナルド・ストロツィ 聖マ
タイの召命 ウルスター美術館



図39 カラヴァッジェスキの画家 聖マ
タイの召命 ニューヨーク個人コレク
ション



図42 マッティアス・ストーマー 聖マタイの召命 サン・フランシスコ美術館



図41 ニコラ・トルニーリ 聖マタイの召命 ルアン美術館



図43 マッティア・プレーティ 聖マタイの召命

も、「人物とその他の事物の見本と素描」を提示するよう義務付けられている。⁽²¹⁾ こうした規則に違反した場合には最高で五〇スクードの罰金、さらには禁固刑や追放の嚴罰を受ける可能性もあった。⁽²²⁾ 実のところ、この種の規則がどの程度適用されたのかは定かでない。しかし、コンタレッリ礼拝堂の場合はサン・ピエトロ大聖堂の造営局が関係したのだから、デル・モンテ枢機卿や聖堂の関係者が指導に当たった可能性が高いといえよう。しかも《召命》の場合は、契約によってコンタレッリ枢機卿が残した指南書に従って制作することが求められたのである。こうした状況の中で、プラターが考えたように、個人コレクター向けの「クワドリ・ダ・カメラ」(キャビネット・ビクチャー)の場合のような、制作や着想の自由が入り込む余地があったとは思えない。そもそもマタイは伝統的にユダヤ人として、つまり髭を生やした人物として描かれた。(図44) 左の若者がマタイだなどは、当時誰も想像ができなかったに違いないし、それが容認されたとも思えない。

マタイ論争に関して、日本では、中村俊春が一九九〇年に議論を紹介し、⁽²³⁾ 宮下規久朗が二〇〇一年と二〇〇四年に独自の考察を加えて若者説をとる論文を書いた。⁽²⁴⁾ 宮下は多くの著書でこの解釈を繰り返し返したので、日本では左の若者がマタイという解釈が主流のようになっていいる。プラターの説を受け継ぐ宮下によれば、「キリストの声を聞いた瞬間に男(若者)の内面で静かに起こったドラマ」こそが、この絵のテーマなのである。

しかし、これまで論じたように、若者をマタイとする新解釈には根拠らしい根拠を認めることはできない(ザンドラルトは、カ



図44 ガイド・レーニ 聖マタイと天使 1635-40年 ヴァチカン絵画館

ラヴァッジョが左の若者を描くのにホルバインの版画《トランプ遊びをする人》を参照した、と伝えている。このことも若者説には不利な材料といえるだろう⁽²⁵⁾。(図45)《召命》の制作に当たったカラヴァッジョは、「聖マタイの身振り (fio) においては、他の部分同様、画家の腕前 (attacco) が示されなければならない」というコンタレッリの要求に、応えようと努めた。カラヴァッジョはミケランジェロの壁画にインスピレーションを受けて、キリストとペテロ、そしてマタイによる「手のドラマ」を演

出した。それによって、聖なる世界と俗なる世界を結び付け、マタイの召命の瞬間、神の意志がマタイに伝えられる瞬間を視覚化したのである。フリードが指摘したように、通常の図版では見にくいのが、髭の男の右足は少し浮き上がり、立ち上がってキリストに従う動作にかかっているとも見える⁽²⁶⁾。カラヴァッジョは見事な「画家の腕前」を見せたといえるべきだろう。

今一度《召命》を見てみよう。マタイ(髭の男)には光が当たり、その顔は知的で決然としている。カラヴァッジョの手になる最も見事な人物の一人といっても過言ではないだろう。(図9) また、二点の《エマオのキリスト》を見れば分かるように、カラヴァッジョは他の作品でも主人公をテーブルの中心に座らせ、前列ではなく第二列目に配している。(図46)《召命》



図45 ホルバイン カード遊びをする人(左右反転図)「死の舞踏」より 1523-25年頃



図46 エマオのキリスト ロンドン・ナショナル・ギャラリー

でもマタイとキリストは前面の人物の奥に配されている（ペテロは後から描き加えられたものであることが分かっている）。さらに観察すると、マタイとキリストの間に座る若者二人はキリストの存在に気づき、マタイの左にいる二人は気づかずにいる。たとえばピエロ・デッラ・フランチェスカの《キリストの復活》を見れば分かるように、こうした対比は物語画像の伝統の一つと言ってよい（ピエロの絵では、四人の兵士のうち二人が目覚め、二人が眠っている）。（図47）

召命の主題は回心という側面をもつわけだが、回心の図像としては《マルタとマグダラのマリア》との類似が注目される。マルタはマグダラのマリアを説諭するが、マグダラのマリアはすでに回心し、決然としている。マグダラのマリアの手は一方は現世の虚飾を示す鏡に触れ、もう一方の手はオレンジの花をもって胸に当てられている。髭のマタイとの類似は顕著である（左手の人差し指を右手の親指と人差し指でつまむマルタの仕草が、《聖マタイと天使》第二作の天使と同じであることは注目すべきだ。図45のグイド・レーニが描いた天使も同じ仕草をしている。ラファエッロの《アテネの学堂》のソクラテスも同じ仕草をしている。論理的な議論を示すと考えられる）。（図48・49）
うつむく若者をマタイとする新解釈には、だれも疑わなかった伝統的定

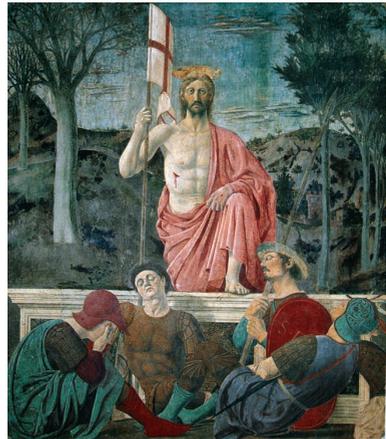


図47 ピエロ・デッラ・フランチェスカ
キリストの復活 サンセポルクロ
市立美術館



図48 マルタとマグダラのマリア 1598年頃
デトロイト美術館

説を打ち破るといふ快感があるし、話としては面白いといふ話題性がある。しかし、それが誤ったカラヴァッジョ理解につながる危険があることはいうまでもない。主題に独自の解釈を加える内省的で深い宗教性を秘めた画家というカラヴァッジョのイメージには合致するかもしれないが、それが歴史的に妥当かどうかについては疑問が残る。われわれはできるだけ時代と社会のコンテキストの中で、作者と作品を理解する努力をしなければならない、と私は考える。

拒否の理由

マタイ伝連作をめぐる二、三の研究者を悩ませてきた問題がある。それは《マタイと天使》第一作がそのまま受け入れられず、描き直されることになったのはなぜか、という問題である。

この問題について、マンチーニは何も述べていないが、バリオーネはこう記している。「聖マタイの一点は、もともとはサン・ルイージ・デイ・フランチェージ聖堂の、あの祭壇を飾るために描かれたものだったが、誰にも気に入られなかったので、(ヴィンチェンツォ・ジュステイニアーニ)侯がミケラニョロ(カラヴァッジョ)の作品であるという理由だけで引き取ったのである」⁽²⁷⁾

これに対して、ベッローリは一大「事件」として詳細に述べている。「ところがここで、カラヴァッジョを混乱



図49 ラファエッロ アテネの学堂
(部分) ヴァチカン美術館

に陥れ、その名声を失墜させるほどの事件が起こった。というのは、中央に置くために聖マタイの絵を完成して、それを祭壇に据えたところ、この人物は脚を組んで座ったり、無作法に人々の前に素足をさらしたりしており、品位もなければ、聖人らしくもないとの理由で、神父らによって取り払われてしまったからである。カラヴァッジョは、聖堂に飾られる最初の作品に対して、このような侮辱を受けたことで、大いに落胆した。けれどもそのとき、ヴィンチェンツォ・ジユステイニアアーニ侯が彼のために働き、この苦境から救ってくれたのである。すなわち、侯は神父たちとの仲介役を買って出、その絵を自ら引き取り、そしてカラヴァッジョには同じ主題でもう一枚、別の絵を描かせたのだ。その絵が、今日祭壇上に見られるものである⁽²⁸⁾。

ベッローリはこのあと、この第一作を称えるために、ジユステイニアアーニは残りの三人の福音書家をガイド・レーニとドメニキーノ、アルバーニに描かせた。そして「カラヴァッジョは第二作を成功させるために全力を注いだ」と述べている。さらに伝記の最後にカラヴァッジョについて総括した部分で、「このような描き方（自然に忠実に描き、美しいものよりも卑俗な形態を好んで描く描き方）のゆえに、カラヴァッジョはいくつかの不幸な事態に遭遇した。サン・ルイージ・デイ・フランチェージ聖堂のところで述べたように、彼の絵が祭壇から取り払われたのである」、と記して、《聖母の死》や《パラフレニエーリの聖母》の場合にも言及している⁽²⁹⁾。

カラヴァッジョはローマで公的な宗教画、つまり聖堂内の礼拝堂の祭壇画や側壁を飾る絵画を六つの礼拝堂で描いている（そのほかに、ウィーンの《ロザリオの聖母》と盗難にあったパレルモの《キリストの降誕》がローマで描かれた可能性が高いとされる）。ローマの公的な宗教画のうち、コンタレッリ礼拝堂《マタイと天使》は描き直され、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂チェラージ礼拝堂の《パウロの回心》と《ペテロの磔刑》も第二ヴァージョンに替えられた。またサン・ピエトロ大聖堂の《パラフレニエーリの聖母》は、祭壇から外されている。そして、娼婦を

モデルにしたとうわさされたサンタ・マリア・デッラ・スカーラ聖堂の《聖母の死》は、カラヴァッジョがローマを離れた後、サラチエーニによって描き直された（サラチエーニ自身も描き直させられて二点の作品を制作している）。（図50・51・52）一方、カラヴァッジョの最高傑作と伝記作者たちが称賛するキエーザ・ヌオーヴァ聖堂の《キリストの埋葬》は問題にならなかつたようだが、サンタゴステイーノ聖堂の《ロレートの聖母》については、バリオーネが「巡礼者の一人は泥まみれの素足をあらわにし、女性の方はほこりだらけのほころびた頭巾をかぶっている。そして人々は、偉大な作品がもつ細部のこうした軽率さのために、この絵について大いに騒ぎ立てたのである」と記している⁽³⁰⁾。加えて、《ロザリオの聖母》が多くの学者が考えるようにローマで描かれたとしたら、なぜ礼拝堂に安置されず、ナポリで売りに出されたのか、この絵もまた受け取りを拒否されたのか、という問題が生じるだろう。

ようするに、ローマにおけるカラヴァッジョの公的な宗教画は、バリオーネが伝える《召命》と《殉教》が公開されたときの大騒ぎが示すように、その革新性のために賛否両論の議論を巻き起こしたのだと思われる。しかし、それらが描き直されたり、別のヴァージョンに替えられたり、祭壇から外されたりした理由は必ずしも明らかではない。唯一、《聖母の死》が「みだらさと適正さの欠如」を理由に、具体的には「オルタッチョの娼婦」をモデルにしたためにサンタ・マリア・デッラ・スカーラ聖堂の神父たちに拒否されたことは、マンチーニが兄弟に書き送った手紙によって確認できる⁽³¹⁾。けれども、それ以外の場合はなぜそうなったのかという経緯や理由ははっきりしない。

チェラージ礼拝堂の二作品の場合は、与えられた松の木のパネルに描かれた最初のヴァージョンは、おそらく四年か五年してからカンヴァス画に置き換えられ、パネル画の方はサンネジオ枢機卿に買い取られた。この場合



図50 聖母の死 1605-06年 ルー
ヴル美術館



図52 サラチェーニ 聖母の死
1610年頃 サンタ・マリ
ア・デッラ・スカーラ聖堂



図51 サラチェーニ 聖母の死 1610年
頃 メトロポリタン美術館

はパネルにヒビが入るなどの技術的な問題が生じたせいかも
しれないが、カラヴァッジョ自身が最初のヴァージョンが氣
に入らず、描き直した可能性も指摘されている。これは十分
ありうると思う。(図53・54)《パラフレニエーリの聖母》の
場合は、パラフレニエーリ(馬丁)組合の処遇の問題、あるい
はボルゲーゼ枢機卿のコレクシヨン欲が原因になったとの推
測がされている。

ベッローリは彼の古典主義的な価値観によつて、カラ
ヴァッジョが美の理想を侮蔑し自然主義と卑俗な表現に向
かったために「不幸な事態」を招いた、と状況を分かりやす
く単純化したといつていいだろう。マンチーニやバリオーネ
はカラヴァッジョと同時代を生きたわけだが、カラヴァッ
ジョの没後に生まれたベッローリが伝記を出版したのは、《聖
マタイと天使》が描かれてから七〇年も後のことだった。聖
マタイ伝のエピソードについても「名声を失墜するほどの事
件」といった表現は明らかに誇張されたものであり、そもそ
も、先に述べたように、《マタイと天使》は最初に描かれた作
品ではない。



図54 聖パオロの回心(第2
ヴァージョン) サンタ・
マリア・デル・ポポロ聖堂



図53 聖パオロの回心(第1
ヴァージョン) オデスカ
ルキ・コレクシヨン

カラヴァッジオは一六〇六年にローマを逃亡してから南イタリアを転々としたが、ここではローマにいた時より祭壇画などの公的な宗教画を多く制作した。ナポリやシチリアはローマよりもさまざまな面で保守的だったと思われる。にもかかわらず、南イタリアでは祭壇画が拒否されたといった事例は知られていない。ローマでは各地から集まった画家たちの競争と対立が激しく、「バリオーネ裁判」などの資料に見る通り、敵とみなされた者には容赦ない批判や妨害、時に暴力が振るわれた。カラヴァッジオの名声が高まった時期に描かれた《聖母の死》に関しては、敵対する者たちが「オルタッチョの娼婦」をモデルにしたといった悪意あるうわさ（根拠のあるものかもしれない）を流し、神父たちを動かした可能性も考えられる。

ここで《マタイ伝述作》に戻ると、《マタイと天使》はどのような状況で、なぜ描き直されたのであろうか。ここでもまず、この絵に関する基本的な事実の確認をする必要があるだろう。

一六〇〇年に礼拝堂の側壁を飾る《召命》と《殉教》が公開されて大評判になったあと、一六〇二年一月に祭壇彫刻の注文を受けて制作していたコベルトの作品が祭壇に運び込まれ、最終的に不適切との判断が下された。(図55)そして翌二月七日にカラヴァッジオとの間に祭壇画制作に関する契約が結ばれた。⁽³²⁾契約では、ペンテコステ（聖霊降臨祭、五月二三日）までに完成することが求められ、通常通り報酬やウルトラマリンに関する取り決めが記されている。しかし、作品が注文主の満足を得られなかった場合は、カラヴァッジオの負担で別の作品を用意することという、あまり一般的ではない条項も加



図55 タベ
ヤコボ・コベルト 聖マ
イと天使(天使はボンベ
1587-1602年 ッチ
マ・トリニタ・デー シ
レグリーニ聖堂)ッペ

えられている。契約書の文章からカラヴァッジョはすでに高い名声を得ていたことが分かるが、おそらくその斬新さ、革新性のために賛否両論があり、わざわざこの一項が加えられたのであろう。

カラヴァッジョは約束のペンテコステまでには仕事を終えることができず、九月二日に報酬の残額を受け取っている。三か月の約束が七カ月かかり、報酬も当初の一五〇スクードより少ない一一五スクードしか与えられなかった。契約書の資料を発見したレットゲン以来、時間がかかったのはこの間に描き直したためだと考えられている。また、報酬が少なかったのは契約違反のためか、最初に描いた作品がヴィンチェンツォ・ジュステイニアーニに買い取られたことを勘案したためだと思われる。

先に述べたコンタレッリ枢機卿が書き残した指南書には祭壇画に関する記載もある。「本あるいは巻物の、どちらかふさわしいものをもつて座る聖マタイは、福音書を書いているか、あるいは書こうと意図しているところで、彼の隣には等身大より大きな天使が立ち、教えを説くか同様の効果がある他の態度をとっている」。失われた《マタイと天使》第一作の白黒写真を見ると、マタイはサヴォナローラ椅子に座って足を組み、ペンで書物に福音の言葉を書き記している。等身大の天使はマタイの脇に立ち、手が神の言葉を伝えるかのように、ペンを持つマタイの手に自らの右手を重ねている。ここでもカラヴァッジョは基本的にコンタレッリ枢機卿の指示通りに描いたことが分かる。

マタイの足を組むポーズや脇に立つ天使といった基本的な構図が、ロンバルディア絵画の伝統に根ざすものであり、またヴィッラ・ファルネジーナの壁画などラファエッロ作品から学んだ形跡もあることは、つとに明らかにされている。(図56・57・58)そして武骨なマタイに関しては、「品位もなければ、聖人らしくもない」というベッローリの言葉が想起されてきた。また、なれなれし気な天使の態度も問題視されてきた。



図56 ペテルツァーノ 聖マタイと天使



図58 ラファエッロ ユピテルとクビド
 ヴィッラ・ファルネジーナ



図57 ジロラモ・ロマニーノ 聖マタイと天使 1544年 サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂 (プレッシャ)

しかし、注目すべきはマタイが書き記している書物の文字である。大きく描かれた文字を見れば分かるとおり、ギリシア語やラテン語ではなくヘブライ語なのだ。マタイはもともとヘブライ語で福音書を書いたとされていた。しかし、エラスムスのようなルネサンスの人文主義者はその伝統に疑問を呈し、この問題はカトリックとプロテスタントの論争の的になっていた。⁽³³⁾《マタイと天使》のヘブライ語について詳細に調べたレイヴィンによれば、ここに書かれているのは一六世紀に出版された二つのヘブライ語版の福音書のうちの、一五八七年のミュンスター版の冒頭部分である。しかも、その版のヘブライ語の文法的誤りを訂正している、とレイヴィンは述べている。⁽³⁴⁾

絵を見ると、マタイがもつ聖書は画面の中央に大きく描かれ、文字自体も常になく大きく描かれている。一方、描き直された第二作では、マタイが書く福音書の文字は見えない。こうした点を考えると、第一作では、マタイはヘブライ語で福音書を書いたとする、ヘブライ語説がことさら強調されているように見える。カラヴァッジョがヘブライ語の知識をもち、学者たちの議論を知っていたとは考えられない。このことから、間違いなく、《マタイと天使》第一作は深い学殖を誇る聖職者の助言に従って構想され、描かれたことが分かる。(図59・60)

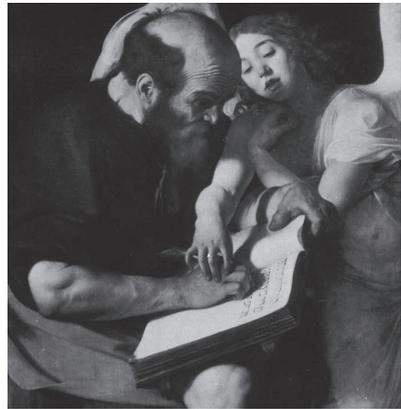


図59 聖マタイと天使第1作(部分)



図60 聖マタイと天使第1作(部分)

《召命》におけるマタイ論争のところで述べたように、一連の作品においてカラヴァッジオは風俗画主題のタブラロー画を描くように自由に描いたわけではない。そのことはこのヘブライ語の問題を見ても納得できるだろう。こうした点を考えると、野卑で無学に見えるという、マタイのイメージにも疑念が生じてくる。むしろ、しばしば指摘されてきたように、マタイは古代の賢者ソクラテスを原型として描かれたのではないかと思われるのである。ラファエッロの《アテネの学堂》のピタゴラスとマタイの関連も指摘されてきた。つまるところ、ベッローリが無教養な自然主義者という「カラヴァッジオ神話」のコンテキストの中で物語るエピソードは、そのままは受け入れられないということである。(図61・62)

ともあれ、確実に言えることは、《マタイと天使》第一作が学識ある聖職者や学者による助言を得て描かれた、つまり高度な文化的背景のもとに制作されたということ、しかし、その絵は修道院長ジャコモ・クレシェンツィを中心とする注文主の満足が得られずに描き直すことに



図62 ラファエッロ アテネの学堂 (部分) ヴァチカン美術館

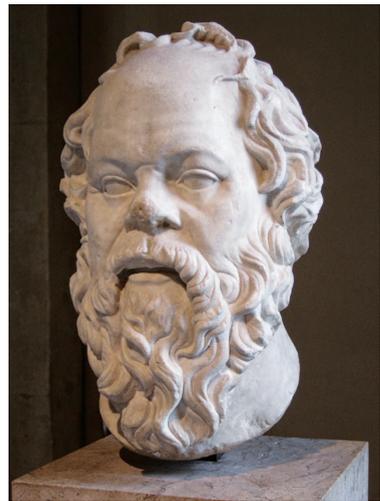


図61 古代ローマ ソクラテス像 ルーヴル美術館

なった、ということである。マタイの風貌や服装が適正さに欠けると受け止められたのかもしれないし、ヘブライ語論争といった術学的な意図がふさわしくないと考えられたのかもしれない。そのほかにも何か理由があったのかもしれない。残念ながら、その詳細は分からない。

さらには、カラヴァッジョがこの判断をどう受け止めたかという点も問題になる。《マタイと天使》第二作の評価とも関係するからだ。先に述べたように、一般に《マタイと天使》第一作はカラヴァッジョらしい、革新的な作品とされ、一方の第二作は教会側の要求に沿って描かれた保守的、伝統的、古典的、順応主義的作品と見なされている。カラヴァッジョは本意ながら、いやいや描き直したのだとさえ考えられてきた。

しかし、そうした受け止め方は的外れなのかもしれない。なぜなら、第二作は古い図像をみごとに蘇らせ、天使から啓示を受けた緊張感に満ちた瞬間が捉えられているからだ。第一作では、コンタレッリの指南書に従って天使を脇に立たせ、福音書のヘブライ語を示すために、カラヴァッジョは視点を高くとった。しかし、この視点の設定はコンタレッリ礼拝堂の実際の祭壇にはうまく適合しない。一方、第二作では机の天板の裏面が見えることから分かるように、視点が低く設定され、祭壇の空間に調和するように工夫されている。また、第一作の上部がまったく生かされていないのに対して、飛来する天使を配した第二作の構図は、縦長の祭壇画の形を無駄なく生かしている。《召命》と《殉教》は物語のクライマックスの瞬間をとらえようとする緊迫感ある構想で描かれているが、《マタイと天使》第二作もまさに神の啓示が伝えられる瞬間が描かれ、その意味でマタイ伝連作の統一性を強めているように思われる。ようするに、第二作は第一作よりも礼拝堂の空間にも側面の二場面にもよりよく調和する、すぐれた作品だということだ。こうした点を考えると、第一作が完成して祭壇に仮置きされ、いくつかの難点が指摘されたとき、カラヴァッジョは自ら描き直すことを申し出たのかもしれない、と思われる。

それは画家の自信と誇りの表れであったかもしれない。この問題に関しては、安易な結論は避けなければならないが、そうした可能性も十分ありうる、と私は思う。

以上、カラヴァッジョの《聖マタイ伝連作》に関する三つの問題について考察してきた。これらの問題についての研究史を振り返ることによって、われわれは何を学びうるだろう。それは、一言でいえば、美術史を学ぶ者には、ある種の抑制と謙虚さが求められるということではないだろうか。われわれは意識するにせよしないにせよ、無知と思いい込みや偏見に満ちており、見たいように絵を見てしまいがちだということを、忘れてはならないだろう。⁽³⁵⁾

注

- (1) Catalogo della mostra didattica itinerante di *Immagine del Caravaggio*, Milano, 1973.
- (2) *Catalogue of the Age of Caravaggio*, The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- (3) *Caravaggio, Reflections and Refractions*, ed. by Pericolo and Stone, Surrey, 2014, pp. 177-179.
- (4) 山本みどり「カラヴァッジョー聖マタイ伝の制作年代(下)」、『美術史』四五、一九六二年、二四頁)。
- (5) レットゲンの論考は Herwarth Röttgen, *Il Caravaggio, Ricerche e interpretazioni*, Roma, 1974 にまとめられている。
- (6) 石鍋真澄編訳『カラヴァッジョ伝記集』(平凡社、二〇一六年、七六頁)
- (7) Roberto Longhi, *Caravaggio*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, 1982, p. 59. ロンギのカラヴァッジョに関する論考の一部は、岡田温司編『カラヴァッジョ鑑』(人文書院、二〇〇一年、四一七-四七〇頁)に訳出されている。

- (8) Sybille Ebert-Schiferer, *Caravaggio, The Artist and His Work*, Los Angeles, 2012, p. 119 を参照された。
- (9) 最新の調査に関しては、*Caravaggio, Opere a Roma, Tecnica e stile*, Schede, a cura di Rossella Vodret ed altri, Milano, 2016. の一八六頁以下を参照された。
- (10) Howard Hibbard, *Caravaggio*, London, 1983, p. 269.
- (11) A. Prater, 'Wo ist Matthäus, Beobachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle, Pantheon, XLIII (1985), pp. 70-74. 中の論文は、マタイ論争の文献を集めた小冊子 *Caravaggio, Dov'è Matteo?, Un caso critico nella Vocazione di San Luigi dei Francesi*, Milano, 2012. で伊語で書かれている。
- (12) マタイ論争の概略については、注(23)と、注(24)で引いた中村と宮下の論考を参照されたい。フランシスコ教皇は枢機卿の時、サン・ルイージ・デイ・フランチェーシ聖堂に近い宿舎を利用し、しばしばカラヴァッジョのマタイ伝連作を見たが、左の若者がマタイだと思っていた」と語ったと伝えられている。この立場に立った最新の著作は、Sara Magister, *Caravaggio, Il vero Matteo*, Roma, 2018だが、特に目新しいことはないようだ。
- (13) コンタレッリ礼拝堂の装飾の歴史については、カラヴァッジョの主要なモノグラフやカタログに概略が記されているが、資料を含めた経緯については、*La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di Natalia Gozzano e Patrizia Tosini, Roma, 2005. を参照された。
- (14) Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, II edizione corretta, integrata e aggiornata, Roma, 2010, p. 84.
- (15) 左の若者はホルバインの版画「死の舞踏」シリーズ中の《カード遊びをする者》に基づくとザンドラルトは伝えている (Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1974 (1955), p. 109. 参照)。

貪欲を表す版画だ。(図45)

- (16) Angela Hass, Caravaggio's Calling of St. Matthew reconsidered, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI (1988), pp. 245-250. 注 (11) の文献に掲載された伊訳を参照した (*op. cit.*, p. 62)。
- (17) Alfred Moir, Caravaggio, New York, 1982, p. 22 (モワール・若桑みどり訳『カラヴァッジオ』美術出版社、一九九一年) 一八頁
- (18) Catalogo della mostra di *Come lavorava Caravaggio*, Roma, 2006, ㊦㊧ Scaletti, *op. cit.*, I, p. 124.
- (19) 『カラヴァッジオ伝記集』七七頁
- (20) 『カラヴァッジオ伝記集』一〇六頁
- (21) Maccio, *op. cit.*, Doc. 502.
- (22) Sebastian Schütze, *Caravaggio, The Complete Works*, Köln, 2009, p. 97 (セバスチャン・シュッツェ『カラヴァッジオ、全作品』タッシェン・ジャパン、二〇一〇年) 九七頁
- (23) 中村俊春「視覚表現の多様性と解釈―カラヴァッジオ作『聖マタイの召命』に関する一考察」(思文閣、『芸術の理論と歴史』、一九九〇年) 二七〇―二七九頁
- (24) 宮下規久朗「カラヴァッジオの身振り」(『西洋美術研究』五、三元社、二〇〇一年) 七五―九四頁および『カラヴァッジオ 聖性とヴィジョン』(名古屋大学出版会、二〇〇四年) 六〇―六五頁、一五一―一六三頁
- (25) 有力なカラヴァッジオ学者で若者⇨マタイ説をとる者はいないように思う。ホルバインの版画との関連については、注(15)参照。
- (26) Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton U. P., 2010, p. 198
- (27) 『カラヴァッジオ伝記集』五九頁
- (28) 『カラヴァッジオ伝記集』七六頁
- (29) 『カラヴァッジオ伝記集』八九―九〇頁

(30) 『カラヴァッジョ伝記集』六〇頁

(31) Maccioe, *op. cit.*, Doc. 753

(32) 資料については、注(5)、注(11)の文献を参照されたい。

(33) 今日では一般に、キリストの弟子になったマタイと福音書家マタイを同一人物とする伝統や、マタイ福音書はヘブライ語で書かれたとする説は、疑問視されている。

(34) Irving Lavin, 'Divine Inspiration in Caravaggio's Two Saint Matthews', *The Art Bulletin*, Vol. 56 No. 1 (Mar., 1974), pp. 66.

(35) 冒頭で述べたように、カラヴァッジョ文献は膨大な数に上る。本論では煩雑さを避けて、注は引用や重要なポイントに限ることにした。その点ご了承いただきたい。コンタレッリ礼拝堂の問題とカラヴァッジョ全体との関連については、カラヴァッジョの評伝を準備しているので、それを参照していただければ幸いである。なお、この小論は、成城大学特別研究助成「カラヴァッジョおよびカラヴァッジョエスキ関係資料の基礎的研究」(二〇一七・一八年度)の研究成果の一部である。

追記

本論校正中に、宮下規久朗『一枚の絵で学ぶ美術史 カラヴァッジョ《聖マタイの召命》』(ちくまブリーマー新書)を著者より送っていただいた。宮下氏はすでに述べてきた根拠に基づいて若者Ⅱマタイ説を繰り返している。そして、『聖マタイと天使』第二作の制作時に、髭の男Ⅱマタイという人々の受け止めに合わせて方針を変えたのかもしれない、といった推測をして、「このような事情があったのかも知れませんが、少なくとも《聖マタイの召命》の当初の画家の構想では、左端のうつむく若者がマタイであったことはたしかだと思っております」(一〇〇頁)、と記している。恣意的な推論がなぜ「たしか」などといえるのか、理解に苦しむ。