

# 恋する魔女

——パルミジヤニーノによるキルケー素描の図像解釈——

足 達 薫

## 一 自ら毒を飲む魔女の問題

本稿の目的は、パルミジヤニーノによる二点の素描（ウフィツィ美術館、七五〇Eおよび一九七二F）（挿図1）（挿図2）の図像解釈を行い、画家と同時代文学との間の、これまで意外なほど注目されてこなかった関連性をあらためて指摘することである。

これらの素描は、パルミジヤニーノのポローニヤ滞在期（一五二七年後半〜一五三一年前半）に描かれたと考えられる。<sup>(1)</sup> 両作品とも、一八九〇年、ウフィツィに所蔵される素描群を調査したA・フェツリによつて記述されているが、それ以前の来歴は不明である。<sup>(2)</sup> しかし、一六世紀半ば以降の版画家たちはこれら二点の素描を繰り返しとりあげており（七五〇E、一九七二Fそれぞれに基づく作例が現存する）（挿図3）、当時既に、両素描が対作品として鑑賞されていたことが判明している。<sup>(3)</sup>

この画家の様式展開におけるポローニヤ滞在期の重要性は、これまでも指摘されてきた。この頃からパルミジヤニーノはうねるような曲線によつて形態を把握し、人物像を引き延ばし、実体感を殺ぎ落とし、ついに独特の抽象的様式へと到

達する。例えば、ロンギはこの様式を「成長する植物のような前代未聞の《変身的》想像力」という独特の比喩で賞賛した。<sup>(4)</sup> ウフィツィの二素描もまた、このような性格をよく示している。

しかし、こうした様式的達成についての高い評価とは対照的に、この時期の作品に含まれた図像的な諸問題は意外なほど軽んじられてきた。ウフィツィの二素描もまた、その例に洩れない。具体的に観察しよう。

それぞれ、ほぼ同じ大きさの楕円形の枠の中に、様々な事物が描かれている。中央にはいずれも一人の女性像が立っている（挿図4）（挿図5）。密着する薄い衣をまとい、長い帯を風に翻している彼女たちの身体は、官能的かつ古典的に理想化されている。姿勢およびモチーフの共通性から見て、彼女たちが同一人物であることには疑問の余地がない。七五〇Eでは、彼女は鑑賞者側に向かって立ち、傍らの男性に杯を差し出している。身体の前には強いハイライトが用いられ、その美貌となまめかしさが強調されている。一九七二Fでは、彼女は観者に対してほとんど背を向け、その顔は濃い影に包まれている。そして、傍らに座る男性像の前で、自ら杯を口にしていく。いずれの素描にも帆船が描かれており、その甲板には男たちや様々な生物ないし怪物が配されている。これらの素描の舞台は水辺であることは明らかであり、おそらく海岸であると考えられる。

挿図1 パルミジャーノ『キルケーと船乗りたち』、1527-1531年頃、黒チョーク、水彩、茶色のインク、23×28cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館 (Inv.No.750E)

挿図2 パルミジャーノ『キルケーと船乗りたち』、1527-1531年頃、黒チョーク、水彩、22×22cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館 (Inv.No.1972F)

挿図3 ジュリオ・ボナゾーネ『キルケーとオデュセウスたち』、1540年代、エングレーヴィング、22.0×20.0cm、ローマ、国立版画研究所 (Fondo Corsini 5504, vol.26M26)

両素描で中心的な役割を果たす女性像は、古代ギリシャ神話における太陽の娘、変身魔術に精通した美貌の魔女キルケーと考えられてきた。キルケーに関する基本的典拠であるホメロス『オデュッセイア』(第一〇歌一三三―五七四行)やオウィディウス『変身物語』(第一三歌九六六行―第一四歌七〇行、二四八―四四〇行)によれば、南イタリアの海辺ないし島に住んでいたキルケーは、たどり着いた船乗りたちに毒薬を飲ませ、豚やライオン、あるいはグリフォンなど様々な生物に変えてしまう。ヘルメスから魔除けの球根(モリユ)を授かったオデュセウスだけが剣で魔女を恫喝し、勝利しえた。

本稿の出発点は、キルケーの身振りの特殊性である。七五〇Eにおいて、彼女は船乗りたちに毒杯を与え、動物や怪物に変えている。これは古典的典拠に準拠し、また視覚的作例において古代以来繰り返し描かれてきたものである。いっぽう、一九七二Fのキルケーは自ら毒薬を飲んでいいるが、このような図像の典拠は、

古典文学および古代以降の神話学文献の類には見出すことができない。

ポツパムは一九七二Fを単なる失敗作と見なし、「古代神話についての画家の明らかな誤解によるものであり、後に彼は(七五〇Eにおいて)主題についての誤解を訂正し、オデュセウスの仲間に杯を差し出す(古典に忠実な)キルケーを描いたのだろう」と述べる。<sup>5)</sup> いっぽうファジョーロ・デッラルコは、七五〇Eに描かれた変身魔術を、画家が好んだと伝えられる錬金術の象徴として解釈する。<sup>6)</sup> だが、この推論は、一九七二Fの存在を無視し、さらに具体的な典拠の同定をあらかじめ放棄している点で、「失敗作」説と表裏一体の議論にすぎない。また最近では、ヴァツカロが、「パルミジャーノ作品の多くは特定の文献的典拠と結びつかない」と述べている。<sup>7)</sup> 図像解釈に対するこの種の否定的な諦めが、これまでの研究史を漠然と覆ってきたのである。

本稿の主眼は、こうした研究史の前提を批判し、再検討を促すことにある。

## 二 古典からの逸脱の問題

それでは次に、これまで漠然と指摘されてきたにすぎない一九七二下における古典的典拠からの逸脱を、文献および図像の伝統との比較を通じて確認してこ

う。  
古代以来のキルケー解釈は、おおそ四パターンに分類される。<sup>(8)</sup>第一に、キルケーを悪徳としての肉欲に見立てる教訓的伝統があった。この悪徳に対抗するにはオデュセウスのように節度を保ち、神に帰依することが要求される。このパターンはキリスト教世界で広く受け入れられた。無名作者によるフランス語の、そしてペトルス・ベルコリウスによるラテン語の『教訓化されたオウイディウス』<sup>(9)</sup>が典型的な例である。第二に、キルケーの変身魔術が肉体のみに作用したとされる点に注目し、それを靈魂の実在証明と見なす人々が少数ながらいた。<sup>(10)</sup>第三に、

やはり少数だが、変身魔術を受肉の奇跡の予型と見なす人々がいた。<sup>(11)</sup>そして最後に、悪女としての性格を含めてキルケーを性的な憧憬対象と見なす男性的視線が（少なくとも潜在的に）存在した。この傾向は一六世紀後半以降の哲学や文学において顕著となる。例えば、文学者ジャンバッティスタ・ジエツリや哲学者ジョルダノ・ブルーノは、キルケーを人間的魅力と美を兼ね備えた理想的な女主人の比喩として用いている。<sup>(12)</sup>

しかし、これらのパターンのいずれにおいても、自ら毒を飲むキルケーの姿は見あたらない。視覚的作例においてもこの事実は変わらない。少なくとも一五世紀から一六世紀にかけてのキルケー図像は、およそ古典的典拠に忠実である。パルミジャーニの時代にもっとも広く知られていた作例は、オウイディウス『変身物語』の印刷本挿絵である。それらの基本的図式を提示した最初のイタリア語訳版本（一四九七年）の挿絵（挿図6）では、無数の生物がうごめく部屋を舞台として、キルケーと海神グラウコスが相對している。これはグラウコスがキルケ

挿図4 挿図1部分

挿図5 挿図2部分

挿図6 オウイディウス『変身物語』、ジョヴァンニ・ダ・ボンシニョーリ訳、ヴェネツィア、1497年、第117紙葉裏、「キルケーとグラウコス」

挿図7 オウイディウス『変身物語』、ロレンツォ・スピリト訳、ベルージャ、1519年、第102紙葉裏、「キルケーとオデュセウス」

1)に恋の魔法を授けてくれるように頼んでいる場面である(オウイディウス『変身物語』第一四歌一—三九行)。羽と長い首を持つ左端の怪物はパルミジャーノの手本になったかもしれない。一五一九年の版本(挿図7)ではオデュセウスが剣でキルケーを恫喝している<sup>14)</sup>。また、一五世紀後半のカッソーネ絵画におけるオデュセウス主題画にもキルケーが登場する。例えばデイドの画家の作品(挿図8)では、同時代の衣装に身を包んだキルケーが宴を準備している<sup>15)</sup>。

古代神話への註釈、キリスト教的予型論、あるいは歴史的散文に基づく視覚的作例も同様である。例えば、ベルコリウス『教訓化されたオウイディウス』の挿絵(挿図9)(挿図10)、一三三三年に執筆され、一五世紀後半に北方で流行したフランツ・フォン・レッツの予型論的教訓集『聖マリアの無垢なる処女性の擁護』(挿図11)、フィラレーテによるサン・ピエトロ大聖堂のプロンズ扉(挿図12)、あるいはポッカッチョの『著名な女性たちについて』の挿絵がその例であ

挿図8 デイドの画家『オデュセイア・カッソーネ』、15世紀後半、板にテンペラ、162×41cm、ウィーン、Graf Lanckoronskiコレクション

想している<sup>20)</sup>。これは、同時代の『変身物語』挿絵(挿図14)に基づいていると思われるが、彼女たちの姿は同時代のメランコリア図像を想起させる。このことは、魔女キルケーが創造的天才として肯定された可能性を示唆している。そしてなにより興味深いことに、これら一六世紀半ば以降のキルケーたちはしばしばパルミジャーノによる素描と類縁し、中には直接的な影響関係を感じさせる作例も存在する。例えば一五五九年(初版はフランス語、一五五七年)の『図版付き変身物語』におけるキルケーの衣装および身振りは、七五〇E(挿図1)を直接に想起させる(挿図15)。また、世紀後半から次世紀初頭にかけてパルマで活躍した

るが、これらのキルケーもまた自ら毒杯をおおることはない。

いっぽう一六世紀半ば以降、キルケーの表現史においてある変化が生じる。既に述べたように、この頃からある種の文学者や哲学者がキルケーを好意的に解釈し始めるが(先に述べた第四のパターンである)、それに呼応するかのようにして、視覚的作例におけるキルケーには古典的な装いが付与され、身体の官能性が著しく強調され、明らかに性的な欲望の対象として理想化されてくるのである。例えば、アレックスサンドロ・アッローリ工房(挿図13)によるキルケーは古典的な衣装から乳房を露出し、頬杖をつき、微笑みながら

挿図9 ペトルス・ベルコリウス『教訓化されたオウイディウス』、14世紀末から15世紀初頭（パドヴァ地方）、彩色写本、ベルガモ、市立図書館（Cassaforte 3.4.）、第128紙葉裏、「キルケーとオデュセウス」

挿図10 ペトルス・ベルコリウス『教訓化されたオウイディウス』、フランス語訳、1493年（?）、第174紙葉表、「キルケーとグラウコス」

挿図11 フランツ・フォン・レッツ『聖マリアの無垢なる処女性の擁護』（G. レイセルス版）、1475-1480年、木版画、ヴェルツブルク、国立図書館、「キルケーと船乗りたち」

挿図12 フィラレーテ『ブロンズ扉』、1433-35年、ブロンズ、ヴァティカン市国、サン・ピエトロ大聖堂（部分）、「ピコスの小鳥に変えるキルケー」

挿図14 オウイディウス『変身物語』、ヴェネツィア、1590年、372頁、「キルケーとグラウコス」

挿図13 アレッサンドロ・アッローリ工房「キルケー」、『オデュセイア連作』、1575-1576年、フレスコ、フィレンツェ、パラッツォ・ポルティナーリ=サルヴィアーティ

イル・マロツソは、パルミジャーニーノによる素描ないしその模写版画を直接参照したと思われる<sup>(23)</sup>(挿図16)(挿図17)。緑色に輝く豪華な布を身に纏い、片胸をさらけ出し、微笑みながら男たちを变身させるキルケーの姿には、パルミジャーニーノ作品(特に七五〇E)からの影響が感じられる。

これら一六世紀半ば以降の作例においても、やはり、自ら毒を飲むキルケーの姿は見出されない。しかし、それらの作例とパルミジャーニーノによる二点のキルケー素描(特に七五〇E)との間の類縁性は、この画家の造形戦略を把握するための手がかりを与えてくれる。二点の素描においてパルミジャーニーノは、一六世紀半ば以降に先駆するかたちで、キルケーの身体の官能性を強調し、古典的な装いを与えている。なお、ポローニャ滞在期以降、パルミジャーニーノによる女性像

挿図15 ベルナルド・サロモン(ガブリエル・シメオン訳)『図版付変身物語』、リヨン、1559年、184頁、図版172

一般がこうした傾向を強めていくことは、例えば、先に引用したロンギが観察した通りである。しかし、キルケーの表現史においてパルミジャーニーノの試みがとりわけ異例なもののひとつであることは確かであり、それゆえ、キルケー素描に集中してその特異性を検討する意義は充分であると思われる。

さて今いちど、二点の素描を見てみよう。ポツパムは一九七二Fを「明らかな誤解」による失敗作と見なしたが、これは作品自体および状況証拠によつて否定されるはずである。第一に、七五〇Eのほうが比較的入念に描かれ、ペンによる細部描写がほどこされているという相違はあるが、これらほぼ同じ大きさの二素描の間に、質的な差はほとんど感じられない。また第二点として、既に見たように一六世紀半ば以降の版画家たちは(挿図3)、一九七二F素描を無視せず、む

挿図16 イル・マロツソ『オデュッセウスの仲間たちを人間に戻すキルケー』、1604-1606年、フレスコ、パルマ、パラッツォ・デル・ジャルディーノ、「神話の間」

挿図17 挿図16部分

しる積極的にとりあげている。<sup>(24)</sup>たとえ一九七二Fの図像が古典的典拠から逸脱するものだとすると、二点のキルケー素描が対作品としての性格を有すること、そして当時既にそうしたものとして受け入れられていたことを、これらの事実は傍証している。

実際、二点の素描におけるキルケーの身振りは首尾一貫した対応関係にある。七五〇E(挿図1)(挿図4)のキルケーは前面に光を浴び、なまめかしい肉体と美しい顔を誇示しながら、己の魔力を謳歌している。しかし彼女は、一九七二F(挿図2)(挿図5)では一転して観者に背を向けて美貌を隠してしまう。その姿ははかなさを感じさせる。そして、彼女は自ら魔法の毒を飲んでしまう。キルケーに関する知識を多少とも持ち合わせた観者ならば、たとえ具体的な文学的典拠を知らないとしても、彼女がこの後、醜い獣や怪物に変身し、魅力と魔力を同時に失う悲劇的な結末を想像するだろう。

二点の素描においてキルケーは、いっぽうでは魅力的な支配者として官能的に、またいっぽうでは弱さを兼ね備えた人間の存在としてはかなげにそれぞれ理想化され、首尾一貫した対応関係に置かれている。自ら毒を飲むキルケーの身振りは、二点の素描の造形戦略の根幹をなすものである。だとすれば、古典的典拠からの逸脱は単なる偶然ではありえず、むしろ意図的な図像上の実験と見なされなければならぬだろう。

### 三 『恋するオルランド』における魔女チルチェツラの記述

そして事実、自ら毒を飲むキルケーという図像の典拠と考えられる文献が存在する。しかし、残念ながら、これを最初に指摘したハッテンドルフが文献解説上の重大なミスを犯していたこと、そして議論の展開に納得しえない問題が幾つか含まれていたことにより、この典拠の存在はほとんど黙殺されてきた。<sup>(25)</sup>本稿では、

このハッテンドルフの先行論文を批判検討した上で、<sup>(26)</sup>あらためて、マッテオ・マリア・ボイアルドの長編物語詩『恋するオルランド (Orlando Innamorato)』(一四七六年頃)の中の一節を、二点のキルケー素描の文献的典拠として指摘したい。

一五世紀イタリア文学を代表するこの傑作において、ボイアルドは、執筆地フェッラーラの俗語を駆使して、恋愛、戦争、そして魔術合戦といった中世騎士物語に由来する諸モチーフを陽気に歌いあげている。この大作の中心的主題は、ウエルギリウス『牧歌』(第一〇歌六九行)に由来する「愛は全てに勝つ」という観念であり、著者が活躍したフェッラーラ宮廷の人文主義的雰囲気をよく伝えると評価されている。<sup>(27)</sup>一五〇五年の最初の完全な印刷本以来頻りに出版されたこと、また物語それ自体が未完であったため改訂や続編の試みが繰り返されたことから、当時の人気の高さが推察される。<sup>(28)</sup>

第一書第六歌において、主人公オルランド伯爵は、魔女アルブラッカの企みにより、記憶を消す毒薬を飲まされる。腑抜けと化した伯爵は魔女の宮殿内の開廊に迷い込み、そこに描かれた壁画を眺める。その中に、自ら毒薬を飲んで変身する魔女が描かれている。

「伯爵は腰をおろして開廊を眺める／それは三面の壁からなり、それぞれ絵が描かれていた／これらを描いた画家の仕事の前には／自然も敗北するだろう／伯爵はそのままその光景を眺め／そこに高貴で非凡な物語を見出した／娘たちと騎士たちが描かれていた／それぞれの名前が黄金によって記されていた／一人の若い娘が海岸にいた／その顔はまるで生きているかのように色が塗られており／見るものは彼女が今にもしゃべりだすかと思うほどだ／彼女は海岸に男たちを誘い／彼らを片端から獣に変えてしまう／人間の形は奪われて／狼、獅子、猪に／あるいは熊や有翼のグリフォンになってしまふ／一艘の船がそこに近づくのが見えた／そこから一人の騎士が出てくる／彼の美しい顔と心地よい弁舌は／かの娘を

して、彼への愛を燃え上がらせる／彼女は騎士に宮殿の鍵を手渡すふりをして／その下に飲み物を隠している／この女主人はこれまでも度々／この飲み物で多くの男爵たちを獣に変えてきたのである／しかし、かの伯爵への大いなる愛に／彼女は我を忘れてしまったらしく／自らのわざによって欺かれ／魔法の杯を飲み下す／彼女は白い雌鹿に変身し／その後、罨に落ち捕まえられてしまった／（この娘はチルチェツラという名で呼ばれた）／そして彼女が愛した伯爵は後悔する／こうして彼女の物語はすべて終わりを告げる<sup>(29)</sup>。

この壁画連作は三場面に分割されている。第一場面には、「海岸に男たちを誘い」「獣に変え」る美しい魔法女の所業が描かれている。第二場面では、彼女は、容姿端麗で弁舌に長けた「一人の騎士」ないし「伯爵」に恋をし、「愛を燃え上がらせる」が報いられず、「自らのわざによって欺かれ／魔法の杯を飲み下す」。かくして彼女は白い雌鹿に変身してしまう。第三場面では、この白鹿になった魔女と、その後になって「後悔」し始めた騎士とがすれちがう後日談が描かれる。この魔法の名前チルチェツラ (Circe) は、キルケー (Circe) から派生したものであり、だとすれば、「伯爵」の正体がオデュッセウスであることは明らかであろう。

うかつにも魔法のとりこになったオルランドが、魔法の愛を拒絶する賢明な「伯爵」の姿を眺めるといふ設定には、伝統的な教訓的解釈からの影響が感じられる。しかし、ポイアルドはその教訓を斬新な発想によって書きかえている。ポイアルドの魔法チルチェツラは、もはや神通力や暴力によって駆逐されるのではない。彼女は自らの愛に苦悩し、失恋し、その挙句、自滅を選ぶのである。これは『恋するオルランド』全体の主題である「愛は全てに勝つ」を要約する逸話である<sup>(30)</sup>。そしてまた、変身魔術を駆使する美貌の魔法を単に忌むべき存在として告発するのではなく、複雑な人間的性格を有するいわば薄幸のヒロインとして理想化している点で、一六世紀半ば以降のキルケー礼賛を予告している。さらに、

チルチェツラが変身した白鹿は、去りゆく恋人の象徴としてペトラルカが歌った白鹿に由来すると思われる<sup>(31)</sup>。魔法に対する感傷的な視線は、こうした細部によっても強調されている。

パルミジャーノによる二素描において展開される物語は、魔法チルチェツラの恋とその顛末とに一致している。七五〇Eは第一場面（支配者として君臨する魔法チルチェツラ）に対応する。そして一九七二Fは第二場面（失恋し自ら毒を飲むことを選んだチルチェツラ）に対応する。そして、その様子を冷静に眺める男性は「伯爵」（オデュッセウス）として解釈される。もちろん、画家はここで詩人の記述を図解してはいない。素描では、登場人物の名は記されず、登場人物も限定されている。またポイアルドが語る第三場面に対応する素描も発見されていない。しかし、いずれにしても両者の対応関係は明らかだろう。画家は詩人の記述から、魔法の失恋という中心的物語を抽出しているのである。

パルミジャーノは二点のキルケー素描においてポイアルドの先駆的な記述にさかのぼり、当時熟成しつつあった新しい魔法観に呼応するイメージを提示することに成功したと考えられる。これら二素描に関心を寄せた一六世紀半ば以降の美術家や鑑賞者たちは、その様式的達成のみならず、図像上の先駆性ないし実験性をも評価したと推察される。

#### 四 フランチェスコ・ベルニの『恋するオルランド 書き直し版』

次に、パルミジャーノに『恋するオルランド』への注目を促した歴史的文献について考察しよう。既に述べたように、二点のキルケー素描は、画家のポロニヤ滞在期（一五二七年後半から一五三一年前半）に制作されたと考えられるが、この時期の画家に関する文献資料の類はほとんど残されていない。また、彼と同時代文学とを関連付ける直接的な資料も発見されていない<sup>(32)</sup>。だが研究者たちは、



それ以前の滞在地であるローマにおける画家の交友関係およびパトロネイジがそれ以後もなんらかの形で続いていたことを明らかにしてきた。ローマにおいて画家は、教皇クレメンス七世の側近であった枢機卿ジョヴァン・マッテオ・ジベルティをパトロンとし、彼の周囲に形成された文化的サークルに参加したが、その交流はポローニャにおいても続いたと推察される。<sup>33)</sup>

このサークルに属していたパーレスク詩人、フランチェスコ・ベルニが、ボイアルドの『恋するオランダ』に強い関心を示していたという事実が注目になる。ベルニは、ローマにおいて枢機卿ジベルティの秘書をつとめながら、同時代人ピエトロ・アレティーノの好敵手として愉快な風刺詩を数多く発表していた。

その彼が、一五二六年頃から、『恋するオランダ』のトスカナ語による「書き直し (rifacimento)」<sup>34)</sup>を始めていた。ベルニによるこの『恋するオランダ』書き直し版の出版は一五四二年以降だが、一五三〇年一月一八日に教皇庁より出版許可を獲得している。<sup>35)</sup>つまり、ベルニの「書き直し」は、パルミジャーノによる二点の素描とほぼ同時期に、平行して進められていたのである。

ベルニは、魔女チルチェッラについての記述も省略せずにとりあげて、慎重に語彙および細部を「書き直し」している。例えば、こうした魅力的な細部を一切省いたピエトロ・アレティーノによる小異本『オランダディーノ』のような作品とは対照的である。<sup>36)</sup>

このように、ともにジベルティ周辺で活動していた二人の芸術家が、ほぼ同時期に、ボイアルドの『恋するオランダ』に関心を寄せていたのである。かくして、『恋するオランダ』という典拠をパルミジャーノに示唆した最有力候補のひとりとして、詩人ベルニを想定することができるだろう。

## 五 エクフラシスへの「競争」という文脈

最後に、このように野心的・実験的な性格を有する二点の素描を描いた画家の意図を考察しよう。既に見たように、これら二点の素描は、一六世紀当時から、既に対作品として鑑賞されていたと考えられる。ボイアルドの記述を視覚化しながら、画家はいつたいなにをもうろんでいたのだろうか？

この場合、ボイアルドによる記述の性格それ自体が重要となってくる。魔女チルチェッラの物語は、登場人物が作中で観察する美術作品として提示されている。つまり、この記述は、古代以来のエクフラシスの伝統に基づいているのである。

主人公チルチェッラの顔は「まるで生きているかのように色が塗られており／見るものは彼女が今にもしゃべりだすかと思うほどだ」と歌われ、壁画全体が、「これを描いた画家の仕事の前には／自然も敗北するだろう (Si seppe quel maestro lavorare, Che la natura vi sarebbe vinta.)」と賛美される。ボイアルドはこの記述に際して、アプレイウス『黄金の驢馬』におけるエクフラシスを想起したと思われる。ここでは、ディアナとアクタイオンの物語を主題とする彫像群が、「術は自然に挑戦する (Ars aemula naturae)」と賞賛される。<sup>37)</sup>実際ボイアルドは『黄金の驢馬』をイタリア語訳しており(初版は一五一七年)、このエクフラシスを熟知していたはずである。<sup>38)</sup>

周知のとおり、一五〜一六世紀の美術家やパトロンたちは、しばしば、この種のエクフラシスを自分たちへの挑戦、ないし課題として受け取った。つまり、諸芸術間の優越論争 (Paragone) の中で、エクフラシスに対する実作品による「競争 (aemulatio)」(これもまた古代に遡る概念であることはいままでもない) が鼓舞されたと考えられるのである。<sup>39)</sup>既にシャーマンが、パルミジャーノ芸術における古今の美術作品に対する「競争」という文脈に注目しているが、<sup>40)</sup>

挿図19 挿図18部分

挿図18 パルミジャーノ『絵画の寓意』、1527-1531年、黒チョーク、茶水彩、白水彩によるハイライト、インクとペン、19.3×14.2cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館 (Inv.No.1989F)

ポイアルドによる魔女チルチェツラのエクフラシスもまた、パルミジャーノの「競争」相手に数え上げることができるだろう。先に指摘したように、二点のキルケー素描においてパルミジャーノはポイアルドによる壁画の記述をそっくりそのまま図解するのではなく、魔女チルチェツラの失恋と敗北という中心的主题を抽出して描いている。その過程で、画家がエクフラシスへの「競争」という文脈を意識した可能性はきわめて高く、またむしろそう考えるのが自然だろう。

こうした推察を傍証するいくつかの状況証拠が存在する。まず、ジベルティ周辺のサークルでエクフラシスに関する議論はよく知られていたと思われる。例えば、その一翼を担った文人アーニョロ・フィレンツォーラ（彼の女性論とパルミジャーノの女性像の類縁性が指摘されている）は、一五二五年頃、アブレイウスの『黄金の驢馬』をトスカナ語訳し（出版は一五五〇年）、上で述べたエクフラシスをも逃さず翻訳している<sup>(4)</sup>。

また、当時パルミジャーノがエクフラシスという文脈に少なくとも関心を抱いていたことを暗示する素描が存在する（挿図18）。この素描は、二点のキルケー素描に通じる様式を示しており、やはりポローニャ滞在期の作品であると考え

挿図20 ジュリオ・ボナゾーネ『絵画の寓意（アポロンと絵画）』、1540年代、エングレーヴィング、16.3×11.0cm、ローマ、国立版画研究所 (Fondo Corsini 5526, vol.26 M26)

られる<sup>(42)</sup>。キルケー素描に比べて完成度は劣るが、主要なモチーフの輪郭をたどることはできる。一人の女性像が長方形の板の前に立っている。彼女はその板上になんらかの形態を描いている。画板の傍にはおそらく裸体の小人物像が立っており、女性像はこの小人物像を模写しているように見える。なによりも注目すべきこととして、裸体の小人物像と画板とを乗せた台座(挿図19)には、アプレイウスに由来する「術は自然に挑戦する(NATURAE ARS AEMULA)」という銘文がインクによって記されている。したがって、この素描の主題を「絵画術の寓意」とするポップムの意見は妥当である。

もちろん、この銘文それ自体は、当時一般的に流布していたトポスにすぎない。しかし、画家がそのようなトポスにいわばイメージによる註釈をほどこそうとしたという事実、彼がこのトポスの重要性のみならず、そのトポスが本来属していたエクフラシスの文脈に意識的であったことを想像させる。また、版画家ジュリオ・ボナゾーネはこの素描に基づきながら、絵画と詩の競争という主題をユーモラスに図解している(挿図20)。ここではアポロンが追加され、彼はプットを描こうとする女性を指導している。台座からはアプレイウスに基づく銘文は消され、そのかわり版画の下端に「この腕は私のやり方で描きたいのです／あなたはあなたの好きなように詩句をお書きなさい／あなたはアポロン、私は絵画／互いにそれぞれのやり方があるのです(Voglio far questo braccio a modo mio / Tu fa(i) li versi tuoi come ti pare / Apollo sei la pittura sono io / che l'uno el altra a modo suo po fare)」と記されている<sup>(43)</sup>。これらの状況証拠は、当時パルミジヤニーノの周囲に累積していた美術制作に関する諸省察および諸観念の中に、エクフラシスへの「競争」もまた含まれていたことを暗示している。

さて、これまでの考察を振り返り、本稿をしめくくることがしたい。第一に、パルミジヤニーノによる二点のキルケー素描の文献的典拠はボイアルドの『恋するオルランド』中の一節、すなわち魔女チルチェツラを主人公とする壁画のエク

フラシスだと考えられる。画家はこの先駆的な記述にさかのぼることによって、当時熟成しつつあった新しい魔女観——魔女キルケーを憧憬の対象と見なす視線——に対応するイメージを提示することに成功したのである。第二に、画家がこの典拠を示唆した最有力候補として、バーレスク詩人、フランチェスコ・ベルニが想定される。第三にこの図像上の実験は、エクフラシスに対する素描芸術による「競争」として行われたと推察される。

二点のキルケー素描について「明らかな誤解」をしていたのはむしろこれまでの研究史だったといわざるをえない。今後のパルミジヤニーノ研究では、具体的な典拠および歴史的文脈を視野に含めた図像解釈の作業を通じて、画家の「前代未聞の《変身的》想像力」を再解釈することが必要不可欠となるだろう。そしてその際には、本稿で示したように、画家と同時代文学との関係がひとつの焦点となるはずである。

#### 註

- (1) Arthur E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3vol., New Haven-London 1971, Cat.73, Plate 121; Cat.85recto, Plate 122.
- (2) Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, 4 vol., Roma 1890-97, vol.1, p.274-5. フェリは二点の素描をマチャイカーノ宮殿内の壁画のための構想と見なすが、具体的な根拠は存在しない。
- (3) キプロスターロ木版画について、*The Illustrated Bartsch* 48, ed. Caroline Karpinski, New York 1983, 176-180, Bartsch 6-I,110-8-II,111, 8v, 405-21; Henning W. van den Hoonaard, *The Illustrated Bartsch* 33, ed. Henri Zerner, New York 1979, 226, B.6(33); Stefania Massari, *Giulio Bonasone*, I, Roma 1983, cat.14; cf. David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print*, New Haven-London 1994, pp.154-9. を参照のこと。これら二点の素描の具体的な制作目的については、確実なことはわからない。しかし、特徴的な楕円形をしていること、さらに多くの版画を派生せしめたという事実は、これらの素描が当時の版画メディアが要求する基準に合致していたことを示している。それゆえ、現段階では、パルミジヤニーノ自身

- による版面構想であったと推測するポプハム (Popham, *Catalogue...*, cit. in (1), vol.1, p.66.)。また『パルミジャーノの制作形態を論ずる』ロズマ・ロンキの『自律的・ボツッホ abbozzo autonomo』についての著作であった可能性も捨てきれない (ロズマ・ロンキ『芸術論叢一』(岡田潤『語訳』)中央公論美術出版、一九九八年、第十五章「自律的・ボツッホの起源」)。また七五〇日素描に基いたパルミジャーノ (Louvre Inv.OA 1562) が存在する (Jeanne Giacometti, *Catalogue des majoliques des musées nationaux*, Paris 1974, Cat. 1062, p.348; tav.1062, p.349.)。本稿の原型となった口頭発表は『この作品パルミジャーノとの関連性を考察したが、中村俊春氏、喜多村明里氏から貴重な助言を寄せられた。記して感謝したい。この皿の意味についても考察を継続してきたい』。
- (4) Roberto Longhi, "Un nuovo Parmigianino", in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze 1976, p.105.
- (5) Popham, *Catalogue...*, cit. in (1), vol.1, p.69.
- (6) Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino*, Roma 1970, p.67; cf. Claudio Muti, *Pittura e alchimia*, Parma 1978.
- (7) Mary Vaccaro, "Il Parmigianino e la poesia del disegno", in Sylvie B. éguin, Mario di Giampaolo, Mary Vaccaro, *Parmigianino i disegni*, Torino-London 2001, p.71. 古来の複製ならぬ複製の複製の問題についてロズマ・ロンキの『中村俊春「パルミジャーノの考察」』、『西洋美術研究』第一号、一九九九年、四九—一二三頁。複製表現の伝統からの考察』、『西洋美術研究』第一号、一九九九年、四九—一二三頁。
- (8) 中世以降の作例』、『西洋美術研究』第一号、一九九九年、四九—一二三頁。d'inspiration antique inconnue. Le mythe de Circé au tympan du grand portail de Vézelay", in *Bulletin monumental*, CIII, 1945, pp.213-29; Edmund W. Braun, "Circé", in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Band 3, Stuttgart 1954, col. 77-87; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Erster Band, Rom et al. 1968, p. 460; Don Cameron Allen, *Mysteriously Mean*, Baltimore-London 1970, pp.66(n. 43), 87(n.11), 91-102, 190-192, 226-7, 239-240, 274-275, 295-299; A. Pigler, *Barock-themen*, 3 Band, Budapest 1974, Band 2, pp.221, 308-9, 601; B.Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der Renaissance*, Weinheim 1986; Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh*, New Haven-London 1986, pp.107-9, 302(n.48); Jane Davidson with Assistance of Chris Rohman, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2 vol., New York-Oxford 1993, vol.1, pp.304-6; vol.2, pp.734-5; Jane Chance, *Medieval Mythography*, 2 vol., Gainesville et al. 1994-2000, *passim.*; Judith Yarnall, *Transformations of Circe*, Urbana-Chicago 1994; Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento*

italiano, Milano 1995, pp.435-73.

- (9) Petrus Berchorius, *Redactorum morale*, Liber XV, cap.ii-xv, in "Ovidius moralizatus" *mar de Parisse druk van 1509*, ed. J. Engels, Utrecht 1967, lib.XVIII, pp.171-82, esp.174-5; *Ovide moralisé*, publié d'après tous les manuscrits connus par C.de Boer, 5 tom., Wiesbaden 1966-1968 (Amsterdam 1938), tome 5, Quatorzième livre, 2355-2674, pp.69-75.
- (10) 図を以て『オウィディウス』【挿話の趣意】(岡田潤)の『Pierre Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris 1967, pp.185-99, fig.109, 110, 111.
- (11) その一例を挿話に『オウィディウス』本文および後註17を参照のこと。
- (12) Lorandi, *Il mito...*, cit. in (8), pp.435-73.
- (13) *Ovidio metamorfosicos vulgare...*, Venezia 1497, fol.CXVII verso. この版本(トラスチ自体は二二〇〇年完成)の読者『ヒョマンニ・タ・キョマンニョーリ』はキルネーは実在の売春婦に、変身させられた男たちは悪徳に耽溺した罪人にそれぞれ由来すると註釈している。その他の版本および挿話に関することは以下。M.D.H. Henkel, "Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert", in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930, pp.58-144; R. Chavallier, *Recherches sur des traductions françaises des Metamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France a la fin du XVe siècle et au XVIe siècle*, Paris 1989; B. Guthmüller, *Ovidio metamorfosicos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard 1981; Ann Moss, *Ovid in Renaissance France*, London 1982; Walther Killy (Herausgegeben von), *Mythographie der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1984; *Der Antike Mythos in Text und Bild* Wiesbaden - Jürgen Horn, Berlin 1991; Francesca Cappelletti, "La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca", in Claudia Cieri Via, *Le favole antiche*, Roma 1996, pp.89-100. カルロ・キンスマンの『神話・寓意・徴候』(竹山博英訳)『せりか書房』一九八八年、一四—一七五頁。
- (14) *Ovidio metamorfosicos vulgare tractato in terza rima per Laurentio Spirito da Perosta*, Perugia 1519, folio.102v.
- (15) Paul Schubring, *Cassoni*, 3 tom., Leipzig, 1915-1923, Tom 1, Kat.245-252, pp. 275f; Tom 2, Taf.LIV-LV.
- (16) 挿話を以て Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, secc.XIV ex-XV in., Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, Cassaforte 3.4, fol.128v. 挿話を以て La

bible des poëtes. *metamorphose*..., sd (1497r), feuillet.c.l.xxiii recto.

- (17) Julius von Schlosser, "Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae", in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 23, 1902, pp. 279-313; Friedrich Zoeffl, "Defensorium", in *Reallexikon*..., cit. in (8), col.1206-18. 一三四三年に執筆されたこの著作で、マウンズステイヌス『神の国』第一八巻第一七章が引用され、その中に「キルナーが男を愛身をさせた」と語られるのは、イエスが処女から生まれなかつたはずがもうごらん。 (Carminibus si Circe homines vertisse claret / Cur lessum Critium ex se Virgo non generaret?)」と語られている。
- (18) Joachim Poeschke, *Die Sculptur der Renaissance in Italien*, Band 1, München 1990, Abb.174.
- (19) Brigitte Buettner, *Boccaccio's Des cleres et nobles femmes*, Seattle-London 1996, fig.37; Giovanni Boccaccio, *Von etlichen Frauen*, Augsburg: Anton Sorg, 19 Feb 1479, fol.51r, in *The Illustrated Bartsch* 82, ed. Walter L. Strauss, New York, 1981, 8279.
- (20) Mina Gregori, "Il Palazzo Portinari-Salviati", in *Banca Toscana. Storia e collezioni*, Firenze 1982, pp.247-280; Lorandi, *Il mito*..., cit. in (8), Cat.XXVIII, pp.464-5.
- (21) OVIDII *Metamorphoson libri XV*..., Venetia 1590, Liber XIII, p.372. 『神舞終の初出の十五行』を参照。cf. Henkel, "Illustrierte...", cit. in (13), Tafel XIV, Abb.26.
- (22) *La vita et Metamorfoseo d'Oratio, Figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeonii*..., Lyon 1559, Libro 14, p.184, tavola 172.
- (23) Lorandi, *Il mito*..., cit. in (8), Cat.XXVIII, pp.468-470.
- (24) 前註を参照のこと。なお、ハルツシュタインの作品と並行関係にあると思われるガロニアロおよびジョン・マツシンのあわめて興味深い作例が存在するが、ハルツシュタインの経歴を鑑みると、彼がそれらを参照した可能性はほとんどない。そのため、ここでは論じることを控えることとし、より広い視野から魔女キルナーの表現史を論じる別稿を設けて、これらの作例についても考察する予定とした。
- (25) Claudia Hattendorf, "Omnia vincit amor: zwei Circe-Darstellungen Par-nigianhos", in *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1987, pp.23-41.
- (26) ハッテンドルフの研究(前註25)は、ホイマールの『恐ろしいオルランズ』をベースにしたハルツシュタインによるキルナー素描の典拠として指摘した本稿以前の唯一の研究として重要であるが、論旨に無視し得ない問題が含まれている。最大の問題点は、一九七二Fを「魔女キルナーとマーンシ(Circella und Dolesi)」と呼ぶキル

ナーの傍に座る男性像を「マーンシ Dolesi」と命名した点にある。ハッテンドルフはここでホイマールが用いた「後悔する (Dolesi)」(原語は dolersi) という動詞を固有各詞として誤解している。確かに Dolesi という名字もイタリア語に存在するが、ここでは見当がなっていない。この英雄の名をホイマールは記している(後註26)を示すように、マーンシの『書を直した版』では「マリツヤ」と記されている。実際、後註27に示した版本および英訳本では動詞として扱われている。この動詞の活用形はマーンシにも見出される。Dante Alighieri, *Tre donne intorno al cor mio son venute*, 19. 「一人の女は言葉を重ねて後悔する (Dolesi l'una con parole molto)」。また、ハッテンドルフは、ホイマールのテクニカルなマーンシの素描とをいかなる歴史的文脈、およびホイマールの記述なエンツァムスの伝統と根拠づけようとする点に意識的でない。なお、これらの問題とは別に「ハッテンドルフとハルツシュタインの素描をマールキリウスは題を「愛を全うした愛 (Amor vincit omnia)」とマーンシと題を「愛を全うした愛 (pp.33-4, 37-8)」との意見交換をたどるべき部分もある。本誌2015年。

- (27) Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, Introduzione, note e commenti di Giuseppe Anceschi, 2 vol., Milano 1995 (1978); Boiardo, *Orlando Innamorato*, tr. C.S.Ross, Oxford-New York 1995, p.52; F. Forti, "Boiardo, Matteo Maria", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.11, Roma 1969, pp.211-23.

- (28) Neil Harris, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, 2vol., Modena, 1988-91.
- (29) Boiardo, *Orlando Innamorato*, cit. in (27), Lib.1, Canto sesto, Ottave 49-53, pp.131-2. "Poesi il conte la loggia a mirare, Che avea tre facce, ciascuna dipinta. Si seppa quel maestro lavorare, Che la natura vi sarebbe vinta. Mentre che il conte stava a riguardare, Vide una istoria nobile e distinta. Donzelle e cavalieri eran coloro. Il nome de ciascuno e scritto d'oro. Era una giovanetta in ripa al mare. Si vivamente in viso colorita, Che, chi la vede, par che oda parlare. Questa ciascuno alla sua ripa invita. Poi li fa tutti in bestie tramutare. La forma umana si vedea rapita; Chi lupo, chi leone e chi cingiale, Chi diventa orso, e chi grifon con l'ale. Vedevasi arivar quivi una nave, E un cavalliero uscir di quella fiore, Che con bel viso e con parlar suave Quella donzella accende del suo amore. Essa pareva donar li la chiave, Sotto la qual si guarda quel liquore, Col qual piu fiare quella dama altera Tanti baron avea mutati in fera. Poi si vedea lei tanto accecata Del grande amor che portava al barone, Che dalla sua stessa arte era ingannata. Bevendo al napo della incantazione; Et era in bianca cerva tramutata, E da poi presa in una cacciasone (Circella era chiamata quella dama): Dolesi quel baron che lei tanto ama. Tutta la istoria sua ve era compiata..."

- (32) Hattendorf, "Omnia vincit amor...", cit. in (25), pp.33-4, 37-8.
- (33) Francesco Petrarca, *Canzoniere*, canzone 190, "Una candida cerva sopra erba", in *Rerum vulgarium fragmenta*, codice Vaticano 3195. (ペトラルカ『カンツォニエーレ(俗事詩片)』池田康徳(名古屋大学出版会)一九九二年(三〇五頁)。
- (34) 画家と同時代文学との関連を推察した研究は意外なほど少ない。John Gage, *Colour and Culture*, London 1993, pp.149-50; Elizabeth Cropper, "On Beautiful Women. Parmigianino, Petrarchism, and the Vernacular Style", in *The Art Bulletin*, 58, 1976, pp.374-94; Bruno Basile, "Petrarchism e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento", in Amadeo Quondam (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*, Roma 1978, pp.71-132.
- (35) Sydney J. Freedberg, *Parmigianino*, Cambridge (Mass.) 1950, pp.74-83; André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527*, Paris 1977, pp.214f; Adriano Prosperti, *Tra i Evangelismo e Controriforma. G.M.Ghiberti(1495-1543)*, Roma 1969, pp.212-4; Alessandro Serafini, "Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. I. Il programma, il contesto", in *Venezia Cinquecento*, anno VI, n.11, 1996, pp.75-161; Id., "Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2. Gli affreschi di Francesco Torbido", in *Venezia Cinquecento*, anno VIII, n.15, 1998, pp.21-142.
- (36) Antonio Virgili, *Francesco Berni*, Firenze 1881; Andrea Sorrentino, *Francesco Berni poeta della scapigliatura del Rinascimento*, Firenze 1983; Francesco Berni, *Poesie e prose*, a cura di Ezio Chiorboli, Geneva-Firenze 1934; C. Mutini, "Berni, Francesco", in *Dizionario...*, cit.in (27), vol.9, Roma 1967, pp.343-57; Danilo Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze 1984; Antonio Corsaro, *Il poeta e l'eretico. Francesco Berni e il "Dialogo contra i poeti"*, Firenze 1988; Anne Reynolds, *Renaissance Humanism at the Court of Clement VII. Francesco Berni's Dialogue against Poets in Context*, New York-London 1997.
- (37) Harris, *Bibliografia...*, cit. in (28) vol.1, p.146; vol.2, pp.101-138.
- (38) Orlando innamorato, composto già dal S. Matteo Maria Boiardo, Conte di Scandiano, & rifatto tutto di nuovo da M. Francesco Berni ..., Milano 1542, Libro primo, Canto VI, fol.28r-v. ヲノニオ多々の語彙を修正してある。具体的にはモチーノの変更に二箇所(騎士の名前にして「カリッパ」の「キ」を「セ」に交換する)と、語彙を明記してある「怪物の名前」を削除してある(「ル」)とある。マニエーレの「ル」を「セ」に交換する「オレニオン・キーン」はその版を参照した。 Pietro Arellino, *L'Orlando innamorato*, Bologna 1868. また「ル」は「三」に交換する「オレニオン」を参照した(Berni, *Poesie e prose*, cit. in (34), Capitulo LXIII; cf. Robert J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York 1969, pp.

259-70.)の中で、キルケーの変身魔術と美術制作の過程とを並行関係に置いてある。この興味深い事例については別稿を設けたい。スルニニョ・ケランシエロとの関係については森雅彦氏より貴重な「教示」をたまわった。

- (39) アブレイトス「黄金のろば」上下巻、吳茂一、国原吉之助訳、岩波文庫、一九五七年、上「三九一-四一頁(Liber II, 4.)」。
- (40) *Apulegio volgare...*, Traductio per il Magnifico Conte Mattheo Maria Boiardo, Venezia 1519, Libro secondo, fol.66r; cf. Edoardo Fumagalli, *Mattheo Maria Boiardo volgarizzatore dell'Asino d'oro. Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'umanesimo*, Padova 1987, pp.31-91. 「オレニオン」は「ル」の賛美自体は省略して記してある。
- (41) 秋山聰「チタストのなかのイメージ」あるいはエクスラシスをめぐる文献研究「西洋美術研究」第一号、一九九九年、一六四-一七六頁。なお、本稿でのエクスラシスの文脈への注目は京谷啓徳氏によって促されたものである。記して感謝した。
- (42) John Shearman, *Only Connect...*, Princeton 1992, pp.233-42.
- (43) Agnolo Firenzuola, *L'asino d'oro*, in *Opere di Agnolo Firenzuola*, a cura di Delmo Maestri, Torino 1977, pp.253-4; cf. F. Pignatti, "Firenzuola, Agnolo", in *Dizionario...*, cit. in (27), vol.48, Roma 1997, pp.216-9; Cropper, "On Beautiful Women...", cit. in (32); 岡田暲司「ルネサンスの美人論」人文書院、一九九七年、特別四三-一五〇頁; マニエロ・フアン・アントニオ「女性の美しさにして」(岡田暲司・多賀健太郎訳)「ありな書房」二〇〇〇年、一五五-一七八頁。
- (44) Popham, *Catalogue...*, cit. in (1), vol.1, Cat.95, Plate 406.
- (45) 「ル」の挙げた例は「Roma, Istituto Nazionale per la Grafica-Calcografia, Fondo Corsini 5526, vol.26M26. Cf. Massari, *Giulio Bonasone...*, cit. in (3), cat.62.
- (付記) 本稿は美術史学会第五十四回全国大会(神戸大学、二〇〇一年五月二六日)での口頭発表に基づく。諸先輩、友人たち、査読委員諸氏、そして諸研究機関からの貴重な助言および助力に心から感謝します。
- [挿入図の凡例]
- 挿入図 1-2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

## *Résumés*

Vol. 52, No. 1, 2002

ADACHI, Kaoru : Circe innamorata, o il soggetto dei due disegni di Parmigianino .... 1

In questo articolo esaminiamo il soggetto dei due disegni di Parmigianino (la Galleria degli Uffizi, 750E e 1972F), che potrebbero essere stati eseguiti a Bologna fra il 1527 e il 1531; e poi riflettiamo sul contesto storico e sulla intenzione artistica dei disegni. In ambedue la bella maga Circe domina la composizione. Nel 750E, Circe sta trasformando gli uomini in fiere o in mostri con la sua bevanda magica (Omero, *Odyss.*, X, 133-574; Ovidio, *Metam.*, XIII, 966-XIV, 70, 248-440). Ma nel 1972F lei stessa beve la bevanda e si sta cambiando in un'altra forma. Sebbene Claudia Hattendorf (1987) abbia provato a identificare la fonte letteraria di questa scena, finora il soggetto dei due disegni non è stato precisato.

Il punto di partenza deve essere la fonte rinascimentale dei due disegni, cioè *Orlando Innamorato* scritto da Matteo Maria Boiardo (c.1476). Nel Canto VI, Boiardo descrive la storia della maga "Circella" (naturalmente si tratta di Circe) dipinta ad affresco. Nella prima parete, Circella "accende del suo amore" vedendo un cavaliere, cioè Ulisse "con bel viso e con parlar suave". Nella seconda, Circella "tanto accecata del grande amor che portava al barone, che dalla sua stessa arte era ingannata, bevendo al napo della incantazione", e finalmente si trasforma in una cerva bianca. Nella terza, lei è stata "presa in una cacciasone", e "Dolesi quel baron che lei tanto ama". L'iconografia dei due disegni di Parmigianino corrispondono quasi letteralmente alla descrizione delle pareti. Riguardo al testo di Boiardo, l'artista potrebbe essere stato influenzato da Francesco Berni, che ha "rifatto" il testo intero di *Orlando innamorato* fra il 1526 e il 1530 (ma pubblicato nel 1542). Il poeta Berni faceva il servizio segretario per il datario Giovanni Matteo Giberti, proprio uno dei padroni importanti di Parmigianino durante il suo soggiorno romano. Il pittore manieristico e il poeta burlesco, che insieme facevano parte della cerchia di letterati e religiosi intorno Giberti, si potrebbero avere scambiato delle loro idee artistiche. Modificando la antica iconografia attraverso il testo rinascimentale di Boiardo, il pittore potrebbe avere tentato di emulare la descrizione, o la ekphrasis boiardiana degli affreschi dalla cui qualità "la natura vi sarebbe vinta". L'interesse dell'artista per la paragone fra la pittura e la poesia si potrebbe mostrare in un disegno (la Galleria degli Uffizi, 1989F), e nella sua derivazione fatta da l'incisore Giulio Bonasone.