

# イタリア時代の百武兼行 IV

## —「チョチャラ」をモデルにした作品について—

吉住 磨子

Kaneyuki Hyakutake in His Italian Period IV:  
What did depicting “ciociara” mean for Hyakutake?

Mako YOSHIKUMI

### 要 旨

本稿は、百武兼行（1842～84年）のイタリア滞在期（1880～82年）の研究の第4編に当たる（註1）。本稿では、百武がこの時期に取り組んだ作品のなかで、チョチャラ（チョチャリア地方の女性）を描いた作品を取り上げる。前稿（第3編）でとりあげた〈ピエトロ・ミッカ図〉と同様、百武のチョチャラを描いた複数の作品は、この画家の作品として遍く知られてはいるものの、これまで研究対象とされることはほとんどなかった。百武はローマにおいて知られているだけでも8点のチョチャラ像を描いている。また、ローマ時代に先立つパリ時代（1878～79年）にも、チョチャラ像とよく似た女性単身像を3点描いている。画題としてチョチャラは、百武の画歴の中で風景画と並び、最も多く描かれたものである。百武はいったいなぜ、数多くのチョチャラを描いたのであろうか。この問題について、本稿では百武がローマで通ったアカデミア・ジージがその背景にあったことを指摘する。また、百武のパリ時代の師であったレオン・ボナが相当数のチョチャラを描いていることにも注目し、百武がローマに先んじるパリ時代から既にチョチャラに関心を持っていたらうことにも言及する。

### はじめに

最初に百武兼行がローマ時代に描いたチョチャラを題材にした作品についての基本的な情報を整理しておく。まず、百武の作品のうち、室内外の風景にチョチャラを配したものとして、〈イタリア風俗〉（東京藝術大学）（図1）（註2）、〈イタリア風俗〉をトリミングしたような構図の〈伊太利亜風景〉（東京国立博物館）、そして〈画室〉（個人蔵）（図2）の3点が挙げられる。次に何もない暗く塗られた背景をもつチョチャラの単身像として、特徴的な衣装や畳んだ白いきれを被せたような形の頭巾が共通する〈タンバリンを持つ少女〉2点（2点とも個人蔵）（図3、4）、そして、〈タンバリンを持つ少女〉と同種の白い頭巾を被った少女の半身像2点（図5、6）と〈壺を持つ少女〉（3点とも個人蔵）（図7）がある（註3）。

百武はローマにおいて公務の合間をぬって西洋画を学び、制作を行ったが、現在ローマ時代に描かれたとされる彼の油彩作品は、消失したものを含めて全部で10数点である。その中でチョチャラを描いたものが、実に半分以上を占めることになる。

百武に関わる同時代資料の中でチョチャラについての言及があるものは見つかっておらず、百武がどのような意図をもってチョチャラを描いたかは一切不明である。本稿の目的はそれを明らかにすることであるが、それを探っていく前に、そもそも19世紀の後半頃、イタリアやヨーロッパの画家たちにとってチョチャラを描くことにどのような意味があったかについて述べておくこととする。

## チョチャリアー前近代への眼差し

チョチャラ (ciociara) とは、チョチャリア (Ciociaria) 地方の女性のことを指す (註4)。男性名詞のチョチャロ (ciociaro) は、チョチャリア地方の男性のことを指す。チョチャリア地方とはローマの南東にあるラツィオ州にある地域のことであるが、その地がチョチャリアの名前で呼ばれるようになったのは、18世紀になってからのことで、それ以前は、ローマの<sup>カンパーニヤ</sup>田園地帯 (Campagna Romana)、あるいは単にローマの田舎 (provincia di Roma) と呼ばれていた。チョチャリア地方の中心となる町はフロジノーネ (Frosinone) で、その周りに地形も大きさもさまざまな町や村が存在している。チョチャリア地方を他の地域から区別する地理的な境界線はなく、厳密に言えば、ローマのカンパーニヤと呼ばれた地域とチョチャリア地方が全く合致するわけではない。またチョチャリア地方に他の地域とは異なる際立った歴史的、文化的な特徴があるわけでもない。もう一つ、チョチャリア地方の男性や女性を意味するチョチャラやチョチャロは民族の名称ではなく、チョチャリアの名は、もともとこの地方の人々が履いていたチオーチェ (ciocie) というヤギやロバの皮でつくられた編み上げ式の靴の名前に由来する (註5)。

ところで、17世紀末に始まり、18世紀末にその頂点を迎えたグランドツアーの最大の目的地は、言うまでもなくローマであった。英国の貴族や支配階級の子弟たちは、アルプス山脈を超え、ヴェネツィアやフィレンツェを経由して、ローマに入った。彼らはまた、古代の遺跡や遺物を求めて、ナポリ、ポンペイ、そしてシチリア各地など南イタリアの地にも出掛けていった。また、グランドツアーと同じ時代には、ドイツやフランスからも大勢の芸術家や知識人たちがアルプス山脈の向こうからイタリアにやってきては、長短期の間、そこを旅行したり、そこに滞在したりした。英国やその他の国からやってきたそれらの外国人たちの中には、ローマ近郊のカンパーニヤを訪れる者が少なくなかった。それは、カンパーニヤには古代神殿などの古代遺跡が残されていたと同時に、恵まれた自然に溢れた同地方には、古代神話の神々や古代の英雄たちの霊が宿っていると考えられたからであった。そこを訪れた外国人の中には、ローマのカンパーニヤを古代の楽園アルカディアと重ねる者もいた。いずれにせよ、カンパーニヤは古代と結びついた重要な土地として、17世紀から18世紀におけるローマへの訪問者たちの大きな関心をひいたのであった。

19世紀に入り、ヨーロッパが近代化を果たしていく中で、アルプス山脈の北側のヨーロッパの人々は、ローマのカンパーニヤ、チョチャリア地方を新たな思いをもって見つめ直すこととなる。すなわち彼ら・彼女らは失われゆく近代以前の「過去」として、彼の地に対し郷愁と憧憬の混ざった熱い眼差しを向け始めるのである (註6)。

中世以来、ローマのカンパーニヤ、チョチャリア地方は法王領 (Stato Pontificio) の一つであったが、イタリア統一 (1870年) 後は、ローマの一部となり、ラティウム (Latium) という名前でも呼ばれるようになる。このようにイタリア統一後は、外国人の訪問者たちにとって、チョチャリア地方を含むラティウムの地は古代ローマの首都ローマの一部とみなされ、その牧歌的なラティウムの風景 (i paesaggi

laziali) とそこに住む特に女性たち(チョチャラ)は、外国人の芸術家のみならず、イタリア人の芸術家たちにも豊かな靈感を与え続けることとなったのであった。

同じ頃、チョチャラたちは花を売りにローマにやってくるが、彼女らの黒い瞳、漆黒の髪、そして日焼けした褐色の肌や派手な色彩の特徴的な衣装は、ローマにいた芸術家たちの大きな関心をひくこととなる。衣装について言えば、中でもその原始的なデザインの履物チョーチェは、どこか古代ローマ人の履物を彷彿とさせ、特に外国人の芸術家たちはそこにチョチャラと古代ローマ人との共通項を見出したのであった。それはもちろん、彼ら・彼女らの幻想でしかなかったのであったが。

## チョチャラと画家たち

チョチャラが画家たちによって盛んに描かれたのは、19世紀の初めから20世紀の初めであった。画家たちはチョチャリア地方に出掛けて行き、現地でその風景やチョチャラ・チョチャロを描くとともに、ローマにいたチョチャラたちを描いた(図8)。チョチャラについて美術史の観点から研究を続けているミケーレ・サントウツリによれば、チョチャラやチョチャロをモデルに制作した画家や彫刻家は、数え切れないほどの数に上り、その国籍もヨーロッパ各国にわたっている(註7)。

フィレンツェのマッキヤイオーリ(マッキア派)の画家テレマコ・シニョリーニ(1835~1901年)は、1867年にある雑誌の中で仲間の画家たちに向かって、次のように記している「友よ、われらの絵画をたやすく売りさばこうと思えば、われらの作品の中の人物にローマ人の服装を着せ続けるよう、覚悟を決めないといけない」(註8)。サントウツリによれば、この文章の「ローマ人の服装(abiti romani)」とは、正にチョチャラやチョチャロの服装のことで、このことから、当時、チョチャラやチョチャロたちの図像がいかに人気を博していたかがわかる。そして、画家たちの中には、チョチャラやチョチャロに対して特別な関心がなくとも、売るために彼女ら・彼らを描いた者が居ただろうことを想像することはたやすい。テレマコと同じマッキア派の画家で生涯フィレンツェを拠点に活動したジョヴァンニ・ファットーリ(1825~1908年)には、ローマやチョチャリア地方に行つてチョチャラたちと接触したという記録はないが、ファットーリは、エッチングや油彩でチョチャラを50枚以上も描いている、(註9)。ファットーリは常に経済的な困難の中にあつた画家であり、彼がチョチャラたちを描いた理由の一つは「売るため」であつたかも知れない。

19世紀後半から20世紀の初めにかけて、ローマにおいてチョチャラたちの人気がいかに高かつたかを示す資料は他にも見つけることができる。図9と図10は、それぞれ、ローマ―パリ間を走つた国際特急列車の1900年につくられたフランス語のポスターと、ちょうど同じ頃のローマの絵葉書である。前者においては、サン・ピエトロ大聖堂、サンタンジェロ城、そしてテヴェレ川というローマの名所旧跡と並んで、花売りのチョチャラの図像が描かれている。彼女の姿は他の3つのどの図像よりも大きい。このポスターからは、当時、チョチャラはもはやローマを代表する「顔」の一つとして、このようなメディア(=ポスターや絵葉書)にも利用されていたことがわかる。つまり、チョチャラは単に美術の世界で人気を博した画題であつただけではなく、一般の人々のレベルにおいてもよく知られる存在となつていたのである。

## アカデミア・ジージとチョチャラ、そして百武兼行

20世紀初めに時代は下るが、1917年に初めてローマを訪れたピカソは、バブイーノ通りにあるオテル・ドゥ・リュッシーに投宿し、そこから目と鼻の先にあるマルグッタ通り53番地にアトリエを借りて制作に

励んだ。前稿（第2編）で述べたとおり、19世紀から現代に至るまでイタリア人のみならず、様々な国籍の芸術家たちがマルグッタ通りに居住し、アトリエを構えた。そして、ピカソが1917年に描いた作品のうち、実に11ないし12作品の中でチョチャラが取り上げられていることには注目すべきである。

前述のようにチョチャラたちは、19世紀の中頃からローマに花売りに来ていたが、彼女たちは決まってスペイン広場を商売の場所として選んだ。スペイン広場は現在も当時も、ローマを訪問する人々が必ず訪れる場所である上に、多くの通りの基点となっている場所で、常に人々が行き交う場所であったことが花を売るのには適していたのであろう。そしてもう一つ、スペイン広場のすぐ近くには、芸術家の集まるマルグッタ通りがあったことも、花売りのチョチャラたちにとっては重要なことであったと考えられる。モデルとしての需要が高まったチョチャラたちに対して、画家たちはスペイン広場で彼女らと直接モデルの交渉をし始める。チョチャラたちの中には上で触れたようなチョチャラの絵葉書や名刺を用意し、画家たちにそれを渡して、自らを売り込む者もいたという（註10）。ピカソが実際にチョチャラたちをモデルとして雇ったかどうかは不明であるが、マルグッタ通りで制作していたピカソが、チョチャラたちを日常的に目にすることが多かったことは確実である。前述の絵葉書（図10）は、ピカソ自身が所有していたことがわかっている（註11）。ピカソはそれをスペイン広場にいたチョチャラたちから手に入れたのかもわからない。

このような状況、すなわち、絵画のモデルを務めるチョチャラたちが、スペイン広場やマルグッタ通りでよく見られるという状況は、一体、いつ頃から始まったかは正確にはわからない。1858年に権威あるローマ賞を得て、バルセロナからローマに来て、1860年代と1870年代の大半をローマで過ごし、マルグッタ通りのアカデーミア・ジージの常連であったマリアーノ・フォルトゥニ（1838～74年）は、ローマで〈テレジーナ〉（個人像）というチョチャラを題材にした作品を描いている。このことから、恐らく1860年代から1870年代頃には既に、チョチャラたちがマルグッタ通りに出入りしていたのではないかという仮説が成り立つ。

ところで、百武兼行がローマで通っていた「アカデーミア・ジジ（同時代記録ママ）」は、百武研究の中では必ず言及されるものの、その実体は全く不明であった。筆者はそれをマルグッタ通り48番地にあったプライベートな画塾「アカデーミア・ジージ」であったことを前稿（第2編）において突き止めた。その調査の過程で取り上げたアウグスト・ヤンドロ（1873～1952年）は、マルグッタ通りに長年住み、骨董商を営む傍ら、批評や小説を書いていた人物であったが、彼はマルグッタ通りに集った美術家やモデルたちと親交があった。そのヤンドロによる回想記『マルグッタ通りのアトリエとモデルたち—1870年～1950年』（1953年刊）においては、そのタイトルが示すように、マルグッタ通りにあったアトリエやそこに入出入りしていたモデルたちのことが綴られている（註12）。その中でも、ヤンドロが最も詳しく述べているのは、ほかならぬチョチャラやチョチャロのことである。回想記には民族衣装を着たチョチャラやチョチャロの写真が20葉以上も収められている。そして、彼女ら・彼らは、当時、多くの芸術家が入り出したアカデーミア・ジージでもポーズをとったことをヤンドロは伝えている。ヤンドロのこれらの情報も、1870年代にはマルグッタ通りにチョチャラたちが出入りしていた傍証となるだろう。

回想記の中でヤンドロはまず、マルグッタ通りに出入りしていたチョチャラやチョチャロたちの出自について語っている。それによると、彼女ら・彼らは、アンティーコリ・コッラード、サラチネスコ、カンポリ、フェレンティーノ、アナーニ、オレヴァーノといったローマ北東の山岳地帯に位置する土地から来ていた人々であった。ローマから50キロメートルほどの所にあるそれらの土地は、そそり立つ山の急斜面に中世以来人々が住み、独特の景観をつくっている地域として、18世紀から多くの外国人の芸術家や知識人たちの関心をひきつけていた（註13）。

『マルグッタ通りのアトリエとモデルたち』に掲載されている民族衣装姿のチョチャラやチョチャロの写真には、若者、年配者、そして子どもといったあらゆる年代のチョチャラやチョチャロが登場する。また、名前を記されているチョチャラやチョチャロたちも少なくない。チョチャラたちの写真から、彼女たちが着ている衣装を仔細に観察してみることも可能である。折り畳んだ白い布を頭から後ろへ垂らした特徴ある頭巾 (copricapo/mantilla) (図11)、膨らんだ袖のついた白いブラウス (袖や胸のところに刺繍やレースがついているものもあり) (図12)、細い肩ひもがついたチョッキ (corpetto) (肩ひもがないコルセットのようなタイプのもの、また、チョッキとスカートが一体化した上下が連続したタイプのものもあり) (図13, 14)、長方形で、ウエストから膝下まで垂れたエプロン (grembiule) —ウエストかウエストの少し下とさらに下の方の二箇所帯状に幾何学模様がついている (図15)、胸のところで結んだスカーフ (図16)、肩からかけた三角形に畳んだショール (図17) などが見られる。それらは確かに、さまざまな画家たちの作品に登場するチョチャラが纏っている衣装のデザインと共通する。そして、百武が描いたチョチャラたちもまた、それらと同じ衣装を纏っていることがはっきりと確認できる。

さて、ここで百武のチョチャラをモデルにした作品に話を戻そう。百武は1880年の8月の初めにローマに到着し、それから間もなく官学派の画家チェーザレ・マッカリについて絵画の勉強を始める。その一方で、レオン・ボナの知り合いであったと考えられている画家チュウロンの紹介により、松岡壽とともに画塾アカデミア・ジージに通い出す。ここで、百武がいったいローマでどのようなきっかけでチョチャラをモデルにした絵画を描き始めたかを考えてみたい。百武がアカデミア・ジージで勉強したのは、公務が終わってからの夜間 (アカデミア・ジージは日夜開いていたが、夜の部は夕方6時からやっていた) であったに違いないが、彼がアカデミア・ジージでチョチャラたちを目にしていたことは、これまで述べてきた19世紀後半のローマのマルグッタ通りの状況を考えれば疑いがない。百武がローマの街中で、特に彼が下宿していたシステーナ通りとアカデミア・ジージのあったマルグッタ通りの中間にあるスペイン広場でチョチャラたちを目にしたこともあっただろう。しかしながら、百武がローマで見ていたものは他にもたくさんあったはずであるし、画題として学んだものも様々だったはずである。それにもかかわらず、なぜ百武がチョチャラを何度も繰り返し描いたかを考えると、その理由は、アカデミア・ジージの存在抜きには考えられないだろう。

## 百武のパリ時代とローマ時代をつなぐチョチャラ

百武はイタリア滞在先立つ1877年から1879年までの約2年半の間、パリに滞在している。初め百武は鍋島直大に随伴していたが、1878年6月に直大が夫人とともにパリから帰国の途についた後は、ひとり西洋画の研究のためにパリに残って1年と少しの間を同地で過ごした。百武がパリで西洋画の研究に打ち込むことができたのは、直大が同地での絵画修行を望んだ百武の気持ちを汲み、それを認めた直大の厚意のおかげであると考えられているが、詳細は不明である。筆者は、稿を改めて百武のパリ時代について詳しく論じる予定であるが、ここでは百武がパリ時代に描いた何枚かの女性像について少しく触れておきたい。なぜ、百武のイタリア時代を論じる本稿において、彼のパリ時代のことに触れるのか。その理由は、これまで指摘されることは少なかったが、パリ時代に描かれたそれらの作品 (= 何枚かの女性像) とイタリア時代に描かれたチョチャラ像の間にはある共通点が看取でき、筆者は両者の間には何らかの関連があると考えられるからである。

百武はパリにおいてパリ美術学校の教授であったレオン・ボナ (1833~1922) の下で学んだ。三輪英夫氏によれば、百武がボナに師事した時期に百武が描いたとされる油彩画は8点に上る (註14)。そのうち、

年記(1879年)のあるものは、〈マンドリンを持つ少女〉(鍋島報効会徴古館)(図18)、〈ブルガリアの女〉(東京藝術大学美術館)(図19)、〈ワイト島のボンチャーチ〉の3点である。一方、〈老婦人像〉(佐賀県立美術館)(図20)、〈バグパイプを吹く男〉、〈自画像〉の3点にはいずれも年記はないものの、用いられた支持体である板がフランス製であること、そして作品の様式から考えてやはりこの画家のフランス時代の作品と考えられている。他には〈少女習作〉(図24)のモデルの少女の顔と〈マンドリンを持つ少女〉のモデルの顔が一致することから、両者は同じ時期の作とみなされている。

バスク地方バイヨンヌで生まれたレオン・ボナは20代から30代にかけての7年間を父親の仕事のためにマドリッドで過ごした。マドリッドではライムンド・デ・マドラソ・イ・ガレータ(1841~1920)について美術を学んでいる。その後パリに出たボナはポール・ドラロシュやレオン・コニエらのアカデミストの下で学び、ローマ賞に何度も挑戦するが、結局、賞の獲得はならなかった。しかしながら郷里のバイヨンヌからの奨学金を得て1858年から1860年まで念願だったローマ留学を果たす。ローマではドガ、モロー、そしてジャンジャック・エネなど同郷の画家たちと親交を結んだことが知られている。

ローマが多く外国人芸術家をひきつけ、彼ら・彼女らの多くが彼の地に住みついたり、一定期間を彼の地で過ごしたりするようになったのは、16世紀後半から17世紀初めに遡ることができる。その後の時代にもヨーロッパ各地から多くの芸術家がローマを訪れたことについては、既に述べたが、18世紀終わりから19世紀初めに、ローマに滞在した外国人画家たちの数は実に500人にも及んだという(註15)。

そのような外国人画家のうち、19世紀中頃から後半にかけてチョチャラをモデルに作品を制作したフランス人の画家たちとして、分かっているだけでも、オラース・ヴェルネ、ジャン・ヴィクトール・シュネッツ、フランソワ・ジョゼフ・ナベス、コロー、ブグロー、ジェローム、エベール、ルベル、そして、レオン・ボナらの名前が挙げられる(註16)。彼らがチョチャラを盛んに描写したのは、上にも述べたように、前近代を表象するものとして、また、ルネサンスを連想させる「過去」として(註17)、彼女らを見ていたからと考えられている。

このようなフランス人の画家たちはローマでチョチャラを描いただけではなく、ローマで各自がモデルとしたチョチャラから、彼女たちの衣装や履き物チョーチェを入手して、パリに持ち帰り、各自のアトリエでそれらを別のモデルに纏わせ、作品を制作したというのである(註17)。それが、彼らにとっては、永遠の都ローマを訪れた、あるいはそこに滞在した証拠のようなものとなった。ミケーレ・サントウツリが伝えるこの情報は、たいへん興味深い。

百武がパリでボナから教えを受けた時期よりも10年ほど後の1888年頃のデータでは、当時パリには500人ものイタリア人モデルがいたとされる(註19)。ボナが生涯に何点のチョチャラを描いたかについてはまだ調査が及んでいないが、彼は、全身像、半身像、単独像、そして、2人以上のチョチャラを同一画面に描いたものなど様々な構図の、またモデルの年齢も様々なチョチャラ像を描いている。それらは、恐らくローマとパリの両方の都市で制作されたに違いない。そして、百武はパリのボナの下で、あるいはボナの周辺においてチョチャラを描いた作品や、チョチャラの衣装を着た女性を目にすることが出来たはずである。

以上のことから、百武はローマに来るよりも前に、パリにおいてボナを通してチョチャラの図像を知ったと考えられる。

### 〈ブルガリアの女〉のモデルのアイデンティティー

冒頭でも触れたように、百武がパリで制作した作品の中には、チョチャラの衣装と似た特徴のある衣装

を纏った女性像が何点か存在する。〈マンドリンを持つ少女〉と〈ブルガリアの女〉(註18)がそれにあたる。両者のモデルが着ている衣装は、頭巾と白いブラウスの襟元以外はほぼ同一のものであるが、〈ブルガリアの女〉が被っている白い頭巾は、百武がローマで描いたチョチャラたちが被っているものと同じタイプのものである。また、両者が白いブラウスの上に着ている暗色のドレスと、ウエストと裾の部分に幾何学的な模様をついたエプロンもチョチャラの衣装とみなされる。そして、同じくパリ時代の作とされる〈老婦人像〉と〈少女習作〉の中のモデルたちも〈ブルガリアの女〉と同じような白い頭巾を被り、〈ブルガリアの女〉や〈マンドリンを持つ少女〉の衣装と近似する衣装を着ている。

〈ブルガリアの女〉が、タイトル通りのブルガリアの女性ではなく、イタリアの女性を描いたものであることは、既に40年前に三輪英夫氏によって示唆されている(註19)。〈ブルガリアの女〉の踝まである褐色のスカートの裾から覗いている左足に注目すると、皮ひもで結ばれた皮製とおぼしい、特徴のある履物が目に入る。百武の描いた民族衣装を着た女性像の中で、履物がはっきりと描かれているのは、この作品だけであるが、この履物は、チョチャラ像を描いた作品の中に見られる履物や、写真に残されたチョチャラたちが履いている履物と同種のものであることは誰の目にも明らかである(図9)。スカートに隠れて見えないものの、恐らくは皮紐が膝下まで編み上げられ、足に固定されていると考えられる。

以上のように、〈ブルガリアの女〉をはじめとするパリ時代の女性像のモデルは、身につけている衣装から判断して、やはりチョチャラか、あるいはチョチャラの衣装を身につけた女性であると判断できるだろう。百武は、パリでチョチャラの図像を知るようになっただけではなく、ローマ時代に先んじてチョチャラを描いているのである。

## まとめにかえて

筆者は、百武がローマにおいて習得し、理解を深めようとした最も重要なものは、油彩画の技法に加えて、西洋における歴史画の意義や機能であったであろうことを、前稿3編において述べた。百武畢生の大作であるローマ時代の作品〈臥裸婦〉(ブリヂストン美術館)については、本研究の中でまだ本格的には扱っていないが、百武がヌードに取り組んだのも、歴史画研究の一環としてであったことは容易に想像ができる。一方、百武はなぜ風俗画チョチャラをこれほど多くローマで描いたのであろうか。三輪英夫氏は、レオン・ボナがチョチャラを描いた背景には、この画家の一種のオリエンタリストとしての側面やロマン主義的な趣向があったこと、そして、百武もまたそのような師の考えを共有していただろうことを指摘している(註20)。しかしながら、百武自身には、前近代的なものを「他者」として描こうとした19世紀の西ヨーロッパの画家たちがもったそのような特別な思考があったとは筆者には考えられない。

百武が最初、パリで遭遇し、イタリアに来て再度、まみえたチョチャラたちを、ローマで彼の身近にいた画家たちは繰り返し描いていた。百武が、そのような画家の姿や彼らの描くチョチャラ像に日々、接していたのは「アカデミア・ジージ」であった。百武が「アカデミア・ジージ」で素描や油彩画を学んだとき、そのモデルとなったのがチョチャラたちの場合も少なくなかったはずである。百武と共に「アカデミア・ジージ」に通った松岡壽もチョチャラをモデルに作品を描いている。〈臥裸婦〉と同じように、二人は「アカデミア・ジージ」でそれを描いた可能性は高いだろう(註20)。

チョチャラは百武にとって、自らが発見した画題ではなかった。百武のチョチャラ像には一つとして同じものはないが、ある意味、この単純な図像を構図やポーズを少しずつ変えながら、繰り返し丹念に描くことは、百武にとっての地道な「絵画修行」であったと考えられる。

百武のチョチャラ像制作の背景にも、「アカデミア・ジージ」が大きく絡んでいたことを本稿では

明らかにできたが、百武と同時代に「アッカデーミア・ジージ」に通っていたローマの画家たちが、実際のところどのようなチョチャラ像を描いていたかについては、本稿でほとんど触れることができなかった。また、レオン・ボナが描いたチョチャラ像についても詳しい調査が必要とされる。それらの課題に稿を改めて取り組むことで、百武によるチョチャラをモデルにした作品の考察をさらに深めていきたい。

## 註

- (註1) 拙稿「イタリア時代の百武兼行Ⅰ：チューザレ・マッカリに焦点をあてて」『佐賀大学全学教育教養機構紀要第5号』2017年、137～148頁。拙稿「イタリア時代の百武兼行Ⅱ：アッカデーミア・ジージとローマの美術家たち」『佐賀大学全学教育教養機構紀要第6号』2018年、159～170頁。拙稿「イタリア時代の百武兼行Ⅲ：〈ピエトロ・ミッカ図〉(1882年)制作の背景」『佐賀大学芸術地域デザイン学部研究論文集第1号』2018年、99～112頁。
- (註2) 〈イタリア風俗〉と〈伊太利亜風景〉のそれぞれの表記は、現在の所蔵先の目録上の表記によった。
- (註3) 百武作品の制作時期については、次の文献を参照した。『百武兼行、久米桂一郎、岡田三郎助三人展図録』佐賀県立博物館、1974年。三輪英夫「百武兼行の画歴について」『美術史』1977年、118～126頁。三輪英夫『百武兼行』(近代の美術53)、至文堂、1979年。三輪英夫『明治の洋画 明治の渡欧画家』日本の美術 no. 350、1995年、23～33頁。
- (註4) チョチャリア、チョチャラ、そしてチョチャロについては、次の文献を参照した。Santulli, Michele, "Ciociaria sconosciuta, costume, pittura del 1800, notizie storiche, civiltà," *Terra Nostra*, 41, 2002, pp.20-23; *Ibid.*, *Modelle e modelli ciociari nell'arte europea, a Roma, Parigi, Londra nel 1800/1900*, Alpino, 2010.
- (註5) チョーチュはチョチャリア地方の人々のみならず、イタリア半島の中央部に位置するアブルッツォ州、マルケ州、モリーゼ州、そしてシチリア州の中のそれぞれ一部の地域でも履かれていたものであった。また、同じタイプの履物は、イタリア半島のみならず、アルバニア、ギリシャ、マケドニアなどヨーロッパの各地方でも見られるという指摘もある。
- (註6) この問題についての重要な文献は次の通り。Laurence, Huault-Nesme, *Italiennes modèles: Hébert et les paysans du Latium*, Musée d'Orsay, 2008; Santulli (2002), *op. cit.* この問題を扱った文献の中で児島薫氏が引用している次の文献を筆者は未見。Brettell, Richard, R.& Caroline, B., *Peintres et le paysans au XIXe siècle*, Skila, 1983. 児島薫「藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉」『美術史家大いに笑う 河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ、2006年、387～406頁。
- (註7) Santulli (2010), *op. cit.*
- (註8) "amici miei, se vogliamo che i nostri quadri si vendono più facilmente, allora dobbiamo deciderci a continuare a far indossare abiti romani ai personaggi dei nostri quadri," Santulli (2002), *op. cit.*, p. 27.
- (註9) ファットーリは1875年にパリを訪れており、そこでチョチャラたちやチョチャラを描いた作品に出会った可能性はある。テレマコも1860年代と1870年代にそれぞれ一度ずつパリを訪れている。
- (註10) Moncada, Valentina, "Picasso a via Margutta: l'atelier negli Studi Patrizi," in *Pablo Picasso: tra cubismo e neoclassicismo, 1915-1925*, Milano, Skira, 2017, p. 34.
- (註11) *Ibid.*, pp. 37-38.
- (註12) Jandolo, Augusto, *Studi e Modelli di Via Margutta (1870-1950)*, Ceschina Editrice, Milano, 1953.
- (註13) アンティーコリ・コッラードは、19世紀には「おとぎの国 (un paese immaginario) と呼ばれたほどで、ヨーロッパが近代化を果たしていく中で、失われゆく「非文明的なもの」を表象する土地となっていた。アウグスト・コレッリ (1853-1918)、A. アルベリチ、スイス出身の画家 J.J. フライ (1813-65) と E. シュトゥッケルベルク (1831-1903)、ロシア出身の S.M. ヴォロベフなどイタリア人の画家も外国人の画家もこの地域の風景や風物を題材にして作品を制作している *Ibid.*, pp. 115-121. アリベリチとヴォロベフについての詳細は不明。Mammucari, Renato, *L'Ottocento romano*, Newton Compton Editori, 2007, p. 115.
- (註14) 註3を参照。
- (註15) 1830年頃のデータ。サントウツリの調査によれば、ローマにはアルプス以北出身の画家、彫刻家、建築家の数は合わせて530人ほどいた。Santulli, *op. cit.*, p. 35.
- (註16) *Ibid.*, p.25.
- (註17) Santulli, *op. cit.*, p. 34. サントウツリによる次のサイトも参照。  
<http://www.iowebbo.it/un-capolavoro-di-corot-in-ciociaria/>
- (註18) 〈ブルガリアの女〉は〈ブルガリア (ヤ) の少女〉とよばれることもあるが、東京藝術大学に収蔵時から現在にいたるまで、同大学は前者の名称を使っている。植野建造「百武兼行 ブルガリアの女」『國華』第一四六七号、四七頁、四九頁。

(註19) 三輪 (1979) 『前掲書』

(註20) 松岡壽が描いたチョコチャラとして3枚の素描がよく知られている。このうち「タンバリンを持つ少女」と百武の同主題作品(図版4、5)を比べてみると、モデルの顔貌や衣装がまったく同じとは言えないが、大きいタンバリンを持っている点は共通する。

図版出典：図1～7, 18～20, 図9, 10 *Pablo Picasso: tra cubismo e neoclassicismo 1915-1925* (2017), 図版8 Mammucari (2007), 図11～17 Jandolo (1953), 図18～20三輪『前掲書』(1979年)。

本稿の執筆に際しては、鍋島報効会の研究助成金を受けました。ここに記して感謝の意を表します。

図版

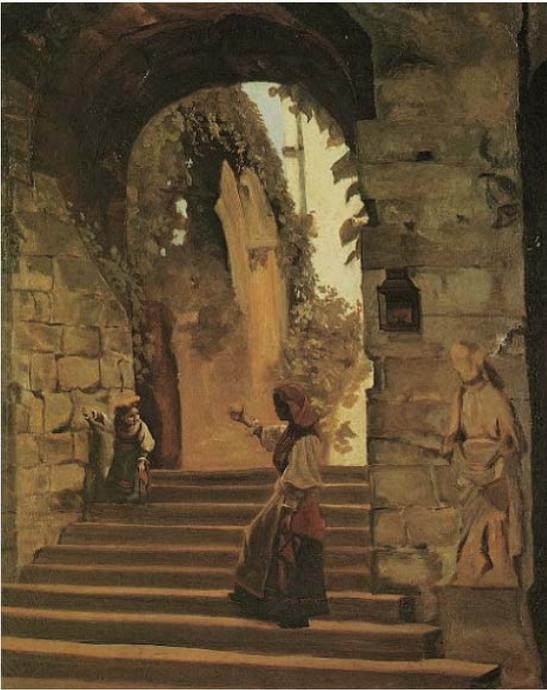


図1 百武兼行〈イタリア風俗〉



図2 百武兼行〈室内〉



図3 百武兼行〈タンバリンを持つ少女〉



図4 百武兼行  
〈タンバリンを持つ少女〉

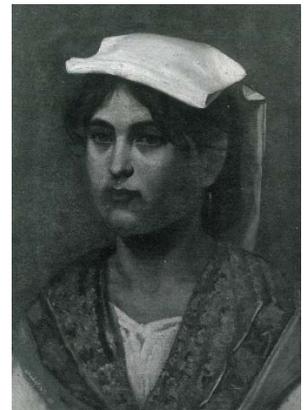


図5 百武兼行  
〈白い頭巾の少女〉



図6 百武兼行  
〈白い頭巾の少女〉



図7 百武兼行  
〈壺を持つ少女〉



図8 エンリコ・ナルディ 1910年  
〈スペイン広場の花売り〉

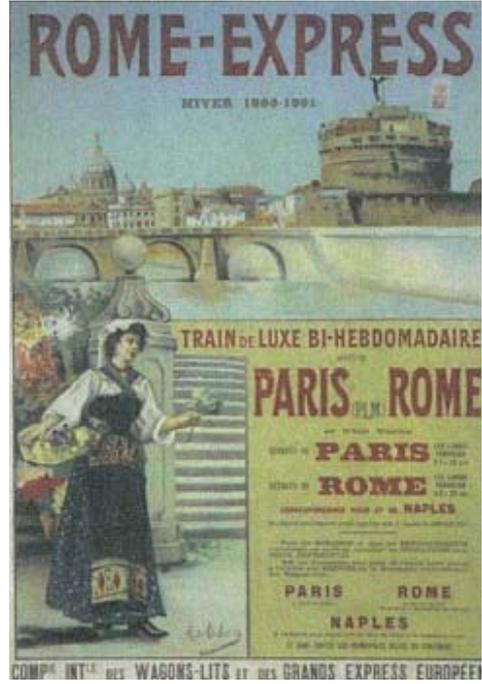


図9 ローマエクスプレス  
(旅客列車宣伝ポスター) 1900年



図10 チョチャラの絵葉書 1900年頃



図11 マルグッタ通りのチョコチャラ (左)



図12 マルグッタ通りの  
チョコチャラ



図13 マルグッタ通りの  
チョコチャラ



図14~17  
マルグッタ通りのチョチャラ



図15



図16



図17



図18 百武兼行〈マンドリンを持つ少女〉



図19 百武兼行〈ブルガリアの女〉

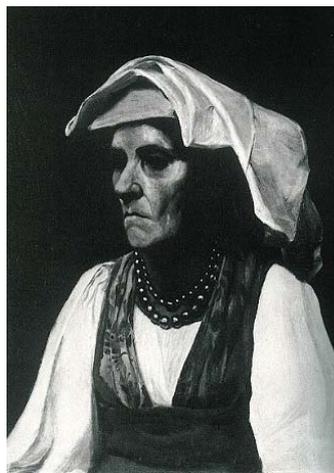


図20 百武兼行〈老婦人像〉