

C・C・マルヴァジーア著『ボローニャ 画家列伝』における「カラッチ伝」の特質

浦 上 雅 司*

1) はじめに

16 世紀末から 17 世紀初頭のボローニャおよびローマで活躍し、その後のイタリア絵画の歴史に大きな影響を及ぼしたカラッチ (Carracci) 一家 (Ludovico, Agostino, Annibale) については、比較的早くからその伝記が書かれた。

1620 年代半ばまでに著述されたものの手稿のまま出版されなかった、マンチーニ (G. Mancini) の『絵画省察』に見られるごく短い消息を別にすれば、最も早いのは、彼らと同時代を生きたローマの画家バリオーネ (G. Baglione) が 1642 年に出版した『美術家列伝』の伝記である。この列伝は、1572 年、教皇グレゴリウス 13 世の治世から、1642 年、教皇ウルバヌス 8 世の治世にいたるまでの 70 年間に、ローマで活躍した主要な画家、彫刻家、建築家の伝記を、各人の没年に応じて時代順に配列したもので、アゴスティエーノとアンニーバレの伝記が含まれている。

これに続いて重要なのは、1672 年に出版されたベッローリ (G. P. Bellori) の『近代美術家列伝』に含まれる「アンニーバレ・カラッチ伝」と「アゴスティエーノ・カラッチ伝」である。¹ ローマのサン・ルカ美術アカデミーの書記を

* 福岡大学人文学部教授

¹ G. P. Bellori *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* Roma 1672 (ed. E. Borea

務めていたベッローリによるこの著作は、16世紀末から17世紀後半にかけてローマで活躍した、ごく限られた数の美術家の伝記を取めているのが特徴である。

その人選が、決して世間的な成功や名声にもとづくものでなかったことは、17世紀のローマを代表する彫刻家ジャンロレンツォ・ベルニーニや、画家として大きな影響を与えたピエトロ・ダ・コルトーナらの伝記が含まれておらず、また著作の冒頭に、「画家、彫刻家、建築家のアイデア」と題された、理想美論が配されていることから知られる。ベッローリが『近代美術家列伝』に含めた美術家の選択は彼の美術理念と密接に結びついていた。²

その後、カラッチ一家の故郷、ボローニャ出身の文人マルヴァジア (C. C. Malvasia) は、1678年に『ボローニャ画家列伝』を出版した。この著作は、ボローニャ絵画史をその起源から辿るという体裁をとり、13世紀から始まって、17世紀、著者と同時代に活躍したボローニャ出身の主要な画家たちにいたる伝記を取めている。³

全体を概観すると、絵画の起源や中世美術を論じた序文、13世紀から15世紀までボローニャで活躍した画家を扱う第一部、フランチャ (1450～1517) に始まって16世紀の画家たちを論じる第二部、ルドヴィーコ、アゴスティーノ、アンニーバレのカラッチ一家を扱う第三部、ガイド・レニから始まる、カラッチ以後に登場した画家たちの伝記を並べる第四部から構成されており、カラッチ一家の扱いはバリオーネやベッローリの先例と比べて、分量的にも内容的にも最も充実している。マルヴァジアの「カラッチ伝」は、1) 3人の画家がそれぞれ独立して扱われるのではなく、「カラッチ一家」としてまとめて扱わ

Torino 1976) : Bellori/Borea *Le vite* 1976 “Annibale Carracci” p.31-111/ “Agostino Carracci” p.115-147

² E. パノフスキー 『アイデア』 (平凡社ライブラリー) 144頁以下参照。

³ この著作については拙論『『ボローニャ画家列伝』におけるマルヴァジアの中世絵画観とその特質』(『福岡大学人文論叢』第42巻第1号：2010年6月1頁～40頁)も参照のこと。

れている、2) バリオーネやベッローリが伝記を書いていない、ボローニャで活動した、カラッチ一家の最年長者ルドヴィーコが重要な人物として登場する、の二点が大きな特徴となっている。

マルヴァジーアの『画家列伝』は、ベッローリの著作より6年遅れて出版された。マルヴァジーアが、ベッローリの『近代美術家列伝』を読んでいたのは確かであり、『画家列伝』でベッローリの著作に言及している。マルヴァジーアはベッローリの「アンニーバレ・カラッチ伝」および「アゴスティーノ・カラッチ伝」の内容を知った上で自らの「カラッチ伝」を完成させているのである。

ボローニャに生まれ、同地で生涯の大部分を過ごした文人マルヴァジーアが、ボローニャの絵画伝統を顕彰するために著述した『画家列伝』で、この町を離れて活動したアンニーバレやアゴスティーノよりも、この町に留まったルドヴィーコの活躍を強調するのは、ある意味で自然である。同様に、ローマ人ベッローリにとって、アンニーバレのローマにおける活動を重視するのも当然と言えるだろう。だが、マルヴァジーアの記述とベッローリの記述との差異は、単に、ボローニャの絵画伝統とローマのそれのどちらを重視するか、といった「身びいき」だけでなく、17世紀初頭の中部イタリア絵画の歴史を考える姿勢の違いをも反映している。

ベッローリによるカラッチの位置づけがきわめて体系的なことは、『列伝』の冒頭に置かれた「美のアイデア論」でアンニーバレが重要な役割を担うことから明らかだが、マルヴァジーアはより柔軟で、理論よりも経験に基づく記述を行っているのである。

この小論では、こうした観点から、マルヴァジーアによる「カラッチ伝」の特質についてやや詳しく検討し、さらにベッローリによるアンニーバレ・カラッチの位置づけの由来についても考察したい。

2) カラッチ一家とポローニャ絵画界

カラッチ一家が活動したのは、1580年代から1610年代にかけてであり、最も長生きしたルドヴィーコも1619年にポローニャで没した。従って、ベッローリもマルヴァジーアも直接にカラッチ一家を知る機会を持たなかったが、1650年代、彼らが各々の著作のために調査を行っていた時期、カラッチ一家の弟子や知り合いなどから間接的にさまざまな情報を得ることは可能だった。また、バリオーネの著作は既に刊行されており、さらに、マンチーニやアグッキなど、カラッチ一家の画家たちと直接に交流のあった人々も、彼らの業績について記録を残していた。マルヴァジーアはもちろん、ベッローリも、自分たちで資料を収集するとともに、こうした「先行研究」を踏まえてカラッチ一家の伝記を著述した。

ここでは、まず手短に、カラッチ一家が画家として活動を始めた時期の状況、彼らがポローニャで開いた「絵画アカデミー」の性格、アンニーバレがローマに赴いた経緯、ポローニャに残ったルドヴィーコの活動などを振り返り、それが同時代の人々にどのように捉えられていたか確認しておきたい。

ルドヴィーコ、アグスティエーノ、アンニーバレの三人は1580年代前半のポローニャで頭角を現した。1555年生まれで最年長のルドヴィーコがポローニャの画家組合に加入したのは1578年だが、《聖女カタリナ神秘の結婚》(ポローニャ、個人蔵)などがこの時期の作品に比定されている。1583年にはアンニーバレ・カラッチが、制作年代の知られる最初の作品(《キリスト磔刑》[ポローニャ、サンタ・マリア・デッラ・カリタ聖堂])を描いた。この時期、アグスティエーノ・カラッチは主として銅版画家として活動していた。⁴

⁴ カラッチ一家についての研究は特に近年、増加しているが、これには彼らの業績やマルヴァジーアを始めとする17世紀の美術論について見直しが進んでいる状況が反映

ザッペーリによれば、ルドヴィーコは1582年6月にボローニャ画家組合の
評議員となっており、この頃、彼らは自分たちの「画塾（Accademia delli De-
siderosi, 後に Accademia degli Incamminati）」を開いた。⁵

されている。アンニーバレについては、D. Posner *Carracci : a study in the reform of Italian painting around 1590* New York 1971；ルドヴィーコについては A. Brogi *Ludovico Carracci (1555-1619)* Bologna 2001 がそれぞれカタログ・レズネである。銅版画家として活躍したアゴステイーノには D. DeGrazia *Le stampe dei Carracci : con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi ; catalogo critico* Bologna 1984 がある。1990年代から起こったカラッチの歴史的評価の見直し（伝記作家マルヴァジーアの再評価も含まれる）に関しては、G. Perini *Gli scritti dei Carracci* Bologna 1990, C. Dempsey *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style* 2nd. ed Fiesole 2001 を上げておく。それ以降の文献については G. P. Bellori *The lives of the modern painters, sculptors, and architects : a new translation and critical edition / Giovan Pietro Bellori. Translated. by Alice Sedgwick Wohl, Notes by Hellmut Wohl, Introduction. by Tomaso Montanari* Cambridge U. P. 2006 の参考文献を参照されたい。

⁵ 1582年付けで同画塾生の会費支払記録が残されている。R. Zapperi *Annibale Carracci ritratto di artista da giovane* Torino 1989 p.82；カラッチの「アカデミー」について、それが果たして、素描や絵画の技術習得をめざす従来の「工房」「画塾」とは違い、遠近法や人体の仕組み、建築や彫刻理論なども教えようとする、フィレンツェに1563年に創立された Accademia del Disegno のような組織を目指したものであったのか、については議論がある。

そもそも「アカデミー」と呼ばれる組織自体は15世紀のイタリアですでに存在していた。（D. Chambers “The earlier ‘academies’ in Italy” Chambers/ Quiviger ed. *Italian Academies of the sixteenth century* London 1995 p.1-14）美術の領域に限っても、すでに15世紀の末、レオナルド・ダ・ヴィンチはミラーノで、厳格な規則に従って運営される組織ではなく、緩やかな学びの場として「アカデミー」を主催していたと考えられているし（N. Pevsner *Le accademie d'arte* Torino 1982 p.32-33）、1531年の年記がある銅版画によってフィレンツェの彫刻家バンディネッリが、素描による学習の場として「アカデミー」を開いていたことが知られるが、これも「共通の関心を持つ人々が自由に集まって様々な問題を論じる場」だった（Pevsner *ibid.* p.42-43）。

ペヴスナーによれば、1531年、シエナに設立されたロツツイ・アカデミー（Accademia dei Rozzi）の会則は現在まで残る最古のものであり、これに続いてボローニャ（1537年）やフィレンツェ（1540年）で文学関連の組織的なアカデミーが設立された（Pevsner *ibid.* p.10）。

会則や明確な組織を備えた美術アカデミーとして最初のものは、よく知られているように、1563年、ヴァザーリの尽力によって設立されたフィレンツェ美術アカデミー（Accademia del Disegno）だった（Pevsner *ibid.* p.44-4；Waźbiński *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento : idea e istituzione* Firenze 1987）。これに続いて16世紀末にはローマにサン・ルカ美術アカデミー（Accademia di San Luca）がローマ教皇の認可を受けて設立された。

しかしながら、16世紀末、こうした公的かつ組織化された美術アカデミーだけが存在したわけではなく、この時期になると、ボローニャでも、画家が個人的に素描などを教える場もアカデミーと名乗っていたことは、アンニーバレが修業時代、しばらく通って

三人の画家たちは、個々に作品を制作するだけでなく、共同で壁画制作を行ったりもした。共同制作作品としては、いずれもボローニャで、1583年から翌年にかけて制作されたファヴァ邸館の《イアソンの物語》連作壁画や1590年に制作されたマニーニ邸館の《ロムルスとレムスの物語》連作壁画がある。この時期になるとカラッチ一家の名声は高まり、1593年12月、ルドヴィーコとアゴステイーノはパルマで、最年少のアンニーバレはローマで、それぞれファルネーゼ家に出仕する勧誘を受けた。⁶

しかしながら、この提案はそのままでは実現せず、1595年、アンニーバレだけがオドアルド・ファルネーゼ枢機卿に仕えるべくローマに移住した（1609年に同地没）。アゴステイーノは一時、ローマにも出たが、1597年にパルマに移ってラヌッチョ・ファルネーゼ公爵に仕え、1602年に没した。

いたボローニャの画家バルディの画塾（朝1時間の石膏デッサン、夕方は二時間、裸体デッサンを提供する）の事例から知られる（*Felsina* 1841 vol.I p.268: Accademie del Baldi [...] ove la prima ora del giorno dal rilievo de' gessi, e le due prime di notte da naturale si disegnava [...]）このバルディの「アカデミー」についてマルヴァジーアは、カラッチ一家が自分たちのアカデミーを設立したところ、たちまち多くの人々を引きつけ、バルディのものを含め他のアカデミーの名は廃れてしまった、と語っている。（*Felsina* 1841 vol.I p.276: Agostino ed Annibale di suo [Ludovico] consenso, anzi consiglio, nella sua stanza fondarono e aprirono un'accademia, che all'uso di tutte le nuovamente erette, ebbe un concorso, ed un aumento così subito e così grande, che il nome d'ogni altra, anche quella del Baldi, la Indifferente detta, estinse.）もっとも、マルヴァジーアは、アレッサンドロ・ティアリーニ（Alessandro Tiarini: 1577-1668）が1597年から98年にかけてこのアカデミーに通って裸体デッサンに励んだとも伝えており、バルディの画塾がいつまで存在したのかが正確には不明である。（*Felsina* 1841 vol.II p.121）同じく「ティアリーニ（Alessandro Tiarini）」伝で、マルヴァジーアは、画家が7年間を過ごしたフィレンツェの画家パッシニャーノの画塾も「アカデミー」と呼んでいる（*Felsina* 1841 vol. II p.120）。

こうした事例を考えれば、少なくとも当初は、カラッチ一家の「アカデミー」が、バルディのそれに類した「画塾」だったと考えるべきだろう（Cammara “I Carracci e le Accademie” *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava* exhibition catalogue Bologna 1984 esp. p.300-302; Zapperi *op.cit* p.36-37）。カラッチの「アカデミー」の性格については C. Dempsey “Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century” *Art Bulletin* 1980 p.552-569 も参照のこと。

⁶ R. Zapperi “The summons of the Carracci to Rome : some new documentary evidence” *The Burlington magazine* vol.128 1986 p.203-205

ルドヴィーコ・カラッチはボローニャに残り、カラッチ一家の「アカデミー」は1597年以後、ルドヴィーコが維持した。その傍ら、1582年からこの町の画家組合の評議員だったルドヴィーコは、1590年には組合長（massaro）になっており、カラッチ一家の成功を背景にルドヴィーコがボローニャの絵画界で発言力を増していったことがわかる。⁷

この時期つまり、16世紀末から17世紀初頭にかけて、ボローニャの画家たちは、自分たちの社会的な地位を高めようと試みていた。この町の画家たちは、かつて鞍職人、刀鍛冶、鞆職人と一緒に組合を組織していたのだが、1569年、フォンターナとパッサロッチェイが中心となり、綿布職人（bombasari）と一緒に新しい組合を結成した。これは、画家組合が他の職人組合から分離する第一歩だった。

1598年、ボローニャを支配する教皇代理モンタルト枢機卿は、綿布職人との提携を解消し、独立した組織となることを求める画家組合の請願を承認したが、この請願では、画家組合独立の理由が「絵画が貴顕に愛でられる優れた技であるため」とされており、16世紀になってフィレンツェやローマで進んでいた画家の社会的地位向上の波がボローニャにも及びつつあったことを伺わせる。ベヴスナーによれば、この新しい組織の評議員には建築家や彫刻家も含まれており、伝統的な「画家の同業組合」を越えて、1563年にフィレンツェで設立された世界初の美術アカデミーである、ディゼーニョ・アカデミーや、1593年、フェデリコ・ズッカリの指導下に本格的な活動を開始したローマのサン・ルカ美術アカデミーを手本とした組織の結成を目指していたとも考えられる。⁸

ボローニャは教皇領第二の都市であり、ルドヴィーコは、この件を、時の教皇クレメンス 8 世に請願するため、1602年の春、ボローニャ画家たちの代

⁷ C. Dempsey 'The Carracci Academy' *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1989 p.33-43; R. Zapperi *Annibale Carracci* (n.4) Ch. 4 'La corporazione e la censura' (p.70-98)

⁸ N. Pevsner *Le accademie d'arte* Torino 1982 p.78-79

表として短期間ローマに赴いたが、この企ては不成功に終わった。⁹

何れにしても、1595年以後、ルドヴィーコはカラッチ一家の「アカデミー」を運営する傍ら、ボローニャ画家組合の「アカデミー化」にも関わっていたのであり、この時期ボローニャの画家組合とカラッチ・アカデミーが密接な関係にあった。

1603年、前年に没したアゴステイーノ・カラッチの葬儀がカラッチ・アカデミーの主催で行われたが、この葬儀は、1564年、フィレンツェで、その一年前に設立されたばかりの官営美術アカデミー（Accademia del Disegno）によって行われた、ミケランジェロの葬儀を意識したものであった。アゴステイーノへの弔辞を読み上げたルーチョ・ファベリオが、ボローニャ画家組合の書記だったのも偶然ではなかった。しかしながら、ボローニャの画家組合は1610年に資金運用のスキャンダルから資金不足に陥り、ほとんど活動休止状態となってしまった。カラッチ一家のアカデミーも1619年、ルドヴィーコの没後

⁹ Malvasia *Felsina* 1841 I p.383-84: [Francesco Brizio] Trattò col Sig. Ludovico suddetto allora che andò a Roma con Annibale [...] di levargli il nome di Compagnia, di cambiarglielo in quello di Accademia, e farla aggregare a quella colà di S. Luca [...]; ルドヴィーコを始めボローニャの画家たちが、フィレンツェやローマの先例に倣った公的アカデミーへの変革を目指していたが成功しなかったことについては、Pevsner *op.cit.* p. 79; Dempsey *art.cit.* (n.6)、G. Cammarota “I Carracci e le Accademie” *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava* exhibition catalogue Bologna 1984 p. 293-326を見よ。1602年の春、この目的もあってローマに旅行したルドヴィーコがそれに失敗したことについては、彼自身がローマから送った手紙が残されている。Cf. G. Perini *Gli scritti dei Carracci* Bologna 1990 p.110-111; 1613年、ミラーノで美術アカデミー設立を検討していたフェデリコ・ボッロメーオがルドヴィーコに彼の「アカデミー」の事例を教えてくれるように書簡で求めたことが知られるが、それに対してルドヴィーコは、1602年に承認されたボローニャ画家組合の会則を「われわれのアカデミー（Accademia nostra）」のものとして送っている。ただし、1602年の会則には、画家がボローニャで働く際の規則や会費の納入、他の町からやって来て画業を営む際の制約や違反に対する罰金など、従来の「画家組合」にあったような規則は挙げられているが、フィレンツェの Accademia del Disegno の会則にあるような、若者たちに素描や絵画、解剖学、彫刻、建築、透視図法などを体系的に教えることや、理論の講義などについては何も言及されておらず「アカデミー」という言葉は伝統的な画家組合と明確に区別されることなく使われており、漠然と画家たちの団体を指すために用いられている。 *Ibid.* p.127-128

は継続されなかった。¹⁰

カラッチ三画家のうち、ルドヴィーコはもっぱらボローニャで活動した。アゴスティーノのローマ滞在はごく短期間に留まり、彼はその後バルマでファルネーゼ家に仕えて1602年に同地で没した。

一番若かったアンニーバレはローマでしばらく活動したが、晩年は病に冒されてほとんど仕事をせず、1609年、この地で死亡し、パンテオンに葬られた。彼がローマで制作したファルネーゼ・ギャラリーの天井画は傑作として高く評価されたし、彼に学んだアルバーニやドメニキーノなどボローニャの画家たちがローマで活躍したこともあって、ローマの美術関係者たちにとってカラッチ一家のうちでアンニーバレが最も注目を集める存在だった。

三人のなかで最も年長だったルドヴィーコ・カラッチは、1619年に没するまで故郷で活動したが、1610年代になると、グイド・レニやゲルチーノなど、カラッチ一家に学んだ若手画家たちが台頭し、ルドヴィーコの名声は曇りがちであった。¹¹

3) ローマ美術界でのカラッチ評価

アンニーバレ・カラッチがローマに出たのは1595年であり、ファルネーゼ・ギャラリーの天井画を完成させたのは1600年だった。

彼がボローニャで描いた最も早い基準作品は1582年の《磔刑図》（ボローニャ、サンタ・マリア・デッラ・カリタ聖堂）だから、アンニーバレは少なくとも13年間をボローニャで画家として活動し、ローマに出て1609年に没する

¹⁰ Dempsey *art.cit.* (n.6) p.35-36

¹¹ ルドヴィーコ自身、友人の人文主義者フェランテ・カルロ（Ferrante Carlo）に宛てた、よく知られる1617年7月19日付けの手紙で、これらの画家たちがボローニャを拠点としてイタリア各地で活躍している様子を伝えている。Cf. G. Perini ed. *Gli Scritti dei Carracci* Bologna 1990 p.140 lettera n.30

まで14年間この地に滞在した。アンニーバレの画家としての生涯は、ボローニャ時代とローマ時代にほぼ二分されるわけだが、どちらをより高く評価するか、ローマでも早くから議論があった。

マッフェオ・バルベリーニ（後の教皇ウルバヌス8世）の侍医だったジュリオ・マンチーニは、1620年代に、『絵画省察』を著述した。これは未完成のまま出版されはしなかったが、草稿のまま、絵画を愛好するローマの知識人の間で流布した。『絵画省察』の「アンニーバレ伝」で、マンチーニは「ボローニャ時代のほうが瑞瑞しく、より優美に描いたと信じる人もおり、サンタ・カテリーナ・デイ・フナリー聖堂にある、ボローニャから運んできた《聖女マルゲリータ》祭壇と、その上部にあってローマで描かれた《聖母戴冠》図を比べて見せて、それを示そうとしている」と述べている。¹²

マンチーニ自身は、「どちらでも見事に描いたと思う（credo che sempre operasse bene）」としているが、ローマでのアンニーバレをより高く評価する者も多かった。中で最も重要なのが、ジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキ（1570-1632）である。

教皇クレメンス8世（在位1592-1605）の甥にあたる枢機卿、ピエトロ・アルドブランディーニに仕えた文人アグッキは、1600年代のローマでアンニーバレ・カラッチと親しく交流し（1609年には画家の死を取った）、アンニーバレの弟子ドメニキーノを一時、自宅に住まわせていた。

アグッキは、1610年頃、ドメニキーノを相談相手に著述したと考えられる『絵画論』断簡を残しているが、そこで「ローマ派（彼はイタリアの絵画をコレッジョに代表されるロンバルディア派、ティツィアーノに代表されるヴェネツィア派、レオナルドやアンドレア・デル・サルトのトスカーナ派、ラファエッ

¹² G. Mancini ed. A. Marucchi *Considerazioni sulla pittura* 2 vols Roma 1954 vol.1 p.219 : Alcuni credono che dipingesse più fresco e con maggior dolcezza mentre fu in Bologna, e cercan di dimostrarlo con la S. Margherita in S. Catherina de' Funari fatta in Bologna et della Coronation della Madonna sopra il medesimo quadro fatta a Roma, [...].

ロやミケランジェロのローマ派の4つに区分する）は古代彫刻の美を追究して古代人たちの技量に近づいた」と述べ¹³、ローマに移り住んだアンニーバレとアゴスティーノは「ローマにある彫刻、ラファエッロやミケランジェロの絵画を鑑賞し、ラファエッロの絵画を特別深く考察した。そしてロンバルディア派の絵画よりデッサンに関してはるかに深い理解と洗練性のあることを認め、これ以上望めないほど完成度の高い表現を作り上げるには、ローマの極めて繊細な素描とロンバルディアの見事な色彩とを結びつけるのが適当であると判断した」としている。¹⁴

アグッキは少し後で再び、アンニーバレはローマ派素描の洗練とロンバルディア派色彩の優雅さを結びつけるよう提唱したと語り、「より高邁な美を探索するこうしたやり方によって彼は極めて傑出した地位に達したと断定してよい」と主張する。¹⁵ マンチーニも、絵画の流派とその特質について触れた箇所では、カラッチ一家だけでなくグイド・レニ、アルバーニ、ドメニキーノを含めたボローニャ画家たちが「ラファエッロの画風とロンバルディアのそれとを結びつけた」と特徴づけるが、彼はボローニャ時代のアンニーバレ評価についても一定の理解を示していた。¹⁶ これに対して、アグッキが、ローマに出てから

¹³ D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* London 1947 (rep. ed. 1971) Appendix I (Text of Agucchi's *Trattato*) p.246: [...] la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Rafaelle, e Michelangelo, hà seguitata la bellezza delle statue, e si è avvicinata all' artificio degli antichi.

¹⁴ *Ibid.* p.252: Subito viddero [Annibale ed Agostino] le Statue di Roma, e le Pitture di Rafaelle, e Michelangelo, e contemplando specialmente quelle di Rafaelle; confessarono ritrovarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell'opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire una maniera d'una sovrana perfezione, converebbe col disegno finissimo di Roma unire la bellezza del colorito Lombardo.

¹⁵ *Ibid.* p.257: si può affermare, che in questo genere di operare, che la più sovrana bellezza ricerca, egli sia arrivato ad un grado eminentissimo.

¹⁶ G. Mancini *op.cit.* (n.39) vol. I p.109: questa [la scuola dei Carracci] havendo congiunto insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia, [...]; 前述したように、マンチーニが「絵画論」を著述したのは1620年代であり、共にローマ教皇庁で活動する知識人だったことを考えれば、彼がアグッキの「絵画論」草稿を知っていた可能性は高いだろう。アグッキの「絵画論」が手稿として流布していたことは、ベッローリやマルヴァジーアもここからの引用を行っていることから知られる。

のアンニーバレをより高く評価する姿勢は明快で迷いが無い。

つまり、少なくとも 1710 年代半ば以後、ローマの美術愛好家たちの間では「アンニーバレ・カラッチは北イタリア（ロンバルディア）の絵画を学んでローマに現れ、そこでラファエッロや古代彫刻を研究して、その成果を取り入れて、素晴らしい絵画表現を作り上げた」という考え方があり、その代表的な提唱者がアグッキだったのである。

1672 年ローマで出版されたベッローリの『近代画家列伝』¹⁷ はアグッキの立場を継承しており、アンニーバレは 16 世紀末のローマに登場して、当時の衰退したローマ絵画を救った画家だったと高く評価される。

「アンニーバレ伝」の冒頭、ベッローリは 16 世紀末のローマ絵画界の状況を「目で見たまに事物を描くカラヴァッジオと、自然を顧みず自らの考えだけで描くジュゼッペ・ダルビーノの両者が評判を取った。こうして絵画は終焉を迎えつつあった時、恵み深い星辰がイタリアに向かい、神意にもかなって、学問研究の先達であるボローニャに極めて優れた才能の持ち主が現れて、墮落しほとんど絶えかけていた絵画芸術が生き返った。この才能の持ち主こそアンニーバレ・カラッチであった」と述べる。¹⁸

またアンニーバレがローマに赴いた経緯については、ラファエッロの絵画や古代彫刻を研究して優れた絵画を完成させるためだったと論じられる。¹⁹ アンニーバレの絵画がローマに出て始めて完成されたとするベッローリの主張は、

¹⁷ G. P. Bellori *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* Roma 1672（現在、標準的なのは、E. Borea が編纂した 1976 年にトリノで出版された版である。この版には、1672 年に出版された初版に掲載された 12 名の伝記だけでなく、ベッローリが原稿を準備したものの活字化されなかったレニ、サッキ、マラッティの伝記も収録されている：G. P. Bellori *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* ed. E. Borea Torino 1976 なお、2005 年には、このボレア版を元にした英訳が出版されている。G. P. Bellori *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects* ed. Wohl, Montanari Cambridge U. P. 2005

¹⁸ Bellori, ed. Borea 1976 p.32

¹⁹ Bellori/Borea *Le vite* 1976 p.42-43: Già molto tempo annibale viveva ansioso di condursi a Roma, dove la fama di Rafaele e delle opere antiche lo sollecitavano efficace-

明らかにアグッキのそれと重なっている。

ベッローリは、自分の主張を裏づける資料の一つとして、アンニーバレの弟子だったアルバーニから受け取った手紙を引用している。ベッローリは『美術家列伝』の執筆に際して、当時ボローニャに住んでいたアルバーニに連絡してアンニーバレに関する情報を求めており、彼が引用する手紙はその一部だと思われる。ベッローリによれば、この手紙で、アルバーニは、アンニーバレとアゴスティーノが「コレッジョの作品からその様式を学んだだけでなく、その後ヴェネツィアに旅行し、さらにローマにも行っているのだから、ティツィアーノ、そしてラファエッロやミケランジェロも含めて多くの巨匠の画風を渾然一体としたものを追求したが、その成果がファルネーゼ・ギャラリーに認められる。一人ボローニャに残ったルドヴィーコは、絵画に造詣深い人々の間では、アンニーバレに並ぶとは見なされておらず、アンニーバレはラファエッロの作品、そして見事な古代彫刻を見て、従兄をはるかに凌駕した」と述べている。²⁰

ベッローリも、ローマ時代のアンニーバレ評価に異論のあることを完全に無視できず、手紙の引用に続けて、「だが何事にも反対し厳しく評価しようとする人々は、アンニーバレが、ローマでより改良した画風を獲得したものの色彩の面では利益にならなかった、マニャーニ氏の邸館[ボローニャ]の広間の色彩表現の方が、ファルネーゼ・ギャラリーのそれより優れている、という見解である。彼らつまり、アンニーバレはボローニャ時代は色彩表現でより優れて

mente, e dove a quella commune patria de gli uomini sogliono concorrere li più elevati spiriti.[...] Trovandosi Annibale in Roma, restò sopraffatto dal gran sapere degli antichi, e si diede alla contemplazione ed al silenzioso solitario dell'arte.

²⁰ Bellori/Borea *Le vite* 1976 p.90-91: Né si può dire che dall'opere solamente del Correggio apprendessero lo stile, perché andarono a Venezia, ed ultimamente a Roma; e piuttosto si può dire che anche da Tiziano, ed ultimamente d Rafaele e d Michel Angelo insieme conseguissero una maniera che partecipava di tutti li più rari maestri, un misto che pare conformarsi con tutti li più eccellenti, come si vede nella Galleria Farnese, [...]. Ma Ludovico, che rimase solo a Bologna, non pare a guidizio de gl'intendenti che pareggiasse Annibale, he molto avanzò e di gran lunga il cugino nel vedere oltre l'opere di Rafaele, anche le bellissime statue antiche.

いたが、素描ではローマ時代の方がよいと主張する」と付け加えている。²¹しかしながら、ベッローリは、もちろんアルバーニの主張に賛同し、「何事にも反対し厳しい評価を下す人々 (coloro li quali a tutte le cose si oppongono e giudicano severamente)」には批判的であり、アンニーバレの真価はローマに出でから定まったとする。

彼の「アンニーバレ・カラッチ伝」は、17世紀初頭からあった、この画家のボローニャ時代とローマ時代の評価を巡る議論を踏まえつつ、アグッキによって明快に示された、「ローマにおけるアンニーバレの活動（具体的な作品としてはファルネーゼ邸館ギャラリーの天井画）こそが、カラッチ一家の絵画革新の完成である」という見解を更に強固にしたものだった。²²

²¹ Bellori/Borea *Le vite* 1976: Ma coloro li quali a tutte le cose si oppongono e giudicano severamente, sono di parere che Annibale acquistasse in Roma un più emendato stile, ma che non si avvantaggiasse nell'altra parte del colore; anzi antepongono il colorito della sala de' signori Magnani a quello della Galeria Farnese; e vogliono che meglio colorisse in Bologna e meglio disegnasse in Roma.

²² ベッローリは、『列伝』冒頭の「読者宛序文」で1672年に出版されたのが「第一部」であり、アルバーニとガイド・レニの伝記を含む「第二部」を準備していると語っていたが、それ以外にも晩年、ルドヴィーコ・カラッチ、ゲルチーノ、カルロ・マラッティの伝記が完成していたとの記録もある。cf. Montanari “Introduction” G. P. Bellori *Lives* ed. Wohl p.17: 残念ながら、今のところ発見されていないが、ベッローリの「ルドヴィーコ伝」が書かれていたとすれば、マルヴァジーアの「カラッチ伝」に触発されたのかも知れない。そうであれば、マルヴァジーアの評価とどう違っているか、興味深いところである。もちろん、今後、再発見される可能性もある。

1642年刊行バリオーネは、『美術家列伝』冒頭の「読者宛序文」で「ローマはあらゆる人々にとって驚異の宝庫なのだから、著作を簡潔にするために、当地で制作された作品だけを取り上げることにする (E perché Roma è compendio delle maraviglie del tutto, per brevità dell'Opera ho giudicato bastevole, che il ridir solamente l'Opere, che in questa Città essi formarono)」と宣言しており、ローマで活動したアンニーバレとアゴスティーノの伝記はあるが、ルドヴィーコ伝はない。マルヴァジーアもバリオーネが「ルドヴィーコ伝」を欠くことについて、「読者宛序文」の内容を紹介している (Malvasia *Felsina* 1841 I p.349)。

マンチャーニの『絵画省察』(p.216)には「ルドヴィーコ伝」もあるが、他の二人の従兄であり最も早く画家になったこと、多くの作品を描いたこと、1619年に没した後、ボローニャで盛大な葬儀が行われたことを述べるだけで、具体的な作品紹介や作風についての言及はない。

4) マルヴァジーアのカラッチ評価

ローマに生まれ、サン・ルカ美術アカデミーで書記を務めたベッローリは、この都市の美術伝統の重要性を強調し、ローマに移ってからアンニーバレの絵画は完成されたと主張した。そして彼の美の「アイデア」論は、その主張を裏付けるための論説であった。

一方、マルヴァジーアは、故郷ボローニャの絵画伝統を賞賛する中で、カラッチ一家の業績を評価する。もちろん、ボローニャ大学で教鞭を執ったマルヴァジーアは、あたかも理想化された聖人伝のように無批判に、ボローニャ時代のカラッチ一家の業績を美化してはいない。

彼自身が著作の冒頭で語っていることだが、マルヴァジーアは『画家列伝』の執筆にあたって入念な準備を行い、ヴァザーリの『美術家列伝』を始めとして、美術家伝の分野における多くの先行著作を参照した。例えば、「カラッチ伝」を読んでもみると、バリオーネの『美術家列伝』やスカネッリの『絵画の小宇宙』²³のような印刷本だけでなく、アグッキの「絵画論」断簡やマンチーニの「絵画省察」のように、当時は手稿しかかった著作の引用も見られる。²⁴

マルヴァジーアはまた、文献にあたるだけでなく、事情をよく知る画家たちからの聞き取りも行い、その結果も著述に盛り込んだ。その成果がもっともよく示されているのは、彼が個人的にも交流のあったガイド・レニの伝記である。だが、彼は、カラッチ伝の執筆に際しても、ローマ時代のアンニーバレに仕え

²³ Francesco Scannelli *Il Microcosmo della Pittura* Cesena 1653

²⁴ 1646年に出版された銅版画集の序文で、「絵画論」はアグッキの筆名グラツィアディオ・マカーティ（Graziadio Machati）作として紹介されており、マルヴァジーアも「カラッチ伝」ではマカーティの絵画論として引用している。アグッキはボローニャ出身の聖職者であり、マルヴァジーアはカラッチ伝だけでなくドメニキーノ伝などでもアグッキの手紙を引用している。彼はまた「アルバーニ伝」で、アグッキの「絵画論」草稿に言及し、Graziadio Machatiの名前で書かれているが、アグッキがアンニーバレとドメニキーノの手伝いで書いたものだと述べており（*Malvasia Felsina* 1841 II p.162）、マカーティすなわちアグッキだと承知していたことが知られる。

た後、ボローニャに戻っていたフランチェスコ・アルバーニらに取材している。

マルヴァジーアの「アルバーニ伝」を読むと、彼がこの画家と親しく交流し、画家伝執筆に関して、さまざまな話を聞き、助言を受けたことがわかる。アルバーニはまた、その死に際して、アンニーバレの手紙や遺稿、そしてローマ在住のベッローリから送られていたアンニーバレ伝の草稿などをマルヴァジーアに遺贈した。

「アルバーニ伝」では、この画家に勧められて、取材のため、やはりカラッチの弟子だったサヴォナンツィを訪問したところ、彼が訪問する数日前に画家が没していた、とのエピソードも語られている。サヴォナンツィとアルバーニは共に1660年に没しており、このエピソードから、マルヴァジーアは、少なくとも1650年代半ばにはカラッチ一家の事績について資料を集め始めていたことがわかる。

マルヴァジーアが、1672年に出版されたベッローリの『近代美術家列伝』を入手したのは翌73年だったが、アルバーニに提供された資料などによって、それ以前から、ベッローリのカラッチ観、つまり1)三人の中でアンニーバレが最も優れている、2)ファルネーゼ・ギャラリーに代表されるローマに出てからのアンニーバレの活動こそが高く評価される、という主張を熟知していたのである。²⁵ 従って、マルヴァジーアはじっくりベッローリへの反論を準備できた。

実際、マルヴァジーアの「カラッチ伝」における主要な論点は、どちらも、ベッローリの二つの主張に反論するものである。マルヴァジーアによれば1) ルドヴィーコ・カラッチこそ指導的立場にあり、最も優れた画家であった、2)

²⁵ 彼が1673年にはベッローリの著作を入手したことについては、G. Perini “L’epistorario del Malvasia primi frammenti: le lettere all’Aprosia” in *Studi Secenteschi* 1984 (vol.25) p. 183-230 esp. p.219-220 lettera 2を参照のこと。ベッローリの主張の概略については、1660年、アルバーニから遺贈された資料からマルヴァジーアは知っていた。

画家アンニーバレの真価はボローニャ時代の作風に最もよく現れており、ローマに移ってラファエッロや古代彫刻を学んだことによって、硬くてぎこちない「彫刻的画風（maniera statuina）」に変質してしまった〔悪くなった〕、のである。

こうしたアンニーバレ評価が、17世紀初頭からローマでもあったことについてはすでに触れた通りであり、マルヴァジーアの主張が特に新しい訳ではない。より興味深いのは、彼がカラッチ一家の三人の画家のうち、ボローニャで活動した最年長のルドヴィーコこそが真の絵画の革新者だったとする点である。

彼は、「カラッチ伝」の冒頭で、ミケランジェロに対するヴァザーリの絶賛を引用し、「同様のことがルドヴィーコについてもいえるだろう」と述べて、ルドヴィーコこそが、「衰退していた絵画を力強く支え、間近に迫っていた存亡の危機から絵画を救った」のであって、二人の従弟たちを導いたと論じる。²⁶

マルヴァジーアによれば、アゴスティーノとアンニーバレの兄弟が画家を志したのは年長の従兄ルドヴィーコの勧めに従ったからであり、アンニーバレはその才能を見込んでルドヴィーコ自身が教えたのである。²⁷ アンニーバレが1580年、パルマからヴェネツィアに旅行し、コレッジョやティツアーノ、ヴェ

²⁶ Malvasia *Felsina* 1841 I p.263: egli [Ludovico] de' Carracci fosse il primo, che alla già vacillante pittura porgesse fido sostegno, e dagl'imminenti danni e ruine felicemente ripara la sapesse. アンニーバレのパルマおよびヴェネツィア旅行については、*ibid.* p.268-270を参照のこと。

²⁷ Malvasia *Felsina* 1841 I p.265: Levando Agostino, ch'era il maggiore, dall'orafa, ove nella operazione del bolino egregiamente portavasi, posto avevalo sotto istesso Prospero [Fontana] del nipote ancora primo maestro. L'altro che chiamossi Annibale, presso di se ritenne Lodovico [...]. しかしながら、ボローニャの古文書館に残る同業組合の記録を詳細に調査した R. Zapperi (*Annibale Carracci* 1898 p.14-16; p.23 n.25) によれば、三人のうち、まずアゴスティーノが仕立て師の父親アントニオの勧めで金細工師に弟子入りし銅版技法を学んでから画家フォンターナの元で本格的に画家としての修業を始め、それに続いてルドヴィーコも画家の道を選んだ。その後、1570年代後半にはアンニーバレも画家を志すことになったのだった。Zapperiによれば、ルドヴィーコは画家としての道を歩み始める前に、父親と同様「肉屋」として同業組合に登録している。また、アンニーバレは当初、父親の職業である「仕立屋」として修業を始めていた。

ロネーゼの絵画に大きな刺激を受けたのも、ルドヴィーコの勧めによるものだった、ともマルヴァジーアは述べる。²⁸

1582年にアンニーバレとアゴステイーノが自分の家に「画塾（アカデミー）」を開いたのも、ルドヴィーコの助言があったとされるし²⁹、カラッチ一家が三人で共同して描き、大きな評判をとったファヴァ邸館の広間を飾る《イアソンの冒険》連作壁画も、マルヴァジーアによれば「ルドヴィーコが従弟たちのために多くの下書きを描き、構想を練り、描かれた作品を修正したり改良したりした」のだった。³⁰

先にも触れたように、1595年、アンニーバレ・カラッチはボローニャを去ってローマに移り、ファルネーゼ邸館のギャラリーに天井画を描いて名声を確立したのだが、この経緯も、マルヴァジーアによれば、当初、ファルネーゼ枢機卿はルドヴィーコにたいしてアンニーバレを連れてやってくるよう要請したのだが、ルドヴィーコはボローニャで忙しかったため、代わりにアゴステイーノがアンニーバレと共にファルネーゼ家に仕えることになったのである。³¹

²⁸ Malvasia *Felsina* 1841 I p.268: Persuase dunque loro Lodovico, [...] l'allontanarsi un po' dalla patria, trasferirsi a vedere le cose del Correggio, portarsi a quelle di Tiziano e di Paolo [Veronese], e fare anch'essi quel studioso corso, che a lui pure era stato tanto profittevole.

²⁹ *Felsina* 1841 vol.I p.276: Agostino ed Annibale di suo [Ludovico] consenso, anzi consiglio, nella sua stanza fondarono e aprirono un'accademia [...].

³⁰ *Felsina* 1841 vol.I p.271: Lodovico schizzò loro molte cose, andò disponendo i pensieri, correggendo e migliorando l'opra. Lodovico schizzò loro molte cose, andò disponendo i pensieri, correggendo e migliorando l'opra, ed Annibale quello fu, che più di ong'altro vi faticò.

³¹ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.295: このローマ行きについては、1593年からファルネーゼ家とカラッチ一家との間で交渉が始まり、94年にはアゴステイーノとアンニーバレがローマに赴いて条件を詰め、1595年の12月にはアンニーバレがローマでファルネーゼ邸館に移り住んだことが記録から知られる (R. Zapperi "The summons of the Carracci to Rome: some new documentary evidence" *Burlington Magazine* 1986 April p. 203-205)。マルヴァジーアはルドヴィーコに宛てたラスツッチョ・ファルネーゼ公爵の手紙を所有しているとも述べている。1590年代になるとカラッチ一家の名声は高く、その工房は多くの注文をこなす必要があったし、ルドヴィーコは画家組合でも重要な役割を果たしていたから、ファルネーゼ家からの要請に応えるのは困難だっただろう。

マルヴァジーアはまた、1609年、アンニーバレが没した後、同枢機卿は改めてルドヴィーコを召し抱えようとして失敗したとも語る。³²「1602年6月、ルドヴィーコはアンニーバレに無理やり連れられてローマを訪れ、ファルネーゼ・ギャラリーの全体を修正して正しいものにした」とも書いている。³³

ローマでのアンニーバレを、マルヴァジーアは、『ローマではローマ人のように振る舞え』という俚諺を、描き方でも忠実に守り過ぎ、悩みながら散々苦勞して、自分に素直な表現を、性格には合わない、より術学的で抑制され、大胆さに欠ける描き方に変わった」と否定的に捉える。³⁴マルヴァジーアは別のところで「〔ローマでアンニーバレは〕限りない苦勞をした。そしてこの〔ファルネーゼ・〕ギャラリーでは、それまでの研鑽の成果に自信を無くし、彼の天分を損なう「彫刻風 (statuino)」の硬い表現を見せており、かつて溢れるほどあったヴェネツィアやロンバルディア風の大胆さは失われた」とも述べている。³⁵

その一方でルドヴィーコ・カラッチは「年を重ねた後でしかローマには行かなかった。ローマの、「彫刻風の硬い表現 (quel fare statuino)」は彼の素質に合わなかったが、学識に欠けるロンバルディアの素朴さも同様であった。そこで彼は、双方の良いところを取り入れはしたが、どちらでもない混合表現を模索した」のだった。³⁶マルヴァジーアは、若くしてローマに移り同地の美術伝

³² Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.321

³³ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.297: [...] ove [Galleria Farnese] in pochi giorni, che condottovi a viva forza da Annibae, vi si tratenne, [...], aggiustò il tutto e corresse;

³⁴ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.296: Annibale troppo religioso osservatore anco in dipingere di quel *cum Romae fueris etc.* affaticandosi ed affannandosi, per ridurre quella sua natural maniera ad una più studiata, intepidito ed irresoluto, fuori del suo costume, mostravasi.

³⁵ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.346: Tali e tante sterminate fatiche fec'egli, però solo in questa Galleria, sforzando troppo il natural suo talento; dando perciò nello statuino un poco ach'egli, e perdendo quella risoluzione veneziana e Lombarda che colà manca, e di che tanto abbondava, poco fidandosi del suo gurande sapere.

³⁶ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.264: Lodovico mai vide Roma, se non quanto

統に圧倒されたアンニーバレと、分別を持って冷静に対処し、その美術を適切に取り入れたルドヴィーコの違いを強調するのである。

ここでいささか興味深いのは、ルドヴィーコが、ローマの「彫刻風」の硬い表現に全く影響されなかったわけではない、というマルヴァジーアの主張である。マルヴァジーアは、ラファエッロやミケランジェロのような巨匠を生み出した16世紀ローマ美術伝統の重要性を認識していたのみならず、それがカラッチ一家の画家たち全てに無縁ではなかったと理解していた。

マルヴァジーアは1639年から47年にかけてローマに滞在しただけでなく、18世紀初頭にその伝記を書いたクレスピによれば、ボローニャ大学で法学を教えるようになってからも、避寒のため毎冬ローマで過ごして同地の知識人たちと交わり、ローマの美術界に通じていた。³⁷

彼がローマで交流した知識人には、おそらくベッローリも含まれていた。マルヴァジーアは、「アンニーバレ伝」で、1657年に出版されたファルネーゼ・ギャラリーの銅版画集に添えられたベッローリの解説文をそのまま引用しているし、さらに決定的なことに、やはり「アンニーバレ伝」で、マルヴァジーアは、三人の画家が皆、実際の制作以上に準備段階を重視し、個々の登場人物を素描で入念に検討した上で下絵（カルトーネ）を作成したと強調するのだが、そこで彼は、「ルドヴィーコやアンニーバレの作品でも、それを見た前か後かは別として、準備素描に出くわさないことはなかった。それらはアゴステイーノの素描同様にしばしば極めて念入りで完成されたものだが、トスカーナ公やモデナ公の著名な収集や、ローマでは学識溢れるベッローリ氏の収集、ボロー

poco vi si fermò in età vicina alla vecchiaia e già gran maestro, come sotto dirassi; e quel fare statuario non era tutto il suo genio, come altresì tutto non lo si era quella inerudita semplicità lombarda; ma cercava un misto che né l'uno né l'altro fosse, e dell'uno e dell'altro partecipasse.

³⁷ L. Crespi “Vita del Conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina Pittrice” in *Felsina Pittrice Tom. III* Roma 1769 p.14

ニャでは、ボンフィリオリ氏、パジネッリ氏、ネグリ氏、ポラッツィ氏、そしてわれわれの収集にある素描にはつきり認められるものである」と述べている。³⁸マルヴァジーアは、ベッローリの手元にあったアンニーバレの素描（ベッローリの養父アンジェローニ旧蔵）を実見しているのだ。

すでに触れたように、マルヴァジーアは、ベッローリの『近代美術家列伝』が1672年に出版されるずっと以前から、このローマ人が「アンニーバレ伝」を著述中と知っていた。彼の冬期ローマ滞在の習慣を考慮すれば、マルヴァジーアが、ベッローリが、アンニーバレだけでなく、アゴスティーノの伝記も企画していたことも知っていただろう。³⁹

彼はまた、ローマ中心の「カラッチ一家」評価をベッローリも踏襲すると予測できた。⁴⁰彼は、ローマ美術界によるカラッチ一家の位置づけ、特にローマに移ってからのアンニーバレの画業の意義を強調するその姿勢を熟知した上で、ボローニャの立場から見たカラッチ一家の評価を呈示して見せたのである。

マルヴァジーアは遅くとも1650年代半ばには、カラッチに関する情報収集を始めていた。この時期、ベッローリの著作はまだ公刊されていなかったが、バリオーネの『美術家列伝』は、すでに1642年に上梓されていた。マルヴァジーアは、1639年から47年にかけて、ローマに長期滞在しており、刊行直後にバリオーネの著作に触れた可能性は高い（彼は『ボローニャ画家列伝』でバ

³⁸ *Felsina* 1841 vol.I p.346: Io non ho mai osservato opra anche di Lodovico e di Annibale che i disegni ancora o avanti o dopo non mi sian capitati almeno da vedere; e talora tanto affaticati e finiti, come dissi esser quei di Agostino; come nelle raccolte famose de' Serenissimi di Toscana e di Modena; in Roma dell' erudito Bellori; in Bologna de' Bonfigliuoli, Pasinelli, Negri, Polazzi e nella nostra evidentemente si comprende.

³⁹ マルヴァジーアは何れもローマで著述されたマンチーニやバリオーネの著作も知っていた。特に後者には「アンニーバレ伝」と「アゴスティーノ伝」のみが収められており、バリオーネ同様にローマの美術アカデミーに深く関るベッローリがカラッチ一家でもこの二人を重視することは容易に想像できた。

⁴⁰ ベッローリは、こうした主張を『近代美術家列伝』冒頭に載せた「アイデア論」で展開しているが、この論説は、1664年、サン・ルカ美術アカデミーで行った講演に基づくものであり、その内容はこの著書の刊行以前からローマ美術界で広く知られていた。

リオネの記事をたびたび引用している)。この著作で、バリオーネは、ローマで活動しなかったという理由から、カラッチ一家については、アゴステイーノおよびアンニーバレの二人の伝記だけを取り上げていた。マルヴァジーアはまた、「画家列伝」準備の中でマンチーニやアグッキの草稿も入手していたが、彼らの著作でも、ローマにおけるアンニーバレが最も優れた画家と評価され、ボローニャで活動したルドヴィーコはアゴステイーノにさえ劣ると位置づけられていた。

ローマで活動しなかった、という理由でバリオーネの『美術家列伝』にルドヴィーコの伝記が欠けていたことは、ボローニャ人マルヴァジーアには不満が残っただろうし、ボローニャ出身のアグッキまでがルドヴィーコを高く評価していないのはさらに納得しがたいことだっただろう。マルヴァジーアが、『ボローニャ画家列伝』の「カラッチ伝」で、最年長者であり、ボローニャで活躍して没したルドヴィーコを中心に取り上げたのには、ローマで活躍する一連の著述家たちの「カラッチ伝」への不満があったためと思われる。

その後、1672年に、ベッローリの『近代美術家列伝』が出版されたが、そこにも、バリオーネの著作同様に、カラッチ一家ではアンニーバレとアゴステイーノの伝記はあっても、ルドヴィーコの伝記はなかった。だが、すでにルドヴィーコの役割を強調した「カラッチ伝」の企画を進めていたマルヴァジーアにとって⁴¹、ベッローリによるカラッチの位置づけは、彼がすでに知っていたバリオーネやアグッキのそれと根本的には変わらない、ローマ中心主義のそれであって、特に驚くべきものではなかっただろう。

既に触れたが、マルヴァジーアの「カラッチ伝」では、一家の中で指導的役割を果たしたのが最年長者のルドヴィーコだったと繰り返し強調される一方

⁴¹ 『ボローニャ画家列伝』が実際に出版されたのは1678年ではあったが1666年、1672年、1673年と出版予告が出ている。A. Summerscale C. C. *Malvasia's Life of the Carracci: commentary and translation* Pennsylvania State Univ. Press 2000 p.25 n.84

で、アンニーバレはその性格も含めて否定的に論じられている。アンニーバレがローマで描いた代表作、ファルネーゼ・ギャラリーの天井画もルドヴィーコの助言があって始めて完成したのだったし⁴²、アンニーバレは、身なりに構わず不作法で、目下の人びととの交流を好み、ねたみ深くて意地悪だった、とマルヴァジーアは述べる。ガイド・レニについては、アンニーバレが、この画家のローマにおける成功をねたんで、自分の忠実な弟子だったドメニキーノやアルバーニを対抗させたとも主張されるのである。⁴³

マルヴァジーアによれば、ルドヴィーコは、アンニーバレとは全く異なり、誰にもやさしく、教えるに際しても、分別があって筋道の通った話し方をした、と賞賛される。⁴⁴ この画家はまた、愛情を込めて弟子を教え、惜しむことなく優しく過ちをただし、誰にも胸襟を開き誠心誠意対応した。⁴⁵ 彼は実に善良で、弟子たちに仕事を斡旋しただけでなく、低額な作品であっても下絵素描も提供したのだが、それは明暗だけでなく彩色も施されており、ほとんど完成作だった。⁴⁶

もちろん、マルヴァジーア自身、17世紀半ばの美術界で、カラッチ一家の

⁴² Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.296 : nè pagò ben però il fio Annibale, perchè senza un tanto appoggio videsi ben spesso a mal partito, e se da Lodovico aiutato non veniva, abbandonava l'opra.

⁴³ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.327-28 : Annibale ...poco prezzante se stesso, poco pulito, vestiva alla peggio ; ... invidioso e malignotto Annibale, onde di poco buon occhio vedeva Guido, sgridando Lodovico che tanto gl'insegnasse ; ... ; nè poté non scoprir il mal animo in Roma verso non solo il detto odiato Guido, portandogli contro il Menichino, ma il suo diletto Albani, anzi del fratello medesimo ingelositosi, come si disse, per l'Aurora e la Galatea.

⁴⁴ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.327 ; Non è però, ch'egli (Lodovico) non mostrasse sempre con tutti un trattar dolce, un parlar grave e ben ordinato, e nella scuola sentenzioso anche talvolta e sempre scientifico.

⁴⁵ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.327 ; Insegnava con amore, correggeva con carità, senza risparmio, senza doppiezze, tutto affetto, tutto cuore.

⁴⁶ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.330 ; Era egli tanto buono Lodovico e amorevole, che promuoveva non solo, come si disse, i suoi scolari a' lavori, e tavole di poco prezzo, che anche il disegno lorodi tutto punto faceva finitissimo, non solo

中でアンニーバレが最も優れた画家だとする見解が圧倒的だったことはよく知っており、なぜアンニーバレが高く評価されルドヴィーコはさほど評価されないのかという問題にも触れている。マルヴァジーアによれば、アンニーバレは他の二人よりも画家としての天分に恵まれていたのだが、詩人のマリノーが、やはり生来の素質にたよって詩を作って過当に評価されたのと同様、その才能に任せた素直な表現がわかりやすくして評判となったのだった。アンニーバレと比較して、より厳格で荘重なアゴステイーノや、他の二人よりも確固たる基礎を持ち学識にあふれて優雅でもあるルドヴィーコは、アンニーバレを凌駕するか、少なくとも対等なのである。⁴⁷

アンニーバレが高い評価を得たもう一つの要因は、彼がローマの邸館で活動し、キジ邸館の回廊〔ラファエッロ作〕やヴァチカンの《最後の審判》〔ミケランジェロ作〕と並ぶ作品を描いた画家という評判をとったことにあった。こうした評価は、しかし、マルヴァジーアによれば、ローマにほぼ限られたもので、アゴステイーノやルドヴィーコの名声が高い北イタリアではさほど聞かれない。フランスでのアンニーバレの高い評価も、フランス人たちがローマを訪れてファルネーゼ邸館のアンニーバレの作品だけを鑑賞したことによるもので、彼らはローマ中心の価値観をうのみにして、アゴステイーノはもちろん、ルドヴィーコにはなおさら、興味を示さないのである。⁴⁸

マルヴァジーアは、アンニーバレの甥（兄の子）で、ルドヴィーコに学んで

⁴⁷ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.348; ancorchè dar si possa ch'altri con l'arte il pareggasse, se non in quella natural sua dote veramente impareggiabile, in altre assai, in quelle anco superandolo; ...; Così, dico, si avvenne di Annibale, che nato veramente più degli altri duo' pittore, con quella suta naturale facilità così ben intesa e gradita si guadagnò quel nome, che se non maggiore, uguale al certo, come dissi, correr doveva di Agostino, più del fratello terribile e corretto, e di Lodovico più dell'uno e dell' altro poi fondato erudito e grazioso.

⁴⁸ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.348; la grand'aura di Annibale prese anch'essa tanto fiato da gli applausi della Corte di Roma, che stimò qual doveasi chi veniva stimato degno di star a fronte delle Ghigiane Loggie e de'Vaticani Giudicii; ed avvenga che ri-

画家となったフランチェスキーノ、ドン・ベネデット、アントン＝マリアの三人が、伯父であり師でもあったルドヴィーコの没後、血縁の近いアンニーバレが高い評判をとるように、ルドヴィーコについて悪評を振りまいた、とまで述べる。とくにフランチェスキーノは、ルドヴィーコの生前、なんどもその命や評判を脅かしたのみならず、ローマに工房を開いてからは、アゴスティーノやアンニーバレの力がなければルドヴィーコはやっていけなかったという評判を広めたのだった。⁴⁹

このように、マルヴァジーアのルドヴィーコ最良、アンニーバレ非難は際だつていて、彼がルドヴィーコの名譽を回復するために、あらゆる手段を講じる様子には、18世紀初頭に、マルヴァジーアの著作を擁護する論文を著述したジャンピエトロ・ザノッティ（Giampietro Zanotti）⁵⁰でさえも、「マルヴァジーアは決まって何でもルドヴィーコの手柄にする」と苦言を呈しているほどである。⁵¹

マルヴァジーアのこうした姿勢は、カラッチ一家のうち、アンニーバレこそ

nomanza tanto per Annibale vantaggiosa, di poco passar potesse gli aderenti confini a quell'alma città, come che mai si arrischiasse, calando a noi Bolognesi, e d'indi passandosene in Lombardia, farsi collo stesso strepito ivi udire, ove degli altri duoi assai maggiore rimbombava; ... Forestieri ... riportandone alle proprie patrie le relazioni del gran pittore della galleria Farnesiana tali le disseminò auali colà raccolte aveale; massime nella Francia, ove sul registro di Roma poco di Agostino e meno di Lodovico si tenne poi conto.

⁴⁹ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.348; Sappiasi dunque che gli ultimi parenti di Annibale che sopravvissero al colonnello di Lodovico, estintosi con Paolo, e furono Franceschino pittore, D. Benedetto e Anton Maria figli di Gio. Antonio fratello del detto Annibale, quelli sono stati che perchè tutto il vanto fosse del zio han cercato sempre di abbattere a tutto loro potere il cugino, divulgando tante falsità in danno di Lodovico, ...; oltre l'aver costui (Franceschini) tante volte minacciato nella vita Lodovico, nell'onore anche l'offese, e giunto in Roma ed apertovi stanza con quel bel decoro poi si sa e con si bel fine, fu quello che vi sparse voce, Lodovico esser stato un pusillanime, un bue; che mai sarebbe conosciuto, se i zii non gli avessero fatto aura e partecipato del loro credito.

⁵⁰ Giampietro Zanotti 1674 Paris–1765 Bologna 画家、著述家。美術関係の著作多数。特にマルヴァジーアの美術ガイドブック『ボローニャの絵画』改訂版編纂で知られる。ボローニャのクレメンティーナ・アカデミーの創立会員の一人。

⁵¹ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.271 n.1; Sempre Malvasia attribuisce ogni cosa a Lodovico (Z.)

が最も優れた画家であるという評価が、ローマに限らず、17世紀半ば以後のイタリア美術界で定説となっていたことの裏返しでもある。アンニーバレとアゴスティーノについては、バリオーネやベッローリがそれぞれ伝記を出版し、高い評価が定着していた。しかし、マルヴァジーアが「カラッチ伝」を書くまで、ルドヴィーコについてはまとまった伝記さえなかった。そのような状況にあって、ボローニャで活躍したルドヴィーコの「名誉回復」のためにマルヴァジーアは、「カラッチ伝」で、勝ち目の薄い戦いに挑んだとも言えるだろう。

彼は、「カラッチ伝」の最後近くで、バリオーネのカラッチ伝やスカネッリの見解⁵²に触れながら三人の画家たちの才能を比較し「これら著者たちも、一般に広まっている見解と同様にアンニーバレを最良しがちではあるが、三人の誰が最も優れているか決めかねており、アンニーバレが他の二人より決定的に優れていると断定せず、制作において皆対等だと公言しているのだから、三人の誰が優れていたか決められないし、決めるべきでない」と述べている。⁵³ ここには、一歩譲歩して、アンニーバレが最も優れているとする見解が優勢だと認めながらも、可能であれば、ルドヴィーコを、アンニーバレと対等なまで再評価させたいという、マルヴァジーアの姿勢が現れているのである。

5) ベッローリ、アグッキのカラッチ評価とその特徴

17世紀後半のローマでは、すでに、カラッチ一家のなかでアンニーバレこ

⁵² F. Scanelli *Il Microcosmo della pittura* Cesena 1657 p.337 : [...] fra tutti pare, che Annibale primo, e forse più eccellenti, e compito habbia dimostrato nella Lombardia, & in Roma famose, e singolari operationi.

⁵³ Malvasia *Felsina Pittrice* 1841 vol.I p.350 : Concludasi dunque, non potersi, nè doversi dar maggioranza tra di loro, giacche i sopraccennati autori [Baglione e Scannelli] anch'essi, pendenti con la comune voce sparsa in Annibale, non l'hanno saputo fare [dare maggioranza tra di loro] non preferendolo risolutamente agli altri ma dichiarandoli nell'opre uguali.

そが最も優れた画家であり、またその真価はローマでの活動に現われているという評価が広まっていた。そして、この評価を決定的にしたのが、ジョヴァンニ=ピエトロ・ベッローリ（Giovanni Pietro Bellori）が1672年に刊行した『近代美術家列伝』であった。⁵⁴

ベッローリは、この著作に、アンニーバレとアゴステイーノ両人の伝記を含めているが、彼のアンニーバレ評価は、周知のように、同著の冒頭に置かれた「画家、彫刻家、建築家のアイデア」という論文で極めて明快に述べられている。⁵⁵

この論文は、ベッローリが、友人で画家のカルロ・マラッタが院長を務めていた1664年、ローマのサン・ルカ美術アカデミーで行った講演に基づくものだが、画家や彫刻家は、自然を観照しつつ、それを修正して理想美を作り上げると主張される。彼によれば「高貴な画家や彫刻家たちは、最初の創造主に倣って、優れた美の範例を自らの知性のうちに形成し、それを観照しながら、過つことなく、色彩と線とで自然を修正する。このアイデア、つまり、絵画と彫刻との女神は、ダイダロスやアペレスのような美術家たちの、優れた天分の神聖な帳を開いて我々に姿を現し、大理石や画布に降臨するのである。このアイデアは自然を源泉とするのだが、その源泉を超えて、芸術の源泉となるのであり、知性の物差しで測られて、手業の指針となり、想像力によって生気づけられ、画像に生気を与える」のである。⁵⁶

⁵⁴ G. P. Bellori *Le Vite de' Pittori, Sculturo e Architetti Moderni* ed. E. Borea Torino 1976 (originariamente pubblicato a Roma 1672)

⁵⁵ “L’idea del pittore, dello scultore e dell’architetto; scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura” Bellori *Le Vite* 1976 p.13-25; パノスフキー『アイデア』（平凡社ライブラリー）付録2に邦訳あり（ただし、本稿では拙訳）。

⁵⁶ Bellori *Le Vite* 1976 p.14: ... li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch’essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lieament. Questa idea, ovvero dea della pittura e della scultura, aperte le sacre cortine de gl’altri ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a oï e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l’origine e fassi originale dell’arte, misurata dal compasso dell’intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall’immaginativa dà vita all’immagine.

ここに示されたベッローリの「理想美（アイデア）」概念は、パノフスキーが述べるように、プラトンの名辞を用いているものの、内容的には超越的先験的概念ではなく、芸術家が自然の観察に基づき経験と訓練によって獲得する、後天的経験的な概念となっているのは、上記の引用から明らかである。⁵⁷ 彼は論文の後半で、自分の用いるアイデア概念があたかも現実世界を超越したほんらいの意味を持つかのように、ラファエッロは《ガラテア》〔ヴィットラ・ファルネジーナ壁画〕を描くにあたって「心に浮かぶあるアイデアを用いる（io mi servo di una certa idea che mi viene in mente）」と語ったとか、グイド・レニも、目に見えるままの美しさではなく、アイデアの中に眺めるものに似た美を描くことを誇りとしていた、などという例を挙げるのだが、実際は違っている。

ベッローリの「美のアイデア」観は、基本的には、すでに15世紀の半ばにアルベルティが表明していた主張を踏襲している。⁵⁸ アルベルティは1435年に著述した『絵画論（De Pictura）』の第三卷（56節）で「美のアイデア（pulchritudinis idea）」に言及するのだが、そこで、「自らの才能にのみ頼り、自然の見事な形象を目によって、あるいは知性によって認識することなしに、絵画で名を挙げようとする者たちのやり方は避けるべきである」と述べる。そして、キケローの『構想論（De inventione）』などによって知られる、クロトンのルキナ神殿で女神像を描くことになった時、この町の人並み優れて美しい娘を五人選び、そのモデルたちを観察して総合することによって、自然よりいっそう素晴らしく美しい女神像を作り出したとされる、ゼウクシスの事例を挙げている。⁵⁹ ベッ

⁵⁷ パノフスキー『アイデア』（平凡社）p149-150。

⁵⁸ パノフスキー『同書』p.152-53

⁵⁹ L. B. Alberti *De pictura* ed. C. Grayson, London 1972 p.98: fugienda est illa consuetudo nonnullorum qui suoapte ingenio ad picturae laudem contendunt, nullam naturalem faciem eius rei oculis aut mente coram sequentes. (...) Fugit enim imperitos ea pulchritudinis idea quam peritissimi vix discernunt. Zeuxis, praestantissimus et omnium doctissimus et peritissimus pictor, facturus tabulam quam in templo Lucianae apud Crotoniates publice dicaret, non suo confisus ingenio temere, ut fere omnes hac aetate pictores, ad

ローリも、もちろん、ゼウクシスの事例を挙げており、両者の共通性は明らかである。⁶⁰

しかしながら、ベッローリは、アルベルティのように、自らの才能に頼って自然をないがしろにする画家たちだけでなく、逆に自然を無批判に摸倣する画家も同様に非難されるべきだと主張する。自然は、唯一の肢体に完璧な美を付与することが無いからである。ベッローリは、「それゆえに自然は、芸術にひどく劣るのであり、人体をありのままになぞり、摸倣する芸術家たちは、それを非難された。デメトリウスは、あまりにも自然であり過ぎると評価され、ディオニシウスは、われわれ同様の人間を描いたとして非難され、アントロポグラフィオスつまり「人間画家」とあだ名された」と続けている。⁶¹彼は、それに続けて、「我々の時代では、ミケランジェロ・ダ・カラヴァッジオがひどく自然にこだわり、我々同様の者を描いた」と語っており、カラヴァッジオの絵画を、自然そのままの摸倣であって理想化されていないという理由で非難している。ベッローリが、自然の観察をないがしろにする画家と、自然に盲従する画家という両極端を共に否定していることは以下のような論述からも知られる。

「クインティリアヌスは、人の技巧と天分によって完成するものはすべて

pingendum accessit, sed quod putabat omnia quae ad venustatem quareret, ea non modo proprio ingenio non posse, sed ne a natura quidem petita uno posse in corpore reperiri, idcirco ex omni eius urbis iuventute delegit virgines quinque forma praestantiores, ut quod in quaque esset formae muliebris laudatissimum, id in pictura referret.

⁶⁰ Bellori *Le Vite* 1976 p.15: Ma Zeusi, che con la scelta di cinque vergini formò l'immagine di Elena tanto famosa da Cicerone posta in esempio all'oratore, insegna insieme al pittore ed allo scultore a contemplare l'idea delle migliori forme naturali, con farne scelta da vari corpi, eleggendo le più eleganti.

⁶¹ Bellori *Le Vite* 1976 p.15; Anzi la natura, per questa ragione, è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinarii e del tutto imitatori de' corpi, senza elezione e scelta dell'idea, ne furono ripresi: Demetrio, ricevè nota di esser troppo naturale, Dionisio fu biasimato per aver dipinto gli uomini simini a noi, comunemente chiamato *antropografos*, cioè pittore di uomini. 彼は、自然が芸術に劣る例として、トロイア戦争の契機となったヘレネの例を挙げる。ベッローリによれば、生きた人間としてのヘレネには欠点があったのだから、ヘレネが海を渡ってトロイアに赴いたのではなく、彼女の像が運ばれ、それが元で10年に渡って戦いが行われたのだった。(Bellori *Le Vite* 1976 p.17)

自然そのものに由来するのであって、そこから真のアイデアが生まれる、と教えている。従って、真実を知ることなく、実践にだけ頼る者たちは、人物像ではなくその抜け殻を描くに過ぎない。他人の才能を拝借し、そのアイデアを摸倣するものは、自然の嫡子ではなく継子とも言うべき作品を作るのであって、自分たちの師匠の筆使いを守ると誓ったようなものである。さらに悪いことには、才能が欠けているために、そうした者たちは、彼らが師と仰ぐ人びとの良い部分ではなく悪い部分を選び取り、低俗なものアイデアを作り出してしまふ。反対に、自然主義者を名乗って自慢する者たちは、頭の中にアイデアを形成することがない。個体の欠点をそのまま写し、現物モデルこそが師匠だと頑なに信じて、醜さや間違いに慣れてしまっているのである。現物モデルが目の前から取り去られると、彼らの芸術も同時に消え失せてしまふ。」⁶²

ベッローリは、このように、自然の無視、自然への盲目的従属の両極端を否定し、その中庸、つまり、自然に基づきながら理想美を生み出すことを要請して「美のアイデア」論を終えているのだが、『近代美術家列伝』の巻頭におかれた「美のアイデア」論に続いて配される「アンニーバレ・カラッチ伝」では、この画家こそがまさに、両極端のやり方が横行していた時代に登場し、中庸のやり方を確立した画家と位置づけられる。

「アンニーバレ伝」の冒頭で、ベッローリは、チマブーエ、ジョットーの活

⁶² Bellori *Le Vite* 1976 p.21-22; Quintiliano c'instruisce, come tutte le cose perfezionate dall'arte e dall'ingegno umano hanno principio dalla natura istessa, da cui deriva la vera idea. Laonde quelli che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri. Al qual male si aggiunge che, per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgano i difetti de' loro precettori e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed a gli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore; il quale tolto dagli occhi, si parte insieme da essi tutta l'arte.

躍いらい 250 年間にわたって進歩してきた絵画はラファエッロによって頂点に立ったが、その後、「美術家たちは自然に学ぶことを放棄し、模倣より実践を頼りとする架空のアイデアとでも言うべきマニエラによって美術を駄目にした」と 16 世紀後半の美術の流れを概観する。⁶³

半世紀以上にわたって「美術は、両極端から攻められていた。一方は自然に、他方は想像力に、従属していた。ローマにおける双方の主演は、前者がミケランジェロ・ダ・カラヴァッジオ、後者がジュゼッペ・ディ・アルピーノだった。前者は、選択することなく、目に映るままの対象をそのまま模写し、後者は自らの直感の向かうに任せた。どちらも大変な名声を博し、賞賛され、手本とされた。このように絵画が終末に向かいつつあった時、温情あふれる天体がイタリアに微笑み、神のご意志にも適って、ポローニャの町に極めて優れた才能の持ち主が生まれ、地に落ちて死に絶えそうになっていた美術は、彼と共によみがえったのである。この人物こそアンニーバレ・カラッチだった」とされる。⁶⁴

ベッローリはさらに後で「彼〔アンニーバレ〕独自の様式は、過去の巨匠たちの最も優れた特質を学んで、自然と理念とを総合することにあつた」⁶⁵とも述べており、アンニーバレが、カラヴァッジオとダルピーノ二人の画家によって代表される両極端のどちらにも与せず、中間の道を選ぶことによって絵画を

⁶³ Bellori *Le Vite* 1976 p.31; gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica diea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione.

⁶⁴ Bellori *Le Vite* 1976 p.32; In questa lunga agitazione l'arte veniva combattuta da due contrari estremi, l'uno tutto soggetto al naturale, l'altro alla fantasia: gli autori in Roma furono Michel Angelo da Caravaggio e Gioseppe di Arpino; il primo copiava puramente li corpi come appariscono a gli occhi, senza elezione, il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'istinto; e l'uno e l'altro nel favore di chiarissima fama, era venuto al mondo in ammirazione ed in esempio. Così, quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più begnini verso l'Italia, e piacque a Dio che nella città di Bologna, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che non esso risorgesse l'arte caduta e quasi estinta. Fu questi Annibale Carracci....

⁶⁵ Bellori *Le Vite* 1976 p.90; Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura, accumulando in se stesso le più degne virtù de' maestri passati

救い復活させたのだという主張をはっきり示している。

アンニーバレが絵画を復活させた、という主張は、バリオーネの『美術家列伝』に含まれる「カラッチ伝」にも見えるが、バリオーネはカラッチが「その頃、正道を外れて迷っていた、実物によって描くという優れたやり方を再び目覚めさせた」と述べて、アンニーバレの絵画の自然主義的側面を強調するに留まっている。⁶⁶

17世紀初頭のローマで活躍した、美術収集家として知られる銀行家、ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニが残した絵画論書簡では、最も優れた画家として、カラヴァッジオとアンニーバレそしてガイド・レニの三人の名前が挙げられている。三人の画家について過去形で語られていることから1610年以後に書かれたと想像されるこの書簡で、ジュスティニアニは、これら三人はいずれも「マニエラ〔ジュスティニアニによれば「手本を用いず、想像力に任せて、思い浮かぶことどもを描く」〕による方法」と「自然の事物を眼前において描く方法」とを総合したやり方を実践した、と主張する。⁶⁷

ジュリオ・マンチーニは、先に紹介した著作『絵画省察』で、当時のローマにおける絵画流派のうち、カラヴァッジオの流派を「つねに現実を観察し、必ず実物を眼前において製作する」⁶⁸と特徴づける一方で、カラッチの流派は「自然を観察して自らのものとし、そこから良いところを取り出して悪いところは

⁶⁶ Baglione *Le vite* 1642 Roma p.109; egli risvegliò il buon modo del colorire dal vivo quasi in quest'ultimi tempi dalla sua retta via smarrita.

⁶⁷ V. Giustiniani, "Lettera al Dirk Ameyden" in Bottari-Ticozzi *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura* Milano 1822 vol.VI p.121-129 p.127; Duodecimo modo è il più perfetto di tutti; perchè è più difficile, l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè dipingere di maniera, e con l'esempio avanti del naturale, che così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe, noti al mondo; 周知のことだが、ジュスティニアニは、ジュゼッペ・ダルビーノは「マニエラ」によって描く画家としており、「自然の事物を眼前において描く」画家としてあげるのは、当時のローマで活動していたフランドルの風俗画家たちやリュベンスなどで、カラヴァッジオを決して自然の模倣のみの画家としていないことは注目に値する。

⁶⁸ G. Mancini *Considerazioni sulla pittura* Roma 1956 p.108; molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera

捨て去り、それをより良いものとなす」⁶⁹としている。このように、同時代の美術論を概観すると、1600年代初めのローマでは、「自然の模倣」と「想像力の重視」を対概念として、この町で活躍する画家たちを比較考察し、各々の特質が論じられていたことがわかる。特に興味を持たれたのは、作品の完成度の高さからしても当然だが、アンニーバレとカラヴァッジョの絵画だった。⁷⁰

ベッローリが『近代美術家列伝』で論じるアンニーバレ絵画の特質論は、こうした先行議論を踏まえているのだが、彼の議論に特に大きな影響を与えたのは、アグッキの『絵画論』である。⁷¹

1570年ボローニャに生まれ、1594年から1624年まで主としてローマで活動したあと、教皇大使としてヴェネツィアに赴任し1632年に没したアグッキが、一時的に公職を退いていた1607年から15年の間に著述したと推測される『絵画論』は原稿として完成していたかどうか不明で、出版もされなかったが、その内容は手稿の形で美術愛好家たちの間に知られており、ベッローリはもちろん、マルヴァジーアもそこから引用している。アグッキは、ベッローリの養父であり師でもあった古物研究家、収集家のフランチェスコ・アンジェローニと親交があり、ベッローリは、アグッキの著作に比較的若い時期からふれてきたと想像される。⁷²

アグッキの『絵画論』のまとまった部分を、1646年にローマで出版された、アンニーバレの素描に基づく銅版画集『職人尽くし図鑑』の序文の中に発見し

⁶⁹ *Ibid.*; vede il natural, lo possiede, ne piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora, ...

⁷⁰ 1601年、教皇庁の財務長官だったティベリオ・チェラージは、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂内にある自らの礼拝堂を装飾するに際して、祭壇画と全体の壁画をアンニーバレ・カラッチに注文し、両壁面を飾る《聖ペテロの殉教》および《サウルの回心》をカラヴァッジョに注文した。これも、ローマの美術愛好家によってカラヴァッジョとアンニーバレとの「比較」が実践された例である。

⁷¹ この『絵画論』については、拙論「ジョヴァンニ・パッティスタ・アグッキの『絵画論』について」（九州産業大学共同研究成果報告書：平成11年度）p.132 - 145; D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* London 1947 p.109 - 154 を参照のこと。

⁷² もっとも、ベッローリは1613年生まれであり、1624年にローマを去り32年に没したアグッキと知遇があった可能性は少ない。

たマオンは、美術評論家としてのアグッキを論じた論文の補遺に、それを掲載している。⁷³ここで、アグッキは、優れた画家は、単なる自然の模倣に満足せず、「自然が求めて果たせなかった、優れて完璧な美を自らのアイデアに認識して、いっそうの高みに登る」とする。⁷⁴そして、彼は、16世紀の半ばになって、絵画は変質、腐敗して、正道を踏みはずし、どのようなものが良いのかほとんど分からなくなり（[la pittura] si rendeva almeno in modo alterata, e corrotta, e smarrita la vera via, che si perdeva quasi affatto il conoscimento del buono)、「真実や真実味からほど遠く本質よりも見かけを重んじるさまざまな流派（diverse maniere lontane dal vero, e dal verisimile, e più appoggiata all'apparenza, che alla sostanza）」が蔓延したと論じる。⁷⁵そこにカラッチ一家が登場し、特に「アンニーバレはローマ派の素描の洗練とロンバルディア派の精妙な色彩を結びつけて極めて優れた画家となった」のである。⁷⁶

アグッキによれば、ローマ派は「彫像の美しさを追求し、古代人たちの技巧に迫った（hà seguitata la bellezza della natura, e si à avvicinata all'artificio degli antichi）」したのが特徴であり、ロンバルディア派は「ヴェネツィア派にもまさって自然を模倣した（imitatore della natura quasi maggiore）」と特徴づけられる。⁷⁷アグッキは、アンニーバレ・カラッチが、「マニエラによって描くことと、自然を模倣することの超極端を避け、中庸を求めることによって優れた絵画を作り上げた」というベッローリの主張を先取りしているのである。⁷⁸

⁷³ D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* London 1947 Appendix 1

⁷⁴ *Ibid.* p.242; ma altri (pittori) s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ...

⁷⁵ *Ibid.* p.247

⁷⁶ *Ibid.* p.257; [Annibale] nel suo primo arrivar a Roma si propose, di congiungere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quelle di Lombardia; si può affermare, che in questo genere di oprare, che la più sovrana bellezza ricerca, egli sia arrivato ad un grado eminentissimo.

⁷⁷ *Ibid.* p.246

⁷⁸ 先に触れたジュリオ・マンチーニもカラッチの流派について「ラファエッロのマニエラをロンバルディアのそれと結びつけ、自然を改良している（havendo congiunto insi-

アグッキの「絵画論」の源泉の一つは、アリストテレスの『詩学』だった。⁷⁹ルネサンス期のイタリアで、絵画が人文主義者たちの議論の対象となった時、中世を通じて知られていたラテン語の文芸理論書であるホラティウスの『詩論』や、キケローの著作とされていた『ヘレンニウス宛修辞論』が参照され、16世紀になって、アリストテレスの『詩学』も権威ある著作として大きな影響を与えたことはよく知られている。⁸⁰

アグッキは『絵画論』断簡で、アリストテレスの『詩学』に言及し、模倣の対象の違い（われわれより優れた人物か、劣った人物か、同様の人物か）を絵画の例によって説明した『詩学』の有名な一節を引用している。⁸¹しかしながら、マオンは、アグッキの「理想美」論にとってより重要な源泉となったのは1435年に著述され、1547年にヴェネツィアで、ラテン語版からの俗語訳が出版されたアルベルティの『絵画論』だったと指摘する。⁸²

マオンに先立ってパノフスキーが『イデア』で言及していたように、優れた画家は、自然から選択することによって「理想美（pulchritudinis idea）」を達成するという、ベッローリの（そしてアグッキの）主張は、アルベルティが『絵画論』第55節ですでに述べていた。⁸³

eme la maniera di Raffaello con quealla di Lombardia)」と述べており、彼がアグッキの草稿を知っていたことを示唆している（G. Mancini *Considerazioni sulla pittura* Roma 1956 p.109）。マンチャーニもアグッキ同様にローマ教皇庁と深く結びついた知識人だったし、その可能性は高いだろう。

⁷⁹ D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* London 1947 p.125ff.

⁸⁰ この件についての文献は極めて多いが、古典的なものを3つほど挙げておく。Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*. New York: Norton, 1967（邦訳：中森宗義編『絵画と社会』〔中央大学出版会〕収録）；J. R. Spencer *Ut rhetorica picture; A Study in Quattrocento Theory of Painting Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 20, No. 1/2（Jan. - Jun., 1957）, pp. 26-44；M. Baxandall *Giotto and the orators; humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition* Oxford 1971 ルネサンス期イタリアの文芸理論に対するアリストテレス『詩学』の影響一般については、B. Weinberg *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* New York 1971

⁸¹ Mahon *op.cit.* p.255-56；アリストテレス『詩学』第二章

⁸² Mahon *op.cit.* p.132ff.

⁸³ 本論文29頁参照のこと。

マオンは、これに関して、アルベルティが、同節後半で、古代の画家デメトリウスが自然を単に模倣して理想美を追究しなかったとして非難し、続く56節冒頭では逆に、自然を眼前にして深く考察することなく、自らの才能のみに頼って絵画における名声を求めらる者たちのやり方も避けるべきであると述べている点を特に取り上げ、アグッキがカラヴァッジョをデメトリウスに例えていることも考慮して、この一節をアグッキが17世紀初頭のローマにおける絵画事情に応用した蓋然性が高いと主張する。⁸⁴ この一節を同時代の絵画事情に重ね合わせて、アグッキは、アンニーバレが、自然の単純な模倣と自らの理念の両極端を避け、両者のバランスをとって理想美を作り出したと論じた、というわけである。

マオンの指摘は確かに説得力があるが、アグッキによるアンニーバレの位置づけを考える上で同様に興味深いのは、この人物が、1611年に著述した「中庸論 (Del Mezzo, Discorso Accademico)」⁸⁵ という論文の内容である。天体の運行を論じたこの論文はガリレオに献呈されているものの、内容的にはティコ＝ブラーエの「修正天動説」を支持している。これは、17世紀初めのローマ教皇庁に務める聖職者として当然だろうが、そこでは「中庸性 (mezzanità)」の概念が、アグッキにとって、さまざまな領域で極めて重要な概念として登場する。⁸⁶

アグッキによれば、自然 (natura) も技芸 (arti) も「中庸 (mezzo, mezzanità)」を目指す。技芸 (アグッキはこれを「精神ないし意志によってなされる人の技」と規定する⁸⁷) は、中庸をもって完成となすことに疑問の余地はな

⁸⁴ Mahon *op.cit.* p.134

⁸⁵ Biblioteca Nazionale Centrale Firenze ; MS Galileo 246, 95r-110r ; デジタル版は <http://opac.bncf.firenze.sbn.it/opac/controller.jsp ; jsessionid=092E22E766A4CF8A8A1DD61E57> を参照のこと。

⁸⁶ E. Panofsky “Monsignor Giovanni Battista Agucchi e il suo discorso *Del Mezzo. Discorso Accademico*” in Panofsky *Galileo Critico delle Arti* 1985 Venezia p.94-101

⁸⁷ *Del Mezzo* 97v. : ogni operatione humana, fatta per habito di mente, o di volontà

い。「何かを加えることも取り去ることもできない、この頂点に到達しなければ、完璧とは判断されない。中庸とは一つであって、どちらかの側に少しでもずれたらもはや中庸ではない。つまり、どのような技であっても、完璧を達成しようとするところにほんの少し足りなくても、ほんの少し余分でも、中庸から外れてしまう。どのような哲学者も数学者も、自分たちが探求する真実から少しでも外れたり、何かを取り去ったり、付け加えたりすれば、最良とは言われない。同様に、様々な対立の中央に存する調和（ハーモニー）のあらゆる部分を試みなければ優れた音楽家とは言えないし、また、詩や絵画、彫刻における最も優れた模倣がここに無くて何としよう。弁論術の説得力はここで無ければどこに存するだろう。ともかく、認識に依存するあらゆる技芸や知恵の技をいちいち羅列するのはもう止めにして、アリストテレスで締めくくることにしよう。この哲学者は、これらすべてが中庸を求め、完璧さとしてそれを目指すとするのである。もしそうなら、そして誰もそれを否定しないと思うが、技芸のなかの技芸、最も重要な技芸とも言うべき倫理的徳は、他の何よりも、中庸に存することを示すのはたやすいことだと思われる。この徳は魂のさまざまな情熱が極端に走りそうになると、それをたしなめるのだが、これはまさにそれらの中庸に他ならないのだ。(97v) それだからこそ、かの哲学者〔アリストテレス〕は何度も繰り返して、その徳を中庸あるいは中心と呼ぶのである」とアグッキは述べている。⁸⁸

⁸⁸ Agucchi *Del Mezzo, discorso accademico* 97v; Ma possiamo all'arte. Per questa io prendo hora ogni operatione humana, fatta per habito di mente, o di volontà, et affermo, che senza dubbio ella ricerca nel mezzo suo compimento. Imperoche, quando l'arte non arriva à quel colmo, al quale non si può aggiungere nulla, ne nulla levare, ella non si giudica mai perfetta. Ma il mezzo solo è quello, che tirato un poco dall'uno de lati, non è più mezzo. E per ciò qualunque operatione, che per poco, o per troppo si discosta da quella, che alla sua perfetion si vuole, esce dal mezzo: cosi non è ottimo Filosofo, eccellente matematico, chi accesse, o toglie, o muta alquanto del vero, che alla scienza sua si ricerca, ne è buon musico chi non adempie tutte le parti dell'harmonia, la quale nel mezzo di diversi contrarij è allogata, se non nel mezzo. E l'ottima imitatione della poesia, ovvero della pittura, e scoltura in che altro consiste che in quello! et in che altro la forza

彼は、さらに、首都は国の中心にあるとか、立派な邸館や聖堂は都市の中央にあるとか、思いつくままに多様な例をあげるのであるが、上記の引用で、アグッキが最後のまとめとして「徳」を論じ、アリストテレスの名前を挙げていることから明らかなように、彼の「中庸 (mezzanità)」論の基本にあるのは、アリストテレスが『ニコマス倫理学』で展開している中庸論である。⁸⁹

パノフスキーによれば、アグッキとガリレオが知り合ったのは、後者がローマを訪れた 1611 年春のことであり、『中庸論』は同年の 12 月 23 日にアグッキからガリレオに送られている。アグッキがもっと以前からアリストテレスの倫理学に触れていたのは間違いなく、自然 (natura) はもちろん、技艺 (arte) の領域でも「中庸」の重要さを説くのは、彼がアリストテレスに傾倒していたことの表れである。

この論文が書かれたのと同じ頃、アグッキは『絵画論』にも取り組んでいた。『絵画論』がいつ頃記述されたかは正確には不明だが、絵画論の制作に、当時アグッキの家に居住していた画家ドメニキーノがコンサルタントとして参加したことが知られており、ドメニキーノの活動からして、絵画論が『中庸論』とほぼ同じ頃に書かれたのは間違いない。⁹⁰

di persuadere dell'arte oratoria. Ma senza ch'io vada ad una , ad una mentioningo tutte le arti, o le scienze, che hanno l'habito nell'intendimento, conchiuderò con Aristotile, che tutte quante queste cercano la mezzanità, e come lor perfettione la riguardano. E s'egli è così, come niuno, ch'io creda il negherà, molto agevole mi sia da dimostrare, che la virtù morale, la quale è l'arte dell'arti, sopra l'altre cose nel mezzo si stia : avviene che moderando essa le passioni dell'animo, quando a gli estremi si voltano, altro non è veramente, che una mezzanità (97v) fra di essi. La onde giustamente il Filosofo stesso col nome di mezzo o di mediocrità il più delle volte la chiama. Appresso a ciò, se l'huomo se stesso regge con la via del mezzo, regge anche, e governa altri per la medesima : perche gli eccellenti governi, e pubblici e privati con le leggi, che a quegli pritengono nella mediocrità si stabiliscono.

⁸⁹ アリストテレス『ニコマス倫理学』（西洋古典叢書Ⅱ-22）第二巻「<性格の徳>と中庸説」p.55-87

⁹⁰ この時期のドメニキーノの活動およびアグッキとの関係については拙論「ドメニキーノ作《聖アンデレのむち打ち》—その特質と意義—」（福岡大学人文論叢第 40 巻第 3 号：平成 20 年 12 月：1 頁～46 頁）を参照のこと。

『絵画論』とほぼ同時期に成立した『中庸論』で「絵画や彫刻における模倣がここ（中庸：mezzo）に無くしてどうしよう」⁹¹と断定するアグッキにとって、ローマにおけるアンニーバレ・カラッチは、絵画の世界で「中庸」を達成した見事な実例と位置づけられたと考えてよいだろう。

北イタリアのボローニャで画家としての名声を確立してからローマに現れ、ローマ絵画の伝統を学んでファルネーゼ・ギャラリーを描くことによってローマ随一の画家の地位を確立したアンニーバレの存在は、アグッキにとって、自らの「中庸論」が絵画についても当てはまることを確認させる出来事だった。カラヴァッジオはじめ多様な画家が当時のローマでは活躍していたのだが、アグッキの「中庸論」の枠組みに合致する理想的な画家は、アンニーバレ以外にあり得なかったのである。

6) 終わりに

ベッローリは、アグッキから直接に「中庸論」を聞くことはなかっただろうが、「アンニーバレ」論と「美のイデア」論は、アグッキの見解をほぼそのまま受け継ぎ、『近代美術家列伝』で、それを、17世紀後半のローマ美術界の公式見解として完成させた。これに対して、その後には出版された、マルヴァジーアの「カラッチ論」は、ルドヴィーコがリーダーであったと主張し、アンニーバレがルドヴィーコへ依存していた点を強調して、ベッローリとは別な観点から偏った見解であると言えよう。

シュロッサーいらい、マルヴァジーアの偏向はしばしば指摘され、時には歴史資料の改ざんさえ疑われてきた。⁹² 他方、ベッローリについてはローマ美術

⁹¹ E l'ottima imitazione della poesia, ovvero della pittura, e scoltura in che altro consiste che in quello !

⁹² J. Schlosser Magnino *Letteratura artistica* Firenze 1964 p.467ff. ; Ch. Dempsey / E. Cropper "State of research in italian painting of the 17th century" *Art Bulletin* vol 89 n.4

界からの公式見解であることは指摘されても、それがアリストテレスの『ニコマス倫理学』の「中庸論」に根ざした世界観を反映したものであるとは指摘されてこなかったようだ。これはおそらく、アグッキの見解が、ベッローリを経由して、芸術論の伝統の枠組みでだけ捉えられ、倫理学的背景を持つことが忘れられてしまったためである。

こうした事情を考慮に入れると、いわゆる 17 世紀ローマ古典主義絵画の伝統と、その源泉にあるアンニーバレ・カラッチの画業についても、マルヴァジーアの見解と、アグッキ＝ベッローリの見解の両者を視野に入れつつ、「中庸」を目指して、もう一度、新鮮な目で再検討する必要があると思われる。⁹³

(20-03-2011)

1987 pp. 494-509

⁹³ この論文は平成 22 年度文部省科学研究費補助金（基盤研究 C：課題番号 22520114）の成果の一部である。