

資 料

ジョヴァンニ・バリオーネ (Giovanni Baglione) 著 「ドメニコ・ザンピエーリ伝」：翻訳と解説

浦 上 雅 司

1) 初めに

以下に訳出するのは、ジョヴァンニ・バリオーネ (Giovanni Baglione) が著述した『画家・彫刻家・建築家たちの生涯 (教皇グレゴリウス 13 世の御代 1572 年からウルバヌス 8 世の御代 1642 まで)』(出版：ローマ 1642 年)〔以下『美術家列伝』〕に収められた、ドメニキーノことドメニコ・ザンピエーリの伝記である。¹

最初にこの著者バリオーネと『美術家列伝』について少し述べておきたい。

2) 画家としてのバリオーネ

ジョヴァンニ・バリオーネ (1566 頃～1643) はフィレンツェ出身者を両親としてローマに生まれ、16 世紀末から 17 世紀初頭にかけて、この都市を代表する画家の一人として活躍した。

バリオーネは、1580 年代の末、教皇シクストゥス 5 世 (在位：1585～90) 治下に、ス

¹ Giovanni Baglione, "Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642." Roma MDCXLII (Ristampa Anastatica: Città del Vaticano Biblioteca Apostolica Vaticana 1995)

バリオーネについては、註 2 に挙げる個別研究の他に、*Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12 p.187ff.; *Dictionary of Art*, New York 2001, vol. 3 p.53ff. を参照のこと。

カラ・サンタ聖堂の壁画装飾およびヴァチカン図書館（システリーナ広間）の壁画装飾に参加して注目され、続く教皇クレメンス 8 世（在位：1592～1605）のもとでは、ジュゼッペ・チェーザリと共に重用されて重要な公的絵画制作の多くに携わった。1600 年の大聖年に際しては、チェーザリを責任者として行われたサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂の袖廊装飾に参加して《教皇に金銀の壺を贈るコンスタンティヌス大帝》の大壁画を描いたし、1604 年にはサン・ピエトロ大聖堂の交差部周囲に配される祭壇画の一つを委嘱された（《聖ペテロによるタピタの復活》：断片のみ残存〔ただしサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂に模写あり〕²）。サン・ピエトロ大聖堂の祭壇画は 1606 年に完成し、その功によってバリオーネは教皇パウルス 5 世（在位：1605～20）から騎士の称号を与えられた。

この画家はまた、1611 年から 12 年にかけて、同教皇が自分の墓廟としてサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂に建築したパオリーナ礼拝堂の装飾活動にも加って同礼拝堂入り口アーチ下の壁画を描き、1620 年頃にはマントヴァ公の依頼によってフランス王妃マリー・ド・メディシスのために《アポロンとムーサイたち》の連作を制作した（現在アラス美術館所蔵）。³ 20 年代から 30 年代にかけて画家はサンタ・マリア・デル・オルト聖堂の壁画装飾（1624 頃）、サンティ・クアトロ・コロナーティ聖堂の壁画（1632 頃）などを手がけている。⁴

バリオーネは、このように、生涯を通じてローマ絵画界で活躍したが、その最盛期は、1590 年代から 1610 年代の初めにかけて、特にクレメンス 8 世の治世だったと言える。クレメンス 8 世が最も寵愛した画家は出身地名から「ダルピーノの騎士（Cavaliere d'Arpino）」と呼ばれたジュゼッペ・チェーザリ（1568-1640）だったが、バリオーネもこの画家に次いで重用されたのである。

クレメンス 8 世の時代、ローマでは、バリオーネやチェーザリら、1580 年代から活動を開始した画家たちが学んだ、技巧的で優美ではあるが現実味に乏しい、いわゆるローマ後期マニエリスム絵画に代わって、より自然で現実的な絵画が求められるようになった時代だった。

² M.S. O'Neil *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge U. P. 2000

³ AA. VV. *Seicento; le siècle de Caravage dans les collections françaises*, p.121ff.

⁴ O'Neil, *Op. cit.*, Appendix 1

こうした傾向は反宗教改革運動を進めるローマ・カトリック教会の聖画像に対する要請にかなっており、多くの画家たちが新しい表現を模索する中で、1590年代に相次いでローマに現れたカラヴァッジョとアンニーバレ・カラッチの活動は、ローマ絵画の趣味の変化を促進する重要な契機となった。1598年、北イタリアのフェッラーラ公国が教皇領に併合され、同公国を支配していたエステ家の蒐集にあったティツィアーノを初めとするヴェネツィア絵画の名品多数がローマにもたらされ、瑞々しく官能的な色彩表現を持つ北イタリア絵画の魅力がこの都市でも広く知られるようになったことも、ローマの画家はもちろん美術愛好家たちにも、新鮮で自然な絵画に関心を向けさせる契機となった。⁵ ヴェネツィアを始めとする北イタリア絵画の「発見」もカラヴァッジョやカラッチがローマで広く受容された一因だったのである。

大聖年1600年のローマ絵画界で大きな評判を取っていたのは、ガッレリア・ファルネーゼの大天井画を完成させたアンニーバレ・カラッチと、コンタレリ礼拝堂の両側壁に《聖マタイの召命》および《聖マタイの殉教》を描いていた（主祭壇の《聖マタイと天使》は1602年）カラヴァッジョの二人だった。同年、ローマ教皇庁の財務長官だったチェラーズ枢機卿がサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂に購入した礼拝堂を飾る絵画を注文した際、主祭壇画をアンニーバレに、両側壁の絵をカラヴァッジョにそれぞれ注文したのは、こうした事情を反映している。⁶

カラヴァッジョとカラッチは、作品の表現や画家としての気質は大きく違っていたが、どちらも北イタリアの絵画伝統を学んでローマに現れたという点では共通していた。二人は当時のローマには見られなかった新鮮で現実的な絵画を提供し、ローマで活動する画家たちはもちろん美術に関心のある知識人たちにも高く評価された。だからこそ、カラヴァッジョの、強烈な明暗対比表現とモデルに即した写実的な人物描写を特徴とする絵画は多くの模倣者を生んだし、アンニーバレ・カラッチ没後のローマでは1600年代後半から1620年代にいたるまで、ガイド・レーニやドメニキーノ、ランフランコなどボローニャでカラッチ一家の画塾に学んだ画家たちが活躍し、主要な壁画装飾を独占的に手がけたのである。⁷

⁵ R. Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600-1750* 3 vols. rev. ed. J. Connors / J. Montagu, Yale U. P. 1999 vol.1 p.40ff. 参照のこと。

⁶ Cf. L. Spezzaferro, "La Cappella Cerasi e il Caravaggio," in AA.VV., *Caravaggio Carracci Maderno La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Silvana Editoriale, Milano 2001 esp. P. 13

⁷ R. Wittkower, *op. cit.*, vol.1 p.46f.

クレメンス 8 世の治下、ローマ絵画界にこのような大変化が起こったため、バリオーネやチェーザリら、1580 年代から活動していた画家たちは、1610 年代には、ローマ絵画の主流からしだいに取り残されていった。この新しい状況は当時のローマにおける美術愛好家たちが書き残した記録にも反映されている。

ジェノヴァ出身の銀行家で、16 世紀末から 17 世紀初頭のローマを代表する美術愛好家の一人だったヴィンチェンツォ・ジュスティニアーニが自らの絵画観を記した手紙を残しているが、これはそうした記録の一例である。

1610 年代の半ばに書かれたと考えられるこの手紙はよく知られているが、そこでジュスティニアーニは、絵画を技術的困難さの度合いに応じて 12 段階に区分する。バリオーネは直接には登場しないが、彼に近いジュゼッペ・チェーザリは 10 番目の画様、「マニエラによって描くやり方、すなわち、長期にわたって素描や付彩の経験を積んだ画家が、手本を使わずに自らの想像力に任せて、想像に浮かぶことどもを画面に描き出す」画様の代表とされる。チェーザリ以外には、バロッチ、ロマネッリ [おそらくポマランチョことロンカッリの間違い]⁸、パッシニャーノなど、チェーザリと同世代ないし先行する世代の画家たちがここに分類される。

11 番目の画様は「自然を見たままに描く」もので、リュベンスやスパニョレットらが代表である。そして最後に 12 番目の「あらゆる画様のうちで最も完璧なもの」とはつまり、「マニエラによって描くことと、自然の手本を前にして描くことを総合した画様」であり、この最も優れた段階の画家として、カラヴァッジョとカラッチ一家、ガイド・レーニの名前が上げられている。⁹

この手紙が書かれた 1610 年代半ば、カラヴァッジョとアンニーバレ・カラッチはどちらもすでに没していたが、バリオーネやチェーザリはまだ精力的に活動していた。それでもジュスティニアーニはカラヴァッジョとカラッチをバリオーネらより高く評価しているのである。「マニエラ」による絵画よりも「自然を見たまま」に描く絵画を上位においているが、これは 17 世紀初めのローマにおける絵画趣味の一傾向を垣間見させて興味深い。写実的絵画が高く評価されるのだが、それを理想化した絵画はいつそう優れた成果とされ

⁸ F. Haskell, *Patrons and Painters* Yale U. P. 1980 p.94 n.3 参照のこと。

⁹ 拙論「ジョヴァンニ・バッティスタ・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』収録) 補遺 (ジュスティニアーニからアメイデン宛書簡) 参照 p.132-145

ているのである。

マッフェオ・バルベリーニ枢機卿（後の教皇ウルバヌス8世）の侍医を勤められたわら絵画収集家としても活躍したジュリオ・マンチーニは1620年代に絵画論（『絵画省察（Considerazioni sulla pittura）』）を書き残しているが、彼の同時代絵画観も見ておきたい。

マンチーニは17世紀初頭のローマ絵画を4つの流派（Schole）に分類する。¹⁰

彼が最初に挙げるのはカラヴァッジョの流派で、この流派の画家はかなり多く、壁を黒く塗った部屋の上方につただけある窓から差し込む光のように、単一の光源によって照明される明暗の強烈な対比が特徴で、立体感はあるが「自然ではなく、過去の画家が考えたことも行なったこともない画様（modo non naturale nè fatto, nè pensato da altro secolo o pittori più antichi）」で描くとされる。

この流派は「描く際に目の前においた実物を丹念に観察するので、単一の人物を描くには優れているが、歴史画を構成したり感情を表現したりするのに適しているとは思えない。歴史画の構成や表現は、あるがままに描こうとして眼前に置いた事物を観察する力ではなく、想像力に依存するからである。唯一の窓から光が差し込むような部屋に歴史画を構成する多くの人びとを押し込め、笑う者や泣く者や歩く者をそのままにとどめて描き写すことなど不可能であり、できたとしても、そうして描かれた人物像には活力が欠けるばかりか、運動感も感情も優美さもない。それは、よく言われるように、活動して初めて現れるのである。」¹¹ マンチーニはこの画派の代表作としてカラヴァッジョの《古い女》（現カピトリノ美術館蔵）を挙げている。

第二の流派はカラッチ一家とガイド・レーニ、アルバーニ、ドメニキーノら、いわゆるポローニャ派の画家たちである。「この流派の画家たちは、優美さや感情表現、歴史画の特徴とその構成をよく弁え、絵画芸術を熟知している。それは彼らがラファエッロの画風

¹⁰ G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, 2vols Roma 1956, vol.1 p. 108f.

¹¹ *ibid.* :è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera; fa bene una figura sola, ma nella composizione dell'istoria et esplicar affetto, pendendo questo dall'immagination e non dall'osservanza della cosa, per ritrar il vero che tengon sempre avanti, non mi par che vi valgono, essendo impossibil di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rappresentino l'istoria con quel lume d'una fenestra sola, et haver un che rida o pianga o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare, e così poi le lor figure, ancorchè habbin forza, mancano di moto e d'affetti, di gratia, che sta in quell'atto d'operare come si dirà.

とロンバルディアの画風を結びつけたからであって、自然を観察して精通し、悪しきを去って良きを選抜し、さらにそれをいっそう優れたものとして、自然な光の雰囲気気で明暗を与えて描き、運動感や優美さを付与するのである」¹² ここでは、ジュスティニアニーが最高の絵画と讃えていた、「想像力」と「自然の観察」を結びつけた絵画のあり方が、はるかに明確に述べられている。マンチーニのこの理解はまた、明らかに、後にベッローリが「美のアイデア」論で公式化するアンニーバレ評価を先取りしている。¹² マンチーニが『絵画省察』を著述していた時代すでに、こうしたアンニーバレ評価が行われていたことをわれわれに教えてくれる記述である。

三番目はジュゼッペ・チェザリの流派で「自然の精神と特質をよく弁え、構成も上手だし、特に頭部の表現には優美さがある。カラヴァッジオの流派のように厳密に自然を観察しはせず、カラッチの流派の重々しさや堅実さも欠けるが、一見しただけで目を引きつけ魅了する、あの優雅さがある」¹³ マンチーニは、バリオーネも一時、この流派の一員だった、と付け加えている。

第四の「流派 (schola)」は、流派というよりも「群 (ordine)」と呼ぶべきもので、「皆、画家として優れているが、他の画家の後を追うことなく独自のやり方で描く画家たち (essendo tutti di valore professione, hanno operato con un modo proprio e particolar senza andar per le pedate d'alcuno)」と規定する。クリストフォロ・ロンカッリやパッシニャーノ、チゴリらと並んでバリオーネもここに分類される。バリオーネは「趣味が良く、肖像にとっても優れた作品がある (d'assai buon gusto e si son visti alcuni ritratti molto boni)」と評される。

つまり、カラヴァッジオとカラッチの流派、そして両者の中間的存在であるチェザリの流派はそれぞれ独自の特徴を持ち多くの追随者を生んだ重要な存在なのだが、バリオー

¹² *ibid.*, p.109; Questa [Schola] ha per proprio l'intelligenza dell'arte con gratia et espression d'affetto, proprietà e compositon d'historia, havendo congiunto insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia, perchè vede la naturale, lo possiede, ne piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora, e con lume naturale gli dà il colore e l'ombra con le movenze e gratia.

¹² cf. G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, ed. E. Borea, Torino 1976 p.13ff.

¹³ *ibid.*; ...ha per proprio un spirito e proprietà di natura, con buona compositone e gratia et in particolare delle teste. E se bene non va osservando tanto esattamente il naturale come quella del Caravaggio nè quella gravità e sodezza di quella delli

ネやロンカッリらは、これら主流から外れた画家と想定されているのである。

マンチーニはまた、バリオーネについて、「しばらく騎士ジュゼッペ〔チェーザリ〕の画様に倣っていたが、その後、カラヴァッジョの画様を熱心に学んだようであり、最近になって自分独自の画様で描くようになった。50歳過ぎて仕事をしながら快適に暮らしている」¹⁴とも述べている。これは極めて的確な観察だと思われる。

冒頭で述べたように、バリオーネは、スカラ・サンタ聖堂やヴァチカン図書館システィーナ広間の仕事で名を挙げ、アルドブランディーニ家出身のクレメンス8世の治世に活躍した。¹⁵アルドブランディーニ家に最も重用された画家がチェーザリであり、バリオーネが美術的にもこの画家に近かったことは、ラテラーノ聖堂袖廊の壁画装飾によく現れている。1600年の大聖年に際して行われたこの大規模な壁画装飾は、チェーザリの監督の下に、チェーザリの弟でやはり画家だったベルナルディーノ・チェーザリやパリス・ノガリ、バリオーネなど、チェーザリに近い画家たちを動員して行われたのだった。¹⁶

その後バリオーネは、1590年代の末頃から、写実的な人物表現と明暗の強いコントラストを取り入れ、カラヴァッジョ風の絵画を試みるようになった。彼の「カラヴァッジョ期」の作品としては、《聖フランチェスコの法悦》（1601年：サンタ・バーバラ美術館）、後にやや詳しく触れる《聖なるアモールと世俗のアモール》（1602年頃：ベルリン、ナショナルギャラリー蔵）などが挙げられる。両作品はどちらも一時期、カラヴァッジョの作品と考えられていたほどカラヴァッジョ的であり、現実的な細部表現と強い明暗の対比が際立っている。¹⁷バリオーネはしかし、1610年代になると、このように徹底したカラヴァッジョの受容から離れた。ただし、登場人物の数が限られた絵では、暗い背景に人物を浮き上がらせ、カラヴァッジョの影響の名残を感じさせるような絵画も描いている（アラス美術館蔵《アポローンとミューズたち》の連作など）。この意味でバリオーネにとってカラ

Carracci, nondimeno ha in sè quella vaghezza che in un tratto rapisce l'occhio e diletta, ...

¹⁴ *ibid.*, p.246; ...andò seguitando per un pezzo la maniera del Cavalier Giuseppe, ... poi parve s'aplicasse a quella del Caravaggio, et in ultimo s'è messo in una maniera propria... Vive in età sopra 50 anni, va operando e con comodo.

¹⁵ H. Röttgen, *Il Cavaliere d'Arpino*, Roma 1973 p.25

¹⁶ cf. J. Freiberg, *The Lateran in 1600: Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge U.P. 1995, p.81ff.

¹⁷ Cf. O'Neil, *op. cit.*, Appendix 1 N.20, N.23 ;R. Longhi, Giovanni Baglione, in *'Me pinxit' e Quesiti Caravaggeschi*, Firenze 1985 p.145ff.

ヴァッジョ体験は大きな意味を持っていた。だが、バリオネとカラヴァッジョとの関係は決して友好的なものではなかった。

カラヴァッジョのドラマチックな光の効果表現や、モデルを丹念に観察して描く写實的画法は16世紀末のローマでは極めて新鮮だった（「誰もやったことがない」とマンチーニは評した）。そして、その新しさの故にこの画家の作品が多くの人々の注目を集めたことはバリオネも証言している。¹⁸ だが、カラヴァッジョは、ローマ絵画界における競争相手には決して寛容だったわけではなく、ましてや競争相手が彼独自の画法を取り入れたときには強く反発した。マルヴァジーアは、ガイド・レーニの伝記で、こうしたカラヴァッジョの気質を以下のように伝えている。¹⁹

「ボローニャの画家ガイド・レーニは1601年から1612年まで、ボローニャと往復しながら、主としてローマで活動した。アルドブランディーニ家に重用されていたジュゼッペ・チェーザリは、1598年にボローニャを訪れてレーニを知り、この画家を高く評価していた。それで、ボルゲーゼ枢機卿が望んだ《聖ペテロの磔刑》[1604-05年：現在ヴァチカン絵画館蔵]の制作をレーニに斡旋した。だが、この絵は実はカラヴァッジョに注文される予定だったのだが、当時のローマ絵画界の実力者だったチェーザリが自分にとって「不具戴天の敵 (suo dichiarato nemico)」カラヴァッジョに対抗させようとして、注文主の枢機卿に「レーニはカラヴァッジョ風に描ける」と保証して描かせたのだった。カラヴァッジョはレーニの作品を見てそれが優れた作品であることを認めざるを得ず、この画家が自分の強力な競争相手になり得ると考え、機会ある毎にレーニを脅し、ある時には、絵筆以外のものでも腕前を試してやるとさえ言った。」

サン・ピエトロ・アッレ・トレフォンターネ聖堂に《聖ペテロの磔刑》を注文したのは当時の教皇クレメンス8世の甥ピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿であってボルゲーゼ枢機卿ではない。この点でマルヴァジーアの記事は明らかに間違っている。しかしながら、この伝記作家はボローニャ出身でレーニを直接に知っていたこと、ジュゼッペ・チェーザリはアルドブランディーニ家とクレメンス8世にごく近い画家だったこと、《聖ペテロの磔刑》がレーニの最もカラヴァッジョ風の商品であること、の三点からすれ

¹⁸ Baglione, *Le Vite cit.* p.103 : acquistò gran credito e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie ...

¹⁹ C. C. Malvasia, "Vita di Guido Reni", in *Felsina Pittrice* 2 vols. Bologna 1841 vol.2 p.13

ば、この逸話が全くの捏造とは考えがたい。実際この絵は、登場人物の配置や画面構成の点で、カラヴァッジョがチェラージ礼拝堂のために描いた《聖ペテロの磔刑》（特に現在所在不明の第一作）に近い。²⁰ カラヴァッジョが、自作を参照しそれを「修正」して描いたガイド・レーニの作品を見て、その作者に敵愾心を抱いたことは想像に難くない。²¹

バリオーネとカラヴァッジョの間にもこれに似た争いが起こり、バリオーネはカラヴァッジョを名誉毀損で訴えた。この有名な訴訟は尋問記録が残されており、カラヴァッジョの絵画観や、当時のローマにおける画家たちの対立関係などを伝える興味深い史料となっている。この事件の概略は以下の通りである。

1603年の8月、バリオーネは、自分を誹謗中傷する戯詩がローマの画家たちに流布しているのを知り、その首謀者として建築家のオノーリオ・ロンギ並びに画家のカラヴァッジョ、オラーツィオ・ジェンティレスキ、フィリッポ・トリセーニの4名を訴えた。バリオーネは、この訴訟の申し立てで、カラヴァッジョとジェンティレスキについて、自分が彼らよりも高く評価される画家であることへの嫉妬、自分がジェズ聖堂に描いた祭壇画（《キリストの復活》1602年：現存せず）の注文を彼らも望んでいたが果たせなかったことへの反発、の二つの要因から、このような行為に及んだのだと主張している。トリセーニ、ジェンティレスキに続いてカラヴァッジョは同年9月11日に逮捕され、13日に尋問された。²²

この尋問でカラヴァッジョは、当時ローマで活躍していた画家で彼が優秀と認める者を列挙する。ジュゼッペ・チェザリ、フェデリーコ・ズッカーリ、ポマランチョ〔クリストフォロ・ロンカッリ〕、アンニーバレ・カラッチ、アントーニオ・テンペスタの5人である。他方、バリオーネについては、彼を誉める画家など誰もいないと断言している。さ

²⁰ レーニのこの作品については、S. Pepper, *Guido Reni: a complete catalogue of his works*, Oxford, 1984 Catalogue n.17 (p.215)を参照のこと。ペーパーは同作品をレーニの最もカラヴァッジョ的な作品 (the most Caravaggesque of Reni's works) と指摘している。なお、カラヴァッジョの《聖ペテロの殉教》第一作の模写の図版は、AA.VV., *Caravaggio, Carracci, Maderno : La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Silvana Editoriale, Milano 2001 p.88

²¹ Cf. W. Friedlaender, "The Crucifixion of St. Peter: Caravaggio and Reni", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol.8 1945 p.152ff.

²² cf. W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton U. P.1955 p.57ff. この訴訟に関する記録については、同書 p.271ff. を参照のこと。記録の全文は、Gian Alberto dell'Acqua *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano c1971に掲載。さらに O'Neil *op.cit.* (n.2) には、全文の英訳が掲載されている。

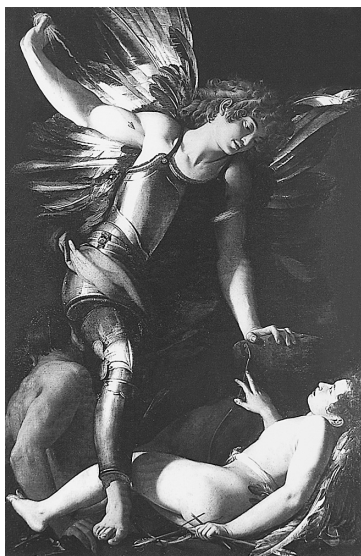
らに、その作品のほとんどを見たことがあり、ジェズ聖堂の《キリストの復活》も二度見たが不細工な (goffa) 絵で気に入らないと述べ、この絵を誉めるのはバリオーネの腰巾着だけだととき下ろしている。最後にカラヴァッジョは、バリオーネを中傷した詩について何も知らないと述べて尋問は終わった。カラヴァッジョは尋問の後も収監されていたが、同月 25 日に（恐らくカラヴァッジョのパトロンだったデル・モンテ枢機卿の依頼を受けた）フランス大使の仲介があって釈放された。

尋問の記録からカラヴァッジョがバリオーネをひどく嫌っていた様子うかがえる。だが、前者の后者への反発は、この裁判でバリオーネが申し立てた理由だけによるのではないと想像される。《聖ペテロの磔刑》を巡るレーニとカラヴァッジョの争い同様に、カラヴァッジョが描いた絵と、それに対抗する作品としてバリオーネが描いた絵との対立が背景にあるのだ。

これらの作品とは、カラヴァッジョがヴィンチェンツォ・ジュスティニアアーニ侯爵に描いた《勝利のアモール (Amor vincitore)》(1601~02 年：ベルリン、ナショナルギャラリー蔵) (図 1) と、これに対抗してバリオーネが描き、同侯爵の弟にあたる枢機卿ペ



(図 1) ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジョ
《勝利のアモール》(1601~02 年、画布/油彩
156×113cm
ベルリン、ナショナルギャラリー蔵



(図 2) ジョヴァンニ・バリオーネ
《聖なるアモールと世俗のアモール》(1602 年、
画布/油彩 183×121cm
ベルリン、ナショナルギャラリー蔵

ネデット・ジュスティニアニーに献上した《聖なるアモールと世俗のアモール（Amor Divino e Amor Profano）》（1602年：ベルリン、ナショナルギャラリー蔵（図2）：バリオーネ自身によるヴァリエーションはローマ、国立古絵画館〔バルベリーニ邸館〕蔵）である。

カラヴァッジョの絵では、楽器など世俗的な快樂を象徴する品々が散らばる所に少年の姿をした「世俗のアモール」が弓矢を持ち、正面を向いて高笑いしている。²³ 一方、バリオーネの絵では、青年を思わせる「聖なるアモール」が少年の姿で表された「世俗のアモール」を踏みつけ、右手に矢を持って振りかざしている。「世俗のアモール」は身を守ろうとする様子である。²⁴

もちろん「聖なるアモール」と「世俗のアモール」が対比して表現されたのはバリオーネの作例が最初ではない。「エロス」と「アンチ・エロス」はルネサンス期にも対比されたし、バリオーネによれば、カラヴァッジョ自身がデル・モンテ枢機卿に《世俗のアモールの打ち負かす聖なるアモール》を描いた（現在は所在不明）こともあった。²⁵ アンニーバレ・カラッチは、ガッレリア・ファルネーゼの天井画の四隅に《エロスとアンチ・エロスの争い》を配しているし、バリオーネが親しかったズッカーリもローマの自宅に《世俗のアモールの打ち負かす聖なるアモール》のフレスコ画を残している。²⁶

しかしながらバリオーネの作品は、主題の点でカラヴァッジョの作品に対抗しているに留まらない。暗く曖昧な空間を暗示する背景、そこに浮かび上がる極めて現実的な衣装に身を包んだ「聖なるアモール」の姿はきわめて印象的だが、こうした明暗の対比、「聖なるアモール」の甲冑の現実的な表現など、バリオーネがカラヴァッジョの「画様」も意識的に模倣したことを教えてくれる。その上でバリオーネの「聖なるアモール」は、カラヴァッジョが描いた少年を彷彿させる「世俗のアモール」を足蹴にしているのである。

バリオーネ自身『美術家列伝』の最後に添えた自伝で《聖なるアモールと世俗のアモールの》に言及し、ジュスティニアニー枢機卿のために二点の同主題作を制作したこと、どちらも「聖なるアモール」が「世俗のアモール」と俗界、および悪魔と肉欲を足蹴にする画

²³ H. Röttgen, *Caravaggio Der irdische Amor; oder der Sieg der fleischlichen Liebe*, Frankfurt a. M. 1992,

²⁴ S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, Electa, Milano 2001 p.282ff./p.298ff. をそれぞれ参照のこと。

²⁵ Baglione, *op. cit.*, vol. 1 p. 136 'Fece un'Amor divino, che sommetteua il profano'

²⁶ Röttgen, *op. cit.*, p.25ff.

像であること、枢機卿が住む邸館の広間に二つの作品が向かい合わせて飾られていること、に触れ、「実際のモデルによって丹念に描いた (dal naturale con diligenza fatte)」ことを特筆している。²⁷

「実際のモデルによって (dal naturale)」、「丹念に描いた (con diligenza fatte)」という評語は、マンチーニが『絵画省察』でカラヴァッジョの画様を記述するキーワードであり、バリオーネも『美術家列伝』中の「カラヴァッジョ伝」で、この画家が実際のモデルによって描いたことを繰り返し強調している。²⁸ これもバリオーネが《聖なるアモール》の制作に際してカラヴァッジョの画様を意識していたことを暗示する記述である。

先に触れた名誉毀損事件でカラヴァッジョと共に告発されたジェンティレスキは、二回目の尋問でカラヴァッジョとバリオーネの両作品に言及し、バリオーネがカラヴァッジョに対抗して《聖なるアモール》を描きジュスティニアニー枢機卿に献呈したこと、枢機卿にはバリオーネの作品はカラヴァッジョのものほどには気に入らなかったが、それでも褒賞として首飾りを与えたこと、の二点を証言している。少なくともカラヴァッジョやバリオーネをよく知るローマ画家たちの間で両作品の対抗関係は周知だったのである。²⁹

アペレスとプロトゲネスの例を挙げるまでもなく、画家間の競争、作品による相互批評はいつの時代にもあった。ヴァザーリの『列伝』にはそうした競争関係が虚実取り混ぜて数多く記述されているし、バリオーネが生きた時代のローマでもヨーロッパ中から集って来た画家たちが美術的な完成や社会的な栄誉を求めて互いに競い合っていた。ジェンティレスキは裁判の証言でそうした競争関係の存在に言及している。³⁰ 先に挙げたレーニの《聖ペテロの磔刑》はもちろんバリオーネの《聖なるアモール》も、「作品による競い合い」の一例と考えてよいだろう。³¹ ギルバートはカラヴァッジョとアンニーバレ・カラッ

²⁷ G. Baglione, "Le vite ..." (cf. n.1) p.403

²⁸ *ibid.*, p.13 : ... fece un Cupido a sedere dal naturale ritratto ; ... fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale etc. cf. n. 11.

²⁹ "un amor deuino, che lui (Baglione) haueua fatto a concorrenza d'un amor terreno de Michelangelo da Carauaggio quale amor deuino lui l'haueua dedicato al Cardinale Giustiniano et se bene detto quadro non piacque quanto quello di Michelangelo non dimeno per quanto s'intese esso Cardinal gli donò una collana." cf. Friedlaender, *Caravaggio Studies* p.278

³⁰ Cf. Friedlaender, op. cit., p.278; Io sono amico de tutti questi pittori, ma c'è bene una certa concorrenza fra noi ...

³¹ こうした美術家相互の対抗については、R. Wittkower, *Born Under Saturn The Character and Conduct of Artists*, Norton N. Y. 1963 p.239ff. が古典的著作である。

チの間でも「絵画による相互批評」が行われた可能性を指摘している。³²

パトロンが意識的に優れた画家たちに競作させることも、ルネサンス期いろいろ普通に行われていた。バリオーネが活動した時期のローマに限定しても、サン・ピエトロ大聖堂の数々の祭壇画、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂チェラージ礼拝堂（カラヴァッジョとアンニーバレ・カラッチの競作）サン・グレゴリオ聖堂付属サン・タンデレ祈祷所の壁画（ドメニキーノとレニーの競作）など数多くの例がある。

《聖なるアモール》と《世俗のアモール》を巡るバリオーネとカラヴァッジョの対立は、こうした画家同士の対抗の一例だった。しかしながら、《聖なるアモール》はバリオーネとカラヴァッジョにとってより深い意味を持っていたと想像される。この絵で「聖なるアモール」はカラヴァッジョが描いた少年の「世俗のアモール」を足蹴にしているが、これはつまり、「バリオーネ」が「カラヴァッジョ」を踏みつけているのに他ならないのである。

画家が風刺画によって敵を攻撃することも決して希ではなかった。アペレスの《中傷》は、古代から伝わるその代表的な例だが、バリオーネがよく知っていたフェデリーゴ・ズッカーリが、自作の祭壇画を非難したポローニャの画家たちを「間抜け」な驢馬に見立てた絵を描いて《真実の扉（Porta veritatis）》と名付け、1580年10月聖ルカの祭日にローマのサン・ルカ聖堂で公開したことがあった。³³ 時の教皇はポローニャ出身のグレゴリウス13世で、教皇の廷臣たちの怒りをかかったズッカーリは告発され、ローマから追放されている。当時10代半ばで画家の修業中だったバリオーネはこの事件をよく覚えており、『美術家列伝』の「ズッカーリ伝」でもこの出来事に言及されている（ただし詳細について事実誤認がある）。³⁴

バリオーネにとって、独自の写実的絵画で頭角を顕したカラヴァッジョは単なる競争相

バリオーネが生きた時代のポローニャやローマにおける事例も紹介されている。17世紀のローマではまた、1620年代のドメニキーノとランフランコの確執、30年代のコルトーナとサッキの絵画論争などもそうした対抗関係の例である。

ジェンティレスキは、バリオーネ中傷事件の尋問で、カラヴァッジョは友人だが、絵を描く小道具を返さなかったのではばらく話をしていないと述べており、友人間でも競争があったことを伝えている。

³² cf. C. E. Gilbert, *Caravaggio and his two cardinals*, University Park Pennsylvania 1995 esp. p.79ff.

³³ D. Heikamp, 'Vicende di Federigo Zuccari', in *Rivista d'Arte*, 32 1957 p.175ff. esp. p.189ff.

³⁴ Baglione, *op.cit.* vol. 1 p.123

手ではなかった。彼は『美術家列伝』に収めた「カラヴァッジオ伝」でこの画家を評し、「多くの若者たちが彼に倣って芸術の基礎である素描を無視し、自然そのままに頭部を描くのに精を出したのだから、カラヴァッジオは絵画を滅ぼしてしまっただけ」と述べている。つまり彼にとってカラヴァッジオは、優れた画家ではあっても絵画の理念には無縁で、それゆえに排除すべき存在だったのである。³⁵

バリオーネは「カラヴァッジオ伝」で、コンタレリ礼拝堂の《聖マタイ》が大評判になったのでフェデリーコ・ズッカーリと一緒に見に行った経験を語り、ズッカーリは《聖マタイの召命》を見て「ジョルジョーネ風の画想 (pensiero di Giorgione) があるだけだ」と切り捨てた、とも伝えている。バリオーネはもちろんズッカーリの見解に同意しているのだが、これは、カラヴァッジオが「自分の作品は他のあらゆる画家を越えていると思っていた (a lui pareva d'haber solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione)」のに対する反論として理解されるべきだろう。³⁶「誰の模倣でもない」と独自性を強調するカラヴァッジオが実際にはジョルジョーネに倣っているだけなのだ、ズッカーリ＝バリオーネは示唆しているのである。

つまり《聖なるアモール》は、カラヴァッジオの先行作（《勝利のアモール》）に対する対抗策であったと同時に、画家カラヴァッジオそのものに対する批判の絵画でもあったのだ。バリオーネのこうした姿勢がカラヴァッジオに理解されなかったはずはなく、それが両者の対立が激化する大きな原因となったと考えられるのではないだろうか。

マンチーニは、1620年代の時点で、バリオーネがカラヴァッジオの影響からも脱し、独自の絵画を描くようになったと述べていた。カラヴァッジオの絵画が16世紀末から17世紀初めのローマ美術界を席卷したが故に、バリオーネは一時それに追随したのだが、それは、根本的にバリオーネが信奉する芸術理念にそぐわないものであり、それゆえに1610年代以後、特に歴史画においてはモデルによる写実よりも自らの想像力を重視した優美で魅力的な絵画を描くようになったと考えるべきだろう。この時期、カラッチの弟子たちがローマで活躍を開始し、ジュスティニアニーニやマンチーニの記述に見えるような古典主義的傾向の絵画への趣味が高まったことも、バリオーネの「改心」を促した一要因だっ

³⁵ *ibid.*, p.138 : presso alcuni si stima, haver'esso rovinata la pittura; poiché molti giovani ad esempio di lui si danno ad imitare una testa del naturale, e non studiando ne' fondamenti del disegno, e della profondità dell'arte, ...

³⁶ *ibid.*, p137f.

たと思われる。もっとも、アラス美術館の《アポロンとミューズたち》連作に見られるように、単独像や寓意画では、人工的な光の効果や細部の写実的表現など「薄められたカラヴァッジョ画様」の絵画も描き続けた。

ちなみに、バリオーネもその一人だが、一時期カラヴァッジョの強い影響を受けたローマ画家たちの多くは、1610年代以後、人工的な光の表現などは別としてカラヴァッジョ特有の徹底した写実主義を放棄し、より穏健な古典的傾向の絵画を描くようになるとウィットカウアーやペパーは指摘している。これは、17世紀ローマ絵画の流れには、マンチャーニやジュスティニアニの記述にも反映されているように、理想美を求める古典主義的傾向が強くあり、カラヴァッジョがローマ絵画界から姿を消した1610年代以後それが顕在化して行ったことの現れである。³⁷

バリオーネは確かに、サン・ピエトロ大聖堂やサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂の大規模な装飾など、ローマ教皇庁と深く結びついた重要な仕事を手がけた。だがこれはチェーザリ同様バリオーネが教皇クレメンス8世を始めとする歴代教皇や教皇庁の上層部と密接な関係にあった証ではあっても、彼の芸術的卓越性を物語る事実ではない。バリオーネは、16世紀末から17世紀初頭のローマ絵画界で、アンニーバレ・カラッチやカラヴァッジョに比されるほどの影響を及ぼす存在ではなかった。

画家としてのバリオーネは、《聖なるアモール》を巡るカラヴァッジョとの関わり、両者を巡る事件の登場人物として最もよく知られる存在であり続けるだろう。³⁸ 近年上梓されたオニール著のバリオーネ研究は、この画家とカラヴァッジョとの訴訟から書き起こされているが、これは、バリオーネの画家としての評価を示して象徴的である。³⁹

3) サン・ルカ美術アカデミー会員としてのバリオーネ

画家としてはカラッチやカラヴァッジョに伍する存在ではなかったバリオーネだが、16世紀から17世紀にかけてのローマにおける画家の社会的状況を考察する際には、重要な

³⁷ Wittkower, *ibid.* p.45; S. Pepper, *Guido Reni cit.* (n.8) p.37

³⁸ オニールはその著作(cf. n.2 p.118)で、マンチャーニのバリオーネ評価に言及し、17世紀初頭のローマ絵画界の多様性をもっと積極的に評価する必要があると論じている。しかしながら、当時のローマ絵画界の多様性を認識することと、バリオーネやダルビーノをカラヴァッジョやカラッチと同様に優れていると再評価することとは同じでない。

³⁹ O'Neil, *op.cit.*,(n.2)

人物の一人である。この画家はズッカーリやチェーザリ同様、歴代の教皇はもちろん、多くの美術保護者たちと密接な関係を保っていた。また、16世紀末に設立されて発展したローマの美術アカデミー（サン・ルカ美術アカデミー：Accademia di San Luca）においてバリオーネは重要なメンバーであり続けた。⁴⁰

サン・ルカ美術アカデミーの歴史は、1577年に教皇グレゴリウス8世が、画家で教皇庁の建築監督（*sovrintendente alle opere*）だったジロラモ・ムツィアーノの進言を受け入れ、素描芸術（絵画、彫刻、建築）のアカデミーを創設する勅書を出したことに始まる。この勅書では、ローマにおける絵画芸術の停滞が嘆かれ、すでに1世紀以上の歴史を持つローマ画家組合（*Università dei Pittori*）に代わる組織に優れた美術家を集めることと、「とれんと公会議ノ聖ナル法令ト布告ニ従イ（*sacris canonibus decretisque Concilii Tridentini*）」美術家を教育することが美術アカデミー設立の目的とされていた。⁴¹

次いで教皇シクストゥス5世は、1588年、カンピドリオ丘の南西、セプティミウス・セウェルスの凱旋門に近いサンタ・マルティーナ聖堂（現サンティ・ルカ・エ・マルティーナ聖堂）と付属する建築を同アカデミーに委譲し、その後、ここがアカデミーの本拠地となった。

同アカデミーでは、1593年、フェデリーコ・ズッカーリが院長（*Principe*）に選ばれたが、この画家はアカデミーの会則を制定すると共に定期的な会合を開催し始めた。ズッカーリが制定した当初の会則と彼の活動は、アカデミーの書記だったロマーノ・アルベルティが記録しているが、その記録によれば、ズッカーリが先頭に立って積極的に指導した期間を除くとアカデミーの活動は決して活発ではなかった。⁴²

だが17世紀に入って教皇パウルス5世の治世（1605-23）にアカデミーは立て直され、その活動も再び活発となる。1607年に制定された会則が教皇の認可を経て1609年に出版されたのは、この事情を反映している。⁴³

⁴⁰ バリオーネとサン・ルカ美術アカデミーの関連については、O'Neil, *op.cit.*, (n.2) p.159ff. を参照のこと。

⁴¹ cf. N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Torino 1982 p.56f.; O. Michel, "Accademia di S Luca", in *Dictionary of Art*, vol. 26 New York 2001 p.841f.

⁴² R. Alberti, *Accademia del Disegno de' pittori, scultori, e architetti di Roma*, Roma 1604 [ristampa anastatica, Roma 1978] p.4ff.

⁴³ 1609年の会則は Z. Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, 2 vols Firenze 1987, vol.2 p.511ff. に採録されている。

この会則では、最初に院長以下アカデミーの運営にあたるさまざまな役職とその責務が明確に規定され、同時に「アカデミーの評判を高めるため（per maggior riputazione dell'Accademia）」、会員が従来の工房で職人と一緒に仕事するのを禁じている。また、若者の教育に関する規定では、素描だけでなく、絵画や解剖学、彫刻、建築、透視図法、その他、専門家として必要なさまざまな事柄を教えることが定められ、さらに、院長の許可なく個人の家に集まりモデルを用いて素描するのは禁じられる。専門家としての美術家教育をサン・ルカ・アカデミーが独占的に行う特権が求められているのである。

バリオーネは同アカデミーに 1593 年の実質的な発足いらい継続的に参加し、1606 年には院長に選出された。1617 年から 19 年にかけてもふたたびアカデミーの院長を務めている。1607 年の会則制定について、前年度の院長だったバリオーネが積極的に関与したことは容易に想像できる。⁴⁴

1624 年の秋に起こったアカデミーの大きな改革でもバリオーネは重要な役目を担った。

1597 年から 1626 年まで同アカデミーの保護枢機卿（cardinal protettore）を務めたのはデル・モンテ枢機卿だったが、同枢機卿の命によって 1624 年、アカデミーが解散させられ、当時院長だったアンティヴェドゥート・グラマティカ（Antiveduto Grammatica; 1571-1626）も解任された。そして、翌日、サン・ルカ美術アカデミーは全く新しい組織として発足させられたのである。この非常措置は「古くからある画家と彫刻家との対立を解消する」ためと説明されたが、実際には、グラマティカの元で結成された排他的かつ独占的なアカデミー運営組織を排除し、ヨーロッパ各地からローマに集まった多くの美術家たちの不満を解消してアカデミーの運営を正常化する目的で取られたものだった。⁴⁵

この改革でフランス人画家シモン・ヴェーエが新しい院長に就任し、ジュゼッペ・チェーザリ、クリストフォロ・ロンカッリ、アントーニオ・テンベスタ、ジョヴァンニ・バリオーネ、オッターヴィオ・レオーニ、ジャンロレンツォ・ベルニーニの 6 人が研究指導責任者（rettore dello studio）に選ばれた。続いて開かれた秘密理事会（バリオーネも出席）で

⁴⁴ cf. L. Pilotta, "Nuove aggiunte, variazioni e correzioni nell'Elenco dei capi dell'Accademia Nazionale di S. Luca", in *Urbe: Revista romana di Storia, Arte, Lettere, Costumanze*, vol.33 1963 p.16-20

⁴⁵ Z. Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte, 1549-1626*, 2vols. Firenze 1994; vol.1 p.138

は、研究指導責任者の他、アンドレア・サッキやピエトロ・ダ・コルトーナなど若手の画家が月代わりで研究指導にあたることを決めている。

この新体制では、バリオーネを始めチェーザリやロンカッリなど、1580年代から活動していた画家たちが執行部に参加して若手画家の教育の責任者を勤めており、彼らが少なくともこの時期まで同アカデミーの中心的存在だったことが残された議事録から知られる。⁴⁶

1607年の会則はアカデミー会員と職人との違いを強調していた。これから知られるように、サン・ルカ美術アカデミーは社会的に成功し選ばれた美術家たちの集まりという性格を持っていた。ジュゼッペ・チェーザリやバリオーネのように歴代の教皇に重用され、「騎士」に叙された画家たちは、この意味で、典型的なアカデミー画家だった。それゆえに、この組織によって、少なくともデル・モンテ枢機卿が保護者を務めていた間、ダルピーノやバリオーネのように1580年代から活動していた画家たちがローマ美術界に一定の影響力を保持し続けたのであり、彼らとパトロンとの関係が他の画家たちの活動にも少なからざる影響を与えたことは留意されて然るべきであろう。

先に触れた《聖ペテロの磔刑》を巡るガイド・レーニとカラヴァッジョの争いも、マルヴァジーアによれば、その背景にはジュゼッペ・チェーザリの企みがあった。ジェズ聖堂の祭壇画は、カラヴァッジョが注文を望んでいたのだが、それをバリオーネが奪い取ったのだった。

ハスケルの画期的な著作⁴⁷が刊行されて以後、16世紀末から17世紀初頭のローマで活躍した重要な美術保護者・愛好家たちについての個別研究が多く公刊され、あるいは個々の重要な美術保護者・愛好家を主題とした展覧会が企画されている。同時に、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂の袖廊装飾、サン・ピエトロ大聖堂を飾る多数の祭壇画の制作、サンタ・マリア・マッジョレ聖堂のシスティーナ、パオリーナ両礼拝堂の建設

⁴⁶ 同アカデミーの組織が大きく変化するのは、1627年、前年に没したデル・モンテ枢機卿に代わって教皇ウルバヌス8世の甥に当たるフランチェスコ・バルベリーニ枢機卿がアカデミーの保護者になって以後である。チェーザリやバリオーネらはアカデミーに関与し続けるが、ピエトロ・ダ・コルトーナなど、バルベリーニ家に近い美術家たちが発言権を強め、院長など重要な役職を勤めるようになる。1630年代にはサンタ・マルティーナ聖堂の大改修工事（実質的には新築）が始まる。cf. K. Noehles, *La Chiesa dei SS Luca e Martina nell'Opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969, p.41ff.

⁴⁷ F. Haskell, *Patrons and Painters*, London 1964

と装飾など、16世紀末から17世紀初めにかけてのローマにおける重要な美術事業については、注文の事情、社会的要請、注文主の意向、美術家の対応など多角的・総合的な観点からの研究も進んでいる。⁴⁸ こうした「基礎的データ」の集積によって、カラヴァッジョやカラッチはもちろん、その弟子たちも含む個々の画家の業績を、絵画「様式」の自律的展開の反映としてではなく、むしろ（社会的なものも含めて）多様な所与に基づく「選択」の結果として捉える契機が生まれつつあると思われる。17世紀ローマ絵画界における、いわゆる「バロック的傾向」と「古典主義的傾向」の対比についても同様である。⁴⁹

4) 著述家としてのバリオーネ

バリオーネは、晩年に二点の著作を上梓した。

サン・ピエトロ大聖堂を含むローマの主要な聖堂を美術案内的観点から叙述した『ローマの九大聖堂 (Le nove chiese di Roma)』(1639) とこの『美術家列伝』である。

中世以来、巡礼者を対象としたローマの諸聖堂案内書はあったが、『九大教会』はそうした従来の著作とは違って各聖堂に収められた祭壇画や彫像を列挙してその作者を紹介しており、その意味で最初のローマ美術案内書とも言うべき著作と評価される。⁵⁰ 類似した著作として、1638年に画家ガスパレ・チェリオがナポリで刊行したローマ美術案内があるが、こちらは聖堂だけでなく、個人邸宅も取り上げ、そこに見られる美術作品（絵画・彫刻）の主題と技法、作者名を列記している。⁵¹ バリオーネの『九大聖堂』も、取り扱う

⁴⁸ この領域における近年の著作として Z. Wazbinski, *op. cit.*; AA.VV., *Caravaggio e la collezione Mattei*, Electa, Milano 1995; C. Gilbert, *Caravaggio and his Two Cardinals*, University Park, Penn., 1995; I. Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999; S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e I Giustiniani*, Electa, Milano 2001; J. Freiberg, *The Lateran in 1600 Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge U. P. 1995; S. F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome*, Cambridge U. P. 1996; L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's* Cambridge U. P. 1997 を挙げておく。

⁴⁹ cf. E. Borea ed. *L'Idea del Bello; viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bollori*, 2vols Roma 2000; Bell/Willette ed. *Art History in the Age of Bollori*, Cambridge U. P. 2002

⁵⁰ R. Longhi, "Giovanni Baglione", in *Me pinxit e quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968 p.149

⁵¹ Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Napoli 1638, [ed. E. Zocca, Milano 1967]

対象を聖堂に限定してはいるが企画意図は類似している。ベッローリは『美術家列伝』への書き込み〔後に言及する〕で、バリオーネがチェリオに反感を抱いていたと述べているが、この両著作の競合がその背景にあったのかも知れない。

もう一つの著作、つまり、1642年、バリオーネが没する2年前に上梓された『美術家列伝』は400頁程の分量に150名以上の美術家の伝記が収められる。

当時のローマはヨーロッパにおける美術の中心地であり、イタリア各地はもとよりヨーロッパ中から多くの美術家たちが集まる国際都市であった。それゆえ『美術家列伝』にはイタリア出身の美術家だけでなく、パウル・ブリル (Paul Brill : 1554~1626) や、アダム・エルスハイマー (Adam Elsheimer : 1578-1610)、ピーテル・パウル・リュベンス (Pieter Paul Rubens : 1577~1640) など、ローマに滞在して活動した「北方」出身者の伝記も含まれている。

さて『美術家列伝』は、ローマを訪れた旅人が5日にわたってローマ在住の美術愛好家の話を聞くという体裁で構成され、美術家の伝記が、グレゴリウス13世 (在位 : 1572-85)、シクストゥス5世 (1585-90)、クレメンス8世 (1592-1605)、パウルス5世 (1605-21)、ウルバヌス8世 (1623-44) の5人の教皇の治世に分けて配されている。

登場する美術家は、没年順に並べられており、各人が最も活躍した時代に配されている訳ではない。この並べ方によれば、若くして没した美術家の場合は活動の最盛期と没年はさほどずれないが、長生きした美術家であれば全盛期と没年がかけ離れる場合もある。ジュゼッペ・チェーザリ (1568-1640) はその代表的な例である。

先にも触れたが、この画家は1582年から一人前の画家として活動し、クレメンス8世の寵愛を受けて同教皇の治世に大規模な美術事業を次々に手がけた。⁵² だが彼が没したのは1640年で、それゆえこの画家がすでに第一線から外れた時代であったのに、彼の伝記はウルバヌス8世の治世に配されているのである。バリオーネ自身の「自伝」はこの著書の最後に控えめに置かれている。

バリオーネは序文で、『美術家列伝』を、ヴァザーリとボルギーニの著作を先例として、両者に続く時代を扱った著作と位置づける。⁵³ だが、美術家の伝記を没年によって並べるという構成だけでなく、内容に関してもこの著作はヴァザーリ先例と大きく異なる。

⁵² H. Röttgen, *Il Cavalier D'Arpino* Roma 1973, p.28f.

⁵³ *ibid.* p.2, 4 ; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Firenze 1550 1568; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584

両者の最も重要な違いは、取り扱う時代を貫く美術史観の有無にある。

ヴァザーリは、フィレンツェの美術の流れを中心に据えながら14世紀から16世紀にかけてのイタリアにおける美術（絵画・彫刻・建築）の展開を、三つに分けられた各部に添えた序文で概観し、それに従って各時代に活躍した美術家の伝記を配した。それによってヴァザーリの著作は、ジョットーが復活させた優れた美術がミケランジェロによって完成されたという明快な歴史意識の上に構成されていることが知られる。一方、バリオーネの『列伝』はこうした、全体を貫く美術の歴史意識に欠けるのである。シュロッサーはバリオーネの『美術家列伝』について「全体を統一する歴史観ないし絵画観の欠如」を指摘し、これを「年代記風に美術家の伝記を羅列した」著作であると断定している。⁵⁴

この点でバリオーネにより寛大なのはロンギである。⁵⁵

ロンギは『美術家列伝』に、ローマで活動したことがないものの、ジェズ聖堂などに作品のあるフランチェスコ・バッサーノ（Francesco Dal Ponte 通称 Bassano: 1549–1592）の伝記が含まれていることから、この著作は当初、ローマの聖堂や邸館にある主要な美術品の案内書として企画され、後に「美術家列伝」に変更されたと想像する。美術案内著述のために集められたデータを作者別・時代別に分類し直し、個人的な回想を加えた上で、ローマ美術の流れを記述する枠組に格好な歴代教皇の治世によって5つのグループに分けたと考えるのである。

多少の伝記的情報や逸話を交えつつローマ各地にある作品を紹介する各伝記の構成は、こうした仮説を受け入れれば確かに理解しやすい。そうであれば『美術家列伝』は、名実共に、その3年前に刊行された『九大教会』の延長上に成立した著作ということになるだろう。

ロンギは、シュロッサーと違って、バリオーネに美術批評的な判断が全く欠如している訳でないとも指摘する。例えば、アンニーバレ・カラッチについて、バリオーネは「その頃、正道を外れていた、実物に基づいて描く優れたやり方を復活させた (egli risvegliò il buon modo del colorire dal vivo quasi in quest'ultimi tempi dalla sua retta via smarrito.)」と述べる。⁵⁶ またカラヴァッジョについては、「こんなに早死にしなかったら自然に忠実に描くこと (colorire del naturale) から獲得した優れた画法によって芸

⁵⁴ J. von Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, Firenze 1977, p.460f.

⁵⁵ R. Longhi, *art. cit.*, p.149ff.

⁵⁶ Baglione, *op.cit.*, p.107

術に多大な貢献をしてくれよう。もっとも彼は事物を表現するに際して、悪しきを捨て良きを選ぶ分別に欠けていた。それでも大変な評判を取り、人びとは他の画家の歴史画に払う以上の金額を彼の単独人物像に喜んで支払った。一般受けとはこんなもので、人びとは自分の目で判断するのではなく世間の評判だけを気にするのである」と総括している。⁵⁷

カラヴァッジョは「ひどい生き方をしたのにふさわしく無惨に死んだ (*morì malamente, come appunto male havea vivuto*)」と述べるバリオーネのカラヴァッジョ評価には、バリオーネの個人的反感も含まれるかも知れないが、自然を忠実に描いたと評価しているのには、美術家伝記作者としてのバリオーネの良心が伺えるだろう。アンニーバレ・カラッチを、新しいローマ絵画の基礎を築いたと高く評価するのは、先に触れたマンチャーニや、1610年代に著述した絵画論の断簡が残るアグッキらと共通した見解の表明でもある。⁵⁸

このことはマンチャーニが『絵画省察』を著述していた1620年代から、バリオーネが『美術家列伝』を著述した1630年代にかけて、ローマの主だった美術家・美術愛好家たちの間に、カラヴァッジョとカラッチについてほぼ共通した認識が確立していたことをわれわれに推測させる。

『美術家列伝』には、これ以外にも、個々の美術家についてのバリオーネの評価が散りばめられている。例えばカラッチの弟子で風景画家としてローマで活躍したヴィオーラ (*Giovan Battista Viola:1576-1622*) について「こうした風景画を描いて多くの画家たちを魅了した。彼の描く風景画はフランドルの無味乾燥な画風とは全く異なる、優れたイタリア風の画法で描かれていたからである」⁵⁹ と述べ、リュベンスについては「万能の画家であり、溢れるばかりの構想の持ち主であることを世間に示した。また実に生氣あふれ自然な作品を表現した。長年にわたってフランドルには彼を越える画家はおらず、また彼ほどイタリアの優れた画法に近づいた画家もいなかった」⁶⁰ と高く評価する。

⁵⁷ *ibid.* p. 139 Se Michelagnolo Amerigi non fusse morto sì presto, haveria fatto gran profitto nell'arte per la buona maniera, che presa havea nel colorire del naturale; benché egli nel rappresentare le cose non avesse molto giudizio di sciogliere il buono, e lasciare il cattivo. Nondimeno acquistò gran credito, e più si pagarono le sue teste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudicia con gli occhi, ma guarda con l'orecchie.

⁵⁸ アグッキの絵画論の概略については、前掲拙論 (n.4) 参照のこと。

⁵⁹ Baglione, *op.cit.*, p.173; Viola diede gusto alli Pittori con quei modo di far paesi; poiche erano formati alla maniera pittoresca buona Italiana, lontano da quella seccaggine Fiamminga.

⁶⁰ *ibid.*, p.363; Rubens ha dimostrato al Mondo ch'egli è stato Pittore universale, &

フェデリコ・ズッカーリやジュゼッペ・チェーザリなど彼が個人的によく知っていた画家たちについても同様である。だが、これらは、ごく一般的な評価、断片的な評価で、各画家の歴史的な位置づけは言及されていない。

先に述べたように『美術家列伝』は歴代教皇の治世によって区分され、各区分の冒頭には「序文」が配されているのだから、バリオーネも、ヴァザーリに倣って、ここで、各時期におけるローマ美術界の動きを概観することも出来たであろう。だがこの「序文」でバリオーネは、各教皇の都市計画・建築の分野における業績を列記するだけである。『美術家列伝』の詳細な注釈版を上梓したレットゲンは、その解題でこの著作を「サン・ルカ美術アカデミーの忠実な会員として、多くの美術作品が制作されていたローマの町に生きた一ローマ画家の回想が、同世代の美術家たちの姿としてあらわれたもの」⁶¹と特徴づけているのもこうした事情による。

この点でバリオーネの『美術家列伝』は、ヴァザーリ先例と異なるのみならず、後にベッローリ（Giovanni Pietro Biondi: 1613-96）が著述した『近代美術家列伝』（1672）とも違っている。

『近代美術家列伝』の冒頭には、1664年にベッローリがサン・ルカ美術アカデミーで行った講演による「画家、彫刻家、建築家のアイデア」と題した論文が掲載されている。この論文で「[絵画と彫刻の] アイデアは、自然から生まれるがその源泉を越えて芸術の源泉となる（originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte）」⁶²と主張したベッローリは、17世紀ローマ古典主義美術最大の代弁者となった。『近代美術家列伝』は、この論文で表明された美術史観を実例によって論じるために選ばれた美術家の伝記を集めた著作なのである。

ところで、まだ若かったベッローリは、バリオーネの『美術家列伝』に絵画を賞賛する詩を寄せており、同列伝の冒頭にこの詩が掲載されている。だが、後年のベッローリは自分が所有していた『美術家列伝』の余白に書き込みして、この詩について「もっと若い頃

abbondante di varie inventioni, & ha rappresentato le sue opere con gran vivacità, e con naturalezza; & è gran tratt od'anni, che in Fiandra non v'è stato Pittore miglior di lui e che si sia così felicemente accostato alla buona maniera Italiana.

⁶¹ *ibid.*, vol.2 p.23; ricordi di un pittore romano, vissuto come membro fedele dell'Accademia di San Luca, nel mezzo della produzione artistica della sua città, ricordi che si cristalizzano nelle figure degli artisti suoi contemporanei.

⁶² G. P. Bellori, "L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto", in *ibid. Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976 p.14

に自分が作ったものだが、今では全く気に入らない。私が願ってというよりトロンザレリ [詩人] に説得されて上梓されたものである」と主張している。⁶³

さらに別の書き込みでは『美術家列伝』そのものについて、「この列伝はバリオーネがガスパーレ・チェリオに仕返ししようと著述した。チェリオは『ローマの聖堂』で、敵対者だったバリオーネに全く言及しなかった。それでバリオーネは機会を捉えて、自画自賛すると同時に敵であるチェリオの過ちと悪口の数々を明みに出そうとしたのである。だがこの著作はまったくの駄作である。徳を称揚する目的ではなく、個人的な感情と悪意によって書かれているからだ。詩人のオッターヴィオ・トロンザレリがバリオーネの意見を聞きながら個々の伝記を執筆した。このトロンザレリは、バリオーネも同様だが、絵画の何たるかを理解しておらず、そのために無様な著作となってしまった」と全面的に批判している。⁶⁴

ベッロリの『近代美術家列伝』には、バロッチ、カラヴァッジオ、カラッチ一家、リュベンスなどバリオーネの著作に登場する美術家も取り上げられており、ベッロリ自身が『美術家列伝』を熱心に読んで、その内容を自著の参考としたことは明らかとなっている。⁶⁵ それにも関わらず、バリオーネの著作を「全くの駄作 (buono a nulla)」と批判するのは行き過ぎとも思える (もちろん、これが自分の蔵書への書き込みで第三者向の発言ではなかったことには留意されるべきだろう)。だが、ベッロリにとって、歴史意識に欠け、没年に従って無差別に美術家の伝記を羅列するバリオーネの『美術家列伝』は、全く「徳を称揚する目的 (fine di virtù)」に欠ける著作と感じられたとしても無理はなかったかも知れない。

ともあれ、ロンギやレットゲンも指摘するように、バリオーネの著作は彼と同時代にロー

⁶³ *ibid.*, vol.2 p.49; canzone da me fatta ne gli anni più giovanili, che hora non mi piace niente; mandata in stampa, più tosto a persuasione del Tronsarelli che per mia volontà.

⁶⁴ *ibid.*, vol.2 p.51f.: Queste Vite furono scritte dal Baglione per vendetta contro Gaspere Celio, il quale nelle Chiese di Roma non nominò mai il Baglione, per esser tra loro nimicitia onde il Baglione hà occasione di scrivere di se stesso, et lodarsi, et di mostrare gli errori et li biasimi del Celio suo nimico: però l'opera non è buona a nulla non essendo fatta con fine di virtù, ma per privata passione et malevolenza. Ottavio Tronsarelli Poeta distese le vite con le cognitioni et sensi del Baglione il qual Tronsarelli non s'intendeva di Pittura, come anche il Baglione, et però sono scritte con tanta infelicità.

⁶⁵ G. P. Bellovi, *Le Vite cit.*, Introduzione di G. Previtali, p.XLf.

まで活動した数多くの美術家についてかなりの程度まで正確でかつ客観的な情報を提供してくれることによって貴重である。ベッローリも、批判はしても、この著作を熟読してその内容を自著に利用し、マルヴァジェーアも、「ドメニキーノ伝」などにおいて、バリオーネの記事に拠りつつ、それを批判・訂正するという形式によって伝記を記述している。⁶⁶ こうした例からも知られるように、バリオーネの『美術家列伝』は、批判は多いものの、16世紀末から17世紀前半のローマ美術を考える際には、必要不可欠な史料なのである。

当『美術家列伝』については、ヴァチカン図書館にバリオーネの草稿が残されており（Codex Vaticanus Chigianus G VIII 222）その成り立ちの経緯はかなり詳細にわかっている。また、ヴァチカン図書館（Biblioteca Vaticana, Ottoboni 2977）およびリンチェイ・アカデミー図書室（Roma, Accademia dei Lincei, Corsinianus 31 E 15）にはベッローリが書き込みをした初版本が残されている。さらにヴェネツィアのマルチアーナ図書館にはマルヴァジェーア旧蔵で書き込みがある版本（Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marcianus 56 D 62）が所蔵されている。これらの資料を駆使した校訂版『美術家列伝』はヘスが第二次世界大戦前夜から手がけていたが、69年にこの研究者はそれを完成させることなく没した。だが、ヘスの仕事を継承したレットゲンが、1995年、1642年の初版第二刷の複製版（ristampa fotomeccanica）に第三部（クレメンス8世の治世）までの注釈を付け、ヴァチカン図書館叢書の一環として出版している（Biblioteca Apostolica Vaticana；Studi e Testi 367）。これが現在、入手可能な最も優れた『美術家列伝』のテキストである。

最後に、バリオーネの「ドメニキーノ」伝について一言述べておきたい。

ベッローリの『近代美術家列伝』に収められた「ドメニキーノ伝」を試読したとき、その解説で、ドメニキーノの位置づけと20世紀後半における研究の展開についてはごく短くではあるが触れたので、ここでは繰り返さない。⁶⁷

そこでも述べたが、17世紀に著述された主要なドメニキーノ伝で最も早く上梓されたのが、バリオーネによるこの伝記である（これ以前には、マンチーニが1620年代の初めにドメニキーノについてごく短い記事を残しているが、これは草稿のまま残され、上梓さ

⁶⁶ C. C. Malvasia *Felsina Pittrice*, 2 Vols, Bologna 1841, vol.2 p.219ff.

⁶⁷ 拙論「ジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリ著『ドメニキーノ伝』翻訳と解説」（福岡大学研究部論集第二巻A：人文科学編第6号：2003年3月 p.65 - 115）

れたのは1956年のことだった)。⁶⁸

バリオーネは、ボローニャ時代のドメニキーノの逸話(最初大学進学を目指してラテン語を学んでいたが絵を描くのが好きでカルヴェールに師事したこと、カラッチ一家の画塾に移ったこと、ヴァチカン宮殿にあるラファエッロの作品に興味を持ち、グイド・レーニおよびアルバーニの後を追ってローマに赴いたこと)を紹介し、さらにローマで修業時代のドメニキーノが、アルドブランディーニ枢機卿の執事だったボローニャ出身の聖職者アグッキの元(ジョヴァンニ・パッティスタの兄ジロラモ・アグッキ枢機卿の邸館)に身を寄せていたこと、等を伝える。それからドメニキーノの作品をほぼ年代順に列記する。

その中で、ドメニキーノの名声を確立した作品《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》(現在ヴァチカン絵画館蔵)が大評判となったことに触れ、さらにサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂の礼拝堂に描いた《聖女チェチーリア伝》についてはやや詳しく記述して

⁶⁸ G. Mancini, *op.cit.* (n.5) p.243f.: (訳) カラッチの流派で盛んに活躍しているのがドメニコ・ザンピエーリ、通称ドメニキーノである。先にも述べたが、アンニーバレ氏に会ってその教えを受けるためにローマにやって来て、氏に愛され高く評価された。アグッキ師に暖かく迎えられ、その家に部屋を与えられた。この時期、まだ若者だったが、サン・トノーフリオ聖堂の列柱廊に聖ヒエロニムスの物語を描き、ほぼ同じ頃、自宅で幾つかの油彩風景画を描いたが、これらの風景画は非常に魅力的で完成度も高く、この種の絵画としては群を抜いていた。アンニーバレ氏はその風景画の一点を手に入れたが、この絵には川が描かれ女たちが洗濯しており、その傍らで子供が瓶に入った赤ワインをこぼして、川が赤く染まっている。全体が実に優美でアンニーバレ氏はこの絵を買い、水を染めた赤ワインの分はとも払わなかったと語った。さらに年を重ね、名門ファルネーゼ家の依頼でグロッタ・フェッラータ修道院に絵を描いて大変な満足を与えた。ローマに戻るとサン・グレゴリオ聖堂、サン・ルイジ聖堂内サンタ・チェチーリア礼拝堂を手がけ、さらにカリタ聖堂に聖ヒエロニムスの遷化を描いた。サンタ・マリア・イン・トラスターヴェレ聖堂の天井には聖母の被昇天を描き、また名高きボルゲーゼ家のために幾点かの絵を描いたが、その一点が見事な技巧で完成度の高いシビラの巫女像である。ローマを去ってファエーノに赴いたが礼拝堂装飾を依頼されたからだった。ファエーノの仕事が終わると故郷ボローニャに戻り、活力溢れる壮年画家として次々と仕事をこなしたが、常に完璧を求める仕事ぶりで、まだ幾年でも立派な作品を描き続けようと思われる。建築にも興味を持って長年研鑽を重ねて上達したが、その成果はサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂のアグッキ枢機卿の墓碑その他の作品に見られる通りである。ボローニャのサン・ジャコモ聖堂にもアグッキ枢機卿の記念碑があり、サンタ・マリア〔イン・トラスターヴェレ〕聖堂の天井も同様である。現在、グレゴリウス15世教皇直属の建築家となっている。戯画風肖像画(カリカチュア)にも手を染め、大げさな表現をして、肖像の一部分を誇張し、見る者を驚かせまた笑わせずにはおかない。友人たちとの付き合いも上手だが、ごく少数いれば満足し、一人で過ごすのを楽しむ風がある。彼の言うところによれば、それは、自分の仕事の邪魔をされたくないし、無駄な挨拶などして時間を浪費したくないからだという。これに関して彼はしばしば、友人は6、7人もいれば充分で、そうすれば毎週曜日替わりに一人ずつ話をして気を紛らせる。一人死んだら別な一人を補充して毎週の自分の用に間に合わせると、しばしば語っている。

いるが、ほとんどは作品名を挙げるだけである。その記述から、バリオーネがローマにあるドメニキーノの作品を見ていること、ローマ近郊のグロッタ・フェッラータを訪れたことは明らかだが、それ以外の都市（ポローニャ、ファーノ、ナポリ）での仕事は、伝聞によって知ってはいても実際に見てはいないと知られる。ドメニキーノのナポリ滞在については、その目的と彼が当地の画家たちに嫌がらせを受けたことに言及するのみである。

ドメニキーノはナポリの画家たちの度重なる嫌がらせに悩まされて、1634年にローマに逃げ帰り、1年以上の間、ナポリには戻らなかった。ローマ在住のバリオーネはこの間の事情を知っていたはずである。また、バリオーネも記述するようにドメニキーノは1641年、つまり『美術家列伝』が上梓される1年前にナポリで没した。従って、その伝記は、バリオーネが最後に付け加えたものの一つであると想像される。実際「ドメニキーノ伝」は、1642年の『美術家列伝』初版の最後部、381頁から385頁にかけて配されている。銅版画家列伝が、付録のような形でその後に収められ、さらに最後にバリオーネの自伝が付されているのを除けば、「ドメニキーノ伝」の後には、1606年から26年の間サン・ルカ美術アカデミーの会員であり、ヴァチカン図書館やサンタ・カテリーナ・デイ・フナリー聖堂、サンタ・クローチェ・イン・ジェルザレンメ聖堂で壁画装飾に従事した記録が残る画家ジロラモ・ナンニ⁶⁹の伝記があるだけである。

ジョヴァンニ・バリオーネ 「ドメニコ・ザンピエーリ（画家）伝」

ドメニコ・ザンピエーリは、1581年10月28日、ポローニャで正業を営む両親の元に生まれた。彼は小さい頃からラテン語を学ばされたが、学校が休みの日には他の学友たちといろいろ子供らしい遊びをして楽しんでいた。ドメニコは、趣味で絵を描く近所の者が絵筆を握っているのを見ると、遊びも友達も放り出し、絵を描く様子に眺めに行くのが常だった。絵描きの仕事に興味を募らせたドメニコは、修辞学の授業時間になる毎に学校を抜け出し、絵を描く仕事場に姿を現すようになった。彼には、ディオニジ・フィアミンギ〔ドニ・カルヴェール〕という画家に学ぶ兄がいたが、この兄はドメニコの性向に気づき、弟を伴って師の元に通い始めた。ディオニジはドメニコに素描させてみて、この若者がどれほどこの職業の天分を持っているかを悟り、その後は絶えずドメニコに様々な規則を教

⁶⁹ Girolamo NANNI, cf. *Thime-Becher Allgemeine Kuenstlerlexikon* vol. 23 ad vocem

えて指導した。父親も最初は反対したものの、最後には彼を許した。

こうしてドメニコは修行を続け、優れたものとそうでないもの見分けがつかうようになった。すると彼は、師匠が自分の素描と他の画家の素描を一緒に見せると、決まってカラッチ一家の素描を選ぶようになった。やがてドメニコは、絵画を学ぶためには、他のどの画家でもなくカラッチ一家の絵画を手本としなくてはならないと考えるにいたった。そんな頃、父親がルドヴィコ・カラッチに子供のことを話す機会があり、ルドヴィコは（数枚の素描を見て）ドメニコに教えてもよいという態度を見せた。老人はさらにルドヴィコの従兄弟にあたるアグスティーノに会い、家に連れて来て息子が素描する様子を見せた。アグスティーノは喜んでドメニコをルドヴィコの元に連れて行き、その世話にゆだねた。ルドヴィコはこの子に教え、彼の指導によってザンピエーリは次第に上達した。やがて絵筆を用い、油彩で肖像画など描いて人々を満足させるほどになったが、素描の修練も止めなかった。この頃、ポローニャのルドヴィコの仕事場に、ローマ在住の従弟アンニーバレの弟子がラファエッロの作品を模写した素描が届いた。ドメニコはこれらの素描を一目見て感動し、アンニーバレの最も優れた弟子だったガイド・レーニとフランチェスコ・アルバーノがローマから書き送った手紙にも刺激されて、ローマへと旅立った。

ローマに到着したドメニコは、彼の保護者となったピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿から、当時枢機卿の儀典長を勤めていたフランチェスコ・ポロ殿に預けられた。ドメニコはしばしば自分の素描を携えて、彼と同じくポローニャ出身だったジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキ師を訪れた。アグッキ師は当時、アルドブランディーニ枢機卿の執事だったが、後にアマジアの大司教となり、さらにヴェネツィア滞在の教皇大使として生涯を閉じた。同師はドメニコの仕事ぶりに才気を認めて感心し、兄にあたるジロラモ・アグッキ枢機卿と一緒に住む家にこの若者を連れ帰った。兄の枢機卿は、しかし、ドメニコをあまり高く評価せず、それでアグッキ師は画家に命じて密かに、天使によって牢獄から解放される聖ペテロの油彩画を描かせ、枢機卿が留守の間にこっそり、ある部屋の入り口の上に飾らせた。枢機卿は家に戻ってこの絵を見たが、誰がこんなところに絵をおいたのか分からず、画家たちに見せたところ、一人前の画家にふさわしい優れた作品だと言われた。その後になって彼は弟のジョヴァンニ・バッティスタに事の次第を聞かされた。枢機卿はほどなくしてこの画家に命じ、自分の名義聖堂だったサン・トノーフリオ聖堂外側にある列柱廊の半円形壁面三面にフレスコ画法で聖ヒエロニムスの物語を描かせた。この作品でザンピエーリは評判をとった。

同枢機卿が没した後もドメニコは先に名を挙げたアグッキ師の屋敷に部屋を提供され、同時にアンニーバレ・カラッチとアグスティーノ・カラッチの画塾で学ぶ便宜も与えられていた。アグスティーノは、ドメニコ・ザンピエーリについて、他のどの弟子も彼には敵わないと述べた。ドメニコは、サン・ジャコモ・デリ・スパニョーリ聖堂内エレーラ礼拝堂で、アンニーバレ指導下に、フレスコ画法で優れた作品を多く描いた。

オドアルド・ファルネーゼ枢機卿が、自分が管理するグロッタ・フェッラータ修道院の一礼拝堂に絵を描かせようと思い、それにふさわしい画家の推薦をアンニーバレに任せると、枢機卿にドメニコが推挙されたのはこうした理由からだった。ドメニコはこの依頼を引き受け見事に完成させた。枢機卿自身も多くの画家たちの賞賛を耳にした。この礼拝堂には、聖バジリウス修道会の僧であった聖ニルスさまざまな物語が描かれているが、どの画面もきわめて生き生きと活力溢れる表現である。また祭壇上の丸天井には漆喰を模して描いた装飾が配される。この装飾を眺める人々には、修道僧たちが、描かれているのであって本物の漆喰装飾ではないと説明することになっていた。さもなければ、絵筆による仕事とは知られず、画家の評判全体が台無しになるところだった。

ドメニコは、他の優れた画家たちとともに、ヴィンチェンツォ・ジュスティニアアーニ侯爵によってパッサーノにある侯爵の領館に招かれ、フレスコ技法で幾つかの絵を描いたが、いずれも際立っていた。

サン・ジローラモ・デッラ・カリタ聖堂の主祭壇にひときわ見事な油彩画を描いたが、これは大評判になった。この絵には老衰した聖ヒエロニムスが最後の力を振り絞って司祭を訪れ、助祭たちに助けられて聖体を拝領する様子が描かれている。

サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂の側廊には数多くの絵があるが、主玄関から入った壁面に両聖人を描いた二つの祭壇があり、さらに右手には聖母とイエスをフレスコ画法で描いたもう一つの祭壇がある。これはバルダッサーレ・クローチェの作になる。この聖堂に近いサン・グレゴリオ聖堂には、使徒聖アンデレに捧げられた小礼拝堂が付属している。この礼拝堂の片壁面に、ドメニコは、見事なフレスコ画法で、多くの人びとが見守る中で聖アンデレが鞭打たれる情景を描いたが、これも優れた作品である。

サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂には、フレスコ画法で、大小様々な画面に聖女チェチーリアの生涯と死の情景を描いた。半円ヴォールト天井の中央には天使たちに伴われて昇天する聖女を表し、両側壁には、偶像への生贄儀式を強要する暴君の前に立つ聖女チェチーリアと、聖女と聖ウァレリアヌスの間に天使が立ち両者に殉教の花冠を与え

る様子を、向かい合わせに描いた。さらに左壁面には、自らの財産を貧しい人々に配分する聖処女を表現した。この絵には、いろいろな仕草の人びとが多く描かれている。右側の側壁には、瀕死の聖女が描かれるが、多くの人びとに混じって聖女を慰めるウルバヌス教皇の姿がある。研究を重ね、苦心した上に情熱を込めて制作された作品である。

同じ時期に、ポローニャのサン・ペトロ・ニオ聖堂の主祭壇のために油彩画を制作したが、この絵では幼子イエスを抱く聖母が中空に浮かび、その下には洗礼者聖ヨハネと大司教聖ペトロニウスが丹念に描かれている。

サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂ではドメニコの下絵に基づいて、金箔塗りの格子天井が制作されたが、これも素晴らしい。彼は天井の中央に、油彩画で、天使たちに伴われ雲に乗って昇天する聖母を描いた。

マッテオ広場に面した旧バトリツィ家（現コスタグーティ家）邸館には彼がフレスコで異教の神々を描いた天井画がある。この天井画は優雅な装飾枠で区画されている。

ピンチョの丘にあるルドヴィージ公爵の庭の四阿にはひとときわ見事な油彩風景画数点の他にフレスコ画法による風景画があるが、いずれも他に例を見ないような画風の作品である。また、ボルゲーゼ公爵の別邸にはダイアナの狩を描いた油彩画があるが、精妙で有能な画家の卓越した腕前にふさわしい作品である。

グレゴリウス教皇が没するとザンピエーリはポローニャに戻って父に再会し、父親の肖像画を描き始めたが、自分自身の座る姿や他の家族も含めて完成させた。ドメニコが老父を描くの他の家族が思い思いの姿で眺めていたので、自分も含めて家族の全員のそうした様子を一枚の絵にしたのである。

ローマに戻るとサン・シルヴェストロ・デル・クイリナーレ聖堂のバンディーニ礼拝堂で健筆を揮い、同礼拝堂円蓋下の三角小間にフレスコ画法で円形画面の歴史画を描いた。ベトゥリアの民に傲慢なホロフェルネスの首を見せるユディット、司祭たちが運んできた契約の櫃の前で踊るダヴィデ王、アッシュール王の前で気を失うエステル、玉座に座るソロモン王とシバの女王、の四画面である。

恍惚に浸り天使に支えられる聖フランチェスコの姿を等身大で描き、信仰の証としてカプッチーノ修道会に贈った。この絵は同修道会聖堂の主祭壇の脇に飾られている。

カンボ・ヴァッチーノにあるサン・ロレンツォ・デイ・スベツィアーリ聖堂では、左手にある最初の礼拝堂の漆喰装飾がドメニコの意匠による。また、同装飾の中央には、自ら筆を執って祭壇画を描いた。幼子イエスを抱いて玉座に座る聖母の足下両側に聖アンデレ

と聖ヤコボの二使徒がおり、聖母に祈りを捧げている。

サン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂には円蓋下の四隅にある三角小間にフレスコ画法で、類例を見ないほど多彩な物語性を持つ四福音書記者像を描いた。各福音書記者像は並外れた大きさで、四大美徳像が添えられており、大いに賞賛され得る作品となっている。さらに内陣の四半球形天井の頂部とその下に並ぶ窓の間には聖アンデレとその殉教を取り上げた歴史画を描き、見事に完成させた。中央の画面には主イエスが釣船に乗る聖アンデレを使徒に召す情景がある。その右手には木杭に縛られた聖人と彼を鞭打つ幾人もの人々が見えるが、多様な人物表現が際立っている。左手には使徒聖人が殉教に向かう様子が描かれ、十字架と数多くの人々が見える。四半球形天井の頂部には、昇天する聖人の姿が下から見上げた形で描かれている。ここにはまた、聖アンデレに救世主を指し示す洗礼者聖ヨハネの姿も描かれる。窓の間には六大美徳の擬人像が等身大以上の大きさで描かれる。アーチ部分にある残り二つの窓の上には、男性裸体像や多数の小童による装飾を描いたが、何れも綿密な準備に基づいて制作され、誰もが賞賛する作品である。

サン・カルロ・アイ・カンティナリー聖堂円蓋下の三角小間には、美しく凝った構想による四大美徳像をフレスコ画法で描いた。

ヴァチカンのサン・ピエトロ大聖堂には漆喰壁面に油彩で、聖バステリアヌス殉教の場に多くの人々が詰めかけ、天空には栄光に包まれた救世主イエスが顕れている様子を描いた。

ディオクレティアヌス帝の浴場に近いサンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア聖堂内右手の第二礼拝堂には油彩で祭壇画を描き、また栄えある聖フランチェスコの物語から幾つかの場面をフレスコ画法で表した。聖人に幼子イエスを差し出す聖母、聖痕を受ける聖フランチェスコ、天使の奏でる風琴に聞き惚れる聖人、の各場面である。

それ以前に、ピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿の依頼で、同枢機卿がフラスカーティに持つベルヴェデーレ別邸にアポロンの寓話を数場面描いたが、風景描写はヴィオーラの手になる。

彼は様々な徳によって栄誉を追求し、建築でも自分の才能を試したいと考えた。サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂にあるアグッキ枢機卿の墓碑は彼の建築作品だが、白大理石で古代風の筐体が作られ、両隅には彼自身が彫った羊頭の飾りが配されている。中央部の楕円形画面には枢機卿の肖像を描いたが、これは現在も見られる通りである。

ランチェロットティ・ア・コロナリー家の邸館では、欄干を上に乗せた門を設計し、トラ

バーチン石材を用いて完成させた。

ピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿は彼の建築を高く評価していた。

グレゴリウス 15 世教皇の時代には教皇庁付建築家を務めた。この教皇がもっと長生きしていたらドメニコも才能を示す機会に恵まれたことだろう。建築における彼の才能は絵画の才に劣ってはいなかったし、ルドヴィージ枢機卿に命じられて、都市計画や別邸の建築計画など様々な構想を練り上げつつあったのである。これらの計画はどれも専門家から優れていると判断されていた。

ウルバヌス 8 世の治世になって彼はナポリに移り住んだが、テゾーロ（宝物）礼拝堂とも呼ばれる著名なサン・ジェナーロ礼拝堂に絵を描くよう招かれたためだった。同礼拝堂の仕事では、彼が描いたフレスコ画や油彩画の評判は多くの点で彼の他の作品を凌いだ。しかしながら他の画家たちの嫉妬に悩まされて心労がかさみ、1641 年 4 月 15 日に没したため、すべては完成できなかった。死んだとき彼は 59 歳と数ヶ月だった。

ドメニコは品行方正で類い希な人格者であり、才能は際立って高くまた透徹していた。どのような話題でも良識を持って応じたが、敵に対しては頑なだった。いささか猜疑心が強く、終始控えめだった。絵画においては廉潔だった。

ボローニャやファーノでも礼拝堂装飾を手がけた。彼の素描の多くや見事な構想による絵画はローマだけでなく世界各地に散っており、不滅の名声も同様に広まっている。ボローニャ出身の女を妻としたが、善良で身持ちもよく、彼はとても大切にした。幾人もの子供が生まれたが、娘が一人だけ育った。この娘は立派に育てられ、ザンピエーリが残した少なからざる遺産を受け継いだ。現在ではナポリの名士に嫁いでいる。父親の徳によって娘は幸せに暮らしているのである。