

# ボローニャ、タナーリ家のアレクサンドロス大王伝 —ルドヴィコ・カラッチの作品群とその「インヴェンツィオーネ」 をめぐる一考察—

山本 樹

## 序 問題の所在と本稿の目的

2013年、東京の国立西洋美術館で、長らく消失作品に分類されてきたルドヴィコ・カラッチの作品《ダリウスの家族》が画面の右側を切り取られた状態で再発見されたことは、研究者の間に大きなインパクトを与えた。当時の同館研究員、高梨光正氏による調査の結果、本作はボローニャのタナーリという一族が所有していた美術コレクションに由来することが確認された<sup>1</sup>。ボローニャの画家一族カラッチはいわゆるボローニャ派の頭目として17世紀美術を牽引したが、中でも年長者にあたるルドヴィコ・カラッチはボローニャ当地の画壇に大きな位置を占めた存在である。その作品研究と再評価は1993年の回顧展を経てかなり進んだものの、2001年のモノグラフでは128点の作品が所在不明に分類されており、実際のところその作家像の全容解明に向けた研究は未だ途上にある<sup>2</sup>。

本稿ではこのタナーリ家旧蔵コレクションからアレクサンドロス大王を主題とする3枚の絵画、すなわち《アレクサンドロス大王の誕生》、《ダリウスの家族》(挿図2)、そして《アレクサンドロスとタイス》(挿図3)を取り上げて考察を行う。このうち《アレクサンドロス大王の誕生》は現在も所在不明だが、完成作に極めて近い状態を示す素描が残っている(挿図1)。

当該作品群が初めて研究上の注目を集めたのは2000年代初頭のことであり<sup>3</sup>。メトロポリタ

- 1 高梨光正「作品調査報告 ルドヴィーコ・カラッチ《ダリウスの家族》」『国立西洋美術館研究紀要』第17号、2013年、5-16頁。
- 2 A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologna, 2001, 2 vols: esp. vol.1, pp.278-302. また、ルドヴィコのボローニャ美術史における位置付け、および評価史については以下を参照。G. Perini Folesani, “L'uomo più grande in Pittura che abbia avuto Bologna”: l'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci”, in A. Emiliani, et. al. eds. by, *Ludovico Carracci*, exh. cat., 1993, pp.269-344.
- 3 クリスチアンセン以前の研究については以下を参照。H. Bodmer, *Lodovico Carracci*, Burg bei Madgeburg, 1939, p.137; G. Feigenbaum, *Lodovico Carracci: A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, Ph. D. diss., 2 vols, Princeton University, 1984, pp. 428, 505-506, pp. 96-100; Brogi, op. cit., cat.nos. 98, P. 4, P. 74.

ン美術館学芸員のキース・クリスチアンセンが、タナーリ一族周辺の文書記録の確認に取り組み、タナーリ家がローマの教皇庁と密接な関係にあったこと、またボローニャ都市政府の中枢である元老院議員に選出されるため、1610年代以降教皇庁に向けて熱心にロビー活動を行っていたことを明らかにしたのである<sup>4</sup>。クリスチアンセンは16世紀当時のタナーリ家当主、アレッサンドロ・タナーリ侯爵（1548-1639）をカラッチ一族の作品の注文主と見なし、《アレクサンドロス大王の誕生》、および暖炉上に設置されていた《ペテロの否認》を、タナーリ家とローマのボルゲーゼ家との密接な政治的関係を暗示するものとして解釈した<sup>5</sup>。記録によればタナーリ家はカラッチ一族の作品を18点所有しており、ボローニャにおける彼らの最大のパトロンとして、その重要性を看過しえないことは確かである。

カラッチ一族は、ヴァザーリの『美術家列伝』によって形成された、ローマとフィレンツェを中心とする美術史観に対して反発を表明した最初の世代として近代美術史研究の中に位置づけられ、それゆえ様式論的観点から研究されることが多かった<sup>6</sup>。しかし近年、クレア・ロバートソンは、ファーヴァ宮殿のイアソン伝の図像プログラムについて論じながら、カラッチ一族自身が異教神話や古代文学にもある程度通じていたことを明らかにした<sup>7</sup>。その際、議論の中核を成したのが「インヴェンツィオーネ」の概念である。物語を適切にヴィジュアルライズするための、言わば画面構想の力であるインヴェンツィオーネは、ルネサンス以降画家に求められた能力のひとつであり、後述する通りカラッチのインヴェンツィオーネも伝記作者から高く評価されてきた。しかしながらカラッチのインヴェンツィオーネについては従来、ファーヴァ宮殿、マニャーニ宮殿の異教神話サイクルを対象とした分析に重きが置かれ、クリスチアンセンもタナーリ家の大王伝に関してテキストと図像との詳細な照合は試みていない。

本稿ではまず《アレクサンドロス大王の誕生》の図像分析を行い、画家自身が参照した可能性のある16世紀の俗語版版本を提案する。次に、同じ版本を確認しながら、《ダリウスの家族》と《アレクサンドロスとタイス》がタナーリ宮の居室において対作品として展示されていた理由について考察する。最後に作品のインヴェンツィオーネという観点から、画家自身の図像構想への関与の可能性について考察を試みる。

4 K. Christiansen, “Ludovico Carracci’s Newly Recovered ‘Lamentation’”, *The Burlington Magazine*, 142 (1168), 2000, pp. 416–422; Id., “A Late Masterpiece by Ludovico Carracci: The Tanari ‘Denial of St Peter’”, *The Burlington Magazine*, 145(1198), 2003, pp. 22–29.

5 Christiansen, *Ibid.*

6 カラッチ一族とその様式形成をめぐるのはデニス・マーンを嚆矢とした議論の蓄積がある。以下を参照。D. Mahon, “Eclecticism and the Carracci: Further Refractions on the Validity of a Label”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16(3/4), 1953, pp. 303–341; C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginning of Baroque Style*, Gluckstadt, 1977; G. Perini Folesani, *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, 1990, p. 172, n. 5.

7 C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Milan, 2008; また、カラッチ一族がマニャーニ家のために描いたローマ建国神話について、注文記録からその制作背景を実証的に論じたサムエル・ヴィターリの研究も注目される。S. Vitali, *Romulus in Bologna: die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani*, Munich, 2011.

## 1. 《アレクサンドロス大王の誕生》の図像解釈

### (1) タナーリ家の美術コレクション

タナーリはボローニャ辺境のコムーネ、ガッジョ・モンターノに起源を持ち、15世紀末に一族の一人がボローニャに移住して炭焼き商を開業したとされる。16世紀初頭にボローニャが教皇領に編入されてから、一族は教皇庁への献金によって急激にステータスを上昇させ、教皇の侍従官を奉職する人物も現れた。カラッチのパトロンであるアレッサンドロ・タナーリ侯爵は移住者から数えて2代目の世代に当たるが、歴史書には在ボローニャの教皇庁財政管理官を務めた非常に裕福な人物として登場する<sup>8</sup>。

侯爵とその家族は市内南東部のサン・トンマーゾ・デッラ・ブライーナ教区に居住していたが、1612年には北側のガリエラ通りにオルシ家の屋敷を借り上げ、転居したことが分かっている<sup>9</sup>。現在タナーリ宮殿と称されるのはこのガリエラ通りの建物である（挿図4。以降、本稿では二つの邸宅を便宜上「旧館」「新館」と呼び分ける）。転居後に行われた新館の改修は1639年に侯爵が死去した後も継続され、1671年によく完了した。

タナーリ家の美術コレクションについて伝える最初の史料は、侯爵の死去を受けて1640年に作成された財産目録である。後述するように、論者はルドヴィコの一連の作品群が旧館時代に制作されたという立場を取るが、残念ながら旧館時代のタナーリ家の屋敷や美術コレクションの様子を伝える史料は見つかっていない。新館の財産目録は旧館時代を含むタナーリ・コレクションの厳密な復元的考察を可能にするものではないが、それでもなお現状では第一の手掛かりである。この財産目録では絵画のみ117点が計上され、末尾には各作品の評価額もまとめられている<sup>10</sup>。いわゆる「フェッラーラ大工房」と呼ばれる初期ルネサンスの絵画からカラッチ一族、そしてガイド・レーニやグエルチーノまでが集っており、クリスチアンセンが述べる通り、もし現存していればボローニャ最大級の美術コレクションであったことが想像される。

目録ではタナーリ家新館の29の居室とその用途が併記され、各部屋に所蔵される作品が作者名と共に一つずつ記録されている。本稿で取り上げるルドヴィコのアレクサンドロス大王主題の作品群は一つの部屋にまとめられていたわけではなく、《ダリウスの家族》は新広間と呼ばれる2階の部屋に、《アレクサンドロスとタイス》は2階の小部屋に、そして《アレクサンドロス大王の誕生》は1階の大広間に展示されていた<sup>11</sup>。コレクションでは各部屋に作

8 P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insigne, e nel fine i cimieri*, Bologna, 1670, p. 700; M. Tossani, et. al. eds. by, *Una gemma di via Galliera: Palazzo Tanari*, Bologna, 2008, p. 20.

9 タナーリ家の新館への転居時期については以下を参照。L. Ciammitti, “Ercole Roberti: la cappella Garganelli in San Pietro”, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio: Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò dell’Arca*, exh. cat., Bologna, 1985, pp. 117–198: esp. p. 141.

10 財産目録は17世紀ボローニャ派の画家ヴィンチェンツォ・ピサーニの査定に基づき作成されたもので、チャミッティ監修の展覧会カタログにおいて翻刻された。ASB, Fondo notarile: inventario della quadreria a cura del pittore Vincenzo Pisani, Maggio 1640, ff. 57r.–64v. in *Tre artisti*, cit., pp. 199–217.

11 ASB, Fondo notarile, cit., c. 59r: «Tre quadri sopra usci uno de Ludovico Carazzi nel quale è dipinto Alessandro Magno che parte dalla sua donna la mattina per tempo / un altro d’Agostino Carazzi con una Venere che dorme

品がおおまかに時代別にまとめられており、主題や作者の緩やかな関連が見られる場合もある。例えば《ダリウスの家族》を所蔵する2階の新広間では、アンニーバレ・カラッチの《身纏いするウェヌス》と、眠るウェヌスとウルカヌスを描いたアゴスティーノ・カラッチの絵画が扉上部に設置されており、いずれもカラッチ一族の作品で、女性を主役とする絵画がまとめられている<sup>12</sup>。

但し、新館の財産目録が作成された時にはカラッチの時代から20年近く経過しているため、この展示形態が作品の制作時点からあらかじめ念頭に置かれた一元的な図像プログラムを表しているとは限らない点には注意を要する。実際、この財産目録からおおよそ40年後に書かれた美術史家マルヴァジアによるルドヴィコ・カラッチの伝記、および18世紀後半のマルチェッロ・オレッティによる美術案内では、違う部屋にあったはずの《ダリウスの家族》と《アレクサンドロス大王とタイス》が一对で扱われているのである<sup>13</sup>。ゆえに財産目録作成時点での展示状況は、居室装飾のプログラムとしてそれほど厳密なものではなかったと考えられる。だとすればここで注目すべきはむしろ、アレクサンドロス大王という主題がカラッチの時代に繰り返し選択されていることであろう。さしあたってはこの展示形態と作品解釈を分けて考え、アレクサンドロス大王主題の3枚の絵がどのように表され、相互に関連しているのかを丁寧に見てゆく必要がある。

## (2) 《アレクサンドロス大王の誕生》準備素描の図像分析

まずは《アレクサンドロス大王の誕生》の図像分析から議論を始めたい(挿図1)。目録ではこの作品は地上階の大広間の暖炉上を飾っていたとされるが、1825年の文献で所在が確認されたのを最後に所在不明となっている<sup>14</sup>。一方、ウィンザー城コレクションに所蔵される本素描が失われたタナーリ家の暖炉上絵画の構図を示していることは、完成作の図様を伝える別の作品の存在によっても傍証的に裏付けられる。それは現在ロシアのヴォロネジ美術館に所蔵される絵画(挿図5)と、18世紀半ばにボローニャを訪れたフランスの画家フラゴナールが残したスケッチである(挿図6)。とりわけロシアの作品では半月型のフォーマットから構図の細部に至るまで、両者の図像内容はほぼ一致しており、ウィンザー・コレクションの素描を手掛かりに考察を進めることに大きな問題はないと思われる<sup>15</sup>。

e Vulcano / l'altro d'Annibale Carazzi nel quale è dipinta Diana con le sue Vergini che gli acconciano la testa a bon' hora, tutti e tre con cornice intagliata e dorata con un poco di color rosso in mezzo et una copertina di seta rossa» c. 60r: «Un Quadro di mano di Ludovico Carazzi dove è dipinto Alessandro Magno et la sua donna con cornice intagliata e dorata con copertina rossa» c. 61v: «Una nascita di Alessandro Magno posto nella fuga»

12 アゴスティーノの作品は現在所在不明だが、以下にも記述される。C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi* [1678], ed. by G. Zanotti, Bologna, 1841, vol.1, p.355-356; S. Ostrow, *Agostino Carracci*, Ph. D. diss., New York University, 1966, pp.428-431.

13 Malvasia, *op. cit.*, vol.1, p.354: «Alessandro Magno a cavallo che si licenzia dalla moglie di Dario, sovrauscio, tenuto comunemente per di Annibale; siccome lo stesso falsamente si reputa il compagno, di Alessandro, a cui un'altra porge da bere»; M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli palagi e case de' nobili della città di Bologna*, ms. B 104, II, c.140: «Pitture del famoso ludovico Carracci. cioè un sovra uscio con Alessandro Magno che si licenzia dalla moglie di Dario. Il Compagno, Alessandro à cui una altra porge dà bere»

14 F. Belvisi, *Elogio storico del pittore Ludovico Carracci*, Bologna, 1825, p.53.

15 ウィンザー城の素描コレクションについては以下を参照。R. Wittkower, *The Drawings by the Carracci*, London, 1952, cat. no. 41. また本作の準備素描の初期構想を表した版画については以下を参照。Brogi,

素描ではアレクサンドロス大王誕生の情景が、母のオリュンピアスと侍女たちの人物群像を中心に表されている。出産という大仕事を終えたオリュンピアスは寝台に横たわって休息の姿勢を見せ、五人の侍女がそれを取り囲み、産まれたばかりのアレクサンドロスを取り上げている。その後ろに連なるアーケードの奥には、炎に包まれたアルテミス＝ディアナ神殿が姿を覗かせている。人物群像と建築的舞台装置が織りなすモニュメンタルな構図は、1600年代以降のルドヴィコ作品に顕著な後期様式の特徴を示している。

一方、この作品の解釈に際して焦点となってきたのは、構図全体に対して点景として添えられたモチーフである。オリュンピアスと侍女たちの上には、月をシンボルとする狩猟の女神、ディアナが浮遊し見下ろしている。部屋の右隅では人間の身体に雄羊の頭部が接続した人物が台座に腰掛けて上体を起こしており、その下では竜が地べたに身体を伸ばしている（挿図7）。主だった人物群と距離を取り、アレクサンドロス誕生の情景を部屋の隅から静かに見つめるその様子はいささか奇妙である。失われた完成作を目にしたマルヴァジアは、ディアナと竜を「月と蛇〔竜〕によってかのシニョーリの紋章を暗示する」と説明している<sup>16</sup>。後に詳述するように、アレクサンドロ・タナーリ侯爵はボローニャ都市政府に元老院議員の議席を得ることを目論み、ローマのボルゲーゼ家との結びつきを強めようと画策していた。タナーリ家の家紋はボルゲーゼ家の紋章である鷲と竜のモチーフに月を組み合わせた意匠となっている（挿図8）<sup>17</sup>。クリスチアンセンによれば、羊頭の人物の傍らに寄り添う鷲もまたボルゲーゼ家の紋章に由来する。つまりルドヴィコの画中には、鷲、竜、月というタナーリ家の紋章を構成する三つの要素が組み込まれており、タナーリ家とその庇護者たるボルゲーゼ家の存在がたくみに暗示されているというのである。

クリスチアンセンはここから更に一步踏み込んで言及を行い、この羊頭の人物を戦闘神アレスと見做しさえした<sup>18</sup>。しかし実のところこの雄羊頭の人物は、プルタルコスが『対比列伝』のアレクサンドロス大王伝で大王の父親として伝えるゼウス＝ユピテル・アンモンであると考えられる。実は羊頭の人物がユピテル・アンモンであることは、2016年に刊行されたルドヴィコ・カラッチ研究の補遺においてアレクサンドロ・ブロージも簡潔に言及していた<sup>19</sup>。しかしブロージは大王誕生の情景に何故このモチーフが描きこまれたのかという部分については踏み込んでおらず、版本の問題を含めた適切な文脈づけは成されないままとな

op. cit., cat. no. P.74, p. 291. ヴォロネジの絵画については以下を参照。B. Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, 2004, pp. 341–342. ボーンはこれをルドヴィコの真筆作品に分類しているが、白黒写真から判断する限り、枠取りの外側が描かれているため、周辺画家による完成作に基づく模写の可能性もある。フラゴナールのスケッチについては以下を参照。J.-C. R. de Saint Non, J. H. Fragonard, *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759–1761*, ed. by P. Rosenberg, Rome, 1986, cat. no. 301, pp. 88, 270, 408.

16 Malvasia, *op. cit.*, vol. I, p. 353: «Nel palagio Tanari, levata da un camino, per esser dipinta a olio sulla tela, la nascita di Alessandro magno, con l'incendio del Tempio di Diana; alludendo e per la Luna e per lo Serpente, all'arme di que' Signori.»

17 1611年より、タナーリ侯爵はボルゲーゼ家の紋章の佩用することも許可されていた。K. Christiansen, *op. cit.*, 2003, pp. 22–29: esp. p. 25.

18 K. Christiansen, *op. cit.*, 2003, p. 28. カルターリの図説では「月は雄羊座のもとで太陽と結び合わさることで湿り気をもたらす」とされており、確かにルドヴィコの素描中の月の女神アルテミスとアレスの存在を整合的に説明できる。しかしここには明らかに太陽神アポロンは存在しない。ヴィンチェンツォ・カルターリ『西欧古代神話図像大鑑：全訳「古人たちの神々の姿について」』大橋喜之訳、八坂書房、2012年、116頁。

19 A. Brogi, *Ludovico Carracci: Addenda*, Bologna, 2016, pp. 41–47: esp. p. 44.

っていた。以下ではこの点について掘り下げて考察を行いたい。

### (3) 16世紀の版本に基づく図像の再解釈

アンモンはエジプトの太陽神で、ヘレニズム時代以降ギリシャ神話の最高神ゼウスと同一視され、ゼウス・アンモンという名前で知られるようになった。プルタルコスによれば、大王の母オリュンピアスは蛇信仰の密儀に入信しており、アンモンは蛇に姿を変えてオリュンピアスと交わった。大王の事実上の父親とされるフィリッポスは実はオリュンピアスの妊娠に関係しておらず、自分の妻が蛇と添い寝する光景を目のあたりにして視力を失ったという<sup>20</sup>。またアレクサンドロス自身、エジプト征服後自らを「アンモンの子」と称した<sup>21</sup>。アンモンの象徴が雄羊であるため、ゼウス・アンモンはしばしば雄羊の頭部に人間の身体で表され、カラッチの時代の神話図像集にもユピテル・アンモンの名前で確認することができる(挿図9、10)。ルドヴィコの素描でこの人物に寄り添う鳥も、ユピテルのアトリビュートである鷲と見なすことが可能であろう。カルターリはユピテル・アンモンを「いのちを産むとともに生を維持する」神として紹介し、エジプトでその像が崇拜されたエピソードに触れているが、ルドヴィコの素描の中でこの羊頭の人物はまさに台座に載った彫像として表されているようにも見える<sup>22</sup>。

論者の調査の範囲では、いわゆる『対比列伝』として知られるプルタルコスの英雄伝は、イタリアでは1525年にヴェネツィアのゾッピーノ社から刊行されたのを皮切りに、16世紀には20の俗語版が刊行されているが、とりわけロドヴィコ・ドメニキによる1555年初版の俗語版(ヴェネツィア、ジョリート社)では、まさにアレクサンドロス大王の出自の話から始まる梗概が各章の冒頭に置かれており、更にその梗概が、アレクサンドロス大王が「ユピテル・アンモンの息子と見做される」との記述から始まっている点は強調されてよいだろう<sup>23</sup>。ドメニキの俗語訳対比列伝は1587年までに8版を重ねており、広範に流布していたと思われる。もちろん、カラッチがその他の大王伝も参照していた可能性はあるが、後述するように『対比列伝』はルドヴィコがアゴスティーノ、アンニーバレ・カラッチと共にボローニャのマニャーニ宮殿に描いたローマ建国の物語連作でも用いられており、カラッチにとって慣れ親しんだテキストであったと想像される。

20 プルタルコス「アレクサンドロス」、井上一訳、所収『プルタルコス英雄伝』(中)、村川堅太郎編、ちくま学芸文庫、1996年、9頁。

21 同書、42-43頁。

22 カラッチ一族はマニャーニ宮殿の暖炉上装飾でもカルターリの図像集から直接的な引用を行なっている。Vitali, *op. cit.*, pp. 86-102: esp. pp. 91-93.

23 Plutarch, *La seconda parte delle vite di Plutarcho, nuovamente da M. Lodovico Domenichi tradotte*, Venice, 1555, p. 1: «Alessandro Magno fu figliuolo di Philippo Re di Macedonia et d'Olimpia, ma fu stimato figliuol di Giove Hammone [...]» ルネサンスにおけるプルタルコス受容については以下の学会報告を参照。I. Gallo, ed. by, *L'eredità culturale di Plutarco dall'antichità al Rinascimento, atti del VII convegno Plutarcho, Milano-Gargnano, 28-30 maggio*, Naples, 1997. また網羅的な調査に当たっては16世紀の版本のデータベースEDIT 16を参照した[<https://alphabeticita.it/web/edit-16>]. 今回確認できた1555年の初版および1582年版(ヴェネツィア、ヴァルグリーシ社)では、どちらも各章の冒頭に梗概が置かれる構成に変わりはない。今日一般に知られるアレクサンドロス大王の生涯と業績はポンペイウス・トログス、クルティウス・ルフスやシケリアのディオドロス、アッリアノスによる大王伝がベースとなっているが、これらは基本的に大王の20歳の王位継承時以降の武勲を中心に記述されている。

ユピテルが蛇に姿を変えてオリュンピアスと交わるエピソードは、かつてジュリオ・ロマーノがマントヴァ、テ宮殿のアモルとプシュケの間に描いている（挿図11）。しかしここでルドヴィコの念頭にあったのはむしろ、ボローニャ、ポッジ宮殿にペツレグリーノ・ティバルデイが描いたオデュッセウスの物語ではないかと思われる（挿図12）。オデュッセウスが魔女キルケーの屋敷に乗り込み直接対峙する一場面では、魔法の力によって動物に姿を変えられた仲間たちが床上に転がっている。ルドヴィコは画面手前に配された竜のキメラや身体を大きく捻りながらもがく男の姿を、その構図やグロテスクな奇想の点においてなぞっているのである<sup>24</sup>。

19世紀のジュゼッペ・グイディチーニによる歴史書では、実はアレクサンドロが捨て子であり、ボローニャのサン・ペトロニオ聖堂で参事会員を務めていたフィリッポ・タナーリに拾われたという逸話が紹介されている<sup>25</sup>。だとすれば、アレクサンドロス大王がフィリッポス2世の子ではなくユピテル・アンモンから生まれたという逸話は、同じ名前を持つ養父フィリッポとアレクサンドロ・タナーリとの関係を重ね合わせることもできる、まことに好都合なテーマだったのであろう。同じ文脈において、宙空で大王の誕生を見守る女神アルテミス（ローマ神話のディアナ）が侯爵の夫人となったディアナ・バルビエーリを示唆することもより正しく理解できる<sup>26</sup>。つまり、ここにはアレクサンドロ・タナーリ侯爵という人物を主役として、「誕生」と「結婚」という一族の存続と繁栄に最も深く関わるイベントが暗示されているのである。

無論マルヴァジアの言葉通り、これらのモチーフにボルゲーゼ家の紋章が重ねられている可能性も完全に否定はされない。右隅の爬虫類様の生物が蛇ではなく翼を持つドラゴンとして表されていることもプルタルコステキストのみでは説明がつかない。ともあれ、タナーリ家を取り巻く政治的状況が重視されるあまり、ルドヴィコが物語をいかに造形表現として練り上げたかという、いわゆる作品の創意の問題が先行研究で過小評価されてきたことは事実である。以下ではこの問題を念頭に置き、アレクサンドロス大王を主題とする他の2点、《ダリウスの家族》と《アレクサンドロスとタイス》の図像解釈に関しても再考を試みたい。

## 2. 《ダリウスの家族》と《アレクサンドロスとタイス》——対作品としての特質

### (1) プルタルコスの大王伝に基づく両作品の主題の再解釈

そもそも先行研究においてタナーリ・コレクションのアレクサンドロス大王伝が専ら政治的文脈から読み解かれてきた背景には、16世紀ボローニャの都市エリート層が置かれていた状況がある。イタリア戦争勃発後、北イタリアにおける教皇権の再強化という名目で教皇

24 ポッジ宮殿の装飾については以下を参照。V. Fortunati Pierantonio, V. Musumeci, eds. by, *L'immaginario di un ecclesiastico: i dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna, 2000.

25 G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. 2, Bologna, 1869, p. 170, note 1.

26 アレクサンドロ・タナーリとディアナ・バルビエーリは1589年1月13日に結婚しており、現在ロンドン・ナショナル・ギャラリーに所蔵されるルドヴィコの《聖母の結婚》はこの結婚を祝した作品とされる。

ユリウス2世はロマーニャ地方に侵攻し、1506年にボローニャを教皇領へと編入した。以降、ボローニャでは中世以来の地元民を構成員とする伝統的な役職セナトーレ（元老院議員）と、教皇庁から派遣された特使による、いわゆる二重統治の体制が取られた。元老院議員は16世紀後半にはボローニャの市政に大きな権限を持つ存在となっており、限られた議席をめぐる有力氏族同士の争いもしばしば起こるようになっていた<sup>27</sup>。

1548年生まれのアレッサンドロ・タナーリ侯爵は、まさにこの教皇庁と都市政府の二重統治体制が確立されてゆく時代を生きた世代に属する。侯爵は教皇特使時代に援助したカミッロ・ボルゲーゼが1605年にパウルス5世として教皇に登位すると、議員に欠員が出た際にはそのポストに入れるよう手紙を書き送るなど、具体的な行動を繰り返している。クリスチアンセンはこのような元老院議員選出に向けた侯爵の政治的野心と結びつけて《アレクサンドロス大王の誕生》の解釈を試みたのである<sup>28</sup>。

タナーリ家新館の財産目録にはボルゲーゼ枢機卿の肖像画も記録されているほか、教皇ウルバヌス8世の出身家であるバルベリーニ家の紋章があしらわれた暖炉装飾もあった<sup>29</sup>。こうした点に鑑みても、タナーリ家が二重統治というシステムの中で、教皇庁と強固な関係を築こうと努めていたことは確かである。しかし本稿前半で考察した通り、《アレクサンドロス大王の誕生》に描かれたモチーフは第一にプルタルコスの記述に負った物語的な表現なのであり、これをもって作品自体に政治的な性格を見出すことには留保が必要であろう<sup>30</sup>。また同じ大王主題を扱う《ダリウスの家族》と《アレクサンドロスとタイス》においてもこうした教皇庁と都市政府の関係性を前提とする読みが可能なのか、改めて検討される必要がある。

《ダリウスの家族》の作品解釈について先行研究が重要視してこなかったことに、本作と《アレクサンドロスとタイス》が後世、対作品と見なされていたという事実がある。二つの作品は1640年の時点では別の部屋に設置されていたが、マルヴァジアとオレッティは《ダリウスの家族》に続けて《アレクサンドロスとタイス》を「イル・コンパーニョ（もう一方）」と記述している<sup>31</sup>。これは1641年以降に展示替えが行われたか、作品の中に対作品と見なされて然るべき何らかの要素があったこと、あるいはその双方を意味する。更に注目すべきは、《ダリウスの家族》におけるアレクサンドロス大王の姿に関して、両者ともに「ダリウスの妻にいとまを告げる（*si licenzia*）」という表現を用いていることである。この記述は同主題の図像伝統に照らすと興味深い。というのもこの場面は慣例的に、アレクサンドロス大王が捕虜とした敵方のダレイオス一世の母と妻子が逗留する天幕を訪れ、対峙する様子で表されるためである（挿図13）。そしてその際に主題上の焦点を成すのは、子女の尊厳を損なう

27 教皇庁による地方統治という観点から、この時代の教皇庁とボローニャ都市政府の力関係を実証的に読み解いた論考として以下を参照。原田亜希子「近世教会国家における地方統治：十六世紀のボローニャ都市政府」、『都市文化研究』第18巻、2016年、2-15頁。

28 Christiansen, *op. cit.*, 2003.

29 新広間と呼ばれる居室の暖炉上にヘラクレスとヒュドラを表した大理石浮彫が設置されており、上部にバルベリーニ家の紋章があしらわれている。作者はオラツィオ・プロヴァーリアとされている。Ibid.; ASB, Fondo notarile, *cit.*, c. 58v, c. 60r.

30 実はクリスチアンセン以前にはタナーリ家の作品群が旧館時代に描かれたという説もあった。Emiliani, *op. cit.*, cat. no. 64, pp. 139-140. しかしこの時点では《ダリウスの家族》は発見されていなかった。

31 註12参照。

ことのないよう、敵方でありながらも丁重に扱うアレクサンドロス大王の「寛大さ」であり、タナーリ家の作品でもそのように考えられてきた<sup>32</sup>。ゆえにルドヴィコの絵画でアレクサンドロスが「いとまを告げる(去る)」とマルヴァジアらが記述していることには、それが伝統的な図像表現とは異なっている点でも十分な注意が払われる必要がある。

ここでプルタルコスの俗語版大王伝を改めて確認すると、大王はその自制心のゆえ、美しきで知られたダリウスの妻スタテイラを遠ざけ、会うこともなかったという<sup>33</sup>。「アレクサンドロス大王の *continentza* (自制)」の見出しのもと伝えられるこのエピソードには、《ダリウスの家族》の失われた右側部分に表されていたという「いとまを告げる」アレクサンドロス、図像伝統に極めて珍しいその姿を理解する糸口があるように思われる。つまりここで主題上の焦点を成していたのは大王の寛大さのみならず、スタテイラ的美しさに絆されることのない、その気高く禁欲的な性質でもあったのではないだろうか。興味深いことに、この読みは対作品である《アレクサンドロスとタイス》の図像内容とも呼応する。この絵はギリシャの遊女タイスが宴席でペルセポリスの王宮に火を放つようアレクサンドロス大王を唆したエピソードを描いているが、アレクサンドロスは彼女の差し出す盃から逃れるように身を引いている。ダンテの『神曲』でも阿諛追従の罪によって地獄の第8圏に落とされているタイスが、性的なニュアンスを含む誘惑や破滅を象徴する存在であることは明らかで、本作のアレクサンドロスの態度はこうした悪徳に対する一種の防衛的な身振りであると考えられる<sup>34</sup>。例えば1592年にルドヴィコがボローニャのルッキーニという別の一族の邸宅に描いた同主題作品では、大王はタイスの誘惑に嬉々として乗じるやや滑稽な姿で表されている(挿図14)<sup>35</sup>。その主題解釈の違いは明らかであり、タナーリ家のバージョンでは大王が誘惑を遠ざける姿が強調されていると見なしてよいだろう。

無論、プルタルコスの記述通り、アレクサンドロス大王がスタテイラを本当に見たことがなかったのであれば、《ダリウスの家族》の図像は成り立たないため、高梨氏の言う通り、複数の典拠が取り入れられた可能性もある<sup>36</sup>。いずれにせよ現在画面右側部分が失われている以上、《ダリウスの家族》の主題解釈についてはあくまで推測の域を出ないことは弁えておかねばならない。また遊女タイスとは異なり、スタテイラが明確に誘惑を象徴する悪女た

32 タナーリ家の場合は、1588-91年にかけて教皇特使としてボローニャに滞留していたカミッロ・ボルゲーゼがスペインのフェリペ2世に出仕するための渡航の金策に困った際、タナーリ侯爵がボルゲーゼを自宅に招き、帽子に金貨を注いで手渡したという伝説があり、これが裕福で寛大な当主としてのイメージを喚起しうるものとしてしばしば引用されてきた。Guidicini, *op. cit.*, vol. 2, pp. 170-171; 高梨、前掲論文、13-14頁。

33 Plutarch, *op. cit.*, vol. 2, p. 15: «Et allincontro facendo egli prova della continenza e modestia sua con la loro bellezza, passava oltre e le guardava come statue morte. [...] Io non pur mi risolsi di non volere veder la moglie di Dario, ma non volli ancho ascoltar le parole di coloro, che m'hanno lodata la bellezza di lei.» プルタルコスの描くアレクサンドロス大王は一貫して禁欲的で自制心のある人物像となっており、これは例えば大王の不品行も報告しているクルティウスとは異なるスタンスである。以下を参照。クルティウス・ルフス『アレクサンドロス大王伝』谷栄一郎、上村健二訳、京都大学学術出版会、2003年。

34 ダンテ『神曲』地獄篇、第18歌、平川祐弘訳、河出文庫、2008年、236-248頁。

35 ルッキーニ家の作品については以下を参照。Brogi, *op. cit.*, 2001, cat. no. 50, pp. 161-162; N. B. Clerici, “Bologna, piazza Calderini, palazzo Zambeccari (già Lucchini, poi Angelelli): le decorazioni tra il XVI e il XVII secolo”, *Strenna storica bolognese*, vol. 61, 2012, pp. 111-126.

36 高梨、前掲論文、13頁。

りうるかはイコノグラフィ的にも微妙なところである。自制というテーマからは、古代ローマの将軍スキピオが占領したカルタゴ・ノヴァの住民に対して寛大に対応し、その返礼として住民から女性を献上されたが断ったという、いわゆる「スキピオの自制」のテーマも思い起こされる。このテーマは君主の備えるべき徳目としてバロック期にしばしば描かれたが、とりわけ重要なのはカラッチ一族に大きな影響を与えたローマ地方出身の画家、ニコロ・デッラバーテの同主題作品である(挿図15)<sup>37</sup>。ここでは女捕虜は薄いヴェールをまとい、その肢体がことのほか蠱惑的に描きだされている。スキピオの逸話に見られるように、「寛大さ」と「自制」は互いに結びついて一つを成すテーマであり、《ダリウスの家族》のアレクサンドロス大王が体现する美德にも双方が含まれていたと想定することも可能であろう。

すでにブロージや高梨氏によって指摘されている通り、スタテイラの姿はカラッチの弟子たちによって転用された<sup>38</sup>。フランチェスコ・ブリツィオの版画では、涙を拭うスタテイラのポーズがマグダラのマリアの悔い改めるポーズへと読み替えられている(挿図16)。マグダラのマリアが持つ罪の女としての性格と響き合っているとは言えないまでも、スタテイラの姿が単独の女性像として成立するだけの強さを持っていることは確かである。そもそもこの作品はウェヌスをテーマとするアンニーバレやアゴスティーノ・カラッチの絵画と共に展示されていた時期もあったことから、女性美そのものを愛でるための、プライベートな作品としての読み方も成立しうる両義的な性格を備えているように思われる。いずれにせよ、これまでは具体的に検討されていなかったプルタルコスとの関連性は、《アレクサンドロス大王の誕生》でそれが利用されている以上、ある程度の根拠を以て指摘できるだろう。

## (2) 3点の作品群の成立年代の再考

ここでまとめてみると、タナーリ侯爵の血筋の正統性や一族の繁栄への暗示が込められた《アレクサンドロス大王の誕生》に対して、他の2枚、《ダリウスの家族》、《アレクサンドロスとタイス》は大王が持つより内面的な徳、「自制」をあらわしていると考えることができる。次にクロノジカルな指標に照らして、これら3点の作品が持つ性格を改めて考えてみたい。

いずれの作品についても制作背景を示す文書史料は無いが、先行研究では推定制作年代にはクリスチアンセンを除いて大きな相違は見られない。まず《ダリウスの家族》は、従弟アンニーバレ・カラッチとも類似する準備素描の存在から、カラッチが一族として最も緊密に連携し活動していた1590年代初頭に制作されたという見方が有力である<sup>39</sup>。これに対して《ア

37 デッラバーテは盛期ルネサンスの美術様式の最良の部分統合した存在として、ポローニャ美術史の中ではカラッチの先駆者と見做されていた。A. Mazza, "Artisti, eruditi e storiografi: la memoria di Nicolò", in S. Béguin, F. Piccinini eds, *by, Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, exh. cat., Milano, 2005, pp. 187-201. アゴスティーノはデッラバーテに捧げるソネットを作り、「ヴェネツィアの動的な陰影」、「ロンバルディアの色彩」、「ミケランジェロの厳しさ」、そして「コレッジョの汚れない至高の様式」を併せ持つ最高の画家として称えている。Perini Folesani, op. cit.. このソネットの作者に関する議論については以下を参照。Dempsey, op. cit. なおデッラバーテの《スキピオの自制》は17世紀後半にブレシス=リアンクールコレクションに入っており、それ以前の来歴は不明だが(Béguin, Piccinini, op. cit., pp. 428-429) ルドヴィコは準備素描等により図像を目にした可能性がある。

38 A. Brogi, "Ludovico Carracci, effetti di un'invenzione: un caso di tramando di idee nella cerchia degli "Incaminati"', *Prospettiva*, (172), 2020, pp. 78-93, 95.

39 ルーヴル美術館の素描(inv. 7378)は《ダリウスの家族》発見前はアンニーバレに帰属されていたが、高梨

《アレクサンドロスとタイス》はルドヴィコが古典主義へと接近してゆく1600年代以降の作品に顕著な特徴を示している。先行研究の提案にはピアチェンツァ大聖堂の聖母伝と同時期の1608-09年頃から1612年までと幅がある<sup>40</sup>。

クリスチアンセンは文献調査により、アレッサンドロ・タナーリ侯爵が1605年以降ボルゲーゼ家との関係強化に努めはじめ、ピアヴォロ伯の爵位授与、ボルゲーゼ家の紋章の佩用許可という榮譽を受けたのち、1612年にガリエラ通りの新館に転居していることを明らかにした。その上で、3枚の大王伝と《ペテロの否認》が、すべて新館転居後の1611-12年頃に制作されたと提案している<sup>41</sup>。一方、1950年代にウィンザー城の素描のカタログ化を行なったウィットコウアーは、《アレクサンドロス大王の誕生》と、1604年に完成された《洗礼者ヨハネの誕生》の準備素描(挿図17)との類似を指摘し、前者の制作年代を1605年頃と推定している<sup>42</sup>。暗色に染められた紙に、白のハイライトと水彩による陰影付けで形態を柔らかく描き出す手法は確かにどちらの素描にも共通している。ブロージも2001年のルドヴィコのモノグラフでウィットコウアーとほぼ同様の見解を示し、サン・ミケーレ・イン・ボスコの回廊壁画との類似にも付言した上で1604年頃という制作年代を提案した<sup>43</sup>。つまり《アレクサンドロス大王の誕生》については、クリスチアンセン以前の研究では1604-05年頃に制作されたとする見方が優勢だったと言えるだろう。論者も他の作品との様式的比較の妥当性から、ウィットコウアーとブロージの見解に同意したい。

以上を総合すると、1590年代初頭から《ダリウスの家族》、《アレクサンドロス大王の誕生》、そして《アレクサンドロスとタイス》の順に、およそ15-20年のスパンで断続的にアレクサンドロス大王のテーマ群が描かれてきたことになる。この年代はいずれもタナーリ家が未だ旧館に居住中であった時期に当たる。クリスチアンセンは《アレクサンドロス大王の誕生》の制作年代を、タナーリ家が新館に転居した1611-12年頃と推測したが、その根拠となった竜と月のモチーフがプルタルコスに由来することは勘案していなかったか、あるいは政治的文脈を強調するため意図的に言及を避けていた。ゆえに年代設定の根拠となるような強い政治的アピールを作中に見出すことには、論者は積極的には賛同しかねる。もしクリスチアンセンの読みを尊重するとすれば、ここで重要なのは1605年にカミッロ・ボルゲーゼがパウルス5世として教皇に登位している事実であろう。このことは侯爵の政治的野心を煽る一つのきっかけにはなったかも知れない。しかしタナーリ侯爵はボルゲーゼ家とはすでにカミッロが教皇特使を務めていた1580年代末から密接な関係を築いていたのであり、いずれにしても作品を政治的文脈において解釈するためには決定打に欠けることは否めない。

論者がここで強調したいのはむしろ、タナーリ家におけるアレクサンドロス大王主題の作品群が、侯爵の元老院議席獲得を最終目標とする政治的野心に動機づけられて描かれたとい

氏の指摘通り、本作の左上の二人の娘たちの部分を表したものであることに間違いはない。C. Loisel, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Inventaire Général des Dessins Italiens. Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, 2004, cat. no. 432, pp. 214, 216; 高梨、前掲論文、9-11頁; Brogi, *op. cit.*, 2016, p. 46.

40 *Ibid.*, p. 45; Emiliani, *op. cit.*, cat. no. 64, pp. 139-140.

41 Christiansen, *op. cit.*, pp. 25-27.

42 Wittkower, *op. cit.*; Brogi, *op. cit.*, 2016, pp. 44-45.

43 Brogi, *op. cit.*, 2001, pp. 291-292, no. P74.

うよりも、俗語版大王伝をベースとして、旧館時代から徐々に描き継がれていったのではないかということである。これはクリスチアンセン以前へと議論を引き戻すやや消極的な帰結と思われるかも知れないが、一方で画家自身の創意に改めて注目を促すものである。

自制心を備えたアレクサンドロスのイメージは、都市の共和政の体現者として尊厳を保つよう会議で規定されていたというセナート家系の貴族的なあり方を連想させる<sup>44</sup>。実際、大王が持つ道徳的性格は、後に17世紀後期フランスでルイ14世により王室のプロパガンダとして大々的に展開されることになった<sup>45</sup>。それは特定の政治的な出来事や動向の反映というよりも、一族の当主が備えるべき道徳的態度を説いた普遍的な図像であると言えよう。ルドヴィコはいわゆる厳密で一元的なプログラムを共有する「連作」を構想したというよりも、1590年代に描いた《ダリウスの家族》を起点として、アレクサンドロ・タナーリが自らと同名のアレクサンドロス大王の事績を主題とする絵画を複数注文し、それに沿う形で柔軟に主題を展開させていったと考えられるのである。

### 3. 図像構想における画家自身の関与の可能性の検討

#### —ルドヴィコ・カラッチの「インヴェンツィオーネ」と本作品群の位置付け

ここまで、アレクサンドロス大王伝のテキストの分析、および図像との照合作業を通じて、タナーリ家のアレクサンドロス大王伝作品群の持つ特質を明らかにすることを試みてきた。最後にこのことをカラッチ一族のインヴェンツィオーネという観点から整理したい。

ラテン語の *invenire* を語源とし、古代の修辞学の用語が適用される形で美術理論にも拡大された「インヴェンツィオーネ（創意、着想）」は、アルベルティ以来様々に定義づけられて芸術家の創作活動を規定してきたが、とりわけ16世紀後半以降は物語画 (*storia*) が描かれる際にテキストを画面構成に落とし込む力と考えられてきた<sup>46</sup>。この課題は「詩は絵のごとく」という古来のトポスとも結びつき、画家であっても文学的知識を備えることが求められるようになっていった。例えば17世紀の伝記作者ベッローリは、アンニーバレ・カラッチがファルネーゼ宮殿の小部屋に描いたオデュッセイアの物語に対して、ホメロスの長大な叙事詩を適切に切り出し、わかりやすく構成している点に言及している<sup>47</sup>。

44 原田、前掲論文、10頁。

45 望月典子「若き国王ルイー四世の表象——シャルル・ル・ブラン《アレクサンドロス大王の前のダレイオスの家族》」、所収『フランス近世美術叢書V 絵画と表象——フォンテーヌブロー・バンケからジョゼフ・ヴェルネへ』ありな書房、2016年、99-142、269-275頁。

46 ホラティウス「詩論」、所収『アリストテレス詩学／ホラティウス詩論』岡道男訳、岩波文庫、1997年；クインティリアヌス『弁論家の教育』第1巻、小林博英訳、明治図書出版、1981年；Robertson, op. cit., pp. 15-16. また関連する議論として以下を参照。R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967 [レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく——人文主義絵画論」、所収『絵画と文学——絵は詩のごとく——』森田義之、篠塚二三男訳、中央大学出版部、1984年]

47 例えばオデュッセウスがセイレーンの島を通過する場面では、アンニーバレはその歌声に誘われぬよう、オデュッセウスを船のマストに括りつけるミネルヴァの姿を描き入れ、神の庇護のもとに危難を乗り越えたことを示している。G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* [1672], ed. by E. Borea, Turin, 2009, pp. 52-53.

複数の画面にテキストをたくみに再構成するカラッチ一族の「創意」がボローニャ時代から発揮されていることは、先行研究でも強調されてきた<sup>48</sup>。一方、カラッチ一族が一体どのように文学的知識を身につけ、作品の図像構想に生かしてきたのかという問題は議論を呼んできた。例えばファルネーゼ宮殿の図像プログラムにおいて、同家お抱えの古代研究者フルヴィオ・オルシーニが図像助言者として想定されてきたように、往々にしてインヴェンツィオーネに対する画家自身の貢献は過小評価される傾向にあったのである<sup>49</sup>。しかし近年の研究では、カラッチ一族が作品構想にも対応しうるだけの文学的素養を備えていたことが明らかとなっている。例えばカラッチが創設した美術アカデミーには文学者のチェーザレ・リナルディも参加し、レクチャーを行うことがあったという<sup>50</sup>。また伝記作者マルヴァジアは、ルドヴィコの描く宗教主題の人物像の一つとして同じものがないことを指摘する。そしてルドヴィコを「インヴェンツィオーネ、構図、人物のポーズ——そしておよそ不可能に思えることだが、色彩にさえ変化をつけることで、同じ物語に異なる表現を提案することができた」という古代の画家、クレオナイのキモンになぞらえているのである<sup>51</sup>。タナーリ家の3枚の大王伝は全く同じ物語を描いているわけこそないものの、例えば《アレクサンドロスとタイス》とルッキーニ家のための同主題作品（挿図14）の表現の違いは、まさにマルヴァジアの言う「インヴェンツィオーネに変化をつけた」という事例に当てはまるだろう。前述したように、タナーリ家の作品では教訓的なニュアンスがより強められているのである。

カラッチ一族は1590年代初頭に共同で取り組んだマニャーニ宮殿のローマ建国神話連作でもプルタルコススのロムルス伝を使用している（挿図18）。ここでは各区画に図像内容を注釈するラテン語の銘文が添えられたが、これらはプルタルコススの15世紀の複数のラテン語版から引用されたものであり、高度な人文学的知識を備えた助言者の存在が想定されている<sup>52</sup>。《アレクサンドロス大王の誕生》における、マケドニアのフィリッポス2世とアレクサンドロス大王に、フィリッポとアレクサンドロ・タナーリという同名の人物の養子関係を重ね合わせるという妙案にも、おそらく侯爵自身か、あるいは同様の助言者の介入があったものと想定するのが自然であろう。一方で画面構想という点に関しては、平易な俗語版の存在も考慮されるべきであり、そこには当然、画家自身の文献解釈の能力も関わっていたと考え

48 ボローニャのファーヴァ宮殿のアエネーアースの物語連作では、カラッチ一族は複数の版本を参照した上で、物語として読みやすいよう場面を取捨選択している。ロバートソンが指摘する通り、これは同主題を描いたニコロ・デッラパーテのレオーネ宮殿のフリーズ装飾の逐語的な構成とは対照的である。以下を参照。C. Robertson, "I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava", *Atti e Memorie dell'Accademia Clementina*, 32, 1993, pp. 271–314.

49 マーティンがオドアルド・ファルネーゼ枢機卿とフルヴィオ・オルシーニの往復書簡を公刊して以来、オルシーニの助言が枢機卿のカメリーノ（小部屋）の構想に生かされたと考えられてきたが、近年この説には疑問が呈されている。J. R. Martin, "Immagini della virtù: The Paintings of the Camerino Farnese", *The Art Bulletin*, 38(2), 1956, pp. 91–112; S. Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma: Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Rome, 2000, pp. 65–73.

50 G. Perini Folesani, "Ut pictura poesis: l'Accademia dei Gelati e le arti figurative", in D. S. Chambers (ed.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, London, 1995, pp. 113–126.

51 Malvasia, *op. cit.*, vol. 1, p. 345.

52 マニャーニ宮殿ではメインの図像のフレーム部分に見せかけのカルトゥーシュが固定され、そこに銘文が刻まれており、それらはラポ・ダ・カスティリオーネ、ドイツのヴィルヘルム・クシランダーなど、15世紀の人文主義者によるラテン語訳版本からの引用であることが分かっている。Vitali, *op. cit.*, pp. 161–169.

られるのである。

## 結語

本稿ではアレクサンドロス大王を主題とする3枚の絵画について、その共通の典拠としてプルタルコスの俗語版版本が想定されること、また《ダリウスの家族》と《アレクサンドロスとタイス》を対作品として見た場合、そこにはどちらも大王の持つ「自制」という内面的な徳を伝えるエピソードという共通性があることを新たに指摘した。またティバルディやデッラバーテといった、ルドヴィコにとって前世代に当たるマニエリストたちの造形言語の重要性も改めて確認された。

1580-90年代にかけてカラッチのパトロンであったファーヴァ家やマニャーニ家は、アエネーアースやロムルスといった英雄をテーマに自邸を装飾している<sup>53</sup>。神話的英雄に当主を重ね合わせ、さらに物語的な構成を持つこの着想は「描かれた一代記」と呼ばれ、居室装飾の一つの類型として流行した。これに対して一人の人物の物語を表すのではなく、複数の偉人の道徳的エピソードが集められたタイプの居室装飾も存在し、こちらは「著名人」型と呼ばれる<sup>54</sup>。16世紀イタリアの居室装飾は、言わば物語的な表現と、ナラティヴを離れて教訓性の強いエンブレム的な表現との二極を揺れ動きながら展開してきたのである。

ファーヴァ家やマニャーニ家の壁画連作がまさに前者の典型であるのに対して、タナーリ家の作品群はいずれもタブローであり、やや事情を異にすることは言うに及ばないが、ユピテル・アンモン存在によって一族の血統や繁栄といったテーマを暗示した《アレクサンドロス大王の誕生》には「一代記」的な性格が読み取られるとして良いだろう。一方、《ダリウスの家族》はある時は女性群像の絵画と組み合わせられ、またある時はより教訓性の強い《アレクサンドロスとタイス》と組み合わせられて展示されていた。この事実は、それが都市政治的な文脈という一面のみから読まれることを想定したプログラムというわけではなく、設置場所に依じて読まれ方が変わってゆくという、掛け替え可能なタブローの特質を利用した個人邸宅の美術コレクションならではの作品であることを意味している。ルドヴィコは委嘱主の要望や状況を汲みつつ、物語的な表現とエンブレム的な表現を繰り返し試みながら、その「インヴェンツィオーネ」を洗練させていったのである。

### 〔図版出典〕

挿図1、7、17：©Royal Collection Trust / His Majesty King Charles III 2022 (イギリス王室コレクションオンラインアーカイヴより取得)

53 ファーヴァ宮殿のアエネーアースの物語連作については以下を参照。A. Emiliani, ed. by, *Bologna 1584: Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, exh. cat., Bologna, 1984. マニャーニ宮殿のロムルス伝についてはヴィターリを参照。Vitali, *op. cit.*

54 「描かれた一代記 (Biografia dipinta)」をキーワードとして、主に16世紀のシエナ美術を扱った以下の浩瀚なケーススタディがある。R. Guerrini, ed. by, *Biografia dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, La Spezia, 2001.

挿図2：国立西洋美術館より提供

挿図3、14：A. Emiliani, et. al. eds. by, *Ludovico Carracci*, exh.cat., Bologna, 1993.

挿図4、16：©The Trustees of the British Museum (大英博物館オンラインアーカイヴより取得、CC BY-NC-SA 4.0)

挿図5：B. Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, 2004.

挿図6：J.-C. R. de Saint Non, J. H. Fragonard, *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, ed. by P. Rosenberg, Rome, 1986.

挿図8：P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri*, Bologna, 1670 (アルキジンナジオ図書館デジタルアーカイヴより取得：<http://badigit.comune.bologna.it/books/dolfi/scheda.htm>)

挿図9：ヴィンチェンツォ・カルターリ『西欧古代神話図像大鑑：全訳「古人たちの神々の姿について」』大橋喜之訳、八坂書房、2012年。

挿図10：©The Warburg Institute Iconographic Database (ウォーバーグ研究所図像学データベースより取得)

挿図11：A. Belluzzi, ed. by, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, 1998.

挿 図 12：V. Fortunati Pierantonio, V. Musumeci, eds. by, *L'immaginario di un ecclesiastico: i dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna, 2000.

挿図13：©The National Gallery London (ロンドン、ナショナル・ギャラリーより取得、CC BY-NC-ND 4.0)





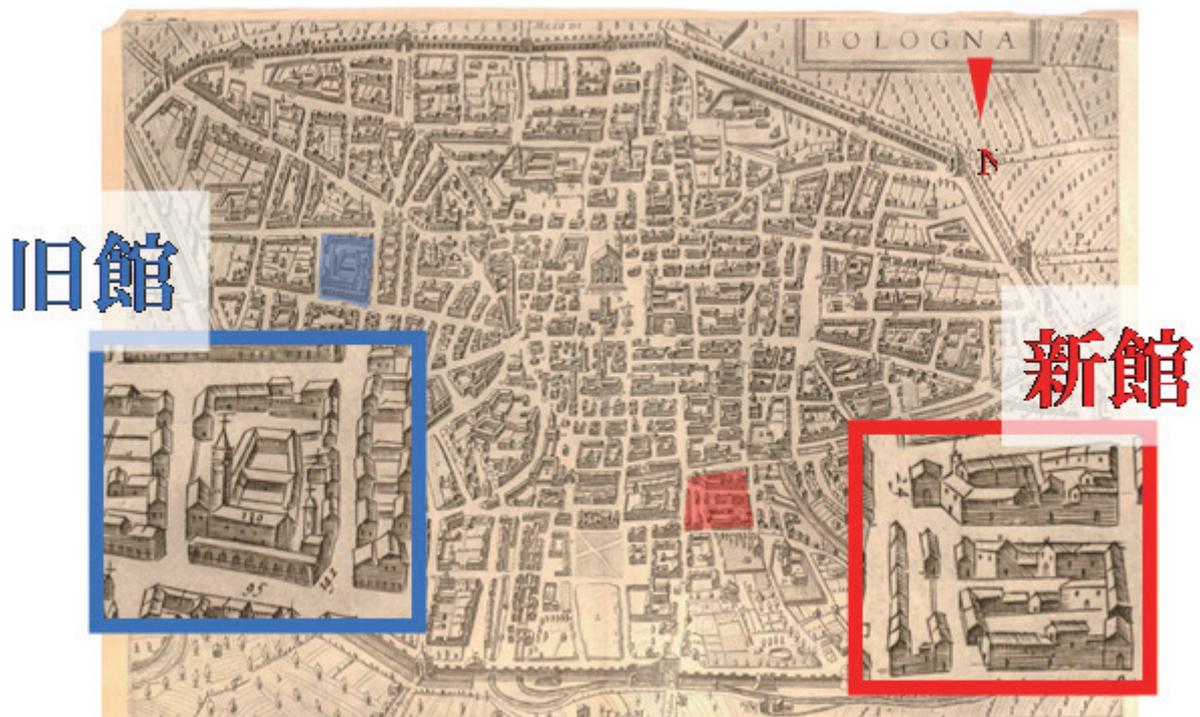
挿図1 ルドヴィコ・カラッチ《アレクサンドロス大王の誕生》1604-05年頃 黒チョークに白のハイライト、灰青色の紙 18.7×25.3cm ウィンザー王立素描コレクション inv. 2175



挿図2 ルドヴィコ・カラッチ《ダリウスの家族》(部分) 1591-92年頃 画布に油彩 135×119.5cm 東京、国立西洋美術館



挿図3 ルドヴィコ・カラッチ《アレクサンドロス大王とタイイス》1608-09年頃 画布に油彩 130×169cm ニューヨーク、リチャード・L・フェイゲン& Co.



挿図4 作者不詳、ボローニャ地図『壮麗なるローマの鏡』(シエナ、マッテオ・フロリーミ、1581-1613年に活動)より エングレーヴィング 40×50cm ロンドン、大英博物館(図示は論者による)



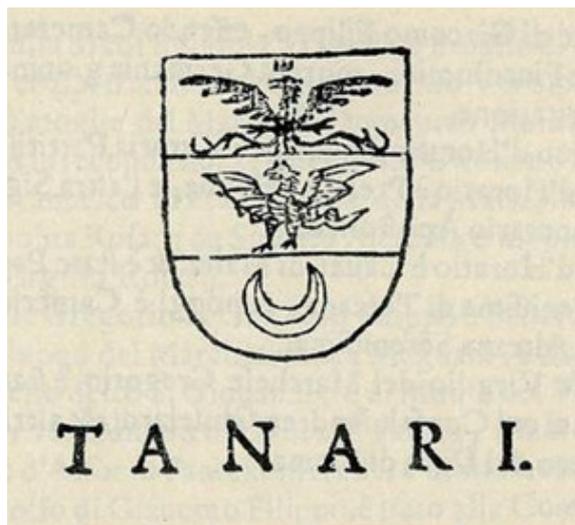
挿図5 ルドヴィコ・カラッチに帰属《アレクサンドロス大王の誕生》ヴォロネジ美術館（ロシア）



挿図6 ジャン=オノレ・フラゴナール《アレクサンドロス大王の誕生》ルドヴィコ・カラッチの作品に基づく



挿図7 ルドヴィコ・カラッチ《アレクサンドロス大王の誕生》部分



挿図8 タナーリ家紋章 (Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insigne, e nel fine i cimieri*, Bologna, 1670, p.700より)



挿図9 ボロニーノ・サルティエーリ (版刻) 《ユピテル・アンモン像》ヴィンチエンツォ・カルターリ『古人たちの神々の姿について』(1571年版)より

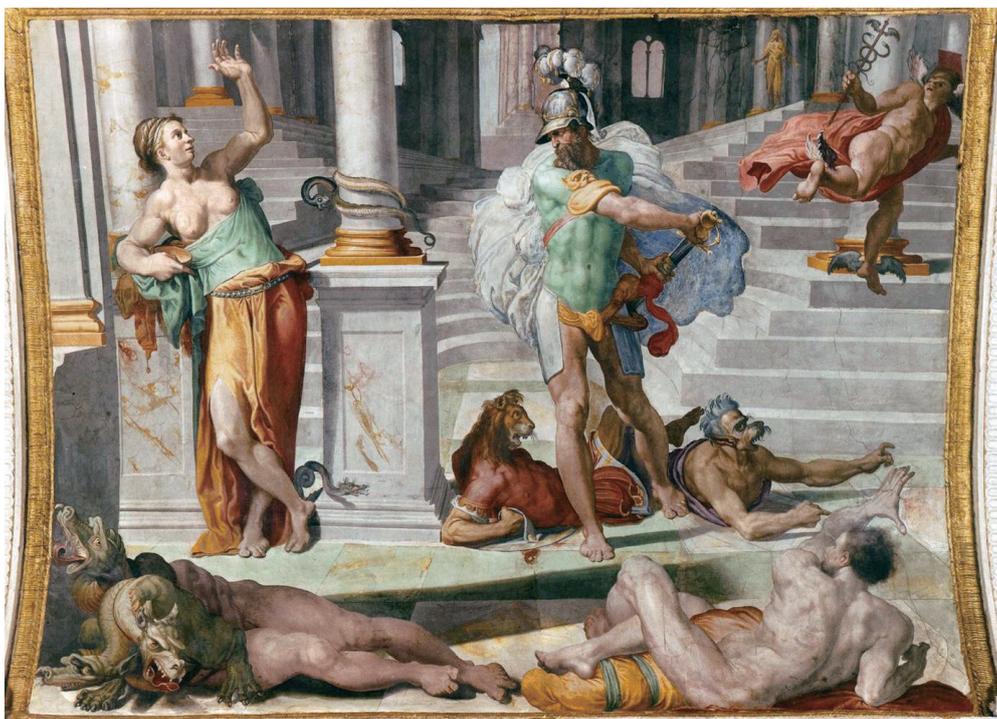


*Iuppiter Hammon.  
Fuscus Arabs nostras donis solennibus aras  
Rite onerat, dum illi fata futura cano.*

挿図10 セオドア・ド・ブライ (版刻)《ユピテル・アンモン像》ジャン=ジャック・ボワサール『占いと魔術の方法について』(1615年版)より



挿図11 ジュリオ・ロマーノ《ユピテルとオリュンピアス》1526-28年頃 フレスコ マントヴァ、テ宮殿、アモルとプシュケの間



挿図12 ペッレグリーノ・ティバルディ《オデュッセウスとキルケー》1550-51年 フレスコ ボローニャ、ポッジ宮殿



挿図13 パオロ・ヴェロネーゼ《アレクサンドロス大王の前のダレイオスの家族》1565-67年頃 画布に油彩  
236.2×474.9cm ロンドン、ナショナル・ギャラリー



挿図14 ルドヴィコ・カラッチ《アレクサンドロス大王とタイス》1592年頃 フレスコ（画布に移し替え）  
152×152cm ボローニャ、旧ルッキエニ（現ザンベッカーリ）宮殿



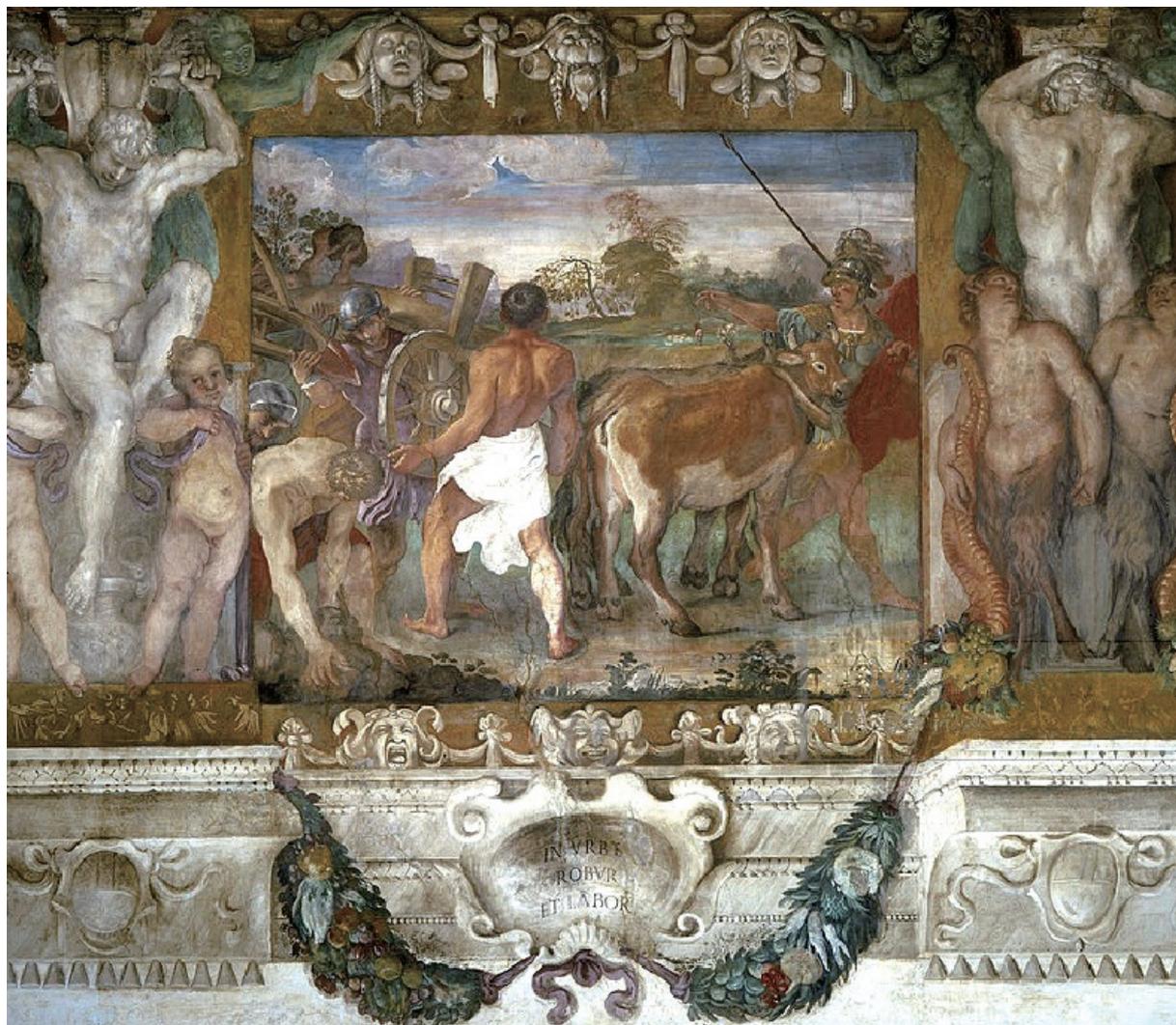
挿図15 ニコロ・デッラバーテ《スキピオの自制》1555年頃 画布に油彩  
127×115cm パリ、ルーヴル美術館



挿図16 フランチェスコ・ブリツィオ《マダラのマリア》1590年代後半 エングレーヴィング 23×18cm ロンドン、大英博物館



挿図17 ルドヴィコ・カラッチ《洗礼者ヨハネの誕生》のための習作 ペン、褐色インク、淡彩に黒チヨークのあたりづけ、白のハイライト、灰緑色に染められた紙 30.3×21.5cm ウィンザー王立素描コレクション inv.2327



挿図18 《ローマの国境線を作るロムルス》ローマ建国の物語より 1591-92年 フレスコ ボローニャ、マニャーニ宮殿（画面下部の描かれたカルトゥーシュにプルタルコススのラテン語版ロムルス伝に基づく銘文が書き込まれている）

Three Paintings of Alexander the Great from the Tanari Collection, Bologna:  
A Study on the Carracci's Invenzione

YAMAMOTO Itsuki

This article examines three frescoes by Ludovico Carracci, master of the Bolognese school in the 17th century: *The Birth of Alexander the Great*, *Alexander and Thais*, and *The Family of Darius*, which was rediscovered at the Tokyo National Museum of Western Art in 2013. These frescoes are from the collection of Tanari, a senatorial family in Bologna and they are recorded in the inventories from the mid-17th century. Although the collection became dispersed in the late 19th century, it would have been no doubt the largest private collection in Bologna if it had survived.

First, the article begins with a discussion of *The Birth of Alexander the Great*, which was originally depicted over the mantel of the Tanari palace. While this fresco is considered to be lost at present, it is possible to speculate on its presumable ultimate composition from a preparatory drawing. In the drawing, Ludovico depicted the scene of the birth of Alexander the Great with the Temple of Diana in flames in the background—a literal illustration of the legend of the day that Alexander was born. There are, however, some other motifs on the right side: a figure with the head of a ram and a serpent-like creature lying beneath that figure. Keith Christiansen considers these images to be part of the coat of arms of the Borghese family, whose support was necessary for Alessandro Tanari, the head of the family, to acquire a senatorial post. When referencing Plutarch's *The Life of Alexander the Great*, however, it becomes apparent that the figure with the ram's head represents Jupiter-Ammon, the mythical father of Alexander. The Greek god of Jupiter was incorporated into Egyptian mythology during the Eastern Expedition of Alexander, resulting in the creation of Jupiter-Ammon, a god with the head of a ram. The recumbent creature can be seen as the serpent, which is believed to have slept with Alexander's mother, Olympias.

According to a Bolognese historian, Alessandro Tanari was abandoned as a child and raised by Filippo Tanari. Hence, Ludovico's fresco depicts the tale of Alexander's birth while claiming that his father is not Philip II of Macedon, but rather Jupiter-Ammon—possibly with the intent to imply an adoptive relationship between Filippo and Alessandro Tanari.

It has been believed that this series of biographical paintings of Alexander the Great, including *The Birth of Alexander*, was part of Tanari's efforts to lobby the papal family Borghese for a senatorial post beginning in earnest in the 1610s. According to this argument, they would have been painted for the new Tanari palace, which started construction around the same time. However, if the figure with the head of a ram and the serpent-like creature refer to not only the coat of arms of the Borghese family but are also from Plutarch's *The Life of Alexander the Great*, it is impossible to interpret the works solely in the political context of the time, and the date of completion of Ludovico's frescoes needs to be reconsidered. In fact, *The Family of Darius* and *Alexander and Thais* demonstrate the style of Ludovico from the 1590s to the 1610s, the period during which Tanari still resided at the old palace. For that reason, it seems more natural to consider this series of Alexander the Great not as an appeal to the Borghese but rather as episodes associated with the family's head, Alessandro, who shared the same name as the hero, and one that was depicted from the period when they resided in the old palace.

The civic élite of Bologna in this period often attempted to decorate their residences with pagan mythological episodes and to emphasize their noble lineage or the personality of the master. This study attempts to place the Tanari paintings of Alexander the Great within a group of works that follow a similar concept by the Carracci, and to reconsider the Carracci's "Invenzione."