

カラッチ一族の作品にみる風景，都市景観と地図

ジョヴァンナ・ペリーニ・フォレザーニ／仲間裕子（訳）

イタリアとヨーロッパの風景画のジャンルはもとより、歴史画の背景としての風景描写へのカラッチ一族の貢献は、無数のエッセイや著書において記述されてきた。カラッチ一族の作品そのものだけでなく、一族が及ぼした同時代とその後の美術と美術の言説への影響について、標準的な決まり文句が繰り返されてきたのは驚きに値しない。つまり、学者たちは、アンニバレ・カラッチのローマ時代の作品と、彼の継承者たち（なかでもドメニキーノとアルバーニ）の作品に焦点をあて、複合的ではあるが、自然への新鮮な視点に理想化をいとも簡単に融合し、観想のための古典的・永遠的な風景を、また歴史画においては、行為・動作のための風景を創造したと力説してきた。アンニバレの従弟のボローニャのルドヴィコと、アンニバレの兄のアゴスティナーノの役割は、控えめに語られてきたのである。

カラッチ一族の初期の作品の作者については、果てしない論争が起きたが、通常、不完全で技量に欠ける作品はルドヴィコ、作品の質が例外的に高く、繊細な場合はアンニバレの手によるものとされた。このいまなお続いている「賢明な教え」は、アンニバレに有利な、偏見に基づいたベルローリの1672年に出版された伝記に由来する。マルヴァジア著『ボローニャの画家伝』（Felsina Pittrice, 1678）のペロリーニへの反論は、十分効果的ではなかった。マルヴァジアの知的なもう一つの解釈は未だにその真の功績を拒否され、注目さえ与えられていない。これは人文学におけるグreshamの法則（訳者註 16世紀のイギリスのグreshamが主張した「悪貨は良貨を駆逐する」という原則）の完璧な例である。別の視点から再検討し、これまでの見解を変える時機に來ていると思われる。まず、その出発点として風景画を取り上げたい。

レオン・パッティスタ・アルベルティが、修辞学と絵画の等価値（ut rhetorica pictura）に基本を置いた理論を普及したことによって、イタリア・ルネッサンス美術と美術理論は、その始まりから、風景画は多くの場合、歴史画に付随するものであった。キケロにとって歴史は修辞学の主要な類型（historia opus oratorium maxime）であって、アルベルティには、歴史はもっとも重要な成果である（amplissimum pictoris opus historia）。したがって風景（または都市景観）は、宗教的、神話的またはアレゴリー的な「歴史の」背景にすぎず、専念するような研究、または理論でもなく、しかも北方の画家たちが風景画に熟練していた。フランチェスコ・ランチェロッティはそれを1506年の彼の詩「絵画論」（Trattato della pittura）で次のように謳っている。「[[完璧な画家になるためには] 近景と遠景の両方に気配りし、／知性と繊細さをある程度必要とする、／それをフランドルの画家たちはイタリアの画家たちよりも巧妙に行う」。

ランチェロッティは、絵画のみが模倣できる自然現象を列挙し、この詩を終えているが、彼の技量に欠け、神秘的な言葉で覆われた詩は、レオナルド・ダ・ヴィンチの自然の表象について書かれた未発表論文の有名な一節を繰り返しているように思われる。「まず空に雷鳴を響かせるユピテルを描き、／月、太陽、星、神々／彼らの神聖な目から放たれる真っ直ぐな光線。／

空気、雷電、電が続き、／雷光をともなった雨が激しく降るような気配、／暗い雲、風、水鳥と野鳥。／大地、山々、丘や野、／人々、街、野生の動物、森、／塵、煙、石、火と炎。／そして水、その水に魚、船、大小の帆船、小舟を／激しい雨風、大嵐と憂鬱な天気とともに描く」。

ランツェロッチは、レオナルドの思想に通じていたのか、あるいはレオナルドの絵画や版画作品をよく知っていたのか、または偶然同じような文章を考えたのだろうか。レオナルドの作品と思想は、後年の画家たちの間で幅広い関心を見つけ、イタリアにおいて風景画の重要性を間接的に高めたのである。1546年にヴァザーリが彫刻に対する絵画の優越を説いたときも、とりわけこの議論を援用した。したがって、イタリアの初期近代風景画は、北方ヨーロッパの後期ゴシックの伝統を、レオナルドがイタリア化したことから派生したと言ってもよいだろう。レオナルドは、ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノがヴェネツィアで描いた《テンペスト（嵐）》（消失）とジョルジョーネの同名の作品を結んだ重要なつながり手なのである。

ラファエロとミケランジェロはこのような役割をまったく果たしていない。ラファエロの風景描写は、ウルビノの穏やかな環境とペルジーノの画風に感化され、後年はレオナルド様式に感銘し、ヴェネツィア派の影響で活気づいたが、それでも風景への関心は周辺のものであった。ミケランジェロとラファエロの両者は、しかしながら、風景が通例のように副次的な役割しかもたなかった後年のマニエリズム絵画に、風景は建築に代わるもう一つの明解な選択であるという示唆を与えた。ヴェネツィアと一般的に北イタリアの作品では、例外的に、風景は付随するものではなく、当時ヴェネツィアの支配下にあったブレシアの、たとえばジロラモ・ムツィアーノは、自然と風景に特別な関心を寄せている。

ムツィアーノは、主要な役割を担うフェデリコ・ツッカロとフェデリコ・バッチロやロンバルドとヴェネツィアの他の画家とともに、カラッチ一族のマリエリストの志向の背景にあると考えられる。これはカラッチ一族の最年長者の一人で、この二人の従弟の指導者的立場であった、ルドヴィコ・カラッチにも確かに言えることである。ルドヴィコの研究に関しては、ハインリヒ・ボドマーの重要なモノグラフとゲイル・ファイゲンバウムの晩年の作品についての確実な研究があるが、これ以降は、とくに言及するような知的で包括的な取り組みはない。

ルドヴィコの初期作品はまだよく知られていない。したがって、ボローニャのファーヴァ宮殿にある、遅くとも1584年（ルドヴィコが29歳の時）に制作された一連のフレスコ画「イアソンの行為」から始めるのが最善であろうと思われる。フリーズに描かれた個々の場面がどの画家によるものかが論争を促すものであったとしても、決定的なのはルドヴィコによる一連画への全体的な統率である。彼の描いたとされるいくつかの場面も一般に承認されているが、ほとんどの風景は記憶に残らないものと認めざるをえず、同時代のマニエリズムの流儀による有能な背景描写にすぎない。最初の二つの場面では、丘の側面にある大きな洞窟の入り口にケンタウロスのケイロンを描いているが、植物や動物の生息地である森の自然にも十分な空間を与えている。しかし、これが稀な例であるのは、この夜景が色彩豊かな細部の視覚化を避けるだけでなく、乾式フレスコ画法（下地の漆喰が乾いた後に顔料で表面に描く方法）なので、時間の経過によって、最後の筆遣いが徐々に失われ、通常の効果を失うからである。

雰囲気においてひとつの場面が抜きん出ている。それは、ルドヴィコが描いた魅力的な夜景で、魔女メディアが二頭の黒羊かやぎの生贄の魔術を行ったあと小川で水浴しているが、一方、冥

界の暗黒の女神、ヘカターは死神のように大がまを手にもち、星や月に照らされた空を火竜に引かれた乗り物で突進する。（図1）残忍で恐ろしい光景にもかかわらず、夜は明るく、心地よく、静かで、まるで人間と神々のせわしく不安定な命に、冷淡で無関心のようなのである。月の表面はすみずみまで照らされてはいない。月はヘカターとの連想で欠けているが、その表面にいくつかの暗い斑点や割れ目がはっきり見え、あたかも画家が注意深く観察したかのようなのである。これにはガレリオの月面の素描を漠然と想起させるが、この《星界の報告》*Sidereus nuncius*は1610年に描かれたもので、ルドヴィコ・チゴリの作品の四半世紀後である。一方、ルドヴィコ・チゴリの有名なフレスコ画《無原罪の御宿り》は、ガレリオのこの素描が所収された著書に基づくものである。取り巻く星については、偶然な描写なのか、特定の星座の現実の位置に即するものかは確認されていない。ただ、ヘカターの背後に不気味に現れる銀河についてはこれまでも指摘されてきた。

この作品は確かに、ルドヴィコの唯一の夜景ではなく、彼の他の多くの宗教画に見られる。たとえば複数の同名の作品がある《キリストの捕縛》である。非常に興味深いのは《ヤコブの夢》で、ボローニャの高位聖職者バルトロメオ・ドルチニのために描かれたこのシリーズ13点の何点かは夜の光景である。たとえば《ペテロの拒否》、あるいは消失した《キリストとニコデモ》である。《ヤコブの夢》はあきらかに、ヴァチカンの回廊にあるラファエロの同名の作品への賛辞を示すものであるが、天使はフランチャからパルミジャーノにいたるエミリア＝ローマニアの視覚文化に傾倒した表現である。一方、オリジナルでしかも自然に見えるのは、画面右側の雲と、その隙間から月がのぞく夜の風景である。これと比較すると、ラファエロの左方の煙のような雲の間に見える半月は画家の基準的な描写であって、まったく慣習的で人工的にみえる。

かつてはボローニャのペポリ家に所蔵され、現在はアムステルダム国立美術館蔵の《聖フランチェスコの幻影》（図2）について、ゲイル・ファイゲンバウムがすでに指摘しているように、この暗い夜景の左方にある星の降る夜は、射手座の正確な描写である。また、キリストの頭は、



図1 ルドヴィコ・カラッチ（イアソンのフリーズから）《メディアの魔術》ボローニャ ファーヴァ宮殿

実際の太陽の位置にあり、この絵の象徴的解釈に役立っている。この明るく照らされた夜は、バロッチの《聖痕を受ける聖フランチェスコ》の引用ではないかと指摘されることもあるが、しかし、バロッチの作品はルドヴィコの10年後に制作されたことを心に留めなければならない。

ルドヴィコが夜空に魅了されたことで、彼の従弟たちとは一線を画しているのは、現在シャンティイにある、ローマで助手の手を借りて描いたアンニバレの《夜》のどこちない寓意的描写で明らかである。また、ルドヴィコによって1582年に設立されたカラッチ・アカデミーのエンブレムにもまったく新しい意味を与えたのである。エンブレムは星空の天球儀であり、アカデミーの文書や印刷物(会議の招集や公的な刊行等)に見ることができる。しばしばこれをカラッチ家の紋—7つの星をもった天球儀が「馬車の星座」ともいわれるこぐま座を示している(馬車のイタリア語はcarroで、家名カラッチの偽の語源である)—を単に再現したものとする誤った解釈がなされている。

アカデミーのエンブレムは、事実、家紋に由来し、また、それを想起するものでもあろうが、実際はその重要なヴァリエーションなのである。ある特定の星座を描く代わりに、星を増やすことで、天球儀全体を示唆している。カラッチ一族はアカデミーを通常の同族経営として売り込むことを望まず、エンブレムはむしろ、自然の研究や自然の視覚的再現、つまりその現象的な外見とまた理性的で数学的な構造を最新の科学的アプローチで促進することを目標としていた。これはアゴスティーノには確かなものと言え(広く認められていることでもある)、ルドヴィコに至ってはさらに正当な目標であったが、今まで認められることはなかった。また、象徴的な観点から言えば、アカデミーのエンブレムの選択は、タッソが案出した少し前のルイージ・



図2 ルドヴィコ・カラッチ《聖フランチェスコの幻影》アムステルダム 国立美術館

デステ枢機卿の私的な紋章に応じるもので、その紋章は「in motu immobile すべてが動いているなかで私は動かない」という銘が付されたアリストテレスの天球儀を表していた。

カラッチ一族の以前に描かれた空の絵画的表現に目を向ければ、その違いに驚くのである。たとえばファルネーゼ家が所有していた、ローマ郊外カプラロラの宮殿兼防塞の礼拝堂に描かれたフェデリコ・ツッカーリの天井画の光と影、昼と夜の隔たり、あるいは、同じ宮殿の地図の間の円筒形の天井に、ジョバンニ・アントニオ・ヴァノシノが1573-1575年にデザインした天の星座図からそれを理解することができる。この星座図は、ヴァチカンの「ボローニャ」の間の円筒形の天井に、同時代に描かれた、はるかに大きい星座図（1575）に類似する。ルドヴィコが、澄んだ夜の直接的な観察で体験できる星と惑星の空を表現しようとしているのに対して、彼以前の画家たちはそれぞれの星座をそれにちなんで名づけられた動物や人の姿の教訓的な表現において視覚的な解釈を提供している。したがって彼らの天空は、実際の空ではなく、象徴的で、新中世 neomedieval の動物園に類似する。つまり、アリストテレスの考えにもっとも沿う学術的な性質なのである。

ルドヴィコとアゴスティーノの、フィレンツェの宮廷およびその知的環境との関係については、よく知られているものの、あまり調査されていない。しかし、チゴリの場合と同様、二人が科学へ接近することによって関係が築かれたものだと思われる。叔父、カルロ・カラッチの存在は、彼らの数学、天文学、技術への関心について、徹底的な説明を与えてくれるだろう。カルロ・カラッチはすでにその名が忘れられており、先行研究においてもほとんど注目されることもなかった。カルロは、教皇シクツス5世の甥で権力者のモンタロ枢機卿や、教皇職に近いが格下のボローニャの貴族で、また知ったかぶりの平凡な学者であったエルコーレ・ボットリガリといった評判の悪い者たちから「仕立屋」というあだ名がつけられたが、「仕立屋」ではなく、兄弟のアントニオと異なり、仕立屋の同業組合には登録していなかった。ボローニャでもっとも力があり、もっとも裕福な組合のひとつであった「織物商／織物製造業者と中古品販売者」組合に属し、何年も重要な任務にも携わった。一言でいえば、彼はオートクチュールのデザイナーのようなものであり、今日であればたとえばアルマニーやケンゾーのような立場である。

カルロが数学とくに応用数学に関心をもっていたことは意外ではない。地方や国レベルでの、建築プロポーションに関する数学論争、またある時は古典（ギリシア）音楽の論争にも加わった。もっとも重要なのは、土地の測量について何冊かの本を出版し、その本が重版されたうえ、議論を引き起こしたことである。初版の豪華な表紙は建築装飾のようだが、アゴスティーノによって彫られ、実例的なイラストも彼が手を加えた可能性がある。基本的にもっとも重要なイラストは、カルロの建築論争に関係していた。この著書に記載された参考文献のリスト、さらにカルロの280冊以上の蔵書によって、彼の数学的教養を証明することができる。（この蔵書数は1600年に亡くなった一市民としては突出している）。カルロの蔵書は、甥たちのアカデミーの蔵書とは別のものであるが、彼らがパースペクティヴや天文学を含む科学についての考えを本からでなくともカルロ自身から聞き、そのアイデアを借用したかもしれない。カラッチ・アカデミーに通った科学者や音楽家はおそらくカルロの甥に会う以前に、彼自身と知り合いになっただろう。パドア出身で、1588年からボローニャ大学の応用数学と天文学の教授であったジョバンニ・アントニオ・マギーニがそうであり、シギスモンド・ディンディアとクラウディオ・

メルロもこの例に加えなければならない。

ルドヴィコはカルロにとくに親しかったように思われる。なぜなら叔父の暖炉の飾りとして、神話的なフレスコ画《休息するヘラクレス》を描いているからである。ヘラクレスのポーズについては、ローマにいたアンニバレがカメリノ・ファルネーゼの天井画に引用している。また、ルドヴィコの初期のパトロンの一で《聖パウロの改宗》(1587-88)を購入した政治家、シピオーネ・ツァンベカッリは、カルロが1587年から89年にかけて、モンタルト枢機卿と彼のローマとボローニャにおける建築の助言者に挑んだ建築論争を支持した(むしろ奨励さえした)人物でもある。

《聖パウロの改宗》の空は、嵐の日の衝撃的な描写で、超自然的な現象を証言している。強い輝きの光のなか亡霊のような神の姿は、非常に効果的な自然描写である雲で覆われた空とともに現れ、見分けがつかなくなっている。つまり、自然と超自然がひとつのイメージに融合しているのである。ジョシュア・レイノルズが1752年のボローニャ滞在中に、この空をノートに記録したことは何ら不思議ではない。同様に、アレクサンダー・コーゼンも彼のスケッチブックや本に、ルドヴィコの特定な空の類型を記録している。レイノルズは、ルドヴィコの絵画様式と創造性だけでなく、むしろ色彩と光に感銘を受け、ローヤル・アカデミーでの第2回目の講演(1769)で、彼の厳粛な薄暗い光を称賛し、聴衆に記憶に残るような深い印象を与えた。イタリア旅行で作品を見たダービーのジョセフ・ライトやヘンリー・フュズリーなど他の画家たちも、ルドヴィコの絵画について議論する際にレイノルズのこの言葉を繰り返したのである。

しかし、ルドヴィコの黄昏(たとえば彼の力強い《聖ジェローム》[図3]、あるいは《聖ウルスラ》の様々なバージョン)は、自然そのものよりも彼のヴェネツィアやフェラーラの絵画研究(つまり美術研究)と関係している。ルドヴィコはまた、カラッチ一族のなかでも並外れた光の風景画家であり、1590年代始め、マニャーニ宮殿のフリーズに描かれたロムルスとレムスの物語がその特徴を表している。銀色に輝いたアニエーネ川の川辺に、きつつきの見守るなか、雌狼が木の籠のなかの捨てられた二人の赤ん坊に乳を飲ませている。その光景は、嵐のような空と著しい対照をみせているが、神話に書かれたように嵐は収まる気配を示している。(図4)雌狼の背後の枯れ木は伝説によればイチジクの木のはずだが、むしろクワの木のようにみえる。ルドヴィコは、物語の詳細と絵画的な写実表現によって入念に描写しようとしているが、彼の独創性は、ルーヴル美術館蔵のペンとインクの素描に表れている。アムリウス王の従者が捨てた籠から立ち去ろうと鑑賞者に背中を向けているが、(図5)彼の存在が時間的に成立しないのは、彼が赤ん坊を置き去りにした瞬間と嵐のなか川に流され、危機に瀕した赤ん坊を雌狼が助ける時とが合成されているからである。したがって最終的な従者の欠落はまったく適切なものであるが、そのために絵画全体が風景画を偽装した歴史画になっている。この発想はまったく独創的で才気あふれたものなので、ルドヴィコではなく、アンニバレの作品だと指摘されることもあるが、いずれにせよ、この素晴らしい習作はルドヴィコの功績として認知されている。確かに、彼の絵画はその質において、マニャーニ宮殿のフリーズの他の風景画を凌駕している。ルドヴィコは昼の光にも執着していたようで、岩の風景のなか、照り輝く光をじっと見つめている二羽の鷺が表された彼個人のアカデミーの紋章によっても明らかである。(ルドヴィコのアカデミックなニックネームは、魅了された者である)



図3 ルドヴィコ・カラッチ《聖ジェローム》ボローニャ 聖マルティヌス教会

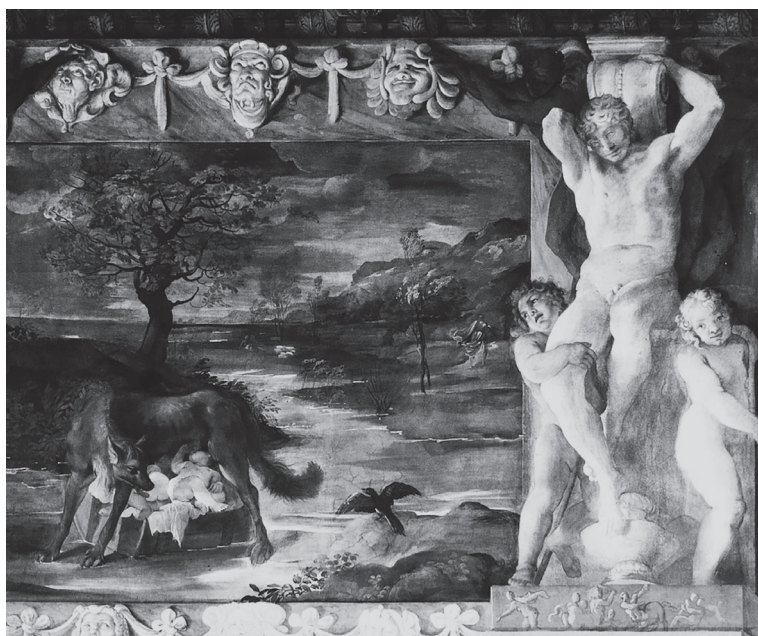


図4 ルドヴィコ・カラッチ《ロムルスとレムスに乳を与える雌狼》ボローニャ マニャーニ宮殿



図5 ルドヴィコ・カラッチ《図4のフレスコ画のための習作（素描）》パリ ルーヴル美術館

アンニバレの風景画は、従弟の知恵を借りる以前はどのようなものであったのか、それについて容易に明瞭な考えを示すことができる。ファヴァ宮殿のジェーソンのフリーズがある間と繋がっている小部屋 *Camerino* の《エウロペの略奪》は、北方の風景画をもっと自然なものに変化させ、様式や感情において、神話に求められる地中海的雰囲気と当然な南方の風景から隔たりのある。アンニバレにいかにか知識と才気があったかを示しているが、壁に囲まれた村と森に散在するいくつかの田舎の家の急傾斜の屋根の形は、視覚的な源泉を偽るものであり、また迫真性と歴史的な正確さにおいて彼の興味が乏しいことを示している。

同時代のルドヴィコの《受胎告知》(図6)も、廊下、柱、立派な家具などが見えるかなり裕福な邸宅の二階の広い部屋がその舞台であり、真実の場面への無関心さを責められるだろう。伝えられるところではロレットに保存されている、マリアの控えめなレンガの田舎家の一間とはかなり異なるが、アンニバレは、後年、この場面での《受胎告知》をローマで描いている。さらに悪いことに、窓から見える都市景観は、中東とはまったく関係なく、レオナルド風にボローニャの中心街にある主な建物（おそらく教会か宮殿）とその背景にあるおそらく鐘楼だと思われる高い塔を描いている。しかしこのボローニャの光景は、外見的にも内容的にも全く不合理だとは言えない。なぜならボローニャは（他のいくつかの都市と同様に）、独自のエルサレムである聖ステファノ教会を設けたからである。パレスティナの聖座（*holy see*）への巡礼は所轄内で行うため、大幅に小規模なものになったが、中世を通して、またそれ以降も、安全で快適な宗教巡礼の目的地となった。このように、ボローニャは正当な権利でもって聖地の一部と考えられていた。ルドヴィコの《ベテスダの池の奇跡》の場面が、同様にボローニャの貴族の街、たとえば聖ドナト通り（現在のツァンボーニ通り、あるいはガリエラ通り）に似ているのもそのためである。

それにもかかわらず、ルドヴィコの都市景観にはいくらかためらいがある。《聖パウロの改宗》、



図6 ルドヴィコ・カラッチ《受胎告知》ボローニャ 国立絵画館

ピアチェンツァの《聖マルティヌス》、または《ペスト患者と聖カルロ・ボッローメ》の街壁のように、たいていはスケッチ的な舞台背景である。いくつかの作品は物語を喚起させ、たとえば《聖マタイの召命》では、柱の螺旋状の人物像が、当時のローマによるパレスティナの支配を喚起させ、あるいはレッジョ・エミリアの《聖ゲオルギウスの殉教と聖カタリナ》では、コリント式の神殿の部分、広場の中心にあるブロンズの裸像が置かれたイオニア式のモニュメンタルな柱、そしてそこから聖人たちが処刑場へ連れ出される宮殿（法廷）のアーケードを支える巨大なコリント式の連柱、全てが古代ローマの雰囲気を示唆する。そして、《三聖人の会合》の豪華な宮殿、あるいは修道院の中庭は、ヴェロネーゼ様式で描かれている。

時折、都市の光景は、ファーノの作品のように祭壇画の中心に描かれている。都市の二人の守護聖人、司教のウルススとエウセビウスが両脇に立ち、聖母が彼らの間に市を見下ろす空中に浮かんでいるが、描かれた都市は、海辺にあるファーノではありえない。なぜなら風景は丘の中腹にあり、また判別できるいくつかの建物は、ファーノのもっとも目立つ建物と類似しないからである。一方、ルドヴィコの二点の例では、ボローニャの市街であることがはっきり分かる。1588年の《バルゲリーニの祭壇》（図7）の中央（あきらかにパトロンの要望で、パトロンの肖像をスペインで「ア・ロ・デヴィノ」と呼ばれる守護聖人に偽装して描いている）、また1613年の聖マルティーノ教会の《聖ペテロ・トマッソの殉教》（図8）である。後者では、おそらく描かれた聖人とルドヴィコのパトロンとの特別な関係を示唆しているのではないと思われる。もとはイスラム教徒であったボローニャのカルメル教会の修道士で、改宗と修道士として専念するために聖人の名を語ることを選択したのである。

時にはアンニバレも地形を特定することを試みている。1604年頃の壁に囲まれた街—アルドブランディーニ家が所有していた風景—を描いた《エジプトへの逃避》は、建物に付随する豪

華なロトンダあるいはパンテオンを無視すれば、アルドブランディーニ家がパトロンであった、グロッタフェラーラのビザンチン・カトリック教会僧院に、ある程度適切な類似を見い出せる。アンニバレが画家としてはじめて公に登場した、ヴェネツィア風の1583年の《磔刑》は、非常に精密なボローニャの街の模型が守護聖人、聖ペトロニウスの足元に、開かれた本と頭蓋骨の隣に難しいパースペクティブで描かれている。10数年後、ローマに移住する前に、アンニバレはカプララ宮殿の私的礼拝堂に、「栄光のマドンナ」がボローニャを鳥瞰している小さな祭壇画を描いた。(図9) この祭壇画は、ボローニャのコムナーレ宮殿(市庁舎)にある名高い1505年のフランチェスコ・フランチャのフレスコ画、《地震のマドンナ》への意図的なオマージュ、あるいは引用に見える。

街の景色がボローニャであることに間違いなのは、有名な「二つの塔」が描かれているからである。鳥瞰的視点は16世紀最後の20年からそれ以降に印刷された地図や市街図において典型的なもので、ヴァチカンで描かれたボローニャの地図に影響を受けている。まずはヴァチカンにあるボローニャの地図の間の、市の建築家で測量士であったスキピオーネ・ダッタによる作品(1575)である。もう一点は、その直後に教皇グレゴリー15世ボンコンパーニの要請のもと、地図の画廊にエグナツィオ・ダンティの測量によって描かれた。ダンティはトスカナ大



図7 ルドヴィコ・カラッチ バルゲリーニの祭壇 ボローニャ 国立絵画館



図8 ルドヴィコ・カラッチ 聖ペテロ・トマツソの殉教 ボローニャ 国立絵画館

公コジモ1世の顧問を務めた後、ボローニャ大学の数学の教授になった人物である。また同時期にボローニャの大司教、ガブリエーレ・パレオッティ枢機卿からボローニャとその近郊の3枚の地図のシリーズを委託されている。枢機卿の教皇へのライバル意識から制作されたものだが、現在は消失しており、模写でしか知ることができない。

パレオッティ大司教のために若いアグスティーノ・カラッチが制作した有名な1581年の市街図は、ダンティの地図に緊密に関係していることはほとんど疑いが無いが模写ではない。様々な解釈を受けやすい興味深い違いがあるが、地図の源泉になったものものはっきりしていない。ボローニャ大学の応用数学、および天文学教授のマギーニの登場はまだ先のことなので、アグスティーノの叔父であるカルロからの提案であるか、あるいはアシネリ塔からみた直接的な観察を基本に描いたのであろう。どちらにしても、ローマで描かれた市街図（あるいは測量）を改善するためか、間接的に批判する意味合いをもつと思われる。パレオッティが委託した、消失した地図との関係の解明はさらに困難だ。アグスティーノの地図はパレオッティからの支援を期待し、彼に捧げるものであるとしばしば解釈されている。この解釈の元となるのは、1592年に制作されたパレオッティの70歳の時の小型の肖像画であるが、この作者が誰なのか決定的ではない。それにもかかわらず、アグスティーノの地図にはパレオッティの紋章の隣に市と教皇の紋章があり、ジョバンニ・ロッシによって印刷されている。ロッシは市と大学の公的な出版の責任を負った出版社であり（カルロ・カラッチの出版物もこの出版社から出されている）、大司教の公的な出版社であるベナッチが印刷したのではなかった。この要点を正確に解釈すれ



図9 アンニバレ・カラッチ 栄光のマドンナ オックスフォード クライスト・チャーチ

ば、カラッチ一族とパレオッティの事実関係について、1950年代から推察されていたものとなり異なる決定的な情報を提供できる可能性がある。

フランコ・ファリネリは、アゴスティーノ・カラッチが、彼以前、あるいは以降のボローニャの地図製作者とは異なり、小さな人像が活動する姿を挿入して、地図を活性化した点に注目している。最初はなかなか気づかないし、また実際見つけるのが難しいが、1579年のカルロ・カラッチの本のなかで測量士がそのページに生命を吹き込み、そしてボローニャの行商人をアンニバレがスケッチブックに書き留めるきっかけとなった。この行商人のスケッチ（図10）は、フランスのシモン・ギリアンによって1646年に再生され、本に挿入されたが、何回か再版され、ヴェネツィア、パリ、ロンドンなど3世紀にわたって、行商人や職人の素描コレクションとして大陸的なモデルとなった。

この本には、全体で80人弱の小売商人が描かれている。これらの人々は通行証を得るために、ギルド、同業組合にその費用を支払わなければならなかったが、正式な組合員になることができないため、投票権はなかった。まったく、あるいはあいまいにしか定められていない場所の27場面からなり、水平線は地面を、垂直線は街角を示し、雲は解放された余白を暗示している。ある限られた場合、男性（女性はずいぶん少ない）はおそらく市の門や壁の外の田舎に、その他の

例では、壁の近くの街中かボローニャを見下ろす丘の小道のある郊外に描かれている。高い壁はいつも市の壁であるに限らない。時折それは、家に附属する果樹園や庭園を守る壁で、いまでもボローニャの中心街に見られるものである。

これらの素描はすべてアンニバレのボローニャ時代のものと推察され、それは多くの場合妥当な解釈でもある。時折、間違いなくボローニャの街を示していて、たとえば61番のスケッチ（図10）は、木のボルチコが付いているボローニャの特徴的な中世の家である。建物やその装飾的な部分に注目すると、たとえば煙突掃除人、商人や鍋売り人の背後にある建物群は、ボローニャか、少なくとも北東イタリアのものであることは容易に想定できる。また、光景にある少なくとも1つの塔は、ボローニャのある場所を示している可能性がある。水路や灯台がボローニャに関係しているかもしれないのは、その当時ボローニャは多くの水路に溢れ、河川港をもっていたからである。ローマの河川港も繁盛していたが、しかし、アンニバレがスケッチしたような灯台はボローニャにもローマにも見当たらないように思われる。

時には、都市の風景にボローニャとは関連しないものが描かれた。とくに円形のロトンダのような建物、あるいはミリツィエの塔に似た塔が識別できれば、それはボルチコがなく、ボローニャのように平地ではない、七つの丘に建てられた、中世、あるいは初期ルネッサンスのロー



図10 アンニバレ・カラッチ ロザリオの小売人（アンニバレのさまざまな人物像から）ローマ 1646年

マである。もし、ローマが行商人の活動（それはしばしば北イタリアではなく、中部イタリアの言葉で示されている）の実際の舞台であったとしたら、ローマ時代のアンニバレの作品についての通説は変えなければならない。おそらく、アンニバレが失ったスケッチブックは、そもそもスケッチブックではまったくなく、素描を一緒にして書類ばさみに入れたものであり、画家の死後、コレクターが本として一冊に綴じたものであると思われる。異なった時間、異なった場所（ボローニャ、ローマ、そして他の場所の可能性もあるが）で描かれた素描は、アンニバレの写生において連続性があることを証明しており、ボローニャの自然主義からローマの古典主義への段階的な線的な移行とする、ローマ時代の前提を妨げるものである。

カメリノ・ファルネーゼのために描かれたルーヴル所蔵の素描が示すように、ローマでもアンニバレはボローニャの課題を考え続けた。横たわるヘラキュレスの背後に、無関係な丸天井のあるバジリカ教会が遠景にほんやりとその姿を見せている。この遠近法にもとづくスケッチがカルロ・カラッチの数学的習作を呼び起こすだけでなく、まさしくこの未完成の教会が、カルロが関わったボローニャの聖ペトロニウスの屋根についての最近の議論に関連しているのかもしれない。したがって3人のカラッチ一族の作品に描かれた場面や背景を、組織的に、集中的に分析することによって、彼らの改革をより理解することができ、さらに明確に言えば、彼らの文化の深みとそれぞれの貢献の価値を正確に評価できる、素晴らしい新しい観点を提供してくれることだろう。

（仲間裕子訳）