

高梨光正

本稿では、現在西洋美術館に寄託されている再発見のルドヴィーコ・カラッチ《ダリウスの家族》(fig.1)についての調査報告をまとめておきたい。この作品は松方幸次郎がイギリスで購入し、日本に持込まれたのち、十五銀行の差し押さえ品となってから、戦前には既に売立て展に出品された。そして1970年代以降現所有者の一族が所蔵してきた。この作品の存在そのものは既に知られてきたものの、詳細な調査や作者帰属に関する検討がなされないまま現在に到った。本作品の当館への寄託をきっかけとして調査を進めた結果、非常に重要な結果が得られたため、今回ここに詳細を報告することとした次第である。

作品の来歴及び内容そのものにかんする詳細な検討は後に記すこととして、まずは作品の基本データをまとめておく。

ルドヴィーコ・カラッチ (ボローニャ、1555年-1619年)

ダリウスの家族

1591-92年頃

油彩、カンヴァス

135×119.5cm (オリジナルカンヴァス、132.5×117cm; 額寸 172×156.3cm)

額下中央の真鍮板に英語で “FAMILY OF DARIUS / LUDOVICO CARRACCI”

Ludovico Carracci (Bologna 1555-1619)

*Family of Darius*

c. 1590-1592

Oil on canvas

135x119.5 cm (original canvas: 132.5x117cm; frame: 172x156.3cm)

On the brass plate at the lower centre of the frame:

“FAMILY OF DARIUS/ LUDOVICO CARRACCI”

Provenance

Alessandro Tanari, Bologna (dead 1639); by descent to his son Nicola Giovanni Tanari; in the inventory of the collection of Alessandro Tanari, May 1640, c.59r, “Alessandro Magno che parte dalla sua donna la mattina per tempo” & c.63v, “Un Istoria d'Alessandro Magno quando vuole fare partita di mano di Ludovico Carazzi Ducatoni 500”; in the collection of the Stanhope Family at Revesby Abbey, Boston,

Lincolnshire(?); inherited to the Lady Beryl Franziska Kathleen Bianca Le Poer Trench, wife of Richard Philip Stanhope, Revesby Abbey, Boston, Lincolnshire in 1916(?); and her sale at Christie's, 8th February, 1918, Christie, Manson and Woods, London, Lot.123, as "L. Carracci, the Family of Darius"; acquired by a certain Markey; Kojiro Matsukata; The 15 Bank, 1927-28; private collection, Japan.

#### Exhibition

松方氏蒐集欧州美術展覧会、東京府美術館、no.182、1928年；松方氏蒐集欧州絵画展覧会、大阪阪急百貨店、no.16、1934年；松方氏蒐集欧州絵画展覧会、大阪朝日会館、no.12、1940年。

#### Literature

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 1841, I, p.354; M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli palazzi e case de' nobili della città di Bologna*, ms. B.104, parte II, Biblioteca comunale di Bologna, ff.125, 140; *Catalogue of Ancient and Modern Pictures & Drawings: the Property of F.T. Galsworthy, Esq, also Pictures by Old Masters: the Property of the Lady Beryl Gilbert and from other sources*, Christie, Manson & Woods, on Friday, February 8, 1918, p.16, lot.123, "L. Carracci, The Family of Darius, 52 in. by 46 in." ; H. Bodmer, *Lodovico Carracci*, 1939, p.139, n.28; G. Feigenbaum, *Lodovico Carracci: A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, Ph.D. Dissertation for Princeton University, 1984, part.2, p.506; L. Ciammitti, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, Bologna, 1985, pp.204, 215; 『松方コレクション西洋美術総目録』、越智裕二郎編、神戸市立博物館、1990年、98頁、no.351。

fig.1  
ルドヴィーコ・カラッチ《ダリウスの家族》、1591-92年頃



## 作者について

ルドヴィーコ・カラッチは1555年に肉屋のヴァンチェンツォを父にボローニャに生まれ、おそらく1560年代にプロスペロ・フォンターナ（ボローニャ、1512-1597）の工房で画家としての修業を始め、1578年、23歳のときに画家組合に親方として登録されている。

一方ルドヴィーコの父ヴァンチェンツォの兄弟アントーニオのふたりの息子アゴスティーノとアンニーバレも画家の道を志ざし、アゴスティーノ（ボローニャ1557-パルマ1602）とアンニーバレ（ボローニャ1560-ローマ1609）の兄弟とその従兄弟ルドヴィーコら3人は、17世紀ボローニャ派を代表する一族となる。彼らは1582年にルドヴィーコの工房にいわゆる「カラッチアカデミー」を創設し、絵画の研究に励む。そして1584年にはパラッツォ・ファーヴァの壁画装飾を手がけ、1589-90年にはパラッツォ・マニャーニの装飾を手がけ、一方では1588年には《バルジェッリーニの聖母》（ボローニャ、国立美術館）、1591年には《チェントの聖母》（チェント、市立美術館）などの大型作品も手がけた。さらに晩年の1605-09年にかけては、ピアチェンツァ大聖堂のために《聖母の死》と《聖母の墓の前の使徒たち》（いずれもパルマ、国立美術館）という巨大な対作品を完成させている。ローマでファルネーゼ家の庇護のもと大規模なフレスコ画装飾を手がけたアンニーバレ、コレッジョの作品に心酔し晩年にはパルマに居を構えたアゴスティーノらとともに、ヴェネツィア、フィレンツェ、パルマなど各地の優れた画家たちを研究しその後のボローニャ派の発展に大きく寄与した。しかし20世紀の美術史研究においては必ずしも的確な評価を受けてこなかった。近年1993年の展覧会を初め、絵画作品のみならず素描作品の精査も進められ、彼の絵画の再評価とともに、その研究が一段と注目を集めている。

## 本作品について

### 1 作品の現状とそこから得られる推論

本作品は、1927年以前に松方幸次郎によって、おそらくロンドンで購入され日本国内に持ち込まれた後、戦前の売立て展を経て、おそらく1970年代前半に今東光氏の所蔵するところとなり、その御遺族である現所蔵者より当館に寄託されている（fig.1）。この作品の額は17世紀カラッチ様式の典型的な額で、上辺及び下辺の中央部分で一度切断され、新たに接合し直されている。前面には気泡の入った古いガラスが嵌め込まれ、裏面は緑色紙による経師の施されたベニヤ板の裏板が取り付けられ、さらに回し縁がつけられている（fig.2）。裏板の左辺中央部には小窓が開けられており、そこからストレッチャーに貼付けられた「松方氏蒐集欧州美術展覧会 No.182」（1928年）というラベルが見えるようになっていた（fig.3）。日本国内に招来される以前の来歴を示すラベル類の存在を確認したところ、残念ながら上記松方展のラベル以外はすべて除去されていた。おそらく日本国内で裏板を取り付けた際に除去されたものと推定される。オリジナルのカンヴァスは四辺すべてにわたって裁断されており、新たなカンヴァスで裏打ちされている。その裏打ちカンヴァス上には書込みは一切確認されない。画面右上部にはオリジナルのカンヴァ



fig.2  
額上部中央の継ぎ目



fig.3  
1928年（昭和3年）の売立て展のラベル

スの裂けが確認される。赤外線カメラによる調査では、作者を特定するのに役立つ署名等の存在は確認されなかった。紫外線照射による調査でも、近年のリタッチや修復の痕跡は確認されない。

作品の構図は非常に特殊である。画面左上部にふたりの若い娘が縦に並んで右上部方向に眼差しを向けている。彼女たちは髪に真珠の髪飾りをし、耳にはやはり真珠のイヤリングをしている。画面中央には主人公と思われる女性が地面に足を伸ばして座り、膝に幼い男の子を抱いている。この女性は眼差しを右上部へと向け、その目は涙のせいか赤く腫らしている。画面右半分の描写には困惑させられる。まず老婆と思しき手を合わせた女性が横顔のシルエットで描かれており、その下には茫漠とした描き方で兜を被った兵士の顔が見える。さらに画面右端には馬の頭部がシルエットで描かれているが、これはおそらく頭を画面奥に向けた状態、すなわち後ろ姿で描かれた馬のシルエットであると認めることができる。またこの馬の姿は途中で切れていることから、オリジナルの構図は右部分にさらに伸びていたことが推定され、おそらくこちらに背を向けた馬上の人物が後ろを振り向いて、中央の女性に視線を向けた姿で描かれていたのではないかと推測される。中央の女性の上部には天幕が描かれていることから、ふたりの娘と中央の母子は天幕の内側に、そして老女と兵士、馬と馬上の人物は屋外にいる情景となっていると考えられる。またシルエットで描かれた老婆の背景に広がる空が赤く染まっていることから、情景としては日の出もしくは日没時の物語となっていると推測される。



fig.4  
額下辺中央のキャプション

この作品の作者および主題に関して唯一の手がかりとなっているのは、額下辺中央に取り付けられている真鍮製のキャプション板である。そこには“FAMILY OF DARIUS / LUDOVICO CARRACCI”と英語で記されている（fig.4）。つまり、この作品の作者をルドヴィーコ・カラッチ、主題を《ダリウスの家族》と指示している。この英語表記のキャプションは、松方がこの作品をロンドンで購入したとするならば、少なくとも十五銀行に差し押さえられた1927年以前には、すでにこの作者名及びタイトルが付けられていたことになる。しかし、ルドヴィーコの世界最初のモノグラフはハインリヒ・ボドマーの1939年の著作で、その中には本作品に該当する作品は収録されていない<sup>[1]</sup>。また、管見の限り、20世紀初頭のイギリスの美術雑誌に本作品が写真入りで紹介された事実も見当たらない。このことから、本作品に付随している作者及びタイトル情報が、20世紀のルドヴィーコ研究の展開以前から作品に付随してきたものと考えられ、そしてボドマーが研究をまとめる以前にヨーロッパの市場から姿を消したものと推定される。

さて、20世紀初頭において、ルドヴィーコ・カラッチの《ダリウスの家族》の売買に関する記録及び作品の存在に関しては、フェイゲンバウムが唯一の情報を公にしている。それによると、1918年2月にクリスティーにこのタイトルをもったルドヴィーコの商品が登場した<sup>[2]</sup>。調査の結果、該当するオークションは、1918年2月8日のクリスティーのオークション、レディー・ベリル・ギルバートがリンカーンシャー、ポストン近郊レヴェズビー・アペイに所蔵していた作品群の競売である。その中のロット番号123番に“L. Carracci / The Family

of Darius”とあり、この時の売却価格は42ポンド、購入者はMarkeyというメモがヴィクトリア・アンド・アルバート美術館美術図書館に所蔵されているオークションカタログに記されている。またその寸法は52×46 inchとなっており、これをメートル法に換算すると132×116.8cmとなり、本作品の寸法とほぼ完全に一致する（オリジナルカンヴァスの寸法は132.5×117cm）<sup>[3]</sup>。クリスティーでの競売の際に添付されたラベルは現在では確認できないのは極めて残念であるが、20世紀初頭に付けられた英語によるキャプションの存在及び寸法から判断する限り、クリスティーで売却された作品と本作品が同一であることに疑いの余地はない。

ところで、1918年にこの作品を競売にかけたベリル・ギルバートは些か複雑な経歴を辿った人物である。彼女は1893年、第5代クランカーティ伯爵の娘として生まれ、結婚前の名前はベリル・フランツィスカ・カトリーン・ビアンカ・ル・ポーア・トレンチ Lady Beryl Franziska Kathleen Bianca Le Poer Trench という。1914年にリチャード・フィリップ・スタンホープ Richard Philip Stanhope と結婚したものの、彼が1916年に戦死したため、その後1917年にウォルター・レイリー・ギルバート Walter Raleigh Gilbert と再婚し、名前をベリル・ギルバートとする。そもそもベリル・ギルバートが売却した美術品が残されていたレヴェズビー・アベイの邸宅は、1820年以降スタンホープ家の所有となっていたことから、彼女の最初の夫リチャード・フィリップ・スタンホープが1916年に戦死したことを受けてベリルが相続し、その後の結婚に際して邸宅内の美術品を競売にかけたものと考えられる。

## 2 アトリビューション及び制作年

次に本作品のアトリビューションを検証する。本作品と直接の関連をもつ赤色天然石による素描が2点存在している。ひとつは、現在ウインザーのロイヤル・コレクションにあるルドヴィーコ・カラッチに帰属される素描1点 (inv.no.5237/fig.5)、もうひとつはアンニーバレに帰属されながらも議論の余地の残されている、ルーヴル美術館所蔵の素描が1点 (inv.no.7378/fig.6) である<sup>[4]</sup>。

ウインザーの素描は《聖母子》として記述されているが、その構図と本作品の中央母子像との直接的な関係性については疑いの余地はない。ウィットカ



fig.5  
ルドヴィーコ・カラッチ《聖母子》(?),  
赤色天然石、鉛白、灰緑色染紙、  
270×101mm, Royal Collection,  
Windsor Castle (inv.no.5237)



fig.6  
アンニーバレ・カラッチに帰属《ふたりの少女》、赤色天然石、紙、394×  
250mm, Musée du Louvre (inv.  
no.7378)

ワーはカラッチらの素描のカatalogでは当該素描のルドヴィーコへの帰属を保留していたが、ボーンは1591年頃のルドヴィーコの素描であることを認めている。また、ボーンは、主題をやはり《聖母子》としながら、1591年の《チェントの聖母》との関連性を指摘している。またボローニャのアレッサンドロ・タナーリ侯爵のコレクションに由来する《聖母の結婚》(1589年、ロンドン、ナショナルギャラリー)の左前景に描かれている母子像との構図的類似も指摘できよう<sup>[5]</sup>。

一方でルーヴルの素描も、その構図の点で、本作品の画面左のふたりの少女たちの下図となっていることは疑いの余地がない。当該素描は現在ルーヴル美術館のカatalogではアンニーバレに帰属されているが、素描そのものの右下には古いフランス語の書込みで“L. Carrache”とあり、古くはルドヴィーコに帰属されていた<sup>[6]</sup>。しかし、現在でもその作品帰属に関してはルドヴィーコに帰属する意見も強い<sup>[7]</sup>。実際のところ、1589年から91年にかけてはルドヴィーコとアンニーバレ、さらにはアゴスティーノもボローニャのマニャーニ家の壁画装飾に従事していた時期で、彼らが極めて緊密に制作活動をしている時期と重なる<sup>[8]</sup>。様式的にルドヴィーコとアンニーバレが近似したとしても不思議ではないこの時期にウィンザーの素描とルーヴルの素描、さらには本作品が位置づけられるとするならば、本作品との関連を認めざるを得ないルーヴルの素描もまた、古い帰属に立ち戻ってルドヴィーコの手による作品として位置づける方が、より自然かつ説得力のある帰結となる。実際赤外線による本作品の調査からは、ふたりの少女のうちの上側の少女の輪郭線は素描の線と極めて酷似し、また若干ずれて見える下の少女の目の位置は制作途中で位置を下方に修正していることが分かった (fig.7)。その修正前の少女の目の位置はルーヴルの素描とほぼ完全に一致する。



fig.7a.  
赤外線カメラによるふたりの少女



fig.7b.  
目の位置の修正箇所 (拡大)

絵画そのものの様式を比較すると、本作品の中央の女性のポーズは、例えば《チェントの聖母》(1591年、チェント、市立美術館/fig.8)中のヨセフや《聖カテリーナの夢》(1592-94年、ワシントン、ナショナルギャラリー、inv.1138/fig.9)の眠れる聖カテリーナ、あるいは幼児キリストと本作品の幼児、またボローニャの《聖ウルスラの殉教》(1592年、ボローニャ、国立美術館、inv.458)の聖ウルスラの描写と本作品の女性像とを比較することができる。また1592年頃に顕著なティントレットやヴェロネーゼの影響を示すこの時期の描写として、ふたりの少女たちの髪飾りや真珠の耳飾りの描写、幼児のちぢれた頭髮の表現などが指摘できる一方、画面右下に突然顔を見せる兵士の姿は、《チェ





fig.8  
ルドヴィーコ・カラッチ《チェントの聖母》、1591年、油彩・カンヴァス、225×166cm、チェント、市立美術館



fig.9  
ルドヴィーコ・カラッチ《聖カテリーナの夢》、1592-94年、油彩・カンヴァス、139×111cm、ワシントン、ナショナルギャラリー (inv.1138)

ントの聖母》画面左下の修道士の構図と比較することができよう<sup>[9]</sup>。さらにはやはり1592年の署名と年記のある《洗礼者聖ヨハネの説教》(ポーロニヤ、国立美術館)中の聖ヨハネの影になったプロフィールの描写と色使いは本作品の画面右の老女の描写と、また同じく《洗礼者聖ヨハネの説教》の画面左上の少年の構図は、本作品の少女のひとりと類似する。またこれらの作品のいずれもが、1590年代後半以降のルドヴィーコに特徴的な、後のスケドニーに影響を与えたようなマットで平面的な色彩構成ではなく、人物の顔や姿の詳細が判別できないように背景を暗く描く点で共通している。以上のような考察により、2点の関連素描の存在と、ルドヴィーコの絵画様式の点から、本作品は1591年から92年頃に制作されたルドヴィーコの作品として位置づけることができる。

ところで、本作品の中央の女性像の構図は、ルドヴィーコの下図をもとにフ

ランチェスコ・ブリツィオが版画にした《マグダラのマリア》(fig.10)に転用されている。このマグダラのマリアの下図がルドヴィーコによるものであることは一致した見解となっており、ブリツィオの版画そのものは1590年代後半とされている<sup>[10]</sup>。したがって、その下図はそれに先んずるものであることは疑いの余地がない。1987年にブリツィオの版画と類似構図の絵画作品が発見され、ルドヴィーコ



fig.10  
フランチェスコ・ブリツィオ《マグダラのマリア》、1595年頃、エングレーヴィング

が1602-1604年の間に制作した作品としてボーンは支持したが、ブロージはそれを否定している<sup>[11]</sup>。実際のところ、本作品との構図的関連を考えると、1987年に発見された作品の左右反転したマグダラのマリアの姿は、ルドヴィーコの下図素描に基づいて制作されたと考えるよりも、むしろブリツィオの版画そのものをもとにした可能性が高いといわざるを得ない。

一方では、本作品のダリウスの妻のポーズは、ヴァチカン所蔵の《眠れるアリアドネー》(古くは《クレオパトラ》とされていた)のポーズをもとにしていることは明らかで、ルドヴィーコが古代彫刻を研究した痕跡となっている。

### 3 来歴

以上のような調査から、本作品を1591年から92年に制作されたルドヴィーコの作品であるとするならば、その来歴に関しても興味深い結果が得られる。ルドヴィーコの詳細な伝記および作品目録を残したマルヴァジェーアの『ボローニャ画家列伝』(1678年)には、ルドヴィーコの作品リスト中に《ダリウスの家族》が1点のみ記録されている。それは、ボローニャの貴族タナーリ侯爵の邸宅にあった作品である。すなわち「ダリウスの妻に別れを告げる馬上のアレクサンドロス大王、一般にアンニーバレの手とされている。というのも誤ってアンニーバレがアレクサンドロスの随臣として描かれていると見なされているからである。王には他の女性が飲み物を差し出している」<sup>[12]</sup>。このタナーリ家の作品は、すでに失われた作品としてボドマーもまたフェイゲンバウムも扱っていた<sup>[13]</sup>。一方マルヴァジェーアの記述以前の1640年5月に画家ヴィンチェンツォ・ピサーニが編纂した故アレクサンドロ・タナーリ侯爵(-1618)の美術品目録に当該作品について詳しく記載されている。それによると、タナーリ家の大広間の入り口の上に「ルドヴィーコ・カラッツィの、朝早くに女性のもとから出立するアレクサンドロスが描かれた絵」があると記録されている<sup>[14]</sup>。また別の紙葉にはその評価額も記載されており、そこには「ルドヴィーコ・カラッツィの手による、別れを告げようとするアレクサンドロス大王の物語、500ドゥカトーニ」とある<sup>[15]</sup>。チャミッティは上記の作品と、ボドマーが《アレクサンドロスとロクサネー》としたウインザーにある一枚の素描との関連を指摘しているが、ウィットカワーはその素描の制作年代を1605年頃としながら、主題に関して疑問を投げかけている<sup>[16]</sup>。しかし、作品を実際に眼にしていたはずのマルヴァジェーアは、この記述に相当する作品について、すでに述べたように、「馬上のアレクサンドロス大王」と記述していることから、チャミッティの説には説得力がない<sup>[17]</sup>。むしろ、馬上のアレクサンドロスとダリウスの妻という明確な記述、およびピサーニの目録の「早朝」という情景描写は、本作品と見事に一致し、画面右半分が失われていると推定すると、その部分には馬上のアレクサンドロス、及び随臣の兵士(おそらくヘパイステイオン)、そして飲み物を差し出す女性が描かれていたことが想像される。

そもそも本作品の現在の構図からは、主題を《ダリウスの家族》、あるいは中央の座る女性をダリウスの妻と特定することは不可能である。したがって、主題にせよ作者に関する情報にせよ、いずれも、おそらく1820年以降にイギリスに売却された他の作品と同様にタナーリ家からイギリスに渡った時点から、これらのキャプション情報が付随していったと推定される<sup>[18]</sup>。残念ながら現状ではそれを証明するラベル類が残されていないとはいえ、本作品がルドヴィーコの手によるものであることがほぼ確実である以上、教皇パウルス5世の信頼を得てボローニャの財務官を務めたアレクサンドロ・タナーリのコレクションにあった作品と同一であると結論づけることは極めて妥当な帰結であると言える。

### 4 主題及び典拠

本作品の主題は非常に珍しい内容となっている。通常「アレクサンドロスと



ダリウスの家族」という主題を扱った作品では、クルティウス・ルーフス (Q. Curtius Rufus, *De rebus gestis Alexandri Magni*, III, cap.12, 17-18.) やワレリウス・マクシムス (Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, IV, 7, ext.2.) を典拠として、アレクサンドロスと随臣ヘパイスティオンを取り違えて挨拶をしたダリウスの母を寛容にも許すという主題が一般的である。そこに含まれる教訓は寛容と友情がテーマとなる。例えばかつてヴェネツィアのピサーニ家の所有となっていたヴェロネーゼの《アレクサンドロスとダリウスの家族》(1560-73、ロンドン・ナショナルギャラリー) がルネサンス期の最も完成された構図と内容を見せる。

しかし本作品に関する限り、上記の典拠に加え、さらにはディオドロス・シクルス (Diodorus Siculus, *Bibliothecae historicae*, XVII, 37-38.) を見ても、ダリウスの家族の天幕から出発するアレクサンドロスという物語の典拠となるべき記述を正確に特定することはできない。ただし、クルティウス・ルーフスによれば、アレクサンドロスがダリウスの家族の天幕を訪問したのがイッソスの戦いでの勝利の翌日、死者を埋葬してから訪問し、女性たちを慰めた後、幼い息子の振る舞いに感心して天幕を後にしたと記述している。それに対しディオドロス・シクルスは、アレクサンドロスの訪問をイッソスの戦いの翌朝、夜明け直後と明記しているが、アレクサンドロスとヘパイスティオンがダリウスの家族の天幕を後にする情景は記述していない<sup>[19]</sup>。このことから、本作品の構図は古典に直接負うものではなく、クルティウス・ルーフスとディオドロス・シクルスの物語の双方を典拠とした同時代の文学作品、もしくは両者を読んだ人物の自由解釈に負っている可能性が指摘できよう<sup>[20]</sup>。この点については更なる検証が必要である。

作品の構図から判断する限り、その中心となる内容はダリウスの妻や娘たちの美しさと悲しみ、それを知ったアレクサンドロスがヘパイスティオンとともに慰めに彼らの天幕を訪れたこと、ダリウスの母の過ちを許し、彼女を母と呼びながら、王族に相応しいすべての物を整え、皆を安心させたという逸話に依拠している。ディオドロス・シクルスの言葉を借りると、「アレクサンドロスが行なった善行の中でも、このことほど歴史に記録し伝承すべき事績はほかにない」(Diodorus Siculus, XVII, 38, 7)と言わしめた出来事である。ルドヴィーコ画の画業においては、まさに本作品と時期が重なる1592年にルキーニ家の暖炉装飾として《アレクサンドロスとタイス》(1592年、ボローニャ、パラッツォ・フランチャ/fig.11)を描いており、後に同主題の作品をアレッサンドロ・タナーリのためにも描いている(《アレクサンドロスとタイス》、1608-09年頃、130×169cm、ニューヨーク、Richard Feign & Co./fig.12)<sup>[21]</sup>。アレクサンドロスの主題は、当然ながら、アレッサンドロ・タナーリの名前を暗示するものであると同時に、アレクサンドロスの寛容かつ慈悲深い施しの行為は、一方では高利貸しとして成功したアレッサンドロ・タナーリの仕事を暗示するものでもある。例えば、チャミッティが紹介している逸話によると、教皇領ボローニャで1588-91年にかけて総督代理を務めていた時のカミッロ・ボルゲーゼ(後の教皇パウルス5世、在位1605-1621年)が、スペイン使節を命じられた際に資金繰りに困り果てたところ、アレッサンドロ・タナーリが彼を自宅に招き、自分の



fig.11  
ルドヴィーコ・カラッチ《アレクサンドロスとタイス》、1592年、フレスコ（カンヴァスに移替え）、152×152cm、ボローニャ、パラッツォ・フランチャ



fig.12  
ルドヴィーコ・カラッチ《アレクサンドロスとタイス》、1608-09年頃、油彩・カンヴァス、130×169cm、ニューヨーク、Richard Feign & Co.

コレクションを披露した後、ボルゲーゼ枢機卿の帽子に宝石箱一杯の金貨を注ぎ入れたという<sup>[22]</sup>。クリスティアンセンによると、カミッロ・ボルゲーゼがスペイン大使を務めたのは1593年のことで、したがって上記の逸話は1591-92年頃の出来事と想像され、本作品の制作時期と重なることは単なる偶然とは言えないかもしれない。

近年、アレッサンドロ・タナーリのコレクションに由来する作品がいくつか再発見されている。ひとつは、2000年にニューヨークのクリスティーに登場し、その後メトロポリタン美術館の所蔵となったルドヴィーコ・カラッチの《キリスト哀悼》（1582-83年、inv.2000.68）が注目に値する<sup>[23]</sup>。また同じくタナーリコレクションに由来する《聖ペテロの否認》（1611-12年、個人蔵）も確認されている<sup>[24]</sup>。1939年のボドマーの研究においては、タナーリ家のコレクションはすべて行方不明とされていたが、近年になって少しずつ再発見されてきている点で、今回のルドヴィーコ作品の再発見はカラッチ研究の最も有意義な分野に大きく寄与するものといえよう。

[1] H. Bodmer, *Lodovico Carracci*, Magdeburg, 1939.

[2] G. Feigenbaum, *Lodovico Carracci: A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, Ph.D. Dissertation for Princeton University, 1984, part.2, p.506; A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologna, 2001, I, p.278, P4.

[3] *Catalogue of Ancient and Modern Pictures & Drawings: the Property of F.T. Galsworthy, Esq, also Pictures by Old Masters: the Property of the Lady Beryl Gilbert and from other sources*, Christie, Manson & Woods, on Friday, February 8, 1918, p.16, lot.123, “L. Carracci, The Family of Darius, 52 in. by 46 in.”

[4] ウィンザーの素描に関しては: R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1952, p.170, no.63A; B. Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, Belgium, 2004, no.85. ルーヴルの素描に関しては: D. Mahon, *Mostra dei Carracci: disegni*, 1956, cat.214, pl.71; C. Loisel, *Musée du Louvre, département des arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, VII : Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, RMN, 2004, no 432, pp. 214, 216.

[5] Brogi, *op.cit.*, I, p.116, no.12; II, pl.43.

[6] Loisel, *op.cit.*, no 432, pp. 214, 216.

[7] D. Benati, *The Drawings of Annibale Carracci*, Washington, National Gallery of Art, 26 September 1999 - 9 January 2000, p.80, no. 15.

[8] Anna Stanzani, “Regesto della vita e delle opere, in (cat. most.) *Ludovico Carracci*, a cura di Andrea Emiliani, 1993, p.211.

[9] Stanzani, *op.cit.*, p.213; C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1841, vol.I, p.286.

[10] Malvasia, *op.cit.*, I, p.74; D. DeGrazia Bohlin (ed.), *The Illustrated Bartsch 39*, New York, 1980, p.124, no.83; V. Birke, *The Illustrated Bartsch 40 Commentary, Part 1: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Century*, New York, 1987, pp.183-185, no.4003.004; B. Bohn, *The Illustrated Bartsch 39, Italian Masters of the Sixteenth Century: Commentary Part 1*, New York, 1995, p.420, 3901.253xx.

- [11] B. Bohn, 'Review', *Master Drawings*, 26: 4, 1988, pp.369-381; Brogi, *op.cit.*, I, p.260, R24; II, pl.279.
- [12] Malvasia, *op.cit.*, vol.I, 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".
- [13] Bodmer, *op.cit.*, p.139; Feigenbaum, *op.cit.*, p.506.
- [14] L. Ciammitti, "Appendice: Inventario dei bei mobili e immobili di Alessandro Tanari", in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio: Ercole Roberti*, 1985, p.204, c.59r.
- [15] Ciammitti, *op.cit.*, p.215.
- [16] Bodmer, *op.cit.*, p.155; Wittkower, *op.cit.*, p.105, no.44; Mahon, *op.cit.*, p.42, no.42.
- [17] Malvasia, *op.cit.*, I, p.354; Ciammitti, *op.cit.*, p.204, n.26.
- [18] Ciammitti, *op.cit.*, pp.141-157; Feigenbaum, in (cat. most.) *Ludovico Carracci*, 1993, pp.139-140, cat.no.64.
- [19] Q. Curtius Rufus, III, xii, 13-26; Diodorus Siculus, XVII, xxxvii, 5-xxxviii, 7.
- [20] クルティウス・ルーフスとディオドロス・シクルスのイタリア語訳もすでに存在していた。Quinto Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno, tradotto in Italiano da Tommaso Porcacchi con alcune Annotazioni, Dichiarazioni, ed Avvertimenti, e con una Lettera d'Alessandro ad Alistotele del sito dell'India*, Venezia, 1558; Diodorus Siculus, *Istoria, ovvero Libreria Istorica, tradotta da Francesco Baldelli*, Venetia per Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574.
- [21] Feigenbaum, *op.cit.*, 1993, cat.no.38, no.64. 典拠は Q. Curtius Rufus, V, 7; Diodorus Siculus, XVII, 72.
- [22] Ciammitti, *op.cit.*, pp.145-147; K. Christiansen, "A Late Masterpiece by Ludovico Carracci: the Tanari 'Denial of St. Peter'", *The Burlington Magazine*, 145 (January 2003), pp.22-29.
- [23] *Important Old Master Paintings*, Christie's, New York, January 27, 2000, pp. 138-141, no. 74; K. Christiansen, "Ludovico Carracci's Newly Recovered 'Lamentation'," *The Burlington Magazine*, 142 (July 2000), pp. 416-422.
- [24] Christiansen, *op.cit.*, 2003, pp.22-29.

Un dipinto finora sconosciuto di Ludovico Carracci, raffigurante la “Famiglia di Dario”, è stato recentemente riscoperto in una collezione privata giapponese, ora depositato nel Museo Nazionale d'Arte Occidentale di Tokyo. La tela, purtroppo tagliata al centro insieme alla cornice, raffigura solo la parte sinistra del quadro, e supponiamo che la parte destra, raffigurante Alessandro Magno a cavallo, sia andata perduta. Allo stato attuale delle ricerche iniziate da un paio d'anni, il quadro in esame risulta provenire dalla collezione di Lady Beryl Gilbert, venduto all'asta londinese nel 1918, e essere appartenuto in origine alla collezione Tanari di Bologna dove è rimasto fino alla fine del Settecento.

Esistono due disegni relativi alla composizione carraccesca, l'uno di Ludovico nella Royal Collection a Windsor, e l'altro attribuito ad Annibale conservato nel Museo del Louvre. L'affinità figurativa dei disegni con il quadro è, come si vede, indubitabile. Da ciò si apre un interrogativo sul disegno del Louvre, se sia davvero di Annibale o piuttosto di Ludovico: infatti se la scritta antica visibile in basso sulla carta (o dietro? la carta), che indica il nome di Ludovico, può essere ancora accettata, allora il corpus delle opere di Annibale e Ludovico dovrà essere verificato dal punto di vista stilistico. E se risultasse confermata l'attribuzione a Ludovico, il quadro, senza dubbio, verrebbe a corrispondere con il dipinto del pittore registrato dal Malvasia e dal Pisani nell'inventario degli oggetti di Alessandro Tanari compilato nel 1640.

La pittura sembra databile intorno agli anni 1590-92, quando Ludovico lavorava a Bologna presso Palazzo Magnani con Annibale, ed è ancora percepibile la vicinanza stilistica alla *Madonna di Cento* del 1591, o al *Sogno di S. Caterina*, o alla *Predica di S. Giovanni Battista* del 1592.

#### Ringraziamenti

Desidero ringraziare sentitamente Dott. Keith Christiansen di Metropolitan Museum a New York, per la sua gentile disponibilità di generosa offerta dei materiali su ricerche della collezione Tanari. Inoltre, ringrazio Dott.ssa Catherine Liosel del Musée du Louvre, che mi ha dato gentile suggerimento sul disegno di Lodovico. E vorrei esprimere la mia sincera gratitudine alla Dott.ssa Lorenza Melli, ed a tutti i amici miei sia in Italia che in Inghilterra, che mi hanno dato appoggio scientifico durante la questa ricerca.