

フランチェスコ・カミッリアーニの初期活動とバッチョ・バンディネッリ

友岡真秀

I フランチェスコ・カミッリアーニの初期活動——先行研究と問題の所在

ジョルジョ・ヴァザーリは『美術家列伝』第二版のなかで「アカデミア・デル・ディゼーニョ会員」について割いた章において、フィレンツェの彫刻家バッチョ・バンディネッリの門弟として複数の彫刻家を挙げており、本稿で取り上げるフランチェスコ・カミッリアーニ（1530 以前 -1586¹）もその一人に数えられている²。カミッリアーニは彫刻家であったジョヴァンニ・ディ・ニコロ・アルベンジ・グッチ、通称ジョヴァンニ・デッラ・カミッラ³とその前妻ナンニーナのもとにフィレンツェで生まれ、おそらく父を最初の師として彫刻分野に足を踏み入れたのだろう⁴。その後ヴァザーリの伝える通り、バンディネッリの工房にて修業を積んだと目される⁵。

ヴァザーリが言及したカミッリアーニによる唯一の作品群は、コジモ1世（在位 1539-74、1569 年以降はトスカナ大公）の公妃エレオノーラの弟にあたるルイス・デ・トレドがフィレンツェに所有した庭園のために手がけた泉である⁶。同庭園装飾のための彫刻群は 1570 年以降順次売却され、その大半は現在シチリア島パレルモ市内のプレトリア広場において補作を加えて新たに再構成された形で残されている（fig. 1）⁷。ヴァザーリはフィレンツェのルイスの庭園につくられた泉のための彫刻群をすべてカミッリアーニの手に帰しており、この制作に 15 年が費やされたと言及している⁸。ルイスがサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂付属の庭園の背後に隣接するサン・ドメニコ・デル・マッリオ女子修道院の裏庭の土地を取得し、庭園としての整備に着手したのは 1551 年とみられる⁹。それゆえヴァザーリの『美術家列伝』第二版が 1568 年に出版されたことに鑑みると、庭園計画が企図されるのと時を同じくしてカミッリアーニに彫刻制作が委嘱されたと考えられる。ルイスの庭園計画については、ヴァザーリの記述やパレルモへ移送された同庭園の彫刻群を示す作品リスト¹⁰から断片的に推察されるに留まり、庭園での彫像群の配置や泉の図像構想については明らかになっていない。

ルイスの庭園計画に従事していたとみられる時期に、カミッリアーニはフィレンツェ公国すなわちコジモ1世を当主とするメディチ家のために作品を提供している。1561 年にはシエナのサンタ・バルバラ要塞のために同家の紋章——2 体の裸体の青年像がこれを支える——を制作したほか、1565 年に開催されたフランチェスコ1世とジョヴァンナ・ダウストリアとの結婚祝祭に際しては、ボルゴ・オニッサンティのための彫像および大聖堂扉口のためのレリーフを手がけたとみられる¹¹。ヴァザーリは 1563 年にコジモ1世の認可のもと、公的制度としての素描アカデミー（アカデミア・デル・ディゼーニョ）を創設したが、カミッリアーニもこの会員に登録され、1564 年 10 月より半年間に渡ってコンソロ（会長）をも務めている¹²。また帰属作品として、1567 年の制作とされるフィレンツェのサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂内サン・ルカ礼拝堂の祭壇左側ニッチに配される《預言者メルキゼデク》が現存しているが¹³、いずれの作品についても関連史料の不足を主たる要因として、カミッリアーニの造形様式が十分に検討されているとは言い難い。

しかしカミッリアーニはメディチ家および公妃エレオノーラの出身たるトレド家の委嘱に従事し、またアカデミアにおいて同時代のフィレンツェ彫刻を牽引していた芸術家たちと並んで公職を得ていたことから、1550 年代および 60 年代のフィレンツェ公国において彫刻家として一定の地位を築いていたと考えられる。実際、



fig. 6 フランチェスコ・カミリアーニ《プレトリアの泉(アポロン)》大理石、パレルモ、プレトリア広場



fig. 7 フランチェスコ・カミリアーニ《プレトリアの泉(オルフェウス)》大理石、パレルモ、プレトリア広場

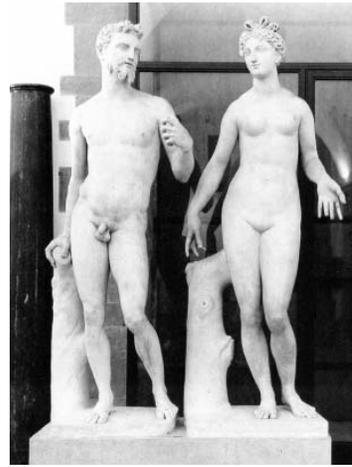


fig. 8 バッチョ・バンディネーリ《アダムとエヴァ》1552年、大理石、フィレンツェ、バルジェッロ美術館



fig. 9 バッチョ・バンディネーリ《ピエタ》1554-59年、大理石、フィレンツェ、サンティッシマ・アヌツィアータ聖堂



fig. 10 バッチョ・バンディネーリ《ヘラクレスとカクス》1534年、大理石、フィレンツェ、シニョリア広場



fig. 11 フランチェスコ・カミリアーニ《プレトリアの泉(トリトン)》大理石、パレルモ、プレトリア広場



fig. 12 ミケランジェロ・ブオナローティ《ダヴィデ》1501-04年、大理石、フィレンツェ、アカデミア美術館



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16

figs. 13, 15 バッチョ・バンディネーリ《ヘラクレスとカクス(ライオンとオオカミの頭部部分)》1534年、大理石、フィレンツェ、シニョリア広場
figs. 14, 16 フランチェスコ・カミリアーニ《プレトリアの泉(ライオンとオオカミの頭部部分)》大理石、パレルモ、プレトリア広場

コジモ1世治下の文化政策においてアカデミア・フィオレンティーナを牽引した同時代の人文主義者で、ヴェッキオ宮殿改築事業を筆頭に図像助言者としても活躍したコジモ・バルトリ(1503-72)は、アカデミアでの自身の講演を再編集した『ラジヨナメンティ・アカデーミチ』¹⁴のなかで、カミッリアーニがルイスの庭園に先立つ時期にコルトーナの司教パッティスタ・シモーネ・リカーソリがその近隣に所有した別の庭園のための計画にバルトリと共同で従事していたことに言及しており、その存在を高く評価している¹⁵。このリカーソリの庭園装飾については現存作品が確認されていないために先行研究で見落とされてきたが、近年ジョニエツの指摘によってその重要性が再認識された¹⁶。同庭園計画については第2節で検討する。またバルトリの同講の後半では、ミケランジェロの功績をもって開眼したフィレンツェの若手の芸術家として、バルトロメオ・アンマンナーティ(1511-92)を筆頭に、カミッリアーニの息子であるサンティ・デッラ・カミッラに至るまでの彫刻家が列挙される¹⁷。さらに在ローマのヴァザーリに宛てた1550年の書簡では、同地のサン・ピエトロ・イン・モンテリオ聖堂内デル・モンテ家礼拝堂の制作にカミッリアーニを推薦しており、このことはフィレンツェ公国の文化政策に尽力していたバルトリによって、カミッリアーニがすでにこの時期には彫刻家として認められていたことを示している¹⁸。

カミッリアーニに対する同時代の評価とは対照的に、フィレンツェの彫刻史においてその活動は看過されてきた。先行研究において考察対象とされるのは主としてパレルモに移設されたルイスの庭園のための彫刻作品群であり、カミッリアーニに関する調査は依然としてペドーネによる同作品についての体系的な個別研究に拠るところが大きい¹⁹。しかしながら、ルイスの庭園計画に先立つカミッリアーニの初期活動および彼の造形様式を特徴付けていると考えられるバンディネッリとの関係性については、これまで十分に検討されてこなかった。確かにバンディネッリは自著と目される『備忘録』で自身の門弟について語る際、カミッリアーニの名を挙げていないが²⁰、カミッリアーニの造形がバンディネッリに由来するものであることは十分に観察されよう。したがって本稿では、これまで注目されてこなかったカミッリアーニの初期活動について、とくにフィレンツェの二つの庭園計画に焦点をあて、彼の師とされるバンディネッリとの関係性を具体的に考察することを目的とする。

II リカーソリの庭園のための《ネプトゥヌス》

バルトリの『ラジヨナメンティ・アカデーミチ』第1講によれば、コルトーナの司教パッティスタ・シモーネ・リカーソリの私有地に庭園を整備する計画にバルトリが携わり、庭園装飾のための彫刻制作をカミッリアーニが請け負った。この土地は1538年にリカーソリが叔父から譲渡されたフィレンツェのサン・ガッロ通りに面する旧サン・ミニアート・アル・チェッポ修道院に付属する敷地であったが、庭園計画は1550年初頭に頓挫し、1555年には土地が売却されている²¹。そこでは《ウェヌスの泉》と《ネプトゥヌスの泉》とされる二つの泉が実現される予定であった²²。バルトリの記述において、前者については構想段階と目されるウェヌス像と副次的な彫刻がごく概略的に示されるに留まり、彫刻の制作はなされていないとみられる²³。一方の《ネプトゥヌスの泉》については、断片的ではあるが同書の複数箇所而言及されており、泉の総体として完成していたとは考えにくいものの、少なくともネプトゥヌス像は大部分が仕上げられていた可能性が高い。同庭園におけるネプトゥヌス像の存在は、同書の冒頭でバルトリが「彫刻家フランチェスコにすでに作らせたネプトゥヌスの彫像をヴィンチェンツォ〔マルテッリ〕氏をご覧になりたいとのことでしたので、我々はコルトーナの司教の庭園に行くことにいたしました。」²⁴と述べていることによって確認される。ただし本像のその後の

変遷について、フランチェスコ・ボッキが1591年に出版したフィレンツェ市内のガイドブックには、カッライア橋のたもとのリカーソリ邸の中庭に置かれていた彫刻群についての一連の記述のなかに「フランチェスコ・カミッリアーニによるネプトゥヌスの優れた石像」の存在が示されているが、彫像を特徴付ける記述を欠いているため、これとバルトリが言及する《ネプトゥヌス》とを同一視することは現段階では難しく、またこれが現存していることも確認されていない²⁵。

バルトリの記述によれば、《ネプトゥヌスの泉》は庭園の入り口から見渡せる軸線上に、ヘルメ柱が支えるアーチを伴う後陣状の空間に囲われて植物棚とともに配される予定であった²⁶。噴水から溢れる水を受ける楕円形の大きな受け皿では、海の怪物たちが水盤を肩で支えており、ネプトゥヌスを含む彫像群はその上に配された²⁷。すなわちこの泉は大小二つの水盤で構成され、上から下へと水が流れ落ちるよう構想されていたことがわかる。ネプトゥヌス像について、バルトリは次のように述べている²⁸。

アーチの内側には、ネプトゥヌスを入り口に向かって、海の湾もしくは岸辺に辿り着いたかのように配することを思い描いておりました。ネプトゥヌスはトリトンたちと海のニンフたちを引き連れ、二頭の海馬が引く車に乗ってやって来ます。トリトンやニンフは皆、異なる仕方でも水盤に水を溢れ出させるのです。

さらに、別の箇所では次のように語られる²⁹。

〔二頭の海の怪物の〕尾に変容した両脚は、水盤から溢れ出した水の受け皿の底で戯れていました。この水盤の縁の上に海馬たちが前脚をかけ、ネプトゥヌスがまさしく辿り着いたのであります。この場所へとネプトゥヌスに先導された海馬たちは、力を尽くして〔ネプトゥヌスを〕運ぶかのように、荒々しく口や鼻から水盤に水を噴き出すのでした。

バルトリが言及するカミッリアーニの《ネプトゥヌス》についてジョニエツは、レオナルド・ダ・ヴィンチの素描を通じて16世紀には良く知られていた古代ローマの詩人スタティウスによる記述に関連する主題とみなした³⁰。ウィンザー城王立図書館所蔵のレオナルドの素描では、右腕を高く持ち上げて三叉の笈を振りかざし、水面に視線を定めて波を鎮めるネプトゥヌス（「クオス・エゴ」）が表わされている（fig. 2）。左腕を体の手前から背後へ回して体をひねるネプトゥヌスの躍動的な動作と呼応するように、彼が引き連れる四頭の海馬は頭部を高くもたげて仰け反ったり、前脚を忙しなく掻いたりしており、苦難を今まさに制する者としてのネプトゥヌスの荒々しくも力強い姿を印象づける。しかしながら、先に引用したバルトリの描写からは、カミッリアーニの《ネプトゥヌス》としてレオナルドの素描が表わす波を鎮めるネプトゥヌスと同様のタイプを想定することは難しい。バルトリの構想においてネプトゥヌスを乗せて運ぶ海馬たちは、先の引用に登場したトリトンやニンフとともに、水を噴き出させる役割を担っていたのだろう。確かにこうした海馬の「荒々しく口や鼻から水盤に水を噴き出す」様子は、レオナルドの素描に見える海馬の獰猛な動きを思わせる。しかしバルトリが言及するカミッリアーニの《ネプトゥヌス》は、二頭の海馬が引く凱旋車に乗って岸に辿り着いた様子を示すものであり、それは「クオス・エゴ」を主題とするレオナルドの素描とは明らかに異なるタイプの造形であろう。

ここにおいてバルトリの言及から想定しうるカミッリアーニの《ネプトゥヌス》の造形としては、師とみなさ

れるバンディネッリが描いた素描に近いものであった可能性が示唆されるのではないだろうか (fig. 3)。バンディネッリは1552年に、フィレンツェのシニョリア広場に設置する噴水の計画を請け負った。最終的にはその歿後にアンマンナーティが同計画を実現するに至ったが、ヴァザーリによれば、これは「公妃を通じて巨人像を制作する許可を得た」ものであり、「水を取り巻く大きな泉で、その中央には海馬たちに引かれた車に乗ったネプトゥヌスがいる」ものとして構想された³¹。ルーヴル美術館に所蔵されるバンディネッリの素描は、もとはヴァザーリのコレクションに入っていたもので、この泉の委嘱に伴って1554年から1560年頃に制作されたとみられる (fig. 3)³²。右脚に重心をかけて左方を見据える姿勢には、設置予定地の同広場にすでに配されていたミケランジェロの《ダヴィデ》に対する積極的な参照が見てとれる (fig. 12)。バンディネッリは同計画に先立つ1528年に、ジェノヴァ共和国の市庁舎のために委嘱されたブロンズ像《ネプトゥヌスとしてのアンドレア・ドーリア》を手がけるにあたって、早くもこのタイプの造形を実現している (fig. 4)³³。本像が計画の変更によって大理石像としてカララ大聖堂に隣接する噴水として設置されたのは1563年だが、1538年頃——リカーソリが庭園のための敷地を入手した同年——には仕上げられていたと目される³⁴。腰布を纏い、二頭の子豚の頭部に両脚を乗せて立つ本像に比して、ルーヴル美術館の素描に見えるネプトゥヌスは平板な台座に立ち、その足元で這う二頭の子豚の海に怪物に噛み付くトリトンのうねりながら伸びる尾を力強く握っている。

レオナルドの「クオス・エゴ」のネプトゥヌスを描いた素描は、海上のネプトゥヌスを表わすにあたって着想源になり得たが、16世紀のモニュメンタルな野外彫刻においてレオナルドの造形は適用されなかった³⁵。モントルソリがメッシーナに制作した泉 (1557年) においても、バンディネッリの歿後にアンマンナーティが手がけたシニョリア広場の泉においても、ネプトゥヌス像は前述のバンディネッリの造形を継承するかたちで、コントラポストの姿勢で悠然と構える立像として実現された。カミッリアーニがリカーソリの庭園に《ネプトゥヌスの泉》を手がけた際、彫刻分野においてバンディネッリのネプトゥヌスの造形が最大の範であったことに鑑みれば、カミッリアーニの《ネプトゥヌス》に対するバルトリの解説は先のルーヴル美術館所蔵の素描に見られるような立像を示していることが強く示唆されるのである。

またリカーソリの庭園計画が頓挫した直後、カミッリアーニは後述するルイス・デ・トレドのフィレンツェの庭園装飾に携わることになるが、この時期のルイスの庭園を描いたボンシニョーリの地図には、《ネプトゥヌスの泉》と目される泉が示されている (fig. 5)。すなわちリカーソリの庭園のために制作されていた《ネプトゥヌスの泉》が、通りを二本隔てた近隣に位置するルイスの私有地において新たに開始された庭園装飾に転用された可能性が高い³⁶。ここには庭園を南北に貫く通路の途中に大小二つの泉が描き込まれているが、このうち大きな泉において円形の水盤の中央に据えた台座に配されているのは、やはり立像である。この立像は三叉の戈を思わせる長い棒状のものを手にしているため、ネプトゥヌス像とみてよいだろう。

以上の考察から、バルトリが『ラジヨナメンティ・アカデーミチ』第1講で語るネプトゥヌス像の描写は、レオナルドが描いた「クオス・エゴ」のそれとは異なり、16世紀の彫刻分野で確実な範例となっていたバンディネッリの穏やかな立像形式を引き継ぐ造形であった可能性が導かれた。カミッリアーニは、1530年以前と目される生年に鑑みて恐らく初の単独制作であった《ネプトゥヌス》を、師の先例を強く参照するかたちで作品を構想したと考えられるのである。

III ルイス・デ・トレドのフィレンツェの庭園のための彫刻群

次に、ヴァザーリがカミッリアーニの作品群として言及した、ルイス・デ・トレドのフィレンツェの庭園のため

に制作された泉を対象とし、そこにおいてカミッリアーニがバンディネッリをいかに参照しているかを検討したい。カミッリアーニの彫像群は、パレルモのプレトリア広場に移設後、直径 20 メートルに及ぶ円形の泉として設営された (fig. 1)。内側の同心円状の溜め池に浮き島を設け、中心の楕円に三つの水盤からなるカンデラプロ型の噴水を設けている。浮き島には四方向に階段を設け、そこに付された各欄干の両端にはそれぞれ古代神話に依拠する神々の立像が立ち並ぶ。2 体が欠損しており、現存する 14 体のうち 1 体は第二次大戦後のコピーであることが確認される³⁷。更に外周の四方向には楕円形の水盤とともに河川の横臥擬人像を配し、各像は両脇にトリトンとネレイスを従えている。

フィレンツェから彫刻群をパレルモへ移送する際に記された 1574 年の公証人の記録には、移送される「大理石群 644 点」がリストアップされている (記された総計には 4 点の誤差がみられる)³⁸。そこには彫像群 40 体、動物の頭部像 19 点、その他部分的な建築体を含む副次的な裝飾群 589 点の三群に分けて、主題ないし名称と保存状態、個数が列挙されている。まず彫像群は、現在泉の外周に配される横臥像のうち《アルノ河》、《ムニョーネ河》、《パルナツソス》の 3 体が明記される。《パビレート河》とみなされる禿頭の男性横臥像については、補作に携わったとみられる彫刻家ミケランジェロ・ナケリーノの署名があるため、パレルモへの移設後新たに制作されたと考えてよい。残る彫像群のうち、トリトン、海の怪物、中央の水盤のための裝飾彫刻、ヘルメ柱などを除く少なくとも 15 体が古代神話の神々の像と認められる。しかしこの中には、移送途中に失われたとみられる作品や現存の彫像と名称が一致しないものも含まれる。次に、動物の頭部像は、現況の泉の中央に設けられた同心円の浮き島の外周の四区画——4 つの階段によって四分割された外周壁——に 6 体ずつ、計 24 体がそれぞれ小さな半円形のニッチから顔をのぞかせるかたちで配されているものを指す。移送時のリストに記載された 19 体を除き、残る 5 体は移設後に補作された。

神々の像は着衣像と裸体像が混在しているが、各像はいずれもコントラポストの姿勢をとり、とりわけ上半身を左右いずれかの方向へわずかに捻ると同時に、大半の像は上半身の回転と反対の方へ顔を傾けている (figs. 6-7)。そこに見られる、しなやかさを持ちながらも図式化されたような人体表現は、バンディネッリがフィレンツェ大聖堂の主祭壇のために手がけた《アダムとエヴァ》の裸体像を彷彿とさせる (fig. 8)。本作品では、彫像に隙間を多く取り入れることで体躯がしなやかさを帯びており、それによって視覚的に強調されるコントラポストの S 字曲線が、不均衡な接続を認めない人体表現をまとめあげる効果を発揮している。カミッリアーニによる神々の像においても、《ウェヌス》、《ケレース》、《バッコス》、《ガニユメデス》を除いて、神々の両腕は多かれ少なかれ体躯から離されて隙間を作っており、捻りを加えた上半身のゆるやかな曲線が印象づけられているのである (figs. 6-7)。石材を大胆に削り落として彫像に隙間をつくる手法は、バンディネッリの造形の特徴に数えられるだろう。1554 年に着手されたサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂のための《ピエタ》においても同様に、バンディネッリは人物の重なりを避け、キリストの身体の周りに意図的に空間を作ることで、その存在を際立たせているのである (fig. 9)。バンディネッリが《アダムとエヴァ》を設置した 1552 年は、カミッリアーニがレイスの庭園計画に着手したとみられる時期に重なる。すなわちカミッリアーニは、師の最新の造形を手本とし、僅かに変化をつけながらこれを繰り返し用いることで神々の像を仕上げたと考えられる。

人体の本来的な均衡とは無関係に生み出されるこうした緩やかな曲線の表現が多分に取り入れられている一方で、幾分のぎこちなさを保持し続けているカミッリアーニの造形に深く根を張っているのは、すでにシニョリア広場に設置されていたバンディネッリの《ヘラクレスとカクス》の様式であろう (fig. 10)。とりわ

けトリトンやネレイスに顕著であるが、筋肉の弛緩を許さないかのように硬直した面的な肉体的表現は、明らかにバンディネッリのヘラクレス像に範をとるものである(fig. 11)。支脚に添えて降ろした腕と反対の腕を曲げ、体躯を軽く捻って肩越しに視線を投げ掛ける姿勢は、バンディネッリにとっても偉大な先行作品であったミケランジェロの《ダヴィデ》を反映している(fig. 12)。しかしながらカミッリアーニは、内的な緊張をはらみながらもコントラポストの姿勢によって弛緩の造形をとる《ダヴィデ》とは異なり、遊脚を設けず、一步前へ踏み出す姿勢をもって両脚で像に重心をとらせている(fig. 11)。つまりカミッリアーニにとって、師であるバンディネッリの代表作たる《ヘラクレスとカクス》は絶対的な指標となっていたのであり、コントラポストの姿勢をとる前述の神々の像においてさえも散見される、構造的であろうとするがゆえの単調さは、バンディネッリのヘラクレス像に由来する造形であると考えることが出来る。

また神々の像のうち《アポロン》には、前述のバンディネッリの《ネプトゥヌス》の素描との類縁性がみとめられる(figs. 3, 6)。《ネプトゥヌス》に見られる頭部の強い左回転は《アポロン》においては弱められているものの、両者は左肩を手前に迫り出し、対する右肩を後方へ大きく引き上げて上半身をひねり、腕を軽く曲げて持物を握る仕草をとる点で共通する。主題は異なるが、人体を貫くS字曲線の強調と上半身に顕著な筋肉の緊張は、カミッリアーニが師であるバンディネッリの造形様式に忠実であったことを物語っている。

カミッリアーニがバンディネッリを直接的な手本としていたことは、前述の動物の頭部像において決定的である。すなわちこれらのうち4点が、バンディネッリの《ヘラクレスとカクス》が立つ岩場のモチーフの四隅に付されたライオン、イノシシ、オオカミ、イヌの各頭部像を忠実に模倣した作品であり、先の移設作品を示すリストに記載されていると同時に、現況の24体のうちにも確認されるのである(figs. 13-16)。いずれも、口の開き方や耳の形、毛並みや筋肉の動きなど細部に至るまでバンディネッリ作品と酷似している。これら以外の頭部像は、実在の動物と空想の怪物が混在しているが、いずれも4点の模倣作品から展開していることは明らかである。

IV トレド家によるパトロネージ

バンディネッリはメディチ家と極めて密接な関係性を保った芸術家であり、とりわけトレド家からコジモ1世の公妃となったエレオノーラがバンディネッリを寵愛していたことは、第II節で扱ったシニョリア広場のための《ネプトゥヌスの泉》をめぐる一連の証言に如実に表れている。先に引用した通り、ヴァザーリはこの作品の制作について、「(バンディネッリは)公妃を通じて巨人像を制作する許可を得た」³⁹と伝えている。またすでにバンディネッリに委嘱されていたこの泉の制作に対してコジモ1世に競作を申し出たベンヴェヌート・チェッリーニも、エレオノーラがバンディネッリを寵愛していた事実を自伝のなかで次のように伝えている⁴⁰。

ちょうどこの頃〔1559年〕、海神ネプトゥヌス制作用の巨大な大理石が運ばれてきた。(中略)公爵夫人が個人的なご愛顧のゆえに騎士・バンディネッロのために確保されたことは重々承知していた。

チェッリーニはこの他にも同自伝のなかで複数回に渡って、公妃によるバンディネッリの最良が自身の委嘱の取り付けに際して支障になっていたことを述べている。これがバンディネッリに対してチェッリーニが抱いていた激しい敵対心ゆえの吐露であることを考慮しても尚、フィレンツェ公国にとってバンディネッリが最も

信頼の厚い彫刻家であったことは、1540年以降およそ30年をかけて進められたヴェッキオ宮殿の改築事業において、二階の大広間の北側壁面に設けられた謁見壇およびそこに配する歴代メディチの大理石肖像彫刻群の制作がバンディネリに委ねられたことに表れている。

ここに見られる公妃エレオノーラによるバンディネリの寵愛は、バンディネリの様式を忠実に継承したカミッリアーニにも好機を与えたのではないだろうか。ペドローネは、カミッリアーニがエレオノーラの弟であるルイスの庭園計画に従事し得た背景として、バンディネリがトレド家、とりわけ公妃エレオノーラに対する恩義ゆえに、門弟のカミッリアーニをルイスに紹介した可能性を提示している⁴⁾。彫刻家としてのキャリアが未完成のうちに頓挫したりカーソリの庭園のための制作に限られていたと目されるカミッリアーニが、公妃の出身であるトレド家から大規模な泉の委嘱を取り付け得たことは、バンディネリに対するトレド家の信頼を裏付けるものであろう。それは同時に、第II、III節で考察したようにカミッリアーニがバンディネリを強く参照する彫刻家であったことが、委嘱者であるトレド家にとって好都合であったとも考えられる。実際、ルイスの庭園のための彫刻群では、バンディネリとの造形様式の親近性のみならず、モティーフレベルでの複製も見受けられることが確認された。すなわちルイスの庭園において、トレド家の側からバンディネリの既存の作品に近い作品が希求されていた可能性が推察されるのである。

公妃エレオノーラは弟のルイスに対して非常に協力的であり、ルイスのフィレンツェ滞在の折には継続的に経済的支援を行っていた⁴⁾。従って同地でのルイスの活動には、エレオノーラの意向が少なからず反映されていることが窺える。それゆえルイスがフィレンツェに庭園を整備する計画を立てた際、エレオノーラに助言を仰いだことは想像に難くない。すなわちバンディネリを寵愛していたエレオノーラの意向を反映するかたちで、ルイスの庭園を「バンディネリ的な」作品で充填することが目指され、師の様式を継承したカミッリアーニがトレド家の需要に合致したと捉える文脈を想定することが出来るのである。

* 付記：本研究は日本学術振興会特別研究員、平成25年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費・課題番号3225）による研究成果の一部です。

註

[凡例]

一次史料の所蔵先を示す略記は下記の通りである。A. C. P. = Archivio Storico del Comune di Palermo; A. S. F. = Archivio di Stato di Firenze; A. S. P. = Archivio di Stato di Palermo.

- 1 Salvatore PISANI, "Camilliani (della Camilla), Francesco", in *Allgemeines Künstlerlexikon*, XV, München-Leipzig, 1997, p. 678.
- 2 Giorgio VASARI, a cura di Paola Della PERGOLA, Luigi GRASSI, e Giovanni PREVITALI, *Le Vite de' più eccellenti pittori e architettori*, 9 vols., Firenze (Istituto Geografico De Agostini), 1967 [Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568], vol. 8, pp. 50-51.
- 3 カミッリアーニの父ジョヴァンニ・デッラ・カミッラ (?-1566) に帰属される作品は確認されていない。ただしミラネージによれば、16世紀中葉にフィレンツェ大聖堂造営局での制作に従事していたとみられる。Giorgio VASARI, a cura di Gaetano MILANESI, *Le Vite de' più eccellenti pittori ed architettori*, 9 vols., Firenze, 1878-85 (reprint: Firenze, 1906) [Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550; *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568], vol. 7, p. 628.
- 4 Salvatore PEDONE, *La Fontana Pretoria a Palermo*, Palermo, 1986, p. 41.
- 5 ペドローネはカミッリアーニの修業時代について、ほぼ同年代の彫刻家ビエリーノ・ダ・ヴィンチ (1530頃-1553) が12歳でバンディネリの門弟となった後ニコロ・トリポーロ (1500-1550) の工房へと移った経緯を踏まえ、カミッリアーニもまたビエリーノと同様に最終的にはトリポーロのもとで修業を積んだ可能性を指摘している。Salvatore PEDONE, *op. cit.*, pp. 41-42.

- 6 ルイス・デ・トレドは1551年にフィレンツェのサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂付属の庭園の背後に隣接するサン・ドメニコ・女子修道院の裏庭の土地を取得し、遅くとも同年12月までにはこれを庭園として整備する計画に着手した。Cf. A. S. F., *Mediceo del Principato*, f. 406, c. 617; Luigi ZANGHERI, “Il giardino dimenticato di don Luigi di Toledo”, in *Architettura & Arte*, VIII, 1999, pp. 15-20, esp. p. 19, note 8.
- 7 フィレンツェのルイスの庭園装飾のうち、一部は1570年8月にスペイン王国がマドリッド郊外アランフェスに所有する庭園に、残りの彫刻群は1573年にバレルモ市にそれぞれ売却された（前者の移送の決議についてはバレルモ市の評議会事録 [A. C. P., *Consigli Civici*, anni 1560-72, n. 68, c. 260] を参照。後者の売却については複数の関連する史料のうち、ここでは1574年5月26日付の公証人の記録 [A. S. P., *Notaio Carasi Antonino*, 1573-74, vol. 6295, fols., 1067-69] がフィレンツェから移送された彫刻群644ピースの一覧を示している）。スペインに渡った作品群については1634年以降散逸している。Fabian JONIETZ, “The Seantics of Recycling. Cosimo Bartoli’s Invenzioni for Giovan Battista Ricassoli”, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)* (Atti del convegno internazionale), a cura di Francesco Paolo FIORE e Daniela LAMBERINI, Firenze, 2011, pp. 297-325, esp. p. 312.
- 8 Giorgio VASARI, *op. cit.*, vol. 8, pp. 50-51. ヴァザーリが遅くとも1567年までに執筆したとみて逆算すると、1551年にルイスが敷地を取得した直後からカミッリアーニは庭園装飾の制作に従事していたと推察される。
- 9 1551年12月付、ピエル・フランチェスコ・リッチョからクリスティアーノ・バーニ宛ての書簡 (A. S. F., *Mediceo del Principato*, f. 406, c. 617; Luigi ZANGHERI, “Il giardino dimenticato di don Luigi di Toledo”, in *Architettura & Arte*, VIII, 1999, pp. 15-20, esp. p. 19, note 8) には、既にルイスが庭園の整備を開始している旨が記されている。
- 10 註7を参照。
- 11 Domenico MELLINI, *Descrizione Dell' Entrata Della serenissima Reina Giovanna d'Austria Et dell' Apparato, fatto in Firenze nella venuta, & per le felicissime nozze di S. Altezza Et del' Illustrissimo, & Exellentiss. Don Francesco De Medici, Principe di Fiorenza, & di Siena*, Firenze 1556, p. K 3.
- 12 アカデミア・デル・ディゼーニョのコンソロは任期半年の3人が務めた。カミッリアーニとともにコンソロに着任したのはバルトロメオ・アンマンナーティとパツィスタ・ダ・シエナである。同アカデミーについては以下を参照。森雅彦「アカデミア・デル・ディゼーニョの理念と現実——形成期の素描アカデミーをめぐる」『西洋美術研究』No. 2、三元社、1999年、8-25頁。
- 13 Pellegrino TONINI, *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, Firenze, 1876, p. 240.
- 14 バルトリが1542年から1548年にかけてアカデミア・フィオレンティーナで行ったダンテに関する5つの講演を再編集しており、各講はバルトリを含む3人の話者による対話形式で展開される。1567年にヴェネツィアで出版されたが、執筆年代は1551年6月から1552年10月と推察されている。Judith BRYCE, *Cosimo Bartoli (1503-1572): The Career of a Florentine Polymath*, Genève, 1983, pp. 253-54; Charles DAVIS, “Cosimo Bartoli and the Portal of Sant’Apollonia by Michelangelo”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 19, no. 2, 1975, pp. 261-276, esp. p. 266.
- 15 Cosimo BARTOLI, *Accademici di Cosimo Bartoli: Gentil’ Hvomo et Accademico Fiorentino, sopra Alcuni Lvoghi difficili di Dante*, Venezia, 1567, ragionamento 1. Cf. Judith BRYCE, *op. cit.*, p. 269.
- 16 Fabian JONIETZ, *op. cit.*, pp. 302-307.
- 17 Cosimo BARTOLI, *op. cit.*, ragionamento 1, pp. 19r-20r.
- 18 1550年4月5日付、バルトリ（在フィレンツェ）からヴァザーリ（在ローマ）宛の書簡。Giorgio VASARI, Herausgegeben von Karl Frey und Herman-Walther Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Bde. 1-3, Hildesheim, 1982, vol. 1, pp. 281-283, no. CXXXVII.
- 19 カミッリアーニに関する主要文献は下記の通りである。Adolfo VENTURI, *Storia dell’Arte Italiana*, vol. 10, pt. 2, Milano, 1936 (reprint: 1983), pp. 530-545; Francesco Negri ARNOLDI, “Camilliani (della Camilla), Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1960-1988, XVII, pp. 217-18; Salvatore PEDONE, *op. cit.*; Salvatore PISANI, *op. cit.*, p. 678.
- 20 Baccio BANDINELLI, “Memoriale”, in *Scritti d’arte del cinquecento*, a cura di Paola BAROCCHI, Milano e Napoli, 1973, tomo 2, pp. 1359-1411.
- 21 Cosimo BARTOLI, *op. cit.*, ragionamento 1, p. 1v; Fabian JONIETZ, *op. cit.*, p. 302.
- 22 Cosimo BARTOLI, *op. cit.*, 1, pp. 17r-21v.
- 23 ウェヌス像の限定的な記述については以下に見られる。Ibid., ragionamento 1, p. 18r.
- 24 Ibid., ragionamento 1, p. 1r: <……noi andavamo insino al giardino del Vescovo di Cortona, perche M. Vincenzio voleva vedere quella Statua del Netunno, che io feci gia fare a Francesco Scultore.> Cf. Fabian JONIETZ, *op. cit.*, p. 305.
- 25 Francesco BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzi i più notabili artifizii, & più preziosi si contengono*, Firenze, 1591, p. 103. Cf. Fabian JONIETZ, *op. cit.*, pp. 305-306.
- 26 Cosimo BARTOLI, *op. cit.*, 1567, ragionamento 1, p. 4v: <……oltre alla veduta delle stanze, si vedeva ancora la Fontana del Nettuno, & tutta la spalliera de gli aranci, che sapete quanto è bella, per essere alta piu di dodici baccia & lunga pure assai.>; Ibid, 18r: <……correva lo occhio infino alla Fontana del Nettuno, laquale come vi mostrerò dipoi haveva ad essere infra questa finestra & la spalliera de Melangoli, che voi cola vedete.>

- 27 *Ibid.*, ragionamento 1, pp. 18v-19r: <……& su questo lastrico moveva per ricetta del Pilo una lunga et larga Tazza, ma nò piu alta che un terzo di braccio, et come colà la potete vedete quasi che fornita, la faceva Ovata; nel mezzo della quale si posava il Pilo; et di qua et di là vi andavano quei duoi monstri marini che voi vedete che con la stiena, & con le spalle loro faccendo forza mostravan di reggere le teste del Pilo;……>
- 28 *Ibid.*, ragionamento 1, p. 18v: <……dentro al quale Arco io fingeva che arrivasse come ad una Porta un Golfo di Mare, & come a Proda vi venisse con la sua Nicchia tirata da duoi Cavagli Marini il Nettuno accompagnato da Tritoni & da Nimfe Marine, che tutti diversamente versassero acqua in questo Pilo, che qui vedete finito.>
- 29 *Ibid.*, ragionamento 1, p. 19r: <……le Gambe amendue dequali convertitesi in code, scherzavano giu per la Tazza, che riceveva la acqua che traboccava del Pilo; Sopra le sponde del qual Pilo arrivava apunto con le zampe dinanzi de suoi Cavalli Marini il Nettuno; I quali come affaticati per il viaggio, guidati da lui in questo luogo sbuffavano per la bocca & per le Nare del Naso quasi che Stizzosamente acqua nel Pilo……>
- 30 Fabian JONIEZ, *op. cit.*, p. 304. ジョニエツはレオナルドの素描をスタティウスの記述（著作および該当箇所不明）と結びつけているが、先行研究ではウェルギリウスの『アエネイス』の冒頭で、トロイア掠奪後にトロイア人が海路で落ちのびる場面において（1:125-143）、ユノが風の神をして起こさせた嵐に対してネプトゥヌスがこれを鎮める際、ネプトゥヌスが嵐に対して発しかけた脅し文句「クオス・エゴ（お前たちを私は）」（1:135）に典拠が求められている。レオナルドの素描については以下を参照。Giorgio VASARI, *op. cit.*, vol. 3, p. 394; Cecil GOULD, “Leonardo’s Neptune Drawing”, in *The Burlington Magazine*, vol. 94, No. 595, 1952, pp. 289-95; Maria FUKADA, “Neptune in Villa Madama as an Allegory of Good Ruler”, in *Aspects of Problems in Western Art History*, vol. 10, 2012, pp. 19-26, esp. p. 20.
- 31 Giorgio VASARI, *op. cit.*, vol. 6, p. 76.
- 32 Detlef HEIKAMP, “La Fontana di Nettuno: la sua storia nel contesto urbano”, in *Exh. Cat., L’Acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, Firenze, 2011, pp. 183-261, esp. p. 214-15; Françoise VIATTE, Marc BORMAND, et Vincent DELIEUVIN, *Inventaire Général des Dessins Italiens: Baccio Bandinelli, Dessins, Sculptures, Peinture*, Paris, 2011, cat. 74, pp. 190-193.
- 33 ジェノヴァ共和国の軍人アンドレア・ドーリアは1528年に神聖ローマ帝国の海軍総督に着任し、これを受けて同年10月7日には「祖国の父」とされ、これを記念するブロンズ像がバンディネリに委嘱された。現存の状態では欠損しているが、両手には三叉の戈と小さな海豚を握っていたと推察される。Cf. Detlef HEIKAMP, *op. cit.*, p. 212.
- 34 *Ibid.*, pp. 212-214.
- 35 *Ibid.*, p. 218.
- 36 Fabian JONIEZ, *op. cit.*, p. 311.
- 37 Salvatore PEDONE, *op. cit.*, p. 61.
- 38 註7を参照。
- 39 註31を参照。
- 40 ベンヴェヌート・チェッリーニ『チェッリーニ——わが生涯』大空幸子訳、新評論、1983年、413頁（第99節）より部分抜粋。
- 41 Salvatore PEDONE, *op. cit.*, p. 41.
- 42 1552年から1554年にかけて、ルイスはカステッロやペトラリアで生産された小麦やワイン、その他の穀物などをエレオノーラから受け取っていることに加え、1562年12月17日付のエレオノーラの遺言状には、ルイスに対して500スクーディの相続が約されている。Teresa ORFANELLO, “Don Luis de Toledo e il suo giardino”, in *MCM*, Firenze, 1997, n. 35, pp. 66-71, esp. p. 66. Cf. A. S. F., *Ricordi e Lettere della Ill.ma S.a Duch.a 1552-1554*, c. 7r; A. S. F., *ibid.*, c. 57v; A. S. F., *Testamento di Eleonora di Toledo del 17. 12. 1562*, c. 237r.

[図版出典]

ケネス・クラーク『レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集：英国王室ウィンザー城所蔵』細井雄介他訳、朝倉書店、1997、第2巻（fig. 2） / a cura di Beatrice Paozzoli STROZZI e Dimitrios ZIKOS, *Exh. Cat. L’acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, Firenze, 2011（fig. 3） / Detlef HEIKAMP, “La Fontana di Nettuno: la sua storia nel contesto urbano”, in *Exh. Cat., L’Acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, Firenze, 2011（fig. 4） / Anatole TCHIKINE, “Horticultural Differences: the Florentine Garden of Don Luis de Toledo and the nuns of San Domenico del Maglio”, in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. 30, no. 3, London-Philadelphia, 2010（fig. 5） / グレン・アンドレス他『フィレンツェの美術』下巻、佐々木英也、森田義之翻訳監修、日本放送出版協会（figs. 8-9） / 久保尋二、田中英道編『世界美術大全集・西洋編』第12巻、小学館、1994（fig. 12） / Salvatore PEDONE, *La Fontana Pretoria a Palermo*, Palermo, 1986（figs. 14, 16） / 執筆者撮影（figs. 1, 6-7, 10, 11, 13, 15）

誤植訂正

pp. 20, 21, 22, 25: リカーソリ → リカーゾリ

p. 26, 註 15: *Accademici di Cosimo Bartoli* → *Ragionamenti Accademici di Cosimo Bartoli*