

展覧会評：「ドナテッロ、ミケランジェロ、チェッリーニ：イタリア・ルネサンスにおける彫刻家の素描」
 会期：2014年10月23日－2015年1月23日／会場：ボストン、イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館

友岡真秀

2014年末から2015年にかけて、ボストンのイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館は、『Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy (ドナテッロ、ミケランジェロ、チェッリーニ—イタリア・ルネサンスにおける彫刻家の素描)』と題した意欲的な展覧会を用意した。数ある素描展のなかでも、彫刻家の素描に特化した展覧会は初めての試みであり、その意味で今回の開催は歴史的に重要な意味をもつ。展覧会は美術館2階の前室および1室にまとめられた。会場こそコンパクトではあるが、周到に選び抜かれた47点の展覧作品は、いずれも彫刻家の制作過程における素描の果たす役割を比較するというコンテキストを明確に伝えるものであった。

企画を担当したのはオリヴァー・トストマン（同美術館学芸員）とマイケル・コール（コロンビア大学教授）であり、およそ2年をかけて準備されたという。端緒となったのは、同美術館が所蔵するバッチョ・バンディネッリの自画像である (fig. 1, cat. 28)。会場の中央に展示されたこの大型の板絵において、二つの円柱の手前に腰掛けたバンディネッリは赤チョークを手にし、自らの代表作の一つである彫像《ヘラクレスとカクス》のための準備素描を鑑賞者に向けて指し示している¹。彫刻家であるバンディネッリが自身の手がけた彫刻作品や小型のひな形ではなく、その習作としての素描を手に入れていることは、トストマンが端的に指摘する通り、バンディネッリの彫刻が素描（ディセーニョ）に基づくことの表明に他ならない²。事実、バンディネッリ

の素描は、約50年間の功績を網羅する400点以上が現存している。その数は、絵画・彫刻・建築を横断的に手がけたミケランジェロを除き、16世紀の彫刻家のなかで群を抜いているばかりか、同時代の画家ボントルモに匹敵し、アンドレア・デル・サルトルやロッソ・フィオレンティーノ、ブロンツィーノを凌ぐ³。さらにバンディネッリの素描の力量は、同時代にはアントン・フランチェスコ・ドーニやピエトロ・アレティーノ、また彼を酷評していたヴァザーリによっても高く評価され⁴、その歿後にもフランチェスコ・ボッキによって賞賛された⁵。

ルネサンスの人文主義者ボンボニウス・ガウリクスは、1504年に発表した『彫刻論』において次の記述を



fig. 1 バッチョ・バンディネッリ《自画像》1545年頃 板に油彩
 ボストン、イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館
 (inv. P26e22)



fig. 2 エネア・ヴィーコ《バッチョ・バンディネッリのアカデミー》
 1561-62年頃 エングレーヴィング ボストン美術館
 (inv. 1976.611)

残している——ドナテッロは素描を彫刻家にとって必要不可欠なものとなししていたので、普段から弟子たちには「素描せよ」という言葉のみをもって彫刻に関するすべての技芸を教えていた⁶。展覧会の冒頭で紹介されたこの一節は、初期ルネサンスにおける最大の彫刻家の一人であるドナテッロが彫刻芸術を鍛錬するにあたって素描の重要性を認識していたことを示している。それゆえバンディネリをはじめ、後進のルネサンスの彫刻家はその精神を共有していたことは想像に難くない。すなわち本展覧会では、素描家としてのバンディネリの重要性を糸口として、その先達および後進にあたるルネサンスの彫刻家にとって素描がいかなる意味合いを持っていたかという点に主眼が置かれたのである。

会場は5章で構成された。まず前室には「習作」と題された第1章があてられ、続く各章は隣接する展示室の4つの壁面において、「浮彫」、「バッチョ・バンディネリ」、「建築素描」、「人体」の各テーマのもとに展開された。なお、展覧会カタログでは出展作品は年代順に再構成されている⁷。以下では会場のセクションごとに順を追って見ていくことにしよう。

まず第1章では、彫刻家の工房においてなされていた素描制作の実態が取り上げられた。一種のアカデミアとして機能していたと目されるバンディネリ工房での素描制作の様子を伝えるエネア・ヴィーコの版画 (fig. 2, cat. 38) によって知られるように、各工房では古代彫刻に基づく小型のレプリカを所有し、それらをモデルとして素描の鍛錬が繰り返された。その慣習は、版画に描かれた小型モデルと同様のタイプを示す男性トルソの素描⁸によって実感された。また3点が出展されたミケランジェロによる裸体女性像の習作群 (fig. 3, cats. 12, 14, 15) は、同一の古代のウェヌス像に基づく小型モデルを用いて正面、両側面、背面の三方向からそれぞれ端的に形態を捉えたもので、全方向からの視点が意識されていることがわかる。アメリカでは今回初めて展示の機を得た粘土習作 (fig. 4, cat. 16) もまた同様のモデルを想定しうるものだが、捻りの動作が一層強められており、対象の正確な模倣としての素描から、自身の造形言語の表出へと展開されていることが見てとれる。

一方、ピエトロ・フランカヴィッラの素描 (fig. 5, cats. 43, 44) は、同時代のひな形を描いた稀な例であ

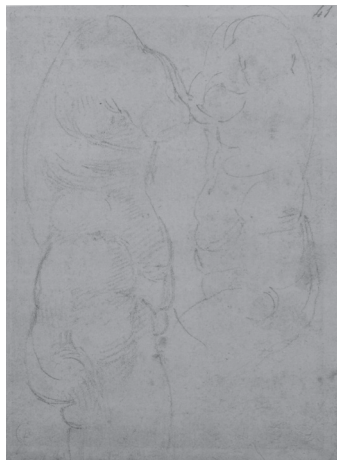


fig. 3 ミケランジェロ・ブオナローティ《両側面観から捉えた裸体のウェヌスのトルソ習作》1523-26年頃 白の薄い紙に黒チョーク フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ (inv. 41F)



fig. 4 ミケランジェロ・ブオナローティ《女性裸体像》1530年頃 テラコッタ フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ (inv. 193)



fig. 5 ピエトロ・フランカヴィッラ《ジャンボローニャのアペニン山脈の小型モデルに基づく習作》1580-1602年 紙にペン、褐色インク、黒チョーク ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 (inv. E696-1993 recto)

る。描かれたのは、彼の師であるジャンボローニャが《アペニン山脈》、《サムソンとペリシテ人の泉》、《ネプトゥヌスの泉》のために制作した、習作としての小型のテラコッタである。興味深いことに、これらの素描にはひな形にのみ付された台座が描き込まれている⁹。この台座の描写をもってフランカヴィツラは、この素描が完成作品ではなく、師のひな形に基づくことを明示している。この主張はすなわち、作品の完成が往々にして弟子の手に委ねられていたジャンボローニャ工房においては、ジャンボローニャ自身が手がけたひな形こそが師の技量を学び取るに相応しい対象と見なされていたことを伝えている。

続く第2章では、レリーフ制作における絵画的特質に焦点が当てられた。7つのレリーフ制作が取り上げられ、そのうち4つについては彫刻家自身ないし後年に別の作家によって実現されたレリーフが素描と並べて展示された。グリエルモ・デッラ・ポルタの素描 (fig. 6, cats. 34, 36) は、『変身物語』を題材としたブロンズ・レリーフの16点連作¹⁰のための構想を示すものである。そこに描かれた人物像は、いずれも小さな頭部と引き伸ばされた身体、鉤爪状の指によって特徴づけられ、互いに絡み合う。それは彫刻的な量感を示すよりはむしろ、塑像的な柔軟性に満たされている点で、支持体の存在を前提としているレリーフに本質的に適した造形と言えよう¹¹。

一方、チェッリーニのブロンズ・レリーフ《ペルセウスとアンドロメダ》(バルジェッロ国立美術館, cat. 33) は、彫刻家が自身の素描術の高さを知らしめるべく、敢えて絵画的な表現を取り入れた作例である点で対照的である。とりわけ場面の右側で片手を掲げて叫ぶ裸体男性像は、ほとんど線描画に近い浅浮彫で仕上げられており、また画面上部に挿入された、物語とは無関係な戦闘場面を見ても、やはりそこに彫塑的な量感の追求はみとめられない。これらの描写はレオナルドによる《アンギアーリの戦い》の構想を彷彿とさせる点で¹²、作品が確かな素描研究のもとに仕上げられていることを示す意図を感じさせる。

続く第3章では、冒頭で述べた肖像画を中心に据え、バンディネッリによる人物像の制作過程において実物のモデルが用いられていたことを示す素描が集められた。展示された7点のうち4点は、赤チョークで描かれた人物像がしめた。バンディネッリが1510年代に多く残したチョークによる人物素描は¹³、制作時期や目的は異なるものの、いずれも実在の人物をモデルにして描かれたとみられる¹⁴。一方、フィレンツェのヴェッキオ宮殿正面に設置された《ヘラクレスとカクス》のための素描3点は、群像を手がける際の制作過程を端的に示すものであった (cats. 18-20)。なかでもクライスト・チャーチ絵画館所蔵のペン素描 (fig. 7, cat. 18) は、ヘラクレスを単独で構想しており、その左腕は上腕筋より下部が描かれておらず、カクスを打ち負かす姿勢が未だ決定されていない段階にあることがわかる。さらに別の赤チョークの素描(ウフィツィ美術



fig. 6 グリエルモ・デッラ・ポルタ《神々の饗宴》1560-70年頃
紙にペン、褐色インク、黒チョーク ニューヨーク、メ
トロポリタン美術館 (inv. 1963.63.103.3)



fig. 7
バッチョ・バンディネッリ
《ヘラクレス》1525-26年
紙にペン、褐色インク
オックスフォード、クラ
イスト・チャーチ絵画館
(inv. 0085)

館、cat. 19) において、バンディネリはやはりヘラクレスのみを抜き出し、おそらくは実物のモデルに基づき、その姿を側面観から捉えている。すなわち群像制作において、彫刻家が各像を個別に多角的な視点から構想した上で組み合わせるという過程を踏まえていたことを示す好例と言える。

展覧会において唯一バンディネリのみに掲げられた本章が、その制作の手法を観察することに終始した点はいささか残念であった。バンディネリの素描家としての側面を評価することに端を発する展覧会であるからこそ、例えばその素描群の参照性や波及力といった観点で、同時代に生み出された諸作品との比較検討の議論に新たな視座が持ち込まれることが期待された。

「建築的素描」と題された第4章は、集められた素描の質、量ともに本展覧会のハイライトをなしていたとみて良いだろう。ここで言う「建築的」とは、すなわち大型かつ往々にして公共の目に触れるモニュメントを指し、墓碑、騎馬像、泉および噴水に区分される。まず墓碑については異なる形式を示す3点が展示された。ミケランジェロの《ユリウス2世墓碑》は40年に及ぶ制作期間のなかで計6度の計画の変遷を経験したことが知られている。展示されたメトロポリタン美術館所蔵の計画案(cat. 8)は、実現されなかったものの、構造体の全貌を表している点で貴重な記録であり、その形態は伝統的な壁付けの墓碑に属する¹⁵。ミケランジェロが本来的に構想していた独立型のマウソレウム(墓廟)は、併置して展示されたグリエルモ・デッラ・ポルタの《パウルス3世墓碑のための計画案》(ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、cats. 29, 30)において参照されていると言えるだろう¹⁶。一方、アンドレア・デル・ヴェロッキオの《ヴェネツィア統領アンドレア・ヴェンドラミン墓碑のための習作》(fig. 8, cat. 5)は、たしかにルネサンスの墓碑伝統を共有しているが¹⁷、軸足の付いた風変わりな骨壺状の棺が施されているのみならず、死者の像を欠いており、それに代えて統領のモットーに含まれていた「正義」を表す女性寓意像が中心をしめる点で特異な例である。

ルネサンスの彫刻家にとって、騎馬像の制作はキャリアを築くために重要な意味をもつものであった。ポツライウオーロによる騎馬像を表した献呈素描(メトロポリタン美術館、cat. 6)は、おそらくウルビーノ公爵フェデリゴ・ダ・モンテフェルトロのための記念像を構想したものと思われる¹⁸。併せて展示されたアンドレア・デル・ヴェロッキオによる馬のスケール(同美術館、cat. 7)は、比率を損なうことなくモチーフを拡大し、立体に起こすことに役立てられた¹⁹。

騎馬像とならび、泉および噴水も往々にして広場や庭園に設置されるため、公共性の高いモニュメントである。ここでは3つの重要な計画案が集められた。まず16世紀後半にフィレンツェ公爵コジモ1世のもとでヴィンチェンツォ・デ・ロッシに委嘱されたと目されているものの実現しなかった《ヘラクレスの功業の泉のための計画案》(fig. 9, cat. 39)では、12体描かれるべきヘラクレス像のうち手前の6体のみが表され、言わば仕上がりのイメージを伝え



fig. 8 アンドレア・デル・ヴェロッキオ《アンドレア・ヴェンドラミン統領墓碑のための習作》1487-88年 裏打ちされた紙にリードポイント、ペン、褐色インク、褐色の淡彩 ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 (inv. 2314)



fig. 9 ヴィンチェンツォ・デ・ロッシ《ヘラクレスの功業の泉のための計画案》1562年頃 紙に黒チョーク、尖筆 ニューヨーク、クーパー=ヒューイット美術館 (inv. 1942-36-1)

る段階の素描と考えられる²⁰。これに対してジャンボローニャによってフィレンツェのボーポリ庭園に実現された《オケアヌスの泉》のための計画案(アシムリアン美術館, cat. 41)は、各像の位置、水の噴出口、さらに水盤や中心を飾るオケアヌス像のスケールも記されており、実制作に向けてより近づいた素描と言える。そして時代は遡るが、ルネサンス最初期の泉として知られるシエナの《フォンテ・ガイア》のためのヤコポ・デッラ・クエルチャによる素描2点(メトロポリタン美術館、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館, cats. 1, 2)は、本来的に1葉の計画案をなしていたものが裁断された断片とみられている²¹。本来的な計画案は、おそらく1415年から1416年頃における泉の進捗状況を伝える公的な素描であった可能性が高い。実際、これら2点の紙葉を比較すると、泉の左側を伝える紙葉は右側を描いたそれに比して完成度が高いことがわかる。すなわち本展覧会ではこれら3種の素描を通じて、ルネサンスにおける泉の歴史を俯瞰しえたのみならず、いずれも異なる構想段階を示す計画案であるがゆえに、鑑賞者は大型のプロジェクトが進展する過程をイメージすることが出来たと言える。

最後の第5章では、人物像の制作に際して3人の彫刻家が残した、それぞれ異なる構想段階を示す準備素描が集められた。アレッサンドロ・アルガルディの《キリストの磔刑》(ワシントン、ナショナル・ギャラリー, cat. 46)は、斜め下方からの仰角で捉えられていることに加え、滴る血や光輪を示唆する描写は、彫像制作を意図しているというよりは絵画的であり、構想の最初期に相当する思索的な描写とみられている²²。一方、ベルニーニおよび工房がサッスオーロのエステ家の宮殿のために手がけた噴水のための素描(ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館, cat. 47)は、彫像を周囲の環境から切り離し、彫塑的な実体をもたせる段階にあるだろう²³。そしてチェッリーニがフランス国王フランソワ1世のもとで手がけた、フォンテーヌブロー宮殿の南門(ポルト・ドレ)のための人像柱のための素描(fig. 10, cat. 26)は、明確な輪郭線と精緻な描写であることから、彫刻家の最終的な構想を示すものであり、併せて展示された小型のブロンズ彫像(cat. 27)²⁴とも形態の一致をみせている。

ここまで見てきたように、本展覧会では、各章を構成する作品群の選定が極めて明快であった。制作の意図や段階、手法や形式の異なる作品を、いわばケーススタディのような形でテーマごとに提示することで、彫刻家の素描制作の実態を体系的に捉えることに成功していたと言える。冒頭で述べたように、本展覧会は素描家としてのバンディネッリの存在に端を発するものであった。彼の素描は同時代より定評があり、1982年にロジャー・ワードによる博士論文が発表されて以降、研究が進められている²⁵。とりわけ過去に2度開催された素描展に加え、2014年に実現された初の回顧展においては、完成作品と関連素描のタイアップ展示がなされたほか、複数のタイプの素描が提示されたことでその技量の高さが改めて認識されたことは、大きな進展と言える²⁶。本展覧会はタイトルにバンディネッリの名前を掲げてはいないものの、この彫刻家の再評価を促すこうした動向の上に位置づけられるだろう。総じてアカデミックな展覧会ではあったが、「ルネサンスの彫刻家は何を、どのように、なぜ描いたのか」という問いに真っ向から取り組んだ点で、この領域の礎石を築いたことは疑いない。本展覧会を契機として、ルネサンス彫刻の制作環境をめぐる研究の更なる進展が期待される。

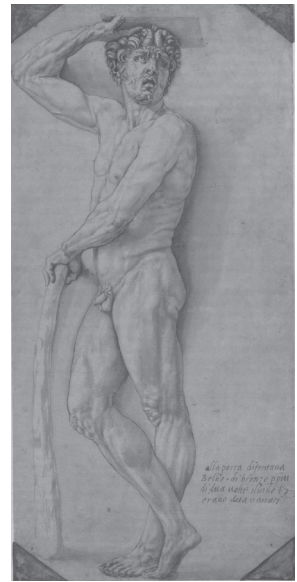


fig. 10 ベンヴェヌート・チェッリーニ《サテュロス》1543-45年 紙にペン、褐色インク、白の淡彩、黒チョーク ワシントン、ナショナル・ギャラリー (inv. 1991.190.2)

註

* 本文に挿入した cat. 番号は、本展覧会カタログに記載の出品番号に準ずる。

- 1 描かれた素描は完成された群像とは異なる構想を示している。またこの素描自体についても、類似する描写として大英博物館所蔵のペン素描 (inv. 1946, 0713.1449.b) が確認されているのみである。
- 2 M. W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Exh. Cat., London, 2014, cat. 28, pp. 198-201; Idem., *Baccio Bandinelli: Scultore e maestro (1493-1560)*, Exh. Cat., Firenze, 2014, cat. 69, pp. 510-513. その他、T. Mozzati, “«Dicendo come scultore non lo meritassi»: ritratto, Autoritratto e conformismo sociale nella carriera di Baccio Bandinelli”, *ibid.*, Exh. Cat., pp. 453-469 も参照。
- 3 L. Wolk-Simon, “Disegno as Ritratto: Drawing in the Biography of Baccio Bandinelli”, *ibid.*, Exh. Cat., pp. 75-101: pp. 76-77.
- 4 A. F. Doni, M. Pepe (ed.), *Disegno: facsimile della edizione del 1549 di Venezia*, Milano, 1970, fol. 39 r.; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini and P. Barocchi (eds.), 11 vols., Firenze, 1966-97: vol. 5, pp. 238-276: 276. アレティーノはバンディネリに宛てた 1545 年 10 月の書簡において、この彫刻家に 4, 5 枚の素描を要求している (L. A. Waldman (ed.), *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, 2004, p. 320, doc. 520)。これはすなわちアレティーノがバンディネリの素描を高く評価していたことを示すものである。
- 5 L. A. Waldman (ed.), *ibid.*, p. 827, doc. 1521; L. Wolk-Simon, *op. cit.*, Exh. Cat., pp. 75-101: p. 78.
- 6 P. Gaurico, P. Cutolo (ed.), *De scultura*, Napoli, 1999, pp. 149-150.
- 7 M. W. Cole (ed.), *op. cit.*, Exh. Cat.
- 8 本素描はかつてバンディネリに帰属されていたが、本展覧会においては、裏付ける史料を欠いてはいるものの、ラファエッロ・ダモンテルーポへの帰属が提示された。*Ibid.*, Exh. Cat., cat. 22, pp. 183-185.
- 9 ジャンボローニャは往々にして、自身が手がけた立体習作に木製の台座を付していたことが知られる。例えば、ジャンボローニャによる《ピサに対する勝利》のためのテラコッタ・モデル (ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵) に木製の台座ないし板状のものが付されていた痕跡が残されていることが指摘されている (C. Avery, *Giambologna: The Complete Sculpture*, Oxford, 1987, p. 66, fig. 74)。本展覧会の第 1 章で併せて展示されたカンヴァス画《工房に居るジャンボローニャの肖像》でも、後方にこの彫刻家が手がけた粘土モデルがやはり台座に乗せられた状態で描かれている。
- 10 グリエルモ・デッラ・ポルタの構想に基づき、弟子のヤコブ・コバートによってレリーフのための原型が制作された。16 世紀末にはこの原型を用いて多くのブロンズ・レリーフが鋳造されたが、なかでもウィーン美術史美術館には 16 点の全連作が所蔵されている。連作については以下を参照。L. Planiscig, *Die Estensische Kunstsammlung, Kunsthistorisches Museum Wien*, Vienna, 1919, nos. 395-410; J. G. Phillips, “Guglielmo della Porta: His Ovid Plaquettes”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 34, 1939, pp. 148-151; R. C. Aréizaga, C. Avery et. al., (eds.), *Guglielmo della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*, Exh. Cat., Madrid, 2012, pp. 40-43.
- 11 本展覧会カタログでは、デッラ・ポルタの素描におけるこうした塑像的な特質を、ペリーノ・デル・ヴァーガの工房でのストウッコ制作の経験と関連づけた指摘がなされた (M. W. Cole (ed.), *op. cit.*, Exh. Cat., cat. 34)。
- 12 《アンギアーリの戦い》の描写との類似性は、ホープ＝ヘネシーによって初めて指摘された (J. Pope-Hennessy, *Cellini*, London, 1985, pp. 181-182)。
- 13 素描にチョークを用いる手法は、バンディネリが活動の初期に研究していたレオナルド・ダ・ヴィンチやアンドレア・デル・サルトによるチョーク素描に由来するものとみられている。素描研究における 3 者を含めたフィレンツェの芸術家の関係については、P. Costamagna, “The Formation of Florentine Draftsmanship: Life Studies from Leonardo and Michelangelo to Pontorno and Salviati”, *Master Drawings*, vol. 43, no. 3, 2005, pp. 274-291 を参照。またデル・サルトが携わっていた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の回廊装飾のうち、《聖母の結婚》の場面の制作に際してバンディネリも 1512 年にごく一時期ではあるが携わっていた。最終的にこの制作は翌年フランチャビージオが仕上げたが、バンディネリによるデル・サルトの参照はこの事実によって確かに裏付けられよう。
- 14 M. W. Cole (ed.), *op. cit.*, Exh. Cat., cats. 9-11, 19; J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster, 1999, p. 249. なお、しばしば工房の弟子がモデルをつとめたため、素描では男性像であったものが、実際の制作では女性像へと変更された作例が複数みとめられる。
- 15 メトロポリタン美術館所蔵の本素描 (inv. 1962 62.93.1) の作者同定をめぐる議論は、依然として解決をみていない。本展覧会では、ハーストの見解 (M. Hirst, *Michelangelo Draftsman*, Exh. Cat., Washington D. C., 1988, pp. 26-28, no. 9) にしたがって、これをミケランジェロの真筆とみなしている。また制作時期に関しても、最初期のマウソレウム形式の計画を放棄した直後にあたる 1505 年から 1506 年という早い時期を提示している。《ユリウス 2 世墓碑》の計画案をめぐる議論に関しては、拙稿 (『ミケランジェロ《ユリウス 2 世墓碑》の第二次契約書 (本契約と仕様書)』, *Aspects of Problems in Western Art History*, vol. 9, 2011, pp. 87-96) を参照。

- 16 事実、墓碑の下段には、ミケランジェロがメディチ家礼拝堂の公爵墓碑のために制作した棺の装飾および「時」を表す横臥擬人像からの引用が認められ、デッラ・ポルタがミケランジェロの墓碑制作を念頭に置いていたことは明らかである。
- 17 ルネサンスの墓碑伝統については、E. Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects*, New York, 1964, pp. 67-96 を参照。
- 18 ヴァザリは 1568 年の時点で騎馬像を表したポライウオーロによる素描 2 点を所有していた (G. Vasari, *op. cit.*, vol. 3, p. 507)。現存するポライウオーロの素描は、今回出展されたメトロポリタン美術館所蔵のものに加え、ミュンヘン国立素描館所蔵の 1 点である。ヴァザリは所有していた 2 点について、いずれもミラノ公爵フランチェスコ・スフォルツァの像とみなしているが、現存する素描に描かれた人物の顔貌はウルビーノ公爵フェデリゴ・ダ・モンテフェルトロとの類似性が高く (A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London, 2005, pp. 137-143: p. 140)、おそらく 1480 年代前半にその息子グイドバルドに献呈されたものとみられる (M. W. Cole (ed.), *op. cit.*, Exh. Cat., cat. 6)。
- 19 騎馬像制作におけるスケールの利用についてヴァザリの記述が残されている (G. Vasari, *op. cit.*, vol. 3, p. 538)。また、レオナルドやヴェロッキオは騎馬像の制作に際して、こうしたスケールと併せて粘土のひな形を用いたことが知られている (M. W. Cole (ed.), *op. cit.*, Exh. Cat., cat. 7)。
- 20 この計画案は、ヘラクレスの物語を描いた別の素描 (ルーヴル美術館, inv. 1573) と併せて、ハイカンブによってヴィンチェンツォ・デ・ロッシに帰属された (D. Heikamp, "Appunti: Vincenzo de' Rossi disegnatore", *Paragone*, no. 169, 1964, pp. 38-42, Taf. 49-55, ill. 8)。その後ウッツによって、実現しなかったヘラクレスの泉として詳細な図像解釈がなされている (H. Utz, "The Labours of Hercules and Other Works by Vincenzo de' Rossi", *The Art Bulletin*, vol. 53, no. 3, 1971, pp. 344-366)。コジモ 1 世からデ・ロッシにヘラクレスの連作が委嘱された経緯については、ヴァザリおよびラファエッロ・ボルギーニが記述を残している (G. Vasari, *op. cit.*, vol. 6, pp. 247-248; R. Borghini, *Il riposo*, 1584, libro 4, pp. 595-598)。前者の記述については拙稿 (「ジョルジョ・ヴァザリ『美術家列伝』第二版「アカデミア・デル・ディセーニョ会員伝」よりヴィンチェンツォ・デ・ロッシについての記述」, *Aspects of Problems in Western Art History*, vol. 12, 2014, pp. 113-117) を参照。
- 21 計画案の中央部分をなしていたと考えられる紙葉は失われている。 *Ibid.*, Exh. Cat., cats. 1, 2。
- 22 *Ibid.*, Exh. Cat., cat. 46。
- 23 *Ibid.*, Exh. Cat., cat. 47。
- 24 このブロンズ像は背面が空洞になっており、ブロンズ制作における試験的な鑄造であると同時に、国王に完成作を事前披露する機能をも果たしたと考えられている。ロンドンのロイヤル・コレクションには、同様の空洞の背面を持ち、類似した形態を見せるブロンズ像が所蔵される。しかしながら出展作品のブロンズ像とは異なる鑄造技術を用いていることから、チェッリーニは仕上げに先立って、複数の鑄造技術を試みていたものと考えられている (*Ibid.*, Exh. Cat., cats. 26, 27; D. Franklin (ed.), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, Exh. Cat., Ottawa, 2005, cat. 103)。
- 25 R. Ward, *Baccio Bandinelli as a Draughtsman*, Phil. Diss. (University of London, Courtauld Institute), 1982。
- 26 1988 年にフィッツウィリアム美術館で行われた素描展 (R. Ward, (ed.), *Baccio Bandinelli 1493-1560: Drawings from British Collections*, Exh. Cat., Kansas, 1988)、2008 年にルーヴル美術館で行われた素描展 (C. v. Tuyl van Serooskerken (ed.), *Baccio Bandinelli*, Exh. Cat., Milan, 2008)、2014 年にバルジェッロ国立美術館で行われた回顧展 (D. Heikamp and B. Paolozzi Strozzi (eds.), *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, Exh. Cat., Firenze, 2014) を指す。

[図版出典]

M. W. Cole (ed.), *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Exh. Cat., London, 2014 (figs. 1-10)