

ヴァインチェンツォ・デ・ロッシとバッチョ・バンディネッリ
 ——「ヘラクレスの泉」のための現存素描 2 点の再検討——

友岡真秀

はじめに

彫刻家ヴァインチェンツォ・デ・ロッシ [1525-1587 年] は、遅くとも 1536 年までにはバッチョ・バンディネッリ [1493-1560 年] のもとで学んでいたとされる¹。活動の前半は、バンディネッリがローマに構えていた工房を拠点として、師の片腕として制作に従事するほか、単独注文も請け負っていた²。1560 年に師が歿すると、その年末にフィレンツェへ帰還し、同地の公爵コジモ 1 世 [在位 1537-1574 年] より「ヘラクレスの泉」を委嘱されたとみられる。フィレンツェには大理石のヘラクレス群像 7 体——すなわちヴェッキオ宮殿 2 階の五百人大広間に置かれる 6 体³と、同市の南端に建つメディチ家の別邸、ポッジョ・インペリアーレの通用門右手に配されている別の 1 体⁴——が現存しており、このデ・ロッシによる泉の計画と関連づけられている。結果としてこの泉は完成をみなかったが、実現していれば同時代の泉としては最大規模の作品になりえたはずである。

「ヘラクレスの泉」のためのデ・ロッシによる素描は、2 点が現存している。すなわち、泉の全体像を表したクーバー・ヒューイット美術館 (ニューヨーク) 所蔵の《ヘラクレスの泉の構想》、そして泉下部の浮彫装飾パネルの構想を伝えるルーヴル美術館 (パリ) 所蔵の《ヘラクレスの物語》である (figs. 1, 2)。制作年代については後述するが、前者は 1560 年代初頭、後者は 1569 年以降にそれぞれつくられたものと推察される。筆者はすでに別稿にて、両素描には同時代にポントルモがフィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂内陣壁面に描いた新しい造形が借用されている点を指摘した⁵。その一方で、いずれの素描にもバンディネッリの造形が着想源として用いられていることもまた看取された。デ・ロッシがバンディネッリの歿年までその片腕として制作を補佐していた事実を鑑みれば、自身が単独で請け負った作品に師の造形が反映されてい



fig. 1 ヴァインチェンツォ・デ・ロッシ《ヘラクレスの泉の構想》1562 年頃、黒チョーク、ニューヨーク、クーバー・ヒューイット美術館 inv. 1942-36-1



fig. 2 ヴァインチェンツォ・デ・ロッシ《ヘラクレスの物語》1569 年以降、ペンと褐色インク、パリ、ルーヴル美術館 inv. 1573

ることは至極当然のことである。それゆえ先行研究では、両者の密接な関係をめぐる具体的な考察は未だ十分になされてはいない。この点を踏まえて本稿は、先の別稿に補足するかたちで、デ・ロッシによる泉の素描における引用元としてのバンディネリの素描を新たに提示するものである。さらに、初期構想の段階でも、より早い時期に描かれたと推察されるニューヨークの素描と、より遅い時期のものと思われるパリの素描では、師の造形に対する参照の態度が異なることに注目し、泉の構想過程を通じてデ・ロッシがバンディネリの造形を参照した意図を再解釈する。

バンディネリからの直接的な形態の借用

ニューヨークの素描には、方形の低い台座に立つ八角形の水槽と1つの円形水盤で構成されるカンデラブラ型の泉が表されている(fig. 1)。ヘラクレス像は正面から見える6体が描かれているが、水槽の8辺の縁と、水盤上部におそらく3つ予定されている持送りの上、そして最頂部に各1体、すなわち全12体が配される計画であることが読み取れる。これらの立像に加え、水盤の縁には中央に裸体の幼児ヘラクレス像、その左右にゴジモ1世のシンボルの一つとして用いられていたカプリコルノ⁶に跨がるプットーが描き込まれている。したがってこれが「ヘラクレスの十二功業」を主題としてゴジモ1世に捧げられた泉を表していることは確実視される⁷。

ここに描かれたヘラクレス像のうち3体の形態の典拠については、すでに別稿にて言及した。すなわち水槽の縁に描かれる中央と左の2体——対ケンタウロスと対カクスの両ヘラクレス像——の着想源は、前述の通りポントルモがサン・ロレンツォ聖堂内陣に描いた失われた壁画に求められ、また右側の対アンタイオスの像は、バルトロメオ・アンマンナーティが1560年に仕上げた同主題のブロンズ像にその源泉を求めることが出来る⁸。本稿はこれに補足することを目的として、バンディネリに由来する描写を特定することに焦点を絞って論を進める。

まず円形水盤の上部、左側のS字持送りの上に描かれる「ケルベロスを狩るヘラクレス」は、一步踏み出して右手で怪物を押さえつけながら、振り返り様に、怪物の手綱を掴む左手を右上方へ掲げている(fig. 3)。この特徴的な仕草は、バンディネリによる「戦闘場面の裸体人物群像」の素描で、闘う裸体男性のうち中央に描かれた人物の姿に、一致する形態を見出すことが出来る(fig. 4)。この素描は、1512年頃にバンディネリが手がけた《レダと白鳥》の板絵(fig. 5)の後景右手に描かれた戦闘場面と一致し、その準備素描とみられている⁹。一方、バンディネリは後年に、同じ形態を《ノアの酩酊》の浮彫で、父親から布を剥ぎ取る息子ハムのポーズに転用した¹⁰。しかしハムの頭部や体軀では捻りの動作が強められており、デ・ロッシの描いたヘラクレス像は寧ろ、より早い時期の《レダと白鳥》に登場する裸体男性像に近い。バンディネリの素描には、彫刻



fig. 3 ヴィンチェンツォ・デ・ロッシ、fig. 1部分



fig. 4 パッチョ・バンディネリ《戦闘場面の裸体群像習作》(部分) 1512年頃、黒鉛筆、ロンドン、大英博物館 inv. 1895,0915.562

制作のための人物習作にみられる解剖学的な描写に対する高い能力がみとめられるため、これが後年の浮彫制作のための準備素描である可能性も指摘されている。またデ・ロッシが「ヘラクレスの泉」を構想した当時、バンディネッリの板絵はサルヴィアーティ家の所有であり、フィレンツェ近郊の同家のヴィッラに所蔵されていた¹¹。したがってデ・ロッシがこの完成作品を目にした可能性は少なくないが、それ以上に、バンディネッリの本素描が工房にて長期間に渡って共有されていたことが十分に想定される。

次に、デ・ロッシによる泉の構想において、八角形の水槽の各面に描かれた物語場面の装飾に目を移したい (fig. 1)。そこには、水槽の各側面に長方形の区画が設けられており、そのうち2つに粗略なスケッチがなされている。一方、パリの《ヘラクレスの物語》を表した素描 (fig. 2) の裏面にはデ・ロッシから捨て子養育院院長ヴィンチェンツォ・ボルギーニ¹²に宛てた短信が残されており、この素描が「ヘラクレスの群像下部のブロンズ製の物語画のため」の下絵であること、そしてボルギーニに助言を仰ぐ内容が記されている¹³。すなわち当該の素描で水槽の側面に描かれた区画には、ブロンズの浮彫装飾が施される予定であったことがわかる。以下では、このいずれの描写においても、バンディネッリによる戦闘場面を表した一葉の素描からの人物像の借用を見出しうる点を新たに指摘する。

コジモ1世は1540年、教皇軍の傭兵隊長として活躍し1526年に戦死した父ジョヴァンニ・デッレ・バンデ・ネーレ¹⁴の記念墓碑をバンディネッリに委嘱した (fig. 6)¹⁵。この契約では、ジョヴァンニの彫像および台座の浮彫装飾2点を2年以内に仕上げる旨が取り決められた。1543年にはフィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂ネローニ家礼拝堂がコジモ1世に譲渡されたことで設置場所は確保されたが¹⁶、最終的には完成をみないまま1560年に彫刻家の死を迎えることになった¹⁷。しかし1542年にはジョヴァンニの彫像がほぼ仕上げられており¹⁸、また1554年にバンディネッリから公爵に宛てられた書簡からは、この時点で「大勢の戦闘場面一つ」を除いて完成していたことがわかっている¹⁹。バンディネッリはこの記念墓碑に着手した当初、台座の各面を、ジョヴァンニに関連する物語場面を表す浮彫で装飾する構想を立てていた²⁰。しかしバンディネッリの歿後に残された台座は、各短辺の2面にメディチ家の紋章、そして正面に「ジョヴァンニ・デッレ・バンデ・ネーレの前に連れ出された捕虜たち」を表す浮彫装飾が施されたのみであった。1554年時点で制作が予定されていたにもかかわらず最終的に実現されなかった



fig. 5 バッチョ・バンディネッリ《レダと白鳥》1512年頃、板に油彩、パリ大学 inv. 44, monuments historiques, 24.12.1974



fig. 6 バッチョ・バンディネッリ《ジョヴァンニ・デッレ・バンデ・ネーレ記念墓碑》フィレンツェ、サン・ロレンツォ広場

「大勢の戦闘場面」は、ウフィツィ美術館（フィレンツェ）とクライスト・チャーチ絵画館（オックスフォード）に現存する2点の素描と関連づけられている²¹。このうち後者の素描（fig. 7）には、奥で騎兵たちが、手前では歩兵たちが、互いに格闘している様子が描かれており、紙葉一面に裸体の男性群像が絡み合うようにひしめいている²²。

ここでデ・ロッシのニューヨークの素描に立ち戻ると、水槽の側面に表された二つの区画装飾のうち、正面の区画には、中央に置かれた高い台座に四足獣が乗せられ、その周囲ではこれに注目するように複数の人物が集まっている様子が描かれている（fig. 8）。かろうじて主要な人物の輪郭が把握出来る程度ではあるものの、中央の台座に向かって左に描かれた、腕を振りかざして立つ2人の人物については、比較的明瞭にその形態が示されている。このうち向かって左の人物は正面観で捉えられており、左腕を身体の前に差し出してその肩越しに中央の四足獣に頭部を向けている。両脚を開いて右手を高くかざすその大きな身振りによって、場面には印象的な斜めの動きが与えられ、中央の台座の存在感を強める効果を生み出している。一方、この人物と背を付け合うようにして立つもう1人の人物は、身体の手前で右腕を水平に伸ばしている。上半身に強い捻りが加えられているため、その胸部の輪郭が大きく膨らんでいることが見てとれる。

デ・ロッシが描いたこの2人の人物は、先のバンディネリによる戦闘場面の素描（fig. 7）のなかに見出すことが出来る。すなわち、画面中央で片腕を突いて倒れる人物の背後、向かって右側に登場する2人の姿と酷似しているのである。このうち、とくに向かって左の正面観の人物像との形態の類似は顕著である。もう一方の人物像は、デ・ロッシの素描では正面観と考えられるが、バンディネリの素描では斜め背面観で捉えられており、右肩が露になっている。しかし両者の輪郭を比較すると、デ・ロッシの人物像がバンディネリによるこの2体と基本的な形態を共有していることは明らかだろう。

次に、デ・ロッシによるニューヨークの素描で水槽に描かれた浮彫装飾のうち、向かって右側の区画に目を向けたい。そこには、両肘を軽く曲げて、右腕は上に、左腕は下にそれぞれ動かす人物の姿が単身で表されている（fig. 9）。下半身の形態は明瞭ではないものの、右脇腹から左脚へかけて引かれた輪郭線が筋肉の動きを簡易的に示しており、半身を捻りながら伸び上がる姿勢であることが窺える。方形の区画を斜めに横切るこの人物像についてもまた、上述のバンデ・ネーレ墓碑の台座のためのバンディネリによる戦闘場面の素描に、これと類似する人物像を見出すことが出来る（fig. 7）。すなわち、中央左寄り、跪いて仰け反る人物に剣を振り下ろそうとする裸体の兵士の姿とほぼ一致しているのである。バンディネリは、古代彫刻《ラオコーン》に関連するとみられる一連の素描において、これと同様もしくは相似形をなす裸体の人



fig. 7 パッチョ・バンディネリ《戦闘する裸体の兵士たちの習作》ペンと褐色インク、オックスフォード、クライスト・チャーチ inv. 0090



fig. 8 ヴィンチェンツォ・デ・ロッシ、fig. 1 部分「水槽の区画装飾（正面）」

物像を度々描いたが²³、当該のデ・ロッシの描写では、それらに看取される胴部の伸びやかさが減じられている。上下に圧縮されたようなその形態はむしろ、先の戦闘場面に登場する兵士の前屈みの動作により近い。すでに泉の水槽の正面区画において、バンディネリ墓碑のための同素描を着想源にしていることに鑑みれば、隣の区画にも同じ素描から別の人物像を借用することは十分に考えられる。



fig. 9
ヴィンチェンツォ・デ・ロッシ、fig. 1 部分「水槽の区画装飾（右）」

バンディネリからの間接的な着想

ルーヴル美術館に所蔵される「ヘラクレスの物語」を表す素描は、上述の通りハイカンブによってデ・ロッシに帰属され、「ヘラクレスの泉」の水槽に施す区画装飾のための構想を示すものとみなされた (fig. 2)。本素描には、前景に「ヘラクレスの冥府降下」、右奥に「エジプト王の前での供犠」、左奥に「ユピテルへの奉献」の3場面が表されている。別稿にて指摘したように、本素描にもポントルモへの強い参照の態度が確認されたが²⁴、本節では前節と同様に、バンディネリの造形との関連性について考察を進める。ただし、先のニューヨークの素描《ヘラクレスの泉の構想》ではバンディネリの造形が直接的に借用されていたのに対して、当該の素描ではデ・ロッシが異なる態度をもって師の造形を参照している点に注目したい。

本素描の画面右奥では、テーブルの前に腰掛けたエジプト王とその周囲を取り囲む臣下たちの前で、複数の裸体の人物によって供犠が行われている (fig. 2)。このうち、同場面の左端で、背面観の人物を押さえ込むようにして一撃を振り下ろそうとする裸体の男性像を取り上げたい。片脚を踏み出して体軀を捻る下半身の動作は、前節にて言及したヘラクレスに関連する男性裸体像と類似している。一方その上半身は、右後方へ捻って右手を頭部へ回し、対峙する別の人物の方に左腕を伸ばして掴みかかっている。この身振りは、上述のバンディネリによる《レダと白鳥》の板絵で、前景に大きく描かれるレダの仕草を彷彿とさせる (fig. 5)。レダは腰掛けており、デ・ロッシの人物像とは左右が反転しているものの、両者はその基本的な造形を共有していると言える。

完成作のレダには、指先の繊細な動きに顕著であるように、女性に特有のしなやかさが付与されているが、その習作素描に目を移すと、レダの腕はより直線的で、胴部の捻りも強い (fig. 10)。前節で述べたように、本素描に先立つニューヨークの素描において、デ・ロッシがこの板絵の後景に描かれた裸体男性像を借用していることに鑑みれば、泉の構想を継続するなかで、同じ作品を着想源として用いていたことは十分に考えられる。しかし完成作に表された造形よりも、その準備習作に近い形態を反映していることから、先の男性像の場合と同様に、デ・ロッシは板絵本体ではなく、バンディネリ工房にてその習作を直接的な手本として用いていたことが強く示唆される。



fig. 10 バッチョ・バンディネリ《レダと白鳥のための習作》1512年頃、ペンと褐色インク、フィレンツェ、ウフィツィ素描版画室 inv. 509F

一方、パリの素描で前景に広がる楕円形の冥府には、複数の横たわる人物像が描かれている (fig. 2)。曲線的な動作が特徴的なこれらの人物像の着想源は、ポントルモによる複数のプロジェクトのための素描群のうちを求めることが出来る²⁵。このうち、冥府の左側で片腕を伸ばして力なく横たわる女性像について、すでに筆者はポントルモの《ピエタ》の習作 (fig. 11) との類似性を指摘しているが、この点に関して、デ・ロッシに先立ってバンディネリがすでにポントルモのこの造形を彫刻制作に用いていた可能性を推察することが出来る。バンディネリは 1545 年以降、フィレンツェのサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂の内陣席の制作に従事し、1552 年までに大理石の群像《ピエタ》を仕上げた (fig. 12)²⁶。ここにおいて、背後から上半身を支えられながら、伸ばした右腕の方へと頭部を傾け、左腕を腹部の前に力なく下げるそのポーズが、ポントルモの素描と類似しているのである。重力にしたがって落ち込む肢体を巧みに表すポントルモの人体表現は、バンディネリの彫刻において明白に踏襲されていると言えるだろう²⁷。ポントルモによる同一の素描に着想源を求めうるデ・ロッシの素描とバンディネリの彫刻は、当然ながら類似している。しかしながらデ・ロッシの素描では、腰部の立ち上がりや折り曲げた右脚の形態において、バンディネリの彫刻よりも、その造形の源泉とみなしうるポントルモの素描に一層近づいているのである²⁸。

バンディネリがポントルモを参照していると考えられる別の作例として、自身の墓碑のために着手した《ピエタ》(フィレンツェ、サンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂パッツィ家礼拝堂) のキリスト像を挙げる事が出来る。本彫像は、ポントルモによるフレスコ画《十字架降下》(フィレンツェ、サンタ・フェリチタ聖堂カッポーニ家礼拝堂) に登場する聖ヨハネの姿と類似しており、それはとりわけ両者の習作の比較において顕著である²⁹。円弧を描くような前傾姿勢の類似のみならず、下方に垂らした手の描写において、両者の習作ではいずれも人差し指をわずかに伸ばして軽く閉じた掌を上に向けている点は注目に値する。ポントルモは習作で描いたこの手を、フレスコ画では省略した。つまりバンディネリはポントルモの本画ではなく、素描を見ることの出来る環境にあったことが想定されるのである。助手としてバンディネリの制作に携わる機会の多かったデ・ロッシにとって、師の着想源に触れる機会は少なくなかったと考えられ、バンディネリの関心を通してそれらを積極的に学んでいたであろうことは想像に難くない。

一方でバンディネリの造形に特徴的なモチーフもまた、デ・ロッシの「ヘラクレスの物語」の素描に見出すことが出来る。すなわち前景に描かれた冥府には、背面観のヘラクレスが歩みを進める先に 3 体の骸骨が描かれている。そのうち 2 体は棺の蓋を押し上げて頭部を覗かせ、叫び声をあげるかのように口を開いている。残る 1 体は腰を下ろし、右手を顔の前にかざしているが、その姿は、その右奥に描かれる供儀の場面で王の前に腰掛けて頬杖をつく人物と相似形を成すようである。生きて動き回るこれらの骸骨の描



fig. 11 ポントルモ《ピエタの習作》赤および黒チョーク、フィレンツェ、ウフィツィ美術館素描版画室 inv. 6689F recto



fig. 12 パッチョ・バンディネリ《ピエタ》1552年、大理石、フィレンツェ、サンタ・クロチェ聖堂

写は、バンディネッリによる同様の表現を彷彿とさせる。現存するバンディネッリの素描では、骸骨が複数の人物像と等しく身振り豊かに描かれているのである (fig. 13)。

「ヘラクレスの物語」を表すパリの素描においては、前節で言及した「泉の構想」の素描に認められたようなバンディネッリの表現からの直接的な借用は見当たらない。デ・ロッシは、本節で取り上げた3つの細部描写について、いずれも手本をバンディネッリに求めながらも、それを自らの造形言語に変換していることが看取されるのである。すなわち犠牲の場面の男性像では、バンディネッリの女性像レダの姿を反転して用い、その劇的な身振りを、凄惨な格闘場面の男性像へと転用している。また冥府の女性横臥像では、ポントルモに対するバンディネッリの関心を積極的に引き継ぎ、自らその典拠と考えられるポントルモの人物像を参照していることが確認された。さらに同じく冥府の場面に描かれた骸骨の描写については、師が残したグロテスクな骸骨という独特のモチーフを取り込み、自ら新しく同様の表現をつくり出している。それゆえ本素描では、バンディネッリの造形を意識的に取り込み、それらを踏まえている事実を明示しながらも、直接的に形態を借用するのではなく、間接的に用いているとみなすことができるのである。



fig. 13 バッチョ・バンディネッリ《人物群像と骸骨達》ペンと褐色インク、ローマ、国立素描版画室(ヴィッラ・ファルネジーナ) inv. FC 124258

おわりに

ここまで考察した「ヘラクレスの泉」に関連するデ・ロッシによる2点の素描のいずれにおいても、描かれた複数の人物像の形態にバンディネッリの先例が強く反映されていたが、その参照の態度は明らかに異なっていることが確認された。すなわち、ニューヨークの素描《ヘラクレスの泉の構想》では、バンディネッリの素描に見出された特徴的な身振りの人物像を単独で抜き出し、ほとんど模写をする形で形態を借用している一方、パリの素描《ヘラクレスの物語》では、そうした直接的な転用を意識的に避けながらも、自らの表現が師の造形に基づくものであることを知らしめているのである。

バンディネッリの造形への参照態度の違いは、両素描の性質が異なることに由来するものと考えられる。ニューヨークの素描では、描かれたヘラクレス像6体のうち4体³⁰は現存する大理石の完成作と同じ主題でありながら、異なる形態で表されている。それゆえ本素描は、構想の初期段階で描かれたものと推察しうる。泉の計画は1560年末にデ・ロッシがフィレンツェに帰還してまもなくコジモ1世より委嘱されたとみられ、1563年にはすでに彫像制作が着手されている。この状況から、本素描は1561年から1562年頃につくられたものと考えてよいだろう。一方パリの素描は、裏面に残されたボルギーニ宛ての短信において、大公に用いる尊称「Altezza Serenissima」がコジモ1世を示すために用いられていることから、彼がトスカーナ大公に就任した1569年以降に描かれたものとみなされている³¹。つまり、初期構想の段階で描かれた前者の素描にはバンディネッリの造形が直接的に参照され、一方、すでに大理石での彫像制作が進められていた時期に物語場面に関して助言を求める段階で描かれた後者の素描では、明白な引用は避けられていることがわかる。

おそらくデ・ロッシは、委嘱を受けた直後に、泉の全体像をコジモ1世に伝えることを目的として前者の

素描を仕上げたのだろう。泉の建築的構造が的確に捉えられ、各彫像および装飾の位置関係が明瞭に示されながらも、描かれたヘラクレス像が完成作と一致しない点は、これが最終的な計画案ではなく、委嘱に際して注文主に提示されたデザインとみなすことで理解される。それゆえデ・ロッシは、師が残した既存の造形をこの素描に当てはめるかたちで用いたものと考えられる。一方、年代の下るパリの素描では、すでにその時点でデ・ロッシはよりオリジナルな表現を追求していたのだろう。

しかしながら両素描において、直接的にせよ間接的にせよデ・ロッシがバンディネリの造形を積極的に用いたことを、強い絆で結ばれた師弟関係に由来する制作態度と解釈するだけでは不足である。メディチ家の宮廷彫刻家として第一人者の地位を築いていたバンディネリが歿した1560年以降のフィレンツェでは、その後継者の地位をめぐる、次世代の彫刻家による熾烈な競争が始まっていた。この状況下で同地に帰還したデ・ロッシは、メディチ家から公的な委嘱を取り付けるに際して、自らがバンディネリの系譜を引き継ぐ正統的な存在であることをコジモ1世に明示する必要があったはずである。とりわけ《ヘラクレスの泉の構想》の素描において、《ジョヴァンニ・デッレ・バンデ・ネーレ墓碑》の台座装飾ための実現しなかった戦闘場面を持ち込んでいる点は、実に示唆的である。バンディネリの死によってこの墓碑計画は頓挫したが、墓碑の台座の各面を傭兵隊長としてのジョヴァンニの功績を讃える浮彫で装飾するという当初計画を、デ・ロッシはこれを上回る規模の泉の計画に転用し、造形の上でバンディネリの意思を引き継ごうとしていたのではないだろうか。そこには、コジモ1世が軍事に優れた父ジョヴァンニの気質を継いでいるかゆえにフィレンツェ公国の領土拡張を実現したことを示す意図があったと推察することが出来るだろう³²。それは同時に、マントヴァに埋葬されていた父の遺体を引き取り、フィレンツェでその功績を記念しようと努めたコジモ1世の希望³³に合致するものでもあったはずである。それゆえデ・ロッシによるバンディネリの造形の利用は、師に対する敬意のみならず、むしろ師の亡き後のフィレンツェで自身が活躍するための戦略的な選択でもあったことが強く示唆されるのである。

註

- 1 ヴィンチェンツォ・デ・ロッシがパッチョ・バンディネリ工房に入った時期について、1534年とする説(Hildegard Utz, "Vincenzo de' Rossi", *Paragone*, No. 197, 1966, pp. 29-36; p. 33) が提示されているが、本稿ではこれを踏まえたシャラートの見解(Regine Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi: Die frühen und mittleren Werk (1536-1561)*, Hildesheim, 1998, pp. 14-15)に従った。デ・ロッシの修業時代を巡る概要は、拙稿「ジョルジョ・ヴァザーリ『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; pp. 115-116, 註2を参照。
- 2 ローマにてデ・ロッシが単独で仕上げた作品としては、《十歳の少年としてのキリストを伴う聖ヨセフ》(ローマ、バンテオン内聖ヨセフ礼拝堂)がある。デ・ロッシがローマで手がけた他の作品群について、同時代の史料では1584年にフィレンツェで出版されたラファエロ・ボルギーニの『イル・リポーゾ』において、一定の記述が残されている(Raffaello Borghini, *Il riposo, in cvi della pittura, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Firenze, 1584, pp. 486-489)。デ・ロッシの活動前半期についてはRegine Schallert, *op. cit.*を参照。
- 3 《ヘラクレスとアンタイオス》《ヘラクレスとケンタウロス》《ヘラクレスとカクス》《ヘラクレスとディオメデス王》《ヘラクレスとエリュメントスの猪》《ヘラクレスとアマゾン王ヒッポリュテ》を指す。
- 4 《天球を支えるヘラクレス》を指す。
- 5 友岡真秀「ヴィンチェンツォ・デ・ロッシとポントルモ——フィレンツェ公爵コジモ1世のための「ヘラクレスの泉」初期構想——」『地中海学研究』vol. 39, 2016, pp. 20-39を参照。
- 6 コジモ1世がシンボルとして常用していたカプリコロノについてはPaul William Richelson, *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence*, New York and London, 1978, pp. 25-78を参照。

- 7 ヒルデガルド・ウッツによる《ヘラクレスの泉》についての図像解釈が現在まで通説となっている (Hildegard Utz, “The Labors of Hercules and Other Works by Vincenzo de’ Rossi”, *The Art Bulletin*, vol. 53, No. 3, 1971, pp. 344-366)。
- 8 この3体のヘラクレス像の形態の源泉については、註5に記載の拙稿を参照。
- 9 バンディネッリの本素描は、先行研究においてロッソ・フィオンテノー、ポントルモ、フランチェスコ・グラナッチに帰属されてきたが、1961年に《レダと白鳥》の板絵の後景に描かれた戦闘場面との一致が指摘され、バンディネッリ作品として同定された。Ilaria Ciseri, “Baccio Bandinelli, Ebbrezza di Noè (作品解説)”, in *Baccio Bandinelli: scultore e maestro (1493-1560)*, Exh. Cat., ed. by Detlef Heikamp and Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, 2014, pp. 270-271, cat. 4 を参照。
- 10 バンディネッリ《ノアの醗酏》(フィレンツェ、バルジェッロ国立美術館 inv. 311 Sculture) は、1530年頃に制作された。本作品については、Ilaria Ciseri, “Baccio Bandinelli, Ebbrezza di Noè (作品解説)”, in *ibid.*, pp. 278-281, cat. 7 を参照。
- 11 16世紀の所蔵先を示す史料を欠いているが、17世紀にはフィレンツェ近郊ポンテ・アッラ・バディアに建つサルヴィアーティ家のヴィッラに所蔵されていたことから、それ以前に本作品はすでに同家の所有であったと推察されている (Michela Zurlo, “Baccio Bandinelli, Leda e il cigno (作品解説)”, in *ibid.*, pp. 264-267, cat. 2)。1699年から1703年の間には、ローマのルンガーラ通り沿いの同家の宮殿に移された (Sylvie Béguin and Philippe Costamagna, “Nouvelles considérations sur Baccio Bandinelli peintre: la redécouverte de la “Léda et le cygne””, *Les Cahiers d’Histoire de l’Art*, vol. 1, 2003, pp. 7-18)。
- 12 ヴィンチェンツォ・ボルギーニ [1515-1580年] は当時、コジモ1世のもとで図像助言者の立場にあった。
- 13 ハイカンブによって、本素描裏面の短信の全文が示されている。そこに署名が付けられていることから、本素描はデ・ロッシに帰属され、「ヘラクレスの泉」の計画と関連づけられた。(Detlef Heikamp, “Appunti: Vincenzo de’ Rossi disegnatore”, *Paragone*, 1964, No. 169, pp. 38-42, 49-55, ill. 8)。
- 14 ジョヴァンニ・デ・メディチ [1498-1526年]、通称ジョヴァンニ・デッレ・バンデ・ネーレ (黒隊長ジョヴァンニ)。コジモ1世の父で、傭兵隊長として知られた。1526年11月、マントヴァの戦いで死去し、同地のサン・ドメニコ聖堂に埋葬された。ジョヴァンニの遺体は、コジモ3世統治下の1685年にフィレンツェへ運ばれ、サン・ロレンツォ聖堂に改めて埋葬された。
- 15 コジモ1世は早くも1538年末にはジョヴァンニの記念墓碑を所望していた (Louis Alexander Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Austin, 2004, p. 173, doc. 292)。ヴァザーリの記述によれば、当初この記念碑の制作はトリーポロに委嘱されており、彼はすでにカラーラへ採石に向かっていたが、ローマからフィレンツェに戻ったバンディネッリがコジモ1世に取り入ったため、最終的にバンディネッリに委嘱が変更された。さらに制作には、公爵を通じてミケランジェロがフィレンツェで所有していた大理石が用いられた旨が語られているが、これを裏付ける史料はない (Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. by Rosanna Bettarini and Paola Barocchi, 11 vols., Firenze, 1966-1997: vol. 5, p. 259; 甲斐教行訳「バッチョ・バンディネッリ伝」『美術家列伝』森田義之他監修、第4巻、中央公論美術出版社、2016年、373-432頁: 397-398頁)。1540年1月3日付の公爵宛ての書簡からは、バンディネッリはローマにてこの墓碑の雛型を制作し、公爵に提示したことがわかる (Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, pp. 185-186, doc. 308)。バンディネッリとの正式な契約は、1540年5月26日になされた (Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, pp. 192-193, doc. 319)。
- 16 1543年1月26日付の宮廷秘書アレックスandro・マルツイ＝メディチからバンディネッリ宛の書簡、および同年2月14日付の宮廷執事ピエルフランチェスコ・リッチョからコジモ1世宛の書簡が現存する (Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, pp. 248-250, docs. 408, 411)。さらに制作途上の大理石が同年のうちに、同聖堂内に運び込まれている (*Ibid.*, p. 249, doc. 409)。
- 17 バンディネッリの歿後、ジョヴァンニ像は1592年にコジモ2世の洗礼式が行われた際にヴェッキオ宮殿へ移設され、一方の台座は、1620年にサン・ロレンツォ聖堂前の広場の一角に移された。1850年になり、広場に置かれた台座は泉としての機能を与えられ、これに伴って上部にジョヴァンニ像が配され、現在の姿になった。
- 18 1542年9月から11月頃に記されたバンディネッリから恐らくコジモ1世の秘書フランチェスコ・カンパーナに宛てた書簡の草稿が現存する (Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, pp. 239-242, doc. 393)。
- 19 1554年10月12日付、バンディネッリからコジモ1世に宛てた書簡の草稿が現存する (Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, pp. 566-567, doc. 1032)。
- 20 1540年1月2日付、バンディネッリからコジモ1世に宛てた書簡を参照 (Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, pp. 185-186, doc. 308)。
- 21 フィレンツェの本素描 (版画素描室 inv. 531F recto) についてワードは、何らかの別の素描の断片、あるいは、より完成度の高いクライスト・チャーチ所蔵の素描の右上部を拡大して描いたものとみなしている。Roger Ward, “Baccio Bandinelli, Guerriero a cavallo che colpisce un uomo a terra; vari studi di figura (作品解説)”, in *op. cit.*, Exh. Cat., 2014, pp. 426-427, cat. 56 を参照。
- 22 オックスフォードの本素描については、Roger Ward, *Baccio Bandinelli as a Draughtsman*, Phil. Diss., London, 1982, p. 345, no. 287 および *Id.*, *Baccio Bandinelli 1493-1560: Drawings from British Collections Selected and Catalogued by Roger Ward*, Cambridge, 1988, pp. 75-76, Cat. 43 を参照。ワードはベルリンに所蔵される別の素描 (ベルリン、ダーレム美術館版画素描室 inv. 15623) との関連を指摘している (*Id.*, *op. cit.*, 1982, pp. 188-189, no. 4)。
- 23 1520年、ビッビエーナ枢機卿 (バルナルド・ドヴィツィ・ダ・ビッビエーナ) はフランス国王フランソワ1世へ贈呈する目的で、

- 1506年にローマで発見された古代彫刻《ラオコン》と同寸の大理石像をバンディネリに委嘱した。関連する現存素描のうち、とくにワードが2014年に初めて紹介した2点の素描（ニューヨーク、トビー・コレクションおよびフィレンツェ、ウフィツィ美術館素描版画室 inv. 6896 F recto; Roger Ward, “I disegni di Bandinelli: Alcune aggiunte al corpus”, *op. cit.*, Exh. Cat., 2014, pp. 333-347; pp. 341, 344, figs. 8, 14）において、いずれも紙葉の左側に描かれる裸体の人物像は、当該のポーズのヴァリエントを示している。
- 24 註5を参照。
- 25 ポントルモの素描との関連性については註5に掲載の拙稿を参照。
- 26 《ピエタ》は1552年8月13日に除幕されたが（Louis Alexander Waldman, *op. cit.*, p. 504, doc. 900）、祭壇に対して大きかったため、その後大聖堂造営局に保管された。1843年に大聖堂が整備されたことに伴ってサンタ・クロチェ聖堂ジューニ家礼拝堂に移設され、現在は同聖堂の地下祭室に置かれている。
- 27 バンディネリとポントルモの直接的な接触は、教皇レオ10世が登位した際にフィレンツェで催された祝祭のためのエフェメラルなモニュメント制作での共作に遡る。メディチ家のフィレンツェ復帰に際して同地で形成されたディアマンテ隊とブロンコーネ隊は、1513年に相次いで2つの祝祭を開催した。いずれにも複数の山車が用意され、ポントルモはこれら総てに「神々の姿容」を表す物語場面をキアロスクロで描いたが、このうちブロンコーネ隊が6つの山車に加えて用意させた「黄金時代の回復」を表す凱旋車には、ポントルモの絵画装飾と併せて、バンディネリによって「四枢要徳」の擬人像を含む人物群像を施したレリーフ装飾がなされた。この祝祭についてはヴァザーリが「ポントルモ伝」に記述を残している（Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. 5, pp. 307-334; pp. 310-313）。また Frederick Mortimer Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo: His Life and Work*, New Haven, 1916, pp. 13-17も参照。
- 28 当該のポントルモの素描とデ・ロッシの素描の類似性については、前掲拙稿、36頁を参照。
- 29 バンディネリ《男性裸体像習作》（パリ、ルーヴル美術館 inv. 123 recto）および、ポントルモ《聖ヨハネの習作》（フィレンツェ、ウフィツィ美術館素描版画室 inv. 6576 recto）を指す。前者については、Françoise Viatt, Marc Bormand, and Vincent Delieuvin (eds.), *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Inventaire général des dessins italiens: Baccio Bandinelli, dessins, sculptures, peinture*, Paris and Milan, 2011, pp. 188-190, cat. 72、また後者については、Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, 2 vols., Cambridge, 1964, pp. 258-259, cat. 268を参照。
- 30 泉の水槽の縁に立つ、対カクス、対ケンタウロス、対アンタイオスを表す各ヘラクレス像と、最頂部の天球を支えるヘラクレス像がそれに当たる。
- 31 註13に掲載のハイキャンプを参照。
- 32 コジモ1世は1540年代からシエナ共和国の征服を目論んでおり、1552年7月に同地で勃発した反皇帝派の反乱を契機として、神聖ローマ皇帝軍およびスペイン軍と連携して軍事介入に乗り出した。1557年にコジモ1世は神聖ローマ皇帝カール5世の封土としてシエナの地を授かり、その後シエナ共和国から逃亡した者が南のモンタルチャーノに樹立していた共和国をも攻略したことで、1559年に悲願であったシエナ併合を達成している。「ヘラクレスの泉」は、この直後に委嘱されたとみられることから、「ヘラクレスの十二功業」の主題を借りて、コジモ1世の最後かつ最大の領土拡大事業とそれを成し遂げた同公爵の軍事的手腕を記念するために委嘱されたという文脈が示唆される。
- 33 後年の遺体の移送については註14を参照。

[図版出典]

Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum / Art Resource, NY (figs. 1, 3, 8, 9) / Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais (fig. 2) / Detlef Heikamp and Beatrice Paolozzi Strozzi (eds.), *Baccio Bandinelli: scultore e maestro (1493-1560)*, Exh. Cat., Firenze, 2014 (figs. 4, 5, 10, 12) / Mario Scalini (ed.), *Giovanni delle Bande Nere, Cinisello Balsamo, 2001* (figs. 6, 7) / Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze (fig. 11) / Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (fig. 13).