

Apparizione/appropriazione

— メディチ家支配初期のシエナにおけるフィレンツェ絵画 —

松原知生

序

1555年、長きにわたる戦いの末にシエナ共和国を滅ぼし、57年にその領土を正式に併合したフィレンツェ公（のちに初代トスカーナ大公）メディチ家のコジモ1世が、シエナの造形文化に介入するにあたってきわめて慎重であったことは、つとに指摘されている¹⁾。1560年のコジモのシエナ入城に際して制作された仮設の祝祭装置²⁾や、翌61年に建造が開始された巨大なメディチ要塞³⁾は別として、コジモの治世、フィレンツェ美術がシエナの都市イメージに大きな変化をもたらすことはなかった。これは、フィレンツェやピサやアレッツォなど、公国のその他の主要都市の景観が、ヴァザーリをはじめとするフィレンツェの建築家たちの介入により著しい変容をこうむったことと、好対照をなしている⁴⁾。また、トスカーナ大公国支配下の諸都市の教会がフィレンツェ画家たちによる祭壇画で溢れかえったのに対し、シエナにおいて同種の作例はごくわずかしら知られていない⁵⁾。このような例外性が、敗戦の記憶に打ち沈み怨恨を募らせかねないシエナ市民に対するフィレンツェ側からの配慮の結果であったことは、想像に難くない。

首都フィレンツェにおいてブロンズイーノをはじめとする宮廷画家たちが頻繁に制作したような、コジモの独立した肖像画や彫刻⁶⁾も、同時代シエナにおける作例は存在しない。同地周辺での唯一の現存例は、シエナ滅亡後も数年間フィレンツェに抵抗し続けた旧シエナ領モンタルチャーノの市庁舎のために、

1564年にジョヴァンニ・ベルティなる無名の彫刻家が制作した、武骨でいかめしいコジモの彫像である⁷⁾(図1)。これに対し、シエナ絵画におけるコジモ1世の表象としてこれまで知られているのは、2点のいわゆる「ビッケルナ」のみである。1560年のシエナ入城(図2)および1562年のサント・ステーファノ騎士団長就任という、2つの歴史的な出来事を表している⁸⁾が、いずれもささやかな規模の画面にコジモをごく小さく描き込んだもので、公共空間での展示や大がかりなプロパガンダを想定したものではない。前者に至ってはメディチ家の紋章すら欠けており、その無造作な画風やぞんざいな仕上げも相まって、公爵に対する「モッキング・イメージ」をなしているようにすら思われる⁹⁾。



図1 ジョヴァンニ・ベルティ《コジモ1世》1564年、モンタルチーノ、パラッツォ・コムナーレ

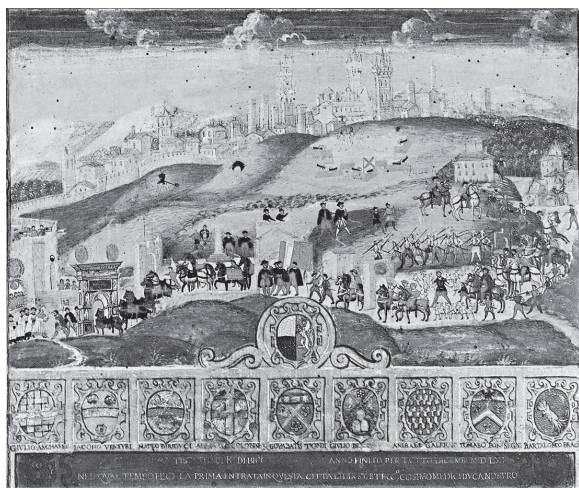


図2 作者不詳《コジモ1世のシエナ入城》1560年、シエナ、国立古文書館

これに対し本論では、コジモが1574年に世を去った直後に、フィレンツェ画家たちがシエナのために描いたと思われる例外的な作品群に着目したい。従来
の批評史においてほとんど無視されてきたこれらの絵画を検討する中で、これ
まで知られていなかったシエナにおけるコジモの表象が再び見出せるだけでな
く、フィレンツェによるシエナ支配が軌道に乗り始めた時期、いかなるイメー
ジ戦略や文化政策がとられていたのか、その具体相が明らかとなるだろう¹⁰⁾。

1. イコンのポジとネガ — 2つの聖母子像

(1) フォンテジュスタ聖堂《ペストの聖母》¹¹⁾

ここでまずとり上げるのは、サンタ・マリア・イン・ポルティコ・ア・フォン
テジュスタ聖堂（以下フォンテジュスタ聖堂と略記）に安置されている、保
存状態のかんばしくない祭壇画である（図3）。

画面構成はきわめてコンヴェンショナルである。画面の上方に天使の群れを
伴って顕現する聖母子が、下方にそれを見上げつつ崇める人々が描かれている。
両者のはざまに位置する空間には、都市の遠景と、その左端にひときわ目立つ
姿で聖堂が描かれているが、これがシエナの町とフォンテジュスタ聖堂を表わ
していることは一目瞭然である。前景にはペスト患者とおぼしき裸体の男性が
数人描かれていることから、本図は《ペストの聖母》というタイトルで言及さ
れることもある。

この絵について言及した数少ない研究においては従来、その作者として、バ
ルトロメオ・ネローニ（通称リッチョ）あるいはその周辺の画家が想定されて
きた¹²⁾。しかし実際には、この絵の様式はリッチョの作風と何ら共通点をもた
ないものである¹³⁾。リッチョ作品に常に認められる師ソドマやベルツィの遺
風の追憶が、この絵にはまったく感じられない。加えてこの作品は、アルカン
ジェロ・サリンベーニを中心に戦後のシエナで展開したベッカフーミ・リヴァ
イヴァル¹⁴⁾とも無関係である。

これに対し、画家の明白な参照点は2つある。フィレンツェ画家ヴァザーリ



図3 作者不詳《ベストの聖母》1575年以前，シエナ，フォンテジュスタ聖堂



図4 図3の部分（聖母の頭部）

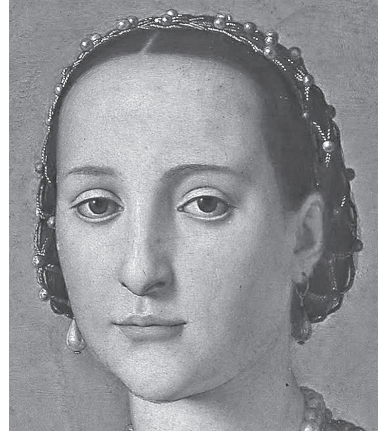


図5 ブロンズイーノ《トレドのエレオノーラ》1545年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、部分

とBronzinoである。具体的には、衣服などに認められるメタリックな彩色、流麗さを欠いたやや鈍重な襷の表現、群集の中に観者の方を見やる肖像画とおぼしき人物像を挿入する点などは、ヴァザーリのと形容してよいように思われる。他方、人物たちの冷やかかで鋭いまなざし、メランコリックで無機質な表情、神経質な手の表現とその身ぶりの多様性などは、一見してBronzino的なものと映る。たとえば、質の点では大きく劣るとはいえ、聖母の頭部（図4）は、Bronzinoによる《トレドのエレオノーラ》のそれ（図5）と、また画面右下の女性の横顔やポーズ（図6）は、同じ画家による《愛の寓意》のウェヌス（図7）と、それぞれ比較が可能である。ヴァザーリはともかく、Bronzinoが戦後のシエナ画壇に反響を及ぼしたという事実は、管見の限り知られていない。それゆえこの作品は、フィレンツェ絵画の影響を受けたシエナ画家によるというよりも、フィレンツェの芸術家の手になるものとみなす方が妥当であろう。本図はおそらく、支配国フィレンツェが属国シエナに提供した、きわめて数少ない作例のうちのひとつなのである。

では、制作年代としてはいつ頃が想定できるだろうか。人物配置における統



図6 図3の部分(画面右下の女性)



図7 ブロンズイーノ《愛の寓意》1545年頃, ロンドン, ナショナル・ギャラリー, 部分

一性の欠如, 凝った身ぶりの多用, 裸体像の描写などは, 《聖ラウレンティウスの殉教》など, ブロンズイーノ晩年の諸作品を思わせるものがあるため, 様式的には1570年代の作と思われるが, ここでは制作の下限年代を特定しておきたい。1575年, シエナへの「使徒的訪問(ヴィジタ・アポストリカ)」を実施したペルージャ大司教フランチェスコ・ボッシの覚書の中には, この作品とおぼしき絵についての言及が認められる。それによれば当時, フォンテジュスタ聖堂の階上に位置し, 同信会員たちの集会場として機能していたカッペッローネ(大礼拝堂)(図8)の祭壇上に, 聖母マリアと, その下で彼女を崇め祈る多くの人物を描いた板絵が設置されていたという。その絵には, 耳と首に豪華なアクセサリーをつけた女性が描かれていたが, ボッシは対抗宗教改革の精神に則って, これらの装身具を抹消すること, また, 画面に描かれている奇跡が



図8 カッペッローネ、シエナ、フォンテJUSTA聖堂

カトリック教会によって認可されたものかどうかを確認することを命じている¹⁵⁾。ボッシの非難する華美な姿の女性像が、われわれの考察する作品の右下の女性（図6）である可能性はきわめて高い¹⁶⁾。かくしてこの作品が、1575年にはすでに完成し、カッペッローネの祭壇上に設置されていたことが分かるのである。

ところで本図は、様式のみならずその図像においても、同時代のシエナ絵画とは大きく異なる逸脱的な要素を数多く含んでいる。

まず中央の風景に目を向けてみよう（図9）。シエナの町が北から捉えられ、画面左方に描かれたフォンテJUSTA聖堂は、そのファサードを右つまり西側に向けている。しかし、町をこの方角から見た場合、われわれに見えるのは聖堂のファサードではなくアプシス側のはずである。つまりこの画家は、都市空間に対する聖堂の位置関係を転倒しているのであり、これは自国のトポグラフィックな表象において常に正確さを旨とするシエナの画家たちであれば犯すはずのない誤り（あるいは配慮の欠如）である。



図9 図3の部分（シエナの景観）



図10 ピーテル・デ・ヨーデ（フランチェスコ・ヴァンニ原画）《聖母の都市・古きシエナ》
1595年頃、部分（メディチ要塞）

風景描写に関してもう1点注目すべきは、シエナの町の右下に、メディチ家のコジモ1世が1561年に着工させたサンタ・バルバラ要塞、通称「メディチ要塞」（図10）が描かれているという事実である¹⁷⁾。フィレンツェによる圧政のシンボルであるこのいかめしい建築は、通常シエナの画家たちが、とりわけ宗

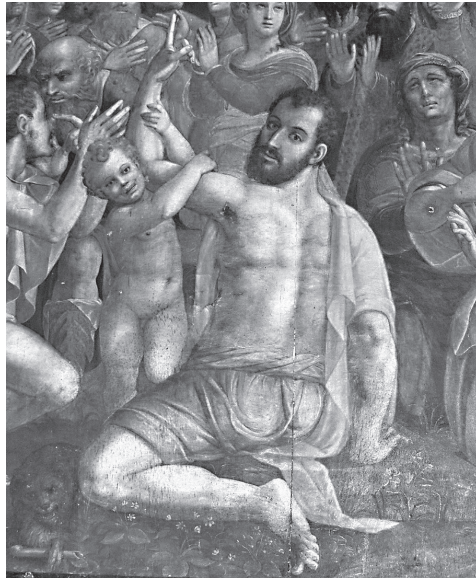


図11 図3の部分（コジモ1世とおぼしき人物）

教画の中で自国の都市表象を手がける際、描くことを意図的に拒むものである。実際、ヴァンニヤマネッティの作品におけるシエナ図には、この要塞は描かれておらず、その存在はシステムティックに排除・検閲されている¹⁸⁾。それがここであらさまに姿を見せ、しかもシエナの町をあたかも下から支えるように描かれているという事実は、この絵の作者がシエナ人ではなくフィレンツェ人であることを示す、さらなる証左であろう。さらに言えば、メディチ要塞がほぼ完成した1560年代前半が、この作品の上限年代と考えられる。

図像的に見て特異な第2の要素は、画面下方の人物群にかかわるものである。聖母子の介入によるペストの沈静化というテーマそれ自体、当時のシエナ絵画において類例がない。このことは、先に述べたように、ボッシがその「使徒的訪問」において、本図に描かれた奇跡が教会によって認可されたものかどうかを確認することを求めているという事実からも理解できる。さらに注目すべきは、最前景中央の人物像である（図11）。他の人物に比べていくぶん大きく描

かれたこの男性は、雄弁な身ぶりをとりつつ、厳しいまなざしで観者の方を見据えているという点で、画面の中でも際立った存在感を放っている。その口は半ば開かれ、われわれに何かを語りかけて（命じて？）いるように見える。彼の左足は画面の中心軸上に位置づけられ、こちらに突き出されたその足先を通じて、われわれは彼の背中越しに画中へといざなわれる。天上を指さすその左手は、地上に向けられた聖母マリアの右手の人差し指と呼応し、構図の上下を結びつけている。さらに、その左膝に接するように、1頭のライオンが描かれている。記号のように不自然に小さく描かれたこのライオンは、画面左端のやはり裸体の人物の右膝に接するカラスを睨んで吠えかかり、威嚇しているように見える（図17）。

特異なアウラに包まれたこの人物は、大公コジモ1世その人ではないだろうか。観者を睨むように見開かれた白目がちの眼と冷ややかなまなざし、短い巻き毛の黒髪、頬を覆う髭などは（図13）、ヴァザーリ（図12）やチェッリーニ（図14）、ブロンズイーノ（図34）など、フィレンツェの芸術家たちによる大公像の数々ときわめてよく類似しているのである¹⁹。加えて、彼の足元に控える不自然に小さく描かれたライオンは、フィレンツェの象徴マルゾッコであると考えられる。記号のようなライオンは、大公のいわばアトリビュートの役割を果たしているのである。彼と聖母の間には、人差し指で互いを示し合うという同じ身振りのやりとりを通じて親密なコミュニケーションが成立しているが、聖母の頭部（図4）が公妃エレオノーラの面影（図5）を留めているのは、単なる偶然ではないようにも思われる。

あるいはコジモはここで、聖母マリアを指さすように見せかけて、実はシエナに睨みを利かせるべく自らが建てたメディチ要塞を指さしながら、同時に画中からもシエナ市民を睨みつけているのかもしれない²⁰。支配領域の諸都市にほとんど強迫反復的に要塞を建て続けたコジモの「基地狂い」はよく知られている²¹。パラッツォ・ヴェッキオの「レオ10世の間」には、甲冑に身を包んだ古代ローマの皇帝然としたコジモ像がヴァザーリによって描かれている（図15）が、足下にルーパ・セネーゼ（シエナの雌狼）を屈服させたこの名高い像



図12 ヴァザーリ《聖ダミアヌスとしての
コジモ1世》1558年頃、フィレンツェ、
パラッツォ・ヴェッキオ、レオ10世礼拝堂、部分



図13 図3の部分（コジモ1世とお
ほしき人物の頭部）

のさらに下方に、ヴァザーリの弟子ストラダナーノがシエナのメディチ要塞建造の様子を描いていることは、あまり知られていない（図16）。ここではコジモは自身が建築家であるかのごとく、図面を手にして要塞を指さし、現場で指揮を執っている²²⁾。その姿は、フォンテジュスタ作品においてやはり要塞の方を指さし、観者の注意を促すコジモのそれと重なって見える。

だが、仮にこの人物がトスカーナ大公であるとした場合、彼は半裸の姿で地べたに座りこみ、一体何をしているのだろ



図14 チェッリーニ《コジモ1世》1545-48年、フィレンツェ、国立パルジェッロ美術館、部分



図15 ヴァザーリ《ルーパ・セネーゼを足下に置くコジモ1世》1555-1562年、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、レオ10世の間

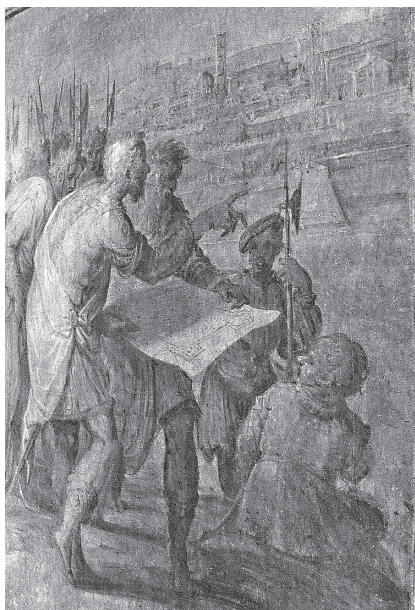


図16 ストラダノ《シエナのメディチ要塞の建造を指揮するコジモ1世》1561-62年、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、レオ10世の間

うか。すでに述べたように、本図は従来の評において《ペストの聖母》と呼ばれることもあった。実際、前景に半裸の男性像や赤子に乳をやる女性像を配するのは、ペスト図像の常套表現である。ペストとの関連で今ひとつ注目すべきは、左の半裸の男性の右膝に接触するように描かれたカラスである。コジモの左膝に身を寄せるライオンがこのカラスを睨み、吠えかかっている（図17）が、シエナにおいてはカラスもまた、ペストと関連づけて解釈すべきモチーフである。同地には、1348年の黒死病流行をもたらしたのは一羽のカラスの死骸であったとする伝承が存在する。それによれば、ある日死んだカラスが空から落下し、それが地表に落ちた場所からペストが町に蔓延していったのである²³⁾。実際、カラスが落下したとされる地点にソドマが描いたフレスコ画



図17 図3の部分（カラスを威嚇するライオン）



図18 ソドマ《カラスの聖母》1530年頃, シエナ,
カステルヴェッキオ通り2番地

(図18)は、古くから《カラスの聖母》の名で呼ばれている²⁴⁾。

加えて指摘しておく必要があるのは、コジモとおぼしき男性がその上に座る石板の存在である。伝統的なイエスやラザロの復活図像に鑑みるなら、これは墓の蓋ではないだろうか。そうだとすれば、ここで大公は、聖母マリアの慈悲により死に勝利し、墓から復活したペスト患者を演じていることになる。彼の



図19 クリストーフォロ・ディ・ビンドッチョとメー
オ・ディ・ペーロ 《フォンテジュスタの聖母》
14世紀末、シエナ、フォンテジュスタ聖堂

足下にひざまずくマルヅッコが、疫病あるいは端的に死の象徴としてのカラスに牙を剥いているように見えるのも、おそらくは道理なのである。

画中のコジモが墓からの復活を遂げているのだとすれば、実際のコジモはすでに世を去っていたのかもしれない。上述のように、本図の下限年代は1575年、コジモが逝去したのはその前年の74年である。生前のコジモがシエナ市民の感情に配慮して、同地に自らの像をあえて設置しなかったことはすでに指摘したが、本図でそれが解禁され、しかもデコールムに反するかのようには半裸の姿で描かれているのは、彼がすでにこの世の人ではなかったからではないだろうか。

以上、本図がはらむ様式・図像上の二重の例外性について見てきたが、これらの特異性を歴史的に文脈化すべく、ここではフォンテジュスタ聖堂における信仰の歴史をごく簡単に振り返っておこう。

シエナの城門のひとつであるペスカイア門には、14世紀末、一体の聖母像が

フレスコ画で描かれた。《フォンテジュスタの聖母》(図19)と呼ばれたこの像が市民の信仰を集めるようになったのは、1430年代のことである。暴漢に襲われた際に一命をとりとめたある人物が、無事を聖母に感謝すべく、像を熱烈に崇拝し始めたのがそのきっかけである。フレスコ画を収蔵するために新たな聖堂を建てることが決定され、1479年に着工されたフォンテジュスタ聖堂は、82年までには大部分が完成した²⁵⁾。

他方、この聖母像に対する崇拝がさらなる高まりを見せたのは、1479年のことである。同年の「ポッジョ・インペリアーレの戦い」において、シエナとその同盟軍がフィレンツェに勝利したのは、まさしく《フォンテジュスタの聖母》の庇護によるものと考えられたためである²⁶⁾。この戦争の勃発と聖堂の着工が奇しくも同じ1479年であったこと、また、シエナが勝利したのが聖母の誕生日の前日にあたる9月7日であったことなどが、このような結びつきの原因であったと思われる。

中近世のシエナにおいてはしばしば、フィレンツェに対する軍事的勝利が、特定の聖母像によってもたらされたものと考えられた。たとえば、1260年の「モンタペルティの戦い」における勝利は、大聖堂に安置されている13世紀のイコン、通称《恩寵の聖母》の力添えによるものだとみなされていた²⁷⁾。また、1526年の「カモッリーアの戦い」においてシエナがフィレンツェに勝利できたのも、14世紀にシモーネ・マルティーニが城門に描いたとされるフレスコ画《聖母被昇天》が、奇跡の力で町を守ったからだと言われている²⁸⁾。これらと同様に、《フォンテジュスタの聖母》もまた、敵国フィレンツェに対するシエナの勝利をもたらした、霊験あらたかないにしえのイコンとして、長く市民たちに崇敬されてきたものだったのである。

シエナ共和国を滅ぼし、ようやく自らの支配下に置いたフィレンツェ人たちの目に、この聖母に対するシエナ市民の崇拝が、同地を円滑に統治する上での危険な妨げと映ったことは、想像に難くない。だとすれば、この絵の発注にかかわった人物の目論見は、《フォンテジュスタの聖母》の背後にある反フィレンツェ的なイデオロギーを矯正し、ペストの鎮静化というより無難な奇跡譚へ



図20 ラファエッロ《布張り窓の聖母》のレプリカ(中央)、ヴァザーリ《聖コスマスとしてのコジモ・イル・ヴェッキオ》(右)、同《聖ダミアヌスとしてのコジモ1世》(左) 1558年頃、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、レオ10世礼拝堂

と置き換えることで、共和主義的なマリア崇拜を馴致することにあつたのではないだろうか²⁹⁾。そして、その際にとられたのが、イコンが設置されていた聖堂1階の建築的コンテキストそのものに直接手を加えるのではなく、それを崇敬する同信会員たちが集う2階部分の祭壇を飾る絵に政治的メッセージを盛り込むという、より間接的なイメージ戦略だったと考えられるのである。

この祭壇画がコジモの死後に制作されたものであるとすれば、かかる措置がコジモ自身の発案によるとは言いがたいが、彼もまた生前、自ら画中に登場し、これと比較可能な古画への介入を行っていたことが知られる。ここで念頭にあるのは、ヴァザーリが1558年頃、フィレンツェのパラッツォ・ヴェッキオにあるコジモの個人礼拝堂のために手がけた絵画装飾である³⁰⁾(図20)。聖ダミアヌスに扮装したコジモ1世(図12)が、聖コスマスとして表象されたメディチ家の「祖国の父」コジモ・イル・ヴェッキオの像と対をなし、その中央にはラファエッロの《布張り窓の聖母》が設置されていた(今日ではレプリカに代えられている)。自らをメディチ家の守護聖者になぞらえ、さらには一族の栄

光の起源にある同名の人物と対をなすことで、君主制下の当代の繁栄が過去の共和制時代のそれと比肩しうるものであることが示される。さらに、コジモ・イル・ヴェッキオの弟ロレンツォに始まるいわゆる「弟脈」つまり傍系出身であったコジモ1世が、あたかも老コジモの「兄脈」つまり直系に連なるかのように呈示されることで、コジモ1世の君主としての地位の正統性が巧みに演出されている。

加えて、ラファエッロによる古き聖母子像の来歴それ自体もまた、礼拝堂装飾の特殊な意味作用に深く加担している。この絵はもともと、フィレンツェの銀行家ビンド・アルトヴィーティが注文し所

蔵していた。やはりラファエッロの手になる名高い肖像画（図21）で知られるビンドは、筋金入りの共和主義者にしてコジモ1世の宿敵であり、コジモがフィレンツェ公に即位してからは国外に亡命、君主制を転覆すべくローマで反メディチ勢力を結集していた。1552年、フィレンツェとシエナの間で戦争が始まると、彼はピエロ・ストロッツィらとともにシエナ側に加勢し、兵力や資金を供給することで、最後までコジモの権力に抵抗し続けた³¹⁾。最終的に敗北したビンドの財産は、1554年にコジモにより没収されるが、このラファエッロ作品もその中に含まれていた。それゆえ、画中のコジモが指さしてわれわれに見ることを迫るこの聖母子像は、単にいにしへの巨匠の傑作であるだけでなく、公爵としての自らの地位を危ぶむ反乱分子に対する最終的な勝利の象徴なのである。しかも皮肉なことに、ここでコジモを聖者として描くのは、かつてビンドお気に入りの画家だったヴァザーリである。いまやコジモはかつての政敵から、作品と作家の両方を奪い取ったわけである³²⁾。



図21 ラファエッロ《ビンド・アルトヴィーティの肖像》1515年頃、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図22 ジョヴァンニ=マリア・ブッテリ（帰属）
《聖母子と聖アンナおよび聖者たち》1575
年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

さらにもう1点、フォンテジュスタ聖堂と年代的により近い作例も挙げておこう。ジョヴァンニ=マリア・ブッテリ作とされる、聖母子と聖アンナを中心に構成された聖会話図がそれである（図22）。1575年の年記のあるこの作品において、その前年にすでに死去していたコジモは聖コスマスとして左端に登場し、その右に立つ息子フェルディナンド=聖ダミアヌスと対をなしている。その他の聖者たちの多くも同様に、メディチ家およびその関係者の扮装肖像として描かれている³³⁾。ここで特筆されるべきは、画面最上部で両手を広げてメディチ家の面々を庇護する聖アンナの存在である。聖アンナと言えは、1343年の聖女の祝日（7月26日）にアテネ公がフィレンツェから追放されて以降、同地にとっては共和制と自由、さらには反専制・反メディチのシンボルであった。すでに指摘されているように³⁴⁾、この作品は、いにしへの共和主義の象徴たる聖アンナに逆説的にもメディチ家の守護役を与えることによって、アンナ図像が

伝統的に担ってきた政治的意味を否認し骨抜きにしているわけである。

これらのフィレンツェ作品と比較すると、一見例外的で逸脱的に思われるフォンテジュスタ聖堂の《ベストの聖母》(図3)は、実際にはトスカーナ大公国のイメージ戦略とも言うべき古画や伝統的図像に対する一連の文化的・宗教的介入という文脈の中に、その場を占めていることが分かる。

(2) ヤーコポ・ズッキの祭壇画

フォンテジュスタ聖堂作品にコジモ没後のトスカーナ大公国のイデオロギーが露骨に表出しているとすれば、ここで考察する第2の作品は、同様にフィレンツェ画家によるものでありながら、きわめて親シエナの性格を有している。それは、ヴァザーリの弟子ヤーコポ・ズッキが、サン・フランチェスコ聖堂のパトリーツィ家礼拝堂のために制作した祭壇画である³⁵⁾(図23)。ローマ在住のシエナ人パトリーツィオ・パトリーツィの求めに応じて、やはり当時ローマにいたズッキが制作し、同地からシエナに送られたことが、史料から判明している。すでに言及した1575年のボッシによる使徒的訪問の報告書には、この礼拝堂には当時まだ祭壇画がなかったが、制作予定である旨が記されている³⁶⁾。よって同図の上限年代は1575年とみなすことができ、おそらく70年代後半の作品であろう。

同じく70年代に、やはりフィレンツェ画家によって描かれたフォンテジュスタ作品(図3)と比較してみよう。画面上方に聖母子と天使の一群が顕現し、下方に彼らを仰ぎ見る群像が配され、両者の間にシエナの都市表象がはさまれているという、全体的な構図がまず共通している³⁷⁾。また、フォンテジュスタ作品のコジモ像に認められた、上空を指さす身ぶりと観者に向けて露わになった左の素足は、それぞれ殉教者ピエトロとヒエロニムスに受け継がれているように見える。しかし、ここで注目されるべきは、むしろ両者を隔てる差異である。

ズッキの祭壇画がわれわれを画中へと導くのは、フォンテジュスタ作品におけるようにトスカーナ大公の足先からではなく、画面最前景に設けられた窪み



図23 ヤーコポ・ズッキ 《聖母子と聖者たち》1575年以後，
シエナ，サン・フランチェスコ聖堂

のような闕を通じてである。そこにはやはりライオンが描かれているが、フィレンツェのマルゾッコではなく聖ヒエロニムスのアトリビュートとしてである。前景に場を占めるのは、もはやコジモとその取り巻きではなく、伝統的なシエナの守護聖者たちである。両側の円柱の台座手前には聖アンサヌス（左）と聖



図24 ヴァザーリ《シエナ攻略の作戦を練るコジモ1世》1563-65年、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、五百人広間

ベルナルディーノ（右）が配され、さらにはピラミッドの頂点には聖女カテリーナが位置し、シエナの町を聖母子へと執り成している。フォンテジュスタ作品の中央に君臨していたメディチ要塞は、ここでは聖女の背後に隠蔽され、観者の眼から巧みに遠ざけられていることが分かる³⁸⁾。シエナ人たちの感情に配慮したズッキの祭壇画は、親メディチ的なフォンテジュスタ作品とは明白なコントラストをなしている。類似した構図を用いながら、両者はポジとネガのごとき弁証法的な対照関係にあると言えよう。

とはいえ、ことはそれほど単純ではない。ここで念頭に置くべきは、本図を手がける以前、ズッキがヴァザーリの助手として、フィレンツェのパラッツォ・ヴェッキオにある五百人広間の絵画装飾事業に参加していたという事実である。周知のように、この部屋の天井と壁面は、シエナ戦争の主要なエピソードに取材した巨大なカンヴァス画で覆われ、シエナに対するフィレンツェの勝利が言祝がれていた。なかでも注目に値するのは、シエナ攻略の作戦を練るコジモを



図25 図24の部分（シエナの景観）



図26 図23の部分（シエナの景観）

描いた天井画（図24）と、その真下に位置する、作戦を実行に移してシエナに夜襲を仕掛けるマリニャーノ侯ジャン＝ジャコモ・デ＝メディチを表した壁画である。前者には、シエナの町の模型を前に、コンパスと直角定規を用いてカモッリーア要塞の図面を引き、敵国の軍備について緻密に研究するコジモが描かれている。その足許には甲冑が脱ぎ捨てられ、背後には〈沈黙〉の擬人像が位置し、彼が知的かつ建築学的な営為に没頭していることが示されている。その孤独な思索から生まれたいと高きアイデアを現実化するのが、その直下に群がるマリニャーノ侯の軍勢なのである。

五百人広間の天井に描かれたシエナ（図25）は、ズッキ作品のそれ（図26）とほぼ同じアングルから捉えられている。ヴァザーリと助手たちが手がけたパラッツォ・ヴェッキオの絵画装飾には、これ以外にも、メディチ家の支配領域として属国シエナの景観がしばしば表象されており、ヴァザーリの右腕であったズッキがこうした先行例を知悉していたことは明らかである。だがその政治的意味合いは、祭壇画では完全に反転されている。天井画においてカモッリーア要塞——シエナ戦争の最前線であり、シエナの敗北の原因になった場所——

の図面の上に鋭く突き立てられたコンパスは、ズッキ作品では、カモッリーア地区を指さして聖母の加護を祈る殉教者ピエトロの人差し指に置き換えられている。天井画では、インク壺がカモッリーア要塞に接触し、そこに添えられたペン——剣に代えてコジモが用いたもの——が要塞の上に刺さっているように見えるが、両者はズッキ作品において、カモッリーア地区を下から慈悲深く支える聖アンサヌスの洗礼皿および殉教の棕櫚へと変容している。天井画において上空からシエナの町を見張り、その素足をマンジャの塔に向けていた〈監視（Vigilanza）〉の擬人像は、ズッキの絵では、都市を優しく見守る聖母マリア——両者の頭部は瓜二つである——へと姿を変えている、といった具合である。

以上のように見てくると、この祭壇画は、シエナに対する勝利を主題とした絵画連作の制作にヴァザーリとともに携わったズッキの記憶と経験に裏打ちされたものであることが分かる。きわめてシエナ的な図像をフィレンツェ的な様式でイメージ化したという意味で、いささか分裂的な本図は、シエナ貴族とフィレンツェ画家のローマでの出会いがもたらした偶然の産物であり、そこにローカルなイデオロギー的意義を深読みすべきではないのかもしれない³⁹。しかし、一見するとシエナの平和を祈願するポジティブなアイコンであるかに思えるズッキ作品の背後に目を凝らすならば、その裏面には、シエナの征服を虎視眈々と狙うフィレンツェ公の姿がネガのように透けて見えるのである。

2. 深淵の中の紋章——2つの介入

(1) ペッレグリナイオ

ここまでは2人のフィレンツェ画家がシエナの聖堂のために手がけた2点の祭壇画を検討してきた。以下では、やはりフィレンツェ画家の手になるとおぼしき2つのフレスコ画に目を向けてみたい。ただしこの場合、いずれも新規の芸術事業ではなく、既存の絵画プログラムへの介入というかたちをとっている。最初に考察するのは、シエナの慈善活動の中心であった歴史あるサンタ・マリ



図27 ペレグリナイオ，シエナ，サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院

ア・デッラ・スカーラ施療院内の、美術史的に見て最も重要な空間、すなわち巡礼者を収容するために用いられた「ペレグリナイオ」（図27）の壁面を飾るフレスコ画への加筆である。

元来4つのカンパータによって構成されていたこの壮大な空間は、1440年から44年にかけて、院長ジョヴァンニ・ブツィケッリのイニシアティヴの下、ヴェッキエッタやドメニコ・デイ・バルトロら、シエナの初期ルネサンスを代表する画家たちにより、8場面からなる大規模なフレスコ連作で装飾された。施療院の創設をめぐる伝説と歴史、および当時の施療院の活動の様子が、壮麗な遠近法的建築を背景に活写されている。大聖堂や市庁舎においてさえ、これほどまでに大規模な壁画装飾は現存せず、共和主義時代におけるサンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院の権威と繁栄ぶりを今に伝えている⁴⁰。

しかし、ここで問題にするのはこれらの名高い「傑作」ではない。16世紀後半、施療院の増築工事により、ペレグリナイオの空間は奥へとさらに延伸した。すなわち、外壁を東方向に拡張することにより、もうひとつのカンパータ

が付け加えられ、その向かい合う壁面に2つのフレスコ画が新たに描かれた⁴¹⁾。ロマニョーリによれば、作者はシエナ人ピエトロ・クロージおよびフィレンツェ人ジョヴァンニ・ナヴェージなる2人の画家であるというが、彼らの作品はこれら以外には現存せず、確かなことは分らない。同じくロマニョーリは1577年の作とするが、これも確実な裏付けを伴っているわけではない⁴²⁾。

いずれの画面も、施療院における孤児養育報酬の支払いの様子をその主題とする。左の場面には穀物による現物支給が(図28)、右の場面には現金による支払いが(図29)、それぞれ描かれている。まずこの風変わりなテーマからして、既存の15世紀の作品群から見てかなり異質である。古い部分においては、シエナ市民による自発的な奉仕と慈悲深い献身が讃えられていたのに対し、ここでは「お上」つまり権力側からの報酬の支払いとその「有り難さ」が主眼となっている。

加えてその様式も、同時代シエナ絵画のそれとは性格を異にする。《現物支給》の方は、筋骨隆々とした労働者の肉体や身ぶり、背景の柱列などの表現において、フォンテジュスタ作品と同様、《聖ラウレンティウスの殉教》など最晩年のブロンズイーノを参照しているように見える。他方、向かい側の《現金支給》の方は、フィレンツェ絵画のより新しい潮流、すなわちフランチェスコ・デ・メディチのストゥディオーロを飾る諸作品(1570-75年)の様式により接近している。無気力でメランコリックな群集表現、ピエトラ・セレーナの冷ややかな質感を思わせるフィレンツェ特有の無機質な建築背景、さらに画面左の後ろ姿の半裸の男性、その身ぶりや引き伸ばされたプロポーション(図30)は、ストゥディオーロを飾るカヴァローリ(図31)やマッキエッティの諸作品から直接的なインスピレーションを得ている⁴³⁾。他方、1570年代シエナ画家たちの参照点は、世紀前半のシエナあるいは同時代のローマであって、これらメディチ家お抱えのフィレンツェ画家の活動には一顧だにしていない。以上の手短な様式分析からも、これらの場面が支配者であるフィレンツェ側の提供した画家によるものであることは明らかである。シエナの共和主義時代の栄光に満ちた広間の最奥部に挿入されたこれらのフレスコ画は、図像と様式の両面において、



図28 ピエトロ・クロージとジョヴァンニ・ナヴェージ(?) 《孤児養育報酬の現物支給》
1574年以後, シエナ, サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院ペレグリーナイオ



図29 ピエトロ・クロージとジョヴァンニ・ナヴェージ(?) 《孤児養育報酬の現金支給》
1574年以後, シエナ, サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院ペレグリーナイオ



図30 図29の部分

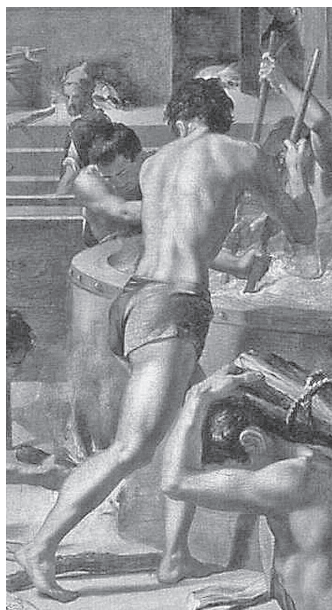


図31 ミラベッロ・カヴァローリ《羊毛加工場》1570-72年、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、フランチェスコ1世のストゥディオーロ、部分

まさしく異彩を放っているのである。

それぞれの場面をより詳しく見てみよう。《現物支給》(図28)では、スタイオと呼ばれる円筒形の杵で穀物を計量し、それを袋に詰めて、養育者たちに配る様子が描かれている。計量する半裸の男性は、こちらに背中を向けながら斜め左上を指さすことで、観者の注意を促している。その指が指す先には1人の男性がいる(図32)。他の人物よりもいくぶん大きく描かれたこの人物は、左手首を腰に当てて威厳ある姿勢をとりながら、周囲の人々に指示を与えているようだ。その右手が指さす先には、穀物の入った袋を受け取った養育者と孤児たちが描かれており、計量→袋詰め→支給という一連の作業の流れを司っているのが彼であることが分かる。



図32 図28の部分（コジモ1世とおぼしき人物）

この男性をコジモ1世と見なすことは、フォンテジュスタ作品のケースに比べるとやや難しいように思われるかもしれない。しかし、短い巻き毛の黒髪と髭など大まかな相貌だけでなく、左よりも右の方が禿げ上がった広い額という際立った特徴（図33）もまた、ブロンズイーノによる定型表現（図34）と著しく類似している⁴⁴。そして、もしもこの人物同定が正しいとすれば、采配を執る彼の背後に描かれたセルリオ式アーチを戴く建築が、コジモがヴァザーリに中央官庁として建造させたウフィツィ（図35）を思わせるのも、偶然ではないのかもしれない。ここで展開しているのは、もはや地域に根ざした自発的な慈善事業ではなく、新しい専制君主と中央の官僚たちが管理する「お役所（＝ウフィツィ）」仕事というわけである。

ここではこの仮説を補強すべく、いくつかの状況証拠を挙げておきたい。まず「外的」なそれとしては、初歩的な比較ではあるが、ラファエッロによる



図33 図28の部分（コジモ1世とおぼしき人物の頭部）



図34 ブロンズイーノ工房《コジモ1世》
1566年以前, トリノ, ガッレリーア・
サバウダ, 部分



図35 ヴァザーリ, パラッツォ・デッリ・ウフィツィ, 1580年竣工

《アテネの学堂》との類似が指摘できる。全体的な構図や建築背景だけでなく、画面右端で観者の方に視線を向ける女性の微笑んだ表情や、足を崩して床に座る裸体の幼児のポーズも、それぞれラファエッロ作品の自画像およびディオゲネスからとられている。そして、もし《アテネの学堂》のプラトンとアリストテレス（あるいはヘラクレイトス）の頭部が、レオナルドおよびミケランジェロのそれに基づくものであるとすれば、パッレグリナイオ作品の中央人物にコジモの相貌が反映されていると考えても、不自然なことではないだろう。

さらに、もうひとつの外的な状況証拠として、年代的・文化的により近い別の作品とも比較してみたい。それとは、まさしくコジモが逝去した1574年に、フィレンツェ画家ブッテリが描いた《聖母のエリザベツ訪問》である（図36）。コジモおよびその息子のフランチェスコという2人の大公の秘書を務めたバルナルディーノ・グラツィーニなる人物が、シエナとフィレンツェのかつての国境付近にある彼の故郷スタッジャの聖堂のために、亡き母の冥福を祈念して制作させたものである⁴⁵⁾。本図の様式がスカーラ施療院のフレスコ画と同じく、コジモの没後からフランチェスコの治世初期にかけてのストゥディオオーロの文化圏に属していることは明らかである（実際ブッテリはストゥディオオーロの絵画装飾に参加している）。また前述のようにブッテリは、コジモの死後その姿を聖会話図の中にいち早く描き込んでいた（図22）。ここでもやはりコジモは画面左に、一族や注文主とおぼしき人物とともに場を占めている（図37）。フォンテジュ



図36 ジョヴァンニ・マリア・ブッテリ
《聖母のエリザベツ訪問》1574年、
スタッジャ・セネーゼ、美術館



図37 図36の部分（コジモ1世）

スタ作品においてと同様（図11），大公はわれわれを見据えながら人差し指を立て，その足先は画面の底辺に触れている。他方，スカーラ施療院の人物像（図32）と共通するのは，左手を腰に当てて右手で指示を出すやや尊大な身ぶりである。実際の年齢に忠実に白髪まじりの姿で描かれているという違いがあるとはいえ，本図における大公の存在は，スカーラ作品をめぐるわれわれの仮説の傍証となるように思われる。

他方，「内的」な状況証拠としてより重要なのは，この物語場面に隣接するペレグリナイオ突き当りの壁面の窓の両側に，同じ画家がフレスコで描いた4つの紋章である（図38）。左側（図39）にはメディチ家の紋章（上）とシエナのバルザーナ（下）が，右側（図40）にはメディチ家およびオーストリア王家の紋章（上）とシエナの名門サラチーニ家の紋章（下）が，それぞれ配されている。右上の紋章は，第2代トスカーナ大公フランチェスコ（在位1574-87年），および1565年にその妻となったジョヴァンナ・ダウストリアのものと同定可能である。他方，左上のメディチ紋章の上に枢機卿帽が掲げられているこ



図38 バッレグリナイオ増築部分の絵画装飾

とから、これが1562年から87年まで枢機卿の位にあったコジモの4男フェルディナンド（のち第3代大公）のものであることが分かる。加えて、サラチーニ家の紋章は、1572年から93年まで院長を務めたクラウディオ・サラチーニのものである。以上の事実を勘案すると、制作の上限年代は1574年となる。

この壁面にコジモ1世の紋章が不在であるという事実は、本図が彼の死後の制作であることを示すとともに、彼が物語画において肖像として存在していることの傍証になるのではなかろうか。おそらくフォンテジュスタ作品（図3）やスタッジャ作品（図36）と同様、施療院のコジモ像もまた、1574年の彼の没後、シエナにおけるその表象を解禁するかたちで描かれたように思われる。その意図するところは、シエナを征服した今は亡き初代トスカーナ大公の記憶を後世に留めること、そして同時に、フィレンツェおよびメディチ家の勝利を永遠に記念することである。このようなイデオロギー性は、《現物支給》の右下に描かれた裸体の孤児が、犬にも注意を促しつつ上方を見つめていることからうかがえる（図41）。幼児と犬の視線の先には、メディチ家の紋章が天上に顕現し、髪をたなびかせて宙を舞うプットーたちが力強い身振りで枢機卿帽をその上に掲げている。これに対し、背後を壁龕で閉ざされた下方の無機的な空



図39 ピエトロ・クロージとジョヴァンニ・ナヴェージ(?)
《フェルディナンド・デ・メディチ枢機卿とシエナの紋章》1574年以後、シエナ、サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院パレグリナイオ

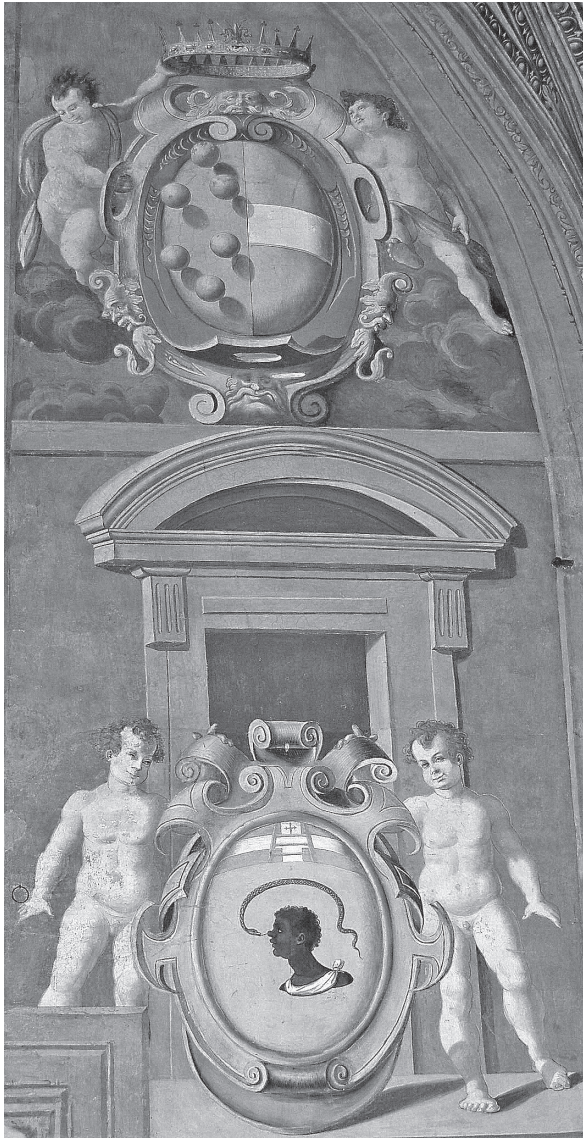


図40 ピエトロ・クロージとジョヴァンニ・ナヴェージ(?)
《大公フランチェスコ1世夫妻と院長クラウディオ・サラ
チーニの紋章》1574年以後, シエナ, サンタ・マリア・
デッラ・スカーラ施療院ペッレグリナイオ

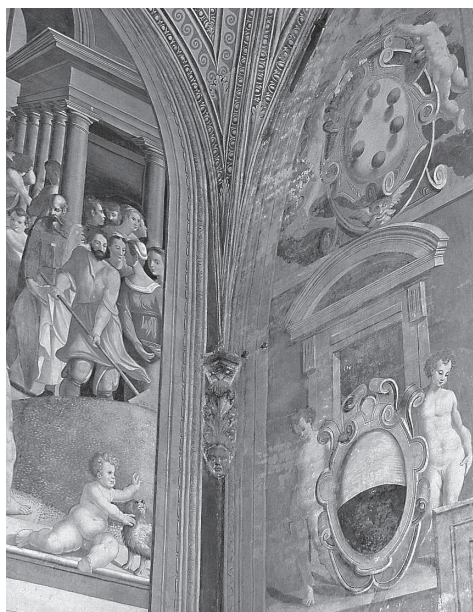


図41 図28と図39の接続部分

間には、シエナのバルザーナが床の上に直接置かれている。その両脇に無気力な様子で立つプットーは、憂鬱な面持ちでまなざしを伏せている（図42）。前者がメディチ家の紋章を神格化しているとするれば、後者はあたかもそれに屈服し、墓碑彫刻よろしくシエナ共和国の死を悼み、喪に服しているように見える。これと同様に、向かい側の壁面に描かれた場面（図29）の中央やや右下にも、やはり雲



図42 図39の部分（プットーの頭部）

間に浮遊するメディチ紋章を指さして観者の注意を促す裸の孤児が登場している。大公夫妻の紋章を地上から見上げて不敵な笑みを浮かべながら指さすプッ



図43 図40の部分（プットーの頭部）

トーたちの得意顔（図43）には、何かしら悪辣なものさえ感じられる。これらのフレスコ画は、死去したコジモを肖像として、存命中のその息子たちを紋章として、それぞれ表象することによって、トスカーナ大公一族の勝利と繁栄をこれ見よがしに礼賛する——犬さえそこに加わっている！——と同時に、いまだ敗戦の哀しみに打ち沈むシエナ人たちの憐れな姿をも、いささかの皮肉と諧謔を交えて描き出しているのである。

(2) カピターノ・デル・ポポロの間

最後に、ここまで分析した作品群からはやや時代が下るが、深い関連をもつと考えられるもうひとつの介入についても論じておきたい。

シエナの政治的中枢である市庁舎の最上階に位置する「カピターノ・デル・ポポロの間」（図44）は、1592年から1600年にかけて、当時のシエナを代表する画家たちによって装飾がほどこされた。今日シエナ市議会の議場として使用されている長方形の室内を囲む、16のリュネットおよび同じ数のスパンドレルには、中世シエナ史に取材したさまざまなエピソード、および聖ベルナルディーノや聖女カテリーナをはじめとする町の守護聖者にまつわる物語が描かれている⁴⁶。都市国家の黄金時代の栄光をノスタルジックに回顧しアナクロニスティックに称揚した、施療院のペツレグリナイオ以上に共和主義的な空気が濃厚に漂う空間である。そしてここでも、部屋の心臓部にあたる突き当たりの



図44 カピターノ・デル・ポポロの間, シエナ,
パラッツォ・プブリコ

壁面(図45)のまさしく中央に、他の場面からは図像的・様式的に大きく逸脱する他者的なイメージが埋め込まれているのである。

リネット(図47)には、巨大なメディチ紋章が膨張するかのごとき威圧感とともに君臨し、その下にシエナの紋章が不自然なまでに委縮した姿で描かれている。神聖ローマ帝国の紋章がそれと対をなし、両脇には〈正義〉(左)と〈権威(Podestà)〉あるいは〈忠誠⁴⁷⁾〉(右)の擬人像が腰かけている。他方、上方のスパンドレル(図46)には若い女性が雲間に座し、書物や天球儀、コンパスなどを手にするプットーたちに取り巻かれ、天上から降り注ぐ光を浴びている。先行研究はいずれもこの人物像を何の疑問もなく聖母マリアと見なしている⁴⁸⁾。しかし、天上でイエスに戴冠される前にすでに冠を伴っている点、白い衣をまとっていない点、書物を手にしている点、天使ではなくさまざまな学問(自由7学芸?)を象徴するプットーを伴う点など、伝統的な被昇天図像か



図45 カピターノ・デル・ポポロの間，最奥部の正面壁

ら大きく逸脱している。胸元に乳首が浮かび上がって見えるややエロティックな表現も、聖母の図像には相応しくない。これもまた何らかの擬人像（〈叡智（Sapientia）〉?）と見なす方が妥当であろう。

このように、このリュネットとスパンドレルは、シエナの郷土史やローカルな聖者崇拝に由来する他の物語場面の主題内容をほとんど無視して、紋章や擬人像といった非歴史的で抽象的なテーマを扱っている。また、その画面形式にしても、カピターノ・デル・ポポロを中心とする役職者たちの紋章をリュネット底辺にずらりと並べ、スパンドレルの隅に対に配された人物像が額縁で囲まれた物語画をはさみ込むという、そのほかの場面に共通する図像構成を完全に無視し、壁面全体の統一性を著しく損なっている（図45）。さらにいえば、その絵画様式も、16世紀末のシエナ画壇を支配した二大潮流、すなわちカゾラーニの甘美でやや鈍重な敬虔主義とも、ヴァンニの流麗なバロッチ主義とも、何の接点ももたない。したがってこれらの作品は、従来考えられてきたようにシエナ画家によるものではなく⁴⁹⁾、フィレンツェの、おそらくは2人の画家によるものと見なすべきであろう⁵⁰⁾（リュネットはより古典主義的、スパンドレル



図46 フィレンツェの逸名画家《寓意像》シエナ，パラッツォ・プブブリコ，カピターノ・デル・ポポロの間

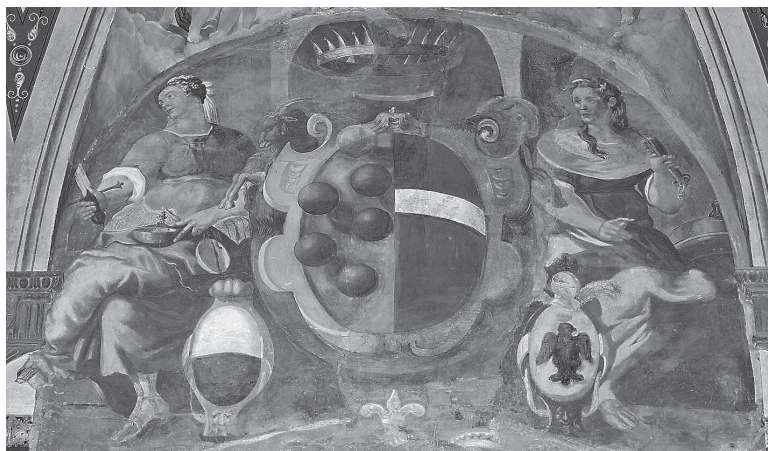


図47 フィレンツェの逸名画家《メディチ紋章と寓意像》1609年以後，シエナ，パラッツォ・プブブリコ，カピターノ・デル・ポポロの間

はなお「マニエラ」的である)。

それでは、この中央部分が放つ違和感、異質性、他者性をどのように理解すべきであろうか。

ここで重要なヒントになるのは画中のメディチ紋章である(図47)。ペッレグリナイオの突き当たり壁面の右上に描かれたもの(図40)と同様、オーストリア王家の紋章と対になっているが、これは第4代トスカーナ大公コジモ2世とその妃ハプスブルク家のマリア=マッダレーナのものである⁵¹⁾。紋章の上に大公冠が君臨していることから、少なくともこの部分は、彼が公位に就いた1609年以後に制作されたものであることが分かる。これに対し、シエナの画家たちによって他の部分が描かれたのは、先述のように1592年から1600年にかけてである。それゆえこれらは、施療院のペッレグリナイオの最奥部に付け足された紋章と同様、のちになって空間の核心に挿入されたものなのである⁵²⁾。

それでは、フィレンツェ画家(たち?)による事後的な介入以前、この壁面には何が描かれていたのだろうか。1593年、中世シエナ史に取材した何らかの「古く卓越した(*antico ed egregio*)」エピソードが描かれたことが、史料から判明している。ガブリエーレ・ボルギーニは、ルーヴル美術館が所蔵するセバステアーノ・フォッリによるデッサン⁵³⁾(図48)が、そのための準備素描だったのではないかと推測している⁵⁴⁾。聖母マリアがマントを広げ、シエナの町、とりわけその北端に位置するカモッリーア地区を守護し、聖母の足下にはカモッリーア前門が位置している。その両側では2人の守護聖者、バルナルディーノ(左)とカテリーナ(右)が脇侍を務め、観者を礼拝へといざなっている。そのシエナ的な図像のみならず、やや縦長のリュネット形式、底辺に配された紋章の列、ナラティヴで構成された空間全体に統一感を与える焦点たるに相応しいイコン的・集中的な構図を考慮すれば、ボルギーニの仮説は説得力をもつものと言える⁵⁵⁾。この聖母像はおそらく、画中に描かれたシエナのみならず、リュネット下に位置する窓から見下ろされる現実のシエナの町そのものを、そのマントで守っていたのである⁵⁶⁾。

画中で聖母のマント(あるいはその影)の庇護下にある、カモッリーア前門



図48 セバスティアノ・フォッリ《シエナを庇護する聖母マリアと聖女カテリーナおよび聖ベルナルディーノ》
パリ、ルーヴル美術館、素描室

を中心とするカモッリーア地区は、1526年の「カモッリーアの戦い」において、無原罪懐胎の聖母の加護によりシエナがフィレンツェを撃破した場所である。それは、共和制シエナがフィレンツェに対して得た最後の勝利であり、1260年の「モンタベルティの戦い」と並び、今なお語り継がれる武勲となっている。後者の戦闘においてシエナ兵がフィレンツェ軍に対して行なったという、「アルビア川を紅に染めた／あの虐殺と暴行」（ダンテ『神曲』地獄篇第10歌85-86行）もまた、同じ部屋のリュネットに描かれている（図49）。穏やかで柔らかな作風で知られるサリンベーニには似つかわしくない、これ見よがしなまでに残酷な血みどろの殺戮が展開している。他方、カモッリーアの戦いそのものは描かれていないものの、部屋の中央に君臨する聖母の足下のカモッリーア前門が、1526年の戦と敗北をフィレンツェ人たちに連想させたことは、想像に難くない。しかも、フォッリによる素描には、カモッリーア前門とサン・ドメニコ聖堂の間にそびえ立っていたはずのメディチ要塞が描かれていない。ここでもやはり、新しい君主による支配の象徴たる要塞は、画面（そして聖母の庇護）



図49 ヴェントゥーラ・サリンベニ《モンタベルティの戦い》1597年、シエナ、パラッツォ・プブブリコ、カピターノ・デル・ポポロの間

から意図的に排除されているのである。

以上のように見てくると、このデッサンが介入以前の中央リユネットのための下絵であるという仮説が正しいとすれば、それがフィレンツェ側の不興を買い、のちに塗りつぶされ、威圧的なメディチ紋章に置き換えられた理由も理解できるように思われる⁵⁷⁾。それはフォッリ作品に共和主義的・反メディチ的なイデオロギーを感じとった絶対君主側による真の意味での検閲、いわば一種の「記憶の断罪 (damnatio memoriae)」だったのではないだろうか⁵⁸⁾。

以上で考察した介入部分における紋章群は、一見よくある支配者の記号的表現としか思われなくてもいいかもしれないが、シエナ人にとってメディチ紋章の存在がいかに耐え難い屈辱であったかは、いくつかの先行作例やエピソードからも明らかである。たとえば、1555年の共和国滅亡以後に制作されたビッケルナのうち現存する最古のもの(図50)には、中央に巨大なメディチ紋章が君臨しているが、さらにその上には、シエナの伝統的守護者である聖母マリアが顕現し、慈悲深いマントを拡げつつ、新しい君主の紋章を足下に置いている⁵⁹⁾。すなわちここでは、現実の君主(コジモ)の記号と理念上の統治者(マリア)の表象



図50 作者不詳《被昇天の聖母》1558年，シエナ，国立古文書館

の関係性が明白に転倒されているのである。もしもカピターノ・デル・ポポロの間の窓の上のリュネットに元来描かれていたのがフォッリによる聖母像（図48）だったとすれば，そこには，この窓の真下の外壁，すなわちパラッツォ・プブブリコファサード中央に1560年に設置された，威圧的なメディチ紋章⁶⁰（図51）の上位に聖母マリアのイメージを掲げるといふ，このビッケルナと同様の意図がなかったとも言い切れない。さらに，17世紀のマンチーニが伝えるところによれば，16世紀シエナの芸術家ルスティコは，戦後，メディチ家の紋章の制作を依頼されたが，パッレ（球）をわざとしっかり固定せず，たやすく外れるように留め金で引っかけておいたため，投獄されるに至ったという。実話かどうか定かではないが，戦後のシエナ絵画には，メディチ紋章の表象を意図的に忌避したとしか思われぬ作例も複数存在している⁶¹。

これらの点を考慮するならば，ここで考察を加えた壁画や紋章がもつイデオ

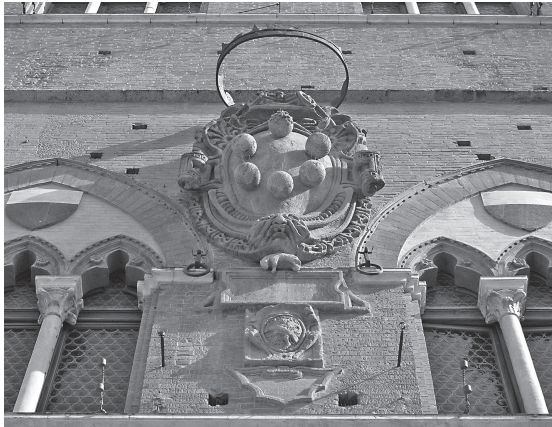


図51 ベルナルディーノ・ディ・ジャコモ（バルトロメオ・アンマンナーティの図案に基づく）《メディチ紋章》1560年、シエナ、パラッツォ・プブリコ

ロギー的な意義はいつそう際立つだろう。シエナ絵画の図像や様式とは完全に異質な、いわば「他者」としてのこれらフィレンツェ絵画は、ペッレグリナイオやカピターノ・デル・ポポロの間という、共和制シエナの繁栄の記憶と深く結びついた空間の最奥部に君主制の楔を打ち込むことで、場がもつ歴史性や伝統性に象徴的な風穴を開けようと目論んでいるかに見えるのである。

結 語

1570年代から17世紀初頭にかけて、フィレンツェ画家によって制作されたとされるこれらの作品は、従来のシエナ美術史や批評史において無視同然の扱いを受けてきた。いくつかの作品が呈する劣悪な保存状態からしても、無関心に冷遇されてきた印象は否めない。もちろん、ズッキ作品を除いてクオリティが著しく低いこともその理由のひとつに数えられようが、このような質の低さそれ自体、当時のシエナの文化的停滞、あるいはフィレンツェ側の介入の冷淡さを、徴候あるいはインデックスとして証している点は、見逃すべきではない

だろう。親フィレンツェ・親メディチ的な図像を秘めたこれらのイメージを、シエナの研究者たちは今なお直視することに心理的なためらいや抵抗を感じているのではないかとさえ思われるが、そこにあえて目を凝らすならば、いくつかの共通点が見えてくるだろう。

直ちに理解されるのは、いずれの作品においても、コジモ1世の肖像、その鋭いまなざしや指さす身振り、あるいはメディチ紋章といった、明白かつ訴求力の強い記号的表現を多用することによって、政治的メッセージの円滑な伝達が意図されている事実である。このようないささか安直なイメージ構築は、シエナにおいて視覚メディアによるあからさまなプロパガンダを避けたコジモの慎重さとは相容れないものであり、おそらくはコジモの死後、彼の偉業を記念すると同時に、その畏怖すべき姿をシエナ人たちの記憶にとこしえに刻みこむという、フィレンツェ側の意図が働いているのではないだろうか。

他方、より巧妙に思われるのは、シエナ絵画の伝統である聖母マリアの顕現図像に対する操作と介入である。フォンテジュスタ作品は、一見するとマリア出現の奇跡をコンヴェンショナルに描くかに見えて、実はその意味を完全に転倒させ、ローカルなアイコン崇拝の否定的なネガを形成していた。これに対し、ペッレグリナイオの壁画でシエナの紋章の上に君臨するのは、もはや町の守護者である聖母の顕現ではなくメディチ紋章のアポテオーシスであり、ここにはシエナ固有の顕現図像をパロディ的に転用する意図さえ看取できる。さらに、カピターノ・デル・ポポロの間の中央リュネットには元来、シエナの画家によって共和主義的なマリアの顕現イメージが描かれていたと思われるが、その上を覆うように勝ち誇るメディチ紋章を描くという抑圧的な介入によって、聖母像はいわば圧殺され、ネガの位置へと追いやられている。ペッレグリナイオで壁面に平行に展開していたフィレンツェとシエナの上下関係が、ここでは垂直に重層化され「圧縮」されていると見なすことも不可能ではない。このように、あるときは巧妙に、あるときは皮肉をこめて、またあるときは暴力的にと、多様なやり方でシエナの伝統的な顕現 (apparizione) 図像を流用あるいは横領 (appropriazione) し、自らのイメージ戦略の手段としている点に、メディチ家

支配初期のシエナにおけるフィレンツェ絵画のもうひとつの特異性を求めることができるだろう。

註

- 1) C. Acidini, “Due episodi della conquista cosimiana di Siena”, in *Paragone*, 345, 1978, pp. 3-26 (3); F. Bisogni, “La nobiltà allo specchio”, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Siena 1996, pp. 201-283 (203-206).
- 2) 1560年のコジモのシエナ入城に関しては、Acidini, op. cit., pp. 4-10, 17-20に加えて、チャールズ・デイヴィスがウェブ上に公開している以下の一連の同時代史料が有益である。B. Ammannati, “Al Magnifico Signor mio Osservandissimo [Bartolomeo Concino (?)] (...) Di Siena agli 3 di Novembre 1559”, ed. with an introduction and commentary by Ch. Davis, in *Fontes. E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750*, 46, 2010, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/893/1/Davis_Fontes46.pdf; A. F. Cirmi, *La Reale Entrata dell'Eccellentissimo Signor Duca et Duchessa di Fiorenza, in SIENA, con la significatione delle Latine iscrizioni, e con alcuni Sonetti, scritta per Anton Francesco Cirmi Corso*, Roma 1560, ed. with an introduction by Ch. Davis, in *Fontes*, 48, 2010, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/983/1/Davis_Fontes48.pdf; A. Martellini, *La Solenne entrata del lo Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza et Siena, fatta a XXVIII. d'Ottobre, MDLX, in Siena*, Firenze 1560, ed. by Ch. Davis, in *Fontes*, 49, 2010, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1011/1/Davis_Fontes49.pdf; V. Borghini, “MDLX a 28 d'ottobre, nel qual dì, Sua Eccellenza hebbe il tostone, fece l'entrata in Siena come appresso”, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II. X. 100, ca. 1560, ed. by Ch. Davis, in *Fontes*, 50, 2010, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1021/1/Davis_Fontes50.pdf
- 3) メディチ要塞に関する研究は手薄だが、さしあたっては以下を参照。*La cittadella come città. Progetto di restauro della Fortezza e considerazioni per il riuso*, redazione di G. Neri e L. Vigni, Siena 1988.
- 4) コジモによる諸都市の建築景観の修正とその政治性については、『ルネサンスの演出家ヴァザーリ』野口昌夫編, 白水社, 2011年, とりわけ第2章と第3章を参照。
- 5) F. Sricchia Santoro, “Introduzione”, in *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, catalogo della mostra di Siena, a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980, pp. XVII-XXIV (XIX).
- 6) コジモ1世の肖像については以下が基礎的である。P. W. Richelson, *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence*, Ph.D. Diss., New York 1978; K. Langedijk, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, vol. 1, Firenze 1981, chap. 3.

コジモのイメージとその政治的含意については主に以下を参照。K. W. Forster, “Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de’ Medici”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz*, XV, 1, 1971, pp. 65-104; J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton (NJ) 1984, chap. IV; H. Th. Van Veen, *Cosimo I de’ Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York 2006. ただし、いずれの研究においても、本論で扱うシエナの諸作品については言及がない。

- 7) Langedijk, op. cit., p. 464.
- 8) *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII -XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Firenze 1984, pp. 258-261.
- 9) Bisogni, op. cit., p. 204; 拙論「亡国のパトス、喪のトポス — 共和国滅亡後のシエナ絵画における都市表象」『西南学院大学国際文化論集』第27巻第1号, 2012年, 149-181頁(151-152頁)。
- 10) コジモ1世の文化政策一般については以下を参照。*The Cultural Politics of Duke Cosimo I de’ Medici*, ed. by K. Eisenbichler, Aldershot 2001; 北田葉子『近世フィレンツェの政治と文化 — コジモ1世の文化政策 (1537-60)』刀水書房, 2003年。
- 11) 本節は先行する拙論(「カラスとトスカーナ大公 — シエナ, フォンテジュスタ聖堂《ベストの聖母》をめぐって」『鹿島美術研究』年報第24号別冊, 2007年, 55-64頁)の内容に、大幅に改変を加えたものである。紙幅の都合により叶わなかった詳しい分析を行なうとともに、その後の考察によって得られた新知見を少なからず盛り込んでいる。
- 12) たとえばP. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada* (1988), ed. aggiornata, Firenze 2000, p. 291は、「リッチョに近いがより質の劣る16世紀の逸名画家」の作としている。
- 13) リッチョへの帰属はコルニーチェによって正しく否定された(A. Cornice, “Bartolommeo Neroni detto il Riccio”, in *Arte a Siena sotto i Medici* cit., pp. 27-34, in part. p. 29)。その後デ=マルキは、後述する画家ピエトロ・クロージおよびジョヴァンニ・ナヴェージとの関連を指摘している(A. De Marchi, “Bartolommeo Neroni detto il «Riccio»”, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra di Siena, 1988, pp. 147-157, in part. p. 157)。
- 14) R. Bartolini, “Siena medicea: l’Accademia di Ippolito Agostini”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXV, 4, 1995, pp. 1475-1530; Id., *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996, pp. 29-33.
- 15) A. Marelli, *S. Maria in Portico a Fontegiusta*, Siena 1908, p. 58.
- 16) 画面左で授乳する女性も宝石のついたペンダントを首から下げ、乳飲み子が右手でその宝石に触れている。このような表現には、ベストの流行を奢侈の蔓延と関連

- づけ、贅沢や虚栄を戒める対抗宗教改革的な意図があるのかもしれない。
- 17) コルニーチェはこれを 1550 年にカール 5 世が建造させたスペイン城塞と見なしている (A. Cornice, in R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Siena 2006, p. 102) が、スペイン城塞は当時すでに取り壊され、同じ場所にメディチ要塞が存在していた。
- 18) この点については前掲拙論, 163-175 頁を参照。
- 19) この人物をコジモと見なすには年齢的に若すぎるという反論は当然ありうる。しかし、コジモのパブリックな肖像イメージはその生涯を通じてほとんど変化しなかった (Langedijk, *op. cit.*, p. 82)。老齢に達したコジモのありのままの姿を伝えるのは、私的な性格の強いミニアチュールのみであり (*ibid.*, p. 88), 公の場に描かれたものは、壮年期の姿としてほぼ常に理想化されている。
- 20) 画面右には、同様にわれわれを見据えつつ、明らかに要塞を指さす青い瞳の人物がいる。おそらくは注文主であろうが、現時点では特定できない。
- 21) 前掲拙論, 155-156 頁。
- 22) 同図については、E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, p. 121 に簡潔な言及がある。
- 23) Torriti, *op. cit.*, p. 215.
- 24) この伝承がいつ頃から広まったのかは明らかではないが、ファビオ・キージ (のちの教皇アレクサンデル 7 世) は、1625-26 年に作成したシエナの町のアートリストにおいて、ソドマ作品をすでにこのタイトルで呼んでいる (“L’elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII”, a cura di P. Bacci, in *Bullettino senese di storia patria*, XLVI, 1939, pp. 197-213, 297-337, in part. p. 331)。
- 25) フォンテジュスタ聖堂の歴史と建設の経緯については以下を参照。Marelli, *op. cit.*; C. Cardamone, “Santa Maria in Portico a Fontegiusta, Siena”, in *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002, pp. 97-105; M. Mussolin, “Identificazioni per tre chiese senesi: una veduta di cantiere per Santa Maria in Portico a Fontegiusta e due fogli con disegni per San Giuseppe dei Legnaioli e San Francesco”, in *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell’architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini e C. Elam, Pisa 2010, pp. 43-68.
- 26) 拙論「石の中のイコン——ルネサンス期シエナにおける聖画像タベルナクルムの制作と受容」『西南学院大学国際文化論集』第 21 巻第 1 号, 2006 年, 227-268 頁 (特に 250-253 頁) を参照。
- 27) 同 231-232 頁, および拙論「〈白〉の画家——ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォとカモッリーアの戦い」『西南学院大学国際文化論集』第 22 巻第 1 号, 2007 年, 113-183 頁 (特に 161-174 頁) を参照。
- 28) 同 150-152 頁。

- 29) フォンテジュスタ聖堂がシエナの城壁内としては最北端に位置する。すなわちフィレンツェに最も近い聖母マリアの聖堂であった (R. Argenziano, “Le origini e lo sviluppo dell’iconografia della Madonna a Siena”, in *L’immagine del Palio. Storia cultura e rappresentazione del rito di Siena*, a cura di M. A. Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini, P. Turriani, Siena 2001, pp. 92-109, in part., p. 108) ことも、こうした措置と関係があるのかもしれない。
- 30) Langedijk, op. cit., pp. 389, 435.
- 31) D. Pegazzano, “Il Gran Bindo Uomo Raro et Singulare: The Life of Bindo Altoviti”, in *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker. The Patronage of Bindo Altoviti*, eds. by A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Boston 2003, pp. 3-19 (11).
- 32) “Introduction”, in *ibid.*, pp. XI-XVIII (XVIII); D. Brown and A. Chong, in *ibid.*, p. 380.
- 33) Langedijk, op. cit., p. 424.
- 34) R. J. Crum and D. G. Wilkins, “In the Defence of Florentine Republicanism. Saint Anne and Florentine Art, 1343-1575”, in *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, eds. by K. Ashley and P. Sheingorn, Athens 1990, pp. 131-168 (153-155).
- 35) G. Borghini, “I dipinti della Chiesa di S. Francesco nella Pinacoteca Nazionale di Siena”, in P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova 1978, pp. 396-407 (401-402).
- 36) P. Di Mambro, in L. Bianchi e D. Giunta, *Iconografia di S. Caterina da Siena. 1. L’immagine*, presentazione di G. Petrocchi, Roma 1988, p. 375.
- 37) 本図に描かれたシエナのイメージについては、A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit., p. 370 を参照。
- 38) ちなみに、これとは逆に、隠されつつも露わになっているのが、聖母マリアの足許の三日月であり、本図が単なるマリア像ではなく、無原罪懐胎の聖母像であることが分かる。その直下に聖女カテリーナが位置づけられることにより、無原罪懐胎の教義に対して反対姿勢を表明していたドメニコ会の修道女が、あたかもこの思想を受け容れ、積極的に礼拝しているような効果が生み出されている。この巧妙な図像が、本図の設置されたサン・フランチェスコ聖堂の修士たち、すなわち無原罪懐胎擁護派の思惑に沿ったものであることは、疑う余地がないだろう。
- 39) Sricchia Santoro, op. cit., p. XIX.
- 40) ペッレグリナイオとその絵画装飾については以下を参照。D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Siena 1985, pp. 153-165; P. Torriti, *Il Pellegrinaio nello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena*, Siena 1987; *Il Pellegrinaio nell’opedale di Santa Maria della Scala*, atti della giornata di studi, a cura di F. Gabbrielli, Arcidosso 2014.
- 41) Gallavotti Cavallero, op. cit., pp. 277-281.
- 42) E. Romagnoli, *Biografia cronologica de’ bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*,

- 13 vols., ante 1835, Firenze 1976, vol. VII, pp. 826-827; Id., *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii*, Siena 1840, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1990, p. 16. トッリーティは、新たにカンパータが増築された時期を 1575-77 年とし、フレスコ画の制作も同じ頃とする (Torriti, *Il Pellegrinaio* cit., p. 57) が、根拠は明白でない。
- 43) これらの人物像 (図 30 と図 31) は、その左上に、帽子を被って観者の方を見やる画家の自画像とおぼしきイメージが配されている点でも共通している。
- 44) ちなみにフィレンツェ美術の伝統において、腰に手を当てる身振りは、救国の英雄の表象にしばしば用いられる。たとえばドナテッロの《ダヴィデ》、ギルランダイオの《カミッス》、ポントルモの《槍を持つ青年》(コジモと同定されることもある) などである (Langedijk, op. cit, p. 81)。
- 45) A. Bagnoli, *Il Museo di Staggia*, Staggia Senese 1996 (senza paginazione).
- 46) このフレスコ連作については以下を参照。G. Borghini, “La decorazione”, in *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Siena 1983, pp. 145-349 (294-307); M. Civai, “La decorazione della Sala del Capitano del Popolo”, in *Il Governo di Siena. Storia dei consigli cittadini dal medioevo ai giorni nostri*, a cura di R. Ferri, Siena 2008, pp. 129-153; G. Parsons, “«EGREGI FACTI ANTIQUI SENENSIIUM»: The Reassertion of Civic Identity and Civil Religion in the Sala del Capitano of the Palazzo Pubblico, Siena, 1592-1600”, in *Bullettino senese di storia patria*, 117, 2010, pp. 11-44.
- 47) ボルギーニ (Borghini, op. cit., p. 295) はリーパの『イコノロギア』を参照してこの人物を〈権威 (Podestà)〉と同定するが、リーパによれば *Autorità* = *Potestà* は片手に笏杖、足元に本と武具を伴い、華美な服装をしていなくてはならない。同じくリーパによれば、〈忠誠〉は鍵と犬を伴い白い服を着ているため、ここに表象された人物像により近いように思われる。
- 48) Ibid. (「人文学と数学の象徴を手にする天使たちに囲まれた栄光の聖母」); Civai, op. cit., p. 140 (「いくつかの美德像を伴う被昇天の聖母像」); Parsons, op. cit., p. 20 (「被聖天の聖母の肖像」).
- 49) ボルギーニはリユネット部分をシエナ画家セバステアノー・フォッリに、スパンドレル部分を「17世紀初頭のシエナの芸術家」に、いずれも疑問符つきで帰属させている (Borghini, op. cit., pp. 299, 306)。チヴァーイは両画面を一括して「16世紀のシエナ画家」によるものとしている (Civai, op. cit., p. 140)。マルコ・チャンポリーニは筆者への電子メールによる私信において、同図をシエナ画家ピエトロ・ソッリと関連づけていた。
- 50) 管見のかぎり、この部分をフィレンツェ画家の手に帰したのはズリックキア=サントーロのみであるが、“un’anonima mano fiorentina” の作とし、リユネットとスパンドレルの作者を区別してはいないようである (Sricchia Santoro, op. cit., p. XIX)。
- 51) Borghini, op. cit., p. 295.
- 52) Ibid., p. 298.

- 53) このデッサンについては以下を参照。A. Bagnoli, “Alcuni disegni sicuri di Sebastiano Folli”, in AA. VV., *Per A. E. Popham*, Parma 1981, pp. 97-105 (104-105).
- 54) Borghini, op. cit., p. 306.
- 55) さらに、中央のリュネットをはさんで左側のリュネットに《シエナ市民に洗礼をほどこす聖アンサヌス》が、右側に《シエナに対する聖務禁止令の解除を教皇に嘆願する福者アンブロージョ・サンセドーニ》が描かれていることも、注目に値する(図45)。もしも素描におけるように、シエナの町を聖母に執り成す聖女カテリーナと聖ベルナルディーノがかつて中央リュネットに描かれていたとすれば、シエナを代表する4人の守護聖者が部屋の正面壁に「揃い踏み」していたことになるからである。ボルギーニ説は図像プログラムの一貫性という観点からも妥当であろう(この点については Parsons, op. cit., p. 31 も参照)。
- 56) この点、カモッリーア前門のファサード上方を飾るカゾラーニによる被聖天の聖母が、その下の門から垣間見えるシエナの町を庇護していたのと同様である(「亡国のパトス」前掲拙論, 162-163頁)。
- 57) 18世紀のデッラ=ヴァッレは、このフレスコ画の下方に記入されていたというジョヴァンニ=コジモ・ランドウッチなる人物の銘(消失)に言及し、いくぶん愛郷的な調子で——彼自身はシエナ人ではないが——次のように述べている。「このジョヴァンニ=コジモは、大公のご機嫌をとるために、おそらく何らかの素晴らしい物語画を削除し、この彼のつまらぬ絵へと置き換えたのだらう」(G. Della Valle, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, tomo III, Roma 1786, ristampa, Sala Bolognese 1976, p. 371)。デッラ=ヴァッレが同図の様式的・図像的異質性のみならず、この介入がはらむ政治性を看破していたことが分かる。
- 58) 中央リュネットに君臨する紋章の主である大公コジモ2世は、共和国滅亡後のシエナでにわかにより高まりを見せた《プロヴェンツァーノの聖母》に対する崇拝を自らプロモートしたことで知られる。1611年10月16日に聖母像を納めるための新しい教会が聖別されると、同23日に行なわれた像の遷移のための盛大な行列には、大公夫妻も自ら参列した。そこには、新しい聖母像への信仰心を高めることで、フィレンツェに対する勝利の記憶と深く結びついた大聖堂の《恩寵の聖母》への伝統的崇拝の価値を相対的に低下させるという、支配者側の意図があったのかもしれない(F. Bisogni, “La Madonna di Provenzano”, in *L'immagine del Palio* cit., pp. 111-127, in part. 121-122)。直接的か間接的かの違いはあれ、シエナの伝統的な聖母像崇拝に対するメディチ家の政治的介入という点で、これら2つの事象は共通している。トスカーナ大公一族による《プロヴェンツァーノの聖母》崇拝のプロモートとその政治的含意については、以下も参照。R. Argenziano, “Beata nobiltà. Itinerario iconografico”, in *I Libri dei Leoni* cit., pp. 284-327 (292); B. Santi, “La Madonna di Provenzano”, in *Colloqui davanti alla Madre. Immagini mariane in Toscana tra arte, storia e devozione*, a cura di A. Paolucci, Firenze 2004, pp. 111-115 (112-113); G. Parri, *Il fantasma della*

Pietà. La Madonna di Provenzano tra leggenda e realtà, Siena 2010, pp. 85, 87.

- 59) さらにこのピッケルナの銘文では、共和国滅亡後であるにもかかわらず、「偉大なるシエナのコミュニ（Magnifico Comune [sic] di Siena）」という、1523年以降のピッケルナでは用いられなくなった語が再び採用されている。ビゾンニはここに「誇り高くもおそらくは妄想じみた、新中世的な独立の肯定」を看取している（Bisogni, op. cit., p. 204）。
- 60) この紋章の制作と設置については、M. Cordaro, “Le vicende costruttive”, in *Palazzo Pubblico di Siena* cit., pp. 27-143 (121), および同書の巻末に収録された一連の史料（p. 429, nn. 411, 413, 414, 416）を参照。紋章とその銘文についての同時代の記述としては、Martellini, op. cit., p. 13 [7] が参考になる。
- 61) この点については「亡国のパトス」前掲拙論, 151, 171-173 頁を参照。

【附記・謝辞 (ringraziamenti)】

本論は、科学研究費補助金「西洋美術における「目」と「眼差し」の総合的研究」（基盤研究（B）、代表者岡田温司）の研究分担者として、2014年10月4日に京都大学で行なった研究発表の原稿に加筆修正をほどこし、註と図版を付したものである。フォンテジュスタ聖堂の附属美術館および非公開のカッペッローネ部分の見学と写真撮影に際しては、Silvano Carletti氏をはじめとするフォンテジュスタ同信会の関係者の方々よりご高配を賜った。また、やはり非公開のシエナ市庁舎カピターノ・デル・ボポロの間の現地調査に関しては、留学時代の学友 Veronica Randon（シエナ市立美術館）の協力を得た。末筆ながら記して謝意を表したい。