

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 ——

松原知生

序 — 敗者の「自画像」とその論理

1555年4月17日。この日、シエナ政府の代表団がフィレンツェにおいて降伏文書に調印し、3年近くにわたって続いた「シエナ戦争」は終結、シエナ共和国は滅亡した。

1552年7月に始まるシエナ戦争は、シエナ・フランス同盟軍とフィレンツェ・スペイン（神聖ローマ帝国）連合軍の間で展開した戦いである。長い包囲戦を耐えたシエナであったが、最終的には帝国に降伏、積年の宿敵フィレンツェの君主コジモ1世・デ・メディチへと分封され、トスカーナ公国（のちに大公国）の一部を形成することになる。かくして、数世紀にわたりシエナが享受してきた独立と自由は失われ、シエナ共和国は歴史の舞台から永遠に姿を消した¹⁾。

亡国というこの歴史的なカタストロフあるいは「喪」の経験を、当時のシエナ画家たちはどのように生きたのだろうか。ペルッツィ、ベッカフェーミ、ソドマといった「マニエラ・モデルナ」の第一世代に属する画家たちは、戦争が始まる前にすでに世を去っていた。リッチョやジョルジョ・デイ・ジョヴァンニら、彼らの軌道上をめぐる画家＝建築家たちは、シエナとその周辺都市の軍備増強のために城塞の建造や増改築を指揮し、最前線で精力的に都市防備に携わった。戦後、リッチョは物資の不足するシエナを離れてルッカに移住（亡命?）、最晩年ようやく帰国を果たすが、着手した作品を完成させることな

く1571年に世を去った²⁾。他方、ジョルジョはシエナで待望の絵画制作を再開するも、1559年に死去した³⁾。1526年の対フィレンツェのカモッリーアの戦いに深く関与した画家ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォは、シエナ戦争が勃発したまさしく1552年、絵筆を捨ててサンタ・マリア・デッラ・スカウラ施療院の在俗献身者となり、戦場での負傷者や病人たちの介護に専心、1562年に同施療院で息を引きとった⁴⁾。ベッカフーミの最も有能な弟子マルコ・ピーノは、おそらく政治的に不安定なこともあり⁵⁾シエナを早くから離れていたが、1557年以降はナポリに定住、同地を第二の故国とした。このように、世紀前半から活動していた主要な画家たちの命運は、シエナ戦争を境にさまざまに分岐していくことになるが、戦乱が彼らを画業そして／あるいは故郷から遠ざけたという点ではほぼ一致している。戦後作品がわずかながら現存している場合でも、そこに敗戦の直接的な傷跡を見つけ出すことは、まったく不可能ではないにせよ⁶⁾、多大な困難を伴う。

これに対し本論では、彼らの次世代に属するシエナ画家たちの戦後約半世紀間の活動に着目し、失われた自由への喪＝悲哀が彼らの作品にどのようなかたちで残存しているのか、あるいは、戦後のメディチ支配下における困難な政治状況が彼らの作品にどのような影を落としているのかについて考えてみたい。従来ほとんど顧みられることのなかったこれらの問題を考える際に特に注目されるのが、敗戦後のシエナ絵画（とりわけ宗教画）における都市表象という主題である。

シエナの都市イメージについては従来から研究の蓄積があるが、それらは主に、画中に描かれた場所や建築を特定し、現実の対象と比較することで、景観画としてのリアリティの度合を測定するという、いわばトポグラフィー的な観点からなされてきた（その集大成が2006年に刊行された大著『シエナのイコノグラフィー』である⁷⁾）。それに対して、ここでわれわれが立てるのはむしろ「トポロジー」的な問いである。すなわち、戦後のシエナ絵画において、いまだ敗戦の喪に服するシエナという困難な場＝トポスが、視覚イメージのどのような（論理なき）論理に従って表象されたのかを分析することが、ここでの課

題となる。周知の通り、画中に描き込まれた都市イメージは当時、しばしば“ritratto”つまり「肖像」の語で呼ばれた⁸⁾。だとすれば、シエナ画家たちによる自国の表象はある意味で彼らの「自画像」にほかならぬことにあり、そこに亡国という受難を経た彼らの情念や悲哀つまりパトスの残響を聞きとることができるとしても、何ら不思議ではない。敗戦後のシエナの都市表象においてトポスとパトスが切り結ぶ複雑な関係性に光を当て、そこで作動する内的ロジックを見極めること、言葉を換えれば（イコノロジー的とは言わないにせよ）トポロジー的かつパトロジー的な視点から敗者の「自画像」を分析することが、われわれの目指すところである。

1. アナクロニックな砦たち

芸術活動全般が停滞した敗戦後の低迷期、シエナの都市表象を大きく扱った最初の作例を生み出したのは、本来の意味での絵画という大芸術ではなく、いわゆる「ビッケルナ」の小板絵や版画というマイナーなジャンルであった。

その最も早い作例は、1560年、町の新しい支配者であるトスカーナ公コジモ1世・デ・メディチがシエナに初めて入城する様子⁹⁾を描いた、作者不詳の同年のビッケルナである¹⁰⁾(図1)。シエナ戦争末期の主戦場であったカモッリーア地区を経て、凱旋門をくぐり、城門までたどり着いたコジモとその一行を、シエナ大司教が画面左で祝福している。このイメージを特徴づけるのは三重の「不在」である。第一に「マニエラ」の不在（豪華で壮麗だったはずの行列がきわめて貧弱かつ拙劣な表現手法によって描写されている）。第二に、画面中央に君臨すべきメディチ紋章の不在（シエナの紋章である白黒の「バルザーナ」がいまだにその場を占めている¹¹⁾）。そして第三に、新しい君主を出迎えるべきシエナ市民の不在¹²⁾（町にはひと気がないばかりか、都市自体が舞台の背後に退いているようにさえ見える）。表面的なナイーブさとは裏腹に強い政治性を秘めたこの絵は、君主称揚という本来の主題的意味を三重の「不在」によって決定的に裏切ることによって、一個の強烈な戯画あるいはあざけりの画

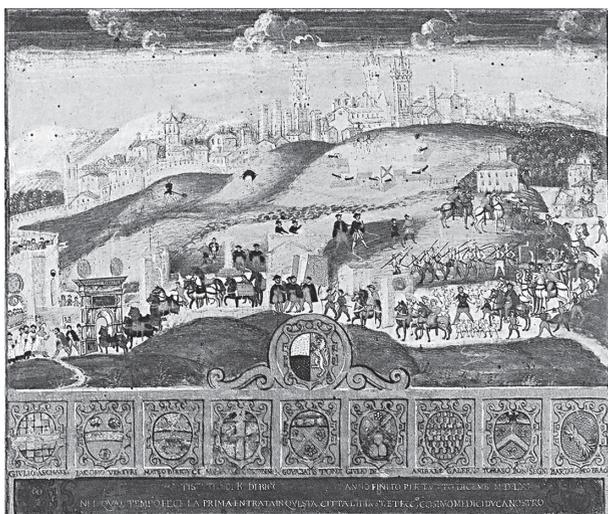


図1 作者不詳《コジモ1世のシエナ入城》1560年，シエナ，国立古文書館

像 (mocking image) と化しているように見える。このように，戦後シエナの都市表象はその発端からすでに「政治的風景」をなしていたのである。

コジモの行列を避けるかのように背後に身を退いていたシエナが画面前景で中心的主題となるのは，オルランド・マラヴォルティの著作『シエナ史¹³⁾』初版(1574年)の付録として制作されたと考えられる一枚の銅版画においてである(図2)。この版画をも著者自身の手になるものと見なす向きもある¹⁴⁾が，オルランディの绘画活動の実態¹⁵⁾が十分に明らかにされていない以上，現時点では仮説の域を出ない。とはいえ，著者自身が図案を提供した可能性は高く¹⁶⁾，その歴史観が色濃く影を落としていることは疑いないだろう。

画面上方，雲間から顕現する無原罪懐胎の聖母の両脇には，戦後とりわけ人気が高まったシエナの2人の守護聖者ベルナルディーノとカテリーナがひざまずき，町を聖母に執り成している。その「デエシス」図像に類似した人物配置のためか，この版画にはどこか「最後の審判」を思わせる終末論的な雰囲気がある。ひと気の絶えた町をまばゆい光で照らす聖母の光背はそれ自体ひとつの



図2 作者不詳《シエナを庇護する無原罪懐胎の聖母》1574年頃

巨大な「眼」を形成し、町はその視線に「曝されて」いる。そして、このまなざしの遍在性を註釈するかののように、その真上には「山上の垂訓」からの一節が記されている——「山の上にある町は、隠れることができない」（『マタイによる福音書』5:14）。

聖母（あるいはその眼）の真下には、シエナ戦争最後の激戦地であった要塞群（図3）が位置し、カモッリーア孤塁群やカモッリーア前門、スペイン要塞など、いわば「兵ども」の去った共和国の「夢のあと」が、ひときわ大きく描かれ、天上の光に明るく照らし出されることで、地面に長い影を落としている。シエナ戦争において、これらの砦はシエナ軍にとって最前衛の防衛線を形成していた（図4）が、1554年1月、まずカモッリーア孤塁群が（26日）、続いてカモッリーア前門が（29日）、相次いで敵軍により奪取されてしまう¹⁷⁾。一転して至近距離における敵軍の前進基地と化したこれらの要塞は、終戦に至るまでシエナ軍を苦しめ続けることになった¹⁸⁾。かつてジョルジョ・デイ・ジョヴァンニが自作の画中に表象することを忌避した¹⁹⁾これら敗戦の舞台が、一転して画面中央に真正面から大きく捉えられていることからして、かつてジョル

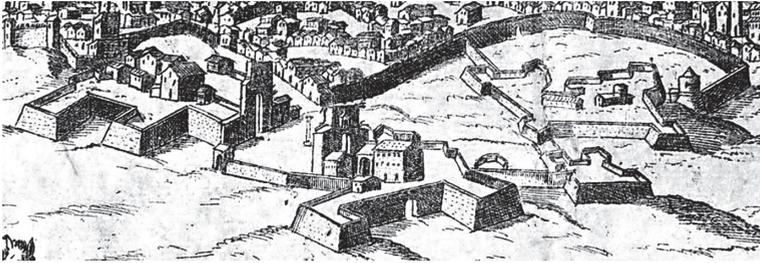


図3 図2の部分

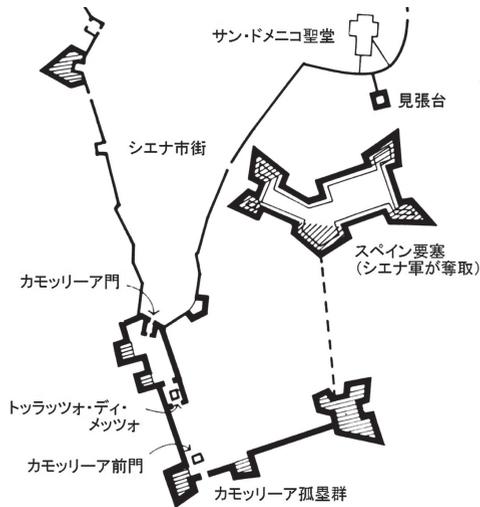


図4 シエナ戦争時におけるシエナ北西部の軍備状況

ジョを苛んだ「防衛機制」はすでに解除され、亡国のトラウマは癒えて、これらのトポスを何らの心理的負荷を伴うことなく客観的に表象することが可能になったということなのだろうか。そうではあるまい。

ここで想起すべきは、この版画が制作された1570年代、これらの要塞はすでに取り壊され撤去されていたということである。というのも、町の新たな支配者となったフィレンツェ公コジモ1世・デ・メディチが、その廃材をリサイクルするかたちで、かつてスペイン要塞が存在した場所に、これよりもさらに威



図5 バルダッサレ・ランチ《メディチ要塞》1560-67年

圧的なサンタ・バルバラ要塞（通称メディチ要塞）（図5，19）を建造していたのである。早くも終戦直後の1555年5月3日，コジモはシエナを完全に武装解除すべく，カモッリーア弧壘群を破壊するために大量の工兵をシエナに派遣している²⁰。要塞の建設は1560年，ウルビーノ出身の建築家バルダッサレ・ランチに委嘱され，主要な部分は翌年から1563年にかけて建造が進められた。67年には内部空間が完成し，外壁にメディチ紋章とマルゾッコの像が設置されるが，すでに63年に数十名の兵士が駐留を開始していたことが分かっている²¹。そしてその建設のために，破壊されたカモッリーア弧壘群やスペイン要塞のみならず，ほかならぬ町の城壁からも資材が調達されたのである²²。

巨大な要塞を属国に建造してその治安を細心に管理することがコジモ公（あるいはその後継者たち）に取り憑いた強迫観念であったことは，よく知られている。1580年にシエナを訪れたモンテーニュが，メディチ要塞を目の当たりにした際の証言は，この点を理解する上できわめて貴重である——

[フィレンツェ] 公は，特に自分自身の臣下に気を許さぬ人のように，諸都市にその防衛の手配一切を任せながら，なおかつ可能な限りの費用とあ

らゆる注意を注いで、都市の要塞に武器・食料を補給し、警備を強化している。そのきわめて用心深いことは、ごくわずかな人たちにしか要塞に近寄ることを許さないことでも分かる²³⁾。

このようなトスカーナ公の「基地狂^{マニア}い」が視覚イメージのかたちで全面的に展開されたのは、パラッツォ・ヴェッキオ内「コジモ1世の間」にヴァザーリとストラダーノが制作したフレスコ装飾においてである。部屋の天井には、トスカーナ公国の支配下にあるシエナを含む16の都市が、コジモから要塞の形状をした冠（！）を下賜される寓意像として、あるいは、コジモが建設・増築した要塞によって堅固に防備された景観画として、細密に描写されている²⁴⁾。要塞によって監視された諸都市がさらにイメージとして可視化され、天井画の中にコレクション＝一覧化され、室内にいながらにして一望のもとに眺められることで、絶対君主の支配と管理のまなざしがメタ的に構造化されているわけである。

他方、シエナに関して言えば、コジモ公自身がメディチ要塞を指さして、その造営を自ら監督する（図6）あるいは要塞への忠誠を観者に強要する姿（図7）が、戦後のフィレンツェ絵画に散見されることは、あまり知られていないがきわめて意義深い事実である。コジモ・イル・ヴェッキオに比肩する「建築通」として要塞の建造を指揮し、人差し指^{インデックス}というきわめつきの指標記号^{インデックス}によって要塞に目を向けるよう観者に迫るコジモ1世は、実際はそれを「見る」ことではなく、それから甘んじて「見られる」ことを強要しているのだ²⁵⁾。

ここで件の銅版画（図2）に立ち返り、これらのテキストやイメージと比較してみるならば、一見慎ましいこの版画がはらむ大胆な、さらには不穏な政治性が明らかとなる。つまり、今は亡き要塞群を共和政当時のままの姿で表象＝再現するというここでのアナクロニズムは、単に共和国存続の「夢」を延長するというネガティブな「夢の作業」をなしているわけではない²⁶⁾。ここではむしろ、当時シエナの町の全貌を視界に収めて監視していたメディチ要塞を（イメージの）視界から排除すると同時に、そこから「隠れることができない」パ



図6 ストラダーノ《メディチ要塞の建設を指揮するゴジモ1世》フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、レオ10世の間

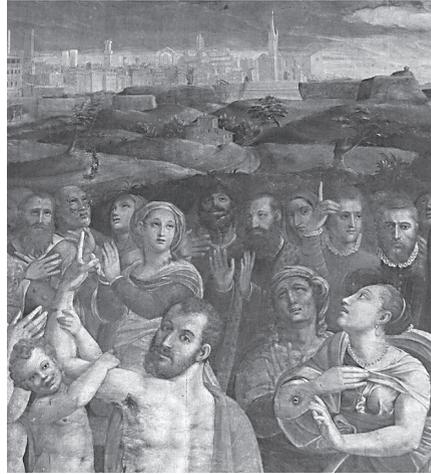


図7 作者不詳《ベストの聖母》1570年頃、シエナ、フォンテジュスタ聖堂、部分

ノブティックなまなごしの権限を、メディチ要塞（あるいはトスカーナ公）からシエナ共和国の守護者たる聖母——しかも共和政末期に熱烈に崇拜された無原罪懐胎の聖母——あるいはその「眼」へと、象徴的に「返上」することが目論まれているのである。

版画の下方にラテン語で記された銘文は、このイメージが付録をなしていたマラヴォルティの著作『シエナ史』の要約としてシエナの歴史を概観しているが、その文章は次のように終わっている——「[現在は] 君主制の下でエトルリア大公 [=トスカーナ大公] に帰し、幸福に支配されている」。しかしイメージはテキストを裏切り、テキストの結句はイメージの政治性を隠蔽するための口実としてしか機能していない。そして同様の構造は、マラヴォルティの『シエナ史』そのものにも見出すことができる。この書が記すシエナの歴史は1555年における共和国滅亡で終わっており、それ以後のメディチ家による統治時代には一言も触れられていない。このような「切断」が著者の政治的な意図によ

ることは明らかなが、本の末尾には、この欠落は著者がシエナ戦争後について書かぬまま世を去ったためだとする、出版人による口実めいた結句が記載されているのである²⁷⁾。これらのことを考慮するならば、この銅版画に描かれたアナクロニクなシエナは、歴史が終わった後のシエナのイメージということになる。われわれがそこに終末論的な雰囲気を取ったことには、相応の理由があったのである。

この版画を特徴づける共和政時代の「夢のあと」、アナクロニクな者たちは、数年後、より大規模な絵画作品の中にも姿を見せることになる。それとは、共和国滅亡以前と以後の世代の橋渡し役を担った画家アルカンジェロ・サリンベーニが1580年に受注し、同年のアルカンジェロの死後、彼の継子にして弟子のフランチェスコ・ヴァンニが完成させた、サン・ベルナルディーノ祈禱所1階ヴォールトのフレスコ画（図8）である²⁸⁾。聖母マリアが飛翔する曇天の下、カモッリーア孤塁群やカモッリーア前門、スペイン要塞などが、やはり共和政の頃のまま時が止まった姿で描かれている。こうした全体的構図や都市景観における視点の類似のみならず、この作品でもやはり聖母マリアの光背と雲が眼＝オクルスを形成していることからして、アルカンジェロが前述の銅版画（図2）を知っていたことは疑いない。他方、これと大きく異なるのは、シエナの守護聖者ベルナルディーノとカテリーナが前景に大きく位置を占めている点で、かつての激戦地カモッリーア地区という「喪」のトポスは、彼らの頭部と前方に差し出された手によって両側から「フレーミング」され、「被写界」の中心をなしている。聖ベルナルディーノ



図8 アルカンジェロ・サリンベーニとフランチェスコ・ヴァンニ《シエナを庇護する聖母マリア》1580年、シエナ、サン・ベルナルディーノ祈禱所

のプロフィールの前には、ほとんど彼の顔に接するほどの至近距離にカモッリーア前門が位置している。若き日のベルナルディーノは、この門に14世紀の画家シモーネ・マルティーニが描いた被昇天の聖母像に毎日のように祈りを捧げ、キスを送ったと伝えられるが、この物理的な「接触」は、聖者から聖母像——のちに《聖ベルナルディーノの花嫁》の名で呼ばれることになる——への「接吻」を暗示しているのかも知れない。

アルカンジェロの遺作となったこの作品がもつ歴史的意義を考える上で重要なのは、それが注文されたのが1580年4月17日²⁹⁾、すなわち、シエナが降伏文書に調印して共和国が滅亡してからちょうど25年目にあたる、まさにその日だという事実である。このような日付の一致や四半世紀という時間スパンが単なる偶然だとは考えにくい。制作の背景に関する詳細は残念ながら不明だが、この作品が発注されたのはシエナ戦争終結四半世紀を記念してのことだったのではないだろうか。そしてもし仮にそうだったとすれば、メランコリックでパセティックな哀感がこの作品全体を覆っているとしても、何ら不思議ではないだろう。

2. 地上の門と天上の門

以上で分析した作品群は、すでに取り壊されていた共和国時代の砦をいわばイメージの中で想像的に「復元」することで、共和国滅亡の「前」と「後」をアナクロニックに攪乱するものであった。これに対し1580年代には、これらの要塞のひとつであるカモッリーア前門の壁龕にシモーネ・マルティーニが描いた被昇天の聖母像が、実際に修復・復元されることになった。

町の最北端に位置するカモッリーア前門は、フランク街道を南下してローマに向かう旅人たちを最初に迎え入れる都市の「顔」であり、かつまた敵国フィレンツェからの攻撃を最も受けやすい地域に建てられた「防塁」でもあった。その壁龕に描かれた中世の聖母像（図9）は、幾世紀にもわたって描き直しが重ねられることで、一種の聖なる「パランプセスト」をなしていた³⁰⁾。すでに

述べたように若い頃の聖ベルナルディーノも日々の祈りを欠かさなかったというこの聖母像は、特に1526年の「カモッリーアの戦い」において、その眼前でシエナがフィレンツェを打ち負かして以来、大聖堂（＝都市の中心）に祀られた《恩寵の聖母》とは対照的に、都市の周縁あるいは境界線上で市民を庇護する、共和政シエナの守護者的存在として崇められた³¹⁾。壁龕＝幕屋タベルナクルムに聖なる処女マリアが描かれたカモッリーア前門は——かかる比喩が許されるとすれば——聖母の都市シエナにとって不可侵の「処女膜」を形成していたのだが、それが前述のように1554年1月、敵軍によって破られ奪われたことが、共和国の自由喪失の大きな原因となるのである。

戦後間もない1555年12月14日、シエナ政府（バリーア）がこの聖母像を囲む壁龕の修繕を命じている³²⁾ことからして、戦火により半壊した門と聖母像の修復が市民にとって急務であったことが察せられる。しかし、おそらく大画面のフレスコ画を復元するという大役を果たすことのできる画家が戦後の停滞期のシエナには不在であったため、聖母像そのものは長らく放置されたままになっていた。戦後約30年を経た1584年、敗戦の「傷」を物理的かつ象徴的に癒すというこの困難な任務を遂行すべく白羽の矢が立ったのが、戦後のシエナ画壇における主役であり、2世紀以上前のシモーネ同様「市の画家」としての地位を確立しつつあったアレッシンドロ・カゾラーニであった。描き直し作業が完了するのは1588年のことである³³⁾(図10)。

17世紀初頭のジュリオ・マンチーニやファビオ・キージ（のちの教皇アレク



図9 ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ《カモッリーアの戦い》1528年、シエナ、サン・マルティーノ聖堂、部分



図10 アレッサンドロ・カゾラーニ《聖母被昇天》
1584-88年，シエナ，カモッリーア前門

サンデル7世)によれば、カゾラーニはシモーネ・マルティーニが描いた聖母の頭部だけを残してすべてを描き直したという³⁴⁾。もしもこのことが事実だとすれば、カゾラーニ作品はシモーネによる古画を周囲から取り囲み枠づける、一種の「絵画タベルナクルム」を形成していたことになる³⁵⁾。残念ながら剥落が著しい現状では彼らの証言の真偽を確かめる術はないが、少なくとも当時のシエナ市民がそのようなものとしてカゾラーニ作品を受容していたことは確かである³⁶⁾。

画面を見てみよう。昇天する聖母マリアを画面下方の聖ベルナルディーノ（左）と聖女カテリーナ（右）が見上げて祈りを捧げるという構図は、従来のシエナ絵画における被昇天図像からすると異例なものだが、これはすでに見たアルカンジェロ・サリンベーニのフレスコ画（図8）に由来するものであろう。さらに両者の間、聖母の足下にシエナの景観図が位置づけられている点でも、両作品は共通している（図11）。ここで町は定石通り北西方向から捉えられ、



図11 図10の部分

サン・ドメニコ聖堂、大聖堂、市庁舎など、シエナの都市景観図にしばしば登場する主要なランドマークが配されているが、注目すべき2つの事実が存在する。第一に、本来は画面中央あたりに存在しているはずのメディチ要塞があるべき場所に描かれていないことである。すでに見た銅版画(図2)やサリンベニの天井画(図8)とは異なり、ここでメディチ要塞は迂回的なアナクロニズムの手法によってではなく、端的に画面から排除されているのである。そして第二に、都市景観の左方には2つのアーチからなるカモッリーア門が認められるが、これも先に検討した作品群とは異なり、そのさらに北に位置するカモッリーア前門の方は、画面中に含まれていないという事実である³⁷⁾。しかしその理由は明白である。というのは、この都市図はカモッリーア前門そのものの上に描かれているのであり、その内部にさらに同じカモッリーア前門を描き込むことは、一種のトートロジーに陥ることを意味するからである。だとすれば、この風景はまさにここから、すなわちカモッリーア前門から眺められたシエナの町の実際のパノラマとしての含意をもつことになるわけである。

ところで、ここで忘れるべきでないのは、この Fresco 画を囲む壁龕が、シエナにおける城門装飾の伝統に則り³⁸⁾、ほぼ同じ大きさと形を有する開口部の真上に位置づけられているという事実である(図12)。つまりここでは、通行可能な地上の門と、ヴァーチャルな表象としての天上の門——「天の門(janua coeli)」が聖母マリアの視覚的隠喩のひとつであることは言うまでもない——が垂直方向に連結されているわけであるが、前者すなわち実際の開口部の向こうには、カモッリーア門より始まるシエナの都市風景が遠望されたはずである(現在でも車通りの少ない日曜日の早朝などにたかろうじて見ることができる)。

つまりここでは、メディチ家の支配下にある属国シエナの現実の風景のまさしく頭上に、共和政時代の巨匠シモーネ・マルティーニがその頭部を描いたという聖母に庇護されて安らう想像上のシエナ共和国、メディチ要塞から解放された虚構の独立国のパノラマが、高々と掲げられ称揚されていたことになる。すでに見た作品群（図2，8）におけるアナクロニクな置換とは異なり、聖／俗あるいは虚／実という異質な次元に属する2つの風景を直接対置することにより、ここでは夢／現の境界線を攪乱し、悲哀に満ちた現実を象徴的に否認あるいは転覆することが目論まれているように思われるのである。



図12 カモッリーア前門
（開口部と壁龕）

3. 検閲とその検閲

シモーネ・マルティーニによる聖母の頭部を画中に組み込んだとされるカゾラーニ作品は、その完成直後より、今度はそれ自体が入れ子に置かれた「画中画」として、別の絵の中に頻繁に表象されることになる。とりわけナラティヴ（物語画）のジャンルにおいては、この聖母像に熱心に祈りを捧げる若き聖ベルナルディーノの姿がしばしば描かれた。前出のアルカンジェロの息子ヴェントゥーラ・サリンバーニ（シエナ市庁舎カピターノの間）や、ドメニコ・マネッティ（サン・ベルナルディーノ祈祷所1階）による作品が、その好例であるが、とりわけ前者が複雑かつ興味深い構図を示している³⁹⁾(図13)。完成して間もないカゾラーニのフレスコ画のみならず、それを取り囲む壁龕と庇、花綱装飾、絵の下に設置された灯火器など、聖像崇拜のためのさまざまな道具立て

が克明に描写され、当時の信仰の現場を髣髴させる。絵の中で門の聖母像に手を合わせる若き聖ベルナルディーノのプロフィールは、絵の中の絵の中（つまり画中画の中）で同様に聖母像に手を合わせる老年の聖者のそれと重ね合わされ、門の聖母像は聖者から二重の崇拝を受けている。ここでのマリア像は、かつて聖ベルナルディーノが見ていたはずのシモーネによるオリジナルではなく、カズラーニが完成したばかりの真新しいフレスコ画として表象されている。つまりここでは、16世紀のフレスコ画を前に15世紀の聖者が跪拝するというアナクロニズムにより、ま



図13 ヴェントゥーラ・サリンベーニ《カモッリーア前門の聖母像に祈りを捧げる若き日の聖ベルナルディーノ》1598年、シエナ、パラッツォ・プブリコ、カピターノ・デル・ポボロの間

たもや時間の流れ（あるいは滅亡以前／以後の罫）が攪乱されているのである。カモッリーア前門のタベルナクルム、あるいはその「天上の門」はまさしく、かつての共和政時代へと観者を導くタイムトンネルの穴のごときものなのだ。

他方、ナラティヴではなくイコン（礼拝画）の領域において、カモッリーア前門の聖母像を画中画として包含した作例として最も名高いのが、ヴェントゥーラ・サリンベーニの異父兄弟にあたるフランチェスコ・ヴァンニが、福者アンブロージョ・サンセドーニ同信会のために制作し、1591年（当時のシエナ暦では1590年）に同信会礼拝堂の主祭壇に設置された名高い板絵（図14）である。福者アンブロージョ・サンセドーニはシエナの名門出身のドメニコ会士であり、地元で広く崇敬を集めた。1286年に没すると、おそらくその2年後の1288年には彼の名を冠する同信会が設立されたが、ヴァンニに祭壇画が発注されたのは1589年のことである⁴⁰。だとすれば、この作品の注文には、同信会創



図14 フランチェスコ・ヴァンニ《福者アンブ
ロージョ・サンセドーニ祭壇画》1591年、
シエナ，フォンテジュスタ聖堂

設300周年を記念するだけでなく、共和政時代からの宗教的伝統の連続性を強調する意味があったのではないだろうか。特に敗戦後、14世紀のカテリーナや15世紀のベルナルディーノら「後進の」聖者たちに人気が集まったため、彼らに対抗して13世紀というより古い時代に属する福者への崇拝を再プロモートする意図が、同信会側にはあったのかも知れない。

かつてヴァンニは、師アルカンジェロ・サリンベーニによる遺作（図8）の制作を引き継いで完成させた際、シエナの都市表象という問題にすでに取り組んでいたはずだが、ここでのパノラミックな景観図（図15）は、師との合作におけるそれをはるかに凌駕する、きわめて高い完成度を示している。シエナを庇護する福者アンブロージョの左上には聖母マリアが位置し、彼とシエナの町を画面最上部のイエスへと執り成している。景観画の核心には、カゾラーニに



図15 図14の部分

よって描き直されたばかりのカモッリーア前門の聖母像が位置している(図16)。像を囲む壁龕の左下には、「1590」という数字が、門に取りつけられた石板上の銘文であるかのごとく記入されている。あたかも1590年という年記は、このヴァンニの祭壇画ではなく、その内部に画中画として描かれたカモッリーア前門のマリア像の制作年を示しているかのようだ。このように、構図における門の中心的な位置、および年記の曖昧な意味作用には、シモーネが手がけカゾラーニが描き直した歴史的な聖母像に対する敬意のみならず、当時のシエナ画壇において人気を二分していたカゾラーニへの競合意識、そのライヴァルがこの特別な作品注文を獲得したことに対する微妙な感情、カゾラーニ作品を自作の内部に画中画として包摂することによる同化と領有の欲望など、ヴァンニの複雑な内面を読み取ることができるかも知れない。マルコ・チャンポリーニは、聖母像の修復に着手しようとしなかったカゾラーニに手を焼いたシエナ政府が彼に代わってヴァンニを起用しようとしたと推測し、それを裏づけるものとして、ヴァンニが同様の構図に基づいて描いた素描(図17)の存在を挙げている⁴⁾。仮にこのチャンポリーニ説が正しいとすれば、祭壇画中における年記の両義的な位置づけの理由もより明瞭なものとなるだろう。

画面最前景全体には、すでに見たようにカモッリーア前門を中心とするシエナ戦争末期の激戦地がひととき大きく描かれている(図15)。よく見るとこの領域のみがなぜか薄暗く描かれていることに気づくが、これはおそらく、聖母マリアと福者アンブロジーヨ・サンセドーニが天上から投げかける慈悲深い



図16 図14の部分



図17 フランチェスコ・ヴァニ《シエナを庇護する聖母マリア》所在不明

「影」によって覆われることで、この「喪のトボス」が特別な庇護下にあること、あるいは聖ペテロの聖なる影が病人を癒したように、聖母と福者の影により「傷」が癒されつつあることを示すものであろう⁴²⁾。これとは対照的に、その上方、カモッリーア前門のちょうど真上には、ぽっかりと何もない空き地が光に曝されて浮かび上がっていることが注目される。この場所こそ、当時メディチ要塞が屹立し、町を睥睨していたはずのサン・プロスペロの丘にほかならない。この「不在の中心」あるいは都市の核心に位置する他者的な「外部」は、シエナの他の街区によって「包囲」され「孤立」しているが、そこにカモッリーア前門の先端部が（挑発的に？）侵入することによって、メディチ要塞の不在がはっきりと指し示されているのである。画家はカゾラーニ作品（図10、11）におけるように、もう少し穏便にメディチ要塞を画面から排除することもできたはずだが、あえてそうはしていない。つまりここではメディチ要塞は、単に不在なのではなく、本来あるべき場所から抹消され「不在化」されているという事実それ自体が逆説的に「現前化」されているのである⁴³⁾。かくして忌



図18 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



図19 図18の部分

まわしき要塞は聖母の庇護の完全なる埒外に置かれることになるのだ。

だが、同じヴァンニがその数年後に制作した、メディウムも機能もまったく異なる別の作品においては、メディチ要塞が画中に含み込まれている。ヴァンニの下絵に基づいてピーテル・デ・ヨーデが彫ったこの銅版画（図18）は、シエナ絵画史上おそらく最も克明な都市イメージを鳥瞰図として、つまり神の視点から提示している⁴⁴。その上には、聖母マリアの両脇にベルナルディーノとカテリーナがひざまずき、さらにその周りをシエナの聖者や福者たちが取り巻いている。このような疑似「デエシス」的な構図は明らかに、前述の銅版画（図2）に基づくものであるが、シエナの聖者や福者たちが天国で一堂に会するこのイメージは、「最後の=普遍的（universale）」審判でも「個人の（particolare）」それでもない、いわば「ローカルな（locale）」審判と救済のイメージを形成している。しかし、これまで見た作品群と大きく異なるのは、メディチ要塞の威容が画面右下に出現しており（図19）、かてて加えて、メディチ家の紋章も画

面左に君臨しているという事実である。これが客観性を要求する地図の一種であり、しかもほかならぬトスカーナ大公フェルディナンド1世に献呈されたものであることを考えれば、こうした処理はある意味で当然かもしれない。しかしそれだけでなく、祭壇画では最前景の中央を占めていたカモッリーア前門が、ここでは中心軸から大きく外れ、政治的負荷のより低いカモッリーア門にその特権的な場を譲っていることも、看過されるべきではない。その結果、カモッリーア前門は画面右隅の「影」の中に追いやられ、しかもメディチ要塞の鋭角的な稜保のひとつがそこにはっきりと照準を定めているのである。この版画においてヴァンニは、自分がかつて同信会のための祭壇画において大胆に遂行した反メディチ的な「検閲」に、親メディチ的な「再検閲」(＝自己検閲)を加えることで、危ういバランスを保とうとしているように見える。

都市表象をめぐるこのような両義的な対照法は、ヴァンニの弟子であるルティーリオ・マネッティの作品群にも見出すことができる。17世紀初頭にマネッティが描いたサン・ロッコ同信会のための旗幟⁴⁵⁾(図20)には、聖母マリアの足下、同信会の守護聖人ロクスとヨブの間にシエナのパノラマが垣間見える。町はやはり北西方向から捉えられ、カモッリーア地区がその大部分を占めている(図21)。ロクスの右脇にはそのマントの縁に触れるほどの近さにカモッリーア前門が位置している。よく見ると、東の方角から到来する光が、町の建築群の頂部をかすめた後、門をくぐって通過し、聖者たちがひざまずく土手まで到達し、そこを明るく照らしている。希望の「光」が聖母から観者へともた



図20 ルティーリオ・マネッティ《サン・ロッコ同信会の旗幟》1605-10年頃、シエナ、サン・ピエトロ・イン・カステルヴェッキオ聖堂



図21 図20の部分

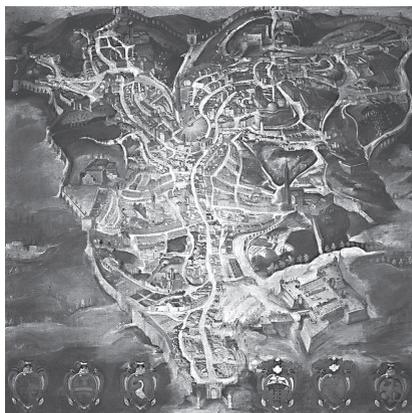


図22 ルティーリオ・マネッティ《シエナの鳥瞰図》1609-10年, シエナ, 国立古文書館

らされるのは、まさしくこの門を通じてなのである。他方、その右の丘の上、サン・ドメニコ聖堂の手前に存在すべきメディチ要塞の姿はここでも認められず、「闇」に覆われた空白となっている。ひざまずくヨブの右手は、シエナの町を聖母に執り成しているようにも、またこの「検閲」を聖母に示しているようにも見える。

だが同じマネッティが、師ヴァンニの銅版画（図18）を下敷きに、1609年から翌年にかけて制作したシエナの鳥瞰図⁴⁶⁾（図22）においては、メディチ要塞が大きく描かれる一方、カモッリーア前門は画中から完全に姿を消し、それに代わって1604年に完成したばかりの真新しいカモッリーア門が、画面中央の最前景を占めている⁴⁷⁾（図23, 24）。シエナ戦争において大きく損壊したカモッリーア門は、トスカーナ大公フェルディナンド1世のシエナ入城のために再建されたところだったのである。その頂点にはメディチ家の紋章が君臨し、アーチには大公を歓迎する有名な文句、「シエナは汝に対し、この門よりも大きく心を開く（COR MAGIS TIBI SENA PANDIT）」という銘文が刻まれている（ちなみに筆者はかねてより、この“COR”つまり「心・心臓」という語は、画中でシエナの町が呈する「ハート」形を参照しているのではないかと想像してい

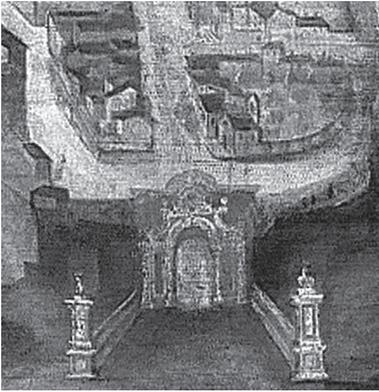


図23 図22の部分



図24 アレッサンドロ・カゾラーニ
《カモッリーア門》1604年

る)。つまりこの門は、共和主義時代の記憶が染みついたカモッリーア前門に代わる、親メディチ的な新しい町の顔なのである。マネッティは画中の門にメディチ紋章を描き込むことも忘れていないが、その両側、真横に並ぶシエナの名家の紋章がその「脇侍」を務めている⁴⁸⁾。これらは、作品の注文主である「クワットロ・コンセルヴァトーリ」と呼ばれる役人たちの紋章であるが、この役職が戦後の1561年、ほかならぬコジモ1世によって創設されたものであることも、忘れずにおこう⁴⁹⁾。この作品にはそれゆえ親メディチ色が強く滲んでおり、先に見たサン・ロッコ同信会のための旗幟とは対照的な政治的メッセージが込められている。そして、このような仮説が正しいとすれば、師ヴァンニの場合と同様マネッティにおいてもやはり、先行する検閲に対する再検閲が作動していることになる。

ところが、マネッティがそのさらに数年後、1614年に描いた聖会話図（図25）には注目すべきディテールが認められる⁵⁰⁾。シエナに福音をもたらした守護聖者アンサヌスが「バルザーナ」の大きな旗を掲げてわれわれを見つめ、聖ベルナルディーノと聖女カテリーナが聖母マリアの足下にひざまずくという、この上なくシエナ的な図像を扱ったこの作品は、シエナの税関（ドガーナ）に



図25 ルティーリオ・マネッティ《聖母子と聖者たち》1614年，ポッジオーロ，サンタ・マリア・アッスタ聖堂（シエナ・グロッセート県文化財監督局に寄託）



図26 図25の部分

由来するものであることが裏面に記されているという⁵¹⁾。聖母の足下にはシエナの町が垣間見え（図26），大聖堂やサン・ドメニコ聖堂の手前には，やはり新しいカモッリーア門が大きく描かれている。だがよく見ると，そこにはメディチ家の紋章をなす6つの「パッレ（丸葉）」が認められないのである。すでに見た鳥瞰図（図22）のような小型の作品，その中に小さく描かれたカモッリーア門にさえメディチ紋章を描き込んでいたマネッティであってみれば（図23），この細部における一見些細な省略を，単なる偶然や不注意によるものとして片づけることはできない。

このパッレの「検閲」を前にして想起されるのは，シエナ戦争を体験した画家ロレンツォ・ルスティチ，通称ルスティコが敗戦後，メディチ紋章を制作するに際して行なったという「痛烈なる冗談」である。17世紀のマンチャーニが伝

えるところによれば——

彼は戦後，大公の紋章を制作するに当たり […] パツレを留め金で引っかけておいた。なぜしっかりと打ち込んで固定しないのか尋ねられたところ，彼は答えた——「なぜって，新しいことが起こったらすぐに地面に落ちこちるようにさ」。そのため彼は投獄された⁵²⁾[…]

これが事実であろうとなかろうと，このような逸話が広まって17世紀まで伝承されていたことそれ自体，戦後のシエナの芸術家たちがメディチ紋章に対して否定的な感情を抱き続けていたことの証左であろう。そして，未遂に終わったルスティコによるパツレの「脱落」を，マネッティは画面奥のディテールにおいて象徴的に遂行したのではなかったか。

親メディチ的な新カモッリーア門に対する反感はさらに，ルスティコの孫に当たる画家フランチェスコ・ルスティチ，通称ルスティキーノがおそらく1610年代初頭に制作した祭壇画（図27）に，より明瞭に認めることができる⁵³⁾。ヴァンニの作品（図14）にすでに登場していたシエナの福者アンブロージョ・サンセドニーが，やはりローカルな福者であるネーラ・トロメーイに顕現した奇跡が描かれている。アンブロージョの足下，ネーラの背後には，城壁に囲まれたシエナの都市風景が垣間見える（図28）。その最前景，ネーラのすぐ左，彼女の右足にほとんど接するかのような位置に，2つのアーチを連ねたカモッリーア門が描かれている。これはメディチ紋章が君臨する再建後のものではなく，シエナ戦争以前の古いカモッリーア門であるが，このような「共和主義的アナクロニズム」の意義は，われわれにはいまや明白であろう⁵⁴⁾。彼女の真紅の下半身を隔ててその反対側には，要塞らしき建築が，やはりその身体に近接する位置に描かれているが，その不定形の（半壊した？）状態から推して，これはメディチ要塞ではなく，シエナ軍の最後の砦となったスペイン要塞の遺構であろう。さらに，シエナの景観の真上，やはりネーラの身体に接する位置に，モンタルチャーノの町の遠景が描かれている。1555年4月にシエナが降伏した後，

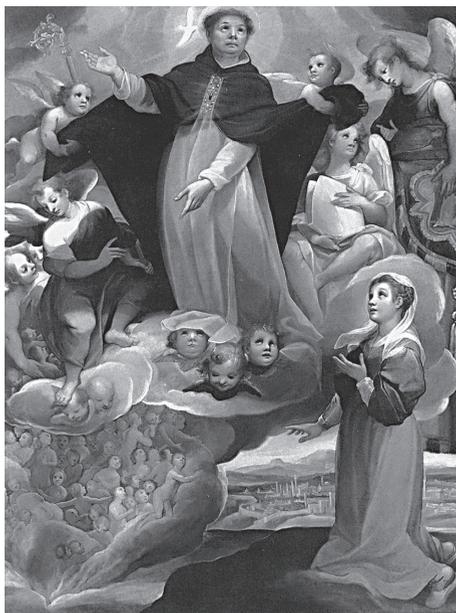


図27 ルスティキエーノ《福者アンブロージョ・サンセドーニの栄光》
1611-13年頃、シエナ、サン・ドメニコ聖堂



図28 図27の部分

一部の市民は敗北を潔しとせず、遠くシエナを見はるかすこの高台の町に移り、「モンタルチーノに撤退したシエナ共和国」を樹立、1559年まで皇帝軍に対し最後の抵抗を続けたのだった。だとすればこの作品では、アナクロニックに表象された共和政シエナの「夢のあと」の数々が、福者ネーラの身体に結集し

「すがりつく」ことで、フレイザー的な「感染呪術」による外傷の治癒が意図されているのではないだろうか。

戦場の記憶あるいは記憶の戦場 — 結びにかえて

1592年生まれのルスティキーノはここで見てきた画家たちの中で最年少であり、戦争を直接経験していない完全な戦後世代に属するが、その彼が共和国滅亡後半世紀以上を隔てて描いたこの作品に、亡国の悲哀の残響がなお聞き取れるという事実は、敗戦のもたらしたトラウマが当時なお癒えてはいなかったこと、その記憶が世代を超えて伝承されつつあったことを示している。そして、この特異な受苦の経験が今日に至るまでシエナ文化の固有性を形成している以上、「終焉」をめぐるこの「喪 (mourning)」こそシエナの近代の「朝 (morning)」あるいは「始源」をなすものであったと述べても過言ではないだろう。

すでに見たように、ヴァンニとその弟子マネッティはともに、要塞と門と紋章という政治的な表象をめぐる、反／親メディチ、あるいは検閲／再検閲の間でアンビヴァレントな振幅の軌跡を描いていた。のみならず、共和主義的なカモッリーア前門の修復 (図10) と親メディチ的なカモッリーア門の再建 (図24) の両方に携わったカゾラーニにも、意図せざるものかもしれないが結果的に同様の揺らぎを看取することができよう。戦後のシエナ画家たちは、地元の同信会のためのローカルな作品群 (図8, 14, 20) においては、反メディチ的な立場を文字通り「旗幟鮮明」にする一方で、大公への献呈が想定された作品 (図18) や大公周辺からの注文による作品 (図22) には、フィレンツェ側に対する配慮や迎合を認めることができる。つまり、戦後間もなく制作された銅版画 (図2) においてすでに同一作品内に存在した、反／親メディチというオルターナティヴにおける選択、あるいはより卑近な言葉でいえば本音と建前の使い分けは、それ以後の絵画作品においては、注文主のタイプに従って自覚的に行なわれていたことが推測されるのである。このような意識的な二面性には、

戦後の芸術家たちの置かれていたダブルバインド状態、つまり共和主義時代へのノスタルジーを受け継ぎつつも現実には大公による専制政治に順応せざるを得ないという困難な状況に対する、画家たちの戦略的な対応のあり方を認めることが可能であろう。

そしてそのようなポレミカルな政治的闘争の場こそ、ここまで詳しく分析してきたシエナの都市表象というトポスにほかならない。これら問題含みのイメージ群は、かつての戦場の記憶を今に伝えるだけでなく、共和政時代の追憶をめぐってさまざまな思惑が交錯する闘争の場、それ自体いわば記憶の戦場をなしている。そして、トポグラフィー的な視点からは単なる現実からの逸脱としか見なされない「ひずみ」や「ずれ」の位相に光を当てることで、そこに作動している受苦＝情念（パトス）の論理や戦略性を明るみに出すこと、つまりトポロジー的かつパトロジー的なイメージ分析の実践が、われわれの試みであったと言えるだろう。

註

- 1) シエナ戦争の経緯については以下を参照。A. D'Addario, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento*, Firenze 1958; R. Cantagalli, *La Guerra di Siena (1552-1559)*, Siena 1962; F. Landi, *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena 1525-1555*, Siena 1994; *La caduta della Repubblica di Siena. Parte II: la guerra*, a cura di E. Pellegrini, Siena 2007.
- 2) 戦後のリッチョのルッカへの「亡命」と最晩年の帰郷については以下を参照。A. De Marchi, "Bartolomeo Neroni detto il «Riccio»", in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra di Siena, a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze 1988, pp. 147-157 (in part. pp. 155-157); Id., "Bartolomeo Neroni detto il «Riccio»", in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, Milano 1990, p. 366.
- 3) 戦後のジョルジョ・デイ・ジョヴァンニの絵画活動については、以下の2つの拙論における仮説を参照。「都市と絵画の防衛機制 — ジョルジョ・デイ・ジョヴァンニとシエナ戦争」『デアアルテ』第26号, 2010年, 5-24頁。"Defence Mechanism of Cities and Paintings: Giorgio di Giovanni and the War of Siena", in *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image* (studies dedicated to V. I. Stoichita), Rome, forthcoming.

- 4) ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォの晩年については以下を参照。G. Fattorini, *Considerazioni su Giovanni di Lorenzo ed altri “comprimari” della maniera moderna a Siena*, tesi di specializzazione, relatore L. Bellosi, Università degli Studi di Siena, Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell’Arte, anno accademico 1998-1999, pp. 42-51; 拙論「〈白〉の画家 — ジョヴァンニ・デイ・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182-183頁)。
- 5) F. Sricchia Santoro, “Introduzione”, in *Arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, catalogo della mostra di Siena, Roma 1980, pp. XVII-XXIV (in part. p. XX).
- 6) 前掲拙論「都市と絵画の防衛機制」を参照。
- 7) R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Città di Castello 2006.
- 8) 当時の文献における“ritratto”の語の使用法および“paese”や“pianta”との区別については以下を参照 R. E. Gregg, *Panorama, Power, and History: Vasari and Stradano’s City Views in the Palazzo Vecchio*, Ph. D. Diss., Baltimore 2008, pp. 132-134.
- 9) コジモのシエナ入城については以下の同時代の記述を参照。A. F. Cirmi, *La Reale Entrata dell’Eccellentissimo Signor Duca et Duchessa di Fiorenza*, in *SIENA, con la significazione delle Latine iscrizioni, e con alcuni Sonetti, scritta per Anton Francesco Cirmi Corso*, Roma 1560, edited with an introduction by C. Davis, in *Fontes. E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750*, 48, 2010 (http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/983/pdf/Davis_Fontes48.pdf).
- 10) このビッケルナについての基本情報は次を参照。 *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, Roma 1984, p. 258.
- 11) この2点については以下を参照。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. 200-283 (in part. p. 204).
- 12) M. Ascheri, “Siena senza indipendenza: Repubblica continua”, in idem, pp. 8-69 (in part. p. 26).
- 13) O. Malavolti, *Dell’historia di Siena*, Venezia 1599, ristampa, Sala Bolognese 1982. 当初1574年(当時のシエナ暦では1573年)に出版されたこの書は, 著者没後の1599年に増補決定版が刊行された。
- 14) E. Pellegrini, in Barzanti et al., op. cit., pp. 50-51.
- 15) マラヴォルティが1573年にシエナ市庁舎の壁面に描いたシエナの周辺領域の地図(消失)については, 以下を参照。L. Rombai, “Una carta geografica sconosciuta dello Stato Senese. La pittura murale dipinta nel Palazzo Pubblico di Siena nel 1573 da Orlando Malavolti, secondo una copia anonima secentesca”, in *I Medici e lo Stato Senese 1555-1609. Storia e territorio*, catalogo della mostra di Grosseto, a cura di L. Rombai, Roma 1980,

- pp. 205-224.
- 16) A. Pezzo, in *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di una cultura architettonica*, catalogo della mostra di Siena, a cura di G. Morolli, Siena 1999, p. 137.
- 17) *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio 1550 al 28 giugno 1555 scritto da Alessandro Sozzini*, Firenze 1842, pp. 158-161; G. A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena* [...], Siena 1755-60, ristampa, Siena 1997, vol. 2, pp. 111-114.
- 18) シエナ戦争に関する最も包括的な研究書の著者カンタガッリは、敵軍に奪取されたこれらの要塞群を、「攻囲の全期間にわたってシエナが決して逃れることのできなかった、懐に突きつけられた刃のごときもの」だったと述べている (Cantagalli, op. cit., p. 188)。
- 19) 前掲拙論「都市と絵画の防衛機制」を参照。
- 20) Sozzini, op. cit., p. 428.
- 21) メディチ要塞に関する研究は手薄である — それ自体「喪」が明けていないことの徴候? — が、建造の経緯については以下の無記名の論考を参照。 *La cittadella come città. Il progetto di restauro della Fortezza e considerazioni per il riuso*, Siena 1988, pp. 3-8.
- 22) E. Coppi, “L’architettura militare del regime mediceo nello Stato di Siena”, in *I Medici e lo Stato Senese* cit., pp. 117-124 (in part. p. 120).
- 23) 『モンテ・ニュ旅日記』関根秀雄・斎藤広信訳, 白水社, 1992年, 114頁 (ただし表記に若干手を加えさせていただいた)。この重要な証言についてご教示下さった福岡大学の浦上雅司先生に感謝申し上げます。
- 24) E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 144-149; U. Muccini, A. Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze 1991, pp. 139-144; Gregg, op. cit., chap. 5. 寓意像として表象されているのはフィヴィッツァーノ, ヴォルテッラ, コルトーナ, ボルゴ・サン・セポルクロ, アレッツォ, ピサ, ピストイア, プラートの8都市。これに対し, 景観画として描かれているのは, エンポリ, ルチニャーノ, モンテカルロ, スカルペリーア, フィレンツェ, シエナ, ピオンビーノ, リヴォルノの8都市である。さらに, 天井を飾るトンドのうちのひとつには, エルバ島の要塞建造を指揮するコジモの姿が描かれている。
- 25) この点については次の拙論を参照。「カラスとトスカーナ大公 — シエナ, フォンテジュスタ聖堂《ペストの聖母》をめぐる」『鹿島美術研究』年報第24号別冊, 2007年, 55-64頁。
- 26) E. Pellegrini, *L’iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, Siena 1986, pp. 92-98 (in part. p. 96).
- 27) “Impedito l’Autore da lunga infermita, e finalmente dalla morte, non ha potuto finir questa Historia, nè correggerla forse in qualche cosa.” この点については Ascheri, op. cit.,

- pp. 26-28 における重要な指摘を参照。
- 28) 本図に関する研究はほとんど手つかずだが、さしあたっては以下を参照。A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit. p. 79.
- 29) L. Bonelli, “Documenti per il giovane Francesco Vanni”, in *Prospettiva*, 82, 1996, pp. 95-96.
- 30) フレスコ画の受容の歴史については今日、以下を参照。G. Fattorini, “Pio II e la Vergine di Camollia (l’*Assunta* di Simone Martini, la pala del Vecchietta per Pienza e una cappella di Antonio Mirabili Piccolomini)”, in *Pio II Piccolomini: il Papa del Rinascimento a Siena*, atti del convegno di Siena, a cura di F. Nevola, Siena 2009, pp. 325-353.
- 31) 前掲拙論「〈白〉の画家」150-153 頁を参照。
- 32) V. Lusini, “La Madonna dell’Antiporto Camollia detta la Madonna di S. Bernardino”, in *Miscellanea storica senese*, II, 1894 (ma 1895), pp. 3-8 (in part. p. 5).
- 33) カゾラーニによる聖母像修復の経緯については以下を参照（詳細な文献一覧を含む）。M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, Siena 2010, vol. I, pp. 94-95, 107.
- 34) “Dipinse [Simone Martini] ancora al porton del Prato a Camollia l’Assunzione della Madonna, consumata dal tempo, e del quale non ve ne resta se non la testa della Madonna, rifatto il resto dal Casolani nel secol passato” (G. Mancini, *Breve Ragguaglio delle cose di Siena*, manoscritto, Siena, Biblioteca Comunale, ms. C.IV.18, 1618-1625, ora in B. Bozzi, “Giulio Mancini e il *Breve Ragguaglio delle cose di Siena*”, in *Bullettino senese di storia patria*, CXIV, 2007 (ma 2008), pp. 214-334, in part. p. 308); “Sopra il porton ’a Camollia Simon Martini rifatte da Alisandro Casolani fuor che il viso della Madonna” (“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. 326]).
- 35) この点については以下の拙論も参照。「タブローの中のイメージ——16・17 世紀シエナにおける〈絵画タベルナクルム〉の展開」『西洋美術研究』第 3 号、三元社、2000 年、112-125 頁（特に 123-124 頁）。
- 36) 現存するフレスコ画を子細に観察するならば、聖母の頭部の一部（右頬？）と、その首回りを覆う白いヴェールと思しきモチーフが認められる。カゾラーニによるフレスコ画の修復を監督したシエナ国立絵画館長アンナ＝マリア・ゲイドウッチ女史の談話によれば、この部分からより古い絵画層は特に発見されなかったという。
- 37) この点に関し、以下の拙論では誤った観察を行っていたが、ここで修正しておきたい。「閩の聖像——シエナ」『都市を歩く——ローマから博多まで』井口正俊・岩尾龍太郎編、九州大学出版会、2006 年、27-48 頁（45 頁）。
- 38) これについては同書を参照。
- 39) このフレスコ画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. 147-349 (in part. pp. 294-295) ; A. Cornice, in Barzanti et al. op. cit., p. 371-372.
- 40) A. Cornice, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle Province di Siena e Grosseto, III - 1983*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1983, pp. 189-193 (in part. pp. 189-190).
- 41) Ciampolini, op. cit., vol. III, p. 907.
- 42) 西洋絵画における影の表象一般については、ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳，平凡社，2008年を参照。
- 43) ガッリは以下の展覧会図録での作品解説において，ここではメディチ要塞が建造される以前のサン・プロスペロの丘が描かれているとするが，その後修復されたカモッリーア前門の聖母が画面中央に描かれている以上，これは歴史的経緯の事実誤認か，ヴァンニによる「検閲」の意義を理解していないかのいずれかであろう。L. Galli, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra di Siena, Siena 2005, p. 90. 本図におけるメディチ要塞の不在については，以下の展覧会カタログでは特に言及されていない。L. Bonelli, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, pp. 66-67.
- 44) この鳥瞰図についてはエツトレ・ペッレグリーニによる一連の研究があるが，それらを総括したものとしては以下を参照。E. Pellegrini, *Tra arte e scienza. La "Sena Vetus Civitas Virginis" di Francesco Vanni*, s.l. (Siena) 2008.
- 45) この旗幟については以下を参照。Rutilio Manetti, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Bagnoli, Firenze 1978, pp. 71-72; A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit., p. 92; A. Bagnoli, "Rutilio Manetti e Crescenzo Gambarelli: due pittori per le Storie di San Rocco", in *Il Cappellone di San Rocco. I dipinti murali di Rutilio Manetti e Crescenzo Gambarelli in Vallerozzi*, Siena 2007, pp. 5-27 (in part. pp. 12-13).
- 46) Rutilio Manetti cit., pp. 76-77 ; A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit., pp. 92-93.
- 47) カモッリーア門の歴史については以下を参照。S. Moscadelli, C. Papi, E. Pellegrini, *Porta Camollia. Da baluardo di difesa a simbolo di accoglienza*, Siena 2004.
- 48) A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit., p. 92.
- 49) この役職の創設と機能については以下を参照。E. Fasano Guarini, "Le istituzioni di Siena e del suo Stato nel Ducato Mediceo", in *I Medici e lo Stato Senese* cit, pp. 49-62 (in part. p. 54).
- 50) 本図については以下を参照。A. Bagnoli, in *Monteriggioni. Testimonianze d'arte nel territorio*, a cura di P. Torriti, Genova 1988, pp. 91-94.
- 51) A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit., p. 95.
- 52) "[...] nella patria [il Rustico] corse molto alle piacevolezze, e fuori volle attendere alli scherzi mordaci, come fece nel far l'arme del granduca dopo la guerra, che le palle l'attacò con un gangaro, e domandato perché non l'aveva confitte disse: «perché le venisse novità si possin subito mettere in terra»; onde ne stette prigionie [...]" (Mancini, op. cit., p. 317).

- 53) この作品については以下を参照。A. Bagnoli, in *Die Kirchen von Siena*, herausgegeben von P. A. Riedl und M. Seidel, Band 2.1.2, München 1992, pp. 603-604; P. Torriti, “L’iconografia del Beato Ambrogio da Siena”, in *Bullettino senese di storia patria*, C, 1993 (ma 1995), pp. 212-383 (in part. pp. 347-348); A. Cornice, in Barzanti et al., op. cit., p. 194.
- 54) コルニーチェはこのようなずれを「奇妙」だとし，画家が古い「既存のスケッチ」を用いた可能性も排除できないとしている (ibid.)。

【附記 (ringraziamenti)】

本稿は，2012年5月20日，第65回美術史学会全国大会（於國學院大學）において行なった研究発表の内容に加筆修正を施し，図版を加えたものである。質疑応答の際や発表終了後に多くの方々から有益なご指摘をいただいた。ここで1人ずつお名前を挙げることはできないが，この場を借りて感謝申し上げたい。Infine, ringrazio di cuore l’amico Marco Ciampolini per avermi fornito vari aiuti nel redigere il presente testo.