

シエナ、パラッツォ・デル・マニフィコのカメラ・ベッラ装飾事業 —ジローラモ・ジェンガ作《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・ マクシムスの息子》とヤーコポ・リパンダの関係をめぐって—

森 結

はじめに

シエナ共和国の実質的君主であったパンドルフォ・ペトルッチ（1452-1512）の宮殿、シエナのパラッツォ・デル・マニフィコの一室であったカメラ・ベッラの室内装飾（c.1509）は、古代の英雄の事跡や古典と当代の文学とを主題とする壁画を有しており、それらはルカ・シニョレツリ（c.1450-1523）とベルナルディーノ・ピントリッキオ（c.1454-1513）の両工房が手がけたものであった。ローマのシステーナ礼拝堂装飾事業（1481-1482）での協働以降、教皇庁関係者や世俗の君主の装飾事業を手掛け、古代風装飾の復興を成した両画家の、初の共同装飾事業だったといえる¹。

ピントリッキオは本装飾事業以前、シエナ大聖堂のピッコローミニ図書館装飾事業（1502-c.1507）を手がけ、シエナに移住しており、その名声は既に同地に行きわたっていた。一方でシニョレツリは、本装飾事業から約20年遡る1488年頃に、同地のサンタゴスティーノ教会ビーキ礼拝堂の多翼祭壇画を手がけ、シエナの芸術シーンに大きな足跡を残し、彼の功績は権力者層にも注目されたと思われる。その名声はシエナの領地であったモンテオリヴェートの大修道院回廊装飾事業（1498-1499）、そして画家の名を不朽のものにしたオルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂装飾事業（1499-c.1504）を招致するに至り、より高まった名声が本装飾事業への招聘に繋がったと筆者は推測する²。

こうした既に大きな名声を博していた両画家とは別に、本装飾事業に関する2点の壁画が、彼らの息

子世代にあたる、ウルビーノ出身の画家、ジローラモ・ジェンガ（1476-1551）に帰属されている。本稿の第2章で詳述するが、ジェンガは1499年から1508年にかけて、シニョレツリと暫時的に協働していたことが記録上分かっている。これにより、ジェンガは独立した画家として本装飾事業に招聘されたというよりは、おそらく当初はシニョレツリに帯同し、事業に参加していたのだと思われる。

本装飾事業のために描かれた、ジェンガによる《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・マクシムスの息子》〔図1〕は、ヤーコポ・ダ・ボローニャという人物の署名が入った、リール宮殿美術館が所蔵する素描帖、通称『リールの素描帖（taccuino di Lille）』第379葉〔1516年頃、図2〕に、細部の違いはあるが、その図様が写し取られている。さらにはルーブル美術館や大英博物館が所蔵するファエンツァ産マヨリカ陶器〔1515-1525年、図3〕にも同じ図様が使用されており、ジェンガの下絵か、『リールの素描帖』の図様が、マヨリカの陶工達に流通していたと思われる。

『リールの素描帖』に署名のあったヤーコポ・ダ・ボローニャという名は、ボローニャ出身のヤーコポという意味に過ぎない。そのため、同じ名を持ち、ボローニャ出身でありながらローマで活躍し、考古学的遺物を研究した素描を残し、好古趣味的（antiquarian）な壁画装飾事業に携わった、ヤーコポ・リパンダ（生没年不明）の研究者達によって、『リールの素描帖』は、リパンダのコーパス（corpus：作品体系）に含められることがあった。このため、一部でリパンダがカメラ・ベッラ装飾事業に

協力し、ジェンガに下絵を提供したという言説が生み出された。

古物研究家の顔を持つリパンダが、カメラ・ベッラ装飾事業に協力し、ジェンガやシニョレツリ、ピントリッキオと交流していたとしたらどうであろうか。この言説は大変刺激的ではあるが、リパンダの文書記録に基づくバイオグラフィーやコーパスはまだ整っておらず、その証明は困難であるように思わ

れる。本稿では第3、4章においてこの問題を扱い、この言説が論じられた経緯を確認し、その蓋然性について検討することとしたい。

1. カメラ・ベッラ装飾のプログラムに関して

ジェンガの壁画について論じる前に、まずカメラ・ベッラ装飾全体のプログラムについて、簡略に



図1. ジローラモ・ジェンガ《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・マクシムスの息子》1509年頃 フレスコ、126×138cm
シエナ国立絵画館



図2. ヤーコポ・ダ・ポローニャ『リールの素描帖』
Fol. 379, 1516年頃 リール宮殿美術館、リール 14.3×16.5cm



図3. ファエンツァ産マヨリカ陶器、1515-1525年 錫釉、直径
25.4cm 大英博物館、ロンドン

触れておきたい。本装飾事業の注文主であるパンドルフォ・ペトルッチは、フィレンツェのロレンツォ・デ・メディチと同様の、イル・マニフィコ（豪華王）の通名を持ち、1497年に共和国の実権を握り、実質的には君主制を敷いた、老獪な僭主であった。彼は明らかに世襲君主制への野望（dynastic ambition）を抱き、国の権力者であった義父のニコロ・ボルゲーゼを殺害し、自らの一族と、キージ家やピッコローミニ家といった国内の有力氏族との婚姻関係を結び、堅牢な地位を築き上げ、共和国のあらゆる分野で、支配権を持つに至った。この周到さは芸術政策においても発揮されることとなる。彼はシエナのエリート層を構成する、教会関係者の支持を得るために、大聖堂造営局（Opera del Duomo）や大聖堂参事会（Canons）に身内を配置し、大聖堂の造営事業をも掌握していたのである³。

シエナ大聖堂の東、洗礼堂の近隣に位置するボルゲーゼ宮殿の大部分を、ペトルッチは1504年に我が物にし、この宮殿はパラッツォ・デル・マニフィコと称された。カメラ・ベッラは宮殿の2階にあり、この部屋はcamera（寝室）、gabinetto（応接室）と様々に記録されるが、1514年の記録は、当時寝台がなく、出入り可能であったことを示しており、公に開かれた部屋であったことが窺える。

カメラ・ベッラの室内装飾は、1509年9月に執り成された、ペトルッチの長子ボルゲーゼと、教皇ピウス3世の姪であった、ヴィットリア・ピッコローミニとの婚礼を祝すために行われたと考えられる。部屋の壁面を飾った木製の付け柱〔シエナ国立絵画館〕や、舗床タイル〔図4〕には、黄色と青から成るペトルッチ家の紋章に加えて、十字に三日月を配したピッコローミニ家の紋章が含まれている。またタイルには1509年の明記がなされているものもあり、この年の婚礼と結び付けられて解釈された。

19世紀にカメラ・ベッラの装飾は売却され、離散し、一部は消失した⁴。しかし18世紀に、この部屋の装飾に関する詳細な記録が残っており、これらが装飾の再構成と帰属の基底となっている⁵。記録によると、部屋には8面の壁画があった。その内、5

面が現存している。現在カンバスに移され、ロンドンのナショナル・ギャラリーが所蔵する、シニョレッリの署名のあるフレスコ画、《純潔の凱旋—武装解除され拘束されたアモール》〔図5〕と《家族にローマの救済を説得されるコリオラヌス》〔図



図4. シエナ派 カメラ・ベッラの舗床タイル（部分）、1509年 マヨリカ製タイル、19.9×19.5×2.3cm ヴィクトリア&アルバート美術館、ロンドン



図5. ルカ・シニョレッリ《純潔の凱旋—武装解除され拘束されたアモール》1509年頃 フレスコ、125.7×133.4cm ナショナル・ギャラリー、ロンドン

6)、ピントリッキオによる《ペネロペと求婚者たち》〔図7〕、そしてシエナ国立絵画館所蔵の、ジェンガに帰属される《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・マクシムスの息子》〔図1〕、《トロイアからのアエネアスの避難》〔図8〕が該当し、失われた3面は、シニョレツリによる《アペレスの誹謗》《パーンの祝宴》、ピントリッキオによる《スキピオの節制》であったとされる⁶。これらの壁画に加えて、部屋には箔押しされたストゥッコと、メトロポリタン美術館が所蔵するピントリッキオ工房に帰属される天井画、前述の木製の付け柱と、世界各地に散在する舗床タイルが、カメラ・ベツラを飾っていた⁷。

ペトラルカの俗語詩『凱旋』(*I trionfi*, c.1351-1374)を典拠とする「純潔の凱旋」や、古代ローマの将軍スキピオが、捕虜であった敵国の女性を、潔白のまま婚約者と両親のもとに返した、という故事に基づく「スキピオの節制」は、婚礼や出産を記念するための家具絵であったカッソーネやスパッリエーラ、デスコ・ダ・パルトに描かれる主題であった⁸。天井のストゥッコ装飾には、8つの美德の戒めに関する銘文もあることから⁹、全体の図像プログラムは、婚礼に際した夫婦の美德、あるいは家族の美德を表していると論じられた¹⁰。

これに対してタトライやジャクソンは、全体のプログラムは、より広い意味での市民的美德や、ペトルッチの世襲君主制的野望を表象していると主張する¹¹。タトライは、ジェンガによる壁画〔図1〕の主題を、プルタルコス「ファビウス・マクシムス伝」(七-6-8)の記述と結び付け、父に身代金を調達することを頼まれ、それを持って敵将ハンニバルに捕虜の解放を説くローマの将軍ファビウス・マクシムスの息子が主題であると特定し、父と子の親子関係が他の壁画にも描かれていることに注目する。《トロイアからのアエネアスの避難》〔図8〕には、父アンキセスを背負うアエネアスと、足元にその息子という親子三代が描かれている。ホメロスの『オデュッセイア』に基づく《ペネロペと求婚者たち》〔図7〕の母ペネロペに近づく青年は、旅から

帰還した父オデュッセウスと共に、母の求婚者たちの誅殺を企てる、息子テレマコスであるとタトライは説明している。プルタルコスの伝記に基づく、ローマと敵対するウォルスキ族の庇護を得るが、母や妻にローマの救済を説得される、ローマの将軍コ



図6. ルカ・シニョレツリ《家族にローマの救済を説得されるコリオラヌス》1509年頃 フレスコ、125.7×125.7cm ナショナル・ギャラリー、ロンドン



図6-2. コリオラヌス(右)と妻ウォルムニア(左)、その間に立つ息子



図7. ペルナルディーノ・ピントリッキオ《ペネロペと求婚者たち》1509年頃 フレスコ、125.5×152cm ナショナル・ギャラリー、ロンドン



図8. ジローラモ・ジェンガ《トロイアからのアエネアスの避難》1509年頃 フレスコ、126×138cm シエナ国立絵画館

リオラヌスを描くシニョレッリの壁画〔図6〕も、コロラヌスとその妻の間に、彼らの息子が配置され〔図6-2〕、親子間の使命の継承に焦点が置かれた、というタトライの主張は説得力がある。

失われたシニョレッリの2面の壁画のうち、《アペレスの誹謗》に関しタトライは、未来の権力者に正しい正義の運営を諭す寓話として描かれたという。《パーンの祝宴》については、大英博物館の素描が関連付けられており¹²、それによると、メディチ家のために描かれた、同主題の絵画（第二次世界大戦により焼失）とは異なり¹³、より牧神らしい祝祭的な光景が描かれていた。ジャクソンは、ギリシャ神話のパーンがローマ神話のファウヌスと同一視されたことを前提として、この壁画をカルプルニウス・シクルスの『牧歌』第1章における、「2人の羊飼いが、新しい君子のもとでの黄金時代の再来を告げる、ファウヌスの予言を見つける」という記述と結びつけている¹⁴。

このように、カメラ・ベッラの装飾は、家庭における美德のみならず、自ら築き上げた治世が、長子ボルゲーゼとその子孫たちに継承されていく、ペトルッチの世襲君主制への野望を反映していた。シエナ共和国において、政治的な範例となるために、ロτζァ・デッラ・メルカンツィアや、政庁舎の礼

拝堂（Anticapella）といった市民的な場を飾っていた共和制ローマの英雄たちは、カメラ・ベッラ装飾事業のような、婚礼を寿ぐ場においては、よりドメスティックな文脈で描かれていたのである。

2. ルカ・シニョレッリの協力者としてのジローラモ・ジェンガ

ヴァザーリの『芸術家列伝』（1550, 1568）によれば、ジェンガの画家としての教育はシニョレッリの工房で行われ、それは1494年6月、ジェンガの生地であったウルビーノのサント・スピリト信心会のステンダルド（旗幟）の制作に来ていたシニョレッリに、徒弟として父親に預けられたことから始まったとされている。ジェンガがマルケ地方やコルトーナ、オルヴィエートの事業においてシニョレッリに帯同していたというヴァザーリの主張は¹⁵、ジェンガとシニョレッリの名前が共に記載された次の2つの文書によって、現在確認が得られている。

1つ目の文書は1499年4月25日付のものであり、モンテオリヴェート修道院教会で締結された文書である。その契約の立会人の中に、シニョレッリとジェンガの名が記録されている。この文書は、シニョレッリがオルヴィエートの大聖堂造営局と、オ

ルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂の天井装飾の契約を成した日（1499年4月5日）から約3週間後に記されており、シニョレリがオルヴィエートからモンテオリヴェートへ一度戻ってきていることと、またジェンガが、オルヴィエートの装飾事業へも参加していた可能性を示す文書となっている¹⁶。

2つ目の文書は1508年6月26日に、イエージの善きキリスト信心会で、シニョレリが《キリストの十字架降下》を描く旨契約した文書であり、そこにはジェンガが立会人として記録されている。この契約は履行されず、1512年にロレンツォ・ロット（1480-1556）が引き継いだ¹⁷。

ジェンガは1504年にティモテオ・ヴィーティ（1469-1523）と共に、ウルビーノ大聖堂アッリヴァベーネ礼拝堂装飾の仕事をしている。続く1505-1508年にもウルビーノで活動している記録が断続的に見られる。1507年から1508年にかけて、シニョレリも同じマルケ州のアルチェヴィアで活動しており、この時彼が手がけた祭壇画にジェンガの手を見る研究者もいる。故にジェンガはアルチェヴィア、イエージといったマルケ州でのシニョレリの活動にも同行していたと思われる¹⁸。

シニョレリは1508年の8月にシエナのサンタ・マリア・デッラ・スカラ病院の臨時の山車（carro）のための絵画を描いたと思われる。故に、パラッツォ・デル・マニフィコのカメラ・ベッラ装飾事業のためのシエナ滞在は、早くは1508年頃から始まったのではないかとヘンリーは推測している¹⁹。

一方ジェンガのシエナ滞在についても、ヴァザーリが伝えている。彼によれば、ジェンガはペトルッチの目に留まり、彼の宮殿であるパラッツォ・デル・マニフィコに滞在し、その部屋で多くの絵画を描いたという²⁰。シエナの大聖堂造営局の記録によれば、ジェンガは1510年7月22日に初演奏された大聖堂のオルガンの扉絵に《キリストの変容》とペトルッチ家、大聖堂造営局の紋章を描いている²¹。

以上の記録に鑑みれば、ジェンガは、シニョレリがモンテオリヴェート大修道院回廊装飾事業か

ら、オルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂装飾事業へ移行する1499年には彼に帯同していた。礼拝堂装飾事業は断続的に1504年まで続いたことが記録されているが、おそらくジェンガとシニョレリの協力関係も断続的なものであっただろう。そしておそくとも1508年からジェンガはシニョレリのマルケ地方、シエナ滞りに帯同しており、カメラ・ベッラ装飾事業にも参加し、ペトルッチの愛顧を賜り、事業後も同地で仕事を得ていたと考えるべきだろう。

3. ジェンガの壁画と『リールの素描帖』

ジェンガはカメラ・ベッラ装飾事業において、《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・マクシムスの息子》〔図1〕と《トロイアからのアエネアスの避難》〔図8〕を描いている。この内、前者の壁画を『リールの素描帖』第379葉〔図2〕と結び付けたのは、フィオッコであった²²。フィオッコは、当初ジャコモ・フランチア作と考えられていた『リールの素描帖』の第390葉に、「1516年にスルモーナにてヤーコポ・ダ・ポローニャが描いた」という自署を確認し、これを同じ出身地と名前を持つヤーコポ・リパンダと関係づけ、リパンダのコーパスに含めた。

続いて、バイアム・ショーが『リールの素描帖』第379葉と、ルーブル美術館と大英博物館にある2枚のファエンツァ産マヨリカ陶器〔図3〕との構図の一致を取り上げた。第379葉を見てみると、その左上部分には河川が流れる牧歌的な風景が描かれている。対して、参照元であるジェンガの壁画の該当部分には、ローマ軍の野営の情景が描かれているのである。マヨリカ陶器には、第379葉とほとんど同様の、河川が流れる風景が描かれている。このことから、バイアム・ショーは、ジェンガの図様よりも第379葉による図様の方が、マヨリカの陶工たちの間で流通していたとして、その可能性を論じている²³。

『リールの素描帖』は14枚の羊皮紙から成り、古



図9. ヤーコボ・ダ・ボローニャ『リールの素描帖』 Fol.391 (一部), 1516年頃 リール宮殿美術館、リール 14.3×16.5cm



図10. ルカ・シニョレツリ《地獄に落ちる人々》の基底部分、1500-1504年頃 オルヴィエート大聖堂サン・プリツィオ礼拝堂



図11. ヤーコボ・リバンダ《アルプスを越えるハンニバル》1500-1509年 ローマ、カピトリニ美術館

典古代や聖書主題、さらには、海獣などの古代ローマの石棺彫刻に見られる図像〔図9〕が描かれた素描帖であった。そのため、古物研究家の顔を持つリバンダのコーパスに、この素描帖が含まれることを疑う声は少なかったように見える²⁴。リバンダは、巨大なトラヤヌス帝記念柱のレリーフを、記念柱の上から籠に吊り下ってまで模写し、それを壁画に応用したと伝えられるほど熱烈な古物研究家であっ

た²⁵。

ジェンガの壁画の主題を、プルタルコスの語る《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・マクシムスの息子》であると特定したタトライもまた、『リールの素描帖』の作者をリバンダと見なした上で、その照応関係について言及している。リバンダは1500年から1509年の間にローマのコンセルヴァトーリ宮殿（現カピトリニ美術館）に、古代ロー

マ人と古代カルタゴ人の間の重い敗戦の歴史—すなわち第二次ポエニ戦争—を題材にした壁画〔図11〕を描いているのであり、自らの壁画装飾事業の前後にカメラ・ベツラに親しんでいたとして、その可能性をタトライは取り上げ、そこからジェンガの壁画の主題を類推している²⁶。

アンジェリーニは、カメラ・ベツラ装飾事業にリパンダが貢献したであろう可能性を論じている。メトロポリタン美術館が所蔵するピントリッキオ工房による天井画のいくつかと、リパンダに帰属される作品の一致を取り上げ、リパンダはカメラ・ベツラ装飾事業の古物コンサルタント（consulente antiquario）であっただろうと見ている。アンジェリーニにとってジェンガの壁画と『リールの素描帖』との照応関係は、その証左であった。彼はリパンダがジェンガの壁画を『リールの素描帖』に写したのではなく、逆にリパンダがジェンガに下絵を提供したのだらうと述べている。複数のマヨリカ陶器が『リールの素描帖』の構図の方を参照していたことから、後者の方が原型として流通していたのであり、ジェンガの壁画は、『リールの素描帖』第379葉に描かれた古代の光景を、より複雑かつ明瞭に変形したものだらうとアンジェリーニは述べている²⁷。

4. ヤーコポ・ダ・ボローニャ≠ヤーコポ・リパンダ

アンジェリーニが「通常、パラッツォ・ペトルッチの古い歴史に依拠しているのはリールの絵であり、それは単なる模写に過ぎないと主張される」と、ことわりを入れている通り、筆者も『リールの素描帖』には1516年の明記があるため、この素描帖の作者がシエナに滞在した際に、ジェンガの壁画を改変を加えながら模写したと考える方が妥当に思える。第1章で述べた通り、カメラ・ベツラは1514年には、公に開かれていた。

また『リールの素描帖』の作者、ヤーコポ・ダ・ボローニャがリパンダと同一人物であるとする見方も留保が必要だらう。ファイエッティはヤーコポ・



図12. ヤーコポ・ダ・ボローニャ『リールの素描帖』
Fol. 390（一部）、1516年頃 リール宮殿美術館、リール 14.3
×16.5cm



図13. ルカ・シニョレツリ《死者の復活》（部分）
1500-1504年 オルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂

ダ・ボローニャのコーパスを確認する論文の中で、この人物がリパンダである可能性を否定している。彼女は『リールの素描帖』第390葉の一部〔図12〕に、シニョレツリのオルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂の《死者の復活》〔図13〕との類似を見ている。地面から這い出る人物が、地上の人物にひっぱりあげられているその様は、酷似している²⁸。私見によれば、第391葉〔図9〕の海獣およ

びトリトンとネレイデスを描いた図像も、同種のものがオルヴィエートでは描かれており〔図10〕、素描帖の作者はシエナだけでなくオルヴィエートも見聞していたように見える。したがって、作者がカメラ・ベッラ装飾事業に下絵を提供することはなかったにしても、シニョレツリやジェンガと交流があった可能性については否定できない。

またファイエッティは『リールの素描帖』が、オルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂壁画を参照していたことから、素描帖の作者であるヤーコポ・ダ・ボローニャを、オルヴィエート大聖堂造営局の1485年から1495年の間の記録に断続的に現れる、ボローニャ出身のヤーコポと呼ばれる画家と同一視している²⁹。複雑ではあるが、リパンダ研究においても、近年までリパンダと、このオルヴィエートの人物は同一視され、彼の経歴はリパンダの経歴に換算されていた³⁰。アンジェリーニもリパンダにこの人物の経歴を重ねて論じている。

記録によると、オルヴィエートの住人であったボローニャ出身の画家ヤーコポが初めて大聖堂造営局の文書に登場するのは1485年であった。文書中ではmagister Jacobus de Bononiaとして大聖堂造営局にモザイク制作を依頼されている。ここで25歳以上の人物に与えられるmagisterの称号で呼ばれており、彼がウンブリアに滞在していたのは既に成熟した年齢であったとされる。特に注目には値するのは、1489年から1490年のベルジーノとのサン・ブリツィオ礼拝堂の契約に関する大聖堂造営局の覚書の中に、ヤーコポの名前が登場していることである。彼はまた、1489年から1491年の間、ピントリッキオと協働していたアントニオ・ダ・ヴィテルボと、大聖堂内陣のバルコーネを装飾するなど、何度か共に同地で仕事していたことが分かっている。1491年から94年の間は記録が欠落しており、1495年にコルポラーレ礼拝堂で仕事していたことが記録として残されている³¹。以上からオルヴィエート大聖堂の事業に従事していた画家ヤーコポは、1490年前後にはベルジーノやピントリッキオ周辺の画家と交流があった人物であることが分かる。

またこの人物に加えて、ピントリッキオ工房が従事した、教皇アレクサンドル6世のアパルタメント、「ボルジアの間」装飾事業（1492-1494）の支払いの記録（1493年）の中に現れる、「画家ヤーコポ（Jacobus pictor）」もアンジェリーニによって、リパンダと同一視された。このようにして、アンジェリーニは、リパンダを『リールの素描帖』の作者ヤーコポ・ダ・ボローニャ、そしてオルヴィエートの記録の中に現れる画家ヤーコポ、「ボルジアの間」装飾事業に従事した画家ヤーコポと同一視した上で、カメラ・ベッラ装飾事業に、リパンダが貢献した可能性を論じていたのである³²。

個々の人物については、確認してきたように、『リールの素描帖』の作者は、カメラ・ベッラのジェンガの壁画の他に、シニョレツリのサン・ブリツィオ礼拝堂壁画を参照しており、ヤーコポの名を持つ二人の画家はピントリッキオやその周辺の画家と、ローマやオルヴィエートで共に事業に従事していた。記録上、3人のヤーコポは活動地域や画家としての交流関係も近く見え、これらが一人の人物の経歴に集約されてしまうのも、無理のないことのように思える。

しかしながら近年の研究では、それぞれが別の人物であることが証明されている。マツァルーピの調査では、リパンダの名がヤーコポ・クリストーフォロ・ダ・ボローニャであり、ボローニャ出身にしてオルヴィエートの住人であった画家ヤーコポ、つまりヤーコポ・ロレンツォ・ダ・ボローニャとは別の人物であることが分かっている³³。また「ボルジアの間」に従事していた画家ヤーコポは、別の記録においてピサ出身であることが、カステッラーニの調査によって明らかにされた³⁴。

こうしてオルヴィエートや「ボルジアの間」装飾事業に携わっていたと考えられていたリパンダの初期の活動は、別の人物の活動であり、リパンダが『リールの素描帖』の作者であって、カメラ・ベッラ装飾事業に協力したという言説は、記録上は蓋然性が無いことがわかるのである。

おわりに

本稿においてはカメラ・ベッラ装飾事業のために描かれたジローラモ・ジェンガ作《ハンニバルから捕虜を解放するファビウス・マクシムスの息子》と『リールの素描帖』第379葉の照応関係をめぐって、本装飾事業にリパンダの貢献があったという言説の背景とその蓋然性を検討してきた。結果、これらの言説は別々の人物の記録の上に立つもので、文書記録上その蓋然性は低いと見なされる。しかしリパンダと『リールの素描帖』の作者が別人物であっても、それぞれの人物がジェンガやシニョレツリ、ピントリックオと交流していた可能性を否定する事実ではないことを考慮しなければならない。

リパンダがローマで従事していた壁画装飾事業は、カメラ・ベッラ装飾事業と同様に、古代の帝政、共和制ローマの歴史を主題としていたことが同時代の記録から分かっている。ローマのコンセルヴァトーリ宮殿壁画装飾事業（図11.1500-1509年、内二部屋消失、現カピトリーニ美術館）では第二次ポエニ戦争を題材としており、ファツィオ・サントーロ宮殿壁画装飾事業（1505-1507年頃、現ドーリア・パンフィーリ美術館アルドブランディーニの間、殆どが消失）では、トラヤヌス記念柱の図像を転用し、「トラヤヌスとカエサルの生涯」連作を描いていることが記録上分かっているが、そのほとんどが失われており、このことがリパンダのコーパスを体系化し、参照することを難しくさせているのだ³⁵。しかしながらリパンダのこれらのローマでの事業は、古代の伝記に倣って、古代の偉大な人物の行いを多くのエピソードで連続的に讃えるという、記念碑的規模での先駆的な例であり、16世紀における「絵画伝記」の本格的な発展への一歩であった。本論が取り扱ってきたペトルッチのパラッツォ・デル・マニフィコにおけるカメラ・ベッラ装飾も、こうしたプルタルコスやペトルカの古代の人物の伝記を踏まえた「絵画伝記」連作の流行と発展の中で、今一度考察するべきだろう。

謝辞

本研究を実施するにあたってロンドンのナショナル・ギャラリーでの実見調査では、アソシエート・キュレーターであるラウラ・ルウェルリン氏、特別研究員であるシャーロット・ウィテマ氏に、格別のご高配を賜りました。末筆ながら衷心よりお礼申し上げます。なお本稿は2021年度美術に関する調査研究助成（公益財団法人鹿島美術財団）による研究成果の一部です。

註

- 1 この両画家の古代風装飾の復興について、筆者は以前別の論考で論じている（森結「オルヴィエート大聖堂サン・ブリツィオ礼拝堂装飾の制作背景——腰壁装飾に見られるピントリックオ工房との関連から」『鹿島美術研究』（「美術に関する調査研究の助成」研究報告）、年報第35号別冊、2018年、75-87頁）。
- 2 シニョレツリの本装飾事業招聘の背景については、「シエナ、パラッツォ・デル・マニフィコのカメラ・ベッラ装飾事業—ルカ・シニョレツリの事業招聘をめぐって—」と題する報告書を『鹿島美術研究』に寄稿予定である。
- 3 ペトルッチの芸術政策については以下の研究がある。Philippa Jackson, *Pandolfo Petrucci: politics and patronage in Renaissance Siena*, Unpublished doctoral thesis, University of London, 2007; Philippa Jackson “The Ecclesiastical Policies of Pandolfo Petrucci: the Opera del Duomo, the Canons and the Curia”, *Kirchengeschichte und Religionsgeschichte*, 2017, pp. 85-108. ; 上村清雄「パンドルフォ・ペトルッチ時代のシエナ芸術研究—1500年前後の芸術奨励政策—」（2007～2008年度科学研究費補助金（基礎研究C 研究成果報告書））
- 4 Henry, Kanter, *Luca Signorelli: The Complete Paintings*, Rizzori, 2002, cat.91, p.224 ; ロンドンのナショナル・ギャラリーで2007年に開かれた展覧会「ルネサンスのシエナ都市の芸術」展では、壁画を含むカメラ・ベッラの装飾や調度品が展示された。（Luke Syson (eds.), *Renaissance Siena: Art for a City*, National Gallery, London, 2007, pp. 270-284）
- 5 18世紀のカルリとデッラ・ヴァッレによる記述が以下に掲載されている。M.Davis, *National Gallery Catalogues, the earlier Italian Schools*, London, 1961, pp. 472-79, 571-573.; Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi sopra le belle arti*, III, Rome, 1784-86, 3, pp.319-322.
- 6 失われた《パーンの祝宴》は、ベレンソンが、18世紀の記述とシエナ派による素描（1509年以降、大英博物館、1946.0713.12）とを結び付け（Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, pp. 288-93.）、《スキピオの節制》については、カンターが同主題の素描（1509年以降、大英博物館、1866.0714.59）と結び付けている（Laurence B Kanter, *The late works of Luca Signorelli and his followers, 1498-1559*, Unpublished doctoral thesis, New York University, 1989, p.194, n.93.）

- 7 天井画の帰属と主題については以下の研究がある。Fiorella Sricchia Santoro, "Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci", *Prospettiva*, No.29, 1982, pp.24-31. 舗床タイルについては以下を参照。Elizabeth Miller and Alun Graves, "Rethinking the Petrucci Pavement", *Re-thinking Renaissance Objects: Design, Function and Meaning*, 2010, Vol. 24, No. 1, pp. 94-118.
- 8 ルネサンスにおける『凱旋』図像の形成と流布については以下の研究がある。京谷啓徳「ペトラルカ『凱旋』の図像をめぐる」『哲学年報』65号、2006年、91-118頁; また、カッソーネなどの婚礼絵画については以下を参照。岡田温司『もうひとつのルネサンス』平凡社、2007年、103-133頁; 《スキピオの節制》主題の流布については以下を参照。Cristelle Baskins "Famous Men: The Continenence of Scipio and Formations of Masculinity in Fifteenth-Century Tuscan Domestic Painting", *Studies in Iconography*, Vol. 23, 2002, pp. 109-136.
- 9 天井の銘文は、ジャクソンによってプブリリウス・シルスの格言に基づくものと明らかにされ、氏は同様の銘文が、ピントリッキオが1497年に制作した、サンタンジェロ城の《アレクサンデル6世の生涯》にも使用されていることを指摘している (Jackson, *Op.cit.*, 2007, pp.89-90)。
- 10 B.Rackham, *Victoria and Albert Museum, Department of Ceramics: Catalogue of Italian Maiolica*, London, 1940.; G. Agosti, "Precisioni su un Baccanale perduto del Signorelli," *Prospettiva*, no. 30, 1982, pp.70-77.
- 11 Vilmos Tátrai, "Gli affreschi del Palazzo Petrucci a Siena: Una precisazione iconografica e un ipotesi sul programma", *Acta Historiae Artium*, Vol. 24, 1978, pp. 177-183; Jackson, *op.cit.*, 2007, pp.75-104.
- 12 注6を参照。
- 13 焼失したシニョレリによるパーンを描いた絵画については、以下の研究がある。高階秀爾『ルネサンスの光と闇—芸術と精神風土』中央公論新社、1987年、114-126頁。秦明子「アポロンとパン：シニョレリ《パンの王国》についての一試論」『美術史』第176冊、2014年、323-336頁。
- 14 アゴスティは、テオクリトスの『牧歌』第一歌によるダフニスの死の物語を典拠とし、パーンに助けを得ながらも愛を軽んじた故アフロディーテに罰されたダフニスの物語が、結婚の戒めとして選定されたとする (Agosti, *Op.cit.*)。これに対しジャクソンは全体のプログラムをペトルッチの世襲君主制への野望と結び付け、《パーンの祝宴》を解釈している (Jackson, *op.cit.*, 2007, p.95.)
- 15 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-87, Vol.5, p. 347.
- 16 Tom Henry, "magister Lucas de Cortona, famosissimus pictor in tota Italia ... fecisse etiam, multas pulcherrimas picturas in diversis civitatibus et presertim Senis", M. Ascheri, G. Mazzoni and F. Nevola (eds.), *L'ultimo secolo della repubblica di Siena: arti cultura e società*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 2008, pp. 355-365, esp.364.
- 17 Tom Henry, *The Life and Art of Luca Signorelli*, Yale University Press, 2012, p.250.
- 18 シニョレリのアルチェヴィアでの活動について筆者は二篇の論文で論じている (森結「ルカ・シニョレリの装飾的傾向に関する一試論—アルチェヴィア、サン・フランチェスコ教会のための《フィリッピーニ祭壇画》を中心に—」九州藝術学会編『デアルテ』第32号、2016、43-62頁; 森結「ルカ・シニョレリ作《フィリッピーニ祭壇画》の聖ボナヴェントゥーラ像をめぐる考察」松尾金蔵記念基金論集『明日へ翔ぶ』第4号、2017、1-24頁)。
- 19 Henry, *op.cit.*, 2012, p.251.
- 20 Vasari, *op.cit.*, p.347.
- 21 Jackson, *op.cit.*, 2017, p.92.
- 22 Giuseppe Fiocco, "Jacopo Ripanda" *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, vol. 24, 1921, p. 85-89
- 23 J. Byam Shaw, "Iacopo Ripanda and Early Italian Maiolica" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.61, No. 352, 1932, pp. 18-20+25.
- 24 素描帖の作者をリバンダとみる言説を否定する研究者には、ファイエッティがいる (M. Faietti, "Jacopo da Bologna: per una ricostruzione del corpus dei disegni", *Bollettino d'Arte*, 62-63, 1990, pp. 97-110.)。
- 25 ヴォルテッラの人文主義者ラファエーレ・マッフェイの『都市ローマについての回想録 (Commentari Urbani)』(1506-1507年)にて言及されている。Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, 1992, pp. 29-38, 205.)
- 26 Tátrai, *op.cit.*, p.12.
- 27 Alessandro Angelini, "Pinturicchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci", *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 483-553, esp.544-548.
- 28 Faietti, *op.cit.*, p.108.
- 29 *Ibid.*
- 30 Farinella, *op.cit.*, pp.92, 98, n.38.
- 31 Andrea Ugolini, "Jacopo Ripanda ai tempi di papa Borgia", *Arte Cristiana*, CIV, 892, 2016, pp. 21-32, esp.22, 30, n.20.; 1499年にシニョレリがサン・ブリッジオ礼拝堂装飾を請け負う以前は、ペルジーノに事業が委託されていた。(森結「オルヴィエート大聖堂サン・ブリッジオ礼拝堂装飾事業1447-1504—ピッコローミニ家とモナルデスキ家の市政と事業への関与をめぐる政治的背景—」『美術史』美術史学会、第189冊、2020年、28-44頁。)
- 32 Angelini, *op.cit.*, pp.493, 549 no.29
- 33 Matteo Mazzalupi, "I fratelli Rimpatta: Novita biografiche dagli archivi Romani", *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo*, 2017, Vol.1, pp.135-149., esp.136.
- 34 Stefania Castellana, "«Jacobus pictor»: un equivoco documentario", *Ibid.*, pp.127-134.
- 35 V. Farinella, "Jacopo Ripanda a Palazzo Santoro", *Studi classici e orientali*, XXXVI, 1986, pp.105-112.