

## ヴィッラ・マダマのアトリウム浮彫《パンの懲罰》

—ジョヴァンニ・ダ・ウーディネ研究への一寄与—

深田 麻里亜

### はじめに

ローマ北西部、モンテ・マリオに建つヴィッラ・マダマは、教皇レオ10世の委嘱に従ってラファエッロが設計したメディチ家の迎賓用建築である(図1)。1518年頃に着工された建築は、ラファエッロが1520年に、翌年にレオが死去すると、枢機卿ジュリオ・デ・メディチ(1523年にクレメンス7世として教皇位に就く)のもと、徒弟や共同制作者たちによって内部装飾が実施され、「ローマ劫掠」が勃発する1527年まで続けられた。従来のヴィッラに関する研究では、建築史的観点に主眼が置かれてきたが<sup>1</sup>、筆者はとくに「庭園のロτζジャ」と呼ばれるロτζジャの内部装飾に着目し、図像プログラムを中心とする問題について詳細な研究を行ってきた。その結果、異教古代の様々な主題をフレスコ画やストゥッコ浮彫で表したロτζジャでは、パトロンであるメディチ家の2人の君主を称揚する図像プログラムが、きわめて洗練された選択に基づき展開していると結論づけた<sup>2</sup>。

本稿では、拙論でいまだ手つかずであったアトリウムの浮彫装飾を考察の対象とする。アトリウムは、ヴィッラの入口からロτζジャの南東側に通じる玄関口にあたり(図1.II)、内部壁面とアー

<sup>1</sup> ヴィッラ・マダマに関する主だった研究は、以下である。T. Hofmann, *Raffaell in seiner Bedeutung als Architekt*, I. *Villa Madama*, 2nd ed., Zittau, 1908; R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma, 1973; C. L. Frommel, "Die architektonische Planung der Villa Madama," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XV, 1975, pp. 59-87; J. Shearman, "A Functional Interpretation of Villa Madama," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX, 1983, pp. 315-27; 小佐野重利ほか「ヴィッラ・マダマに関するラファエッロ書簡」、『美術史論叢』(東京大学文学部美術史研究室紀要)、10号、1994年、pp. 95-161; C. Cieri Via, "Villa Madama: una residenza "solare" per i Medici a Roma," in S. Colonna, ed. by, *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento: Atti del convegno internazionale di studi*, Roma, 2004, pp. 349-73; C. Napoleone, *Villa Madama: Il sogno di Raffaello*, Torino, 2007.

<sup>2</sup> 3つの径間からなるロτζジャでは、一種の宇宙的秩序を表す中央径間(図1.III)を挟み、南西側径間(左廊、図1.IV)にはレオ10世を、反対側の北東側径間(右廊、図1.V)ではジュリオ・デ・メディチを称える図像が表されていると考察した。拙稿「ヴィッラ・マダマ、ジュリオ・ロマーノ作《ポリュフェモス》—ルーヴル美術館所蔵の素描に基づく図像解釈—」、『美術史』、第170冊、2011年、pp. 179-95; 「ヴィッラ・マダマ、ストゥッコ浮彫連作《ポリュフェモスとガラテア、アキスの物語》—ジュリオ・デ・メディチの標章との関連を中心に—」、『地中海学研究』、34号、2011年、pp. 25-46; 「ウェヌスとアモルの王国—ヴィッラ・マダマ装飾における教皇レオ10世の治世の寓意—」、『東京芸術大学美術学部論叢』、第8号、2012年、pp. 5-15; 「ヴィッラ・マダマ、左廊ヴォールトの《ネプトゥヌス》—「クオス・エゴ」と教皇レオ10世称揚の図像—」、『鹿島美術研究』年報、第28号別冊、2011年、pp. 31-41。これらの論考は、筆者の博士論文(『ヴィッラ・マダマのロτζジャ装飾』、東京芸術大学大学院博士後期課程学位論文、2012年)にまとめられた。

チは一面が白色ストウッコ浮彫で飾られている。アーチの内輪（図2）には人物像を表した比較的大型の浮彫が2点表されており、本稿ではこのうち1点《パンの懲罰》（図4）を取り上げて、その図像と構図の作者について考察を行う。こうした考察を通じ、先行研究では概説的な解説が与えられるに留まってきたアトリウム装飾に、詳細な分析を加えることを目的とする。また、これまで引用されたことのない関連素描を新たに指摘し、下絵素描とアトリウム装飾の実制作者についても具体的な考察を試みる。

## 1. ロッジヤ装飾の制作年代と制作者

ラファエッロの存命中にヴァチカン宮殿その他で実施された大規模な装飾事業では、工房の画家たちはラファエッロによる構図を示すスケッチ等に従い作品を描く、という手順をとっていた。ヴィツラ・マダマの装飾に関しては、ラファエッロの死から2か月が経った1520年6月、ジュリオ・デ・メディチがアクイーノ司教マリオ・マッフェイに宛て書簡を記し、制作の分担と装飾主題についての要望を伝えている<sup>3</sup>。6月4日の書簡では、ジュリオ・ロマーノに物語場面を、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネにストウッコ装飾を担当させるか、少なくとも物語場面に関してはジュリオ・ロマーノが素描を用意することを希望している。同年6月17日の書簡では、「2人の画家が同意した」と記されているため、前述の画家たちが中心的な役割を担ってヴィツラ装飾に従事したことが裏付けられる。その一方で、作業がどのように分担されたのか、詳細な状況は不明瞭である。

ロッジヤの装飾は、おそらく書簡が交換された後、つまり1520年7月以降開始されたと考えることができる。1521年12月にレオ10世が死去すると、後任としてハドリアヌス6世が1522年1月に教皇の座に就く。1523年9月、ハドリアヌスが没すると、その2か月後にジュリオ・デ・メディチがクレメンス7世として教皇座に即位するにいたる。教皇庁での奢侈を嫌悪したハドリアヌスの在位期間（1522～23年）は、「コンスタンティヌスの間」をはじめとする進行途中であったヴァチカン宮殿の装飾事業が中断される一方で、ヴィツラ・マダマの装飾はある程度進められていたと考えられる。というのも、ヴィツラのロッジヤの中央径間（図1.III）頂部には、枢機卿の帽子と組み合わされたメディチ家の紋章があるため、レオの死後、ジュリオが枢機卿であった時期にも装飾は続けられており、制作年代はジュリオが教皇位に就く1523年11月を下限と設定することができるからだ。

中央径間を挟んで展開するふたつの径間は、おそらく教皇レオ10世の在位中、南西側径間（左

<sup>3</sup> J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, New Haven - London, 2003, 1520/44, 46, pp. 599-601, 602-5. 邦訳については拙稿「ジュリオ・デ・メディチとマリオ・マッフェイ—ヴィツラ・マダマ造営に関する2通の書簡翻訳と解題」、『*Aspects of Problems in Western Art History* 東京芸術大学西洋美術史研究室紀要』、9号、2012年、pp. 79-86.

廊、図 1.IV) から開始され、北東側径間（右廊、図 1.V) が後に装飾されたと考えられる。左廊ではヴォールトに教皇レオ 10 世と関連するライオンのモチーフが描かれていることに加え、レオの治世による黄金時代を称える図像が選択されていると考えられるからだ<sup>4</sup>。同じ左廊の南西側エクセドラ（図 1.a) には、枢機卿の帽子の装飾が表されているため、やはり 1523 年のジュリオ・デ・メディチ教皇登位以前に制作されたことが裏付けられる。一方、北東側径間（右廊、図 1.V) では、枢機卿ジュリオ・デ・メディチの水晶球の標章が多数描かれている。ジュリオがこの標章を定めたのは、レオ 10 世の死後、メディチ家当主となった折と考えられるため、右廊の装飾は 1521 年の年末以降に実施されたものであり、ハドリアヌス時代に計画に遅延が生じていたとすると、実制作はクレメンス 7 世として教皇に即位する 1523 年以降も続けられていた可能性があるだろう。

ヴィツラの装飾に携わった芸術家として、ジョルジョ・ヴァザーリは『列伝』の中で、ジュリオ・ロマーノ、ジャンフランチェスコ・ペンニ、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネの名を挙げており、とりわけジュリオ・ロマーノに関しては、右廊北東側壁面リュネットの《ポリュフェモス》を描いたことを明記している<sup>5</sup>。こうした画家たちに加え、バルダッサレ・ベルツィもまたヴィツラの装飾に参加したと思われる。ヴィツラ装飾と関連することが確実な素描は、これまで 9 点が確認されており<sup>6</sup>、そのうち右廊の物語場面に関わる下絵素描 3 点は、フィリップ・パウンシー以来ベルツィの手になるとみなされているからである<sup>7</sup>。反対側の左廊ヴォールトの物語場面の下絵素描 4 点の作者としては、ジュリオ・ロマーノ、あるいはペンニ、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネの名が挙げられており、中央径間については、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネによるフレスコ画の下絵素描 1 点（図 15) が知られている。実際の各径間の装飾は、統一的に高い質を維持しているとは言えないため、実制作にあたった画家たちの手を判別し特定することは容易ではないのが現状である。

ジュリオ・ロマーノは、1524 年 10 月にマントヴァへと出発するまでローマで制作活動を続けていた<sup>8</sup>。その一方、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネは教皇ハドリアヌスの在位期間中の 1522

<sup>4</sup> 筆者の左廊装飾プログラムに関する論考は、「ウエヌスとアモルの王国」前掲書；「ヴィツラ・マダマ、左廊ヴォールトの《ネプトゥヌス》」前掲書を参照されたい。

<sup>5</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. by R. Bettarini - P. Barocchi, Firenze, 1995, IV, pp. 198, 333, V, pp. 56-8; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], ed. by P. Della Pergola - L. Grassi - G. Previtali, VI, Firenze, 1967, p. 402.

<sup>6</sup> C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft zum römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, Wien, 1967/68, pp. 101-4.

<sup>7</sup> ベルツィの素描カタログを執筆したフロムメルは、ヴィツラ・マダマ関連素描の作者についてパウンシーから助言を受けた旨を記している。*Ibid.*, p. 101.

<sup>8</sup> D. Ferrari, *Giulio Romano: Repertorio di fonti documentarie*, I, Roma, 1992. p. 69: ジュリオはカステイリオーネと連れ立って、1524 年 10 月 7 日にローマからマントヴァに向けて出発する。

年には、ヴェネツィア、フィレンツェに短期間滞在しており、クレメンス登位の知らせを聞き1523年末にローマに戻ったことが知られている<sup>9</sup>。したがって、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネがジュリオ・ロマーノと共同で制作にあたるのが可能だったのはレオ10世在位中と、1524年の期間である。一方、右廊の装飾においては、他の多数の注文に携わるジュリオを補佐するかたちで、ペルッツィが参加したという状況が考えられるだろう。

## 2. アトリウム装飾の制作年代と制作者

次に、本稿の主題であるアトリウム部分の装飾について、先行研究の状況を整理しておこう。ヴィッラの入口と「庭園のロτζジャ」を結ぶ玄関口であるアトリウム(図1.II)は、ピラスターを備えた壁面とアーチで構成されており、一面はすべて白色で統一され、表面は動植物など様々なモチーフがごく浅いストゥッコ浮彫によって仕上げられている。アトリウムの制作年代と作者は、壁面に刻まれた紋章と年記から把握することができる。

アトリウム北東側壁面の浮彫には、建築モチーフに渡された植物の綱に、教皇の冠を頂いたメディチ家の紋章が架けられている(図3)。メディチの紋章はオリーブの葉の輪で囲まれ、台座や梯子に乗ったアモルたちが、その輪に帯を結び付けつける様子が表されている。その基壇では、ひとりのアモルが「CLEMENS・VII・P・M」と記されたプレート掲げているのである。また同じ壁面の、ロτζジャ側のピラスターでは、メドゥーサの首が描かれた円形の枠の傍ら、伸長する植物の蔓に支えられた銘板に「A. D. MCCCCXXV/CLE/VII/PONT/MAX」と書かれている。この反対側、南西側壁面のピラスターでは、やはり銘板に「IOVANES/P[ICTOR]/D[E]/UTINO/F[ECIT]」と記されているのが確認できる。前者の銘記にクレメンスの名が刻まれ、また教皇冠の表現があるため、アトリウムの装飾はクレメンスが教皇に即位した1523年11月以降に制作され、年記のある1525年に完成したと考えられる。さらに、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネの署名の存在からは、彼がアトリウムの装飾に主導的な立場で携わったことが明らかとなる。この頃のジュリオ・ロマーノは、クレメンスによって再開されたヴァティカンの装飾事業に集中して取り組む必要があり、1524年10月にはローマを離れるため、ヴィッラ・マダマで装飾に従事していたとは考えにくいだろう。つまり、アトリウムは1524～25年にかけて、ロτζジャ装飾が完了した後、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネを中心に装飾されたと推測できるのである。こうした見解はヴィッラ・マダマ装飾の基礎研究を著したレナート・ルフェーヴルの後、ヴィッラの

<sup>9</sup> ジョヴァンニ・ダ・ウーディネは、1523年4月27日、ヴェネツィアからフィレンツェにいるミケランジェロに書簡を発送しており、その後フィレンツェでメディチ家邸宅の装飾を行った。1523年末、クレメンスが教皇に即位するとローマに戻り、戴冠式のための旗などの装飾に従事したことが、画家の出納帳の記録から知られている。ミケランジェロ宛の書簡は、次を参照。Archivio Buonarroti di Firenze, XII, 729; C. Furlan, "Documenti," in N. Dacos - C. Furlan, *Giovanni da Udine: 1487-1561*, Udine, 1987, pp. 262-4. ジョヴァンニの出納帳については、次を参照。Biblioteca comunale di Udine, Ms. 1197/7, cc. 1r-2r; Furlan, *ibid.*, pp. 263-4.

図像に関する考察を行ったクラウディア・チエリ・ヴィアにも共有される、一般的な見方と言える<sup>10</sup>。

実際の作品においては、異教古代のモチーフを組み合わせたストゥッコ浮彫の装飾は、ドムス・アウレアなど古代遺跡に靈感を得て制作されたラファエッロとジョヴァンニ・ダ・ウーディネによる装飾のレパートリーが踏襲されていることは明白である。ニコル・ダコスがすでに指摘しているように、ストゥッコ浮彫の各モチーフや構成は、ビッビエーナのストウフェッタ（1514～16年）やヴァチカン宮殿の「ラファエッロのロτζジャ」（1517～19年）に倣ってはいるが、白色一色の浅浮彫による表現は、ヴィッラ・マダマにおけるジョヴァンニ・ダ・ウーディネの新しい創造と呼ぶうるものである<sup>11</sup>。アトリウムの壁面は植物や動物、アモルなど副次的な装飾モチーフで占められる一方、アーチにおいては、人物像をともなった説話的要素を含む表現が用いられている。アトリウムの3層のアーチの内縁（図3）には、それぞれ浮彫が施されており、入口側ではパルメット文様とメディチ家の指輪を交互に配した装飾が表され、ロτζジャ側のアーチでは円形と楕円形の枠組みに胸像や人物像が表されている。本稿での考察対象となる浮彫が表されているのは、中央の太いアーチであり、ここでは方形の区画によって枠組みが構成されている。アーチ幅を占める3つの枠では、頂点にロゼッタのモチーフが表され、北東側と南西側ではそれぞれ、八角形の枠組みに囲まれた浮彫があり、南西側に《パンの懲罰》（図4）、北東側に《3人のパン》（図5）が表現されている。

以下では、この浮彫のうち《パンの懲罰》を中心に図像学的考察、および筆者が新たに発見した関連素描の問題について論じたい。

### 3. 《パンの懲罰》の図像

まず、2点の浮彫の画面構成について見ていきたい。南西側浮彫（図4）では、ウェヌスがパンを遠ざけようとしている場面が表されている。ウェヌスの背後から腰に手を回したパンは、振り返る女神に頭頂部の髪をつかまれ、右膝を立てた状態で腰を落としている。ウェヌスはパンの右膝に腰掛け、右腿の下にはドレーパリーのかかったアンフォラが置かれている。女神の背後には天幕のかかった寝台があり、その端に立ち、ウェヌスの背後から身を乗り出したアモルは、矢を手にした右手を振りかざし、左手をパンの頭部へと伸ばして威嚇している。もう1点の場面（図5）では、3人のパンが三脚のテーブルを囲み、椅子に腰かけて食事をする様子が表されている。左側のパンは杯を口に付け、その向かいでは腹部のせり出したパンが食べ物を口に運んでいる。中央のパンもまた器を手にしており、3人の上部には枠に沿う形状で天幕が掛けられている。

<sup>10</sup> Lefevre, *Villa Madama*, cit., pp. 246-7; Cieri Via, “Villa Madama,” cit., p. 351.

<sup>11</sup> ダコスはアトリウムの構想はロτζジャのフレスコ画より前に行われていたと推測しているが、それを補足する根拠は提示されていない。N. Dacos, “Da Giorgione a Raffaello,” in Dacos - Furlan, *Giovanni da Udine*, cit., pp. 118-9.

パンを表す点で共通する2点の浮彫の図像内容に関しては、チエリ・ヴィアの簡潔な指摘が唯一の先行研究である。それによると、欲望の象徴であるパンが3人で座る構図は、欲望が抑制された状態を表し、もう1点では、パンがウェヌスとアモルに降伏する場面が描写されている、という<sup>12</sup>。これらはルネサンスの人文主義において好まれたトポスのひとつである、獣的な欲望に勝利する美德を表す図像の一種であり、同様な寓意的概念を表すメディチ家関連の先行例としては、ボッティチェッリの《パラスとケンタウロス》(図6)の構図がよく知られている。チエリ・ヴィアは、この「パンの懲罰」の図像はジョヴァンニ・ボッカッチョ『神々の系譜』を典拠としたもので、アキッレ・ボッキの『象徴の探求』(初版、ボローニャ、1555年)によって流布し、アンニーバレ・カラッチによるパラッツォ・ファルネーゼのガッレリア装飾にも同様のテーマが描かれていることを指摘している(図7)<sup>13</sup>。もう1点のパンが3人で座る場面は、ある種の観想状態の表現と推測されるにとどまり、典拠や詳細な分析は示されていない。ボッカッチョにおけるパンにまつわる記述は、オウィディウス『変身物語』で語られる、シュリンクスという名のニンフに恋するパンの物語のいわば前段階の解説にあたるもので、パンがアモルを怒らせたため、アモルはパンを負かして、ニンフに激しい恋心を抱かせるよう仕向けた、という内容である<sup>14</sup>。

アモルがパンを打ち負かす図像について、ジョン・ルパート・マーティンはガッレリア・ファルネーゼ装飾研究の文脈において別の典拠を指摘している。それはセルウィウスによるウェルギリウス『牧歌』注釈(初版、フィレンツェ、1471年)であり、ここでは、自然の神であるパンはギリシア語で「すべて」を意味するため、アモルに打ち負かされるパンは、「omnia vincit amor」(ウェルギリウス『牧歌』X, 69)を示すとの解釈が提示されている<sup>15</sup>。パラッツォ・ファルネーゼの構図では、パンが小さなアモルによって倒され征服されており、古典解釈の字義通りの図示であるよう見える。

他方、ヴィッラ・マダマの浮彫構図では、後世の作例とは異なり、中心的に表されているのはウェヌスとパンであり、強調されているのは女神に対して淫らな行為をはたらこうとしたパンが咎められている状況であることが読み取れる。そのため、意味解釈の観点ではパラッツォ・ファルネー

<sup>12</sup> Cieri Via, "Villa Madama," cit., p. 358.

<sup>13</sup> アキッレ・ボッキとその著作については、以下を参照。E.S. Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, 1993.

<sup>14</sup> "Dicit enim eum verbis irritasse Cupidinem et inito cum eo certamine superatum, et victoris iussu Syringam nympham Arcadem adamasse," G. Boccaccio, *Genealogia deorum*, Lib. I, Cap. IV, quoted in J. Solomon, ed. and trans. by, *Genealogy of the Pagan Gods*, Cambridge, Mass. - London, 2011, pp. 54-5. ボッカッチョはこの説明をテオドンティウスからの引用として記しているが、その具体的な典拠は不詳。パンとシュリンクスの物語は、オウィディウス『変身物語』(I, 689-712)に叙述されている。

<sup>15</sup> "a poetis fingitur cum Amore luctatus et ab eo victis, quia, legimus, "omnia vincit amor"." Maurus Servius Honoratus, *Commentarii in tria Virgilii opera: Bucolica, Georgica et Aeneidem*, II, 31, Firenze, 1471; J. R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965, pp. 95-6.

ゼの作例と一見類似しているように見えるものの、背後に寝台が表されていることも相まって、よりエロティックな要素が加味されている。美德を体現する女性像が、淫欲を象徴する半獣人物像の髪をつかみ罰する構図からは、チエリ・ヴィアも言及したポッティチェッリによる《パラスとケンタウロス》(図6)を想起することができる。ポッティチェッリの作品における、正義ないし純潔の寓意像である女神が、知的な領域の番人としてケンタウロスを罰し追い出そうとする図像構想<sup>16</sup>は、おそらくヴィッラ・マダマの浮彫にも通底する概念であったと推測できるだろう。

人物構成という点から見れば、サテュロスあるいはパンといった半獣の神に裸体女性像を組み合わせた図像は、15世紀末から16世紀初頭にかけて多数見出すことができる。それらはいずれも、森の中で眠るニンフにサテュロスが忍び寄り寄るタイプをとり、代表的な作例として『ポリフィロの夢(ヒュペネロトマキア・ポリーフイリ)』の挿絵(図8)、ジョヴァンニ・ベッリーニ《神々の饗宴》(ワシントン、ナショナルギャラリー所蔵)、コレッジョ《ユピテルとアンティオペ》(パリ、ルーヴル美術館所蔵)等が挙げられる<sup>17</sup>。また、肉欲の寓意像が罰される図像として、アモルが懲罰の対象となる作品もまた、15世紀末以降の版画に見ることができる(図9)<sup>18</sup>。しかし、ヴィッラ・マダマのアトリウム浮彫のような、サテュロスないしパンがウェヌスとアモルによって罰せられる図像は、先立つ作例がほとんど見当たらないのである。

それでは、ヴィッラ・マダマの構図には、どのような図像からの影響が考慮されるべきだろうか。筆者の考えでは、ここでは古代のウェヌスの像と、同時代の世俗的絵画も重要な参照源となったように思われる。これまで比較されたことはないが、アモルを伴いサンダルを持ったウェヌスとパンを表した群像(図10:アテネ国立考古学博物館所蔵)は、人物構成の点でヴィッラの構図と類似していることが看取される。この作品では、裸体のウェヌスの腰と左腕に手をかけた好色なパンが表されており、ウェヌスはサンダルを持った右手を威嚇するかのように掲げ、その背後からはアモルが身を乗り出してパンの角をつかんでいる<sup>19</sup>。人物群のポーズはヴィッラ・マダマの浮彫とは異なっているものの、ウェヌスの身体に手をかけるパンが追い払われようとしている

<sup>16</sup> D. ライトボーン『ポッティチェッリ』、森田義之、小林もり子訳、西村書店、1996年、pp. 146-52.

<sup>17</sup> これらの作例の主題は、様々な古典テキストに典拠を求めることができる。眠るニンフを襲おうとするプリアポスのエピソードは、オウィディウス『祭暦』(I, 415-440)に記されている。『ポリフィロの夢』における当該図像の解釈は、以下を参照。A. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Season of Desire*, Farnham, 2010, pp. 231-43.

<sup>18</sup> 目隠しされた、あるいは捕えられた「盲目のクピド」については、E. パノフスキー『イコノロジー研究』、浅野徹ほか訳、上巻、ちくま学芸文庫、2002年、pp. 187-241を参照。

<sup>19</sup> デロス島から発見されたこの群像は、ウェヌスの左腕の仕草と胸部や足のポーズから推測されるように、「クニドスのヴィーナス」のヴァリエーションと考えられている。アテネ国立考古学博物館所蔵、inv. 3335; J. Boardman, "Pan," in W. H. Roscher, ed. by, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, VIII, Hildesheim - Zürich - New York, 1997, p. 933; C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Michigan, 1995, pp. 55-7; 邦訳はC.M. ハヴロック『衣を脱ぐヴィーナス—西洋美術史における女性裸像の源流』、左近司彩子訳、すずさわ書店、2002年。

構図が共通しており、とりわけウェヌスの背後から姿を現し、パンへ向かって手を伸ばすアモルの存在にも、類似性を見ることができる。アテネの群像は後世に発見されたもので、16世紀当時にはまだ知られていなかった。しかし、同じ図像構成をもつ古代作例がルネサンス時代に知られていた可能性は排除できない。たとえば、ウェヌスとパン、それにアモルが加わったエロティックで幾分ユーモラスな表現が、彫刻ないし小型の彫玉の図像を通じて、芸術家たちに参照されていたと推測することも可能なのではないだろうか。

ヴィッラの浮彫の構図に着目するならば、ここではウェヌスが身体を左に向けながら顔を大きく後ろにひねり、懲らしめられる、地に腰を落としたパンを見下ろす構図がとられている。そのため、両者の優劣の関係がより強調されていることが分かる。こうした勝利の表現は他に様々な類例が見いだせるが、とりわけペルッツィによるヴィッラ・ファルネジーナの《ペルセウスとメドゥーサ》(図11)が、ヴィッラ・マダマの直接的範例となったように思われる。ペルッツィの構図では、画面左に立つペルセウスが、腰をついたメドゥーサと対峙し、その蛇になった髪は、ペルセウスの左手で強く掴まれている。両者は位置関係のみならず、その顔の向き、表情においても類似していると言えるだろう。

このように、本構図では淫欲を象徴し、かつ「すべて」を意味するパンが愛の擬人像であるウェヌスとアモルによって罰せられる場面が描かれており、その図像は「獣的な愛の排除」と解釈できるのである。これは、隣接するロτζジャの装飾プログラムと関連した図像と捉えられるだろう。ロτζジャの右廊(図1.V)では、海のニンフ、ガラテアと彼女に恋する巨人ポリュフェモスが装飾主題の主軸をなしており、淫欲(ポリュフェモス)から逃れ、守られた無垢な貞潔(ガラテア)の凱旋図像が形成されていることを筆者は考察した<sup>20</sup>。それはジュリオ・デ・メディチの標章「無垢の白」の概念に適切に添った図像であり、君主の美德を称揚するための装飾と解釈される。アトリウムの、高次の美德によって悪徳が排される《パンの懲罰》は、ロτζジャに足を踏み入れる前に俗なる概念が駆逐されるべきとの教訓を知らしめるものであり、道徳的意味合いを帯びた、玄関口に相応しい図像と読み取ることが可能なのである。

#### 4. ウフィーツィ美術館所蔵の関連素描

アトリウムの浮彫装飾に関連する素描は、これまでの研究で引用されたことがないが、筆者は《パンの懲罰》ときわめて密接な関係をもつ素描の存在に気付いた(図12)<sup>21</sup>。現在ウフィーツィ

<sup>20</sup> 拙稿「ヴィッラ・マダマ、ジュリオ・ロマーノ作《ポリュフェモス》」、前掲書；「ヴィッラ・マダマ、ストゥッコ浮彫連作《ポリュフェモスとガラテア、アキスの物語》」、前掲書を参照されたい。アトリウムで《パンの懲罰》の反対、北東側に位置する《3人のパン》との図像的な繋がりについては、現時点ではチエリ・ヴィアの見解に概ね従いたい。

<sup>21</sup> フィレンツェ、ウフィーツィ美術館版画素描室所蔵(inv. 13342F)。褐色インク、ペン、鉛白によるハイライト、円形の紙葉を台紙に貼り付け。136×140 mm。

美術館版画素描室に所蔵されるこの素描は、ジュリオ・ロマーノに帰属する作品として分類されており、今日まで未刊行である。作品情報を記した所蔵機関の分類カードには、「腰かけた若い裸体女性像、左手で座ったサテュロスの髪をつかみ、[...] 背後にプットがいる」と記されている。

人物像が描かれた紙葉は、円形にくり抜かれて台紙に貼り付けられ、その周囲にインクが塗られた別紙が隙間なく貼られた状態で、四角形に裁断されている。中央の円形の紙葉は、上辺と右辺が切断されているが、人物像は全体が取められている。ここでは、淡彩インクとペンによって、裸体のウェヌスがパンの髪をつかんで遠ざけようとする姿が表されており、背後には寝台の上に立つアモルがパンの頭部へと手を伸ばし、右腕を掲げている。ウェヌスの右腿の下部にはアンフォラが置かれ、背後には幕のかかった寝台が半分ほど描かれている。素描の技法について見るならば、人物像はペンによる薄い輪郭線で描写され、ウェヌスやパンの背後では、淡彩に斜めの平行ハッチングを描いて影を表している。人物の身体モデリングやアンフォラの描写は、ペンによるハッチングよりも淡彩で柔らかい陰影が施され、ウェヌスとパンの頭部から胸、腹部にかけては、薄く延ばされた鉛白によってハイライトがつけられている。全体的に淡いトーンで仕上げられた素描は、おぼろげな空間の設定が意識されており、パンの膝を立てた右脚や、ウェヌスの腰へと伸ばされた右肩、アモルの頭部と右腕は幾分薄く、曖昧に描かれている。

この素描の構図が全体として、ヴィッラ・マダマのアトリウム浮彫と同一であることは明白である。とはいえ、素描と完成した浮彫の構図のあいだには、細部における多くの相違点を指摘することができる。たとえば、素描ではウェヌスの上半身とアンフォラがほぼ垂直に立ち上がり、背景の寝台にゆったりとかかる幕の弧はウェヌスの右肘付近まで描かれている。これに対してアトリウム浮彫は、内側に湾曲した面に表されているため、各モチーフの見え方が視線の角度によってわずかに変化する部分はあるものの、ウェヌスの右腿の下にあるアンフォラは、パンから遠ざかる女神の動きと呼応するようにやや左に傾いた状態で表されている。そして、寝台の幕は幅の狭い幾分直線的な帯状の描線によって、ウェヌスから離れた位置に表されている。また浮彫では、ウェヌスを見上げるパンの顔は横顔で表されており、パンの頭部へ伸ばされたウェヌスの左手の仕草も、素描とは異なっている。素描ではウェヌスは手の平を観者に向ける方向で、人差し指を伸ばした残りの指で髪の手（あるいは角）を握っているのに対して、浮彫では手の平をパンの頭部に水平に乗せているのである。

本素描の機能について考察するためにとりわけ着目したいのは、素描と浮彫における寝台とパンの頭部の方向性の違いである。素描では寝台は水平に描かれ、パンの顔は4分の3面観で描写されているのに対し、浮彫では寝台がやや右方へ傾いた状態であり、パンは横顔で表されている。もし素描が浮彫をコピーした描写であるならば、浮彫において特徴的な寝台の傾きと、主要人物の頭部の向きが変えられることは起こりえない。両者の違いはむしろ、素描の絵画的描写に基づき、立体的な浮彫を制作する際に生じた、と考えるのが自然であろう。つまり、素描は浮彫に先立って描かれたものであり、全体の構図を決めるための性格をもつ、準備素描と判断することができるのである。加えて、作品が備えるラファエッロ的な柔らかな雰囲気や帯びた様式から、本

素描はヴィッラの装飾に従事した芸術家による、浮彫の下絵素描とみなすことが可能なのである。

それでは、アトリウム浮彫の下絵素描の作者については、どのように考えられるだろうか。ウフィーツィ美術館において本素描はジュリオ・ロマーノに帰属されている。その判断はおそらく、ウェヌスやパンの容貌、身体表現に見られるラファエッロの作品を模したような柔和な特徴に依拠しているのだろう。しかし、本素描のスタイルがジュリオ・ロマーノの標準的な素描様式と一致しないことは明らかなだ。ジュリオ・ロマーノの素描は一般に褐色インクの線描による形の定義が強く、明確であるのに対し、本素描は全体に淡いトーンの陰影とハイライトの多用による絵画的性格が強い。ジュリオ・ロマーノがヴィッラ・マダマの右廊装飾のために描いた習作素描《ヒッポカンプスに乗るアモル》(図 13)では、対象の形態が簡潔なペンの描線によって明確に表現され、ウフィーツィの素描と特徴を異にしていることが明白である。

また、右廊装飾の下絵素描を描いたペルッツィの描写(図 14)は、ペンによる勢いのある描線が輪郭や陰影に多用され、鉛白による神経質とも言える細かなハイライトを特徴とする。そして、人物表現においては、身体や表情に解剖学的組織を意識した、詳細な描写が施される<sup>22</sup>。そのため、ウフィーツィの素描がもつ造形的特質とは一線を画すと言える。

本素描について、筆者はアトリウム装飾に従事したことが知られるジョヴァンニ・ダ・ウーディネ自身による準備素描である可能性が高いと考える。ジョヴァンニ・ダ・ウーディネの素描は、数点の基準作を除き確実な作品が多くは知られてはいないものの、ヴィッラ・マダマに関しては、中央径間の Fresco 画《孔雀の引く車に乗ったユノ》の下絵素描(図 15:ウィーン、アルベルティーナ美術館版画素描室所蔵)がこれまでジョヴァンニの作品として広く認識されてきた<sup>23</sup>。《ユノ》についてアヒム・グナンは、衣服の表現におけるラファエッロ的な特徴に加え、女性像や車を押すプットの身体が非常に柔らかであり、淡いインクと鉛白のハイライトによる描写、輪郭線がペルッツィほど明確に描かれぬ点を指摘しており、人物像の動きが控えめで不確かであることにも言及している。こうした技法的・様式的特徴は、ウフィーツィの素描にも共通していることができるのである。ウフィーツィの素描におけるウェヌスの首と腕のやや極端なポーズは、ジョヴァンニが自身の人物像表現における課題に積極的に取り組んだ表れとも言えるのかもしれない。

人物像のポーズに関しては、先述したように、ペルッツィの《ペルセウスとメドゥーサ》(図 11)が構図の中心的人物の頭部の向きと関係性を示すおおよその構図を決定付けたように見える。とくに、浮彫より素描との比較で明確になるのは、勝者であるペルセウスが口を閉じ、冷徹な表情の横顔を見せているのに対し、負かされるメドゥーサは抗うように口を開き、4分の3面

<sup>22</sup> A. Gnann, in K. Oberhuber - A. Gnann, *Roma e lo stile classico di Raffaello: 1515-1527*, Milano, 1999, p. 279.

<sup>23</sup> Gnann, *ibid.*, p. 278. ジョヴァンニ・ダ・ウーディネのモノグラフには、ダコスによって編纂された素描カタログが付されているが、ここには帰属が曖昧な作品も所収されている。N. Dacos, "Traccia per un catalogo dei disegni," in Dacos - Furlan, *Giovanni da Udine*, cit., pp. 237-58. その中で、《ユノ》の素描は実際にジョヴァンニが従事した作品と関連する、非常に重要な作例である。

観で相手を見上げている姿勢の類似である。両者の容貌は、ウフィーツィの素描に正確に引き継がれているのである。さらに、左腕を相手のほうへ伸ばしながら、右腕を振りかざすペルセウスのポーズは、ヴィツラ・マダマにおけるアモルの姿勢へと受け継がれていることが分かるだろう。身体を正面に向けながら後方を振り返る、アトリウムのウェヌス像の厳密なイメージ・ソースを特定するまでには、現段階でいたっていないが、やや広げて前方へ伸ばされたウェヌスの両脚は、ラファエッロによる《アレクサンドロス大王とロクサネの婚礼》構想素描（図16）に見られる、寝台に腰掛けたロクサネの表現とのゆるやかな関連性を指摘できるかもしれない。また、腰を下ろしたパンの上半身の姿勢と、くつろいで広げられた脚の表現は古代の河神像を連想させ、とくに胸部から腹部の表現は、《テヴェレ河》を描いたやはりペルッツィの素描<sup>24</sup>と類似していると判断することもできるのではないだろうか。ジョヴァンニ・ダ・ウーディネは、下絵素描を作成するにあたり、周辺の画家の描写を参照し、人物ポーズのヴァリエーションを学んだとの推測も可能だろう。

アトリウムの装飾は、本稿2節に述べた銘文等を考慮すれば1524～25年に行われたと考えられ、本素描もこの時期に準備されたと考察できる。《パンの懲罰》の反対にある北東側に表された《3人のパン》（図5）の下絵素描は確認されていないが、同じ作者によって構想されたと考えるのが自然であろう。3人のパンが左右対称に座り、動きの少ない構図が採用されている一方で、《パンの懲罰》においてウェヌスとパンに大きな動作が与えられているのは、構図上の対称関係を意識した結果かもしれない。

以上の考察から、ここに挙げたウフィーツィの素描が、完成作と結び付けられるきわめて少数のジョヴァンニ・ダ・ウーディネの素描作例のひとつであることが、強く示唆されるのである。

## おわりに

以上、ヴィツラ・マダマのアトリウム浮彫《パンの懲罰》について、その図像的系譜と下絵素描の作者の問題について考察を行った。ヴィツラ玄関口のアーチ装飾にあたるこの浮彫は、ヴィツラを訪問する者に対して人文主義的教訓を示す図像を構成していたと考えられる。それは、メディチ家君主の輝かしい治世と美德を称揚する装飾が展開する、「庭園のロτζジャ」へと足を踏み入れる前の空間に相応しい主題であったと言えるだろう。もう1点の浮彫の詳細な意味内容については、いまだ不明瞭な部分が多いため、今後の課題として調査にあたりたい。また、これまで言及されてこなかった素描の提示によって、ヴィツラ装飾の経過と分担に関する考察に、新たな作品資料を加えることができた。現在知られるジョヴァンニ・ダ・ウーディネの真筆素描はいまだ数が限られており、ラファエッロの死から、劫掠までの期間に確実に位置づけられる作例を得たことは、素描家としてのジョヴァンニ・ダ・ウーディネの個性を知る上で、重要な手がかりとなるであろう。

<sup>24</sup> ロンドン、大英博物館所蔵（inv. 1946-7-13-15）。

[図版出典]

図1: W.E. Greenwood, *The Villa Madama Rome*, New York, 1928. (番号付けは筆者による) / 図2、5、12: 筆者撮影 / 図3: R. Lefevre, *Villa Madama, Roma*, 1973. / 図4: Bibliotheca Hertziana / 図6: B. サンティ『ポッティチェリ』、関根秀一訳、東京書籍、1991年 / 図7: G. Guadalupi - M. Hochmann et al., *Le Palais Farnese*, Milano, 2001. / 図8: F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream*, trans. by J. Godwin, London, 1999. / 図9: A. ヴァールブルク『フィレンツェ市民文化における古典世界』、伊藤博明監訳、ありな書房、2004年 / 図10: W.H. Roscher, ed. by, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, VIII, Hildesheim - Zürich - New York, 1997. / 図11: C.L. Frommel, ed. by, *La villa Farnesina a Roma*, Modena, 2003. / 図13: D. Cordellier - B. Py, ed. by, *Raffaello e i suoi*, exh. cat., Roma, 1992. / 図14、15、16: A. Gnann - K. Oberhuber, *Roma e lo stile classico di Raffaello: 1515-1527*, Milano, 1999.

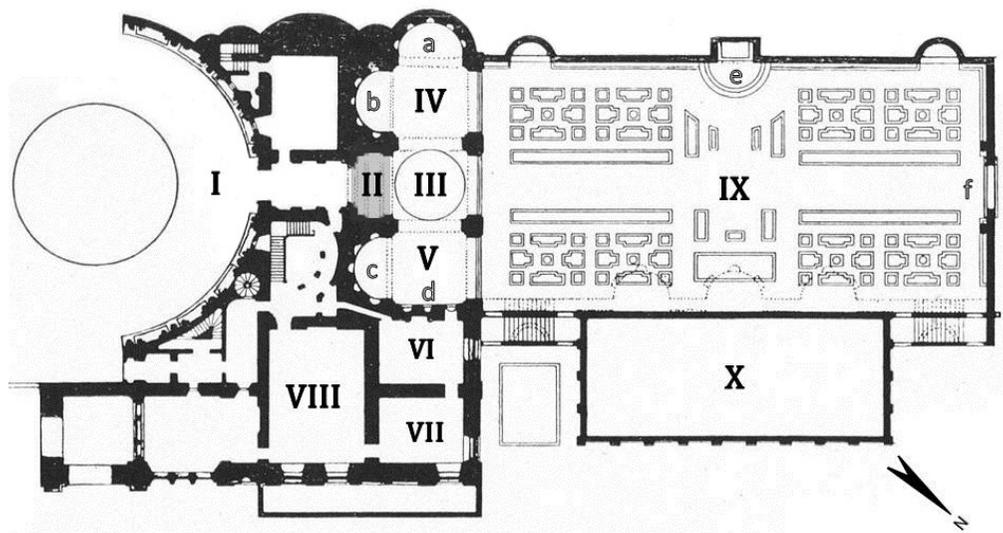


図1 ヴィッラ・マダマ現状平面図

I: エクセドラ / II: アトリウム / III, IV, V: 「庭園のロτζジャ」(III: 中央径間、IV: 左廊、V: 右廊) / VI, VII: 小室 / VIII: 「ジュリオ・ロマーノの間」 / IX: 庭園 / X: 養魚池



図2 アトリウムのアーチ（図版左が入口側、  
右がロτζジャ）1524～25年

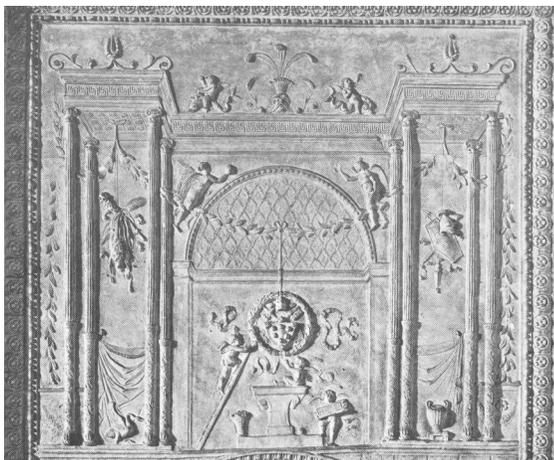


図3 アトリウム北東側壁面 ストゥッコ浮彫裝飾



図4 《パンの懲罰》 ヴィッラ・マダマ、アトリウムのアーチ内輪 南西側



図5 《3人のパン》 ヴィッラ・マダマ、アトリウムのアーチ内輪 北東側



図6 ボッティチェリ 《パラスとケンタウロス》  
1482～83年頃 カンヴァス、テンペラ  
207×148cm フィレンツェ、ウフィーツィ美術館



図7 《パンを倒すアモル》 1597～1604年頃  
フレスコ パラッツォ・ファルネーゼ、  
ガッレリア・ファルネーゼ天井画、ローマ

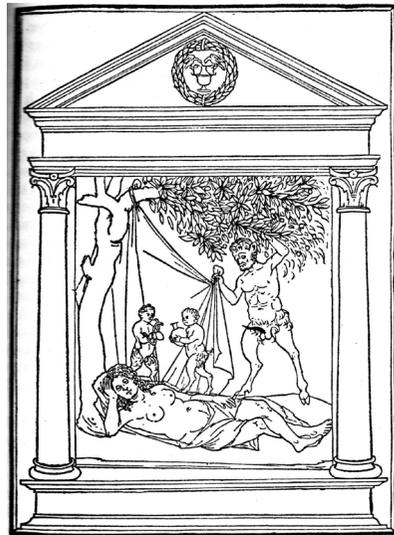


図8 《ニンフとサテュロス》 1499年 木版画  
『ポリフィロの夢』p.73



図9 《アモルの折檻》 1465～80年頃 木版画  
ウィーン、アルベルティーナ美術館版画素描室



図10 《ウェヌスとパン、アモル》 デロス島出土、  
大理石、129cm、紀元前100年頃  
アテネ国立考古学博物館、inv. 3335



図11 ペルッツィ 《ペルセウスとメドゥーサ》  
1510年頃 フレスコ ヴィッラ・ファルネジーナ  
「ガラテアのロジヤ」天井画、ローマ



図12 《パンの懲罰》 褐色インク、ペン 鉛白によるハイ  
ライト、黄色に染められた紙 円形の紙葉を台紙に  
貼り付け 136×140 mm ウィーン美術館版画素描  
室 inv. 13342F



図13 ジュリオ・ロマーノ《ヒッポカンプスに乗るアモル》ペン、褐色インク、紙 238×334 mm  
パリ、ルーヴル美術館 inv. 10469



図14 ベルツツイ《パッコスとサテュロスたち》ペン、褐色インク、淡彩、鉛白のハイライト、黒色天然石による格子線 178×242mm チャッツワース、チャッツワース財産管理局 Case 27, n. 41



図15 ジョヴァンニ・ダ・ウーディネ《孔雀のひく車に乗ったユノ》ペン、褐色インク、鉛白のハイライト、黒色天然石による格子線、黄色に染められた紙 214 ×279mm ウィーン、アルベルティーナ美術館版画素描室 inv. 214



図16 ラファエッロ《アレクサンドロス大王とロクサネの結婚》部分図 銀筆、赤色天然石、紙 228×317mm ウィーン、アルベルティーナ美術館版画素描室 R118, SR266, inv. 17634