

## フランチェスコ・デ・メディチのストゥディオーロにおける一考察

和田 咲子

### 【初めに】

トスカーナ大公フランチェスコ・デ・メディチ (1541-1587) が、パラッツォ・ヴェッキオに創設させた小書斎 (ストゥディオーロ) [fig. 1] は現在、一階の大広間に面した壁に当時は存在しなかった扉を設けて公開されている。八体の小型彫像と三十四枚のパネル画、天井とルネッタのフレスコ画によって装飾されたストゥディオーロは、科学や芸術に強い関心を持っていた大公フランチェスコ一世の思想を解読する鍵として注目されている。特に、オウィディウスの著作『転身物語 (METAMORPHOSES)』と、フランチェスコ一世の治世に実在した、様々な工房を主題に用いて描かれた絵画についての研究は、一九六〇年代以降、数多くの研究者によっておこなわれている。なかでも L. ベルティ (1967) はフランチェスコ一世が創造した芸術文化世界における考察の中で、ストゥディオーロについて、その絵画主題が技術と神話、自然と人工物という二項対立的主題によって成立しているという論を出し、四壁の絵画と彫像について解釈をおこなっている。<sup>1</sup> また、S. シェーファー (1976) や G. L. オルランディ (1978), M. D. バルデスキ (1980)<sup>2</sup> もストゥディオーロに用いられた個々の図像について詳細な分析をおこなっている。

しかし、これらの先行研究では、フランチェスコ一世の性格や世界像をあらゆる芸術的、秘密主義的、錬金術的空間としてストゥディオーロを解釈しており、大公のコレクション蒐集室としてのストゥディオーロの役割に注目しているものが、ほとんどないことを指摘することができる。十六世紀、宮廷や学者、宮廷人文学者などの知識人の間では、オリエントや新大陸を初めとする様々な地から集められた、高貴で珍しい品々の蒐集が盛んに行われた。その目的は、未知の事物への知識欲だけではなく、蒐集品を展示し、その素晴らしいコレクションを訪問客に披露し驚嘆させることであり、即ちそれは権力と富の顕示であった。そして、公には閉ざされたフランチェスコ一世のストゥディオーロもまた、選ばれた客人の訪問を受け、コレクションを展示していた。ストゥディオーロの入場を許可される客人とはつまり、宮廷人文主義者ボルギーニが考案した複雑な図像プログラムを解釈できる知識の持ち主であり、彼らは大公のコレクションの価値を理解すると共に、四壁の図像に目を奪われたと考えられる。したがって考案者ボルギーニと、ヴァザーリの工房の画家たちによって制作された小空間を飾る三十六枚の絵画に、大公フランチェスコ一世およびメディチ家を礼賛する政治的表象を取入れた可能性は

<sup>1</sup> L. Berti, *Il Principe dello Studiolo*, Firenze, 1967.

<sup>2</sup> S. Schaefer, *The Studiolo of Francesco I di' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*, 1976; Marco Dezzi Bardeschi, *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze, 1980; Giulio Lensi Orlandi, *L'ARTE SEGRETA*, Firenze, 1978.

十分に考えられる。ゆえに本論文では、ストゥディオーロの図像、及び空間に描かれた政治的表象および社会的機能について、一考察をおこないたいと考える。

### 【ストゥディオーロの建設過程】

フランチェスコ・デ・メディチは、フィレンツェが大公国になって二代目の大公である。大公国の基礎を築いた一代目大公コジモ・デ・メディチ（1519-1574）は、長男フランチェスコに幼少時から人文主義的教育を与えたほか、ローマを初めとするイタリアの各地を訪問させた。更に、絶対王権制によってスペイン及びオーストリアを治めていたハプスブルク家に滞在させている。このように、コジモ一世がフィレンツェを封建化し、絶対王制を敷く過程でおこなった対外政策に深く携わったフランチェスコ一世は、イタリア内の宮廷文化をはじめ、新大陸へも進出していたハプスブルク家の絶対王権制の中で成熟した芸術文化を、青年期から直接触れる機会を得ることができた。

大公の住居として用いられたパラッツォ・ヴェッキオにストゥディオーロが創設されたのは、フランチェスコ一世が既に皇帝ハプスブルク二世の妹ヨハンナ・デ・オーストリアと結婚し（1566）、トスカーナ大公国の摂政かつ次期大公であった、一五七〇年のことである。宮廷人文主義者ヴィンチェンツォ・ボルギーニが図像プログラムを担当し、公的な空間として用いられた五百人広間の絵画制作にも携わった宮廷画家ジョルジョ・ヴァザーリとその工房が絵画を担当した。

まず、宮殿内におけるストゥディオーロの位置を明らかにする。ストゥディオーロは、一階の大広間に隣接し、また屋外と接しない場所に作られた。ストゥディオーロへの入室は、中庭に面した大公の寝室に通じる扉を通らねばならず、ゆえにストゥディオーロは極めて私的な空間であったことが明らかである。宮殿内における私的小空間は、十五世紀から多くのイタリア宮廷で盛んにつくられている。なかでもウルビーノ公フェデリーコ・デ・モンテフェルトロやマントヴァのイサベッラ・デステが創設したストゥディオーロは、私的関心によって蒐集されたコレクションによって装飾された、私的な瞑想空間としての役割を果たした。このように、イタリアの宮廷文化におけるストゥディオーロ建設はすでに普及しており、フランチェスコ一世もその文化的影響を受けたものと考えられる。

またフランチェスコ一世のストゥディオーロ建設に大きな影響を与えた要因として、一五六二年の皇帝フェリペ二世が治めていたスペインの宮廷滞在をあげることができる。一年以上におよぶこの滞在中で、フランチェスコ一世は、ヨーロッパ最大の権力と富の保有者が世界中から蒐集したコレクションや蒐集室が、権力を顕示するための道具として用いられていることを理解した。また更に、一五六五年のハプスブルク家訪問が挙げられる。フランチェスコ一世は、ハプスブルク家と血縁関係を結び、トスカーナ大公国を創立させようとしたコジモ一世によって定められた婚約者、ヨハンナを訪問するためにインスブルックを訪れた。そして婚約者との面会の後、ボヘミア総督であった義兄、大公フェルディナンド二世（1529-1595）を訪問している。熱心な蒐集活動をおこない、スペイン皇帝カール五世の弟、ハプスブルク皇帝フェルディナンド一世の膨大なコレクションを保有していたフェルディナンド二世は、フランチェスコ一世を歓待し、プラハに収められた膨大なコレクションを鑑賞させている。<sup>3</sup>

このように、イタリアにおける書斎の建設の影響だけではなく、最大の権力と富の保有者であったスペイン皇帝、フェリペ二世のコレクションとの接触、膨大なコレクションの保有者かつヴンダーカマーの創設者である大公フェルディナンド二世およびハプスブルク家との密接な交流は、フランチェスコ一世のストゥディオオーロ建設にあたり、強い影響を与えたといえるであろう。

また父コジモ一世と同様、フランチェスコ一世は自然物や芸術作品の熱心な蒐集者であった。加えて、実験科学や錬金術的思想、およびその実験・発明に強い関心を持ち、自らも実践に加わっていたフランチェスコ一世は、サン・マルコに隣接して工房を設立し、ガラスや磁器の制作および、化学実験をおこなっている。ストゥディオオーロは実験の完成品や発明品、様々な珍奇な自然物を収める場として用いられたのである。櫃型空間の長辺にあたる二辺を装飾する、上下二段に配列されたパネル画の下段の絵画はすべて扉になっており、内部に設けられた棚には、大公のコレクションが収められた。更に、下段二枚のパネル画の後部には、コジモ一世が作った小部屋へ続く階段が設けられ、アルノ川に至る通路も作られていた。また、短辺の下段右下の扉はフランチェスコ一世の寝室に接続する仕組みになっていた。現在は消失してしまったが、その寝室にはヴァザーリの弟子ジョヴァンニ・ストラダーノによって「眠るソロモン王」を主題にしたフレスコ画が描かれた。<sup>4</sup>そして他方に隣接する五百人広間には、コジモ一世の依頼によってヴァザーリが制作した、大公の栄光を表す天井装飾画によって装飾された。

### 【ストゥディオオーロの絵画における図像解釈】

以上のような建設過程でつくられたストゥディオオーロを飾る絵画および彫像についての研究は数多くおこなわれているが、その中でもフランチェスコ一世の思想や関心に重点を置いて解釈されたL. ベルティの論を引用しつつ、絵画主題に込められた意味について考察をおこないたい。

まず、ストゥディオオーロの四壁は八体の彫像と三十四枚のパネル画で装飾され、その図像は世界を構成する「火」、「空気」、「水」、「大地」の四大元素が主題であると解釈されている。二つのルネッタには、フランチェスコ一世が誕生した年（1541）の両親を描いた肖像画が飾られ、母エレオノーラの肖像画の下には「空気」の主題、対面する父コジモの肖像画の下は「大地」を主題にした絵画が配置されていた。また、他の二壁にはそれぞれ「火」、「水」に関連する絵

<sup>3</sup> スペイン宮廷滞在期間中に、フランチェスコは皇帝フェリペ二世がマドリッド王宮に設置した自然物・人工物のコレクション及び王宮に隣接する工房を観る機会を得た。(Cfr. Hugh Trevor-Roper, *PRINCES AND ARTISTS: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517-1633*, Thames and Hudson, 1991, 横山徳爾訳『ハプスブルク家と芸術家たち』, 朝日選書, 1995). また一五六五年に訪れたフェルディナンド二世のアンブラス城の蒐集室では、十八のキャビネットに分類・陳列されたコレクションを見学し、多種多様なコレクションの秩序的分類はフランチェスコ一世のストゥディオオーロに大きな影響を与えたと考えられている。(L. Zangheri, *L'Arciduca Ferdinando del Tirolo e i Medici*, in *Sonderdruck aus Musagetes Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989*, Berlin, p. 351).

<sup>4</sup> L. Berti, 1967, pp. 68-69.

画が描かれていた。L. ベルティの「技術と神話」の二項対立的解釈によると、万物の変化を促す力をもった能動的な「火」の寓意画で形成される側壁には、フランチェスコ一世が登場する調剤実験あるいは蒸留実験の図像をはじめ、「錬金術工房」、「貴金属工房」、「ブロンズ工房」、「ウルカヌスの鍛冶場」、「火薬工房」、「ガラス工房」のパネル画が設置され、人間の「技術」を示している。一方、質量として受動的な存在である「水」の寓意をもつパネル画の主題は、全て「神話」から引用されたものであった。さらに、考案者ボルギーニによって、図像解釈をおこなう際の最も重要であると示唆されている天井のフレスコ画には、中央に「火」を用いて初めて自然から造形をおこなった「技術者」を示すプロメテウスがポッピによって描かれた。そして自然の変容作業をおこなうプロメテウスを、造形の原料である四元素の「結合」を表わす寓意画が囲んでいた<sup>5</sup>。

また、ストゥディオオーロの四大元素の寓意画による構成について、フランチェスコ一世が持っていた錬金術的思想を十分に考慮した新たな解釈が若桑氏によっておこなわれている。その解釈によると、パネル画の図像に示される錬金術的要素は、「水」と「火」がもつ錬金術的役割、「転身」や「死と再生」という錬金術の変容を暗示させる主題の選択、また工房で行われる錬金術師の作業工程を描いた写実的な絵画のなかに明らかにされている、とされている。そしてストゥディオオーロの側壁の絵画は、錬金術思想にもとづいた転身の原理、すなわち万物生成における錬金術的変容の原理によって統一されると結論している。<sup>6</sup>

更に、個々の絵画についても多くの研究がおこなわれている。室内全体の主題である『技術と自然』を画家ポッピが寓意的に描いた天井画、「プロメテウスに哲学の石を与える「自然」の寓意像」[fig. 2] についてS. シェーファーは、「自然」を取り巻く動物たちは、フランチェスコ一世の治世の黄金時代を意味する寓意像であると解釈している。<sup>7</sup>「黄金時代」の主題は、後年、ストゥディオオーロの絵画制作に加わった画家、ヤコポ・ツッキにフランチェスコ一世が依頼している。ツッキによる「黄金時代」においてもやはり、多種の動物が楽園に住んでおり、ポッピのフレスコ画と近似する「自然」の寓意像と思われる女性が横たわっている。また、その女性が乳を与える乳児のポーズは、ポッピのフレスコ画のものと同様であり、天井画に表される寓意が「黄金時代」を表すとするシェーファーの分析は妥当であると考えられる。加えて、T. プットファーレンがおこなったツッキによる「黄金時代」主題の三連作についての図像解

<sup>5</sup> Cfr. L. Berti, 1967, pp. 61-84.

<sup>6</sup> 若桑みどり、「フランチェスコ・デ・メディチのストゥディオオーロの図像学的研究」、『ルネッサンス美術とその世界像』日伊学術シンポジウム報告書、東京1980, pp. 207-214.; 若桑みどり、『マニエリスム芸術論』岩崎美術社1980. pp. 350-460.; 若桑みどり「フランチェスコ一世のストゥディオオーロの装飾」『世界美術全集 15マニエリスム』小学館 1996, pp. 359-361.

<sup>7</sup> シェーファーは、「自然」を取り巻く動物について、兎は「豊穡」を、ユニコーンは「貞節」を、蛇は「悪」を、子供は「美德」を表すと解釈している。(S. Schaefer, 1976, pp. 215-7). また、「黄金時代」の主題は、1567年、すなわちストゥディオオーロ制作以前に、ヴィンチェンツォ・ボルギーニの絵画プログラムによって同画家ポッピがタブローを制作している。ボルギーニは、約一世代後にJ. ツッキが制作した「黄金時代」、「銀の時代」、「鉄の時代」の三連作とは異なり、ルクレティウスの言説をもとにしてしていることが、四季の寓意像の有無から明らかになっている。

釈によって、十六世紀「黄金時代」神話は、メディチ家繁栄を表す政治的寓意として使用されたことが明らかになっている。ゆえにストゥディオオーロの天井に描かれた寓意画は、フランチェスコ一世の優れた治世を表す政治的意味が含まれていたと考えられる。<sup>8</sup>

次に、ストゥディオオーロの絵画に表された政治的寓意について、ヘラクレスの神話主題を用いた二枚のパネル画を取り上げる。ヘラクレス像は、初期メディチ家支配から、メディチ家を表すために用いられた図像である。まず、ロレンツォ・デッラ・シオリーナによる「ヘスペリデスの園で竜を殺すヘラクレス」[fig. 3]の図像では、ヘラクレスは閉ざされたヘスペリデスの庭園の外側で竜を退治している。庭園の中央には戦争の女神ミネルヴァの彫像をのせた噴水が置かれ、シンメトリーに広がる整形庭園が広がっている。シーファーも指摘するように、それはフィレンツェ郊外に、コジモー一世が宮廷建築家イル・トリートロに依頼して造成させた別荘、ヴィッラ・ディ・カステッロの庭園の地割に似ている。[fig. 4] また、ヘスペリデスの園にある黄金の林檎は、メディチ家の紋章を構成する黄金の球（パツラ）の表象として描かれている。ゆえに、前述したツッキによる三連作の「鉄の時代」の中央に描かれたヘラクレスと同様、それはメディチ家およびフランチェスコ一世の武力的権力を表象する政治的寓意像であると考えられる。次にサンティ・ディ・ティートによる「ヘラクレスとイオレ」[fig. 5]をあげる。ヘラクレスは、「忠誠」の持物である犬を抱き、イオレと見つめ合っている。ヘラクレスの足元には、二人の子供がヘラクレスの持物である棍棒を抱え、その先には三つの球<sup>9</sup>が置かれている。これらの球もまたメディチ家の紋章に用いられるパツラを表していると考えられる。<sup>10</sup> [fig. 6]

またコジモー一世がセルフイメージとして使用した、アレクサンドロス大王の主題のパネル画が描かれている。軍事の天才として知られた、大帝国の創健者アレクサンドロス大王を主題に用いた絵画は、ヤコポ・コッピによる「アレクサンドロス大王の前のダリウス一族」[fig. 7]と、ポッピによる「アペレスにカンパレスを与えるアレクサンドロス大王」[fig. 8]の二点である。双方の主題はアレクサンドロス大王の寛大さを表しており、前者は大公フランチェスコ一世の道徳的寛容を表象している。一方後者は、芸術への寛容・理解を表す図像であると考察できるだろう。<sup>11</sup>

さらに、ストゥディオオーロを飾るパネル画の中に、フランチェスコ一世や父コジモー一世を登

<sup>8</sup> 1578年から1581年にかけてヤコポ・ツッキによって制作されたと考えられている「黄金時代・銀の時代・鉄の時代」の三連作は、オウィディウスを引用した図像が描かれているが、詳細な図像分析を行ったT. プットファーレンによれば、フランチェスコ一世がおこなった「正義」を管理する、絶対王制的治世の礼賛を示している。(Cfr. T. Puttfarlen, *Golden age and Justice in sixteenth-century florentine political thought and imagery; Observation on three pictures by Jacopo Zucchi*, in *JWCI*, pp. 131-149).

<sup>9</sup> S.シーファーはこの三つの球を黄金の林檎であると指摘し、メディチ家のパツラを表すと述べている。

<sup>10</sup> フランチェスコ・デル・コシアによる「ヴィーナスの帯を借りるユノ」の背景に描かれた建築物の、ディアナ神が収められたニッチにはメディチ家の紋章が描き込まれている。更に個々のパネル画の詳細な研究をおこなったS.シーファーは、同絵画の背景にヘラクレスが三美神と友に描かれ、さらに右方の女神ミネルヴァの彫像が持つ楯にもメディチ家の紋章が描かれており、メディチ家が支配するフィレンツェが、神々が住むオリュンポスとして表象されていると述べている。(S. Schaefer, 1976, p. 325.)

場させている作品がある。まず、当時フィレンツェに実在した様々な工房を描いたパネル画群の「錬金術工房」[fig. 9]では、フランチェスコ一世は錬金術の実験者の一人として右下に描かれている。また「ガラス工房」[fig. 10]では、職人たちの作業の見学者として登場している。<sup>12</sup>次に、ヴィーナスからもらった黄金の林檎を武器にして、アトランタとの競走に勝利したヒッポメネスの競走場面を描いたパネル画の背景に、メディチ家の紋章をつけた馬に乗り、大公の王冠を被ったコジモー一世が描かれている。[fig. 11]左方にはフィレンツェのインプレーザ<sup>13</sup>を記した旗を掲げる男が騎乗している。また、「ブロンズ工房」においても、前面中央にメディチ家の紋章が浮き彫りされたトロフィーを制作している職人が描かれ、更にその前には二人のプットーが、メディチ家のパッラを示す球で遊んでいる。そして、二壁のルネッタには、フランチェスコ一世の両親が描かれている。公的空間であった五百人大広間に面した側には、武装した父コジモー一世の姿が、フランチェスコ一世の寝室の側には母エレオノーラが描かれ、ストゥディオーロがメディチ家大公の部屋であることを強調している。このように、神話主題および工房を描いた写実的絵画における、大公自身やメディチ家の紋章の登場は、ストゥディオーロを訪れる客人を、「四大元素」をテーマにした室内の絵画プログラムと、蒐集・陳列された大公のコレクションの披露によって驚嘆させるのみではなく、その小空間に創造されたミクロコスモスの主人公が、フランチェスコ・デ・メディチであることを強調し、顕示する目的を持っているのである。

最後に、フランチェスコ一世が繰り返し用いた『夢』の主題を扱った、ジョバン・バッティスタ・ナルディーニの絵画「夢の寓意」[fig. 12]について考察したい。フランチェスコ一世が「夢」の主題を初めに用いたのは一五六六年二月二日、オーストリア公女ヨハンナとの結婚に際して催された祝祭の中の、「夢の勝利 (Trionfo de' Sogni)」と題された仮装行列においてである。考案者はヴィンチェンツォ・ボルギーニとジョバン・バッティスタ・チーニ、そしてフランチェスコ一世自身も加わったと考えられている。それは、宮廷建築家ベルナルド・ブオンタレンティが建築意匠に頻繁に用いた、コウモリの翼を身に纏った「愛」、「美」、「名声」、「富」、「狂気」などの寓意像が山車に乗り、最後に「眠りの神」ソムヌスの山車が「夜明け」と「夜」の寓意像に伴われて登場するものであった。また、ストゥディオーロに隣接した大公の寝室は、ヴァザーリの弟子ストラダーノが、「眠るソロモン王」の主題のフレスコ画を描いたといわれている。<sup>14</sup>知による支配者として名高いソロモン王は、フランチェスコ一世のセル

<sup>11</sup> また、S. シーファーは画中右奥で二人の男が運んでいる彫像が、ドナテッロ作のダヴィデ像であると指摘している。ゆえに画中の舞台はフィレンツェであり、芸術を手厚く保護するパトロン、アレクサンドロス大王としてフランチェスコ一世が描かれていると考えられる。(S. Schaefer, 1976, pp. 373-374).

<sup>12</sup> コジモー一世は一五六九年、ヴェネツィアのムラーノ島から職人を呼び寄せ、ガラス工房を設立した。特に透明ガラスの品質は、ヴェネツィアよりフィレンツェのほうが勝っていたといわれる。そしてフランチェスコ一世もまた、サン・マルコ近くに集中工房を設立し、ガラス制作をおこなった。(H. Hamburg, *Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici*, in *Sixteenth Century Journal*, XXVII /3, 1996, p. 700.)

<sup>13</sup> 亀の上にあがる帆が、風を受けて膨らんでいる図。「Festina Lente (急がば回れ)」の意味をもち、特にコジモー一世の治世時に頻繁に用いられた。

フイメージとして用いられており、フレスコ画の主題は、工房での実験で自然の秘密を探ろうとしていた大公の知的探求心と重ね合わせることができるだろう。

一方、ストゥディオーロに描かれたナルディーニの「夢の寓意」については、近年ハーヴェイ・ハンバーグによる研究が発表されている。彼はF. ゴンドルフォの論を引用し、前面に描かれた三人の人物はそれぞれ、中央にいる人物が「夜明け (L'Aurora)」, 頭部に月の髪飾りをつけ、梟と仮面のアトリビュートとともに「夜明け」に追いやられている左方の人物が「夜 (La Notte)」<sup>15</sup>, 右方の今まさに目を覚まそうとしている人物が「昼 (Il Giorno)」を表すとしている。そして中央の「夜明け」が両手で持っている持物は鏡やガラスではなく、レンズであると述べている。十六世紀においてレンズは大変珍重された貴重品であり、なかでもフィレンツェのガラス工房は最も品質良いレンズを制作する技術を持つことで有名であった。また、大公フランチェスコ一世は、愛人であり正妻の死後二ヶ月で再婚したビアンカ・カッペッロへ送った詩の中で、ビアンカを「夜明け (L'Aurora)」と呼んでいることから、画面中央に立つ「夜明け」と関連している可能性も考えられる。<sup>16</sup> また、背景はオウィディウスの『転身物語』から引用した、「夢の家」のエピソードが描かれている。このように、「夢の寓意」では、レンズによってメディチ家の優れた芸術および技術保護能力が表され、「夜」、「夜明け」、「昼」というミケランジェロが制作したメディチ家礼拝堂の彫像と同様の順序で置かれた寓意像は、人間が従うことを余儀なくされている「時」が示されていると考えられる。

以上のように、ストゥディオーロは、フランチェスコ一世の秘密主義的、錬金術的思想を反映した図像プログラムが用いられたと同時に、その小空間に収められた大公の膨大かつ貴重なコレクションと政治的意味が含まれた図像によって、メディチ家とフランチェスコ・デ・メディチの権力と富を訪問者に顕示し、驚嘆させる目的と持っていたといえるだろう。

---

<sup>14</sup> ソロモン王の夢の中に神が現われ、望む物が与えられると言われた際、ソロモン王は富ではなく、真理を見抜く力を欲したというエピソードである。(S. Schaefer, 1976, p. 704; F. Gandolfo, *Il dolce tempo*, 1978, p. 291).

<sup>15</sup> ミケランジェロがメディチ家礼拝堂のために制作した「夜」の寓意像にも同様に、梟と仮面がアトリビュートとして用いられている。

<sup>16</sup> フランチェスコ一世が「夜明け (L'Aurora)」や「日の出 (L'Alba)」などと呼んだビアンカは、ナルディーニの「夜明け」の寓意像に表されるように、頭を花輪で飾った姿で描写されている。(Hamburgh, 1996, p. 695; Francesco de' Medici, *I poesie di Don Francesco dei Medici a Mad: Bianca Cappello*, trattato da un codice della Torreal Gallo dal Conte Paolo Galletti, Firenze, 1894.).

【図版資料目録】

- [fig. 1] ストゥディオオーロ (パラッツォ・ヴェッキオ)
- [fig. 2] 「プロメテウスに哲学の石を与える自然」(Poppi)
- [fig. 3] 「ヘスペリデスの園で竜を殺すヘラクレス」(Lorenzo della Sciorina)
- [fig. 4] 「ヘスペリデスの園で竜を殺すヘラクレス」部分
- [fig. 5] 「ヘラクレスとイオレ」(Santo di Tito)
- [fig. 6] 「ヘラクレスとイオレ」部分
- [fig. 7] 「アレクサンドロス大王の前のダリウス一族」(Jacopo Coppi)
- [fig. 8] 「アベレスにカンパレスを与えるアレクサンドロス大王」(Poppi)
- [fig. 9] 「錬金術工房」(Giovanni Stradano)
- [fig. 10] 「ガラス工房」(Giovan Maria Butteri)
- [fig. 11] 「アトランテ」(Sebastiano Marsili) 部分
- [fig. 12] 「夢の寓意」(Giovan Battista Naldini)



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4

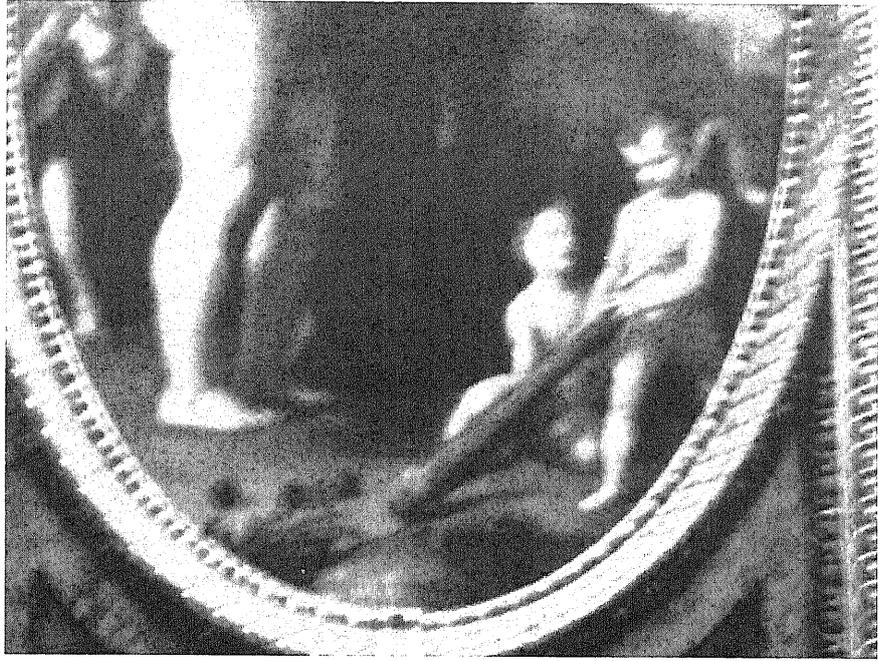


fig. 5



fig. 6

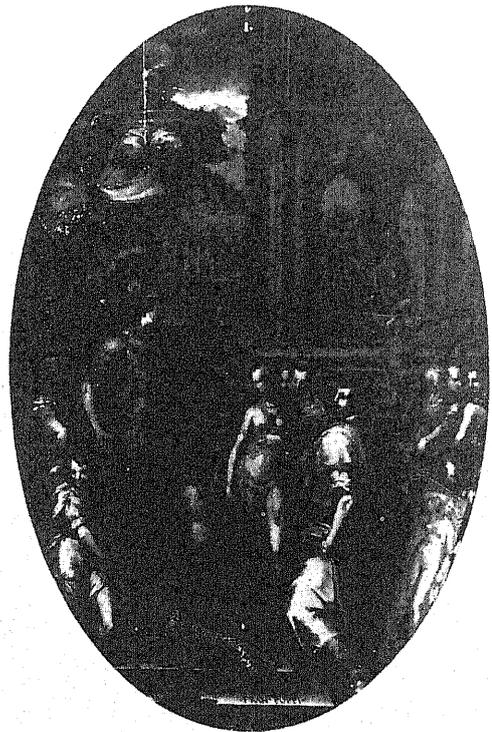


fig. 7

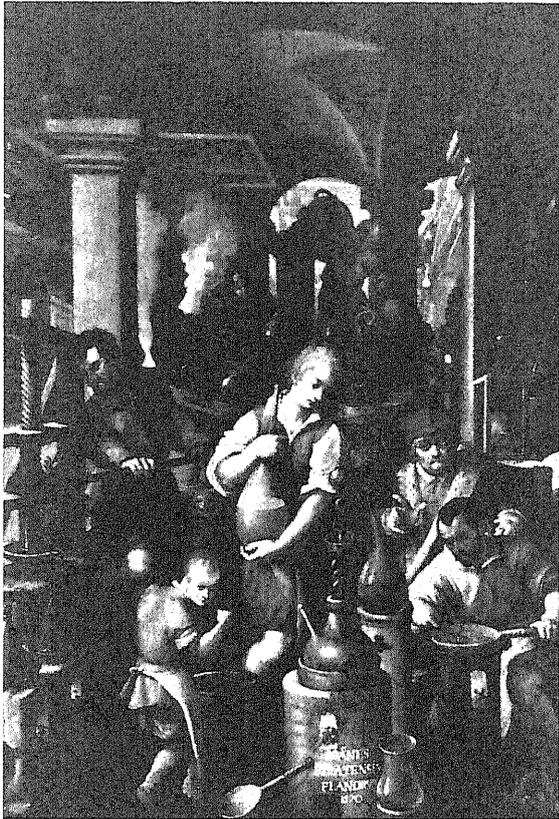


fig. 8



fig. 9



fig. 10

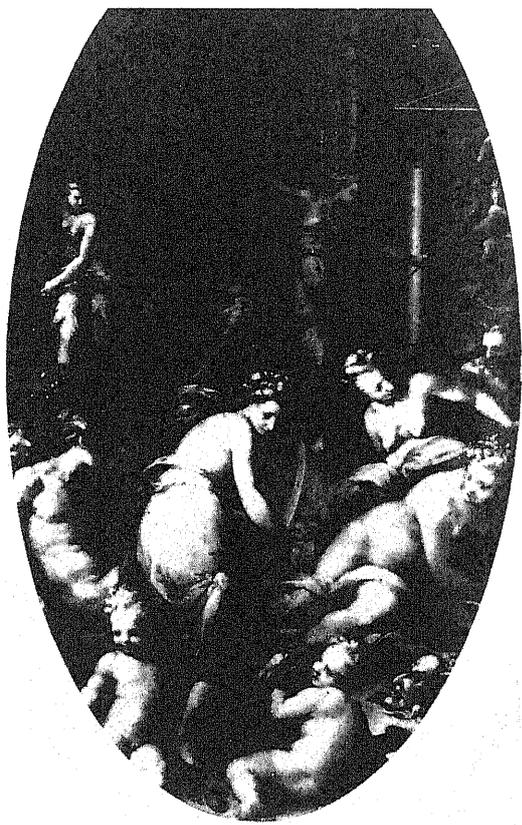


fig. 11