

「復興」・間メディア性・記憶術

— 近世シエナにおけるロザリオ信心と古画崇拜 —

松原知生

1. 「信仰的修復」の効用と「ロザリオの聖母」への転用

中世イタリアの絵画作品が近世以降、特に信仰上の理由から全面的に描き直されたのち、現代の美術史家の鑑定眼と修復家の技術によって加筆が特定・除去され、新たに日の目を見ることは、決して稀な出来事ではない。シエナにおいても、たとえば18世紀のニコロー・フランキーニによる凡庸な描き直し（図1）の下からピエトロ・ロレンツェッティ晩年の聖母子像（図2）を発見したグイドウッチ¹⁾や、やはり18世紀の素人じみた加筆（図3）の下にパオロ・ディ・ジョヴァンニ・フェイの磔刑像（図4）を見出したランドン²⁾の功績が、14世紀シエナ絵画研究に新たな知見をもたらしたことは、記憶に新しい。この種の「啓示」の中でもとりわけ名高いのは、1950年代、近世の描き直し（図5）の下にシモーネ・マルティーニの聖母像（図6）が隠されていることを見抜き、加筆を除去して「救出」した、シエナ美術史の泰斗エンツォ・カルリのそれであろう³⁾。聖母の身体や背景に損傷が著しいとはいえ、シモーネによる数々のマリア像の中でも最も質の高いもののひとつとあってよい。

後世の加筆層の下からいにしへの貴重な作品を救い出そうとするこの種の介入はしかし、慎重の上にも慎重を期してなされるべきであり、仮に修復が決断された場合でも、十分なドキュメンテーション作業を行なうことが不可欠である。というのも、ひとたび除去された加筆は原理的に永久に失われてしまうからだけでなく、描き直しという「不純物」から「純粹」なオリジナルを「救



図1 ピエトロ・ロレンツェッティ《聖母子》ブオンコンヴェント、アルピア川流域宗教美術館（修復前）



図2 同（修復後）



図3 パオロ・ディ・ジョヴァンニ・フェイ《磔刑》シエナ、市立美術館（修復前）



図4 同（修復後）



図5 シモーネ・マルティニー《聖母子》シエナ、国立絵画館（修復前）

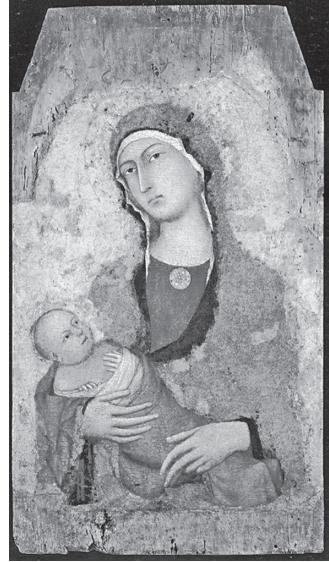


図6 同（修復後）

済」したいという強い誘惑は、加筆部分にも相応の美的・歴史的価値が（将来的に）認められうるということ、往々にして忘れさせてしまうからである。

たとえば、シモーネの聖母像を全面的に描き直した、カルリの言葉を借りれば「16世紀末の名もない凡庸なシエナ画家⁴⁾」は、残された写真から判断するかぎり、16世紀後半のシエナ画壇の立役者として現在再評価が進む画家、アレッシンドロ・カゾラーニと同定が可能であるように思われる。聖母に戴冠する天使たちの離れたつぶらな両目、ちょこんとした小さな鼻、下膨れの顔と豊かな頬、つぐんだ口元などは、たとえばカーゾレにあるカゾラーニ初期の聖母像にみられる、幼児イエスやヨハネの肉感豊かな頭部などと比較が可能である（図7～10）。ここで想起すべきは、シモーネ・マルティニーがシエナの市門のひとつであるカモッリーア前門に描いた聖母被昇天のフレスコ画を、カゾラーニが1580年代、市の要請で全面的に描き直していたという事実である⁵⁾（図11）。つまり、われわれの同定が正しいとすれば、カゾラーニは二度にわ



図7 図5の部分



図8 アレッサンドロ・カゾラーニ《聖母子と洗礼者ヨハネ》カーズレ・デルサ、コッレジャータ附属考古学美術館、部分（キリスト）



図9 図5の部分



図10 アレッサンドロ・カゾラーニ《聖母子と洗礼者ヨハネ》カーズレ・デルサ、コッレジャータ附属考古学美術館、部分（ヨハネ）

たってシモーネ作品に手を加えていたことになる。16世紀のカゾラーニが14世紀のシモーネ同様「市の画家」として重用されていただけでなく、腕の立つ古画の「修復家」として、あるいはシモーネ以来のシエナにおける絵画伝統の正統なる後継者として、高く評価されていたであろうことが、この事実から推測



図11 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

されるのである⁶⁾。

こうした事例を前にしてわれわれが常に念頭に置くべきは、アレッサンドロ・コンティの次のような言葉である。

ある作品が信仰的修復 (restauro devozionale) を被った場合、程度の多少はあれ、それがもつ厳密に造形的なメッセージ (美術史家が特に着目するもの) に被害が及ばないことはほとんどない。だが、礼拝像としての生を経たおかげで、われわれのプリミティヴ画家たちの多くの作品が、切断され、描き直され、バロック様式のストゥッコ装飾にはめ込まれながらも、何とか生きながらえ、せいぜい単なる史料的な興味しか惹かなかった約3世紀の時を過ごすことができたというのも、また事実なのである⁷⁾。

一方、われわれの文脈において注目したいのは、「信仰的修復」によって新たに「礼拝像としての生」を享けた古画が、いかなる——「厳密に造形的」ではない——「メッセージ」を近世の礼拝者にもたらしていたのかという、美術史的というよりもむしろ文化史的な問いである。実際、カゾラーニによるシモーネ作品への加筆が重要なのは、それが中世のイコンを上から「庇い」、破壊から守っただけでなく、そのいわば「後半生」について、少なからぬことを語ってくれるからでもある。というのも、カゾラーニが背景の金地を剥ぎ落としてまで2人の天使を描き加えたのは、彼らに片方の手で聖母を戴冠させ、もう片方の手にロザリオとバラの花を持たせることで、いにしへの画像をいわゆる「ロザリオの聖母」へと転生させるためだったからである。

数珠を繰りながら所定回数の主の祈り（パーテル・ノステル）と天使祝詞（アヴェ・マリア）を唱え、聖母の喜び・苦しみ・栄えをめぐる15の「玄義（ミステリオ）」について瞑想することで贖宥を得るというロザリオ信心の習慣は、対抗宗教改革期のカトリック諸国において広く伝播した。特に1571年のレバントの海戦におけるトルコに対する勝利がロザリオ信心によるものとされたことで、この新しい信仰実践は特にドメニコ会士たちによって、説教とロザリオ同信会の設立を介して急速に民間に広められた。その中で、「ロザリオの聖母」と呼ばれる図像が新たに成立・普及するに至ったことは、すでによく知られ、掘り下げた研究も多々なされている⁸⁾。他方、この新しい図像の絵画化と並行して、古きイコンに「信仰的修復」を施すことで、「ロザリオの聖母」として生まれ変わらせるという、いわばリサイクル的な措置も頻繁に行なわれていたことについては、従来あまり注目されてこなかった。

最初期に属するよく知られた例は、近世以降ロザリオ普及の中心となったローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂における、フラ・アンジェリコの聖母子像への加筆である（図12）。行列用旗幟として絹地に描かれたこの絵は、1449年より聖堂左翼廊の一祭壇に置かれていたが、1579年にロザリオ祭壇へと再設置され、文字通り同信会の「旗印」へと転用された。おそらくこの折、マリアの右手と画面上方にロザリオの数珠が描き加えられ、さらに画面下にはロザリオを象徴するバラの花の活けられた壺が付加された⁹⁾（いずれも

1965年の修復によって除去されている)。図像と場と機能の改変を通じて、いにしへの福者の手になる神聖なイコンは新たな生を生きることになったわけである。そして、対抗宗教改革期におけるロザリオ信心の総本山とも呼ぶべきミネルヴァ聖堂のアンジェリコ作品への介入をおそらくモデルとして、同様の「信仰的修復」と「ロザリオの聖母」への転用は、シエナとその周辺地域でも頻繁に行なわれるようになった。

最も単純なケースとしては、アンジェリコ作品と同様、マリアやキリストの手にロザリオを描き加えるという処置を経た作例が挙げられる。たとえばジョヴァンニ・ディ・パオロが、シエナのサン・ドメニコ聖堂内ベッチ礼拝堂のために制作した多翼祭壇画（1426年）は、17世紀初頭に分解されて散逸したが、その中央パネルは現在、シエナ東方の小村カステルヌオーヴォ・ベラルデンガのサンティ・ジュスト・エ・クレメンテ聖堂に保管されている¹⁰⁾（図13）。マリアの右手に金色の長く大きなロザリオが描き加えられ、さらにネオ・ゴシック様式の額縁にはめ込まれることで、単体の「ロザリオの聖母」として生まれ変わった。このような措置がいつ加えられ、シエナという中心からこの周縁の地にもたらされたのか、残念ながら定かではない¹¹⁾が、シエナにおけるロザリオ普及の中心であったサン・ドメニコ聖堂に元来置かれていたこと、また、天使たちが頭上から聖母に戴冠するという元来の図像によって「冠=数珠」（いずれもイタリア語で“corona”）の連想作用が惹起されたことが、このような改変を



図12 フラ・アンジェリコ《聖母子》
1449年頃、ローマ、サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂（修復前）



図13 ジョヴァンニ・ディ・パオロ《聖母子》1426年, カステルヌオーヴォ・ペラルデンガ, サンティ・ジュスト・エ・クレメンテ聖堂



図14 アンドレア・ディ・ニコロー《聖母子》1506年, カステルヌオーヴォ・ペラルデンガ, サンティ・ジュスト・エ・クレメンテ聖堂 (修復前)

もたらしたものと推測される。

ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品が1980年代初頭に修復された折、幸いにもロザリオの数珠の加筆部分は除去されなかったのに対し、同じ聖堂に保管されているアンドレア・ディ・ニコローの作品(図14)は、異なる運命をたどることになった。カステルヌオーヴォ・ペラルデンガ近郊パーチナの教区聖堂に由来するこの聖母立像は、画面下端の銘文が示すように、1505年(現代の暦では1506年)に聖母マリア同信会のために制作されたもので、元来は三連祭壇画の中央部分を形成していた¹²⁾。マリアの喉元に触れるイエスの左手にはかつて、先に見たジョヴァンニ・ディ・パオロ作品のものと類似したロザリオが加筆さ



図15 グイドッチョ・コツアレリ 《聖母子と聖者たち》ロ
ジアー，サン・ジョヴァンニ・バッティスタ聖堂

れていたが、前世紀末の修復によって除去されてしまった¹³⁾。多翼祭壇画を分解して中央パネルのみを抽出し、数珠を描き加えて「ロザリオの聖母」として独立させるという、同様の措置をここにも見出すことができるが、同じ地域に由来し同様の改変を経た聖母子像でも、修復においてロザリオの加筆が除去される場合とそうでない場合があり、両者の介入の違いにどのような理由があるのか、管見のかぎり詳らかでない。

他方、複数の要素からなるポリプティクの分割と主要部の自立化ではなく、単一パネルからなるパーラの切断と中心部分の摘出という、より「暴力的」な荒療治によって「ロザリオの聖母」に仕立て直されたケースもある。シエナの南西に位置するロジアーのサン・ジョヴァンニ・バッティスタ聖堂が所蔵する、グイドッチョ・コツアレリによる作品がそれである（図15）。パーラから



図16 グイドッチョ・コッツアレリ《聖母子》
ブオンコンヴェント、アルビア川流域宗教美術館

マリアの上半身とキリストのみが切り取られ、それぞれの手に数珠が付加され、「ロザリオの聖母」として転用された。1712年にはすでにこのような処置が施されていたことが史料から判明しているが、1938年の修復によって、幸い別途保管されていた下半身部分や脇侍の2聖者の像が再接合され、一体のパールとして甦り、今日に至っている¹⁴⁾。聖母の背後に控えていた2人の天使の頭部が惜しくも失われてしまったとはいえ、切断・除去されたオリジナル部分が残存していた珍しいケースである¹⁵⁾。

同じくコッツアレリの手になる別の作品にも、類似した措置が施された。現在ブオンコンヴェントのアルビア川流域宗教美術館に保管されている聖母子像（図16）には、特徴的なメダルのついたロザリオが、聖母の左手首に巻きつ

けられたかのように描き加えられているが、この加筆は「作者」と年代が史料からほぼ確定できる例外的なケースである。1840年、シエナ南方の小村コルサーノのサン・ジョヴァンニ・バッティスタ聖堂で長らく崇拜されてきたロザリオの聖母像が老朽化したため、これに代わる新しい聖像として、シエナの名門サンセドニ家がこのコツァレツリ作品を寄贈した。これを受けて同聖堂の司祭が、画家フランチェスコ・ブロージ——のちに浩瀚な『シエナ県美術品総目録』を作成したことで知られる——に修復を依頼したのである¹⁶⁾。名門貴族が所蔵していた一般的かつ私的なマリア像を、民間の特定かつ公的な信仰対象へと転生させるべく、ブロージ自身が修復のみならず数珠の加筆をも行なったものと思われる。こうした加筆は対抗宗教改革期を中心に行なわれたと考えられがちだが、実際には近代以降のものも少なくなかったであろうことが、この事例から推測される。

このように、シエナの周辺領域においては、近代に至るまで、いにしへの礼拝像に加筆して「ロザリオの聖母」としてリサイクルし、民衆の信仰へと供する慣習が存在した。コツァレツリ（図15, 16）の場合のように、同じ画家による複数の聖母像が加筆されるケースもあることから、同一のプリミティヴ様式が同種の介入を惹起した可能性も一概には否定できない。また、カステルヌオーヴォ・ベラルデンガの2例（図13, 14）、や、ルチニャーノとコルサーノというアルピア川流域の2村の例（図5, 16）のように、同一あるいは隣接地域において同じ習慣が認められるケースが存在することから、シエナ周縁部では、近隣の住民たちが互いに影響を及ぼしあい、あるいは競合しながら、民衆レベルでの古画崇拜を長らく保ってきたものと考えられる。

2. 流用の動機——ロザリオ同信会のための「絵画タベルナクルム」補論

以上において検討した「信仰の修復」の諸例は、様式批判や史料分析から年代が判明するかぎり、16世紀末から19世紀半ばまでにかけての広い時間的スパンの中で行なわれていた。これに対し、まさしくロザリオ信仰がイタリア半島



図17 ソドマ《絵画タベルナクルム》シエナ, サン・ドメニコ聖堂

に普及し始めた16世紀前半というきわめて早い時期に、先に見たような周辺地域ではなく中心都市シエナにおいて、やはり古いマリア像をロザリオ信心へと転用した稀少な事例が存在する。それは、シエナのサン・ドメニコ聖堂で活動していたロザリオ同信会の祭壇のためにソドマが制作した板絵（図17）である。だが厳密を期すならば、これはソドマ「の」作品もなければ、16世紀前半「の」作品でもない。というのもそれは、作者も制作年代も異なる3つの絵画イメージを同一平面上に連結した、いわばアナクロニックなモンタージュの産物だからである。

ソドマによる油彩の板絵では、4人の聖者（左から聖ビセンテ・フェレル、

シギスムンドゥス、シエナのカテリーナ、セバステリアヌス)が象徴的なアーチあるいはニッチを形成し、その「要石」の位置に父なる神が君臨している。両端の聖者が立つ小山の間にはシエナの都市景観が広がり、その上空には額縁に囲まれた金地の古画が開口部にはめ込まれている。この聖母子像はシエナの画家フランチェスコ・ディ・ヴァンヌッチョが1370-80年頃に制作したもので、本来は多翼祭壇画の中心部をなしていたと思われるが、翼部が切断されて単体のイコン的な外観に仕立て直されている。

基台部をなす15のナラティヴを手がけたのは、シノルフォ・ダンドレアなる無名の画家と考えられる¹⁷⁾。木目を模した枠の内部には、上段に受胎告知から博士たちとの議論まで、中段にオリーブ山での祈りから磔刑まで、下段に復活から聖母戴冠まで、3段に各5つのエピソードが配され、いわゆる「ロザリオの15玄義」を形成している。あまり注目されることはないが、この板絵は様式的特徴から1510年代の制作と思われ、イタリアに現存する最も古い15玄義図のひとつとしてきわめて重要な作例である¹⁸⁾。両脇には鉄製の把手のようなもの、上部のパネル間には何かを掛けるための金具が取り付けられており(図18)、運搬や屋外での使用が想定されていたようにも見えるが、元来の機能については残念ながら詳らかでない。

既存のイコンとナラティヴを接合することで新しい祭壇画に仕立てた、複数のイメージのコラージュあるいはブリコラージュとも呼ぶべきソドマの作品は、ロザリオ同信会の祭壇画としてはシエナにおける最古の現存作例であるだけでなく、近世のタブローの中央に中世のイコンをはめ込んだ、いわゆる「絵画タ



図18 シノルフォ・ダンドレア
《ロザリオの15玄義》シエナ、サン・ドメニコ聖堂

ベルナクルム」の同地における最初期の作例でもある¹⁹⁾。本図の政治的意義や論争的機能についてはすでに詳しく考察する機会をもった²⁰⁾が、そもそもロザリオ信心の普及と古画への「信仰的修復」や介入がなぜ連動し交差したのか、その理由についてはいまだ明らかではない。以下ではこの問いに対する可能な答えを探るべく、いくつかの仮説を提示してみたい。

仮説① 「復興」の同期性

ロザリオ同信会が崇敬対象とした初期の祭壇画や古画について理解を深めるにあたっては、会の創立理念にまでさかのぼって考察することが必要不可欠となる。

最初のロザリオ同信会を創設したのは、ブルターニュ出身のドメニコ会士アラヌス・デ・ルベ（アラン・ド・ラ・ロッシュ）であった。彼は1464年、聖母マリア本人から直々に啓示を受け、「マリア詩篇」の普及と同信会の設立という使命を与えられたという。マリア詩篇とは、11世紀から12世紀にかけて成立した祈祷方法で、聖務日課の定時課に行なわれていた150の『詩篇』の朗唱が私的領域へと流入し、『詩篇』そのものに代わり、天使祝詞のみを唱える簡便な形式に変化したものである。聖母のお告げに従い、アラヌスが1460年半ばにフランス北部のドゥエーに創設した同信会は、1470年5月に正式に認可され、ここに史上初のロザリオ同信会が成立する。同会では主の祈り1回の後に天使祝詞を10回唱え、これを毎日5サイクル行なうことが求められた。

とはいえ、アラヌス自身には新しい信心や組織の発明者という自意識はまったくなかった。というのも彼にとって「この典礼は、人間の怠慢と時間の破壊によってほとんど忘れ去られてしまっていたが、きわめて古い²¹⁾」ものだからである。アラヌスによれば、いにしへの隠修士たちから聖ベネディクトゥス、尊者ベアータ、聖ベルナルドゥスに至るまで、多くの偉大な先達たちによってマリア詩篇はすでに実践されていたという²²⁾。彼のみるところ、通常はロザリオ信心の始祖と目される聖ドミニクスですら、この祈祷と同信会を再興させたにすぎず、創始者ではないのである²³⁾。

アラヌスに続き、1475年9月8日にケルンでロザリオ同信会を設立したドメニコ会士ヤーコブ・シュプレンガーもまた、同様の考えであった。彼の目的は新しい祈りの形式の創造ではなく、半ば途絶えてしまっていたいしへのロザリオの信心を「復興する (renovare)」ことにあったのである²⁴⁾。シュプレンガーの同信会は、1476年3月10日付の教皇勅書に基づき、同16日、フォルリ司教にして在ドイツ教皇代理使節、アレッシンドロ・ヌマーイにより正式に認可されるが、この勅書においても、同信会は創設されたというよりも「復興された (renovate)」ものであると述べられている²⁵⁾。さらに1479年5月8日、ロザリオ信心の普及に意を注いだローマ教皇シクストゥス4世が発布した勅書においても、アラヌスの推奨した形式でのマリア詩篇の実践が認可されるとともに、それが古くから存在し、このたび再興されたものである旨が記されている²⁶⁾。

1480年代に入ると、イタリアにおいてもロザリオ同信会が次々に設立されるようになった。同地における最古のものであるヴェネツィアの同信会は、1480年、2人のドイツ人ドメニコ会士ヨハネス・フォン・エアフルトとアルベルトゥス・ペトリによって創設されたが、その規約にもやはり、古きロザリオ信心の復活についての言及がある。同規約はシュプレンガーによるケルンの規約の俗語訳だが、その中に、「私〔シュプレンガー〕は、ロザリオあるいは栄光ある聖母マリアの詩篇と呼ばれる古い同信会を復興し (renovato) 創設した²⁷⁾」という一節が含まれている。さらに、翌81年に創設されたフィレンツェの同信会の規約においても、それが「新たに復興された (nuovamente è stata rinnovata)」のものであると冗語的な表現によって述べられており、その伝統と歴史性がことさらに強調されているのである²⁸⁾。

以上のことを踏まえるならば、ソドマ作品(図17)をはじめとするロザリオ同信会のための絵画タベルナクルムにおいては、古くから存在した中世のイコン信仰を利用して近代的なロザリオ信心を新たに喧伝するために、後者が前者に強引に「接ぎ木」されたわけではないことが理解できる。つまりここでは、いしへの祈祷形態の復活と古画崇拜の刷新という2つの「復興」が同期し連動しているのであって、古画のメディウム(あるいは古画によるメディアエー



図20 アンドレア・ヴァンニ《シエナの聖女カテリーナ》シエナ、サン・ドメニコ聖堂、部分



図19 図17の部分
(シエナの聖女カテリーナ)

ション)は、像そのものの古さでだけではなく、それに対して唱えられる祈りの古さをも、同時に保証してくれるものなのである。このように考えると、ソドマ作品において唯一アイコンを見つめている画中人物が、中世シエナを生きたいにしへの聖女カテリーナであることは、示唆的に思われてくる。というのも、アラヌス・デ・ルペは、聖女カテリーナが5歳の頃からすでにマリア詩篇の習慣を守っており、部屋の階段を上るごとにこれを唱えていたと記しているからである²⁹⁾。ソドマによる聖女カテリーナ(図19)が、同じ聖堂に納められている、聖女の同時代人であり崇敬者のひとりでもあった画家アンドレア・ヴァンニの手になる彼女の「肖像」(図20)に基づいて、ややアルカイックな表現で描かれているとすれば、画中のカテリーナもまた同期の作用によって、住古の祈りと古画とを結びつける媒介として機能しているわけである。

ここでついでに付言するならば、アラヌスによれば、ソドマ作品に描かれているもうひとりのドメニコ会士、聖ビセンテ・フェレルもまた、ロザリオ信心の熱烈な推奨者であったという。聖者が愛用していたと伝わるロザリオの数珠は今もナントに遺り、彼の作とされる俗語の賛美歌「ロザリオの喜び」は、ロザリオ同信会への入会のいざないで終わっている³⁰。古画の真横に立ち、真剣なまなざしと大きな身振りとでこちらに語りかける聖ビセンテは、絵を見るわれわれに同信会に加わるよう呼びかけているかに見える。

仮説② 古いメディウムと新しいメディアの共働

イタリア最古のものであるヴェネツィアの同信会の規約には、やはり最初期に属するロザリオ図像を見いだすことができる³¹ (図21)。



図21 ヴェネツィアのロザリオ同信会規約，1480年

セラフィムを表した半円形のペディメントを戴くルネサンス様式の壁龕の内部に、両手を合わせて祈る聖母マリアの立像が安置されている。上空には4人の天使が群れ飛び、画面下の右端にはロザリオを手にひざまずいて祈る俗人の姿が描かれている。左には祭壇の前でやはりひざまずいて礼拝する修道士が位置し、上方には花輪、さらにその上にはキリストの半身像と思しきものが認められる。複数のイメージと礼拝者を同時に含み込んでいる点で、この版画は、一見すると素朴だが、実は複雑な構造をもつメタ・イメージとなっている。

約1世紀のちに広く流布する「ロザリオの聖母」の図像から大きく隔たった本図については、従来ほとんど考察がなされておらず、いわゆる「穂の聖母」を表した初期木版画の数々³⁰⁾と多くの点で類似していることについても、管見のかぎり指摘されてこなかった。たとえば、コペンハーゲンにある1470年頃の作例(図22)と比較してみると、マリアのドレスに穂の模様があしらわれていない点こそ異なるが、アーチの下に立って両手を合わせるポーズ、彼女を礼拝する天使たち、一對の燭台が置かれた祭壇やその上方の花輪、キリスト像(半身像ではなく頭部のみの「ヴェロニカ」となっているが)の存在など、多くの共通点を見出すことができる。さらに、チューリッヒにある同時期の木版画(図23)と比べてみても、祭壇や花輪、礼拝する天使たちだけでなく、聖母の立つ地面から生えた草花や、聖母の腰から垂れ下がって床まで届く長い帯な



図22 作者不詳《穂の聖母》コペンハーゲン、国立美術館



図23 作者不詳《穂の聖母》チューリッヒ、スイス連邦工科大学、グラフィックアート・コレクション

ど、やはり多くの点でよく似ているのである。

南ドイツで流行した「穂の聖母」の図像の起源にあるのは、かつてミラノ大聖堂で崇敬を集めていた一体の銀製の聖母像である。ヨセフと結婚する前のうら若いマリアが神殿で祈っている様子を表した、《長い髪の聖母 (Madonna del Coazzone)》の名で呼ばれたこの像は、1387年にはすでに聖堂の付柱に設置され、多くの奇跡を起こし、特に同地のドイツ人共同体によって信仰されていたことが知られる。伝承によれば、この像の近くには花輪がひとつ掛けられていたが、ミラノ公妃がそれをむしり取ると、次の日に花と葉が自然に生えてきたという³³⁾。大聖堂の改修によってオリジナルが失われた後、同じ図像を描いた

板絵が1466年に画家クリストーフォロ・デ・モッティスによって制作された。この絵もまた現存しないが、1479年、今度は同図像を扱った大理石像の制作がクリストーフォロ・ソラーリに発注され、1485年に支払いがなされている³⁴⁾。現存する彫像（図24）とヴェネツィアの規約に描かれた聖母像（図21）を比べてみると、肉感的な頬とあご、目の周りをふちどる線、広い額と2つに分けられた髪、高い位置で締められて垂れ下がる帯（その先端は失われている）など、多くの点で類似していることが分かる。さらに、ヴェネツィアの版画の左下に描かれた花輪は、ミラノの聖母像とのつながりをさらに強めるモチーフである。おそらくこの花輪がロザリオの花冠と連想的に結びつき、既存のマリア図像から穂の模様のドレスだけが脱落することで、新しいロザリオ図像として転用されたのであろう。とはいえ、ヴェネツィアの版画の方がミラノの彫像より年代的に先行するものであるため、両者は現存しない同一の原型から派生したものと思われる。

ヴェネツィアのロザリオ同信会の礼拝堂には、かつて聖母像（“la *Imagine de la gloriosa uergine*”）が置かれていたことが、記録から分かっている。ヴェネツィア総主教マッフェオ・ジラルディは、ロザリオを唱えた者に40日の贖宥を認可しているが、現存しないこの像の前で唱えられた場合にはさらに40日の贖宥を追加して認めている³⁵⁾。規約の版画がこの（古くから伝わる？）聖母像を表している可能性は高い³⁶⁾が、この像とミラノ大聖堂の《長い髪の聖母》がいかなる関係にあったのか、現時点でははっきりとしたことは言えない。いずれに



図24 クリストーフォロ・ソラーリ
《長い髪の聖母》1485年、ミラノ、スフォルツァ城美術館

しても、イタリア最古のこのヴェネツィアの「ロザリオの聖母」は、同じく北イタリアのミラノでドイツ人によって古くから崇敬されてきた、今は現存しない銀製の《長い髪の聖母》の像が、やはりドイツ人たちがロザリオ崇敬の流布のために活用した木版画という新しい造形手段によって再現前化されたものといえる。銀という古いメディアが放っていたアウラと、木版という新しい複製技術のメディアとが絡み合い、ひとつになっているわけである。本図はメッセージの内容と形式の両面においてドイツ文化の影響が顕著だが、このような二重のドイツ性は、ヴェネツィアのロザリオ同信会を設立したのがドイツ人ドメニコ会士たちで、その規約もケルンのものに則っていたことと無関係ではないだろう。

他方、ヴェネツィアに次いで1481年に創設されたフィレンツェのロザリオ同信会においても、古画崇拝と版画制作とが共働していたことが分かっている。同信会にはサン・マルコ聖堂のファサード裏面に位置する受胎告知の祭壇が与えられた³⁷⁾が、そこにはサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂の名高い奇跡画に基づく1371年のフレスコ画（図25）が置かれ、古くから崇敬を集めていた³⁸⁾。ヴァザーリによれば、16世紀に聖堂の壁が石灰で白く塗り潰された際にも、「覆いの掛けられた」この絵だけは抹消を免れたという³⁹⁾。他方、パドア＝リッツォは、コジモ・ロッセッリによる《ロザリオの聖母》（図26）が、同信会の祭壇（あるいはそれに関連する別の場所）に新たに設置されたものと推測している⁴⁰⁾。古いフレスコと新しいパーラが同信会の礼拝空間においてどのような関係にあったのか、現時点では判然としないが、ロッセッリ作品の制作を1490年代とするパドア＝リッツォの説に従うならば、少なくとも1481年に同信会が創設された時点において祭壇上に位置していたのは、《受胎告知》の古画の方であったと思われる。ロザリオで唱えられる天使祝詞は、受胎告知における大天使ガブリエルの言葉がもとになっているのであるから、初期のロザリオ同信会の祭壇画として相応しい主題であったであろう。

他方、サン・マルコ修道院のドメニコ会士たちが、サン・ヤコポ・ディ・リポリ女子修道院の印刷所（*stamperia*）においてロザリオ図像の版画を大量に印



図25 作者不詳《受胎告知》1371年，フィレンツェ，サン・マルコ聖堂



図26 コジモ・ロッセッリ《ロザリオの聖母》ベルリン，国立美術館，絵画館



図27 作者不詳《聖母子と聖者たち》ロンドン、大英博物館

刷し、信者たちに配布していたことが、印刷所の日誌から判明している。まさしく同信会が創設された年である1481年の8月1日、ドメニコ会士たちは印刷所に「ロザリオの聖母」1000枚（“mille vergini marie del rosario”）の印刷を依頼し、1枚1ソルドで販売していた⁴¹⁾。人気を博したこの版画は、その後も追加注文や再版依頼が相次いだようだ⁴²⁾。大英博物館が所蔵する版画（図27）が、この「ロザリオの聖母」の稀少な残存例であると考えられている⁴³⁾。部分的に手で着色された痕跡のあるこの版画は、当時のフィレンツェで頻繁に描かれた典型的な聖会話の構図に則っているが、数珠を手にひざまづくドメニコ会士や聖母の頭上の天使たち、玉座の背後のニッチの形状などは、すでに見たヴェネツィアの規約の版画（図21）を思わせなくもない。他方、ロッセッリの板絵

(図26)との関連でいえば、様式と図像の両面において全般的な類縁性が認められるだけでなく、画面下方の中央で手を合わせてひざまずくドメニコ会士が、イメージの内と外を媒介し、信者をロザリオ共同体へといざなっている点も一致している。ロッセッリ作品において、ドメニコ会士（総長バルトロメオ・コマツツイ?）の身体が途中で途切れ、彼が絵の内と外に同時に存在しているとすれば、版画の方では、修道士の左の足の裏がこちらに向けられ、その先端が画中の枠の上に少しだけはみ出している。さらにその頭部は聖母の衣服の縁に触れており、彼はこのような微妙な接触を通じて、聖母マリアと信者の間の橋渡し役を買って出ているのである。

さらに同地では、やはり早くも1481年より、15玄義の各エピソードを表した版画——「諸玄義の図（“carta de' misteri”）」——が印刷されていた⁴⁴⁾。フランチェスコ・ロッセッリが1480年代に手がけたとされる、15の物語場面を個別に表した一連の銅版画⁴⁵⁾（図28）が、その遺例と考えられている。興味深いことに、15玄義の版画のみならず、それを飾る枠装飾の諸要素を集めた版画も現存している（図29）。信者たちはこの枠装飾を自由に切り貼りし、各エピソードを描いた版画とともにパネルの上に並べることで、軽量で持ち運び可能な15玄義図を自ら安価に作ることができたのである⁴⁶⁾。シエナの15玄義図（図18）に付属する鉄製の把手もまた、初期の15玄義図に可動性が想定されていたことを示すものかもしれない。

以上のように、イタリア最古のものであるヴェネツィアとフィレンツェのロザリオ同信会は、霊験あらたかな往古の聖像（銀製の「長い髪の聖母」と受胎告知のフレスコ画）に対する崇拝を引き継ぐと同時に、当時最新の複製技術を駆使してロザリオ図像の生産と流布に努めてもいた。ここに認められるのは、初期のロザリオ信心における聖像の古いメディウムと版画という新しいメディア、前者のオリジナリティやアウラと後者の反復性・複数性との間の、「間メディア的」とも形容すべき相互補完関係である。すでに見たように、版画によるロザリオ図像や印刷本によるロザリオ指南書が大量に流通することで、信者たちは時間や場所を問わずロザリオを繰り返し唱え、多くの贖宥を「稼ぐ」こ



図28 フランチェスコ・ロッセッリ《受胎告知》

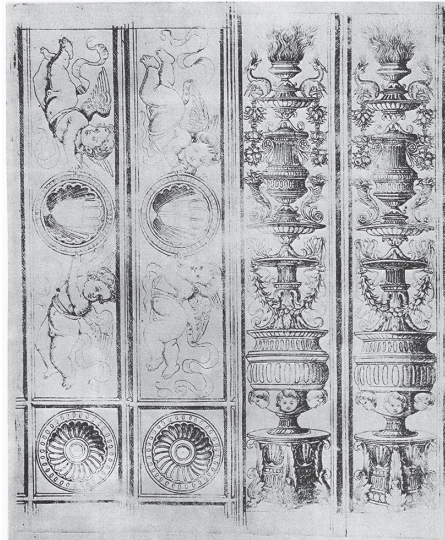


図29 フランチェスコ・ロッセッリ《棹装飾》

とが可能となった⁴⁷⁾。ロザリオ信心とは反復性と可算性を基礎とする新しいタイプの祈祷形式なのであり、そこに信心の密室化と効率化の危険性が常について回ったことは、容易に想像される。そして、それを回避するために要請されたのが、ドイツよりもイタリアでとりわけ発達した15玄義の瞑想であったことはいうまでもないが、さらにロザリオ同信会は、アウラを放つ古きイコンを自らの組織の起源に位置づけるによって、信者たちを公の場へと引きつけ、組織としてのまとまりを保ち、さらには信心の機械化と贖宥の「インフレーション」を回避しようとしたのではないだろうか。シエナにおける版画によるロザリオ図像の現存例は、管見のかぎり知られていないようだが、それ自体「間メディア的」イメージであるソドマの絵画タベルナクルム、その中央に埋め込まれたいにしえのイコンもまた、複製技術や祈りの反復性、贖宥の可算性=加算性を補完し、それらが消失させかねないアウラを担保する役割を担っていたものと想像されるのである。

仮説③ 記憶術としてのロザリオ、「効力あるイメージ」としての古画

最後に問うてみたいのは、ロザリオの祈りとは一種の記憶術であり、ロザリオ同信会の絵画タベルナクルムにおける古画の利用には、その働きを強化する目的があったのではないか、ということである。

記憶術 (*ars memoriae*) とは、雄弁家や説教師が自らのトピックを確実に記憶し、実際の演説や説教の際に順を追って思い出して議論が巧みに展開できるよう、古代より発達した方法である。その基本は、ひとつの「場 (*locus*)」に複数の「イメージ (*imagines*)」を配置することである。「イメージ」とは、記憶すべき個々の事柄を象徴・暗示した像であり、記憶にしっかりと留まるよう、明瞭かつ印象に残るものがよい。他方、「場」とは、一個の建築として表象される想像上の空間で、扉やアーチ、円柱や階段など、さまざまな要素から成っているが、あまり大きくなく、人で混雑しておらず、照明もほどよい空間として想像するのが望ましい。この「場」のさまざまな位置に個々の「イメージ」をあらかじめ順序よく、秩序正しく配置しておく。そして実際に演説や説教を

する段になれば、この「場」の内部を想像の中で順番に歩き、それぞれの「イメージ」をたどることで、話すべきトピックを縷々思い出していくわけである⁴⁸⁾。

16世紀初頭にピサ方言で記された『栄光ある聖母マリアのロザリオの書』なるロザリオの手引書には、アラヌス・デ・ルベによるマリア詩篇の指南書のイタリア語訳が含まれているが、これを読むと、アラヌス自身、ロザリオの祈りを記憶術的な「場」の建築イメージに基づいて表象していたことが分かる。彼によれば、ロザリオを唱える各人は、心の中に「3つの天の修道院」あるいは「3つの素晴らしい都市」を想像しなければならない。150のマリア詩篇のうち、最初の50が含まれる第一の都市は金と銀で、次の50が位置する第二のものは宝石で、そして最後のものは輝く星でできている。それぞれの都市は「いとも美しい階段」で結ばれ、各階段には「この上なく心地よい5つの城」があり、それぞれの城の間には「いわく言い難い栄光の10の段階」がある。礼拝者は、天使祝詞を唱え、瞑想を行ないながら、この建築的階段を一段ずつ登り、天へと近づいてゆくのである⁴⁹⁾。アラヌスによればシエナの聖女カテリーナも実践していたという、このようなメンタル・トレーニングの手法は、たとえば13世紀のドメニコ会士フランチェスコ・ボナッコルシが発案したとされる記憶術的スキームを描いた、14世紀末の「知恵の塔」のイメージ⁵⁰⁾ (図30)を思わせるものがある⁵¹⁾。

そもそも150篇から成る『詩篇』それ自体、古くより聖職者や知識人が暗唱することを求められたテキストであって、それを覚えるためにさまざまな記憶術システムが利用されていた⁵²⁾ことを考えれば、そこから派生したマリア詩篇を心に刻むために記憶術的なイメージが用いられたとしても、何ら不思議なことではない。

他方、記憶術のダイアグラムとのつながりがより明白なのは、15玄義を描いたメダイオンを文字通り数珠つなぎに配列したタイプの版画や絵画である。版を重ねて広く読まれたアルベルト・ダ・カステッロの手引書『栄光ある聖母マリアのロザリオ⁵³⁾』(ヴェネツィア、1521年)の挿絵(図31)や、ロレンツォ・

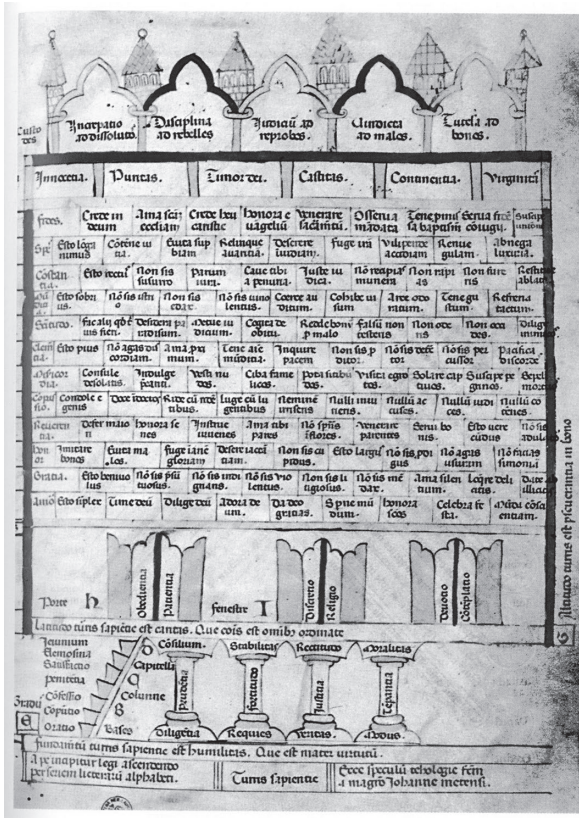


図30 《知恵の塔》フィレンツェ，ラウレンツィアーナ図書館

ロットの名高い《ロザリオの聖母⁵⁴⁾》(図32)などが、よく知られた好例であるが、この種の表象が、前述の「知恵の塔」と並んで広く用いられた、いわゆる「美德の系統樹」の記憶術的イメージ⁵⁵⁾から派生したものであることは、一見して明らかであろう(図33)。「記憶の道具(instrumenta recordationis)」とも呼ばれたこれらのダイアグラムは、イザヤの語る聖霊の7つの賜物、山上の垂訓で説かれた7つの幸い、7つの美德と悪徳、7つの大罪、そしてイエスの受難の7つの出来事——それらはロザリオにおける5つの「苦しみの玄義」と重複している——などを記憶に刻み込むための図式であり、この種の「記憶の概



図31 《5つの栄えの玄義》，アルベルト・ダ・カステッロ『栄光ある聖母のロザリオ』（ヴェネツィア，1521年）



図32 ロレンツォ・ロット《ロザリオの聖母》1539年，チンゴリ，サン・ドメニコ聖堂

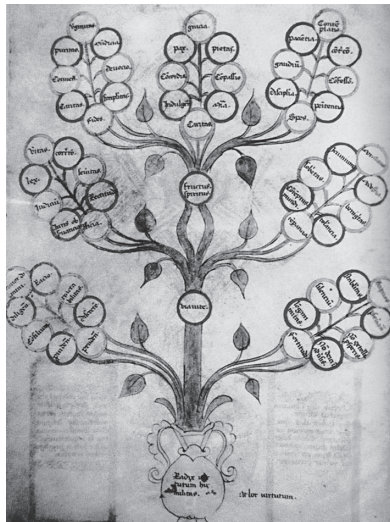


図33 《美德の系統樹》フィレンツェ，ラウレンツィアーナ図書館

念図は黙想と苦行への導きとなる⁵⁶⁾のである。7という秘数に基づくものではないとはいえ、ここからロザリオの15玄義の「記憶」と「黙想」へと至るには、ほんのあと一歩であろう。

「知恵の塔」や「美德の系統樹」といった複雑巧緻なメンタル・イメージと比較した場合、一般的なロザリオ図像に伴う15玄義図は、中世以降の祭壇画の基台部を飾ってきたプレデッラと外観において大差なく、記憶術的ダイアグラムとみなすことには躊躇されるかもしれない。しかし、15の玄義を喜び・苦しみ・栄えに3分割し、5つずつのテーマに区切って観想するという思考法からして、すでに記憶術的なものである。というのも、最古の記憶術文献である『ヘレンニウス修辞書』（紀元前86-82年頃）からドメニコ会士ヨハネス・ロンベルヒの『記憶術集成』（1520年）に至るまで、覚えるべき事項を5つごとに区切るのは記憶術の基本だからであり⁵⁷⁾、修道院を記憶の「場」として用いた後者の挿絵には、5本指の連想から、5つの事項ごとに手の印が置かれ、区切りをなしている（図34）。さらに興味深いことに、同じ挿絵の10番目の欄に、壁に掛けられたロザリオが描かれていることも注目される。中世においては上述の視覚的ダイアグラム以外にも、5本の指やロザリオ、覚え歌など、さまざまな手段が記憶の補助具として利用されていたのである⁵⁸⁾。さらに付言するならば、記憶すべき総体を、過去／現在／未来あるいは地獄／煉獄／天国のように、3部構成で把握しようとするのも中世の記憶術の特徴であり⁵⁹⁾、15玄義の3分割（喜び／苦しみ／栄え）にもその反映を見いだすことができるだろう。



図34 ヨハネス・ロンベルヒ『記憶術集成』（ヴェネツィア、1533年版）挿図

このように考えると、15玄義図という一種のダイアグラムを観想しながら、指で数珠を繰り返して、声に出して祈りを唱えるというロザリオの信心は、単なる祈祷の一形式なのではなく、視覚や触覚、聴覚やさらには嗅覚⁶⁰をも総動員した、多感覚的な記憶術の実践であったことが理解できる。中世において記憶術を主に発展させたのは、学問研究と説教を重視するドメニコ会士たちであったが、ロザリオ信心もまた彼らによって推奨され、一般の信者たちに喧伝されたことは、決して偶然ではないのである。

加えて慎重に提起してみたいのは、15玄義図というナラティヴのみならず、絵画タベルナクルムの核心に埋め込まれた中世のアイコンの存在理由もまた、少なくとも部分的には、記憶術との関連で説明が可能なのではないか、という仮説である。

記憶術で使用される図像は、ほんやりとしたありふれたものではなく、視覚に強く訴える「効力あるイメージ (imago agentis)」であることが求められた。『ヘレンニウス修辞書』では、「並外れた美もしくは極端な醜さ」を備え、「王冠」や「紫衣」で飾られ、あるいは「血」や「泥」や「赤絵具」で汚されたもの、さらには「何らかの喜劇的印象」をもつものが望ましいとされた⁶¹。他方、キケロは「輪郭のくっきりした」「風変わり」なイメージを推奨する⁶²。このような記憶術的な「効力あるイメージ」の美術史における実例として、フランス・イエイツは中世の寓意画における美徳像や写本挿絵におけるグロテスクな形象を⁶³、ダニエル・アラスやリーナ・ボルツォーニは聖ベルナルディーノが発明・喧伝したイエスの御名の銘板ターヴォラ (図35) を⁶⁴、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは非形象的な斑入り大理石のイメージ⁶⁵を、それぞれ採り上げて考察している。

この「効力あるイメージ」のリストには、ソドマの絵画タベルナクルムの中心にはめ込まれた中世の板絵ターヴォラもまた、その場を占めうるのではないだろうか。ソドマはライバルのベッカフーミに先んじて、シエナ画壇に「現代的マニエラ」を導入したパイオニア的画家である。その彼が、レオナルドから学んだスフマートのキアロスクーロや、ラファエッロより導入した「優美」な人体表現

を駆使して描いた油彩のパーラのただ中に、中世の聖母子像はほとんど唐突に埋め込まれている。その古様、人物たちの硬く険しい表情、テンペラによるくっきりとした輪郭と陰影、濃厚な顔料の質感、不浸透性の金地は、ソドマの近代的なタブローとの対比を通じて、見る者に聖なるアウラだけでなく、いわく言い難い違和の印象、異質性と他者性の感覚を惹起したに違いない。

ロザリオ信仰に関連する絵画作品には、観者に対する訴求性がきわめて高いものが多い。たとえば、ロザリオ信心との関連が明らかな初期の作例であるアントネッロ・ダ・メッシーナの《サン・グレゴリオ祭壇画》(図36)では、聖母の玉座が置かれた基台の縁がこちらに向かって半円状に突出し、そこからロザリオの数珠がぶら下がり、これを手にとりロザリオを唱えるよう観者をいざなっている(図37)。画中のロザリオは引力に従い、絵のこちら側に落ちてきそうであり、観者はそれを自らの手で受け止めることが求められている。他方、前述のロット作品(図32)の画面手前では、天使がこちらに向かって撒いているバラの花びらが空中で美しいアーチを描いている(図38)。ここでは花びらは引力(と時間)に抗って静止し、絵の内と外、聖母と観者をつなぐ架け橋となっている。これらの奇抜かつ印象的なトロンプ・ルイユもまた、ロザリオ信仰を信者の記憶に刻み込むための「効力あるイメージ」の一種とみなすことが可能かもしれない。

こうした作例があくまで表^{リプレゼンテーション}象の論理の枠内に留まるものであるとすれば、



図35 サーン・デイ・ピエトロ
《聖バルナルディーノ》シ
エナ市庁舎、評議会の間



図36 アントネッロ・ダ・メッシーナ
《サン・グレゴリオ祭壇画》1473
年, メッシーナ, 州立美術館, 部分

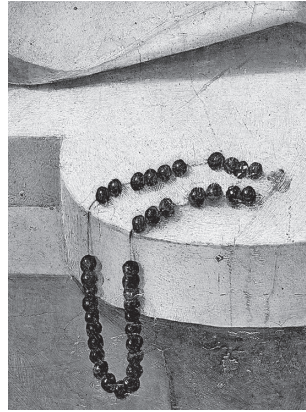


図37 図36の部分



図38 図32の部分

絵画タベルナクルムにおける古画の埋め込みは、より即物的な^{プレゼンテーション}呈示=現前化の実践に属する。ソドマ作品の核心に穿たれた開口部は、透視図法に基づく透明な絵画表象というアルベルティ的な意味での「開かれた窓」とはまったく異なる別の窓、いわば天上へと通じる窓であり、そこにはまさしく「天の窓 (fenestra coeli)」としての聖母マリアが現前している。神々しいイコンを見つめる観者の視線は、マリアの幻視という絵画の「彼岸」へといざなわれながらも、その不透明な物質性によって、結局は絵画の「此岸」に留め置かれることになる。かかるイコンの古いメデイウムの両義的な運動が生み出す特異な「効力⁶⁶⁾」は、ロザリオ信心を礼拝者の記憶に刻印することにも貢献したのではないだろうか。

註

- 1) A. M. Guiducci, “Una nuova Madonna col Bambino di Pietro Lorenzetti”, in *Prospettiva*, 66, 1992, pp. 64-66; Ead., “A ritorso nel tempo. Una passeggiata con l’abate”, in *Viaggio a Buonconvento con la guida di Giovanni Girolamo Carli-1773*, a cura di R. Guerrini, Sovicille 1993, pp. 51-91 (80-83).
- 2) *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà di Paolo di Giovanni Fei. Un capolavoro riscoperto*, a cura di A. Bagnoli, S. Colucci, V. Randon, Siena 2005.
- 3) E. Carli, “Una Madonna di Simone Martini”, in *Terra di Siena*, f.c. XII, n. 2, 1958, pp. 4-12, ora in Id., *Arte senese e arte pisana*, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 214-220.
- 4) “Un oscuro e mediocre pittore senese della fine del Cinquecento” (ibid., p. 214).
- 5) 拙論「亡国のパトス、喪のトボス — 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 (159-163頁)。
- 6) この点については次の拙論も参照。“Incorporare l’origin(al)e: il “quadro-tabernacolo” a Siena in età moderna”, 『西南学院大学国際文化論集』第26巻第1号, 2011年, 23-67頁 (24-26頁)。
- 7) A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 1988, p. 51. さらに以下も参照。アレッサンドロ・コンティ『修復の鑑 — 交差する美学と歴史と思想』岡田温司・喜多村明里・水野千依・金井直・松原知生訳, ありな書房, 2002年, 357-368頁。
- 8) ロザリオの祈りとその同信会および図像の歴史については、主に以下を参照。G. G. Meersseman O. P., “Le origini della Confraternita del Rosario e della sua Iconografia in Ita-

- lia’, in *Atti e memorie dell’Accademia patavina di scienze lettere ed arti*, volume LXXXVI, parte III, 1963-1964, pp. 223-256, 301-328 (この論文は以下に再録されているが、ここでは初出のものを参照した。Id., *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, 3 vols., in collaborazione di G. P. Pacini, Roma 1977, pp. 1170-1232) ; S. Orlandi O. P., *Libro del Rosario della Gloriosa Vergine Maria (studi e testi)*, Roma 1965 ; A. Winston-Allen, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park (Pa.), 1992 ; F. Baggiani, “Statuti cinquecenteschi di confraternite del rosario in Toscana”, in *Memorie Domenicane*, Nuova Serie, 26, 1995, pp. 195-317 ; R. J. M. Olson, “The Rosary and Its Iconography, Part I : Background for Devotional Tondi”, in *Arte Cristiana*, 787, 1998, pp. 263-276 ; E. Camara, *Pictures and Prayers : Madonna of the Rosary Imagery in Post-Tridentine Italy*, Ph.D. Diss., Johns Hopkins University 2002.
- 9) 加筆が施された時期について、コンティは17世紀初頭としている (Conti, op. cit., p. 56)。他方、デシモーネは、ロザリオ同信会の祭壇への移動を1579年とする史料に言及し、16世紀に加筆されたとしている (G. de Simone, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, Milano 2009, pp. 216-219)。この聖母像への信仰と加筆については、Camara, op. cit., pp. 95-96 も参照。
- 10) G. Chelazzi Dini, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II-1981*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1981, pp. 72-75.
- 11) この聖堂自体、アレッサンドロ・サラチーニの注文でアゴステイーノ・ファンタステイチが設計し、1843-46年に建造されたものであり (E. Avanzati, M. Ciampolini, *Il Chianti Senese*, prefazione di B. Santi, Siena 2001, p. 45)、その歴史は聖母像に比べて浅い。
- 12) 同図とその部分的な再構成については、ibid., pp. 42-43 を参照。
- 13) 修復前の写真は P. Torriti, *Cento opere d'arte da salvare nel Senese*, Genova 1980, p. 71 を、修復後の写真は Avanzati e Ciampolini, op. cit., p. 42 を、それぞれ参照。
- 14) A. M. Guiducci, “Le testimonianze artistiche”, in *Sovicille*, a cura di R. Guerrini, Milano 1988, pp. 93-123 (115-117)。
- 15) シエナの文化財監督局写真室には、パーラとして復元される以前の状態で撮影された写真が保管されている (所蔵番号 3521, 3522)。一辺に2箇所ずつ釘が打たれ、聖母の頭部には金属製の冠が付加されている。
- 16) R. Guerrini, A. M. Guiducci, “Il patrimonio artistico. Per un archivio storico. Lineamenti di storia dell’arte”, in *Monteroni. Arte, storia, territorio*, a cura di R. Guerrini, Sovicille 1990., pp. 91-127 (120-122)。
- 17) かつて筆者は本図をアントニオ・マガーニャ作としていた。拙論「闘争の表象／表象の闘争——ソドマによるロザリオ同信会のための2作品をめぐる」『美学』212号, 2003年, 28-41頁: “Battle, Controversy, and Two Polemical Images by Sodoma”, in

- Res. Aesthetics and Anthropology*, 46, autumn 2004, pp. 53-72 (57). しかし、マガーニャ作とされていた絵画の作者を史料分析によりシノルフォ・ダンドレアと同定したマルコ・チャンポリーニの見解に同意し、帰属を修正する。M. Ciampolini, "Gli inizi dei cataletti dipinti a Siena", in *Bullettino senese di storia patria*, CX, 2003 (ma 2004), pp. 371-390 (380-381).
- 18) カマラの博士論文には、16世紀初頭のイタリアにおける15玄義の最初期の作例がいくつか紹介されている (Camara, op. cit., pp. 61-63) が、この作品については論じられていない。これは彼女が本図を17世紀の作品とみなしていたためである (ibid., p. 97)。他方、ベアーはこの図を1570年代初頭の作としている (I. Bähr, in *Die Kirchen von Siena*, herausgegeben von P. A. Riedl und M. Seidel, Band 2.1.2, München 1992, pp. 658-659)。年代推定の誤りが作品の文化史的価値をも取り逃す結果をもたらす好例といえる。
- 19) シエナにおける同種の作例については、次の拙論を参照。「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、2000年、112-125頁。
- 20) 註17に挙げた拙論を参照。
- 21) Orlandi, op. cit., p. 79.
- 22) Ibid., pp. 18, 69.
- 23) Ibid., pp. 70, 81, 103, 108. この点については以下も参照。Winston-Allen, op. cit., p. 66; Camara, op. cit., pp. 13-15.
- 24) Orlandi, op. cit., pp. 70, 119, 156. 両者のこうした意識については、Baggiani, op. cit., p. 197も参照。
- 25) Orlandi, op. cit., pp. 71, 168.
- 26) Ibid., pp. 71, 171.
- 27) Meersseman, op. cit., p. 243.
- 28) Orlandi, op. cit., pp. 215, 225.
- 29) Ibid., pp. 63, 209. さらに Meersseman, op. cit., p. 325; Camara, op. cit., p. 52, n. 26も参照。
- 30) Orlandi, op. cit., pp. 14-17. ただし、画中所けるスペインの聖者ビセンテの際立った存在は、当時のシエナにおけるスペイン礼賛やスペイン兵の駐屯という同時代的出来事とも結びつけて解釈すべきかもしれない。この点については次の拙論も参照。「帝国と自由——ソドマのスペイン人礼拝堂装飾にみる皇帝礼賛と聖母崇拜」『美術史』第157冊、2004年、116-132頁。
- 31) この版画については、Meersseman, op. cit., p. 318に若干の考察があるのみで、その後の研究史においてはなぜかほとんど論じられていない。
- 32) これらの版画とそのメディウム性については、以下における議論を参照。A. Nagel, C. S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, pp. 20-28.

- 33) Ibid., p. 26.
- 34) E. W. Kirsh, “The Madonna del Coazzone and the Cult of the Virgin Immaculate in Milan and Pavia”, in *Il 60: Essays Honoring Irving Lavin on His Sixtieth Birthday*, ed. by M. Aronberg Lavin, New York 1990, pp. 45-72.
- 35) Meersseman, op. cit., pp. 240, 318. これを定めた規約の原文は p. 245 を参照。
- 36) Ibid., p. 318, n. 50. この点については Camara, op. cit., p. 95 にもごく簡単な言及がある。
- 37) Orlandi, op. cit., p. 134.
- 38) Camara, op. cit., pp. 49, 74, n. 100. このフレスコ画については以下も参照。W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven 1993, p. 271 ; M. Holmes, “The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence”, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, eds. by E. Thunø and G. Wolf, Rome 2004, pp. 97-112 (101, 106) ; Ead., *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven 2013, pp. 55, 156, 160, 318-319, n. 37.
- 39) ジョルジョ・ヴァザーリ「ローマの画家ピエトロ・カヴァッリーニ」谷古宇尚・森田義之訳, 同『芸術家列伝』第1巻, 森田義之ほか監修, 中央公論美術出版, 2014年, 272-278頁(特に273頁)。
- 40) A. Padoa Rizzo, “Firenze e l’Europa nel Quattrocento: La “Vergine del Rosario” di Cosimo Rosselli,” in *Studi di storia dell’arte in onore di M. Gregori*, Milano 1994, pp. 64-69 (68).
- 41) Orlandi, op. cit., p. 131, n. 4 ; M. Conway, *The Diario of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484*, Firenze 1999, pp. 127, 299, 311.
- 42) その後, 50枚, 10枚, 10枚, 50枚, 25枚, 25枚, 100枚, 100枚, 100枚の追加注文があり, さらに83年と84年には再版されている (Olson, op. cit., p. 275, n. 34 ; Conway, op. cit., pp. 71, 127, 213, 267)。
- 43) この版画については以下を参照。A. M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All Prints Described, Part I. Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools*, New York and London 1938, I, pp. 143-144, III, pl. 212 ; Orlandi, op. cit., p. 131 ; Olson, op. cit., pp. 268-269 ; Camara, op. cit., pp. 51-55.
- 44) Meersseman, op. cit., p. 303 ; Orlandi, op. cit., p. 131, n. 3 ; Olson, op. cit., p. 275, n. 36 ; Conway, op. cit., pp. 57, n. 39, 70, n. 23, 71, 213, 233, 234, 267, 299, 310 ; Camara, op. cit., pp. 55, 59.
- 45) Hind, op. cit., I, pp. 119-129, III, pls. 172-190.
- 46) たとえばハンブルクに残る作例は, 手で着色され亜麻布に接着されているが, もともとは1枚のパネルに3列に分けて貼られていたという。Ibid., I, pp. 120, 127-128 ; Camara, op. cit., p. 59.

- 47) シュプレングァーの同信会を認可したアレッサンドロ・ヌマーイは、ロザリオを 50 回唱えるごとに 40 日（聖母の祝日には 100 日）の贖宥を認めていたが、前述のシクストゥス 4 世の勅書（1479 年）では、やはり 50 回ごとに 5 年と 200 日の贖宥へと増加した。さらに、マリア詩篇をすべて唱えた者に対し、ヴェネツィアの同信会規約（1480 年）では 67 年と 240 日、アルベルト・ダ・カステッロの『栄光ある聖母のロザリオ』（1521 年）では 77 年と 240 日にまで増大していく。Baggiani, op. cit., pp. 237-238.
- 48) 記憶術については次の 3 つが基礎的文献である。パオロ・ロッシ『普遍的鍵——ルールスからライプニッツにいたる記憶術と結合論理学』清瀬卓訳、国書刊行会、1984 年（新装版 2012 年）。フランセス・A・イエイツ『記憶術』玉泉八州男監訳、水声社、1993 年。メアリー・カラザース『記憶術と書物——中世ヨーロッパの情報文化』別宮貞徳監訳、工作舎、1997 年。
- 49) Orlandi, op. cit., p. 209.
- 50) リナ・ボルツォーニ『イメージの網——起源からシエナの聖バルナルディーノまでの俗語による説教』石井朗・伊藤博明・大歳剛史訳、ありな書房、2010 年、88-89 頁。
- 51) この瞑想法と記憶術との類似については、Camara, op. cit., p. 34 も参照。
- 52) カラザース、前掲書、142-143、151-152 頁。
- 53) 西南学院大学博物館には同書の 1556 年版が所蔵されている。詳しくは次の拙論を参照。「アルベルト・ダ・カステッロ著『栄光なる聖母マリアのロザリオ』」、『境界は出会いの場——非西欧圏のキリスト教文化 西南学院大学博物館新収蔵品展』図録、米倉立子編、2008 年、30-31 頁。
- 54) ロットの《ロザリオの聖母》と記憶術の関連については、以下も参照。F. Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London 2010, pp. 39-41.
- 55) ボルツォーニ、前掲書、91-96 頁。
- 56) 同 91 頁。
- 57) イエイツ、前掲書、28、139 頁。
- 58) カラザース、前掲書、140 頁。
- 59) イエイツ、前掲書、84-85、124-126、147-148 頁。
- 60) ロザリオ信心における嗅覚の関与の可能性については、以下を参照。Quiviger, op. cit., pp. 44-47, 135-136；大野陽子「ロザリオ——香り高き薔薇の花冠の祈り」、『嗅覚のイコノグラフィア——フローラの春・夜明けの薔薇・ユディットの血飛沫』上村清雄監修解説、ありな書房、2014 年、127-172 頁。
- 61) イエイツ、前掲書、31 頁。
- 62) 同 40 頁。
- 63) 同 131-132、136 頁。
- 64) D. Arasse, "Saint Bernardin de Sienne et le secret de la tablette" (1987), in Id., *Saint Bernardin de Sienne. Entre dévotion et culture : fonction de l'image religieuse au XV^e siècle*,

- Paris 2014, pp. 27-59 (44-46)；ダニエル・アラス『モナリザの秘密——絵画をめぐる25章』吉田典子訳，白水社，2007年，133頁。ボルツォーニ，前掲書，241-255頁。
- 65) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ——神秘神学と絵画表現』寺田光徳・平岡洋子訳，平凡社，2001年，88-103頁。
- 66) この点については，文脈はまったく異なるが，拙著『物数寄考——骨董と葛藤』平凡社，2014年も参照。

【附記】

本論は，第1回西南学院大学国際文化学会（2013年3月23日，於西南学院大学西南コミュニティーセンター）において行なった口頭発表「祈りのサイクル／古画のサイクル——近世シエナにおけるロザリオ信心とイコン崇拜」を起点とし，さらなる考察を加えたものである。