

石の中のイコン

ルネサンス期シエナにおける聖画像タベルナークルムの制作と受容

松原知生

序

ルネサンス期フィレンツェの彫刻家ロレンツォ・ギベルティが著した『コンメンタリー』(15世紀半ば)の第2書には、同時代のシエナの画家たちが中世の先達の絵画をどのようなまなざしで眺めていたかを知る上で意義深い、次のような証言を見出すことができる。

マエストロ・シモーネ〔・マルティーニ〕は、きわめて高貴な画家であり、たいへん有名であった。シエナの画家たちは、彼こそが最高の画家だと考えている⁽¹⁾。

このギベルティの言葉を裏づけるかのように、15世紀半ばのシエナでは、14世紀前半に活躍した巨匠シモーネ・マルティーニがシエナ大聖堂のために描いた、《受胎告知》(1333年、図1)の忠実な模写(図2)が制作されている⁽²⁾。同じことはまた、シモーネと並んで14世紀シエナ画壇を代表する画家であったアンブロジーヨ・ロレンツェッティが、やはり大聖堂のために手がけた、1342年完成の《キリストの神殿奉献》(図3)の場合にも当てはまる。同作品の構図に基づいた作品がジョヴァンニ・ディ・パオロによって一度ならず制作されているのである⁽³⁾(図4)。同時代の他の都市の芸術家たちが〈古代〉を発見しつつあった一方、ルネサンス期シエナの画家たちは〈中世〉を新しい目で眺め



図1 シモーネ・マルティニーとリッポ・メンミ《受胎告知》1333年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図2 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ（とナンニ・ディ・ピエトロ？）《受胎告知》シエナ、国立絵画館



図3 アンブロジー・ロレンツェッティ《キリストの神殿奉獻》1342年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図4 ジョヴァンニ・ディ・パオロ《キリストの神殿奉獻》シエナ、国立絵画館

始めたといっても過言ではないだろう⁽⁴⁾。

だが、中世絵画に対するこうした新しい態度を、単なる芸術制作上の懐古趣味とみなすことはできない。たとえば、すでに言及した画家ジョヴァンニ・ディ・パオロの手になる、シモーネの《受胎告知》の聖母の頭部だけをクローズアップで描いた小板絵が現存している（図5）が、これは明らかに、大聖堂のシモーネ作品に崇敬を寄せる個人のための私的礼拝用の祈念画であろう⁽⁵⁾。また、同じくシモーネが町の最北端に開かれたカモッリーア前門の壁面に描いた《聖母被昇天》（現存せず、図6）のマリアの頭部のみを抽出して描いたと思われる、ドメニコ・



図5 ジョヴァンニ・ディ・パオロ《受胎告知の聖母》アヴィニョン、ブティ・パレ美術館



図6 ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ
《カモッリーアの戦い》1526年、シエナ、国立史料館、部分(カモッリーア前門とシモーネ・マルティーニによるフレスコ画《聖母被昇天》)



図7 ドメニコ・ディ・バルトロ
《被昇天の聖母》シエナ、サン・ライモンド・アル・レフジョ聖堂

ディ・バルトロの小パネル(図7)も、同様の崇拜上の目的のために制作されたと考えられる⁶⁾。さらに、シモーネによるこれら2作品はいずれも、15世紀シエナが誇る聖者ベルナルディーノの名高い説教において註釈の対象となっているのである⁷⁾。このように考えると、ルネサンス期シエナにおける中世絵画の再評価は、単に芸術的現象としてではなく、より広範な宗教的・文化的コンテキストの中で捉える必要があるといえよう。

ところで、同地における中世絵画に対する新しい介入のあり方としてもうひとつ特徴的なのは、中世期に制作された聖画像を、ルネサンス様式による大規模な石造タベルナクルム内に新たに納めるという実践がしばしば見られたことである。いにしへのイコンを切断や剥離などの処置を通じて元来の受容空間から引き離し、新しい場をしつらえることによって、聖画像は従来とは異なったまなざしで眺められ、新たな機能を果たすことになる。本論ではこのような

受容あるいは〈流用〉の歴史的な意義について、15世紀半ばから16世紀初頭にかけてのシエナで制作された3つの大理石タベルナクルムを採り上げて論ずることによって、いささか明らかにしてみたい⁸⁾。

1. 《恩寵の聖母》礼拝堂

靈験あらたかな中世のイコンを収めたルネサンス期のタベルナクルムとして最も早い時期に属し、またシエナの市民生活において最も重要な位置を占めていたのは、シエナ大聖堂の《恩寵の聖母⁹⁾》礼拝堂のそれであった。礼拝堂はのちに取り壊され現存しないが、イコン(図8)の方は大聖堂に保管され、今日もおシエナの町で最も神聖な聖母像として、市民の崇敬を集めている。



図8 ディエティサルヴィ・ディ・スパーメ(?)《恩寵の聖母》シエナ大聖堂

1270年代に画家ディエティサルヴィ・ディ・スパーメによって描かれたと推測される¹⁰⁾この板絵は、元来、13世紀後半のシエナでしばしば制作されたタイプの祭壇画、すなわち中央に聖母子を、両脇に複数の聖者を配し、鈍角の破風飾りを戴いた、横長のドッサルの中央部分をなしていたと考えられる¹¹⁾。当初の設置場所は従来、シエナ大聖堂の主祭壇とされてきた¹²⁾が、近年の研究により、もともと大聖堂の身廊右壁の第3礼拝堂に安置されるべく制作されたものであったことが推測されている¹³⁾。現存しないこのサン・ボニファーツィオ礼拝堂は、ヴィテルボ近郊フェレントの司教であった聖ボニファティウスに捧げられていたが、その建立およびこのマイナーな聖者への献堂は、シエナがフィレンツェに対して〈奇跡的〉な勝利を収めた、1260年のモンタベルティの戦い¹⁴⁾と深い関係にあった。というのも、シエナ軍が勝利した9月4日はこの聖者の

祝日であり、シエナ市民が1262年にこの礼拝堂の建造を決定したのは、神と聖母、そして聖ボニファティウスにこの戦勝を感謝するためだったからである。さらに、この礼拝堂に設置された元来のドッサルにも、中央の聖母マリアに加え、聖ボニファティウスが脇侍として描かれていたものと推測される。礼拝堂が完成したのはおそらく、1270年代末から80年代初頭にかけてであった。

この歴史的勝利のモニュメント＝エクス・ヴォートが新たな関心を集めるようになったのは、その制作から約2世紀を経た、15世紀半ばのことである。

まず1447年12月、イコンが置かれてい

た礼拝堂と祭壇の「崇拜と装飾」のための出費がコンチストーロによって認可される。さらに1451年9月、古い礼拝堂を取り壊して「美しく豪華で装飾的な礼拝堂」を新たに建立することが、オペラ（大聖堂造営局）の評議会により決定され、翌月、ドナテッロの弟子ウルバーノ・ダ・コルトーナとその兄弟バルトロメオに設計が依頼された⁽¹⁵⁾。おそらくはドナテッロ自身の介入を経て⁽¹⁶⁾、礼拝堂の外面装飾は1459年に、タベルナクルムは1460年に完成した（これらの年に支払い記録が残っている）。いずれも17世紀に取り壊されたため現存しない⁽¹⁷⁾が、大聖堂内の様子を描いた絵画作品から、その外観がいかなるものであったかを想像することは可能である（図10、11、13、14、15、16）。

カウスキーとプトゼックの再構成によれば（図9）、この礼拝堂は、両付柱とアーチ内輪部に、聖母マリア伝およびその両親であるヨアキムとアンナの物語を表した16場面、預言者や聖者の半身像6体の方形浮彫を含み、フリーズは



図9 《恩寵の聖母》礼拝堂再構成図 (Butzek 2005による)



図10 ピエトロ・ディ・フランチェスコ・デッリ・オリオーリ (?) 《大聖堂における市門の鍵の聖母への奉納 (1483年)》1483年、シエナ、国立史料館、ビッケルナ板絵美術館、部分

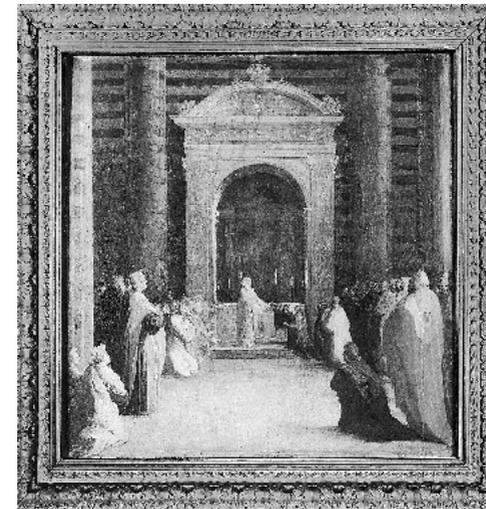


図11 ドメニコ・ベッカフーミ 《大聖堂における市門の鍵の聖母への奉納 (1526年)》1526年 (?) チャッツワース、デヴォンシャー・コレクション



図12 カッペッラ・ディ・ピアッツァ, シエナ, 1352-1468年



図13 図10の部分



図15 クリストーフォロ・ルスティチ (?) 《大聖堂における市門の鍵の聖母への奉納 (1526年)》シエナ市庁舎, カピターノの小間

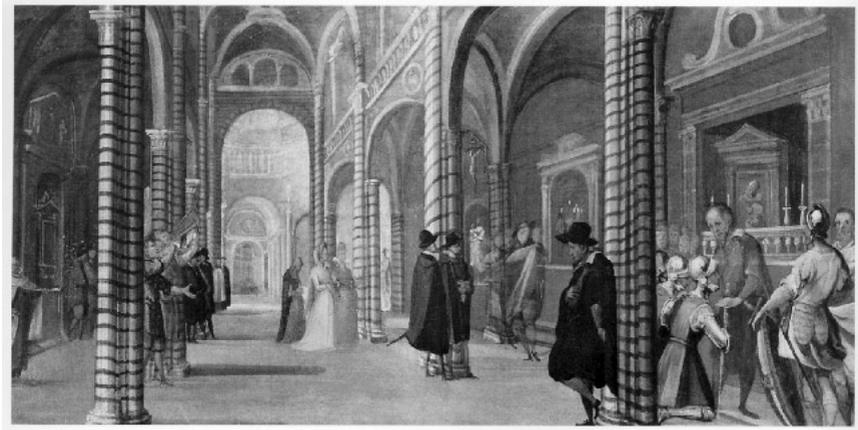


図14 ベルナルド・ファン・ラントヴァイク (?) 《シエナ大聖堂の内観》シエナ, 大聖堂付属美術館

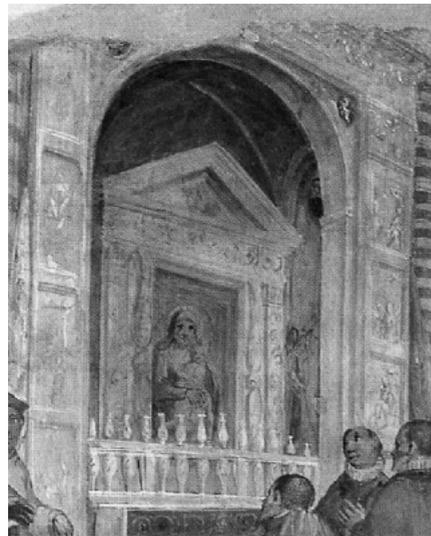


図16 図15の部分



図17 ジョヴァンニ・ディ・ステーファノ, シエナの聖女カテリーナの頭蓋骨のためのタベルナクルム, シエナ, サン・ドメニコ聖堂

4福音書記者の象徴とプッターを交えた花綱で装飾され、最上部のペディメント部に聖母子のトンドを配した、大規模かつ壮麗なものであった⁽¹⁸⁾。まずイコノグラフィーの点で特筆すべきは、シエナ大聖堂に設置された作品の中で、この浮彫装飾以上に、聖母マリアの誕生とその生涯、そして死後のエピソードを遺漏なく表現したものはなかったということである。当時この作品に比肩しえたのはおそらく、ドゥッチョによる主祭壇画《マエスタ》(1308-11年)表側の物語場面のみであった。だがドゥッチョ作品において、聖母のエピソードが《受胎告知》から始まるという点で、やはりマリアよりもキリストの方に関心が向けられていたのに対し、ウルバーノの浮彫においては、物語が母アンナによるマリアの受胎から始まるとともに、マリア伝に通常認められる《キリスト降誕》や《キリスト神殿奉獻》の場面が含まれていないことに注意したい。あたかもウルバーノ作品は、マリア伝からキリストに関わるエピソードを意図的に排除し、礼拝者の信心をあえてマリアにだけ向けさせようとしたかのような印象を受けるのである。〈マリアの殿堂〉たるシエナ大聖堂の中でも、この礼拝堂こそ当時最も神聖なマリア崇拜の空間だったといえよう。

次に、礼拝堂建築の形状について見ておきたい。礼拝堂は大聖堂の壁面から4分の1ブラッチョ分突出し⁽¹⁹⁾、さらに約4ブラッチョ分奥まっていた⁽²⁰⁾(1ブラッチョは約60cm)ため、当時の大聖堂の内部にあって際立った存在感を発していたに違いない。手前に突出する感覚は1483年のビッケルナ(図10, 13)に、壁面奥に引っ込んだ様子はベッカフーミによるビッケルナ(1526年?)の中央に広がる薄闇(図11)に、それぞれ明瞭に表現されている。当時のシエナにおいて、この礼拝堂の形状と類似し、また規模的にも比肩しえたものとしては、当時なお上部が未完成ではあったが、シエナ市庁舎のファサード左端に付属したカッペラ・ディ・ピアッツァ(1352-1468年, 図12)が挙げられるように思われる⁽²¹⁾。1348年に大流行した黒死病の沈静を神に感謝すべく建造されたこの礼拝堂の祭壇には、現在、16世紀のソドマによるフレスコ画が据えられているが、元来は、14世紀末に画家クリストーフォロ・ディ・ビンドッチョが制作した祭壇画が置かれていた⁽²²⁾。白大理石をふんだんに用いたこれらの礼拝

堂はいずれも、大聖堂と市庁舎という町を代表する中世の公共建築の壁面に事後的に付加され、その壁体からはある程度の独立性を保持している。また、両礼拝堂のアーチ両脇には、ともにシエナのムーネの紋章(白と黒のいわゆる「バルザーナ」)とカピターノ・デル・ポポロの紋章(赤地に前足を挙げた白い獅子)が配されており(図13)、市が公認する聖画像としてそのパブリックな崇拜がプロモートされていたことが分かる⁽²³⁾。さらに、過去の大カタストロフ——1260年のフィレンツェとの戦争および1348年のペスト流行——の克服に対する報謝のために建造されたという点でも、双方は共通している。世俗建築(市庁舎)と宗教建築(大聖堂)、あるいは屋外と屋内という建築としての性格やコンテキストの相違はあれ、あるいはその相違ゆえにこそ、両者はシエナ市民全員の崇拜に供された、オフィシャルかつある意味で相互補完的な礼拝空間をなしていたと考えられるのである。

礼拝堂内部の装飾についても一瞥しておこう。すでに見た両ビッケルナ(図10, 11, 13)においては、礼拝堂の祭壇上に格子状の金属製の柵が設けられ、そこに蠟燭を灯すことができるようになっている。だが、ベルナルド・ファン・ラントヴァイクに帰される16世紀末の小タブロー⁽²⁴⁾(図14)、あるいはクリストーフォロ・ルスティチ作と推測される17世紀初頭のフレスコ画⁽²⁵⁾(図15, 16)を見る限り、この柵はある時点で、大理石製の古典的な欄干に替えられたようである。その向こうに、《恩寵の聖母》を納めた聖なるタベルナクルムが位置している。これを最も克明に描写している後者を観察すると(図16)、フリーズやそれを支える付柱は蔓草紋で装飾され、その上に三角形のペディメントを戴いた初期ルネサンス風のものであることが分かる。さらに、白大理石による礼拝堂とタベルナクルムの表面が金によってきらびやかに装飾されていたことは、件のフレスコ画からも、あるいは17世紀の記録⁽²⁶⁾からも確認される。今日まで現存する作例の中で、このタベルナクルムに最も類似していると考えられるものとして、彫刻家ジョヴァンニ・ディ・ステーファノ(画家サツセッタの息子)によるサン・ドメニコ聖堂サンタ・カテリーナ礼拝堂の作品(1485年以後? 図17)を挙げておきたい⁽²⁷⁾。シエナの聖女カテリーナの頭蓋骨を奉っ

たこの礼拝堂は、身廊右壁の中ほどに設けられているという聖堂内での位置関係や、壁面を穿つかたちで奥へと引っ込んだ独特の構造など、《恩寵の聖母》礼拝堂と少なからぬ共通点を有している。さらに、その内壁の絵画装飾という点でも、両者は類縁性を示していたと考えられる。というのは、1483年のビッケルナ（図13）や17世紀のフレスコ画（図16）をよく見ると、主題を識別することはできないが、サンタ・カテリーナ礼拝堂においてと同様、タベルナクルムの両脇の壁面が絵画で装飾されていたことが分かるのである。このようにサンタ・カテリーナ礼拝堂は、当時シエナの町で最も神聖な崇拜空間であった《恩寵の聖母》礼拝堂を強く意識して設計されたと推測されるが、このことは逆に言えば、大聖堂の聖画像が聖遺物と同等のステイタスを獲得していたことの証左でもあろう。

以上、現存しない礼拝堂装飾の外観と図像について、同時代の他の作例と比較しながら考察を行ってきたが、最後に、礼拝堂とタベルナクルムが《恩寵の聖母》のために新たに建造されることになった歴史的背景についても手短かに確認しておく必要がある。礼拝堂が建立された15世紀半ばは、《恩寵の聖母》をめぐるあるきわめて重大な誤解が生じた時期でもあった。すなわち、この作品は本来、1260年のモンタペルティでの勝利を聖母に対し〈報酬〉するためのものであったのだが、1440年代になると、勝利を〈祈願〉するために、シエナ市民が町のすべての門の鍵を奉納して加護を祈るという伝説的な儀式⁽²⁸⁾をその前で行なった（図18）まさにその記念すべきマリア像、つまり、シエナ側に勝利をもたらした——歴史的に見てより重要かつ神聖な力を備えた——聖像と誤って同定されるようになったのである⁽²⁹⁾。このような混乱が生じた背景には、内政・外交の両面で難しい決断を迫られていた当時のシエナ市民が、市民の団結と士気の高揚のために歴史的なシンボルを必要としたという事情がまずあって、そのために《恩寵の聖母》をめぐる新しい神話が創出（捏造？）され、さらに、それを演出する礼拝堂の建立の必要性が事後的に生じた、という経緯があったものと推測される⁽³⁰⁾。つまり、新しいタベルナクルムへの《恩寵の聖母》再奉納（物理的な再コンテクスト化）と、その政治的・歴史的意味の読み



図18 ニッコロ・ディ・ジョヴァンニ・ヴェントゥーラ《大聖堂における市門の鍵の聖母への奉納（1260年）》1442-43年、シエナ、市立図書館（MS. A VI 5, fol. 5r.）、部分

替え＝再解釈（象徴的な再コンテクスト化）とは、分かちがたく連動していたのである。

さらに、タベルナクルムへの再奉納という実践と不可分に結びついたもうひとつの重要な物理的操作として、古画の切断を挙げておかなければならない。作品の再構成を妨げ、近代の美術史家を悩ませる、この一見乱暴で〈前近代的〉な措置は、中世の聖画像にしばしば施されたものだが、単にサイズの適合という消極的な動機のみに基づくものではない。というのもそれは、イコンを用いた重要な儀礼、すなわちプロセッションの実践によって要請されたものでもあったからである。《恩寵の聖母》の場合、1448年（つまり新しい礼拝堂の建造がコンチストーロによって決議された翌年）、当時流行していたペストの沈静を聖母に祈願するために、このイコンを伴った宗教行列が企画されたが、その際、この絵の規模が大きく重量もあり、運ぶのが困難であるため、問題なく

プロセッションを挙げるために、聖母像の部分だけを残して切断することが提言されている⁽³¹⁾。したがって、中世のイコンを切断して縮小した上でルネサンス的タベルナクルム内に再奉納するという新しい信仰形式は、像を伴うプロセッションの習慣というもうひとつの宗教実践の一般化と分かちがたく結びついてきたことになる。換言すれば、新しいタベルナクルムにおけるイコンの〈固定〉と、それによる礼拝価値の〈不動化〉は、戸外の行列における〈可動化=動員 (mobilization)〉と表裏一体であったのだ。実際、1260年の戦勝をもたらした聖像とみなされるようになった《恩寵の聖母》は、この時期以降、ヴェネツィアとの対フィレンツェ同盟の成功を祈願するために⁽³²⁾(1447年)、あるいは、マルチャーノ伯による町への奇襲の事前発覚⁽³³⁾(1455年)、ノヴェスキの首領ファビオ・ペトルッチの追放⁽³⁴⁾(1524年)、町に駐留していたスペイン兵の放逐⁽³⁵⁾(1552年)といった出来事を神に感謝するために、政治的な目的からしばしば〈動員〉され、市民の団結促進や戦意発揚の手段として、プロセッションで運ばれることになるのである。

2. ピッコローミニ礼拝堂

《恩寵の聖母》礼拝堂の向かい側にあたるシエナ大聖堂身廊の左壁面第4カンパータには、古画をはめ込んだもうひとつの大規模な大理石タベルナクルムが位置している。このピッコローミニ礼拝堂(図19)は、教皇ピウス2世の甥にあたる枢機卿にしてシエナ大司教、フランチェスコ・テデスキニ=ピッコローミニ(のちの教皇ピウス3世)が、自らの墓所として、おそらく1480年末か翌年初頭に、彫刻家アンドレア・ブレイニョに発注したものである⁽³⁶⁾。礼拝堂には1485年の年記が認められるが、祭壇=タベルナクルム(図21)と壁龕内の彫刻が制作されたのはこれ以後のことであった。祭壇は1480年代後半にローマで制作されたと考えられるが、シエナに発送されたのはおそらく1503年になってからである⁽³⁷⁾。一方、礼拝堂の建築部分の壁龕を飾る彫像群については、まずピエトロ・トリッジャーニが、おそらく1498年から翌年にかけて、聖

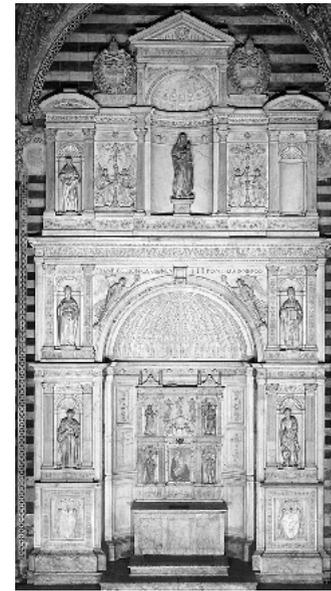


図19 アンドレア・ブレイニョ他、ピッコローミニ礼拝堂、1485年(年記)、シエナ大聖堂



図20 パオロ・ディ・ジョヴァンニ・フェイ《謙讓の聖母》シエナ、大聖堂付属美術館

フランチェスコ像を制作した後、残る15体の彫像の制作が1501年、ミケランジェロに委ねられたものの、1503年から翌年にかけて4体が実現されたに留まっている⁽³⁸⁾。

他方、祭壇=タベルナクルムの中央には、1390年頃にシエナの画家パオロ・ディ・ジョヴァンニ・フェイが制作した《謙讓の聖母》の板絵(図20)がはめ込まれていた(現在見られるのは複製で、実物は大聖堂付属美術館に所蔵されている)。聖母像の形状と大きさが開口部のそれと一致していること、聖母像を囲む額縁がオリジナルの形状を留めており周囲が切断された形跡のほとんどないことから、パオロの板絵は当初からこの祭壇装飾の内部にはめ込まれていたものと推測される⁽³⁹⁾。

ピッコローミニ礼拝堂を《恩寵の聖母》礼拝堂の再構成図(図9)と比較してまず際立つのは、その古代性あるいは〈ローマ性〉であろう。ウルバーノ・

ダ・コルトーナがなお「経験的・想像的考古趣味⁽⁴⁰⁾」に結びついていたのに対し、長くローマで活躍したブレニョは、やはりローマに生活の中心があった枢機卿の古代趣味に惹かれて、自らの「考古学的古典主義」を存分に披瀝しているのである⁽⁴¹⁾。実際、古代ローマの重要なモニュメント群からさまざまなモチーフを引用したアンソロジーとも言えるこの作品は、その考古学的な正確さとモニュメンタルな規模の点で、当時ほとんど並ぶものがなかった⁽⁴²⁾。シエナに先例のないこのローマ的=古代的作品の直接的なモデルとなった作品としては、同じブレニョが1473年、ロドリゴ・ボルジャ枢機卿

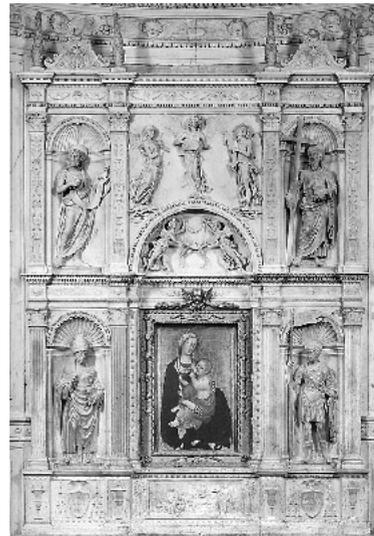


図21 ピッコローミニ礼拝堂，部分（祭壇）

（のちの教皇アレクサンデル6世）のために、ローマのサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂の主祭壇として制作した、いわゆる《ボルジャ祭壇》（図22）が挙げられる⁽⁴³⁾。この作品の中央部にはかつて、ローマで最も神聖視されたイコンのひとつ、《ポポロの聖母》（図23）がはめ込まれ、民衆の崇拜に供されていた。ブレニョによるこれら2つの祭壇を比較すると、古画を中央に配している点のみならず、付柱で3分割された2層構造の祭壇や全体のプロポーシオン、中央最上部における3人の天使の存在などの点でも、著しい類似性を示していると言えよう。とはいえ両祭壇の関連は、単なる様式的な類縁関係に留まるものではない。

福音書記者聖ルカが描いた聖母マリアの〈肖像〉とみなされ、15世紀半ばより信仰の高まりを見せた《ポポロの聖母》⁽⁴⁴⁾は、実は13世紀の作品であり、しかもベルティンガの推測によれば、シエナのサン・ニコロ・アル・カルミネ聖堂で崇拜された、13世紀ビザンチンのホデゲトリア型イコン（図24）を模写



図22 アンドレア・ブレニョ《ボルジャ祭壇》1473年，ローマ，サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂，聖具室



図23 《ポポロの聖母》ローマ，サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂

したものである⁽⁴⁵⁾。このシエナのオリジナルの聖母子像もまた、遅くとも16世紀には聖ルカの作とされ、信徒の篤い崇敬を受けていた⁽⁴⁶⁾。だが、モデルとなったシエナのイコンに対する信仰が、あくまでローカルなものに留まったのに対し、本来その模写にすぎなかったローマの《ポポロの聖母》は、歴代教皇——テデスキニ=ピッコローミニ枢機卿の伯父ピウス2世もその一人であった——によるプロモーションの甲斐もあり、

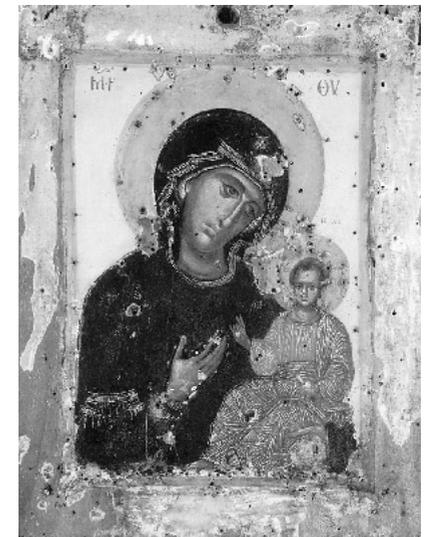


図24 《カルミネの聖母》シエナ，サン・ニコロ・アル・カルミネ聖堂

今日に至るよりグローバルな名声を獲得することになるのは興味深い。このように両者の間には、オリジナルのイコンとそのコピーの間でしばしば生ずる、価値と地位の逆転現象を看取することができよう。

さらに、シエナのイコンを写した模作がローマで崇拜を集め、豪華な祭壇が建造された結果、その信仰形態が今度はローマからシエナに〈逆輸入〉されたという事実も、興味深いものがある。テデスキーニ＝ピッコローミニ枢機卿が、ローマのボルジャ祭壇に酷似した礼拝堂をシエナの大聖堂内に建造させたのは、15世紀後半の聖都においてしばしば見られた、ローマ教皇による古画崇拜の庇護とプロモートの身振りを、故国である「聖母の都市」において模倣し反復するためであったのかもしれない。テデスキーニ＝ピッコローミニがシエナでの聖母像崇拜において重要な役割を果たしたことは、ノヴェスキのクーデタから町を守るために1483年に行なわれた、史上2度目とされる《恩寵の聖母》への鍵の奉納の儀式（図10）や、87年における同イコンを伴ったプロセッションにおいて、シエナ大司教として中心的な役割を果たしていることから分かる⁽⁴⁷⁾。だとすれば、ピッコローミニ礼拝堂が、《恩寵の聖母》礼拝堂のすぐ近く、ほぼ向かい側に位置していたのも、偶然であるとは考えにくい。このような位置関係からは、シエナで最も神聖なイコンである《恩寵の聖母》への枢機卿の敬意と愛着のみならず、その豪華な礼拝堂装飾に対するある種の競合意識を読み取ることも可能ではないだろうか⁽⁴⁸⁾。

ピッコローミニ礼拝堂を《恩寵の聖母》礼拝堂から隔てる第2の特徴は、そのプライベートな性格である。後者が1260年におけるシエナの勝利を言祝ぐものであり、シエナ市やカピターノ・デル・ボポロの紋章を配することでオフィシャルな側面が強調されていたのに対し、前者は三日月をモチーフにしたピッコローミニ家の紋章をちりばめた、彼らの個人的礼拝堂にして、フランチェスコ枢機卿の墓所でもあったのである⁽⁴⁹⁾。このことはまた、祭壇上に挿入されたパオロ・ディ・ジョヴァンニ・フェイによる聖母子像のイコングラフィーからも理解できる。というのも、ここで扱われている「謙譲の聖母」の図像は、その親密な雰囲気から、しばしばプライベートな空間で個人礼拝のために使

用されるとともに、聖堂に設置される場合には、死者の魂を鎮めるための葬礼的機能が期待されることもあったからである⁽⁵⁰⁾。この聖母子像の元来の注文主と受容のコンテキストは、残念ながら明らかではない。ピッコローミニ礼拝堂が築かれる以前にこの場所に存在した、靴職人組合（Università de' Chalzolari）の礼拝堂から由来したものとする説もある⁽⁵¹⁾。だが、1420年の大聖堂の備品目録によれば、組合の礼拝堂に置かれていたのが「聖母の誕生の板絵」であった⁽⁵²⁾という事実から、この説は否定されるだろう。現存しないこの作品は、画家ルーカ・ディ・トンメが、バルトロ・ディ・フレディとその息子アンドレアを共同制作者（compagni）として、1389年に靴職人組合からの注文で、大聖堂の彼らの礼拝堂のために描いた板絵と同定できるのではないだろうか⁽⁵³⁾。そして、このわれわれの推測が正しいとすれば、かつてこの場所に置かれていた作品は、作者の点でも、また主題からしても、現在ピッコローミニ礼拝堂に奉られている聖母子像ではありえないことになる。加えて、この聖母子像の長方形という形状からしても、それが公の場に置かれた多翼祭壇画の一部をなしていた可能性は低い⁽⁵⁴⁾。当初から単独像をなしていたと考えられるこのイコンは、おそらくピッコローミニ家の所有する私的な礼拝像だったのであり、ピッコローミニ礼拝堂とそのタベルナクルムは、このプライベートなイコンをパブリックな崇拜の場へと接続するための媒介装置としての役割を果たしていると言えよう。

きらびやかな金地の聖母子像をモノクロームの巨大な大理石祭壇が取り巻く様子は、ヴァルンケの卓抜な比喩を借りれば、輝く真珠を内に閉ざした巨大な白い貝を思わせるものがある⁽⁵⁵⁾が、このような両者の対比は、フランチェスコ・ピッコローミニの墓碑というコンテキストにも相応しいものであっただろう。というのも、中世イタリアの墓碑彫刻においては、遺体を収めた棺や死者の横臥像など、〈死＝地上〉に属する世界を単色の彫刻で、死者の魂が聖母子によって迎え入れられる〈再生＝天上〉の領域を多色の絵画で表現した作例が、しばしば見られるからである⁽⁵⁶⁾（われわれの議論にとってとりわけ意義深いのは、元来ジョヴァンナ・ダクイーノ [1345年没] の墓碑 [図25] の上部リユネット

内に設置されていた、ロベルト・ドデリーシオによる《謙讓の聖母》の板絵 [図26] である)。冷たく硬い石という〈死んだ〉素材の中に孤立して輝く、生命感に溢れた聖母子の親密なイメージはおそらく、死後のフランチェスコの魂が神のもとで観照することになる天上的（非物質的）なヴィジョンを、一個の（物質的）アイコンとして先取りしているのである（《謙讓の聖母》の図像それ自体、しばしば天上的な顕現=幻視のイメージとして表象されたことを想起されたい⁵⁷⁾）。このような仮説はまた、教皇となったフランチェスコの死後にヴァチカンに建造された、第3の墓碑彫刻との比較からも補強されるように思



図26 ロベルト・ドデリーシオ《謙讓の聖母》ナポリ，サン・ドメニコ・マッジョーレ聖堂



図25 《ジョヴァンナ・ダクイーノ (1345年没) 墓碑》ナポリ，サン・ドメニコ・マッジョーレ聖堂



図27 バスティアーノ・デイ・フランチェスコ・フェッルッチとフランチェスコ・デイ・ジョヴァンニ・ダ・フィエーゾレ《教皇ピウス3世 (1503年没) 墓碑》ローマ，サンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂，部分

われる。この作品の上部では（図27），フランチェスコ（=ピウス3世）の横臥像の上に、彼の魂を天上で迎え入れる聖母子が、フレームによって枠づけられ他の人物たちから区別されることで、一個の画中画=アイコンであると同時に超越的なヴィジョンでもあるような、両義的な存在として表象されているのである。

このように、ピッコローミニ礼拝堂においては《恩寵の聖母》礼拝堂以上に、中世のアイコンと、それを収めるルネサンス様式のタベルナクルムの間の一連のコントラスト（絵画／彫刻，多色／単色，私／公，生／死，天上／地上……）が強く意識され、作品の構造と機能に巧みに結びつけられていると言えるだろう。

3. フォンテジュスタ聖堂主祭壇

ところで、ここで採り上げる第3の大理石タベルナクルムの作者も、ブレニョ同様、テデスキニ=ピッコローミニ枢機卿の寵愛を受けた、古代風の建築装飾を得意とする芸術家であった。この彫刻家ロレンツォ・ディ・マリアーノ、通称マッリーナは、ブレニョの手になるピッコローミニ礼拝堂に隣接するピッコローミニ図書館の入口装飾（1497-99年）において、その洗練された「ネオ・アッティカ的」古典主義をすでに開花させていた。その彼が、助手のミケーレ・チョーリ、およびおそらく兄弟のアンジェロ・ディ・マリアーノの協力のもとに手がけた代表作が、サンタ・マリア・イン・ポルティコ・ディ・フォンテジュスタ聖堂（以下「フォンテジュスタ聖堂」と略記）の主祭壇を飾る、壮麗で大規模な大理石タベルナクルムである（図28）。作品には1517年という年記が入っているが、発注は1509年になされ、1519年になお完成していなかったことが、史料から明らかになっている⁽⁵⁸⁾。

このタベルナクルムに収められた聖母子のフレスコ画、通称《フォンテジュスタの聖母》（図29）——《信心の聖母》（Madonna della Devozione / Mater Devotionis）とも呼ばれた——は元来、14世紀末に2人の画家クリストーフォロ・ディ・ビンドッチョとメーオ・ディ・ペーロによって、城壁に開いた市門のひとつに描かれたものであった⁽⁵⁹⁾。この像が市民の信仰を集めるようになるのは、15世紀前半のことである。



図28 マッリーナ、フォンテジュスタ聖堂主祭壇、1517年（年記）



図29 クリストーフォロ・ディ・ビンドッチョとメーオ・ディ・ペーロ《フォンテジュスタの聖母》シエナ、フォンテジュスタ聖堂

1430年（一説には1434年）、ジョヴァンニ・ジャンフィツリアッツィなる人物が、ある晩に暴漢に襲われた際に一命をとりとめたのを聖母による奇跡と見なし、この像を熱烈に崇拝し始めたのである。これがきっかけとなって民間信仰に火が点き、1478年には、この像を収めるための聖堂の建立が教皇によって認可される。翌79年に着工された聖堂は、1482年までには一応のところ完成し、84年からさらに拡充工事が行なわれた⁽⁶⁰⁾。

《恩寵の聖母》礼拝堂やピッコローミニ礼拝堂に納められた聖母像との比較でまず指摘しておくべきは、これらがテンペラ板絵であるのに対し、《フォンテジュスタの聖母》は、町の市門に描かれたフレスコ画であったということである。すなわちこの絵は元来、1369年に閉鎖されたベスカイア門の内部に設けられた、税関のための小部屋（gabellino）の壁面を飾るものだったのである。この像がマッリーナの祭壇の中で奇妙に低い位置にあるのは、像が壁面から剥離あるいは切除されず、聖母の描かれた門の壁体を直接取り囲むかたちで聖堂

一方、欄干の内側には次のように書かれていた。

キリストの母なる処女よ、至高なる雷鳴者の王妃よ、
おお徳よ、おお晴朗なる天の類まれなる栄光よ。
貴女は運命の攻撃と流血の病とを見抜く。
至福なる聖母よ、御子に祈りを届け給え。
貴女の下で平和は守られ、勝利への希望は確かなものとなる。
われらはマルスの病と兵とに打ち勝つ⁽⁶⁸⁾。

聖母マリアという「導き手」の「指揮」、軍神「マルス」の都市フィレンツェ⁽⁶⁹⁾の「兵」に対する「勝利」、「自由」と「安全」と「平和」の確保といったメッセージがもつ時事性、および、全能神ユピテルを思わせる「雷鳴者」という語でキリストを表現し、フィレンツェをマルスに譬えるルネサンス的な古代趣味の双方から考えて、この欄干もマリーナの祭壇と同じく16世紀初頭、あるいはそれ以前（ポッジョ・インペリアーレの戦いの後）に制作されたと見るのが妥当であろう⁽⁷⁰⁾。銘文のテキストに見られるこのような古典性はまた、凱旋門を思わせる祭壇建築の古代風イメージのみならず、この像に向けられた当時の信仰実践にも似つかわしいものである。というのも、ポッジョ・インペリアーレの戦いののち、シエナ人たちは勝利の証として、敵軍の兵士たちの武具をシエナに持ち帰り、この聖母像のそばに掛けておいたことが伝えられているからである⁽⁷¹⁾。実際フォンテジュスタ聖堂には、当時のフィレンツェ軍のものと思われるヘルメットや盾、剣や銃が現存している（図31）。グロテスク装飾の起源のひとつが、戦利品（トロフィー）を神に捧げるといった古代の風習にあったという考え方は、フィリッピーノ・リッピのフレスコ画（図32）を見れば分かるように、当時すでに存在していたはずである。さらに聖堂内には、1510年に発見された巨大な鯨の骨さえ奉納されていたという⁽⁷²⁾。だとすれば、《フォンテジュスタの聖母》のイメージは、祭壇の付柱やフリーズを飾る多様なグロテスク文様によって反復的——あるいはほとんど偏執的——に粹づけられるだけ

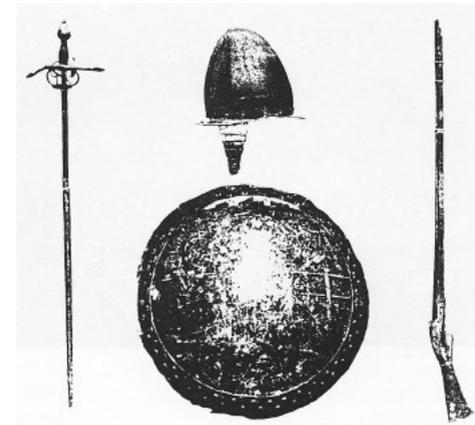


図31 ポッジョ・インペリアーレの戦いで得た戦利品、シエナ、フォンテジュスタ聖堂

でなく、ポッジョ・インペリアーレでの戦利品や鯨の骨といった雑多な事物が織り成す〈現実〉のグロテスクによっても取り囲まれることで、古代風であるのみならず異教的あるいは異種混交的と呼んで差し支えない、まさしく〈グロテスク〉な礼拝空間を現出させていたに違いない。

ところで、《フォンテジュスタの聖母》崇拝を考える上で重要な今ひとつの要素は、その信仰が、霊的生活の質の向上と社会生活における相互扶助を目的とした俗人の組織、すなわち「同信会」によってプロモートされていたという事実である⁽⁷³⁾。この聖堂界隈では、1358年より聖母

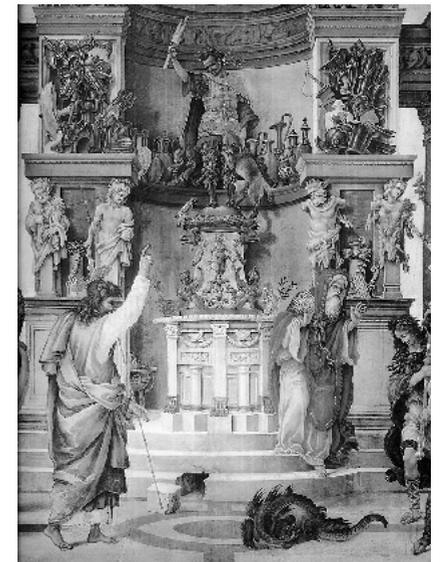


図32 フィリッピーノ・リッピ《マルス神殿から竜を追い出す聖ペリポ》1497年頃-1502年、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィリッポ・ストロツィ礼拝堂、部分

マリアの同信会が活動していたことが知られる。1298年にサンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂に設立された「聖母マリア小同信会」が、そのタイトルを聖三位一体（サンティッシマ・トリニタ）に変更することになったとき、それに反対した一部のメンバーが分離・独立し、カモッリーアのこの地に活動の拠点を移したというのである。それゆえ、《フォンテジュスタの聖母》に対する信仰が高まりを見せる以前から、この場所ではマリア崇拝が盛んだったわけである。その後、フォンテジュスタ同信会の設立が1478年に教皇より認可され、聖堂の建立と聖母崇拝の普及に尽力することになる⁽⁷⁴⁾。

13世紀以降のイタリア各地で成立した聖母同信会は、マリア像（多くの場合、玉座の聖母子を描いた縦長の板絵）をしばしば画家に注文し、托鉢修道会の聖堂や自分たちの礼拝堂に設置していた。それらの作品が単に同信会員たちによる集団礼拝の焦点をなしていただけでなく、各同信会の社会的・経済的ステータスを誇示するものでもあったことは、13世紀末にかけて、多くの同信会が競い合うように大きな聖母像を制作させたために、その規模が時を迫って巨大化していったことから理解される⁽⁷⁵⁾。その極限的な作例が、フィレンツェのラウデー同信会が1285年にドゥッチョに注文した、高さ450センチ、幅290センチの《ルチェッライの聖母》（図33）である⁽⁷⁶⁾。ところが、中世末期の同信会の間でみられた聖母像をめぐる競合における〈大きさ〉という基準は、シエナでは近世に入ると、〈古さ〉という新しい価値に道を譲ったように思われる。実際この時期以降、とりわけ聖母マリアを崇拝する同信会（ロザリオ同信会、無原罪懐胎の聖母同信会など）では、中世の大規模な板絵作品の切断・小型化と、新しいタバネルクルムへの挿入による〈古さ〉の強調とが、同時に一般化していくのである⁽⁷⁷⁾。

この変容を最も如実に示しているのは、かつてシエナのサン・ベルナルディーノ同信会の祈祷所の祭壇を飾っていた13世紀のイコン、通称《サン・ベルナルディーノの聖母》（図34）に対する措置であろう。近年ディエティサルヴィ・ディ・スペーメに帰された⁽⁷⁸⁾この聖母子像は、もともとは非常に大きな全身観の板絵であったが、近世になると、行列で運搬しやすいように周囲が切



図33 ドゥッチョ《ルチェッライの聖母》
1285年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図34 ディエティサルヴィ・ディ・スペーメ (?)《サン・ベルナルディーノの聖母》シエナ、国立絵画館

り取られて小型化された。さらに、聖母像の足下に記入されていたという銘文も摩滅して失われつつあったため、作品の「古さ（antiquitas）」をオーソライズし、その記憶を後世に伝えるべく、サン・ベルナルディーノ同信会のメンバーたちは1655年、ある公証人に依頼して、この銘文を筆写させ公文書化したのである。それは次のようなものであったという。

この板絵は、とこしえに処女なる聖母マリア同信会のものであり、同信会が主の年1262年に制作させた。

ISTA · TABULA · E[ST] · FRATERNITATIS · BEATE · MARIAE · SEMPER · VIRGINIS · QUA · FECIT · FIERI · IN · A · D · M · C · C · L · X · I · I⁽⁷⁹⁾

だが、作品が様式的に見ておそらく1262年より後のものであること、および1262年がサン・ベルナルディーノ同信会の前身であるサンタ・マリア・デッリ・アンジェリ同信会の創設年であることから、この年号が、聖母像の古さを強調してその威信を高めるために制作年として転用され、銘文と年記が後代になって捏造された可能性が、スタブルバインによって指摘されている⁽⁸⁰⁾。たしかにその文体は、13世紀の銘文としては非常に不自然で、類例のないものである。

この史料に対しては従来、作品の正確な制作年を証言する（とされる）美術史＝様式史的な価値のみが認められてきた⁽⁸¹⁾。だが、われわれの議論にとってより興味深いのは、中世の同信会の聖母像制作において重要視された〈大きさ〉を犠牲にしての絵の切断と小型化、および、おそらくそれと同時になされた⁽⁸²⁾、公証人文書による〈古さ〉の認証とが、いずれも近世に入って行なわれた、相互に関連する実践であったという事実を、この史料が明らかにしている点である。《フォンテジュスタの聖母》に対する崇拝の高まりは、近世初頭の同信会におけるこうした〈古い〉イメージに対する新たな介入と価値づけ、および、それを介した複数の同信会の間での競合という特殊な歴史的コンテクストの下で考察する必要があるだろう。

結 語

中世に制作されたアイコンをルネサンス様式の大規模な大理石タベルナクルムに再設置するという、本論で考察した特徴的な処置は、単に芸術上の刷新を目指すものでも、あるいは既存の崇拝物を新しい建築空間に適合させるという妥協的な要請に従ったものでもない。おそらくこうした操作がルネサンス期に頻繁に見られた背景には、数々のより積極的な動機があったのである。第一には、シエナ史における〈黄金時代〉である中世の聖画像を市民の礼拝に改めて供することで、過去の栄光をノスタルジックに回顧させるとともに、新たに政治的統一や宗教的団結を促す目的があった。また、中世のアイコンを再呈示す

る際、ジャンルや素材、制作時期や様式、規模や元来の用途などの点で大きく異なるルネサンス様式の大理石祭壇の中央に埋め込むことによって、両者は接続されつつ、その間のコントラストが対比的に強調される。これにより、時代的・様式的に見て遠く隔たった中世のアイコンが、同時に空間的・象徴的にも現実から隔たった天上的なヴィジョンとみなされる可能性が生まれた。さらに、アイコンの〈古さ〉が際立つことで、同信会が重視した自分たちの〈トーテム〉である聖母像の権威とプライオリティを強調することができた。本論で考察した聖画像タベルナクルムに確認できるこうした諸特徴——いにしえのアイコンの政治的〈動員〉、コントラストを通じた古さや聖性の強調、アイコンとヴィジョンの融合、同信会における古画崇拝の流行など——は、これ以後1555年におけるシエナ共和国滅亡に至るまでのシエナにおける宗教イメージの制作と受容の中で、通奏低音のごとき根本的な役割を果たすことになるのである⁽⁸³⁾。

註

- (1) L. Ghiberti, *I commentari*, introduzione e a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p.89.
- (2) H. van Os, *Sieneze Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function. Volume II: 1344-1460*, Groningen 1990, p.106. 本図は従来、マッテオ・デイ・ジョヴァンニとナンニ・デイ・ピエトロの共作とされてきた (C. B. Strehlke, in *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, Exh. Cat., eds. by K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, New York 1988, pp.265-266; C. Alessi, in *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, a cura di C. Alessi e L. Martini, catalogo della mostra di Siena, Siena 1994, pp.52-54)。これに対し、アンジェリーニは近年、ナンニ・デイ・ピエトロの存在を疑問視し、この作品をマッテオ・デイ・ジョヴァンニのみの手に帰している (A. Angelini, in G. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Pittura senese*, Milano 1997, pp.269-271 e n.14)。だが、仮にナンニではないにせよ、マッテオとは異なる画家の手が少なくとも受胎告知と磔刑のパネルには認められるように思われる。
- (3) P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, pp.316-319; van Os, op. cit., pp.122-128.
- (4) C. B. Strehlke, “Art and Culture in Renaissance Siena”, in *Painting in Renaissance Siena* cit., pp.33-60 (34).
- (5) van Os, op. cit., p.106.

- (6) C. B. Strehlke, *Domenico di Bartolo*, Ph.D. diss., Columbia University 1986, pp.217-218; A. Ladis, "The Music of Devotion. Image, Voice, and the Imagination in a *Madonna of Humility* by Domenico di Bartolo's", in *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, eds. by A. Ladis and S. E. Zuraw, with an introduction by H. van Os, Georgia Museum of Art, University of Georgia 2001, pp.163-177 (169-171), fig. 7.
- (7) E. Carli, "Luoghi ed opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427", in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, atti dei Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale XVI, ottobre 9-12, 1975, Todi 1976, pp.153-82; L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, pp.167-171.
- (8) 本論で扱う時代よりも後のシエナで制作された、いわゆる「絵画タベルナークルム」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〈絵画タベルナークルム〉の展開」『西洋美術研究』第3号, 2000年, 112-125頁。本論はこの先行論文と補完関係をなすものである。
- (9) この聖母像については、《誓願の聖母》(17世紀に始まり今日でも採用されている呼称)あるいは《大きな目の聖母》など、複数の呼称が存在するが、ここでは便宜的に、15世紀当時において最も一般的であったと考えられる《恩寵の聖母(Madonna delle Grazie)》の名を用いることにする。
- (10) 本図の批評史および様式についての最新の論述と参考文献リストは、S. Giorgi, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003, pp.54-56を参照。画家ディエティサルヴィの再発見と履歴の再構成、および本図の帰属については、L. Bellosi, "Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme", in *Prospettiva*, 61, 1991, pp. 6-20を参照。制作年代については、M. Butzek, "Per la storia delle due 'Madonne delle Grazie' nel Duomo di Siena", in *Prospettiva*, 103-104, 2001, pp.97-109 (103)を参照。
- (11) 再構成については以下を参照。E. B. Garrison, "Toward a New History of the Siena Cathedral Madonnas", in Idem, *Studies in the History of Medieval Painting*, Firenze 1960-62, VI, pp.5-22 (9); H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964, p.73, fig.38; Butzek, op. cit., pp.102-103.
- (12) Garrison, op. cit., p.8; H. van Os, *Siene Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function. Volume I: 1215-1344*, Groningen 1988, p.17; D. L. Kawsky, *The Survival, Revival, and Reappraisal of Artistic Tradition. Civic Art and Civic Identity in Quattrocento Siena*, Ph.D. diss., Princeton University 1995, pp.143-144; D. Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven and London 1999, pp.31-33; A. Gianni, "Le immagini portate nella processione della Domenica in Albis", in *Chiesa e vita religiosa a Siena dalle origini al grande Giubileo*, a cura di A. Mirizio e P. Nardi, Siena 2002, pp.323-373 (334).
- (13) B. Kempers, "Icons, Altarpieces and Civic Ritual in Siena Cathedral, 1100-1530", in *City and Spectacle in Medieval Europe*, eds. by B. A. Hanawalt and K. L. Reyerson, Minneapolis and London 1994, pp.86-136 (109-110); Butzek, op. cit., 100-103.
- (14) モンタベルティの戦いとその歴史的経緯については以下を参照。W. Heywood, *Nostra Donna d'Agosto e il palio di Siena* (1899), con introduzione e a cura di A. Falassi, Siena 1993, pp.31-48; F. Schevill, *Siena. The History of a Medieval Commune* (1909), with an introduction by W. Bowsky, New York 1964, chap. VI; L. Douglas, *Storia politica e sociale della Repubblica di Siena* (1926), con una introduzione di M. Ascheri, Siena 2000, pp.55-92; 石鍋真澄『聖母の都市シエナ——中世イタリアの都市国家と美術』吉川弘文館, 1988年, 15-27頁。
- (15) 注文記録は Kawsky, op. cit., pp.221-223 (doc.32-34) を、注文と制作の経緯については、ibid., pp.152-155; M. Butzek, "La cappella della Madonna delle Grazie. Una ricostruzione", in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 2005, pp.83-103を参照。このような重要な注文が凡庸な彫刻家ウルバーノに発注された理由として、ルシーニは、シエナで尊敬を集めていたドナテッロがウルバーノと親しかったこと、また、当時のシエナで最も重要な彫刻家であったアントーニオ・フェデリーギがオルヴィエート大聖堂の造営監督を務めるために不在であったことを挙げている (V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, parte seconda, Siena 1939, p.68)。
- (16) ドナテッロの介入についての最新の仮説は、Butzek, op. cit. (2005), pp.88-93を参照(彼女はドナテッロによる《許しの聖母》[シエナ, 大聖堂付属美術館]が元来、礼拝堂最上部のペディメントにはめ込まれていたと推測している)。
- (17) 《恩寵の聖母》を奉るための新しい礼拝堂が、教皇アレクサンドル7世の出資とベルニーニの協力の下1658年に着工され、1664年に完成すると、イコンは右翼廊に位置するこの「誓願の礼拝堂」に移され、今日に至るまでそこで市民の信仰を集めている (A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo 1998, pp.155-173)。これに伴い、ウルバーノの礼拝堂は1661年に取り壊され、建築を飾っていた浮彫の一部は大聖堂のファサード裏面や鐘楼内壁にはめ込まれ、それ以外の断片は大聖堂付属美術館に所蔵されている。
- (18) Kawsky, op. cit., pp.156-169 (再構成図は p.372, fig. 101); Butzek, op. cit. (2005), pp.94-99 (再構成図は p.98, fig.18)。
- 両者はともに17世紀半ばのランディによる大聖堂の記述 (A. Landi, "Racconto" del *Duomo di Siena* [1655], dato alle stampe e commentato da E. Carli, Firenze 1992, pp.48-50) に立脚しており、解釈は大筋では一致しているが、細部においていくつかの相違がある。ここでは筆者の見解を交え、以下の3点を指摘しておきたい。
- ①カウスキーは、アーチ内輪のヨアキム・アンナ伝4場面、および聖母の死のエ

ピソード4場面について、前者が内輪両側の上半分に、後者が下半分に配されているとしている。だがこれは、ランディの記述における“sopra”と“sotto”の語義を（物理的な意味での）「上」「下」と誤読したことによる誤りである。ランディは明らかに、“sopra”を「主祭壇寄り」（すなわち聖堂奥），“sotto”を「扉口寄り」の意味で用いている。それゆえ、プトゼックの解釈どおり、ヨアキム・アンナ伝は向かって左側に、聖母の死のエピソードは右側に配置されていたと考えなければならぬ。

②プトゼックは聖母の死から昇天・戴冠へと至る諸場面の流れを奇妙に寸断している。しかし、ヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』（第3巻、前田敬作・西井武訳、人文書院、1986年、187-194頁）に拠るなら、カウスキー案の方がより説得的である。

③カウスキーとプトゼックともに、ヨアキム・アンナ伝において、《燔祭とアンナへのお告げ》が《金門での再会》の後に来るものとしている。だが、ヨアキムとの再会を予告するアンナへのお告げの場面が、再会そのものの後に来ることは論理的に考えてありえない。また、ヨアキムによる神への犠牲奉獻（燔祭）は、『ヤコブ原福音書』（5：1）では再会の後だが（八木誠一訳、『新約聖書外典』荒井献編、講談社文芸文庫、1997年、27頁）、『偽マタイ伝』（3：3）では再会の前に位置している（この点については、佐々木英也『ジョットの藝術——スクロヴェーニ礼拝堂壁画を中心として』中央公論美術出版、1989年、122-125頁を参照）。それゆえ、両場面の流れは逆転させる方が整合的であろう。

以上の点を考慮するならば、16場面の配置は次のようになるだろう。

付柱（左）	アーチ内輪（左）	アーチ内輪（右）	付柱（右）
[預言者]			[預言者]
聖母の誕生	ヨアキム神殿追放	聖母への死のお告げ	聖母の戴冠
聖母の結婚	ヨアキムと羊飼い	ヨハネの到着	聖母被昇天
聖母の帰宅	燔祭とアンナへのお告げ	使徒たちの集合	聖母の埋葬
受胎告知	金門での再会	聖母の死	聖母の葬送
[預言者]	[福音書記者]	[聖ボニファティウス]	[預言者]

なお、礼拝堂とその彫刻に関する研究としては、以下も参照されたい。P. Schubring, *Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento*, Strassburg 1903, pp.25-33; Lusini, op. cit., pp.68-72; C. Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, pp.77-78; E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979, pp.108-109.

(19) 1451年の注文記録を参照（Kawsky, op. cit., p.222 [doc. 34]）。

(20) Landi, op. cit., p.48.

(21) カッペッラ・デイ・ピアッツァ建造の経緯については、M. Cordaro, “Le vicende costruttive”, in *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Siena 1983, pp.29-143 (57-82) を参照。

(22) R. H. Hobart Cust, *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled “Sodoma”. The Man and the Painter 1477-1549*, London 1906, pp.207-208; E. Carli, in A. Cairola e E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963, p.219; E. C. Southard, *The Frescoes in Siena’s Palazzo Pubblico, 1289-1539. Studies in Imagery and Relations to Other Communal Palaces in Tuscany*, Ph.D. diss., 1978, New York-London 1979, p.129.

(23) カッペッラ・デイ・ピアッツァの紋章は、1461年から68年にかけてアントーニオ・フェデリーギが手がけた礼拝堂最上部に属しており、この部分が時代的に見ても《恩寵の聖母》礼拝堂の建立に近いことは示唆的である。なお、これら2つの紋章は、シモーネ・マルティーニが14世紀にカモッリニア前門に描き、市民に広く崇拝されたフレスコ画《聖母被昇天》を覆っていたルネサンス様式の壁龕（現存せず）にも、同様の位置に付されていたことが、16世紀の画家ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォによる諸作品から分かる（図6）。

(24) E. Carli, op. cit. (1979), p.105（「ヴェントゥーラ・サリンベーニ派」の作とする）；S. Padovani, in *Mostra di opere d’arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II-1981*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1981, pp.168-169.

(25) G. Borghini, “La decorazione”, in *Palazzo Pubblico* cit., pp.147-349 (310); R. Argenziano, “Le origini e lo sviluppo dell’iconografia della Madonna a Siena”, in *L’immagine del Palio. Storia cultura e rappresentazione del rito di Siena*, a cura di M. A. Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini, P. Turrini, Firenze 2000, pp.92-109 (108).

(26) Landi, op. cit., p.50.

(27) Del Bravo, op. cit., pp.94-95; I. Bähr, in *Die Kirchen von Siena*, herausgegeben von P. A. Riedl und M. Seidel, Band 2.1.2, München 1992, pp.571-574. アンジェリーニは、この作品を彫刻家の1485年のローマ滞在以後に位置づけている（A. Angelini, “Il lungo percorso della decorazione all’antica tra Siena e Urbino”, in *Pio II e le arti* cit., pp.307-385 [326-329]）。

(28) 聖母マリアへの鍵の奉納の儀式については、註14で挙げたモンタペルティの戦いに関する論考に加え、以下も参照。Kempers, op. cit.; J. Koenig, “Wartime Religion: the Pre-Montaperti Sienese Supplication and Ritual Submission,” in *Bullettino senese di storia patria*, 105, 1998 (2000), pp.7-62.

(29) この混乱の経緯については以下を参照。Garrison, op. cit., p.10; Kawsky, op. cit., pp.142-145.

他方、モンタペルティの戦い前夜における聖母像への鍵の奉納それ自体、後世に形成されたひとつの神話にすぎないのではないかという重大な仮説が、以下によって提出されている。B. Heal, “‘Civitas Virginis’? The Significance of Civic Dedic-

tion to the Virgin for the Development of Marian Imagery in Siena before 1311”, in *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy 1261-1352*, eds. by J. Cannon and B. Williamson, Aldershot and Brookfield 2000 (なお、元シエナ大学文学部教授のファビオ・ビゾーニ氏も、同大学における2000-2001年度の講義の中で、同様の考えを表明していた)。ヒールの説は慎重に検討する必要があるが、筆者としては説得力をもつものと考ええる。

- (30) 時代背景については以下を参照。Garrison, op. cit., p.10; Kawsy, op. cit., pp.147-151; Butzek, op. cit. (2005), p.83.
- (31) 《恩寵の聖母》切断の経緯については、Kawsy, op. cit., pp.145-146; Butzek, op. cit. (2001), p.106; Ead., op. cit. (2005), pp.89-90. 政府が選出したプロセッションの組織委員会によるこの提言はしかし実現しなかった。1455年、同じ提案が、今度は大聖堂の造営局長から市政府に対してなされていることから、切断はこれ以後に実行されたと考えられる。
- (32) Kawsy, op. cit., p.150.
- (33) G. Gigli, *Diario senese* (1723), Siena 1854, ristampa, Sala Bolognese 1974, vol. II, p.26.
- (34) ペッチャジリら18世紀の著述家たちは、この行列で運ばれた聖像を《恩寵の聖母》としている (G. A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena [...]*, parte terza, Siena 1758, ristampa, Siena 1997, vol. II, p.141; G. Gigli, *La città diletta di Maria, ovvero notizie storiche appartenenti all'antica denominazione, che ha Siena di Città della Vergine*, Roma 1716, p.24)。一方フックは、使用されたのはドゥッチョの《マエスタ》だとするが、出典を示していない (J. Hook, *Siena. Una città e la sua storia* [1979], trad. it. di L. Sarfatti e G. Kezich, con un saggio di R. Barzanti, Siena 1988, p.108)。
- (35) Pecci, op. cit., p.286.
- (36) 注文と制作の経緯については以下を参照。E. Carli, *Michelangelo e Siena*, Roma 1964, pp.12-16; A. Strnad, “Francesco Todeschini-Piccolomini. Politik und Mäzenatentum in Quattrocento”, in *Römische Historische Mitteilungen*, 8. und 9. Heft, 1966, pp.324-327; Carli, op. cit. (1979), pp.127-129; M. Manescalchi, *La committenza del Cardinale Francesco Todeschini Piccolomini e l'Altare Piccolomini del Duomo di Siena*, tesi di laurea, relatore L. Bellosi, Università degli Studi di Siena, anno accademico 1995-1996, Capitolo terzo; F. Caglioti, “La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo”, in *Pio II e le arti* cit., pp.387-481. 未刊行の卒業論文を電子メールでご送付下さったモニア・マネスカルキ女史に感謝の意を表したい。
- (37) Caglioti, op. cit., pp.414-415, 419.
- (38) 祭壇と礼拝堂を飾る彫像群のイコノグラフィーについて、特に最近のカッリオーティの仮説を参照しつつ、簡単に述べておく。祭壇部分のニッチには、ブレーニョ

による洗礼者聖ヨハネ (左上)、アンデレ (右上)、聖教皇ピウス1世 (左下)、エウスタキウス (右下) の計4体の彫像が置かれている。一方、礼拝堂の最下段のニッチには、聖ペテロ (左) とパウロ (右)、その上段には司教聖者 (カッリオーティによればアウグスティヌス、左) と聖グレゴリウス (右) が配されているが、いずれもミケランジェロの手になるものである。最上段の左側ニッチにはピエトロ・トリジャーニによる聖フランチェスコが、中央にはジョヴァンニ・デル・チェッコの聖母子が位置している。以上が現存する彫像である。

次に、制作される予定であったが果たされなかった彫像について触れておく。前述のジョヴァンニ・デル・チェッコの聖母子は後世になって別の場所から運ばれたもので、カッリオーティの推測に拠れば、ここには元来、復活のキリストと聖トマス、そして福音書記者ヨハネの3体の像が置かれるはずであったという。同じ段の右のニッチには聖セバスティアヌス像が、左のフランチェスコと対をなすかたちで配される予定だった可能性が高い。これら2聖者の両脇、コーニス両端には、ラッパをもった天使がそれぞれ置かれ、さらに、礼拝堂頭頂部、中央の三角形のペディメント上の3つの台座には、審判者キリスト (中央)、両脇に大ヤコブとアントニウス (?) が、その両脇の半円形ペディメントの上には、聖女アグネスと (シエナの?) 聖女カテリーナ像が、それぞれ配されることになっていたと考えられる。彫像群のイコノグラフィーとプログラムの再構成については、Manescalchi, op. cit., pp.87-92; Caglioti, op. cit., pp.445-469を参照。

- (39) M. Mallory, *The Sienese Painter Paolo di Giovanni Fei (c. 1345-1411)*, Ph.D. diss., Columbia University 1965, New York and London 1976, pp.76 (n. 6), 234; van Os, op. cit. (1990), p.84; Caglioti, op. cit., pp.390-391. これに対しカルリは、この開口部にはもともと扉がついており、聖体が収められるようになっていたと推測している (Carli, op. cit. [1979], p.127) が、根拠は明白ではない。
- (40) Del Bravo, op. cit., p.77.
- (41) 枢機卿とブレーニョの古代趣味については、Strehlke, op. cit. (1988), p.57; Manescalchi, op. cit., pp.52-59; Caglioti, op. cit., passim. を参照。
- (42) G. Agosti e V. Farinella, “Interni senesi ‘all’antica””, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, Milano 1990, pp.578-599 (580-581).
- (43) Manescalchi, op. cit., p.74; Caglioti, op. cit., p.419. 《ボルジャ祭壇》と聖母像崇拜については、S. E. Zuraw, “The Efficacious Madonna in Quattrocento Roma: Spirituality in the Service of Papal Power”, in *Visions of Holiness* cit., pp.101-121 (105) を参照。祭壇自体は17世紀に聖具室に移されるが、《ポポロの聖母》の方は主祭壇に残り、今日に至るまで同じ場所に置かれている。
- (44) 《ポポロの聖母》とその崇拜については、M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp.270-272; Zuraw, op. cit., p.105を参照。

- (45) H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (1990), trans. by E. Jephcott, Chicago and London 1994, pp.341-342.
- (46) 《カルミネの聖母》, 《カルメルの美しき聖母》, あるいは《聖ルカの聖母》の名で呼ばれたこのビザンチン伝来のイコンについては, 以下を参照。Gigli, op. cit. (1723), vol. II, pp.27, 169; V. Lusini, *La Chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, Siena 1907, pp.23-24, 45; M. Bonfioli, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1979, p.104; J. Cannon, "Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L, 1987, pp.18-28 (20); van Os, op. cit. (1988), pp.37-38; Belting, op. cit., p.341; Bacci, op. cit., p.300; Gianni, op. cit., p.327.
- (47) Gigli, op. cit. (1716), p.14; idem, op. cit. (1723), vol. II, p.142.
- (48) 両者はその規模においても著しく類似している(《恩寵の聖母》礼拝堂の高さはおそらく10メートル50センチから11メートル程度, ピッコローミニ礼拝堂はおおよそ12メートル)。プトゼックはこれを, 《恩寵の聖母》礼拝堂に対するフランチェスコ枢機卿の競合意識の結果と見ている (Butzek 2005, pp.99-100)。
- (49) テデスキーニ=ピッコローミニは, ヴァチカンのサン・ピエトロ大聖堂内にも墓所を築いており, シエナとローマの間を流れるパツリア川より北で死去した場合はシエナのピッコローミニ礼拝堂に, 南の場合はヴァチカンに葬るよう遺言で指定している (Caglioti, op. cit., pp.391-392)。シエナの墓碑彫刻一般に関する研究としては, S. Colucci, *Sepolcri a Siena. Analisi storica, iconografica e artistica*, Tavar-nuzze 2003があるが, ピッコローミニ礼拝堂については論じられていない。なおジッリによれば, この礼拝堂は18世紀当時, シエナ大司教の墓所として使用されていたという (Gigli, op. cit. [1723], vol. II, p.516; Caglioti, op. cit., p.391も参照)。
- (50) 「謙讓の聖母」の図像一般については次を参照。M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1951, paperback edition, Princeton 1978, pp.132-156 (ミラード・ミース『ペスト後のイタリア絵画——14世紀中頃のフィレンツェとシエナの芸術・宗教・社会』中森義宗訳, 中央大学出版部, 1978年, 193-219頁)。シエナ絵画におけるその作例と私的・葬禮的機能については, van Os, op. cit. (1990), pp.75-85を参照。
- (51) この祭壇は1386年から靴職人組合に属していた。ジッリの伝えるところによれば, この像は「靴職人たちの聖母」と呼ばれていたが, ピッコローミニ枢機卿たちに祭壇建造のために場所を譲るよう求められた靴職人たちは, その条件として, 自分たちの組合の紋章を祭壇に残すことを要求したという (Gigli, op. cit. [1723], vol. II, pp.394, 516)。一方ヴァルンケは, この聖母子像がピッコローミニ礼拝堂に統合されることを求めたのは, 像の元来の所有主であり場所を奪われた靴職人組合であった可能性を指摘している (M. Warnke, "Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock", in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3rd ser., 19, 1968, pp.61-102 [68])。
- (52) G. Aronow, "A Description of the Altars in Siena Cathedral in the 1420s", in van Os, op. cit. (1990), pp.226-242 (233): "Uno altare cho' la tavola dela natività di nostra Donna, è del'Università de' Chalzolari [...]". ピッコローミニ礼拝堂のプレデッラには, 《聖母の誕生》を表した浮彫が位置しているが, これは, かつての靴職人組合の祭壇がこの祝日に捧げられていたことに配慮したためのものであろう。
- (53) 現存しないこの作品については, S. A. Fehm, Jr., *Luca di Tommè. A Siennese Fourteenth-Century Painter*, Foreword by A. F. Janson, Carbondale and Edwardsville 1986, p.169を参照 (注文記録は同書 pp.201-203 [docs. 25 a-g] に収録されている)。残念ながら, 史料の中で板絵の主題は明言されていないが, 礼拝堂の祝祭が9月8日の聖母の誕生日に定められていること, 代金の分割支払いの期日が同祝日を基準に設定されていることから, 板絵が聖母の誕生を扱ったものであった可能性は高いように思われる。
- (54) Mallory, op. cit., pp.77-78, n. 8; Caglioti, op. cit., pp.390-391.
- (55) Warnke op. cit., p.68.
- (56) この種の作例については, V. M. Schmidt, "The Lunette-Shaped Panel and Some Characteristics of Panel Painting", in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V. M. Schmidt, New Haven and London 2002, pp.83-101を参照。
- (57) Meiss, op. cit., p.139 (ミース, 前掲書, 201頁); van Os, op. cit. (1990), pp.77-78, 85.
- (58) フォンテジュスタ聖堂の作品を含むマッリーナの制作活動については以下を参照。C. Sisi, "Lorenzo di Mariano detto il 'Marrina'", in *Domenico Beccafumi* cit., pp.554-557; A. Angelini, "I Marrini e gli inizi di Michele Angelo Senese", in *Prospettiva*, 91-92, 1998, pp.127-138; idem, op. cit. (2005), pp.359-382; G. Fattorini, "Epilogo: Siena e la scultura "all'antica" oltre il tempo di Pio III", in *Pio II e le arti* cit., pp.555-583 (560-563)。アンジェリーニは, 建築部分を飾る繊細で奇想的な装飾浮彫とは異なる, ペルッツィ的で重厚な「マニエラ・モデルナ」を示すリユネット内の浮彫《キリスト哀悼》を, マッリーナの弟アンジェロ・ディ・マリアーノの手に帰している。アンジェロの活動については, Fattorini, op. cit., pp.563-571も参照。
- (59) これらの画家への帰属については, S. Padovani, "Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero", in *Bollettino d'arte*, 15, pp.85-98 (91) を参照。聖母子像はかつて聖パウロと聖バルトロマイの像を脇侍として伴っていたが, 両者は切り離され, 聖堂に設けられた美術館に保管されている。
- (60) 《フォンテジュスタの聖母》の信仰成立と聖堂建設の経緯については, 以下を参照。Gigli, op. cit. (1716), p.26; idem, op. cit. (1723), vol. II, pp.192-195; A. Marelli, *S. Maria in Portico a Fontegiusta*, Siena 1908, pp.1-15; A. Leoncini, *I tabernacoli di Siena. Arte e devozione popolare*, Siena 1994, pp.149-150; Gianni, op. cit., pp.348-349.
- (61) Marelli, op. cit., pp.14-15. 聖堂を背後から見れば分かるように, ペスカイア門の

- 塔部分は聖堂建築へと統合され、現在の聖具室を形成している。聖母のフレスコ画は1805年になって初めて壁面から剥離され、行列での運搬が可能となった (ibid., p.53, n. 34)。
- (62) カモッリーア前門のフレスコ画《聖母被昇天》は、1526年に起こったいわゆる「カモッリーアの戦い」においてシエナがフィレンツェを打倒した際、町を庇護し、奇跡的に勝利をもたらした聖像 (のひとつ) と見なされた。詳しくは次の拙論を参照。T. Matsubara, “Battle, Controversy, and Two Polemical Images by Sodoma” in *Res. Anthropology and Aesthetics*, n. 45, autumn 2004, pp.53-72 (63-64)。
- (63) この戦争については以下を参照。C. Bastianoni e G. Catoni, *Impressum Senis. Storie di tipografi, incunaboli e librai*, Siena 1988, pp.51-60; L. Masi, *La fortezza di Poggio Imperiale a Poggibonsi. Un prototipo di cantiere dell'architettura militare del Rinascimento*, Poggibonsi 1992, pp.22-25。
- (64) Argenziano, op. cit., p.108。
- (65) “HIC REQ[UI]ES TRA[N]QUILLA SALVS HIC DVLCE LEVAMEN/ HIC EST SPES MISERIS P[RAE]SIDIV[M]Q[UE] REIS.”
- (66) これら失われた銘文は、Gigli, op. cit. (1723), vol. II, pp.193-194; Marelli, op. cit., p.55, n. 44に収録されている。銘文の書かれた仕切りは、18世紀半ばにはなお存在していたが、19世紀前半の頃にはすでに失われていた (ロマニョーリの証言による)。
- (67) “Virgo, parens Christi, summi sponsa Tonantis, auspicio cuius libera Sena manet; omnibus hanc urbem tibi firmam tolle periclis [sic], e cuius pendet nomine nostra salus. Te duce nil, quamvis metuendum, Virgo, veremur: Virgo tuos hilari protege fronte lares.”
- (68) “Virgo Parens Christi, summi Regina Tonantis, o decus, o nitidi gloria rara poli; ictus fortunae cernis, morbosque cruentos, funde preces Nato, Virgo beata, tuo. Sub te tuta quies, et spes est certa triumphii; vincemus morbos Martis et arma simul.” いずれの引用も、表記やパンクチュエーションはマレッリに従う。訳出にあたり重要なご指摘を賜った本学国際文化学部の森泰男教授に感謝の意を表します。
- (69) キリスト教布教以前のフィレンツェは、本尊として軍神マルスを祀っていたと考えられていた (たとえばダンテ『神曲』地獄篇第13歌142-151を参照)。
- (70) マレッリは、オルガン席のための柵が作られた1510年に、この内陣の柵干も制作されたとしている。
- (71) Marelli, op. cit., p.63, n. 63; Bastianoni e Catoni, op. cit., pp.101-102, n. 205。ジッリは、これらの武器を、かつてシエナ大学で学んだというコロンプスが、新大陸発見を神に感謝して奉納したものとす民間伝承について記している (Gigli, op. cit. [1723], vol. II, p.195)。この荒唐無稽だが興味深い伝承はマレッリによって否定された。
- (72) 鯨の骨の存在については, ibid., pp.194-195が伝えている。おそらくこれらは, 1510

- 年にチヴィタヴェッキアの海岸で発見され、シエナにもたらされたものである。同年にシエナのピスドミニ家の塔が倒壊し、多くの死傷者が出た際、民衆たちはこの災害を鯨の骨の祟りがもたらしたものと考え、これをフォンテジュスタ聖堂に奉納することで厄祓いをしようとしたものと考えられる (Marelli, op. cit., p.63, n. 63; Bastianoni e Catoni, op. cit., p.102, n. 205)。
- (73) シエナにおける同信会の歴史一般については, M. A. Ceppari Ridolfi e P. Turrini, “Il movimento associativo e devozionale dei laici nella chiesa senese (secc. XIII-XIX),” in *Chiesa e vita religiosa a Siena* cit., pp.229-303を参照。
- (74) Marelli, op. cit., pp.2-5。
- (75) 13世紀末のトスカーナ地方を中心に多数制作されたこの種の聖母像について、ベルティングは、それらが従来考えられていたように、修道院付属聖堂の主祭壇ではなく、俗人の同信会のために制作されたものであると推測し、その「大規模化へのオブセッション」の背後に、同信会間の競合関係を看取している (Belting, op. cit., pp.384-398)。さらに H. B. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, University Park 1997, pp.72-75も参照。
- (76) 《ルチェッライの聖母》の契約書においては、絵が美しいものであること (pulcherrima pictura) 以前に、板が大きいものであること (tavola grande, tabula magna) が、繰り返し強調されている (契約書は J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, pp.185-187に所収)。
- (77) ロザリオ同信会における古画崇拜については、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』第53巻、第4号 (通巻第212号)、2003年、28-41頁を参照。無原罪懐胎の聖母同信会のケースについては、今後調査が必要だが、さしあたっては、V. Lusini, *Storia della Basilica di S. Francesco in Siena*, Siena 1894, pp.155, 177-178を参照。
- (78) ディエティサルヴィへの帰属は Bellosi, op. cit. を参照。
- (79) この銘文を筆写したという1655年の公証人文書は、ブランディにより発見・刊行された (C. Brandi, “Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena”, in *L'Arte*, XXXVI, 1933, pp.3-13)。
- (80) Stubblebine, op. cit., pp.61-63。
- (81) 最近では1262年が《サン・ベルナルディーノの聖母》の制作年として受け入れられる傾向にあるが、筆者はこれには同意できない。実際、この作品に見られる、丸みと重さを感じさせる聖母子の安定感ある肉体表現、あるいはマリアの頭部のヴェールやキリストが座る布の滑らかで自然な衣裝描写から考えて、この作品が、コッポ・ディ・マルコヴァルドによる抽象的で硬質な《ボルドーネの聖母》(1261年、シエナ、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂)のわずか一年後に描かれたとは考えにくいのである。とはいえ、スタブルバインのようにこれを1270年代の作とするのも行き過ぎであろう。ここでは1260年代後半としておきたい。

- (82) イコンの切断によって年記が失われたのだとすれば、その年記の实在と真正性を保証する公証人文書も、切断の際に同時に作成されたと考えるのが自然である。これに対しトリーティは、板絵が現在の規模になったのは18世紀頃であるとしている (Torriti, op. cit., p.22) が、根拠を明示していない。
- (83) これらの点については、今後も考察を続ける必要があるが、現段階では以下の一連の拙論を参照。「闘争の表象／表象の闘争」前掲論文；“Battle, Controversy” cit.；「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；「聖母の子宮 — ベッカフーミ作《三位一体と聖者たち》をめぐる試論」『武蔵野美術大学研究紀要』第35号，2005年，37-48頁；「幻視の遠近法 — ベッカフーミ作《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》再考」『西南学院大学国際文化論集』第20巻，第1号，2005年，93-114頁；「天のオクルス，あるいはベッカフーミ作《玉座の聖パウロ》について」『地中海学研究』第29号，2006年（近刊）。

