

〈白〉の画家

ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォとカモッリーアの戦い

松原知生

汝の衣服を白からしめよ。

(『コヘレトの言葉』9:8)

序

1510年代のシエナにおいて画家ドメニコ・ベッカフーミが手がけた一連の祭壇画は、同地におけるマニエリスムの季節の到来を告げるとともに、幻視(ヴィジョン)という神秘的体験の表象可能性の探求という新たな領野を切り拓くものであった。さらにそこでは、祭壇画の具体的な設置の場や観者の位置など、外的なコンテキストの存在がきわめて鋭敏に意識されてもいた¹⁾。とはいえ、きわめて濃密な自己完結性を伴ったベッカフーミの作品群に、当時のシエナ社会における現実の出来事や事件までも参照した要素は見出しがたい。これに対し、聖なる顕現の表象とその歴史的・政治的背景との関連について考察する上で、きわめて興味深い活動を展開した画家が存在する。本論の主人公たるジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ(1494?-1562)である。

ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォは、シエナにおけるマニエリスムの旗手ベッカフーミや、同地にレオナルドやラファエッロの「現代的手法(マニエ

1) 拙論「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。同「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。同「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、25-46頁。

ラ・モデルナ)」をもたらしたソドマとは異なり、本質的に15世紀の絵画伝統に結びついたアルカイックな作風を特徴としているため、従来あまり顧みられることはなく、その美術史的な再評価も、近年ようやく端緒についたところである²⁾。だが、彼の画家としての活動は、16世紀シエナにおける宗教イメージとその社会的コンテクストの連関性を考える上で、決定的な重要性をもっている。それは単に、彼の絵画に、同時代的な出来事を表象したものが少なくないという理由からではない。それだけでなく、彼の作品それ自体、当時のシエナの不穏な政治情勢の中で特定の機能を担い、危機的状況における市民たちの連帯を保障する象徴的な韌帯をなしていたからであり、また、敬虔なキリスト教徒であったジョヴァンニにとって、イメージ制作は、それ以外の信仰活動と並んで、ひとつの宗教的実践にほかならなかったからである。

本稿では、ジョヴァンニによる1作品を基点として、1520年代のシエナを巻き込んだ戦争と、その渦中で宗教イメージが果たした役割について考察したい。この同時代的闘争への着目はしかし、これよりさらに2世紀半ほど前のシエナで起こった別の史的イベント、都市国家シエナのアイデンティティ形成の起源にあるもうひとつの出来事へと、われわれに遡行を促すことになる。ジョヴァンニによるイメージが、これら2つの大きく離れた時間の狭間に位置していること、あるいはむしろ、彼の作品それ自体、数世紀の隔たりを越えて両者を連接するものでもあったことが、以下の分析を通じて明らかになるだろう³⁾。

*

2) 画家についての基本研究としては以下を参照。A. Bagnoli, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, Milano 1990, pp.330-333; M. Ciampolini, “Giovanni di Lorenzo e altri maestri della pittura senese nel primo Cinquecento”, in *Giovanni di Lorenzo dipintore. La sua arte e il suo impegno nell’oratorio della Torre*, a cura di M. Ciampolini, Siena 1997, pp.11-36; G. Fattorini, *Considerazioni su Giovanni di Lorenzo ed altri “comprimari” della maniera moderna a Siena*, tesi di specializzazione, relatore L. Bellosi, Università degli Studi di Siena, Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell’Arte, anno accademico 1998-1999. 未刊行の修士論文を電子メールで送ってくれた友人のガブリエーレ・ファットリーニに感謝したい。

ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォの画歴において、さまざまな意味で最も重要な位置を占め、われわれの考察においてもきわめて意義深い作品は、シエナのサン・マルティーノ聖堂のために1526年に着手され、1528年に完成したテンペラ板絵である³⁾ (図1)。現在も同聖堂に設置されているこの作品は、画面上方に聖母マリアの顕現を、下方にシエナの町の景観を描いている。金襴の文様がほどこされた白いドレスに身を包み、優雅なコントラポストの姿勢で浮遊する聖母は、自らの手で聖なるマントを開き、さらに天使たちがその裾を広げることで、「聖母の都市」シエナを庇護している。彼女の頭上には、ベッカファミ作品に頻繁に見出されるような天上への開口部が位置し⁴⁾、マリアの頭部はその「天の窓」にまで達している。セラフィムの頭部がずらりと並んだ、この光に満ちた聖域の下には、古代風に髷の刻まれた衣服を身にまとった奏楽天使たちが円をなし、楽しげな表情で聖なる音楽を奏でている。彼らが立つ雲の下には、小天使たちが両手を合わせて、聖母を崇拝している。このように画面上方は、さまざまな範疇に属する天使たちを幾層にも重ねることで、天上的な位階を表象しているのである。

一方、画面下方には、シエナの眺望が広がっている。ここで町は北西方向から鳥瞰され、その視点は、従来のシエナの都市表象に比べると、かなり特異なものである⁵⁾。つまり、通常は画面の中心に確固とした位置を占める、城壁で

3) なお本論は、次の2つの拙論の一部を敷衍させたものである。「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。“Battle, Controversy, and Two Polemical Images by Sodoma”, in *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 46, autumn 2004, pp.53-72.

4) この作品については以下を参照。F. Bisogni, “La pittura a Siena nel primo Cinquecento”, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, tomo I, pp.335-349 (in part. p.344); A. Bagnoli, in *Domenico Beccafumi* cit., pp.336-339 (詳細な参考文献一覧を含む。支払記録は同書 p.705, Doc.271, 272 を参照); Ciampolini, op. cit., pp.17-19.

5) ベッカファミ作品における天上への開口部の表象については、「天のオクルス」前掲拙論を参照。

6) シエナの都市イメージについては以下を参照。L. Bortolotti, *Siena*, Roma/Bari 1983; E. Pellegrini, *L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, Siena 1986.

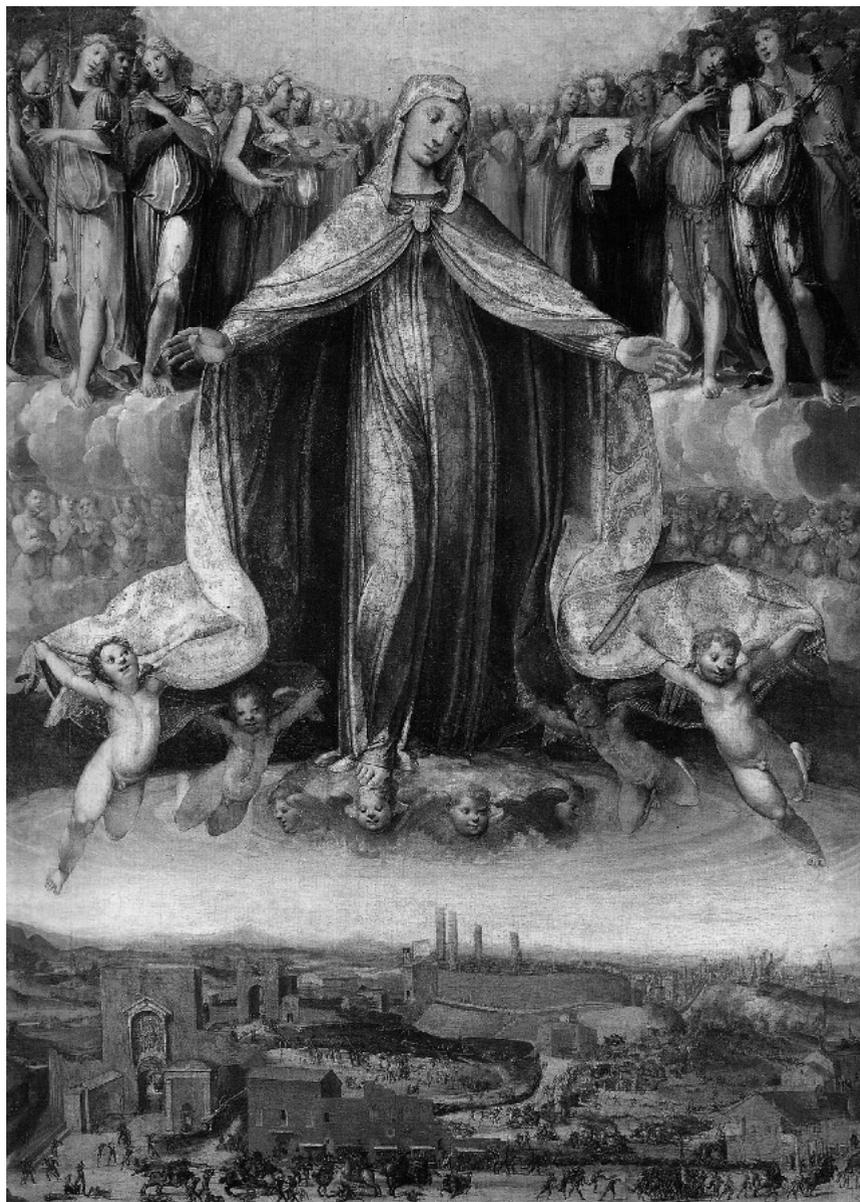


図1 ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォ《シエナを庇護する無原罪懐胎の聖母》1528年、シエナ、サン・マルティーノ聖堂

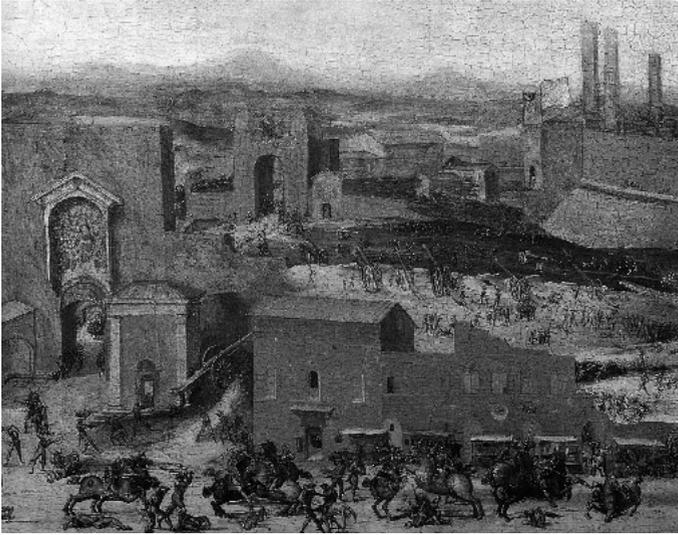


図2 図1の部分（カモッリーア地区）

囲まれたシエナの町は、ここでは画面右にずらされている。そのため、2大ランドマークである市庁舎と大聖堂のうち、後者は最右方に目立たぬ位置を与えられているのみであり、前者に至っては、画面中に確認することはほとんど不可能なのである。これに対し、画面中央から左にかけて際立った位置を占めているのが、都市の北部の街区である「カモッリーア」地区、城壁外に位置する「カステッラッチャ」と呼ばれる居住区、およびそこに堂々とそびえる3つの門である（図2）。さらに、このような特徴的なフレーミングに加えて、もうひとつの特異性を指摘しておく必要がある。すなわち、このシエナの風景は、純粋なく景観画ではなく〈戦争画〉なのである。実際、この都市景観を背景に、多くの兵士たちが戦闘を繰り広げている。きわめて細密に描きこまれた彼らは、その上方に顕現した巨大な聖母と印象的なコントラストをなしている。このように画面下方は、そのリアリスティックな描写によって、シエナにおける都市イメージの歴史において重要な位置を占めるとともに、ある意味で例外的な表象なのである⁷⁾。

図像の特異性はまた、画面上方の聖母のイメージにも看取することができる。マリアがマントを広げているという点で、これは伝統的な「慈悲の聖母」の図像に類似しているが、しかしマントの下に信者が集っていないため、「慈悲の聖母」と同定することはできない。一方、白い衣服に身を包んで空中を浮遊しているという点で、「聖母被昇天」のマリアに似ていなくもないが、シエナ絵画における被昇天の聖母は、両手を合わせることが通常であり、このように両手を広げた作例は知られていない。また、下方にまなごしを向ける聖母は、「聖母被昇天」の図像に不可欠な上昇感覚を完全に欠いているのである。

以上のように見てくると、この作品がさまざまな意味で伝統から逸脱したものであることが理解される。そして、このような例外性は、本図が制作される背景となった特殊な同時代的文脈と密接に絡み合っている。すなわちこの作品は、当時シエナとフィレンツェの間で起こった戦争と、そのさなかでの聖母マリアの顕現を表象したもののなのである。1526年、シエナの宿敵であるフィレンツェと、時のローマ教皇メディチ家のクレメンズ7世が、1万人以上の連合軍を結成し、カモッリーア地区に送りこんだことに端を発するこの戦争は、「カモッリーアの戦い」の名で知られる。兵力と軍備において大きく劣っていたシエナは、奇襲作戦と——市民たちの信じたところによれば——彼らの天上的守護者であった聖母マリアの介入によって、奇跡的にこの大軍を撃退し、勝利を手にしたのである。以下では、共和制末期シエナにおいて大きな意味を担ったこの戦闘、あるいはその表象において、聖なるイメージがいかなる役割を果たしていたのかを明らかにしたい。だがその前に、カモッリーアの戦いが勃発した歴史的背景について理解するために、戦争に至るまでのシエナの政治史について一瞥しておく必要がある。

7) これ以前のシエナにおいて、公共の場に描かれた戦争画としては、市庁舎の評議会の間を飾るグリザイユ壁画、すなわちリッポ・ヴァンニによる《ヴァルディキアーナの戦い》(1363年)や、ジョヴァンニ・ディ・クリストーフォロ・ギーニとフランチェスコ・ダンドレアによる《ポッジョ・インペリアーレの戦い》(1480年)が現存しているが、本図のように、聖堂空間のための作品に、宗教的な主題と組み合わせられるかたちで現実の戦闘場面が描かれた例は知られていない。

1. ルネサンス期シエナにおける政情不安と聖母崇拜—— ビッケルナに即して

13世紀末から14世紀半ばまでの約半世紀の間、共和制シエナの黄金時代を実現したのは、「ノーヴェ」と呼ばれる9人の執政官による統治体制であった。このゲルフ（教皇派）政権の下、町は政治的な安定を保持し、芸術や文化の面でも未曾有の発展を見たのである⁸⁾。しかし、世紀半ばの経済恐慌や、1348年における黒死病の流行を背景に、ノーヴェ政権は1355年に崩壊の憂き目を見る。そして、これ以降のシエナの政治状況は、さまざまな党派が政権を奪取しては、矢継ぎ早に別のグループに取って代わられるという、きわめて不安定な様相を呈するようになった。「オルディネ」あるいは「モンテ」と呼ばれるこれらの党派には、5つのグループが存在した。「ジェンティルウォーミニ（貴族）のモンテ」、昔日のノーヴェ体制の復権をもくろむ大商人たちの形成する「ノーヴェのモンテ」（あるいは「ノヴェスキ」）、1355年に同政権を打倒した12人委員会（ドーディチ）の流れを汲む、中小商人層からなる「ドーディチのモンテ」、さらに彼らの後に政権を奪取した、貴族と小市民の連合党派である「リフォルマトーリ（改革者）のモンテ」、そして最後に「ポポロ（民衆）のモンテ」（あるいは「ポポラーリ」）である。シエナでは、いずれかの「モンテ」に所属しなければ政府の役職に就くことは不可能であったこともあり、党派間の抗争は町の社会生活を恒常的に不安定なものとし、時には血で血を洗う内戦状態を惹き起こすこともあった⁹⁾。

15世紀後半には、この闘争はいっそう激しさを増す。とりわけ、ノーヴェとそれに対抗する諸モンテの間の抗争は熾烈を極めた。1480年、ノヴェスキはリフォルマトーリ政権の転覆に成功するが、1482年には後者が反乱を起こし、権

8) この時代のシエナについては以下を参照。W. Bowsky, *A Medieval Italian Comune. Siena under the Nine*, London 1981; 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。

9) モンテの起源と抗争については、L. Douglas, *Storia politica e sociale della Repubblica di Siena* (1926), con una introduzione di M. Ascheri, Siena 2000, pp.127-134を参照。

力の座に返り咲く。他のモンテと連合政権を形成したりフォーマトリーは、ノヴェスキに対する復讐に乗り出した。すなわち、ノヴェスキたちを財産没収、国外追放に処し、市庁舎の牢獄に幽閉し、最悪の場合には、市庁舎の窓から突き落として殺害するという、残虐な行為に及んだのである¹⁰⁾。

このような当時の陰惨な政治闘争の残響は、同時代の年代記のみならず、「ビッケルナ」と呼ばれる絵画群にも確認することができる。ビッケルナとは元来、シエナ市支出財務局（ビッケルナ）、同収入財務局（ガベツラ）、あるいはその他の公的機関の帳簿の表紙を飾るために制作された小板絵¹¹⁾で、シエナに特有の絵画ジャンルである。その主題は、宗教的なものから世俗的なものまで多岐にわたるが、しばしば時事的なテーマも採り上げられるため、史的資料としても価値が高い。そして、ここで特筆すべきは、政治不安が顕在化する15世紀末、同時代の世俗の主題と宗教的図像（とりわけ聖母マリアのイメージ）が融合するようになるという事実である。

たとえば、ネロッチョ・デ・ランディが1480年に制作したビッケルナ(図3)を見てみよう。画面中央に聖母がひざまずき、3本の円柱で支えられたシエナの町を、天上に顕れたキリストへと執り成している。彼女は右手に、“HEC・EST・CIVITA・MEA”，すなわち「これは私の都市です」と書かれた巻物を持っているが、これは彼女が発した言表の内容をテキストとして可視化したものである¹²⁾。一方、その左手は、画中に描かれたシエナの城壁を、白い縄でぐるりと取り囲んでいる。「縄で（con corda）」町を結びつけるというこの行為は、マリアが諸モンテの「調和（concordia）」を望んでいることを、隠喩的に表象しているのである¹³⁾。さらにここでは、マリアのひざまずく画面前景が、羊歯植

10) W. Heywood, *Nostra Donna d'Agosto e il palio di Siena* (1899), con introduzione e a cura di A. Falassi, Siena 1993, pp.59-61.

11) ここでは便宜上、ビッケルナ以外の組織や役所が制作を注文した小板絵をも「ビッケルナ」の名で呼ぶ、通常の慣習に従うこととする。

12) 発話の記号としての巻物については、メイヤー・シャピロ「絵のなかの文字——視覚言語の記号学」木俣元一訳・解題、『西洋美術研究』第9号、三元社、2003年、22-46頁（33-39頁）を参照。



図3 ネロッチョ・デ・ランディ《シエナをキリストに執り成す聖母マリア》
1480年、シエナ、国立史料館、部分

物の繁茂する湿地帯として描かれおり、彼女の足元に二匹の蛇が這い回っているという事実にも、注意を喚起しておきたい。当時の湿地帯、とりわけシエナの南西に広がるマレンマ地方のそれは、その悪しき空気（*mala aria*）によって、ペストやマラリアなど疫病の温床ともなる、不浄な空間と考えられていた¹⁴⁾。ここで聖母は、その忌むべき土地に自らひざまずき、円柱と縄によって、シエナを（沼沢が象徴する）〈腐敗〉と（蛇が象徴する）〈墮落〉から救い、キリストの方へと引き上げているわけである。

13) *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Roma 1984, p.182. なお、縄で「調和」を象徴するという着想は、14世紀前半にアンブロジーオ・ロレンツェッティが描いた壁画《善政》にすでに見出すことができる。

14) 瘴気を発する不潔な土地としての湿地帯（とりわけマレンマのそれ）についての言及は、ダンテの『神曲』にも見出すことができる。地獄篇第13歌8-10、同29歌46-51、煉獄篇第13歌151-154などを参照。

だが、板絵の中で聖母マリアが希求しているような理想的な調和は、実現することはなかった。というのも、国外追放されたペトルッチ家を始めとするノヴェスキたちは、シエナとフィレンツェあるいは教皇領との国境地帯に身を潜め、クーデタによる政権奪取に向けて、着々と準備を進めていたからである。亡命ノヴェスキが、他国の政府や君主からの援助を背景に、シエナに接近しつつあるという情報は、市民を震撼させた。諸モンテは連合して町の軍備増強にあたるとともに、1483年8月24日、ある宗教儀式を挙行することによって、神の加護を祈り、市民間の団結を象徴的に補強しようとした。その儀式とは、シエナの町の城門の鍵すべてを、町の庇護者＝統治者である聖母マリアに奉納するというものである¹⁵⁾。

大聖堂の聖母マリアの祭壇に城門の鍵を置くことによって、シエナの町全体を象徴的に聖母に捧げ、その庇護下に置くというこのシエナ特有の儀式は、13世紀以来、5回（あるいはのちに述べるように、実際にはおそらく4回）執り行われたことが知られている。この儀式の起源と、かつてそれが挙行されていた礼拝堂空間、およびそこに奉られていた聖母像については、後で詳しく考察することにして、ここではさしあたり、史上2度目とされるこの1483年の儀式の様子を描いた、同年のビッケルナを見ておこう¹⁶⁾（図4）。

白黒の縞模様からシエナ大聖堂と分かる空間の内部に、政府の高官を始めとする市民たちが大勢つめかけている。身廊の右壁面には祭壇が並び、その壁龕内にはゴシック風の多翼祭壇画が設置されている。空間の最奥部の後陣空間には、ドゥッチョの《マエスタ》とステンドグラスが垣間見える。一方、画面の最前景では、プリアーレのアンドレア・サーニが、横に立つ枢機卿フランチェ

15) この間の経緯については以下を参照。G. Gigli, *La città diletta di Maria, ovvero notizie storiche appartenenti all'antica denominazione, che ha Siena di Città della Vergine*, Roma 1716, p.14; 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.104; Heywood, op. cit., pp.60-65; 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 (in part. pp.122-123).

16) Borgia et al., op. cit., p.184.

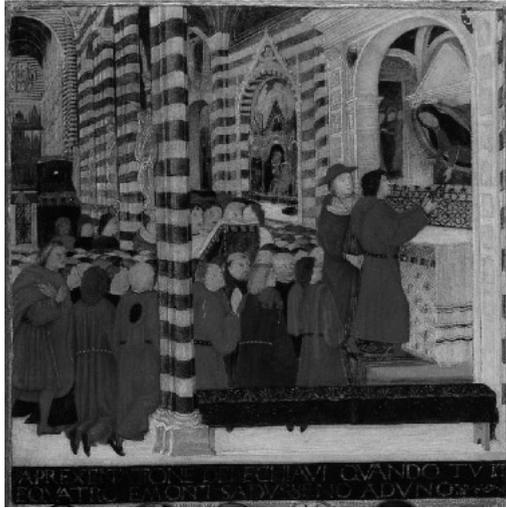


図4 ピエトロ・ディ・フランチェスコ・デッリ・オリオーリ (?)
《聖母への鍵の奉納》1483年, シエナ, 国立史料館, 部分

スコ・テデスキーニ=ピッコローミニ (のちの教皇ピウス3世)の仲介のもと, 13世紀後半の《恩寵の聖母》¹⁷⁾のイコン(図5)が奉られた礼拝堂に歩み出て, その祭壇上に顕れた聖母マリアに城門の鍵を〈手渡し〉している。実際, この礼拝堂に存在したのは, マリアのイコン(すなわち表象)に過ぎないはずだが, ここで彼女はひとつのヴィジョンとして顕現し, 礼拝堂の内から外に向かって奇跡的に突出=現前しているのである。この儀礼が異なる党派間の結



図5 ディエティサルヴィ・ディ・スパーメ (?)《恩寵の聖母》1270年頃, シエナ大聖堂

17) このイコンは, 1630年のベスト流行の際に立てられた誓願により, 現在では通常《誓願の聖母》と呼ばれているが, ここではルネサンス時代に一般的であったこの呼称を採用する。なお註91も参照。



図6 グイドッチョ・コッツアレリ 《シエナの人々の船を導く聖母マリア》
1487年、シエナ、国立史料館、部分

東を高めるためのものでもあったことは、イメージに付加されたテキストによって明示されている。すなわち、この画面の下には、次のような銘文が記入されているのである——“APREXENTATIONE DE LE CHIAVI QUANDO TVT [TI] E QVATRO E MONTI SADVSSENO AD VNO”（「4つのモンテすべてがひとつに団結した際に行なわれた、鍵の献呈」）。

この儀礼を介した市民間の連帯が功を奏してか、ノーヴェのモンテによる1483年のクーデタ計画は、結局あえなく失敗に終わる。だが彼らは、シエナへの復帰をあきらめたわけではなかった。事実、4年後の1487年7月22日未明、ノヴェスキたちは首尾よくシエナ侵入に成功し、ついに政権を再び奪取することになるのである。

グイドッチョ・コッツアレリが同年に制作したビッケルナ（図6）の特異な図像の背後には、このノヴェスキの政権復帰という同時代事件が透けて見えるように思われる。町の象徴である「シエナの雌狼」を描いた旗をマスト上に

たなびかせ、シエナ市の紋章「バルザーナ」(上下が白黒2色に分割されたもの)や、カピターノ・デル・ポポロの紋章(赤地に白のライオンを配したもの)で装飾された一艘の船が、岩場の露出した危険な浅瀬、あるいは、先に見たビッケルナ(図3)と同様、葦が茂りさまざまな鳥類が生息する不浄な湿地帯を航海している。セラフィムに取り巻かれて金色に輝く聖母マリアがその舳先を握り、右上に見える都市へと導いている。この珍しい図像は通常、シエナ共和国を象徴する船が、聖母によって安全な港へと導かれる様子を表象したものとされる¹⁸⁾。しかし、制作と同じ年に起こったノヴェスキ復権という事件を勘案するならば、ここでは、船(nave)によって象徴されるノーヴェ(Nove)のモンテが、聖母マリアその人の庇護の下、画面右上のシエナの町に再入城を果たしていると考えられることも可能かもしれない¹⁹⁾。

この作品においてはなお暗示的に表象されていた、1487年のノヴェスキ復帰は、同じくコツァレリがその翌年に制作した別のビッケルナ(図7)において、より明示的かつ直裁にイメージ化されている²⁰⁾。槍を手にしたノヴェスキたちが、シエナの西端に位置するフォンテブランダ門から町の中へ次々に入っていく。彼らの頭上には、円形の光輪に囲まれた聖母子(左)と聖女マグダラのマリア(右)が顕現し、ノーヴェの復帰を優しげに見守っている。ここで、マグダラのマリア——その存在に気づいているのは画面中央の一人の兵士のみである——が登場しているのは、この事件が起こった7月22日が彼女の祝日であったことに由来する。ノヴェスキたちは実際、この出来事を記念して、毎年聖女の祝日に大規模な祝祭とパリオ(駆け馬)を行なうよう定めたのだ²¹⁾。

18) Borgia et al., op. cit., p.190.

19) ただし画面右上の都市には、シエナと特定するための決定的な特徴が欠けていることも指摘しておかなければならない。

20) Borgia et al., op. cit., p.192.

21) 聖女の祝祭については G. A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena* [...], Siena 1755-60, ristampa, Siena 1997, vol. I, p.57 を、パリオについては P. Turrini, "La costruzione dell'oratorio della contrada della Torre. Giovanni di Lorenzo e gli altri artisti 'contradaioi'", in *Giovanni di Lorenzo dipintore* cit., pp.39-75 (in part. p.50) を参照。



図7 ゲイドッチョ・コツアレリ 《シエナに帰還するノヴェスキ》
1488年，シエナ，国立史料館，部分

さらに，翌1489年のビッケルナにも，当時の不穏な政治状況が映し出されていると考えられる²²⁾(図8)。5人の男性が聖母マリアと幼児キリストの足元にひざまずき，シエナの門をくぐって町に入って（戻って？）くれるよう懇願している。ここで注目したいのは，彼らがみな一様に下着の白いシャツだけを身にまとい，帽子をかぶらず，靴も履かずに地面にひざまずいているという事実である。この奇妙ないでたちは，弱者が強者に何ごとかを哀願する際，相手の憐憫の情を喚起するために，当時しばしば見られたもので，たとえば戦争で敵軍に攻囲された者が命乞いをするときなどに用いられた。こうした自己卑下のパフォーマンスはまた，宗教的な文脈において，キリストやマリアに嘆願をなす際にも行なわれていたことが知られる。したがって，このビッケルナにおいて，政府の要人たちがみすぼらしい姿で聖母の前にひざまずいているのは，彼

22) Borgia et al., op. cit., p.194.



図8 ゲイドッチョ・コツアレリ 《シエナの門をくぐるよう聖母子に懇願する市民たち》1489年，シエナ，国立史料館，部分

らの町の悲惨な状態をアピールすることで、マリアの憐れみの情を惹き、彼らをキリストに執り成してくれるよう哀願するためだと考えられるのである²³⁾。

さて、1487年のノヴェスキのクーデタにおいて中心的な役割を果たしたのが、パンドルフォ・ペトルッチであった。故郷に帰還した彼は、自らのモンテによって政府の要職を独占するとともに、国内の不平分子は身内でさえ容赦なく粛清する一方、「イタリア戦争」の渦中で二枚舌的な外交を展開した、マキャヴェッリ的人物の典型である。ペトルッチがシエナの実質的な君主となり、僭主制（Signoria）を創始したことで、数世紀にわたり存続してきたシエナの共和制は、一時的に崩壊の憂き目を見るが、党派間の政治闘争はむしろ鎮静化することになった。

23) J. Koenig, "Wartime Religion. The Pre-Montaperti Siense Supplication and Ritual Submission", in *Bullettino senese di storia patria*, 105, 1998 (2000), pp.7-62 (in part., p.24, n. 24).

しかし1512年にパンドルフォが世を去ると、町は再び政情不安に苛まれる。ポポラーリヤリフォルマトーリは、連合によって急進的共和派「リベルティエーニ」を形成し、ベトルッチ家を中心とするノヴェスキに対抗する勢力をなすに至った。1524年、リベルティエーニが立ち上がって、父に代わりノヴェスキを率いていたパンドルフォの息子ファビオ・ベトルッチを町から追放したのである。ベトルッチの独裁から再び解放されたことを神に感謝すべく、シエナ市民は、大聖堂の《恩寵の聖母》(図5)(一説にはドゥッチョの《マエスタ》)を運び出し、行列を組んで町中を練り歩いたという²⁴⁾。さらに翌1525年、ノヴェスキの主要メンバーであるアレッサンドロ・ビーキがリベルティエーニによって殺害されると、ノヴェスキの大半は亡命を余儀なくされる。窮地に追い込まれた彼らは、国外の勢力、とりわけフィレンツェに助けを求めた。というのも、ファビオ・ベトルッチはメディチ家と姻戚関係にあったからで、しかも当時の教皇クレメンス7世は同家の出身だったのである。そしてわれわれは、ここでようやくカモッリーアの戦いに帰ってくる。すなわち、1526年にフィレンツェとローマ教皇の連合軍がシエナに侵攻したのは、ベトルッチら亡命市民たち(fuorusciti)の要請に応えた結果だったのであり、カモッリーアの戦いは結局、数世紀にわたるシエナ国内での党派争いがもたらした帰結にほかならなかったのである。

さて、以上の考察は、戦争に至る歴史的経緯を知る上で有益であるばかりではない。すでに確認したように、当時の不安定な社会状況は、ビッケルナというシエナ独自の絵画ジャンルの形象構造に織り込まれていた。ビッケルナにおいては、聖母崇拜という宗教的実践と、同時代のアクチュアルな政治問題が巧みに結びつけられ、類例のないイメージへと結実していた。そして、このような聖俗両図像の融合は、ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォがサン・マルティーノ聖堂の作品(図1)において、聖母の顕現のヴィジョンと当時の戦争のイ

24) ジッリヤベッチは、この行列で運ばれた聖像を《恩寵の聖母》としている(Gigli, op. cit., p.24; Pecci, op. cit., vol. II, p.141)。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(Hook, op. cit., p.108)。

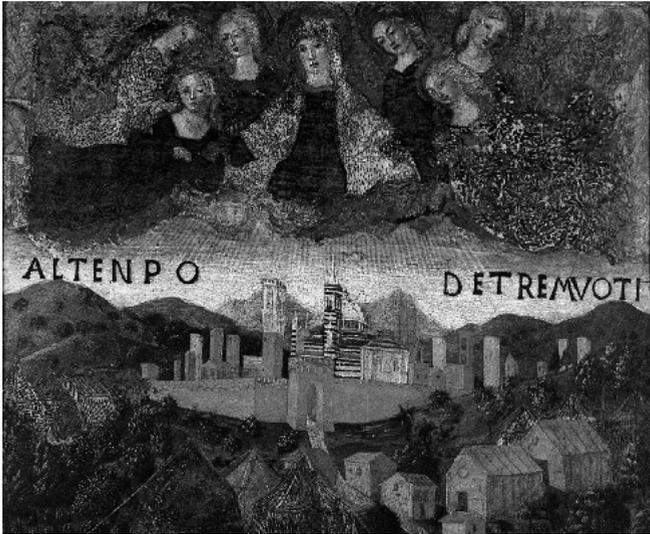


図9 フランチェスコ・デイ・ジョルジョ《地震に見舞われたシエナを庇護する聖母》1467年、シエナ、国立史料館、部分

メージを接合する上で、重要なモデルを提供したと考えられるのである。

実際、これまで奇妙にも指摘されてこなかったことだが、シエナを白いマントで庇護する聖母のイメージを構想したジョヴァンニが、フランチェスコ・デイ・ジョルジョが1467年に制作した名高いビッケルナ（図9）を知らなかったとは考えにくい。この作品は、1466年から翌年にかけて、大地震がシエナを襲った際に、聖母マリアが町を救った様子を描いている。160回にもわたる激震に見舞われたシエナ市民は、ヴィテルボ近郊で崇拝されていた、《櫛の聖母》と呼ばれるマリア像に庇護を求めたのである²⁵⁾。地震がようやく止むと、シエナ市民は、聖母像への感謝の念を表すべく、12人の貴頭をヴィテルボに送り、シエナの町を表した銀製浮彫のエクス・ヴォート²⁶⁾を奉納したのだった。霊験あらたかな聖母像に捧げられたこの都市イメージは、残念ながら現存しないが、

25) このビッケルナについては、Borgia et al., op. cit., p.170を参照。地震後のシエナにおける《櫛の聖母》への崇拝については、Gigli, op. cit., pp.20-21；G. Gigli, *Diario senese* (1723), Siena 1854, ristampa, Sala Bolognese 1974, vol. II, p.182を参照。

フランチェスコ・ディ・ジョルジョ作品におけるシエナの景観からそれほど大きく隔たったものではなかったと想像される。いずれにせよ、このビッケルナと、ジョヴァンニによる板絵（図1）の構図上の類似は一目瞭然であろう。

ジョヴァンニ作品とビッケルナとの密接な関係はまた、この板絵に先立つ1526年、すなわちカモッリーアの戦いの直後、画家がこの戦争を、ほかならぬビッケルナにおいて細密に再現していることから確認される（図10）。そして、この2つの卓抜なイメージによって、ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォは、カモッリーアの戦いの〈公認画家〉としての名声を獲得することになったのである²⁷⁾。だが、この戦争と画家ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォの深い関わりは、彼がこの出来事を単に忠実に視覚化することで、愛国心に燃える市民たちに高く評価されたという点に留まらない。彼自身、一人の画家として、あるいはシエナ市民として、この戦争に深く関与し、ある意味で母国に勝利をもたらすのに大きく貢献さえたのである。この点を理解するために、われわれは、カモッリーアの戦いにまつわる同時代テキストを分析する必要がある。

2. テキストの中の戦争

ここで検討したいのは、ジョヴァンニの絵画群と同じく戦争直後に、シエナ共和国議員（*senatore*）のアキッレ＝マリア・オルランディーニが執筆した小冊子、『シエナ人たちの輝かしき勝利 [……]』である。1527年2月16日に刊行されたこの書は、カモッリーアの戦いをめぐりきわめて詳細な同時代証言となっている²⁸⁾。以下では、主にこの書を参照しながら、戦争に至る経緯と戦い

26) この奉納については、《樞の聖母》を奉ったヴィテルボ近郊のサンタ・マリア・デッラ・クエルチャ聖堂とその信仰の歴史に関する G・チプリーニ氏のホームページ (<http://www.madonnadellaquercia.it/>) を参照 (2007年7月24日現在)。ジッリによれば、シエナの貴顕たちがこのエクス・ヴォートを聖母像に奉納する様子が、かつてヴィテルボのあるバラッツォ（バラッツォ・デル・ポデスタ？）の一室に描かれていたという (Gigli, *op. cit.* [1716], p.21 ; *Id.*, *op. cit.* [1723], vol. II, p.182)。

27) Fattorini, *op. cit.*, p.10.



図10 ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォ《カモッリーアの戦い》1526年以後、シエナ、国立史料館

の様子について考察していく²⁹⁾が、本書の中で、主人公とも言うべき重要な役割を演じる一人の人物がいる。それは、マルゲリータ・ビーキという名の女性である（図11）。

シエナの名門ビーキ家出身の彼女は、若くして同地の貴族フランチェスコ・ブオンシニョーリのもとに嫁ぐが、夫が若くして世を去ると、同地のサン・フランチェスコ修道院の第三会に入会し、祈祷と悔悛に身を捧げるようになった³⁰⁾。彼女の名はしかし、熱心な宗教活動のみならず、その予知能力によっても広く知られ、市民の間で崇敬を集めていた。オル

ランディーニによれば、彼女は、すでに言及したノヴェスキの主要メンバー、アレッサンドロ・ビーキ（彼女の親族でもあった）の殺害、あるいは、井戸に見せかけた抜け道を掘ることで城壁外から亡命者を都市内に導こうとした某ルーチョ・アリンギエーリの謀略を、事前に察知したというのである³¹⁾。

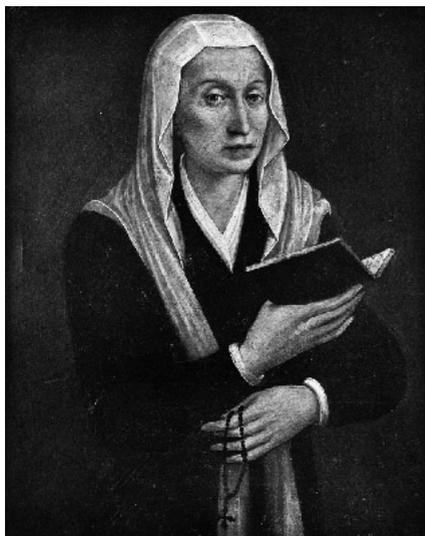


図11 作者不詳《マルゲリータ・ビーキの肖像》16世紀, ムルロ, ヴィツラ・ディ・ラーディ, 礼拝堂

28) A. M. Orlandini, *La gloriosa vittoria de sanesi per mirabil maniera conseguita nel mese di luglio del anno MDXXVI*, Siena 1527.

29) 戦争の経緯について把握するには、次の2つの研究が有益である。M. Callegari, “Fatto d’armi di Porta Camullia nel 1526”, in *Bullettino senese di storia patria*, 15, 1908, pp.307-381; J. C. D’amico, “Margherita Bichi et la bataille de Porta Camollia”, in *Les Guerres d’Italie. Histoire, pratiques, représentations, Actes du Colloque International (Paris, 9-10-11 décembre 1999)*, réunis et présentés par D. Boillet et M. F. Piejus, Paris 2002, pp.73-87. しかしここでは同時代史料の読解に重心を置く。

30) ビーキについては以下を参照。: P. Misciatelli, *Misticismo senese*, a cura di A. Lusini, Firenze 1965, pp.163-171; S. Menchi, “Bichi, Margherita,” in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1968, vol. X, pp.351-353; *Santi e beati senesi. Testi e immagini a stampa*, a cura di F. Bisogni e M. De Gregorio, catalogo della mostra di Siena, Siena 2000, p.125.

フィレンツェ・ローマ教皇連合軍の侵攻について知らせを受けたビーキは、無原罪懐胎の聖母に祈りを捧げることで、マリア自身からいくつかの啓示を受けたという。そして、「言葉では言い表せないような仕方、抽象的な精神によって理解した³²⁾」というこれらの事柄を、共和国政府に伝えるよう、自分の聴罪司祭であった大聖堂参事会員ジョヴァンニ・ペッチに依頼した。ビーキの言葉を受けたペッチは、すぐさま市庁舎に足を運び、政府高官たちとの謁見を果たす。ビーキの人となりや彼らの前で賞賛した後、ペッチは、「彼女が見た幻視と、その中でいと高き聖母マリアによって啓示されたことども³³⁾」を伝えた。ビーキによれば、今回シエナに侵攻してきた敵の大軍は、市民たちによる多くの不正と無信仰を見かねたキリストが、彼らを罰するために突きつけた「剣」であり、主の怒りを鎮めるには、聖母マリアに執り成しを乞わねばならない。それにはまず、キリストやマリアに対する冒瀆語の禁止、3日間の断食、告解などにより、市民の宗教生活の質を正す必要がある。これらはごく一般的な悔悛行為であるが、ビーキはさらに、聖母マリア自身が望んでいるという、もうひとつの特殊な条件を付け加えている。すなわち彼女は、当時新たに制作中であった無原罪懐胎の聖母を描いた旗幟を掲げて大聖堂に赴き、そこでマリアの無原罪懐胎のためにミサを行なうこと、そしてその後、プロセッションを組んで、旗幟とともに町中を行列することを、政府首脳に求めたのである³⁴⁾。聖母自身が提示したというこれらの条件は、シエナ市政府によって受け入れられ、全市民が上述の悔悛を実行するよう通告がなされるとともに、翌朝に大聖堂でのミサと行列が挙行された。

自然災害や疫病の流行、あるいは敵の侵略を神罰の徴候と見なし、神の祈りを鎮めるために悔悛と祈願の行列を組んで町中を練り歩くという習慣は、近代以前のヨーロッパ各地でごく普通に見られたものである³⁵⁾。他方、このシエナ

31) Orlandini, op. cit., pp.7r-7v.

32) Ibid., p.8r.

33) Ibid., p.8r.

34) Ibid., pp.8r-8v.

の事例において注目しておくべきは、第一に、この儀礼を要請したのが、ピーキという一介の未亡人であったという事実である。中近世のイタリアにおいては、危機を前にした都市政府が、司教など教会内部にある宗教的権威ではなく、放浪の隠修士や世俗の預言者などのカリスマ的存在、とりわけ予知能力をもつとされる未亡人の幻視者など、「公的世界の埒外にあるこうした境界線上の（liminal）人々³⁶⁾」に、しばしば意見を求めたことが知られている。とりわけ終末論的な雰囲気蔓延した15世紀末から16世紀初頭にかけては、主として修道会の第三会に属する世俗の女性や未亡人が「生ける聖女」として崇敬を集め、君主や都市国家政府の政治的助言者として活躍したのである。ピーキも紛れもなくその一人であった³⁷⁾。

加えて特筆すべきは、この種の祈願行列で運搬されるのは通常、過去に町を危機から救ったという実績のある〈古い〉奇跡像であり³⁸⁾、シエナの場合は13世紀の《恩寵の聖母》(図5)がその役割を果たすのが通常であったのに対し、1526年のプロセッションで用いられたのは、その前日に完成したばかりという³⁹⁾真新しい旗幟であったということである。この例外的な事態の背後には、ピーキとその一派の明確な政治的意図が透けて見えるのだが、この点については然るべき時に論じることにしたい。

さしあたってここで重要なのは、行列の前日ようやく完成したという旗幟

35) 特にフィレンツェの事例に関しては以下を参照。R. C. Trexler, "Florentine Religious Experience. The Sacred Image", in *Studies in the Renaissance*, XIX, 1972, pp.7-41; Id., *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca/London 1980, pp.353-357.

36) Trexler, op. cit. (1980), p.349.

37) G. Zari, "Le sante vive. Per una tipologia della santità femminile nel primo Cinquecento", in *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, VI, 1980, pp.371-445 (しかしこの論文はピーキには言及していない)。シエナには「生ける聖女」の伝統が根強く存在する。近世に現れたこの種の女性たちのモデルはシエナの聖女カテリーナであった。また1455年、ジャコモ・ピッチニーノがシエナの僧主になろうとシエナを攻撃しようとしたとき、オノラータ・オルシーニなる女性が、聖母の介入によって町が安全に保たれることを予言したという (Gigli, op. cit. [1716], p.13; Id., op. cit. [1723], vol. II, p.26)。

38) Trexler, op. cit. (1980), p.361.

39) Orlandini, op. cit., p.9r.

の作者こそ、ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォに他ならないという事実である。

この旗は残念ながら現存しない⁴⁰⁾が、オルランディーニの書に、木版画による複製が掲載されている(図12)。一方、旗の制作については複数の支払い記録も残っているが⁴¹⁾、それによれば、画家に旗幟を注文したのは、バルトロメオ・ボルゲージとアレッサンドロ・ポリーティの2人であった。前者は、ビーキの提言を滞りなく実行に移すために政府が結成した委員会のメンバーの1人であり⁴²⁾、

後者は、後で見るように、ビーキと親しい間柄にあったのみならず、カモッリーアの戦いにおいて中心的役割を果たすことになる人物である。オルランディーニの書にはまた、ジョヴァンニ作の旗幟について、詳しい記述がなされてもいる⁴³⁾。彼が述べるところによれば、無原罪懐胎の聖母を描いたこの旗幟は、一見すると従来の被昇天の聖母の図像と似ているが、シエナで最も重要な祝日が聖母被昇天のそれ(8月15日)であるため、このような類縁性も理由のないことではないという。そして、イメージの類似



図12 作者不詳(ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ原画)《シエナを庇護する無原罪懐胎の聖母》、オルランディーニ『シエナ人たちの輝かしき勝利 [...]』(シエナ, 1527年)挿絵

40) この旗は18世紀のジッリの頃にはなお現存し、政府首脳がプロセッションの際に使用していたという(Gigli, op. cit. [1716], p.15)。だが奇妙なことに、カモッリーアでの戦勝を聖母に感謝するための行列の様子を描いた、アントーニオ・グレゴリーに帰される17世紀初頭のフレスコ画(シエナ市庁舎)では、人々が捧げ持つのは、無原罪懐胎を描いた白い旗ではなく、被昇天の聖母を描いた多彩色の旗となっている。

41) 1526年6月16日, 7月5日, 同7日, 8月10日付の4つの支払い記録が残っている(Domenico Beccafumi cit., p.704, doc.266-269)。

42) Orlandini, op. cit., p.8v.

43) Ibid., p.9r.

が惹き起こしかねない両者の混同を避けるために、ここではテキストによってその主題が明示されていた。すなわち、旗の一方（上端？）には、次のような銘文が記入されていたのである――

IMMACVLATAE CONCEPTIONI VIRGINIS MARIAE DICATUM（聖母マリアの無原罪懐胎に捧ぐ）

さらに、旗のもう一方（下端？）には、共和国書記官の命により、以下の文章が書かれていた――

DONASTI CLAVES / CLAVES ET MOENIA SERVO FVNDE PRECES NATO LIBERA FACTA MEO（汝はわれに鍵を捧げり。われ鍵と城壁とを保護せん。解放されしには、我が子に祈りを捧げよ）

すなわちここでは、テキストがイメージを補完することで、その図像内容が確定される⁴⁴⁾とともに、聖母マリアの発話内容が可視化され、「われ」＝聖母と「汝」＝シエナの間で相互的なコミュニケーションが成立しているのである。

オルランディーニが言及していた、この旗幟のイメージがもつ曖昧さ、図像的な不確定性は、それが「無原罪懐胎の聖母」を描いたおそらくシエナで最初の作品であるという事実由来する。聖母マリアがその母アンナの胎内に宿ったその瞬間から、全人類の中で彼女だけが例外的に原罪を免れていたとする、この抽象度の高い難解な教義を視覚的に表象すべく、画家たちはさまざまな工

44) バニョーリは、この旗幟が被昇天の聖母を表しているにもかかわらず、ビーキの要請によって、銘文の記入を通じて無原罪懐胎の聖母へと（いわば事後的に）改変されたと述べている（A. Bagnoli, in *Domenico Beccafumi* cit., p.330）。しかし前述のように、この旗のイメージが厳密な意味での聖母被昇天の図像と同定できるものではないことは、言を俟たない。シエナ絵画における聖母被昇天の図像については以下を参照。H. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, 's-Gravenhage 1969, IV. Kapitel; Id., *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function. Volume II: 1344-1460*, Groningen 1990, pp.140-151.

夫をこらしてきた⁴⁵⁾。だが、その図像的定型が確立するのは、ようやく16世紀後半以後のことであり、それまでこの主題は、数々の実験的なイメージを誘発することになる。実際、レオナルドの《岩窟の聖母》、ラファエッロの《フォーリーニョの聖母》⁴⁶⁾、ティツィアーノの《ペーザロ祭壇画》⁴⁷⁾、パルミジャニーノの《聖ヒエロニムスの幻視》や《長い頸の聖母》⁴⁸⁾など、通常イタリア・ルネサンス絵画を代表 (represent) するとされる、しかし決して典型的 (representative) とは言えない、いわば〈規格外〉の表象 (representation) の数々はいずれも、この教義と関係をもっている (あるいはそのように解釈されている) のである。もちろん、ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォの凡庸な聖母像を、これらの〈巨匠〉による〈傑作〉の数々と同列に論じることはできない。だが、シエナで最初のこの無原罪懐胎の図像もやはり、同様に例外的なイメージであることだけは確かである。それは、この無原罪懐胎の聖母のイメージが、ラテン語のテキストやシエナのイメージと組み合わせられることで、発話や都市の庇護という〈行為〉を遂行し、現実に関与しているという、単にイメージに内在した特異性のゆえではない。それが行列用の旗幟、すなわち現実の市民生活の

45) 無原罪懐胎の図像に関しては以下を参照。M. Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957; V. Francia, *Splendore di bellezza: L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano 2004; *Una donna vestita di sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, catalogo della mostra di Città del Vaticano, Milano 2005.

46) E. Tea, "Iconografia della Immacolata in Italia e in Francia", in *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut Moyen Age jusqu'à la fin de XIX^e siècle. Actes du XIX^e congrès international d'histoire de l'art, Paris 8-13 septembre 1958*, Paris 1959, pp.275-284 (in part., pp.282-283).

47) Ibid., pp.283-284; H. S. Ettlinger, "The Iconography of the Columns in Titian's Pesaro Altarpiece", in *Art Bulletin*, 61, 1979, pp.59-67; R. Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian, and the Franciscans*, New Haven and London 1986, pp.107-118.

48) M. Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970, pp.41-47; 新田建史「パルミジャニーノ作《長い頸の聖母》——〈無原罪のお宿り〉の含意について」『武蔵野美術大学研究紀要』1997年、第28号、14-30頁。

中で実際に使用される〈可動的〉なイメージとして、シエナの政治的運命にとって重要な意義をもった戦いの直前に制作されたという、外在的な機能と文脈のためでもあるのだ。

ジョヴァンニによる旗幟は、ピーキの〈預言〉に従って、政府首脳によって大聖堂に運ばれ、ピエンツァ司教ジローラモ・ピッコローミニによって聖別される。そして、無原罪懐胎の聖母のミサが終わった後、市民たちは旗幟を先頭に行列を組んで、聖歌を歌いながら町を練り歩いた。旗は、主戦場であるカモッリーア地区に立つ「カモッリーア門」まで運ばれた後、市庁舎に戻った⁴⁹⁾。聖別された旗幟はこのように、敵軍を前にしたシエナ市民の団結のシンボルとして機能したのみならず、戦場近くまでもたらされることで、おそらく魔除け的＝護符的 (apotropaic) な役割をも担ったわけである。

さて、敵軍からの攻撃が激しさを増し、町が危機的状况に陥ると、7月20日、政府首脳は、「神とシエナの町を仲立ちする媒介者 (tramezzatrice)」たるピーキのもとに、2人の代表、すなわちジョヴァンニ・タントウッチとアレッサンドロ・ポリーティ——すでに見たように、ジョヴァンニに旗幟 (図12) を注文した人物の1人——を派遣し、助言を乞うた。政府の要請を受けてピーキが聖母マリアに祈ると、再び彼女は「言葉には表せない仕方」で啓示を受け、「明瞭でありのままの幻視」を体験する⁵⁰⁾。ピーキは再度、聖母マリアから告げられた預言を、ジョヴァンニ・ペッチを通じて政府に伝えた。それによれば、神の怒りを鎮めて平和を回復するには、市民は再度、いくつかの条件を満たさなければならない。聖母マリアは、第一に、シエナ市民が町全体を自分に奉獻すること、第二に、戦いに勝利した場合、戦勝日を無原罪懐胎の祝日とすること、第三に、シエナとその支配下にある全住民が、無原罪懐胎の教義を固く信じ、これを守らない者は免職・追放に処することを求めている、というのである⁵¹⁾。

のちに見るように、当時その神学的妥当性が問題となっていた無原罪懐胎説

49) Gigli, op. cit. (1723), vol. II, p.622; Fattorini, op. cit., pp.17-18.

50) Orlandini, op. cit., p.11v.

51) Ibid., pp.12v-13r.



図13 ベッカフーミ《聖母への鍵の奉納》1526年 (?), チャッツワース,
デヴォンシャー・コレクション

を、いささかファナティックに擁護するビーキの振る舞いには、反対者もないわけではなかった⁵²⁾。だが結局、市政府はビーキの提言を容れ、これらすべての条件を満たすことを約束する。そして7月22日、史上3度目とされる聖母マリアへの鍵の奉納の儀式が挙行された。大聖堂に集結した貴顕たちが見守る中、政府首脳を代表してトンマーズ・レンディーニが聖体を拝領した後、町の城門の鍵すべてを、聖母マリアの代理人たる大聖堂参事会員ジョヴァンニ・ペッチ——すでに見たようにビーキのスポークスマンでもあった人物——に手渡した⁵³⁾。大聖堂での典礼の様子は、ベッカフーミによる小板絵（ビッケルナ?）（図13）からうかがい知ることができる⁵⁴⁾。同様の儀式は、すでに見た1483年のビッケルナ（図4）にも描かれていたが、両者は大きく異なっている。

52) 無原罪懐胎をめぐる論争と、シエナにおける意見対立については、「闘争の表象」前掲拙論を参照。

53) Orlandini, op. cit., p.14v.

後者では斜めから捉えられていた《恩寵の聖母》の礼拝堂は、ベッカフーミにおいては正面からフレーミングされている。さらに、1483年の作品において、聖母マリアはイコンという表象の限界から抜け出して現前し、自らの手で鍵を受け取っていたが、ベッカフーミ作品では聖母は不在であり、そのイメージは、礼拝堂内部の暗い闇に沈んでいる。ここでは、イコンを特徴づける不可視性、あるいは、パラドキシカルな非イコン性 (aniconicity) によって、幽玄なアウラに包まれた聖像への接近不可能性が視覚化されているのである。

これと同じ頃、市民たちは最寄りの教区聖堂に集まって祈り、聖体を受けていた。一方マルゲリータ・ビーキは、サント・ステーフアノ・アツァ・リッツァ聖堂で祈祷を行なう中で「幻視」を体験し、三度目の「啓示」を受ける。以前と同様、ペッチを通じて政府首脳に伝えられたこの提言においては、翌日（すなわち7月23日）の夜明け前に、二手に分かれた部隊によって敵軍に奇襲をかけること、その際、一方の部隊は磔刑のキリストを描いた軍旗を、他方は「マリアの白い旗幟」を先頭に掲げること、戦場での鬨の声として「神 (Iddio)」と「マリア (Maria)」以外の声を上げてはならないこと、そして最後に、以下のような標語を鎧の胸の部分に付しておくことが求められていた――

PER IMMACVLATAM VIRGINIS CONCEPTIONEM DE INIMICIS NOSTRIS LIBERA NOS DEVS NOSTER (われらが神よ、聖母の無原罪懐胎にかけて、われらを敵から解放し給え)⁵⁴⁾

かくしてビーキは、イメージとテキストの双方を通じて、この作戦を無原罪懐胎の徴の下に置き、戦いを〈聖戦〉へと変貌させている。加えて注目すべきは、ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォによる無原罪懐胎の旗幟（図12）が、戦

54) この作品については、R. Eisler e G. Cecchini, “Una tavoletta di Biccherna nuovamente scoperta”, in *Bullettino senese di storia patria*, 55, 1948, pp.119-121 ; Borgia et al., op. cit., p.226 を参照。

55) Orlandini, op. cit., pp.14v-15r.

時下の宗教行列の中で使用されたのみならず、戦場において〈軍旗〉としても用いられることになったという事実である。

だが、7月23日に予定されていた攻撃計画は、市民の間での意見の不一致が原因で延期され、同25日に決行されることになった。この日、バルトロメオ・タントウッチがカモッリーア門から、アレッサンドロ・ポリーティがフォンテブランダ門から、それぞれ同時に出撃することで、敵軍を攪乱する奇襲作戦が、ついに実行されたのである。ここでわれわれは、ジョヴァンニに旗幟の制作を依頼し、ビーキと市政府の交渉の橋渡し役でもあった、アレッサンドロ・ポリーティにみたび会うことになる。ビーキの言葉によれば、彼こそ、この作戦を指揮すべく、無原罪懐胎の聖母マリア自身が選び給うた隊長だったのである。ポリーティが率いた軍勢の中には、ビーキの熱烈な崇拝者である若者たちが含まれており、彼らは聖母マリアを表した白い軍旗——ジョヴァンニの旗幟（図12）とは別のもの——を掲げて、戦鬪に臨んだという⁵⁶。

さらに、カモッリーアの戦い直後に執筆されたと思われる作者不詳の八行詩、「シエナ人たちのいとも輝かしき勝利 [……]⁵⁷⁾」には、出撃を直前に控えた市民たちの緊迫した様子が描写されているが、その中でもジョヴァンニの旗幟が登場する——

56) Ibid., pp.18v-20r.

57) *La guerra di Camollia e la presa di Roma. Rime del sec. XVI*, a cura di F. Mango, Bologna 1886, ristampa, Bologna 1969, pp.41-112. この詩は近年、*Guerre in ottava rima. II. Guerre d'Italia (1483-1527)*, a cura di M. Beer, D. Diamanti, C. Ivaldi, Modena 1989, pp.671-696 に再録されたが、ここではマンゴによる版に拠った。詩の正式なタイトルは、“VITTORIA GLORIOSISSIMA DELI SANESI, CONTRO ALI FIORENTINI, NEL PIANO DI CAMOLLIA A DI. XXV. DI LVGLIO ANNO M.D.XXVI.”（「フィレンツェ人に対するシエナ人のいとも輝かしき勝利、カモッリーアの平地にて、1527年7月25日」）である。なお作者については、ベッチによれば、ジョヴァンニ・トンダイ（サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院院長）と考えられていたが、テキストを公刊したマンゴは、オルランディーニの作と推測している。Pecci, op. cit., vol. II, p.205; Mango, op. cit., p.3.

大パラッツォ [市庁舎] では、行政長官が
まことに壮麗な様子で
聖母の旗幟を広げた。
多くのラッパが鳴り響き、彼はそれを熱心に崇敬した。
その旗の庇護の下
各テルツォ⁵⁸⁾の隊長が任命された。
この第一の軍旗は
〈旗幟聖母マリア (Gonfalon Santa Maria)〉と呼ばれたようだ。

そこには白いヴェールに包まれ
冠を戴いたシエナの女王が、
栄光に満ちて昇天し
神のもとに近づいてゆくさまが描かれている。
人々はその足元にひざまずき、熱心に祈った。
シエナは彼女に恭しく頭を下げて敬意を表する。
この卓越した至高の指導者のもと、
ほかの者たちもすべて、恐れることなく付き従う⁵⁹⁾。

オルランディーニのテキストでは、無原罪懐胎の聖母と被昇天の類似性について、すでに言及されていたが、この詩においては、両者の混同が実際に生じていることが分かる。このような混同は、実は重要な歴史的意義を秘めていると思われるのだが、この点については、稿を改めて詳しく論じることにした。ここでさしあたりわれわれの関心を惹くのは、シエナ市民たちが、この旗幟に描かれた聖母の表象を、ほとんど聖母マリアそのものと同一視し、「指導者」として崇拝しているという事実である。ジョヴァンニによる旗は、彼らにとっ

58) テルツォ (Terzo) とは、シエナの町を3分割した行政区のことで、チッタ地区、サン・マルティーノ地区、カモッリーア地区がある。

59) Mango, op. cit., pp.79-80.

て、単なる〈聖母の旗幟〉ではない。それは「旗幟聖母マリア」、すなわち〈聖母という旗幟〉であって、聖母とそのイメージ＝旗幟は、ほとんど等価の関係にあるのだ。

7月25日の夕刻、ついにシエナ市民たちは城門を出て出撃し、「カモッリーアの戦い」の火蓋は切って落とされた。不意を突かれた敵軍は、必死に抵抗するが、その甲斐もなく、1時間半の死闘の末、結局敗走する。シエナ軍はわずかに1000人の兵士で、14000人（一説では30000人）からなる敵の大軍勢を撃退したと伝えられている⁶⁰⁾。

奇跡の勝利を取めたシエナの兵士たちは、壮麗な凱行進の中、意気揚々と町に帰還するが、行列の先頭では、軍隊ラッパが高らかに鳴り響いていた。そして――

その次に、真白の純潔なヴェールに身を包んだ

聖母マリアの第一の旗幟が続いた。

それは、シエナを救った塔、あるいは砦、城壁。人々は救済と安全を得て、おのおの旗の前にひざまずき、

「救いのマリア様よ」と叫びながら。

行政官たちもみな幸福で誇らしげな様子で、

百もの白い蠟燭を捧げて、旗幟に敬意を表する⁶¹⁾。

ここでは、ジョヴァンニによる旗幟が、単なるシエナ軍の旗印ではなく、町を守る象徴的な防護手段――「塔」、「砦」、「城壁」――でもあったことが、はっきりと述べられている。その後、町中の鐘が鳴り響く中、市民たちは行列を組んで、戦利品――中でも際立っていたのが12の軍旗⁶²⁾と14基の大砲であっ

60) Gigli, op. cit. (1723), vol. II, p.626.

61) Mango, op. cit., p.101.

62) ベッチによれば、カモッリーアの戦いで獲得されたフィレンツェ軍の旗の大部分は、18世紀においてもなお市庁舎の「世界地図の間」に保管され、見ることができたという。Pecci, op. cit., vol. II, p.232.

た——を聖母に捧げるべく、「純白無垢なる無原罪懐胎の勝利の旗幟」を先頭に、大聖堂へと向かい、感謝のミサを執り行なった。もちろん、戦勝の祝祭はこれでお開きというわけではなく、町ではすべての店が閉められ、三日三晩のお祭り騒ぎに沸いたのである⁶³⁾。

以上、オルランディーニの著作と、作者不詳の八行詩を参照しながら、カモッリーアの戦いにおいてジョヴァンニの旗幟（図12）が果たした重要な役割について考察した。無原罪懐胎を描いたこの旗は、戦時下における宗教儀礼（鍵の奉納の儀式や行列）で聖別され使用されたのみならず、出陣や凱旋の際にも、常に戦士たちの頭上に高々と掲げられ、市民たちの団結を保証する至高の〈トーテム〉として機能したのである。また、以上のような受容形態をこのイメージに課したのが、市民たちの崇敬した〈聖女〉マルゲリータ・ビーキ、あるいは、彼女の口を通じて啓示を伝えた聖母マリア自身であったことも、今一度ここで確認しておこう。加えて、この旗を注文し、また戦いに際して実際に使用したと思われる人物が、アレッサンドロ・ポリータ、すなわち（ビーキの言葉によれば）聖母マリアによって選ばれた戦士であったという事実も、興味深いものがある。このように考えると、ジョヴァンニによる旗幟の注文／制作／受容という3つの契機は——あくまでもビーキの「幻視」と「啓示」を信用した上でのことではあるが——いずれも聖母マリアその人によって要請され規定されていたということになるだろう。

3. 自註としての画中画

ここまでは、ジョヴァンニの旗が当時の文字テキストにおいてどのように記述されているかを見てきたわけだが、以下では、同時代の視覚イメージにおけるこの旗幟の位置づけについて考えてみたい。実際ジョヴァンニ自身、自らが手がけた聖母の旗を、別の複数の作品の中に画中画として描き込んでいるので

63) Orlandini, op. cit., pp.33v-34r.

ある。これらのイメージの構造を分析することで、今度は受容者であるシエナ市民ではなく、制作者ジョヴァンニ自身が、自分の旗幟についていかなる感情や表象を抱いていたのかが明らかになるだろう。画中画がすべからく、イメージによるイメージへの註解であるとすれば、同じ作者によるイメージを包含したイメージは、自己言及的な視覚的〈自註〉とみなしてよいはずだからである。

旗幟が画中画として登場する最初のジョヴァンニ作品は、すでに言及したピッケルナである(図10)。カモッリーアの戦い直後に制作されたと思いきこの小板絵には、画面右上にシエナの町とその城壁が、左側に城壁外のカモッリーア地区が描かれている。画面中央には、兵士たちの小競り合いがきわめて細密に描き込まれているが、その中で重要な役割を果たしているのは、高台にずらりと並んだ敵軍の大砲である。実際、カモッリーアの戦いは、シエナの中世的な都市軍備が近世的な火器の攻撃に直面した初めての戦争だったという点で、特筆に価する⁶⁴⁾。そして、シエナ人たちにその驚異をありありと見せつけたのが、敵軍の大砲によるカモッリーア地区の門の破壊であった。

シエナの北端に位置し、敵国フィレンツェとシエナを結ぶ街道に通じたカモッリーア地区は当時、町の中で唯一、城壁によって囲まれていなかった。しかも、町の他の地域のように丘の上に孤立するのではなく、近隣の高台から容易に接近可能だったのである。それゆえ、軍備上の泣き所ともいえるこの街区は、例外的に3つの門によって堅固に防備され、市民たちは非常事態に常に備えていた。ジョヴァンニのピッケルナにも描かれているこれらの門のうち、城壁に開いたものは「カモッリーア門 (Porta Camollia)」、その外に位置する要塞は「トッラッツォ・デイ・メッツォ⁶⁵⁾ (Torrazzo di mezzo)」, さらにその外側に開いた最北端の門は「カモッリーア前門⁶⁶⁾ (Antiporto Camollia)」と呼ばれている。カモッリーア地区を門によって何重にも防御することがシエナ人

64) S. Pepper e N. Adams, *Armi da fuoco e fortificazioni. Architettura militare e guerre d'assedio nella Siena del XVI secolo*, trad. it. di L. Neri, Siena 1995, p.39.

65) “Torrazzo di mezzo” とは、「[2つの門の] 中間の塔門」といった意味であるが、翻訳が困難な語であるため、ここでは原語をカタカナ語で表記して用いることとする。

たちの強迫観念であったという事実は、1502年に刊行された小冊子、『モンタペルティの敗北⁶⁷⁾』の挿絵からも理解される(図14)。この逸名の木版画には、聖母マリアのマントの庇護を受けるシエナの町が描かれているが、都市の象徴である大聖堂や市庁舎の塔は画面右へと追いやられ、町の右(すなわち西)半分はくフレーム外へと逸脱している。これに対し、カモッリーア地区に屹立する3つの門と、それに連なるいかめしい城壁が、不釣り合いなまでに巨大に描かれ、画面の約半分を占拠することで、門と城壁による町の堅固な防御(あるいはそれに対する期待)が、端的に視覚化されているのである。



図14 作者不詳《シエナを庇護する聖母マリア》、ポリーティ『モンタペルティの敗北』(シエナ、1502年)表題紙

一方、門に対する同様の市民感情は、すでに紹介した逸名の八行詩の次のような一節にも認めることができる――

敵軍は、カモッリーアと呼ばれる地区の
西側に陣営を張った。

そこには3つのきわめて強力な門があり、
それらのおかげでシエナは難攻不落なのである。

66) この門は史料の中で、「絵の描かれた大門 (Portone dipinto)」、「絵の描かれた大塔 (Torrione dipinto)」、「聖母の大塔 (Torrione della Vergine)」などとも呼ばれるが、ここでは現代の呼称に従う。

67) L. Politi, *La sconficta di Monte Aperto*, Siena 1502, ristamapa con introduzione di A. Leoncini, Siena 2002. なおインクナブラである同書にはノンプルは振られていないが、以下では便宜上ページ数を示す。

最初の門 [カモッリーア前門] の後には
 いたも頑丈な美しき大門 [トッラッツォ・デイ・メッツォ] が位置し、
 さらに強靱な最後の門 [カモッリーア門] が開いている。
 それはこの地の高さ城壁をしっかりと閉ざしている⁶⁸⁾。

だが、門に対するシエナ市民の期待は、カモッリーアの戦いの中で裏切られることになる。というのも、7月17日、3つの門のうちのひとつであるトッラッツォ・デイ・メッツォが、敵の大砲による集中砲火を浴び、重大な被害を受けたからである。この事件は、同時代や後世の年代記において執拗に言及される⁶⁹⁾だけでなく、絵画作品においても取り上げられており、テキストとイメージ双方による証言から、この出来事がシエナ人にとっていかに衝撃的であったかが理解できよう。実際、攻撃により損壊したこの門と、それに向けられた敵軍の大砲は、ジョヴァンニのピッケルナ (図10) のみならず、カモッリーアでの戦闘を表したもう一つの作品 (図15) にも見ることができるのである。

元来、ジョヴァンニの旗幟を複製した版画 (図12) とともに、オルランディーニの著書の挿絵をなしていたこの木版画には、カモッリーアの戦場が、ジョヴァンニ作品に比してやや低い視点から捉えられている。従来この興味深い版画の作者は不明であり、美術史的な観点からも評価されたことはなかった⁷⁰⁾が、ここではベッカフーミへの帰属をひとつの可能性として提案したい。たとえば、画面右の騎兵や画面左の歩兵が見せる、腕を大きく後ろに振り、槍や剣を急角度で前方へと向ける所作は、ベッカフーミが1519年頃、ヴェントゥーリ家の邸宅に描いたフレスコ画、《カトーの死》 (図16) における騎兵のそれと比較が可能である。また、画面左で大股で走る歩兵たちのスピード感溢れる身体表現は、ベッカフーミがやはり1519年頃に描いた《ルペルカリア祭》 (図17) の登場人

68) Mango, op. cit., p.63.

69) Ibid., pp.63, 75, 95; Pecci, op. cit., vol. II, p.209.

70) Pellegrini, op. cit., pp.35-36; Id., in *L'immagine di Siena. Le due città. Le vedute e le piante di Siena nelle collezioni cittadine (dal XV al XX secolo)*, catalogo della mostra di Siena, Siena 1999, p.30.



図15 作者不詳（ベッカフーミ原画？）《カモッリーアの戦い》，オルランディーニ『シエナ人たちの輝かしき勝利 [...]』（シエナ，1527年）挿絵



図17 ベッカフーミ《ルベルカリア祭》1519年頃，フィレンツェ，マルテッリ・コレクション



図16 ベッカフーミ《カトーの死》1519年頃, シエナ,
パラッツォ・ビンディ＝セルガルディ



図18 ベッカフーミ《息子を死刑に処するポストゥミウス＝トゥベルトゥス》1536年,
シエナ市庁舎コンチストーロの間

物たちときわめて類似している。さらに、騎兵の下で両手を上げて仰向けに横たわった人物は、ベッカフーミが1536年に完成したシエナ市庁舎コンチストロの間のフレスコ連作の一場面、《息子を殺害するポストゥミウス＝トゥベルトゥス》(図18)の画面左下にも見出すことができる。中央に倒れた馬を下から捉えた、卓越した短縮表現にも注目しておきたい。板の彫りはぎこちないが、少なくとも下絵あるいは原画がベッカフーミによるものであった可能性は、十分に考えられるのではないだろうか。

ジョヴァンニによる板絵(図10)とベッカフーミの原画に基づくと思われる木版画(図15)のいずれにおいても、今やシエナ軍が優勢を占めている。前者においては、シエナ兵たちが敵軍の大砲を奪い取り、城壁内へと運んでいる。他方、後者の前景では、シエナ軍による逆襲が展開している。だが、双方とも類似した角度から、シエナ側の反撃を表象しているとはいえ、これら2作品の間には、看過しがたい際も存在する。ここでまず指摘したいのは、ベッカフーミの版画には、門は2つしか含まれていないのに対し、ジョヴァンニの板絵には、3つの門がすべて揃っているという点である⁷¹⁾。また、すでに見た1502年の版画(図14)においても、いちばん外側のカモッリーア前門が半分だけ〈被写界〉に収められていたのに対し、ジョヴァンニ作品では、この門のほぼ全体がフレーム内に含まれているのである。そして、これに関連するもうひとつの相違は、ジョヴァンニ作品には、ベッカフーミの版画には見られない複数の画中画が包含されているという事実存する。すなわちジョヴァンニは、最前景のカモッリーア前門の壁龕内に描かれたフレスコ画をきわめて細密に再現する(図19)とともに、カモッリーアの戦い直前に完成させた自らの旗幟をも、カモッリーア門の上に位置づけているのである⁷²⁾(図20)。

北方向から(すなわちフィレンツェとシエナを結ぶ街道を通過して)町に到着する者が最初にくぐることになる、このカモッリーア前門の壁龕には、中世シエナを代表する画家シモーネ・マルティーニ(1284? - 1344)によって、《聖

71) ジョヴァンニが戦いの前に制作した旗幟(図12)においても、2つの門しか表象されていないかった。

母被昇天》のフレスコ画が描かれていたことが知られる。屋外という立地条件が災いして、風雨による損傷を受けやすかったこの作品は、数世紀にわたり幾度も加筆・修復が行なわれたが、その際にも、シモーネが描いた聖母の頭部だけは、神聖な崇敬対象として、当初のまま手を加えられずに残されたという。若き聖ベルナルディーノも毎日のように仰ぎ見て祈りを捧げたというこの聖母像は、町の中で宿敵フィレンツェに最も近い場所に位置した聖像として、その〈防衛力〉が期待されていたのである⁷³⁾。そして実際、カモッリーアの戦いに関する史料においても、この中世のマリア像をめぐる奇跡が伝えられている。たとえば、同時代のシエナ人、某ジャコモ・ディ・グイド・アルベルティは、その会計簿の中で、カモッリーアの戦いについて触れた後、その際に起こった3つの奇跡を伝えているが、そのうちのひとつは以下のようなものである――

[……] 多くの人々が主張するように、[カモッリーアの] 平地 (Prato) の聖母像の前に、[戦いの] 何日も前から灯明がとんでいたが、いったい誰が火を点けたのかは分かっていない⁷⁴⁾。

一方、18世紀のジッリによれば――

72) しかし、いささか奇妙なことだが、同時代の史料や年代記を読んでも、この旗幟が門上に設置されたという証言を見つけることはできなかった。トゥッリーニのように、ジョヴァンニ作品それ自体をその〈証拠〉として無条件に受け入れることはいくぶん躊躇されるとはいえ (Turrini, op. cit., p.40; P. Turrini, “La chiesa dei santi Giacomo e Cristoforo in Salicotto: il profilo storico”, in *L'oratorio della Contrada della Torre: San Giacomo maggiore. Restauri, storia e testimonianze*, a cura di D. Orsini, Siena 2003, pp.28-39 [in part., p.28]), 注文主自身もこうした表現を容認したとすれば、事実から逸脱するものとは言えないように思われる。

73) カモッリーア前門の聖母像に対する崇拜の歴史については、次の拙論も参照。「シエナ―― 閩の聖像』『都市を歩く―― ローマから博多まで』井口正俊・岩尾龍太郎編、九州大学出版会、2006年、27-48頁 (特に35-38, 44-46頁)。

74) A. Liberati, “Battaglia di Camullia”, in *Bullettino senese di storia patria*, 13, 1906, pp.220-221 (in part. p.221).

[……] 大門 (portone) [=カモッリーア前門] に描かれた、われらが聖母のイメージが、通常はあり得ないような、まばゆいばかりの光を放った⁷⁵⁾
[……]

という。いずれの記述においても、この「灯明」あるいは「光」が、シエナ軍を勝利に導くにあたっていかなる具体的効果をもたらしたのか、明確な説明はなされていない。だが、少なくともシエナ市民が、カモッリーアの戦いの最前線に立つ門に描かれたこの聖母像と、シエナ側の〈奇跡的〉勝利とを関連づけていたことだけは、疑いを容れない。戦闘直後、凱旋する兵士たちを迎えるために町の外に出た市民（とりわけ女性と子供たち）は、「絵の描かれた門 [= フレスコ画のあるカモッリーア前門] のところにひざまずき、手を合わせ、慎み深い表情で⁷⁶⁾ 聖母マリアに感謝の祈りを捧げたという。さらに、カモッリーアでの戦勝1周年を記念して、1527年7月、ほかならぬシエナ市政府が、この聖母像の前で感謝のミサを挙行することを決定してもいる⁷⁷⁾。ジョヴァンニのビッケルナ（図10）にカモッリーア前門までが包含され、そのフレスコ画が細密に再現された背景には、こうした事情があったのである。

一方、ジョヴァンニ作品には、もうひとつの〈門の上のイメージ〉が、画面画として表象されている。すなわち、ジョヴァンニ自身の手になる旗幟が、画面の中央上部、カモッリーア門の上にたなびいているのである（図20）。ここでは新旧2つの聖母像、すなわち、中世から崇拝されてきた伝統的な被昇天の聖母のフレスコ画と、戦いの直前に完成した新しい無原罪懐胎の聖母の旗幟とが対をなしている。そして、霊験あらたかなこれらのイメージは、いわば〈前衛〉と〈後衛〉としての役割を担うことで、戦場と化したカモッリーアの地を、両側から象徴的に防衛しているのである。イメージを欠いたトッラッツォ・デイ・メッツォが、敵軍の砲火によって半壊してしまっているのに対し、イメー

75) Gigli, op. cit. (1723), vol. II, p.626.

76) Mango, op. cit., p.96.

77) Turrini, op. cit. (1997), p.40.

ジによって守護された前後の門が無傷のままに済んでいるという明瞭なコントラストも、同様にジョヴァンニの意図するところであっただろう。

ところで、中世と近世の2つの奇跡的イメージを画中画として含み込んだ、ジョヴァンニによるこの戦闘図は、時を移さず、同じ画家の手になるもうひとつのイメージの中へと包含されることになる。その作品こそ、本論の冒頭ですでに言及した板絵である(図1)。ジョヴァンニが戦いの2年後の1528年に完成させたこの作品では、カモッリーアでの戦闘のイメージが、白いマントを広げた無原罪懐胎の聖母の顕現のヴィジョンと垂直に接合されている。これまで指摘されたことはなかったが、このマリア(あるいはその白いマント)の出現は、画家の案出した虚構ではなく、当時の人々が目にしたという奇跡あるいはヴィジョンを造形化したものと思われる。実際、すでに言及した同時代人ジャコモ・ディ・グイド・アルベルティは、次のように書き記している――

[戦いの] 当日、われらの町の上に、白いマントが現れ、町を覆う様子が、モンタルチーノから見えたという⁷⁸⁾。

さらに、18世紀のジッリも、同様の奇跡を伝えている――

モンタルチーノの住民たちは、戦いの当日、シエナの町の上空に、いとも美しい雲が現れ、町を覆い庇護したと伝えている。

これらの証言や伝承を念頭に置くならば、ジョヴァンニが「雲」に取り巻かれて「白いマント」で「町を覆う」聖母像をイメージ化したのは、この顕現の奇跡を意識してのことであつた可能性は高いように思われるのである。

さらにここでは、この聖母マリアのヴィジョンが、画面下の戦闘図(図2)とどのような関係を取り結んでいるのかに着目したい。この戦いのイメージは、

78) Liberati, op. cit., p.221.

一見すると、同じジョヴァンニによるビッケルナ（図10）とよく似ているが、画家はここで、いくつかの興味深い修正を加えてもいる。まず、ビッケルナにおいて、カモッリーア前門はなお、その左端が画面からはみ出していたが、サン・マルティーノの板絵で初めて、その全貌が完全にフレーム内に収められた（図21）。次に、このようなフレーミングを可能にするために、被写界を左方向に広げた結果、カモッリーア門に掲げられたジョヴァンニによる旗幟が、画面のほぼ中央、無原罪懐胎の聖母のヴィジョンの真下に移動することになった。すなわち、ジョヴァンニはここで大胆にも、かつてのシエナの都市景観図（図9）において、町の代表的なランドマーク（市庁舎の「マンジャの塔」や大聖堂の鐘楼）が位置づけられていた中心軸上に、自らが手がけた旗幟を配したのである。加えて画家は、ビッケルナでは城壁内に林立していた塔の数を大幅に減らし、さらにその高さを制限することによって、自らが手がけた神聖な軍旗の存在を、いっそう際立たせているのである。

さらに、よく観察してみると、この旗幟のちょうど背後に、青くかすむ地平線が通っていることが分かる（図22）。すなわちこの旗は、天と地の境界線上に位置づけられることによって、聖母マリアが浮遊する天上と、戦闘が繰り返されている地上とを媒介し、両者のコミュニケーションを可能にする象徴的な蝶番、あるいは連結符＝ハイフンとして機能しているわけである。

さりげなくも巧みなこの構図に関して、興味深い比較例を提供してくれるのが、ラファエッロがヴァチカン宮殿に描いた名高いフレスコ画、《聖体論議（デイスプタ）》（1509年、図23）である⁷⁹⁾。金色の光に満ちた画面最上部の神の領域、キリストや聖母、聖者たちを雲が取り巻く天界、そして多くの人々が議論する地上世界という、3つの位階に画面を分節するヒエラルキー構造は、ジョヴァンニ作品にも共通して認められるものである⁸⁰⁾。さらに、ラファエッロ作品においても、天上と地上とをつなぐ小さな媒介が、画面の中で重要な位置を占め

79) 本図についての参考文献は枚挙に暇がないが、最新のものとしては、K. Oberhuber, *Raphael. The Painting*, Munich, London and New York 1999, pp.86-93; P. De Vecchi, *Raphael*, New York 2002, pp.162-165 を参照。

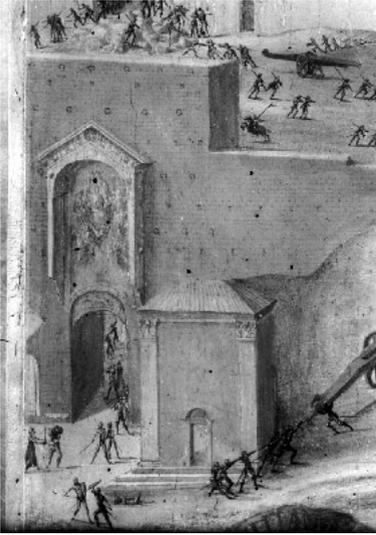


図19 図10の部分 (カモッリーア前門)



図20 図10の部分 (ジョヴァンニの旗幟)



図21 図1の部分 (カモッリーア前門)



図22 図1の部分
(カモッリーア門と旗幟)

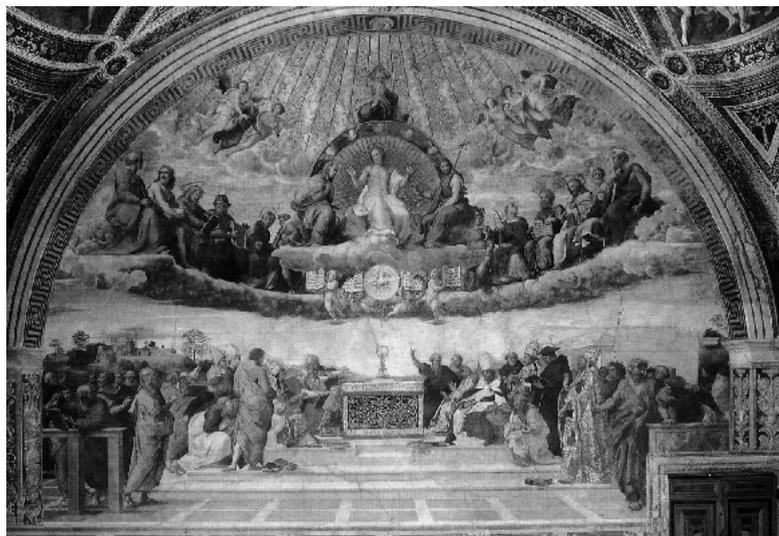


図23 ラファエッロ《聖体論議》1509年，ヴァチカン宮殿，署名の間

ている。すなわち，美しい装飾布を掛けられた祭壇上に置かれた聖体顕示台が，画面下方の消失点上に位置づけられ，遠くにかすむ地平線を背景に際立っているのである。さらに，画面中央の垂直軸上に配された3つのモチーフ，すなわち聖体，聖霊の鳩を包む金の光，キリストの光背が，いずれも円形をとり，しかも下から上に向かって徐々に拡大していくことで，あたかも——卑近な比喻を弄するならば——地上から打ち上げられた小さな花火が，雲を越え，天上に至って炸裂し，まばゆい光を放射状に放っているかのごとき印象を見る者に与える。かくして，画面の中心軸における円形モチーフの反復とその漸次的な拡大により，ラファエッロは，聖体におけるキリストの現前が，まさしく天上と地上を連結する架け橋であることを，構造的に表象しているわけである⁸¹⁾。

80) この作品においても，天上的な雲と地上的な遠近法が画面を構造化＝両極化している。遠近法と雲については以下を参照。H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972; V. I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995; 「聖母の子宮」前掲拙論。

一方、ジョヴァンニの板絵においては、ラファエッロのフレスコ画における聖体と同様の位置と機能が、画家自身の手がけた小さな旗幟＝表象に付与されている。この比較により、一見さりげなく思われるジョヴァンニの画面操作が、実はいかに大胆なものであったかが理解されるだろう。つまり、この作品の中でジョヴァンニは、自分自身の手になる軍旗が、カモッリーア門を砲撃から救ったのみならず、天上と地上を連結する媒介、あるいは、シエナ上空における聖母の顕現を導く、一種の〈触媒〉としての役割をも果たしたということ、さりげなく、しかし誇らしげに表象していると考えられるのである⁸²⁾。

この画中画の旗幟の表面に、無原罪懐胎の聖母のイメージをはっきりと認めることはできない(図22)。画面下方の戦闘場面を構成する遠近法の消失点付近に位置づけられた、この旗の上の聖母像は、制作後数世紀を経て見えかかっており、さらに実物も失われもはや現存しないという意味で、三重に〈消失〉しているとも言える。この極小かつ〈不在〉の聖母はしかし、その真上にあたかも〈現前〉したかのように描かれた、極大の聖母によって代理＝表象されている。さらに、両者が画面上で取り結ぶ密接な関係を考慮すると、次のように述べることも、あながちの外れではないだろう。つまりここでは、ジョヴァンニの軍旗に描かれた無原罪懐胎の聖母が、画中画という小さな表象の檻からく流出〉して、さらには無限に〈膨張〉し、シエナの上空、観者の目の前に現前したかのような効果が生み出されているのである。

81) 時代や地域は大きく異なるが、同様の結構は、アンゲラン・カルトンの《聖母戴冠》(1453年、ヴィルヌーヴ・レ・ザヴィニオン、市立ピエール・ド・リュクサンブル美術館)にも見出すことができる。巨大な三位一体と聖母の位置する画面上方と、ローマやイェルサレムの都市景観がこまごまとした人々とともに描かれた画面下方は、中央の磔刑のキリストによって連結され、ちょうどその背後を水平線と雲の稜線が通っているのである。

82) 同様の奇跡は、1480年のローディにおいても報告されている。トルコ人の攻撃を受けたローディ市民たちが、キリストと聖母マリア、洗礼者ヨハネを描いた旗幟を市壁の上に掲げたところ、その上方に、光り輝く十字架、剣と槍で武装した聖母、貧しい身なりの男性(聖ヨハネ?)が顕現し、トルコ人たちを敗走させたというのである(O. Niccoli, "Visioni e racconti di visioni nell'Italia del primo Cinquecento", in *Società e storia*, n. 28, 1985, pp.253-273, in part. pp.265-267)。

ジョヴァンニ作品をめぐる以上のような構造分析を踏まえるならば、すでに一連の拙論で検討した⁸³⁾ベッカフーミによるヴィジョンの表象と、ジョヴァンニによるそれとの大きな相違も、おのずと理解されるだろう。ベッカフーミの祭壇画においては、物質的なイメージであるアイコンと、非物質的なイメージであるヴィジョンとが、微妙に錯綜した類似と差異の戯れを演じていた。これに対し、ジョヴァンニ作品(図1)における両者の関係は、きわめて明瞭であるといえる。すなわち、アイコン(旗幟)とヴィジョン(無原罪懐胎の聖母の顕現)はここで、明確に分離され、画面の中心軸上に並列されると同時に、前者が後者の原因として設定されているのである。

アイコンとヴィジョンの間のこうした因果関係はしかし、ジョヴァンニ以前にも存在していたものである。特にジョヴァンニ作品と同様、物質的なアイコンが非物質的なヴィジョンへと変貌する際の急激なく膨張)を含意した作品としては、ファン・エイクによる名高い《教会の聖母》(図24)を挙げることができる。2つの灯明のともる壁龕内に納められた、小さな聖母子の石像=アイコンの手前に、ゴシックの聖堂のトリフォリウムにまで達する巨大な聖母子のヴィジョンが出現している。すでに指摘されているように、これはおそらく、霊験あらたかなマリア像を拝むために聖堂にやってきた巡礼者——あるいは、当初ディプティックをなしていたとされる本図の右翼部に描かれていた寄進者——の目に映じた、神秘的な幻視をイメージ化したものであろう。ここでは極小のアイコンと極大のヴィジョンの因果関係は、形態上の類似のみならず、彫像の基部が聖母



図24 ヤン・ファン・エイク
《教会の聖母》1437—
38年頃、ベルリン、
国立絵画館

83) 註1を参照。



図25 図24の部分



図26 ペドロ・ベルゲーテ《ドメニコ会士たちに顕れる無原罪懐胎の聖母》15世紀末, マドリッド, プラド美術館

マリアの青いマントに接触しているという、物理的な隣接性によっても保証されている（図25）。このような両者の連関性によって、この色彩豊かな聖母のイメージは、「冷たい石の彫像の背後にある神的な現前（presence）を表象＝代理（represent）⁸⁴⁾」（ハービソン）しているのである。

さらに、画面構造の点でジョヴァンニ作品にさらに近いものとしては、スペインの画家ペドロ・ベルゲーテによるテンペラ板絵を挙げることができよう（図26）。悪魔による攻撃に苛まれたあるドメニコ会修道院の僧たちが、厄払いのためにプロセッションを挙行すべく、晩課の後に聖母マリアの祭壇の前に並ぶと、上方に天使の一群を伴った聖母が顕れ、悪魔たちが逃げ去ったという

84) C. Harbison, *Jan Van Eyck. The Play of Realism*, London 1991, reprinted with corrections 1999, p.179. なお、ジョヴァンニ作品と《教会の聖母》の間の親和性については、和光大学の永澤峻教授よりご教示を賜った。ここに記して感謝の意を表したい。

奇跡が描かれている⁸⁵⁾。この板絵を詳しく観察すると、ジョヴァンニ作品との興味深い類縁性が少なからず明らかとなる。まず、聖母子のイメージ(祭壇画)が遠近法の消失点上、すなわち観者の注意を否応なく惹きつける位置に表象されている点。次に、アイコンとヴィジョンを画面の中心軸上に隣接的に併置することで、「〈神的なるもの〉がそれ自体のイメージによって誘引された⁸⁶⁾」(ストイキツァ)かのような効果が強調されている点。最後に、アイコンによって惹起されたヴィジョンが、いずれも無原罪懐胎の聖母であるという点。実際、ベルゲーテの描く聖母の足下には三日月が、背後には太陽(=円光)が配されているため、いわゆる「黙示録の女」タイプに属する無原罪のマリアとして構想されていることが理解されるのである。

だが、これらの比較作例——もちろんわれわれは直接的な影響関係を想定しているわけではないが——と、ジョヴァンニの板絵の間には、ひとつの決定的な差異も存在する。ファン・エイクやベルゲーテのイメージにおいて、アイコンとヴィジョンの間の因果関係は、視覚的あるいは(パースの記号学における意味での)「アイコン的」な類似性のみならず、両者の間の物理的あるいは「インデックス的」な隣接性によっても可視化されていた。これに対し、ジョヴァンニ作品において、中心軸上に配された大小2つの聖母のイメージが取り結ぶ表象関係を最終的に保証しているのは、形態上の相似性でもなければ、現実的な近接性でもない。これらを分かちがたく結びつけているのはむしろ、両者ともに、画家ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォの手、すなわち、旗幟という奇跡的イメージによって聖母の(あるいはその「白いマント」の)顕現を呼び起こし、シエナを勝利へと導いた英雄的画家の〈聖なる手〉によって創造されたという、特殊な手の同一性なのだ。画面の中央にはためくこの白い旗が、ジョヴァンニの手になる勝利の旗幟であるということは、当時のシエナ市民であれば誰でも判別できたはずである。だとすれば、イメージの中のイメージとして入れ子に置かれたこの極小の旗は、画家の至高の〈署名〉としての役割を担っているの

85) この作品については、Stoichita, op. cit., pp.57-59 を参照。

86) Ibid., p.59.

みならず、観者が前にしたこのヴィジョンの表象の真正性、あるいは無原罪懐胎の奇跡の信憑性を、イメージそれ自体の内部から、自己言及的に保証してもいるのである。

4. モンタペルティの戦いとその〈聖遺物〉

ここまでは、ジョヴァンニによるイメージ——戦闘を描いたイメージ（図1, 10）、および戦闘に参加したイメージ（図12）——と、それらにまつわるテキストを分析することで、1520年代シエナにおける宗教的画像と政治的抗争の連関性について考察してきた。しかし、なぜ一介の画家によって描かれて間もない旗幟が、奇跡的な力をもつものとしてこれほどまでに市民の熱烈な崇敬を集め、さらに画家自身によって画中画として繰り返し表象されるに至ったのか、その根本的な動機については、なお不明瞭なままである。この点を理解するべくわれわれは、時を遡り、これより2世紀以上前に戦われたもうひとつの戦争に目を向ける必要がある。それは、シエナが栄えある歴史的な勝利を手にした戦闘として、1526年のカモッリーアの戦いととも、数世紀にわたりシエナ市民の間で語り継がれてきた、1260年の「モンタペルティの戦い」である。

この戦争は、中世イタリアを二分したゲルフ（教皇党）とギベリン（皇帝党）の間のグローバルな闘争が、領土問題や経済覇権をめぐるフィレンツェ（＝ゲルフ）とシエナ（＝ギベリン）の間のローカルな抗争と連動して勃発したものである。1260年9月2日、フィレンツェとそのほかのゲルフ諸都市（ルッカ、プラート、アレツォ、ボローニャ、ペルージャなど）が結成した、総勢7万人の連合軍が、シエナ近郊に陣営を張る。2日後の9月4日、約2万4千人のシエナ軍が、シエナ郊外のモンタペルティの野でこれを迎え撃ち、兵力の点でははるかに優位にあった敵軍を敗走させたのである。シエナ市民は、この奇跡的な勝利を、都市の守護者である聖母マリアの加護に帰し、戦後鑄造された貨幣には、従来の銘文である「古きシエナ（SENA VETVS）」の後に、「聖母の都市（CIVITAS VIRGINIS）」という新たな句を付加した。すなわち、

聖母マリアの統治する都市というシエナのアイデンティティの起源は、この1260年の戦勝にあったのである⁸⁷⁾。

われわれの考察においてこの戦争が重要なのは、カモッリーアの戦いにおいてすでに見た、聖なるイメージを使用したさまざまな宗教儀礼が、この戦闘において先取りされていたと考えられていたためである。たとえば、上で言及したように、1483年のノーヴェのクーデタから町を守るため、あるいは1526年のカモッリーアでの戦勝を祈願するため、大聖堂において挙行された、市門の鍵を聖母マリアに奉獻するというシエナ特有の儀礼（図4、13）は、1260年に初めて執り行われたとされる。年代記によれば、モンタベルティでの決戦前夜の9月3日、非常大権を与えられ戦時下の指導者に任命されていたシエナ市民ブオナグイダ・ルカーリは、靴も帽子もとり、下着姿になって身をやつすことで神の同情を乞いつつ、大勢の市民とともに大聖堂に向かう。そして、そこで司教トンマーズ・バルゼッティに迎えられた後、聖母マリアの祭壇の前に歩み出ると、シエナとそのコンタードを聖母に捧げることを高らかに宣言するとともに、その証として、彼女の祭壇に市門の鍵を厳かに奉納したというのである⁸⁸⁾（図27）。そして当時、祭壇の上に置かれ、この儀式の中で重要な役割を果たしたのが《恩寵の聖母》の板絵（図5）であると、数世紀にわたって誤解されてきた。だが、この作品が年代的に見て、明らかにモンタベルティの戦い以後に制作されたものであることから、1260年の儀礼で使用されたのは、これよりも古く、当時大聖堂の主祭壇に置かれていたと推測される《大きな目の聖母》（図28）にほかならないと、現在では一般的に考えられている。

しかし、鍵の奉納の儀式に関する証言の起源を探ってみても、われわれは15世紀前半までしかさかのぼることはできない。実際、モンタベルティの戦いと同時代の史料は、この儀礼について一切言及していないのである⁸⁹⁾。この伝承

87) モンタベルティの戦いとその歴史的経緯について詳しくは、Heywood, op. cit., pp.31-48; Douglas, op. cit., pp.55-92; 石鍋前掲書, 15-27頁を参照。

88) 1260年における鍵の奉納の儀式についての一般的な記述としては、Heywood, op. cit., pp.34-37; Douglas, op. cit., pp.78-80; Koenig, op. cit., pp.18-21を参照。



図27 ニッコロ・ディ・ジョヴァンニ・ヴェントゥーラ 《聖母への鍵の奉納》、
『モンタペルティの敗北』（1442-43年）挿絵

が確立した15世紀第2四半世紀はまた、《恩寵の聖母》に対する信仰が急速に高まり、これこそが1260年の戦闘前夜、市民たちが鍵を奉納したイコンであるという神話が確立し、ほかならぬ市当局によって崇拝が公認された時期でもあった。一方、これに反比例するかのように、やはり同じ時期、より古い《大きな目の聖母》への崇敬は薄らぎ、この像は大聖堂から別の小教会へと移され、市民の公的な信仰領域から姿を消すことになる⁹⁰⁾。これら3つの出来事が同じ時期に起こったことは、単なる偶然とは思われない。ことの顛末はおそらく以下のようなものではなからうか。まず15世紀前半、政情不安に起因する愛国心の高揚と共和国の〈黄金時代〉に対する関心の高まりを背景に、鍵の奉納の儀式についての神話が生じる。すると、儀式の行なわれた祭壇には聖母像が

89) E. B. Garrison, "Sienese Historical Writings and the Dates 1260, 1221, 1262 Applied to Sienese Paintings", in Id., *Studies in the History of Medieval Painting*, IV, Firenze 1960-62, pp.23-58, in part. p.24.

置かれていたに違いないという確信が事後的に生まれ、《恩寵の聖母》がその有力な候補となる。そして、《恩寵の聖母》をめぐるこのような神話を公認し正典化するために、この像としばしば同じ名で呼ばれ混同された⁹⁰⁾《大きな目の聖母》を大聖堂からく消すことで、民間信仰を統制する必要が生じたのではないだろうか。つまり、ちょうどある聖者の聖遺物の存在に関する伝承がまず生じ、その伝承を現実化するために聖遺物が追認的に——なかば強引に——〈発見〉され権威づけられるのと同じメカニズムが、ここでも働いたものと推測されるのである。この



図28 「トレッサの画家」《大きな目の聖母》1215年頃、シエナ、大聖堂付属美術館

90) 《大きな目の聖母》は元来、シエナ大聖堂主祭壇のための前面装飾（アンテペンディウム）として制作されたが、その後、主祭壇の上に移され、背面装飾（ドッサル）として転用されたものと一般的に考えられている（H. Hager, *Die Anfänge des Italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, pp.59, 92; Os, op. cit. [1988], p.12; D. Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven and London 1999, p.29)。その後、ドゥッチョの《マエスタ》が1311年に完成して主祭壇に場を占めると、鐘楼内壁に設けられた「恩寵の聖母」の祭壇に移される（この祭壇の名は1367年に初めて記録に現れる）。しかし、この祭壇が1424年に個人に譲渡され、サッセッタによる《雪の聖母》（現フィレンツェ、コンティーニ＝ボナコッシ・コレクション）がそこに設置されると、《大きな目の聖母》は再び移動を余儀なくされ、鐘楼内壁に掛けられる。そしてついには1445-6年、大聖堂から運び出され、新築のサンタンサーノ・イン・カステルヴェッキオ聖堂へ移されることになるのである（Garrison, op. cit.; Id., "Toward a New History of the Siena Cathedral Madonnas", in Id., *Studies in the History of Medieval Painting* cit., pp.5-22; Norman, op. cit., pp.30-31; M. Butzek, "Per la storia delle due 'Madonne delle Grazie' nel Duomo di Siena", in *Prospettiva*, 103-104, 2001, pp.97-109 [in part., pp.103-106, 109, n. 34]）。

ように考えなければ、モンタペルティでの戦勝をもたらしたとされ、実際であれば市民的崇敬に値するはずの《大きな目の聖母》が、15世紀前半には早くも大聖堂から姿を消した理由を説明することはできないだろう。

そして、もし以上のような仮説が正しいとすれば、「聖母の都市」シエナの起源——あるいは少なくともその一部——は、ひとつの神話にほかならないことになる⁹¹⁾。だがここで重要なのは、この起源の不在あるいは虚構性をスキヤンダラスに暴き立てることではなく、ルネサンス期のシエナにおいて、この伝

これに対しガリソンは、この板絵が主祭壇とは別の祭壇のために制作されたとする (Garrison, "Toward a New History" cit., p.7)。またケンパースは、この聖母像が特定の祭壇に置かれたものではなく、プロセッションでの使用を想定して制作された小型イコンであるとしている (Kempers, op. cit., pp.102-107)。だが、この聖母像の両脇に切断の跡があり、元来より大きな横長の構造を有していたはずであること、また、当時のシエナにおいて、こうした小型イコンの他の作例が知られていないことからして、ケンパースの説は説得力に欠ける。

- 91) 《大きな目の聖母》という呼称は、現在では、大聖堂付属美術館に所蔵される13世紀初頭のイコン (図28) のために用いられるが、これは元来、目をかたどった銀製のエクス・ヴォートが数多く捧げられていたことから、13世紀後半の《恩寵の聖母》 (図5、今日では通常《誓願の聖母》と呼ばれる) に与えられた呼称だった。また、《恩寵の聖母 (Madonna delle Grazie)》という呼び名も、これらのイコン双方に対して用いられていたことが知られている。それゆえブトゼック (Butzek, op. cit.) は、《オペラ (大聖堂造営局) の聖母》と《誓願の聖母》という呼称で、両者を区別することを提案している。だがここでは、大聖堂付属美術館のイコンは慣例に従って《大きな目の聖母》と呼び、大聖堂のものは《恩寵の聖母》というルネサンス当時の一般的な呼称を採用しておく。

なおノーマン (Norman, op. cit.) は、モンタペルティの戦いを前に市民が誓願を行なった真の聖母像が前者であるとする立場から、これを新たに《誓願の聖母》と呼んでいるが、元来「誓願 (Voto)」の語は、1630年におけるベスト沈静祈願を指すものであって、モンタペルティの戦いとは関係がない。また彼女は後者を《感謝の聖母 (Madonna of Thanks)》と呼んでいるが、これはイタリア語の "grazie" (像がもたらす「恩寵」であって像への「感謝」ではない) の語義を誤解したものであり、同様に適切ではない。

- 92) モンタペルティの逸話をひとつの神話と見なしたのは、筆者の知る限り次の論文が最初である。B. Heal, "'Civitas Virginis'? The Significance of Civic Dedication 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. なお元シエナ大学教授のファビオ・ビゾーニ氏も、2000-01年における同大学での講義の中で、同様の考えを表明していた。

承が紛れもなく真実とみなされていたという事実それ自体に注目することである。実際、1526年のシエナ市民たちは、こうした神話を信じて疑わず、彼らを取り巻いていた現実を、この〈歴史的〉現実へと投影することで解釈し理解していたのである。そして、カモッリーアの戦い前夜における《恩寵の聖母》への鍵の奉納の儀式もまた、1260年における前例を意識的に反復する目的で執り行われたものだったことを、ここでまず確認しておきたい⁹³⁾。

さて、1526年にビーキが、神の怒りを鎮めるために、ジョヴァンニの旗(図12)を掲げて町を行列するよう市政府に求めたことは、すでに見たとおりだが、聖像を伴うプロセッションも当時、1260年の戦闘において重要な意義をもったと考えられていた。戦いの前にシエナ司教を中心に組織された、神の憐れみを乞うための行列の先頭に、磔刑のキリストの彫像、旗幟、そして聖母のイコンが恭しく掲げられていたことが、後代の年代記に記されている⁹⁴⁾(図29)。さらに戦勝後にも、同じキリストの彫像、赤い絹織物でできた旗幟、そしてさまざまな聖遺物を伴った、感謝の行列が厳かに執り行われたという⁹⁵⁾。前述した鍵の奉納の儀式と同様、これらのプロセッションも、おそらく後世に生み出された神話と考えられる⁹⁶⁾が、これがルネサンス期の人々にとって紛れもない歴史的事実と考えられていたことは、当時の複数の資料において、この行列で運ばれた十字架像の存在が明らかにされているという事実からも理解できる。たとえば、ニッコロ・デイ・ジョヴァンニ・ヴェントゥーラはその著『モンタベル

93) オルランディーニによれば、ビーキはシエナの町を聖母に「新たに奉納し直す (nuovamente ridonato)」必要があると——冗語的に——述べたという (Orlandini, op. cit., p.12v) が、これはいにしへの儀式を明確に意識した上でのことである。なお、以下も参照。S. Conti, *Vittoria meravigliosa per intercessioni della Venerabile Madre Margharita Bichi* [...] (sec. XVII), manoscritto, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A. VI.15, fol. 107l; H. C. Peyer, *Città e santi patroni nell'Italia medievale* (1955), trad. it. di C. Caduff, introduzione e a cura di A. Benvenuti, Firenze 1998, pp.97-98; Koenig, op. cit., p.28.

94) Heywood, op. cit., p.37; Kempers, op. cit., pp.102, 128, n.54; Koenig, op. cit., pp.21-22.

95) Kempers, op. cit., pp.102, 128, n.51.

96) Garrison, "Sienese Historical Writings" cit.

ティの敗北』(1442-43年)において、この十字架が当時、大聖堂内の「鐘楼のそば、こま切れの聖ヤコブ(S. Iacomo Intersico)の祭壇の上に」置かれていたと述べている⁹⁷⁾。そして実際、シエナ大聖堂の内観を描いた当時の絵(図4, 30, 31)を仔細に観察すると、この聖者の祭壇の壁龕上方に、ヴェールを掛けられた十字架像の存在が確認されるのである。さらに、現在もシエナ大聖堂左翼廊に設置され、17世紀の彫刻家ジュゼッペ・マツオーリのスタッコによる祭壇装飾に統合されている、通称「モンタペルティの十字架像」(図32)こそ、1260年の戦いで使用されたものであるとする民間伝承も存在する⁹⁸⁾。この作品が年代的に見て、1260年の戦い以後に制作されたものであることは間違いないが、近世シエナの市民たちがこの像を、中世における奇跡的戦勝の記憶を留めた〈聖遺物〉として崇め、後世に伝えようとしたという事実それ自体、ひとつの歴史的事象として意義深いものがある⁹⁹⁾。

モンタペルティの戦い前後の儀礼において使用されたと考えられた、《大き

97) Kempers, op. cit., p.128, n.54.「こま切れの聖ヤコブ」の祭壇を含めた、15世紀のシエナ大聖堂における諸祭壇の配置の復元については、G. Aronow, “A Description of the Altars in Siena Cathedral in the 1420s”, in H. van Os, op. cit. (1990), pp.226-242を参照。なお、大聖堂におけるこの十字架像の存在については、16-17世紀の以下の証言も参照。Politi, op. cit., p.38; G. Tommasi, *Dell'Historie di Siena, Venezia 1625-1626*, ristampa, Sala Bolognese 1973, vol.V, p.310.

98) Gigli, op. cit. (1723), vol. II, pp.183, 545; P. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada* (1988), Firenze 2000, p.98; 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 (in part., p.335). トッリーティはこれを14世紀中葉の作品とする。

99) ノーマンは、15世紀に「十字架の礼拝堂(Cappella del Crocefisso)」に置かれ、現在は大聖堂付属美術館に展示されている、14世紀後半の木彫、通称《未亡人たちの十字架像》が、15世紀当時の市民によって、モンタペルティの戦いの十字架と同定されていた可能性を指摘している(Norman, op. cit., p.218, n.29)。たしかにこの十字架像は、頂部に取り付けられた“INRI”の文字の書かれた板が平行四辺形をなしている点、十字架が材木ではなく生木でできている点などは、ニコロ・ディ・ジョヴァンニ・ヴェントゥーラが挿絵に描いた十字架像(図29)と、看過しがたい類似を示している。しかし本文で述べたように、モンタペルティの十字架が、こま切れの聖ヤコブの祭壇という別の場に置かれていたとする証左が、テキストとイメージの両方において存在する限り、このノーマンの説は受け容れがたいように思われる。



図29 ニッコロ・デイ・ジョヴァンニ・ヴェントウーラ《市民の行列》、『モンタベルティの敗北』(1442-43年)挿絵

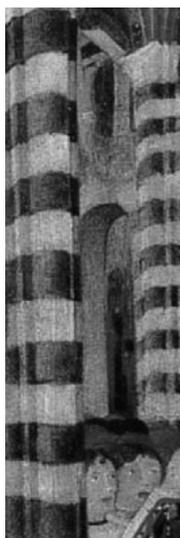


図30 図4の部分



図31 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、部分

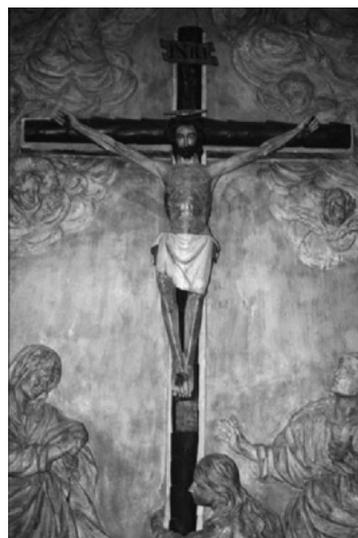


図32 作者不詳、通称《モンタベルティの十字架像》シエナ大聖堂

な目の聖母》の板絵と木彫の磔刑像はいずれも、15世紀には、大聖堂に付属する鐘楼の内壁部分に設置され、象徴的な対をなすことで、聖母の加護による戦勝をとしえに記念するモニュメントとして崇拜されていたことが知られている¹⁰⁰。だが、モンタベルティの栄光を伝える遺物が、当時ほかにも存在していた。それは、以上に見た宗教的イメージとは異なり、まさしく戦いの最中に使用されたいわば軍事的な事物、すなわちカッロッチョと、そこに立てられた旗幟、そしてそれを掲げるための旗竿である。

カッロッチョとは、都市国家の軍旗や祭壇、鐘、イコン、聖遺物などを載せた一種の山車である。数頭の牛に引かれて戦場を進み、後に続く兵士たちに道順を示すのみならず、彼らの精神的な拠り所としても機能した。中世の戦争において、相手のカッロッチョを奪取することは、きわめて重要な意味をもった。実際、モンタベルティの戦いでシエナ軍が獲得したフィレンツェのカッロッチョは、18世紀においてもなお現存し、8月のパリオにおいて使用されていたという¹⁰¹。また、郷土史家トンマーゾやジッリは、このカッロッチョに載せられていた敵軍の鐘、通称「マルティネッラ」が、サン・ジョルジョ聖堂の鐘楼¹⁰²、あるいは市庁舎の銃眼の間¹⁰³になお保管されていたと伝えている。

一方、ヴェントゥーラの写本にも描かれている(図33)シエナ側の勝利のカッロッチョは、19世紀に至るまで現存していたという伝承が存在するが、今日では残念ながら消息不明である¹⁰⁴。このカッロッチョが人々の崇敬を集めたこと

100) この点については *Ibid.*, p.31 を参照

101) Gigli, *op. cit.* (1723), vol. II, p.186. 敵軍のカッロッチョは、奪取の後すぐに破壊されるものと考えられがちであるが、実際にはそうではない。たとえば、1269年にシエナに勝利したフィレンツェ軍は、聖母マリアが描かれた前者のカッロッチョを壊さずに町に持ち帰り、戦利品として洗礼堂の中に掛けておいたという (Trexler, *op. cit.* [1980], p.4)。

102) Tommasi, *op. cit.*, vol. V, p.333.

103) ジッリは両方の説を紹介している (Gigli, *op. cit.* [1723], vol. II, p.186)。なおマルティネッラについては以下も参照。O. Malavolti, *Dell'istoria di Siena*, Venezia 1599, ristampa, Sala Bolognese 1982, libro primo della seconda parte, p.20v; 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.245-246.



図33 ニッコロ・デイ・ジョヴァンニ・ヴェントゥーラ《凱旋するカッロッチョ》、
『モンタベルティの敗北』（1442-43年）挿絵

は、1262年のシエナ市条例において、モンタベルティの戦勝を神に感謝すべく、大聖堂の聖母マリアの祭壇、およびこのカッロッチョの前に灯明をともし続けるための費用を、市が負担することが定められている事実からも理解される¹⁰⁵⁾。すなわちカッロッチョとは、霊験あらたかなイメージ＝旗幟を祀っておくため

104) ヴェントゥーラの『モンタベルティの敗北』によれば、シエナ側のカッロッチョは15世紀当時、大聖堂造営局（opera）の石材・木材作業所に置かれていたという。この証言、およびカッロッチョをめぐるその他の史料は、A. Lisini, “Le antenne del carroccio dei senesi”, in *R. Accademia dei Rozzi. Sezione letteraria e di storia patria municipale. atti e memorie*, vol.3, fasc.5, 1888, pp.177-180 に公刊されている（なお Kaw-sky, op. cit., p.126, n.35, pp.245-246 も参照）。19世紀にシエナ史を執筆したボンシニョーリによれば、「きわめて古く、虫食いの跡が目立つ」このカッロッチョは当時、「コムーネの倉庫（magazzini della Comune）」に保管されていたという（V. Buonsignori, *Storia della Repubblica di Siena*, Siena 1856, ristampa, Milano 1992, p.76, n.1）。

105) 条例そのものは、*Il Constituto del Comune di Siena*, a cura di L. Zdekauer, Milano 1897, p.26 を参照。さらに以下も参照。Tommasi, op. cit., vol. V, p.335；D. Webb, *Patrons and Defenders. The Saints in the Italian City-states*, London and New York 1996, p.257；Peyer, op. cit., p.94；Norman, op. cit., p.4。

の、いわば可動的な祭壇だったである。また、カッロッチョ上に掲げられていた当の白い軍旗の方は、長い間、サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院に保管されていたという¹⁰⁶⁾が、これも現存していない。これに対し、この旗幟をカッロッチョ上に掲げるために使用されたとされる2本の長い旗竿は、大聖堂のクーポラを支える柱にとりつけられており、今日でも見ることができる¹⁰⁷⁾(図34)。これらの神話的な遺物は、歴史的に見て信憑性に欠けるものではあるが、いずれにせよ近世のシエナ人たちが、



図34 モンタベルティの戦いで用いられたとされるカッロッチョの旗竿、シエナ大聖堂

が、中世における共和国の歴史を結晶化した〈聖遺物〉の数々を、都市空間内に保管し崇敬することによって、過去の栄光を今—ここに〈現前化〉しようとしていた事実は、興味深いものがある。

そして、これらの遺物の中でもとりわけ重要であったのが、モンタベルティの戦闘で用いられた旗幟であった。それは、シエナの3つのテルツォのひとつ、

106) 17世紀のトンマーゾ (Tommasi, op. cit., vol.V, p.334) によれば、モンタベルティの戦い後、シエナ市民はすぐにこの旗を同施療院の聖具室に収め、当時もそこに保管されていたという。これについては、16世紀のマラヴォルティ (Malavolti, op. cit., libro primo della seconda parte, p.20v) の証言も参照。一方、18世紀のジッリは、施療院の公文書室 (Archivio) に置かれていたとする (Gigli, op. cit. [1716], pp.12, 28; Id., op. cit. [1723], vol. I, p.117, vol. II, pp.187, 271)。なお、Koenig, op. cit., p.58も参照。

107) Gigli, op. cit. (1723), vol. II, pp.186-187; Lisini, op. cit. 一方トンマーゾは、この竿はフィレンツェ軍のカッロッチョで使用されたものとしている (Tommasi, op. cit., vol.V, p.334)。

カモッリーア地区の使用した軍旗で¹⁰⁸⁾、26ブラッチョ（1ブラッチョは約60センチメートル）もある巨大な絹の布でできており¹⁰⁹⁾、年代記に従えば、「われらが聖母マリアのマントを示しており、全体が真白で、清らかで純潔なものであった¹¹⁰⁾」。ジッリによれば、モンタベルティで勝利を収めたシエナ人たちは、自分たちのカッロッチョにこの聖母の旗を載せて町に帰ったが、栄光あるこの旗幟を傾けて門を通すことを嫌った市民たちは、市壁の一部をあえて破壊することで、旗を直立させたまま通過させたという¹¹¹⁾。この一見不可解な行動は、同時代の習慣と比較すると、十分に理解可能なものとなる。すなわち当時、身分の高い人物がある都市を公式に訪れる際、都市市民たちは訪問者の入城に先立ち、門の一部や市内の建築の張り出し部分をあらかじめ破壊しておいたという。これは、市の門をくぐる者に対して歓迎の意を表明し、入城儀式の壮麗さ（*magnificenza*）を演出するだけでなく、訪問客一行が行列で掲げる旗幟を倒さずに通過できるようにするためでもあった¹¹²⁾。ジッリの伝える伝承が事実であったとすれば、シエナ人は勝利の帰還を果たした際、このような歓迎の儀式を、聖母のイメージに対して適用したと言えるだろう。

加えて付言すべきは、現存しないこの旗は、モンタベルティの勝利でその役割を終えたわけではなかったということである。実際、共和制時代には、任期を終えた政府高官が、「かの栄光ある事績の記憶を新たにするために¹¹³⁾」この旗を恭しく打ち広げた後、後任者を市庁舎に迎え入れるという習慣が存在したと伝えられている¹¹⁴⁾。さらに、われわれの議論において意義深いのは、ルネサ

108) この軍旗は、モンタベルティでの武勲に対する褒美として、カモッリーア地区の旗手に与えられたものだという（Politi, op. cit., p.80）。

109) Koenig, op. cit., p.56.

110) Heywood, op. cit., p.38.

111) Gigli, op. cit. (1716), p.11; Id., op. cit. (1723), vol. II, pp.186, 271. この際に破壊されたのは、現在のサン・マウリーツィオ（シエナ方言で「サモレーチ」）のアーチ付近の城壁であったという。

112) Trexler, op. cit. (1980), pp.309-310.

113) Hook, op. cit., pp.8-9.

114) Tommasi, op. cit., vol.V, p.334.

ンス期において、シエナ市民の（フィレンツェに対する）士気を高揚させるために、この古き旗幟＝聖遺物が〈顕示〉されることがあったという事実である。たとえば、15世紀シエナの市民ギーノ・ベツランティは、フィレンツェとの抗争を好まぬ市民たちを、同市との戦争へと駆り立てるために、1454年、カンポ広場で反フィレンツェの演説を行なった際、モンタペルティのカッロッチョと旗幟をカンポ広場に展示したと伝えられている¹¹⁵⁾。この出来事について触れた当時のある年代記（1476年頃）は、この旗幟を次のように記述している――

[……] 両手を広げた栄光の聖母マリアを伴った白い大旗 [……] モンタペルティの敗北で用いられた白い旗幟 [……]

この旗幟に言及した同時代のその他の史料も、この旗の最も重要な特徴が、「白」（bianco/album）という色彩にあったことを、異口同音に強調している¹¹⁶⁾。さらに、すでに論じた無記名の八行詩の記述を信ずるならば、「モンテ・アペルト [モンタペルティ] でフィレンツェ人たちの気を狂わせた」、カモッリーア地区のこの「真白な」軍旗は、1526年の戦いでも再び用いられたという¹¹⁷⁾。

ここでわれわれは、数世紀の時間を迂回した上で、カモッリーアの戦い、およびその中で重要な役割を果たしたジョヴァンニの旗幟（図12）へと、ようやく帰ってくる。これまで指摘されてこなかったことだが、カモッリーアの戦い直前にジョヴァンニが完成させた、無原罪懐胎の聖母の白い旗は、「両手を広げ」てシエナを庇護するその図像、およびその「白い」色彩という2つの点において、モンタペルティの戦いにおいて、しかもカモッリーア地区の兵士たち

115) Kawsy, op. cit., pp.125-126.

116) Politi, op. cit., pp.80, 84; Kawsy, op. cit., pp.245-246. 一方、17世紀のトンマージは、この旗には被昇天の聖母が描かれていたと述べている（Tommasi, op. cit., vol.V, p.334）。だが、16世紀以前のシエナ絵画において「両手を広げた」被昇天のマリアの図像は知られていないため、この証言は説得力に欠ける。同地における聖母被昇天の図像については、註44を参照。

117) Mango, op. cit., p.81.

が使用したという、いにしへの勝利の軍旗を明らかに参照しているのである。

だがこのことは、ジョヴァンニの旗の着想源となった先行例の発見という、美術史的なソース・ハンティングの価値のみをもつものではない。というのも、作品制作におけるこうした図像的な反復は、作品受容における機能上の反復によって二重化されているからである。つまり、フィレンツェの攻撃を前にしたシエナ人たちが、ジョヴァンニに、モンタペルティの旗に類似した白い旗幟を描かせるとともに、〈預言者〉ピーキの要請に従って、この旗を、鍵の奉納の儀式や行列、あるいは戦闘の中で使用したのは、モンタペルティの戦いにおけるイメージ儀礼を自覚的に反復することで、聖母マリアの顕現を再び誘引するためだったのである。実際、カモッリーアの戦いについて記した同時代人たちは、この戦闘をいわば〈第二のモンタペルティ〉と捉え、預言者ピーキを、モンタペルティ当時の市民の指導者フォナグイダ・ルカーリに比していた¹¹⁸⁾。だとすれば、ジョヴァンニの白い旗幟という表象もまた、モンタペルティの勝利という「聖母の都市」創設の起源的シナリオを再び上演＝表象するために必要不可欠な道具立てだったと言えるだろう。換言すればそれは、天上と地上を架橋する媒介であったばかりではなく、モンタペルティでの戦勝という輝かしい過去（1260年）と、カモッリーアでの戦闘を前にした現在（1526年）という2つの時間をアナクロニスティックに接合する、想像的な結節点をなしていただのである。さらに言えば、ジョヴァンニ作品に描かれた、シエナ上空における聖母の白いマント＝雲の顕現の奇跡（図1）もまた、モンタペルティにおける同様の逸話を再演したものであった。というのも、この13世紀の戦いについて論じた後世の年代記には、戦闘前夜、「煙」、「影」、「光」、あるいは「天幕」のかたちをとったマリアの外套が、シエナ軍の陣営を覆い、彼らを庇護したという奇跡が伝えられているからである¹¹⁹⁾。

118) Orlandini, op. cit., p.7r ; Mango, op. cit., p.65.

119) Heywood, op. cit., p.41 ; Webb, op. cit., pp.262-263 ; Koenig, op. cit., pp.56-57.

5. 〈白〉をめぐる観念連合

ジョヴァンニの旗幟を通時的な時間軸上に配することで、その歴史的な位置づけ、あるいは、時間の流れそのものを攪乱する特異性が明らかとなった。だが、今度はそれを、共時的な連関の中に再び置き直すことで、その同時代的な意義について今一度考えてみる必要がある。実際、ジョヴァンニの旗幟に都市の防衛という重大な役割が期待された背後には、当時のシエナに特有の宗教的心性と連想作用が存在していたのである。

すでに見たように、モンタペルティの戦いで使用されたカモッリーア地区の軍旗は、15世紀の年代記によれば、「聖母マリアのマントを示した (*appresentava*)」ものであった。さらに18世紀のジッリはこの旗を、「マリアのマント」の名で呼んでいる。つまり、シエナ市民がその下に集って敵と戦ったこの白い旗印は、「慈悲の聖母」の図像においてマリアが打ち広げ信者を庇護する、白いマントと類比関係にあったのである。中世イタリアで成立した聖母同信会というコンテキストにおいてすでに存在したこの旗幟＝マントという観念連合¹²⁰⁾は、1526年、カモッリーアの戦いに参戦したシエナ市民にとっても親しいものであったに違いない。すでに分析した逸名の八行詩によれば、大聖堂での儀式で聖母マリアに鍵を捧げたレンディーニは、その後に行なった演説の中で、聖母に対して次のように呼びかけたという――

あなたは旗手、旗は
彼らの町を聖なるマントで覆う

tu sè 'l Gonfalonier el Gonfalone
cuopre la loro città con sacro manto¹²¹⁾

120) H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, trans. by E. Jephcott, Chicago and London 1994, p.356 ; Koenig, op. cit., pp.34-35.

121) Mango, op. cit., p.70.

すなわちここで聖母マリアは、マント／旗幟を広げてシエナを庇護する天上的な旗手になぞらえられているわけである。この一節においてとりわけ興味深いのは、一行目最後の「旗 (Gonfalone)」の語が、同じ文の主語にとっての(第二の)補語をなすとともに、二行目の文の主語になってもいるということである(聖母=“tu”=“Gonfalonier”=“Gonfalone”)。つまりここでは、聖母を描いた旗幟(=模像)と、マントで町を覆う聖母(=原型)自身とが、等号によって結ばれているのである。このような関係性を、単に踏韻のための語順操作の帰結とみなすことはできない。というのも、すでに見たように、この詩の別の箇所において、ジョヴァンニによる旗は、「旗幟聖母マリア」(Gonfalon Santa Maria)の名で呼ばれていたからである(旗幟=聖母)。聖母と旗幟の同一化は、聖母のマントの隠喩としての旗幟、そして、聖母の換喩としてのマントという、2つの比喩が連動することで遂行されたものと推測される。さらに、この等価関係の背後に、当時のシエナ市民がジョヴァンニの旗を聖母マリアそのものと——ほとんどフェティッシュ的に——同一視していた可能性を見定めることも、あながち的外れではないだろう。

いずれにせよ、白いマントと白い旗幟の間のこのような関係を勘案するならば、ジョヴァンニによる諸作品(図1, 10)において、彼自身の手になる巨大な旗がカモッリーア門の上に掲げられているのは、単に敵軍に旗印を示すためではないことが分かる。それは、マントと旗幟の間の連合関係を利用することによって、聖母の白いマントによる都市の庇護(それは旗幟に描かれたイメージの中で想像的に先取りされている)を現実化するための、魔術的とも言うべき儀礼だったのである。そして、サン・マルティーノ聖堂の板絵(図1)の中心軸上に垂直に配された、旗幟の中の聖母とマントを広げた聖母の間の表象=代理関係も、ここに至って十全に理解可能なものとなる。これら大小2つの聖母像、物質的なイメージと非物質的なヴィジョンの間の因果関係を保証しているのは、ジョヴァンニによる手の同一性だけでなく、白い旗幟と白いマントの間の互換性でもあったのである¹²²⁾。

ところで、聖母のマントやジョヴァンニによる旗幟といった、至高のく白い

布〉が備える聖性は当時、これ以外の布地にも伝達されていったようだ。たとえば、カモッリーアの戦いに臨んだシエナ市民たちはみな、甲冑の上に白いシャツをまとして出撃したことが、複数の史料から知られる¹²³⁾。これは単に、敵から味方を識別するための「目印 (contrassegno)¹²⁴⁾」、あるいは団結の象徴としての役割を果たしただけでなく、町を庇護する聖母の白いマントとのアナロジーから、魔除け的な機能をも期待されていたのではないかと推測される。他方、フィレンツェ軍がシエナ側の奇襲を前に敗走したのは、「白い甲冑」あるいは「白い衣」に身を包んだ天上の兵士たちが奇跡によって戦場に顕現し、フィレンツェ人たちを驚かせたからだとする同時代証言や伝承が存在することも指摘しておきたい¹²⁵⁾。終末論的な雰囲気が蔓延した当時のイタリアにおいては、天上的な軍隊が顕れ闘争を繰り広げる黙示録的な幻視を目撃したという情報が各地で報告されている¹²⁶⁾が、シエナの場合に特殊なのは、それが実際の戦争のさなかに起こったという点である。ここでは現実と幻視の境界線は大きく揺らいでいるわけであるが、シエナ市民による現実の出撃と、聖なる軍勢の奇跡的出現が、〈白い布〉を介して結びついている点は、注目に値する。

さらに興味深いのは、一連の〈白い〉聖母像の作者であるジョヴァンニ・デイ・ロレンツォが、戦後の1530年代に行っていたことが知られる宗教実践である。1534年に発足したイエズス会によるシエナでの最初の布教についての無記名の年代記には、画家の人となりとその習慣について、きわめて重要な記述を見出すことができる――

122) 中世の文献において、聖母のマントはしばしばラテン語の“pallium”（外套、幕、覆い）の名で言及されるが、これがシエナのパリオで勝者に与えられる旗幟 (palio) の語源であるという事実は、マント＝旗幟という観念連合が現代にまで命脈を保っている証左であろう。

123) Orlandini, op. cit., p.17r; Pecci, op. cit., vol. II, p.217; Mango, op. cit., p.75; Liberati, op. cit., p.221.

124) Orlandini, op. cit., p.17r; Liberati, op. cit., p.221.

125) Gigli, op. cit. (1723), vol. II, p.626; Liberati, op. cit., p.221.

126) この種の幻視は少なくとも、ポローニャ（1504年）、ピアチェンツァ（1511年）、フリウリ（1512年）、ヴェルデッロ（ヴェネト地方、1517年）、ジェノヴァ（1532年）で目撃されているという（Niccoli, op. cit.）

1539年、聖者 [ママ] イグナティウス・デ・ロヨラの2人の同志、パスカシオ・ブロート神父とサルメロン神父が、シエナにやってきた。彼らは、優れた画家でもある1人の善良な男性の家に迎えられた。彼はたいへんに霊的な人物で、豊かな学才を備えてもいた。信心深い人物で、毎日の祈りを欠かさないだけでなく、聖務日課を行なってもいた。シエナに敬虔な人物がやってくると、歓待することを常としていた。聖書に造詣の深いこの人は、マエストロ・ジョヴァンニ・ビアンコと呼ばれ、誓願により白い服を着て、サリコットに住んでいた。すなわち、画家マエストロ・ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ・デッリ・アレッサンドリーニのことである。[……] 彼は童貞のまま世を去った [……]¹²⁷⁾。

つまり、イエズス会士の最初のシエナ滞在に関与するまでに信心深く、さらに死ぬまで純潔を保ったという敬虔な信徒ジョヴァンニは、生涯にわたって白い衣服のみを身につけるといふ誓願を立て、それを厳格に守っていたというのである。彼が史料の中で、しばしば「白いジョヴァンニ」(Giovanni Bianco / Iohannes Albus)の渾名で呼ばれているのは、この習慣が同時代人の目に特異なものに映ったためであろう。ジョヴァンニは1人のシエナ人として、無原罪懐胎の聖母を篤く崇拝していたに違いない。この教義を象徴する白色——「無原罪(immaculate)」の語は元来「染みひとつない=純白の」を意味する——の服しか着ないという誓願はおそらく、フィレンツェと教皇に対する勝利を願って、無原罪懐胎の〈白い〉聖母に対して立てられたものと推測される¹²⁸⁾。白く身を飾る彼の脳裏にはまた、カモッリーアの戦いで市民兵——ジョヴァンニもその1人だった?¹²⁹⁾——が着用した白いシャツ、あるいは、戦場に顕現した天上の戦士たちがまとっていたという白い服の記憶もあったかもしれない。彼の手がけた白い旗幟が聖母の白いマントの出現を誘発し、白いシャツが現実のシ

127) *Collegii Senensis Societatis Jesu Monumenta* (18世紀、シエナ国立史料館所蔵), 6528, c. 2bis. 引用は Ciampolini, op. cit., pp.29-30 より。

128) Fattorini, op. cit., pp.43-44.

エナ軍の出撃と神の部隊の顕現を結びつけていたとすれば、ジョヴァンニが常に着ていたという白い衣も、彼岸の神秘を此岸へと招き寄せ、聖母の無原罪性を直接身にまとうための聖なる媒体であったに違いない。さらにそれは、彼自身の手になる旗幟が呼び寄せた無原罪懐胎の〈白い〉聖母、すなわち彼の作品がもたらした顕現（図1）と、作者である彼とが一体化するための契機であったとさえ言えるかも知れない。

この事実から分かるのは、ジョヴァンニにとって芸術活動とは、無原罪の聖母に対して誓願を立てるための、あるいはそれを満たすための宗教実践のひとつにはかならず、両者の間に明確な分離は存在しなかったということである。ジョヴァンニの古拙で敬虔な絵画様式に画家の宗教心の発露＝表出を看取する説¹³⁰⁾は、一概に否定されるべきではないが、それが作者の〈精神性〉から作品へと至る一方通行的な反映論の図式に立脚する限り、実りの多いものとは言えないだろう。彼自身の作品である白い旗幟がシエナに勝利をもたらしたこと、つまり、ひとつの表象が現実に対して働きかける、あるいは現実を生み出しさえするパフォーマンスな効力を有したことはおそらく、作者であるジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ自身の心性、さらに言えばその人生そのものを象徴してしまっただけであり、彼が生涯身につけることを誓った白衣は、その証なのだ。

ジョヴァンニの旗幟によってもたらされたカモッリーアの勝利が、彼の信仰生活にとってひとつの転機となったことはまた、かねてより活発に展開されていた彼の宗教実践¹³¹⁾が、1530年代以降、さらに熱意の度を増していくことから理解できる。すなわち彼は、戦勝を記念すべくシエナ市が建設を決定した新

129) ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォは1540年代、サン・ジャコモ同信会の組織する市民軍の隊長 (*capitano*) や旗手 (*gonfaloniere*) を歴任している (Turrini, *op. cit.* [1997], pp.63-64)。これは、彼にとって宗教実践と軍事活動が別個のものではなかったことを示していよう。

130) Ciampolini, *op. cit.*, pp.28-29; Fattorini, *op. cit.*, p.4.

131) 後述するサン・ジャコモ同信会のほかに、ジョヴァンニはサン・ミケーレ・アルカンジェロ・ディ・デントロとサントノーフリオの両同信会にも所属しており、双方において出納係 (*Camarlengo*) を務めていた (Ciampolini, *op. cit.*, p.18; Fattorini, *op. cit.*, p.45)。



図35 サン・ジャコモ聖堂，
シエナ



図36 アントーニオ・ダ・シエナ，
サン・ジャコモ聖堂のための
鐘，1532年，部分

しい聖堂の造営，そしてそこを活動の拠点とする同信会の運営において，指導的な役割を果たしたのである。シエナが勝利した7月26日は，聖大ヤコブと聖クリストフォルスの祝日であったため，1531年に着工され，36年に完成したこの新聖堂（図35）は，両聖者および無原罪懐胎の聖母に献堂された（一般的にはサン・ジャコモ聖堂の名で呼ばれている）。ジョヴァンニは聖堂建立の発起人の1人であり，その経費捻出のためにたびたび個人的に喜捨を行なうとともに，管理組織であるサン・ジャコモ同信会で数々の重要な役職に就いている¹³²⁾。建造に必要な石材やレンガは，カモッリーアの戦いで敵軍に破壊された，サン・プロスペロのトゥラッツォ（塔門）のものが再利用された¹³³⁾。また伝承によれば，1532年の年記とアントーニオ・ダ・シエナの署名のある同聖堂の鐘（図36）

132) 同聖堂の歴史については Turrini, *op. cit.* (2003) を，建立におけるジョヴァンニの役割については Ead., *op. cit.* (1997) を，それぞれ参照。

133) *Ibid.*, pp.39, 48.

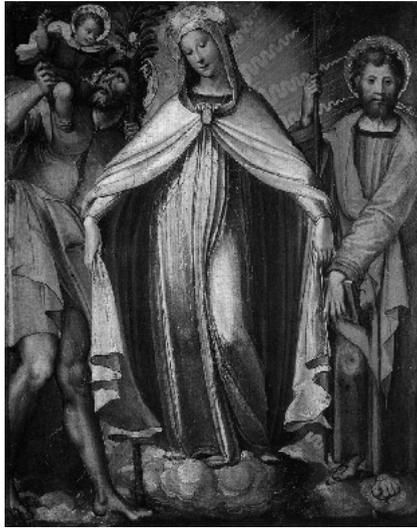


図37 ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォ《無原罪懐胎の聖母，聖クリストフォルス，聖大ヤコブ》1532年以前，シエナ，サン・ジャコモ聖堂

は、1526年の戦いでシエナが敵軍から奪取した大砲を溶かして鑄造されたものであるという¹³⁴⁾。このように、戦勝のモニュメントを構成する資材それ自体、戦闘の記憶と深く結びついたものだったという事実は興味深い。さらに、これまで指摘されてこなかったが、この鐘の表面に表されたマリア像は、ジョヴァンニが同聖堂の主祭壇画として制作した《無原罪懐胎の聖母，聖クリストフォルス，聖大ヤコブ》(図37)のそれとほとんど同一であり、サン・ジャコモ聖堂の造営や無原罪懐胎図像の発案における画家ジョヴァンニの役割から考えて、前者は後者から派生した可能性が高い。だとすれば、史料の欠如により正確な制作年が明らかでないジョヴァンニ作品の下限年代は、従来考えられていた

134) A. Liberati, "Oratorio di San Giacomo", in *Bullettino senese di storia patria*, XLIX, 1942, pp.268-274, in part. pp.268-269; Turrini, op. cit. (1997), p.49; M. A. Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini, P. Turrini, "Atlante storico e iconografico", 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, p.321.

1535年¹³⁵⁾よりも若干早い、1532年に設定することができるだろう。

晩年のジョヴァンニの宗教的熱意は留まるところを知らなかった。とりわけ、フランスとスペインの間で展開した「イタリア戦争」の影響下、シエナの治安が危機的状況に陥った1550年代以降、彼はサンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院の「在俗献身者 (oblato)」として慈善奉仕に専心し、のちには出納係という重要な役職に就いてもいたことが、最近の研究によって明らかにされている¹³⁶⁾。この時期以後の画家の作品が残っていないことは、彼が施療院での活動に専念するために絵筆を捨てた可能性を示唆する¹³⁷⁾。それが事実であったとすれば、カモッリーアの戦勝を導いた彼の作品(旗幟)が、作者(ジョヴァンニ)の人生を変え、宗教活動が大きな位置を占めることによって、作品制作の契機それ自体が失われるに至ったという、パラドキシカルな結果が将来されたと言えるかもしれない。だがジョヴァンニにとって、それは何ら逆説的な事態ではなかったに違いない。というのも彼にとって作品 (opera) 制作とは、宗教的な善行 (opera) と区別される性質のものではなかったはずだからである。

ジョヴァンニの晩年は、ほぼ同じ頃、ロレートの聖地サンタ・カーサの在俗献身者として生涯を終えたヴェネツィアの画家ロレンツォ・ロットのそれと思

135) 1535年の一記録によれば、同年2月、貴金属細工師ウベルティエーノとジョヴァンニ=アントーニオが、サン・ジャコモ聖堂の祭壇画の聖母とキリストのために2つの銀の冠を制作し、その支払いを受けている (*Domenico Beccafumi cit.*, p.705, doc.281; *Turrini, op. cit.* [1997], p.54)。この史料、および聖堂の完成を1532年とする18世紀のペッチの証言に従い、パニョーリは、この作品の制作年を1532年と35年の間に置いている (*A. Bagnoli, in Domenico Beccafumi cit.*, p.332。下限年代については、*Ciampolini, op. cit.*, p.21, *Fattorini, op. cit.*, p.37もこの説を踏襲している)。だが、このペッチの見解は、聖堂左壁面の大理石上に彫り込まれた1536年という完成年 (*Liberati, op. cit.* [1942], p.268; *Turrini, op. cit.* [1997], pp.59-60) と矛盾するものである。いずれにせよ一般的に、聖堂の完成と献堂を待つことなく典礼が執り行われていたという事実を勘案すると、聖堂の完成年を祭壇画制作の上限年代とみなすことは、常に妥当であるわけではない。

136) 最近ファットリーニによって発見された史料によれば、画家は1552年に施療院の在俗献身者となり、さらに1554年から世を去る1562年まで、出納係を務めている (*Fattorini, op. cit.*, pp.44-51, および同書の巻末に収録された史料を参照)。

137) *Ibid.*, p.50.

わせるものがある。ジョヴァンニが施療院の献身者となった1552年、ロットはロレートに定住し、その2年後に献身者となり、間もなく同地で世を去ることになるのである。だが、彷徨するロットの魂が、長い漂泊の果てによく終の棲家をロレートの地に見出したのに対し、ジョヴァンニの生涯は常に、故国シエナと深く結びついていた。彼の生は、祖国の運命と自身の生涯を変えた勝利の旗幟の色、そして彼が終生身につけることを誓った衣の色である無原罪の〈白〉を通じて、政治と宗教と芸術という3項が織りなす同時代のコンテクストに、深く埋め込まれていた。あるいは彼自身が、この3項を不可分に結びつける結節点をなしていたのである。

1552年から55年にかけてのシエナ戦争を生き延びたジョヴァンニ・ディ・ロレンツォは、共和国滅亡後の1562年、画家としてではなく、ひとりの“frate”（この場合「修道士」ではなく「在俗献身者」を意味する）として世を去った。施療院の死亡記録には以下のように読める —

[1562年] 12月5日夜更けの12時頃 [6日午前5時20分頃]、偉大なる神は、出納係の献身者 (frate) ジョヴァンニの祝福された魂を、自らの許へ引き上げることを欲された。このことは、当[サンタ・マリア・デッラ・スカーラ] 施療院にとって大きな損失であり、院長や献身者たち、施療院のそのほかの家族にとっての悲しみであった。神がジョヴァンニを天国で祝福された魂たちの間に迎え入れられんことを¹³⁸⁾。

138) Ibid., p.91, doc.16.

[附記]

本稿は、平成19年度科学研究費補助金(若手研究B)による研究成果の一部である。なお本稿の脱稿後、R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Città di Castello 2006が手元に届いた。シエナの都市イメージの歴史に関する決定版とも言うべき浩瀚な書で、本稿で扱った諸作品についても詳細な分析がなされているが、今回は残念ながら参照できなかったことを書き添えたい。