

ピエロ・デッラ・フランチェスカ作『マドンナ・デル・パルト』について

平岡みどり

はじめに

本稿は、ピエロ・デッラ・フランチェスカ作『マドンナ・デル・パルト（出産の聖母）』の作品内容の特質を分析し、帰属および制作年の問題について再検討を試みようとするものである。

ピエロ・デッラ・フランチェスカの美術史上の地位は、一九世紀末以来の研究を経た今日、一五世紀中期トスカナ絵画を代表する画家と見なされるに至っている。これをもう少し具体的に言えば、(1)ブルネレスキが発見し、アルベルティが理論書に著した透視遠近法理論を基本とする合理的な空間構成をより精密に表現したこと、(2)マサッチョからカスターニョに至るフィレンツェ派の彫塑的形態表現を継承し、それを一層堅固なものとしたこと、(3)アンジェリコおよびヴェネツィアーノが先鞭をつけた澄明清新な色彩と光の扱いを極限まで純化したこと、(4)主題の面で宗教上の教義を知性豊かに解釈し、創造性の高い効果的な図像表現にまとめ上げたこと、など

の功績を指摘することができよう。その意味で、アルガンが『イタリア美術史』(G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll, Firenze, 1968) の中で、ピエロ・デッラ・フランチェスカの芸術活動を「知的真理と宗教教義の真理の総合」(La sintesi di verità intellettuale e verità dommatica) という表題で叙述してゐるのも肯げるところである。

しかし、このような大局的な視点を離れて、ピエロの活動をより緊密な内的関連の中で捉えようとした場合、未だ多くの未解決の問題が横たわっているのも事実である。とりわけ、ピエロの作品のクロノロジー(年次問題)に関しては、制作年が確定している作品は意外に少なく、主要作品の制作年の推定も、研究者によってかなりの異同や差異が見られるのが実情である。その主たる原因がピエロの作品に関わるドキュメントや同時代人の証言等の資料が乏しいことにあることは確かだが、ピエロの作風の展開を厳密に考察することによって、このような現状を少しでも打開することは可能だと思われる。本稿で扱う『マドンナ・デル・パルト』も、帰属と制作年

に關して諸説があり、特に作品の質を低く見る傾向が認められるのであるが、それは必ずしも正当な評価とは言えないように思われる。

一、作品の保存状況

『マドンナ・デル・パルト』(図1)は、現在、トスカナ州アレツォ近郊の小都市モンテルキの墓地禮拜堂(図2)に所蔵されている(1)。元來、この禮拜堂は、一四世紀後半のサンタ・マリア・イン・モメンターナ教会の一部であった。同教会は一七八五年頃に全体の四分の三が取り壊されている。残された禮拜堂も一九一七年四月二六日にこの地方を襲った地震のために傷み、一九五六年に再建されている。教会のオリジナルを残しているのは、禮拜堂の天井上にある一三六一年頃のものといわれる木造の屋根の一部と鐘だけである(2)。当時の教会の様子については、Th・マートンがB・ジョルニの研究(3)を基に復元予想図を試みている。それによれば、教会のプランは長方形で幅七メートル、奥行一四メートル程の小規模なものであった。入口は西側の壁にあり、その上には門窓があったという。それが縮小された後、さらに再建されて、入口は現在南側に変更されている(図3)。

現在、作品は壁から切り取られて金属製の支持体に裏打ちされている。作品の大きさは縦二六〇センチメートル、横二〇三センチメートルである。一九一〇年、D・フィスカリによって修復されている。作品の壁からの移動はこの頃である。一九一七年の地震の際には、幸い安全な場所に移されて難を免れた。一九一九年六月から一

時的にサンセポルクロの市立絵画館に移され、一九二五年にモンテルキに戻された。一九五四年のフィレンツェにおける展覧会(4)に際して壁面の洗浄が行なわれたが、展覧会への出品はモンテルキ住民の反対によって中止となった。

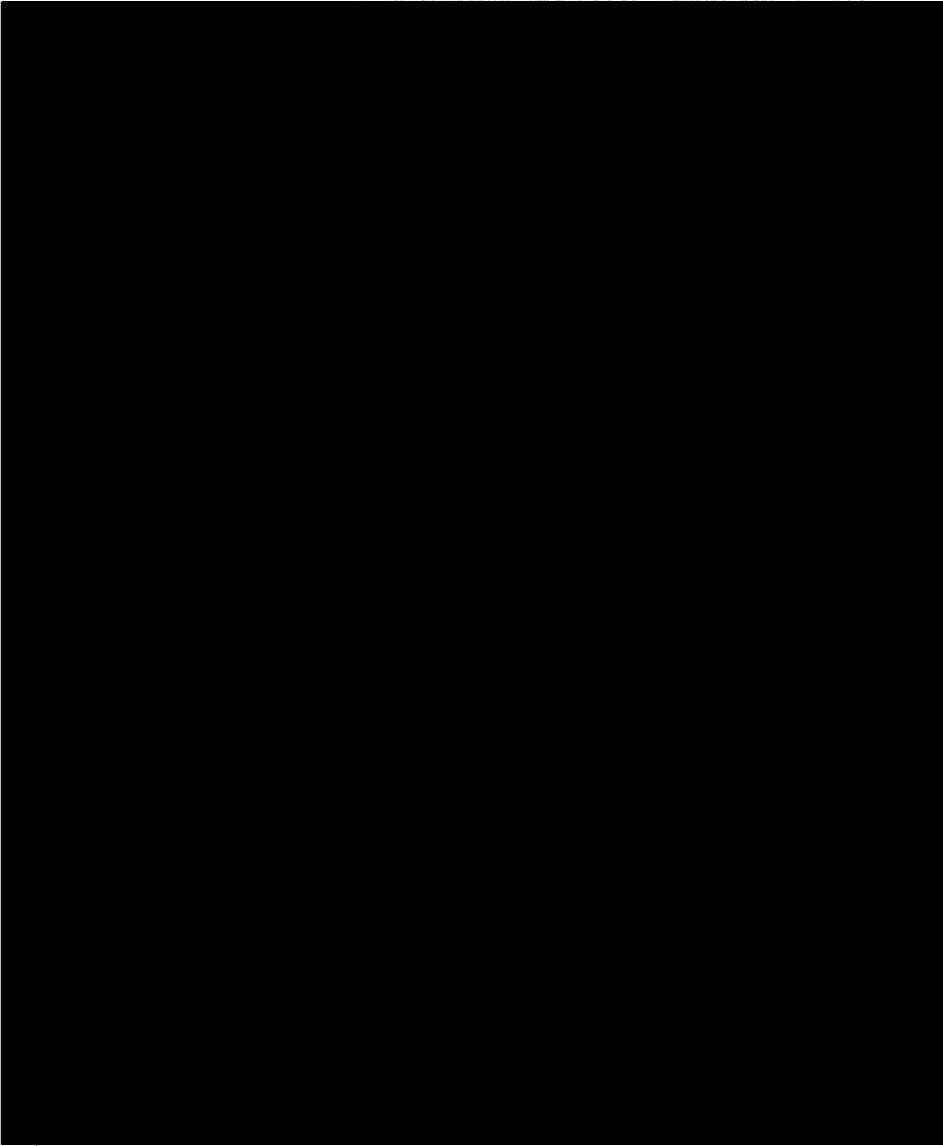
作品はビエロの他のフレスコ画と同じく、スボルヴェロ技法でカルトンを写し、カゼインを用いた広い意味でのテンペラ(フレスコ技法のうちのア・セッコ)で描かれている。フィスカリは「ビエロは作品を描く際に、前に描かれていた絵の壁面を小さいハンマーでたたき、その上に薄い漆喰を塗り重ねて作品を描いたために古い壁の乾燥が新しい漆喰の乾燥を早めたので、ブオン・フレスコではなくテンペラの技法を選ばざるを得なかった」と報告している(5)。

湿気のために天幕の円蓋部から上部と天幕の両端、天使の足首から下が剥落していたが、修復の際に可能な部分に限り補筆されている(図4)(6)。色彩については多少の退色が認められるが、全体としては良好な状態である。

二、作品内容の分析

1、画面構成について

石榴の文様を浮き織りにした赤葡萄酒色の豪華な錦の天幕が、濃い緑と赤の大理石の化粧枝の壁の前に置かれている。天幕は縫合された柔らかな毛皮で裏打ちされている。その天幕を平静無言の二人の天使が一挙一動を連えることなく左右に開帳する。彼らは顔を正面に向け、やや体を振った姿勢で天幕の重みをしっかりと支えている。天幕内中央には、左手を軽く腰に当て、右手を腹部の中心にそ



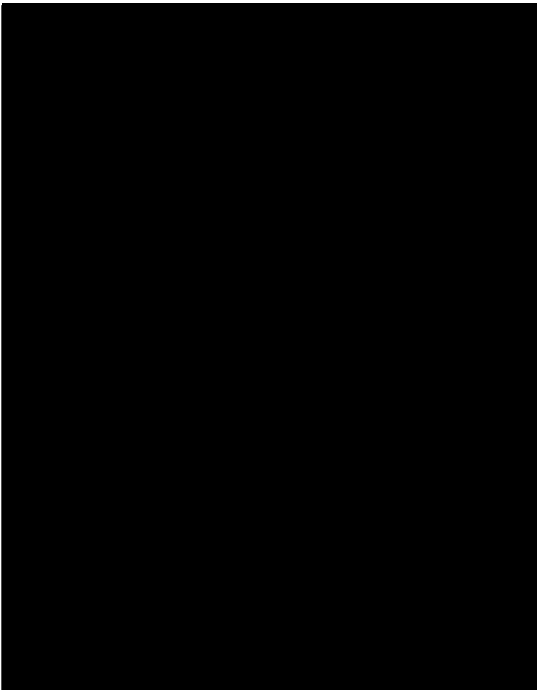
1. ピエロ・デッラ・フランチェスカ 『マドンナ・デル・パルト』, モンテルキ墓地礼拝堂



3




2



4

- 2. モンテルキ墓地礼拝堂
- 3. マートンによるサンタ・マリア・イン・モメンターナ教会の変遷図
- 4. 『マドンナ・デル・バルト』現存するオリジナル部分と1910年の修復以前の剥落状態

 は剥落部分

つと置いた聖母が堂々と立ち現れる。彼女は澄んだ青色の衣を着ており、マントは身につけていない。そして右手の当てられた大きな腹部の衣が少し開けられ、純白の下着を覗かせている。特に印象深いのは、白いリボンで髪をきっちり結び上げた彼女の端正な顔立ちが明るくくっきりと浮き上がっていることである。顔の表情には、乙女の初々しきと晴れやかさの中にイエスの母となる重大さの意識が見てとれる。彼女の視線は伏せ目がちに右斜め方向に向けられているが、特に何かを見つめている様子ではなく、観者を正視する二天使の眼差しとは趣きを異にしている。やや等身大より小さいこれら三人の登場人物のみが莊重な雰囲気の中で観者に対面する。

画面は綿密な幾何学的遠近法によって構成されている。それぞれの対象が的確な立体感を伴って配置され、対象どうしの形態の響き合いが明確にその位置を示し、現実空間と見違ふほどの安定した空間が二次元に実現されている。画面は分円アーチ形であり、前述した通り天幕の背景は大理石の化粧板を模した壁である。この壁には天幕の後方を横切る白い帯状の区域がわずかに見え、その上方が濃い緑に、下方が赤に彩色されている。したがって画面の奥行は二天使の聖母に近い方の足元から大理石の化粧板の壁までに限定されている。その間に位置する天幕は床へ向かって次第に膨らむ円筒形であり、その立体感は裏打ちされた毛皮の縫合線によっても暗示されている。画面の中心軸は天幕の分け目と聖母の左足の爪先付近とを結ぶ線であり、その左右がほぼ対称を成している。遠近法の視点の高さは二天使の下げた方の手を結ぶ水平線上に位置する。

ところで、本作品の画面構成はすでにマートンによって詳しく分析され図解されている(図5-17)。現状の画面の上部、下端と左

右の端が剥落し補筆を受けているという悪条件にもかかわらず、マートンの画面構成の分析は詳細を極めており、示唆するところが少なくない。ただ、重要な部分で一つの疑問があるので指摘しておきたい。彼はこの絵の中心人物たる聖母が天幕の外に立ち、しかも彼女のせり出した腹部が観者に最も近い面であると考えている。だが、聖母は天幕内の中心付近に立っていると考えるべきではないのだろうか。彼の作成した立側面図および平面図(図7および6)によると、画面左の天使は右足を後方に残し、左足を大きく前方に広げており、聖母の立つ位置は、奥行の関係で言えばこの天使の両足の間にあるものとされ、少なくともこの天使の右足よりも前にあるものとされている。だが、絵において、聖母の足の位置が両方共にこの天使の右足よりも後方(奥)にあることは明らかだと思われる(マートン自身の作成した遠近法の構成図(図8)でも、聖母の両足は左の天使の右足よりも奥にあるように見える)。聖母をして出産間近の体を天幕の外に運ばせ、格別に保護されるべき腹部を観者に最も近い位置まで突き出させるマートンの解釈は、素朴な人間感情から言っても不自然であるばかりでなく、聖母を庇護する天幕の存在意義そのものも弱めてしまうであろう。むしろ、聖母の奥床しきこそが本作品の精髓ではないのだろうか。

この疑問は、明暗表現の観点からも検討されるべきである。というのも、マートンが聖母の立つ位置を天幕の外と考えた根拠の一つは、聖母の頭部の明るさであったからである。画面内の光は左上方から当たっていると考えられるから、もし聖母が天幕の内側にいるとすれば、頸部は暗くなるはずだと彼は考えている。この点については、ピエロの絵が全体を通して基本的に明るいことをまず念頭に

置く必要がある。例えば、『管打ち』（ウルビーノ、国立マルケ美術館）の扉内部分は戸外に比べて著しく暗いわけではなく、また『聖十字架物語』の《コンスタンティヌスの夢》（アンツォ、サン・フランチェスコ教会）の場面も、夜景としてはもっと暗く描くことも可能と思われるのに、ピエロはそうしていない。『マドンナ・デル・パルト』の天幕内部も予想以上に明るく、聖母の頭部の明るさは、彼女がその内部に立っていると考えても、それほど不自然とは言えないであろう。さらに、聖母と二天使の明暗表現を観察すると、明らかに二天使の方が明暗の対照が強く、ハイライトも鮮明である。もし聖母の腹部が観者に最も近い面であるとすれば、現状よりも強いハイライトと影が賦与されているのではなからうか。

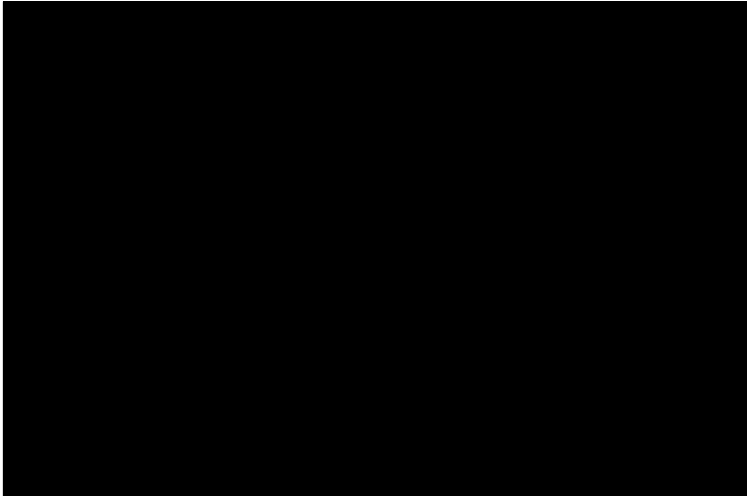
さて、マートンの画面構成で特に注目したいのは聖母の頭部を中心に想定された円である。マートンによれば、本作品が一九一〇年に壁から切り取られた際に、聖母の頭部の裏面に一本の釘が埋め込まれていたことが確認されているという。そしてこの釘は、壁画の下描きの際にコンパスの中心として用いられた可能性が高いという（7）。実際に絵の写真の上に聖母の頭部を中心として天幕の天蓋基部両端を通る円を作図してみると、図9の通りとなり、マートンは明言していないものの、この円内には聖性を表わす主要モチーフがすべて包含されている。すなわち、天蓋（後補部分ではあるが、原状の如何にかかわらずその主要部分は円内に入る筈である）、天幕の表の石榴の文様、天幕に裏打ちされたアーミンの毛皮、二天使の円光を伴う頭部と翼、そして聖母の上半と胎内にイエスを宿した腹部である。一般にルネサンス期全体を通じて円が神聖視されたことはよく知られているが、アルベルティ（図10）と並んでピエロはそ

の考えを実際に作品において表明した芸術家の急先鋒と見なすことができる。例えば、一四五一年に描かれた『聖ジジスモンドとジジスモンド・パンドルフ・マラテスタ』（リミニ、マラテスタ聖堂）（図11）では、画面内にリミニ城の景観が眺められる円窓が描かれているが、その円はリミニが聖ジジスモンドの加護によって聖別されていることを示すものと解することができるし、『聖十字架物語』の《聖十字架の検証》の場面（図12）では、死者が聖十字架の下に蘇る奇蹟の情景の背後に円の装飾モチーフが目立つ教会堂が描かれているが、これらの円は場面を支配する神の力の象徴と解することができよう。また、『マドンナ・デル・パルト』の上述の円の構成に極めて近い作品として、『ミゼルコルディア祭壇画』の《ミゼルコルディアの聖母》（サンセポルクロ、市立絵画館）（図13）と『キリストの洗礼』（ロンドン、国立絵画館）（図14）を挙げることができる。いずれの場合にも、円内が聖性の中心部分を成しており、特に前者は発想のあり方が『マドンナ・デル・パルト』のそれに近い（図15、16）。この点は本作品の制作年を推定する際に考慮されてよいことであろう。

かくして、本作品の画面構成の特徴は、聖母の頭部が画面に内在する立面および平面上の円の中心であること、そして聖母の頭部を通る中心線を軸として左右が相称であることに要約できよう。

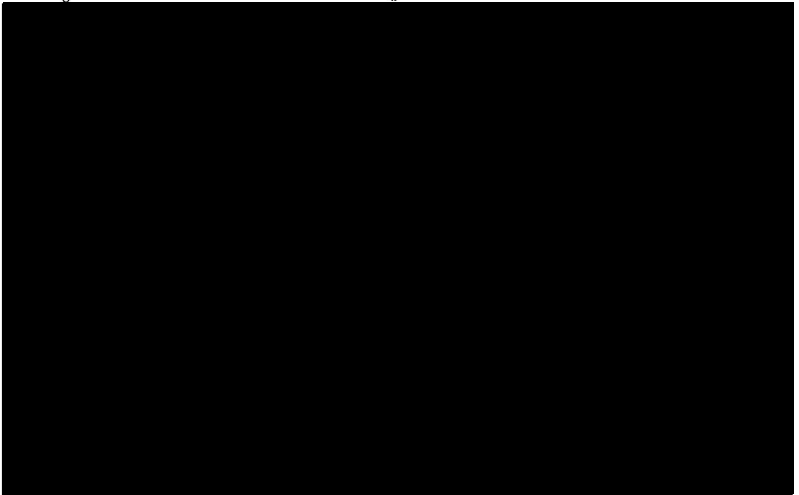
2. 主題について

イエスの出産を間近に控えた聖母マリアの図像は、「聖告」や「戴冠」のように聖母の生涯から取材される物語的な主題には含まれない。この図像は「聖告」と「キリストの誕生」の間のエピソードで



6

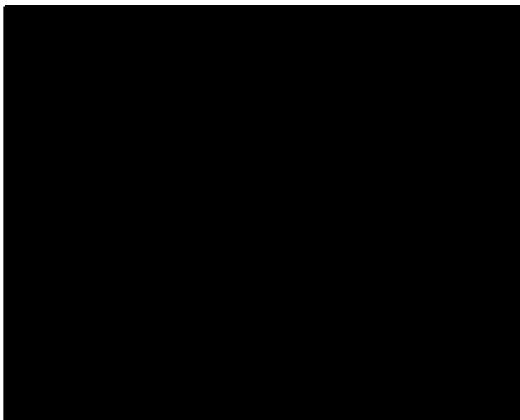
5



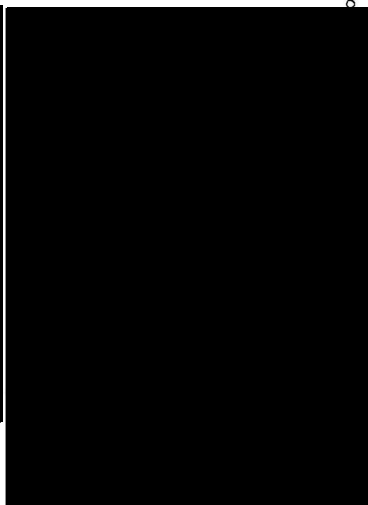
8

7

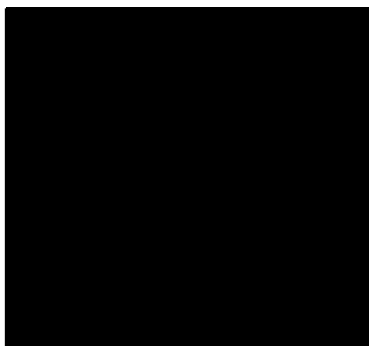
5-8. 『マドンナ・デル・パルト』の画面構成に関するマーティンの作図



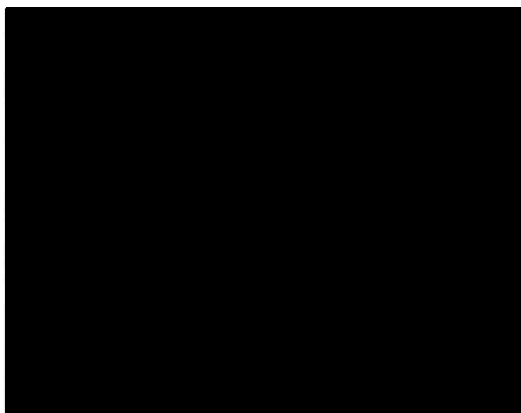
10



9



12



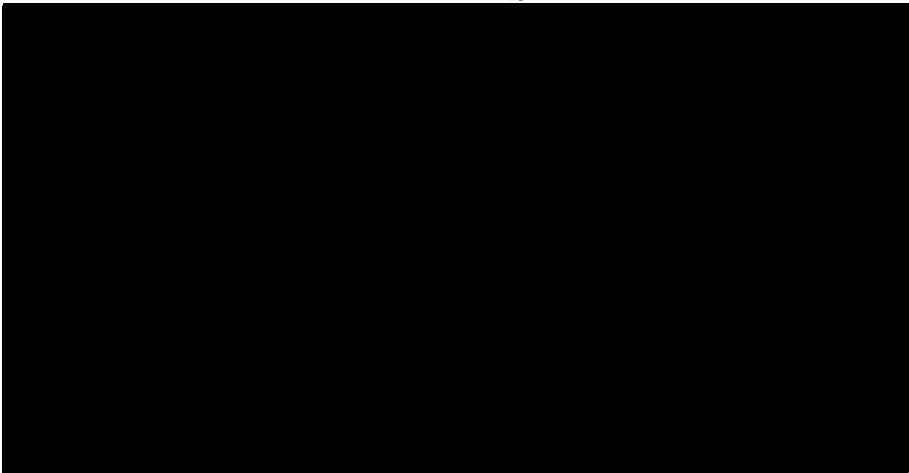
11

9. 『マドンナ・デル・バルト』の画面構成上の円の作図
10. レオン・バッティスタ・アルベルティ, マラテスタ聖堂, リミニ
11. 『聖ジスモンドとジスモンド・バンドルフォ・マラテスタ』マラテスタ聖堂, リミニ
12. 『聖十字架物語』《聖十字架の検証》, アレッツォ, サンフランチェスコ教会



14

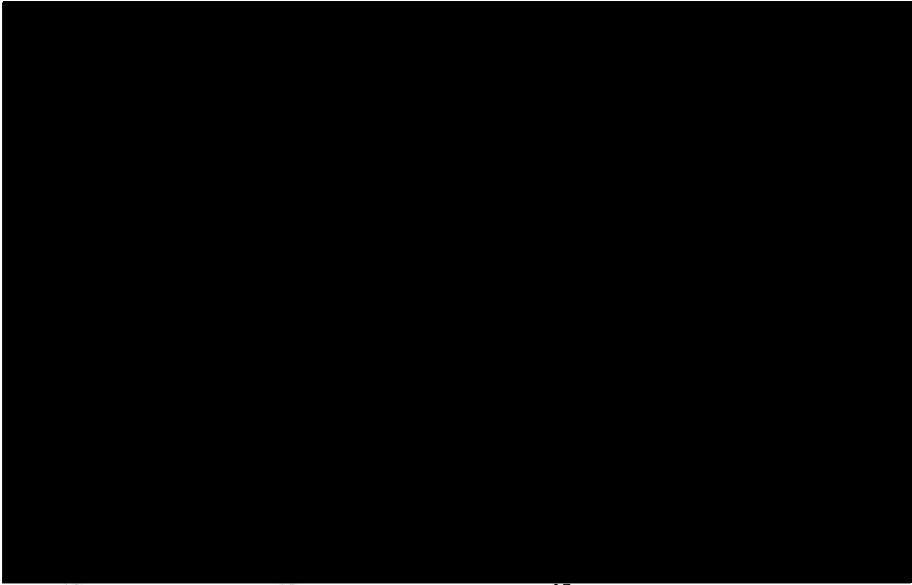
13



16

15

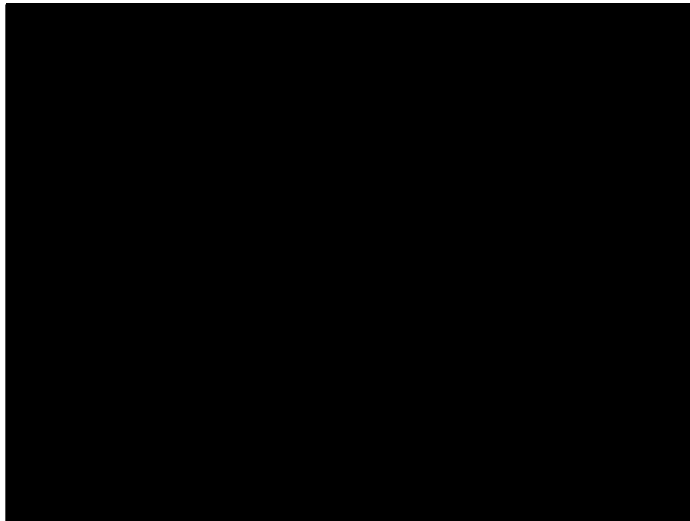
- 13. 『ミゼルコルディア祭壇画』《ミゼルコルディアの聖母》，サンセポルクロ，市立絵画館
- 14. 『キリストの洗礼』，ロンドン，国立絵画館
- 15. 図13の画面構成上の円
- 16. 図14の画面構成上の円



19

18

17



21

20

17. バルマのサン・マルティナーノの画師『マドンナ・デル・パルト』、フィレンツェ、サンタ・マリア・イン・カンボ
18. バルマのサン・マルティナーノの画師『ニンナの聖母』、フィレンツェ、アカデミア美術館
19. ナルド・ディ・ジョーネ(?)『マドンナ・デル・パルト』、フィレンツェ、サン・ロレンツォ教会
20. ロセッロ・ディ・ヤコポ・フランキ『天の女王』、フィレンツェ、ウッフィツィ美術館
21. オルカーニャ派の画師『徳の母マリア』、ローマ、ヴァチカン絵画館

ある「エリザベツ御訪問」(ルカ伝一、三六一―五六)から離れて独立したものと考えられており(8)、一三世紀から一四世紀にかけて頻繁に描かれたが、トレント公会議(一五四五―一六三年)以降は正統なもの認められず、多くの作品が破壊されてその伝統は廃れた。この図像が多く描かれたのはスペインとポルトガルで、イタリアでは稀であり、特にピエロの時代にはあまり顧みられることがなかった。

さて、この図像の伝統の中にピエロの作品を置いた場合に、先行作例とどのような共通点と相違点があるのだろうか。ここで、C・M・フェーデルが挙げている先行作例のうち、聖母が立像である五点の作例と比較してみたい(9)。すなわち、この図像の典型となる一四世紀前半の作品として、パルマのサン・マルティノの画家が描いた『マドンナ・デル・パルト』(フィレンツェ、サンタ・マリア・イン・カンポ)(図17)および『ニンナの聖母』(フィレンツェ、アカデミア美術館)(図18)、ナルド・ディ・チョーネ、もしくはニコロ・ディ・トーマーソに帰されている『マドンナ・デル・パルト』(フィレンツェ、サン・ロレンツォ教会)(図19)の三点があり、一五世紀前半の作品としては、ロセッロ・ディ・ヤコポ・フランキ作『天の女王』(フィレンツェ、ウツフィツィ美術館)(図20)、オルカーニャ派の画師に帰されている『徳の母マリア』(ローマ、ヴァチカン絵画館)(図21)の二点がある。これらの作品では、いずれも聖母がほぼ正面向きで、丸首のガウンの上にマントをかけ、左手には書物を携え、腹部の高い位置に腰紐を締めるか、あるいは右手をその位置に置いている。腰紐は、マリアの処女性と無原罪を象徴するモチーフであり、視覚的には聖母の腹部の膨らみを強

調する。腰紐の無い作例では、聖母の右手の仕草が同様の役割を果たしている。左手の書物は、聖母マリアの受胎がイザヤ書の予言(七、一四)の成就であることを暗示している。これらの作品においては、威厳ある聖母がその聖性を賞賛され、待望されるキリストの誕生が予告されている。また、作品によっては、聖母が地上においても、天上においても永遠に賛美される存在であることが加えて表現されているのである(10)。

ピエロの作品とこれらの先行作例との共通点は、聖母が右手を腹部に置き、キリストの存在を示していることである。一方、ピエロの作品には先行例で描かれていた聖母のマントや左手の書物が描かれていない。何よりも顕著な相違点は、ピエロの作品に画面のほぼ全体を占める荘厳な天幕と、それを開く二天使が描かれていることである。これらの相違点はピエロの作品にどのような効果をもたらしているのだろうか。

聖母は、マントをかけないことによって、妊娠中の体型をより明瞭にしている。腹部の膨らみを覆って足元へ広がるスカートの形は天幕と類似しており、この類似から観者の視線は天幕から聖母の腹部へと自然に促される。青い衣の前は腹部の辺りだけが開かれて白い下着をのぞかせてあり、聖母の純潔はここに暗示されている。聖母を包むマントの役割は天幕にとって代えられている。また、その表に織り込まれた石榴の文様は、キリストの犠牲による人類の罪の贖い、教会の統一、聖母マリアの純潔等を象徴し、裏打ちされているアーミンの毛皮も聖母の処女性を象徴するモチーフなのである。

このマントと天幕の関連は比較的初期の作品である『ミセルコルディアの聖母』を想起させる。そこに描かれている聖母のマントの

形態は『マドンナ・デル・パルト』の天幕の形態と大変似たものであることが注目されよう。《ミゼルコルディアの聖母》のマントに信者が庇護されるが如く、『マドンナ・デル・パルト』の天幕は聖なる空間として聖母を包むのである。それは、キリストの母となる聖母の尊厳を象徴し、また聖母を庇護するものである。その天幕が正面を正視した二天使によって開帳されるといふ設定は観者に聖母との対面をより貴重な体験とさせるのである。

本作品において重要な役割を果たしている天幕とそれを開く二天使のモチーフの発想原として、E・パツティスティはアンドレア・デル・カスターニョ作、ヴェッラ・カルドゥッチの『聖母子像』（フィレンツェ、ウッフィツィ美術館）（図22）の天幕を引く二天使（11）を挙げ、マートンはニコロ・チヴィターレ作『聖櫃』（図23）やルカ・デッラ・ロツビア工房作『聖櫃』（図24）等を示唆している（11）。天幕と二天使の役割を考慮すると、特に注目されるのはマートンが示唆する『聖櫃』である。ここでは二天使が開く天幕の内にさらに奥まった小壁龕に聖櫃が納められる。その小壁龕の形はピエロの作品における聖母のスカートと類似する。特に保護されるべき出産間近の聖母の体は、聖櫃で聖櫃が護られているが如くに天幕で護られているのではないだろうか。つまりピエロは本作品の構想において従来の「マドンナ・デル・パルト」の画像の伝統に「聖櫃」の形式を融合させた新しい画像解釈を示したと推定することができよう。これに関してマートンは本作品がミサにおける聖体拝領の儀式と結びつくという傾聴すべき見解を示している。それによれば、絵の前の司祭が聖体を頭上に掲げるとちょうど聖母の腹部の位置に当たり、聖体は胎内のキリストの肉と一致し、ここで現実の世界と

画中の聖なる世界との壁が取り去られるという（図25）（12）（だが、ここでこの儀式と本作品が結びつくとしても、マートンが考えるように聖母が前に出る必要はないと思われる）。ピエロの「マドンナ・デル・パルト」においてその形式は主題内容と密接に結びついており、ここにピエロが宗教上の教義を知性豊かに解釈し、それを効果的に視覚化して観者へ伝える創造力を持つことが如実に示されている。

三、帰属問題の検討

本作品の帰属に関する従来の説を大別すると、次の三つに分けられる。

(1) 真筆説。G・M・グラツィアーニ、ph・ヘンデイ、M・サルミ等がこれに属している（13）。これらの史家は帰属について特に注釈をせずに、ピエロの作として扱っている。

(2) 副次的部分に協力者の介入があるものの、全体としてはピエロの作と見なすべきであるとする説。H・グララーベル、R・ロンギ、K・クラーク、P・L・デ・ヴェッキ、パツティスティ、等がこれに属している（14）。具体的に言えば、グララーベルは介入した弟子を一人としており、ロンギは「ベレンソンの作品目録では、制作に関してはロレンティーノ・ダ・アンドレアに帰されているが、今日、一般に認められているように、大部分ピエロの手になることは確かである」と述べている。クラークは、「聖母の頭部は完全にピエロの手で描かれている。天達は一人の助手、おそらくロレンティーノの手の形跡を示しているが、しかしピエロは作品全体を監



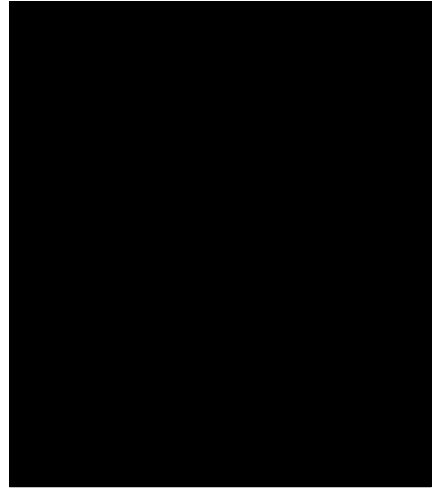
22



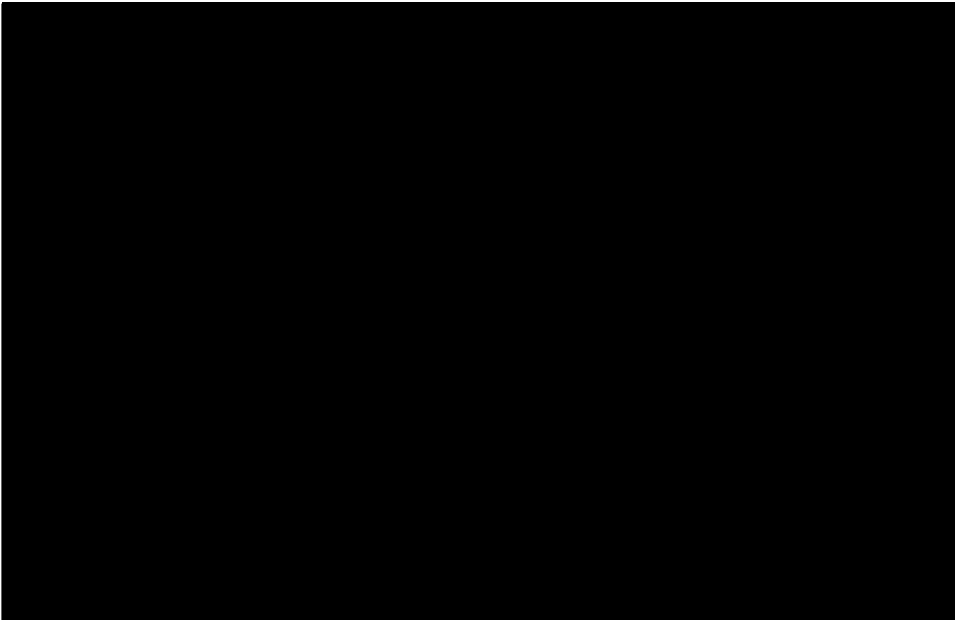
24

23

- 22. アンドレア・デル・カスターニョ『聖母子像』復元図, フィレンツェ, ウッフィッツィ美術館
- 23. ニッコロ・チヴィターレ『聖櫃』(所蔵地未確認)
- 24. ルカ・デッラ・ロbbiea工房『聖櫃』, サンセポルクロ, 大聖堂



25



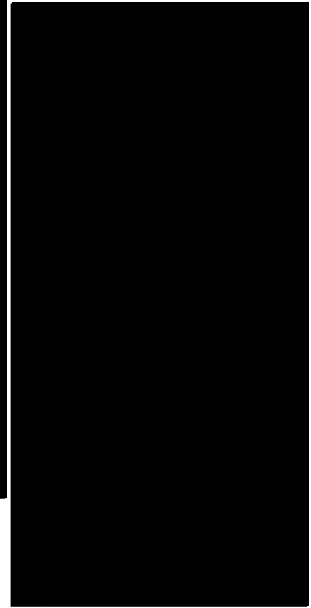
27

26

25. マートンによる、『マドンナ・デル・バルト』と聖体拝領の儀式の関係を示した復元予想図
26. 『マドンナ・デル・バルト』部分
27. 『聖十字架物語』《聖告》部分



29

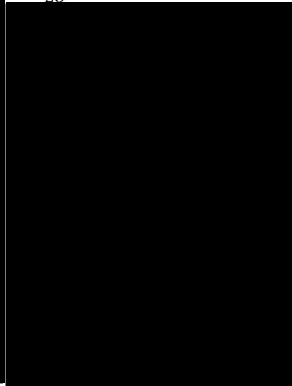


28



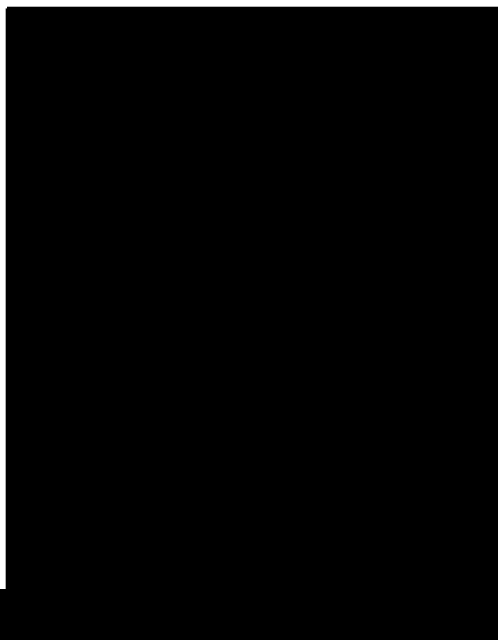
32

31

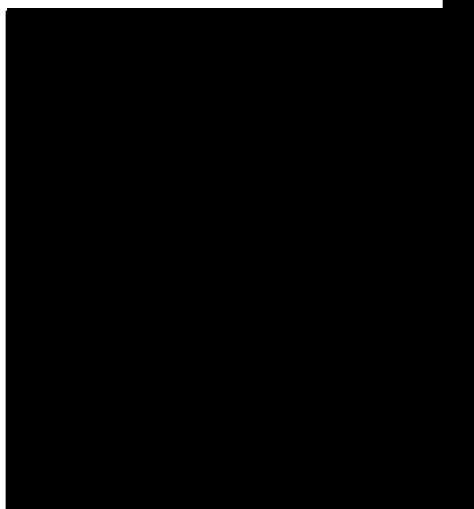


30

- 28. ロレンティーノ・ダ・アマレッツォ『大修道院長アントニオ像』、アレッツォ近郊、サン・ポロ教会
- 29. ロレンティーノ・ダ・アレッツォ『聖ドナートの物語』、アレッツォ、サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ教会
- 30. 『聖十字架物語』《ソロモン王を訪門するシバの女王》部分
- 31. ロレンティーノ・ダ・アレッツォ『ミゼルコルディアの聖母』部分、アレッツォ、サン・フランチェスコ教会
- 32. ロレンティーノ・ダ・アレッツォ『エリザベツ御訪門』、アレッツォ・サン・フラチェスコ教会



33



34

33. 『モンテフェルトロの祭壇画』, ミラノ, プレラ絵画館
34. 『セニガッリアの聖母』, ウルビーノ, 国立マルケ美術館

督した」と述べている。また、デ・ヴェッキは、「…実際、ピエロの諸作品には、これほど明確な縁取りの線が現れることはない。しかしながら、協力者の介入が副次的部分を越えているようにには見えな」とし、バツティステイはこの見解に賛同を示している。

(3) 大部分または全部をピエロの弟子が描いたとする説。J・A・クロウおよびG・B・カヴァルカセツレ、B・ベレンソン、A・ヴェントゥーリ、C・ギルバート等がこれに属している(15)。具体的に言えば、クロウおよびカヴァルカセツレは、「写真から判断すると、この壁画は、ピエロの監督下でロレンティノー・ダ・アンドレアのような彼の数人の弟子達によって制作された」と述べ、ベレンソンは、「ほとんど全部がロレンティノーによって制作された」とし、ヴェントゥーリは、おそらくロレンティノーの作品としている。また近年ギルバートは、「私はモンテルキの墓地礼拝堂にあるフレスコ画『マドンナ・デル・パルト』をピエロの真筆から除外する。その焦点である要素、すなわち聖母の頭部は(図26)、アレツォの『聖十字架物語』の《聖告》の場面におけるマリアの頭部(図27)と比較した場合、同じ形を示しながらも出来栄は生硬であり、重々しい輪郭線が円筒の形態を弱めてしまっている。ピエロには見慣れないこの点が《ヘラクリウスとコスロエスの戦い》の場面の白馬の背後に見られる兵士達のような弟子の手に再び見ることが出来る。モンテルキの作品が示すこの線描性は常に言及されてきたし、この作品は時々、例えばヴェントゥーリとベレンソンがそうであるように、真筆でない」と指摘されてきた」と述べている。

さて、この問題を検討する際に予め考慮に入れておくべきことは、マエストロを中心とした工房による当時の制作では作品に弟子

の手が介入する場合は珍しくなく、特にフレスコ画の制作では数人の協力者を要する場合もあるということである。ちなみに、ピエロの周辺にも制作に協力した数名の画家のいたことが知られている。すなわち、ジュリアーノ・アメデイ、ジョバンニ・ディ・ピエモンテ、ロレンティノー・ダ・アレツツォ、ロレンツォ・ダ・ヴィテルヴォなどである。だが、そのような場合でも、弟子または協力者の手がマエストロの個性にほぼ同化されているならば、作品はマエストロの作と見なすべきであろう。従って、ここでの検討の重点は、上記三説のうち(3)が妥当であるか否かに置かれるべきであろう。

そこで、先にしばしば名が挙げられたロレンティノー・ダ・アレツツォの作品を吟味してみよう。彼はアレツツォを中心に活動したピエロの追隨者であり、確かに彼の作品にはピエロから着想を得たり、実際にピエロのカルトンを借用したことが明らかなる作品がかなり見られる。例えば『大修道院長聖アントニオ像』(アレツツォ近郊サン・ポロ教会)(図28)は、ピエロの作品に見られる老人像とタイプの上では非常に近い印象を与える。だが、出来栄が著しく劣ることは胴体と頭部との有機的関連が十分に表わされておらず、平板であること、細部にこだわっていることなどから明白である。次に、『聖下ナートの物語』(アレツツォ、サンタ・マリア・デル・グラーツィエ教会)(図29)の人物群には、ピエロの『聖十字架物語』の《ソロモン王を訪問するシバの女王》の場面で見られる人物のカルトンを裏返して用いたかのような部分が観察される。図29の右端に立つ僧侶の合掌した手は、シバの女王のそれと形がほぼ同じであり、左から二人目の人物の視線や口元は、図30の女官の顔を裏返した如くである。そして、この場合も力の差は歴然として

いる。さらに、ロレンティノーの『ミゼルコディアの聖母』(アレツツォ、サン・フランチェスコ教会)(図31)は、ピエロの同主題の作品を模倣したことは明らかであるが、やはり描線には張りがない、肉付けも平板である。また、『エリザベツ御訪問』(アレツツォ、サン・フランチェスコ教会)(図32)は、同教会中央祭壇のピエロの作『ソロモン王とシバの女王の会見』から着想を得たもので、その雰囲気を学んだ成果は出ているが、やはり人物の動きにはどこか残る。

以上のように、ロレンティノーにはピエロの作品の重要な部分を受け持つ力があつたようには見えない。

次にギルバートの見解についてであるが、確かに『マドンナ・デル・パルト』の聖母頭部は『聖告』のそれに比較して物理的な立体感はずなないであろう。だが、両者の相違はピエロと他の画家との違いとしてではなく、ピエロ自身の様式の変化、つまり時期的な違いとして見るべきではなからうか。

『マドンナ・デル・パルト』の聖母は、解剖学的な視点で正確に捉えた形態が描写されている。的確な線描と明暗法、彩色法によつて聖母は人間的な、うら若い一人の女性として描かれている。胸元には鎖骨の突起と胸鎖乳突筋にあたる膨らみが見える。その肌は血の通つた柔らかな質感を持っている。輪郭には抑揚があり、額から顎にかけての描線は額の丸み、頬の高さや柔らかなさを微妙に表現している。その表情にはイエスを宿した戸惑いや不安、母となることの決意といった複雑な人間感情が表われている。このような人物表現は、ピエロの全作品を通観してみると、比較的初期の作品に共通するものである。一四四五年に依頼された『ミゼルコディア祭

壇画』の中央パネル、一四五一年の『聖シジスモンドとシジスモンド・パンドルフォ・マラテスタ』などの作品には同種の表現が観察される。つまり、この種の感情表現はフィレンツェ派の影響として初期の様式の発展過程と結びつけることができるものである。一四二九年から四〇年に、ピエロはドメニコ・ペネツィアーノの協力者としてフィレンツェに滞在しており、その画歴の初めにフィレンツェ派の画家達の作品を目にしているのである。

ピエロの初期における自然主義的な要素は、年を経るにつれて理想主義的な幾何学的形態の追求に道を譲り、次第に省略されていくのが観察される。アレツツォの『聖告』の場面の聖母頭部は、このような表現の始まりと見るべきであろう。そこには、人間の個人的特徴や感情を超越した、聖母の恒常な宗教的存在が示されている。

この人物の形態は理想化された幾何学的形態へと近づいており、その面持ちも動作も実に堅固で不動である。この種の人物表現は『聖十字架物語』以降の作品にしばしば登場し、晩期に近づくにつれて更に形態は単純化され形式的になっていく。一般的に制作年の推定が晚い時期に置かれる『モンテフェルトロ祭壇画』(ミラノ、ブレラ絵画館)(図33)、『セニガリアの聖母』(ウルビーノ、国立マルケ絵画館)(図34)などの作品にその変化を観察することができる。一画家の様式が初期から晩期にかけて、自然主義的傾向から理想主義的傾向へ導かれるのはどの時代の画家においてもしばしば見られる自然な発展であり、これまで観察したようにピエロもその例に漏れない。

『マドンナ・デル・パルト』における精密な構成力、立体感の写実的な把握はピエロの力量に値するものである。加えて配色のバラ

ンスも絶妙であり、主題表現とその効果に相応しい。この作品には晩期の聖母像には見られない感覚の柔軟さと人間的な内面精神が描写されている。従って、本作品はピエロの様式展開の上で比較的最初期に位置する真筆、少なくとも大部分がピエロの手になる作品と考られるべきであろう。

四、制作年代の検討

本作品の制作年代に関する説は、ピエロの活動の初期から晩年まで、研究者によって大きな幅がある。この問題について従来の説を推定年代の早いものから順に記す。

(1) 一四五〇—一五五年。ロンギは「この作品の制作年代は、輪郭が見慣れないくらいに瘦せて鋭いためになかなか決め難い。アレツォの連作壁画『聖十字架物語』のこと」の『筆記的な』部分に近づける他はなからう。従って、おそらく一四五〇年と五五年の間に置かれよう」と述べている(16)。

(2) 一四五九—一六〇年頃。ヘンディ、サルミ、クラーク、デ・ヴェッキ等がこの頃とする。この頃に置く研究者はいずれもG・ヴァザリーのピエロ伝に「彼(ピエロ)はローマでの仕事(一四五八—一五九年)を終えたので、母の死に際してボルゴに帰郷した」(括弧内は引用者記入)とあることから、一四五九年十一月六日に没したピエロの母ローマーナ・ディ・カルロ・ダ・モンテルキと本作品を関係づけている。彼女が制作地の出身であり、この墓地礼拝堂に埋葬されたかもしくはその可能性があると推定し、ピエロが母を敬い記念するためにこの作品を描いたとしている(17)。しかしながら、ピ

エロの母ローマーナはサンセポルクロのバディアに埋葬されたことが記録から明らかとなり、墓地礼拝堂との直接の関連は否定された(18)。また、クラークは前述の理由の他に「アレツォの連作壁画よりもやや自由さが乏しいけれども、(アレツォの作品の)第二期、すなわち一四六〇年より少し後と同時期のように見える」と述べている(19)。

(3) 一四六五—一七〇年。マートンはピエロの円熟期の著作、「絵画の遠近法」や「五つの正多面体小論」に論ぜられている理念が本作品に現れているとして、この頃に置いている(20)。

(4) 一四七六—一八二、三年。バッティスティは主題と様式の両面からこの年代に置いている。主題については、本作品が教皇シクストゥス四世(在位一四七一—一八四年)によって広められた「無原罪の聖母」の信仰を表現していると見ている。聖母の純潔を象徴する天幕に裏打ちされたアーミンの毛皮と聖母の青い衣の下に見える純白の下着もその要素として挙げられている(21)。

以上を要約すれば、(1)のロンギの一四五〇年前後とする初期説に対して、(2)、(3)のヘンディ等ないしはマートンの一四六〇—一七〇年頃とする円熟期説、さらに(4)のバッティスティの一四七六年以降八〇年初めにまで降すいわば晩期説があり、その諸説の幅は前後三〇年にもおよび、しかもそれぞれに傾聴すべきところもある。

しかし、前章で述べたように、本作品の様式が比較的初期のものであるという観点では、これらの説の中でロンギの見解が注目される。次に、本作品の様式が比較的初期のものであるとする具体的根拠を述べたい。

その第一は、初期にあたる『聖ジジスモンドとジジスモンド・パ

『シンドルフォ・マラテスタ』、『ミゼルコルディアの聖母』などの作品と本作品との空間表現の近さである。初期の作品では、遠法における眼と画面との間の距離が近い。一方、年代が下るに従ってその距離は広がり、建築物や人物、パノラマ的背景など様々なモチーフによって空間構成が複合的になっていく。制作年代の晩い『モンテフェルトロ祭壇画』で、建築物が示す空間の規模の大きさがその一例である。ピエロはウルビーノの宮廷での交流において幾何学的遠近法の研究を深め、その著作をモンテフェルトロ父子に献じている。

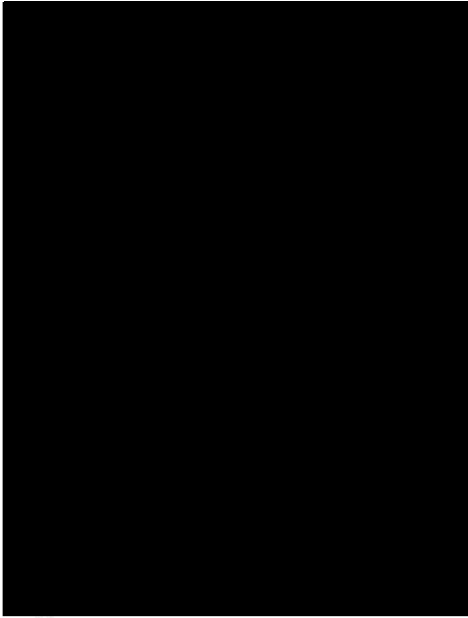
こうした著作はピエロが制作の数を重ねるにつれて興味を増していった幾何学的遠近法の理論的成果であり、晩期の作品にはその実践が示されているのである。初期に推定される『ミゼルコルディアの聖母』、『キリストの洗礼』に本作品と共通する画面構成がなされていることは二章で観察したが、このような数の少ないモチーフで現わされた単純空間は晩期に観られないものである。さらに晩期のパノラマ的景観にはフェラーラやウルビーノの宮廷で交流のあったフランドル画派の影響が大きく、初期には見られない空間の奥行の広がりが見られる。『モンテフェルトロの二連板』（フィレンツェ、ウッフイツイ美術館）、『キリストの降誕』（ロンドン、国立絵画館）などに見られる景観の広がり、制作年代の早い『キリストの洗礼』等と比較してその規模が明らかに大きい。

第二は、本作品の重要なモチーフである二天使の発想源である。すなわち、ピエロの二天使の表情はリミニのマラテスタ聖堂にある、アゴステイーノ・ダ・ドゥッチォの浮彫にみられる天使像（図35-37）にあることが想定される。マラテスタ聖堂の聖シジスモンド禮拜堂内には東西二壁にアゴステイーノが制作した、天幕を引く

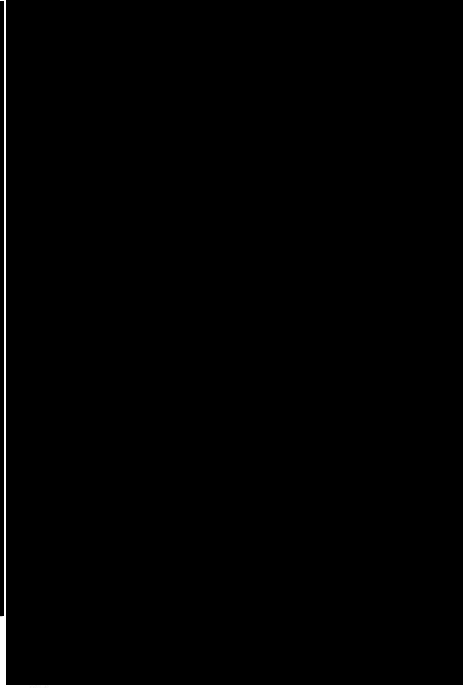
二天使の姿があり、その禮拜堂はピエロが『聖シジスモンドとシジスモンド・パンドルフォ・マラテスタ』を描いた聖遺物禮拜堂に隣接している。聖シジスモンド禮拜堂のアゴステイーノの作品等は、一四五二年に奉納されており、ピエロの作品が制作された以前か同時期に制作されている。『マドンナ・デル・バルト』の構成の発想源とされる作例はすでに示した通りであるが、この浮彫がピエロに最も直接的な影響を的える状況にあった事実は見逃せない。

第三の根拠は、リミニの作品と本作品に観察される自然主義的な描写の傾向である。特に聖シジスモンド像には『マドンナ・デル・バルト』の聖母像に共通する人間的な情感が存在している。また、色彩と明暗の微妙な調子によって、個々のモチーフの質感が捉えられている点も共通する。例えば、『マグダラのマリア』（アレツォ、大聖堂）における色彩と明暗は、個々の質感よりも形態の彫塑的立体感を強調する要素となっており、本作品やリミニの作品との時期的な隔りをみてとることができよう。

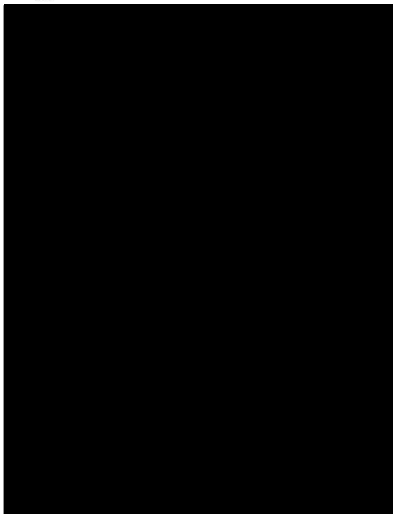
以上の点に注目すれば、本作品はロンギが推定したように比較的初期に置くのが妥当ではなからうか。具体的には一四五一年のリミニの作品との関係を考慮して、一四五二―一五五年頃と推定されよう。



36



35



37

- 35. アグスティーノ・ダ・ドウッチョ『天幕を引く二天使』, リミニ, マラテスタ聖堂, 聖シジスモンド礼拝堂東壁
- 36. アグスティーノ・ダ・ドウッチョ『天幕を引く二天使』, リミニ, マラテスタ聖堂, 聖シジスモンド礼拝堂西壁
- 37. 同上, 部分

結 び

本稿は、ピエロ・デッラ・フランチェスカ作『マドンナ・デル・バルト』の再評価を以下のように試みた。

まず、第一章では、本作品が制作されてからの環境の変化と作品自体の保存状況を確認した上で、本作品が考察の対象として充分に値する状況にあることを示した。

次に第二章では、作品の内容の理解と分析によって、作品がピエロに相応しい質の高さを持つことを明らかにした。

第三章では、第二章で示した本作品の質にもかかわらず、ピエロの筆を否定的にみる説のあることが認められた。だが、そのうち大部分をロレンティーノ・ダ・アレツォという弟子の手とする説については、ピエロとロレンティーノの作品を比較することによってその可能性が副次的部分に限られることを示し、全部が弟子の手になるとするギルバートの説については、その理由となる円筒的立体感の不足という観点を、比較的初期の作品に観られる自然主義的要素として見直し、本作品の少なくとも大部分がピエロの筆の質の高さを保持することを述べた。

そして第四章では、本作品の制作年に関する従来の主な説を概観した上で、作品が比較的初期の制作であるという見解をもって、ロレンギの説を追認し、具体的な年代推定を試みた。

本作品は、アレツォ郊外にある田園都市の小礼拝堂にひっそりと納められているが、堂内に足を踏み入れたその瞬間に観者を荘重な儀式に参加させる。少年のような二天使は重大な務めを果たすへ

く天幕を開帳する。立ち現れた聖母は、戸惑いを隠せぬ若き乙女の初々しさと柔和な人間的外観を持ちながらも、救世主の母となる聖性を宿し、自らの存在の意義を堂々と観者に知らしめるのである。

ここでは、ジョットによって第一歩が踏み出された聖なる画中の世界と観者との現実的な視覚関係は芸術的效果によってある頂点にまで到達したものと見ることができるとする。つまり人間の存在としての親しみのみならず、ピエロは同時代人の宗教心、すなわち同時代人が自分達を庇護する超越した力を聖母に求めたのに対して、知性豊かな教義の解釈をもって応じている。

こうした聖母に対するピエロの理想は、やがて形態の抽象化と構図の複合化によって恒常豊麗の度を高めていくが、本作品には初発の生命感が画面を支配しており、比較的初期の魅力ある作品として見直されてしかるべきであろう。

- (1) 壁画の存在は一九世紀末まで忘れられていたが、一八八九年、I・V・フンギーニがその存在を公にし、一八八九年一月三日付の地方新聞 *La provincia di Avezzo* および同年の雑誌 *Arte e storia*, VIII でそれを発表した。

- (2) Th. Martone, "L'affresco di Piero della Francesca in Monterchi: una pietra miliare della pittura rinascimentale" in *Convegno Internazionale sull'arte di Piero della Francesca* Monterchi, 1980, pp. 20, 46 note 6.

- (3) B. Giorni, *Monterchi*, Città di Castello, 1977 (筆者未見)

- (4) *Mostra di quattro maestri del primo rinascimento*, Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile-12 luglio, 1954.

- (15) D. Fiscali, "Relazione sulle riparazioni ai dipinti murali di Pier della Francesca, nel coro di San Francesco in Arezzo", in *Bollettino d'Arte*, IV, 1917. ヲヨフノマカトクノ
 軀心トノゾクノ技ヲモテ結成セシメテトノノミナシトモテ「*祭*
壇 (ヤシノトク)」ノ形ヲシテナル顔料ヲ固難探 (ウノ堅固ニシテヤ
 ヲノ) ヲ加セテ用フノ・ヤシノノ画技ヲ撰テ。
- (16) ヲ図シテ Ph. Hendy, *Piero della Francesca and Early Renaissance*, London-New York, 1968, Plate 46, 47. A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze, 1921-22, tav. 5. 本記ヲ撰テハ國藝部ニヤ觀ムコトモ図ラセ。
- (17) Th. Martone, op. cit., p. 46, note 10.
- (18) E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, vol. II, p. 71.
- (19) C. M. Feudale, "The Iconography of the Madonna del Parto", in *Marsyas*, VII, 1954-7, pp. 10-12, fig. 2, 3, 4, 7, 8.
- (20) *ibid.* pp. 10-12.
- (21) E. Battisti, op. cit., vol. II, p. 71, Th. Martone, op. cit., p. 39.
- (22) Th. Martone, op. cit., p. 40, tav. 103.
- (23) G. Magrineri, Graziani, *L'Arte a città di Castello*, Città di Castello, 1897, pp. 168-169. (編輯米野[°] E. Battisti op. cit., vol. II, p. 70.; Ph. Hendy, op. cit., p. III; M. Salmi, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara, 1979, pp. 105-106.
- (24) H. Graber, *Piero della Francesca*, Basel, 1920, p. 24. (編輯米野[°] E. Battisti, op. cit., vol. II, p. 70. ヲ参考[°]); R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927, pp. 274-275; K. Clark, *Piero della Francesca*, London, 1969, p. 226; P. L. DeVecchi, *L'opera Completa di Piero della Francesca*, Milano, 1967, p. 48; E. Battisti, op. cit., vol. II, p. 70.
- (25) J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, VIII, Firenze, 1898, pp. 2 51-252. (編輯米野[°] E. Battisti, op. cit., vol. II, p. 70. ヲ参考[°]); B. Berenson, *Central Italian Painters of the Renaissance*, London-New York, 1897, p. 169; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, Milano, 1911, pp. 483-486. (編輯米野[°] E. Battisti, op. cit., vol. II, p. 70. ヲ参考[°]) C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968, p. 58, note 6.
- (26) R. Longhi, op. cit., pp. 274-275.
- (27) Ph. Hendy, op. cit., pp. 111-112; M. Salmi, op. cit., p. 106; K. Clark, op. cit., pp. 54-55, 226-227; De Vecchi, op. cit., p. 86.
- (28) E. Battisti, op. cit., vol. II, pp. 70, 224.
- (29) K. Clark, op. cit., pp. 226-227.
- (30) Th. Martone, op. cit., pp. 20, 45.
- (31) E. Battisti, op. cit., vol. I, pp. 414-420, vol. II, p. 71.

図説書録

- 図 2' 3' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16' 17' 18' 19' 20' 21' 22' 23' 24' 25' 26' 27' 28' 29' 30' 31' 32' 33' 34' 35' 36' 37' 38' 39' 40' 41' 42' 43' 44' 45' 46' 47' 48' 49' 50' 51' 52' 53' 54' 55' 56' 57' 58' 59' 60' 61' 62' 63' 64' 65' 66' 67' 68' 69' 70' 71' 72' 73' 74' 75' 76' 77' 78' 79' 80' 81' 82' 83' 84' 85' 86' 87' 88' 89' 90' 91' 92' 93' 94' 95' 96' 97' 98' 99' 100'

- 図4' 9' 15 (ロビー上で筆者作図) 13' 30 P. L. De Vecchi,
 op. cit.
 図10' 11' 16 (ロビー上で筆者作図) K. Clark, op. cit.
 図28' 29' 30' 31' 32 P. P. Donati, "Piero della Francesca o
 Larentino d' And reaz?", in *Antichità viva* IV, 1965.
 図35 M. A. Lavin, *Piero della Francesca a Rimini: L'affresco
 nel Tempio Malatestiano*, Bologna, 1984.
 図36 J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London,
 1963.
 図12' 26' 33 若山映子『ピエロ・デルラ・フランチェスカ(カ
 ンヴァス世界の大画家)』一九八五、中央公論社。