



ヨーロッパ  
中世美術論集

1

# 美術と教皇庁

加藤 磨珠枝 編

竹林舎

ジョットの《ナヴィチェツラ》―失われた一大傑作モザイクの 運命・構図の復元・造形的特色・制作年代	越 宏一	250
中世後期における教皇庁の墓碑彫刻 ―アルノルフォ・デイ・カンピオの革新―	児嶋 由枝	294
アヴィニヨン教皇庁の美術	谷古宇 尚	315
サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂主祭壇画 ―伝統と同時代性―	深田 麻里亜	334
祝福のロτζジアの形態の変遷について	飛ヶ谷潤一郎	355
Carolingi e Ottoni: arte a Roma da Adriano I a Silvestro II (772-1003)	Gaetano Curzi	389
Il Duecento, il secolo della <i>Ecclesia Triumphans</i>	Alessandro Tomei	404
あとがき		405
執筆・翻訳者一覧		407
関連項目索引		422

---

教皇庁と美術

〈ヨーロッパ中世美術論集1〉

---

2015年 9月 15日 発行

編 者 加藤 磨珠枝

発行者 黒澤 廣

発行所 竹林舎  
112-0013

東京都文京区音羽1-15-12-411

電話03(5977)8871 FAX03(5977)8879

---

印刷 藤原印刷株式会社

©Chikurinsya 2015 printed in Japan  
ISBN 978-4-902084-41-2



ヨーロッパ  
中世美術論集

1



美術と教皇庁

加藤磨珠枝編

竹林舎

目次

序 教皇庁をめぐる美術史的問いかけ

加藤 磨珠枝

5

第一章 教皇たちの時代のはじまり

ローマ司教からローマ教皇へ、その変遷

藤崎 衛

25

教皇ダマサスの〈殉教者崇敬政策〉とカタコンベ美術

山田 順

52

旧サン・ピエトロ聖堂の آپシス 装飾

山田 香里

81

——「トラディティオ・レギス」図を巡って——

五世紀の教会堂建設

加藤 磨珠枝

105

——皇帝の都から教皇の都へ——

四〇五世紀のキリスト教会に見られる洗礼の様子  
——古代キリスト教美術を理解するための一つの手掛かりとして——

具 正謨

127

## 第二章 中世の刷新

カロリング朝とオットー朝時代のローマ美術

——教皇ハドリアヌス一世から

シルウエステル二世（七七二—一〇〇三）まで——

ガエタノ・クルツイ

（長友瑞絵訳）

157

教会改革期の絵画

——ローマを中心とするラツィオ地方——

伊藤 怜

179

聖シルウエステル伝図像の諸相

浅野ひとみ

200

## 第三章 君主としての教皇

十三世紀の美術

——「勝利の教会 Ecclesia Triumphans」の時代——

アレッサンドロ・トメイ

（深田麻里亜訳）

227

ジョットの《ナヴィチエツラ》―失われた一大傑作モザイクの 運命・構図の復元・造形的特色・制作年代	越 宏一	250
中世後期における教皇庁の墓碑彫刻 ―アルノルフォ・ディ・カンピオの革新―	児嶋 由枝	294
アヴィニヨン教皇庁の美術	谷古宇 尚	315
サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂主祭壇画 ―伝統と同時代性―	深田 麻里亜	334
祝福のロτζジアの形態の変遷について	飛ヶ谷潤一郎	355
Carolingi e Ottoni: arte a Roma da Adriano I a Silvestro II (772-1003)	Gaetano Curzi	389
Il Duecento, il secolo della <i>Eccllesia Triumphans</i>	Alessandro Tomei	404
あとがき		405
執筆・翻訳者一覧		407
関連項目索引		422

## 十三世紀の美術

——「勝利の教会 Ecclesia Triumphans」の時代——

アレツサンドロ・トメイ

(深田麻里亜訳)

十二世紀末の一一九八年、枢機卿ロタリオ・デイ・コンティ・デイ・セーニが教皇位に選出され、教皇インノケンティウス三世(在位二九、三六)となった。この教皇の即位によって、モニユメンタルな芸術活動の目ざましい発展の時代が到来した。活動の焦点はヴァティカンのサン・ピエトロ大聖堂とサン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂におかれ、十三世紀全体にわたって続けられたその活動は、一一四五―一二〇〇年にかけて最盛期を迎えることになる。<sup>註</sup>

コンスタンティヌス帝が寄進したヴァティカンの旧バシリカを修復するという壮大な計画において、教皇インノケンティウス三世は、初期キリスト教時代に制作されたアプシス・モザイクの全面改修に着手し、それを新たなものに置き換えた。このアプシスは一五九二年まで見ることができたが、新聖堂への建て替え事業の過程で完全に破壊されてしまった。しかしながらこの作品はジャコモ・グリマルディの『イストウルメンタ・アウテンティカ』(ヴァティカン図書館、ms. Barb. lat. 2733, ff. 158-159)に忠実に写され、今に伝えられている。その模写では全体の様式的特徴はほぼ完全に失われているため、現存する断片から推測する他ないが、おおまかな図像構成は見てとれる。

おそらく一二〇九―一二二二年頃に完成された新たなモザイクには、聖ペテロと聖パウロの立像をともなった、玉座のキリストが中央に表されていた。背景にはきわめて古典的な様相のナイル河畔風の風景が描かれ、そこには鹿たちが集い、四つの河が流れる天国の丘がそびえている。下部の帯状部分では、玉座と「神の仔羊」を中心として、そこに歩みを進める十二匹の子羊が左右に配されており、それらは両端の都市エルサレムとベツレヘムの市壁から姿を現わしている。玉座の両側には、旗を持つ





挿図1 《エクレスシア》  
1209～1212年頃 モザイク サン・ピエ  
ロ・イン・ヴァティカーノ旧聖堂アプシス・  
モザイクの一部 ローマ、ローマ美術館（バ  
ラツォ・プラスキ）蔵

「エクレスシア・ローマーナ（ローマ教会の擬人像）」と、注文主である教皇自身がそれぞれ表されている。この二人の胸像部分こそまさに、一羽のフェニックスの円形断片と並んでアプシス装飾で唯一現存する部分である。エクレスシア像（挿図1）はローマのバラツォ美術館（ジョヴァンニ・バラツォ古代彫刻美術館）に、残り二点もローマ美術館（バラツォ・プラスキ）に所蔵されている。このサン・ピエトロ聖堂アプシスの図像は要するに、次のような強い主張の上に成り立っていると見える。まず、神からの直接に委ねられた教皇権 *plenitudo potestatis* の正統性、さらに「あらゆる教会の母 *Mater omnium ecclesiarum*」たるサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂に対するヴァティカンとラテラノは数世紀の間、西方キリスト教世界におけるもっとも重要な聖堂の座をめぐって対立関係にあったのである。

様式的観点によれば、現存するわずかな断片は、シチリアの作品、とりわけ、モンレアーレのドウオーモのモザイクから影響を受けて、中部イタリアに普及していた作品に属するよう思われる。こうした影響は、グロツタフェラータのサン・ニーロ修道院で《聖霊降臨》のモザイクを制作したような、遍歴工房を通じてもたらされたものである。<sup>注3</sup>

インノケンティウス三世の発願によって計画されたもう一つの大事業は、サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂アプシスの再装飾であったにちがいない。とはいえ、この作品に実際に着手したのは、教皇ホノリウス三世（在位三六〇三三三）である。彼はヴェネツィアの統領ピエトロ・ツイアーニに要請して、サン・マルコ大聖堂造営局のモザイクの親方をヴェネツィアからローマに呼びよせた。<sup>注4</sup> この選択は、当時のローマには規模の大きさだけでなく、宗教面・文化面の中枢となりうる制作水準のモザイク工房が不在であったことを示唆するのかもしれない。もし、そうでなければ、この重要な作品制作にあたって当時の出来る限り最先端の様式を確保したいという注文主の意向を反映したとも考えられる。

モザイクは、一八二三年に聖堂で起こった大火災によって深刻な被害を被り、その結果、一八三六年以降ほぼ全体にわたって、オリジナルの図像を忠実に再現したレプリカによって置き換えられた（挿図2）。その際、火災をまぬがれた古いモザイクの一部が混合されることになった。アプシスの中央では、玉座のキリストが際立って表されており、右側には聖ペテロと聖アン

サン・マルコ大聖堂の工房から伝えられた革新とあいまって、十三世紀初頭のローマにおいて造形表現を刷新する決定的要素となった。それは、その後数十年にわたって受け継がれ、サンティ・クアットロ・コロナーティ聖堂のサン・シルヴェストロ礼拝堂壁画や、アナーニ大聖堂のクリュプタで「裝飾工の画家」が制作したフレスコ画に認められる。<sup>注6</sup>



挿図2 《玉座のキリスト、聖ペテロと聖パウロ》  
モザイク ローマ、サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂アプシス・モザイク（13世紀のオリジナルに基づくレプリカ、オリジナルは1823年の火災により損傷）

デレが、左側には聖パウロと聖ルカが配されている。彼らの足元には帯状に、多数の動物たちが憩い、植物の繁茂する大地が描かれている。その下層域には、他の使徒たちとそれに含まれない二人の福音書記者たちが、聖バルナバとともに表されている。これらの人物像の中央には「ヘトイマシア」、すなわち勝利の十字架を載せた空の御坐が置かれ、その両側にはキリストの受難具が配されている。そして玉座の下には、本堂に聖遺物が祀られている五人の無垢なる聖人が描かれている。構図に含まれる他の三名の人物は、それぞれ付された銘文によって特定される。彼らは、キリストの右足元でひれ伏す教皇ホノリウス三世、聖具保管人アディノルフオ、さらに修道院長ジョヴァンニ・カエターニであり、彼は、一八二三年以前に書き写された献呈文によれば、作品を完成させた人物であった。<sup>注5</sup>この部分のモザイクは、上部に比べやや遅い時期に、おそらくヴァティカンのアプシス装飾に従事した工房ですでに活動していた別の職人が制作にあたったように思われる。モザイクの他ののがされた断片は、現在の聖具室に保管されている。それらは、聖ペテロの頭部（挿図3）と、二人の使徒たちの頭部、さらにアプシス下部の縁野に元来表されていた四羽の鳥である。サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラのモザイクによってもたらされた反響は、ヴェネツィアの

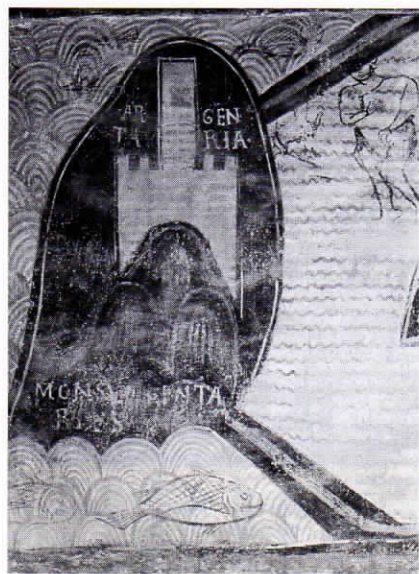


挿図3 《聖ペテロ》  
13世紀前半 モザイク サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂聖具室（1823年の火災後に割がされたモザイクの一部）

この他にも、規模は小さいがほぼ同時期に制作されたと推定される、大変興味深い聖堂内装飾がある。十七世紀のコピーによっておおよその構図は知られているものの、残念ながら失われたその作品は、サン・マルティーノ・アイ・モンティ修道院聖堂のサン・シルヴェストロ礼拝堂壁画である。この作品は、一二一一年にサン・マルティーノ聖堂の司祭枢機卿に任命されたグアラ・ビッキエーリの委嘱によって、一二一九―一二二七年の間に制作されたと考えられており、この時期で年代が確かな唯一のフレスコ画サイクルである。<sup>注7</sup>

もう一つ重要な壁画は、ラウレンティーナ通りにあるシトー派のトレ・フォンターネ修道院内にある通称「カール大帝の凱旋門」に描かれたものである。この作品は、清新で生き生きした物語描写のみならず、図象学的テーマにおいてもとくに注目に値する。ここでは、トレ・フォンターネの聖遺物である聖アナスタシウスの頭部が奇跡を起こしたおかげで、カール大帝がアンセドニアを領有する物語と、それに続いて占有した諸都市をシトー派修道院に寄進する外典由来の伝承が描写されている（挿図4）。この作品の制作年代は、一二二〇年代初頭が最も妥当に思われる。<sup>注8</sup>

教皇グレゴリウス九世の治世下（在位三三〇―三三四）に他の重要なモザイク装飾の事業が見られる。それはヴァティカンのサン・ピエトロ聖堂のファサード・モザイクであり、五世紀中葉にまで遡る古い装飾に取って代わった。サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂のモザイクに従事したヴェネツィア職人に感化された地元工房の手になるこの作品については、ごくわずかな断片し



挿図4 《アンセドニアの陥落》  
1220年代初頭 フレスコ ローマ、トレ・フォンターネ修道院「カール大帝の凱旋門」

か残っていない。ヴァティカンのアプシスと同様に、その構図はやはり十七世紀の模写によって確認できる。<sup>注9</sup>ここでは、ローマの伝統的装飾において、教会堂の内部空間でのみ展開していた黙示録のテーマがファサードに表されている。福音書記者たちのシンボルと、聖母と聖ペテロを周囲にともなった玉座のキリストの図像である。やや下方では、注文者である教皇が跪いている。その下方には、横並びに福音書記者たちの像が表され、さらに下には二十四人の長老たちが配され、十二匹の羊がエルサレムとベツレヘムの都市から歩みを進めている。本作に関しては、数十年間、教皇グレゴリウス九世の顔を描いたモザイク（ローマ美術館所蔵）しか知られて

ティウス四世（在位三二四、三二五）と皇帝フリードリヒ二世（二二五、二二六）も対決姿勢を見せた。都市ローマは皇帝軍に脅かされ、教皇は一二四四年、フランス王の庇護のもとリヨンへ逃亡し、その地から一二四五年には、このシユヴァーベンの皇帝に破門の教書を公布した。ローマでは、教皇の代理を務めた都市ローマ代官 *vicarius urbis* であり、サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂の司祭枢機卿ステファノ・コンティが、チェリオの丘にあるサンティ・クアットロ・コロナーティ修道院を要塞化し、フリードリヒ二世が侵攻してきた際には避難場所となるように備えた。ここでは、南の壁面に嵌められた大理石の銘文が示すように、一二四六年、「枝の主日（復活祭の聖週間初



挿図5 《聖ルカ》  
13世紀前半 モザイク ヴァ  
ティカン、ヴァティカン絵画館  
蔵 サン・ピエトロ・イン・サ  
ヴァティカーノ旧聖堂ファサ  
ド・モザイクの一部



挿図6 《コンスタンティヌス帝に洗礼を授ける聖シルヴェステル》  
1246年 フレスコ ローマ、サンティ・クアットロ・コロナーティ聖堂サン・シルヴェストロ礼拝堂



挿図7 《コンスタンティヌス帝の夢にあらわれる聖ペテロと聖パウロ》  
1246年 フレスコ ローマ、サンティ・クアットロ・コロナーティ聖堂サン・シルヴェストロ礼拝堂

おらず、しかもそれは、後世の修復でかなり手が加えられたものであったが、一九九〇年代、新たにふたつの現存する断片が特定された。それらは、聖ルカの頭部（挿図5）（ヴァティカン、絵画館所蔵）と聖母の頭部（モスクワ、プーシキン美術館）である。これらは大変厳かな作風で、その様式的アクセントは、やはりサン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂アプシスを装飾した工房を連想させる。一二五〇年代の歴史は、教皇と皇帝の闘争を中心に変遷した。教皇インノケン



挿図8 《1月》  
1250～60年頃 フレスコ ローマ、サンティ・クアットロ・コロナー  
ティ聖堂「ゴシックの間」

日)」前の金曜日、オステイア司教リナルドによつて教皇聖シルヴェルに捧げられた礼拝堂が聖別された。内部は、聖教皇とコンスタンティヌス帝の物語画サイクルで飾られた(挿図6、7)。場面選択と図像は、皇帝権が神の権威、つまり地上における神の代理人たる教皇権に從属するものであることを強調している。サイクル全体は、聖人伝の諸場面と、礼拝堂入口の扉の上に配された《最後の審判》で完結している。様式的側面から見ると、フレスコ画はシチリアのモンレアーレ大聖堂のモザイクから様式や構図形式を引き継いでいることが明らかである。それに加えて、特に人物像の衣襲表現については二十年ほど前にサン・パオロ・フォル・レ・ムーラ聖堂で制作を行った、ヴェネツィア出身のモザイク職人たちの作品からの新たな影響を看取することも可能であろう。<sup>註11</sup> 幼児キリストに授乳する聖母を描いたアイコン——サン・シルヴェストロ・アル・クイリナーレ聖堂に所蔵される、いわゆる「鎖の聖母」——は、聖シルヴェステル伝サイクルとの、ある種の様式的接触を示している。<sup>註12</sup>

同様の様式環境に属するのが、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂の左廊フレスコ画である。これはサン・シルヴェス

トロ礼拝堂のサイクルに比べ、およそ十年ほど年代が下る。簡素なアーケードに入された聖人像の単調な造形は、獨創性や生き生きとした描写の点でサン・シルヴェストロには劣る。

しかし、一二五〇年から六〇年頃にかけて、これまでとは趣味や文化的背景の異なる新しい様式的傾向がローマの絵画表現に突如として現れることになる。

その意味でもっとも際立った例は、チェリオ丘のサンティ・クアットロ・コロナーティ修道院でほんの十年ほど前に発見された、の「ゴシックの間」<sup>サール・ゴティカ</sup>のフレスコ画である。<sup>註13</sup>

本質的に世俗の図像を特徴とするこの絵画連作では、主題選択・様式の双方において、古代的趣向が闊達に表れている。そこでは、これまで一世紀以上にわたって研究者の関心をひきつけてきた、アナニー大聖堂のクリュプタで活動していた親方、「第三の画家」の様式が認識されるのである。<sup>註14</sup>

サンティ・クアットロ・コロナーティの壁画は、実際にこの工房の継続的活動において一つの発展段階を示しているように思われる。それらはローマにおいて、と



挿図10 《音楽の寓意》  
1250～60年頃 フレスコ ローマ、サンティ・クアットロ・コロナーティ  
聖堂「ゴシックの間」



挿図9 《3月》  
1250～60年頃 フレスコ ローマ、サンティ・クアットロ・コロナーティ  
聖堂「ゴシックの間」

りわけ心地よい抒情的な自然主義によって特徴的な古代世界のモデルにより一層近づいているようだ。もっとも意義深い例は、素晴らしい月曆の寓意画に顕著に見られる。一月の場面では、豚の解体作業が表され、内臓の吊るされた柵を駆ける鼠が描きこまれている(挿図8)。三月では、とげを抜く人物という古典的なイメージ——痛みに顔をしかめる表情が確認できる——が(挿図9)、十月では葡萄の収穫が、生き生きとした圧搾場面をともなつて描写されている。一連の「自由学芸の寓意画」もまた、似たような図像的、様式的特徴を示している。可動式オルガンを演奏する音楽の擬人像の構図(挿図10)は、類まれな自然主義で際立っている。ここでは実際の様子に忠実に、従者がふいごによって空気を送り込む一方で、演奏者は鍵盤の前に座っている。さらに特筆すべきは、空想的なものからそうでないもので、じつに多彩な種類の海や陸の生物たちが、黄道十二宮や風、および季節の擬人像、星座のシンボルとともに、海を背景としたヴォールトを埋め尽くしていることだ。

まったく同様の意味で、複雑な図像体系を完成させている動植物や幾何学的装飾の一群も、古典古代の源泉にさかのぼるものであり、十二世紀のローマおよび近隣地域の絵画に見られた「初期キリスト教の再生」と明らかに呼応している。

十三世紀初頭の特筆すべき「ヴェネツィア美術」の影響後は、ローマの画家たちが常に古代文化を一層熱心に観察していたことは明らかである。この類いまれな作例の発見によって、従来の研究で考えられていたよりも二十年以上早く、一二四五～一三〇〇年頃にはローマ美術の古典主義への回帰が認められるのである。しかしながら、ローマ絵画史の発展を、伝統的な美術史観から少なくとも二十五年ほど早く位置づけることは、ジョットとその後継者たちの作品をその発展の頂点と見なし、これまでの西洋中世美術史の地理的および編年史的な前提に再考を促すこ

となる。

教皇による制作依頼・注文があまり活発になされなかった時期の後、一二七七年に枢機卿ジョヴァンニ・ガエターノ・オルシーニが教皇位に就き、ニコラウス三世（在位三七、三八）と名乗った。教皇のラテラノ地区における推進力は、十三世紀のローマ芸術におけるもつとも重要な装飾事業のひとつである、貴重なフレスコ画とモザイクで飾られたサンクタ・サンクトルムを生み出すことになった<sup>註</sup>。

ニコラウス三世は実際のところ、遅くとも八世紀には存在していたラテラノ宮殿の聖ラウレンティウスに捧げられた古い礼拝堂を新たに再建し、装飾させた。この礼拝堂には、キリスト教世界で最も貴重な聖遺物の数々が、奇跡的な一人の手によらない（アケイロポイエトス）の救世主像アイコンとともに保管され、崇敬されていた。装飾に関しては、モザイクとフレスコ双方の、モニュメンタルな絵画技術が選択された。祭壇上の小さなモザイクのヴォールトは、間違いなく、この技法のこれ以降の発展にとつて画期的なものであった。なぜならローマにおいては、サン・ピエトロ・イン・ヴァティカーノ聖堂やサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂のアプシス装飾後、モザイクは数十年の間モニュメンタルな作品に適用されていなかったからである。こうしたモザイク技法の回復は、まさにローマ要素と、明確な古典的傾向への鍵となるものである。

ある。

プレスピテリウムのヴォールトは中央に位置し、金地を背景に、救世主キリストの胸像が多彩色の円形枠内に納められ、全身像で表された四人の天使によって支えられている（挿図11）。一方、モザイクで装飾されたルネッタでは、聖人たちの胸像が表現されている。キリストの「イマーゴ・クリベアータ（盾型肖像）」は、そのアルカイックな容貌表現が印象的であり、瘦せこけた司祭のような顔つきは、まなざしの不動性と正面観の造形から、ほぼ疑いなく下方に設置されたアケイロポイエトスのアイコン表現に着想を得たものである。技法・様式面では、モザイクは大変興味深いいくつかの特徴を備えている。もつとも特徴的な造形的要素は、オレンジや赤のテッセラの配列によって構成される部分である。それらは、異なったトーンで組み合わせられ、顔や手、腕、目の輪郭線ばかりでなく、立体的な量感を生み出す光の表現部分でも用いられている。



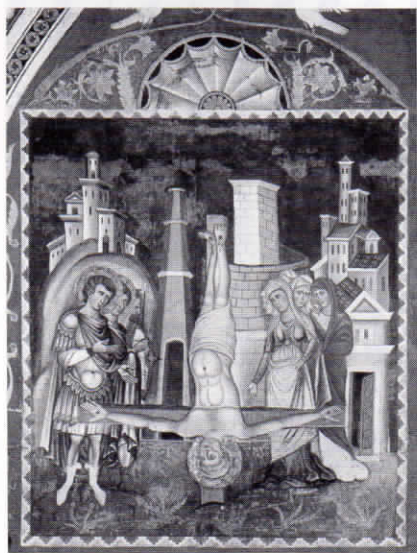
挿図 11 《天使に囲まれたキリスト》 13世紀第4四半世紀  
モザイク ローマ、サンクタ・サンクトルム



挿図12 《聖ペテロと聖パウロの間でサンクタ・サンクトルムの建築模型を玉座のキリストに捧げる教皇ニコラウス三世》  
13世紀第4四半世紀 フレスコ ローマ、サンクタ・サンクトルム

礼拝堂の裝飾は、チマブーエのローマ滞在と多かれ少なかれ直接的に  
関連付けられて幾度となく論じられてきた。このフィレンツェの画家は  
実際ローマを訪れていたことが、サンタ・マリア・マッジョーレの古文  
書館に残る一二七二年の公証記録から裏付けられている。とはいえ、彼  
のローマ滞在中に関する作品史料は何も残されておらず、サンクタ・サ  
ンクトルムのモザイクやフレスコ画制作に従事した芸術家たちにも、チ  
マブーエからの影響は特に認められないようである。<sup>16</sup>

捧げる教皇ニコラウス三世》(口絵7、挿図12)、《聖ペテロの磔刑》、  
《聖ニコラウスの奇跡》の諸場面である。上部の半月型の各壁面は、窓  
を挟んで左右対称に二人の天使像によって占められている。礼拝堂の中央空間を覆う交差ヴォールトには、福音書記者の四つの  
象徴が、星を散りばめた天空に表されている。聖人たちの殉教場面を主題とした図像選択は、明らかに教皇側の意図を強調して  
いる。つまり、教皇権の揺るぎない基礎をなす使徒的伝統の重要性を  
表明しているのである。様式面においても、この工房の真の古典的復  
興をなしとげた重要性は強調されるべきである。ここでは、図像も含  
めた主題が入念につくりあげられており、それはアッシジのサン・フ  
ランチェスコ聖堂上堂裝飾の工房にまで影響を拡大しつつ、一二七五  
〜一三〇〇年頃のローマ美術界の主流となっていくものである。サン  
クタ・サンクトルムにおいては、ヤコポ・トリリーティが指導的役割で  
はなくとも、おそらく何かしらの立場にあつたと考えられる。トリリー  
ティは、その後アッシジの聖堂において、ローマの画工集団を率い  
て、身廊の上方壁面に旧約・新約聖書サイクルの制作に着手した。



挿図13 《聖ペテロの磔刑》  
13世紀第4四半世紀 フレスコ ローマ、サンクタ・  
サンクトルム



今から二十年ほど前になされたサンクタ・サンクトルムの修復によって、十六世紀末の厚い上描きが除去された結果、素晴らしい輝きに満ちた彩やかな色彩の絵画が生き生きとよみがえった。これらは四世紀の間、塗り重ねられていた絵具層に保護されていたため、手つかずの状態で今日に伝えられることとなった。こうして、かつては予想もされなかった、濃厚で陰影に富んだ「ボンベイ風」の赤、黄、青といった彩やかな色彩に光が当てられることになった。端的に言えば、それは古代回帰を伝える一例であり、一二七五年から一三〇〇年頃のローマ絵画の制作において、重要な位置を占めるようになる。

同様の様式的動向を示すと思われる作品は、ただふたつの小さな断片が伝えられるばかりだが、非常に優れた造形の質を備えている。それらは、ヴァティカンのサン・ピエトロ旧聖堂のポルティコ正面を飾っていた、聖ペテロ・パウロ伝サイクルの一部をなしていたものだが、一六〇六年の新聖堂のファサード建設の際に破壊された。サン・ピエトロ聖堂財産管理局に所蔵されるこの断片は、「コンスタンティヌス帝の夢」の場面に顕れたふたりの使徒、ペテロとパウロの頭部を表している。このサイクルについて、ヴァザーリはマルガリト・ネ・ダレッツォの作品であり、教皇ウルバヌス四世の治世下（在位三六、三六）に制作されたと記している。ドメニコ・タッセリ・ダ・ルゴによる素描帖（ヴァティカン図書館、Arch. San Pietro A. G. ter.）における装飾の写しからは、作品は少なくとも十六の場面によって構成されていたことがわかる。二点の断片は、従来ヤコポ・トリイとその工房の活動と関連付けられてきたもので、<sup>注17</sup>編年上サンクタ・サンクトルムのフレスコ画との比較から、一二八〇年代末頃の作と見なされる。意識的に古代風に表された荘重なモニユメンタリイと装飾計画全体の着工時期を考慮すると、ニコラウス三世の委嘱方針と完全に一致しているためである。<sup>注18</sup>

他の重要な絵画作品も、この教皇と関連付けられるべきである。中でも、サン・ピエトロ聖堂、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂、サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ聖堂において制作された、円形枠内に表された歴代教皇の一連の肖像が挙げられる。サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラの作品では、このオルシーニ家出身の教皇ニコラウスは、少なくとも聖堂身廊の壁画の一部を正式に修復するよう命じ、修道院長ジョヴァンニ（在位三六、三五）に監督を任せた。残念なことに、一八二三年の火災によって作品のほとんどすべてが失われ、素描や版画の記録が残るだけである。模写では画像的要素は忠実に伝えられているが、当然ながら様式面は不確かである。ギベルティによると、本作の制作には、ピエトロ・カヴァリーニの関与が言及されているが、作品そのものがほぼ完全に逸失した現在では、それを確実に判断するのは難しいと言える。実際に破壊をまぬがれたのは、四人の教皇の肖像のみだが、このうち一点は修復後、きわめて質の高い作品であることが明らかとなった。<sup>注19</sup>この作品ではピ

ザンティン様式から派生した独特の様式と、西欧の造形言語——古典的引用に完全に浴し、すでにゴシック的な線の処理が見られるもの——が融合したローマ絵画の傾向がはつきりと示されている。しかもこれは、あらゆる点においてカヴァリーニ様式とは似ていないのである。

ニコラウス三世の死後は、他の高位聖職者たちが自らの文化活動の痕跡をローマにのこした。思想と芸術家たちのまさに交流の場が形成され、様々な出身の人々と造形言語とが出会い、相互に影響を及ぼし合った。こうした熱心な交流活動の結果はその後、イタリアとヨーロッパに広まることになった。

フラ・ジローラモ・マシ・ダ・リシャーノ（アスコリ・ピチエーノ）がニコラウス四世（在位三六、三五）として教皇位に就いたことは、中世教皇史にとりわけ重要な出来事となった。新教皇はフランシスコ修道会から選出されたのだ。アッシジの聖フランチェスコの徒弟たちの中で、聖ペテロの後継の座に登りつめた最初の人物となった。歴史的視点から見ると、その経緯は大きな重要性をもつ。なぜなら、コンクラヴェによって定められた選出の結果、ローマの名家の一員ではなく、在俗宗教団体の代表が選ばれたためである。彼らは数年の間、ローマ教会の精神的改革についての訴えを実現していた。それは美術史的観点からも同様に重要と言える。実に教皇在位中の四年間は、大部分が教皇によって直接企図されたものにとどまらず、教皇庁の枢機卿たちによって支援された計画をみても、ローマの最も意義深い芸術事業のいくつかが実行されたのである。<sup>注20</sup>

実際、ニコラウス四世はそうした事業に不慣れではなかった。一二七四年から一二七九年の間、彼は総長として修道会を治め、その後ニコラウス三世から枢機卿へ叙任された。まさしく教皇の代理として、フラ・ジローラモはアッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂翼廊のフレスコ画装飾事業に、近くから監察にあたっていたはずである。この仕事はニコラウス三世によって計画され、チマブーエと工房によって制作されたのだ。その上、教皇即位後間もなく、ニコラウス四世はアッシジの工房に仕事を継続させる新たな計画を推し進め、身廊を旧約・新約聖書の諸場面で飾る仕事の再開を監督したのであった。この仕事を委任された画家とは、そのすぐ後の数年間、教皇がローマでもっとも重要な依頼を託したヤコポ・トリージェイであり、彼はサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂とサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂のアプシスの改修に際し、自らの署名を残している。<sup>注21</sup>

サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂では、アプシスとそれに隣接する回廊の壁面構造、通称「レオのポルティコ」が修復された。一二九一年に完成したアプシスの荘厳なモザイク装飾（挿図14）には、トリージェイに加え、「親方の作品の共同制



挿図14 ヤコポ・トリートー ローマ、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラ  
ノ大聖堂アプシス・モザイク  
(1883年の修復によって改変されているが、図像は13世紀のオリジナルに基づく)

作者 *socius magistri operis*」と位置付けられる、フラ・ヤコポ・ダ・カメリーノの署名がある。新しいモザイクには、キリストの胸像を表したモザイク——おそらく五世紀に遡る作品——が挿入されている。この作品は古い伝承によれば、聖堂内に奇跡的に顕現したものだという。寶石で飾られた十字架の上にその像は配置され、十字架の左右には聖母と洗礼者ヨハネ、聖ペテロと聖パウロ、福音書記者聖ヨハネ、聖アンドレが表されている。また彼らの傍らには、小さな寸法で二人の人物、聖フランチェスコとパドヴァの聖アントニウスが表されている。

現在のサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂のアプシスは、残念ながら、十九世紀末に制作されたトリートーの作品のレプリカに過ぎない。これは一八八三年から一八八四年にかけて行われた、修復作業による改悪の結果なのである。<sup>注22</sup>

サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂では、ニコラウス四世は翼廊の建設を立案した。これはシクストゥス三世（在位四三三—四四〇）時代の旧バシリカの身廊を統合し、アプシスのアーチを新たなプレスビテリウム上の凱旋門アーチへと変え、新しいアプシスを含んだ建築構造とするものだった。これはニコラウス四世の死後、聖堂の司祭長であるヤコポ・コロннаの支援のもと、モザイクで飾られ、一二九六年に完成した。聖堂の新アプシスは、聖母を讃える図像プログラムによって装飾された。中央では、星空を表した円形の枠内に子キリストから戴冠される聖母マリアが配置され、その両脇には九人の天使たちが表されている（挿図15）。左右には聖ペテロ、聖パウロ、聖フランチェスコ、洗礼者ヨハネ、福音書記者聖ヨハネ、パドヴァの聖アントニウスが配されている。ここでも、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノと同様に、ニコラウス四世は跪く姿で表されている。教皇と対称する反対の位置には、装飾事業を完成に導いた立場の証として、コロнна枢機卿が表されている。アプシス半円ドーム下方の壁面では、窓の合間に、聖母伝の五つの場面が展開している。プログラムは、二十四人の長老たちという『黙示録』のヴィジョンと、『聖マテア』によるヘブラ



挿図 15 ヤコボ・トリートイ《聖母の戴冠、聖母伝諸場面》  
1295年頃 ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂アプシス・モザイク（初のフランチェスコ修道会出身の教皇ニコラウス四世による依頼。アプシス装飾にゴシック聖堂装飾から派生した図像場面が導入された）

に着手する。ファサードでは、中央の円形の枠内に、玉座のキリストが表され、天使をともなっている（挿図16）。円形の両側では、左側に聖母、聖パウロ、聖ヤコブ、聖ヒエロニムス、洗礼者ヨハネが、右側には聖ペテロ、聖アンドレ、聖マテアが配されている。上部では、四人の福音書記者のシンボルが描かれる一方、円形下部の帯では、芸術家が自身の署名を書き添えている。

聖堂の左廊では、名前は不明だが大変腕のたつ芸術家の手になる、非常に優れた一連のフレスコ画があり、その帰属問題に結論を出すことは非常に難しい。ここでは実施された装飾計画は、完成を

イ人たちへの説教》、《聖パオラと聖エウスタキウスをともなった聖ヒエロニムス》を表した二点のパネルによって完成されている。五世紀のローマのバシリカに、ゴシックのカテドラルに見られるモニュメンタルな彫刻のレパートリーに由来するテーマを導入することは、まったく革新的なものだった。ゴシック聖堂では、聖母戴冠の図像は十二世紀末からひろく普及していた。この明らかに北方的特徴を示す図像と並び、様々な動物たちが生息する渦巻装飾は、古代と初期キリスト教時代の要素に関する、意識的な、洗練された繰り返しであることがわかる。したがって、本建築は当時最も重要な芸術家たちの数名が携わっていた工房によるものだ。一二九〇年頃、アルノルフォ・デイ・カンピオは、教皇の依頼によってプレセーペ礼拝堂の装飾に従事していた。おそらくその後には、フィリップ・ルスティがファサードのモザイク装飾



挿図 16 《天使と聖人とともなった玉座のキリスト》  
13世紀末 ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂ファサード・モザイク 下部に教皇リベリウスによるバシリカ建造の伝承、上部にフィリップ・ルスティの署名あり

みることにはなかつた。部分的に描かれた箇所から推測する限り、左廊では旧約聖書サイクルが、右廊の新約聖書諸場面と呼応するように準備されていたと判断できる。上部の帯状装飾では、預言者たちの像を内側に描いた大型の円形が並んでおり、その間には植物の渦巻模様が描写され、小アーチによる桁の格子構造を模した、描かれた建築要素によつて枠どられている。右廊では、壁面に漆喰が塗られた形跡がまったく見つかつていないため、おそらく装飾には着手されなかつたのだろう。左廊では、預言者の表された装飾の帯は最後まで描かれた一方で、予定されていた物語場面については、創造の第一場面における父なる神の姿が残るのみである。

作業が中断した原因は、伝統的に聖堂の保護に関わつてきたコロナ家と、その執念深い敵対者である教皇ボンファティウス八世を中心とする歴史的要害にあることは、ほぼ確実だろう。ニコラウス四世が一二九二年四月四日に逝去した後、ケレスティヌス五世の選出とその取り下げ（在位一二九四年七月五日～十二月十三日）を経て、同じ一二九四年の十二月二十四日に、ナポリでベネデット・カエターニが教皇位に選出され、翌年一月二十三日にはローマにおいてボンファティウス八世という教皇名で聖別された。その後間もなく、カエターニ家とコロナ家の長期にわたる一連の衝突が始まり、一二九七年にはコロナ家の破門というかたちで対立関係は頂点に達した。告解のミサの禁止、称号や財産の剝奪、ついには、一族の居城に対して本物の軍事行動が行われる結果となつたのである。

そのため、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂翼廊のフレスコ画は、おそらくアプシスのモザイクが完成した後、つまり一二九六年頃に開始されたが、コロナ家の不運な凋落をきっかけに中断したのであろう。そ装飾された箇所には、優れた画家が参加したことが認められる。この画家について、研究者たちは幾度も、様々な人物の名を提示してきた。ガッド・ガッディやジョット、カヴァリーニ、ルステイといった名前が挙げられてきたが、こうした仮説の中で十分な立証の域に達したものはないように思われる。様式の比較という点でより有効と言えるのは、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂に描かれた有名なイサク伝に、画家たちが表層的であれ接触していたと確認できることである。サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂翼廊のフレスコ画は、まず第一に、人物像を背景から際立たせ、空間内での位置関係を割りあてる量感の概念を特徴としてゐる。表面の処理では、鮮やかな光の輝きと柔らかな陰影を交えた色彩が、広い範囲にわたつて塗られる。厳めしい風格の預言者たちは、各々の表情と、濃い明確な輪郭で描出された身体の特徴例えば、額や眼の周囲のしわに見ることができるとよつて、はつきりと個性がつけられている。

一方、聖堂ファサードの下部に表された、リベリウスのバシリカ建設の物語を描写したモザイクは、一三〇〇〜二〇年の間に制作されたと考えられる<sup>註23</sup>。モザイク上部の帯状装飾は、フィリップ・ルステイによって制作、署名がなされており、聖堂のパトロンであるコロンナ家が、教皇ボニファティウス八世によって枢機卿職を剝奪され、追放される一二九七年までに行われた、と高い蓋然性をもって判断される。一族の紋章とともに、ヤコボ・コロンナ、そしておそらくピエトロ・コロンナの枢機卿像が、跪いた姿で《祝福のキリスト》の円形の下方に表されていたのである。

この時期以降、注文主がローマに不在の状況で装飾作業が継続されていたとは、到底考えられないだろう。よりあり得る仮説は、一三〇六年、アヴィニヨンの新しい教皇庁において選出された教皇クレメンス五世が、コロンナ家に聖堂の保護活動を再認可した時期以降に再開された、とするものだ。しかし実のところ、教皇グレゴリウス十一世は一三〇三年九月二十三日にすでに、コロンナ家が政治と聖職に復帰できるよう策を講じていたのである。

ファサード下部に表された、リベリウスのバシリカ建設の物語は、描写された建築空間の実に複雑な構造によって特徴づけられる。各場面の背景となる建築物は、現に十三世紀末のローマ絵画ではいまだ知られていなかった三次元的な構造によって分割されており、これはアッシジとパドヴァにおけるジョットの革新後の表現としてしか説明することができない。また全体的に、十三世紀の短縮法に基づきトリイティヤカヴァリーニが描いた古典化された建築とは同一視できない、明らかなゴシック的特徴によってもまた際立っている。ここでは、教皇リベリウスの前で跪く貴族ヨハネスと、その随行者たちがいる室内空間の描写を引用すれば十分だろう。画面内では、遠近法であらわされた交差リブ構造のヴォールトが連なり屋根を形成している。これは、おそらく直接的に、空間表現に関するジョットの考え方を知り、そこに端を発するあらゆる事柄を理解していたことを示している。

十三世紀末から十四世紀初頭にかけて、ローマにおける他の重要な工房で活動したのが、ピエトロ・カヴァリーニである。彼は間違いなく当時のローマで最も重要な画家<sup>註24</sup>だった。フェデリコ・ヘルマニンによって一九〇五年に発見された、サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂内の入口側壁面（コントラファッチャータ）のフレスコ画は、十三世紀末のローマ絵画を解釈する上での根本的な転換点を示している（挿図17、18）。この絵画の驚くべき質、緻密で円熟した彫塑性、知識に基づき計算された明暗表現、容貌の自然な描写は、古代の形態のモデルと見事に一致することが即座に明らかとなる。しかしこれによって、カヴァリーニがジョットの門弟であったという説が強固となるとは言い難いだろう。この説はよく知られているように、ヴァザー



挿図 17 ピエトロ・カヴァリーニ《天使をともなった審判のキリスト》  
 1293年頃 フレスコ サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂 入口側壁面(コントラファッチャータ)、《最後の審判》の部分図 (13世紀末のローマを代表する作品。20世紀初頭に漆喰層の下から発見された)



挿図 18 ピエトロ・カヴァリーニ  
 《天使》  
 1293年頃 フレスコ サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂 入口側壁面(コントラファッチャータ)、《最後の審判》の部分図

リの記述に由来するものだが、ヴァザリ自身、ローマ絵画に比べフィレンツェ絵画の「再生」<sup>リナシタ</sup>が優れているとしたかったのだ。

《最後の審判》

の巨大な構図は、図像学的要素では東方の伝統を繰り返している箇所がいくつかあるが、様式的観点から見れば、人物像の表現をどのように構想するかについて本質的な革新を行っていることがわかる。カヴァリーニによる人物像の身体は、当時としてはまったく新しい、明快な超塑性をもって構成されている。その身体的内在性は、詳細な知識を感じさせる明暗の描写によって獲得されており、大きく塗られた、輝かしいハイライトを交えた色調の微妙なヴァリエーションを基盤としている。しかし、入口側壁面がサンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂に残された唯一の装飾というわけではない。建築要素の描写に加え、聖堂の右壁にはイサクとヤコブの三場面の一部が残り、左壁には《受胎告知》の一部と、巨大な大天使聖ミカエルの姿が残されている。ここでは、明らかに複数の手が確認される。《最後の審判》下部にもやはり、上部と比べかなり明快な様式的・技法差が見られる。《受胎告知》が、よりぎこちなく、最も不鮮明な作風をもつ画家の手の介在をはっきりと示しているとするなら、イサクと



挿図 20 ピエトロ・カヴァリーニ《受胎告知》  
1291年 モザイク サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂



挿図 19 ピエトロ・カヴァリーニ《聖母の誕生》  
1291年 モザイク サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂

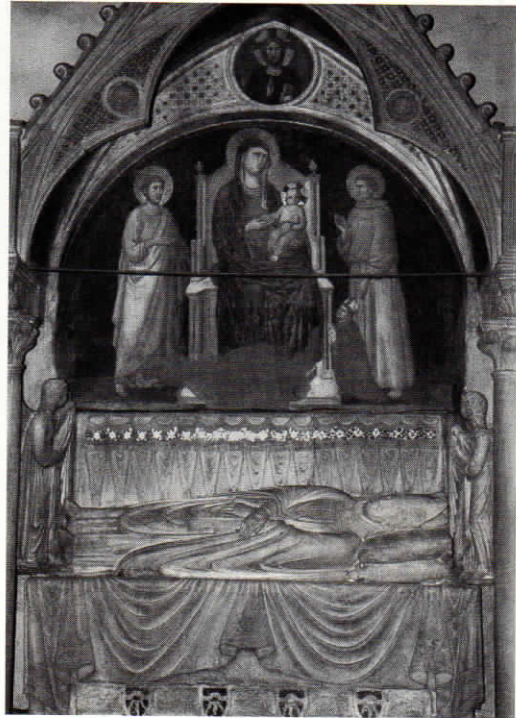
ヤコブの諸場面を描いた画家は、真に秀でた質のレヴェルに位置付けられる、設定の確実さと「様相 *modus*」のオリジナリティを示している。その画家は、カヴァリーニのように、人物像を広く一色で塗ることによって形づくっている。しかし、鮮やかで力強い光のゆらめきには、急激な線のうねりといった《最後の審判》の画家に見られる古典的で穏やかなモニュメンタリティから遠ざかる特徴が重なっている。フレスコ画サイクルの制作年代は、同じ聖堂に置かれたアルノルフォ・デイ・カンピオによって制作されたキポリウムと同時期と考えられる。このキポリウムは一二九三年、明らかに聖堂建築における大規模な再装飾事業を締めくくる作品と言えるからだ<sup>註6</sup>。

カヴァリーニのローマにおける別の大規模な作品は、サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂アプシスの聖母伝諸場面を含むサイクルである（挿図19、20）。これは、アプシスの半円ドームから、教皇インノケンティウス三世のモザイクの下まで展開している。カヴァリーニのモザイクは、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂のトリーティによる装飾サイクルと似たような「未解決の *pendant*」問題を抱えている。事実、二つの作品のうちどちらが先に制作されたかを特定することすら容易ではないが、両者はごく短い時期をへて制作されたとは考えられるだろう。

カヴァリーニの工房の活動に関しては、サン・ジョルジョ・イン・ヴェラプロ聖堂アプシスのフレスコ画の制作（一二九六年頃）も関係があるだろう。この作品は損傷が激しいものの、サンタ・チェチリアのフレスコ画にも、サンタ・マリア・イン・トラステヴェレのモザイク装飾にも直接的な類似性を示している。しかし、この作品にカヴァリーニ自身の筆を認めることは、やはり簡単ではない。

ローマの他の重要な聖堂である、カンピドリーオの丘に建つサンタ・マリア・イン・アラコエリ聖堂は、この都市における最初のフランチェスコ修道会の最初の拠点である。ここでカヴァリーニはいくつかの作品を、おそらく数年の間に少しずつ制作





挿図21 ピエトロ・カヴァリーニ《マッテオ・ダクアス  
パルタ枢機卿墓碑》 フレスコ ローマ、サンタ・マリア・イ  
ン・アラコエリ聖堂（1302年を下限とする）

一二八〇〜一三〇〇年頃のローマにおける絵画作品は、それ自体が成り立つた関係性を定義しうる作品の大半が失われてしまったにせよ、複雑な、あるひとつの造形文化についての影響・対応関係の交錯を徹底的に理解させるものである。とはいえ、この文化は今日においてもなお、現地に残る作品を通じて、多様な発祥に由来する豊かな文化的貢献が、あまりにも過小評価されたり、見過ごされたりすることが多いのである。

例としては、トレ・フォンターネ修道院のフレスコ画や、サン・サーバ聖堂のいわゆる第四の身廊に残るフレスコ画、サンタ・マリア・イン・アラコエリ聖堂のために制作された十字架（現在ローマ、パラッツォ・ヴェネツィア美術館所蔵）、当時サンタニエーゼ・フォリ・レ・ムーラ聖堂にあったフレスコ画サイクル（現在ヴァティカン、絵画館所蔵）、また、サン・ロレンツォ・フォリ・レ・ムーラ聖堂の回廊のフレスコ画が挙げられる。これらは、最も重要な作例の中のほんの一例である。

シトー派修道会のトレ・フォンターネ聖堂の旧聖具室<sup>（まぶ）</sup>では、サンタ・マリア・マジジョレ聖堂にあるトリートイのアプシス・モザイクに強く感化されたひとりの画家が、二つのルネッタにそれぞれ《聖母の戴冠》と《降誕》をフレスコで描いており、トリートイの構図から、構成上の形態と調子を借りていることがわかる。しかし、この画家は、ゆつたりとした抑揚のある

したのであろう。一連の制作の最後に行われたのは、一三〇二年に逝去したマッテオ・ダクアスパルタ枢機卿の墓碑モニュメントのフレスコ画制作に違いない（挿図21）。ここには、《聖ペテロと聖フランチェスコをともなった聖母子》が表され、聖フランチェスコが亡き枢機卿を聖母へと紹介している。

同じくアラコエリでは、今世紀初頭にサン・パスクワレ・バイロン礼拝堂においてフレスコ画が発見された。これは、ダクアスパルタの墓碑にカヴァリーニが関わっていたのと同時期かあるいはやや遅れて、彼の門弟の工房が活動していたことを示している。

トリイの造形的特徴とはまったく違う、線にかんする「様相 *modus*」を見せており、全面的な古典趣味ないし、壮大かつミニメンタルな構想を汲み取ろうとはしていないあるいは、そうすることはできなかった。同じ修道院では、人間の生活の寓意場面を描いたフレスコ群が別にあり、たいへん興味深いモティーフを提示している。それは一二八〇〜一三〇〇年頃にローマで制作された作品の中でも、きわめて意義深い性質をいくつか備えている点にあり、また別な面では、人体表現の新しい試みが行われている点、より概説的に述べるなら、ヨーロッパ、とくにフランコ・イタリアングロ的な雰囲気を持っているところにある。

十五世紀中頃にサン・トーマーズ・デ・チェンチ聖堂へ移された、アラコエリ聖堂の十字架絵画は、ローマに残る特殊な造形形式の数少ない作例のひとつである。同様の作品としては、サンタルベルト修道院に所蔵される最古の十字架も挙げられる。しかし、アラコエリの作品は、絵画素材の基礎的部分が失われているにせよ、その様式の高い質とオリジナリティをいまだ確認することができ、十三世紀末のローマにおける造形芸術の傾向を再構成するために、非常に重要な作品でもある。アッシジの制作環境と関連づけられて公刊されたため、結果として本作はジョット、あるいはその周辺に近づけて考えられているが、やはり非常に不確かである。サンクタ・サンクトルムのアケイロポイエトスから派生したタイプの救世主像が反曲部分にあることを根拠として、ある種のローマの母型が確認できる。また磔刑のキリスト像における独特な容貌表現からも、アラコエリの十字架の制作年代は、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂の旧約・新約聖書のフレスコ画の後の時代に設定するのが適切であろう。<sup>注27</sup>

こうした種類の作品は、ジョット芸術の形成を考える際に、補足にとどまらない視点で助けとなるに違いない。この若きフィレンツェの芸術家は、ローマへ幾度と滞在する過程でその最大の輝きを見ることができたわけだが、実際そうした作品において、当時大変活力にあふれていた段階にあり、後にはアッシジの経験を経ることになるローマの絵画芸術が、都市自体の不滅の古典的バックグラウンドに照らされ、アルノルフォの決定的な影響、最新の造形芸術の潮流を通じて、同化し再度つくりあげられた様相を呈しているのである。

またここで強調すべき文化的概要では、教皇ボニファティウス八世（在位<sup>三二四</sup>/<sub>三〇三</sub>）の即位、教皇庁と関連した造形芸術の制作、一三〇〇年の聖年にまつわる出来事によって、ローマの芸術文化が最大級に発展する時期を迎える。こうした出来事の変遷は、まさにジョットの芸術と重なる数年の間に起こるのである。ローマを通り抜けた熱狂は、実際には、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂に「聖フランチェスコ伝」を描いた後の、このフィレンツェの芸術家を呼び戻すことはできなかった。教皇ボニファティウス八世からの受注を支えたラインを個別に特定することは容易ではないが、教皇によって進められた計画には組

織性がないように見えるため、おそらくローマにはじめてやってきたジョットもいたと考えられるだろう。

ボニファティウス八世によって委嘱されたことが確実な最初の事業は、自身の墓碑モニュメントである。この計画と制作はアルノルフォ・デイ・カンピオに一二九六年に委託された。つまりこの時教皇はまだ存命中であり、即位からようやく一年を経たばかりだった。ヤコポ・トリートイは小礼拝堂の奥にかける一枚のモザイクの板絵を制作するために招聘された。この作品は今日では失われたが、二点の断片が知られており、一点はモスクワのプーシキン美術館註26に、もう一点はニューヨークのブルックリン美術館註26に所蔵されている。ここでは、腕に幼児キリストを抱いた聖母像が円形枠内に表されている。その左には聖パウロ、右側では聖ペテロがおり、注文主である教皇が跪いている。

ジョットがローマにおいてはじめて制作した作品と伝統的にみなされているのは、いわゆる「聖年のフレスコ画」であり、これは現在サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂右廊の第三ピラスターに嵌めこまれている。これは、ボニファティウス八世によって建設された評議会広間北側に設置された「祝福のロτζジア」に由来する作品である。

現状のフレスコ画断片では、ロτζジア内部で二人の聖職者をしたがえた教皇が描かれている。教皇の左側の聖職者は書簡を広げており、そこに記された銘文は、次のように読むことができる。

「Bonifacius episcopus servus servorum Dei ad perpetuam rei memoriam

(司教ボニファティウス、神の僕のなかの僕、事績の永遠なる記憶に)」

二本の柱の間に描かれた場面の右端では、髭をたくわえ、灰褐色の上着を着た人物が横顔で描かれている。この場面の図像は十六世紀末頃に描かれた水彩素描によって補うことが可能である(ミラノ、アンブロジアーナ図書館所蔵)。オリジナルでは失われた下半分では、教皇を称える信徒たちの一群が描かれ、ロτζジアの両脇には、教皇庁の聖職者や高官たちが配されている。建築の手すりの上では、カエターニ家の紋章が、皇帝のシンボルである「ウンブラクルム(傘)」の記章と交互に掲げられている。

一次史料においてジョットと関連が示される他のローマの作品は、「ナヴィチェッラのモザイク」である。これは今日ではほぼ完全に失われたが、当時はサン・ピエトロ旧聖堂のアトリウムに設置された、枢機卿ヤコポ・ステファアネスキの委嘱による作品だった。これらは疑いの余地なく、一三〇〇年代前半の教皇庁による最も重要な依頼である。まずローマにおいて、ボニファ

ティウス八世のもと、その後、教皇庁が移された後はアヴィニオンにおいて、ステファネス枢機卿は当時の主だった芸術事業のうちのいくつかの作品の推進者であった。<sup>註10</sup>「ナヴィチェッラ」のために、枢機卿は韻文による一種の解説文も作っており、作品がその制作のごく初期の段階から大きな魅力をもたらしたことは間違いない。実際に、かなり早い時期から本物のレプリカが知られており、早いものでは一三三〇年頃に制作されたと考えられる、ストラスプールのサン・ピエール・ル・ジュヌ聖堂のフレスコ画がある。他の多くのコピーが続いて制作され、中でも少なくともパトリ・スピネッリに帰属する素描（ニューヨーク、メトロポリタン美術館、ヒューイット財団）は、十六、十七世紀の版画シリーズと同様、よく知られている。

十四世紀のオリジナルに関してみれば、今日では天使の胸像が内部に表された円形装飾が二点残るのみである（ヴァティカン、ヴァティカンのグロッタ；ボヴィツェル・エルニカ（ラツィオ）、サン・ピエトロ・イスパーノ聖堂）。その制作技術の特異性は、とりわけモザイク職人の介入を示しており、ジヨットが下絵の構図全体の線描を描き終わった後、そしておそらく、原寸大下絵あるいは準備素描を描き終えた後で、その職人に作品の実質的な制作を依頼したと考えられる。こうした観点から、「ナヴィチェッラ」の天使像と、サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂のカヴァリーニのモザイクとが、様式面では出来栄えが異なっているとはいえ、ほとんど一致といえるほどの類似を示すことは、きわめて印象深い。<sup>註11</sup>大作「ナヴィチェッラ」は、象徴的な高い反響を呼んだ高度な技術を誇る作品であり、ローマのモザイク工房の伝統を、短い数年の間のみであったにせよ、再び活性化させたに違いない。

## 注

1 この時期のローマにおける芸術活動全体にわたる見直しは、以下の文献を参照されたい。*Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A. M. Romanini, Torino 1991. また、最新の文献は次のものである。J. Gardner, *The Roman crucible. The artistic patronage of the Papacy 1198-1304*, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XXXIII), München 2013. 13世紀のローマ絵画に関する包括的かつ詳細な議論については、やはり近年の刊行である以下を参照されたい。S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca. (La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e atlante, Corpus V)*, Milano 2012.

2 この作品の詳細な研究、歴史と様式的側面について、下記を参照された。A. Iacobini, *Roma anno 1200: pittura e mosaico al tempo della IV Crociata*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 28 (2004), pp. 33-62. この文献には、先行研究一覧が付されている。また、以下も参照のこと。K. Queijo in S. Romano, *Il Duecento cit.*, pp. 62-66.

- 3 1)の壁にひくすじびせ' 図1や参照した。A. Jacobini, *Roma anno 1200* cit., pp. 33-36。ノロタンノヒトアタのハン・ニーロロにひくすじびせ' 図1や参照。V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, in "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", n.s., 40, 1987, pp. 47-87; H. L. Kessler, "Una chiesa magnificamente ornata di pitture", in *San Nilo. Il monastero italo-bizantino di Grottaferrata*, a cura di P. E. Fabbricatore, Roma 2005, pp. 73-90; V. Pace, *Il mosaico della Deisis sul portale d'ingresso alla chiesa dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata*, in "Symmetrika", 22, 2012. Collection of Papers dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, pp. 79-84.
- 4 A. Tomei, *Vicende della Basilica fino al 1823*, in *San Paolo fuori le mura a Roma*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1988, pp. 55-66; Idem, *Le opere d'arte superstiti*, ivi, pp. 151-162; A. Monciatti, "Pro musaicò opere ... faciendò", *osservazioni sul comporre in tessere fra Roma e Firenze, dall'inizio a poco oltre la metà del XIII secolo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" Classe di Lettere e Filosofia, IV Ser., 2, 1997 (2000), n. 2, pp. 509-530; Jacobini, *Roma anno 1200* cit., p. 42 ss.; K. Queijo, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 77-87.
- 5 Ibidem.
- 6 A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della cattedrale di Anagni*, Roma 2001, pp. 39-45.
- 7 K. Queijo, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 104-106.
- 8 I. Quadri, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 67-71.
- 9 K. Queijo, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 113-116.
- 10 A. Ghidoli, *La testa di S. Luca dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano*, in *Frammenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Andatoro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei (Roma, Castel Sant' Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 135-138; O. Elinhof, *I mosaici di Roma nella raccolta di P. Sevast'janov*, in "Bollettino d'Arte", 66 (1991), pp. 29-38; K. Queijo, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 113-116.
- 11 A. Draghi, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 191-208.
- 12 G. Leone, *Icone di Roma e del Lazio*, I, Roma 2012, p. 78, n. 28. 先行研究の文献一覧を参照。
- 13 唯一のキントラントゼ' A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano 2006.
- 14 アナーニのフレスコ画にひくすじびせ' 以下の文献がある。"ムンブ' トエスカにふくむ最初の研究は' 今日でもなお基礎的な解釈を提供している。" P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane", V (1902), pp. 116-187 (アムアンキの前書"カヤシ" キンタラントラントラ行"カヤシ" P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, Anagni 1994); F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresda 1962, p. 79; Idem, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età frideriziana*, Roma 1969, p. 24; Matthiae 1965-1966; M. Boskovits, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", 357, 1979, pp. 3-41 (作品全体の制作年代を定めた研究は' 大きく影響を受けた(2) ); F. Gandolfo, *Aggiornamento a G. Matthiae. Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1988, p. 286 ss.; A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura. in Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della cattedrale di Anagni*, Roma 2001, pp. 39-45.
- 15 1)の裝飾計画に"カヤシ" 裝飾"ムンブ' 図1や参照"を定めた。"Sanc'ia Sanctorum", Milano 1995; S. Romano e K. Queijo, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 321-338.

- 16 A. Tomei, *Gli affreschi e i mosaici della cappella della Sancta Sanctorum*, in: *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1991, pp. 59–79. フベリテ記の文獻を參照せられたる。
- 17 I. Hueck, *Der Maler der Apostelstatuen im Atrium von Alt-St. Peter*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14, (1969), pp. 115–144; A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, p. 48 ss.
- 18 Cfr. A. Tomei, *Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano*, in: *Fragmenta picta* cit., pp. 141–146; Idem, *Iacobus* cit., pp. 48–54; I. Quadri, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 316–320.
- 19 Cfr. S. Romano, *Un clipeo con busto papale da San Paolo fuori le mura*, in: *Fragmenta picta* cit., pp. 211–217.
- 20 Cfr. A. Tomei, *La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano*, in "Ikön", 3 (2010), pp. 23–34.
- 21 Cfr. A. Tomei, *Iacobus* cit.; V. Pace, *Per Iacopo Torriti, frate, architetto e "pictor"*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XL, (1996), pp. 212–221.
- 22 Cfr. L. Barelli, M. Morbidelli, « *Ad imitazione, e somiglianza di quello che v'era anticamente* »: il restano dell'abside di San Giovanni in Laterano a Roma al tempo di Nicola IV (1288–92), in: *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze-Colle Val d'Elsa, 7–10 marzo 2006), Roma 2006, pp. 197–208.
- 23 Cfr. A. Tomei, *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in: Atti del Convegno internazionale "Medioevo: la Chiesa e il Palazzo", I Convegni di Parma, 8, Milano 2007, pp. 612–623 (先行研究の文獻一覽を参照); トメのモザイクが一二九六年頃の制作されたことの見解については、次の文獻を參照せられたる。J. Gardner, *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, in: "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 36, (1973), pp. 1–50.
- 24 Cfr. A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000.
- 25 異なつた制作年代、一三〇〇年の誕生日の作とする仮説については、トメと見44。M. Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur Römische Malerei des Due- und Trecento*, (Römischen Studien der Bibliotheca Hertziana, 33), München, 2013, pp. 172–182.
- 26 I. Quadri, in S. Romano, *Il Duecento* cit., pp. 353–358.
- 27 C. D'Alberto, *Pittore romano Croce dipinta*, in: *Giotto e il Trecento. Il più sovrano maestro stato in dipintura*, a cura di A. Tomei, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano 6 marzo–29 giugno 2009), Le opere, Milano 2009, pp. 178–179, (先行研究の文獻一覽を参照)
- 28 O. Einhof, *I mosaici* cit., p. 36 ss.
- 29 A. Tomei, *Un frammento ritrovato dal mosaico del monumento di Bonifacio VIII in San Pietro*, in: "Arte medievale", II s., 10 (1996), n. 2, pp. 123–131.
- 30 ストフメノスキ板機卿については、フベリテ記を參照せられたる。M. Dykmans, *Jacques Stefaneschi, élève de Gilles de Rome et cardinal de Saint George* (vers 1261–1341), in: « Rivista di storia della Chiesa in Italia », XXIX (1975), pp. 536–554.
- 31 H. A. Köhren-Jansen, *Giotto Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8), Worms a. R. 1993; A. Tomei, *Giotto e bottega di Pietro Cavallini, Angelo entro clipeo*, in: *Giotto e il Trecento. Il più sovrano maestro stato in dipintura*, a cura di A. Tomei, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano 6 marzo–29 giugno 2009), Le opere, Milano 2009, pp. 166–167, (先行研究の文獻一覽を参照)