

Title	コッポ・ディ・マルコヴァルドの研究：その1 研究史を中心として
Sub Title	A study on Coppo di Marcovaldo Part I
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1979
Jtitle	哲學 No.70 (1979. 10) ,p.61- 88
JaLC DOI	
Abstract	This paper should be considered as introductory part of a monographic study on Coppo di Marcovaldo on which the author has begun to work. This paper consists of three chapters. In the first chapter, the artistic situation in which the art of Coppo was formed is summarized. In the second chapter, the studies on the documents and later texts referring to Coppo are reported according to approximately chronological order. In the last chapter the author's intention is to show that the 'Orvieto Madonna' and the 'Pistoia Cross' which have been considered as the visual basis for the reconstruction of the profile of the artist are recently doubted their authenticity.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000070-0061">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000070-0061</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# コッポ・ディ・マルコヴァルドの研究

## ——その 1 研究史を中心として——

末 吉 雄 二\*

### A Study on Coppo di Marcovaldo

#### Part I

*Yuji Sueyoshi*

This paper should be considered as introductory part of a monographic study on Coppo di Marcovaldo on which the author has begun to work.

This paper consists of three chapters. In the first chapter, the artistic situation in which the art of Coppo was formed is summarized. In the second chapter, the studies on the documents and later texts referring to Coppo are reported according to approximately chronological order. In the last chapter the author's intention is to show that the 'Orvieto Madonna' and the 'Pistoia Cross' which have been considered as the visual basis for the reconstruction of the profile of the artist are recently doubted their authenticity.

---

\* 慶應義塾大学文学部助手 (美学・美術史)

コッポ・ディ・マルコヴァルド Coppo di Marcovaldo は、13世紀イタリア（ドゥエチェント Duecento 又はドゥジェント Dugento）の後半期、50年代半ば頃から70年代初めにかけて、トスカーナ地方にその足跡を残したフィレンツェ出身の画家である。ダンテがチマブーエ Cimabue とジョット Giotto di Bondone を歌い、ヴァザーリがチマブーエ以前の画家に沈黙して以来、ドゥエチェントの画家の多くは長く忘れられてきたのだが、ドゥエチェントは決して芸術的に不毛な時代ではなかった。ルネサンスの祖と謳われるジョットを生む基盤としてといった進化論的見地からばかりでなく、それ自体、複雑で高度な文化の表現として、ドゥエチェントの絵画はより詳細な研究に価する。その上、わがコッポは今や、チマブーエが登場するまでフィレンツェのみならず広くトスカーナ地方全域で、最も指導的な役割を果たした画家と考えられており、おそらくチマブーエの直接の師であったとみなされてもいるのである。<sup>(1)</sup>

#### ドゥエチェント前半期のトスカーナの絵画

ドゥエチェントの前半、トスカーナの絵画において最も影響力を持ったのはルッカとピサの二都市であった。ルッカは既に11世紀から政治的要衝であり、経済活動の活発化にともない、美術的にも要地であった。支配下にあったサルザーナにはグリエルモ Guglielmo [GUILLIEM] の署名と1138年の年記をもつ板絵十字架 *croce dipinta* (Garrison number 498. —E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, 1949) における作品番号。以後 Gar. と略す) が遺されており、これは署名・年記をもつ板絵の最も古い遺例である。ドゥエチェントに限定しても、その初頭に [BRLINGERI] の署名をもつルッカ国立美術館の板絵十字架 (Museo inv. 226, Gar. 476) を遺したベルリンギエロ Berlinghiero <sup>(2)</sup> が、ペッシャのサン・フランチェスコ教会に署名と1235年の年記をもつ「サン・フランチ

ェスコ像とその生涯」の板絵 (Gar. 402) を遺したボナヴェントゥーラ Bonaventura と、おそらくルッカのビブリオテカ・カピトラレーに遺る聖書 (Cod. 1) の挿絵を描いた画家であり、ボローニヤのサント・ステファノ教会の「嬰兒虐殺」のフレスコ画の作者であるマルコ Marco 等の息子達が、この父のスタイルを発展させたのである<sup>(3)</sup>。

ピサを代表する画家は、アッシージのエリアの注文に応じて1236年に今は失われた板絵十字架を描き、ピサとアッシージとボローニヤに、夫々署名をもつ板絵十字架を遺したジュンタ・カピティーニ・ピサーノ Giunta Capitini Pisano である<sup>(4)</sup>。彼は板絵十字架において「死せるキリスト Christus patiens」をおそらく最初に表現した画家であり、伝統的に側板（エプロン）に描かれてきた受難伝の小場面を排し、マリアとヨハネを十字架横木の先端に移し、側板を地模様限定することによって、十字架上に「死せるキリスト」を強調するその表現型式は、その後長く板絵十字架の範型となったものである<sup>(5)</sup>。

このルッカとピサに替って、ドゥエチェントの後半を支配したのがフィレンツェとシエナの二都市であった。この新しい波の先頭に立ったのがフィレンツェのコッポ、シエナのグイド Guido da Siena であるが、それぞれチマブーエとドゥッチオ Duccio di Buoninsegna という巨大な波に、やがて呑み込まれてゆくことになるのである。

フィレンツェとシエナの、つまりコッポとグイドの前後・影響関係は、グイドの署名と1221年の年記をもつ「パラッツォ・プブリコのマドンナ」(Gar. 297) の存在によって、長く論争的であった。後に見るように、コッポの署名・年記をもつ現存作品は、シエナのサンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会に遺る「ボルドーネのマドンナ Madonna del Bordone」(Gar. 1) のみであるが、その制作年が1261年であるため、コッポこそグイドの影響を受けてその作風を形成したのだという主張が一方でなされてきたのである。グイドの「パラッツォ・プブリコのマドンナ」は、ドゥエチェント

のシエナの多くの作品が蒙った運命に、等しく見舞われ、14世紀の前半にドゥッチオ風に描き直されたのであるが、現在この作品の銘文が、この改変にともなう捏造であることを認めない研究者はきわめて少ない。<sup>(6)</sup>「この板絵が元来はサン・ドメニコ教会にあり、1221年はサン・ドメニコの没した年で、かつシエナにドメニコ会が設立された年に当たっているから、この「聖母子」に記された年は、画家にちなむというより、むしろ注文主ドメニコ会にとって意義のある年を記念して選ばれたもの」という J.H. スタッブルバインの推測はきわめて蓋然性が高いと思われる。<sup>(7)</sup>コッポの影響力の射程は後に論ずべきことではあるが、影響の方向を示す矢はコッポからグイドへと向うという点では多くの研究者の意見は一致している。

ウフィツィ美術館 n. 432 (Gar. 515)、及びロザーノのサンティッシマ・アンヌンツィアータ教会の板絵十字架 (Gar. 525) が、フィレンツェ領内に遺る板絵の、おそらく最も古い例である。<sup>(8)</sup>しかし他の都市と異なる、フィレンツェに特殊な情況を生み出した美術的企画として特筆すべきは、サン・ジョヴァンニ洗礼堂内部のモザイク画による装飾である。それは円蓋及び後陣天井の全面を覆い尽すものであって、トスカーナの他の都市にはこれ程大規模なモザイク画は存在しない。スカルセッラ Scarsella と呼ばれる後陣の天井のモザイクは、「サン・フランチェスコの修道士ヤコポ——SĀCTI FRANCISCI FRATER……JACOBUS……」の名と1225年の年記をもつが、アッシージのフランチェスコが聖人の列に加えられたのは1228年であるため、この1225年はモザイク画の制作が開始された年であると考えられている。洗礼堂のモザイク画の制作に関する現存するドキュメントは、羊毛梳毛組合カリマーラ Calimala の公文書の、17世紀における C. ストロツィ Carlo Strozzi による写しのみであって、欠落が多く、クーポラのモザイクが遅くとも 1271 年には制作中であり、次の世紀のほぼ半ば近くまで制作が継続されたということ以外に多くを語っていない。このモザイクの作者としてヴァザーリが伝えるアンドレア・ターフィ Andrea

Tafi, マエストロ・アポッローニオ Maestro Apollonio なる人物は伝説の域を出ていない。ここでは、ドゥエチェントのかなり早い時期から、フィレンツェに、大規模な画家の仕事場があったという事実<sup>(9)</sup>に注目したい。この洗礼堂のモザイク画の補修史の研究は、屋根の構造の欠陥から早くから損傷が甚しく、既に15世紀から修理の手が加えられたが、モザイク画の技術の衰退<sup>(9)</sup>がかえって幸いして、幾つかの場面、部分を別にして、構図的、図像的には改変を免がれていると結論している。このモザイク画とフィレンツェにおける板絵との関連性は、1930年に M. サルミ<sup>(10)</sup>がスカルセッラの「マドンナ」が、多数の板絵の「マドンナ」の図像の源泉であると指摘して以来常にフィレンツェ美術史上の困難な問題のひとつである。「最後の審判のキリスト像」と、「地獄」の下絵提供者として、現在わがコッポの名が挙げられていることを指摘しておきたい<sup>(11)</sup>。

サン・ジョヴァンニ洗礼堂のモザイク画を別として、ドゥエチェント前半期のフィレンツェの絵画には、ルッカ派とくにボナヴェントゥーラの影響が顕著であるとされてきた。サンタ・マリア・ヌオーヴァ教会に属するオブラーテの尼僧院 Convento delle Oblate に板絵十字架 (Gar. 500) を遺した画家は「オブラーテの画家 Maestro delle Oblate」と呼ばれている。この画家が、かつてルッカのサンタ・キアラ教会にあって、現在フィレンツェのアカデミアにある「聖母子」と「磔刑」のディプティック (Accademia, nn. 8575, 8576, Gar. 243) の作者と同一人物であるかどうかは未だ若干問題が残るかもしれないが、この「オブラーテの画家」がボナヴェントゥーラに近いルッカ派の画家であることでは、研究者の見解はほぼ一致している。C. L. ラッギアンティは、コッポに先行するフィレンツェの画家として、「グレーヴェの画家 M° di Greve」, 「ビガッロの画家 M° di Bigallo」, 「ロヴェッザノの画家 M° di Rovezzano」, 「バルディのサン・フランチェスコの画家 M° di S. Francesco Bardi」, 「ヴィコ・ラバーテの画家 M° di Vico l'Abate」, 「カルミネの画家 M° di Carmine」

を挙げた。<sup>(12)</sup> グレーヴェのヴィッラ・カサーレの「聖母子」(Gar. 222)を描いた「グレーヴェの画家」は従来アレツォのマルガリート Margarito d'Arezzo の追随者と目されてきたのであり、ラッギアンティは「きわめてオリジナル」と評したが、他に作例も知られず、ラッギアンティ以後の論及を筆者は確認していない。サンタンドレア・ア・ロヴェッザノ教会の「聖母子」(Gar. 234) 及び、サン・ミニアート・アル・モンテ教会のフレスコ画の聖女の像を描いた「ロヴェッザノの画家」はスタイルはアルカイックであるが、工芸的でもあり、活躍年代は幾分降るマイナーな画家と考えられてきた画家である。<sup>(13)</sup> さらにサンタ・マリア・デル・カルミネ教会の「聖母子」を描いた (Gar. 185)「カルミネの画家」はガリスンの言う「サンタ・アガタの画家」であるが、必らずしもラッギアンティのアトリビューションは承認されたわけではなく、コッポとの関係は明らかではない。<sup>(14)</sup>

ドゥエチェントの前半を代表するフィレンツェの画家と広く認められているのが、ビガッロの美術館の十字架、(Gar. 470)、シカゴ、アート・インスティテュートの十字架 (Gar. 467)、フィレンツェのオペラ・デル・ドゥオモの「サン・ザノービと奇跡」の板絵 (Gar. 363) 等の作者と目される「ビガッロの画家」である。彼はルッカ派、とくにベルリンギエロの影響を強く受けたが、次いで明暗を強調した独自の画風を樹立し、フィレンツェの様式の基を築いたと考えられている。<sup>(15)</sup> この「ビガッロの画家」を継承し、その明暗法による彫塑的な表現を強化しつつ、ジュンタ・ピサーノのドラマティックな表現を吸収していったのが、サンタ・クローチェ教会のカッペッラ・バルディの「サン・フランチェスコとその生涯」の板絵 (Gar. 405)、ウフィツィ美術館の「聖痕を受けるサン・フランチェスコ」の板絵 (inv. 8574, Gar. 158) の作者である「バルディのサン・フランチェスコの画家」であり、ヴィコ・ラバーテのサンタンジェロ教会の「サン・ミケーレと奇跡」の板絵 (Gar. 379) の作者である「ヴィコ・ラバーテの画家」だと言える。さらに「バルディの画家」にきわめて近いとガリスンが述

べ、また彼の作ともされてきた作品にウフィツィ美術館の十字架 (inv. 434, Gar. 516) がある。「バルディのサン・フランチェスコの画家」と「ヴィコ・ラバーテの画家」それに「ウフィツィ n. 434 の画家」は、コッポに先行し、コッポの出発点となるものとしてひとつのグループを形成すると考えられてきた。R. サルヴィーニは、彼のチマブーエ論において、ヴィコ・ラバーテの「大天使」の《荘重なモニュメンタリティー、重々しいマッスに託された彫塑性の力強い示唆》と、「バルディのサン・フランチェスコ」の《抑制されてはいるが確固たる彫塑性への意志、荒々しい力を持ちかつ堅固な表現性》がチマブーエの作風を予示するものと述べ、コッポの絵画との親近性を指摘した。<sup>(17)</sup> さらに《「ヴィコ・ラバーテ」と、「バルディのサン・フランチェスコ」の画家たちは、たとえ同一人物ではなくとも、かつてルッカにおける絵画生産を根本的に規定したあの東方の美術の厳格な図式と、そのルッカからのフィレンツェへの初期の影響を、一種の偽彫塑的表現へと展開したのである。》という F. ボローニヤの叙述は現在の一般的見解を伝えるものである。<sup>(18)</sup> ヴィコ・ラバーテの「サン・ミケーレ」、バルディの「サン・フランチェスコ」、ウフィツィ n. 434 の十字架の三点の作品は、これをコッポ自身の作品とする、またはコッポの工房 Bottega もしくはコッポの追隨者 Scuola の作とする最近の幾つかの見解とともに、後で再び取りあげられることとなる。

### コッポ研究史の概略

ドゥエチェントのトスカーナの板絵の研究は、他の研究分野に比べるとその出発は遅く、今世紀になって初めて本格化したといえるだろう。ここでも古文献の発掘が先行し、体系的な、作品の比較研究は一步遅れた。1937年にジョットの没後 600 年を記念してフィレンツェで開催された「ジョット回顧展 Mostra Giottesca」は、ドゥエチェントの板絵を初めて一堂に集め、研究者に比較検討の機会を提供した、真にエポックメイキング



な出来事であった。1943年に G. シニバルディと G. ブルネッティによってまとめられたこの展覧会のカタログは、1929年の E. S. ヴァヴァラによる板絵十字架の詳細な研究と、1949年の E. B. ガリスンによるこの時代のイタリアの板絵のインデックスとともに、現在なお、ドゥエチェント・トスカーナの板絵研究の基本的な業績であり、不可欠な研究の具となっている。

コッポ・ディ・マルコヴァルドは、ドゥエチェントの画家の中では、おそらく最もドキュメントに恵まれた画家の一人であり、後世の案内記や年代記の言及もあり、決して20世紀が発見した画家ではないが、コッポという名の一人の画家の姿を再構成しようとする努力は、今世紀初頭の P. バッチによって始められたといえるだろう。

もちろん P. バッチ以前にも、断片的にはあるが、コッポなる画家の存在は知られていた。既に1810年に、S. チャンピが公刊したピストイアのドゥオモに関する古記録<sup>(22)</sup>のうちに、故マルコヴァルドの息子、フィレンツェ人コッポに対する、ピストイア大聖堂・サン・ゼーノ内、カッペッラ・サン・ヤコポのフレスコ壁画のための支払い記録が含まれており、更に、S. チャンピは1666年の G. ドンドリによる『ピエタ・ディ・ピストイア』の記述を引用し、チャンピの時代には既に失なわれた、コッポの描いた「聖母子」の板絵が、かつてピストイアのドゥオモの主祭壇にあり、後に、サン・ルカ教会に移されたことを報告した。又、1878年には、G. ミラネージは、彼の編註によるヴァザーリの「列伝」の内チマブーエの生涯の註解<sup>(23)</sup>において、チマブーエ以前にフィレンツェに絵画が興隆していた証査としてコッポに言及し、チャンピの著述を引用するのみならず、シエナのサンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会に遺る「ボルドーネのマドンナ」と呼ばれる「聖母子」板絵が、1625年の、おそらくファビオ・キジ Fabio Chigi（後の教皇アレクサンドロ七世）によると推察されるシエナ案内記“Descrizione delle cose più notabili di Siena”の手稿中に、MCCLXI

COPPVVS DE FLORENTIA ME PINXIT という銘文つまり1261年の年記とコッポの署名をもつと述べられた「聖母子」板絵と同一物であると主張し、初めてコッポの名と現在する作品とを明確に結びつけたのだった。

P. バッチの貢献は、1900年と1912年の二つの論文において、<sup>(24)</sup>シエナとピストイアの二都市におけるコッポの活動に関する同時代記録と、コッポに言及する後世の文献のほぼ全てを発掘したことである。P. バッチのこの二論文以外に、新たに付加えられたドキュメントは、筆者の知る限りでは、1908年の R. ダヴィドゾーンによる「フィレンツェ史」における「1265年10月26日の古文書に、“Coppi Pictoris”の家が（フィレンツェの）第二周壁の近く、サン・ロレンツォ教会に接してあったと記されている」という言及のみである。<sup>(25)</sup>

1900年の論文において P. バッチは、コッポの名が、1260年9月4日にシエナとフィレンツェの間で闘われ、シエナの圧倒的な大勝利に終わった<sup>(26)</sup>「モンタペルティの戦い」の記録中に、<Coppus dipintore populi Sancti Laurentii> として記録されていることを報告し、「ボルドーネのマドンナ」はこの時シエナの捕虜になったコッポがその身の自由と引換えに描いたものという仮説を提示した。ピストイアにおける記録に関しては、S. チャンピが公刊した1265年の記録の誤りを正し、新たに1274年の記録を公刊した。この記録は、この年、コッポが、ピストイアの獄にあった息子サレルノ Salerno di Coppo と共に、ドゥオモの主祭壇のために「十字架」、「聖母子」、「サン・ジョヴァンニ」の板絵を、サン・ミケーレの祭壇のために「十字架」と「大天使ミケーレの像」を制作する依頼を受けたことを伝えるものである。さらに P. バッチは、チャンピが引用したドンドリの記述に言及し、これが、16世紀末から17世紀初頭にかけて書かれ、ピストイア市古文書に手稿が遺る、チェーザレ・フィオラヴァンティ Cesare Fiolavanti の日記、<ヴァッケットーネ Vacchettone> からの誤りを含む引用であることを指摘し、問題の「聖母子」に記された年が1275年であ

ったこと等を伝えるフィオラヴァンティの記述を紹介した。最後に、現在ピストイアのドゥオモに遺る板絵十字架が、1274年の注文によってコッポと息子サレルノによって描かれたものと初めて認め、その描法から、中央のキリスト像を息子サレルノの側板の受難物語りの小場面をコッポ自身の手に帰したのである。

P. バッチは更に、1912年の論文において、コッポがドゥオモ内のカッペラ・サン・ヤコポにフレスコ壁画を描いたことを伝える1269年9月2日の文書の全文、コッポに、サン・ミケーレの祭壇の「十字架」と「co-<sup>(27)</sup>perte altaris」の修理を依頼する1275年1月9日の文書、主祭壇の後陣の仕切りの梁の上の「聖母子」板絵の前のランプのために毎年1月に油を備えることを取決めた1275年1月29日の文書の各部分、主祭壇の solarium（上部壁間）をコッポが描いたことに対する支払いを息子の罰金の支払い分に充当することを申し送る1276年1月3日の文書の全文を公刊した。

すでに述べたように、コッポに関する（息子サレルノに関するものを含めて）文献資料は、以上の P. バッチによって刊行されたものに尽きている。ドキュメントに関する唯一の進展は、1964年に U. プロカッチによって1274年の文書の日附が10月5日と確定されたことであるが、U. プロカッチは「資料の詳細な検討によって *municiosa esame del documento*」<sup>(28)</sup>というのみで、その根拠を示していない。

さて、P. バッチ以後、コッポ関係のドキュメントを詳細に検討して論じたものに、1946年の G. コア・アヘンバックの論文がある。<sup>(29)</sup> V. ラザレフがモスクワ美術館蔵の「聖母子と聖母の生涯の物語」の板絵を、わがコッポに極めて近い作品であるとアトリビュートした1955年の論文が<sup>(30)</sup>ピストイア関係のドキュメントを論じたが、これはほぼ G. コア・アヘンバックからの引用であった。上記の U. プロカッチの論文はむしろ息子サレルノに焦点が合わせられているが、興味深い幾つかの指摘を含んでいる。コッポに関するドキュメントを論じた研究は筆者の知る限り上記の論文で尽き

ているが、ここで、P. バッチ以降、コッポにアトリビュートされた主要な作品に言及しておかなければならない。

シエナの「ボルドーネのマドンナ」は、1947～48年に修復がなされ、その際、板絵縁辺の金地の縁取りが後世の加筆として取除かれ、下辺部分に、1625年の記述が伝える銘文が再び姿を表わし、[A\*\*O D\* MCCLXI COPP\*\* D\* FLORE\* TIA ME PI\*X\*\*]の文字が読み取られ、この板絵が古文獻の言及する作品と同一であり、コッポ自筆の作品であることが証明された。<sup>(31)</sup> なお他の部分の後世の加筆については後に述べることにする。この「ボルドーネのマドンナ」とピストイアの板絵十字架に次いでコッポの手に帰されたのは、オルヴィエート市のサンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会に遺された「聖母子」(Gar. 25)の板絵である。このアトリビューションはP. ペラーリが1919年版のオルヴィエートの案内記において初めて行ったもので、その後、最近までとくに否定論もなく、オルヴィエートにおけるセルヴィーティ（マリアの下僕会）の教会の建立年との関連から、1268年をそれ程降らぬ頃とする制作年とともに現在も一般的に受け入れられている。

次にコッポの手に帰され、彼の作風を考える基本作品と認められるに至ったのが、サン・ジミニャーノ市の市立美術館蔵の板絵十字架 (inv. n. 30, Gar. 526) である。この十字架は、すでにヴァン・マールがフィレンツェのウフィツィ美術館 n. 434 の十字架と比較し、その芸術的な価値の高さに着目していたし、<sup>(32)</sup> また P. トエスカもピストイアの十字架との類似性を指摘していたが、<sup>(34)</sup> 初めて明確にコッポにアトリビュートしたのはE. S. ヴァヴァラであり、<sup>(35)</sup> 1929年のことであった。ヴァヴァラによれば、形式的にはピストイアの十字架に瓜二つのこの十字架は、キリストの肉体、腰布、周囲の受難物語場面等からも、この二点が同一の工房 Bottega から出た作品であることに疑問の余地はない。両者の描法の比較は、サン・ジミニャーノの十字架がピストイアに10年以上先行することを示している。

またシエナの「ボルドーネのマドンナ」の玉座上方に立つ二天使は、サンジミニャーノの十字架の横木右先端の三人のマリアと酷似しており、ここからも、この十字架の作者をコッポと決定することができる。またサン・ジミニャーノの十字架にはジュンタ・ピサーノの影響が認められる一方、ピストイアの十字架にはチマブーエ的な技法が認められ、そこからピストイアの十字架はコッポよりもむしろ息子サレルノの手に帰すべきであるというものである。このヴァヴァラによるアトリビューションはその後、ほぼすべての研究者に、ほぼ完全に承認されてきた。G. シニバルディは「間接的にせよ、この十字架の制作年代を示す文献は存在しないが、シエナの「マドンナ」からオルヴィエートのそれへという発展をコッポが示したと考えられるならば、この十字架の制作年代はシエナよりも、すなわち1261年よりも早い時期の制作と考えられる」と述べ、G. コア・アヘンバックは、ひとつの目安として、サン・ジミニャーノがフィレンツェとの戦いに敗れ、その支配下に入った1254年を挙げ、その直後の制作とした。

以上の2点の十字架と2点の「聖母子」の4点の作品が、コッポの画家としての活動を再構成する基礎として、広く認められてきた作品である。この他にも、コッポ自身ではないとしても、コッポの工房、後継者等にアトリビュートされた作品は少なくないが、また、後で述べるように、基本的4作品に対しても、最近になって深刻な疑問が提起されてはいるが、その問題に入る前に、主として G. コア・アヘンバックに従いつつ、コッポ関係ドキュメントを整理し、そこから読み取りうる事柄を検討しておきたい。

#### コッポ・ディ・マルコヴァルドに関するドキュメント

1) 1260年2月11日。「モンタペルティ戦記」中の記載。同日、ロジェーロ・ディ・ファルコーネの指揮下のパヴェザリイ Pavesarii (大盾持ち) 中に <Coppus dipintore, populi sancti Laurentii> とある。<sup>(36)</sup>

2) 1261年。「マドンナ・デル・ボルドーネ」の銘文: MCCLXI COP-PUS DE FLORENTIA ME PINXIT.——1625年のシエナ案内記に銘文への言及。17世紀前半, F. ブオンデルモンテと U. ベンヴォッリエンティは作者をコッポと伝えるが, 18世紀, 1723年に G. ジッリは作者に言及せず, A. ペッチは1730年に「フィレンツェ人コッポの作と伝えられる……」と述べ, 1752年には「作者は知られていない」と記す。ここから, 1699年に, モンタルチャーノの司教ボルゴニーニがこの礼拝堂を買取り, 改築した際もしくはその直後, この板絵の額が作り換えられ, その時銘文が抹消されたものと推測される<sup>(38)</sup>。銘文は1947~48年の修復によって再び姿を現わし, コッポ自筆の作品であることが証明された。シエナにおける聖母崇敬の強さ, シエナとフィレンツェとの敵対関係等から, コッポがこの時すでに高名な画家であったことが推察される<sup>(39)</sup>。

3) 1265年7月22日。ピストイアのドゥオモ内; カッペッラ・サン・ヤコポのオペラ Opera (営繕係) が, 故マルコヴァルドの息子; フィレンツェの画家コッポ Coppo fiorentino pictori filio quondam Marcoaldi に対し, 同カッペッラの壁画のために 22 librae を支払う。——この記録からマルコヴァルドなる父名が知られる。この年に既に父親が没しており, かつ1274年には息子が独立した画家と認められていることから, コッポの生年が1225年頃と推測される<sup>(40)</sup>。

4) 1265年10月5日。フィレンツェのサン・ロレンツォ教会のそばに画家コッポの家あり。——P. バッチは継続するピストイアでの仕事と, 記録における呼称の簡略化から, コッポのピストイア定住を推量するが, この記録はその反証となる。

5) 1269年9月2日。コッポはカッペッラ・サン・ヤコポの南側の壁に壁画を描き, ドゥオモに属する聖職者イムサラート・ディ・ヤコポ Imsalato di Iacopo と共に同カッペッラのオペラより 38 librae の支払いを受ける。——イムサラートは画家ではないと考えられている<sup>(41)</sup>。

6) 1274年. (10月5日?). ピストイアのドゥオモの参事会, 主任司祭等が市の議会, ポデスタ Podestà (執政官), 長老に対してなした請願の受理を伝えるもの. 獄中にあるサレルノに自由を与え, 父コッポとともに, ドゥオモの主祭壇のために十字架と聖母と聖ヨハネの板絵を各一点, サン・ミケーレの祭壇のために, 祭壇の上の梁と十字架 *unum crucifixum cum una trabe super altare sancti Michaelis.....* とサン・ミケーレの像 *una figura seu sepultura sancti Michaelis* を描かせ, その報償をその罰金の支払いに当てる. この罰金が支払られぬ時は, 再び4ヶ月間獄にとどめるものとする と述べる. —P. バッチはこのサン・ミケーレ像を絵画と考えたが, コア・アヘンバックは *sepultura* (墓) なる語をバッチの誤読; *sculptura* (彫刻) の見誤まり, もしくは誤記と考え, 大天使ミカエル像は彫像であったとする. なおバッチ, コア・アヘンバックともサレルノの罪を借金と考えたが, プロカッチは借金と考える根拠がないことを指摘した.

7) 1275年1月9日. サン・ミケーレの祭壇の十字架と *<coperte altaris>* (祭壇覆い) の修理と大祭壇の大梁の装飾をコッポに委託する.<sup>(42)</sup>

8) 1275年1月29日. 大祭壇内陣の梁上の *<新しい「聖母」の像>* の前に灯すランプのために毎年1月に 1 *quartina* の良い油を備えることを取決める.

9) 1276年1月3日. 主祭壇の *solarii* (上部壁間)<sup>(43)</sup> の装飾に対するコッポへの支払い分 6 *librae* はサレルノの罰金 100 *librae* に充当することをカッペッラ・サン・ヤコポのオペラが申し送る.

コッポに関する同時代の記録は以上の9点である. 尚, ピストイアのドゥオモにかって存在したコッポの署名と年記をもつ「マドンナ」に関する後世の言及は次のとおりである.

1575年から1624年に没するまでピストイアのドゥオモの主任司祭であった C. フィオラヴァンティの日記「ヴァッケットーネ」中の, おそらく

1599年頃に書かれた記述<sup>(44)</sup>.

「ドゥオモの主祭壇の上の板絵は大きなもので、幼児イエスを胸に抱いたマドンナの絵で、周囲には愛らしい物語りの場面が描かれている。今日、サン・ルカの banco の上にある。……120075年、フィレンツェの画家 Coppi de Coppis によって描かれた。……この画家は上記の年に、今日カノーニカ canonica (会議室) にある大磔刑図を描いた。これはもと旧後陣の上方、二本の角柱に置かれた大梁の上であって、その前には鉄製のランプがあった。……」

次いで1666年の G. ドンドリによる「ピエタ・ディ・ピストイア」中の記述<sup>(45)</sup>.

「……上述の後陣の入口には、かつては1235年に板に描かれた大きな十字架がその所を占めているのが見られた。これは今日のカノーニカにある。そして主祭壇の第一の板絵は、今日、市門に近いオラトリオ・ディ・サン・ルカにある板絵で、巾4ブラッチャ braccia 以下、高さ8ブラッチャ<sup>(46)</sup>以下の大きさで、救い主を腕に抱く聖母が描かれている。フィレンツェの画家コッポの1272年の作。」

この「聖母子」への次の言及は、18世紀の美術案内に見られる『サン・ルカ教会——「聖母子」板絵、Coppi の作<sup>(47)</sup>』である。それに続くのが1810年の S. チャンピの記述であるが、その時既にこの板絵は失なわれていた。

コア・アヘンバックはピストイアのドゥオモの後陣が1598年に改修された際に、十字架はカノーニカに、「マドンナ」はサン・ルカ教会に移され、さらにこのサン・ルカ教会が1786年に廃された時に「マドンナ」が失われたものと推察している。

1274年とそれに続く記録が伝えるコッポとサレルノのピストイアにおける活動に関しては、コア・アヘンバックとそれを肯定する従来の解釈に対し、U. プロカッチは疑問を提起している<sup>(48)</sup>。すなわち、コア・アヘンバックは、1274年の記録に示された主祭壇のための3点の作品は、その例が、



アッシージのサン・フランチェスコ教会上堂のサン・フランチェスコ伝壁画中の「聖痕の確認」の場面に見られる様に、イコノスタシス（内陣仕切り）または後陣上の大梁の上に、十字架を中心に向って左に「聖母子」右に「サン・ジョヴァンニ」の像を並置したもの、すなわちかなりの高所に観者から隔てられて置かれたものと考え、ピストイアの現存する十字架は末端部を失った現状で高さ 2.80 m 横 2.45 m あるが、失われた末端部を同型の他の十字架より推測すると、オリジナルな大きさは、高さ 3.60~3.65 m、巾 3.05 m に達し、これは現存するドゥエチェントの板絵十字架の中でも大きな方に属し、そこからこれは主祭壇のために描かれた十字架であると考え、現存する十字架は1274年の記録が述べる注文によって描かれたもので、後世の文献が1275年の制作と伝える十字架であり、1275年の年記と署名をもつと述べられた「マドンナ」も1274年の注文によって描かれたものと同一物であると考え、また E. S. ヴァヴァラのアトリビューションを踏襲して、十字架をサレルノの手に帰し、「聖母子」と後世の文献も黙して語らない「サン・ジョヴァンニ」をコッポが描いたとする。サン・ミケーレの祭壇のための制作依頼は、1275年の記録がこの祭壇にあった十字架の修理を求めていることから、この注文は実行されなかったと考えている。これに対して U. プロカッチは、当時の記録の欠落の多い保存状況から、コッポ及びサレルノのピストイアでの活動を、現存する記録が伝える以上に拡大し、期間も長く、ここで制作された作品の点数ももっと多かったと考えるべきであると述べ、1275年の記録が指示している「マンドンナ」は、1 月中に既に礼拝されているのだから、その完成は1274年中のはずであり、後世の文献が伝える1275年の年記をもつ「マドンナ」とは別のものであるにちがいないと述べる。「十字架」に関しても、現存の十字架は、様式上の理由からその作者をサレルノとするのだが、側板に小場面を配す十字架は1270年代にはすでに時代遅れな型式であり、かつ側板に描かれた小場面はかなり近いところからしか見て理解することが

できないから、遠くから仰ぎ見るべき主祭壇の十字架には不似合いであって、文献の伝える、内陣を仕切る梁の上にあった十字架とは別物でなければならない。現存する十字架は、むしろ近づいて見ることの出来る小カッペラの祭壇上に置くために描かれたもの、すなわち記録が言及する、サン・ミケーレの祭壇のために描かれた十字架と考えるべきであると述べている。

### コッポ像再構成の視覚的基礎

さて、わがコッポの生涯の活動に関して、ドキュメントから読み取り得ることは、以上でほぼ尽きている。息子サレルノに関してもこれ以外の記録はない。従ってコッポのプロフィールを更に明確に描くためには、作品の形式分析、比較研究によって、画家の作品目録を充実してゆく以外にない。今世紀のコッポ研究がひたすら押し進めてきたのはまさにその作業であった。すでに十数点以上の作品がコッポ及びその工房にアトリビュートされ、今やコッポの様式の発展・展開が問題とされている。しかしシエナの「ボルドーネのマドンナ」以外にドキュメントによって裏付けられる確実な作品は現存しないのである。

コッポの活動を再構成するための基本的作品として、4点の作品が広く認められてきたことは既に述べた。すなわち、再発見された銘文によって実証された唯一の確実な作品として、1261年の「ボルドーネのマドンナ」があり、それに先行する。コッポの比較的初期の様式を示すとされるサン・ジミニャーノの「十字架」、シエナからの発展を示すとされるオルヴィエートの「マドンナ」、そして晩年の様式もしくは息子サレルノによって継承・発展された様式を示すとされるピストイアの「十字架」である。前にも触れたように、最近の研究はこれら确实視されてきた作品、特にオルヴィエートの「マドンナ」とピストイアの十字架に対して、疑問を呈しており、筆者の知る限り最も最近の研究である M. ボスコヴィツの論

<sup>(49)</sup> 文も、こうした状況認識から、コッポへのアトリビューションのすべてを、先入観を排して再検討することを提唱しているのである。そこでここでは、まだ一般的な承認を受けているとは言い難いアトリビューションを検討する前に、上記の4作品を検討しよう。

シエナの「ボルドーネのマドンナ」については既にかなり述べたが、この作品が14世紀の初めに、ドゥッチオに近い画家によって、聖母マリアとイエスの顔と手が完全に描き直されたことは周知の通りである。また1700年頃額が作り直された時、向って左側の聖母の胸から足下のクッションにかけて、板の裂目に紙を貼って油絵具で補修されたことが報告されている。<sup>(50)</sup> 玉座の構造と衣紋の金線の渦巻は当初のままと考えられるが、コッポの制作のオリジナルな状態を窺うに足る部分は、玉座上方の小さな2天使のみである。そして M. ボスコヴィツの言う通り、コッポの様式の再構成は、この二天使のみに立脚しなければならないのである。<sup>(51)</sup>

サン・ジミニャーノの十字架は、初めピストイアの十字架との類似からコッポにアトリビュートされたのだが、既に E. S. ヴェヴァラがこの十字架の横木先端部の小さな女性像と〈ボルドーネのマドンナ〉の二天使との類似によってこのアトリビューションを強化したことは述べた通りである。従ってサン・ジミニャーノの十字架をコッポの手に帰すことには問題は生じないと思われる。この十字架に対して呈示された幾つかの疑問は、この十字架とピストイアの十字架をほぼ20年の年月が隔てており、その中間にオルヴィエートの「マドンナ」が介在するところから生じたものであって、問題はむしろ後の二者にあるのである。<sup>(52)</sup>

オルヴィエートの「マドンナ」がコッポの手に帰されるには、筆者は P. ペラーリの論拠を知らないが、シエナの「マドンナ」との図像的な一致が大きな役割を果たしているのではないかと思われる。すなわち両者の様式に微妙な差異があることを指摘する研究者は少なくなかったのだし、それは共通して、この作品がフィレンツェ的というよりシエナ的であるという判

断に基づいていた<sup>(53)</sup>。しかし、『この「マドンナ」の主要部分、聖母子の頭部やその他の部分がドゥエチェント末期のひとりの《補修者》によって改変されたという事実が、現在まで、研究者の注目を完全に逃れてきた』のは確かである<sup>(54)</sup>。「ジョット展カタログ」も、ガリスンの「インデックス」も、板の下方に約 15 cm のつぎ足しがあること、1927年に修理され、“洗われた”ことを記すのみで、後世の加筆には触れていない。むしろシエナの「マドンナ」では失なわれた、コッポによる主要人物の顔貌の表現をここに見ようとする者もいたのである<sup>(55)</sup>。ドゥエチェント末期の加筆に対して注意を喚起した A. コンティはオリジナルな作者はコッポであるとまだ考えていたが<sup>(56)</sup>、M. ボスコヴィツはこの板絵とコッポとの関係を初めて、明確に否定したのである。彼の判断の根拠は、玉座の後方に待す二人の天使の決定的な差異であって「この作品の内、二人の天使の胸像の描かれた部分のみが遺されているにすぎなかったとしたら、誰ひとり、その作者としてコッポを考えはしなかったろう。アトリビューションはむしろグイド・ダ・シエナに近い方向へと向けられたろう」というのである。コッポの名はむしろ改変された部分、すなわち聖母子の顔貌の表現に関わるのかもしれないが、ボスコヴィツは、＜改作者＞として、すでにチマブーエの創造を吸収したオルヴィエートの画家で、オルヴィエートのドゥオモ内のカッペッラ・ディ・サン・ブリツィオに「サン・ブリツィオのマドンナ Madonna di San Brizio」を遺す、「サン・ブリツィオの画家」を想定しているのである。このアトリビューションを云々する資格は筆者にはないが、ボスコヴィツの主張はきわめて説得力があるように思われる<sup>(57)</sup>。

ピストイアの十字架に対する疑問は P. P. ドナーティによって提起された<sup>(58)</sup>。元来、この十字架は既に述べたように、コッポ自筆作品として全面的に認められてきたわけではなかった。P. バッチは中央のキリストを息子サレルノに、周辺の小場面をコッポに帰したのであり、E. S. ヴァヴァラは、「ほとんどすべてをサレルノが描いた」と述べた。ヴァヴァラは、バ

ッチの区別を恣意的として退ぞけながらも、この十字架の特に中央のキリストの肉体の明暗法による肉づけ、腰布等に見られる写実的表現に、チマブーエ的な性質を見て、この十字架の作者をコッポよりも若い画家と考えたのである。「ジョット回顧展」のカタログも、E.B. ガリスンも、この十字架をサレルノの手に帰した。これらは共通して、チマブーエ的な描法をこの十字架に認め、それをチマブーエの絵画が70年代の初頭には、既に成熟した段階に達していたことの証しとしようとする意図を併せてもっていたのである。しかも、この十字架は、P. バッチ以来1274年の注文に応じて描かれたものとされてきたが、失なわれた「マドンナ」とは異り、署名・年記をもっていない。

P. P. ドナーティは、「数年前にオルヴィエートの「マドンナ」の如きすぐれた、革新的な作品を描いた画家が（もしくはその息子が）、20年以上も前の作品を、型式や様式をそのままに繰返して描くであろうか？ チマブーエの革新を理解し、吸収しようとするものが、（このキリストに見られる）臍のかわりに渦巻き線を描き、すね当ての如き脚、棒の如き腕を描いて満足するであろうか？」という疑問から、「コッポとサレルノが進行中のチマブーエによる革新を知らず、または理解せずに20年以前の自己の画法を墨守する凡庸な画家でないとしたら、この十字架は1274年の記録が語り、後世の文献が言及する十字架ではなく、この十字架の制作年はもっと早い時期に遡る。」と述べ、サン・ミケーレの祭壇にあった十字架<sup>(59)</sup>の修理を依頼している1275年の記録に対する注意を喚起している。

ドナーティに先立って A. コンティはこの十字架の小場面中、「キリストへの哀悼」の場面の優秀性に比べて「ユダの接吻」、「墓場のマリア達」の場面が、旧式で凡庸である点に注目して、これら凡庸な場面の責任者はコッポなのかサレルノなのかという問を<sup>(60)</sup>発していた。しかしながら、ドナーティによる疑問も、コンティの分析とそこから発せられた問も、M. ボスコヴィツにとってはこの十字架に対するコッポの関与を（部分的にも

せよ) 排除するのに充分ではない, 「記録によって知られているもうひとりの無名の助手の手の介在を仮定して事態をより紛糾させるつもりでなければ」この作品を 1274-76 年におけるコッポとサレルノの共同制作と認めざるを得ないと述べている。

オルヴィエートの「マドンナ」をコッポの作品目録から抹消した M. ボスコヴィツの論文は, 重要な作品をそこに付け加えてている。すなわち, コッポに先行してフィレンツェの様式の萌芽を示すと考えられてきた, 前に述べた作品グループの内, ヴィコ・ラバーテの「サン・ミケーレと奇跡の物語」の板絵をコッポ自身の手へ帰したのである。ここではボスコヴィツの議論に立入る余裕はないが, やはり上述のグループの成員のひとつである「バルディのサン・フランチェスコ」を 1240 年代末の制作とし, その作者を「コッポの先行者」と規定し, 若き助手コッポがその制作に参加した可能性を認め, ヴィコ・ラバーテの「サン・ミケーレ」の板絵を 1260 年代, 「ボルドーネのマドンナ」とピストイアの十字架との中間に位置するものとしたのである。

今世紀の半ば頃の一時期, 「ジョット回顧展」のカタログや, ガリスンの「インデックス」が著わされた頃, コッポの作品目録は, もちろん多くの議論を含みながらではあっても, かなり固まっていたように思われる。しかし, 50 年代の半ば頃から, 工房とか近い画家といった限定をとめないながらも, 目録は次々に拡充されていった。V. ラザレフはモスクワ美術館の「聖母子と聖母の物語」の板絵を工房に帰し, ラッギアンティはコッポを, 洗礼堂モザイク画の「審判のキリスト」, 「地獄図」の下絵提供者とした。E. T. プレーンはウフィツィ n. 434 の十字架をコッポ自身もしくはコッポにきわめて近い後継者の作とし, <sup>(61)</sup>ピストイアの市美術館の「サン・フランチェスコ像と生涯の物語」の板絵 (Gar. 409) をコッポの工房に帰し <sup>(62)</sup>た。U. プロカッチはピストイアのドゥオモの主祭壇に近い柱に残るフレスコ画断片「聖母子」をサレルノ・ディ・コッポの手へ帰し, E. T. プレ

ーンとともにピストイアのサン・ドメニコ教会の参事会室のフレスコ画の「磔刑図」をコッポの手に帰した<sup>(63)</sup>。こうした目録の拡充は一方でコッポの様式の拡散というか、不明確さをもたらしたことは否定し得ない。70年代になって次々に喚起された、コッポの基本作と目されてきた作品への疑問は、そうした曖昧さに対する反省から生じたものだと思われる。いずれにしても、現在われわれは最大限に拡大された作品目録と、基本作に対する疑問とを同時に手にしているのであり、より明確な新しいコッポ像が描かれる前夜にいるのだと考えることができそうである。コッポ・ディ・マルコヴァルドに代表されるドゥエチェント後半期のフィレンツェ美術の特質、すなわち、そのロマネスクの伝統との関わり、新しいビザンチンからの影響、ゴシック美術との関係、またコッポとチマブーエ、コッポとジョットといった問題は、新しいコッポ像が描かれた後の問題となるはずである。

#### 註

- 1) Cf. Garrison, Edward B., Italian Romanesque Panel Painting, Firenze, 1949. Garrison はアレツォのサン・ドメニコ教会の十字架をコッポの工房作、若きチマブーエの参加と考えている。この十字架は現在一般にチマブーエ一人の手に帰されているが、コッポ的な性格が濃いことも認められている。Battisti, Eugenio, Cimabue, Milano, 1963 を参照のこと。
- 2) Cf. Garrison, Op. Cit., Garrison, A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna, The Art Bulletin, 1946, pp. 210. Sinibaldi, Giulia & Brunetti, Giulia, Pittura italiana del Duecento e Trecento, Catalogo della Mostra giottesca del 1937, Firenze, 1943.
- 3) Cf. Garrison, A Berlinghieresque.....
- 4) ジュンタ・ピサーノに関するドキュメントは Bacci, Pèleo, 'JUNCTA DIS-ANUS PICTOR' note e documenti editi e inediti (1229-1254), Bollettino d'Arte, 1922-23, pp. 145-161. Bacci, Un 'crocifisso' ignorato di Giunta Pisano ei suoi rapporti con la pittura umbra del XIII secolo, Bollettino

d'Arte, 1924-25, pp. 241-252, を見ること. 画家の名が Giunta di Capitino であって, 誤まって伝えられてきた Giunta di Guidotto ではないことを示したもの. Giunta 以前のピサ派の絵画については, Sandberg-Vavalà, Evelyn, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929. の他, Arslan, Wart, *Su alcuni Croci pisani*, *Rivista d'Arte*, 1936, はオットー朝写本の影響を主張し, Lazareff, Victor, *New light on the problem of the Pisan School*, *Burlington Magazin*, 1936, はビザンチンの影響を主張し興味深い. Enzo Carli の *Pittura midievale pisana*, Milano, 1958 は大著だが, 筆者は冒頭部分に目を通したのみ.

- 5) Cf. S-Vavalà, op. cit. pp. 673 以下.
- 6) おそらく C. Brandi がその代表的論者. *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, *Bollettino d'arte*, 1951, において科学的分析は銘文のオリジナリティーを保証すると主張.
- 7) Cf. Stubblebine, James H, *Guido da Siena*, Princeton Univ., 1964. なお Siena Pinacoteca no. 16 の San Bernardino のマドンナが元, 1262 年の年記をもっていたという後世の文献が信用できないことも論じた.
- 8) これらの十字架は従来ピサ派の作品とされてきた. Vavalà, Arslan, Lazareff 然り. Cf. Ragghianti, Carlo L. *Pittura del Dugento a Firenze*, Firenze, 1955.
- 9) Ponticelli, Luisa, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, *Commentari*, 1950-51, I. pp. 121-129, 187-189, 247-250, II., pp. 51-55.
- 10) Salmi Mario, *I mosaici del "Bel San Giovanni" e la pittura del secolo XIII a Firenze*. Dedalo, 1930.
- 11) C. L. Ragghianti, Op. Cit.
- 12) Ibid.
- 13) Cf. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting.*, *Catalogo della Mostra giottesca*.
- 14) Cf. Garrison, *Italian Romanesque*.....
- 15) Cf. Ragghianti, Op. Cit., Marcucci, Luisa, *I dipinti toscani del secolo XIII*, *Gallerie nazionale di Firenze*, Roma, 1958.
- 16) Cf. Marcucci, Op. Cit.
- 17) Salvini, Robert, *Cimabue*, Roma, 1946.
- 18) Bologna, Ferdinando, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962,
- 19) G. Sinibaldi & G. Brunetti, Op. Cit.



- 20) Sandberg-Vavaà, Evelyn, Op. Cit.
- 21) Garrison, E. B., Italian Romanesque Panel Painting.
- 22) Ciampi, Sebastiano, Notizie inedite della sagrestia pistoiese....., Firenze, 1810, 筆者はこれを見ていない. P. Bacci, “Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, pittori fiorentini del MCC” L’arte, 1900, からの孫引きである.
- 23) Milanese, Gaetano. Le Opere di Giorgio Vasari, Firenze, 1906, Commentario alla Vita di G. Cimabue は pp. 261-267.
- 24) Bacci, Peleo, 註 22 に示した L’arte, 1900 の論文と, Documenti toscani per la storia dell’arte, Firenze, 1912, 4 Vols. 特に Tom. II. pp. 1-35. (筆者のもつコピーは不完全である).
- 25) Davidsohn, R, Geschichte von Florenz 1908.
- 26) C. Paoli, Il Libro di Montaperti, Firenze, 1889, に引用されているというのだが筆者はこれを見ていない. Bacci からの孫引き.
- 27) Coor-Achenbach, Gertrude, A Visual Basis for the Documents relating to Coppo di Marcovaldo and His Son Salerno, The Art Bulletin, 1946. pp. 233-247 n. 41 において Coor-Achenbach は coperte altaris は coopertoria と等しく, 祭壇の上と側面を覆う布と説明している.
- 28) Procacci, Ugo, La pittura romanica pistoiese, Atti del primo convegno internazionale di Storia e d’arte, Pistoia 1964, pp. 353-367.
- 29) Coor-Achenbach, Gertrude, Op. Cit.
- 30) V. Lazareff, Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca, Rivista d’Arte, 1955.
- 31) C. Brandi, Op. Cit.
- 32) P. Perali, Orvieto, Orvieto, 1919, 筆者はこれを見ていない. Coor-Achenbach からの孫引き.
- 33) Van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, 1923, Vol. I, p. 349.
- 34) Toesca, Pietro, Il Medioevo, Torino, 1927 p. 1041.
- 35) Sandberg-Vavalà. Op. Cit. pp. 747-764 がサン・ジミニャーノとピストイアの十字架を論じた部分. ここで Vavalà がチマブーエのどの作品を念頭に置いているのか明らかでない. ピストイア十字架とチマブーエの関係を論じたその後の論文にもアレツォを考えるものとサンタ・クローチェの十字架を考えるものの両者があり混乱している. 筆者にはサンタ・クローチェの十

- 字架をここでもち出すのは少々無理なことのような気もする。
- 36) G. Sinibaldi. Op. Cit.
  - 37) 筆者は Coor-Achenbach, Op. Cit. よりの孫引. 同論文 n. 11 を参照した.
  - 38) Ibid. note 14.
  - 39) Bacci による推測. コッポがたとえ捕虜ではなくとも両市の関係はコッポが有名であったと考えさせるし, また 1261年という時期にはこの「マドンナ」の図像はきわめて革新的である.
  - 40) これも Bacci による推測, 彼以後一般に承認されてきた.
  - 41) 彼が絵を描かなかったとする根拠はない.
  - 42) 筆者は Coor-Achenbach から孫引き.
  - 43) Cf. Ibid. note. 45.
  - 44) Cf. Ibid. note 49. 筆者が訳した文章は Bacci, L'arte 1900 の論文から.
  - 45) G. Dondori, La Pietà di Pistoia, Pistoia 1666, 筆者は Bacci, 同上の論文よりの孫引き.
  - 46) Coor-Achenbach op. cit. note 81 によれば, 17世紀のフィレンツェ, 従ってピストイアにおいても, 1ブラッチォは 54.4 cm 従って, この「マドンナ」板絵は高さ 4.7 m 巾 2.35 m. これは V. ラザレフがコッポの工房に帰したモスクワの「マドンナ」の大きさに一致する.
  - 47) Coor-Achenbach Op. Cit., よりの孫引き, 同書 note 57 参照.
  - 48) U. Procacci. Op. Cit.
  - 49) Boskovits, Miklòs, Intorno a Coppo di Marcovaldo, Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci, Milano, 1977, pp. 94-105.
  - 50) C. Brandi, op. cit.
  - 51) M. Boskovits, op. cit.
  - 52) Cf. Ibid., Donati, Pier Paolo, Il punto su Manfredino d'Alberto, Bollettino d'Arte, 1972 pp. 144-153., Longhi, Roberto, Giudizio sul Duecento, Proporzioni, 1948, pp. 5-54.
  - 53) Cf. G. Sinibaldi. op. cit.
  - 54) M. Boskovits. op. cit., Cf. Conti, Alessandro, Appunti pistoiesi, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe lettere e filosofia, 1974, pp. 109-124.
  - 55) Coor-Achenbach, op. cit.
  - 56) A. Conti. op. cit.
  - 57) M. Boskovits. op. cit. なおサン・ブリッィオの画家に関しては G. Pre-

vitali, Il maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura, Scritti di storia dell' arte in onore di Ugo Procacci, 1977, pp. 106-110, を参照.

- 58) P. P. Donati, op. cit.,
- 59) Ibid. pp. 145-146.
- 60) A. Conti, op. cit. p. 112.
- 61) Prehn, Eric T. A 13th Century Crucifix in the Uffizi and the Maestro del San Francesco Bardi, Edingburg, 1958.
- 62) Prehn, E. T. Due problemi di attribuzione, Rivista d'Arte, 1961-62. Firenze. 1963.
- 63) Prehn, E. T. Una decorazione murale del Duecento toscano in un monastero laziale, Aspetti della Pittura medievale toscana, Firenze, 1976, pp. 69-90., U. Procacci, op. cit.

Fig. 1. 「ボルドーネのマドンナ」, シエナ, サンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会

Fig. 2. 「板絵十字架」, ピストイア, ドゥオモ

Fig. 3. 「マドンナ」, オルヴィエート, 元サンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会

Fig. 4. 「板絵十字架」, サン・ジミニャーノ, ムゼオ・チヴィコ

Fig. 5. 4 図部分, 横木右先端部

Fig. 6. 「大天使ミカエルとその奇跡の物語」, ヴィコ・ラバーテ, 元サンタンジェロ教会

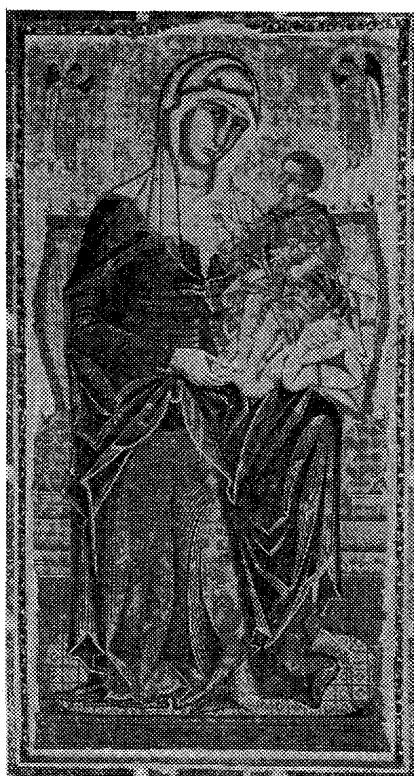


Fig. 1.

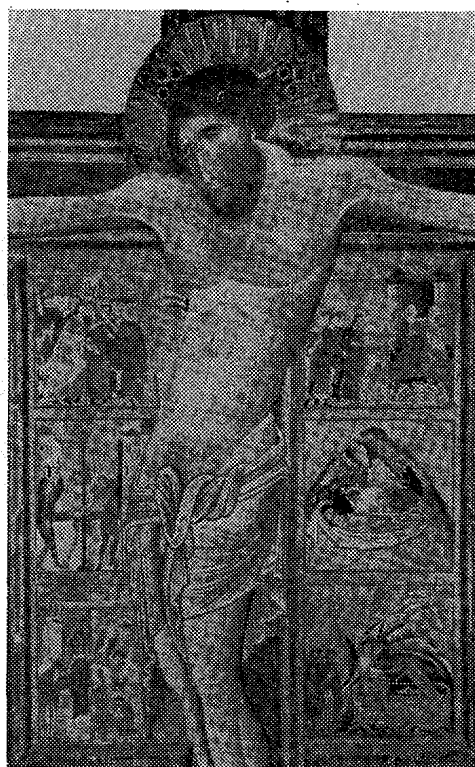


Fig. 2.



Fig. 3.

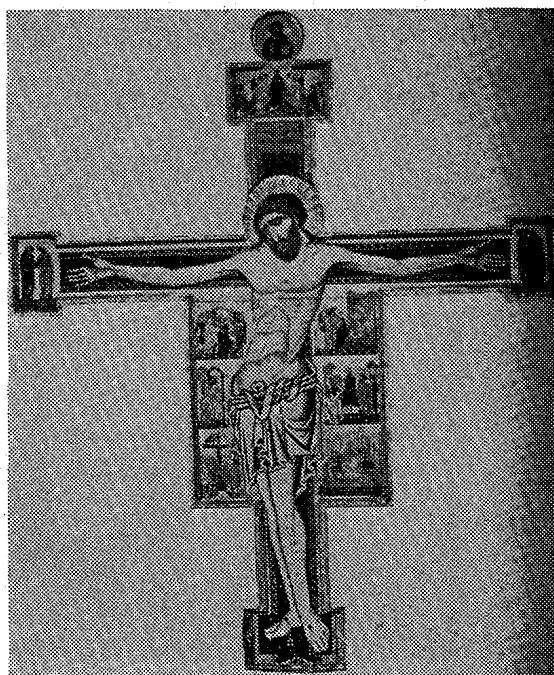


Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.