

Title	コッポ・ディ・マルコヴァルドの研究 : その2 アトリビューションと評価をめぐって
Sub Title	A study on Coppo di Marcovaldo : part II around the attributions
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1980
Jtitle	哲學 No.71 (1980. 3) ,p.65- 96
JaLC DOI	
Abstract	This paper follows the part I (Tetsugaku, N, 70.1979), and consists of five chapters. 1) The profile of Coppo reconstructed by E. B. Garrison. The profile, reported referring to some objections expressed by R. Salvini and others, can be considered to be typical one, and offers the basis for further discussions. 2) Coppo and 'Baldi Saint Francis Master' 3) Coppo and Meliore, and the Florentine Baptistery Mosaics In these chapters, relatively new attributions are reported and discussed. These attributions show that Coppo's early stage was connected to other florentine painters more closely than it was once thought. The baptistery Mosaics are considered co-operative works through which these florentine painters' close inter-relationships are established. There, Coppo played a leading part. 4) "Madonna Hodegitria" seated on the "Lyre-backed Throne" Coppo's "Madonna" s are discussed from the iconographical and formal points of view. Coppo integrated many motifs which differ in its origin, expressing human feelings of mother and child. This can be considered Occidental character and a revolution in the Duecento painting. 5) Conclusion we can't say whether Coppo painted himself the "Orvieto Madonna" or not. We can recognize in it the development of Coppo's art, but in the "Pistoia Cross" we can't recognize any development.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000071-0065">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000071-0065</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2 アトリビューションと評価をめぐって——

末 吉 雄 二\*

## A Study on Coppo di Marcovaldo

### Part II

#### Around the Attributions

*Yuji Sueyoshi*

This paper follows the part I (Tetsugaku, N, 70.1979), and consists of five chapters.

1) The profile of Coppo reconstructed by E. B. Garrison.

The profile, reported referring to some objections expressed by R. Salvini and others, can be considered to be typical one, and offers the basis for further discussions.

2) Coppo and 'Baldi Saint Francis Master'

3) Coppo and Meliore, and the Florentine Baptistery Mosaics  
In these chapters, relatively new attributions are reported and discussed. These attributions show that Coppo's early stage was connected to other florentine painters more closely than it was once thought. The baptistery Mosaics are considered co-operative works through which these florentine painters' close inter-relationships are established. There, Coppo played a leading part.

4) "Madonna Hodegitria" seated on the "Lyre-backed Throne"  
Coppo's "Madonna"s are discussed from the iconographical and formal points of view. Coppo integrated many motifs which differ in its origin, expressing human feelings of mother and child. This can be considered Occidental character and a revolution in the Duecento painting.

5) Conclusion

we can't say whether Coppo painted himself the "Orvieto Madonna" or not. We can recognize in it the development of Coppo's art, but in the "Pistoia Cross" we can't recognize any development.

---

\* 慶應義塾大学文学部助手 (美学・美術史)

## 1) E. B. ガリスンによるコッポ像

〈哲学・第70集〉1979年において、筆者は「コッポ・ディ・マルコヴァルドの研究——その1 研究史を中心にして——」と題して、コッポ・ディ・マルコヴァルドに関して知られる全てのドキュメントと後世の文献を整理し、4点の基本作がコッポにアトリビュートされた経緯と、その内の二点の作品に対して疑問が呈起されるに至った現状とを報告した。筆者の意図は、コッポなる画家を考察するに際して、客観的で確実な立脚点は何かを明確にすることにあつた。本稿では、まず最も典型的なコッポ像として、E. B. ガリスンの見解を示し、次いでガリスン以後のアトリビューションや見解等を検討し、これらの見解が、はたして既往の、ガリスンのコッポ像の変更を促すものであるのか、変更を促すとすればそれはいかなる変更であるかを考えたい。<sup>(1)</sup>

---

表 I ——E. B. ガリスンによるアトリビューション。(Italian Romanesque Panel Painting, 1949. 本書における作品整理番号を以後 Gar. と略す。)

①「聖母子」 (マドンナ・デル・ポルドーネ) シエナ, サンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会。1261年, 自筆。署名年記の銘文。Gar. 1。<sup>(2)</sup>(前稿 Fig. 1)

②「聖母子」 オルヴィエート, サンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会。推定1265~70年, 自筆 (with certainty)。Gar. 25. 1919年に P. ペラーリによって初アトリビューション。(前稿 Fig. 3)

③「十字架」 サン・ジミニャーノ, 市立美術館。推定1255~60年。自筆 (with plausibility)。Gar. 526. 1929年に, E.S. ヴァヴァラによって初アトリビューション。(前稿 Fig. 4)

④「聖母子」 フィレンツェ, サンタ・マリア・マッジョーレ教会。推定1250~60年。共同制作 (他2名, with question)。Gar. 219. 1903年にダグラスによって初アトリビューション。<sup>(3)</sup>(図 1)

⑤「十字架」 アレッツォ, サン・ドメニコ教会. 推定1270~75年. 工房作 (若きチマブーエの参加). Gar. 540. 1922年に O. シレンによって初アトリビューション<sup>(4)</sup>. (図 2)

⑥「十字架」 ピストイア, ドゥオモ. 推定1274年. 息子サレルノとの共同制作. (中央キリスト像をコッポ作とする). Gar. 511. 1900年に P. バッチによって初アトリビューション. (前稿 Fig. 2)

---

表Ⅱ——E.B.ガリスン以後のアトリビューション<sup>(5)</sup>

① 1955年, V. ラザレフ, モスクワ, プーシキン美術館蔵「聖母子と聖母の生涯の物語」板絵を, コッポのサークルに属する画家の1270~80年頃の作とする.<sup>(6)</sup> (図 5)

② 1955年, C.L. ラッグリアンティ, フィレンツェ洗礼堂のモザイク画中, 審判のキリスト, 最後の審判, 首をつるユダ, 眠るアダム等をコッポの作とする. (図 3) またフィレンツェ, サンタ・マリア・マッジョーレ教会の「マドンナ」をコッポとメリオーレ<sup>(7)</sup>の合作とする.

③ 1958年, E.T. プレーン, ウフィツィ美術館蔵 n. 434 の「十字架」(Gar. 516) をコッポの助手の画家の1260年頃の作とする.<sup>(8)</sup> (図 4)

④ 1963年, E.T. プレーン, ピストイア市立美術館蔵「聖フランチェスコ像」(Gar. 409) をウフィツィ n. 434 の「十字架」の画家による1265~75年頃の作とする.<sup>(9)</sup> (図 7)

⑤ 1972年, P.P. ドナーティ, ピストイア, ドゥオモの「十字架」(Gar. 511) に対するコッポ父子の関与を疑問とする.<sup>(10)</sup>

⑥ 1976年, E.T. プレーン, ピストイア, サン・ドメニコ教会参事会室の「磔刑」フレスコ画, 特にそのシノピアをコッポのサークルの1265~76年の間の作とする.<sup>(11)</sup>

⑦ 1977年, M. ボスコヴィツ, オルヴィエートの「聖母子」をガイド・ダ・シエナに近い画家の作とし, 〈サン・ブリツィオの画家〉がドゥエチエント末期に加筆したとする.<sup>(12)</sup>

⑧ 1977年, M. ボスコヴィツ, 同上論文において, ヴィコ・ラバーテの「大天使ミカエルとその奇跡の物語」板絵 (Gar. 379) をコッポの1260~70年頃の作とする. (前稿 Fig. 6)

---

この表には、例えば G. プレヴィターリが、クラコウ美術館蔵の「聖母子」のトリプティク (Gar. 347) をコッポの工房に帰した例など、幾点かの「聖母子」板絵に対するコッポの影響への言及は含まれていない。ドゥエチェントの板絵の作者認定、制作年推定は、極めて少数の確度の高い作品から辛うじて紡ぎ出されたか細い糸が、錯綜した網の目を成しているにも等しく、推定作業の末端でのアトリビューション程、困難な問題はないからである。ここに挙げた諸見解も、筆者は必らずしもそのすべての正当性を主張するものでも信じるものでもない。本稿の意図は個々のアトリビューションの妥当性を論じることではなく、コッポなる画家へのアプローチを試みることである。

E. B. ガリスンによるコッポ像を要約して示せば、以下の如くである。

① ドゥエチェントの前半、フィレンツェの絵画はルッカとピサの影響下にあったが、この世紀の中葉、〈バルディのサン・フランチェスコの画家〉、〈ウフィツ n.434の十字架の画家〉、〈ヴィコ・ラバーテの大天使ミカエルの画家〉等が輩出し、フィレンツェ的特色である、強調された明暗法による彫塑的な表現を準備した。コッポは彼等に育くまれ、より強い照明をもって彫塑性を強化した。

② コッポは洗礼堂クーポラのモザイク画制作に従事した職人を通じて、新しいビザンチンもしくはビザンチン化した美術と接触をもった。

③ 1260年以前にはコッポはピサ派の影響を受けた。(ガリスンによればシエナの「聖母子」の頭部のレントゲン写真はピサ派的形式を示す。)

④ コッポとともにフィレンツェ派の興隆が始まる。コッポは少なくとも60年代を通じて指導的画家であった。

⑤ 「ボルドーネのマドンナ」によってグイド・ダ・シエナに影響を与えたコッポは、以後逆にこのグイドから影響を受け、後期のより静かで落着いた聖母子の様式を生んだ。

⑥ チマブーエは、彼の活動の初期に、コッポと直接的な接触を持っており、コッポの工房の一員、弟子であったと考え得る。

⑦ 後期コッポ風とも初期チマブーエ風とも呼び得る「聖母子」のタイプが、1270年代以降トスカーナに広く流布した。

⑧ ドゥッチオの「ルチェッライのマドンナ」等の初期の作品は、紛うことなき、コッポ・チマブーエ的特質を示す。

ガリスンはコッポの生年に触れていないが、P. バッチ、G. クア・アヘンバック以来の、1225年頃誕生とすることに異論はないはずである。<sup>(13)</sup>

以上のガリスンの Italian Romanesque Panel Painting における見解には、当然ながら、発表年1948年当時においても、幾つかの根本的な異論があった。ガリスンはドゥエチェントのフィレンツェ絵画には、洗礼堂のモザイクを通じて、ビザンチンのもしくはビザンチン的な美術の流入があり、コッポもこのモザイクを通じて新たに到来したビザンチンの美術に刺激されたと考えている。勿論これは、P. トエスカ、M. サルミ<sup>(14)</sup>以来の、というよりむしろ、コッポに限定しなければヴァザーリ以来の伝統的な見解である。しかし、R. サルヴィーニ<sup>(15)</sup>は、1946年のチマブーエ論において、フィレンツェ洗礼堂モザイクのビザンチン的な性格を否定し、これを「西欧的な（ロマネスクとも言い得る）感性の典型的な表出であり、まさに反ビザンチンとも言うべきもの」と述べている。サルヴィーニは、洗礼堂スカルセツラのモザイクとヴェネツィアのサン・マルコのペンテコステ及び昇天のクーポラのモザイク、洗礼堂クーポラの最後の審判とトルチェッロのアナスタシスのモザイク、洗礼堂クーポラの創世記とサン・マルコのアトリウムの創世記との、夫々の関連を認めてはいるが、ヴェネツィアを含むヴェネト地方の美術をビザンチン美術とは考えていないいうえ、フィレンツェ洗礼堂モザイクにおける輪郭線は、サルヴィーニによれば、ドラマティックな暗示を荷った、エネルギー的な感覚に満ちており、ビザンチン美

術における、隣接する色面の微妙繊細な境界線、コンポジションのリズミカルな構成を明示する要素としての輪郭線とは全く異って、第一に塊量の閉じられた統一性をきわだたせ、潜在的な躍動力を顕在化させる場としての輪郭線なのである。<sup>(16)</sup>

しかしながら、サルヴィーニ<sup>(17)</sup>の見解は少数意見にとどまるだろう。ドゥエチェントの絵画に対する、東方を含めたビザンチンの影響は、多くのビザンチン学者によって強化されてきたし、単純にイコノグラフィーの淵源を探索するならば、その殆んどがビザンチンに、東方キリスト教圏へと行き着くだろう。洗礼堂モザイクとコッポを含むフィレンツェの画家たちの関係は、後に再び検討することになる。

コッポの絵画の様式的特質に関して、サルヴィーニは上記のモザイク画の特徴に加えて、次の二点を指摘している。

①コッポは、繊細な金線の編み目を照明として衣服の襞を造形する方法を、モザイク画から転用した。②コッポの描く人体は、初めて背後の平面から解き放たれた塊量としての表現を与えられ、初歩的ながら三次元性を与えられた玉座に坐した。——この指摘にはガリスンも反対はしないだろう。サルヴィーニはこれらの特質を、コッポからチマブーエが学んだとしているのである。<sup>(18)</sup>しかし、ガリスンが、チマブーエをコッポの弟子とし、アレツォの「十字架」へのコッポの関与を認めたことは、むしろ少数意見に属する。この「十字架」をコッポ作とするアトリビューションは、O. シレンによって提唱されたが、コッポの部分的参加に限っても支持者は多くはない。今ではチマブーエが全体を描いたとする方が一般的である。<sup>(20)</sup>

ドゥッチオとチマブーエの関係は、チマブーエの作品のクロノロジーが定まらないので、今なお未確定な問題として、今後の研究に委ねられるべきであろう。

## 2) コッポと《バルディのサン・フランチェスコの画家》

表Ⅱに示した③ウフィツィ n. 434の「十字架」をコッポの助手の作とするプレーンの見解、⑧ヴィコ・ラバーテの「大天使ミカエル」をコッポの自筆とするボスコヴィツの見解は、共に、コッポの一世代前の画家、コッポに先行し、コッポを育くんだとされた画家の作品を、コッポ自身またはその助手の作品と考えるものである。

ウフィツィ n. 434の「十字架」は、かつてシレンが、ルッカ的な性格を強く示すとの判断から、便宜的に《バローネ・ベルリンギエリ》の名を与えた一群の作品のひとつである。この「十字架」をガリスンは、サンタ・クローチェ教会バルディ礼拝堂の「聖フランチェスコ」板絵 (Gar. 158)、(図 6) ウフィツィ n. 8574 の「聖痕を受ける聖フランチェスコ」板絵 (Gar. 158)、ラ・クイエーテのモンタルヴェ貧救院の「十字架」(Gar. 518) とともに、彼が《バルディのサン・フランチェスコの画家》と名付けた画家の手に帰し、「ルッカからの強い影響が認められるが、間違いなく、フィレンツェ的マニエリスム（彫塑的な表現への執着）を示す」とし<sup>(21)</sup>た。

ボスコヴィツがコッポ本人に帰したヴィコ・ラバーラの「大天使ミカエル」の板絵も、多くの研究者によって、《バルディのサン・フランチェスコの画家》自身の作品、もしくは同一人ではないとしても、きわめて近い画家の作品と考えられてきた。<sup>(22)</sup>

プレーンは、サン・ジミニャーノの「十字架」(表Ⅰ, ③. Gar. 526) との比較によって彼の結論を引出した。ウフィツィの「十字架」とサン・ジミニャーノの「十字架」との類似性は早くから指摘されており、既にシニバルディは両者が共通のプロトタイプから派生した可能性を論じた。<sup>(23)</sup> プレーンは、中央キリスト像の全体の姿勢、肉づけの方法、顔貌等の形式の一致が、鼻、唇、臍のような細部にも認められること、受難伝場面 of 図象の



選択に共通性が大であること、「大祭司の前のキリスト」のコンポジションが完全に一致していることに着目し、ウフィツィの「十字架」はサン・ジミニャーノの「十字架」に比べ、よりアルカイックで洗練されていないとはいえ、コッポによって初めて生み出された、情緒的、劇的、生命的表現を分ち持っており、直接、コッポの初期様式に依存している<sup>(24)</sup>と考える方がむしろ自然であると結論したのである。

プレーンは同論文において、続いてバルディの「聖フランチェスコ」の板絵を論じた。(図6) プレーンの結論は、この板絵にはおそらく三人の画家の手が区別され、そのいずれの画家も、ウフィツィの「十字架」の作者ではあり得ないというものである。左側上から5, 6番目、右側上から4, 5, 6番目の小場面を描いた画家が最もすぐれ、下方二列8場面の画家が最も劣るというものである。

この二点の作品はガリスンが提起した〈バルディのサン・フランチェスコの画家〉の核ともなるべき作品であったから、プレーンの見解は、この画家を解体することを意味する。

ボスコヴィツはプレーンの見解の内、この板絵に複数の画家の手を見ることは了承するが、「(この板絵は) 全体的には、様式的見地からして均質であり、この均質性は一人の画家の意志に依存するとしなければならない。この画家は少し後に、ウフィツィの「十字架」の制作に当り、トスカーナ絵画の伝統的な語彙をビザンチンに由来する表出的語法によって豊かにすることを追求した」と述べて〈バルディのサン・フランチェスコの画家〉<sup>(25)</sup>の存在を認めた。ここまではボスコヴィツはガリスンと一致している。

ボスコヴィツがコッポに帰した、ヴィコ・ラバーテの「大天使ミカエル」の板絵は、コッポに先行し、コッポを育んだとされる三点の作品の内では、従来から、最も芸術的な質が高いとされ<sup>(26)</sup>、制作年も一番遅い(1255～65年、ガリスン)とされてきたものである。ボスコヴィツはその簡潔な論

文において、彼のアトリビューションがサン・ジミニャーノの「十字架」との比較に基づくこと、この「十字架」とシエナの「ボルドーネのマドンナ」とこの「大天使ミカエル」は一人の画家の、直線的な発展の里程標であり、その延長線上にコッポ後期の活動（ピストイア、ドゥオモの「十字架」を考えている）が捉え得ることを述べるが、詳細な分析は示さなかったから、この判断を信用するか否かは、彼の眼力への信頼に依存する<sup>(27)</sup>。

要するに、ボスコヴィツとプレーンは、サン・ジミニャーノの「十字架」をコッポの基本作とし、これとの比較において検討を加えた結果、かつて「フィレンツェ的マニエーラの萌芽は見られるがまだルッカからの影響を残す」とされた作品を、コッポおよびそのサークルへと移したのである。これらのアトリビューションは一面では、60年代前半以前の、コッポの初期と捉えられてきた局面の作品リストを充実させ、豊かにするものではあるが、一面では、そのコッポを、新様式の孤高の創始者（チマブーエやジョットの如き）としてよりも、ドゥエチェント中葉のフィレンツェの画家たちの只中に位置づけることになると思われる。その時、この世紀の後半期のフィレンツェ絵画の革新において、コッポ個人が果たした役割は幾分後退して、むしろフィレンツェの画家たちの共同体的な連携が強調されるべきなのであろうか？この点に関して、プレーンによるもうひとつのアトリビューションは、当時のフィレンツェの絵画状況にひとつの照明を与えるものだと言えるだろう。

### 3) コッポとメリオーレおよびフィレンツェ洗礼堂クーポラのモザイク

E. T. プレーンは、それまであまり注目を惹くことのなかった、ピストイア市立美術館蔵の「聖フランチェスコとその生涯の物語」の板絵を、ウフィツィ n. 434の「十字架」を描いた、コッポのアシスタントの手に帰した。（表Ⅱ④）

この作品は、従来、ウフィツィ美術館 n. 9153. の、署名と1271年の年記を持つ「救い主キリストと四聖人」の板絵 (Gar. 417) の作者、メリオーレ (Melione) との強い関連のもとに理解されてきた。<sup>(28)</sup>

メリオーレは、G.M. リヒターが、P. バッチ、A. ヴェントゥーリ等によって既に公刊されていたピストイア関係のドキュメントと、上記ウフィツィの署名・年記のある作品等に基づいて、1930年に Megliore di Jacopo <sup>(29)</sup>メリオーレ・ディ・ヤコポとして、その生涯を再構成した画家である。

ここでは、リヒターによって再構成された画家像の全貌を示し、その後の運命を追跡する余裕はないが、このメリオーレが、1260年の〈モンタペルティの戦い〉に、コッポ同様、パヴェザリイ (大盾持ち) の一人として従軍し、“Meliore dipintore populi sancti Jacobi tra le fosse” と記録された画家と同一人であるとする見解は一般に承認されてきた。<sup>(30)</sup> コッポと共に従軍したこの1260年以前のメリオーレに関しては、議論はまだ充分になされていないうえ、疑問も多く残るが、少なくともこの時以降、彼はコッポより年長であるとみなされているにしても、コッポから強い影響を受けたという点では、多くの論者の見解は一致している。「コッポからの影響は、メリオーレが既に吸収していた潮流、すなわち、〈ビガッロの画家〉によって既に形成された、ピサとルッカに起源をもつ絵画的修養との関連で理解されるべき流勢の上に、重ねあわせられ、合体されていったと思われる」というマルクッチの見解は一般に承認されるところであろう。<sup>(31)</sup>

ピストイア市立美術館の「聖フランチェスコ」の板絵は、プレーンも報告するように、1600年代に、一度、「受胎告知」が描き加えられ、長方形の板絵に改修されたもので、現在はオリジナルな形態と思われる切妻形板絵 Gabled Panel にもどされている。この最後の補修が行なわれた正確な年はわからないが、リヒターの論文に収められた写真が長方形であり、ガリスンの著書では切妻形であるので、この間であることは間違いない。しかも、この今世紀の補修後も、画面の状態は決して良いとは言えず、黒く

変色している。

リヒターは、このピストイアの板絵について、両側の聖人の生涯の場面に描かれた、細い円柱に支えられた扁平なドームがピサのモデルに由来すると述べた上で、中央の聖人の手と顔、特にその手が、ウフィツィの署名付きの板絵の聖ヨハネの手に相似していることから、メリオーレとの明らかな関連性を認めたが、形式の全体的な判断から、制作年を1280～1300年頃と遅く推定し、ピストイアに残るドキュメントにあらわれる、息子と思われるヤコポ・ディ・メリオーレの作と考えた。リヒターによるこのアトリビューションは支持されたとはいえないが、メリオーレとの関連性はその後の通説となった。

プレーンは、この板絵の小場面が、ウフィツィ n. 434 の〈十字架〉の小場面に酷似すると述べる。顔の描き方、衣服、照明の与え方、膝を連ながった二つの円で描くこと等が共通しており、『人物の身振り、手振りは表現的で、説話表現は生き活きと、しかし簡潔であり、不必要な身振り、余計な人物は描かない。ピストイアの「馮かれた人を癒す」、ウフィツィの「十字架降下」の各小場面にも、説得力のある、ドラマティックな雰囲気がある。……また苦悩を表現するために、両者は同じ方法を用いている……』のである。

ここからプレーンは既に述べたように、この板絵の作者がウフィツィ n. 434 の「十字架」を描いたコッポの助手と同一人物であると結論したが、プレーンの論文が発表された翌年、U. プロカッチは、この板絵に二人の画家の手を認め、中央の聖フランチェスコ像に責任がある、より凡庸な画家は、より古い流れに属し、「確かに、メリオーレの絵画との幾分かの関連をもつ」が、「最良の小場面を描いたより優れた画家は、より彫塑的<sup>(32)</sup>で、モニュメンタルな技法の探求において、形体に具体的な立体性を与えようとする、この世紀中頃の最も先進的な傾向を示す画家たちの間に置くことができる。この画家は、若いコッポが目を注いでいたに違いない〈ヴ

ィコ・ラバーテの画家〉、〈バルディのサン・フランチェスコの画家〉にきわめて近い」<sup>(33)</sup>と主張した。

プロカッチは彼が二つの手を区別した根拠については何も述べていないし、作品の現状はここまで言うことを許すものか筆者には何とも言えない。プロカッチの主張はプレーンの主張と合致するとは言い難いが、この作品の内に、最良の部分という限定はあるにしても、コッポ的な性格を見得るという彼の見解は、プレーンのアトリビューションを強化はしないまでも、否定するものではない。

既述の如く、コッポとメリオーレの近親性は、マルクッチによれば「メリオーレは、コッポの水準に遂に達することができなかった、より地方的、職人的な画家にとどまる」との限定付きではあるが、少なくとも1260年以降においては認められてきたところである。このマルクッチの見解を念頭に置いて見るならば、プレーンとプロカッチの結論の相違は、ピストイアの板絵の芸術的品質に対する論者の評価の違いに基づいており、造形的特質の認識の差異ではないように思われてくる。

問題を一層紛糾させる危険性もあるが、ここで、フィレンツェ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会の「聖母子」(表Ⅰ・④ Gar. 219)に言及しておく必要がある。この作品は常にコッポとの関連において論じられ、理解されてきた。<sup>(34)</sup>

ガリスンは〔表Ⅰ④〕に示したように、この作品に3人の画家の手を認めている。そして、その内の一人が、シエナの「ボルドーネのマドンナ」のレントゲン写真との比較からコッポ本人である可能性は極めて高いと述べているのであるが、ここでは、(表Ⅱ②)に示した、ラッギアンティの、この作品をコッポとメリオーレの共作であるとし、玉座、受胎告知、墓場のマリアたち、幾つかの聖人をコッポが描いたとした見解に注目したい。<sup>(35)</sup>

筆者には、これらのアトリビューションの妥当性を云々する資格は残念ながらない。従って、あれを取り、これを捨てるというのは恣意的の誇り

を免れないだろうし、筆者の意図でもない。しかし、これらの新たなアトリビューションが、少なくとも1260年代以降のコッポとメリオーレの近さの確認であり、同時にそれがメリオーレのコッポへの依存関係であると言うことはできる。ここでも両者の境界は、かつてそう見えた程には明確ではない。ラッギアンティによれば、コッポとメリオーレの関係は共同制作が可能である程に近いわけである。ドゥエチェントには絵画制作に個性が要求されておらず、共同制作も極く普通のことだとしても、それ程巨大でもない板絵の制作に、なんの縁もない、独立した“親方”が共同制作をする例は多くはないと思われる。サンタ・マリア・マッジョーレ教会の板絵の制作年は、ガリスンも含めて、1250～60年頃の比較的早い時期が考えられてきたのに対して、ラッギアンティは、オルヴィエートの「マドンナ」と同時期、1265～70年頃、つまりメリオーレがコッポに最も接近したとされる時期を当てた。従来のコッポ像からすれば、サンタ・マリア・マッジョーレ教会の「聖母子」の形式、描法は、最も初期の作品とされるサン・ジミニャーノの「十字架」により近いとされてきたから、この「聖母子」板絵はコッポの初期のものでなければならなかった。共同制作が1265年以降に行なわれたとするラッギアンティの見解は、オルヴィエートの「マドンナ」の存在によって従来そう考えられてきた程には、コッポの様式は急速には変らなかったと主張しているように思われる。

一方、ロンギは、メリオーレの、1271年制作のウフィツィの「救い主キリスト」の板絵が、オルヴィエートの「マドンナ」に依存していることが明白であるとし、この1271年がオルヴィエートの「マドンナ」の *antequem* 下限になるとした。<sup>(36)</sup> ロンギは常にオルヴィエートの「マドンナ」の革新的な性格を強調しているのだが、同時に、ウフィツィの板絵に見られるメリオーレの装飾性の強い作風が、フィレンツェ洗礼堂のモザイク、特に最後の審判の地獄図の作者（ロンギはこれをコッポ自身と考えている）に、技術的に近いことを認めてもいる。

フィレンツェ洗礼堂モザイクについては、本稿冒頭でも手短かにサルヴァーニの見解を紹介したが、ドゥエチェント中葉のフィレンツェ絵画の展回を幾分でも明らかにしてゆくためには、このモザイク画の検討なしに済ませるわけにはゆかないように思われる。

前稿でも言及したように、フィレンツェ洗礼堂のモザイクがフィレンツェの絵画の形成に果たした役割りの大きさは、M. サルミ以来、常に認識され、強調されてきた。しかし、ドゥエチェントの美術史の基礎資料としての使用に耐える程の、詳細な、客観的調査はまだ行なわれていない。そうしたなかで、ラッギアンティが、クーポラのモザイク画に、ドゥエチェント・フィレンツェの画家たちの作品の細部に対応する細部を（特に人物の頭部の表現において）探索した試みは、たしかに主観的、直感的ではあるが興味深い。ラッギアンティは、〈バルディのサン・フランチェスコの画家〉、〈コッポ〉、〈メリオーレ〉、〈マッダレーナの画家〉、〈チマブーエ〉の手を、夫々の板絵作品に対応するモザイクの部分指摘することによって識別した。

前稿でも述べたように、このモザイク画が幾つかの場面、部分を別にすれば、構図、図象的には改変を免がれているにしても、ラッギアンティの如く、細部の形式的な一致を手がかりに作者を推定することを許す程オリジナルな姿をとどめるものかどうか疑問である。L. ポンティチェッリは、スカルセッラの〈マドンナ〉の顔貌が、20世紀初頭の修理の際、既にフレスコ画で剝落を補ったにすぎない状態であったものを、フィレンツェ周辺に遺る板絵の〈マドンナ〉の顔貌をもとに再構成された事実を報告している<sup>(37)</sup>のである。

ラッギアンティの方法はかなり危険がともなうにしても、この洗礼堂のモザイクがドゥエチェントのフィレンツェ絵画において有する重要性は強調しきれないものがあると筆者には思われる。

この時期のトスカーナ地方に、これ程大規模な絵画上の企画が他にはな

いということばかりではない。このモザイク画の制作には、多数の画家の参加と協調が必要であったと思われるからである。修道会という普遍的な組織が建設する、さまざまな地方から多様な画家や職人が集められた、アッシージのサン・フランチェスコ聖堂とは違って、洗礼堂の装飾はフィレンツェという一コムーネが執り行う事業であるから、<sup>(38)</sup> コムーネはフィレンツェの画家にその下絵の提供を求めたと考えるのは自然だろう。勿論、モザイク画の制作は特殊な技術を必要とし、そしてこの技術者は、そう伝えられているようにヴェネツィアから招かれたかも知れない。しかしヴェネツィアから招かれた技術者が、その範例に基づく助言を与えたかも知れないが、全ての図像を決定し、下絵をも制作したと考えねばならない理由はない。フィレンツェの画家たちは当然その時々、指導的な画家のもとで、協議を繰返し、下絵を検討したのであろう。このような画家の協調、協力が、フィレンツェの画家たちがまさにフィレンツェ的と名付け得るひとつの様式的特質を形成する上で、大きな働きをしたと考えることもできるのではないだろうか。また、モザイク画の大画面は、フィレンツェの画家たちが描く下絵に、それがモザイクに転換されるということからも、遠距離から眺められる大画面であるということからも一定の制約を与えるだろう。フィレンツェ派絵画の特質として指摘される理知的、構築的な画面構成、適確な明暗法と強調された照明による立体性の表現など、こうした観点から捉えることも、単にひとつの素因としてならばあながち不可能ではないと思われる。

洗礼堂モザイクとの関連から、ここで(表Ⅱ①)に示した、V. ラザレフによるモスクワ、プーシキン美術館蔵「聖母子と聖母の生涯の物語」の板絵のコッポのサークルへのアトリビューションを検討する必要がある。ラザレフによれば、この板絵の作者はおそらく三人以上で、むしろ工房による合作とすべきであり、彼等は洗礼堂モザイク画を制作している画家たち



の工房にきわめて近い。しかもコッポの絵画を熟知している画家たちである。制作年は様式的に見て、70年代の後半であるという。

このモスクワの「聖母子」は、かつてピストイアのドゥオモにあり、後に聖堂参事会室に移されたことが文献によって伝えられる、1275年の年記とコッポの署名をもつ「聖母子」板絵<sup>(39)</sup>と、その大きさ、周辺に聖母の生涯を描いた小場面が配されている点で、極めてよく似ている。また、このモスクワの板絵の小場面の図像は、フィレンツェ洗礼堂のモザイクの「キリスト伝」の図像と一致する点が多い。ここからラザレフの上記のアトリビューションが生まれたわけだが、ここでは、その結論にある、コッポの弟子、後継者たちに関する考察は、急いで論じなければならない問題ではないと思われる。

しかし、ラザレフがこの板絵の作者を、既に名前を与えられた「…の画家」と特定せず、工房としたことに関して、彼自身が述べる「13世紀においては、なお画家は集団として作業しており、基本的な創造の核は、個人の画家ではなく、多数の画家（親方）がそこに含まれる工房であったという基礎的な事実を無視して、多くの研究者が、異常なまでの安易さをもって、ドゥエチェントの板絵を偶々伝えられた二、三十の画家の名前に帰そうとする。そればかりか、何十もの名前を新たに作り出そうとする」ことの無意味さ、危険性の指摘は傾聴に価いすると思われる。確かに、《……の画家》という、作品の名を上冠した画家名は、しばしば作品分類上の便宜的な符徴に過ぎないことがあることも確かである。名を与えることによって、あたかもそこに一人の個性的な画家が筆をふるっているかのように思うのは錯覚だと思う。〈バルディのサン・フランチェスコの画家〉が描いた〈バルディのサン・フランチェスコ像〉に、プレーンが三つの別個の手を区別し、しかもそれがウフィツィの「十字架」を描いた手とは一致しないのを観察したのは、その見事な例証であろう。もっとも、この符徴に過ぎない名前によって、初めて作品の分類が可能になり、より精緻な歴

史記述が可能になったということもまた確かなことであるが。

ここでは、モスクワの板絵を描いた、コッポの影響下にある工房の画家が、当時のトスカーナでは洗礼堂のモザイク以外にあまり例を見ない、珍しい主題を取りあげている点に注目したい。すなわち《マギの物語》である。モスクワの板絵は①〈マギの旅〉、②〈マギの礼拝〉、③〈マギの夢〉④〈マギのタルシスからの船での帰郷〉の場面を描き、洗礼堂モザイクは、①〈マギの旅〉を除く3場面を描いているのである。《マギの物語》のイコノグラフィーに、今深く立入ることはできないが、最も一般的な〈マギの礼拝〉を別にすれば、ラザレフも述べているように、〈マギの旅〉、〈マギの夢〉もその起源はパレスチナに求めることができるとしても、美術表現は、西欧、特にフランスにおいて発展したものであって、ビザンチン美術には殆んどその例を見ることができない。また〈マギのタルシスからの船での帰郷〉は西欧の民間説話を起源とし、ビザンチン美術にはその表現は存在しない。<sup>(40)</sup> H. ケラーによれば、〈船での帰郷〉は、彫刻作品としては1220年頃のアミアン大聖堂のファサード南扉口の浮彫が最初の例であり、<sup>(41)</sup> 絵画表現としては1210年頃の、カルルスルーエの図書館蔵福音書手稿断片が挙げられる。<sup>(42)</sup> 〈夢〉の表現は9世紀のカロリンが朝の象牙浮彫<sup>(43)</sup> (ex. リヨン、パレ・デ・ザール、900年頃)にまで遡ることができるが、ラザレフによれば、上記二例、有名なオータンの柱頭浮彫のように、三人の王たちは相並んで横わり、一枚の毛布をかけて眠るのが普通の型であるが、このフィレンツェ洗礼堂のモザイク、モスクワの板絵に見られるような、三人の王がてんでんに別の方角を向き、ベンチに腰かける表現も、シャルトルのステンド・グラスに例を見ることができる。再びラザレフによれば、〈マギのタルシスからの船での帰郷〉は、ドゥエチェントの絵画では、このモスクワの板絵とフィレンツェの洗礼堂モザイク以外には例のないものである。

筆者がここで注目したいのは、これらの紛れもなく、きわめて西欧的、

ゴシック的なテーマが、フィレンツェへのビザンチン美術、東方美術の流入路とみなされてきた、この洗礼堂モザイクに見出されるという事実である。このモザイク画の図像を決定した人々、そこに下絵を提供した人々は、決して、ひとつの範例に従って、それを受容することに意を注いだのではなく、彼等は主体的に彼等の意に適うテーマを選択して、彼等が属するコムーネのモニュメントを制作したのである。そして、現在まで遣されたドキュメント、文献、作品から知られる限り、そうした画家たちの中心人物は、コッポ以外には考えられないのである。

#### 4) リラ形玉座に坐すホディギトリア型マドンナ

筆者は前稿において、コッポがオルヴィエートの「マドンナ」の作者であることに対して、ボスコヴィツが疑問を呈したことを報告した。(表Ⅱ⑦) またこの作品が、フィレンツェ的というよりシエナ的であるという見解が以前より存在していることも報告した。ガリスンもまた、このオルヴィエートの「マドンナ」が、コッポにアトリビュートされる作品の中で、ひとり異質であることに気付いていた。「シエナの板絵の頭部のレントゲン写真はオルヴィエートの聖母子の頭部とは全く異った特徴を示しており、フィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレにあるもうひとつの板絵の人物の幾つかにより近く、この板絵の主要人物のコッポへのアトリビューションをより受容れ易いものとしている。更に、このレントゲン写真は、サン・ジミニャーノの十字架の幾つかの細部と連なるものでもある。他方、それはオルヴィエートの「聖母子」を他の作品から切離し、多分、コッポへのアトリビューションを無効にするものではないとしても、我々が考える単一の画家の自筆のディテールにおいて、どれ程の差異が許容され得るかという新たな問題を呈起している」と述べているのである。<sup>(44)</sup> ガリスンはオルヴィエートの「マドンナ」におけるコッポの変化を、フィレンツェに新たな、ビザンチンの、もしくはビザンチン化された作品または画

家が到来したという仮説によって説明しようとした。このガリスンの見解はロンギのそれを踏襲するものであって、ロンギは、コンスタンチノーブル製の知られざる「マドンナ」の到来を想定して、このモデルが、チマブーエとさらにドゥッチオの「聖母子」の導き手となったと主張している。<sup>(45)</sup>

ボスコヴィツがオルヴィエートの「マドンナ」をコッポの作品リストから除外したのはこのような伝統を踏まえてのことであって、必ずしも彼の独創的見解ではない。ボスコヴィツは玉座の後方に待す天使をシエナのそれと比較して、「両者はタイプが異り、形態の規定の仕方が異なる。肉体に丸味を与える方法、照明の配置が異なる」とし、オルヴィエートの天使を「宮廷風でかつ慎み深い *cortesi ma misurati*」と評し、シエナの天使を「より厳格で飾り気がない *più severa ma anche più schietta*」と評した。更にオルヴィエートの聖母と幼な児については、「これ程の階調に富む肉付け、かくも繊細に内に秘められた心理的性格付与は、チマブーエの範例と時代を前提とする」<sup>(46)</sup>としたわけである。

ガリスンもロンギも、おそらくこうした特質を充分に見て取った上で、なおかつこれをコッポとし、コッポが達成した新たな飛躍と考えたのであって、1270～80年代の幾つかの「聖母子」にガリスンが〈コッポ・チマブーエ風〉の評言を与えたのは、そうした認識に立ってのことであつたと考え得る。ボスコヴィツはそうした経緯は充分承知の上であえて一步を踏み出したのであるが、それは、コッポのフィレンツェ的な性格をより強調することでもあつた。しかし、ボスコヴィツの新たなアトリビューションが成立するためには、グイド・ダ・シエナ及びそのサークルの活動が60年代後半には、この優れた「マドンナ」を生み得るまでに成熟していなければならない。このオルヴィエートの「マドンナ」がその最初の遺例だとの主張も可能ではあるが、J. H. スタッブルバインによれば、グイド及びその工房に帰し得る「聖母子」で、1260年代に制作年を求め得る作品は遺されて<sup>(47)</sup>いないということを報告しておきたい。

シエナとオルヴィエートの二点の「マドンナ」に共通する〈坐るホディギトリア型〉という図像は決してドゥエチェント・トスカーナの画家の発明になるものではない。<sup>(48)</sup>しかし「聖母子」の板絵をドゥエチェントを通じて眺める時、この世紀の前半は、正面を向いて玉座に坐す聖母の膝に、これまた正面を向いた聖子が坐り祝福を与える、いわゆる〈ニコポイア型〉聖母子図が専ら描かれ、後半になって初めて、幼な児を左もしくは右の腕に抱いて玉座に坐る〈坐るホディギトリア型〉が出現することが気づかれる。前半期の〈ニコポイア型〉聖母が、受肉したロゴスの座として、教義的、超越的であるのに比べ、後半期の「聖母子図」には母と子としての親愛の情が横溢し、教義的内容は後退している。そして聖母マリアも幼な児イエスも、その親愛の情を示すために様々な姿勢、仕草を示すようになる。しかし、本来のビザンチン美術における〈ホディギトリア型聖母子〉は玉座に坐る場合も、立像で表わされる場合も、母と子の人間的な感情を表現することを目的としたものではなかった。この聖母子図における人間的感情の表現は、非ビザンチンのであり、純粋に西欧的な特質なのである。ドゥエチェント後半期の画家たちは、ビザンチンの原型にとらわれることなく、図像の意味内容の変更もためらわずに、様々な型式を折衷し、融合し、新たに生み出していった。

シナイ山のサンタ・カテリーナ修道院に遺された、十字軍とともにこの地に至った西欧の画家の手になる、クルセダー・アイコンと呼ばれる一群の板絵の内の一点である〈ホディギトリア型聖母子〉と、コンスタンティノープルの最も洗練された同型の「聖母子」のアイコンとを比較して K. ヴァイツマンは次のように述べている。<sup>(49)</sup> (図 8)

「この西欧の画家は、あたら限りの忠実さをもって、ビザンチンの手本をコピーしようと最善を尽しているのであるが、たちまち上記の差異（ビザンチンのアイコンが非物質性、聖性を強調し、人間的特質の表出を注意深く避けているのに対し、西欧の画家が子供らしさ、子への愛情、子の将来

の受難を予想するかの如き異怖等を表現することから生じる、仕草、姿勢、表情、視線等の差異）が目にとまる。……この差異は決して画家の個性などの違いではなく、人間と聖なる存在との関係の、異なる理解に基づく、根本的に異質な宗教観の結果として理解されなければならない。」

ドゥエチェントの絵画における玉座に坐すホディギトリア型聖母子は、まさに、この根本的な変革が具体的な表現を獲得してゆく場であり、続く世紀に開花することになる西欧独自の聖母子のさまざまな図像が、ここに胚胎したのであって、コッポが彼の「聖母子」にこの図像形式を採択したことが重要な史的意味を持つのは、以上の文脈においてである。

1261年のコッポによるシエナの「ボルドーネのマドンナ」がこの図像のドゥエチェント絵画の最初の例だと主張したいわけではない。勿論きわめて早い例のひとつであることは確実である。グイド・ダ・シエナに帰し得る作品の制作年が、1点の「聖母子」ではない作品を除いて、70年代以降であるとするスタッブルバインの見解が正しければシエナ派は除外できるが、R. エルテルは、旧レンバッハ・コレクションの三幅祭壇画の、両翼を失った中央板絵の〈坐るホディギトリア型マドンナ〉を論じた論文において、これをルッカ派の画家による1260年以前の作とアトリビュートし、〈坐るホディギトリア型マドンナ〉の図像は、トスカーナにおいてはこの世紀中葉にルッカにおいて採択されたのをその流布の端初とすると主張している<sup>(50)</sup>のである。

エルテルはこの論文において、コッポに言及し、コッポの作品には由来を異にする多様なモチーフが総合されていることを観察している。彼が観察したコッポの「マドンナ」における特殊なモチーフは以下のとおりである。

① 1260年頃から聖母の衣服は、ビザンチン美術の通例である、頭から膝下までを包むマフォリオン Maphorion から、西欧的な肩衣つまり肩から下を覆う短いマントに替った。コッポは、このゴシック的なマントを、

これもゴシックのモチーフである胸前で縛る紐とともに忠実に描いた。

② 聖母が頭布と宝冠を頂くのは西欧的であってビザンチン的ではない。コッポの描いた頭布と肩衣はゴシックの彫刻に例を見ることができる。

③ 聖母がイエスの足に手を添えるのは、コッポのシエナの〈マドンナ〉が最初で、ビザンチンにこの例はない。

以上のエルテルの観察に、筆者はコッポが描いた玉座がリラ形であることを付加したい。

〈リラ形の玉座〉は起源はまさにビザンチンなのであるが、コッポ以前のドゥエチェントの〈マドンナ〉には見出すことができないものである。<sup>(51)</sup>

〈リラ形玉座〉はおそらく5世紀中頃にコンスタンティノープルで成立したもので、玉座の背の側柱が、座の巾より初め外側に張り出した後内側に湾曲し、横木との交叉点またはその直ぐ下方で再び外側に湾曲する、Sの字形を呈するもので、コンスタンティノープルのハギア・ソフィア聖堂の「玉座のキリスト」のモザイクにその典型が見られる。専ら、受肉したロゴスであるキリストが坐す、荘厳にして神聖な玉座を表わしている。聖母マリアがこの玉座に坐るのは、その子を支える Teotokos としてであり、マリアがこの玉座に坐る権利はその子に由来する。この玉座の形は、初期キリスト教において、例えば333年にカエサリアのエウゼビウスによってなされたように、しばしばキリストに類比されたオルフェウスの持つ「リラ」の形に由来する。この類比は後にキリストとビザンチンの皇帝との類比に転化され、皇帝の権能のエンブレムとして、皇帝の座としてしばしば貨幣に表わされた。しかしビザンチン美術における〈リラ形玉座〉は10世紀に広く流布して多くのヴァリエーションを生んだのだが、それにとまって徐々に本来の意味を失ない、1220年頃のパトモスの聖ヨハネ修道院の「聖母子」のフレスコ画を最後に、ビザンチン美術から姿を消したという、

従って、ドゥエチェント・トスカーナの絵画にこの〈リラ形〉の玉座が再登場した時、当時ビザンチンにおいてこの形の玉座が描かれていたわけではなく、その特殊な象徴的意味は、とうに消滅していたのである。それ故、〈リラ形玉座〉がドゥエチェントの絵画に採用されたのは、その背柱のやわらかな曲線という、装飾的な効果故であったと考えることができるだろう。そしてこの背柱の湾曲という造形モチーフは、オルヴィエートの〈マドンナ〉では、横木にも繰返されて、幼な児を抱く聖母マリアの腕と肩とを包み、人間的な情愛に満ちた母と子の坐る座としてふさわしい効果を発輝しているのである。

〈リラ形玉座〉はモスクワにあるピサ派の「聖母子」(Gar. 20)にも見られるが、トリノのサバウダ美術館の「聖母子」(Gar. 39)、ボローニャのサンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会のチマブーエにアトリビュートされる「聖母子」(Gar. 179)、フィレンツェ近郊のサン・ピエトロ・イン・ボッソロのメリオーレに帰される「聖母子」(Gar. 203)など、コッポ以後のフィレンツェの画家によって描かれたと思われる作品に多く採用されており、また、フィレンツェ洗礼堂モザイクの最後の審判において、キリストの向って左側に、マリアと使徒たちが坐るベンチの端の背柱が、二重にカーブする〈リラ形〉を呈していて、ここにも、フィレンツェの画家たちの〈リラ形玉座〉への関心を見ることができる。

コッポが〈リラ形玉座〉を何から学んだのかという問題は解答が出ていない。イタリア半島内に限っても、壁画、モザイク画に、最古の遺例とされるラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオーヴォの〈玉座のキリスト〉があり、ローマのサンタ・マリア・アンティカの「聖母子」フレスコ画、グロッタフェッラータの「デエシス」、モンレアーレの「聖母子」モザイクなどがある。しかし、コッポが描いた〈リラ形〉はSの字の上部が欠けた、二度目の外側への湾曲がはっきりしない、いわば変化形であって、むしろ11, 12世紀のビザンチンのミニアチュールのようなものを考えた方がよい



とする A. カットラーの意見は傾聴に価する。〈リラ形玉座〉という点では、ロンギの説のような、当時のコンスタンティノープル製の新作品の到来ということはある得ない。

## 5) 結 び

オルヴィエートの〈マドンナ〉の作者がたとえコッポ自身ではないとしても、1261年にシエナの〈ボルドーネのマドンナ〉をコッポが描かなかつたら、この作品は決して描かれなかったに違いない。シエナの「マドンナ」には、既に、ドゥエチェントの後半期の「聖母子」においてますます顕著になる、新しい内容を表現するためにビザンチンの範型から離れて、由来を異にする様々なモチーフを選択し、総合してゆく主体的な態度の萌芽がはっきりと認められる。オルヴィエートの「マドンナ」は、採用されたモチーフという点からも、表出される内容からしても、シエナの「マドンナ」を前提としており、そうした意味で、これはコッポの絵画の展開として捉え得ると思われる。もしこれがシエナ派の画家の手になる作品であるとすれば、それは既に認められてきた、シエナ派の画家たちのコッポへの依存関係を確認させる例証となるだろう。

しかし、ピストイアの「十字架」では事情は少々異っている。この「十字架」はコッポの初期の作品とされるサン・ジミニャーノの「十字架」とあまりにもよく似ており、受難場面のテーマの選択にも殆んど差がない。この「十字架」はもし制作年が通説の通りなら、コッポの初期の様式が、彼のサークルの内で範型としての影響力を長く持続させたことを示している。

死せるキリストの周辺に受難伝の場面を配す十字架は、ガリスンのインデックスにも、8点が記載されているに過ぎない。その内サン・ジミニャーノの「十字架」に先行するのは、ウフィツィ n. 434 の「十字架」がプレーンの説の通りコッポの助手の作品だとすると、ピサ国立美術館 n. 20

(Gar. 521). ピサのサン・マルティーノの、17世紀の文献がエンリコ・ディ・テディチェ (ENRICUS QUONDAM TEDICI) の署名を持つと報じた「十字架」(Gar. 524), の二点にすぎない。従って、コッポが1255~60年頃にこの「十字架」を描いた時には、それはまだ時代遅れな型式ではなかったに違いない。しかし、ピストイアの「十字架」が1274年の注文によって描かれたものだとしたら、この時期には、この型式は既に時代遅れであると言わねばならないだろう。息子サレルノがこれを描いたのだとしても、傍らでそれを見ている父コッポが果してそれを許すだろうか？ 筆者には〔表Ⅱ. ⑤〕のドナーティの疑問<sup>(52)</sup>はしごくもつともだと思われる。

コッポ・ディ・マルコヴァルドは、他のドゥエチェントの画家たち同様、きわめて捉えにくい画家である。しかし、コッポがドゥエチェント絵画にもたらしたものという観点から見れば、筆者にはオルヴィエートの「マドンナ」をコッポの名から切り離すよりは、ピストイアの「十字架」を切り離す方が納得のゆくことのように思われる。

筆者は前稿でコッポに関するドキュメントを、本稿でコッポにアトリビュートされた作品を、主として研究史的観点から検討し、報告した。その検討の結果として、トスカーナ地方のドゥエチェント後半期の絵画に対してコッポがなした貢献は、第一に、コッポがその「ボルドーネのマドンナ」において新しい図像形式を採用し、母と子の親愛の情など、人間的感情を表現する西欧的な聖母子図の端初を開いたことに求められることが理解された。筆者は次稿においてドゥエチェント後半期の聖母子表現の精神的背景を検討するつもりである。

#### 註

- 1) 前稿参照のこと。ドゥエチェントの板絵の研究は、今世紀中葉に博物学的、分類学的研究としては一応の体系化を見た。その代表的な著作が、E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, 1949. である。

- 2) 前稿参照のこと.
- 3) Cf. G. Sinibaldi & G. Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Catalogo della Mostra giottesca del 1937, Firenze, 1943. No. 61, pp. 205~6.
- 4) Cf. Ibid. No. 81. pp. 253~7. Cf. E. Battisti, *Cimabue*, Milano, 1963.
- 5) この表は本稿で検討するアトリビューション, 見解に限った. ⑥の Prehn によるピストイアのフレスコ画に関する見解は, 本稿では言及できなかったが, 筆者が大きな示唆を受けたので, この表に含めた.
- 6) Victor Lazareff, *Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina*, *Rivista d'Arte*, 1955.
- 7) C.L. Ragghianti, *Pittura del Duecento a Firenze*, Firenze, 1955.
- 8) E.T. Prehn, *A XIII-cent. Crucifix in the Uffizi and the «Maestro del San Francesco Bardi»*, Edinburgh, 1958.
- 9) E.T. Prehn, *Due problemi di attribuzione*, *Rivista d'Arte*, 1961-62, Firenze, 1963.
- 10) P.P. Donati, *Il punto su Manfredino d'Alberto*, *Bollettino d'Arte*, 1972. 前稿参照のこと.
- 11) E.T. Prehn, *Una decorazione murale del Duecento toscano in un monastero laziale. Aspetti della pittura medievale toscana*, Firenze, 1976, 所収. Cf. U. Procacci, *La pittura romanica pistoiese*, *Atti del I° convegno internazionale di storia e d'arte*, 1964. p. 363. Procecci は, ジュンタ・ピサーノの影響を受けたピストイアの画家の作とした. Cf. U. Baldini, *The Great Age of Fresco-Giotto to Pontormo*, *The Metropolitan Museum of Art*, 1968. チマブーエ以前のフィレンツェの画家とする. Prehn はこのピストイアのフレスコ画とラツィオのヴェロリ近くのバディーア・ディ・サン・セバスティアーノに遺るフレスコ画を比較し, このバディーアのフレスコの画家をコッポの作品を知るトスカーナの画家とした.
- 12) M. Boskovits, *Intorno a Coppo di Marcovaldo*, *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano, 1977, pp. 94-105.
- 13) 前稿参照.
- 14) Cf. P. Toesca, *Il Medioevo*, 1924; M. Salmi, *I mosaici del "Bel San Giovanni"* e la pittura del secolo XIII a Firenze, *Dedalo*, 1930.
- 15) R. Salvini, *Cimabue*, Roma, 1946.
- 16) Ibid. pp. 4-8.

- 17) Cf. R. Longhi, Giudizio sul Duecento, Proporzioni, 1948. G. Sinibaldi, op. cit., V. Lazareff, op. cit..
- 18) R. Salvini, op. cit., p. 6.
- 19) Cf. G. Sinibaldi, op. cit., pp. 253~4.
- 20) Cf. E. Battisti, op. cit.. 彼はコッポとチマブーエの関係は師・弟関係として捉える必要があるとは述べているが、コッポがこの「十字架」に直接手を加えているとは考えていない。Cf. G. Coor-Achenbach, Letter to Mr. Garrison, Burlington Magazin, 1952. 彼女は、このアトリビューションは、ガリソンが作品の quality を考慮に入れない故の誤りだと述べている。
- 21) E. B. Garrison, op. cit.,
- 22) Cf. G. sinibaldi, op. cit., No. 56. p. 183.; R. Salvini, op. cit., pp. 5-6.; L. Marcucci, I dipinti toscani del secolo XIII, Gallerie nazionali di Firenze, Roma, 1958.
- 23) G. Sinibaldi, op. cit., p. 180.
- 24) E.T. Prehn, A XIII-cent, Crucifix...; 彼は Aspetti della pittura medievale toscana, 1976. に同論文が再収された際、この十字架が1974年に補修され、その結果は彼の結論をより強化すると述べている。
- 25) M. Boskovits, op. cit., p. 101.
- 26) L. Marcucci, op. cit., pp. 28~29.
- 27) M. Boskovits, op. cit., pp. 99~102.
- 28) E. B. Garrison, op. cit.
- 29) G. M. Richter, Megliore di Jacopo and The Magdalen Master, Burlington Magazin, 1930. pp. 223~236. ウフィツィの板絵に “AO MCC MELIOR ME PINXIT LXXI” の署名を遺した画家がピストイアのドゥオモのカッペッラ・ディ・サン・ヤコポの operaio として、1239, 1246, 1253の各年に記録された人物と同一人であるとするもの。更に、1284年にピサの記録に Bonina quondam Meliore de Florentia とあるのがこの画家の未亡人であるとする。リヒターがこのメリオーレにアトリビュートした作品の内主なものは、サン・レオリーノ・ア・パンザノの「聖母子」(Gar. 374), ブリュッセルのストクレット・コレクションの「聖母子」(Gar. 7). そしてピストイアの「聖フランチェスコ」である。
- 30) Cf. G. Sinibaldi, op. cit., No. 65. pp. 217~8.; L. Marcucci, op. cit., pp. 34~36.
- 31) Cf. L. Marcucci, op. cit., ガリソンはコッポとメリオーレの関係について

は何も述べていない。

- 32) プロカッチはこの場面がどれか、文中では示さず。図版番号を指摘するのみ。筆者の論文コピーは図版を含まず、ノートには、「足萎えを癒す聖フランチェスコ」と記してあるが、今のところ確認できない。
- 33) U. Procacci, op. cit., 1964, p. 361.
- 34) Cf. G. Sinibaldi, op. cit., No. 61. pp. 205~207.
- 35) C. L. Ragghianti, op. cit., Cf. M. Boskovits, op. cit. ボスコヴィツは、サンタ・マリア・マッジョーレの「マドンナ」に主な責任を負っているのは、コッポではなく、メリオーレであるとした。
- 36) R. Longhi, Giudizio sul Duecent: note, 1938~1947.
- 37) L. Ponticelli, I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze, Commentari, 1950~51.
- 38) Cf. Ibid. 洗礼堂の管理、営繕は1271年には既に、羊毛梳毛組合カリマーラが行っていた。
- 39) 前稿参照。
- 40) 〈マギの物語〉のイコノグラフィーに関しては、V. Lazareff, op. cit. に示唆され、筆者は、H. Kehrер, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig, 1908~9, Nachdruck, 1976, Hildesheim,; E. Mâle, L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, 1898, G. Schiller, Ikono-graphie Tom, I, 1966. を参照した。
- 41) H. Kehrер, op. cit., zweiter band, p. 141. Abb. 152.
- 42) Ibid. p. 152~3. Abb. 169, 170.
- 43) Ibid. p. 108. Abb. 106.
- 44) E. B. Garrison, op. cit., p. 16.
- 45) R. Longhi, op. cit. コッポのオルヴィエートの「マドンナ」についてのノート. "un altro modello di un' aulica, aquilina tristezza propria alle Madonne "costantinopolitane".
- 46) M. Boskovits, op. cit., pp. 95.
- 47) J. H. Stubblebine, Guido da Siena, Princeton, Univ. 1964.
- 48) 「聖母子」の図像に関しては多数の研究があり、ドゥエチェント絵画に限っても枚挙に暇がない程であるが、筆者が主に参照したものは、V. Lazareff, Studies in the Iconography of the Virgin, The Art Bulletin, 1938.; R. Jaques, Die Ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento; Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz, 1937; R. Oertel,

Ein toskanisches Madonnenbild um 1260, Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz. 1953, である。

- 49) K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, Art Bulletin, 1963, pp. 196~197, figs, 22, 23.
- 50) R. Oertel, op. cit.
- 51) A. Cutler, Transfigurations-Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography, Penn, State Univ. 1975, 第 2 章 The Lyre-Backed Throne. 本稿の〈リラ形玉座〉に関する叙述はすべてこの本に負っている。
- 52) 前稿参照。

- 図 1. 「聖母子」 フィレンツェ, サンタ・マリア・マッジョーレ教会
- 図 2. 「十字架」 アレッツォ, サン・ドメニコ教会
- 図 3. 「最後の審判」 フィレンツェ洗礼堂クーポラ モザイク
- 図 4. 「十字架」 フィレンツェ, ウフィツィ美術館蔵 n. 434
- 図 5. 「聖母子」 モスクワ, プーシキン美術館蔵
- 図 6. 「聖フランチェスコ像とその生涯の物語」 フィレンツェ, サンタ・クローチェ教会バルディ礼拝堂
- 図 7. 「聖フランチェスコ像とその生涯の物語」 ピストイア市立美術館蔵
- 図 8. 「ホディギトリア型聖母子」 シナイ, サンタ・カテリーナ修道院  
(左) クルセーダー・イコン  
(右) コンスタンティノーブル製イコン

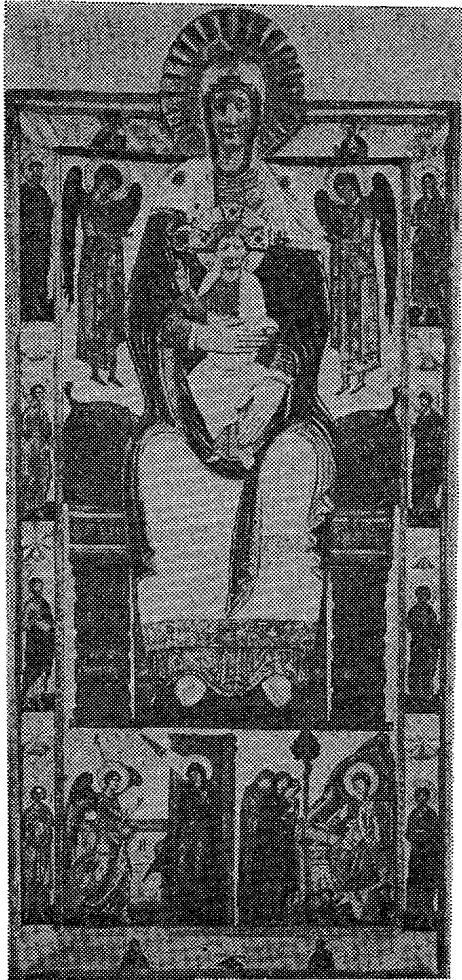


図 1

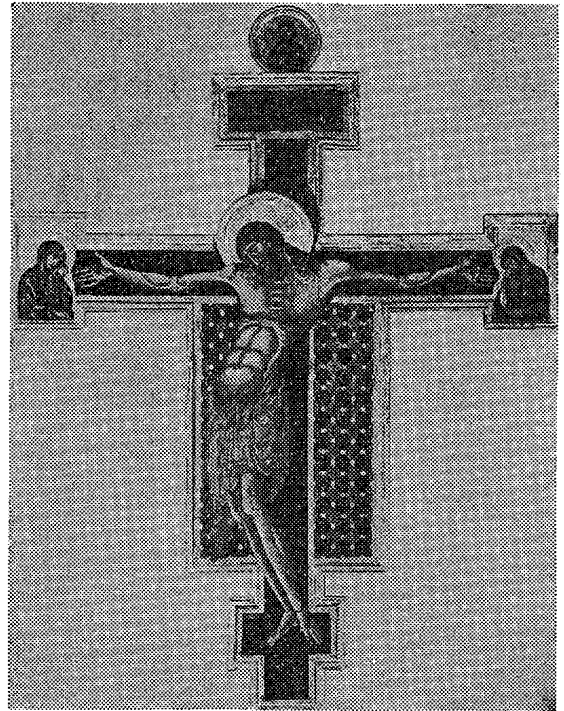


図 2



図 3

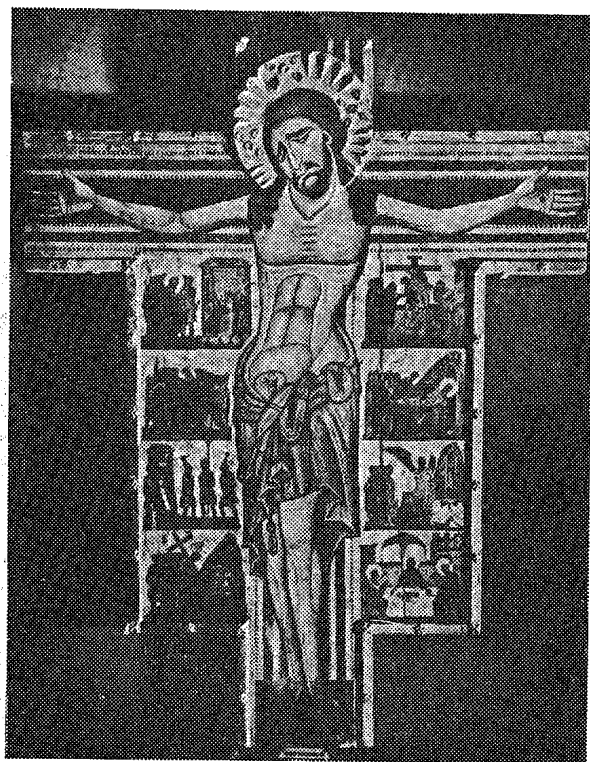


图 4



图 5



图 6





図 7



図 8