

13世紀中部イタリアの絵画とビザンティン

池上 公平

(1) 「イタリア優越史観」

中世から近代の始まりとなるルネサンスにかけて、美術はその有り様を大きく変えた。イタリアにおいてそれは、とりわけフランチェスコ会にとって本質的なテーマたる「描かれた十字架」^{クローチェ・ディピンタ}の示す図像ならびに様式の変化に見て取ることができるが、そこにはビザンティン絵画の影響が重要な意味を持つ。本稿では、研究を進めるに当たって、その基礎となる13世紀の中部イタリアの諸種の絵画に見られるビザンティンの影響とその展開について、近年の研究成果のうち参看しえた若干にもとづいて私見を述べる。

中世のイタリア半島における絵画は、建築や彫刻と異なり、ビザンティンの影響を念頭に置くことなく考察することはむずかしい。しかしビザンティンの影響と言っても一様ではなく、時と所により濃淡がある。13世紀に入る頃、特に中部イタリアのピサやルッカなどで、ジュンタ・ピザーノやベルリンギエリ工房の作品に、ビザンティンの新たな影響を見出すことができる。この影響は、13世紀の後半に至り、フィレンツェ、シエナ、ローマ、アッシジなどの都市で、新たな展開を見せる。この展開は1290年代に、ジョットによる《聖フランチェスコ伝》等によってさらなる一歩を踏み出し、やがて15世紀のいわゆるルネサンスへと続く。

こうしたイタリア絵画の新たな展開を記述する際、われわれはともすれば「古いビザンティン美術からの脱却」、あるいは「中世美術の克服」といったことばで語りがちである。もちろん、今日の概説書にはそのような表現は見られない¹。しかしいまだに、われわれの無意識のどこかに、そのような見方が刷り込まれているようにも、筆者には思われる。そこには「進歩史観」、「イタリア優越史観」が潜んでおり、それは無意識のレベルにまで食い入っているのではないかとさえ思われる。

この種の「進歩史観」、「イタリア優越史観」の一つの例、今日のわれわれの見方や美術史記述に多大な影響を及ぼした例を、ロベルト・ロンギに求めることができる。ロンギは1948年に刊行された「ドゥエチェント審判」において、ビザンティンの絵画及び13世紀のイタリアで制作された絵画の芸術的価値をおしなべて否定し、その後の、ジョットに代表されるトスカーナの様式につながる要素をそなえた一部の作品だけを評価した²。この論文は、1937年に開かれた展覧会への批評と

1 たとえばH・W・ジャンソンとA・F・ジャンソンの『西洋美術の歴史』木村重信・藤田治彦訳 創元社 2001、pp.179-180では、イタリアの画家は「ビザンティンの伝統を完全に吸収し」、「1300年近くになってゴシックの要素と新ビザンティン様式との相互作用から、革命的に新しい様式が生まれた」とある。

して書かれたものである。展覧会は、チマブーエを通じてジョットが形成された潮流とそこに至るビザンティン的潮流への正当な評価を意図した画期的なものであった。ロンギはその意図を真っ向から否定したと言って良い。1937年という展覧会の開かれた年と、第二次世界大戦を挟んだ論文執筆の年までの間に、ロンギの考えが百八十度転回したとは考えられないので、当初から彼はこのように考えていたのだろう。当時は言うまでもなくベニート・ムッソリーニ治下のファシズム時代であり、古代ローマの後継者たるイタリアの文化的優越の喧伝が求められていたという事実を考慮する必要があるとしても、このような見方には問題がある。その後の長い年月と美術史研究の進展、なかんずくビザンティン美術研究の進展を考えれば、この主張は再考されねばならない。

こうしたロンギの主張は、しかし、彼によって初めて唱えられたものではない。その淵源は、ロンギの主張とは若干異なるとは言え、ヴァザーリやさらにその100年前のギベルティにまで遡ることができる。すなわち、ルネサンス以来、イタリアの美術についてのこのような見方は、定着していたと考えられるのである。たとえば、ヴァザーリはチマブーエ伝でこのように書く。

…そこ（サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂）でチマブーエは絶えず修練に励んだので、才能も手伝って、まもなく素描においても彩色においても、彼を指導した師匠たちの様式をはるかにしのぐようになった。師匠たちはよりいっそう進歩することにはさして関心がなく、今日も見られるような方法で作品を描いていた。つまり、古代ギリシアの優れた様式ではなく、あの当時のぶざまな様式によって in quella goffa moderna である²³。

また、ギベルティはこのように書いている。

皇帝コンスタンティヌスと教皇シルヴェステルの御代に、キリスト教信仰は頂点に達した。偶像崇拜が厳しい弾圧を受けたために、非常に高貴でもっともすぐれた品位を備えていた古代の彫像や絵画はことごとく破壊された。その上、彫刻や絵画とともに、芸術をいとも優美ですぐれたものとなし、熟達の手をもちあわせたあの書物や注釈や教本や規則の類もともに失われてしまった。かくして偶像崇拜という古代の風習が絶滅させられ、全ての神殿は装飾をはぎ取られたのである。この時代には、いかなる彫刻、いかなる絵画であっても、それを制作したものは厳罰に処せられた。このようにして、彫刻と絵画という芸術は、それを支えるもろもろの制作上の規則とともに失われたのであった。芸術が失われたために神殿は600年もの間、いっさい荘厳されることはなかった。ギリシア人たちはやがて、ふたたび、おずおず

2 ロベルト・ロンギ「ドゥエチエント審判」松原知生訳（『芸術論叢Ⅰ』所収）中央公論美術出版 1998 pp.131-155。1937年の展覧会のカタログは、*Pittori italiani del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Sinibaldi e G. Brunetti, Firenze 1943.

3 Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, a cura di Paola Della Pergola et al., Novara, Istituto Geografico De Agostini, vol.II, 1968, p.198.

と絵画芸術を始めたが、彼らの制作はまことにつたないものであった。古代人たちが精通していたものは皆、この時代には無骨で荒削りなものとなっていた。ローマの建国から382オリンピア紀であった。

絵画芸術はエトルリアにおいて頂点に達した。フィレンツェの町にほど近いヴェスピニャーノという村で一人の少年が生まれた。彼は驚くべき才能の持ち主で、羊を自然のままに写生していた。ある時、ボローニャへの道すがら、画家のチマブーエが通りかかり、地面に座り込んだ少年が石に羊を素描しているのを見た⁴。

ヴァザーリとギベルティの記述には、古代に栄えた芸術が中世には低迷し、チマブーエあるいはジョットによって復活したという歴史観が明白である。なるほど、彼らの指摘を待つまでもなく、1300年前後の時期にイタリアの絵画が、15世紀のいわゆるルネサンスにつながる大きな展開を見せたこと、そしてそれがジョットやその師匠と目されたチマブーエの名と結びついていることは間違いない。その端緒をアッシジ、サン・フランチェスコ聖堂に求めることも一般的である。この歴史観には一定の妥当性があり、それゆえ現代に至るまで影響が及んでいるのであるが、しかし、現実の一つの歴史観を尺度として語り尽くせるような単純なものではなく、今日ではその妥当性はもはや自明のものではない。

ここで指摘したいのは、この展開がヴァザーリやギベルティの言うようなビザンティン絵画からの「脱却」や「克服」だったのか、むしろ逆に、ビザンティン絵画がこの展開の源泉だったと見るべきなのではないか、ということである。ビザンティン絵画こそが、13世紀におけるイタリア絵画の急速な変容の基礎となり、ジョットを導いたのではなかったか、ビザンティン絵画における現実再現的傾向がイタリア絵画の急速な変容を導いたのではなかったか、ということである。

(2) ジョット、ローマ

ジョットが1300年の聖年以前にローマに滞在したことは確実視されている。ローマにはサン・ピエトロ・イン・ヴァティカーノ大聖堂(図1)、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ大聖堂(図2)、サン・パオロ・フオーリ・レ・ムーラ聖堂、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂など初期キリスト教時代の絵画を残す聖堂がいくつもあり、彼はそれらを実際に自分の目で見たはずである。また、13世紀後半に制作されたサンクタ・サンクトールムの壁画、ピエトロ・カヴァッリーニによるサンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂アプシスのモザイク画とサンタ・チェチーリア・イン・トラステヴェレ聖堂のフレスコ画、ヤコポ・トッリーティによるサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ大聖堂とサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂アプシスのモザイク画(図3)も知っていたはずである。

カヴァッリーニやトッリーティとの関係は措き、初期キリスト教時代のモザイクにジョットがど

4 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998, p.83.



図1 サン・ピエトロ大聖堂アプシス（模写）



図2 《サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ大聖堂内部》16世紀 ローマ サン・マルティーノ・アイ・モンティ聖堂



図3 ヤコポ・トッリーティ《聖母戴冠》1296頃 ローマ サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂

のような目に向けたか、ぜひとも知りたいところであるが、残念ながら、今日それはかなわない。しかし、筆者の想像ではあるが、ジョットがそれらに対して否定的な目に向けたとは考えがたい。同様に、彼がサンクタ・サンクトールムに対して向けた眼差しがどのようなものであったかも興味深い。それが彼の芸術形成において果たした役割は重要だからである⁵。

ローマはさまざまな芸術の会合う町であった。初期キリスト教時代のもの、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂アプシスのモザイク《聖母戴冠》に見られるような北方のゴシック的要素、そしてビザンティンの要素がさまざまに混じり合っていた。今日それらの多くは失われ、その実態を正しく理解することはむずかしいが、さまざまな要素が存在し、ジョットがそれらに接したこと、それらを通じて自らの芸術を形成していったことは確かである。

ビザンティンとの関係で興味深いことは、今日ヴァチカンに所蔵される《ヴェロニカ》が教皇インノケンティウス3世の治下、1208年にローマにもたらされ、壮麗な行列によってサント・スピリト・イン・サッシア聖堂に奉遷されたことである。この《ヴェロニカ》は、十字軍征服以前のコンスタンティノポリスにあった《マンディリオン》と同一視する意見もある⁶。そして、サント・スピリト・イン・サッシアは、はるか後の1461年にイタリアにやってきた、最後のビザンティン皇帝コンスタンティノス11世の弟トマス・パレオロゴスが亡命生活を送った場でもある⁷。この事実は単なる偶然とは思われない。

(3) シエナ

ピサからローマに至る中部イタリアでは、フィレンツェはもちろん、至る所で興味深い動きが見られるが、その中から、13世紀後半から14世紀前半にかけて数多くの画家を輩出したシエナの状況は特に興味深い。

1260年、モンタペルティでシエナ軍とフィレンツェ軍が激突し、シエナ軍が勝利を収めた。この戦いで捕虜となったフィレンツェの画家コッポ・デイ・マルコヴァルドは、1261年、シエナのサンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂に《巡礼杖の聖母》(図4)を描く。なにゆえ捕虜になったフィレンツェ人に作品が委嘱されたのか。おそらくシエナに当時、類似の様式を持つ作品は存在しなかったためであろう。コッポの様式は、たとえば13世紀前半に活動したグレーヴェの画家とは明らかに異なる。この画家の手になるグレーヴェ・イン・キャンティのサンタ・マリア・デル・カザーレ礼拝堂に由来し、現在ウッフィーツィ美術館に所蔵されている《カザーレの聖母》(図5)は、硬い正面観で描かれ、聖母子の頭部や、衣襷の幾何学的処理は平面性が著しい。それに対して、ジュンタ・ピザーノの影響が指摘される《巡礼杖の聖母》では、右腕、右肩から胴にかけての丸みが確かに表現され、右太腿から床に落ちる衣が形作る襷は、クリソグラフィーによって強調され、画面前方へと伸びる脚が、人体の存在感を高めている。この作品が持つ立体性と《カザーレの聖母》の平面性との懸隔はきわめて大きい。コッポに委嘱されたのは、その様式の新しさのゆえであると考えられる。ただし、聖母子の顔はのちにドゥッチョ周辺の画家によって、描き直された。

5 Alessandro Tomei, La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio, in *Orient et Occident Méditerranéens au XIII siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert, Paris, Picard, 2012, p.205.

6 Tomei, 2012, p.199.

7 Silvia Ronchey, *L'Enigma di Piero*, Milano, Rizzoli, 2006, pp.258-259.



図4 コッポ・ディ・マルコヴァルド《巡礼杖の聖母》1261 シエナ サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂



図5 グレーヴェの画家《聖母子》13世紀初め フィレンツェ ウッフィーツィ美術館

コッポの後、シエナではグイード・ダ・シエナ、ディエーティサルヴィ・ディ・スパーメ等が活動を展開する。近年発見され、注目を集めたシエナ大聖堂のクリプタの壁画も、彼らの手になる可能性がある⁸。グイードに関しては《サン・ドメニコの聖母》(図6)が注目に値する。この作品は1221年の年記をもつが、実際の制作は1270年代に下るとされている⁹。この偽りの年記は、シエナの絵画がフィレンツェに先んじて革新を成し遂げたことを主張するためだとも言う¹⁰。そうであるならば、逆説的に、フィレンツェ人であるコッポ・ディ・マルコヴァルドがシエナで作品を制作した理由が、シエナにはなかったその革新的な様式ゆえであったとの見解に妥当性が生まれることになるだろう。シエナ絵画の先進性をわざわざ年記を偽ってまで強調したのはフィレンツェへの対抗意識のためであり、コッポ描くところの《巡礼杖の聖母》よりもグイードの方が先んじていると主張していることになるからである。

8 <https://operaduomo.siena.it/it/luoghi/crypta/>

9 André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris, Fallois, 1999, pp.58-63.

10 loc.cit.

グイードの後、ドゥッチョが活動を始める。彼の初期の活動については、近年ルチアーノ・ベッロージが見直しを提言しているが、シエナ大聖堂博物館所蔵の《クレーヴォレの聖母》(図7)がもっとも初期に属する作品と考えられることに変わりはない¹¹。この作品は聖母の上半身をやや右斜め前方から捉える。聖母はやや首をかしげ、視線を斜め右、画面の外の鑑賞者に向け、右手で、左腕に抱いたイエスを指し示す。マフォリオンには聖なる存在であることを強調するクリソグラフィーが施されている。イエスの方は白い肌着の上に半透明の衣をまとい、聖母を見つめ、右手で母のかぶり物をつかんでいる。聖母の手の指は一樣に曲線を描き、指の関節は明確には示されていないが、腱の描写は意識しているようである。顔は、目とまぶたの形、鼻梁の形、その付け根のU字形、顎の先端の丸い張り出しなどには、たとえばディーエティサルヴィ・ディ・スペーメに帰属されるシエナ大聖堂の《聖母子》などに通ずる抽象的な図式性が感じられるが、聖母の頭部、イエスの頭部、腕、胴、両脚には半透明の衣の描写とともに、できる限り実物のように描きたいという、写実的な表現への志向が明らかである。写実性への志向は、画面上端左右の天使にも認められる。



図6 グイード・ダ・シエナ《サン・ドメニコの聖母》1270年代 シエナ サン・ドメニコ聖堂

イスタンブールのアギア・ソフィア大聖堂南側階上廊には、巨大な《デーシス》のモザイク(図8)が残されている。中央に祝福を与えるキリストの半身像が描かれ、向かって左に聖母マリア、右に洗礼者聖ヨハネを配する。画面は半分近くが剥落してしまっているが、現存する部分の状態は比較的良い。このモザイクはきわめて精妙な写実的表現がなされていることでよく知られている。

11 Luciano Bellosi, *Percorso di Duccio*, in *Duccio Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli et al., Milano, Silvana, 2003, pp.118-145.



図7 ドウッチョ 《クレヴォレの聖母》1280頃 シエナ大聖堂博物館

図8 《デーシス》1261以後 イスタンブール アギア・ソフィア大聖堂

図9 《デーシス》部分

その聖母（図9）の描写は、やや右斜め前方から捉えられた身体、かしげた首の角度、マフォリオンの形状、顔の輪郭、目と眉の形状、鼻梁の形状、顎の先端の張り出しなどにおいて、ドウッチョの《クレヴォレの聖母》との著しい類似を示す。ドウッチョにおいては、視線の方向は画面の外の鑑賞者に向けられていたが、《デーシス》の聖母は悲しみを湛えた視線を下を落とし、洗礼者聖ヨハネとともに人類の罪を詫び、その救済をキリストに取りなしているようである。こうした類似から、《クレヴォレの聖母》が、ビザンティンのイコンを下敷きとしていることは明らかである。付言すれば、クリソグラフィはビザンティンに由来するものである。

《デーシス》は1261年にミハイル8世・パレオロゴスがラテン帝国を滅ぼし、コンスタンティノポリスを奪回してビザンティン帝国が復興した後に制作されたと考えられている。1261年の9月、総大主教がアギア・ソフィアに着座し、その直後に皇帝の戴冠式が行われた。ロビン・コーマック

によれば、《デーシス》はこの出来事に関連づけられている¹²。《クレーヴォレの聖母》は一般に1280年頃に位置づけられている。《デーシス》の制作年代は分かっていないが、13世紀後半と考えれば、両者はほとんど同時期に制作されたと言ってさしつかえない。そしてドゥッチョはむろんコンスタンティノポリスを訪れたことはない。接点がないはずの二つの作品の間に、なにゆえこのような類似が生ずるのであろうか。そして、ここが重要な点と思われるのは、イタリアには、《クレーヴォレの聖母》以前には、様式的に《デーシス》と著しく類似している作品は存在しない、ということである。したがって、この二点についてみれば、コンスタンティノポリスの方がシエナに先んじていた、ということになるのである。しかし、事は単にどちらが先に制作されたかというクロノロジカルな問題にはとどまらない。

《クレーヴォレの聖母》の後、ドゥッチョは《ルチェッライの聖母》(1285、フィレンツェ、ウッフィーツィ美術館)、ついで《莊嚴の聖母》(1308-11、シエナ、大聖堂博物館)を描き、ジョットの様式との類似を見せ、近代絵画への展開を指し示す。しかしその出発点はイコンである。ドゥッチョの場合、出発点と到達点の間に何か著しい断絶が見られるであろうか。チマブーエやジョットの影響があるとしても、本質的な変化ではなく、このシエナの巨匠のたどった経歴に、ビザンティン美術との著しい断絶は認められないように、筆者には思われる。ジョットにおいても、先述のように、ローマにおいて初期キリスト教美術、あるいはビザンティン様式のイコン、ピエトロ・カヴァッリーニやヤコボ・トッリーティの影響があり、ジョットの場合もまた、ローマにおいてビザンティン的な要素をもって出発した。彼の場合、その芸術を構成する要素はさらに多様であり、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂の《聖フランチェスコ伝》において、またパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂において、到達した地点は遙かに遠いかもかもしれないが、にもかかわらず、ジョットにおいても、出発点と到達点の間に根本的な断絶を見出すことはむずかしいように思われる。

このことは何を意味しているのであろうか。イタリアとビザンティンの関係は、一般に考えられているよりもはるかに密にして且つ複雑であり、一方が他方に対して常に優位に立っているというわけでもなく、その影響の範囲も広範に及ぶということである。

(4) ビザンティン様式の聖母二点

近代絵画全体の展開を現時点から振り返れば、1300年前後に起きた変化は重要である。しかしこの変化を正しく理解するためには、それに先立つ時期に何が起きていたかを把握しなければならない。

イタリア半島は地理的にギリシアに近く、政治的にも経済的にも、また宗教的にも、ギリシアとの関係は総じて深かったと言って良い。美術においても、ヴェネツィアのサン・マルコ聖堂やパレルモの宮廷礼拝堂、チェファルーやモンレアーレの大聖堂に見られるように、ビザンティンとは絶えずつながりを保っていた。しかし、13世紀に入るとその様相には変化が見られる。特にビサ、シ

12 Robin Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p.201.



図10 《カーンの聖母》13世紀 ワシントン ナショナル・ギャラリー



図11 《メロンの聖母》13世紀 ワシントン ナショナル・ギャラリー

エナ、フィレンツェ、ローマなどで、ビザンティン絵画の影響下に制作された作品が増加するのである。いわゆる「マニエーラ・グレーカ（ギリシア様式）」である。その例として、著名なピサの国立サン・マッテオ美術館所蔵の《磔刑像 n.20》、ルッカのベルリンギエリ工房、そしてアッシジのサン・フランチェスコ聖堂で1236年に《磔刑像》を制作したジュンタ・ビザーノを挙げることができる。彼らに続くのが、コッポ・ディ・マルコヴァルド、ゲイード・ダ・シエナといった画家たちである。しかしながら、続いて現れたドゥッチョは、彼らとはその洗練と写実性によって一線を画しているように見える。そこで起こった変化が、筆者にはきわめて重要な意味を持ったように思われる。この変化を、たとえば、ドゥッチョとチマブーエの接触に求め、ビザンティンからの離脱を意味すると捉えるべきであろうか。筆者にはそれは正しいとは思われない。

上述のように、ドゥッチョの《クレーヴォレの聖母》とコンスタンティノポリス、アギア・ソフィア大聖堂の《デーシス》中の聖母はきわめてよく似ている。両者の間に直接の接触はない。したがって、その空隙を埋めるべき作品の存在を想定することは、当然すぎるほど当然である。

ワシントンのナショナル・ギャラリーには二点の興味深い作品がある。1点は《カーンの聖母》といい、もう1点は《メロンの聖母》という。現在、ワシントンのナショナル・ギャラリーでは、いずれの作品もおそらくコンスタンティノポリスで、《カーンの聖母》は1250年から1275年頃、《メロンの聖母》は1260年から1280年頃に制作されたと見なしている¹³。

まず《カーンの聖母》(図10)について見ると、玉座に腰掛けた聖母をやや斜め右前方から描いている。聖母は左腕でイエスを抱き、右手でその膝に触れているように見える。イエスは聖母の顔を見上げ、右手を挙げ、三本の指で祝福を与えているように見える。左手には巻物を握っている。聖母はイエスには目を向けず、画面の外に視線を向けている。円形の光背には、ビザンティン絵画では数少ない装飾文様が施されている。顔は細部に至るまで精妙に肉付けされている。マフォリオンの額のあたりの縁は微妙な線を描き、首筋から胸の前を通り左腕に至る曲線が目立つ。クリソグラフィーが全面に用いられ、衣襷を強調している。両足は足台に置かれ、左爪先がわずかにはみ出している。玉座は長方形の背と座面をもち、肘掛けの下からは聖母の腰掛けるクッションの末端が覗いている。金箔で覆われた画面の上部にはメダイヨンの中に天使の胸像が描かれている。

一見したところ《メロンの聖母》(図11)は《カーンの聖母》と非常によく似ているが、大きさはやや小さく、仔細に見ると異なるところもある。最も大きな相違は聖母の体の向きで、《メロンの聖母》では、聖母子ともにほぼ正面を向いている。もう一つの大きな相違は玉座で、《メロンの聖母》では円形の玉座に腰掛けている。《メロンの聖母》では衣襷がよりいっそう流動性を増し、またそのくぼんだ部分は黒ずんだ濃い赤で彩色されているのが目を引く。首の角度、顔の愁いを帯びた表情、精妙な肉付けは《カーンの聖母》と共通し、光背に装飾文様が彫り込まれている点も同様である。

そして、いずれの作品においても、聖母の顔は、《デーシス》の聖母に非常によく似ており、パレオロゴス朝時代の絵画と比較できることを指摘しておかねばならない。

この作品については、ハンス・ベルティングの研究がある¹⁴。ベルティングによれば、この二点は、衣襷の形状、クリソグラフィーの処理、光背の装飾文様など、イタリア的な要素が目立ち、ギリシアではなくイタリアで制作された可能性が高い。彼の見解が正しいか否か、筆者には判断しかねるが、《カーンの聖母》のような作品が若き日のドウッチョの目を引いて、《クレーヴォレの聖母》のような作品の誕生につながったという見解は支持したい¹⁵。

1204年の第4回十字軍によるコンスタンティノポリス占領以来、イタリアには、ギリシアから非常に多くの美術品がもたらされた。サン・マルコの馬やパラ・ドーロのような大きなものだけでなく、各種のイコンが大量にもたらされた¹⁶。また、いわば十字軍美術とでも呼ぶべきもの、すなわちビザンティンの影響を受けた西欧の美術、西欧の影響を受けたビザンティンの美術が少なから

13 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.37004.html>

及び <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.35.html>

14 Hans Belting, The "Byzantine" Madonnas: New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio, in *Studies in the History of Art*, National Gallery of Washington, vol.12, 1982, pp.7-24. Id., *Likeness and Presence*, translated by Edmund Jephcott, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, pp.371-374.

15 "But the meeting with a Greek painter, which we consider a strong possibility, must have affected his (Duccio's) intention not to overcome the icon as a form but to perfect it as a devotional image." Belting, 1994, p.375.

ず存在し、パレスティナからイタリアに至る地中海沿岸に普及していたことが指摘されている¹⁷。特にイタリア中部において13世紀の絵画に見られるビザンティンの影響は、より大きな視野のもとに見れば、十字軍美術の一種と捉えることもできる。そのような視点に立てば、当時のイタリアの画家たちが、ビザンティン美術を克服して近代絵画への道を開いたという解釈は、事象の理解が単純にすぎると言わねばならない。

【図版出典】

図1 Herbert L. Kessler, Johanna Zacharias, Rome 1300, New Haven and London, Yale University Press.

図2 アンドレ・グラバル 『キリスト教美術の誕生』 辻佐保子訳 新潮社 1967

図3, 8, 9, 10, 11 筆者撮影

図4 Wikimedia Commons

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_marcovaldo_madonna_del_bordonb_siena_chiesa_dei_servi_1261_tavola.jpg

図5 Wikipedia

https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_di_Casale#/media/File:Madonna_di_casale_1250_ca.jpg

図6 Web Gallery of Art. <https://www.wga.hu/index1.html>

16 Belting, 1994. 特に chapter16。また id., *L'arte e il suo popolo Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p.150. ところで、ロンギは「ドゥエチエント審判」においてビザンティンの影響がもたらした芸術的価値を否定したが、その原註において、コッポ・ディ・マルコヴァルド、チマブーエ、ドゥッチョに「コンスタンティノポリスの聖母像」からの影響があったことを認めている。ロンギ [チマブーエ、ドゥッチョ、ジョット] 松原知生訳 (『芸術論叢Ⅱ』) 中央公論美術出版 1999 p.66。

17 たとえば、Cormack, op. cit., pp.187-217.