

ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンス  
への影響〔XVII〕15世紀フィレンツェ絵画—その7—

團 名保紀

**La tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento  
〔XVII〕 Pittura fiorentina del Quattrocento (Parte 7)**

Naoki DAN

# ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンス への影響〔XVII〕15世紀フィレンツェ絵画—その7—

團 名保紀

群馬大学教育学部美術教育講座

(2008年10月1日受理)

## **La tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento 〔XVII〕 Pittura fiorentina del Quattrocento (Parte 7)**

Naoki DAN

Dipartimento di Belle Arti, Facoltà di Educazione, Università di Gunma

Maebashi, Gunma 371-8510 Japan

(Accettato il 10 ottobre 2008)

### **SOMMARIO**

La piccola tavola di Madonna col Bambino, attribuita a Masaccio dal Longhi, è in genere considerata l'opera pisana dell'artista, cioè del 1426. Il verso della tavola reca lo stemma cardinalizio di Antonio Casini creato Cardinale da Eugenio IV nel giugno 1426. Longhi denominò l'opera "la Madonna del solletico" per suo peculiare gesto di solleticare la gola del bimbo con le due dita. Berti indicò come fonte stilistico-iconografico il rilievo di Madonna col Bambino al Campanile di Giotto, opera di Andrea Pisano attorno al 1335. Il gesto singolare di Madonna con le dita appuntate sul collo del Bambino è interpretabile come "il sacrificio dell' Agnello di Dio". Anche il corallo rosso posto sulla spalla del Bambino significa il sacrificio o il sangue di Cristo. Si può dire che da tale sottofondo religioso sia derivata in quest'opera masacesca un'atmosfera piuttosto mesta. In tal senso sintomatica è la posa di Madonna che si gira verso destra torcendo la parte alta del corpo, e gettando lo sguardo intenso verso il Bambino. Tale posa della Madonna, secondo Berti, è derivata della "Madre che viaggia con il Bambino su asino" del pannello di "Strage degli Innocenti" presso il Pulpito di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa. Ma penso che tale singolare gesto col ricco senso rotatorio della Madonna masacesca derivi anche da un'altra opera pisana, sempre di rilievo. Si tratta di una formella marmorea nonfinita di Tino di Camaino, di circa 1314, raffigurante "Annunciazione", "Natività di Cristo" e "Adorazione dei Pastori", oggi esistente al Museo di San Matteo. Finora l'opera è poco conosciuta, ma nel 1984 io sottolineai la sua importanza e il suo fascino singolare. Alla parte bassa di formella, invece di una solita scena del "primo bagno del Bambino" munita di una vasca e di due ancille, è raffigurata solo una donna abbracciante il Bambino. La scena svolta dai due, quindi ci appare anche come la Madonna col Bambino. Ci appare particolarmente tragica e dolorosa, perchè il Bambino pone la mano sinistra sul cuore come se avesse il dolore cardiaco e mostra anche l'atteggiamento di non aver più la forza di sostenere il proprio corpo, mentre la donna tenendo fortemente la mano destra del bimbo, quasi chinandosi, getta lo sguardo

intenso su di lui. Anche la figura di Madonna giacente sul letto getta lo sguardo giù e contorce il proprio corpo, emanando il senso di dolore. A proposito di tale strana atmosfera triste e dolorosa che domina la formella, nel 1984, opinai che la principale causa dovette essere la tragica e improvvisa scomparsa dell'Imperatore Arrigo VII, considerato come Messia del mondo da Dante e dalla società pisana. Ad ogni modo data la singolarità di quella "Madonna col Bambino" lì raffigurata con la statura non integrale ma a due terzi, e col suo atteggiamento di curvarsi e di contorcersi, emanante la sensazione tragica e dolorosa, dovette influenzare Masaccio per formulare lo stile nuovo della Madonna col Bambino. A Masaccio, sensibile e ricco di conoscenza sia artistica che storica di Pisa del Trecento, stimolato anche da Brunelleschi, buon conoscitore delle cose dantesche, doveva essere abbastanza naturale, risalire da tale opera singolare di Tino riflettente il clima pisano degli anni 1310, all'opera massima dello stesso periodo a Pisa, cioè alla Tomba di Arrigo VII. Anche data la vicinanza del Pulpito pisano di Giovanni Pisano considerato da Masaccio sempre con grande interesse, la tomba imperiale pisana, opera capitale di Tino, doveva essere analizzata bene da lui soprattutto per conferire alla nuova tavola, il carattere misto di malinconia e tristezza, da una parte, e di sontuosità e splendore, dall'altra parte. Per esempio la forma rigida e quasi dritta del corpo di Bambino sembra rifletta quella del "Madonna col Bambino nonfinita" posta in cima alla Tomba di Arrigo VII. E suo aspetto coperto fino ai piedi dalla veste bianca fatta di velo conferisce al bimbo quasi l'impressione di un cadavere, anche per la presenza sulla spalla di corallo rosso, suggerente la morte. La sensazione di trovarsi di fronte ad un cadavere, non magro ma pieno e cubico, teneramente avvolto dalla veste fine, quasi ornata dai minuscoli ricami, fa rammentare anche la figura giacente della tomba di Arrigo VII, avvolta dalla veste di seta lunga recante i ricami minuscoli di stemmi; la figura elegante ma piuttosto cubica e messa nel suo profondo sogno.

Il corpo di forma dritta e piena del Bambino coperto di veste lunga fa rammentare anche l'aspetto della figura centrale dell'altare di San Bartolomeo, situato al pianterreno della tomba imperiale pisana, cioè la figura stante di San Bartolomeo tenente in mano il coltello con cui subì il martirio. L'atteggiamento della mano appuntata alla gola del Bambino, preso dalla "Madonna Casini", simboleggiava il coltello con cui fu eseguito sacrificio dell'Agnello di Dio. Da tale comunanza del concetto, cioè coltello come l'arnese per il sacrificio o martirio,, a Masaccio doveva essere nata l'idea di riflettere la forma cubica ma anche raffinata della statua di San Bartolomeo su quella del Bambino della nuova tavola. La presenza dello stemma cardinalizio sul verso della tavola mi sembra rifletta in primo l'interesse da parte di Antonio Casini sulla Tomba del Cardinale Riccardo Petroni di Tino di Camaino, installata nel Duomo di Siena, dove Antonio Casini si risiedeva come Vescovo, fino al 1426, e in cui c'era una raffigurazione dello stemma cardinalizio. Ma mi sembra rifletta anche la tomba di Arrigo VII, dove era ricca la raffigurazione degli stemmi, sia sulla veste della figura giacente dell'imperatore che negli affreschi raffiguranti il "velario" recentemente scoperti ai lati destra e sinistra della tomba, conferiti quasi in forma di proteggerla.

Così sembra che sia stato assai ricco anche il riflesso dell'arte della tomba imperiale pisana sulla "Madonna Casini", come nel caso della tavola d'altare pisana dello stesso autore, e sempre dello stesso 1426, su cui ho analizzato negli articoli precedenti. Ma mi sembra importante ora indichi che tale ricchezza d'influenza esercitata dalla tomba di Arrigo VII su questa tavola, dipendesse non solo da Masaccio ma anche dal suo committente. Antonio Casini era un uomo colto ed era conosciuto come grande amatore dell'arte. Prima di morte, nel 1437 ordinò Jacopo della Quercia, di fondare la cappella privata dentro il Duomo senese, intitolata a San Sebastiano, la cui lunetta marmorea raffigurante Antonio Casini raccomandato da Sant'

Antonio Abate alla Madonna col Bambino, si trova oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Essa dimostra la composizione riflettente sia la Tomba-Altare di San Ranieri nel Duomo di Pisa, di Tino di Camaino, che la figura dell'Angelo che raccomanda l'imperatore del Bargello, messa in cima della tomba imperiale pisana. Questo fatto ci rivela che Casini conosceva bene l'arte del Duomo pisano. Perché in un'opera di carattere strettamente privata come la Cappella di San Sebastiano nel Duomo senese, le richieste artistiche concrete e perfino particolareggiate da parte del committente, grande amatore dell'arte, dovevano essere consistenti e determinanti.

Se tutto è stato così, una parte cospicua costituente la tavola "Madonna Casini", pure di carattere strettamente privato, penso doveva essere imposta direttamente dal committente Casini all'autore. Per esempio l'idea di raffigurare il corallo rosso come lo stemma sulla veste bianca dovesse essere partita da Casini, quasi come il riflesso formale e coloristico della parte entrema del cordone di cappello cardinalizio, la cui raffigurazione sul retro della tavola, il committente ha proposto all'autore. E la ricchezza d'influsso della Tomba di Arrigo VII accertato in questa opera masacesca, penso, tutto sommato, dipenda oltre dai fattori riguardanti Masaccio, ma in misura non secondaria, anche da quelli riguardanti il committente colto e assai insistente nei fatti d'arte.

## 1. 序

これ迄私はマサッチョの1422年、サン・ジョヴェナーレ祭壇画に始まるトスカナに於けるモニュメンタルなテンペラ画及びフレスコ画につき順を追って行く中で、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓を中心とした中世ピサ芸術から来る多大な影響につき強調して来た(1)。そしてそれは特に1426年のピサの祭壇画製作をきっかけに一段と高まる傾向と言えた(2)。マサッチョは1428年前半にはフィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェッラ教会のフレスコ画「聖三位一体」を完成、既にローマへ出向いていたマゾリーノを追ってサンタ・マリア・マッジョレ教会のコロナ家祭壇画(3)、並びにサン・クレメンテ教会のブランダ・カスティッリオーニ礼拝堂壁画作成(4)の為フィレンツェをあとにしたものと思われる。

だが実はマサッチョはローマに渡る前、トスカナに於て1426年以降、小規模ながらもまことに掛けがえのない二作品、ウッフィーツィ美術館在の小聖母子画及びベルリンの小トンド画「デスコ・ダ・パルト」を製作しており、それらに於てもピサの中世芸術そして帝墓を中心としたティエノ芸術から来る影響を大いに見出すことが出来るのである。それ故それらはマサッチョのより高名でモニュメンタルな作

品に比し決してひけをとらず、価値、重要性、魅力を発揮するという点を強調するべきであり、本稿ではひとまずウッフィーツィの小聖母子画につき検討したく思う。

## 2. カジーニ枢機卿の為の小聖母子画(1426年)

今日ウッフィーツィ美術館に収められている、かつて長らく個人所有であった作品で1947年ナチス返還品としてイタリア国家に没収された金地の小聖母子画(24.5×18.2cm)(図1)を、ロンギは1950年マサッチョ作と認定した。そして聖母が我が子の首をくすぐるかの手のポーズを示すことから「くすぐりの聖母」と命名した(5)。その際ロンギは1426年の作と提起したが、裏面にアントニオ・カジーニの枢機卿帽に冠された紋章が描かれていることから(図2)、同作は1408年よりシエナ大聖堂の司教であった教会法の権威者アントニオ・カジーニが、1426年5月24日に法王マルティヌス五世により枢機卿に任命されたことを自ら記念するものとして、その直後マサッチョに発注されたものと考えられている(6)。ロンギは聖母が正面性を強調するのではなく四分の三の角度で把えられ、右方向に回転しようとしている点を指摘したが、ベルティはそれに関しマサッチョが1426年、ピサ滞在中に見届けた大聖堂内

のジョヴァンニ・ピサーノ作説教壇の浮彫「エジプトへの逃避行」のロバに乗る聖母子のポーズ(図3)の影響を見極めている(7)。いずれにせよ聖母子画をはじめその多くのパネルが金地よりなるマサッチョ作ピサの祭壇画(図4)との共通性は同作に於て顕著である。例えば聖母の左手のポーズ、衣の処理が共通し、又聖母子画として比較的特異である三分の二身像の表現にしてもピサ祭壇画の中パネル(高さ51cm)の「聖パオロ」(図5)及び「聖アンドレア」(図6)で出現していたからである(8)。そしてそもそも聖母子が正面観と側面観の中間たる角度で右向きに把えられる点自体、ピサの祭壇画の主像、聖母(図4)の表現から出発していたものとして認められるであろう。ちなみに三分の二身像の聖母が横向きの姿勢をとることにに関してであるが、14世紀初頭のピサ大聖堂の為のジョヴァンニ・ピサーノ作「対話の聖母子」(図7)(9)に近く、ピサ祭壇画でも見極められたマサッチョのジョヴァンニ・ピサーノ作聖母子像からの影響の大きさ(10)にこれ又通じて行く事例として、即ち小作品の1426年制作説の補強要因として説得力をもつものと言えよう。

1426年末までには完成されなかったピサ祭壇画であるが、実は同年10月15日には、ピサでの事業展開中、他の作品には一切手をつけないことをマサッチョは誓約させられている(11)。当時何らか別作品をマサッチョが作成したことを祭壇画の発注者が具体的に知るに及び、急拠なされた措置と思われ、それがまさしく考察中のカジーニ枢機卿への小聖母子画であった可能性が濃厚と思われる。

ところで同作の特色として白い薄い肌着でくるまれた幼児キリストの首にかけた黒いロザリオが伴なう赤サンゴの小枝が左肩に登場し、その整った形は衣に刺繍された肩章の如く強い存在感を發揮するといふことがある。それは単に装飾的なものとは思われず、従っていかなる意味合いが込められていたかにつきまずは検討すべきであろう。

聖母の衣の赤と同様にサンゴが白地に赤く強烈な色彩の濃さで表わされているのは枢機卿帽及びマントの緋色を反映した可能性がある。しかしそれがあたかもワッペンのように小さくとも独特の存在感

を訴えることからして、板絵の裏面に施されたアントニオ・カジーニ枢機卿の紋章(図2)を分析してみるべきと思う。昨今明らかとなったロンギが当初報告していたものに準ずるならば、その楕形の紋章は緋色の枢機卿帽に冠され、白枠を伴う金地で表わされる。そして楕の内部に六つの青い星が来、中央を横断する青い帯の中心に金色の小十字が登場する(12)。ところで枢機卿帽からは楕の白枠に沿うような形で左右に一对の飾り房が伸び、それぞれの先端に向いより複雑化し増殖する小枝状の組みひもが垂下する。その先端の一部分は全体の白い長方形の外枠上にはみ出し、その飾り房の緋色はそれを迎える地の黒、周辺の白とかねあひ、効果的な色彩性を發揮していた。こうして見て来ると聖母の衣の赤色と同様白をバックとして色濃く表わされる幼児の赤サンゴは、裏面の紋章に表わされた枢機卿帽から左右に伸びる飾り房の、小さく枝分れた先端部位の一部をあたかも反映するが如く、黒色の数珠から垂下しているのである。いずれにせよ同絵画の裏面の世界が表面の世界に反映するべくマサッチョが意識していたことは、矩形の枠内に施されたカジーニの紋章をとり囲む黒・白・赤・青・金の五色そのものをもってして、表面の聖母子画がまさに構成されることに於ても明らかであると思われる。

だが何故マサッチョは枢機卿の就任祝いにふさわしい明るく喜びにあふれるべき聖母子画の中に赤サンゴという、たとえ魔よけ、生命力の象徴としての意味合いがありながらも(13)、一方でピエロ・デッラ・フランチェスカの絵画(図8)に於ける如くキリストの血、受難、死の象徴(14)として読みとり得る、深刻な側面を強調するモチーフを展開しようとしたのであろうか。それはそもそもカジーニの紋章が十字をその中心に表現し、言わばキリストの死、犠牲、及び勝利、栄光を象徴する両義性から成り立っていたことに関連するものではないかと思われる。その長短の長さの等しい小十字の形は、カジーニの日頃からの活動舞台であったシエナ大聖堂に於けるティーノ・ディ・カマイーノ作枢機卿リカルド・ペトローニの墓(図9)(15)の石棺前面に施された浮彫「キリストの復活」で、キリストが墓に片足をか

けながら右手に掲げる旗が示していたもので、それはキリストの死、そして復活、勝利を象徴していた。モニュメント全体を支えていた下方の持ち送りに挟まれペトローニ家の紋章が出現するが、中でもその中央のものだけはそれを冠する赤い枢機卿帽をも示し、リカルド・ペトローニ枢機卿独自の楕形の紋となっていた(図10)(16)。それ故1426年アントニオ・カジーニが枢機卿に任ぜられた時、同じく教会法の権威として知られ、やはりシエナ生まれの枢機卿であったリッカルド・ペトローニ、言わば自らの大先輩へ捧げられた記念碑芸術に対し格別あらたな視線を注いだものと思われる。そして自ら枢機卿就任を記念すべき絵画をピサ滞在中のマサッチョに発注するに当り、ペトローニの墓の中に見うけられた芸術要素を何らか反映させること、又優れたピサ芸術をも反映させるものとなることを望んだと考えられるのではなからうか。その際とりわけカジーニは枢機卿の象徴色たる赤の効果的採用について考えた筈である。何故ならペトローニの墓では緋色の枢機卿帽を示す紋章の存在のみならず、随所に枢機卿の象徴色につきイメージさせる赤大理石が採用されていた(17)からである。そして自らの新紋章を裏面に明示し、表面の聖母子画では紋章に登場し、かつ又ペトローニの墓に表わされた小十字、それらに共通して示されたキリストの死と犠牲の意味を反映させるものとして、又自らの紋章が示すいま一つのモチーフたる星、これらを複合的に反映させるものとして小さく枝分かれした赤サンゴ、小十字のようでもあり星のきらめきの如くでもある小形体を発案したものと考えられる。だがその根底には既に分析したように枢機卿帽の飾り房の形体がやはり介在していたことも重要と思われる。いずれにせよいかにアントニオ・カジーニが美術に高い関心をもち、自ら積極的に構想を芸術家に提起して行く人物であったかは、やがてヤコポ・デッラ・クエルチャに対し1437年から38年に、シエナ大聖堂内の聖セバスティアノの祭壇上ルネッタ(図11)に、枢機卿帽を地に置き、自らの敬う同名の聖アントニオ・アバーテにより聖母子及び聖セバスティアノに紹介される跪く姿の肖像を作成させた一件をもってしても明らかである

(18)。又ヴェスパジアーノ・ダ・ビスティッチも讃えた優れた教会人、教養人、そして高潔な人格者たる彼(19)は自らの栄達という慶事の中にも常にキリストの犠牲、死の意味を深く意識し続ける人であった筈である。母子間の愛らしい遊戯とも思われる場面、そこに介在する赤いサンゴと黒いロザリオは主テーマの表面上の幸福感とは裏腹に子キリストの死と犠牲を既に訴える要素となり、それ故我々に深い感銘を与えるものになっている。幸福感、喜び、そして悲哀と死、その対比、ある意味強い両義性からなる優れた芸術効果を自らの枢機卿就任を記念する絵画の根幹としてカジーニ自身が望み、その意を受けてマサッチョはジョヴァンニ・ピサーノのピサ説教壇上の、嬰兒虐殺の場面に先んじ既にそれを予感させる悲哀の雰囲気をつたえた「エジプトへの逃避行」の母子の姿を小聖母子画に反映させたものと考えられる(20)。ピサ大聖堂の芸術実体につきカジーニがどれ程承知していたか或る程度疑問はあろう。だが日頃からペトローニの墓に熱きまなごしを注いでいた彼は、そしてその教養の高さからしてピサ大聖堂には同じ作者ティエノ・ディ・カマイーノが設立した皇帝の墓(図12)が存在すること、かつてその皇帝がキリストの再臨として見たてられていたからこそピサ社会は栄光的作品としてそれを壮麗な記念碑としたことを必ずや認識していた筈である。それ故ピサ滞在中のマサッチョに対し、キリストの死をいたむ墓として建てられたハインリッヒ七世の墓について言及、その高度な芸術内容のいくばくかを反映する聖母子画の作成を示唆した可能性もあり得ると思われる。

いずれにせよマサッチョがカジーニから委嘱された小絵画の制作を1426年後半熟慮する為に、ジョヴァンニ・ピサーノの説教壇に目を注いだ際、真近の大聖堂内中央アプス部には、マサッチョが同市カルミネ教会の為作成中の祭壇画の芸術実体を力強く司ってもいた皇帝ハインリッヒ七世の墓(21)が君臨していたのである。そしてマサッチョは同帝墓の意義が、石棺前面(図13)に十二使徒像が存在することからしてもキリストの墓としてなされたものであることを表面的に察知出来たのみならず、ダンテ

の世界に精通していたブルネッレスキの教示を介しても (22) その墓の主がかつてピサ・ギベリン世界から救世主キリストの再臨として崇められたカリスマであったとの認識を高めていた筈であるが、そうした中で今描かんとする聖母子画の幼児キリストの姿に、悲劇的な死に見まわられた皇帝の姿を重ね合せ、死、犠牲の象徴たる赤サンゴの図像を金地の華麗さの中に施し、悲愴感を印象的に訴えようとしたのだと思われる。

だがマサッチョのこの愛すべき小品が、格別皇帝ハイน์リッヒ七世の墓に具体的に結びついて行く上で、貴重な架け橋となる作品がピサに存在していたということを以下述べたく思う。

### 3. ティーノ作未完の大理石パネル

長らくピサのカンボサントにあり、その後サン・マッテオ美術館に移された 70×68 cmの大理石板で、「受胎告知」「キリスト降誕」「牧童たちの礼拝」を表わす未完成の浮彫(図 14)について、かつてラジーニオはニコラ・ピサーノの名を作者としてあげた(23)。しかしラッギアンティはピサ大聖堂の洗礼盤及び帝墓の「受胎告知」との比較からティーノ・ディ・カマイーノ作とし(24)、又カルリはシエナ大聖堂中央入口門上の楯の浮彫「聖アンナの物語」との比較によってやはりティーノ説を補強した(25)。それ以降同作につき言及する者は登場しなかったが、1984年私はそれがジョヴァンニ・ピサーノのピストイア説教壇の同内容のパネル(図 15)に準拠し、かつラジーニオが見た如くニコラ・ピサーノの説教壇の同内容のパネルの力強く、エッセンシャルな形体から来るものをも反映しているとし、その点「カリタ・バルディーニ」や「トリノの聖母子」のようなピサ期のティーノの作品でニコラ・ジョヴァンニ父子の芸術性が有効に統合される点と共通しており、同作がティーノの傑作であることを強調した(26)。

ちなみに通常キリストの生誕を示すこの種の浮彫に於ては二人の侍女の介添えて初めての産湯を使う場面が桶を伴って表わされる(図 15)が、それが省かれていてそれ故幼な子を抱く唯一人の女は召使で

はなく聖母そのものとして解釈可能となり(27)、作品の特殊性を示す一端を形成する。制作時期についてであるが、元来テーマからして幸福感を大いに強調すべきものでありながら、苦しみ、頭を下げ、身をよじりつつ床に伏す聖母、下方に力なく頭をたれるヨゼフ、又「嬰兒虐殺」(図 26)で息絶えた我が子の手を握りしめ、身をかかめて抱く母の様に表わされた幼児キリストを抱く女、そしてあたかも胸の痛みをおさえるかの如く左手を心臓の上に置く幼児キリスト等によって、異様な悲しみ、心の痛み、又虚脱感、もの憂さの如きものが全体に漂ようのを見届けることから、ピサ社会の希望の星、皇帝ハイน์リッヒ七世が1313年8月24日に他界した後には立ち上げられた恐らく新説教壇計画の一枚目のパネルとして1314年頃着手されたもの、そして1315年初頭には壮大な帝墓設立案が整い、ティーノが実地に制作開始して行く中、同説教壇制作の事業は中断され、1315年夏、帝墓が完成するのを見届けてティーノがシエナ・グエルフ世界へ逃亡するに及び遂に同石板は未完となったものと私は判断した(28)。こうした一連の見解、とりわけその高度な精神性による芸術特質についての理解は今日ようやく一般的にも受け入れられるものとなって来ている(29)。

さてマサッチョが1426年ピサでカルミネ教会への祭壇画を制作する中、アントニオ・カジーニ枢機卿の為の小聖母子画を作成するに当り、ピサの大聖堂内のジョヴァンニ・ピサーノの説教壇の浮彫に関心を高めたことを既に見たが、ピサ滞在中の彼が同市内でジョヴァンニ芸術とは異なった魅力からなるティーノ作の極めて印象的な未完の浮彫(図 14)にも目を注ぎ、詳細な分析を展開した可能性は高いと思われる。そしてまことに小さいながら死、悲哀の雰囲気深くたたえた優美な「聖母子」の存在を全体もの憂い印象からなる未完パネルの下方手前に認め、それがマサッチョ自身日頃から心奪われ始めていた亡き皇帝の墓、そしてその作者ティーノの芸術に通じて行くことを直感したものと思われる。それはブルネッレスキ及びドナテッロとのピサに於ける対話を通じ既に高いものになっていたマサッチョの中世ピサ芸術への理解からしても、又とりわけブル

ネッレスキのダンテへの高い関心に発揚された皇帝ハインリッヒ七世の時代のピサの歴史、芸術へのマサッチョ自身の豊かな理解からしても(30)大いにあり得たことと思われる。

いずれにせよピサに於ける帝墓の大いなる存在については教養人の美術愛好家カジーニ枢機卿自身によっても改めて強く意識させられていた筈のマサッチョであり、枢機卿自身の紋章の内容との関わりからもキリストの死、犠牲を象徴する赤いサンゴを身につけた幼児キリストを表す聖母子画につき構想する中で、ハインリッヒ七世の死のあおりを受けた直後の暗鬱な時期にピサでティーノにより産み出された石板内の独特なポーズ、形状による悲壮感漂う、しかし優美な「聖母子」、それを何らか反映させた小さくも強く輝く作品を実現せんとしたことが考えられるのである。赤いサンゴの表現を契機に、作品全体にキリストの死と犠牲を強調する空気が深まることをカジーニ自身望んだと思われるが、矩形の金地の板面のほぼ中央には枢機卿の象徴色、緋色を強烈に聖母の衣として置き、衣紋には豊かな金箔の刻印を置く等こうした華麗さ、そして屈託のない日常的な母と子の愛情表現たるくすぐりという遊戯の様、これらを祝いにふさわしい表現要素として採用している。しかしマサッチョはそこに登場する母の表情を決して単純に明るいものとせず、むしろ憂いと影を宿し、我が子の行く末に待ちうける重大な命運への覚悟を読みとれるものとしたのである。こうした芸術選択全体にティーノ作の未完のパネル、即ち本来明るいテーマを扱いながら、そうではない裏腹の悲愴な空気が深い精神性のものと表わされる稀有なる作例から来る影響を認めることが出来るのではないかと思われる。

#### 4. フィレンツェの十四世紀彫刻、絵画からの影響

実はこの小聖母子画に採用された母と子の間で交される特異な手の仕草、即ち母が子の首をくすぐるように指先を突き出し、子が母のその手を止めんとするものは稀であるが、しかし十四世紀フィレンツェ彫刻の実例としてジョットの鐘楼にアンドレ

ア・ピサーノが青いタイルを地に伴って表した大理石浮彫(図16)(31)、又フィレンツェのサンタ・クロチェ教会付属美術館のジーノ・ミケーリ・ダ・カステッロの大理石浮彫(図17)(32)がある。そしてアンドレア・ピサーノのもののマサッチョへの影響をバルティは1964年指摘していた(33)。ところでこの一見明るくほほえましい母子間の遊戯の仕草には「キリストの神の小羊としての犠牲」という重大で深刻な宗教的意味が読みとれることをクライテンベルグは1984年の「アンドレア・ピサーノ研究」中、1954年のショールの見解(34)を引用しながら強調していた(35)。即ち洗礼者ヨハネはキリストを「世の罪を取り除く神の小羊」(36)と呼び、又ヨハネの黙示録ではキリストを「首を切られた小羊」としていた(37)が、それ故聖母が我が子の胸ないし、あご、首元に突き出す指は神の小羊の犠牲を象徴し、幼児キリストがその指の動きを取り押さえんとする仕草はまさに殺されることから免れんとする小羊の姿であると解釈されるからである(38)。

ジーノ・ミケーリのもものはサンタ・クロチェ教会外廊にあるフランチェスコ及びシモーネ・デイ・パッツィの墓の上部を形成したものと考えられるが(39)、マサッチョの小聖母子画に与えた影響としてはアンドレア・ピサーノのもの以上に直接的である可能性があると思う。何故ならジーノ・ミケーリの示すキリストはマサッチョ同様、母のさし出す右腕を両手を自然、おだやかに前方に出して受け止めんとするのに対し、アンドレアの幼児キリストでは右腕の肘を極端に上げ、力んでいるからである。しかしアンドレアのものも大聖堂前広場という第一級の場に据えられていたものであるだけに当然マサッチョが意識した彫刻作品であった。又マサッチョが知り得た絵画の前例としては、恐らく前述の二浮彫に影響されて1377年制作されたジョヴァンニ・デル・ビオンドの、上方に磔刑の場面を伴う聖母子画(シエナ国立絵画館蔵)(40)が考えられよう(図18)。三分の二等身の聖母がほぼ同様の手指のポーズを示し、我が子の犠牲の象徴としているが、上方に磔刑が描かれることにより犠牲の意味はさらに明白となっている。従ってマサッチョ作品と図像学的に



明らかな影響関係が認められる訳であるが、しかしマサッチョの聖母子はジョヴァンニ・デル・ビオンドのものとの平明性と異なり、立体的で光と陰の強い対立からなり、一言で言って彫塑的である。いかにマサッチョの絵画が彫刻から影響を与えられているかが理解され、そうした観点からも昨今、十五世紀フィレンツェ彫刻のドナテッロ派(図 19)、とりわけナンニ・ディ・バルトロを中心とした同じく「くすぐりの聖母子」のタイプの彫刻(図 20)からの影響を論ずる傾向が出て来ている。しかしこれらマサッチョに影響を与えたとされる彫刻は実は「カジーニの聖母子」の制作された 1426 年より後のものと考えられ、むしろ影響関係は逆転する筈である(41)。

いずれにせよマサッチョは、発注者アントニオ・カジーニの意をうけ、祝賀の気分を打ち出す中にも敢えてキリストの犠牲、死につき想起させ得る聖母子画の構想を繰り広げるのに、十四世紀前半、フィレンツェでティーノ及びアンドレア・ピサーノの芸術潮流の尊ばれる中制作された二つの「聖母子」の浮彫(42)に、絵画の彫塑性追求の観点からもまずは具体的依り所を求めたのであろう。だが彫塑性への考察という点では、本来中世ピサ芸術から来るものこそがマサッチョにとりより切実な訴えかけをしたというのも事実な筈である。

## 5. 小聖母子画に於けるマサッチョのピサの帝墓への考慮

フィレンツェでマサッチョが既に見知っていた、神の小羊としてのキリストの犠牲について暗示させる魅力的な十四世紀彫刻からの小聖母子画への影響について見届けたが、マサッチョはそうしたフィレンツェ芸術に準拠しつつも、さらにピサで直接見極めることの出来るジョヴァンニ・ピサーノ(図 3)、そしてティーノ・ディ・カマイーノ(図 14)による、キリストの犠牲、死の雰囲気や幼児キリストの表現内に漂わせ、印象的に訴えた彫刻作品を有効に反映させんとしたものと思われる。なかでも亡きピサの皇帝=キリストのイメージに結びつくティーノ作の未完の説教壇パネル、そしてさらには帝墓それ自体の反映をも効果的に押し進めんとしたと思われる。

かつてアルプスを南下した皇帝ハインリッヒ七世を北伊に迎えたダンテが、「ここに世界の罪を取り除く神の小羊がおられる」と心密かに述べ、その面前に跪いて以来(43)、ピサに代表されるイタリア・ギベリン世界ではハインリッヒをキリスト、救世主の再臨として見たて、そうした一連の空気の中でティーノのキリスト降臨のテーマからなる石板には帝の死の余韻が、又その翌年、1315 年作の帝墓に於てはキリストの墓の意味合が色濃く訴えられていた。こうした十四世紀ピサ芸術を通じながら十五世紀に於ても同市ではハインリッヒをキリストと同一視する傾向が未だに息づいていたものと思われ、それはマサッチョ自らの芸術展開の上でも常に意識される要因となった筈である。

ではティーノ芸術からくる影響がマサッチョの小聖母子画(図 1)に於ていかに強固なものがあつたかを認識する為にもここで同作品の仔細な分析を行いたく思う。まず聖母はひねりのポーズを伴い四分の三の角度を強調し表わされ、その視線は幼児キリストに向けられるが、アンドレア・ピサーノ(図 16)、ジーノ・ミケーリ(図 17)いずれのものも聖母のひねりのポーズの印象は薄く、むしろ正面性が強調されている。しかも聖母のまなざしは我が子へ直接注がれず、ジョヴァンニ・デル・ビオンドの作(図 18)の如く斜め右前方へ向けられている。その点ピサの二点即ちジョヴァンニ・ピサーノの説教壇の「エジプトへの逃避行」の母子、及びティーノの未完のパネルの「聖母子」の回転、ひねりの印象は烈しく、ドラマチックでさえある。そして幼児キリストを直接見せる母のまなざしからしてもそれらはマサッチョの描く内容に共通するものである。一方ジョヴァンニのものはロバに乗る全身像として表わされるが、ティーノのものはマサッチョ同様、三分の二身像となっている。ジョヴァンニのものもティーノのものも幼児キリストの手のポーズとして、聖母の右手を幼児の右手のみが触れ、左手は離れている。その点マサッチョのものが両手で母の右手をとり押えんとするのは異なる訳であるが、ジョヴァンニのものがアンドレア・ピサーノのもの同様幼児が右手をまっすぐ伸ばさないのに対して、ティーノのもの

のはマサッチョの幼児に近くまっすぐにそれを伸している。そしてアンドレア、ジーノ・ミケーリ、マサッチョのものいずれに於ても聖母は右手の一本又は二本の指を伸ばし、この点明らかにピサの二作と異なる訳であるが、実はこの指を伸ばす仕草は既にティエノのものに於て、幼児キリストが自らの胸の上に乘せた左手の指の一本をあたかも何かを訴えるが如く伸ばすのを見ることが出来るのである。既にティエノの未完の石板がキリストの犠牲の雰囲気をつたえた作であることについて指摘して来たが、実際そこに表わされた幼児キリストはあたかも犠牲の傷を負い、心臓に手を置き息たえる寸前の姿をとるかのようで、通常の聖母子図像にないものを示している。又聖母とも解釈され得る女はあたかも次第に意識を失いかけて行く幼児の命を引きとめんとするかであり、さし迫った様相で身を幼児に投げかけ、石板右角に羊が実際登場することからしても「小羊の犠牲」につき大いに示唆するものとなっているのである。それ故にも同様の宗教的意味合いを發揮し、同様につき出した指のポーズをライトモチーフとして展開させる「くすぐりの聖母」という新機軸の図像がフィレンツェに於てアンドレア・ピサーノ、即ちピサ芸術を良く知る芸術家により1335年頃開発されたのだと思われる。その際しかし聖母をジョヴァンニのもの、そしてティエノのものとは異なり、直接我が子を注視しない姿としたのは、アンブロージョ・ロレンツェッティがフィレンツェの聖プロコロ教会祭壇画として1332年に設置した聖母子画(図21)(44)で、ジョヴァンニのものに近似し、幼児キリストが母の指一本を軽く右手でつかむ仕草を展開する中、他方聖母が斜め右前方におだやかに視線を向ける姿、その作風に準拠せんとしたからと思われる。いずれにせよアンドレア・ピサーノがティエノのピサに於ける石板を見知っていた筈であるのは、アンドレアの浮彫から刺激を受けたジーノ・ミケーリというもともとティエノ・ディ・カマイーノの芸術と通ずる特色を發揮していた彫刻家が、アンドレアの作の源泉であったティエノの石板に直接回帰する形で、幼児キリストの右の手をより一層伸ばして表現したことを通じて理解出来ると思われる。

以上の考察を通じて判明することは、マサッチョの1426年の「カジーニの聖母子」、もともとキリストの犠牲の雰囲気を意識的に追求し、聖母子画の中に織り込ませんとした作品に於ては、フィレンツェで見た十四世紀前半の二つのレリーフ彫刻「くすぐりの聖母子」とともに、それらが表わしていた神の小羊の犠牲の概念を、これ又示していたピサの二つの浮彫の「聖母子」をも反映させその作品化を図ったということであろう。

尚「カジーニの聖母子」に於て幼児キリストが足もとまでおおわれる着衣をまとい、身体をまっすぐ伸ばして表わされる点からして、やはりティエノのピサに於ける未完のパネルの影響を認め得ると思う。だが今これに関し別のピサに於けるティエノの重要作品から来る要因も考えられるのではないかと私は思うのである。マサッチョが常々関心を巡らせていたピサの皇帝の墓、その最上層に存在した「未完の聖母子」(45)の幼児キリストの姿(図22)、その右足をまっすぐ伸ばした着衣の像は母の体より離れ、遠く下方から見上るとその未完、細部にこだわらない大理石の表画処理からして豊かな茫漠としたマッサ・ブロックの印象を与えていた筈である。マサッチョはそこからもし出される生命感の息づきの如きものを新鮮に感じとり自らの聖母子画の幼児キリストの姿に反映させんとしたのではないかとと思われる。だがマサッチョの幼児キリストはピサ祭壇画で描く聖母に抱かれるもの(図4)と同様ヘラクレスの如く豊かでありながら、足もとまでぐるりとおおい包む薄いヴェールの如き白衣の中で動きを留められ、ある意味、遺体の如くにも映る。そして衣の表面が微妙にうち震えるかの印象をくり広げる中、そこに犠牲、死の象徴、赤サンゴが紋章の如く備わることからしても、今とりわけ皇帝ハインリッヒ七世の墓上の帝自身の横臥像(図13)、全面紋章を誇示する長い絹製の着衣におおわれた、しかし決して痩せ衰えるのではなく豊かに充実し呼吸するかの如く深く眠りにつく感銘的肖像、その表面の繊細と優美、根幹としての豊かなマッサ、ブロック、それら見事な両立を想起させるのである。又帝の寝像同様、充実したマッサ、ブロックによる立像群により帝墓各

層とも形成されていたが、今格別マサッチョの描く幼児キリストとの関連で注目すべきものとして、帝墓一階層の聖バルトロメオの祭壇中央に君臨した聖バルトロメオ像(図23)(46)があると思う。言うまでもなく同像は1313年8月24日、聖バルトロメオの日に亡くなったハインリッヒ帝の魂を守る聖者として同聖人を祭る祭壇上に君臨していたが、皮はぎの刑で殉教死した際のナイフを右手に握り、左手で自らの皮を下げる姿で表わされていた。足もとまでをおおう長い着衣は当時皇帝自らがまとっていたものを反映し、それ故同像は皇帝ハインリッヒの肖像としても把握されるものであった筈である。マサッチョの小聖母子画の幼児キリストがすっかり足もとまでおおわれた着衣に包まれる中、母のさし出す指先、ナイフの象徴を瞬間留めようとする行為は異様な緊張感、ブロックされたものの感覚をかもし出すが、ティエノ作の聖バルトロメオ像に於ても裾長の衣に充実した肉体がおおわれる中、ナイフをきつく握りしめ自らの皮を緊張感をもってかざし、瞬間動きが止った印象を訴える。同像が皇帝を象徴、即ちキリストを象徴するものであったことからしてもマサッチョの描く幼児キリストのまっすぐ伸びた姿に影響を与えたものと考えられるのである。こうして見て来るとピサの皇帝の墓が「カジーニ枢機卿の聖母子」に与えた影響はやはり多岐に渡るものがあったと思われる。黄金色の輝きを強烈に意図していること自体、帝墓の本体的部位、石棺並びに横臥像に於ても顕著なものがある訳であった。又マサッチョの板絵の背後に堂々描かれた枢機卿の紋章の件にしてもそれは帝墓がまさに皇帝ハインリッヒ七世の紋章を横臥像自らに刻んで表わし、又帝墓を迎えたピサ大聖堂中央アプス部の壁面にも帝墓自体を囲んで描いていたこと(47)に連なると言えよう。ちなみに昨今発見された、ピサ大聖堂中央アプス部の本来帝墓の位置していた箇所(48)の左右壁面に施されたフレスコであるが、皇帝の紋章を表わす部位と他にカーテン状壁掛を描く部位があった(48)。その描かれた壁掛であるがモチーフとして小さな楯が横に連続して現われ、何層にもわたるといふものであった。そこにくり返される楯のモチーフはカジーニの紋章

の楯の形に通じ、恐らく枢機卿自身がピサの帝墓への想いを抱きつつ新聖母子画をマサッチョに発注した際、その作品を支えて守る裏面にあたかも帝墓を守る側面に施された楯のモチーフの如く、楯の形からなる自らの紋章を描くべく指示したと考えられるであろう。「カジーニの聖母子」は枢機卿の個人的な意図から生じた作品である。従ってそこでは発注者の意図が強く打ち出されて当然であった。何故ピサ滞在中のマサッチョに制作が託されたのかにしても枢機卿自身が既に世界の耳目を集めた五ヶ月間に及ぶ1409年のピサ会議をきっかけとして深くピサを知り、以来ピサ芸術に関心を高める中、ピサで活躍中のマサッチョの名を知ることとなり、中世ピサ芸術の粹たる「奇跡の広場」に集う諸モニュメントを反映させた小聖母子画が現地で直接産み出されることを願ったからと考えられるのである。言うまでもなくその理由はピサ大聖堂の芸術の偉大さを枢機卿が熟知していたからであり、とりわけそれは彼の中に帝墓の存在に対する熱き想いがブルネッレスキ、ドナテッロ、マサッチョ等、当時の代表的ルネッサンス芸術家同様息づいていたからであると思われる。既に発注者アントニオ・カジーニ枢機卿の高い人格、教養、そして芸術への深い関心につき強調して来たが、晩年彼がヤコボ・デッラ・クエルチャに発注したシエナ大聖堂内の自らの礼拝堂、即ち聖セバスティアヌスの礼拝堂への大理石ルネッタ彫刻(図11)(49)を見ると、実はそこにはピサ大聖堂内がかつて枢機卿が見ていた筈のこれ又重要なティエノの作品から来る影響を見極めることが出来るのである。こうした分析を通じていかに具体的にカジーニ枢機卿がピサ大聖堂の芸術実体を具体的に把握し、優れた芸術家に自ら指示しつつルネッサンス芸術史に残る個人的性格の芸術の粹たるものを産み出して行ったかを知る事となるのであるが、そのティエノのモニュメントとは1306年作の聖ラニエリの墓(図24)(50)のことである。聖ラニエリの墓は石棺前面たる本体的部位とその上に乗る、聖母子を中央に表わしたピラミッド状の浮彫部分から構成されている。聖母子の左右にはそれぞれ聖者により紹介される跪く人物の肖像が祈りのポーズで表わさ

れている。例えば右側では聖マルコによって聖母子に紹介される寄進者、ピサの公証人マルコ・シッキが示されている。中央の聖母子は玉座に君臨する座像であるが、マリアの膝の上の幼児キリストは向って右を向くのに対し、聖母は逆に向って左を向いている。こうした状況の全てが実はヤコポ・デッラ・クエルチャが作成したアントニオ・カジーニの個人礼拝堂の為のルネッタ彫刻の内容に合致するのを確認出来る。聖アントニオ・アバーテによって紹介される跪くアントニオ・カジーニに向い、聖母の膝に乗る幼児キリストが祝福を与える。それに対し、聖母は向って左、実は本来そちらには聖セバスティアヌスが存在していたと考えられているが(51)、そちらを聖ラニエリの墓同様に向くからである。1439年に死去するアントニオ・カジーニ枢機卿が死の近きことを悟り、最晩年のヤコポ・デッラ・クエルチャに託し、ヤコポ自身の死の年1438年に完成なったヤコポの最終作品、そこには生涯真摯に死、キリストの犠牲について想いをつのらせた枢機卿が自らの最期の近きことを覚悟し、キリストへの祈りを一心に捧げる様が感動的に映し出されている。そしてかつて「カジーニの聖母子」画でマサッチョに自ら具体的、積極的に指示することにより、作品に際立つ質の高さ、深い精神性の響きをもたらすことが出来たのとまさに同様の成果がそこに現われるのを見るのである。最晩年、もはや病をおしてのヤコポの未だ衰えぬ彫刻刀さばき、それはヤコポ自らの遺書の如く壮絶で感銘的である。そして作品の成功はヤコポの彫刻家人生の集大成的なものを目ざしたその集中力に無論大きく依存する訳であるが、やはりこの種の個人的動機から成る個人の為の作品に於ては優れた発注者からもたらされる具体的指示の数々は決定的に重要である。いかに枢機卿がピサ大聖堂の芸術、とりわけティエーノ・ディ・カマイーノのそれに着目し、それを反映することを自ら発注の芸術に望んだかは、その跪く姿が聖ラニエリの墓の構図から来るものを基盤とする一方、胸元で手を組み祈るポーズ並びに紹介者の手の仕草は皇帝ハインリッヒ七世の墓最上層の「天使によって聖母子に紹介される跪く姿の皇帝」(現パルジェッロ芸術館蔵)(図25)(52)

を実は反映していたことを見届けるに及んで、もはや疑いようのないものとなるのである。それ故にも「カジーニの聖母子」(図1)の中に見たピサの帝墓から来る豊富な影響はマサッチョ自らが意図したというだけのことではなく、背後から優れた発注者カジーニ枢機卿が切にマサッチョに要望したが故のものであったという点を我々は大いに認識出来るのである。

いずれにせよマサッチョ作「カジーニ枢機卿の聖母子」に関する考察を通じ今回一つ大きく浮上して来た問題は、ピサに存在する長らく忘却され、脚光を浴びてこなかった未完の石板彫刻の歴史的重要性、芸術上の質の高さ、そして影響力の大きさということである。ティエーノ・ディ・カマイーノによるその特異で優れた芸術内容を育んだ源に、皇帝ハインリッヒ七世というカリスマ、又それを失ったピサの深い悲しみがあり、その状況を直ちに反映した同作品、傑出した直感力をもったマサッチョにより十五世紀、そこに精緻な分析を施され、高い評価を与えられる同作品を経た上で、ピサは同じ作家ティエーノによる帝墓という世界的栄光の記念碑芸術を達成して行くのである。マサッチョの大いなる創造意欲を刺激した発注者カジーニの存在なくしては結実しなかった聖母子画、小さくとも掛けがえないルネッサンス芸術の鏡、「カジーニの聖母子」の真相をたどることを通じて、我々はそうした重要な歴史の流れを再び蘇らせることが出来るのである。

#### 〔注〕

- 1) 團 名保紀、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XIV〕15世紀フィレンツェ絵画—その4—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編41, 2006, pp.34-40, 45-60  
同筆者、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XV〕15世紀フィレンツェ絵画—その5—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編42, 2007, pp.43-76  
同筆者、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XVI〕15世紀フィレンツェ絵画—その6—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編43, 2008, pp.55-89
- 2) 同筆者、前出紀要2007, pp.50-58, 同筆者、前出紀要2008,

- pp.55-89
- 3) L. Berti, *Masaccio*, Milano 1964, pp.121-123
  - 4) *Ibid.*, pp.123-127  
V. Farinella, *Oltre Masolino: Masaccio a San Clemente* in A. Baldinotti, A. Cecchi, V. Farinella, *Masaccio e Masolino Il gioco delle parti*, Milano 2002, pp.137-186
  - 5) R. Longhi, *Recupero di un Masaccio*, in “Paragone”, 5, 1950, pp.3-5
  - 6) L. Berti, *op. cit.*, pp.89-90, 146, n.240
  - 7) *Ibid.*, pp.38, 134, n.88
  - 8) *Ibid.*, p.89
  - 9) 團 名保紀、ティエノ・ディ・カマイーノのピサ彫刻と皇帝ハインリッヒ七世、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 27, 1992, p.68  
同筆者、ジョヴァンニ・ピサーノ作木彫聖母子像と十字架像、芸術文化 7, 2002, pp.12, 13
  - 10) E. Borsook, *A note on Masaccio in Pisa*, in “Burlington Magazine” 103, 1961, pp.212-215  
團 名保紀、前出紀要 2007, p.52
  - 11) M. Salmi, *Masaccio* (2ª ediz.) Milano 1948, p.50  
P. Joannides, *Masaccio and Masolino A Complete Catalogue*, London 1993, p.383  
團 名保紀、前出紀要 2007, p.53
  - 12) A. Cecchi, *Masaccio, Madonna col Bambino* in L. Laureati, L. Mochi Onori, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Milano 2006, p.270
  - 13) プリニウスが伝えるところのペルセウスが切断したメドウーサの首から流れた血が赤サングとなった伝説、並びにそれが邪視から身を守る護符となったこと等につき、又生命力の象徴であり吉兆であるとのサングの持つ意味合につき：P. Castelli, *Le virtù delle gemme, Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche*, in *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 1977, pp.330-336  
ハンス・ビーダーマン著 藤代幸一他訳、図説世界シンボル事典 八坂書房 2000, p.185
  - 14) 例えばピエロ・デッラ・フランチェスカの「セニガリアの聖母」(ウルビーノ国立絵画館蔵)に於ける幼児キリストのサングの首飾りが死の象徴であることに関し：E. Battisti, *Piero della Francesca* Milano, 1971, I, p.378  
並びに「プレーラの祭壇画」(ミラノ・プレーラ美術館蔵) (図8)の幼児キリストのサングの首飾りが死と再生、生命の木の象徴である点に関し：E. Battisti. *op. cit.*, I, p. 516  
又同作品のサングがキリストの死、又は十字架上で受けた槍による傷の出血の象徴であるとの解釈につき：F. P. D. Teodoro, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, Milano 1996, p.61  
血、受難、贖罪の象徴：佐々木英也、マザッチオ、東京大学出版会 2001, p.87
  - 15) E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1977, pp.57-58
  - 16) G. De Nicola, *Studi sull' Arte sense*, II, in “Rassegna d'Arte” XVIII, 1918, p.146
  - 17) 團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響 [IV] 14世紀シエナ派、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 31, 1996, p.50
  - 18) E. Carli, *op. cit.*, p.103  
O. Morisani, *Tutta la scultura di Jacopo della Quercia*, Milano 1962, p.73
  - 19) Vespasiano da Bisticci, *Vite di Uomini Illustri del secolo XV* (a cura di P. D' Ancona e E. Aeschlimann), Milano 1951, p.117
  - 20) L. Berti, *op. cit.*, pp.39, 134, n.88
  - 21) 團 名保紀、前出紀要 2007, pp.50-53
  - 22) プルネッレスキがダンテ作品の良き理解者であったとのヴァザーリの言：G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ediz. Milanese, Firenze 1906, II, p.333  
團 名保紀、前出紀要 2007, p.56
  - 23) G. P. Lasinio, *Raccolta di Sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Camposanto di Pisa*, Pisa 1814, Tav. LXII,87  
N. Dan, *Riconsiderazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino*, in “Annuario dell' Istituto Giapponese di Cultura in Roma” XIX, 1983-84, pp.43-44
  - 24) C. L. Ragghianti, *Opere sconosciute di Tino di Camaino*, in “Critica d'Arte” I, fasc. VI, 1936, pp.272-273
  - 25) E. Carli, *Sculture del Duomo di Siena (Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Giovanni d' Agostino)*, Torino 1941, p.24
  - 26) N. Dan, *art. cit.*, pp.43-45  
團 名保紀、ティエノ・ディ・カマイーノのピサ彫刻と皇帝ハインリッヒ七世、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 27, 1992, p.83
  - 27) M. G. Burrelli, *Bassorilievo raffigurante l' Annunciazione, la Natività e l' Adorazione dei pastori*, in *Niveo de marmo*, Genova 1992, p.247
  - 28) N. Dan, *art. cit.*, pp.44-45
  - 29) M. G. Burrelli, *Cat. cit.*, p.247  
L.Carletti, in *Pisa e il Mediterraneo* (a cura di M. Tangheroni), Milano 2003, p.455  
F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007, pp.

77-80

- 30) 團 名保紀、前出紀要 2007, pp.51, 55-56
- 31) G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die Toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp.59-60
- 32) Ibid., p.74
- 33) L. Berti, op. cit., p.146, n.241  
佐々木英也, op. cit., pp.86-87
- 34) G. Kreytenberg, op. cit., pp.60, 154, n.290 (D. C. Shorr, *The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century*, New York 1954, p.168 seg.)
- 35) G. Kreytenberg, op. cit., p.60
- 36) ヨハネ福音書 第1章、29
- 37) ヨハネ黙示録 第5章、6
- 38) G. Kreytenberg, op. cit., p.60
- 39) Ibid., pp.73-74
- 40) L. Berti, op. cit., p.146, n.241. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena i dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, pp.230-231
- 41) ナンニ・ディ・バルトロ作、フィレンツェのオンニ・サンティ教会美術館のテラコッタ製聖母子像(図20)が彼のヴェネツィア行き以前、即ち1423年以前のものであり、「カジーニの聖母」に影響したとの説:A. Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Frankfurt am Mein 1998, pp.159-160  
同じく1423年以前の作であるとの説:F. Bellini, *Da Federighi a Nanni di Bartolo? Riesame di un gruppo di terre cotte fiorentine*, in *Jacopo della Quercia fra gotico e Rinascimento*, Firenze 1977, p.181  
総じてドナテッロ派とりわけナンニ・ディ・バルトロによるマサッチョの「カジーニの聖母子」に対する影響について:L. Cavazzini, *Masaccio, Madonna con il Bambino (Madonna del solletico), 1426-27* in *Masaccio e le origini del Rinascimento* (a cura di L. Bellosi), Milano 2002, pp.136-138  
一方オンニサンティのテラコッタが1432-35年のトレンティエノのサン・ニコロ教会門上のナンニの聖母子以降の作であるとの説:G. C. Gentilini in *La Civiltà del cotto*, Firenze 1980, pp.93-94  
ナンニの1440年代の作であるとの説:A. Natali in *L'età di Masaccio*, Milano 1990, p.112  
又フィレンツェのバルディーニ美術館のドナテッロ工房作ストッコレリフの聖母子(図19)と「カジーニの聖母子」との関連づけ: *Jacopo della Quercia nell' arte del suo tempo*, Firenze 1975, p.276  
同ストッコの1428年頃への年代づけ:E. Neri Lusanna, *Il Museo Bardini a Firenze*, II, Milano 1986, pp.248-249
- 42) クライテンベルグはジーノ・ミケーリのデイ・パッツィー族の墓上の聖母子浮彫をアンドレア・ピサーノのジョットの鐘楼に於る聖母子浮彫のコピーと述べるが(G. Kreytenberg, op. cit., p.74) 両者の様式は明らかに異なり、表情も違う。ジーノ・ミケーリはティエノ・ディ・カマイーノの様式を追従した彫刻家と言える。デイ・パッツィーの墓の四体のカリアティエ及び聖母子の浮彫はかつてヴァレンティナーによりティエノ作のガストーネ・デッラ・トッレの墓を構成していたものと判断された時もあった。: W. R. Valentiner, *Tinodi Camaino in Florence*, in "The Art Quarterly" XVII, 1954, p.126  
アンドレア・ピサーノのものの完全なるコピーの作品(1388年)が他方バルジェロ美術館に存在する: W. R. Valentiner, art. cit., p.129 Rosalynd C. Pio, *Museo Nazionale del Bargello Nuovo catalogo generale*, Firenze 1990, p.12
- 43) Dante, Epistola VII, 10  
N. Dan, *Omaggio al VII Centenario della nascita di Tino di Camaino La Madonna di Torino e la Carità Bardini: opere pisane di Tino*, Firenze 1981, pp.73-74, n.72  
團 名保紀、前出紀要 1992, p.87, n.93
- 44) E. Borsook, *Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 1966, pp.30-31  
キアラ・フルゴーニ著、谷古宇尚訳、ロレンツェッティ兄弟、東京書籍 1994, p.40  
ちなみに幼児キリストは赤サンゴの首飾りをつけていて犠牲の血を象徴、この点マサッチョの聖母子画への影響を見てとれる。しかしマサッチョに於て赤サンゴは肩に位置し、肩章、ワッペンに如くであり、カジーニ枢機卿の紋章に我々の考察をおのずと誘わせる。
- 45) N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento*, Firenze 1983, p.11  
團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔I〕14, 15世紀フィレンツェ、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 28, 1993, pp.34-35
- 46) N. Dan, op. cit., p.13  
團 名保紀、前出紀要 1993, pp.34, 35
- 47) R. P. Ciardi, "Una galleria regia": *arte e politica nella tribuna del duomo* in *La tribuna del Duomo di Pisa Capolavori di pue secoli*, Milano 1995, pp.30, 31  
C. Nenci, "Palia cum armis Domini Imperatoris". *Le stoffe del sepolcro di Arrigo VII di Lussemburgo nel Duomo di Pisa*, in "Polittico" 1, 2000, pp.7-20
- 48) Ibid. p.31
- 49) E. Carli, *Il Duomo di Siena* cit., p.103
- 50) N. Dan, *Riconsiderazioni sul periodo pisano di Tino di*

*Camaino* cit. pp.14-22

團 名保紀、前出紀要 1992, pp.69-73

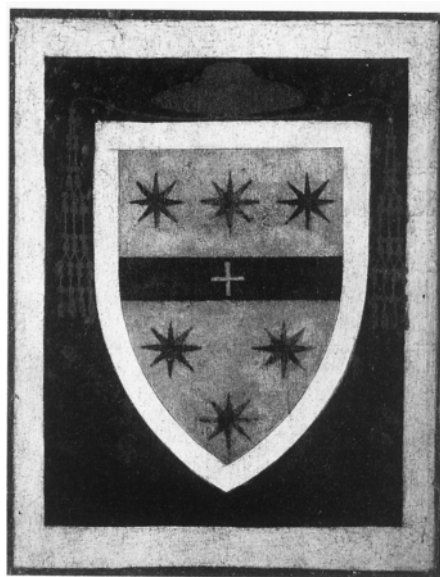
- 51) E. Carli, op. cit., p.103  
 J. Beck, *Jacopo della Quercia*, Columbia University Press 1991, I, p.183
- 52) N. Dan, *Su un capolavoro tinesco del Museo del Bargello*, in “Michelangelo” 21, 1977, pp.19-28  
 N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit, p.11  
 團 名保紀、前出紀要 1993, p.34

〔図版〕

- 1) マサッチョ、カジーニの聖母子、フィレンツェ、ウッフィーツィ美術館 (Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, Milano 2006, p.271)
- 2) 同、裏面の「紋章」(Ibid., p.270)
- 3) ジョヴァンニ・ピサーノ、ピサ大聖堂内説教壇パネル「エジプトへの逃避行」(部分) (Il Duomo di Pisa, Modena 1995, Foto 1274)
- 4) マサッチョ、聖母子と天使達、ロンドン・ナショナル・ギャラリー (オルネッタ・カザツァ、マザッチョ、東京書籍 1994, p.61)
- 5) マサッチョ、聖パオロ、ピサ、聖マッテオ美術館 (同上 p.66)
- 6) マサッチョ、聖アンドレア、マリブ、ポール・ゲッティ美術館 (同上 p.67)
- 7) ジョヴァンニ・ピサーノ、対話の聖母子、ピサ、大聖堂付属美術館 (アンダーソン)
- 8) ピエロ・デッラ・フランチェスカ、プレーラ祭壇画、ミラノ、プレーラ美術館 (M. Bussagli, Piero della Francesca, Firenze 1996, p.59)
- 9) ティーノ・ディ・カマーノ、パトローニ枢機卿の墓、シエナ大聖堂 (E. Carli, Il Duomo di Siena, Genova 1979, Fig.84)
- 10) 同上、部分
- 11) ヤコポ・デッラ・クエルチャ、聖セバスティアヌスの祭壇の上のルネッタ、シエナ大聖堂付属美術館 (Ibid, Tav. 155)
- 12) ティーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓再構築案 (團 1983 年)
- 13) ティーノ、皇帝の石棺及び横臥像、ピサ大聖堂
- 14) ティーノ、未完の石板、ピサ、聖マッテオ美術館 (F. Baldelli, Tino di Camaino, 2007, Fig.69)
- 15) ジョヴァンニ・ピサーノ、「キリスト生誕」のパネル、ピストイア、聖アンドレア教会説教壇 (Ibid, Fig.70)
- 16) アンドレア・ピサーノ、聖母子、フィレンツェ大聖堂付属美術館 (G. Kreytenberg. Andrea Pisano..., München 1984, abb.85)
- 17) ジーノ・ミケーリ・ダ・カステッロ、聖母子、フィレンツェ、サンタ・クロチェ教会美術館 (Ibid., abb.372)
- 18) ジョヴァンニ・デル・ピオンド、聖母子及び磔刑、シエナ国立絵画館 (P. Torriti, La Pinacotua Nazionale di Siena i dipinti dal XII al XV secolo, Genova 1977, p. 231)
- 19) ドナテッロ派、スタッコ浮彫「聖母子」、フィレンツェ、バルディーニ美術館 (Il Museo Bardini a Firenze le sculpture, Milano 1986, Tav.216)
- 20) ナンニ・ディ・バルトロ、テラコッタ「聖母子」、フィレンツェ、オンニサンティ教会美術館 (L'età di Masaccio, Milano 1990, p.113)
- 21) アンブロージョ・ロレンツェッティ、「聖母子、聖ニコラ、聖プロコロ」、フィレンツェ、ウッフィーツィ美術館 (キアーラ・フルゴーニ著、ロレンツェッティ兄弟、東京書籍 1994, p.40)
- 22) ティーノ「未完の聖母子」ピサ、聖マッテオ美術館
- 23) ティーノ、聖バルトロメオ (破片) ピサ、聖マッテオ美術館
- 24) ティーノ、聖ラニエリの墓、ピサ、大聖堂付属美術館 (アンダーソン)
- 25) ティーノ、天使により紹介される皇帝の魂、フィレンツェ、バルジェッロ美術館
- 26) ジョヴァンニ・ピサーノ「嬰兒虐殺」のパネル、ピストイア、聖アンドレア教会説教壇 (E. Carli, Giovanni Pisano, Pisa 1977, Tav.101)



1



2





3



4



5



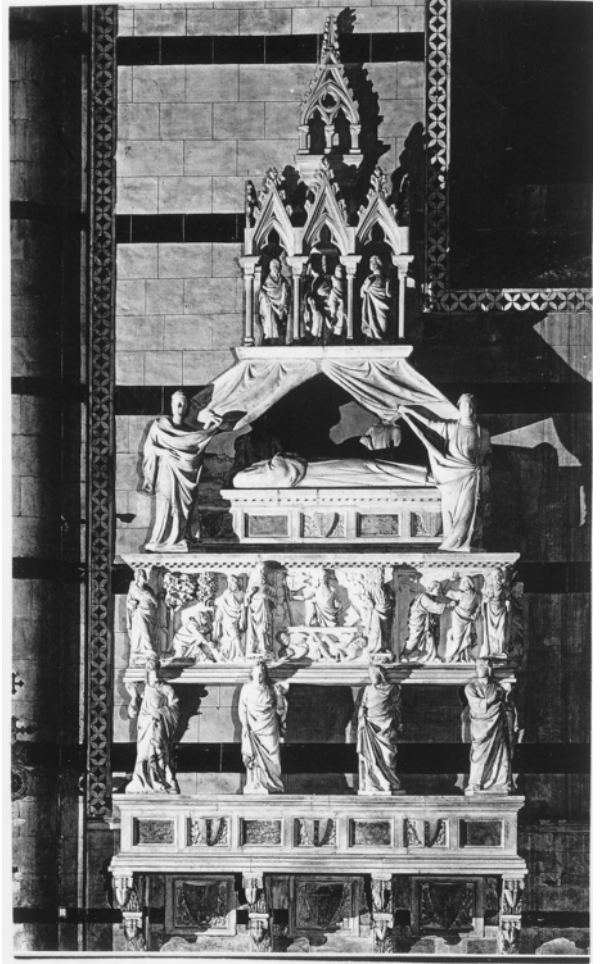
6



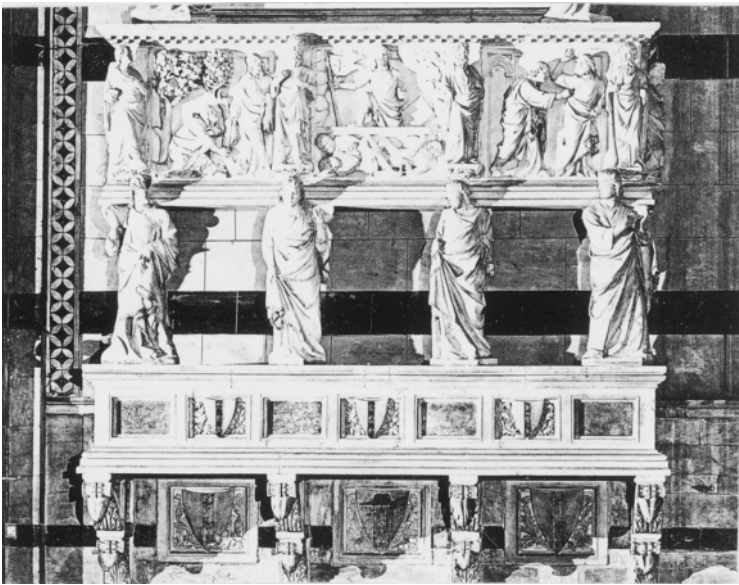
7



8



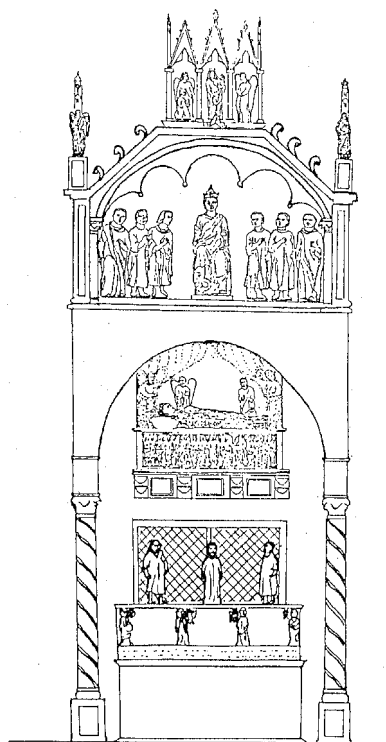
9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



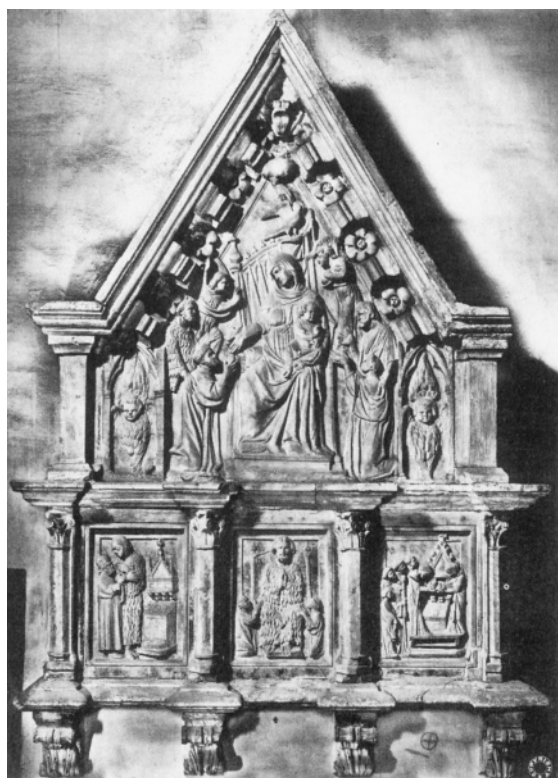
21



22



23



24



25



