



ボローニャ派の諸問題 : 形成期からルネサンス

池上, 英洋

(Citation)

美術史論集, 6:87-102

(Issue Date)

2006

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010382>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010382>



ボローニャ派の諸問題——形成期からルネサンス期まで——

《キーワード》地域様式の形成と伝播

池上英洋

はじめに

“ボローニャ派”は、非常に曖昧な用語である。ボローニャ出身でローマ画壇で活躍した一部のバロック期の画家たちのみを指す場合もあれば、ボローニャとその近郊で練り広げられた様式の変遷を、エトルリアからモランデイに至るまで全て扱う、非常に広義なものである。あまりに曖昧模糊とした様相を呈しているので、おのずとボローニャ派の探求にはその定義自体の検討も含まれる。ボローニャ派の根本問題とはまさに、「ボローニャ派とはどこから来たのか、ボローニャ派とは何か、そしてどうなったのか」という命題にほかならない。

第一の検討課題は、ボローニャ派はどのように形成されたか、という形成期に関するものである。第二の検討課題はボローニャが独自の宮廷文化を花開かせた宮廷ルネサンス期についてである。そして第三は当然ながらボローニャ派の中心であるバロック期について、とくに對抗宗教改革期においてボローニャという都市が占めて

いた特殊なポジションに関して、その社会的な背景を考えつつ、ボローニャ派がその後どうなっていったのかを見ることである¹⁾。

本稿では日本でこれまであまり言及されることのなかったボローニャ派について、主だったトピックを概観しつつ主要な諸問題を検討していくことを目的としている。しかし概観するだけにしてもあまりに広範囲にわたるため、これまで比較的紹介されてきたボローニャ派バロックとそれ以降の部分は割愛し、ほとんど紹介されていない形成期からルネサンス期にかけてのボローニャ派のみを扱う²⁾。

ボローニャは、ローマからフィレンツェを通じて、ミラノへ行く道とヴェネツィアへ行く道が交わる場所にある。この地理上の幸運のおかげで、太古の昔からボローニャは北部イタリアの重要な交通の要衝として発展してきた。しかし交通の要衝は、文化面においては、そのあまりの他文化流入による影響の大きさによって、独自の文化を形成し保持していくためにはあまり適していない。地理的にある程度閉ざされているシエナやウルビーノなどと比較した場合、ボローニャの文化を見ることはすなわち、フィレンツェやロー

マなどの南からの影響や、北西のミラノや北東のヴェネツィアやフエラーラ、北のスイス国境地域などからの影響、さらにはリミニなど南東のマルケ地方などからの文化が混入し影響しあつていく中で、いかにしてボローニャ派が独自の様式となり発展し、逆に周囲に影響を及ぼしてきたかという点を見ることがかなりの部分を占める。

つまりボローニャ派を考える意味とは、ある一地域における、さまざまな地域文化圏同士の関連性と、様式の特徴と変遷をみていくことにあり、ひいてはそれが、文化がどのように形成され、そして社会の動きがどのように文化へ影響していくのかを知る手がかりとなりうる。まさにボローニャはこのための理想的なモデルケースといえる。

ジュンタ・ピサーノとボローニャ派の土壌

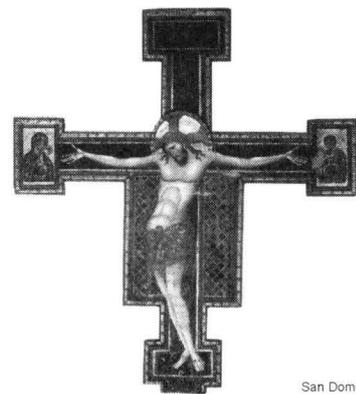
ボローニャの中心部にサン・ドメニコ教会がある。ドメニコ修道会を設立した聖ドメニコが一二二一年にボローニャで亡くなったために、聖人をまつる教会がボローニャに造られた。広場に面したフアサードは小さく質素なものだが、内部はかなり広い。同修道会は同聖人をまつるため、各時代の主要な芸術家と呼んでは作品を依頼したので、ボローニャ派バロックの画家たちやフィリップーノ・リッピなどによる優れた作品が数多く残っている。

同教会の翼廊に、ジュンタ・ピサーノによる磔刑図が保存されている(図1)。ジュンタは当時重要な位置を占めていた画家であり、

一二三六年にはアッシジのサン・フランチェスコ聖堂の装飾のためにエリア修道士から呼ばれている。タルトゥフエーリがジュンタのことを最初の「国民的画家 *il primo pittore nazionale*」と呼ぶのには理由がある。当時の旅路の困難さにもかかわらず、ジュンタはピサとアッシジ、ボローニャやローマで活動し

た。当時かなりの距離を旅して、各地で工房をかまえて作品を制作し、その地で影響を残しては次へ移っていったという点で、彼はジオットらと同じ意味で国民的画家と呼ばれる。こうした画家たちはかならず各地の様式を吸収し、消化しておのれの様式の中に取り込み、制作地で弟子を残しては影響を後世に及ぼしていく。この点で、ジュンタはボローニャ派の形成を考える上で非常に重要な鍵となる。

ジュンタも最初はピサで学んだので、当時支配的であったビザンチン様式をまずは習得したはずである。この磔刑図にも、ギリシャ地方でマニエラと化した、腹部の特徴的な文様をみてとることができる。しかし、キリストの左右に描かれた繊細な幾何学的装飾表現、しなやかで優美な手足の描写、最小限の効果的な陰影によってもたらされた立体感、そして静かで荘厳な雰囲気の中にも、弓なり



Giunta Pisano
Crocifisso
c.1250
San Domenico, Bologna

図1

にカーヴしたキリストの身体の動きが作り出す躍動的なリズムは、ビザンチン様式の末期から更に発展させて、あるいはアッシジで身につけたであろう当時最先端のウンブリアとその周囲の様式を存分に消化して、ジュンタがすでに独自のスタイルを獲得していたことをよくあらわしている。

磔刑図には「Cuius docta manus me pinxit Junta Pisanus」という銘文がある。作者名を本人が書き記した点で、当時としてはかなり珍しい。このあたりにも、彼が成功した画家であり、自身もそれを自負していたであろうことがうかがえる。年代表記は残念ながら無いが、通常は一二五〇年あたりに制作年代を置く。しかしこれは非常に異説が多い年代特定でもある。ピサに残る彼の類似作品に先立つものとして、これを40年代などの、より早い時期に置こうとする説も少なくなく、ここで断定するにはかなりの困難を要する。⁸⁾

作品の制作年代の順序によっては、彼はボローニャ派の形成に決定的な影響を及ぼしただけでなく、その最初の伝播にも一役買ったのかもしれない。

後述するようにやはりボローニャ派の形成に関わった国民的画家であるチマブーエの磔刑図(図2)が、ジュンタの作品と明らかに緊密な関連性を示しているのは偶然ではない。この作

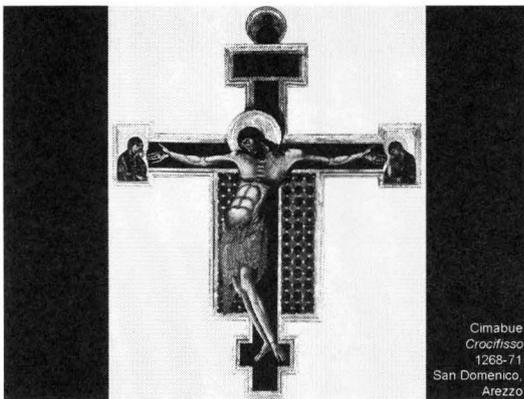


図2

品はおそらくチマブーエのボローニャ訪問以前の作品なので、ボローニャではなくアッシジのジュンタ作品からの直接的な影響下にあると考えられるが、キリストの手足の先端部分の描写、左右にマリアとヨハネの半身像を入れる点、キリストの左右に幾何学文様による背景処理をする点などで、両者は非常に多くの類似点を持っている。

ジュンタに見られるボローニャ派の特質

これまで、ジュンタとボローニャ派に関しては、ボローニャにおける影響力という側面にのみ力点が置かれてきた。¹⁰⁾ これまでボローニャ派の特質が形成されるのはジュンタよりも後のことと考えられてきたので、当然ながらジュンタがボローニャで受けた影響は少ないとみられている。しかし、

ここでジュンタの作品をピサ近郊の作品と比較してみたい(図3)。

画面左はボナヴェントゥーラ・ベルリンギーエリによる聖フランチェスコ伝の板絵で、ペッシヤにある。右側はジュンタがピサのサン・フランチェスコ教会に残した作品で、現在は美術館に収められている。これま



図3

でも指摘されてきたように、両者は主題を同じくする以上に密接な関係を見せている¹¹⁾。画面の構図やエピソードの選択と配置などに類似点が非常に多く、縦約160cm、横約130cmという作品のサイズまでほぼ同じである。ジュンタの作品はここでも年代特定に諸説があり、その振幅も大きい¹²⁾が、制作に際してベルリンギーリの作品を参考にすることは明らかである。

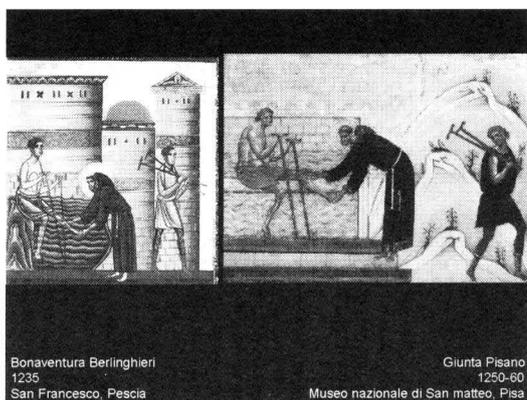


図 4

両作品における、病人の足を治癒する場面を比較してみる(図4)。建物の配置などに大きく異なる要素も多いことをふまえてもなお、聖人が腰をかがめて病人の左足に両手をそえている点、画面右側にすっきり快復した元病人が——左側の病人と同じ人物なので両作品とも忠実に病人の顔を二度繰り返し返している——松葉杖を肩にかかげて軽快に歩いている様子など、多くの点で両作品には近似性がある。しかし、それ以上にここで注目すべきは、全快した元病人の姿勢である。ベルリンギーリの作品では、患者は何事もなかったのよう¹³⁾に立ってそのまま歩き出したかのような自然な歩行姿勢だが、ジュンタの作品での元病人の、なんと楽しげことか。観察者に向かつてあたたかも快復ぶりをアピールしているかのようだ。

再度制作年代に注目したい。ジュンタのこの作品を50年より前に

置く研究者もいるが、しかし、もしこの作品が通説通り50年以降の作であるとすれば、50年頃の作と思われるポローニャでの磔刑図制作を終えた直後だということになる(ジュンタは数度にわたってピサで活動している)。そしてこの躍動感ある、大げさであからさまな感情表現は、悲痛にゆがんだ磔刑図中のマリアの顔などの沈痛な表現を除けば、それまでのジュンタの作例にはあまり見られない。とりわけ、この明るいユーモラスな表現は以前には見られないものである。

〔参考年表〕ジュンタ・ピサーノ

- 一二三六〇 アッシジで〈磔刑図〉ほか制作
- 一二五〇〇 この頃ポローニャで〈磔刑図〉制作
- 一二五〇〇 ピサで〈聖フランチェスコ伝〉制作

ここで考えられるのは、ジュンタはアッシジの後でポローニャに行き、磔刑図を制作した後ピサに戻り、今度はピサ派の系統に忠実にのっとりつつも——誰からかということこそわからないが——あらたにポローニャで獲得したと思われるユーモラスな感情表現を自らの様式に加えたのではないか、という可能性である。複数の作品の制作年代の問題が同時に絡むので確定にはなおも時間を要することは確かだが、これぞポローニャ派の特質といえる要素がジュンタの〈聖フランチェスコ伝〉において見出される点は明白である。事実、後述するように、ポローニャ派の特質の一つとして、こうしたユーモラスな表現はほどなくポローニャで頻出しはじめる。

“人間的”キリスト

ジュンタのボローニャ作品のもうひとつ重要な点は、十字架上のキリストのイメージが悲痛と苦痛を帯びたものとして描かれるようになった、ほぼ最初の作品の一つという点にある。通称「ピサ15番作品」と呼ばれる磔刑図との比較（図5）でわかるように、それまでキリストは、苦痛など微塵も感じることのない超然とした態度で描かれていた¹²⁾。これはほぼビザンチン様式をそのまま踏襲していた。

人間的なキリストへの変化は当然ながら、クレルヴォーの聖ベルナルドや、聖フランチェスコ、聖ドメニコらの当時の説教師たちによってほぼ同時発生的に広められた、人間的キリストへのイメージの転換を受けたものだった。絵画においては十字架上のキリスト像において最も劇的な変化を見せた。ちなみに超越的な勝利のキリストを「クリストゥス・トリウンファンス」、人間的な苦痛に耐えるそれを「クリストゥス・パティエンス」とラテン語で呼び、イタリア語ではそれらを“Cristo vincitore”や“Cristo umano”と呼ぶことが多い。一般的には先述したチマブーエの磔刑図を人間的キリストの最初

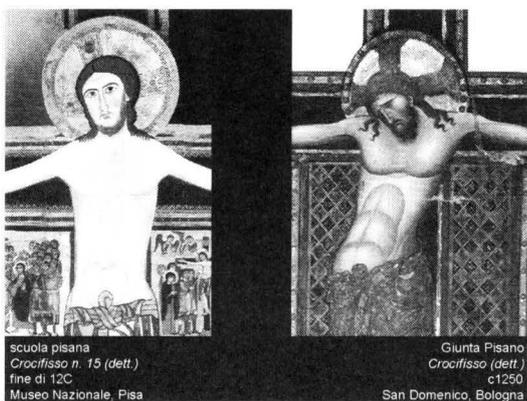


図5

の到達点として紹介されることが多いが、すでに明らかのように真にそう呼ばれるべきはジュンタ・ピサーノのそれである。

この地域での人間的キリスト像への変化を示す、ひとつ興味深い事例がある（図6）。ボローニャからフィレンツェ方面へやや南東に、カマッジョーレというとても小さな街がある。ここに古めかしい磔刑のキリストの木造彫刻があり、これが近年修復された。画面左側が修復前、右が修復後の状態である。修復を終えたキリストは、驚くことに、それまで眠っていたように閉じられていた両目がしっかりと開かれていた。修復を終えて一九九九年にプレスに公開され¹³⁾、執筆者もその翌年に採り上げて¹⁴⁾いる。

この変化は修復途中の顔の様子で明快に示される（図7）。画面中央が修復の途中の写真であり、かつては見開いていた目が、いつのまにか閉じられていたことがわかる。これは単に埃が積もったと

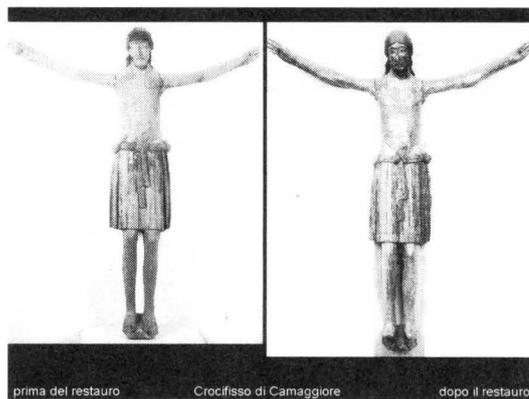


図6



図7

いった物理的な理由ではなく、その証拠に、ご丁寧にも閉じられた両目の下には閉じたまぶたをあわらず曲線がうつすらと描かれてさえいた。⁽¹⁵⁾

由来もあまり定かでないこの古い無名作品に対しての年代特定がおこなわれ、オリジナルの制作年代を12世紀後半に置き、そして目を描きかえた描き直しは13世紀初頭とすることでほぼ

一致しており、執筆者もその意見に賛同している。一般的な、二つのキリストのイメージの変化の時期からして、理由は明らかだ(図8)。画面左はアレツツォに残る磔刑像で、カマッジョーレの修復前の作品と両目がよく似ている。⁽¹⁶⁾ 右はサンセポルクロに残るキリスト像で、瞑想するかのよう静かに閉じられた目をしている。⁽¹⁷⁾

この両作品の年代と、カマッジョーレの推定制作時期と修復時期は重なっているものと考えられる。同様の描写方法を持つ作品はこの二つの時代に少なからず制作されており、他にも例えば、先述した超越的なキリストのピサ15番作品が12世紀後半ならば、13世紀前半のものであるピサ20番作品はやはり反対に人間的なキリストとして描かれていることなどが挙げられる。⁽¹⁸⁾

このカマッジョーレの事例が示しているのは、興味深い価値観の転換の明らかな証拠であり、同時に、それが既存の作品を塗りなお

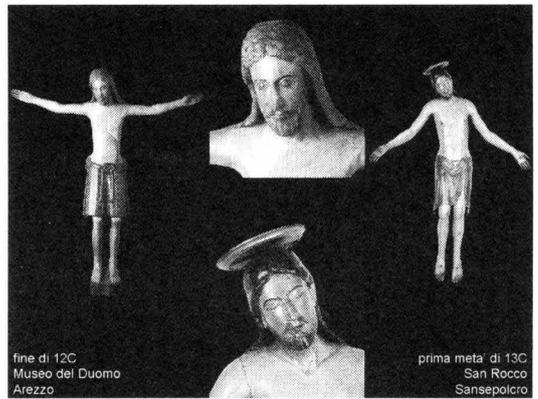


図8

さなければならなかったほどに強い転換だったという事実である。カマッジョーレのように小さな街だからこそ、あらたに一体彫像を作る資金がなく、塗り直す必要があったとも思える。さらには、当初より教皇庁の意図がさしたる抵抗なく伝わってきたポローニャとその近郊ならではの、性急な変化と対応をそこに見て取ることも、あながち間違った見方ではないだろう。

ポローニャ派の特質の顕在化

14世紀に入ると、先述したようなポローニャ派ならではの特質が目に見えてあらわれてくる。その最も良い例がヴィターレ・デッリ・エクイ、通称ヴィターレ・ダ・ポローニャと呼ばれる画家である(図9)。

実質的な活動期間は一三三〇年から一三五九年までという短いもので、そのため時期的にペストで命を落とした可能性がある。そのようなごく短い制作期間にもかかわらず、一般にはこの画家をポローニャ派の創始者、確立者とする。⁽¹⁹⁾

特徴はゴシック的な優雅な装飾的空間の中に、躍動感に満ちた活気ある人物像が、激しい身



図9



図10

間表現に乏しい画家であるという表現が誤りであることを知るには、キリストの鞭打ち場面の断片⁽²³⁾での、正しく創出された奥行きある絵画空間を見るだけで充分だろう。

ヴィターレで明らかとなったボローニャ派の特質は、すぐさま地域様式の特徴となる(図11)。画面左は、ヤコピノー・デイ・フランチェスコと呼ばれ

のよじりや大げさな表情をもってユーモラスに描かれている点である。これこそがボローニャ派の最大の特徴であり、ジュンタのピサ作品における元病人の特徴ある描写が、ボローニャから持ち帰ったものではないかと考える所以もここににある。

聖ゲオルギウスがドラゴンを退治する図像自体は普遍的なもので、これが右図版のような、大天使ミカエルの竜退治などの図像伝統にも派生していったものと思われる⁽²¹⁾。しかし同じような主題を描いた、同じく優雅で装飾的な同時代の二枚の絵をこうして並べてみれば、ヴィターレの動きの激しさは際立っている。



図11

ていた画家の作品だったが、複数の画家の総称としてこの名が用いられてきたことが明らかとなったので、区別するために後世作品名を冠して作者を区別してきた。中でも中心的な役割を果たしたこの画家のことを「Pseudo-Jacopino」、つまり「偽ヤコピノー」と今日でも呼んでいる。

作品は彼によって描かれた大祭壇画の一部だが、善良なる人と罪深き人との魂の重さを量る大天使ミカエルの、滑稽なほどに恐ろしい顔が特徴的だ。ここには、明らかにヴィターレから発してさらに増幅された誇張表現が加えられている。場合によっては、こうした画家たちを「Vitaleschi」と呼ぶこともある。

右は、メツツアラッタというボローニャ近郊の丘の上にあった教会から、保存上の理由により壁一面のフレスコ画をはがし、現在はピナコテカに収められているものの一部である。このメツツアラッタの大フレスコ画は、ヴィターレから直接的な影響を受けた数多くの画家達が集って競作した一大絵画であり、残念ながら傷んだ状態が残る現在の断片からでも、しかし制作当時の賑やかな画面を容易に想像することができる。

さらに注目すべきことに、このメツツアラッタの壁画が描かれて

いる頃、一三六一年のサン・ルッファイーロでの戦いでガレアツツオ・ヴィスコンティの軍隊は敗れ、ボローニャはミラノ公国領から再び教皇領に復帰する。これを契機にエディジオ・アルボルノスに統率されたボローニャ大学では、人文主義を先取りしたかのような考証学的な学問が花開く。絵画もこの動きを受けて、それまでの幻想的な傾向から、より自然主義に基づいたものへと一気に傾く。メツツアラッタの壁画には何人もの画家が順次関わっていたが、この末期の製作現場に、若き日のヤコポ・アヴァンツィが加わる。アヴァンツィの手になる部分には、すでに自然主義的傾向が明確に認められる。アヴァンツィは後にアルテキエロとの共作などで、イタリア北部で活躍するようになる²⁵⁾。このため、アヴァンツィにおける自然主義とボローニャ派の躍動的リズムの融和は、その後に部分的に伝播されることになり、このメツツアラッタ壁画とミラノ軍の敗戦とは、ちょうど呼応するかのようである地域様式の変化をもたらす端緒となったと位置づけることができるだろう。

ジョットとチマブーエ

フランチェスコ・ダ・リミニという興味深い画家がいる(図12)。彼は通称の通り、リミニからボローニャへとやってきて、サン・フランチェスコ教会に作品を残した画家である。現在は断片が残っているにすぎず、画家自身についても詳しいことはよくわかっていない²⁶⁾。しかし、断片に残された天使の可愛らしいユーモラスな仕草や、
— 執筆者の拙い撮影技術のせいで明瞭ではないが — 画面右下の断



図12

片では居眠りをする修道士が左隅に描かれていたり、典型的なボローニャ風の人間的表現に長けた画家である。

ボローニャにもリミニにも、ジョットが訪れて磔刑図と祭壇画をそれぞれ残しているため、ボローニャ派とリミニ派の形成にはジョットの多大な影響があったことは想像に難くない。しかしリミニ派がよりわかりやす

い形でジョットの影響を残しているのに対し、ボローニャにおけるジョットの影響についてはこれまで十分に検討されたとは言えない状況となっている²⁷⁾。

フランチェスコ・ダ・リミニが描く人物像の顔つきの一部には、三角形に黒く縁取られたジョット風の技法も時にみられるが、感情表現はあきらかにボローニャに来てから吸収したものとと言えるだろう。リミニに残されたジョット作品の制作年代が一三二二年頃で、その後ほどない一三三〇年頃にはフランチェスコ・ダ・リミニがボローニャに呼ばれて作品を残している²⁸⁾。こうした年代から考えても、今後、リミニとボローニャにおけるジョットの影響を見る上で、両派の情報交換に重要な位置を占めたはずであろうこの画家の調査は、重要な意味を占めるものと期待できる²⁹⁾。

チマブーエもボローニャで作品を残している(図13)。サンタ・

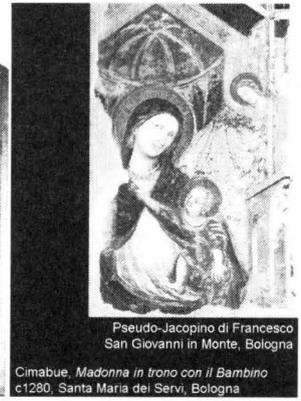


図13

マリア・デイ・セルヴィ教会にある〈玉座の聖母子〉は、チマブーエの同主題の作品の中では、裝飾性に乏しく重厚さも欠け、その目立たない印象ともあいまって帰属に異説も多い³⁰。この



点に関しては、注文主であるセルヴィ教会の特色を考慮に入れなければならない。というのも、セルヴィ教会は裝飾をなるべく排除した聖人像を好む傾向があ

ったようで、例えば、やはり各地に作品を残しているコツポ・デイ・マルコヴァルドの作品の中で、極端に裝飾性が制限されて描かれているのも、オルヴィエートにある、やはりサンタ・マリア・デイ・セルヴィ教会から注文された玉座の聖母子像なのだ³¹。

チマブーエのボローニャ作品の特徴はいくつかある。まず、幼児キリストの姿勢である。聖母にいだかれた幼児キリストを描いた無数の作品群のなかで、玉座に座った聖母の膝に両足で直立しているキリストを描いたものは、さほど多くない。その中でさらに、片足を前に出し、片手を聖母の顔に向かって斜めに差しのべているものという条件をつければ、該当する玉座の聖母子像はさらに限られる。そうして絞られた母集団のかなりの部分が、ボローニャとその近郊にみられるようだ。もちろん、学術的に信頼に足る実数から統計を取り終えたわけではないので、今のところ個人的な見通しにと

どまっている。しかし傾向として、ボローニャ派によって描かれた初期ルネサンスまでの同主題の絵画において、この特徴に合致するものが多いのはおそらく事実だろう。そしてこの作品群の中で、どの画像が圖像伝統のマトリックスになったかと考えれば、影響力から考えてやはりこのチマブーエ作品になると、執筆者は今のところ予想している。

ルネサンス期のボローニャ派

サン・マルティーノ教会の聖具室で一九七七年、家具を壁面から外したところ、下から壁画断片が発見され(図14)、ヴォルペによってパオロ・ウッチェロに帰属された³²。壁画が発見されるまで、ウッチェロにはボローニャ訪問の可能性さえ検討されていなかったため、発見当時は大きな話題となった。漆喰部分には“一四三七”年あるいは“一四三一年と読める数字が刻まれており、ここからヴォルペは一四三七年に、パロンキは一四三一年に制作年を置いた³³。諸川春樹氏はあ

えてこの刻印に頼らず遠近法の技法から独自に年代特定をおこない、一四三六年のジョン・ホークウッド(ジョヴァンニ・ダ



図14

クート) 騎馬像と一四四七年のキオストロ・ヴェルデの壁画の間に置いた。³⁴⁾その後、この作品の制作を一四三七年とすることで年代特定はほぼ合意をみている。³⁵⁾しかしこの作品のポローニャ派への影響や、あるいはポローニャからの獲得形質などの検討はまだまだ充分には検討されておらず、今後のさらなる考察が期待されている。

ルネサンス期のポローニャにおける特徴的な傾向の一つとして、テラコッタによる“哀悼”場面の群像彫刻がある(図15)。横たわる死者をキリストを、十字架降下の場面に登場する主要な人物達が取り囲む彫像群である。ニココロ・デッラルカ、ガイド・マッツォーニ、ヴィンチェンツォ・オノーフリといった当時の主要なテラコッタ彫刻家たちによって、ポローニャとモデナ、イモラを中心に数多く制作された。³⁶⁾一体一体のテラコッタはかなり大きなもので、ほぼ等身大のものが多数を占める。

哀悼も、母子だけのピエタのどちらにも聖書に直接の記述が無いことから、これは西洋におけるキリストの死のイメージの変化と、マリアの占める位置の変化と密接に関わる主題となっている。おそらくピエタは12世紀にビザンチンにおいてマニユアル化されたモチーフに由来するものと思われる、その後ドイツでピエタの図像が確立され、一方

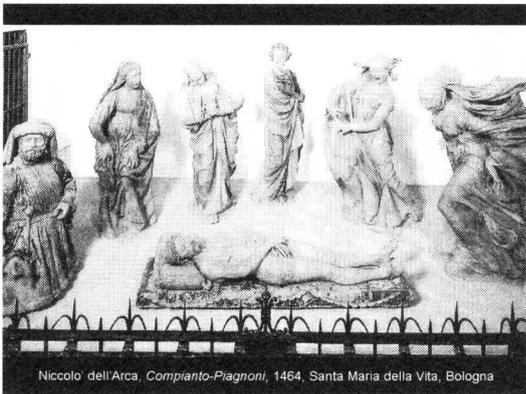


図15

集団哀悼図の方はフランスで形成されていた。³⁷⁾

哀悼の方の登場人物は、聖書での十字架降下に登場する人物が兼ねることになる。ピラトに直談判してキリストの遺体をもらいうけにきたアリマタヤの議員であるヨセフ、遺体保存のための没薬の入った壺を持参し、足の釘をひきぬくぎ抜きや金槌を持物とするニコデモ、聖母マリアとヨハネとマグダラのマリア、そしていわゆる三人のマリアと呼ばれる没薬の聖女たちの、あわせて8人が登場することが多い。

ただし、すべての福音書に登場するアリマタヤのヨセフに対して、ニコデモの方はヨハネの福音書でしか触れられていない。にもかかわらず、図版のニココロ・デッラルカによる名高い作例にはニコデモの方がいてアリマタヤがいないという逆転現象が起きている。このことから、最初はこの作品も八体構成だったとする説もある。³⁸⁾しかしポローニャ地域で、この作品だけが七体構成というわけではなく、しかもその場合、アリマタヤのヨセフの方がニコデモにかわって登場しているかといえば、そういうわけでもなく、聖書での登場回数が少ないはずのニコデモの方がやはり選択されている例が多い。³⁹⁾

この逆転現象の理由として、やはりニコデモ福音書の存在が大きかったと思われる。⁴⁰⁾ニコデモ福音書はおそらく4世紀半ばに作られた後、正典としての聖書が成立していく過程でアポクリファとして排除され、最終的には聖典に採用されなかった。この福音書を通してキリストと対話をする主人公がニコデモ自身であり、当然ながらキリストの死の場面について詳しく書かれていた。同じくアポク

リファとなったペテロの福音書などに比べると、より広い地域で流布していた。そのため、キリストの死のイメージが形成されていく過程でかなりの影響を及ぼしたと推測される。よって、たとえ正典福音書の中では一冊だけでしか扱われていなくとも、ニコデモはアリマタヤのヨセフ以上に哀悼場面において欠かせない人物として定着したと考えられる⁽¹¹⁾。

ニコロ・デッラルカがボローニヤに残した作品群の中には、聖ドメニコの墓碑がある(図16)。サン・ドメニコ教会にある聖ドメニコのお墓は、イタリアでも最も壮麗な墓碑彫刻作品として知られている。半島で13世紀当時最も高名だった彫刻家ニコラ・ピサーノが呼ばれ、ニコラは息子ジョヴァンニと一番弟子のアルノルフォ・デイ・カンピオらによる大工房をひきつれて制作をはじめた。構想全体はニコラの手によるものだが、実際の制作はアルノルフォが中心だったと思われる。その後、15世紀になつて上部がニコロ・ダ・バリーへと託される⁽¹²⁾。この墓碑彫刻の成功によって、これ以降、彼のことをニコロ・デッラルカ(お墓のニココロ)とも呼ぶようになる。バリー出身なので南イタリアの様式を持ち込んだとも考えられているが、目に付くのは明らかに下部に残されたピサ派一



図16

族による彫刻群から学んだ様式である。

三体ほど空いていたところは、15世紀末、フィレンツェから逃亡中の身であった若き日のミケランジェロへと託される⁽¹³⁾。ボローニヤの守護聖人でもある聖ペトロ・ニオの彫像は、守護聖人の典型としてボローニヤの街のミニチュアを腕に抱いている。片足に体重をかけ、もう一方の足は軽く膝を曲げて前に出したリラックスしたポーズになっているが、これはすでに指摘されているように、ほぼ一世紀前にヤコポ・デッラ・クエルチャによってボローニヤに残されていた同聖人の姿を忠実に再現したものであることがわかつている⁽¹⁴⁾。ミケランジェロは燭台の天使を彫る際に、左右で対になる優美で女性的な天使との調和など一切気にすることなく、後の堂々たる巨大彫刻群を予告するかのごとく、実に筋骨隆々とした体躯を持つ男性的な天使を制作した。同様に、上部背面にある聖プロクロスでは、後のダヴィデ像の雛形ともいえる彫像を制作している。こうして後のミケランジェロの彫刻群へと繋がる要素が、ここボローニヤですでに散見され、ヤコポ・デッラ・クエルチャとの比較例が示すように、その少なからぬ要素がここボローニヤで学んで吸収したものであることは非常に興味深い。

ベンティヴォリオ家による宮廷文化

ボローニヤにおけるルネサンスの大部分は、この地を治めたベンティヴォリオ家による宮廷主導の人文主義にほかならなかった。しかし15世紀に実権を掌握したベンティヴォリオ家は、はやくも一五

○六年には街を追放され、ボローニャはユリウス2世のもと、教皇領へと再度復帰する。メディチ家のフィレンツェのような隆盛を迎えるには、あまりにも短すぎたボローニャの宮廷ルネサンスだった。

同家によられたのは、エステ家による宮廷ルネサンス文化を先に体現していた、主にフェラーラの画家たちだった。中でも主導的地位を占めていたのがフランチェスコ・デル・コッサとエルコレ・デ・イ・ロベルティの二人だった。しかし、この二名を比較するかぎり、コッサはボローニャ訪問以降の作品においても一貫して装飾的で優雅で、一種金属的なフェラーラ特有の様式からほとんど変化はみられないのに対し、エルコレの方は劇的な変化を見せる(図17)。

ここでは、フェラーラにいた頃に見せていた金属的な形態表現と、やや貧弱ともいえた感情表現は影をひそめ、かわりにしなやかな身振りと大げさなほどの感情表現

が一気に噴出する。ほつれ毛の一本一本にまで細心の注意が払われ、涙の粒を描き方などを見ても、技法面においてもエルコレが卓越した技術を獲得していたことを誇示している。残念ながらペンティヴォリオ家が追放された後、同家関連の宮殿や礼拝堂はほとんど破壊されてしまったが、今日まで残るわずかな



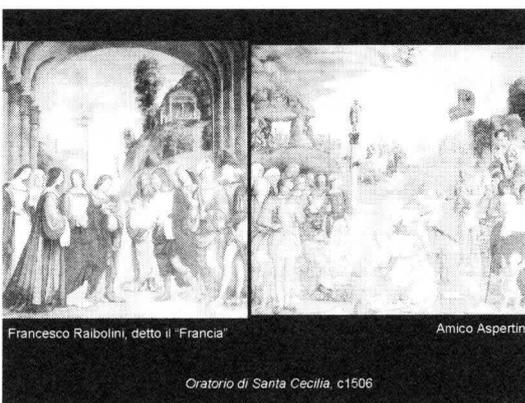
Ercole de' Roberti, *Maria piangente* (frammenti) per la Cappella Garganelli in San Pietro, Bologna oggi in Pinacoteca Nazionale, Bologna

図17

断片からだけでも、エルコレによるペンティヴォリオ宮廷ルネサンス様式の到達点を確認することができる。エルコレに付き従ってフェラーラからやって来て、しばしボローニャ派の中心画家となったのがロレンツォ・コスタである(17)。残念ながら彼の代表作になったのがロレンツォ・コスタである(17)。残念な、同家追放後すぐに破壊され、画家は自らの力作が失われたことを存命中に知ることになる(18)。

コスタとフランチェスコ・フランチャ、アミーコ・アスペルティーニという、当時のボローニャ派を代表する三人の画家たちによって競作されたのが、サン・ジャコモ・マッジョレ教会の北隣にある聖チェチリア祈禱所である(図18)。小さな長方形の室内の壁面を10の場面に分けて、三人の画家達がそれぞれ分担して聖チェチリアの生涯のエピソードを描いたもので、ここから同祈禱所は“ボローニャのシステイーナ”と呼ばれることもある(19)。作者の特定に際しチエーザレ・タマロッキオを含ませる説もある(20)。

フランチャは当時の北イタリアでおそらく最も成功した画家の一人であり、左画面で明らかのように、ボローニャ派にウンブリアとトスカナの秩序と静謐さを持ち込んだ(21)。一方アスペルティーニは前の年にローマ



Francesco Raibolini, detto il "Francia" and Amico Aspertini, *Oratorio di Santa Cecilia*, c.1506

図18

見学から帰ってきた直後であり、ふんだんに古代モチーフを画面に登場させつつも、ラファエロの古典主義をわざわざ歪めて誇張したかのような独特の賑やかさを特徴としている。³² ここには反古典主義の到来さえ予感させるものがある。

おわりに

ラファエロによって描かれた〈聖チエチリア〉がボローニャへ到着し、これを若き日のグイド・レーニが模写している。ラファエロによる作品は現在ピナコテカにあり、レーニ作品はローマにある。レーニはラファエロ作品から“オランテ”の形態を抽出し自らのものとして吸収し、その後一貫して彼の様式の中心的な要素のひとつとする。レーニはオラトリオ会の指針に最も沿った画家となり、その後の対抗宗教改革期の一翼を担うことになる。よってラファエロ作品のボローニャ到着とレーニによる模写は、ボローニャ派にとつてのルネサンスの終わりとバロックの開始をそれぞれ告げる事例とも言える。

言い換えればこの事件は、本稿で見えてきたように、それまでは主に他地域からの様式の流入と消化によって形成されてきたボローニャ派が、かわって中心的な様式となって他地域の様式へと影響を及ぼすように変化していったことを象徴している。しかしその根底に流れていたのは常に、滑稽なほどに大げさでしなやかな身体表現であり、激烈でユーモラスな感情表現であり、それこそがボローニャ派の特質を決定していた。本稿で見えてきたように、この特質はす

にジュンタ・ピサーノの到着時におそらくは存在していたと見るのが正しく、そうでなければジュンタのその後の作品に見られる特徴と、彼の出自でもあるピサ派が保持し続けていた様式との間にみられる明確な違いは説明できない。

ボローニャ派のこの特質はチマブーエやジョットといった圧倒的な力を持つ様式の混入を受けながら、その後もやはり流入してきた様式へ影響を与え続けた。このことは、フェラーラ時代のあまりに堅牢なエルコレ・デイ・ロベルティの様式から、ボローニャに残した壁画断片が今に伝える、エルコレの感情表現の高度な結実への劇的な変化が明瞭に示している。

本稿では、形成期からルネサンス期に至るボローニャ派の特質を概観し、そこにある諸問題について採り上げた。当然ながらここに挙げたのは数多い同派の諸問題のごく一部にすぎない。例えば中世期の都市計画と教会・民間建築のボローニャにおける独自性は際立っており、今後もさらなる研究が待たれるトピックのひとつとなっている。また、当然ながらボローニャ派の中心課題であるバロック期に関しては、本稿では採り上げなかったが、質量ともに今後同派の研究課題の多くを用意するだろう。なにしろ盛期バロック期においては、周知の通り、カラッチ一族とレーニ一派とがローマ画壇を二分するほどだった。

本稿で挙げたごく一部の諸問題によっても如実に示されているように、ボローニャ派は今後も豊かな研究成果が期待されるテーマである。なぜならば、問題が存在するということはすなわち、そこにさらなる検討を加えられるべき余地が広がっていることをも同時に

意味しているからだ。

註

- (1) この問題をふまえたものとしては、リッコーミニによるものが、最新かつ最も妥当なボローニャ派の通史概説書と思われる：Eugenio Riccomini, *L'arte a Bologna*, Bologna 2003.
- (2) 日本で扱われる「ボローニャ派」はほとんどすべてがバロック期に関するものである。ちなみに、ボローニャ派バロックに関する展覧会が1990年に茨城県近代美術館で開催されている：Andrea Emiliani e altri「イタリヤ絵画名品展『L'Arte in Emilia e in Romagna』」同展カタログ、1990年。
- (3) こうした問題に関しては、当然ながらボローニャ市だけではなく、近隣の大都市すべてが考察対照となる。例えば以下のようなガイド書もこの点に関する良い端緒となる：Valeria Tassinari, *La pittura emiliana tra Bologna, Ferrara e Modena: Guida Skira*, Milano 1998.
- (4) 以下の書を参照された：P. Venturino Aloe O. P., a cura di, *La Basilica di San Domenico in Bologna*, Bologna 1994; A. D'Amato, a cura di, *S. Domenico di Bologna: ieri e oggi*, Bologna 1996.
- (5) Angelo Tartuferi, *Giunta Pisano*, Soncino 1991, p. 11.
- (6) ジュンタがボローニャ地域へ及ぼした影響は甚大である。それを示す作例は数多いが、例えばピナコテカにある〈ホルロの磔刑図の画家Maestro del Crocifisso del Borgo〉の作品などはその好例である。Cfr.: Andrea Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milano 1997, p. 23.
- (7) 磔刑図の様式の全体的な把握については：Paul Thoby, *Le Crucifix: des Origines au Concile de Trente*, Nantes 1959; Evelyn Sandberg-Vavala, *La Croce dipinta italiana: e l'iconografia della Passione*, Roma 1985.
- (8) Miklos Boskovits, "Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del duecento", in: *Arte Illustrata*, n. 55-56 (nov-dic) 1973, pp. 339-340.
- (9) A. Tartuferi, *Op. cit.*, p. 32.
- (10) Hidehiro Ikegami, "Il Crocifisso di Giunta Pisano", in: *Portici*, III-99, 1999, p. 35.
- (11) Luciano Bellosi e altri, *Cimabue in Arezzo: The restored Crucifix*, Firenze 2001, pp. 15-32.
- (12) Massimo Medica, a cura di, *Duecento: Forme e colori del Medioevo a Bologna*, Bologna 2000. 特記 pp. 186-212.
- (13) M. Boskovits, *Op. cit.*, pp. 344-345.; A. Tartuferi, *Op. cit.*, pp. 14-17.
- (14) 前掲書のほかにも、以下の書を参照された：Boris Uliamich, *La Croce: dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Napoli 2000.
- (15) Claudia Pedrini e altri, *Il Crocifisso di Camaggiore ritrovato*, Ravenna 2000. 特記：Enrica Neri Lusanna, "Il Crocifisso di Camaggiore nel panorama scultoreo dell'età romanica", pp. 41-56.
- (16) H. Ikegami, "Gli occhi del Cristo: Cristo 'umano' e Cristo 'vincitore'", in: *Portici*, V-02, 2002, p. 48.
- (17) Barbara Schleicher, "Relazione di restauro", in: C. Pedrini e altri, *Op. cit.*, pp. 57-63.
- (18) ルッカの名高い〈聖十字架Volto santo〉など多くの取り戻した縁取りのある目だが、全開はしておらずなれば閉じられており、カメラマジョーレの磔刑図とはむしろアレッシオ作品の方がより似た印象を与える。Cfr.: Pietro Lazzarini, *Il Volto Santo di Lucca: origine, memorie e culto del taunaturgo Crocifisso*, San Lazzaro di Savena 1982.
- (19) 画作品目録：Marina Armandi e Giuliano Centrodi, a cura di: *La bellezza del sacro: sculture medievali policrome*, Arezzo 2002, pp. 20-22, 85-88.
- (20) A. Tartuferi, *Op. cit.*, pp. 11-13. 木彫磔刑像の：Mariagiulia Burrelli, *Sacre Passioni: Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milano 2000.

- (16) Cesare Gnudi, *Vitale Da Bologna*, Milano 1962. 註1) pp. 5-10.
- (20) 以下の書を参照されたこと： Francesco Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna 1970, ristampa: Bologna 2003. 註1) pp. 26-30.
- (21) 非常にやっかいなヴァターレ作品群の年代特定に関しつは： Rosalba D'Amico e Massimo Medica, a cura di, *Vitale Da Bologna: per la Pinacoteca nazionale di Bologna*, Bologna 1986, pp. 37-47.
- (22) AA. VV., *Dizionario della pittura e dei pittori*, Paris 1979, ed. it., Torino 1994, Vol. 6, pp. 209-210.
- (23) ヴァターレのヴァターレに関する活動のことは： Cesare Gnudi e Paolo Casadio, *Itinerari di Vitale Da Bologna: Affreschi a Udine e a Pomposa*, Bologna 1990. 難しき場面に関しつは pp. 24-27.
- (24) Francesco Arcangeli, *Pittura bolognese del '300*, Bologna 1978, pp. 106-134.
- (25) Francesca Flores d'Arcais, *Altichiero e Avanzo: La cappella di San Giacomo*, Milano 2001, pp. 14-18.
- (26) Michel Laclotte, "Francesco Da Rimini e gli esordi del gotico bolognese", in: Rosalba D'Amico, Renzo Grandi e Massimo Medica, a cura di, *Francesco Da Rimini*, Bologna 1990, pp. 7-10.
- (27) Roberto Longhi, *Lavori in Valpadana: dal trecento al primo cinquecento*, Firenze 1973, pp. 65-70.
- (28) Ferdinando Rodriguez, *La basilica di S. Francesco in Bologna*, Bologna 1948, p. 41.
- (29) H. Ikegami, "Francesco Da Rimini: un personaggio da rivalutare", in: *Portici*, IV-00, 2000, p. 48.
- (30) この作品に関する数多い帰属問題に関しつは： H. Ikegami, "La Madonna in trono di Cimabue...?", in: *Portici*, VI-99, 1999, p. 40.
- (31) モニカ・キエッリーニ著、野村幸弘訳、『チマブーエ』、原著一九八八年、訳書一九九四年、東京書籍、五三一―五六頁。
- (32) Carlo Volpe, "Paolo Uccello a Bologna", 1980, in: *La pittura nell'Emilia e nella Romagna: raccolta di scritti sul trecento e quattrocento*, Modena 1993, pp. 102-123.
- (33) Alessandro Parronchi, "Paolo Uccello segnalato per la prospettiva e altri animali", in: *Michelangelo*, 1981, pp. 25-34.
- (34) 諸川春樹『パネロ・ヤムナ・ホルモロの壁画技法 ―ネローニヤ〈絵巻図〉を中心として―』、『美術史論叢』、1988年、23-43頁。
- (35) Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992, pp. 28-29; Gabriella Di Cagno, *Paolo Uccello*, Firenze 1999, p. 28; H. Ikegami, "L'adorazione del bambino di Paolo Uccello", in: *Portici*, IV-99, 1999, p. 44.
- (36) AA. VV., *Il Compianto sul Cristo morto: quattro capolavori della scultura emiliana del quattrocento*, Bologna 1996, pp. 97-118.
- (37) Michel Martin, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ: des XV et XVI siècles en Europe occidentale*, Paris 1997, pp. 49-63.
- (38) Grazia Agostini e Luisa Ciammitti, "Niccolò dell'Arca: Il Compianto di Santa Maria della Vita", in: *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, Bologna 1985, pp. 261-337.
- (39) Graziano Campanini, "Il complesso monumentale di Santa Maria della Vita", in: Graziano Campanini, a cura di, *Il Compianto di Niccolò dell'Arca a Santa Maria della Vita*, Bologna 2001, pp. 7-19; AA. VV., *Atti dell'Associazione per Imola storico-artistica*, Imola 1944, pp. 27-34; H. Ikegami, "I Piagnoni di Bologna e Imola", in: *Portici*, I-02, 2002, p. 43.
- (40) H. Ikegami, "Il Cristo morto nel 'Compianto' di Niccolò dell'Arca", in: *Portici*, VI-01, 2001, p. 43.
- (41) 集団哀悼彫像のスタイルは、ピエモンテを通じてフランスへと再度逆流入していく。フランスはこの分野の中心地となる。フランスとイタリアの二国にまたがる同主題のイコノロジーと様式研究は、今後さらなる考察が期待されるトピックとなっている。

- (42) 以下の書も参照された： Grazia Agostini e Luisa Ciammitti, *Atti del convegno 1987: Niccolò Dell'Arca: seminario di studi*, Bologna 1989.
- (43) Michael Hirst and Jill Dunkerton, *The young Michelangelo: making & meaning*, London 1994, pp. 20-24.
- (44) Stefano Bottari, *L'Arca di San Domenico in Bologna*, Bologna 1964, p. 75; Randi Klebanoff, "Sacred magnificence: civic intervention and the area of San Domenico in Bologna", in: *Renaissance Studies*, Vol. 13, No. 4, 1999, pp. 412-429; Kathleen Weil-Garris Brandt, a cura di, *Giovinetza di Michelangelo*, Firenze-Milano 1999, pp. 292-297.
- (45) H. Ikegami, "Francesco Cossa: un ponte tra Bologna e Ferrara", in: *Portici*, V-01, 2001, p. 45.
- (46) Monica Molteni, *Ercole De' Roberti*, Milano 1995, pp. 57-83; L. Ciammitti, "Ercole Roberti: La cappella Garganelli in San Pietro", in: G. Agostini e L. Ciammitti, *Op. cit.*, Bologna 1985, pp. 129-198.
- (47) Emilio Negro e Nicosetta Roio, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Modena 2002, 特に pp. 11-24.
- (48) コスタがサン・ジャコモ・マッジョーレ教会のベントイヴォリオ礼拝堂に残した作品群は彼と同家の宮廷絵画を代表する： Mario Fanti e Carlo Degli Esposti, *La chiesa di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1998. 同家の集団肖像画と二枚の凱旋図に関しては、以下の拙論も参照されたい：池上英洋「ロレンツォ・コスタとペトラルカ『凱旋』画像」、関根秀一編『イタリヤ・ルネサンス美術論』、二〇〇〇年、東京堂出版、一三六―一五〇頁。
- (49) Marta Forlai, *L'Oratorio di Santa Cecilia*, Bologna 1997, pp. 5-12; Eros Sivani, *L'Oratorio di Santa Cecilia*, Bologna 1997, pp. 11-23.
- (50) Adolfo Venturi, *La pittura del quattrocento nell'Emilia*, Firenze 1931, pp. 67-69.
- (51) E. Negro e N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, 特に pp. 127-179. フランチャに関して、ボローニヤ近郊のゾーラ・ブレドーザと

いう町が、――ここは祖父の代まではフランチャ自身の家系の故郷でもあった――フランチャのものと思われる（ルクレツィア）を一九九九年に購入した。若干の修復が施されると同時に、早速真贋や帰属問題について調査された。フランチャのものであると確定された。同作品は翌二〇〇〇年に一般公開された。この例のように、フランチャとその工房の作品はいまだに多くの作品が市場に登場するため、今後もあらたな発見が期待される一派となっている： H. Ikegami, "Bentornata Lucrezia", in: *Arteletta*, Gen-Feb 00, 2000, pp. 1-3.

(52) Marzia Faietti e Daniela Scaglietti Kelesian, *Amico Aspertini*, Modena 1995, pp. 36-39; H. Ikegami, "Il caso Amico Aspertini", in: *Portici*, I-01, 2001, p. 45.

〔附記〕本稿は、神戸大学美術史研究会主催「ボローニヤ派の諸問題」（二〇〇五年八月）での口頭発表原稿に加筆修正をおこなったものです。特に分量の都合から、発表では扱った後期バロック以降の部分を本稿ではすべて割愛しました。これは次なる発表機会を待ちたいと思います。この場をお借りして、機会をいただいた同研究会の皆様、とくに神戸大学の宮下、百橋両先生に深く感謝申し上げます。

池上英洋（いけがみ・ひでひろ）
 恵泉女学園大学助教授
 専攻は西洋美術史、特に中近世イタリア