

ヴァザーリ時代の史的美術批評と フィレンツェ諸聖堂改修におけるフレスコ画の保存

——ボッティチェリ、ギルランダイオ、マザッチョ、
ドメニコ・ヴェネツィアーノらの壁画を中心として——

伊 藤 拓 真

The Preservation of Fresco Paintings during the Florentine Church Renovations in the Time of Giorgio Vasari: Implications for Art Historiography

Takuma Ito

The interior spaces of many conventual churches in Florence were renovated during a period starting in the 1560's. The most representative and well-known of these renovations were those carried out by Giorgio Vasari at Santa Maria Novella and Santa Croce. A principle aim guiding this undertaking was to provide a unified and coherent appearance in the interior of the churches, which involved the removal of a large part of existing decoration that had come to be considered out of fashion and disorderly. Nevertheless, despite the extensive amount of renovation, some of the fresco paintings from the fifteenth century were preserved, albeit with technical difficulties. Some were even incorporated into the post-renovation displays in these churches. This essay discusses various factors which led to the preservation of these frescoes, and highlights the importance of an emerging historiography of art during this period, as represented by Vasari's own *Lives*. Masaccio's *Trinity*, Ghirlandaio's *St. Jerome*, Botticelli's *St. Augustine* and the *Annunciation* attributed to Pietro di Miniato are analyzed in detail.

キーワード：対抗宗教改革，サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂（フィレン

ツェ), サンタ・クローチェ聖堂 (フィレンツェ), フランチェスコ・ボッキ『フィレンツェの町の美しきもの』, トラメツォ (ルードスクリーン) Counter-Reformation, Santa Maria Novella (Florence), Santa Croce (Florence), Francesco Bocchi's "Bellezze della città di Fiorenza", tramezzo (rood screen)

はじめに

1560年代のフィレンツェでは、対抗宗教改革の機運が盛り上がるなか、多くの聖堂の改修が始まった。なかでも、中世末に起源をもつ修道院附属聖堂の内部空間は、全面的な改装の対象となった。改修は建築要素の改変に留まらず、祭壇画や壁画をはじめとする美術作品にも及んだ。統一感のある内部空間を実現するために、既存の美術作品の大半が撤去され、全体的なプランに従って新たな作品が制作されたのである。代表的事例は、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂およびサンタ・クローチェ聖堂の改修であり、フィレンツェ公コジモ一世 (後のトスカーナ大公) の意向を受けたジョルジョ・ヴァザーリの監督によって1565年に開始された。両聖堂はそれぞれドメニコ会、フランチェスコ会という二大托鉢修道会に属する聖堂で、フィレンツェでは大聖堂に次ぐ規模をもつ聖堂でもあった。両聖堂の改修はまさに国家的な事業とも言えるもので、マーシャ・ホールによる1979年の研究によって詳細に跡付けられている¹。また上記二聖堂以外にも、規模は小さくなるが同時期に多くの修道院附属聖堂が改修された。ドメニコ会厳格派のサン・マルコ聖堂では1563年に、フランチェスコ会厳格派のオンニサンティ聖堂では1564年に、カルメル会のサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂では1566年に作業が始まっている²。

諸聖堂の改修の過程では、聖堂内の既存の美術作品の多くが撤去されることになり、聖堂内で継続して利用された作品に関しても、大半は設置場所の移動なども含め何らかの形で改変が加えられた。改修によって影響を被った作品は絵画・彫刻を問わず多岐に渡るが、本稿ではフレスコ画 (壁画) が意図的に保存されたと考えられる事例に着目し、同時代および後世の美術批評との関連を論じる。壁画は容易に場所を移動させることはできず、改修の過程で失われた作品も多い。既存の壁画の扱いは明確な決断を要する問題であり、そこには作品に対する価値判断が大きな影響を与えただろう。16世紀後半の

フィレンツェでは、ヴァザーリの『美術家列伝』（以下『列伝』とする）に代表されるように、中世末からルネサンス時代の美術に対する歴史的視点を備えた批評が発展した。聖堂改修の際に改変を受けた作品の多くも記述の対象となっている。美術批評的文脈における作品の位置づけをあわせて分析することで、個々の作品に加えられた改変を個別の事象として捉えるだけでなく、美術史的判断の形成の文脈で考察することが可能となるのである。

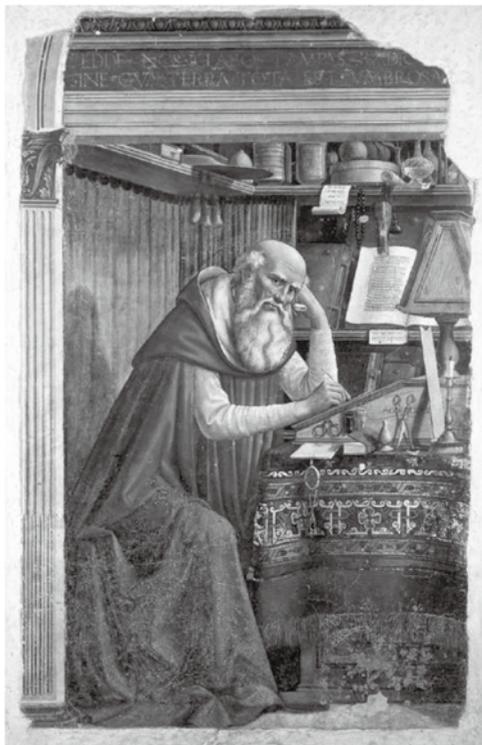
既にあげたホールの研究をはじめ、聖堂改修を美術史的観点から論じた先行研究の多くは、改修後の聖堂空間のために新しく制作された作品を分析の対象としている。また、改修以前に制作された作品個々の研究において聖堂改修が考慮される場合でも、制作当初の作品の設置環境を問題とすることが大半である。結果として、聖堂改修の過程において既存の作品になされた処置そのものを対象とした研究は乏しい。本稿と同じ問題意識を共有する少数の先行研究の一つはウーゴ・プロカッチによる1956年の研究であり、一連の改修事業で中心的な役割を果たしたジョルジョ・ヴァザーリとの関連から、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂におけるマザッチョの《聖三位一体》(図1)の保存についての考察がなされた³。本稿ではプロカッチの研究も踏まえて、同時期の一連の



1. マザッチョ《聖三位一体》、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂

改修事業で影響を受けた他の作品にも考察の範囲を広げる。なお、本稿は分析の対象を壁画に限定しているが、言うまでもなくこの選択は同じ文脈におけるその他の美術作品についての研究の有用性を否定するものではない。また、個々の聖堂改修の建築学的視点からの分析や、より広い意味での同時代の改修事業の位置付けなどは、既に注にあげたような多くの先行研究が行われているため、以下の議論においては必要に応じて最小限の情報を提供するに留める。

本稿では、1560年代に始まる改修で改変を被った壁画のなかでも、比較的保存状態が良く、意図的に保存されたことが明確な五点の作品の分析を中心として議論を進める。一点目はドメニコ・ギルランダイオの《聖ヒエロニムス》(図2)、二点目はその対作品のポッティチェッリの《聖アウグスティヌス》(図3)であり、共にオンニサンティ聖堂に制作され、作品で現在も同聖堂に所蔵されている。三点目はサンタ・クロチェ聖堂に制作されたドメニコ・ヴェネツィアーノの《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》(図4)で、現在は同聖堂附属美術館に展示されている。本稿第1節で確認するように、以上の三点は共に聖堂のトラメツォ(ルードスクリーン、詳細は後述)に制作されたものであり、聖堂改修の過程でトラメツォが撤去される際に壁面から切り離して保存されることになった。第2節では、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の左側廊に制作されたマザッチョの《聖三位一体》と、同聖堂のファサード内壁に制作された《受胎告知》(ピエトロ・デイ・ミニ



2. ドメニコ・ギルランダイオ《聖ヒエロニムス》、フィレンツェ、オンニサンティ聖堂

アートに帰属，図5）を取り上げる。両作品はヴァザーリの聖堂改修においては制作当初の場所に残されたが，新たに制作された祭壇画の背後に隠されることになった。その際，両作品への破損を最小限に抑えるような配慮が取られたと考えられる。以上の五作品のうち，《受胎告知》は1400年前後に，それ以外の作品も15世紀に制作されたものであり，聖堂改修の時代において既に制作後に多くの歳月が流れていた。第3節においては，このような「過去の作品」が保存された理由を，ヴァザーリの『列伝』などの記述を確認しながら考察する。さらに第4節においては，後世の美術批評における保存された作品の位置づけを分析する⁴。

1. トラメッツォに由来する壁画



3. サンドロ・ボッティチェリ《聖アウグスティヌス》，フィレンツェ，オンニサンティ聖堂

16世紀後半に改修されたフィレンツェの修道院附属聖堂の多くは，聖堂内部の空間を，身廊を横切る隔壁によって手前と奥に二分されていた。ゴシック時代の修道院附属聖堂に特有のこの壁体は「トラメッツォ」(tramezzo)と呼ばれる存在であり，英語圏でいうールドスクリーンに相当する。同様の隔壁は各地のキリスト教聖堂に見られたものであるが，地域による形態的・機能的な差異も無視できないものであったことから，近年の研究では各国語での呼称を使い分けるのが一般的である⁵。修道院附属聖堂の内部は，トラメッツォによって視覚的にも機能的にも二分されていた。トラメツ

ツォの奥は原則として修道士の利用する空間とされており、主祭壇で行われる典礼にも一般信徒の直接的な参加は想定されていなかった。ルネサンス期に入り聖堂内部を統一的な空間として捉える美的意識が芽生え、ブルネッレスキの設計したサント・スピリト聖堂のように、修道院付属聖堂のなかでもトラメツォを持たないものが増えてくる。このような修道院付属聖堂は16世紀半ばの段階では未だに例外的なものであったが、1560年代に始まる改修で、トラメツォはほぼ例外なく撤去されることになった。また本稿の議論と直接的には関係しないが、大部分の聖堂ではトラメツォの撤去と同時に、聖堂の交差部に設置されていた聖職者席 (coro) が主祭壇後方 (聖堂後陣部) に移されている。

改修以前のトラメツォは美術作品の設置場所ともなっていた。特にトラメツォの身廊側 (手前側) は、一般信徒に対してイメージを提示する場所として活用されていた。多くの場合、トラメツォの中央には出入口が設けられており、その左右に一つずつ、トラメツォの身廊側に祭壇が設置されていた。これらの祭壇に、祭壇画が備えられていたことも多い。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂やサンタ・クロッチェ聖堂といった大規模な聖堂では祭壇の数はさらに増す。またトラメツォの上には、ルードスクリーンの「ルード」の語源ともなった十字架型の板絵などが掲げられることもあった (ただし、フィレンツェにおいては十字架型の板絵の多くは16世紀の段階



4. ドメニコ・ヴェネツィアーノ《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》、フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂付属美術館

で既に別の箇所に移動させられていたようである)⁶。さらに、トラメッツォそのものを支持体として壁画が制作されていたことも多い。

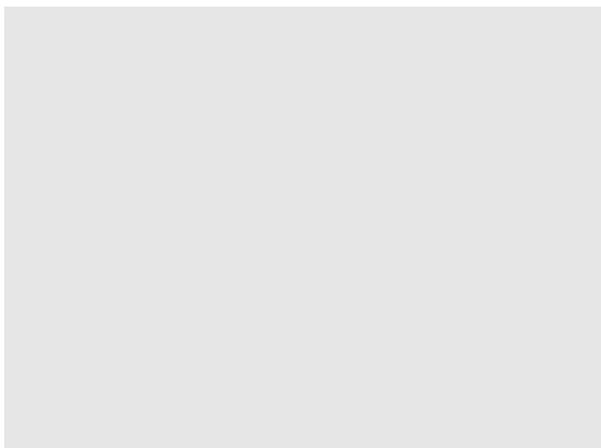
聖堂改修の過程でトラメッツォが撤去されると、そこに制作されていた壁画も大部分が失われた。オンニサンティ聖堂に由来する《聖ヒエロニムス》(図2)、《聖アウグスティヌス》(図3)、サンタ・クローチェ聖堂に由来する《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》(図4)は、トラメッツォに制作された壁画が保存された例外的な事例である⁷。フレスコ画を壁体から分離するには、現在はスタッコ(stacco, 分離法)、あるいはストラッポ(strappo, 剥離法)と呼ばれる方法でごく薄い描画面だけを剥離させ、キャンヴァスなどの新たな支持体に移すことが一般的であるが、これらの技法は18世紀以降に



5. ピエトロ・ディ・ミニアートに帰属《受胎告知》, フィレンツェ, サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂

確立されたものである。16世紀には、支持体となる壁体の厚みのある程度残して壁画を保存した。「スタッコ・ア・マセッロ」(stacco a massello,「壁芯分離法」程度の意味)と現在呼ばれている方法である。しかし、この方法にはスタッコ法やストラッポ法と比べて著しい制限がある。支持体となる壁面の厚みを残したまま作品を分離することが可能となるのは、通常は支持体となる壁面自体が取り壊される場合に限られる。また分離した壁体の重みは相当のものとなり、扱いも容易ではない。そのため現代で利用されることはほとんどなく、またヴァザーリの時代にあっても利用例は限られていた⁸。

マセッロ法で保存された三作品については、ヴァザーリの『列伝』をはじめとして聖堂改修以前から様々な著作によって言及されており、その本来の制作場所もほぼ確定している。最初に、オンニサンティ聖堂に由来する二作品を見てみよう。作品に残された年記から、ギランダイオの《聖ヒエロニムス》は1480年に制作されたことが知られており、ボッティチェリの《聖アウグスティヌス》も同じ頃に制作されたと考えられている。両作品はトラメツォの身廊側、中央の出入口の両脇に制作された(図6)。《聖ヒエロニムス》が左側、《聖アウグスティヌス》が右側である。両作品に描かれた室内風景を見てみると、左側に設置された《聖ヒエロニムス》では遠近法の消失点が右側の画面外に設定されており、トラメツォに設けられた出入口に正対する者の視点を基準として空間が構成されていることがわかる。《聖ア

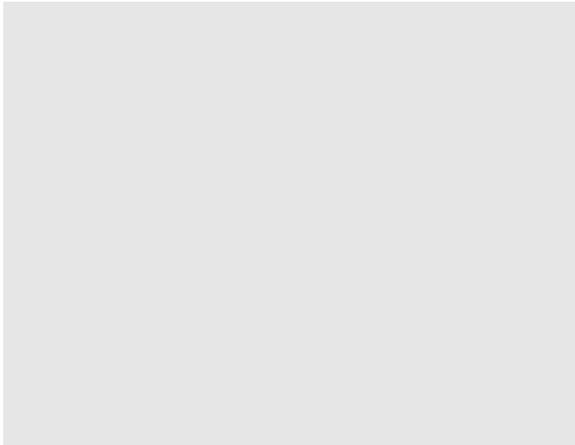


6. HUECK 1992 (fig.10) によるフィレンツェ、オンニサンティ聖堂のトラメツォ装飾再構成の一つ

《ウグスティヌス》では消失点が画面内に収まるように描かれているが、《聖ヒエロニムス》と左右対称になるように左側が開けた室内情景が描かれており、左側からの視点を想起させるものとなっている。また光源に関しては、《聖ヒエロニムス》では右から、《聖アウグスティヌス》では左からと、両者とも中央の出入口の側から光を受けるように描かれている。ヴァザーリの『列伝』によれば、ポッティチェリの《聖アウグスティヌス》はヴェスプッチ家の注文によって制作された⁹。ギルランダイオの《聖ヒエロニムス》については注文主を明記する史料は残されていないが、両作品がトラメツォ中央の出入口を挟んで対となるように構想されたことは間違いない。

1568年に出版された『列伝』第二版では、オンニサンティ聖堂のトラメツォが1564年に撤去された際に両作品に保存処置がとられ、聖堂の内部に保管されたことが証言されている。また、1591年に出版されたフランチェスコ・ボッキの『フィレンツェの町の美しきもの』によれば、《聖アウグスティヌス》は身廊右側の第二礼拝堂と第三礼拝堂の間に、《聖ヒエロニムス》は身廊左側の同じ箇所を設置されていたという¹⁰。両作品は、1966年のアルノ川の氾濫後に、ストラッポ法によって絵画面が剥離され新たな支持体に移された。現在、身廊左右の第三礼拝堂と第四礼拝堂の間の場所に設置されている。

次に、サンタ・クローチェ聖堂に由来するドメニコ・ヴェネツィアーノの《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》(図4)について確認しよう。様式的観



7. Hall 1979 (fig.3) によるサンタ・クローチェ聖堂のトラメツォの再構成

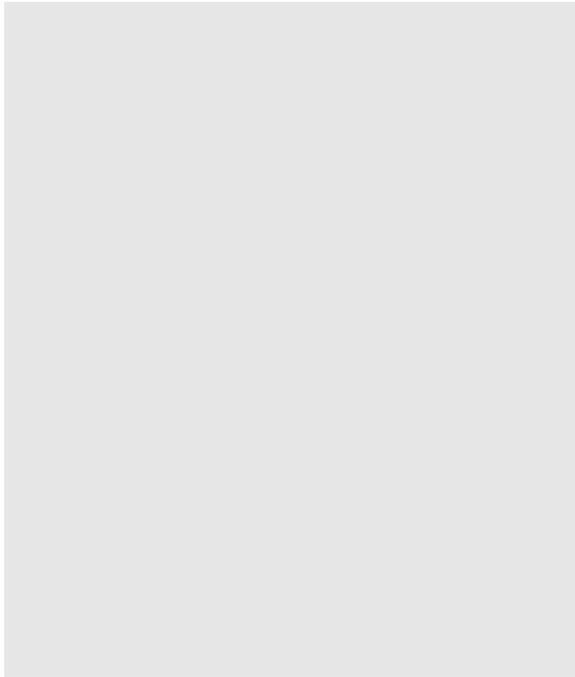
点から1450年代に制作されたと考えられている作品である。サンタ・クローチェ聖堂は三廊式の大規模な聖堂であり、トラメッツォも一般的な修道院付属聖堂の場合に比べて複雑な構造を備えていた。現在広く受け入れられているホールによる再構成に従えば、トラメッツォは奥行きのある二階建てのロτζアのような形状をしていた(図7)。トラメッツォの身廊側に壁面はなく、ロτζアを構成する柱によって九つの区画に区分されていた。一方で内陣側では、左右両端の柱間に対応する部分と三番目の柱間に対応する部分が壁面で塞がれていたとされている。それ以外の部分、つまり中央の柱間三分の幅と両脇の柱間一分の幅は出入口として残されていた。なお、ホールの再構成に対しては近年デ・マルキによる疑義も提示されており、より厳密な検証が必要となることが予想されるが¹¹、本稿ではこの問題には踏み込まない。

オンニサンティ聖堂の二作品とは異なり、《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》はトラメッツォの内陣側(奥)の壁面に制作された。聖堂内陣側から見て左側の脇出入口のさらに左の壁面(最も南側)に相当する部分が本来の場所であったと考えられている。身廊を横切るトラメッツォは、両端で聖堂の外周を形作る壁面に接する。《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》が制作されたのは、聖堂南側廊の壁面とトラメッツォの内陣側壁面が直角に接してできる空間だと言い換えることもできる。同じ空間の側廊壁面には、ドナテッロの《カヴァルカンティ家の受胎告知》(図8)が、1430年代半ばに制作された当初から現在に至るまで設置されている。つまり、トラメッツォに制作された《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》と、聖堂南側廊壁面に制作された《カヴァルカンティ家の受胎告知》は、九十度の角度で向かいあっていたのである(図9)。

ドナテッロが制作した《受胎告知》の通称ともなっているように、サンタ・ク



8. ドナテッロ《受胎告知》、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂



9. ZERVAS – PREYER 2008 (fig.5) による1450年頃のカヴァルカンティ礼拝堂周辺の再構成ABC=カヴァルカンティ礼拝堂立面図(聖堂南側廊壁面); ABD=同平面図. 11) ドメニコ・ヴェネツィアーノ《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》; 12) トラメッツォの南端部分(内陣側).

ローチェ聖堂の右側廊の該当空間に設置されていた祭壇周辺は、カヴァルカンティ家の礼拝堂として認められていた¹²。トラメッツォを支持体とする《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》の制作に関する文書は残されていないが、少なくとも16世紀にはカヴァルカンティ家礼拝堂装飾の一部として捉えられていたようである。ヴァザーリの『列伝』のほか、それに先立つアントニオ・ピッリの手稿などの複数の文献において、カヴァルカンティ家礼拝堂と関連付けて記述されている¹³。1566年にトラメッツォが撤去された際、《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》はマセッロ法で分離され、ドナテッロの《受胎告知》の右隣に設置されることになった。ヴァザーリの『列伝』は壁画の保存作業に言及していないが、後述するように、フランチェスコ・ボッ

キの『フィレンツェの町の美しきもの』でその経緯が伝えられている。作品はその後長く同箇所に留まることになったが、1954年に再度移動され、修復を経て現在はサンタ・クロッチェ聖堂付属美術館に所蔵されている。

《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》がカヴァルカンティ家礼拝堂に密接に結び付いた作品として認識されていたのであれば、トラメッツォの撤去後に壁画をドナテッロの《受胎告知》の傍らに置くのは自然な成り行きであっただろう。その一方で、壁画がもともと制作された場所が、通常の三面を壁に囲まれた礼拝堂とは異なるという点にも注意が必要である。実際、作品の空間構成を見ると、遠近法の消失点は画面の中央から大きく右にずれた位置、両聖人が立つ床面よりも低い箇所に設定されている。おそらくは、壁画を見る者の視点を意識したものであろう。1970年の論考でホールは壁画がトラメッツォの南側の出入口のすぐ脇に制作されたと考え、壁画に表現された空間は出入口と正対した場合の視点を考慮に入れたものとした。一方で、2008年のザーヴァスとプレイヤーの論考においては、壁画はトラメッツォの最端部、出入口からはやや離れた場所に制作されたと主張されている。視点に関しても、トラメッツォの出入口とは無関係に、むしろ礼拝堂内からの視点を意識したものとされた¹⁴。

トラメッツォの構造の詳細、特にカヴァルカンティ礼拝堂に近い南側出入口の正確な位置が判明していない以上、作品当初の厳密な位置や視点に関する問題に確定的な答えを出すことはできないが、《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》の空間構成に、同じくトラメッツォに描かれたオンニサンティ聖堂の《聖ヒエロニムス》(図2)との共通性が見られることは指摘しておくべきであろう。同壁画においても、視点は中央から右に大きくずれた位置に設定されているが、既に確認したようにこれはトラメッツォの出入口を挟んで《聖アウグスティヌス》(図3)と対作品として制作されたことに起因する。画面の左右に大きく外れた位置から見上げる視点を採用した壁画は、15世紀半ばのフィレンツェの礼拝堂装飾においては稀なものである。マザッチョはサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の《聖三位一体》(図1)で正面から見る者の視点と遠近法の消失点を一致させたが、その彼でさえブランカッチ礼拝堂の装飾では便宜的な方法を用いている。奥壁の大窓両脇の画面の消失点は窓側に、つまり礼拝堂全体の中心に設定されているが、それらの場面でも消失点の高さはより便宜的に画面の中ほどに置かれている(図10)。さ

らに、同礼拝堂の側壁に描かれた諸場面では、見る者の位置とは無関係に、いずれも画面のほぼ中央に消失点が置かれている(図11)。例外的とも言える《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》の視点が、トラメツォの出入口を意識して決定された可能性は高い。また、画面中の光源は右側からのものとして設定されているが、これもオンニサントイ聖堂の場合と同様にトラメツォの出入口の側と一致している。《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》がカヴァルカンティ礼拝堂装飾の一部として制作されたもののだとしても、依然トラメツォの壁面という制作場所が作品の構成に影響を与えたことは否定できない。

ヴァザーリの『列伝』では、



10. マザッチョ《影で病を治す聖ペテロ》、フィレンツェ、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂、ブランカッチ礼拝堂



11. マザッチョ《貢の銭》、フィレンツェ、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂、ブランカッチ礼拝堂

ここまで検討した作品以外にも、諸聖堂のトラメツォに制作された壁画についての記録が残されている。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のトラメツォには、聖職者席へと通じる出入口の傍らに、フラ・アンジェリコによって《聖ドメニコ》、《シエナの聖カテリーナ》、《殉教者聖ピエトロ》などが制作されたという¹⁵。オンニサンティ聖堂における《聖ヒエロニムス》と《聖アウグスティヌス》に相当する場所であるが、アンジェリコの壁画は保存されなかった。また、サンタ・クローチェ聖堂のトラメツォに設けられたアジーニ礼拝堂には、ステファノ・フィオレンティーノの壁画が存在したことも記されているが、これもやはり現存しない¹⁶。多くの作品が失われるなか、現存する二組三作品は例外的に保存されたのである。

2. 身廊部分の壁画

1560年代に始まる聖堂改修事業では、身廊部の装飾の刷新も行われた。改修以前の修道院付属聖堂において、トラメツォより手前の身廊部分は一般信徒に広く解放されており、個人のパトロネージや寄進による大小の装飾要素が半ば無計画に乱立する状況を示していた。様式や形式の異なる多数の祭壇画に加えて、壁面も大半が壁画で覆われていた。ヴァザーリ時代の聖堂改修ではこのような既存の装飾を一掃するとともに、祭壇および祭壇画を新たに制作し、それらを中心とした装飾の統一が目論まれた。しかし、改修が始められて間もなく完了したトラメツォの撤去とは異なり、身廊部分の改装には長い時間が必要になった。修道院付属聖堂における祭壇装飾は個人のパトロネージに密接に結びついており、身廊部分の祭壇も例外ではなかった。その利害を調整しつつ、各権利者の負担で新たな装飾を行うという困難な試みとなったのである。そのため、コジモ1世やヴァザーリが積極的に関与したサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂やサンタ・クローチェ聖堂の改修においても、全ての祭壇画が完成し設置されるのはヴァザーリの死後のことになった。それ以外の修道院付属聖堂でも同じような身廊部分の改装が行われたが、祭壇画を初めとする個々の祭壇装飾の年代はより広い範囲に渡っており、一貫した事業として進められたとは言い難い。以下の議論においてはヴァザーリの時代の改修事業としての視点を明確にするために、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂およびサンタ・クローチェ聖堂に分析の対象を限定する。

改修後の両聖堂において身廊の両側に新たに設置された祭壇は、中央身廊と側廊の間のアーケードの柱間に対応するように規則的な間隔で配置された。各祭壇にはヴァザーリやその協力者たちによって祭壇画が制作され、祭壇本体や祭壇画の枠などの建築部材にも統一的なデザインが採用された。一方で、既存の祭壇画や壁画などの装飾の大部分は撤去・除去されることになった¹⁷。トラメツォの場合とは異なり、側廊の壁画は分離して保存されるということではなかった。現在用いられるストラッポ法やスタッコ法とは異なり、マセッロ法は壁体の一定の厚みを絵画面とともに保存するものであり、大抵の場合は壁体が破壊される場合に用いられている。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂およびサンタ・クローチェ聖堂では建築の外周の壁面に構造的な変更はなく、側廊の壁画にこの技法を使うことは難しかっただろう。大部分の壁画は、漆喰を使って白く塗り込められた。サンタ・クローチェ聖堂においては、塗り込められた壁面の一部が近代の修復で再度露出している。タッデオ・ガッディの《聖痕を受ける聖フランチェスコ》の一部(図12) などである¹⁸。ただし、これらの作品は意図的に保存されたという



12. タッデオ・ガッディ《聖痕を受ける聖フランチェスコ》の断片、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂

よりも、漆喰に覆われた壁面の一部が偶然、比較的良好な状態で発見されたに過ぎない。一方で、新たに制作された祭壇画で覆い隠される部分に関しては、壁画がそのまま残される場合もあった。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂であれば、左側廊に残されたマザッチョの《聖三位一体》(図1)や、同聖堂のファサード内壁に残された《受胎告知》(図5)などであり、漆喰で塗り込められた作品と比較して全般的に保存状態は良い。現在サンタ・クロッチェ聖堂附属美術館に保管されているアンドレア・オルカーニャの《最後の審判、死の勝利、地獄》(図13)は複合的なケースと言えよう。同作品は聖堂の右側廊の壁面に制作された大規模な壁画であり、その幅は聖堂改修後に設置された複数の祭壇に渡るものだった。聖堂改修に際して祭壇と祭壇の間に相当する箇所は失われたが、祭壇画で覆われた面は残された。ただし、後者の場合も新たな祭壇画やその枠組みの設置に必要とされる部分は破壊された。現存する壁画に、帯状の欠損部分がある所以である。



13. アンドレア・オルカーニャ《最後の審判》の断片(部分), フィレンツェ, サンタ・クロッチェ聖堂

1956年の論文でプロカッチも指摘するように、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂左側廊の第3ペイの壁面に制作されたマザッチョの《聖三位一体》は、ヴァザーリの改修に際して保存のための特別な措置が取られたと考えられている¹⁹。改修後、《聖三位一体》はヴァザーリ自身がヤコボ・ツッキと共に制作した《ロザリオの聖母》の祭壇画で覆われた。1857年に聖堂内部の再度改修されたときに祭壇画が取り外され、壁画が発見される。この時、壁画下部に描かれた骸骨の存在はおそらく知られていなかった。1861年に作品は壁面から分離され、ファサードの裏、聖堂内部から見て中央扉口の左側壁面に設置された。1952年にプロカッチの主導により作品は本来の制作場所に

戻され、下部の骸骨を描いた区画も発見された。現在の壁画の設置位置は側廊壁面の柱間の中央ではなく、やや左寄りに位置している。プロカッチによって、この場所は19世紀に行われた壁画の分離以前と同じ場所だということが確認されている。中央からずれた位置に制作されたのは、15世紀の作品制作時に同じ柱間の右よりの箇所に扉口が存在したことが原因かもしれない。いずれにせよ、この扉口はヴァザーリの改修以前に塗り込められていた可能性が高い²⁰。ヴァザーリによる改修後のサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂では側廊の各柱間に一つずつ祭壇・祭壇画が設置されたが、この時制作された祭壇やそれに付随する建築的粋装飾は19世紀半ばの再改修によって失われた。フィレンツェ文化財局のカタログによれば、《聖三位一体》の高さは667センチメートル、幅は317センチメートル、一方、ヴァザーリの《ロザリオの聖母》は、高さ425センチメートル、幅259センチメートルとされている²¹。《聖三位一体》の現在残されている描画部分は、画面の左右に描かれた柱や注文主の姿をかろうじて納めている。壁画と比較してその前面に設置される祭壇画のほうが小さく、おそらくは周辺の粋装飾を考慮に入れても、壁画を覆うための余裕はほとんどなかっただろう。同時期の聖堂改修の諸事例を鑑みれば、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂でも当然、各祭壇は柱間の中央に位置することが予定されていたはずである。しかしながら実際は、中央やや左よりに位置する《聖三位一体》を保護するために、新たに制作された祭壇画と、そしておそらくは祭壇も、壁画にあわせて左寄りの位置に設置されたのである。もし柱間の中央に新たな祭壇を設置していたとしたら、祭壇画周辺の建築的装飾を固定するために、壁画の左側部分に大きな損失を生じることになっただろう。

サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂にはもう一点、意図的に残されたことを想起させる壁画が存在する。ファサード内壁、中央扉口と左扉口の間に残された《受胎告知》(図5)である(聖堂内部から見た場合、中央扉口の右側)。作品は、14世紀末から15世紀初頭に活躍したピエトロ・ディ・ミニアートの手になるものと考えられており、中心となる受胎告知の場面以外にも、降誕、マギの礼拝、キリストの洗礼を描いた下部小区画も保存されている。ヴァザーリの改修に際しては、壁画の手前にヤコボ・コッピの《栄光のキリストと諸聖人》が設置された²²。マザッチョの《聖三位一体》を覆っていた《ロザリオの聖母》と同じように、コッピの祭壇画も19世紀の再改修に際して移

動され、壁画が発見されることになった²³。祭壇画は現在右側廊第5ペイに設置されている。

16世紀の改修前後のファサード内壁の様子を現在にまで伝える事例は全般的に乏しく、コッピの祭壇画やその周囲の建築的装飾が改修後にどのような形で設置されていたかを正確に知ることは難しい。ピエトロ・ディ・ミニアート帰属の《受胎告知》と対になる位置、つまり中央扉口と右扉口（聖堂内部から向かって左側）の間には、16世紀の改修以前はボッティチェリの《マギの礼拝》（現ウフィツィ美術館）が祭壇画として設置されていた²⁴。その上部には、同作者による壁画《降誕》（図14）が存在したことが知られている。現在、中央扉口の上部に移動されているルネット型の作品である²⁵。16世紀の改修の際に《マギの礼拝》は撤去され、サンティ・ディ・ティートの《受胎告知》が代わりに設置された。一方、《降誕》壁画はサンティ・ディ・ティートの作品の背後に隠され、19世紀の再改修時に再発見される。ただし、壁画が制作されていたのは《降誕》を描いたルネット型の上小区画画だけであり、壁面の大部分には16世紀の改修以前から壁画が存在しなかったと考えられている。また、サンタ・クローチェ聖堂ファサード内壁は19世紀に大幅に改修されたため、ヴァザーリの改修時の面影を残していない²⁶。比較考察が可能な例は乏しいとはいえ、既に確認したオルカーニャの《最後の審判》のように、16世紀の改修においては新たに制作された祭壇画の背後に位置する壁画であっても部分的に破壊されることも多かった。このことを考えれば、下部区画も含めて関連場面全体が残されたピエトロ・ディ・ミニ



14. サンドロ・ボッティチェリ《降誕》、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂

アート帰属の《受胎告知》は、意図的に保存された可能性が高いとって良いだろう。その是非は、次節でも再度検討する。なお、《聖三位一体》と《受胎告知》以外にも、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂では19世紀の改修の際に身廊部分の壁面から多数の壁画断片が発見されたという²⁷。しかし、その大半は現在でも16世紀以降の祭壇画に覆われており、本節で取り上げた作品以外は基礎的研究を欠き、詳細は不明である。

3. 作品への評価

本稿でこれまで確認した作品のうち、オンニサンティ聖堂の《聖ヒエロニムス》(図2)と《聖アウグスティヌス》(図3)、サンタ・クローチェ聖堂の《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》(図4)、そしてサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の《聖三位一体》(図1)については、美術批評的な観点から高い評価を得ていたという共通点をあげることができる。これらの作品はヴァザーリの『列伝』はもちろん、それに先立つ多くの文献でも言及されている。1510年に出版されたフランチェスコ・アルベルティーニの『フィレンツェの町の多くの彫像・絵画の記録』や、16世紀前半に執筆されたアントニオ・ビッリの手稿、アノニモ・マリャベキアーノの名で知られている16世紀半ばの逸名著者による手稿などである²⁸。ヴァザーリの『列伝』と比較すれば、これらの文献で言及された作品はごく限られたものであった。そのなかでもほぼ遺漏なく言及されていることから、作品が広く知られたものであったことがわかる。

またそれぞれの作品の作者についても、フィレンツェを代表する画家と考えられていた。《聖三位一体》の作者であるマザッチョの評価は言うまでもないだろう。マザッチョの名は、クリストフォロ・ランディーノによるダンテの『神曲』注解の序文(1481年)でもフィレンツェを代表する四人の芸術家のうちに数えられるなど、15世紀には既にその名声は確立していた²⁹。『列伝』では、マザッチョ以後の著名な芸術家はいずれも彼の代表作であるブランカッチ礼拝堂壁画を研究したとされている³⁰。そのなかにはレオナルドやミケランジェロ、ラファエロの名も挙げられており、マザッチョの評価はヴァザーリの時代にも揺るぎないものであったことがわかる。また、《聖ヒエロニムス》と《聖アウグスティヌス》の作者であるギルランダイオとボッティチェリについては、彼らの同時代には既にフィレンツェを代表する四人

の画家のうちに数えられるなどの高い評価を受けていた³¹。16世紀半ばの評価に関しては、特にボッティチェリについてそれほど高いものであったとは言いが、《聖ヒエロニムス》と《聖アウグスティヌス》の両作品については、ギルランダイオとの競作ということで重要視されていた。『列伝』では、《聖アウグスティヌス》においてボッティチェリが「同時代のあらゆる画家を凌駕しようとした」という野心が語られ、重要な祭壇画の注文獲得のきっかけになるなど、ボッティチェリの画歴の転換点の一つとして位置付けられている³²。

サンタ・クローチェ聖堂の《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》については、注意を要する。この作品は現在ドメニコ・ヴェネツィアーノの手になるものとして認められているが、この帰属は19世紀後半になされたものである。16世紀初頭の著者不詳の手稿は、兄弟の区別を付けず作者をポッライオーロとしている。その後、ピッリ、マリヤベキアーノ手稿、ヴァザーリの『列伝』で、アンドレア・デル・カスターニョによるものとされた³³。ヴァザーリの『列伝』によれば、ピエロ・デル・ポッライオーロはアンドレア・デル・カスターニョの弟子とされており³⁴、このような考えが一般的なものとして受け入れられていたのだとすれば、ポッライオーロからカスターニョへの帰属の変更は不自然なものではなかっただろう。

16世紀半ばのアンドレア・デル・カスターニョの評価は、ドメニコ・ヴェネツィアーノと比べてはるかに高いものであった。ヴァザーリの『列伝』においても、初版ではドメニコ・ヴェネツィアーノの名前は章タイトルとして言及されず、アンドレア・デル・カスターニョ伝における関連人物として登場するだけである³⁵。『列伝』のなかでドメニコ・ヴェネツィアーノによるとされた作品を見ても、フィレンツェに残されていたものは《カルネセッキの壁龕》（現在ロンドン、ナショナル・ギャラリー）などごく少数である。ウフィツィ美術館の《マニョーリ祭壇画》はドメニコ・ヴェネツィアーノの代表作といえるもので署名も残されているが、この作品でさえ『列伝』初版ではベゼッロの作とされており、二版でようやく正しく帰属された。アンドレア・デル・カスターニョのライバルとしての逸話は良く知られたものだったが、16世紀の前半から半ばにかけて、ドメニコ・ヴェネツィアーノの画業の実質は、大部分が忘れ去られていたといっても過言ではない。

このような状況にあって、サンタ・クローチェ聖堂の壁画がアンドレア・

デル・カスターニョのものとして認識されていたことは、作品の命運を考えれば幸運だったと言えるだろう。『列伝』にも明らかなように、アンドレア・デル・カスターニョはマザッチョ後のフィレンツェを代表する存在として考えられていた。マザッチョと並んで、ランディーノが『神曲』注解序文であげた町を代表する四人の芸術家にも含まれている。「アンドレア・デル・カスターニョ」という名が、作品の保存に有利に働いたことは間違いない。実際、サンタ・クロッチェ聖堂の改修の直前には、別の形でアンドレア・デル・カスターニョの作品が保存されている。サンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂コルボリ礼拝堂の《聖ヒエロニムス、聖パウラ、聖エウストキウム(?)に現れる聖三位一体》(図15)である。アヌンツィアータ聖堂は15世紀後半に比較的大規模な改修が施されていたこともあり、16世紀後半には聖堂全体の空間構成を変更するような改修はなかったが、個々の礼拝堂の装飾の刷新は続いた。コルボリ礼拝堂にも、1565年にアレッサンドロ・アッローリの祭壇画《最後の審判》(現在、同聖堂の磔刑礼拝堂)が設置されることになった。ヴァザーリも『列伝』二版では、新しい作品が設置されたことで、カスターニョの壁画が覆われたことを明記している。1899年にアッローリの祭壇画が移動されると、背後の壁画はほぼ無傷で発見された³⁶。サンタ・クロッチェ聖堂の壁画と同じように、アンドレア・デル・カスターニョに対する評価が、作品を保存する理由のひとつとなったのだろう。

ここまで、16世紀の改修で保存された作品に美術史・美術批評的な高い評価が与えられていたことを確認したが、ピエトロ・ディ・ミニアー



15. アンドレア・デル・カスターニョ《聖ヒエロニムス、聖パウラ、聖エウストキウム(?)に現れる聖三位一体》、フィレンツェ、サンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂



16. 14世紀の画家、《受胎告知》、フィレンツェ、サンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂

トに帰属される《受胎告知》(図5)はこれに該当しない。他の作品がヴァザーリ以前の文献でも比較的頻繁に言及されているのに対して、本作品についての美術史・美術批評的な言説は皆無である。作品制作に関する注文過程なども不明であるが、14世紀半ばに制作されたサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》(図16)の一種の複製作品として制作されたことは間違いない。アヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》は、聖母の頭部が天使によって描かれたという逸話を持つもので、奇跡像としてフィレンツェで崇敬の対象となっていた。この作品はアヌンツィアータ聖堂のファサードの裏、聖堂の内側から見て中央扉口の右側に位置している。フィレンツェではこの像に対する崇敬が高まる14世紀後半以降、複数の聖堂の同じような場所に受胎告知を描いた壁画が制作されている。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂に制作された《受胎告知》も、その一つである³⁷。

奇跡像とされたアヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》はもちろん、諸聖堂に残された模倣作も、信仰の点で特別視されていた形跡がある。その根拠として、サン・マルコ聖堂の《受胎告知》(図17)についてのヴァザーリの記述をあげることができる。ヴァザーリはこの《受胎告知》をピエトロ・カヴァッリーニの手になるものとしているが、実際はおそらく14世紀後半の作であり、ファサード内壁という場所に描かれたことを考えれば、アヌンツィアータ聖堂の奇跡像に倣って制作された一連の作品の一つだと推定できる(ただ



17. 14世紀の画家、《受胎告知》、フィレンツェ、サン・マルコ聖堂

し、アヌンツィアータ聖堂の原型とは異なり、扉口の右側ではなく左側に制作されている)。1568年に出版された『列伝』の二版によれば、カヴァッリーニはサン・マルコ聖堂に多数の壁画を制作したが、その大半は塗り込められてしまい、唯一残された作品がファサード内壁の《受胎告知》であったという。実際、サン・マルコ聖堂では1563年にトラメッツォが撤去され、内部壁画が白く塗り込められたことが知られている³⁸。『列伝』初版においてまったく言及のなかったサン・マルコ聖堂の壁画群について、ヴァザーリが二版で取り上げるようになったのも、聖堂改修の状況を鑑みて失われつつある作品の記録を留めようとしたものだろう。カヴァッリーニの手になるとされた聖堂内の多数の壁画のうち、《受胎告知》のみが残された理由について『列伝』は明示していないが、奇跡像に対する崇敬に密接に関連するものとして保存されたことが容易に想像できる。同様の類型作品として制作されたサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の壁画もまた、同じ理由から保存された可能性が高い。

なお、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の《受胎告知》と同様、サン・マ

ルコ聖堂の《受胎告知》も、16世紀後半以降の聖堂改修の過程で覆い隠されることになる。1597年に、祭壇のパトロンであったベッキ・ネットーリ家がファブリツィオ・ボスキに対して《栄光の天使たち》を描いた祭壇画を注文したことが知られている。同作品は1901年まで、壁画の手前に設置されていた（現在所在不明）³⁹。

4. 改修後の聖堂のなかで

聖堂内部の装飾の統一を最大の目的の一つとする改修事業にあって、前時代の壁画作品を保存することは、どのような意味を持ち、どのような結果を引き起こしたのだろうか。初めに、壁画がトラメツォから分離された後、聖堂内で引き続き人目に触れるように再設置された事例を考えてみよう。サンタ・クローチェ聖堂の《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》、およびオンニサンティ聖堂の《聖ヒエロニムス》、《聖アウグスティヌス》である。16世紀後半の様式で刷新された聖堂内部において、15世紀に制作された壁画の存在は装飾様式における不統一を引き起こしただけでなく、図像プログラムのにも装飾全体の障害となる可能性があった。コジモ1世とヴァザーリによる強い関与のもと、比較的短期間で装飾が完了したサンタ・クローチェ聖堂においては、次の逸話が知られている。改修が完了して間もない1581年、左側廊のサンティッシマ・コンチェツィオーネ礼拝堂の装飾を一部変更する案が議論されたが、聖堂管理局員たちはこれに反対する旨の手紙を当時のトスカーナ大公フランチェスコ1世に宛てて書いている。その理由のひとつとして、追加的な改修が、既にある身廊装飾の連続性を乱すという点が強調されているのである⁴⁰。ヴァザーリによるサンタ・クローチェ聖堂の改修では、身廊部分に設置された祭壇のそれぞれに、キリストの受難伝の連作の一場面を描いた祭壇画が制作された。各々の祭壇画を巡ることで、装飾全体が統一された図像プログラムとして提示されたのである。《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》などの15世紀に制作された作品は、この新しい図像プログラムとは無関係に聖堂内部に再設置されることになった。もちろん、壁画以外に墓碑彫刻などの前時代の装飾が残された事例は多いが、壁画の場合は意図的に保存しそれを移動するという行為によって、改装された身廊のなかでの特異性が一層際立つものになっただろう。

実際に、アンドレア・デル・カスターニョやボッティチェリ、ギルランダ

イオらは高い評価を受けていたとはいえ、ヴァザーリの『列伝』においては発展途上である第二期に属する存在とされている。つまり、当時の絶対的な評価としては、彼らの作品はヴァザーリの世代の美術の高みには到達していない。そのような芸術家たちの作品を改修後の聖堂内の統一を乱してまで残した背景には、歴史的な発展の諸段階における作者や作品の重要性が考慮されたのだろう。『列伝』に明確に示されたように、ヴァザーリの時代には既に、チマブーエやジョット以降のルネサンス美術は段階的発展を前提として解釈されるようになった。1591年の『フィレンツェの町の美しきもの』においても、フランチェスコ・ボッキはサンタ・クロッチェ聖堂に保存されていたチマブーエの板絵に言及し、「現代の作品と比べれば、今日ではほとんど価値がないものだが、現在使われている素晴らしき描画法の祖となったこの制作者の記憶として、記憶に留め、考慮するのに値する」としている⁴¹。もちろん、アンドレア・デル・カスターニョやボッティチェリ、ギランダイオなどに対する評価は、ここまで一面的なものではなく、歴史的評価と、絶対的な価値判断が相半ばするものであっただろう。実際に、ヴァザーリの『列伝』の第二期のなかでも特にその後半に位置する芸術家の作品は、壁画に限らず16世紀半ば以降も利用され続けた例が多い。例えば、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂においては、ギランダイオの制作した主祭壇画が聖堂改修後も利用され続けた。これは、サンタ・クロッチェ聖堂にウグリーノ・ディ・ネリオが制作した14世紀の祭壇画が撤去されたことと好対照をなしている。聖堂の中心たる主祭壇を飾るものとして、ギランダイオの作品は16世紀半ばの美的感覚にも耐えうるものだったのである⁴²。

聖堂改修のおよそ30年後に執筆されたボッキによる『フィレンツェの町の美しきもの』では、トラメツォから身廊壁面へと移された作品がその後の聖堂のなかで強い存在感を放つようになったことを伺うことができる⁴³。オンニサンティ聖堂については、2ページ弱の聖堂全体の記述のうちの大半を《聖ヒエロニムス》と《聖アウグスティヌス》の二作品の記述が占めている。そのなかでも作品がトラメツォから移動されたものであることがことさらに強調されている。「かつてこの像〔《聖アウグスティヌス》〕は聖堂のトラメツォに設置されていた。聖職者席へと続く出入口の傍らである。1561年、聖堂をより明るく、よりゆったりと、より広々としたものにするために、大公ゴジモ1世の命により（サンタ・クロッチェやサンタ・マリア・ノヴェッ

ラで行われたように) トラメツォが撤去された。その際に、壁面がまずは鉄材と麻縄で結合され、〔人物像が〕装置を使って壁面とともに巧みに現在の場所に移されたのである。この作者〔ボッティチェリ〕への大いなる賞賛があったのである。その後、ギルランダイオの《聖ヒエロニムス》についても同じように賞賛が続く。また、サンタ・クローチェ聖堂の《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》は、ヴァザーリらと同じくやはりアンドレア・デル・カスターニョの作品として言及しているが、その作品の質の高さを示すものとして次の理由をあげている。「これら〔の像〕がどの程度の価値のあるものかは、この聖堂の壮麗さをその只中で妨げていた壁体が1566年に全て撤去された際に、これらの像の〔描かれた〕壁面の全てが保存され、大変な労苦と費用をかけて、現在の場所に移されたことからわかるというものである」。オンニサンティ聖堂やサンタ・クローチェ聖堂の全体の記述からも明らかのように、ボッキはヴァザーリ時代の聖堂改修を高く評価している。それと同時に、改修以前の作品が保存された理由を作品の評価と直接的に結び付けて理解していた。聖堂改修の原則を乱してまで作品が保存されたという事実が、作品に対する評価をより一層確固たるものとしているのである。

祭壇画で覆い隠された壁画については、作品の再発見は盛期ルネサンス以前の美術に対する関心が高まる19世紀後半を待たなければならない。特に、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂の《受胎告知》に関しては、残された文書記録もなく、その後の美術批評からは忘れ去られてしまった。このような兆候は既に、ヴァザーリの『列伝』にも表れている。同時代の多くの著述家とは異なり、『列伝』の著者としてのヴァザーリは奇跡像とされたサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》にほとんど関心を払っていない。上述のように、ピエトロ・カヴァッリーニ伝においてサン・マルコ聖堂の《受胎告知》に言及したあとに、フィレンツェに見られる類似作品が「全てこのピエロ〔・カヴァッリーニ〕によるものだとする者もいるが、そう思えなくもない」とするだけである。カヴァッリーニによる類似作品として具体的にあげられたのはサン・バジリオ聖堂に制作されたという例だけであり、アヌンツィアータ聖堂の奇跡像については全く言及されていない。もちろん、町を代表する奇跡像であるアヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》を、ヴァザーリが知らなかったということはある得ない。ヴァザーリが交友を持ち、当時のフィレンツェを代表する学識者であるベネデット・ヴァルキも、

1547年に出版された『フィレンツェ史』でアヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》について言及している。ヴァルキはまた「聖ルカのその手になるものだと民衆たちは信じ、迷信深い人々は主張するが、ジョットによって描かれたものである」⁴⁴とし、作品の成立にまつわる逸話を退けている。ヴァザーリはこの立場をさらに推し進めたともいえる。ヴァルキは、像の成立に関わる逸話を否定しながらも、少なくとも「ジョット」というフィレンツェを代表する画家の名前と結びつけた。一方で、ヴァザーリがアヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》の作者としてあげたピエトロ・カヴァッリーニは、『列伝』においてはジョットの弟子の一人として扱われているにすぎない。さらにヴァザーリは、あえてアヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》には触れず、サン・マルコ聖堂の類似作を記述の中心に据えた。アヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》について、ヴァザーリは美術史記述者としての立場から無関心を貫いているとさえ言えるのである。

同じように覆い隠されたマザッチョの《聖三位一体》も、19世紀の再発見に至るまで美術批評からは遠ざけられた。ただし、この作品については、ヴァザーリは『列伝』二版で詳細な記述を残している⁴⁵。既に確認したように、壁画を覆うことになった祭壇画は、ヴァザーリ本人とヤコポ・ツッキによって制作された。祭壇画は1570年5月には設置されたが、制作そのものは1568年の8月に記されたカミッラ・カッポーニの遺書に既に言及されている。『列伝』二版が出版されたのも1568年である。この時点で既にサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂ではトラメツォの撤去が行われており、身廊部分ではストロツィ礼拝堂がヴァザーリ本人による新しい祭壇画で装飾されていた。身廊の他の箇所についても、既存の壁画は漆喰で覆われるか、あるいは祭壇画で覆い隠されることが決定していただろう。1550年に出版された『列伝』初版では、マザッチョの《聖三位一体》に関する記述は非常に簡潔で、主題と制作された場所が記されているにすぎなかった。しかし二版においては大幅に記述が増やされ、人物の配置や半円ヴォールトをもつ建築構造などの描写が行われている。作品が覆い隠されることを予想したヴァザーリが、明確な意図をもって作品の様子を記録に残したのだろう。これはまた、壁画を保存するために新しい祭壇の位置をずらしたという行為とも一致するのである。

おわりに

本稿で検討したように、ヴァザーリ時代の聖堂改修における壁画の保存には、作品の持つ宗教的な意味合いや美的な価値に加えて、歴史的な文脈における作者や作品に対する評価が重要な要因として作用した。また翻って、過去の作品を選択的に保存するという行為は、『列伝』などの同時代の諸著作に示された歴史的認識を、裏付けるものとして捉えることもできる。ボックスの記述で確認したように、作品が保存されたという事実がさらに作品への評価を高めるという相互作用もあった。諸聖堂の改修は聖堂内部に統一的な装飾を施すことを目的の一つとしていたが、現実的には必要に応じて様々な方策を採用しながら、聖堂内部の新しい姿を作り出していくことになった。例えば、1564年から1570年には既に、ヴァザーリらの素案によってミケランジェロの墓碑がサンタ・クロッチェ内の右側廊壁面に制作された⁴⁶。改修が進められるのと同時に、統一的な祭壇の配置とは無関係の装飾要素も付け加えられていったのである。既存の壁画を保存するという行為も、このような背景とともに捉えられるべきものであろう。「はじめに」でも言及したホールによる著作をはじめ、聖堂改修後に関する諸研究では装飾の統一性が強調されるが、実際の聖堂空間には数々の一見不規則な痕跡が残された。過去の作品の保存という行為はその典型的な例とも言えるものであり、当時の美術批評における価値判断が歴史的な認識の発展とともに重層化し、改修の現場においても同時代的な単一の基準を例外なく適応することが困難になっていたことを示しているのである。

最後に、本稿で分析の対象とした作品に存在する偏りの可能性について注意を促したい。ピエトロ・ディ・ミニアートに帰属される《受胎告知》を除けば、いずれも近代以降の美術史においても高く評価されている芸術家の作品であり、その評価が19世紀以降の作品の保存に有利に働いたことは容易に想像できる。本文中でも言及したように、19世紀の改修時の記録によれば、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂身廊部の祭壇画の背後には現在でも複数の壁画断片が残されているが、全体の体系的な調査・公開は行われていないのである。また当然、16世紀の聖堂改修においても、既存の壁画の扱いには純粋な価値判断によらない種々の偶発的な要因が作用しただろう。研究上の偏りを排し、分析の客観性を高めるためには、より多くの作品を対象とするの

が望ましいことは言うまでもなく、そのためにも今後の一層体系的な調査が必要であろう。

付記) 本研究はJSPS 科研費25770047 (対抗宗教改革期のフィレンツェにおける中世・ルネサンス美術の再設定) の助成を受けたものである。

注

- 1) HALL 1979.
- 2) 既にあげたHALL 1979以外に、以下の文献を参照のこと。1560年代に始まったフィレンツェにおける聖堂改修全般についてはCAPRETTI 2011, 稲川2010など。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂についてはBISCEGLIA 2011a, サンタ・クロチェ聖堂についてはTEODORI 2011, サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂についてはBRANCA 2011, オンニサンティ聖堂についてはBISCEGLIA 2011; BARTOLI 2011, pp. 33-48, サン・マルコ聖堂についてはBIETTI FAVI 1990, pp. 239-240など。コジモ1世時代の文化政策について、邦語文献では北田2003が包括的に論じているが、聖堂改修に関する記述は少ない。
- 3) PROCACCI 1956.
- 4) 作品に関する基本的情報については、以下の文献を参照のこと。《聖ヒエロニムス》についてはCADOGAN 2000, pp. 216-218 (cat. no. 12), 《聖アウグスティヌス》についてはLIGHTBOWN 1978, vol. 2, pp. 38-40 (cat. no. B25) および小佐野2016, pp. 110-111 (小佐野重利著), 《洗礼者ヨハネと聖フランチェスコ》についてはWOHL 1980, pp. 134-137 (cat. no. 12), 《聖三位一体》についてはJOANNIDES 1993, pp. 356-368 (cat. no. 14), 《受胎告知》については基礎的研究を欠いているがDEBBY 2004などを参照。
- 5) ترامェツォについてはHALL 2006. また邦語文献では、赤松2004にもサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂に関連して ترامェツォについての記述がある。
- 6) ترامェツォの上部に設置された作品に関するフィレンツェを含む中部イタリアの諸事例についてはDE MARCHI 2009を参照 (ただし、同研究で行われた再構成の幾つかにはさらなる検討が必要に思える)。
- 7) オンニサンティ聖堂の ترامェツォについてはGIANNETTI 2011. ترامェツォに設置されていた諸作品の配置についてはHUECK 1992などの説を参照のこと。
- 8) 壁画の保存の歴史的変遷や技術的詳細についてはRAVENNA 2014, PROCACCI 1969などを参照。

- 9) VASARI – BAROCCHI 1966, vol. 3, pp. 479-480 (ギルランダイオ 伝), 512-513 (ポッティチェリ 伝).
- 10) BOCCHI 1591, pp. 100-101.
- 11) DE MARCHI 2011. ホールによる再構成については、既にあげた同者の研究のほか、HALL 1974を参照。
- 12) 聖堂改修以前のカヴァルカンティ家礼拝堂の再構成は、ZERVAS – PREYER 2008.
- 13) VASARI – BAROCCHI 1966, vol. 3, p. 355, FREY – BILLI 1892, p. 22では、作品の場所を「カヴァルカンティ 礼拝堂」としている。また、FREY – MAGLIABECHIANO 1892, p. 98のように、「カヴァルカンティ礼拝堂の脇の角」などの表現が使われている場合もある。上記史料を含めて、同作品に言及した初期の史料については、WOHL 1980, pp. 134-135にまとめられている。
- 14) HALL 1970; ZERVAS – PREYER 2008, pp. 162-163.
- 15) VASARI – BAROCCHI, III, p. 269 (ed. giuntina).
- 16) VASARI – BAROCCHI, II, p. 133.
- 17) 両聖堂の改修における身廊部分の改装については、既にあげた文献に加えて、HALL 1973も参照。祭壇画などの固定されていない美術作品に関しては、移動されて別の場所に保管されるものもあった。例えば、現在ウフィツィ美術館に所蔵されているポッティチェリの《マギの礼拝》は、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のファサード内壁、中央扉口と右扉口（左右は聖堂の外から見た場合）の間の祭壇に設置されていた。LIGHTBOWN 1978, pp. 35-37 (cat. no. B23)。ただし、全ての作品のその後の履歴が明確に判明しているわけではない。
- 18) サンタ・クローチェの身廊部分に改修以前に制作された壁画についてはDE MARCHI 2011参照。
- 19) PROCACCI 1956, pp. 211-213. 以下に言及する《ロザリオの聖母》制作についてはHALL 1979, pp. 114-117, 壁画の再発見についてはTOSI – URASA 2001. その後の壁画の移動については、*Interno della chiesa* 1861, p. 14も参照。
- 20) HALL 1979, p. 114.
- 21) フィレンツェ文化財管理局のカタログに関しては、Polo museale, catalogo (<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/>), N. Cat. 00117495 (Masaccio, *Trinità con la Madonna, San Giovanni Evangelista e donatori*); N. Cat. 00285801 (Jacopo Zucchi, *Madonna del Rosario*)を参照のこと（2015年5月18日参照）。Johannides 1993, p. 356は《聖三位一体》の幅を314センチメートルとしている。CORTI 1989, p. 110には《ロ

ザリオの聖母》のサイズの記載なし。

- 22) HALL 1979, pp. 120-121.
- 23) *Interno della chiesa* 1861, p. 14.
- 24) 作品については, LIGHTBOWN 1978, pp. 32-33 (cat. no. B21) 参照
- 25) ボッティチェリ《マギの礼拝》については, ヴァザーリが記述を残している。
VASARI-BAROCCHI 1966, vol. 3, p. 515. ただし, ヴァザーリは祭壇画の位置の中央入口から見た左右を誤って逆に記述している。
- 26) サンタ・クローチェ聖堂の対応する箇所については, HALL 1979, pp.122-123 (Dini Chapel), 150-151 (Zanchini Chapel).
- 27) TOSI-URASA 2001.
- 28) ALBERTINI-BOER 2010, pp. 97-98 (nos. 108, 123, 159). ただし, 注33で述べるように no. 159は別の作品を指すという説もある。FREY-BILLI 1892, pp. 17, 22, 29, 51; FREY-MAGLIABECCIANO 1892, 81, 98, 104, 106.
- 29) ランディーノの批評については, BAXANDALL 1988, pp. 114-153などで取り上げられている。
- 30) VASARI-BAROCCHI 1966, vol. 3, pp. 131-132.
- 31) 1493年頃のミラノ公宛ての手紙での言及されている。BAXANDALL 1988, pp. 25-27のほか, ジョナサン・K・ネルソン「フィリッピーノ・リッピ, ボッティチェリの弟子にしてライバル」(小佐野2016, pp. 27-31) も参照。
- 32) VASARI-BAROCCHI 1966, vol. 3, pp. 479-480, 512-513.
- 33) 同作への初期の言及については, WOHL 1980, pp. 134-135. 1510年のアルベルティーニの著作『フィレンツェの町の多くの彫像・絵画の記録』では“Pietro. p.”による“tavola”がドナテッロの《受胎告知》の傍らにあったとされている。WOHL 1980, p. 134はピエロ・デル・ポツライオーロのことと解し, 問題の壁画を指すものとしているが, ALBERTINI-BOER 2010, p. 178 (no. 159) ではベルギーノが制作した別の壁画を指すものだとしている。
- 34) VASARI-BAROCCHI 1966, vol. 3, pp. 363, 499-500.
- 35) VASARI-BAROCCHI 1966, vol. 3, pp. 351-363.
- 36) 壁画についての基本情報については, HORSTER 1980, pp. 181-182. ヴァザーリの記述は, VASARI-BAROCCHI 1966, vol. 3.
- 37) アヌンツィアータ聖堂の《受胎告知》については, 水野2011, pp. 82-99.
- 38) BIETTI FAVI 1990, p. 239.

- 39) BIETTI FAVI 1990, p. 244.
- 40) HALL 1979, pp. 140–142, 183, doc. 15.
- 41) BOCCHI 1591, p. 153.
- 42) ギルランダイオの祭壇画については、拙論伊藤2014; ITO 2014参照。
- 43) オンニサンティ聖堂の作品についてはBOCCHI 1591, pp. 100-101, サンタ・クローチェ聖堂の作品についてはp. 154.
- 44) VARCHI – ARBIB 1843–44, p. 239.
- 45) VASARI – BAROCCHI 1966, vol. 3, pp. 127–128.
- 46) WAŻBIŃSKI 1987, pp. 155–176.

参考文献一覧

- ACIDINI 2011 = Cristina Acidini *et al.*, *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Firenze, Polistampa, 2011.
- ALBERTINI – BOER 2010 = Waldemar H. de Boer (ed.), *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia di Francesco Albertini (1510): un volume dedicato all'arte fiorentina*, Firenze, Centro Di, 2010.
- BARTOLI 2011 = Maria Teresa Bartoli (ed.), *Dal gotico oltre la maniera: gli architetti di Ognissanti a Firenze*, Firenze, Edifir, 2011.
- BAXANDALL 1988 = Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, 1988 (1st ed. 1972).
- BIETTI FAVI 1990 = Monica Bietti Favi, “La pittura nella chiesa di San Marco”, in AA.VV., *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1989-1990, vol. 2 (1990), pp. 213-246.
- BISCEGLIA 2011 = Anna Bisceglia, “I rinnovamenti cinquecenteschi nella chiesa di Ognissanti”, in ACIDINI 2011, p. 202.
- BISCEGLIA 2011a = Anna Bisceglia, “Santa Maria Novella: l'adeguamento postconciliare”, in ACIDINI 2011, pp. 207-208
- BOCCHI 1591 = Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzi i più notabili artifizij, & più preziosi si contengono*, Fiorenza, B. Sermatelli, 1591.
- CAPRETTI 2011 = Elena Capretti, “Vasari, Ammannati e la Controriforma”, in ACIDINI 2011, pp. 125-137.

- CADOGAN 2000 = Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- CORTI 1989 = Laura Corti, *Vasari, catalogo completo*, Firenze, Cantini, 1989.
- DE MARCHI 2009 = Andrea De Marchi, “Cum dictum opus sit magnum’: il documento pistoiese del 1274 e l’allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento”, in *Medioevo: immagine e memoria*, ed. by Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2009, pp. 603-621.
- DE MARCHI 2011 = Andrea De Marchi, “Relitti di naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce”, in *Santa Croce oltre le apparenze*, ed. by Andrea De Marchi – Giacomo Piraz, Pistoia, Gli Ori, 2011.
- DEBBY 2004 = Nirit Ben-Aryeh Debby, “The images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence”, in *Renaissance Studies*, 18, 2004, pp. 509-526.
- FREY – BILLI 1892 = *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, ed. by Carl Frey, Berlin, Grote, 1892.
- FREY – MAGLIABECHIANO 1892 = *Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l’arte degli antichi e quella de’ fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da anonimo fiorentino*, ed. by Carl Frey, Berlin, Grote, 1892.
- GIANNETTI 2011 = Stefano Giannetti, “La chiesa basso-medioevale: il tramezzo di Ognissanti”, in BARTOLI 2011, pp. 49-57.
- HALL 1970 = Marcia B. Hall, “The ‘tramezzo’ in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano’s fresco”, *Burlington Magazine*, vol. 112, pp. 797-796.
- HALL 1973 = Marcia B. Hall, “The operation of Vasari’s workshop and the designs for S. Maria Novella and S. Croce”, *Burlington Magazine*, vol. 115, 1973, pp. 204-209.
- HALL 1974 = Marcia B. Hall, “The tramezzo in Santa Croce, Florence, reconstructed”, *Art Bulletin*, vol. 56, no. 3, 1974, pp. 325-341.
- HALL 1979 = Marcia Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, Oxford, Clarendon, 1979.
- HALL 2006 = Marcia B. Hall, “The tramezzo in the Italian Renaissance, revisited”, in *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. by Sharon E. J. Gerstel, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2006, pp. 214-232.
- HORSTER 1980 = Marita Horster, *Andrea del Castagno: Complete Edition with a Critical Catalogue*, Oxford, Phaidon, 1980.

- HUECK 1992 = Irene Hueck, "Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti", in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata*, Firenze, 1992, pp. 37-49.
- Interno della chiesa* 1861 = *Interno della Chiesa di S. Maria Novella dopo i restauri fatti nel 1861*, Firenze, Tipografia e Cartoleria di F. Spiombi, 1861.
- ITO 2014 = Takuma Ito, "Domenico Ghirlandaio's Santa Maria Novella Altarpiece: A Reconstruction", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 56, 2014, pp. 171-191.
- JOANNIDES 1993 = Paul Joannides, *Masaccio and Masolino: A Complete Catalogue*, London, Phaidon, 1993.
- LIGHTBOWN 1978 = Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 vols., London, Elek, 1978.
- PROCACCI 1956 = Ugo Procacci, "Il Vasari e la conservazione degli affreschi della capella Brancacci al Carmine e della Trinità in S. Maria Novella", in AA.VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, De Luca, 1956, vol. 1, pp. 211-222.
- PROCACCI 1969 = Ugo Procacci, "The technique of mural paintings and their detachment", in *Frescoes from Florence*, exh. cat., by Ugo Procacci et. al, London, Arts Council of Great Britain, 1969, pp. 15-43.
- RAVENNA 2014 = *L'incanto dell'affresco: capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, 2 vols., exh. cat. Ravenna, ed. by Claudio Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014.
- TOSI – URASA 2001 = Laura Tosi – Alessandro Uras, "Gli affreschi rinvenuti nella chiesa di Santa Maria Novella durante l'intervento di 'ammodernamento' del 1857- '58: Gaetano Bianchi e il distacco della 'Trinità' di Masaccio", *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 9 /10, 2001/02, pp. 97-103.
- VARCHI – ARBIB 1843-44 = Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, ed. by Lelio Arbib, Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841.
- VASARI – BAROCCHI 1966 = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. by Rosanna Bettarini – Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987.
- WAŻBIŃSKI 1987 = Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze, Olschki, 1987.
- WOHL 1980 = Hellmut Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410-1461: A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1980.

ヴァザーリ時代の史的美術批評とフィレンツェ諸聖堂改修におけるフレスコ画の保存

ZERVAS – PREYER 2008 = Diane Finiello Zervas – Brenda Preyer, “Donatello’s ‘Nunziata del Sasso’: the Cavalcanti Chapel at S. Croce and its patrons”, *Burlington Magazine*, vol. 150, pp. 152-165.

赤松 2004 = 赤松加寿江「フィレンツェ共和国メディチ家支配時代（1434年－94年）における演劇空間としてのサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂について」, 『日本建築学会計画系論文集』, 584号, 2004年, pp. 159-165.

伊藤 2014 = 伊藤拓真「サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂（フィレンツェ）主祭壇周辺空間の再設定：ギルランダイオおよびバッチョ・ダーニョロによる両面祭壇画制作からヴァザーリによる聖堂改修まで」, 『恵泉女学園大学紀要』, 26号, 2014年, pp. 177-208.

稲川 2010 = 稲川直樹「建築家ヴァザーリ」, 野口昌夫編『ルネサンスの演出家ヴァザーリ』, 白水社, 2010年, 第3章, pp. 103-199, 参考文献 pp. 2-3.

小佐野 2016 = 小佐野重利監修『ボッティチェリ展』, 展覧会図録（東京都美術館）, 朝日新聞社, 2016年.

北田 2003 = 北田葉子『近世フィレンツェの政治と文化：コジモ1世の文化政策（1537-60）』, 刀水書房, 2003年.

水野 2011 = 水野千依『イメージの地層：ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・預言』, 名古屋大学出版会, 2011年.

