

アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ再考 ——色彩と形態を中心に——

下村 滋美

はじめに

本論文の目的はトレチェント（14 世紀）に活躍した画家のうち、ジョット・ディ・ボンドーネ（1266/7 年 -1337 年）の死後にその様式を継承したイタリア人画家たち、いわゆるジョッテスキの再評価である。ルネサンス前夜のトレチェントの時代にはジョットを超える画家は現れず、次のクワトロチェント（15 世紀）のマザッチョ（1401 年 -1428 年）をジョットの後継者とする議論にはもちろん異論はない。しかし、美術史の中で、しばしば沈黙の時代のように扱われるこの時期には絵画上のさらなる発展を遂げた画家は本当に存在しなかったのだろうか。本論文ではジョットからルネサンスの幕開けを告げるマザッチョへの潮流の中、そのはざまで活躍したジョッテスキたちの描写の特徴に着目する。なかでも特にパドヴァ中心に活躍したアルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ（1330 年頃 -93 年）が果たした役割を中心にフレスコ壁画における色彩と形態の特質を通して、連綿とフレスコ壁画の命をつないだ画家の再評価につなげたい。この画家を研究対象とする理由は、ロンバルディア地方で活躍したアルティキエーロこそパドヴァの人文主義を背景にフィレンツェ派とシエナ派の融合に近づいた画家であり、多極化したトレチェントのジョッテスキたちの再考を試みる議論のひとつになると考えるからである。

そこで、論者がまず注目するのは、パドヴァで活躍したアルティキエーロの作品にみられる色彩表現と、フィレンツェ派の画家アーニョロ・ガッディ（1350 頃 -1396 年）のそれに見て取れる明らかな類似性である。フィレンツェから遠く離れたパドヴァの地で、アルティキエーロが原色の顔料に混色として白を加えた淡い色彩を多用したフレスコ壁画連作をなぜ描くに至ったのか。また、トレチェントの絵画で一般的によく見られる直立的で硬直したポーズとは異なり、アルティキエーロの壁画内に描かれている人物の柔軟で自然な身体表現はどのようにして形成されたのだろうか。これらの問いを出発点として、本論文では彼の色彩と形態に関する分析を進める。

1 アルティキエーロの評価

まず、アルティキエーロが活躍していた時代から、およそ 150 年後の画家でもあり

建築家でもあったジョルジョ・ヴァザーリ（1511 年 -1574 年）の評価からみていこう。彼はアルティキエーロに関して、1568 年の『美術家列伝』の中のカルパッチョの伝記の項¹で以下のように言及している。「その作品において、アルディギエーリ（アルティキエーロ）は素晴らしい意図と判断力を示した、その広間の壁面に区画を仕切り……」このように、1364 年頃にヴェローナのデラ・スカラ宮殿の大きな広間に描かれた、フラウィウス・ヨセフス（37 年 -100 年頃）の『ユダヤ戦記』に基づく連作のフレスコ壁画におけるアルティキエーロのフレスコ壁画連作の構成方法を高く評価している。

さらに、ヴァザーリは、アルティキエーロは当時の多くの人々の肖像画を描いたと信じられている、と続ける。そして、「アルディギエーリはこの仕事において、彼には才能、判断力そして創造力のあることを示している、と私は言おう」と述べた後、「彼が描いた多くの偉大な人物や文学者の肖像の中に、フランチェスコ・ペトラルカの肖像画がある」と結んでいる。事実、このフランチェスコ・ペトラルカ（1304 年 -1374 年）の肖像画はサン・ジョルジョ祈祷所の壁画連作の中に見ることができる。

以上のように、ヴァザーリはアルティキエーロの技術的な卓越性を称賛するとともに、彼が描いたペトラルカの肖像画に注目している。ペトラルカは人文主義の象徴的な人物であり、その肖像を手がけることは、当時のパドヴァにおける文化的な背景と深く関わっていたことを示している。

一方、バーナード・ベレンソンは著書『ルネッサンスのイタリア画家』²の中で、アルティキエーロの作品に対して長所のみならず欠点も挙げている。まず、ベレンソンは「ヴェローナのアルティキエーロ・アルティキエーリ」が登場するまでは、北イタリアには優れた芸術家がほとんどいなかったと述べている。アルティキエーロについては、「フィレンツェにおいてさえ、ジオットの追随者に劣らず、むしろ色彩においては、同時代のフィレンツェ派の作品をあらゆる点で凌駕している」と評価し、さらに「色彩はより豪華で、より融合し、全体として調和が取れている」と述べている。また、意匠についても「同時代のトスカナ派におけるどの作品にも、これほどの卓越性は見られない」と高く評価している。

ベレンソンは、アルティキエーロの作品における「叙述の明瞭性」や「効果的な集結」、さらに「精緻な遠景表現」にも言及し、建物描写や遠近法についても「素朴で非数学的ではあるが、欠陥はほとんど見られない」と続ける。特に、アルティキエーロの「直接観察の才能」や「観察した事物を見事に描き出す力」については、

1 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Firenze 1568), a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, II, Sansoni, Firenze, 1967, p. 633.

2 バーナード・ベレンソン『ルネッサンスのイタリア画家』矢代幸雄監修、山田智三郎ほか訳、新潮社、1961 年、191-193 頁。

ジョットに匹敵すると評価している。しかし、ベレンソンはアルティキエーロの欠点として、彼があまりにも「地方色」に専念しすぎた点を挙げている。具体的には、アルティキエーロが細部にこだわりすぎて、過度に「服装や華美な装飾を好んだ」結果、構図に「適切な空間がなく」、簡潔さに欠ける点を批判している。このような特徴は、「北イタリア画家に共通する顕著な特徴である」とし、アルティキエーロの描写が時に「中世の生活の豪華さや物々しさに偏りすぎて、精神的に調子外れになっている」と指摘した。

では、ロベルト・ロンギはアルティキエーロをどのように評価しているだろうか。一般的にジョッテスキたちの美術史の上での評価は決して高いものではなく、ロベルト・ロンギは、1914年の講義録の中で以下のように述べている。

14世紀のシエナ派とフィレンツェ派は、ジョットやシモーネ（・マルティーニ）に次ぐ偉大な芸術家を一人も輩出しなかったが、それは彼らがそれぞれの道を歩むのではなく、共に歩もうとしたからである。ジョット風の人体の上の花紋線の装飾を施した優美なひだつけ、色彩の平面から浮かび上がる造形的で陰影のある頭部は、この試みの悲しい結果である³。

ロンギはここで、シエナ派もフィレンツェ派も、独自の表現方向を追求するのではなく互いの様式を取り込もうとしたために、結果として、ジョットのな量感表現と、シエナの線的装飾を折衷させようとする試みは、結局どちらの本質も弱めることになり、「悲しい結果」であったとするのである。

ロンギはさらに、「造形的様式の流れはジョットから一世紀後のマザッチョまで途切れることはない」⁴と続け、ジョットに由来する立体的造形の伝統がフィレンツェで連続して展開したことを強調する。一方、ジョットの対極に位置するのが、ドゥッチョ・ディ・ブオニンセーニャ（1255年頃-1318/1319年）であり、ほっそりした非肉体的な形態、線猫の繊細さ、つまり花紋線（floreale）の装飾を施した優美なひだつけがシエナ派の特徴である。この継承者はシモーネ・マルティーニ（1285年-1344年）⁵であるが、彼の花紋線⁶の甘美な色彩は、ロンギによると、全体として均衡のある色彩的構成を

3 Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura Italiana*, abscondita, Milano, 2013, p. 62. ロベルト・ロンギ『イタリア絵画史』和田忠彦、丹生谷貴志、柱本元彦訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、2020年（初版1997年）、90頁参照。この講義録の初版は1980年である。

4 *Ibid.*, p. 60.

5 *Ibid.*, p. 54.

6 ふくよかな質量のバランスではなく、威厳のある優しさ、比類のないリズムカルで優雅な曲線のしなやかな輪郭線により描かれている。その曲線は非常に細くて振動している。

形づくることはなかった。

ロンギが指摘するのは、ジョットからは形態 (forma)、シモーネからは色彩 (colore) と言う二つの様式的要素の融合はトレチェントに活躍したどの画家たちも成し得ることはできなかったという事実である。そして、この本格的な融合への道のりはクワトロチェント初めのブランカッチ礼拝堂のフレスコ壁画へと続く⁷と論じている。

さらに、ロンギはフィレンツェ派とシエナ派の流れとは異なる、北イタリアにおけるもう一つの潮流の存在を指摘している。それは、ボローニャを中心に活動していたヴィターレ・ダ・ボローニャ (活動期間 1333 年 -1359 年) の系統である。なかでもロンギが特に注目したのが、ヴィターレの影響を受けたとされるトンマーズ・ダ・モデナ⁸ (1325/26 年 -1379 年以前) である。実際、このトンマーズに関しては、ロンギは高く評価し、「トンマーズ・ダ・モデナは、まさにアルティキエーロを予見している」⁹と述べている。

このように、ロンギはアルティキエーロをボローニャ派の系譜に位置づけている。しかし、パドヴァのサン・ジョルジョ祈祷所におけるフレスコ壁画連作を実際に見る限り、アルティキエーロは必ずしもその範疇には収まりきらないように思われる。

近年の研究では、アンジェロ・タルトゥーフエリはアルティキエーロを、ジョットの最も正統なかつ創造的な継承者として高く評価している¹⁰。とりわけ、次の二点が重要視されている。一つめは、当時のフィレンツェの画家、特にアーニョロ・ガッディの作品に見られる平面的・装飾的な空間構成とは異なり、遠近法の研究に基づく空間表現の革新性があげられる。タルトゥーフエリは、アルティキエーロがジョットにおける空間の合理性を正しく理解した上で、それをさらに多視点的な空間構成¹¹へと発展さ

7 Longhi, *op. cit.*, pp.66-69.

8 モデナ出身の画家バリシーノ・バリシーニ (1317 年 -1343 年) の息子。

9 Roberto Longhi, *Una mostra a Verona (Altichiero Stefano Pisanello)*, 《L'Approdo Letterario》, IV, 4, ERI (Edizioni RAI Radiotelevisione italiana), Roma, 1958, pp. 3-11. Roberto Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze, 1978, pp. 111-117. Fausta Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Cierre Edizioni/Banca Popolare Di Verona/Università Degli Studi Di Verona, Verona, 2010, p. 144.

10 Davide Banzato, Franca Pellegrini, a cura di, *Da Giotto al Tardogotico*, De Luca edizioni d'arte, Roma, 1989, pp.15-16. 参考文献: Angelo Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Alberto Bruschi Ed., Firenze, 1990. Angelo Tartuferi, *I giotteschi*, Giunti, Firenze, 2011. タルトゥーフエリが監修した展覧会『L'eredità di Giotto-Arte a Firenze 1340-1375』(Catalogo della Mostra: Giunti, Firenze, 2008)。

11 まだ、単一の消失点に基づく統一的空間が厳密に構築されているわけではない。観者は一つの固定された視点に留まることなく、複数の視点が場面ごと、あるいは人物ごとに柔軟に組み合わせられている。

せたと分析している。二つめは、肖像画の多用や、群衆表現における鋭い人物描写が評価されている。登場人物の豊かな感情表現に加え、ジェスチャーや視線、身体の態度などを通じて、人間的な深みが表現されている点が特徴である。

次章からは、アルティキエーロの活動および彼が描いた壁画連作を中心に、さらなる考察を進めていくこととしたい。

2 アルティキエーロの活動とその時代

2-1 ヴェローナとパドヴァに残るアルティキエーロの作品

アルティキエーロは 1330 年頃、ヴェローナ近郊の小さな村 (ヴェネト州ヴェローナ県ゼーヴィオ) で、ドメニコ・ダ・ゼーヴィオ¹² の息子として誕生した。アルティキエーロの名が確認される最も確実な史料は、ヴェローナのドミニコ会のサンタ・アナスタシア修道院の記録文書であり、1369 年 3 月 2 日¹³ に彼がヴァリポリチェッラの土地の一部を譲渡したという内容のものである。また、現存する最古の作品記録としては、1364 年¹⁴ に制作されたヴェローナのデッラ・スカーラ宮殿大広間の壁画《ユダヤ戦記》が挙げられる。これは同地の統治者カンシニョリオ・デッラ・スカーラによる注文であった¹⁵。

1370 年以降、アルティキエーロはボローニャ出身のヤコポ・アヴァンツィ¹⁶ (1350 年頃 -1416 年) とともにパドヴァで制作活動をおこない、晩年にはヴェローナに戻り、1393 年に没した。彼の制作活動は 1360 年代から 1390 年代にかけて主にパドヴァとヴェローナを中心として行われ、そのうち現存し、確実にアルティキエーロの作品として認められている壁画は以下の三点である。

第一に、1370 年頃に制作されたヴェローナのサンタ・アナスタシア聖堂カヴァッリ家礼拝堂《カヴァッリ家の人々による聖母マリアへの崇拜》が挙げられる。本作品は

12 父親の職業は不明である。「画家であったかもしれないし、そうでなかったかもしれない」と言われている。John Richards, *ALTICHIERO, An artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 2.

13 Joachim Poeschke, *Italian frescoes the age of Giotto, 1280-1400*, Abbeville press publishers, New York, 2005, p. 418.

14 Daniela Bobisut・L. Gumiero Salomoni, *Altichiero da Zevio. Cappella di San Giacomo. Oratorio di Giorgio*, Basilica del Santo, Padova, 2002, p. 7.

15 この壁画は 1950 年代末、壁画の断片が発見された。

16 ヤコポ・ダヴァンツィは 14 世紀後半～ 15 世紀はじめにイタリア各地で活躍したフレスコ画家で、1370 年代にアルティキエーロとともにサンタントニオ・ディ・パドヴァ聖堂やサン・ジョルジョ祈祷所でフレスコ画を手掛けた。

初期の重要作として位置づけられている。

第二に、パドヴァのサンタントニオ・ディ・パドヴァ聖堂内の大ヤコブ礼拝堂に描かれた壁画連作である。この礼拝堂はアルティキエーロおよびヤコポ・アヴァンツィによって制作された一連のフレスコ壁画連作で彩られている。これらの壁画にはイエスの十二使徒のひとりである聖ヤコブの生涯や、イエスの磔刑、聖母マリアの物語などが描かれ、その主題の出典はヤコブス・デ・ウォラギネ（1230 年頃 -1298 年）による『黄金伝説』であり、制作年代は 1374-1378 年とされる。注文主はボニファチョ・ルーピ・ディ・ソラーニャ¹⁷であり、大ヤコブ礼拝堂はこの聖堂内部において、主祭壇礼拝堂に向かって右側、すなわち聖アントニオ礼拝堂と中央の身廊を挟んで対峙するという、極めて重要な位置に配置されている。このような配置はこの礼拝堂の注文主であるボニファチョ・ルーピが当時、特別な地位を享受していたことを示唆するものである。また、1379 年にはアルティキエーロに 792 ドゥカートという当時としては破格の高額報酬が支払われている¹⁸。この金額からも、アルティキエーロの表現力および芸術的技量がきわめて高く評価されていたことが明らかである。礼拝堂の建設自体は、1372-1377 年にかけて、ヴェネツィアの建築家・彫刻家アンドリオ・デ・サンティス（1320 年頃 -1375 年頃）とその息子ジョヴァンニによって行われた。

この壁画には実在する柱と絵画を巧みに融合させたトロンプ・ルイユ（だまし絵）技法が多用されており、高度な空間表現の作品が仕上がっている。とりわけ注目すべきなのは、ジョットの空間表現を再解釈して、さらに奥行きを感じさせる大きな空間へと発展させている点である。この礼拝堂はヨーロッパにおける葬祭用礼拝堂の中で最も精巧かつ華麗な例のひとつであり、イタリアゴシック美術の最高峰であると高く評価されている¹⁹。

第三に、前述の聖堂に隣接するサン・ジョルジョ祈祷所の壁画連作がある。それは淡く柔らかい色彩できわめて繊細でもあり、また自然主義的なフレスコ壁画連作となっている。そこにはカッラーラ家の人々や芸術家といった当時の関係者の人物像が

17 ボニファチョはパルマ出身のソラーニャ公爵であり、パドヴァの支配者カッラレーシ家の廷臣でもあった。彼は当時最も傑出した人物の一人に数えられ、妻のカテリーナ・デ・フランチェージとともに非常に裕福であったことは明らかだった。彼は神聖ローマ皇帝カール 4 世にも仕え、さまざまな公職についた政治家であると同時に、多くの戦争で軍功を挙げた傭兵隊長でもあった。1369 年にはフィレンツェ市民権を獲得しているものの、最終的に終焉の地として選んだのはパドヴァであった。ボニファチョはイタリア各地における戦いとそれらの外交交渉に明け暮れた生涯を 1390 年に閉じ、大ヤコブ礼拝堂に用意されていた墓所に埋葬された。(John Richards, *ALTICHIERO, An artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 143.)

18 *Ibid.*, p. 145.

19 *Ibid.*, p. 135.

キリスト教を題材とした絵に描き込まれている点は、ジョットがスクロヴェーニ礼拝堂ではじめての作例である。

主題は《幼年時代のイエス》《磔刑》《聖母戴冠》《聖ジョルジョの伝説》《シラクサの聖ルチアの生涯》《アレクサンドリアの聖カテリーナの生涯》など多岐にわたり、いずれもヤコブス・デ・ウォラギネの書いた『黄金伝説』を典拠とする。制作年代は1378年から1384年5月30日までとされ、注文主はライモンディーノ・ディ・ソラーニャ²⁰である。1379年11月13日、彼の死後、遺言相続人であり財産管理人となった甥のボニファチョ・ルーピがアルティキエーロに霊廟制作を依頼した。しかし、ライモンディーノも生前からアルティキエーロと親交を結んでおり、アルティキエーロはすでにルーピ家の専属画家になっていたことが知られている。加えて、ライモンディーノは1350年から1385年にかけてパドヴァを統治していたフランチェスコ・イル・ヴェッキオ・ダ・カッラーラとも親しい関係にあった。さらに、この壁画制作にはヤコポ・ダ・ヴェローナ²¹（1355年-1442/1443年）が協力者として参加している。なお、これら三点の壁画に加え、ヴェローナのサン・ゼーノ聖堂左翼に描かれた《磔刑》（1300年代後半）もアルティキエーロ帰属の作品として挙げられている。

2-2 パドヴァにおける人文主義

ここで、アルティキエーロが大規模な壁画連作を残した学問・文化都市パドヴァの状況を概観しておきたい。というのも、この都市で開花・発展した人文主義²²は、アルティキエーロの制作活動に大きな影響を及ぼしたと考えられるからである。

一般に「人文主義の父」と称されるのが、フランチェスコ・ペトラルカ²³である。ペ

20 彼は神聖ローマ皇帝およびベーメン王であるカール4世、ヴィスコンティ家、ゴンザカ家に仕えた傭兵隊長であり、自分の霊廟をサンタントニオ・ディ・パドヴァ聖堂の近くに構えたいという希望を持っていた。

21 ヤコポ・ダ・ヴェローナの生涯はほとんど明らかになっていないが、ラジョーネ宮殿やサンタントニオ・ディ・パドヴァ聖堂、サン・ジョルジョ祈祷所などで作品を仕上げた後、1397年にサン・ミケーレ祈祷所のフレスコ画作品群を完成させた。これが14世紀のパドヴァにおけるジョッテスキの最後の作品群となった。

22 本論文で用いる人文主義とは、古代ギリシア・ローマの古典と思想を再評価し、中世のキリスト教神学中心の世界観から脱却して人間中心の価値観を掲げる思想潮流をさす。すなわち、人間の尊厳や理性、自由意志を強調する考え方である。その拠点となったのが1222年に設立されたパドヴァ大学であり、同大学には古典学や哲学の思想家が多く集っていた。

23 彼は1304年にアレツツォで生まれ、父ペトラッコがアヴィニョンで校長の職を得たため、1312年に同地に移住した。その後、南フランスのモンペリエ大学および北イタリアのボローニャ大学で法律を修めたが、しだいに法律より文学に傾倒し、1341年には37歳の若さで詩人として

トラルカの文学研究は、ホメロス、キケロ、プラトン、セネカといったギリシア・ローマ時代の古典の収集と研究から始まり、さらにキリスト教の教父アウグスティヌスなどの著作にも深く通じていた。こうした研究の積み重ねが「人間性研究」の再興へとつながり、人文主義の形成、成立過程におけるペトルカの果たした役割は非常に大きい。そして、彼が長く滞在したパドヴァはフィレンツェに先んじて人文主義運動の重要な中心となった。その頃パドヴァに滞在していたアルティキエーロが、この革新的潮流から無縁であったとは考えにくい。アルティキエーロと前述の注文主であるボニファチョ・ルーピ・ディ・ソラーニャの関係性にもパドヴァ²⁴の人文主義者たちが介在している。その中で注目すべき人物は、大ヤコブ礼拝堂およびサン・ジョルジョ祈祷所にアルティキエーロによって肖像画が描かれたフランチェスコ・ペトルカとその秘書であったロンバルド・デッラ・セータ（14世紀前半-1390年没）（図1）である。「最初の人文主義者」と称されるペトルカはパドヴァでも活動し、その人的ネットワークには前述のパドヴァの支配者フランチェスコ・イル・ヴェッキオ・ダ・カッラーラが含まれていた。当時、パドヴァとフィレンツェには文化的・商業的交流が存在し、パドヴァにはフィレンツェと直接的なつながりをもつ人文主義者たちの存在が多くみられた。ソラーニャ公爵家と親しかった公証人であり文筆家であったロンバルドとボニファチョの交友は広く知られており、大ヤコブ礼拝堂の建築契約書にはロンバルドが関与したとされる²⁵。同様に、アルティキエーロが手がけたもうひとつの礼拝空間であるサン・ジョルジョ祈祷所の図像プログラムもロンバルドが関与した可能性が高いと指摘されている²⁶。また、パドヴァの人文主義者の間では、アルティキエーロが工学や物理学の研究をしていたとみなされていた。

アルティキエーロの作品における人文主義的傾向は、主として三つの側面において認められる。第一に挙げられるのは、同時代の肖像表現の多用である。とりわけペトルカの肖像をはじめとして、アルティキエーロは人物の特徴を精緻に描き分け、表情や視線の変化を通じて心理的ニュアンスを積極的に表現する姿勢を示している。このような個性の強調や内面的な動きの描写は、個としての人間に対する関心を高めた人文主義の精神を反映しているといえよう。この心理的ニュアンスの感情表現として、とりわけ哀しみの表現に注目する。アルティキエーロの描いた表情はいずれも人

最高の名誉である桂冠詩人の称号を授与される。以降、ミラノ、ヴェネツィア、パドヴァなどに居住した（近藤恒一『ペトルカ・生涯と文学』岩波書店、2002年）。

24 14世紀、パドヴァ大学では絵画研究と光学研究が熱心に行われていた。（L.Baggio・G.Colalucci・D.Bartoletti, a cura di, *ALTICHIERO DA ZEVIO NELL'ORATORIO DI SAN GIORGIO, Il restauro degli affreschi*, De Luca S.r.l., Roma, 1999, p. 20.）

25 Richards, *op.cit.*, p. 149.

26 Baggio, *op.cit.*, p. 23.

間らしい自然な描写にきわめて近く、ジョットおよび弟子のマーソ・ディ・バンコ²⁷（活動期 1330 年頃 -1347 年）の表現と比較すると感情表現に関して明らかな違いがみられる。というのは、その違いとは、ジョットやマーソの作品にはそれぞれの表情に個性が認められず、類似した哀しみの顔がいくつも描かれていることである（図2）。人間味があるというよりは、まるで一種の記号のような哀しみの表現に思われてならない。これに対し、たとえば、アルティキエーロの《聖ジョルジョの車輪の上の責苦》の場面で描かれている聖ジョルジョの顔を取り上げてみると、その表情には苦しさというよりは哀しさが溢れ、眉間にはしわが寄り、眼は空虚に上を見つめ、額にも深いしわが刻まれている。わずかに開いた口には白い歯が見え、眼差しは何かを訴え、そこから苦悩とも悲哀ともいえる感情が読み取れる。まさに血の通ったような人間の表情として印象的である（図3）。アルティキエーロの描いた人物像では、このように眼が何かを訴え、そこから哀しみや諦めというような感情が溢れ出ているように見える。

同様に、この表情のリアリティは、サンタントニオ・ディ・パドヴァ聖堂内にある大ヤコブ礼拝堂（1374 年 -1378 年）の正面壁にアルティキエーロが描いた《磔刑》の中の人物像でも確認することができる。一方は悲嘆にくれた顔で、十字架上のイエスの足元から少し離れて、哀しみをこらえて立っている聖母マリアと聖エリザベトの姿である。抑えきれない感情が溢れ出た二人の表情は、まるで生きている人間がその場にいないかのように描かれ、今にも嗚咽の音が聞こえそうである。特に聖エリザベトは、若い女性とは異なり、肌の色も生気のない暗い褐色で描かれ、このような人間らしい現実的な表現はこれまでに描かれたことがあるだろうか。またもう一方は、イエス・キリストのチュニクをめくり、サイコロで賭けをしている兵士たちを横から眉をひそめ悲しげに見つめている男や《牛に奇跡》の場面で牛の前にいる男の表情にも深い感情が読み取れる。

さらに、《聖ルチアの葬儀》の場面では、登場人物 38 人のうち、ペトラルカをはじめとするかなりの数の肖像をアルティキエーロが描いていることも明らかとなっている²⁸。つまり、類似した顔が描かれることの多いこの時代のフレスコ壁画²⁹において、この場面では個性的な顔がいくつも認められるのである。なかでも、ペトラルカの肖像画が描かれていることは、この画家と詩人が直接接触していた可能性があり³⁰、人文

27 代表作はフィレンツェのサンタ・クロッチェ聖堂内にあるバルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂のフレスコ壁画連作《聖シルヴェストロの生涯》（1340 年 -1343 年頃）である。

28 Baggio, *op.cit.*, p. 63.

29 それぞれの工房が所有している顔の型紙のようなものがあり、ジョットやマーソ、アーニョロのフレスコ壁画に同じような顔がいくつも描かれていることがわかっている。同じ型紙を使い、左右反転させたり、老若男女を描き分けたりしている。（Baggio, *op.cit.*, p. 49.）

30 John Richards, “Oblivion Deferred: Altichiero in the Fifteenth Century”, *RIHA Journal*, 0073,

主義者として名高いペトラルカの思想的影響も十分に考えられる。このように肖像画を描くということは、それぞれの人物の個性を表現するために、一人ひとりに対する鋭い人間観察が必要である。アルティキエーロが個性的な顔を描くことにより、作品の中に人間の喜怒哀楽の豊かな感情を表現したといえるだろう。人文主義が他地域より早く開花し、個人を重んじる人間中心の価値観が育ちつつあったパドヴァにおいて、詳細な観察の結果、感情のこもった個性的な人間像が描かれたことは必然であったように思われる。すなわち、パドヴァという都市の文化的環境が、このような人間らしい個性表現の追求を可能にしていたのだろう。

第二に指摘できるのは、彼の作品には初期の遠近法表現がみられることである。とりわけ画面内に配置された複数の建物の位置関係は空間の奥行きを表そうとする意図を明確に示している。アルティキエーロは後方の建物を前方に重ねて描く方法を用いており、これは前後関係を強調する効果を生んでいる。《売春宿へ連れていかれる聖ルチア》の場面に描かれた三つの建物に注目してみよう（図4）。左右に位置する建物の二階のバルコニーの線が画面中央の下方へと収斂していくように描かれている点から、これらの建物には明らかに奥行き感があり、初歩的な遠近法表現が意図されていると考えられる。さらに注目すべきは、中央に配置された小さな建物の存在である。この建物が、左右の建物よりも小さく描かれることで、より遠方に位置するという視覚的効果を生んでいる。これら三つの建物の構成要素を結ぶ線は、厳密な意味での透視図法には至らないものの、中央の建物へと向かう収束の方向性を帯びており、背景空間全体に広がりを与えている。すなわち、ルネサンス期にブルネッレスキによって完成される線遠近法の萌芽が、これらの建物の位置関係と大きさから読み取れる。このようにアルティキエーロは画面内での複数の建物の位置関係で、二次元画面内での奥行きのある空間表現という人文主義的な遠近法の第一歩を示すものと評価できるだろう。

第三に注目されるのは、古典古代に由来する図像要素の導入である。14世紀のパドヴァでは教養層の間で古代硬貨の収集が進み、ペトラルカもまた自らの古銭コレクションを有していたと伝えられている³¹。硬貨に刻印されたローマ皇帝の横顔肖像は、当時の画家たちに美的な影響を与えた。アルティキエーロもこの影響を受けており、サン・ジョルジョ祈祷所の《磔刑》において、両側の螺旋柱の柱頭部に古代皇帝を思わせる端正な横顔肖像（図5）を描き込んでいる³²。このような図像的引用は、

2013.

31 石井元章「イタリアの文化財行政」『藝術 23』大阪芸術大学芸術研究所運営委員会編、2000年、106-116頁。

32 Baggio, *op.cit.*, p. 30.

アルティキエーロの人文主義的関心を示している。

3. アルティキエーロの淡く豊かな色彩

3-1 アルティキエーロとアーニョロにみる色彩表現の共通性

アルティキエーロとアーニョロはいずれも14世紀後半のイタリアにおいて活躍し、それぞれ異なる地域的、文化的な文脈のもとに独自の画風を確立した画家である。前者はパドヴァを拠点に活動し、北イタリア特有の写実性を特徴とする作品を残した。一方、アーニョロは、父タッデオ・ガッディ³³（1290年頃-1366年）から継いだフィレンツェ派の伝統を継承しつつ、人々から共感を得やすい物語性を発展させた点に特徴がある。

両者の間には地理的にも隔たりがあるにもかかわらず、特に注目すべき点は、その色彩にみられる共通性である。アルティキエーロのフレスコ画にみられる白を混ぜた淡色の多用、あるいは柔らかなグラデーションによって生み出される光の効果は、同時代のフィレンツェにおけるアーニョロの絵画に通じるものがある。このような類似性はいかにして生み出されたのだろうか。

アルティキエーロの代表作であるパドヴァのサン・ジョルジョ祈祷所のフレスコ壁画においては、白を混ぜた明るい青や淡いピンクや黄色など、いわゆる明度の高い中間色が多用されている。これらの色調は、ジョットにみられる強い原色とは異なり、より柔和な空気感をかもしだしている。同様に、アーニョロのサンタ・クローチェ聖堂主祭壇礼拝堂のフレスコ壁画連作《聖十字架物語》においても、カンジャンテ（玉虫色効果）という光を拡散させるような柔らかな彩色が多く用いられている。アーニョロの人物表現における淡い肌色や衣服のトーンは、壁画全体が柔らかな光に包まれたような幻想的かつ神聖な物語世界を作り出しているといえよう。両者ともに、礼拝堂の窓から差し込む自然光を効果的に取り込み、光と色の微妙な移ろいを通して信者の視覚的体験をうながし、目の前で展開する物語を見ることによって信仰の深まりを可能にしている点が共通している。サン・ジョルジョ祈祷所には、ビンの底のような丸いガラスを鉛でつなぐ技法で作られたロンデル窓が両側の壁にそれぞれ三つずつ、正面の壁にも二つのロンデル窓と上部には円形窓が開けられている。これらの窓を通して、太陽光が燦々と礼拝堂内に降り注いでいる。同様に、サンタ・クローチェ聖堂主祭壇礼拝堂内にある三つの縦長ステンドグラスからも眩い光が差し込み、その光を受けた壁画はいずれも輝きを放っている。両壁画とも実際の光と壁面の色彩が見事

33 タッデオは24年間、ジョットのもとで作品を制作し続けた弟子である。

に調和し、観る者に物語の世界を雄弁に語りかけているように思える。このような色彩と光の関係性は、壁画空間そのものが祈りの場としての機能を担っていると考えられる。

3-2 淡い柔らかな色彩

3-2-1 顔の描写技法

フィレンツェの工房内で代々伝えられてきたジョット以来の絵画技法とその心構えを書き記したチェンニーノ・チェンニーニ³⁴（1370年頃-1440頃）は『絵画術の書』第67章に以下のように解説している。「ジョッテスキの手法は最初にヴェルダッチョ（verdaccio）³⁵と呼ばれるくすんだ緑色で顔の輪郭を描き、その後陰影部分には緑土（terra verde）³⁶を塗る。次に、この緑土の色相を失わないように残しながら、三段階の明暗の肌色を重ね、骨格に沿って細いハッチングの線で顔の丸みを表現する」³⁷というものである。チェンニーニの記述通りに描かれたアルティキエーロの顔では、ジョットやアーニョロの作品と同様に、顎の部分などに緑土の下地が認められる。とくに若い女性の透明感あふれる肌を表現する場合は、下地の緑土が透けて見えるように描かれており、また仕上げの段階で、立体感や輝きを際立たせるために、鼻梁や頬骨あたりの顔の突出部に置かれた白のハイライトが果たしている役割は大きいだろう。しかし、この方法がフィレンツェ派の画家たちに共有された認識であったとしても、アルティキエーロの淡い色彩表現に影響を与えた要因はフィレンツェ派の伝統のみに求められるものではない。北イタリアで活動していた画家トンマーゾの存在も、重要な要因と考えられている。しかし、トンマーゾはとりわけ肌色の描き方においては、ジョッテスキの手法とはまったく異なる方法を選んでいる。

トンマーゾは最初に下絵を黄土色（ocra）で進め、ややピンクがかった白のトーンで全体を均一に塗り、少し濃いめのピンク色のヴェールで影の部分や人体を強調している。そして、黒い顔料に少量の赤を混ぜて作った細くて洗練された濃い線で、鼻、目、耳の輪郭を強調している。何よりも、濃いヴェールで地（sfondo）に陰影をつけるという巧みな技法で顔に隆起（rilievo）と鮮明さ（risalto）を与

34 アーニョロ・ガッディの弟子で、作品としてのフレスコ壁画はわずかながら残っているが、晩年、パドヴァで絵画技法書である『絵画術の書』を執筆する。

35 輪郭線や陰影を描くのに、黒では強すぎるが、この色は肌色との馴染みが良いため多用された。

36 緑土の用途は幅広いが、陰影をつけるための肌色の下塗りとしての使用が多い。

37 チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』石原靖夫他訳、岩波書店、2004年、44-46頁。

えている³⁸。

このように、この描画技法に関しては、アルティキエーロはトンマーゾの影響をほとんど受けていないように思われる。というのも、トンマーゾの描いた顔（図6）は、顔全体にピンク色の薄いヴェールがかかったような表現で、ハッチングの線はほとんど確認できず、さらに、その肌には緑土の色相さえもみあたらないからである。しかし、ハッチングを認識できるアルティキエーロの若い女性の顔（図7）は、アーニョロの描いた聖ヘレナの細くシャープな顔（図8）とは異なり、穏やかでふつくと丸みを帯びている。この丸みのある表現は、むしろトンマーゾの顔表現に類似しているように見える。さらに、丸みのある顔だけではなく、アルティキエーロが描いた女性の首に刻まれた三本のしわやあごの陰影がふくよかさを表現し、ぷっくりとした唇などはリアルな視覚的イメージをかもし出している。したがって、描画技法ではトンマーゾとは異なるものの、このような描画表現や視覚的なイメージにはアルティキエーロがトンマーゾからの影響を受けていたと考えることもできるだろう。

3-2-2 色鮮やかな衣装

アルティキエーロの描く衣装は肖像画に見られる豪華で威厳のある当世風のもののから、群衆シーンに登場する多くのアジア人のエキゾチックな衣装まで非常に膨大で多様である。さらに、多種多様な素材や生地が巧みに表現されており、服飾における幅広い研究成果が随所にみられる³⁹。こうした鮮やかな色彩について、ジョン・リチャードは次のような証言をしている。

左端の兵士のキルティングのチュニッカー袖の濃い緑に対してアップルグリーンの陰のあるサーモンピンク、一般的な赤または緑のパターンの逆転（と言える）、また、中央で倒れ込んでいる男の、驚くべきかつここでは独特な緑（再び赤の陰つき）、手前の三つ編みのタタール人の淡黄色系白色、また、一番右端の女性のドレスの淡黄緑色の陰のついた淡黄色あるいはアップルグリーンの、そして、彼女の子供の半光沢の服、女性と子供の左手の柱の後ろにいる男の、ピンクがかかったグレーの玉虫色の布地、さらにはバルコニーから下の奇跡を指している腕の光り輝く鮮やかな青まで、このような配色は前例のないものであり、アルティキ

38 M.E.Gerhardinger, E. Lippi, *Orsola svelata. Il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena*, Terra ferma, Vicenza, 2009, pp. 64-65.

39 Richards, *op.cit.*, p. 208.

エーロ自身の発明とみなされるに違いない⁴⁰。

この記述から《車刑から解放される聖カテリーナ》の場面全体（図9）が淡く柔らかな色彩によって構成されていることが確認できる。これらの衣装に見られる淡く柔らかな色彩は原色の顔料に白の顔料を混ぜ合わせることにより作られるため、その白の配合の割合の違いでさまざまな淡い中間色が生まれる。

たとえば、リチャードの言説にあるように、場面左端に位置し背中をこちらに見せている兵士のサーモンピンクのキルティングチュニックの陰影が緑というカンジャンテが施されているが、実はこの色彩はアーニョロの壁画《十字架の発見と検証》の画面をはじめ、複数の画面でも確認されており、比較的頻繁に用いられていた組み合わせである。同様に、右端の女性の衣装は黄色地に緑の陰影というカンジャンテになっているが、この配色もアーニョロの《癒しの池から浮かび上がる聖なる木と十字架制作》の場面において見つけることができる⁴¹。リチャードの言説にはこれらの衣装におけるカンジャンテ（玉虫色効果）に関する考察も含まれ、彼は前例のない配列としてアルティキエーロの発明だと評価している。しかしながら、前述したように、すでにジョットやマーソ、あるいはタッデオ・ガッディやその息子のアーニョロも同じ組み合わせの衣装を描いていることから、この配列をアルティキエーロの発明であるとは一概にいえまいだろう。とはいえ、カンジャンテの衣装を壁画全体に散りばめることで、華やかな色彩の物語世界が創り上げられている点は確かである。登場人物の多い場面でのカンジャンテの使用は、一般に前景にいる人物の衣装に施されることが多く、画面の色彩的印象に緊張感を与える効果が考えられる。そのため、人物のポーズだけでなく、画面全体にわたって色彩の躍動感が感じられ、物語の展開が生き生きとしたイメージとして提示されている。

上記の引用で言及されているアルティキエーロのカンジャンテを含む衣装の色彩は、前述のようにアーニョロの色彩と近いものがあるが、アルティキエーロとトンマーズの衣装の色を比較すると、この両者にも類似性が認められる。さらに、トンマーズの色彩表現にはシモーネの強い影響が指摘されている。とすれば、アルティキエーロはトンマーズを介して、シエナ派の色彩も学んだと考えられよう。実際に、トンマーズの《聖オルソラの物語》⁴²のフレスコ壁画と比較してみるとアルティキエーロの作品にも

40 *Ibid.*, p. 209.

41 下村滋美「ジョッテスキにおける光と色彩―アーニョロ・ガッディのフレスコ壁画連作を中心に」『美学』70巻2号、2019年。

42 この作品は、ヤコブス・デ・ウォラギネによる『黄金伝説』に基づき描かれている。《聖オルソラの物語》は1882年に壁から剥がされたが、その技術的な方法は下地のアリッチョから剥がすスタッコ法であると考えられている。剥がされた後の壁画は木枠の支持体に移しかえられ

その影響がうかがえる。たとえば、トンマーズの《オルソラの母への誓い》の場面（図 10）では、多くの女性たちが描かれているが、アルティキエーロと同じく、全体的に淡い色彩の衣服が場面を支配している。オルソラのケープはシノピア（赤）の上に青が塗られていたはずだが、セッコで描かれたため、青は剥落している。また、母親のダリアのドレスは紫地に白いパルメット（椰子の葉文様）が描かれた上質な花柄の豊かな布地を想起させる。しかし、オルソラのチュニックとダリアのケープもセッコで描かれていたため、これらの色彩も完全に失われている。このように壁画全体の色彩のバランスは永遠に失われているものの、周囲の女性たちの衣服にはマーガレットローズと紫、ピンクとグリーン、レモンイエローとピンクに紫を加えたカンジャンテなどの色彩が残っている。これらに近い色彩はアルティキエーロの作品でも確認できるが、アッシジ⁴³のシモーネ・マルティーニの壁画（図 11）にもみられ⁴⁴、ファッションの表現も含めトンマーズの作品にはシモーネの鋭い観察力と衣装へのこだわりの影響が大きく反映されていることがわかる⁴⁵。というのも、カールシュテイン城の二連祭壇画をカール 4 世⁴⁶から依頼されたトンマーズは、アヴィニョンとオルヴィエート、そしておそらくシエナでもシモーネの作品を調査するように依頼され、おそらくこの過程で、トンマーズはシモーネの作品を詳細に研究したと推測される⁴⁷。とくに、トンマーズの色彩表現はシモーネの色使いと顔料の使い方を思い起こさせる。その中でも二連祭壇画はシモーネの影響を強く受けており⁴⁸、トンマーズの色彩はシモーネのそれと類似性が高いことがわかる。

また、トンマーズがカール 4 世から二連祭壇画の注文を受けたと同時期に、ペトラルカがカール 4 世と文通をしていたことが確認されており、ペトラルカがアヴィニョンに滞在していた 1346 年に二人は面会している。さらに、トンマーズが滞在していた

たが、元の壁画に描かれていたときの色彩がどの程度まで維持できているのかはわからないというのが実情だろう。なぜなら、一般的にフレスコ画ができるだけでもとの色彩に近い状態で剥がされるには、かなり高度な技術が必要だからである。とくに色彩に関しては、少々の変化があることは考慮されなければならないかもしれない。

43 Robert Gibbs, *Tomaso da Modena - painting in Emilia and the march of Treviso, 1340-80*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 120. トンマーズはほぼ間違いなく、アッシジを訪れている。

44 *Ibid.*, p. 143.

45 *Ibid.*, p. 143. 注 139

46 *Ibid.*, p. 185. 1346 年、カール 4 世はアヴィニョンに教皇クレメンス 6 世を訪ねている。また、その 2 年前にシモーネ・マルティーニはアヴィニョンの教皇庁でいくつかの作品を描いていることから、カール 4 世がシモーネの作品を見たことは間違いのないと思われる。

47 *Ibid.*, p. 186.

48 *Ibid.*, pp. 181-185.

1349年にはペトラルカはトレヴィーゾを訪れている⁴⁹ことから、両者の間には一定の交流があったと推測される。このことから、トンマーゾもペトラルカから人文主義的な影響を受けていた可能性も十分に考えられる。

以上のように、アルティキエーロの色彩表現には、ジョットやマーソ、アーニョロなどフィレンツェ派からの影響を受けていたことはいうまでもない⁵⁰。しかし、前述のように、アルティキエーロはトンマーゾやシモーネの色彩表現も学んでおり、彼らからの影響も考えられる。

次にアルティキエーロの立体的造形について、《聖ジョルジョの車輪の上の責苦》(図12)を取り上げ、S字状の身体表現および顔の自然な表情とその向きに着目しながら考察する。

4 伸び上がる柔軟な身体表現と形態

4-1 伸び上がる身体表現と顔の向き

アルティキエーロの描いたフレスコ壁画には、身体表現において特に注目すべき人物像が描かれている。《聖ジョルジョの車輪の上の責め苦》⁵¹の画面中央に、車輪に縛りつけられた半裸の聖ジョルジョが上に伸び上がるようなポーズでひときわ大きく描かれている。拷問用の車輪が、二人の騎士姿の天使の介入によって奇跡的に壊される場面の中で、車輪に横たわっていた聖ジョルジョの身体は、車輪のカーブに沿うようにのけぞりながら、上方へ浮遊するかのように描かれている。両手を拝むように頭上に高く伸ばし、胸から腹部、さらに両脚にかけてしなやかにS字状に湾曲している身体表現が見られ、そのポーズは違和感がなくバランスがとれており、指先から足先までゆるやかなカーブを描いている。

一般に、トレチェント絵画において、描かれる人物像の丸みを帯びた立体的表現はジョットに始まるとされる。その追随者、すなわちいわゆるジョッテスキの画家たちの多くは、人物の身振りをまっすぐ立たせるか、椅子や地面に座らせて描いており、身体の軸線もほぼ直線的に保たれている。あるいは多少の動きがあっても、直線的な身体の軸線はほとんど変わらず(図13)柔軟性に欠ける。しかし、この聖ジョルジョの身体は、後のマニエリスムを思わせるほど、のびやかにくねっており、このようなS字状に伸び上がる柔軟なポーズは当時としてはかなり珍しい表現といえるだろう。

49 *Ibid.*, p.186. 注 83.

50 *Ibid.*, p. 159.

51 主題の出典 ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』。

次に、この場面の聖ジョルジョの顔の向きにも注目したい。トレチェントにおいて、感情表現はジョット以降、徐々に表現され始める⁵²。マーソ・ディ・バンコ、タッデオ・ガッディ、ジョヴァンニ・ダ・ミラノ（活動期 1346 年頃 -1369 年）やアーニョロ・ガッディらが描いた人物像では、顔の多くは横向きか、あるいは四分の三向きの顔が多く、正面向きの顔が描かれることはきわめて稀である。ましてや、上向きや下向きの顔の立体的な描写は極端に少なく、目や鼻、口のバランスも不十分なため、押しつぶされたような不自然な顔（図 14）となり、感情表現も豊かではない。これに対し、上を見上げる聖ジョルジョの顔の向きは自然で違和感がなく、首から下の身体の向きとも一致している（図 15）。さらに、前述したように、リアルな顔の表情にも観る者の視線を引きつける。このようなアルティキエーロが描いた身体のポーズ、顔の向き、そして顔の表現はまさにリアリティの追求の結果であると考えられる。

4-2 アルティキエーロとトンマーズ・ダ・モデナの距離

では、アルティキエーロはこのしなやかな身体表現をどのように獲得したのだろうか。彼以前に身体の動きを自由に描き、リアリズムを追求した画家は存在したのだろうか。ここで注目されるのが、やはりトンマーズ・ダ・モデナ⁵³である。同時代に、トレヴィーゾとパドヴァという近隣の地域で活動していたトンマーズとアルティキエーロは、前述のとおり、それぞれ人文主義者ペトルルカとの接点があったことも確実である⁵⁴。

ここで、身体表現におけるトンマーズがアルティキエーロに及ぼした影響を考察したい。トンマーズの作品のうち、アルティキエーロの壁画連作に影響を与えたと考えられるものとして、現在トレヴィーゾの聖カタリナ教会に所蔵されている前述の《聖

52 ルチアーノ・ベッローシ『ジョットーイタリアルネサンスの巨匠たち2』野村幸弘訳、東京書籍、1994 年、45 頁。スクロヴェーニ礼拝堂《死せるキリストへの哀悼》の場面では、キリストの死を悼む人々が深い悲しみを表している。

53 実のところ、このトンマーズには、ボローニャで活動していたヴィターレ・ダ・ボローニャ（1289/1309 頃 -1369 年）からの影響が考えられている。大胆な躍動的リズムを追究したヴィターレからの引用はトンマーズに数多くあるが、《聖オルソラの物語》の壁画の中では、左壁中段に描かれていた《イギリス王子の洗礼》の場面（図）でみられる。ヴィターレのメツァラッタ（Mezzaratta）の《降誕》（図）の中で、浴槽を満たすヨセフの姿が、トンマーズでは油を注ぐ司教の姿に置きかわっている。また、オルソラを射殺しようとしている射手はヴィターレの《磔刑》（ティッセン＝ボルネミッサ美術館）の右下のファン族の兵士のポーズからの引用がみられる。（池上英洋「ボローニャ派の諸問題—形成期からルネサンス期まで—」『美術史論集』6 号、神戸大学美術史研究会編、2006 年、87-102 頁）

54 Gibbs., *op.cit.*, p. 193. 注 83.

オルソラの物語》が挙げられる⁵⁵。物語は、ブルターニュ王のキリスト教徒の娘オルソラが、イングランド王の異教徒の息子から結婚を申し込まれるが、王子の洗礼と 11,000 人の処女の仲間とともにローマへ巡礼することを条件に結婚を受け入れるというものである。オルソラはフン族の王子の求婚を断り、教皇や処女の仲間たちとともに殉教する。このドラマチックな物語は、画家によって巧みな演出で脚本化され、女性の横顔、ポーズ、衣服の細部、舞台装置の細部に至るまで丁寧に描写されている。物語の流れは左壁の上段左から右壁の上段へ、次に左壁中段から右壁中段へと右方向に展開し、さらに左壁下段に戻り、右壁下段の《殉教》をテーマにしたクライマックスの大画面へとつながる構成になっている（図 16）。

《殉教》以外の連作の場面では物語は比較的ゆるやかに進行している。しかし、この壁画の特徴は物語のクライマックスが壁画連作の最後の場面になっている点である。荒々しく暴力的な《殉教》の場面は観る者に大きな衝撃を与えたに違いない。おりしも、当時、トレヴィーゾでは実際に戦闘⁵⁶が行われ、ハンガリーのルイ大王によって包囲（1356 年）され、住民の多くが命を落としている。戦争の恐怖を実際に味わった人々にとって、《殉教》の場面に描かれた大虐殺は物語上の出来事だけではなく、現実のものとして受け止められた可能性が高いと考えられる。

場面右には、オルソラがフン族の兵士に左腕をつかまれ、矢で喉を射抜かれようとしている姿が描かれている。その足元には、右手に剣を振り上げた男に組み伏せられている少女の姿が確認できるが、この少女のポーズは特に注目に値する。少女は男に髪をつかまれて顔が上方に引っ張られ、地面に対して垂直になっているにもかかわらず、左手で地面に倒された身体を支え、身体自体はほぼ地面に倒れている。その結果、倒れた身体と引っ張られている顔の向きに不自然さがない。また、その身体表現は非常にしなやかで、柔軟性に富んでいる。

同様に、先に述べた倒れた少女のやや左側に、右手を振り上げた男に髪を後方に

55 この壁画連作は元の壁から剥がされ、別の支持体に移され、分割されたパネル状になって展示されている。これらの作品は、1882 年にルイジ・バイロ大修道院長によって、トレヴィーゾのサンタ・マルゲリータ・デッリ・エレミターニ教会の礼拝堂で発見された。このサンタ・マルゲリータ・デッリ・エレミターニ教会は、かつて聖別された教会で、ナポレオン時代に馬小屋や軍の厩舎として使用されていたが、一部取り壊しが始まっていた。トレヴィーゾ出身の若いアントニオ・カルリーニとジローラモ・ボッターの助けのみで、利用可能なわずかな手段から経験的に剥離技法を実行し、バイロは奇跡的にトンマーゾの傑作をほぼ完全に保存することに成功し、描かれた漆喰を可動式の木枠に移した。こうして彼は、聖オルソラの物語の全サイクルを、同じ教会にあった他の絵画とともに美術館に持ち込むことに成功した。（Gibbs, *op.cit.*, pp. 116-117.）

56 ちょうどその頃、トレヴィーゾはヴェネツィアの支配下にあったため、ヴェネツィアの戦争に巻き込まれていた。（Gibbs, *Ibid.*, p.127.）

引っ張られている別の少女の姿が描かれている。この少女は、髪をひっぱられているため、顔をのけぞらせているが、その顔の描写と身体の動きが自然である。また別の倒れかかっている女性の上向き顔の自然な描写など、当時ではまず見ることの少ない身振りが数多く確認できる。このように、この暴力的な場面では、襲いかかるフン族の男たちと襲われる少女たちの無理のある姿勢が多く描かれているが、どれもが不自然さはなく、残酷テーマでありながら、臨場感あふれる生き生きとした動きのある場面となっている。身振りの雄弁さ、衣装の細部描写、顔の表情など、当時の画家にはほとんど見られない卓越した技量がトンマーズに備わっていることがうかがえる。

ボローニャ派のヴィターレから学んだトンマーズの柔軟性のある自然な身体表現をさらに優美でより自然な形へと発展させた結果が、アルティキエーロの《聖ジョルジョの車輪の上の責め苦》に描かれているS字状の身体表現につながったと考えられる。

おわりに

以上、本論文では色彩と形態の両面から、アルティキエーロのジョッテスキとしての特徴を考察し、その独自性を明らかにすることを試みた。第一に、人物の顔の描写について検討した。ジョットをはじめとするジョッテスキたちと同様に、アルティキエーロが『絵画術の書』で記述されている描画技法を忠実に実践していたことが、1995年から2年間にわたる修復過程で明らかになった。したがって、身体の形態や顔の立体的表現においてアルティキエーロはフィレンツェ派、すなわちジョットの造形表現を忠実に取り入れているといえる。一方で、顔の輪郭表現にはトンマーズの影響が認められる点も明らかになった。肌の透明感を表現するために、緑と白の顔料を効果的に下地に用いる方法や、立体感のある顔描写にはハッチング技法を取り入れることはジョットからの継承である。しかし、顔のふっくらとした表現は、トンマーズの特徴と類似していることは注目に値する。また、衣装については、色彩豊かなカンジャンテが観者の視線をひきつける効果があり、アルティキエーロの作品にもカンジャンテを多用した豊かな色彩表現がみられる。カンジャンテ自体は、ジョットをはじめとするフィレンツェ派でも多く用いられていたが、ジョッテスキ第二世代のマーズやタッデオらは、一般的に原色に近い色を使用していたのに対し、アルティキエーロは緑や赤の陰影を持つ淡い黄色の衣装などを多く描いた。全体的に、画面前景にいる人物や物語の中心人物がカンジャンテの衣装を身につけている傾向がある点はアーニョロとも共通する。しかしながら、アルティキエーロの色彩の最大の特徴は、トンマーズを介してシエナ派の影響を受けた淡く柔らかな色調とゆるやかな量感表現を用いている点にある。こうした色彩表現と量感表現は、彼の人物描写に生き生きとした感情表現を与え、同時代の他のジョッテスキの画家とは異なる特徴を示している。

第二に、他のジョットেসキと比較して、身体表現および顔の表情が格段に豊かであることがあげられる。またすでに、前述したように、当時の画家たちが横顔や四分の三の顔を多用していたのに対し、アルティキエーロはあらゆる方向を向く顔が、身体の動きに適応し、自然に描かれていることがわかる。このことはイタリアの中でいち早く人文主義を取り入れたパドヴァの知的環境が大きく影響していると考えられる。人文主義の父とされるペトルカはパドヴァでも活動しており、アルティキエーロはペトルカや彼の秘書の役割を担っていたロンバルド・デッラ・セータの肖像を描いたとされる。なおかつ、アルティキエーロ自身も人文主義者たちのサークルに参加していたと推察されている。こうした人文主義的なものの見方をはぐくんだアルティキエーロだからこそ、自然主義的な描写、たとえば豊かな感情をあらわす人間らしい顔の描写や躍動感に満ちた身体表現、さらにはその身振りに沿った自然な顔の向きを可能にしたと考えられる。

ロンギが「ジョットからは形態、シモーネからは色彩、この二つの融合はトレチェントに活躍したどの画家たちも成し得ることはできなかった」と述べているが、アルティキエーロこそ、この融合の萌芽を示した画家であると考えられる。さらに、トンマーゾを通してボローニャ派の影響も受け、それを発展させた結果、柔軟性のある大きな身振り、かつ立体的な身体表現の形態と淡く調和のとれた色彩表現にアルティキエーロの独自性があるといえるだろう。すなわち、アルティキエーロの作品には形態においてはフィレンツェ派、色彩においてはシエナ派、さらに自然主義的な身振りにおいてはボローニャ派という三つ要素の融合の萌芽が認められるのである。



図1 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ
《セヴィオ王に洗礼を施す聖ジョルジョ》部分
1378年-1384年 フレスコ画
サン・ジョルジョ祈祷所 パドヴァ
右 ペトラルカ 左 ロンバルド・デッラ・セータ



図2 マーソ・ディ・バンコ 《最後の審判》部分
1336年-1338年頃 フレスコ画
バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂 フィレンツェ

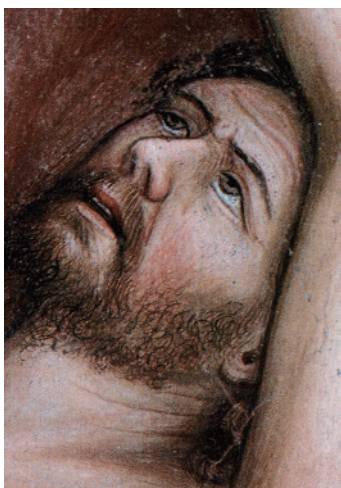


図3 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ
《聖ジョルジョの車輪の上の責苦》部分
1378年-1384年 フレスコ画
サン・ジョルジョ祈祷所 パドヴァ



図4 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ 《買春宿へ連れて行かれる聖ルチア》
1378年-1384年 フレスコ画 サン・ジョルジョ祈祷所 パドヴァ



図5 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ 《磔刑》部分 1378年-1384年 フレスコ画
サン・ジョルジョ祈祷所 パドヴァ 古代皇帝を思わせる横顔肖像

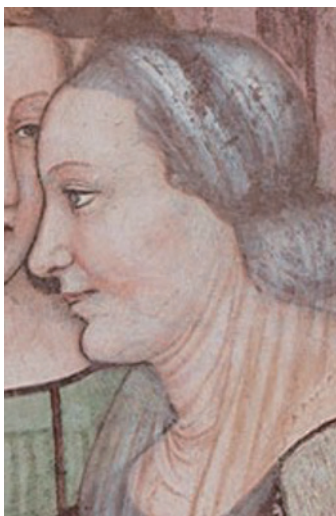


図 6

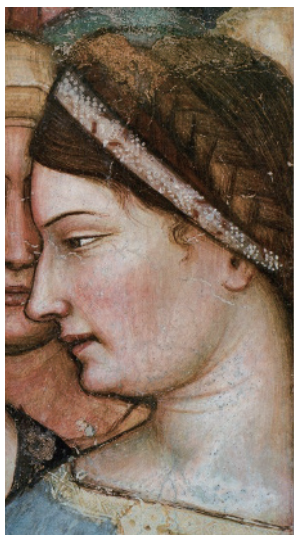


図 7



図 8

図6 トンマーゾ・ダ・モデナ《オルソラの母への誓い》部分 1355年-1358年 フレスコ画 聖カタリナ教会 トレヴィーゾ

図7 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ《聖ジョルジョのセヴィオ王への洗礼》部分 1378年-1384年 フレスコ画
サン・ジョルジョ祈祷所 バドヴァ

図8 アーニョロ・ガッディ《聖ヘレナ》部分 1380年頃-1390年 フレスコ画 サンタ・クローチェ聖堂主祭壇礼拝堂 フィレンツェ



図9 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ
《車刑から解放される聖カテリーナ》 1378年-1384年
フレスコ画 サン・ジョルジョ祈祷所 バドヴァ



図10 トンマーゾ・ダ・モデナ《オルソラの母への誓い》部分
1355年-1358年 フレスコ画
聖カタリナ教会 所蔵 トレヴィーゾ



図11 シモーネ・マルティニ《聖マルティヌスの騎士の除隊》
部分 1312年-1317年頃 フレスコ画
サン・フランチェスコ聖堂 アッシジ



図12 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ
《聖ジョルジョの車輪の上の責め苦》部分 1378年-1384年
フレスコ画 サン・ジョルジョ祈祷所 バドヴァ



図13 ジョット・ディ・ボンドーネ《マリアの結婚》1304年-1305年頃
フレスコ画 スクロヴェーニ礼拝堂 バドヴァ



図14 マーソ・ディ・バンコ《最後の審判》部分
1336年-1338年頃 フレスコ画
バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂 フィレンツェ



図15 アルティキエーロ・ダ・ゼーヴィオ
《聖ジョルジョの車輪の上の責め苦》部分 1378年-1384年
フレスコ画 サン・ジョルジョ祈祷所 バドヴァ

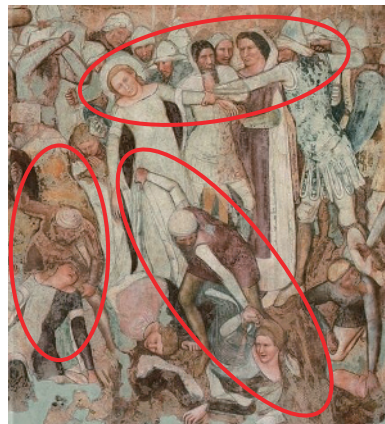


図16 トンマーゾ・ダ・モデナ《殉教》部分
1355年-1358年 フレスコ画
聖カタリナ教会 トレヴィーゾ 赤線は引用者付記

図1、図3～図5、図7、図9、図12、図15 L. Baggio・G. Colalucci・D. Bartoletti, a cura di, *ALTICHIERO DA ZEVIO NELL'ORATORIO DI SAN GIORGIO, Il restauro degli affreschi*, De Luca S.r.l., Roma, 1999.

図6、図10、図16 M.E. Gerhardinger・E. Lippi, *Orsola svelata. Il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena*, Terra ferma, Vicenza, 2009.

図2、図14 Cristina Acidini Luchinat・Enrica Neri Lusanna, a cura di, *Maso da Banco: la Cappella di San Silvestro*, Electa, Milano, 1998.

図11 Marco Pierini, *Simone Martini*, Silvana, Milano, 2000. 図13 Luciano Bellosi, *Giotto*, Scala, Florence, 2014. 図8 筆者撮影