

額縁の向こう側：フラ・アンジェリコ作 《コルトーナ祭壇画》の空間表現をめぐって

剣持あすさ

はじめに

本稿では、15世紀のイタリア、フィレンツェを中心に活躍した画僧、フラ・アンジェリコ（本名ガイド・ディ・ピエロ、1390/95-1455）が1430年代に制作した《コルトーナ祭壇画》（図1）を中心に扱う。フィレンツェ南東の町、コルトーナのサン・ドメニコ聖堂のために制作されたこの祭壇画は、中央の玉座の聖母子像の両側に聖人が描かれた画面が並び、額縁の上部には切妻装飾を備えた、伝統的な三連祭壇画の形式をとっている。

研究者の間でしばしば話題となったのは、本祭壇画におけるアンジェリコの空間の処理についてであった。すなわち、左右それぞれに描かれた二人の聖人がいる空間と、中央の聖母子像の描かれた空間が、不自然に断絶しているというのである。確かに、聖人たちの立つまだら模様に入った床は、画面の縁で唐突に断ち切られており、中央画面の聖母の玉座の基台もまた同様である。また、聖母の背後に集う天使たちの翼も画面外に伸びていてその全容を見ることはできない。あらためて中央画面に注目するならば、まるで、私たちが、より広い場所にいる聖母子と天使たちを、縦長の窓からのぞき見ているようにすら思えてくるのではないだろうか。つまり、本祭壇画では、聖母子と諸聖人は、隣接して提示されているものの、次元の異なる世界にあらわれていることになる。

15世紀の三連祭壇画において、中央の最重要聖人を描く画面と、その両側に配置された聖人を描いた画面の空間が不統一であることは決して珍しくない。例えば、同時期に同じサン・ドメニコ聖堂のために制作され、アンジェリコ作品と対になるといわれるサッセッタによる三連祭壇画（図2）においても、中央画面と両側の画面の空間は統一されていない。

しかし、アンジェリコは、同時代の最新の芸術動向に目を向け、それを貪欲に取り入れようとする画家であった。後述するように、彼は1420年代に制作したフィエーゾレのサン・ドメニコ聖堂のための三連祭壇画において、中央の

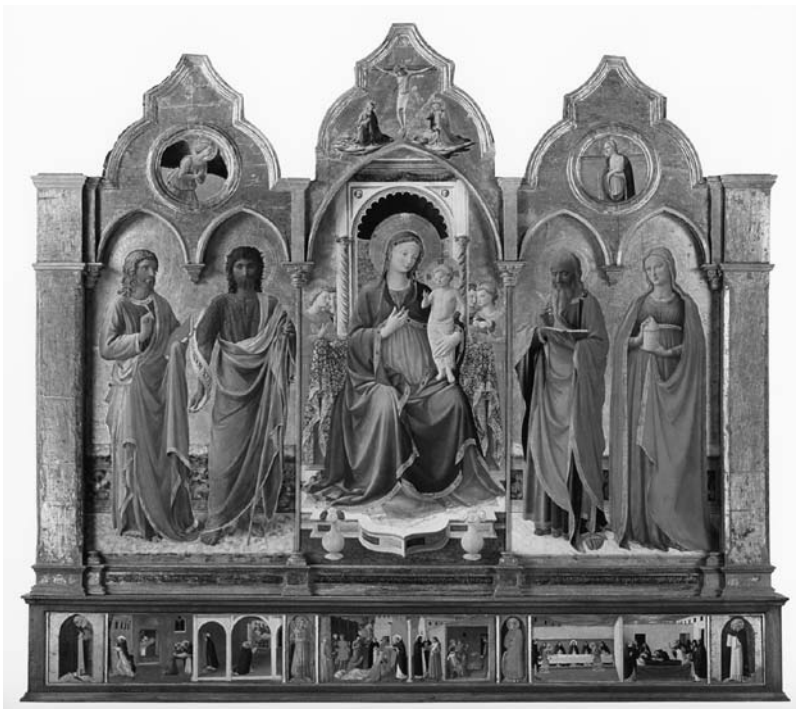


図1 フラ・アンジェリコ《コルトーナ祭壇画》1430年代前半～半ば
コルトーナ、司教区美術館



図2 サッセッタ《謙譲の聖母と諸聖人（サッセッタ祭壇画）》1430年代前半～半ば
コルトーナ、司教区美術館



図3 フラ・アンジェリコ《フィエーゾレ祭壇画》1424年頃
フィレンツェ、サン・マルコ美術館

聖母子像および両側の聖人像を、画面を貫いて続く一つの空間にいるものとして描いている（図3）。この作品からは、同時代にマザッチョなどによって試みられていた新しい空間表現への、アンジェリコの強い関心が感じられる。そのようなアンジェリコにとって、《コルトーナ祭壇画》におけるいかにも古臭い中央画面と両側の画面の断絶は、「らしくない」ものとされたのである。

たしかに、《コルトーナ祭壇画》の画面間の空間の不統一は、他のアンジェリコによる祭壇画と比較すると、不自然だ。しかし後述するように、本祭壇画は、三連祭壇画におけるアンジェリコの空間表現の追求を跡付ける際に、一定の位置を占めているように思われる。むしろ《コルトーナ祭壇画》の不自然さは、彼がめざし、のちに達成された空間表現の要を深く理解するための助けとなるのではないか。そのような視点にたち、以下では、ルネサンス的な新しい造形表現に逆行する作品とみなされがちな本祭壇画の空間表現について、ささやかな考察を試みることにしたい。

1. 14・15世紀のイタリアにおける祭壇画形式の変遷

15世紀のイタリアにおいて、祭壇画における空間描写は、祭壇画の形式と密

接な関わりを持っていた。したがって、個別作品について具体的に論じる前に、「三連祭壇画」の性格をよりよく理解するために、イタリアにおける祭壇画の形式の変遷について概観しておきたい。

祭壇画とは、文字通り、キリスト教の典礼を行う祭壇を飾るための絵画のことである。多くの場合、祭壇の後ろ側に衝立のように立てられたり、背後の壁に設置されたりする。祭壇画は13世紀はじめ頃から一般的になったとされるが、その背景には、典礼の形式の変化も関わっていたとされる⁽¹⁾。ともあれ、13世紀初頭以降、祭壇を装飾するものとして一般的になった祭壇画は14、15世紀を通じて豊かな発展をとげた。

14世紀のイタリアにおいては、複数の画面を連結し、各部に聖母子像や諸聖人をあらわした多翼祭壇画（ポリプティク）が制作されるようになる。もっとも初期に属する作品は、キリストや聖母子、諸聖人を個別に描いた画面を横に連結させるなど、単純な構造となっている⁽²⁾。一方、時代が下がるにつれ、より多くの画面を複雑に組み合わせ、ゴシック聖堂の建築モチーフを随所にとり入れた額縁にはめ込んだ、まるでひとつの建築物のような大型の祭壇画も現れた⁽³⁾。三連祭壇画は、このような多翼祭壇画の一形式で、三つの主要画面から構成されるものを指す。

複数の画面によって構成された伝統的な多翼祭壇画では、本来、各画面は額縁で仕切られ、独立している。そのような構造においては、各画面に描かれた諸聖人のいる空間の相互の合理的な関係性は問題とはならなかった。ただ、受胎告知や聖母の戴冠といった物語場面を主題とする場合は、額縁の仕切りが部分的にとりはられ、複数の区画にわたって一つの空間が描かれる作例を14世紀からみとめることができる⁽⁴⁾。また15世紀に入ると、聖母子と諸聖人を描いた（物語場面ではない）祭壇画においても、画面間の仕切りが取り払われ、尖頭アーチで縁取られた画面の形を残しながらも、聖人たちを統一した空間に描こうという意識が、例えばマザッチョの作品にみとめられる⁽⁵⁾。

さらに、1430年代になると、フィレンツェで単一の矩形画面で構成されるパラと呼ばれる祭壇画の新形式が登場した⁽⁶⁾。イタリアにおける祭壇画は、その後15世紀を通じて、伝統的な多翼祭壇画から、パラへと、徐々に移り変わっていくことになる⁽⁷⁾。形式の変化は、描かれる絵画内容の変化も引き起こした。その中でも主要なものの一つは、空間表現の変化であろう。とりわけ、聖母子と諸聖人を描く場合に、主要な画面が一つになったことで、ポリプティクでは額縁によって隔絶されていた彼らは、同じ空間に存在するものとして描かれる

ことになったのだ。パーラにおいては、聖母子と諸聖人は、もはや額縁の仕切りなく、同じ画面空間を共有することになったのである。

このように、《コルトーナ祭壇画》が描かれた1430年代は、多翼祭壇画の空間表現においては多様な展開がみられる一方、祭壇画の新形式が出現し、聖母子と諸聖人を統一空間に描くことへの意識が一段と高められた時期とみなすことができるだろう。

以上のことを踏まえて、次章からアンジェリコの個別の作品の検討を行ってゆこう。

2. 《コルトーナ祭壇画》の空間表現

(1) 制作背景

まず、先行研究に基づき、《コルトーナ祭壇画》(図1)が制作された背景を整理していこう⁽⁸⁾。

現在、コルトーナ、司教区美術館に所蔵されている《コルトーナ祭壇画》の作者がフラ・アンジェリコであることは研究者の間で異論はない。制作年代は1430年代前半とされる。本祭壇画は、1940年までサン・ドメニコ聖堂の主要礼拝堂の右隣に位置する礼拝堂に設置されていたが、第二次世界大戦後、大規模な修復が施され司教区美術館に入った⁽⁹⁾。

本祭壇画が飾られていた礼拝堂は福音書記者聖ヨハネに捧げられており、15世紀当時の所有者はジョヴァンニ・デイ・トンマーズ・デイ・セル・チェッコという人物だった。したがって祭壇画をアンジェリコに発注したのも、彼だったと考えられている。

ジョヴァンニ・デイ・トンマーズは、当時のコルトーナで、おそらくもっとも裕福な商人であったという。彼とアンジェリコを直接結びつける文書として、1438年3月26日付のジョヴァンニ・デイ・トンマーズの遺言書が知られている。そこには、サン・ドメニコ修道院の診療所で、遺言書の作成に立ち会った複数の関係者の中に、アンジェリコの名前が見出されるのである。ジョヴァンニ・デイ・トンマーズは、これに先立つ1432年の遺言書で、サン・ドメニコ聖堂内の礼拝堂を、自身の埋葬場所として初めて指定している。それ以前に作られた遺言書では、別の聖堂に埋葬されることを望んでいるので、彼は、1432年までに新たにサン・ドメニコ聖堂内の礼拝堂の使用権を得たのだろう。そしてそ

の後すみやかに、アンジェリコに祭壇画の注文がなされたと考えられる。正確な制作年がわかる文書は伝わっていないが、様式的な観点から、実際に祭壇画が描かれたのは1433年頃だと推定されている⁽¹⁰⁾。したがって、1438年にジョヴァンニ・ディ・トンマーゾの最後の遺言書が作成された頃には、すでにアンジェリコの祭壇画は礼拝堂に設置済みだったと考えられる。

コルトーナのサン・ドミニコ修道院の設立は1290年頃にさかのぼる。1409年にはナポリ王ラディズラーオによる侵攻のために荒廃してしまっていたが、1411年にコルトーナがフィレンツェの統治下にはいったのち、同修道院のために新しい聖堂を建築するプロジェクトが1412年に始まった。建築工事は1425年以降に本格的に進められ、1430年代にかけてこのプロジェクトのために、多くの寄付が集まったことが記録されている。また、ドミニコ会は、地域の裕福な個人のパトロンに聖堂内に設置された礼拝堂の使用権を与えることで、彼らが聖堂内の一連の装飾を財政的に支援することを奨励していた。ジョヴァンニ・ディ・トンマーゾがアンジェリコへ祭壇画を発注した背景には、このような装飾キャンペーンの機運の高まりと、ドミニコ会の戦略があったといえる。後述するように、1430年代には、ジョヴァンニ・ディ・トンマーゾの他にも、コルトーナの有力な商人のパトロンたちが聖堂内に礼拝堂を所有し、祭壇画を発注している。さらに、先ほどのジョヴァンニ・ディ・トンマーゾの遺言書の記録から、少なくとも1438年にアンジェリコがコルトーナに滞在したことがわかるが、おそらくこの折に、彼によって、現存する聖堂入り口上部のルネッタを含め複数のフレスコ装飾がなされたと考えられている⁽¹¹⁾。サン・ドミニコ聖堂の一連の装飾キャンペーンは、1440年に、最近までフィレンツェのサン・マルコ聖堂の主祭壇を飾っていた大型の多翼祭壇画《聖母の戴冠》が同聖堂の主祭壇に移設・設置されたことで一応の終息をみた⁽¹²⁾。

(2) 《コルトーナ祭壇画》を眺めて

あらためて、《コルトーナ祭壇画》(図1)をみてみよう。聖なる人物たちは、尖頭アーチを持つ額縁の中、抽象的な金地を背景に、横一列に配置されている。中央画面には玉座に座る聖母子と、その周りに集う天使たちが描かれている。玉座は、上部が貝殻様の装飾がほどこされ、細い小柱が左右についたニッチを擁し、手すりには金欄が掛けられた、きらびやかなものとなっている。向かって左側の天使は両手を胸の前で交差し、右側にみえる天使はバラの花が盛られたカゴを持つ。玉座の基台の前にはやはりバラの生けられた花瓶が置かれてい

る。

両翼画面には、向かって左から、福音書記者マタイ、洗礼者聖ヨハネ、福音書記者聖ヨハネ、聖マグダラのマリアの4名の聖人が描かれている。福音書記者聖ヨハネは、本礼拝堂が捧げられていた聖人であり、洗礼者聖ヨハネは注文主ジョヴァンニ・デイ・トンマーズの同名聖人でもある。また、聖マタイは彼の長男マッテオの、聖マグダラのマリアは妻の、それぞれ同名聖人である。

また、中央画面と両翼画面の空間表現についても、それらが不統一であることも含め、もう一度確認しておこう。まず中央画面では、最前景にバラの花瓶が置かれ、丸みをおびた装飾的な玉座の基盤部分が遠近法を用いて描かれていることで、玉座までの奥行きが適切に演出されている。ところがその玉座の石造りの基盤は、隣接する聖人が描かれた画面までは伸びておらず、画面の両端で角が不自然に切断された状態となっている。玉座の両側に立つ天使の体や翼についても同様で、その一部が明らかに見えなくなっている。

一方、両翼画面では、聖人たちは斑紋のある石の床に立つ。どちらの画面においても、彼らの背後には、長椅子状の石造りの低い壁がみえる。この壁があることによって、聖人たちのいる空間は、聖母子のそれよりも、明らかに浅く閉じられている。さらにこの壁は、各画面の両端を突き抜けて左右に続いている印象を与えるが、中央画面の玉座とは全く合理的につながっていない⁽¹³⁾。

繰り返しになるが、このように祭壇画全体の空間が統一されていない例は、アンジェリコの他の類似作例には見られない。すでに述べたように彼は、コルトーナ作品に先立ち制作された二つの三連祭壇画において、聖母子と諸聖人を一つの空間に描いているのである。次節では、この二つの祭壇画の空間表現を具体的に観察してゆくこととしよう。

(3) 1420年代の三連祭壇画における空間表現

まずドミニコ会のために制作した祭壇画としては最初のものであるフィエーゾレのサン・マルコ聖堂のための祭壇画を観察してみよう(図3; 以下、《フィエーゾレ祭壇画》と呼ぶ)。この祭壇画は、同聖堂の主祭壇画として描かれ、おそらく1424-25年頃に設置されたと考えられる。画面には、玉座の聖母子および天使たちを中心として4名の聖人が描かれている。当初はおそらくコルトーナ作品と同様の三連祭壇画形式をとっていたが、1501年の同聖堂の改修時に、当時の趣味に合わせて額縁および絵画そのものにも改変がほどこされ、現在の姿となった。具体的には、尖頭アーチや画面を区切っていた小柱をとまなう古

い額縁は取り外され、画面は現在みられるように矩形の一画面となって新しい額縁に入れられた。また、聖母の玉座が天蓋を戴いたものへと変更され、おそらく金地であった背景も現在のように窓から野山の景色が見えるものへと描き直された。ただ、玉座の基台の部分と聖人たちが立つ床は、オリジナルのままであるという。前に丸く張り出した玉座の基台は左右に伸び、聖人たちの背後にまで達している。また床の四角いタイル模様は、諸聖人が立つ空間の端から端まで一貫している。これらのことは、三連祭壇画形式であった当初から、アンジェリコが祭壇画の空間を統一されたものとして描いていたことを示している⁽¹⁴⁾。

また、フィレンツェのサン・ピエトロ・マルティーレ聖堂のために描かれた祭壇画（図4；以下、《サン・ピエトロ・マルティーレ祭壇画》と呼ぶ）を見てみよう。この祭壇画は、かつての《フィエゾレ祭壇画》と同様に伝統的な形式の額縁を持ち、金地を背景として玉座の聖母子を中心に左右に二人ずつ4人の聖人が描かれている。各聖人は尖頭アーチによって縁取られているものの、画面は統一され諸聖人は一つの空間に共存している。諸聖人の足下には鮮やかなマーブル模様の床があり、それは祭壇画全体に違和感なくひろがっているこ



図4 フラ・アンジェリコ《サン・ピエトロ・マルティーレ祭壇画》1427-28年
フィレンツェ、サン・マルコ美術館

とがわかるだろう。玉座のある場所は色が変わえられて強調され、諸聖人の立つ場所とは区別されているが、これは聖人間の序列を示すもので、空間的な断絶をあらわすものではない。加えて、この画面でアンジェリコは、聖人の配置を工夫し、空間的な奥行きを演出している。例えば、左端の聖ドミニクス、その隣の洗礼者聖ヨハネの足の位置を見てみると、ヨハネの足はドミニクスのものより上（画面の奥）に描かれている。小さな工夫であるが、自然な奥行きを表現するためにはきわめて効果的なものだ。直前のフィエゾレ作品では4人の聖人がほぼ並列であったことを思うと、短期間の間に、アンジェリコが玉座の聖母子と諸聖人を描いた三連祭壇画における空間表現をより洗練させていることがわかる⁽¹⁵⁾。

そして、上記の2作品の次に制作された三連祭壇画が《コルトーナ祭壇画》であった。フィエゾレ、サン・ピエトロ・マルティーレ両作品における画家の統一された空間への意識を考えると、先行研究によって繰り返し指摘されたように、《コルトーナ祭壇画》における空間の処理については、なんらかの説明がなされなければならないだろう。

3. アンジェリコの工夫：三連祭壇画の空間表現

(1) 先行研究

《コルトーナの祭壇画》では、なぜ、中央画面と両翼画面の間で、前章で確認したような不自然な空間の処理がなされたのだろうか。その理由として、しばしば言われてきたのは、アンジェリコが、同じサン・ドメニコ聖堂に設置された別の画家による祭壇画に構図を合わせたというものだ⁽¹⁶⁾。それは、コルトーナの商人ニコロ・デイ・アンジェロ・デイ・チェッコによって、聖堂内陣の左隣の礼拝堂に設置された、シエナの画家サッセッタによる祭壇画（図2；以下《サッセッタ祭壇画》と呼ぶ）である。

《サッセッタ祭壇画》は、様式的にアンジェリコ作品と同様の1430年代前半に位置付けられる。パトロンであったニコロ・デイ・アンジェロは、アンジェリコの祭壇画を注文したジョヴァンニ・デイ・トンマーゾとほぼ同じ時期に、礼拝堂に対する権利を得て、サッセッタに祭壇画を注文したのだと考えられる。

サッセッタ祭壇画は、アンジェリコの祭壇画と共通の特徴を備えている。まず、三連祭壇画の形式をとっており、上部の切妻装飾および尖頭アーチを備えた額

縁の形状もよく似ている。さらに、中央画面には聖母子像と天使を描き、左右の画面には、二人ずつ聖人を描くという構成も共通している。《サッセッタ祭壇画》で描かれている聖人は、左から聖ニコラウス、大天使ミカエル、洗礼者聖ヨハネ、ハンガリーの聖マルゲリータとなっている⁽¹⁷⁾。

フッドは、このような《サッセッタ祭壇画》と《コルトーナ祭壇画》の形式および図像上の共通点、また、二つの祭壇画が設置された礼拝堂が、内陣を挟んで対照的な位置にあること、さらに注文主同士が親族であるとみられることから、両祭壇画が対になるものとして構想されたという見解を示した。すなわち彼によれば、二人の画家の間になんらかの交渉があり、デザインを共有する機会があったが、おそらくそれは、アンジェリコが、すでに中央画面の制作を始めた後だった。アンジェリコは、当初、1420年代に制作した祭壇画と同様に、祭壇画全体で統一された空間を描くつもりだったが、サッセッタの祭壇画の構図に合わせて両翼画面の構想を変更した。そのため、中央画面と両翼画面の間に明らかな不整合ができたというのだ。

アンジェリコが合わせることにした《サッセッタ祭壇画》における空間構成は、極めて洗練されている、とフッドは述べる⁽¹⁸⁾。《サッセッタ祭壇画》においては、両翼画面で聖人が立つ床の線に比べて、中央画面における床の線は画面の中で極端に高い位置に設定されていて、両者の空間の統一などは、頭から構想されていないことが明らかだ。しかし、この明確な視点の違いによって、聖母子が座る部屋の広大な広がり暗示されているのである。

さらにフッドは、《コルトーナ祭壇画》の中央画面は、未完に終わったサン・ドメニコ聖堂の主祭壇画の中央画面として制作されたものだったかもしれないと可能性を示した。

これに対し、イズラエルは、サッセッタの作品にアンジェリコが構図を合わせたというのではなく、現在の《コルトーナ祭壇画》は、もともと別個の作品であったアンジェリコによる二つの三連祭壇画の、中央画面と両翼画面をつなぎ合わせたものとした。彼は、コルトーナの裕福な寡婦ミラーナ・ディ・マッテオ・ディ・セル・ドゥッチョの1437年の遺言書にサン・ドメニコ聖堂の主祭壇画のために資金を残す旨の記述があることに注目し、フッドと同様に、《コルトーナ祭壇画》の中央画面が、アンジェリコによってサン・ドメニコ聖堂の主祭壇画の一部として制作されたとする。一方、現在の《コルトーナ祭壇画》の画面の奇妙な組み合わせが、ルネサンスの成果を積極的に取り入れていたアンジェリコ自身の指示によるものだとは認めがたく、おそらく、ジョヴァンニ・

ディ・トンマーズのための祭壇画と、もう一つの完成された祭壇画がサン・ドメニコ聖堂にあり、それらの画面が何らかの理由で後世に再編成されたのではないかと述べている⁽¹⁹⁾。

一方、コール・アールは、聖人たちの大きさや体格が適切であり、彼らの姿勢や仕草が相互に補完的であるとして《コルトーナ祭壇画》が、もともと異なる祭壇画の再編成であるとする説を一蹴している。そして例えば左翼の聖人の姿勢が共通することを指摘し、やはり、サッセッタ作品とアンジェリコ作品が対応関係にあると述べる⁽²⁰⁾。

以上、主に3名の研究者の見解を紹介したが、ここでは、フッドの「変更」説を支持しておきたいと考える。1420年代の祭壇画における実践を考えると、《コルトーナ祭壇画》の中央画面と両翼画面の不自然な断絶は、アンジェリコ自身の発想によるものではないだろう。だとすれば、やはりサッセッタ作品と構図を合わせて「途中で当初の計画を変更した」というのが、もっとも説得力のある説明であると思われる。

「もうひとつの完成された祭壇画」がサン・ドメニコ聖堂にあったとするイブラエルの説は魅力的だが、推測の域を出ていないのではないだろうか。また彼は、現状の《コルトーナ祭壇画》の構成をアンジェリコによるものではないとしているが、果たしてそうだろうか。フッドが的確に観察したように、《サッセッタ祭壇画》では、画面間の空間の統一こそなされていないが、それゆえ、中央画面の聖母子の座す空間はより大きな広がりを感じさせ、そのことが、彼らの存在する空間の聖なる印象を高めているとも言えよう。このように、「中央画面において、両翼画面よりも大きな空間を暗示する」という特徴は、《コルトーナ祭壇画》においても達成されているのではないだろうか。つまり、アンジェリコは《サッセッタ祭壇画》の空間構成の特徴を的確にとらえ、自身の作品に反映させたということができよう。私見では、そのほかにも、当初の計画の変更を余儀なくされながらも、アンジェリコらしい空間表現へのこだわりがあるように思われる。

(2) 細部モチーフ：《ペルージャ祭壇画》との比較を通じて

前節において、《コルトーナ祭壇画》が《サッセッタ祭壇画》を意識して、アンジェリコがその構図にならった可能性が高いことが確認された。その一方、両者の間には、明らかな違いもある。中央画面の図像と、アンジェリコ作品において両翼画面に描かれている低い壁である。

《サッセッタ祭壇画》の中央画面が「謙譲の聖母」を示すのに対し、すでに述べたように、《コルトーナ祭壇画》の中央画面には、玉座の聖母子が描かれている。そしてこの玉座の基台部分の角が、ほんのわずかであっても不自然に断ち切られていることが、空間の表現の不自然さを明らかに示すポイントでもあった。

また、アンジェリコ作品の両翼で聖人の背後に描かれた低い壁も、中央画面との境界で断ち切られるため、空間の断絶を強調していた。しかし、あらためて見るならば、左右の両方の画面に描かれたこのモチーフは、断絶のみを表しているのではない。この壁は、中央の聖母の玉座を背後に隠れているだけで、聖人たちのいる空間を貫いているという印象は持てないだろうか。もちろん、左右の壁の高さが違うなど、決定的な不具合が指摘されているが、それはおそらく、多忙なアンジェリコに代わって担当した画家の未熟さゆえであり、アンジェリコの構想の不具合ではない。つまり、筆者は、この低い壁が、ささやかながらも、三連祭壇画における統一的空間を描いてきたアンジェリコが試みた、《コルトーナ祭壇画》の空間構成に対する工夫だったのではないかと考える。すなわち、《サッセッタ祭壇画》にならい、中央の聖母子の空間と両翼の聖人のいる空間に決定的な差異をつけつつも、アンジェリコはここで、聖人のいる空間には統一感をもたらそうとしたのではないだろうか。

《コルトーナ祭壇画》での経験、つまり、玉座の基台の表現が画面間の空間の連続性を示すのに大きな役割を果たすこと、そして聖人たちの背後に空間の連続性を示すためのモチーフを導入した場合の効果にかんする知見が、大いに活かされたのが、コルトーナ作品以後に描かれた《ペルージャ祭壇画》(図5)である。

《ペルージャ祭壇画》も、三連祭壇画の形式で描かれた祭壇画である⁽²¹⁾。《コルトーナ祭壇画》と同様に、中央画面には玉座の聖母子が描かれ、両翼にはそれぞれ聖人が二人ずつ描かれる。玉座の基台部分を観察するならば、それは、額縁の小柱をこえて両翼画面に伸びていて、画面の連続性が示されている。聖人の背後には、コルトーナ作品のような壁ではなく、布がかけられた長椅子が設置されている。そして注目したいのは、玉座の基台に、長椅子に掛けられた布がわずかに触れていることだ。アンジェリコは、この細部を描くことで、《コルトーナ祭壇画》で実現することができなかった、中央画面と両翼画面の空間の連続性を、より洗練したかたちで示したのである。そして、このような目立たない細部表現があつてこそ、金色の額縁の向こう側で、絵画空間のリアリ



図5 フラ・アンジェリコ《ペルージャ祭壇画》1440年代
ペルージャ、ウンブリア国立美術館

ティーは増すのではないだろうか。

おわりに

本稿では、フラ・アンジェリコの《コルトーナ祭壇画》を中心に、三連祭壇画という形式の中での空間表現について考察した。新しい芸術の新機軸が次々に花開いた「初期ルネサンス」と呼ばれる時代にあって、伝統的な絵画形式においても、アンジェリコがその時々状況や注文主の要請に対応しつつ、真摯に新しい表現を追求する姿を、多少は示すことができたのではないかと思う。

注

- (1) Scotto Nethersole, *Devotion by Design. Italian Altarpieces before 1500*, exh. cat., National Gallery, London, 2011, pp.18-27.
- (2) 例えば、ドゥッチョ《聖母子と諸聖人》(1305年頃、シエナ国立絵画館、Polyptych No.28) など。
- (3) 例えば、ジョヴァンニ・デル・ピオンド《リスッチーニ祭壇画》(1379年、フィレンツェ、

- サンタ・クロチェ聖堂) など。
- (4) 例えば、シモーネ・マルティネーニ《受胎告知》(1333年、フィレンツェ、ウフツィ美術館) など。
 - (5) マザッチョ《サン・ジョヴェナーレ祭壇画》(1422年、カッシーナ・ディ・レジェッロ、サン・ビエトロ聖堂)
 - (6) 最初に描かれたバーラについては議論があるが、アンジェリコが、最初期にバーラを描いた画家の一人であったことは間違いない。彼の最初のバーラ形式の祭壇画は《アンナレーナ祭壇画》で、《コルトーナ祭壇画》と同じ時期に制作されたと考えられる。W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, London, 1993, p.102-107.
 - (7) Gardner von Teuffel, "From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations", in Gardner von Teuffel, *From Duccio's Madonna to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and Their Settings*, London, 2005, pp.183-210.
 - (8) サン・ドメニコ聖堂の建築プロジェクトおよびパトロンについての情報は、主に以下の文献によった。M. Israëls, "Fra Angelico and Their Patrons at S. Domenico, Cortona", in *The Burlington Magazine*, vol.145, no.1208, 2003, pp.760-776; A.Zuccari et. alt. (a cura di), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, exh. cat., Musei Capitolini, Roma, 2009, pp.170-173.
 - (9) 1940年、戦火を避けて別所に移された。戦後、絵画層をオリジナルの支持体から新しい支持体に移すという大規模な修復作業をへて、司教区美術館に収蔵された。Ibid.; Giorgio Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico*, Firenze, 1998, p.137.
 - (10) リナイウォーリ祭壇画(1433年に注文、1437年に完成。フィレンツェ、サン・マルコ美術館)の制作が始まる以前であろうとされる。Hood, op.it., p.77.
 - (11) Ibid.
 - (12) Israëls, op.cit., p.769.《聖母の戴冠》はロレンツォ・ディ・ニコロが1402年に制作したもので、現在もコルトーナのサン・ドメニコ聖堂の主祭壇に設置されている。この祭壇画のフィレンツェからコルトーナへの移動は、フィレンツェのサン・マルコ聖堂をドミニコ会厳修会派の拠点とすることに尽力し、同聖堂内陣のパトロンとなったコジモおよびロレンツォ・デ・メディチの兄弟による寄付というかたちで行われた。
 - (13) さらに、研究者たちによって、聖マタイと洗礼者聖ヨハネが描かれた左翼が、明らかに様式的に未熟であることが指摘されている。両翼を比べると、人物の描写はもちろん、石に現れた模様の描き方や背後の壁の高さが異なっており、両画面は別々の人物によって描かれたことが明らかだとされる。フッドは、中央および右翼はアンジェリコが制作したが、左翼は助手が担当したとする。Hood, op.cit., p.80-81.
 - (14) Bonsanti, op.cit., pp.118-119; D. Cole Ahl, *Fra Angelico*, London, 2008, pp.40-44.
 - (15) Bonsanti, op.cit., p.124; Hood, op. cit., p.72-73.
 - (16) Hood, op. cit., p.80; Cole Ahl, op.cit., p.105.
 - (17) これらは注文主およびその家族の同名聖人である。Israëls, op.cit., p.765.
 - (18) Hood, op.cit., p.80.
 - (19) Israëls, op.cit., p.768-771.
 - (20) Cole Ahl, op.cit., p.108.
 - (21) Bonsanti, op.cit., p.139-141; Cole Ahl, op.cit., pp.187-192.

図版出典

図1 A. Zuccari et. alt. (a cura di), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, exh. cat., Musei Capitolini, Roma, 2009, p.171.

図2 D. Cole Ahl, *Fra Angelico*, London, 2008, p.108.

図3 W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, London, 1993, p.67.

図4 Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico*, Firenze, 1998, p.36.

図5 Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico*, Firenze, 1998, p.67.