

ヴァラッロのサクロ・モンテにおける 絵画と彫像の「混合」

大 野 陽 子

“Una missione” tra la pittura e la scultura in Sacro Monte di Varallo

Yoko OHNO

はじめに

北イタリアのアルプス周辺域に点在するサクロ・モンテと呼ばれる巡礼地では複数の礼拝堂内部に彫像とフレスコ画でキリストやマリア、聖人の生涯が表され、巡礼は礼拝堂を物語順に巡る¹。彫像で表された主要人物の周囲に背景や副次的登場人物を描くという構成は、15世紀末にエルサレムから帰還したフランシスコ会厳律派（以下、厳律派とする）の修道士がエルサレムの聖蹟の再現を目して創建したヴァラッロのサクロ・モンテで始まったと考えられる。地元出身のガウデンツィオ・フェッラーリが1520年代に制作した〈磔刑〉礼拝堂【図1】は臨場感をもって受難のクライマックスを表している。彼はミラノのステファノ・スコット工房の

【図1】 ガウデンツィオ・フェッラーリ〈磔刑〉礼拝堂、1520-23年、彩色テラコッタ像、フレスコ、ヴァラッロのサクロ・モンテ

一員として〈聖母の墓〉礼拝堂の壁画の天使像を描き、1507年にはサクロ・モンテの麓にある厳律派修道院聖堂の礼拝堂の壁画、1513年に同聖堂の内陣仕切壁に「キリスト伝」を描き、16世紀初頭からサクロ・モンテにおいて絵画と彫塑像の制作に携わった²。〈磔刑〉礼拝堂に見られる構成はヴァラッロのみならず、1580年代以降、対抗宗教改革と期を一にして、ヴァラッロを模してアルプス周辺域に相次いで創建された後発のサクロ・モンテの礼拝堂のモデルとなる³。

テストーリは、「絵画と彫像の交流もしくは対話もしくは演劇としてのサクロ・モンテというアイデアはすべてガウデンツィオ1人のものである」と、ヴァラッロにおける絵画と彫刻の対話的な構成をガウデンツィオの創意に帰した⁴。テストーリの論考はヴァラッロのサクロ・モンテの範囲内に留まり、彼以降の先行研究はフランシスコ会の伝統であるキリストの受難への黙想の補助具としてのイメージの機能面に着目し、この問題は十分に掘り下げられてこなかった⁵。そのため絵画と彫像の対話がヴァラッロのサクロ・モンテ以前になかったのかどうかは開かれた問いのままである。本稿では、サクロ・モンテ以前に絵画と彫像の単なる併用ではなく「対話」があったのかという点からサクロ・モンテの前身ともいえる聖墳墓聖堂の模造建築、サクロ・モンテの類例と考えられるキリストの死をテーマとする群像彫刻、中部イタリアで主に厳律派のために制作された絵画と木彫像を組み合わせた磔刑像を検討し、ガウデンツィオの創意について考察する。

1 ヴァラッロのサクロ・モンテにおける彫像と絵画

ヴァラッロの巡礼地に関する最古の記録は同地の市民から厳律派修道士ベルナルディーノ・カイミーと修道会に1493年4月1日に山麓の修道院聖堂と山上の敷地に立つ「壁の上と呼ばれる場所にある聖墳墓の場もしくは庵」、「十字架の下にある礼拝堂」「キリストの昇天の礼拝堂」を寄進した際の記録である⁶。「聖墳墓の庵」と呼ばれた現在の〈聖墳墓〉礼拝堂の入口上の銘文に、「巡礼を行えない者がここでエルサレムを見ることができるよう」に1491年にカイミーが構想したと記されたように、その建築構造はエルサレムの聖墳墓聖堂内のキリストの墓を模している。現在45礼拝堂からなるサクロ・モンテはこの3礼拝堂で始まった。そのうち「聖墳墓の場もしくは庵」は〈聖墳墓〉礼拝堂として現在も山上に見られるが、「十字架の下にある礼拝堂」「キリストの昇天の礼拝堂」は16世紀後半以降の再整備のなかで取り壊されるが、1514年にミラノで出版された案内書『これなるはヴァラッレの山の上なる信仰の神秘である』(以下「1514年の案内書」とする)⁷では、それぞれ「塗油の石」「キリストの昇天」が表された礼拝堂として登場し、エルサレムの聖墳墓聖堂内の「塗油の石」、オリブ山上の聖蹟であるキリストの昇天聖堂を模していた⁸。

初期の三礼拝堂はエルサレムの「場の再現 topomimesis」として構想されたが、15世紀末には絵画や彫像といった視覚的要素が導入されていたことが史料から判明している。1498年にヴァラッロの市民がミラノ公に送った書簡には、ミラノから巡礼に詣でた貴婦人の足がミサの後に《聖母の眠り》像に祈りを捧げたことで奇蹟的に治癒したと報告されている⁹。1507年にサクロ・モンテを訪れたミラノ公国の書記官ジロラモ・モローネは友人に送った書簡で「主の受難の神秘が、福音書で語られているような順序で、像で表されている」、「そのすべてが真の聖墳墓の場であるかのように同様の距離、同様の構造で、絵画と像で作られている」と述べている¹⁰。しかし、「絵画と彫像で picturis et figuris」の詳細にまでは触れられておらず、彫像と画中の人物が対話を交わすようにして受難の聖劇が完成していたのかどうかは不明である。

19世紀まで続くサクロ・モンテ全体の造営の間に初期の礼拝堂の多くが改築されたり取り壊されたため、15世紀末制作の彫像のうち現存するのは、聖母被昇天大聖堂の地下に安置されている作者不詳《聖母の眠り》【図2】、デ・ドナーティ兄弟による旧〈塗油の石〉礼拝堂の木彫群像【図3】、作者不詳〈最後の晩餐〉礼拝堂の木彫群像【図4】、〈聖墳墓〉礼拝堂の木彫像《死せるキリ

【図2】 作者不詳《聖母の眠り》15世紀末、木彫、
ヴァラッロのサクロ・モンテ、聖母被昇天大
聖堂

【図3】 ジョヴァンニ・ピエトロ・デ・ドナー
ティ、ジョヴァンニ・アンブロージョ・デ・
ドナーティ《塗油の石》1486-93年頃、彩色
木彫、ヴァラッロ市立絵画館

【図4】 作者不詳《最後の晩餐》15世紀末、ヴァラッロのサクロ・モンテ、彩色木彫、石膏で固めた布、〈最後の晩餐〉礼拝堂

【図5】 作者不詳《死せるキリスト》、彩色木彫、〈聖墳墓〉礼拝堂

スト】【図5】¹¹のみである。16世紀に入り彫像制作に参加したガウデンツィオの作品のうち、1510年代までのものとしては〈受胎告知〉礼拝堂の聖母とマリア、〈聖墳墓〉礼拝堂前室のマグダラのマリア、〈法務官邸に向かうキリスト〉礼拝堂のキリストなどの木彫像、〈羊飼いの礼拝〉〈降誕〉〈神殿奉献〉聖母とヨセフ、神官などのテラコッタ像が現在も残っている。一方、最初期の絵画となると、現存するのは「聖母の墓」礼拝堂に描かれていたフレスコ画《聖母被昇天》のみである。正面壁面に天使によって天に引き上げられるマリアや奏楽天使たち、両側壁にそれを見上げるキリストの弟子たちという定型の図像である。棺に埋葬された聖母の肉体そのものが天に引き上げられたという伝承そのものを表すため、堂内の墓は空であり、絵画は彫像と組み合わせられていなかった。

初期の礼拝堂内の様子については同時期の文献記録から類推するしかない。序章と終章と45章の本文からなる「1514年の案内書」にはわずかだが彫像や絵画に関する記述がある。第6章〈最後の晩餐〉、第17章〈塗油の石〉、第20-21章〈聖墳墓〉、第26-27章〈弟子たちに出現するキリスト〉、第28章〈キリストへの昇天〉、第36章〈マリアへの死のお告げ〉、第40章の聖母被昇天聖堂において絵画や彫刻への直接的な言及が見られる。このうち礼拝堂が当時の場に現存するのは〈聖墳墓〉のみである。

〈最後の晩餐〉については「そうしてテーブルの周りにはイエスと弟子たちが、みな彫刻で表され、見事に彩色されていた」「この大きな作られた食堂の中は賞賛すべく飾られ、描かれている」¹²と記されている。現在、彫像は第21礼拝堂〈最後の晩餐〉礼拝堂に見られる。しかし、案内書に記された礼拝堂は取り壊され、像だけが19世紀に建立された第21礼拝堂に移設され、「賞賛すべく飾られ、描かれている」と記述された壁画は残っていない。案内書には副次的な登場人物が明示されていないため室内情景が表されていた可能性は高い。また15世紀末制作の彫像に対し、壁画への言及は16世紀初頭であり、当初より像と壁画の組み合わせという構想だったとは言い切れない。

〈塗油の石〉については「すべてよく作られ、彩色された彫像である」と彫像に関する記述のみで、絵画への言及はない¹³。この彩色彫像は先述したデ・ドナーティ兄弟の作品である。1493年の寄進記録で「十字架の下」と呼ばれたこの礼拝堂は、エルサレムの聖墳墓聖堂内での配置同様、カルヴァリオ山の下に位置し、16世紀後半のガレアツォ・アレッシによる計画書に付された当時の礼拝堂配置図との照合から19世紀に整備された現在の第41礼拝堂〈聖骸布に包まれるキリスト〉に同定されている¹⁴。木彫像は天井が低く、洞窟に似せた空間に設置されていた。

〈聖墳墓〉には、《死せるキリスト》像の上に「板の中に油彩によって復活したキリストが1人、

墓のそばで、真っ直ぐに立った見事な姿で描かれている」と「復活のキリスト」の油彩板絵があったと記されている¹⁵。《死せるキリスト》の彫像と、油彩に描かれた三日後の「キリストの復活」を組み合わせて時系列的に連続するエピソードを表す異時同図法的構成であった。

〈弟子たちに出現するキリスト〉には、「この円形に作られた礼拝堂には片側に弟子たちが描かれ、円形の礼拝堂の戸口の傍に「過ちに嘆くペテロが描かれている」とあり、内壁にはキリストの弟子たちが表されていた¹⁶。さらに「真ん中には輝かしく喜ばしいキリストが腕を広げて彼らに「聖痕を」示す¹⁷とあるが、案内書はキリストが絵画か彫像か名言しておらず、壁画内で弟子たちの真ん中に表されていたのか、堂内の中央部に彫像で表されていたのか定かではない。

1493年の寄進記録に現れた〈キリストの昇天〉も同様に「円形の描かれた礼拝堂」であり、「周囲に弟子たちが至高の天において定められていた結果を見上げ」と、内壁には弟子たちが「定められていた結果」としてのキリストの昇天を見上げる様子が描かれていた¹⁸。続いて「同じくここでは聖母も天を見上げ/白いヴェール姿で昇天する息子を見る¹⁹とあることから聖母も壁画に表されていたと推測される。続く章では「聖なる足の大きいなる痕跡が再現されている。それに似せて大理石に刻まれている²⁰とエルサレムのキリスト昇天聖堂に残る「聖なる足跡」が礼拝堂床面に模造されていると聖跡との類似に詩句が割かれ、「場の再現」が強調されていた。礼拝堂上方にキリストの再臨を預言する二天使が表されていたと記されており、piantare（固定する、打ちこむ）という動詞の変化形が使用されていることから天使が彫像であった可能性はある²¹。しかし、キリストが絵画か彫像かの言及はなく、「聖母の墓」の棺が空であったように実体をもって表されていなかった可能性も否めない。

同様に現存しない〈聖母への死のお告げ〉について案内書には「ここでは彫像で敬虔なマリアとその傍らで彼女に語りかける天使」が「礼拝されるため大いなる美しさで」「小さな礼拝堂の中の祭壇の上に²²とあり、天使像と聖母像が祭壇上に設置されていたと推測される。第38章から41章は聖母被昇天に充てられ、第40章では先述の「聖母の眠り」の木彫像が棺の中に置かれた「小さな礼拝堂」は「大いなる美しさで描かれている」とある。「九階級の天使たちが歌い、各々数えきれぬ音色を出して」と聖母を迎える奏楽天使が主題である²³。39章は、絵画か彫像か言及はないが、「熾天使によって大いなる輝きに包まれ天に運ばれるのを見る」と被昇天の様子を語る²⁴。1566年出版の案内書が被昇天の聖母を「吊された (apesa)」と記していることから聖母は彫像であったと考えられ、1514年の時点で「天に運ばれる」聖母は彫刻で表されていたかもしれない²⁵。図像的には「聖母の墓」の壁画と似た図像であるが、「聖母の墓」礼拝堂では空の棺と聖母被昇天の壁画が組み合わされていたが、ここでは、聖母の死を表す彫像が安置されている祭壇の上方に被昇天が表され、堂内の上下で異時同図法的な構成になっていたと推測される。

1500年代初頭にはガウデンツィオが礼拝堂の彫像制作に関与していたと考えられているが、1514年の案内書では、〈受胎告知〉〈降誕〉〈羊飼いの礼拝〉〈神殿奉献〉については、それぞれ中東のオリジナルの場との模倣が語られ、彫像の有無は言及されていない²⁶。〈受胎告知〉礼拝堂【図6】の壁面には預言者が描かれてい

【図6】 ガウデンツィオ・フェッラーリ《受胎告知の天使》《聖母》1510年頃、彩色木彫、石膏で固めた布、ヴァラッロのサクロ・モンテ、〈受胎告知〉礼拝堂

【図7】 ガウデンツィオ・フェッラーリ《聖衣剥奪》
1506年以降、フレスコ、ジョヴァンニ・デン
リーコ《ピエタ》、彩色テラコッタ像、1638-
1640年、ヴァラッロのサクロ・モンテ、〈ピ
エタ〉礼拝堂

るが、1514年で「くぼんだ小礼拝堂」と呼ばれた
〈受胎告知〉の位置は現在と異なり、当時の礼拝
堂に壁画があったのか定かではない²⁷。〈降誕〉
の聖母とヨセフ像は狭い壁龕に置かれているが、これ
はベツレヘムの降誕聖堂地下にある「降誕の洞窟」を
模して洞窟を表すためである。〈羊飼いの礼拝〉〈神殿
奉献〉に現在、見られる壁画はいずれも彫刻より後の
補完である。

1514年以降の記録での記述や現存する作例の年代同
定から「1514年の案内書」には言及されていないもの
の、同書執筆時に堂内に絵画や彫像があったと考えら
れる礼拝堂は数例ある²⁸。そのうち第14章に記された
〈聖衣を剥奪されてカルヴァリオ山へと向かうキリス
ト〉はガウデンツィオによる絵画と彫像の融合の試み
の端緒とされた。この礼拝堂は現在の第42礼拝堂〈ピ
エタ〉に相当する。現在、そこには17世紀のテラコッ
タ群像が見られるが、本来は第32礼拝堂に置かれてい
るガウデンツィオ作の木彫像が配され、ガウデンツィ
オが描いたフレスコ画中の人物と組み合わせられてい
た。【図7】【図8】「1514年の案内書」に記された
「衣を剥がれ裸で首には縄をかけられ、泥棒のように
聖なる羊が引かれていく」という詩句は第32礼拝堂の
木彫像の様子と合致し、「母は嘆き、ヨハネがそばに
いる」情景は〈ピエタ〉礼拝堂の壁面に今も見られる²⁹。
壁画の制作は、画中の騎馬の兵士のポーズがレオナルド・ダ・ヴィンチの未完「アンギアーリの戦
い」からの引用であることから1506年以前と見なされている³⁰。先述のように「1514年の案内書」

【図8】 ガウデンツィオ・フェッラーリ《法務
官邸にのぼるキリスト》、彩色木彫（キ
リスト像高さ177cm）、ヴァラッロのサク
ロ・モンテ、〈法務官邸に向かうキリス
ト〉礼拝堂 1508年頃

【図9】 作者不詳《磔刑》テラコッタ、フレ
スコ、1500-1520年、サン・ヴィヴァ
ルド、モンタイオーネのサクロ・モン
テ、〈磔刑〉礼拝堂

【図10】 ガウデンツィオ・フェッラーリ 《三王の到着》、
彩色テラコッタ、1525-1528年、ヴァラッロのサク
ロ・モンテ、〈三王の到着〉礼拝堂

には彫像と絵画の併用を窺わせる記述があるが、当初から並置されていたのか定かではなかったり、推測される図像が異時同図的であるのに対して、〈聖衣を剥奪されてカルヴァリオ山へと向かうキリスト〉では彫刻と絵画は「対話的でドラマ的な混合」³¹をなしている。

ヴァラッロのサクロ・モンテ創建とほぼ同時期に厳律派の修道士フラ・トンマーゾがトスカーナ地方サン・ヴィヴァルドにサクロ・モンテを着工した³²。教皇レオ10世がこの巡礼地に与えた贖宥状に関する1516年の勅書には34の礼拝堂が言及されたが、計画は未完に終わる。サン・ヴィヴァルドではキリストの受難は主に彩色テラコッタの浮彫で表されている³³。【図9】ガウデンツィオが1520年代に手がけた二礼拝堂ではより大胆な形で絵画と彫像が融合され、後のサクロ・モンテの礼拝堂構成を決定づけた。【図1、10、11】

ヴァラッロの巡礼地は最初期の礼拝堂が〈聖墳墓〉であるように、その構想はエルサレムの聖墳墓聖堂の西欧における模造建築の伝統に連なっている。次にそれら先例における絵画や彫刻の利用について概観する。

【図11】 〈三王の到着〉
礼拝堂（部分）

2 聖墳墓の模造建築における視覚的イメージ

4・5世紀頃から、聖墳墓聖堂内のキリストの復活の円堂やその内部にあるキリストの墓を象徴的に模した建築物が西欧各地に作られた³⁴。しかし、中世末期になって既存の聖墳墓の模造建築に彫像や絵画が後補される例もあるが、最初期の例として知られるナルボンヌのミニチュアやローマのサント・ステファノ・ロトンド聖堂はもちろん、9-10世紀の聖墳墓の模造は、円堂、周歩廊、「復活／再生」を暗示する8や使徒の数12など象徴的な数の使用など象徴性が重視された³⁵。例えば、9世紀にベネディクト会修道院長アエギルが建立させたフルダのザンクト・ミハエル聖堂は円形プランと8本の円柱で復活の円堂を再現し、10世紀にコンスタンツ司教コンラートが聖地訪問後に着工したザンクト・マウリツィウス聖堂内の聖墳墓も円堂に円錐形の屋根という他の聖墳墓模造建築にも見られる象徴的な形態を見せる³⁶。【図12】円堂を飾る切り妻と使徒の彫像は様式的に1260年の再建時の後補である。

中世の聖墳墓の模造、特に十字軍時代の事例では、オリジナルを象徴的に模倣するのみならず、時にエルサレムの聖墳墓聖堂の石片が建材として使用されたり、キリストにまつわる聖遺物が堂内

【図13】 アクイレイア大聖堂、聖墳墓内アーチ型壁龕墓、
1050年頃創建

【図12】 コンスタンツの聖墳墓、ザン
クト・マウリツィウス聖堂内、
934-975年創建、1260年再建

【図14】 ゲルンローデの聖墳墓、ザンクト・キリアクス聖
堂内、1060-1080年創建、1130拡張

【図15】 ポローニャ、サント・ステファノ聖
堂「聖ペトロニウスの墓所」11世紀再
建

に納入された³⁷。11世紀に南イタリア、アックアペンデンテに創建されたサント・セポルクロ大聖堂クリプタ内のキリストの墓の模造に施された銘文によると、第一回十字軍の騎士たちが持ち帰ったというキリストの血がついた石のかけらが納入されたという³⁸。1045年にサンチャゴ巡礼路上の町ヌヴィ・サン・セピュルクルに11本の柱を有す円堂として建立されたサン・テティエンヌ聖堂には、シャトルーのウッド枢機卿が1257年に聖血と聖墳墓のかけらをもたらした³⁹。北イタリアのアクイレイア【図13】に1050年頃に建立された円錐形の屋根の円堂の内部に設けられたキリストの墓を模したアーチ形壁龕墓に穿たれた三つの穴には聖遺物が納入されたと指摘されている⁴⁰。1147年

【図16】《聖墳墓詣で》13-14世紀、浮彫「聖ペトロニウスの墓所」正面
 【図17】 ウスターラース円形聖堂、12世紀初頭建立、「キリスト伝」と「最後の審判」1350年以降、フレスコ

に十字軍から帰還した同地の参事会会長が創建させたというアイヒシュテットの聖墳墓には、キリストが架けられた十字架のかけらである聖十字架が納入され、1194年には大司教がこの円堂を「聖十字架と聖墳墓の名誉にかけて (in honorem S. Crucis et Sepulchri)」聖別したという⁴¹。十字架のかけらはスペイン北部セゴビアに1208年に創建されたベラ・クルス聖堂にも納入されている⁴²。それによって模造にオリジナルと同等の聖性を帯びさせることを企図したのであろう。

聖墳墓を模した建造物にイメージが皆無というわけではない。フランス東部アルザス地方のセレストに1087年に創建された円形プランのサント・フォワ聖堂の地下に設けられたキリストの墓の壁面には「キリストの復活」の浮彫が施され⁴³、ドイツ北東部ゲルンローデに1060-80年に建てられたザンクト・キリアクス聖堂内の聖墳墓の外壁には復活後のキリストがマグダラのマリアに「我に触れるな」と述べる場面が同様に浮彫で表されている⁴⁴。【図14】 室内には三人の女たちと墓石に座る天使の浮彫が置かれ、キリストの墓を三人のマリアが香油を持って訪れ、空の棺に座る天使にキリストの復活を告げられる「聖墳墓詣で」が表されている。浮彫は様式的に12世紀初頭の制作とされる。「聖墳墓詣で」は、聖ペトロニウスが5世紀にエルサレムの聖墳墓を模してイタリア北部ポローニャに創建し、11世紀に再建されたサント・ステファノ聖堂堂内に設けられた模造墓の外壁にも浮彫で表されている⁴⁵。【図15】 【図16】 浮彫は様式的には八角形の模造が再建された13~14世紀に同定されている。

浮彫によるだけでなく、聖墳墓を模造した建築内に壁画が表される事例も見られる。例えば、1150年にフランス中部ル・リジェの修道院に復活の円堂を模して建てられたサン・ジャン礼拝堂には「降誕」「神殿奉献」の他、「十字架降下」「聖墳墓詣で」といったキリストの死と復活などがフレスコ技法で描かれている⁴⁶。選ばれた主題は1099年に十字軍によるエルサレム奪還後、再建された聖墳墓聖堂に施されたモザイクを参照しており、ブレア・ムーアはこの再建に刺激されて、12世紀以降、絵画もしくは彫刻で装飾された聖墳墓の模造が生まれたと指摘する。一方、12世紀に建造された聖墳墓の模造に後世になって視覚的要素が付加される例もある。シングルズ1世の第一次十字軍参加(1107-1111年)の後に、当時ノルウェー領であったデンマークのポーンホルム島に円堂が複数建てられたが、いずれも円堂を支える中央の太い円柱には聖堂建立より数世紀遅れてキリスト伝や「最後の審判」などが描かれた⁴⁷。【図17】

1393年に中部イタリアのファブリアーノに聖地巡礼から戻った2人の修道士が建てた祈祷堂に像と絵画を組み合わせた例が見られるが、これも絵画は後補である⁴⁸。カルヴァリオ山に割り当てた

上階の祭壇上に磔刑のキリストと聖母とヨハネの木彫像が置かれ、後方壁面にロレンツォ・サリンベーニにより「生命の木」が描かれた。フレスコ画制作は彼のファブリアーノ滞在時の1416年以降1420年以前（没年）と推測されており⁴⁹、当初より彫像と絵画を組み合わせる構想があったわけではなかった。また、ここでの組み合わせは「生命の木」という神学的な概念を表しており、彫像と壁画による物語表現とは異なる発想に基づいている。

3 「キリストの埋葬」群像と「死せるキリストへの哀悼」群像

ヴァラッロのサクロ・モンテの1493年の寄進記録に〈聖墳墓〉とともに登場するのが〈塗油の石〉礼拝堂である。礼拝堂は聖墳墓聖堂内のカルヴァリオ山とキリストの墓の間に位置する聖蹟に相当するものとしてヴァラッロにおいても〈磔刑〉と〈聖墳墓〉の間に設けられたが、内部に置かれた木彫群像【図3】は図像的には「キリストの埋葬」を表している。キリストの遺体を聖骸布に包んで墓に安置する場面は15世紀から16世紀にかけてフランスで多くの石造群像が作られる⁵⁰。イタリア北部では15世紀半ば頃から16世紀にかけて「死せるキリストへの哀悼」を表した彩色テラコッタ群像が作られた⁵¹。作例はエミリア地方に集中しているが、隣接するロンバルディア地方にも15世紀末から16世紀初頭に普及する。《キリストの埋葬》群像（以下、《埋葬》とする）と《死せるキリストへの哀悼》群像（以下、《哀悼》とする）は等身大の彩色像という点でサクロ・モンテに通じる。いずれも群像が設置された場は「聖墳墓」と呼ばれ、厳律派を含むフランシスコ会や同修道会傘下の信徒団体の聖堂や祈祷堂への安置も稀ではなく、中世末期の同修道会による受難信仰の推進を背景に、信徒の情動に訴えかけるような群像が作られたと考えられている⁵²。

《埋葬》は1420年代以降に普及し、概ね「死せるキリスト」を含む8体からなり、本来、彩色されていた。フランス革命期などに破壊されたものも多いが、カルザラによると460例が確認されている⁵³。素材は石が大半だが、ピレネー県や南フランスなどでは木彫の作例が多い。ペリグーのサン・フロン大聖堂の私的礼拝堂に「我々の主イエス・キリストの墓を置く tresart（壁龕）」を作るようにという1417年の記録が伝わっているように設置場所としては壁龕が多い。フランス北西部ソレムのサン・ピエール聖堂の群像、北仏アミアンのサン・ジェルマン・レコセ聖堂【図18】の群

【図18】《キリストの埋葬》石、1506年、アミアン、サン・ジェルマン・レコセ聖堂

【図19】《キリストの埋葬》石、16世紀初頭、バルペシュ教区聖堂

- 【図20】 《キリストの埋葬》石、1502年、ジャルゼ
教区聖堂
- 【図21】 ニッコロー・デッラルカ《死せるキリスト
の哀悼》1462-1463年、彩色テラコッタ、ボ
ローニャ、サンタ・マリア・デッラ・ヴィー
タ聖堂
- 【図22】 グイド・マッツォーニ《死せるキリストの
哀悼》1476-1477年、彩色テラコッタ、ブッ
セート、サンタ・マリア・デリ・アンジェリ
聖堂
- 【図23】 アゴスティーノ・デ・フォンドゥリス
《死せるキリストへの哀悼》1483年頃、彩色
テラコッタ、ミラノ、サンタ・マリア・プ
レッソ・サン・サーティロ聖堂

像、南仏ベルペシュの教区聖堂【図19】の群像は当初の壁龕に安置されている⁵⁴。アミアンの壁龕は群像を設置すると空間に余地がないほど狭い。ソレムやベルペジュの壁龕内に小天使の浮彫が主要人物上方に据えられていることから、彫刻のみの構成であったと考えられる。《埋葬》はオリジナルの場から移転されたのちも壁龕に設置される作例も多く、おそらく、その設置空間から考えて大半は絵画との組み合わせは構想外であったのではないだろうか。しかし、16世紀初頭フランス西部ジャルゼの教区聖堂では像の設置場所に壁画が描かれた。1504年の記録によると、ここには8体の像からなる群像があったという⁵⁵。【図20】壁画は彫像と同時代の様式だが、画中に表されたのは群像の背景や群衆ではなく旧約聖書の預言者たちであり、絵画と彫像は並置されてはいてもサクロ・モンテのように演劇的な構成ではなかったと推測される。

《埋葬》では石棺の両端でニコデモとアリマタヤのヨセフがキリストを包むための聖骸布の端を持っているのに対して、《哀悼》では両者は群像の両端でキリストの死を悼むポーズをとるのみである。《哀悼》のうち最古の作例はボローニャでニッコロー・デッラルカが作った8体からなる群像であるが、この種の群像を多く残したのがフェッラーラ公国で活動したグイド・マッツォーニである。【図21、22】彼はモデナ、フェッラーラ、ブッセートに同種の彩色テラコッタ群像を残した。

《哀悼》もオリジナルの設置場所に安置されている例は少ない。ニッコローがボローニャのサン

タ・マリア・デッラ・ヴィータ聖堂のために制作した群像【図21】は15世紀末には聖堂側面の入口の傍にあったが、1586年には主祭壇の南側に移設される。1502年の記録から洞窟状に設えた場所に置かれていたと考えられている⁵⁶。群像に関する最古の記録でもある1464年の像の保全に関する記録では、「同様に、非常に美しい像とイメージ (Figuris et ymaginibus pulcherrimis) を伴う、主の墓の記念が作られた」⁵⁷と記されている。figura は人物像を意味し、彫像を指すだろう。一方、imago は彫像、絵画双方に使うが、あえて figuris et ymaginibus と併記されていることから、この一節は絵画と解せよう。1586年に新たに群像が置かれた空間はエルサレムのキリストの墓と同寸法であることからファンティは本来の設置場所も同じ寸法であったのではないかと推測している⁵⁸。190×266cmの空間に等身大の横たわるキリスト像と6体の像を置いたのであれば、その背後の壁に補完する人物を描いたとしても視認性はよくなかっただろう。また像は観者にキリストを見るよう促すか⁵⁹、視線をキリストに集中させていることから、ヴァラッロで見られるような彫像が壁画内の人物と対話を交わすような構成はなかったと推測する。従って、ここでの imago (絵画) は《哀悼》の背景を描いたものだったのではないだろうか。

一方、マツォーニがモデナ、フェッラーラで制作した《哀悼》はいずれも当初の設置場所から移設されており、設置状態は不明である。おそらくオリジナルの場と考えてよいのがブッセートの厳律派聖堂であったサンタ・マリア・デッリ・アンジェリの主祭壇左側に設置されている群像である。1476-77年に制作された群像は、高さ180cm、幅320cm、奥行180cmの壁龕に置かれ、壁龕内は洞窟を思わせる岩肌のように加工されている。《哀悼》はマツォーニの活動範囲が広がるにつれてエミリア地方に隣接するロンバルディア地方へ伝播し、ロンバルディア地方南部ではアゴスティーノ・デ・フォンドゥリスが1480年代から同種の群像を手掛けている⁶⁰。このうち設置場所が変わっていないのが1483年にミラノのサンタ・マリア・プレッソ・サン・サーティロ聖堂に制作した13体からなる群像である。当時、フランシスコ会の一派アメデオ派のものであった聖堂において、群像は祭壇上の壁龕に納められ、壁龕内は白い漆喰塗りである。【図23】

以上見て来たように、《埋葬》と《哀悼》では元来の設置場所から移転された作例も多く、制作当初の設置場所の様子を検証は困難であるものの、《埋葬》では16世紀初頭にジャルゼのように壁画の前に像が置かれ、《哀悼》でも15世紀半ばに像と絵画が併用されていた可能性が伺われる。しかし、本来、群像が壁龕内に設置されていたことを考えると、像で隠れて背後の壁の視認性は悪く、またオリジナルの壁龕に今も設置されているソレムやブッセートの例を見ると、本来的に《埋葬》《哀悼》ともに絵画との組み合わせは想定されていなかったと推測される。

3 中部イタリアの「混成された」磔刑像

アッシジのフランチェスコが1223年頃にグレッチョで行った降誕祭でキリストをかたどった人形を使ったと伝えられ、1448年の聖金曜日の説教に際して説教師ロベルト・ダ・レッチェが説教の最期に舞台上で十字架の道行を生身の人間に、磔刑から十字架降下、埋葬といった一連の場面を可動式磔刑像を使って上演させるなど、フランシスコ会はイメージの使用に積極的であった⁶¹。15世紀半ば頃からは、中部イタリアのウンブリア地方で主に厳律派のために木彫磔刑像と絵画が「混成された作品 (l'opera composita)」【図24、25】が制作されるようになる⁶²。

現存作例では概して絵画は彫刻よりも後に作られており、絵画による古い木彫像の補完についてセルポッリは二つの要因を指摘する⁶³。ひとつは経年劣化した背面を補うという彫像の保全上の必要性である。古びた木彫像を絵画で補強する措置は磔刑像の重要性を伺わせる。加えて、崇敬の対象である磔刑像の価値を強化するという宗教的な性格の要因もあると見なされた。絵画の後補につ

【図24】 ピエトロ・ディ・ジョヴァンニ・マツァフォルテ《磔刑》、テンペラ、板、1460年頃、モンテファルコ、サン・フランチェスコ美術館

【図25】 ジョヴァンニ・テウトニコ《磔刑像》1469年、180cm、木彫、バルジーノ《モンテリビド祭壇画》聖職者席側、1502-1504年、油彩、板、240×180cm、ペルージャ国立美術館

いて、カヴァトルティは磔刑像の「舞台背景的なコンテクスト化」とともに、宗教行列にも使用される磔刑像が頭部や脚部を完全に、あるいは部分的に削りぬかれているため極端に軽いことから絵画で補完したのだろうとしている⁶⁴。

ウンブリア地方で作られたこの種の「混成作品」のうち、その伝播に何らかの影響を持ちえたであろう作品として取り上げられることが多いのが、フォーリーニョの司教参事会美術館、モンテファルコのサン・フランチェスコ美術館の二作例である。

厳律派発祥の地であるフォーリーニョの作例は、磔刑像の後ろに十字架と風景、両脇に「ほとんど舞台の袖をなすかのように」聖母とヨハネが項垂れた姿が描かれている⁶⁵。木彫像は様式的に14世紀制作と同定されている。絵画は同地出身の画家ニコロ・アルンノとその舅ピエトロ・ディ・ジョヴァンニ・マツァフォルテに帰属され、15世紀後半の制作と考えられる。磔刑像が両手を動かして「死せるキリスト」の姿勢に改変可能な可動式木彫像であることや⁶⁶、マツァフォルテ制作の木彫鍍金のタベルナコロ型の龕に納められていることや元来の設置場所が大聖堂主祭壇左手の祭壇であったことから、セルポッリは木彫像自体の聖性を指摘し、絵画の補完は木彫像の重要性を称揚し、強調するためのものと指摘している。モンテファルコの作例【図24】は1990年から91年にかけて行われた修復の結果、絵画と彫刻部分の間の様式的な親縁性が明らかにされ、絵画と彫刻がほぼ同時期、1460年頃に制作されたと考えられている⁶⁷。アルンノに帰属されることもある彫刻の作者については諸説あるが、磔刑像の周囲の聖母とマリア、マグダラのマリアと聖フランチェスコらは、マツァフォルテに帰せられている。彼は1450年には本来、この磔刑像が設置されていた同地のフランシスコ会聖堂サン・フォルトゥナート聖堂のフレスコ画を手がけていた。

現在では磔刑像しか残っていないが、スペッコに1474年建立された厳律派のサン・ジロラモ聖堂

の像は、18世紀の財産目録によると「マリア、福音書記者聖ヨハネ、聖ヒエロニムス、聖フランチェスコ」の絵と組み合わされていた⁶⁸。19世紀末に失われた絵画部分の作者をヴァザーリはアルノとしている⁶⁹。セルポッリはマツァフォルテに帰しながら、もしアルノ作であれば彼の工房がこの種の制作に慣れていた可能性を指摘している。1498年の財産目録で奇蹟を起こす力があると記され、宗教行列で崇敬の対象ともなっていたスペッコの磔刑像は15世紀後半、特に中部イタリアで活動したザルツブルク出身の木彫家ジョヴァンニ・テウトニコ（ヨハネス・テウトニクス）の手になる⁷⁰。テウトニコは中部イタリアでしばしば厳律派のために木彫磔刑像を制作しており、彼やその工房作の磔刑像が後から絵画と組み合わせされた例が多数確認されている⁷¹。ペルージャ国立美術館所蔵の《モンテリピド祭壇画》【図25】はその一例である⁷²。テウトニコがモンテリピドのサン・フランチェスコ聖堂のため1469年頃に制作した磔刑像は、ペルジーノによる絵画に組み合わせられている。ペルジーノに両面祭壇画として1502年に依頼された板絵には、聖職者席側に「磔刑」、信者席側に「聖母被昇天」が描かれた。

以上、概観したところから、15世紀半ばにモンテファルコで古い磔刑像と絵画が「混成され」、15世紀末から16世紀初頭にそうした事例が増えていく。彫像の背後に聖母やヨハネらが描かれることで本来、礼拝像である磔刑像に叙述的性格が生まれ、風景描写により背後に空間的な広がりや暗示される。しかしながら、元来が古い磔刑像の重要性の強調から始まった「混成された」磔刑における彫刻と絵画の関係はあくまで浮彫的であった。

おわりに

以上見て来たように、ヴァラッロに見られるような彫像と絵画とを対話させた表現は、聖墳墓聖堂の模造では見られない。十字軍時代までの中世の聖墳墓の模造では、象徴的な再現、聖遺物の納入による聖性の付与が重視されており、12世紀以降、復活や受難を想起させる絵画や彫像が後から補完される傾向が見られるのである。一方、フランスの《埋葬》、イタリアの《哀悼》の場合、1460年という初期の作例であるニコロの《哀悼》では絵画と彫像の併用の可能性があるが、その後の主流とならなかったように、ともに等身大の群像を壁龕に置くという構想上、本来的に像と絵画の組み合わせは構想外であったと考えられる。ヴァラッロの最初期の礼拝堂「塗油の石」も壁龕状の狭い礼拝堂に置かれている点でも、《埋葬》と《哀悼》に通じ、図像や木彫という素材から考えてフランス東南部の《埋葬》の影響を受けていると推測される。サクロ・モンテにおいても聖跡の再現が最重要課題だった最初期の段階では、受難は彫像のみで表す構想だったのだろう。

1460年代頃に最古の作例が見られる中部イタリアの「混成された」磔刑像では、絵画と彫像を組み合わせ受難のクライマックスが表されており、十字架の下では聖母やヨハネ、時には聖人が痛ましげな表情で十字架の下にたずみ、ひざまずき、場合によってはキリストへと眼差しを向けている。彫像に対して画中の人物は対話的な関係をもっていると言えるであろう。浮彫的な構成ではあるが、礼拝像に絵画が組み合わせられることで全体として物語的な表現となっている。加えて「混成された」磔刑像では既存の木彫像が崇敬の対象であったことが、この特殊な様態の祭壇の受容に大きく影響していると考えられる。ヴェンデルホルムはペルジーノとテウトニコの祭壇画の「混成された」構成について、儀式の際には木彫像は祭壇から外され信者が触れていた可能性があると推測し、像の「触覚性 hapticity」を強調する⁷³。現実に触れて感じられる彫刻に対し、絵画の「触知性 tactile value」は虚構であり、「混成された」磔刑像では、絵画の虚構の「触知性」が木彫像の「触覚性」によって補われるという。ここで現実的な風景表現を伴って表されたキリストの死は、信者が直に触れた経験のある磔刑像の現実感との相乗効果で信者に現実のものと受け止められるだ

ろう。

ガウデンツィオは16世紀初頭の一時期、中部イタリアを旅したと考えられており、ヴィッラータは彼が中部イタリアでも厳律派と接触をもち、サン・ヴィヴァルドの巡礼地を訪問したのではないかと推測している⁷⁴。そうであるとすれば、同時期にペルージャの厳律派聖堂で完成した《モンテリピド祭壇画》を目にした可能性もあるだろう。ミラノで活動した芸術理論家のロマッツォはガウデンツィオを「ペルジーノの弟子」と紹介しており、直接的に師事したかどうかに関わらず、初期のガウデンツィオは当時「敬虔な画家」と呼ばれたペルジーノに強く影響を受けている⁷⁵。しかし、ガウデンツィオがサン・ヴィヴァルドの礼拝堂や「混成された」磔刑像を見たとしても、彼がヴァラッロに戻ってから実現した〈聖衣を剥奪されてカルヴァリオ山へと向かうキリスト〉での絵画と彫像による構成は両者と根本的に異なっている。「混成された」磔刑像やサン・ヴィヴァルドの浮彫は、礼拝像的で静的だが、〈聖衣を剥奪されてカルヴァリオ山へと向かうキリスト〉はキリストの連行を絵画、彫像ともに動きをもって表している。「1514年の案内書」は、「そしてそこから出発し」と巡礼が当時サクロ・モンテの入口近くに実現していた〈十字架を担うキリスト〉礼拝堂から長い坂を上り、「それから18段の階段を登ると／そのカルヴァリオと名付けられた山で」キリストの死を見るのだと記している。巡礼という動きながら場面を見る観者の存在が「混成された」磔刑像やサン・ヴィヴァルドの浮彫にも見られない絵画と彫刻「相互の対話的で演劇的な混合」⁷⁶を生んだのである。

ガウデンツィオは〈降誕〉〈羊飼いの礼拝〉の頃から木彫からテラコッタで群像を作り出す。ヴィッラータは〈聖衣を剥奪されてカルヴァリオ山へと向かうキリスト〉における絵画と彫刻の「共生」すなわちダイナミックで動きのある表現は、木彫で達成できる範囲を超えており、「より流動的で、より自由」で、可塑性の高いテラコッタは「触れることができ、その周りを動くことができる絵画」になり得る素材として選ばれたと指摘する⁷⁷。その際、ガウデンツィオの脳裏には修業時代にミラノで見たであろうデ・フォンドウリスのテラコッタによる《哀悼》が念頭にあったかもしれない。ガウデンツィオは中部イタリアと北イタリアで知った先例から想を得ながらも、旧来のヴァラッロの礼拝堂よりも規模の大きい〈磔刑〉礼拝堂では、よりダイナミックで、見る者の情動を揺さぶるような場面を作り上げることとなるのである。

図版出典

図1 (De Filippis 2006)、図2、3、5、6、8、15、16(著者撮影)、図7 (Rinascimento…) 図12 (Blair-Moor 2017)、図13 (Kroesen 2001)、図18~20 (Martin 1997)、図21、22 (Lugli 1990)、図24、25 (Lunghi 2000)

図14 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gernrode_relief_Heilig_Graf.jpg?uselang=de (最終アクセス2019年10月1日)

図17 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oesterlarsfresco.jpg> (最終アクセス2019年10月1日)

-
- 1 サクロ・モンテについては以下とその参考文献を参照のこと。大野陽子『ヴァラッロのサクロ・モンテ 北イタリアの巡礼地の生成と変容』三元社2008年；関根浩子『サクロ・モンテの起源 西歐におけるエルサレム模造の展開』勉誠出版、2017年
 - 2 E. Villata, “Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato”, in E. Villata e S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone: un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp.13-96; J. Stoppa, “Varallo. La meglio gioventù”, in G. Agosti, J. Stoppa, eds., *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, Milano 2018, pp.69-71.
 - 3 E. De Filippis, “La fortuna della Cappella della Crocifissione al Sacro Monte”, in E. De Filippis, ed.,

- Gaudenzio Ferrari. *La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, Torino 2006, pp.75-89.
- 4 G. Testori, “Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari”, Milano 1965, in *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, P.C. Marani, ed., Milano 1995, p.75; Villata 2004, pp.76-92; E. Villata, “Gaudenzio Ferrari e la Spogliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo”, *Arte Lombarda*, 145, 2005, p.76; *Il Rinascimento...*, pp.146,152.
- 5 拙著 pp.67-86
- 6 P. G. Longo, “Fonti documentarie sui Francescani a Varallo tra XV al XVI secolo”, *Quaderno di studio Sacro Monte di Varallo*, n.5, pp.98-108.
- 7 本稿では以下所収のファクシミリ版を参照。S. Stefani Perrone, ed., *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una “Guida” poetica del 1514)*, Borgosesia 1987, pp.55-61.
- 8 C. Debiaggi, “La capella «subtus crucem» al Sacro Monte di Varallo”, *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, LXVI, 1975, pp.72-80; Id., “Sulla presunta Via Dolorosa al Sacro Monte di Varallo”, *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, LXVII, 1976, pp.67-75; Id., “Le cappelle dell’Ascensione, dell’Apparizione di Gesù ai discepoli e l’originaria topografia del Sacro Monte di Varallo”, *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, LXIX, 1978, pp.152-160.
- 9 P. Galloni, 1914, p.66-67.
- 10 *imagines repraesentatur [...] que picturis et figuris facta*: P.G. Longo, “Alle origini del Sacro Monte di Varallo”, *Novarien*, XIV, 1984, pp.19-98より引用。
- 11 E. De Filippis, “Un Cristo morto «alto e divino»”, in G. Agosti, ed., *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savignano 2009, p.65. 関根浩子「ヴァラルロのサクロ・モンテの彩色木彫—第43堂〈キリストの墓〉の《死せるキリスト》像再考—『デ・アルテ』35, 2019年, pp.135-136. デ・フィリップス、関根はデ・ドナーティ兄弟周辺に帰している。
- 12 *Cusi a mensa Jesu e loro hatorno/ Tuti in rileuo ben depincti forno [...] In questo gran cenaculo fundato/ Ornato e pincto facto per mirare*
- 13 *Tuti in rileuo ben formati e pinti*
- 14 Debiaggi 1975, pp.72-80; Villata 2005, p.81.
- 15 *[...] Un christo suscitato/ Sol e depincto ha la sepultura/ In una tabula al olio formato/ Diritto in pede e di bella statura*
- 16 *Questa capela ne formata in tondo/ Depinta con discipuli da lato [...] Depinto Pietro piangere el so errore/*
- 17 *E chirsto in mezzo splendid iocondo/ Con larche braza a loro presentato*
- 18 *Tonda e depinta / Li apostoli hatorno riguardare/ A larto ciel con stabilito effetto*
- 19 *Cosi la matre qua mirando a celo/ Ueder il figlio asceto in biancho velo*
- 20 *[...] in terra reformato/ El gran vestigio de lo sancto pede/ Simile a quello in marmore tagliando*
- 21 *Nel sopra ciel dui Angeli piantato*
- 22 *Qua di rilieuo la vergine pia/ E langelo da canto a lei parlando [...] Con gran belezza fati per mirare/ In un capeletin sopra uno altare*
- 23 *Depinta in gran belezza [...] Con noui cori dangeli cantando/ innumerabil son ognun saceta/*
- 24 *Ueder quell lalma in ciel con grande honore/ Da seraphin portata in gran splendore.*
- 25 F. Sesalli, *Breve descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara 1566, stanze 50-51.
- 26 「くぼんだ小さな礼拝堂／告知が成されたに似た場所 *una capeleta concauata/ Simile luoco fu annunciata*」、*「似た場所でイエスが生まれた Donde giesu ha similluoco nato*」、*「それに似た a quello somigliato*」(〈羊飼いの礼拝〉)と類似が強調される。
- 27 *una capeleta concauata*. 現在の第2礼拝堂《受胎告知》は《ロレートの聖なる家》として1514年以降に建てられ、1572年の構想により《受胎告知》に変更される。旧《受胎告知》礼拝堂は現在の第4礼拝堂《聖ヨセフ最初の夢》そばにあったとある。C. Debiaggi, “La primitiva capella dell’Annunciazione al Sacro Monte di Varallo”, *Arte Lombarda*, 40, 1974, pp.175-178.

- 28 案内書の第16章は〈聖母の気絶〉について「地に置かれている聖母を見る (Ueder la matre in terra colocata) と語っており、聖母像が床に置かれていたと考えられる。
- 29 La matre a pianto con Jouanni alato/ Uedendo il figlio nudo dispogliare/ Con una corda in collo da ribelo/ Come un latron menato il sacro agnelo. 1566年にセザリは両者はガウデンツィオ作の彫像と紹介している。 *Rinascimento...*, pp.144-155.
- 30 A.M.Brizio, *La pittura in Piemonte dall'eta romanica al Cinquecento*, Torino 1942, p.100; Villata 2005, pp.81-82.
- 31 una mistione dialogante e drammatica: Testori, p.75. ヴィツラータは「simbiosi (共生)」と呼んでいる。 Villata 2005, p.89.
- 32 F. Cardini, G.Vannini, “San Vivaldo in Valdelsa: problemi topografici ed interpretazioni simboliche di una <Gerusalemme> cinquecentesca in Toscana”, in *Religiosità e Società in Valdelsa nel basso medioevo, Atti del Convegno di S. Vivaldo*, Castelfiorentino 1980, pp.11-74; 関根 2017, pp.192-251.
- 33 〈エツケ・ホモ〉(磔刑)の彫像は浅い壁龕に置かれているため、浮彫的である。
- 34 近年の研究としては J. E. A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function*, 2001; C. Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Beginning to 1600*, Oxford 2005; R.Salvarani, *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo: Spazio, liturgia, architettura*, Milano 2008; A. Benvenuti, P. Piatti (eds.), *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed Età moderna*, Firenze 2013; K. Blair Moore, *The architecture of the Christian Holy Land : reception from late antiquity through the Renaissance*, Cambridge 2017; 関根2017が挙げられる。
- 35 R. Krautheimer, “Introduction to an ‘Iconography of Medieval Architecture’”, *Jornal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, pp.1-33.
- 36 Morris 2005, p.106, 157, 121-122, 289-290; Kroesen 2001, pp.16-17, 49-51 ; Blair Moor 2017, pp.54-59; 関根2017, p.56-57, 63.
- 37 R.G. Ousterhout, “Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulchre”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 62, no.1, 2003, pp.4-23.
- 38 Salvarani 2008, p.152-153; 関根 2017, p.57.
- 39 Morris 2005, pp.160; Blair Moor 2017; pp.69-70; 関根2017, p.57. 11本の柱の象徴的な意味については、小倉康之「教会教義と建築プラン」新開公子監修『イメージとテキスト：美術史を学ぶための13章』ブリュッケ、2007年、pp.177-195.
- 40 Kroesen 2001, p.47; Morris 2005, pp.159-161; Blair Moor 2017, p.69.
- 41 Kroesen 2001, pp.29-30; Morris 2005, p.238; Blair Moor 2017, p.77; 関根2017, p.61.
- 42 Kroesen 2001, p.67; Morris 2005, p.234; Blair Moor 2017, p.94.
- 43 Kroesen 2001, p.20.
- 44 Kroesen 2001, pp.47-49; Morris 2005, p.240; Blair Moor 2017, pp.79. 「聖墳墓詣で」は、10世紀頃から復活祭に聖堂内で聖職者によって上演される典礼劇の主題となっており、ゲルンローデでは1500年頃の上演の記録が残る。 D.H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Delaware 2003, pp.51-63.
- 45 R.G. Ousterhout, “The Church of Santo Stefano: A “Jerusalem” in Bologna”, *Gesta*, vol.20, 1980, pp.311-21; F. Bocchi, ed., *7 Colonne e 7 chiese: la vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano in Bologna*, Bologna 1984.; Morris 2005, p.291; Salvarani 2008, pp.140-145; Blair Moor 2017, pp.100-103; 関根2017, p.60. 聖ペトロニウスがもたらしたとされるキリストにまつわる多くの聖遺物を所蔵している。
- 46 Kroesen 2001, p.33; Morris 2005, p.163; Salvarani 2008, pp.150-151; Blair Moor 2017, p.72,77-80.
- 47 Kroesen 2001, p.27.
- 48 M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni, Vicende e protagonisti della pittura tardo gotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, p.95; 関根 2017, pp.82-83.

- 49 Minardi 2008, p.97.
- 50 W. H. Forsyth, *The Entombment of Christ : French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge 1970; M. Martin , *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale*, Picard, 1997; E. Karsallah, “Mises au tombeau du Christ réalisées pour les dignitaires religieux : particularités et fonctions”, in F. Joubert, ed., *L'artiste Et Le Clerc: Commandes Artistiques Des Grands Ecclesiastiques a La Fin Du Moyen Âge*, Paris 2006, pp.283–303.
- 51 T. Verdon, *The art of Guido Mazzoni*, New York, London 1978; G. Agostini, L. Ciammitti, eds., *Niccolò dell'Arca : seminario di studi: atti del convegno, 26–27 maggio 1987, Bologna 1989*; A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990.
- 52 Martin 1997, pp.38–39.
- 53 Karsallha 2006
- 54 Forsyth 1970, pp.171, 173, 188; Martin 1997, p.175, 318, 362.
- 55 Martin 1997, pp.282–283.
- 56 M.Fanti, “Nuovi documenti e osservazioni sul «Conpianto» di Niccolò dell’ Arca e la sua antica collocazione in S.Maria della Vita”, in Agostini, Ciammitti 1987, pp.59–83.
- 57 Fanti 1987, p.59から引用。
- 58 Fanti 1987, p.68.
- 59 Fanti 1987, p.69. ファンティは中央のヨハネは元々ニコデモとともに右端に置かれ、両者はその方向から群像に視線を向けていたと推測している。
- 60 S. Bandetta Bistoletti, “La «Pietà» di Agostino de’ Fonduli in S.Satiro nell’ occasione del suo restauro”, *Arte Lombarda*, 86–87, 1988, pp.71–82; Lugli 1990, pp.343–344.
- 61 H. Belting, *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*, NY 1990, trans. from *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Function früher Bildtafeln der Passion*, 1981 p.159; C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano 1991, p.222.
- 62 E. Lunghi, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000, pp.159–161; R. Serpolli, “Crocifissi a rilievo su pittura in Valle Umbra tra ‘400 e ‘500 : ipotesi per una ricostruzione, in *Bollettino storico della città di Foligno*, XXVII–XXVIII, 2003–2004, pp.273–322.; S. Cavatorti, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell’Italia del secondo Quattrocento*, Perugia 2016, pp.163–164, n. 37.
- 63 Serpolli 2003–2004, pp.274–75.
- 64 Cavatorti 2016, p.164.
- 65 Serpolli 2003–2004, p.276–278.
- 66 可動式磔刑像は聖金曜日の儀式や宗教劇に利用された。大野陽子「ミラノのサンタンジェロ聖堂における「十字架降下」儀式に関する諸考察」『東京女子大学比較文化研究所紀要』80号、2019年、pp.33–56.
- 67 Lunghi 2000, p.159; Serpolli 2003–2004, pp.279–280; Cavatorti, p.163, n.37. ルンギは本作の木彫磔刑像を厳律派最古の作例と見なしている。
- 68 参照は以下より。G.Benazzi, E. Lunghi, eds., *Nicolaus pictor. Nicolò di Liberatore detto l’Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, Foligno 2004, p.386.
- 69 Benazzi-Lunghi 2004, pp.386–387; Serpolli 2003–2004, p.282.
- 70 Serpolli 2003–2004, p.282; Cavatorti, p.164, 220.
- 71 Cavatorti 2016, p.105, n. 21, pp.163–164, 190, 210–211, 213–214, 220, 223, 239.
- 72 P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984, p.107; V. Garibaldi, F.F. Mancini, eds., *Perugino: il divin pittore*, Milano 2004, pp.220–221; Cavatorti 2016, pp.56–57, 208.
- 73 I. Wenderholm, “The Gaze, Touch, Motion: Aspects of Hapticity in Italian Early Modern Art”, in M.

Rath J.Tremler, I. Wenderholm, eds., *Das haptische Bild: Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, pp.51.

74 Villata 2005, pp.85-86.

75 Villata 2005, pp.85-86.

76 註32。

77 più fluida e più libera poteva essere la terracotta [...] diventare pittura essa stessa: pittura da toccare e alla quale intorno muoversi: Villata 2005, p.86. ヴィッラータは塑像の方が大量生産が容易である点も指摘する。〈磔刑〉礼拝堂は旧来の同主題の礼拝堂よりも拡張されている。