

マッテオ・ディ・ジョヴァンニの《嬰兒虐殺》における北方的要素

Northern Elements in Matteo di Giovanni's "Massacre of the Innocents"

野村 幸弘

Yukihiro Nomura

はじめに

今から十数年前に、はじめてイタリア、シエナのサン・タゴスティーノ聖堂を訪れたときの印象は、いまだにはっきりと覚えている。そのとき、薄暗い聖堂内部の壁面から、圧倒的な表現力で迫ってきたのが、マッテオ・ディ・ジョヴァンニの《嬰兒虐殺》(図1)だった⁽¹⁾。

この作品が発している強力なエネルギー、絵を見る者に迫ってくる表現力の強さは、もちろん、「虐殺」という主題そのものが要請する残虐性によるものではあるだろう。しかし、いったいマッテオ・ディ・ジョヴァンニ以前のいったい誰が、これほどまでに強烈な暴力表現を行いえたのだろうか。こんなにもおぞましい、まさに地獄のような修羅場を、いったいどんな芸術家が視覚化しえたのだろうか。これまでさまざまな画家によって何度も描かれてきた「最後の審判」の地獄場面でさえ、マッテオの作品を見たあとでは、いかにも牧歌的に見えてしまう。このマッテオ独特の暴力表現は、いったいどのようにして獲得されたのだろうか。

マッテオの出身地は、初期イタリア・ルネサンスの優れた画家ピエロ・デッラ・フランチェスカと同じボルゴ・サン・セポルクロである。マッテオがまだ若い頃に、ボルゴ・サン・セポルクロにあるピエロの作品に接する機会があっただろうし、じっさい、マッテオの作品のところどころにピエロの影響が見受けられる⁽²⁾。そしてマッテオがシエナに移り住んだ後は、ジョヴァンニ・ディ・パオロ、ヴェッキエッタ、ドメニコ・ディ・バルトロ、サッセッタ、フランチェスコ・ディ・ジョルジョなど、シエナ派の画家の影響がきわめて濃厚となって行く⁽³⁾。

しかし同郷の偉大な画家ピエロにも、シエナ派の画家たちにも、マッテオの《嬰兒虐殺》におけるような激越なまでの表現は、まったくと言っていいほど見られない。いや、それどころか、ピエロにおいては、静謐な空間に泰然自若とした人物が描かれ、アレツォのサン・フランチェスコ聖堂にある彼の代表作「聖十字架伝説」中、《ヘラクリウスとコスロエスの戦い》(図7)の激しい戦闘場面でさえ、抑制された秩序感覚にあふれている。マッテオのような、視覚を刺激する扇情的な表現は、ピエロにはいっさい見られないのだ。

またドゥッチョやシモーネ・マルティーニ以来のシエナ派の絵画伝統のなかにも、マッテオの表現主義的な暴力性は見られない。シエナ派の特徴とえば、それとはまったく逆に、優雅で繊細な人物表現、洗練された豊かな色彩感覚、豪華絢爛たる工芸細工的な装飾性などであり、マッテオの《嬰兒虐殺》が生み出されるような土壌を用意しているとはけっして言えない。

とはいえ、マッテオの描く、《嬰兒虐殺》以外の、聖母マリアやさまざまな聖人像は、シエナ絵画の伝統にきちりとのとっている。マッテオが《嬰兒虐殺》さえ描いていなければ、彼はまちががなくシエナ派の立派な一員なのである。いや、逆に言うと、マッテオの《嬰兒虐殺》だけが、シエナ絵画の伝統の中で、特異な位置を占めているのである。その理由はいったい何に起因しているのだろうか。

作品の背景, および先例との比較

マッテオ・ディ・ジョヴァンニは、「嬰兒虐殺」をテーマにした板絵を、シエナ、サン・タゴスティーノ聖堂のほかにも、あと2枚描いている。ひとつはナポリのサンタ・カテリーナ・ア・フォルメッコ聖堂のため、もうひとつは、シエナ、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂のスパノッキ家礼拝堂のためである。じつは、さらにシエナ大聖堂の床舗にある色大理石の巨大な象嵌細工絵にも、「嬰兒虐殺」が主題に取り上げられているのだが、これについては、あとで詳しく論じることにする。

しかしそもそも「嬰兒虐殺」は、祭壇画の中央パネルや大聖堂の床絵のテーマとして選ばれること自体、これまでに例がなかった⁽⁴⁾。つまりそれまでは、聖書の中の数多くの物語の一場面として描かれるにすぎなかったのである。マッテオの場合、「嬰兒虐殺」という主題が、いわば特別扱いされているわけだが、多くの研究者も同意しているように、それには、1480年に起こったある事件が関係している⁽⁵⁾。

その年の7月28日に、ムハマド2世率いるトルコ軍が南イタリアのオトランドに侵攻、住民は8月11日に降伏したが、当時2万人いた住民のうち12000人が殺され、富裕な者は身代金目当てで人質に取られ、少年たちは奴隷として売り飛ばされたという⁽⁶⁾。ちょうどその頃、イスラムに対するキリスト教の守護者として、ローディの騎士アルベルト・アリンギエーリが、シエナ大聖堂の司祭に選ばれ、当時シエナに滞在していたカラブリア公アルフォンソ（ナポリ王フェルディナンドの息子）は、急遽、トルコ軍を迎え撃つために南イタリアへ戻らなければならなかった。もっとも翌1481年にムハマド2世が没したため、トルコ軍のオトランド占領はまもなく終わりを告げ、カラブリア公アルフォンソは、1489年、ナポリのサンタ・カテリーナ・ア・フォルメッコ聖堂を改修するさい、オトランドの犠牲者の遺体を引き取った。「嬰兒虐殺」の制作背景には、こうした一連の出来事があったというわけだ。

もちろん、オトランドでは「嬰兒」が殺されたわけではない。聖書の記述にある、2歳以下の嬰兒が皆殺しにされたという話とは、必ずしも一致していない。しかし、マッテオの絵を見る限り、虐殺という事実と、それを命じるヘロデ王や兵士たちの獐狂な表現が、キリスト教徒のイスラムに対する恐怖と憎悪を感じさせる点で、この同時代の事件は「嬰兒虐殺」の主題とやはり重ね合わせることができるのかもしれない。

そのことは、マッテオ以前の、ほかの画家によって描かれた「嬰兒虐殺」と比較してみると、いっそうはっきりするだろう。先ほども述べたように、マッテオの《嬰兒虐殺》に比較しうる規模の大きさの先例作品はない。たとえば、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂にあるジョットの壁画や、ドゥッチョの《マエスタ》の中にも「嬰兒虐殺」は表されているが（図2・図3）、いずれも、数ある聖書の物語の1エピソードという扱いになっている。したがって、ほかの物語の続きとして、虐殺の悲劇を事実どおり淡々と表現しているという印象を受ける。

またジョット、ドゥッチョの両作品とも、虐殺を命じるヘロデ王は殺戮現場から一定の距離をとり、兵士と母親は、それぞれ画面の左右に振り分けられている。死屍累々とした嬰兒の遺体も、画面の隅にひとかたまりにしてまとめられている。つまり画面を、ヘロデ王、兵士、母親、嬰兒の遺体、の四つのセクションに分けて、分かりやすく「図解」していると言っている。

そのようにきれいに整理された先行作品の構図と比較すると、マッテオが《嬰兒虐殺》で行っている混沌とした群像表現は、まったく新しいと言わざるを得ない。ここでは、ヘロデ王自らが、殺戮現場の渦中に身を乗り出して指揮を執り、兵士と母親は入り乱れ、嬰兒の遺体はところかまわず散乱している。顔を覆って号泣する母親（図4a）、逆さに振り上げられた嬰兒の足（図4b）、救いを求めるかのように広げられた手のひら（図4c）、嬰兒の口から後頭部へ貫通し、喉元を突き刺す長剣（図4d, 4e）など、まさに阿鼻叫喚が聞こえてくるような凄惨さは、マッテオによって初めて表現されたと言えるだろう。

そしてこの絵をさらに陰惨にしているのが、背景の建物から平然とした顔で（微笑すら浮かべながら）殺戮を「見物」している子供たちの存在である⁽⁷⁾(**図4f**)。マッテオは、このような無邪気な傍観者を描くことで、いっそうの残酷さを表現し得ているように思われる。

シエナ大聖堂の象嵌細工絵

こうした残酷さ、暴力性が、かりに制作の直前に起きたオトランドの悲劇から引き出されたとしても、実際には目撃しなかったその虐殺の場面を、マッテオ・ディ・ジョヴァンニは、いったいどのように構想したのだろうか。それを考える前に、まず時期的にいちばん最初に制作された、シエナ大聖堂床舗にある象嵌細工絵の《嬰兒虐殺》(**図5**)から考察を始めたい。

この作品は、17世紀以来、マッテオ・ディ・ジョヴァンニがその下絵を描いたと考えられてきたが⁽⁸⁾、近年になって、J.ポープ-ヘネシーが初めてその伝承に疑義を呈した問題の作品である⁽⁹⁾。この象嵌細工絵は、マッテオが1482年にシエナ、サン・タゴスティーノ聖堂のために描いた板絵の《嬰兒虐殺》のちょうど前の年に制作されている。ポープ-ヘネシーによれば、両者の作品を比べると、ひとりの芸術家がほぼ同じ時期に同じ主題を扱ったにしては、そのちがいがあまりにも大きい、というのである(**図1と5を比較**)。

たしかに象嵌細工絵が、広々とした明快な構成の建築物のなかに、比較的ゆったりと人物を配しているのに対して、マッテオの板絵では、建築は書き割りの背景画として扱われ、人物はまるで余白を埋め尽くすかのように混み合っている。こうしたちがいから出発し、ポープ-ヘネシーは、建築表現がシエナではなく、ウルビーノに見られるもので、人物表現が古代作品に依拠していることなどを理由に、象嵌細工絵の下絵は、フランチェスコ・ディ・ジョルジョが準備したものだ結論づける。この新しいアトリビューションを全面的に支持する研究者は、今のところいない。もっとも、建築構造とフリーズの古代的モチーフが、フランチェスコ・ディ・ジョルジョの下絵に基づくという点に関しては、同意する研究者がいる⁽¹⁰⁾。しかし説得力に欠けるのは、やはりフランチェスコ・ディ・ジョルジョの作品に比較しうる材料が乏しいからであろう。フランチェスコ・ディ・ジョルジョの《キリスト降誕》(シエナ、サン・ドメニコ聖堂)のプレデッラには、「嬰兒虐殺」の場面が描かれているものの、構図にも表現の仕方にも共通性はほとんど見られないのである。

私は、ポープ-ヘネシーの言う、シエナ大聖堂の象嵌細工絵とサン・タゴスティーノ聖堂の《嬰兒虐殺》とのちがいは、それぞれの作品規模と、縦横の比率がまったく異なることに起因している、と考える。マッテオの板絵がほぼ正方形であるのに対し、象嵌細工絵はかなり横長の画面で、規模も象嵌細工絵のほうがはるかに大きい。

象嵌細工絵の規模は、シエナ大聖堂の真向かいにあるサンタ・マリア・デッラ・スカーラ病院のドメニコ・ディ・バルトロの大壁画にむしろ近い。このドメニコ・ディ・バルトロの壁画連作と比較すると、いくつかの類似点が見いだされる。たとえば、アーチ形の列柱廊や、建物と人物像との比例関係、バルコニーから身を乗り出す子供たちなど、である(**図5と6を比較**)。したがって、象嵌細工絵の《嬰兒虐殺》は、ポープ-ヘネシーが主張するようなウルビーノの建築やフランチェスコ・ディ・ジョルジョを持ち出さなくとも、シエナ大聖堂のすぐ目の前にあるドメニコ・ディ・バルトロの壁画との関連を考えたほうがより自然、かつ妥当だと思われる。

また兵士や母親の身体が、入り乱れながらもひとつのまとまった構図の中にきちんと収められている群像表現は、アレツォのサン・フランチェスコ聖堂にあるピエロ・デッラ・フランチェスカの《ヘラクリウスとコスロエスの戦い》と似通っている(**図5と7を比較**)。

さらに象嵌細工絵を詳細に見て行くと、やはりマッテオ・ディ・ジョヴァンニとの表現に、かなりの親近性が認められる。子供を抱いて逃げ惑う母親(**図8aと9a, 8bと9b**)、座り込んで子供を庇う

母親 (図8cと9c)、玉座に座るヘロデ王のポーズ (図8dと9d) など、類似点はいくつも挙げる事ができる。

なかでもとくに重要なのは、画面中央からやや左で剣を振り上げている兵士の表現である (図10)。このポーズは、象嵌細工絵から遡ること、約20年前のマッテオの初期作《キリストの鞭打ち》(ピエンツァ大聖堂, 1460年) から、すでに採用されている。キリストの左側で鞭を振り上げている猛々しい男のポーズがそれだ (図11)。これはさまざまな研究者によって指摘されているように、あきらかに、同時代のフィレンツェの芸術家アントニオ・ポライウオーロの《ヘラクレスとヒュドラ》(図12) から引用されている⁽⁴⁾。またマッテオの《キリストの鞭打ち》の人物同士が対称的に向き合う配置方法は、やはりポライウオーロが多用した手法で、彼の有名な銅版画《裸体の戦い》から想を得ている (図13と14を比較)。

このように、ドメニコ・ディ・バルトロの建築表現を受け継ぎ、ピエロ・デッラ・フランチェスカの群像表現、そしてアントニオ・ポライウオーロの人物表現を研究していた画家、それはやはりマッテオ・ディ・ジョヴァンニをおいてほかにいないと言わねばならないだろう。

ただこの象嵌細工絵は、マッテオのもっとも特徴的な作品ではないことはたしかである。大理石の象嵌では緻密な表現はできず、とくに人物の顔の表情まで克明に表すことは困難だろう。しかも床におかれているため、表面が摩滅しており、保存状態が悪く、修復も施されている。様式の判断はけっして容易ではない。

サン・タゴスティーノ聖堂の《嬰兒虐殺》

いっぽう、象嵌細工絵の翌年の1482年に、シエナ、サン・タゴスティーノ聖堂のために描かれた板絵《嬰兒虐殺》では、マッテオ独自の表現が画面いっぱいに充溢している。ここでは、象嵌細工絵では横長だった画面の横幅がぐっと縮められ、物語を左右に展開する余裕がほとんどない。そのため、人物同士の間隔がなくなり、隙間という隙間は、すべて人物の顔や手足によって埋め尽くされている。ここでは、もはやピエロ・デッラ・フランチェスカの端正な群像表現は放棄されている。代わりに、中世以来の、余白を充填して行くゴシック絵画の伝統が復活している。建物や玉座によって囲まれた三次元的な空間に人物を配置するというフィレンツェ派の遠近法は、まったく顧みられていない。もちろんこれを中世ゴシックへの「退行」と捉えることもできるし、シエナ絵画のフィレンツェ・ルネサンスに対する「遅れ」と言うこともできるだろう。マッテオが合理的な遠近法空間をどこまで意識的に放棄したのかは分からないが、しかし、その結果として「虐殺」の激しさや混乱状況の効果がみごとに表現されたことだけはたしかである。

これまでこの《嬰兒虐殺》におけるアントニオ・ポライウオーロの影響は何度も指摘されてきたが、それはあくまで兵士たちの激しい動きに関してであった。しかしマッテオがポライウオーロの絵画に強い印象を受けたのは、それだけではなかったと私は考える。

先に、マッテオの《嬰兒虐殺》が、それ以前のほかの画家による表現と異なっている点をいくつか挙げたが、もうひとつの重要なちがいは、人物の顔の表情である。たとえば、ジョットやドゥッチョの描くヘロデ王の顔と、マッテオのそれとを比較してみよう (図15a・15b・15c)。また同じシエナ派のアンブロジーノ・ロレンツェッティの《セウタ島における7人のフランチェスコ修道士の殉教》で、処刑を命じるスルタンの顔と比較してみてもいい (図15d)。

これらの比較ではっきりするのは、マッテオの描くヘロデ王の表情が、きわめて邪悪に表現されていることである。この激しい表情こそは、アントニオ・ポライウオーロの《ヘラクレスとヒュドラ》や《ヘラクレスとアンテオ》における、ヘラクレスの威嚇の形相に由来しているのではないだろうか (図15e・15f)。眉間に寄せた深い皺、鋭い眼差し、大きな鼻、剥き出した歯、振り乱した髪の毛、い

ずれも両者の表情に共通する特徴である。

しかしながら、この威嚇の表情は、すでにマッテオの初期作《キリストの鞭打ち》の刑の執行人に見られたものではある。それから約20年、マッテオの描く威嚇の表情はさらに激しさを増したと言えるだろう。しかもこの表情は、《嬰兒虐殺》のヘロデ王だけではなく、嬰兒に襲いかかる兵士のうち、3人の顔にもはっきりと現れている。それらの表現は、写実的というよりは、むしろ類型化し、カリカチュアに近いものとなっている(図15g・15h)。

長いイタリア美術の歴史をざっと顧みても、悲しみや嘆きの表情は、チマブーエやジョット以来、繰り返し表現されてきたが、マッテオの《嬰兒虐殺》におけるような、怒りや激しい憎悪の表情が描かれたことは、たえてなかったと言っているだろう。「神殿から商人を追出すキリスト」という聖書の物語に、憤るキリストが登場するが、それでも彼の顔は怒りのためにそれほど歪んでいるわけではない。意外にも、怒りの表情というのは、イタリア美術ではほとんど表現されてこなかったのである。あえて言うなら、レオナルド・ダ・ヴィンチの「アンギアリの戦い」の習作デッサン(図16)が思い起こされる程度である。あるいは、彼の有名な《グロテスクなカリカチュア》(図17)である。

ここで興味深いのは、レオナルドの描くカリカチュアが、ヒエロニムス・ボスの「茨冠のキリスト」や「ピラトの前のキリスト」、「十字架を運ぶキリスト」などに描かれる人物像に酷似していることである。受け口で歯の抜けた男、大きな口を開ける男、わし鼻で首の皮膚がたるんだ男、暗い顔をしてうつむく男、丸顔で唇が厚い男、という具合に、それぞれの特徴がびったり重なっているのだ(図18と19のa～eまでを比較)。

これは、M.チノッティによれば、偶然の一致だという⁽¹²⁾。しかし、それにしても、あまりに似すぎていないだろうか。私にはとうてい偶然とは思われない。いっぽう、ブラムによれば、レオナルドのカリカチュアは版画として普及し、それがボスに影響を与えたという⁽¹³⁾。いずれにしても、多くの研究者は、レオナルドのカリカチュアがボスに影響を与えたのであって、けっしてその逆ではないと考えている⁽¹⁴⁾。

たしかに一般的に認められている制作年では、レオナルドのカリカチュアが1490年頃、そしてボスの一連の作品は、ほぼ1510年前後に位置づけられている。もっともこれはあくまで仮説であり、ボスの《十字架を運ぶキリスト》をもっと早い時期の作品と考える研究者もいる⁽¹⁵⁾。つまりレオナルドとボスの作品の成立時期を確定する材料は、じっさいにはきわめて乏しいのだ。したがって、両者の影響関係については、いまだに仮説の域を出ていない。

ただ、ボスの描く人物像に、ほぼ一貫してカリカチュア的な表現が認められるのに対し、レオナルドをはじめ、イタリア絵画には、そうした要素は例外的にしか散見されないことを考えると、ボスの強烈な人物像がイタリアになんらかの形で入ってきた可能性は否定できないと思われる。

すでにポライウオーロにしてからが、フィリッポ・リッピやピエロ・デッラ・フランチェスコらと同様、アルプスの北の絵画に強い関心を寄せていた。ファン・エイク兄弟やフーホー・ファン・デル・フースの世代だけでなく、引き続きボスの世代のフランドル絵画もまたイタリアに流入していたと仮定することは、それほど無理なことではないだろう。

逆にそう考えた方が、マッテオ・ディ・ジョヴァンニのヘロデ王や兵士たちのカリカチュア的な表情の説明がつくのである。そしてシエナ絵画の伝統の中で《嬰兒虐殺》が突出した印象を与えることも理解できるのである。つまりマッテオの特異な表現は、アルプス北の異質な要素によるものと考えられるのだ。左右に大きく引き裂かれた口、突き出た顎、どす黒い顔。こうした顔の表現は、シエナは言うまでもなく、これまでのイタリア絵画には現れなかった要素である。そうした表現が、ボスの作品では遺憾なく発揮されているのである。

マッテオ・ディ・ジョヴァンニの《嬰兒虐殺》における北方的要素はほかにもある。たとえば、画面の左下で、刺し殺された我が子を抱きしめる母親の目からは涙があふれているが(図20)、これは

フランドル絵画によく見られる表現である。もちろんイタリアでも、すでにアントネッロ・ダ・メッシーナをはじめ、こうした微細な表現をフランドル絵画から学んでいた画家はいる。マッテオだけが例外ではないが、彼もまたイタリアの伝統とは異質な要素を巧みに取り入れて、彼独自の表現を獲得したのであろう。

おわりに

シエナ、サン・タゴスティーノ聖堂のものとはほぼ同じ構図で、もう一枚の《嬰兒虐殺》が、マッテオ・ディ・ジョヴァンニによって、ナポリのサンタ・カテリーナ・ア・フォルメッロ聖堂のために描かれている（現在、ナポリ、カーポディモンテ美術館所蔵）。この板絵には、マッテオのサインがあり、おそらくサン・タゴスティーノ聖堂から6年後の、1488年に制作された。サン・タゴスティーノ聖堂のもの比べると、人物のポーズやモチーフを変えたりして、多少のちがいは認められるが、基本的には、注文主の求めに応じて描かれたコピー作品と言っていいだろう。ただ、以前よりは、ややその衝撃性を薄めているという印象を受ける。それはやはりヘロデ王と兵士たちの表情に、残忍さが弱まったからだろう。邪悪さやカリカチュア的な要素が見られなくなったのである。

こうした傾向は、3年後の1491年に、シエナ、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂のために描かれたもう一枚の《嬰兒虐殺》で、さらにはっきりする（図21）。ここでは、合理的な遠近法的空間に、すべてがほぼシンメトリーに配置され、擾乱は静まり、暴力性は影を潜めている。画面中央のヘロデ王も、自ら命令を下した虐殺には、もはや無関心のように見える。窮地に立たされているはずの母親でさえ、ギルランダイオやボッティチェッリの描く人物のように、優雅にふるまっている。かつてサン・タゴスティーノ聖堂の《嬰兒虐殺》を支配していたただならぬ空気は、ルネサンス的な秩序の中に完全に吸収されてしまったかのようである。それはまたオトラントの悲劇が、10年以上前の、過去の出来事として、その生々しい記憶を失ってしまったせいかもしれない。そして北方フランドル絵画の衝撃も、それと同じようにフィレンツェの古典的なルネサンス美術の流れの中に埋没していったのだろう。

こうしてシエナ大聖堂の象嵌細工絵から、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂の板絵にまでいたるマッテオの四つの「嬰兒虐殺」を年代順に追って行くことで、15世紀後半におけるシエナ絵画の流れの一端が、あきらかになったと思われる。すなわち、最初の象嵌細工絵では、過去のシエナ絵画の伝統を汲みながら、新しいフィレンツェ絵画を受け入れ、サン・タゴスティーノ聖堂では、さらにフランドル絵画の北方的要素を取り入れ、その後、ナポリのサンタ・カテリーナ・ア・フォルメッロ聖堂、シエナ、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂では、ふたたびフィレンツェ絵画の大きな影響下に入って行くという流れである。

しかしこれら四枚の「嬰兒虐殺」の中でもっとも成功した表現は、やはりサン・タゴスティーノ聖堂のものであろう。イタリアの美術では、往々にして、異質な文化の中で育まれた表現を取り入れた時に、大きな視覚的効果をあげることがある。古代建築が描かれているにもかかわらず、それが中世ゴシックの平面的空間におかれ、ポライウオーロの解剖学的な新しい肉体表現の人物が、モザイク状にはめこまれ、ボス的な戯画的人物像を大胆に取り入れる。そのようにして、さまざまな要素をぶつけながら、ひとつの表現にまとめあげる力、そのハイブリッドな様式が生み出すエネルギーこそが、マッテオのこの激しい暴力表現を生んだのであろう。

註

- (1) 現在、この板絵作品は、シエナの市庁舎（パラッツォ・プブブリコ）「世界地図の間」に展示されている。マッテオ・ディ・ジョヴァンニは、ヴァザーリが、その著『芸術家列伝』に取り上げていないせいか、これまで本国イタリアでもそれほど盛んに研究されてこなかった。最初のモノグラフは、ドイツ人G.F.ハルトラオプによるものだが（G. F. Hartlaub, *Matteo da Siena und seine Zeit*, Strassburg, 1910）、それ以来、約100年もの間、まとまったモノグラフはいまだに出版されていない。1987年に、トリンビの博士論文がひとつあるきりである（E. S. Trimpi, *Matteo di Giovanni. A Critical Catalogue of his Panel Paintings*, Ph. D. Diss., University of Michigan, Ann Arbor 1987.）。いっぽう、マッテオをはじめ、15世紀後半のシエナ絵画は、むしろ英米圏で高い評価を得、その研究が精力的に進められてきた（J. Pope-Hennessy, *Sienese Quattrocento Painting*, Oxford-London 1947; K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena*, New York 1988.）。マッテオ・ディ・ジョヴァンニは、ボルゴ・サン・セポルクロ出身で、1452年から1495頃までシエナで活躍した画家である。生没年ははっきりしないが、おそらく1430年頃～1498年頃。祖父バルトロはボルゴ・サン・セポルクロでブリキ屋を営み、父の名はジョヴァンニ・ディ・バルトロ。父方のおじフランチェスコ・ディ・バルトロはシエナで公証人の仕事をしており、マッテオはこのおじとサン・サルヴァトーレ教区の家でいっしょに住んでいた（G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, II.）。1452年、初めてシエナ大聖堂の支払い記録に彼の名が出てくる。1463年、最初の妻コンテッサと結婚。1470年代末に資産家の娘オルシーナ・デル・タージャと再婚。1485年と1490年に、家と土地を購入。1486年のおじの遺言に相続人のひとりとしてマッテオの名が記されている（マッテオに関する記録は、E.S. Trimpi, *op.cit.* pp. 33-89.を参照）。
- (2) たとえば、《玉座の聖母子とバドヴァの聖アントニウス、聖ベルナルドゥス》（シエナ大聖堂附属美術館、1460年）の玉座両側にいる4人の天使は、ピエロ・デラ・フランチェスカの《キリストの洗礼》からモチーフを引用している（*Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp.132-135.）。ただし、マッテオがピエロの下で修業したかどうかは、はっきりしていない。私見では、マッテオの芸術的特質は、やはりピエロとはかなり異質であり、直接の弟子であったとは考えにくい。もちろん、後にも見るように、ピエロの影響は無視できないが。
- (3) マッテオ・ディ・ジョヴァンニとフランチェスコ・ディ・ジョルジョとの関係については、*Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, *op.cit.* が、包括的に論じている。
- (4) J. Burckhardt, *Pale d'altare del Rinascimento*, [1898], a cura di Humfrey, Firenze 1988, p.176.
- (5) H. Cust, *The Pavement Masters of Siena (1369-1562)*, London 1901, pp.59-60; B. Santi, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Firenze 1982; G.S. Aronow, *A Documented History of the Pavement Decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506*, Ph.D. Diss. New York, Columbia University 1985, pp.213-214.
- (6) この間の事情については、P. Schubring, *A strage d'Otranto nell'arte del quattrocento*, Messina 1904. に詳しい。
- (7) 彼らはおそらくヘロデ王の息子たちで、ヤコポ・デ・ヴォラギネの『レゲンダ・アウレア(黄金伝説)』によると、のちに陰謀を企んだかどで、抹殺されたという（S. Buricchi, *Matteo di Giovanni. Opere in Toscana*, Fondazione Piero della Francesca 1998, p.67.）
- (8) この作品がマッテオ作であるという記録はないが、ウグルジエーリ-アッツォリーニ（Ugurgieri-Azzolini, *Le Pompe Sanesi*, 1649, I, pp.311-317）、デッラ・ヴァッレ（Della Valle, *Lettere Sanesi*, III, 1786, pp.52-53）、カスト（R.H. Cust, *op.cit.*, pp.62-63）はすべて、マッテオ作と見なしている。詳細は、G. S. Aronow, *op.cit.*, pp.212ff.を参照。
- (9) J. Pope-Hennessy, *A Shocking Scene*, in "Apollo", CXV, 1982, pp.150-157.
- (10) A. Angelini, *Francesco di Giorgio pittore e la sua bottega. Alcune osservazioni su una recente monografia*, in "Prospettiva", 1988, 52, p.23, n.17; *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*,

op.cit., p.341. なお, B.コール (B.Cole, *Sienese Painting in the Age of the Renaissance*, Washington 1985, p.100) や, ブリッキ (S. Buricchi, *op.cit.*, p.65.) は, フランチェスコ・ディ・ジョルジョというよりも, むしろドナテッロの影響を受けていると考えている。

- (11) C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949, p.144; E.Carli, *Pienza. La città di Pio II*, Roma 1967, p.131. 《キリストの鞭打ち》におけるボライウオーロの影響は, 左側の鞭打ち人のポーズだけではなく, 右側の男の翻る衣の表現にも見られる。たとえば, 《聖女マグダラのマリア》(スタッジャ, ピエーヴェ・ディ・サンタ・マリア教区美術館) の天使の衣服に酷似している。
- (12) M. Cinotti, *L'opera completa di Bosch*, Milano 1966, p.115.
- (13) *ibid.*
- (14) E. Larsen, *Hieronymus Bosch*, Firenze, 1998, p.131.
- (15) L. Van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Paris 1962.

図版

- 図1 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》シエナ サン・タゴスティーノ聖堂 (現在, シエナ市庁舎寄託)
- 図2 ジョット 《嬰兒虐殺》パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂
- 図3 ドウッチョ 《嬰兒虐殺》シエナ 大聖堂付属美術館
- 図4a~f マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) サン・タゴスティーノ聖堂
- 図5 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》シエナ 大聖堂
- 図6 ドメニコ・ディ・バルトロ 《病院の独立》シエナ サンタ・マリア・デッラ・スカーラ病院
- 図7 ピエロ・デッラ・フランチェスカ 《ヘラクリウスとコスロエスの戦い》アレツォ サン・フランチェスコ聖堂
- 図8a~d マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ 大聖堂
- 図9a~d マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ, サン・タゴスティーノ聖堂
- 図10 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ 大聖堂
- 図11 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《キリストの鞭打ち》(部分) ピエンツァ 大聖堂
- 図12 アントニオ・ボライウオーロ 《ヘラクレスとヒュドラ》(部分) フィレンツェ ウッフィツィ美術館
- 図13 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《キリストの鞭打ち》(部分) ピエンツァ 大聖堂
- 図14 アントニオ・ボライウオーロ 《裸体の戦い》(部分) クリーヴランド美術館
- 図15a ジョット 《嬰兒虐殺》(部分) パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂
- 図15b ドウッチョ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ 大聖堂付属美術館
- 図15c マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ, サン・タゴスティーノ聖堂
- 図15d アンブロージョ・ロレンツェッティ 《セウタ島における7人のフランチェスコ修道士の殉教》(部分) シエナ サン・フランチェスコ聖堂
- 図15e アントニオ・ボライウオーロ 《ヘラクレスとヒュドラ》(部分) フィレンツェ ウッフィツィ美術館
- 図15f アントニオ・ボライウオーロ 《ヘラクレスとアンテオ》(部分) フィレンツェ ウッフィツィ美術館
- 図15g マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ, サン・タゴスティーノ聖堂
- 図15h マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ, サン・タゴスティーノ聖堂
- 図16 レオナルド・ダ・ヴィンチ 《アンギアリの戦い》ブダペスト 国立博物館
- 図17 レオナルド・ダ・ヴィンチ 《グロテスクなカリカチュア》ウィンザー 王立図書館
- 図18a~e レオナルド・ダ・ヴィンチ 《グロテスクなカリカチュア》(部分) ウィンザー 王立図書館
- 図19a~e ヒエロニムス・ボス 《十字架を運ぶキリスト》(部分) ガン 美術館
- 図20 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》(部分) シエナ サン・タゴスティーノ聖堂
- 図21 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ 《嬰兒虐殺》シエナ サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂



図1 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ《嬰兒虐殺》1482年
シエナ サン・タゴスティーノ聖堂



図2 ジョット《嬰兒虐殺》1303～05年
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂



図3 ドゥッチョ《嬰兒虐殺》1310年



a.



b.



c.



d.



e.



f.

図4 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ《嬰兒虐殺》(部分) 1482年 シエナ サン・タゴスティーノ聖堂



図5 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ《嬰兒虐殺》1481年 シエナ 大聖堂



図6 ドメニコ・ディ・バルトロ《病院の独立》1440-41年 シエナ サンタ・マリア・デッラ・スカーラ病院



図7 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《ヘラクリスとコスロエスの戦い》1452-62年
アレッツォ サン・フランチェスコ聖堂

図8 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ
《嬰兒虐殺》(部分) 1481年
シエナ 大聖堂

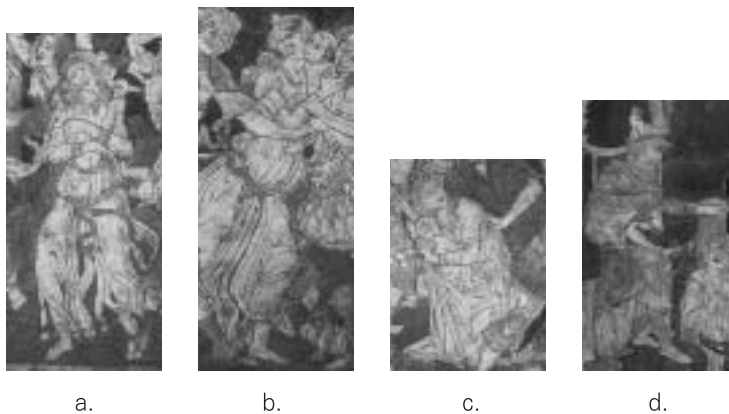


図9 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ
《嬰兒虐殺》(部分) 1482年
シエナ サン・タゴスティーノ聖堂



図10 マッテオ・ディ・
ジョヴァンニ
《嬰兒虐殺》(部分)
1481年 シエナ大聖堂



図11 マッテオ・ディ・
ジョヴァンニ
《キリストの鞭打ち》
(部分) 1481年
ピエンツァ 大聖堂



図12 アントニオ・ポライウオーロ
《ヘラクレスとヒュドラ》
(部分) 1460年 フィレンツェ
ウフィツィ美術館



図13 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ
《キリストの鞭打ち》(部分) 1481年
ピエンツァ 大聖堂



図14 アントニオ・ポライウオーロ
《裸体の戦い》(部分)
1471-72年 クリーヴランド美術館

図15 顔の比較



a. ジョット



b. ドウッチョ



c. マットエ・ディ・ジョヴァンニ



d. アンブロージョ・ロレンツェッティ



e. ポライウオーロ



f. ポライウオーロ



g. マットエ・ディ・ジョヴァンニ



h. マットエ・ディ・ジョヴァンニ



図16 レオナルド・ダ・ヴィンチ
《アンギアリの戦い》習作
ブダペスト 国立博物館



図17 レオナルド・ダ・ヴィンチ《グロテスクなカリカチュア》
ウィンザー 王立図書館

図18 レオナルド・ダ・ヴィンチ
《グロテスクなカリカチュア》
ウィンザー 王立図書館



図19 ヒエロニムス・ボス
《十字架を運ぶキリスト》
ガン 美術館



図20 マットエ・ディ・ジョヴァンニ
《嬰兒虐殺》(部分)
1482年 シエナ
サン・タゴスティーノ聖堂



図21 マットエ・ディ・ジョヴァンニ
《嬰兒虐殺》
1491年 シエナ
サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂

