

## 論 文

# ボッティチェッリ作《聖母子と四天使と六聖人 (サン・バルナバ祭壇画)》

## ——ダンテ『神曲』 銘文と聖母信仰

山形大学人文学部人間文化学科

石 澤 靖 典

### はじめに

現在フィレンツェのウフィツィ美術館が所蔵するボッティチェッリの《聖母子と四天使と六聖人》、通称《サン・バルナバ祭壇画》(図1)は、元来は同市のアウグスティヌス派教会であるサン・バルナバ聖堂の主祭壇画として制作された作品である<sup>1</sup>。制作年は確定されていないが、さまざまな状況証拠から、1480年代中頃から後半とされている<sup>2</sup>。いわゆる〈聖会話〉の形式をとる本作品



図1 ボッティチェッリ《サン・バルナバ祭壇画》、1487年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

1 《サン・バルナバ祭壇画》、268×280cm、板、テンペラ、フィレンツェ、ウフィツィ美術館。本作品の基本データについては以下を参照されたい。Herbert P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, London, 1908, pp.111-117; Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli, Life and Work*, London, 1978, vol.II, pp.66-69. また同時代の他の〈聖会話〉図像の形式からその特徴を論じた以下の研究も参照。Damian Dombrowski, *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia*, Berlin-München, 2010, pp.274-292.

2 本作品成立にまつわる同時代の文書は現存しない。最初にこの作品に言及したのはアルベルティニ『彫刻・絵画に関する覚書 (*Memoriale di molte statue e pitture che sono nell'inclyta ciptà di Florentia*)』(1510)であり、簡潔ながら、「サンクト・バルナバ〔聖堂〕には、サンドロ・ボッティチェッリの手になる大きな板絵が一点と他の絵画がある」との記述がある。拙訳『フランチェスコ・アルベルティニ『彫刻・絵画に関する覚書』(一五一〇)』、『美術史学』、31-32号、2010-11年、153-182頁参照。その後、『アントニオ・ビッリの書 (*Libro di Antonio Billi*)』(16世紀前半)、『アノニモ・マリアベキアーノ稿本 (*Codice dell'Anonimo Magliabechiano*)』(16世紀中頃)、ヴァザーリ『美術家列伝 (*Vite*)』(1550、1568年)、ボッキ=チネッリ『フィレンツェ市の美 (*Le bellezze della città di Fiorenza*)』(1677)、リーカ『フィレンツェ教会史 (*Nottizie istoriche delle chiese fiorentine*)』(1758年、註5参照)などに記述がみられ、この間、作品がサン・バルナバ聖堂に存在し続けたことが明らかとなる。1808年以降にアカデミア美術館に移され、1919年に現所在地であるウフィツィ美術館に収蔵された。年代推定については、R. Lightbown, *op.cit.*, vol.II, p.69を参照。また1480年代後半を支持する最近の研究としては、Hans Körner, *Botticelli*, Köln, 2006, pp.314ff. がある。

の構図は、中央の高い位置に玉座の聖母子を据え、前景に6人の聖人を配している。聖母の両脇には4人の天使があり、うち二人はキリストの受難具を手に持ち、他の二人はピロードのカーテンに手をかけながら玉座をわれわれに開陳しようとしている。カーテンのさらに上方には、《受胎告知》をあしらった円形の浮彫が配されている（図2）。また、この祭壇画はもともと7点の板絵からなるブレデッラを備えていたが、現在は、そのうちの4点が残されている（図3）<sup>3</sup>。図像は主画面の各聖人の生涯に取材したエピソードを一点ずつ、それぞれの聖人の足元を飾るように配されている。中央には、腕を広げたキリストの像—いわゆる〈悲しみの人〉図像—を見ることができる（図4）<sup>4</sup>。

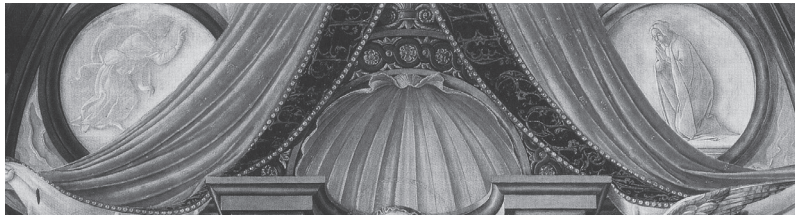


図2 ボッティチェッリ《サン・バルナバ祭壇画》（部分）



図3 ボッティチェッリ《サン・バルナバ祭壇画》ブレデッラ

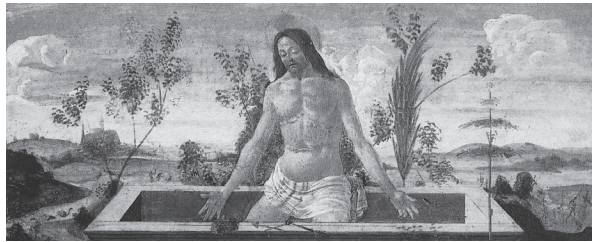


図4 ボッティチェッリ《サン・バルナバ祭壇画》ブレデッラ中央パネル〈悲しみの人〉

祭壇画がおかれていたサン・バルナバ聖堂は、フィレンツェの北西に位置する小規模な教会である<sup>5</sup>。1289年6月11日、すなわち聖バルナバの日にフィレンツェはカンバルディーノの平原でアレツォ軍と対戦し、歴史的な勝利を収めた<sup>6</sup>。聖バルナバの加護により戦いに勝利することがで

3 各ブレデッラの詳細については R. Lightbown, *op.cit.*, vol.II, p.67を見よ。

4 〈悲しみの人〉図像については、Erwin Panofsky, "Imago Pietatis", *Festschrift für MaxFriedländer*, Leipzig, 1927, pp.261-308を参照。

5 サン・バルナバ聖堂の基本データについては、Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1758, TomoVII, pp.53-67; Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt, 1955, Bd.I, pp.319-329を参照。

6 この戦いについては14世紀の年代記者であるジョヴァンニ・ヴィッラーニがその『年代記（Cronica）』第7巻131章に詳しく記録している。G. Villani, *Cronica*, cura di G. Dragomanni, Tom.I, Firenze, 1844, pp.457-461。

きたと信じたフィレンツェのひとつとは、聖人に感謝の意を表するため、その名を冠した教会を創設することとし、建物は1322年に落成した<sup>7</sup>。

祭壇画は同聖堂の主祭壇画であったが、この作品が成立する過程、および受容環境においては、フィレンツェ市内のいくつかの組織が関与していたことが知られている。すなわちサン・バルナバ聖堂自体は、アウグスティヌス派に属する教会であったが、祭壇が置かれていた主礼拝堂はフィレンツェ政庁の所有となっていた<sup>8</sup>。さらに当時の習慣では、教会内の設備の実際の管理運営あるいは装飾事業は、市内の同業者組合に委託されることになっており、本聖堂の場合、その任にあったのは大組合のひとつである医師薬種業組合 (Arte dei Medici e speziali) であった<sup>9</sup>。現在も聖堂のファサードには、この組合の守護聖人である聖母子の像 (図5) が掲げられている。



図5 《聖母子》、フィレンツェ、サン・バルナバ聖堂正面

したがって本祭壇画の受注関係について整理すると、その主たる受容者はアウグスティヌス派の修道士たちだったが、祭壇画を実際に注文したのはおそらく、医師薬種業組合であり、さらに作品はフィレンツェ政庁の保護下にあるというやや複雑な環境にあったといえることができる。

一方、この作品に特徴的な要素としてしばしば注目されてきたもうひとつの点として、聖母の足元にダンテ『神曲』からとられた銘文が刻まれていることが挙げられる (図6)<sup>10</sup>。「VERGINE・MADRE・FIGLIA・DELTVO・FIGLIO・(処女であり母、あなたの息子の娘)」——これは、『神曲』「天国篇」第33歌冒頭の一節であり、天界に上昇したダンテがベアトリーチェの導きにより至高天にまで到達し、聖母の御前に立った場面において、聖ベルナルドゥスが唱える祈祷文として発せられるものである<sup>11</sup>。



図6 ポッティチェリ《サン・バルナバ祭壇画》(部分)

7 W.-E. Paatz, *op. cit.*, p.319.

8 H. P. Home, *op. cit.*, p.112.

9 *ibid.*

10 R. Lightbown, *op. cit.*, vol.II, p.66.

11 原詩は以下。“Vergine Madre, figlia del tuo figlio,/umile e alta più che creatura,/ termine fisso d’eterno consiglio, / tu se’ colei che l’umana natura / nobilitasti sì, che ’l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura (処女であり母、あなたの息子の娘、/ あらゆる被造物より身を卑しくし、かつ崇高、/ 永遠の御心の定まれる的 (まと)、/ あなたこそは人類を / この上なく高貴にされた方、それゆえに創造主は / 自らを人の被造物とされることを厭わなかった)” Dante Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Le lettere, 1994, vol.4 *Paradiso*, Canto XXXIII, 1-6. [ダンテ『神曲』「天国篇」第33歌1-6、原基晶訳、講談社、2014年、492頁]

キリスト教主題画のなかに『神曲』のような「世俗文学」の一節が銘文で刻まれるのは、いかにダンテがフィレンツェの詩人であったとしても、またいかに『神曲』が中世スコラ哲学的な宇宙観に基礎をおき、その神学に多くを負っているとしても、それほど一般的なことではなかった<sup>12</sup>。なるほど、ダンテはこの聖堂の創設理由となったカンバルディーノの戦いに兵士として参加したといわれており<sup>13</sup>、したがって、この詩人の銘文が挿入された理由も、そうしたダンテと聖堂の縁の深さによって説明される、とこれまでの多くの研究者たちは推定してきた<sup>14</sup>。しかし、なぜ『神曲』のこの一節がとくに選ばれたかについては、具体的な論証がこころみられることはほとんどなかったといえる。

こうした点から、本稿では、まずはこの銘文の意味を検討し、それを手掛かりに作品の図像内容を検討する。さらにその結果をもとに先に述べたような作品の複雑な成立環境がこの銘文とどのような関係にあったかを論じたい。そこでまずは、問題点をより明確にするために、従来の研究を具体的に参照することから始めよう。

## 1 先行研究 —— 問題の所在

先行研究においてとりあげられた問題点の一つは、作品の主題や聖人の選定、構図などが、制作時の状況とどのような関係にあったかという点である。

まず、聖母子を中心とする祭壇画となっているのは、この聖堂の管理者たる医師薬種業組合が、聖母子を守護聖人とする団体だったことが主たる理由と考えられよう<sup>15</sup>。さらに前景に並ぶ聖人に関しても、この組合や先に述べたようないくつかの組織・団体との関連が想定されてきた。左側には、端から順に、アレクサンドリアの聖カタリナ、聖アウグスティヌス、聖バルナバの3人が並ぶが、たとえば、左端のアレクサンドリアの聖カタリナは、医師薬種業組合に属する理髪師の守護聖人との指摘がある<sup>16</sup>。その隣の聖アウグスティヌスは、所蔵する聖堂がアウグスティヌス会のものであることを示している。さらに右隣の聖バルナバはいうまでもなく、この聖堂の名のもとになった聖人である。一方、画面右側の3人は、左から、洗礼者聖ヨハネ、聖イグナティウス、大天使ミカエルである。洗礼者聖ヨハネは、フィレンツェ市の守護聖人であり、これは聖堂の主礼拝堂の所有者がフィレンツェ政庁であることと関連しよう。一方、聖イグナティウスは、おそらく外科医の守護聖人であることが存在理由だろう。この職業も医師薬種業組合に属していた。右端の大天使ミカエルは、カンバルディーノの戦いにおける勝利を意味するとの指摘がある

12 コーヴィによれば、同時代のフィレンツェ絵画においてダンテ『神曲』の一節が、ダンテの肖像画か、もしくは聖母子像に銘文として挿入される事例はあるものの、現存する作品は、ごくわずかである。Dario A. Covi, *The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting*, New York, London, 1986, pp.170-172.

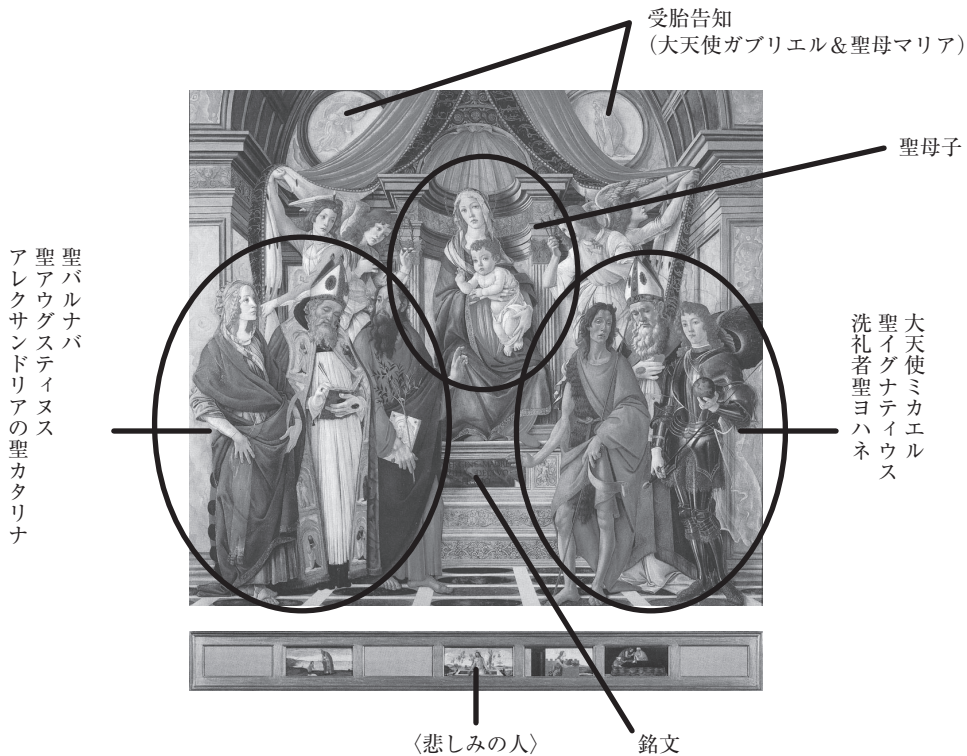
13 レオナルド・ブルーニの『ダンテ伝』で伝えられたこの話は、15世紀には広く知られていた。Leonardo Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, Roma, 1987, pp.32-33.

14 Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Milano, 2005, p.242-253.

15 フィレンツェの医師薬種業組合は、とりわけ聖母マリアと聖バルナバ信仰に関与していた。Raffaele Ciasca, *L'arte dei Medici e Speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, 1927, pp.217-232.

16 A. Cecchi, *op.cit.*, p.253.

一方、チェッキは、この天使もまた医師薬種業組合の守護聖人であった可能性を指摘している<sup>17</sup>。本祭壇画の主要人物およびモチーフを図示すると（参考図1）のようになる。



参考図1 ボッティチェリ《サン・バルナバ祭壇画》のモチーフ配置

また、ローリー・テイラー＝ミッチェル<sup>18</sup>は、本祭壇画に対する医師薬種業組合の関与を調査し<sup>19</sup>、メディチ家もまたこの組合と浅からぬ関係にあったことを明らかにしている<sup>20</sup>。

これに対しアンドリュー・C・ブルームは、ダンテの銘文そのものに注目する<sup>21</sup>。先に述べたように『神曲』「天国篇」33歌の冒頭に登場するこの詩句は、物語のなかでは、聖バルナルドゥスによって発せられている。すなわち、ベアトリーチェとともに天国の最上位に上昇したダンテを聖バルナルドゥスが出迎え、そこで彼女を礼賛する歌を吟唱するのである。その出だしがこの文句であり、バルナルドゥスの朗読が終わるとともに、ダンテは光に満たされた聖母の姿を正視することができるようになる。こうして『神曲』全体の幕は閉じられるのである。

17 *ibid.*

18 Laurie Taylor-Mitchell, "Botticelli's *San Barnaba Altarpiece*: Guild Patronage in a Florentine Context", in D.G. Wilkins and R.L. Wilkins (eds.), *The Search for a Patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston, 1996, pp.115-135.

19 たとえば天蓋のカーテンが医師のガウンをあらわすなど。

20 *ibid.* ダンテの銘文はダンテ再評価の動きと連動するとしている。

21 Andrew C. Blume, "A Close Reading of Dante and Botticelli's *San Barnaba Altarpiece*", *Arte cristiana*, 87, 1999, pp.203-210.

ブルームによると、聖母賛歌の「処女であり母、あなたの息子の娘」とは、処女のまま母となったマリアの神秘性、あるいは息子の母親であり、かつその娘でもあるというパラドクスを、超越的に可能にしたマリアの奇蹟的な立場を明らかにしたものだという<sup>22</sup>。事実、1481年に『神曲』註解を出版した、人文主義者のクリストフォロ・ランディーノはこの一節に関し、「ここでダンテは、非常に凝った言い回しにより、聖母の奇蹟性を賞賛し、彼女の好意、配慮を引き出そうとしている」と説明している<sup>23</sup>。とりわけ、ダンテにとって重要なのは、人間である彼が、いかにして生きながら神の世界を目にすることができるかという問題であった。生身の人間には通常不可能なこのようなおこないを実現するには、ひとえに奇蹟的な力に与るしか方法はない。処女にして母であるというマリアの奇蹟性を強調し、その彼女の力添えを得ることによってのみ、ダンテにもまた、彼岸旅行という超越的な行為が可能となるのである。したがって、ランディーノによれば、不可能事を可能にするあらゆる矛盾を超えた存在としてのマリアをうたったこの文句は、彼女の能力の偉大さを明らかにしているのであり、ダンテはこうしたベルナルドゥスの祈りを仲介としてはじめて、聖母の面前に立ちその姿をじかに見るのができたのである。ブルームはさらに、こうしたダンテの立場はそのまま、当時この祭壇画の前に立った信者たち、すなわち鑑賞者の立場に重なるという。つまり、本作品の前に立つ者は、ダンテの銘文およびその左右の聖人たちのとりなしにより、聖母と直接対面し、詩人と同じ体験をすることが可能となったと考えられる<sup>24</sup>。

さて、ブルームの解釈は、作品におけるダンテの銘文の機能を説明し、さらに当時この絵を見た人間のリアルな鑑賞空間を浮き彫りにしている点で興味深いといえる。しかしブルームの解釈には、この祭壇画の主たる鑑賞者であったアウグスティヌス会修道士にとって、こうした鑑賞体験が何を意味していたかが説明されていない。また当時祭壇画のおかれていた主礼拝堂の所有者であったフィレンツェ政庁、またその管理運営を委託されていた医師薬種業組合の関与もまた考慮されていない。

したがって本稿では、祭壇画の前の鑑賞空間をもとりこむ銘文の機能を指摘したブルームの意見を踏まえたうえで、さらにその意味をもう一度、同時代の美術における聖母図像との比較から捉えなおし、これまで見過ごされてきた作品の複合的なイメージを明らかにしていきたい。

## 2 〈授乳の聖母〉と〈二重のとりなし〉図像

### (i) 不在の聖ベルナルドゥスと〈授乳の聖母〉

さて、銘文によって暗示された聖ベルナルドゥスの存在は、この祭壇画の鑑賞体験において一つの特徴ある形式をもたらしたと思われる。

そもそもダンテが「天国篇」の最終局面において、聖ベルナルドゥスに聖母賛歌を吟じさせた

22 A.C. Blume, *op.cit.*, p.205.

23 Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, 2001, tomo IV, p.2014.

24 A.C. Blume, *op.cit.*, p.206.

のはなぜだろうか。いうまでもなく聖ベルナルドゥスは、中世修道院文化において、聖母礼賛を積極的に促進した著名な神学者であり、その点、『神曲』の聖母の登場場面の導入役としてもっともふさわしい人物であったことは疑いない<sup>25</sup>。

15世紀のシエナで制作された『神曲』写本の「天国篇」第33歌挿絵(図7)では、聖母の面前でこの歌詞を吟ずる聖ベルナルドゥスの姿がやや説明的に描写されている。ポッティチェッリの祭壇画の前に立つものは、今このような状況が自分の眼前で展開しているのを想像することができたのではないだろうか。あるいは14世紀の写本挿絵(図8)では、玉座の聖母が天使をともなって上方に出現している<sup>26</sup>。

しかしこの構図はまた、鑑賞者に聖ベルナルドゥスにまつわる有名な奇蹟譚を思い起こさせることにもなったと思われる。というのもこの聖人には、これとほぼ同じ状況で、書き物の最中に聖母が幻影となって現れる逸話が伝えられており、15世紀のフィレンツェでも、その主題はしばしば描かれたからである。フィリッポ・リッピやペルジーノ、フィリッピノ・リッピなどポッティチェッリ周辺の画家も数多くその作例を残している(図9、10、11)<sup>27</sup>。

さらにこの伝説には続きがある。聖母がベルナルドゥスの前に現れると、彼女は自ら乳房を押さえ、聖人の口を浸すように数滴の母乳を注いだということである。実際、聖人に授乳する聖母を描いた作例が、14~17世紀にかけて、いくつか存在している(図12、13)<sup>28</sup>。



図7 ジョヴァンニ・ディ・パオロ《天国篇第33歌挿絵》(イエイツ＝トンプソン写本)、1445年頃、ロンドン、大英図書館

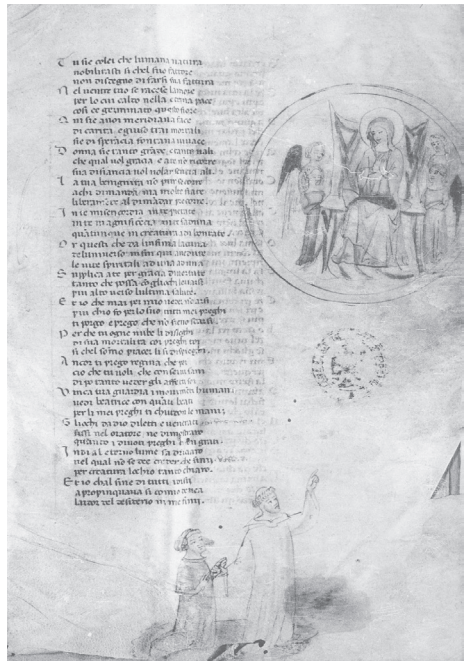


図8 作者不詳「天国篇」第33歌挿絵、14世紀中頃、パリ、アーセナル図書館

25 Cf. AA.VV., *Enciclopedia dantesca*, Roma, 1970-78, vol.1, pp.601-605.

26 Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, 1969, vol.1, pp.207-208 and vol.2, pp.517-521; John Pope-Hennessy, *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, London, 1993, p.186.

27 イタリアにおける聖ベルナルドゥス圖像については以下を参照。Laura Dal Prà (cura di), *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, Milano, 1990.

28 ラウラ・ダル・プラによれば、聖母から母乳を受ける聖ベルナルドゥスの圖像は14および15世紀のイベリア半島で発展し、次第にフランス、ドイツへと広まった後、やや遅れてイタリアに流入した。Laura Dal Prà, "Bernardo di Chiaravalle. Realtà e interpretazione nell'arte italiana", in L. Dal Prà (cura di), *Bernardo di Chiaravalle nell'arte... cit.*, pp.29-88, esp.66.

通常、〈授乳の聖母〉といえ、聖母が（ベルナルドゥスではなく）幼児キリストに乳房を直接差し出す図像（図14）をさす<sup>29</sup>。したがってベルナルドゥスの奇蹟譚では、こうした伝統的な〈授乳の聖母〉主題における幼児イエスに代わり、聖人がその位置に立ち、母乳を授けられる構図をとっていることになる<sup>30</sup>。

《サン・バルナバ祭壇画》に聖ベルナルドゥスは描かれていない。しかし、ダンテの銘文とその詩句が登場する『神曲』における場面状況から、鑑賞者は聖母に直面する不在の聖人の姿を想起し、さらにその構図から〈授乳の聖母〉という主題もまた連想した可能性をまずは確認しておきたい。

(ii) ダンテの銘文における〈二重のとりなし〉の含意

ここで銘文の文句「処女であり母、あなたの息子の娘」が、不可能を可能にする聖母の奇蹟性をあらわすと同時代のランディーノによって解釈



図9 フィリッポ・リッピ《聖ベルナルドゥスの幻影》、1447年頃、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

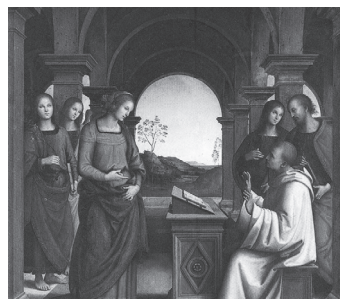


図10 ペルギーノ《聖ベルナルドゥスの幻影》、1489-90年、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図11 フィリッポ・リッピ《聖ベルナルドゥスの幻影》、1486年頃、フィレンツェ、バディア聖堂



図12 作者不詳《聖ベルナルドゥスに授乳する聖母》、16世紀前半、ファエンツァ、ピナコテカ・コムナーレ



図13 ベルナルディーノ・ボッチェッティ《聖ベルナルドゥスに授乳する聖母》、1598年、フィレンツェ、サンタ・マリア・マッダレーナ・デイ・パッツィ修道院ジリオ礼拝堂



図14 フィリッポ・リッピ《聖母子と聖ヒエロニムス、聖ドミニクス》（部分）、1485年頃、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

29 15世紀のフィレンツェにおける〈授乳の聖母〉図像については Megan Holmes, "Disrobing the Virgin: The Madonna Lactans in Fifteenth-Century Florentine Art", in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, G.A. Johnson, S.F. Matthews Grieco (eds.), Cambridge, 1997, pp.167-195 を参照。

30 聖母の授乳のモチーフについては、以下も参照。マリリン・ヤーロム『乳房論—乳房をめぐる欲望の社会史』平石律子訳、トレヴィル、1998年、40-59頁。



されていたことをもう一度、思い出してみよう。この奇蹟性とは、具体的にはどのようにイメージされるだろうか。

まず「処女であり母 (vergin madre)」とは、聖母がイエスの母、すなわち一度子を産んだ身でありながら、純潔をいまだ保持していることを述べたものである。一方、「あなたの息子の娘 (figlia del tuo figlio)」とは、聖母がイエスの母親でありながら、同時にその娘でもあるということ、言い換えるなら、神 (の子) を産出した身でありながら、神に産出 (創造) された身でもあるという合理的に説明の困難な状況を述べている。

キリスト教の三位一体論 (とくにその成立にあたってはアウグスティヌスの『三位一体論』の影響が大きかった) では、父なる神と子なるイエス (および聖霊) は、神の異なる位相であるものの、本質においては同一であるから、聖母は神の子にして親というパラドクスが生じることになるのである。つまりダンテのこの文句は「父なる神 - 子イエス・キリスト - 聖母マリア」という三人の神秘的な関係を述べたものと言える。

ここで、美術の図像伝統に目を向けると、このような三人の関係性は、クワトロチェントのトスカーナ絵画にしばしばあらわれる、いわゆる〈二重のとりなし Doppia intercessione〉図像 (図15) を想起させる<sup>31</sup>。この図像は信者の祈願と救済を聖母とイエスの二人がともに (つまり二重に) 父なる神にとりなすことをあらわしたもので、構図的には、聖母マリアが息子であるイエス・キリストに信者の救済を祈願する一方、それと向かい合うキリストが今度は父なる神に対し、聖母からの申し出を再度とりつぐという構図をとる。聖母は信者に対し乳房を露わにすることで、いわゆる〈授乳の聖母 Madonna lactans〉のポーズをとり、一方のキリストはわき腹の傷を父なる神に示すことで、自らが起こった贖罪を強調する。したがってこれは〈授乳の聖母〉のやや特異なヴァリエントともいべき形式といえよう。

筆者がとくに主張したいのは、ダンテの銘文が、〈授乳の聖母〉のなかでもとりわけ〈二重のとりなし〉図像に近いイメージ、およびその教義内容を伴って、当時の鑑賞者に受容されていたのではないかということである。



図15 ロレンツォ・モナコ?  
《キリストと聖母の二重のとりなし》、  
1402年以前、ニューヨーク、メトロ  
ポリタン美術館

31 〈二重のとりなし〉図像の典拠は、ボンヌヴァル大修道院長であったシャルトルのエルナルドゥス (1156没) の『聖母マリアを讃える書 (Libellus de Laudibus Beatae Mariae Virginis)』の一節にもとづく。その図像学的展開については以下を参照。P. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908, 237-252; E. Panofsky, "Imago Pietatis, Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp. 261-308, esp. pp. 285-295; M. Meiss, "An Early Altarpiece from the Cathedral of Florence", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 12, 1954, pp. 302-317; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, vol. II, Kassel, 1968, pp. 238-240.

### 3 〈二重のとりなし〉図像の波及

#### (i) 大聖堂祭壇画

この点を検証するために、まずは《サン・バルナバ祭壇画》の構図と〈二重のとりなし〉図の構成とを比較してみたい。

〈二重のとりなし〉の構図を明快に提示したもっとも早い作例のひとつは、もともとフィレンツェ大聖堂西正面中央扉の脇に設置されていた祭壇画である<sup>32</sup>（図15）。ここでは画面右の聖母が、足元に保護した信者たちの取りなしを左のキリストに願っている。一方、キリストは右斜め上方にいる父なる神にむかって、聖母のとりなしをさらに取り次いでいる。18世紀の教会史家ジュゼッペ・リーカによると、この祭壇画の下には、裸体のキリスト像、いわゆる〈悲しみの人〉をあしらったプレデッラが配置されていた<sup>33</sup>（参考図2）。中世ではしばしば〈授乳の聖母〉と〈悲しみの人〉が二連画でセットにして描かれた。大聖堂の祭壇画はこうした伝統を引き継いでプレデッラに〈悲しみの人〉を挿入したに違いないと考えられる<sup>34</sup>。さらにこの大聖堂の祭壇画について伝えられているところによると、ミサの際にはこの祭壇の前に《受胎告知》をあらわした、二基の彫刻（聖母と天使ガブリエル）が設置されたということである（参考図2）。ミースは、こうした図像の組み合わせが、フィリッピーノ・リッピの作例に影響を与えたと指摘している（図16）<sup>35</sup>。ここでは中央の〈とりなし〉図像に加え、下部のプレデッラ中央に〈悲しみの人〉、さらに上部の左右には《受胎告知》が配されており、先の大聖堂の祭壇画と同じ構成を示していることがわかる。

さて、この配置が、《サン・バルナバ祭壇画》でもやはり、共通して採用されていることは興味深いと思われる。ボッティチェッリの祭壇画でも、プレデッラの中央にはやはりリッピと同様のキリスト像（悲しみの人）が配されていた。また上部の円形浮彫の主題が受胎告知であることは先に述べたとおりである。したがって、《サン・バルナバ祭壇画》の構成が大聖堂の《二重



参考図2 大聖堂における図15  
および周辺図像のオリジナル配置

32 本作品については以下を参照。F. Zeri, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, Bradford-London, 1971, pp.56-60; Timothy Verdon, "Intercession of Christ and the Virgin from Florence Cathedral: Iconographic and Ecclesiological Significance", *Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 2000, pp.43-54.

33 G. Richa, *op.cit.*, Firenze, 1757, TomoVI, pp.115-116.

34 M. Meiss, "An Early Altarpiece from the Cathedral of Florence", *op.cit.*, esp. 308f.

35 *ibid.*, p.314.

のとりなし》を意識していた可能性が指摘されるだろう。

さらに〈二重のとりなし〉図は先の聖ベルナルドゥスの〈聖母の幻影〉図像と融合することもあった。15世紀のモンテ・ディ・ジョヴァンニの作品(図17)では、聖ベルナルドゥスの目の前に〈二重のとりなし〉が幻影として現れているのを見ることができる<sup>36</sup>。すなわち、画面の上半分には父なる神とキリスト、聖母マリアが典型的な〈二重のとりなし〉図像の構成で配されており、彼らより一段下の床面には、これらの場面を幻影として目撃する聖ベルナルドゥスの跪く姿が描かれているのである。加えて聖母は、自らの左胸に手を添え、ベルナルドゥスとわれわれ鑑賞者の方にその乳房を差し向けている。この図の複合的な構成から、〈授乳の聖母〉と〈ベルナルドゥスに授乳する聖母〉が、〈授乳〉を共通項としながら、しばしば交換可能な主題として取り扱われていたことが確かめられる。

そもそもこの時代、ベルナルドゥスは〈二重のとりなし〉をうたった賛歌の作者と考えられていた。実際、ヤコブス・デ・ヴォラギネの『黄金伝説』には、聖ベルナルドゥスの言葉として以下の一節が引用されている<sup>37</sup>。

おお人間よ、あなたは、確実な歩みを父なる神にむかって踏みだした。そこでは、おん母はおん子のまえに、おん子はおん父のまえに立っておられる。おん母は、おん子にご自分のからだと乳房をしめしておられ、おん子は、おん父にご自分のわき腹と傷痕をしめしておられる。こんなに多くの愛のしるしがあるのだから、とりなしが拒否されるということはありえない。



図16 フィリッピーノ・リッピ  
《キリストと聖母の二重のとりなし》、  
1495年頃、ミュンヘン、アルテ・  
ピナコテーク



図17 モンテ・ディ・ジョヴァンニ  
《聖ベルナルドゥスをとまなうキ  
リストと聖母の二重のとりなし》、  
15世紀後半、モンリオール美術館

36 この作品については、Laura Dal Prà (cura di), *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo, op.cit.*, pp.148f. を参照。

37 ヤコブス・デ・ヴォラギネ『黄金伝説2』、前田敬作・山口裕訳、人文書院、1984年、221頁。この一節は元来、ボンヌヴァル大修道院長であったシャルトルのエルナルドゥス(1156没)によって歌われたものであり(註31参照)、後に聖ベルナルドゥスにより説教に引用された。しかし、ヤコブス・デ・ヴォラギネが『黄金伝説』のなかで、後者の言葉としてこれを紹介したため、長らくベルナルドゥスがこの文章の作者と信じられるようになった。Cf. Avraham Ronen, "Gozzoli's St. Sebastian Altarpiece in San Gimignano", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32, 1988, pp.77-126, esp.p.98ff.

〈二重のとりなし〉図像の成立において、聖ベルナルドゥスは中心的位置を占めていたのであり、ダンテの銘文が想起させるイメージもまた、こうした図像タイプであった可能性がここに示されているといえよう。

(ii) 文字史料における〈二重のとりなし〉と銘文の関連性

次に、ダンテの一節が、〈二重のとりなし〉と結び付いていたことを確証させる文章を二例示しておく。ひとつはロレンツォ・デ・メディチの『賛歌 (Laude)』と題された詩篇の一節である。

マリアよ、汝は生まれたときからいとも善良であった。汝の慎ましきはまことに好ましい。造物主は汝の産物であるのに (che il Fattore è tua fattura)。[中略] 汝らのさらなる救済を疑うなかれ、罪びとたちよ。子に向けられた彼女の胸は、この母の悲しみをあらわにし、血に染まった彼の傷は、慈悲深い善意を彼女に示す。...<sup>38</sup> (傍点筆者)

この「造物主は汝の産物である」はダンテの「天国篇」第33課で先の銘文のすぐ後につづく文章「それゆえに創造主は / 自らを人の被造物とされることを厭わなかった (che 'l suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura)」を踏まえていることが、すでに研究者により指摘されており<sup>39</sup>、内容的には銘文の「あなたの息子の娘」と同じことを述べているといえる。そしてロレンツォの詩ではこれに続けて、明らかに〈二重のとりなし〉を踏まえているとわかる文章—「子に向けられた彼女の胸は、この母の悲しみをあらわにし、血に染まった彼の傷は、慈悲深い善意を彼女に示す」が続いている。この点から、ダンテの銘文と〈二重のとりなし〉との連続性が当時の市民、とりわけ本祭壇画とのつながりが深い知識人層にも観念として共有されていたことが確かめられる。

さらに興味深い事例を同時代の美術作品中の銘文にも見出すことができる。それは版画家フランチェスコ・ロッセッリが《サン・バルナバ祭壇画》にもとづいて制作したと考えられる銅版画である<sup>40</sup> (図18)。フランチェスコ・ロッセッリはボッティチェッリの作品を原画とする版画を何度か制作して



図18 フランチェスコ・ロッセッリ  
《聖母子と聖ヘレナ、大天使ミカエル》、  
15世紀後半、パリ国立図書館

38 Lorenzo de' Medici, *Opere*, T. Zanato (cura di), Torino, 1992, pp.427-428. 以下に原文の一部を抜粋する “Tu, Maria, fusti onde nacque / tanto bene alla natura;/ l'umiltà tua tanto piacque,/ che il Fattore è tua fattura.[...]/ Più della salute vostra,/ peccator', non dubitate;/ el suo petto al Figlio mostra / questa Madre di pietate;/ le sue piaghe insanguinate / mostra a lei la Bontà pia.”

39 Lorenzo de' Medici, *op.cit.*, p.427.

40 333×272cm、大英博物館およびパリ国立図書館所蔵。Mark J. Zucker, *The Illustrated Bartsch*, 24, *Commentary part2*. *Early Italian Masters*, New York, 1994, pp.89-90.

おり、両者の関係は単なる下絵提供者と彫版師の間柄を越えて、図像内容に関するより詳しい情報交換者、あるいは共同制作者であったのではないかと筆者は考えている<sup>41</sup>。この点についてここで詳述する余裕はないが、すくなくともロッセリがポッティチェッリの祭壇画の意図を理解したうえで版画を制作した可能性があるということだけは指摘しておきたい。

さてこの図では、画面の中央を《サン・バルナバ祭壇画》から、その他のセッティングに関しては、やはりポッティチェッリの《バルディ祭壇画》から借用していることがすでに研究者によって確かめられている<sup>42</sup>。しかし、本図の下の部分、つまり聖母の足元に示された銘文についてはこれまでほとんど注目されることはなかった。これに対し筆者は、この銘文こそは、ポッティチェッリの祭壇画が〈二重のとりなし〉としての機能をもっていたことを明らかにする証拠を提供してくれるものと考え。銘文の内容は次のようになっている。「LACTA MARIA FILVM TVVM CREATO / REM TVV[M] · LACTA · PANEM · CELI · LACTA · / PRETIVM · MVNDI · PR[A] EBELAMBEN / TI · MAMILLAM · VT · IPSE · P[RAE]BEAT / PER · CVTIENTI · MAXILLAM · (マリアよ、汝の息子、汝を造りし者に授乳し給え、天国のパンに授乳し給え、世界の罪の贖い人に授乳し給え、〔母乳を〕飲む〔彼に〕胸を差し出したまえ、彼が〔自分の〕頬を、それを打つものにさし向けることができるように)」<sup>43</sup>

この「FILVM TVVM CREATO/REM TVV[M] (汝の息子、汝を造りし者)」が、《サン・バルナバ祭壇画》の銘文を踏まえていることは明らかであろう。そしてこれに続けて聖母に対し、息子であるイエスと現世の信者に授乳せよとこの銘文は命じているのである。これは、ポッティチェッリに非常に近い環境において、《サン・バルナバ祭壇画》の銘文が、〈二重のとりなし〉、とりわけ〈授乳〉という側面から理解されていたことを示す証拠といえるだろう。

#### 4 《バルディ祭壇画》におけるアウグスティヌス派思想

では、こうした聖母のとりなしという主題がここで必要とされた理由は何だったのだろうか。この点について祭壇画の鑑賞者であったアウグスティヌス会の教義との関連から問題を探ってみたい。

手掛かりとなるのは、フィレンツェのサント・スピリト聖堂バルディ礼拝堂のためにポッティチェッリが制作した《聖母子と二人の聖ヨハネ (バルディ祭壇画)》である (図19)。サント・ス

41 拙論「ポッティチェッリの後期作品における都市景観—その図像源泉と思想背景—」、『鹿島美術研究』、第26号、2009年、644-660頁。

42 M.J. Zucker, *op. cit.*, p.89.

43 他の銘文は以下のようになっている。左、聖ヘレナ下部—“QVAM VIDES · HELENAM · AMPLECTI · / EST · XPI[STI]ANOR[VM] · SPES · ROMANOR[VM] · VICTO[R]IA / MORTVOR[VM] · RESVRECTIO · C[A] ECOR[VM] · DVX / CONVERSOR[VM] · VIA · CLAVDOR[VM] BACVL[VM] · PAV / P[ER]V[M] CO[N]SOLATIO · ARBOR · REFLECTIONIS (汝が見る、ヘレナの抱きかかえしもの〔すなわち、真の十字架〕、そはキリスト教徒の希望、ローマ人の勝利、死者の復活、盲人の先導者、改悛者の道、足萎えの杖、貧者の慰め、再生の樹木なり)”。右、大天使ミカエル下部—“PRINCEPS · GLORIOSISIME · / MICHAEL · ARCA[N]GELE · ESTO · / MEMOR · NOSTRI · HIC · ET VBI / Q[VE] · SEMPER · PRECARE · PRO / NOBIS · FILIVM · DEI (大天使の長、いとも榮えあるミカエルは、いざこにありても常に我らのことを心に留めおかれ、我らのために神の子に祈らん)”

ピリト聖堂は、アルノ河左岸に立つ、フィレンツェのアウグスティヌス派教会としては最大規模を誇る教会である。《バルデイ祭壇画》は、この教会に礼拜堂を所有していた銀行家のジョヴァンニ・デ・バルデイのために1485年に制作された<sup>44</sup>。つまり、《サン・バルナバ祭壇画》とほぼ同時期の、また同じアウグスティヌス派のための作品ということになる。

ここには中央に聖母子が座し、両脇には洗礼者聖ヨハネと福音書記者聖ヨハネが立っている。この作品の聖母は、右手で覆い隠してはいるが、確かに乳房を幼児キリストに向けてさし出す仕草をしており、ライトボーンは、この作品が〈授乳の聖母〉主題をベースにしていると指摘している<sup>45</sup>。

さらに近年、この作品についての研究論文を発表したランドルフィは、ここには単なる〈授乳の聖母〉のみならず、〈二重のとりなし〉図の伝統もまた反映されていると指摘している<sup>46</sup>。一見したところ、先にみた〈二重のとりなし〉と構図に共通性がないようだが、ランドルフィによれば、聖母がキリストに胸を差し出している点、一方、祭壇画の前景に描かれた磔刑図が幼児キリストの受難を暗示していると考えられる点から、ここには〈二重のとりなし〉の基本要素である、聖母の乳房とキリストの脇腹の傷の組み合わせが、アレンジを加えた上で図像化されていると見なすのである。15世紀のアウグスティヌス派教会では、しばしばこの〈二重のとりなし〉主題が取り上げられたことを考慮するなら、こうしたランドルフィの指摘も相応の説得力を持つと思われる。たとえばゴッツォリは、サンジミニャーノのアウグスティヌス派教会であるサンタゴスティーノ聖堂に、やはり〈二重のとりなし〉図を導入している<sup>47</sup>（図20）。

また、このランドルフィ説を受けた上で、さらに近年ではフォンダラスが、聖母の授乳の意味をよりいっそう掘り下げ



図19 ボッティチェッリ《バルデイ祭壇画》、1485年頃、ベルリン美術館



図20 ゴッツォリ《聖セバスティアヌス》、1464年、サンジミニャーノ、サンタゴスティーノ聖堂

44 R. Lightbown, *op.cit.*, vol.II, p.56-57.

45 R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, New York, 1989, p.182.

46 Gemma Landolfi, "Natura e artificio nella Pala Bardi di Sandro Botticelli: Il tema di Maria Nutrice", in Wolfram Prinz (a cura di), *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento: Atti del Convegno interdisciplinare*, Firenze, 1987, Firenze, 1991, pp.159-171.

47 Dian Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven-London, 1996, pp.141-145; A. Ronen, *op.cit.*, pp.77-126.

て解釈している。すなわち、『バルディ祭壇画』の銘文に注目するならば、これらはいずれも、『雅歌』や『集会の書』といった旧約のいわゆる「知恵文学」から引用されており、われわれはそこに、アウグスティヌス派の重視する「知恵」すなわち信者の精神を養育する糧としての神の叡知の観念が、色濃く反映しているのを見ることができる<sup>48</sup>。

「知恵 (Sapientia)」とは、自然界を統べる聖なる秩序の原理であり、キリスト教はこの旧約の観念を「はじめ言葉は神とともにあった」という『ヨハネ福音書』(1:1-4)の一節に結びつけた。とくにアウグスティヌスは三位一体のそれぞれの位相の本質を知恵と定め、三位一体全体そのものが知恵であると主張している<sup>49</sup>。この場合、マリアは「知恵の座 (sedes Sapientiae)」であり、キリストは「受肉した知恵」ということになる。さらにアウグスティヌスは、授乳は肉体の養育であるとし、これを「言葉は肉となり…」というヨハネ福音書の一節にむすびつけた<sup>50</sup>。バルディ祭壇画において福音書記者聖ヨハネがキリストの側に立っているのは偶然ではなく、キリストはヨハネが書物に記す御言葉そのものであるとフォンダラスは指摘している。

こうした「授乳 = 精神と肉体の育成 = 知恵」の観念をあらわした美術上の作例は同時代に多く見つけることができる。たとえば、ギランダイオの《聖母子と諸聖人》(図21)では、授乳する聖母の下に聖ドメニクスが書物を鑑賞者の方に示しており、そこには「聖ドメニクスが学問と知識を伝授する (Disciplinam et sapientiam docuit eos beatus Dominicus)」と記されている<sup>51</sup>。同じく授乳場面に書物を描き、母乳が知恵であることを示す図像表現はボッティチェリも用いている。彼の円形画《天蓋の聖母》(図22)は《サン・バルナバ》を思わせる天蓋の下で、聖母がキリストに母乳を与えているが、その背景には書物が置かれており、これがやはり「精神の糧」すなわち「知恵」による養育であることを示している<sup>52</sup> (図23)。

以上のようなキリスト教的精神を育てる糧を分け与える聖母の役割は、そのまま「教会」の役割に通じる。そこでアウグスティヌスはさらに「教会 (Ecclesia)」としての聖母の役割を強調し



図21 ギランダイオ《聖母子と諸聖人》、1490年代、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

48 Antonia K. Fondaras, "'Our Mother the Holy Wisdom of God': Nursing in Botticelli's Bardi Altarpiece", *Storia dell'arte*, 111, 2005, pp.7-34.

49 アウグスティヌス『聖三位一体論』第7巻、第2章には「御父と御子は同時に一つの本質であるゆえに一つの知恵であり、両者のそれぞれによって、知恵からの知恵、本質からの本質ということが言われる。〔中略〕御父の御子は同時に一つの知恵、一つの本質であり、そこでは存在することは賢くあることなのである」〔『アウグスティヌス著作集 第28巻、三位一体』、泉治典訳、教文館、2004年、214頁〕とあり、三位一体と知恵の同一性が論じられている。

50 アウグスティヌス『ヨハネによる福音書講解説教』、第98説教〔『アウグスティヌス著作集』第25巻、茂泉昭男・岡野昌雄訳、教文館、1993年、257頁〕。

51 M. Holmes, *op. cit.*, pp.179-180.

52 この円形画については R. Lightbown, *op. cit.*, vol.II, p.82-83を参照。

ている<sup>53</sup>。神の観知によりキリスト教徒の魂を育成する「授乳の教会（Ecclesia lactans）」という象徴表現は、ジョヴァンニ・ピサーノの彫刻に先例がある（図24）。したがって、この時代のアウグスティヌス派にとって重要な問題は「聖母のとりなし」とりわけ、信者の養育者としての聖母という思想であったということがわかる。

こうしたアウグスティヌス派に好まれた図像表現の各要素は、《サン・バルナバ祭壇画》においても窺うことができる。先に述べたように、ダンテの銘文には、聖母とイエスの二重のとりなし、とくに聖母の授乳が含意されていた。加えてアウグスティヌスやバルナバが手にする書物、またその方向へキリストが祝福の仕草を示しているのは、書物によって象徴された「知恵」を強調していると見ることができよう。さらに、先のフランチェスコ・ロッセッリの版画が《サン・バルナバ祭壇画》と《バルディ祭壇画》の双方の要素を兼ね備えていることを想起するなら、これら二点の祭壇画はアウグスティヌス派の〈授乳〉思想という点を共通項として、内容的に強い親和性をもっていたと考えることができるのではないだろうか。



図22 ボッティチェッリ  
《天蓋の聖母》、1490年頃、ミラノ、  
アンブロジーアーナ美術館



図23 ボッティチェッリ  
《天蓋の聖母》（部分）

## 5 《サン・バルナバ祭壇画》制作の動機

ではこうした〈授乳〉を中心とする信者の育成の思想とは、当時のこの祭壇画の主たる受容者であったアウグスティヌス会にとってどのような意味があったのだろうか。また、最初に述べた、主礼拝堂の所有者であるフィレンツェ政庁、および実際の管理をおこなっていた医師薬種業組合にとってどのようなメッセージ性がこめられていたのだろうか。

まず作品成立の状況に目を向けると、本祭壇画にはメディチ家もまた関与していたことがうかがわれる。というのも、1482年にメディチ家の当主ロレンツォ・イル・マニフィコはローマからアウグスティヌス派の厳修派を招聘し、彼らにサン・バルナバ聖堂を譲渡したばかりか、同所の寄宿舎に居住するよう奨励しているからである。教会の管理は引き続き医師薬種業組合が担当したが、この厳修派の招聘が、聖堂の改装、ならびに祭壇画の設置という流れを加速させた可能性は高いといえる<sup>54</sup>。

53 Otto Semmelroth, *Mary, Archetype of the Church*, New York, 1963, p.44.

54 L. Taylor-Mitchell, *op.cit.*, p.127.



では、なぜこの時期、ロレンツォは厳修派を招き、聖堂の改修に関心を示したのだろうか。最初に述べたように、この聖堂は、ダンテも参加したカンバルディーノの戦いの勝利を記念して創設されたものだった。その点、詩人にたいへん縁の深い建物であったことは確かである。また、15世紀の記録によると、医師薬種業組合の過去の組合員名をリスト化した名簿には、ダンテの名前が記載されており、少なくとも15世紀には詩人が同組合の一員であったと信じられていた様子がうかがえる<sup>55</sup>。

すでに前年の1481年に、フィレンツェでは『神曲』の印刷本初版がランディーノの膨大な註解を付したうえで出版されており、ダンテ再評価の動きはピークに達していた。とくにこの時代のダンテ受容の特徴は、ダンテを単なる詩人のカテゴリーにとどめることなく、あらゆる分野に通じた賢人として称揚し、フィレンツェという都市の文化的先進性、他国に対する優位性を証明する象徴として祭り上げたことにある<sup>56</sup>。ポッティチェリもまたランディーノ版『神曲』印刷本の出版に際しては挿図の下絵を担当しており、こうした市を挙げての一大事業に深くかかわっていた<sup>57</sup>。

このような流れから考えるなら、その印刷本出版の翌年に、ロレンツォがアウグスティヌス会厳修派を招聘し、サン・バルナバ聖堂の改修に向けて舵を切ったのは単なる偶然とは思われなくなってくる。そこには、ダンテ礼賛の文脈とともに、過去の戦争においてフィレンツェが輝かしい勝利をおさめたことを栄光化することで、ダンテと都市とをより強く結びつける意図があったと思われる。実際、ロレンツォはかねてより、ラヴェンナで客死したダンテの遺骨を取り戻そうと策を弄していたことが知られており<sup>58</sup>、ダンテを故郷の文化的象徴として称揚する運動が国家レベルで推進されていたことが窺われる。

もちろん、こうした一連の動きは、実際に祭壇画を注文した医師薬種業組合にとっても、ダンテがかつてその組合の一員として記録されていただけに、意味のあることと思われたであろう。ダンテがこの組合に加入したのは、医師としてではなく、むしろフィレンツェ政庁に参画するための便宜上の手段だったとも考えられるが<sup>59</sup>、哲学的傾向の強いこの詩人の性格が、医学と同種



図24 ジョヴァンニ・ピサーノ  
〈授乳の教会〉、1314年、ピサ大  
聖堂説教壇

55 Michele Barbi, "Dante e l'arte dei Medici e Speciali", *Problemi di critica dantesca*, Seconda seria, 1920-1937 (Firenze, 1941), pp.380-381.

56 André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, pp.106-111.

57 拙論「ポッティチェリの『神曲』素描とフィレンツェ人文主義」、『美術史学』、第25号、2005年03月、39-67頁。

58 1476年に建築家のアントニオ・マネッティは、ロレンツォ宛書簡において、当時ヴェネツィア大使としてフィレンツェを訪問していたベルナルド・ベンボにダンテの遺骨の返還要求をするようロレンツォに勧めている。1476年4月13日付書簡。Archivio di Stato di Firenze, Mediceo avanti il Principato, XXV, 407.

59 当時フィレンツェの政治に参加するためには何らかの組合に登録されていることが必要とされた。M. Barbi, *op.cit.*, pp.382-384.

の学問領域にある人間として、組合から同族意識をもって受け入れられていた可能性は指摘される<sup>60</sup>。また古くから聖母子を守護聖人として信仰していたこの組合にとって、『神曲』のクライマックスともいべき場面に現れる聖母のイメージは、自分たちの保護を期待する上でもっとも有効な図像として受容されたに違いない<sup>61</sup>。

## おわりに

以上のような経緯を踏まえるなら、本祭壇画は、医師薬種業組合のパトロンである聖母子と、メディチ家が実質的に主導していたフィレンツェ政庁が、「知恵」により、アウグスティヌスを保護し育成することを視覚化したものと結論付けることができよう。その点、フィレンツェ市の守護聖人である洗礼者聖ヨハネが、右手をダンテの銘文の上にかざし、鑑賞者の視線を誘導しているのは示唆的である。それはフィレンツェが、アウグスティヌス派を保護することを約束する身振りであるとまずはいえそうである。

しかし同時にこの洗礼者聖ヨハネのふるまいは、銘文の作者に対する保護、すなわち、かつて町から追放したダンテをふたたび歓呼をもって迎え入れ、その文学の再評価を目指す、ロレンツォを中心とする一連の復権運動の視覚的メタファーにもなっていることを見逃すべきでないだろう。ダンテによるフィレンツェの文化的アイデンティティの確立という意味においても、またそうした一連の事業に果たしたメディチ家の役割を市民に想起させる意味でも、本作品は都市において一定の機能を果たすことが期待されていたと思われる<sup>62</sup>。

したがって、本作品の『神曲』銘文は、構図と主題の両面において中心的位置を占めるのであり、そのメッセージが顕わにする〈二重のとりなし〉は、アウグスティヌス派とダンテ崇拝という二つの大きな保護対象をその圏域に含むものだったといえよう。

60 イタリアの大学において哲学と医学は、しばしば同一の学部に組み入れられ、隣接学問としてとらえられる傾向があった。Paul Osker Kristeller, "Philosophy and Medicine in Italy", *Organism, Medicine, and Metaphysics, Essays in Honor of Hans Jonas*, Dordrecht-Boston, 1978, pp.29-37.

61 医師薬種業組合は、オルサンミケーレ聖堂で自らが管理する壁龕において、シモーネ・タレンティの手になる大理石製の《薔薇の聖母》(1399)を設置しており、さらにその上部にあるルカ・デッラ・ロピビアの円形浮彫でも聖母子図像を採用している。

62 15世紀のダンテ受容については以下を参照。C. Dionisotti, "Dante nel Quattrocento", *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, 1965, pp.333-378; S.A. Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge, 2005.

\*本論文は、科学研究費学術研究助成基金助成金・基盤研究(C)「ルネサンス期のフィレンツェにおける芸術家と都市の称揚に関する研究」(課題番号15K02096)の研究成果の一部である。

## **La Madonna col Bambino, sei santi e quattro angeli (Pala di San Barnaba) di Sandro Botticelli: l'iscrizione dalla *Divina Commedia* e il culto mariano**

Yasunori ISHIZAWA

La pala di San Barnaba (Firenze, Galleria degli Uffizi) di Sandro Botticelli fu eseguita nella metà del 1480 per l'altar maggiore della chiesa di San Barnaba, Firenze, che apparteneva ai canonici agostiniani nel Quattrocento. L'iconografia caratteristica della pala è che l'iscrizione sui gradini – “VERGINE MADRE FIGLIA DEL TVO FIGLIO” deriva dal canto XXXIII del Paradiso, terza cantica di *Divina Commedia* di Dante Alighieri. In questo articolo, ho studiato il significato del scritto dal punto di vista dell'iconografia della Vergine nell'arte quattrocentesca.

Il verso dell'iscrizione si riferisce alla mistica relazione di “Padre (Dio) - Figlio (Gesù) – Madre (Maria)”, che ci ricorda l'iconografia di *Doppia intercessione* in cui la Vergine assume la posa di *Madonna lactans*. Confrontando con la Pala Bardi (Berlino, Gemäldegalerie), che fu eseguita nel 1485 da stesso Botticelli per la Basilica di Santo Spirito di Firenze, si chiarisce che il suggerimento alla iconografia di Doppia intercessione significava, per gli agostiniani, la Vergine come *Ecclesia lactans* che protegge e nutrice i cristiani.

La chiesa di San Barnaba fu fondata nel 1289, il giorno di festa di San Barnaba (l'11 giugno), e si diceva che i fiorentini vinsero la battaglia di Campaldino per la protezione del santo e che anche Dante partecipava alla battaglia. Nel 1482 Lorenzo de' Medici invitò i canonici agostiniani da Roma e la pala fu commissionata a Botticelli dall'Arte dei Medici e degli Speziali. Seguando la vicenda della chiesa, si può concludere che la pala visualizza la speranza per la protezione del convent e del culto di Dante sotto l'allevamento della *Madonna lactans*.