

パルマ、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂 の天井画と観者の視覚経験

—1510-20年代のコレッジョによる祭壇画・祈念画との関係から—

百合草真理子

(美学美術史学専攻/博士後期課程)

一. はじめに

活動時期が盛期ルネサンスからマニエリスムへの転換期と重なるアントニオ・アッレグリ・ダ・コレッジョの研究は、バロック様式を予見させる芸術的特質や、拠点としたパルマのあるエミリア地方と当時の芸術・文化の中心地ローマとの関係等、ヴァザーリ¹以来、メングス²、ブルクハルト³、リッチ⁴、リーグル⁵、ドヴォルシャック⁶、ヴェントゥーリ⁷、ロンギ⁸を経て、グールド⁹、エクサージャン¹⁰ら近年の研究者に至るまで、様

¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568, L. Carlo, L. Raghianti (a cura di), Milano, 1971-1978, tomo. IV. (G. ヴァザーリ『美術家列伝』第三巻、森田義之他監修、中央公論美術出版、2015年)。ルネサンスの中でも最も近代的と見なされるコレッジョの様式を最初に議論の俎上に載せ、レオナルドやラファエッロと同じ第三期の人々の様式「マニエラ・モデルナ」に分類したのはヴァザーリであった。彼は、コレッジョを「ロンバルディアで当代の様式を始めた最初の人」と位置付ける。

² ここでは、版を重ねて出版されたメングスの著作集の中でも以下のものを参照した。A. R. Mengs, *Opera di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del Re Cattolico Carlo III*, Venezia, 1783.

³ J. Burckhardt, *Der Cicerone, eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Basel, 1855.

⁴ C. Ricci, *Antonio Allegri da Correggio: His Life, his Friends, and his Time*, trans. F. Simmonds, 2 vols, London, 1896.

⁵ A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, 1908. (A. リーグル、『ローマにおけるバロック芸術の成立』蜷川順子訳、中央公論美術出版、2009年)。

⁶ M. Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, 1927-29. (M. ドヴォルシャック『イタリア・ルネサンス美術史』下巻、中村茂夫訳、岩崎美術社、1969年)。

⁷ コレッジョに関するヴェントゥーリの論考は数多いが、特に、画家のローマ旅行の問題を取り上げた論文として、A. Venturi, “Un documento del viaggio a Roma di Antonio Allegri, detto il Correggio”, in *L'Arte*, 26, 1923, pp. 230-232.

⁸ R. Longhi, “Le fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano”, in *Paragone*, VIII, 1958, pp. 34-53. (「若きコレッジョの形成過程とローマ旅行の要請」『アッジンジから未来派まで』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1998年、259-285頁)。

⁹ C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London, 1976.

¹⁰ D. Ekserdjian, *Correggio*, New Haven, London, 1997.

式論的批評や考察が主流となる。他方で、キリスト教的主題をはじめ、カメラ・ディ・サン・パオロの装飾や「ユピテルの愛」を主題とする神話画、イザベッラ・デステのストゥディオオーロを飾った寓意画等、多種多様な題材を扱った彼の一部の作品に関しては、パノフスキー¹¹らによって図像解釈学的研究も行われてきた。だが、それらの論考の多くは個々のモチーフの意味や主題の理解に限定される傾向にあり、画家が錬成した構想や創意に基づく包括的・総合的な考察は十分に行われていない。

こうした状況に対し、最近の研究では、従来取り上げられてきた種々の観点を切り離さず、祭壇画を中心に、主題の神学的・思想的背景を基盤とする表現と内容、さらにそれらと観者の鑑賞体験、また、批評史から導き出されるコレッジョの芸術的特質と礼拝や祈念など作品に求められた宗教的機能とを緊密に結び付けながら個別作品の理解を深めようとする動向が見られる。ペリティ（2002）は、コレッジョの形体に、注文主（観者）の思想や宗教的信念を読み取ると同時に、16世紀初頭の北イタリアの歴史的、宗教的、文化的コンテクストを浮かび上がらせようとする。一例を挙げるならば彼女は、ヴァザーリ、アンニバーレ・カラッチ、メングスらがその色彩の美しさを愛で、リーグルやドヴォルシャックが観者の主観的視点を問題としていた《聖ヒエロニムスの聖母》（図1）におけるキリストと、聖女マグダラのマリア及び聖ヒエロニムスとの関係に、注文主であるパルマの貴婦人オッタヴィアーノ・ベルゴンツィの寡婦ドンナ・ブリセイデ・コッラの属していた16世紀のパルマの宗教的・人文主義的状況——特に、神と個人の関係、とりわけ義認に関するエラスムスの思想——の反映を認める¹²。

また、シュタインハルト＝ヒルシュ（2008）は、これまで主として北

¹¹ E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di san Paolo*, London, 1961.

¹² G. Periti, "Nota sulla 'maniera moderna' di Correggio a Parma", in *Parmigianino e il manierismo europeo: Atti del Convegno internazionale di studi*, Parma 13-15. giugno, 2002, L. F. Schianchi (a cura di), 2002, Milano, pp. 298-303. 同著者の以下の研究においても、同様の問題意識からコレッジョ芸術について考察される。G. Periti, *Antonio Allegri of Correggio: Private Art, Reception and Theories of Invention in Early Sixteenth-Century Emilian Painting*, Baltimore, 2003.

方の芸術や同時代のイタリア絵画との関係等、造形的観点から考察されてきた《羊飼いの礼拝》¹³（図2）を対象に、アルベルティやレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論、ヴァザーリの記述に照らしながら本作品の色彩、明暗、感情表現を観察し、そこで浮き彫りにした本作品の美的特質を、画家と密接な関係を結んでいたカッシーノ会の神学と関連付けて解釈する¹⁴。即ち、体内から神的光を放つキリストを構図の中心に据え、世の闇を照らすかのようにそこを画面内の光源と一致させた着想に、カッシーノ会士イシドロ・クラリオやエウセビオ・ヴァレンティーノによる神の恩寵に関する見解との類比性を指摘する。

注文主と画家を取り巻く歴史的コンテクストを作品分析のための基軸としたペリティ、絵画の図像的特徴を画家自身の宗教的信条との結びつきから解釈したシュタインハルト＝ヒルシュに対し、スウィッツィアー（2012）は、レオナルドをはじめとするルネサンスの自然主義、ロンバルディア地方の経験主義、修辞学的伝統等に目を配りつつ、ヴァザーリ以来の批評的考察において示されてきたコレッジョの造形的特徴を16世紀絵画史の文脈に位置付け、その絵画様式によってもたらされる観者の感覚に訴えかける直接性（emotional immediacy）や主観性の表現（expression of subjectivity）を、宗教改革前夜のイタリアにおいて宗教画に求められた礼拝／祈念上の機能との関係から論じる¹⁵。

彼女たちの研究により、個々の絵画作品ごとにコレッジョの総合的な構想に光が当てられつつある。このような研究動向を踏まえ、筆者もまた、パルマのサン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画（図3）を対象として、形体と内容が緊密に結び付いた本作品における画家の創意を考察してきた。これに基づき、本稿では、祭壇画や祈念画を主としたペリティらの論考では十分に扱われてこなかった、聖堂建築と一体化した天井画を取り上げて、新しい研究成果によって刷新されつつある

¹³ 本作品は1522年10月24日、アルベルト・プラトネーロから制作を依頼、1530年にレッジョ・エミリアのサン・プロスペロ聖堂プラトネーリ家礼拝堂に設置された。

¹⁴ C. Steinhardt-Hirsch, *Correggios »Notte«: Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance*, München, Berlin, 2008.

¹⁵ S. E. Switzer, *Correggio and Sacred Image*, Columbia, 2012.

コレッジョ像の一端を補っていく。

二．本考察の位置付け

画家が 1520-21 年に制作したサン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画は、主題（図像）解釈が盛んに行われる一方、中央（ローマ）の芸術との関係やパルマ大聖堂の天井画への展開といった観点から様式・表現にも着目される、彼の作品の中でも比較的、多方向から検討されてきた作品である。図像の意味解釈を行った先行研究の多くが典拠となるテキストとの照合に主眼を置くのに対し、一章に述べた問題意識から筆者は、典礼との関係、聖堂の建築形体との関係、観者の観察点、観者への効果、コレッジョの手法等、これまで別個に論じられた論点を総合しながら作品の解釈を試みた¹⁶。その結果、単に典拠に基づいてイメージを忠実に再現するという以上に、課された主題に備わる意味内容を勘案し、建築空間を活用して、その場に立つ観者（外陣／内陣に立つ一般信徒／修道士）それぞれに適した形体を与えようとした画家の取り組みが認められた。

また、パルマやマントヴァなどの北イタリアの小都市を活動の拠点とし、生涯、地元のエミリア地方を離れることがなかったコレッジョと、当時の芸術・文化の中心地であったローマとの関係は、彼の様式を論じる上で常に問題とされる。特に、ミケランジェロやラファエッロの様式的影響・形体的借用の認められる本作品は、コレッジョのローマ旅行を否定したヴァザーリに対し、メンクス以来、その証左として常に引合いに出される作品でもある¹⁷。たとえば、本作品のキリスト像及び雲・光の表現は、ラファエッロの《キリストの変容》（1518-20年）との類似において着目されてきた¹⁸。だがそれは、単に形体的・様式的な借用関係に留

¹⁶ 拙論、「パルマ、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画についての一解釈—典礼における機能とコレッジョの創意との関わりから」『美術史』第 177 冊、美術史学会、2014 年、83-99 頁。

¹⁷ それゆえ本作品は、マニエリスムやプロト・バロックの萌芽をも見い出される揺れ幅の大きいコレッジョの様式変遷において、真に古典主義的な作品として位置付けられる。R. Tassi, *La cupola del Correggio nel Duomo di Parma*, Milano, 1968, pp. 78-88.

¹⁸ J. Shearman, "Raphael's Clouds, and Correggio's", in *Studi su Raffaello: Atti*

まる問題ではなく、画家が、終末における神の栄光に関わる「変容／再臨」の主題内容の重なりを理解した上での借用であり¹⁹、さらに、「変容」のキリストを、再びこの世に來臨するキリストを予示する姿として、また、終末における祝福された人間の復活した姿として捉えた神学的解釈の伝統を踏まえた上での借用であった²⁰。つまり、コレッジョがラファエッロ作品の形体を踏襲した背景には、両作品の主題に関わる神学的解釈及びキリスト教的図像の伝統についての画家の深い理解があり、この図像形式が、本聖堂全体の図像プログラムに置かれたとき適切に機能するものであったために採用されたのである。

このように、筆者はこれまでに、観者の観察点を利用した図像の転換、主題の意味内容を勘案した形体の借用といった観点から、本作品におけるコレッジョの創意を考察した。以下では、未だ十分な考察を行っていない問題——イリュージョニズムと観者の体験という点を取り上げたい。本作品の重要な論点の一つとして、現実空間と絵画空間とのあいだに連続性を確立しようとした先例のない包括的イリュージョニズムの問題があるが、これについて、先行研究では、その着想源はどこにあるのかといった観点から議論されていた。それによれば、17世紀の天井画を先取りするような表現が一地方画家によって単独に突発的に生み出されたかのように見える背景には、メロッツォ・ダ・フォルリ（1480年頃）、ザガネッリ兄弟（1500年頃）、パルメッツァーノ（1500年頃）らによる北イタリアの仰視法を用いた天井画の伝統があった²¹。また、描かれた図像と現実空間との間に関係を成り立たせようとした点で、ローマで活動していたラファエッロのサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂内キージ礼拝堂

del Congresso internazionale di studi, Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984, ed., M. S. Hamoud, M. L. Strocchi, 1987, pp. 657-668, 特に pp. 666-667; D. Ekserdjian, *op. cit.*, 1997, p. 100; C. Steinhardt-Hirsch, *op. cit.*, 2008, p. 155; M. C. Chiusa, *Gli affreschi di Correggio*, Milano, 2008, p. 112.

¹⁹ J. Shearman, *art. cit.*, 1987, pp. 666-667.

²⁰ 拙論、「パルマ、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画における《キリストの再臨》—「変容」と「復活」との関係について—」『美学』247号、美学会、2015年、25-36頁。

²¹ J. Shearman, “Correggio’s Illusionism”, in *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno internazionale di studi (Milano 11-15, ottobre, 1977), a cura di M. D. Emiliani, Firenze, 1980, pp. 281-294.

の天井画（1516年頃）の構想に先例が見い出せる²²。他方で、雲のモチーフを画面全体に用いた構成に関しては、当時イタリアで上演されていた聖史劇との関連もまた検討される²³。

これに対して本稿では、特に、天井画の図像がそれを眺める信徒にいかにかに作用したかという点に留意して、本作品と宗教建築の装飾に適った祈念のための機能との関わりを考察する。なお、以前にも、本作品が観者に与える動的体験や、画家の用いた手法によってもたらされる観者への効果を論じたことがあるが²⁴、ここでは、伝統的なキリスト教的図像を考慮に入れながら（三―一）、また、より包括的な視野からコレッジョのこの時期の創作活動へと位置付けることによって（三―二）、この問題を検討する。

三．観者の視覚経験

（一）身廊に提示されるキリスト像

外陣に立つ一般信徒は、ドームの西側で福音書記者聖ヨハネがそうするのと同様に、自らの頭上で「キリストの再臨」を体験する。だが、画家は、複数の観察点を想定し、観者との距離に応じて眺望が変化するよう画面を構成したため、聖堂内のどこからでもキリストの全身像が望めるというわけではない。例えば、内陣からある程度離れた地点では、「昇天」のキリストを喚起させる足先のみが覗く画面が与えられる（図6）。

「昇天」の図像類型の中には、上半身が隠され、下半身や脚のみが見えているような表現が存在する²⁵（図5）。即ち、「雲に覆われて彼らの目から見えなくなった」（使徒1:9）ことを強調する型である²⁶。サン・ジョ

²² *Ibidem*, pp. 281-294.

²³ *Ibidem*, pp. 292-293; A. Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre*, Ashgate, 2014, pp. 57-70. 特に pp. 64-65.

²⁴ 拙論、2014年、91-94頁。

²⁵ 雲の中に消えかかっている「昇天」図像に関しては特に、M. Schapiro, “The Image of the Disappearing Christ: the Ascension in English Art Around the Year 1000”, in *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, 23, 1943, pp. 135-152; R. Deshman, “Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images”, in *The Art Bulletin*, 79(3), 1997, pp. 518-546.

²⁶ 作例については以下の論文を参照。秋山聰、「足跡と足裏の図像学—デューラーの足裏への執着をめぐる一試論」、『SPAZIO』、第70号、2011年。

ヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画の場合、主題として選択されたのは「昇天」ではなく「再臨」であるが、聖書のテキストには従わず、「雲に乗って来られる」(黙 1:7)はずのキリストが雲に乗った姿では描かれていない。また、再臨のキリストが座す「周りにはエメラルドのような虹」(黙 3:3)の輝く玉座もない。それゆえ、彼の下半身はこれらのモチーフに隠されることなく露わにされ、観者が距離を持ってドームを眺めるとき、建築アーチによってキリストの上半身が切り取られ、上述の「消えていく昇天」図像と重なる、脚だけを見せるキリスト像が現れるのである。両脚のみを描く「昇天」の図像的伝統を踏まえた画家が、聖堂の建築空間を利用して、信徒がある地点に立った時に限り、この型の像を認められるように、宙に浮かぶキリストの姿を構想したのだとすれば、その下半身だけの図像——言い換えると、不完全なかたちでしかキリストを見ることのできないと思われるこの眺望もまた、シアマンが最も自然な観察点とした交差部空間の入り口に向けられた眺望と同様に、コレッジョによって意図的に提示された一つのイメージとして捉えられるのではないだろうか(ちなみに、後年コレッジョが制作したパルマ大聖堂の天井画においても、《聖母被昇天》のキリスト像は観者の視点と連動して脚先から徐々に姿を現す)。

デッシュマンによれば、「消えていくキリストの昇天」図像を採用した11世紀の写本において、観者は、画中に描かれた使徒たちと同じように、挿絵を通して自らの目の前で消えていくキリストを眺めることになる。それによって、観者、即ち、肉体を持ったキリストを見ることができなかつた信徒に、使徒たちを模範として、霊的な眼で天上世界のキリストを観想することを求めたのである²⁷。これと同じ図像形式が提示されるサン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の身廊における観者、つまり、キリストの脚のみを眺める一般信徒に対しても、こうした働きかけが意図された可能性はある。内陣から一定の距離を隔てて立つ一般信徒は、「脚」というキリストの人間的部位を通して、その位置から見るこ

²⁷ R. Deshman, *art. cit.*, 1997, pp. 534-535.

とのできない彼の上半身（＝神性）を想像するよう促されるのである。

本聖堂ではこの図像が空間的に展開されるため、さらに距離を隔てると、その脚さえも見えなくなってしまう（図4）。この地点での観者には、画面に残された数人の使徒と、彼らの乗る雲のかたまり、また、これらを照らし出す神的な光という限定的なモチーフのみを見て、形すがたを見ることはできないが、たしかにこの空間に臨在するキリストを感じ取ることが要求されたのだろう。

内陣に近づくと従って、徐々に上半身を顕わすキリストの図像と出会う信徒は、彼の昇天に立ち会った弟子たちに天使が告げた言葉「あなたがたから離れて天に上げられたイエスは、天に行かれるのをあなたがたが見たのと同じ有様で、またおいでになる」（使徒 1:11）を身をもって体験することになる（図7）。薄暗い聖堂のなか、キリストの全身像が金色の光に染められた雲を背景にぼんやりと浮かび上がるが、「光と雲」のモチーフは、光背の成立とも密接に関係する「キリストの神性」を表すモチーフであった²⁸。本聖堂の交差部空間への入り口に立つ観者は、その人性を象徴する脚を含めて、神性を象徴する光輝に包まれたキリストの全身像を眺めるのである。昇天後から現在に至るまで、肉眼ではもはや見ることの叶わないキリストに、人間は信仰によって、浄化された霊的な眼でもって再び会うことが許される²⁹。そして、最後の審判が下されるキリスト再臨の日には、本聖堂のドームに描かれたキリスト像と対面する観者が経験するように、信徒は肉眼で、そして永遠に、人であり神であるキリストを見るのが可能となるのである「心の清い人々は幸いである、その人たちは神を見る（マタ 5:8）」。

²⁸ 雲とマンデルラの形成に関しては O. Brendel, “The Origin and Meaning of the Mandorla”, in *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, 86, 1944, pp. 5-23. その他、雲のモチーフに関する意味や作例については、以下の文献も参照。辻佐保子『ビザンティン美術の表象世界』、岩波書店、1993年、397-427頁；C. K. Kleinbub, *Vision and The Visionary in Raphael*, Pennsylvania, 2011, pp. 10-45; A. Buccheri, *op. cit.*, 2014.

²⁹ R. Deshman, *art. cit.*, 1997, pp. 533-534. このような解釈に関してデッシュマンは、詩篇注解(第109編)等を示されるアウグスティヌスの見解を参照する。

(二) 1510-20年代のコレッジョ絵画と《ヨハネの召天》

内陣に立つ観者は、「ヨハネ」と「ヨハネのもとに顕現したキリスト」という二つの対象を見ることになる(図8)。言葉を換えれば、「キリストの再臨／ヨハネの召天」を描いたサン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画は、身廊側に向けられる「再臨」の図像を、福音書記者聖ヨハネのヴィジョンとして表した作品であると言える³⁰。この天井画以降、1520年代半ばにコレッジョが制作した絵画作品にもまた、聖なる存在(キリスト、聖母、天使など)を、同一画面内に登場する聖人の内面的ヴィジョンとして提示した本作品と同様の手法が認められる。

《聖セバスティアヌスの聖母》(図9)においては、「聖会話」形式を踏襲しながら、忘我の状態にある聖セバスティアヌスと聖ロクスの「幻視」として聖母子が表される。シアマンは、彼らが共に「ひとつの幻視を経験しており、一方は夢の中で、もう一方は殉教のエクスタシーの中で、天国の中からの、聖母子の瞬間的かつ突然の顕現を幻視している」ことを指摘する³¹。画面の大部分を占める、明確な形態を持たない雲と段階的に移行する黄金色の光、基軸のない不安定な空間に配された人物たちと、彼らに当たる光と影の交錯を用いて、この瞬間の緊張感が伝えられるとともに、神的存在と交感し恍惚状態にある人物の精神状況が引き立てられている。

また、《四聖人の殉教》(図10)において画家は、素描では構図の中央に描いた棕櫚の冠を手を持つ天使を、完成作では右端へと移し、それに伴って対角線を基調とした構図へと修正することで、天使を仰ぎ見る二人の聖人の眼差しを際立たせた。そこでは、天使はもはや、単に信仰者の勝利を暗示するために挿入されたモチーフではなく、死の瞬間、剣を突き立てられて法悦状態に陥った聖プラキドゥスと聖女フラウィアの

³⁰ ドーム西端に描かれたヨハネを中心に展開する図像に関して、先行研究では解釈が大きく二つに分かれていたが、それを「ヨハネの召天」と理解するにせよ、「パトモス島のヨハネの幻視」と理解するにせよ、ヨハネの視覚を介して、つまり、ヨハネという個人に与えられた幻視としてキリストが表されたという見解は、両者ともに共通する。

³¹ J. シアマン『オンリー・コネクトーイタリア・ルネサンスにおける美術と観者』足達薫・石井朗・伊藤博明訳、ありな書房、2008年、172頁 (*Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, 1992.)。

みに見える存在として描かれている（死刑執行人はそれに全く気付いていない）。

これまでの様式論的考察において、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画と、コレッジョが1520年代前半の絵画作品において使用した造形的手法・言語とを関連づけた考察は全く行われていない。だが、後年の《聖ヒエロニムスの聖母》（図1）や《聖ゲオルギウスの聖母》（1530年頃）においては、《聖セバステリアヌスの聖母》のように「聖会話」を主題としながらも、個人の内面体験に焦点を当てた手法（人間と、その人の見る幻視の対象を画面の上下に配し、雲と光のモチーフによってそれらを分離すると同時に、幻視を見る人物を介して観者を神的存在と結び付ける手法）はもはや使用されず、聖人を介さず、直接観者を画面に取り込もうとする試みが示される。この変遷を踏まえると、神と人間をいかに関係付けるか、画像を介していかに観者を神的世界へと誘うかという問題は、絵画／建築装飾という媒体を問わず、1520年以降一貫してコレッジョの関心の対象となっていたと理解される。

サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画において近接した視点から捉えられたヨハネは、上空からの光線に鮮やかに照らし出され、その顔に浮かべた表情がひととき目を引くものとなっている。それは、描かれた人物の感情を強調し、観者の感情移入を可能にする個人礼拝用の祈念画に通ずる取り組みと言える。本作品を制作する以前、コレッジョは《若いキリスト》（1512年）、《聖アントニウス》（図11）、《聖ヒエロニムス》（1517-18年）など、比較的小さなカンヴァスに人物の半身像をクローズアップで捉えた作品を多数制作している。短縮法を用いて観者と絵画を結び付けるこの構図は、そこに描かれた人物に対する共感を引き起こし私的な観想へと観る者を促す、中世末期以来頻繁に用いられた手法であった³²。このような初期作品で用いられた、ある種の状態に置かれた人間の精神状態に光を当てた手法は、《エッケ・ホモ》³³（図12）

³² S. Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, Netherlands, 1984, pp. 11-71.

³³ 《エッケ・ホモ》と作品の祈念的機能に関しては、G. Periti, “Correggio, Prati e l’Ecce Homo: nuovi intrecci intorno a problemi di devozione nella Parma rinascimentale”, in *Emilia e Marche nel Rinascimento: L’Identità visiva della*

や《キリストの聖顔》といった 1520 年代の祈念画、さらに、《キリストの哀悼》(1524-26 年)や《四聖人の殉教》(図 10) などの物語画へと引き継がれていく。こうした物語画の要素と祈念画の要素を統合しようとした 1520 年代半ばの探求³⁴の萌芽が、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の《ヨハネの召天》(図 8) には認められるのである。

これまでの研究では、本作品の形体・様式的側面は主として、ローマとの関係から論じられてきた。それに対し、上で行ったように、コレッジョ自身の創作活動にサン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂天井画を位置付けてみるならば、ドームの西側を中心に展開する《ヨハネの召天》には、1510 年代に制作した自身の絵画作品、特に祈念画において彼が用いた造形言語や手法が援用されたとも理解される。コレッジョが本作品において当時の最新の芸術様式を取り入れ、自らの作品に適用したという従来の見解に異論はないが、そこにはまず、画家が一貫して抱き続けた「人間を不可視の神といかに結ぶか」という関心がある。また、宗教建築の装飾として天井画に求められた典礼・祈念上の機能を果たすために、いかにして本作品の主題や建築空間を活用するかという課題に向き合ったことは看過すべきでない。それらを勘案した上で、ローマの様式は採用されたと思われる。

四．おわりに

コレッジョは、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画において、過去に自らが使用した手法やローマの芸術様式を取捨選択しながら、主題の意味内容、建築的特性、観者への視覚的効果、典礼・礼拝における機能など、作品を取り巻く様々な諸要素を緊密に関連付けて、宗教空間に適した一つの造形表現を成り立たせていた。ここにもまた、この画家の祈念画や祭壇画にスウィツァーが認めたような³⁵、可視的な画像を介して信徒の視覚経験を誘導し、不可視の神の認識へと至らせ

'Periferia', G. Periti (a cura di), Bergamo, 2005, pp. 181-214.

³⁴ A. Muzzi, "L'espressione del dolore in alcune opere del Correggio degli anni venti", in *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 1, 1995, pp. 134-145.

³⁵ S. E. Switzer, *op. cit.*, 2012.

ようとしたコレッジョの芸術的試みの一端を読み取ることができる。

こうした画家の芸術表現の探求は、パルマ大聖堂の天井画をはじめ、《聖ヒエロニムスの聖母》(図 1)、《羊飼いの礼拝》(図 2)、《スープ皿の聖母》等の 1520 年代後半から 30 年頃の大祭壇画制作へと引き継がれていく。晩年には、パルマからマントヴァへと主な活動の拠点を移し、マントヴァ公フェデリコ・ゴンザーガ二世(1500-1540)とその母イザベッラ・デステ(1474-1539)のもとで、その芸術的特質を遺憾なく発揮した神話画及び寓意を題材とする一連の絵画作品を制作した。それまでの画業で中心的に従事してきたキリスト教的主題ではなく、異教の神々を描いたこれらの作品においても、例えば、縦長のカンヴァスの形状と対作品形式のフォーマットを利用しながら、ギリシア神話の神ユピテルと人間の愛の物語を借りて、神と個人の魂との神秘的合一³⁶を描き出そうとする試みが見られる点(《イオ／ガニュメデス》)³⁷、また、同一空間に既に設置されていた他の絵画作品の主題内容及び様式上の関連性を意識しつつ、設置状況や作品の形式においてコレッジョに特別に与えられた条件を活かすことで、課された主題の意味を視覚的に伝える構図や人物構成を練り上げようとした過程が窺える点(《美德／悪徳の寓意》)³⁸で、それらに

³⁶ ガニュメデスを「知性」の象徴と理解する新プラトン主義的解釈については、E. パノフスキー『イコノロジー研究』浅野徹他訳、美術出版社、1971年、182頁。コレッジョの《イオ》に関する解釈については、以下の論考を参照。E. Verheyen, “Correggio’s Amori di Giove”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 29, 1966, pp. 160-192, 特に pp. 186-187; L. Freedman, “Correggio’s Io as Reflective of Cinquecento Aesthetic Norms”, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXXIV, 1988, pp. 93-103.

³⁷ 《イオ／ガニュメデス》の設置状況については、E. Verheyen, *art. cit.*, 1966, pp. 160-192. コレッジョ 1530 年頃の作《レダ》と《ダナエ》も同じ空間を装飾するために制作された。素描から、当初、画家は「ダナエ」を縦長のカンヴァスに描こうと模索したことが指摘される(D. Ekserdjian, *op. cit.*, 1997, pp. 284-288.)。最終的に、「ガニュメデス」と「イオ」が縦長カンヴァスに選択されたのは、これらの組み合わせが対をなすときに地と天の垂直性、上昇と下降の運動を際立たせるものとなり、支持体の形状を十分に活かすことができたからであろう。並置されるとき、《イオ》におけるユピテルの下降は、《ガニュメデス》の上昇方向との対比的な関係の中で現れる。

³⁸ イザベッラ・デステのストゥディオオーロ扉口両側の内壁面を飾ったこの二点の寓意画は、構図、人物の構成、姿態、身振り、陰影など諸々の造形要素を用いて「美德／悪徳」という対概念を視覚的に示す。同じ部屋を飾ったマンテーニャ、ペルジーノ、コスタの作品との関係については、E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d’Este at Mantua*, New York, 1971; S. Campbell, *Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and Studiolo of Isabella d’Este*, London, 2004.

は、本稿で扱ったサン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画をはじめとする 1520 年代前半の宗教画に通底する画家の関心が存するよう感じられる。

従来の研究では十分に明らかにされてこなかったコレッジョの総合的な構想に光を当てるため、今後は、1520 年代後半の作品についても新しい研究方法を取り入れ、これまで切り離して取り上げられてきた作品を取り巻く多種多様な論点を総括しながら分析を行うことが必要である。この新たな画家像の構築が、地方画家としてローマ芸術との従属関係に置かれてきた従来のコレッジョの評価を刷新するとともに、様式分析において常に問題とされてきたバロック芸術との関係や、イタリア絵画史における彼の位置付けの再考へとつながっていくのではないだろうか。



図 1 コレッジョ
《聖ヒエロニムスの聖母》
1527 年頃、パルマ、国立美術館



図 2 コレッジョ
《羊飼いの礼拝》1530 年頃
ドレスデン、国立美術館

図 3
コレッジョ、パルマ、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画、
1520-21 年





図 4 外陣に与えられる眺望①



図 6 外陣に与えられる眺望②



図 7 外陣に与えられる眺望③



図 5 《キリストの昇天》

『ティベリウス詩篇』

1050年頃、ロンドン、大英図書館



図 8 《ヨハネの召天》

(図 3 部分)



図 9 コレッジョ

《聖セバスティアヌスの聖母》

1524-26年、ドレスデン、国立美術館



図 10 コレッジョ 《四聖人の殉教》

1524-26年、パルマ、国立美術館



図 11 コレッジョ

《聖アントニウス》1517年頃

カボディモンテ美術館



図 12 コレッジョ 《エッケ・ホモ》1524-26年、ロンドン、ナショナルギャラリー

【図版出典】

図 1・2・3・8・9・10・11・12

D. Ekserdjian, *Correggio*, London, 1997.

図 4・6・7 執筆者撮影

図 5 G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*,

Bd. 3, Gütersloh, 1971.