

# A Study of Michelangelo's Tondo Doni as part of the Desco da Parto tradition

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2297/434">http://hdl.handle.net/2297/434</a>

# デスコ・ダ・パルトの系譜としての ミケランジェロ作『トンド・ドーニ(聖家族)』の研究 — 3Dソフトによる構図の分析 —

宮下 孝晴・岩井庸之介\*

## A Study of Michelangelo's "Tondo Doni" as part of the "Desco da Parto" tradition

Takaharu MIYASHITA and Yohnosuke IWAI\*

### I 『トンド・ドーニ(聖家族)』(Fig. 1) 制作 について

#### 1. 制作前後のミケランジェロ

ミケランジェロ(1475-1564)が『ピエタ』(サン・ピエトロ大聖堂, ローマ)を完成してローマからフィレンツェに戻ってきた1501年, レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)もスフォルツァ公イル・モーロの没落を機としてミラノからフィレンツェに帰ってきていた。レオナルドの旧友であったフィリッピーノ・リッピは, 自分にきていた板絵の注文を彼ににまわすよう取り計らっている。これはセルヴィ修道会がサンティッシマ・アンヌンツィアータ教会に飾る祭壇画として依頼していた「聖アンナと聖母子」で, レオナルドはまもなくいくつかのカルトーネ(画稿)を制作した。その一枚が1501年の4月に公開されたが, ヴァザーリはカルトーネを見るために老若男女が2日間, 引きも切らなかったと『列伝』(Le Vite)に記している。サヴォナローラの悲劇的事件<sup>(1)</sup>によって沈滞していたフィレンツェ芸術にレオナルド絵画が提示した斬新な構想は, それがまだ画稿の段階であったにしろ, 一条の光明を投げかけたことを『列伝』は物語っていると思われる。現在ロンドンのナショナル・ギャラリーに所蔵されているレオナルド・ダ・ヴィンチのカルトーネ [Fig. 2]<sup>(2)</sup>は, ヴァザーリが『列伝』に記したものではないが, 同じ祭壇画のために準備したカルトーネのヴァ

リエーションに属するものである。数葉の画稿が用意されたにちがいないこの『聖アンナと聖母子』は, しかしながら, レオナルドの「第二フィレンツェ時代」(1500-06)には完成することはなかった。同主題で, かつ構想としても同一線上にある板絵はずっと後になって制作され, 未完のままフランスへ携えられていくことになる。

ともあれ, レオナルドのカルトーネが公開された1501年, 当時24才のミケランジェロがサンティッシマ・アンヌンツィアータ教会につめかけた老若男女の一人であったことは確かである。ミケランジェロがおそらくは, それをいっそう彫塑的造形表現として再構成したらしいデッサン [Fig. 3] がオックスフォードのアシュモリアン美術館にのこされているからである。その数カ月後(1501年8月16日), ミケランジェロはフィレンツェ政庁より巨大な大理石像『ダヴィデ』(アカデミア美術館, フィレンツェ) [Fig. 4]の注文を受けている。なお, 『トンド・ピッティ』(バルジェッロ博物館, フィレンツェ) [Fig. 5]<sup>(3)</sup>と『トンド・タッデイ』(ロイヤル・アカデミー, ロンドン) [Fig. 6]<sup>(4)</sup>の制作も, この頃のことと推定されている。『ダヴィデ』の制作が続行されていたであろう1503年4月28日には, 毛織物業組合(Arte della Lana)からフィレンツェ大聖堂のために十二使徒像の注文を受けるが, 『(未完の)聖マタイ』(アカデミア美術

館、フィレンツェ）〔Fig. 7〕のみしか着手しなかったようである。そして、この年の末頃に『トンド・ドーニ』の注文があり、1504年には完成していたと推測されている。

## 2. ヴァザーリの『列伝』に記された制作と支払いの経緯

このトンド（円形）形式の作品は、聖母マリアと幼児キリストとヨセフを中心に描いた主題からは「聖家族」であるが、フィレンツェの富裕な商人であったアーニョロ・ドーニと、同じくフィレンツェの大銀行家の娘マッダレーナ・ストロツツィの結婚に際して注文されたという経緯から、『トンド・ドーニ』あるいは『マドンナ・ドーニ（ドーニ家の聖母）』とも呼ばれている。（1549年には、まだドーニ家に飾られていた記録がある。）言うまでもなく、これはミケランジェロが故郷フィレンツェにのこした唯一の絵画（板絵）作品であるばかりか、彼自身の手になる最初の絵画作品であり、タブロー画としては現存する唯一の完成画である。この作品をいっそう有名にしているのは、その斬新な絵画構成の発想がレオナルド・ダヴィンチの『聖アンナと聖母子』に由来していること、ヴァザーリが作品の引き渡しに関する興味あるエピソードを『列伝』に紹介していること、注文主のドーニ夫妻の肖像〔Fig. 8〕〔Fig. 9〕をその事件の直後（1505-06）にラッファエッロが描いているからである。つまり、『トンド・ドーニ』はルネサンスの三巨匠すべてが初めて顔をそろえた1501-06年のフィレンツェを舞台として生まれた作品であり、三巨匠が三者三様の形で関わりをもった作品であると言えよう。まず、ヴァザーリの『列伝』からミケランジェロの『トンド・ドーニ』に関する記述を引用しよう。<sup>5)</sup>

アーニョロ・ドーニはフィレンツェ市民で彼の友人であったが、同時代の作家のものであれ、古代のものであれ、美しい作品を手に入れてそれをとても大切にする人物で、なにかミケ

ランジェロの作品を手に入れたいと思っていた。それでミケランジェロは、彼のために円形の絵に着手した。それは聖母子像で、聖母がひざまずき、腕には幼子を抱き、幼子をヨセフに差し出し、ヨセフはその幼子を受け取っているというものだった。ミケランジェロは、キリストの母の頭を振り向かせ、幼子キリストの美そのものを見つめさせようとする。その感嘆すべき満足と喜びを、聖なる老人（ヨセフ）と分かち持っているのである。ヨセフが同じ愛情、やさしさ、そして敬愛の念にとらえられていることが、一見してその表情に見てとれる。自らの技量の非常にすばらしいことを示すには、ミケランジェロにとってこれでは充分ではなかったのか、この背景に多くの裸体像を描き、もたれかかったり、突っ立ったり、坐ったりしている姿にした。そして精魂をこめ、彫琢を重ねてこの作品を作ったので、あまり数の多くない彼の板絵のなかでももっとも完成され、もっとも美しい作品と思われることは確かである。それが完成すると、彼は被いをつけ、使いを介して、請求書と一緒にアーニョロの家に送った。代金として、70ドゥカート請求した。吝嗇家であったアーニョロには、1枚の絵に大金を支払うのは、たとえそれがそれ以上の価値があるとわかっていても、大儀に思われた。それで彼は、使いの者に40ドゥカートで充分だと語り、それを渡してやった。ミケランジェロは金を送り返し、さらに彼に、100ドゥカートか、そうでなければ、絵を自分に返却するよう言わせた。アーニョロはその作品が気に入っていたので、こう言った。「よし、それに70ドゥカート出すことにしよう。」ミケランジェロは満足しなかった。それどころか、アーニョロの不誠実さを責めて、最初に要求した倍額を要求したのである。それでアーニョロは、絵を手に入れたいのなら、140ドゥカート彼に払わざるを得ないことになった。

ミケランジェロと同時代のもう一人の伝記作

者コンディヴィは、『トンド・ドーニ』制作の経緯を次のように記している。

また絵もまったく放棄したわけではなくて、円形のパネルに『聖母』をフィレンツェの市民アーニョル・ドーニのために描き、これで70ドゥカートをかかれから得た。<sup>(6)</sup>

このあまりに簡潔な記述には、ミケランジェロの弟子の一人であったと自称するコンディヴィ自身の配慮があったと考えられそうである。もともと、コンディヴィが『ミケランジェロ伝』を書いた背景には、ヴァザーリの『列伝』に語られた「ミケランジェロ伝」が不満であったからだと言われている。<sup>(7)</sup>

### 3. 構成上の影響を受けた作品

ミケランジェロが『トンド・ドーニ』を絵画作品として構成するにあたり、直接的に大きな影響を受けた作品は、レオナルド・ダ・ヴィンチの素描『聖アンナと聖母子』(Fig. 2)と、ルーカ・シニョレッリの『聖母子』(Fig. 10)<sup>(8)</sup>であったろうと考えられている。レオナルド・ダ・ヴィンチの素描『聖アンナと聖母子』からは、当時の絵画としては斬新な構想であった「群像表現のダイナミズム」に刺激を受け、ルーカ・シニョレッリの『聖母子』からは聖母子画に対するルネサンス・ウマネジモの新解釈を導入するヒントを得たと思われる。それぞれの作品がミケランジェロに与えた影響をもう少し具体的に検討してみよう。

古代ヘレニズム芸術の傑作『ラオコーン』<sup>(9)</sup>がローマで発見されたのは1506年のことである。このセンセーショナルな古代彫刻の発見が、ルネサンスからバロック表現への移行に大きく寄与していることは疑う余地はない。しかし、『トンド・ドーニ』の制作は『ラオコーン』の発見以前であるし、ミケランジェロが直接的に群像表現に強い関心を抱いたとすれば、やはりレオナルド・ダ・ヴィンチの『聖アンナと聖母子』

の画稿しかあるまい。

また、『トンド・ドーニ』に見られる聖母マリアが直接に大地に坐す「謙譲の聖母」の形式と聖書を膝に置いた「知恵の聖母」の形式、あるいは画中の異教的モチーフ(裸体青年像)に注目するとき、ルーカ・シニョレッリの『聖母子』および『聖家族』(Fig. 11)(いずれもウッフィーツィ美術館所蔵のトンド形式の絵画)が先行作品として比較されるのは当然であろう。

## II デスコ・ダ・パルトの系譜として

### 1. デスコ・ダ・パルト(Desco da Parto)とは何か?

中世からルネサンスにかけて、とくにイタリアのトスカーナ地方で、出産したばかりの婦人を訪ねて、特製の盆に載せた贈り物をする習慣があったが、この(一般には木製の)盆は「デスコ・ダ・パルト」と呼ばれ、「キリストの誕生」などの主題が描かれた。<sup>(10)</sup>

フレデリック・アンタルは1420-30年代のフィレンツェに顕著な現象として、宗教美術と非宗教美術の限界の曖昧さを指摘しているが、それは主としてデスコ・ダ・パルトやカッソーネ(長持ち)などの家具調度品に描かれる絵画の影響が大きかったからだと推測している。

宗教的要素と世俗的要素が完全に混在する一表現分野は、子供の誕生に贈物とされたデスコ・ダ・パルトに描かれる産室場面の絵である。画題はキリストの誕生、洗礼者ヨハネの、あるいは聖母の生誕、またときにはそれが同時代におけるフィレンツェの現実の産室であることもあった。今日これらの画題を区別することは困難であるか、あるいは不可能とさえいえる。元来これらデスコ・ダ・パルトの純宗教的画題を世俗化する風潮は、画板の裏に裸のキューピッドをしばしば描いていることから知られる。<sup>(11)</sup>

なお、現存する主として15世紀フィレンツェ美術におけるデスコ・ダ・パルトないしは、そのヴァリエーションとしてのトンド（円形）形式の絵画やレリーフの主題は、決して「キリストの誕生」や上記の主題ばかりではなく、ヴィーナスやキューピッドの登場する「愛の勝利」に関わるものが少なくない。〔Fig. 12〕これは、出産祝いとして始まったデスコ・ダ・パルトの習慣が、出産を待たずに結婚祝いを記念して制作されるようになったことを意味しているようである。そして、富裕な商人たちは贈答品としてではなく、自らの人生の記念として、著名な芸術家に制作依頼をするようになったのである。

また、ルドルフ・アルンハイムによれば、デスコ・ダ・パルトが多角形の盆から完全な円形になったのはルネサンスの時代であり、それは絵画作品の移動を前提とした円形（トンド）形式の誕生であったという。<sup>12)</sup>

## 2. トンド形式と円形の象徴性

ゴシック聖堂のファサードを飾るバラ窓を例に引くまでもなく、円は宇宙の完全性の象徴である。神の創造が万有を包括するように、円も万有を包み込む。中世キリスト教世界にあっては、人間の重要な仕事は神の模倣であると考えられた。したがって、造形行為は、神の創造に由来する幾何学という合法則性を手がかりとして「模造」と「原像」を一致させる試みであったのである。デスコ・ダ・パルトは、円形か12角形をしているが、ここにもやはりキリスト教的な象徴性が示されていると言えよう。

6分割を倍にすると12分割の円ができる。12という数は完全性と全体性を表現するが、その数によって整序され、その数に従って区画された円も同様に完全性と全体性を意味する。12分割の円は神の数3と世界の数4が乗法において出会う原初の円である。12という数は幾度も元に帰帰する「まるい」数である。神の御心にかたう秩序を無視する者、この円を逃げ出す

者、12の数を踏みつけにする者は—13の数と同様に—不幸に落ちる。<sup>13)</sup>

また、円の象徴する聖性の表現は光輪（ニンブス）の起源にも関わっている。それが古代ペルシャにまで遡ることができるとは言え、キリスト教図像に直接に反映したのはヘレニズムとローマ美術であろう。それは神々や皇帝たちに与えられた特権の図像表現であり、思想的には太陽崇拝と世界支配に直結したものであった。皇帝や競技における勝利者の頭を飾った月桂樹の冠は、キリストの受難（磔刑）における茨の冠を経て、殉教者（死に対する勝利者）に与えられるものだが、これもまた円における同様の象徴的起源をもつものである。

ここで、注目しておきたいのはニンブスの表現上の変化である。金箔などで装飾された円盤状のニンブスには、フレスコ壁画にしてもテンペラの板絵にしても、円盤を漆喰で盛り上げて放射線や十字形の刻みを入れた装飾が施されるのが、少なくとも14世紀までは一般的であった。しかし、15世紀に入ると、金色に輝く円盤状のニンブスは、とくにフィレンツェ絵画から急速に姿を消し、ごく細い金線で描かれたニンブスが主流を占めるようになる。この傾向は一般にはルネサンス文化の絵画における反映として解釈され、宗教絵画の世俗（人間表現）化、あるいは先述のフレデリック・アンタルの表現を借りれば、宗教美術と非宗教美術の限界の曖昧さとして理解される。ただ、ミケランジェロの『トンド・ドーニ（聖家族）』にあっては、そうした時代潮流を考慮したとしても、登場人物の聖性を示す図像学的な表象がいったい省かれている点で、大胆な作品であると言わざるを得ない。

ミケランジェロの『トンド・ドーニ（聖家族）』に少なからぬ影響を与えたと考えられているルーカ・シニョレッリのトンドの『聖家族』（1495）や『聖母子』（1490）にも、微かながらニンブスは描かれている。おそらく、ミケランジェロはトンドという円形枠そのものを、ある

いはミケランジェロ自身によってデザインされた金色に輝く額縁を、神聖なる空間枠として認知することを前提としていたからこそ、聖母マリア、幼児キリスト、ヨゼフ、洗礼者ヨハネに対していっさいのニプスを付加しなかったに違いない。(ただし、幼児キリストの頭には、ニプスの起源との関連で前述したように、古代の競技会における勝者を思わせる白い鉢巻きが見られる。)つまり、トンドの円周枠によって空間は内部と外部に分けられ、円の内部は完全に神聖な世界として位置づけられるのである。したがって、この作品に向かい合ういかなる時代の人間も、背景に描かれたキリスト(新約)以前の時代との連続性において、自然主義的な時間軸を《読みとる》ことができるのである。ちなみに、制作年代を正確に特定することはできないが、ミケランジェロの『ダヴィデ』制作前後に、この『トンド・ドーニ』をはじめ、大理石レリーフだが『トンド・ピッティ』や『トンド・タッデイ』と、トンド形式の作品が集中していることは、単に15世紀後半からのトンド形式の時代的流行だけでは説明がつかない。そこには、きわめて象徴的な意味を持った円形枠に対するミケランジェロ自身の強い関心があったと判断するべきであろう。

次にはトンド形式の《円形》という図形自体に特有な構図の力を、ミケランジェロの『トンド・ドーニ』がどのように利用しているかを検討してみよう。アルンハイムによれば、円形の画面の中央は主題を集約するような抽象作用が強く働く場であるという。つまり、円形画面の中央部分は、時間を超越した特別の効果が生まれるところであり、シンボルとしての力を有するところである。このことは、しかし、構図上のダイナミズムからすれば、画面においても運動性がなく、ほとんど運動を停止しているのが中心部分だと言うことにもなる。アルンハイムの言葉を借りれば、「死せる中心」と「麻痺状態の中心付近」と言うことになる。<sup>(14)</sup>逆に、

中心から遠い円形の周縁部分はトンド形式自体に内在する構図上の特性として、中心から発せられた運動(ダイナミズム)がもっとも増幅されて活発になるところである。<sup>(15)</sup>

ミケランジェロの『トンド・ドーニ』に見られる、幼児イエス、聖母マリア、聖ヨゼフの三人の頭部を円形画面の上部(中心から遠い)にまとめた点は、明らかに円形構図のこうした特性を生かそうとしたものである。しかし、キリスト教的には宗教的象徴性が発揮される画面中央の「雄弁な描写」よりも、トンドの「中心」に対して構図上のダイナミズムの発信源としての位置づけを与えた点に、時代の革新「マニエリスム」への第一歩が踏み出されていたと言えよう。「マニエリスム」的な新たな価値観の発現は、構図における螺旋状のダイナミズム(*figura serpentinata*)ばかりでなく、色彩と光に対する新たな絵画的価値観に基づく「カンジャンティズモ」(*cangiamento*)を部分的には指摘することができるが、本稿ではミケランジェロの『トンド・ドーニ』によって明確に示されたマニエリスム絵画の方向性を、構図の問題として分析するにとどめておきたい。

次にこの作品の基本的な構図における時間軸設定の問題を、「聖家族」という主題との関連において考察してみよう。

### 3. 構図分析による主題の解釈

まず、一般的に定着しているシャルル・ド・トルナイの分析から考察を進めてみよう。

肩の上に人物を置くことは、中世美術では古い原理に対する新しい原理の勝利を象徴している。たとえば、使徒たちは往々預言者の肩の上にのせられることがある。さてここでは聖母と聖ヨゼフは、その出自によって旧約の世界、すなわち「律法下」(*sub lege*)の世界に属している。聖母が恍惚とした眼差して見やっている幼児は崇拜の念と希望にみたされ、「新約」の世界、すなわち「恩寵下」(*sub gratia*)の世界を

あらわしている。彼はもはや無垢な幼児ではなく、頭部を勝利する競技者たちの頭ひもにつんだ新しい勝利者である。彼は自己の使命を自覚した重々しい面持で母親を見つめている。背後には低い壁で聖家族と隔てられた2つのしなやかな体をした青年群像がある。右側では一人の青年がその友人を抱いており、3人目の青年は嫉妬心を起こしているようだ。左側では他の二人の若者がこの愛の場面を見つめている。全体は意味の理解できぬ出来事の曖昧なる予兆を伴った異教世界を暗示している。壁の後ろでは小聖ヨハネが恍惚とした称讃の眼差しで聖なる場面を見つめている。そして彼が2つの世界を関係づけている。<sup>(16)</sup>

トルナイの分析でふれられることのなかった点を補いながら、さらに詳細に図像分析を続けることにしよう。まず、この作品をキリスト教における聖母子画の伝統としてみるならば、14世紀の北イタリア絵画に初めて登場した庭園型の「謙譲の聖母」(Madonna de Humilitate)と呼ばれる聖母マリアが大地に直接に坐るタイプに属するものである。しかし、ここでは聖母の「謙譲」と聖母の「人間性」がシノニムとして強調されているのではないかと考えられる。もちろん、聖母の人間性の強調といっても、単純に聖母の世俗的表現を意味するわけではない。あくまでも、トンド形式の象徴的円形枠が示す完全な聖域内空間に存在する人物群像という大前提にミケランジェロは立って、聖家族のニンプスを省き、聖母マリアを大地に直接に坐らせているのである。なお、聖母マリアの膝の上に置かれた書物から、ルネサンス絵画特有の「知恵の聖母」(Mater Sapientiae)の一面も示している。

聖母マリアのしぐさは、ヴァザーリが『列伝』で言うように「(マリアは) 幼子をヨセフに差し出し、ヨセフはその幼子を受け取っている」のではないことは、多くの研究者の一致して認めるところである。つまり、聖母マリアのポーズ

の原型が古代彫刻の「壺をになう女性」にあったとしても、この『トンド・ドーニ』の聖母は明らかに背後のヨセフから幼子イエスを自分の膝に抱きとろうとしているのである。膝に抱いていたイエスを背後のヨセフに掲げるのであれば、幼子イエスは後ろ向きになるのがふつうだからである。したがって、図像学的には、聖書の語るようにイエスは「ダビデの家系に連なる男の子として」ヨセフの手からマリアの膝に下りてくるのである。<sup>(17)</sup>

第I章の3節で述べたように『トンド・ドーニ』の構想にはレオナルド・ダ・ヴィンチの『聖アンナと聖母子』の画稿が大きな影響を及ぼしているわけだが、レオナルドがイエスの母系を強調したのに対し、ミケランジェロは聖書が語るイエスの正統なる父系を強調したのではないかと考えられるのである。この点では、ヨセフの表情は（概して陰鬱な表情の老人として描かれる絵画的伝統に反して）威厳に満ち満ちている。<sup>(18)</sup>なお、ドーニ(Doni=贈り物)の家名にちなんで、「神から授かったイエス」(神からドーニ家へ与えられる贖罪であるとか、ドーニ家もまた子宝に恵まれるようにとの祈り)の意味が隠喩としてあったかもしれない。さらに、もう少し飛躍した図像学的解釈も許されるかもしれない。それは聖母マリアの坐す地面(画面の最前面)に生えている二株のクローバーとの自然な連想から生じる解釈であるが、ヨセフはまた「父なる神」なのではあるまいか。つまり、画面手前にはっきりと描かれているクローバーは「三つ葉のクローバー」であり、それは「三位一体」の象徴だからである。もちろん、ミケランジェロが「聖家族」を新たな「三位一体」論で考えようとしたとも考えられなくはないが、図像学的究明が本稿の目的ではないので、その考察は別の機会に譲ることとする。<sup>(19)</sup>

いずれにしても、ヴァザーリが『列伝』の記述で犯した聖母マリアのポーズに関する誤りは

無理からぬところがある。それは円形画面の中央に位置するマリアの体を捻ったポーズは、画面全体の構図からすれば、下から上に向かって螺旋状に伸び上がる運動性が強く感じられるからである。〔Fig. 13〕

さて、トルナイの記述でも釈然としない背景の青年裸体群像であるが、本稿ではルーカ・シニョレッリの作例に影響を受けて描かれた古代異教世界を象徴的に表現したものという解釈にとどめておきたい。つまり、新プラトン主義的な「愛」の解釈にまでは踏み込まない。はっきりしていることは、ルーカ・シニョレッリの『聖母子』では、聖母子のいる前景空間と牧神(?)たちのいる背景の空間が連続しており、異時同画(異なった時間における複数場面を同一画面内に空間的統一をもって描写する技法)の構成としては時間軸を示唆するいかなる配慮もないことから、(キリスト教の)聖母子が異教神話世界に囲まれた不可解なイメージになってしまっていることである。このルーカ・シニョレッリの『聖母子』における構図上の問題点を独自の方法で解決したのが、ミケランジェロの『トンド・ドーニ』である。

次に『トンド・ドーニ』の構図において、時間軸がどのように設定されているかを検討してみよう。〔Fig. 13〕円形の中心より少し下に、明らかに人工的な構築物であるグレーの水平線< X軸 >が画面を前景と後景に二分している。(なお、この水平線はよく観察すると、微妙な山型に曲線を描いている。)この後景を古代異教世界とすれば、前景がキリストによる福音の時代の到来であり、この絵を見る鑑賞者の視点(現在)から、画面の奥行きに向かう< Z軸 >が時間軸として設定されていることがわかる。したがって、グレーの水平線< X軸 >はキリストの誕生(西暦紀元)を示している。そのすぐ背後に、イエスより半年ほど早く生まれている幼い洗礼者ヨハネが描かれていることから時間軸の設定が認識されるであろう。幼い洗礼者ヨハネの姿は時間軸のポイントを明確に設定することが

できる唯一の聖人であるばかりか、フィレンツェ共和国の守護聖人として、フィレンツェの宗教美術にとっては常に格別の意味を有していた。エミール・マールも洗礼者ヨハネについて、次のように記している。<sup>(20)</sup>

洗礼者聖ヨハネは、教会がその誕生と死をもに祝っている、(聖母マリア以外では)唯一の聖人である。他のすべての聖人はただ、死の日だけを記念して祝う。その日を「ナターレ(生まれの日)」と呼んだ。聖人たちの死とは、永遠の生命に生まれることであったから。しかし、典礼学者の言うところによると、福音書が「人間の中でだれよりも偉大な者」(マタイ11.11など)と呼ぶ洗礼者聖ヨハネについてだけは例外とされた。「主に先立つ者」の誕生の祝日をいつに決めるかについては、象徴的な考え方が大きく働いた。6月24日、夏至の日に定められた。すなわち、この日から、昼の時間が短くなり始める。イエス・キリストの誕生の日は逆に、冬至、12月25日とされた。すなわち、昼の時間が長くなり始めるときである。このように定めることによって福音書の中でイエス・キリストについて語った洗礼者ヨハネの言葉、すなわち、「あの方は栄え、わたしは衰えねばならない」(ヨハネ3.30)という言葉を、象徴的にうつし出そうとしたのである。

### III 3Dソフトによる構図の分析

#### 1. デスコ・ダ・パルトにヒントを得た新しい造形原理(仰視遠近法の特殊な導入)

15世紀のトスカナ地方で多く制作された本格的なデスコ・ダ・パルトないしはそれに準じたトンド形式の絵画は、絵皿を立てかけるように、一定の傾斜角をもって室内調度品として置かれていたはずである。<sup>(21)</sup>なぜなら、デスコ・ダ・パルトは盤の両面に絵が描かれていたからで、これは垂直の壁に掛けられたのではないことを示している。デスコ・ダ・パルトがどのよ

うに室内を飾っていたかをはっきりと示す手がかりはないが、現にデスコ・ダ・パルトの作品を所蔵する美術館や博物館の多くは、両面を見せるべく絵皿のように扱っている。<sup>(22)</sup>

デスコ・ダ・パルトを後方に向かって傾斜させたとき、垂直に掛けて眺めたときとは相当に異なった絵画空間（構図上の効果）が生じることにミケランジェロは気づいたのであろう。実際にデスコ・ダ・パルトに描かれた絵画の作例を見て気づいたのかもしれないし、彫刻における仰視遠近法の効果を追求する中で、それをトンド形式の絵画に試みようと思ったのかもしれない。ミケランジェロが仰視遠近法による「伸びやかなうねり」を彫刻において求め始めたのは『バックス』像（Fig. 14）からであるが、高さ4 mを越える巨像『ダヴィデ』の制作にあたっては、否応なく直面した問題であったはずである。

## 2. 3Dソフトによる画像解析の実際<sup>(23)</sup>

今、仮に当時はデスコ・ダ・パルトが後方に30度の傾斜で設置されていたものとして、鑑賞者の視点からの関係を作図してみよう。（Fig. 15）視点の高さでとらえた絵画を30度後方に傾斜させて設置すると、実際のABは見かけ上a'b'となって短縮されて見えるから、これを正常な画面として見せるためにはa'b'をab(=AB)に引き伸ばして描かなければならない。このデフォルメされた画面を、垂直に立てて設置すると、今度は鑑賞者の目の高さより1 mほど上方に掲げられている絵を見ているのと同じ視覚的效果として映る。（ $\triangle ABP = \triangle CDP$ ）まさにミケランジェロの『トンド・ドーニ』はこの効果を狙って描かれたものであろう。つまり、実際には垂直な壁に掛けられた自分の目の高さと同じ位置にある絵を見ているにもかかわらず、《引き伸ばしのデフォルメのため》、あたかも絵が30度ほど後傾しているように見えるわけで、それはとりもなおさず仰視遠近法を利用して高い位置にある絵を見上げているのと同じ効果を

生んでいるのである。

また、額縁<sup>(24)</sup>（Fig. 1）から突き出した5つの頭像の向き（すべての頭像は斜め下を見下ろしている）からしても、鑑賞者の視線は下から上に導かれる。次に、Z軸の効果としての奥行き感について、構図的な分析を試みてみよう。

聖母マリア、ヨセフとキリストはそれぞれに三角形の位置関係において、聖母マリアは上体をそらし、ヨセフは背後から聖母子を支えるように群像モチーフは綿密に組み合わせられて、ミケランジェロは群像表現自体にもヴォリュームというより奥行きを与えている。画面空間全体としてみれば、三人の後方に引かれた灰色の水平線が、奥から手前に向かうZ軸（時間軸）の基準線となるキリストの誕生である。つまり、それは旧約と新約の時代ないしは世界を画する分離ラインであるとも解されよう。

聖母マリアの体の動きはキリストを抱きかかえる両の手と畳んだ両膝の捻れがちょうど螺旋状（右回転の上昇する運動性）になり、ダイナミックな躍動感を醸し出している。（Fig. 13）また、聖母マリアの両足の膝部分は寄り添う3人が形づくる2つの三角形の共通底辺となっており、安定した構図を構成している。（三角形の一つは幼児キリストの頭を頂点とし、もう一つはヨセフの頭を頂点とするものである。）（Fig. 16）

次に奥行きの安定感を、後方に30度傾斜させた画像（Fig. 17）と比較してみよう。キリストとヨセフの頭上を頂点とする2つの三角形と、聖母マリアの頭と肘を結ぶ線で構成される立方体の透視図を見ても分かるように、両者の画像では立方体の透視図の安定感が格段に違って見える。つまり、奥行きの安定感という観点からすれば、垂直に掛けられた絵画より後方に30度の傾斜をもたせた方が正確な立方体に近く、構図上の安定感が増しているのが図を見ても一目瞭然である。

## IV 結論

### 1. 『トンド・ドーニ』はデスコ・ダ・パルトの直系か？

『トンド・ドーニ』はデスコ・ダ・パルトの直系なのかという問いに対しては、豪華な彫刻の施された額縁のデザインがミケランジェロ自身によることからして、また、「聖家族」の背面に別の絵画が描かれていない点からして、いわゆるデスコ・ダ・パルトの直系ではあるまい。つまり、作品に一定の傾斜角を与えて、絵皿を飾るようにして鑑賞するにはこの作品に「後傾して設置する」ための実際的な配慮がないということである。しかし、ミケランジェロが画面前景に導入したマニエリスティックな（フォルムの引き伸ばし）効果は、この作品があたかも1mほど上方に掲げられているかのようなイリュージョンとしての仰視遠近法的効果を見せている。

以上のことから、『トンド・ドーニ』はデスコ・ダ・パルトとして制作された作品ではないが、後ろに傾斜させて設置したデスコ・ダ・パルトと同じ視覚効果をねらって、鑑賞者の視点よりかなり高い位置の壁面に掛けられているかのような錯視を計算して画面構成が考えられた可能性は充分にある。[Fig. 15]たとえば、額縁に取りつけられた5つの頭像の向きも、かなり下方からの鑑賞を前提としたものであり、正面の位置から鑑賞する者の視線を、もっと下方から見上げるように視線の修正を促す役割を担っていると考えられる。[Fig. 1]そして、言うまでもないが、とくに円形画面の場合には、（聖家族群像の螺旋上昇運動とともに）西歐美術の伝統として仰視遠近法的世界の見え方を見る者に要求する力があるということを忘れてはなるまい。円形という特殊枠をもったトンド形式はまた、建築上の（高所に設置される）メグリヨン [Fig. 18] やバラ窓などの系譜にも連なるからである。

本稿では、「高い位置にあるものを下から見上

げたように」描こうとする仰視遠近法を「鑑賞者の視線と同じ高さであるものに応用」することによって、ミケランジェロは構図に上昇するダイナミズムを導入することに成功し、古典的でスタティックなルネサンス絵画が新しい一步を踏み出すことになったのではないかと推論する。ここには明らかに構図における価値観の転換があり、マニエリスム美術の始動が感じられるのである。もちろん、本格的イリュージョン絵画として仰視遠近法 (*sotto in su*) を利用したマニエリスムの手法がもっと大胆に発揮されるのは、システーナ礼拝堂の天井画 (1508-12) においてであるが、それは《構図における視覚的ダイナミズム》という点で、15世紀のマンテーニャにその典型を見ることが出来るルネサンスの仰視遠近法と明らかに一線を画すものである。<sup>(25)</sup>

### 2. マニエリスム表現と視覚形式としてのデスコ・ダ・パルト

仰視遠近法の効果を自在に画面に導入することによって、1520年代のイタリア絵画は古典主義的ルネサンス（15世紀）のスタティックな美学に対してダイナミックな捻れ（上昇螺旋運動）や歪曲の美学を生み出し、均整のとれた比例幾何学的な三次元空間ではなく主観的な自由空間を創出することが可能となったのである。

新たな芸術表現の局面が、仰視遠近法を利用して主要モチーフに螺旋運動を与えることで誕生し、比例幾何学的に基づいて固定化された三次元空間を過去のものとしたのではないだろうか。15世紀ルネサンス期にあっては絶対なる客観表現の場とされてきた絵画の「空間」を主観表現に変貌させたのがマニエリスムであり、マニエリスムは決して「反ルネサンス」的な美術運動ではなく、「ウマネジモ」を追求したルネサンス美術の最終局面であったと考えたい。確かに15世紀の自然主義や古典主義に対して、マニエリスムは反自然主義的で反古典主義的な側面を持つことは否定できないが、「ウマネジモ」

表現における自由の獲得という点では、15世紀の自然主義と古典主義の追求が背負い込んでしまった表現上の不自由な限界を、マニエリスム美術は超越したことになるのである。

視点の自在な移動による仰視遠近法やその組み合わせ、さらには画面全体に音楽的ダイナミズムを与える蛇状螺旋 (*figura serpentinata*)、画面を構成する色彩と光に新しい独立した価値を付与した「カンジャンティズモ」(*cangiantismo*)は、あくまでも15世紀ルネサンス美術が表現上の基礎として追究した「科学」(*scienza*)を前提としなければならないものであるが、「科学」として固定化されてしまった「美術」を(16世紀という時代の特質と制約の中であって)解放し、自由な創造的表現を求めた運動がマニエリスムであった。そして、この革新的なマニエリスムの絵画における最初の試みが、円形枠という特殊な構図を要求されるトンド形式において登場したというのは注目に値する。なぜなら、トンド形式の絵画の背景には(古代ギリシャの壺絵や古代ローマのメダルなどに遡るまでもなく)デスコ・ダ・パルトの伝統があり、多様な角度から鑑賞される可能性(習慣)をもったデスコ・ダ・パルトの存在を無視しては、レオナルド・ダヴィンチの画稿『聖アンナと聖母子』もルーカ・シニョレッリのいくつかのトンド作品も、『トンド・ドーニ』ほどには革新的な構想として完成されることはなかったと思われるからである。

### 【註】

- (1) サヴォナローラの事件について：ジロラモ・サヴォナローラ(1452-98)はフェッラーラ出身のドメニコ会士で、「豪華王」と呼ばれたメディチ家のロレンツォが支配するフィレンツェで、メディチ家の独裁とキリスト教世界の墮落を糾弾した。ロレンツォ豪華王の死後、1494-98年までフィレンツェの政治的実権を握ったが、時のローマ法王アレキサンデル6世から破門状が届くと、フランチェスコ会を中心としたフィレンツェ市民の手
- で「偽予言者」として処刑された。
- (2) レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)の素描『聖アンナと聖母子』：(紙に木炭/鉛白, 139×101cm) 1501年にフィレンツェのサンティッシマ・アンヌンツィアータ教会で公開されたカルトーネそのものは現存しないが、おそらくは1499年頃にフランス王ルイ12世の注文に応じてミラノで制作されていたロンドンのナショナル・ギャラリー一蔵のカルトーネを発展させたものであったろうと考えられている。なお、それはレオナルドの晩年に至るまで断続的に手が加えられ、現在パリのルーヴル美術館蔵の『聖アンナと聖母子と子羊』として完成された。
- (3) 『トンド・ピッティ』(バルジェッロ博物館, フィレンツェ, 直径: 縦85.5cm横82cm 大理石浮き彫り) 「バルトロメオ・ピッティのマドンナ」とも呼ばれる。1504-05年頃、バルトロメオ・ピッティのためにフィレンツェで制作された。その後フラ・ミニアート・ピッティによってルイジ・グイッチャルディーニに与えられ、1823年にはフィレンツェの画廊が買い取り、1873年にバルジェッロ博物館に移されている。聖母像のための準備スケッチがジャンティイのコンデ美術館にある。
- (4) 『トンド・タッデイ』(ロイヤル・アカデミー, ロンドン, 直径: 1.09m 大理石浮き彫り 未完成) 「タッデオ・タッデイのマドンナ」とも呼ばれる。「バルトロメオ・ピッティのマドンナ」の後、タッデオ・タッデイのために1505-06年頃に制作された。19世紀初頭にはローマのヴィカール・コレクションにあったが、1823年にジョージ・ボームント卿が買い上げ、ロイヤル・アカデミーに寄付した。
- (5) ジョルジョ・ヴァザーリ(平川祐弘他訳)『ルネサンス画人伝』白水社 1982 p.230
- (6) アスカニオ・コンディヴィ(高田博厚訳)『ミケランジェロ伝』岩崎美術社 1980 p.46
- (7) 『ミケランジェロ伝』の訳者である高田博厚は、次のように註記している。  
これをヴァザーリによると、アーニョル・ドーニははじめ50ドゥカートで沢山だと思った。ミケランジェロは怒って絵を取り戻してしまっ、100ドゥカート以下ではいやだと言った。それでドーニは元どおり70ドゥカート出そうと言った。ミケランジェロは今度は140ドゥカートくれなけ

ればいけないと言った。—これらの真偽は判らないがミケランジェロが皮肉な気からこうしたのだとも思える。しかしコンディヴィがただ単に—70ドゥカートを得た—とのみで他の事を書かなかった気持ちも汲み取れる。

アスカニオ・コンディヴィ (高田博厚訳) 『ミケランジェロ伝』岩崎美術社 1980 p.131

- (8) ルーカ・シニョレツリ(1445頃-1523)の『聖母子』(1490)：(板に油彩, 179×117cm) メディチ家のロレンツォ・ディ・ピエル・フランチェスコの所蔵であったもので、カステッロの別荘の財産目録(1638)に記載されている。現在はフィレンツェのウッフィーツィ美術館蔵。
- (9) 『ラオコーン』ヴァティカン美術館, ローマ
- (10) 「デスコ・ダ・バルト」の作例としてマザッチョ(国立絵画館, 西ベルリン)のもの〔Fig. 19〕や、ニューヨーク歴史学協会所蔵のもの(1428年頃のフィレンツェ画家)〔Fig. 20〕がよく知られているが、ここでは画中にもデスコをもって出産のお祝いに訪れる婦人の姿が描かれている。
- (11) フレデリック・アンタル『フィレンツェ絵画とその社会的背景』岩崎美術社 1968 pp.442-465
- (12) ルドルフ・アルンハイム『中心の力』紀伊国屋書店 1983 pp.145-147

15世紀に円形の絵が流行するようになったのは決して偶然ではなく、その頃、絵はもはや特定の場所に限って置くものではなく、客が置きたいと思う任意の場所のために作られる時代となっていた。額縁をつけた絵の出現は絵を解放して動かすことのできる芸術品とし、トンド(tondo)はこのような場所と時間からの離脱を最もラジカルに表していた。

- (13) マンフレート・ルルカー『象徴としての円』法政大学出版局 1991 p.14
- (14) op. cit., ルドルフ・アルンハイム p.158
- 中央の抽象作用の中に絵のテーマが集約されている。小テーマは時間を超越したシンボルの役目を果し、従って、しばしばそれは空間的な力動性が最も小さい中心もしくは中心近くに配置されている。同時にこの方法によれば、主役達を「死せる中心」の麻痺状態から離しておくことができる。彼らがそれでもなお中心を占めている場合には、時間を超越した安定という特別の効果を生み出すためにそこにあるのである。

- (15) op. cit., ルドルフ・アルンハイム pp.159-160
- 中心から主要人物を離しておくということは、構図をより動きのあるものにするという第二の働きをもっている。先に注目したように、中心はそれ自体としては気づかれないかもしれないが、動きの旋律の基音もしくは主音の役割を果たす。中心のこの動きは、トンドの丸い形によって非常に強化される。ミケランジェロのドニ・マドンナでは、中央の基点は母の腹腔であり、その子宮から物語りが始まる。そこから母のあげた手によって私たちの目は家族達の座へと移る。もしもこれらの互いに近くに束ねられた三つの頭が中心の上方高くに置かれていなかったならば、私たちはこれにずっとわずかしか注意を払わぬことであろう。

- (16) シャルル・ド・トルナイ『ミケランジェロ』岩波書店 1978 p.21
- (17) 『マタイによる福音書』(第1章)「アブラハムの子、ダビデの子、イエス・キリストの系図。アブラハムはイサクを生み、イサクはヤコブを生み、……エッセはダビデ王を生んだ。ダビデ王はウリアの妻によってソロモンを生み、ソロモンはロボアムを生み、……マタンはヤコブを生み、ヤコブはマリアの夫ヨゼフを生み、このマリアからキリストと呼ばれるイエスが生まれた。そこで、すべての歴代は、アブラハムからダビデまで14代、ダビデからバビロンに移されるまで14代、バビロンに移されてからキリストまで14代である。」

- (18) 14世紀後半のフィレンツェの文学者で、「ボッカッチョの弟子」を自認していたフランコ・サッケッティが1400年頃に書いた『短編小説三百篇』(Trecento Novelle)に、次のような一節がある。
- そしてサン・ガッロ寺におもむいた。そのあとサン・マルコ寺を廻ってセルヴィイ寺に出た。ここで例のとおり壁画を見物する。聖母とヨゼフの画をここかしこからながめているうちに、連中の一人がジョットにいった、「ねえジョット、いったいぜんたい、なぜヨゼフはいつもこんなに憂鬱そうに描かれているのだろうか。」するとジョットは答えた、「あたりまえじゃないか。かれは花嫁のお腹がふくれているのを見ながら、だれのせいかわからないんだからさ。」

フランコ・サッケッティ (杉浦明平訳) 『ルネッサ

ンス巷談集」岩波書店 1981 pp.89-91

- (19) 背景の図像学的解釈の問題については、概略であるが次の文献で紹介されている。

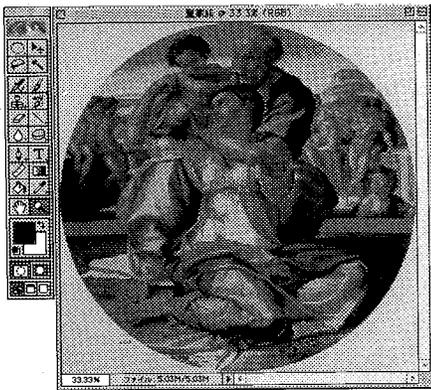
田中英道『若き日のミケランジェロ』講談社  
1980 pp.38-45

- (20) エミール・マール (田辺保訳) 『キリストの聖なる伴侶たち』みすず書房 1991 pp.31-32
- (21) ただし物理的な意味で、この『トンド・ドーニ』のように直径120cmあまりの重く大きな円盤 (木製パネル) はそれほど傾けて置くことはできないであろう。棚や机の上に絵画を立てかける場合、直径120cmのものでは30度の傾斜でも奥行き34cmあまりを必要とする。
- (22) フィレンツェのホーン美術館やトリノのサバウダ美術館の展示。
- (23) 画像解析に利用したアプリケーション・ソフト (画像解析は岩井が担当) :

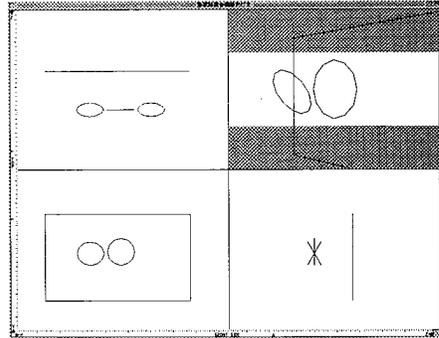
3Dソフト Shade Professional  
R2, Photoshop5.0

### ●制作プロセス

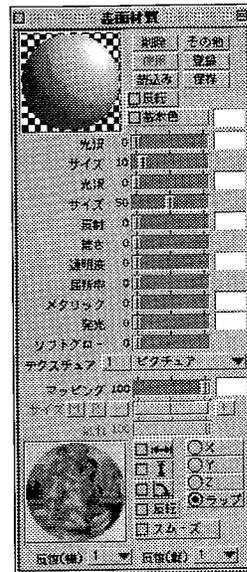
-1 Photoshopを起動し、プラグインインのTWAIN機器からの入力を選択し、画像をスキャニングする。正方形で円が内接するように、画像を写真データから取り込む。この場合はフルカラーデータで1000ピクセル四方以上に解像度を上げ、PICTファイルに変換する。



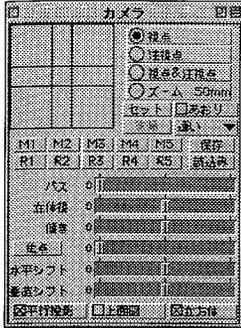
- 2 Shade Professional R2を起動し、立体画像を-30度, 0度の2種類の角度で描く。



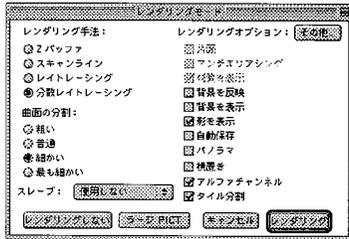
- 3 円盤に画像を貼り付ける。この場合、画像が反射すると、絵が見にくいので反射設定を0にし、円盤上の光沢がでないようにする。



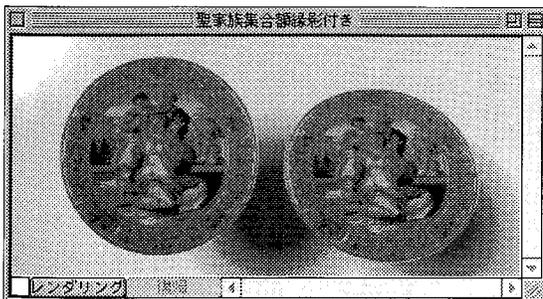
-4 カメラの設定をする。水平に眺めた画像を制作するため、平行投影チェックボックスを選択し、平行投影を行えるように設定を施す。



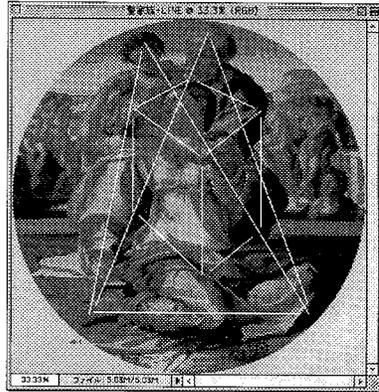
-5 レンダリング設定をする。影を落とす場合は分散レイトレーシングモードのチェックボックスをオンにし、影の表示を選択する。



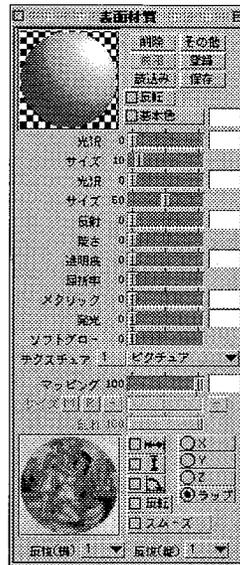
-6 レンダリングする。分散レイトレーシングモードでは、影をソフトに落とすことができる。この場合、無限遠光源の設定ダイアログボックスを開き、ソフトネスを14にし、柔らかな影を落とすように設定する。



-7 同様に、白線を引いてパースの見え方を検討した絵については、photoshopでスキャンした画像を開き、聖家族の画像に白でラインを描いた。



-8 次にShade Professional R2を起動し、円盤の形状に対し、表面素材の設定ダイアログボックスを開き、白線を引いた画像を呼び出して、ピクチャマップを施す。



-9 上記のように、三次元と二次元のソフトを行き来することにより、実際の絵があたかも空間上に位置したように見え、絵画を傾斜をさせることが可能になる。こうして絵画と鑑賞者との位置関係を類推することができる。

(24) ウッフィーツイ美術館所蔵に展示されている現在の『トンド・ドーニ』は、オリジナル額縁に取められている。一時期は違っていた。ストロツィ家の紋章（三日月を3つ）を組み込んだ唐草模様（Fig. 21）が見られる。額縁の頭部像はバッチョ・ダ・モンテルーポ作、額縁装飾はドメニコ・デル・タツソ作、額縁全体のデザインはミケランジェロによる。（シャルル・ド・トルナイ『ミケランジェロ』岩波書店 1978 p.35）

この絵はオリジナルの額縁からはずされて、その額縁にはロレンツォ・デイ・クレーディの円形画がはめ込まれていたらしい。その後、ミケランジェロのこの絵は、ボッキ・チネッリやカール・ユスティらによると、フランス王のフランソワ1世に売り込もうとしてフランスに運ばれたが、金額が高いため断られて、フィレンツェに送り返されたという。そ

の後、トスカーナ大公のギャラリーに入り、1635年と1643年のウッフィーツイ美術館所蔵目録には、トゥリブーナにあったことが記されている。ジョヴァンニ・ボッジによれば、この絵が再びオリジナルの額縁にはめ込まれたのは1905年以降のことである。（摩寿意善郎『イタリア美術史論集』平凡社 1979 pp.426-427）

(25) 『トンド・ドーニ』における聖母マリアの頭部は下から見上げた仰視遠近法による顕著な表現であり、それはシステイーナ礼拝堂の「エリトレアの巫女」を予告するものである。また、フィレンツェのカーザ・ブオナッローティ博物館に保存されている赤チョークで描かれた聖母の頭部素描（Fig. 22）は、システイーナ礼拝堂天井画の「ヨナ」の頭部にも関係するという指摘がある。



Fig. 1 『トンド・ドーニ(聖家族)』  
ミケランジェロ  
ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ



Fig. 2 『聖アンナと聖母子のカルトーン』  
レオナルド・ダヴィンチ  
ナショナル・ギャラリー ロンドン



Fig. 3 『聖アンナと聖母子の模写』ミケランジェロ  
アシュモリアン美術館 オックスフォード

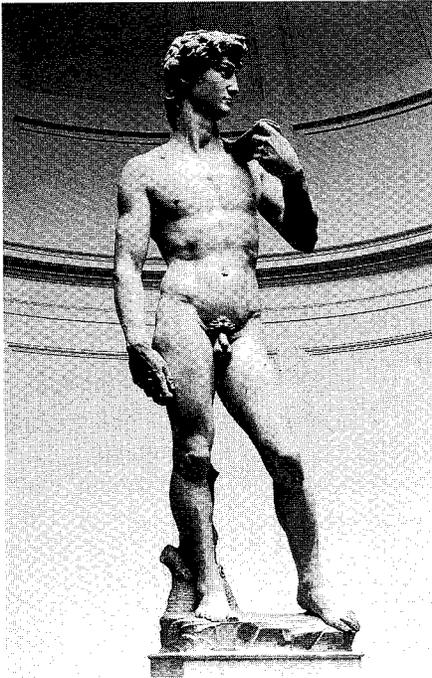


Fig. 4 『ダヴィデ』ミケランジェロ  
アッカデミア美術館 フィレンツェ



Fig. 6 『トンド・タッデイ』ミケランジェロ  
ロイヤル・アカデミー ロンドン



Fig. 5 『トンド・ピッティ』ミケランジェロ  
バルジェッロ博物館 フィレンツェ

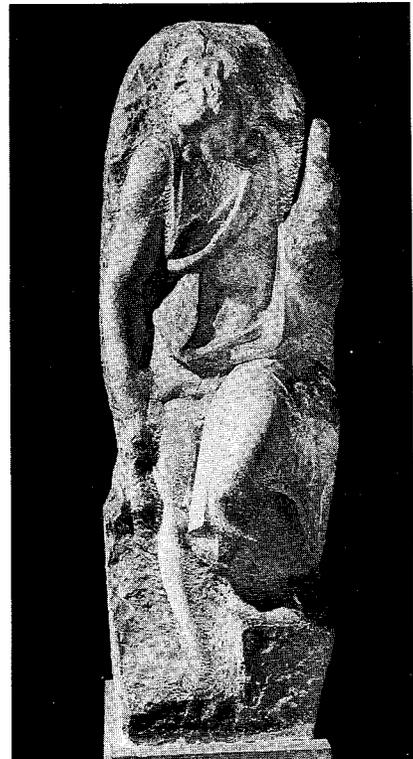


Fig. 7 『聖マタイ』ミケランジェロ  
アッカデミア美術館 フィレンツェ



Fig. 8 『アーニョロ・ドーニの肖像』  
ラッファエッロ  
パラティーナ美術館 フィレンツェ



Fig. 9 『マッドレーナ・ストロツィの肖像』  
ラッファエッロ  
パラティーナ美術館 フィレンツェ



Fig. 10 『聖母子』ルーカ・シニョレリ  
ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ



Fig. 11 『聖家族』ルーカ・シニョレリ  
ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ



Fig. 12 デスコ・ダ・パルト『愛の勝利』作者不詳  
サバウダ美術館 トリノ

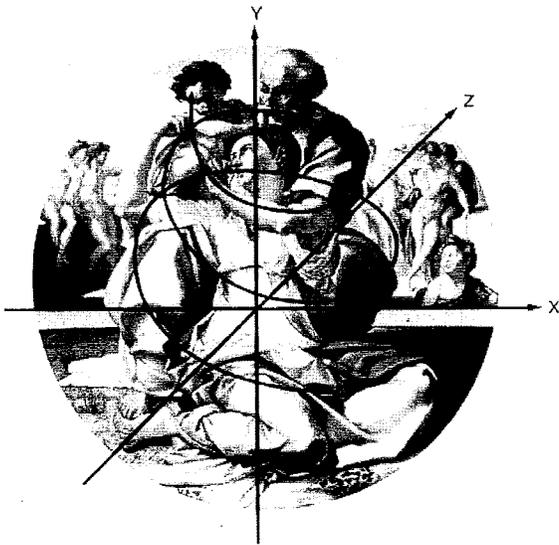


Fig. 13 画面の中の螺旋運動とX軸、Y軸、Z軸

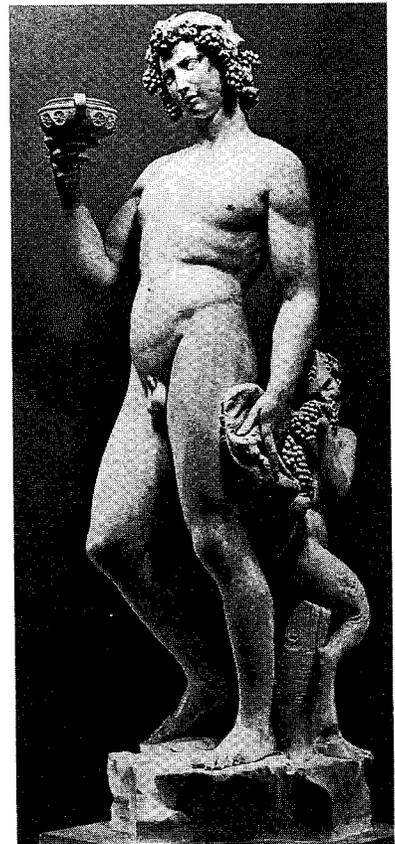


Fig. 14 『バックス』ミケランジェロ  
バルジェッロ博物館 フィレンツェ

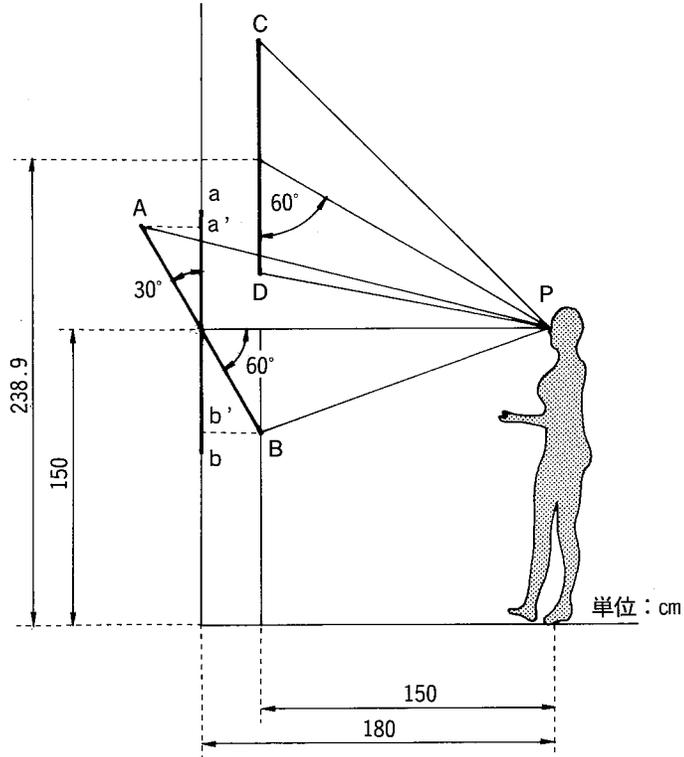
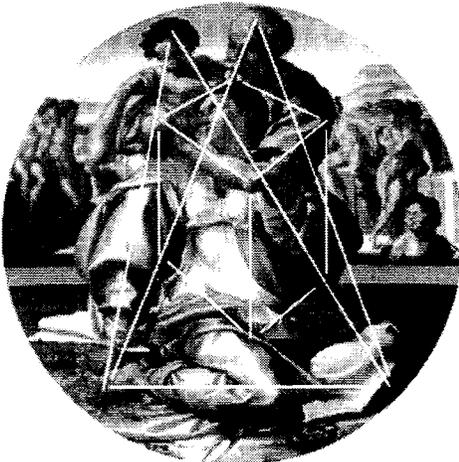
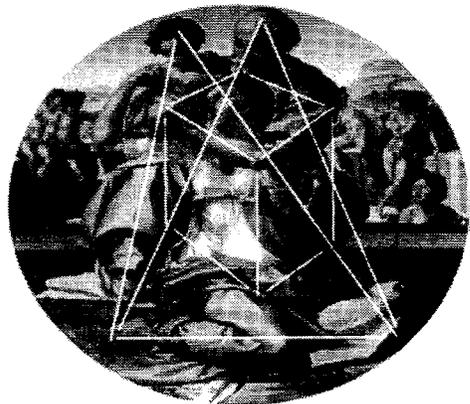


Fig. 15 鑑賞者の視点から見た作品の傾斜と位置の関係



0°

Fig. 16 垂直の場合：画面の中に形成される2つの三角形とそこに構成される立方体



-30°

Fig. 17 後傾30度の場合：画面の中に形成される2つの三角形とそこに構成される立方体



Fig. 18 『福音記者聖マタイ』ヤコポ・ポントルモ  
カッポーニ礼拝堂 サンタ・フェリチタ教会  
フィレンツェ



Fig. 19 デスコ・ダ・バルト マザッチョ  
国立絵画館 西ベルリン



Fig. 20 デスコ・ダ・バルト  
1428年頃のフィレンツェの画家  
歴史学協会 ニューヨーク



Fig. 22 『聖母の頭部素描』ミケランジェロ  
カーザ・ブオナローティ博物館  
フィレンツェ

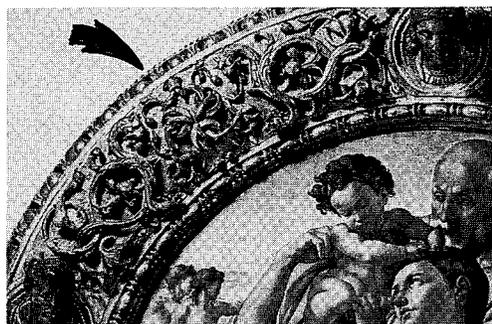


Fig. 21 ストロツツイ家の紋章 『トンド・ドーニ (聖家族)』(部分)  
ミケランジェロ  
ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ