

シエナ派のフレスコ画におけるスタッコと金属箔の技法

Techniques of stucco and metal foil in fresco of Sieneese school

江藤 望
Nozomu Eto

シエナ派のフレスコ画におけるストゥッコと金属箔の技法

江藤 望

金沢大学人間社会研究域学校教育系 教授

etoh@ed.kanazawa-u.ac.jp

はじめに

イタリア・ゴシック期のフレスコ画には、描写以外に漆喰や蜜蝋等の盛り上げによる立体的表現が導入されている。これらの工芸的装飾技法には、ほぼ例外なく金属箔が貼られていた。この技法の代表的な例は、神や聖人たちの頭上に輝く円光であるが、その円光の多くには、漆喰で盛り上げられたストゥッコ技法が導入されていた。周辺が約5mm厚で盛り上げられ、中心に向かってすり鉢状に傾斜した円光内には、後光を造形化した線刻が確認できる。(写真1)。

この金属箔が貼られたストゥッコ技法を得意としたのが、国際ゴシック様式の源流と言われるシエナ派の画家たちであった。彼らは平面的に陥りがちな金属箔の表現に、立体的ストゥッコを取り入れることで、壁画に輝きの造形を生み出したのだ。そしてこの豊かな輝きを放つシエナ派のフレスコ画は、注文主や観者らを魅了し続け、イタリア国内はもちろん、当時の教皇庁があったフランス、アヴィニヨンにまで波及したのであった。

本稿は、シエナ派のフレスコ画におけるスト

ゥッコ技法を明らかにする目的で2015年から現地調査を進めてきた、その報告である。なお、筆者がシエナ派のストゥッコ技法を調査する契機となったのが、それ以前から行っていたフィレンツェ派の同技法による円光の研究¹であった。シエナ派のストゥッコ技法の特異性を明確にするためにも、本稿ではフィレンツェ派の円光技法そしてストゥッコには欠かせない金属箔の技法に関する研究成果をあわせて報告する。

1. フレスコ画におけるストゥッコ技法

1-1 ストゥッコ

ストゥッコ (stucco) は洋の東西を問わず主に建築装飾に導入されていた。イタリアでは、高価で労力を必要とする大理石装飾の代用品として、古くから取り入れられてきた。ストゥッコとは明確な定義はなく、石灰漆喰装飾の総体を意味する場合や、石灰以外の石膏やセメントも含めた可塑性のある造形化された物質に対して示す場合もある。本稿では、石灰漆喰（以後漆喰）を材料にそれが可塑性を持った状態で立体的に造形されたものを指すことにする。

ゴシック後期からルネサンスに至るまで、フレスコ画はイタリアを中心に盛んに描かれた。漆喰を支持体として描かれるフレスコ壁画も、広義にはストゥッコと言えよう。しかし、本稿で対象とするストゥッコは先に定義したとお



写真1

¹ 金沢大学とフィレンツェ国立修復研究所そしてサンタ・クロチェ教会による国際共同研究プロジェクト(2003~2013)は同教会の主礼拝堂壁画、アーニョロ・ガッディ(1333?-96)作『聖十字架物語』を修復するにあたって、宮下孝晴金沢大学名誉教授が統括責任者の下、金沢大学のプロジェクトチームでは、同壁画の綿密な診断に加えフレスコ画の技法解明に取組んだ。

り、フレスコ描写以外の漆喰を立体的に造形したものに限る。このフレスコ画におけるストゥッコ技法については、当時の絵画技法を克明に記した『絵画術の書』²に具体的に書かれてあるので、次節で紹介することにしよう。

1-2 『絵画術の書』におけるストゥッコ技法

『絵画術の書』の著者チェンニーノ・チェンニーニはルネサンス絵画の始祖ジョット・ディ・ボンドーネの直系の画家である。つまり、チェンニーニはジョットの技法の継承者³と言っても過言ではない。チェンニーニによるこの技法書は、当時のフレスコ画と板絵テンペラ画を中心とした技法を今に伝え、中世イタリア古典絵画のバイブルと言われるほどのものである。同書のストゥッコに関する記述は第102章、126章、127章の3箇所ある。そのうち127章は補足としての記述なので、ここでは割愛し102、126章を引用する。

なお、本稿でいう円光を『絵画術の書』では光輪と訳されている。

光輪の盛り上げは、塗りたての漆喰の上に、小さな鋺を用いて行うが、それは、このようにする。人物の頭部を素描したら、コンパスをとり、光輪の円を印す。次いで、石灰を少量用意するが、それは十分に粘りのあるものを、軟膏あるいは練り粉の状態にして用いる。周辺の部分をぐるりと厚目に、頭部に近づくほど薄くなるよう、この漆喰を塗る。その漆喰の表面を十分に均したら、もう一度コンパスを用いて、小刀でコンパスの線に沿って漆喰を切りとれば、これで盛り上げが出来たこ

とになる。このあとで、丈夫な木製の棒切れをとり、光輪をめぐる放射線を刻んでゆくのである。この方法は、壁画のばあいに用いられるものである。

(第102章 壁画の光輪を漆喰で盛り上げる法⁴)

盛り上げを壁につくるばあいについても、説明しておこう。まず初めに、鋺では仕上げることのできない円形飾りや葉飾りのような細工が、壁の仕事としてはある。充分篩にかけた石灰と、これも充分に篩にかけた細かい砂を用意する。それらを盥に入れて、きれいな水を加え、豚毛の太筆で、小麦粉を練るようにして十分に混ぜる。これを、その筆で、必要な箇所に何度も塗る。そのあと、鋺で整えれば、良い漆喰細工として仕上がるだろう。それから、フレスコの仕事のところで教えたように、フレスコとセッコで色をつけるのである。

(第126章 盛り上げを壁に漆喰でつくる⁵)

第102章には、神や聖人の像の頭上に輝く円光をストゥッコで表す技法について記されている。この漆喰が盛り上げられた円光の多くは、最終的には金属箔が貼られていたことは先に述べた。円光にストゥッコが導入された具体例は、特にゴシック後期のフレスコ画に多く確認できる。次節でいくつか紹介したい。一方、引用した126章には円光より緻密な施工が強いられる円形飾りや葉飾りなどの同技法に関する記述であるが、これまでフィレンツェ派を中心とした調査では、この緻密な施工例は確認できていない。

フィレンツェ派以外では1つの施工例を挙げることができる。ガウデンツィオ・フェッラーリが描いた『キリストの生涯』である。この作品はスイスの国境に近いイタリア最北端の街、ヴァラッロにある。サンタ・マリア・デッレ・

² 『絵画術の書』(『Il Libro dell'Arte』)は、サンタ・クローチェ教会主礼拝堂壁画『聖十字架物語』の作者アーニョロ・ガッディ(1333?-96)の弟子チェンニーノ・チェンニーニが当時の絵画技法を克明に記した技法書である。本稿での引用は、邦訳のチェンニーノ・チェンニーニ著、辻茂 編訳、石原靖夫・望月一史 訳、2004、『絵画術の書』、岩波書店に基づいた。

³ アーニョロはルネサンス絵画の始祖ジョットの下で24年間弟子として働いたターデオ・ガッディを父に持つ。つまり、アーニョロの弟子チェンニーニが記した『絵画術の書』にはジョットの技法が継承されたとも言っても過言ではない。

⁴ チェンニーノ・チェンニーニ、辻茂 編訳、石原靖夫・望月一史 訳、2004、『絵画術の書』、岩波書店 p.63

⁵ チェンニーノ・チェンニーニ、辻茂 編訳、石原靖夫・望月一史 訳、2004、『絵画術の書』、岩波書店 p.77



写真2



写真3

グラツィエ教会にこのフレスコ画が描かれたのは1503年とされており、チェンニーニの時代より1世紀近く新しいことになる。彫刻家でもあったガウデンツィオは、兵隊の武具、甲冑を中心にストゥッコと考えられる技法でレリーフ状に表現している（写真2）。

1-3 ストゥッコにおける金属箔の技法

ストゥッコに用いられた金属箔の技法は2つに分けられる。1つは金箔のみを貼ったミッショーネの技法、もう1つは錫板⁶の上に金箔を

⁶ 邦訳の『絵画術の書』には錫箔と訳されているが、筆者の調査研究によれば現在市販されている錫箔ほどの薄さではなく、0.02mmほどの錫板であったと想定される。ミラネージによる『絵画術の書』95章に錫の延板 (Lo stangnio battuto) との記載があるが、チェンニーニの金貼り錫箔にはこの錫の延板を使用した可能性が高い。

G e C Milanese, 1859, *Il Libro Dell'Arte, o Trattato della Pittura Di cennino cennini*, Firenze p.64

貼った金貼り錫箔の技法である。両技法はチェンニーニも言及しているので、関係箇所を引用しておこう。

フレスコ、セッコ、そしてまた油による制作法を示したので、これから、壁を、金ニス錫箔や、白いままの錫箔、または金箔で、飾るにはどうかを示したい。なにはさておき、銀は、できる限り使用を控えるよう注意すべきである。なぜなら、耐久性がなくて、壁に用いても板に用いても、黒ずんでしまうからである。とくに壁に用いたばあには消滅してしまう。その代りに使用すべきは、錫の延板、あるいは錫箔である。さらに、金でも、割り金は、すぐに黒ずんでしまうから注意せねばならない。

(第95章 壁を金や錫で装飾する法⁷)

またモルデンテを用いずに聖人の光輪をつくらうとするときは、フレスコで人物を彩色したのち、錐を持ち、頭部の輪郭に沿って引っ搔いておく。そのあと、漆喰が乾いてから、光輪の部分にワニス塗り、金ニス錫箔か、金貼り錫箔を、置く、ワニスを塗って箔を置いたら、掌でよく叩くと、錐でつけておいた跡が見えてくるであろう。よく研いだ小刀の先でそっとその金箔を切ってゆき、切れ端の部分は、別のお前の仕事にとっておくのである。

(第101章 金貼り錫箔で壁画の聖人の光輪をつくる法⁸)

2. 『絵画術の書』と同じ手法による円光

2-1 アーニョロ・ガッディ (1333?-1396)

チェンニーニの師であるアーニョロ・ガッディは、フィレンツェのサンタ・クローチェ教会主礼拝堂に大作『聖十字架物語』を残している。金沢大学は2003年から2013年にかけてこのフレスコ画の修復に携わった関係で、詳細な壁画調

⁷ チェンニーノ・チェンニーニ、辻茂 編訳、石原靖夫・望月一史 訳、2004、『絵画術の書』、岩波書店 p.60

⁸ チェンニーノ・チェンニーニ、辻茂 編訳、石原靖夫・望月一史 訳、2004、『絵画術の書』、岩波書店 p.63

査を実施した。この調査では、フレスコ法による描写はもちろん、当時の画家たちが競って腕を磨いた金属箔やストゥッコ等による盛り上げ等の工芸的な装飾表現の調査も行った。その結果、円光には、盛り上げのないフラットなものや円光内の線刻が複雑なもの、または放射状の線刻が写真1、4、5のような木の棒の先端で引っ搔くタイプのもの、棒の側面で型押しタ



写真4



写真5



写真6

イプのもの(写真3、7、8)など、わずかな違い⁹は見られたが、造形的には『絵画術の書』の記述と大差は認められなかった。

しかし、盛り上げ材に関しては特筆すべき違いが見られた。それは、主要な聖人の円光ストゥッコには、平滑な素材が使われていたのだ。写真4は「十字架をエルサレムに持ち帰る聖女ヘレナ」の場面に描かれたヘレナの円光であるが、写真5と比べると、明らかに平滑さが異なる。筆者等の研究では、平滑なストゥッコには一般的な骨材としての砂に代わって大理石の粉末が混入されている可能性を指摘した¹⁰。金属箔の下地になる漆喰の表面を平滑にすると、金箔の乱反射を抑えることでその輝きを高める効果があることは、容易に理解できよう。

アーニョロの筆による同教会のカステッラーニ礼拝堂内壁画、同市サンタ・マリア・ノヴェッラ教会の『ピエタと聖人たち』、そしてプラートの大聖堂サント・ステファノ教会の『聖なる腰帯の物語』に施された円光も、『絵画術の書』と同じ手法によるものであった。

2-2 ターデオ・ガッディ (1300?-1366)

アーニョロの父であり師匠でもあるターデオ・ガッディは、ジョットの立ち会いの下で洗礼を受け、しかも24年の間ジョットの弟子として働いた人物である。ターデオは、サンタ・クロッチェ教会のバロンチェッリ礼拝堂に『マリアの生涯』、カステッラーニ礼拝堂全体に福音書記者聖ヨハネをはじめとする聖人たちの物語を、聖具室に『キリスト磔刑』を中心とした大作、そして食堂に『最後の晩餐』、『生命の木』を含む同じく大作のフレスコ画(写真6)を手がけた。これらフレスコ画に施されたすべての円光も、チェンニーニの技法書と同じ手法によるものであった。

⁹ 江藤 望、大村雅章、2015、「『聖十字架物語』における漆喰盛り上げによる円光の技法」、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、pp.7-18

¹⁰ 江藤 望、大村雅章、2015、「『聖十字架物語』における漆喰盛り上げによる円光の技法」、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、pp.11-14

2-3 ジョット・ディ・ボンドーネ (1266/67-13)

ターデオの師でルネサンス絵画の始祖ジョットもサンタ・クロッチェ教会内に『聖痕拝受』、『洗礼者ヨハネ伝』、『福音書記者ヨハネ伝』、そして『サン・フランチェスコの生涯』を残している。また、同教会の附属美術館には『悲痛の聖母』(写真8)が収蔵されている。その他、アッシジのサン・フランチェスコ教会の『サン・フランチェスコの生涯』、パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂に描かれた彼の傑作『キリストの生涯』と『聖母マリアの生涯』、これらすべてがチェンニーニの技法と同じ円光であることが確認できた¹¹。ジョット派の末裔であるチェンニーニの技法がジョットのものと同じであることは、当然と言えば当然であろう。

写真7はサンタ・クロッチェ教会の『聖痕拝受』に描かれたサン・フランチェスコの円光である。この円光の放射状の線刻は引っ掻いたタイプのものであった。一方、『悲痛の聖母』の円光(写真8)は型押しされたタイプのものであった。

2-3 その他のフィレンツェ派の画家

チェンニーニの技法と同じ円光が取り入れられた作品は、これまで紹介してきた作家によるもの以外にも数多く存在する。その中でも注目すべき作品を紹介する。ジョットの師と言われるチマブーエによるアッシジ、サン・フランチェスコ教会上院の『キリスト磔刑』(1280-83頃年)、プラートのサント・ステファノ教会の守護天使の礼拝堂に描かれたパオロ・ウッチェロとアンドレア・ディ・ジュストによる『聖母と聖ステファノの生涯』(1435-40)、そしてフィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェッラ教会のマントヴァのストロツィ礼拝堂に残る壁画(写真9、1360頃)である。この壮大なフレスコ画は、ナルド・ディ・チオーネとニコロ・ディ・トンマーゾによって描かれたとされている。同礼拝堂左側壁には2人の天使を中心に多

くの聖人たちが壁画全体に整然と並ぶ場面が描かれている。聖人たちの頭上にはストゥッコによる円光が施されており、これらの円光によって壁画全体から神々しく光を放つ作品の姿は、観る者を圧倒させる。

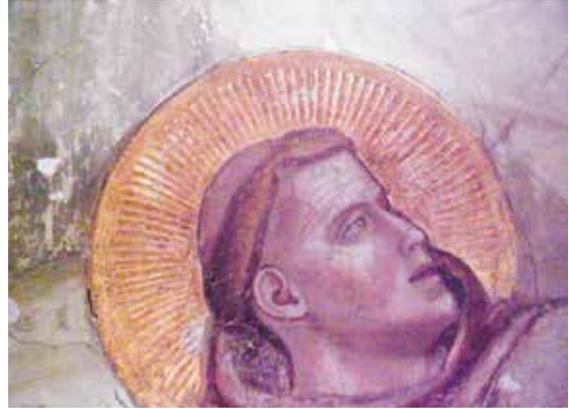


写真7



写真8



写真9

¹¹ スクロヴェーニ礼拝堂の壁画は宮下孝晴によって詳細な調査が行われている。(参照:宮下孝晴、1997、「壁画技法からみたスクロヴェーニ礼拝堂」、金沢大学教育会報センター紀要17、P.7-28、1997)

3. 『絵画術の書』と異なる技法の円光

3-1 フラ・アンジェリコ

フィレンツェ派でありながら『絵画術の書』

に記された技法と大きく異なる円光を取り入れたのは、初期ルネサンスの画僧フラ・アンジェリコである。その特異な円光が確認できるフレスコ画は、彼がサン・マルコ修道院に残した最高傑作『受胎告知』（写真10、11）と同修道院の参事会室に描いた『磔と聖人たち』（写真12、13）である。ほぼ同時期に描かれた両作品の円光には、テンペラ画に使用される石膏下地が導入された可能性が考えられる¹²。フラ・アンジェリコは、円光部分のイントナコと呼ばれる描画面の漆喰層にジェッソ・ソティーレ¹³を薄く盛り上げ、その上に金地テンペラ画で頻繁に用いられる微細な線刻を施しているのである。このジェッソ・ソティーレによる手法は、『受胎告知』と『磔と聖人たち』の両作品に確認できるが、円光の上に貼られた金属箔に関しては、それぞれに異なる技法が使用されていた。『磔と聖人たち』には、修復報告書¹⁴によると金貼り錫箔が使用されているとのことであった。一方『受胎告知』には金箔のみが貼られていたと考えられる。



写真10



写真11

3-2 アンドレア・ディ・ボナイウート

サンタ・マリア・ノヴェッラ教会のスペイン人礼拝堂（写真14）は、16世紀にトスカーナ大公コジモ I 世にスペインから嫁入りしたエレオノーラ・ディ・トレドの専用の礼拝堂とされていたために、こう呼ばれるようになった。この礼拝堂の天井を含めた全壁面を飾るフレスコ画が、アンドレア・ディ・ボナイウートの筆によ



写真12

¹² 大村雅章、江藤 望、2016、「フラ・アンジェリコのフレスコ画における円光の技法 I：サン・マルコ修道院の『受胎告知』を中心に」、美術教育学研究第48号、大学美術教育学会、pp.122-124

大村雅章、江藤 望、2017、「フラ・アンジェリコのフレスコ画における円光の技法 II：サン・マルコ修道院の『キリストと聖人たち』を中心に」、美術教育学研究第49号、大学美術教育学会、pp.81-88

¹³ ジェッソ・ソティーレは当時のテンペラ画の下地材として使用された仕上げ石膏のこと。細口石膏とも呼ぶ。

¹⁴ Magnalia Scudieri, 2016, la Crocifissione dell' Angelico a San Marco; quarant'anni dopo l'intervento della salvezza Indagini, restauri, riflessioni, Quaderni dell'Ufficio e Laboratorio Restauri di Firenze—Polo Museale della Toscana—, N.I, sillabe s.r.l., pp. 86-89



写真13

るものである。この壁画における円光は、チェンニーニと同じ技法による円光内に放射状の刻線が施されたものと、華やかに装飾されたものの2種が確認できる。写真15は『リンボへ下るキリスト』に描かれた聖人たちであるが、彼らの円光内に花卉の文様が連続して装飾されている。この円光は今まで見てきたフィレンツェ派のものと異なり、後述するシエナ派に多く見られる円光ストゥッコである。

4. シエナ派のストゥッコ

フレスコ画におけるストゥッコ技法が円光にしか確認できなかったフィレンツェ派に対して、シエナ派においては、聖人や遺族の衣装に表された錦糸模様や武具や王冠などの金属質のモチーフ、さらには背景においても同技法が確認できる。本章では、シエナ派のストゥッコ技法の調査結果を作家別に報告する。

4-1 バルトロ・ディ・フレディ (1330頃-1410)

トスカナ州ポッジボンシのサン・ルッケーゼ修道院には、バルトロ・ディ・フレディによる壁画が残る。主礼拝堂を正面に右側壁に『サント・アンドレアの殉教』(写真16)、左側壁に『バーリのサン・ニコラと3人の少年』(写真17)が描かれている。『サント・アンドレアの殉教』には3人の傭兵が描かれているが、彼らの甲冑には鎖帷子を表現したと考えられるストゥッコが確認できる。漆喰がまだ完全に固まらないうちにC字型の道具で型押しを連続させた彫塑的表現によって、鎖帷子の素材感が強く表現されている。拡大部分(写真18)以外の施工箇所は、左端の傭兵の両腕と両足の脛、そして槍を持つ傭兵の右腕の部分である。これらのストゥッコ表現を含めた鎧兜の描写部分は漆喰が露わになっており、さらに周辺にインチジョーネという線刻が確認できる。

このインチジョーネを施す目的は先に引用した『絵画術の書』の第101章に記されている。目的の1つは、比較的厚目の錫箔を金箔で覆った金貼り錫箔を貼る際に、接着剤がはみ出ないようにするためである。そして、2つ目の目的



写真14



写真15



写真16

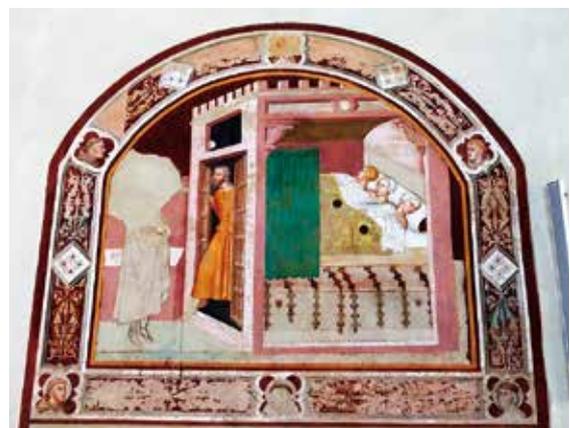


写真17

は、貼り付け範囲に沿ってナイフを入れ余分な金属箔を切り落とすためである。金貼り錫箔、もしくは錫板が貼られていたとされるインチジオーネに囲まれた範囲には、わずかに黒い付着物が残っている。これはおそらく錫などの金属箔が黒変したものと考えられる。

サン・ルッケーゼ修道院にあるフレディのもう1つの作品『バーリのサン・ニコラと3人の少年』には、サン・ニコラの衣装の裾の部分に刺繍模様を表すためにストウッコが導入されている。これと同じ梅鉢状の刻印鑿がフリーズ内の聖人の円光にも使用されている。5つの円い刻印は束ねられて固定されたものであったようだ。なぜなら、梅鉢を記した6つの円に乱れがなく整っていること、そして写真19の頭頂部分に施工範囲をはみだしたものが確認できるので、単独の丸いパーツを1つずつ型押しして梅鉢紋様を形づくるのであれば、はみ出さずに隠れた模様のみを刻印する融通を利かせると考えられるからである。

両作品とも画題の主人公であるサント・アンドレアとサン・ニコラの上半身が大きく欠損しているので、この欠損部分にもストウッコ技法が存在した可能性が考えられる。

1367年にバルトロ・ディ・フレディは、サン・ジミニャーノの参事会教会内壁左側に『旧約聖書』をテーマにしたフレスコ画の大作を描いた。この作品にも先のサン・ルッケーゼ教会の作品に確認できた上記2つのストウッコ技法とよく似たものが採用されている。1つは、『ノアの洪水』に描かれた溺れる兵士の鎖帷子をはじめとする武具部分にC字型に型押しされたストウッコ技法である（写真21）。この部分にはグレーの絵の具でフレスコ法の描写とともにインチジオーネが確認できるので、これらの武具に白色の金属箔が貼られていたと想定できる。その他、『ノアの洪水』に描かれたグレーに塗られた兵士の武具にはほとんどにインチジオーネが確認できたので、かつては錫板が施されていたに違いない。

またもう1つは、衣装の縁飾りに採用された梅鉢状のストウッコ技法であるが、写真22のとおりに『バーリのサン・ニコラと3人の少年』の



写真18



写真19



写真20



写真21

ものとはほぼ同じ道具によるものと考えられる。

4-2 バルナ・ダ・シエナ（推定活動期1330-50年頃）

ベルナもしくはバルナ・ダ・シエナはサン・ジミニャーノで活躍したとされる画家である。彼についてはヴァザーリによって初めて知らされた画家¹⁵であるが、その詳細については諸説あり議論が継続されている。サン・ジミニャーノ参事会教会内壁右側には、ヴァザーリがバルナ・ダ・シエナ作とするフレスコ画『新約聖書』が描かれている。この作品の帰属もベルナに確定したわけではないが、本稿ではヴァザーリの言に従うことにしよう。

この『新約聖書』の連作は、前節で紹介したバルトロ・ディ・フレディのフレスコ画『旧約聖書』の真向かえに描かれた。バルトロの作品に確認できたC字型のストゥッコがここでも武器に使用されている。また、バルナのストゥッコで特筆すべきは円光内の装飾である。バルトロ同様に盛り上げはないが、彼の梅鉢紋様より巧みなストゥッコ装飾が取り入れられている。装飾パターンも複数確認できた。写真23は『キリストの磔刑』の左側に描かれた聖母マリアを抱きかかえる聖女達であるが、円光装飾のパターンがそれぞれ異なっていることが判かる。

4-3 リッポ・メンミ（1317-1348）

バルナ・ダ・シエナに優ると劣らぬ優れた円光の装飾技術を発揮したのはリッポ・メンミである。彼は『マエスタ』を2作品残している。まずはシエナ国立絵画館が所蔵する『マエスタ』をみてみよう。

シエナ国立絵画館の『マエスタ』は欠損部分が広く、残存箇所も劣化がかなり酷い状態である。この残存箇所に聖母マリアと幼児キリストの断片を含め5つの円光が残る。円光も損傷が激しいが、かつては複雑な刻印装飾が施されていた面影が十分に伝わる。リッポ・メンミは次節で述べるシモーネ・マルティーニの義理の兄



写真22



写真23



写真24

弟と言われている。マルティーニに絵画を学び、彼の代表作である『受胎告知』（ウフィッツイ美術館）をリッポ・メンミが手伝ったとされる。

もう1つの『マエスタ』（写真24）はサン・ジミニャーノのポポロ宮殿に描かれている。シエナのプブリコ宮に描かれたマルティーニによる同主題のフレスコ画（写真27）に大きな影響を受けたもので、構図が大変酷似している。調査の結果、リッポのサン・ジミニャーノの『マエスタ』には30の円光が存在し、聖母マリアと幼児キリストを含む14の円光に盛り上げが確認

¹⁵ ジョルジョ・ヴァザーリ、森田義之 他監修、2014、『美術科列伝 第一巻』、中央公論美術出版、pp.41-46



写真25



写真26



写真27



写真28

できた。これらのすべての装飾は型押しによるもので、優美な円光装飾が壁画を美しく彩っている。

4-4 シモーネ・マルティーニ (1284-1344)

最後にシエナ派を代表する画家シモーネ・マルティーニのストゥッコ技法を紹介する。彼の技法はシエナ派の中でも特にすばらしく、繊細かつ優美で他に比肩するものはない。彼の『マエスタ』（シエナ プブリコ宮）の聖母子に取り入れられた円光ストゥッコを見てみよう。円光内の装飾の繊細さは見ての通りだが、メンミのものと比較するとマルティーニの装飾には、型押しのパーツを複数組み合わせる複雑な装飾が生み出されているパターンが多い。また、彼の装飾からは有機的なやわらかさを感じはしないだろうか。これはフレスコの描写法にも同じことが言えるが、メンミの作品には金属質の固い重厚感を感じる（写真25）一方で、マルティーニのものは同じ金箔が貼られているものの、ストゥッコの装飾の細部に彫塑的ボリュームを感じることができる（写真27）。あたかも早春のやわらかな陽光のような後光が射しているかのごとく、見るものに想像させてくれるのである。

マルティーニの円光装飾はアッシジのフランチェスコ教会壁画にも多く存在する。同教会の下院にある『サン・マルティヌスの生涯』には、シエナの『マエスタ』の円光装飾とよく似たものが導入されている。また、同じく下院に描かれたサン・フランチェスコを含む5人の聖人像の円光にもストゥッコ技法が用いられており、サン・フランチェスコのものにはチェンニーニの技法書に則ったフィレンツェ派によくみる放射状の線刻が刻まれているものの、他の四人の聖人にはマルティーニ特有の優美な装飾が型押しされている。

マルティーニは晩年、フランスのアビニヨンに招聘され、その地で一生を終えたことはよく知られている。2018年の2月にアビニヨン教皇庁にあるマルティーニのフレスコ画を調査した。劣化が相当酷かったが、円光のストゥッコ装飾をわずかに確認することができた（写真

28)。この円光装飾にもたくさんの型押しのパーツによる精緻な装飾が取り入れられていた。

マルティーニも他のシエナ派の画家と同様に円光以外にもストゥッコ技法を使用した。先述したアッシジのサン・フランチェスコ教会下院に描かれた5聖人の半身像には、中心に描かれた『聖エリザベッタ』と右端に描かれた『聖ルイ』には纏われた服にも錦糸模様を表現したストゥッコ装飾が施されている。

同教会下院に描かれた『聖母子と二聖者』(写真29)の背景には見事なストゥッコ技法が確認できる。周囲は絵画の額縁を思わせる装飾で囲われ、その額縁には人の顔型と花卉等の型押しによる模様パターンで装飾されている。額縁より内側の背景には約5mm四方のキューブ型の凹みが連なり、所々に花の装飾があしらわれた型押しが全体に埋め尽くされている。キューブの型押しがビザンティンモザイクのテッセラを彷彿とさせるが、ライモンド・ヴァン・マールはこの背景の装飾を錦糸の織物と捉えている¹⁶。

『マエスタ』のちょうど真向かえの壁に描かれたマルティーニ作『フリードリッチョ・ダ・フォッリアーノ』(写真30)には、凱旋する傭兵隊長フリードリッチョと彼の騎馬が纏うおそろいの意匠による服の全体にストゥッコ技法が採用されている。この技法はこれまでも確認できた約5mm四方の凹みの連続による型押しと同様のものと考えられる(写真31)。同じく首をおおった襟足にもストゥッコ技法が導入されている。これはバルトロ・デイ・フレディが使用したものと同様のC字の型押し道具によるものである(写真31)。バルトロは鎖帷子の表現にこのC字型のストゥッコを採用していたが、マルティーニは柔らかな肌触りを思わせる布地のテクスチャーの表現に使用している。

これまで紹介したストゥッコには例外なく金属箔が最終的に施されていた。しかし、この『フリードリッチョ・ダ・フォッリアーノ』に用いられたストゥッコ技法には、金属箔を使用した形跡が認められない。マルティーニは同作品に

服のテクスチャーを表現するためにこれらのストゥッコを採用したと考えられるが、公開される鑑賞位置から肉眼でこのテクスチャーの効果



写真29

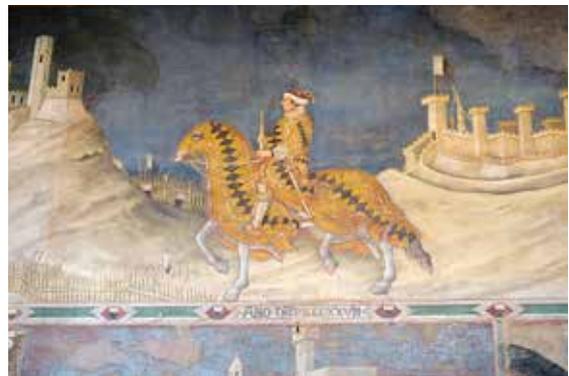


写真30

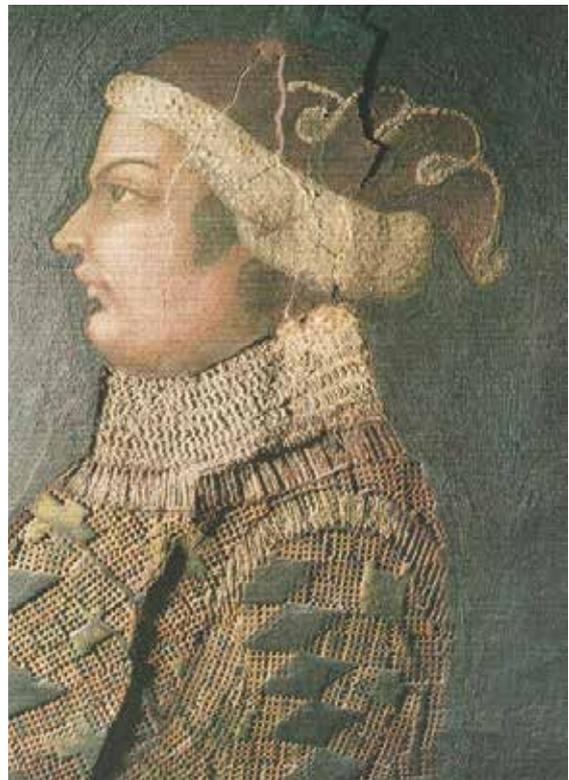


写真31 (図版出典: Piero Torriti, "Simone Martini" Giunti, art dossier.)

¹⁶ ライモンド・ヴァン・マール、『シモーネ・マルティーニ』、鹿島卯女訳・編、鹿島研究所出版会、1964、p.89

を認識することは不可能である。

おわりに

本稿では、イタリア後期ゴシック期を中心としたフレスコ画におけるストゥッコ技法を俯瞰しつつ、2015年より同時期のシエナ派に焦点を絞り調査を行ってきたその調査の概要を記した。最後に、これまでの調査研究を踏まえ、今後の研究計画の概略を述べ、本稿を閉じたい。

研究計画の1つ目は、シエナ派の画家の中でも画力、ストゥッコ技法とも特筆すべきシモーネ・マルティーニのアッシジ、サン・フランチェスコ教会上院に描かれた『聖アグネス』を忠実な復元模写に挑みたい。この模写を通して、描写とストゥッコ技法を併用した作品の制作プロセスを解明する。2つ目は、マルティーニの円光装飾パターンの分類と整理することで、聖人にあわせた模様パターンが浮彫になるのではないかと考えている。この研究については、フレスコに限らずテンペラ作品の調査も行う。アビニヨンの作品について、劣化が酷い円光ストゥッコの図像装飾を解明する。3つ目に、同じくマルティーニのアビニヨン時代の円光内の模様パターンを明らかにすることである。わずかに残ったストゥッコ形跡から当初の造形を復元できたらと考えている。

付記

本研究はJSPS科研費17H02016の助成を受けたものです。