

第十二展示室 公爵の礼拝堂

ナポレオンが馬屋に充てるなど、その使用目的も様々に変貌をとげた後、20世紀初期に修復されて原型通りの最初のころの面影に戻された公爵の礼拝堂は、スフォルツァ家のガレアツォ・マリアが、スフォルツァ家時代へとむけてポルタ・ジョビアの城を改新した際、彼の望みで建てられた。

1467年公爵は、おそらく安全のためであろう、ドゥオモ寺院の脇の宮殿にあった公爵の住居をポルタ・ジョビアの城の中に移すことに決め、城塞を私邸に変貌させるための一連の仕事に着手した。

仕事が最高潮に達するいくつかの部屋の絵画装飾については、公爵自身が正確な図像計画を助言したと思われる。

「大広間」(サーラ・グランデ、今日の第十六展示室)も同様で、そこには「等身大の狩の場面の装飾」を想定した。一方、「宝の間」(サーラ・デル・テゾーロ)は、一面金で覆われるはずであった。

この改善計画の中でガレアツォ・マリアは、1472年公爵付の建築家ベネデット・フェッリーニに、「緑の間」(サーラ・ベルデ)に礼拝堂を建設するよう依頼した。礼拝堂はシンプルな長方形の空間に、方形屋根を被せ、その優雅な持ち出しに紋章を飾った。

1472～1473年にその時代の有名な画家が紋章、記章などを描いたものである。装飾の仕事の責任者はボニファチオ・ベンボ(約1415～1489年)で、後期ゴシック様式



中央天井の「キリストの復活」のフレスコ画

の画家として、ミラノ城やバビア城など公爵の仕事を多く請け負っていた。

ベンボの脇には他の画家の名も記録に残されている。

中でも特にステファノ・デイ・フェデーリ、コスタンティーノ・ダ・ヴァプリオ、そしてザネット・ブガットなど、この名匠たちは今日過小評価されているが、こうした判断は専門家たちがあまり目を向けたことが無いだけで、今後撤回されるものであり、芸術家たちの絵画価値に負うものではない。

礼拝堂の造形計画には、今日でも見られるように、中央天井に「キリストの復活」、「紋章」、「スフォルツァ家の紋の図案」そして「受胎告知」が

その下の壁上アーチに、周囲の壁には聖人が並んで描かれることになっていた。中央のポールト天井には、空色の背景の真ん中に、「父なる神が大天使や子供の天使達に取り巻かれている」。

「キリストの復活」は金の後光で勝利を沸き立て、これも周りを天使に取り囲まれている。棺の周りには護衛兵。その下のルネッタには、愛らしい「受胎告知の天使」と「処女マリアの像」が見られる。

一方、その下に残された聖人達の像は、取り返しがつかないほど失われてしまった。後期ゴシック様式の趣向と、当時の宮廷ですでに確認されていたルネッサンスの新たな方向が、金色のスタッコの壁の背景や装飾の選択に執拗なまでにはっきり認められる。



公爵の礼拝堂の全景

同時に、多くの像のエレガントな線と、少なくとも「キリストの復活の像」に充満するルネッサンス様式の造形を吸い込んだものが対照的である。

一方の枠に伝統的な後期ゴシック様式、そして、他方に新しい表現様式を開いた跡を残したものがまだ並ぶ、同居した造形の表現である。

聖母子像は15世紀末の台 (no. 1008) にのせて、公爵の礼拝堂の15世紀の貴重な祭壇布の前に飾られている。

その像は、1950年にミラノ近郊のデジオ市にあるティットーニ邸宅からミラノ市が買取ったもので、その邸宅には、すでに1800年代初旬クザーニ侯爵が、美術作品が消耗しているのを利用して、邸宅の庭園に装飾として置くために、いくつも彫刻を購入していた。

「聖母子像」は、いくつかの細部の造形方法は、まだ、特に1300年代末～1400年代初期のミラノのドゥオモ寺院の建設工事にかかわるロンバルディア派彫刻と断言できるものと深い関連をみせてはいるが、1400年代中頃に遡ることは確かで、聖母の服の名人芸的なドレープや無気力な肢体、力のない聖母マリアの顔の表情からは、この像を直接巨匠の制作に帰することはできかねるが、後期ゴシック彫刻の多くの彫刻家の中でも「ヤコピーノ・ダ・トラダーテの冷淡で気取った傾斜」を思い起こさせる。

当時、まだ広く使用されていた



彫刻付き台にのせた聖母子像

後期ゴシックの作品と、これから確立されなければならないルネッサンス様式。この両方の芸術の対照的な動向がもっと良く際立って対比できるのが、聖母の像とその下の足台である。

小児像のブットという古典的な主題を用いた台の装飾が、玉座の聖母の尖頭型と調和しない。素性は明かさないが、幼児キリストとブットがかなりよく似ており、聖母の彫刻家とは芸術的に異なるところから作者はもっと若く、そして、ルネッサンス様式の新たな影響にもっと明るい彫刻家である可能性がよい。

とはいえ、このような仮説に驚くことはない。工房の主人は、重要な部分は自ら行なっても、手のかかる細部は職人に任せるのはあたりまえのことだったからである。

この類似は、持ち出しの下の天使にもいえる。そこにはもっと明らかに聖母像の形式とはかけ離れた様式をみることができる。

それは、チェルトーザ・ディ・パビア修道院とミラノのドゥオモ寺院で活躍した1400年代後半の、まごうことない巨匠ジョバンニ・アントニオ・アマデオの作品で、これと良く似たものへと導かれるが、それらは次の展示室に見ることができる。

アマデオと関係のある作品として公爵の礼拝堂の奥に陳列された二体の**聖歌隊の天使像**がある。この二体の小さな

像もまたデジオのティットーニ邸宅にあったもので、アマデオの作風とごく類似してはいるが、直接制作したものではありえない。

パビアの巨匠が刻んだ数多くの彫刻作品から類推して、二天使の丸い形を包む服のひだの柔らかさは出て来ない。それと同様に、両手で持った楽器の湾曲もアマデオの粗い神経質な作風からはかなりかけ離れている。

公爵の礼拝堂の中には**コアッツォーネの聖母** (no. 453) も展示されている。

この名の由来は、三編の長い髪を意味する方言である。この聖母はミラノのドゥオモ寺院の制作工房による作品で、一般にピエトロ・アントニオ・ソラーリ(約1450～1493年)の作とされている。

数多いソラーリ家のメンバーの一人、有名なグイニフォルテの息子で、建築や彫刻の第一人者として1400年代のロンバルディア建築の製作には異論の余地がない。シンプルな形と聖母の落ち着いた様子は1400年代末の彫刻作品の多くにみられる典型的な方式を反映しており、ミラノのドゥオモ寺院の装飾である。