

西洋服飾の史的事象によるジェンダー論

Gender Studies in the historic phenomenon of
Western costume

2008～2010 年度

文部科学省委託 服飾文化共同研究拠点事業報告

2011.3

<課題番号 20005>

西洋服飾の史的事象によるジェンダー論

Gender Studies in the historic phenomenon of

Western costume

共同研究者

伊藤亜紀 (国際基督教大学教養学部)

水野千依 (京都造形芸術大学芸術学部)

新實五穂 (お茶の水女子大学生生活科学部)

目次

序.....	3
伊藤亜紀	
Io che sono vestita di blu	
- L'espressione di sé nel modo di vestire della scrittrice Christine de Pizan –.....	4
水野千依	
聖母のマントとキリストの異性装.....	27
新實五穂	
Travestissement de George Sand et de l'heroine de <i>Gabriel</i>.....	64
マリア・ジュゼッピーナ・ムッツァレッリ （山崎彩訳）	
クリスティーヌ・ド・ピザン（1365-1431 年頃） イタリアからフランス、 そして日本へ.....	75
参考文献.....	93

序

本研究は、イタリアおよびフランスにおける服飾の史的事象を通して、多様なジェンダー意識が、中世から近代にいたる歴史の中でいかに成立してきたかを考察したものである。研究方法としては、手稿、書簡、回想録、小説、戯曲、韻文作品などの文献資料と、壁画や板絵、写本挿絵、彫像、服飾・風俗版画、諷刺画などの図像資料とを用いて、複眼的な視点から実証的な調査をおこなった。より充実した研究成果を得るため、現地（イタリアおよびスイスの諸聖堂、フィレンツェ国立図書館、マルチャーナ国立図書館、シエナ国立絵画館、アルスナル図書館、カルナヴァレ博物館など）での資料収集・調査・分析を、国内の大学図書館（小樽商科大学附属図書館など）での書誌学的な調査などを実施した。

本報告書には、共同研究者それぞれの成果報告とともに、本プロジェクトの総括として、2010 年秋にボローニャ大学文学部教授マリア・ジュゼッピーナ・ムッツアレツリ氏を招聘しておこなわれた講演会（11 月 1 日には東京のイタリア文化会館アネッリホール、11 月 2 日にはキャンパスプラザ京都（関西イタリア史研究会共催））の記録（日本語訳）を掲載する。その他の研究成果である著書や学会誌掲載論文等については、巻末に付された参考文献をご参照頂きたい。イタリア服飾史、イタリア美術史、フランス服飾史という、専門を異にする 3 人の研究者によるこのたびの成果が、今後のヨーロッパ服飾史やジェンダー研究等の一助となればさいわいである。

Io che sono vestita di blu

– L'espressione di sé nel modo di vestire della scrittrice Christine de Pizan –

Aki Ito

Un autore è presente per sua natura come un'“ombra” nelle proprie opere, ma a volte non riesce a dedicarsi alla sua attività rimanendo tale. Si mostra nella premessa o nella postfazione e di quando in quando si affaccia anche all'interno del romanzo. Sperimenta l'“espressione di sé” scrutando la reazione del lettore.

Anche l'aspetto dell'autore nelle miniature è una forma di espressione di sé, se egli stesso partecipa alla produzione del manoscritto. Attraverso il caso di Christine de Pizan (1365-1430 ca.), autrice singolare e amministratrice di un centro di produzione di manoscritti, intendiamo esaminare quale “se stesso” un autore di romanzi, un'intellettuale donna nella fattispecie, voleva trasmettere ai lettori.

I. La divisa di Christine

Christine de Pizan (Cristina da Pizzano) nacque a Venezia nel 1365. Tommaso da Pizzano, suo padre, che insegnava all'Università di Bologna come medico e astrologo, fu invitato alla corte di Parigi da Carlo V, che teneva in alta considerazione il suo talento. Nel 1368 si recarono in Francia anche la moglie e i figli.

Nel 1379 Christine sposò Etienne Castel, segretario del re e notaio. L'anno seguente, tuttavia, Carlo V morì. Nel 1387 Christine perdette il padre, ugualmente nel 1390 morì il marito. Per mantenere madre e tre figli scelse la via della scrittura. Per fortuna aveva ottenuto dal padre un livello d'istruzione eccezionale per quel periodo. Le sue opere attirarono gradualmente l'attenzione della corte, grazie alla sua predisposizione naturale per lo scrivere, combinata con la costanza dell'impegno.

Dal completamento delle *Cent ballades* (fine del XIV secolo) al suo ritiro al monastero di Poissy, nell'arco di vent'anni Christine scrisse più di trenta opere di genere diverso: ballate, rondeaux, lettere dedicate al famoso dibattito sul *Roman de la Rose*, una biografia di Carlo V, una raccolta di vite di dame illustri, un saggio sull'educazione, uno sull'arte militare, opere autobiografiche e molto altro. Le opere erano dedicate alla famiglia reale e a rappresentanti della nobiltà, come, per fare alcuni esempi, Carlo VI e regina Isabella di Baviera. Negli ultimi anni di vita, Christine, che aveva sentito

raccontare le gesta della pulzella d'Orléans, compose *Le Ditié de Jehanne d'Arc*, lavoro pubblicato postumo¹.

Christine non era solo autrice, ma anche “editrice” delle sue opere². Si ritiene che avesse appreso l'arte della calligrafia e altre tecniche di redazione del testo dal marito, che svolgeva la mansione di segretario del re³. Può darsi che, man mano che diffondeva le sue opere per il mondo, volesse abbellirle con miniature. All'inizio del XV secolo cominciò a utilizzare qualche artista miniatore per decorare a *grisaille* le copie dei suoi testi, indirizzati alla famiglia reale e alla nobiltà; anche il manoscritto del *Livre du Chemin de long estude*, con dedica al duca di Berry datata 20 marzo 1403, fu “historié de blanc et de noir”. Si pensa che il fatto che le miniature di quel periodo siano monocromatiche, sia dovuto alla poca disponibilità finanziaria di Christine in quel periodo. Lo stesso anno, tuttavia, non appena completato il *Livre de la Mutacion de Fortune*, assunse un valente miniatore detto il Maestro dell'*Epître d'Othéa*, così come l'anno successivo impiegò un miniatore che studiava pittura italiana (il Maestro della *Cité des Dames*), oltre ad accogliere nel suo *scriptorium* il miniatore che collaborava con il Maestro dell'*Epître d'Othéa* (il Maestro di Egerton)⁴.

Christine è raffigurata in quasi tutti i manoscritti, con tre tipi di rappresentazione: «lavoro nello studio», «dedica dei manoscritti a reali e principi» e «intervento

¹Fra i numerosi studi sulla vita di Christine de Pizan e sulle sue opere, ho consultato frequentemente quello di Charity Cannon Willard: *Christine de Pizan. Her Life and Works*, Persea Books, New York, 1984. Tra gli studi più recenti, si veda: Simone Roux, *Christine de Pizan: Femme de tête, dame de cœur*, Éds. Payot, Paris, 2006; Maria Giuseppina Muzzarelli, *Un'italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan, intellettuale e donna*, Mulino, Bologna, 2007; Françoise Autrand, *Christine de Pizan: Une femme en politique*, Fayard, Paris, 2009.

²Sul manoscritto autografo di Christine: Gilbert Ouy et Christine M. Reno, “Identification des autographes de Christine de Pizan”, in *Scriptorium*, XXXIV, 1980, pp.221-238. Per quanto riguarda il suo ruolo di “editrice”: J. C. Laidlaw, “Christine de Pizan. A Publisher's Progress”, in *Modern Language Review*, vol.82, 1987, pp.35-75.

³Tiziana Plebani, “All'origine della rappresentazione della lettrice e della scrittrice”, in *Christine de Pizan. Una città per sé*, a cura di Patrizia Caraffi, Carocci, Roma, p.50.

⁴Millard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry: the Limbourgs and their contemporaries*, with the assistance of Sharon Off Dunlap Smith and Elizabeth Home Beatson, G. Braziller, New York, 1974, vol.I, pp.9-13. A proposito della connessione tra lo Harley ms.4431, conservato nella British Library e gli altri manoscritti, così come riguardo ai miniatori, si vedano gli articoli della prof.ssa Noriko Kobayashi: “The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [I]”, *Bulletin of Ohtani Women's Colledge University*, 42, 1998, pp.160-184; “The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [II]”, *Bulletin of Ohtani Women's Colledge University*, 47, 2003, pp.94-116; “The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [III]”, *Bulletin of the Study of Cultural Properties, Osaka Ohtani University*, 5, 2005, pp.53-90.

dell'autrice nel romanzo». Il suo abbigliamento tipico è in abito blu, insieme a un copricapo a corno con il velo bianco (figg. 1 e 2). I primi manoscritti mostrano Christine in abito color rosa pallido o beige, come nel ms. 78D42 conservato alla Biblioteca reale di Hague (fig. 3)⁵, mentre il Maestro della *Cité des Dames* raffigura sempre l'autrice in abito blu.

Analizziamo nuovamente in dettaglio, per esempio, la figura di Christine del ms. fr. 603, conservato nella Bibliothèque nationale de France (fig. 1). La scrittrice nel suo studio siede alla scrivania ed è completamente dedita alla scrittura. Porta un abito attillato blu con ampia scollatura e maniche lunghe, che, aprendosi all'altezza dei gomiti, ricadono mostrando le maniche dell'abito sottostante, di colore rosso. Si tratta di una *cotardie*, come Dufresne e Muzzarelli hanno già fatto notare⁶. Nei manoscritti miniati del *Des cleres et nobles femme* del Boccaccio prodotti in sequenza dal 1402 al 1403, appaiono molte donne con indosso una *cotardie*, sia del tipo con maniche senza apertura, sia quello con maniche ricadenti nella lunghezza dal gomito al polso o con maniche aperte che arrivano a toccare terra. La miniatura per il capitolo "Minerva" ci mostra la dea che dirige gli artigiani dediti a vari lavori, con indosso una *cotardie* a maniche aperte, mentre la donna che carda la lana ne veste una con maniche senza apertura (fig. 4). Si può supporre che la *cotardie* decorativa con maniche aperte fosse appropriata per donne di più alta posizione sociale.

L'altro ornamento che caratterizza Christine è il copricapo a corno torreggiante sul capo. Nelle illustrazioni del Maestro dell'*Epître d'Othéa*, il cappello di Christine ha due corni, mentre quello raffigurato dal Maestro della *Cité des Dames* è più voluminoso. Non si conosce con esattezza la struttura di questo copricapo perché il velo copre completamente la testa. Secondo Song si ottenevano i due corni raccogliendo i capelli ai lati della testa e coprendoli con una reticella. Per sostenere l'acconciatura si usavano ossa di pesce o di balena⁷.

⁵Altri esempi si trovano in ms.492, 2r (Chantilly, Musée Condé) e ms.9508, 2r (Brussels, Bibliothèque royale de Belgique). Si può prendere visione di queste figure nell'articolo seguente: Susan Groag Bell, "Christine de Pizan in her study", dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes, Études christiniennes*, 2008 (<http://crm.revues.org/index3212.html>).

⁶Laura Rinaldi Dufresne, "A Woman of Excellent Character: A Case Study of Dress, Reputation and the Changing Costume of Christine de Pizan in the Fifteenth Century", in *Dress: the Journal of the Costume Society of America*, 17, 1990, p.106; M. G. Muzzarelli, *op.cit.*, pp.56-57.

⁷Cheunsoon Song and Lucy Roy Sibley, "The Vertical Headdress of Fifteenth Century Northern Europe", in *Dress: the Journal of the Costume Society of America*, 16, 1990, p.6; M. G. Muzzarelli, *op.cit.*, p.59 e fig.5.

Se esaminiamo la scena con la dedica del manoscritto in cui appare Christine insieme ad altre dame di corte, comprendiamo il significato della combinazione di *cotardie* e copricapo a corno⁸. La prima miniatura nello Harley ms. 4431, conservato alla British Library, che costituisce una raccolta delle opere di Christine miniata dal Maestro della *Cité des Dames*, dai suoi assistenti, e dal Maestro di Bedford, raffigura la scena della dedica del manoscritto a Isabella di Baviera (fig. 5). La regina porta una *houppelande* rossa, ricamata a fili d'oro con un intricato motivo vegetale. Nelle maniche, lunghe fino al pavimento, s'intravede una fodera d'ermellino, pelliccia pregiatissima. Bottoni dorati, forse gioielli, sono disposti sulla cintura, così come il *bourrelet*, copricapo a forma di sella, appare decorato con piccoli ornamenti multicolori⁹.

Le due dame sedute a destra della regina indossano ugualmente la *houppelande* e il *bourrelet*. Le loro *houppelande*, però, sono di un sobrio blu scuro, con solo alcuni ricami a fiorellini in filo d'oro. Gli ornamenti del *bourrelet* sono più semplici di quelli della regina. Anche le quattro dame più piccole alla loro destra, inoltre, indossano *houppelande*, ma a tinta unita. La fodera della *houppelande* verde dell'ultima dama a destra potrebbe essere vaio. Quanto alle acconciature, due dame indossano copricapo a corno e velo bianco come Christine, mentre altre due hanno un *bourrelet* nero con decorazioni color oro. Il miniatore ha rappresentato probabilmente la differenza della loro condizione sociale con diversi tipi di abbigliamento e quantità di ornamenti. Questo stesso manoscritto fu offerto a Isabella di Baviera, perciò si può facilmente immaginare che il Maestro della *Cité des Dames* e Christine prestassero attenzione a rappresentare la disparità tra l'abito della regina e quelli delle altre dame.

In questa scena Christine è l'unica a indossare una *cotardie*. Non che le donne di status elevato non ne portassero, ma si noti qui come questo vestito manchi di magnificenza in confronto all'ampia *houppelande*. Presumibilmente la *cotardie* in questo caso è stata scelta per rappresentare l'umiltà dell'autrice nei confronti della regina.

Dai primi manoscritti miniati a *grisaille*, l'abbigliamento di Christine è quasi sempre la *cotardie* (fig. 6), in una forma che non cambia quasi mai. I vestiti degli altri personaggi raffigurati, tuttavia, sono più vari. Per esempio, nelle centouno miniature, su

⁸M. G. Muzzarelli, *op.cit.*, p.59, 67.

⁹C. Song and L. R. Sibley, *op.cit.*, pp.6-7.

centotrenta dello Harley ms.4431, che illustrano l'*Epître d'Othéa*¹⁰, personaggi come Venere e Paride hanno abbigliamenti e acconciature diversi in ogni miniatura (figg. 7 e 8)¹¹. Nell'illustrazione della prima parte della *Cité des Dames*, a sinistra appare Christine con le tre personificazioni femminili delle virtù: da sinistra a destra, Ragione con uno specchio, Rettitudine con una riga e Giustizia con una coppa d'oro. Alla destra di questa scena, vediamo Ragione lavorare con l'autrice alla costruzione della città delle dame. Ragione indossa una *cotardie* rossa e un *surcot-ouvert* (sopravveste con giro manica aperto fino a fianchi) bianco con gonna rossa, abito identico a quello indossato da Giustizia nell'illustrazione a sinistra (fig. 9). Questa confusione di particolari è evidente in tutte le quattro copie manoscritte della *Cité des Dames*, tranne il ms. 9393 conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles¹². Inoltre, l'abbigliamento di Ragione è simile a quello di Rettitudine nell'illustrazione della seconda parte dell'opera (fig. 10), ed è uguale a quello di Giustizia nella terza parte (fig. 11). Probabilmente il miniatore capì male il contenuto del romanzo, inoltre può darsi che Christine non dirigesse bene l'opera di illustrazione delle sue opere, come Meiss ha già fatto notare. Il miniatore non aveva dedicato particolare cura alla rappresentazione degli abbigliamenti delle tre dame di virtù, peraltro i più importanti personaggi in questo romanzo.

A prescindere dal numero di persone raffigurate in una scena, troviamo sempre, senza fallo, Christine vestita di *cotardie* blu e con il capo coperto da un velo bianco. Per il miniatore, così come per Christine, la cosa più importante nell'uniformare gli abiti dei personaggi, è trasmettere ai lettori la figura dell'autrice, secondo i desideri di Christine stessa.

II. La concezione del vestire per Christine

La *cotardie* di Christine non rappresenta solo la modestia nei confronti dei nobili dedicatari. Muzzarelli, che ritiene quest'abbigliamento una "divisa" da intellettuale professionista, indica la somiglianza con le *cotardie* delle intellettuali

¹⁰A proposito della composizione delle illustrazioni dello Harley ms. 4431, si veda: Sandra L. Hindman, "The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library", in *British Library Journal*, 9, 1983, pp.93-123.

¹¹Si possono consultare tutte le pagine dello Harley ms. 4431 sul sito dell'Edinburgh University Library (<http://www.pizan.lib.ed.ac.uk/>).

¹²M. Meiss, *op.cit.*, vol.I, p.13; N. Kobayashi, "The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames - Its Conception and Execution - [III]", cit., p.70.

raffigurate nei manoscritti del *Livre des cleres et nobles femmes* del Boccaccio, tra cui figurano la pittrice Marzia, l'autrice Proba, e la poetessa Saffo¹³.

Com'era la "divisa" di un autore? In assenza di altre autrici paragonabili a Christine tra le donne di quell'epoca, osserviamo i costumi degli autori maschi. All'inizio del *Livre des cleres et nobles femmes* del Boccaccio, è sempre raffigurato l'autore; nel ms. fr. 12420 egli indossa l'abito lungo rosato che gli conferisce un'aria da studioso (fig. 12); nel ms. fr. 598, invece, porta un vestito religioso grigio, da monaco erudito (fig. 13). È frequentemente osservabile come nei manoscritti francesi l'età e l'autorevolezza del Boccaccio siano espresse attraverso l'abito, che indicherebbe il Magistero conseguito nell'Università di Parigi¹⁴. Nel caso, come questo, in cui l'autore raffigurato appartenga a epoche precedenti, l'abbigliamento può variare molto, in base alla comprensione che aveva il miniatore della sua posizione sociale: se per esempio l'autore era uno studioso, un monaco o un copista.

In caso di manoscritto completato con l'autore ancora in vita, la volontà di questi avrà in qualche modo influenzato il ritratto miniato. In quanto a Guillaume de Machaut, da cui Christine era stata influenzata, abbiamo alcuni manoscritti con dei ritratti in *demi-grisaille*, alla cui produzione avrebbe partecipato attivamente l'autore stesso¹⁵. L'abito religioso (fig. 14) o la *cotardie* corta da raffinato cavaliere (fig. 15) che Guillaume indossa nelle illustrazioni, ci mostrano la varietà di caratteristiche dell'autore: ecclesiastico, poeta d'amore e compositore. Inoltre, nella miniatura del *Dialogo* tra Carlo VI e Pierre Salmon, religioso, segretario alla corte di Parigi, contemporaneo di Christine¹⁶, l'abbigliamento rosso del re contrasta con il vestito blu del dedicatore (fig. 16). Questo contrasto cromatico è probabilmente dovuto alla cura del miniatore, in una situazione simile alla scena della dedica del libro alla regina Isabella.

Torniamo al caso di Christine. Che opinione aveva del vestire l'autrice, che volutamente si faceva rappresentare in abiti così semplici? La risposta appare nel *Livre des Trois Vertus ou Le Trésor de la Cité des Dames*, libro educativo rivolto alle donne

¹³M. G. Muzzarelli, *op.cit.*, p.60, 65-66.

¹⁴Victoria Kirkham, "L'immagine del Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale", in *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Einaudi, Torino, 1999, vol.I, p.107.

¹⁵Kumiko Maekawa, "Guillaume de Machaut et les œuvres", in *Civilization: Tokai University Institute of Civilization Research*, vol.49, 1987, pp.13-28.

¹⁶Per quanto riguarda Pierre Salmon, si veda: Bernard Guenée, *Un meurtre, une société : l'assassinat du duc d'Orléans 23 novembre 1407*, Gallimard, Paris, 1992, pp.210-231.

scritto da Christine nel 1405 come seguito della *Cité des Dames*. Nella prima parte l'autrice raccomanda la prudenza alle principesse e altre dame nobili, mentre nella parte successiva dà istruzioni sul servizio alle loro signore, sulle relazioni a corte, sull'amministrazione della casa e sugli abbigliamenti alle dame di corte, categoria cui appartiene anche Christine.

... n'est pas doubte que pas les belles anciennes coustumes les habits des roynes n'osassent prendre les ducheces, ne ceulx des ducheces les contesses, ne ceulx des contesses les simples dames, ne ceulx des dames les damoyelles; mais a present pareillement que tout est desordonné, et pour ce yppert comment tout va: n'y a es abiz ne es attours regle tenue¹⁷.

Christine consiglia di vestirsi secondo la propria condizione sociale. *Le Livre des Trois Vertus* accorda i suoi insegnamenti a ciascuna delle tre classi da lei identificate, così *Le Livre du Corps de Policie* paragona “principi”, “nobili e cavalieri” e “popolani” a diverse parti del corpo, prendendo in considerazione i rispettivi ruoli nella nazione¹⁸; l'autrice riteneva che gli uomini dovessero condurre una vita adeguata alla propria posizione. In altre parole, quanto a gerarchia sociale era di posizioni conservatrici.

Ugualmente era severa verso i costumi lussuosi. In epoca di eccentricità nella moda, dava istruzioni alle donne di ogni classe¹⁹:

Car a nul ne souffist son estat, ains vouldroit chascun ressembler un roy; et sera fort que tel orgueil Dieu ne punisse quelque fois lordement, car il ne le puet souffrir. Et n'est ce pas grant oultrage voirement et chose superflue ce que comptoit l'autre jour un taillandier de robes de Paris, que il avoit fait pour une simple dame qui demeure en Gastinois une cote hardie ou il a mis -v- aulnes de drap a l'aune de Paris de drap de Bruisselles de la grant moison, et traine bien par terre trois

¹⁷Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, éd. C. Cannon Willard et E. Hicks, Champion, Paris, 1989, pp.157-158.

¹⁸Christine de Pizan, *Le Livre du Corps de Policie*, éd. A. Kennedy, Champion, Paris, 1998; Hisashi Yabuki, “*Le Livre du Corps de Policie* of Christine de Pizan”, *Review of Law and Politics*, 76, 2003, pp.245-272.

¹⁹Mathilde Laigle, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Champion, Paris, 1912, pp.205-212.

quartiers et aux manches a bombardes qui vont jusques aux piéz? Mais Dieux scet se selon cest abit convient large attour et haultes cornes, qui rest en verité un tres lait abillement, et qui messiet²⁰.

Una *cotardie* fabbricata con un'eccessiva quantità di tessuto, per via della sua lunga coda e delle grandi maniche, non è adatta alla dama di corte. Ugualmente per i copricapi bizzarri. Christine suggerisce abiti semplici alle giovani principesse in vedovanza²¹, mentre consiglia alle donne di città di non portare abiti costosissimi o eccentrici²².

I ritratti dell'autrice, prodiga di consigli di questo genere, erano senza dubbio mirati a presentare una donna esemplare, nella fattispecie una dama di corte. L'abito semplice senza fronzoli rappresenta la sua concezione del vestire.

III. L'interesse per il blu

Come ho già fatto notare, la *cotardie* di Christine è sempre blu nelle miniature del Maestro della *Cité des Dames*. Anche il Maestro dell'*Epître d'Othéa* raffigurò l'autrice vestita di blu²³, pur non rendendo in modo uniforme tutte le figure come il Maestro della *Cité des Dames*. In quanto allo Harley ms. 4431, Christine è rappresentata in ventuno illustrazioni su centotrenta; il suo abito è una *cotardie* nera nella scena della dedica dell'*Epître d'Othéa*, curata dall'assistente del Maestro della *Cité des Dames* (fig. 17), grigia nella scena della dedica e in tutte le illustrazioni del *Chemin de longue étude*, sempre curate dall'assistente²⁴ (fig. 18), mentre notiamo l'uso di una *houppelande* rosa nell'illustrazione dell'*Oraison Nostre Dame*, attribuita al Maestro di Bedford (fig. 19). Nelle restanti undici illustrazioni, invece, l'autrice appare sempre in *cotardie* blu²⁵. Probabilmente tutti i miniatori, eccetto il Maestro della *Cité des Dames*, raffigurarono

²⁰Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, cit., p.159.

²¹*Ibid*, p.89.

²²*Ibid*, p.177.

²³Per esempio: ms.fr.835, 1r (Parigi, Bibliothèque nationale de France).

²⁴180v, 183r, 188r, 189v, 192v, 196v, 218v.

²⁵La presentazione del libro alla regina Isabella (3r, fig.5), *Cent Ballades* (4r, fig.2), *Le Débat de deux amants* (58v), *Le Livre des Trois Jugements amoureux* (71v), *Le Livre du Dit de Poissy* (81r), *Le Livre du Duc de Vraus Amans* (143r), *Proverbes moraulx* (259v), *Enseignemens moraux* (261v), *Le Livre de la Cité des Dames* (290r, 323r, 361r). Per quanto riguarda i miniatori, si veda: M. Meiss, *op.cit.*, vol.I, pp.292-296 e N. Kobayashi, "The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames - Its Conception and Execution - [III]", pp.82-83.

Christine con abiti di vari colori, escludendo il blu, per qualche ragione; può darsi che il miniatore evitasse di dare all'autrice lo stesso colore d'abito di Luigi d'Orléans nella scena della dedica dell'*Epître d'Othéa*, dato che lì il duca indossa una *houppelande* blu ricamata con fili d'oro ad animali²⁶. Per la medesima ragione, nell'illustrazione dell'*Oraison Nostre Dame*, Christine che si mette in ginocchio davanti alla Vergine con il tradizionale mantello blu, si veste di rosato. Il Maestro di Bedford raffigura Christine vestita di blu nelle altre miniature²⁷.

Perché il Maestro della *Cité des Dames* rappresentava l'autrice con l'abito blu? Quasi certamente il miniatore rispettava le intenzioni dell'autrice; quale idea era collegata a questo colore?

Muzzarelli presenta l'opinione di Pastoureau, secondo cui il blu, dapprima inusuale, aveva acquistato popolarità a partire dal XII secolo, per diventare infine il colore più amato²⁸. Suggerisce quindi l'idea che anche Christine avesse scelto questo colore in accordo con il gusto del tempo²⁹. Il guado (*Isatis tinctoria*) da qui si estrae il colorante per il blu, era facilmente reperibile, perciò gli abiti del popolo erano tinti in genere con questa pianta. Nonostante il colorante fosse poco costoso, il colore che se ne ricavava piaceva anche alla famiglia reale e alla nobiltà³⁰. Il blu è un colore umile e allo stesso tempo nobile. Certo le tonalità e qualità dei due tipi di blu erano molto diversi³¹, ma nella serie dei Mesi del *Très riches heures du Duc de Berry* dei Fratelli Limbourg, sia il blu dei nobili che quello dei contadini appaiono splendidi e brillanti. Benché i coloranti avessero un trattamento diverso, color lapislazzulo per il mantello della Vergine e l'indaco per l'abito dell'artigiano³², chi osserva il manoscritto non nota una grande disparità di bellezza tra i due.

Christine si limitava a vestire colori all'ultima moda? Oppure dava un qualche

²⁶Sulle divise di Luigi d'Orléans, si veda Yoshiko Tokui, "Bestiaire et motif decoratif - Un tigre se mirant en une fontaine sur une houppelande de Louis d'Orléans. Etudes de Langue et Litterature Francaise", dans *Plume*, 5, 2001, pp.42-47.

²⁷*Proverbes moraulx* (259v) e *Enseignemens moraux* (261v).

²⁸Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2000, pp.49-63.

²⁹M. G. Muzzarelli, *op.cit.*, p.57. Inoltre si veda la sua presentazione orale "La "divisa" di Christine e la moda del suo tempo" nel VII Convegno Internazionale Christine de Pizan (Bologna, 24 settembre 2009).

³⁰Sull'ambiguità del blu, si veda Y. Tokui, *Le Moyen-Age dans la mode*, Keiso-Shobo, Tokyo, 1995, pp.63-65.

³¹M. Pastoureau, "Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge", dans *Médiévales*, tome 14, 1988, pp.9-21.

³²N. Kobayashi, "The Recipe of Jacque Coene in *Libri Colorum* of Jean Lebègue [2]", in *Bulletin of the Study of Cultural Properties, Osaka Ohtani University*, 9, 2009, pp.104-105.

significato profondo a questo colore?

C'è un suo commento sui colori nel *Livre des Fais d'armes et de chevalier* (ca. 1410), un trattato di arte militare basato sul *De re militari* di Vegezio, scrittore romano del IV secolo, e sull'*Arbre des batailles* (fine del XIV secolo) di Honoré Bonet. Il capitolo 17 nella quarta parte dell'opera, cioè l'ultimo capitolo di questo libro, tratta di araldica e spiega brevemente il simbolismo dei colori: *or, pourpre o vermeil (rouge), azur, blanc, noir e vert*.

Item la tierce noble couleur est azur, laquelle par sa figure represente l'air, lequel apres le feu est le plus noble des .iiii. elemans, car il est en son corps soubtif et penetratif et abille a recevoir les influences lumineuses³³.

L'intero capitolo fu scritto sotto l'influenza del capitolo 129 dell'*Arbre des batailles*³⁴. Soprattutto la parte dedicata all'*azur* è copia fedele dell'opinione di Bonet. Il parere sul blu di Christine, comunque, si può trovare anche in altre sue opere.

Les Cent Ballades d'Amant et de Dame (1407-1410) è una raccolta di versi d'amore scambiati tra due innamorati. L'Amante corteggia la Dama, ma lei lo rifiuta. Man mano, però, che i due si scambiano versi, la Dama finisce per ricambiare l'infiammato amore dello spasimante, finché la loro gioia arriva al colmo. La Dama, tuttavia, non si rassegna a una lunga assenza dell'Amante, impaurita dalle maldicenze e dubbiosa sulla fedeltà del suo innamorato. L'Amante allora le dice:

Pour quoy de moy doubtez vous, maistresse?

Ne voyez vous qu'autre part je ne vise

Qu'a vous seulle, pour qui porte la trece,

Et loyaulté en mon port, et devise

³³Christine Moneera Laennec, *Christine «Antygrafe»: Authorship and Self in the Prose Works of Christine de Pizan, with and Edition of B. N. Ms. 603 «Le Livre des Fais d'Armes et de Chevalerie»*, Ph. D. diss., Yale University, 1988, p.292; cfr. Christine de Pizan, *The Book of Deeds of Arms and of Chivalry*, translated by Sumner Willard, edited by Charity Cannon Willard, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1999, p.219.

³⁴Honoré Bonet, *L'Arbre des batailles*, Antoine Vérard, Paris, 1493 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7300069m>) ; Honoré Bonet, *The Tree of Battles*, An English Version with Introduction by G. W. Coopland, University Press of Liverpool, Liverpool, 1949, pp.205-206. Bonet però non parla del verde.

Couleur de bleu en vestement? (XCI, 1-5)³⁵

La risposta della Dama:

Au bleu vestir ne tient mie le fait,
N'a devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer parfait
Elle, sans plus, et la garder de blasme (XCII, 1-4)³⁶.

La Dama, sentendosi presa in giro dal comportamento incerto dell'Amante, si tormenta molto, al punto di trovarsi in punto di morte. Qui il romanzo si conclude. Secondo Huizinga, che commentò i versi di sopra, l'abito blu poteva indicare sia lealtà di cuore, sia gli ingannatori d'amore o gli amanti ingannati, perché questo colore era indossato per mascherare i propri sentimenti³⁷. Si può osservare il legame dell'*azur* o del *bleu* con la *loyaulté* anche nel *Livre du Voir Dit* (1366) di *Guillaume de Machaut*³⁸, in quanto era un simbolismo ben noto nel medioevo³⁹. Ugualmente si usa questo simbolismo nel *Dit de la Rose* (1402) di Christine. La "dame et deesse" chiamata *Loyaulté*, appare in sogno a Christine per annunciarle la fondazione dell'Ordine della Rosa, mirato a sradicare l'uso di diffamare le donne. Al suo risveglio l'autrice trova sul cuscino una pergamena d'oro, scritta a lettere *azur* (vv. 573-575)⁴⁰.

L'ultima illustrazione dello Harley ms. 4431 è per *Les Cent Ballades d'Amant et de Dame*. L'Amante che parla con la Dama appoggiandosi sulla staccionata del giardino indossa una *houppelande* rossa, la donna invece ne veste una blu; l'illustrazione

³⁵Christine de Pizan, *Cento Ballate d'Amante e di Dama*, Introduzione e traduzione di Anna Slerca, Aracne, Roma, 2007, p.238.

³⁶*Ibid.*, p.240.

³⁷Johan Huizinga, *Autunno del Medioevo*, traduzione di Eugenio Garin, BUR, Milano, 2004, pp.388-389.

³⁸Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, édition critique et traduction par Paul Imbs, Librairie Générale Française, 1999, pp.214, 470-472.

³⁹Georgie Augherston Gurney, *Rabelais and Renaissance Color Symbolism*, The University of North Carolina at Chapel Hill (UMI Dissertation Services), 1974, pp.151-157; Y. Tokui, *Le Moyen-Age dans la mode*, cit., pp.59-60; Aki Ito, "Blue *Gelosia* - Iconologia and Treaties on color symbolism of the XV-XVI centuries", *Aesthetics*, 219, pp.1-13. Anche nel *Blason des Couleurs* scritto da Sicille nel 1435-1437 (prima edizione: Parigi, 1495), si menziona la *loyaulté* come virtù dell'*azur* (Sicille, *Le Blason des Couleurs*, éd. Hippolyte Cocheris, Chez Auguste Aubry, Paris, 1860, p.38, 56). Ma questa descrizione fu inserita nella seconda edizione (ca. 1505).

⁴⁰Christine de Pizan, *Le Dit de la Rose*, dans *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par Maurice Roy, Firmin Didot (Société des Anciens Textes Français), Paris, 1886-1896, Rist. anast. New-York-London, 1965, tome 2, p.46.

non corrisponde alla descrizione presente nel testo (fig. 20). Si notino, però, “le gocce di pioggia di nuvola”, cioè il motivo delle lacrime sulle maniche dell’Amante (fig. 21). Tokui pensa che queste simboleggino il suo cuore⁴¹. Non sempre il testo corrisponde all’illustrazione come nel caso delle miniature della *Cité des Dames*. Questa rappresentazione è una trovata del miniatore per esprimere la tristezza dell’Amante? E la Dama si veste di blu perché il miniatore voleva esprimere la sincera lealtà della donna?

Normalmente Christine, in quanto vedova, dovrebbe portare l’abito nero, come nell’illustrazione dell’assistente del Maestro della *Cité des Dames* (fig. 17). Possiamo, però, affermare che lei, donna immersa nelle cose di mondo per tutta la vita, impegnata nella scrittura, non volesse mostrarsi ai lettori con l’aspetto di una vedova. Perfino nell’illustrazione per le *Cent ballades*, che contiene la ballata sul dolore della perdita del marito, l’autrice indossa l’abito blu (fig. 2).

In quegli anni, che videro la fase finale della Guerra dei cent’anni, Christine si mosse con prudenza tra i due nemici, offrendo le proprie opere sia ai Borgognoni che agli Armagnacchi. Non favorì una parte a discapito dell’altra, né si lasciò coinvolgere nei conflitti politici dell’epoca. Per ricevere l’appoggio dei nobili ed evitare un loro rifiuto era importante, prima di tutto, far mostra di modestia. Di conseguenza, l’autrice indossava un abito semplicissimo, ma sufficientemente bello, come la *cotardie* con il copricapo bianco. E Christine, protettrice delle donne e maestra della poesia d’amore, era fortemente legata all’idea di *loyaulté*. Per l’autrice non ci sono colori più adatti del blu, legato all’idea di *loyaulté*, “la tierce noble couleur” dopo l’oro e il rosso, di cui i nobili vestono volentieri. L’abito blu di Christine quindi rappresenta senza dubbio l’essenza stessa dell’autrice.

Desidero ringraziare la prof.ssa Maria Giuseppina Muzzarelli che mi ha insegnato l’eccellenza e singolarità di Christine de Pizan, e anche il dott. Costantino Pes che ha migliorato il mio testo faticoso.

⁴¹Y. Tokui, “Autour du motif des larmes: modes, devises et symboles au XVe siècles en France”, dans *Bulletin de la société franco-japonaise d’art et d’archéologie*, 18, 1998, pp.35-54; “Pétrarquisme et la devise des larmes”, dans *Ochanomizu University Studies in Arts and Culture*, 6, 2010, pp.67-80.



fig. 1. Christine de Pizan nel suo studio, ca. 1410 (Parigi, BNF, ms. fr. 603, 81v).



fig. 2. Christine de Pizan nel suo studio, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 4r).



fig. 3. Christine de Pizan nel suo studio, 1404 (Hague, Koninklijke Bibliotheek, MS 78D42, 1r).



fig. 4. Minerva, 1402-1403 (Parigi, BNF, ms. fr. 598, 13r).



fig. 5. Christine che offre il suo libro a Isabella di Baviera, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 3r).



fig. 6. Christine che offre il suo libro a Luigi d'Orléans, ca.1400 (Parigi, BNF, ms. fr. 848, 1r).



fig. 7. Venere e i suoi adoratori, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 100r).



fig. 8. Venere e Pigmalione, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 106v).



fig. 9. sinistra: Christine e le tre dame delle virtù; a destra: Christine e Ragione che costruiscono la città delle dame, ca.1405 (Parigi, BNF, ms. fr. 607, 2r).



fig. 10. Rettitudine accoglie Christine e le altre donne nella città delle dame, ca.1405 (Parigi, BNF, ms. fr. 607, 31v).



fig. 11. Giustizia e Christine accolgono la Vergine e le sante nella città delle dame, ca.1405 (Parigi, BNF, ms. fr. 607, 67v).



fig. 12. Boccaccio, 1402 (Parigi, BNF, ms. fr. 12420, 3r).



fig. 13. Boccaccio, 1402-03 (Parigi, BNF, ms. fr. 598, 4v).



fig. 14. Guillaume de Machaut mentre compone, 1402 (Parigi, BNF, ms. fr. 1584, 242r).



fig. 15. La danza in cerchio (l'ultimo uomo a destra è Machaut), 1350-1355 (Parigi, BNF, ms. fr. 1586, 51r).



fig. 16. Pierre Salmon presenta il suo libro a Carlo VI, 1410 (Parigi, BNF, ms. fr. 23279, 53r).



fig. 17. Christine che offre il suo libro *Epître d'Othéa* a Luigi d'Orléans, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 95r).



fig. 18. Christine che offre il suo libro *Chemin de longue étude* a Carlo VI, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 178r).



fig. 19. Christine in ginocchio davanti alla Vergine, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 265r).



fig. 20. L'Amante e la Dama, 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms. 4431, 376r).



fig. 21. Particolare della fig. 20.

聖母のマントとキリストの異性装

水野千依

はじめに

キリスト教文化において、救世主であれ聖母であれ、聖像が実際の衣や布を身にまとうという現象がしばしばみられる。あたかも着せ替え人形のように、聖像に服を着せたり脱がしたりするこの所作にはいかなる意味が込められているのだろうか。従来、造形作品を対象とする美術史研究においては、像の身体を覆う衣に注目することはほとんどない。頻繁に着せ替えられる聖像の衣は、はかない一時の装飾でしかなく、あくまでも付^{パレ}属物としてしかみなされてこなかったのである。しかしながら、絵画であれ彫刻であれ、聖像を演出するうえで、衣は、特別な日にのみ開帳するためのカーテンや額縁、あるいはタベルナクルム等とならんで、像の効力を統制する重要な礼拝装置の一つにほかならない。聖像とその身を覆う衣は、截然と分かれたれるというよりは、むしろ時に一体視され、時に衣のほう^ガが像以上に意味を担って人々に訴えかける場合さえもある。本論では、服飾史と美術史のはざまに身をおき、聖像＝「テキスト」に対していわば「パラテキスト」としてその衣を捉え、近世以前のキリスト教文化において衣に託されたさまざまな意味を具体的な事例を通して考察したい。もともと、その材質自体の脆さや、消耗品としての性格上、残存する当時の聖像の衣服は少なく、文書による記録についての先行研究も希少である。ここではさしあたり以下の二つの視点に絞って分析を試みることにする。

まず第1章で目を向けるのは、中世末以降、格別の崇敬を集めた礼拝像がまとった衣である。14世紀以降、フィレンツェ^{パラディウム}の守護的象徴として篤い崇敬を受けたインプルネータの聖母像を覆った七重^{マンテッリーニ}のマントをはじめ、礼拝像には概して豪華な衣装がともなった。それらは、像を物理的損傷から護るとともに、装飾・荘厳化のためにも用いられた。しかし衣に託された役割はそれだけではない。ここでは、像の礼拝価値との関わりにおいて衣がいかなる意味をもっていたのかという点に注目したい。近年、礼拝像を歴史人類学的視座から考察する試みが多角的に進められつつあるが、像のまとう衣を視野に入れることで、当時の聖像受容の様態についてもより深い理解を得ることができるのではないだろうか。

次に第2章で取り上げるのは、中世末からルネサンス期の聖像に観察される「異性装」

と、「性の越境／両性具有化」という現象である。ルッカの木製十字架像（通称「ヴォルト・サント」）や、「主日のキリスト」という特異な図像を例に、キリスト像の異性装を契機に導かれる想像力と、そこから生み出された両性具有的イメージについて考察したい。

第1章 聖母のマント——奉納行為におけるフェティッシュ

フィレンツェから6マイルほど離れた丘陵に聳える都市周辺部インプルネータ教区に、長きにわたり格別の崇敬を集めてきた聖母像がある。通称、インプルネータの聖母（図1）——この像は、本来は田園文化に根ざす土着の聖母信仰のなかで崇敬対象とされてきたが、14世紀半ばにフィレンツェがいわば「^{アプロプリエート}流用」し、都市の「^{パラダイウム}守護的象徴」へと祀り上げていったものとして知られている。当時、像は、安置されているインプルネータではなく、都市フィレンツェに運ばれてはじめてしかるべき奇跡力を発揮するとみなされ、現地ではタベルナクルムに閉ざされ、その潜在力は、フィレンツェが必要とするときまで蓄えられていた。フィレンツェこそが聖母の力の発揮される領域であり、「Signora delle Acque（水を司る女主人）」として雨量を統御するだけでなく、黒死病の緩和、条約締結の祝賀、平和祈願、また正当な政治的選択をする際に政府が示唆を得るためにも、その都度この聖母はインプルネータからはるばる行列を組んで都市へと運ばれ、人々の祈願に答えてきた。この聖像をめぐるルネサンス人の宗教的経験と心理については、リチャード・C・トレクスラーの先駆的研究が今なお説得力ある論を展開している¹。また、筆者も別のところで、この崇敬が田園から都市へと接木され移植されていく複雑な経緯について分析を試みた²。本稿では、この像を覆ってきた七重の^{マンテッリーニ}マントに着目し、像の礼拝価値と衣との関係について一考したい。

可視性と不可視性のあいだで——礼拝像と衣のパラドクス

まずは、本聖像の物理的外観を確認しておこう。現在、インプルネータにあるサンタ・マリア聖堂（図2）のタベルナクルム（図3）に安置される奇跡の聖母像は、画面のほとんどが後世の加筆に覆われており、オリジナルの絵画層を特定することはきわめて困難だとされてきた。12世紀に遡ると考えられる当初の絵画層は、かつては「もはや失われた」とみなされていた³。現在でも、水曜日に行われるミサのあいだ以外はタベルナクルムの扉に閉ざされている本像は、古くから開示されることはまれで、その本来の図像自体につい

ての理解は曖昧なまま、長きにわたって不可視性のアウラに包まれてきた。

現在の画面に目を向けるなら、本像は、正面観で玉座に座り、祝福を受ける幼児キリストを膝上にのせた「莊嚴の聖母 (Maestà / Mater Regina)」を示している。これは、当時としては特に厳格な性格をもつローマの聖母像に見られる図像であり、1758 年頃の修復時の改変にほぼ本質的に負っている。この修復を担当したのは、イギリス人の両親を持つピサ出身の画家にしてもっぱら古画の修復家・偽造家でもあったイグナツィオ・エンリコ・ヒュグフォード (1702/03–1778) であり、蒐集家、目利き、美術商としても名高い人物であった⁴。その徹底した修復の経緯について、まず確認しておきたい。ウフィッツィ美術館と協働していた 19 世紀の画家ルイジ・スコッティは次のような記述を残している。

ロレーヌ公にしてトスカーナ大公かつ神聖ローマ皇帝フランツ一世の最高司令官であったリシュクール伯爵は、起こした奇跡や信者が授かった恩寵ゆえにインブルネータ〔の聖母〕が称えられるのを聞きつけ、それを目にしたいという思いを募らせ、教区司祭〔オッタヴィオ・マリア・〕ジウーニ公爵に、所定の日にインブルネータに赴く旨を予告した。この訪問は、1758 年に実現された。慎重な司祭は、この訪問の重要性を察知し、あらかじめ像を見ておく必要があると考え（昔から、この像は七重の^{マンテッリーニ}マントを身につけていたため、誰も目にしたこともなければ覆いを取ったこともなかったので）、教会を閉鎖し、秘かに像の覆いを取らせた。すると驚いたことに、絵が描かれていると考えられていた板はほとんど真っ黒で、聖母像の痕跡ひとつ見つからなかった。このような事態にはどうしたらよいのか。もしもリシュクール伯爵がこの板を目にしたら、たちまちのうちに火にくべてしまい、インブルネータの聖母崇敬は金輪際、禁止されることは確実である、最善なのは像をすぐに描き直させることであり、このためにイグナツィオ・ヒュグフォード氏が選ばれた。彼は、当時、優れた画家であっただけでなく、大いなる宗教心と信心を兼ね備えていた〔……〕。彼はインブルネータの教区司教ジウーニの邸宅に招かれ、「古い様式 (maniera antica)」で聖母子を描いた。かくして、不祥事を招くことなく窮地を切り抜け、民衆には聖ルカが描いたと信じられている像は、現在もなおこの聖堂に存在しているのだ⁵。（下線は引用者による）

実のところ、この修復には、最高司令官リシュクール伯爵による聖堂訪問という要因だ

けでなく、民衆的な聖像崇敬に対して懐疑的態度が高まりつつあった当時の状況も影響していたと考えられる。近代化の波を受け、聖母崇敬自体の存続が危ぶまれたなかでの刷新であった⁶。

なかでもこの一節において驚くべきは、かくも篤い崇敬を受けた像が長いあいだ公開されていなかったばかりか、教区司祭さえも目にしておらず、板の上には聖母の痕跡がほとんど残されていない悲惨な状態であったという事実である。そもそも、修復以前の像がいかなる図像を示していたのかという問いについては、様々な説が存在したが、その詳細はすでに別の個所で論じているため省略し⁷、ここではむしろ、像を覆っていたマントの可視性と、礼拝像自体の不可視性に注目しよう。

そもそも、本像の図像を特定する説にかなりの揺らぎがみられたのには、スコッティの記述にあるように、本聖像が数世紀ものあいだ、何重ものマント（図4-7）に覆われてほとんど接近不可能な状態にあったことと深く関わっている。何ゆえ、礼拝像は覆い隠されていたのだろうか。

これは、霊験あらたかな奇跡像によくみられるように、公開を制限することによって礼拝価値を高めるという操作によるところが大きいと考えられる。たとえば、1435年のフィレンツェの法律には次のように記されている。

一般に聖なる物質や神に捧げられた物質は、まれにしか目にできない場合、敬意を表され大いなる崇敬を受ける。そのため、偉大なる修道院長たちは「……」インプルネータの聖母に対する「……」並外れた崇敬が、彼女が頻繁に都市に到来することで減退してしまうことがないようにと望んでいる⁸。

聖母像の公開を制限することで、政府が民衆の崇敬を統御していたことがこの一節から窺える。さらに、1568年に大司教アルトヴィーティが司教区を訪問した際も、「〔像は〕覆いを取られることはけっしてなく、像が保存されているタベルナクルムだけが展覧された」⁹という。カゾッティが伝えるところによれば、18世紀においても、この像はずっと閉ざされていたことが分かる。

古い奇跡を起こす聖母の像は、板ないしは可動式タベルナクルムに納められ、何年も前からそこに閉ざされており、やはり木でできたもう一つ別のタベルナクル

ムに隠されている。[……] 像の前面を覆い、このタベルナクルムを隠している板の上には、いとも雅な白い織物が広げられており、金や真珠のアラベスク模様の刺繍をほどこし、非常に薄いヴェールで覆われており、それを通してこの刺繍の豊かさと優美さが透けて見える。このケース全体は木製の二枚の扉で閉ざされており、扉の内側も外側も金地の上に絵が描かれている。内側には、崇敬したりさまざまな楽器を奏でる身ぶりをした天使の奏楽が素描されており、上方部には二人の聖人が描かれているが、よく判読できない。外側は六つの部分に分割されており、アーチ下の二つの上部には、聖母の受胎告知の奥義が表現されており、中央の二つには聖ゼノビウスともう一人の聖人の像がみえる[……。]。下方の二つには洗礼者聖ヨハネと聖クリストフォルスが素描されている[……。]。これらの絵はおそらく〔教区司祭アントニオ・デリ・〕アーリの時代に制作された¹⁰。

聖像はタベルナクルムに納められ、その上に織物やヴェールが幾重にも重ねられていたわけだが、ここでカゾッティが殊更これらの要素に熱いまなざしを注ぎ入念に記述していることは興味深い。こうした視線は、中世以降に流行した聖遺物崇敬における遺物と容器との関係を髣髴させる。聖遺物は、聖人の遺髪や遺骨、遺体の断片など、それ自体の「もの」としての価値は取るに足りないが、それを納める壮麗な聖遺物容器や造形イメージによって視覚的に価値を保証されていた¹¹。インプルネータをはじめこの種の奇跡像は、18世紀に至っても聖遺物視され、同様のメカニズムによって聖性を保証されていたのである。17-18世紀の版画（図9-11）にも見られるように、聖堂内でも、またフィレンツェまで行列を組んで運ばれる折にも、つねに板やマント^{マンテッリーニ}を幾重にも重ねられたこの像の近寄りがたさは、その礼拝価値、アウラを一層増幅させたにちがいない。18世紀にカゾッティが伝えている三連祭壇画を模したモンタージュについては、15世紀初頭に遡るものであることが分かっており、おそらく教区司祭アントニオ・デリ・アーリが聖堂の装飾・壮麗化を推し進めるなかで、古いアルタローロを模した尖塔形式の木製ケースを注文し、二枚の開閉式扉（図8）を描かせたものと考えられている。この扉の装飾の作者については、マーズ・ディ・バンコ、あるいはその弟子「トビアの画家」、さらには「サン・ルッケーゼの画家」などに帰属する説があるが、解決を見ていない¹²。本来は方形であったこの聖母像を14世紀の板絵の「アルカイックな」構造を模倣して尖塔型タベルナクルムに挿入するという手続きは、像の「古さ」を意図的に演出する処理であり、古いアイコンがいわば「聖遺物」的

意味を付与されて受けた刷新の一樣態であったと想像される¹³。

ところで、聖像を覆う衣やタベルナクルムは、靈驗あらたかな像にしばしば指摘される図像の不可視性、解読不可能性、表象不可能性と無関係ではないように思われる。たとえば、キリストの最も権威ある真正な像の一つ、アケイロポイエトス（acheiropoietos：人の手によらない〔イメージ〕）たる「マンディリオン」（図 12）は、合法的な皇帝にしかその顔が認識されず、また誰にも見せてはならず、聖遺物箱が開かれるときには災害が起こったり、目にしたものは盲目になるとされ、まさしく可視性と不可視性の間に位置づけられてきた。やはりキリストの「^{ヴェーラ・イコーナ}真の肖像」としての権威を主張したローマのラテラーノ宮殿サンクタ・サンクトールムの《救世主像》（図 13）も同様であり、真正とされる聖像の多くが、見ることを禁じられ、覆われたり隠されたりして人々の視線から遠ざけられてきた。見るものを失明させたり畏怖させるといった伝承や、芸術家はその外観を線と色彩で捉えることに挫折するといったトポスは、本来、不可視の神的存在を地上の人間の姿で被造物たる人間の手が表象することの教義上のタブーを示唆するものであるとともに、人々の崇敬をコントロールする操作でもあった。ヨハネ福音書「私は世の光である」（8, 12）の隠喩に基づいて、キリストを青白い光源や太陽になぞらえて描いたり（図 14）、光り輝き刻々と変容するその顔の不可視性を、芸術家の技ではなくガラス（図 15）や金箔（図 16）で表現したり、あるいは現世における限定された「見神」を暗示してキリストの顔を直視し得ない太陽（図 17）として、あるいは影のごとく暗く描く（図 18, 19）など、不可視性を表象しようとする工夫は枚挙に暇がない¹⁴。否定神学の領域では、形象によって形象を抹消する「反形象化（disfigure）」という自己参照的な試み（図 20）¹⁵や、偽ディオニュシオスの『天上位階論』に基づいて、神にまったく似つかわしくなかったり、形なき形で神を描く「非類似の類似」（図 21、22）といった手法さえみられる¹⁶。神的存在の不可視性や表象不可能性は、像の礼拝価値と分かちがたく結びついていたのである。

一方、貴重な礼拝像が、ほとんどその物理的痕跡すらとどめていないほど損傷を受けているという現象も、必ずしも珍しいことではない。インブルネータの聖母が、悪天候のなかをフィレンツェまで何度も行列に運ばれたり、蠟燭の煤や熱による損耗を被っていたように、一般に奇跡像は、覆いで保護されているものの、礼拝の結果として冠や首飾りや奉納物が直接加えられたり、ラテラーノの救世主像（図 13）の「足の清め」のように儀式に使用されることでも物理的に酷使され損傷を受けてきた。加えて、奇跡像の多くは、物理的保存とは無縁の修復や加筆を幾重にも被った。インブルネータの聖母の場合も、タベル

ナクフルムやマントといった壮麗な装具に幾重にも覆われ保護される一方で、崇敬の中心たる像そのものはほとんど判読不可能なほど損傷をきわめ、いわば空洞化していくという逆説を示しているといえよう。聖遺物と聖遺物容器の関係をなぞるがごとく、ここでマントは、不可視の聖母の力をその壮麗さによって保証し顕在化させたと考えられるのではないだろうか。

慈悲のマント——奉納のメカニズム

インブルネータの聖母崇敬において、像そのものが人々の視線から遠ざけられていった一方で、その代わりに示されたのがそのマントだったとして、ではこの衣にはいかなる意味が託されていたのだろうか。

いうまでもなく、聖母のマントといえば、「慈悲の聖母」や「煉獄の聖母」の図像に見られるように、人々を庇護する「慈悲のマント」を思い起こさせる（図 23）。インブルネータの聖母に重ねられていたマントは、おそらく本来は、聖母の慈悲を請うべく祈願のためや、祈願が成就したことへのお礼として、信者たちが聖母に捧げた奉納物に由来した。幾重にも重ねられることで、マントは聖母の庇護力を確かなものとして顕在化させたのではないだろうか。

そもそも聖母にマントを奉納するという習慣は、彫像の場合がほとんどであり、三次元の像はたいてい実際にマントを身につけたが、二次元の板絵の場合は着用することはまれであり、ほとんどの場合はその足元か祭壇上に置かれたようである¹⁷。たとえば、フィレンツェでインブルネータの聖母と同時期に大きな崇敬を集めたオルサンミケーレ聖堂の奇跡を起こす聖母像は板絵であるが、数多くのマントが捧げられた記録が残されている。トレクスラーによれば、こうした奉納物は、受け取り手である聖母よりも送り手である信者のアイデンティティを刻印するものであったという¹⁸。奉納物といえば、ルネサンス期には、蠟で信者の身体部位を型取りした解剖学的エクス・ヴォート（図 24）から、銀や高価な材質の像や、等身大の蠟や多素材の人形（図 25）に至るまでさまざまな類型が生み出され、社会の中上流階層が庇護する比較的大きな聖堂では、夥しい数のエクス・ヴォートの集積のなかにも、送り手の序列をますます明白に可視化することが求められた¹⁹。エクス・ヴォートは種類に応じて階層化され組織化された展示へと分類され、著名な人物の奉納物には優位性が付与された²⁰。奉納用のマントのなかにも金欄のものなどが含まれていたことから、おそらく肖像形式の奉納像ほどに個別性を刻むことはないとはいえ、この種の衣

も、送り手であった個人や信心会や共同体の社会的階層やアイデンティティを明示する記号としての役割を担っていたのであろう。1333年のオルサンミケーレ信心会の規約では、聖母の祭壇画の前に奉納されたマントは、最短でも8日間はそこに安置されなければならないと記されており、その後は販売に供されたようであるが、少なくともその期間は、聖母に自らの感謝の意を知らしめ、また自らの誓願が成就された証を堂内で顕示したのであろう²¹。

ところで、興味深いことに、礼拝像に捧げたり身につけさせたこれらの衣は、しばしば、信者自身がかつてまさに袖を通したものであった。こうした慣習は、他方で、重要な礼拝像に着せていた衣服を病人に着せたり接触させることで健康回復を祈願するという16世紀までみられた慣習をも想起させる²²。後者は、いわば中世に聖遺物として崇敬された聖人の衣服さながら、聖像にそなわる奇跡力が「接触」によって衣へと伝播し効果を発揮すると考えられたと推測される。では、自らの着用した衣服を聖母像に捧げるという行為は、どのように考えられるのだろうか。

これは、自身の顔や手を蠟で型取りして造られた等身大の奉納人形に自らの衣服を着せて奉納する身ぶり、いわば地続きに考察することが可能ではないだろうか。その一例として、ヴァザーリの「ヴェロッキオ伝」が伝えているロレンツォ・デ・メディチの奉納像に目を向けてみたい。1478年4月26日、パッツィ家の陰謀により、フィレンツェ大聖堂のミサ中にジュリアーノ・ディ・ピエロ・デ・メディチが暗殺され、兄のロレンツォが負傷しながらも一命を取り留めた有名な事件直後の話である。

サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂でジュリアーノ・デ・メディチが殺害され、兄のロレンツォが傷つけられて危険な状態になったため、ロレンツォの親類縁者は、神に救命を祈願して、多くの場所に彼の像を作るよう依頼した。そこでオルシーノは、アンドレーア〔・ヴェロッキオ〕の援助と指導のもとに、特別に三つの等身大の像を蠟で作った。〔……〕まず木で内側に骨組みを作り、それに割いた芦の茎を網状にかぶせ、蠟をつけた布切れで覆って美しい襞を施し、形を整えると、これ以上のぞみようもないほど本物そっくりに見えた。それから頭部、手、足がさらに粗い蠟で中空で作られた。これらは実物から取られ、髪飾りその他は必要に応じて油で彩色されたが、あまりに自然な出来栄のために蠟の人間とは思えず〔……〕生けるがごとくに見えた。このうちの一つは、現在サン・ガ

ッロ通りの、キアリート尼僧院聖堂の奇跡を行う十字架の前に置かれている。この像はまさに、ロレンツォが負傷した喉に包帯を巻いて家の窓に現れ、願いどおりに生きていれば一目見ようと、死んでいれば復讐しようと待ち受けていた群衆に姿を見せた時に、着ていた服をつけている。ロレンツォの二番目の像は、フィレンツェ人特有の市民服である長衣ルッコをまとい、セルヴィ会のサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂の、蠟燭売りの台の脇の小門の上に据えられている。三番目の像は、アッシジのサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂に送られ、聖母像の前に置かれた²³。

ここで目を引くのは、これらの三体の像がそれぞれ異なるロレンツォ自身の装いで異なる聖堂に献納されている点である。しかも装いの差異から、それぞれの像が担ったニュアンスの相違を推測することができる。

キアリート聖堂の像は、暗殺から逃れた直後の、陰謀者のナイフによって引き裂かれ、血に塗れた衣服を身につけた姿で奇跡を起こす十字架像に献納されることで、奉納絵の慣例に従って「奇跡」を強調するとともに²⁴、暗殺の痕跡をとどめたこの衣をつけた奉納像は、ロレンツォのいわば「聖遺物」とみなすこともできるだろう。著名な人物の奉納像は、しばしば、当人がかつて身につけていた職位を示す公的衣装や、記念すべき出来事において用いた衣類で装われることで、自らの社会的階層を誇示したのだ。一方、アヌンツィアータ聖堂に奉納された像は、フィレンツェ市民としてのアイデンティティが重視されており、ルネサンスに流行した「著名人ギャラリー」の一翼を担う肖像としての性格が強いように思われる。もっとも市民服 (*abito civile*) を身にまとったこの像は、奇跡の聖母像の前ではなく、教会空間の外にある回廊に設置された。ロレンツォ像は、蠟燭や、大量生産された蠟製奉納物の売店の上、父が注文した小扉の前の銀製の台に跪いていた²⁵。そうすることで、前世代のメディチ家が築いた名誉の継承性を視覚的に印象づけたものと考えられる。それに対して、アッシジに送られた像の装いは明記されていないが、ファン・デル・フェルデンは、「像による代替巡礼」との関わりを指摘している²⁶。アッシジのサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂は、聖フランチェスコが気に入り、最初の修道院を定着させようとしたポルツィウンコラ小聖堂の上に建立されており、この小聖堂は、毎年8月1日の「恩赦」の日に訪れる巡礼者に特別の贖宥を認めていた²⁷。したがって、この聖堂に奉納像を送ることで、パッツィ家による暗殺以後の危機的状況から逃れるよう奇跡を祈願す

るか、あるいは死を逃れた奇跡を感謝するべく、像による代替巡礼を試みるとともに、古くからの当聖堂との縁を更新しようとしたのではないかと推測される²⁸。いずれにせよ、これら三体の奉納像は、ロレンツォ自身の衣装をさまざまに身にまとうことで用途に応じた演出をしていたことが想像されるが、たんに像主のアイデンティティを視覚化するという以上に、「奉納」という特異な文脈における意味も介在したのではないだろうか。

というのも、自らの衣を捧げるという身振りにおいては、「接触」による信者の「痕跡」が重要な意味を帯びていたように思われるからである。そもそも奉納という領域においては、解剖学的エクス・ヴォートであれ等身大の全身肖像であれ、像は、芸術家はその写実的な技によって信者に類似する模倣像を作成するのではなく、あくまでもオートマティックに信者の身体から蠟で型取りしたマスクをもとに造られた、像主の「痕跡」を刻んだ像が用いられた。衣服、奉納像、いずれにも共通して見られるこの特徴は、どのように解釈できるであろうか。

ここで思い起こされるのが、反美学的で人類学的な立場から芸術の問題に対峙したイギリスの人類学者アルフレッド・ジェルの「分配されたパーソン (distributed person)」という概念である。彼は、遺作となった『芸術と作用 (*Art and Agency*)』のなかで、芸術作品を、関係性のなかでそれ自身の内と周囲に生み出す作用^{エージェンシー}という文脈において考察している²⁹。「像魔術 (Vult Sorcery)」(像を介してその人物に危害を加える妖術)について論じるにあたって、ジェルはまず、よく知られるフレイザーの「共感呪術 (sympathetic magic)」の一つである「模倣呪術」と、「感染呪術 (contagious magic)」に言及している。模倣呪術では、プロトタイプである呪術の犠牲者を模倣した似像が制作され、これに釘を打ち込むなどして危害を加えることで、同じ効果が犠牲者にもたされる。一方、感染呪術では、プロトタイプである呪術の被害者の身体の部位、犠牲者の身体から直接分離した髪、爪、血などのいわば「抜け殻」(離脱物 *exuviae*) に危害を加えることで、犠牲者に同じ効果をもたらす。両呪術は組み合わせて用いられることが多く、妖術はしばしば、この「抜け殻」(＝パースの言うインデックス)を用いることでより効果を高める。「抜け殻」とは、犠牲者を換喩的に表象するのではなく、その「分配されたパーソン」——すなわち、身体の境界を超えて環境に分配されたパーソン——の物理的に分離した断片とみなされる。つまり、抜け殻は、プロトタイプを表象するインデックス(「シミュラークラ」)でありながらプロトタイプの(分離した)一部としてのインデックスでもあり、インデックスから導かれるアブダクション(推論)は、「実質的な部分—全体」(あるいは「部分—部分」)の関

係を指定するものとなる（煙は火の「部分」であり、微笑みは親しい人物の「部分」である）。これは、古代のエピクロス主義者たちのエマナティオ（流出）理論——事物のどのイメージもその事物自体の具体的な部分を構成する——とも関わる呪術で、なかでもルクレティウスが唱えた事物の「浮遊するシミュラクラ（flying simulacra）」という概念に照らして理解されるという³⁰。

われわれの文脈に戻るなら、権威ある王侯貴族の大規模な奉納人形は、都市や聖堂のカリスマを高めると同時に、その身体部位の痕跡＝「抜け殻」に基づく迫真的な似姿を通じて信者のパーソンを環境へと「分配」し、聖堂内で自らの影響力を主張しつつ現前したといえる。しかも、奉納者本人が過去に身につけた衣服で装われることで、いっそうこの効果は高められたであろう。同様に、かつて自らが着用した衣を聖像に捧げるという慣習も、この文脈で理解することができるだろう。信者の身体にかつて触れたことでその「痕跡」ととどめる衣服を奉納することは、「分身」として自身を神に捧げる行為に等しく、奉納像と同様、贖罪と死後の救済を祈願した独特の身ぶりだったのではないだろうか。そして聖母像が身につけた衣は、聖遺物と同様に、今度はそれ自体が聖母の力を継承し、ときに病の床にある信者の身体に触れることで「奇跡」を祈願されたのである。衣は像を荘厳化するたんなる装飾物ではない。接触と痕跡を通じて、まさに信者の衣と聖母の衣はフェティッシュとして円環を描く。ここから、身体、および身体を覆うモノ＝衣や布を中心に、それらが単なる道具的価値を超えて欲望の対象となる過程が浮き彫りとなるのだ。

第2章 キリストの異性装と両性具有

聖像の衣という問題圏において次に目を向けるのは、異性装という現象である。とくにここでは、ルッカの「ヴォルト・サント（聖顔）」と呼び慣わされる木製十字架磔刑像と、「主日のキリスト」という特異なキリスト像に絞って考察を試みたい。

ルッカのヴォルト・サントと聖女ウィルゲフォルティス

まずは聖像の衣をめぐる民衆の想像力が契機となってキリストの性が転換し、磔にされた有髭の聖女を生み出したという経緯をもつ「ヴォルト・サント」に注目しよう。

現在、ルッカのサン・マルティーノ聖堂に安置されている木製十字架磔刑像は、そもそもカロリング朝時代（742年）に聖地パレスチナから海路で運ばれ、ルッカにもたらされ

た。現在の像は、おそらくこの古い磔刑像に代わり 1200 年頃に置き換えられた複製と考えられている。磔にされたキリストは、人間的な屈辱に苦しむ神の御子の姿ではなく、畏敬の念を抱かせる王の姿を示している。腰布ではなく長いトゥニカを身にまとい、その顔は面長で、目を大きく開き、二分された長い髭をたくわえ、髪は十字架に沿って両の肩と腕に垂れ下がっている。足元の杯は、このキリスト像の^{モニカリス}聖体の秘蹟としての側面を強調している。

本像は、12 世紀から 16 世紀にかけてヨーロッパ中から巡礼者を集め大いなる崇敬を受けたことで知られている。その理由は、ひとつには大きく目を見開いたその特異な相貌にあると思われる。しかしなによりも 12 世紀に、この像の「アケイロポイエトス（あるいは半アケイロポイエトス）」としての地位を確固たるものとする伝説が練り上げられたことが、国際規模の崇敬へとつながったのであろう。レボイヌス（レオビヌス？）による 12 世紀の伝説によれば、このモニュメンタルな彫像は、イエスの弟子のパリサイ人ニコデムスの手になるもので、彼はキリストの死後にエルサレムでこの像の制作に着手したが、どうしても完成に至らず、ラテラーノ大聖堂の《救世主》（図 13）の場合と同様に、天使によって完成された。キリスト教においては、6 世紀以降、こうした「救世主の像の制作に挑む画家の挫折」というトポスが流行する。本来目には見えないとされる神的存在を視覚化するという根源的なパラドクスを孕み、いかなる像の制作も礼拝も禁ずる偶像否定との葛藤のなかで展開してきたキリスト教礼拝像の問題系において、そのタブーを克服し、像の真正性を保証する重要な論拠のひとつとなったのは、被造物たる「人間の手によらない（アケイロポイエトス）」、むしろキリストとの奇跡的接触に起因するイメージという伝説であった。エデッサのアブガル王の病を癒し、944 年以降はコンスタンティノポリスの皇帝宮殿にもたらされて聖遺物のごとく崇敬を受けたというキリストが顔を拭いた布「マンディリオン」（図 12）や、ゴルゴダの丘への途上、キリストの汗と血を拭った聖女ウェロニカの布に写った顔は、いずれもキリストの顔を濡らした水滴や汗や血の痕跡から生成したがゆえに「真正な」似姿という特権的地位が付与され、さらにその複製の生成過程にも、マンディリオンに接触したタイルに生成したセラミオンや、聖顔布を隠した服の布地に転写されたカムリアナの像など、原型の「痕跡、刻印」の原理が反復された³¹。こうした流れのなか、ルッカのヴォルト・サントもまた、人間であるニコデモの手では完成できず、天使の介入によって生まれたという意味で、「半アケイロポイエトス」的性格が付与され、真正性を要求したのである。

さらにこの像が地位を高めた要因として考えられるのは、ルッカという都市の性格である。像は先にも述べたように、カロリング朝時代に聖地パレスチナから海路で運ばれ、ローマを経由してルッカにもたらされた。聖地由来というこの磔刑像の起源は、もとよりその礼拝価値を確固たるものとしたであろうが、加えてトスカーナ地方の都市ルッカが、その後、第一回十字軍（1096 年以後）において軍隊が集中する場となり、都市に設けられた数多くの商業的拠点、都市を横断する巡礼や流通の経路によっても、崇敬は高揚させられた。

さらに 12 世紀には新たな逸話が形成される。フランスから来た貧しい旅芸人が、キリストに高価な捧げ物をする多くの巡礼者の姿を目の当たりにし、自分には何も献納するものがないため、音楽を奏でて奉納したところ、その代わりに、磔刑像が右足に履いていた銀の靴を授けてくれたという（図 27）。しかし、この旅芸人は人々に泥棒に間違えられてしまう。すると、磔刑像がふたたび左足の靴も授けてくれ、濡れ衣を晴らしたという奇跡譚である。シンデレラ物語とも類似するこのエピソードのインパクトも手伝って、ヴォルト・サントとその伝説は多様な芸術形式で表現された複製によって国際的に普及することとなった。ルッカまで巡礼に訪れることのできないものにとっての代替としてもこうした複製は出回り、その結果、さまざまな都市が、各々、ヴォルト・サントに捧げた礼拝の場を設けるほどであった。13 世紀には、イギリスのある旅行家は、ヴォルト・サントをラテラーノ大聖堂の《救世主》やウェロニカの布と同一平面に位置づけてさえいる。これらのイメージにおけるキリストの顔の類似性は、相互にその真正性を保証しあい、正当性を要請したものと想像される。かくして、新旧のアケイロポイエトスを同一平面に位置づけることで、霊験あらたかな像を有する都市の地位自体も高めようとするルッカのムーネのイメージ戦略は大成功を博すこととなった。

ところで、本稿で注目したいのは、ルッカの木製十字架像の伝承が普及するなかで、その身を覆うチュニカ（長衣）が民衆の想像力をさまざまに刺激した点である。この像は実物の衣を身にまとうのではなく、着衣の磔刑像として彫刻されている。しかも、通常の磔刑像のように腰布ではなく、足元まで覆う長いチュニカを身につけている。この種の着衣の磔刑像は、大司祭の姿でキリストを表現するシリアーパレスチナの伝統を示しており、ビザンティンないし東方の類型に属すると考えられている。古くから女性性を示すその衣のふくらみにより、この像は出産を待つ女性に対する守護力をそなえることで有名であったが、何よりも興味深いことには、そのチュニカが異性装ともいえる女性的な装いである

ために、この像は、14 世紀以降、いわば磔刑のキリストの女性版ともいえる有髭聖女ウィルゲフォルティス（アンカンバー(英)、オントコマー(蘭)、キュムメルニス(独)、リベラータ(英・仏)、リブラダ（西）などの別称を持つ）（図 28-31）の伝説を生み出すにいたったのである³²。壁画、彫刻、ステンドグラス、油絵、印刷物や手稿本の挿絵など、さまざまな媒体で複製されたこの奇跡を起こす着衣の磔刑像は、西はスペインから東はスロベニアまでヨーロッパの大部分を横断して制作された。なかには、ルッカの彫像を忠実に再現したものもあったが、伝統的な髭を生やした顔貌を、貴重な宝石をあしらった女性の衣装を身につけ、丸みのある胸や優雅な腰つきをした女性の身体と組み合わせた表現も存在した。こうした地方独自の変容を受けた両性具有的な磔刑像の普及が、新たな聖女伝説の生成につながる大きな要因となったことは想像に難くない。これら多くの後世のイメージにおいては、ヴォルト・サントとの視覚的なつながりを維持する意図のあるなしにかかわらず、この女性聖人の肖像を描くためにその類型が選択されることもあった。さらに、数多くの男性の磔刑像が、厳密なジェンダーの境界を超越させるために見るからに女性の衣装を身につけ宝石をあしらってウィルゲフォルティスへと変容されることもあった。このように異性装で演出された像は、数世紀を通じて流行し、身体的外観だけでなく十字架上での殉教という点でも、キリストに類する存在とみなされた磔刑の女性聖人へと収斂し、名前や伝承や表現に地方的な差異をとどめつつ、伝説を形成していくこととなった。

その伝説によれば、ポルトガルの若い貴族の女性ウィルゲフォルティスは、父親によって異教の王と婚約させられたが、その婚姻を望まなかったため、処女性の誓願を立て、相手の反感を引き起こすようになりたいと祈った。すると、彼女に髭が生えはじめ、婚約は頓挫したが、父親の怒りをかって磔にされたという。ルッカの由緒ある奇蹟像からさまざまな変容を受けつつ派生したこの聖女は、しかし宗教改革後、そしてさらに啓蒙主義以後、カトリック教会から非難され、その崇敬は抑圧されていった。ヨーロッパ中部のいくつかの地域では、この聖女を描いた壁画は白塗りにされ、彫像や油絵は聖堂の屋根裏や倉庫へと追いやられるか、修道院の天井で朽ちるがまま見棄てられてきた。しかし長いあいだ忘却されてきたこの聖女への民衆の信心は、かつては聖母崇敬と肩を並べるほどにまで高揚し、ヨーロッパの広い地域で息づいていたのだ。

「主日のキリスト」と両性具有

ヴォルト・サントと聖女ウィルゲフォルティスを例に見た性の越境は、もうひとつの、

やはり長きにわたり忘却の淵にあったもうひとつの図像へとわれわれを導く。すなわち、「主日のキリスト」とその女性化、さらに両性具有化という現象である。

「主日のキリスト」とは、日曜日を聖とする戒律を人々に喚起し、この掟を遵守しない罪ゆえに苦悩するキリストを示すもので、「悲しみの人 (Imago Pietatis)」としてのキリストの周りに、「受難具 (Arma Christi)」さながら日曜祝日に禁じられた労働の道具を配し、それによって傷つけられ苦悩する様を描いたきわめて特異な図像である (図 32)。1325 年頃からオーストリア、スロベニア、北イタリア、ボヘミア、イギリスなどに出現し、16 世紀半ば頃まで、さまざまな変容を受けつつ描かれた。

苦悩するキリスト像の周りに、受難具ではなく、日曜祝日に禁じられている活動や労働の道具を配し、それによって傷を負うキリストを示すこの特異な図像は、やはり異端性を指摘されしばしば白く塗り潰されてきた。宗教改革や対抗宗教改革の流れにおいてこの図像が非難された主たる要因は、通常、検閲の対象とされた像の官能性や適正原理^{デコーラム}〔描かれた場と作品の図像や表現の調和・一致〕からの違反という点よりも、遵守すべき戒律を一種の風俗場面に変容させてしまう、この図像固有の「嘲笑力」にあった。

そうした魅力を十全に示す一例として、オルティゼーイ近郊のサン・ジャコモ聖堂南外壁に描かれた《主日のキリスト》を挙げることができる。この像は、連続する装飾枠縁によって隣接する《聖クリストフォルス》と対に構想されている (図 33a, 34a)。《主日のキリスト》では、キリストは「傷の顕示」という図像に倣い五つの傷を強調しつつ「悲しみの人」として造形されている。そのやや右に顔を傾けた大きな全身像は、右側のより巨大な聖クリストフォルス像と呼応する。「聖クリストフォルス」は、12 世紀以降、西洋に普及した巨大な「キリストを担うもの (Christusträger)」という図像である³³。彼の銘文は「Christofori sancti speciem quicumque tuetur illo namque die nullo langore tenetur (聖クリストフォルスの姿を見し者は、その日いかなる怯懦にも負くことなからん)」というものであり、そこから、この聖人の顔を「拝む (見る)」だけで、中世において非常に恐れられていた「告解なしの横死 (male mort)」から保護されるという異教的ともいえる信念が、聖職者から俗人にまで広く普及した。オルティゼーイの作例のように「主日のキリスト」が「聖クリストフォルス」と対で描かれることはしばしばあり、「飴と鞭」「守護と戒め」という意味上の関連性を明示している。ここで、キリストから見て左側に跪く豊かな身なりの男性 (図 33b) は、一見、敬虔に祈りを捧げている様子であるが、下方に記された文面が示すごとく、彼の関心は、背後で寝台に横たわる裸の女性と、その傍らに開

かれた金庫にあり、この像は「邪悪な祈禱」を体現するものと思われる。一方、《聖クリストフォルス》から見て右下の有髭老人（図 34b）は、右手に書物を、左手にロザリオを持ち、おそらく「善良な祈禱」を象徴している。このように、両画面は対幅で教訓的なメッセージを強調しているにもかかわらず、むしろ人々を惹きつけてやまないのは、周囲に緻密に描きこまれた小さなモチーフ群にほかならない。傷を負ったキリストの頭部左右の赤地には禁じられた労働の道具が配され、その下方の緑の地には、キリストの傷から流れる血のごとく、赤い線が、いずれも背に悪魔をとまなう労働場面へと信者を誘っている。生き生きと細やかに描写されたこれらの場面は、対をなす《聖クリストフォルス》にまで及び、聖人の足の右手下方にいる男が釣竿をたらしめている河には、一つ一つ形態の異なる魅惑的な怪物たちが描出されている（図 34c）。その滑稽さはいずれも作品の大きな魅力となっている。本来、傷つけられるキリストと一連の罪の表象によって人々に罪責感を喚起すべき図像が、時にキリストの哀れさが嵩じて容易にパロディーに転じたり、罪と懲罰を示す一連の労働場面の緻密な表現が笑いを誘うものとなったがゆえに、逆にこのテーマを修正や消滅へと導いたのであろう。正統な図像に対して本質的に周縁的で逸脱的かつ冒瀆的な要素を内包しているこの図像が教会権威の検閲の対象となったことは驚くにあたらない。

中世末に固有の宗教性から宗教改革を経て、対抗宗教改革期のローマ・カトリシズムへと移行する文化的・宗教的変容のなかで、この図像は検閲を受け、さまざまに矯正・修正されていくことになる。ここでは、なかでもきわめて不可解な形で変容を被る事例に目を向きたい。すなわち、伝統的な図像からの突発的な違反、冒瀆的ともいえる反転によって、解読を困難にするような例が存在するのである。スイスのグラウビュンデン州ブリゲルス（ブライル）のサンクト・マルティン礼拝堂凱旋アーチ南側に描かれた《主日のキリスト》（図 35）に目を向けよう³⁴。15 世紀中頃に遡る伝統的な「主日のキリスト」は、正確な時期は特定されていないが、後世に描き直されており、その際、指にロザリオが加筆されるとともに、キリストは女性へと変容されている。損傷が激しいものの、相貌には女性的な特徴が看取され、髪も長く、両手を胸元で合わせている。この手の身ぶりは、通常の「主日のキリスト」には珍しい。本図像を体系的に調査したドミニク・リゴーが収集した作例のうち、唯一、オーストリアのカリンティアのサンクト・オズヴァルト聖堂外側内陣北壁に描かれた像（図 36）が同じ手の身ぶりをしたきわめて類似する図像を示しているが、これは問題なく男性の「主日のキリスト」である。ブリゲルスの像は、相貌は女性化されて

いるのに対して、脚はふさわしからぬ逞しさを顕わにしており、両足のあいだに「受難具」のサイコロが描かれているものの、脇腹に傷は見られない。キリストはここで、いわば両性具有的存在へと転じられている。

この意図的な加筆は、どのように理解することができるだろうか。前述のとおり、本来、この図像は、「イマーゴ・ビエターティス悲しみの人」と「アルマ・クリスティ受難具」という二つの伝統的な図像の混淆と変容から生まれたと考えられており、さらに「オステンタティオ・ヴルネールム傷の顕示」や「エウカリスティア聖体」としてのキリスト」、さらにルッカの木製十字架像「ヴォルト・サント」など、伝統的なキリスト像から着想を得たさまざまな図像（図 37）が存在し、本来的に混成的で可変的な性格をそなえている。しかし、「両性具有のキリスト」という変容は、伝統的な枠組みをはるかに超えた振幅を示すものである。一見したところ、アルプス山麓の周縁文化固有の自由放埒な改変、あるいは図像知識の欠如ゆえの荒唐無稽な逸脱にすぎないように思われるとしても、これらの図像になんらかの論理がともなっていた可能性は考えられないだろうか。

たしかに伝統的な「主日のキリスト」という図像の誕生と時を同じくして、1370 年頃から 16 世紀頃まで、その女性版ともいえるべき「さまざまな道具に囲まれる女性」（図 38）の図像が存在した。リゴーが調査した「主日のキリスト」90 例ほどのうち 10 作が女性であることから、けっして珍しい現象であったわけではない³⁵。キリスト像のジェンダー・シフトは、先に見たように、ルッカの木製十字架像の伝承が普及するなかで、その長衣が民衆の想像力を刺激して、有髭聖女ウィルゲフォルティスの伝説を生み出したことを思い起こすなら、必ずしもありえないことではない³⁶。しかも「主日のキリスト」は、ルッカのヴォルト・サントを図像の参照源のひとつとしただけでなく（図 37）、しばしばその女性版である「聖女ウィルゲフォルティス」と組み合わせられて表現される例もみられ、これら一連の図像がある種の関連性をそなえていた可能性が浮かび上がる³⁷。もっとも、「主日のキリスト」の女性版のアイデンティティをめぐることは、聖母とする説から、聖女ドメニカ、アレクサンドリアの聖女カタリナ、さらには田園文化に縁の深い一連の地方聖女、ラッテンベルクのノトブルガ（チロル、1265–1313）、福者パナケア、エセックス（英）の聖女オシス（653 没）などと関連づける説があり、現在のところ特定されていない³⁸。しかし、いずれも衣服を身につけ、光輪と冠をともなった完全な女性像であることに鑑みれば、胸元で両手を合わせる身ぶりを共通して示してはいるものの、腰布を付けただけの裸体の女性を描いたブリゲルス像の特異性は殊のほか著しい。

この問題との関連で示唆的と考えられるもうひとつの稀有な像にも目を向けておこう。

1984 年、ティチーノ州ルガーノ区プレガッソーナのサン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂サンティ・ピエトロ・エ・パオロ礼拝堂の修復作業の際、やはり驚くべき像が発見された³⁹。光輪を付けた像（図 39a, b）は、伝統的な「主日のキリスト」に倣って白い腰布（perizonium）を巻き、（司教杖をのぞく）さまざまな道具で傷つけられ、強靱な脚をした姿で描かれているものの、胸は明らかに若い女性のものであり、髪も長く、まぎれもない両性具有として造形されている。しかもこの作品は、後世の加筆を一切受けておらず、本来的に正真正銘のアンドロギュノスといえる。制作時期が 16 世紀初頭と想定されていることに注目するなら、図像の逸脱に厳しい警戒が寄せられつつあった時期に制作されたことになるこの特異な表現はいかに理解するべきだろうか。1520 年頃以降、宗教改革の潮流に固有の風刺的傾向がグラウビュンデン地方をはじめスイスにも浸透するが、この図像は、もはや当時の精神性に対応しなくなった「主日のキリスト」という図像の無知に由来する突然変異にすぎないのだろうか。残念ながらこの事例についてはただリゴー一人が報告しているだけで、詳細な調査や研究は今後の課題というしかない。しかし、図像変容のプロセス一般との比較において、若干の考察をしておきたい。

そこで、本来的にさまざまな既存の図像から構成されている「主日のキリスト」を理解するために目を向けておきたいのが、時代や地域を越えて残存する図像の変容を、形態学的連続性という観点から再構築しようとした、アビ・ヴァールブルクの「情念定型（Pathosformeln）」を中心とした研究である⁴⁰。同様に、新たな図像が生成する際、往々にして既存の素材が「再利用」されるという現象に着目したサルヴァトーレ・セッティスの研究も示唆に富んでいる⁴¹。いずれの関心も、形態学的分析の域にとどまることはなく、像にそなわる力そのものの残存、その「死後生」にまで及んでおり、新たな図像には複数の既存の図像的要素が蓄積され、それぞれの力が新しい像に備給されるという意味深い視点を提起している。たとえばセッティスは、ニコラ・ピサーノがローマの石棺のヘラクレス像をもとに天使を彫刻した例に注目する際、図像の先例を特定するだけでなく、彫刻家がいかに異教の若きヘラクレスの説得力や情念をとらえ、それをキリスト教の天使に移行させようとしているかを分析している。一方、連続的な力の蓄積を示すこうした例に対して、ヴァールブルクは、より複雑な現象に対峙している。たとえば、ドナテッロの弟子ベルトルド・ディ・ジョヴァンニによるブロンズ浮彫《磔刑図》（1485 年頃、フィレンツェ、バルジェッロ国立美術館）において、イエスの足下で涙に暮れるマグダラの聖女マリアは、ばらばらに食いちぎった動物を振り回す古代のマイナデスと重ねられる⁴²。「オルギア的哀

悼のなかで自分の髪から引き抜いた毛房を痙攣したように握り締める」ルネサンスの聖女の敬虔な哀悼の身ぶりは、ほかならぬ異教のニンフの欲望の身ぶり（戦利品の身体の一部を振り上げる手、乱れた衣服、半裸の身体、爪先立った脚）と混ざり合い、哀悼と欲望という相反する二つの情念を原動化させる⁴³。形態の記憶は、同一方向に力を充当するだけでなく、相反する方向へと反転し「分極化」しながら備給することもありうるのだ。しかし「主日のキリスト」の図像変容は、向かうベクトルに差異はあれ、そうした連続的・漸進的な力や効力の蓄積としてだけでは捕らえられない逸脱を示している。本来的に混成的な「主日のキリスト」にさらに殉教聖女にも似た女性像が混淆したかのごときプレガッソーナの図像、あるいは両性具有化されたブリゲルス（Brigitte）の像は、いかに解釈しうるのだろうか。

やや唐突かもしれないが、異なる図像主題の混淆、両極的な意味の分極化、基層にある既存の図像へのいわば対抗や否定ともいえるこの変容は、ヴァールブルクのイメージの記憶にまつわる問題を継承し、西洋キリスト教の造形的伝統のアメリカにおける「残存（Nachleben）」を探究したイメージ人類学者カルロ・セヴェーリが注目したある図像を想起させるように思われる。脱線を承知で、その考察に目を向けてみたい。彼はその著『行程と声——記憶人類学』のなかで、19世紀初頭にアリゾナとニューメキシコのあいだに生まれた二つの祭儀的形象に注目している⁴⁴。一つは、十字架上の蛇の不可解な崇敬に捧げられた予言者にしてシャーマンであるアパッチ族のキリストという形象であり、もう一つは、やはり同時期に生まれたもので、ヒスパニックのある信心会（「聖血信心会（*Confradía de los Hermanos del Santo Sangre*）」、別称「悔悛信心会（*Hermandad de los Penitentes*）」）のもとで、聖週間のキリストの受難劇において信心会の若者が扮した救世主キリストに弓と矢で死をもたらす「ドナ・セバ스티アーナ（*Doña Sebastiana*）」という不吉な女性の死の形象（図 40, 41）である。

ジョージ・クブラーが指摘したように、そもそもニューメキシコの聖堂では、カトリック教会の伝統的な図像が保守的に再利用されたが、その際、異なる図像的主题を単一の形象へと融合・圧縮する「図像の混淆（*iconographical contamination*）」という傾向がしばしば認められる⁴⁵。たとえば、十字架と葬儀前夜に用いられる三角形の燭台（*velorio*）を重ねることで生み出される「カルヴァリオ」のイメージや、聖女ウエロニカと融合された「悲しみの聖母（*Nuestra Señora de los Dolores*）」という形象はその好例である⁴⁶。しかし、「死の勝利」というヨーロッパの主題のアメリカにおける「残存（*Nachleben*）」を示す「ドナ・セバ스티アーナ」では、「異なる図像の混淆」だけでなく、さらに先述のヴァ

ールブルクが「イメージの分極化」と呼んだプロセスも同時に観察される。儀礼的行為が図像に新たな力学をもたらし、そこから異なるイメージ間の新たな関係と新たな意味が生成されるのである。「ドナ・セバスティアーナ」は黒いマントを身にまとうが、それは「哀悼の聖母」という図像的主題との混淆を示唆しており、いずれも「喪」の表象と関わっている。しかし、「哀悼の聖母」が苦悩をみずから引き受けるのに対して、「ドナ・セバスティアーナ」は他者に苦悩をもたらす。既存のイメージの儀礼的利用は、ヴァールブルクが「図像の死後生 (la vie posthume des iconographies)」と呼んだこの次元において機能している「分極的」変容によってその意味を変容させ、受動的形像を能動的形像へと転じている。

しかし、セヴェーリによれば、「ドナ・セバスティアーナ」の場合は、これら「図像の混淆」と「儀礼的意味の分極化」(能動－受動)に加え、それらの結果として「イメージの強化」という第三の特質を獲得しているという。イメージは、予期せぬと同時に複雑なるものと化し、普及性と持続性を得るのである。ここで図像の混淆が起こっているのが、ヒスパニック系カトリック共同体とインディアンとの文化的衝突という文脈においてであることは看過しえない。「ドナ・セバスティアーナ」はたしかに「死」の形像であるが、しかしおそらくその間接的モデルとなったヨーロッパやメキシコの表現のように「鎌」を手にしておらず、ニューメキシコ文化の起源の地、メキシコやスペインではまったく知られていない「弓」と「矢」^{アトリビュート}を持物とする。これは、「弓に貫かれたキリスト」という、かつてこの地を宣教したフランチェスコ会の説教と結びついたアメリカの主題に一貫して見られる死の持物である。さらに「セバスティアーナ」という呼称に注目するなら、従来は聖セバスティアヌスとの純然たる「混同」と考えられてきたが、近年では、一連の意味論的連鎖において次のように再解釈されている⁴⁷。すなわち、「ドナ・セバスティアーナ」は弓を引くが、彼女は柱につながれた殉教聖人のようにその身に弓を受けることはない。一方、聖セバスティアヌスのように柱につながれるのはキリストであり、受難劇では、キリストが聖セバスティアヌスのごとく「ドナ・セバスティアーナ」の弓に射抜かれる。儀礼において部分的に重なり同一視される一連のイメージの連鎖は、聖劇において悔悛信心会の若者が受肉する複雑な形像を生み出す。それは、一方で聖セバスティアヌスのように弓に射抜かれ、他方でキリストを模倣して血を流す。その血はまさしくキリストの聖血となり、若者はキリストさながらに背に十字架の重みを負うだけでなく、殉教の十字架にみずから上るまでに同一化を推し進める。ここで注目されるのは、「ドナ・セバスティアーナ」が、

一方で、こうした悔悛信心会の「キリスト」という儀礼的犠牲の形象との部分的同一化による複雑な一連の表象体系に挿入されているだけでなく、さらに、矢を射ることで、「敵」としてのインディアンの存在とも関連していることである。つまりこの形象は、この儀礼に固有の二つの操作を同時に実現しているのだ。第一には、「死に対するキリストの勝利」を「悔悛信心会員に儀礼的に再現されたキリストに対する死の勝利」へと変容させることで、伝統的な儀礼を逆転させており、第二には、キリストに対する象徴的攻撃の道具としてインディアンの弓矢を喚起することで、相異なる文化間の葛藤の痕跡を儀礼的次元へと挿入しているのだ。死をもたらすインディアンを暗示するこの弓矢の存在は、「ドナ・セバステアーナ」を、未決の闘争の強烈なイメージへと仕立て上げるが、ここには二重の忘却が介在している。一方で、キリストが死に勝利するという聖週間のキリスト教的儀礼の本来の意味がまず忘却され、次に転倒されている。他方で、インディアンとの現在の闘争が忘却されている。新しい、矛盾する、パラドキシカルな形象「ドナ・セバステアーナ」は、セッティスが言うような一連の図像的先例の純粋な蓄積の所産ではない。むしろ一連の図像上の不一致からなり、文化的持続性を掛け金とするというよりは、対立しあう領域間の断層、不和、裂け目、不一致、対決の表象そのものである。「鞭打たれるキリスト」と「聖セバステアヌス」の凝縮、勝利のキリストが犠牲となる転倒、さらに確かな特徴を否定し、表象されないイメージを暗示し、射られた弓というきわめて些細な細部にその暗示を凝縮させている。「キマイラ」とも言うべきこの形象は、儀礼的行為のただなかで、記憶と忘却との不安定な関係性の極限的イメージと化しているのだ。

ここでわれわれの「主日のキリスト」に立ち戻るなら、16世紀後半、カトリック内部に生じた刷新的潮流と、地方独自の民衆的文化とのあいだで、たしかに対立や闘争というコンテクストは存在した。司祭の教区訪問において、「主日のキリスト」は現に批判の対象となり、やがては消滅へと至ることになる。異なる図像的伝統の混淆と逸脱によって生まれた新たな両性具有的キマイラは、こうした状況において、「主日のキリスト」を風刺的に女性化し、解読困難な未知の図像に変更することで、図像の本来の力を無効化 - 空洞化したのだろうか、それとも、表象されざる何らかのイメージあるいは対立・闘争を、「ドナ・セバステアーナ」さながら、伝統的な図像の裂け目を通じて暗示的に示唆しているのだろうか。リゴーも注目しているように、プレガッソーナの図像が聖堂内陣の穹窿部というきわめて重要な場に描かれている以上、必ずしも否定的意味に解消しきれない可能性もある。リゴーは、中世に広まっていた「両性具有は神の王国に近づく重要な条件である」という

思想の反響をこの図像に見いだす余地を残しているが⁴⁸、その像の両義的で衝撃的な特異さは、遠からぬ時期に白い漆喰の下に隠蔽され、20世紀末まで忘却される運命にあったことは忘れてはならないだろう。

しかし、キリストの女性化ないしは両性具有化が、アルプス周辺地域の文化圏でかならずしも否定的な要素を帯びていなかった可能性はさらに掘り下げて考慮する必要がある。先にも見たように、シュニユラーによれば、北ヨーロッパのさまざまな地域の磔刑のキリスト像は、15世紀まで女性服を着用させられることで聖女ウィルゲフォルティス（キウムメルニス）へと変容され、その後ふたたびキリストに戻されたと指摘している⁴⁹。また、アルプス周辺地域には、女性化したキリストを崇敬し、「クリスタ」と女性名称で呼ぶ習慣があったことも知られている⁵⁰。さらにウィリアム・クリスチャンは、中世後期以後、聖像表現において男性性の希薄化・女性化の傾向が見られ、聖セバスティアヌスや福音書記者聖ヨハネの両性具有的表現が増加したことを報告している。なかでもトレント公会議以後、聖母崇敬の有害さが主張される反面、磔刑のキリストへの崇敬が高揚する動きがみられ、その動向が、キリストに女性的特徴を兼ね備えさせるのに一役買ったという説もある⁵¹。両性具有化した「主日のキリスト」の図像変容については、残念ながらいまだ確たる解釈を提示するには至っていない。今後、土着の民間信仰や儀礼なども視野に入れつつ現地調査を重ね、あらためて再考することとしたい。

おわりに

本稿では、聖像の着脱や異性装という、これまで美術史学においても服飾史においても注目されることのなかった現象について考察を試みた。像にとって衣は、交換可能な付属物であり、歴史的価値をもつ聖像に対して、その装具ははかない一過性の消耗品として等閑に付されてきたと考えられる。しかし、聖像の装いは、その時々の人々の像理解のあり方を刻印したきわめて貴重な歴史的証言にほかならない。第一章では、聖像の礼拝価値を演出するとともに、信者自身の身にまとった衣服が聖像に着せられ、またそれが病人の身体を覆うという交換のサイクルのなかで、像だけでなく衣自体が聖遺物化し、「接触／刻印」を通じて力を伝達する重要な媒体として機能したことが浮き彫りとなった。第二章では、異性装が聖像自体の性を曖昧なものとし、両性具有や性を転換させた新たな像を生成させるとともに、その流れを受けて男性の磔刑像を女装させて受容するといった現象もみられた。いずれも宗教改革や対抗宗教改革、そして啓蒙主義のもとで否定・抹消されてきた図

像であるが、白く塗られた教会の漆喰壁の下層や、修道院や聖堂の片隅に放擲され朽ちていったこれらの像は、少なくとも歴史のある一時期、生を享け、息づき、人々の篤い信心を集めたのである。衣が紡ぐ聖像の歴史は、いまだ緒についたばかりである。今後さらに調査を重ね、多角的な視点から掘り下げていくこととしたい。

- ¹ Richard C. Trexler, “Florentine Religious Experience : the Sacred Image”, in *Studies in the Renaissance*, XIX, 1972, pp. 7-41. さらにこの聖母についての基本的研究としては以下も参照。Giovanbatista Casotti, *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell’Impruneta*, Firenze : Appresso Giuseppe Manni all’insegna di S. Gio. di Dio, 1714; David Herlihy, “Santa Maria Impruneta : A Rural Commune in the Late Middle Ages”, in *Florentine studies : politics and society in Renaissance Florence*, edited by Nicolai Rubenstein, 1968, Evanston : Northwestern Univ. Press, pp. 242-276; AA. VV., *Impruneta. Una pieve, un paese*, Firenze : Libreria Salimbeni, 1982.
- ² 水野千依『イメージの地層——ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』名古屋大学出版会、2011年、第一章。
- ³ Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze : Edam, 1975, p. 814.
- ⁴ ヒュグフォードについては次を参照。John Fleming, “The Hugfords of Florence, II”, in *The Connoisseur*, n. 549, 1955, pp. 197-206; Bruce Cole and Ulrich Middeldorf, “Masaccio, Lippi or Hugford?”, in *The Burlington Magazine*, CXIII, 1971, pp. 500-507, ora in Ulrich Middeldorf, *Raccolta di scritti*, Firenze : Studio Per Edizioni Scelte, 1981, vol. II, pp. 325-336; Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi, dal Vasari ai neoclassici*, Torino : Einaudi, 1964. 現在の画面が18世紀のこの修復に負っていることは、1917年に画家ファブリツィオ・ルカーニが着手した修復以後、ほぼ確証されている。Raffaello Bianchini, *L’Impruneta paese e santuario*, Firenze : Libreria Editrice Fiorentina, 1932, p. 95. 1917年から1925年まで続いたこの修復作業は、絵画表面の洗浄に加え、ほとんどがオリジナルの断片とヒュグフォードの加筆との連結部分に見られる絵具の剥落部分を補修するもので、本質的には古い絵画と18世紀の修復とをつなぎ、像の保存を最大限重視したものであった。たとえば、修復は剥落部分に限定され、オリジナルの断片は、補筆で覆われることはなかったため、注意深く観察すれば特定可能である。さらにこのとき、聖母子の頭部に金の冠が加えられた。本作品はさらに、教会が爆撃された後、1947年にルヴッロとソコロフによってフィレンツェ修復所であらたに修復が行われた。このとき、幸いタベルナクルは無傷であり、介入もわずかに留まった。AA. VV., *Impruneta arte e tradizione*, catalogo della mostra del Tesoro della Basilica di S. Maria Impruneta, Impruneta : Lito Terrazzi, 1977, p. 15. このとき、エクス・ヴォートを付着させるために板絵の縁に取り付けられていた布が除去され、きわめてわずかに補筆が加えられたと考えられている。さらに、現在、板絵が納められているガラスケースもこのときに制作された。
- ⁵ Luigi Scotti, *Notizie riguardanti Belle Arti edite e inedite ed altre storiche, raccolte per uso e passatempo di Luigi Scotti fornite in quest’anno 1837*, manoscritto presso la Biblioteca della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze, Ins. 56, vol. I, cc. 31-32.
- ⁶ 実のところ、リシュクール伯爵は1758年にはもはや最高司令官の職にはなく、前年9月27日にマレシャッロ・ボッタ・アドルノに引き継いでいた。Giuseppe Conti, *Firenze dopo i Medici : Francesco di Lorena, Pietro Leopoldo, inizio del regno di Ferdinando III*, Firenze : Bemporad, 1921, p. 399. 一方で、1758年12月1日から6日にかけて大雨が続いた折、教区司祭ジューニが助けを求めるために聖母像を公開するよう摂政団に要請した可能性があり、おそらくこの状況で、崇敬を持続させるためにヒュグフォードに修復が委ねられたと考えられる。Ibidem. p. 410.
- ⁷ 水野千依『イメージの地層』(前掲書)第一章。
- ⁸ Archivio di Stato, Firenze, *Provvisioni*, 125, f. 207rv (17 feb. 1434sf) : «Res sacre deoque dicatae raritate ipsa videndi commendari maiorique in reverentia habere solent; ideo magnifici ... priores ... prohibere cupientes ne singulis devotio quam florentinus populus ad tabulum Sancte Marie Imprunetis ... si Florentiam frequentius delata fuerit, aliqua ex parte minuatur ...».
- ⁹ Raffaello Bianchini, *L’Impruneta, paese e santuario cit.*, p. 145.
- ¹⁰ Giovanbattista Casotti, *Memorie cit.*, p. 37.
- ¹¹ 秋山聡『聖遺物崇敬の心性史——西洋中世の聖性と造形』東京、講談社、2009年を参照。
- ¹² マーゾに帰属させる説は以下を参照。Don Vasco Bianchini (a cura di), *Impruneta. Storia ed Arte del Santuario e del Museo di S. Maria*, Impruneta : Edizioni del Santuario, 2002, pp. 72-73. 「トビアの画家」とする説は次を参照。Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting*. Sect.

- 1 : The thirteenth century. Vol. 1 : The origins of Florentine painting, 1100 – 1270, Firenze : Giunti, 1993. 「サン・ルッケーゼの画家」とする説は次を参照。Giovanna Ragionieri, “La Madonna dell’Impruneta fra tradizione e filologia” cit., p. 110.
- ¹³ 水野千依「イメージの活性化／無効化をめぐる身ぶりの諸相——中世からルネサンスにおけるイメージの力学」、『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から—』（科学研究費・基盤研究(B)海外学術調査成果報告書 代表：岡田温司）2007年、130–160頁；同「ルネサンスの芸術家工房——ネーリ・ディ・ビッチの『覚書（Le Ricordanze）』から」、『ジョットとその遺産展』（展覧会カタログ）アートプランニング・レイ、2008年、107–117頁；同『イメージの地層——ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』名古屋大学出版会、2011年、第2章参照。
- ¹⁴ Herbert L. Kessler, “Christ’s dazzling dark face”, in Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo, Gerhard Wolf (a cura di), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, Venezia : Marsilio, 2007, pp. 231–246.
- ¹⁵ Mark C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago : The University of Chicago Press, 1992.
- ¹⁶ Pseudo-Dionysius Areopagita, *De coelesti hierarchia: De ecclesiastica hierarchia : De mystica theologia : Epistulae*, Günter Heil und Adolf Martin Ritter (hrsg.), Berlin and New York : Gruyter, 1991 [偽ディオニシウス・アレオパギテス「天界階論」「神秘神学」「書簡集」『中世思想原典集成』3、上智大学中世思想研究所編訳、平凡社、1994年]；Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 [ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ——神秘神学と絵画表現』寺田光徳・平岡洋子訳、平凡社、2001年]；佐藤啓介「モノを否定する モノが否定する——現代キリスト教形象論からみた「否定的」フェティシズムの可能性」田中雅一編『フェティシズム論の系譜と展望』京都大学学術出版会、2009年、65–89頁。
- ¹⁷ 恩寵の聖母の絵画にマントを捧げる信心会の慣習については以下を参照。Gabriel Llompart, “La Virgen del Manto en Mallorca : Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna”, in *Id.*, *Entre la historia del arte y el folklore. Folklore de Mallorca, folklore de Europa*, Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar, 1984, pp. 287–335; Luca Landucci, *Diario fiorentino*, Firenze : Studio Biblos, 1969, pp. 199, 308, 337.
- ¹⁸ Richard C. Trexler, “Dressing and Undressing Images : An Analytic Sketch”, in *Id.*, *Religion in Social Context in Europe and America, 1200–1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 381.
- ¹⁹ 水野千依「死と蘇生の〈物 神〉——サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ聖堂奉納像」、『美術フォーラム 21』醍醐書房、2003年、第8号、31–40頁；同「ルネサンスの奉納像——〈痕跡〉と〈分配されたパーソン〉」、『美術フォーラム 21』醍醐書房、2009年、第20号；同『イメージの地層』（前掲書）、第3章を三章。
- ²⁰ ルカ・フェッリーニの奇跡譚集成にこのことは明白である。
- ²¹ Saverio La Sorsa, *La compagnia d’Or San Michele*, Trani : Tipografia dell’Editore V. Vecchi, 1902, p. 203.
- ²² Richard Trexler, “Dressing and Undressing Images : An Analytic Sketch”, in *Id.*, *Religion in Social Context in Europe and America, 1200–1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 381.
- ²³ Giorgio Vasari, *Le vite cit.*, ed. Milanesi, Firenze : G. C. Sansoni, 1906, vol. III, p. 373.
- ²⁴ アウグスティヌス派のキアリーテ女子修道院は1787年にマンテッラータ修道会に委譲され、現在に至っている。Elizabeth and Walter Paatz, *Die Kirchen von Florenz : ein kunstgeschichtliches handbuch*, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1940, I, pp. 462–463.
- ²⁵ Archivio di Stato di Firenze, Conventi Soppressi, EU246 c129 27 marzo 1479; Louise Bulman, *op. cit.*, chap. 4, p. 10 and n. 49.
- ²⁶ Hugo van der Velden, “Medivi votive images and the scope and limits of likeness cit.”, pp. 126–137.
- ²⁷ *San Francesco e la Porziuncola : dalla “chiesa piccola e povera” alla Basilica di Santa Maria degli Angeli*, Provincia Serafica San Francisco OFM d’Assisi, a cura di Pietro Messa, S. Maria degli Angeli, Assisi : Edizioni Porziuncola, 2008; Marilyn Aronberg Lavin, “Images of a miracle : Federico Barocci and the Porziuncola Indulgence”, in *Artibus et Historiae*, 27, 2006, 54, pp. 9–50.
- ²⁸ アッシジのエクス・ヴォートは消失しており、近年の資料にも痕跡はない。フィレンツェのサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂とアッシジのサンタ・マリア・デリア・アンジェリ聖堂は崇敬によって関連づけられていたとパンツァネッリは推測している。当時の著作物にはしばしば、フィレンツェとアッシジいずれにも信者がエクス・ヴォートを献納した事例が言及されている。Clifford M. Brown, “Little known and unpublished documents concerning Andrea Mantegna, Bernardo Parentino, Pietro Lombardo, Leonardo da Vinci and Filippo Benintendi. (Part Two)”, in *L’Arte*, nos. 7–8, 1969, pp.

182-224; Alessandro Luzio and Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino : Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino : L. Roux, 1893, pp. 72, 122 and notes; Louise Bulman, *Artistic patronage at SS. Annunziata cit.* chap. IV, pp. 2-4; Roberta Panzanelli, “Compelling presence. cit.”, pp. 31-32, n. 4.

²⁹ Alfred Gell, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford : Oxford University Press, 1998, chap. 7; Megan Holmes, *op. cit.*, p. 177.

³⁰ Lucretius, *De Rerum Natura*, 4 : 26ff.

³¹ 木俣元一「キリストのイコンにおけるイメージと刻印」『西洋美術研究』第11号、東京、三元社、2004年、87-93頁。

³² Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo : Studien und Bilder*, Düsseldorf : Schwann, 1934; Barbara Gutleben, “‘Volto santo - Hl. Kümmeris’ : eine Arbeit von WTH Regensburger”, in *Das Münster*, 42, 1989, pp. 135-136; Ilse E. Friesen, *The female crucifix : images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ontario : Wilfried Laurier University Press, 2001; Britta-Juliane Kruse, “Die bärtige Heilige : Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferinnen der Ehefrauen”, in Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hrsgg.), *Böse Frauen, gute Frauen : Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, pp. 155-193; Christoph Daxelmüller, “Der Volto Santo und die Heilige Kümmeris : Aspekte einer Metamorphose”, in Michele Camillo Ferrari e Andreas Meyer (a cura di), *Volto santo in Europa : culto e immagini del crocifisso nel medioevo*, Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 95-126. 妊婦の守護としてのルッカの聖願については次を参照。Richard C. Trexler, “Dressing and undressing images : an analytic sketch”, in *Id.*, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 390, n. 58.

³³ アルプス地方における聖クリストフォルスの図像については、以下を参照。Dominique Rigaux, “Une image pour la route : l'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XII^e – XV^e siècle)”, in *Voyages et voyageurs au Moyen Age*, XXVI Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur, Paris : Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 235-266.

³⁴ Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, IV, Basel : Birkhäuser, 1942, p. 368; Robert Wildhaber, “Der «Feiertagschristus» als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung”, in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 16, 1956, pp. 1-34, in part. p. 12; Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche cit.*, pp. 322-323.

³⁵ 女性像にはさらに以下の例がある。オーストリアのカリンティア地方デラッハのサンクト・エギード聖堂主要門上ファサード、スロベニアのザニグラードにあるサン・ドミニク聖堂外壁、モンレガレーゼのヴィッラノーヴァ・モンドヴィにあるサンタ・カテリーナ教区聖堂屋根組み、カモニカ谷のカーポ・ディ・ポンテのチェンモにあるサン・シロ小教区教会身廊北壁、イゼオ湖ビゾーニュのサンタ・マリア・デッラ・ネーヴェ聖堂北外壁、テッセン州ブレガッソーナのサン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂聖ペテロと聖パオロ礼拝室内陣穹窿部、クロアチアのBačvaのサン・ジャック聖堂身廊北壁、シエナの国立絵画館、そして資料のみで確認されるイタリアのレッコ近郊ゲルマネドのサン・チブリアーノ・エ・サン・ジュステイノ聖堂南外壁。

³⁶ Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo : Studien und Bilder*, Düsseldorf : Schwann, 1934; Barbara Gutleben, “‘Volto santo - Hl. Kümmeris’ : eine Arbeit von WTH Regensburger”, in *Das Münster*, 42, 1989, pp. 135-136; Ilse E. Friesen, *The female crucifix : images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ontario : Wilfried Laurier University Press, 2001; Britta-Juliane Kruse, “Die bärtige Heilige : Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferinnen der Ehefrauen”, in Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hrsgg.), *Böse Frauen, gute Frauen : Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, pp. 155-193; Christoph Daxelmüller, “Der Volto Santo und die Heilige Kümmeris : Aspekte einer Metamorphose”, in Michele Camillo Ferrari e Andreas Meyer (a cura di), *Volto santo in Europa : culto e immagini del crocifisso nel medioevo*, Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 95-126. 妊婦の守護としてのルッカの聖願については次を参照。Richard C. Trexler, “Dressing and undressing images : an analytic sketch”, in *Id.*, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 390, n. 58.

³⁷ ドイツのコンスタンツ湖ラーヴェンスブルクのカルメル聖堂では、身廊南壁に15世紀初頭の「主日のキリスト」が、北壁により古い時代の「聖女キュムメルニス」が描かれている。さらに、オーストリアのサンクト・ロレンツェンの同名聖堂でも、身廊北壁に1420年頃の「主日のキリスト」が「聖女キュムメルニス」とともに描かれている。

³⁸ Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche cit.*, chap. III.

- ³⁹ 2009 年冬に行った本聖堂の調査において格別の配慮を賜った本聖堂を管理するジョルジョ・パガーニ氏に心より感謝する。その後、氏が上梓され寄贈くださった本聖堂に関するほぼ唯一の郷土史的文献も参照。Giorgio Pagani e Ely Riva, *San Pietro di Orlino*, Lugano-Pregassona : Fontana Edizioni, 2010.
- ⁴⁰ Aby Warburg, *Gesammelte Schriften : Studienausgabe*, Hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, II-1, 2, Bilderatlas MNEMOSYNE, Ausstellungen, Berlin : Akademie Verlag, 1998.
- ⁴¹ Salvatore Settis, “Pathos ed ethos, morfologia e funzione”, in Maria Luisa Meneghetti (a cura di), *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione : ripensando Aby Warburg*, Pisa-Roma : Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, pp. 23-34 [*Id.*, “Pathos und Ethos : Morphologie und Funktion”, in Jürgen Habermas, *Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg*, Vorträge aus dem Warburg Haus, Berlin : Akademie-Verlag, 1997, pp. 31-73].
- ⁴² Aby Warburg, “Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance”, in Aby Warburg, *Gesammelte Schriften cit.*, pp. 173-176.
- ⁴³ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 265-268 [ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏・水野千依訳、京都、人文書院、2005 年、277-280 頁] .
- ⁴⁴ Carlo Severi, *Il percorso e la voce : un'antropologia della memoria*, Torino : Einaudi, 2004 [*Le principe de la Chimère : une anthropologie de la mémoire*, Paris : Aesthetica, 2007].
- ⁴⁵ George Kubler, “Introductory essay”, in *Santos : an exhibition of the religious folk art of New Mexico*, Fort Worth : Amon Carter Museum, 1964.
- ⁴⁶ William Wroth, *Images of penance, images of mercy : southwestern Santos in the late nineteenth century*, Norman-London : University of Oklahoma Press, 1991.
- ⁴⁷ *Ibid.*; L. Stark, “The origin of the penitente ‘death cart’”, in *Journal of American Folklore*, 84, 1971, pp. 304-311.
- ⁴⁸ Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche cit.*, pp. 87-89.; Wayne A. Meeks, “The image of androgyne : some use of a symbol in early Christianity”, in *History of Religions*, 13, 1973-74, pp. 165-208. 初期キリスト教文化におけるキリストの両性具有的表象については、以下を参照。Thomas F. Mathew, *The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art*, Princeton N. J. : Princeton University Press, 1993, chap. 5 “Christ Chameleon”. さらに以下も参照。Caroline Walker Bynum, *Jesus as mother : studies in the spirituality of the High Middle Ages*, California : California University Press, 1982; Sarah Beckwith, *Christ's body : identity, culture and society in late medieval writings*, London and New York : Routledge, 1993; Barbara Newman, *From virile woman to woman Christ : studies in medieval religion and literature*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- ⁴⁹ Gustav Schnürer, “Die Kummernis- und Volto Santo-Bilder in der Schweiz”, in *Freiburger Geschichtsblätter*, 10, 1903, pp. 112f, 125f., 149; Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, *Sankt Kummernis und Volto Santo cit.*.
- ⁵⁰ 「クリスタ」については、岡田温司氏より示唆をいただいた。
- ⁵¹ William A. Christian, Jr., *Local religion in sixteenth-century Spain*, Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1981, chap. 6; Richard C. Trexler, “Dressing and undressing images cit.”, n. 17.

図版



図1 12世紀のトスカーナ派（イグナツィオ・エンリコ・ヒュグフォードによる加筆）《聖母子（インブルネータの聖母）》カンヴァス テンペラ 後に板に固定 高さ 1,22m 幅 54cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂

図2 インブルネータ サンタ・マリア聖堂（1944年7月28日に爆撃を受け、再建、1950年献堂式）

図3 ミケロッツォとルカ・デッラ・ロbbiea 聖母のテンピエット

インブルネータ サンタ・マリア聖堂（ピエロ・デ・メディチの注文、サン・ミニアート十字架礼拝堂から着想を受け、サンティッシマ・アンヌンツィアータのテンピエットをモデルに作成）



図4 イタリアの手工芸 聖母のマント 17世紀末から18世紀初頭頃 絹 金属糸 亜麻 183×118cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館

図5 イタリア（トスカーナ?）の手工芸 聖母のマント 16世紀 絹 金属糸 187.5×118cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館



図6 イタリア（ヴェネツィア？）あるいはフランスの手工芸 聖母の掛け布 18世紀初頭
絹 金属糸 122×78cm インプルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館

図7 イタリア（ヴェネツィア？）の手工芸 聖母の掛け布 18世紀第1四半世紀 絹 金属糸 118×75cm インプルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館

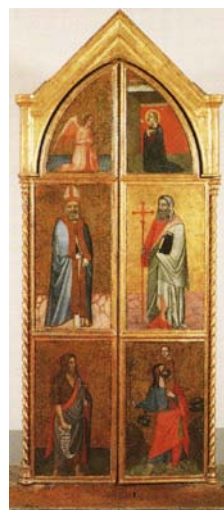


図8 14世紀半ばのフィレンツェ派 可動式扉をそなえた行列用のタベルナクルム 1350-1360年
外側：受胎告知 聖ザノビウス 聖ピリポ 洗礼者聖ヨハネ 聖クリストフォルス
内側：アレクサンドリアの聖女カテリーナ 聖ルカ 奏楽天使

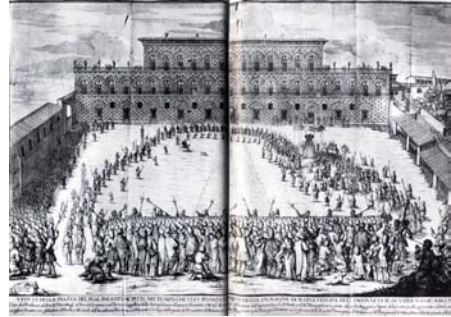


図 9 作者不詳 インブルネータの聖母への祈り 17 世紀末（ヒュグフォードの修復以前） 版画 フィレンツェ マルチェッリアーナ図書館（vol. stampe LXXIV, 84）

図 10 作者不詳 1758 年のチラシ絵 版画 フィレンツェ マルチェッリアーナ図書館（vol. stampe LXXIV, 89） ヒュグフォード型の聖母

図 11 コジモ・モガッリ 1711 年のインブルネータの聖母の行列 版画 89×69cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館



図 12 作者不詳《マンディリオン（コピー）》ジェノヴァ サン・バルトロメオ・デリ・アルメーニ修道院 額縁：14 世紀 鍍金した板にテンペラ

図 13 作者不詳《救世主》6 - 7 世紀 蠟密画 ローマ ラテラーノ宮殿 サンクタ・サンクトールム礼拝堂

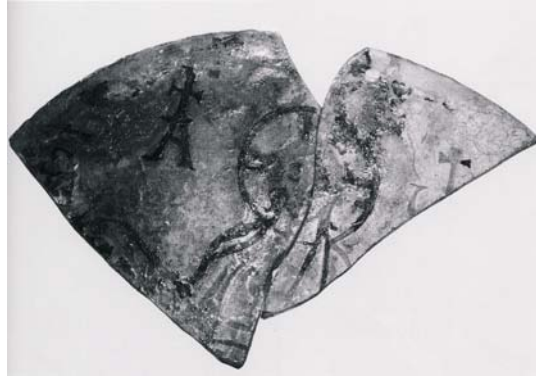


図 14 作者不詳《聖母子》13 世紀半ば ローマ サンタ・ブラッセーデ聖堂 祭壇壁龕

ヨハネ福音書「私は世の光である」(8, 12) の隠喩に基づいて、キリストを、光を発する青白い顔で表現

図 15 作者不詳《キリストの顔》11 世紀前半 ラヴェンナ 考古学博物館 サン・ヴィターレ聖堂出土

キリストを自然光になぞらえる隠喩に基づいた初期のガラス絵に描かれた主の顔



図 16 黙示録写本彩色挿絵 13 世紀半ば ケンブリッジ トリニティ・カレッジ MS R. 16.2.,c. 2r

『黙示録』(1:13-16)「人の子 […] 足まで届く衣を着て、胸には金の帯を締めておられた。その頭、その髪の毛は、白い羊毛に似て、雪のように白く、白はまるで燃え盛る炎、足は炉で精錬された真鍮のように輝き、超えは大水のとどろきのようであった。右の手に七つの星を持ち、口からは鋭い両刃の剣が出て、顔は強く照り輝く太陽のようであった。」に基づき、金で描かれた顔

図 17 ジェームス・ル・パルメー Omne Bonum (百科全書) 写本彩色挿絵 1360-1375 年頃 ロンドン 大英図書館 太陽としてのキリストの顔



図 18 シュトウツガルト詩編 9世紀 ヴュルッテンベルグ 図書館



図 19 ウーゴ・ダ・カルピ 祭壇画 1525年頃 ヴァティカン市国 サン・ピエトロ

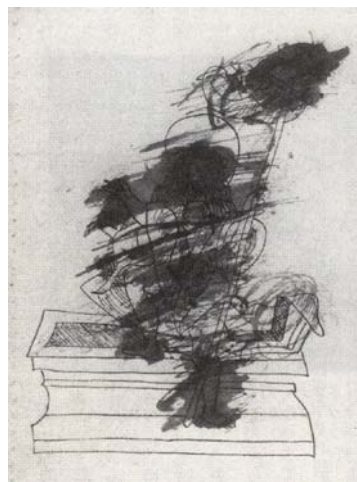


図 20 作者不詳『哲学者のバラ園』の挿図 16世紀 ロンドン 大英図書館



図 21 ホノリウス・アウグスト・ドゥネンシス 12世紀 パリ 国立図書館



図 22 フラ・アンジェリコ《影の聖母》(部分) 1438–1450 年頃 フィレンツェ サン・マルコ修道院

図 23 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《慈悲の聖母》1460–62 年頃 油彩 テンペラ 板 134 x 91 cm
サンセポルクロ 市立絵画館



図 24 解剖学的エクス・ヴォート 蠟 クルタトーネ サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ聖堂

図 25 修道士ジョヴァン・フランチェスコ・ダ・アクアネグラ《枢機卿》(修復後) 16 世紀 160×60 cm
クルタトーネ サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ聖堂



図 26 作者不詳《キリスト磔刑像（ヴォルト・サント）》11–12 世紀 木彫 ルッカ サン・マルティノー大聖堂



図 27 作者不詳《ルッカのヴォルト・サントと道化の伝説》15 世紀半ば ランチャーノ 司教区美術館



図 28 作者不詳《聖女ウィルゲフォルティス（キュムメルニス）》16 世紀 フランス ボーヴェイ サン・エティエンヌ聖堂



図 29 ハンス・メモリンク《聖女ウィルゲフォルティスとエジプトの聖女マリア》1480 年 ブリュージュ 聖ヨハネ施療院 メモリンク美術館



図 30 作者不詳《聖女ウィルゲフォルティス（後世に変更）》12 世紀 ブリロン（ドイツ）司教座聖堂



図 31 作者不詳《聖女ウィルゲフォルティス》中世 石像 ロンドン ウェストミンスター大修道院



図 32 マリオット・ディ・クリストーファノ《主日のキリスト》フレスコ 15 世紀前半 フィレンツェサン・ミニアート・アル・モンテ聖堂 身廊南壁



図 33a レオンハルト・フォン・ブリクセン（レオナルド・ダ・ブレッサノーネ）とその工房
《日曜日のキリスト》1452—1460 年 フレスコ 同聖堂 南外壁

18 世紀後半に「キリストの道行き」の留が挿入され、一部破壊された。



図 34a レオンハルト・フォン・ブリクセン（レオナルド・ダ・ブレッサノーネ）とその工房
《聖キリストフォルス》フレスコ 同聖堂 南外壁



図 33b, c 図 33a の細部

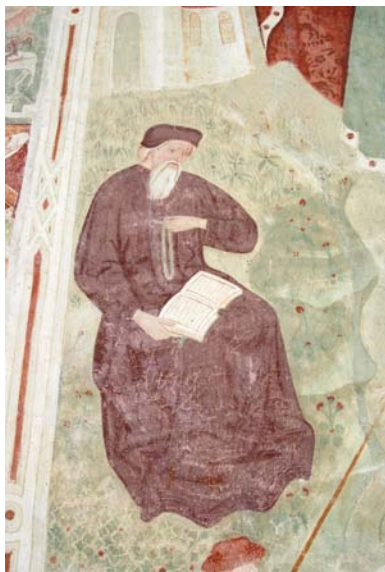


図 34b, c 図 34a の細部



図 35 作者不詳《(両性具有化された) 主日のキリスト》15 世紀半ば フレスコ グラウビュンデン州ブリゲルス サンクト・マルティン礼拝堂 凱旋アーチ 南壁

図 36 作者不詳《主日のキリスト》15 世紀初頭 フレスコ 120×97cm カリンティア (オーストリア) バート・クラインキルヒハイム サンクト・オズヴァルト聖堂外壁内陣北壁



図 37 フリウリの画家《主日のキリスト》14 世紀末 板に移したフレスコ 195×94cm フリウリ州ポルデノーネ サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂

図 38 グイドッチョ・コッツアレツリ (帰属)《道具に囲まれる女性 (アレクサンドリアの聖女カテリーナ?)》1480–1490 年頃 シエナ 国立絵画館



図 39a ティチーノ州 ルガーノ区 プレガッソーナ サン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂 サンティ・ピエトロ・エ・パオロ礼拝堂

図 39b 作者不詳《(両性具有化された) 主日のキリスト》16 世紀初頭? フレスコ ティチーノ州 ルガーノ区 プレガッソーナ サン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂 サンティ・ピエトロ・エ・パオロ礼拝堂 後陣穹窿



図 40 「ドナ・セバスティアーナ」の受難劇 (ニュー・メキシコのアビクイウでの荷車に乗った死の像) 1930 年頃

図 41 ナザリオ・ロペス《ドナ・セバスティアーナ (あるいは「荷馬車上の死」)》1840-1875 年頃 頭部は死者の頭遺骨 生綿 石膏 革 コロラド・スプリングス テイラー博物館 最古の例

Travestissement de George Sand et de l'héroïne de *Gabriel*

Iho NIIMI

Introduction

Peu ignorent que George Sand, auteure française du XIX^{ème} siècle, avait pour habitude de porter des vêtements masculins. Cette pratique débuta à l'âge de 4 ans, lorsqu'elle revêtit pour la première fois un costume militaire, puis se poursuivit durant son adolescence, alors que des raisons médicales ainsi que la pratique de la chasse et de l'équitation la conduisaient à porter des effets masculins. Plus tard, dans le Paris des années 1830, en plus des motifs économiques et fonctionnels, elle se travestissait en homme afin d'assouvir sa curiosité intellectuelle et de pouvoir se rendre avec ses amis dans des lieux tels que les cafés, les théâtres, les musées d'art, les journaux, etc.

Par ailleurs, l'analyse de son activité créatrice révèle que dans certains passages des œuvres de George Sand, plusieurs personnages féminins portent ce type de vêtements et adoptent un comportement typiquement masculin. Par exemple, dans *Lélia*, l'héroïne travestie en homme, tout en montrant une perfection idéale pourvu d'aspects particuliers aux deux sexes, joue un rôle qui manifeste un inachèvement en tant que femme; dans *Indiana* et *Mauprat*, l'amazone joue un rôle qui confère à l'héroïne une beauté féminine et une audace et un courage masculins¹.

Dans la présente analyse, nous tenterons, à travers les exemples de vêtements masculins éprouvés par George Sand dans la vie quotidienne et ceux des héroïnes évoluant dans sa littérature, de sonder ce que symbolise le travestissement de la femme. Dans un premier temps, à la lumière de son autobiographie *Histoire de ma vie* et de sa correspondance, nous examinerons les tenues vestimentaires masculines de George Sand qu'elle portait dans la vie réelle à Paris dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Puis, à partir de plusieurs descriptions vestimentaires de l'héroïne de la pièce *Gabriel*, nous nous efforcerons de déchiffrer à différents niveaux la signification du travestissement aux yeux de George Sand.

1. Travestissement de George Sand à Paris dans les années 1830

La rupture avec son mari après seulement dix ans de vie commune constitue la

¹ Wladimir KARÉNINE, *George Sand sa vie et ses œuvres 1804-1876*, t.1-4, Librairie Plon, Paris, 1899-1926; André MAUROIS, *LÉLIA ou La vie de George Sand*, Hachette, Paris, 1952; Takae IKEDA, *Pourquoi George Sand s'habilla-t-elle en homme?*, Heibonsya, 1988.

cause fondamentale qui amena George Sand, en route pour Paris le 4 janvier 1831, à s'habiller en homme. À l'issue de querelles de couple, elle et son mari passent un accord prévoyant qu'elle pourra vivre à Paris six mois de l'année grâce aux 250 francs mensuels que lui accorde son époux. Cependant, une fois installée dans la capitale, George Sand comprend rapidement le faible niveau de vie que lui promet la somme dont elle dispose. Bien que menant une existence fort modeste, passionnée de théâtre, elle nourrissait le rêve de vivre de sa plume.

Pour échapper aux tracasseries financières, George Sand s'inspira du mode de vie de ses amis originaires de son Berry natal. En effet, tout en résidant à Paris avec des moyens d'existence aussi limités que ceux de George Sand, aucun événement politique ou artistique, aucune rumeur de salon ou de la ville, aucun sujet intéressant n'échappait aux jeunes intellectuels. À l'instar de ses compagnons, George Sand entreprit d'arpenter les rues de Paris mais le mauvais temps ruina à la fois sa santé et ses vêtements. Il fallait donc remédier à la question des habits.

George Sand se tourna vers sa mère pour régler ce problème. Malgré une pension misérable, elle menait à Paris un train de vie raffiné et aisé. Un jour, George Sand lui demanda «...comment suffire à la plus modeste toilette dans cet affreux climat, à moins de vivre enfermée dans sa chambre sept jours sur huit²». Sa mère lui répondit: «...quand j'étais jeune et que ton père manquait d'argent, il avait imaginé de m'habiller en garçon. Ma sœur en fit autant, et nous allions partout à pied avec nos maris, au théâtre, à toutes les places. Ce fut une économie de moitié dans nos ménages³». Suivant les conseils de sa mère, George Sand revêtit sur-le-champ un habit de garçon. Dans *Histoire de ma vie*, elle narre ainsi cet épisode:

Je me fis donc faire une redingote-guêrite en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année. Je ne peux pas dire quel plaisir me firent mes bottes... Avec ces petits talons ferrés, j'étais solide sur le trottoir. Je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre. Il me semblait que j'aurais fait le tour du monde⁴.

Cependant, une lettre du 4 mars 1831 adressée à Jules Boucoiran, précepteur du fils de George Sand, qui était également son ami, nous apprend les faits suivants:

² George SAND, *Histoire de ma vie*, t.2, Gallimard, Paris, 1971, p.117.

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*, pp.117-18.

...je fais des articles pour le Figaro. Pouah! Si vous saviez ce que c'est! Mais de Latouche paye 7 fr la colonne et avec ça on boit, on mange, on va même au spectacle, en suivant certain conseil que vous m'avez donné. C'est pour moi l'occasion des observations les plus utiles et les plus amusantes. Il faut quand on veut écrire, tout voir, tout connaître, rire de tout⁵.

Dans cette lettre, George Sand laisse entendre à travers l'expression «certain conseil que vous m'avez donné» que c'est Jules Boucoiran qui lui aurait conseillé de mettre des vêtements d'homme. De plus, comme le révèle cette correspondance, le fait de s'habiller en homme ne répondait pas uniquement à des motifs économiques, mais qu'il s'agissait d'un moyen de satisfaire sa curiosité intellectuelle et d'exister en tant qu'auteure.

Travestie en homme, George Sand eut l'opportunité de devenir le témoin de nombreux événements. À propos de cette situation, elle déclare: «...sous cet habit d'emprunt qui me permettait d'être assez homme pour voir un milieu à jamais fermé sans cela à la campagnarde engourdie que j'avais été jusqu'alors⁶». En outre, peut-être notamment en raison de la forte impression que procurait son travestissement au théâtre, elle expose dans *Histoire de ma vie* les faits suivants:

Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. Outre que je le portais avec aisance, l'absence de coquetterie du costume et de la physionomie écartait tout soupçon. J'étais trop mal vêtue, et j'avais l'air trop simple (mon air habituel, distrait et volontiers hébété) pour attirer ou fixer les regards....Au reste, pour n'être pas remarquée en homme, il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en femme⁷.

Qu'elle échappe aux regards et à l'attention des autres montre que le travestissement en homme de George Sand au théâtre fonctionnait parfaitement. La clé de ce succès résidait certainement dans son tempérament franc et naturel ainsi que dans un entraînement visant à contenir l'expression de sa féminité. C'est précisément cet acte de maîtrise de la manifestation de la femme qui, à la fin des années 1830, va de nouveau lui procurer un motif pour se travestir en homme.

Dans *Histoire de ma vie*, George Sand évoque les événements de 1835:

⁵ George SAND, *Correspondance*, t.1, éd.Georges LUBIN, Classiques Garnier, Paris, 1964, p.818.

⁶ George SAND, *Histoire de ma vie*, t.2, *op.cit.*, p.132.

⁷ *Ibid.*, p.118.

Pour n'être pas remarquée comme femme seule avec tous ces hommes, je reprenais quelquefois mes habits de petit garçon, lesquels me permirent de pénétrer inaperçue à la fameuse séance du 20 mai au Luxembourg⁸.

Pour elle, 1835 constitue l'année de sa rencontre avec le républicain radical Michel de Bourges, et également celle où sa position politique en tant que républicaine s'affermit.

Par ses plaidoiries éloquentes et incisives, le procès appelé "procès monstre"⁹ ou "procès d'avril" a fait connaître dans la France entière le nom de l'avocat Michel de Bourges. Si George Sand se rend en mai 1835, déguisée en homme, à la Chambre des pairs du Luxembourg, c'est aussi pour y assister aux audiences du "procès monstre". En mai 1835, dans une lettre adressée au député le Duc de Decazes, elle évoque dans les termes suivants l'épisode où elle se rend à la Chambre des pairs déguisée en homme:

Je viens vous demander une grâce, c'est de me faire entrer demain à la chambre des pairs. J'avais un billet aujourd'hui. On a refusé ma redingote, je me suis réclamée de vous, calomnieusement et audacieusement. On m'a laissé passer. J'en ferai autant demain, si vous avez la bonté de m'envoyer deux billets¹⁰.

Pourquoi avoir adressé une lettre au Duc de Decazes? La réponse est liée à une déclaration du Duc. Dans le *Journal de Rouen* du 11 mai 1835, on trouve l'article suivant concernant le Duc de Decazes:

Mme Beaune, la femme de l'accusé, insistait auprès du grand-référendaire pour assister au procès. «A ce sujet, Madame, lui dit M. Decazes, nos résolutions sont inébranlables; mais vous avez un moyen de pénétrer dans l'enceinte des débats. Voici un billet, mettez un pantalon; vous êtes une jolie femme, vous serez un joli garçon, et nous aurons toujours plaisir à vous recevoir!»¹¹

⁸ *Ibid.*, p.331.

⁹ Procès qui s'est tenu en avril 1835 et au cours duquel plus de 100 ouvriers et meneurs de la dissidence arrêtés simultanément ont été jugés. Le procès fait suite aux nombreuses arrestations qui ont eu lieu après les vagues d'émeutes dans plusieurs régions de France suite à la répression féroce du gouvernement qui a suivi la révolte des Canuts à Lyon du 9 au 12 avril 1834.

¹⁰ George SAND, *Correspondance*, t.2, *op.cit.*, pp.889-90.

¹¹ *Journal de Rouen*, 11 mai 1835.

À l'époque, la contrainte sociale interdisait l'accès des femmes aux audiences publiques des procès politiques, quand bien même le mari était l'accusé, ce qui expliquerait la déclaration du Duc de Decazes exposée précédemment. Lors des procès politiques ou criminels, sur le motif de leur nature considérée alors comme impétueuse et hystérique, la présence des femmes était formellement exclue¹². Cela étant, une centaine de femmes s'immiscèrent dans la Chambre des pairs durant le "procès monstre". On rapporte que les gardes auraient feint de ne pas remarquer ces femmes déguisées en homme venues écouter les plaidoyers. Dans le cas de George Sand, bien que confondue, elle put finalement pénétrer dans la Chambre des pairs en citant le nom du Duc de Decazes.

Au début des années 1830, le travestissement de George Sand en homme s'expliquait par des motifs économiques ou de commodité fonctionnelle. À partir de 1835, elle se déguise en homme par activisme politique en tant que républicaine. Toutefois, comme l'illustre l'exemple des audiences du procès, il convient de ne pas négliger l'aspect des restrictions sociales qui contraignaient les femmes du XIX^{ème} siècle à se travestir en homme.

2. Travestissement de l'héroïne de *Gabriel*

Dans les lignes précédentes, l'examen du travestissement de George Sand en homme nous a montré qu'il était d'une part contraint par les restrictions sociales, mais que d'autre part, il revêtait aux yeux de l'auteure un aspect pratique tout en satisfaisant un goût personnel. Cependant, à travers le travestissement de l'héroïne de *Gabriel*, rédigé durant une période au cours de laquelle George Sand s'habillait fréquemment en homme dans la vie quotidienne, on décèle une dimension sociale qui inclut une critique des institutions du mariage et de la famille.

George Sand écrit *Gabriel* à Marseille au début du mois d'avril 1839, à son retour de son voyage en Espagne. Cette œuvre est publiée en trois temps les 1^{er} et 15 juillet, puis le 1^{er} août 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*. La pièce se compose de 6 parties découpées en deux moitiés: une première moitié allant du prologue à la deuxième partie, une seconde moitié de la troisième partie à la cinquième partie, tandis que la scène semble avoir pour cadre l'Italie dans les années 1630¹³.

L'œuvre dépeint l'existence tragique du personnage principal Gabriel(le), élevée selon les desseins de son grand-père en garçon, tombée amoureuse de son cousin

¹² Michelle PERROT, trans.Akiko MOCHIDA, *Les Femmes ou les silences de L'Histoire*, Librairie Fujiwara, 2003, p.441.

¹³ George SAND, trans.Gay MANIFOLD, *George Sand's Gabriel*, Greenwood Press, Westport, 1992, p.xii, xix.

mais qui connaîtra un mariage malheureux puis une mort violente. De la même façon que l'orthographe du prénom Gabriel(le) oscille au cours de la pièce entre "Gabriel" et "Gabrielle", ou que le pronom sujet hésite entre "il" et "elle", le sexe du personnage principal change à chaque scène. Cette oscillation entre les deux sexes constitue précisément le thème de *Gabriel*, et c'est là que l'habit revêt une place importante. De son enfance jusqu'à son adolescence, l'héroïne porte des vêtements masculins et est élevée en garçon. Puis, après un mariage malheureux, elle reprend l'habitude de se travestir. De ce point de vue, on retrouve plusieurs similitudes entre la situation du personnage principal et George Sand.

Ainsi, malgré son histoire passionnante qui comporte des points communs entre l'auteure et l'héroïne, *Gabriel* a toujours été dévalorisée dans la bibliographie de George Sand. Mais grâce à une traduction récente en langue anglaise, plusieurs spécialistes travaillant sur les études de genre témoignent de l'intérêt pour cette œuvre et réfléchissent sur le fonctionnement du travestissement dépeint dans la pièce¹⁴.

À l'origine, une manigance de son grand-père ourdie en complicité avec le précepteur de la jeune fille explique pourquoi Gabriel(le) est élevée en garçon. En effet, attendu que la loi en vigueur à cette époque prévoit que le patrimoine familial ne peut être transmis qu'aux descendants de sexe masculin, le grand-père entend léguer l'héritage à sa petite fille afin que les possessions des Bramante demeurent sous la coupe de cette famille illustre. En fait, c'est dans la scène III du prologue qu'apparaît Gabriel(le), âgée de 17 ans, sous l'apparence d'un jeune «en habit de chasse à la mode du temps, cheveux longs, bouclés, en désordre, la fouet à la main¹⁵». Comme l'a manigancé son grand-père, Gabriel(le) est devenue un jeune homme fidèle, versé en littérature et en histoire, féru d'exercices physiques intenses, de chasse et d'escrime.

Cependant, Gabriel(le) va bientôt découvrir que son grand-père l'a élevée en garçon à des fins de succession du patrimoine de la famille Bramante. En même temps qu'elle condamne vivement la loi sur la transmission de l'héritage, Gabriel(le) se perçoit comme un être maudit, alors qu'elle doit renoncer à ses biens et à l'affection des siens puisqu'étant née femme. Elle entend alors contrer la machination de son grand-père et expier ses péchés. Elle part donc à la rencontre de son cousin Astolphe, qui mène une existence plus pauvre que la sienne, en vue de

¹⁴ Françoise MASARDIER-KENNEY, *Gender in the fiction of George Sand*, Rodopi, Amsterdam, 2000; Françoise GENEVRAY, "Aurore Dupin", épouse Dudevant, alias George Sand: de quelques travestissements sandiens", *Travestissement féminin et liberté(s)*, L'Harmattan, Paris, 2006; Françoise GHILLEBAERT, *Disguise in George Sand's Novels*, Peter Lang, New York, 2009.

¹⁵ George SAND, *Gabriel, Œuvres complètes*, t.19, Slatkine, Genève, 1980, p.162.

partager équitablement l'héritage.

La première partie débute par une scène dans laquelle Gabriel(le) découvre Astolphe, à la réputation dépravée, dans une taverne. À la suite d'un duel, Gabriel(le) et Astolphe passent la nuit en prison, où les deux protagonistes vont livrer leur cœur avec franchise. À la fin de la première partie, alors qu'ils sont libérés de prison, Gabriel(le) prend la décision, en tant qu'ami d'Astolphe, de continuer à se faire passer pour un homme.

Mais, dans la deuxième partie, au cours de la scène du carnaval, Astolphe réduit à néant la résolution de Gabriel(le). Dans le dessein de jouer un tour à Faustina, une courtisane qui l'a trahi, et à Antonio, un rival amoureux, Astolphe convainc Gabriel(le) de se travestir en femme, qu'il présente comme sa fiancée. Par ailleurs, bien que portant sobrement une couronne de pétales de roses et de feuilles, un bracelet et un collier en dentelle, des gants, une mantille transparente, Gabriel(le) est parée d'une robe de soie au style recherché, et regardant son allure dans une glace, elle s'interroge à plusieurs reprises en ces mots:

Que je souffre sous ce vêtement! Tout me gêne et m'étouffe. Ce corset est un supplice, et je me sens d'une gaucherie!...je n'ai pas encore osé me regarder. L'œil curieux de cette vieille me glaçait de crainte!...Pourtant, sans elle, je n'aurais jamais su m'habiller. ... Mon Dieu! est-ce moi? Elle disait que je ferais une belle fille...Est-ce vrai? ... Astolphe ne me trouvera-t-il pas gauche et ridicule? Ce costume est indécent...Ces manches sont trop courtes! ...Quelle étrange fantaisie que la sienne! elle lui paraît toute simple, à lui!...Et moi, insensé qui, malgré ma répugnance à prendre de tels vêtements, n'ai pu résister au désir imprudent de faire cette expérience!...Quel effet vais-je produire sur lui? Je dois être sans grâce! ... Oh! pour ceci, je n'y comprends rien. Mais, est-ce qu'une femme ne pourrait pas plaire sans ces minauderies?¹⁶

Le stratagème d'Astolphe fonctionne parfaitement sur Faustina et Antonio. Pourtant, plus que tout autre, c'est sur Astolphe que Gabriel(le) vêtue d'une robe a exercé la plus grande fascination, lui déclarant inconsciemment sa flamme. Refusant ses avances, Gabriel(le) jure de ne plus jamais porter de vêtements de femme et de se comporter d'autant plus "en homme". Cependant Astolphe surprend Gabriel(le) alors qu'elle est en train de se rhabiller en homme. Une fois découverte la vérité sur la nature féminine de Gabriel(le), les deux personnages finissent pas engager une liaison amoureuse.

¹⁶ *Ibid.*, p.210.

Astolphe prend conscience que Gabriel(le) est une femme dans la deuxième partie, à savoir la première moitié de l'histoire. Jusque là, Gabriel(le) se travestit manifestement sur les instructions des hommes de son entourage, ce à quoi elle se soumet. En définitive, que Gabriel(le) porte des vêtements masculins ou féminins ne découle pas de sa propre volonté; elle est représentée comme personnage principal en position inférieure soumis au carcan des restrictions imposées par les hommes.

La troisième partie dépeint la vie en couple d'Astolphe et Gabriel(le) dans un petit castel délabré. Settimia, la mère d'Astolphe qui, pour se marier lui a tout dissimulé des origines, des membres de la famille, des biens, etc. de Gabriel(le), nourrit de la méfiance à l'égard de cette dernière. Par les manières de sa bru, elle ne doute pas que celle-ci est issue d'une famille honorable, mais elle se montre de plus en plus irritée par son absence de fortune. De surcroît, sa belle-mère se lamente que Gabriel(le) d'une part néglige les tâches ménagères, les travaux de couture, ainsi que la lecture des Évangiles, et que d'autre part, elle parte volontiers à la chasse, monte à cheval mieux que quiconque ou lise avidement les œuvres littéraires profanes. Une dispute éclate entre le fils et sa mère à propos de Gabriel(le). Astolphe laisse éclater sa colère à l'endroit de sa mère qui invective durement Gabriel(le); elle tente de l'apaiser par les paroles suivantes:

Ces outrages ne m'atteignent pas. Vois-tu, Astolphe, tu m'as fait redevenir femme, mais je n'ai pas tout à fait renoncé à être homme. Si j'ai repris les vêtements et les occupations de mon sexe, je n'en ai pas moins conservé en moi cet instinct de la grandeur morale et ce calme de la force qu'une éducation mâle a développés et cultivés dans mon sein. Il me semble toujours que je suis quelque chose de plus qu'une femme, et aucune femme ne peut m'inspirer ni aversion, ni ressentiment, ni colère. C'est de l'orgueil peut-être; mais il me semble que je descendrais au-dessous de moi-même, si je me laissais émouvoir par de misérables querelles de ménage¹⁷.

Malgré tout, Astolphe blâme sans réserve sa mère, et les époux prennent la décision de vivre seuls.

La quatrième partie décrit leur situation ultérieure. Consumé par la jalousie en raison de son amour pour Gabriel(le), Astolphe sombre dans le délire, entraînant la ruine du couple. Gabriel(le) également, qui dépeint son mariage comme une "captivité", en vient à regretter de mener une existence d'épouse. Finalement, elle s'en épanche: «...j'avoue qu'il me serait pénible de renoncer à être homme quand je

¹⁷ *Ibid.*, p.248.

veux; car je n'ai pas été longtemps heureuse sous cet autre aspect de ma vie¹⁸» . Aussi, suite à une querelle, Astolphe enferme Gabriel(le) dans sa chambre, mais elle parvient à s'échapper à cheval avec un serviteur fidèle. Dans cette scène, Gabriel(le) porte «un manteau et un chapeau d'homme¹⁹» par sa propre volonté.

À la fin de la pièce, dans la cinquième partie, Gabriel(le) apparaît en «homme. Costume noir élégant et sévère, l'épée au côté²⁰» . Renonçant à la vie maritale, Gabriel(le) se rend à Rome afin d'obtenir une audience auprès du saint-père et son accord pour la faire entrer dans un couvent, ainsi que son sceau sur un document autorisant Astolphe à jouir de la totalité des biens de la famille Bramante après le décès de son grand-père. Parallèlement, Astolphe a passé trois mois à la recherche de Gabriel(le), avec l'aide du précepteur de celle-ci. Quand bien même elle pourrait être menacée si on découvrait qu'elle a feint d'être un homme à des fins d'héritage, Astolphe souhaite plus que tout vivre éternellement aux côtés de Gabriel(le). Quant au précepteur, il espère seulement pouvoir sauver Gabriel(le) de son grand-père qui, furieux d'apprendre qu'elle vivait en femme, a entrepris de l'assassiner. C'est dans ces circonstances que Gabriel(le) est témoin du baiser qu'accorde Astolphe, enivré par l'alcool, à la courtisane Faustina dans ses appartements. Gabriel(le) n'entrevoit alors plus que dans le suicide le moyen de gagner sa liberté alors qu'elle vient de comprendre que leur amour est fini. Puis elle s'interroge ainsi:

...pourrais-je jamais oublier que son sein, le sanctuaire où je reposais ma tête, a été profané par d'impures étreintes? Eh quoi! désormais, chacun de ses soupçons pourra ramener ce besoin de délires abjects et l'autoriser à souiller ses lèvres aux lèvres des prostituées! Et moi, il veut me souiller aussi! il veut me traiter comme elles! il veut m'appeler devant un tribunal, devant une assemblée d'hommes; et là, devant les juges, devant la foule, faire déchirer mon pourpoint par des sbires, et, pour preuve de ses droits à la fortune et à la puissance, dévoiler à tous les regards ce sein de femme que lui seul a vu palpiter! Oh! Astolphe, tu n'y songes pas sans doute; mais quand l'heure viendra, emporté sur une pente fatale, tu ne voudras pas t'arrêter pour si peu de chose! Eh bien! moi, je dis: Jamais! Je me refuse à ce dernier outrage, et, plutôt que d'en subir l'affront, je déchirerai cette poitrine, je mutilerai ce sein jusqu'à le rendre un objet d'horreur à ceux qui le verront, et nul ne sourira à l'aspect de ma nudité...O mon Dieu! protégez-moi! préservez-moi! j'échappe avec peine à la

¹⁸ *Ibid.*, p.261.

¹⁹ *Ibid.*, p.273.

²⁰ *Ibid.*, p.275.

tentation du suicide!...²¹

Finalement, l'assassin envoyé par le grand-père de Gabriel accomplit sa mission; le serviteur, Astolphe et le précepteur découvrent le corps gisant sur un pont. Accablé par le chagrin, le serviteur pousse Astolphe dans un état de délire en le blâmant de la mort de Gabriel(le). Le précepteur propose d'ensevelir tous ensemble le secret des origines et du sexe de Gabriel(le) en même temps que sa dépouille. Chaque personnage témoigne d'une attitude différente par rapport à la mort de Gabriel(le), tandis que le rideau tombe.

De la fin de la quatrième partie jusqu'à la cinquième partie, il est clair que Gabriel(le) se travestit en homme pour fuir la vie de couple tragique avec Astolphe. Cela signifie qu'elle abandonne son statut de femme martyrisée par son mari, s'adonnant aux tâches ménagères, et qu'elle acquiert une existence hors des contraintes imposées par Astolphe. Par ailleurs, lors de sa fuite, elle confie à son ancien serviteur qu'elle n'entend pas retourner dans la famille Bramante. Du choix de Gabriel(le) de vivre seule, vêtue en garçon et loin de sa famille, on peut entrevoir son désir de se libérer des ordres de son grand-père. En d'autres termes, le travestissement de l'héroïne constitue un moyen de dénoncer l'état de servitude des femmes résultant des institutions du mariage et de la famille.

Toutefois, il ne faudrait pas oublier qu'au début de la cinquième partie, Gabriel(le) nomme «cette dernière tromperie²²» son déguisement en homme. Autrement dit, le travestissement en homme qu'elle effectue de façon volontaire Gabriel(le) à la fin ne constitue pas un acte qui traduirait le rejet d'être une femme, de vivre en tant que femme, et le désir de devenir homme à part entière. Dans la troisième partie, ainsi qu'elle s'en enorgueillit: «...je suis quelque chose de plus qu'une femme...», alors qu'elle se considère elle-même comme "un être au-delà de la femme", on peut penser que son dessein est de renier le partage des rôles entre sexes.

Conclusion

Concernant la tendance des dernières recherches relatives à George Sand et au dualisme sexuel, deux interprétations différentes, se basant principalement sur son pseudonyme et son style d'écriture, ont émergé²³. Dans la première théorie, les deux

²¹ *Ibid.*, p.313.

²² *Ibid.*, p.275.

²³ Isabelle HOOG NAGINSKI, *George Sand L'écriture ou la vie*, Éditions Champion, Paris, 1999, pp.33-52; Martine REID, *Signer Sand: l'œuvre et le nom*, Belin, 2003, p.112.

sexes se mélangent et fusionnent pour gommer les différences sexuels, faisant de George Sand un être bisexuel. Dans la seconde théorie, George Sand, qui après avoir clairement possédé une nature féminine, incluant ses défauts, se dresse avec le statut d'homme en tant qu'auteure, renfermerait une "nature hybride" dotée d'une nature masculine et d'une nature féminine contenue dans un seul sexe.

On dit par ailleurs que George Sand, tout en consentant à la sexualité, renie le genre ²⁴. Autrement dit, lorsqu'elle se trouve dans la position de mère, de grand-mère, d'amante, George Sand éprouve de la fierté à être une femme, assume le partage des rôles entre les sexes et ressent de la satisfaction. À l'inverse, lorsqu'elle écrit, George Sand s'oppose à la conception du genre à l'époque, dénonce et rejette la soumission de la femme résultant du système du mariage fondé sur la détention de l'autorité par les hommes.

L'analyse de son travestissement en homme dans la vie réelle ainsi que celui décrit dans son œuvre *Gabriel* a montré que pour George Sand, le fait de se déguiser en homme ne saurait être réduit au seul niveau personnel, à la conception vestimentaire ou à l'orientation sexuelle, etc. Il est clair que son travestissement, tout en reflétant la situation sociale dans laquelle évolue les femmes à l'époque, montre également la nature arbitraire du genre. Mais, sur ce point, puisqu'elle englobe les hésitations et les contradictions par rapport à la nature féminine exposée précédemment, on peut dire qu'elle se reflète largement également sur George Sand écrivain.

²⁴ Michelle PERROT, *op.cit.*, p.392, 452-53.

Christine de Pizan (1365-1431ca) dall'Italia alla Francia fino al Giappone

Tokio, Istituto italiano di cultura - 1 novembre 2010

クリスティーヌ・ド・ピザン

イタリアからフランス、そして日本へ

於 イタリア文化会館 東京 2010 年 11 月 1 日

マリア・ジュゼッピーナ・ムツァレリ

(山崎彩訳)



11/1 講演会の模様(左がムツァレリ氏、右は通訳の山崎彩氏)

私が最初にクリスティーヌにかかわることになったのは、20 年ほど前、ユートピアに関する国際会議がレッチェで行われたときでした(図 1)。私は「女の都」について講演することを提案しました(図 2)。「女の都」は 15 世紀初めにクリスティーヌ・ド・ピザンが考案したユートピア的な場所であり、徳と知識と勇気のある女性たちの避難場所として創りあげられたものです。当時、こういった徳の高い女性たちは、他の女性たちに比べれば不利な扱いを受けたり、偏見の目で見られることは少なかったのですが、それでも限定的な評価しか与えられていませんでした。私がその論文を書いていたとき、図書館に所蔵されていた『女の都』*Le Livre de la Cité des Dames* のコピーは常に貸し出し中でした。後になって知ったのですが、ちょうどその頃、同僚のパトリツィア・カラッフィがこの本の翻訳をしているところだったのです。翻訳は 1997 年に出版され、クリスティーヌの初のイタリア語訳作品となりました。10 年後、ビアンカ・ガラヴェッリによって、『平和の書』*Libro della Pace* と『ジャンヌ・ダルク讃歌』*Dedicato a Giovanna d'Arco* がイタリア語訳されました。そして、今、私の弟子であるヴィルジニア・ロッシーニの翻訳で、シャルル 5 世の伝記が出版されようとしています。すなわち、イタリアでクリスティーヌに関する研究が本格的に行われるようになって、まだ 20 年しか経っておらず、また、これまでにイタリア語に訳された作品も 4 つしかないのです。イタリアにおけるクリスティーヌの知名度が意外に低いことに気づいた私は、彼女のすばらしい執筆活動と人生をまとめた本を書くことを決意し、本は 2007 年に出版されました。その本の日本語訳の出版は、私が今まで考えたことのなかったクリスティーヌの一側面について考える機会を与えてくれました。それは、仲介者としての役割です。

本日、私は、クリスティーヌとその作品について、この翻訳が象徴するような仲介、懸け橋という観点からお話したいと思います。私の本にすばらしい訳文を付けてくださっ

た伊藤亜紀先生、出版社の知泉書館、また、このプロジェクト実現のために尽力くださった、友人であり研究仲間でもある大黒俊二先生、山辺規子先生、さらに、イタリア文化会館と文化女子大学文化ファッション研究機構のご協力に感謝いたします。皆様の御助力を得て、クリスティーヌは、互いに異なる世界と環境を結びつけました。この場合には、クリスティーヌの生まれ故郷であるイタリア、そして日本が、フランスを経由して結びついたので（フランスでイタリア語名の「クリスティーナ」はフランス語読みの「クリスティーヌ」となりました）。

異なる世界を結び付けること、異なる世界の懸け橋となることは、クリスティーヌの生涯において中心となるテーマであったと私は思います。このことは、他に類を見ない彼女の物語を読み解く鍵ともなりえるでしょう。実際、クリスティーヌの数奇な人生を再構成するためにはさまざまなアプローチが可能でしょうが、そのすべての場合において浮かび上がるのは、彼女が時代を超えた存在であったと同時に、時代の文脈にもびたりと合う人物であったということです。クリスティーヌの人生における出来事は、私たちが中世に対して持つイメージを越えています、彼女は確かに実在の人物です。さらに、自分の作品を出版し、あの時代には不可能と見える役割を担うことに成功したのです。その役割の一つは、まさに、地理的に遠いだけではない、お互いに離れた世界や現実を結びつけることでした(図 3~6)¹。

第一の例を挙げましょう。クリスティーヌはイタリアで生まれました。彼女は 1365 年にヴェネツィアで生まれ、幼年時代をボローニャで暮らしました。その後、家族と一緒にパリへ渡りました。彼女の父親は、さまざまな宮廷が競って招聘しようとした有名な占星学者・医者でしたが、パリでシャルル 5 世に仕えることになったのです。ここで指摘されるべきことは、私たちが「暗黒の」という枕詞を使い続けている中世において、知識人たちが移動していたということです。考えてみれば、この時代にはインターネットもなく、旅行には非常に多くの困難が伴っていたのですが、知識は循環し、世界は私たちが想像しているよりもずっと緊密に結びついていました。クリスティーヌの父親の名前は、トンマーズ・ダ・ピッツァーノといい、家族の出身地であるボローニャ付近のピッツァーノ村に由来しています(図 7)。この博識な父親が、イタリアとフランスの結びつき、個人的で文化的な結びつきのきっかけを作ったのです。クリスティーヌは自分がイタリアの出身であることを意識し、そこに絆を感じていました。彼女は自らを「イタリアの女性」と称していましたし、他の家族とともに「ロンバルディア風の服装」、つまり当時のイタリアで流行していた服装でパリの宮廷に到着しました。そして、これからさまざまな教養を身につける準備ができていました。

クリスティーヌの広範な学識は、ボローニャ大学で教えた父親のトンマーズから授けられたものですが、フランスでは父親やフランス王の図書室で読んだ本によっても知識を得ていました。女性であり、イタリア人であったクリスティーヌは、フランスの知識人世界において完全にアウトサイダーでした。イタリアを離れた後、公には「クリスティーヌ」と呼ばれるようになった彼女は、父親がしたのと同じように、異なる文化と異なる環境の橋渡し役、つまり、ボローニャ大学とフランス宮廷や文壇をつなぐ役割を担いました。

クリスティーヌは父親から与えられる知識を吸収し、覚えるのが速く、百年戦争、またブルゴーニュ派とアルマニャック派との内紛が続く非常に難しい時代のパリにおいて上手に立ち回る能力がありました。彼女の父親は、おそらく気まぐれから、しかし、これは時代を先取りしたかたちで（ルネサンスの女性中心主義 *protagonismo femmineo* は、女性に対

¹ここで 2009 年にイタリアで公開されたクリスティーヌの伝記映画「クリスティーヌ／クリスティーナ」（監督: ステファニア・サンドレリ）、および映画で着用された衣裳の展覧会（2009 年末にボローニャ市立中世博物館で開催）の様子が一部紹介された。

する教育が家庭で行われたことによって可能となったのです）、自分の娘を自宅のアカデミアにおいて教育しました。クリスティーヌが 15 歳になった時に、父親は彼女をピカルディの貴族と結婚させます。つまり、父親は、彼女を修道女にしたかったわけでもなく、また、この時代の少女たちとは異なる「知識を持った」自分の娘が、他の娘たちとは異なる人生を送る「不適合者」となることも望んでいませんでした。結婚によって、クリスティーヌはその時代と環境の伝統的な規範の中に引き戻されました。これは、母親も強く望んでいたことでした。クリスティーヌの夫は、王の書記官で秘書官でもありました。彼女は夫からも多くのことを学び、さまざまな世界と知識を結び付けるという作業を続けて行くことになりました。

「運命・運 Fortuna」という言葉と概念は、クリスティーヌが自分の作品の中でしばしば用いるものですが、この Fortuna 運、あるいは Sfortuna 不運のために、彼女は寄辺のない身の上になってしまいます。シャルル 5 世はクリスティーヌの一家の庇護者でしたが、1380 年に亡くなり、まもなく父親と夫も相次いで亡くなりました。彼女は 25 歳にして、庇護者も、生き抜く手段もないままに、非常に難しい世界に取り残されました。若い寡婦で、既に死んでしまった王に仕えていたことのある外国人の学者の娘であったクリスティーヌに、世間は優しくありませんでした。彼女は非常に弱い立場にあったと言えます。彼女は、自分の役割、そして何よりも自分の仕事を創り出さなければならず、そのために数年間を費やしました。その役割とは、在俗の職業人としての知識人というものでした。

そこで、クリスティーヌはバラードを創作し始めます（もっとも有名なものは自らの孤独について書かれています）(図 8)。これらの詩は宮廷人たちに好まれ、彼女と宮廷とのつながりは強まりました。それによって、宮廷から恩恵を受け、金銭を稼ぐことができるようになりました。宮廷人の中には、精巧に作られた高価な装飾写本 *libri miniati* を愛好する人たちがいて、クリスティーヌは、異なる環境をつなぐという彼女の責務を果たしながら、自分の本を書くばかりではなく、自分で装飾写本を作らせます(図 9)。写本作りは、おそらく書記官の夫が教えたことがあったのでしょう。彼女は「スクリプトリウム」と呼ばれた工房で写本を作らせましたが、そこには写字と挿絵＝「イルミナツィオーネ」を専門とする数人の「助手」たちが働いていました。この工房からは非常に美しい本が生まれ、例えば、ベリー公ジャンといった人から高く評価され、非常に高価な代価で売られることになりました(図 10)。クリスティーヌはブルゴーニュ家からも、オルレアン家からも仕事を得ることができました。クリスティーヌは、この場合においてもまた、激しく敵対している二つのグループをつなぐ役割、あるいは、おそらくはこのグループの間をジグザグに縫う役割を担い、その非凡な才能によって成功を獲得しました。そのために、シャルル 5 世の弟であるブルゴーニュ公フィリップが、亡くなった王の伝記の執筆を依頼したほどでした(図 11)。王の伝記の執筆は非常に重要な仕事であり、現在でもなぜこれほどの仕事が一女性の女性に託され得たのか、私は説明することができません。1404 年の 1 月 1 日にクリスティーヌから『運命の変転の書』*Mutacion de Fortune* を贈られたフィリップが、この作品を高く評価したことは明らかです。そして、彼はシャルル 5 世の記憶を留める書き手として彼女を選んだのです(図 12)。フィリップは彼女をルーヴル宮に呼び出し、何をどのようにして書くべきかという指示を与えました。クリスティーヌはこの仕事を受け、初の女性歴史家となりました。とはいえ、クリスティーヌが執筆したものはほとんどすべて、彼女が作品を書いたさまざまな分野において女性が初めて書くものでしたから、事実上は、クリスティーヌの著作はすべて女性初という記録を持っていました。

クリスティーヌは一年足らずで伝記を書きあげますが、同時に『女の都』にも着手します(図 13)。この作品の設定はそれほど独創性に溢れたものではありません。それは、有名な女性たちの生涯を描いた伝記（「メダリオーネ」）のシリーズでした。しかしその中に

は、非常に今日的な言葉を見出すことができます。ここではそのうちの一つだけを挙げることにしましょう。「もし、女の子たちを学校へ行かせて、男の子たちと同様に彼女たちにも学問を教えるという習慣があったなら、女の子たちは男の子たちと同様に全ての学問をすみずみまで学びとり、理解するでしょう。」クリスティーヌは一つの場所、つまり「女性たちの都」を考案しました。そこは、多くの女性たち、実在の人物のほかにも、神話の世界、あるいは聖書の中の登場人物たちが出会い、また当時のミソジニー（女性嫌い）から身を守って共に暮らす町です。このアイディアは、『薔薇物語』についての論争への参加の後に生まれたものでした。この有名な韻文作品は、第一部が 1245 年頃にギヨーム・ド・ロリスによって書かれ、13 世紀の終わりになって第二部がジャン・ド・マンによって書かれましたが、特に第二部は、女性に対する不当な言及を含んでいます。そこでの女性は軽蔑の対象であり、男性の本能を満足させるための道具とされるのです。クリスティーヌは反旗を翻し、王妃イザボー・ド・バヴィエールにこの議論に参加するようにと願い出ました(図 14)。女性たちは、弱弱しいとか、人を欺くとか、嘘つきなどと、十把一絡げに偏見を持たれていましたが、その女性たち自身からの物の見方を世に知らしめるためでした。

このようにして、男性の世界と女性の世界を結び付けるためにクリスティーヌが果たした重要な役割が明らかになります。このときまで、女性の世界は、ほとんどまったく声を持たず、そのために女性一般に差し向けられた非難に反論することもできませんでした。クリスティーヌは、議論において受け入れられやすい論法と主張を選ぶようにし、侮辱的な言い方を和らげるように気をつけ、また同時に、自らの才能と人格をたいしたものではないと思わせるようにしました。クリスティーヌは自らを、単純で無知、知性も知識もかんばしくない女性であると述べていました。そして、ジャン・ド・モントルイユに宛てた書簡の中で彼女は自分を「知性の乏しい、取るに足らぬ分別の女」とであると定義し、彼女の「女性ゆえの弱さ」を大目に見てほしいと頼みながらも、同時に、同時代の最も重要な知識人たちに反論し、男性たちの間で行うのと同じように女性たちをよく見極めるように、また女性一般の尊厳を認めるようにと促しています。おそらく、この「謙虚さ」は手段としてのみ用いられたものでしょうが、それは、特別な存在である彼女——これは、クリスティーヌ自身の明らかな才能に加えて、家庭で受けた教育から、物珍しい存在に興味を示した宮廷まで、さまざまな外的要因にも依るものでした——を、受け入れられ易くするのに役立ちました。『女の都』*Cité des Dames* と、続く『三つの徳の書、あるいは女の都の宝典』*Le Livre des Trois Vertus ou Le Trésor de la Cité des Dames* によって、クリスティーヌは仲介者としての仕事を続けました(図 15)。それはある種の対話、というより、教養ある男性たちと女性たち（女性といっても、実際のところはクリスティーヌだけでしたが）の「論争」でした。そこでは男性、女性の役割と特徴について議論が交わされました。ある議論に公式に女性が加わるというのは初めてのことでした。このような他に前例を見ない行動は、一種の作法書であった『女の都の宝典』において、さまざまな社会階級の女性たちに賢明さを促したこととは一見したところ相容れないようにも見えます。これは、矛盾と言うよりはむしろ、彼女の政治的感覚、際立った現実的な見方、そして、自分の受けた教育に対する信頼を示しています。クリスティーヌは若者の教育にもエネルギーを注ぎました。ここでもまた、彼女は懸け橋としての役割を担います。今度は、終わることのないように見えた戦争に苦しむ自らの世代と、伝統的な価値観によって教育しようとした息子たち、孫たちの世代とをつなぐ役割です。これらの価値観とは、騎士道精神（クリスティーヌは騎士道について書いた最初にして唯一の女性です）から平和の概念（彼女の『平和の書』*La Livre de la Paix* は、平和をもたらす良い統治法を論じたものです）のことを指しています。

クリスティーヌは 30 以上の作品を執筆し、有名になります。イングランド王もミラノ公も同じように宮廷に招聘しようとしていました。その成功の大きな要因は、もちろん彼女のコミュニケーション能力によるものです。クリスティーヌは実際、紛争をしている人物の双方と関係を保っていました。また、女性の知識人という物珍しい存在であることを最も大きな武器としていました。女性の手で書かれたものであるという事実が、自分の作品を非凡なものにしていること、おそらくこの珍しさゆえに、作品が求められているのだということを、クリスティーヌはよく知っていました。そのために『クリスティーヌの夢の書』*Le Livre de l'avisio Cristine* においては以下のように書いています。「私の作品の気高さというより、それらの作品を一人の女性が書いたという尋常ならざる事実が、私の作品を広めることになりました。」このことが作品を成功に導いたのです。「このようにして上に述べた私の本は、短い期間の間にさまざまな土地、さまざまな国へ伝えられ、もたらされることになりました」。彼女は作者としての自分を強調するために、自分のイメージに対して賢い方法を取りました。作品の写本に常に自らの姿を描かせたのです。彼女は、あるときは仕事に集中して机に向かっている姿、あるときは、女の都の城壁をつくっている姿、あるときは三人の貴婦人（理性、公正、正義）の訪問を受けている姿で描かれています(図 16)。この三人の貴婦人はいろいろな作品を書くように彼女を促し、疲れていても仕事を続けるようにと励まします。クリスティーヌの存命中に、つまり、自分でコントロールできるうちに描かれた肖像はすべて同じ方法で描かれています。彼女はほっそりとした姿で、すぐに本人とわかる服を身につけています(図 17)。この服は「知識を使って働く労働者」、職業的な女流作家としてのイメージを定着させるものです。医者の娘であり、貴族である書記官の妻であったのですから、時代の規定に従えばもっと優雅で豪華な服を身につけることもできたでしょう。しかし彼女は一種の仕事着をつけた姿で自らを描かせました。それは、身体にぴったりとしたコバルト・ブルーの質素な上衣（それは、黒か、灰色と褪せた薔薇色の中間色のこともありました）で(図 18)、袖口が開いていて翼が垂れるような形をしていました(図 1、19、20)。彼女は夫を亡くした女性という立場を思い出させる黒い服を着ることを好みませんでした。また、宝石や毛皮を身につけることも望みませんでした(図 21)。クリスティーヌの目的は、自らの服を通してアイデンティティを補強することでした。その服装は、行き届いたものであると同時に、自己の本質をあらわし、彼女だとすぐに見分けられるものでなければなりません。私たちの「レディー・イン・ブルー」がおこなった、「青」という色の選択も、よく考えられたものでした(図 1、17、19、20)。この色は古くからの伝統はないものの、当時は非常に愛された色でした。初めは聖母像によく用いられていましたが、現実の世界においても流通しはじめました。さらに、この色は写本挿絵においてもよく見られるようになりました。今日、私たちの多くは、買った本やこれから読もうとする本の裏表紙に載っている著者の写真を見たいと思うでしょう。何世紀も前に、クリスティーヌもこのことに気づいたのです。そして自分の立場の特殊性を利用して、流通してすぐに伝わっていく自分の作品の中に、自分の姿を提示したのです。

自らの予想に反して、彼女は生きている間は有名でしたが、亡くなると忘れ去られていきました。彼女の平和への要請もまた、聞き入れられることはありませんでした。それどころか、戦争はパリに及び、クリスティーヌは恐ろしい暴力の中に居合わせる羽目に陥りました。そのため、彼女は町を離れる決意をし、娘の住んでいるポワシーにある修道院へ避難しました。修道女にはなりませんでしたが、沈黙の人となったのです。そして、教育という仕事も、懸け橋となることも辞めてしまいました。10 年以上も断筆していたのは、おそらく、落胆してのことでしょう。この時代に起きた劇的な出来事に打ちのめされていたことは確かです。

1429年、シャルル7世がついにフランスの王位に就いたということを、修道院にいたクリスティーヌは知りました。血にまみれた長い抗争の末に、ジャンヌ・ダルクの支援をうけてのことでした(図 22)。それは、奇跡の雰囲気彩られた歴史的事件でした。徳高い、勇敢な一人の女性、いや、一人の少女が事態を変えることに成功したのです。このことは、クリスティーヌがよく知りぬき、何度も書いたことの証明でもありました。つまり、女性たちにも徳の高さや勇敢さがあり、勲功を立てられるということです。これは、クリスティーヌの考えが正しかったことを明らかにするものであり、また、フランスとイングランドの間の激しい対立の幸福な結末でもありました。このようにして、クリスティーヌはペンを再び手にし、亡くなる前に、また、ジャンヌ・ダルクが火あぶりの刑に処されて悲劇的な最期を遂げたことを知る前に、このオルレアン家の乙女(ジャンヌ・ダルク)に捧げられた自身の最後の作品を書き上げました。

クリスティーヌの人生は、さまざまな意味で全く他に例のないものでした。彼女は、完全に昔(つまり、今から500年以上前)の女性でありながら、自分の時代と現代性とを結び付けました。そして、(今でも)異なる環境や人々をつなぐ懸け橋となってくれるのです(図 23)。伊藤亜紀先生の翻訳で、クリスティーヌは日本のみなさんにより多くのことを語ることができることでしょう。フランスでの人生についても、そして、個人的な、文化的な基盤であるイタリアについても語ってくれるでしょう。この翻訳によって、イタリアと日本の両国、そして大学をはじめとする関係機関がさらに近づくことになるでしょう。これは全て14世紀から15世紀に生きた一人の女性のおかげなのです。文化が男性至上主義であった時代に、クリスティーヌは在俗の女性の知識人として生きました。彼女は、フェミニストという言葉が存在する以前のフェミニストであり、コミュニケーション学や記号学といった講座が生まれる前に存在したコミュニケーションの達人でした。単純に言えば、クリスティーヌは、教養のある、思慮深い、頭の回転の速い女性だったのであり、このような性質を持っていたのは彼女だけではなかったでしょう。しかし、当時は、学校へ行ったり、本を執筆したり、歴史的な事件を論じたりするのは男性だけだったのです。クリスティーヌは、彼女の時代と私たちとの懸け橋となり、私たちが中世という世界を紋切り型で捉えないように導いてくれます。そして、現代の私たちがより謙虚で批判的な姿勢で自らのあり方を考え直し、将来の世代への責務と責任をより大胆なやり方で再検討するようにと促しているのです。



図1. 「執筆中のクリスティーヌ・ド・ピザン」(『百のバラード』、Harley ms. 4431, 4r.) ロンドン、大英図書館。



図2. 「〈公正〉は名婦たちに囲まれたクリスティーヌを迎え入れる」(『女の都』、ms. fr. 1178, f.64v.) パリ、フランス国立図書館。

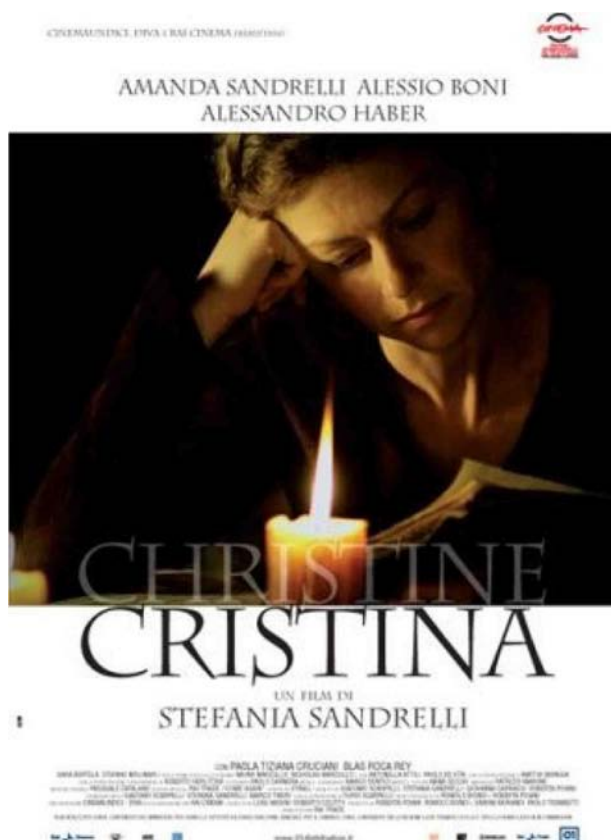


図 3. 映画「クリスティーヌ/クリスティーナ」(2009)のポスター



図 4. 映画「クリスティーヌ/クリスティーナ」(2009)の一場面



図 5. クリスティーヌ(アマンダ・サンドレッリ・右)とジャン・ジェルソン(アレッシオ・ボーニ)



図 6. 映画「クリスティーヌ/クリスティーナ」で着用された衣裳の展覧会パンフレット



図 7. ピッツアーノ



図 8. 「執筆中のクリスティーヌ・ド・ピザン」(『百のバラード』、ms. fr. 835, 1r.)パリ、フランス国立図書館。



図 9. 「クリスティーヌと武装したミネルウァ」(『軍務と騎士道の書』、Harley ms. 4605, 3r.) ロンドン、大英図書館。



図 10. 「食卓につくベリー公」(ランブール兄弟『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』1 月部分図)。



図 11. 《ブルゴーニュ公フィリップ豪胆公》16 世紀、ヴェルサイユ、国立美術館。



図 12. 左: 『シャルル 5 世の聖書』 1372 年、デン・ハーグ、国立美術館。

右: 《シャルル 5 世》1380 年頃、パリ、ルーヴル美術館。



図 13. 「女の都を建設するクリスティーヌと〈理性〉」(『女の都』、Harley ms. 4431, 290r.) ロンドン、大英図書館。



図 14. 「クリスティーヌは王妃イザボー・ド・バヴィエールに自作を献じる」(Harley ms. 4431, 3r.) ロンドン、大英図書館。



図 15. 「クリスティーヌは『女の都の宝典』をマルグリット・ド・ブルゴーニュに献じる」(ms. fr. 1177, 114r.)パリ、フランス国立図書館。



図 16. 左: 「〈理性〉〈公正〉〈正義〉が、執筆を再開するようにとクリスティーヌに催促する」
右: 「壇上の〈賢明〉」(『女の都の宝典』、ms. fr. Med. 101, 1r.)ボストン、公立図書館。



図 17. 「クリスティーヌは息子に教訓を授ける」(『わが息子ジャン・ド・カステルに与える道徳的教訓』、Harley ms. 4431, 261v.) ロンドン、大英図書館。



図 18. 左: 「クリスティーヌはシャルル6世に『長き研鑽の道の書』を献じる」
 右: 「クリスティーヌはルイ・ドルレアンに『オテアの手簡』を献じる」
 (Harley ms. 4431, 178r., 95r.) ロンドン、大英図書館。



図 19. 「クリスティーヌと公爵」 (Harley ms. 4431, 143r.) ロンドン、大英図書館。



図 20. 左: 「〈理性〉〈公正〉〈正義〉がクリスティーヌの前にあらわれる」 (『女の都』、ms. fr. 607, 2r.) パリ、フランス国立図書館。



右: 「運命の間の壁画を眺めるクリスティーヌ」 (『運命の変転の書』、ms. fr. 603, 127v.) パリ、フランス国立図書館。



図 21. 15 世紀初頭のフランスにおける服装の例。

左: 「哲学の書を読むレオンティオンと恋人」 (ms. fr. 12420, 93r.) パリ、フランス国立図書館。

右: 「高いかぶりものをつけた女性たち」 (ms. 5089, 178r.) パリ、アルスナル図書館。



図 22. 《ジャンヌ・ダルク》 1485 年頃、パリ、フランス国立中央文書館。



図 23. 映画「クリスティーヌ/クリスティーナ」(2009)のポスター

参考文献

1. シシル『色彩の紋章』 伊藤亜紀・徳井淑子訳 悠書館 2009 年.
2. マリア・ジュゼッピーナ・ムツァレリ『フランス宮廷のイタリア女性―「文化人」クリスティーヌ・ド・ピザン』 伊藤亜紀訳 知泉書館 2010 年.
3. 伊藤亜紀「青を着る「わたし」―「作家」クリスティーヌ・ド・ピザンの服飾による自己表現」 『西洋中世研究』 Vol. 2 2010 年 50-61 頁.
4. 水野千依 博士論文「ルネサンスの図像における奇跡・分身・予言―イメージ人類学的視座から―」 京都大学大学院 2010 年.
5. 水野千依『イメージの地層―ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』 名古屋大学出版会 2011 年.
6. 水野千依「ルネサンスの奉納像―〈痕跡〉と〈分配されたパーソン〉」 『美術フォーラム 21』 Vol. 20 醍醐書房 2009 年 101-108 頁.
7. 新實五穂「ジョルジュ・サンドの対話式小説『ガブリエル』における女主人公の異性装」 『日本家政学会誌』 第 60 巻第 6 号 2009 年 49-58 頁.
8. 新實五穂「19 世紀フランスの服飾と女性性―ジョルジュ・サンドの実生活における男装と対話式小説『ガブリエル』における女主人公の異性装―」 『杉野服飾大学・杉野服飾大学短期大学部紀要』 第 8 号 2009 年 93-104 頁.
9. 新實五穂「異性装研究―近代フランスにおける服飾の社会表象―」 大阪府立大学女性学研究センター『第 14 期女性学連続講演会「ジェンダーを装う」』 2010 年 71-100 頁.
10. 新實五穂『社会表象としての服飾―近代フランスにおける異性装の研究―』 東信堂 2010 年.