

# ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔ⅩⅦ〕15世紀フィレンツェ絵画—その2—

團 名保紀

群馬大学教育学部美術教育講座

(2003年9月5日受理)

## La tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento〔ⅩⅦ〕 Pittura fiorentina del Quattrocento (Parte 2)

Naoki DAN

Dipartimento di Belle Arti, Facoltà di Educazione, Università di Gunma

Maebashi, Gunma 371-8510 Japan

(Accettato il 5 settembre 2003)

### SOMMARIO

Oggi, dopo la identificazione di una parte delle opere di “Maestro del Bambino Vispo” come opere di Gherardo Starnina(secondo J. Waadenoijen), si potrà citare sia la tavola d’ altare di Würzburg che la “tavola di San Lorenzo” condivisa tra Stoccolma, Berlino e Dresda, quali le opere di Starnina sotto l’ influenza della tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino. Innanzitutto sia per la composizione principale fatta da una figura assisa sul trono, circondata da sei figure, sia per i santi stanti di ponderanza quasi cubista come appunto nel caso delle figure di cortigiani d’ Arrigo VII, tipici di Starnina fin dai suoi affreschi di Carmine a Firenze.

Un capolavoro di “Maestro di Borgo alla Collina”, seguace di Starnina, è polittico della Galleria Doria Pamphili, sormontato in cima al centro dalla raffigurazione di Cristo benedicente e ai lati da quella di Annunciazione. La composizione si riflette nei vari punti la tomba imperiale installata sotto il mosaico cimabuesco di Cristo Giudice nell’ abside del Duomo pisano.

Il polittico di San Giuliano in San Gimignano, opera di un altro seguace di Starnina detto il “Maestro del 1419” riflette la composizione della tomba di Arrigo VII in due modi. In primo riflette tutti i tre strati della tomba, e poi riflette solo i componenti costituenti il pianterreno del monumento pisano.

Parlando dei pittori del gotico internazionale sotto l'influenza di Starnina e di Lorenzo Monaco, un grande polittico di Rossello di Jacopo Franchi del 1420, oggi al Museo dell'Accademia di Firenze, poi il Polittico di Bicci di Lorenzo di Pieve di Sant' Ippolito a Bibbiena, sempre seguono gli schemi scultoreo-architettonici di detta tomba pisana. Un altro pittore sotto l'influenza di Starnina è Giovanni dal Ponte. Alcune delle sue tavole d'altare mostrano vicino alla cima la scena di Cristo in Discesa al Limbo, e ai lati, "Annunciazione". Penso che tale scelta dipendesse dalla sua osservazione di Cristo Giudice in mosaico sopra la tomba di Arrigo VII.

Ora parliamo di Gentile da Fabriano. Il Polittico di Valle Romita vicino a Fabriano, del suo periodo veneziano, recante in cima "Crocifisso di Cristo" (A. De Marchi) già si riflette la forma toscana del polittico sviluppata in senso verticale, come nel caso del polittico in San Giovanni Val d'Arno di Giovanni del Biondo ugualmente sormontato dalla scena del Cristo crocifisso. L'opera di Gentile riflette lo schema offerto dal pianterreno della tomba di Arrigo VII recante in alto la tomba vera e propria dell'Imperatore, allora considerata anche come la tomba di Cristo.

La sua opera più famosa, "Adorazione dei Magi", capolavoro del gotico internazionale oggi agli Uffizi, è perfettamente consona alla tradizione fiorentina dei polittici risalenti all'epoca giottesca. Terminata nel 1423 per la cappella degli Strozzi in sacrestia di Santa Trinita, la tavola innanzitutto riflette lo schema della tomba di Arrigo VII, composta dai tre strati di cui il secondo fu dominato dai ritratti dell'Imperatore tra sei cortigiani, e sovrastata dal Cristo Giudice in mosaico. Infatti allo spazio nucleare della tavola la figura del futuro Imperatore Sigismondo di Lussemburgo, bisnipote di Arrigo VII fu sottolineata come il Re più anziano. Poi l'opera si riflette il contenuto del pianterreno del monumento pisano con l'Altare di San Bartolomeo recante i ritratti di committenti, circondato dalle colonne tortili di splendido effetto ornamentale, e sovrastato dal sarcofago e gisant. Infatti nella parte centrale della tavola ci sono i ritratti di Palla Strozzi, committente dell'opera e di Lorenzo, suo figlio, inquadrati dalle colonne tortili e dai pilastri di ricca raffigurazione vegetale. Le figure di Mosè e di Davide giacenti messe accanto al tondo di Cristo nella cimasa centrale sembrano alludere al gisant dell'Imperatore Arrigo VII. Di fatti Dante vidi la figura eroica di Arrigo come Mosè e Davide nelle sue epistole. Però l'idea di riflettere la forma della tomba imperiale pisana in questa opera commissionata da Palla Strozzi doveva essere maggiormente auspicata anche dal contemporaneo interesse fiorentino allo schema decorativo-compositivo della "Corona di Carlo Magno" massimo simbolo dell'autorità di Sacro Romano Impero, dominata dal concetto di Gerusalemme Celeste, sia per la costruzione della parte absidale del Duomo circondante il Cupolone, che per il completamento della Porta della Mandorla con pieno decorativismo. Credo che da tale sottofondo provenisse anche il disegno ghibertiano dei gradini della cappella Strozzi nella sacrestia di Santa Trinita con il motivo ornamentale delle corone ottagonali. Di conseguenza doveva essere nata l'idea di occupare con tre

lunette la parte superiore della “tavola di Adorazione dei Magi” riflettendo la sagoma frontale della parte nucleare della corona oggi a Vienna, composta dall’ alternarsi di placca arcuata grade e piccola. Anche gli effetti dell’insieme della tavola con pieno senso coloristico e sontuoso causato dall’ uso abbondante della tecnica di oreficeria, furono appositamente ricercati fin dall’ inizio, anche se nelle predelle Gentile mostrò suo interesse precoce verso la novità brunelleschiana con le raffigurazioni prospettiche di natura e di città.

## 1. スタルニーナ、バンビーノ・ヴィスポの画家、ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家

ヴァザーリはゲラルド・スタルニーナについて1354年フィレンツェに生れ、アントニオ・ヴェネツィアーノの弟子となり、サンタ・クローチェ教会のカステッラーニ礼拝堂フレスコ画でデビュー（注1）、その評判を買われ、チョンピの乱の混乱の中スペインに呼ばれ、成功を収めたとしている。そしてフィレンツェに帰国、初仕事としてカルミネ教会の聖ジロラモ礼拝堂に、スペイン風モードの人物を混じえた新鮮で説話性にたけた画面を描き、優雅さ、独創性でイタリア中に知られることになったとしている。そこでピサ市は彼を求めたが、招きに応じず、弟子のアントニオ・ヴィーテを派遣、サン・ニコロ教会の作品は好評を得たとしている。いずれにせよカルミネ教会に於ける作は、彼に先駆ける画家の誰よりも生き生きした情感を表し、像のものごしも見事なもので、極めて革新的なものであったという。フィレンツェはピサをヴィスコンティより取得したことを記念し、ゲルフ党本部の正面壁に聖ディオニジと二天使の姿を、ピサの町の景観画上に描かせ、自然らしさと色彩美でこれ又実に素晴らしい評判を博したとしている。だがその彼は49才、作風の絶頂期で急逝、その死は人々から大変惜しまれたとしている。マゾリーノ等の弟子をもったとし、スタルニーナの自画像はカルミネ教会のフレスコ面中にあるとも述べている（注2）。

その後この謎めく画家に関しては、1404年10月にカルミネ教会聖ジロラモ礼拝堂のフレスコ制作が終了したこと（注3）、1409年2月にはエンポリの聖ステファノー教会でフレスコ画群を制作したこと（注4）、1413年10月18日には既に死亡が確認されていること（注5）等が明らかとなり、又カルミネ及びエンポリのフレスコ画断片発見とも合わさり（注6）、次第にその実像が浮び上り始めて来た（注7）。

一方シレンによりロレンツォ・モナコの弟子と考えられ、一連の聖母子画の幼児キリストのはつらつとした姿から、「バンビーノ・ヴィスポ（元気な子供）の画家」と命名された画家（注8）の作風は、スペイン的なものとされ、同画家のカタログはベレンソン、プデルコ、ロンギ等により増強されて行った（注9）。しかしその中の一部はスペイン画家のもの、そしてかなりの部分がスタルニーナ自身のもので、今日ヴァーデンオイエンにより見なされるようになり（注10）、スタルニーナの死後の作品の一部は（生前の時期のものも一部あるが）、「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」なる

画家に帰属させる動き（注 11）が今日優勢となって来ている。即ちかつて「バンビーノ・ヴィスポの画家」の名の下で把握されてきた作品群は今日解体され、実体を持たぬものとなり、その名をもってしては通用しなくなって来ているのである。それらの内の多くはゲラルド・スタルニーナに帰属され、彼のこれ迄把握されて来た以上の豊かな作風展開につき、又周辺画家への大きな影響の実体につき認識されるものとなった。

さてスタルニーナとピサの皇帝ハインリッヒ七世の墓（図 1）との関連では、その大部分がフレスコ画の断片でしかなかった在来の少ないスタルニーナの作品カタログをもってしては、十分に判断しかねるものがあった。しかしプロカッチにより強調される（注 12）、カルミネ教会の聖人（図 7、8）の立ち姿の荘重性、明暗、光と陰を強調した豊かな彫塑的性格は、ジェリーニやマリオット・ディ・ナルド等ネオジョットスキの誰よりも、像に真実味ある存在感、生命感を宿らせ、その大ぶりのキュビズムは、私にはティーノ作ピサの廷臣像（図 3）を想起させるものがあった。

いずれにせよ主としてヴァーデンオイエンにより整備された、旧来の「バンビーノ・ヴィスポの画家」作品を導入しての、スタルニーナの総カタログから見ると、そこにはピサと縁が深く、例えばヴァザーリの証言の如く、グェルフ党の館のフレスコ画で、ピサ市の真景を映し出していたスタルニーナに相応しく、やはりピサの帝墓からの影響を色濃く見出すことが出来るのである。まずはベッロージにより、スタルニーナのカルミネの壁画断片との様式的共通性を認められた、ヴェルツブルグのマルティン・フォン・ワグナー美術館蔵の三翼祭壇画、当時「バンビーノ・ヴィスポの画家」のものとしていた、「楽を奏でる天使達と四聖人立像に囲まれる聖母子」（図 9）（注 13）が挙げられよう。見事な冠を頂き、玉座上に君臨する聖母は、上体を立て、ほぼ正面を向いている。それを囲む天使達は計六名、ほぼ楕円形の構図を成している。このことはロレンツォ・モナコの 1390 年代の聖母子像（ホーン美術館蔵）に於て、六聖人が聖母を同様の構図で囲んでいたこと（注 14）を想起させ、まずピサの帝墓二階層の、皇帝を囲む計六体の廷臣群像を意識してのものかと思われる。しかしヴェルツブルグの三翼画の、両翼部の四聖人立像と合わせた全体の印象は、やはりピサの帝墓の第二層（図 1、3）から受ける荘重なモニュメンタリティーそのものである。

そしてさらにより厳粛な雰囲気のもと、各聖人立像、そして脆く枢機卿の姿が著しい彫塑性、量塊性を訴える——同様の印象は、カルミネ教会で発見されたフレスコ片に於ける聖人諸像の無視し得ない特色、魅力であった——、ストックホルム（図 10）、ベルリン、ドレスデン等各地に分散された「聖ロレンツォの祭壇画」、やはり中心に聖母子像を配した三翼画（注 15）は、ヴェルツブルグの作同様、構図に於て、ピサの帝墓二階の安定的構図、その荘重性が影響を与えていると思われる。そしてその際、各人物の大ぶりのキューブ的特徴づけは、まさしく皇帝座像を取り囲む、ティーノ作廷臣像ないし、一階層内の聖バルトロメオの祭壇上の三体の丸彫立像（図 4、5）に、直接的に帰するものなのである。

さてスタルニーナと「バンビーノ・ヴィスポの画家」が別人格の画家であり、後者は前者の死後、即ち 1413 年以降も活躍したと考えられて来た一つの論拠は、カセンティーノのボルゴ・アッラ・コッ



リーナの聖ドナート教会祭壇画、「聖カテリーナの神秘的結婚と聖人達」(図11、12)が1423年の年記を伴い、一時期「バンビーノ・ヴィスポの画家」に帰属されていたためであった(注16)。しかし既にプデルコは、作風が「聖ロレンツォの祭壇画」(図10)に比べ劣るとし、作者を「バンビーノ・ヴィスポの画家」の協働者、「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」と名づけた(注17)。同作はスタルニーナに今日帰される「バンビーノ・ヴィスポの画家」の秀作、「ローゼルメールの聖母」(図13)に、プデルコ自身も認めるように準拠するものである(注18)。それ故、スタルニーナと「バンビーノ・ヴィスポの画家」の同一性、それと「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」の別人格性、しかし飽く迄スタルニーナの模倣者という「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」の性格が、今日ヴァーデンオイエンにより強調されているのである(注19)。いずれにせよ現在個人蔵の「ローゼルメールの聖母」は、美事な冠をつけた玉座上の聖母を、天使がやはり楕円形構図をもって囲み、ピサの帝墓二階層の彫刻の反映として見る事が出来るのである。

尚スタルニーナのこの種の聖母子及び天使達を描く秀作を反映したもう一つの作を、「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」は作成している。ローマのドーリア・パンフィリ絵画館蔵の聖母子画で、四天使と四聖人立像を伴う三翼祭壇画である(図14)(注20)。主層は明らかにピサの帝墓二階の彫像配置を意識させ、豊かな彫塑性が各像にうかがわれる。左右の翼の上方額部には、トンドで受胎告知が示され、ピサの帝墓第二層外部上方に位置した彫刻グループの反映となっている。主画面、聖母子上のトンドは、大部分欠損しているが、「祝福するキリスト」と判定出来、ピサの帝墓全体の頭上に大きく構えられた、チマブーエ作のモザイク、「審判者キリスト」(図15)への意識を反映すると考えられる。かくしてスタルニーナの追従者、「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」のほぼ完全に残ったこの貴重な作に於て、ピサの帝墓への関心を端的に見て取れる訳である。そしてこのことから、スタルニーナのとりわけ聖母子祭壇画に於て、やはりピサの帝墓への関心が作品を根底から支え、はつらつとしてかつ荘重、大いなる存在感の人物像による、モニュメント性を形成したことを確認出来る筈である。この通常国際ゴシックの旗手と位置づけされる画家も、ジョット以来フィレンツェ画派の伝統たる皇帝ハインリッヒ七世の墓への関心を守ることに於て、そしてその上に自らの芸術を築くことに於て変りはなかったのである。

いずれにせよ、ヴァザーリによれば、人々を魅了し、常に良き評を勝ち得たスタルニーナであるが、フレスコ画のみならず、祭壇画に於てもフィレンツェ画派の世界に多大の影響力を発揮した事実が、「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」の諸作品を見ることにより、我々に認識されて来る。この影響は、それ以外の同時期の多くの画家に——ロレンツォ・モナコにすら——、又より若いジェネレーションの画家に迄及んで行った筈である。例えばロンギは、「ローゼルメールの聖母」はフラ・アンジェリコの初期の様式を支えている、といみじくも述べている(注21)。又プロカッチは、スタルニーナの重要性は国際ゴシック性よりも、彫塑的形体からなる大ぶりの人物像の、真実みある表現にあるとし(注22)、本格ルネッサンス画家の前兆、絵画に於ける、同時期の彫刻家ナンニ・ディ・バンコに相当するとした。そしてヴァザーリが、マゾリーノがスタルニーナの弟子であるとしたよ

うな方向性で、彼のルネッサンスへの影響力の大きさを考えたのである。そうしたスタルニーナ芸術の目覚ましい特性を育んだ源に、実はピサの皇帝ハインリッヒ七世の墓が存在していたことをもはや我々は否定し難いと思われる。

## 2. 「1419年の画家」、ロッセッロ・ディ・ヤコポ・フランキ、ピッチ・ディ・ロレンツォ、ジョヴァンニ・ダル・ポンテ

スタルニーナの「ローゼルメールの聖母」(図13)を反映する「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」の「アレキサンドリアの聖カテリーナの神秘の結婚」が描かれたのは1423年であった。それより前の1419年、別の優れた画家により、明らかに「ローゼルメールの聖母」を強く意識した、やはり中央に聖母子、左右両翼に聖人像を据えた三翼画が作られている。中央パネルはクリーヴランド美術館にあり(図16)、「洗礼者ヨハネ」及び「聖アントニオ」の各パネルは、かつてミュンヘンのドレイ・コレクションにあった(注23)。中央パネルには「1419年、アントニオ・ディ・ドメニコ・ジュニがその魂の救済の為、作成させた。」と記されている。それが故に、プデルコ以来、この作者を「1419年の画家」と呼ぶことになった。バルベリーノ近くのカヴァッリーナのサンタ・マリア・アラテラ教会に、当初置かれていたものである(注24)。ロレンツォ・モナコを反映させつつ、憂いの情感をたたえ、優美なゴシック的輪郭線を強調しながらも、確たる量塊性、空間把握、光と色彩に対する新鮮なアプローチを示す作風は、マゾリーノ、マサッチョに至る最短のものと評価されている(注25)。

「1419年の画家」は又もう一つの傑作、今日サンジミニャーノの市立美術館蔵の三翼祭壇画、「聖マルティアーノと聖アントニオ・アバーテに囲まれる玉座上の聖ジュリアーノ」(図17)を、コッレジャータ内の聖ジュリアーノ礼拝堂、即ちジュリアーノ・マルティアーノが1427年に建造した礼拝堂、その為に制作した(注26)。ここに於てスタルニーナやロレンツォ・モナコが、その祭壇画芸術の展開に於て規範として仰いだ、ピサの帝墓への「1419年の画家」なりの独自の反応が現れるのである。まず作者は、同聖堂内聖バルトロメオ礼拝堂の為に、1401年完成のロレンツォ・ディ・ニッコロ作三翼祭壇画(図18)(注27)を分析、中央翼に、玉座上の聖者を正面観強調のもとに表現している。ロレンツォ・ディ・ニッコロのものでは、左右両翼は聖人の逸話四場面が描かれたが、その外枠に六立像を表し、ピサの帝墓の第二層の、皇帝座像を囲む六廷臣立像を反映させていた。それに対し「1419年の画家」は、やはり帝墓第二層を意識しつつも、両脇翼に、それぞれ一体ずつの聖人像を、そして外枠に、二体ずつ聖人の小立像を配している。そしてロレンツォ・ディ・ニッコロの祭壇画では、側翼上の額部にトンドで小さく「受胎告知」が描かれたのに対して、独立したパネルで、同一テーマを強調、ピサの帝墓に於ける二階層の外部、左右上方の、ティーの印象的な「受胎告知」グループをより強く想起させるものとしている。チマザは聖三位一体が表されている。その際、父なる神は座し、右手を上げ、祝福の態度を示している。これはピサの帝墓の上方に存在した、チマブーエ作のモザイク「審判のキリスト」のポーズ(図15)にやはり近いものがある。かくして帝墓

の第二層を含め、それ以上の部分が、祭壇画全体として実質的に反映され、描かれているのである。

一方三位一体図中に描かれる、キリストの十字架像に関してであるが、これはピサの帝墓一階層内の上方に設置された、帝墓の本体的部位（図1、2）の反映として、祭壇画の頂点的位置に描かれたと理解出来る。そしてその際、その下の祭壇画の主画題、「三聖人」であるが、ピサの聖バルトロメオの祭壇上の三聖人立像（図4、5）（注28）を反映したものと見てとることが出来るのである。

三層構造から成るピサの帝墓の各層の彫像内容を、下から上へと順を追って反映させる祭壇画形成の方式と、帝墓一階層内の聖バルトロメオの祭壇部分周辺の彫像内容のみを反映させて行く方式、この異なる二つの態度があることを、フィレンツェ及びシエナの祭壇画の分析でしばしば見て来た。又両方をオーバーラップさせ、融合して行く場合がかなり存在してもいた（図19）（注29）。まさしく金地に輝く色彩の美とゴシック的優美さをたたえ、空間内に彫塑的存在感を強く訴える人物像を示し、堂々たるモニュメント性を発揮するサンジミニャーノの祭壇画は、こうした例に他ならない。確たる規範に基く芸術の安定性、奥深さと豊かさを認識させられるのである。

スタルニーナ及びロレンツォ・モナコがその主たる推進者となり、15世紀初頭から広がって行く国際ゴシックの波は、ロレンツォ・ディ・ニッコロやマリオット・ディ・ナルド等、かつてネオジョットেসキ的作風によった画家をも巻き込んだが、フィレンツェの同時期、やはり優美なゴシック的祭壇画の作者として、ロレンツォ・モナコ（注30）やピッチ・ディ・ロレンツォの影響を反映させつつ活躍した（注31）ロッセッロ・ディ・ヤコポ・フランキ（1377—1456年）がいる。1420年作の現在アカデミア美術館蔵、344×300センチという格別大型の三翼画、「聖母戴冠と諸聖人達」（図20）はもともとカンポラのベネディクト派修道院のものであった（注32）。プレデッラは、墓に於けるキリストと、聖母マリア及び福音書記者ヨハネ、それらの場面を囲んでは、十二聖人が小アーチの連続帯に冠され、リズム感よく表されている。ピサの帝墓一階層の、キリストの墓と見たてられた皇帝の石棺、その前面で同様の小アーチの連続帯に冠され、十二使徒の立ち姿が浮彫されていたこと（図2）の、まさに忠実な反映して描かれている。そして主層の、多数の聖人や天使達に囲まれる、玉座上のキリストと聖母、大がかりな、そして実に華麗な色彩芸術の開花、まさしく祝祭的と呼ぶに相応しい場面展開は、やはりピサの帝墓の、今度は第二層（図3）の反映となっている。左右両翼の上部額内にはトンドで受胎告知が表されている。主翼上方の額部トンドでは、父なる神が祝福のポーズを展開、これはやはり帝墓上方の、チマブーエ作モザイクの「審判者キリスト」の反映となっているのである。

この優美で華麗なゴシック的祭壇画家——本格的ルネッサンス時代まで、こうした様式をかたくなに保ち続けた——の同じく1420年代の秀作を、エンポリの美術館に見出すことが出来る（図21）（注33）。玉座上の聖母子を囲む四聖人立像群、及び上方左右のトンドの「受胎告知」、額部中央トンドの「祝福のキリスト」の存在により、愛すべき優雅なロッセッロのこの祭壇画も、やはりピサの帝墓への多大な関心の上に成立したことを認識させられるのである。

ロッセッロに影響したとされるピッチ・ディ・ロレンツォ（1373—1452、ロレンツォ・ディ・ピッチの息子で、ネーリ・ディ・ピッチの父）にしても、ロッセッロと同様に15世紀半ば過ぎ迄活躍するが、初めはアンニョロ・ガッディ及び父の作風を学び、後期はジェンティーレ・ダ・ファブリアーノにも影響されたとされる。1420年代初頭のフィレンツェで最も人気のあったゴシック性の画家で、その工房へ来る発注は多数を誇っていた（注34）。しかし例えばエンポリの、1423年の年記のある、諸聖人及び跪く寄進者の肖像を伴う聖母子画（図22）では、量塊性と、奥行豊かな空間性把握に関心を高め、真実らしさ、生命感の表出に成功しており（注35）、「1419年の画家」同様、スタルニーナの影響をも見極められる可能性もある筈である。

さてこの作家の作品にしても、ロッセッロ・ディ・ヤコポ・フランキのエンポリの作品に近似したものがある。例えば1430年の年記を持つ、シエナの国立絵画館の三翼祭壇画、「聖母子及び四聖人」（図23）（注36）である。「受胎告知」グループ及び「祝福するキリスト」により冠されている。そしてこれとほぼ同内容のものが、フィレンツェの聖アンブロージョ教会にもある（注37）。ロッセッロ同様、ピサの帝墓への関心をやはりピッチもたくましくしたことを、さらに大きなスケール感をもって知らしめるものとしては、1435年の年記を持つ、ビッビエーナの聖イッポリートのピエーヴェ教会の三翼祭壇画、280×250センチの「四聖人立像に囲まれる聖母子」（図24）（注38）がある。プレデッラに「キリスト降誕」、「聖イッポリートの殉教死」等を含んで表し、中央チマザではキリストの磔刑を描いている。又左右翼の上方額部には「受胎告知」が来、中央翼のそれにはキリストの頭部が描かれる。後に見るジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの1423年完成「三王礼拝の祭壇画」（図29）でも、「キリストの降誕」がプレデッラに表わされ、又同様の額部のイコノグラフィーを見せ、まさにジェンティーレからピッチ・ディ・ロレンツォへの影響が確認出来る訳であるが、今注目したいのは、中央プレデッラである。あたかも皇帝ハインリッヒ七世の横臥像が石棺上（図2）にあり、アルコソーリウム内に収められた帝墓本体の状況（図1）の再現であるかのような、ベツレヘムの馬小屋でのキリスト降誕の“寝姿”なのである。

恐らくスピネッロ・アレティーノの弟子であり、ロレンツォ・モナコから影響を強く受け、やがてフラ・アンジェリコやマサッチョからも影響される画家、ジョヴァンニ・ダル・ポンテは、かねてより「バンビーノ・ヴィスポの画家」との共通性を指摘されていた（注39）。今日では、既に述べたような理由により、スタルニーナからの影響として、その点を理解すべきこととなった（注40）。

シャンティーユのコンデ美術館蔵、1410年の年記を持つ「聖母戴冠及び八聖人像」の三翼祭壇画は、父なる神が二度表わされるという異例の作である（図25）（注41）。まず中央パネル内の上方に正面観も強く登場している。その冠はその下で聖母マリアが受ける冠の形と異り、ピサの帝墓第二層の皇帝座像が示す、上方に高く突出した形のものである（図3）。それ故主構図全体が、通常の聖母戴冠図以上に、帝墓第二層の反映としての性格を色濃く印象づけるものとなっている。聖者立像を表わす両翼の額部にはトンドで、受胎告知が描かれている。この点も帝墓の反映と見ることが出

来る。中央翼の額部には、父なる神が玉座に座る姿が、天使達に挟まれ表わされている。こちらは帝冠をかぶらず、ピサの帝墓上方のモザイク、「審判者キリスト」の座像(図15)のまさに反映となっているのである。

ジョヴァンニ・ダル・ポンテの、通例の祭壇画にないユニークなイコノグラフィーの開発者ぶりがうかがわれるが、フィレンツェのアカデミア美術館の、「聖母戴冠及び四聖人」の三翼画(1420—30年頃の作)(図26)では、両翼上の額内には通例どおり「受胎告知」を描きつつも、中央翼の額部に、十字架のキリストでもなく、父なる神や祝福のキリストでもなく、「リンボへのキリストの訪問」を描いている(注42)。天国でも地獄でもなく、リンボにいる人々というテーマ、それ自体やはり最終審判に関連するものであることは事実である。そこでこうした内容を祭壇画の中央の頂部に描いた訳は、前出作に於ける場合と同じく、ピサの帝墓の上方に「審判者キリスト」のモザイクが存在していたことへの反応であると見極められるのである。そして当作では主構図のキリスト、聖母いざれもが、ピサの皇帝座像の頂く冠を反映し、やはり豪華な王冠を示していることは、これ又注目に値いする。

実は、今ここで見た、祭壇画の額部に「リンボを訪うキリスト」を描くことは、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの、これ又ジョヴァンニ・ダル・ポンテ作、「福音書記者ヨハネの昇天と八聖人達」の三翼画(図27)に於ても見られるものである(注43)。

プレデッラでは聖人の殉教死の場面が示され、これはピサの皇帝の墓一階層の反映と見ることが出来る。主層は墓穴から上昇する聖人を囲み、左右対称的に計八聖人の立つ姿が描かれている。これはピサの帝墓第二層の反映であるが、その際廷臣立像を意識したものであろう、群像の彫塑性、荘重性がとりわけ注目させられる。その主構図上の額部に、「リンボのキリスト」が描かれるのである。さらに上方、独立パネルによるチマザでは、聖三位一体が表わされる。そこでは帝冠をつけた父なる神が十字架のキリストを支えている。そして左右両端のチマザでは受胎告知が表わされるのである。いずれにせよ、当作中央上方部の図像で、額部の審判に関する内容と、父なる神の座せる姿を合わせて考えると、帝墓上方のモザイク、「審判のキリスト」の存在を反映すると見てとることが出来るのである。

この15世紀初頭から活躍する、今又もう一人の存在感あるフィレンツェの画家が、ユニークな画業を次々展開して行く上で、ピサの皇帝ハインリッヒ七世の墓がやはり大きく影響したことが理解されて来るのである。

### 3. ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ、その初期

1370年頃、マルケ地方のファブリアーノに生まれ、1390年頃から修業で各地をまわる中、国際ゴシック様式の画家として出発したジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの若年期については、記録に乏しい。そしてようやく1408年、ヴェネツィアでの活動記録が出現する(注44)。いずれにせよ1409年以降、パラッツォ・ドゥカーレで重要なフレスコ画を作成することから見て、かなり以前、

既に一定の評価を勝ち得ていたものと思われる。故郷ファブリアーノの近く、ヴァッレ・ロミータのオッセルヴァンツァ派教会の、「聖母戴冠及び四聖人」、そのチマザに「キリストの十字架」を示す多翼祭壇画（図 28）（注 45）は、ヴィネツィア時代作られ故郷に送られたものであることが、昨今デ・マルキにより提起されている（注 46）。そこにはパオロ・ヴェネツィアーノのヴェネツィア・アカデミア美術館蔵祭壇画から来るものをはじめ（例えば聖母に冠を授けるキリストは、右手でそれを行い、左手には十字架を持って表わされるという点等）ヴェネツィア的要素が存在するからである（注 47）。

多翼祭壇画の主構図「聖母戴冠」上に、「キリストの磔刑」のチマザが来る形式は、北伊ではグアリエントが 1344 年、パードヴァ近くのピオーヴェ・ディ・サッコの聖マルティナーノ教会の為作成したもの（注 48）に先例を見ることが出来る。しかしグアリエントのものにしても、パオロ・ヴェネツィアーノのものにしても、祭壇画が横広がり印象を全体として与える（注 49）のに対し、ヴァッレ・ロミータの為のジェンティーレの作は、上方向に発展する重層構造を示し、トスカナ的性格によることも事実である。例えばフィレンツェ派のジョヴァンニ・デル・ピオンド作、サンジョヴァンニ・ヴァルダルノの祭壇画（図 19）（注 50）に、近似の内容、プロポーションのものを見出すことが出来るのである。その点既にジェンティーレが、トスカナ地方に足を運んでいた可能性をうかがわせるのである。いずれにせよジェンティーレの教養の高さ、芸術の多様性と熟成について、既に充分知らしめ得る作品であると思われる。そして同祭壇画に於て、ジョヴァンニ・デル・ピオンドの場合既に見極め得たのと同様に（注 51）、皇帝ハインリッヒ七世の墓の建築、彫刻スキームから来る影響をやはり確認出来るのである。主層の五パネルから形成される部分は、ピサの帝墓第二層の反映、頂上の十字架上のキリストは、帝墓一階層内上部の、キリストの墓として見立てられた墓の本体的部分、即ち石棺及び横臥像の存在を反映すると見極められるからである。その場合、その下に来る中心パネル、「キリストによる聖母の戴冠」が父なる神と聖霊の鳩を伴うが故、聖三位一体の概念も發揮すると考えれば、帝墓の本体的部分の下に登場した、聖三位一体の概念を体現する三体の丸彫立像の反映として見てとることも出来るのである。

ヴェネツィアで成功後、1414 年には、マルケの領主パンドルフォ・マラテスタが取得したブレッシャの地に移り活躍、ロンバルディア地方の高度な、洗練された国際ゴシック性のまっただ中に身を置くこととなる。その後一時期故郷に戻るが、地方性に飽き足らず、やがてフィレンツェのパッラ・ストロツィの呼びかけを受け、サンタ・トリニタ地区に 1420 年 8 月から 10 月迄に移住することとなる。この時点でサンタ・トリニタ教会にストロツィ家が建造中であった祭器室の、聖オノーフリオと聖ニコラの大礼拝堂の為の祭壇画、現ウッフィーツィ美術館に「三王礼拝の祭壇画」（図 29）を制作することの了解が既にあったものと考えられている（注 52）。

#### 4. ジェンティーレ作「三王礼拝の祭壇画」

ここに於て彼の作風は各地で見聞してきたもの及び自身の作画体験を集大成、国際ゴシック様式

の金字塔なる作品が生れることは必定であった。しかし同祭壇画はヴィネツィア的でも、ロンバルディア的でもなく、明らかにフィレンツェ祭壇画の系譜に収まるものである。額部にしてもそれはロレンツォ・モナコのもの、或いはロッセッロ・ディ・ヤコポ・フランキの1420年作のもの（図20）に準拠している。そして何より、発注者パツラ・ストロツィの意向としても、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓への関心が、隣接する小礼拝堂の為ロレンツォ・モナコが平行して作る祭壇画（図31、32）同様、見届けられるのである。1423年にはいずれも完成する、大小の聖オノーフリオと聖ニコラの礼拝堂、その両空間をへだてる壁をうがつアルコソーリウム内にいずれ設置されるオノーフリオ・ストロツィの石棺（図30）、それを意識してロレンツォ・モナコの祭壇画に、ピサの帝墓芸術から来る要素が反映するのは必然と言えた。何故なら幾つかの点で、オノーフリオの墓自体がピサの帝墓を反映すべきものだったからである（注53）。そしてジェンティーレの作は、サンタ・トリニタ教会を最終舞台にくり広げられる「サンタ・トリニタの祝祭」の行進の華麗さにそうべきテーマ、「三王礼拝」を表し（注54）、限りなく甘美な国際ゴシック性を謳歌する一方で、又同時にそれを迎える礼拝堂が、聖オノーフリオと聖ニコラ、即ちパツラの亡父オノーフリオの信奉した二守護聖者達に捧げられ（注55）ているが故、そこにあるオノーフリオの墓を念頭に置く葬祭芸術としての特性を發揮するものでなければならなかったからである。

小礼拝堂に置くべきロレンツォ・モナコの祭壇画に関しては、ピサの帝墓一階層内の彫刻を下から上へと見て行く際の内容を反映して計画された点を私は既に強調していた（注56）。だが同時にそれは、帝墓の三層全体の特色をも反映しようとしていたものと言える。プレデッラに於て、「キリスト降誕」が描出されるが（図32）（注57）、キリストの死の前ぶれであるかの如く、アーチ内、棺上の寝像を想起させる姿で乳児は表わされるからである。それは帝墓一階層のアーチ下の、墓の本体的部位（図1、2）の反映の如くである。さらに祭壇画主層で、聖母子座像を中心に、二聖人立像、聖オノーフリオと聖ニコラが存在したであろうことは、皇帝座像を中心に立像群が囲んでいた、帝墓第二層の反映として理解出来るからである。

いずれにせよ今、壁をへだてた大礼拝堂の為の「三王礼拝の祭壇画」の構成では、まず三層構造から成るピサの帝墓の各層それぞれの内容を、下から順に積み上げて行く方式を採っていることから見てみたい。即ちプレデッラはキリストの幼児期の説話三題から成るが、ロレンツォ・モナコの前出作でも表された「キリスト降誕」（図33）では、地上に直接横たわる幼児キリストを、聖母が跪き祈っている。これはベツレヘムで、スウェーデンの聖女ビルジッタが幻視した聖母出産場面の光景に関する絵ときであるが（注58）、地上に横たわるキリストには、土に帰るという意味の強調から、後に訪れるその死を既に暗示させるものが確かにあるのである。それが故、ピサの帝墓の一階層の、皇帝の横臥像を暗示させるものなのでもある。祭壇画の主層、三王礼拝図（図29）では、地上の王達が見事な冠を示して登場する。聖母を玉座として君臨する永遠の王キリストに彼等がオマージュを捧げる為、今まさに到着した栄光的場面を表している。王達には幾多の従者がつき従っている。中央に立つ、一番若い王の後には、こちら向きで、大きな赤い帽子をつけた若者が立っている。パツ

ラ・ストロツィの息子、ロレンツォと思われる(注59)。その横に飼いならした鷹を持つ、ターバンを巻いた男性が四分の三の角度で、肖像性も見事に捉えられている。祭壇画の発注者パツラ自身であろう(注60)。尚先頭の一番年老いた王はシジスモンド王、時代の最重要人物で教会の統一の為、生涯をつくす王の肖像と考えられている(注61)。そうであるとすればシジスモンドの曾祖父、皇帝ハインリッヒ七世の墓からの当祭壇画への大きな影響は言わば当然のこととして理解されるのである。いずれにせよ祭壇画主層は三ルネッタにより画され、左右、中央と内容的に三分別される人物群が登場する、と捉えることが出来る。即ち左に聖家族、右に庶民、中央に王侯貴族を強調しているのである(注62)。皇帝座像を中心に孤立させ、左右にそれぞれ三体づつまとまって形成される、帝墓第二層の肖像群、その三分割主義の反映として見る事が出来る筈である。当祭壇画の左右上方額部のトンドでは、左右に「受胎告知」が、中央に「祝福のキリスト」が示される。それらはこれ迄も見て来たように、いずれもピサの帝墓の上方に施されていた図像内容を反映するものである。かくして三層構造からなる帝墓の各層の特質をまずは反映した祭壇画としての性格が見極められるのであるが、帝墓との関係に於て、又一方別の見方が可能であると思われる。それは小礼拝堂の為のロレンツォ・モナコの祭壇画の場合既に強調しておいたものであるが、帝墓一階層内の各彫刻要素との対比として見る方法である。

まず主構図では、この祭壇画の発注者父子の肖像で、王の立像のすぐ背後に配置され、三立像として強調されている。この点ピサの帝墓一階層の聖バルトロメオの祭壇上の三立像、即ち帝墓の発注者父子(図5)及び聖バルトロメオ像(図4)のことが想起されて来るのである。三体の丸彫立像の背後には開閉式窓が壁面にとりつけられていた。数多くの人々の風貌を前景に強調、背後に豊かなパノラマを展開させる、ジェンティーレの構想は、ピサの帝墓一階層の、窓ごしの風景をとり込んだ彫像世界への反響、その一大発展として映じて来るのである。ピサでは三立像の下、基台部には四福音書記者が浮彫されていた(図6)。それら各像間には三つの水平に広がる空間が形成されていたのであり、そのことの反映として当祭壇画の三つのプレデッラを見てとることが出来るのである。ピサ帝墓一階層の建築的部位として、欠くことが出来なかったのは、現在ロンドンとピサにその一部が残る、アカンサスのモチーフを見事様式化した螺旋円柱(図37)であり、聖バルトロメオの祭壇上の三立像を脇から守る形をしていた。祭壇画主層を脇から囲む側柱には、螺旋円柱、及び花や葉の見事なモチーフを表わして、植物のみの静物画を構成するかの角柱(図36)をもってし、やはりピサの帝墓からの影響を色濃く見せるのである。こうした植物モチーフによる豊かな装飾展開の流れを押し進め、ジェンティーレは、既にオノーフリオの墓を迎える為に事前にうがたれていたアルコソーリウムの天井部を、やはり百合の花のモチーフをもってフレスコで装飾するのである(図30)。これはピサの帝墓本体を迎えたアルコソーリウムの天井石板が、大輪の花のモチーフをもって飾られていたことを反映したものと考えられる(注63)。いずれにせよ同時期、このサンタ・トリニタ教会祭器室の入口門では、ギベルティにより見事な植物文様の側柱及びその上に乗るアーチ部が形成されるが、ジェンティーレの場合同様、帝墓の優れた装飾性への関心が表わ



れていると思われる(注64)。さて帝墓の第一層内の最上部には墓室そのものがあつた。帝の墓にはキリストの墓というコンセプトが息づいていた。それ故、三王礼拝図の上方、中央頂部にキリストを描出しているのだと、まずは読みとることが出来よう。その際すぐ側には、モーゼと冠をつけたダヴィデが横たわる姿で表わされるのを見るが、帝の横臥像の反映として読みとり得ると思われる。ちなみにダンテは、民及び帝にあてた書簡で、帝をモーゼともダヴィデとも形容していたのである(注65)。

こうして見て来るとジェンティーレ・ダ・ファブリアーノがパツラ・ストロツィの為に1423年5月完成した祭壇画(図29)も、ロレンツォ・モナコが隣接礼拝堂の為託されたもの、そしてそれにとってかわる案としてフラ・アンジェリコがやがて完成するもの(図31)同様、ピサの帝墓芸術への関心、分析が縦横に張り巡らされ、祭壇画の豊かで揺るぎなきモニュメント性を支えていたということが理解されて来るのである。しかしそもそも祭器室に集えるこれら芸術の中に共通して帝墓への意識がうかがえることは、発注者がパツラほどの教養人であることをしてみれば、言わば当然のことなのでもあつた。パツラはギリシャ・ローマの古典への関心を第一義的に展開したが(注66)、近過去の時代、即ちダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョ達の時代への関心も豊かにあつた。そして美術好きの彼は、福者に列せられ1383年そこに埋葬された、同族の誇るべきアLESSIO・ストロツィのものを含み(注67)、輝かしき聖職者、教養人達の墓の集まるサンタ・マリア・ノヴェッラ教会内ストロツィ家礼拝堂の芸術を、日頃から意識し続けていたことは疑いようもない。そこにはオルカンニャの祭壇画、ナルド・ディ・チオーネのフレスコ画、同じくナルドによるステンドグラスが輝き、ペスト後のフィレンツェに於ける、総合芸術的展開の一大拠点となっていた。聖トマス・アキナスに捧げられたそれらいずれの芸術も、皇帝ハインリッヒ七世の墓を実は意識したものであること、とりわけ発注者トンマーズ・ストロツィとその叔父のドン・ピエロ・ストロツィの肖像を描いた、オルカンニャ作「ストロツィ家祭壇画」(図38)に於て、それは顕著であることを私は既に一連の十四世紀フィレンツェ派祭壇画への考察の中で見て来た(注68)。

要するにストロツィ一族同門に於ては、墓を置く礼拝堂に於てピサの帝墓芸術を反映することは、十四世紀半ばから伝統となっていたと言えるのである。それ故パツラ・ストロツィは、父オノーフリオの墓を迎えるサンタ・トリニタ教会祭器室内礼拝堂の芸術を発注するに、ギベルティ、ロレンツォ、モナコ、ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ等の各部分の担当者に対し、その点を必須の要件として指示していた筈である。かくしてルネッサンス都市フィレンツェを代表する栄光の芸術空間の出現となったのだと思われる。

ところで当祭器室関連の芸術が勢力的に展開していた1422年1月、パツラは前法皇ヨハネ23世(バルダッサレ・コッシャ)の墓に関し、フィレンツェ洗礼堂内に礼拝堂を伴う大がかりなものと遺言執行人達が主張したのに対し、拒否の見解をカリマラ業組合に表しているのである。彼はそこに墓の設立は認めるものの、出入りを妨げない小規模なもので充分であり、それだけで名誉あ

るものになるとした(注 69)。その結果ドナテッロ、ミケロツツォが実施するコッシャの墓は、礼拝堂も祭壇も伴わない小規模なものとして 1428 年完成することになるが(図 39)、それでもフィレンツェにあって久方ぶり大がかりな墓が形成され、以後一連のヒューマニスト達の墓の原型的役割を果たすことになった。ちなみにそれは四つの持ち送りに支えられた石棺上に、見事な肖像性を強調した横臥像を乗せ、下方には三立像を表し、上方はアーチに冠され、左右の柱に囲まれる形をとっている。この点、実はピサの皇帝ハインリッヒ七世の墓の一階層のかなり直接的反映となっているのである。つまりパツラ及び遺言執行人(ニココロ・ダ・ウツツァーノ、バルトロメオ・ヴァローリ、ヴィエーリ・グアダンニ、ジョヴァンニ・メディチ)等の教養人にとり、墓碑芸術の一大規範として三層構造を誇ったピサの帝墓が念頭にあり、それに比べればその一階層部分のみを反映した壁面墓碑、しかも祭壇を伴わないものは“小規模なもの”として了解出来たということなのだと思われる(注 70)。いずれにせよこうしたコッシャの墓の形成過程の中でパツラ・ストロツツィの果たした役割は決定的であったが、あらためてピサの帝墓とパツラとのつながり、それへのパツラの大なる関心につき物語る一件であると思われる。

又 1420 年よりブルネッレスキにより大聖堂大円蓋工事は開始されていた(図 40)。その頃大円蓋に最も近く、最も美しい門、ポルタ・デッラ・マンドルラの最終工程にさしかかり、ナンニ・ディ・バンコ作「被昇天の聖母」の浮彫を飾るべく、ブルネッレスキ案によると思われるモザイク装飾、王冠の形をした一連のランプのモチーフがそれを華麗に囲んでいた(図 41)。何故北方、神聖ローマ帝国圏内の教会堂(アーヘン、ヒルデスハイム等)で見受けられるランプの形をもって飾り立てたのかであるが、それは大聖堂の大円蓋を囲む後陣部全体のプランに、いわゆる「シャルマーニュの帝冠」(図 42)のプランを反映することを 1360 年代から当局が意図していた、ということに運動して理解することが出来る(注 71)。神聖ローマ帝冠へのフィレンツェに於けるこうした関心の高まりの中で、サンタ・トリニタ教会の祭器室内の制作中の大礼拝堂の踏み段が、ギベルティのデザインにより王冠のモチーフで飾られて行くのもある(図 43)(注 72)。そしてジェンティーレの「三王礼拝の祭壇画」、そこにもいわゆる「シャルマーニュの帝冠」の黄金、色彩の華麗さがまさしく反映して来るのである。それは色や輝きのみならず形の点からも反映して来る。祭壇画は三つのルネッタにより三分割されるが、中央ルネッタが左右のものより大きいのは、大小のアーチ状金板が相い交互し成立している八角形プランの帝冠(図 42)、その主層部を正面から見た時の印象が祭壇画全体の姿に影響したと見極められるからである。ちなみにいわゆる「シャルマーニュの帝冠」の重要な概念として、「天上のエルサレム」なるものが生きていた。それは最前と最後の大金板に十二個づつの宝石がはめられており、 $12 \times 12 = 144$  で、ヨハネ黙示録に描出された「天上のエルサレム」のスケール、144 クピドを象徴するとされたからである。一方、ジェンティーレの「三王礼拝の祭壇画」の甘美な夢見るが如き場面展開の中に、その平和と喜びの極致の場面自体の中に「天上のエルサレム」への憧憬は確実に息づいていたのもある(注 73)。そして画面上部の中央ルネッタ内に、エルサレムの町がまさしく全体の頂上的位置を強調し表され、天より降りて来るものの如く描かれているので

もある。こうした「三王礼拝の祭壇画」の中に存在する「天上のエルサレム」の概念からしても、そこに「シャルマーニュの帝冠」の形体、特性を反映することは待ち望まれていたものと思われる。そもそも帝冠という神聖ローマ帝国の壮麗な芸術への関心が同祭壇画に於て極めて高いものがあり、その結果皇帝カール四世の息子、いずれ神聖ローマ皇帝となるシジスモンド王の肖像をとり込み、そして又カール四世の祖父、皇帝ハインリッヒ七世、その墓から来る芸術的影響を最大限反映させたものと考えられるのである。

パツラはやがて1434年のコシモ・ディ・メディチの追放からの帰還の結果、反メディチ派の首領としての容疑で追放を宣告される。パードヴァへ渡り、フィレンツェへの帰国を強く望みながらもついにかなわず、不遇の後半生を送ることとなる。しかし常にフィレンツェ人として誇りの中に生き、決してフィレンツェを、又フィレンツェ人を悪く言うことはなかった、とヴェスパジアーノ・ダ・ビスピッチは述べている(注74)。そして父オノーフリオの眠る、サンタ、トリニタ教会のストロツィ家の礼拝堂に、自らも死後ほうむられることを望み続けていたという。かつて時代を代表する芸術家達を動員し、自らが勢力を傾けて完成させたその一大芸術空間、誇り高き家系としての精神的核たる空間としてだけでなく、世界に開かれた、平和と叡智へのメッセージたる空間、フィレンツェに於けるその変らぬ存在こそが、失意の後半生のパツラに光、勇気、誇りを与え続けていたのだと思われる。

ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノにとり、高潔な人間性と深い教養の人パツラ・ストロツィをパトロンとして持ち、文化的・社会的刺激に満ちる1420年代前半のフィレンツェに日々を過ごしたことは、好奇心に満ち、順応性にたけた自らの芸術家としての可能性を最大限伸長させ得る幸運と言えた。そうした中でブルネッレスキ的建造物や科学的遠近法への関心をやはり見届けることが出来るのである(注75)。例えば「三王礼拝の祭壇画」の中央プレデッラ、「エジプトへの逃避行」(図35)の青い自然な空、軽くなびく白い雲、遠方まで広がる見事な景観はもはや十全にルネッサンス的であり、又ルーヴルにあるプレデッラ、「お宮参り」(図34)ではブルネッレスキが1410年頃作成した初の科学的遠近法絵画、「フィレンツェ洗礼堂広場の図」の構図を明らかに反映させているのである(注76)。

ではこれまでフィレンツェ・ルネッサンス芸術の先端的要素に関心を育み、そうしたものをプレデッラで反映させているにもかかわらず、全体として当祭壇画がフィレンツェに於ける国際ゴシック様式の頂点的作品、いわばその鏡の如きものとして映じて来るのには、どのような経緯、要因があるのであろう。“金地”の祭壇画主画面には空の青さはなく、ゆったり広がる空間性も感じられない。そうした印象は折り重なるばかりの様々な人物達、とりわけその顔又顔が所を占めていることで強調されている。実はそれはいわゆる「シャルマーニュの帝冠」(図42)の各金板にはめ込まれた様々な宝石の色彩の輝き、そのままに象徴として、敢えてジェンティーレにより採用された奥行き空間性の排除であり、多数の美しい色彩の全体への拡散と充満であり、そして工芸装飾的、彫金的技法の多用(注77)なのではなかったかと思われるのである。まさしくジェンティーレにより故

意になされた中世的、そして反ブルネッレスキの様式展開となっているのである。

幾多の要因を統合しての、ジェンティーレの独自性、主体性の勝利たる「三王礼拝の祭壇画」、輝く芸術上の大輪の花はいつまでも人々を魅了してやまない。しかしその成立の根底にいわゆる「シャルマーニュの帝冠」、そして皇帝ハインリッヒ七世の墓への熱き視線が存在し、具体的に機能していたということを忘れる訳には行かないのである。

〔注〕

- 1) G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori (ediz. G. Milanesi) II, p.6 プロカッチ、サルヴィーニにより同礼拝堂、聖アントニオ関連の壁画がスタルニーナ作と認められている。U. Procacci, Gherardo Starnina in "Rivista d' Arte" XVII, 1935, pp.340-344 R. Salvini, L' arte di Agnolo Gaddi, Firenze 1936, pp.95-97 Tavv. XXI, XXIIIa 尚、一般にはアンニョロ・ガッディ説が有勢である。J. van Waadenonijen, Starnina e il gotico interrazionale a Firenze, Firenze 1983, p. 36
- 2) G. Vasari, op. cit., II, pp.5-10
- 3) U. Procacci, Gherardo Starnina in "Rivista d' Arte" XVIII, 1936, pp. 93-94
- 4) O.H. Giglioli, Su alcuni affreschi perduti dello Starnina in "Rivista d' Arte" III, 1905, pp. 19-21
- 5) U. Procacci, Gherardo Starnina in "Rivista d' Arte" XV, 1933, p. 179 n.1
- 6) U. Procacci, Relazione dei lavori eseguiti nella Chiesa del Carmine di Firenze per la ricerca di antichi affreschi in "Bollettino d' Arte" XXVII, 1933, pp. 329-332  
 (R. Fremantle, Florentine Gothic Painters, London 1975, pp. 291-292 figg. 594-598)  
 U. Baldini, Itinerario del Museo della Collegiata di Empoli, Firenze 1956, p. 14  
 (J. van Waadenonijen, op. cit., fig. 15)
- 7) その間プロカッチにより強調された、ウッフィーツィ美術館の「テバイデ」(図 44) がスタルニーナの円熟期のものであるという説 (U. Procacci, art. cit., in "Rivista d' Arte" XV 1933, figg. 8, 11, 14, 16 Idem, art. cit., in "Rivista d' Arte" XVII, 1935, pp. 360-371 サルヴィーニにより了承された。) であるが、マサッチョにより影響された 1420 年代以降の作とも考えられ、一部にはアンジェリコ説 (ロンギ)、ウッチェッロ説 (パッロンキ) も登場している。それ故真性のルネッサンス性のもたらし手スタルニーナという説は今日一見否定されているかに思われるが、しかしカルミネ教会の壁画断片の諸聖人像の堂々たる彫塑性、荘重な風貌は私にもプロカッチがいみじくも述べるように絵画に於るナンニ・ディ・バンコの彫刻の如く映る。そして国際ゴシック性よりもマゾリーノ、マサッチョ、アンジェリコへの近さを第一義的に印象づける。尚ファンヴァーデンオイエも窮極に於てこうした見解に達している (J. van Waadenonijen, op. cit, p. 83)。ちなみに「テバイデ」がスタルニーナの作であるとする見方も根強く存在している (R. Fremantle, op cit., pp. 289-291)。私見ではその妥当性は大きいあり得ると考えている。
- 8) O. Siren, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l' influenza di Lorenzo Monaco Il Maestro del Bambino Vispo in "L' Arte" VII, 1904, p. 349
- 9) B. Berenson, Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino, V in "Dedalo" XII, 1932, pp. 177-180  
 G. Pudelko, The Maestro del Bambino Vispo in "Art in America" XXVI, 1938, p. 47 e seg.  
 R. Longhi, Un' Aggiunto al Maestro del Bambino Vispo in "Paragone" 185, 1965, pp. 38-40
- 10) J. van Waadenonijen, A proposal for Starnina : exit the Maestro del Bambino Vispo ? in "The Burlington Magazine", CXVI, 851, 1974, p85  
 Idem, op. cit., p. 41 e segg.

- 11) Idem, *ibid.*, pp.45, 49, 54, 60 尚、「ボルゴ・アッラ・コッリーナの画家」の命名はアデルコによる（注17を参照）。
- 12) 注7を見よ。
- 13) L. Bellosi, Affreschi staccati al Belvedere in “Paragone” 210, 1966, p. 75  
 J. van Waadenoijen, *op. cit.*, p. 38, fig. 16  
 尚、玉座は示されないが同様ポーズの聖母子画で天使達に囲まれたもの、スタルニーナのスペインからの帰国直後のものがフィレンツェ、旧カルロ・デ・カルロコレクションにある。in Un tesoro rivelato Capolavori dalla Collezione Carlo De Carlo, Firenze 2001, p. 54. Cat. 15（ヴォルペによりかつて「バンビーノ・ヴィスポの画家」に帰属されていた。）又そのやや後になり、床の格子状表現の精緻さからも「ローゼルメールの聖母」に近く、奥行き感の進展したものとしてフィレンツェ・アカデミア美術館のものがある。F. Falletti, M. Anglani, Galleria dell’ Accademia Guida ufficiale tutte le opere, Firenze 1999, p. 125（R. Fremantle, *op. cit.*, p. 444, fig. 919）
- 14) 團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XI〕15世紀フィレンツェ絵画——その1——、群馬大学教育学部紀要芸術・技術・体育・生活科学編 38, 2003, p. 74. 図24
- 15) J. van Waadenoijen, *op. cit.*, pp. 38, 44, figg. 17, 23
- 16) *Ibid.*, p. 45 fig. 25  
 R. Fremantle, *op. cit.*, p. 445, figg. 922, 923
- 17) G. Pudelko, *art. cit.*, p. 53
- 18) *Ibid.*, p. 53  
 J. van Waadenoijen, *op. cit.*, p. 45
- 19) *Ibid.*, p. 45
- 20) *Ibid.*, p. 79, fig. 66  
 E.A. Safarik, Galleria Doria Pamphilj Masterpieces: Paintings, Firenze 1993, pp. 6, 7
- 21) R. Longhi, Fatti di Masolino e Masaccio in “Critica d’ Arte” XXV-XXVI, 1940, p. 184
- 22) U. Procacci, Gherardo Starnina in “Rivista d’ Arte” XVII, 1935, p. 370
- 23) W. Cohn, Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del’300 e ’400 in “Rivista d’ Arte” XXXI, 1956, pp. 49-52
- 24) *Ibid.*, pp. 49-52  
 生田圓, in 世界美術大全集 西洋編 11巻、イタリア・ルネサンス I、小学館 1992, p. 385
- 25) J. van Waadenoijen, *op. cit.*, p. 83  
 生田圓, *cit.*, p. 385
- 26) L. Pecori, Storia della terra di San Gimignano, Firenze 1853, p. 569 A. Angelini, La pittura a Siena nel secondo Quattrocento, San Gimignano tra senesi e fiorentini in La pittura in Italia, il Quattrocento I, Milano 1987, p. 338
- 27) 團 名保紀、前出紀要 2003, p. 70. 図9
- 28) 聖バルトロメオ像を挟むウグッチョーネ・デッラ・ファジョーラ像及びその息子フランチェスコ・デッラ・ファジョーラ像であるが、この父子像は父なる神、子キリスト像とも考えられ、又聖ウーゴ、聖フランチェスコ像とも考えられた筈である（團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔I〕14、15世紀フィレンツェ、群馬大学教育学部紀要芸術・技術・体育・生活科学編、28, 1993, pp. 35-36）。
- 29) 團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓の……〔Ⅶ〕14世紀フィレンツェ派祭壇画——前編——、群大紀要 34, 1999, pp. 72-73 同筆者、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓の……〔Ⅹ〕、群大紀要 37, 2002, p. 69（ウゴリーノ・ディ・ネーリオやジョヴァンニ・デル・ピオンドの場合等につき）
- 30) A. Venturi, Storia dell’ Arte Italiana III, Milano 1911, p. 19

- 31) R. Van Marle, The development of the Italian Schools of Painting, IX, Den Hague 1927, pp. 52, 64  
U. Baldini, I<sup>a</sup> Mostra di Affreschi Staccati, Firenze 1957, p. 29
- 32) G. Bonsanti, La Galleria della Accademia Guida e catalogo completo, Firenze 1987, p. 81
- 33) A. Paolucci, Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli, Firenze 1985, pp. 85, 86
- 34) F.R. Shapley, Painting from the Samuel H. Kress Collection, London 1966, p. 47  
A. Paolucci, in “L’ età di Masaccio Il primo Quattrocento a Firenze, Milano 1990, p. 122
- 35) J. van Waadenoijen, op. cit., p. 52, fig. 39 A. Paolucci, Il Museo della Collegiata…cit., pp. 62, 63
- 36) R. Fremantle, op. cit., p. 476, fig. 989
- 37) Ibid. p. 480, fig. 997
- 38) Ibid., p. 479, fig. 996
- 39) B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School, vol. I, London 1963, p. 90 R. Shapley, op. cit., p. 91
- 40) J. van Waadenoijen, op. cit., p. 83
- 41) R. Fremantle, p. 361, fig. 739
- 42) Ibid., p. 361, fig. 740  
M. Eisenberg, The “Confraternity Altarpiece” by Mariotto di Nardo in The “Confraternity altarpiece” by Mariotto di Nardo The Coronation of the Virgin and the life of Saint Stephan, Tokyo 1998, p. 59, n. 20 F. Falletti, M. Anglani, op. cit., pp. 104, 108
- 43) R. Fremantle, op. cit., p. 360, fig. 738
- 44) L. Bellosi, Gentile da Fabriano, Milano 1966
- 45) A. De Marchi, Gentile da Fabriano, Milano 1992, p. 55 (再構築図：ミラノのブレラ美術館在及びロンドン個人蔵の合体)
- 46) Ibid., p. 54 e segg.
- 47) Ibid., p. 54
- 48) F. Valcanover, The Galleries of the Accademia, Venezia 1991, p. 5  
D. Norman, Siena, Florence and Padua: Art, Society, and Religion 1280-1400, Yale University, New Haven, London, 1995, vol II, pp. 211-212
- 49) Ibid., p. 212
- 50) 團 名保紀、ティーン作皇帝ハインリッヒ七世の墓の……〔X〕14世紀フィレンツェ派祭壇画——後編——、群大紀要 37, 2002, pp. 68, 69, 図 4
- 51) 同上、pp. 68, 69
- 52) A. De Marchi, op. cit., p. 135
- 53) 團 名保紀、前出紀要 2003, p. 77-78  
同筆者、ティーン作皇帝ハインリッヒ七世の墓の……〔II〕最新発見作を踏まえ、群大紀要 29, 1994 pp. 35-36
- 54) D.D. Davison, The Iconology of the S. Trinita Sacristy, 1418-1435: A Study of the Private and Public Functions of Religious Art in the Early Quattrocento in “Art Bulletin” 57, 1975, pp. 325-326
- 55) オノーフリオ・ストロツィは一時期フィレンツェ海軍の指揮官であった。それ故航海者の守護聖人たる聖ニコラが聖オノーフリオと合せ、彼の守護聖者となったものと思われる。Confr. D.D. Davison, art. cit., p. 321
- 56) 團 名保紀、前出紀要 2003, p. 77
- 57) M. Eisenberg, Lorenzo Monaco, Princeton, fig. 94

- 58) 團 名保紀、ルカ・デッラ・ロピア誕生 600 年・晩年の大理石製レリーフ『キリスト降誕』の発見 in “芸術文化” (東北芸術文化学会) 5, 2000, pp. 24-26
- 59) K. Christiansen, Gentile da Fabriano, London 1982, pp. 31, 74, 98  
A. De Marchi, op. cit., p. 153
- 60) Ibid., p. 153
- 61) L. Grassi, Tutta la pittura di Gentile da Fabriano, Milano 1953, p. 58  
V. Colling-Kerg, in Le rêve italien de la maison de Luxembourg aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Luxembourg 1997, p. 202
- 62) Ibid., p. 202
- 63) 團 名保紀、前出紀要 1994, pp. 35, 36  
同筆者、前出紀要、2003, p. 78
- 64) N. Dan, La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento, Firenze 1983, p. 52  
團 名保紀、前出紀要 1993, p. 51, 図 60
- 65) Dante, Epistola, V (イタリア人民及び指導者達へ)：モーゼとして帝をたとえている。  
Dante, Epistola, VII (ハインリッヒローマ王へ)：ダヴィデとして帝をたとえている。  
中央ルネッタの上方、横たわる二人物がモーゼ及びダヴィデであること：E. Micheletti, L' opera completa di Gentile da Fabriano, Milano 1976, p. 90  
A. De Marchi, op. cit., p. 189, n. 66
- 66) Vespasiano da Bisticci, Vite di Uomini Illustri del secolo XV (a cura di P. d' Ancona e E. Aeschlimann), Milano 1951, pp. 387-388, 399
- 67) S. Giorgi, La Cappella Strozzi a Santa Maria Novella in Cappella del Rinascimento a Firenze, Firenze 1998, p. 104
- 68) 團 名保紀、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔Ⅸ〕14世紀フィレンツェ派祭壇画—中の統編—、群大紀要 36, 2001, pp. 60-64 オルカンニャへの関心は又、1368年の「聖霊降臨」(アカデミア美術館)にも向けられた筈である。注71を参照。
- 69) V. Herzner, Regesti Donatelliani in “Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte” Serie III, Anno II. 1979, pp. 179-180, n. 69
- 70) 團 名保紀、前出紀要 1993, pp. 50, 51
- 71) N. Dan, La tomba di Arrigo VII e le sculture intorno al Cupolone del Brunelleschi in “Annuario. Istituto Giapponese di Cultura in Roma” XX, 1984-85, pp. 13-18  
團 名保紀、前出紀要 1993, pp. 43-44, 46-47 尚、大円蓋プランに関わったオルカンニャの1368年作、三ルネッタから成る「聖霊降臨」(フィレンツェ、アカデミア美術館)(團、群大紀要 2000, p. 104, 図 35)は「シャルマーニュの帝冠」の正面観を反映すると思う。そして、やがてジェンティーレの「三王礼拝の祭壇画」の構成に影響するのである。
- 72) 図：G. Marchini, Ghiberti architetto, Firenze 1978, figg. 25, 27  
D.D. Davisson, art. cit., p. 318, Figg. 2,4
- 73) Ibid., p. 324
- 74) Vespasiano da Bisticci, op. cit., p.398
- 75) A. Padoa Rizzo, L' Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano per Palla Strozzi in La Chiesa di Santa Trinita a Firenze, Firenze 1987, p. 116  
A. De Marchi, op. cit., p. 165
- 76) Ibid., p. 165

77) パツラ・ストロツィよりジェンティーレに 150 フィオーリーノ金貨が「三王礼拝の祭壇画」の最後の支払いとして支払われている。総額は分らぬが当時破格の対価であった筈である。しかし、そこには多くの分量の金が用いられたことも当然考慮されていた筈である。(A. De Marchi, op. cit., pp. 135, 184 nn. 7, 10)。

当祭壇画には金板、銀板、石膏やロウで高く盛り立て塗金する術、刻印の術等々様々の彫金、工芸的技法、素材が用いられている。(A. De Marchi, op. cit., pp. 138-139, 160)

### <図 版>

- 1) 皇帝ハインリッヒ七世の墓再構築案 (團、1983 年)
- 2) ティーノ、ハインリッヒ七世の石棺、横臥像、及び「受胎告知」(ピサ・カンボサントにあった状態) (ブロージ)
- 3) ティーノ、ハインリッヒ七世と廷臣達 (カンボサントにあった状態) (アリナーリ)
- 4) ティーノ、聖バルトロメオ、ピサ、聖マッテオ美術館
- 5) ティーノ、フランチェスコ・デッラ・ファジョーラ、個人蔵
- 6) ティーノ、福音書記者ヨハネ、ピサ、聖マッテオ美術館
- 7) スタルニーナ、聖ベネディクト、フィレンツェ、カルミネ教会 (J. van Waadenonien, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Firenze 1983, fig. 7)
- 8) スタルニーナ、聖人、フィレンツェ、カルミネ教会 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 8)
- 9) スタルニーナ、三翼祭壇画、ヴェルツブルグ、フォン・ワグナー美術館 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 16)
- 10) スタルニーナ、リンカーンの聖ウーゴと聖ベネディクト、ストックホルム、国立美術館 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 17)
- 11) ボルゴ・アツラ・コッリーナの画家、聖カテリーナの神秘の結婚、ボルゴ・アツラ・コッリーナ、聖ドナート教会 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 25)
- 12) ボルゴ・アツラ・コッリーナの画家、聖フランチェスコとトビアスと天使、ボルゴ・アツラ・コッリーナ、聖ドナート教会 (R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters*, London 1975, Fig. 923)
- 13) スタルニーナ、ローゼルメールの聖母、個人蔵 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 24)
- 14) ボルゴ・アツラ・コッリーナの画家、三翼祭壇画、ローマ、ドーリア・パンフィリ美術館 (R. Fremantle, op. cit., Fig. 931)
- 15) チマブーエ原図、審判者キリスト、ピサ大聖堂アブス (R. Donati, *Pisa Arte e storia*, Narni-Terni, 1987, p. 35)
- 16) 1419 年の画家、聖母子、クリーブランド美術館 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 37)
- 17) 1419 年の画家、聖ジュリアーノ礼拝堂祭壇画、サンジミニャーノ、市立美術館 (アリナーリ)
- 18) ロレンツォ・ディ・ニッコロ、聖バルトロメオの祭壇画、サンジミニャーノ、市立美術館 (アリナーリ)
- 19) ジョヴァンニ・デル・ピオンド、聖母戴冠、サンジョヴァンニ・ヴァルダルノ、サンタ・マリア・デッレ・グラツィエ教会 (R. Fremantle, op. cit., Fig. 512)
- 20) ロッセッロ・ディ・ヤコボ・フランキ、聖母戴冠と諸聖人、フィレンツェ、アカデミア美術館 (F. Falletti, M. Angliani, *Galleria dell' Accademia*, p. 107)
- 21) ロッセッロ・ディ・ヤコボ・フランキ、聖母子と諸聖人、エンポリ美術館 (R. Fremantle, op. cit., Fig. 978)
- 22) ビッチ・ディ・ロレンツォ、聖母子と寄進者、エンポリ美術館 (J. van Waadenonien, op. cit., fig. 39)
- 23) ビッチ・ディ・ロレンツォ、聖母子と聖者達、シエナ、国立絵画館 (R. Fremantle, op. cit., Fig. 989)
- 24) ビッチ・ディ・ロレンツォ、三翼画、ピッビエーナ、聖イッポリートのピエーヴェ教会 (*Arte e devozione in Casentino tra '400 e '500*, Accademia Galli Bibiena, Marsilio, p. 47)
- 25) ジョヴァンニ・ダ・ポンテ、聖母戴冠及び八聖人、シャンティーユ、コンデ美術館 (R. Fremantle, op. cit., Fig.



- 739)
- 26) ジョヴァンニ・ダ・ポンテ、聖母戴冠及び四聖人、フィレンツェ、アカデミア美術館（アリナーリ）
- 27) ジョヴァンニ・ダ・ポンテ、福音書記者ヨハネの昇天と八聖人、ロンドン、ナショナルギャラリー（R. Fremantle, *op. cit.*, Fig. 738）
- 28) ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ、ヴァッレ・ロミータの多翼祭壇画（デ・マルキ案）  
（A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992, fig. 31）
- 29) ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ、三王礼拝の祭壇画、フィレンツェ、ウッフィーツィ（E. Micheletti, *L'Opera completa di Gentile da Fabriano*, Milano 1976 Tav. XIX）
- 30) オノーリオ・ストロツィの墓、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会祭器室（M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, 他, *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze 1987, Fig. 199）
- 31) フラ・アンジェリコとロレンツォ・モナコ、十字架降下、フィレンツェ、サンマルコ美術館（J. Pope-Hennessy, *Angelico*, Firenze 1981, p. 56）
- 32) ロレンツォ・モナコ、ブレデッラ「キリスト降誕」、フィレンツェ、アカデミア美術館（M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton. 1989, Fig. 94）
- 33) ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ、三王礼拝の祭壇画ブレデッラ「キリストの降誕」、フィレンツェ、ウッフィーツィ（E. Micheletti, *op. cit.*, Tav. XXXIX A）
- 34) ジェンティーレ、三王礼拝の祭壇画ブレデッラ「お宮参り」、パリ、ルーヴル美術館（E. Micheletti, *op. cit.*, Tav. XXXIX B）
- 35) ジェンティーレ、三王礼拝の祭壇画ブレデッラ「エジプトへの逃避行」、フィレンツェ、ウッフィーツィ（L. Grassi, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano 1953, Tav. 64-65）
- 36) ジェンティーレ、三王礼拝の祭壇画面角柱裝飾帯（L. Grassi, *op. cit.*, Tav. 49）
- 37) ティエーノ、螺旋円柱、ピサ、大聖堂付属美術館
- 38) オルカンニャ、ストロツィ家祭壇画、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会（ノヴァ・ルックス）
- 39) ドナテッロとミケロツォ、コッシャの墓、フィレンツェ洗礼堂（E. Settesoldi, *Donatello e l'Opera del Duomo di Firenze*. Firenze 1986, fig. 41）
- 40) フィレンツェ大聖堂後陣部（アリナーリ）
- 41) フィレンツェ大聖堂ポルタ・デッラ・マンドルラ（アリナーリ）
- 42) いわゆる「シャルマーニュの帝冠」、ウィーン、美術史美術館
- 43) ロレンツォ・ギベルティ、サンタ・トリニタ教会祭器室床面と礼拝堂踏み段（G. Marchini, *Ghiberti architetto*, Firenze 1978, fig. 27）
- 44) スタルニーナ、テバイデ、フィレンツェ、ウッフィーツィ（ノヴァ・ルックス）

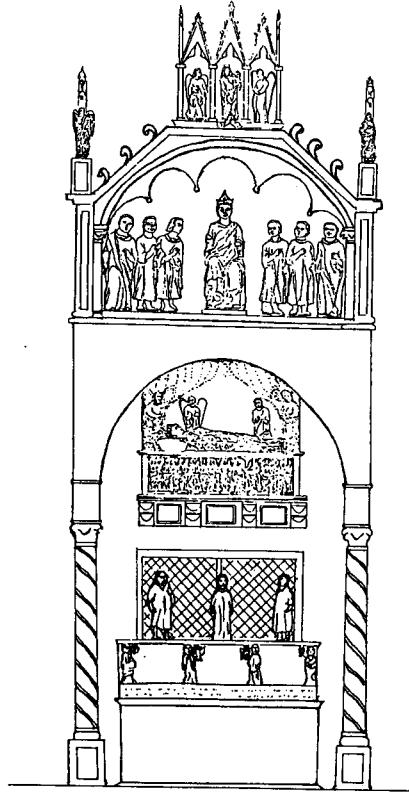


図 1

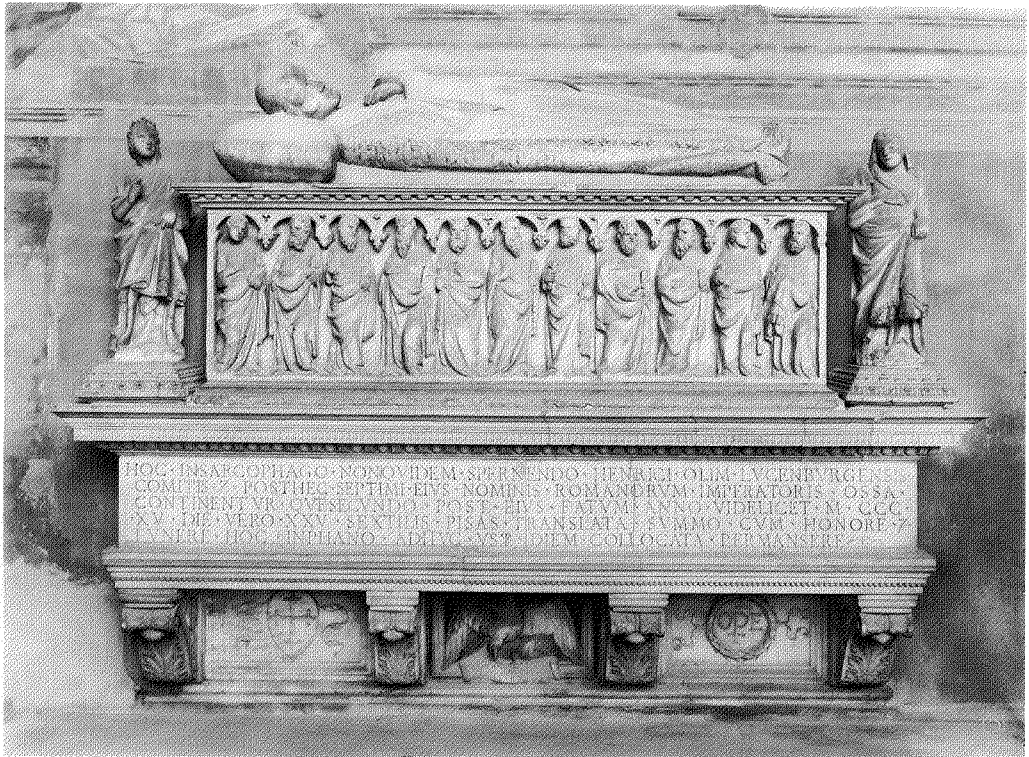


図 2

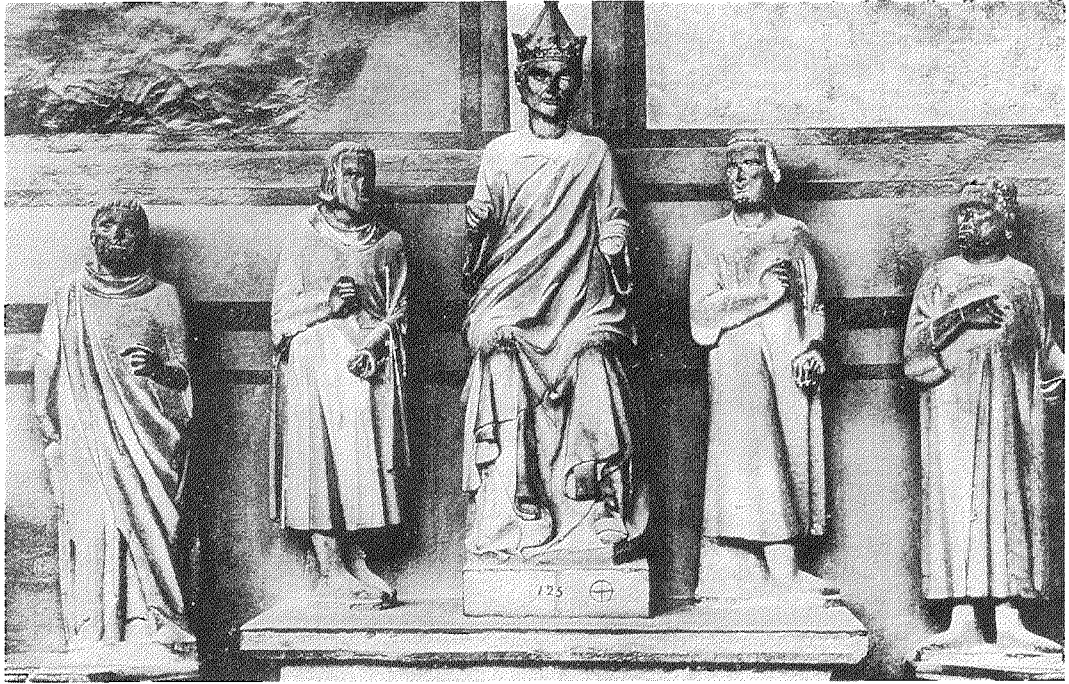


図 3



図 4



図 5



図 6

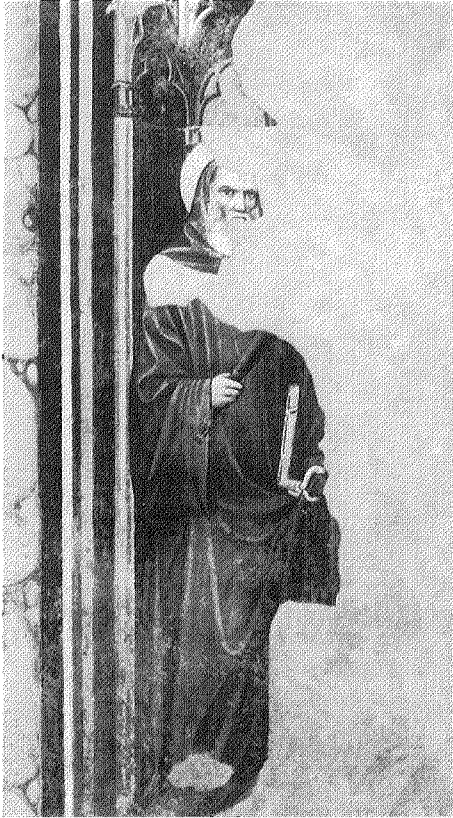


図 7

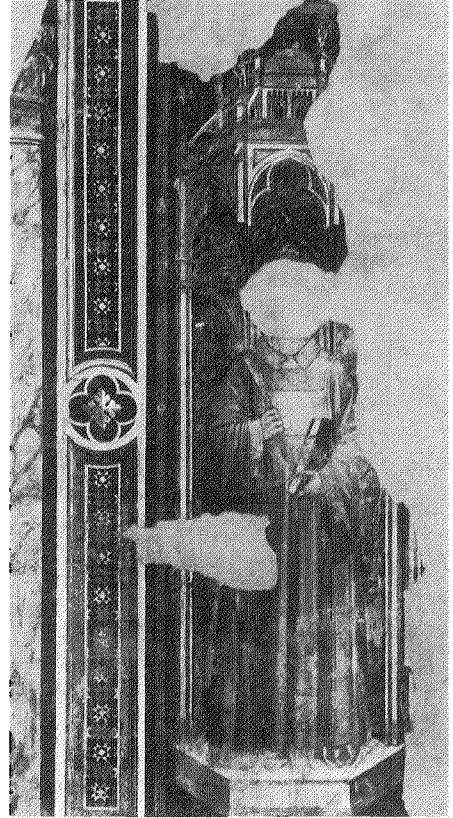


図 8

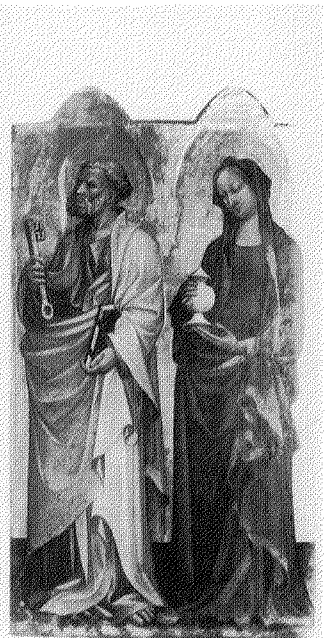
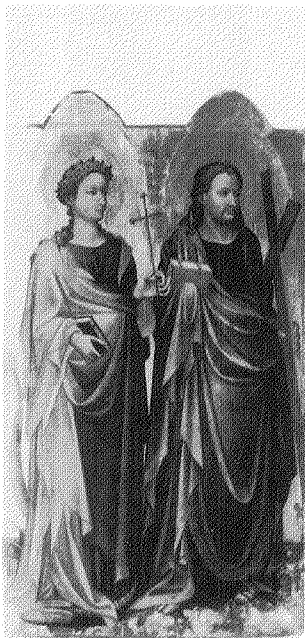


図 9



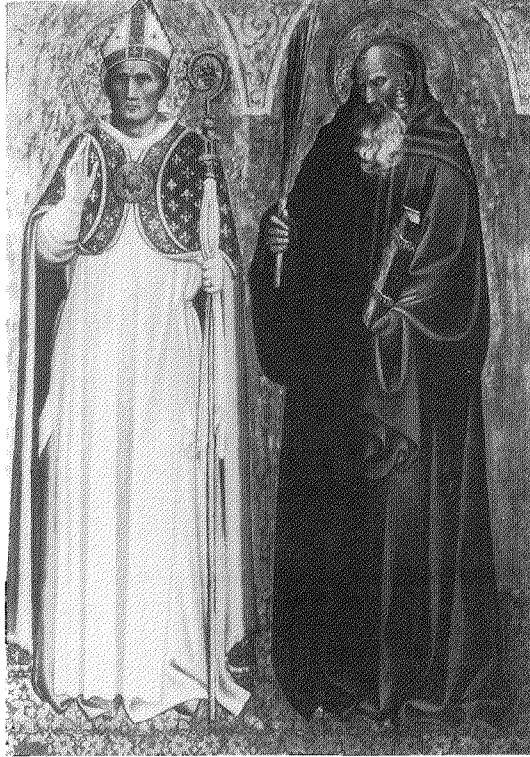


図 10



図 11



図 12

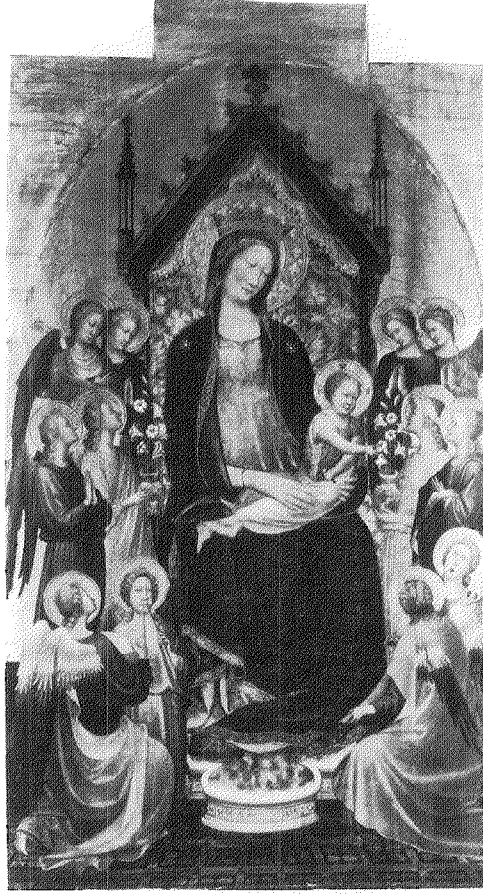


图 13

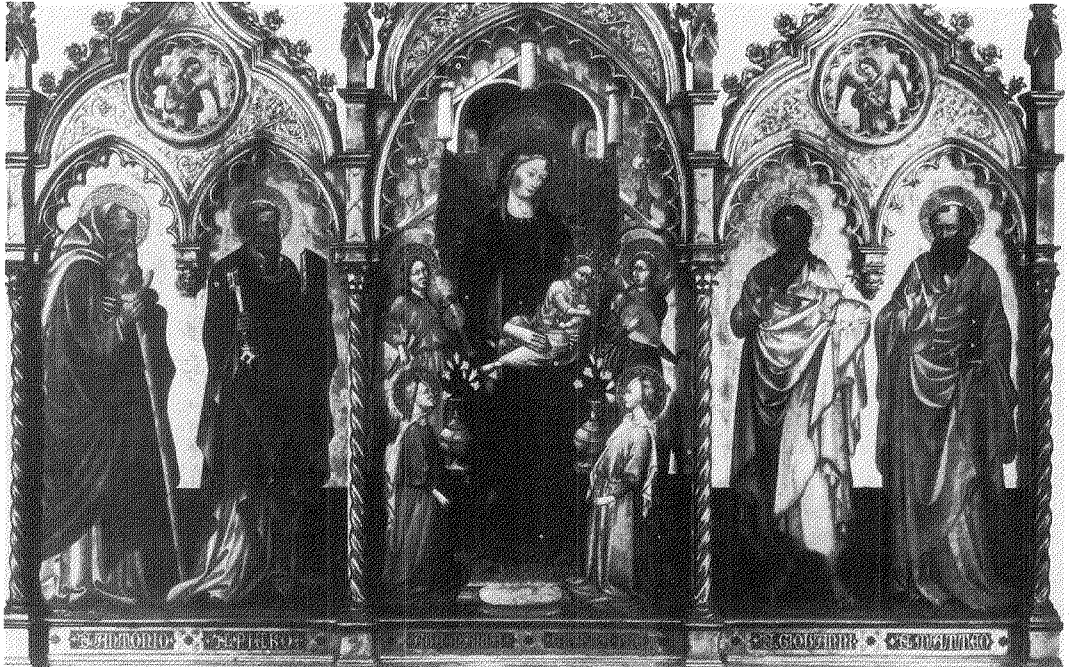


图 14

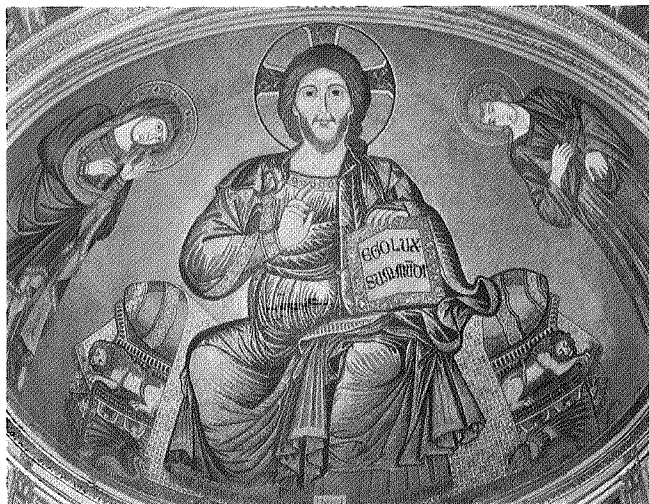


図 15



図 16

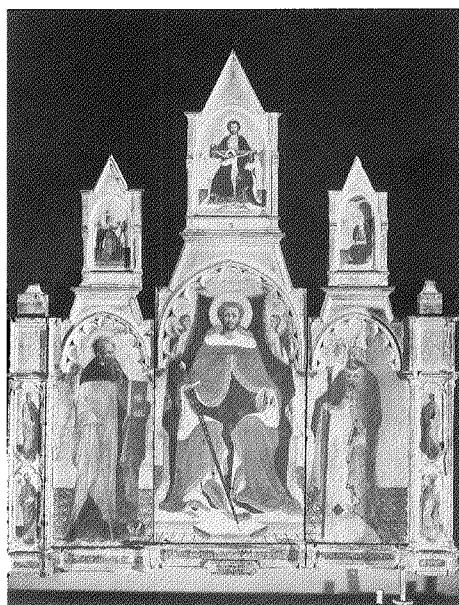


図 17

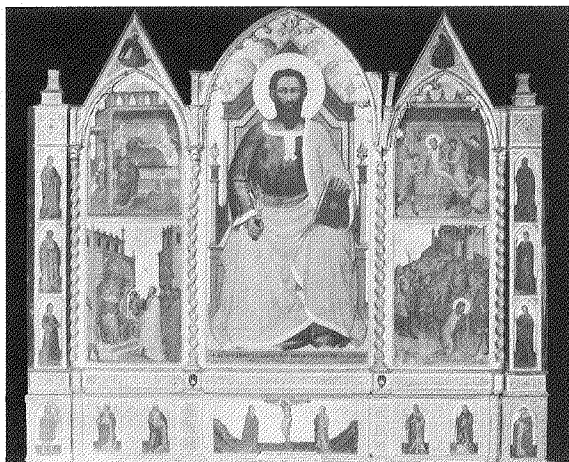


図 18



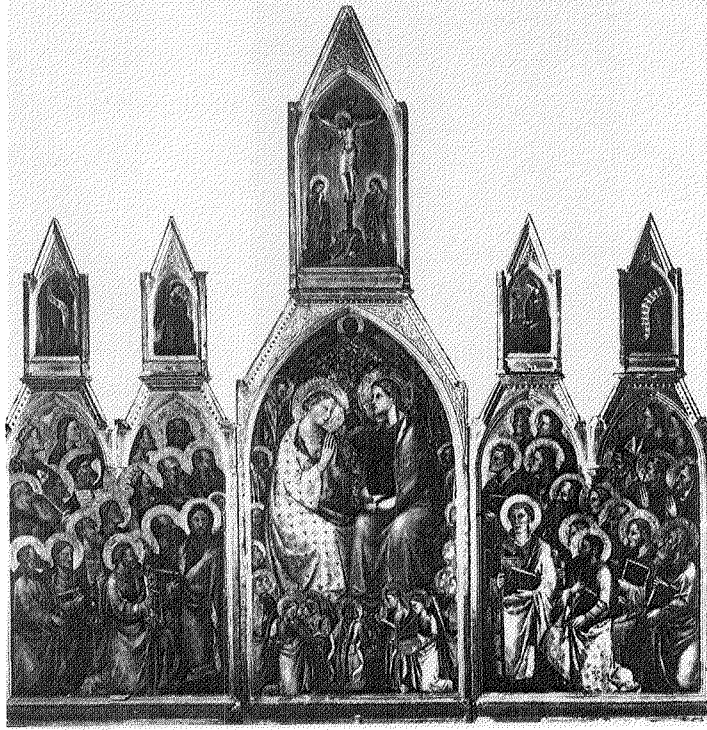


图 19

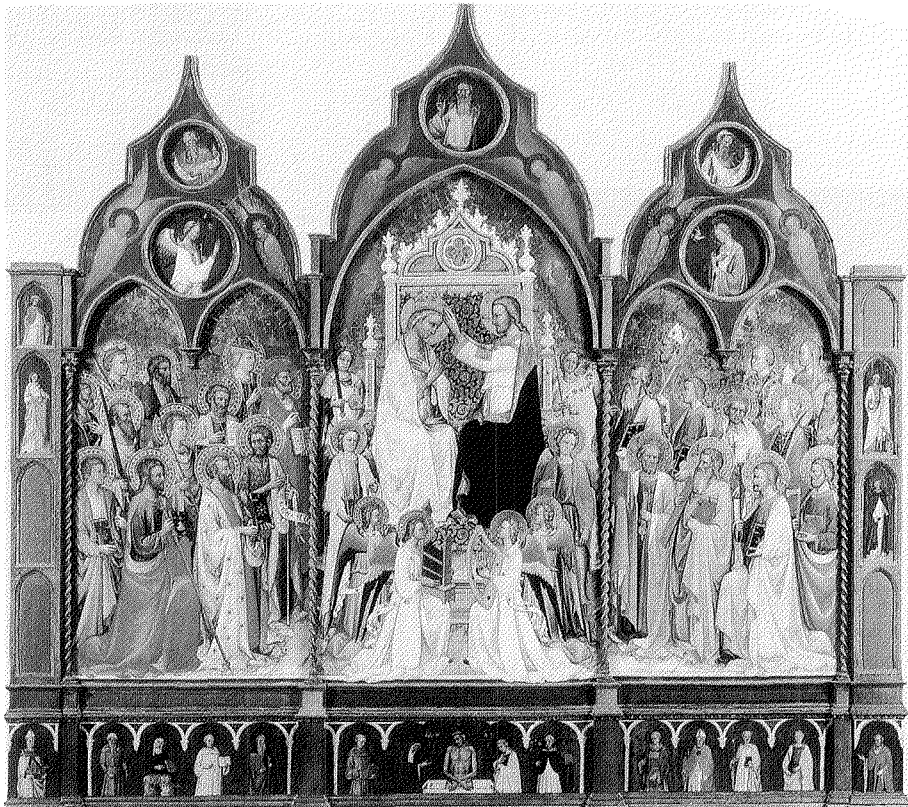


图 20





図 21

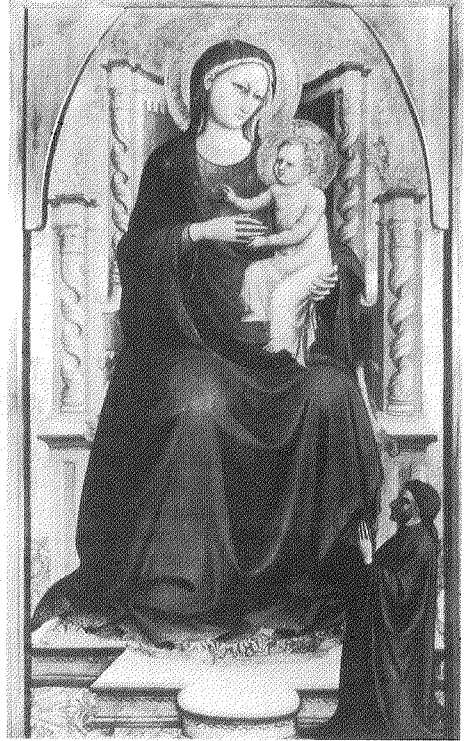


図 22



図 23

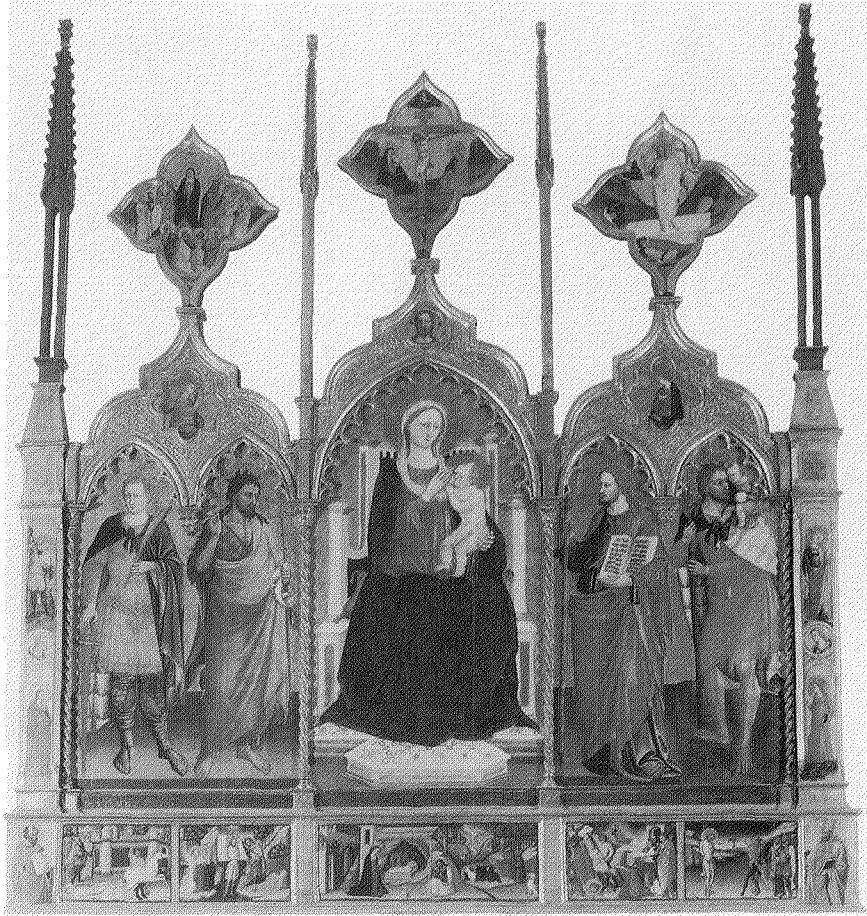


图 24



图 25

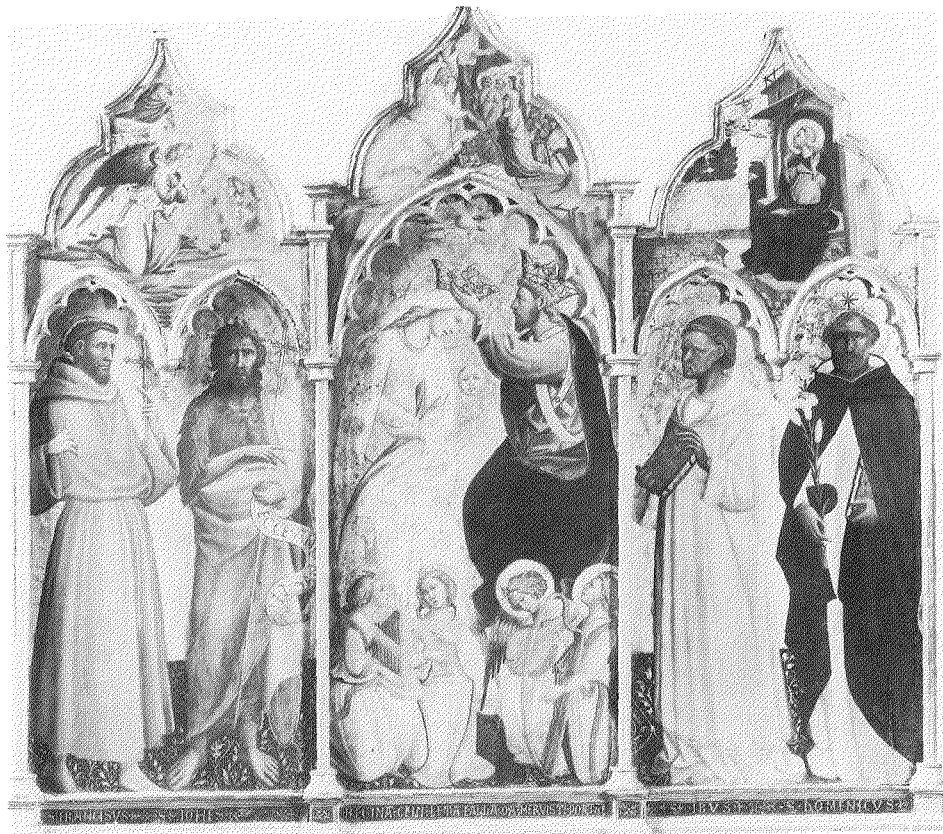


図 26

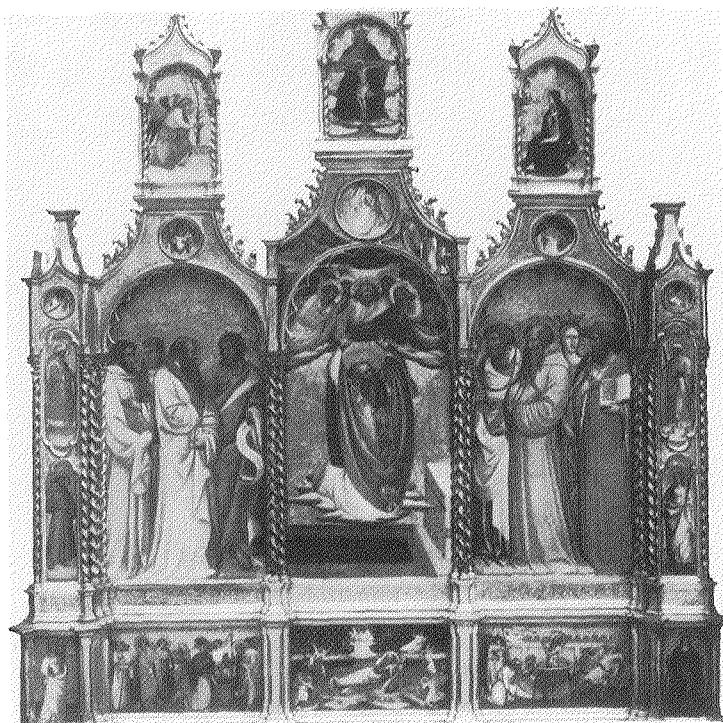


図 27



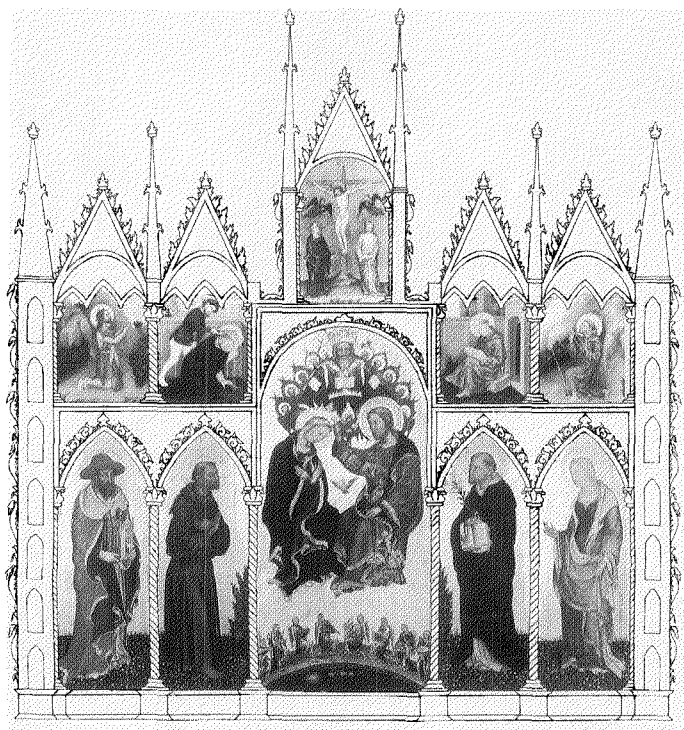


图 28

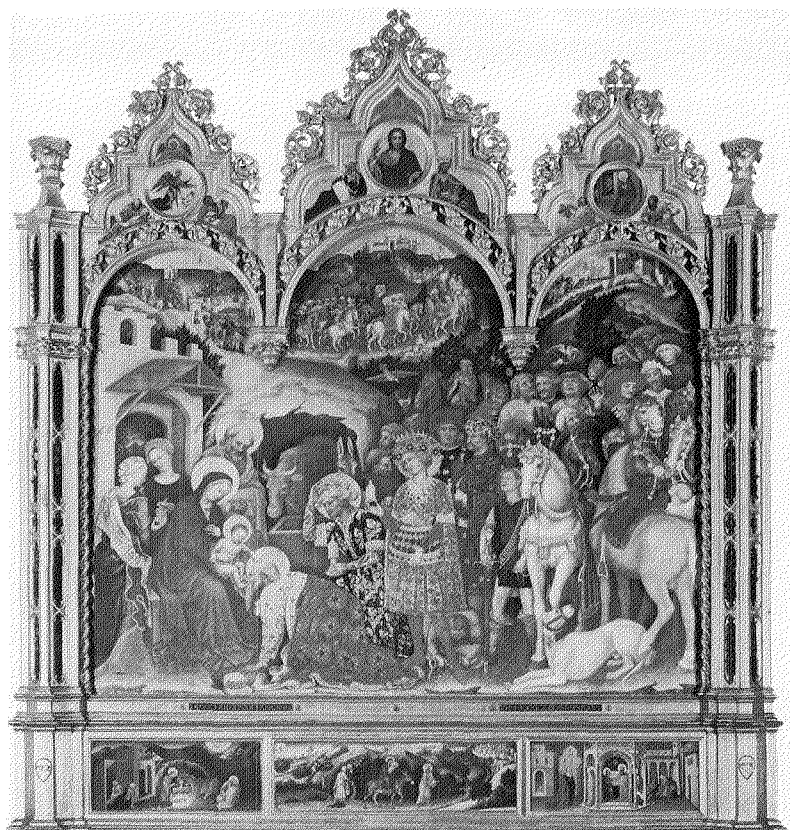


图 29

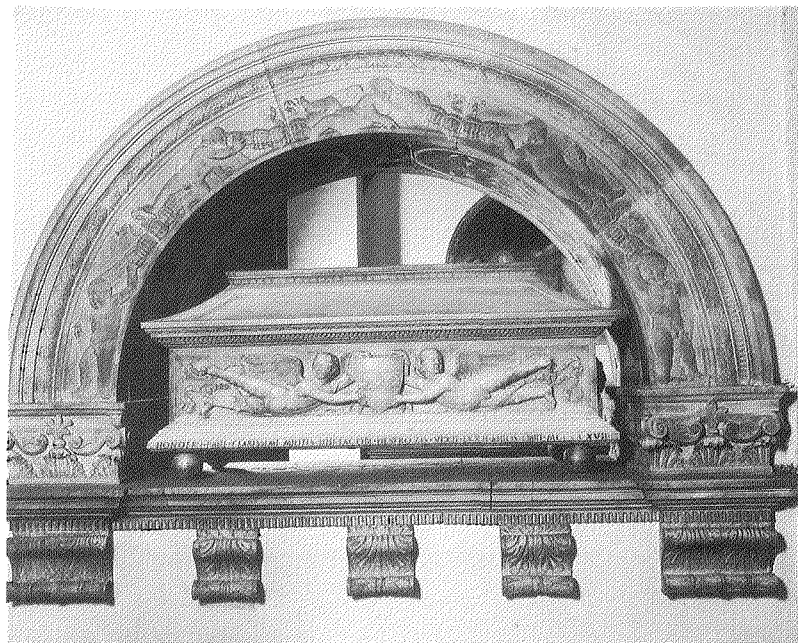


図 30

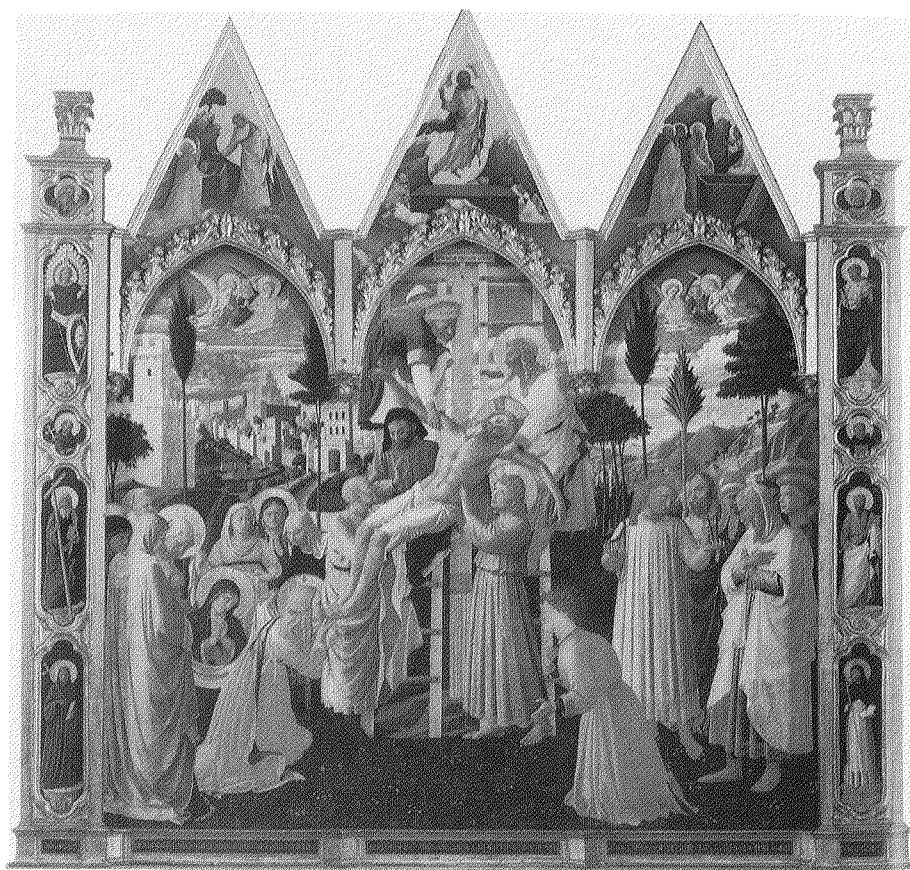


図 31

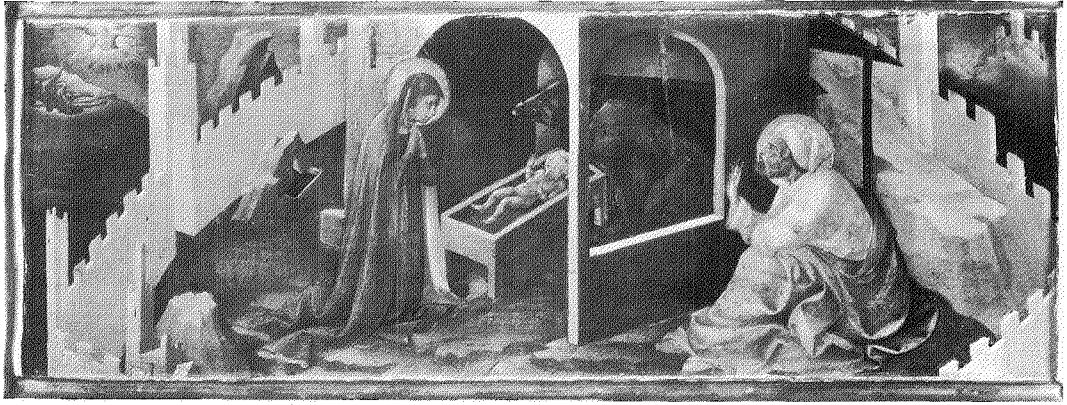


图 32



图 33

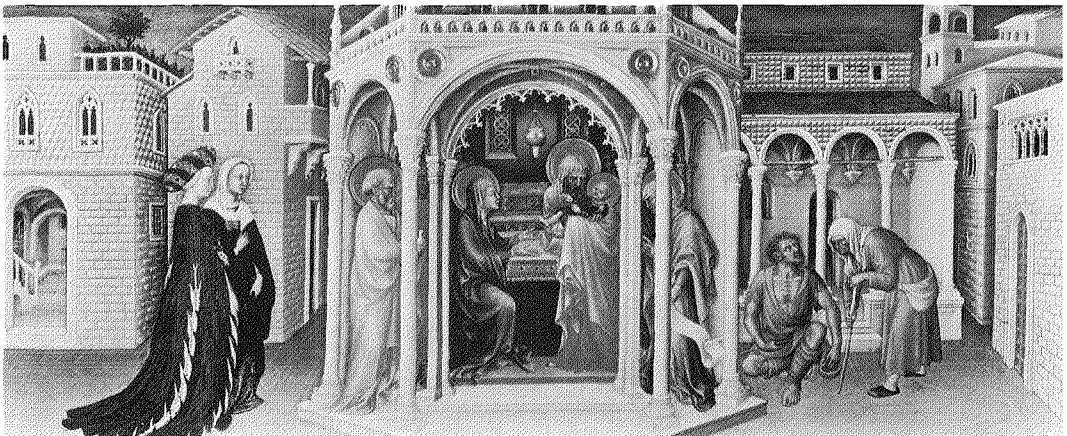


图 34



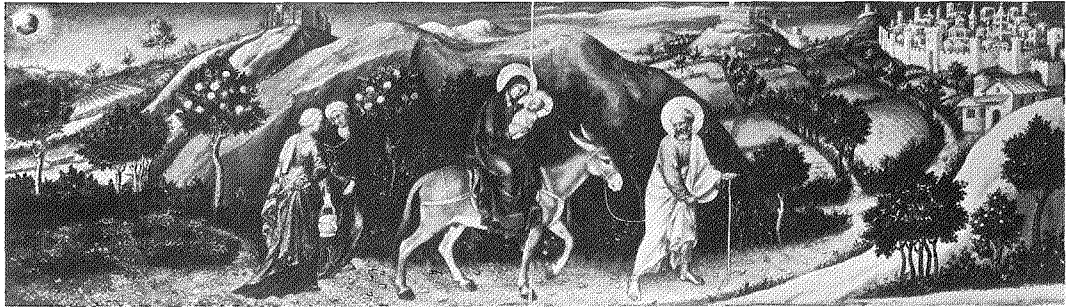


図 35

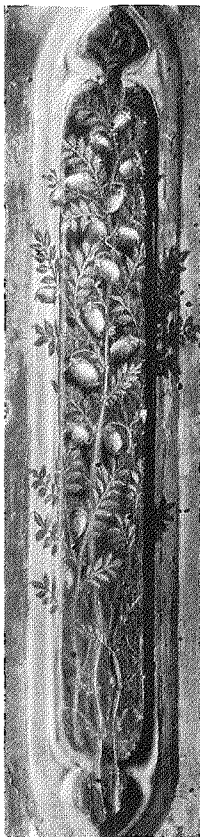


図 36



図 37

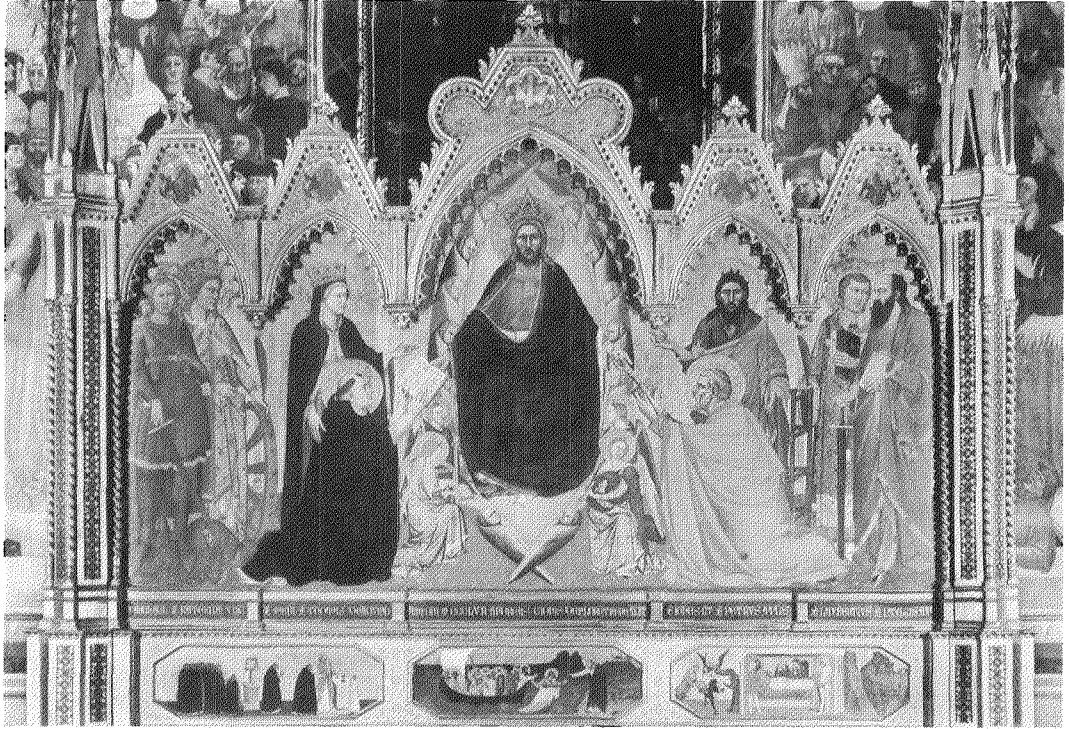


图 38

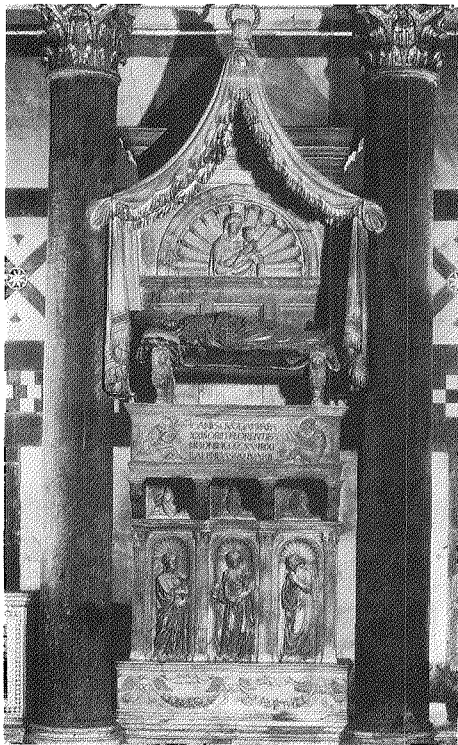


图 39

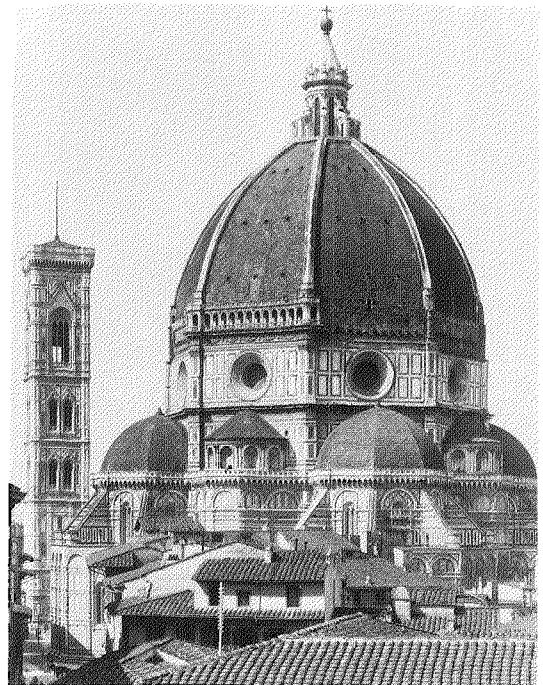


图 40



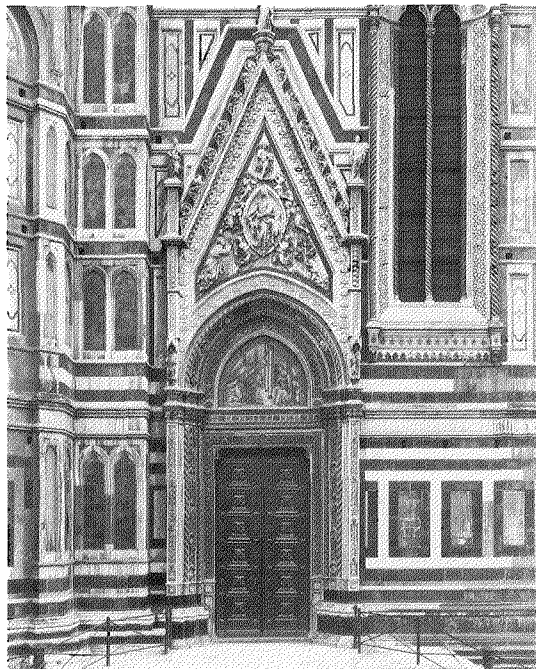


図 41

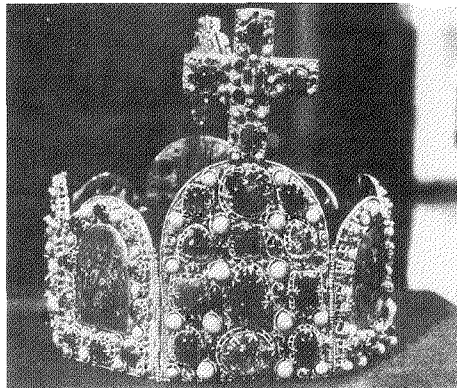


図 42

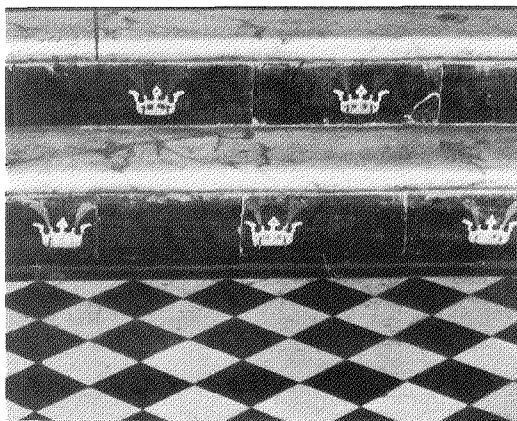


図 43

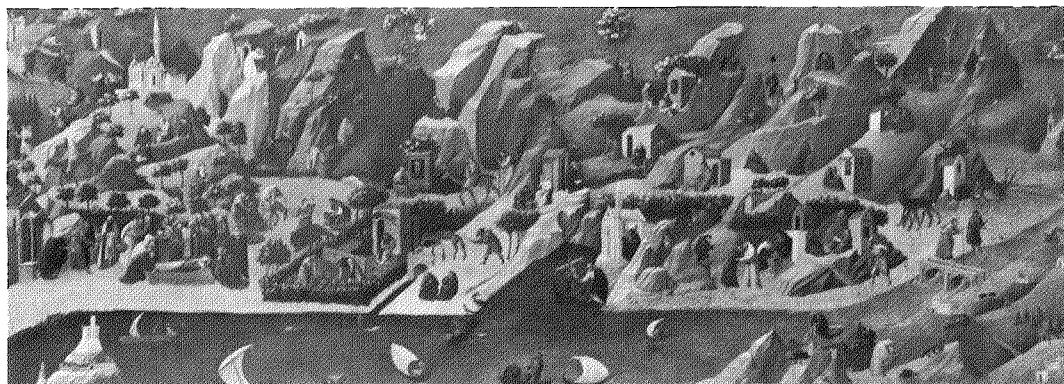


図 44