

# 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〔XXI〕15世紀フィレンツェ絵画—その11—

團 名保紀

群馬大学教育学部美術教育講座

(2012年9月26日受理)

## **La tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento 〔XXI〕 Pittura fiorentina del Quattrocento (Parte 11)**

Naoki DAN

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

Maebashi, Gunma 371-8510 Japan

(Accettato il 26 settembre 2012)

### **SOMMARIO**

Nell'articolo precedente ho proposto che il motivo di “Cristo al Sepolcro” conferito al bottone di “San Martino” nel Trittico di Santa Maria Maggiore a Roma (Fig. 2) doveva essere interpretato come segno di condoglianza da parte di Masolino verso Masaccio, già autore di predella raffigurante “Cristo al Sepolcro” (Fig. 1) per la prima versione del Trittico Carnesecchi. E come ulteriore ricordo su quella predella masacesca manifestato questa volta proprio nell'ambiente di Santa Maria Maggiore a Firenze, dove realmente il Trittico Carnesecchi si trovava, qui considero due piccoli tabernacoli quattrocenteschi raffiguranti “Cristo al Sepolcro” nei rispettivi timpani, e recanti le armi dei Carnesecchi (fig. 3, 4), scoperti all'inizio del Novecento nell'altra Cappella Carnesecchi di Santa Maria Maggiore. In essi molti aspetti sono comuni con quelli che caratterizzavano il primo strato della Tomba di Arrigo VII con le due colonne tortili (Fig. 10) e coperto da una volta a botte. A Pisa, sotto la nicchia ricavata in fondo a questa volta a botte e costituita da una serie di lastre marmoree con bei motivi di fiore (Fig. 8, 9) venivano collocati il sarcofago e la figura giacente dell'Imperatore (Fig. 6). E sotto questa parte direi nucleare della tomba veniva l'Altare di San Bartolomeo munito di tre statue raffiguranti San Bartolomeo (Fig. 11) e due condottieri padre e figlio. Quasi tutti questi aspetti che caratterizzavano il primo strato della tomba pisana sembrano che si riecheggino sulle due tabernacoletti (Fig. 3, 4). Anche i modi di sistemare le armi di famiglia al livello di base sembra rispecchiare modi di raffigurare membri di stessa famiglia a destra ed a sinistra sull'altare di San Bartolomeo.

Già nell'affresco dell'Ospedale di Lelmo, una delle prime opere di Paolo Uccello, si poteva riconoscere l'influenza artistica dell'altare di San Bartolomeo per aver raggruppato orizzontalmente tre figure stanti. Poi Tabernacolo di Lippi e Macia (1416 ca., Fig. 12) pure mostrava varie raggruppamenti simmetrici di figure riflettenti gli strati secondo e terzo della Tomba di Arrigo VII (Fig. 5). Tale Paolo Uccello, quando lui affrescò sulla parete sopra il Trittico Carnesecchi con le iconografie già presenti nella Tomba di Arrigo VII, e

cioè con “Annunciazione” (Fig. 6) e “Quattro Evangelisti”, doveva essere conscio dell’importanza di predella centrale raffigurante “Cristo al Sepolcro” (Fig. 1), perchè si trattava proprio simbolo stesso della Cappella Carnesecchi come monumento riflettente la Tomba di Arrigo VII allora considerata in genere anche come tomba di Cristo. Ma il tema di predella centrale si modificò presto dal “Cristo al Sepolcro” alla “Natività di Cristo”, forse anche dietro suggerimenti ricevuti dai Bartolini Salimbeni che occupavano la cappella attigua a quelle dei Carnesecchi, e riflettendo il tema preferito allora alle varie tavole d’altare eseguite per le cappelle gentilizie in Santa Trinita, tra cui appunto di Bartolini Salimbeni e anche di Strozzi. Ad ogni modo per Paolo Uccello, come nel caso di Masolino, doveva rimanere forte l’impressione di quella predella masacesca raffigurante “Cristo al Sepolcro”, e penso che suo ricordo abbia fruttificato nel 1443, al quadrante d’orologio singolarmente recante ricco senso prospettico e chiaroscurale, conferito sulla controfacciata del Duomo fiorentino (Fig. 17).

A proposito del trittico di Masaccio e di Masolino a Roma, recenti studi di Strehlke, Tucker e di Israëls hanno proposto come committente Cardinale Antonio Casini che ordinò a Masaccio verso il 1426 la piccola tavola di Madonna col Bambino oggi esposta agli Uffizi. La ragione di tale proposta si basa sul fatto che nel pannello centrale, al lato tergale del trittico, dove si raffigura la leggenda di Madonna della Neve (Fig. 24), dietro il Papa Liberio appare il ritratto giudicabile di Cardinale Casini. Secondo quegli studiosi, Casini doveva ordinare quel trittico a proprie spese come segno di ringraziamento per Martino V che nel 1426 aveva appoggiato Casini per la nomina al cardinale. Antonio Casini già doveva osservare con attenzione la tomba imperiale pisana durante il Concilio di Pisa del 1409 e poi coi suoi vari rapporti con Firenze doveva diventare ottimo conoscitore d’arte fiorentina. Per questo, nel trittico romano nuovo, dovette far riflettere con le proprie richieste varie influenze sia della Tomba di Arrigo VII che dell’arte rinascimentale fiorentina. Ora passiamo alle analisi concrete del trittico di Santa Maria Maggiore a Roma.

Di prospetto, la composizione simmetrica ottenuta con quattro santi stanti circondanti il pannello centrale di “L’Assunzione di Maria” (Figg. 27, 28, 29) doveva sottolineare sull’entità artistica del secondo strato della tomba imperiale pisana composto da figure stanti di cortigiani circondanti l’imperatore assiso sul trono (Fig. 7). E di tergo, nel pannello centrale raffigurante la leggenda di Madonna della Neve, di ricco effetto prospettico, sottolineato dalle due costruzioni laterali con ritmica successione di archi, il punto di fuga prospettico cade sulla testa dell’uomo in calzamaglia interpretato da Vasari come Sigismondo II (Fig. 24). E dietro lui si vede la tomba- piramide di Caio Cestio a Roma. Nel Duomo di Pisa, guardando orizzontalmente l’apside centrale dalla porta centrale di facciata, il punto di fuga di prospettiva sottolineato da susseguirsi di colonne e di archi (Fig. 32) doveva cadere proprio sulla statua centrale sopra l’Altare di San Bartolomeo situato sotto il sarcofago dell’imperatore Arrigo VII, bisnonno di Sigismondo I (Fig. 5). Quindi penso che la figura di gentiluomo che porta calzamaglia, e mostrante di dietro, la tomba sontuosa indichi Arrigo VII, la cui anima doveva essere protetta da San Bartolomeo, figura centrale d’altare. Al pannello laterale a destra (fig. 26) furono sottolineate le figure caratterizzate dal sistema di “double image”. Cioè a sinistra, San Giovanni Evangelista - Sigismondo I, ed a destra, San Martino - Papa Martino V. In tale fenomeno di doppia interpretazione dei personaggi si potrà appunto riconoscere l’influenza artistica esercitata dall’ Altare di San Bartolomeo dominato dalle tre statue variamente interpretabili, sia dal punto di vista religioso che da quello laico, e sia dal punto di vista antico che da quello contemporaneo. La necessità di sottolineare tale interesse o tale rispetto alla tomba di Arrigo VII con ogni probabilità presa in considerazione dal committente stesso

sarà comprensibile dal clima socio-politico dell'epoca augurante il consolidamento di rapporto pacifico tra l'autorità religiosa e l'impero, e non bisogna dimenticare anche il fatto che già al concilio di Costanza Sigismondo I appoggiò Oddone Colonna come nuovo pontefice.

Tra i fattori derivanti dall'arte fiorentina, qui elenchiamo in primo la posa di leone raffigurato da Masaccio sotto San Girolamo del pannello laterale a sinistra (Fig. 25).

Essa deriva proprio dal “Marzocco” di Donatello (Fig. 33) opera in omaggio a Martino V collocata sulla colonna alla scala che portava alla residenza del papa nel convento di Santa Maria Novella durante il suo soggiorno fiorentino del 1419. E poi le pose di mano e atteggiamenti conferiti a “San Giovanni Battista” (Fig. 25) ed a “San Paolo” (Fig. 28) sembrano essere influenzati dalle figure affrescate da Lorenzo Monaco sotto l'arco d'ingresso alla Cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinita (Fig. 35, 36)

Recente studio di Israëls ha chiarito che il trittico di Santa Maria Maggiore a Roma doveva influenzare iconograficamente sulla tavola d'Altare di Madonna della Neve di Sassetta nel Duomo senese (Fig. 30), grazie all'intervento di Cardinale Casini come consigliere. Infatti nella sua predella Antonio Casini stesso sembra di essere raffigurato (Fig. 37). E Sassetta negli anni 1440 ancora ingrandì la forma di tavola d'altare rinascimentale adoperando doppia faccia con quella di Borgo Sansepolcro.

Se una volta stabilita la rinomanza del trittico romano di Masaccio e di Masolino come fonte prestigiosa per tavole d'altare rinascimentali in gran stile e di gran mole, sarà giustificabile interrogarci se quel trittico romano, fin dall'inizio si poteva vantare di sua grandiosità. Già Pope - Hennessy proponeva l'aspetto del doppio strato del trittico. E finora, come suo eventuale cimasa o eventuale predella furono considerate alcune opere. D'altronde nell'altare - ciborio fatto da Mino da Fiesole negli anni 1461 - 63 in stessa basilica romana, con sovrapposizione di due cupolette (Fig. 42) si rifletteva la Tomba di Arrigo VII sia architettonicamente che iconograficamente. Le iconografie minori messe lì comprendevano Quattro Evangelisti, Annunciazione, Madonna col Bambino, Cristo Salvatore, ma quattro rilievi principali includevano due temi già accertati nel trittico di Masaccio e di Masolino e cioè “la leggenda miracolosa di Madonna della Neve”, (Fig. 40) e “l'Assunzione di Maria” (Fig. 39), poi due altri, cioè “la Natività di Cristo” (Fig. 41) e “l'Adorazione dei Magi”. E in cima di tutto, fu collocata la croce (Fig. 42).

Alla Pinacoteca Vaticana esiste una cimasa di Masolino raffigurante il crocifisso di Cristo (Fig. 43). Se realmente le scene di “Adorazione” e di “Natività” fossero state messe come predelle e “l'Annunciazione” e il “Crocifisso” (Fig. 43) fossero stati messi come cimase, il trittico romano si sarebbe vantato di ben tre strati sovrapposti riflettenti appunto lo schema monumentale della tomba imperiale pisana composta da tre strati (Fig. 5).

## 1. 総括：マゾリーノ、マサッチョ、ウッチェッロの協働作品としてのカルネセッキ家礼拝堂

前稿迄に我々はフィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会カルネセッキ礼拝堂内のパオロ・ウッチェッロによるフレスコ画、並びにマゾリーノ、マサッチョ共作の同祭壇画につき検討を重ねて来た（注1）。祭壇画の1425年の当初案では中央プレ

デッラにピサの帝墓芸術を反映し、マサッチョ作「墓に於けるキリスト」（図1）が位置を占めていた（注2）。やがてマサッチョがマゾリーノとの協働作品、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会内の所謂「コロンナ家祭壇画」制作の為1428年にフィレンツェをあとにする直前、同作者によりそれは別イコングラフイー、「キリスト降誕」にとって代えられるにも拘らず（注3）、当初のプレデッラ画の新鮮な記

憶はアンドレア・ディ・ジェスト（注4）、マリオット・ディ・クリストファノ（注5）、フラ・アンジェリコ（注6）、ベノッツォ・ゴッツォーリ（注7）の作品へと影響を繰り返して行った。又その追憶はそもそも「コロナ家祭壇画」に於けるマサッチョ没後のマゾリーノ作画なる部位、「聖マルティヌス」の姿にも投影していることが認識された（図2）（注8）。尚、「カルネセッキ祭壇画」の第一案に确实マサッチョ作のプレデッラ画「墓に於けるキリスト」が存在していたということ、そして掛け替えなき印象深い作として、それが取り払われた後迄も記憶され続けたという点に関しては、発注者のカルネセッキ家自ら同祭壇画の置かれたフィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会を舞台に繰り返して、今日も尚そこで見届けられる貴重な芸術実体が存在することを今ここで指摘しておきたいと思う。

1900年頃、左側廊奥の小礼拝堂（身廊奥の主礼拝堂の左隣）を修復中に、ほぼ同形の二つの大理石製小タベルナーコロ（高さ106センチ）が左右の壁面下から発見された（注9）。それらは今日では主礼拝堂の左右の入口たる角柱のごく近くの壁面に設置されている（図3、4）（注10）。いずれも基台部のレヴェルにカルネセッキ家の紋章が強調されるが（左のもの（図3）は鷲形を挟み二つが独立し、右のもの（図4）では童児の顔に挟まれる大きな逆三角形の中央の一つが）、その上に左右の柱及び天使に囲まれ柵形開口部をとり仕切るタベルナーコロの本体的部位が登場する。柱頭上には水平梁部が展開するが、その上に「墓に於けるキリスト」の半身像レリーフをそれぞれ繰り返して広がる半円形ティンパヌが乗るのである。20世紀初頭、これらは16世紀のものとも考えられた（注11）。しかしそれはブルネッレスキ的装飾要素から成り、又1435年頃のドナテッロ作「受胎告知」のレリーフ上方、そのティンパヌ両端の花状展開にも通じるものがある（注12）。そして15世紀半ば以降のベルナルド・ロッセリーノ流タベルナーコロに近似しているのでもある（注13）。いずれにせよ15世紀中葉、二つの小タベルナーコロを小礼拝堂内の左右壁面に設置した家系は紋章からしてカルネセッキ家に他ならず、サンタ・マリア・マッジョーレ教

会左側廊の先端部には、マゾリーノ、マサッチョ共作の祭壇画を迎えたカルネセッキ礼拝堂とは別の同家礼拝堂が存在した、ということの証左たる作品としても多大な関心が注がれるべきものとなる筈である（注14）。

翼を広げた鷲の姿の基台部を伴うタベルナーコロ（図3）ではティンパヌに両手の動きも豊かなキリストを示し、他方のもの（図4）が単に両手を墓内で広げた姿で表すのと対照的である。キリストの死から復活への変容を雄弁に語る目的でこうしたジェスチャーの変化を追求したものと思われる。又礼拝堂内の左右に同形のタベルナーコロを表す前例としてはサンタ・トリニタ教会のバルトリーニ・サリンベニ礼拝堂入口のアーチ部にロレンツォ・モナコが1422—1423年頃描く四聖人のフレスコがいずれも上部に帝冠の形をかざした「タベルナーコロ」的設定のものとされ、とりわけ左右に両ヨハネが対峙していたことが想起されるが（注15）、実はサンタ・マリア・マッジョーレ教会の左側廊部の二つのカルネセッキ家礼拝堂により挟まれた礼拝堂は当時バルトリーニ・サリンベニ家の所有であった（注16）。我々は既に前稿に於て1425年の「カルネセッキ祭壇画」の第一ヴァージョンから第二ヴァージョンへの変容の中で、いかにサンタ・トリニタ教会のバルトリーニ・サリンベニ礼拝堂の絵画実体が影響を發揮したか見極めた訳であるが（注17）、その重要な契機として「カルネセッキ祭壇画」とまさしく隣り合せの空間がバルトリーニ・サリンベニ家礼拝堂としてあったと云うこと、この点は大いに強調すべきものと思われる。

いずれにせよサンタ・マリア・マッジョーレ教会左側廊部先端の礼拝堂（主礼拝堂の左隣りの礼拝堂）左右の壁面に設けられた小タベルナーコロの双方に共通することは、上部円弧内に「墓に於けるキリスト」が登場し、ピサ大聖堂のティエノ作皇帝ハイリッヒ七世の墓（図5）の三層構造に於ける墓の最重要部位たる一階層内上部、石棺及び横臥像（図6）がそこに色濃く反映するという点である。とりわけ両手を広げるキリストの姿から成るもの（図4）では円弧の縁辺部が大輪の花をモチーフとする七つの柵

形により形成されるが、これはピサで皇帝の石棺及び横臥像を迎えた壁龕の樽型天井を構成した一連の石板の形状及び装飾モチーフ（図8、9）（注18）を如実に反映するものと思われる。又帝墓ではキリストの墓としても見立てられた石棺及び横臥像の下方に、三立像を迎える聖バルトロメオの祭壇が螺旋円柱（図10）に挟まれ登場、背後には開閉自在式の窓が備えられていた（図5）が、まさしくそうした状況が小タベルナーコロに於て扉を挟む左右円柱及び天使達の姿に反映するようである。そして最下層のカルネセッキ家の紋章に関しても聖バルトロメオの祭壇の芸術内容を反映すると指摘することが出来ると思われる。まず中央に鷲を表わすもの（図3）では、まさにピサの祭壇上の傭兵隊長ウグッチョーネ・デッラ・ファジョーラ父子の像に挟まれ立つ聖バルトロメオ像（図11）、即ち皇帝ハインリッヒ七世の亡き霊安らかなることを司る聖者像を反映し皇帝の象徴たる鷲を中心に強調したものと思われる。又アカンサスの葉の躍動感ある描写の中、左右にプットの頭部を示し形成される逆三角形の内部に紋章を示すもの（図4）では、プットを伴うアカンサスの葉を装飾モチーフにする螺旋円柱（図10）に挟まれたピサの聖バルトロメオの祭壇（聖三位一体の祭壇）、そこに存在した三体の立像を同じく象徴するものと思われるのである。「カルネセッキ祭壇画」の当初の中央プレデッラ「墓に於けるキリスト」（図1）は三層構造から成るピサの帝墓（図5）に於ける一階層内上部のキリストの墓としての部位（図6、8、9）を意識していた訳であるが、この度の二小タベルナーコロは帝墓一階層内全体の構成様相を反映したものと読み取られ、いずれにせよ「カルネセッキ祭壇画」に当初「墓のキリスト」を表すイコノグラフィが帝墓の形体を反映すべく存在したことを永く同家が伝えんとした証と思われるのである。

尚、「カルネセッキ祭壇画」を迎えた礼拝堂に於けるピサの帝墓に対する意識は、祭壇画の制作者マゾリーノ、マサッチョのみならず、帝墓芸術を構成していた「四福音書記者」並びに「受胎告知」のテーマをフレスコ画化したパオロ・ウッチェッロに於ても顕著であったろうことは我々の知る彼の初期作品

に既に皇帝ハインリッヒ七世の墓（図5）の影響を指摘出来る故にも明白と思われる。1397年生れの彼のデビュー作、1416年の、現在サンタ・マリア・マーテル・デイ・ア・リッピ教会に収容されたタベルナーコロ画、即ち聖母子並びに六聖人を主構図とするフレスコ画（図12）（注19）では玉座に座るかの堂々たる聖母を中心に左右対象的に六聖人立像が実際の三次元空間内に配置され、ピサの帝墓（図5）第二層に於ける皇帝座像及び六廷臣立像を想起させる。又聖母の上方には父なる神と聖霊の鳩が楽を奏する二天使を伴い描かれ、授乳される幼子キリストと合せ聖三位一体の概念が主構図中心軸で垂直的に強調され（図12）、1428年のマサッチョ作「聖三位一体」（図13）の構図を先駆けるものとなっている。マサッチョのかの力作に影響を与えたピサ芸術として帝墓の他、ピサ大聖堂内の同じくティエノの重要作品「聖ラニエリの墓」（図14）も指摘されたが（注20）、はからずもウッチェッロのこのデビュー作を見てもやはり同様の構図的影響が介在するのはマサッチョの場合以上、むしろ直接的で顕著であると言えよう。ちなみにピサの帝墓でも聖三位一体の概念は墓直下の聖バルトロメオの祭壇の三立像で展開していた訳であり、フィレンツェ近郊のリッピ・エ・マチーアのタベルナーコロではその天井部に四福音書記者が描かれ、又聖バルトロメオ像が実際登場することからしても、ピサの聖バルトロメオの祭壇への分析、総じて帝墓全体への熱き視線がその力強い記念碑的性格を支える礎となっていたのは明らかである。

パオロ・ウッチェッロのティエノ芸術への関心は既に幼くして特別な意味をもつものとして育まれていた筈である。母アントニア・ディ・ジョヴァンニ・ディ・カステッロ・デル・ベックートはサンタ・マリア・マッジョーレ教会に実家の礼拝堂を持ち、有力家系の出である（注21）。ベックート家の先祖たるブルーノ・ベックーティは1317年から1323年の間、サンタ・マリア・マッジョーレ教会の修道院長を務め、実はその墓をティエノ・ディ・カマイーノが見事な肖像レアリズムをもって制作していた（図15）（注22）。母に連れられ一門の重要な先祖の墓を訪ねる機会にも幼くして恵まれたであろうウツ

チェッコはやがて同様のリアリズムによる前世紀の墓碑芸術としてフィレンツェ大聖堂内の司教アントニオ・ドルソの墓にも関心を広げ、そこにダンテ、皇帝ハインリッヒ七世等の肖像が浮彫されること等(図16)にも関心を広げて行ったに違いない。かくしてそこに施されていたティーノ・ディ・カマイーノのサインを見届け、代表作としてピサ大聖堂内に聖ラニエリの墓(図14)、並びに帝墓(図5)が存在することを師ギベルティを通じて知り、1416年より以前、既にピサ大聖堂を實際訪れていたものとも思われる(注23)。その直接的影響としてリッピ・エ・マチーアのタベルナーコロに施されたフレスコ(図12)を認めることが出来る訳であるが、ピサの帝墓の本体的部位、即ち石棺並びに皇帝の横臥像の下方につぶさに見極めた筈の聖バルトロメオの祭壇上の特異な三体の丸彫立像の直接的反映は未だ、そこに展開されてはいなかった。その点をまさに補うものとしてパオロ・ウッチェッコはやがてフィレンツェのレルモの病院(後の聖マッテオ病院で現アカデミア美術館)内の壁龕に聖コズマと聖ダミアーノの間に挟まれる聖アントニオ・アパーテのフレスコ画を遠近法効果を高め、三立像形式で描いたものと思われる。ヴァザーリがウッチェッコ初期のフレスコ画として挙げているもので(注24)、それはやがてジェンティーレ・ダ・ファブリアーノが1424年頃フィレンツェで制作するクワラテジ家の第一祭壇画ブレデッラ部で「聖コズマ、聖ダミアーノ、聖ジュリアーノの邂逅」をやはり遠近法的効果を追求し三立像形式で描く(注25)先鞭を果したのだと思われる。

かくして早くよりピサの帝墓の芸術特性に通じ又自らの作品制作の為それを重要な指針としていたウッチェッコであるが、母方の縁故からもサンタ・マリア・マッジョーレ教会に於ける重要な制作としてカルネセッキ礼拝堂フレスコ画を任せられた際(注26)、制作中であったマゾリーノ・マサッチョの祭壇画にピサの帝墓から来る影響として中央ブレデッラ画、「墓に於けるキリスト」(図1)が存在することに早速着目させられた筈である。マサッチョによるその小画面にはキリストの墓としての帝墓の本

体的部位たる石棺並びに横臥像が読みとられキリストの半身を囲む円弧及び三角形の構図で強調される聖三位一体の概念は帝墓下の聖バルトロメオの祭壇が示していたものでもあることをウッチェッコが理解するのはた易かったと思われる。又その際四角形が内包する正円の四隅の三角状空間が、聖バルトロメオの祭壇上にレリーフで表わされていた四福音書記者の概念を反映し得ることについても察知出来た筈である。だがやがて同1425年、ウッチェッコがカルネセッキ礼拝堂、上方フレスコで更にピサの帝墓芸術から来る芸術的影響を明確化する為「受胎告知」を展開する中で、既にデビュー作、リッピ・エ・マチーアのタベルナーコロ・フレスコ画の天井で四福音書記者を明確に描いたのを踏襲し、この度も礼拝堂上方に同様イコノグラフィーを作画して行くのであった(注27)。従って四福音書記者の表現という観点から、1425年の時点で同礼拝堂内上部と下部で重複する事態がもたらされたのは否定出来なかった。こうしたことも一因となり、やがて中央ブレデッラたる「墓に於けるキリスト」は同じ作者マサッチョによる別イコノグラフィー、「キリスト降誕」にとって代えられることになったものと思われる(注28)。だが一度若き日、ウッチェッコに強烈な印象をもって差し迫ったであろう後輩マサッチョのルネッサンス的リアリズムによる「墓に於けるキリスト」(図1)、ウッチェッコ自らがかつてリッピ・エ・マチーアのタベルナーコロ天井部で四福音書記者を表す際採用した円形トンドの半身像なる手法によりながらもキリストの肉感性の強調の為、敢えて周囲を漆黒の空間とし対比させたその明暗効果の素晴らしさ、そうしたマサッチョ芸術の大胆さへのウッチェッコの忘れ得ぬ想いはやがて1443年、フィレンツェ大聖堂正面壁裏の時計文字盤を囲む正方形フレスコ(注29)の芸術内容(図17)に無視し得ぬ影響を及ぼしたものと思われる。

今ここでテンペラとフレスコの両枢形画面を対比してみよう(図1、17)。いずれも正方形に正円が内接することが認められるが正円の四隅には三角状空間が登場し、そこにフレスコ画では四つのトンド画が、テンペラ画では四福音書記者の象徴として読み

とられる文様帯が出現する。四トンド画は頭部線を展開するが在来から四福音書記者ないし四予言者(注30)として解釈されて来た。だが筆者は昨今、フィレンツェ洗礼堂内に1321年以後ティエノ・ディ・カマイーノが完成させた聖バルトロメオ像を囲む四福音書記者並びに十二使徒像から成る群像彫刻(注31)の配置(図18)への考察からも、ウッチェッロの時計文字盤の四隅のトンド像は四福音書記者を示したものと結論に達しており(注32)、そこに又、マサッチョ作ブレデッラ画「墓に於けるキリスト」の四隅の四福音書記者としての解釈も影響し得たものと思われる。いずれにせよマサッチョのブレデッラ画から来るウッチェッロ作時計文字盤芸術への力強い影響として、まず文字盤の外周たる一定の厚みをもったトンドが下から見上げられ遠近法的に扱えられるという点があると思う。マサッチョの画面ではキリストを囲むトンドは一定の高い視点から見下げられ、厚みをもったトンドの下方への部分が奥行きをもって表わされていた。そして Fresco 画に於ける四隅の小トンドにも一定の厚みを強調する表現があり、中心円同様いずれも下方から見上げられる角度で扱えられ、既にマサッチョでトンド表現に採用された遠近法的視点導入の影響が明確に認識されるのである。又トンド内の人物表現を際立たせる為ウッチェッロは像の周囲をマサッチョにならぬ極めて暗い地をもって彩色している。こうした留意は時計の金色に輝く針を迎えるトンドの内部が同様の暗いバックで彩色されることでも再確認される。かくしてマゾリーノの場合同様、かつてカルネセッキ礼拝堂の絵画装飾でマサッチョの協力者であったウッチェッロに於ても、祭壇画の第一ヴァージョンに実際存在したマサッチョ作「墓に於けるキリスト」の追憶に発する具体的作品化への流れがあったと云うことを認識させられるのである。

いずれにせよ「カルネセッキ祭壇画」がマサッチョのローマへの1428年の出発以前に中央ブレデッラ画のテーマを「墓に於けるキリスト」から「キリスト降誕」へと改変される主要因としてロレンツォ・モナコによるサンタ・トリニタ教会内バルトリーニ・サリンペーニ礼拝堂の絵画内容があったと前稿

で了解していた(注33)。即ち当時フィレンツェで高まりつつあった聖母マリアの無原罪性強調の絵画表現としてローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会設立を歌い上げたセンセーショナルな「雪の聖母マリア伝」(図23)、「金門での邂逅」、スウェーデンのビルジッタがベツレヘムで幻視した聖母の出産場面に基づく「キリスト降誕」図、それに「受胎告知」画、これらを統合した一大拠点がサンタ・トリニタ教会の同礼拝堂なのであった。さらに同教会ではストロツィ家の二祭壇画でもジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ及びロレンツォ・モナコの「キリスト降誕」のブレデッラ場面が続々展開中であり、「カルネセッキ祭壇画」第二ヴァージョンに於て、中央ブレデッラがフィレンツェの最新祭壇画でまさに強調されていた「キリスト降誕図」にとって代えられるに至ったのであるとした(注34)。そしてこの流れをサンタ・マリア・マッジョーレ教会で側面から推し進めた要因として、まさしく先に強調した堂内に於けるバルトリーニ・サリンペーニ家礼拝堂の存在そのものがあったと云うことが出来るであろう。

ところでマサッチョが1428年ローマに向う最大の関心事であり、実際マゾリーノとの合作となるローマ・サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画に於て、偶然なるかな「雪の聖母」(図24)が表現上の最重要モチーフとなるのである。マサッチョの短い芸術家人生に於いて、その初期から末期迄をつなぐキーワードとしての「雪の聖母マリア」には興味深いものがあるが、いずれにせよローマの祭壇芸術に於てフィレンツェの「カルネセッキ祭壇画」やバルトリーニ・サリンペーニ礼拝堂の芸術から来る影響には様々のものがあり得たのであり、そうした流れの中でピサの帝墓芸術から来る重要な影響につき着目しながら所謂「コロンナ家祭壇画」を分析して行きたく思う。

## 2. ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会内表裏両面三翼画に於ける「雪の聖母」表現

表裏一体の三翼画の主翼裏面の構図を形成する「雪の聖母」の伝承(図24)、その絵画表現では、同

じローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会の正面壁に十三世紀末フィリッポ・ルスーティによる原図のモザイク画が存在し、最初期のものであると認められている(注35)。トンド内に表わされるキリストと聖母の下方に「法王の夢での告知」(図19)、「貴族ヨハネの夢」(図20)、「ヨハネと法王の会見」(図21)、「雪の聖母とサンタ・マリア・マッジョーレ教会の建堂式」(図22)の計四場面を表わしている。さてここで法王リベリオが積雪の跡をなぞり同聖堂の平面図を決定する場面は、フィレンツェのサンタ・トリニタ教会のロレンツォ・モナコによるフレスコが聖母マリアのみをトンド内に表現する(図23)のとは異なり、キリストも登場しマゾリーノ作の祭壇画の裏面主構図に直接影響を与えている。では同構図(図24)は1428年になりマゾリーノが同モザイク画(図22)を初めて見極めた結果自らの選択として利用したのであろうか。実はマサッチョに於ては1428年のローマ行き以前からトスカナ時代の作品で古代ローマ的要素が、例えばカルミネ教会ブランカッチ家礼拝堂壁画、「貢ぎの銭」の構図(注36)やサンタ・マリア・ノヴェッラ教会の「聖三位一体」(図13)の装飾パターン(注37)に見うけられ、そうしたことから恐らく1423年、大聖年の年にマゾリーノと連れそいローマを訪れた(注38)ものと思われる節があった。マゾリーノも既に1423年の「プレーメンの聖母子」(注39)や1424年のエンポリのフレスコ画でトンド内の人物表現を多用し、又やがて1427年のブランカッチ家礼拝堂フレスコ画の装飾帯でもそれらを登場せしめたのは、1423年既にマサッチョと見極めたであろうサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂正面壁モザイク「雪の聖母の伝承」に多発する大がかりなトンド表現に刺激を受けてのことと解釈出来るのではなかろうか。それ故実質的にマサッチョ及びマゾリーノに於ける「雪の聖母」への関心は、ロレンツォ・モナコ作1422-1423年のバルトリーニ・サリンペーニ礼拝堂フレスコ画(図23)(注40)に同時期ローマで見たものの体験も加わり既に早くからヴィヴィドなものとして存在していたと推測出来るであろう。では在来から一部研究者達が主張する如く所謂「コロンナ家祭壇画」は1423年の大聖年の際

法王マルティヌス五世より発注され制作されたとすべきもの(注41)なのであろうか。実際はそう単純なものではない筈である。何より作風に於て1422年制作の「サン・ジョヴェナーレ祭壇画」と比べると格段と力量の差があるし、そこにはその後のマサッチョが様々体験したものの影響が認められることを以下示して行きたいと思う。いずれにせよ最初のローマ体験の素地が既に両名にある上に、ロレンツォ・モナコによるフィレンツェに於ける最新の「雪の聖母マリア」の記念碑的絵画表現を「カルネセッキ祭壇画」の改変案作成の中で必然的に考察したことを通じ同テーマに対する両名の関心はより一層高まらざるを得なくなったものと思われる。こうした一連の意識の高揚に支えられて、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画の充実した芸術成果が実るのだと思われる。

### 3. 祭壇画の発注者アントニオ・カジーニ

そうした中所謂「コロンナ家祭壇画」の計画成立にとり決定的となる人物とマサッチョの出会いがもたらされたものと考えられる。最新のマサッチョ研究の成果として明確化された同祭壇画への鍵を握るその重要人物とは、法王マルティヌス五世(オッドーネ・コロンナ)の遠縁に当る側近であり、彼により1426年枢機卿に任命された、そしてその祝いとして小聖母子画をマサッチョに同年発注したことで知られるアントニオ・カジーニ枢機卿(注42)である。彼がいかにか教養人であり、徳高きキリスト者であったか、又当時教会の重要人物として各地を巡った際見た作品を心に深く留める芸術愛好者であったかについて既に私はマサッチョ作「カジーニの聖母子」への分析で検討していた(注43)。そしてその聖母子画の小さな作品としてのスケールにも拘らず、いかに複雑な芸術的、宗教的、精神的要素からなるか、とりわけピサ宗教会議以来カジーニがその偉大さを認めて来た中世ピサ芸術、わけても皇帝ハインリッヒ七世の墓から来るものの影響がいかにかそこに満ち、作品としての存在感を高めていたかにつき認識させられた。そして偉大な芸術の発する力強いメッセージ性につき日頃から確信していたカジーニ枢機

卿はサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画を自らを支持した法王マルティヌス五世への感謝の印として、又1420年の法王のローマ帰還に始まる一連のローマの再建、象徴としての1427年のジェンティーレ・ダ・ファブリアーノによる聖ジョヴァンニ聖堂のフレスコ画制作、こうした流れに勢いを与える為にも、公費でなく自らの出費のもとマサッチョ及びマゾリーノに発注した、と云うことが2003年、マハテルト・イスラエルスにより明確化されたのである(注44)。そして同研究者は1432年シエナ大聖堂内に完成されるサッセッタ作の「雪の聖母の祭壇画」(図30)でもマゾリーノとマサッチョのローマに於ける祭壇画同様法王マルティヌス五世及びカジーニ枢機卿がサンタ・マリア・マッジョーレ教会建堂の場面に描かれるとし、カジーニ枢機卿の芸術指南が同作品にも介在したと認定したのである(注45)。とりわけローマの祭壇画は直接的発注者、即ちパトロンがトスカナ、特にシエナ及びグロッセートに深いつながりを持ち、かつローマに住み、サンタ・マリア・マッジョーレ教会で具体的に権力を発揮したアントニオ・カジーニ自身であるとされ、イスラエルスの研究はマサッチョ及びマゾリーノ作サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画が1423年の大聖年を記念してのもの、ないしは1427年に亡くなるナポリのリナルド・ブランカッチ枢機卿の発注によるもの(注46)との在来からの説を碎き、カジーニ枢機卿がマサッチョに小聖母子画を発注して間もなく、恐らく1427年頃構想され、フィレンツェのブランカッチ家壁画制作にかまける両画家に発注、1428年以降ローマで実現されたことを決定づけるものとして重大である。そしてピサの帝墓芸術を既に良く知る両画家によるものであることに加え、ピサ芸術及び帝墓をこれ又良く知るカジーニの発注ということからして同祭壇画に帝墓から来る芸術的影響を強く認めることが当然予期される訳である。一方カジーニ自身もともとフィレンツェ大聖堂にも一時期を過ごし(注47)、妹にフィレンツェの聖アポロニア修道院の修道女ペトラがおり(注48)、又サンタ・トリニタ教会や聖ジョルジョ教会では彼の兄弟姉妹について祈りが捧げられるべくしていた(注49)。こうし

たことからして、「カルネセッキ祭壇画」第二案作成の中で明確に意識された筈のサンタ・トリニタ教会バルトリーニ・サリンベニ礼拝堂の絵画内容から来るものをはじめフィレンツェ芸術個有の影響が、祭壇画制作上カジーニをまじえた両画家との密なる合議の上積極的に導入されたとも予測し得ると思われる。因みに我々は「カジーニの聖母子」の分折でピサやシエナの芸術から来るもののみならず、いかに多くフィレンツェ芸術から来る影響がそこに読みとられるかについても認識していたが(注50)、それは単にマサッチョのみならずカジーニ枢機卿自身がかつて自らの目で見極めたフィレンツェ芸術の高さに支えられてのものであったのは疑い得ない筈である。

では以下、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画の形体、意味、機能等、諸特性につき具体的に考察して行きたい。

#### 4. 祭壇画の形体とイコノグラフィ

ヴァザーリはマサッチョ伝で三翼画をマサッチョの作とし、かつてローマのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂の祭器室近くの小礼拝堂でミケランジェロと伴に見たとするが、それが表裏一体画であったとはしていない(注51)。「雪の聖母マリア」の伝承を表す主パネル(図24)を囲んで左右両翼にそれぞれ二聖人が見事な浮彫の効果を発揮していた(図25、26)とするのみである。尚同聖堂の基礎外郭を鉄でとりしきる法王リベリオ(図24)としてマルティヌス五世の肖像を見立て、又その近くに皇帝ジジスモンド二世が登場するとし、ミケランジェロはその迫真性を誉めたたえたとしている。要するに成立時には表裏両面から成っていた三翼画の裏面(図24、25、26)からのみをヴァザーリは見ている訳で、文意から十六世紀後半に彼がそれを見た箇所は同聖堂の左側廊奥、先端近くの壁面にとりつけられたコロナ家の祭壇上と了解される(注52)。やがて十六世紀末になると聖堂全体の姿も抜本的に変更され、同祭壇画は完全に分解され、現在のような六枚のパネルともなり散逸して行ったのである。では成立の当初どこに設置されたかであるが、昨今イス

ラエルスにより、身廊内の大唱歌隊席（「石のコーロ」）近くの小唱歌隊席（「木のコーロ」）内祭壇上であったと明確化された（注 53）。即ち一般信者達からは主画題たる「聖母被昇天」（図 27）を示す表面が、聖職者側からは聖堂建立にちなむ特殊テーマ「雪の聖母」（図 24）、そして時の宗教界の最高権威者マルティヌス五世法王の姿を示す裏面（図 26）が見立てられていたのである（注 54）。このことに依っても同祭壇画は本来決してコロナ家の為ではなく、第一義的に聖堂を訪れるあらゆる人々の聖母マリアへの祈りを喚起するものという点、従ってマルティヌス五世ないしコロナ家からの個別的発注の作ではない可能性が強くなるものと了解されるのである。

1428 年 5 月、マサッチョに先立ち一早くローマ入りしたマゾリーノはまず現ナポリのカポディモンテ美術館にある主翼の表裏両画面（図 27、24）を制作開始していた筈である（注 55）。一方本祭壇画に於てマサッチョの手になる部分として確認出来るのは裏面の左翼パネル画、即ちロンドンのナショナル・ギャラリー蔵「聖ジロラモと洗礼者ヨハネ」（注 56）である（図 25）。裏面の右翼「聖ヨハネと聖マルティヌス」（図 26）及び表面の左翼「聖ピエトロと聖パオロ」（図 28）、いずれも現在フィラデルフィア美術館にあるものはマサッチョが用意した下図に基き死後マゾリーノが作品化したと判定されるが（注 57）、それぞれのパネルに登場する聖人が最終的にはマサッチョの用意した下図に於ける位置と入れ代りマゾリーノにより改変されたと確認されている（注 58）。尚ロンドンのナショナル・ギャラリー在の表面右翼画「大グレゴリウスと聖マッティア」（図 29）（注 59）はマゾリーノの単独作品と思われる。いずれにせよマサッチョは「聖ジロラモと洗礼者ヨハネ」（図 25）のみ完成した時点で急逝し、他部位の完成は全てマゾリーノが担当したと判断されるのである。

さてヴァザーリは主翼裏面（図 24）の嵌入れする法王の近くに立つ人物を皇帝シジモンド二世としたが、これは明らかにシジモンド一世として読みとるべきである。シジモンド一世はコンスタンツ宗教会議でオッドーネ・コロナを法王として推薦していたからである。その右翼に於ける聖マル

ティヌスの姿（図 26）は時の法王マルティヌス五世自身であることは外套にコロナ家の紋たる柱や M の字をあしらうことで明確である（注 60）。一方ブラハムはシジモンド一世とマルティヌス五世の姿が同パネルに表わされている、即ち福音書記者ヨハネはシジモンド一世の肖像であると主張する（注 61）。実際ウィーンにあるひげを豊かにたくわえたシジモンド一世の肖像画にかなり近い面貌がその福音書記者ヨハネの立ち姿に認められる（図 26）（注 62）。マゾリーノはかつてハンガリー滞在中、シジモンドを見ていたのである（注 63）。こうした芸術選択は当時教会と帝権の協調が待望された政治・社会状況を反映するもので（注 64）、ブラハム説は当を得た解釈であると思われる。要するに三翼画裏面では過去の人物を現在の人物の肖像をもって重ね合わせるダブルイメージの手法が多出していると言えよう。こうした点からもストレールク及びトゥッカーとイスラエルスは主翼「雪の聖母」のパネル内の左端、法王リベリオの後方に立つ人物の極めてリアルな姿にアントニオ・カジーニの肖像を認め、同祭壇画の発注者に同枢機卿を認定する論拠としたのである（注 65）。実際その顔立ち、太身の体軀は、シエナ大聖堂内の同枢機卿の礼拝堂へのヤコポ・デッラ・クエルチャ作レリーフに見てとれる同枢機卿の姿にも近似している（注 66）。

因みにアントニオ・カジーニは 1426 年、マサッチョに制作させた「カジーニの聖母子」の小板絵の裏面に自らの得た枢機卿冠をかかげた紋章を描かせ、言わば表裏一体画の先鞭をつけていたのである。又永らく司教として活動したシエナ大聖堂にはドゥッチョ作の「マエスタ」、表裏一体大祭壇画のイタリアに於ける原型的なものが、聖ピエトロ教会のジョット作「ステファネスキ祭壇画」に先んじ君臨していたのであり、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画の表裏から成る二面性はまさにカジーニ枢機卿のシエナ的アイデンティティの発露として判断されるべきものと思われる。

## 5. 祭壇画への皇帝ハインリッヒ七世の墓の影響

ところでヴァザーリにより皇帝シジスモンドの立ち姿として認められた「雪の聖母」(図24)のパネルの人物は、福音書記者ヨハネとして表わされたシジスモンド一世の肖像(図26)と比べるとより若く、かなり異なる容貌であることが気になる。その点どのような解釈が成立するであろうか。この問題を解決すべき前提として想起しなければならないのは皇帝シジスモンド一世はカール四世の息子であり、ピサ大聖堂に埋葬されたハインリッヒ七世の曾孫に当ると云うことであろう。それ故恐らくこの祭壇画がローマ・カトリック教会のシジスモンドへのオマージュとしての意味合いを持つものである限り、そこに皇帝ハインリッヒ七世を反映したり、ピサの帝墓芸術から来る影響を意識的に導入したとしても決して不思議でなくなる筈である。政治的判断に基づくそうした芸術選択は外交手腕にたけた芸術愛好者、教養人たるカジエニ枢機卿が得意とするものであったと言えよう。それ故にもまず「被昇天の聖母」(図27)を表わす表面主翼を囲む両翼(図28、29)と合せ三翼全体で左右対称性を力強く強調、側翼で二名ずつ聖人立像とし、帝墓第二層の皇帝座像を左右対称的に囲む廷臣立像群の構図を反映させたものと考えられよう。とりわけ天使達に囲まれ天上世界に上昇して行く聖母の図柄からしても表面の三翼全体に対しピサの帝墓上階に設置された七体から成る群像(図5、7)につき想起することはた易いものがあったと言えよう。

一方サンタ・マリア・マッジョーレ教会の建堂を中心テーマとする裏面三翼(図24、25、26)、その全体に於いても見事なバランス感覚が発揮され窮極的に左右対称性の印象が貫かれるべく心配りされている。主翼上方の尖頭アーチ内部を目一杯大きく円環が取りしきり、その下、正方形的空間の上部を雪雲の群がたなびく中、都市及び山並から成る遠景が左右の手前に力強く対峙し展開する大企模な建物に挟まれ展望される(図24)。一点透視図の消失点が正方形的空間の中心に近い部位に落ち、ややゆがんではいるがそこでも左右対称性への意図が認められるの

である。左右の両脇翼にはそれぞれ洗礼者ヨハネ(図25)、福音書記者ヨハネ(図26)が対比的位置、対比的向きをもって登場している。又右翼の聖マルティヌスの衣裳にしても左翼の洗礼者ヨハネの持つ十字をかざした杖にしてもコロナ家の象徴たる柱がそこに表わされるのが注目される。三層構造から成るピサの帝墓の一階層の建築的枠組として左右に螺旋円柱(図10)が存在したことがここで想起させられるのである。それら柱に挟まれた聖バルトロメオの祭壇上には傭兵隊長ウグッチョーネ・デッラ・ファジョーラ及び息子のフランチェスコに挟まれ聖バルトロメオ(図11)が登場、それら三立像は父・子・聖霊からなる聖三位一体の概念を象徴するものでもあった(注67)。こうしたものから来る強い影響により「雪の聖母」の画中に登場する人物、又右脇翼中の両人物のダブルイメージ的表現がもたらされたと考えられるであろう。

「雪の聖母」のパネル(図24)では、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂の正面壁に施されたルサーティ作画のモザイク(図22)にならい円環内にキリストと聖母を表わすが、その下方に法王リベリウスによる歛入れの場面を一点透視図の遠近法的効果を高めつつ展開する。その為左右にローマ的アーチを側面壁で連綿と繰り広げる石造建築を対峙させ、強調している。こうした設定はマサッチョ及びマゾリーノが同テーマのフィレンツェに於ける先行事例として見極めたオルサンミケーレの14世紀末のステンドグラス(図31)(注68)及びロレンツォ・モナコのバルトリーニ・サリンペーニ礼拝堂に於けるフレスコ画(図23)からの影響とまずは思われる。だが両先行事例では上方に聖母マリアが描かれたものの、キリストは表わされてはいなかった。いずれにせよマゾリーノによる同図で強調される平行線群の消失点たる視心は皇帝シジスモンド一世と目される人物の頭部に落ちるのに気づかされるであろう(図24)。その遠く背後には急角度でそびえ立つピラミッドが描かれローマの象徴としてのカイオ・チェスティオの墓と思われる。手前の人物のローマ性、その傑出した重要性を強調するものであろう。実はかつてピサ大聖堂正面壁の中央門からアプス方

向を見定めると堂内左右の列柱群並びにその上の半円形アーチ群の遠近法的効果(図 32)は見事な統一感、リズム感をもって印象づけられ、その際一点透視図の平行線群の消失点は帝墓一階層の聖バルトロメオ祭壇上の中心像「聖バルトロメオ」(図 11)、即ち亡き皇帝ハインリッヒ七世の象徴たる像に落ちていた筈である(注 69)。従って「雪の聖母」の画中消失点に登場するタイトをはいた若々しい人物はシジスモンドの曾祖父たる皇帝ハインリッヒ七世を示すものではなかったろうか。タイトをはいた人物の頭上にそびえる急角度、ゴシック的にそびえ立つ構造はあたかもハインリッヒ七世が 1312 年夏ローマで受けた新皇帝冠、ピサの帝墓の第二層の中心座像(図 5、7)に示されたものの象徴の如くであるし、まさしくそこにモニュメンタルな墓が表現されること自体がピサ大聖堂内中央アプス部奥に君臨していた帝墓の象徴となっていると思われるのである。マゾリーノによる画面の左右の建物の側面開口部は一階部分、二階部分とも列柱上にローマ的アーチ構造をリズムカルに展開し、ピサ大聖堂内左右の列柱群、その一階、二階の構造を反映するが如くである。だが何よりマゾリーノ作「雪の聖母」のパネルの構図全体、そして裏面の三翼全体の構成が如実にピサの帝墓芸術を反映することの証左として決定的と思われるのは、中央パネルの上方アーチ内に大々的なトンド形式でキリスト及び聖母が描かれることであると思われる。何故ならピサ大聖堂中央アプス部奥の床面上から建ち上った帝墓の頭上にはチマブーエ原図による黄金地の巨大なモザイク「審判者キリスト」が聖母マリア及び福音書記者を伴ない半球空間内に君臨していたから(図 32)である。

アントニオ・カジーニは教会人としての重要な国際的デビューを 1409 年のピサ公会議で飾りその後コンスタンツ、バーゼルいずれの公会議でも活躍している(注 70)。数ヶ月に渡ったピサ公会議中、しばしば大聖堂内の帝墓を目にし、その壮厳と華麗、又傑出した精神性の高さに心打たれた筈である。それ故皇帝ハインリッヒ七世の曾孫シジスモンド一世へのオマージュたるローマの祭壇画の芸術表現として若くして印象づけられた皇帝ハインリッヒ七世の

墓、その主人公の英姿、又その象徴としての聖バルトロメオ像の特性等をもって具体的化するべくマゾリーノに進言したものと思われる。他方祭壇画の制作者マゾリーノもかつて 1424 年エンポリでのフレスコ画制作中、マサッチョと連れそってピサへの小旅行を試み、帝墓をつぶさに分析したであろうことを私はかねてより推測していた(注 71)。それ故にも両人はピサ大聖堂正面壁中央門から中央アプス部にある帝墓を見はるかした場合、遠近法の消失点、視心に聖バルトロメオ像が落ちることについて熟知しており、「雪の聖母」に於てかくも説得力ある魅力的構図(図 24)を成立させることが出来たのだと思われる。いずれにせよ脇翼も含め祭壇画でピサの聖バルトロメオの祭壇に習いダブルイメージの人物表現を多用したことから来る影響はその後ルネッサンス全体に大いなるものがあったと思われる。

## 6. 祭壇画の中のフィレンツェ芸術からの影響

さて若くしてフィレンツェ大聖堂でも一時期を過ごし、その後もメディチ家をはじめフィレンツェとの交流を絶やすことのなかった発注者アントニオ・カジーニであるが(注 72)、その要望のもとこの祭壇画に導入された芸術表現として幾多のフィレンツェ芸術から来る影響があり得たものと思われる。そしてそれは当然マサッチョ及びマゾリーノが日頃からなじんでいた優れたフィレンツェの芸術実体に関するものでもあった筈である。

例えばマサッチョによる「聖ジロラモ」(図 25)の立ち姿の足下に登場するライオンの姿はドナテッロ作の「マルツォッコ」(図 33)(注 73)、即ち 1419 年法王マルティヌス五世のフィレンツェ滞在中の居所であったサンタ・マリア・ノヴェッラ修道院内の階段の柱上に居かれたライオン像の如く左前足で体重を支え、右前足を折り、地べたに腰を着けながら上体を起している。そしてライオンの眼差しは洗礼者ヨハネの持つ十字架をとり付けた柱状の杖、やはりコロンナ家につき暗示するものへと向っている。それ故に法王マルティヌス五世へのオマージュとして、カジーニ自らがこうした構図でドナテッロ作「マ

ルツォッコ」を反映する描写をなすべくマサッチョに求めたものと考えられる。さらにサンタ・マリア・ノヴェツァ教会からのこれ又芸術的影響として、パオロ・ウッチェッロが「緑のキオストロ」に於て1425年、ヴェネツィア行き直前に仕上げたフレスコ画「アダムの創造」(注74)の構図(図34)に見てとれる、地面に小さく形良い草花を表す手法がマサッチョの聖ジロラモを描くパネルの特異性を培う点がある。あるいはそれはその美しい新鮮な色彩性からしてサンタ・トリニタ教会のジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ作「三王礼拝」の額部に見極められる植物描写(注75)に刺激されたものとも思われよう。そもそもカジーニ枢機卿はサンタ・トリニタ教会とも関係を持っていたことが知られるがストロツィ家の礼拝堂ではギベルティ主導のオノーフリオ・ストロツィの墓があり、ピサの帝墓の影響からもアルコソリーオにジェンティーレ・ダ・ファブリアーノによりフレスコ面でみずみずしい花が描かれていたのもある(注76)。ちなみにカジーニは聖ジロラモ研究に於て優れていた(注77)。そして実は1424年ピエトロ・モロジーニ枢機卿により100フィオーリーノがサンタ・マリア・マッジョーレ教会に寄進され、同聖堂の床に埋められていた聖ジロラモの遺骸を新たな銀の箱に移し入れ、同聖人を祭る祭壇上に移設するプランが提起されたのであるが、1428年、法王マルティヌス五世とカジーニ枢機卿は同案を予算不足から結局採用せず、他の建築事業に同基金を利用する旨決定した(注78)。それ故にもカジーニは信奉する聖ジロラモに対し豪華な墓の建立にとって代る栄誉を与える為にも、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画制作に於て、たつての要望として堂々たる姿の聖人像とし、とりわけ墓の象徴としての草花を足下に魅力的に表現すること(図25)をマサッチョに提起したと思われる。

サンタ・トリニタ教会からローマの祭壇画への影響源として、既に強調した如く、ロレンツォ・モナコのバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂壁画中の「雪の聖母」の場面(図23)が存在した訳であるが、今マサッチョが描く洗礼者ヨハネの立ち姿自体(図25)、バルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂入口のアー

チにフレスコで描かれた同洗礼者(図35)のポーズに近似し、右手を水平に胸元で示し、左手で予言の巻物をかかげるのに気づかされる(注79)。さらには又表面パネルに於けるマサッチョによる原因にしても、マゾリーノによる完成作にしても、「聖パオロ」(図28)はやはりバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂入口のアーチに描かれた同聖人像が下向きの剣を右手で持ち、左手で本をかかえるポーズを示すことに(図36)(注80)一致するのを見るのである。サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画に於ていかに、多くの具体的影響が発注者カジーニ枢機卿、制作者マサッチョ、マゾリーノの合議のもとピサの帝墓からのみならずフィレンツェの芸術からももたらされたか認識させられるのである。

## 7. サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画の窮極的再構築案に向けて

カジーニ枢機卿の芸術指南役としての強い存在はローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会でルネッサンスの祭壇画芸術に於ける例えば「雪の聖母」の表現の画期的展開をもたらすものとなった。その成功はやがてシエナ大聖堂に於ても1430年代初頭のサッセッタ作「雪の聖母の祭壇画」(図30)の充実を導くものとなるのである(注81)。フィレンツェのサンタ・トリニタ教会に於けるジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ作「三王礼拝」の如き額的特性のもと、三つのアーチにより冠される空間の互いの境界をとり払い、かつ額部を含む全体として枢形プランを強調し、既にターヴォラ・クワドラータを彷彿とさせる野心作である。広がる空間の中央にピサの皇帝ハインリッヒ七世の墓中層の皇帝座像を反映する玉座上の聖母子を君臨せしめ、それを挟み四聖人及び二天使の計六体を左右対称的に配置している。又聖母の頭上左右には豪華な冠を聖母に捧げる二天使を下から急角度で見上げる姿で描き添え、帝墓の中心座像の示したモニュメンタルな帝冠を象徴すると共に第三層に於ける二天使の存在までも反映したものと解釈出来るのである(注82)。ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会正面壁のモザイクでは「雪の聖母」関連の場面が四つ登場したが、シエナのサッ

セッタの祭壇画のプレデッラではより充実して計七場面が表わされる。その中、積雪下、法王リベリウスの鍬入れの場面等(図 37、38)では数多くの具体的肖像が登場している。法王はマルティヌス五世、枢機卿はアントニオ・カジーニ、それに当時のシエナ大聖堂造営局長官の特色ある姿が強調されるのである(注 83)。こうした点を見るにつけてもカジーニ枢機卿が推進したルネッサンス芸術に於て、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画の場合同様、具体的人物の肖像表現をダブルイメージとして取り入れることや構図をはじめとして、様々ピサの帝墓から来る影響を積極的に吸収したことが確認出来るのである。尚サッセッタは 1437 年受注し、1444 年に完成する「ボルゴサンセポルクロ祭壇画」でルネッサンスを代表する表裏一体、多層構造の大祭壇画の画期的偉業を為し遂げるが(注 84)、それ自体もカジーニがサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画で大胆に選択した本格ルネッサンスの表裏一体画の系譜、そのさらなるモニュメント化として評価するべきであろう。

いずれにせよマサッチョ及びマゾリーノによるローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画がその後サッセッタによる大祭壇画芸術の展開に強いインパクトを与えたのであるならば、そもそもそのモニュメンタリティ、規模の大きさと云う点に於てもそこに影響があり得たのではあるまいかと思われる。即ち我々は、例えばかつてポープ・ヘネシーが同祭壇画は二層構造から成ったとしたことや(注 85)、そのプレデッラ部(注 86)、ないしチマザ部(注 87)と見たてられる作品がこれまで提起されて来たこと等を想起させられるのである。

さてローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会の主祭壇上にエストゥーテヴィユ枢機卿の発注により設置されたミーノ・ダ・フィエーゾレの 1461-1463 年作チボーリオ(注 88)では四つの主たるレリーフ表現としてマサッチョ・マゾリーノによる祭壇画で確認したイコノグラフィー「被昇天の聖母」(図 39)、「雪の聖母」(図 40)の他「三王礼拝」、「キリスト降誕」(図 41)が示され、さらに上方に「聖母子」(図 42)、「聖ピエトロと聖パオロ」、「受胎告知」、「救世

主キリスト」が登場、ドームの頂には十字架が据えられていた(図 42)(注 89)。又その他、四福音書記者の象徴や四教会博士、旧約の予言者等が表わされていた(注 90)。その結果フィレンツェのサンタ・トリニタ教会バルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂の絵画で見極めた無原罪のお宿りに通じるイコノグラフィー、「雪の聖母」、「受胎告知」、「キリスト降誕」、「被昇天の聖母」がこの度も強調されたことが認められ、こうした展開を推進したものとしてそもそもマサッチョ及びマゾリーノ共作の祭壇画の豊富なイコノグラフィーがあったのではと思われるのである。即ち元々無原罪のお宿りの概念につながる「雪の聖母伝説」を強調したサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画に於いて、プレデッラ画として「キリストの降誕」、チマザに「受胎告知」がやはり存在した可能性を今読みとりたく思うのである。又ヴァチカン絵画館にはマゾリーノ作のチマザ画「磔刑」(図 43)が存在するが(注 91)、キリスト及びヨハネの姿はローマのサンクレメンテ教会のカテリーナ礼拝堂フレスコ画の主構図たる磔刑場面(図 44)、そのキリストとヨハネとほぼ同形であり、それ故にも 1428 年以降のマゾリーノ作とされるべきと思われる。ミーノ・ダ・フィエーゾレ作の大チボーリオの頂上に十字架が設置されていたこと(図 42)からしても、「磔刑」は聖堂内の祭壇画の頂部をも飾っていたと判定し得るのではあるまいか。一体ミーノ作の大チボーリオは祭壇を下方に囲み力強く柱上に二重アーチ形を垂直的に展開し(図 42)、建築学的にピサの帝墓(図 5)の壮大さに通じるものがあった。又イコノグラフィー的にも「聖母マリア」、「受胎告知」、「四福音書記者」、「救世主キリスト」を伴い皇帝ハインリッヒ七世の墓からの影響がかなり見極められるものであった(注 92)。ミーノは 1450 年代から優れた特有のリアリティーによる肖像彫刻を展開(注 93)、既にピサの帝墓に於ける肖像芸術の特異性に関心を抱いていたと思われるが、1460 年代初頭ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会に於て一挙に建築的に充実し、スケール感あるモニュメントをピサの帝墓のイコノグラフィーをも反映し作品化したのは、同聖堂内のマサッチョ及びマゾリーノ作の祭壇画が

「雪の聖母」を主テーマに扱い、又ピサの帝墓芸術を反映し既に多層構造を展開していたのに刺激を受けてのことではなかったかと思われる。実際そのブレデッラ部に「キリストの降誕」、チマザに「受胎告知」、「磔刑」が存在していたとするならば同祭壇画は三層構造から成るピサの帝墓のモニュメンタリティーを直接的に反映するものとなり、又イコングラフイー的にフィレンツェのサンタ・トリニタ教会バルトリーニ・サリンベニ礼拝堂のロレンツォ・モナコ作の絵画、サンタ・マリア・マッジョーレ教会のカルネセッキ礼拝堂のウッチェッロを含めた三画家による絵画（その中には当然「カルネセッキ祭壇画」第一ブレデッラヴァージョンに於ける「キリストの死」、第二ブレデッラヴァージョンに於ける「キリスト降誕」が含まれる）を反映したものとなるのである。発注者アントニオ・カジエニ、制作者マサッチョ及びマゾリーノの真摯なる合議のもと、もはやトスカナ芸術に於ける伝統となっていたピサの帝墓芸術への熱き視線、そしてフィレンツェの最新芸術潮流を見事に統合したローマ・ルネッサンス絵画の画期的結実、「サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画」、通称「コロナ家祭壇画」に対し我々はこれ迄以上の重要評価を与えて行くべきと思われる。

## 〔注〕

- 1) 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〔XV〕15世紀フィレンツェ絵画―その5―、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 42, 2007, pp.46-47  
同筆者、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〔XIX〕15世紀フィレンツェ絵画―その9―、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 46, 2011, pp.21-51  
同筆者、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〔XX〕15世紀フィレンツェ絵画―その10―、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 47, 2012, pp.27-49
- 2) 同筆者、前出紀要 2011, pp.23-29, 32-33  
同筆者、前出紀要 2012, pp.29-37
- 3) 同筆者、前出紀要 2011, pp.24-26
- 同筆者、前出紀要 2012, pp.29-32
- 4) 同筆者、前出紀要 2011, pp.32-33  
同筆者、前出紀要 2012, p.33
- 5) 同筆者、前出紀要 2012, p.33
- 6) 同筆者、前出紀要 2012, pp.33-34
- 7) 同筆者、前出紀要 2012, pp.34-35
- 8) 同筆者、前出紀要 2012, pp.35-37
- 9) A. Garneri, *Firenze e dintorni visitati da un Artista, Guida di Firenze*, Roma 1910, p.158 C. Kennedy, *Bibliografia Maryla Tyszkiewicz : Bernardo Rossellino, Stamperia Polacca, Firenze, 1928*, in “Rivista d’Arte” XV, 1933, pp.118-120, Figg.1, 2  
W. & E. Paatz, *Die kirchen von Florenz*, III, Frankfurt am Main 1952, pp.627, 628, 645, 646
- 10) 今日の主礼拝堂の状況写真（例えば左壁面に小タベルナーコロが見える）：A. Busignani, R. Bencini, *Le chiese di Firenze Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze 1979, p.114
- 11) A. Garneri, op. cit., p.158
- 12) L. Grassi, *Tutta la scultura di Donatello* (2<sup>a</sup>-ediz.), Milano 1963, p.80  
尚、パードヴァの聖アントニオ教会祭壇の Janson や Fiocco の再現図に於ても同様の建築、装飾的モチーフは強調されている (L. Grassi, op. cit, pp.90-93)
- 13) C. Kennedy, art. cit., pp.118-120  
W. & E. Paatz, op. cit. III, pp.627, 645  
尚、ルカ・デッラ・ロップピア、バルナルド・ロッセッリーノ、デジデリオ、ブジジャーノ等の一連のフィレンツェ・ルネッサンスのタベルナーコロ芸術がピサの帝墓一階層から影響されているとの認識：N. Dan *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento*, Firenze 1983. p.85, n.102
- 14) F. L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684, p.429  
W. E. Paatz, op. cit. III, pp.627, 628, 645
- 15) M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, pp.38, 129
- 16) F. L. Del Migliore, op. cit., p.430  
W. & E. Paatz, op. cit., III, pp.628, 633, 647
- 17) 團 名保紀、前出紀要 2012, pp.29-33
- 18) 同筆者、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〔II〕最新発見作を踏まえ、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 29, 1994, pp.26-38  
同筆者、総合芸術としてのティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓 in 諸芸術の共生、溪水社 1995, pp.52-56, 58
- 19) A. Parnonchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, pp.7-8

- A. Padoa Rizzo, *Paolo Uccello Catalogo completo*, Firenze 1991, pp.18-25
- 20) 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〔XVI〕15世紀フィレンツェ絵画—その6—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 43, 2008, pp.62-66
- 21) A. Padoa Rizzo, op. cit., pp.6, 8, 26, 152
- 22) G. Previtali, *Un'arca del 1272 e il sepolcro di Bruno Beccuti in Santa Maria Maggiore di Firenze, opera di Tino di Camaino in Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp.81-89
- 23) ギベルティのフィレンツェ洗礼堂ブロンズ門制作の為の工房へ早くよりウッチェットロが徒弟として参加したとするジェームズ・ベックの説の了承：A. Padoa Rizzo, op. cit., pp.6-7
- 24) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ediz. G. Milanesi, Firenze 1906, II, p.206
- 25) A. De Marchi, *Gentile da Fabriano un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp.173, 176, Tav.95  
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〔XIII〕15世紀フィレンツェ絵画—その3—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 40, 2005, p.59
- 26) A. Padoa Rizzo, op. cit., pp.6, 8
- 27) Confr. A. Parronchi, op. cit., p.8  
團 名保紀、前出紀要 2011, pp.25, 26  
同筆者、前出紀要 2007, p.46
- 28) 同筆者、前出紀要 2012, pp.31-32：中央プレデッラの内容変更の最大の要因
- 29) A. Padoa Rizzo, op. cit., pp.10-11, 85-89
- 30) 四福音書記者：A. Parronchi, op. cit., p.41 F. e S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992, pp.118, 119  
四予言者：C. Del Bravo, *Primo Quattrocento* in “Artista” 1, 1990, p.158
- 31) 團 名保紀、フィレンツェ洗礼堂への新発見のティエーノ作福音書記者ヨハネ半身像、芸術文化 13, 2008, pp.47-63
- 32) 同上、p.55
- 33) 團 名保紀、前出紀要 2012, pp.29-32
- 34) 同上、pp.31-32
- 35) M. Israëls, *Sassetta's Madonna della neve an image of patronage*, Leiden 2003, pp.100-102  
F. Lorenzi, G. Malanima, *L'Oratorio di Leonardo da Vinci La Madonna della Neve a Montevettorini*, Firenze 2006, pp.28-29, 131-132
- 36) J. Polzer, *Masaccio and the Late Antique* in “The Art Bulletin” LIII, 1971, pp.36-40
- 37) F. P. Di Teodoro, *L'architettura della “Trinità”* in “Nel segno di Masaccio”, Firenze 2001, p.51  
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〔XIV〕15世紀フィレンツェ絵画—その4—、群馬大学教育学部紀要 芸術・体育・生活科学編 41, 2006, p.40
- 38) L. Berti, R. Foggi, *Masaccio Catalogo completo* cit., p.15  
A. Parronchi, *Masaccio*, Firenze 1966, p.11  
團 名保紀、前出紀要 2006, p.39
- 39) P. Joannides, *Masaccio and Masolino A Complete Catalogue*, London 1993, p.281
- 40) M. Eisenberg, op. cit., pp.39, 129-130, 133-134
- 41) A. Parronchi, *Masaccio* cit., pp.9-10  
P. Joannides, op. cit., p.414  
J. T. Spike, *Masaccio*, Milano 1995, p.33 segg.  
佐々木英也、マザッチオ、東京大学出版会 2001, p.68  
J. T. Spike, *Masaccio*, Milano 2002, p.43
- 42) L. Berti, R. Foggi, op. cit., p.76
- 43) 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〔XVII〕15世紀フィレンツェ絵画—その7—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 44, 2009, pp.47-70
- 44) M. Israëls, op. cit., pp.104-126  
尚、ストレールクもカジーニの発注者説をとる。(注 55 の p.265 参照)
- 45) Ibid., pp.97-104, 127-144
- 46) M. Boskovits, *Il percorso di Masolino precisazione sulla cronologia e sul catalogo* in “Arte Cristiana” LXXXV, 718, 1987, pp.57, 60, 66  
P. Joannides, op. cit., pp.416-417  
これらの説へのイスラエルの否定：M. Israëls, op. cit., p.110
- 47) Ibid., pp.104, 113
- 48) Ibid., p.110 n.313
- 49) Ibid., p.110 n.313
- 50) 團 名保紀、前出紀要 2009, pp.53-55
- 51) G. Vasari, op. cit. II, pp.293-294
- 52) P. Joannides, op. cit., p.414  
M. Israëls, op. cit., p.123
- 53) Ibid., pp.117-118
- 54) Ibid., pp.121-123
- 55) M. Salmi, *Masaccio*, Milano 1948, pp.208, 209  
U. Procacci, *Masaccio*, (3<sup>ed.</sup>) Milano 1956, p.37  
L. Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968, pp.100-101  
C. B. Strehlke, *Italian paintings 1250-1450 In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of*

- Art*, Philadelphia 2004, pp.250, 266 (発注者：カジーニ)
- 56) L. Berti, op. cit., pp.100-101 (K. Clark により 1951 年マサッチョに“コロンナ祭壇画”の一部として帰属さる) 生田 圓、マサッチョと15世紀初頭の画家、in“世界美術大全集”11、イタリア・ルネサンス I、小学館 1992, pp.144, 395
- 57) C. B. Strehlke, op. cit., pp.252-268
- 58) Ibid., pp.252-254, 256
- 59) Ibid., pp.256, Fig. 44B. 8 (L. Berti, op. cit., pp.100-101 : 聖リベリオと聖マッティア)
- 60) P. Joannides, op. cit., p.416  
C. B. Strehlke, op. cit., p.261
- 61) A. Braham, *The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altarpiece* in “The Burlington magazine” CXXII, 923, 1980, pp.106-112  
P. Joannides, op. cit., p.417  
C. B. Strehlke, op. cit., pp.261-262
- 62) Ibid., pp.261, Fig.44B12
- 63) Ibid., p.262
- 64) A. Braham, art. cit., pp.106-112  
P. Joannides, op. cit., p.417  
C. B. Strehlke, op. cit., pp.261-262
- 65) C. B. Strehlke, M. Tucker, *The Santa Maria Maggiore Altarpiece in The Panel Paintings of Masolino and Masaccio The Role of Technique*, Milano 2002, pp.125-126  
M. Israëls, op. cit., p.122
- 66) C. B. Strehlke, M. Tucker, art. cit., p.125  
M. Israëls, op. cit., p.122
- 67) 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 [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, pp.35-36  
同筆者、前出紀要 2005, p.67  
同筆者、前出紀要 2008, p.58
- 68) F. Lorenzi, G. Malanima, op. cit., p.168 Fig.15
- 69) 團 名保紀、前出紀要 2005, p.68
- 70) M. Israëls, op. cit., p.105
- 71) 團 名保紀、前出紀要 2007, p.50  
同筆者、前出紀要 2011, p.23
- 72) M. Israëls, op. cit., p.113
- 73) Ch. Avery, *Donatello Catalogo completo*, Firenze 1991, p.33
- 74) A. Parronchi, *Paolo Uccello* cit., p.12  
若山映子 バオロ・ウッチェッロとアンドレア・デル・カスターニョ、in“世界美術大全集”11、イタリア・ルネサンス I. cit., pp.197, 408
- 75) A. De Marchi, op. cit., p.157
- 76) E. Micheletti, *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Milano 1976. p.90  
團 名保紀、前出紀要 2004, p.54
- 77) M. Israëls, op. cit., p.107
- 78) Ibid., pp.111-113
- 79) M. Eisenberg, op. cit., p.129, Fig.119  
尚、左翼の洗礼者ヨハネへの右翼での対抗的位置に福音書記者ヨハネが来るが、バルトリニ・サリンベニ礼拝堂入口のアーチでも左上に洗礼者が右上に福音書記者ヨハネが来ていたのである。(Ibid., Fig.103)
- 80) Ibid., Fig. 103 A. Padoa Rizzo, *Lattività di Don Lorenzo Monaco* in “La chiesa di Santa Trinita a Firenze,” Firenze 1987, p.108 Fig.80
- 81) M. Israëls, op. cit., pp.9-11, 88, 97, 140-141
- 82) 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 [V] 15 世紀シエナ派絵画—前編—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 32, 1997, p.132
- 83) M. Israëls, op. cit., p.141
- 84) Idem, *Sassetta The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Leiden 2009, I, pp.162-164 (歴代の再現案)  
團 名保紀、前出紀要 1997, p.133 : ピサの帝墓からの影響
- 85) J. Pope - Hennessy, *Letter, “The S.ta Maria Maggiore Altarpiece”* in “The Burlington Magazine” XCIV, 586, 1952 p.31
- 86) P. Joannides, op. cit., pp.414, 438-439
- 87) Ibid., pp.414, 424
- 88) G. C. Sciolla, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino 1970, pp.118-122  
M. Israëls, op. cit., p.123
- 89) G. C. Sciolla, op. cit., pp.118-122
- 90) Ibid., p.121
- 91) P. Joannides, op. cit., pp.423-424
- 92) N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit., p.65  
Idem, *The Tomb of the Henry VII by Tino and the Renaissance*, in “Art Graph” Vol. VII-1 No.25, 1985. pp. 139, 141, n.95 (團 名保紀、ティエーノ作ハインリッヒ七世の墓とルネサンス 忘却された“幻の帝墓”生誕 700 年—天才芸術家の歴史復帰を証す in “アートグラフ” 25 号 1985, pp.84, 89 n.95)
- 93) G. C. Sciolla, op. cit., pp.57-58

## 〔図版〕

- 1) マサッチョ、プレデッラ画「墓に於けるキリスト」、個人

- 蔵
- 2) マゾリーノ、「墓に於けるキリスト」(「聖マルティヌス」に於けるボタンの部分)、フィラデルフィア美術館 (C. B. Strehlke, *Italian painting 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, 2004, p.268, Fig. 44B. 11)
  - 3) フィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会主礼拝堂内左タベルナーコロ (高さ 106 cm)
  - 4) フィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会主礼拝堂内右タベルナーコロ (高さ 106 cm)
  - 5) ティーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓 (1315 年、ピサ大聖堂内) 再構築案 (團、1983 年)
  - 6) ティーノ、帝墓石棺及びハインリッヒ七世の横臥像、ピサ埋葬堂 (プロジェクト: 1921 年以前)
  - 7) ティーノ、皇帝ハインリッヒ七世と廷臣達、ピサ埋葬堂に於ける状況 (アリナーリ)
  - 8) ティーノ、大理石石板、個人蔵
  - 9) ティーノ、大理石石板、バンニョ・ア・リポリ、個人蔵
  - 10) ティーノ、螺旋円柱破片、ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館
  - 11) ティーノ、聖バルトロメオ像破片、ピサ、サンマッテオ美術館
  - 12) パオロ・ウッチェッロ、タベルナーコロ画、フィレンツェ、サンタ・マリア・マーテル・デイ・ア・リッピ教会 (A. Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, Fig.1a)
  - 13) マサッチョ、聖三位一体、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会 (R. Fremantle, *Masaccio Catalogo completo*, Firenze 1998, p.89)
  - 14) ティーノ、聖ラニエリの墓、ピサ、大聖堂付属美術館(アンダーソン)
  - 15) ティーノ作ブルーノ・ペックーティ横臥像及びルピチーニ家石棺 フィレンツェ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会
  - 16) ティーノ、司教オルソの墓、フィレンツェ大聖堂 (アリナーリ)
  - 17) パオロ・ウッチェッロ、時計文字盤を囲むフレスコ、フィレンツェ大聖堂 (F. e S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992, p.118)
  - 18) ティーノ作フィレンツェ洗礼堂内彫刻群モニュメント (1321 年-1322 年頃) 再構築案 (團、2008 年)
  - 19) フィリッポ・ルソーティ原図「法王リベリオの夢」、ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会旧正面壁モザイク (F. Lorenzi, G. Malanima, *L' Oratorio di Leonardo da Vinci La Madonna della neve a Montevettorini*, Firenze 2006, Fig.1)
  - 20) 同「貴族ヨハネの夢」(Ibid., Fig.2)
  - 21) 同「ヨハネと法王の会見」(Ibid., Fig.3)
  - 22) 同「エスクイリーノの丘の降雪とサンタ・マリア・マッジョーレ教会の建堂」(Ibid., Fig.4)
  - 23) ロレンツォ・モナコ、「雪の聖母の奇跡」、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会内バルトリーニ・サリンベニ礼拝堂壁画 (M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, Fig.114)
  - 24) マゾリーノ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画裏面主翼「雪の聖母」、ナポリ、カポディモンテ美術館 (C. B. Strehlke, op. cit., p.260, Fig.44B5)
  - 25) マサッチョ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画裏面左翼「聖ジロラモと洗礼者ヨハネ」、ロンドン、ナショナル・ギャラリー (C. B. Strehlke, op. cit., p.261, Fig. 44B7)
  - 26) マゾリーノ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画裏面右翼「福音書記者ヨハネと聖マルティヌス」(フィラデルフィア美術館) 及び当初の原図輪郭線の強調、(C. B. Strehlke, op. cit., p.258, Fig.44B1)
  - 27) マゾリーノ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画表面主翼「被昇天の聖母」、ナポリ、カポディモンテ美術館 (C. B. Strehlke, op. cit., p.260, Fig.44B6)
  - 28) マゾリーノ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画表面左翼画「聖ピエトロと聖パオロ」(フィラデルフィア美術館) 及び当初の原図輪郭線の強調 (C. B. Strehlke, op. cit., p.263, Fig.44B11)
  - 29) マゾリーノ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画表面右翼画「大グレゴリウスと聖マッティア」、ロンドン、ナショナル・ギャラリー (C. B. Strehlke, op. cit., p.261, Fig.44B8)
  - 30) サッセッタ、雪の聖母の祭壇画、フィレンツェ、コンティニ・ボナコッシ・コレクション (M. Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve an image of patronage*, Leiden 2003, plate I)
  - 31) 「エスクイリーノの丘への降雪とサンタ・マリア・マッジョーレ教会の建堂」、フィレンツェ、オルサンミケーレ教会、スタンドグラス (F. Lorenzi, G. Malanima, op. cit., Fig.15)
  - 32) ピサ大聖堂内観 (ボネキ)
  - 33) ドナテッロ、「マルツォッコ」、フィレンツェ、バルジェッロ美術館
  - 34) パオロ・ウッチェッロ、「アダムの創造」、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会付属「キオストロ・ヴェルデ」
  - 35) ロレンツォ・モナコ、「洗礼者ヨハネ」、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会、バルトリーニ・サリンベニ礼拝堂入口アーチのフレスコ画 (M. Eisenberg, op. cit., Fig. 119)
  - 36) ロレンツォ・モナコ、「福音書記者ヨハネ (上) と聖パオ

- ロ(下)、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会、バルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂入口アーチのフレスコ画、(Ibid., Fig.103)
- 37) サッセッタ、「法王リベリオによる聖堂外郭の決定」、「雪の聖母祭壇画」ブレデッラ、フィレンツェ、コンティエーニ・ボナコッシ・コレクション (M. Israëls, op. cit., plate VIII)
- 38) サッセッタ、「サンタ・マリア・マッジョーレ教会の建堂」、「雪の聖母祭壇画」ブレデッラ、フィレンツェ、コンティエーニ・ボナコッシ・コレクション (Ibid., plate IX)
- 39) ミーノ・ダ・フィエーゾレ、「被昇天の聖母」、大チボリオの構成レリーフ、ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会 (Ibid., Fig.58)
- 40) ミーノ・ダ・フィエーゾレ、「雪の聖母」、大チボリオの構成レリーフ、ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会 (Ibid., Fig.57)
- 41) ミーノ・ダ・フィエーゾレとヤコボ・デッラ・ピーラ (?), 「キリスト降誕」、大チボリオの構成レリーフ、ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会 (G. C. Sciolla, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino 1970, Fig.13)
- 42) ミーノ・ダ・フィエーゾレの大チボリオ (1461-1463) 再構築図 (P. De Angelis, 1621 に基きセイモア Jr.が作図) (Ch. Seymour Jr., *Sculpture in Italy 1400-1500*, Harmondsworth 1966, Fig.21)
- 43) マゾリーノ、「磔刑」、ヴァチカン絵画館 (P. Joannides, *Masaccio and Masolino A Complete Catalogue*, London 1993, pl.67)
- 44) マゾリーノ、「磔刑」、ローマ、サンクレメンテ教会聖カテリーナ礼拝堂フレスコ (E. Kane, *San Clemente The Saint Catherine Chapel*, Rome 2000, p.7)



1



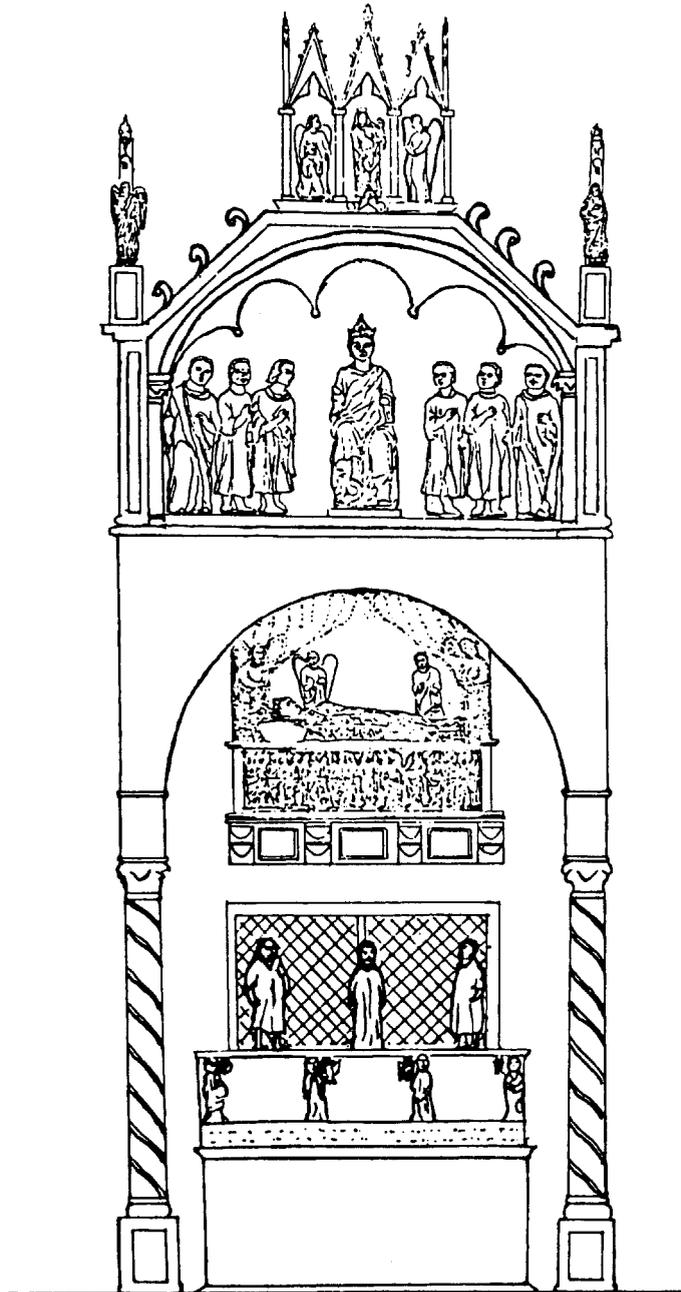
2



3

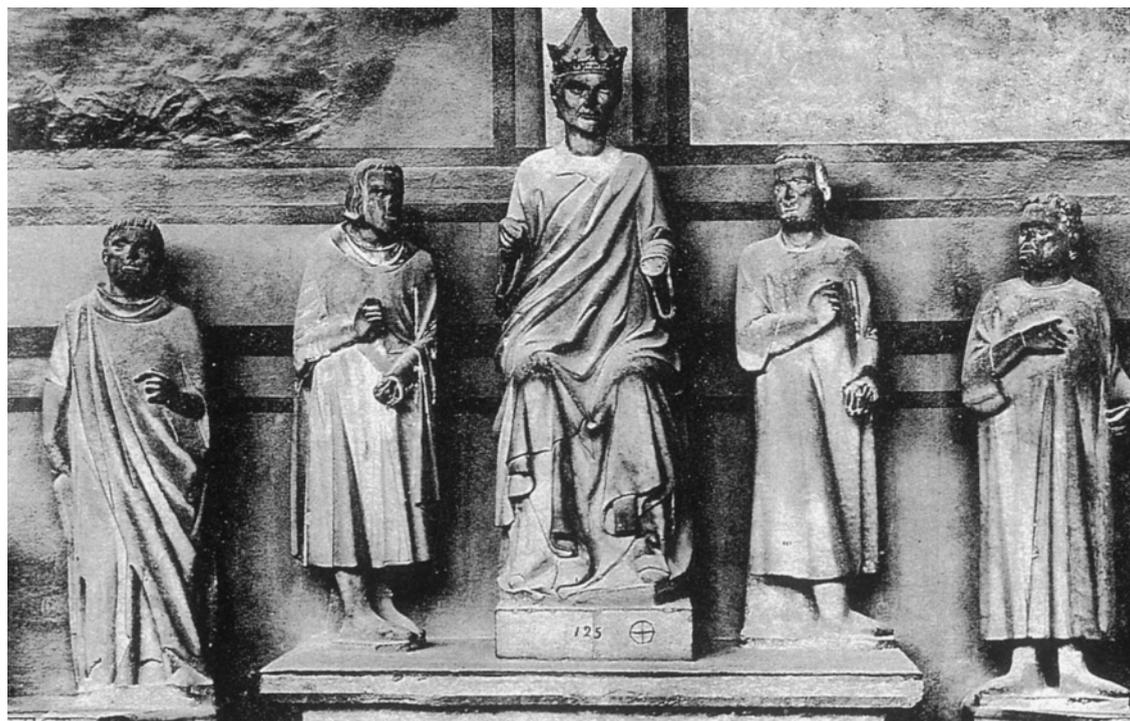


4





6



7



8



9



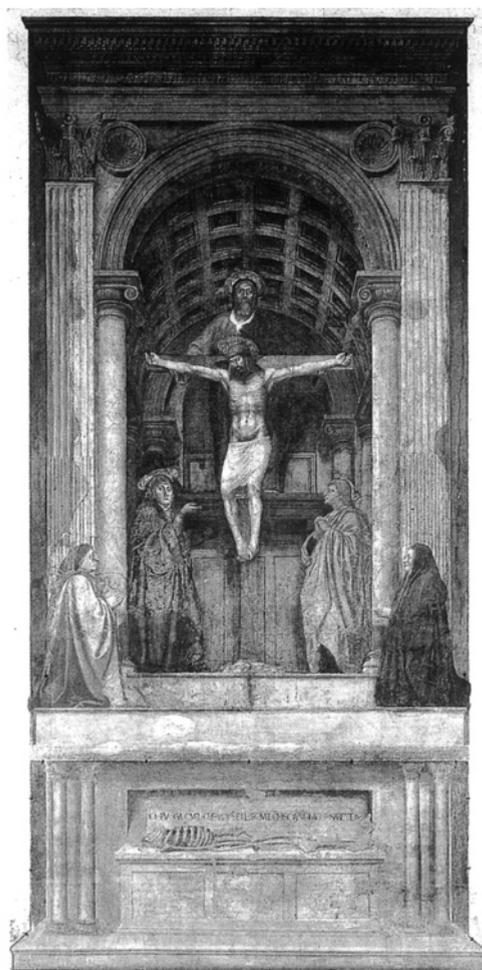
10



11



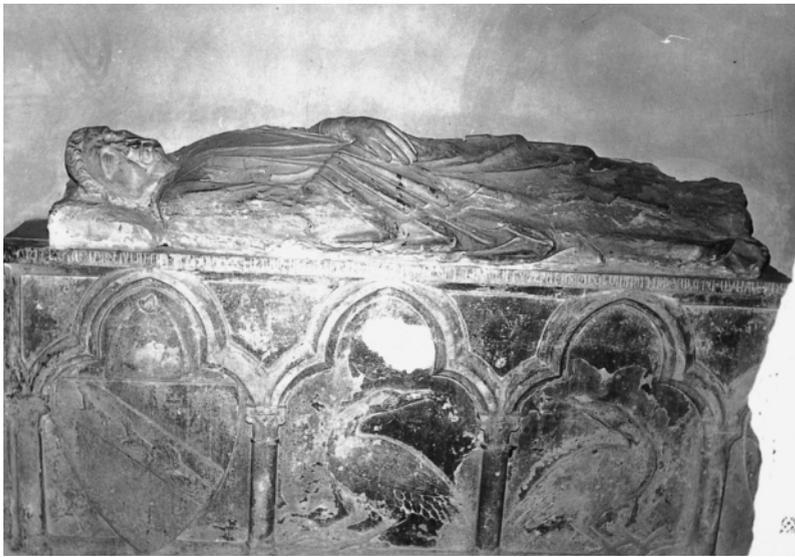
12



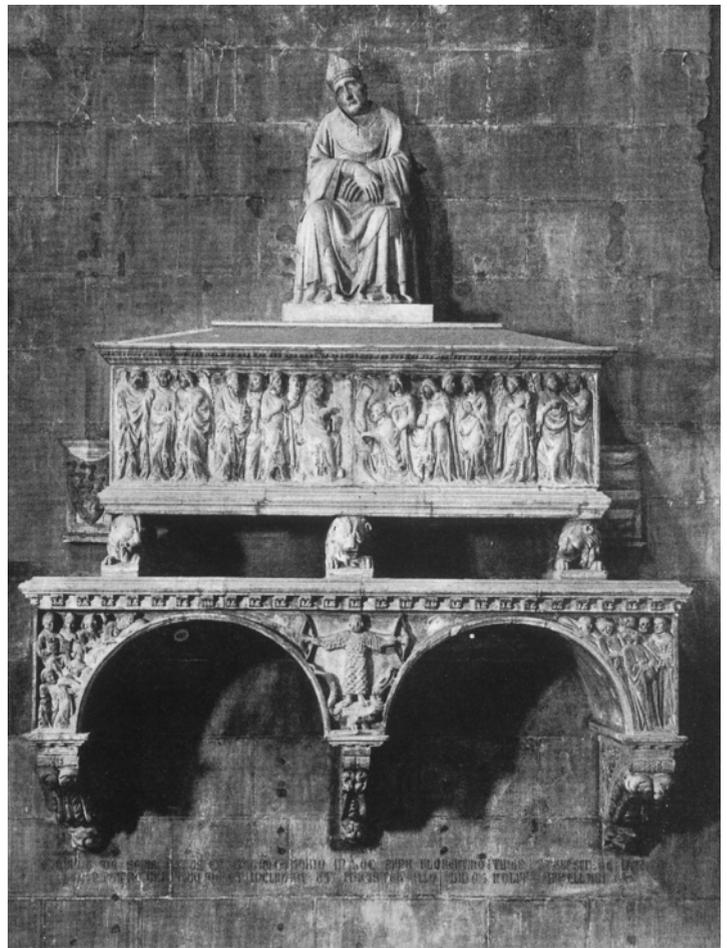
13



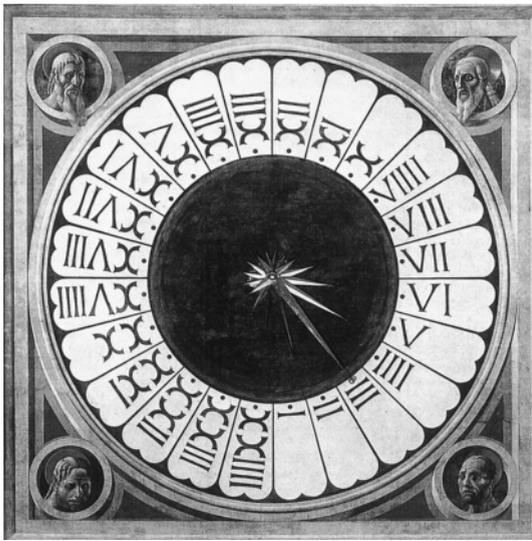
14



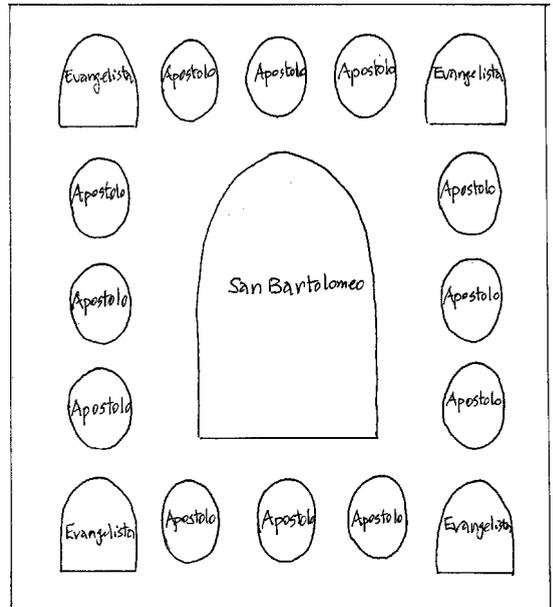
15



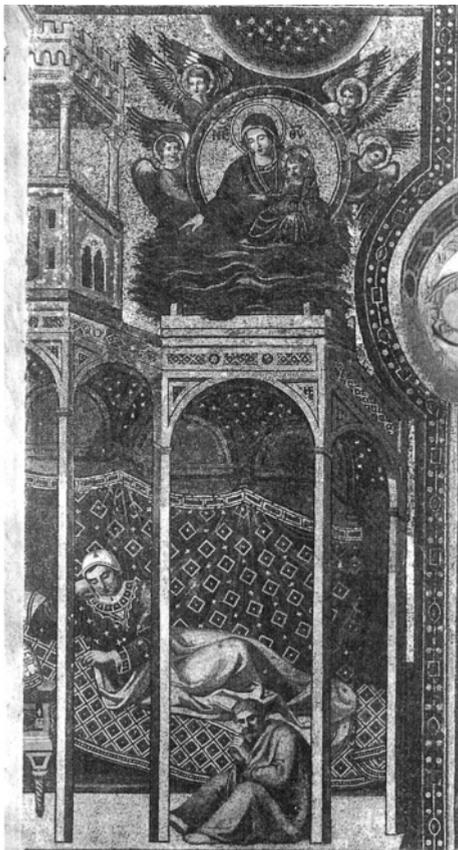
16



17



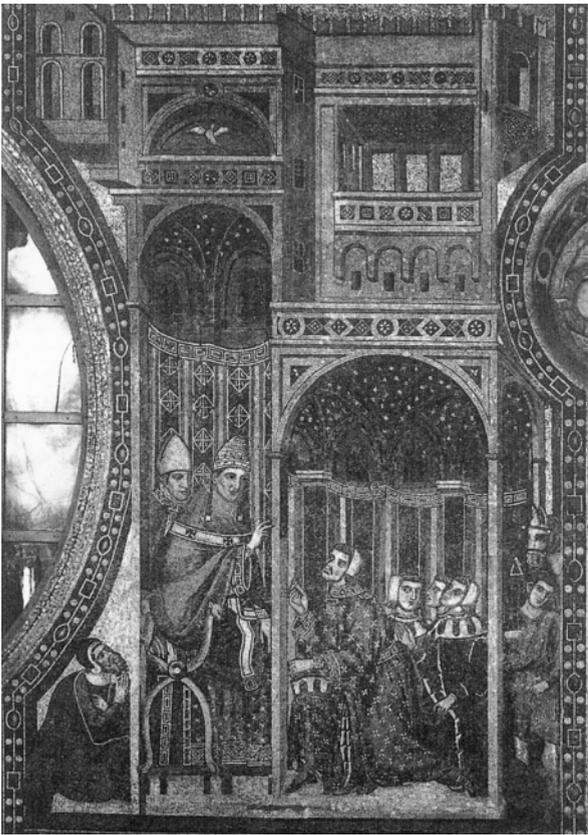
18



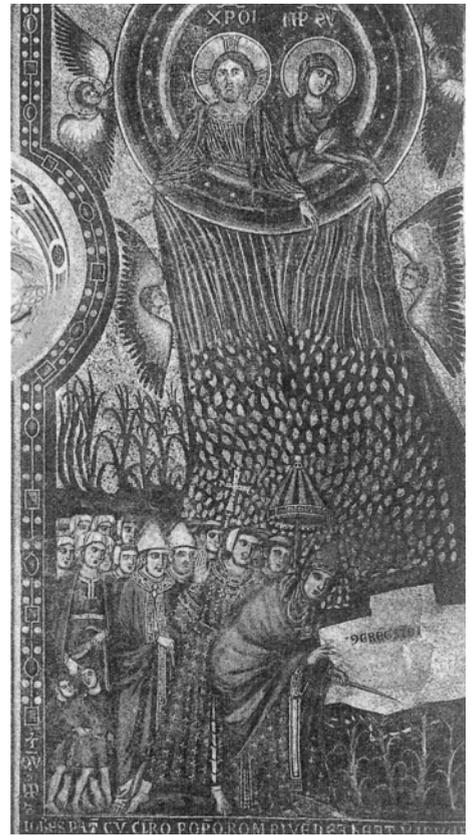
19



20



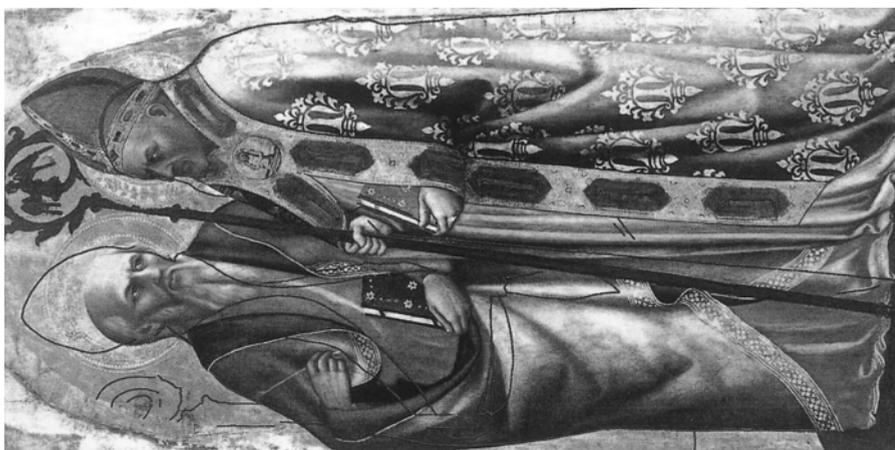
21



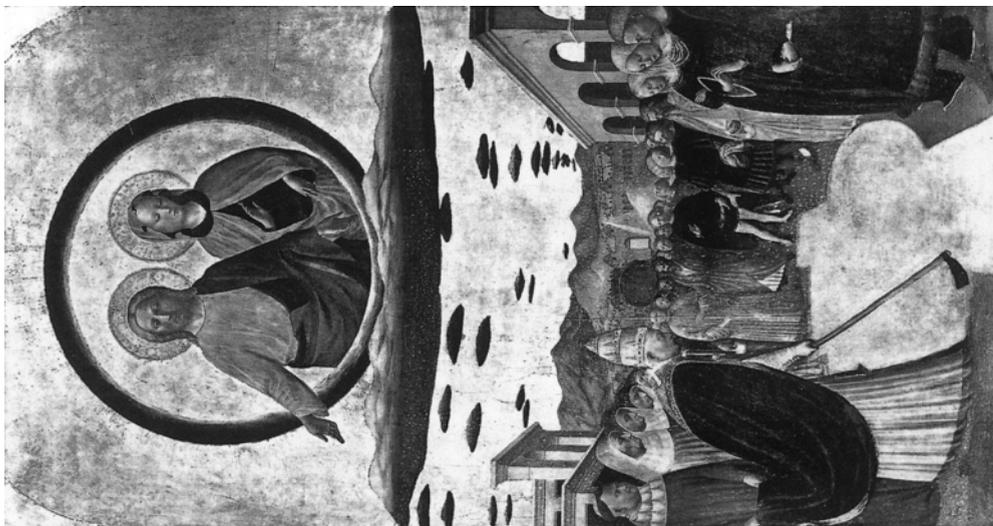
22



23



26



24



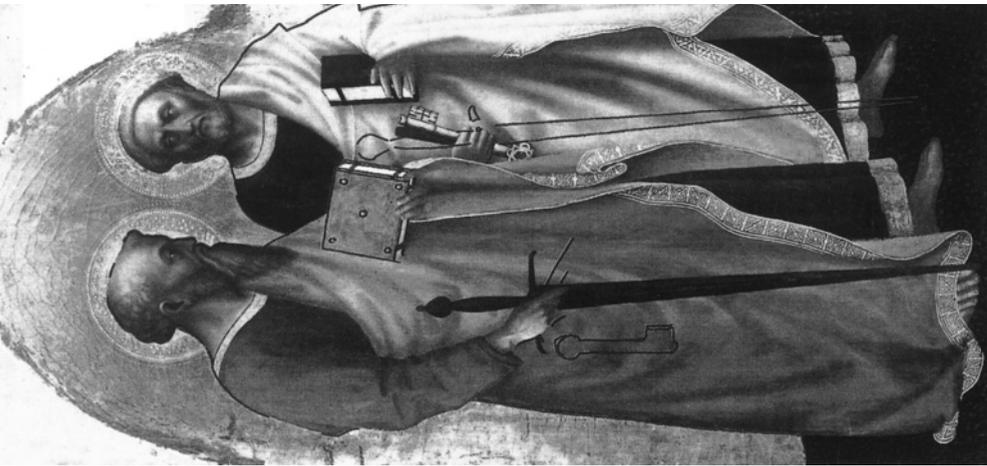
25



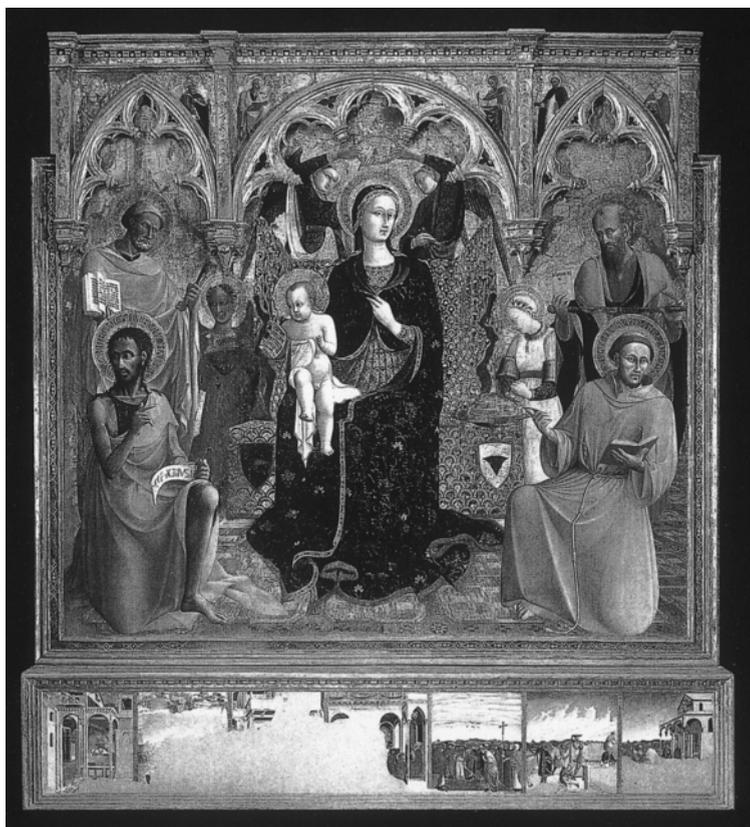
29



27



28



30



31



32



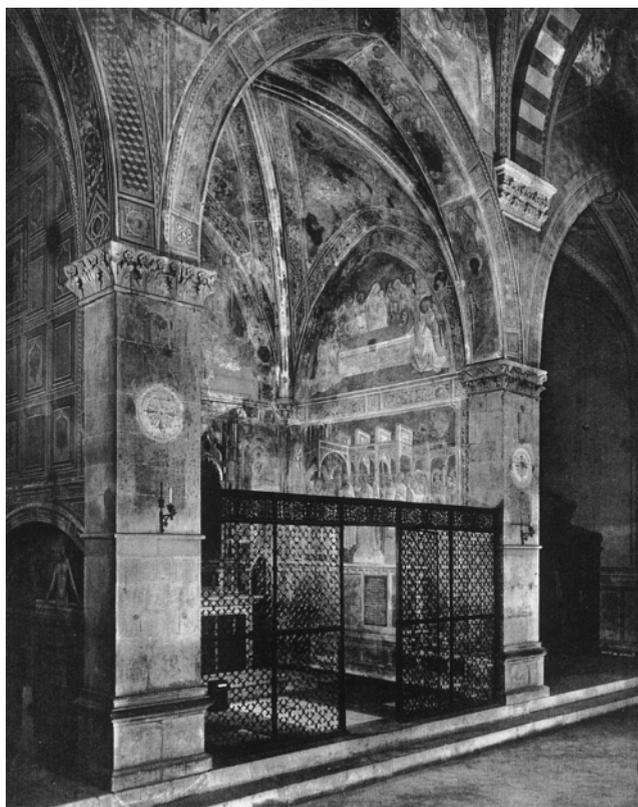
33



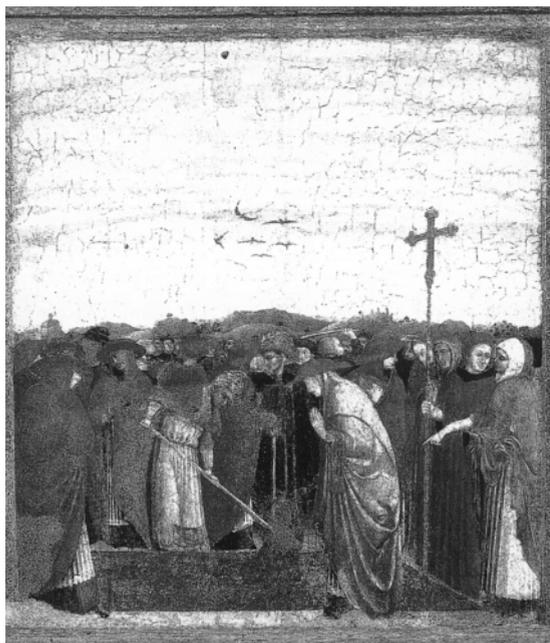
34



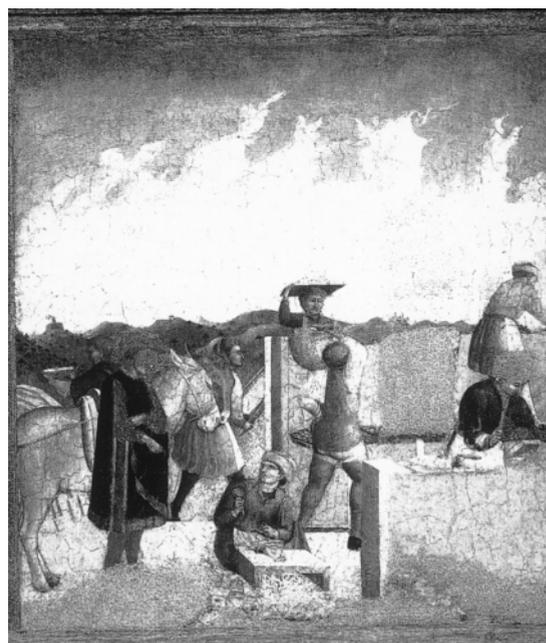
35



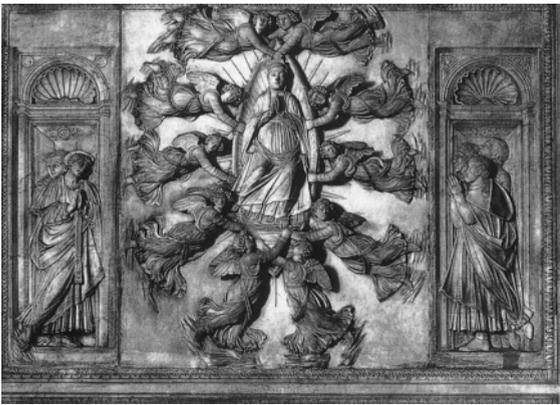
36



37



38



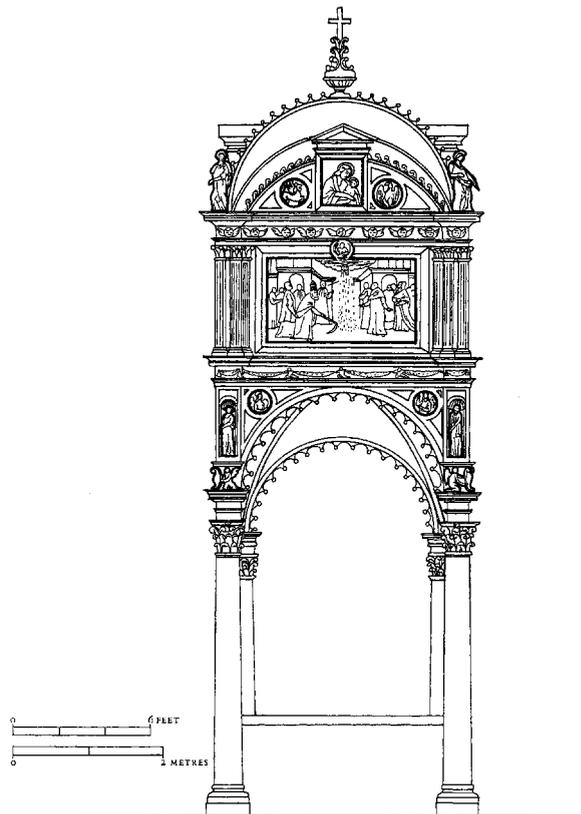
39



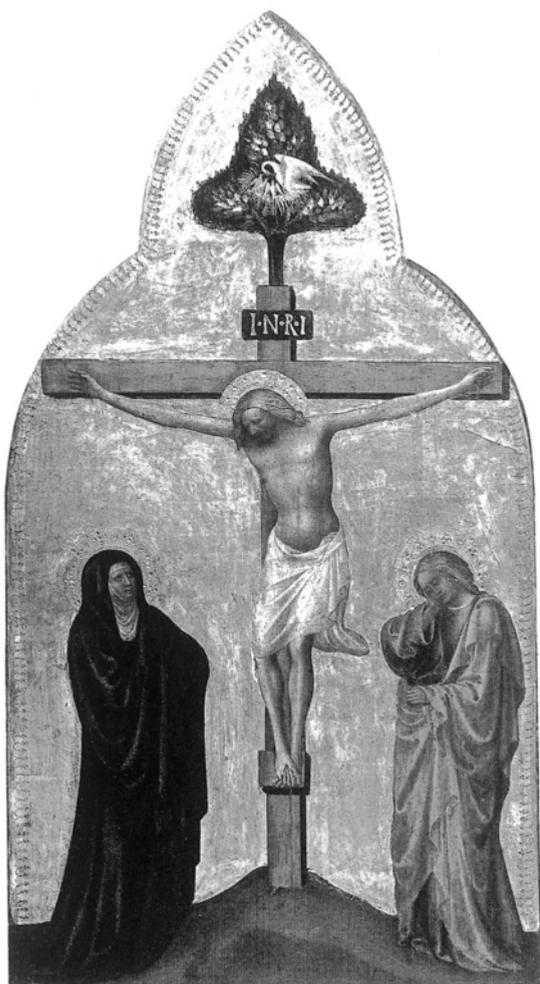
40



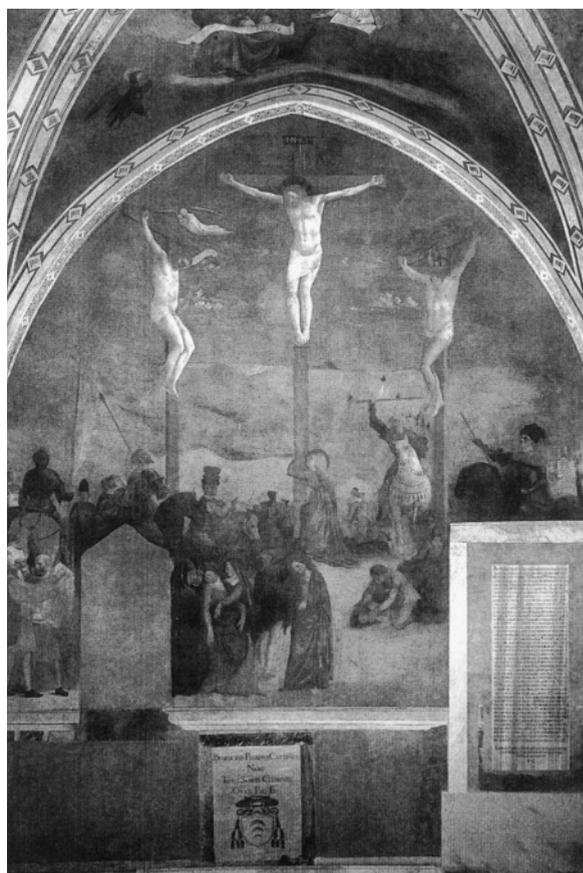
41



42



43



44