

マーゾ・ディ・バンコとアッシジのサン・ニコラ礼拝堂壁画

Maso di Banco and the Mural Paintings in the Chapel of St. Nicholas at Assisi

野村 幸弘

NOMURA Yukihiro

はじめに

イタリア、フィレンツェの画家、マーゾ・ディ・バンコに関する記録は、1341年から1346年の間に、いくつか残されているだけである。彼の主要な作品も、すべて1330年代以降の、わずか十数年間の晩年のものしか確認されていない⁽¹⁾。

彼が誰の下でどのような修業をしたのか、初期の作品はどのようなものだったのかについては、彼が「ジョットの弟子」だったという伝承以外、じつは何も知られていないのである⁽²⁾。1929年のR. オフナーの研究以来⁽³⁾、サンタ・クロチェ聖堂のバルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂に描かれている壁画連作「聖シルヴェストロ伝」のほかに、何点かの板絵作品が、マーゾの作品と認められてきたが、現在の研究は、それらの制作年の問題に関するものが多い⁽⁴⁾。

しかし、ここでは、いわゆる《ペルッツィ祭壇画》(図1、ラリー、ノース・キャロライナ美術館蔵)の制作者の問題を手がかりにして、1330年代以前の若きマーゾ・ディ・バンコについて、ひとつの仮説を提出したいと思う。

《ペルッツィ祭壇画》

《ペルッツィ祭壇画》は、以前は散逸していた5枚の板絵が、ワシントンのナショナル・ギャラリー(ク



図1 《ペルッツィ祭壇画》ラリー ノース・キャロライナ美術館



図2 《ペルッツィ祭壇画》
祝福するキリスト（部分）
ラリー ノース・キャロライナ美術館



図3 マーゾ・ディ・バンコ《預言者》
（部分）フィレンツェ サンタ・
クローチェ聖堂 バルディ・ディ・
ヴェルニオ礼拝堂

レス・コレクション)でひとつの多翼祭壇画として再構成され、その後、ラリーのノース・キャロライナ美術館の所蔵となった作品である。1923年に初めてO.シレンが学術誌に発表し⁽⁵⁾、続いて1931年にW.スーイダが、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂のペルッツィ礼拝堂のために描かれたのではないかという仮説を提出した⁽⁶⁾。《ペルッツィ祭壇画》と呼ばれるゆえんである。

この作品は、祝福するキリスト 聖フランチェスコ 聖母マリア 洗礼者聖ヨハネ

福音書記者聖ヨハネの五幅からなる多翼祭壇画で、スーイダは、このうちの祝福するキリスト 聖フランチェスコ および 洗礼者聖ヨハネの顔だけをジョット自身の筆に、残りを弟子によるものとした。これ以降、大半の研究者は、この祭壇画を、ジョット、もしくはジョットの弟子の作品と見てきた⁽⁷⁾。私もまた、自分自身の鑑定方法として、衣服の縁取りに描かれているアラビア風の文字の特徴に注目すると、それはジョットの描く文字にもっとも近いと判断できる⁽⁸⁾。したがって《ペルッツィ祭壇画》は、ジョット工房で制作されたものにちがいない。ただ、シャフランとベレンソンだけは別で、これをマーゾ・ディ・バンコの作品と見なした⁽⁹⁾。

私は、このシャフランとベレンソンの鑑定が、少数意見ながら、非常に示唆に富むものであると考える。というのは、この作品は、すべてジョットひとりが描いたわけではなく、どの研究者も弟子の介入を認めており、その弟子こそが、ほかならぬマーゾ・ディ・バンコだったと私は考えるからである。それを、以下、具体的に検証してみたい。

まず祝福するキリストの顔だが、これをマーゾの描く預言者と比べてみると、両者はそれぞれ別々の人物を表しているにもかかわらず、非常に似た顔立ちをしている(図2と3を比較)。広い額、やや大きめの瞳、少し腫れているように見える下の脛、肩まで届く髪形など、類似点がたやすく見いだせる。

またマーゾ・ディ・バンコに特徴的な手の描き方なのだが、キリストの祝福する右手の指に注目したい。つまり薬指と小指がほぼ直角に、そして中指が人差し指と重なる程度に曲げられるという表現だ。これと同じ指の並び方が、サンタ・クローチェ聖堂にあるマーゾの《聖シルヴェストロ伝》やステンドグラスの中に見いだせるのである(図4・5・6)。指を折り曲げる表現は、ジョットにも見られるが、彼の場合、それぞれの指がなめらかな曲線を描くか、小指だけが曲げられるか、あるいは、マーゾのように、薬指、小指が曲げられていたとしても、中指と人差し指は重ならないのである。これは画家のくせのようなもので、細かいながらも、こういうところにこそ画家の個性を認めるモレリアン・メソッドが、非常に有効に機能する⁽¹⁰⁾。

マーゾの手の描き方には、もうひとつ、別のくせがある。それは書物をかかえるキリストの左手の親指と人差し指の描き方にはっきりと現れている。この書物をもつ手の特徴は、同じ祭壇画の福音書記者聖ヨハネにも見られるが、マーゾの作品でもすぐいくつか同じような例を見いだすことができる(図7・8・9)。

この祝福するキリスト像に非常によく似ている作品がひとつある。フィレンツェ、オニッサンティ聖堂《十字架のキリスト》の頭頂部にある祝福するキリストだ。この作品も、いっばんに、ジョット自筆、あるいはジョット工房によるものと考えられているが⁽¹¹⁾、フィギュア・タイプは、《ペルッツィ祭



図4 《ペルッツィ祭壇画》(部分)
ラリー ノース・キャロライナ
美術館



図5 マーゾ・ディ・パンコ《ドラゴンを鎮める
聖シルヴェストロ》(部分) フィレンツェ
サンタ・クロッチェ聖堂 パル
ディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図6 マーゾ・ディ・パンコ《聖シル
ヴェストロ》フィレンツェ サン
タ・クロッチェ聖堂 パルディ・
ディ・ヴェルニオ礼拝堂

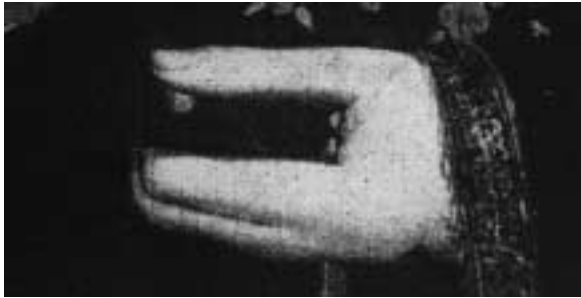


図7 《ペルッツィ祭壇画》 祝福するキリスト (部分) ラリー
ノース・キャロライナ美術館



図8 《ペルッツィ祭壇画》 福音書記者聖ヨハネ (部分) ラリー
ノース・キャロライナ美術館



図9 マーゾ・ディ・パンコ《聖像の証人とコンスタンティヌス帝
の洗礼》(部分) フィレンツェ サンタ・クロッチェ聖堂
パルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂

壇画》のキリスト像とほぼ同一だと言っていいだろう(図10と11を比較)。祝福する右手は、曲げられている手首の角度こそ違うが、それでも指の並び方は同一である。もちろん書物をもつ手の形も似ている。おそらくマーゾは、ジョット工房で、《十字架のキリスト》の制作にも関与していたと考えられる。

次に 聖フランチェスコ だが、これはこの祭壇画の中で、もっともクオリティが高いと評価され、早い時期からジョット自身の手になるものとされてきた。しかしこれをマーゾ作《ソリー祭壇画》の パド



図10 《ベルツィ祭壇画》 祝福するキリスト
ラリー ノース・キャロライナ美術館



図11 《十字架のキリスト》 祝福するキリスト
フィレンツェ オニッサンティ聖堂

ヴァの聖アントニウス と比べると、その表現の近さが分かるだろう(図12と13を比較)。同じように 聖母 と 洗礼者聖ヨハネ を、それぞれ《ソリー祭壇画》の同じ聖人像の隣に置いてみると、いっそう両者の類似がはっきりする(図14と15, 16と17を比較)。

洗礼者聖ヨハネ は、あるいは、サンタ・クロッチェ聖堂にあるマーズの預言者 像と比べても

もいいだろう(図18と19を比較)。とくに両肩にかかる巻き毛の長い髪が似ているのが分かるだろう。またマーズの《聖シルヴェストロ伝》中 牛を蘇生させる聖シルヴェストロ に登場する人物(図20)と比べてもいいかもしれない。

最後に 福音書記者聖ヨハネ であるが、平らな頭頂部、短い髪、四角形の顔といった特徴がやはりマーズの作品にいくつか登場する。試みに、マーズの《キリストの昇天》に出てくる天使像と比べてみよう(図21と22を比較)。またその目鼻立ちはマーズの《サント・スピリト祭壇画》の聖母マリアによく似ている(図23)。両者とも、うすいまゆ毛、まっすぐな鼻筋が特徴的で、なかでも鼻の下の人中が強調されているのが、非常に印象的である。男女のちがいがあるにもかかわらず、こうした顔立ちが類似してい



図12 《ベルツィ祭壇画》 聖フランチェスコ
ラリー ノース・キャロライナ美術館



図13 マーズ・ディ・バンコ《ソリー祭壇画》パドヴァの聖アントニウス
ベルリン ダーレム美術館

ることは、やはり同じ画家の筆になるものと判断していいだろう。一般に、この 福音書記者聖ヨハネ は、ジョット自身の筆ではなく、弟子の手になるものと考えられているので、少なくとも、これだけはマーズの作品である可能性がもっとも高いと言える。

さて、以上、《ベルツィ祭壇画》がマーズ・ディ・バンコの特徴を多々備えていることを見てきたわけだが、O. シレンがこの作品を初めて紹介したとき、彼はこれをジョット工房の作品ではなく、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂のサン・ニコラ礼拝堂壁画を描いた画家によるものだという仮説を出していた⁽¹²⁾。その後、スイーダが、ジョットの作品と認定してからは、シレンの説はほとんど顧みられなくなったが、しかし彼のアトリビューションの価値がなくなったとは、私は考えない。

じっさい、G. プレヴィターリは、《ベルツィ祭壇画》について、ジョット自身の筆が広範に入った工房作品としているが、同時に、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂サン・ニコラ礼拝堂壁画の、とくに使徒像、聖人像、祭壇壁画などと、形態上の類似が著しいと述べている⁽¹³⁾。つまりスイーダの判断



図14 《ペルッツィ祭壇画》 聖マリア
ラリー ノース・キャロライナ
美術館



図15 マーゾ・ディ・バンコ《ソリー
祭壇画》 聖母子 ベルリン
ダーレム美術館



図16 《ペルッツィ祭壇画》 洗礼者聖ヨ
ハネ ラリー ノース・キャロライ
ナ美術館



図17 マーゾ・ディ・バンコ《ソリー
祭壇画》 洗礼者聖ヨハネ ベ
ルリン ダーレム美術館

を支持しているわけだ。ただちがうのは、プレヴィターリが、サン・ニコラ礼拝堂壁画をジョットによるものと考えているのに対して、スイーダは、ジョットのすぐれた弟子（ステファノ・フィオレンティーノ）と考えている点だけである。

ここで興味深いのは、《ペルッツィ祭壇画》の、とくに 祝福するキリスト と 聖フランチェスコ はクオリティが高いという点で、研究者の意見が一致していることだ。クオリティが高いから、ジョット自身の筆による、でなければジョットのすぐれた弟子の作品、という判断になるわけだ。つまり価値の判断にちがいはない。あとはそれを誰の作品であるかを決定する、その結果のちがいだけである。すなわち、ジョットか、あるいは、マーゾ・ディ・バンコか、である。

マーゾの生きていた時代からまだ50年ほどしか経っていない15世紀頃に、フィリッポ・ヴィッラーニが「ジョットの弟子の中でもっとも繊細」と書き、ルネサンスの彫刻家ロレンツォ・ギベルティが「ジョットの弟子で...もっともすぐれていた」と書いたその言葉を、もし文字通り受け取るならば、クオリティの高いジョット的な（giottesco）作品を、マーゾの作品と考えることは、けっして無理なことではない。

《ペルッツィ祭壇画》のジョット作を強く主張するF.ポローニャにしても、この作品の表現がマーゾの先駆けとなり、マーゾの表現の基盤となった、と述べている⁽¹⁴⁾。ということは、これを逆に言えば、《ペルッツィ祭壇画》がすでにマーゾ的な（masesco）表現になっていることを意味するだろう。

私は《ペルッツィ祭壇画》が、ジョット工房の作だとしても、すでに検討したように、そこには、ジョット自身ではなく、マーゾ・ディ・バンコの筆が広範に入っていると考える。そして、シレンとプレヴィターリが言うように、それがサン・ニコラ礼拝堂壁画と関連しているならば、今度は、アッシジにマーゾの痕跡を探しに行かなければなるまい。M.サルミが、助手としてジョットに同行したマーゾの筆のあとをナポリの壁画に発見したように⁽¹⁵⁾。



図18 《ベルッツィ祭壇画》洗礼者
聖ヨハネ(部分)ラリー ノー
ス・キャロライナ美術館



図19 マーゾ・ディ・パンコ《預言者》(部
分)フィレンツェ サンタ・クロ
チェ聖堂 パルディ・ディ・ヴェル
ニオ礼拝堂



図20 マーゾ・ディ・パンコ《牛を蘇生さ
せる聖シルヴェストロ》(部分)フィレ
ンツェ サンタ・クロチェ聖堂
パルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図21 《ベルッツィ祭壇画》洗礼者聖ヨハネ(部
分)ラリー ノース・キャロライナ美術館



図22 マーゾ・ディ・パンコ《キリストの
昇天》(部分)フィレンツェ サン
タ・クロチェ聖堂 パルディ・
ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図23 マーゾ・ディ・パンコ《サント・スピ
リト祭壇画》聖母子(部分)フィレ
ンツェ サント・スピリト聖堂

アッシジ, サン・ニコラ礼拝堂壁画

まちががなく、マーゾ・ディ・パンコは、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂にいた。ジョットがその下堂のマッダレーナ礼拝堂壁画や右翼廊の《キリスト幼児伝》を制作するために、アッシジを二度目に訪れたとき、おそらくマーゾは、弟子としてジョットに同行していたと思われる。《聖シルヴェストロ伝》をはじめ、マーゾの後の作品に、アッシジのジョット工房の作品だけでなく、シエナ派のピエトロ・ロレンツェッティやシモーネ・マルティーニの壁画の影響が見られるのは、このときに吸収したからにちがいない¹⁶⁾。

マーゾがジョットの弟子として、アッシジ下堂の壁画にどのようなかたちで関与したのかは分からない。おそらく、役割としては、顔料を溶いたり、アッリッチョやイントナコを塗るなど、壁画の下準備の作業に留まり、じっさいに筆を下ろすようなことはなかったかもしれない。

ところが、同じ下堂にあるサン・ニコラ礼拝堂壁画は、事情が異なっているように思われる。それは、ジョット自身の筆がほとんど見あたらないからである。あきらかにジョット風であるにもかかわらず、マッダレーナ礼拝堂壁画や右翼廊の《キリスト幼児伝》にはたしかに見られるジョットの直筆が、そこには確

認できないのである。したがってサン・ニコラ礼拝堂壁画は、たいていジョットの作品目録から外され、「サン・ニコラの画家」という同定できない画家の作品として扱われている⁽¹⁷⁾。

サン・ニコラ礼拝堂壁画を詳細に見て行くと、ここには、サン・フランチェスコ聖堂上堂の《聖フランチェスコ伝》とパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂壁画からの、あからさまな引用がいくつもある⁽¹⁸⁾。これは、「サン・ニコラの画家」が《聖フランチェスコ伝》とパドヴァの壁画を自由に折衷できる立場、環境にいたことを意味する。だとしたら、この「サン・ニコラの画家」がジョットの弟子だったことは十分に考えられる。その彼が、ジョット工房から独立して描いたのが、このサン・ニコラ礼拝堂壁画だったのではないだろうか。ジョットのでありながら、ジョット自身の筆が認められない理由は、ここにあると思われる。

私は、この「サン・ニコラの画家」が、若きマーズ・ディ・バンコではなかったか、と考えている。というのも、サン・ニコラ礼拝堂壁画には、マーズの後の作品と共通する要素がいくつか確認できるからである。それらをこれからひとつひとつ見て行くことにしたい。

しかし最初に述べたように、現存するマーズの作品は少ないうえに、ほぼすべて1330年代以降の後期のものばかりである。いっぽう、アッシジのサン・ニコラ礼拝堂壁画は、諸説あるものの、1300～1310年代までに制作されたと考えられている。その数十年間の開きから予想される様式上の変化と展開は、考慮しなければならないだろう。ジョットにしても、アッシジからパドヴァ、パドヴァからフィレンツェへと様式を変化させて行ったのであり、ずっと同じ様式に留まっていたわけではない。マーズも当然、様式を変化させて行っただろう。ただ残念ながら、その変化を丁寧にとどめて行くのに十分な作品が残っていないのである。したがって、以下は、マーズの後期様式を手がかりに、若年時代のマーズの作品を探索することになるだろう。

マーズのサンタ・クローチェ聖堂にある壁画が、アッシジのマッダレーナ礼拝堂壁画や、《キリスト幼児伝》の画面構成を元にしてしていることは、すでに別の機会に論じたが⁽¹⁹⁾、じつはサン・ニコラ礼拝堂壁画との関係も非常に深い。

まずはじめに、サン・ニコラ礼拝堂壁画の 貧しい少年に金の袋を投げる聖ニコラウス とマーズの コンスタンティヌス帝の前に現れた聖ペテロと聖パウロ を比べてみよう(図24と25を比較)。言うまでもなく、サン・ニコラ礼拝堂の絵画空間のほうがプリミティブで、マーズのほうは、シモーネ・マルティーニの影響もあり、より成熟した三次元空間を作り出してはいる。しかし、まったく別の物語を表現してい



図24 《貧しい少年に金の袋を投げる聖ニコラス》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図25 マーズ・ディ・バンコ《牛を蘇生させる聖シルヴェストロ》(部分)フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図26 《行政官を赦す聖ニコラウス》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図27 マーゾ・ディ・パンコ《聖像の承認とコンスタンティヌス帝の洗礼》フィレンツェ サンタ・クロッチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂

るにもかかわらず、部屋の中で人が眠り、画面右側の、狭い戸口に手をかけた人物を配置する構図は、互いに通底している。

また 行政官を赦す聖ニコラウス とマーゾの コンスタンティヌス帝の洗礼 を比較すると、これも、まったく別々の物語でありながら、人物配置に共通性が感じられる(図26と27を比較)。人物の位置関係は多少異なるが、左側に5~6人の人物をかため、中央に主人公の聖人とひざまづく人物、そして右側に2人の立会人がたたずんでいる。

そして コンスタンティヌス帝の前に現れた聖ニコラウス には、ふたたびマーゾの コンスタンティヌス帝の前に現れた聖ペテロと聖パウロ を並べてみたい(図28と28を比較)。建物のデザインはちがうが、建物を左斜め前から見た視点の置き方、コンスタンティヌスの眠る向きや位置、角度、そして浮遊する聖人の位置もまた、ほぼ両者で一致している。これらは、まったくの偶然と言っていいだろうか。

もちろん、両者の間に相違点を見いだすことはたやすいが、しかし数十年を経てもなお失われない画家の構図感覚が、どちらにも働いていると見ることはできないのではないだろうか？

つぎに、もう少し細かな部分を見て行こう。

サン・ニコラ礼拝堂壁画に描かれている聖ニコラウス像と、マーゾの描くドラゴンを鎮める聖シルヴェストロのなかの聖シルヴェストロ像を横に並べてみると、そのポーズのシルエットがほぼ重なり合う(図30と31を比較)。もちろん、あきらかに聖ニコラウス像のほうが拙く、聖シルヴェストロ像のほうが成熟していて、完成度も高い。これはやはり、初期様式と後期様式の差、年齢による



図28 《コンスタンティヌス帝に現れた聖ニコラウス》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図29 マーゾ・ディ・パンコ《コンスタンティヌス帝の前に現れた聖ペテロと聖パウロ》フィレンツェ サンタ・クロッチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図30 《聖ニコラウス》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図31 マーゾ・ディ・パンコ《ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ》(部分)フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂

熟練度のちがいだろう。それを考慮すれば、両者の人物把握には共通するものが感じられる。

もうひとつ、サン・ニコラ礼拝堂壁画の聖マタイ像とマーゾの 牛を蘇生させる聖シルヴェストロ の画面左端に立っている人物を比較しよう(図32と33を比較)。身体の向きは異なるが、胸元に上げた右腕のかたちがよく似ている。これと同じようなポーズを取っている人物が、ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ にも登場する(図34)。マーゾの好むポーズと言っている。

そしてその右手の指の並び方までが似ているのだ。《ベルッツィ祭壇画》のところで触れたように、これは、マーゾの指の描き方の特徴で、ほかにもいくつかこれと同じような指の表現を見いだすことができる。たとえばサン・ニコラ礼拝堂の 溺れた少年を家に連れ戻す聖ニコラウス とマーゾの ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ から、手の部分を抽出してみよう(図35と36を比較)。この

差し出された右手の指の並びは、同一の画家によるものにちがいない。

そして司教たちの顔の表現も、制作年に隔たりがあるので、まったく同じというわけではないが、それでも、やはりフィギュア・タイプに近いものが感じられる(図37と38を比較)。目の形は異なるが、頬から口元にかけて縦に深く入ったしわの表現が同一である。

ベッドで眠るコンスタンティヌス帝の顔も比べておきたい(図39と40を比較)。顔の形はちがうのだが、



図32 《聖マタイ》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図33 マーゾ・ディ・パンコ《牛を蘇生させる聖シルヴェストロ》(部分)フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図34 マーゾ・ディ・パンコ《ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ》(部分)



図35 《溺れた少年を家に連れ戻す聖ニコラス》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図36 マーゾ・ディ・バンコ《ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ》(部分)フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂

顔の角度、閉じた目の形や眼窩のくぼみ、目鼻立ちには、やはり同じ画家による顔の捉え方が感じられる。

さらに 聖マタイの顔とマーゾのキリストの昇天に描かれた天使の顔を比べてみたい(図32と42を比較)。あるいは 無実の男を斬首から救う聖ニコラウスの画面右端にひざまづく男の顔と、やはりマーゾの描く天使でもよい(図41と42を比較)。これらは時間の隔たりをほとんど感じさせないほどの共通性があるのではないだろうか。



図37 《聖司教》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図38 《聖司教》フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図39 《コンスタンティヌス帝に現れた聖ニコラウス》(部分)アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図40 《コンスタンティヌス帝の前に現れた聖ペテロと聖パウロ》(部分)フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図41 無実の男を斬首から救う聖ニコラウスX部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図42 《キリストの昇天》(部分)
フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂
バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂

おわりに

これまで、マーズ・ディ・バンコの芸術の初期形成や初期様式がどのようなものであったかは、具体的に示されたことはなかった。マーズの現存作品が確認されないために、15世紀以来の「ジョットの弟子」だったという伝承で済まされてきたきらいがある。しかし、マーズが、もし本当にジョットのもっともすぐれた弟子のひとりであったならば、ジョット工房、もしくはその周辺の制作現場で、彼の筆のあとが残っていても不思議ではない。ちょうどレオナルド・ダ・ヴィンチが、アンドレア・デル・ヴェロッキオの工房で助手として筆を執ったように。じっさい、ヴェロッキオの《キリストの洗礼》には、レオナルドの筆がかなり広範囲に入っていることが、よく知られている。そのように《ペルッツィ祭壇画》は、ジョット工房の作品でありながら、かなりの部分が弟子のマーズに委ねられたのではないか。

私は、サン・ニコラ礼拝堂壁画だけでなく、礼拝堂入り口の左横の壁面に描かれている 瓦礫の下から救出された少年 にも、マーズが関与したのではないかと考えている⁽²⁰⁾。サン・ニコラ礼拝堂壁画だけでなく、アッシジ下堂の壁画におけるマーズの仕事を前提にしなければ、後のマーズの代表作《聖シルヴェストロ伝》が、どのように構想されたのか、まったく理解できなくなるだろう。つまり、突然、完成度の高い絵画空間が《聖シルヴェストロ伝》で成立したことになる。つまり、

ジョットの絵画空間も、アッシジからパドヴァ、フィレンツェへと、その成熟度、完成度を高めていった。同じように、マーズ・ディ・バンコも、アッシジ下堂の、サン・ニコラ礼拝堂壁画や、瓦礫の下から救出された少年、さらにすぐ隣の右翼廊に描かれているジョット工房作《キリスト幼児伝》、そしてマッダレーナ礼拝堂壁画での経験があつてこそ、《聖シルヴェストロ伝》のあの壮大な空間が実現したと見るべきなのである。

註

- (1) D. G. Wilkins, *Maso di Banco: A Florentine Artist of the Early Trecento*, New York-London 1985, pp114-120. を参照。なお、ウィルキンズは、《聖母の死》(シャンティイー、コンデ美術館)、《聖母被昇天》(ベルリン、ダーレム国立美術館)、《聖母戴冠》(ブダペスト美術館)を1330年頃、サンタ・クローチェ聖堂の《聖母戴冠》、《ソリー祭壇画》を1335年頃、「聖シルヴェストロ伝」を1336~39年頃、《サント・スピリト祭壇画》、《三幅対祭壇画》(ブルックリン美術館)を1340年頃に位置づけている(D. G. Wilkins, *op. cit.*, p. 14)。つまりすべ

て1330年代以降である。

- (2) フィリッポ・ヴィッラーニは、「ジョットの弟子たちの中で、マーズはもっとも繊細に描き、それは驚くほど美しかった」と書き (F. Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*. ed. C. Frey, Il libro di Antonio Billi, Berlin, 1892), ロレンツォ・ギベルティは、「マーズはジョットの弟子であった」と述べ (L. Giberti, *I Commentarii*. ed. J. von Schlosser, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, 2v., Berlin, 1912), クリストフォロ・ランディーノは、ジョットの弟子として唯一マーズの名前を挙げている (C. Landino, *La Commedia di Dante, con l'esposizione di Cristoforo Landino*, Firenze.)
- (3) R. Offner, *Four Panels, a fresco and a problem*, in "The Burlington Magazine" LIV, 1929, pp. 224-245; *A Discerning Eye. Essays on Early Italian Painting by Richard Offner*. ed. A. Ladis, The Pennsylvania State University Press 1998, pp. 167-188.
- (4) とくに「聖シルヴェストロ伝」の制作年の問題について活発に議論されている。オフナーは、1341年が下限 (R. Offner, *op. cit.*), M. フェルレッティ, A. コンティは1336-1337年 (M. Ferretti, *Una croce dipinta a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in "Paragone", 27, no. 317, 1976, pp. 19-40; A. Conti, *Maso, Roberto Longhi e la tradizione offneriana*, in "Prospettiva", 1994, No. 73-74, pp. 32-45.), R. バルタリーニは、1335年が下限 (R. Bartolini, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in "Prospettiva", 1995, No. 77, pp. 16-35.), E. N. ルザンナは、1336年4月～1338年の初めとしている (E. N. Lusanna, *Maso di Banco e la cappella Bardi di San Silvestro*, in "Maso di Banco. La cappella di San Silvestro", a cura di C. A. Luchinat, E. N. Lusanna, Milano 1998, pp. 17-50.)
- (5) O. Siren, *Some Paintings by a Follower of Giotto*, in "The Burlington Magazine", XLIII, 1923, pp. 259-269.
- (6) W. Suida, *A Giotto Altarpiece*, in "The Burlington Magazine", LIX, 1931, pp. 188-193. しかしニューディは、この祭壇画とベルツィ礼拝堂壁画との様式上の相違を指摘し、スイーダの仮説を否定している (C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1958, pp. 248-249.)
- (7) G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, a cura di A. Conti, Milano 1993, p. 382; *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2000, p. 412. を参照。とくに、F. ボローニャは、スイーダ説を強く支持する意見を詳細にわたって展開している (F. Bologna, *Novità su Giotto*, Torino, 1969, pp. 23ff.)
- (8) 拙論「ジョットの初期作品における帰属と年代設定」『美術史学』第9号、東北大学美学美術史研究室 1987年、77-104頁。
- (9) E. Schaffran, in "Weltkunst", vol. XXIII, giugno 1953, p. 4; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*. Florentine School, vol. I, London 1963, p. 136.
- (10) L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino, 1985, pp. 79, 92
- (11) G. プレヴィターリは、この作品を「ジョットに近い画家」("Parente di Giotto")としている (G. Previtali, *op. cit.*, p. 331.) S. B. ビストレッティ (S. Bandera Bistoletti, *Giotto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, p. 118.), G. ボンサンティ (G. Bonsanti, *Giotto*, Padova 1985, p. 51.) も、それに同意している (I. Hueck, *Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti*, in "La 'Madonna d' Ognissanti' di Giotto restaurata", Firenze 1992, p. 50. n. 50.)
- (12) O. Siren, *loc. cit.*
- (13) G. Previtali, *loc. cit.*
- (14) F. Bologna, *op. cit.*, p. 34
- (15) M. Salmi, *Maso di Banco a Napoli, Atti e memorie dell'accademia fiorentina di scienze morali*, La Colombaria, nuova serie-vol. 1 (1943-1946) 1947, pp. 415-421.
- (16) 拙論「マーズ・ディ・バンコの芸術形成について」『岐阜大学教育学部研究報告』第55巻2号2007年、55-68頁。
- (17) G. Previtali, *Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco*, in "Giotto e i giotteschi in Assisi", Roma 1969, pp. 93-127. P. トエスカは、そこに3人の画家の手を識別している (P. Toesca, *Il Trecento*, 1951, pp. 610-611. しかし近年、ジョット自身が介入したとする意見が提出されている (M. Boskovits, *Nuovi studi su Giotto ad Assisi*, in "Paragone", XXII, 1971, n. 261, pp. 34-56; M. Boskovits, *Gli affreschi della*

Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo, in “Bollettino d’arte”, XXIX, 1981, pp. 1-41; G. Bonsanti, *Giotto nella cappella di S.Nicola*, in “Roma anno 1300”, a cura di A. M. Romanini, Roma 1983; *Giotto*, padova, 1985.

- (18) 拙論「アッシジ下堂聖ニコラ礼拝堂壁画の再検討」『岐阜大学教養部研究報告』第27号 1992年, 19-38頁。
- (19) 拙論「マーゾ・ディ・バンコの芸術形成について」前掲書。
- (20) 同上。