

マーズ・ディ・バンコの芸術形成について

The Artistic Formation of Maso di Banco

野村 幸弘

Yukihiro Nomura

はじめに

マーズ・ディ・バンコという画家について知り得る当時の記録は、わずかしか残されていない⁽¹⁾。不思議なことに、マーズの名は、ヴァザーリの有名な『芸術家列伝』の中にも出てこない。ヴァザーリは、フィレンツェのサンタ・クロッチェ聖堂にある、現在はマーズの作とされている《聖シルヴェストロ伝》を、トンマーズ・ディ・ステーファノ、通称ジョッティーノという画家の作品と記しているのである。

もっとも、ヴァザーリ以前の、フィリッポ・ヴィッラーニや、ロレンツォ・ギベルティ、クリストフォロ・ランディーノらは、マーズ・ディ・バンコの名をジョットの弟子として記している⁽²⁾。しかしその中でサンタ・クロッチェ聖堂の「聖シルヴェストロ伝」をマーズ・ディ・バンコの作としているのは、ギベルティひとりだけである。⁽³⁾

そのアトリビューションを現代美術史学の様式批判によって確定したのが、R.オフナーだ。⁽⁴⁾ オフナーは、いくつかの美術館に散在していた板絵を、その様式的類似性を根拠にひとつの多翼祭壇画として再構成し、さらにそれらが《聖シルヴェストロ伝》の作者と同じ芸術的個性をもっているとして、様式的に一貫したマーズ・ディ・バンコ像を提示した。

その後、M.サルミが、ナポリのカステルヌオーヴォにある壁画断片に、ジョットの助手として働いていたマーズ・ディ・バンコの筆を認め、G.クレイトンバーグが彫刻家としてのマーズを発見して、彼のわずかしか残っていない作品のレパートリーを少しばかり増やすことに貢献した。⁽⁵⁾

マーズが伝統的に「ジョットの弟子」であると言われてきたことから分かるように、マーズがジョットの絵画、とくに晩年のベルッツィ家、バルディ家両礼拝堂壁画の様式を学んでいることは、いっばんに認められている。また同時代のシエナ絵画の成果、とくにアンブロジー・ロレンツェッティの様式を吸収したと考える研究者もいる。⁽⁶⁾

しかしマーズの絵画は、じつはそれだけでなく、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂壁画やパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂壁画をも含んだ、もっと広範囲にわたるジョット作品の本質的な表現を綿密に研究し、それを深く理解していたと思われる。またシエナ絵画についても、アンブロジーに限らず、ピエトロ・ロレンツェッティやシモーネ・マルティーニの絵画をかなりよく研究していたと思われる形跡がある。

ここでは、そのことを、マーズの絵画が具体的にどんな作品から影響を受け、どのように形成されてきたかを詳しく分析することによって、解明したい。⁽⁷⁾

《聖母戴冠》（ブダペスト美術館）

この作品は、あきらかに、フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂の同主題の《パロンチェッリ祭壇画》（フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂）とほぼ同じ発想で描かれている。何よりも玉座の

前で4人の天使たちが後ろ姿を見せてひざまずくモチーフが共通している(図1と2を比較)。

《バロンチェッリ祭壇画》には、ジョットのサインが記されているので、彼が受注したことはまちがいないだろうが、作品の質がそれほど高くはないことから、彼の工房で、弟子たちとともに制作した可能性の高い作品である。おそらくマーズはこのジョット工房の作品を元にして、彼の《聖母戴冠》を構想したと思われる。

しかし言うまでもなく、マーズは、ただ単に《バロンチェッリ祭壇画》を模倣しているわけではない。ここには、ジョットの最高傑作のひとつ、《オニッサンティの聖母子》を研究した成果が取り入れられている。それは、玉座側面の柱の陰から天使の顔がのぞいている表現だ(図3と4を比較)。これによって玉座の背後にさらに空間が広がっていることが暗示されるのである。また天使たちの顔をほぼ同一の高さに配置して、頭上の空間をかなり空けている(図5と6を比較)。これも《オニッサンティの聖母子》の人物の配置法と空間表現の新しさを、マーズがきちんと理解していた確かな証拠である。つまりジョット以前ならば、こうした何も描かない空間というのは、基本的に存在せず、必ずそこは何らかのモチーフによって画面の空隙が埋められてきたのである。

そのほか、玉座の前にゆったりとした階段状の足台を付け加えて、非常に広々とした絵画空間を作り出している。マーズの《聖母戴冠》は、約50センチ四方の小さな板絵で、《バロンチェッリ祭壇画》や《オニッサンティの聖母子》などの大祭壇画とは比較にならないくらいのサイズしかないにもかかわらず、である。この絵画空間の広さは、「聖シルヴェストロ伝」にも見られるマーズの大きな特徴のひとつである。

このような広い絵画空間への関心は、マーズの《聖母の死》(シャンティイ、コンデ美術館)にも見られる。この作品は、ベルリン-ダーレム国立美術館にある、やはり同主題の板絵と著しく似ている。⁽⁸⁾ベルリン-ダーレムの《聖母の死》は、おそらく《バロンチェッリ祭壇画》と同じように、ジョット工房の作だろうが、マーズがこの作品に親しんでいたことは、ほぼまちがいないだろう。横たわる聖母マリアの前で跪く聖人や、背後で幼子を抱きかかえる聖人など、かなりの共通性が認められる。

ただ、ここでも異なっているのは、空間の表現だ。

ベルリン-ダーレムの《聖母の死》では、扁平な五角形のかたちをした板絵の平面が、人物像によってほぼ全部埋め尽くされ、奥行きがあまり感じられないが、マーズの作品では、《聖母戴冠》と同様、聖人たちの頭上に、上部3分の1ほどの大きな空間が空けられており、さらにパドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂のジョットの壁画のように、三次元的な室内空間が表現されている。ここでも、マーズの関心は、立体的な空間の中に、群像を合理的に配置することに向けられていると言っていいだろう。

《ソリー祭壇画》(ベルリン-ダーレム国立美術館蔵)

《ソリー祭壇画》は、1929年に、R. オフナーが、散逸した板絵をひとつの祭壇画にまとめ、初めてマーズ・ディ・バンコの作と認定した作品である。オフナーの再構成によると、中央に<聖母子>、その右側に<パドヴァの聖アントニウス>と<修道士聖アントニウス>、左側に<洗礼者聖ヨハネ>が位置していた。⁽⁹⁾

この中央パネルの<聖母子>を描くにあたって、マーズは、たとえば、ジョットの《聖母子》(ワシントン、ナショナル・ギャラリー蔵)を念頭においていたと思われる⁽¹⁰⁾(図7と8を比較)。画面いっぱい大きくゆったりと構える優雅な佇まいから、幼子キリストの抱き方、そして顔の向きや切れ長の目にいたるまで、ジョットの作品が手本になっていることが伺える。

しかし、そこにマーズは、シエナ派のアμβロージョ・ロレンツェッティの表現を巧みに取り入れる。たとえば、アμβロージョの《聖母子と聖ニコラ、聖プロコロ》(フィレンツェ、ウフィツィ美

術館蔵)と比べてみたい(図7と9を比較)。まず、板絵の縦横の比率が、ともにジョットの《聖母子》より縦長で、そのための聖母マリアの体軀がずいぶん細身に表現されている。しかもジョットの《聖母子》は、へそまでの半身像だが、マーズとアンブロージョでは、太腿あたりまで画枠に入れている。それがマーズとアンブロージョの大きな共通性だ。

また、ジョットの絵では、外衣が聖母の胸を覆い隠していたが、それが、マーズにおいて、すたとんと真下に垂れているのは、おそらく、アンブロージョの例に倣ったからであろう。ジョットにおいては、衣服の下の肉体、すなわち肩や腕の存在が、襞の表現によってはっきり示されているのだが、ここでマーズは、アンブロージョとまったく同じように、その立体的な肉體性をあっさり放棄している。さらに外衣の縁取り装飾や、その下の透明なヴェール、幼子キリストの丸い顔、マリアの指先を握る手など、アンブロージョとの共通性がいくつか見出せる。マーズがジョットの作品を元にしながら、それをシエナ派の表現要素と融合させていることが、以上の観察からよく分かるだろう。

そのほか《ソリー祭壇画》の〈洗礼者聖ヨハネ〉にも、シエナ派的要素が指摘できる。それは乱れた頭髪の表現で、これはジョットの描く洗礼者聖ヨハネ像に見られない。しかし、たとえば、シモーネ・マルティーニの描く洗礼者聖ヨハネ像を見れば、はね上がった髪の毛によって複雑な頭部のシルエットを作っており、この頭髪表現がマーズに影響を与えたことが見て取れる(図10と11を比較)。さらにF. ボローニャによれば、マーズの〈パドヴァの聖アントニウス〉も、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂にあるシモーネ・マルティーニの聖人像に影響を受けている。⁽¹¹⁾

《聖母戴冠》(フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂附属美術館)

壁画の下半分のイントナコが剥落しているため、キリスト、および聖母マリアの上半身と、聖人の顔が6人ほど、部分的にしか残っていない。この中のキリストの顔は、ジョットがパドヴァで描いた表現にもっとも近い。マーズがジョットの忠実かつすぐれた弟子であったことを実証する例だと言っていいだろう。とくにスクロヴェーニ礼拝堂壁画の〈イェルサレム入城〉や〈ラザロの蘇生〉に登場するキリストがモデルになっている。フィギュア・タイプがほぼ同じと言っていい(図12と13を比較)。ここからマーズがパドヴァの壁画をよく研究していたことが分かるだろう。

《キリストの復活》(フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂)

この壁画は、《聖シルヴェストロ伝》と同じバルディ・ディ・ヴェルニオ家礼拝堂の墓廟の内壁に描かれている(図14)。墓廟の形態に合わせて、上部が尖頭状アーチの縦長の画面となっている。寂寞とした広大な風景のなか、上空にキリストが昇天し、バルディ・ディ・ヴェルニオ家の一員に最後の審判を下している場面である。

これとほとんど同じ状況設定をしている壁画が、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂のマッダレーナ礼拝堂にある。ジョットの〈天使と話すマグダラのマリア〉がそれだ(図15)。こちらは逆に横長の画面だが、やはり上部が尖頭状のアーチとなっており、荒涼たる山が連なる風景のなかで、マーズの昇天するキリストとちょうど同じような位置にマグダラのマリアがいる。そしてほぼ左右対称に天使が両側を飛翔している。

主題はまったく異なるが、構図は驚くほど似ている。マーズが《キリストの復活》を構想するとき、まちががなく、アッシジのジョットの作品を元にしたにちがいない。

《聖シルヴェストロ伝》（フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂）

この壁画連作は、＜母親たちを前にしたコンスタンティヌス帝＞、＜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＞、＜ソラッテ山の聖シルヴェストロ＞、＜聖像の承認とコンスタンティヌス帝の洗礼＞、＜牛を蘇生させる聖シルヴェストロ＞、＜ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ＞の6場面からなっている。

まず、＜母親たちを前にしたコンスタンティヌス帝＞は、傷みが非常に激しいのだが、比較的保存状態の良い部分を見ると、画面の右側で、複数の母親がさまざまな身ぶりで深い悲しみを表しているのが分かる。悲嘆の表現は、チマブーエ、ジョット以来、さまざまな画家によって試みられてきたが、マーズのそれは、なかでもアッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂の＜瓦礫の下から救出された少年＞に描かれている女性たちにきわめて類似している（図16と17を比較）。とくに両手で頬を掻きむしる女性の横顔は、酷似している（図18と19を比較）。同じ画家の筆によるものと考えてもいいほどである。＜瓦礫の下から救出された少年＞は、ジョット工房の作品だから、あるいは、この壁画にマーズが関与していたと仮定していいかもしれない。また胸元の衣服をつかんで張り裂けんばかりの悲しみをあらわにしている母親像は、同じくアッシジ下堂の「嬰兒虐殺」にも表されている（図20と21を比較）。

いっぽう、画面の左側は、色彩がかなり剥落しているものの、その輪郭から判断して、コンスタンティヌス帝のすぐ前の騎馬像が、やはりアッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂にあるピエトロ・ロレンツェッティの＜キリストの磔刑＞で、キリストを見上げる馬上の聖人像ときわめて近い関係にある（図22と23を比較）。両者とも、画面の左端から登場して、ほぼ同じような角度で顔を斜め上に向け、豊かなあごひげの横顔まで似ているのは、偶然の一致とは思われない。マーズが、ピエトロ・ロレンツェッティのこの壮大華麗なくキリストの磔刑＞を、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂で見なかったはずはないだろう。

次に＜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＞だが、これは、すぐさまアッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂のサン・マルティーノ礼拝堂にあるシモーネ・マルティーニの壁画＜聖マルティヌスの夢＞を思い起こさせる（図24と25を比較）。両者ともに、やや縦長の画面いっばいに室内空間が描かれ、ほぼ同じ位置にベッドが置かれている。登場人物の配置は異なるが、全体の構図が類似しているため、非常に似た印象を受けるのである。

しかしマーズは、シモーネの静的な場面に、動的なアクセントを導入している。

それは、画面右端の戸口から顔を出している男の存在である（図26）。部屋の中で起きている奇蹟に気づいて、室内を覗き込んでいるわけだが、このように、ある事件の偶然の目撃者を画面に描き込む手法は、すでに、《聖シルヴェストロ伝》と同じサンタ・クロッチェ聖堂にある、ジョットのバルディ家礼拝堂壁画＜修道士アグスティーンとアッシジの司教の幻覚＞に見られるものだ（図27）。ジョットは、ここで、修道士アグスティーンが死ぬ間際に突然言葉を発したことに驚き、思わずカーテンを引いて様子確かめようとする若い修道士の姿を、非常に印象的に登場させている。聴覚体験を視覚的に表現しているあざやかな例であろう。⁽¹²⁾ そのジョットのみごとな表現にマーズは鋭敏に反応していたことがわかる。

なお、コンスタンティヌス帝のベッドの前で眠る兵士のポーズは、バルディ家礼拝堂の隣にあるペルッツィ家礼拝堂のジョットの壁画＜パトモス島の聖ヨハネ＞から引用されているだろう（図28と29を比較）。

＜ソラッテ山の聖シルヴェストロ＞は、もっとも傷みの激しい場面で、ほとんど壁画表面のイントナコが剥落している。画面の右隅に馬が2頭と、人物の顔が二つ残っているのみである。この馬も、ピエトロ・ロレンツェッティの＜キリストの磔刑＞に登場する馬のイメージを髣髴させるものがある。

<聖像の承認とコンスタンティヌス帝の洗礼>と<牛を蘇生させる聖シルヴェストロ>では、堅固で堂々とした建築空間が描かれており、おそらく14世紀のイタリア絵画において、もっとも完成度の高い空間表現となっている。

しかし、これらは、同じサンタ・クローチェ聖堂のジョットによるペルッツィ家、バルディ家礼拝堂壁画の建築表現ではなく、またしても、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂の壁画との関連のほうが強いと思われる。

<聖像の承認とコンスタンティヌス帝の洗礼> (図31) では、ひとつの画面にふたつの物語が表されており、ちょうど真ん中の壁の仕切りによって、それぞれ左右に描き分けられている。この2分割された建築空間は、一見、ジョットのペルッツィ家礼拝堂壁画の<洗礼者聖ヨハネの誕生> (図30) や<ヘロデの宴>をヒントにしているように思われるが、それ以上に、アッシジのピエトロ・ロレンツェッティの<弟子の洗足> (図32) のほうに近いと思われる。画面を真ん中でふたつに分け、片方を大理石の腰板で閉じ、柱を通して人物の上半身を描く。そしてもう片方の空間では地面を描いて、人物の全身像を表す。

反対に、ジョットの壁画では、画面の下半分が閉じられるということが、たえてない。それはパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂壁画にも言えることである。このアイデアは、あきらかにピエトロ・ロレンツェッティのものである。⁽¹³⁾

また<牛を蘇生させる聖シルヴェストロ> (図34) も、ジョットによるバルディ家礼拝堂壁画の<アルルの修道院に現れた聖フランチェスコ> (図33) や<火の試練>を手本にしているように見える。しかし、やはりここでも、アッシジのジョット工房による<律法学者と議論するキリスト> (図35) を近くに並べると、よりいっそうの親近性が感じられる。というのは、非常に安定感のあるシンメトリー構図は言うまでもなく、画面手前にそれぞれ3人ずつ人物の後ろ姿が描かれている点から、中央に見える階段状の台座、頬に右手をあてる仕草の人物にいたるまで、共通点がいくつか見いだせるからである。したがって、マーズの建築表現と、それによって作られる絵画空間は、サンタ・クローチェ聖堂で制作する以前、すでにアッシジで培われていたものだと考えられる。

最後に<ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ>を見てみよう (図36)。

これは《聖シルヴェストロ伝》の連作中でも特異な表現で、非常に印象的な場面である。ジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画にインスピレーションを与えたことも、十分うなずける (図36と37を比較)。この場面に対する美術史研究者の注目度も高い。

この魅力的な廃墟の表現を、マーズはいったいどこから発想したのだろうか。

M.サルミによれば、マーズは、1329~1332年まで、ロベール・ダンジューに招聘されたジョットに同行してナポリに滞在し、カステルヌオーヴォの壁画に助手として参加した。その機会に、マーズはナポリやローマに残る古代絵画を見たのだという。⁽¹⁴⁾ しかし、F.ボローニャは、マーズが影響を受けているのは、ジョットのバルディ家礼拝堂壁画の、とくに<アルルの修道院に現れた聖フランチェスコ> (図33) であり、したがって、マーズのナポリ、ローマ経験の影響はないとして、サルミの説を斥ける。⁽¹⁵⁾ D.ウィルキンズは、マーズの描き出す空間は非常に独特で、唯一比較しうるのは、シエナのパラッツォ・プブリコにあるアンブロージョ・ロレンツェッティの壁画《善政》だけだという。⁽¹⁶⁾ S.セッティスは、マーズの描く廃墟が、あくまで想像して描かれたもので、実際の風景を特定することはできないと述べている。⁽¹⁷⁾

しかし私は、マーズの廃墟表現は、アッシジの壁画から発展したものだと考える。

まず何よりも、サン・フランチェスコ聖堂上堂にある壁画連作《聖フランチェスコ伝》の<サン・ダミアーノの十字架像の奇蹟>に描かれた、教会の廃墟が思い浮かぶ (図38)。荒廃したサン・ダミアーノ聖堂を訪れたフランチェスコに、十字架像のキリストが話しかけるという奇蹟の場面で、そこには壁画が部分的に瓦解している教会が描かれている。

またアッシジの下堂には、すでに悲嘆表現をめぐって取り上げた〈瓦礫の下から救出された少年〉の左側に、まさに崩落中の建築が描かれている(図39)。空を背景にくっきりと穿たれた半円型アーチの開口部、瓦解した壁面のエッジなど、部分的に共通する表現も見いだされる。そして、荒涼とした風景の中に建築物が描かれている点も同じである。もちろん、アッシジの壁画では、群像が画面の手前を占めているため、奥行きがあまり表現されていないのに対して、マーズの〈ドラゴンを鎮める聖シルヴェストロ〉では、手前の瓦礫の山から城壁まで、何層かにわたって画面の奥へと後退して行く空間がみごとに表現されている。それは、マーズ以前のどの画家にも表現できなかった新しい絵画空間なのである。

おわりに

以上、見てきたように、マーズ・ディ・バンコは、ジョットの晩年だけではなく、初期の頃、つまり、ジョットのアッシジ時代から、パドヴァやナポリを経て、フィレンツェのサンタ・クロッチェ聖堂にいたるまで、まさしく「ジョットの弟子」として、あるいはジョットの影響の下で制作活動してきたことが分かる。そして彼がシエナ派に影響されたのは、かならずしもアンブロジー・ロレンツェッティが、フィレンツェに滞在したという理由だけではなく、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂下堂で制作していたシエナ派の画家、ピエトロ・ロレンツェッティとシモーネ・マルティーニの作品を見たからであろう。つまりマーズの芸術形成にとって決定的な意味をもったのは、アッシジという、当時、最先端の芸術家が参集していた絵画の「メッカ」に滞在し、ジョットの弟子として、制作活動を行っていたことなのである。

それでは、もしマーズが、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂の壁画制作の現場で、ジョットの助手をつとめていたとしたら、マーズ・ディ・バンコの筆のあとを、現在、アッシジのどこかに確認することができるのだろうか？ その検証が次の重要な課題となるだろう。

註

- (1) マーズ・ディ・バンコに関しては、画家医師薬剤師組合、およびサン・ルカ組合への登録の記載、係争の記録、サン・ピエトロ・マッジョーレ聖堂の《キリスト埋葬》についての言及しか残されていない。また現存する作品には、サインも年記もない。そしておそらく1347年までには死去していたと考えられている(D.G.Wilkins, *Maso di Banco: A Florentine Artist of the Early Trecento*, New York-London 1985, pp.114-120.参照)。
- (2) F.Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (ed. C. Frey, *Il libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892); L.Ghiberti, *I Commentarii* (ed. J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, 2 v., Berlin, 1912; C.Landino, *La Commedia di Dante*, con l'esposizione di Cristoforo Landino, Firenze).
- (3) L.Ghiberti, *op.cit.*, p.38.
- (4) オフナーは、《パドヴァの聖アントニウス》(現在ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵)が、《聖母子》(現在、ベルリン美術館蔵)と同じ多翼祭壇画を構成し、しかもフィレンツェ、サント・スピリト聖堂の多翼祭壇画と同じ様式的特徴をもつと考えた。そしてそれらが、さらに「聖シルヴェストロ伝」、《聖母戴冠》(サンタ・クロッチェ聖堂附属美術館)の様式と重なる、というふうに敷衍して行くのである(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.)。

- (5) 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. しかしこのアトリビューションを否定する研究者もいる (C.Volpe, *Il lungo percorso del 《dipingere dolcissimo e tanto unito》*, in "Storia dell'arte italiana", V, Torino 1983, nota 11, p.265 e nota 23, p.275; D.G.Wilkins, *op.cit.*, pp.135, 205-206.)。G.Kreytenberg, *The Sculpture of Maso di Banco*, in "The Burlington Magazine," CXXI, 1979, pp.72-76.
- (6) D.G.Wilkins, *op.cit.*, p.46, n.59; *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, a cura di C.A.Luchinat, E.N.Lusanna, Milano 1998, p.49, n.93.を参照。
- (7) ここでは「聖シルヴェストロ伝」のほかに、マーズ作が必ずしも確定していない作品についても考察する。マーズ・ディ・バンコの作品リストは、研究者によってさまざまである。もっとも「厳選」しているのは、オフナーである (R.Offner, *op.cit.*)。ほかに、ベレンソン、ボスコヴィッツ、ウィルキンズのリストを参照 (B.Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, vol.I, London 1963, p.136; M.Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, pp.195-196, note 47,48; Wilkins, *op.cit.*)。
- (8) J.Crow and G.Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*, ed. L.Douglas, 2, London, p.111, n.1.
- (9) 左側のもう一枚は、もともと現存していなかったが、<修道士聖アントニウス>と<洗礼者聖ヨハネ>は、その後、逸失した。
- (10) しかしながら、オフナーがマーズにアトリビュートするまでは、ベルナルド・ダッディの様式に近いと判断されていた (*Pittura italiana del Duecento e Trecento, Catalogo della Mostra giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G.Sinibaldi e G.Brunetti, Firenze 1943, p.481. を参照)。
- (11) F.Bologna, *Conclusioni e proposte*, in *Simone Martini, Atti del Convegno* (Siena 1985), Firenze 1988, pp.239-252. なお《ソリー祭壇画》と様式的に近いと考えられるのは、《ペルッツィ祭壇画》(ラリー, ノース・キャロライナ美術館蔵)と《キリスト十字架像》(フィレンツェ, オニッサンティ聖堂)であるが、これらについては、別稿を準備している。
- (12) B.B.Walsh, *A Note on Giotto's "Visions" of Brother Agostino and the Bishop of Assisi, Bardi Chapel*, in "The Art Bulletin", LXII, 1980, pp.20-23.
- (13) この表現は、ピエトロ・ロレンツェッティの同じ壁画連作中の<キリストの鞭打ち>や、《カルミネ祭壇画》(シエナ国立絵画館)の<会則の認可><新しい修道着の認可>にも見られる。
- (14) M.Salmi, *loc.cit.*
- (15) F.Bologna, *Novità su Giotto*, Torino, 1969, p.92, n.1.
- (16) Wilkins, *op.cit.*, pp.40, 49.
- (17) S.Settis, *Continuità, distanza, conoscenza, Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III, Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, p.379.



図1 マーゾ・ディ・バンコ《聖母戴冠》
ブダペスト美術館



図2 ジョット《聖母戴冠》(部分)
フィレンツェ
サンタ・クローチェ聖堂



図3 マーゾ・ディ・バンコ
《聖母戴冠》(部分)
ブダペスト美術館

図4 ジョット《荘厳の聖母子》
(部分) フィレンツェ
ウフィツィ美術館



図5 マーゾ・ディ・バンコ
《聖母戴冠》(部分)
ブダペスト美術館



図6 ジョット《荘厳の聖母子》
(部分) フィレンツェ
ウフィツィ美術館



図7 マーゾ・ディ・バンコ
《ソリー祭壇画》(部分)
ベルリン-ダーレム国立美術館



図8 ジョット《聖母子》
ワシントン ナショナル・ギャラリー



図9 アンブロージョ・ロレンツェッティ
《聖母子と聖ニコラ、聖プロコロ》
(部分) フィレンツェ ウフィツィ美術館



図10 マーゾ・ディ・バンコ
《ソリー祭壇画》(部分)
ベルリン-ダーレム
国立美術館



図11 シモーネ・マルティニーニ
《聖母子と聖人たち》(部分)
ボストン イザベラ・スチュアート・
ガードナー美術館



図12 マーゾ・ディ・バンコ
《聖母戴冠》部分
フィレンツェ サンタ・
クロッチェ附属美術館



図13 ジョット《ユダの接吻》
(部分) パドヴァ
スクロヴェーニ礼拝堂



図15 ジョット《天使と話すマグダラのマリア》
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂
マッドレーナ礼拝堂

図14 マーゾ・ディ・バンコ《キリストの復活》
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16 マーゾ・ディ・バンコ《母親たちを前にしたコンスタンティヌス帝》(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17 《瓦礫の下から救出された少年》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図18 マーゾ・ディ・バンコ
図16の部分

図19 図17の部分



図20 マーゾ・ディ・バンコ
図16の部分

図21 《嬰兒虐殺》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図22 マーゾ・ディ・バンコ《母親たちを前にしたコンスタンティヌス帝》(部分) フィレンツェ サンタ・クロチェ聖堂
バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図23 ピエトロ・ロレンツェッティ《キリストの磔刑》
(部分) アッシジ サン・フランチェスコ
聖堂下堂

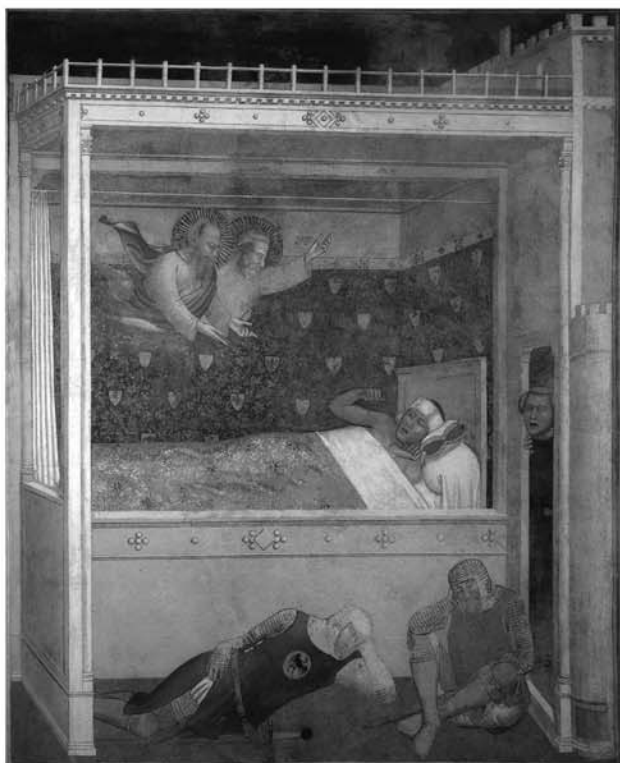


図24 マーゾ・ディ・バンコ《コンスタンティヌス帝の前に現れた聖ペテロと聖パウロ》 フィレンツェ サンタ・クロ
チェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂



図25 シモーネ・マルティニーニ《聖マルティヌスの夢》
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂
サン・マルティノー礼拝堂



図26 マーゾ・ディ・バンコ
図24の部分



図27 ジョット《修道士アゴスティーノとアッシジの司教の幻覚》(部分)
フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂
バルディ家礼拝堂



図28 マーゾ・ディ・バンコ
図24の部分



図29 ジョット《パトモス島の聖ヨハネ》
(部分) フィレンツェ サンタ・クローチェ
聖堂 ベルツィ家礼拝堂



図30 ジョット《ヨハネの誕生》
(部分) フィレンツェ サンタ・クローチェ
聖堂 ベルツィ家礼拝堂



図31 マーゾ・ディ・バンコ
《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・クローチェ聖堂
バルディ・ヴェルニオ礼拝堂



図32 ピエトロ・ロレンツェッティ
《弟子の洗足》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図33 ジョット《アルルの修道院に現れた聖フランチェスコ》
フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ家礼拝堂

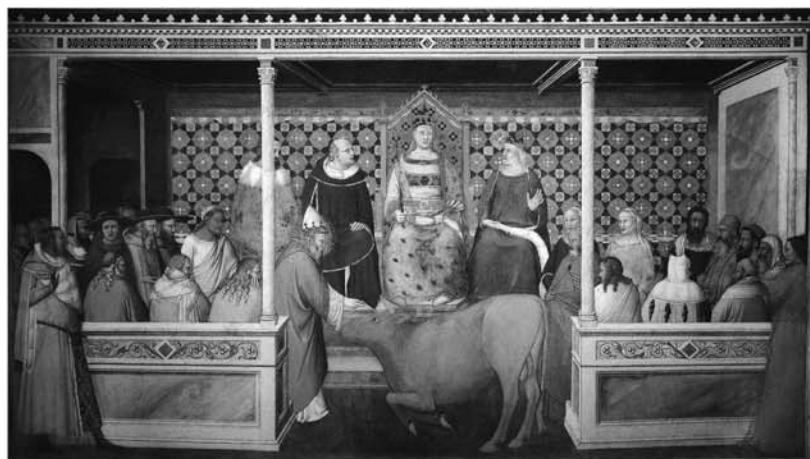


図34 マーゾ・ディ・バンコ《牛を蘇生させる聖シルヴェストロ》
フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ礼拝堂

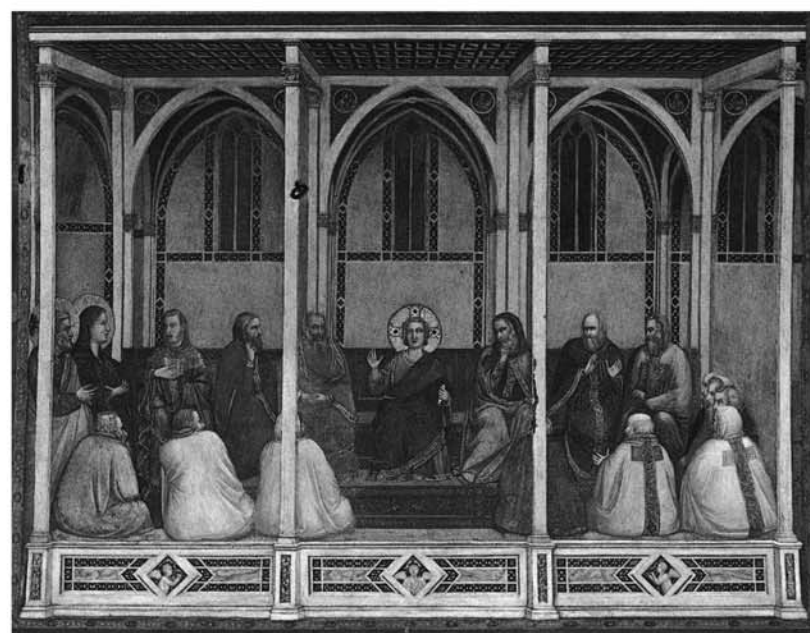


図35 ジョット工房《律法学者と議論するキリスト》アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂

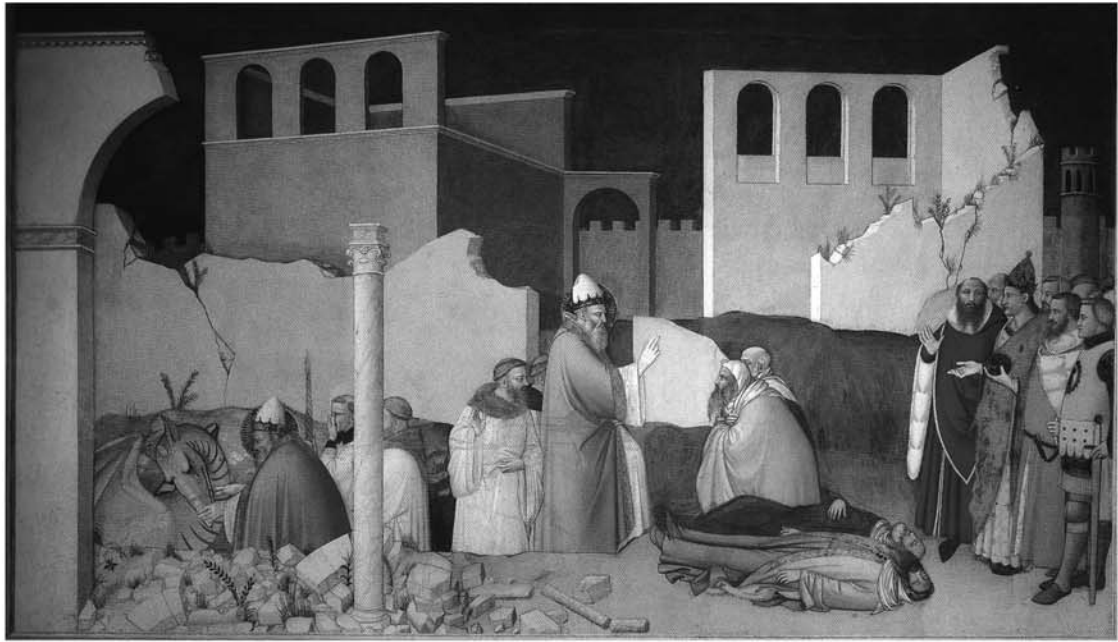


図36 マーゾ・ディ・バンコ《牛を蘇生させる
聖シルヴェストロ》 フィレンツェ サンタ・
クローチェ聖堂 バルディ・ディ・ヴェルニオ
礼拝堂



図37 ジョルジョ・デ・キリコ《預言者の償い》
フィラデルフィア美術館



図38 ジョット《サン・ダミアーノの十字架像の奇蹟》
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂上堂

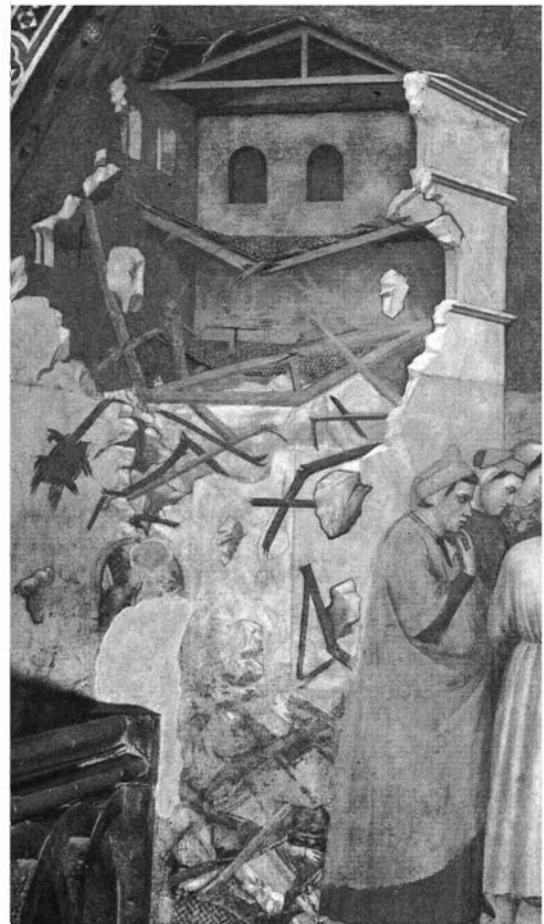


図39 《瓦礫の下から救出された少年》
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂