

サンタンジェロ・イン・フォルミス聖堂 とその作品解釈の歴史の変遷

A historical study for Sant' Angelo in Formis

近 藤 フ ジ エ
Fujie KONDO

はじめに

サンタンジェロ・イン・フォルミス聖堂のフレスコ画は、その規模においてイタリア最大であるだけでなく、ヨーロッパにおいてもサン・サヴェン聖堂のそれと並んで、ロマネスク絵画を代表する作品となっている。12世紀イタリア・ロマネスク絵画では、残存作品の状態は断片的であり、内陣部の壁画や身廊その他の聖書伝や聖人伝なども、装飾プログラム全体を伝えているものはそれほど多くない。多くの場合、上から後世の壁画で覆われたり、描き直されたり、剝落したまま放置されている。剝落して識別不能な部分は無視され、部分的な図像や様式についての一般的な記述に終わる場合が多い。それでも個別の作品研究で、この50年間の研究主題は大きく変化してきている。それは文献資料等の調査や他の作品との比較検討を通じて、孤立した事柄として扱われてきたものも、相互の関係に光が投げられ、大きな歴史の流れとして展望されるようになってきた。そのような展望が開かれた原因には、芸術作品や芸術歴史に対する態度の変化がある。今日では、作品を独立した芸術作品として評価するにとどまらず、作品が生まれた特定の時代と場所と他の作品群ともに、社会的な芸術の機能の面からも作品を総合的に研究するようになってきた。作品の成立契機、すなわち発生的研究は作品を取り巻く諸条件が解明されることで、社会的な機能を含め、芸術史の枠を超えて、作品の本質に迫ることが求められてきた。古

くから行なわれてきた作品解釈は上に美的な観点からで、個別の作品の価値を認めるような評価でなかった。ここで扱う作品に関しても、ルネッサンス時代の修復の痕跡は、今日とは修復についての考え方が全く違ったがゆえに、オリジナルをまったく意に介さない独自の判断で作品が解釈されてきたことを示している（写真3）。このようなオリジナルと修復の様式的不調和は、当時の聖堂装飾においては重要な問題でなかったか、あるいは新しい美術が古い美術より優れているとみなされていたのか、おそらくそれらの両方であったためだと、今日の我々に推量させる。

作品の本質を捉えるためには、まず作品自体が制作された状況を出来るだけ正確に復元することから始めなければならない。そのためにはまず建築、そして壁画の配置とそれぞれの図像と全体の図像プログラムの復元を行なう必要がある。

本論の扱う作品は、イタリア・ロマネスク絵画の代表ともいえる、サンタンジェロ・イン・フォルミス聖堂の壁画であり、その作品研究を通じて、今日、この作品がもつ歴史的意義について再考することが本論の主題である。

1 聖堂の位置

サンタンジェロ・イン・フォルミス聖堂は、カセルタ、あるいはカプアの町から4キロほどの東に位置するティファッタ山の麓にあり、聖堂の前方には、カプアの町とヴォルトゥルノ川を見下ろす眺望が広がっている（写真1）。このティファッタ山の聖堂は

前4—3世紀と前2—1世紀の2期に渡って建造された聖所ディアナ・ティファティーナ神殿の境内に位置する。中世の聖堂は古代神殿の基壇と床モザイクを再利用していて、身廊のコリント式の柱頭も神殿の石材を活用している。修道院の附属施設は今日壊されたり、周辺の住居の中に吸収されてしまったりしているが、考古学的な調査はいまだ行なわれていない。そこには、資料によれば聖器室、施療院、宿泊施設、その他の礼拝堂もあった¹。

聖堂の正面には、5つのアーチを連ねた玄関の間・ポルティコがある。5区画に分割された天井は天花交差穹窿で覆われ、アーチは半円形ではなく、尖頭アーチとなっている。聖堂の右手には3層の鐘楼がある。ポルティコは、聖堂本体よりも新しく、何らかの原因で当初の建物が壊れた後、再建されたものと考えられている。その原因について様々にいわれているが、確かなことは明らかでない。

1980年南イタリアを襲った地震の後、大きな修復が行なわれたが、それまで入口の上の2層に重ねられた半円形の壁・ルネットの上方の「メダイオンの中の両手をあげて祈るオランテの聖母と両脇からメダイオンを支える2天使」のフレスコは、修復と調査のために剥ぎ取られていたので、玄関の間の再建以前の、聖堂内部の壁画と同時代の壁画の断片を見ることが出来た（写真3）。古い壁のアーチの外形は半円形で、現在の先頭形のアーチと形状が異なっている²。

その他にも建物は様々に変更されていて、たとえば、窓の閉鎖、窓の高さの変更、屋根の高さや天井の変更、附属の建物との往来のための入口の設置、それに内陣の床の高さと説教壇の位置の変更など、後の調査は当初の聖堂が多くのロマネスクの聖堂の特徴を共有していることを明らかにし、現在聖堂は内陣部をのぞき当初の様子に復元されている。

キリスト教時代の建物が古代の境内とその附属の建物と同じ場所、すなわちその遺跡の上にあることは、中世の記録で使われた地名から確かめられる。その呼称 *S. Angelo in Formis ad arcum Dianae*（ディアナ神殿の場所とか）、*ad formam, ad formas, in formis*（ティファタ山からカプアに水を運んだローマ時代の水道のある場所をさす）と記している。近年出版の、1202年の羊皮紙（*Capua. Arch. Storico Archivescovile, nr. 45*）には、「*Ecclesiam Sancti Angeli in formis*」とあり、それは大天使聖ミカエルの霊的存在を示す呼称で、大天使の降り立った場所への信仰が広がったロンゴ

バルド時代に起源があることを示している³。大天使ミカエルを祭る聖堂は、ロンゴバルド時代北イタリアや南フランスと同様、カンバーニア地方にも多数存在しているが、それらは人家の多い街中ではなく、高い山の上に建てられていて、修道士たちの修行の地にふさわしく、隔絶された場所にあるものが多い。

II

モンテカッシーノ修道院の歴史は、オスティアのレオの年代記 *Chronica monasterii Cassinensis* により知ることができる⁴。この人物は1060年ころ若いときに修道院に入り、ローマ教会の枢機卿としてその生涯を終えた。1058年に修道院長となったデジデリウスにより図書館係に任命される。デジデリウスの後継者オデリシウスにより年代記の記述を命じられ、1099年ころそれに着手する。年代記は1075年ころまでの歴史を扱っている。とりわけ重要な記述は、現場で見た証人として、1066年に決定され1071年に献堂式が挙げられた修道院の再建についてである。その記述は考古学的な発掘にも合致する正確さを有し、トライアンファル・アーチ、アプシス、アトリウムを飾っていたモザイクの様子を彷彿させるが、不明の点も少なくない。我々はレオの記述から、デジデリウスがこのバシリカの再建のためにギリシア人の画家を招いたことや石材をローマに求めたことなどを知るのである。それはまた、サレルノ人聖堂を飾る青銅の扉を見たデジデリウスが感銘を受け、アマルフィのパンタレオンの息子マウルスがコンスタンティノポリスで鑄造させた扉を修道院に贈ったことも記している。さらに、パンタレオンはローマのサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ人聖堂にも、後にグレゴリウス7世となるイルデブラントが枢機卿助祭の時代、同様な青銅扉を贈っている。

デジデリウスの修道院の再建活動は、当時最高水準にある技術による作品と材料によって聖堂を作るために、ビザンティンの首都やローマに範を求めたことで、新しい宗教的、芸術的な中心を作ろうとする情熱からでたと考えられる。デジデリウスは、オットー朝やロンゴバルドの宮廷の篤い保護下にあった修道院の歴史と伝統の枠を越えて、新修道院の再建に取り組んだのである。そのために年代記者が述べるように、モンテカッシーノの修道僧たちにここで制作に携わったギリシア人たちの技術を学び、「失われた500年のモザイクの技術を再生すること」が望

まれた。モンテカッシーノにおいて、当時ヨーロッパ全土で開花するロマネスク美術に共通する再生 *Renovatio* の波をここに認めようとするのも、建築の様式、壁画の様式と図像に、初期キリスト教時代の再生の理念を明確に読み取ることができるからである。現存するティファタ山の聖堂は、モンテカッシーノ修道院の再建事業の一部として構想されたことは明らかだが、建築の年代や装飾プログラムとあわせて、革新の理念を共有しているのかが問われるだろう。

III 聖堂建築

1) 建築年代をめぐって

11世紀後半には聖堂はほぼ完成され、現在のように袖廊のないバシリカで、壁は凝灰岩の角石で積み上げられ、木造の屋根で覆われていた。入口はひとつで、内部は3廊式、7つのアーチを連ねた2列のアーケードで仕切られている。建物の東端には半円形のアプシスがあり、内陣部は少し高くなっていて、中世の *opus sectile* の痕跡が残る。当初、内陣のすぐ近くに、身廊中央右に説教壇が置かれていたが、今ではアプシスの左に移されている。今日失われたが、内陣をめぐる梁を支える柱と障壁については、1150年ロベルトの署名の残る説教壇がある *Santa Maria in Valle Proclaneta* (Rosciolo, ラクイラ県) の内陣障柵や *Santa Menna* (*Santa' Agata de' Goti*) の聖堂内部に残された美しい床モザイクは、ティファタ山の聖堂の当時の様子を知る手がかりとなる。建築様式についてもこの地方にいくつか前例があり、今日失われた10世紀の *Santa Maria di Compiteria* (Alvignano) は前面に半円穹窿で覆われたポルティコを有する素朴な3廊式バシリカであり、10世紀のモンテカッシーノ修道院の聖ベネディクト聖堂、ティファタ山のバシリカや *San Pietro ad Montes* や *Santa Maria in Foroclaudio* (Ventaroli) などと共に、10-11世紀後半の地方的な聖堂建築の伝統に組み込まれる⁵。

聖堂の正面のポルティコについては、中央のアーチだけが少し高く幅も広い。このポルティコは後の修復である。入口の穹窿天井が倒壊したことで、外壁の壁画も被害を受け、現在のフレスコは12世紀末10年頃に新たに装飾されたと考えられている⁶。この改築の原因は隣接する鐘樓の倒壊による被害のためとか⁷、山崩れで建物全体が移動し玄関の部分のみが破壊されたという説もある⁸。

バシリカの右、聖堂正面の壁とほぼ同じ線上に、当初3層で、最上層は下よりも後退していた方形の平面図を有する堅牢な鐘樓がある。テラコッタで覆われた第2層とは違って、第1層は大理石の再生ブロックで積み上げられ、彫刻された縁飾りがある。そのモチーフは *Aversa* 大聖堂の窓と入口のそれに極めて近く、11世紀後半という建立年代を明らかにしている⁹。この聖堂の建築年代に関する論文で *De' Maffei* は、リッカルド1世とデジデリウス時代の修道院の再建に関する資料や記録の質と矛盾から、建設年代やノルマン王とモンテカッシーノ修道院の役割について、異なる解釈を提起した。それによれば建築、依頼者、財政支援者はリッカルド1世でなければならない。リッカルドは、中世初期のバシリカの跡地に1065-66年という極めて短期間のうちに新バシリカを建てさせ、さらに1065-78年に修道院全体の建物を完成させた¹⁰。*De' Maffei* は、アプシスに描かれた修道院長が掲げる聖堂の模型では、側廊の数が多く、サンタンジェロというより、より大きな修道院聖堂を表すと考えたのである。だがほとんどの研究者は、聖堂入口のデジデリウスの名前が刻まれた楣石の銘文¹¹と、中央アプシスに存命中の人物に付与される矩形のニブスを頂き、修道院長の服装のデジデリウス像が描かれていることから、建物と装飾の完成を彼に帰している(写真6)。デジデリウスはヴィクトル3世の名で1072-86年教皇に在任したため、修道院長の姿の肖像は1072年以前の壁画の制作年を暗示する¹²。

先述のように、聖堂は当初のものから建築的に大きく変更が加えられてきた。屋根の高さ、窓の高さ、附属の建物との連絡の扉とか、内陣部の高い基壇とか、本来存在したものが除かれたり、高さが変更されたりした。内陣の下には当時のロマネスク建築同様地下祭室があったが、現在聖堂内からはその様子はわからない。また、外側から見ると、アプシスにはかつて窓があり、現在は塞がれていることが石積みからわかる(写真2)。デジデリウスによって建設されたとされるアブルッツォの *San Liberatore a Maiella* (Serramonaccesca) に見るように、中央アプシスの屋根の下に3つ、両脇の小アプシスの真ん中に各一つ、窓が開いていた。*Minott* はこの事実から、聖堂内部の壁画の構成に窓の存在が妨げになったため、それらを塞ぐ必要があったのだから、壁画の制作以前に建築は完成していたと考えた¹³。

建築構造が壁画の構図のために、変更されることは珍しくないようだ。サレルノ大聖堂には、アプシ

スを取り巻く壁の上部に、福音書記者の象徴のマトイの天使とヨハネの鷲を表すモザイク断片が残っている(写真11, 13)。1982年の修復時に、天使のモザイクの下に塞がれた oclus (丸窓) の存在が明らかになり、サレルノ大聖堂の壁画についても、壁画のために oclus が閉ざされたこと、閉ざされたのがいつか、モザイクの年代決定に関わって論じられる¹⁴。このモザイクについては、E.Kitzinger は、天使の表現とコムネノス朝の絵画様式との類似から、アプシスの銘文に現れているように、1084年に教皇グレゴリウス7世を迎えて、大司教アルファヌスにより献堂式が行われた時代に制作を帰した¹⁵。H.Toubert は、サレルノとモンテカッシーノ修道院との直接的関係から、デジデリウスが1066年に招聘したビザンティンの画家、あるいはその教育を受けた画家によって制作されたという仮説を提起した¹⁶。これに対して、F.Bologna は1240年頃に帰されるモンレアーレの大聖堂のモザイクの様式との類似を指摘し、より後の13世紀初頭を提起した¹⁷。1980年の地震後の修復で2つの oculi の閉鎖が明らかになって、年代問題が再燃した(写真11)。V.Pace はティファタ山の聖堂のサマリアの女とサレルノの天使の表現の類似をもとに、装飾の過程で oculi が閉鎖されたとする見解に回帰した¹⁸。だがサレルノ大聖堂の天使は、ティファタ山の人物表現よりも洗練されたビザンティンの古典的趣味を反映していることは確かである。ティファタ山の聖堂の壁画よりも、失われたモンテカッシーノ修道院のバシリカとの関係について疑うことが出来るのは、同所蔵の写本99番の挿画に見る洗練された様式と明らかに近いからである。

サレルノ大聖堂のモザイクについては、Kitzinger の指摘するように、レオの年代記の前文にある韻文の作者アルファヌスは、デジデリウスの友人でもあり、サレルノ大聖堂の献堂式を大司教として執行したことから、装飾についてもサレルノとモンテカッシーノの関係を考えることもできる。Toubert が指摘した預言者象の主題やアプシスの周囲の花飾りの帯が現れているのは、ローマのサン・クレメンテ聖堂(写真12)だけでなく、パスカリス2世(1111-1116)の時代のサンティ・クワトロ・エ・コロナーテ聖堂、12世紀半のサンタ・クローチェ・イン・ジェルサレム聖堂にも認められる¹⁹。ローマとサレルノ、そしてモンテカッシーノ修道院についても、初期キリスト教美術の再生が試みられ、それは同時にグレゴリウス7世の宗教改革の理念に合

致するという Toubert の主張は、現在では広く受け入れられている。さらにモンテカッシーノの影響についても、修僧院がこの時期多くの枢機卿や宗教的指導者を輩出し、彼らがローマの聖堂装飾に関わっていたことや、その影響を明らかにするような作品も多数示されていることから、両者の緊密な関係は考慮されねばならない²⁰。だが宗教改革の中心はローマにあり、それが初期キリスト教美術の再生の機運をモンテカッシーノも受容したが、修道院は独自の方法でビザンティン美術の導入を通じて再生を試みたのである。様式に関しては、ローマというより、先述のように修道院に招かれたビザンティンの画家によるものか、あるいはパレルモのマルトラーナとか十宮礼拝堂、あるいはチェファル大聖堂のモザイクとの類似から、1127年 Guglielmo d' Altavilla の死後、サレルノがノルマン王ルジェロ2世の支配下に入り、彼がサレルノ大聖堂において戴冠式を行なっているという記録があり、この事実は大聖堂の装飾事業において、シチリアの影響を強く受けた司教ロムアルド1世(1121-1136)の時代にサレルノ大聖堂でビザンティン様式の画家が制作したという可能性も示唆する。年代的に12世紀の初頭まで下げることが出来るなら、この作品はローマの凶像とシチリア経由のビザンティンの様式との融合とみなすことも出来るのである²¹。

以上のような観察から、聖堂の建築構造がその装飾プログラムで変更されるのは、建築と装飾があらかじめ一体的に計画されたのではなかったことが明らかになる。地域の伝統的な聖堂建築にあわせて凶像プログラムが存在したのではなく、新たな構想の下で作られた凶像プログラムが建築の部分的な修正を必要としたのである。装飾は聖堂を豪華に飾る多彩な覆いではなく、プログラムとして統一された宗教的理念の表明とみなすべきで、その解釈が多様に試みられている。

ティファタ山の聖堂では、もうひとつ重要な建築の改変が行われた。それは入口の前に配置された建物の幅いっぱい配置された横長の玄関の間、ポルティコの改築である。聖堂の前面には5つの尖頭アーチのついた玄関があり、なかでも中央のアーチが他より高く幅も広い。聖堂の入口の上の2層に重ねられた半円形の壁には、上に冠をいただく女王・マリア「マリア・レジーナ」(写真3)、下に「大天使ミカエル」の胸像が描かれている(写真4)。入り口の両側のアーチに囲まれた4つの壁には、隠修士パウロとアントニウス伝が描かれている。とりわけ入

口の上の壁画は、内部の壁画とはまったく異なった洗練と超越性を見せていて、12世紀のマケドニア朝の壁画やモンレアール大聖堂のモザイク、そしてモンテカッシーノに移管されたカッシーノのSan Crocefisso 礼拝堂の壁画（モンテカッシーノ修道院美術館）に比較される²²。様式的には、両脇の壁に描かれた隠修士伝の4場面と共に、再建された尖頭アーチの建築様式と、入口の上の聖母と大天使の様式は、内部の壁画の年代より後の12世紀末という年代にふさわしい。図像的には、当初のものは不明だが、再建された入口の上に、聖堂の保護聖人としての大天使ミカエルと女王・聖母を配置することは、内部の図像とまったく矛盾することなく、聖堂装飾の全体的プログラムに合致する。

IV 聖堂建築における壁画の配置

図像プログラムに適応するため建築が修正されたことを見た後、図像プログラムについて考察する。ティファタ山の聖堂の図像は、①3アプシス、②身廊の新約聖書、③身廊のアーケードの三角小間の旧約の預言者像とシビル、④側廊の旧約聖書、⑤聖パンタレイモンの場面、⑥側廊の聖人立像、⑦内壁の審判図からなる。そして改築されたポルティコの入口の上の二つのルネット、4つのアーチに囲まれた場面からなる。1982-92年の大修復で、トライアンファル・アーチ、右アプシスの外、左側廊の三角小間には聖人と聖女の肖像が目視で確かめられ、右のほうにベネディクト派の聖人が見える。中央アプシスの両側の小アプシスには、右には聖母子像と天使、その下に7聖女が表されていたのに対し、剝落の進んだ左アプシスでは、上に福音書記者ヨハネと洗礼者ヨハネを両脇に従えたキリスト、下に7聖人が現在修復で蘇っている。身廊の右壁上段の新約伝だけが完全に剝落したが、キリスト伝の始まりの部分を表していたので、当初の様子を推定することは比較的容易である。

絵画の様式研究は、時代やそれが所属する文化圏やその交流を明らかにする。聖堂の内部とポルティコのフレスコ画は、明らかにグループとして様式的な違いがあり、建築資料も示すように、年代の異なる装飾事業に属す。内部の装飾についても、各研究者は手の違いを区別して、装飾に参加した画家の人数さえも提案している。また、内部の新約伝と旧約伝でも、たとえば人物のプロポジションや背景の構図に様式的違いは明らかで、さらに、脇アプシスや

西壁の最後の審判図には新約と旧約の表現に共通した折衷的表現が認められ、結論的には聖堂内の壁画は同一期間の制作であり、様式の違いは参考とされた手本の様式や、それに携わった画家の個性の違いなどにも帰着されたりしてきた。

壁画の全般的な様式は、モンテカッシーノ修道院へのビザンティン美術の影響とその広がりの中で論じられてきた²³。あるいはイタリアやヨーロッパにおけるベネディクト派芸術の呼び名で、ライヒェナウやサン・サヴァン聖堂の壁画や写本芸術との関係が論じられてもいた²⁴。修道院間の往来により共通の様式を説明できる可能性が疑われたのである。とりわけ、12世紀のロマネスク美術の国境を越えた広がりや、それぞれ地域性を交えながらも、全体に共通した性質を有することを説明するのに、宗教的な活動の広がりや併せて考えることは合理的である。だが図像の特別な解決法に西方的な特色を認め、カロリング・オット朝の伝統の航跡の中にフレスコを組み入れることについては、最近では決定的な見直しが行なわれている²⁵。

カンパニア地方の絵画文化は、E. Bertaux の総合的な著述により全容が明らかになり、それに伴いカンパニア地方芸術を代表するベネンヴェントのサンタ・ソフィア聖堂やサン・ヴィンチェンツィオ・アル・ヴォルトゥルノ修道院の礼拝堂、その他小規模な聖堂や岩窟礼拝堂の壁画など、孤立した作例に光が当てられてきた²⁶。ロンゴバルドが南イタリアに移住してから、ベネベントを中心としたロンゴバルド宮廷を中心としたベネベンターナ文化の存在に迫った H・Belting の研究は、11世紀のモンテカッシーノ修道院における芸術革新運動に先立つ数世紀にわたる長く豊かな伝統を正當に評価している²⁷。さらに修道院に所蔵された写本挿画は豊富な図像レパートリーを有するとともに、デジデリウス時代のビザンティン美術の影響を強く受けた挿絵は、ティファタ山の壁画が修道院と同一の文化圏を形成していることを明らかにしている。

V 作品研究

初期の壁画研究はもっぱら様式に関して、その所属をめぐる議論であった。様式の扱いについて2つの態度をゼードルマイヤーはあげている²⁸。ひとつは「作品について芸術的なものを強調する」絶対的美学である。それに対するもう一つの態度は、作品を「歴史的現象」として捉え、作品は「様式におい

て変化するもの」と考える。一般的には第2の態度で作品に対してきたので、作品の年代決定のカギは他の作品との比較研究が中心だった。第1の態度は、孤立した存在である場合に、①作品を一つの小宇宙とみなし、②作品の芸術的価値を浮き彫りにし、③革新性、創造性を明らかにすることが作品解釈の主要な仕事となる。だが今日では芸術を取り巻く多様な環境の中で、作品の本質的意味を探ろうとする態度が一般的になっている。

前世紀末よりその文化的な成熟度に関して議論されてきたが、モンテカッシーノ修道院の記念碑的な壁画が失われた現在、文献資料や写本挿絵が重要な手がかりを提供してくれる²⁹。特に重要なものは現在ヴァチカン図書館の所蔵のベネディクト読誦集写本である(写真9, 14)。頭文字装飾には修道院に贈られたオットー朝のハイリッヒ2世の福音書写本(Cod. Vat. Ottobon. Lat. 74)などの決定的な影響が認められる一方、ベネディクトとマウルスの生涯を語る挿絵には、ティファタ山の壁画と共通するビザンティン的な形態とともに、激しい感情を表す振られた身体、手の大きさな身振り、衣の大きな翻りや場面の区切りなど、ティファタ山に壁画と異なる特色が含まれている³⁰。この挿絵の様式をM. Salmiは「ビザンティン文化と上着の生命力との融合」と呼んだ³¹。De' Maffeiによれば、写本作家が壁画の影響を受けることはあっても、壁画が写本から影響を受けたことはありえない。なぜならベネディクト読誦集は何らかの手本があり、その模写の過程で写本の洗練のために壁画の様式に倣うことはあったと推定されるからである。だが両者は多くの類似があり、fol. 80r.の天使は、壁画の最後の審判のキリストの右の天使に、fol. 136v, fol. 146v.の天使は、壁画のギデオンのお告げの天使を想起させる。その他細部にいたるまで線による対象表現、その際ハイライトでの縁取り・クロワソネ、楕形のハイライトなど特色ある造形が共通するのである³²。図像についてはしばしば指摘されるように、キリストの埋葬の場面の石棺や天蓋つきの墓は、修道院所蔵のウラバヌス・マウルスの博物誌挿絵やデジデリウス読誦集(Vat. lat. 1202)の埋葬の場面やロンゴリーゼの聖母の死を表す壁画にローマ風の曲線の波模様の石棺が表されていること、様式が違う作品において特殊な図像が繰り返されていること、ベネディクト読誦集の挿絵との種々の表現の類似は、ティファタ山の壁画がモンテカッシーノ修道院の絵画文化圏にあり、しかもベネディクト読誦集の挿絵と時代的

に近いことを明らかにしているのである(写真7, 8, 9)。

前述のカッシーノのSan Crocefisso礼拝堂のアプシスには2人のヨハネを伴うキリスト像の下にメダイヨンのベネディクトスとマウルスとスコラスティカの胸像が描かれ、これは様式的にはポルティコの壁画と共に12世紀末に帰される。図像はキリストの両脇に2ヨハネを含み、同種の図像がデジデリウスの聖堂とティファタ山の聖堂に存在した。さらに素描で残されたカプア大聖堂のアプシスにも、ティファタ山のそれと同様、天蓋の下に玉座の聖母子を中心に、右に聖ペテロと聖ステファヌス、左に聖パウロと聖女アガタを表している。いずれもキリストまたは聖母子がマンドーラをもたず、左右に使徒や聖人を従える初期キリスト教時代の馴染みある構成である。ティファタ山のアプシスでは天蓋の下の玉座のキリスト、下の段に3大天使と修道院長デジデリウスと修道院長の創設者ベネディクトを表す構成は基本的にこれらと合致する。だが玉座のキリストを取囲む福音書記者の象徴は、ローマや南イタリアでは12世紀初頭のサン・クレメンテやサレルノ大聖堂のように、初期キリスト教時代の再生と見なされる装飾プログラムでは、トライアンファルアーチに表されるのが一般的である(写真10, 12)。むしろ修道院所蔵の(写本75番第3葉)戒律注釈の表紙、周囲に福音書記者の象徴を配した輪飾りなかの虹のアーチに座るキリストのような、修道院で知られていた図像を基礎とした可能性がある。

同じ要素を有する装飾プログラムが多数提示されてきたが、正確な一致が無くとも、モンテカッシーノ修道院のデジデリウスのバシリカとティファタ山の壁画の最古の手本は、旧サン・ピエトロ大聖堂と考えられ、近年ではサン・パウロ・フォリ・レ・ムーラ大聖堂もこの出発点に加える傾向がある³³。サン・ピエトロ大聖堂とティファタ山の聖堂の図像の比較で、前者では身廊に新約と旧約が向かい合って表現されているのに対し、後者では身廊に新約、側廊に旧約が表されていて、両聖堂が予想的に関係づけられている。前者の画面区分が実物の漆喰の円柱であるのに対し、後者がそれを真似て描いた柱である。磔刑図が他の場面より高く構成されていること、他に類例のない「狩に出かけるエサウ」の場面があることが両者の共通点である。そしてティファタの聖堂では「昇天」の場面が他より高く画面で構成されているが、その類似はサレルノの祭壇前掛けの「象牙浮彫」に類例がある³⁴。このように旧サン・ピエ

トロや他の作品との類似はあまりにも一般的なもので、それよりも特殊な図像の親修道院の写本や残存する修道院からの壁画の断片の様式と関係のほうがより印象的である。

ティファタ山の聖堂の壁画図像のなかで「ギデオンのお召しと犠牲」の場面は、図像起源が東方ではなく地方にあり、修道院の蔵書に手本が存在したという仮説を提起させ、しかも新約の挿画と旧約の挿画が予型的に対にされていて、この方式がローマの大聖堂、コピーでしか知ることが出来ない初期キリスト教時代のサン・ピエトロやサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラからの影響を考えさせたのである³⁵。たとえば、身廊の「磔刑」と側廊の「イサクの犠牲」が新約と旧約の対比を構成しているように、三角小間の旧約の預言者像も上の新約伝の予型となっている。

「ギデオン」の場面は右側廊の西端にあり、それに対応する左側廊の位置に「聖パンタレイモンの殉教」の場面がある。この奇妙な配置は多くの研究者を戸惑わせた。Toubert によれば、天使がギデオンに「主は汝、勇敢な兵士と共にある」と告げ、ギデオンのメディアンに対する勝利を表しているのだが、この主題は当時デュニジアの海港都市マハディアに対するキリスト教軍、ピサとジェノヴァの軍勢とパンタレイモンに率いられたアマルフィとローマの軍勢からなる侵攻で、1087年8月タミンの治めたマハディアを略奪して勝利した事件に関係づけられる。なぜなら、敵対する町の名、メディアンとマハディアという、言葉遊びがあるというのだ³⁶。対応する壁の「殉教者パンタレオン」はニコメディアの医者でマキシミアヌスにより殉教した聖人であるが、アマルフィのパンタレオンの一族は、この殉教者を守護聖人としていた。この一族は、青銅扉を贈ったことでも知られるように、モンテカッシーノ修道院再建に重要な役割をもち、この戦いを勝利に導いた立役者でもあり、デジデリウスが教皇に選ばれることにも貢献した。「パンタレオンの殉教」は「ギデオン」の場面と同様、マハディアに対する勝利とこの勝利でヴィクトル3世になったデジデリウスに対する賞賛を意味していた³⁷。二つの場面の解釈が止しければ、壁画の年代の上限はこの事件のあった1087年8月ということになる。デジデリウスが同年5月にヴィクトル3世として教皇に就任したことにより、たとえ修道院長在職中に装飾が開始され完成時教皇になっていた、あるいは死んでいたとしても、矩形のニンプスと ABAS の銘など制作当初の状態のま

まで、変更されなかったことになる。その理由は、とりわけ修道院長の貢献が承認されたからだと考えられる。後任者によってもしかしながらこの2場面の解釈について多くの研究者が沈黙しているように、検証の余地がある。

VI 作品の歴史的意义

壁画の様式研究は、特にモンテカッシーノ修道院で作られたベネディクト読誦集 (Vat. lat. 1202) 等の挿画との図像細部や様式との類似を明らかにしてきた。それまでの写本挿絵に比べ、明らかに洗練されたビザンティン様式の影響と同時に、独特な形式化、様式化も認められ、モンテカッシーノの影響下にティファタ山の聖堂の壁画も制作されたと考えられている。先述のサレルノの祭壇前掛け象牙浮き彫りも、おそらくモンテカッシーノの金属製の祭壇前掛けの影響下にあると推量されており、ティファタ山やモンテカッシーノ修道院の失われた壁画の図像を知る手掛りともなっている。

デジデリウスで推進されたビザンティン化の動きは、サン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ大聖堂に贈られた青銅扉のようにローマにも波及していた。だが、ビザンティンの影響は、初期キリスト教美術の再生とされるサレルノ大聖堂とローマのサン・クレメンテ聖堂の絵画装飾にはどのように関係するのだろうか。ローマのサン・クレメンテ聖堂の壁画との類似を基に、Toubert はグレゴリウス7世の宗教改革の精神の反映として、ティファタ山の図像を解釈している³⁸。図像の解明がティファタ山の絵画の歴史的意义を明らかにするためには不可欠である。しかしながらモンテカッシーノ修道院の直接的に所属しつつも、ティファタ山の聖堂の壁画がグレゴリウス時代の宗教改革のプロパガンダとして機能したという仮説は、細部において十分説明され尽くしているわけではない。

この20-30年の研究は、モンテカッシーノ修道院とその影響下の芸術をグレゴリウス時代の宗教改革の流れに組み込む試みである。Renovatio 再生の理論は、最初 R. Krautheimer によるパリの聖ニコラ聖堂の建築に関する研究で提起され、Kitzinger がサレルノ聖堂のモザイクについて確認し、さらに Toubert によってデジデリウスの再生への関わりに関する研究へと発展している³⁹。だがモンテカッシーノ修道院の建築は本米カロリング朝の伝統、即ち初期キリスト教聖堂の形式を有し、装飾について、

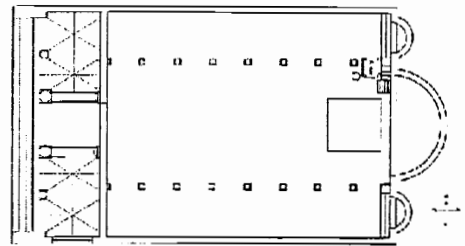
記録からアトリウムに新旧約伝を表すモザイクがあったことがわかっている。他方ティファタ山の壁画は修道院の失われたモザイクに近いと推定できるが、ローマとの直接的関係を確実に示すものはない。

デジデリウスは1059年教皇ニコラス2世(1058-61)、宗教会議で叙任権に関する決定を行なった教皇によりローマのS.Cecilia in Trastevere教会の枢機卿司祭と同時に南イタリアにおける代理教皇に任命されたことで、ティファタ山の聖堂のapsesでは、教皇の赤い衣で表されることを望んだともいわれる。デジデリウスが修道院の聖堂を再建した時代、ローマとの関係は緊密だった⁴⁰。だが、アルファヌスが記すように「ギリシア人が色彩豊かな覆いを行い、職人を訓練した；ローマはこの家を飾る大理石を提供した」。このことからデジデリウスがローマから石材のほか、装飾プログラムを導入したことも考えられるが、ティファタ山の聖堂が示すように、修道院所蔵の写本を手本にしたほか、ビザンティンの図像にも精通していたことが明らかで、ローマとの関係を強調するものはキボリウムの天蓋などのモチーフに過ぎない。デジデリウスがビザンティン美術への強い関心と西方の宗教界との強い関係のなかで、図像プログラムの意味を明らかにするほうが重要である。解釈の鍵は修道院における聖ペテロ信仰である⁴¹。東方からローマに登る途上モンテカッシーノに立ち寄ったという伝承から聖ペテロの祝日が盛大に祝われたことのほか、Brenkによればベネディクト読誦集44Aの聖ベネディクトと西ゴートトティラの場面で、聖人は頭巾無しでペテロの風貌で表わされているように、両者は同一視されていた(写真13)⁴²。ティファタ山の壁画でも、ペテロはキリストに従い奇跡や寓意の場面に立ち会っている。とりわけ寓意では施し、謙讓、慈悲、許しの徳を促し、高慢や憤怒、強欲を戒める教訓的な主題が展開され、全体として修道士たちへの日々の祈りの場にふさわしい穏やかな主題が選ばれている⁴³。

デジデリウスのビザンティン美術への強い関心と西方の宗教界との強い結びつきの中で、その影響下にある芸術的活動は神聖ローマ帝国、ビザンティン、ローマに対し、偏りのない中庸の精神を認めることが出来、修道院の西方における独自の伝統に基づき指導的地位を確立することが再建の理念だったと考えることが出来る。宗教的モニュメントを飾る絵画をその時々政争に関係づけて、政治的なプロパガンダとみる研究の傾向に沿って、11世紀末のモンテカッシーノ修道院の教皇庁との緊密な関係を踏まえ、

修道院に關係する本聖堂の壁画もその枠で解釈することの難しさが見えてきた。そのような着地点を見据えた考察は、細部の矛盾を無視したりして、事実をねじ曲げたりすることもありうる。Gunhouseの主張するように、デジデリウスの失われた修道院のバシリカの図像が、旧サン・ピエトロ大聖堂の装飾プログラムに倣ったと推定することは出来るが、それはむしろ修道院と強力な關係にあったサレルノ大聖堂のケースで確認できることだ。ティファタ山の聖堂とローマの図像の一致は一般的かつ周縁的にすぎず、様式的にも両者の類似を確かめることは難しい⁴⁴。むしろ Bertelli が見たようなローマにおける様式的な類似例の研究やBrenkが指摘したようなサン・クリソゴノ聖堂の聖ベネディクトスの場面との様式的類似の研究を通じて、両文化圏の確かな關係が解明されることが必要である⁴⁵。

聖堂平面図



- ¹ F.de' Maffei, *Sant' Angelo in Formis, I, La data del complesso monastico e il committente nell' Ambito del Primo Romanico Campano*, (1976) 143f.
- ² P.Anker & K.Berg, *The narthex of Sant' Angelo in Formis. Acta archeologica* 29 (1958) 95-110, 近藤フジエ “サンタンジェロ・イン・フォルミスのナルテックスのフレスコ”, 新潟大学教育学部紀要(高田分校) 1978, 153-164.
- ³ G.Bova, *Aproposito di S. Angelo in Formis*, 1995.
- ⁴ H.Toubert, *Désider du Mont-Cassin et l' art de la réforme Grégorienne: L' iconographie de l' ancien testament a Sant' Angelo in Formis*, p.17 in *Desiderius di Montecassino e l' arte della*

riforma gregoriana, a cura di Faustino a Vagliano, Biblioteca della Miscellanea Cassinese I.

⁵ De' Maffei, art. cit. 156

⁶ Anker, art. cit.

⁷ G. de Francovich, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in *I problemi comuni dell' Europa post-carolingia. Atti della II settimana di studio del Centro italiano di studi sull' altomedioevo*. 6-13 aprile 1954 (Spoleto:1955) 355-519.

⁸ De' Maffei, 1976

⁹ F. de' Maffei, art. cit. 1976, 143-178.

¹⁰ Conant のモンテカッシーノ修道院の大バシリカの復元図を参照。塔の位置、側廊の数は、復元図に近い。

¹¹ CONSCENDES CELUM SI TE COGNOVERIS IPSUM UT DESIDERIUS QUI SANCTO FLAMINE PLENUS - PLENDO LEGEM DEITATI CONDIDIT EDEM UT CAPIAT FRUCTUM QUI PINEM NESCIAT ULLUM, マッフェイはこの銘文を次のように訳している。「精霊の靈感に満たされたデジデリウスがその教えに従い、目的も知らずにそれに応えるために、神の家を建てたように、自らを知るなら汝は天に導かれよう」。153; Wettstein の訳は、「靈感に満たされ、その教えに従い、永遠の救いを得るために神の家を建てたデジデリウスと同じように、汝を知るなら天に導かれよう」p.17。細部の解釈の違いはあるものの、この聖堂をデジデリウスが建設したとは述べていないのである。神の家の建設が単なる聖堂ではなく、<condidit edem> がより大きな信仰の場を意味するという主張は、デジデリウスの修道院長時代の貢献の大きさから一概に否定されるものでない。アプシスの下段左端に聖堂の模型を掲げた修道院長の肖像がデジデリウスであることは疑う研究者はいないが、その矩形のニブスが存命中の人物の印であり、ABAS と記されていることから、修道院長在任中の作と見なされている。だが、J. Wettstein, *Sant' Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, 1960, 15 と De' Maffei (art. cit. p. 155) は模型の聖堂が 3 廊式ではなく、5 廊式であり、壁で囲まれ、左に鐘楼を有するため、より大きな修道院建築をさすと考える。また修道院長と対を成すように、アプシスの左端の人物がベネディ

クト戒律の最初の言葉「AUSCULTA O FILII PRECEPTA MAGISTERI ET INCLINA AUREM CORDIS」と記された本をもつベネディクトの存在も、ベネディクト修道院全体の理念を具現化していると考えられるのである。いずれにせよ聖堂はデジデリウスの関わるモンテカッシーノ修道院の建設事業の重要な部分をなしている、制作年代もデジデリウスがグレゴリウスの後、ヴィクトル3世として教皇についた後に完成された可能性も排除できないのである。

¹² G. Gunhouse, *The fresco decoration of Sant' Angelo in Formis*, Dissertation, 1981. 楣石の上に刻まれた銘文の文字形と聖堂内の壁画の titulus (人名や主題) の文字形の一致や、モンテカッシーノ修道院で作られた写本挿絵、ベネディクト読誦集 (Vat. lat. 1202) などとの、様式、図像の一致は、この壁画の年代を遅らせることが出来ない理由になっている。

¹³ C. I. Minott, *The Iconography of the Frescoes of the Life of Christ in the Church of Sant' Angelo in Formis*. Ph. D. dissertation. Princeton Univ. 1967. 15ff., これは最初 De. Francovich により指摘されているが、年代問題に関係付けられていない。J. Wettstein, *Sant' Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*. 1960, 31, アプシスの窓を塞ぐ石が外壁と同一であり、フレスコの層が同一時期であることから、建設中または完成直後、壁画の制作のために窓がふさがれたと考えている。

¹⁴ A. Braca, *Il Duomo di Salerno*. 2003, 118.

¹⁵ E. Kitzinger, *The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedral*. in <J.O.B> XXI, 1972; *The Gregorian Reform and the Visual Art*, in *The Art of Byzantium and the Medieval West*. 1976, pp. 87-103. Kitzinger によれば、このモザイクをモンテカッシーノ修道院長デジデリウスが首都から招いたビザンティンの画家の手により、1080年から大司教の死1085年の間に制作された。91

¹⁶ H. Toubert, *Le renouveau paléochrétienne a Rome au début du XII siècle*, in *Cahier Archéologique*, XX, 1970, 154. 彼女は当時枢機卿司教であったオスティアのレオが、サン・クレメンテ聖堂の枢機卿アナスタシウスに聖人伝について、彼自身が詳細に記したモンテカッシーノ修道院バシリカの装飾の事柄を教えたことと考え

- た。サン・クレメンテ聖堂のアプシスの周辺の表現に関する限り、サレルノ大聖堂と共に、5世紀前半のサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂や6世紀前半のサンティ・コス、ア・エ・ダミアノ聖堂のような初期キリスト教時代のモザイクのタイプの再生を日論んでいたことは確実で、モンテカッシーノ修道院長もその動きを十分意識していたと推定している。彼女によれば、1128年に奉獻されたサン・クレメンテ聖堂の装飾はモンテカッシーノの影響下にあり、サレルノ聖堂のモザイクの後の発展段階に位置づけたのである。
- ¹⁷ F. Bologna, *Opera d' arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1955, 29.
- ¹⁸ V. Pace, *Pittura medievale in Campania*, in *La Pittura in Italia, L' Altomedioevo*, Milano 1994. *ibid.*, *La cattedrale di Salerno. Commitenza, programma e valenze ideologiche in un monumento di fine XI secolo nell' Italia meridionale*, in *Arte medievale in Italia meridionale, I: Campania*. 2007, 69-90: E. Kittinger, *art. cit.* 161.
- ¹⁹ H. Toubert. *art. cit.* n.10: G. Gandolfo, *Aggiornamento a Mathiae*, 1988. 263-4.
- ²⁰ C. Bertelli, *San Benedetto e le arti in Roma ; Pittura*, in *Atti del VII Cong.int.di Studi sull' Alto Medioevo*, Norcia, Subiaco, Cassino, Montecassino. 29 settenbre -5 ottobre, 1980, 271-302, Spoleto: Centro int. di Studi sull' Alto Medioevo, 1982.
- ²¹ V. Pace, *Cattedrale...*, 192-202, ローマの聖堂装飾の図像との類似は、S. Maria in Trastever, S. Mari Nuova, S. Marco など多数あり、これらの12世紀初頭の傾向に合致しているからである。
- ²² B. D' Onore, *L' Abbazia di Montecassino*. 1982, fig. 31-32. 62.
- ²³ G. de Francovich, *art. cit.*
- ²⁴ O. Demus, *Romanesque Mural Painting (Eng. Trans.)* 1968.
- ²⁵ F. Z. Kraus, *Die Wandgemälde von Sant' Angelo in Formis*. in *Jahrbuch der koniglichen preussischen Kunstsammlungen* 14, 18933-21, 84-100 : F. Bologna, *Pittura italiana delle origini*. 1962. とりわけクラウスはオットー朝的要素、たとえばザンクト・ゲオルグ・イン・オベツェルに代表されるライヘナウのフレスコ、それらに仲介としてポッピオの修道院の役割を強調 (p.47), メアンダーやティトゥルス
- の帯、装飾帯による場面分割 (p.181), Codex Egbert やハインリッヒ 2 世の Perikopenbuch, の抽象化、様式化, あるいは紫や金などの色彩の用法などの比較が根拠とされる。
- ²⁶ E. Bértaux, *L' Art dans l' Italie méridionale de la fin de l' empire romain a la conquête de Charles d' Anjou*. 1904: J. Wettstein, *Le fresque de Sant' Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie*, XIV corso di cultura sull' arte ravennate e bizantina. 1967, 398-427; *op. cit.* 1960.
- ²⁷ H. Belting. *Studien zur benebentanischen Malerei*. Wiesbaden, 1968.
- ²⁸ H. Zedlmyer, *Kunst und Wahrheit*, 1958, 『美術史の理論と方法』みすず書房, 昭和46年, 157 頁
- ²⁹ E. Dobbert, *Zur byzantinischen Frage*, Die Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen, 15, 1894, 125-158, 211-229; De Francovich, *art. cit.*, 1955; O., Morisani, *Gli affreschi di Sant' Angelo in Formis*. 1962; De' Maffei, *art. cit.* II, 1977.
- ³⁰ F. de Maffei, *art. cit.* II, 221.
- ³¹ *Ibid.* 101.
- ³² *Ibid.* 220.221.
- ³³ G. Gunhouse, *op. cit.*, 211.
- ³⁴ R. P. Bergman, *The Salerno Ivories*. 1980, Fig. 38.
- ³⁵ H. Toubert, *Désider du mont-Cassin et la Réforme Grégorienne: Le iconographie de l' ancien testament a Sant' Angelo in Formis*, in *Desiderio di Montecassino l' arte della riforma gregoriana a cura di F. Avagliano*, Biblioteca della Miscellanea cassinese I. 74f.
- ³⁶ *Ibid.*, 93.
- ³⁷ *Ibid.* 95-97, 12 世紀の写本を通じて知られる「ピサの勝利の歌」Carmen in victoriam Pisanorum. モンテカッシーノ年代記はオスティアのレオの後, グイドに引き継がれ, 事件から12 年たって1099年に記載された部分に, ヴィクトル 3世が司教と枢機卿の助言を得て, 神の許しを得るために十字架の軍旗を掲げて, サラセンに対してキリスト教徒軍を差し向けたか語っている。
- ³⁸ H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris. 1990, 聖堂の建築様式がIIIサン・ピエトロ聖堂を手本とし, し

かも初期キリスト教時代の聖堂の再建であり、古典的な装飾と中世的な装飾要素を結合している点で、サン・クレメンテ聖堂と同様、グレゴリウス7世の再生の理念に合致するというものである。

- ³⁹ R.Krautheimer, *San Nicola in Bari und die apulische Architectur des 12. Jahrhunderts.* in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9 (1934) 5-42.
- ⁴⁰ H.Bloch, *The Age of Abott Desiderius,* in op.cit.137.
- ⁴¹ F, Avagliano, *Monumento a culto a S.Pietro in Montecassino.* *Benedictina* 14 (1967) 57-76.
- ⁴² B.Brenk.Das Lekionar des Desisderius von Montecassino. *Cod. Vat. Lat. 1202,* 1987, 74f.
- ⁴³ Gunhouse. op. cit. 340: C.Bertelli. *Montecassino. Bizanzio, Roma. Considerazioni sparse. L'età dell' abate Desidrio.* Vol.2, 1989, 13-23.
- ⁴⁴ Gunhouse, op. cit.
- ⁴⁵ C.Bertelli, art.cit.: B.Brenk, Benediktuzenen in S.Crisogono und Montecassino, *Arte medievale* 2, 1985, 57-65.



写真1. サントアンジェロ・イン・フォルミス聖堂



写真2. 聖堂背面



写真3. 入口, 上ルネット



写真4. 入口, 下ルネット



写真5. 聖堂内アプシス

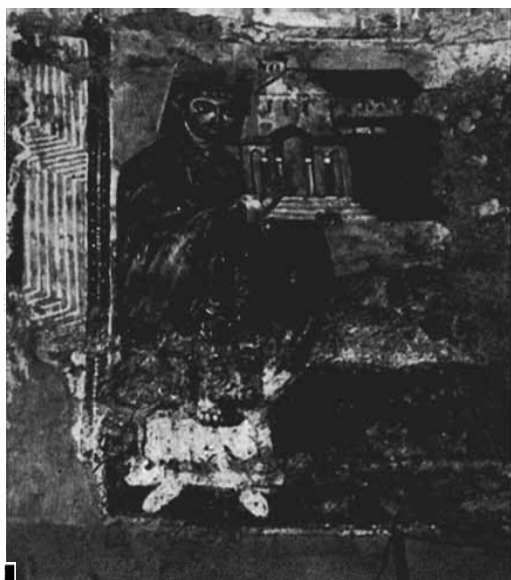


写真6. アプシスの下左端の修道院長像



写真7. 身廊の壁画 キリストの埋葬



写真8. 写本132番
修道院図書館蔵



写真9. ベネディクト読誦集,
ベネディクトの埋葬, Vat. Lat. 1202

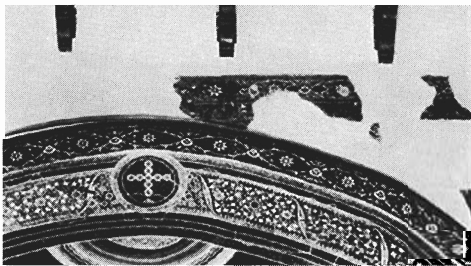


写真11. サレルノ大聖堂アプシス上部



写真12. サン・クレメンテ大聖堂アプシス



写真13. 写真11の左部の天使



写真14. ゲウレゴリウス読誦集44A