

アナンニ大聖堂クリプト、「第三の画家」の周辺

上田恒夫

序

ラツィオ州南部の古都アナンニ (Anagni) の郊外に、サン・ピエトロ・イン・ヴィネイス (San Pietro in Vineis) と呼ばれる修道院教会がある⁽¹⁾。教会の創立年を確定する記録は見当たらないが、現在残る建築は、ロマネスク・ヴォールトを架構した3廊式の教会で、ファサードには、12世紀から13世紀の初頭にかけてこの地方に開花したシトー派ゴシック教会に特有の、骨太のナルテックスを加える。主廊の床面は、アナンニ大聖堂の主廊およびクリプトのものとおそらく時期を同じくすると思われる、ローマ派の舗床モザイク (コスマテスコ) を敷く。アナンニの大聖堂は、後に述べるように1104年に完成しているが、そのクリプトの舗床モザイクは、1231年に工事を終えている。また、ロマネスク建築様式を基本とする大聖堂の建築に、ゴシック様式の改修 (プレスビテリウムとトランセプト) が加えられるのが13世紀中葉であるとされることから、サン・ピエトロ・イン・ヴィネイスの現在の建築を、これとほぼ同時期と推定してまず間違いのないであろう。主廊左壁と交差部のヴォールトに僅かに残るロマネスク様式の壁画 (「キリストの誕生」他) も、13世紀中葉ないし前半の様式を示し、この推定の正しさを裏付ける。

これに反して、教会の右に隣接する修道院は破壊されて、僅かに、教会の右壁を共有する回廊の一部が残るだけである。回廊には、1階に14世紀のラツィオの壁画群が、2階には13世紀と14~15世紀の壁画群が、保存状態も比較的良く残されている。教会右外壁に相当するこれら旧修道院の壁画群のうち、小論で扱うのは、2

階の「貧しい人々の部屋」と呼ばれた1室の13世紀の壁画 (figg. 1,2) であり、この壁画とアナンニ大聖堂の壁画の関係を考察したいと思う。

旧修道院の建設が、現在の教会の建設と同じ時期に属するか否かは、文献によって知ることはできないが、問題の「貧しい人々の部屋」の壁体の一部が、教会の右壁を共有しているのであるから、その壁画群の成立を13世紀中葉ないし前半から更に遡って考えることはできないであろう。

I. 「貧しい人々の部屋」⁽³⁾の壁画

P. トエスカが、アナンニ大聖堂の壁画研究の一環として、今世紀初頭にここを訪れた時には、この「部屋」は、貧窮のアナンニ市民に当てられていたが、前述の様に、本来は旧修道院の中庭に面した回廊の一部であった。

今ではここに住む人なく、天井は、後世にかけられた粗末な梁と垂木をむきだしにし、中庭に面した壁には小さな明り窓を設けている。現在の入口 (教会内陣寄り) から入って右壁 (教会右壁に相当) の上端部は、この天井の為に壁画の一部 (装飾紋様) を切り取っているが、キリスト伝その他の壁画に十分な空間を提供している。

右壁全面を満たす壁画群を、最初に記録したのは、19世紀末から今世紀にかけてヴァチカン図書館に勤務するかたわら、美術品の調査に従事したE. スティーヴンソンである。彼の手書きの記録は、整理されて「目録」⁽⁵⁾ (Schedario) のタイトルで同図書館に収められる。

「目録」は、この「部屋」の現状に触れつつ、その右壁に関しては、「少なくとも相異なる2

期に制作された⁽⁶⁾と記すのみで、特に様式分析を行ってはいない。また、壁面略図を添えた壁画主題の記述にも、いくつかの記載漏れがある。

この欠を補って、奥壁側から順に主題を次に挙げる。(※印は、「目録」に記載のないもの。)

A. 右 壁 (教会右外壁)

1. (壁画のほとんどが剥離)
2. エルサレム入城
3. 最期の晩餐
4. ペテロの足を洗うキリスト^{*}(右半分失)
5. ユダの接吻とキリストの捕縛
6. キリストの鞭打ちとキリストを尋問するピラト
7. キリストの埋葬
8. 冥府に下るキリスト
9. 我に触るな
10. 使徒たちに現われるキリスト
11. 最期の審判
12. 聖フランチェスコの聖痕拝受^{*}
13. 三聖人とその足下の修道僧礼拝小像^{*(8)}
14. ゴシック様式の玉座の一聖人^{*}(摩滅)
15. 一聖女
16. 建築モチーフ^{*}(アーチ列とレンガ積を模す)

B. 入 口 壁 (教会内陣寄り)

1. 右壁 (A16) と同じ建築モチーフ^{*}

C. 左 壁 (旧修道院中庭に面す)

1. 装飾モチーフ^{*}(部分的に残る)

D. 奥 壁

壁画なし

以上の壁画群のうち、Aの14と15は、その他の壁画の漆喰を破って、おそらく後世に挿入されたもので、他の壁画との様式上の調和を欠く。また、これらの壁画帯の下には、明らかに14世紀から15世紀にかけて制作された、さまざまなラツィオの絵画が雑然と並んでいる。これらを除く残りの壁画群は、様式から見て同一の作者

に帰され、しかも、アナンニ大聖堂のクリプトの壁画家の1人に近い関係を強く印象付ける。十二使徒をはじめとして、この部屋の壁画の人物表現、特に顔のモデリングと衣襲表現は、クリプトの画家の筆かと思わせるほどである。

この両者の関係を最初に指摘したのは、P. トエスカであった。スティーヴンスンの「目録」をたよりに、トエスカが「部屋」を訪れた時、不幸にして右壁の壁画のほとんどが、近年に塗り込められた漆喰で覆われていた。彼はそこに、かろうじて、煤にまみれた「最後の晩餐」(fig. 1中央)と「キリストの鞭打ち」(fig. 2右)を認知したことにとどまった。そして彼は、キリストの顔に、アナンニ大聖堂クリプトの「第三の画家⁽¹⁰⁾」の真筆を認めて、漆喰に隠された壁面にもこの画家の「傑作」が存在するはずであると判断した⁽⁹⁾。

私がトエスカのこの言葉にしたがって壁画を見た時、期待していたものが崩れ去って行くような感情にとらわれた。これは決して「第三の画家」の作品とは思えなかったのである。トエスカ自身も、1924年になってこの旧説を改めて、「第三の画家」のマニエラに属すとのみ、根拠を明示せずに述べている⁽¹¹⁾。

「部屋」の壁画が、「第三の画家」その人の筆でないとする、弟子の作品であるのか。この、極めて近い様式関係を示す2人の画家の芸術上の相違はどこにその根拠があるだろうか。

II. アナンニ大聖堂クリプトの「第三の画家」

アナンニ大聖堂は、当地におけるキリスト教再興に尽力した司教ピエトロ(Pietro, 在位1062~1105年)の命をうけて、1104年に完成したロマネスク建築である。

G. マランゴーニの著作とされるアクタ・パッシオニス⁽¹²⁾は、司教ピエトロの伝記を含むが、それによると、ピエトロは、モンテカッシーノの修道院長デジデリウスの偉業に倣って、数度のビザンチン行を試み、大聖堂再建の資金を調達して建築に着手したと伝えられる。事実、ファサードの中央門は、古い建築の断片を利用して、ビザンチン風を加味した古典主義様式を示す。

しかし、主廊と両側廊を分つ、円、角2種のピラスタの交互配列、アプス外部に見られるロンバルド帯、更には三廊横断式のクリプトの形式——これらは、ロンバルディアのロマネスク教会建築の流れをくみ、これがアナンニ大聖堂の建築の基本となっている。

クリプトは、3つのアプスをその正面壁に開口するが、このアプスのプランは、上の大聖堂の3つのアプスに正確に対応して、クリプトの開鑿が大聖堂の建築と同時期であることを示す。

横3列に亘って合計21基の小円柱に支えられたヴォールトおよびアプスを含む四周の壁面は、「聖マグヌスの遺骸の運搬」と「神の契約の箱の物語」をはじめとするサムエル記(上)に取材した壁画群で埋め尽されて、1200年代のイタリア絵画史上の一大モニュメントとなっている(fig. 3)。何よりも幸いなことは、このおびただしい点数の壁画には後世の改描や補筆がほとんど見られず、1930年代末に行なわれた修復作業も壁画面の洗滌に限定されていることである。

これらの壁画の制作年代に関しては、それが大聖堂の建築完成時ではなくて、1200年代中葉のものであることが、トエスカによって立証されてゆきない⁽¹³⁾。ここにトエスカの論証を引用する紙面なく、ただ、この制作年代の推定に関して、部分的にヴァン・マルルが反論を試みているが、E. ギャリソンがこれを再反論するに足る新事実を発表して、トエスカの説を補強していることのみを付け加えたい⁽¹⁴⁾。

クリプトの壁面で、3人の指導的画家が並行して筆を進めている。その三人の画家とは、「聖マグヌスの遺骸の運搬」、「黙示録」の表現、「ヒポクラテスとガレノス」(fig. 4)を担当した、「聖マグヌスの遺骸運搬の画家」(Maestro delle Traslazioni)、「契約の箱の物語」の一部と「キリストと4聖人」その他を描いた「装飾家」(Ornatista)(fig. 5)、そして、「ミズパの戦い」をはじめとして、サムエル記(上)の大部分を手がけた「フラテル・ロマヌス」(Frater Romanus)⁽¹⁵⁾である(figg. 6~9)。

この3人の画家いずれもが、程度の差を含み

つつも、ローマ派の環境ではぐくまれた絵画傾向に おそらくはカッシーノ派のさまざまな要素を加えて、壁画全体に複雑な図像と様式の統一体を形成している。3人の画家に共通して注目されるのは、写本挿絵に認められる構図法および人体表現を踏襲していることである。その点で興味深く、またその特異な芸術的特質が際立っているのが「第三の画家」である。

「第一の画家」が、鮮やかな色面を犠牲にせずに、むしろこれを生かして、折り目正しい描線で聖人たちの輪郭をくくるのに対して、「第三の画家」は、暗い青地を背景にして鈍い光を受けて浮び上るキリストや旧約の聖人を描いた時に、最もよくその絵画的特質を發揮する(fig. 8)。サムエル自身の表現よりも、どちらかと言えば、人体表現としての細部描写に留意しないイスラエル人の群衆表現において(fig. 9)、この画家のみに固有のイリュージョニズムの傾向が顕著となる。そこでは、カッシーノ派の絵画(サンタンジェロ・イン・フォルミス教会)以来の図式的衣裝は、ほぼ完全にその痕跡を払拭して、銀灰色と茶褐色を主調とした筆に僅かに白の輝点を加えるだけである。その結果、第一第二の画家に著しい、克明な輪郭線は、ここでは約半世紀後のカヴァッリーニ(P. Cavallini)を想わせる重く沈む青地に融合する。

その絵は、見る者の生命感を高揚させるような絵ではない。「ミズパの戦い」(figg. 6, 7)に入り乱れて戦うイスラエル人とペリシテ人の兵士たちは、いずれが敵味方か一見判じがたいような印象を与える。繰り人形のように寸の詰った兵士たちの激しい動きにもかかわらず、その背後に、敵味方の区別なく彼らを支配する盲目的なある意志すら感じ取れないだろうか。描かれたものから乗離して、それとは全然別のこのような印象を、この絵が与えるのはなぜか。それはおそらく、「第一の画家」には決して見られない特質——空間表現のためであろう。事実、ヴォールトの不定形な面を分つさまざまな区画(円形、三角形、菱形)を独自の絵画空間に変容させる時、この画家の構成力は求心的な張力を生み、劇的な効果を一層高めるように見

える。そしてこの空間の張力は、神に祈り、戦い、また神の奇跡に驚く民衆の一举手一頭足にまで浸透しそれを規制する (fig. 9)。写本挿絵から抜け出たような神殿建築もまたこれに規制されて、集う人々ともつれ合い、動的な複合体を作る。

時として見る者にいらだちすら覚えさせるこの非自然主義的な表現は、この画家の特異な絵画空間に負う所が大きいのである。

中世ビザンチン写体挿絵に跡切れることなく生きながらえて、カロリング朝絵画に再び開花した古代絵画のイリュージョニズムが、いかにしてその最後の光芒をアナンニに蘇らせたか、その跡を辿ることは、今なお、アナンニの壁画研究の課題の一つとして残されている。この画家のイリュージョニズムは、あまりに個性的で、イタリア・ロマネスク絵画史の中で孤立した現象である。そして、この画家の特異性は、同時代のラツィオ、カンパーニアの地方様式と結びついて、彼の描く人間像を一種矮小なものとしていることも否定できない。

「第三の画家」は、しかし、同じクリプトにおいて、数人の工房の弟子を採用していたことは、トエスカ以来指摘されている。この弟子たちは、あのイリュージョニズムの持つ重要な意味——伝統的な衣襲法の廃棄——を十分に理解するに至ってないにしても、師匠の強い個性のもとに完全に従属しているために、外面的な様式特徴は、師匠のそれとほとんど区別できないほどである。トエスカが指摘する「司教」(第3、第4ヴォールトの間のピラスト)、*「キリストと聖人たち」* (fig. 10、クリプトから聖トマス・ベケット礼拝堂に通ずる廊下) などがそれである⁽¹⁰⁾。

しかし、「第三の画家」の作品のみの持つ、独特のイリュージョニズムを比較の前提として検討するならば、この画家の影響力の枠は更に拡大できよう。その圏内に組み入れられる画家は、師匠の直接の弟子たちとは異なって、同じ工房から出ながらも、その指導力からいくぶん離れて、写本挿絵の厚い伝統からも相対的に自由な画家である。とはいえ、まだ独自の世界を

開拓するまでに到っていないのであれば、そのような画家を師匠の追随者 (seguaçe) と呼ぶべきであろう。そして「部屋」の画家こそ、私はこのような意味で「第三の画家」の追随者であると考えたい。

III. 「貧しい人々の部屋」の画家

「第三の画家」と「部屋」の画家の様式上の類似は一見して明らかである。

人物表現では、「部屋」の「キリストを尋問するピラト」 (fig. 2、右) が「第三の画家」の表現に最も近い。ピラトのように、顎を出して頭部をいくぶん後ろに引くモチーフは、大聖堂クリプトの壁画にしばしば見出せるものである。のみならず、ピラトの顔面やトーガの襷を照らす銀灰色の光が、かろうじて残る伝統的衣襲さえも消し去ろうとしている点でも、2人の画家は近い。このような光の効果にとらわれず簡略した形で表現される山岳、建物、樹木もまた、1つ1つの形態とそれを表現するマニエラにおける類似に数えられるだろう。

「第三の画家」は、ギリシャ雷紋、アカントスとパルメットの植物紋などの装飾モチーフでヴォールトのソツタルコを飾る時、第一、第二の画家をはるかに凌いで、古代絵画の色彩伝統を蘇らせる。この画家のものと全く同形のハート形パルメット紋様が「部屋」のフリーズ(上部)に採用されていることは、2人の画家の関係をゆるぎないものに見えているように見える。

それにもかかわらず、両者は、絵画空間に対する基本的態度においては異質だと言わざるを得ない。先に見たように、「第三の画家」においては、与えられた区画が、円形、三角形、菱形のいずれであれ、それは構図と1つ1つのモチーフのあり方を決定するものである。この演繹的な空間設定を、「部屋」の画家に見出すことはできない。この画家の背景の建物は、主題がそれを必要としない場合でも、前景の使徒たちと並行して、時には、余白を埋めるモチーフにすぎない(「キリストの足を洗うペテロ」 fig. 1右)。キリストと十二弟子が担う物語的性格がより強いとも言える。その意味で、この画家は、

ロマネスクの壁画の構成法に立ち帰っているのである。実際、この画家にとって、画面は単なる枠であって、1つ1つのモチーフは、その中で加算的に緩やかな構図を築くにすぎない。クリプトの第一、第二の画家もまた、前世紀以来のカッシーノ派に由来するロマネスク絵画のこのような構図の基本を採用しているのは興味深い。

「部屋」の画家が、「第三の画家」の直弟子ではなくて、むしろその追随者であると言えるのは、「第三の画家」の造形の言葉を忠実に踏襲しながらも、この画家がついぞ馴染もうとはしなかった、広く行きわたったロマネスクの壁画の空間表現を繰返しているからである。

この画家は今1つ別の絵画傾向を持っているように思われる。キリスト伝の叙述的テーマ——そこでは、人体表現における「第三の画家」の影響力はなお大きい——を離れて、幾人かの聖人を描く時にこの画家が留意するのは、もはや光の効果ではない。聖フランチェスコ(?)の均整のとれた体軀を包む僧服は、光の効果にはほとんど頓着せず、のびのある自由な線で襷をとる。そこにはロマネスク壁画と共通する抽象的な襷の図式は見出せない。単独像において、この画家の筆はより自由になっている。「聖フランチェスコの聖痕拝受」のような、中部イタリアに生れた新しい図像の採用も、このことと無関係ではないかも知れない。

しかし、この画家は、これらさまざまな絵画傾向を積極的に吸収して独自の絵画を育くむことなく、むしろそれらを折衷したにとどまった。「第三の画家」と比較して、この画家との間に歴然たる芸術性の差が認められるのもその為である。

IV. 結論 制作時期の問題

以上の考察から導き出されるのは、「部屋」の画家の作品が、「第三の画家」のそれよりも、その制作時期をいくぶん遅らせているであろうということである。もとよりその時期を確定する直接の決め手はないが、1つの推定は可能であろう。

ここで示唆的に思えるのは、アナンニ大聖堂

の主廊に架せられた、5基のゴシック横断アーチとそれを支える支持体メンブラトゥーラに描かれた装飾モチーフである(アーチ列とレンガ積を模した建築モチーフに竜、孔雀、水鳥、アカントスとパルメットの植物紋様を描く)。この建築モチーフは、「部屋」(右壁手前と入口壁)を装飾するものと形態も色彩も同じではないか。当然、両者の間に何らかの関係があったと考えるのが自然であろう。

トエスカは、大聖堂のプレスビテリウムとトランセプトにゴシック交差ヴォールトを架して改修されたのが司教パンドルフォ(Pandolfo, 在位1237~1257年)の時代であるとしつつ、同じゴシック様式を示す主廊横断アーチそのものには言及することなくこのアーチの装飾を「第三の画家」に帰した¹⁷⁾。しかし、私は、この孔雀と水鳥の形態が、「第三の画家」がクリプトのヴォールト(「ミズパの戦い」のバンダンティフ)に用いた鳥の単純でありながら緻密な形態とは外形上似ていながら、その表現に異質なものがあることを確かめた。色調も横断アーチのモチーフでは淡い。アカントスやパルメット紋様は、クリプトのヴォールトの「第三の画家」のものと同形を反覆している為に、かえって、「第三の画家」のみに可能な奔放なデッサンと強く鮮かな色調の欠如を露呈する。

G. マッティーエは、大聖堂の建築をその細部に到るまで綿密に分析した結果、同じゴシック様式ではあっても、主廊横断アーチとそれを支える支持体メンブラトゥーラの技術的完成度は、プレスビテリウムとトランセプトの改修部分よりも劣り、故に横断アーチの装飾モチーフの描かれた時期は、クリプト壁画と14世紀に入ってからからの建築であるボニファキウス8世のパラッツォ(大聖堂横)の装飾壁画の間であるとする注目すべき見解を提唱している¹⁸⁾。

この見解を信ずれば——私は教授の緻密な鑑識眼に敬服するものであるが——横断アーチを担当したのが、他でもない「部屋」の画家だった可能性がある。たとえその人でなかったにせよ、「部屋」の画家が、大聖堂の横断アーチのモチーフの改修工事が進捗するのを目のあたりにし

ながら、クリプトに残された「第三の画家」の壁画群に学んで、13世紀も遅い時期に修道院回廊壁に絵筆を執っていたことは想像に難くない。

(註)

- (1) S. Sibiliana, La Cattedrale di Anagni, Orvieto 1914, pp. 267-8 によれば、教会は、古くはベネディクト会に所属していたが、アナンニにサンタ・キアラ女子修道会が設立された(1250年前後)のにもない、同修道会の所管となる。下って16世紀末にカップッチーニ派修道会に移管されて、現在もその名をとって「カップッチーニ派の教会」と呼び慣らされている。
- (2) いずれの制作年代も様式判定にもとずく。
- (3) Stanza dei Poveri 以下「部屋」と略記する。
- (4) P. Toesca, Gli Affreschi della Cattedrale di Anagni, in Le Gallerie nazionali italiane, 1902 vol. V, pp. 116-187 トエスカのこの労作は、今日でもアナンニ大聖堂のクリプト壁画研究の第一に挙げられる基本論文である。
- (5) E. Stevenson, Schedario, Cod. Vat. Lat. 10573 この「目録」がいつ書かれたか、筆者は閲覧時間の制約から、その確認を怠ったが、19世紀末としてまず間違いはないであろう。
- (6) ibd., foglio 118^v ここに言う「2期」とは、先に本論で述べたように、13世紀の壁画と14~15世紀の壁画の2時期を指している。
- (7) ibd., fogli 118^v-119^r に主題の記載がある。
- (8) うち、右の2人は、聖フランチェスコと聖女キアラか。聖ベネディクトゥスと聖女スコラスティカの可能性もあり、決め難い。
- (9) ibd., pp. 146-47 なお、スティーヴンズの「目録」執筆以後に塗り込められた漆喰は、1929年(ラツィオ州文化財保護委員会の無署名の報告書)以降、おそらくは大聖堂のクリプト壁画の1940年の修復作業と時を同じくして、剝離されて、本文に述べたような旧状を回復している。
- (10) 本文次節および註(15)参照。
- (11) P. Toesca, Il Medioevo, Torino 1924

(再版1965年、pp. 1006, nota 37)

- (12) G. Marangoni(?), Acta Passionis..., Iesi 1743 なお、これに収められる司教ピエトロ伝は、A. De Magistris, Storia di Anagni, Anagni 1889, vol. I, pp. 339-47に要約されている。
- (13) ibd. (1902), 特に、pp. 119-120; 138-39
- (14) Van Marle, La Peinture Romaine au Moyen-Age, Strasburg 1921, pp. 165-66; E. Garrison, Two Illustrations by the Anagni Traslations Master, in Studies in the History of Mediaeval Italian Paintings, Firenze, 1953-58, vol. II, pp. 147-50
- (15) 3人の画家名はいずれもトエスカ (ibd. 1902)の命名したものであるが、第三の「フラテル・ロマヌス」に関しては、トエスカ自身が、その命名が不適當であったと1924年になって訂正している経緯もあり (il Medioevo, 再版1965年、p. 1906, nota 37)、以後本論でも「第三の画家」と呼ぶことにする。これにしたがい、残りの2人も、それぞれ順に、第一、第二の画家と呼ぶ。
- (16) ibd. (1902), p. 147, nota 3
- (17) ibd. (1902), p. 119; 147, nota 3
- (18) G. Matthiae, Fasi Costruttivi nella Cattedrale di Anagni, in Palladio 1942, numero 2, p. 7; p. 48, nota 13

UN SEGUACE DEL TERZO MAESTRO DELLA CATTEDRALE DI ANAGNI

Tsuneo UEDA

SOMMARIO

Premessa

La descrizione dell'architettura del Convento dei Cappuccini presso Anagni (la chiesa abbatiale di S. Pietro in Vineis e gli avanzi del monastero a fianco della chiesa, nel quale si trova la Stanza dei Poveri)

Cap. I Gli affreschi nella Stanza dei Poveri

Gli affreschi nella Stanza dei Poveri (la Vita di Gesù Cristo, alcuni santi e la decorazione con motivi di arcatelle e di finto bugnato; figg. 1, 2) sono interessanti per lo stile molto vicino al Terzo Maestro della Cattedrale di Anagni (figg. 6~9). Pietro Toesca, in un primo momento, li attribuì allo stesso maestro (Gli Affreschi della Cattedrale di A., 1902). In seguito, ne "Il Medioevo" (1924, prima ed.; 1965, ristampa), ha suggerito che appartengono a "la maniera" del maestro (erroneamente chiamato Frater Romanus).

Chi scrive il presente saggio ritiene che gli affreschi della Stanza fossero eseguiti da un seguace del maestro della Cattedrale. La questione sarà importante quando si tratterà di determinare la data dell'esecuzione.

Cap. II Il Terzo Maestro della cripta della Cattedrale di Anagni

La descrizione dello stile del Terzo Maestro (il singolare spazio pittorico, il colore e il modelé illusionistici che quasi annullano la sigla romanica del drappeggio)

Verso la metà del '200 il Terzo Maestro lavorò con alcuni discepoli (Cfr. P. Toesca, ibid. 1902; G. Matthiae, Pittura Romana del Medioevo, 1966). Questi discepoli eseguirono le parti meno importanti (i santi dei due pilastri; il Cristo tra santi in un andito fuori della cripta, ecc. fig. 10) sotto la rigorosa direzione del maestro, per cui a volte è difficile distinguere la mano dei discepoli da quella del maestro.

Cap. III Il pittore della Stanza dei Poveri

Nonostante la sua somiglianza al Terzo Maestro (la cui impronta risalta soprattutto sulla figurazione di Pilato), il pittore della Stanza sembra staccarsi alquanto dall'influenza di lui. Ad esempio: le composizioni più narrative se da una parte sembrano indicare una certa concessione al tardivo romanico, dall'altro non vi appare l'illusionismo del Terzo Maestro nel modellare i panneggi dei tre santi accompagnati dalle piccole figure di frati. Le linee delle pieghe sono più sciolte. In queste parti il pittore entra ormai in un nuovo ambiente, tutto diverso dal romanico, benché si esiti ancora a chiamarlo gotico. Il pittore finì per essere un eclettico.

Cap. IV La datazione degli affreschi della Stanza dei Poveri

Tali osservazioni ci fanno supporre che il pittore della Stanza non sia un discepolo sotto la direzione del Terzo Maestro, ma un seguace. Quindi la datazione degli affreschi della Stanza sarebbe posteriore alle opere del Terzo Maestro. Un fatto convalida la supposizione. La decorazione pittorica delle parti superiori della navata della Cattedrale (seconda metà del '200 secondo il prof. G. Matthiae, Fasi costruttive nella Cattedrale di A., 1942) ripete precisamente gli stessi motivi architettonici della Stanza (arcatelle e finti bugnati). Anche la maniera delle due opere decorative è la stessa. Non è possibile vedere in loro la mano del Terzo Maestro.

Si potrebbero assegnare tutte e due le decorazioni al pittore che lavorava con ogni probabilità verso la fine del '200 nella Stanza dei Poveri.

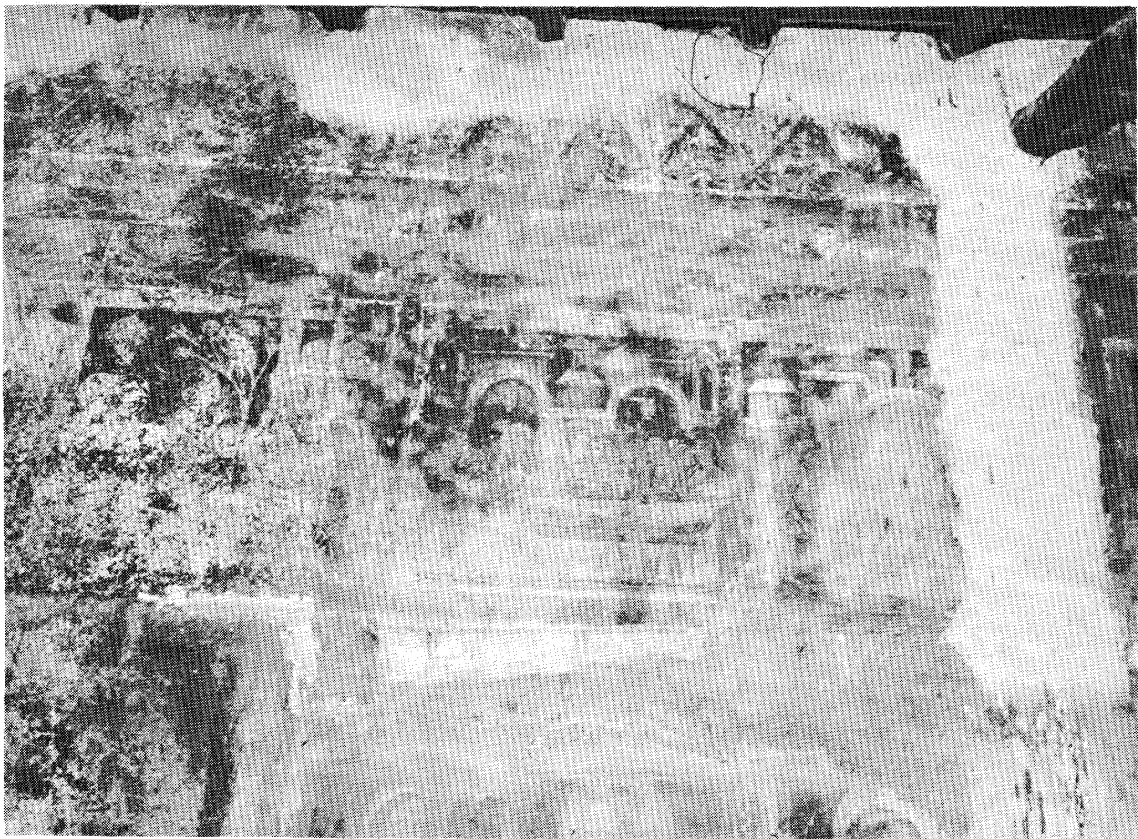


fig. 1 「貧しい人々の部屋」のキリスト伝壁画



fig. 2 「貧しい人々の部屋」キリスト伝壁画

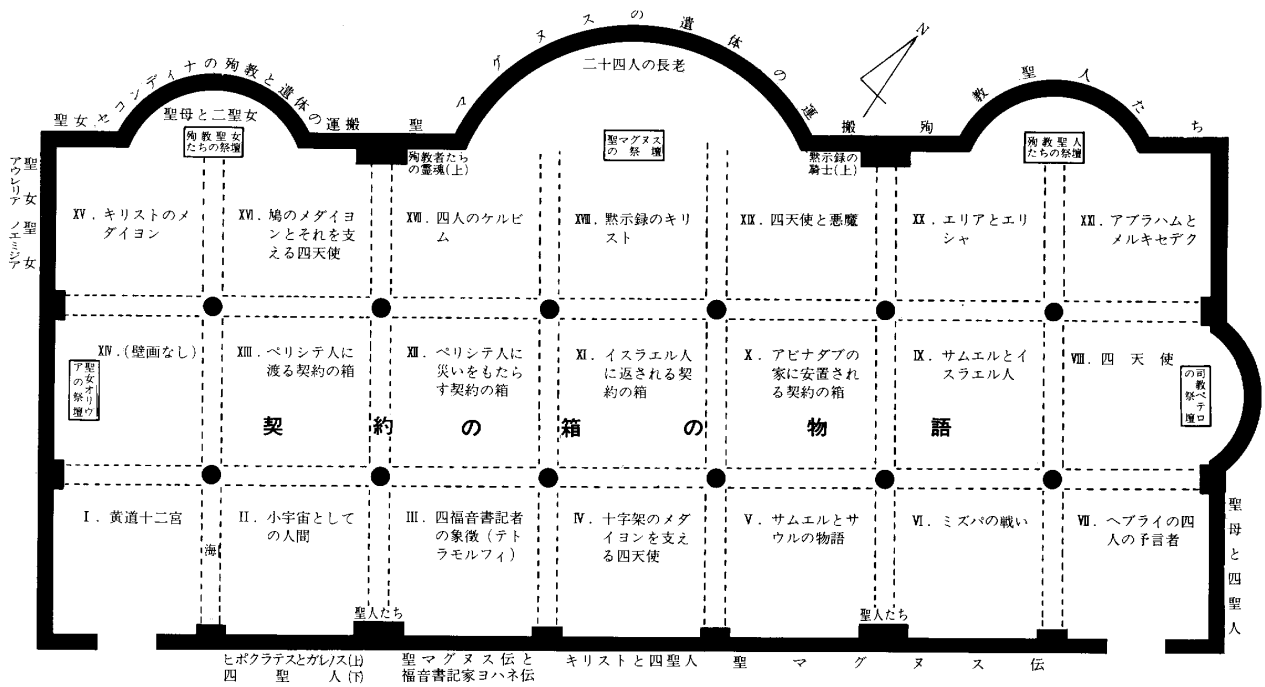


fig. 3 アナンニ大聖堂クリプトの平面図と壁画配列
(P. Toesca, 1902に拠る)



fig. 4 アナンニ大聖堂クリプトの壁画「ヒポクラテスとガレノス」(第一の画家)
foto U. Frattari



fig. 5 アナンニ大聖堂クリプトの壁画
王冠を載く聖母のメダイヨン (第二の画家)

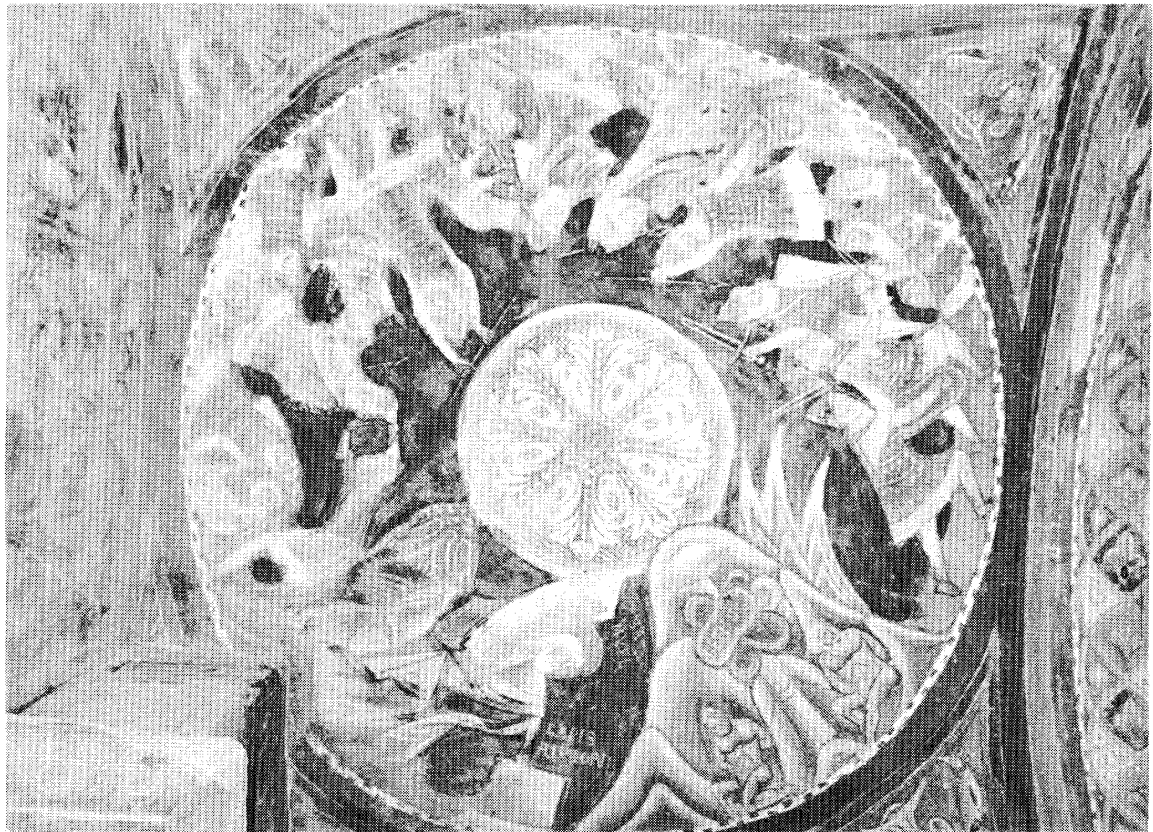


fig. 6 アナンニ大聖堂クリプトの壁画
「ミズパの戦い」 (第三の画家)

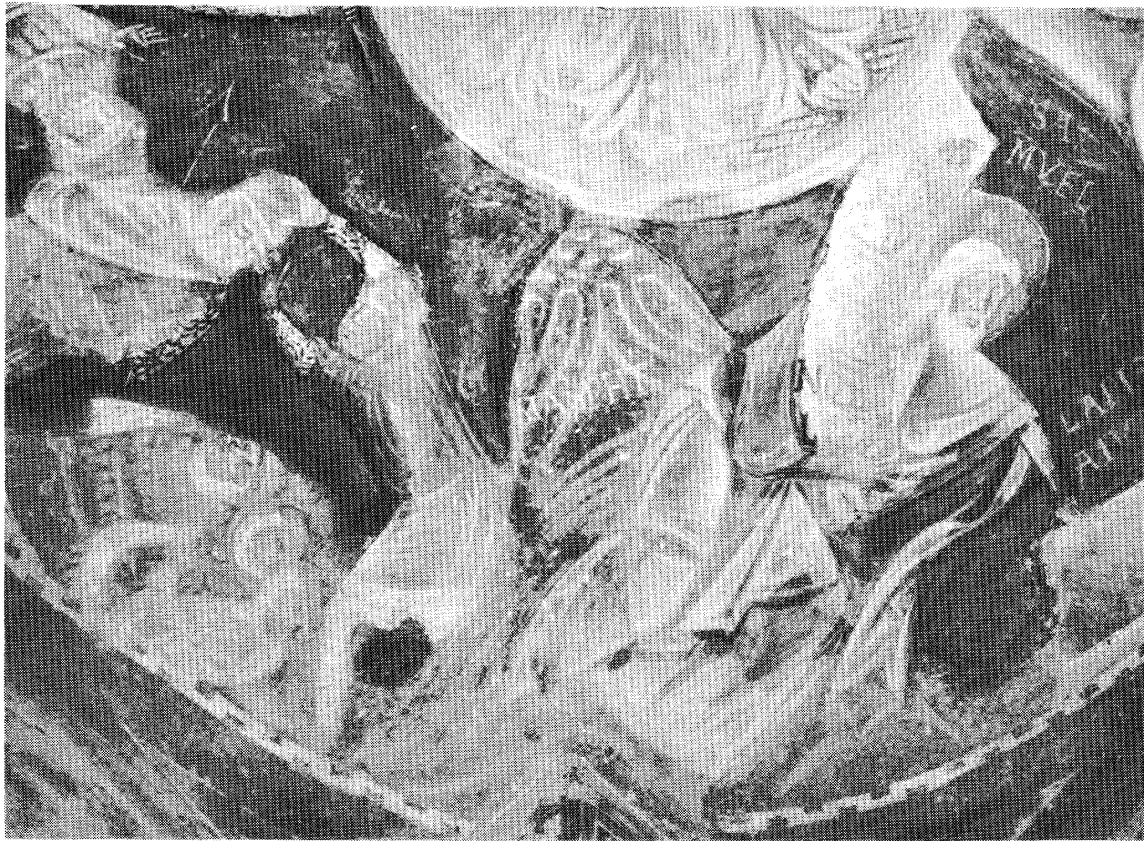


fig. 7 アナニ大聖堂クリプトの壁画 (fig.7 の部分)



fig. 8 アナニ大聖堂クリプトの壁画
第五ヴォールトのキリストのメダイヨン (第三の画家)



fig. 9 アナニニ大聖堂クリプトの壁画
第9ヴォールトのサムエル伝（第三の画家）



fig. 10 アナニニ大聖堂クリプト外の壁画
キリストと聖人たち（部分、第三の画家の弟子）