

シチーリアにおけるゲーテ

——ゲーテと地中海世界——

(そ の 四)

桂 芳 樹

Siculo-Norman 建築と Goethe (承前)

前号で私は Sicilia のモザイク装飾の発展を4期にわけ、第IV期に相当する Monreale の大聖堂のモザイクのみが、他の時期のものと異って、当時イタリア本土の各地に澎湃として湧き起っていたロマネスク様式や、またその影響下で特異な発展を遂げた Venezia のモザイク美術の影響を受けていることを指摘した。今回ならびに次の二度にわたって私は Sicilia における Norman 芸術ならびにイタリアにおけるビザンツ芸術の意義の評価、ならびに Goethe のビザンツ芸術に対する評価¹⁾の変遷を扱いたい。またそのための必要な手続として、西欧におけるゴシック芸術の展開についても言及しておきたい。Goethe においてはゴシック芸術とビザンツ芸術の評価は表裏一体の関係にあり、後年の Goethe の「ゴシックへの回帰」は、ビザンツ芸術に対する評価の転換が大きな契機となっているからである。

11-15世紀の Venezia および San Marco 寺院をめぐるイタリアの芸術的情况

よくいわれることであるが、Venezia の美術はイタリアの他の地域に比べて歴史的発展が少しづつ遅れる。

まずイタリアのロマネスク芸術は紀元1000年前後からイタリア各地 (Lombardia が有力な中心の一つ)で発展を始め、12世紀には各地で壮大な記念碑的な伽藍を現出せしめたのち、13世紀初頭には地方的な多様性を秘めながらイタリア全体としてゆるやかに統一されたロマネスク文化に次第に収斂し、その歴史的役割を果たして、来るべき新しいゴシック形態の文化を用意しつつあった。

ヴェネツィアが政治的・文化的孤立政策を捨てて、イタリア本土および西欧諸国との文化交流に道を開いたのは、まさしくロマネスクの終焉期の12世紀末から13世紀初めのこの時期であった。その契機となったのは、神聖ローマ皇帝 Friedrich I 世 Barbarossa と Lombardia 都市同盟との戦いと、Venezia がその仲介を務めた、いわゆる Venezia 条約(1177年7月24日)、さらにビザンツの占領とラテン帝国の再建を目的とする第 IV 回十字軍(1202-04年)への参加²⁾などであろう。これらの結果 Venezia は、Treviso から Padova に至るイタリア本土における領土の保全(特に Friedrich II 世の勢力に対する)、第二次 Lombardia 同盟への参加、北西ヨーロッパに対する経済的進出と貿易路の確保などの新事態が生じ、ヨーロッパの政治、経済に深く巻き込まれ、従来の孤立政策を保持しえなくなり、それとともに西欧文化との接触も始まったものである。13世紀は Venezia にとって国際化の時代であった。これとともに一世紀以上の遅れでロマネスク文化の Venezia 流入が始まる。San Marco 寺院の建築は、その主要な行事である第三次改築が既に1073年に完成しており、これは11世紀に入り Venezia の国力の増大とともに、当時イタリア各地で出現しつつあったロマネスクの大聖堂、東方の著名な大バシリカなどとの対抗上建設されたものであるが、この時期では San Marco 寺院の建築そのものには主要部は既に完成しており、ロマネスクの影響は、ヴォールトの使い方など極く一部を除いて、殆んど考えられなかった。ロマネスクの「発見」により影響を受けたのはモザイクの方である。

次にゴシック様式についても、Venezia は他のイタリア諸都市よりも約1世紀遅れて14世紀中葉これに遭遇した。

ゴシック様式は極く簡単に述べると北西ヨーロッパ、特にフランスでは、12世紀が初期ゴシックの段階で、Île-de-France 地方のロマネスク芸術を基盤として出現した。この新しい様式が最初に完全な姿を現わしたのが Paris 近郊 Saint-Denis 修道院付属教会堂(シトー派。1132-42年頃。修道院長 Suger の設計)であることはよく知られている。次いで Noyon, Senlis, Saint-Remi (Reims) と続き、Paris の Notre-Dame 寺院は初期ゴシックの最後の大伽藍である。13世紀はゴシックの最盛期であり古典時代で、聖王ルイの時代(Louis IX. 1226-70)はその頂点に達した。Chartres (1194-1260), Soisson (1180-1200), Reims (1212以降), Amien (1220), Beauvais (1227), Tour (1217-54), Strasbourg (1250以降), Paris の Saint-Chapelle (1245-48) など名だたる壮麗な大伽藍が、この王の治世に行われている。

14世紀に入ると、古典期のゴシックの形態が変化し、垂直志向が一層強くなるとともに軽やかさが増し、窓が採光のためぎりぎりまで開かれ、装飾や彫刻は立体化した。いわゆる *rayonnant* 様式の進化である。この世紀にはゴシック様式はフランス全土とヨーロッパ各地に拡がり、各地域の地域性と融合して独自のスタイルを産み出すに至った。

14世紀から15世紀中葉はゴシックの最終段階で、いわゆる「ゴシック芸術のパロック期」である。これはいわゆる *flamboyant* 様式(イタリアでは *gotico fiorito* と言う)であり、ゴシック様式は原初の形態の内的生命と素朴さを失い、極端に装飾化されて華麗となり、技巧化されて、それとともに機械化された。そこには構造よりも視覚的効果を重視し、合理性よりも夢幻の世界を追う非現実主義への転換がみられる。

さて、このような西欧におけるゴシック様式の発展に対して、イタリアにおけるゴシック芸術の受容、ないし発展の歴史は複雑で、地域的、時代的に様々な屈折をしており、様々な発展段階がみられる。これは、この時代のイタリアの芸術の風土が様々な構成要素を抱えて複雑である上に、イタリアのゴシックが西欧のゴシックの如くロマネスクから直線的に発展したものとは違って、必ずしも内発的なものではない点があるという事情によるであろう。(内発的でないから受容に必要性がないという訳ではない)。それは数世紀にわたる安定したロマネスク文化の根幹がゆるぎ、イタリアの文化が大きく転換しようとする時期の危機的な表現であった。さて、イタリアのゴシック建築の発展は次のようにいくつかの段階が考えられる。

1. Norman 支配時代の Sicilia

(a) ゴシック様式のイタリアへの影響で一番早期のものはやはり Norman 支配時代の Sicilia である。ここではフランスのゴシック様式の影響の前に、その先駆としてロマネスクの影響がまず現われた。即ち、Norman 支配の初期に、Norman 騎士団がフランスから連れて来たベネディクト派の僧侶を通じて、Cluny 修道院第3教会(1089-1135)³⁾の影響を直接に受けたロマネスク建築が現われたものである。これは Sicilia では、Mazaro の Duomo (1073年起工)、Catania の Duomo (1092年建築着手)、本土では San Trinità (Venosa, 1135) などである。Cluny の修道院はブルゴーニュ・ロマネスクの中心であり、いわゆるベネディクト平面から発達した壮大な修道院第3教会は修道院長 Gunzo の設計による5身廊、2内陣、後陣は5個の放射状祭室つき周歩廊の構

成である上に、身廊の採光問題に関連して尖頭アーチ型ヴォールトを採用しており、後に同じブルゴーニュのシトー派教会にひきつがれゴシック様式への転換において最尖端的な位置にあった。このような南イタリア、Sicilia への滲透力を見ると、この教団の長年にわたる聖地巡礼組織を通じての、ロマネスク文化の担い手としての全欧的な影響力の深さを感じることができる。Cluny の第3修道院は一部を除き崩壊し、Sicilia の2寺院も原形をとどめない程修復されている。ただ平面図を比較すると、両者ともシンメトリックで明快なベネディクト平面という点でフランスの原形と共通性がみられる。いずれにしても、このような伝播経路からみても、原形となったフランスの建築の性格からみても、これらはゴシックの先駆的現象とみてよいであろう。

(b) このような先駆的現象のあとを受けて、イタリアでゴシックの影響が最初に現われたのはわれわれが Siculo-norman 建築の一つに数えている Cefalù の Duomo⁴⁾ である。この伽藍については、Goethe が見ていないので本論文では触れていなかったが、Ruggero II 世 (1095-1154) により 1131 年着工され完成は 12 世紀末とされている。この建築は Ruggero II 世が Saint-Denis 修道院長と密接な関係を保っていたことから、イタリアで最初のゴシックの影響が現われている建物と言われる。Saint-Denis 修道院長は年代からみて付属教会堂の設計者である Suger であろう。Paris 西北部の Saint-Denis 修道院(シトー派)は、先にも述べたように、同じ Île-de-France の Morienvall 修道院と並んで、オジーヴ・ヴォールト(交叉ヴォールトや尖頭アーチ型ヴォールト)を最初に導入してゴシック様式を創出した。この教会は三層構成で3身廊、左右に袖廊、前方に Nartex がつき、会堂頭部では7個の礼拝堂からなる放射状祭室がある。ところが内陣をめぐる周歩廊がこの建築では二重になっており、放射状祭室と内陣の間の空間は二重の周歩廊が存在する。放射状祭室の7個の窓から内陣に向って照射される光を遮断しないため、この二重の周歩廊の間の隔壁を除去し、円柱の支柱だけを残し、それによって生ずる力学的欠陥を補うため、この部分のヴォールトにオジーヴを補強したものである。一方 Cefalù の Duomo の方は、ラテン十字、身廊で中央身廊と側廊の間を16本の円柱で分ち、その上にすんなり伸び上った尖りアーチがかかっている。中央身廊の天井は梁構造だが内陣、左右翼廊の天井は美事な交叉ヴォールトである。モザイクは古典期ビザンツの正統的なもので Monreale のそれに似ているが、さらに厳めしい感じのものであることはモザイクの項で既に述べた。そのモザイクが後陣壁龕最上段の Pantocratore の像を起点に後陣下段、内陣ヴォールト天井

(丸屋根はない)、内陣下部、トリビューンへとひろがっている。外部はファサードは三層で上二層が迫アーチの繊細な装飾帯、最下層の前面には大きく開いたアーチの門を三つ備えた atrium (atrio) が設置され、それを挟む形で重苦しいロマネスクの方形の塔が二本聳えている。以上でもってみると身廊などの広々とした空間処理は古代末期以来のバシリカ方式でラテン的、モザイクはビザンツ、外面や構造の基調はロマネスク(特に Puglia 地方の)と三つの様式の融合になっている。その上に、垂直方向に美事に伸び上った円柱群と天井のオジーヴ・ヴォールトによる空間処理が加味されており、ここに北方的・ゴシック的な息吹きを確実に感じることができる。

(c) さて、その次に来るのが Cefalù の Duomo より約 30 年遅れて Norman 王朝末期の Guglielmo II 世の治下 (1153-89) に建築を開始された Palermo の Cattedrale⁵⁾ である。これは Palermo における唯一のゴシック建築として有名であるが、Guglielmo II 世が 1177 年の Venezia 条約で Norman の伝統的政策(教皇 Alessandro III 世と、Lombardia 都市同盟を支援し Friedrich Barbarossa の南下政策に対抗する)を放棄して皇帝と 15 年の休戦条約を結び、同じ年英国王 Henri II 世の娘と結婚したこと、そういう事情からこの寺院を建立した Palermo の大司教 Gualtiero Offamilio (英国名 Walter of the Mill) が英国人であったこと(Henry II 世に派遣され 1169 年大司教になる。寺院の建設は 1185 年)、などから、ゴシック様式ではあっても当時大陸の影響を受けて漸く個性的活動を始めた初期イギリス様式の影響を受けていると言われる。ただ、この寺院は完成までに時間を要し、政情不安もあり、また改修も度々行っているので初期の形態が純粋に保存されず、各時代の様式が様々な形で加えられ、様式のパノラマのような観を呈している。(この寺院に関しては、Goethe との関連もあるので後に別項で扱う。)

2. Hohenstaufen 朝時代の南部イタリアと Sicilia.

(a) Norman 時代初期に Cluny 修道院が行った北方建築様式の Sicilia 移入を、この王朝が始まるとシトー派が引継ぐことになった。この教団はブルゴーニュを中心として全欧的な組織網をもち、イタリアではこの時代 Piemonte, Lombardia, Emilia, Marche, Toscana, Lazio, Campania の諸地方に修道院をもち勢力を拡大しつつあった。この教団は十字軍の遠征(皇帝 Heinrich IV が計画したが急死したため中断し、ドイツ騎士団など一部が先発した 1195-98 年の十字軍、皇帝 Friedrich II 世による 1228-29 年の第 IV 回十字軍)を

支援するため、その補給路の重要な個所に教会や病院を建設した。とくに Friedrich II 世が東方から帰還する前が活動が活発で、Norman 時代に建築された在来の施設を利用したり (Palermo の Chiesa della Magione, Chiesa di S Spirito)、新設したりした。新設は 1220 年代の設立のものが多いが、Norman の伝統の強いもの (Messina 近郊の S Maria della Valle 教会など) の他に、S Maria degli Alemanni (Messina)、Basilica del Murgio (Lentini)、Chiesa di S Nicola (Agrigento)⁶⁾ などシトー派教団の属するブルゴーニュ派コンソクの純粋に外来の技術による一群の壮大な建築がある。第一のものは、病院と並んで建てられたもので今日一部の遺構しか残っていないが、それでも Sicilia における最も調和のとれた純粋なゴシック建築であったことが推定される。

三身廊、三後陣 (オジーヴ・ヴォールトを使用)、中央身廊と左右側廊の間には角柱を用い、正面入口は 3 個の大アーチを用い、ブルゴーニュ・ゴシックの原形にかなり近かったものと思われる。第二のものは、1224 年に着手されたが完成に至らず、現在は遺構が残っているのみである。しかし原案では縦 83 米、横 28 メートル、交叉ヴォールトおよびリヴ構造の長大な 3 身廊、広大な内陣、またシトー派に多い角形会頭頭部の 3 後陣の雄大な規模のブルゴーニュ・ゴシックの建築であった。どういう理由からか地上 2.7 米の所で工事が中断されている。最後のものは Agrigento の新市街から旧市街 (ギリシャ植民都市) へ降りて行くちょうど中間地点にあり、国立考古学博物館に隣接し、最近発掘された遺跡地帯のただ中にある。身廊で右側に礼拝堂が四室並ぶという奇妙な構造であるが、オジーヴ・ヴォールト (交叉ヴォールトの) 十字形稜線にリヴがついたものが配置されており、ずんぐりしたロマネスクの形態にゴシックの空間構成をとり入れた混合形式と思われる。

オジーヴ・ヴォールトはシトー派によって組織的に強力に広められ、西欧建築の統一性を維持・拡大することに貢献したと言われるが、上記の諸建築は、その純粋移植の最も早い時期の実例と考えられる。この段階から、イタリアのゴシック様式の採用が本格化したと考えてよいと思う。

(b) Stilo imperiale.

この様式は Friedrich II 世の東方遠征からの帰還 (1230 年頃) 以後出現した城塞建築の様式であり、主として Puglia 地方の交通の要衝や海岸に設けられた。様式はこの皇帝の開明的な態度と古典的教養の影響もあって古典主義的ゴシック様式とでも称すべき独特のものである。寺院建築の場合とちがって、民間の家屋や一般公共建築、軍事建築などは、宗教的戒律による規制が少いため

様式が自由なところがあるが、Andria 近郊の Castel del Monte⁷⁾ (1240) などは正八角形の二層からなる重厚な石造の砦の本体(内庭も正八角形)の外壁の8個の角のところに更に8個の正八角形の塔(内部は階段)を配したもので、軍事的要請から来る外部構造と内部の居住性との調和をぎりぎりまで追求した合理性のうちに、ゴシックの寺院建築における内部空間と外壁との一体化の追求と同じような、新しい時代の合理性が感じることができる(室内ではオジーヴ・ヴォールトが使用されている)。なお、同じ構造のものに、Castello Ursino (Catania), Castel Maniace (Siracusa) などがある。

3. イタリア本土における純粹移植の試み。

Sicilia におけるシトー派のフランス・ゴシックの純粹移植の活動と平行して本土でもシトー派修道院により同じ試みが行われた。地域的には上記 2-(a) におけるシトー派教団所在地、特に Lazio と Toscana 地方が中心である。イタリアには余り滲透していなかったブルゴーニュのベネディクト派の様式を純粹の形のまま摂り入れているため、設計者はフランス出身の修道僧の一人でも同一人物と推定される。現在残っているものに Fossanova 修道院附属教会堂⁸⁾ (Lazio の Priverno 近郊。1187年に開始され1208年教皇 Innocenzo III 世により献堂)、Casamari 修道院附属教会堂 (Lazio の Veroli 近郊。1217年建立)。などがあるが、前者はラテン十字型、3身廊、左右袖廊、角形会頭部、中央身廊は側廊の二倍以上の高さで正面ファサードのバラ窓、後陣の窓、側面の窓から入る光で明るく側廊の暗さと対照をなす。身廊の半円筒ヴォールトに横断アーチが補強され、交叉部 (crociate, croisée) は交叉オジーヴをもつ。上昇推力と重力の均衡、横圧力と控え壁 (contraffort, contrefort) の可視的なヴィジョンなどこの様式の純粹に原始的形態を保持している。イタリア本土の各地にこのような厳密な建築が現われたことは、新しい芸術の条件が熟しつつあることを示していると考えられる。

4. Benedetto Antelami⁹⁾ の芸術。

この時期にロマネスクの風土にあってゴシックの新しい感覚で創造しようとする建築家(彫刻の業績も有名)が現われた。この人は12世紀末から13世紀前半にかけ、最初 Emilia 地方 (Parma, Fidenza)、次いで Vercelli (Piemonte 地方)で働き、途中1210年代に Île-de France 地方を訪れその地のゴシック教会群を実地に研究したといわれる。その作風は Lombardia のロマネスクの伝

統を土台に、当時 Emilia 地方に既に滲透していた Province 系ゴシック様式を加味したもので、後年はさらに在仏経験からゴシックの最も正統的な様式の影響が加わったものである。作品は、Parma の洗礼堂 (1196-1216)、Duomo di Fidenza (1190-1218)、Vercelli の Sant'Andrea 修道院附属教会 (1219 年以降) などである。最初のものはイタリア・ゴシックの傑作の一つとされるが、正八角形の構造の外壁は最下層が各壁面一杯のアーチを施し、その上四層は古典的な明快な形の柱廊が各面に嵌め込まれ、盲アーチ壁の最上層はオジーヴ・アーチつきの円蓋を外から覆う形になっている。内部も外面と緊密に呼応していて、下一層の壁面が 16 の壁龕に分割され、その上二層は外面と同じ嵌め込み柱廊で最上層が円蓋となる。内部の 8 角形の稜には円柱が立ちそこから付柱 (lesena)、さらに円蓋を支持する肋材へと連絡する。壁龕は入口と祭壇のところだけでなく、この二箇所を結んだ軸を中心に内部壁面は左右対称であり、個々の壁龕の構成は少しずつ異り完全なシンメトリーではない。壁面は内部と外部の隔壁であり、外面は内部の壁龕二面と対応する。壁面の量塊をこのように線条化して明暗のリズムとして視覚的に非物質化したこと——以上のように意識的に計算した空間構成がこの建築の斬新な性格で、Antelami は Province 芸術やロマネスク芸術に流れている土着的な古典的傾向を吸収して独特な古典的な空間を創出し、それが外面的形成を超えた深いゴシック的空間を構成する結果となった。第二のものは 3 身廊バシリカで、身廊の間は尖頭型アーチを戴く束ね角柱が立ち、その間を下層が大アーケード、上層が柱廊の隔壁が走る構成。ゴシックの様式が一層強調され、線条的傾向が強く現われている。第三のものはラテン十字型、3 身廊の平面構成。束ね角柱、オジーヴ・アーチ、オジーヴ・ヴォールト使用、また Parma の洗礼堂と同様の円蓋を戴く。外形は正面ファサードを挟んで塔が立ち、ファサードは Lombardia 風で彫りの深い円形飾りアーチ群をもつ扉口が三面からなる構成で夥しい側柱が束ね角柱のごとく構成されその中から数本の角柱がファサード壁体を垂直に登りファサードを三面に分ける。ファサード上部には Parma 洗礼堂のような二層の嵌め込み柱廊があり、その上に切妻形ファサード屋根を戴く。そしてファサードの長方形の対角線の交叉部にパラ窓が取り付けられているのである。S. Andrea 修道院は Cattedrale Fidenza の明らかな洗練された進化の姿を示している。塔や身廊の垂直上昇力やオジーヴ・ヴォールトは両者に共通だが前者は後者に比べ一層明確な線と輪郭を示している。これはまだロマネスクの要素の強い空間構成からゴシック的空間への進化といえよう。後者で試験的に用いられた感のある側廊や

後陣上の飛びアーチ (arco rampante, arc-boutant) の使用も堂々たるものであるし、後陣群や翼廊の規模、中央身廊と翼廊との交叉部のドームも規模雄大なものがある。Antèlami は Île-de-France の教会群を観た。しかしそれらに魅せられるとともに、建築の構成要素はロマネスクの量塊に頼らないで、細いが勁い線條で代用しても、そのエネルギーを失わないことを知り、フランスのゴシックを超えた独特の空間を築いた。Sant'Andrea 寺院のファサードを同時代のフランス・ゴシック建築のそれと比べてみると違いが歴然としている。このファサードに古典的な品位を与えているのは単純なゴシックの外面的模倣ではなく、面と線、光と影の完全に意識的な計算された幾何学的視覚的配置、曲線や直線あるいは壁体そのものの輪郭の純粋さである。Altèlami の明晰さは、はるかに時代を超えて Palladio のそれに対応する感がある。Altèlami の作品は 13 世紀の中葉まで北部と中部イタリアで絶大な影響を与えた。イタリア建築におけるロマネスクの基調は依然根強いものがあったが、Altèlami の新しいヴィジョンによって、Lombardia に代表されるイタリア・ロマネスク芸術は 13 世紀前半で、その歴史的役割を終えたと言うことができよう。

5. 13 世紀前半のイタリアの芸術的潮流の分布図。

13 世紀のイタリアは思想的、芸術的に極端に多様性に富み、矛盾に充ちた世紀ということができよう。上述のように Benedetto Altèlami の、あらゆる既存の様式の上に外来のゴシック的世界観を接合して新しい建築的ヴィジョンを創造しようという内発的努力の結果、数世紀にわたるロマネスクの基調が根底的に転換しようとしている時に、Venezia では 100 年以上おくらせてロマネスク様式を「発見」しつつあった。一方、第 IV 回十字軍遠征によるビザンツのラテン帝国再建の結果、イタリアにおけるビザンツ芸術の影響力はこれまでになく強くなり、西側のゴシック芸術と並んで、イタリアを二分する外来思潮となった。この背景の中で、Venezia は新しいビザンツ芸術の影響をいち早く受けたのは当然であるが、前世紀のロマネスクの風土の中でビザンツへの傾斜を深め、それを通じて古代末期のキリスト教の伝統に立つ独自の「新古典主義的」傾向を深めていたローマ (S. Clemente 寺院、S. Maria in Trastevere 寺院の建築とモザイク)¹⁰⁾ は、この 13 世紀のビザンツの新潮流の影響下にその古典的傾向を増大し、世紀末に Arnolfo や Giotto が行う美術の革新に参加することになる。また Sicilia では Friedrich II 世の治世下で早咲きのゴシック文化とビザンツ文化の影響のもとで、文学では Province の影響も加わっ

て、イタリアでは最初の俗語の「新生体」*lo stilo nuovo* の文学が生まれつつあったし、造形美術の方では Friedrich II 世の創造したゴシック的・ロマネス語的革新の中で、この世紀の最大の存在の一人で、Giotto や Dante の世界に直接に接続する Nicola Pisano を生み出す土壌を醸成しつつあった。また既に 11, 12 世紀において、幾何学的な線と模様の平面、空間構成のうちに建築のもつあらゆる動力学的要素を吸収してしまう独特な静的な古典主義を達成した Firenze と Toscana 地方¹¹⁾は、この世紀には建築よりもむしろ絵画(モザイク)が芸術意識の変革の先端に立っており、非常に複雑な経過をへて、ビザンツ(特に地方)の濃厚な影響を吸収しながら世紀末に Cimabue と Duccio が現われる。ビザンツはその政治的独立の喪失とともにやがて文化的影響力を失うことになるが、13 世紀中にはまだ深い影響力をもち、ロマネスクの基調が崩れた 13 世紀のイタリアに文化的な骨格を形成せしめる一方の要素としての力を保持していた。

このような背景のもとで、Antelami の内発的なゴシック文化の摂取の試みの後で、イタリア各地で極めて多様な形でゴシック化が行われた。その多様性は、元来ロマネスク文化が多様であったことに基づく。ただ、Antelami 以後のイタリア・ゴシックがそれ以前と違う所は、後者が比較的フランスのモデルに忠実であったのに対して、前者が千差万別に個性的な受取り方をしていることである。またこれはイタリア・ゴシック全般を通じて言えることだが、フランスのゴシックの垂直志向に対してイタリアのゴシックは教会自体の規模が大きく、身廊などの幅を充分にとり空間を拡げて垂直の上昇力を中和しようとする傾向があることである。この水平志向は、古代末期以来のバシリカの伝統を受けついだもので、古典的な調和の精神の現われであろう。

イタリアのゴシックのヨーロッパ芸術史における評価と位置づけは難しい。西欧の美術史家でイタリア・ゴシックを、単なる外国の意匠の遊びで *Lebens-äußerung* がなく誤解にもとづく移植を行っているとは非難する者も少ない¹²⁾。価値の転換の行われる時代には、新しい価値を模索して外来の思想を求めることが多い。外来思想の受容を責めるならば、西欧のゴシックの成立はビザンツの影響をぬきにしては考えられぬ事実を指摘すれば足りる。誤解というのは一つの体系的なものの一部を全体的価値と切り離して摂取することを意味するが Antelami の作品にみる如く、そのような場合でも異種の総体に接合されてより深い解釈となることが多い。新しい人間存在のあり方のため外来の様式を受け入れて新しい空間を創出することは必然性があったのであり、13 世紀

のイタリアにおけるゴシックの解釈の多様性はむしろそれが内発的要求であったこと示す証拠であろう。

6. (a) 13世紀のゴシック建築は、まず最初にドミニコ派、フランチェスコ派教団を中心に行われた。これはちょうどロマネスクの運動がベネディクト派教団と結びついていた事と対応するものである。両派の伽藍は大体一定した構造をもつ。即ち3身廊のバシリカで、外陣はある場合とない場合があり、翼廊と主身廊の交叉部に常にドームを戴き、正面ファサードにバラ窓、後陣に窓が開き、主身廊側面の窓は大きい。このような基本的な構造が決定されたのは、AssisiのS. Francesco寺院¹⁸⁾(身廊が一つで、いわゆる講堂形式という点で、上記の一般形とは多少ちがうが)の建設においてである。この教会は1228年の聖 Francesco 死去の直後に建てられた。余り大きくない岩山の上に二層の形で建てられている。「上の教会」「下の教会」と呼ばれているが、「下の教会」は元来ロマネスク教会の地下納骨堂(crypta)を発展させたもので、巡礼は外部からまずこの「下の教会」に導かれ、次に「上の教会」に登る。その時「下の教会」が一階と思っていたのが実は地階で「上の教会」は地上階であることに人々は気づく。即ち岩山の段差を利用しているので今日の高層ビルの建て方と似ている。外見は重苦しいロマネスクの構成で、「上の教会」の側廊脇の控え壁も重量のある円筒形である。しかし内部に入るとこの印象は一変する。内部の構成はこの教団、そしてその背後にあるトマス神学の教義の具体化である。「下の教会」は地下納骨堂であるが同時に祭壇と礼拝堂のある教会であり、理念的にも物理的にも「上の教会」を支える役割を果たしている。即ち「下の教会」は聖 Francesco の遺骸を納めてあり、聖人の身体そのものであり、聖人は身を挺して「上の教会」を支えている。事実、後に Giotto が絵くフレスコ画には、ローマ教会を肩にのせた聖 Francesco の構図がみられる。円筒形の控え壁も聖人の双肩にかかる重責を象徴している。巡礼はここで聖人の身体に直かに触れ、案内の僧の肉声を通じて聖人の在りし日の生活を目で見なければならぬ。この時代の宗教感覚、特に Francesco 派の考えでは、象徴や理念は直接目に見え手に触れる形で表現されねばならなかった。それ故、「下の教会」は文字通り地下の世界で、巨大だが通常より極端に短い角柱と、その上に乗った大オジーヴ・ヴォールトや逞しいアーチで「上の教会」を支えていて、聖人が逞しい腕でローマ教会のために奮闘する姿を髣髴させることになっている。これに対して「上の教会」は理念的には宇宙または世界を表現するので広大で開

放的で隅々まで明るくなければならない(「下の教会」は教団という植物が育つ種を宿しているから、閉じた幽暗の世界である)。中央身廊に連続する広大なオジーヴ・ヴォールトは天を表わし、巨大な横断アーチは地平線を表わす。身廊の壁面は上下二段に別れ、上段には採光のため思い切った大きな窓が開かれその間隔に、旧約聖書の説話のフレスコ画が描かれている。下段は聖 Francesco の生涯の場面がパノラマのように若き日の Giotto の手でフレスコ画に描かれていて(13世紀末)、聖人の生涯に実際に触れ追体験できるような身近な空間構成になっている。

この教会の構成法はおそらく、不要な壁体を除去して大胆に採光窓を取り入れたフランスのレイヨナン様式(パリ王宮内の Saint-Chapelle 礼拝堂がその典型)などの影響が考えられよう。しかしこの様式が技巧に走り、後に flamboyant 様式に行きつくのに対して、Assisi のそれは独特な人間的な空間を構成しており、フランチェスコ派、ドミニコ派の教会建築の一つの規範となった。Siena の S. Francesco 寺院や S. Domenico 寺院は、講堂型の実例である。

なお、Goethe は 1786 年 10 月 26 日¹⁴⁾、この地に立寄ったが、この時点ではゴシック様式を嫌悪していたのでこの寺院には関心なく、近くのローマ時代の遺跡(B.C. 1世紀)で教会になっている、Minerva 寺院(Santa Maria sopra Minerva)の方に関心を示している。

(b) Assisi の建築が修道院附属教会堂の様式を決定したものとするれば、伽藍型教会の典型は Siena の Duomo¹⁵⁾(1230年頃着工)に見られる。この時代になると後期ゴシックになって、ファサードにも小尖塔^{ピナクル}などが付きけばけしくなり、三層の立面構成でフランスの様式によく似ている。しかし、第一の特徴として中央身廊が側廊に比べて広いため、全体として寸詰りの感じを与える。しかし、内部に入ると中央身廊は高く伸び上り、側廊のトリフォリウムから光を入れ、アーチもオジーヴ・ヴォールトも十分に高い構成になっている。この垂直性に対抗するかのように、角柱や内壁のいたる所に、白と黒の水平の縞模様が一面に彩色されている。これは垂直性を減殺して水平線を導入し、ゴシック的空間に対して、光と色彩の顫動する Siena の伝統的なビザンツ的空間を導入して中和しようとしたものである。同様の試みは、一層典雅で古典的な形であるが、Orvieto の Duomo(1290年に Fravignate により着工)でも、行われている。

(c) フランチェスコ派の理念を代表する Assisi の空間構成に対して、ドミニコ派のそれは、Firenze の Santa Maria Novella 寺院¹⁶⁾(1278年に Fra

Ristoro と Fra Sisto が構想)である。ドミニコ派は聖 Thomas Aquinus の、神の創造的な思惟の地上における合理的かつ秩序ある実現を希求する思想を教義の根底とする教団であり、それ故にこの教会では神の秩序が均衡のとれた明確な空間構成となって表現されている。3 身廊からなるラテン十字で講堂型の発達したもので、オジーヴ・アーチとオジーヴ・ヴォールトを戴く大きな教会だが飾り気がなく材料も質素である。これは明晰さを保つためである。建築の各部分はそれぞれ神の秩序の一部として象徴的意味が与えられている。13 世紀のゴシック教会の中ではゴシック的純粋性は随一のものであるが、ラテン的伝統も強く身廊も広大である。この垂直と水平の両方面へ拡がる空間の広さは、有限な存在でありながら神の無限を思考しうる人間的思惟の広さと限界を示すものである。それ故、それぞれの部分的空間を画する角柱やアーチやヴォールトも、ぎりぎりの限界を見る者の目に示さなければならない。

身廊も側廊も、また上層の空間も、見はるかす限り、同時にまた同じくらい明晰に、見る者の目に収められねばならない。そのために各個所に特別の照明が装置され、また視覚に空間の深みを与えるため、ファサードから内陣に向けて身廊の柱間距離が漸減する (15 米から 11.5 米まで) ような工夫も凝らされている。角柱やアーチも完全なシンメトリーになっていて、それぞれの可能な限界に位置するため、その自己規定の努力の中に、上昇力と重力の間の緊張も一切吸収されてしまう。これは見る者を、神の秩序の厳密な合理性と神秘性の観照に誘う、特異なプラトニズム的空間である。

(d) Assisi の単身廊、十字形講堂形の進化した形と思われるものに、Firenze の Santa Croce¹⁷⁾ のバシリカがある。これはフランチェスコ派の寺院で、形式はエジプト十字(会堂頭部の内陣両脇に左右 5 個ずつの後陣が並ぶ)、3 身廊、1295 年に彫刻家の Arnolfo di Cambio により着工された。円熟期の Giotto のフレスコ画の傑作が多く、イタリア・ゴシックで最も美しい教会と言われる。その空間のラテン的な壮大さ、合理的な明晰さ、その建築部分の質朴さなどの点で Santa Maria Novella と同系であるが、オジーヴ・アーチは尖端が鋭く開口部が広く、壁面は一般に厚みを感じさせる。

(e) 同じ Arnolfo di Cambio の手になるもので、有名な Firenze の「花のサンタ・マリア大寺院」(Santa Maria del Fiore. フランチェスコ派。1296 年着工。)¹⁸⁾がある。これは当然同時代のフランスの放射状祭室型の教会堂 (Saint-Denis, Chartres, Reims, Amien の大聖堂)との関連が推定されるが、建築家はそれを超えて大胆で斬新な構想を行った。即ち 3 身廊からなる教会堂体部に

対して、会堂頭部には外陣と内陣を一体化して中央に大円蓋を戴く正八角形の空間を配し、その中央部の左右および後部に、それぞれ5個の放射状祭室を有する後陣を配した三葉形の構造を接合したものである。中央部と身廊部の接合、中央部の正八角形と三葉部の調節は、壁体の分節とか併合の方法では行わずに Arnolfo はすべて面とヴォリュームの構成によって解決した。例えば、中央の正八角形の八面のうち六面は開いており、残りの閉じた壁面二枚は教会の中心軸に対して斜の角度にある。これは遠近法における短縮法の効果を用いたもので、この作家の立体性を強調する自作の彫刻の手法を建築に応用したものである。壁面の構成などは Santa Croce などと大体同じであるが、天井は Santa Croce が古典的な平天井であったのに対し複雑なオジーヴ・ヴォールトの構造である。Arnolfo は Roma に滞在した経験があり古典的伝統に対する理解力に富んでいたが、Santa Croce における古典的傾向に対して、ここでは Santa Maria Novella 寺院におけるゴシック的垂直志向とバシリカの平面性の総合の試みを継承して、フランスの大伽藍のゴシック的空間構造をイタリアの伝統的なバシリカの空間性に接合するという独特な野心的な試みに挑戦した。Santa Maria Novella, Santa Croce, Santa Maria del Fiore などの建築の出現により、Firenze はイタリアにおけるゴシックの中心地となった。なお、「花のサンタ・マリア」寺院には後に追加された Giotto の鐘楼、Brunelleschi の大円蓋など有名な附属物が多い。

(f) 上述のようなフランス・ゴシックと伝統的古典バシリカとの融合という構想は Firenze を離れた地方にも見られる。即ち Bologna (Emilia-Romagna 地方)や Padova (Veneto 地方)である。Bologna の San Francesco 寺院¹⁹⁾は1263年頃 Marco da Brescia によって完成された。これは9個の放射状祭室と内陣をめぐる周歩廊を備えた会堂頭部、飛びアーチによる補強法などからみて、フランス古典期ゴシックの形式を模していることは極めて明らかである。しかし内部は中央身廊が側廊の二倍の幅をもち、側壁の大アーケードのアーチの位置がかなり低く、角柱の太さも手伝って、ヴォールトのゴシック的な線の雄勁さに比べて重厚な感じを与える。これは Emilia-Romagna 地方のロマネスクの影響のつよい融合形とみることができよう。

(g) Padova の Basilica di Sant'Antonio²⁰⁾ (1270年頃)も Bologna の場合と同じく、フランス古典期のゴシック形態を受容し、内陣をめぐる周歩廊(オジーヴ・ヴォールトを戴く)、9個の放射状祭室をめぐる会堂頭部などは殆んど同じである。ただ時期が多少遅れるためか Bologna の寺院に比べて、ゴシ

ックの線条主義が強く現われて洗練された感じを与える。これはファサード(古典的な三層立面構成)や側壁の控え壁や飛びアーチの構成によく現われている。特異なことは、このようなゴシックの下部構造の上に7個の鼓胴式ドームタンブールが乗っていることである。これは Venezia の San Marco 寺院の構成によく似ていて(ギリシア十字の各部分にドームが乗る)、その模倣であろう。Venezia はゴシックの「発見」が他のイタリアの諸地域より遅れたので San Marco 寺院の建築の本体は純粹にビザンツ的である。それ故に Venezia の前哨的地位にある Padova で、ビザンツとゴシックのこの様な接合形が生まれたのは興味を唆られることである。Venezia では後にゴシックの「発見」の後、ゴシックとビザンツ様式の融合という現象が現われた。この事と考え合わせると興味深いものがある。

以上 13 世紀のイタリアのゴシック様式の運動について要約すれば、イタリアはフランスの新しい文化様式の挑戦に対して、ロマネスクであれ、ビザンツ様式であれ、古典的伝統であれ、その地域性と伝統に従って自覚的に応戦し、その個性の自立性を示し、Assisi の S. Francesco 寺院、Firenze の Santa Maria Novella 寺院、Santa Maria del Fiore 寺院などで独特の新しい空間を創出することに成功したということである。

(h) 以上の他に、イタリアのゴシック建築として記憶に価するのは、都市の建築である。ゴシック様式は、ロマネスクと同様 Comune を中心に発達して来ただけに都市建築に独特の様式があり、南部では Friedrich II 世の軍事用建築が発達したのに対し、北部では市庁舎などの公共建築の様式として発達した。その一部を挙げれば、Como の市会議所 (1215), Palazzo del Priori (Vollterra. 1250), Bargello a Firenze (1255), Palazzo Pubblico (Piacenza. 1280), Palazzo Pubblico (Perugia. 1283-97), Palazzo Comunale (Siena. 1298), Palazzo della Signoria (Firenze. 1300 頃 Arnolfo の構想)、また既に 14 世紀に入りゴシック後期の gotico fiorito 様式の時代になるが、Venezia の Palazzo Ducale などがある。これらの建物には行政官庁として共通の性格があった。一つは軍事的・警察的機能としての高い塔、胸壁、厚い壁面、狭い窓などである。もう一つは民政的な面で、市参事会などの会議集会のため二階の正面は窓を大きく開け装飾を施し、地階はその部分だけ回廊をめぐらし外界との接触を計ったことである。もともと開放的性格の Venezia などではこれが極端になり、総督官邸の四周が二層の飾り回廊を巡らされることとなる。いずれにしても年とともに装飾的要素が増え、一般にどの部分の窓や壁面にも飾り

アーチなどが取りつけられるようになった。

7 後期ゴシック(14, 15 世紀)

(a) 14 世紀に入ると西欧でゴシック様式は徐々に変調を来し、古典期の合理性と機能性を失い、形態が必要以上に垂直に伸び軽やかになり、窓が拡大され壁面が減り、彫刻や装飾は立体化して細密化し、建築全体が石のレースと化して来る。ゴシック様式は本来の生命力を失い視覚的效果に訴える装飾的なものと化した。しかしこの時期にはその一方、ゴシック様式はフランス全土からヨーロッパ全体に普及し、地方的特性を吸収して、国際的になった。ゴシックのこのような変質は、14 世紀に百年戦争の影響で教会建築が著しく減少したことも関係しているかも知れない。この時期に新しく生じたのが flamboyant 様式²¹⁾である。それはまず 14 世紀の最初の三分の二世紀の間イギリスで曲線様式の建築の開花によって最盛期を迎えた。次いで、1370 年頃、この様式はフランスのイギリス占領地域に広がり、1400 年にはフランス全土に普及していた。この様式は窓の飾り格子に用いられることが多く、その格子リブの網目に火焰が燃え上っているような効果があることからこの名が来ている。技術的には格子に S 形曲線を多用することから発生した。フランスでは北部や西部で盛んで Paris 周辺や Loire 川沿いは地味であった。

(b) この様式はイタリアに輸入されると、gotico fiorito 又は gotico fiammengiante という名称になった。絵画において国際ゴシック様式は、繊細華麗な色彩と細密描写を通じて、ルネサンス絵画を次第に育んで来たか、建築においてイタリアで最初にこの様式を採用したのは、Milano の Duomo²²⁾である。この大伽藍は Milano 大司教 Antonio da Saluzzo が Gian Galeazzo Visconti の援助を得て Milano 市民の喜捨を集めて、当時の国際都市 Milano にふさわしい寺院を国際的な様式で建てようと願って始められたものである。

定礎は 1386 年と推定されるが工事は長く続いた(19 世紀に完了)。15 世紀後半に、Gian Galeazzo Maria Sforza が Straßburg 寺院から建築技師を呼んだという記録が残っている。この教会の建築には仏、独など西欧各国から工匠が集められ、国際的な建設工事となった。招聘された工匠達の氏名もかなり判明しているが、設計者だけが判っていない。このようにして行われた寺院の建設は、芸術的・宗教的評価はともかく、政治的・社会的な意義があったものと思われる。即ち、国際的な水準の技術を一個所に集めて、大建設工事を行うことであり、このことによって Milano の国際的評価もあがり、技術の改善にも貢献し国際交流に尽すことになったことである。芸術的評価は古来から二分さ

れている。特にフランス人は、自己の^{カテドラル}伽藍に対する冒瀆を感じるのか、あるいはフランスからイタリアへの出入口にあるこの寺院には、北方からイタリアへの旅行者にとって自分たちの古典主義的陶醉に水を差す存在と映るのか、このドームに対する過少評価の伝統がある。イタリア旅行についての Goethe の先輩たち、De Brosse, Adler, Cochin, Lalande, Volkmann など皆同様である。Goethe もイタリア旅行の帰途 Milano を通過したが、これらの先輩に倣ってこれを評価しなかった。僅かに、Tischbein のみがこれを讃え、ゴシック建築を森と比較することを思いついた²³⁾。客観的にみてこのドームの外観の華麗さはまさに人を瞠目させるものがある。しかし、femboyant 様式には、外部の華やかさに対し、建築内部にはヴォールト部分を除いては平板さという欠陥があるという。そうだとすれば、それはこの国際的な様式そのものの欠陥であろう。

(c) Venezia にこの様式が移入された正確な時期はわからないが、14 世紀末 Milano の Duomo の建設に携った工匠によると伝えられる。そこでこの様式は装飾的要素として用いられ、総督官邸 (1360 年以後)、Ca d'Oro (1420. 総督 Marino Contarini 邸) などの傑作を始め gotico fiorito の建築群が続々と立ち始めた。15 世紀はヴェネツィア・ゴシックの世紀である。貴族の館としては最初に透し彫り窓を用いたと言われる Ariani-Minotto 邸、Angelo Raffele 邸から、Casa dei Dandolo (Riva del Carbon. 以下 15 世紀)、Casa del Querini (S. Maria Mater Domini)、Ca'Foscari、Palazzo Bernardo (S. Polo)、Palazzo Soranzo-Van Axel (S. Marina) まで枚挙にいとまがない。小邸宅も Palazzetta del Contarini Fasan, Palazzetta del Falier, Palazzetta del Pesaro-Fortuny (S. Benedetto)、Casa di Desdemona など数が多い。また 11 世紀から 14 世紀にかけて Venezia の商業的発展の結果、主として Canal Grande 沿いに Fondaco dei Turchi, Casa dei Mosto など外国人、商人、航海者、貴族などのための館が続々と建った。この「商館スタイル」は、Gotico fiorito の先駆とも称すべきものであろう。San Marco 寺院自体の建築の中でも、後の増築の部分あるいは飾りつけの部分で、ゴシック乃至 Gotico fiorito の部分は多い。即ち Cappella di Sant'Isidoro (平面図で 77 の場所)、洗礼堂 (Z)、南側袖廊 (G)、(H)、Cappella della Madonna dei Mascoli (81)、そして何よりも西面のファサードである。教会建築においても、この様式の建築はいくつかあり、二大教会として構想、形態、プロポーションとも酷似しているものに、フランチェスコ派の S. Maria dei Frari、ドミニコ派の Ss. Gio-

vanni e Paolo (S. Zanipolo)²⁵⁾ 教会がある。他に小教会としては、S. Stefano, Chiesa della Madonna dell'Orto, S. Alvise, S. Gregorio などがある。

このうち純粋な意味でのゴシック様式は上記フランチェスコ、ドミニコ両派の教会で、ゴシック建築としての基本的性格を全て備えている。双方とも3身廊のラテン十字だが、後陣が内陣の左右両肩に数個ずつ並ぶ形で、Firenze の Santa Croce と同じ形である。特に S. Zanipolo 教会の方は歴代の総督や傭兵隊長の墓があり、国民を代表する教会として有名である。この二つの教会は時期も等しくしており、14世紀中葉に着工され15世紀中頃完成した。

一方 *gotico fiorito* 様式の方であるが、これは上述の商館の東方的様式が元来 Venezia に存在していたのに対し、それに西方コンコ様式が加わって独特の華麗繊細な様式が出来上ったものと推定される。即ち、商館の様式では水面を広場と見做して、思い切って窓を開け、外部に向って全てを開き、代りに建物の周辺に柱廊を巡らす様式がもともと存在した。その装飾としての大理石の透かし彫り、アーチ装飾が時とともに複雑化し華麗となる。特に建物のファサードなどにある窓の飾りアーチの変遷をみると、この東西融合のプロセスが窺われて面白い。ファサードは全面が理肌のある大理石で被われ、円形や長方形の立体的装飾が施されていた。最初その窓は、長い飾りアーチで囲まれているだけだったが、それがやがてアラブ回教圏の芸術と接触して弓形アーチ(馬蹄形アーチや波形曲折アーチ)に変化し、そして遂に頂上の尖った尖頭アーチに達し将来のゴシック式三葉裂アーチに発展する様相を示し、14世紀にいたって Venezia は、ついに三葉裂の曲りアーチの曲線が幾何学的に交錯するレースのように軽やかな大窓の大理石の透かし彫りの、幻想的なスタイルを案出し凝縮させた。San Marco 寺院に南接する総督官邸の Porta della Carta (「紙の門」、San Marco 寺院との間で、Portico Foscari の西側)はこの様式の最高傑作で、ロマネスクと東方とゴシックが美事に接合し凝集した幻想的な作品である。以上のような発展過程をみれば、東方(ビザンソと回教圏)と西方ゴシックという本来対立的なものがいつの間にか転換して融合していることに気がつく。これはゴシック様式の発生に際してヒザンツ様式が決定的な働きをしているという事実の傍証たりうるかも知れない。ゴシック様式はその発達の極において、最初の出発点にもどった。またこのような西方的な本来は厳格な形式を忽ち東方的な、空中に浮遊する夢幻的なものに転換せしめる変幻自在なところがいかにも Venezia 的で、その魔力を感じさせる。この変転常なき Venezia の雰囲気が多くの芸術家を魅惑した。都市の景観と市民生活を好んで描いた

Carpaccio, Bellini 一族、Guardi, Canaletto など Venezia 派や、イギリスの Turner など画家の系譜。そしてロマン派の神秘的、怪奇的なゴシック趣味から Hofmannsthal の夢幻性まで。John Ruskin によってヴェネツィア・ゴシックは、その合理的精神ではなくてロマン主義的夢幻性へ導く糸口となった。

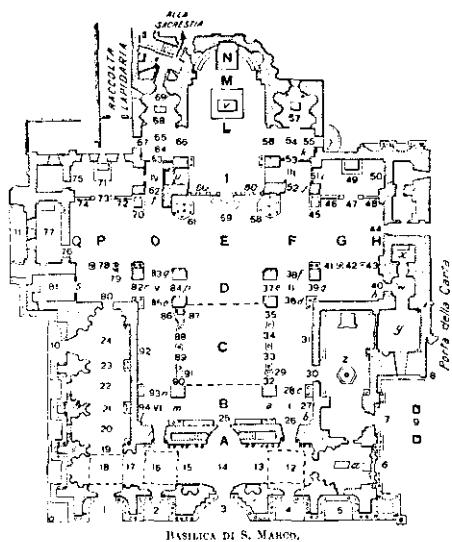
Goethe については、イタリア旅行中、総督官邸で公開裁判を見物した記録がある。第一次滞在でもまた 1790 年の第二次 Venezia 滞在中も、この宮殿に保存されていた Venezia 派の絵画を鑑賞したことが記録されている²⁶⁾。この典雅な建物には Goethe は好意的であった。

Venezia では 15 世紀中葉を最後として、Gotico fiorito 様式はその活動を停止する。

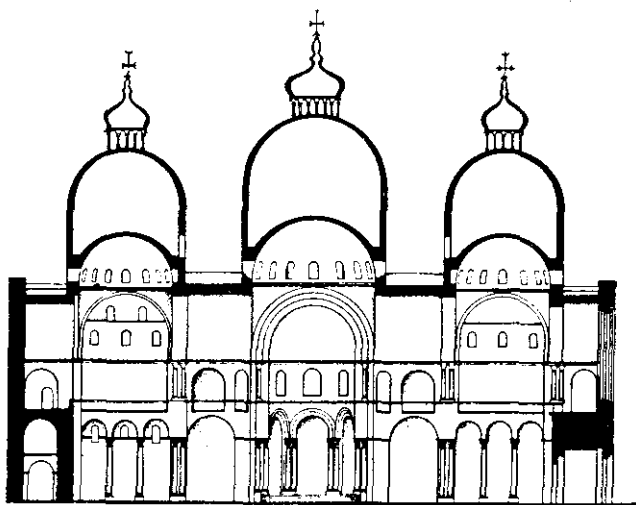
以上が、11-15 世紀における Venezia および、San Marco 寺院をめぐるイタリアの芸術的状況であるが、Venezia 美術の歴史的発展の時期を要約すると、Venezia は他のイタリア地域より約一世紀遅れて 13 世紀初頭ロマネスク芸術を発見した。そしてイタリア諸地方のゴシック芸術の本格的な展開が 13 世紀中頃とすると、Venezia はそれに遅れること約 1 世紀の 14 世紀中葉である。さらに Toscana 地方の遠近画法と視覚的体験を重んじるルネッサンス絵画様式が Venezia に奔流のように流入し、Bellini 一族や Mantegna を始祖とする Venezia 派絵画誕生の起縁となったのは 1480 年代、他におくれること半世紀であった。

San Marco 寺院の建築とモザイク²⁷⁾

San Marco 寺院の建築もモザイクも Ravenna の系譜をひく。Justinianus 帝時代東ローマ帝国の首府であった Ravenna は、帝国の衰退と首都の Constantinople への移動の後もこの地に総督府を置いていたが、そこへビザンツから来る東方の潮流とローマの伝統が合流しイタリア半島で唯一の古典的文明の源泉であった。Venezia 湾の沼沢地帯に、身廊、後陣、^{ナルテックス}拜廊、その中間に洗礼堂のつく Ravenna 式バシリカが最初に現われたのは Torcello の Santa Maria Assunta 教会 (639 年) においてである。これを最初として同じ形態のバシリカが Venezia 湾の島嶼に次々と建った。移転した首都としての Rialto 島にも、S. Teodoro, S. Geminiano などの寺院が建った。San Marco もその一つである。これがこの寺院の原形で、エジプトで発見されたと称する聖



Basilica di San Marco 平面図



立 断 面 図

Marco の遺骸を葬るため 823 年総督 Giovanni Partecipazio により献堂された。この時既に内部のモザイク装飾が施されたという。976 年総督 Pietro Candiano IV 世の圧政に対して叛乱が起き、この寺院は焼失した。しかし次の総督 Pierto Orseo の手で直ちに再建された。これが第二回改築である。その後 11, 12 世紀に至ってイタリア半島の他の地域で、ロマネスク芸術の壮大な記念碑的な建築が建ち始めたころ、Venezia でも今までより複雑な構造の建築が建ち始めた。S. Eosca (Torcello), S. Maria (Murano) などが代表的なものであるが最初はビザンツ的(集中方式が多い)で次第に回教圏の影響を強めていった。San Marco の第三次改築の建物もこの一群の中の一つであり、国威発揚を目的として総督 Domenico Contarini が着手し 1073 年完成したといわれる。この時、古い San Marco 教会と隣接の S. Teodoro 教会の取壊しが行われた。新しい教会は第二次マケドニア・ルネッサンス期のビザンツ芸術の形態を反映し、集中式平面、ギリシア十字で、五個のドームを戴く今日の形態である。実際には Constantinople の聖十二使徒教会を範として造られたといわれるが、構造に多少ちがう所もある。設計者は不明であるが、ギリシア人で、ただ一人の手になること、工匠は Venezia, Lombardia 人を使用したことなどが判っている。1073 年の完成後 16 世紀まで継続的に補修、増築が続けられ、そのため内外の様々な様式が混合することになった。古い教会の素材や装飾は可能な限り利用されたし、12, 13 世紀には Venezia の海外発展に伴い海外領土や東方から戦利品が流入した。有名な正面ファサード二階中央を飾る四頭の馬は、1205 年 Constantinople 陥落の際捕獲品として国立造船所^{アルセナール}に搬入されたのを 1250 年に飾り着けたものである。ファサードは二層から成るが、上層の五個の切妻の半円形の飾りアーチ頭頂部につくレース状葉飾り、立像、その背後に林立する小礼拝堂などは全てゴシック的装飾部分である。

この寺院の構造の概要を述べると、本体はギリシア十字で各袖廊(P, C, G, L)と交錯部には一個ずつの巨大な鼓胴式^{タンブール}ドームを戴く。各個の名称は西袖廊(C)が Cupola delle Pentecoste, 交錯部(E)のそれが中央ドームまたは Cupola dell'Ascensore, 南側袖廊(G)のが Cupola di S. Leonardo, 内陣(L)のが「内陣のドーム」、北袖廊(P)のが「福音書著者聖ヨハネのドーム」または「聖母のドーム」である。5 個のドームはその四隅に一個ずつの小ドームを配する(I, II, III, IV, V, VI の部分)。各袖廊および内陣は 3 身廊ずつに分れる。東側袖廊では中央身廊が内陣で、後陣(N)、中央祭壇(V)、内陣(L)となり、右側廊が聖 Clemente の礼拝堂(54, 57)、左側廊が聖ペテロの礼拝堂

(68, 69) となる。南袖廊では左側廊が「秘蹟の祭壇」(47, 49) となる。各袖廊を分けているのは巨大な角柱であり、これがこの建築の構造全体を支える力学的な中心となっていて、ここを基点として円蓋を支える巨大な樽形アーチが四方に伸びる。その大アーチの下で、円柱の間をさし渡した小アーチ群が並ぶ場合もある((C) の左右側壁)。(D), (F), (I), (O) は5個の方形空間(外陣)の重複部分であるが、ここに大アーチがかかる。同じ構造が(B)においても見られ、特に *Arcone dell'Apocalisse* と呼ばれる。交錯部を取巻く4本の大アーチをそれぞれ、東(I)、西(D)、南(F)、北(O)の大アーチと呼んでいる。以上の他に、*Cappella Zen* (a)、洗礼堂(z)、聖器室(y)、*Cappella S. Isidoro* (77)、*Cappella del Mascoli* (81)、聖処女の祭壇(71)などがある。Atrio から寺院内部への入口は、中央門(25)と *S. Clemente* 門(26)がある。

以上の内部空間に対して、これを西、北両面から囲むようにして *Atrio* (*Atrium*) がある。内部への導入部で、本来は信徒以外はここから奥へは入る事を許されない。*Atrio* (12-24) は、円蓋とその下部空間、ヴォールトとその下部空間との二種類にわかれ、12(特に「創世紀の円蓋」の名で知られる)、16, 18, 20, 22, 24 の六個の空間が前者、その間に挟まれた 17, 19, 21, 23 が後者である。中央の空間(13, 14, 15)は一個の特別の空間を形成し、(13), (15) はそれぞれ東西にヴォールトがかかっている。(14) の部分は内部(A)に向って *esedra* の形態を取り、奥で中央門になる。中央門の上部にかかるのが「天国のヴォールト」、*Arcone del Paradiso* (A) で、その下部の空隙から内部の「黙示録のヴォールト」、*Arcone dell'Apocalisse* (B) を窺うことができる。また門(A)の左右壁の扉から階段を登ると内部では二階の回廊、外部では正面ファサードの二階に到る構造になっている。この正面玄関の広間で有名なのは、長期にわたる *Lombardia* 都市同盟との抗争の後に、総督 *Sebastiano Ziani* の仲介で 1177 年 6 月 23 日、皇帝 *Friedrich I* 世が教皇 *Alessandro III* 世と会見し、*Lombardia* 都市同盟との7年間の休戦条約を結んだ歴史的事件の現場として、床に大理石の碑文が嵌め込んであることである。皇帝が教皇の足許に拝跪し足に接吻して、〈*Non tibi, sed Petro*〉(貴下ではなくペテロに対して)と言ったのに対して、教皇は〈*Et mihi et Petro*〉(予に対してもペテロにも)と答えたといえられる²⁸⁾。

最後に正面ファサードの入口は、五箇所あるが、西端の門(5)は、*Cappella Zen* の窓に転用されている。門はいずれも二段からなる束ね柱(円柱)に乗った樽形大アーチを外枠としており、入口に向ってさらに幾つかのアーチを同心円

的に嵌め込んでいる。中央入口(3)は特にこの構造になっているが、ここだけは更にその上に巨大な盲アーチを戴く。この大アーチの拱腹面の浅浮彫は当時の代表的職業を表現して、ロマネスクの図像として興味深いものがある。

以上の構造の中で、モザイク装飾が施されているのは大円蓋、小円蓋、壁面の上半分、各方形部分の中央身廊、側廊のアーチ拱腹面やヴォールトなどである。

モザイク施工が長期にわたったため、また修復部分もあるため、様々な様式が加わり複雑を極める。ビザンツ様式、Ravenna 系譜のもの、12, 13 世紀のロマネスクの色濃いもの(この部分が最も多い)、ルネッサンス期の Venezia, Toscana 地方の工匠の手になるもの(下絵を使用)など。さらに建築構造の複雑さが図像的な複雑さの原因となっている。

San Marco 寺院のモザイクは建築と同様、基本的には Ravenna の系譜に立つ。モザイク装飾は蛮族の侵入以後、イタリア本土で床面装飾は残ったが壁面装飾としては6世紀初頭を最後に消滅した。しかしこの古代の伝統を保存し高度な技術を放出し続けたのは建築の場合と同様やはり Ravenna である。ここでは6世紀の Justinianus 帝時代に、ローマからの初期キリスト教的古典的伝統、ビザンツからのヘレニズムの伝統を集約して建築やモザイク芸術において最大の開花期を迎える。Basilica Ursiana, Basilica di S. Apollinare Nuovo, Basilica di S. Apollinare in Classe, Basilica di S. Vitale²⁹⁾などの古典的な広い均斉のとれた空間と端正な静かさを湛えたモザイク画像は、混沌とした民族移動の時代にあって唯一の文化の源泉であり、イタリア諸地方、特に Venezia 湾の島嶼にここからあらゆる技術が放射された。この活動は Justinianus 時代の繁栄が終った後も続き、7世紀には Ravenna の工匠団体が Torcello 島に移住し、S. Maria Assunta 寺院の装飾を行った記録がある。Ravenna 総督府の消滅以後 Venezia は文化的のみならず政治的にも Ravenna の後継者となる。そして工匠団体とともにモザイクの技術が Ravenna から Venezia に向って一斉に移動する。これを証明するかのよう Venezia 湾の規模の大きい教会はこの時期例外なくモザイク装飾を施された。(S. Teodoro, S. Margherita, S. Niccolò di Lido など)。それ故、総督 Domenico Servo (1071-84) の時代 S. Marco 寺院の装飾が最初に大規模に始められた時、Venezia には Ravenna の技術的、図像の後継者で土着した、活動的なモザイク工匠の団体と工房の一群が存在したはずである。この状況は、すべてビザンツおよびそ

の周辺の技術の移入で、土着の流派を生じなかった Sicilia のモザイク絵画とは著しい対照を示す。従って Venezia の場合は、ビザンツの影響とならんで、Ravenna の系譜をひく土着の流派の影響が最初から存在した。しかも、この流派は移住の経過から多種多様であり、統一性は余りなかった。S. Marco のモザイクの図像的、造形的多様性はこれに起因する。工匠と徒弟一人ずつ程度の「工房」^{ボテ-ガ}も多かったらしく、S. Marco 工事監督局は、伝統的技術の養成保存のため少くとも二人以上の徒弟を養成することを通達している。装飾工事の統一性を守るため、これら「工房」の連合組織も存在したようで、それが S. Marco 以外の他の教会の施工も担当したと推定される。

一方、Venezia の東方ビザンツとの関係も、Ravenna の政治的文化的後継者として益々親密の度を加えた。聖像礼拝問題による危機の後、紀元 1000 年前後の Constantinople を中心とするモザイク芸術の革新(第二期黄金時代)、その後のビザンツ各地、特に西部地域における文化的成熟などの影響も、Venezia に滲透した。第一次、第二次の Norman 戦争を通じて両者の関係は増々緊密の度を加えた。第一次 Norman 戦争(1081-85)は、教皇 Gregorio VII 世と結んだ Puglia 公 Roberto il Guiscardo のバルカン侵攻に対し、東ローマ皇帝 Alessio Comneo I 世が神聖ローマ皇帝 Heinrich IV 世、Venezia 共和国と同盟して対抗した戦争であり、第二次 Norman 戦争(1147-58)は、東ローマ皇帝 Manuel Comneo II 世が神聖ローマ皇帝 Konrad III 世、Venezia, Pisa と結び、Sicilia 王 Ruggero II 世の対外膨張政策に対抗し、これに対して Ruggero は Welf VI 世、フランス王 Louis VIII 世らと同盟して戦いビザンツのイタリアにおける勢力を一掃した戦いである。特に第二次戦争は文化史的に重要な意味をもった。即ちこの戦争によって、Sicilia はビザンツと却って文化的接触を深め、Manuele Comneo 治下で、王宮および政治機構を西部地域に移し、芸術的にも革新の気運の強かった(Ochrida の S. Sofia 寺院、Nerezi の寺院など)ビザンツ芸術と直接接触し、第二期黄金時代の正統的なものとは多少異なるもののビザンツ・モザイク芸術を移入するに至った(Sicilia の項の分類でいうと、第 I 期で、Cappella Palatina の(A)部分、La Martorana, Duomo di Cefalù がこれに当る)し、Venezia ではこの時期が S. Marco のモザイク装飾の第 II 期(1150~1200)、しかも最も主要な時期と一致し、この時期のビザンツ・モザイクが全面的ではないにしても、主要な部分で影響を与えているからである。ビザンツの影響は中央、地方を含めてその後も継続的に続き、中世の段階では完全に消失することはなかった。12, 13 世紀の

ロマネスクの影響の強い時期でも、ビザンツ様式の中央や地方の強い波長が突如として現われて一種の古典主義への回帰を示す場合があった。ビザンツ文化は Venezia の基底にあって強い文化的形成力をもっていた。Ravenna 系の工匠に混ってビザンツ渡来の工匠の存在を示す文書も多く見られ、この二種類の文化の系譜は、この時期の Venezia の最も基本的要素であった。

これらの雑多な芸術的傾向に対して、Venezia 政府や San Marco の工事監督局がモザイク装飾と図像配置の統一的な施行計画を当初からもっていたことは当然考えられることである。ただそのような意図は充分には達成されなかったように見える。まず、聖像の配置について十二使徒教会をモデルにしたとしても Athos 山修道院を範としたにせよ、最初から東方教会の純正な図像配置とはならなかった。集中式構造の場合図像は円蓋を中心に同心円的に発展して収斂するのに、S. Marco 寺院ではバシリカ構造の場合と同様、建築の縦軸に沿った展開になったからである。ここに、構造的原因にせよ最初からビザンツの純正型とはちがう S. Marco の独自性がある。またビザンツの図像体系ではモザイクは「神学的循環」一種類で、それが「永遠の真理」と「地上の現実」の二つの群に分れていたが、ここでは「神学的循環」の他に「^{ユートリス}人倫的循環」、^エ「社会的循環」、^エ「Venezia 教会の永遠を讃える循環」などが加わり、西欧ロマネスクにおける図像体系と図像配置の影響が強くでている。San Marco のモザイクは、ビザンツの純正形を規範としながら、最初から独自性をもって出発したと言えよう。

San Marco のモザイク装飾の発展は Venezia の歴史そのものである。そしてその様式は中世段階のものだけで、初期キリスト教様式、古典様式、ビザンツ純正様式と地方的変種、ロマネスクからゴシックの予兆に至るまで、あらゆるものを含む。さらに 15, 16 世紀のヴェネツィア派巨匠らの^{カサートン}下絵による作品がこれに続く。その図像配置と発達史およびその評価については次号で行う予定である。

(この稿未完。続稿：シチーリアにおけるゲーテ その五)

[略号は文献の項目に示してある]

¹⁾ Goethe のビザンツ芸術に直接間接関連する論文、評論などで主要なものは次の通り。Kunst und Altertum am Rhein, Main und Neckar (1815-16). Die Externsteine (1824). Architecture modern de la Sicile (1824). Architecture antique de la Sicile (1824).

²⁾ この第 IV 回十字軍の出発に際してフランス軍将士が San Marco 広場に集結し、総督 Enrico Dandolo 麾下の Venezia 軍と合流した。

³⁾ Cluny 修道院第三教会については、Fo. 「ロマネスク」 p. 123-26, 182-86. 磯崎：

「中世の光と石」 p. 130-134. Duomo di Catania: TCI: *Sicilia*. p. 523-25. Cattedrale di Mazara: TCI: *Sicilia*: p. 247-48.

⁴⁾ Saint-Denis 修道院: Fo. 「ゴシック」 p. 21-24. Duomo di Cefalù: TCI: *Sicilia* p. 379-80.

⁵⁾ Cattedrale di Palermo: TCI: *Sicilia*. p. 135-140.

⁶⁾ S. Maria degli Alemanni (Messina): TCI: *Sicilia*. p. 439-40. Basilica del Murgo (Lentini): TCI: *Sicilia*. p. 500. Chiesa di S. Nicola (Agrigento): TCI: *Sicilia*. p. 319-21.

⁷⁾ Castel del Monte: MON. SAI. p. 407. SAN. SAI. p. 329.

⁸⁾ Fossanova: TCI: *Lazio*. p. 509-13. Abbazia di Casamari: TCI: *Lazio*. p. 460-62.

⁹⁾ MON. SAI. p. 384-93. Battistero di Parma: TCI: *Emilia-Romagna*. p. 399-401. Duomo di Fidenza: TCI: *Emilia-Romagna*. p. 175-76. Basilica di S. Andrea (Vercelli): TCI: *Piemonte*. p. 540-43.

¹⁰⁾ MON. SAI. p. 360-63. Basilica di S. Clemente (Roma): TCI: *Roma*. p. 372-75. Basilica di S. Maria in Trastevere (Roma): TCI: *Roma*. p. 444-46.

¹¹⁾ 12世紀の Firenze 建築の新古典主義傾向については、MON. SAI. p. 347-51.

¹²⁾ Meyer: EK. II. p. 20-24.

¹³⁾ Chiesa di S. Francesco d'Assisi. MON. SAI. p. 402-3. SAN. SAI. p. 312-15. TCI: *Umbria*. p. 225-42.

¹⁴⁾ Goethe: H.I.R. p. 116-120. Goethe は Minerva 寺院について、Palladio や Volkmann を通じて知っていた。イタリアにおいて初めて目にする、古代ローマ建築でほぼ完全に保存されているものなので、感激をこめて語っている。それに対し、Francesco 寺院は意識的に避けている。

¹⁵⁾ SAN. SAI. p. 315 Duomo di Siena. TCI: *Toscana*. p. 500-09. Duomo di Orvieto. TCI: *Umbria*. p. 452-87.

¹⁶⁾ S. Maria Novella (Firenze). MON. SAI. p. 405. SAN. SAI. p. 318-19. TCI: *Firenze*. p. 288-94.

¹⁷⁾ Basilica di S. Croce (Firenze). SAN. SAI. p. 319-20. TCI: *Firenze*. p. 197-210.

¹⁸⁾ Santa Maria del Fiore (Firenze). MON. SAI. p. 405. SAN. SAI. p. 320-21. TCI: *Firenze*. 93-104.

¹⁹⁾ S. Francesco (Bologna). MON. SAI. p. 405. SAN. SAI. p. 312. TCI: *Emilia-Romagna*. p. 142-45.

²⁰⁾ Basilica di Sant' Antonio (Padova). MON. SAI. p. 406. SAN. SAI. p. 312. TCI: *Veneto*. p. 362-67.

²¹⁾ Flamboyant 様式. Fo: 「ゴシック」 p. 288-300. Meyer: EK. p. 280-85.

²²⁾ Duomo di Milano. SAN. SAI. p. 324-26. TCI: *Milano*. p. 60-78.

²³⁾ Voyage. p. 256-57.

²⁴⁾ Palazzo Ducale. SAN. SAI. p. 326-29. TCI: *Venezia*. p. 117-42. Ca d'Oro. TCI: *Venezia*. p. 214-24.

²⁵⁾ S. Maria dei Frari. TCI: *Venezia*. p. 84-89. S. Zanipolo. TCI: *Venezia*. p. 198-204.

²⁶⁾ 公開裁判については、H.I.R. p. 75-77 に記載。(1787年10月3日の項) この日は

総督 Paolo Renievi の夫人が出廷していた。この建物のファサードについて Goethe は「人間が産み出した最も絶妙なるもの」(ITV. Tb)と呼んでいる。また「旅日記」には、「大評議会」の間にある Tintoretto の絵画を始め、ほとんどのヴェネツィア派の絵画を鑑賞したこと、などの記事が散見する。これらの経験を土台にして、後年、*Ältere Gemälde in Venedig* (1825 年) という論文が書かれた。ここでは、当時上記絵画の修復センターがあった S. Zanipolo 寺院訪問記がのっている。

²⁷⁾ San Marco. MON. SAI. p. 324-27. p. 410-418. SAN. SAI. p. 264-68. TCI: *Venezia*. p. 76-107.

²⁸⁾ Rom: SDV. 2. 84-85.

²⁹⁾ IV-VI 世紀の Ravenna 芸術に関しては、MON. SAI. p. 212-37. SAN. SAI. p. 202-27. S. Apollinare in Classe. TCI: *Emilia-Romagna*. p. 548. S. Apollinare Nuovo. Ibid. p. 544-45. S. Vitale. Ibid. p. 529-30.

文 献

1. J.W. v. Goethe: Goethes Werke in 14 Bd, Band 11. Italienische Reise. Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1959. (略称 H.I.R.)
2. J.W. v. Goethe: Goethes Briefe in 4 Bd. Band 2. Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1962. (略称 H.Br)
3. J.W. v Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise 1986. Insel Taschenbuch 176. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1976. (略称 ITV.Tb)
4. René Michéa: Le Voyage en Italie de Goethe, Histoire Littéraire. Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1945 (略称 *Voyage*)
5. Touring Club Italiano: Guida d'Italia, *Sicilia*, Milano, 1968, 5 Edizione (略称 TCI: *Sicilia*)
6. Giuseppe Mazzariol / Terisio Pignatti: Storia dell'Arte Italiana. vol 1. Arnoldo Mondadori, 1961. (略称 MON.SAI)
7. Giulio Carlo Argan: Storia dell'Arte Italiana. vol. 1. G.C. Sansoni, Firenze, 1972. (略称 SAN.SAI)
8. André Chastel: Italian Art, translated by Peter and Linda Murry, Faber and Faber, London, 1963. (略称 Ch.AI)
9. Anna Bovero: Immagini dell'Arte Italiana attraverso i secoli. vol 2. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964. (略称 UTET. AI)
10. Touring Club Italiano: *Sicilia, attraverso l'Italia*, Nuova Serie. Milano, 1961 (略称 AVI: *Sicilia*)
11. Luigi Bernabò Brea: *Musei e Monumenti in Sicilia*, Istituto Geografico de Agostino, Novara, 1958.
12. Pierre Sébillau: *La Sicile*. Editions Arthaud, Grenoble. 1966 (Traduzione italiana di Fiorenzo De Sanits. Cappelli editore, Bologna. 1968)
13. E. P. T di Palermo: *Visioni di Palermo*. Istituto Geografico de Agostino, Novara, 1956. (略称: *Visioni*)
14. Pompeo G. Molmenti: *La Storia Veneziana nella Vita privata*. 3 vol. Edizione LINT. Trieste. 1973

15. S. Romanin: *Storia documentata di Venezia*. 3 edizione. 10 vol. Libreria Filippi Editore. Venezia. (略称 Rom: SDV)
16. 塩野七生: 海の都の物語——ヴェネツィア共和国の一千年——。昭和55年、中央公論社
17. Aldo Ferrabino (ed): *Lessico Universale Italiano* in 25 vol. 1970-80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma. (略称 LUI)
18. 磯崎新、篠山紀信: 中世の光と石。ル・トロネ修道院。昭和55年、六耀社
19. Henri Focillon: *Le Moyen Age Roman et Gothique*, Paris. 1938. (神沢栄三他訳。西欧の芸術1 ロマネスク: 同2 ゴシック、鹿島出版会 東京) (略称 Fo)
20. Peter Meyer: *Europäische Kunstgeschichte*. 2 Bdn. Verlag C. H. Beck, München. 1978. (略称 Meyer: EK)
21. G. Agnello: *L'architettura bizantina in Sicilia*, Firenze. 1952.
22. F. di Pietro: *I mosaici siciliani nell'età normanna*, Palermo. 1946.
23. Sergio Bettini: *I grandi decoratori mosaici di San Marco*. Fratelli Fabbri-Albert Skira. Milano. 1968.
24. André Grabar: *Byzantine Painting. Historical and critical painting*. 1979. Editions d'Art Albert Skira. Geneva.
25. Touring Club Italiano: *Guida d'Italia, Firenze e dintorni*. Milano. 1964. (略称 TCI. *Firenze*)
26. Ibid. *Toscana*. Milano. 1974. (略称 TCI: *Toscana*)
27. Ibid. *Emilia-Romagna*. Milano. 1971. (略称 TCI: *Emilia-Romagna*)
28. Ibid. *Veneto*. Milano. 1969. (略称 TCI: *Veneto*)
29. Ibid. *Umbria*. Milano. 1978. (略称 TCI: *Umbria*)
30. Ibid. *Roma e dintorni*. Milano. 1965. (略称 TCI: *Roma*)
31. Ibid. *Lazio*. Milano. 1964. (略称 TCI: *Lazio*)
32. Ibid. *Milano e laghi*. Milano. 1967 (略称 TCI: *Milano*)
33. Ibid. *Piemonte*. Milano. 1976. (略称 TCI: *Piemonte*)
34. Ibid. *Venezia e dintorni*. Milano. 1951. (略称 TCI: *Venezia*)

図 版 出 典

Basilica di San Marco (平面図): TCI: *Sicilia*, p. 96.

Basilica di San Marco (立面図): SAN. SAI, p. 266.