

再利用の手法の変遷にみるローマ・ルネサンス建築のかたちと物質性

岡北一孝

1. はじめに：ルネサンスにおいて建築の「魂」はかたちなのか？

建築における「魂」とは、それが欠けたり失われたりすると、存在理由がなくなってしまうものであり、建築の本質、アイデンティティあるいは核であるといえるだろう。モダニズム建築においては、建築を「構造」と「装飾」に分けて、構造的なものを建築の本質と考えようとした¹。その出発点はルネサンス期にあるともいわれ、15世紀の人文主義者・建築家のアルベルティ(Leon Battista Alberti, 1404-1472)は構造と装飾の対立を掲げた近代人の源流に位置づけられた。彼の『建築論 *De re aedificatoria*』(1485)の美と装飾をめぐる議論が、近代主義による機能美の勃興と装飾の否定へと接続されたのである。以前この点を検討したが、少なくともアルベルティは、装飾が建築には欠くことのできないものだとして理解していた²。

一方で、建築を「かたち」と「素材」に分けて、かたちを建築的な本質と考える立場もある。この見方もまたルネサンスが出発点である。設計と施工の分離がうながされた時期であることから、建築家の最も大きな仕事は建築そのものを完成させることなく、それを表した建築図面を完成させることであるとも考えられるようになった。その結果、建築家による構想と建築図面に大きな権威を与えることにより、建築家は作家となり、作品は集団的な事業の産物ではなく、個人の才能の結晶とみなす潮流が生まれた。この状況はアルベルティ・パラダイム³とも呼ばれ、図面＝オリジナル、建物＝コピーとさえいわれることもある。したがってルネサンス建築史研究は、図面に示されるかたち(輪郭)とその基盤となる各部の寸法と比例関係を重要視し、作品をかたちづくる素材や物質的側面、施工や加工などの技術、職人の技を大きくは取り上げず、副次的なものとみなしてきた。

かたちを本質と考え、原作者の絶対性を高く評価することは複製物の制作をうながす。彫刻の複製であれば、基本的には完全な彫刻をもとに、精密な複製が作られる。

その制作の技術や方法による原作とのずれはあるものの、コピーされたかたちはオリジナルをほぼ完全に残している⁴。もし同様に、古代建築の複製を制作しようとしても、複製に耐えうる状態の建築が見つからなかったはずだ。ギリシアからローマは時間的な連続性があるが、ローマとルネサンスの間には 1000 年以上の隔たりがある。その時間は古代ローマのモニュメントを無惨に破壊した。原型を留めているのはパントオンぐらいであり、ほとんどの古代ローマ建築は崩れ、コロセウムは石切場のごとく扱われ、人々によって日々壊され続けていた⁵。したがってルネサンス期においては、古代建築のかたちは非常に曖昧なものでもあった。そこで建築家たちの一部は、紙の上で古代建築を表現し、その威光とかたちの伝播を目指した。アルベルティは印刷技術が一般化したときにはこの世をもう去っていたが、セルリオ (Sebastiano Serlio, 1475-1554)、ヴィニョーラ (Jacopo Barozzi da Vignola, 1507-1573)、パッラーディオ (Andrea Palladio, 1508-80) が著し、出版した建築書は絶大な影響力をもった。

古代建築の図版を含むセルリオとパッラーディオの建築書では、表現の方法に違いはあれど、古代建築は不完全な壊れた姿ではなく、復元図で示される。彼らは古代建築のかたちを追い求めていたが、それが完全なかたちでは見当たらなかったこともあり、考古学的な知見と自らの想像力に頼るばかりになかった。復元図がみせる古代建築の総体的なかたちは、全体性をもつがゆえに、人々の建築創作の役に立ったわけだが、実態としてのローマの古代建築からは遠ざかっていった。すなわち、古代の遺跡がもつ「本物さ、真実性」を失っていくのである。

ローマでは古代のモニュメントが、不完全とはいえ、あたり一面に広がっているわけである。それぞれは断片的だとしても、歴史や過去の文化を生き生きと物語っていた。それゆえにルネサンス期のローマでは、古代の遺物や装飾品、彫刻などの古代を語る雄弁な存在を蒐集し、まるで博物館のように陳列する邸宅が数多く建てられた。また考古学者の源流ともいえる古物愛好家 (Antiquarian) と呼ばれる知識人が活躍し、芸術家たちの古代理解も飛躍的に向上するなかで、古代の遺物は時間を追うごとに、価値をますます高めていった⁶。古代建築の復元的考察と古代再生・復興の運動の中で、彼らは建築のかたちを追い求めるだけでなく、古代遺物の貴重さやその実体が帯びるイメージの力を創作に持ち込むようになる。そこで問われるべきは、ローマの廃墟が見せていた断片的な建築の物質性を彼らがどのように認識していたのかと

ということだ。建築が強制的にその刻印を負う「物質としての存在」も建築の本質的側面とみなしていた可能性はないだろうか。その問いに答えるために、本稿はルネサンス建築において、建築の物質的側面(素材)がどうとらえられていたのかを検討していく。そのときに着目するのが「古代の再利用」である。

15世紀と16世紀のローマの住宅建築を例に挙げると、中世以来の伝統にならって、古代の遺物をファサードに再利用したケース、古代の柱を再利用する際に、加工をして元々の素材がもっていた来歴や物質性を削ぎ落として用いるもの、古代の部材をそのまま意識的かつ効果的に再利用した住宅、さらには、新旧の建築材料や古代の遺物と古代風の創作物が混淆し、高度にデザインされ、古代のものと現代のものとの境界線が消えた邸宅など、さまざまな事例が存在する。それらを通して、素材の展開とかたちや古代性の問題を突き合わせることで、古代の部材・作品の再利用、つくられた「偽」の古代の使用、独創的な修復、多様な断片からなる模倣作品を、ルネサンス期における古代の再生運動(古典主義)の展開の中に位置づける。再利用や、蒐集(コレクション)と展示に関する研究や、そこから得られる古代遺物の受容や価値判断と意味づけを援用することで、建築創作において古代の遺物を再利用することの意味と価値を検討し、ローマ・ルネサンス建築におけるかたちと物質性を論じたい。

2. 再利用(スポリア)について

上述の通り、本稿ではローマのルネサンス建築における再利用に注目する。ここでいう再利用は、別のモニュメントで使われていた断片的なものや、どこかで眠っていた古代の遺物を建築の創作に適用することである。スポリアと呼んだ方が一般的にはよく知られているかもしれないが、その言葉は再利用の美的・文化的な価値を強調する傾向があるため、本稿では再利用という用語を使う。再利用にはそうした意味のみならず、資源の有効活用や、身近にある建築資材を再利用する方が、安く経済的であるという面も大いにあったからである⁷。

古代ギリシアからその実践は見られ、かの有名なパルテノン神殿もペルシア軍によって焼き払われた旧神殿からさまざまな部材を救出し、新神殿の建設に用いている。共和政のローマでも古い建築材が市場で取引されていたことがわかっているし、

皇帝アレクサンデル・セウェルスがオクタヴィアの柱廊を修復させた際には再利用材を用いた。このように古代の建築現場では再利用材が大いに流通していたと思われるが、先行する事例とはまったく新しい再利用の方法を示した著名な例が、コンスタンティヌスの凱旋門(図 1)である。そこでは、コンスタンティヌスに先立つ偉大な諸皇帝のトラヤヌス、ハドリアヌス、マルクス・アウレリウス治世の彫刻が再利用されている。このとき再利用された彫刻は装飾的な機能をもつだけでなく、過去の皇帝を想起させ、記憶の継承や、過去と現在とを対比させて示す機能をもつ。問題となるのは、その過去の再解釈が過去の冒涇(あるいは忘却)、政治的な正当化、私物化、懐旧、勝利、記憶の強化など、さまざまな意味の可能性をもつことである。この文脈においては、再利用された彫刻はコンスタンティヌスがローマを治めるにふさわしい正当的な皇帝であることを示しているともとらえられるし、過去の異教の時代と決別して、キリスト教による勝利と新しい時代への転換を示すとも読みとれる。さまざまなものを組み合わせた多様性の美学を実現するために、あえて再利用材を用いた可能性もある。その再利用の意図や意味は、いまでも議論が続いており、資料の制約から確実にいえることはほとんどない⁸。初期キリスト教の教会堂でも円柱を中心に、古代建築の部材が多く再利用されたが、それらの場合でも再利用の動機や示される意味は固定的ではなく、時代や状況に応じて個別に解釈する必要がある。

再利用は時代や記念的な建造物に限定されるわけではない。とりわけローマでは、多くの貴族たちが自邸を再利用材で構築した。ローマの著名な一族は古代の遺産を競いあって用いた。それは単に自らがローマ帝国の血筋であることを誇示するためだけでなく、有力貴族同士の争いのなかで優位を得るための戦略でもあった。クレシェンツィ一族は、テヴェレ川沿いの交通を管理するために、邸宅をアエミリウス橋(パラティーナ橋の一部として部分的に現存)のたもとに建てた。いまクレシェンツィの家(図 2)と呼ばれるその建築は、家主のニコロ・クレシェンツィ(Niccolò Crescenzi, 生没年不明)によって 1040 年から 1065 年の間に建設されたとされ、南側と東側のファサードでは、煉瓦造りの壁体や柱と大理石のフリーズや持ち送りの対比が目をはなす。プッティとスフィンクスが彫られた持ち送りが、さまざまな断片を組み合わせたできたフリーズを支えている。これらのフリーズや持ち送りの一部は再利用材であり、一部は建設当時の複製物である⁹。そして、東側ファサードの扉口には、堂々とした碑文

が掲げられた。冒頭の一文はこの家が街に対してどのようなメッセージを発するのかを明らかにしている。

NON FUIT IGNARUS CUIUS DOMUS HEC NICOLAUS Q(UO)D NIL
MOMENTI SIBI MUNDI GL(ORI)A SENTIT / VERUM Q(UO)D FECIT
HANC NON TAM VANA COEGIT GL(ORI)A QUAM ROMAE VETEREM
RENOVARE DECOREM. / IN DOMIBUS PULCRIS MEMORE ESTOTE
SEPULCRIS CONFISIQUE TIU NON IBI STARE DIU.

この家のニコラウス(ニコロ・クレシェンツィのこと：著者補足)は無知ではなかった。彼はこの世の栄光が自分にとっては無に等しいことを知っている。虚しい欲望に駆られたのではなく、ローマの街のかつての栄華を取り戻すためにこのようなことをしたのだ。美しい家にいるとき、墓に思いを馳せるがよい。神を信じる者よ、そこに長居してはならない。

一族の栄光を讃え、その基盤となるローマの美のためにこの家は建てられた。力強いテキストと再利用材の組みあわせは、この家が古代ローマに根付く由緒ある者たちの住処であり、ローマを美しく飾る公共財であることを街行く人々に知らせるものであったと考えられる。

3. 中世的再利用の継承と変化：ロレンツォ・マンリオの家

ロレンツォ・マンリオの家(1476-78) (図 3)は、著名な古代モニュメントのオクタヴィアの柱廊の近くに立つ¹⁰。ロレンツォ(Lorenzo Manlio, 生没年不詳)は薬業で財を成したローマの新興貴族の一人である。15世紀後半になり、ローマ教皇のアヴィニョンからの帰還とともに、経済活動が活発化することにもない、ローマでは中世以来の有力貴族の他に、多くの新興貴族が生まれた。マンリオの家は、元々はジウデア広場に面しており、このあたりはユダヤ人のゲットーであった。19世紀に大規模な都市改造が実施され、多くの建物が壊され、広場も消失した。いまのマンリオの家は、通りの交差点に面する、一見して平凡なローマのパラッツォ(邸宅)に見えるかもしれないが、よくよく観察すればそのファサードは、周辺の建物とは違い、一種の異様さをあら

わにしている。もっとも目をひくのは、巨大な古代風の碑文である。そのトラヴァーティン¹¹に刻まれた碑文は、古代の碑文の忠実な模倣であり、オッターヴィアの柱廊通り沿いのファサードいっぱい、21 メートルを越えて三行に渡って記されている。そしてこの碑文の周囲には、古代の彫刻の断片が埋め込まれている。ウサギを襲うオオカミの彫刻、ライオンの狩りの場面を示す古代石棺の一部などがいまみられる(図 4)。それらの彫刻が単に古代のものであるだけでなく、獐猛なライオンとオオカミは古代ローマを象徴するとみなしてよいだろう。その碑文にはこう記されている。

URBE ROMA IN PRISTINAM FORMA<M R> ENASCENTE
LAUR(ENTIUS) MANLIUS KARITATE ERGA PATRI<AM GENT(IS)
A>EDIS SUO NOMINE MANLIAN(O) A S(OLO) PRO
FORT<UN>AR(UM) MEDIOCRITATE AD FOR(UM) IUDEOR(UM) SIBI
POSTERISQ(UE) <SUIS IPSE> P(OSUIT) AB URB(E) CON(DITA) M M
C C XXI L AN(NIS) M(ENSIBUS) III D(IEBUS) II P(OSUIT) XI
CAL(ENDAS) AUG(USTAS)

今、かつての美しさが再生しつつあるローマの街に、ロレンツォ・マンリオは、一族の故郷を敬い、そのささやかな境遇にふさわしく、“manlia”の名を冠したこの家をジウデア広場に一から建てた。彼と彼の子孫のために、街の建設から 2229 年 3 ヶ月と 2 日後、8 月の暦の前 11 日に(=1476 年 7 月 22 日:著者補足)

このパラッツォは、先にみたクレシェンツィの家と近く、中世以来の伝統にのっとった住宅とみなせるかもしれない。いくつかの再利用材が装飾品として飾られるのみならず、記念碑的な碑文の存在と宣言は、先行する住宅にみられるローマの慣習にしたがっている。しかしマンリオの家では、人文主義的な手法による新しい古代趣味へのアプローチがみられる。マンリオの家が新しく際立っていたのは、そのファサードが明白なイデオロギー性を帯びているからである。碑文の巨大さ、性格、言語、そして何よりも「街の創建から“ab urbe condita”」という日付の形式によって、この家が古代の模範に匹敵するものだと言われている。古代の遺物を単に再利用するだけで

なく、忠実な模倣も組みあわせられたり、古代の断片の来歴を明示するために、発見場所を示す言葉が添えられたりする。そうした手法によって「新しい人間」の家を、古代に依拠して建設することで、ここに住む一族の社会的地位の向上を視覚的に示したことが、先行する中世のパラッツォとは大きく異なる¹²。15世紀のローマにおいては、古代的な碑文は、多くの人が読めたわけではないが、人文主義者や知識人的な貴族などに強烈なメッセージを与えることができた。それを街に向けたファサードに刻み、広く一般に公開することの意味は、時間の経過とともに失われてしまった古代のテキストを復元しようとする建主の姿勢を強く示すことであった。15世紀初頭の古代碑文研究の成果によって、石に刻まれた文字には疑う余地のない権威と古典的な正統性が与えられていた。碑文は、古代の正しい字形や綴りを再発見し、真正のラテン語を復興するための指針であった¹³。

ロレンツォは、共和政ローマの傑人で執政官をつとめたマルクス・マンリウス・カピトリヌスを自分の祖先だと主張し、ファサードに「マンリウス・ホームルス」という古代の献辞を掲げていた。この家はつまり、英雄的な古代共和政の復活・再生を告げるものでもあった。クレシェンツィ家と同様の新居の外壁に古代の美術品を展示するという行為を、古代ローマの再生(Renascens)という、より広範な市民的・社会的潮流の中に位置づけたのである¹⁴。古美術品を用いて新しい建物を建てることで、15世紀のローマの貴族たちは自分たちが古きよきローマを再現していると主張できた。このような主張こそが古代の遺跡から材料をもち出すことを擁護し、古代の材料を使って過去との連続性を示唆することができたのである。マンリオの家は当時のローマの古典主義的な考えや、新しい歴史意識、社会や政治的なイデオロギーの見本といえるだろう。

4. ルネサンス的再利用の展開:カンチェッレリア宮殿とテンピエット

マンリオの家は、すでにみてきた古代の遺物の再利用と碑文を除けば、古代風とはいいいがたい住宅形式ではあるが、その碑文に記された1476年前後はローマの建築にとって大きな転換点であった。教皇シクストゥス四世(Sixtus IV, 在位:1471-1484)が即位したのが1471年であり、教皇は聖年の1475年に向けて、都市改造を推進した。また、フィレンツェで華開いたルネサンス様式をモデルにしながら、ローマの文化や伝統を背景に、ローマ・ルネサンス様式が形成され始める時期でもあった。それ

は身近に古代建築の遺産が広がっていたことと無関係ではない。そして 1500 年を迎える頃には、ローマはカンチェッレリア宮殿(1488-1513)とテンピエット(1502-10)という二つの特筆すべきルネサンス建築を生み出した。本稿では、これら二つの建築の円柱が再利用材であったことを中心に論ずる。

カンチェッレリア宮殿は、邸宅と教会堂(サン・ロレンツォ・イン・ダマソ聖堂)が一体化した巨大な建築で、その古典的で威風堂々とした様子は、ローマのルネサンス建築が新しい段階へ入ったことを示している。注文主はラファエレ・リアーリオ枢機卿(Raffaele Riario, 1461-1521)で、彼はシクストゥス四世の甥であった。ファサードの整層積みや付柱の表現、つまり古代建築の構成要素で邸宅のファサードを分割し、装飾していく手法は、アルベルティがフィレンツェで実現したルチェッラーイ邸(1455-61)以降のルネサンス・パラッツォの形式を踏襲している¹⁵。その古代風の外観もこれまでのローマになかった画期的なデザインであるが、とりわけ注目すべきは中庭である(図 5)。

この中庭は、まるで広場のような広さで、一層目と二層目に並ぶ列柱は、むかえいれた者を圧倒する。それら 44 本の円柱と隅部の 8 本の L 字型角柱は、すべて古代の花崗岩の柱の再利用である。これ以前の 15 世紀のローマの建物では、柱はコロセウムのようにトラヴァーティンでつくられるか、あるいは古代の花崗岩の柱を再利用する場合でも、ほとんどがそのまま用いられるか、他と長さを合わせるために短くされるだけであった。しかしここでは花崗岩の柱が彫り直されて、同じかたち、サイズになるように加工され、使われている。巨大な花崗岩の円柱から作り変えられた L 字型の角柱にいたっては、元々の柱のかたちを完全に変えることを意味した¹⁶。

15 世紀末、16 世紀初頭のルネサンス建築において、ローマが他の地域と異なるのは、この再利用にある。15 世紀のフィレンツェの建築家たちは、地元の石を利用する傾向があった。ブルネッレスキ(Filippo Brunelleschi, 1377-1446)は、古代ローマでもよく用いられた灰色の花崗岩によく似た質感と暗い色調をもつピエトラ・セレーナを好んで利用していた。15 世紀中頃のローマで頻用されたトラヴァーティンは加工しやすく、入手性も高い優れた材料ではあったが、花崗岩の一枚岩がもつ古代への連想力や想像力を欠いていた。当時のローマの画家たちは、絵画に描かれた建築背景において、豊かな色彩と表情をみせる花崗岩の円柱を多く取り入れていた¹⁷。古代建

築の形式的模倣の進展の中で、古代建築を再び具現化させようとする動きが強くなればなるほど、古代建築の権威を真に体現するために、再利用材を利用したとも考えられる。15世紀末から16世紀初頭のローマの建築家たちは、古代の花崗岩の柱を利用し、古代の形態と素材を結びつけ、建物の古代性を示そうとしたのではないだろうか。そこで古代の円柱を復活させるために、相当の手間暇をかけて加工し、再利用した。驚くほど硬い花崗岩の柱のかたちを変えて整えるには、特別な道具も技術も必要であり、容易ではない。遺跡に囲まれたローマで古代建築を再生するには、かたちだけでなく物質的な側面も欠くことができないと、建築家たちは考えていたのかもしれない。一方で、ローマのキリスト教会堂がみせるような、さまざまな再利用材によって構成されたがゆえの不規則性と多様性がもたらす建築美学は受け入れなかった。

ブラマンテ (Donato Bramante, 1444-1512) によるテンピエット (図 6) は、誰もが知るルネサンス建築の代名詞であるだけでなく、ドーリス式神殿の解釈と再現によって実現したキリスト教のモニュメントの到達点であり、当時から著名な作品であった¹⁸。その外観を構成する16本の柱は、古代の円柱 (花崗岩) の再利用で、それぞれ微妙に色が異なり、傷や欠けがある。産地は不明だが、その華奢なプロポーションから、重々しい力強さを見せる古代のドーリス式の柱ではなかったと考えられる。柱頭と台座は新しく作られたもので、ブラマンテは新旧をはっきりさせながら融合させている¹⁹。また、柱は花崗岩である一方で、その他の部分はトラヴァーティンで作られている。この素材の組みあわせの妙については、パツラーディオが『建築四書 *I quattro libri dell'architettura*』(1570) のなかで、テンピエットを賞賛しつつ言及している。その物質的なコントラストは、柱が建築の主役であることを印象づけ、円柱の古代性を視覚的に強烈にアピールする。柱はプロポーションのシステム、ドーリス式オーダー、全体的な外観に至るまで、設計の根幹をなすものであるのは明らかである。しかしながら同時に、ローマの多くのキリスト教会堂建築でみられる再利用の柱のように、それ自体がさまざまな意味をもつことをできるだけ避けている。すべての柱を均質に仕上げているため、その再利用材がどの古代建築やモニュメントに由来するのかはわからない。すべての柱は無名性のもとにあり、16本のうちのいずれかの円柱が特別の地位にあるようにみせる演出もない。

カンチェッレリア宮殿もテンピエットも、マンリオの家と違うのは、再利用材を明らかに異質なものとして示さないことである。それが再利用されたものであることは隠さないが、入念に加工して仕上げ、新しい材料や建築の形式と調和するように工夫している。柱頭は柱身に比べて、装飾の多様性に富むために、統一感が損なわずに再利用することは困難であった。カンチェッレリア宮殿もテンピエットでも、柱頭をすべて新しくデザインし直しされている。それは柱全体、さらには建物全体の調和と均質性のためだっただろう。1500 年前後の建築家たちの再利用の意図は、それが「古代のもの」であることを示すことにあり、古代の柱(遺物)をコレクションしそれを顕示する意図や、宗教的・政治的イデオロギーはほとんどみられない。

5. 古代と現代の融合: キージ礼拝堂とマッティ・ディ・ジョーヴェ邸

そしてブラマンテ以降、建築における再利用は次の段階に入る。その傾向は二つに別れていて、一方は再利用材を明らかに再利用としてみせる手法、もうひとつは、元々の素材を徹底的に加工し、技巧を凝らして新しい素材と組みあわせることで、新旧を完全に融合させる手法である。後者によって新しい建築空間を実現するのがラファエッロ(Raffaello Sanzio, 1483-1520)である。

ラファエッロによるキージ礼拝堂(1513-16)(図 7)は、規模はテンピエットに近く、ブラマンテのサン・ピエトロ聖堂の交差部をそのまま縮小したような空間構成である。ラファエッロが先行する偉大な建築家を慕っていたことが明らかである²⁰。しかしながら、その内部空間の様子は、ブラマンテとは大きく異なっている。すなわち、ブラマンテがテンピエットでみせた古代の石と新しく切り出された石との差異が消失している。古いものとさまざまな素材を新しい技術で統合し、多様でありながらも統一感のある空間を実現させた。礼拝堂内部のほぼすべての建築的要素は、古代遺物の再利用か、古代の技法の模倣、あるいは古代の材料の現代的利用である。古代建築そのもののような色とりどりの大理石とモザイク装飾による多様性、現代建築の模範(ブラマンテ)の参照、彫像・絵画・モザイクなど多様な装飾芸技を調和させ、統合させるラファエッロのすさまじい力量がここにみて取れる。モザイクと白漆喰仕上げの技法は、古代の書物や現存例を研究し、完成された²¹。ラファエッロの仕事で重要なのは、白漆喰の広範な使用である。白漆喰は大理石の粉を使って作られるため、その仕上げ

は、大理石の浮彫彫刻のようにみえた。こうしてラファエッロは建築の構造体と彫刻的な装飾をつなぎ目なく統合し、古代のものと現代的なものとを連続的にみせる無限の可能性を提供した²²。

芸術家の意図は、彼が教皇レオ十世(Leo X, 在位:1513-1521)に宛てたマニフェストに現れている。ラファエッロはこうにいう。

今日建築が、ブラマンテの多くの美しい作品に認められるように、大いに復興され古代ローマ人の様式に大変類似した外観を呈してはいますが、建築装飾は、想像したものを実現するのに無尽に費用をつぎ込み、ただ強靱な意志の力だけを頼りにあらゆる困難を克服した古代人が用いた、あれほど貴重な素材で作られていないからです。²³

古代建築と現代建築の相違を特に物質的観点から考察したこの文章は、古代的な建築の素材が、建築に大きな力を与えることを示している。しかし、ラファエッロは次のようにもいい、再利用材に芸術的な価値を頼ることを否定する。

(コンスタンティヌスの凱旋門は)建築本体に属するすべての要素の点では美しく、見事に作られています。凱旋門と同時期に作られはめ込まれた彫刻は極めて味気なく、技倆ないし意匠にもまったく優れたところがありません。とはいえそこに認められるトラヤヌスとアントニヌス・ピウスの時代からの剝奪物である彫刻はこの上なく卓越し、完璧な様式によるものです。²⁴

つまり再利用は、ある建築やモニュメントに権威を与えたり、連続性を示すというよりも、それはむしろ芸術的な技術が退化したことのしるしであり、様式的な分断の宣言でもあるとラファエッロは述べているのである。歴史的なものの折衷は自分たちの技量が古代にはるかに及ばないと自白しているのと同様なのである。ラファエロは、古代の色大理石の再利用において、徹底的に加工し直し、古代のイメージを利用しながら、元の輪郭を消し去った。キージ礼拝堂では、古代の素材の再利用は、一体的かつ統合的な表現を生み出す基礎であるものの、新旧の建築材料や古代の遺物と

古代風の創作物は、高度にデザインされ混淆しており、古代のものと現代のものととの境界線が消えている。こうして古代の物質性は新しい集合体の中に取り込まれた。これこそがラファエッロの目論見であった。

このように、新しい技術や素材で、古代的なるものを表象し、何が古代のもので何がルネサンス(現代)のものなのかわからなくなるほど新と旧の要素を混淆させた邸宅が、マッテイ・ディ・ジョーヴェ邸(1598-1618)(図 8)である²⁵。16 世紀を通じて人々の蒐集と展示の意欲は衰えなかったが、遺跡からの発掘で手に入る本物の古代のものは希少になっていった。ラオコーンのような発見は望むことができなくなり、教皇のようなローマの最も裕福で権力のある人々の需要さえも満たすことはできなくなった。1527 年の壊滅的なローマ劫掠や宗教改革など、ローマや教皇庁は大きな出来事や障害に直面し、蒐集は社会的に制限されるようになった。そこで生まれるのが、「偽」の古代の使用、独創的な修復、多様な断片からなるパステーシュといった新たな試みである。

サン・ピエトロ聖堂のファサードの設計で知られる建築家カルロ・マデルノ(Carlo Maderno, 1556-1629)によるこの建築の中庭壁面は、注文主のアスドルバーレ・マッテイ(Asdrubale Mattei, 1556-1638)の古美術品コレクションで飾られた。1616 年に大きな碑文が建てられ、次のように記されている。

ASDRUBAL MATTHAEIUS MARCHIO JOVII VETERUM SIGNIS
TANQUAM SPOLIIS EX ANTIQUITATE OMNIUM VICTRICE
DETRACTIS DOMUM ORNAVIT AC PRISCUE VIRTUTIS
INVITAMENTUM POSTERIS SUIS RELIQUIT ANNO DOMINI
MDCXVI

ジョーヴェ侯爵アスドルバーレ・マッテイは、古代の彫刻で邸宅を飾った。
まるで万物の勝者である古代の再利用のようであり、古代の美德への誘い
として、子孫にこれらを残した。1616 年、私たちの主の年

アスドルベールは、ここで「再利用 “Spolium”」を使っている。ただ、「まるで “tanquam”」もあるように、この宮殿には本物の古代も偽の古代もみることができる。彼

は自分が蒐集した古代の遺物や断片を改良するように修復させるだけでなく、古代のスタイルで現代的な作品を補強する傾向さえあった。捏造された過去ともいえる新しい「古美術品」の制作も依頼していた。彼が自邸とその中庭のために集めたものは、古代の彫刻と現代の「複製品」の両方であり、新旧を融合させるために彫刻家を雇ったことも記録からわかる²⁶。遠い過去のモニュメントが年代的な固定観念から引き離され、断片が古代であれいまのものであれ、他のものと結合され、建築に適用された。古代のものの貴重さは明らかだが、漆喰を中心とした現代的な材料による装飾と混在させることで、様式全体は首尾一貫し、驚くほどの統一性が生まれている。古代の遺物や部材の再利用や蒐集の前提は、一義的には古代と現代の対比にあると思われるが、過去と現在の違いを区別できないようにすることを目的とした、統合された世界がここでは創造されている。

6. 蒐集と展示のための再利用：ジュリア荘とファルネーゼ宮殿

さてここで、先に言及したブラマンテ以降の再利用のもうひとつの手法を述べなければならない。ブラマンテは、ラファエッロが明らかに参照したテンピエットやサン・ピエトロ聖堂のドーム架構システムの他にも、ヴァティカン宮殿のベルヴェデーレの中庭など多くの画期的な建築作品を生み出した。再利用という観点では、ベルヴェデーレの中庭を構成する「彫刻の中庭」(1505-1508) (図 9) が重要である。ローマではシクストゥス四世以降、教皇庁関係者や有力貴族を中心に、古代の彫刻や建築的断片の蒐集が慣習となり、こうした品々を精力的に発掘するようになった。当初は蒐集することに力が入れられていて、集められたものは、邸宅の中庭や庭園などに置かれるのみで、それを「みせる」ことにはあまり意識されていなかった。しかし、16世紀になると、それらの古代の遺物を特別に設計された展示空間に置くようになる。それゆえに、「コレクションは新たな再利用のかたちである」²⁷ともいわれる。

蒐集された古代の遺物が「もの」から価値ある貴重なコレクションへとその地位を変えていく過程は、政治的な都合と美的賞賛によってうながされた。われわれにとっては当たり前かもしれないが、遺跡に散在するさまざまな断片が高い芸術的価値をもつようになったのは、それが単に珍しく美しいという理由だけでなく、それが新しい所有者の政治的地位と立場を高めることに役立ったからである。ロレンツォ・マンリオが

そうであったように、ルネサンス期の人物は、自らの地位を高めるために、古典的な過去から離れるのではなく、むしろ過去とのつながりを強調するために、過去の遺物を用いた。

1500 年前後ローマの大きな変化は中世からローマに住んでいた伝統的な貴族に加えて、「外国人」の教会関係者が急増したことである。新参者の彼らは、威信を高めるために様々な方法で古代ローマの遺産を使用した。自分たちが世界の首都ローマにふさわしく、都市の発展に欠かせない存在であることを示し、潜在的な政治力を思い起こさせるために古代とのつながりを強調したのである。彼らこそが古代の遺物をコレクションし、都市に向けてオープンに展示するという大きな文化的変化の担い手であった²⁸。

こうした文脈の中で、ブラマンテによる彫刻の中庭は生まれた。ブラマンテは正方形平面の空間を基盤に、その四隅を斜めに隅切りをして、彫刻展示のための壁龕を設けた。整然と並べられた対称性の強い空間構成は、古代の彫刻の傑作性を高める洗練された展示空間を可能にした。その結果、この中庭は、ルネサンス期における屋外展示空間の原型となった。当時発見されたばかりで、ローマを熱狂の渦に巻き込んだラオコーン像もここに並べられた。この中庭は、遺跡の考古学的証拠や文献の記述から知られている古代の様々な展示方法を模倣したもので、古代の劇場や浴場では、彫像が壁龕に置かれていた。しかしそれだけでなく、教会堂における聖なる彫像のディスプレイにも影響を受けていた。つまり、彫刻の中庭での古代彫刻の展示方法は、古代彫刻を「額縁」の中に安定的に収めて、特別な価値と栄誉を与えることで、教会堂の中で彫刻がもっていた永続性と威厳をもたせたのである²⁹。つまり、建築が彫刻へさらなる力を与えていたのである。古代の品々の儚さを強調し、蒐集家が古代の遺物を、破壊する野蛮な人間や荒れ狂う自然から守ってきたという考えを人々に呼び起こさせた。記念的かつ恒久的な環境の中に古代の作品を設置することで、蒐集家の崇高さや徳の高さが強調された。一方で、このブラマンテの空間がみせるように、建築への古代の遺物(彫刻)の導入は、建築に極めて豊かな歴史的、道徳的、時間的次元を加えた。建築空間を詩的な想像力や啓示的な体験の領域に近づけたのである。つまり、古代の遺物がもつ「物質性」は建築に大きな力を与えることに彼らは気づいたのである。

こうした蒐集と展示と建築の相乗効果が遺憾なく発揮されたのが、教皇ユリウス三世(Julius III, 在位:1550-1555)を注文主とするジュリア荘(1551-1553)(図10)である³⁰。ローマの北の外れに位置する新しい別荘(ヴィッパ)は教皇を訪れる各地からの客人をもてなすための迎賓館でもあった。ここの中庭には、古代の彫刻が豊富に収蔵されていた。彫刻と同じくらい珍しい円柱は絵画的で古美術的な方法で展示された³¹。このような再利用の方法は、異質な環境からもたらされたオブジェとしての古代遺物に注意を喚起する。再利用材は、新しい全体の中に収まるのではなく、その異質なものとして展示される。古いものと新しいものを、意図的に融合させることはない。

もうひとつの例は、ローマのルネサンス期の邸宅でも随一の規模を誇るファルネーゼ宮殿(1515-1580)(図11)である³²。ユリウス二世にみいだされ、レオ十世と深い友好があったアレッサンドロ・ファルネーゼ枢機卿(Alessandro Farnese, 1468-1549:のちの教皇パウルス三世)は、テヴェレ川沿いのシスト橋の近くに自邸を建てる計画を立てた。ユリウス二世が敷設した直線道路のジュリア通りに面した広大な土地が敷地である。その際に彼は古代遺跡のカラカラ浴場を発掘させて、古代や彫刻をもち出した。とりわけ、いまナポリの考古学博物館に所蔵されている《ディルケーの拷問》や《疲れ果てたヘラクレス》という一品を掘り当てたことは自邸の設計に大きく影響を与えただろう³³。この邸宅でも、いくつかの場所で、古代の柱がほとんどそのままに再利用されている。例えば、非常に状態のいい蛇紋岩(ヴェルデ・アンティコ)の円柱が、ファサードの主階(ピアノ・ノービレ、ここでは2階)のバルコニーに、当初の設計を変更して配された³⁴。上質かつ高貴な素材が、バルコニーを格調高く演出する役割を果たしている。再利用材は新しい構造物から際立つように意図されているが、新旧が巧みに融合しているとはいいがたい。

古代の遺物に対する需要と供給のバランスが崩れることによって、再利用という行為がもたらす経済的・文化的価値は16世紀を通じて飛躍的に高まっていく。古代の遺物の蒐集と展示は、キリスト教の文脈では、再利用材を聖遺物として提示することにもつながった。サン・ピエトロ聖堂の再建では、聖遺物(古い聖堂の円柱を含む)やその他の貴重な聖なるものを、新しい環境に移すときに様々な方法で、意図的に新しい構造の中に再び現れるようにされた³⁵。

7. おわりに:ローマ・ルネサンス建築の物質性

これまで述べてきた通り、ローマのルネサンス建築における再利用の展開は 4 つに分類することができる。マンリオの家は、古代の断片を住宅のファサードに埋め込み、古代の再生、古代からの連続性を示した。中世的な再利用と異なるのは、ローマの歴史、芸術、碑文などの人文主義者の知識を総動員することで、政治的・社会的な共鳴を得ようとしていたことである。それは碑文の「かつての美しさが再生しつつあるローマ」という言葉に明確に表れている。続いて、15 世紀末には古代の柱や遺物を丁寧に加工して再利用する動きが出てくる。再利用材を新しい材料や建築の形式と調和するように加工し、それが古代のものであることは示しながらも、全体の統一性と均質性を重要視している。そしてこの再利用の手法は、古代のものと現代のものと完全な融合へと結実していく。その典型的な事例がラファエッロによるキージ礼拝堂であり、マッテイ・ディ・ジョーヴェ邸にもみられる特徴である。ラファエッロが書簡で書いたように、古代建築と同じ材料を用いて、その古代性を建築に宿らせることが建築創作において重要であったことに加えて、古代の材料を自由自在に加工できる技が古代に比肩すると示すことも芸術家の「天才 “*ingenium*”」のしるしであった。一方で 16 世紀は、蒐集と展示の文化が進展し、古代の遺物の物質的な価値が高まった時代であった。ローマでは再利用可能な建築部材が不足するようになり、注文主や建築家たちは、状態のよい柱や大きく目立つ断片どころか、細かな破片さえ調達するのが困難であった。古い建物を取り壊すことを許されるか、イタリアの他の地域から古代の遺物をもってくる必要があった。そのため円柱やフリーズなどの建築的要素は、古代彫刻と同等の価値をもつようになり、施主の威厳や栄光を示すためのオブジェとして、ほとんど加工されることなくそのまま顕示された。

ローマのルネサンス建築においては、建築の素材の色彩、艶、質感、古代の材料がもつ歴史性と古代性、すなわちその物質性は、建築と鑑賞者とのコミュニケーションのひとつであった。注文主の偉大さ、富、地位や野心、あるいは芸術家の超絶技巧を鑑賞者に伝えるための手段であった。これなしでは社会的な存在である建築は成立し得ないはずであり、その点において、建築がどのようなかたち、輪郭をとるのかということだけでなく、その素材の扱いや組み合わせ、加工もまた建築の「魂」であったように思える。

大理石の色彩や質感に対する需要は高く、人々の嗜好のこの要求は、失われつつある古代の石の代わりとなる大理石の採掘を加速させた。17世紀以降は、ローマ近郊やさまざまな地域から、宝石のような新しい大理石が調達できるようになり、古代の再利用はみられなくなる³⁶。ルネサンス期のローマの200年ほどの間の創作と古代の再利用との創造的な対話は、ルネサンスという古代再生の運動の特徴的なひとつの側面といえるだろう。

¹ この点に関する議論は多いが、まず Payne 2012 を挙げたい。そのほか、モダニズムにおける装飾をめぐる包括的な論考は、Vandi (ed.) 2017 を参照。

² 岡北 2022。

³ アルベルティ・パラダイムについては、Carpo 2011, pp. 1-80。

⁴ ローマ時代のギリシア彫刻のコピー（ローマン・コピー）については、Brilliant 2005、芳賀 2017、416-420 頁。

⁵ 当時の都市ローマにおける古代遺跡の状況については、Karmon 2011。

⁶ ルネサンス期における古代の蒐集と展示や古物愛好家については、Christian 2010, Furlotti 2019 および参考文献に挙げた Stenhouse の一連の研究を参照。

⁷ 再利用あるいは、スポリアに関する研究は数多い。基本的文献としては、Brilliant; Dale. (eds.) 2012 である。日本語での議論は少ないが、最も詳しいのは、木俣 2013、160-191 頁。

⁸ コンスタンティヌスの凱旋門およびその再利用の意味や意図については、Pensabene, Clementina. (a cura di.) 2001。

⁹ クレシェンツィの家およびその再利用については、Pensabene 2015, pp. 714-741, Barbanera; Pergola 1997。

¹⁰ マンリオの家については、Tucci 2001。

¹¹ トラヴァーティンは古代からローマでよく使われた石で、クリーム色で、細かな穴があいており、大理石ほど緻密ではなく、軽くて彫りやすい素材である。

¹² Christian 2018, pp. 60-63。

¹³ Christian 2018, pp. 68-70, Stenhouse 2003。

¹⁴ Koortbojian 2012, pp. 153-156, Stenhouse 2017 “From Spolia to Collections”, pp. 385-387。

¹⁵ カンチェッレリア宮殿の建築については、稲川・桑木野・岡北 2014、228-235 頁。

¹⁶ Waters 2016, pp. 156-164。

¹⁷ 代表的な例は、シクストゥス四世が再建させたサンタ・マリア・デル・ポーボロ聖堂のバツ・デッレ・ローヴェレ礼拝堂のフレスコ画(1488-90)や、ヴェネツィア宮殿の世界地図の間のフレスコ画(c. 1490)である。

¹⁸ テンピエットについては、稲川・桑木野・岡北 2014、262-271 頁。

¹⁹ Moore 1996, pp. 119-120, Waters 2016, pp. 165-167。

-
- ²⁰ キーヅ礼拝堂については、稲川・桑木野・岡北 2014、334-339 頁。
- ²¹ Moore 1996, p. 120, Guest 2016, pp. 474-476, Bosman 2005, pp. 353-361.
- ²² Christian 2017, p. 79, Elet 2017. 白漆喰を大理石の理想的な代替品として使用するというラファエッロの革新の背景には工房での共同作業がある。彼がルネサンスでも際立つのは、絵画・彫刻・建築にまたがる芸術家、石工、人文主義者との集団的プロジェクトとしてその創作を進めていたことである。
- ²³ 小佐野・姜 1993, 11 頁。この部分は、写本によっては脱落している。原文含め以下を参照。Di Teodoro 2020, p. 45, p. 59.
- ²⁴ 小佐野・姜 1993, 12 頁。(原文は、Di Teodoro 2020, p. 60。)
- ²⁵ マッテイ・ディ・ジョーヴェ邸については、Guerrini 1982。
- ²⁶ Koortbojian 2012, pp. 149-153.
- ²⁷ Settis 1993, p. 1369.
- ²⁸ Christian 2018, pp. 57-60.
- ²⁹ 彫刻の中庭およびその革新性やルネサンス期の彫刻展示空間における影響力については、稲川・桑木野・岡北 2014、408-413 頁、Christian 2010, pp. 157-167, Christian 2017。
- ³⁰ ジュリア荘の建築については、桑木野 2019、188-203 頁、Guest 2016, pp. 395-404。
- ³¹ Moore 1996, p. 120.
- ³² ファルネーゼ宮殿の建築については、Ferretti 2009。
- ³³ これらの作品は《ファルネーゼの雄牛》、《ファルネーゼのヘラクレス》としても知られる。ファルネーゼの彫刻コレクションについては、Gasparri 2010, Riebesell 2010。
- ³⁴ Moore 1996, p. 121.
- ³⁵ この点は、Bosman 2004 や岡北 2023。
- ³⁶ Moore 1996, p. 122.

<参考文献>

- Barbanera, Marcello; Pergola, Stefania. “Elementi architettonici antichi e postantichi riutilizzati nella c.d. Casa dei Crescenzi. La memoria dell’antico nell’edilizia civile a Roma,” in «*Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*», 98, 1997, pp. 301-328
- Bosman, Lex. *The Power of Tradition. Spolia in the architecture of St. Peter's in the Vatican*, Elilversum, Verloren, 2004.
- Bosman, Lex. “Spolia and Coloured Marble in Sepulchral Monuments in Rome, Florence and Bosco Marengo. Designs by Dosio and Vasari”, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 49-3, 2005, pp. 353-376.
- Brilliant, Richard. “Roman Copies: Degrees of Authenticity”, in «*Source: Notes in the History of Art*», vol. 24, no. 2, 2005, pp. 19-27.
- Brilliant, Richard; Kinney, Dale. (eds.) *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Burlington, Ashgate, 2012.
- Buranelli, Francesco. (a cura di.) *Palazzo Farnèse: Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, Firenze, Giunti, 2010.
- Carpo, Mario. *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge (US), MIT Press, 2011.
- Christian, Kathleen Wren. *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven and London, Yale University Press, 2010.
- Christian, Kathleen Wren. “Architecture and Antique Sculpture in Early Modern Rome”, in *Companions to the History of Architecture: Volume I, Renaissance and Baroque Architecture*, H.F. Mallgrave and A. Payne (Eds.), Hoboken, Wiley Blackwell, 2017, pp. 73–103.
- Christian, Kathleen Wren. “Roma caput mundi: Rome's Local Antiquities as Symbol and Source”, in *Local antiquities, local identities: Art, literature and antiquarianism in Europe, c. 1400-1700*, K. Christian and B. de Divitii (eds.), Manchester, Manchester University Press, 2018, pp. 57–78.
- Di Teodoro, Francesco Paolo. *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2020.
- Elet, Yvonne. *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2017.
- Ferretti, Emanuel. “Palazzo Farnese”, in *Michelangelo architetto a Roma*, M. Mussolin (a cura di.), Milano, Silvana, 2009, pp. 158-169.
- Furlotti, Barbara. *Antiquities in Motion: From Excavation Sites to Renaissance Collections*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2019.
- Gasparri, Carlo. “Le sculture”, in Buranelli (a cura di.), 2010, pp. 145-51.
- Guerrini, Lucia. *Palazzo Mattei di Giove: L'antichità*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1982.
- Guest, Clare Lapraik. *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill,

2016.

- Karmon, David. *The Ruin of the Eternal City, Antiquity & Preservation in Renaissance Rome*, Oxford/New York, 2011.
- Koortbojian, Michael. "Renaissance Spolia and Renaissance Antiquity (One Neighborhood, Three Cases)", in Brilliant et al. (eds.), 2012, pp. 149-66.
- Moore, Derek A. R. . "Notes on the Use of Spolia in Roman Architecture from Bramante to Bernini", in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, C. L. Striker (ed.), Mainz, Zabern, 1996, pp. 119-22.
- Palladio, Andrea. *I Quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570.
- Payne, Alina. *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 2012.
- Pensabene, Patrizio; Panella Clementina. (a cura di.) *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001.
- Pensabene, Patrizio. *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2015.
- Riebesell, Christina. "L'ideologia politica Farnese: Creazione dell'identità culturale attraverso l'antico", in Buranelli (a cura di.), 2010, pp. 63-71.
- Settis, Salvatore. "Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique", in «*Annales. Economies, sociétés, civilisations*», 48-6, 1993, pp. 1347-1380
- Stenhouse, William. "Georg Fabricius and inscriptions as a source of law", in «*Renaissance Studies*», Vol. 17, No. 1, 2003, pp. 96-107.
- Stenhouse, William. "Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome", in «*Renaissance Quarterly*», 58, 2005, pp. 397-434.
- Stenhouse, William. "Roman Antiquities and the Emergence of Renaissance Civic Collections", in «*Journal of the History of Collections*», Volume 26, Issue 2, 2014, pp. 131-144.
- Stenhouse, William. "Imagination and the Remains of Roman Antiquity", in *The Routledge History of the Renaissance*, ed. William Caferro, London, Routledge, 2017, pp. 125-139.
- Stenhouse, William. "From Spolia to Collections in the Roman Renaissance", in *Perspektiven der Spolienforschung 2. Zentren und Konjunkturen der Spolierung*, hrsg. von S. Altekamp, C. Marcks-Jacobs, P. Seiler, Berlin, Topoi, 2017, pp. 381-403.
- Tucci, Pier Luigi. *Laurentius Manlius. La riscoperta dell'antica Roma. La nuova Roma di Sisto IV*, Roma, Quasar, 2001.
- Vandi, Loretta. (ed.) *Ornament and European Modernism: From Art Practice to Art History*, New York/London, routledge, 2017.
- Waters, Michael J.. "Reviving Antiquity with Granite: Apolia and the Development of Roman

Renaissance Architecture”, in «*Architectural History*», 59, 2016, pp. 149-179.

稲川直樹・桑木野幸司・岡北一孝『ブラマンテ 盛期ルネサンス建築の構築者』、NTT 出版、2014 年。

岡北一孝「アルベルティ『建築論』の *pulchritudo* と *ornamentum*—建築における美と装飾を再考する—」、『京都美術工芸大学研究紀要』、第 2 号、2022 年 3 月、49-65 頁。

岡北一孝「初期近代のサン・ピエトロ聖堂造営事業からみた建築の生と死：建築の永続性をめぐって」、『カルチュラル・グリーン』、第 4 号、2023 年 3 月、3-28 頁。

小佐野重利・姜雄編『ラファエッロと古代ローマ建築：教皇レオ 10 世宛書簡に関する研究を中心に』、中央公論美術出版、1993 年。

木俣元一『ゴシックの視覚宇宙』、名古屋大学出版会、2013 年。

桑木野幸司『ルネサンス庭園の精神史：権力と知と美のメディア空間』、白水社、2019 年。

芳賀京子・芳賀満『西洋美術の歴史(1) 古代—ギリシアとローマ、美の曙光』、中央公論新社、2017 年。

<図版出典>

図 1 筆者撮影(2017 年)

図 2 筆者撮影(2017 年)

図 3 筆者撮影(2017 年)

図 4 筆者撮影(2017 年)

図 5 筆者撮影(2017 年)

図 6 筆者撮影(2017 年)

図 7 筆者撮影(2017 年)

図 8 筆者撮影(2017 年)

図 9 British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-639, 2023 年 12 月 13 日閲覧)

図 10 筆者撮影(2017 年)

図 11 筆者撮影(2017 年)



図1 コンスタンティヌスの凱旋門



図2 クレシェンツィの家



図3 マンリオの家



図4 ライオンとオオカミの彫刻



図5 カンチェッレリア宮殿の中庭



図6 テンピエット



図7 キージ礼拝堂



図8 マッテイ・ディ・ジョヴェ邸



図9 彫刻の中庭(ヘームスケルクによるスケッチ、
1532年頃)



図10 ジュリア荘の再利用円柱



図11 ファルネーゼ宮殿のバルコニー