

アルベルティの理論と建築作品にみる「光」

岡北一孝

1. はじめに：建築における光、アルベルティと光

建築における光(自然光)は、古来より様々な文脈において議論の対象となってきた。特に近代以降、建築家たちは空間という概念を建築創作の中核に据え、光を空間創造の重要な要素としてとらえた。鉄、ガラス、コンクリートといった近代建築を構成する材料の発展に伴い、窓は壁に穿たれた単なる開口部から、壁面そのものへと変容を遂げた。こうして透明で光に満ちた空間が実現したが、建築における光は単に量的な問題に留まるものではなかった。開口部や建築形態の操作によって光を制御し、ほのかな光による陰影を強調したり、光と影のコントラストによって光の存在感を際立たせる建築空間も数多く生み出された。

光がもたらす独特の情感は、空間に物語性を与える。大地に固定された静的な建築に対し、光は時間や天候によって変化し、その動的な性質によって建築に生命を吹き込む。画家エドワード・ホッパー (Edward Hopper, 1882-1967) は、光の効果を最大限に活かした作品を数多く残している。彼の描く、がらんとした部屋に窓から差し込む光は、空間に様々な情緒を与え、見る者に何かを語りかけてくるかのようなのである(図1 ホッパー 《がらんだどの部屋に差し込む光》1963)。また現代では、室内の人々の健康と快適のため、用途に応じた開口部を設け、一定量の自然光を取り入れることが法令で定められている。光は実用性と美的快楽の両面から、建築に多大な影響を与えてきたのである¹。

では、近代以前において、光はどのように扱われてきたのだろうか。古代ローマの建築家ウィトルーウィウス(Marcus Vitruvius Pollio, c. 80 BC - c. 20 BC)は、今日においても参照される建築書『建築十書 *De architectura libri decem*』の中で、美の六原理の一つであるデコール(decor)を論じる際に光を取り上げている²。ウィトルーウィウスは、各室をその用途に応じて適切な方角に配置することで、光の特性を最大限に享受できるよう計画すべきであると述べる。例えば、寝室は朝の光を受ける東側に配置

するのが良いとされている。デコールは「適切さ、ふさわしさ」を意味する概念であり、彼は建築計画学的な観点から建築と光の関係性を論じている。彼は食堂やアトリエの日当たりについても同様の観点から記述するが、光の美的側面や象徴性には言及しない³。

古代末期以降、初期キリスト教時代になると、教会堂は光を内包する空間として構想され、光の象徴性を体現するものとして認識されるようになった⁴。6世紀のコンスタンティノポリスのアヤ・ソフィアは、神の言葉と神の知恵の顕現として、光の効果を最大限に高めるよう設計されている。きらめく黄金のモザイク、輝く大理石の化粧張りや床面装飾、聖具などは、自然光や数百もの蠟燭の明かりに照らされ、神聖なるものの存在とその超越性を演出していた。教会堂の配置として一般的な、頭部を東に向ける場合は、早朝に昇る太陽の光が内陣や祭室の窓から差し込む。ミサや典礼といった荘厳な儀式と共時的に光が差し込むことで、神の顕現としての光の役割が強調される。ロマネスク様式の教会堂では、身廊と翼廊の高い内部空間は限られた光しか受けない一方、内陣の聖歌隊席はクリアストーリーの窓と交差部に設けられたドームからの光で満たされていた。光の効果を強調することは、巡礼者や信者の視線を主祭壇と典礼の場へと誘導するだけでなく、そこに置かれた聖遺物容器を照らし出し、神秘的な輝きを与える効果もあった⁵。

ゴシック建築の嚆矢とされるサン・ドニ修道院付属聖堂の改築を主導したシュジェール(Suger, 1080-1151)は、「光の碑文」と呼ばれる象徴的な文章を残している。既存のカロリング朝時代の聖堂と、シュジェールが増築した教会堂頭部(東側)が一体化した際に記念として記された碑文には、以下のように書かれている。

御言葉から 1144 年、

献堂が行われた年。

より後の新しい部分が、先にあった部分へと接合された時、

その中央部によって輝かされた宮殿は煌めく。

というのも、諸々の輝くものと輝くごとくに結びつけられたものは輝くのだから。

そして新しい光が流れ込み、高貴なる作品は輝く。

それは我らの時代のもと、増築が行われた。

わたし、シュジェールが、それが成った時の指導者であった。⁶

既存の由緒ある建築も、シュジェールが主導した改築部分も、「輝く」「輝かされる」「煌めく」「光」といった言葉で称えられている。興味深いのは、建築や装飾そのものが発する光と、空間や建築を照らす光という、二つの光が示されている点である。この碑文に限らず、ゴシックの大聖堂が光の芸術として広く知られているように、中世において建築と光は神学と強く結びついていた⁷。

このようにゴシックの大聖堂における光の神秘性、白亜のギリシア神殿の輝き、パンテオンのドームから差し込む天光、ル・トロネ修道院の光と影の織りなす空間、さらにはベルニーニ (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680) やボッロミーニ (Francesco Borromini, 1599-1667) の建築における劇的な光の演出など、建築と光の関係性は古来より多くの芸術家たちの関心を惹きつけてきた。しかしながら、ルネサンス建築における光の扱いは、特に建築家や注文主の意図という観点からは、未だ十分な解明がなされているとはいえない。

資料の制約から、当時の建築家が光と建築をどのように関連づけていたのかが明確ではないことも、ルネサンス建築における光の使用が、象徴的に解釈されることが少ない要因と考えられる⁸。もともと、ルネサンス期においては、古代哲学復興の立役者マルシリオ・フィチーノ (Marsilio Ficino, 1433-1499) を通じて、新プラトン主義の創始者である哲学者プロティノス (Plotinos, 204-270) の光の理論への関心が高まった。加えて、ルネサンスの建築家が古代建築の再生を目指す中で、コンスタンティヌス帝 (Flavius Valerius Constantinus, 274-337) 以前には顕在しない教会堂建築の創造にあたり、神の比喻として理解され、初期キリスト教や中世の建築空間を形成する重要な原理となっていた「光」は建築創造の鍵であったのではないかと。

そこで本稿では、ルネサンスの黎明を告げる 15 世紀において、人文主義の理想を体現した建築家、レオン・バッティスタ・アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) に焦点を当てる。彼の多岐にわたる業績の中でも、特に重要な著作である『絵画論 *De Pictura*』(1435) と『建築論 *De re aedificatoria*』(1452)、そして建築作品であるリミニのテンピオ・マラテスティアーノとマントヴァのサンタンドレア聖堂における「光」の扱いについて考察を進める。アルベルティは、光を単なる物理的な現象としてで

はなく、美の認識や芸術作品の制作、そして倫理的な観点からも重要な要素としてとらえた。彼の『絵画論』や『家族論 *I libri della famiglia*』(1433-34)などの著作では、光という言葉が直接的に使われる場合もあれば、「明晰さ *Claritas*」や「輝き *Splendor*」といった関連する概念を通じて議論されることもある⁹。建築においては、窓の配置や数、建物の向きなどを通じて、いかに光を取り込むかを議論することで、建物の機能性や、開口を通じた周囲の風景の美しさを楽しむの議論と関連づけられている¹⁰。また、絵画においては、光は、光と影の効果や、現実を表現するための重要な要素であり、ナルキッソスの例のごとく、水面に映る光は、絵画の起源として語られる。

そしてアルベルティの建築理論にはコンキンニタース(*Concinnitas*)という鍵概念があり、その解釈においてもアルベルティにおける光の理解が重要となる。彼は、目は本質的に美とコンキンニタースを求めていると述べて¹¹、建築を評価する際に「見る(*videre*)」という行為を重視した¹²。また『絵画の要素 *Elementa Picturae*』(c. 1450-55)においても、目で見るができるものであれば、表現できないものは何もないと述べてながら、光が視覚を通じて現実を認識するための不可欠な要素であることを示している¹³。しかし、アルベルティの著作における光に関する議論を、コンキンニタースと関連させながら彼の建築創作と直接結びつくかたちで論じられることはほとんどなかった。

2. コンキンニタースと美、装飾：「装飾は美の補助光」

アルベルティはコンキンニタースと光という概念を通して、美の客観的な法則と主観的な認識、感覚と理性、多様性と統一といった、彼の建築創作における重要なテーマを探究したと考えられる。そこでその議論において最も重要な一節を『建築論』から引用しておきたい。

装飾が何であるのか、そしてそれらがどう違うのかは、言葉で説明するよりも、われわれの魂がより明快に描き出してくれるであろう。とはいえ、ここでは簡潔のために以下の通りに定義しておこう。美とはすべての構成要素によるコンキンニタースである。ある確かな法則によって生じ、そこから何か付け加えたり、あるいは取り去ったり、変化させたりするといっそう悪くなる

ものである。この偉大で神聖な概念に到達するために、我々の技芸と天才のすべてが動員される。¹⁴

コンキンニタースは、多くの研究者がアルベルティの建築美学の中心概念として取り上げて、さまざまに議論を交わしてきた¹⁵。20世紀前半のルネサンス建築史研究を牽引したウィットコウワーは、それをルネサンス建築の包括的特徴ともいえる建築比例の原理とみた¹⁶。確かに、アルベルティにとってコンキンニタースは音楽や数学と深く結びついた美学の中核をなし、数と調和にもとづく秩序を意味していた。これは、美を部分間の正しい比率と均衡のとれた構成とみなす、ピタゴラス(Pythagoras, 580 BC-495 BC)の伝統に連なるものであるといえる。コンキンニタースの解釈は、翻訳を通してその多義性を露わにする。現代イタリア語訳を行ったオルランディは、「調和(Armonia)」と訳出する一方で、原語のままコンキンニタースと表記する場合もみられる。邦訳者の相川は「均整」という訳語を当てることで、調和というよりは視覚的統一に近い概念であることを強調した¹⁷。また英訳ではコンキンニタースを「洗練された多様性(Refined Variety)」とされることもある¹⁸。これらの多様な訳語が示すように、コンキンニタースは単一の意味に還元できる概念ではない。それは、異なる部分を心地よい統一へと統合する力、つまり調和のとれた全体の中で多様な要素を結びつける能力を意味する、古典的な調和の概念を包含している。それは、アルベルティと同時代に活躍した神学者ニコラウス・クザーヌス(Nicolaus Cusanus, 1401-1464)の「対立の一致」の思想に通じるものがある。

コンキンニタースは古代においては、よい弁論が備えるべき性質を指したが、一般的に広く使われた言葉ではなく、そのほとんどがキケロー(Marcus Tullius Cicero, 106 BC-43 BC)によるものである¹⁹。例えば、キケローは『弁論家 Orator』(46 BC)において、「言葉が組み合わせり美しく飾られていて、なんらかの確かなコンキンニタースをもたらししているとき、それらの言葉を入れ変えてしまうと、たとえ文意が変わらなくても、それは失われてしまう。」²⁰と述べた。この引用が示すように、コンキンニタースは、文における言葉と言葉の関係、あるいは文と文との関係を規定する概念であるといえるだろう。キケローがアルベルティに与えた強い影響を考えると、コンキンニタースは単に建築の美しいプロポーションを実現するための理念ではなく、修辞学的特徴も併

せ持つ概念としてアルベルティに受け継がれたと考えることができる。それだけでなく、アルベルティのコンキンニタースは、自然界、芸術、人間の活動全体を支配する「自然の最も基本的かつ厳密な法則」という、より広範な概念へと発展したと考えられる。

『建築論』の別の箇所ではアルベルティは、「さらに美しさの輝きが増すときをコンキンニタースと名づける」²¹と記述する。さらに「自然が生み出したもののうち、どうしてあるものは他よりも美しいとされて、他のものはそれよりも劣り、さらには醜いとされるのか」と述べて、建築美について言葉を重ねてゆく²²。アルベルティは、美の本質は単一の概念に還元しえない多様性の中に宿るととらえ、その明確な定義は不可能であると洞察していた。彼は、美しき形態そのものが多様な表情を持つだけでなく、それを感受する人間の美的判断にも個別の差異が存在することを指摘している。その判断基準については、「美しさを判断するのは、単なる印象ではなく、心の中に先天的に備わっている理性の働きである」²³と述べている。数学的・幾何学的基準にもとづくことで、美は客観的で合理的なものであり、誰もが知覚できるはずの概念となる。しかし、それを正確に理解し説明するには、十分な文化的素養を持つ理性が必要とされる。そこでアルベルティは主観的な美、すなわち個人の選好に関連する「何か(quippiam)」を導入する²⁴。この「何か」は、後の時代において、自然で無理のない、洗練された美しさを指す「優美さ(grazia)」や、巧を凝らしているにもかかわらず、それを意識させない「気取りのなさ(sprezzatura)」といった概念につながるものと考えられた。その結果、アルベルティの「何か」は、「えもいわれぬもの(«non so che»)」という言葉で表現される、曖昧でとらえどころのない要素と関連づけられた。特に、女性の美しさに関連して、「えもいわれぬもの」という概念は、ルソーのような思想家によって、美そのものよりも重要視されるようになった²⁵。

そして本節の導入として引用したアルベルティの一節は、次の美と装飾に関する見解へとつながっていく。

かの自然そのものにおいても、隅々まで完璧に仕上げられたものを目にすることはほとんどない。美しい若者がアテナエにはなんと少ないことか！
と、キケローの書の登場人物はいった。この見巧者は、彼らの姿かたちは、

何かが余計であったり、何かがものたりないために、美の法則にそぐわないことを問題視したのである。もしわたしの間違いでなければ、そこで彼らは装飾を用いた。つまり醜いところを化粧で隠したり、魅力的なところを手入れして引き立てることで、不快な点を目立たなくさせて、喜ばしい部分をより輝くようにしたのである。これが認められるならば、装飾は美の補助光のようなものであり、補完物となるだろう。だからこそ私は、美とは、美しいと呼ばれるもののからだ全体に満ちている、ある固有の性質であると考ええる。一方、装飾は固有のものではなく、付属的なもの、付加的なものという性格を持つのである。²⁶

この言葉が示すように、創造物においてコンキンニタースを本来的に備えているものは極めて稀であり、必然的に何らかの不備や欠陥に対処する必要が生じる。アルベルティは、この補完の役割を担うのが装飾であると明言している。それは、あたかも自然の不完全性を補正する化粧のようであるとも形容される。建築においては、視覚的に顕著な部位、すなわち目に触れ、手に触れる部分を入念に仕上げたり、高価な素材を施したりする行為が、まさに装飾に相当する。キケローやアルベルティが指摘するように、そもそも完璧な存在は自然界においても稀有であり、何らかの技巧や工夫が求められるのは必然である。したがって、装飾は建築において不可欠な要素なのである²⁷。

上の引用における「装飾は美の補助光^{ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis}」という一節は、装飾の役割を端的に示し、本質的な考察をうながす。アルベルティが示す「補助光^{lux subsidiaria}」は、光が自然発生的なものではなく、人為的な操作によって生み出されることを含意している。彼は建築家が装飾を用いることで、いわば「美の光」を自在に操り、その効果を最大限に引き出すことができると考えていたといえるだろう。

さらに、アルベルティが用いた「美の光^{lux pulchritudinis}」というメタファーは、美そのものが内なる輝きを有しており、装飾はその光を照らし出す役割を担うことを示唆している。美しさは潜在的な性質として存在し、光が当たることによって初めて顕在化し、鑑賞者の目に触れるようになる。宝石が光を反射して輝くように、装飾は建築

物の美しさを引き立て、より印象的なものにするのである。アルベルティは、美は光や装飾といった物質的な媒介を通してのみ鑑賞者に伝達されると考えていた。換言すれば、建築の美しさは視覚を通して認識されるものであり、装飾は視覚効果を高めることで、建築に生命感を与える。装飾は、美を輝かせ、観察者に快感を与えるための重要な手段であり、魂を宿らせる役割を果たすといえるだろう。この光と装飾の関係性は、アルベルティの建築美学における感覚の重要性を示唆している。

このようにコンキンニタースを読み解いていくと、アルベルティは、光を建築の重要な要素としてとらえ、光の量、配置、素材、そして光が人々に与える象徴的・感情的な影響を考慮し、建築空間を形づくっていたのではないかと思わせる。そこで、彼の光への関心が単なる比喩的表現に留まるものではないことを、具体的に建築作品を検討することで示したい。

3. アルベルティの建築創作における光：白とテンピオ・マラテスティアーノ

本節では、リミニに位置するテンピオ・マラテスティアーノ(図2)を取り上げ、アルベルティが建築創造の過程において、光という物質そのものをいかに操作し、建築空間に応用したのかを検証する。具体的には、ファサードに用いられた白いイストリア石の象徴性と、光との関連性である。先行研究において、テンピオ・マラテスティアーノは、その全体復元案の検討、古代建築からの引用(凱旋門や水道橋)、天使のモチーフが特徴的な柱頭の源泉と意図、他の芸術家・建築家への影響など、多角的な視点から分析されてきた。しかし、外観を特徴づける「白い石」に着目した研究は十分とはいえない。

アドリア海に面した古都リミニは、古代より栄華を誇る港町として知られてきた。ルネサンス期、ジジスモンド・マラテスタ(Sigismondo Pandolfo Malatesta, 1417-1468)はこの街の君主として君臨した。武勇に優れた人物として知られるジジスモンドは、街の由緒あるサン・フランチェスコ聖堂を改築し、自らの名を冠したテンピオ・マラテスティアーノを建設した。サン・フランチェスコ聖堂は、リミニの初代領主(ポデスタ)マラテスタ・ダ・ヴェルッキオ(Malatesta da Verucchio, 1212-1312)の時代以来、マラテスタ家の墓所として使用されてきた由緒ある建造物である。ジジスモンドは、彼が深く愛した3人目の妻イゾッタのための礼拝堂を新設するべく、聖堂内部の既存の礼拝堂を取

り壊すことにした。1447年の着工から計画は拡大し、最終的には2つの墓所と6つの礼拝堂が建設された(図3 テンピオ・マラスティアーノ平面図)²⁸。しかし、1462年、シジスモンドは異教的趣味に耽溺する異端者として、教皇ピウス二世(Enea Silvio Piccolomini, 1405-1464。在位:1458-1464)から破門を宣告される。これ以降、マラテスタ家は衰退の一途を辿ることとなる²⁹。破門の前年には、現場監督を務めていたマッテオ・デ・パスティ(Matteo de' Pasti, 1420-1468)がトルコへと旅立っており、工事の進捗は著しく遅延した。そして1468年、シジスモンドは死去し、聖堂は未完成のまま残された。

シジスモンドは、ローマ教皇を介して、サン・フランチェスコ聖堂の刷新計画へのアルベルティの参加を要請したと考えられる。当時、アルベルティは教皇庁で職務に就いていた。彼が具体的な計画案を提示したのは1450年から1454年頃と推定されるが、正確な時期は定かではない。アルベルティが計画に関与し始めた頃には、すでに礼拝堂群の建設が進んでいたと推測され、内部空間への彼の介入の度合いは不明である。しかし、聖堂の外観を一新し、内陣を拡張するという主要な改修は、アルベルティが担当したことが確実視されている。彫刻家マッテオ・デ・パスティが制作した聖堂建設記念メダル(図4)は、その外観を今日に伝えている。記念メダルによれば、内陣には巨大なドームが計画されていたと考えられるが、詳細は不明である。完成予想図も図5、図6にあるように複数存在し、研究者の間で意見の一致を見ていない(図5、図6 テンピオ・マラテスティアーノ建築図)。

外観に関して、アルベルティは既存の建築物をほぼ完全に破壊することなく、白い石材による新たな外壁を設計した。南北の側壁には、古代ローマの水道橋を彷彿とさせる7連のアーチが架けられ、ファサードはリミニの市門であるアウグストゥスの凱旋門を模倣したものである(図7 アウグストゥス凱旋門)。シジスモンドの野心的な企ては、アルベルティの力を借りて、古代ローマの栄光を彷彿とさせる壮麗な建築へと結実した。白いイストリア石(クロアチア産)で覆われたファサードは、燦爛と輝く太陽の光を反射し、神聖な輝きを放つ。

白いイストリア石の使用は、アウグストゥスの凱旋門やティベリウス橋など、リミニに残る古代ローマ建築を想起させる。白はローマ帝国の権威を象徴する色であり、テンピオ・マラテスティアーノの建設を命じたシジスモンド・マラテスタの政治的野心を反

映しているといえるだろう³⁰。しかし、白が象徴するのは皇帝の権威や神聖さだけに留まらない。古代において、白は「輝き」をも含意する色であった。太陽の光を反射し、燦爛と輝く白い石は、神聖な光を具現化し、聖堂に荘厳な雰囲気を与与する。アルベルティは、この白い石の輝きを最大限に引き出すことで、テンピオ・マラテステアーノを、権威と神聖さを兼ね備えた、まさに「光の聖堂」として創造したのである。

例えば、詩人バシーニオ・ダ・パルマ (Basinio da Parma, 1425-1457) は、シジスモンド礼賛の叙事詩『ヘスペリス Hesperis』(未完) の中で、テンピオ・マラテステアーノの白さと輝きを強調して歌っている。

巨大で驚くほど硬い黒い岩でできた永遠の門は、
美しい玄関の前に置かれていた。その周りには、
四本の円柱が天に向かってそびえ立ち、
さらに白い大きな壁が四方を取り囲んでいる。(13. 349-352)³¹

あなたのために、大理石の神殿を、
驚くべき彫刻が施された白く輝く彫像を、
ダイダロスの驚くべき方法で、
リミニの街の中心に建てましょう。その神殿をすべての蛮族と
イタリア人が驚嘆するでしょう。(1. 566-570)³²

また、ローマ黄金期の詩人オウィディウス (Publius Ovidius Naso, 43 BC-17) も「白く輝く神殿」を詠っており、アルベルティがこれらの詩句を念頭に置いていた可能性がある³³。白は単なる色ではなく、輝きや光沢を持つものとして描写されている。これは、白が光を反射し、輝きを放つ性質を有していることを示唆している³⁴。そして、そのような光との結びつきについては、アルベルティ『絵画論』での議論を思い起こす必要がある³⁵。そこでは、外部光線(末端光線)、中間光線、中心光線の3種類の光線が定義され、それぞれが視覚において果たす役割が説明される。彼は、光と色の相互作用、特に距離や大気の影響によって色がどのように変化して見えるのかを論じ、光源の種類によって影の大きさが異なること、反射光が物体の色を帯びることなどを指

摘している。そして、光の効果的な利用が奥行き感や立体感を生み出すと結論づける。特に、白と黒を単なる色ではなく光のグラデーションとしてとらえ、それらによって実現される物体の迫真的な造形表現を絵画の本質と考えた点は重要である³⁶。これは、古代美術の手本が彫刻であり、絵画を彫刻的な観点からとらえることが推奨されたことにも関連する。

テンピオ・マラテスティアーノが、数学・音楽的比例にもとづく合理的なプロポーションを有することは、しばしば指摘されてきた³⁷。それは前述したように、アルベルティにとって美の本質を構成する重要な側面であった。しかし、これまで議論してきたアルベルティの装飾論が示すように、単に比例が整っているだけでは十分とはいえないのである。ここで、白を光、光を白ととらえるならば、白亜の神殿は、それ自体が発光し、輝きを放つ形象を帯びることになる。このことによって、古代ローマの権威、神聖性、純粋性、そしてマラテスタ家のアイデンティティといった、複数の意味合いを内包する強烈な象徴性を獲得している。それはまさに、美そのものを光によって顕現させているといえるのではないだろうか。

4. アルベルティの建築創作における光：サンタンドレア聖堂の「大傘」と光

主に建築の素材や物質性に着目して、その白さの象徴性と光の関連を考察してきた。この文脈において、光は白さと隠喩的に結合し、建築空間に多様な意味を付与する重要な役割を担ってきた。次に、アルベルティの建築における光のもう一つの顕著な事例として、マントヴァのサンタンドレア聖堂における光の巧みな操作に着目したい。特にファサードを特徴づける「大傘 (ombrellone)」と称される独特のヴォールト状の構成要素が、教会堂内部への光の差し込みを制御することを通して、いかにして聖遺物の神秘性を昇華させているのか、その建築的手法を分析していく。

サンタンドレア聖堂は、キリストの血が染み込んだ土を聖遺物として祀っており、各地から多くの巡礼者が訪れることで知られる(図 8 サンタンドレア聖堂外観)。マントヴァは、イタリア北部の湖に面した美しい都市であり、その起源は古代エトルリア文明にまで遡る。また、古代ローマの詩聖ウェルギリウス(Publius Vergilius Maro, 70 BC - 19 BC)の故郷としても知られている。ルネサンス期には、ゴンザーガ家の庇護の下、マンテーニャ(Andrea Mantegna, 1431-1506)やジュリオ・ロマーノ(Giulio Romano,

1499-1546)といった芸術家が活躍し、宮廷文化が花開いた。

ルドヴィーコ・ゴンザーガ(Ludovico Gonzaga, 1412-1478)は、ベネディクト会修道院付属のサンタンドレア聖堂の全面的な建て替えを計画し、親交のあったアルベルティに助言を求めた。アルベルティは、エトルリア神殿をモデルにすることを提案し、計画案をルドヴィーコに送付した。ルドヴィーコはこの案を気に入り、1472 年に着工に至る。その後、19 世紀半ばまで増改築が続けられ、現在の姿となった。

聖堂内部は後世の改変が著しく、特にドームや内陣は 16 世紀以降に建設されたものである。そのため、アルベルティによる当初の計画の全貌は、未だ明らかになっていない。当初のプランがラテン十字形であったのか、翼廊を持たない単純なバシリカ形式であったのか、またドームが当初から計画に含まれていたのか否かなど、未だ解明されていない点も多く、議論の余地を残している。

クラウトハイマーは、アルベルティが当初、翼廊を持たない単身廊の教会堂を構想しており、その規模は現在の交差部の手前までであったと主張している。その根拠はアルベルティがサンタンドレア聖堂をエトルリア神殿の再現として構想していたことである³⁸。アルベルティの『建築論』にはエトルリア神殿の平面形式に関する記述があり、それによると、中心にやや広い空間があり、左右に三つずつ礼拝堂が並び、奥にアプシス(祭室)が配置される形式が想定される³⁹。クラウトハイマーは、この記述に基づき、交差部より奥の部分はアルベルティの原案にはないと結論づけている。その内実については、現在でも議論が続いているが、クラウトハイマーが指摘するようにアルベルティの原案は単身廊で、現在の交差部の手前までであったというのが通説である⁴⁰。タヴァーナーは、アルベルティが構想した単身廊の聖堂空間は、身廊幅 40 ブラッチャ⁴¹、奥行き 120 ブラッチャからなる、1:3 の厳格な比例関係であったと推測している⁴²(図 9 推定原案のアイソメ図)。

聖堂の外観に目を転じると、ファサードは古代ローマの凱旋門を模した構成であることが指摘されている。このファサードは、ほぼアルベルティの原案通りに建設されたと考えられており、その幅とペディメント頂部までの高さは 1:1 の正方形を形成し、全体が 50 ブラッチャ四方の正方形に内接する。ファサードを構成する各部の寸法にも比例関係が見られ、古代建築の特徴である数的秩序に基づいて設計されている⁴³。ファサードの大きなアーチは、キリスト教会堂建築における内陣のアプシスのアーチ

型の門構え、すなわち勝利門アーチを想起させるともいえる。

ここで特に注目すべきは、ペディメント上部に配され、強い存在感を放つ「大傘」と称される特異な構造体である(図10 サンタンドレア聖堂の「大傘」)。それは、屋根上に冠された庇状の小ヴォールトであり、エトルリア神殿はもとより、古代建築の範疇においても類例を見ない独創的な意匠である。「大傘」の下部空間には人が立ち入ることが可能で、正面ポルティコの左右に設けられた階段室を通じてアクセスできた。「大傘」がアルベルティの当初の構想に含まれていたか否かは定かではないものの、15世紀中にはその建設が開始されていたことが確認されている。古典主義建築の規範からすれば、全体の調和をやや逸脱する異質な形態であるため、かつてはアルベルティの考案ではないとする見解も存在した。しかしながら、今日ではアルベルティ自身による創案とするのが定説となっている⁴⁴。

ルドヴィーコ・ゴンザーガがサンタンドレア聖堂を建て替えた目的の一つに、聖遺物であるキリストの血を求めて訪れる巡礼者を収容できる、より大きな教会堂を建設することがあった。キリストの昇天日には、キリストの血を「大傘」の下に展示し、大きな丸窓を通して教会堂内部に光を導き、人々に聖遺物の存在を示したのではないかと考えられている。「大傘」の下部には大きな壁龕が設けられており、そこには祭壇が設置されていたと推定される(図11 「大傘」の下の祭壇)。「大傘」は、聖遺物を覆う天蓋としての役割を担っていたのである⁴⁵。また、ここはゴンザーガ家の私的な礼拝堂としても使用された可能性があり、聖なる血という聖遺物とゴンザーガ家の特別な関係性を象徴していたともされる。「屋根の上に浮かぶ凱旋門」⁴⁶とも形容される「大傘」は、ファサードの他の部分とは異なる独立した構造物であるがゆえに、聖なる血に対する崇敬の念を視覚的に強調するのである。

本稿では、「大傘」の機能の中でも特に、教会堂内部への光の制御に着目する⁴⁷。アルベルティは『建築論』で、開口部の形式は建物全体の設計と調和すべきであり、建物の向きに加え、開口部のサイズや配置も用途に応じた適切な採光に重要であると述べている⁴⁸。特に宗教建築においては、信者が光に気を取られることなく神への畏敬の念を抱けるよう、窓は高い位置に小さく設けるべきだと説いている。自然光と人工照明の効果的な利用により、教会の入口は明るく、身廊は適度な明るさを保ち、内陣(祭壇)は暗く厳粛な雰囲気となるよう設計することを推奨する。また、初期キリス

ト教バシリカに見られる高窓の重要性を強調し、そこから差し込む光が教会堂内部のヴォールト天井の曲線を効果的に照らし出すと述べている。さらに、ろうそくの配置など人工照明が教会の雰囲気にも与える影響にも言及し、燭台を特定のパターンで配置することで自然光を補完し、荘厳さを高められると考えていた⁴⁹。

アルベルティの記述で重要なのは、特に神聖な空間において、自然光と人工照明を組み合わせることで、光と影のグラデーションをどのように効果的に作り出すかという点である。アルベルティの光の操作は、同時代の画家の技法から影響を受けたものでもあったと考えられる。例えば、テンピオ・マラテステアーノ内部にシジスモンドを主題とした絵画を制作したピエーロ・デッラ・フランチェスカ (Piero della Francesca, 1412-1492) は、ウルビーノでアルベルティと交流があったことが知られている。ピエーロの作品《キリストの鞭打ち》(図 12) では、陰影を排し、均質に光が広がる空間の中で、光の強弱を繊細に表現している。また、《モンテフェルトロ祭壇画》(図 13) では、左上から差し込む光と、それがアプシスの天井に落とす影が、画面に奥行きと立体感を与え、神聖な雰囲気を醸成している。ピエーロは、写実的な描写の中に、超自然的な光を描き出すことに長けていた画家であった。「あるがまま」に描くのではなく、「あるべき姿」を描くために、光と影を巧みに利用していたのである⁵⁰。

これらの光の表現は、前述の美と装飾に関する議論における装飾的光ととらえられる。サンタンドレア聖堂の内部空間は、意図的に明暗のコントラストが付けられ、入口付近は比較的明るく、祭壇のある奥に向かって徐々に暗くなるように設計されている。教会堂内に入り、身廊を奥へと進むにつれて薄暗くなり、祭壇付近は最も暗い空間となる。これは、信者に畏敬の念を誘発し、空間の神聖さを強調する効果を狙ったものであり、まさにアルベルティが『建築論』で述べている通りの光の操作である。

聖なる血の公開は、信者にとって聖遺物を目にする事ができる貴重な機会であった。しかし、アルベルティは聖遺物を直接見せるのではなく、「大傘」という 20 メートルもの高さに設置された建築的装置と逆光効果を利用することで、聖遺物の視認性を意図的に低くしたと考えられる。聖遺物が見えにくいことによって、神秘性と畏敬の念が醸成されるのである。これは、聖遺物そのものではなく、聖遺物が象徴する神聖な力への信仰を促すためのアルベルティの意図的な演出であったといえるだろう。聖遺物への物理的な距離と不可視性は、聖遺物を取り巻く神秘的な雰囲気と、手の

届かない神聖さを強調する効果を生み出している。多くの教会では、聖遺物を目立つように展示し、信者がそれに近づけるようにすることが一般的であった。それと比較すると、アルベルティの意図がより明確に浮かび上がる。これは聖なる血の物質的な側面よりもキリストの受難という出来事の象徴性を重視するアルベルティの姿勢を示唆するだろう⁵¹。光はキリストを象徴しており、聖遺物の不可視性は、キリストが昇天し、目に見えない形で存在するという教義を反映していると考えられる。身廊の暗さは、暗く荘厳な祭壇空間を実現するだけでなく、聖遺物展示の際の逆光効果、光と影の強烈なコントラストを高めるための仕掛けであったとも考えられる。

5. おわりに：アルベルティの光

アルベルティの「光」に関する理論と建築実践を通じ、その特質を多角的に検討してきた。その結果、彼が光を建築表現における極めて重要な要素として認識し、その効果を最大限に引き出すことに心血を注いでいたことが明らかとなった。具体的には、まずアルベルティの建築理論における中心概念であるコンキンニタースを分析し、美と装飾の密接な関係性を考察した。コンキンニタースは、アルベルティの美学の中核をなす概念であり、建築の比例や調和と不可分に結びついている。アルベルティは装飾を「美の補助光」ととらえ、光が美を認識させるための重要な媒介となると考えた。この思想は、彼の建築作品における光の具体的な使用方法にも顕著に反映されている。

テンピオ・マラテスティアーノにおいては、白いイストリア石の採用によって、古代ローマの権威や神聖さを象徴するのみならず、建築物自体が発光し、荘厳な輝きを放つような効果が生み出されている。一方、サンタンドレア聖堂においては、「大傘」と呼ばれる特異な建築要素が、聖遺物の神秘性を際立たせるための精緻な光の制御装置として機能している。さらに、教会堂内部に展開される光の繊細なグラデーションは、参拝者の畏敬の念を喚起し、神聖な空間性を演出するために周到に構築されている。アルベルティは光の実用性のみならず、その象徴性、そして何よりも美的効果を深く洞察し、建築創造において積極的に活用していた。彼の建築作品における光は、単なる照明という実用的な役割を超越し、美を強調し、深遠な象徴性を雄弁に語るための、不可欠な要素となっているのである。

-
- ¹ プラマー 2003 は近代建築と光に関する研究の代表的な例である。
- ² 第一書第 2 章。ワイトルーウィウス 1969、27-28 頁。
- ³ 第六書第 4 章。ワイトルーウィウス 1969、289-291 頁。
- ⁴ Geertman 1988, pp. 135-60.
- ⁵ 例えば、スペインのサンティアゴ・デ・コンポステーラ大聖堂、フランス、トゥールーズのサン・セルナン聖堂やコンクのサント・フォワ聖堂、ヴェズレーのサント・マドレーヌ聖堂などを挙げることができる。中世建築における光については、Gerstel and Cothren 2016 および Ivanovici and Sullivan 2023 を参照。
- ⁶ 訳文は、坂田 2020、62-63 頁。
- ⁷ サン・ドニ修道院付属聖堂における光については、坂田 2020 を参照。また、Panofsky 1979 は、シュジェールによる光の神学について詳細に論じている。
- ⁸ ルネサンス建築において光に関する研究が手薄だと指摘される。Bettini 2010, pp. 21-22.
- ⁹ Di Stefano 2000, p. 23.
- ¹⁰ 第一書第 12 章。Alberti 1966, pp. 79-89; 第七書第 12 章、13 章。Alberti 1966, pp. 616-633; 第八書第 8 章。Alberti 1966, pp. 755-757.
- ¹¹ Alberti 1966, pp. 845.
- ¹² 第九書第 5 章。Alberti 1966, p. 814.
- ¹³ Alberti 1973, p. 119.
- ¹⁴ 第六書第 2 章。本稿におけるアルベルティ『建築論』の訳出はすべて筆者による。Alberti 1966, pp. 447-449. 適宜以下の各国語版も参照した。アルベルティ 1982; Alberti 1988; Alberti 2004; Alberti 2010.
- ¹⁵ 本稿で主に参照したのは、相川 1964; Vagnetti 1973; Tavernor 1994; Di Stefano 2000; Mitrović 2005.
- ¹⁶ Wittkower 1949, pp. 41-59.
- ¹⁷ 相川 1988、165-169 頁。
- ¹⁸ 第二書第 1 章。Alberti 1988, p. 35.
- ¹⁹ キケローの現存著作の中でも 15 回登場するだけであり、そのほかの古典古代の著作をあわせても 26 回である。Mitrović 2005, p. 112.
- ²⁰ Cicero 1980, p. 24.
- ²¹ 第九書第 5 章。Alberti 1966, p. 817.
- ²² 第九書第 5 章。Alberti 1966, p. 811.
- ²³ 第九書第 5 章。Alberti 1966, p. 813.
- ²⁴ その「何か(quippiam)」は『建築論』第九書第 5 章で論じられる。Alberti 1966, p. 811-817.
- ²⁵ Di Stefano 2000, pp. 33-35; D'Angelo, Stefano. (Eds.) 1997, pp. 9-74.
- ²⁶ 第六書第 2 章。Alberti 1966, pp. 447-449.
- ²⁷ 岡北 2020、32-45 頁
- ²⁸ テンピオ・マラテスティアーノの建設史やその建築的特徴については、稲川・桑木野・岡北 2014、11-30 頁。図 3 の平面図の黒く塗りつぶした箇所は 13 世紀の聖堂の壁体である。そして、実線の部分がマッテオ・デ・パスティによって付加された聖堂の壁体と礼拝堂であり、太線

部分がアルベルティの設計による新たな教会堂の外殻である。斜線部分によって囲まれた内陣は18世紀以降に建設された。

²⁹ 正式に破門が言い渡されたのは1462年4月27日である。その前日には、サン・ピエトロ聖堂前の広場など計三カ所で、シジスモンドの人形が焼かれた。この火刑はピウス二世のリミニの君主への深い憎しみを示している。

³⁰ Bulgarelli 2017, pp. 52-56.

³¹ Hesperis, 13. 349-352. Da Parma 2021, p.518.

³² Hesperis, 1. 566-570. Da Parma 2021, pp. 168-170.

³³ 『祭暦』や『悲しみの歌』にみられる。Ovid 1989, p.6; Ovid 1924, p. 104.

³⁴ ウェルギリウスの註解で知られる古代ローマの詩人セルウィウスの『ウェルギリウス「農耕詩」註解』『candidum [...] id est quadam nitenti luce perfusum』(白、つまりある輝く光に満たされた)を、シジスモンドに近い人文学者ロベルト・ヴァルトゥリーオ (Roberto Valturio, 1405-1475) が『軍事論 *De re militari*』で引用している。Bulgarelli 2017, p. 57.

³⁵ Alberti 1972, pp. 31-116.

³⁶ Alberti 1972, pp. 86-92.

³⁷ ファサードの場合、その幅を100ローマ・ペース(いわゆる歩尺)と決定した上で、4本の半円柱の柱間を4:5:4、中央扉口のアーチ幅を3とし、全体幅を5:3:5で分割する寸法体系が見られる(Petrini 1981, pp. 39-42.)。そのファサードの比例は当時の音楽理論(楽曲構成理論)を基盤にしているとも指摘される(Anstey 1999, pp. 198-204.)。

³⁸ Krautheimer 1969, pp. 338-340,

³⁹ 第七書第4章。Alberti 1966, pp. 555-557.

⁴⁰ ジョンソンは、史料や建物の考古学的調査から、翼廊は当初計画に含まれていたと主張し、クラウトハイマーの説を否定した。Johnson 1974, pp. 381-407. しかし、フォスターはジョンソンの分析に誤りがあると指摘し、タヴァーナーも、建設に必要な石材の量が倍増してしまうことを根拠に、経済的合理性を重視するアルベルティの立場から考えて、交差部より内陣側は後世の増築であると結論づけている。Foster 1977, pp.123-125; Tavernor 1998, pp.159-187.

⁴¹ ブラッチャはイタリア語で腕を意味し、長さを表す単位としてルネサンス期に用いられた。長さには地域差があるが、1ブラッチャは約60cmである。

⁴² 教会堂周辺部の既存の住宅や鐘塔を残さなければならなかったことや、ルドヴィーコ・ゴンザーガからソロモン神殿を参考にするように示唆されたことが根拠となる。Tavernor 1998, p.178.

⁴³ Tavernor 1998, pp.178-187.

⁴⁴ 「大傘」は、ファサードの古典的な美観を損なう、後付けの不調和な要素だと見なされており、人間の体に馬の頭を付けたようなものだと言われるほどであったが、15世紀の史料には「大傘」が描かれており、当初からアルベルティの設計に含まれていたと考えられている(Bulgarelli 2008, pp. 117-118.)。

⁴⁵ Tavernor 1998, pp.178-187; Saalman, Ghirardini, Law 1992, pp.357-376; Bulgarelli 2008, pp. 117-161.

⁴⁶ Bertelli 1994, p. 244.

⁴⁷ 相川はサンタンドレア聖堂の暗さに注目し、それが極めて意図的であり、アルベルティのキ

リスト教理解にもとづくことを指摘している。相川 2003、277-233 頁、382-386 頁。

⁴⁸ 第一書第 12 章。Albeti 1966, pp. 79-89.

⁴⁹ 第七書第 12 章、13 章。Albeti 1966, pp. 616-633. 中世においても、人工光に象徴的な意味が与えられており、ろうそくやランプなどの照明は、典礼のテキストや神学的概念と対応していた。例えば、福音書を読むという行為は、聖書に記された「光」の言葉と、ろうそくなどの物質的な光のもとで読むという行為が呼応し、より深い宗教的体験をもたらした。また、修道院の設立文書には、照明の種類、ランプの配置、照明のタイミングなどが詳細に記されている。ある典礼の記録によれば、キリストの復活を祝う儀式において、教会堂内のろうそくに一齐に灯が灯され、暗い教会堂全体が神秘的な光に包まれる演出が行われていたという。Gerstel and Cothren 2016, p. 471.

⁵⁰ アルベルティとピエーロ・デッラ・フランチェスカの相互影響関係および《キリストの鞭打ち》、《モンテフェルトロ祭壇画》については、稲川・桑木野・岡北 2014、35-49 頁。

⁵¹ マントヴァにおけるキリストの血という聖遺物の受容やサンタンドレア聖堂内部での聖遺物の設置や儀礼時の顕示については、Bulgarelli 2017, pp. 117-161.



図 1 エドワード・ホッパー《がらんどうの部屋に差し込む光》(1963)



図 2 テンピオ・マラテスティアーノ外観

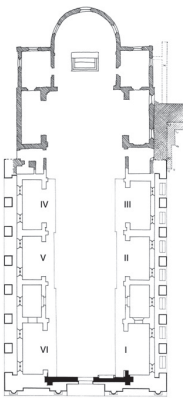


図 4 聖堂建設記念メダル

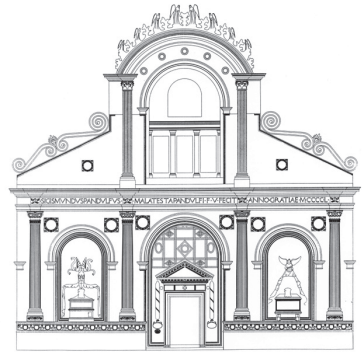


図 5 テンピオ・マラテスティアーノ ファサード完成予想図(タヴァーナー制作)

図 3 テンピオ・マラテスティアーノ平面図
(IからVIは新設された礼拝堂を示す)

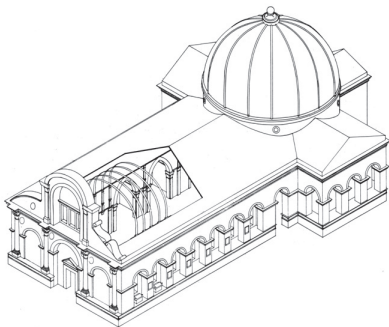


図 6 テンピオ・マラテスティアーノ 外観
完成予想図(ボルシ制作)



図 7 アウグストゥス凱旋門



図 8 サンタンドレア聖堂外観

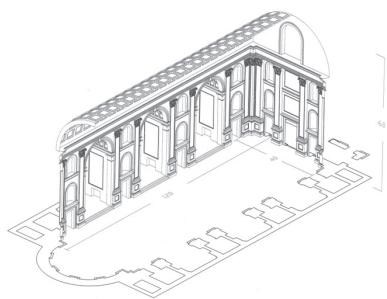


図 9 推定原案のアイソメ図



図 10 サンタンドレア聖堂の「大傘」



図 11 「大傘」の下祭壇



図 12 《キリストの鞭打ち》
(15 世紀後半、年代不詳)



図 13 《モンテファルトロ祭壇画》
(1469-1474)

<参考文献>

- Alberti, Leon Battista. *L'architettura (De re aedificatoria)*, Orlandi, Giovanni. (Ed. and Transl.) Milano, Polifilo, 1966.
- Alberti, Leon Battista. *On Painting and On Sculpture*, Grayson, Cecil. (Ed. and Transl.) London, Phaidon, 1972.
- Alberti, Leon Battista. *Opere volgari*, vol. 3, Grayson, Cecil. (Ed.) Bari, Laterza, 1973.
- Alberti, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*, Rykwert, Joseph, Leach, Neil, Tavernor, Robert. (Trans.) Cambridge (US), MIT Press, 1988.
- Alberti, Leon Battista. *L'art D'édifier*, Caye, Pierre, Choay, Françoise. (Transl.) Paris, Seuil, 2004.
- Alberti, Leon Battista. *L'arte di Costruire*, Giontella, Valeria. (Transl.) Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- Anstey, T. A.. “Fictive Harmonies : Music and the Tempio Malatestiano”, in «*Res. Anthropology and Aesthetics*», 36, 1999, pp. 186-204.
- Bettini, Sergio. “Ricerche sulla luce in architettura: Vitruvio e Alberti”, in «*Annali di architettura*», 22, 2010, pp. 21-44.
- Bertelli, Carlo. ““La loggia auanti la Chiesa” a Mantova”, in *Leon Battista Alberti*, Rykwert, Joseph e Engel, Anne. (Eds.) Milano, Olivetti/Electa, 1994, pp. 242-251.
- Bulgarelli, Massimo. *Leon Battista Alberti, 1404-1472: Architettura e storia*, Milano, Electa, 2008.
- Bulgarelli, Massimo. “Bianco e colori. Sigismondo Malatesta, Alberti, e l'architettura del Tempio Malatestiano”, in «*Opus Incertum*», 2, 2017, pp. 48-57.
- Cicero, M. Tullius. *Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 5. Orator*, Westman, Rolf. (Transl.) Leipzig, Teubner, 1980, p. 24.
- D'Angelo, Paolo, Velotti, Stefano. (Eds.) *Il non so che. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997.
- Da Parma, Basinio. *Hesperis. Der Italische Krieg*, Peters, Christian. (Ed. and Transl.) Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2021.
- Di Stefano, Elisabetta. *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.
- Foster, Kurt W.. “Review of E. J. Johnson “, in «*Journal of the Society of Architectural Historians*», 35, 1977, pp.123-125.
- Geertman, Herman. “L'illuminazione della basilica paleocristiana secondo il Liber Pontificalis”, in «*Rivista di archaeologia cristiana*», 64, 1988, pp. 135-160.
- Gerstel, Sharon E. J. and Cothren, Michael W.. “The Iconography of Light,” in Hourihane, Colum. (ed.) *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London, Routledge, 2016, pp. 465-78.
- Ivanovici, Vladimir and Sullivan, Alice Isabella. (eds.) *Natural Light in Medieval Churches*, Leiden, Brill, 2023.
- Johnson, E. J.. “New information on the date of the latin cross plan of Sant'Andrea in Mantua”, in *Il*

- Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Mantova, Edizione della Biblioteca comunale di Mantova, 1974, pp. 381-407.
- Krautheimer, Richard. "Templum Etruscum", in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London, University of London Press, 1969, pp. 333-344.
- Mitrović, Branko. *Serene Greed of the Eye, Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005.
- Ovid, *Tristia. Ex Ponto*, Wheeler, Arthur Leslie. (ed.) Cambridge (US), Harvard University Press, 1924.
- Ovid, *Fasti*, Frazer, James George. (ed.) Goold, G. P.. (reviser.) Cambridge (US), Harvard University Press, 1989.
- Panofsky, Erwin. *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1979 (2nd edition).
- Petrini, Gastone. "Ricerche sui sistemi proporzionali del Tempio Malatestiano", in «*Romagna arte e storia*», 2, 1981, pp. 35-50.
- Saalman, Howard, Ghirardini, Livio Volpi, Law, Anthony. "Recent Excavations under the Ombrellone of Sant'Andrea in Mantua: Preliminary Report", «*Journal of the Society of Architectural Historians*», 51, 1992, pp. 357-376.
- Tavernor, Robert. "Concinnitas, o la Formazione delle Bellezza", in *Leon Battista Alberti*, Rykwert, Joseph e Engel, Anne. (Eds.) Milano, Olivetti/Electa, 1994, pp. 300-315.
- Tavernor, Robert. *On Alberti and the Art of Building*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.
- Vagnetti, Luigi. "Concinnitas, riflessioni sul significato di un termine albertiano," in «*Studi e documenti di architettura*», 2, 1973, pp. 139-161.
- Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, The Warburg Institute, 1949.
- 相川浩「L.B.Alberti の Concinnitas と A.Palladio の Corrispondenza について: 美的デコルの存在(第一報)」、『日本建築学会論文報告集』、第 99 号、1964 年、21-26 頁。
- 相川浩「L.B.Alberti の Concinnitas と A.Palladio の Corrispondenza について: 美的デコルの存在(第二報)」、『日本建築学会論文報告集』、第 100 号、1964 年、68-72 頁。
- 相川浩『建築家アルベルティ:クラシシズムの創始者』、中央公論美術出版、1988 年。
- 相川浩『比較建築論』、中央公論美術出版、2003 年。
- アルベルティ、レオン・バッティスタ『建築論』、相川浩訳、中央公論美術出版、1982 年。
- 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。
- ウイトルーウィウス『建築書』、森田慶一訳、東海大学出版会、1969 年。
- 岡北一孝「アルベルティの *varietas* と *concinnitas* 絵画、建築、音楽をめぐる」、《*Arts & Media*》、vol. 10、2020、27-52 頁。

坂田奈々絵「シュジェールにおける光のカタチ：サン・ドニ修道院附属聖堂が「なぜ「輝いた」のか」、『光とカタチ 中世における美と知恵の相生』、宮本久雄編著、教友社、2020年、58-85頁。

プラマー、ヘンリイ『a+u 2003年11月臨時増刊 マスターズ・オブ・ライト第1巻：20世紀のパイオニアたち』、渡辺朋子訳、新建築社、2003年。

<図版出典>

図1 個人蔵(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sun_in_an_Empty_Room_1963.jpg)

図2 筆者撮影(2015年)

図3 稲川・桑木野・岡北 2014、21頁

図4 Tavernor 1998, p. 58.

図5 Tavernor 1998, p. 65.

図6 Borsi, Franco. *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1986, p. 100.

図7 筆者撮影(2015年)

図8 筆者撮影(2014年)

図9 Tavernor 1998, p. 173.

図10 Bulgarelli 2008, p. 120.

図11 Bulgarelli 2008, p. 126.

図12 マルケ国立絵画館所蔵

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero,_flagellazione_11.jpg#/media/File:Piero,_flagellazione_11.jpg)

図13 ブレラ絵画館所蔵

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_046.jpg#/media/File:Piero_della_Francesca_046.jpg)

