

ルネサンスにおける生成の詩学:生ける石とノン・フィニート

岡北一孝

1. はじめに:生成の詩学と古典主義の裏側

イタリア・ルネサンスはしばしば、古代ローマを規範とする厳格な比例と調和、完成された美の追求として語られてきた。ウイトルーウィウスの人体図が象徴する擬人論 (anthropomorphism) は、幾何学的整合性のうちに完結する理想モデルとして理解され、諸芸術を手仕事から学芸へと高める知的操作であった。この過程で、身体はしばしば抽象化されて扱われた¹。

しかし、この擬人論には形態のアナロジーを超えた、より動的で有機的な意味が含まれていた。15世紀後半のフランチェスコ・ディ・ジョルジオ・マルティーニ (Francesco di Giorgio Martini, 1439-1501) は、コーニスや柱頭の構成を人間の顔の三分区に対応させ、教会堂のファサード全体を人体のプロポーションから導き出すことを理論化した。これは建築を有機的な生ける身体として認識し、変容させようとする欲望の表れであった²。建築を生命ととらえるなら、その身体を構成する素材もまた、生成と変容のうちにある生きた物質として再定義されざるをえない。

カリアティード(女性像柱)やヘルメス柱、ペディメントに横たわる人物像は、この建築の生命化を示す仕掛けである。ペインによれば、これらは抽象的な建築部材と生身の鑑賞者との間を媒介する身体的類推の装置として機能した³。重荷に耐え、身をよじる石の身体たちは、構造的負荷と生命的情動の双方を可視化し、石化(固定化)と生命(流動性)の緊張関係を建築の表面に刻印する。ルネサンスの詩人でソネットの大家ペトラルカ (Francesco Petrarca, 1304-1374) が自身を「生ける石の中の死んだ石 (pietra morta in pietra viva)」と表現したのも、この引き裂かれた主体の苦悩と美しさの体現であった⁴。

ルネサンスの建築家たちは、トラヴァーティンや大理石を、土、水、火の元素が凝結する過程にある物質として理解した。採石直後は柔らかく、空気に触れて硬化し続ける石は、生成途上にある生命そのものであった⁵。パツラーディオ亡き後のヴェネツ

イタリア建築界を牽引したヴィンチェンツォ・スカモッツィ(Vincenzo Scamozzi, 1548-1616)は、ラヴェンナのサン・ヴィターレ聖堂(526-547)やアヤ・ソフィア(532-537)の大理石の模様注目し、青灰色の脈が描き出す人物、動物、風景などに似た模様は、自然によって内部に挿入されたものだと記している⁶。大理石の脈理は、石そのものが持つ擬人性を記録する源泉であった。それはクルミやオリーブのような生きている樹木の木目に喩えられ、そこには自然が描いた人物や風景が見出された。まさにこの生命化への志向こそが、作品を絶えざる生成のプロセスと考えることへとつながっていたのである(図1)。

そこで本稿では、今号のテーマである「未生」を念頭に置きながら、ルネサンス芸術に潜む生成途上の様相を検討したい。生成途上の様相とは、物質が絶えず変容し続ける過程であると同時に、人間の創造活動において完結を意図的に保留・拒絶する態度をも含むものである。ここでは、「完成」と「完結」という二つの語を明確に区別して用いる。完成とは、古典主義的美学が要請してきた価値規範としての完成態を指す。これに対し完結とは、制作や改修、あるいは解釈のプロセスにひとまず終点を与え、それ以上の変形可能性や生成の余地を閉じる操作を意味する⁷。問題となるのは、完成(規範)への到達の有無ではなく、作品や空間を特定の形態へと決定し、固定化する完結をいかに回避し、生成途上の状態をいかに保持するのかという点にある。

ルネサンス芸術・建築において、こうした生成途上性と完結の留保は、ノン・フィニートという言葉で示されてきた。プリニウス(Gaius Plinius Secundus, 23/24-79)は、芸術家の死によって中断された作品が完成作よりも賞賛されるという逆説的な評価を記している⁸。それらの作品には下絵や芸術家の思考の痕跡が見取れるため、完成作以上に価値があるとされた。ここで高く評価されるのは作品の不足ではなく、完結以前の線描や思考の痕跡が、制作の時間そのものを作品の内部に保存する点にある。これはノン・フィニートの美学の出発点である。

以下ではまず生ける石の概念に焦点を当て、石という物質が主体性を帯びた生命として認識されていたことをいくつかの事例から示す。続いてミケランジェロ(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)の彫刻と、彼が携わった古代浴場から教会堂への転用を論じることで、ノン・フィニートという概念と実践がいかにして時間と記憶を

可視化する装置として機能したかを分析する。その際、彫刻における制作の留保と遺跡転用における介入の留保を同一の完結回避の問題として連結し、生成途上の様相を時間性の操作として読み解く。

2. 物質の生命化:生ける石

ルネサンスの芸術家たちは、石材の質感、色彩、光沢に深い関心を寄せた。特に、素材を加工することで内なる輝きが最大限に引き出され、作品に輝きをもたらす光沢のある表面は、重要な社会的機能を有すると認識されていた⁹。例えば 1460 年から 1530 年頃のヴェネツィア彫刻においては、中世的な彩色の慣習が徐々に放棄され、石材そのものの物質性を露わにする傾向が強まった。初期ヴェネツィア・ルネサンス彫刻のリーダーであったアントニオ・リッツォ (Antonio Rizzo, c. 1430-1499) や洗練された古典主義様式と大理石の技巧で知られるロンバルド一族による作品に見られる広大な白い石の面は、鑑賞者に対して、彫刻が石であるという物質的現実を突きつけるものであった。この単色性への移行は、古代彫刻が白かったという認識にもとづく模倣にとどまらず、素材そのものが持つ美へのいっそうの注目をうながすものであった。

そこには、顔料によって覆い隠すのではなく、石の肌理、光沢、透明性を裸にすることで、採石されたままの生きた石としての鮮度を保存しようとする意志が働いていた。さらに、こうした単色化は、色彩によるイリュージョンを排することで、石材に生命を吹き込む彫刻家の卓越した技巧を鑑賞者に直視させる側面も有していた。白い彫刻は、しばしば背景の多色大理石や黒い石との劇的な対比の中に置かれ、その物質的実在感と、絵画にはない触覚的な真实性をより確かに主張したのである¹⁰。

さらに、蛍石や瑪瑙のような天然石の利用は、石材の物質性の中に生命性を見出す試みの好例であった。蛍石は、深紅と白が混ざり合い、光の屈折によって虹色のような効果を発する性質を持つ。プリニウスはこの石材の観察に基づき、その反射光が多様に変化するさまを正確に認識していた。つまり、石が鑑賞者との相互作用を通じてその美学的価値を顕在化させる動的な存在であったことを示している。光と観察者の動きという外部の作用が加わることで初めて、素材の内なる生命が露わになる。素材の固有の力は、作品の主題や劇的な効果を高めるために、芸術家によって意

図的に利用されていたのである¹¹。

縞瑪瑙の使用、特にカメオ彫刻におけるその精緻な操作は、素材の持つ潜在的な図像性と、それを引き出す芸術家の技巧とが融合したハイブリッドな実践を示している(図2)。瑪瑙の層状構造、すなわち白い層と多孔質の濃い色の層が交互に現れる特性は、モチーフと素材を一体化させるための基盤となった。彫刻家は、人物の顔や露出した身体部分を白い層に、衣服や背景を濃い色の層に意図的に配置することで、天然の明暗のコントラストを最大限に活用した。さらに、瑪瑙の多孔質の層は、人工的な着色が可能である。古代から、蜂蜜由来の糖液浸潤と硫酸処理という手法が用いられ、天然の層を深い茶色や赤茶色に変えることで、モチーフを際立たせるための明確なコントラストを生成した。瑪瑙の芸術的な利用は、素材の自然な特質を、表現の不可欠な要素として取り込みながら、同時に高度な判断と技術的洗練を要するものであった¹²。

また、大理石を板にして、左右対称の合わせ張りにして装飾する手法は、建築に生命の質を加える重要な技法であった(図1)。薄い皮膚を通して透けて見える血管のように、石の模様は生命の体液で脈打っているかのように見え、壁面に埋め込まれることで、建築に動きを与えたのである。その輪郭のぼやけた質感は、弾かれた弦の振動や水面のさざ波をも想起させ、建築をまるで生きているかのように見せた¹³。このように石そのものが持つ生命力の概念は、その物質的な存在がいかにか永続的な構造物へと生命化されるかという問いへとつながっていた。

ルネサンス期の人文学者や芸術家たちは、古代の典拠に学ぶことで、犠牲と死によって建築が生命化されるという主題を、自らの創造的実践に組み込んでいった。古代の建築家ウィトルウィウス(Marcus Vitruvius Pollio, c. 80-c. 15 BC)が『建築十書』に記したコリント式オーダーの起源譚は、その最も象徴的な例である¹⁴。ここでは、生命の喪失が新たな生命(植物)をもたらし、それがさらに石という無生物の建築形態をもたらすという、死と再生の深い相互関係が語られている。ルネサンスの思想家たちはこの古代の物語から、建築の永遠性が人間の死と不可分に結びついているという真理を読み取ったのである。

これらの古典的な主題は、ドナテッロ(Donatello, c. 1386-1466)が彫刻を通じて追求した、石材に生命を吹き込む行為へとつながるだろう。ドナテッロは、自らの代表

的な浮彫作品であるフィレンツェ大聖堂聖歌壇(1433-38、図 3)やプラート大聖堂の屋外説教壇(1428-1438)において、この石の内なる生命力を解放する、極めて動的な視覚化を試みた。これらの浮彫に描かれた一連の狂乱的なプットーの群像は、この生ける石の生命化の最も顕著な例として挙げられる¹⁵。

ドナテッロが手がけた聖歌壇や説教壇のプットーたちは、互いの髪を掴み、四肢を絡ませて踊り狂う姿で表現されており、そこには異教的で制御不能なエネルギーがみなぎっている。この狂乱するような激しい動きは、浅い浮彫という枠組みを突き破って飛び出してきそうなほどの躍動感を生み出し、静的な建築の構造と劇的な対比をなしている。さらに重要なのは、これらの浮彫が建築と不可分に結びついている点である。彫刻がもたらす強い凹凸と陰影によって、単なる石の壁面が情動に満ち、まるで生命を宿した皮膚のように変貌を遂げている¹⁶。

さらに注目したいのは、その荒削りな仕上げである。ライバルのギベルティ(Lorenzo Ghiberti, 1378-1455)がフィレンツェ洗礼堂の《天国の門》(1425-1452)で駆使した絵画的な遠近法空間と、滑らかで精緻な表面処理とはまったく異なる。そして本稿において重要なのは、これがノン・フィニートとしても見うる点である。ジョルジョ・ヴァザーリ(Giorgio Vasari, 1511-1574)は、ドナテッロのフィレンツェ大聖堂聖歌壇に見られる荒削りな仕上げを擁護するにあたり、それが遠方からの視覚効果を計算した結果であると論じた¹⁷。高所に設置される彫刻は、鑑賞者の距離から見ると、磨き上げられた滑らかさよりも、むしろ粗い表面処理の方が、光と影の劇的な対比を生み出し、造形を際立たせる効果があったのである。つまり、この粗さは、決して未熟さの証ではなく、石に内在する生命力を最大限に視覚化するための、計算された造形戦略であったのである。この荒削りな仕上げがもたらす効果は、当然彫刻された人物たちの躍動感、すなわち生命感にもつながっている。この技法は、ドナテッロ後期の作品群、特にサン・ロレンツォ聖堂説教壇(c. 1460-1466)などでさらに顕著となる。これらの作品では、激しい感情表現が、荒々しい表面処理と分かちがたいものとなっている。

ここに、生ける石とノン・フィニートが、直接的に結びつく。ノン・フィニートは、石材が持つ根源的な生命力を視覚的に強調し、制御不能なエネルギーの奔出という主題を、素材の物質性を通じて表現する手段となった。ドナテッロは、作品の最終形態

ではなく、素材の抵抗や格闘の痕跡、そして生命のエネルギーが物質から抜け出そうとする状態そのものに注目したのである。後述するように、ミケランジェロはこれをさらに発展させた。

また、彫刻の世界のみならず絵画においても、石材をキャンバスとして用いる物質的な革新が見られた。ここでは、素材が持つ象徴性(墓石、永遠性)と物理的特性(暗い色調、硬質な質感)が作品の意味や象徴を支える要素として最大限に活用されている。特にセバスティアノー・デル・ピオンボ(Sebastiano del Piombo, c. 1485-1547)の作品、例えばナポリのカポディモンテ美術館に所蔵される《ヴェールの聖母》(1535、図4)や《クレメンス七世の肖像》(c. 1526)においては、石材の露出という仕上げ不足に見える状態が、重要な機能を果たしている。これらの作品では、石の地肌はキャンバスや背景という機能を超え、描かれた聖なる像と物質的に融合している。像があたかも石そのものから出現しているかのような効果が、そこに生じているのである。

この手法は、死や苦難、永遠という厳粛な主題を強調するものである。同時にそれは、当時のパラゴーネ(諸芸術の比較)において絵画の弱点とされた耐久性の問題に応答する試みでもあった。すなわち、絵画に彫刻と同等の永遠性を付与しようとする意図がそこには込められている。当時の人文主義者たちが彼の石絵を「ほとんど永遠の絵画」と称賛したのは、この達成を認めたからにはほかならない¹⁸。

さらに重要なのは、この手法が鑑賞体験そのものを変容させる点である。鑑賞者が石の表面の肌理を目で触れるような視覚的経験を重ねることで、石は鑑賞者に語りかける生ける石へと変わる。素材に生命が吹き込まれたかのように感じられ、物質と人間の間に対話的な関係が成立する。

このように、セバスティアノーの石材画における素材の露出は、作品のうちに二つの時間を同時に組み込むための操作として理解できる。第一の時間は、石という支持体が像を堅固な物質へと結びつけ、絵画の脆弱性を相対化しながら永続性を確保する時間である。第二の時間は、露出した石肌の肌理や光沢、反射が鑑賞者の視線・距離・移動に応じて揺れ動き、表面にそのつど異なる知覚の出来事を発生させる時間である。言い換えれば、作品は素材の次元では不変性へと固定されつつ、知覚の次元では生成が持続する。この二重の時間構造は、ノン・フィニートの実践の一つのあり方だと考えられる。

3. ノン・フィニートの美学: 真のかたちと物質のあいだ

ルネサンス期の古典主義的な言説において、完成とは、作品が最善の形態へと到達していることを要請する絶対的な規範であった。この規範は、制作や解釈のプロセスに明確な終点を与え、作品を特定の形へと固定する完結の決断を強くうながすものであった。初期ルネサンスの理論的支柱であり、万能人と称されたアルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) は、美を、そこに何も加えず、何も減らさず、何も変えずとも、それ以上良くなりえない調和(コンキンニタース)として定義した。この定義において完成は変更不可能性と同義であり、作品を時間的変化から切り離そうとする強い志向を帯びるものであった。

こうした志向は、本稿冒頭で述べたように、絵画・彫刻・建築を担う芸術家たちの自己定義とも連動していた。すなわち、彼らは自らの職能を手仕事から学芸へと格上げし、手(制作)に対する精神(構想)の優位を確立しようとしたのである。数学や幾何学といった知的秩序を根拠に、制作を構想し、統御することを正当化するこの枠組みにおいては、完成とは、かたちを確定する完結の決断、すなわち不可逆な固定化として要請されやすい。その結果、完成の規範は、作品の生成過程を閉じ、以後の介入を改悪とみなしたのである。

ところが、本稿で論じるノン・フィニートは、作品を閉じた形へと確定してしまう完結の瞬間を意図的に先送りにし、あえて生成途上の状態を保持することを目指す実践である。生ける石という前章の視座からいえば、それは物質が内包する生命と成長のプロセスを、固定化によって窒息させないための、積極的な美学的戦略として位置づけることができる。

この実践を最も鮮明に示す例としてミケランジェロのノン・フィニートの彫刻を取り上げ、そこに残された鑿の痕跡や未加工の石塊が、完結の回避としていかに造形化されているのかを検討する。彼のノン・フィニートが、石の生命力を生かしつつ完結を遅延させることで作品の可能性を保持するための、高度な造形上の選択であったことを明らかにしたい。

このことを具体的に検証するために、本章では、教皇ユリウス二世墓所計画に関連して制作された《目覚めた奴隷》(c.1525-1530) および《奴隷アトラス》(c.1525-1530)、さらに《タッデイの円形浮彫》(c.1504-1505/06、図 5) や《聖マタイ》(1505-1506、図 6)

を主な検討対象とする。とりわけ《奴隷》群において、身体が石塊から抜け出そうとする運動そのものが主題化されている点に注目したい。そこでは、完結がもたらす静的な定着よりも、離脱しつつある途中という時間性が鑑賞経験の中核を占めている。また、《タッデイの円形浮彫》や《聖マタイ》においても、仕上げの度合いの差(未彫部・粗い道具痕・部分的な仕上げ)が、形態を閉じるのではなく、生成の痕跡を前景化している点を確認していく。

まず、ミケランジェロの彫刻に見られるノン・フィニートが、当時の支配的な美的規範に対する意識的な挑戦、あるいは対抗的な美的価値の表明として受容された背景を確認しておこう。16世紀中葉のイタリアにおいては、ピエトロ・ベンボ(Pietro Bembo, 1470-1547)が提唱したペトルカ的な「甘美さ(dolcezza)」や「優美さ(piacevolezza)」が絶対的な規範とされ、調和や滑らかさが最上の価値とされていた。しかし、これに対しベネデット・ヴァルキ(Benedetto Varchi, 1503-1565)らフィレンツェの知識人たちは、芸術には甘美さだけでなく、畏怖や崇高さを感じさせる「重厚さ(gravità)」や「威厳(maestà)」が必要であると論じ、その表現のために「荒々しさ(asprezza)」という概念を肯定的に導入した¹⁹。

この荒々しさの正当化において決定的な役割を果たしたのが、ダンテ(Dante Alighieri, c. 1265-1321)の再評価である。ベンボがダンテの粗野な言葉遣いを批判したのに対し、ヴァルキたちは、地獄の過酷な真実を描くためにはその荒々しさこそが不可欠な文体であると擁護した。そして、ミケランジェロはこの「新しいダンテ」として位置づけられたのである。既往研究が指摘するように、文学理論におけるダンテの復権は、ミケランジェロのノン・フィニートを、古典主義的な完結への対抗として理論化する基盤となった²⁰。つまり、彼の彫刻における粗い鑿の痕跡や、岩塊から抜け出そうともがくようなノン・フィニートは、ダンテの荒々しい詩句の視覚的なあらわれとして解釈されることによって、美学的な市民権を得たのである²¹。

それは、しばしば絵画の特性とされた表面的な甘美さや色彩による幻惑を拒絶し、素材と格闘する彫刻固有の困難さと重厚さをかたちにする試みでもあった。確かに、ミケランジェロの作品に残された未加工の表面は、作品に力強い動的な緊張感を与え、磨き上げられた滑らかさでは得られない、制御不能なエネルギーの存在を強く印象づける。この点において彼のノン・フィニートは、ルネサンス初期のドナテッロが

試みた荒削りな仕上げによる生命力表現を、さらに極限まで発展させたものといえるだろう。

では、こうした視覚的効果は、具体的にどのような物質の扱いによって支えられていたのだろうか。注目すべきは、粗く鑿の跡が残る未加工の石塊そのものである。これは石の持つ生々しい素材感を強調し、彫刻が芸術家の理念を完全には受け入れず、未だに抵抗するさまを固定化しているように見える。こうした表現の根底には、彼特有の技術的実践が存在する。当時の多くの彫刻家たちは、粘土や蠟の模型を用いて最終形態を定め、石のブロックの四方から均等に徐々にかたちを彫り出し、仕上げていく全周的な手法をとっていた。この方法には安定性はあるものの、制作途中において形態の大幅な変更を行うことは困難であった²²。

対照的に、ミケランジェロはあたかも浮彫を制作するかのように、ブロックの最も主要な正面(主側面)のみからアプローチし、そこから背面へと層を剥ぐように奥へ奥へと彫り進める一面的な手法を採用した。この手法では、彫刻家は石塊の前面から深く切り込み、埋没する形態を探り当てていく。そのため、背面や側面はプロセスの最後まで原石のまま残される。ヴァザーリはこの特異なプロセスを、水槽に沈めた蠟人形を徐々に引き上げる際、あるいは水槽の水位を下げる際に、高い部分(凸部)から先に水面に現れ、低い部分(凹部)は未だ水中に残る様子に喩えて説明している²³。この比喩は、ミケランジェロが石塊に対して行った、最も突出した部分から徐々に低い部分へと彫り進める物理的な切削の手順を正確に描写したものである。彫刻家・金細工師のチェッリーニ(Benvenuto Cellini, 1500-1571)もまた、この手法をスケッチ的に彫り進める最上の方法として称賛する²⁴。

フィレンツェの哲学者マルシリオ・フィチーノ(Marsilio Ficino, 1433-1499)が媒介したプラトンの伝統にもとづけば、真のかたちは制作に先立ってすでに完全なありようで存在し、それが石の内部に潜在していると考えられる。したがって彫刻家の役割は、余分な物質を取り除くことで、石の内に封じられていたかたちを外界へ顕在化させることにあったとされる。ミケランジェロ自身も、ソネット冒頭でこの発想に通じる言葉を残している。すなわち、芸術家がいかに優れていようと、構想は芸術家の外から石に押しつけられるものではなく、一塊の大理石の余剰のうちにすでに内包されており、知性に従う手のみがその構想へとたどり着くことができるのだ、とミケランジェロは次

のように詠っている。

最も優れた芸術家といえど、いかなる構想も思い描けない
一塊の大理石がその余剰のうちにすでに内包していないものは
その構想へとたどり着けるのは
知性にしたがう手のみである²⁵

この詩句だけを見るなら、真のかたちが物質に先行し、彫刻家はそれを忠実に解放する存在だというルネサンスのプラトンの解釈がそのまま当てはまるように見える。石塊から現れ出ようとする滑らかな肉体や、明確な輪郭を持つ人物像の部分は、神々しい完全さを宿すかたちが顕在化する瞬間として読めるだろう。

しかし、ミケランジェロのノン・フィニートを支える技術的アプローチに眼を向けると、この図式だけではとらえきれないかたちと物質の反転が生じる。正面性を重視し、レリーフのように層を成して彫り進める手法においては、像の前面は高度に磨き上げられ、滑らかな肉体や表情を示しながらも、背面や深層部は未だ原石の中に深く埋没し、石塊との有機的な結合を保ち続けることになる。その結果、生成と定着という相反する二つの様態が緊張関係のうちに併存し、像は自律した完結体として空間に置かれるのではなく、石塊という母体から現れ出る瞬間のまま定着される。こうした状態が、《奴隷》群や《聖マタイ》(図6)に見られるような、大理石から抜け出そうともがき苦しむかのような劇的な緊張感を生み出すのである²⁶。

ここで想起すべきは、先に引いたペトラルカの詩句「生ける石の中の死んだ石」である。磨き上げられた人体の部分、すなわち滑らかな肉体や表情豊かな顔は死んだ石として固定化される一方、それを取り囲み拘束する未加工の石塊は生ける石として立ち上がる。彫り進める手がいまだ届いていないその領域は、完結への決断を先送りにし続けることで、さらなる彫刻的介入の可能性を保持しているからである。人体は石塊から脱出しようともがくが、生命の源泉として圧倒的な存在感を放つのはむしろ未加工の石であり、磨かれた人体は固定化された状態として理解されうる。これは、真のかたちを優位に置き、物質をその不完全な影とみなすものとは異なる。ミケランジェロのノン・フィニートにおいては、真のかたちが物質から分離して勝利するので

はなく、物質そのものが生命力と可能性を保持し、完結したかたちがむしろ生命を失った固定化として読まれるからである。ミケランジェロにとって完結とは、かたちの勝利というよりも、物質が保持していた生成の力が閉じられ、生命力が死へと転じる契機として意識されていたのであろう。

ここで重要なのは、未加工の部分が創作の放棄ではなく、芸術家の理性的判断の痕跡として機能している点である。ミケランジェロが背面部分や側面を厚い石の中に残したまま前面を彫り進めた理由の一つは、制作の過程で常に判断を働かせ、構想の変化に応じて修正を加える物理的な余地を最後まで残しておくためであった²⁷。ヴァザーリが《聖マタイ》(図 6)に関して、「この像は、このように荒彫りの状態でありながらその完全性を示しており、彫刻家たちに対して、大理石から像を損なうことなく彫り出すにはどのような方法をとるべきかを教えている」と述べているのは見逃せない²⁸。彼によれば、未加工の余剰部分は、彫りすぎによる不可逆的な失敗を防ぐための逃げ場を確保するものであった。つまり、粗く残された部分やノミの痕跡は、まるで生きているかのような生命感を像に与えているだけでなく、芸術家が常に自己批判と修正を繰り返し、判断を保留し続けながら創作を続けた知的な思考の軌跡そのものなのである。

ルネサンス期の一般的な芸術観において、素描や構想力こそが芸術の知的根幹であると見なされ、大理石彫刻はその構想を忠実に実行するプロセスだと考えられがちであったが、ミケランジェロの制作プロセスは、その構想力が石との対話の中で流動的に進化することを示している。実際、彼の作品には、制作の途中で構想が変更されたことを示す修正の痕跡が数多く残されている。例えば、《ダヴィデ》(1501-1504)の背部には投石紐の位置が左にずらされた痕跡があり、《タッデイの円形浮彫》(図 5)においては、彫り進める過程で基底線そのものの変更され、新たなかたちが見出された形跡がある。これらは、ミケランジェロが彫ることそのものを通じて構想を練り直し、最適解を探り続けていたことの証左であり、ノン・フィニートの作品群はその思考のダイナミズムを現代に伝えているのである。

4. ノン・フィニートの建築的転用：サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂

ノン・フィニートの概念は、遺跡や断片へと拡張された。古代ローマの建築的残骸

は、15世紀の人文学者や芸術家にとって、人間の儂さと運命の変転を喚起する規範としてとらえられた²⁹。

遺跡の持つ断片化された状態は、鑑賞者に失われた全体像を想像力(*fantasia*)によって補完させる力を有する。腕が欠けた彫刻や風化した柱頭は、時間の経過や破壊の歴史を物語る物的な証拠であり、全体像が欠落しているからこそ想像力が求められたのである。この断片の美学は、古代への敬虔さ(*pietas*)を深め、過去の壮大さと現在の衰退とのあいだに強い感情的対立を立ち上げた。ウィーン美術史美術館に所蔵されるアンドレア・マンテーニャ(*Andrea Mantegna, c. 1431-1506*)の《聖セバステイアヌス》(*c. 1457-1459*)では、矢が突き刺さった殉教者が縛りつけられた古代建築の柱が砕け、彫刻の断片が転がる荒廃した風景が描かれている。砕けた大理石の冷たい質感や時間の経過を物語る苔は、過ぎ去った栄光への哀愁と、あらゆるものを破壊する時間の力、そしてそれに抗う信仰の強さを同時に喚起しただろう。損傷、廃墟、偶然性といった要素は、もはや欠点ではなく、それ自体として固有の美的価値を持つと見なされるようになった³⁰。

建築の文脈では、ノン・フィニートとは過去・現在・未来をつなぐ時間的連続性を保証し、鑑賞者や居住者の人間的行為の介入を招き入れるための積極的な空間的特質だとされた³¹。完結した記念碑が時間を停止させ鑑賞者を受動的な観察者に留め置くのに対し、生成途上であろうと、崩壊の段階であろうと、建築にみられる欠落部分は、それを受容する人々に想像力による補完をうながす。したがってノン・フィニートは、建築を静的な対象から動的な出来事へと変容させる装置として機能する。

ルネサンス期のローマでは、古代の廃墟、解体中あるいは建設中の建物が混在していた。さまざまなものが完結せず、現在進行形の状態として集積する都市こそが、過去と現在が対話する創造的な場を生み出していた。遺跡は特定の形態や意味に完全に規定されることを拒否し、常に新しい解釈へと鑑賞者を誘っていた³²。つまりノン・フィニートであることは例外的な状態ではなく、むしろ当時のローマという都市そのものの常態であった。

こうした文脈を踏まえるならば、ミケランジェロの最晩年の仕事で、ローマのディオクレティアヌス浴場跡をキリスト教の聖堂へと転用するサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂のプロジェクトは、本稿において重要な位置を占める(図7)。建築史家ブルー

ノ・ゼヴィ(Bruno Zevi, 1918-2000)は、このプロジェクトを既存建築の改修工事としてではなく、ミケランジェロの芸術的到達点を示す建築的ノン・フィニートとして位置づけている³³。

古代ローマ最大級の威容を誇ったディオクレティアヌス浴場は、一度に3,000人を収容可能であったとされる巨大な複合施設である。その構成は、高温浴室(カルダリウム)、微温浴室(テピダリウム)、冷温浴室(フリギダリウム)が中心軸上に並ぶ、典型的かつ壮大な皇帝浴場であった。ミケランジェロ以前から、この古代の巨大な遺構はすでに宗教的関心と建築的野心の対象となっていた。その端緒となったのは、シチリア出身の司祭アントニオ・ロ・ドゥーカ(Antonio Lo Duca, 1491-1564)による活動である。彼はローマに天使と殉教者を祀る聖堂建設を企図し、長年にわたり教皇庁へ働きかけを続けた。1550年の聖年(ジュビレオ)の際、教皇ユリウス三世(Julius III, 1487-1555, 在位:1550-1555)から許可を得たロ・ドゥーカは、浴場跡の一部を仮設的な礼拝所として整備した。しかしこの介入は恒久的なものではなく、聖年の終了後、空間は再び世俗的な用途へと戻されてしまった。

一方で建築家たちの間でもこの遺跡への関心は高まっていた。アントニオ・ダ・サンガッロ・イル・ヴェッキオ(Antonio da Sangallo il Vecchio, 1455-1534)やバルダッサレ・ペルッツィ(Baldassare Peruzzi, 1481-1536)らは、浴場跡の実測を行い、それを教会へと転換する計画を構想していた。しかし彼らの案はいずれも、古代のテピダリウムに対し大幅な追加や構造的変更を加えることで典礼空間へと適応させようとするもので、遺跡の原形を大きく変える介入を伴うものであった³⁴。

事態が大きく動くのは1561年のことである。ロ・ドゥーカの嘆願を受けた教皇ピウス四世(Pius IV, 1499-1565, 在位:1559-1565)は、浴場跡の恒久的な聖堂化を決断する。ピウス四世はこの事業に対し、教会堂への転用と古代遺産の保護という方針を掲げた³⁵。そしてこの要請のもとで、当時86歳のミケランジェロが計画に関与することになる。ミケランジェロは、微温浴室の壮大なヴォールト天井と8本の巨大な花崗岩の円柱を、基本的にそのまま教会の主空間として転用した。また欠損していた柱頭の一つを補う際にも、新たな複製を作るのではなく、コロッセオ周辺で発見された別の古代の柱頭を転用したとされる。大きく手を加えた点としては、カルトゥジオ会修道士たちの典礼上の要求、すなわち世俗信者と修道士の空間的分離に應えるため、微

温浴室の長軸の先に基礎から新たな内陣を建設したことが挙げられる。この介入は、古代の骨格を尊重しつつ、そこに新たな空間を接ぎ木する処置であった³⁶。

ミケランジェロにとってノン・フィニートは、彫刻作品において、素材の中に眠る形を解放する過程そのものに価値を見出す表現手法であった。この彫刻的な概念が、最晩年の建築プロジェクトにおいて、巨大な古代遺跡という素材に対するアプローチとして展開された。サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂のプロジェクトが、ミケランジェロの絶筆となる彫刻《ロンダニーニのピエタ》(1552-1564)の造形と、空間的なレベルで平行関係にあると指摘されることがある³⁷。彫刻において石塊から像を完全には切り離さずノン・フィニートとすることで、物質と精神の葛藤を表現したように、建築においても彼は、古代の微温浴室という巨大な空間的塊に対して最小限の介入で挑んだのである。

ミケランジェロのアプローチの最もノン・フィニートの側面は、装飾に対する態度に表れている。彼は円柱とヴォールトに新たな装飾を加えることを拒否し、それら自体を空間の主演とした。ヴォールトは漆喰で白く塗られただけであり、滑らかな白い面は窓から降り注ぐローマの強い陽光を柔らかく拡散させ、風化した花崗岩の荒々しい物質性と鮮やかな対比を描き出した。ここには、素材そのものの力強さを露わにする彫刻的ノン・フィニートの手法を、建築空間に応用する態度が読み取れる。それだけでなく、ミケランジェロの計画では、空間は閉じた宗教施設としてではなく、都市に対して開かれた場として構想されていた。いくつかの壁を挿入して周縁部の小空間を中央の微温浴室の大広間へと統合しつつ、先行する長軸と古代由来の短軸という二つの軸線を併存させることで、空間を単一方向へ収束させなかったのである。彼は長軸の両端にそれぞれ入口を設け、さらに小さな円堂を前室として利用する入口も加えた。これにより、聖堂は特定の聖域として完結するのではなく、人々が行き交う都市の街路の一部として機能する構想を含んでいた。この開放性もまた、完結した形態を拒んでいるように思える(図8)。

しかしその後の聖堂の歴史は、ミケランジェロの意図を徐々に浸食していった。特に16世紀末以降、浴場跡の周辺空間は教皇庁の穀物倉庫や油の貯蔵庫として利用され、聖堂は雑然とした都市機能の中に埋没していった³⁸。とりわけ、18世紀イタリアを代表する建築家であり、後にカゼルタ宮殿の壮大な計画を手掛けることになるヴ

アンヴィテッリ(Luigi Vanvitelli, 1700-1773)が、1750年の聖年に行った改修工事は、ミケランジェロが残した多方向性を欠陥とみなして統一化へ向かう契機となった³⁹。ヴァンヴィテッリや当時の批評家たちは、交差ヴォールトと四方に広がる礼拝堂群が生む効果を、来訪者に方向感覚の喪失をもたらす要因として認識し、入口から主祭壇へ向かう強い長軸線が必要だと考えたのである(図8)。

その結果、ミケランジェロの意図していた多方向性は覆い隠され、空間は一元的な軸線へと回収された。ヴァンヴィテッリは、空間に統一感と調和を与えるという名目で、既存の古代の赤色花崗岩の円柱を模倣した8本の組積造の円柱を新たに追加し、さらにそれら新旧の柱を大きく張り出したコーニスによって視覚的に連結させた。異質な要素の併存が生み出していた時間の緊張は、調和へと置換され、ヴォールト天井の軽やかさもまた強い水平線によって抑え込まれた。さらに長軸方向の入口の閉鎖は、単なる動線の変更にとどまらず、ミケランジェロが意図した都市とのつながりと多中心的な構成を後退させた。結果として空間は、より閉鎖的で自己完結した教会堂の型へと近づいていった。

一方で、ヴァンヴィテッリが施主であるカルトゥジオ会修道士たちの意向に配慮せざるを得ず、複数の制約の調停として介入した側面があったことも確かである。ヴァンヴィテッリにとって決定的だったのは、18世紀初頭に行われたサン・ピエトロ聖堂からの巨大な祭壇画の移設である。これらの絵画を展示するために、クレメンテ・オルランドイ(Clemente Orlandi, 1694-1775)らによって、かつてミケランジェロが空間の連続性を保つために残していたアーチが塞がれ、採光が遮断されたとされる⁴⁰。したがってヴァンヴィテッリが直面したのは、すでに改変され統一感を失った空間であった。彼は当初、ふさがれたアーチを再び開きミケランジェロの構想に近い空間を取り戻す案を提案したとされるが、経済的理由や修道会側の要望によって却下された。結果として彼が選択した調停の策が、追加円柱とコーニスによる統一であった。

古代の空間が持つ潜在力、すなわちヴォールトの傷、円柱の摩耗、圧倒的なスケールは、ここがかつて何であったかを物語る。ミケランジェロはこの歴史の層を消去するのではなく、むしろそれを前景化させた。古代浴場という「死んだ骨格」を破壊せず、その傷ついた身体をそのままに聖堂としての機能を吹き込む行為は、キリスト教における肉体の復活のメタファーとして読み取れることもできるだろう⁴¹。そうであれば、

彼のノン・フィニートは、来るべき完全な復活を待望する造形として理解されうる。聖堂は遺跡の中に建設されたというよりは、遺跡の中から彫り出されている。この態度は、彼が晩年の彫刻で到達したノン・フィニートの表現と通じるものであったはずである。しかし後世の改修は、装飾的統合によって教会堂として完結させようとした。その結果、遺跡が本来持っていた生成的な力は弱められ、空間は静的な秩序へと固定化されていった。

聖堂の変遷を辿ってみると、ミケランジェロのノン・フィニートは、歴史的時間や既存環境に対する独自の保存・継承の態度でもあったことを浮き彫りにしている。古代遺跡のリノベーションという観点からすれば、建築が完結されるということは、過去の物質を現在の機能やかたちに従属させ、古代の遺跡が本来持っていた時間性、すなわち常に生成途上にあり、決定されない状態を保ち続ける特性を抹消することでもある。ミケランジェロが示したのは、この時間性を保持し続けることの建築的可能性であった。それは、過去を現在へと同化させるのではなく、過去と現在が並存する空間を構築する実践である。現代の文化遺産への態度は、この二つの道、つまり統一的完成か、時間的共存かの間で常に揺らいでいる。ミケランジェロの実践は今日のわれわれが文化遺産や既存環境とどのように関わるべきかという、切実で答え難い問題に対して、重要な手がかりを提供してくれる。

5. おわりに:生成の詩学として

本稿が辿ってきたルネサンスの芸術と建築をめぐる問いは、われわれが古典主義の名の下に長らく信じてきた比例と調和による透明な秩序と拮抗する、より荒々しい物質と時間をめぐる潮流の存在を浮かび上がらせてきた。それは、完成された形態という閉じた円環を破り、作品を絶えざる生成の開かれた場へと導こうとする試みであったといえる。

生ける石への眼差しは、素材を生成と消滅のサイクルを内包する動的な存在としてとらえていたことを示している。ドナテッロの荒々しいノミ跡や、自然石の文様に見出された擬人的なイメージは、物質が自らを語り出す瞬間をとらえたものであり、ここでは石は不変のモニュメントであることをやめ、環境や時間と共振する生命であった。また、ノン・フィニートの概念は、とりわけミケランジェロの実践を通じて、芸術家が物

質の抵抗や時間の不可逆性と対峙する倫理的な態度へと昇華された。彼の彫刻に残された未加工の石塊は生命の表現であると同時に、完結を拒絶し判断を留保し続ける態度の刻印でもあった。その態度は、作品を、作者から鑑賞者へと一方的に手渡される対象から、鑑賞者の想像力が介入することで初めて理解される出来事へと転換させたのである。

さらに、サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂に見る遺跡への介入は、このノン・フィニートの美学が都市や歴史という巨大なスケールにおいても射程を持つことを示した。ミケランジェロが古代の浴場跡に見出したのは、過去の栄光の残骸ではなく、現代的な意味づけを拒みつつも圧倒的な存在感を放つ空間の塊であった。彼が古代の浴場跡から彫り出したその空間は、過去を復元するのでもなく、現代によって上書きするのでもなく、異なる時間が多層的に共存する場を現出させた。

ルネサンスの創作において、理想的な美の追求と物質の力・時間の流動性とが緊張しながら溶け合うとき、そこには存在と現象のはざまを漂うように、いまだかたちを定めず生成のただ中に揺れ動く様相が立ち現れてくる。完成が「ある(Being)」ことの本確立であるとすれば、この様相は「なる(Becoming)」の持続として、鑑賞者の想像力に絶えず語りかけ続ける。ここで示してきた彫刻や建築が、数世紀を経た今なお話しかけてくるように感じられるのは、それらが固定された過去の遺物としてではなく、まさに目の前で生成しつつある生命として、われわれの物質的想像力を刺激し続けているからにほかならない。

¹ Zöllner 2012, pp. 443-449.

² Rykwert 1996, pp. 27-67.

³ Payne 2002, pp. 94-113.

⁴ Petrarch 1999, pp. 210-214. ペトラルカは、『カンツォニエーレ』の第129歌において、報われない愛の痛みを喚起するかのよう、こう詠んだ。「その甘い間違い(彼女の姿)が真実によって払拭される時、私は、*pietra morta, in pietra viva* (生きている岩/石の上に置かれた死んだ岩/石)のように冷たくなり、考え、泣き、書くことができる彫像としてそこに座る」。この詩的イメージは、愛に悩む詩人を、恋い焦がれたローラがメデューサのような人物として死んだ岩/石や彫像に変えることをほのめかす。モーガンは、ペトラルカのこの詩における「*pietra morta in pietra viva*」というフレーズを詳細に分析し、ボマルツォの聖なる森(Sacro Bosco)にある巨大な石像群が生

きた岩から彫り出されたことの意味を、詩的な比喩と結びつけて論じている。Morgan 2016, pp. 134-163.

⁵ Payne 2015, pp. 303-330.

⁶ Scamozzi 1615, Pt. II, Lib. VII, Cap. V, p. 187. 「これらは、控えめな白色で、長手方向にいくつかの脈があるか、あるいはクルミやオリーブの木、そしていくつかの脈のある根の木目のように、あちこちに蛇行する青灰色の脈を持つものです。これらの中からは時々、肖像、人物、動物、植物、風景、海に似た模様が発見され、大いに驚かれます。コンスタンティノポリスのアヤ・ソフィアや、ローマ、ラヴェンナ、そしてここヴェネツィアの多くの大理石でも同様のことが起こるといわれており、そこでは、人間のいかなる技術や技巧もなく、自然によって内部に挿入された類似したものが見られます。」(筆者訳)

⁷ 建築史家ニコラス・テンプルは未完の建築を都市の更新を促進するものと論じ、完成 (complete) を閉じの操作として批判的にとらえる。スーザン・シュワートもまた、作品の完結性 (finality) を拒む未完成性 (nonfinality) を永遠の生成として位置づける。両者の議論は、本稿が完結を生成の可能性を閉じる操作として批判的に位置づけ、生成途上の様相をめぐる問いを立てる立場と共鳴する。Temple 2015, pp. 237-252; Stewart 2020, pp. 213-256.

⁸ Pliny 1952, p. 366. プリニウスの『博物誌』第35巻第40章145節にある。「画家たちの絶筆や未完成の絵画 (imperfectae tabulae) が、完成作よりも賞賛されるというのは、誠に稀であり記憶に値することである。(中略) なぜなら、そこには残された線描や、画家たちの思考そのもの (ipsaeque cogitationes) が見て取れるからであり、作品への称賛の中に、制作途中で絶たれた手への悲嘆が加わるからである。」(筆者訳)

⁹ Guest 2015, pp. 379-432. とりわけ素材の輝きと社会的機能については 410-415 頁、物質生成と元素の議論については 403-408 頁。

¹⁰ Buonanno 2022, pp. 1-60.

¹¹ Haug, Annette, Hielscher, Adrian, Lauritsen, M. Taylor. 2021, pp. 1-18. ここでは、プリニウス『博物誌』第37巻における蛍石と瑪瑙の記述にもとづいて、石と鑑賞者の相互作用についての議論が詳細に展開されている。

¹² Haug, Annette, Hielscher, Adrian, Lauritsen, M. Taylor. 2021, pp. 11-13.

¹³ Buonanno 2022, pp. 35-50; Barry 2007, pp. 627-656.

¹⁴ 『建築十書』第四書第1章。Vitruvius 1997, pp. 372-374.

¹⁵ Payne 2015, pp. 312-316.

¹⁶ Johnson 2002, pp. 61-74; Dempsey 2001, pp. 1-58.

¹⁷ ヴァザーリは「ルカ・デッラ・ロbbiea伝」のなかで、ドナテッロの荒削りな仕上げを称賛し、ルカ・デッラ・ロbbieaの滑らかすぎる仕上げと比較して論じている。Vasari 1878-1885, Tomo II (1878), p. 171.

¹⁸ Baker-Bates, Piers and Calvillo, Elena 2018. セバスティアーノ・デル・ピオンボによる技術的革新と永遠性の獲得については、Chapter 1: Piers Baker-Bates, "Uno Nuovo Modo di Colorire in Pietra" (pp. 47-73) を参照。また、石材の露出とノン・フィニートの視覚的効果、特に《ヴェールの聖母》については、Chapter 2: Ana González Mozo, "Painted Stone: Idea and Practice in

Italian Renaissance" (pp. 91-92) を参照。クレメンス七世の肖像における石材の象徴性とパラゴ
ーネについては、Chapter 3: Elena Calvillo, "'Un paragone con oro su'" (pp. 103-130) を参照。

¹⁹ Mehlretter 2020, pp. 167-217.

²⁰ Mehlretter 2020, pp. 220-221.

²¹ Mehlretter 2020, pp. 221-222.

²² Schulz 1975, pp. 366-373.

²³ 『列伝』の冒頭に置かれた「建築・彫刻・絵画の技法序論 (Introduzione alle tre arti del disegno)」
の中にある「彫刻について (*Della Scultura*)」に記されている。Vasari 1878-1885, Tomo I (1878),
p. 154.

²⁴ Cellini 1857, pp. 195-197.

²⁵ Buonarroti 1967, p. 161. 原文は次のとおり。Non ha l'ottimo artista alcun concetto /c'un marmo
solo in sé non circonscriba /col suo superchio, e solo a quello arriva /la man che ubbidisce
all'intelletto.

²⁶ Carabell 1997, pp. 84-89.

²⁷ Schulz 1975, pp. 366-373.

²⁸ Vasari 1878-1885, Tomo VII (1881), p. 157.

²⁹ Christian 2018, pp. 58-62.

³⁰ Guest 2015, pp. 442-493. とりわけ pp. 457-460.

³¹ Temple 2015, pp. 237-240.

³² Temple 2015, pp. 243-248.

³³ Zevi 1983, pp. 51-95. ここでの議論がまさに「ミケランジェロと建築的ノン・フィニート
(Michelangiolo e il non finito architettonico)」と名付けられている。ゼヴィは、サンタ・マリア・デ
リ・アンジェリ聖堂を「空間的・美学的なノン・フィニート」として評価し、その近代性を称揚した。

³⁴ Pane 2008, pp. 135-136.

³⁵ ピウス四世の意図については、Brodini 2009, pp. 240-245.

³⁶ Voigts 2014, pp. 265-277.

³⁷ Zevi 1983, p. 82.

³⁸ Da Gai 2014, pp. 314-331.

³⁹ ヴァンヴェイテッリによる修復は以下の論考に詳しい。De Martino 2008, pp. 237-266.

⁴⁰ Caiola 2014, pp. 230-264.

⁴¹ Karmon 2008, pp. 141-153.

< 参考文献 >

- Baker-Bates, Piers and Calvillo, Elena. (Eds.) *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2018.
- Barry, Fabio. "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages", in *«The Art Bulletin»*, 89:4, 2007, pp. 627-656.
- Brodini, Alessandro. "Santa Maria degli Angeli", in Mussolin, Mauro. (Ed.) *Michelangelo architetto a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 240-245.
- Buonanno, Lorenzo G.. *The Performance of Sculpture in Renaissance Venice*, London/New York, Routledge, 2022.
- Buonarroti, Michelangiolo. *Rime*, Girardi, Enzo Noe. (Ed.) Bari, Laterza, 1967.
- Caiola, Antonio Federico. "Santa Maria degli Angeli e dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo e a Vanvitelli. Un riepilogo degli studi", in Friggeri, Rosanna and Cianetti, Marina Magnani. (Eds.) *Le Terme di Diocleziano. La Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Milano, Electa, 2014, pp. 230-264.
- Carabell, Paula. "Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo", in *«RES: Anthropology and Aesthetics»*, 32, 1997, pp. 83-105.
- Cellini, Benvenuto. *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, Milanese, Carlo. (Ed.) Firenze, Le Monnier, 1857.
- Christian, Kathleen. "Roma caput mundi: Rome's local antiquities as symbol and source", in Christian, Kathleen and Divitiis, Bianca de. (Eds.) *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and Antiquarianism in Europe, c. 1400-1700*, Manchester, Manchester University Press, 2018, pp. 57-78.
- Da Gai, Enrico. "Il centro annuario pontificio alle Terme di Diocleziano", in Friggeri, Rosanna and Cianetti, Marina Magnani. (Eds.) *Le Terme di Diocleziano. La Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Milano, Electa, 2014, pp. 314-331.
- De Martino, Gianluigi. "Aspetti della cultura del restauro nel secondo Settecento nell'opera di Luigi Vanvitelli", in Casiello, Stella. (Ed.) *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, Firenze, Alinea Editrice, 2008, pp. 237-266.
- Dempsey, Charles. *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

- Friggeri, Rosanna and Cianetti, Marina Magnani. (Eds.) *Le Terme di Diocleziano. La Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Milano, Electa, 2014.
- Guest, Clare Lapraik. *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 2015.
- Haug, Annette, Hielscher, Adrian, Lauritsen, M. Taylor. (Eds.) *Materiality in Roman Art and Architecture: Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021.
- Johnson, Geraldine A.. “Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy”, in Smith, Paul and Wilde, Carolyn. (Eds.) *A Companion to Art Theory*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 61-74.
- Karmon, David. “Michelangelo's 'Minimalism' in the Design of Santa Maria degli Angeli”, in «*Annali di architettura*», 20, 2008, pp. 141-153.
- Mehltretter, Florian. “Alternative Classicism: Dante as a Counter Model in Italian Renaissance Literature”, in Föcking, Marc, Friede, Susanne A., Mehltretter, Florian and Oster, Angela. (Eds.) *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, pp. 167-232.
- Morgan, Luke. *The Monster in the Garden: The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.
- Pane, Andrea. “L’antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città”, in Casiello, Stella. (Ed.) *Verso una storia del restauro. Dall’età classica al primo Ottocento*, Firenze, Alinea Editrice, 2008, pp. 61-138.
- Payne, Alina. “Reclining Bodies: Figural Ornament in Renaissance Architecture”, in Dodds, George and Tavernor, Robert. (Eds.) *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press, 2002, pp. 94-113.
- Payne, Alina. “Living Stones, Crying Walls: The Dangers of Enlivenment in Architecture from Renaissance Putti to Warburg’s *Nachleben*”, in Bussels, Stijn and Eck, Caroline van. (Eds.) *The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, Berlin, Akademie Verlag/De Gruyter, 2015, pp. 303-330.
- Petrarch, Francesco. *Canzoniere, or, Rerum vulgarium fragmenta*, Musa, Mark. (Transl.) Bloomington, Indiana University Press, 1999.

- Pliny. *Natural History*, Vol. IX, Rackham, H.. (Transl.) Cambridge (MA), Harvard University Press, 1952.
- Rykwert, Joseph. *The Dancing Column: On Order in Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press, 1996.
- Scamozzi, Vincenzo. *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615.
- Schulz, Juergen. “Michelangelo's Unfinished Works”, in «*The Art Bulletin*», 57:3, 1975, pp. 366-373.
- Stewart, Susan. *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2020.
- Temple, Nicholas. “Unfinished Architecture: Urban Continuity in the Age of the Complete”, in Mindrup, Matthew. (Ed.) *The Material Imagination: Reveries on Architecture and Matter*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 237-252.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Milanese, Gaetano. (Ed.) Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885. 9 vols..
- Vitruvio. *De architectura*, 2 Vols., Gros, Pierre. (Ed.), Corso, Antonio and Romano, Elisa. (Transl.) Torino, Einaudi, 1997.
- Voigts, Clemens. “Da Diocleziano a Michelangelo: il reimpiego nell'architettura di Santa Maria degli Angeli”, in Friggeri, Rosanna and Cianetti, Marina Magnani. (Eds.) *Le Terme di Diocleziano. La Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Milano, Electa, 2014, pp. 265-277.
- Zevi, Bruno. *Pretesti di critica architettonica*, Torino, Einaudi, 1983.
- Zöllner, Frank. “Anthropomorphism: Towards a Social History of Proportion in Architecture”, in Rommevaux, Sabine, Vendrix, Philippe and Zara, Vasco. (Eds.) *Proportions. Science, Musique, Peinture & Architecture*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 443-456.

< 図版出典 >

- 図 1 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Vitale_Column.jpg (2026年2月22日閲覧)
- 図 2 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254473> (2026年2月22日閲覧)
- 図 3 筆者撮影 (2018年)
- 図 4 Baker-Bates, Piers and Calvillo, Elena 2018, p. 31.

- 図5 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_tondo_taddei,_1504-05_ca._03.jpg
(2026年2月22日閲覧)
- 図6 https://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo,_san_matteo.jpg (2026年2月22日閲覧)
- 図7 De Martino 2008, p. 254.
- 図8 筆者撮影(2018年)



図 1 ラヴェンナのサン・ヴィターレ聖堂の角柱の大理石装飾。左右対称の合わせ張りの技法を用いている。

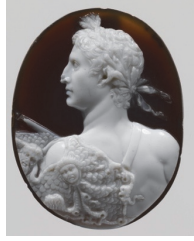


図 2 皇帝アウグストスの瑪瑙のカメオ (c. 41-54)



図 3 ドナテッロ、フィレンツェ大聖堂聖歌壇 (1433-38)



図 4 セバスティアノ・デル・ピオンボ《ヴェールの聖母》(1535、ナポリ・カポディモンテ美術館)

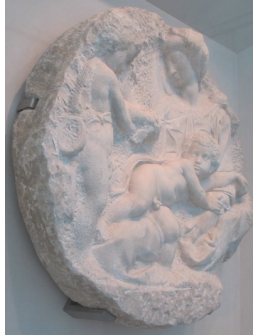


図 5 ミケランジェロ《タッデイの円形浮彫》(c. 1504-06、ロンドン・ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ)



図 6 ミケランジェロ《聖マタイ》(1506、フィレンツェ・アカデミア美術館)



図 7 サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂の内観写真

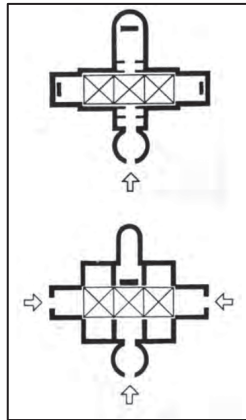


図 8 サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂の平面構成の変遷。下がミケランジェロ、上がヴァンヴィテリ。