

15世紀イタリアの建築、彫刻、模型

マイクロ・アーキテクチャーの視点から

Architecture, Sculpture and Models in 15th Century Italy

Micro-architecture connects architecture and sculpture

岡北 一孝

OKAKITA Ikko

京都美術工芸大学, 博士 (学術) (ikko0707@gmail.com)

Kyoto Arts and Crafts University, PhD

The Renaissance era introduced the concept of architects as professionals. As no formal educational system for architects existed at the time, famous painters and sculptors came to be referred to as ‘architects’ due to their involvement in architecture. The development of Renaissance architecture was accompanied by the progression of various techniques for architectural plans, sketches, and perspective drawings, and architectural creation was viewed as an extension of painting or drawing. This article seeks to reconsider the relationship between Renaissance architecture and sculpture, which was dominated by the view of architecture’s close ties to the art of painting. In this article, I focus on ‘micro-architecture’, which can refer to architectural sculptures. Specifically, micro-architecture is a series of sculptures—tombs, pulpits, canopies, fountains, and sarcophagi—that demonstrates clear similarities between architecture and sculpture. In addition, I include detailed architectural models—produced during the Renaissance—in the category of micro-architecture to discuss the role they played in the architectural creation at the time. Finally, I conduct a case study of the fifteenth-century Italian sculptor-architect Bernardo Rossellino.

1 はじめに

タイトルに挙げた、建築、彫刻、模型の三つの造形物は、それぞれ特徴や性質が異なるものとして認識されているはずだ。しかしながら、ここにマイクロ・アーキテクチャーと呼ばれる創作物を媒介させてみると、建築、彫刻、模型それぞれのオブジェクトの境界が揺らぎ、建築でもあり、彫刻でもあり、模型でもあるような存在が認識されるようになる。

そもそも、マイクロ・アーキテクチャーとは何を指すのか。日本語にどう置き換えるべきか迷うところで、あえて訳すならばミニチュア建築とな

ろうが、それではその概念が示す肝心なものが抜け落ちてしまう。例えば、ある論考では次のように記される。

マイクロ・アーキテクチャーとは、実在のあるいは想像上の建築的な構築物を、総体的あるいは部分的に縮小されたスケールで再現することを目的とした、オブジェ、表象であり、さらには建造物そのものを指すこともある。¹

とはいうものの、その言葉が包含するものとしてイメージしやすいのは、墓廟、説教壇、天蓋、噴水盤、石棺、聖遺物容器、聖具など、建築と彫刻の中間に位置するような作品である。これらはミニチュア建築と呼んで差し支えないだろう。13世紀を見てみると、ニヴェルの聖ゲルトルートのシュラインには、当時の最先端のゴシック大聖堂のアイデアや細部造形が取り入れられたり、翻案されたりする一方で、パリのサント＝シャペルは聖遺物容器の建築化であるとさえといえるだろう。ミクロとマクロの世界の対話が、芸術家たちの建築的想像力を拡大させ、建築、金細工師、石工、彫刻家、家具職人などの間にある境界線を越え、さまざまなマイクロ・アーキテクチャーや建築を生み出してきたのである。

ここで13世紀の事例を取り上げたように、マイクロ・アーキテクチャーは西洋中世建築史の分野で、研究が盛んになされてきた²。本稿の目的は、その研究成果を参照しながら、ルネサンス建築史の領域において、マイクロ・アーキテクチャーの役割を考察することである³。

2 ルネサンスにおける芸術と建築

注文を受け、図面を引き模型を制作し、大工や石工に指示を出し、建物を完成に導く職業人としての建築家が確立したのがルネサンス期である。現代の建築家像の源流ともいえる、ブルネッレスキ（Filippo Brunelleschi, 1377-1446）、アルベルティ（Leon Battista Alberti, 1404-1472）からミケランジェロ（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564）、パッラーディオ（Andrea Palladio, 1508-1580）まで、イタリアに限っても数多くの建築家が誕生した。

しかしながら、現在のような建築家養成教育や17世紀から始まる建築アカデミーのシステムがあったわけではなく、彫刻や金細工で芸術家として認知を受けた後に建築を手がけたブルネッレスキ、聖職者であり高名な人文主義者であったアルベルティ、石工仕事から建築に触れていったパッラーディオなど、建築家たちのキャリアは多彩

である。俯瞰すると、文芸から建築へと渡ったり、石工や大工から建築家になった例はまれであり、著名な彫刻家や画家が建築も手がけるようになるのが、ルネサンスの大きな潮流である。アルベルティが設計した建築についても、例えばフィレンツェでの作品では、彫刻家から建築創作へと進んだベルナルド・ロッセッリーノ（Bernard Rossellino, 1409-1464）が建設現場で大きな貢献をしている。アルベルティは各地の宮廷に招かれるなかで、ピエーロ・デッラ・フランチェスカ（Piero della Francesca, 1412-1492）やマンテーニャ（Andrea Mantegna, 1431-1506）と交遊を結び、当時一線の画家たちが絵画の中で展開させた都市表象や建築表現にも強い影響を受けたと考えられる⁴。

アルベルティ自身、ウィトルウィウス（Marcus Vitruvius Pollio, c.90 B.C.-c.20 B.C.）の『建築十書 *De architectura libri decem*』（c.30 B.C.-c.20 B.C.）以来の建築書であり、注文主や知識人たちがラテン語で建築を語ることを可能にした『建築論 *De re aedificatoria*』（1452年ごろ完成、1485年初版）において、「学芸・技術のなかで、建築家の役に立つもの、もっとはっきりと言えば、疑いなく重要なのは絵画と数学である」⁵と述べた。ただここでは、建築家は画家でもあれと主張されているわけではない。この引用から少し後で、その画家の例にアルキメデースを挙げていること、そして『絵画の初程 *Elementa Picturae*』（1435-36）を身につけておくことと指摘している。これはアルベルティによる別の著作で、幾何学の教科書ともいえる小冊子である。つまりこのルネサンスきっての理論家は、建築家に対して、幾何学の基本と、幾何図形を組み合わせながらさまざまに素描できる方法を習得しておくことを求めていると考えることができよう。

これは、線描で建築のかたちを構想し、表現する能力と言い換えられる。また、透視図法を理論化し、初期近代の画家たちの必携書でもあった『絵画論 *De Pictura*』（1435）では、諸芸術の中心

的存在としての絵画に触れており、建築家もそれに多くを負うと述べた⁶。また、日本の建築界でも近年大きな話題となったマリオ・カルポ『アルファベット そして アルゴリズム：表記法による建築—ルネサンスからデジタル革命へ』では、設計図面の原作者がそれにしたがって建てられた建築の創造者であるという我々にとっては違和感のない当たり前のシステムを始めたのがアルベルティである指摘された。それは建築を設計すること、とりわけその制作図面を建築のオリジナルとみなし、建物はそのコピーに過ぎないとする考え方である。著者カルポはその考え方を一つのパラダイム・シフトと定義し、アルベルティ・パラダイムと呼んだ。そしてそれは「建築をひとつの代著的芸術として定義し、建物を、表記法を媒介されることによって、ある原作者による単独のデザイン行為の同一的なコピーとして定義するものである」⁷と提唱した。

また 16 世紀の諸芸術の優劣比較論争（パラゴネ）において、絵画が他から抜きん出る証左として、アルベルティは取り上げられた。アルベルティに続いて、レオナルド（Leonardo da Vinci, 1452-1519）によってさらに精緻に築き上げられた絵画芸術の絶対的地位と、ブラマンテやペルッツィ（Baldassarre Peruzzi, 1481-1536）、ラファエッロ（Raffaello Santi, 1483-1520）のように優れた画家が建築へと仕事の幅を広げ活躍するさまをみるに、ルネサンス期の建築は描くことによって展開したといってもよいだろう。

こうした一連の議論を踏まえると、建築の創作は、その大半が描く技術によって成し遂げられると理解できる。しかしながら、ルネサンス期における建築の創造は、描くだけでなく、言葉（建築論や建築エクフラシス）によっても、特筆すべき展開を見せたことを考えると、建築はいつも図面で構想され、伝達されたと単純に考えることはできない。本稿はこうした絵画芸術と密接に結びついた建築という見方に支配されたルネサンス建築観を再考するべく、その時代の彫刻と建築の関

係性を捉えなおす試みでもある。

先に述べた例えば、『美術家列伝』の著者であり、画家兼建築家であったヴァザーリ（Giorgio Vasari, 1511-1574）は絵画と彫刻の比較において、それらの芸術に共通する根源的なものとしてディゼーニョ（素描）を見出し、それをあらゆる創造の源とすることで、優劣比較論争を解決しようとした。これはヴァザーリと同時代の文筆家であり、パラゴネにおいて常に参照されるテキストとなったベネデット・ヴァルキ（Benedetto Varchi, 1503-1565）のいわゆる「第二の論議」（1547年初出、50年初版）⁸でもみられる。素描によって、二つの芸術を架橋する潮流が生まれたきっかけにはフィレンツェの巨匠ミケランジェロの影響が強かった。レオナルドが絵画に対して自由学芸に比肩する地位を与えるために、透視図法の理論のような絵画の学問的側面（Scientia）のみをとりあげ、手仕事としての性質をそこから捨象した結果、彫刻と絵画に断絶が生まれた。その状況を調停することが、ミケランジェロを「神のごとき」絶対的存在とするために必要だったのである。そして、ヴァルキの結論では、彫刻がよりいっそう高貴であるという見解に傾いていく。

3 彫刻家—建築家ミケランジェロの創作手法： 素描と模型

建築、彫刻、絵画すべてにおいてミケランジェロが傑出した存在であったことは疑いない。彫刻家を自負していたミケランジェロは、建築をどのように構想し、形づくっていたのだろうか。やはりそれは素描によって実現されたのであろうか。ミケランジェロが残した数多くの建築素描についての研究は膨大であり、その素描自体が美術的な価値を持ち、それらに関する展覧会が開催されることもしばしばである⁹。

ミケランジェロの建築素描はラフスケッチから、原寸大の施工用の断面図まで多岐にわたるが、立面図が特に数多く残され、次いで断面図であり、そして平面図はわずかに過ぎないことが特筆に

値する。ミケランジェロにとっての初めての建築の仕事は、フィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂ファサードの計画案であり、1515年のことである。この時にミケランジェロは、コナー手稿と呼ばれる建築素描集の模写を通して、建築の基本を学んだ。

コナー手稿は、ルネサンス建築の完成者ブラマンテ、そして優れた建築家・芸術家一族であるサンガッロ家とも親しく交流したベルナルド・デッラ・ヴォルパイア（Bernardo della Volpaia, 1475-1521/22）によって描かれたとされる¹⁰。そこには、古代建築の部分詳細、平面図、立面図、断面図、透視図、同時代の建築家たちのアイデアを描いたもの、例えばブラマンテによるベルヴェデーレの中庭の計画案なども含まれる。ルネサンス期の古代受容とその創造的源泉を知ることができる、極めて重要な素描集である。

ミケランジェロは、建築の理解を確かめるように、その素描をスケッチして、特に建築の詳細図、柱頭や柱礎などオーダーの構成要素を抽出している。これは建築の彫刻的な詳細へのこだわりを示しており、その特徴はコナー手稿のみならず、画家たちが残した建築素描には見られないといえる。

画家たち、とりわけ15世紀後半の画家-建築家は、建築を構想、表現する上で、透視図や断面透視図を好んでいた。断面透視図とは、切断面を正射影で描き、その面よりも奥の空間を透視図で表現することで、空間の実際の寸法を示しつつ、透視図法の利点である迫真性、つまり実際に見て体験しているような内部空間を実現する手法である。透視図法によって描かれ、まるでそこに本物の空間が広がっているかのごとくに迫真の絵画は、フィレンツェ、サンタ・マリーア・ノヴェッラ聖堂のブランカッチ礼拝堂に位置するマザッチョ（Masaccio, 1401-1428）の《聖三位一体》（1425-27）【図1】を嚆矢とする。

そこからピエーロ・デッラ・フランチェスカによる《モンテフェルトロ祭壇画》（c. 1469-c. 1474）

【図2】、さらには建築と描かれた建築が融合し、ペルッツィ《透視図の間》（1519）を予見させる、マンテーニャの《婚礼の間》（1465-74）へと、絵画の中の建築は驚くほどの展開を見せる。そしてマンテーニャは自邸の設計にも携わることになる。そして、ピエーロ・デッラ・フランチェスカに多大な影響を受けながら成長し、建築家へと成長したブラマンテは、絵画的空間の集大成「虚構の後陣」（1483-86）【図3】をミラーノのサンタ・マリーア・プレッソ・サン・サーティロ聖堂で実現させた。これらの絵画と建築は、「描くこと」と建築創造が密接な関連性のもとにあったことを示す。

そうした絵画と建築の展開を踏まえながら、ミケランジェロの素描をみていくと、それはやはり異質である。極めて彫刻的な素描と言い換えることができるだろう。この彫刻的な建築素描という傾向はミケランジェロに極めて鮮明だが、彫刻から建築へと仕事の幅を広げたルネサンス期の芸術家に共通する傾向でもある¹¹。

ここで素描-彫刻-建築の関係に注目しつつ、ミケランジェロの仕事に少し触れておきたい。サン・ロレンツォ聖堂のファサード案は、いわば教会堂の正面を彫像や浮き彫りで飾るための舞台、書き割りの計画のようなものであり、オーダーや建築細部は躍動感に溢れた彫刻群を際立てる役割を担っている。この計画にはメディチ家の栄光、とりわけ注文主でもある教皇レオ十世の権威の表象が求められた。ヴァザーリによれば、教皇は設計競技形式をとり、指名された芸術家は、バッチョ・ダーニョロ（Baccio d'Agnolesco, 1464-1543）、アントーニオ・ダ・サンガッロ・イル・ヴェッキオ（Antonio da Sangallo il Vecchio, 1455-1534）、師弟関係である二人のサンソヴィーノ、アンドレア（Andrea Sansovino, 1460-1529）とヤーコポ（Jacopo Sansovino, 1486-1570）や、ラファエッロなど錚々たる面々であった。ヴァザーリは、彼らに計画案を提出させたとあるが、その記述にはつじつまの合わない点もあり、実際に設計競技が行

われたかどうか不明ではある。例えば、アントーニオ・ダ・サンガッロ・イル・ヴェッキオの兄であるジュリアーノ・ダ・サンガッロ (Giuliano da Sangallo, 1445-1516) による計画図面が残されているものの、ヴァザーリはジュリアーノの関与にはまったく触れていない。

いずれにしても、ミケランジェロは当初、立面全体の構想ではなく、ファサードの彫刻装飾の担い手として声がかかったとされるが、その力量と貪欲さによって、すべてを任されることになった。最終案を示す素描では、陰影でファサードの凹凸が巧みに表現され、浮き彫り彫刻や彫像のスケッチも添えられた。残されたジュリアーノ・ダ・サンガッロのデザインをみると、ミケランジェロはそれを明らかに下敷きしている。ミケランジェロは先行する計画案から出発し、建築としてファサードをまとめる手法を学びながら、彫刻を主役にすべくアイデアを発展させていった。関係する素描からは、彫像を飾るために適した壁龕や空間を、彫像の人体的プロポーションとの関係性から構成したと読みとれる。その結果、その新しい立面の輪郭は既存の聖堂から肥大化した。それだけでなくファサードは前方に大きく突出しており、それはマントヴァのサンタンドレア聖堂のように、まるで玄関廊の計画となった。この量塊性はファサード全体を彫刻的な雰囲気へと導いているともいえよう¹²。

この彫塑性、量塊性が素描だけから生まれたとは考えにくい。ミケランジェロはアイデアを表現する媒介に模型を選択した¹³。彼は粘土模型を多く制作したことで知られているし、サン・ロレンツォ聖堂のファサード最終案は、カーサ・ブオナローティ所蔵の木製模型(1518)【図4】とされる。模型の壁龕には、蠟でつくられた彫像も配されていた。数多く残る素描だけでなく、ミケランジェロの建築と彫刻において、模型制作が創造の支えであったことはしばしば指摘されてきた¹⁴。

ファサードの計画案に続き、ミケランジェロが担当し、実現にこぎつけたサン・ロレンツォ聖堂

新聖具室【図5】もまた、彫刻のための空間といえ、建築全体が一つの彫刻作品であるともしばしば指摘される。扉口や壁龕さえもがひとつの彫刻作品とさえいえるほどである。こちらもファサード計画と同様に、注文主は、ミケランジェロへ新しい建築空間の創造を託したのではなかった。その意図は、同じ聖堂内のブルネッレスキによる旧聖具室の空間構成を持ち込んで、プランの対称性を担保することであった。そして新しく付加した部屋に、メディチ一族の墓碑を制作させるつもりであった。しかしミケランジェロはそれでは満足せずに、ブルネッレスキの先例を手がかりに、新しい建築を見事に構想した。先立つ聖堂ファサードの計画では「主」の彫刻、「属」の壁面と、壁そのものは脇役でしかなかったが、新聖具室にいたっては、壁面さらには空間そのものが彫刻化している¹⁵。

これがさらにラウレンツィアーナ図書館の前室になれば、階段、持ち送りといった建築の構成要素や細部意匠が彫刻と化す。この前室の特徴とされる独創的なオーダー解釈やマニエリスム的な遊戯もまた彫刻的建築という観点から語ることができるだろう¹⁶。そしてその具現化に必要な不可欠なのが、模型であったといえる。実際にこの階段室でも多くの粘土模型がつくられていた¹⁷。同時代の彫刻家チェッリーニ (Benvenuto Cellini, 1500-1571) は、ミケランジェロの模型制作の出来栄と能力が、建築での偉業と明らかな関連性があると述べていた¹⁸。

4 ルネサンス期の建築創作における模型の役割：アルベルティの模型論

さて、パラゴネの議論やミケランジェロをことさらに引き合いに出すまでもなく、建築が彫刻芸術とたぶんに共通性を持つことは諒解されるだろう。先にあげたアルベルティにせよ、絵画と建築の結びつきだけを強調したのではない。彼のもう一つの芸術論である『彫刻論 *De Statua*』では、アレリア司教への献辞において、彫刻という

技芸が建築家にも大きく寄与することを明言する¹⁹。

また彫刻を分類したときに、いくつか建築と彫刻の共通性をはっきりと示すものがあるのも理解されうるだろう。それらは墓廟、説教壇、天蓋、噴水盤、石棺などであり、マイクロ・アーキテクチャー（マイクロ・アーキテクチュア）とも呼ばれることがある彫刻群だ²⁰。例えば、ベルニーニ（Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680）によるサン・ピエトロ聖堂のバルダッキーノ（1633）や、ドナテッロ（Donatello, 1386-1466）とミケロットォ（Michelozzo di Bartolommeo, 1396-1472）共作のプラート大聖堂の説教壇（1428-1438）、アルベルティによるルチェッラーイ礼拝堂の聖墳墓（1456-1467）【図 6】がそれにあたる。それらは建築なのか、彫刻なのか、はっきりとは区別できない造形であり、こうしたマイクロ・アーキテクチャーが建築創作に与えてきた影響は近年しばしば指摘される²¹。

そこで本稿では、先に述べたように、彫刻と建築の関係性を捉え直すために、ルネサンス期の建築模型にこうしたマイクロ・アーキテクチャーを加えて、それが当時の建築創作において果たしていた役割について考察をしていきたい。

建築設計における模型の大きな役割を明言したのがアルベルティである。

私は優れた古代の建築家たちの習慣を常に奨励したい。それは図面や素描だけでなく木の板やそのほかの素材でつくった模型を用いることである。そうすることで、作品全体とそれを構成する各部分の寸法について、優れた専門家に助言を仰ぎつつ、何度も比較検討し、吟味するのである。しかもそれは、人手や費用の計算といったことを検討する前に行うべきである。模型制作は、敷地と周辺環境との関係、土地の形状、建物の構成部分の総数と秩序、壁の形状、屋根の強

固さ、つまり手短に言えば、前書（第一書）で扱ったかたちと構成の検討を可能にする。また模型では、すべての部分が見事に調和して満足するまで、それぞれの要素を増やしたり減らしたり、取り換えたり、新たに発案したり改変したりと自由におこなえるのである²²。

この『建築論』第二書の一節は、建築と模型を語るときに、さまざまな文脈で引用されてきた。建築家がコンセプトを練り、アイデアを具現化するための手段、そして施主とプロジェクトの実像について、意思疎通をはかるときのメディアである模型が、現在の建築設計の現場同様に、15世紀のイタリアに根付いていたことを示し、現代的な建築家の源流が、この記述、すなわちアルベルティにあることが示唆される。さらにしばしば言及されるのは、この引用文に続いて、建築家が制作すべきは飾りたてられない簡素な模型であると述べられることだ。つまり、いわゆるスタディ模型やコンセプト模型を推奨する記述として、『建築論』の模型論は読まれている。アルベルティが建築の設計において模型を制作していたことは確かであるが、残念ながら現存しないため、どのようなものを作っていたのかはわからない。ただ、ウィットコウワーの研究がいまだに大きな影響力を持つように、アルベルティの建築理論が、数的比例関係によって支配される建築プロポーションの理論として読まれることがしばしばであるため、模型で細かな装飾要素の検討は必要としなかっただろうと思われても不思議ではない。実際にそれを裏付けるように、15世紀イタリアの建築史をアルベルティとともに代表するブルネッレスキによるサンタ・マリーア・デル・フィオーレ大聖堂のドーム模型は、非常に簡素なつくりである。これは縮尺 1/50 の模型で、最終完成案よりも少しさかのぼる、いわばスタディ段階の模型である。この模型はいつ制作されたのか、はっきりと明らかにはなっていないが、円窓の大きさ

や細部の特徴から、1420年頃のものだと考えられている。1420年は、ブルネッレスキとギベルティが共に工事の責任者となり、ドーム工事のための各建物部分の仕事を分担する工匠たちが指名され、ドームの工事が開始された時である。

この模型は意図的に未完成であり、装飾的な要素はいっさい排され、主要な壁と構造の関係性を示すにとどまっている。この点については、ダンテ研究者であり建築家でもあったアントニオ・マネッティ (Antonio di Tuccio Manetti, 1423-1497) が記したブルネッレスキの伝記で、興味深いコメントをみることができる。フィリッポは詳細までわかるような模型をつくることを嫌がる秘密主義者であり、部分から全体まで細かく理解できる模型は必要なく、むしろ詳細なマイクロ・アーキテクチャーとしての模型が、建築家の意図からずれて、一人歩きすることを恐れていたようである。

ただ一方で、ブルネッレスキがドームの頂塔、いわゆるランタンの設計競技 (1436年に開催) のために提出した模型は、細部まで精密に制作されている。これはプレゼンテーション模型であるため、先に述べたドーム模型とは性格が異なる。またこうした精巧な模型は「木細工師 (legnaioli)」の仕事であり、このランタン模型については、その木工のスペシャリストであるアントニオ・チャケッリ・マネッティ (Antonio di Ciaccheri Manetti, 1404/05-1460) が深く関わっている。ただし、チャケッリ・マネッティは腕をふるって細やかに模型を制作するに留まらず、建築家として大きな仕事を任されるようになる。ブルネッレスキが1446年に死去したのちに、木細工師マネッティはサン・ロレンツォ聖堂の工事を引き継ぎ、1452年にはなんと大聖堂の主任監督へとなるのである。結局彼は、ブルネッレスキのすべての仕事を引き継いだ。この抜擢にはランタンの模型制作が大いに関係している。そして、この精巧で細部まで手が入った模型は、建築模型でありながらも、マイクロ・アーキテクチャーの一種といってもよいだろう。そしてこうしたマイクロ・アーキテクチャー

をつくることのできる技術が、建築創作にふさわしいと認められていた証であるともいえるだろう²³。

アルベルティはおそらくこれらの異なる性質の建築模型を見ていただろうし、ブルネッレスキの実践から影響を受けて、模型のあり方を考えたであろう。簡潔な模型という点でブルネッレスキとアルベルティとの間に共通点はあるが、アルベルティの模型論はそれだけに留まらない。一つは先の引用にも示したように、敷地や周辺環境と計画すべき建物との関連性を検討する模型の役割への言及である。

その点から重要なのが、ジュリアーノ・ダ・サンガッロによるパラッツォ・ストロツツイの模型 (1489-90) 【図7】である²⁴。これはおおよそ1/40のスケールの木製模型だ。完成案の模型ではなく、スタディ模型の一種であり、例えば、外壁のデザインについては、4面のうち2面 (北面と東面) は窓や石積みまで検討されているものの、残りの2面 (南面と西面) は、ほとんど作り込まれてない。パラッツォの三層構成に合わせて、三分割できる仕組みで、間仕切り壁による内部空間の分節や部屋同士のつながりを適宜調整、変更できるようになっている。外壁部分には硬い木材を使う一方で、内部の造作や軒コーニスや粗面石積みの表現には柔らかい木材を使用し、容易に細かな調整ができるように制作されている。

なぜ北面と東面は、ここまで入念に仕上げられたのだろうか。やはりこれは、ストロツツイ宮の「顔」は、北と東の両立面、とりわけ東ファサードであると考えていたためであろう。ストロツツイ広場に面する東側立面が最も重要であり、ストロツツイ家の人々が、いまのトルナブオーニ通りに面する西側を「裏」と考えていたことが、当時の資料からも判明する。また、建物の北東面をともしることができるのは、市場 (現共和国広場) からフェッラヴェッキ通り (現ストロツツイ通り) を歩く時の視点である。注文主にとって、この建築をどのように市民たちにみせるのか、そし

てどのようにストロツツイ家の栄光を表象させるかが重要であった。すなわちまずは東、北の立面こそが検討されなければならなかった。

15世紀のフィレンツェのように狭い道が網の目のように走る街では、建物の二面を同時に目にすることができるパラッツォはそれほど多くない。とりわけ、角地に立ち、それ自体が一つの街区であるほどの大きさを持ち、さまざまな角度から堂々たるファサードを目にすることができたパラッツォは、15世紀当時ではこのストロツツイ宮のみであった。建物がどのようにストロツツイ広場から、あるいはフェッラヴェッキ通りから、眺められるのか、建築家と施主が丹念に検討していたことを、この模型は教えてくれる。つまり、この模型はさまざまな角度から眺められるオブジェクトとして、建築が構想されていたことの証左ともいえる。この性質はいわば、建築の彫刻性といいかえられるのではないだろうか。また、この模型は眺められるべき建物の完全な姿を示唆するものでもある。なぜならば、実際にフェッラヴェッキ通りからパラッツォを見上げて、北面と東面のその全体を【図 8】のようには目に入れることはできないからである。つまりこれは施主に、建物の理想的姿を想起させる仕掛けでもあったと考えられる。

5 マイクロ・アーキテクチャーと建築との関係：彫刻家-建築家ベルナルド・ロッセッリーノを通して

本論を終えるにあたり、ルネサンス期のマイクロ・アーキテクチャーの一事例として、15世紀イタリアの彫刻家-建築家ベルナルド・ロッセッリーノ (Bernardo Rossellino, 1409-1464) による《レオナルド・ブルーニ墓廟》(1444-1451、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂)【図 10】を分析してみたい。

ベルナルドはフィレンツェに近いセッティニャーノで生まれ、彫刻の修行から初め、弟アントーニオ (1427-1479) とともに工房を構え協働し、

トスカーナ各地で多くの彫刻制作に関わった。著名な彫刻作品は、ブルーニの墓以外に、サン・ミニアート・アルモンテ聖堂の《ポルトガル枢機卿墓廟》(1461-66)【図 9】を挙げることができる。建築創作でもその活躍は目を見張る。先述したチャケッリ・マネッティの後継者として、1461年にはフィレンツェ大聖堂の主任建築家になった。また、アルベルティがトスカーナとローマで手がけた建築作品の現場監督を務めたとされ、同建築家の助手としても有名である。史料によると、ルチエッラーイ邸ファサード (1455 年頃着工) では、アルベルティの設計案にしたがって、ロッセッリーノがその建築模型を制作したとされる。そのほかに、ニコラウス五世治世下のサン・ピエトロ聖堂改築工事 (1447-1455 年) や、教皇ピウス二世による理想都市ピエンツァの各建築の設計 (1459-1464 年) では、ロッセッリーノ自身がそのデザインの責任者だといわれることもしばしばである²⁵。

そのキャリアをこうして眺めてみると、ロッセッリーノは彫刻仕事を進めながら、石工仕事に強い技術者・職人的芸術家としても重宝されるなかで、模型制作なども請け負い、そこから建築創作を任されるようになったというプロセスが想定できる。《レオナルド・ブルーニ墓廟》はその彫刻家-建築家の建築創作の出発点に位置づけることができるだろう。

この作品は、意識的に古代の彫刻と建築の装飾や細部をふんだんに取り入れ、さまざまな石材を組み合わせて多様性を創出しているがために、15世紀後半のこの形式の墓廟の一つの類型となった。この古代性ゆえに、人文主義者アルベルティの関与が指摘されたこともあるが、ロッセッリーノがブルーニの墓に先立って制作した洗礼盤 (1447、エンポリ、サンタンドレア聖堂所蔵) の古代性をみるに、本人による古代ローマの遺跡調査からえた知識が大きく寄与していると考えられるべきだろう。

また、柱頭、エンタブラチュア、アーキヴォル

トの隅々まで微細に彫りこまれ、表現され尽くしているのは特筆に値する。例えば似た構成といってもよいマザッチョの《聖三位一体》では、アーキとレーヴやアーキヴォルトは簡素な線型に留まる。制作年代がより近い 1450 年前後の絵画における建築表現、すなわちピエーロ・デッラ・フランチェスカの《聖シジスモンドとシジスモンド・マラテスタ》(1451)、フラ・アンジェリコによるニコラウス五世礼拝堂の一連の壁画(1446-7)を見ても、同様の傾向が指摘できる。建築的絵画でも建築の線型にまで詳細に描きこまれるのは、1460 年代末期以降であり、「聖ベルナルディーノの奇跡」の連作(1473、ペルージャ、ウンブリア国立絵画館所蔵)から、《平癒した少女の奇跡》【図 11】を代表的な事例として挙げるができる。

1450 年ごろのトスカーナでは、建築の詳細まで描くよりも、透視図法を操り、二次元的空間構成をどれだけ巧みに表せるかに興味があったといえるだろう。浅浮き彫りを二次元表現に近いもの、つまり絵画の一種ととらえれば、透視図による建築空間構成と、古代由来の絢爛の彫刻表現をともに実現したのがドナテッロである。ブルーニ墓廟と同じ、サンタ・クローチェ聖堂に位置する《カヴァルカンティの受胎告知》(1435)や先に少しだけ触れたプラート大聖堂の説教壇(1428-38)は、まさにマイクロ・アーキテクチャーであり、ドナテッロが「建築」を手がけていないのが不思議なくらいである。ドナテッロの彫刻は、当然ながらロッセッリーノに多大な影響を与えている。

さて、マイクロ・アーキテクチャーの仲間として建築模型を取り上げたが、両者には大きな差異も存在する。その一つはスケールである。建築模型は 1/1 の縮尺で作られることもあるが、常に対照すべきオリジナルの寸法が存在する一方で、マイクロ・アーキテクチャーは、どのような大きさであれ、それそのものが「オリジナル」である。また模型の場合、先に述べたパラッツォ・ストロツィのように、模型は木造、と実際の邸宅は石造と異なった素材を用いるが、マイクロ・アーキ

テクチャーは大理石等の建築素材と同様のものが用いられることがしばしばある。つまりマイクロ・アーキテクチャーは、建築を形づくる上で必要とされる素材と仕上げの知識と技術を、その制作者が確かに獲得していることを明瞭に示す。アルベルティがフィレンツェでロッセッリーノを必要とし、処女作であるアドリア海沿岸のリミニのマラテスタ神殿の現場では、彫刻とメダル鑄造で知られていたマッテオ・デ・パスティ(Matteo de' Pasti, c.1410-1468)を建設責任者に据えたのは、建築には彫刻家の手仕事が欠かせないと考えていたからだろう。

一方の「スケール」の観点から、いま話題にしているブルーニの墓廟を見てみよう。墓全体のプロポーションを規定するのはブルーニの永眠する姿である。われわれが墓に直面したときに、ブルーニはその視線のわずか上で横たわり、纏う衣服や眠る寝台のシーツのドレープまで細やかに表現されている。その下には石棺がおかれ、そこにはブルーニを称える碑文が刻まれている。そしてそれをちょうど納めるようにコリント式の角柱が二本たちあがり、エンタブラチュアとアーチでそれらの柱がつながれる。人体そのものを中心にすべてが成り立っている。このいわばヒューマンスケールの構成が、ピエンツァの計画でも強く反映されているといえるだろう。

例えば、大聖堂のファサードの二層目両端に着目すると、二本の円柱がアーチを支え、その中央には彫像のための壁龕が、まさに彫刻家の腕の見せ所といわんばかりに設けられている【図 12】。大聖堂のファサードはこれを一つのユニットとして、それを一層目と二層目に反復するようにデザインされたと読みとることができる。一層目の間延びした高さをもつ基壇は、ユニットを反復するなかで生まれてしまった余白を埋めるための手段ととらえることができるだろう。

また、ピッコローミニ宮のファサードの付柱による壁面の分節や三層にわたるオーダー積層の表現にしても、付柱と水平部材によって、デザイ

ンするべき場所を区切り、それを反復できる一つのユニットにする意図があったように思える【図13】。さらに、大聖堂の西側にたつピウス二世の邸宅、パラッツォ・ピッコローミニの前には、古代的な円柱とエンタブラチュアをもつ井戸が位置している。これはロッセッリーノの古代造形の知識とそれを実現可能とする技を示すとともに、人間の身体を基本とする寸法計画を思わせる【図14】。そして、いろんなアングルから大聖堂やピッコローミニ宮をみるときに、この井戸が視線のなかに入りこむゆえに、この小さなマイクロ・アーキテクチャーが全体の構想の基盤になっているのではないかとも思えるのだ。それは、ロッセッリーノが得意としてきた人体と調和する寸法体系を大規模な建築（大聖堂やパラッツォ）、そして広場の造形にどう適応するか、苦心している姿を思い起こさせる。だからこそ、理想都市ピエンツァのグランド・デザインには、アルベルティの関与が強く指摘されるのである²⁶。

画家が透視図で建築空間を表現するときには、その元になる平面図や立面図が描けるほど綿密な検討が必要となる。また二次元上ではスケールをどのようにでも縮小、拡張できるので、空間認識と創造の能力に画家は長けていただろう。アルベルティが『絵画論』で画家と建築家を結びつけたのは、こうした側面を強調するためだったと考えられる。一方で彫刻家は、人間の身体とそのスケールを建築に持ち込み、実践的に展開していったように思える。それは、15世紀後半の彫刻家-画家-建築家であるフランチェスコ・ディ・ジョルジョ（Francesco di Giorgio Martini, 1439-1501）が、その『建築書』（第一稿：1481-84、第二稿：1486-92年）の執筆や、ウィトルーウィウス『建築十書』の研究を進めるなかで、人体をモデルにどう建築を創造できるか試行錯誤していた点にもつながるだろう²⁷【図15】。

図版出典

図1. フィレンツェ、サンタ・マリーア・ノヴェッ

ラ 聖堂 ブランカッチ 礼拝堂
（[https://it.wikipedia.org/wiki/Trinità_\(Masaccio\)#/media/File:Masaccio,_trinità.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Trinità_(Masaccio)#/media/File:Masaccio,_trinità.jpg)）

図2. ミラーノ、ブレラ絵画館
（https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_Brera#/media/File:Piero_della_Francesca_046.jpg）

図3. 著者撮影

図4. フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ所蔵、著者撮影

図5. 著者撮影

図6. 著者撮影

図7. *La Primavera del Rinascimento La Scultura e le Arti a Firenze 1400-1460*, a cura di Marc Bormand e Beatrice Paolozzi, Firenze, Mandragora, 2013, p. 508.

図8. *Ibid.*, p. 509.

図9. 著者撮影

図10. 著者撮影

図11. ペルージャ、ウンブリア国立絵画館所蔵
（https://it.wikipedia.org/wiki/Storie_di_san_Bernardino#/media/File:Pietro_Perugino_cat08.jpg）

図12. 著者撮影

図13. 著者撮影

図14. 著者撮影

図15. Codice Zichy, f. 138r. Massimo Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del «De Architectura» nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, Tavola 53.

註

¹ Javier Ibáñez Fernández and Arturo Zaragoza, “Microarchitecture in the Iberian Context between the Fourteenth and Sixteenth Centuries. A First Attempt at Analysis”, in *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, sous la direction

de Jean-Marie Guillouët et Ambre Villain, Paris, Éditions Picard et Institut national d'histoire de l'art, 2018, p. 47.

² マイクロ・アーキテクチャーの研究に先鞭をつけたのが以下の研究である。François Bucher, “Micro-Architecture as the ‘Idea’ of Gothic Theory and Style,” in «*Gesta*», 15, 1/2, 1976, pp. 71-89. その後の研究の展開については、注 1 で挙げた *Microarchitectures médiévales* を参照されたい。

³ 本稿は発表済みの拙稿「美術工芸と建築のあわい：ルネサンスのミニチュア建築」、『京都美術工芸大学研究紀要』、第 1 号、2021 年 3 月、35-48 頁を一部加筆修正したものである。

⁴ 岡北一孝「マンテーニャによるオヴェターリ礼拝堂壁画の中の建築」、«*Arts & Media*», vol. 5, 2015 年、30-51 頁。

⁵ 第九書第 10 章。訳出は筆者による。Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Polifilo, 1966, p. 860. そのほか本稿では、以下の各国語版も参照した。レオン・バッティスタ・アルベルティ『建築論』、相川浩訳、中央公論美術出版、一九八二；Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavernor, Cambridge, MIT Press, 1988；Leon Battista Alberti, *L'art D'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004；Leon Battista Alberti, *L'arte di Costruire*, a cura di Valeria Giontella, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

⁶ 『絵画論』第二書。Leon Battista Alberti, *La Peinture*, édition, traduction et commentaire de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004, p.100.

⁷ マリオ・カルポ『アルファベット そして アルゴリズム：表記法による建築—ルネサンスからデ

ジタル革命へ』美濃部幸郎訳、鹿島出版会、2014 年、147 頁。

⁸ ベネデット・ヴァルキ「《彫刻あるいは絵画の、いずれがより高貴なりや》(第二の論議)」小佐野重利翻訳・解題、『西洋美術研究 特集 美術とパラゴネ』、No.7、2002 年、133-150 頁。

⁹ コナー手稿については、Thomas Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner”, in «*Papers of the British School at Rome*» 2, 1904, pp. 1-96；Tilmann Buddensieg, “Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis”, in «*Römishches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», 15, 1975, pp. 89-108.

¹⁰ 例えば、以下のような展覧会カタログがそれを示している。*Michelangelo e il disegno di architettura*, a cura di Caroline Elam, Venezia, Marsilio, 2006；*Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di Golo Maurer, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2009；Pietro Ruschi, *Michelangelo architetto nei disegni della Casa Buonarroti*, Milano, Silvana, 2011；『ミケランジェロ展 ルネサンス建築の至宝』、飛ヶ谷潤一郎、伊藤拓真責任編集、アートプランニングレイ、2016 年（特に、飛ヶ谷潤一郎「彫刻家ミケランジェロによる建築素描の表現とその変遷」、26-35 頁）。そのほか、本稿にとって重要なものとして、Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano, Mondadori Electa, 2007；*Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, a cura di Pietro Ruschi, Firenze, Mandragora, 2007；Cammy Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2008.

¹¹ Alina Payne, “The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges Between the Arts”, in *Donatello*,

Michelangelo, Cellini. Sculptors' Drawings from Renaissance Italy, Edited by Michael W. Cole, Boston, Isabella Gardner Museum, 2014, pp. 57-73.

¹² ミケランジェロによるサン・ロレンツォ聖堂のファサード計画については、注 10 に挙げた文献の他に、Henry A. Millon and Craig Hugh Smyth, *Michelangelo, Architect. The Facade of San Lorenzo and the Drum and Dome of St. Peter's*, Milano, Olivetti, 1988.

¹³ ミケランジェロの模型については、Ludwig Goldscheider, *A Survey Of Michelangelo's Models in Wax And Clay*, London, Phaidon, 1962.

¹⁴ ミケランジェロの創作と模型の関係については、James S. Ackermann, *The Architecture of Michelangelo*, Chicago, University of Chicago Press, 1986 (Second Edition), pp. 47-49; William Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, New York, Cambridge University Press, 1994; Riccardo Pacciani, “I modelli lignei nella progettazione rinascimentale”, in «*Rassegna (Maquette)*», numero 32, 1987, pp. 6-19; Mauro Mussolin, “Forme in fieri : i modelli architettonici nella progettazione di Michelangelo”, in *Michelangelo e il disegno di architettura* (2006), pp. 95-111.

¹⁵ この点については特に、Johannes Wilde, “Michelangelo's Designs for the Medici Tombs”, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», Vol. 18, No. 1/2, 1955, pp. 54-66.

¹⁶ ラウレンツィアーナ図書館については、注 6 で挙げた文献の他に、David Hemsoll, “The Laurentian Library and Michelangelo's Architectural Method”, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», Vol. 66, 2003, pp. 29-62; Silvia Catitti, “The Laurentian Library: Patronage and Building History”, in *San Lorenzo: A Florentine Church*, Edited by Robert W. Gaston and Louis Alexander Waldman, Cambridge (US), Villa I Tatti: The Harvard University

Center for Italian Renaissance Studies, 2017, pp. 382-426.

¹⁷ Mauro Mussolin, “Forme in fieri : i modelli architettonici nella progettazione di Michelangelo”, in *Michelangelo e il disegno di architettura* (2006), p. 102.

¹⁸ Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1971, pp. 980-3.

¹⁹ Leon Battista Alberti, *On painting and On sculpture. The Latin texts of De pictura and De statua*, Edited with translations, introduction and notes by Cecil Grayson, London, Phaidon, 1972, p. 118.

²⁰ *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, sous la direction de Jean-Marie Guillouët et Ambre Villain, Paris, Éditions Picard et Institut national d'histoire de l'art, 2018; Alina Payne, “Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture”, in «*Oxford Art Journal*», Vol. 32, No. 3, 2009, pp. 365-386.

²¹ 注 16 に挙げた文献がまさにそうである。そのほかには、Achim Timmermann, “Architectural Vision in Albrecht Scharfenberg's Jüngerer Tituel – A Vision of Architecture?”, in *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000-c. 1650*, Edited by Georgia Clarke and Paul Crossley, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2000, pp. 58-71.

²² 第二書第 1 章、訳出は著者による。Leon Battista Alberti, *L'architettura* (1966), p. 97.

²³ アントニオ・チャケッリ・マネッティについては、Isabelle Hyman, “Towards Rescuing the Lost Reputation of Antonio di Manetto Ciaccheri”, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Edited by Sergio Bertelli, Gloria Ramakus, Vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp.261-280.

²⁴ この模型については、Alessandro Parronchi, “Il modello del Palazzo Strozzi”, in «*Rinascimento*», 9,

1969, pp. 95-116; Richard .A. Goldthwaite, “The Building of the Strozzi Palace: the Construction Industry in Renaissance Florence”, in «*Studies in Medieval and Renaissance History*», x, 1973, pp. 99-194; Amanda Lillie, “Palazzo Strozzi e il mecenatismo privato nella Firenze del XV secolo”, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’architettura*, a cura di Henry A. Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, Milano, 1994, pp. 518-52; Amanda Lillie, Mauro Mussolin, “The Wooden Models of Palazzo Strozzi as Flexible Instruments in the Design Process”, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di Amedeo Belluzzi, Caroline Elam, Francesco Paolo Fiore, Milano, Officina, 2017, pp. 210-228.

²⁵ ロッセッリーノの彫刻については、Anne Markham Schulz, *The sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*, Princeton, Princeton University Press, 1977. そのキャリアや建築については、Charles R. Mack, *Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghamberelli Called Rossellino, 1409-1464*, Doctoral Dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1972

²⁶ 理想都市ピエンツァについては、拙稿（岡北一孝「ピウス二世『覚え書』の建築エクフラシスと理想都市ピエンツァ」、《*Arts & Media*》、vol. 8、42-67 頁、2018 年 7 月）及び、そこで参照した既往研究文献リスト（注 36）を参照されたい。

²⁷ Lawrence Lowic, “The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato”, in «*Journal of the Society of Architectural Historians*», Vol. 42, No. 4, 1983, pp. 360- 370. また彼の建築書については、Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese, Milano, Polifilo, 1967.



図1 マザッチョ《聖三位一体》



図2 《モンテフェルトロ祭壇画》



図3 「虚構の後陣」



図4 サン・ロレンツォ聖堂ファサード木製模型

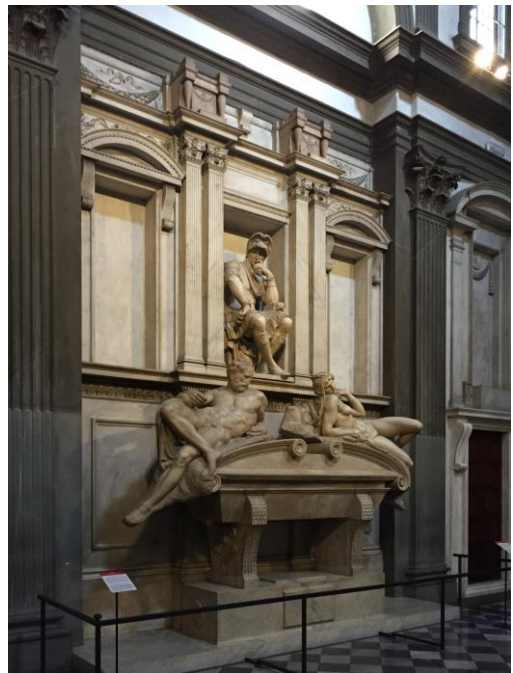


図5 サン・ロレンツォ聖堂新聖具室



図6 ルチェッラーイ礼拝堂の聖墳墓



図9 《ポルトガル枢機卿墓廟》

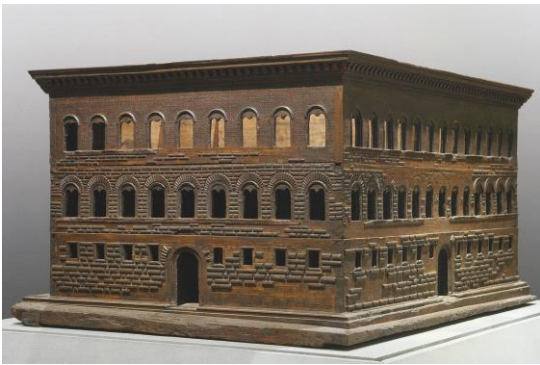


図7 パラッツォ・ストロツィ木製模型



図10 《レオナルド・ブルーニ墓廟》

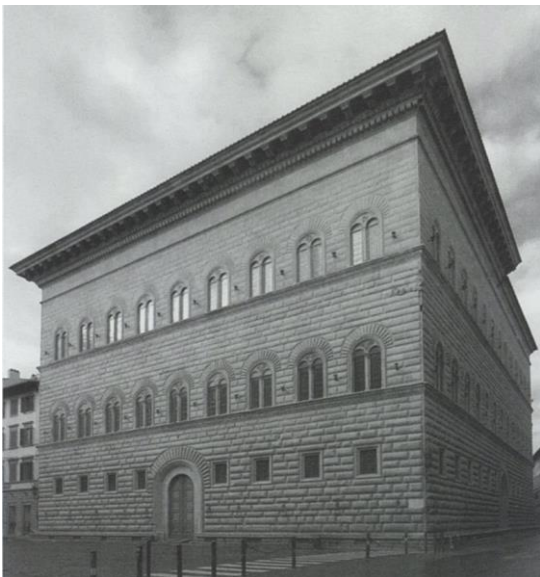


図8 パラッツォ・ストロツィ



図 11 《平癒した少女の奇跡》



図 12 ピエンツァ大聖堂



図 13 パラッツォ・ピッコローミニ



図 14 大聖堂前広場に位置する井戸

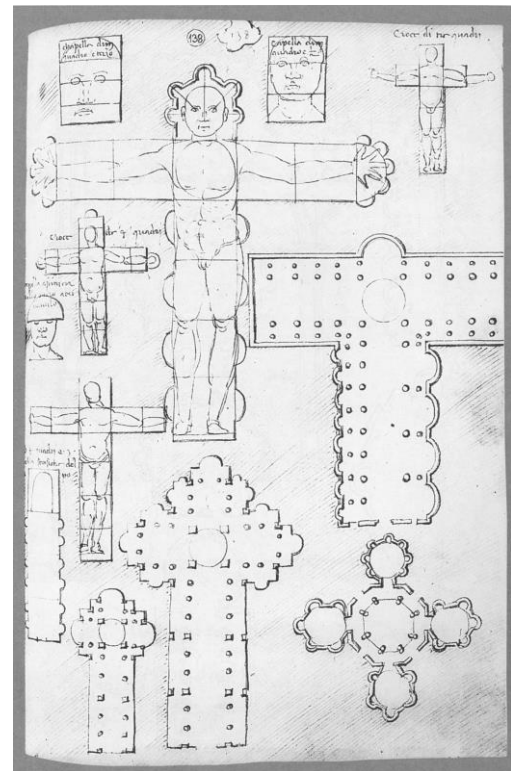


図 15 フランチェスコ・デイ・ジョルジョの素描