

ルネサンス絵画の取引のしくみ

マイケル・バクサンドール 著

篠塚 二三男 / 豊泉 尚美 訳
石原 宏 / 池上 公平 訳

1 序論

ひとつの十五世紀の絵画は、ひとつの社会関係の産物である。当時、一方には自ら絵筆をふるったり、あるいは少なくとも制作の監督にあたった画家がいた。また他方には、画家に絵を注文し、必要な経費を支払い、完成後はその作品の利用法をあれこれと思いつく別の人物がいた。どちらも今日のわたしたちとは異なる感覚をもち、今日とは異なる経済体制や宗教の制度、慣習、つまり広い意味での社会のなかで活動していた。当時の絵画は、画家と注文主とが協同して作りあげたものであり、その表現形態にはさまざまな社会的状況が反映されている。

絵を注文し、代金を支払い、その絵の使いみちを見つける人を「パトロン」と呼ぶことができよう。ただしこの呼称はかなり誇張された響きをもち、むしろ別の状況を意味するおそれがある。この人たちは、絵画を取引するにあたって必ずしも友好的であるとは限らず、積極的で、決定権をもっている。したがって「パトロン」というよりもむしろ「顧客」と呼ぶべきであろう。十五世紀の絵画のうちすぐれた作品は、

注文に基づいて制作されたのであり、顧客は自分用の細かな仕様書を用意したうえで画家に作品を依頼した。既製の絵画は、はやらない画家が手もちぶさたに描いた月並な聖母子像や、婚礼用長持ちに限定されていた。わたくしたちの興味を引くようなできのよい祭壇画や壁画は注文で制作されたのであり、顧客がつける細かい注文に多少の差はあるにしても、画家がその注文に従って制作すると約束することで、両者の契約は一般に成り立ったのである。

当時の顧客は今日と同じように作品の代金を支払ったが、その内訳は十五世紀独特であり、それが絵画の性格にも影響を与えた。絵画作品の根底にある関係とは、とりわけ経済的関係のことであり、絵画のなかには当時の経済活動の一面がきわめて具体的にうかがえるのである。美術の歴史において、金銭はひじょうに重要であり、作品にすんでお金をかけようとする顧客にとっての関心事であるばかりでなく、どのような基準で支払われるかという点においても絵画に影響を及ぼす。具体例をあげてみると、フェラーラの公爵、ボルソ・デステ

のような顧客は、もっぱら一平方ピエデを単位として代金を支払っている。たとえばパラッツォ・スキファノイアの壁画の場合、一平方ペーデ（ピエデ）あたり十ボローニャ・リラであった。^①ところが、フィレンツェの商人ジョヴァンニ・デ・バルデイのような、より経済的觀念のすんだ人は、ボルソとは異なる支払い基準で絵を入手している。ジョヴァンニの場合は、制作に要した材料費と手間から画家に支払う代金を割り出している。^②このように、十五世紀においては、作品の価格の見積りにさまざまな基準があり、また親方と単なる職人とは、支払われる金額にも差があった。現代においてもみられるように、こうしたことはいずれも絵画の様式に深く関っている。つまり絵画作品は、とりわけ当時の経済状況を化石のように残しているのである。

また、絵画は顧客が利用するために制作されたものでもあった。顧客たちがどんな動機で絵画を注文したのか探ってみたとしても、人それぞれの動機は複雑に絡み合っており、しかもその内容が場合によって少しずつ異なっているため、明確な答を引き出すのはむずかしい。たとえばフィレンツェの商人、ジョヴァンニ・ルチェツライは、画家の良き顧客であったが、彼は自分の邸宅に多くの金銀細工師や彫刻家の作品とならんで、ドメニコ・ヴェネツィアーノ、フィリップポ・リッピ、ヴェロッキオ、ポライウオロ兄弟、アンドレア・デル・カスターニョ、パオロ・ウッチェツロといった、「久しい以前からフィレンツェばかりでなく、イタリア全土に名の知れわたった巨匠たち」の作品を所蔵していたという。^③すぐれた作品を個人で所有していることに、彼が満足感を覚えたのは明らかである。ルチェツライはまた、教会や邸宅の建造や装飾に莫大な費用を投じているとも述べており、所有欲の

ほかにも更に三つの動機があることをほのめかしている。つまり、これらの事業は、「神の栄光と、都市まちの名誉、そして私自身の記念とに役立つので、最大の満足と最大の快楽を」与えてくれるというのである。絵画の注文にあたっては、程度の差こそあれ、一般にはこうした動機が強く働いていたに違いない。たしかに教会の祭壇画や礼拝堂の壁画などは、この三つの動機にすべてかなっていた。ルチェツライはさらに、五番目の動機を持ち出してくる。このような物品を購入することは、金銭を正しく使うという喜びや美徳のはけ口になるし、蓄財という公認された喜びよりも立派な喜びでもある、というのである。すこし考えて見るなら、この動機も納得がゆく。きわめて富裕な人物、とくにルチェツライのように銀行家といっても実際のところ高利貸業によって金儲けをした者にとつては、教会や美術品といった社会的に好ましいものに金を使うことが、不可欠の美徳や悦びとされていた。そうした行為は、世間に対する望ましい還元であり、慈善的寄贈と租税あるいは教会税の支払いとの中間に位置する行為であった。こうしたまえからゆくと、絵画には目立つわりに安価であるという一石二鳥の利点があったといわねばならない。鐘や大理石舗床、錦織りの掛物、そのほか教会への献品などは、絵画より金がかかったのである。最後になるが、ルチェツライには六番目の動機としてすぐれた絵を鑑賞する喜びがあったであろう。彼の残している記述や建築物の建立者としての記録から察すると、彼は視覚的な美しさに鈍い人物などではなかった。この第六番目の動機については何も語られていないが、ルチェツライも胸のうちでは、当然すぐれた絵を鑑賞する喜びを意識していたと思われる。別の機会に恵まれれば、これについて彼は臆さず

に語っていたかもしれない。

以上のように、絵画を注文する際の動機を列挙してみると、所有する喜び、積極的な敬神、ある種の市民意識、自己顕示や宣伝、富裕な者に要求される世間に対する還元的美徳と悦び、そして絵画の愛好の六つがあげられる。しかしじつさいのところ、顧客はおおむね当時の慣習にならって行動していたのであるから、自分の動機をそれほど分析してみる必要などなかっただろう。つまり祭壇画や、壁画で飾った家族礼拝堂、寝室の聖母子像、書斎の壁に置く洗練された家具といった型通りの美術品は、顧客自身の動機を、一般にかなり満足のゆくかたちで、暗黙のうちに正当化し、また画家にとっては何が要求されているのかを手短かに示してくれる点でおおいに役立ったのである。それとはともかくとして、当面の問題としては、絵画は何よりも鑑賞を第一の利用目的としていたという事実を認識すれば充分であろう。つまり美術品が制作された目的というのは、顧客や鑑賞する人たちが、そこから快い興奮を感じたり、あるいはそれが記念物や実用品にさえなるからであった。

この本の結論も以上のようになるが、さしあたってわたしが主張したいのは、十五世紀においては絵画はきわめて重要で、画家だけに一任することはできなかったという点である。現代の画家であつたら、自分にとって最良の作品を描いてからつぎに買手を捜すが、こうした近代ロマン派以降の状況とくらべると、十五世紀の絵画の取引はまったく異なっていた。現代の私たちはすでにできあがった作品を購入するが、だからといってジョヴァンニ・ルチェツライのような十五世紀の人々以上に、芸術家の個性に敬意を払っているということにはなら

ない。むしろわたしたちは、当時とは異なった経済社会のなかで生活しているのだと考えるべきであろう。絵画の取引のしくみは、しだいに完成品の取引へとかわっていく傾向がある。つまり、ロマン派以降とは産業革命以降ということでもあり、わたしたちの多くは今では家具さえ既製品を買っている。しかし、十五世紀は注文制による絵画の時代であり、この本のテーマも、こうした注文主の絵画への参加を考察しようとするものなのである。

2 契約および注文主による干渉

一四五七年にフィリップ・リッピは、ジョヴァンニ・デイ・コジモ・デ・メディチの注文で、三幅対祭壇画を描いた。これはナポリ王アルフォンソ一世（アラゴン王としては五世）への贈物として作られたもので、メディチ家の外交上のささやかな術策のひとつであった。フィリップ・リッピは当時フィレンツェで制作していたが、ジョヴァンニがときどき不在であったため、書簡によって連絡をとろうとした。

私は、例の絵について殿がおっしゃったとおりに意を尽くして制作しております。聖ミカエルは現在ほぼ完成に近づいておりますが、その武器と衣服に金銀を使う予定ですので、バルトロメオ・マルテッリの所に相談に行つてまいりました。彼の申しますには、金や殿のご希望についてはフランチェスコ・カンタンサンティと話し合つておくことにしよう、ともかく君は殿のご意向通りにすべきだ、とのことでした。そしてバルトロメ

オに、殿に対しご無礼がないようにと穏やかにいさめられたし
だいです。

さてジョヴァンニ様、私は今後とも殿の忠実なる僕であります。私は殿から十四フロリンいただきましたが、お手紙ですでお知らせしましたように、出費は三十フロリンになってしま
うでしょう。そのように費用がかさむことになりましたのは、
この絵の装飾が豪華だからです。どうかこの件につきましては、
バルトロメオを殿の代理人となさるよう、彼と打ち合わせて下
さいませ。そしてもしも仕事を急ぐ必要がございましたら、私
がバルトロメオのもとに出向き〔…〕。

もし私が提案いたしましたようにバルトロメオを代理に立
て、画材や金、金箔、絵具の代金として六十フロリンお送りく
だされば、私の方としましては、殿にご迷惑のかからぬよう、
バルトロメオを私の保証人として八月二十日までに作品を完成
させるつもりでございます。〔…〕。なお、ご参考までにあの木
製の三幅対祭壇画の下図を、高さや幅の寸法を添えて、お送り
いたします。殿との御交情から、私はこの仕事に対して百フロ
リン以上の労賃は請求いたしません。お願いは以上です。ご返
事をお待ちしております。私は疲労しており、作品が仕上がりが
しだい、ここフィレンツェを発ちたく思っております。もしあ
つかましいことを申しあげましたならお許し下さい。いついか
なることでも殿のお望みのおりにいたします。

敬具 一四五七年七月二十日

画家フラ・フィリッポ フィレンツェにて^④

この書簡の下部に、フィリッポ・リッピは三幅祭壇画の構想スケッ
チ（図版1）を付していた。彼は左から右に聖ベルナルドゥス、幼な
子キリストを礼拝するマリア、聖ミカエルを描いている。そして、フ
イリッポがとくに承認を求めた祭壇画の枠組みは、絵の人物像よりも
念入りに描かれている。

十五世紀の絵画がもっていたさまざまな機能には、あまり（公私）
の区別はつけにくい。個人的な依頼であつても、公共的な役割を担っ
ていたことが多く、作品はしばしば公の場に設置された。たとえば教
会の付属礼拝堂にある祭壇画や連作壁画も、特定の個人のために使わ
れることは決してなかった。よりはつきりとした区別は、大聖堂造営
局のような大組織によつて依頼された注文なのか、それとも個人や小
集団による注文なのかという区別である。つまり、前者は共有的ある
いは公共的な事業であり、後者は個人的な発案によるものなのである。
当時の画家は、つねにというわけではないが、たいていの場合、大組
織よりも個人や小集団から注文を受け、干渉されたのである。

こうした状況にあつたことは重要である。つまり、画家はふつう市
民や個人や宗教団体か修道院の長、また君主やその役人といった素
人の顧客とかなり直接的な関係を結んでいたということなのである。
注文主の人脈がひどく混みいつている場合でも、画家はたいてい特定
できる人のために作品を作った。そしてその注文主は、絵画の依頼を
思いたち、画家を選び、作品の姿を思い描きながら絵が完成するまで
関わり続けたのである。この点で画家は、彫刻家とは異なっていた。

たとえばドナテツロが、毛織物製造人組合の管理運営するフィレンツェ大聖堂の仕事に長期間従事していたように、彫刻家は大規模な公共事業に携わることが多く、その場合、素人である注文主の干渉はより非個人的でおそらく無きに等しいものだったようである。画家の方は、注文主から彫刻家以上に干渉されたが、その詳細を逐一記録したものは当然ながら通常残されてはいない。さきほどのフィリップ・リッピからジョヴァンニ・デ・メデイチへの手紙はむしろまれな例であり、そこには明らかに顧客の影響力が感じられる。それではいったい顧客は美術のどの領域で直接的に干渉していたのだろうか。

絵画の制作をめぐる注文主と画家との基本関係を記した一連の公的資料が残されているが、そうした資料には、双方が認めた契約上のおもな義務が明記されている。この種の資料は数百点現存しているが、その大部分は今では失われてしまった作品についての言及である。そのうち幾つかは、公証人によって作成された正式の契約書であるが、そのほかは注文主と画家の双方で保存しておくためのおおまかな覚書リコルデイである。この覚書は、公証人の使う決まり文句を連ねたものではないが、いちおう契約としての効力を持っている。どちらも契約に際しての似たような諸条件を挙げている。

こうした契約については、ひとつの都市のなかでさえ定まった書式というものはなかったので、完全に典型的な契約といったものもない。ただし次にあげるフィレンツェの画家のドメニコ・ギルランダイヨとフィレンツェのオスペダーレ・デリ・インノチェンティ（孤児養育院）の院長との間にかわされた契約は、かなり典型的な部類に入るだろう。これは現在もこの孤児養育院にある『マギの礼拝』（図版2）（一四八

八）の契約書である。

この文書を読む者には次のことが明らかにされる。現在フィレンツェの孤児養育院の院長であるメッセル・フランチェスコ・デイ・ジョヴァンニ・テゾリ尊師、および画家のドメニコ・デイ・トマーゾ・デイ・クラド「ギルランダイヨ」の依頼により、私フィレンツェのジェズアーティ会修道士、フラ・ベルナルド・デイ・フランチェスコは、前述の孤児養育院の教会内に設置する祭壇画についての合意と注文に関するこの文書をしたためた。合意内容および規定は以下に示すとおりである。

本日、一四八五年十月二十三日に、フランチェスコは、ドメニコに一枚の板絵を注文し、その制作を委託する。板は、フランチェスコが準備したものであり、ドメニコは、その板に自費で彩色し絵をしあげるものとする。彼は板絵をすべて自分の手で彩色し、下絵に示されたとおりに人物などを描かねばならない。いずれにしても私フラ・ベルナルドが最良と見なせるように、先の下絵にある様式、構図から逸脱してはならない。また、装飾品などに良質の絵具や金粉を必要とする場合はすべて自費で板絵を彩色しなければならぬ。板絵にかかるほかの費用についても同様である。さらに青色は、オンスあたり四フロリンほどの高価格のウルトラマリンでなくてはならない。また、本日から三十カ月以内にこの板絵を仕上げ納品しなければならぬ。そしてここに述べた板絵の代金として、（ドメニコの全経費である）百十五大判フロリンを、私フラ・ベルナルドが絵に

それだけの価値があるとみなした場合に、彼は受け取ることができる。また私は、その絵の価値や技量に関して、最適の評価を下せると思われる人のところに出向いて意見を求めることができ、先に示した価格に値しないと判断した場合には、私フラ・ベルナルドが妥当と考える値引きした額を、彼は受けとることとする。さらに彼は契約に即して、私フラ・ベルナルドが納得できるように、この板絵のプレデッラを描かなければいけない。なお支払いは次のように行なわれる。フランチェスコ尊師は、ドメニコに対し一四八五年十一月一日から始めて毎月三大判フロリンを支払わなければならない。続く月々もずっと前述のように毎月三大判フロリンである…。

もしドメニコが上記の期限内に板絵を納品できない場合には、十五フロリンの罰金が課せられるであろう。また同様にフランチェスコ尊師が上記の月々の支払いを怠った場合には、その違約金として、板絵が完成したときに残金全部を支払わなければならない^⑤。

双方がこの契約に署名している。

この契約には、おもにつきのような三点の合意事項が含まれている。(i) 画家が描く予定のものを、明確に記してあり、この場合はあらかじめ合意された下絵をもとに、制作するよう取り決めてある。(ii) 注文主がいつ、どのように支払いをするか、また画家はいつ作品を引き渡すかについて明記されている。(iii) 画家は上質の顔料、とくに金やウルトラマリンを使うように指示されている。しかし契約によって

その詳細や正確さはさまざまである。

絵の問題についての指図は、いつでも詳細をきわめたというわけではない。個々の画像まで列挙している契約はさほど多くはないが、描いてもらいたい画像をことばで明確に示すのはむずかしいので、下絵にゆだねるやり方がより一般的であったし、明らかにより有効であった。この下絵は一般に重視されていた。一四三三年にフラ・アンジェリコが、フィレンツェの亜麻布商組合のために描いた祭壇画(図版3)がそうした例であった。潔癖な生活を送っていたため、価格の取り決めはこの場合例外的にフラ・アンジェリコの良心に委ねられた。「百九十フロリンあるいは彼の良心が妥当と考えるより少ない額」—その人徳ゆえにこれほど信用されたのだが、それでも下絵からは逸脱しないようにと制約を受けている。こうした下絵に関しては、画家と注文主のあいだに相当のやりとりがあったことだろう。たとえば一四六九年にピエトロ・カルツェッタ^⑥はパドヴァのサンタントニオ聖堂のガツタメラータ家礼拝堂にフレスコ画を描くことを請け負ったが、合意にいたるまでの過程が契約書のなかに明確に述べられている。まず寄進者の代理人、アントンフランチェスコ・デ・ドッテイが、描かれるべき主題について述べる。次にカルツェッタはその主題を承認する。そして彼は「想像もしくは史実に基づいた下絵」を作り、アントンフランチェスコにそれを渡す。この下絵に基づきアントンフランチェスコがさらに絵に関する指示を与える。最後に、彼はその絵のしあがりに納得がいくかどうか決定する、と、この契約書には記されている。完成予定図の叙述が難しい場合には、しばしばほかの絵が引きあいに出された。たとえばフィレンツェのネリ・デイ・ビッチ^⑦が一四五四年にサ

ンタ・トリニタ聖堂の祭壇画の彩色と仕上げの仕事を請け負った際、彼は前年にサンタ・フェリチタ聖堂でカルロ・ベニツィのために制作した祭壇画と同じ様式に従っている。

支払いについては、さきほどのギルランダイヨの例のように、一般に総額の分割払いという形で行なわれた。しかし画家の必要経費と、画家の手間賃とを区別して支払うこともあった。高価な顔料を調達したり、画家に制作をかけた時間と技量に対して報酬を出す注文主もいた。たとえばフィリッピノ・リッピがローマのサンタ・マリア・ソブラ・ミネルヴァ聖堂に『聖トマス伝』（一四八八年から九三年）を描いたとき、枢機卿カラファはフィリッピノの分として二千ドゥカート支払い、さらに助手たちにたいする報酬とウルトラマリンの顔料の費用をべつに支払っている。いずれにせよ支払い額を算出するうえで基準は、必要経費と画家の手間賃の二点だったのである。たとえばネリ・デ・ビッチは、「私は、金とその使いかた、そのほかの顔料、私の腕前のそれぞれにたいして報酬を受け取った」と書いている。また、契約で定められた額の変更できないというわけではなく、画家が契約時の金額では足りないと思えば再交渉することもできた。たとえばギルランダイヨの場合、インノチェンティ祭壇画のプレデッラを最初の契約の百十五フロリンのなかで引き受けたが、結局このプレデッラの分として七フロリンの追加料を受け取っている。画家と注文主が最終的な総額を決定するうえで折合いがつかないときには、組合に加入している公認の画家が仲裁の労をとることもできた。しかしふつうこうした紛糾はあまり起こらなかったようである。

ギルランダイヨの契約には、「画家は良質の顔料、とくにウルトラマ

リンを使うように求められている。契約の際、金と並んで青の顔料の品質に一般に気が配られているのにはそれなりの理由があった。ウルトラマリンは金や銀について高価な顔料で、画家にとって扱いにくい色でもあった。ウルトラマリンには安価なものと同高価なものがあり、アズライト（ドイツ青）と呼ばれるさらに安い代用品もあった。（ウルトラマリンは粉末にしたラピスラズリから作るもので、東方から高い値段で輸入された。色を抽出するためにこの粉末を何度か水にさらすが、最初に取り出される深いヴァイオレット・ブルーがもっとも良質で高価であった。アズライトはただ銅を炭化させたもので色合いが冴えず、より悪いことには性質が不安定で、とくにフレスコ画に使うとそうであった。）注文主はこの青のことで落胆させることのないように、使う青はウルトラマリンの青であると指定した。さらに慎重な注文主であれば、一オンスあたり一フロリンとか、二フロリン、四フロリン、というようにウルトラマリンの等級を示して明記した。画家も鑑賞する側も以上の点には敏感だったので、ウルトラマリンのもつ異国風で扱いにくい性質は、絵のなかの一部分を際立たせる手段となつたのである。現代の私たちにとっては、おそらく深い青（ダークブルー）は赤（スカーレット）や朱色（ヴァーミリオン）に比べてそれほど刺激的ではないので、この点を見逃しやすい。たしかに、聖書からの諸場面で、あきらかにキリストや聖母マリアといった主要人物を引き立たせるために、このウルトラマリンが使われている場合は容易にそれを見てとることができる。しかしさらに興味深いのは、もっと微妙な使い方をしている場合である。たとえばロンドンのナショナル・ギャラリーにあるサセッタの板絵、『貧乏な兵士に外套を与える聖フラ

ンチエスコ」では、聖フランチェスコの脱ぎ捨てたガウンがウルトラマリンドで描かれているのである。また、高価な顔料を使っているマサッチオの『磔刑』〔ナポリ、カポディモンテ美術館〕では、この場面の本質的身振りとなる聖ヨハネの右腕がウルトラマリンドで強調されている。こうした例はほかにもあるが、契約書を見ると、青色に対する目が鋭敏で、さまざまな青に対する識別能力がうかがえる。こうした能力を現代の私たちの文化はけっして持ち合わせてはいない。一四〇八年ゲラルド・スタルニーナは、エンポリのサン・ステファノ聖堂に、今では失われてしまった『聖母マリア伝』のフレスコ画を描く契約をした。^⑧ 契約には青色についてかなり細かく記されている。たとえば聖母に使用するウルトラマリンドは、一オンスあたり二フロリンのものでなければならず、絵のほかの部分は一オンス一フロリンのウルトラマリンドでよいという具合である。重要さの度合いが、ヴァイオレット・ブルーの多少の差で示されているのである。

もちろんすべての画家がこうした契約関係に従って仕事をしていたというわけではない。俸給を得て王侯の下で働いた美術家も何人かいた。たとえばマンテーニャは、一四六〇年から一五〇六年の没年までマントヴァのゴンザーガ公に仕えたが、かれの場合には記録もよく保存されている。ロドヴィコ・ゴンザーガが一四五八年四月に、マンテーニャに提案したものは、きわめて明快である。「余は、貴君に俸給として月十五ドゥカト、家族と快適に住むことのできる家屋、毎年六人分を養うに十分な穀物、さらに貴君が必要とするだけの薪を与えよう」。マンテーニャはかなりためらった後、これを受け入れ、俸給の見

返りとしてゴンザーガ家のためにフレスコ画や板絵を描いたばかりでなく(図版4)、ほかの職務も果たした。^⑨

ロドヴィコ・ゴンザーガからマンテーニャへ 一四六九年

貴君にひとつがいのホロホロチョウを写生してもらいたい。タペストリー職人に織らせるつもりなので、その写生図をこちらに送って欲しい。ホロホロチョウは、マントヴァの庭で見ることができよう。

枢機卿フランチェスコ・ゴンザーガよりロドヴィコ・ゴンザーガへ 一四七二年

…アンドレア・マンテーニャに命じて…ここ「フォリーニョ」に來て私とともに滞在するよう申し付けてください。私が所有しております彫刻の施された宝石やブロンズの人物像などのみごとに古代の遺品を彼に見せて楽しみたいと思います。そして彼とともにそれらを研究し、論じ合いたく思います。

ミラノ公よりフェデリコ・ゴンザーガへ 一四八〇年

絵の下絵を何枚かお送りします。貴公のもとにおります高名な画家アンドレア・マンテーニャにそれを描いてもらうようお願いいたします。

フェデリーゴ・ゴンザーガよりミラノ公へ

一四八〇年

お送り戴いた下絵を受け取りました。アンドレア・マンテーニャにそれをもとに立派なものを完成させるよう申しとおきました。ただ彼はこの仕事が自分よりむしろ挿絵画家に向いているのではないかと申ししております。彼は小さな人物を描くのに不慣れだということです。聖母などの人物像は一ブラッチャないし一・五ブラッチャ半位の大きさのほうがよく描けると申ししておりますがそれでよろしいのかどうか…。

ランチロット・デ・アンドレアシスよりフェデリコ・ゴンザーガへ

一四八三年

私は金細工師ジャン・マルコ・カヴァツリと、マンテーニャのデザインによる鉢と広口杯の制作を依頼する商談を取り決めました。ジャン・マルコは鉢については三リラ十ソルド、広口杯については一・五リラを要求しております。…細長びんの仕事が始まる前に、貴公にその形を見て戴けるようにマンテーニャの下絵をお送りします。

実際には、マンテーニャの立場はゴンザーガが提案した通りにはゆかず、俸給もいつもきちんとマンテーニャに支払われたわけではなかったが、ときには特典を与えられたり、土地や金の贈物があったり、

またほかのパトロンから謝礼を受け取ったりすることもあった。しかしこのようなマンテーニャの地位は、ほかのすぐれた十五世紀の画家たちと比べて特殊なものである。王侯貴族のために絵を描いた画家たちであっても、家臣として定期的に給料を支給されるよりは、作品ごとに代金を支払われるのがふつうだった。十五世紀当時の絵画取り引きの様子がわかるのは、契約書にくり広げられた実際の商業上の取り引きによってであり、それはとくにフイレンツェでもっとも明確に見ることができる。

契約については、これまでに述べてきた程度には一般化して考えることができるというものの、その細目はじっさいにはかなりまちまちである。そしてさらに興味深いのは、十五世紀の時の流れにつれ契約条項の強調点が徐々に変化していることである。一四一〇年の段階ではひじょうに重要であったことが、一四九〇年になるとさほど重要ではなくなっている。また逆に一四一〇年にはとくに重視されなかったようなことが、一四九〇年には明確な誓約が要求されているという具合であった。こうした強調点の変化の両面——軽視される面と重視される面——はきわめて重要であり、それらが表裏の關係にあることを知るならば、クアットロチェントを理解する鍵のひとつが得られたことになる。高価な絵具はさほど重視されなくなる一方で、画家の技量に対する要求が増してゆくのである。

3、 美術と材料（画材）

時代が進むにつれ、契約書には金やウルトラマリンについて以前ほ

ど多くは記されなくなった。一般的には相変わらず両者は言及されているし、青色が完成した絵からはがれ落ちたりしては困るので、ウルトラマリンの等級は一オンスにつき何フロリンというように明記されることもあったが、ウルトラマリンや金はしだいに関心的ではなくなり、金は額縁のほうに使われるようになっていった。スタルニーナが一四〇八年に契約した時点では、絵の部分部分でさまざまな等級の青色を使い分けることがひじょうに重要であったが、十五世紀も後半になるとそのようなことがまったくなくなる。このように高価な絵具に心を奪われなくなったことは、今日わたしたちが絵を見るとときに取る態度に通ずるものがある。顧客たちは、画材の単なるぜいたくさ以前ほど公衆に誇示しなくなりつつあったようである。

このような推移を美術史のなかだけで説明しようとしても無理だろう。絵画のなかで金の果たす役割が減っていったのは、派手な誇示を選択しながら抑制しようとする当時の西欧の一般的な傾向の一端をなしているのである。この傾向はほかの多くの事柄にも現れていた。たとえば顧客の衣服にこのことは明らかであり、顧客たちは美しく飾られた織物や派手な色調を嫌い、ブルゴーニュの地味な黒を好むようになっていた。この流行には現在ではわかりにくいある心理的な含みがあったようである。十五世紀中頃の雰囲気は、フィレンツェの出版業者ヴェスパシアノ・ダ・ビステイツチが、ナポリのアルフォンソ王について語った逸話のなかでかなりよくとらえられている。

以前ナポリに駐在していたシエナの大使がいた。彼はいかにもシエナ人らしくひじょうに派手だった。一方アルフォンソ王

はいつも黒い服を着ており、飾り留め金しかついていない帽子をかぶり、首に黄金の鎖をつけているだけだった。そして錦や絹の服をほとんど着なかった。ところが先の大使はひじょうに高価な金襴を身につけており、王の引見に向くときはいつもこれを着込んでいた。王は家臣と一緒にときしばしばこの金襴をからかったものだった。ある日、王は側近のひとりに笑いながら言った。「あの錦の色はなんとか変えねばならぬのう。」そしてある日王は、小さく粗末な部屋に、大使全員を召集して引見する手はずを整え、さらに家臣数人と相談し、人だかりのなかで皆がシエナ大使を押し分けて進み、着ている錦をこするようにとり決めた。さてその当日になってシエナ大使の錦の服はほかの大使たちばかりでなく王にまでこぼかれ、こすられた。皆、部屋を出て錦の様子を見ると笑いこぼれた。毛はまったくつぶれ、錦は深紅色となり、金のはげ落ちて黄色い絹が残るだけの見てもむざんなぼろきれになってしまったのである。シエナ大使が、すっかり台なしになった錦を着て部屋から出て言ったのを見とどけると、王も笑いを止めることができなかった。

〔…〕^⑩

豪華な金色の輝きが一般に好まれなくなっていったという変化には、じつさいひじょうに複雑で、相互に独立した多くの原因があったに違いない。——ある大きな社会的変動によって、新品のけばけばしい豪華さが好まれなくなるという問題が起こったのである。その社会的変動を列挙すると、まず十五世紀における金の深刻な供給不足があげ

られる。次に当時のキケロ流の人文主義がもたらした感覚的な放縦に對する古典古代的な嫌悪感があり、この倫理観は、より近づきやすかつたキリスト教の禁欲主義を強化した。また衣服に関しては、オランダの最良の服地は黒であるというあまり技術的に明確な根拠のない評判があった。さらにとりわけ流行の波というものも挙げられるだろう。こうしたさまざまな要因が同時に集まっていたに違いない。またこの抑制は、豪華さの誇示を社会全体的に放棄するというのではなく、選択的なものであった。たとえばブルゴーニュのフィリップ善良侯やナポリのアルフォンソ王は、衣服を除く公的な生活の多くの場で、相変わらず——かつて以上ではないにせよ——ぜいたくであった。黒の服に限ってみても、最高級のオランダの織物を惜しげもなく斜めに裁断するなどして、従来どおり人目を引くぜいたくをしていた。つまり、誇示の方向が変わったのであり——ひとつの方向が禁じられ別の方向が発展した——誇示そのものは続いていたのである。絵画の場合も同様であった。金やウルトラマリンを多量に使うことが、契約書のなかでしだいに重要視されなくなるにつれ、それに代わって別のものがいさぎりに言及されるようになった。それは技術(画家の技量)であった。この技術が高価な絵具といかに無理なく入れ替わることができたのか、そして技術がとくに資金を費やすだけの価値ある指標として、いかに明確に理解されたのかをさぐるためには、絵の価格の問題に立ち戻らなければならない。

高価な材料の価値と、その材料を扱う熟練した腕前の価値との区別が、これからの議論の上でかなり決定的である。こうした区別は現代の私たちには不慣れであり、私たちが絵画を考察する上でふつう重要

ではないが、じつさいには十分に理解できる区別でもある。ところが初期ルネッサンスにおいては、まさにこの区別は関心の中心 ∇ だったのである。材料の品質と技術の質との区別は、絵画や彫刻についての議論のなかではもつとも頻出する一貫した議題であり、その議論が美術作品の大衆の享受を嘆く禁欲調のものであるにせよ、あるいは美術理論の文脈でみられる肯定的なものであるにせよ、この区別は幾度となくくり返されてきた。一方では理性の擬人像がこの区別を用いて、美術作品が私たちに与える悪影響を非難する。たとえばペトラルカの対話集『幸・不幸の治療法』には、「思うにあなたを喜ばせるのは、物の \wedge 高価さ ∇ であって \wedge 芸術 ∇ のものではない」とある。^⑧

他方では、アルベルティが『絵画論』のなかでこの区別を用い、画家は熟練した技があれば、金色の対象物でさえ金の絵具そのものを使わずに、黄色と白色の絵具で描くことができるものだ、と論じている。

自分たちの描く絵にやたらと金を使う画家たちがいる。彼らはそうして絵に荘厳さが加わると考えているが、私はそのことを誉めはしない。たとえウエルギリウスのデイドーを、黄金のえびらをつけ、黄金の留め金をつけた金髪で、黄金の帯を締めた紫の衣をまとい、黄金の馬具をつけた馬車の黄金の手綱を引いている姿で描くつもりだとしても、いっさい金を使うことは望ましくない。なぜならあたりまえの色で黄金の輝きを表現することこそ、名匠にいっそうの賞賛をもたらすものだからである。^⑨

このような実例はほとんど数限りなく挙げられるだろう。しかも互いにもつとも異なる意見でさえ、材料と技術という同じ区分法に依存しているのである。

しかし絵画についての知的な理念と、絵画の通常の取り引きとはまったく別の物である。一方が他方に及ぼす影響というのは、直接的でもなければ単純でもないため、一般的にそれを立証するのは難しい。ともかくペトラルカとアルベルティが用いる区分法にそれなりの意味合いを与え、また実際の仕事の領域へその区分法を適用したということとは、他の手仕事と同じく、材料と技術という区分法が絵画の価格を算定するさいの基礎だったということなのである。絵画の代金は、この物と技術、または材料と手間という二つの項目に対して支払われた。たとえばジョヴァンニ・ダーニョ・デ・バルディがサント・スピリト聖堂の家族礼拝堂に設置する祭壇画(図版5)の代金としてポツェイチェツリに支払った資料がある。

一四八五年八月三日 水曜

サント・スピリト聖堂の礼拝堂で七八フロリン十五ソルドの支払い。サンドロ・ポツェイチェツリに、彼の算定した金貨七五フロリンに対して支払った。算定の内訳は次の通りである。ウルトラマリ年代ニフロリン、金と板の準備に三八フロリン、画家の腕前に対し [pel suo pennello彼の絵筆に対し] 三五フロリン。^④

ここには珍しく理論上の価値と実際上の価値とのみことな対応があ

る。一方にウルトラマリ年代、画面と枠のための金板の木材などの八材料√の値があり、他方にはポツェイチェツリの絵筆に対する八手間や技術√の値がある。

4 技術(画家の技量)の価値

見る目のある顧客が、絵画にあてる資金を顔料の金から画家の「絵筆」(技術)へと振り替える方法にはいろいろとあった。注文した絵の人物の背景に、金箔でなく風景を指定することもその一例であった。

画家はさらに画面の空白部分、正確にいうと人物の背景に、風景と空 [Paese et aere] を描くこと。そしてそれ以外の地の部分もすべて彩色すること。ただし額縁は金を使う予定なので除外する…。(ピントリツキオ、ペルーシアのサンタ・マリア・デ・フォツシ聖堂にて 一四九五年)^⑤

契約書には顧客が描いてもらいたいと思っっている風景について細かく記載されることもあった。たとえば一四八五年にジョヴァンニ・トルナブオーニの注文でドメニコ・ギルランダイヨがフィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂の内陣にフレスコ画を描く契約を結んださいに、画家は「人物、建物、城館、都市、山、丘、平原、岩、衣装、動物、鳥、その他あらゆる種類の獣」を描き込むことに同意した。このような要求は、ほんとうの技術ではないとしても、少なくとも労力に対する手間賃を保証しているということである。

技術を気前よく買う顧客となるには、もうひとつのより確実と思われる方法があり、それは十五世紀中頃にはすでに定着していた。つまりどのような手仕事においても、各工房内で親方と助手が費やす手間の価値に関して相対的になりに大きな格差があったことである。画家たちにとってこの差が根本的であったことは、次の例からもうかがえる。一四四七年にフラ・アンジェリコは、ローマで新教皇ニコラウス五世の注文をうけてフレスコ画を描いた。この仕事に対する支払いは、個人や小さな世俗集団からの依頼の場合に当時一般的であった一括払いの方法ではなく、アンジェリコと三人の助手それぞれの労働時間に基づいて支給され、必要な材料は別に調達された。次にあげるヴァチカンの勘定書には、四人それぞれの手間賃が示されている。

一四四七年五月二三日 サン・ピエトロの礼拝堂で制作中の画家、ドメニコ会士フラ・ジョヴァンニ・デイ・ピエトロに対し、年二百ドゥカートの給与基準で、三月十三日から五月末までの期間について四三ドゥカート二七ソルドを五月二十三日に支払う：

四三フロリン四七ソルド
上述の礼拝堂で制作中のフィレンツェの画家、ベノツツォ・ダ・レーゾに対し、月七フロリンの給与基準で、三月十三日から五月末までの分、十八フロリン十二ソルドを同日支払う：

十八フロリン十二ソルド
同礼拝堂の画家、ジョヴァンニ・ダントニオ・デッラ・ケールカに対し、月一フロリンの基準で、五月末までの二カ月分と五

分の二カ月分の給与として、二ドゥカート四二ソルドを同日支払う：

二フロリン四二ソルド
同礼拝堂の画家、ジャコモ・ダントニオ・ダ・ポーリに対し、月一フロリンの基準で、五月末までの三カ月分の給与として、三フロリンを五月二三日支払う：

三フロリン^⑦

したがって四人のそれぞれの年間給与は、生活費を除けばつぎのようになる。

フラ・アンジェリコ、二百フロリン
ベノツツォ・ゴツツォリ、八四フロリン
ジョヴァンニ・デッラ・ケールカ、十二フロリン
ジャコモ・ダ・ポーリ、十二フロリン
百八フロリン

のちにこの工房仲間がオルヴィエートに移って仕事をしたときも、同額の支払いを受けた。ただしジョヴァンニ・デッラ・ケールカだけは給与が倍増し、月一フロリンから二フロリンになっている。工房の親方が助手に代わって不釣合なほど——現在の基準に照らしてではなく、当時の基準に照らして不釣合なほど、多くの部分を描いた場合には、当然技術に対してより多くの金額が支払われた。

まさしくそうしたことが起こっている。ピエロ・デッラ・フランチェスカの『慈悲の聖母』（図版7）の契約書がその例である。

一四四五年六月十一日

修道院ピエトロ・デイ・ルカ：「ほか七名」は、慈悲の聖母マリア信心会、およびその会員の名において、同会のために画家ピエロ・デイ・ベネデットに対し、同会の礼拝堂と教会用のひとつの板絵を現在同所にある板絵と同じ形式で制作することを依頼した。さらにそのための材料、絵を準備し完成するまでのすべての経費、作品の組み立てと同礼拝堂への設置を委任した。絵の画像、人物、装飾については、上記の修道院長とその助言者、その職務を代行する者、および同信心会の役職者の同意を得て決定された。この絵には良質の金による金箔をはり、良質の絵の具、とくにウルトラマリンを用いて彩色しなければならぬ。さらに、上記の画家ピエロは、板絵が材料もしくはピエロ本人の過失によって、時間がたつにつれ欠陥を呈した場合には、十年を限度としてこれを修復しなければならぬものとする。以上のことに対して注文者側は一フロリンあたり五リラ五ソルドの換算率で百五十フロリンを支払うことに同意した。かれらは要求がありしだい五十フロリンをただちにピエロに支払い、未払金は作品完成後に支払うことを了承した。また同ピエロは板絵を作り、描き、装飾し、現在同所にある板絵と同じ幅、高さ、形状に組み立て、そして今後三年間のうちにこれを完成し、同所に設置したうえで引き渡すことを請け負った。またこの絵については \wedge ピエロ本人以外いかなる画家も絵筆をとってはならない \vee (\wedge \vdots \vee はバクサンドールによる強

調)

これは板絵の注文例であり、大規模なフレスコ画の依頼の場合には要求がより緩やかでもあった。たとえばフィリップ・ノ・リッピが一四七七年にフィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェツラ聖堂のストロツツイ家礼拝堂にフレスコ画を描く契約を結んだとき、彼は「作品の全体にわたり、とくに人物を本人の手で (tutto di sua mano, e massime le figure)」^⑧ 描くことを約束した。この場合の条文は多少つじつまが合っていないが、その意味するところは明らかである。つまり人物像は背景の建築よりも重要でむずかしいので、フィリップ・ノ・リッピから筆をふるうべき部分が比較的多いということである。オルヴィエート大聖堂のフレスコ画 (図版6) のため、一四九九年に結ばれたシニョレッリの契約書には、より詳細で具体的な記述がある。

上記の親方ルカは、次のように描く義務があり、これを約束すること。「1」上記のヴォールトに描かれる予定の人物像全部を描くこと。「2」とくに \wedge 各人物の顔と上半身すべて \vee を描くこと。「3」どんな絵もルカ自身が立ち会っている時のみ描かれるべきこと。そして「4」絵具の調合はすべて親方ルカ本人が行なうこと。^⑨ (\wedge \vdots \vee は、バクサンドールによる強調)

ここには、大規模なフレスコ画を制作する場合、親方が自分の構想の実現にどの程度まで個人的に介入すべきかについて、ひとつの解答が示されている。一般的にいつて、おそい時期の契約書の意図ははつき

りしており、顧客は注文した絵画に黄金によってではなく、名人芸つまり画家自身の腕前によって栄光を与えようとしている。

十五世紀中頃には、絵画技術の価値の高さはよく理解されるようになった。フィレンツェ大司教の聖アントニヌスは、その著書『神学大綱』のなかで金細工師の技術とそれに見合った支払いについて論じた折、個々の技量に応じた支払いの例として画家を引きあいに出している。「巧みな技をもつ金細工師にはより多くの報酬が支払われるべきである。この点は絵画の場合と同じである。絵の名人は同じ類の人物を描くにしても、未熟な画家の二倍か三倍の報酬を要求するだろう」^①。

こうして十五世紀の顧客は、画家の技術を目立って高く買うようになり、そのことによってますます自分の豊かさを誇示したようである。しかしすべての顧客がそうであったわけではない。ここで述べた状況は、十五世紀の契約書に見られるひとつの傾向であって、当時のすべての人々が従う規範なのではない。従って、フィレンツェやサンセポルクロで行なわれたようなかなり発達した取引活動とは縁のなかった、前述のボルソ・デステのような王候ゼンとした旧式の人も、彼ひとりではなかつたのである。しかし技術というものに目を開かれた顧客もたしかに数多くおり、彼らは芸術家の個性がしだいにはつきりと意識されてくるのに促されて、一四九〇年になると公衆の画家に対する態度を一四一〇年頃とはまったく異なったものにしてしまったのである。

5 技術の認知

これまで資料を使って論じてきたことは、絵画に費やす金を材料から技術へと振り替える方法にさまざまなやり方があったということである。たとえばある人は、板絵の背景を金地よりも風景などの描写にあてさせた。またある人は、より端的に、手間賃の高い名人が自ら絵筆をふるう割合を相対的に多く要求し、それに見合った金額を支払うこともできた。さらにこの絵画を印象深いものにするためには、高い手間賃をかけた技術が見る者にはつきりと示される必要があった。しかし、いったいどのような特徴があれば、そのようなことができたのだろうか。いったい何が熟練した技のあかしとして認められたのか。契約書はそのことについて何も語っていないし、むしろ語らねばならない理由もなかつた。

そこでここでは、絵画に対する人々の反応を記録した資料を検討してみるのが適切と思われるが、残念なことにそうした資料はきわめて少ないのである。問題なのは、絵画が与えようとしている複雑で非言語的な刺激に対する反応を、言葉で書面に書きつけることはつねに特殊であるという点である。つまりあえてそうした行為をする人は、まぢがいなく特殊な人なのである。画家たちの特質について記した十五世紀の記述はいくつかあるが、じゅうぶんに広い全体的な視野を示しているものとして信頼できるものは、実際のところほとんど存在しない。あるものは、ギベルティの『コンメンタリー(覚え書)』のように、じつさいに芸術家である人によって書かれているため不適当であった

り、またあるものは、大プリニウスのような作家たちの古代美術批評を模倣している学識者たちの著述であつたりする。かれらのほとんどは絵が「良い」とか「上手である」としか述べていないため、その著述はたいへん明確ではあるものの、私たちの観点からみると役には立たない。

・ 絵画についての気どりのない説明、つまり絵画の質や相違について日常的な語り口でたまたま書きとめられた記述は、ある限られた状況のもとでの偶然の産物である。とくに良い一例がある。一四九〇年頃ミラノ公はチェルトーザ・ディ・パヴァーアで数人の画家たちを雇うことにしたため、フィレンツェにいた代理人がその地で有名な四人の画家たち、ポッティエツリ、(図版5) フィリッピノ・リッピ(図版8)、ペルジーノ、(図版9)、ギルランダイヨ(図版2)についての覚え書を送った。

サンドロ・ポッティエツリ、板絵においても壁画においても卓越せる画家。彼の作品は、雄勁な画風(aria virile)をもち、最高の理知(ragione)と完璧な比例(proporzione)とをもっている。フィリッピノ、非凡なる画家フラ・フィリッポ・リッピの息子であり、前述のポッティエツリの最良の弟子。またその時代の最も独自の画家の息子。その作品はポッティエツリよりも甘美な感じ(aria più dolce)をもつが、私はそれほどの技量(arte)があるとは思わない。ペルジーノ、とりわけ壁画に長じた非凡な画家。彼の作品は、天使のような感じ(aria angelica)で、またひじょうに甘美(dolce)である。ドメニコ・

ギルランダイヨ、板絵に巧みだが壁画によりすぐれた画家。その作品は良い感じ(bona aria)である。また彼は手早い人で多くの仕事を行なう。これらの画家たちはフィリッピノをのぞきすべて、教皇シクス투스四世の礼拝堂でその腕前を披露したことがある。またいずれも後にロレンツォ・イル・マニフィコのスペダレットで制作している。勝利の棕櫚が誰のものかはわからない。^②

ここでいう教皇シクス투스四世の礼拝堂とはヴァチカンのシステイナ礼拝堂のフレスコ壁画のことである。ヴォルテツラ近くのスペダレットのロレンツォ・デ・メデイチの別荘^{ヴァイツラ}は現存していない。

この報告書からいくつかのことがはつきりする。つまり、フレスコ画と板絵の区別が明確であること。画家たちが互いに競い合う個人として見られていること。さらに、微妙なことであるが、ある画家がほかの画家と比べて単に「より良い」という点ばかりでなく、その画家の特質がほかの画家とは「異なっている」という点からも、画家間の区別がなされていることである。しかしこの報告書は、ミラノ公に各芸術家の資質の違いを明確に伝えようとしているにもかかわらず、奇妙にも期待を裏切るものがある。これを書いた人物は、画家の「理知」ragione についていったいどれほど、また何を知っているのだろうか。ポッティエツリの絵画について評した「雄勁な」virile 画風とは何を意味するのか。ポッティエツリが描くどんな形態に「比例」proporzione が感じられたのか。それは正確に描かれているということを漠然といっているのか、それともこの報告者は比例関係を区別す

る手だてをもっていただろうか。フィリップ・ノにふれたくだりにある「甘美な」*dolce* 感じとは何を意味するのか。またそれは「技量」*arte* の相対的な不足によってどのような影響を受けているのか。ペルジーンの「天使のような」*angelica* 感じというのは何か特定できる宗教的立場なのか、それとも一般的な感情の問題にすぎないのか。ギルランダイヨの「良い感じ」*bona aria* について語る場合、それは特に意味のない賞賛であるのか、それともフランス語や英語で使う *de bon air* に相当するような独特の上品さを言っているのだろうか。もちろんこれらの画家たちの絵を私たちが見るなら、ミラノ公代理人の使っている言葉に私たちは、△ひとつの√意味をつまり私たちの意味を与えることはできる。しかしこの意味が彼の意図した意味であるとは思われない。言葉上の困難な問題がまず存在し、*virile* とか *dolce* とか *aria* という言葉が、彼と私たちとは異なったニュアンスを持ってしまふのである。しかしさらに、彼が私たちとは違ったふうには絵画をみていたという問題もあるのである。

そしてこれが次に直面する問題なのである。画家も公衆も、ポツテイチェツリもミラノ公代理人も、彼らは私たちとはまったく異なる文化に属していた。そして彼らの視覚の機能のある面は、当時の文化によってひじょうに左右されていた。この事実はこれまでずっと考察してきたことがらとはかなり異なっている。これまで見てきたのは、クアットロチェントの画家と顧客の関係から生まれる絵画に関する一般的な仮定であった。この第一章は、絵画の取引において画家側がみせる多かれ少なかれ意識的な対応を扱ってきた。しかし、絵画への特殊な関心をとり出して論ずることはなかった。次章では、クアットロチ

ェントの画家と大衆がどのようにしてクアットロチェント特有のやりかたで、視覚体験に関心を向けたか、またこの関心の特徴がどのようにして当時の絵画様式の一部となったかについて、もっと深く立ち入らねばならぬだろう。

注

① ボルン・デステの支払い方法に不平を述べているフランチェスコ・デル・コッサの手紙は E. Ruhner, *Francesco del Cossa*, München, 1959, p. 48 に所収。

② ジョヴァンニ・デ・バルデイについては、第3節を見よ。

③ ジョヴァンニ・ルチエッテイについては、*Giovanni Ruellai ed il suo Zibaldone* 『ジョヴァンニ・ルチエッテイとその雑録』 I, II Zibaldone Quaresimale ed. A. Perosa, London, 1960, pp. 24 及 121 を参照。

④ フトリッポ・リッポ・ジョヴァンニ・チ・メネッティについては、G. Gage, *Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 『14 51 91 世紀の芸術家の未刊書簡集』 I, Firenze, 1840, pp. 175-6 を参照。H. Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi*, Berlin, 1909, pp. 154-9 及 235-6 を参照。

Io feci quanto m'imponesti della tavola, et missimi inpunto dongni cosa. el santo nichele e in tal perfezione, che per chelle sue armadure, sono dariento e doro e chosi laltre sue vesta, ne fui chon bartolomeo martello ; disse delloro e di quello vi bisognava lo direbbe chon Ser francescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontá ; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro divoi. — Ora giovani io sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io o auto da voi quatordici fiorini, et io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa, e stia cosi, perche bella dormamenti. priegovi per dio chomettiate in bartolomeo martelli, sopra questo lavoro chonduccatore, essio oddi

bisogno d'alchuna chosa per rispaccio dell'opera, io vada a lui e vedrala, io liene farò honore ; e oagli dètto che tra voi e me lui ne sia mio malevadore, ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacchi, eppiu' chio ve ne scriva. esse vi pare fatelo, chio mi sto ; perché io non nò piú oro, neddanari per chille mette. Io vi priegho chio non mi stia ; è tre di chio non fo niente, e aspetto ci siate.

Eppiu' se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trenta fiorini, ched dogni e ciascheduna chosa, finita di tutto, voi mene diate sessanta fiorini larghi di legniamme, doro, di mentitura, eddipintura, e chome dètto bartolomeo sia quanto eddètto, per meno impaccio di voi io larò di tutto finita per tutto di venti daghosto dalla parte mia, e bartolomeo fia mio mallevadore. essella spesa non vè, starò a quello vi fia, e perché voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chomè fatta di legniamme e daltezza e larghezza ; e voglio perramore di voi non torvene piú chellavoro di ciento fiorini ; dimandogni altro. Prieghovi rispindiate, che qui ne muoro ; e vore' poi partirmi. essio fussi prosontuoso innavervi scritto, perdonatemi. effarò sempre quell piú e quell meno piacerà alla reverenza vostra. valete addi XX luglio 1457

frate filippo dipintore in firenze

⑥ ㊦㊧㊨㊩㊪㊫㊬㊭㊮㊯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿
㊿㊸㊷㊶㊵㊴㊳㊲㊱㊰㊯㊮㊭㊬㊫㊪㊩㊨㊧㊦
㊿㊸㊷㊶㊵㊴㊳㊲㊱㊰㊯㊮㊭㊬㊫㊪㊩㊨㊧㊦
㊿㊸㊷㊶㊵㊴㊳㊲㊱㊰㊯㊮㊭㊬㊫㊪㊩㊨㊧㊦

Sia noto e manifestò a qualunque persona che vedrà o legierà questa presente scritta come a preghiera del venerabile religioso messer Francesco di Giovanni Tesori, al presente priore dello spedale degli Innocenti di Firenze, e Domenico di Tomaso di Curado dipintore. Io frate Bernardo di Francesco da Firenze, frate ingesuatò, a frate questa

scritta di mia mano per convegna e patto e alloggatione d'una tavola d'altare a andare nella chiesa del sopradetto spedale degli Innocenti con patti e modi che qui di sotto si dirà, cioè :

Che oggi questo di XXIII d'ottobre 1485 el dètto messer Francesco dà e alluoga al sopradetto Domenico a dipignere uno piano, el quale è fatto e à avuto da dètto messer Francesco, el quale piano à fare buono dètto Domenico, cioè à pagare, e à a colorire e dipignere dètto piano, tutto di sua mano in modo come apare uno disegno in carto con quelle figure e modi che in esso apare, e piú e meno secondo che a me frate Bernardo parrà che stia meglio, non uscendo del modo e compositione di dètto disegno ; e debbe colorire dètto piano tutto a sua spese di colori buoni e oro macinato nelli adornamenti dove acadranno, con ogn'altra spesa che'n dètto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse ultramarino di pregio di fiorini quatro l'oncia in circa ; e debba aver fatto e dato fornito el dètto piano da oggi a trenta mesi prossimi a venire ; e debba avere per pregio di dètto piano com'e dètto, e tutto a sua spese, cioè di dètto Domenico, fiorini centoquindici larghi se a me frate Bernardo soprascritto parrà se ne venghino, e possi pigliare parere di dètto pregio o lavoro da chi mi parressi, e quando no mi parressi se ne venissi dètto pregio, n'abbia avere quel meno che a me frate Bernardo parrà ; e debba in dètto patto dipignere la predella di dètto piano come parrà a fra Bernardo dètto ; e dètto pagamento debba avere in questo modo, cioè : ch'el dètto messer Francesco debba dare al sopradetto Domenico ogni messe fiorini III larghi, cominciando a di primo di novembre 1485, seguendo di mano in mano, come è dètto. ogni mese fiorini tre larghi...

E non avendo dètto Domenico fornito dètto piano frallo infrascritto

tempo, abbia a cadere in pena di fiorini XV larghi ; e così se 'l detto messer Francesco non oservassi il sopradetto pagamento, abbia a cadere nella sopradetto pena in tutta la soma, cioè che finito detto piano, gli abbia a dare intero pagamento del tutto la soma che restassi.

⑧ 『ヴェネチアの美術家』 V. Lazzarini, 'Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV' 『宮中聖蹟』 聖蹟文庫編輯部 in *Nuovo Archivio Veneto*, XV, ii, 1908, p. 82 参考。

⑨ 『ヴェネチア・ジュネッタの肖像』 G. Poggi, 'Le ricordanze di Neri di Bicci' 『ヴェネチア・ジュネッタの肖像』 in *Il Vasari*, I, 1927-8, 317-318, 1930, 133-4 参考。

⑩ 『ヴェネチア・ジュネッタの肖像』 O. Giglioli, 'Su alcuni affreschi perduti dello Starnina' 『ヴェネチア・ジュネッタの肖像』 in *Rivista d'Arte*, III, 1905, P. 20 参考。

⑪ 『ヴェネチア・ジュネッタの肖像』 P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902, pp. 516-17, 526, 527, 538 参考。

Nui voressimo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale un maschio et una femina et madharcele qua retracte, per che le voressimo far metter suxo la tapezaria nostra : potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua.

…prego la S.V. che li piaccia ordinar, che Andrea Mantegna…venga e stia continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camaini, e figure di bronzo et altre belle cose antique : sopra le quale studiaremo e conferiremo de compagnia.

…mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piaccia farli retrare per el vostro D. Andre Mantegna pentore celebre.

…ho recevuto el ritracto de la pittura che la E. V. me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea mantegna mio pictore lo riduca ad

elegante forma, el quale me dice che la seria opera più presto da miniatore che sua perche lui non e assueto pingere figure piccole, anzi assai meglio faria una nostra dona aut qualche altra cosa de longeza de uno brazo aut uno brazo e mezzo quando piacesse ala cel. ne V. III. ma madona…

Io ho praticato mercato cum Io. Marco orifice de quelle ole vechie e di li boccali secondo il disigno de Andrea Mantegna. E esso Io. Marco adimanda de le ole lire 3 soldi 10 de la marcha et deli vali predecti ducati uno e mezzo de la marcha…mando a vostra excel. cia il disigno del fiasco fato per Andrea Mantegna acio quella possa giudicare de la forma inanti se incominciano.

⑫ 『Geschichte des Florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert』 宮中聖蹟文庫編輯部 in *Die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts*, 1936 ; M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* 『ルネサンス期のヴェネチア・ジュネッタの肖像』 Leipzig, 1938 (参考 A. Luchs, *The World of the Florentine Renaissance Artists*, Princeton, 1981. 聖蹟文庫編輯部) ; H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance* 『初期ルネサンスの肖像家の契約書』 New York, 1977 参考。資料の収集と整理については G. Gayer, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* 『14, 15, 16世紀の肖像家の未刊書翰集』 I, Firenze, 1840; G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana* 『トスカーナ美術史の聖蹟文庫』 Roma, 1893, 参考。文庫編集 D. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* 『ヴェネチア・ルネサンスのパトロンと肖像家』 London, 1970 参考。

⑬ 『Vite di uomini illustri』 ed. P. D' Ancona & E. Aschlimann,

A Benozo da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella adi detto f. diciotto, b. dodici, e quali sono per sua provisione di f. VII il mexe dadi XIII di Marzo sino adi ultimo di Maggio proximo: ff. XVIII, b. XII.—

A Giovanni d' Antonio de la Checa dipintore a la detta chapella adi detto di due, b. quaranta due, sono per la provisione di f. I il mexe, dadi XIII di Marzo adi ultimo di Maggio proximo: ff. II, b. XLII...

A Jachomo d'Antonio da Poli dipintore ala detta chapella adi XXIII di Maggio ff. tre, sono per la sua provisione di 3 mexe e quali debano finire adi ultimo di Maggio proximo a f. I il mexe: f. III...

㊥ ヲヒロ・ネシホ・トハシホ・トハシホ・トハシホ『繪畫の歴史』210-212頁 G. Milanese, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*. 『エッセイ』大塚謙吉『繪畫の歴史』 Roma, 1893, p. 91 参照。

MCCCCXLV etc. die XI mensis iunii.

Egregii viri Petrus Luce benedicti, prior, Papius Simonis de Doctis, Gasparre, Nicolai Martini, Ambrosius Massi, consilarii dicti prioris; Johachus de Pichis, Julianus de Doctis, Julianus Mathaei Ciani, et Michelangelus Massi, homines electi ad hec; vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia—dederunt et concesserunt Petro benedicti petri benedicti pictori ad faciendum et pingendum vnam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est, cum toto suo lignamine et omnibus suis sumptibus et expensis de toto fornimento et ornamento picture et posture et locature in dicto oratorio; cum illis ymaginibus et figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per suprascriptos priorem et consilium vel per suos successores in officio, et per dictos alios supra electos: et

deauratam de fmo auro et coloratam de fnis coloribus et maxime de azurro ultramarino: cum hac conditione, quod dictus Petrus teneatur ad reaplandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decem annos propter defectum lignaminis vel ipsius Petri. Et pro predictis omnibus constituerrunt sibi de mercede florenos CL ad rationem librar. v et sol. v pro floreno. De qua promiserunt dare nunc ad eius petitionem florenos quinquaginta, et residuum, finita dicta tabula. Et dictus Petrus promisit dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno; et dare expletam et positam et locatam infra tres annos proxime futuros; cum suprascriptis conditionibus, et qualitatibus colorum et auri finorum: et quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem.

㊦ カンタ・トント・ハシホ『神聖の歴史』210-212頁 S. Antonino, *Summa Theologica* 『神学大綱』, III, VIII.4 (参照の項) 参照。

㊧ カンタ・トント・ハシホ『神聖の歴史』210-212頁 R. Vischer, *Luca Signorelli* Leipzig, 1879, pp. 346-9 参照。

Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promisit pingere manu propria omnes figuras fendas in dictis voltis, et maxime facies et omnia membra figurarum omnium a medio figure supra, et quod non possit pingi sine eius presentia... Item quod teneatur omnes colores miclencidos per ipsum mag. Lucam...

㊨ カンタ・トント・ハシホ『神聖の歴史』210-212頁 S. Antonino, *Summa Theologica* 『神学大綱』, III, VIII.4 (参照の項) 参照。
...et plus ei [カンタ・トント・ハシホ] debetur qui melius opera artis exerceat.

Sicut etiam in pictoria arte in faciendo similem figuram, multo plus petet in duplo vel triplo magnus magister quam rudis.

- ② ミラノ公代理人によるフィレンツェの画家の報告については P. Müller-Walde, 'Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci' 『ハオナルド・ダ・ヴィンチ研究論』 *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XVIII, 1897, p. 165. の一節を引用した研究書はいくつかある。

〔後記〕 本稿は Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972. (New Edition 1988) の第一章の試訳である。

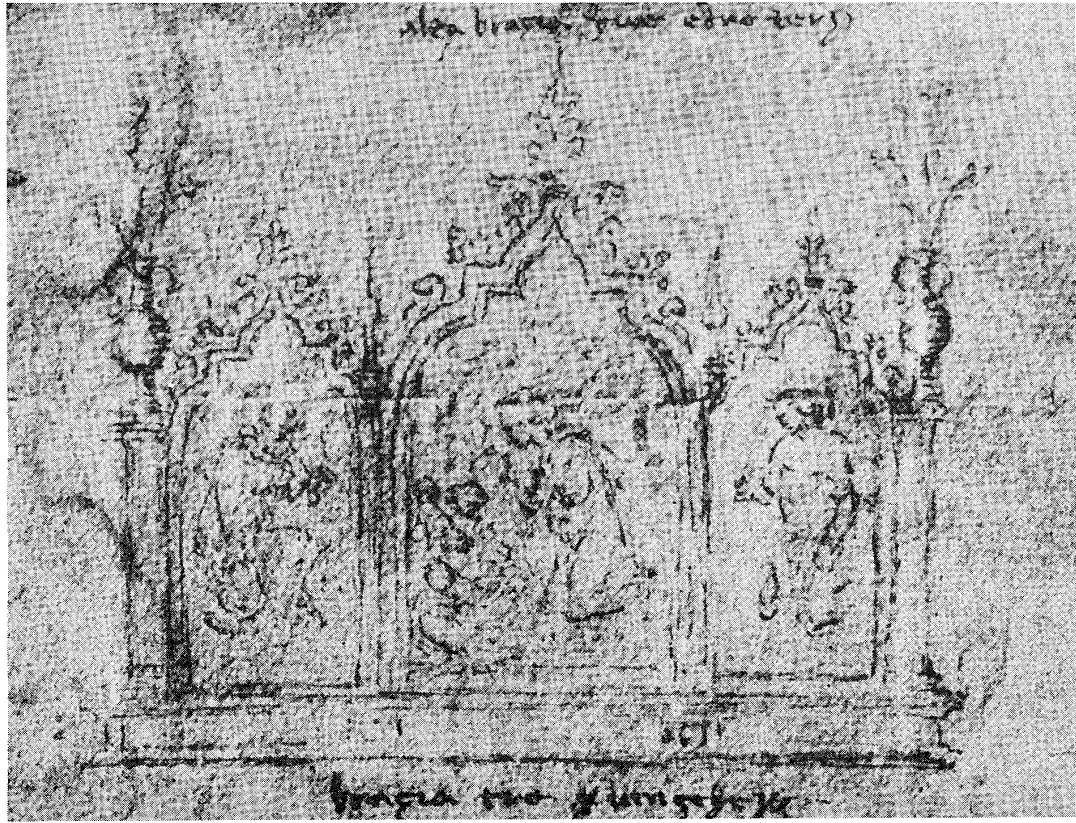
(図版は紙面の都合上、三葉を省略した。) 本書は全体で三章から成り、その題目だけを示せば第一章「絵画の取引のしくみ」、第二章「時代の眼」、第三章「絵画とカテゴリー」となっている。

全体を通じて著者は十五世紀のイタリア絵画を当時の社会との関係からながめている。そのうち第二章が、全体の半分以上を占め、著者のきわめてユニークな視点が存分に展開されており、最も興味深い部分とも思われるが、それについてはここではふれないことにする。

ここに訳出した第一章は、第二章に比べると、かなり地味な研究ともいえる部分である。著者は十五世紀の絵画の取引のしくみを、当時の契約書や書簡、勘定書などにあたりながら調べ、当時の注文主と画家が、どのような意識をもって注文し制作したかをさぐっている。その場合、注文主側がきわめて重要な役割をはたしたことは近代以降の芸術と大きくことなっている。また十五世紀の絵画の大きな流れとして、初期には金きんやウルトラマリンなどの材料が重視されていたのに対し、後半になると画家の技量が重んじられてゆく過程が明らかにされている。しかし本章のおもしろさは、当時の資料を駆使して注文主や画家の姿を生き生きと再現している点にあるだろう。

この翻訳はルネサンス美術を研究している四人が、数年前に勉強会で少

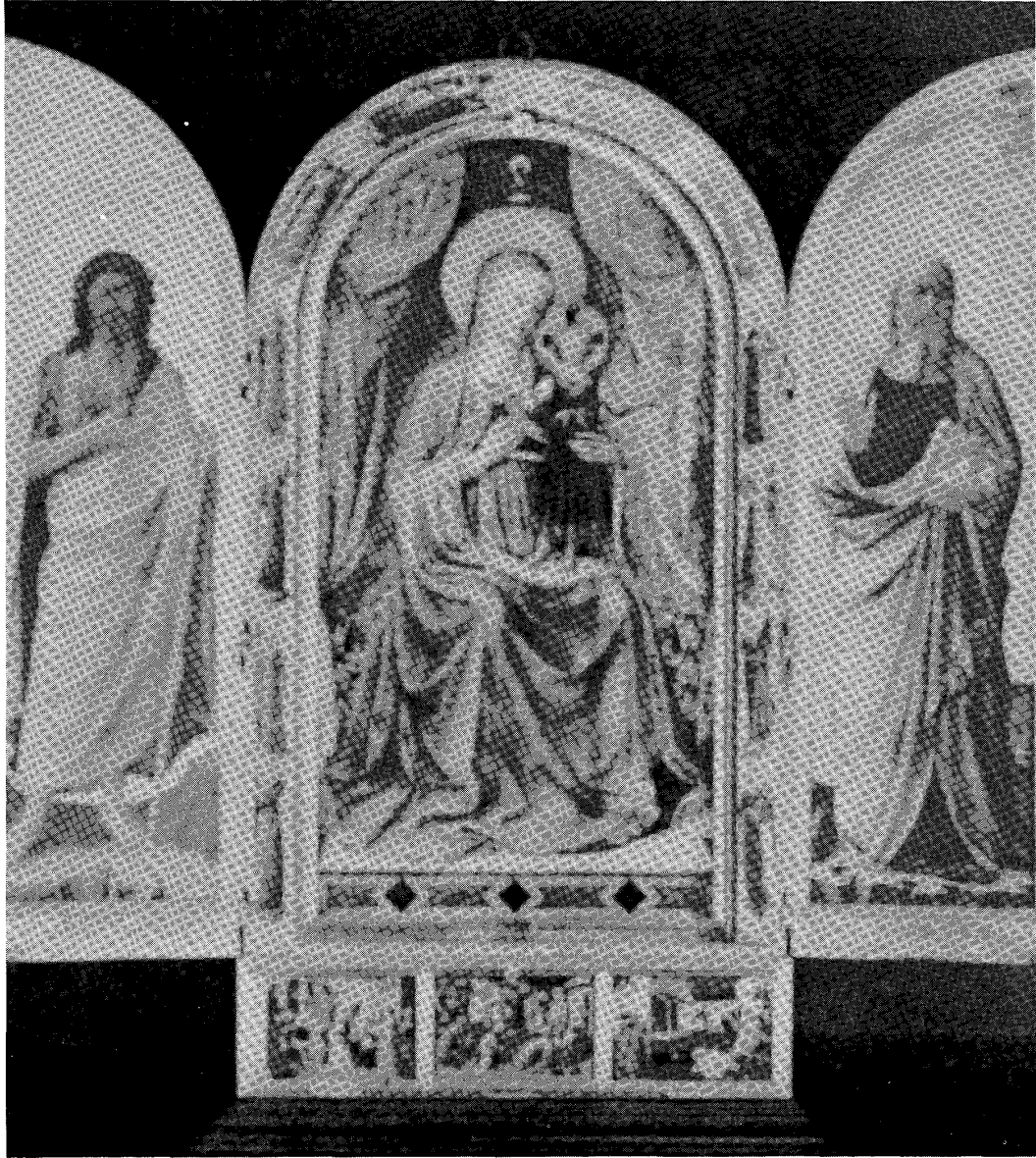
しずつ持ち回りで訳したものを推敲したものである。第二、三章についても同じ訳者たちによって翻訳をなれつつあり、近く完全な形で出版の予定である。
(篠塚記)



1. フィリッポ・リッピ 祭壇画の構想スケッチ (1457) フィレンツェ, 国立文書館 (Med. av. Pr., VI, no. 258) ペン



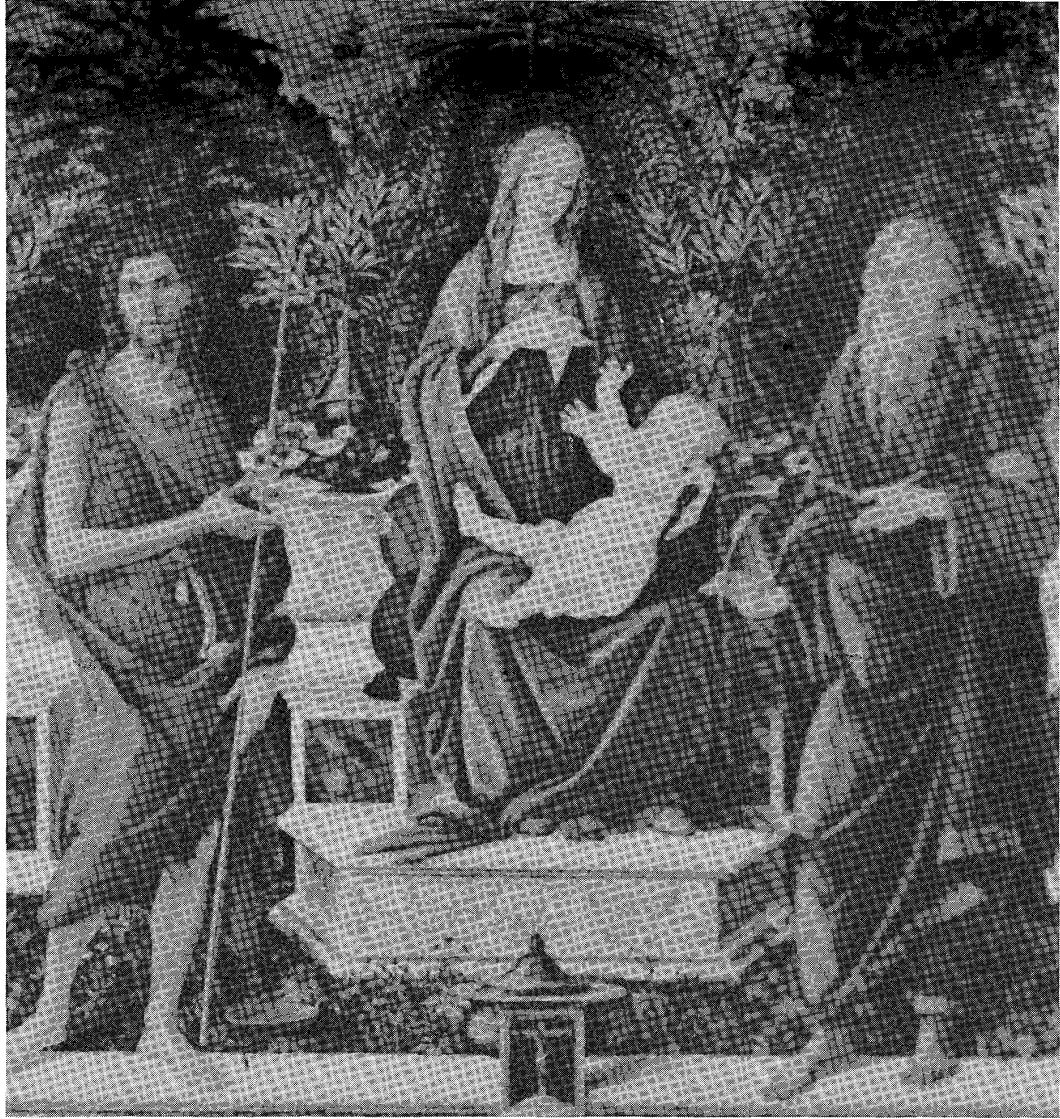
2. ドメニコ・ギルランダイヨ『マギの礼拝』(1488) フィレンツェ,
オスペダーレ・デリ・インノチェンティ 板絵



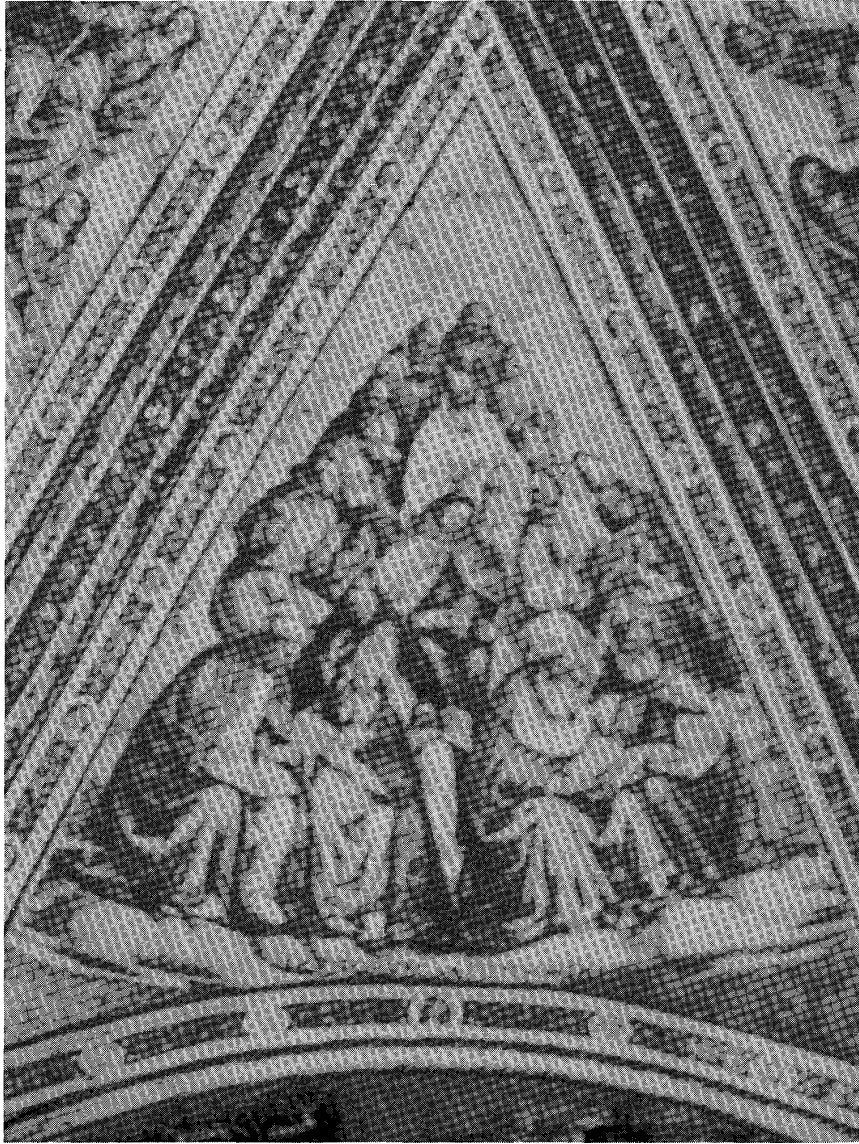
3. フラ・アンジェリコ 亜麻布商組合の祭壇画（1433）フィレンツェ，サン・マルコ美術館 板絵



4. アンドレア・マンテーニャ『マントヴァ公ロドヴィコ・ゴンザーガとその息子の枢機卿フランチェスコ・ゴンザーガとの出会い』(1474) マンドヴァ, パラッショ・ドゥカーレ, カメラ・デリ・スポージ フレスコ画



5. ボッティチェッリ 『聖母子』 (1485)ベルリン 国立美術館 板
絵



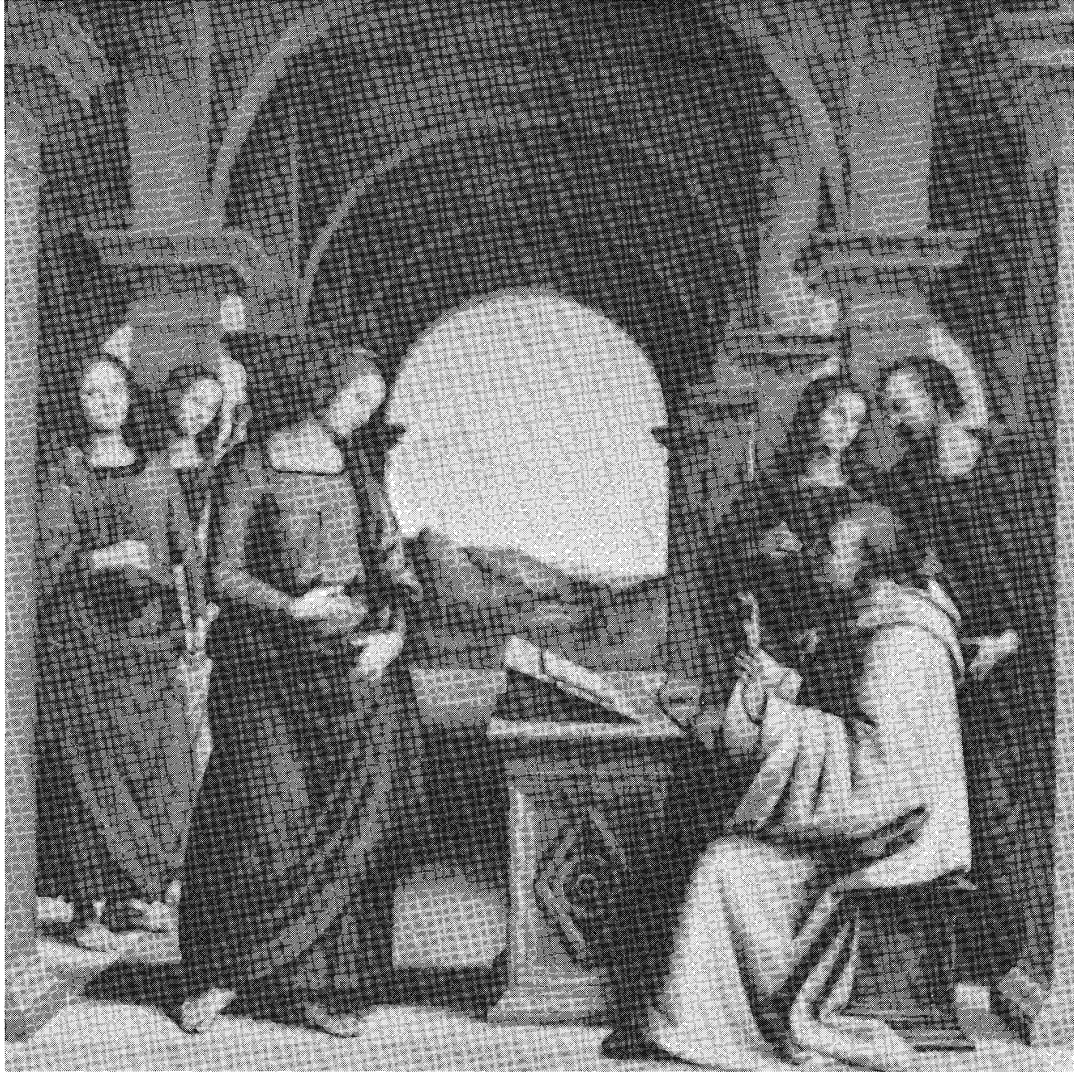
6. ルカ・シニョレツリ『教父たち』(1499/1500) オルヴィエート,
大聖堂, サン・ブリツィオ礼拝堂 フレスコ画



7. ピエロ・デッラ・フランチェスカ『慈悲の聖母』(1445/62) サン・セポルクロ, 美術館 板絵



8. フィリッピーノ・リッピ『聖ベルナルドゥスの幻想』(1486頃)
フィレンツェ, バディア聖堂 板絵



9. ペルジーノ『聖ベルナルドゥスの幻想』(1494頃) ミュンヘン,
アルテ・ピナコテーク 板絵