

ルネサンス期における最初のディレクタント肖像画、あるいは素描を教えるベルナルディーノ・リチーノ

ウルリヒ・フィステラー

岩谷秋美 訳

一八世紀は、ディレクタンティズムの時代である。これ以前、あるいはこれ以後の時代では、自由時間における非プロフェッショナルとしての芸術的・学術的な趣味活動は、社会でさほど認められていたわけではなく、関心も払われていなかった⁽¹⁾。ディレクタンティズムのおかげで、その賛同者たちは新しい社会ネットワークに参加でき、そしてプロフェッショナルの芸術家や芸術家見習いたちは、地位の向上と自己演出の可能性を得た。また、素描・絵画・塑像の技術や実践だけでなく、創造的な生産活動のあり方や活動場所が、より大きな意味をもつようになった⁽²⁾。こうした発展に応じて、一七世紀末より、素材や道具そして制作方法に関する技術的な専門知識、さらには実践的な授業や教科書が提供されるようになった⁽³⁾。ディレクタンティズムが新たに高評価を得たということは、多くのひとびと——ブルジョワや貴族の立場に匹敵するような——が、素描や絵画、演奏もしくは(擬似的な)学問に従事するディレクタントの姿で肖像画を描かせたという点からも、明らかだといえる [Figs. 1, 2]⁽⁴⁾。

「活動的」なディレクタントの肖像画形式、つまり、非プロフェッショナルな素描家や画家が(以下ではこの分野について論じる)芸術活動に従事する姿を捉えた肖像画形式としては、早いところで一七世紀、そして一六世紀の



fig. 2 ジャン・ベルナルド・デュヴィヴィエ《ヴィラール家の肖像》
1790年、油彩・キャンバス、112×145cm、ブリュージュ、
グルーニング美術館



fig. 1 ジャン・エティエンヌ・リオタール
《堡壘の図面を描く青年としてのレ
オポルト二世》1762年、彩色素
描・紙、32×26.5cm、ジュネーヴ、
美術歴史博物館

作例が存在する。こうした絵画タイプは複雑な始まり方をしたが、この点こそが、本稿の論点である。重ねて強調するが、本稿は専ら肖像画について議論するのであって、数多くある（無名の）素描画家による作品や、特定不可能な素描アカデミーの参加者たちの集団肖像画など、風俗画や芸術の寓意と見なされるような作品については取り上げない。後者の例としては、ヨハネス・ストラダヌス (Johannes Stradanus, 1523-1605) やオドアルド・フィアレッティ (Odoardo Faletti, 1573-1638)、『ユエトロ・フランチェスコ・アルベルティ (Pietro Francesco Alberti, 1584-1638)』、クリスピン・ファン・ド・パス (Crispin van de Passe, 1589-1637) による版画、そしてミハエル・スウェールツ (Michael Sweerts, 1618-1664)、『ヨハン・ハイス (Johann Heiß, 1640-1704)』、『ポーター・コッパ (Pieter Coddé, 1569-1678)』による絵画、あるいは、アンティノウス像の小さなレプリカを前にする二人の若者を描いた、一七世紀第二・四半世紀の無名画家による絵画などが挙げられる [fig. 3]。ステファノ・デッラ・ベッラ (Stefano della Bella, 1610-1664) によるメデイチ家の壺のエッチング (一六五六年) には、珍しいことに、素描するメデイチ家の大公コジモ三世 (Cosimo III, de' Medici, 1642-

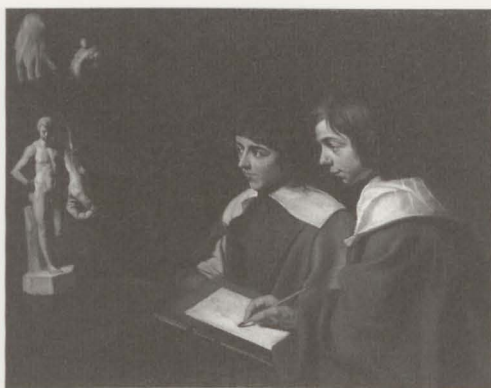


fig. 3 フランスの画家(?)《アンティノウス像のレプリカの前の二人の素描画家》17世紀前半、油彩・キャンバス、92×118cm、モンペリエ、ファーブル美術館



fig. 4 ステファノ・デッラ・ベッラ《メデイチ家の壺》1656年、エッチング、31×28cm

1773) が小さく描かれているが、このメデイチ家の若君は中央に描かれているわけでもなければ、銘文によってはつきりと名前が記されているわけでもない「*fig. 3*」⁶⁾。こうしてみると、素描する姿を捉えた肖像画という、稀有な作例が一六世紀すでに存在したことの重要性が、いつそう強調されよう。

以下では、次の二点について論じる。(第一に)素描する人物を肖像画として描く背景には、まったく異なった動機があった——その多くの場合、素描をむしろ象徴として理解することによって、ディレットアントが素描に対して抱いていた興味の本質を解き明かすことができる。そして第二に、これまでさほど注目されてこなかったのだが、ディレットアントの素描画家が確実に描かれた、おそらくもつとも初期の作例となる、ベルナルディーノ・リチーノ

(Bernardino Licino, c. 1489-1565) による一五三五/四〇年の絵画である。

どれほど積極的に取り組むかは別にして、あらゆる絵画芸術におけるディレクタントの活動の基礎を作り上げたのは、なによりもアリストテレス (Aristoteles, 384 BC-322 BC) と、それに続く古代の著述家の記述であった。自由人の教育は四分野、すなわち読み書き・音楽・体育・素描におよぶ^⑨。こうした権威を引き合いに出しつつ、一五世紀初頭以降の人文主義者たちは、人文主義的教育の構成要素として、素描や芸術の必要性を幾度となく主張した。一五世紀末、フランスのアリストテレス写本で、若者の教育の四つの学習目標がおそらく初めて絵画化された [Fig. 5]^⑩。この頃から、素描や絵画そして彫塑の分野において、ディレクタントの優先的なテーマは明らかに(自分自身の)肖像画だった——たとえば、自身と仲間たちを描いたレオン・バツティスタ・アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) の肖像画を思い出されたい^⑪。しかしながら少なくとも現存最初期のディレクタントの作例の中には、素描や絵画もしくは彫塑の制作活動中の姿を描き出した肖像画は、存在しないのである。

一七〇〇年頃になると、絵を描くルネ・ダンジュール (René



fig. 5 フランスの写本画家《アリストテレスに基づく自由人の教育》15世紀後半、パリ、国立図書館、ms. français 22500, fol. 248

d'Anjou (1409-1480) 王を表した素描が登場する。この王の肖像画は、一見すると一五世紀にさかのぼった様式に思われるが、実はこれは過去の様式を真似して一七〇〇年頃に制作されたものである [fig. 6]。ルネは一五世紀後半という時代にあつて、余暇に絵画制作をたしなんだことで知られる。ただしさまざまな証拠を総じていえることは、一五世紀にはすでに、本作の手に相当するよな、絵画制作にいそむ君主を描いたものがおそらく存在したのではないか——実際のところ存在していたにちがいない。なお板や描く手は、君主の非凡な趣味をいつそう強調するために、一七〇〇年頃、新たに加えられたものと考えられる。

初代フィレンツェ公アレッサンドロ・デ・メディチ (Alessandro de' Medici, 1510-1537) が女性の頭部を素描している姿を捉えた、ヤ

コポ・ポントルモ (Jacopo Pontorno, 1494-1557) による一五三四／三五年頃の作品は、ほかに類例のないものである [fig. 7]。この若き君主は、絵画の中からこちらへと視線を送り、また同時に、銀筆で若い女性の横顔を描く。彼女は彼の恋人だといわれている。すでに指摘されているように、プロフェッショナルの芸術家ですら、ようやく仕事道具とともに制作者自身の肖像を描くようになったばかりの頃のことである。したがって、公が仕事道具とともに描かれているというのは、本作の特異な点だといえよう。これに関連する最初期のよく知られた例は、おそらくフィレンツェの画家フランチャビージオ (Franchabigio, 1482-1525) が一五一六年頃に描いた作品である [fig. 8]。これと比



fig. 6 フランスの素描画家《絵を描くルネ・ダンジュー王》1700年頃、パリ、国立図書館、ms. Clairemboult 1242, No. 1482

べて円形の鏡を使った。パルミジヤニーノ (Parmigianino)

Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503-1540) による一五二四

年の有名な自画像では、鉛筆も筆も見当たらない。以上を踏まえたならば、ポントルモによるフィレンツェ公アレックスサンドロの肖像画に描かれているものすべてがフィクションだといつても、驚くことではあるまい

——銀筆の技術はこの時点ではもはや時代遅れで、公がうまく使いこなせただけではないことが、近年実施された一連の調査で明らかとなったのだ。ポントルモによる準備素描（もしくは失われた準備素描に基づく後世のコピー）と比較して、本作の公は背筋を伸ばし活き活きした様子である。しかし、彼が実生活の中でも実際に、そしてこれほど熱心に素描に取り組んでいたのかという点は疑わしい。もうひとつの疑問は、女性の顔が本当に恋人のものか、という点だ。この場面はさまざまな観点から解釈できる。一方で本作は、愛神画家 (Amor Pictor)、つまり人のハートに想い人を描く愛の神を表したものとして理解され、その場合の



fig. 7 ヤコボ・ポントルモ《アレックスandro・デ・メディチ》1534/35年、油彩・板、100×81cm、フィラデルフィア美術館



fig. 8 フランチャビージオ《自画像(?)》1516年、油彩・板、57.8×44.4cm、ニューヨーク、ハンター・カレッジ (ルーズヴェルト・ハウス)、サミュエル・H・クレス財団

公は純粹に愛によつて性格付けられることになる⁽¹³⁾。他方でこの場面は、非常に象徴的な方法によつて、若き君主を理想的な「宮廷人」(cortegiano)として表したものとでも解釈できる。宮廷人にとつて、愛は必要不可欠な人生の要素だった。この直前の一五二八年に出版された、バルダツサーレ・カステイリオオーネ (Baldassare Castiglione, 1478-1529) の著書『宮廷人』(Buch des Hofmanns)は、宮廷人の理想を広め普及させた。周知のとおりカステイリオオーネは、あらゆる宮廷人に対して素描の素養を身につけるよう求めたわけだが、そんな本著が大成功したことで、デイレッタンティズムの形は決定付けられ、ヨーロッパ中で展開することになったのだ⁽¹⁴⁾。こうして、プリニウス (Gaius Plinius Secundus, 23-79) やダンテ (Dante Alighieri, 1265-1321)、『ペトラルカ (Francesco Petrarca, 1304-1374)』そしてロレンツォ・デ・メディチ (Lorenzo de' Medici, 1449-1492) を想起させるような、教養を前提としたポントルモの肖像画形式が生まれたのである。したがつて、一五三四／三五年にアレツサンドロ・デ・メディチ公が素描に従事する姿で描かれた理由は、実際に公が素描に興味をもっていたから、というよりも、それが新しい肖像画形式だったからだろう。単純に見えたとしても、デイレッタントの肖像画はさまざま



右：
fig. 9 南ドイツの画家《素描する青年》1490/1500年頃、
油彩・板、45.7×32.8cm、シカゴ美術館



左：
fig. 10 fig. 9 の部分

観点から、そしてなによりも象徴的な観点から、解釈されるべきなのだ。

これまで象徴的機能の観点から注目されることはなかったが、製図用のペンを削っている若者の肖像画に描かれた、素描について観察したい [Fig. 9] ⁽⁵⁾。この作品はおそらく南ドイツ（アウクスブルク？）にて一四九〇／一五〇〇年頃に制作された。窓枠上部に「MN」 という文字があるために、かつてはマティス・ナイトハルト (Matthias Nihart, 1475/1480-1528)、通称グリューネヴァルト (Mathias Grünewald) の自画像だと考えられていた。描かれている人物——おそらく一六歳から二〇歳くらいの若者——は、画家の工房の中にいるようだ。それが証拠に背後の壁には、筆・絵の具の小ツボ・油のビン・（絵の具を混ぜ合わせるのに使用する）貝殻がある。ゆえにここに描かれているのは、画家見習いか、もしくは画家職人であろう。つまりプロフェッショナルであつて、画家の技術を学ぶデイルタントではない。したがつて彼はデイルタントの文脈に属していないが、ここでは、この作品が果たしてなぜ、そして誰のために制作されたかという問題を論じたい。この点は、本作がグリューネヴァルトの作品であるか否かという問いにも匹敵する、重要でおそろかにできない問題だ。本作が、デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の一三歳の肖像素描（一四八四年）、もしくはマルティン・シヨーンガウアー (Martin Schongauer, c. 1445/1450-1491) の肖像（二〇×二二cm、一四八三年？）などを前提としているのは明らかである——デューラーもシヨーンガウアーも、素描あるいは絵画を傍らに置く姿として描かれていない点を度外視したならば ⁽⁶⁾。本作の解釈に際しては、若者が小さな素描に自由な筆使いで何を描き出しているのかに注目すべきである [Fig. 10]。そこに描かれているのは、右手を胸に当てた裸の男性だ ⁽⁷⁾。この肖像画はそもそも、愛をこめた贈り物、もしくは恋人へのプレゼントだったにちがいない。おそらくは南ドイツを発祥とする、凶像としては例外的な愛の絵として構想された肖像画のひとつなのだろう ⁽⁸⁾。ここで決定的なポイントとなるのは、芸術家の活動を描くこと自体が目的ではない、ということだ。X線写真からも同様のことがい

える。もともとは素描の代わりに開いた本が下描きとして存在していたようなのだ——この若者はしたがって、素描のためのペンではなく、筆記のためのペンを削っていたのである。本から素描へ変更されることで、この若者の魂の状態がいつそう明快になった——素描は、画家見習いとしての彼の活動の稀有な記録というより、まずもってアトリビュートである。背後にある絵画制作のたいへん象徴的な小道具を見たならば、若者の誠実さや愛の悩みが、空想の中で、さまざまな色彩を使って塗り上げられる様が想像できよう。以上を踏まえたならば、この肖像画の若者が画家見習いとして描かれている点について、反論の余地はあるまい（同じく、これが自画像であるということについても反論の余地はあるまい）。素描に従事する姿が選ばれたのは、それが若者の職業を示すからである。しかし素描はあくまでも象徴的な存在であり、愛神画家（Amor Picior）の概念によって動機付けられているのだ。したがってこの若者が、疑問の余地なく画家見習いなのか、あるいは何かしら「デイレッタント的な」文脈で描かれている可能性がありうるのか、改めて検討すべきであろう。

ジョヴァン・フランチェスコ・カロト (Giovanni Francesco Caroto, 1480-1555) による一五一〇年代の異色の板絵《子どもの絵を手に笑う若者》は、素描の制作中というわけではなく、すでにできあがった素描を手にしている [fig. 11]⁽⁹⁾。その主題は、初めて挑

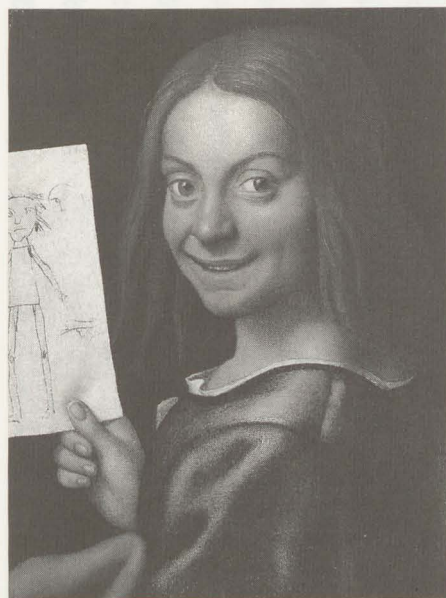


fig. 11 ジョヴァン・フランチェスコ・カロト《子どもの絵を手に笑う若者》1510年代、油彩・板、37×29cm、ヴェローナ、カステルヴェッキオ美術館

んだ不器用な絵と、卓越した芸術的技量との対照性である。この絵画がもつ意味について本稿では詳述せず、概略を示すだけに留めたい。まず念頭に置くべきは、二点ある。第一に、画中の素描を描いたのは幼い子どもである——若者は、自分自身がまだ子どもだった頃の素描を掲げているのだ。第二に、不完全ではあるものの、眉毛のラインやばさばさの髪の毛などを見ると、画中の素描に描かれた人物が、この若者とそっくりだとわかる。おそらく画中の素描は、自画像を描こうとしたものなのだろう。さらに画中の素描では、人物像の近くに、目がひとつ描かれている。まるで、もう一度練習して目の描き方を習得するためのようだ。それは当時の素描の授業では一般的な練習方法だった。カロトの絵画が示しているのは、いたずらがき風の笑いを誘う素描の不完全さと、卓越した描写技術との対照性であり、さらにいえば、子どもの単純な素描を正確に観察して再現すること、そして、「芸術は技術を隠す」の意において技術を意識的に完璧に秘することなのだ⁽²⁰⁾。赤い髪の毛の人物は、画家カロトの(唯一の)息子にちがいない。彼の苗字は「人參の赤」という特徴的な髪の毛の色に拠るものである。仮にそうであるならば、この若者は彼自身による最初の絵を笑っているだけではない。この絵画は、彼が芸術家としての才能をどうやら受け継がなかったことを表したのだろう——これは一六世紀の新しいテーマである。カロトの息子は目下、素描家や画家としての早熟な才能を示してはおらず、そして実際のところ、画家ではなく法律家になったのだった。カロトの絵画は、芸術的な才能の継承・見極め・適正の問題を笑いととも提供しており、ディレッタントの肖像画における極めて特異な形式だといえよう。

いよいよアゴステイノ・ヴェネツィアーノ (Agostino Veneziano, 1490-1540) による一五三〇/三一年の版画を取り上げたい。銘文を見れば本作が、ローマのヴァチカンにあるベルヴェデーレ宮殿の、バッチョ・バンディネッリ (Baccio Bandinelli, 1488-1560) による私的な「アカデミー」を表したものとわかる [fig. 12]⁽²¹⁾。それはすなわち、バンディネッ

——そこでは素描が、「知的な作業」として、すなわち少なくとも手仕事に必要となる造形美術の形式として、優遇されるようになった⁽²²⁾。さらにいえば、晩の「自由時間」に絵画芸術にこそしむこと、余暇の活動、そして個人的な偏愛の活動が、バンデイナーの版画で初めて主題として取り上げられたのだ⁽²³⁾。芸術的な活動に対する喜びや愛が描写の主要な動機となったときはじめて、作品をデイレクタンティズムの文脈上で語るができるのだ。

デイレクタンツの素描や絵画が主要な位置にはない作例、もしくは肖像画を意図していない作例を鑑みると、主にヴェネツィアで活動していたベルナルディーノ・リチーノが

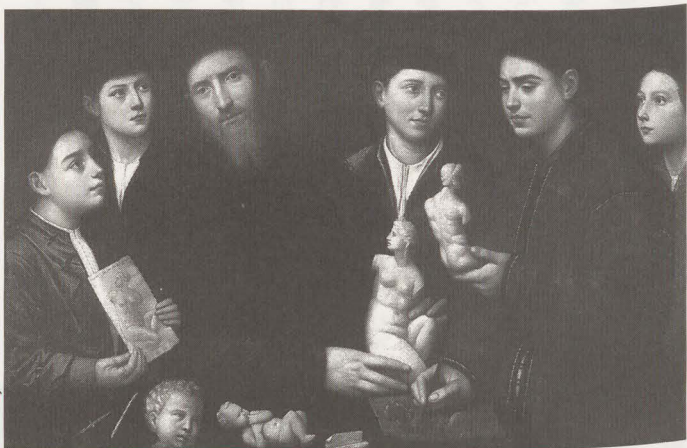


fig. 13
ベルナルディーノ・リチーノ《徒弟と素描生徒のいる自画像》
1535/40年、油彩・板、
82×127cm、アニック・カースル



右・左：
figs. 14, 15 いずれも fig. 13 の部分

一五三五／四〇年に制作した、徒弟や生徒たちの中の自身を表した集団肖像画が、いかに意義深い作品であるかがわかる[fig. 13]。⁽²⁴⁾ 当時としては驚くほど大きな横長方形フォーマットを使用した本作は、初期の有名な集団肖像画の一例というだけではない。なによりも、素描を学んでいる新米芸術家と金持ちのデイレクタントとがプログラムに則って対比させられた最初の作例なのだ。同時代のひとびとならば、ここに描かれた人物を特定できたにちがいない。様式上の理由から本作は一五三〇年代の制作と見なされているが、以下での指摘に基づき、制作年代は一五三五／四〇年に絞り込まれる。この絵画は長いこと概して「工房画」と呼ばれてきた。ベルナルディーノ・リチーノの自画像としても早い作品と考えられる。

注目されるのは、髭を生やした中年の男性だろう。彼は丸テンプルの後ろで、五人の年齢の違う少年や若者たちに囲まれている。この男性と一人の少年は、屈む女性像もしくはヴィーナス像と、男性のトルソといった石膏像をそれぞれ手にしている——何の像かはわからないものの、古代彫刻のコピーであることは確かだ。一方、テンプルの上にはブットーと子ども頭部があるが、これは同時代に鋳造された彫刻の石膏像である。⁽²⁵⁾ 左側の少年はヴィーナスの素描を手前に示し、右側の青年は男性トルソの素描に集中している。両方の素描には、セリフのような書き込みがある。少年は問う。「この素描が上手く描けているか、ご覧ください」。青年は強調する。「芸術は実に難しい」[figs. 14, 15]。⁽²⁶⁾ これに応じるべきは明らかに、もつとも年老いた男性、つまり二人の素描の教師である。

さらに考察を進めよう。五人の生徒たちをじっくりと観察してわかることは、第一に、背後にいる三人と、素描を持った二人の間には、はっきりとした違いがある点である。二人とも高価な着物を身にまとい、一人は二つの指輪をはめている。背後にいる人物たちと教師が簡素なシャツや上着を着ているのは異なるのだ。わたしたちの目の前で授業を受けている二人は、工房の徒弟などではなく、ヴェネツィアもしくは本土の上流階級出身の若者である。生計

を立てるためではなく、包括的でぜいたくな最新の教育の一環として授業を受けているのだ。ここで再び、カステイリオーネが一五二八年に著した宮廷人に関する書物が思い出されよう。いま観察している大きなフォーマットの集団肖像画ではどうやら、成功を収めた画家が徒弟たちの輪の中で、素描を描く生徒たちを賞賛しているように見える。つまりこれは、画家の授業の状況を紹介した作品であり、また同時に、広告的な作品としても理解できる。この作品を見た者は、画家が顧客や将来の生徒たちを受け入れる様子を想像することになるのだ。

画中にある二枚の素描についても、同様の観点から理解することができる。これら二枚の性質はそれぞれ異なっている。屈むヴィーナスは、木炭もしくは赤チョークで描かれて、白いハイライトが加えられている。茶色い紙に描かれたもう一枚の素描も、同じく白いハイライトが施されている。細いものを使用して描いているため、一五三〇年代にはすでに時代遅れとなった、熟練を要する銀筆の技術を教えているのだと、従来は推測されていた。銀筆の場合は一発で完成させなくてはならず、木炭や赤チョークのように手探りで修正を繰り返しながら輪郭線を描くことはできなかった。これが最近になって、若者が細い筆を手に行っているのは、ハイライトを塗るためである可能性が幾度か示唆された⁽⁷⁾。いずれにせよ確かなのは、修業プログラムの一工程を見て取ることができるということだ。背の低い若者は、より単純な技術に従事し、年長の者は、より高度な技術に挑戦している。それは銘文や、集中して緊張した額の



fig. 16 ベルナルディーノ・リチーノ《アリーゴ・リチーノとその家族》1530/35年、油彩・板、118×165cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館

様子からもうかがい知ることができる。修練に際しては、難易度に応じた練習対象が選択されている——精密な筋肉と骨を持った男性の解剖学よりも、女性の解剖学の方が単純だと考える著述家が、少なくとも何人かは存在していたのだ。⁽²⁸⁾

さてそろそろ、この集団肖像画に描かれている人物について知りたいと思われている頃ではないだろうか——実のところ、描かれている人物を同定することは可能だ。リチーノは他に三点の家族の集団肖像画を描いたが、本作と比べるのに一番適しているのは、一五三〇年代初期に描かれた、リチーノの兄アリーゴとその家族の集団肖像画である。「[Fig. 1]。[1]には、おそらく完成後に加えられたであろう銘文があり、この銘文のおかげで人物を同定できる。」

リチーノはここに、兄とその家族全員の姿を描いた／彼（画家）は彼らの命を描写によって、しかし自身のそれは芸術によって、不朽のものにした⁽²⁹⁾。兄アリーゴも画家だった。特に成功したわけではないが、弟ベルナルディーノの工房とともに働いていた。ベルヴェデーレのトルソに基づく小さな彫刻を手に行っているのは、アリーゴの長男ファビオで、後に金細工師になった。赤いかごを持っているのがジュリオで、後にアウクスブルクで皇帝の宮廷画家として働いた。アリーゴの肖像と、別の絵にある見知らぬ人物の肖像とを比較しても、家族が似ているかはわからない——しかし画家が描いた別の家族の肖像画を目の前にして比べると、家族が似ていると納得できるだろう。双方ともに同じ頭部、細い鼻、口、髭が描かれているのを見れば、リチーノが標準的な人物タイプを使用したのではなく、正確な人相学に基づき描いたことは明らかだ。おそらく一五三〇年代初頭にベルナルディーノ・リチーノは、芸術家の兄アリーゴと、彼を囲むその家族の肖像を描き出した。その数年後、独身で子どものいなかった画家ベルナルディーノは、今度は自分自身を、甥たちと（授業料を払う）子どもたちが良い関係を築き上げた工房の中で、弟子たちに囲まれる姿で描いたのである。自画像としてのベルナルディーノの近くにいるのは、背後の小さなジュリオと、二人の兄弟だ

ろう。彼らはアリーゴ・リチーノの家族の肖像の中に見たときよりも、数歳年を重ねている。

以上の人物の同定が正しければ、わたしたちの眼前には、教育すべき「精神上の子どもたち」に囲まれた画家の自画像があることになる。貴族風のもしくは富裕市民層の素描生徒が手前で、徒弟の甥たちが後ろ側である。この絵に表されているのは、血縁の絆、社会的要請、そして、集めた生徒の素描の習熟度や修練と才能に応じて実施される教育プログラムなのだ。ここに見られるものは無論のこと、年齢に応じて技術が向上するという点だけではない。そもそも異なつた社会階層に属するひとびとが集まりまとまることは、人文主義の新しい理念であるところの、徳や知識に基づく理想的共同体を示している。ここで素描における修練は——ラテン語や俗語詩を学ぶのと同じように——人文主義的な徳へアプローチする方法であり、その表明の形式なのだ。

本作の非常に考え抜かれた構造を踏まえたならば、いまや、もうひとつの驚くべき小道具についても理解できる。一体なぜ年若い少年の練習対象として裸のヴィーナスが使われているのか。さらにいうと、なぜ少年ではなく師匠が、ヴィーナスという古代の愛の女神の小さな彫像をまつすぐ彼に向きあうようにして手にしているのか。再び同時代のバッチョ・バンデインネリによる版画《アカデミア》を思い出されたい。これと同じように、ベルナルディーノ・リチーノはヴィーナスの肖像を手にするので、自身を芸術愛好家として示そうしているのである。さらに彼はヴィーナスを素描の授業の最初の手本として示すことで、自分の授業が、機械的な練習ではなく、芸術への愛、素描の本質にある愛の理解を呼び起こすものだとして演出しているのだ。自身の画家ベルナルディーノの手の中は、ヴィーナス、つまり芸術への愛がある。この場所は、彼の兄の家族肖像画の中では妻の占める位置であつた。すなわちこれは、芸術こそが芸術家の妻だということであり、パオロ・ウッチェロ (Paolo Uccello, 1397-1475) からミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) に至るまでの時代の中で変わり続けた常套句がここに見出されるわけである⁽³⁰⁾。芸術への愛がある

ことによつて、弟子たち——プロフェッショナルな徒弟であれデイレッタントであれ——に囲まれたベルナルディーノ・リチーノの肖像は、彼が「精神上の父親」たる一種の家族の肖像へと変わるのだ。

一五五六／一五六五年というデイレッタント肖像画の始まりの時代は、さまざまな作品で豊かに彩られている。この時代、同時期に制作された二作品において、君主が非プロフェッショナルである（軍人）建築家として描写された大きいフォーマットの作例、すなわちマーズ・ダ・サン・フリアーノ（*Maso da San Friano*, 1536-1571）のほぼ全身を描いた二重肖像画では、年老いた人物が若者に対して、設計図を作成する際のコンパスの使い方を教授している [fig. 17]。確かな証拠から、この二人は、三二歳の君主オッターヴィオ・ファルネーゼ（*Ottavio Farnese*, 1524-1586）と、軍人建築家だと同定できる⁽³¹⁾。同じ頃のフィレンツェではジョルジョ・ヴァザーリ（*Giorgio Vasari*, 1511-1574）が、同じようにコンパスを手にしてシエナ攻略を計画するコジモ一世

（*Cosimo I. de' Medici*, 1519-1574）の寓意的な肖像画を完成させた [fig. 18]⁽³²⁾。当然ながらこの君主たちは、プロフェッショナルの建築家や軍事技師ではないが、しかし「デイレッタント」として示されているわけではない（こうした行為が余暇や個人的な喜びとされているわけでもない）。完全に逆なのだ。彼らは彼の王国のために働いている。理想的な君主像には、計画や判断のために、建築家・戦略家・参謀の能力が求められ



fig. 17 トンマーズ・マンツォーリ、通称マーズ・ダ・サン・フリアーノ《オッターヴィオ・ファルネーゼと軍事建築家フランチェスコ・デ・マルキ (?)》1556年、油彩・板、115×90cm、ナポリ、国立カポディモンテ美術館

る。軍司令官や国家戦略家としての君主を具体的に描き出すために、包括的な教育概念である「一般教育」(enkhylikos paidia)と、理想的な国家創造主としての君主の象徴的役割とが、結び付けられた——暗喩的に、設計者、画家、彫刻家、もしくは建築家であるのだ⁽³³⁾。極めて限定的ながら、ディレッタントのコンセプトが結び付けられたのである。

まとめ

素描する人物を捉えた一六世紀の肖像画の稀有な作例を詳細に分析した結果、それぞれが異なった動機で特異な絵画理念をもつことがわかった。これらの作品にとって、素描がもつ象徴的意味は、時にはディ

レッタントの側面と同じくらい重要なものである。こうした相違を見たならば、その黎明期においてディレッタントの肖像画が、直線的な発展史を描いたわけではないことがよくわかるだろう。広く伝統が始まるのは、ようやく一八世紀初頭になってからのことである。特に注目すべきは、二つの作例である。ひとつはある素描家の初期の有名な肖像画で、イタリアではなく南ドイツ語圏に由来する——ただし、ここに描かれているのが新米画家なのか、あるいはディレッタントなのか、明快ではない。プロフェッショナルの画家見習いや、素描を学ぶディレッタントの生徒を、



fig. 18 ジョルジョ・ヴァザーリ《シエナ攻略を計画するコジモ一世》
1563/65年、油彩・板、54×54cm、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ、五百人広間

明らかなモチーフとして初めて登場させたのは、一五三五/四〇年に描かれ、従来ほとんど注目されてこなかった、ベルナルディーノ・リチーノの集団肖像画である。あわせて本作は、プロの芸術家、ディレクタント、そして愛好家たちを、ひとつの新しい社会的関係性の中にまとめあげること、芸術に従事するという新しい形式の根拠が「芸術への愛」にあることを例示しているのである。

註

- 〔1〕 本稿では、學術のディレクタントについては言及しない。芸術におけるディレクタントの最新の概要については、以下を参照のこと。Alexander Rosenbaum: *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010. 以下では、芸術に従事するプロフェッショナルではない人物のことを「ディレクタント」(Dilettanten)と呼ぶが、歴史的には「愛好家」(Liebhaber)や「達人」(virtuoso)といった別の呼称も使用されており、これらはより広範囲の人物や興味を包括する言葉である。以下を参照のこと。Ulrich Pfisterer: *Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers*, in: Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“, Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hg. v. Hubert Locher/Peter Schneemann, Berlin 2008, S. 95-117; Vera Keller: *Art Lovers and Scientific Virtuosity? The Philomathia of Erhard Weigel (1625-1699) in Context*, in: *Nuncius* 31 (2016), S. 523-548.
- 〔2〕 Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2008; France Nerlich und Alain Bonnet (Hrsg.): *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours 2013.
- 〔3〕 今日に至るまで、こうした発展の概要がまとめられることはなかった。たとえば以下を参照のこと。Tom Holert: *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1998; Kim Sloan: *"A noble art". Amateur artists and drawing masters c. 1600-1800*, London 2000; Pascal Griener: *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010.
- 〔4〕 肖像画の作例については、以下を参照のこと。Christiane von Schulzendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720-1830*, Bonn 1999; Kerin Klinger: Die

Anfänge der Weimarer Zeichenschule zwischen Fachausbildung und Dilettantismus (1774-1806), Weimar 2013, etwa S. 24f., 74, 110.

- (5) 素描する人物像については、以下で論じられている。Hein-Th. Schulze Altcappenberg/Michael Thimann (Hg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, 116-118. 芸術の寓意については、Footを参照のすべし。S. 114-123; Crispin van de Passe: *La luce del dipingere et disegnarli*. "Light der teken en schildt konst. La lumiere de la peinture & de la designature. Das Liecht der Reiss und Mahlkunst, Amsterdam 1643, die Zeichenakademie zu Beginn des zweiten Teils; スウエールツ《素描の生徒》(一六五五-五九年、ハールレム、フランス・ハルス美術館)とヨートル・ロツツ・ヤン・ストーン (Jan Steen, c. 1626-1679) 'ウイレム・ヴァイヤン (Willem Vailant)' としてヤロブ・ファン・オースト (Jacob van Oost, c. 1600-c. 1671) による素描に従事するディレタントの作例については、以下を参照のすべし。Lara Yeager-Crasselt: *Michael Sweerts (1618-1664), Shaping the Artisr and the Academy in Rome and Brussels*, Turnhout 2015, S. 98-102; Andreas Tacke: „Raths-Herrn, Geschlechter und Kaufleute“. Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern, in: Wolfgang Meighöner (Hg.): *Johann Heiß, Schwäbischer Meister barocker Pracht, Friedrichshafen 2002*, S. 140-149; 一七世紀第二・四半世紀に制作された、キントリヒのフマーブル美術館が所蔵するマンリッ・ウス像を素描する二人の青年の絵については、以下を参照のすべし。Olivier Zeder: *Die la Renaissance à la Régence. Peinture française du musée Fabre. Catalogue raisonné*, Paris/Montpellier 2011, S. 138-140 (Kat. 80).
- (6) Ruben Rebmann in *Schulze Altcappenberg/Thimann 2006*, S. 160f.
- (7) Aristoteles: *Politik*, 1338a. ルネサンス初期に古代の原典に関して詳細にまとめられたものは、以下のとおり。Gerard Vossius: *De quatuor artibus popularibus*, Amsterdam 1650. 人文主義の(芸術)教育と古代の原典については以下のようである。Michael Baxandall: *Gioto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971, S. 125f.; Gregor Müller: *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus*, Baden-Baden 1984, S. 203; Ulrich Pfisterer: *Kunst im Curriculum des 15. und 16. Jahrhunderts oder: Eine Nürnberger Erziehungsallegorie der Reformation*, in: *Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert* (Beiträge zur historischen Bildungsforschung), hg. v. Anja-Silvia Göing und Hans-Ulrich Mussoff, Köln/Weimar 2003, S. 205-233; insgesamt Wolfgang Kemp: "... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen", *Zeichen und Zeichenunterricht der Latein 1500-1870*, Frankfurt a.M. 1979.
- (8) Paris, BNF, ms. français 22500, fol. 248; Footを参照のすべし。Pierre Riché/Danièle Alexandre-Bidon: *Lenfance au Moyen Age*,

- Paris 1994, S. 156.
- < 9 > Leon Battista Alberti: Vita, hg. v. Christine Tauber, Frankfurt a.M./Basel 2004, S. 50; Ulrich Middeldorf: On the dieterant sculptor, in: Apollonio 107 (1978), S. 310-322; Ulrich Pfisterer: ‚Erste Werke‘ und Autopoiisis. Der Topos künstlerischer Frühbegehung im 16. Jahrhundert, in: Visuelle Topoi, hg. v. Ulrich Pfisterer/Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 263-302.
- < 10 > Otto Pacht: René d'Anjou-Studien II, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 73 (1977), S. 7-106, hier S. 78-85.
- < 11 > 以下を参照しよう。Vanessa Walker-Oakes: Representing the Perfect Prince: Pontorno's Alessandro de' Medici, in: Comitatus 32 (2001), S. 127-146; Carl Brandon Strehlke (Hg.): Pontorno, Bronzino, and the Medici: The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence. Philadelphia 2004; Patricia Simons: Disegno and desire in Pontorno's Alessandro de' Medici, in: Renaissance Studies 22 (2008), S. 650-668.
- < 12 > 五七・八×四四・四〇、油彩・板、ニューヨーク、ハンター・カレッジ（ルースヴェルト・ハウス）、サミュエル・H・クレス財団。本作は出版物に掲載されていないため、以下を参照されたい。Ulrich Pfisterer: Know Thyself! Drawing and Painting in a Renaissance Double Portrait at Würzburg, in: Michael Zimmermann (Hg.): Dialogical Imaginations, Zürich/Berlin 2019 [im Erscheinen]. ヴェルロ・パルメツィアーノ (Marco Palmezzano, 1456-1539) に於ける一五三六年 (c.) の肖像画について、以下を参照しよう。Antonio Paolucci u.a. (Hg.): Marco Palmezzano: Il Rinascimento nelle Romagne. Cinisello Balsamo 2005, S. 342f. (Kat. 58).
- < 13 > Margot Kruse: Das Porträt der Geliebten und „Amor pictor“ - Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards „Amours de Cassandre“, in: Andreas Kablitz/Ulrich Schulz-Buschhaus (Hg.): Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König; Narr, Tübingen 1993, S. 197-212.
- < 14 > 上の項に関する以下を参照しよう。Kemp 1979 und Ann Bermingham: Learning to Draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art, New Haven/London 2000.
- < 15 > Walter K. Zülch: Selbstbildnis M. N., in: Pantheon 3 (1929), S. 222-224; Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin, 1953, S. 87-88, 199 (Kat. 85); Martin F. Schloss: Das Grünewald Problem und Neues zu dem ‚Portrait of a Young Painter‘ in dem Art Institute of Chicago, in: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 17 (1973), S. 109-118 (vor allem zum Stil der Zeichnung im Bild); Martha Wolff: Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago, Chicago 2008, S. 424-430.

- 〈16〉 Joseph L. Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993; マンハッテンのアルテ・ゴナロテークが所蔵するマルティン・シェーンガウアーの肖像画は「おそらくハンス・ブルクマイヤー(父) (Hans Burgkmair der Ältere, 1473-1531) によって描き加えられたか、模写されたものである。以下を参照のこと。 Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): *Alle Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, 3. Aufl., München 1999, S. 122f.
- 〈17〉 以下には「リンゴ」という古典的な解釈がなされており、「この素描はマダムを描写したものと見なされている。 Wolf 2008, S. 424-430.
- 〈18〉 たとえばバルトロメウス・ツマイトブロム (Bartholomäus Zeitblom, c. 1455-c. 1518) にあたる一五〇五年頃の作品や「ハンス・ズース・フォン・クルムバッハ」 (Hans Suess von Krumbach, c. 1480-c. 1522) にあたる一五一〇年頃の作品など「この時代の慣習的な愛の絵の多様性」については「以下を参照のこと」 Altmuth Schurtwolf (Hg.): *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spämittelalter*, Gotha/Ostfildern-Ruit 1998, S. 132f. und 154.
- 〈19〉 Barbara Wittmann: *Der gemalte Witz. Giovan Francesco Carotos „Knabe mit Kinderzeichnung“*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50 (1997), S. 185-206; Pfisterer 2002; Alessandro Serafini: “Ride, si sapis”. II “Ragazzo con disegno” di Giovan Francesco Caroto, in: *Venezia Cinquecento* 25/49 (2015), S. 99-145.
- 〈20〉 Paolo d’Angelo: *Ars est celare artem da Aristotele a Duchamp*, 2. Aufl., Macerata 2014.
- 〈21〉 以下に詳し。 Ulrich Pfisterer: in: *Schulze Altcappenberg/Thimmann* 2006, S. 106-113.
- 〈22〉 素描のコンセプトが格上げされたことについては「以下を参照のこと」 Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-century Italy. From technè to metatechne*, Cambridge u.a. 1997.
- 〈23〉 余暇のコンセプトについては「たとえば以下を参照のこと」 Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinker (Hgg.): *Die Raumzeitlichkeit der Mufte*, Tübingen 2016.
- 〈24〉 基本的な作品目録は「以下のとおり」。 Luisa Verroya: Bernardino Licinio, in: *Pietro Zamperti* (Hg.): *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bd. 1, Bergamo 1975, S. 371-467, hier S. 410 (Kat. D); さらなる目録は「以下のとおり」。 Enrico Castelnuovo: *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft*, Berlin 1988, S. 72; Yoko Suzuki: *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane*, Münster 1996, S. 220; Severin Hansbauer: *Bernardino Licinio „Künstlerfreunde vor dem Spiegel“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), S. 263-278, hier S. 273f.; Piera G. Tordella: *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio*

- Leoni e una riletura di Bernardino Licinio a Alnwick Castle, in: *Arti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere. La Columbaria*, n.s. 58 (2007), S. 9-30; Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Eotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 92-96; Catherine Whistler: *Venice & Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven/London 2016, S. 17-19, 69-71 und 92-94.
- <25> Whistler 2016, S. 92f.
- <26> 上の素描については、特に以下を参照のこと。W.R. Rorick: *A drawing by Bernardino Licinio*, in: *Master Drawings* 5 (1967), S. 382f. 古代の小彫刻については、以下を参照のこと。Gunter Schweikhart: *Die Kauerrnde Venus im Atelier*, in: ders.: *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Ulrich Rehm/Andreas Tönnemann, Köln u.a. 2001, S. 101-110; Volker Krahn: *Kleinbronzen als Medium archäologischer Rekonstruktion*, in: *Widerstandene Antike. Neolithon 以後の考古学* (2013), 以下を参照された。Redaktion Max Kunze/Axel Rügler, München 2003, S. 53-59; Mandy Richter: *Die Renaissance der "Kauernden Venus". Ihr Nachleben zwischen Aktualisierung und Neumodellierung von 1500 bis 1570*, Wiesbaden 2016, S. 121-123.
- <27> 以下に指摘されたことは、Whistler 2016, S. 17, Anm. 2. 異なる意見なのが、Tordella 2007. しかしながら筆は実際のものを見ることがある。
- <28> たんぽぽ Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, hg. V. Franco Brunello, Vicenza 1982, S. 81-83 (Kap. 70).
- <29> Verrova 1975, S. 429f. (Kat. 96). 油彩・キャンバス、一八×一六五 cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館、オリジナルの銘文には次のように記された。"EXPRIMIT HIC FRATREM TOTA CVM GENTE LYCINVS / ET VITAM HIS FORMA PROROGAT, ARTE SIBI." 本作の元の文脈については、以下が詳しい。Sverin J. Hansbauer: *Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Studien zu den Anfängen, zur Vorbereitung und Bedeutung einer Bildnisgattung*, Diss. Würzburg 2004, v.a. S. 75-109; リナーノの家族の意味については、以下を参照のこと。Kariné Tsoumis: *Bernardino Licinio: Portraiture, Kinship and Community in Renaissance Venice*, PhD diss., University of Toronto 2013.
- <30> シナモン・マロについては、以下を参照のこと。Ascario Condiivi: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, hg. v. Rudolph Valdek, Wien 1874, Kap. 58; Ernst Kris/Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, S. 147; さらに大きな文脈については、以下を参照のこと。Pfisterer 2014; James Grantham Turner: *Eros Visible. Art, sexuality and antiquity in Renaissance Italy*, New Haven/London 2017, S. 252-255.
- <31> Nicola Spinosa (Hg.): *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese*, Neapel 1995, Bd. 2, S. 99f.

- <2> Matteo Barioni: Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris *Bildnis Cosimos I.*, in: Ulrich Oevermann u.a. (Hg.): *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, Berlin 2007, S. 105-125.
- <33> Wolfgang Lippmann: Der Fürst als Architekt. Überlegungen zu Wertung und Bedeutung des Architekturdilettantismus während des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 8 (2001) [2003], S. 111-135; Arturo Calzona/Francesco P. Fiore/Alberto Tenenti (Hgg.): *Il Principe Architetto*, Florenz 2002. 君主のキレマンタノの芸術における象徴性や現実にこころを総じて以下を参照のこと。° Martin Warnke: Könige als Künstler, in: Gerd Henkel Stiftung (Hg.): *30-jähriges Stiftungsjubiläum und Verleihung des Gerd Henkel Preises 2006*, Münster 2007, S. 45-75; Ulrich Pfisterer: Der Herrscher als Bildhauer seines Reiches - im Stil Peters des Großen, in: Dietrich Erben/Christine Tauber (Hg.): *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau 2016, S. 299-323; Annette Gremer/Marthias Müller/Klaus Prieschmann (Hgg.): *Fürst und Fürstin als Künstlerin*, Herrschaftliches Künstlerium zwischen Habitus, Norm und Neigung, Berlin 2018.