

美術史学における新古典主義彫刻の位置

—アントニオ・カノーヴァをめぐって—

金井 直

目次

5	序論
	第1部 ヴェネツィアからローマへ
24	第1章 ふたりの大使
41	第2章 《クレメンス14世碑》をめぐって
	第2部 彫刻の場・記述・複製
57	第1章 柔らかい彫像
74	第2章 複製版画と鑑賞の場 —《ブシケ》をめぐって—
89	第3章 彫像の内・外 —《ヘベ》をめぐって—
	第3部 カノーヴァと「古代」
104	第1章 カノーヴァ、カトルメール、エルギン・マーブルズ
123	第2章 戦後の彫刻修復 —カノーヴァ・ジブソテカおよびヴェネツィア考古学博物館の場合—
137	結語
140	略年表
141	参考文献

アントニオ・カノーヴァ、あるいは曖昧な固有名。西洋美術史を繕けば、新古典主義の体現者としてダヴィッドに並び立ち、大彫刻家としてミケランジェロ、ベルニーニの後を引き受ける存在であるにもかかわらず、その名が学問的な研究対象として取り上げられることはあまりに少ない。西洋美術史学上の中心的な領域とは言い難い「新古典主義」と「彫刻」の交差部に場を占めるがゆえに、「画家」ダヴィッドや「ルネサンス人」ミケランジェロが与ったような注目を集めることもなく、「新古典主義彫刻」という分類枠にはめ込まれ、受け流される。こうした美術史学の「つれなさ」ゆえか、ヴァチカンのベルヴェデーレの庭に名を刻む唯一の近代彫刻家であるにもかかわらず、観光産業はその固有名を掻き消してしまう。その複製彫刻は日本国内にも多数存在するが、総じて古代彫刻のコピーとして客間を飾るばかりである。カノーヴァの不遇。それは無理からぬことなのだろうか。

美術史学は、図版、スライドといった二次元のメディアを駆使し、記号の集積としての絵画を対象とすることで、意味の解説を目指すその方法論を磨き、発展史観を投影しつつ作品史を編み上げることで、学問としてのパースペクティヴを獲得していった。結果、記号として多彩に分節化することの困難な「彫刻」と「退行的な新古典主義」は学問上の傍流と化していく。とすれば「新古典主義彫刻家」の位置はやはり危うい。

拙論はカノーヴァを研究対象とする。確かにこれは、等閑視された大家を救済し、美術史の欠を補う試みのようである。もちろんそういった了解も否定はしない。が、私がより注目したいのはカノーヴァという名の曖昧なあり方そのものである。近代的な美術史学が不確かな場しか与えることの出来なかったカノーヴァを問うことは、翻って美術史学自体の条件/限界を明らめに出すことになるのではないかと予想しているのである。もちろん事実関係は複雑である。カノーヴァの不在から美術史の在処を割り出す、といった単純な引き算にはならないだろう。ここで無視できないのはカノーヴァと美術史学の同時代性である。様式論、イコノロジーといった方法論上の精密化は時代が下がるが、様式概念、歴史学、美術館、作品保存といった枠組みは、いわゆる新古典主義期の産物なのである。カノーヴァと美術史学は共通の揺籃にあったのみか、互いに作用する。ウィンケルマンに感化された理論家たちに「感化され」、セルー・ダジャンクール『美術史』刊行に関わり、チコニャラの『彫刻史』に助言を与え、美術館形成をめぐる文脈の中で発言するのが、誰であろうかノーヴァなのである¹。とすれば、こう主張してみたくなるだろう、美術史学が

¹カノーヴァと新古典主義者の接触については、Cicognara, Leopoldo, *Biografia di*

カノーヴァを取りこぼすのは、この彫刻家が学科のバースペクティブの域外にあるからではなく、その消失点に練り込まれているからだ、と。

拙論はカノーヴァの一貫した作品史を語ることで、彼を「学科のバースペクティブ」内に取り込みはしない。むしろ、作品記述や複製、美術館における展示といった美術史学を稼働させる制度とカノーヴァの取り引き、つまり「学科の消失点」を顕在化させることを目論んでいる。カノーヴァは美術史学の傍らで自らの権利回復を待つ客人ではない。むしろメドゥーサ然として睨みをきかせる眼差し自体であり、美術史という学問の「考古学」を可能にする強力な視座なのである。

本論は3部構成であり、それぞれカノーヴァという名が動く「場」を問題としている。地理学的な「場」、作品を媒介するものとみなされる「場」、さらに両者の交差する美術館という「場」について問いかけていくことになるだろう。いずれにせよそれらは方法論的な「場」であり、この意味においてテキストと呼び換え得るものである。

「ヴェネツィアからローマへ」と題した第1部は、カノーヴァのローマ進出という実際の「場」の移動と、彼の様式展開を結びつける一般的な見解について、再検討を迫る箇所である。第1章においてはヴェネツィア時代の特殊な依頼作について、第2章においては新古典主義宣言とも見做される墓碑彫刻について、それぞれ「もうひとつの」観点を呈示する。論述は様式論的単純化を回避してはいるが、1770、80年代のカノーヴァに関する個別的議論として、先行研究を補完するものとなるだろう。

第2部「彫刻の場・記述・複製」においては、カノーヴァ作品を通して、彫刻の把握につきまとう諸条件を明らかにしていく。作品記述・複製・展示空間といった、一般にメディアと称される「場」に左右される18-20世紀人の、そして我々の作品経験がそこでは問われるだろう。もちろんこの種の作品経験の間接性は彫刻に限ったことではない。絵画においても同様である。もう一步踏み込んで、客観性とは経験の間接性の言い換えであると看破すれば、問題は美術史学そのものに送り付けられるはずである。さらに注意しておきたいのはメディアという語そのものである。本論においては、なるべくこの語の使用を避けようと思う。メディアについて語ると、あたかも媒介される物が所与として存するかのような印象が広がるからである。この所与はオリジナルと同義であるが、カノーヴァの制作活動を知る者は、唯一のオリジナルを名指すことの困難に巻き込まれるはずである。むしろ交錯する多様な記述や複製と同等の資格で、カノーヴァのスタジオから出た「作品」も取り扱うほうが良いだろう。この意味で、すべてはテキストであり、それぞれの「場」

Antonio Canova, Venezia, 1823. 等参照。カノーヴァとチコニャラの関係については、Barocchi, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia: 1. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, 1998, pp.3-188. セルー・ダジャンクールとカノーヴァについてはSpaletti, Ettore, "La documentazione figurativa dell'opera d'arte" in *Storia dell'arte italiana*, Vol.2, Torino, 1979. 美術館および芸術作品の保護との関連については本論第3部第1章参照。

を成すのである。第1章は20世紀に至る批評言語の問題、第2章は作品記述と複製版画、展示環境の問題、第3章においてはさらに石膏モデルと複数の所謂「オリジナル」の問題へと、段階的に論点を広げ、彫刻を見るということの条件（あるいは困難）を明らかにする。

第3部「カノーヴァと「古代」」は作品の「場」をめぐる具体的な議論となる。第1章においては芸術作品の固有の場を求めて争う諸言説に目を向ける。カノーヴァも鍵を握る発言者の一人として現れるだろう。ひとことでこの章の結論を先取りするならば、固有の「場」という問題設定の限界である。「場」は多数多様であり、作品もまたひとつの「場」として機能し得る以上、固有性やオリジナル性の強調は恣意以上のなにものでもないだろう。

同様の問題意識は第2章にも引き継がれる。作品の「場」を求める過剰な意識が、作品自体が「場」であることを拒否した象徴的な事件として、20世紀の彫刻修復を取り上げる。カノーヴァの関わりはもちろん間接的であるが、この彫刻家の時代に胚胎した美術史学・彫刻観の行方を教えてくれる点で、本論末尾に相応しいものとする。

以上のように、3部構成の本論の展開は、カノーヴァの個別的問題から彫刻の問題へ、さらに保存・展示の問題へと、段階的に視野を広げていくものである。また、それに合わせてカノーヴァの生涯を緩やかに辿るものともなっている。すなわち、故郷ヴェネツィア時代（第1部第1章）、ローマ進出期（第1部第2章）、旺盛な活動期（第2部）、文化財行政に関与した時期（第3部第1章）、そして没後の展開まで（第3部第3章）。カノーヴァの生涯もまた本論を支える「場」として（つまり特権的な作者の生涯としてではなく）機能してくれるはずである。

さて、本論に入る前に、ここで新古典主義一般、およびカノーヴァの経歴について概観しておくこととしよう。

1. 新古典主義 一起源と理解

定義が単純を旨とすべきであるならば、こう言っておこう。「新古典主義とは18世紀後半から19世紀初頭にかけて、西洋に広がった芸術傾向であり、古典古代の参照をその特徴とする」と。

1972年、ロンドン、ロイヤル・アカデミー、およびヴィクトリア・アンド・アルバート美術館において「新古典主義の時代」展が開催された。2千点弱の作品を集めたこの企画は、新古典主義に対する関心をあらためて惹起した点で、画期的なものである。カノーヴァをめぐる拙論も、この72年の展覧会の残火であるかもしれない。その優れたカタロ

グの冒頭、まさに「新古典主義」の題で一文を寄せているのは、やはりヒュー・オナーである²。すでに同題の著書を持つ彼の言辭は、ここではすでに正典の重みを持っている³。我々も、展覧会の来訪者のように、このオナーの言葉を参照しながら新古典主義の理解を試みよう。

18世紀後半はいわゆる啓蒙の時代である。1751年に始まる「百科全書」の刊行に明らかなように、この時代、知のあらゆる領野において考察が進められ、その原理が探究される。理性と人間性が称揚される一方、先入見や因習、無知や不正が一斉に糾弾された時代なのである。こうした言い回しがいかに素朴で単純であるとしても、ヴォルテール、ルソー、デイドロ、カント、ギボン、ベッカリーア、ゲーテといった人名を想起すれば、概ねこれを是とせねばならないだろう。知の歴史において、18世紀後半が担う重要性に揺るぎはない。

翻って芸術はどうであろうか。オナーは次のように記している。

「この哲学的探究や文芸活動の噴出と、同時期の視覚芸術を結びつけることに多くの人々は困難を感じてきた。かくも知的喧騒に包まれた時代にあつて、一見あまりにも束縛の多い冷たく形式的な芸術、人間の精神というよりも瑣末な考古学的正確さに拘る芸術の存在は奇妙にさえ思われる」⁴。

しかし、こうした「脆弱な新古典主義」というイメージが、19世紀のある時点の産物であったことは即座に付け加えておかねばなるまい。これもオナーの指摘であるが、18世紀後期から19世紀初頭にかけての芸術に「新古典」という呼称が与えられたのは1880年代に入ってからのことである。つまり、「新古典主義」という語自体、古典古代の権威の失墜した19世紀後半の産物なのである。偽古典主義という語が平行して用いられていたことから窺えるように、「新古典主義」は否定的なニュアンスを含み込んで、およそ百年ほど前から流通し出した新参の用語だったのである⁵。

では、当の「新古典主義者」は自らの芸術傾向をいかに名指していたのだろうか。彼らはそれを単純に「真の様式」あるいは「偉大なる様式」と呼んでいたのである。この呼称から見る限り、彼らの関心が「瑣末な考古学的正確」ではなく、むしろ「人間の精神」に向けられたものであったことがわかるだろう。現状、つまり放埒なロココに対する反省と、刷新・再生への意欲。18世紀後半の芸術家が抱えていた問題意識は明らかに啓蒙思想と通底するものであり、その問題解決の一経路として、はじめて古代模倣も立ち現れてくるのである。

²Honour, Hugh, Neo-classicism, in *The Age of Neo-classicism*, London, 1972

³Honour, Hugh, *Neo-classicism*, London, 1968. (『新古典主義』白井秀和訳、中央公論美術出版、1996年)

⁴Honour, 1972, p.21.

⁵ibid., p.22.

実際、南イタリアで展開された旺盛な発掘活動は新古典主義の一局面ではあっても、その起源ではありえない。オナーによれば、フランスにおける新古典主義にはルイ14世の治世に対するノスタルジーが絡んでおり、そこでは17世紀の古典主義、ブッサンの絵画が称揚される。一方、ドイツやスイスではフランスによる文化支配に対する敵意が強く、たとえ古典主義であってもフランスのものは避けられた。また、イギリスは国力の充実に釣り合った新たな芸術の庇護者となることを望んでいた。このようないささか国家主義的な立場を超えて、18世紀後半の美術を汎ヨーロッパ的にしているのが、倫理的傾向である。すなわち真実や純粹さ、高貴さ、正直さといった美德が無意味で放埒なロココ趣味を駆逐するという信念が広く共有されていたのである。

造形芸術において、こうした美德は「自然」という語に置き換えられる。表現の過剰に流れることなく「自然」を模倣することが芸術の目標となるのである。ここで言う「自然」とは、ロイヤル・アカデミーにおける当時の講演が語るように、「目に見える対象の一般的で永久的な諸原理であり、偶発的に歪められたり、病を受けたり、流行や地域的な習慣によって変えられたりすることのないものである。自然は集合的な理念であり、そのエッセンスはあらゆる個々の事物に存するが、それが完全なかたちで単一の対象に内在することは決してありえないものなのである」⁶。

「自然」を写すということは、したがって、いわゆる写実主義、自然主義とは全く別の行為となる。ここではじめて古代美術の意義が明らかとなるはずである。オナーの言うように、「古代研究は永遠の価値を有する真実—それは可視世界の表面的な多様性の底に横たわるものと思われた—に向かうための手段と見做されたのである」⁷。つまるところ、近代人は古代彫刻から、ものの見方を学ぶのである。古代模倣を近代人が偉大になる唯一の方法と見做すヴィンケルマンの論理も、この種の「自然」観に基づくものとして理解可能となるだろう。古代の遺品が人為の問題ではなく、「自然」の問題として取り扱われるということ。これこそまさに新古典主義を、それまでの古典主義・古代趣味から隔てる決定的な観点なのである。

もちろん、以上のような初期の新古典主義の動機づけがおおよそ半世紀にわたって保たれたわけではない。偽古典主義と呼ばれるべき骨董趣味、過剰な歴史考証に芸術家が陥ったこともあっただろう。発掘の活況、考古学的知見の増加、さらにフランス革命の推移。原理的に言えば、啓蒙思想の亜種として反ロココの立場で一致していたはずの新古典主義者は、古代コレクションの偏在、国際政治の混乱のなかで分断されてしまう。オナーの言葉に耳を傾けよう。

「振り返ってみれば分かるだろう、その高尚な意図は失敗を運命づけられたものであり、教訓癖はプロバガンダに曲解された。芸術によるヨーロッパ統一にしても、結局ナポレオ

⁶ibid., p.23.

⁷ibid.

ンの征服によってしか達成されなかったのである」⁸。

しかしオナーは新古典主義の変質や挫折を強調して、様式の隆替に注目するモダニストたちを喜ばせはしない。むしろ彼は新古典主義自体の基準に合う個々の傑作に関心を向けようとするのである。換言すれば、新古典主義とロマン主義のあいだに西洋美術史が設定する共時的対立や補完関係、通時的移行から、あっさりと目を逸らしてしまうのである。

1880年代のお仕着せの新古典主義理解を相対化するには、様式変化といった近代的観念からもまずは距離をとっておくべきなのかもしれない。

ここでオナーから離れてみよう。新古典主義は他にどのように語られるか。まず取り上げておきたいのがマリオ・ブラーツの「新古典趣味」である。これは1940年の初版以来1974年まで増補改定を繰り返したテキストであり、英語、フランス語にも翻訳されている。1974年版において、ブラーツは上述のオナーの新古典主義観に対して敵意を露にする⁹。18世紀の原理的な新古典主義を奉じ、その後の古代趣味の隆盛や帝政様式の出現を過小評価するオナーの言説はブラーツには理解しがたいものだったのである。

「オナーは帝政様式を真のオリジナリティーを欠いたアカデミズムの単なる切れ端へと矮小化し、格下げした。総じてこれは18世紀の新古典主義こそ純粋で活力あるものとするがためである。これは瑣事に熱中する彼の研究態度のせいばかりではなく、近代的な趣味のせいでもある。この趣味は新古典主義の節度に富む厳格な局面にのみ気を回して、帝政様式の豊かさを単なる装飾趣味として排してしまうのである」¹⁰。

「帝政様式はポンペイの装飾を称揚するものであったが、むしろそれゆえにオナーは、18世紀の新古典主義に対するポンペイ、エルコラーノの発掘の重要性を性急に貶める。(中略)オナーにとって古代崇拜は理性主義の諸傾向を収斂させる触媒に過ぎなかったものであり、古代はコピーではなく模倣へと導くカノンとしてのみ役立つものでなければならなかったのだ。新古典主義者がこうした方向づけを遵守したのに対し、帝政様式の芸術家たちはただコピーを繰り返したというのである」¹¹。

このようなブラーツの論難は確かに度の過ぎたものではあるが、外れてはいない。実際オナーの「新古典主義」の第6章、すなわち帝政様式について触れた個所をみれば、ブラーツに似た感慨を抱くのもそう難しいことではないだろう。ジェラルルの《クビドとプシケ》(図1)を過小評価する文章は、むしろブラーツ流の揶揄に近づいている。曰く、「ジェラルルの絵画は装飾的であり、遠慮がちなながらも劣情を誘うものであった。ジェラルルは、カノーヴァの解釈を出来あいで借用し、それをみだらな性愛の雰囲気を選びたかたちのか

⁸ibid., p.29.

⁹Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Milano, 1974.

¹⁰ibid., p.16.

¹¹ibid., p.17.

わい少女とそれ以上にかわいい少年の絵に変えたのであった」¹²。

さらに深読みもしたくなる。帝政様式の意義を貶めるオナーの立場は、狭義の新古典主義を奉ずる意図に導かれたものではあるが、同時に新古典主義内部におけるレノルズやハミルトン、ライト・オブ・ダービーといった18世紀イギリス人の地位を保つ、ほとんど無意識の願望に支えられてはいまいかと。フランス19世紀の帝政様式の排除は趣味の問題であろう。だが、この「趣味」に国籍条項なしと誰が言えるだろうか。

ブラーツに戻ろう。1974年の敵はオナーであったが、1940年、「新古典趣味」の初版における仮想敵はリオネッロ・ヴェントゥーリである。「プリミティヴ趣味」(1926年)の著者ヴェントゥーリは、「今日を偉大な芸術の時代に行っている」想像力の自由を称揚したうえで、こう主張する。「歴史の一時期、芸術の開花を妨げた専制的な文化が存した。すなわち新古典主義の時代である。芸術が回帰してきたのは、ロマン主義がこうした過去の専制から芸術を解放した時なのである」、と」¹³。

「ヴェントゥーリにとって、定義上冷たくアカデミックな新古典主義美術は、フランス革命の政治的雰囲気を反映するものではないようだ。つまりダヴィッドやアングルの仕事は絵画ではなく報道記事あつかいである」¹⁴。

ブラーツはヴェントゥーリの議論を支えている自由と圧制(あるいは前衛と保守、ロマン主義と新古典主義)の二元論の無効を以下のような言い回しで宣告する。

「純粋で無媒介的なものとして、ほとんど天上的な幼児期の反映として想像される大衆的な感情に唯一の詩的源泉を認めるのは、実際にはロマン主義的な偏見に過ぎない。この種の先入見に支えられると、古典的なモデルに触発されたものはアカデミックであっても、ヴァチカン美術館ではなくパリの人類学博物館蔵のモデルに触発されたものはそうではないということになる。《ベルヴェデーレのアポロン》や《ラオコオン》をコピーするとアカデミックになり、先史絵画からモチーフと技法を借り受ければ純粋な、初生の芸術となるのだろうか。リオネッロ・ヴェントゥーリはダヴィッドやカノーヴァを邪険に扱い、ミロやクレイに微笑みかける。というのも彼にはヴァチカン美術館でコピーに励む者は、「未知の想像の領域への飛躍」を押し殺し、一方、アルタミラやラスコーの壁画をコピーする者は「芸術の自律性を十全に実現」しているように思われるからだ。ヘレニズム芸術は彼にとっては不純な水源なのである」¹⁵。

いわゆるプリミティヴィズムとアヴァンギャルドの言説の結託の進む20世紀前半、ブラーツはあえて新古典主義に、さらには帝政様式に執着することで、「自由」のレトリックの専横に抗しているのである。もちろん家具や室内装飾に目を向けるブラーツの「新古

¹²Honour, 1968, p.171.

¹³Praz, op. cit., p.128.

¹⁴ibid.

¹⁵ibid., pp.129-130.

興味」は、一ブラーツの常ではあるが一、多岐にわたる議論を抱え込んでおり、そこからこの場で取り上げるに足る明快な新古典主義観を引き出すことは困難である。とはいえヴェントゥーリが、そしてある意味ではオナーも新古典主義を狭く定義したことを思えば、ブラーツの雑駁ともいえる新古典主義論が内包する多産性は否定しがたい。とりわけモダニスト的言説の間隙を再検討する近年の美術史学にとって、ブラーツのテクストは重要な参照点となるだろう。

最後にもうひとつ新古典主義を語る際に不可欠な著作を取り上げておこう。それはローゼンブラムの「18世紀後期の芸術の変容」(1967年)である¹⁶。「タブラ・ラサに向けて」と題された第4章において彼が強調するのは、建築におけるドーリス式の流行に見られるような「純化」傾向である。この傾向がさらに徹底化されると、考古学的前提よりもむしろ幾何学的単純が建築家の眼目となる。ルドゥーやプレーのようなヴィジョネールの出現は、まさにこの時期である。

同様に絵画においても「本質的純粹の探究」が進められる。ケヴィン・ハミルトンの《ヘクトルの死を悼むアンドロマケ》(1764年)(図2)を振り出しに、ローゼンブラムはブレイクやロムネイの作品を通して、イリュージョニズムが排されていく過程を辿る。そしてフラクスマンの登場である(図3)。「絵画芸術を極小の語彙に還元するという18世紀後半の試みを、最も首尾一貫したかたちで示したのは、ウィリアム・ブレイクの親友ジョン・フラクスマンの文学挿し絵であり、これが国際的に評判となった」¹⁷のである。ブレイクやロムネイ以上にフラクスマンは「一定しない光の効果や物の質感を意識的に排除し、自らの語彙を単色の紙上の単純な輪郭線という基本言語にまで切り詰めたのである」¹⁸。

18世紀後半の美術というタイトルに明らかなように、ローゼンブラムは新古典主義・ロマン主義の区分を重視しない。要はタブラ・ラサに向かう経路として古典古代を選んだか、中世のいわゆるプリミティヴ絵画を選んだかの違いと見做すのである。彼はカンパーランド(彼はギベルティを輪郭線で翻案した)、カルステンス、さらに「プリミティフ」を名乗った一群のダヴィッドの弟子たち等について、豊富な例をあげたうえで、こう述べる。

「実際、ルネサンスやバロックのイリュージョニズムは、1850、60年代、クールベやマネによる伝統的な遠近法空間の段階的破壊によって初めて息を引き取るというのが通説であるが、芸術上のタブラ・ラサが熟を帯びた1800年ごろには中世以後の遠近法伝統の解消が確認できる。(中略)純化の徹底が導き出したのはフラクスマンの輪郭線絵

¹⁶Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton U.P., 1967.

¹⁷ibid., p.158.

¹⁸ibid., p.159.

画の抽象的な余白、すなわちルネサンス・バロックのイリュージョニズムの驚くべき否定なのである」¹⁹。

こうしたローゼンブラムの立場はブレイクとセザンヌ、アングルとマティスを並置した図版構成においてさらに強調されるだろう(図4、5)。彼は言う、

「1800年当時の芸術と我々の時代のそのあいだにあるこのような類似は驚くべきことではない。あらゆる歴史の領域同様、芸術の世界においても、18世紀後期に生じた根本的変容は、いくつかの渾沌とした実現不能の夢を遺産として残してくれたのである。そのうちのひとつ、タブラ・ラサの夢は、現代世界に生きる芸術家の想像力を捕らえ、養い続けているのである」²⁰。

ローゼンブラムの主張は、新古典主義をフォルマリスト的言説にのせるうえで最も有効なものであろう。実際拙論も輪郭線を問題とする第2部においては、彼の先行研究が不可欠であった。

とはいえローゼンブラムの主張が、オナーやブラーツとは異なり、優勢なフォルマリズムと折り合いを付け得た背景について考えるとき、彼がアメリカの研究者であることを忘れてはなるまい。20世紀のフォルマリズムの終着点とでも言うべき60年代のアメリカにおいて彼の新古典主義研究が胎動したという事実は、フランス風の帝政様式を切り捨てたオナーの場合と同様、研究者の国籍という極めて繊細な問題を我々に送り付けてくるのではなかろうか。

以上、三者のテクストを通して、新古典主義の諸相を確認した。初期新古典主義に起点を置き、その後の展開を追う目利きオナー、帝政様式を含みこんだ1800年前後の多様性を語る反ロマン主義者ブラーツ、モダニスト的立場から18世紀後期美術の意義を語るローゼンブラム。もちろん、接点を見出すこと困難なこれら3つの立場のいずれかに与して、以下、拙論を展開することはない。私の問題意識はカノーヴァという(創造的主体ではなく)固有名に結びついて浮かび上がった諸現象を、時代の文脈の中に差し戻すという、局所的な作業にあるからである。この差し戻しの反復のなかで、結果的にまた別の、限定的な新古典主義観を立ち上げることが出来れば、と思う。少なくともそれは、上述の三者が十分に語ることのなかった同時代のイタリアについて重要な補足をなすものとなる。三者の議論の中で主役となるのは専ら英仏独の芸術家であり、問われるのは彼らと古代の水源地たるイタリアの関係である。イタリアに残る古代世界に対してどのような立場をとるかが、個々の新古典主義者の活動を決定するというわけである。そこではイタリアの古代を不動の焦点とするパースペクティヴが前提とされている。しかしながら、実際にはイタリアの古代世界という「場」も変貌していくのである。それは無味の触媒ではありえないのだ。ヴェネツィア、ローマで活動したカノーヴァについて論ずることは、したがって、

¹⁹ibid., p.189.

²⁰ibid., p.191.

等閑視されがちなイタリア内の新古典主義の動向を明らかにするものとなるだろう。言い換えれば、通常の新古典主義論を支えるパースペクティヴ（イタリア＝消失点）の転倒を迫る議論となるはずである。

2. アントニオ・カノーヴァの生涯

カノーヴァを中心に据えてはいるものの、本論はいわゆる「人と作品」というモノグラフのかたちを取らない。とはいえ、今後の議論に供すべく、ここで彼の生涯について略記しておくこととしよう。

1757年に生まれたカノーヴァは、1779年までヴェネツィア共和国内で活動する。ティエポロの名を思い出すまでもなく、当時のヴェネツィアは後期バロック美術の一拠点であった²¹。カノーヴァの作品も運動表現に関心を示すバロック的なもの（図6）、あるいは18世紀特有の観相学的関心を示すもの（図7）などであったが、第1部1章で示す通り、ここには作品の機能をめぐる議論を差し挟む余地があるだろう²²。

1780年、カノーヴァはローマに移住し、ここで流行の新古典主義へと転向する。1783年、カトルメール・ド・カンシー（1755－1849）と知り合う。彫刻家修業の経験もあるカトルメールはカノーヴァの内に古代模倣の実現を見たであろうし、逆にカノーヴァは、芸術的にも政治的にも不屈の姿勢を貫くこのフランス人の存在に大いに励まされたことだろう。二人の親交は彫刻家の死まで途切れることはなく続く²³。カトルメー

²¹cf., *Splendori del settecento veneziano*, Milano, 1995. Levy, Michael, *Painting in Eighteenth Century Venice*, Yale Univ. Press, 1994.

²²いわゆるカノーヴァ形成とヴェネツィア彫刻の関連については、以下を参照。Semenzato, C., *La scultura veneta nel seicento e nel settecento*, Venezia, 1966. Rossi, S., "Rapporto con la scultura veneta del settecento" in *Studi Canoviani*, Roma, 1973.

²³1755年、カトルメール・ド・カンシー（Quatremère de Quincy）はパリのブルジョア家庭に生まれ、1772年、彫刻家クストゥのもとに弟子入りした。1776年、イタリアを訪れ、古代に開眼。1780年まで各地を回り、一時帰国した後、1783年から翌年にかけてはローマに滞在し、カノーヴァと出会うことになる。パリ帰還後、1788年には「方法的百科全書」の「建築事典」を出版し、学問芸術の分野に身を置いたが、ここでフランス革命勃発。イギリス風の立憲君主制を主張する「王党派」のカトルメールは、投獄を経験した後も国内潜伏、国外逃亡を繰り返し、ブリュメール18日のクーデタで権力を掌握したナポレオンが大赦を宣言するまで、公然の活動は出来なかった。第3部1章で取り上げる「ミランダへの手紙」の出版も一種の地下活動であった。ナポレオン体制下、復権を果たし、政治から身を引きはしたものの、旧王党派の戦闘的な分子として、公職からは遠ざけられた。事態が好転するには王政復古をまたなければならない。1816年、カトルメールはアカデミー・デ・ボザールの終身書記となり、その後20年以上にわたってフランス美術界の重鎮として振る舞う。

(Pinelli, Antonio, "Storia dell'arte e cultura della tutela: Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy, in *Ricerche di Storia dell'arte*, 8, 1978-79, pp.58-60.)

ルの芸術批評家としての側面は第2部1章、第3部1章で取り上げる。

彫刻における新古典主義の実現を公にしたのが《クレメンス14世碑》（1787年）である。第1部2章で論及するように、これは従来の墓碑彫刻の刷新として広く受け入れられた。以降、彫刻における新様式の第一人者として《アモルとプシケ》などの制作に励む。が、1789年フランス革命勃発。ローマにもフランス軍が侵入する。カノーヴァは故郷ポッサーニョに引き揚げ、小品や絵画に打ち込んだ。

1800年、ローマに帰還。アカデミア・テイ・サン・ルカの会員となる。1802年、教皇庁の美術監督官に任命される。ローマからフランスへ向けて美術品が続々と流出する状況にあって、この地位は名誉職どころではなかった。9月にはパリでナポレオンと面会。ナポレオン美術館の総裁職を呈示されるが固辞。10月には領内の美術品保護に関する教皇勅書が発布される。1803年、私費を投じてジュスティニアニ家のコレクションの散逸を防ぎ、これを教皇庁に寄贈。監督官として多忙をきわめる頃である。1810年にはあらためてナポレオンに会い、美術作品の移送に異議を唱えた。この年、アカデミア・サン・ルカの学長に就任。

1812年、イザベッラ・テオトーキ・アルブリッツィに《エレナ像》（図8）を贈る。イタリアのサロン文化を代表するアルブリッツィについては第2部2章参照。

ナポレオン体制の終焉した1815年、カノーヴァは教皇庁大使としてパリ会議に臨み、イタリアの美術作品の回収に成功する。さらにロンドンに足をのばし、エルギン・マーブルズを実見。このような1815年の行動については、カトルメール・ド・カンシーとの関連で第3部1章において検討している。

1816年、イスキア侯爵に叙される。1818年、ポッサーニョの新聖堂建設を決定。生涯最後の大事業となる。

1821年、悪化する健康状態のなか、《ジョージ・ワシントン像》を完成させる。カノーヴァ作品は名実ともに西洋世界を覆うわけである。1822年、《眠るエンデュミオン》完成。この作品は第2部1章で取り上げる。10月13日、故郷ヴェネツィアで逝去。

以上、いささか偉人伝風に（あるいは弔辞風に）生涯を振り返った。作品史については論文末尾の略年表を参照されたい。

3. カノーヴァ批評の展開 —反古典主義者カノーヴァ—

カノーヴァの同時代、および20世紀後半の批評史については本論第2部1章で触れることになる。したがって、ここではその間の、つまり19世紀後半から20世紀前半にかけての批評傾向について論及しておく。すなわち、反古典主義者カノーヴァという予想外のイメージの流通についてである。

19世紀前半、カノーヴァの名は古代ギリシア、ルネサンスと並ぶ、美術史の極点のひとつであった。こう言っても過ちではないだろう。チコニャラの『彫刻史』は、最終巻全体を同時代人カノーヴァに捧げることで、ヴィンケルマンの描く「成長、衰退」の生物学的歴史モデルに、さらに右上がりの線を付け加え得た。とすればカノーヴァの死は、この線の途絶を意味する。スタンダーは「カノーヴァの墓は彫刻の墓である」と語り、ピエトロ・ジョルダニは「カノーヴァのいない世界に残ることは恥辱、苦痛である」とまで言う²⁴。カノーヴァの「人と芸術」はここではもはや崇拜の対象であった²⁵。

19世紀中葉、カノーヴァに対するこの種の帰依が失効する時点を如実に指し示すのがピエトロ・セルヴァティコである。ヴェネツィア・アカデミアの学長でもあったこの理論家はジョットを取り、ついにカノーヴァを捨てる。カノーヴァの栄光と併走してきたといってもよいアカデミアにおいて、この態度選択に多くの反対や非難があったことは想像に難くない。「ヴェネツィアの建築、彫刻」（1847年）において、セルヴァティコ自身がこれを示唆している²⁶。が、やはり彼は「カノーヴァが好きではない」のである。というのも「まず何より模倣者が好きではないからだ。それにカノーヴァが範とするに相応しい優れた知に達しているとは全く思えないからだ」。つまりカノーヴァはギリシアの模倣者にさえなっていないのである。セルヴァティコの見るところ、カノーヴァの作品の気取り、コンヴェンショナルな性格、肉感、柔らかさはすべてギリシア芸術とは関わりのないものである。ギリシア美術とは「個々の偶然を廃し、ギリシア国家の道徳感情により合致した理念に則り、形の上で単純、構想の上で厳格な科学を目指す」ものなのである。セルヴァティコがカノーヴァの作品中、「イタリア美術という神聖な名を冠するに相応しい」とみなすのはローマ教皇の像3体のみである（図9）。

19世紀後半、芸術を語る鍵はもはや「古代」でも「模倣」でもない。カノーヴァの作品はいまや前代のプログラムの誤謬の一例となっていく。国家美術史の完成者アドルフ・ヴェントゥーリにしても、カノーヴァを前にしては古代と現代の結合の不可能さといった否定的な論述を繰り返さざるを得ないのである。

「形態の解体、理想の荒廃がすすむなか、カノーヴァは古代に固執し、そこに救いを求めた。同時代人同様、いやその誰にもまして遺憾に生命を与えることができるものと思いきや」²⁷。

もちろんカノーヴァの制作活動全てが否定されるわけではない。ヴェントゥーリは《ク

²⁴Ojetti, Ugo, *Tintoretto, Canova, Fattori*, Milano, 1928, pp.37-39.

²⁵cf., FehI, Philipp, "Canova's tomb and the cult of Genius" in *Labyrinthos*, I, 1/2, 1982.

²⁶Salvatico, Pietro, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia, 1847, pp.485-486.

²⁷Venturi, Adolfo, Antonio Canova, in *La vita italiana durante la rivoluzione francese e l'impero*, Milano, 1897, p.492.

レメンス13世碑》（図10）を例に取る。彼の見るところ、死の精、宗教のアレゴリー像は当時の因習にとらわれた表現であるが、教皇像（図11）、2頭のライオンにおいてはカノーヴァの技量がよく示されている。教皇の衣服、ライオンの獣皮などといった「自然、外観、事物の特性にしたがって」多彩なテクニクを繰り出すカノーヴァは、ここでは新時代の原理を指し示し得ているのである。ヴェントゥーリの著す伝記において、カノーヴァは新時代の原理、すなわち自然主義的態度において部分的に救出されているとみなせよう。けっして古典古代への眼差しによってではないのである。

以上ふたりの論者に共通するのは、カノーヴァが示す古典古代への嗜好を否定的に見る一方で、教皇の肖像に彫刻家の目と手の確かさを見ろという立場であろう。カノーヴァの作品のうち容認し得るのは自然主義的なもののみであり、古典古代ははっきりと遠ざけられるのである。

もちろんこのような19世紀の声が常に響き続くわけでもない。時代は下り1920年、カルロ・カッラは「ヴァローリ・プラスティチ」誌上に「カノーヴァと新古典主義」と題する小論を連載する²⁸。第1回、カッラはカノーヴァの芸術が19世紀以降の前衛主義によって切り捨てられたままになっている現状を指摘する。アカデミアの学生までもが前衛の黄金時代をいまだに夢想する教授連の口車に乗って、カノーヴァを軽んじる始末である。カッラはイタリアで流通しているそれとは異なるカノーヴァ批評を誌上に展開する意欲を示す。しかしなぜ今カノーヴァなのか。画家は答える。第一にカノーヴァをめぐる批評の不十分さである。それはこの彫刻家について誤解を引き起こすものである。第二にカノーヴァおよびその同時代人の生が近代美術の研究にとって重要性を持つという点である。それらの誠実さ、純粹さ、宗教的秩序への志向が読み取られねばならないのである。

連載第2回。ここでもまず「アカデミズム」に対する反感がなお根強いことを問題視したうえで、以下の言葉を繋いでいく。

「若者はこのページを通して、芸術理論というものを前にしての身の処し方について、何らかの示唆を得るはずである。今日、あらゆる芸術上の病に対する特効薬として理論が流布しているが、その大部分はヴィンケルマンやその追従者メンクスによってイタリアに広められた新古典主義理論の改作・追従にすぎないからである」²⁹。

理論を提起するという点において彼我の差がない以上、新古典主義に対する単純な嫌悪感はなく意味のないものとなるはずである。

連載第3回においてカッラの議論はようやく当の彫刻家に達する。が、カノーヴァの秘書ミッシーニが著した伝記から、彫刻家の高潔さを語る逸話を引き出す内にページは尽きる。カッラは続編を予告しているが、その後「ヴァローリ・プラスティチ」誌上ではセ

²⁸Carrà, Carlo, "Canova e il neoclassicismo" in *Valori plastici*, II, N.IX-XII, 1920.

²⁹Carrà, "Canova e il neoclassicismo" in *Valori plastici*, III, N.I, 1921.

イチェント問題が中心となり、カノーヴァ論は途絶してしまった。結局カッラは造形的な次元でカノーヴァを語るには至っていない。彫刻家の徳を語る以外に彼には具体的な切り口がなかったかのである。しかし、この画家がカノーヴァの再評価を火急の課題と見たという事実は残るだろう。

セルヴァティコのような字義通りのアカデミシャン、ヴェントゥーリのような穏健な歴史家がひとたび切り捨てた古典主義者カノーヴァを、前途ある芸術家カッラがあらためて取り上げた背景に、世界大戦間のいわゆる秩序回帰の動向があることは言うまでもないだろう。未来派が反伝統・反古典のレトリックを蕩尽した今、造形性への回帰、芸術を可能にする基盤の確認・整備が必須要件となっていたのである。この点、19世紀後半の前衛運動を挟んで彼岸に立つカノーヴァに着目するカッラの視点は極めて妥当と言えるだろう。カノーヴァの帰着点から出発すること、カノーヴァを自らの歪んだ鏡像として見つめ直す作業は、古典主義を曖昧な標語に落とさぬことを望む、遅れてきた古典主義者にとっては最善の策のはずである。はたしてカッラが切った口火はこの後どのように引き継がれていくだろうか。

カノーヴァに対する批評を追う前に、ここで同時代芸術の状況にも目を向けておこう。20、30年代の芸術家は古典への傾斜をどのように造形化しただろうか。

1921年の第1回ローマ・ビエンナーレには、なお19世紀後半のヴェリズモや象徴主義、アール・ヌーボーの傾向を示す作家たちが集っていたが、翌年のフィオレンティーナ・プリマヴェーレ（フィレンツェの春展）にはさらにアルトゥーロ・マルティーニ、クイリーノ・ルッジェーリといったヴァローリ・プラスチックの面々が参入した。マルティーニは《豊穡》（図12）《眠る男》のジェッソによって、当初の分離派的な刻線の強調から抜けだし、量塊性を作品の基礎にすえる³⁰。

1923年の第2回ローマ・ビエンナーレにおいて古典主義的傾向はほぼ決定的となる。ウーゴ・オイエッティはイタリア芸術が回復期に入ったという認識を示したうえで、「古典、新古典、伝統。言葉は様々であるが、誰しものがそこに好みの意味を与えることができるのだ。カノーヴァ風、ロマネスク、ジオット、ティツィアーノといった具合に」と記す。実際、ヴィルジリオ・グィティ、カルロ・ソークラテ（図13）、チブリアーノ・エフィジオ・オッポといった若手の画家たちはこの機会に、まとめて新古典主義者と呼ばれることになった。ピカソの作品も出展されたが、やはり新古典的な女性頭部であった。

以上、20年代の絵画、彫刻が示す古典への傾斜を経て、我々は再びカノーヴァ作品の解釈の問題に立ち入ろう。カッラが1920年に発した未解決のカノーヴァ問題はどのように引き継がれたのだろうか。

我々がまず参照するのはグエッリージの「彫刻論」（1931年）³¹である。彼は19

³⁰L'idea del classico 1916-1932 (catalogo della mostra), Milano, 1992.

³¹Guerrisi, Michele, *Discorsi sulla scultura*, Torino, 1931.

世紀のヴェリズモ、印象主義を否定する一方、カノーヴァの造形性に注目する。曰く、

「アントニオ・カノーヴァはよく知られているように卓越した技量の持ち主であっただけではない。彼は同時に詩人、ヴォリュームの叙情的な情動に心を動かす芸術家であった。彼は自らの極めて個人的な気性を、牧歌的で官能的な優美さとともに力強く表現しているのである。彼をして古典的な図式、形態の発掘へと導いたその教養、美学にもかかわらず」³²。

自身彫刻家であったグエッリージにとって、カノーヴァの卓越は自明であったかもしれない。が、その一方で、彼はカノーヴァの古典性をむしろ足枷と見る。古典的であることが求められる時流にカノーヴァが乗ることを、グエッリージは嫌うかのようなのである。

グエッリージに限ったことではない。美術史一般のなかでのカノーヴァの位置づけにも古典主義からのずれが認められるのである。1930年代にオイエッティによって編集された「イタリア美術史総覧」において、カノーヴァは古典主義の硬さを逃れ得たヴェネト人としてピラネージと同様に扱われる³³。掲載図版のキャプションでも強調されるのはすどい自然観察や活力ある肖像表現である。

より専門的な分野においてもカノーヴァは古典古代から逸れていくようである。1933年ストックホルムで開催された国際美術史学会に参加したテ・ベネデッティの論題は「反古典主義者アントニオ・カノーヴァと19世紀彫刻」であった。彼は《マリア・クリスティーナの墓》（図14）を例に取り、台座に従属せぬ彫刻群の内に19世紀のモニュメント、墓碑彫刻の先駆をみたのであった³⁴。また、30年代からカノーヴァのモノグラフを多く手がけたムノズは、専ら18世紀の文脈のなかのカノーヴァに着目していく。

我々は史料を選びすぎたのだろうか。古典性からカノーヴァを隔てることに気をまわしすぎ、恣意的な操作によって、30年代のカノーヴァ解釈を歪めてしまったのだろうか。

実はそうでもないのである。大戦間の古典的傾向とカノーヴァ評価の乖離はすでに20年代から現れていたのである。1927年、カノーヴァに関する文献の総目録を作成したコレッティは、その作業の性質上、この齟齬を強く意識せざるを得なかった³⁵。序文において、彼は素直にこれを認めている。

「造形価値の再生、様式化への欲求、ヴォリュームの探究といったかたちで、要するに改めて古典精神に向かっているこの時勢、カノーヴァの再評価がセッテチェント的なヴェリズモに基づいているのは、いささか奇妙な感じがする。が、このことが示すのは、我々の偏りのない批評、いやさらに言えば、カノーヴァの真の偉大さは、その時々的美的傾向

³²ibid., p.168.

³³Ojetti, Ugo, *Atlante di storia dell'arte italiana*, tomo III, 1955.

³⁴Actes du XII congrès international d'histoire del'art, Stockholm, 1933.

³⁵Coletti, Luigi, "La fortuna del Canova" in *Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'arte in Roma*, 1, fasc. 6, 1927, pp.21-96.

などに流されはしないということなのである」³⁶。

そんなものだろうか。このコレッティの言に納得できるだろうか。

我々に明快な答があるわけではない。だが、「その時々的美的傾向」から自由な芸術家など、そもそもその像を結べないのではないだろうか。ここではカノーヴァを古典主義から切り離してしまった一つの背景として、ヴェネツィア・ビエンナーレの動向を示唆しておきたい。

1922年、第13回ヴェネツィア・ビエンナーレ。一展評者によれば「大規模な、とりわけ国際的な企画にはよくあることだが、それにしてもかつてないほどに折衷的な展覧会」であった。というのも「カノーヴァから黒人彫刻、フランチェスコ・ハイエズからオスカー・ココシユカにいたるまで出展されて」いたからである³⁷。

ドイツ館の企画であるココシユカの個展は措くとしても、他の三極はすべてイタリア館内の展示であった。入口そばの円形の一室にカノーヴァの作品20点が登場し、さらに奥左手の小部屋にはアフリカ彫刻が並ぶのである。イタリア館の担当者に展示全体を貫く明確な意図があったとは到底思われぬ。もちろん個々の展示は一応理由づけられている。展覧会カタログによれば、アフリカ彫刻の展示には一種人類学的意図があった。ポスト印象派以降、芸術家がそれらに恣意的に課してきた解釈を排除し、個々の彫刻をあらためて見直すというわけである。ハイエズには彼の最初の作品が1822年に世に出たから、という少々不可解な理由が用意されていた。この点カノーヴァの登場理由はたいへん明快である。というのも1922年はこの彫刻家の没百年にあたるからである。ハイエズはむしろカノーヴァの御者として登場した感がある。

ヴェネツィア・ビエンナーレにおいて回顧展が開催される場合、同時代人が取り上げられるのが常であった。あるいは1920年のビエンナーレにおけるセザンヌ展のように、同時代性が強く意識されている場合であった。1919年、20年はそれぞれレオナルド、ラファエッロの没四百年であるが、ビエンナーレは反応しない。カノーヴァにおいて特に回顧展が用意された理由は何か。まず上記のルネサンス人に比べて、彼が「同時代人」であるということ、そして何よりも彼らとは異なりカノーヴァがヴェネツィア人であること、この2つが挙げられるだろう。1922年当時であれば、昔語りのなかに辛うじて同郷人カノーヴァは生きながらえていたはずである。イタリア最後の大芸術家とみなされていたカノーヴァを通して、ヴェネツィアと芸術の不断の関わりを表明することは、第一次大戦をくぐり抜け得たビエンナーレの継続性の誇示にもつながっていくだろう。

まずは公式カタログから見ていこう。

「彼は世界に光明を投げかけた最後のイタリア人芸術家である。彼こそは奇想や理論に

³⁶ *ibid.*, p.26.

³⁷ De Benedetti, Michele, "la 13a esposizione internazionale d'arte a Venezia" in *Nuova Antologia*, 16 giugno 1922.

よってではなく直観と知覚によってイタリアの伝統に身を留めた最後の芸術家なのである。ロンドン、ペテルブルク、パリ、ウィーン、いずこにおいても彼の作品を見た者はまずこう言ったものだ、これはイタリアだ、と」³⁸。

著者オイエッティによれば、カノーヴァは常に自然、感受性を重んじるヴェネツィアの芸術家でありつづけた。いかに教養人が彼の「古代研究、輪郭線の純粹明快さ、マッスの均衡と調和」を好んだにしろ、実際に公衆をとらえたのは、「新鮮な生命の息吹」と「ヴェネツィア的、18世紀的な優美と甘美」であったのである。《ダイダロスとイカロス》(図15)にいたっては「幸運なことにフエィティアスよりもティエポロに近づいている」のである。

オイエッティはさらにカノーヴァの死亡告示に対するオーストリア当局の検閲、先の大戦中にカノーヴァの故郷を襲ったオーストリア軍の砲撃に言及したうえで、「ヴェネト人」カノーヴァが、隷属的な古代模倣の規則にではなく、国家的、地域的伝統に則った芸術家である点を強調し、筆を置く。

このほとんど手放しの賛辞は、しかしひとつの失敗を犯しているように思われる。それはオイエッティの批評家としての射程の狭さにも一因があると言えよう。問題なのは、マッスの均衡と調和という極めて近代的な観点を、過去の教養人の趣味として切り捨ててしまっている点である。言うまでもなくマッス、量塊性という観点はカノーヴァの同時代には存在しない近代的な批評概念である。1920年代の秩序回帰の文脈において、最も効果的なカノーヴァ解釈の可能性をオイエッティはあっさりで見捨て、セッテチェント・ヴェネトを懐古しているのである。

オイエッティによるカノーヴァ論をもうひとつ見ておこう。彼の「ティントレット、カノーヴァ、ファットーリ」は1928年の出版であるが、カノーヴァの項は1922年の講演原稿がもとになっている。ここでもやはりヴェネツィア・セッテチェントが強調されていく。

「さらにこう言おう、ローマと、ギリシア人、ローマ人のための古代趣味が真のカノーヴァを隠してしまった、と。トーガのカノーヴァはヴェールのカノーヴァを隠したのだ。ポッサーニョのドーリス式神殿にあるのは墓であって、揺籠ではない。カノーヴァの揺籠はセッテチェント・ヴェネツィアなのである」³⁹。

オイエッティは問う、ヴィンケルマン以下ドイツ人の新古典主義がメングスの《バルナツス》のような「気の抜けた」作品に終わり、フランス人のそれがスタンダーの言うように「単なる幾何学」に終わったにも拘わらず、カノーヴァのみがなぜ活力に満ち、人間的なのか。答はやはりヴェネツィアである。自然と生に向かうヴェネツィアの伝統にカノー

³⁸ *Catalogo della esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Milano, 1922*, p.20.

³⁹ Ojetti, 1928, p.44.

ヴァが信を置いていたからである。ここでオイエッティの脳裏を過ぎるのはティエポロの筆致とマルチェッロの調べである。

オイエッティの「公式発言」はここまでにし、1922年のカノーヴァ展に関する他の声に耳を傾けておこう。

「ヌオーヴァ・アントロジア」1922年6月16日号のピエンナーレ記事。

「肖像において、カノーヴァはモデルの正確で鋭い観察を自らの幻影のうちに溶かし込んだ。その幻影は古典的な厳格さ清澄さとセツテチェント的な優美のあいだにあらゆる形態を理想化しようとするものである。しかし規模の大きい群像においては、まさしくカノーヴァによって芸術に再導入されたレアリズモが、彼の彫刻の形態的起源であるギリシア彫刻と完全に対立している。実際、思い出されるのは、多くの単独像が彫刻とは無関係な台座の上で繰り広げる、名を書き込む、扉を開けるといった類の自然主義的な身振りである」⁴⁰。

ここではカノーヴァを語る鍵はレアリズモ、自然主義のようである。

「エンポリウム」掲載の評はより強い調子で回顧展の欠陥を指摘する。筆者F・サポーリのみるところ、カノーヴァの芸術的多産性はここではいっさい示されていない。彼は作品数を15点と繰り返し記すが、これはその他5点の帰属に疑念を抱いているからである。ではサポーリにとって展示されるべき作品とはどのようなものであったか。それは「生き生きとした自然さが刻み込まれた頭部習作である。それらはモデリングの際の親指の痕を好ましく残しているだけではない。呼気とモデリングの動きを伝える点で、もったいぶった弱々しさに曇る他の胸像に優っているのである。この種のもったいぶった胸像は、理想的な、つまり技巧的な態度の内に、熱に満ちた快活さや力強い表現性を失ってしまっている」⁴¹。

論旨上、古典古代との関係に力点を置かない傾向は、同じく「エンポリウム」誌上に登場したカノーヴァのモノグラフにも濃厚である。新古典主義への転向は強調されず、《ダイダロスとイカロス》の卓越、クレメンス13世の肖像の自然主義、さらに多くの女性像の美しさが次々に語られる。そこには「理想」と「真実」の二語が散りばめられるが、「クラシック」は出てこない⁴²。

以上の展評、関連論文を通して、1922年のピエンナーレの時点でのカノーヴァの位置づけがおおよそ明らかとなるだろう。カノーヴァの芸術の内に2つの極、すなわち自然主義と古典主義が設定され、前者を彼の芸術の真価とみなす。ヴェネツィア時代の作であ

⁴⁰“La 13a esposizione internazionale d'arte a Venezia” in *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 16 giugno 1922, p.336.

⁴¹“La 13a esposizione internazionale d'arte a Venezia” in *Emporium*, giugno 1922, p.324.

⁴²Nicodemi, Giorgio, “Antonio Canova” in *Emporium*, settembre 1922, pp.130-153.

る《ダイダロスとイカロス》の称揚、教皇墓碑中の教皇像のみを評価する態度にこの点は明らかである。このようなカノーヴァ理解は、基本的には19世紀末のヴェントゥーリの立場とおおよそ一致するが、オイエッティにおいて明らかなように、カノーヴァの自然主義はさらに積極的に評価されていく。19世紀のセルヴァティコ、ヴェントゥーリらにとって、カノーヴァの自然主義は「せめてもの救い」であったが、ピエンナーレ関連の記事においては、同じ自然主義がカノーヴァの本質として称揚されているのである。このアクセントの変化によってカノーヴァ当人が救出されていくのがわかるだろう。1922年、カノーヴァ没百年。ここにカノーヴァの古典とノヴェチェントのそれを比較する者はいない。というも彼らにとって真のカノーヴァとは自然主義者であり、18世紀のヴェネツィア人であるからだ。コレッティの文献目録が示すように、5月のピエンナーレの開幕と11月のカノーヴァの命日に、イタリア各地、とりわけヴェネトの新聞はこぞって関連記事を掲載したが、それらは公式カタログや主要美術雑誌の記述の傾向に大いに影響を受けたものであっただろう。1922年、ピエンナーレを機に登場する「18世紀ヴェネツィア人」の称号こそが、カノーヴァの決定的な作家イメージとなって流通するのである。

1927年にコレッティが漏らした疑問を思い出しておこう。すなわち、総じて古典へと向かう時代にあつて、なぜカノーヴァには反古典的な位置が与えられたのか。従来の「美術史」的見地に立てば、カノーヴァが偽古典主義者であったから、といった答が用意されるかもしれない。つまり造形的性質において古典的ではない、と。しかしこうした形式主義的な観点はその明快さにおいて我々を欺いてはいないだろうか。おそらく重要なのは、作品の「かたち」もまた一定不変の所与ではなく、コンテキストに依存するということである。とすれば、我々の見方を過去に投影し、コンテキストの相違を抹消するフォルマリズムは避けて然るべきである。カノーヴァ評価の変遷を考察するうえでも、我々は自らの目にのみ頼り「かたち」に向かうことはできないのである。1922年のピエンナーレをあえて強調するのも、我々のものとは異なる眼差し、コンテキストを例示するためであった。1920年、カッラが設定した古典主義者カノーヴァは、22年のピエンナーレの地域主義的なレトリックのなかで、ヴェネツィア人=反古典主義者にすり替えられ、同年から本格化するファシズム体制下での「古典主義」に乗り遅れてしまう。この歴史的経緯を「かたち」に即して語ることは、まず不可能であろう。ヴェネトの反古典主義者というイメージはさらに戦後まで温存される。大理石像よりも粘土の習作に関心を寄せるカノーヴァ論（第2部1章参照）は、美術史的観点で捉えれば、ロダン以後の彫刻観の影響を受けたものとなるのであろうが、我々の文脈で言えば、緊張した対峙関係を抱え込んだピエンナーレの余波でもある得るのだ。

以下、本論文においても近代のフォルマリズムが拘泥する抽象的な「かたち」の内・外に目を向けていこう。かたちの外とは流通する複製や言説、さらに美術館やコレクションといった制度的要素、かたちの内とは美術史家の目を逃れる作品の細部となるはずである。

第1章 ふたりの大使

1757年、トレヴィーゾ近郊の小村ポッサーニョに生まれたカノーヴァは、1768年、元老院議員ジョヴァンニ・ファリエルの後見を得て、彫刻家ジュゼッペ・ベルナルディの工房に入った。ベルナルディはヴェネツィアにも工房を構えており、カノーヴァは徒弟の一人としてこの共和国首都に足を踏み入れたわけである。仕事の傍ら、10代前半のカノーヴァはアカデミアで裸体素描を学び、さらに古代彫刻の模刻を集めたファルセッティ・コレクションにも足を向ける¹。1774年、ファリエルの依頼を受け、大理石の果物籠を制作。翌年には同じくファリエルの求めに応じ、庭園装飾用の彫像《エウリュディケ》(図6)と《オルフェウス》(図16)を手がけた。この時サント・ステファノのキオストロに自らのスタジオを構えている。また、アカデミアの模刻コンクールで次席となったのもこの頃である(カノーヴァはファルセッティ・コレクション中の模刻の《格闘家》を「模刻」した)。1777年、「センサ」(キリスト昇天祭)に《オルフェウス》を出品し、成功を収める。翌78年、ピエトロ・ヴェットル・ピザーニのための作品《ダイダロスとイカロス》(図15)に着手。翌年、完成したこの群像をセンサに展示し、大成功²。

¹フィリッポ・ファルセッティ(1703-1774年)は、従兄弟カルロ・レツォニコ(後のクレメンス13世)の力を借りながら、ローマを中心に各地の古代彫刻の石膏モデルを収集した。カナル・グランデに面した彼のバラツォは開放され、多くの芸術家、旅行者がそこを訪れた。複製品のみではあったが、当時としては有数の古代コレクションだったのである。Haskell, Francis, *Patron and Painters*, London, 1963, pp.362-364. *Alle origini di Canova, Venezia*, 1991.

²ヴェネツィアのセンサは宗教的な祭日に留まるものではない。教皇アレクサンドル3世がキリスト昇天祭の前日にサン・マルコ聖堂を訪れる者に贖宥を授けたことをきっかけに、毎年多くの巡礼者がやって来るようになり、この人出に合わせて聖堂前の広場に大規模な市が立ったのである。共和国政府もその経済効果を重視し、1777年からは楕円形の仮設店舗を用意し、市の活性化を試みた。カノーヴァが作品を出展するのはまさにこの頃である。従来のカノーヴァ研究においてはほとんど意識されていないが、「センサ」が宗教的な祝祭の場というよりもヴェネツィア産の物品を紹介する見本市であったという事実は押さえておくほうが良からう。Urban, L. P., "La festa della senza nelle arti e nell'iconografia", in *Studi veneziani*, 10, 1968, pp.291-353.

経済的な後援を得、ローマ留学の途に着いた。そして1783年、《テセウスとミノタウロス》(図17)を完成させる。

カノーヴァの様式転換、すなわちヴェネトの後期バロックからローマの新古典主義への転向を明瞭に示す際、《ダイダロスとイカロス》(図15)と《テセウスとミノタウロス》(図17)とをつき合わとすることは、ほぼ一般化している。ヴェネツィアで大いに称賛され、カノーヴァにローマ留学のチャンスを与えることになった前者と、ローマにおけるデビュー作である後者には、実際語るに易い差異が見て取れる。ともにオヴィディウスの変身物語に取材する群像作品であるにもかかわらず、前者には後期バロック的な身体曲線(イカロス)と自然主義的な顔貌表現(ダイダロス)が認められるのに対し(図18)、後者では「理想化」された(表情を欠く)頭部を《ルドヴィージのマルス》(図19)を偲ぼせる姿態や《ベルヴェデーレのトルソ》(図20)を思わせる胸部が支えている。

この二作品に明らかなカノーヴァの飛躍を背後で支えたのが教皇庁駐在のヴェネツィア大使ジローラモ・ズリアンである。彼の貢献は経済的な面に留まらない。むしろカノーヴァのその後40年間の活動を方向付けたのが彼であったと言っても誤りではないだろう。ズリアンはバラツォ・ヴェネツィアにゲヴィン・ハミルトン(1723-98年)以下、多くの芸術家を招き入れ、日々カノーヴァと接触させた。さらにその時点におけるカノーヴァの代表作《ダイダロスとイカロス》の石膏モデルをヴェネツィアから取り寄せ、判定会を実施した。集まった芸術家はハミルトンに加え、ジョヴァンニ・ヴォルパート(1732-1803年)、ジュゼッペ・カデス(1750-99年)らであった。

この判定会を踏まえて、カノーヴァに自由な作品制作を許したのもズリアンであり、ここに新古典主義の第一歩《テセウスとミノタウロス》が誕生することになる。さらに版画家ジョヴァンニ・ヴォルパートと連携して、教皇墓碑制作をカノーヴァに斡旋したのもズリアンであった。

1. ジローラモ・ズリアン

このようなズリアンのパトロナーージュは、偉大な芸術家の誕生を可能とした与件として、常に記憶されてきたものである。しかし、彼の活動を、検証抜きにヴェネツィア共和国の「国策」であるとか、あるいは逆に、高德の人士ならではの振るまいと見てしまうのは、危険な単純化であろう。以下、ズリアンについて我々の知るところを整理し、彼の芸術観、パトロナーージュの性格を明らかにしておく。

ジローラモ・ズリアンは1730年3月20日、ヴェネツィアの貴族の家に生まれた。啓蒙思想に親しんだ青年期には「建築のソクラテス」ことロードリ神父のもとに通ってい

る³。共和国の役職を順次経験し、1777年11月27日からローマ大使、1783年6月9日からはコンスタンティノーブル大使を務めた⁴。

1777年から83年にかけてのローマ在任中、すでに見たように若きカノーヴァをヴェネツィア宮に迎え入れ、彼の活動を全面的に支援することになる。一方、逆にカノーヴァやその他バラツォに出入りする芸術家、例えば建築家セルヴァ、版画家ヴォルパートの助言を得て、ズリアン本人が古代遺品の蒐集に乗り出すのもこの頃である。コンスタンティノーブル転任後も、困難な職務の合間をぬって、さらに作品収集に動しんだ。ギリシア、小アジア地域と直に接することがコレクション形成上いかに有効であったかは容易に想像できる。名高いゼウスのカメオ（ヴェネツィア、考古学博物館蔵）もこの時期に入手した。トルコ西部の都市イゲミルのヴェネツィア公使ルカ・コルタツィが自らの任期の延長を期待してズリアンに寄贈したのである。

1788年、大使職を終えるや故国に帰り、いっさいの公職から退いた。この時から1795年2月1日の死に至るまで「芸術家の言に常に耳を傾ける謹み深さを持った」（チコニャラ）パトロン、蒐集家としてひたすら活動することとなる。大使時代に得た名声、人脈のおかげで、市場に出回る古代遺品の情報はすみやかにパドヴァの私邸に届けられた。

1793年にはエフェソスから送られた女性座像の断片を入手する。このドラペリーに包まれた下半身は今日なおヘレニズム彫刻の逸品とみなされている（図21）。同じく93年にはエジプトの古代遺品を手に入れ、これらの素描をカノーヴァに示している⁵。

カノーヴァを引き立てる姿勢も相変わらずである。とはいえ、すでに一家をなしたかつての奨学生に仕事を斡旋する必要はない。むしろズリアンが試みるのは共和国の記憶のなかにローマで活躍するこのヴェネツィア人を織り込むことであった。1791年ズリアンはティツィアーノのモニュメントを依頼する。さらに共和国海軍最後の英雄アンジェロ・エモのモニュメントがセナートからカノーヴァに依頼されたが、これもやはりズリアン主導であった。

ところで当のズリアンはカノーヴァの彫刻を持っていたのだろうか。実際には彫刻家のローマ・デビュー作《テセウスとミノタウロス》をコンスタンティノーブル転出を前にカ

³カルロ・ロードリ (Carlo Lodoli, 1690-1761年)。ヴェネツィア出身のフランチェスコ会士。ローマ、フォルリ、ヴェローナなどで教育・研究活動を行った後、1720年にヴェネツィアに戻り、聖職者の教育にあたる。30年代から貴族の子弟にも哲学・建築学を講じ、ヴェネツィアにおける啓蒙主義の拠点を形成した。素材の性質と機能を重視する反装飾的な彼の建築論は、近代の機能主義の先駆として再注目される。シュロッサーに至っては彼を「ルーモールやゼンパーの忘れ去られた孤独な先駆け」とさえ呼んでいる。Schlosser, Julius, *La letteratura artistica*, Scandicci, 1977, p.666. Kaufmann, Emil, "Piranesi, Algarotti and Lodoli", in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-aout, 1955.

⁴Farsetti, Giuseppe, *Memorie per servire alla vita di Antonio Canova*, 1823, in *Biblioteca Canoviana*, tomo quarto, Venezia 1824, pp.84-110.

⁵Lettere di Giannantonio Selva ad Antonio Canova, n.1, Venezia 16. feb. 1793, *Manoscritti della Biblioteca del Museo Correr*, P.D. 529/c.

ノーヴァ本人に贈呈して以来、ズリアンはカノーヴァの大理石像を手にするには二度と無かったのである。

ギリシア、エトルスク、エジプトの古代遺品蒐集で手一杯だったのだろうか。あるいは欲しくなかったのか。簡単に言えば買えなかったのである。ズリアンがオスマン・トルコ領内にいるうちにカノーヴァの名声は日増しに高まり、それに合わせその作品の価格も高騰した。東ヨーロッパや近東から届くいわば無尽蔵の古代彫刻の価格とは桁が違ったのである。カノーヴァは崩壊寸前の共和国の貴族には無理な買い物であった。

だが、やはり集めたい。そこでズリアンが始めたのはカノーヴァ作品のカルキ（石膏の複製像）のコレクションであった。1793年2月16日、建築家セルヴァはヴェネツィアから親友カノーヴァにこう書き送る、

「あなたが現在制作中の4つのレリーフから型どりしたジェッソを提供してくれると聞いて、カヴァリエーレは大いに喜んでおられます。カヴァリエーレがどれほどあなたの手になる物を正当にも重んじておられるか分かりますか。石膏の型どりでこの喜びですから、最後にはレプリカを、喜んで価格を押さえ込むという保証付きでカヴァリエーレに渡してはくれませんか」⁶。

この時点ですでにある程度の数の石膏モデルがズリアンのバラツォに入っていたようである。8つの頭像はすでに室内に配され、他の石膏もセルヴァと話し合いながら、配置が決まっていく。

「いわゆるジェニオは一方の壁の真ん中に置かれています。その脇にアモリーノの像、反対側にプシケが置かれることになるでしょう。もう一方のファッチャータには《宗教》の胸像が置かれることになります。この像は高めの台座のうえに置くのがよいでしょう。その両脇には花崗岩の小卓が配され、一方の上にはジェニオの頭像が配されるでしょう。他方については、もう一つあなたの頭像が必要となるでしょう。カヴァリエーレといっしょに思案しているのですが、おそらくあなたのもとに《テセウス》の頭像があるのではないかと言っているところです。このようにひとつの部屋全体があなたの作品に充てられるわけです」⁷。

セルヴァはズリアンがパドヴァのバラツォに移った理由のひとつはカノーヴァの作品をより相応しく配するためだった、とまで記している。真偽はともかく、以上のようなセルヴァの手紙越しに、カノーヴァ作品を取り扱うズリアンの喜びのほどは十分に伝わってくるだろう。

⁶ibid. セルヴァはカノーヴァにとって最も重要な友人のひとりであった。有能な建築家であったにもかかわらずヴェネツィアに留まり、カノーヴァに様々な便宜を計っている。フェニーチェ劇場の作者として知られるこの建築家に捧げられた唯一のモノグラフが、カノーヴァ研究者バッシの手になるのも偶然ではない。cf., Bassi, Elena, *Giannantonio Selva*, Firenze, 1935.

⁷Lettere di Giannantonio Selva ad Antonio Canova, op. cit.

さてセルヴァが暗に求めたレプリカ、すなわち新規の依頼ではないものの、大理石から彫り上げられる別バージョンの彫像についてであるが、カノーヴァは早速この要請に応えることとなる。92年、ヘンリー・ブランデルのために《ブシケ》を制作していたが、カノーヴァはこれの別バージョンをズリアンに送ることにしたのである。が、セルヴァからこの報を受けたズリアンは、受け入れを拒んだ。カノーヴァのオリジナル作品は純粋な寄贈にしては高額に過ぎるものであり、とはいえ代価を支払うにはズリアンの財力は不十分であったからである。幾多のやりとりの末、ズリアンは像を喜んで受け取るとこととした。が、その一方で、彼はカノーヴァに知られぬように返礼の品としてブシケとカノーヴァの肖像を彫り込んだメダルの準備をしていたのであった⁸。ズリアンの死によって、この二作品の交換は実現しなかったが、共和国最後の芸術保護者とも言うべきズリアンの繊細な感情を伝える例として、早くから知られる逸話である。

こうした清廉なズリアンのイメージは、さらに強められていく。最後にして最大の事件は、自らのコレクション全てを共和国に寄贈する旨、その遺書にしたためたことであった。じっさいコレクションの核と言うべき古代遺品の数々は、今日なおヴェネツィア考古学博物館に実見できる。蒐集品を公立の博物館に遺贈するという行為、ポミアンの言うヴェネツィアの恩恵主義evergetismoは、本質的に政治的現象であり、祖国に対する愛着の表現であった⁹。考古学博物館への遺贈はとりわけ名門グリマーニ家の誉れに倣うところがあったかも知れない（第3部2章2節参照）。

時がなお18世紀前半であれば、ズリアンが生涯幾度と無く垣間見せた私欲の無さは、宮廷的洗練の一種と解されたかも知れない。が、実際にははや革命期に突入していたのである。彼の身振りはナポレオン軍のイタリア政略、芸術作品の徴発に対置されることになる。《ブシケ》のケースに明らかな合意を重んじる作品収集は、先述のゼウスのカメオの場合にも強調される。ナポレオン体制後の1818年に出版された「ピオ・クレメンティーノ美術館」の冒頭に次のような一節がある、「ゼウスのカメオはアジアからヴェネツィアに伝来したものであるが、もはやミトリダテスの宝石のように戦争や略奪によることなく、カヴァリエーレ・ズリアンが古代、美術によせる愛によってヴェネツィアに届いたのであった」¹⁰。

以上、我々はカノーヴァのローマ進出の鍵となった人物ジローラモ・ズリアンの芸術愛好を確認した。「恩恵主義」の体现者ともいうべき彼のコレクションの特徴を簡単に述べるならば、古代遺物と同時代の芸術の混交、そして博物学的要素の排除である。個人コレ

⁸Favaretto, Irene, "G. Zulian e la sua collezione di vasi italioti ed etruschi nel museo archeologico di Venezia" in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 1964-65, p.30.

⁹ポミアン、クシトフ、「コレクション」吉田城、吉田典子訳、平凡社、1992年、379頁。

¹⁰Visconti, Ennio Quirino, *Museo Pio Clementino*, Milano, 1818, XXXIII.

クションにおいては、古代遺物は種々雑多な発掘品と同一のカテゴリーに収められることが多かったが、ズリアンのバラッツォにおいては「芸術」という概念領域がコレクション内部で確定されていたとみてよいだろう。こうしたコレクションのあり方は新古典主義における古代趣味の特徴を教えてくれる。同時代の彫刻と古代彫刻を同一の場で収集するというやり方は、その後のイギリスのコレクション、例えばブランデル・ホールを思わせるものである¹¹。

歴史主義的な峻別、ウンダー・カンマー的な知の開陳を行わず、「芸術」作品を配置するズリアンのバラッツォは、さらにはヴァチカンのベルヴェデーレの庭における古代彫刻とカノーヴァ作品の混交を想起させるだろう。これは美術館が美術史の空間的布置として機能する直前、好古家から考古学者・歴史家に古代彫刻が移譲される、その境目で生じた特徴ある展示形式と言えよう。

2. ポレーニ像

冒頭で述べた通り、カノーヴァの初期活動を語る際、《ダイダロスとイカロス》（図15）と《テセウスとミノタウロス》（図17）のあいだの差異、さらに公私にわたるズリアンの貢献に焦点が当てられるのが常である。カノーヴァのモノグラフをまとめるうえで、これら「顕現する」事象が選択されたことは当然にも思われる。

にもかかわらず、ここにモノグラフにおいて常に排除されてきた二つの観点を付け加えておきたい。すなわち、時間的に《ダイダロスとイカロス》と《テセウスとミノタウロス》の間に収まる作品の存在と、早々と登場するズリアンの後任大使である。この二点は、カノーヴァの芸術家としての生涯を一貫性のあるものとして記述しようとする場合には、確かに一種の不協音となるかもしれないが、バロック／新古典主義、ヴェネツィア／ローマの素朴な二項対立の措定を避け、ヴェネツィア共和国の文化的コンテクストの多様性の再構成を期する論者にとっては無視できぬ問題をはらんでいる。

第一の観点／不協音は《ダイダロスとイカロス》と《テセウスとミノタウロス》のあいだでカノーヴァが手がけた作品《ジョヴァンニ・ポレーニ像》（図22）である。ジョヴァンニ・ポレーニはヴェネツィアの啓蒙主義を代表する科学者・数学者であり、彼の弟子であったヴェニエが師の業績を称えるためにその像をカノーヴァに依頼した（現在はパドヴァの市立美術館蔵）。1779年に着手されたが、カノーヴァは途中でローマに向かう。制作が再開されたのはヴェネツィア帰還後の1780年6月であり、12月には完成された。ローマ風のトーガを腹部より下にまとい、左手には書物を、右手には細い棒状のものをつ

¹¹Michaelis, Adolf, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, pp.333-415.

かんでいる。これはボレーニが開発した物体落下の実験器具である。断続的な制作過程は、作品の性格をも不統一なものにしている。ルドヴィージのゼウスに基づく衣裝表現、さらに開かれた胸の厚みは古代風であるが、頭部はその髪形も含め18世紀的である。また両腕は、本や器具を支えるその目的において把握されており、像全体の統一感を曖昧にしている。こうした不調和はカノーヴァ本人の認めるところであった。ファリエルに宛てた書簡のなかで、この作品は「ローマに来る前につくりました。他の作品同様ひどいものです」と語っている¹²。彫刻家自身、《ボレーニ像》が話題に上ることを避け、《テセウスとミノタウロス》によって達成された根本的な様式展開を強調しようとしているのである。実際、イザベッラ・テオトーキ・アルブリッツィによって1809年にまとめられたカノーヴァ作品集には問題の《ボレーニ像》は含まれていない¹³。

この傾向はチコニャラやカトルメール・ド・カンシーの著作にも引き継がれ、今世紀のモノグラフへと流れ込む。マラマーニの「カノーヴァ」は《ボレーニ像》について一応言及するが、次のようなものである。

「(ナポリから)ローマに戻るや、ほとんどすぐにヴェネツィアに向けて出発し、そこでマルケーゼ・ボレーニ像を手早く完成させた。この像はバリウムにソッコのいでたちで、バドヴァのプラート・テッラ・ヴァッレに置かれたが、後にはカノーヴァ作としては望まれぬものとなった」¹⁴。

この一節に続いて、カノーヴァが他の依頼をキャンセルし、ヴェネツィアのスタジオをたたみ、早々とローマに引き戻ったことが記されている。マラマーニのテキストの上では、《ボレーニ像》はキャンセル不能の厄介事扱いである。それはカノーヴァがローマで引き続き古代学習に励むことを妨げてしまったのである。さらに時は下り1980年代、ライトは《ボレーニ像》を一連のカノーヴァの肖像彫刻と結びつけて、「魅力的な失敗」と言い切ってしまう¹⁵。

もちろん《ボレーニ像》に一定の意義を与えようとした人物もいる。例えば、オナーは「ボレーニ像は新様式による単なる試作品に過ぎず、芸術的成功からはほど遠いが、カノーヴァ芸術の展開を学ぶ上では、重要なものである」¹⁶と述べ、作品の折衷的な性格を過渡期特有のものとして了解しようとする。首尾一貫したクロノロジーを紡ごうとするオナーの欲求は、この作品にも一定の位置を与えることになるのである。それが中間的、二次的

¹²Pavanello, Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, p.90.

¹³Teotochi Albrizzi, Isabella, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Venezia, 1809.

¹⁴Malamani, Vittorio, *Canova*, Milano, 1911, p.18.

¹⁵Licht, Fred, *Canova*, New York, 1983, p.97.

¹⁶Hugh Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans, Part I: The first visit to Rome*, in *The Connoisseur*, May 1959, p.245.

なものに終始することは否めないが。

本稿において示唆したいのは、過渡期や様式の漸進といった流通する仮説から離れて、改めてこの作品に注目する方法である。すなわちその機能的側面の確認である。《ボレーニ像》が《ダイダロスとイカロス》や《テセウスとミノタウロス》とは異なる種類の依頼であった点に注意すれば、作品の示す、そして当のカノーヴァが認める様式の混濁は、その公共彫刻としての機能に関わるものであったことがわかるだろう。中間的、二次的なものに貶めることなく作品を語る、この観点については、議論を進める過程で触れることになる。

3. アンドレア・メンモ

さて、《ボレーニ像》同様、カノーヴァのモノグラフにおいて通常看過される別の問題に触れておこう。すなわちもう一人の共和国大使の存在である。1783年から86年にかけて、つまりカノーヴァがクレメンス14世碑の制作に働んでいた時期、ズリアンの後任としてヴェネツィア宮入りしていたのはアンドレア・メンモAndrea Memmoである。この後任大使がローマのカノーヴァの活動を積極的に応援した形跡は全くない。作品依頼に関する史料、書簡、および同時代に出版された伝記において、この後任大使の名は全く登場しないのである。事情は今世紀の美術史研究においても同じである。カノーヴァを迎えたこの二番目の大使の記憶はほぼ抹消されているといっても過言ではないだろう。もちろんこの時期、カノーヴァはすでにローマにおけるヴェネツィア社会の「元首」レッツォニコの傘下で活動しており、ことさら新大使の後見を必要とはしなかった。ローマの上院議員として教皇庁に深く関与するレッツォニコにつき従うことで、カノーヴァがより有利にローマでの地歩を築いたことは疑いえないからである。ヴェネツィア共和国の行政機構の一翼を担うに過ぎぬ駐ローマ大使との没交渉は、むしろ納得すべき事柄かもしれない。

さて問題のメンモであるが、もし彼が政治史にその名を留めるだけの人物であれば、やはり我々の注意をひきはしなかつたらう。カノーヴァとの縁のなさもむしろ当然であるとして、が、事実は全く逆なのである。この「無名の」新任大使は新古典主義、機能主義の先駆として知られるロードリの直弟子として、師の理論の普及に努める一方、共和国の技術審問官をも務めた18世紀後期ヴェネツィアを代表する知識人のひとりなのである。理論面を越えてヴェネツィア芸術に関与するメンモと、共和国の期待を大いに集めるカノーヴァのすれ違いは、一つの事件にさえ思われる。

この交渉の不在にあらためて目を留めることは、カノーヴァ形成におけるヴェネツィアの位置、作用について再考するきっかけを与えてくれるだろう。まず第一にカノーヴァに対するロードリの感化について。カノーヴァの新古典主義の発生因子をヴェネツィアに求

めようとするとき、得てしてロードリに端を発する初期新古典主義、要するに反バロック的傾向が指摘される。が、メンモとカノーヴァの接点の乏しさを見れば、世紀前半のロードリの機能主義のカノーヴァへの隔世遺伝の可能性はますます閉ざされることになるだろう。付言すれば、メンモがロードリの教説まとめ、世に送り出したのは1786年、ローマにおいてである。この時のカノーヴァの沈黙はひとえにクレメンス14世碑への専心のせいだろうか。

再考すべきもう一つの問題はヴェネツィアの美術行政、コレクションニズムである。カノーヴァを巡る言説からメンモが欠落していることは、当時のヴェネツィア共和国内に、ひとりの彫刻家の後援に力を注ぐ人々とは別の集団が存在し、美術をめぐる別の声を発していたことを想像させる。が、カノーヴァを中心に据える従来の研究においては、この種の声の錯綜は捨象されてきたとあってよい。ティエポロがスペインに渡るや、ヴェネツィアの芸術界はひたすらカノーヴァの出現を待ったかのような思い込みには何の根拠もないのである。様式問題を軸にして、ヴェネツィア・ローマの対立が常に前提とされてきたがゆえに、共和国内の多元性は看過されてきたのである。カノーヴァがアカデミアに通い、ついにはヴェネツィアで最も才能ある彫刻家として脚光を浴びる間、つまり1770年代、彼の傍らでは何が起こっていたのか。そしてメンモはどう動いていたのか。こうした異なる声へ耳を傾けることによって、逆にカノーヴァの活動圏はより正確に定められることだろう。

アンドレア・メンモは1729年、ヴェネツィアの有力な貴族の家系に生まれた。早くから英国公使スミスのもとに通い、同時代の美術、コレクションの傾向に通曉するとともに、サン・フランチェスコ・デッラ・ヴィーニャ聖堂の神父カルロ・ロードリが主催する一種の私塾にも出入りし、機能主義、反バロックという師の教説に強く感化されていった。ロードリの教えは芸術の分野のみに収まるものではなかった。さらにフランスから流入する啓蒙思想もここに加わり、メンモは、共和国の諸分野の刷新を主張する先鋭的なグループの一員として政治の世界に身を投じることとなった¹⁷。

1775年、メンモはプロヴェディトーレ（地方監督官）としてパドヴァに着任する。彼の仕事のうち特に注目されるのが商業活動の拠点づくり、すなわちプラート・デッラ・ヴァッレの開発である。市街に隣接する湿地帯であったプラートの灌漑を行い、都市域の拡大の障害要因を取り除くと同時に、ここに農作物等の市場を定期的に呼び込むことで、ヴェネツィア共和国を東西に結ぶ交易の核を生み出そうという狙いである。メンモが楕円形の基本的なプランを立て、これを建築家ドメニコ・チェラートが具体化した（図23）（メンモ不在の間に、チェラートはいささか見当違いの敬意から楕円の軸をメンモの家に合わ

¹⁷Haskell, Francis, *Mécènes et peintures*, Édition Gallimard, 1991, pp.666-674. Torcellan, Gianfranco, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo*, Venezia-Roma, 1963.

せている）。ブルザーティンが示唆するように、こうした楕円の構造を「啓蒙のユートピア」を具体化した数少ない例とみなし、フランスのヴィジョネールたちと関連づけていくことも可能ではあるが¹⁸、我々にとってより興味深いのは、中央の島を取り囲む彫像群であろう（図24）。メンモの啓蒙主義的態度はここに極まるといってよい。まず一見して明らかなのは、そこに居並ぶのが神話の主人公や専制的な王侯貴族ではなく、パドヴァの歴史と結びつく政治家や学者、芸術家であるという点である。ハスケルの言葉を借りれば「彫像群自体が、まさしく啓蒙の教義が望むように、公共の美術館、市民の徳のモデルを示すギャラリーとして機能したのである」¹⁹。ここにロードリの直弟子としてのメンモの姿が浮かび上がる。装飾はその機能において許されるわけである²⁰。図像ばかりではない。彫像を設置するそのプロセスにもメンモの嗜好がはっきりと現れている。あくまでも一貴族に留まるメンモには、広場の装飾を意のままに進める執行力も潤沢な資金もなかった。そこで彼が打ち出したのはイタリアのみならず全ヨーロッパから彫刻の寄贈を求めるという策である。こうした発想には同時代の政治上のリフォルマ（刷新）と通底するものがあるだろう。一部の富裕層以外からも寄贈を引き出すべく、石材、サイズを統一し、彫刻家への払いを抑えて、一体あたり135～150ゼッキエの低価格を実現した。第一作はメンモ自身の出費によって設置されたが、第二作はグローセスター公から、第三作はパドヴァ市当局からといった具合に、彫像の設置は進められていった。

1777年、この頃19体の像が完成していたが、メンモはコンスタンティノーブル大使に任じられ、パドヴァを離れることになった。その後さらに教皇庁大使としてローマに着任する。およそ10年、ヴェネツィアの外に居を構えていたことになるが、プラート・デッラ・ヴァッレに対する情熱は衰えなかった。ローマの館にはジュゼッペ・スプレイラスの手になる広場の絵を掲げ、来客に寄贈を呼びかけ、トスカナ大公、ポーランド国王、スウェーデン国王らの出資を得た。メンモの促進活動はその後も続き、スプレイラスの絵に基づくフランチェスコ・ピラネージの版画や、ヴィンチェンツォ・ラディッキオによるプラートに関する著作（1786年）が世に出た頃には、総数88体のうち、53体が設置完了、8体のみが出資者無しというまずまずの状態であった。

ここで広場に居並ぶ彫像をいくつか確認しておこう。彫像群には1807年、ネウマイルが出版した「プラート・デッラ・ヴァッレ解説」以来通し番号が付されている²¹。ここでもこの番号にしたがっておく。

¹⁸Brusatin, Manlio, *Venezia nel settecento*, Torino, 1980, pp.119-127.

¹⁹Haskell, Francis, *Mécènes et peintures*, 1991, pp.667.

²⁰アルガロッチィはその「建築論」（1764年）において、ロードリの次のような言葉を伝えている。すなわち、「実際なんの機能も果たさないものは表わされるべきではない」。Algarotti, Francesco, *Scritti*, Bari, 1963, p.35.

²¹Neumayr, Antonio, *Illustrazione del Prato della Valle, Padova*, 1807.

まずは上述3体の初期設置作品に触れておこう。メンモ本人の出費による第1作はアンテノールである。通し番号[2]。彫刻家はフランチェスコ・アンドレオージ。1776年制作²²。グローセスター公による第2作、通し番号[3]はアッツォ・アステ2世。彫刻家はフランチェスコ・リッチ。1776年。第3作、通し番号[4]はバドヴァ当局の出費になるトラージェア・ベット。フランチェスコ・アンドレオージ制作、1776年。

以下、バドヴァに縁のある人物が並ぶが、我々に馴染みのある例だけ挙げておこう(通し番号、像のモデル、出資者、彫刻家、制作年の順)。

- [14] ヴェットール・ピザーニ、ピエトロ・ピザーニ、フランチェスコ・リッチ、1779年。
- [18] ドメニコ・ラザリーニ、有志、ジョヴァンニ・フェッラーリ、1789年。
- [21] アンドレア・マンテーニャ、マグデブルク辺境伯、ジョヴァンニ・フェッラーリ、1784年以降。
- [22] バオロ2世、ピウス6世、ジョヴァンニ・フェッラーリ、1784年以前。
- [23] エウゲニウス4世、カッシーナ信心会、ジョヴァンニ・フェッラーリ、1782年。
- [27] ルドヴィコ・アリオスト、ジャコモ・ブルカーヴォ、ルイジ・ヴェローナ、1784年。
- [35] フランチェスコ・ベトラルカ、トスカナ大公レオポルド、ピエトロ・ダニエレッティ、1780年。
- [36] ガリレオ・ガリレイ、トスカナ大公レオポルド、ピエトロ・ダニエレッティ、1780年。
- [44] アンドレア・メンモ、バドヴァ市、フェリーチェ・キエレギン、1794年。
- [45] ドメニコ・コンタリーニ、バドヴァ市民有志。
- [52] ジョヴァンニ・ボレーニ、レオナルド・ヴェニエ、カノーヴァ、1781年。
- [67] クレメンス13世、レッツォニコ家、ジョヴァンニ・フェッラーリ、1786年。
- [68] アントニオ・カノーヴァ、アントニオ・カベッコ、ジョヴァンニ・フェッラーリ、1796年。

さて、ここで注目されるのは、この彫像群のなかに、前章で触れた《ボレーニ像》[52]が見い出されることである。カノーヴァのモノグラフにおいて常々見逃されてきた二点、すなわち《ボレーニ像》とアンドレア・メンモは、このバドヴァの地で出会うことになる。また、プラート・メンミアとも称されるこの広場には、政治家や教皇、人

²²以下、彫像のデータについては、*Prato della Valle: Due milioni di storia di un'avventura urbana*, Padova, 1986, pp.160-173.

文主義者とならんでカノーヴァ本人の彫像[68](図25)も姿を現わすのである。新古典主義の中心地ローマから遠く離れたヴェネトの大学街において、カノーヴァのイメージは別様に紡がれていく。

先述の通り、《ボレーニ像》はカノーヴァが自作として認知することを繰り返し拒んだ彫像である。それにもかかわらずこの彫像の重要性を指摘した点、オナーにぬかりはなかった。だが、問題はそれがヴェネツィアからローマへの過渡的様式を示す点にあるのではなく、カノーヴァが芸術をめぐる別の要求に応えたほとんど唯一の例であるという点にあるのである。この作品越しに我々が認めるべきは、後期バロックと新古典主義という二様式の混交ではなく、カノーヴァのモノグラフからは常に抜け落ちてきたヴェネツィア共和国内の別の声の存在、つまり受容空間の多様性なのである。

ネウマイルの「プラート・テッラ・ヴァッレ解説」(1807年)を見てみよう。

[52]のボレーニ像の解説はモデルの業績に関するものがほとんどであり、カノーヴァの作であることは冒頭の数行で触れられるのみである²³。一方[68]においては、まず像そのものについて記述され、ジョヴァンニ・フェッラーリの作であることが明記される。

「自然の真似難きライバルにして不滅の騎士カノーヴァが当世風の普段着でここに表わされている。片手にハンマー、もう一方の手に鑿を握り、古代ギリシア風の衣をまとったアントニオ・カベッコ氏の胸像を制作しているところである。彫像を支える優雅な台座にはこう記されている、

アントニオ・カベッコ/ジョヴァンニ・バッティスタ・F/ヴェネツィア共和国/サン・マルコの卓越したプロクラトル

カノーヴァの足下には筆の他に彩色用のパレットが見える。彼が絵画にも長けていることを示すエンブレムである。この像は旧ヴェネツィア共和国貴族アントニオ・カベッコの依頼で、ジョヴァンニ・フェッラーリが鑿をとったものである²⁴。

次いで解説は当時のお活躍中のカノーヴァの半生について多くの頁を割いていくのである(ボレーニの伝記の単純に2倍のページ数である)。さらに末尾には彫像のカノーヴァが彫っている胸像のモデル、アントニオ・カベッコについて、サン・マルコ図書館の司書モレリが著した注釈が付されているが、ここにおいてこの胸像が、存命中のカノーヴァをプラートに立てるための口実であったことが示唆される。プラートには物故者のみを集めるといふそもその方針があったのだが、アントニオ・カベッコは自らと同じ名を持つ16世紀の先祖の胸像をそこに持ち込むことで、カノーヴァへオマージュを捧げることに

²³Neumayr, op. cit., pp.251-260.

²⁴ibid., p.327.

成功したのである²⁵。

[52]と[68]の記述を並べてみると、この広場において彫刻家はその技巧、造形的卓越によって名を残す、あるいは名を貶めることもないことがわかる。カノーヴァは[52]ではなく[68]において登場するのであり、なるほど[68]を手がけた彫刻家フェッラーリに対しては称賛も非難も与えられない。彫像の群れはまさに偉人伝の挿図として広場のなかで円弧をえがいているのである²⁶。

商業空間への彫像の設置を単なる美観の問題にせず、市民と広場を結びつける契機としたメンモの開明さ、ロードリ流の機能主義的な立場はたしかに特筆されるべきだろう。しかし、この新機軸の陰で、ヴェネトの彫刻家たちにつけが回っているのは明らかである。メンモにはこの広場を芸術家たちのガーラ、競争の舞台にする意思は全くなかった。抜きん出た作品は必要なかったのである。主題、サイズ、素材、さらに価格において厳しい制約を課された彫刻家たちは、逆にこの公共圏、「啓蒙のユートピア」を追われているとは言えないだろうか。カノーヴァとほとんど同じ環境の中で彫刻家として成長してきたジョヴァンニ・フェッラーリは、まさにこの広場に閉じ込められる。ズリアンの薫陶を受けたカノーヴァがローマにおいて《テセウスとミノタウロス》を完成させ、さらに《クレメンス14世碑》に取り組んでいたころ、故国ヴェネツィアの彫刻家たちはあまりに18世紀的な野外彫刻のレパートリーに縛られ、フェッラーリにいたってはカノーヴァという後輩の肖像作りに駆り出されることになるのである。もちろんメンモの側に立てば、ローマの芸術界で地歩を築くカノーヴァのほうこそ使えない彫刻家だったかもしれないが。

このあたりにメンモ、あるいはメンモ周辺のヴェネトの啓蒙主義の限界が見えてくるだろう。すなわち彼らの欲する空間の実現は、彫刻の軽視へと安易になだれ込む危険を秘めているのである。ここに芸術ジャンルのヒエラルキーに対する無自覚な観念が垣間見える。我々はあらためて[68]の《カノーヴァ／カベッコ像》に目を向けることとしよう。

作者ジョヴァンニ・フェッラーリ(1744-1826年)はジュゼッペ・ベルナルディニ・トレッティの弟子であり、後に師のスタジオを受け継いだ彫刻家である。したがって工房内の序列で言えばカノーヴァの兄弟子にして、後の師匠格ということになる。付言しておくが、フェッラーリの《カノーヴァ／カベッコ像》はことのほか手の落ちるものである。ヴェネツィアに残した作品、例えばサン・ジェレミア聖堂の大理石のエレミヤ像(図26)を見れば、カノーヴァを輩出するトレッティ工房の後裔に相応しい技量の持ち主であることがわかるだろう。《カノーヴァ／カベッコ像》のまとまりを欠く構成は正視に堪えないものであるが、これはフェッラーリが、造形よりも図像を優先させるメンモのプログラム

²⁵ ibid., p. 349.

²⁶ ネウマイルの「プラート・テッラ・ヴァッレ解説」の目次には *Recinto della Pinacoteca*の文字が見える。すなわち「絵画館の囲い」である。彫像は偉人伝の挿し絵として扱われているに過ぎないのである。

に巻き込まれてしまった結果とみなすほうが公平というものだろう。

やせ細ったカノーヴァは丈の長い仕事着を着込み、ほとんど完成した胸像にさらに鑿を当てる。右のポケットからは汗を拭うためのハンカチ状のものが見えている。この像がプラートに設置された1796年当時、カノーヴァはすでに二基の教皇墓碑を世に送り出し、「近代のフェイディアス」としてイタリア彫刻界の頂点に立っていた。ローマ、パラッツォ・ヴェネツィアからさして遠からぬサン・ジャコモ通りに構えたスタジオには多くの助手たちが雇い入れられ、大理石像の彫り出しなどに従事していた。一方、カノーヴァ本人は主に粘土でポツェット、すなわち小モデルを作るか、完成した大理石像に「最後の手」ultima manoを施すかのどちらかであった。要するに、フェッラーリの制作したハンマーを振るカノーヴァの姿は、観念のなかのもの、より正確にはヴェネトの彫刻家達の仕事ぶりの反映なのである。ローマやフィレンツェで実践されていた古代彫刻の模刻工程を基礎としたカノーヴァのスタジオ・ワークは、ヴェネツィアの作家たちの想像の域外であっただろう。こう考えてくると、丸められたハンカチもカノーヴァの熱意や質実さではなく、フェッラーリらヴェネトの彫刻家の仕事の重さを伝えてしまいかねない。

カノーヴァの姿がある種の先入見のなかで形成されていることを如実に示すのが足下のパレットとその陰にまとめられた絵筆の束であろう(図27)。これはネウマイルの解説のなかでは、カノーヴァが絵画にも長けていることを示すエンブレムとして取り上げられていたものである。実際、ネウマイルは一通りカノーヴァの彫刻作品について触れた後、その絵画作品をも列挙する²⁷。だが、注意しておかねばならないのは、これらのほとんどがカノーヴァの意思で描かれ、完成後もその身近に置かれた全く私的な作品であったということである。ネウマイルの記述した絵画の多くが各所に分散することなく、今日までヴェネトのカノーヴァの生家に留まっていることも、その私的な性格を教えてくれるはずである。プラート・テッラ・ヴァッレが公的なメッセージを発する場であるとすれば、パレットと絵筆という画家のアトリビュートは、本来カノーヴァには荷の重いものなのである。それにもかかわらずネウマイルは、実際には余技の域を出ることの少なかったカノーヴァの絵画を、その芸術活動の一翼に読み換えていく。ネウマイルの解説文が今日なおカノーヴァ絵画についての第一の情報源になっているという事実も、彼の記述が突出したもの、いささかバランスを欠いたものであることの証左となるだろう。ネウマイルはさらにカノーヴァが自作の肖像画でジョルジョ・ネ作を偽り、ローマの主だった画家達を騙しきったという逸話を挿入する。画家カノーヴァ。この誇張の背後にあるのは、おそらくはカノーヴァをマンテーニャとともにプラートを囲むに足る偉人とする、すなわちヴェネツィア芸術の栄光に連なる人物とする要求であろう。画家という身分が待たれるがゆえに、パレットと絵筆が彫刻家カノーヴァに添えられるのである。

絵画というジャンルがヴェネツィア共和国においていかに特権的なものであったかは広

²⁷ Neumayr, op. cit., pp. 345-346.

く知られるところである。我々はフィレンツェ、ローマの画派に対立するものとして「ピットレスカ」なヴェネツィア派を指定し、これを大いに称揚したボスキーニの名を掲げることができる。ヴェネツィア絵画の色彩、筆触の軽さを愛好する彼は、ラファエッロ批判も辞さなかった。その反ヴァザーリ・反トスカナの姿勢はヴェネツィア方言の多用とかたちをとって現れる²⁸。ここにヴェネツィア絵画の色彩は一種のナショナリズムと結びつくことになるのである。こうした立場は18世紀に入ると、アントン・マリア・ザネッティによって引き継がれる²⁹。色彩に富む絵画をヴェネツィアのナショナル・アイデンティティに読み換えることは、同国人にのみ許されたひとりよがりでもなかった。ハスケルによれば、多くの著述家がヴェネツィア絵画の様式を国家の独立と重ね合わせて論じているのである。例えば、1734年、ジェームズ・トムソンは「自由」と題した詩の中で、国家の自由がヴェネツィア人に色の中に色を混ぜ合わせる秘術を授けているとうたっている³⁰。

18世紀ヴェネツィアにおいて絵画の保存修復に強い関心が抱かれたのも、同様の政治意識に導かれたものとみなせよう。サン・マルコ図書館の管理者であったザネッティは1773年4月、政府当局に対して一つの案件を提出する、

豊富で貴重な公共絵画の総体は、主要都市たるヴェネツィアを飾り、他のどんな珍品にもまして外国人の称賛をかき立てる、最も珍奇な装飾品である。

サン・マルコとリアルトの公宮殿にある絵画の管理保存のためには、元老院が援助し、いくつかの政令によって有給の調査官を指名した。

残されたのは教会、学校、礼拝堂、その他の場所の絵画である。それらは常に散逸あるいは売却の危機にさらされているのに、当局はそれを防止しようともしていないし、どんな調査機関も監視を行っていない。

したがって私はささやかな提案をしたい。前述の場所にあり、とりわけ公の保護を必要とするに値する選ばれた絵画の正確なカタログないし目録を作成させたらどうか。そしてこれらの場所の管理主任か長に対する命令の形で、カタログに記載されている絵画を勝手に移動したり売却したりすることを一切禁止したらどうか。必要な修復、緊急を要する修理、その他起こりうることについては前もって調査し、認可を受けた鑑定家の報告を踏まえたうえで、許可を申請し、得なければならないことにする³¹。

²⁸Bazin, Germain, *Storia della storia dell'arte*, Napoli, 1993, p.82.

²⁹Ivanoff, Nicola, "Antonio Maria Zanetti -critico d'arte" in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 1952-53, Tomo CXI.

³⁰Haskell, Francis, "Art and the Language of Politics" in *Journal of European Studies*, 1974, p.217.

³¹ボミアン、【コレクション】、270頁。

その詳細は措くとして、重要なのは以上のようなザネッティの建議が全面的に承認されたということである。共和国内の「公共絵画」*pittura pubbliche*の管理・保存・修復は国家事業となったのである。聖堂やスクオーラの所蔵作品を明記するザネッティの著書「ヴェネツィア絵画、およびヴェネツィア人画家の公共作品について」（1771年）（図28）はそこでは一種の台帳として機能した³²。

絵画修復の分野に登場するのは監督官ピエトロ・エドワーズである。彼は修復作業に綿密な規定を設け、極端な洗浄や恣意的な加筆を排した。さらに夜間作業および助手の関与の制限、修復作品の持ち出し禁止など、管理上の規定も整備したのである³³。こうした秩序ある修復が実現したのも、公共絵画の国家主義的含意を当局が認めているからこそであった。絵画を国家基盤の一部に括り込むヴェネツィア共和国の政策は、同じ18世紀に古代彫刻の管理に努力した教皇庁の動きを想起させるものだろう。東地中海の覇権を失った海洋国家ヴェネツィアはもはや絵画の栄光に支えられる身なのである。

ブラートに戻ろう。カノーヴァ像のバレットは、それが本人にとっては私的な領域に属すものであるとしても、彼をヴェネツィア域内における真に公的な芸術家とするためには必須のアトリビュートとして機能しているのである。ローマでの名声に即したかたちで彫刻家カノーヴァが広場に立つことを防ぎ、さらに彫像制作においては、フェッラーリに、またカノーヴァ本人にさえも厳しい制約を課すブラート・テッラ・ヴァッレは、彫刻家を二重に排除する公空間となるだろう。商業活動を促進すると同時に、都市の発展に寄与した偉人をも顕彰するメンモの企図は、その一見開明な機能主義的志向にもかかわらず、色彩・絵画のヴェネツィアという古くて根強い共和国人の過信に引きずられているのである。ビザーニ、ファリエル、ズリアンといったカノーヴァのモノグラフで馴染みのヴェネツィア貴族たちが、ひとりの彫刻師が装飾彫刻、庭園彫刻から出発して、ニッキア用の彫刻、さらに古代模刻を経てオリジナルの独立像へと向かうことを柔軟に受け入れているのとは対照的である。彼らより明らかにラジカルな啓蒙主義者であったにもかかわらず、メンモは芸術ジャンルの伝統的なヒエラルキーにとらわれ、目の前で進行していた彫刻のリフォルマ（刷新）に気付かない。このことはメンモに近いところからも指摘されている。1786年、メンモは「ロードリ建築入門」を世に送り出したが、友人のピエトロ・アントニオ・ザグーリは1787年9月、ヴェネツィア・アカデミアにおいてメンモの著書を取り上げ、そこに欠けている要素を指摘する。すなわち模倣に基づく美、古代に倣う必要性である。彼はさらにその手段としてファルセッティの石膏モデル・コレクション、およ

³²Zanetti, A., M., *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, 1771 (ristampa 1972).

³³Conti, Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, pp.163-170.

びヴェネツィアの公立彫像館を挙げるのである³⁴。これはまさに新古典主義のプログラムであり、数年前にはカノーヴァが辿った途である。実際、ザグーリは、現在活躍する人物には触れないという講演の前提にもかかわらず、ローマにおけるカノーヴァの名声に言を割いているのである³⁵。しかしながらメンモは変化しない。後にザグーリの講演内容に関するメンモ自身の反駁が出版されたが、カノーヴァという固有名はもちろん、彫刻も古代模倣もそこには登場しないのである。

アンドレア・メンモ。カザノーヴァの親友にしてフリーメーソンの会員。ゴルドーニ、ロレンツォ・ダ・ポンテの知己（アンドレアの弟はモーツァルトのパトロンであった）。こうしたメンモの人となりは、18世紀ヴェネツィアの喧噪こそ相応しい。カノーヴァやズリアンとの接点のなさもむしろ当然と思われるが、これは本稿とはまた別の話である。

ズリアンとメンモというふたりのヴェネツィア大使の振る舞いにはおよそかけ離れたものがあるだろう。これが単に二人の性格の相違に起因するものではなく、18世紀ヴェネツィアのパトロナージュの多面性に裏打ちされた現象であることが本章によって明らかになったことと思う。また、《ポレーニ像》の曖昧な様式も、カノーヴァの造形活動の過渡的性格を示すものであるに留まらず、ヴェネツィアにおける彫像の受容空間の多様性を示唆する重要な事例として受け入れられることになるのである。カノーヴァと1797年に瓦解するヴェネツィア共和国の蜜月を信じてはならない。ズリアンがカノーヴァを選び、カノーヴァがズリアンに従ったとき、これを共和国の総意であるとみる見る根拠は、実際にはどこにもなかったのである。

³⁴彫像館については第3部第2章参照。

³⁵“Orazione recitata nella pubblica veneta accademia di pittura, scultura ed architettura, il dì 28 settembre 1787, nella quale si criticano i principii dell'architettura Lodoliana” in Andrea Memmo, *Elementi d'architettura Lodoliana*, Tomo 2, Zara 1834, pp.183-208.

西洋彫刻の展開を辿る者は、そこに墓所の歴史を垣間見ることになる。ギリシアのクーロスから、中世の石棺、メディチ家礼拝堂の墓碑、サン・ピエトロ聖堂を埋め尽くす教皇墓碑、さらに19世紀の共同墓地の彫刻群にいたるまで。それぞれの時代の死の表徴を集めていくと、ちょうどパノフスキーの著書がそうであるように、西洋彫刻の包括的な図像集が立ち現れることになる¹。カノーヴァもまた、数多くの墓碑を制作することで、こうした西洋彫刻の伝統の一翼を担っている。とりわけ、キリスト教世界において最も重要な墓と言えるローマ教皇碑を彼は3基手がけた。本章ではこのうち《クレメンス14世碑》(図29)に注目し、その新古典主義彫刻としての意義を明らかにしていくことにする。

《テセウスとミノタウロス》の成功によって、新様式の彫刻家としての地歩を築いたカノーヴァは、さらに重要な依頼を獲得する。《クレメンス14世碑》(1783-1787年、ローマ、サンティ・アポストリ聖堂)である。ベルニーニ、アルガルディを筆頭に、時代を代表する人物がその任に当たってきたことから明らかなように、教皇墓碑を手がけることは彫刻家にとっては最大級の名誉であった。この点からすると、弱冠25歳の彫刻家が教皇墓碑に着手すること自体、ひとつの事件にさえ思われてくる。当然、ここにはヴェネツィア大使ズリアンを取り巻く面々の、強力な後ろ盾があったことだろう。実際、クレメンス14世に愛顧された商人カルロ・ジョルジが墓碑の建立を決定するや、カノーヴァを彼に推薦したのはゲヴィン・ハミルトンやジョヴァンニ・ヴォルパート、つまりヴェネツィア宮の常連であった。彼らにとって、カノーヴァの新古典主義への「転向」は《テセウスとミノタウロス》によって既成事実化していたが、ヴェネツィア宮内に留め置かれたこの作品では、新様式の出現を広く知らしめるのは困難であった。そこへの立ち入りを許される芸術家、愛好家の数には自ずと限りがあったからである。これに対し、教皇墓碑は聖堂という完全に開かれた空間に設置されるものであり、より多くの人々がそれを鑑賞することになる。この意味で、《クレメンス14世碑》は新古典主義の到来を決定づけ、カノーヴァの知名度を急速に高めるまたとない機会だったのである。

このような新様式の「伝道」は、墓碑そのものの完成・除幕を待たず展開される。カノーヴァのスタジオにおいては、制作過程が公開され、自由な鑑賞、批評が許されていた。《クレメンス14世碑》にまつわる一切が新様式に対する同意形成の場となっていたのである。

¹Panofsky, Erwin, *Tomb sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, London, 1992.

もちろん、こうした公衆の関与を可能にしたのが、彫刻制作の技術的側面であったことは付言しておくべきだろう。

彫刻の直彫制作が一種の神話であることは周知の事実であるが、とはいえ石膏や粘土で作ったモデルを大理石に写すのも十分困難な作業である。彫刻家が作った小規模なモデルを頼りに、助手達が大理石像を粗彫し、細部の仕上げで再度彫刻家本人が手を入れるという分業は確かに効率的ではあったが、多くの不確定要素を孕んでいた。当初のモデルと完成作のあいだには時に誤差以上のものが生じたに違いない。このようなスタジオ・ワークが行われていては、仮に彫刻家の仕事場を訪れたとしても、一般の鑑賞者が完成した彫刻を想起することは極めて困難であっただろう。一方カノーヴァは、このような旧来のシステムを改め、《クレメンス14世碑》の制作を機会に、実物大の完全な石膏モデルをあらかじめ完成させ、これを古代彫刻の模刻に利用されていた機材を用いて大理石に写すという方法をとったのであった(図30)²。つまり、ここでは観衆は、モニュメントの完成、聖堂への設置を待たずして、実物大の石膏モデルを眺めながら、実際の展示効果を把握することができたのである。

1. 作品分析

1787年4月、サンティ・アポストロ聖堂において、《クレメンス14世碑》は除幕される。ヴィンケルマンやメングスの教説に感化されていた多くの芸術家・理論家が称賛の声をあげたが、そのなかに厳格な新古典主義者フランチェスコ・ミリツィアもいた³。4月17日、彼はまずコンスタンティノーブル駐在大使シローラモ・ズリアンに対し、「思うに、教皇の、あるいはそれ以外のものも含めた、当地の数多い墓碑のうちで、全体・部分、着想・制作のどの点についても、これ以上完成されたものはありません」⁴と書き送る。さらに同月21日、ヴィチェンツァのサンジョヴァンニ伯爵に宛ててこう記す、

「構成は単純なものであり、それ自体困難でいて容易に見えます。なんという静穏さ。なんという優雅さ。なんという落ち着き。彫像と建築部は、全体においても部分において

²cf., Carradori, Francesco, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802 (Treviso, 1979).

Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice I" in *The Burlington Magazine*, March, 1972.

³「フランチェスコ・ミリツィア。厳格な美術のアルタルコス。高度な基準を知る人士にして、仮借なき批評、遠慮なき判定をなす」。(Cicognara, Leopoldo, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia, 1823, p.13.)

⁴Barocchi, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia, 1. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Milano, 1998, p.25.

も古代風のもので。カノーヴァはまさに古代人なのです。アテネかコリントかは知りませんが。賭けてもよいですが、仮にギリシアにおいて、その最も美しい時代に、教皇が彫られることになったとしても、これとは違う彫りにはならなかったことでしょう」⁵。

ミリツィアの後を追って、我々もこの「完璧な作品」(ミリツィア)に目を向けることとしよう。簡略に言うならば、墓碑は3段の台座と石棺、3体の彫像から成っている。最上段では、半円形の背もたれのついた席にクレメンス14世が座し、ピラミッド型の墓碑の構成の頂点となる。二段目の層には石棺が配され、アレゴリー像「節度」が左側からそれに身を傾けている。右にはアレゴリー像「謙遜」が座り、その足は墓碑の基層に達している。基層中央には大きな開口部があり、これがその上の層も一部切り取っている。

上段の教皇と下段の2体のアレゴリー像がなすピラミッド型は、きわめて伝統的なものと言える。サン・ピエトロ聖堂を見渡せば、初期の例としてグリエルモ・デッラ・ホルタの《パウルス3世碑》(図31)が見出される。また、ヴォルータに横たわるアレゴリー像が示す通り、この構成が、さらにミケランジェロのメディチ家礼拝堂にさかのぼることも明らかであろう(図32)。このような先行作を踏まえたうえで、ベルニーニが教皇墓碑の定型として世に送ったのが《ウルバヌス8世碑》(1647年)(図33)である。ブロンズの教皇は座して祝福の身振りを取り、その下、ブロンズの棺の上では翼のある骸骨が過去帳に教皇の名を刻んでいる。棺の脇には2体のアレゴリー像、左に「慈悲」、右に「正義」が配される。棺を中心にした教皇とアレゴリー像のピラミッド。このベルニーニ作のヴァリエーションが、以後およそ1世紀半の長きにわたって、ローマの諸聖堂を埋め尽くすことになる。18世紀半ば、カノーヴァの登場前に建立された二基の教皇墓碑、つまり《イノケンティウス12世碑》(1746年)(図34)も《ベネディクトゥス14世碑》(1759年)(図35)もこの構成であり、カノーヴァ作品もまた、やはりこの伝統に倣ったわけである。

とはいえ様式論的観点からすれば、《クレメンス14世碑》と従来の教皇墓碑との隔たりは著しい。以下、《14世碑》の3体の人物像に目をやろう。教皇像(図36)はあくまでも肖像彫刻であるので、故人の容貌や僧服の再現にも相応の注意が払われており、表情や身体理想化という新古典的態度は顕現しない。しかし、腰にひねりを与えず、両膝をほぼ同じ高さにそろえることで、正面性が全身のうちに保たれており、バロックの身振りの過剰に対する対案となりえている。いささか激しく振り上げられた右手も、ほぼ前方に突き出されており、正面性を乱すものではない。さらに像自体が台座や石棺のような建築部に対して平行に配されることで、教皇の正面観はいっそう強められている。足腰を包む衣装に刻まれた衣襞も折り目の角を尖らせることなく、ほぼ垂直に流れ落ちる。これは硬質の装を斜めに反復させながら、光と影の強いコントラストを生じさせ、像全体に律動感を与

⁵ibid., p.27.

えるバロックの手法とは全く異なるものである⁶。

アレゴリー像「節度」(図37)を見てみよう。肖像としての要請のない女性着衣像であり、カノーヴァはここで自らの新しい造形言語を存分に開陳している。額と同じ高さのひろい眉間から厚みをもって続く鼻筋は唇に迫り、さらにその下には量感のある顎が続く。この豊かな頭部を太い首筋が支える。解剖学的細部に拘泥せぬ腕の表現や、衣装の形態も含めて、ウフィツィの《ニオベ》(図38)からの引用が指摘されるかもしれない。だが、そうであればなおさら、カノーヴァの特質が明らかとなるだろう。前傾姿勢はとるものの、腰を軸にする振れはなく、その側面観は容易に把握される。また、着衣は身体の線を明瞭に見せながら垂直に流れ落ちる。これらの点において古代彫刻《ニオベ》から隔たるだろう。カノーヴァは実際の古代の遺物をさらにヴィンケルマンの教説に適う形に翻案しているわけである。教皇の場合と同じく、この「節度」もモニュメントの正面にその側面観を一致させ、作品全体の水平・垂直の構造を強化している。一方、右側の「謙遜」(図39)は「節度」のように肩をはだけて充実した肉体を垣間見せはしないし、実際、体格そのものも華奢にまとめられている。むしろここで注目されるのはその着衣表現となろう。衣は常に下垂し身体にからむ、いわゆる濡衣である。

3体の像に共通するのは、その衣襲、身振り、配置における斜線、斜角の排除である。自ずと作品は静的なものとなり、3体の像は身振りや眼差しを交錯させることもなく、水平垂直軸にそって整序される。バロックの墓碑であれば、衣の折り返しによって斜めに打ち込まれる明暗の律動が、ひとつの人物像から別の人物像に移りつつ増幅され、全体をまとめあげていくが、カノーヴァは最小限の細部の反復によってモニュメントの分裂を防ぐのみである(例えば三体の像それぞれの衣が台座にかかる様)。

2. アレゴリー像

ここで図像にも触れておこう。先述のとおり、《クレメンス14世碑》は教皇墓碑の伝統に則り、アレゴリー像を2体伴っている。すなわち「節度」と「謙遜」である。ちょうどベルニーニの《ウルバヌス8世碑》やデッラ・ヴァッレの《イノケンティウス12世碑》が「正義」と「慈愛」を、ブラッチの《ベネディクトゥス14世碑》が「真理」と「慈愛」を伴ったように。これらはいずれもキリスト教的な徳ではある。が、その質の違いには注意を払う必要があるだろう。バロック期に登場したアレゴリーが他者への働きかけ、あるいは強い一般化を指向するものであるのに対し、カノーヴァが設定した美德は一種内向的で

⁶バロック期の彫刻様式、とりわけベルニーニのそれについては、Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, 1958, pp.96-100. 参照。そこには「手段としての着衣と衣襲が、襲と裂け目、光と陰の抽象的な戯れによって神秘的な概念を支える」といった表現が認められる。

ある。「節度」と「謙遜」は教皇の徳の顕彰というよりも、死を前にして取るべき態度を指示するかのようである。さらにカノーヴァは造形的にも、徳の顕示とは異なる内向・沈静の表現を試みている。「節度」は石棺にすがりながら、そこに視線を投げ掛ける。「謙遜」は傍らに座り込み足下に視線を落とす。それぞれ悲嘆と諦念の所作であり、アレゴリー像と見ずとも、墓碑彫刻の一部としてほとんど抵抗なく受け入れられるものである。アトリビュートの処理においても、カノーヴァはアレゴリーの無化に拍車をかけているようである。「謙遜」を指示する小羊は女性像とは別に配され、「節度」を示す轡は、石棺にかかる衣に擬装され、彼女達の素性を隠し立てる。

バロックの墓碑、たとえば《ベネディクトゥス14世碑》においては、アレゴリー像は教皇の美德を我々に教え諭す媒介であり、造形的にもその衣襲の律動と視線によって我々を教皇のもとへ送り込んでいった(図40)。観者を意識したそのコレオグラフィは熱を帯びたものであり、生者と死者の境界を曖昧にする⁷。これに対し、《クレメンス14世碑》においては、意味論的にも造形的にも、アレゴリー像は教皇と我々をつなぐ媒介とはなりえていない。台座の上で孤立した彼女たちは、遺された者として我々の側にあり、高みにある教皇の力強い身振りには気づかず、ただ亡骸にすがるのである。カトルメール・ド・カンシーは「カノーヴァとその作品」において、このようなアレゴリーの衰弱をはっきりと意識し、「作者はついにその作品から月並みなアレゴリーを排除した」と記した。彼の見るどころ、「節度」は棺に泣きすがる女性であり、「謙遜」はその態度において謙遜的なのである⁸。女性像にアトリビュートをあてがうことで抽象的な概念に転化させるアレゴリーは、《14世碑》においてはほとんど意味を持たないのである⁹。

ここでバロックと新古典主義の身振り表現に関するオリヴァーリの分析に触れておこう¹⁰。彼女はまずカラヴァッジオおよびベルニーニの作品を取り上げ、バロック美術においては人物像の大きな身振りではなく、各種のアトリビュートが明示的意味を担う点を指摘する。一方、新古典主義絵画においては時間・空間中に展開する行為としての身振りの意味作用が重要になる。時間/歴史の介入によって、バロック期の基本的伝達内容を構成してきた概念的、アレゴリーの、象徴的、道徳的意味の次元は低下してしまうというわけで

⁷ウィトコウアーはバロックの特徴について「見る者は神秘的行為の超自然的な顕現に活発に参加するよう仕向けられる。外からそれを眺めるといよりも」と語っている。Wittkower, op.cit., p.92.

⁸Quatremère de Quincy, M., *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, pp.41-43.

⁹ウィトコウアーによれば、バロック的表現は一種の説得術である。ゆえに「この時期の芸術家は物語のコンヴェンションや修辭的な身振り言語・表情言語を活用する。が、これらは近代的な鑑賞者にはえてして陳腐で不誠実、いい加減で偽善的なものに見えてしまう」(Wittkower, op.cit., p.92.)。言うまでもなく、カトルメールこそこの「近代的な鑑賞者」であった。とすれば、カノーヴァもまた最初期の「近代的な」芸術家となるだろう。

¹⁰Olivari, Teresa Binaghi "Modi e significati della rappresentazione del gesto nel Barocco e nel Neoclassicismo", in *Storia dell'arte*, 12, 1971.

ある。アトリビュートから身振りへの関心の移行を、18世紀の思想、つまり経験論や歴史意識の台頭と絡めて一般化するオリヴァーリの主張の是非は措く。が、18世紀の墓碑をめぐって「時間・空間の魔術的変容は過去のものとなった。我々は理性の時代にいるのであって、死の問題へのアプローチは盛期バロックの空間概念も、精緻きわまりないバロックのアレゴリーも許容しないのである」¹¹と語る時、ウィトコウアーもほとんどオリヴァーリと同様の指摘を行っているのである。我々の確認してきた《クレメンス14世碑》への変化も、以上のような主張と概ね合致するものと言えよう。

だが、本章においては「時間／歴史認識の変容」とは別の観点から《クレメンス14世碑》が示す図像変更、様式変化を理解しようと思う。すなわちクレメンス14世をめぐる政治・宗教的文脈である。

3. クレメンス14世

墓碑の主クレメンス14世、本名ジョヴァンニ・ガンガネッリ (Giovanni Ganganelli, 1769-1774年在位) は1705年、リミニに近郊に生まれ、コンヴェンツァル会のフランシスコ会士となる。ローマ、サンティ・アポストリ聖堂の修道院で長く学究生活にあったが、1759年、枢機卿、1769年、教皇に選出された¹²。カノーヴァの墓碑なくとも、ヴァチカンのピオ・クレメンティーノ美術館を創設し、ヴィンケルマンを登用したことで、美術史上にその名を留める。ハスケル、ベニーも指摘するように、この教皇の美術館政策は文化財の国外流出を食い止めようとしたものであった¹³。ローマの美術市場に古代遺物が出ると、外国人が介入する前にこれを購入し、美術館に収めていくのである。美術館を活用することによって域内文化財の散逸を防ぐという彼の施策は、今日の美術館のあり方を指し示すと同時に、美術館入りすることによって作品が自律化／脱コンテクスト化するといった観念、礼拝価値から展示価値へとといった表現がいかにより面的であるか物語るものだろう。クレメンス14世は美術館に取り込むことによって、作品をローマという都市のコンテクストに結びつけていったのである¹⁴。

クレメンス14世の名を一般に知らしめているのは、また別の政治的妥協である。彼は元来はイエズス会の擁護者であったが（フランシスコ会の身なりのイエズス会士と称され

¹¹Wittkower, op.cit., p.295.

¹²L・J・ロジェ他、キリスト教史、7、啓蒙と革命の時代、講談社、1981年、参照。

¹³Haskell, Francis, Penny, Nicholas, *Taste and Antique*, Yale Univ. Press, 1981, p.71.

¹⁴このクレメンス14世の施策を強化したのがピウス7世、そしてカノーヴァである。第3部第1章参照。

た)、国教会制をしく国々との和解を目指して譲歩を重ねるうちに、自ら反イエズス会の立場を取るようになる。1773年7月21日、フランス、スペイン、バルマ、ナポリの要求に従い、ついにイエズス会廃止の小勅書を発布した。このなかでクレメンス14世は、教会の秩序を乱すイエズス会が従来より廃止の対象となってきた「歴史的事実」を振り返り（もちろんこれは大いに偏りのある観点に立ったものである）、今日ではもはやイエズス会は「創設当初の目標であった豊かで意義のある成果や効用を産み出すことはない」と断じる。各種の助言や寛大さも奏効しなかった今、教皇は言う、「その教団を消し去ろう、押さえつけよう、廃棄、廃止しよう」(estinguiamo, sopprimiamo, aboliamo e abrogiamo)¹⁵。

このようにして、教皇は自らを支える最有力の政治・宗教集団を結果的に切り捨ててしまったのである。ローマにおいては隠然たる力を持つ旧イエズス会士と教皇の反目は、教皇の突然の死にあたって巷に毒殺説を流布させるほどのものであった。

さて、一般的に言えば、《クレメンス14世碑》の示すアレゴリーの機能不全とバロック様式そのものの破棄は、理性の時代にあつて、人間の死を巡る問題についてカトリックの教説が説得力を持ちえなくなったことの証とみなせよう。が、より注目されるのは、イエズス会とクレメンス14世の確執という具体的事実である。カノーヴァの新様式を支えたのは新たな精神世界といった曖昧な与件ではなく、現実の政治地図と見るべきだろう。ミリツィアは旧イエズス会士ですらこの宿敵クレメンス14世の墓を称賛すると語ったが、これはカノーヴァ、あるいは芸術の勝利であるのと同様に、旧イエズス会勢力への挑発なのである。新様式は自律的に出現したのでもなければ、18世紀後半のヨーロッパの宗教観を単に反映するものでもないだろう。そこには観者への一定の作用が期待されているはずである。バロックの墓碑との差異を際立たせること。それ自体、明快な政治的要請であったのである。

以上の点から《クレメンス14世碑》がいかによりデリケートな仕事であったかがうかがえよう。クレメンス14世在位期間の係争を知る者には、かつての教皇墓碑のように彫刻家冥利につきる仕事とは見做しがたかったはずである。そうであれば、厄介なこの依頼を「外国人」カノーヴァが受けたのは、決して偶然ではないように思われる。本人の才能や、後援者の努力に加え、伝統的に反ローマ・カトリック、反イエズス会的であったヴェネツィア共和国の政治傾向が、《14世碑》を受け入れやすいものにしたのではないか。依頼獲得の経緯を示す詳細な史料を欠く以上、推測の域を出ないが、精神史的な作品解釈に対する代案として、こうした仮説も相応の意義をもつはずである。

以上、私は、いささか素朴に、様式論と図像学的視点をすり合わせ、教皇墓碑作品の解釈を試みた。バロックから新古典主義へ、すなわちアレゴリーから身振りへ。墓碑に生じたこの種の変化は、墓彫刻の通史を語るパノフスキーやバロック芸術の変質を語るウィト

¹⁵Pastor, Ludovico, *Storia dei papi*, vol.16, 2, Roma, 1954, pp.221-225.

コウアーがそれぞれのかたちで示唆したものであった¹⁶。したがって、本章1-3節は、逆にカノーヴァ作品の側から分析を加えることによって、碩学の指摘の裏打ちを試みたわけである。

4. カノーヴァとダヴィッド

ナヴァ・チェッリーニはイタリア18世紀彫刻の概説において、《クレメンス14世碑》について以下のように語る、

「たとえそのイコングラフィーが例を見ないものでないにしても、前世紀の葬礼装置と似通った点は全く無い。建築構造の単色で単純明快なヴォリュームのうえに、カノーヴァは落ち着いた重々しい像を配した。教皇は遠い思い出でもあるかのように高みに置かれる。二体の美德、すなわち「節度」と「謙遜」のアトリビュートはほとんど目に付かないので、彼女達はついに涙を流す悲しみの表象となる。右の女性はダヴィッドの同時期の作品《ホラティウス兄弟の誓い》に登場するサビーヌに似ている¹⁷。

ナヴァ・チェッリーニも我々同様、アレゴリーを越えた身振りの意味に触れるが、さらにそこからダヴィッドへの折り返しを見せてくれる。一見この連想は、形態的類似に依拠した素朴なものようである。しかしながら、《ホラティウス兄弟の誓い》(図41)の分析を通してこの関係を見直せば、両者の類似は、注目すべき意義をもつはずである。

ダヴィッドのサビーヌとカノーヴァのアレゴリー像の近さを最初に示唆したのはローゼンブラムである¹⁸。またヒュー・オナーはホラティウス家の女性達を「節度」と「謙遜」のヴァリエーションとみなしている¹⁹。近年ではライトも同様な立場に立つ²⁰。《ホラティウス兄弟の誓い》の右側、光の差す一角に描かれた二人の女性のうち、左の女性が問題のサビーヌ、その横でサビーヌの肩に手をかけながら俯いているのがカミーユである(図42)。確かにサビーヌは身を反らせた「謙遜」のようである。服装やその衣襲の処理の点でも両者の類似は明らかである。一方カミーユは「謙遜」の下半身に「節度」の上体を結びつけたかのようなものである。肩を露出させる着衣、傍らのものにすがる身振りは「節度」を特徴づけたものである。

¹⁶Wittkower, op.cit., p.294.

¹⁷Nava Cellini, Antonia, *Storia dell'arte in Italia La scultura del settecento*, Torino, 1982, p.69.

¹⁸Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton Univ. Press, 1967, p.45.

¹⁹Honour, Hugh, "Canova and David" in *Apollo*, 1972, October, p.313.

²⁰Licht, Fred, *Canova*, New York, 1983, p.58.

このような類似を前にして早速気になるのは、カノーヴァとダヴィッドという新古典主義の体现者二人のあいだにいかなる接点があったかということである。オナーとライトは、一歩踏み込んでカノーヴァからダヴィッドへの影響を示唆しさえしている。まずは事実関係を整理し、二人の芸術家を具体的な時間・空間上に配置してみる必要があるだろう。

芸術運動の中心ローマに先に入ったのは年長のダヴィッドである。1774年、《アンティオスとストラトニケ》によってローマ賞を勝ち取り、翌年ローマ留学を果たした。一方、カノーヴァがローマに入ったのは1779年11月4日である。1780年6月25日、カノーヴァは一旦ヴェネツィアに戻るの、この間の7ヶ月強が二人の最初の接近期となる。ローマ到着からさして日を置かず、カノーヴァはフランス・アカデミーを訪問する。11月12日付の日記に「ペリサリウスを描いたペイロン氏の絵は好ましい。彼のもう一枚の絵も。さらにダヴィッド氏の一枚の絵と数枚の人体素描も見たが、これは嫌いだではない²¹」と記している。新参者カノーヴァの言葉はダヴィッドに対して冷淡であるが、様式の刷新にもがくこの時期のダヴィッドを思えば致し方ない。むしろカノーヴァが名を挙げた二人の画家に含まれていることを強調しておくべきである。当時のローマには外国人芸術家のコロニーが複数あったが、カノーヴァは親英的な環境のなかにあり、フランス・アカデミーとは決して近くなかった²²。この後、日記の中でカノーヴァがダヴィッドの名に触れることはない。もちろんその逆もあり得なかった。

ダヴィッドはその後、ナポリなどを巡り、1780年帰国したが、この時はなおロココに代わる新様式を呈示するには至らなかった。ダヴィッドの新古典主義が確立されるには《ホラティウス兄弟の誓い》を待たなければならない。この作品は王家建造物監督ダンジヴィレール伯爵が打ち出した歴史画奨励策に応えるものとして制作されたが、その構想は、1783年に正式に注文される前から練られていた。

ホラティウス兄弟の物語はティトゥス・リウィウスの「ローマ史」に登場するが、広く知らしめたのはコルネイユの「オラース」である²³。敵対するローマとアルバはそれぞれ三人の代表を出し、六人の闘いによって両都市の争いに決着をつけることとなる。ローマからはホラティウス家の三兄弟が、アルバからはクリアティウス家の三兄弟が選ばれ、決闘。結局ホラティウス家の長兄だけが生き残り、ローマの勝利となった。が、話は続く。両家は二都市の対立を単純に反映することのできない複雑なつながりを持っていたのである。つまりホラティウス兄弟の姉妹のひとりカミーユは、クリアティウス家の兄弟の一人と婚約していたし、生き残ったホラティウス家の長兄の妻サビーヌはクリアティウス家の出自だったのである。生き残った長兄は、恋人を失い悲嘆にくれるカミーユを許すことが

²¹Canova, Antonio, *Scritti*, I, Roma, 1994, p.59.

²²Honour, Hugh, "Canova and the Anglo-Romans, I, II", in *The Connoisseur*, May, Dec. 1959.

²³コルネイユ「オラース」、伊藤洋訳、「コルネイユ名作集」、白水社、1975年。

できず、殺してしまう。長兄は法の下、死刑を宣されるが、父の嘆願によって救われる。要するに国家の問題が事件を引き起こし、最終的に家長が事態を收拾するという国家原理／家父長制の円環を辿る物語である。

ウィーンのアルベルティーナ蔵の素描は初期の構想を示す1枚である(1781年制作)(図43)。またルーヴル美術館にも未完の準備素描が1点遺されているが、それぞれ長兄がカミーユを殺害した場面、父が殺人を犯した長兄をかばう場面であり、「誓い」とは異なる。完成作の構想は、1784年10月からの第2次ローマ滞在期に練られることになる。この時期、カノーヴァはすでにローマの住人となっており、ここに2人の2度目の接触の可能性が出てくるわけである。

1784年10月当時、カノーヴァは《クレメンス14世碑》の実物大モデルを制作していた。スタジオは公開されており、誰もが訪れることができた。このことは当時広く読まれた「メルキュール・ド・フランス」も伝えており、オーナーが指摘するように、記事に導かれてダヴィッドが彫刻家のスタジオを訪れた可能性は高い。オーナーはさらに、「節度」と「謙遜」を結合させたような準備素描を例示しながら、カノーヴァのアレゴリー像がダヴィッドの女性像に与えた直接の影響を示唆していく²⁴。

芸術家同士の影響関係はともかく、当時の批評言説のなかには、2つの作品を見る共通の視線があったことが窺われる。ここでは1785年から87年にかけてローマで出版された雑誌「メモリエ・ペル・レ・ベッレ・アルティ」に注目しよう。

最初に「メモリエ」に登場したのは《ホラティウス兄弟の誓い》である(1785年9月)。評者は「放心の態で弱々しいlanguida」女性が顔を閉じている様を目にし、さらに「涙にくれる女性グループは巧みなその配置に加え、感極まった表情una somma espressioneも示している」と記す。また、衣襲は「理想化され、最良の釣り合いで配されている。襲つけは大きいだが、誇張は無く、女性像にあってはてらいぬきに優雅gentileである」²⁵。一方、1787年3月の評者ア・ロッシは《14世碑》についてこう記している、

「弱々しくlanguida腰を下ろしている謙遜は意気消沈し、力なく腕を投げ出している。両手は膝の上で結ばれ、視線を地に落とす。薄い着衣に包まれるが、これは裸体の主要部を隠し込むことなしに、優雅なgentili衣襲の動きをもたらしている。細部についてもこれ以上のディゼーニョや仕上げの優雅さは望まれまい。この像の頭部にはこの彫刻家の卓越した才が示されている。これは彼が形態のみではなく表情espressioneにおいても理想の道を辿ったがゆえである」²⁶。

「メモリエ」という同一の雑誌において、2作品のなかの女性達は彫刻と絵画というジャ

²⁴Honour, 1972, October, p.313.

²⁵ibid., p.317.

²⁶Barocchi, op.cit., pp.29-30.

ルの壁を越え、共通の視点から眺められているようである。

5. ダヴィッドとジェンダー

我々の当初の目的、すなわち《クレメンス14世碑》解釈からはしばし離れて、ここで《ホラティウス兄弟の誓い》の女性たちを、現在のダヴィッド研究の水準から見ておこう。

ナントイユによるモノグラフは、その出版年にもかかわらず(1987年)、極めて伝統的な立場からのダヴィッド研究である。とはいえ彼も《ホラティウス兄弟の誓い》のなかの男女の対置を見逃すわけではない。

「年長のホラティウスの呼びかけに対して、左から応えているのは、高く強く示された宣誓の自発的な活力であり、右から応じているのは涙ながらの苦悩であり、その身振りは情動のうちに閉じ込められる。人物間の距離がこの対比を際立たせる。男の英雄的な決意に抗うのは女性の深い悲しみである」²⁷。

しかし、こうした意味論的対置をナントイユは素朴にも構図の明快さといった画面の「抽象的」特性と結びつけてしまう。結局のところ、そこから導き出されるのは新古典主義に相応しい道徳的峻厳さである。つまり、ここでは構成や色彩といった造形的な議論を通過するうちに、男性の確固たる態度が前景化し、当初それに対置されていたはずの女性性が後ずさりしていくのである。画中の与件としてあらかじめ縁取られた女性の領域は、あくまでも他者の状態に留まり、作品の主要メッセージ、すなわち「美的・道徳的新秩序を基礎づける行為」l'acte fondateur d'un nouvel ordre esthétique et moralを引き立てるばかりである。表面的な二項対立が前提とする一項の優位。ナントイユが垣間見せるこうしたレトリックの恣意性には常に反応する用意が必要だろう。

ナントイユの立場は実際、あまりに保守的である。今日では、新古典主義の造形性・道徳性を大義とせず、別の視点からダヴィッド作品を捉える研究のほうがむしろ一般化している。たとえば1978年という早い時点で、クロウは《ホラティウス兄弟の誓い》の女性表象について以下のように語っている、

「この絵のなかにダヴィッドは感情表現を盛り込んでいるが、それは女性グループのうち限定され、また、そこにおいても切り詰められている。女達は悲しみに打ちひしがれているというよりも人事不省の態である。だるそうな彼女たちの姿は、縮尺のうえでは正しいのだけれども、妙に小さく見える。彼女たちは伝統的なやり方で構成された唯一のグループを形作ってもいる。つまりダヴィッドは、確かなコンヴェンションに即した身振りを作り出し、画中に配しているのであるが、しかし、その身振りを脇に押しやり、女性性という貶められた領域に押し出してしまう。二つの対立する構成原理は単純に男対

²⁷Nanteuil, Luc de, Jacques-Louis David, Paris, 1987, p.90.

女というかたちで隣接するが、それらのあいだには移行も変化もなく、両者はただ不正な力比べの場に並べられているのである。この絵は物語の文脈においては中心的であるはずの男女関係が、かたちを成してくることを拒絶するものである。相互性が存するのはただ、凍りつくほどに緊張した誓いの執行の場においてのみである。が、この行為を性的・感情的・社会的諸関係の連鎖の広がりの中で示唆することは、何であれ排除される」²⁸。

女性たちの身振りを伝統的なものと見る点で、新古典主義以後を専門とするクロウ自身のパースペクティブに限界を感じもするが、ネガティブな言葉をちりばめながら男女の領域の非等価性を強調する彼の論述は至当である。常に芸術作品に編み込まれた社会関係に着目するクロウは、近年、以下のようにも言っている、

「近代のヨーロッパ文化において、家父長制にまつわるモニュメントとして特に知られているのがジャック・ルイ・ダヴィッドの1785年の《ホラティウス兄弟の誓い》であることは確かだろう。シンボルのレヴェルにおいて、誓いの執行は、男性の権威の旧世代から新世代へ移譲を表象する。(中略)男性にのみ許されたやり取りは、家族の中の女性達—彼女達は親戚関係によって両家と結びついており、結果がどうであれ縁者を失うことに気づいている—を排除し、構図の片隅に押し込めてしまう」²⁹。

《ホラティウス》に限ったことではない。《ブルートゥス邸に息子たちの遺骸を運ぶ騎士たち》《サビーニの女たち》などダヴィッドの初期作品を語る際、女性表象の問題に触れることはもはや必須の感がある。この種の議論の蓄積に大いに寄与したのは、やはりブライソンであろう。彼は美術史と精神分析の交錯する場として、ダヴィッド絵画を選び取り、描かれた人物の視線に注目していった。

「男たちが視覚を強く働かせ、視線を自らの身体の外へと力強く向けているのに対し、女たちは伏し目がちであるか、顔を閉じている。あたかも見ることが男性の特権、男だけの属性ででもあるかのように。子供たちの存在によって女性たちは肉体へ、自然へと同一化するが、一方その兄弟たちは、闘いのなかで直面する肉体的危険に対し英雄的なまでに無頓着である。この無頓着さによって彼らの同一性は肉体や自然の向こう側、すなわち文化のうちに見出されることになる」³⁰。

ホラティウス家の女性たちは、見ることを止め、自然を装う。それは紛れもなく男性という「見る」主体・文化的主体の形成を促すための擬態なのである。

²⁸Crow, Thomas, "The Oath of The Horatii in 1785", in *Art History*, vol.I, 4, December, 1978, p.457.

²⁹Crow, Thomas, *Facing the Patriarch in Early Davidian Painting*, in *Rediscovering History* (ed. Roth, Michael S.), Stanford Univ. Press, 1994, p.308.

³⁰Bryson, Norman, *David et le gendre*, in *David contre David*, Paris, 1993, pp.709-710.

6. ジェンダーとカノーヴァ

我々はカノーヴァとダヴィッド、ダヴィッドとジェンダーの問題を経て、再度《クレメンス14世碑》の前に立つ。モニュメントはその見え方を幾分変えてはいないだろうか。もはやバロックの教皇墓碑との類似やそこからの断絶のみでカノーヴァ作品を語ることに安んじてはられなくなったはずである。《14世碑》の2体の女性像の制作に際し、カノーヴァが、アレゴリーというバロック的な、それゆえ人工的な概念装置を捨てて、より「自然な」身体言語を選択したといった流通する言説が、全く不適切なものに思えてくるだろう。重要なのは脱アレゴリー化した身体表現もまた、極めて人工的な概念装置として機能するという事実である。ダヴィッド作品においては造形的にも男女の区分は明快であり、画面右側が女性に割り当てられていることや、さらに彼女たちだけが動揺していることに気付くのは容易いが、《クレメンス14世碑》を前にすると、何ゆえ悲嘆にくれるのが女性であるのか問うことを忘れてしまう。つまり、アレゴリー像を満載したバロックの墓碑彫刻の系譜に連なることで、それ自身の性的な偏向を覆い隠してしまうのである。実際にはカノーヴァはアレゴリーという装置が不調を来たすや、「自然主義」という装置に乗り換えることで、巧妙に女性の身体を蚕食し続けていたわけである。《クレメンス14世碑》以外のカノーヴァの墓碑作品を見渡せば、こうした女性身体の利用がいかに徹底したものであったかわかるだろう。《ジョヴァンニ・ヴォルパート碑》(1807年)(図44)《ファウステイーノ・タディーニ碑》(1820年)など、墓碑の前で涙を流し、俯くのは常に女性である。《マリア・クリスティーナの墓碑》(1805年)(図14)の葬列の中には男が登場するが、これは女性に手を引かれる老人である(図45)。墓碑の右側、台座に腰掛ける青年は有翼の死の精であり、葬列には与しない。チコニャラは「あらゆる世代の男女、着衣の者も裸の者もみな同じひとつの仕種で登場する」と述べているが³¹、着衣の壮年男性が、この愁嘆場から逃げおせていることを見逃してはならないだろう。

《ヴィットリオ・アルフィエーリの墓》(1810年)(図46)は特に注目されるものである³²。石棺の傍ら、ここにも1体の女性像が登場する。俯く彼女は、右手に握り締められた衣を目元に近づけ、目頭を押さえる。アレゴリーから「自然主義」へという、すでに確認した図式のなかに、この悲嘆にくれる女性も収まるかのようなようである。しかしながら、彼女は城壁冠を戴き、足下にコルヌコピアを置くことで、自身がイタリアのアレゴリーであることを明示している。ここではアレゴリーと「自然な」身振りが結合されているのである。我々は《マリア・クリスティーナの墓碑》において、葬列の人物群のアレゴリー解釈

³¹Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura*, vol.7, Prato, 1824, p.192.

³²cf., Henry, Jean, "Antonio Canova and Early Italian Nationalism", in *Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte 1979*, Bologna, 1984, pp.17-26.

をカノーヴァが拒んだことを知っている。依頼者から事前に「慈愛」、「徳」、「幸福」といったアレゴリー像の導入を求められたにも拘らず、カノーヴァはその制作に当たって「アレゴリーよりもむしろ身振りをとる人物像を配置しようと努めた」のであった³³。とすれば《アルフィエーリの墓》はカノーヴァの後退・妥協にさえ思われる。が、実際にはより高度な記号操作がここでは行われているのである。

「イタリア」のアレゴリー自体は、リーバの「イコノロギア」に含まれていることから明らかのように、伝統的なものである(図47)。しかしながら、《アルフィエーリの墓》が制作・除幕された頃には、「イタリア」という名詞の含意がかつてのように文化的・象徴的なものではなく、地政学的なものに変質していたことを忘れてはならないだろう。いわゆる初期リソルジメントの時代である。半島内の旧秩序はナポレオンによって一掃されたが、今度はイタリア全体が属国化していた。この状況に対して、国民国家の形成を求める汎イタリア主義が台頭していたのである。フィレンツェのサンタ・クロッチェ聖堂は元来トスカーナ人のパンテオンであった。つまりトスカーナの芸術家によって作られたトスカーナの偉人たちの墓が堂内に配されていたのであるが、ここに非トスカーナ人カノーヴァの手になる非トスカーナ人アルフィエーリの墓が建立された。これが地域主義の根強いイタリアにおいて、いかに明快な政治的メッセージであったかは多言を要すまい。この当時、愛国者にとっての「イタリア」とは汎イタリアのことであった。「イタリア」のアレゴリーはこうしたメッセージの意味するところについて、さらに念を押しているわけである。

《アルフィエーリの墓》の女性像はアレゴリーと「自然主義」を抱き込んだまま、巧妙に2つの顔を使い分けている。つまり悲嘆にくれるひとりの女性として観者の側に立ち、人々を惹き付けるや、イタリアという国家の表徴に転じるのである。ここでは女性の身体は、近代的国民国家という新来の概念を自然化するための迂回路として機能している。彼女が城壁冠を戴いたことをアレゴリーへの単なる退行と見做しては、カノーヴァによる女性イメージの徹底利用を見逃すことになってしまうだろう。1857年、ピストイアのアカデミアにおいてサルヴァニョーリが語ったように《アルフィエーリの墓》が「美術史よりも国史に属す」³⁴ものであることを見落としてはならないはずである。

結びにかえて ークレメンス14世＝マルクス・アウレリウスー

以上、二人の新古典主義者の女性像の類似を振り出しに、カノーヴァの諸作品へと議論を進めたが、あらためて《クレメンス14世碑》と《ホラティウス兄弟の誓い》の接点に立ち戻りながら、本章を閉じることにしよう。

³³Pavanello, Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1979, p.108.

³⁴ibid., p.17.

先に引用したズリアン宛ての書簡のなかで、ミリツィアは《14世碑》の教皇像について、「右腕は水平に差し出し、命令あるいは助言するか、保護するかのように手を広げています。カンビドリオのマルクス・アウレリウス騎馬像に似た威厳ある振る舞いです」³⁵(図48)と記している。ミリツィアにとってこの古代の賢帝の連想が極めて肯定的な価値を有していたことは明らかである。ミケランジェロやベルニーニの彫刻を非難し、古代彫刻を称揚した著書「美術鑑賞術」において、ミリツィアはアウレリウス像の馬にばかり関心を向けずに皇帝本人を鑑賞する必要を主張している。すなわち「威厳に満ちた単純さで右腕を伸ばし、祝福をばらまくのではなく、誉れ高い善行を宣する」この人物こそ「ローマの民に平和をもたらしたマルクス・アウレリウスだ。非常によく性格付けられたその頭部をご覧なさい。これこそ自らの義務遂行に熱意を傾ける人間の頭部」なのである³⁶。ミリツィアはこの哲人皇帝のイメージにクレメンス14世を結びつけていく。一方、ホラティウス家の父についても「メモリエ・ベル・レ・ベッレ・アルティ」に掲載された同時代の批評がマルクス・アウレリウスの名を引き出してくる³⁷。確かにその有髯の容貌はローマ皇帝を彷彿とさせるものであろう。マルクス・アウレリウスを挟んで、ホラティウスの父とクレメンス14世は対面するようである。

我々はカノーヴァとダヴィッド両者の作品のうちに悲嘆にくれる女性たち、マルクス・アウレリウスにもなぞらえられる権威的な家長(あるいは教会の長)という、共通の要素を確認することになった。とすれば、さらに《ホラティウス兄弟の誓い》の絵札のように重ねられた三人の青年の居場所を《クレメンス14世碑》のうちにも求めたくなる。おそらくそれこそ観者の場ということになりはしないだろうか。フリーズ状に展開する《ホラティウス兄弟の誓い》の軸線をひねり、真正面から見た状態を想起すれば、《クレメンス14世碑》の観者がどうやら宣誓の場に立ちあわされていることに気づくだろう。

サンティ・アポストリ聖堂がイエズス会の拠点であった以上、《14世碑》の観者の中には旧イエズス会士も多く含まれていたことだろう。聖具室へ通じる扉の上にそびえる《14世碑》は、日々彼らに恭順を要求しているかのようである。ホラティウスの三兄弟が国家に身を捧げたように、イエズス会士もまた教皇庁の維持のためにその地位を捨てるわけである。

以上、《クレメンス14世碑》のアレゴリー像に注目した本章は、ダヴィッドへと大きく迂回することによってはじめて、カノーヴァ作品の性的傾斜を明らかにするものとなった。近年のフェミニズム美術史は新古典主義解釈の可能性を広げてはいるが、やはりフランス

³⁵Barocchi, 1998, p.25.

³⁶Milizia, Francesco, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venezia, 1781, p.29.

³⁷Holt, Elizabeth. Gilmore, *The Triumph of Art for The Public 1785-1848*, Princeton Univ. Press, 1979, p.28.

絵画中心の問題設定であり、この点において「父権的」と言わざるを得ない。カノーヴァというイタリア人彫刻家を性差の観点を踏まえて論じたことは、したがって、彫刻研究、新古典主義研究の欠を埋めつつ、美術史研究の現況に訴えるものとなったはずである。

第2部 彫刻の場・記述・複製

第1章 柔らかい彫像

ひとつの彫像が時に官能的とみなされ、時に冷ややかすぎると非難される。本章は、アントニオ・カノーヴァの作品を前にして歴史的に生じてきたこの種の感覚の反転、温度感覚の麻痺を再検討することから出発する。議論の性格上、各節において19、20世紀の批評を繰り返し参照するが、以下の点は予め強調しておく必要があるだろう。つまり、いわゆる批評史の欠を埋めるといった補足的な意図に促されてこの種の言辭の検討を行うのではない、ということである。むしろ本章の狙いは、直線的な美術史の記述のうちには解消しがたい、彫刻を見るという実践そのものを、批評の解れのなかに探ることにある。この試みを通じて、批評の結節点たるカノーヴァの彫像も新たな相貌を垣間みせることとなるだろう。

1. 初期のカノーヴァ批判

ヴェネツィアの後期バロック的な環境のなかで彫刻家として出発したカノーヴァは、ローマ進出を境にいわゆる新様式に転向する。教皇墓碑の成功によってイタリアを代表する彫刻家となった彼は、その後も多くの依頼を獲得し、名実ともにヨーロッパ第一の彫刻家として時代に君臨することとなった。ローマ、フランス、さらにはイギリスへと、彼の作品は広く流通していく。とはいえ、賛辞のみがこの彫刻家を取り巻いたわけではなかった。例外的ではあるが、ドイツの美学者フェルノーのように彼の手法を明確に非難する同時代人もあつたのである。彼のカノーヴァ批判は、媒体を変えつつ1803年から繰り返され、1806年、著書「ローマ研究」の1章として、「彫刻家カノーヴァとその作品について」が上梓された¹。ほどなくイタリア語版もでており、また、これがカノーヴァに近かったチ

¹cf., Piantoni, G., *Le obiezioni della critica tedesca; Il saggio su Canova di C. L. Fernow*, in *Studi canoviani*, Roma, 1973.

コニャラの出版した文献表にコメント付で記載されているところから見ても、その波及のほどが推測されよう²。

フェルノーはカノーヴァの基本的な特性として、「力よりも優雅さに流れる繊細で甘い／柔らかい感受性 *la sensibilità delicata, tenera*」を指摘する。彼の見るところ、このカノーヴァの特性をはっきりと示しているのが《よこたわるアモルとブシケ》(図49)である。幾多の試練の果て、まさに死の際にさしかかったブシケ。その彼女を救おうと現われたアモル。二人の抱擁は生死の境界で示される。体軀と腕、羽の交錯。カノーヴァの《アモルとブシケ》と古代彫刻の先例(図50)との懸隔は明らかであろう。フェルノーによれば、カノーヴァは古代彫刻を十分に参照する必要があったにもかかわらず、「この主題や古代の造形表現にみられる形の特性に適った手法が、十分に優雅・繊細で、情感に富むものとは思えなかったので、完全に自らにふさわしいやり方で、アモルとブシケをつくったのであった」。さらにこう記す、「こうした繊細さや魅惑的なもの、柔らかさ、喜びへと向かう彼の支配的な気質は、その着想、構成、形、感情表現、2体の像の力学に明らかである」。特にフェルノーが問題とするのは、表面の質感である。「この2体の像は、優雅かつ繊細な形で表現されているが、同時にそれはあまりに虚弱で無気力 *gracili e fiacche* である。こうした特性とさらにこの蜜蠟のような不愉快な柔らかさのため、ヘルニーニの有名な群像、アポロとダフネに近づいてしまっている」。また、この結論部において、こう記す、「カノーヴァの大理石の取扱いにおいて注目すべきは、素材の魅力を明らかにする彼特有の傾向である。この傾向にこの芸術家の感受性は適合しているのである。彼は大理石の表面にやすりや軽石を用いてきわめて繊細な明るさや、完成の極みにおいても望み難い柔らかく力のない繊細さを与えたのみならず、大理石の価値ある性質を隠し、それにより柔軟な素材の外見を与えたのである」³。

フェルノーはこの素材の柔らかさは形の欠如につながるとする。彼はカノーヴァのうちに形の美に支えられるべき彫刻から絵画への逸脱を認め、それを芸術上の過ちとして指弾するのである。彼は言う、「ある美術の適切な役割は、他の美術の助けを借りることなく成し遂げ得ることのみである」⁴と。

カノーヴァはフェルノーが特に問題とした作品とは別に、《アモルとブシケ》の立像を手がけていた(図51)。これは、1808年、パリのサロンに出品された。サロン評を執筆したシャルル・ポール・ランドンは、すでにナポレオンの後援を受けていたカノーヴァの作品について速やかに筆をとる。「特筆すべきはアモルとブシケの身振りの優雅さと単純さ、輪郭の明瞭さ、感情表現の落ち着き、そして、ノミの取扱いの柔らかさと繊細さで

²Cicognara, Leopoldo, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisa, 1821, p.157.

³Piatoni, op. cit., pp.24-25.

⁴ibid., p.26.

ある」。こう一見肯定的に記したあと、彼の論調は反転していく。「次のようなことがよく見受けられる。つまり芸術家が自らの作品に可能な限り素晴らしい完璧さを与えようと渴望するあまり、いつ作業を終え、作品を手放せばよいのかわからなくなってしまふ、といった事態である。それゆえ、制作一般において、とりわけ容貌や四肢の分節といった表情に富む部分の制作の際、余りにも細やかなのみの扱いが形を丸く弱めてしまうことがよくある。このとき、その形の性格は弱まり、くっきりとしたポイントも曖昧になってしまう。さらには、プランの堅固さも破壊されてしまふ。おそらくカノーヴァはこの種の弱さから十分に身を守ってはいない」⁵。

同様に1820年から翌年にかけてカノーヴァと接触したりチャード・ウェストマコットも、「エンサイクロペディア・ブリタニカ」のなかで次のように記している。「彼は徐々にこの芸術の最大の魅力である生真面目で、いささか厳格な単純さから逸れていったようである。表面の精巧な仕上げというまったく誤った作業の魅力に抗することが出来ずに」⁶。また、ジャック・ルイ・ダヴィッドもカノーヴァのアトリエを訪問する弟子たちに対して魅力的な大理石像ではなく、そのモデルとなる均質な石膏像を見るように忠告したという⁷。

こうしたカノーヴァの彫像表面に対する違和感は、本来好意的であるはずのパトロンたちのうちにも窺える。特に彼らが嫌ったのは、やすりや軽石で磨き上げた後、ワックスなどを用いてさらに像表面に染みをつけるカノーヴァ特有の手法であった。カノーヴァに《三美神》を依頼したベッドフォード公爵はその完成に先立ち、作者本人に次のように書き送っている、

「わが国ではあなたが大理石に色彩を与え、彫刻に柔らかい調子を与えていると考えられています。しかしながら、こう申し上げることをお許しください。わたしはカラッラの大理石の本物の輝きを示す三美神をみたいのです」⁸。

この三美神に先行する重要な依頼作、《マリア・クリスティーナの墓》(図14)においてもカノーヴァは同様の表面処理を行い、物議をかもしたようである。

このように、えてして官能的な魅力を喚起するカノーヴァの彫像表面は、同時代人の目には、何とも御し難いものと映ったのであったが、こうした彼らの判断を支えたのは、言わば輪郭線の美学であった。後に新古典主義と呼ばれることになる彼らの趣味がヴィンゲルマンの思想に依拠していたことは疑いない。彼の提出したモットーとしては「高貴なる

⁵Holt, E. G., *The Triumph of Art for the Public*, Princeton U. P., 1979, pp.108-109.

⁶Honour, Hugh, *Canova's Studio Practice I*, in *The Burlington Magazine*, Mar., 1972, p.159.

⁷ibid.

⁸Honour, *Canova's Studio Practice II*, in *The Burlington Magazine*, 1972, p.219.

単純と静かなる偉大」という言葉が広く知られているが、輪郭の正確さもやはり彼がその著書「ギリシア美術模倣論」のなかで強調する観点である。オナーの言葉を借りれば、新古典主義者、つまり真の様式の再興者たらんとした者は表層的なものの奥にある真実をとらえるために、テクスチャーではなく形に、色彩ではなく線に集中した。彼らは芸術を感覚的なもの、個人的なものとはせず、理性の層の下で知性に訴える形で理解可能なものとみなしたのである。彼らが色彩や質感の効果を嫌ったのは、それらが表面的であるからだけではない。むしろ問題であったのはそれらが感覚をとおしてのみ把握されるがゆえに人によってまったく異なって見えるということであった⁹。新古典主義の信奉者にとって、単純な輪郭線とはこうした個人間の偏差を解消する理性的な認識の装置なのであった。実際この時代に流通した版画には、ハッチングを駆使した陰影表現に頼らず、単純な輪郭線で彫刻を再現したものが多い(図52)。チコニャラは全7巻のうち1巻をカノーヴァにあてた著書「彫刻史」(1824)において、全面的に輪郭線による図版を採用している(図53)。またカノーヴァの死の前後にピサで刊行された作品集にも同様に単純な輪郭線による図版が用いられている¹⁰。無論、この種の出版に関する限り、作業上の都合で簡素な図版が好まれたとも考えられるが、同時代の古代彫刻の作品集にも総じてこの手法が用いられている点から見て、輪郭線の採用を専一に経済上の事由に解消することはできないだろう。序論においても取り上げたように、ロバート・ローゼンブラムはその著書「18世紀後期の芸術の変容」において、輪郭線の優位を一種のプリミティヴィズム、還元欲求の現れとして捉えている¹¹。「タブラ・ラサにむかって」と題された章において、彼は18世紀後半から盛んに絵画化された臨終場面の主題を追い、ブレイクやフラクスマン(図3)の単純化された表現にたどりつく。ローゼンブラムによれば、いっさいの陰影表現を排した輪郭線絵画の出現と流行は彫刻家フラクスマンに多くを負っているという。また、カンパーランドによるギベルティの翻案は、古代ギリシアと前ルネサンス期を同化させる当時の趣味の拘束を如実に物語るのみならず、この時代の限定された彫刻の見方を教えてくれるだろう(図54)。彫刻を見るということは輪郭線をなぞることである。彫刻を見る者は、絵画の起源に立ち会った娘のように彫刻の影をなぞらねばならなかったのである。高邁とも言える彼らの実践にとってカノーヴァの産み出す表面の豊かさは単なる障害に過ぎなかったのである。

⁹Honour, *Neo-classicism*, London, 1968, pp.111-114.

¹⁰Honour, *Canova e l'incisione*, in *Canova e l'incisione*, Bassano del Grappa, 1993.

¹¹Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton U. P., 1967, pp.146-191.

2. 20世紀のカノーヴァ批判

本章では前章とは逆に、カノーヴァの彫像の表面を冷ややかなものとする今世紀の批判に目を向けるのであるが、その前に、それ自体非難を浴びがちなカノーヴァの彫像制作のプロセスについて概観しておこう¹²。まず最初に行われるのは、基本的な構想を示す粗く小さな粘土像、すなわちポツェットの制作である(図55)。ヘラや指先を用いて、像の構成や体軀の分節がおおまかに肉付けされていく。つぎに行われるのは完成作と同寸の粘土像制作である。この過程でポツェットには欠けていた細部表現が決定されていく。ここでひとまず原型が完成するが、さらにそれから石膏型が取られる。ついでこの石膏型に星が打たれる。この星を目印に、カリバスを用いて石膏像の形が正確に大理石に写されるのである。こうした機械的な手法は、18世紀ローマにおいて盛んであった古代彫刻の模刻の技術を下敷きにしている¹³(図56)。大理石へ写し終わると、細部の調整を行い、完成となるのだが、カノーヴァの場合、この最後の作業がきわめて重要となる。前節で述べたように、やすりや軽石で慎重に研磨されたあと、さらに泥水やワックスで調子がつけられるのである。以上、一連の作業過程には当然複数のアシスタントが介入することになる。ほぼ完全にカノーヴァ自身の手になるのは、最初のポツェット作りと最後の表面の調整のみである。この作者の直接的な関与性の低さは、作品のオリジナリティを巡ってカノーヴァの同時代から20世紀に至るまで度々問題とされた。

さてカノーヴァ批判の検証に戻ろう。1822年、世を去った後もしばらくの間は、カノーヴァの全ヨーロッパ的名声は維持されたが、19世紀末には、事態は大きく変化していく。アドルフォ・ヴェントゥーリの言葉は、この時代の空気をよく伝えている。「形式が解体し、理想が衰退する時代、カノーヴァは頼みの綱として古代にしがみついた。同時代人々同様に、あるいはそれ以上に、死体に再び生命を与えることができると錯覚して」¹⁴。20世紀に入ると彼の芸術に対する違和感は決定的なものとなる。マリオ・ブラッツが指摘するように、プリミティヴィズム隆盛の時代にあつて、古典古代を参照する新古典主義は、自発性、直接性を欠くものとして非難された¹⁵。そのなかで唯一顧慮に値するのは、初期のインスピレーションを留める、スケッチやポツェットであった。カノーヴァの場合は特に、ポツェット以降の作業過程に助手たちが大きく関与し、そのオリジナル性を曖昧にしていたため、ポツェットの芸術的可能性がいつそう重視されていく。1950年、ラヴァニーノは論文「カノーヴァの着想」のなかでこう記す、

¹²cf., Honour, Mar., 1972.

¹³cf., Carradori, Francesco, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802, (Treviso, 1979).

¹⁴Pavanello, Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, p.13.

¹⁵Praz, Mraz, *On Neoclassicism*, London, 1969, pp.130-137.

「実際我々はポツェットに助けられて、カノーヴァがいかなる自由なアイデアを有していたのか、また彼の造形価値、すなわち、肉付けされたイメージの周りで振動する空気や彫刻を活力づける空間に対する感覚がいかに優れていたか知ることになる。(中略) 熱を帯びた素早いイメージ。率直な直接性をもって表出される思考。この直接性が、石膏像や大理石像の制作において認められるような様式という足枷によって中和されてしまうことはなかったのである」¹⁶。

1957年、カルロ・ラッキアンティは論文「カノーヴァ研究」において、この彫刻家の素描に注目する。ラッキアンティは素描中に自発性、様式からの自由をみとめ、そこにカノーヴァのオリジナリティの発露を見るのである。註において、ポツェットも素描同様生き生きとした作品の系列に加えたラッキアンティは、こう結論付ける、

「美的な批判の視点から著わされるカノーヴァのモノグラフは、多くの場合、依頼作よりもささやかな素描を重視するか、あるいは、完成作のうちよりもむしろ素描やポツェット、未完成作のうちで、えてしてその頂点に達する作品の展開を跡づけるだろう」¹⁷。

この50年代の2人の発言者にとって、作者カノーヴァの本来の作品は、紛れもなく当初のスケッチやポツェットであった。還元的情熱に支えられた彼らの目には大理石像は一種の残滓としか映らなかったのである。こうしたポツェットへの傾斜は、ロダン以降の彫刻観と符合するものであろう。多くの対話の中でロダンが強調するのは肉付けである。彼はさらにボリュームやプランといった言葉に重要な意味を持たせていく。ロダンは古代彫刻に関しても同様な視点で対話者に語りかけるが、その舞台は、ルーヴルばかりではなかった。彼はパリ市内の石膏館においても古代の偉大を存分に語る事が出来たのである¹⁸。大理石表面の繊細な効果は、彫刻にとって本質的なものとは認められないのである。このことはロダンの同一の石膏像や粘土像がブロンズで複数鑄造され、それらがみなオリジナルとして流通したこととも関連するだろう。このオリジナリティと反復のカップリングにおいて、問題となるのは作者の痕跡あるいは造形価値すなわち空間と形態の関係なのであって、素材の質感自体ではないのである。

60年代に入ると、新古典主義の再評価の気運が高まり、カノーヴァの彫刻に関してもポツェットに執着する性急さは修正され、より総合的に研究されるようになった。オナーはその著書「新古典主義」(1968年)のなかで、ラッキアンティのような近代的なまなざしを相対化しつつ、筆を進める。

「カノーヴァのポツェットは、精妙に削り出された大理石像とは一見して驚くほど対

¹⁶Pavanello, op. cit., p.13.

¹⁷Praz, op. cit., p.140.

¹⁸「ロダンの言葉抄」、岩波文庫、1960年、参照。なお、対話中、ロダンはプランをヴォリュームの意とする。この用語法自体、検討の余地があろう。

照的なものである。ポツェットは大胆で直接的、自発的であり、ロダンに先行するような脈動する活力を有している。近代的な目には、冷たく、慎重に細かく計算された、動きのない完成作よりも魅力的である。もちろん、いっそう敵意を持つ者は、完成作の味気なさ、わざとらしさ、不活性さについて語るかもしれない¹⁹。

こう述べはするものの、オナーはカノーヴァの芸術を単純にポツェットのがわに還元する態度、すなわち、カノーヴァのポツェットを新古典主義の拘束から逃れようとするロマン主義的な精神の開示として扱うような態度を、誤解以外の何物でもないとして退ける。オナーはあくまでも大理石像に先行して、構造的な問題に取り組んでいる点でポツェットを重視しようとする。

「カノーヴァのポツェットは理想的な形態を実現しようとする最初の試みを示している。アモルとプシケのポツェットがカノーヴァに示すのは基本的な構成の問題、つまり身を屈め抱きあう二人の人物像の関係を解決する努力である。これこそ最終的な解決の論理が依拠する、当初の、そしてア・プリアリな表現である」²⁰。

形式的抽象的な問題との葛藤。これこそポツェットの示すものなのだ。しかし意外なことにオナーはこの点に留まらない。彼はさらに愛と死の縁にいる若い恋人たちの情熱のほとばしりをポツェットに読み取っていく。ポツェットの意義の拡張。そうとなれば大理石像はいかなる意義をもつのか。

オナーとならんで、60年代の新古典主義、カノーヴァ研究において重要な役割を果たしたのがジュリオ・カルロ・アルガンである。彼はまず1968年の時点でなお、カノーヴァの作品を氷のように冷たく知性の勝ったものとして切り捨て、そのポツェットのみを救出する批評が存在することを指摘したうえで、こう記す、

「カノーヴァのように自覚的に態度決定した芸術家について議論する際には、予備段階のものではなく、その芸術家が完成作と認めた作品に依拠すべきである。予備段階のものは、確かに大いに興味をひくし、またその質も極めて高いのであるが、それらは完成作との矛盾ではなく、関係の点で検討されるべきである。ポツェットのモデリングが衝撃的で断片的、光と陰のコントラストの点でほとんど暴力的であり、一方、彫像のほうが緻密に調子づけられた陰影を取り込んだ完全に滑らかなものであるとしても、次のことは明らかである、つまり、カノーヴァは彫像のうちでポツェットの造形的性質を実現しようとしたのではなく、それを凌駕し、変形しようとしたのである」²¹。

アルガンは、大理石像の意義がポツェットに解消されてしまうことを注意深く避けている。一方、ポツェットの意義についてはさらに補足を加える。

¹⁹Honour, 1968, p.101.

²⁰ibid., p.102.

²¹Argan, Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze, 1968, p.465.

「カノーヴァのポツェットのモデリングは深く、断片的で、強い光の斑点と深く暗い溝からなっている。このモデリングは表層に解消されはしない。それは内側から造形形式を構成しているのである」²²。

確かにアルガンは、大理石像の意義を認めてはいる。しかし、このようにポツェットの造形性が強調されると、大理石像の形式上の意義、さらにその表面の質感の問題は曖昧になる。実際、これらの引用部の前後で、アルガンは大理石像に触れているが、そこで繰り出される視点は、彫像の身振りや、そこから引き出される感情表現の問題、あるいはアレゴリー表現の問題などである。つまり、彫像本体に戻るや、アルガンは輪郭線の信奉者に変貌してしまうのである。結局のところ、アルガンにしろオナーにしろ、ポツェットの検討を不可欠とした時点で、相対的に完成作の見方を限定してしまっている。ポツェットとの比較によって、大理石像の表面は一層冷ややかなものとなり、我々の意識をすり抜けていくのである。

3. 真の肉 カノーヴァの擁護者

これまでの章ではカノーヴァの大理石像について、その柔弱さ、官能性を非難する初期の批評と、逆に、ポツェットとの比較によって強調される大理石像の冷たさを指摘し、場合によってはそれを非難する批評を確認してきた。本章においては、このような一連の批評の文脈に一つの異物を投じてみてみよう。この異物とは、カノーヴァの同時代人であり、また最も重要なカノーヴァの擁護者であった、カトルメール・ド・カンシーの批評である。

その若き日にヴィンケルマンの教説に感化されたカトルメールは、フランスにおける新古典主義の権威であり、基本的には第1節で取り上げた輪郭線の信奉者たちに近い立場にいた。カノーヴァの死後出版された『アントニオ・カノーヴァとその作品』においても単純さや落ち着きを彫像の価値として評価していく。実際カトルメールは、『アモルとプシケ』を手放しで評価することはないが、これはその単純とは言い難い輪郭線、群像構成に戸惑ったがゆえであった。彼はカノーヴァに、古代風のベルニーニにならぬようにと忠告したという。カトルメールの見るところ、『アモルとプシケ』においてカノーヴァを様式の気取りに誘い、単純で素朴な真実や古代の純粹さからの逸脱へと向かわせていたのは、ローマ在住の外国人芸術家たちであった。彼らは「古代の様式を探し求めていたけれども、実際のところ自分たちのマニエールでそれを見ていた」のである²³。カトルメールは、こ

²² *ibid.*, p.467.

²³ Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques*, Paris, 1834, pp.48-49.

のような芸術家たちの影響のそとでカノーヴァが活動することを期待していた。

「私の見るところ、カノーヴァの天職は、新しいオリジナルのうちに、美しき古代の構図、様式、手際の原理を復活させることにあった。(忠告をした) そのときから、カノーヴァは単純なイデーや厳格な素描という大原則からはずれようないかなる望みからも身を守らねばならなかった」²⁴。

『アモルとプシケ』をめぐるカトルメールの言葉は、古代への傾倒、ベルニーニ批判といった点で、表面的には典型的な新古典主義者のそれとなっている。だが、ここにおいて注意する必要があるのは、カトルメールと彼の言うローマの外国人の差である。ヴェネツィアからローマにやってきたばかりのカノーヴァを取り巻いた外国人の古代趣味を、カトルメールは硬く凍えたものとみなしている。とすれば、カノーヴァを美しき古代の再興者にし得る、古代趣味とはいかなるものなのか。この点を明らかにする記述を引用しよう。これは後にカトルメールの期待通りの古代の再興者となったカノーヴァが、旧来の新古典主義者の批判にさらされたときに、カトルメールが繰り出してくる論駁の一節である。

「ある者たちは古代彫像の趣味や性質からなによりもまず偉大さ、力強さ、単純さといった性質を借用し、硬さや冷ややかさに落ち込んでしまった。この種の眼鏡越しに古代を眺めた者には当然、カノーヴァの作品は、力よりも優美さに向かう点で、最良のものではないように思われたのである。このような問題に関してはカノーヴァ自身の主張に耳を傾けるべきである。つまり古代彫像のなかに似たものが非常に多いのは、それらがコピー、おそらくはコピーのコピーであるからである。その大多数はオリジナルの持つ偉大さや単純さといった性質は保持するものの、多かれ少なかれ決まりきった仕事の繰り返しのなかで、ある種の優美さの魅力や肉の柔らかさを失ってしまっているのである」²⁵。

カトルメールに従えば、コピーのなかで失われた優美さや肉の柔らかさを再構成することが、真の古代復興には不可欠なのである。輪郭線を絶対視しないこと、言い換えれば、形の問題に還元しえない要素を重視する点で、カトルメールはカノーヴァと同化する。そして他の新古典主義者(=ローマの外国人たち)からは隔てられるのである。あえて言うならば、さきの『アモルとプシケ』において、フェルノーの批判の矢面にたった大理石表面の処理について、カトルメールが一切言及しなかったことも、像表面の効果質感を容認する彼の態度のささやかなあらわれなのである。

このような、「新しい」新古典主義者カトルメールによるカノーヴァ批評にあらためて注目していこう。『マルスとヴィーナス』(図57)。カトルメールはイコノグラフィーに関する議論に続けてその造形に触れる。

「この作品は形態の大きさと、言わば制作への熱意でもって産み出されたものであるが、この大きさと熱意が、素描の純粹性に関する偏見ぬきに、肉の真実を作り出している」

²⁴ *ibid.*, p.49.

²⁵ *ibid.*, pp.232-233.

ここで言う偏見とはもちろんローマの外国人を含む初期の新古典主義者のそれである。やはりここでも肉の真実という語に、我々は輪郭線への執着を拭いさる視点を見て取ることができるだろう。さらに《眠るエンデュミオン》(図58)に注目しよう。カトルメールはこの作品を「制作上の趣味と芸術家のマニエールにおいて、真の偉大な、言って見れば肉感的な様式による感覚的な模倣を示した作品」と呼んでいる。また、「ディアナの恋人によってもたらされた甘美な眠りに浸ること以上に、形態のしなやかさやポーズの優美さ、肉の表現の柔らかさをうまく表わすのに適した主題はなかった」²⁷と付け加えている。

カトルメールの繰り返す肉の真実、肉感、肉の表現の柔らかさといった言い回し。こうした用語法を許容する観点か輪郭線を重視する新古典主義のそれと異なるのは明らかである。輪郭という物の外縁ではなくその内を占めるもの、ものの表面が問題とされているのである。ただし、このように輪郭線と対置させるだけでは、肉や柔らかさというカトルメールの切り口を十分に説明したことにはなるまい。ここでもう少し詳細にカトルメールの繰り返す用語の意味について考えておこう。

通常、肉の柔らかさ、肉の真実といった語が指し示するのは生々しい人体の性質であろう。一つの有機的統一体としての人体と、その運動を支える肉づけ。この種のピュグマリオンのイリュージョニズムがまず想起される。しかし、カトルメールはカノーヴァの作品の肉感を擁護する一節において、「カノーヴァは大理石の人物、石膏の人体を作ろうとはしなかった」²⁸と記している。このカトルメールの主張はカノーヴァ自身が残した言葉とも響きあうだろう。ミッシリーニによれば、あるイギリス人がカノーヴァの彫刻にピュグマリオンの奇跡を求めたとき、カノーヴァはこう答えたという。

「あなたは誤解しています。あなたはいかなる満足も驚きも得ることはないでしょう。私は自分の作品で誰かを騙そうとしているのではないのですから。知ってのとおり、私の作品は大理石なのです。動くことはないし、声を上げることもないのです。芸術をもって部分的に素材を克服できれば、そして真に近づければ十分なのです。私の作品が真実に見えたなら他に私の努力に対するいかなる賛辞があらましようか。むしろ私は大理石について知ることを、困難が欠点を帳消しにしてくれることを利用します。イリュージョンを求めているのではないのです」²⁹。

ここで述べられる「真」について後づけることは難しい。しかしながら、カノーヴァが示す素材への関心とイリュージョニズムの否定は、我々の議論にとって重要な観点である。

²⁶ *ibid.*, p.259.

²⁷ *ibid.*, p.313.

²⁸ *ibid.*, p.233.

²⁹ Canova, Antonio, *Pensieri sulle arti*, 1824(Montebelluna, 1989, pp. 16-17.

また、先に一部引用した《エンデュミオン》の節において、カトルメールは「柔らかさ」という同一の語を用いながらこのカノーヴァの作品と、古代彫刻エルギン・マーブルズ中の一点《イリッソス》(図59)を包摂する³⁰。この類似の強調される二つの彫像に関して、あえてその差異を明らかにすることも、カノーヴァの肉の柔らかさの意味するところを探る上で有益であろう。

エルギン・マーブルズとはエルギン卿トーマス・ブルースがバルテノン神殿などで収集し、英国にもたらした古代彫刻の総称である。カトルメールは「趣味の歴史の巨大な空白を埋める」この彫刻群の印象を複数の書簡でカノーヴァに伝えている(第3部1章6節参照)³¹。そのなかでカトルメールはまず完全な人体模倣に欠くことのできぬ2種の真実を提示する、すなわち骨と肉の真実である。このうち特に重視されるのが骨学である。「実際、彫像における生命の原理の多くは運動表現にある。この表現はとりわけ骨学的な真実から生まれる。それゆえ、骨こそが運動感を産み出す主要なバネなのである」³²。《イリッソス》も骨学の原理による信じ難い運動の真実によって賞賛されるのである。ただしこれらの像には固さという性格に対するものとして、柔らかさという性格が存する。つまり筋肉や皮膚といった肉づけの表現である。これによって「模倣的³³真実の完全性」が獲得されるのである。

「バルテノンのベディメントの裸体像には、他に代え難い究極の長所があるように思われた。そこには技術があるのだが示されはしない。筋肉のうちの肉の感覚は明らかであるが、常に筋肉学の学習のあとは隠される。全体に生命感があるが、各部分にもある。形は正確であるが、豊かで肉感的だ。輪郭は硬くそれでいて波打つ。大作りな部分にも細やかさ、軽やかさがある。運動の原理である骨学的な表現と筋肉表現、つまり、真実を完全なものにする肉の表現の結合、これが力強さとしなやかさ、硬さと柔らかさを一つにした性格を産み出すのであり、この性格が像に生命を吹き込み動きを与えるのである。イリッソスは立ち上がろうとしているかのように思われる。そして立ち上がったと思ってしまう。するとどうだろう、まだそこにいることが驚きだ」³³。

ここで注目すべきは対立概念の反復であろう。正確さと豊かさ、硬さと波打ち、大まかさと精巧さ、そして硬さと柔らかさ。言い換えればこれらはカトルメールがすでに示した2つの真実、つまり骨と肉の真実ということになろう。この対概念の好ましき調停とそこから生じてくる生命感こそエルギン・マーブルズの特徴なのである。つまりここでカトル

³⁰ Quatremère de Quincy, 1834, p.311.

³¹ Quatremère de Quincy, *Lettres sur les marbres d'Elgin*, in *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1836,(Paris, 1989).

³² *ibid.*, pp.157-158.

³³ *ibid.*, p.159.

メールが語るのは有機的統一体としての人体模倣なのである。この点で、同じ「柔らかさ」や「肉」という語が用いられているにしても《イリッソス》と《エンデュミオン》の異なる性質が明らかになるだろう。カトルメールは《エンデュミオン》においては柔らかさ、肉感と対をなすような語を提出しない。対立項を伴わぬ柔らかさは統一的な人体表現に収斂することなく、大理石表面をたゆたう(図60)。このことは両作品の質感を実際に観察して見れば明らかであろう。表記上は確かに両像とも柔らかいと言えるだろう。カトルメールの狙った言葉の上でのすり合せは見事に成功している。しかし《エンデュミオン》の光沢と《イリッソス》の身体に分節感は明らかに異なる性質を示している。視覚的に両者の柔らかさの違いは明らかであろう。対立項の一翼を形成し、さらに人体全体の模倣へと進む可能性を閉ざされた肉の柔らかさ。カトルメールの語るカノーヴァの肉はまさしく断片化されたままその柔らかさを示すのである。この場において肉carneの総和が身体corpoを生むことにはならないのである。柔らかさ、あるいは肉という言葉でカトルメールがカノーヴァの大理石表面に接近していることは《マグダラのマリア》(図61)について語る際、作者の手の痕からではなく、大理石から印象を受けると強調している点からも窺えるだろう³⁴。カノーヴァ自身の痕跡をもかき消すほどに仕上げられた表面。その表面自体がカトルメールに柔らかさあるいは肉という言葉が発させるほどの強い喚起力を持っているのである。

以上見てきたように、カトルメールは形態すなわち輪郭線の単純さを重視する一方で、《エンデュミオン》《マルスとヴィーナス》においては、真の肉あるいは肉の表現の柔らかさといった語を用いて、より大理石の表面に近いところへ目を向けていった。カトルメールは、いわば新古典主義という様式の原理からの逸脱者だったのである。こうした彼の彫刻の見方は、すでにその経緯を通覧したカノーヴァ批評の文脈においていかなる位置を占めるだろうか。

4. 見方の問題

1、2節において、我々はカノーヴァの彫刻を批評する2つの大きな見方を取り上げた。1つは大理石表面の効果を捨象し、輪郭線をもって彫像を評価する見方。言い換えれば、大理石の官能性を排除する視線である。もう一方は相対的に予備段階のポツェットに批評の焦点を移す見方。すなわち大理石の冷やかさをある種オフィシャルなものとして敬して遠ざける方法である。後者においてはヘラのあとをくっきりと残すポツェットが作品生成の初期において作者の自発性、内的な造形感覚を示すものとして重視されることになる。この2つの見方は、大理石表面の排除という点で共通している。古典古代を範と仰

³⁴ibid., p.63.

ぎ、古代彫刻の模倣に傾倒するヴィンケルマンの信奉者たちと、作品に作者のオリジナリティや創造性を求めるモダニストたちは、ここで奇妙な共謀関係を取り結ぶのである。この両者の彫刻の見方の共通性についてさらに検討を加えることとしよう。

輪郭線を重視する見方。これは三次元の対象を二次元中に定着させる点で絵画における線遠近法と類似している。ただし絵画の場合、三次元の二次元化が画家に委ねられ、観者は共通のコードを反転させて二次元を三次元化するのに対し、彫刻においては観者自らが二次元化を行うこととなる。つまり、コードの操作を行う中心的主体は観者なのである。周知のとおり、線遠近法においては画面と作者(観者)との距離が重要となる。画中の消失点はわれわれにその絵を見るための理想的な距離を指示する。この絵画における遠隔視、パノラマ的視点に比べれば、かなり曖昧ではあるが、輪郭線を重視する彫刻の見方も同様にある程度の距離を要求する。全体の輪郭を捉えるためには、対象に近接して見ることは許されない。決定された視点こそないものの、ちょうど今日の石膏素描の実習のように視野という想像上の画面いっぱいには彫像を収めるのに有効な距離の範囲が規定されるのである。線遠近法の原理を示すモデルが、我々に凸レンズの光の道筋を思い出させるとすれば、輪郭線を見るということは、ちょうど影絵を連想させる。いずれにせよ対象との距離が不可欠なのである。さらにもう一つ線遠近法との類似点を指摘しておかねばなるまい。アルベルティの理念に則った絵画において画面はまさに開かれた窓のごとくその奥にヴィジョンを示す。画面それ自体は摩擦や抵抗を持たぬ透明なものでなければならないのである。このモデルにおいて絵画は意味や主題とかかわるヴィジョンと透明な面に分離することになる。同様に彫刻における輪郭線の重視も類似した二分化を引き起こすだろう。ただしこの場合、作品表面は完全に不透明でなければならないが、彫像の正面から強烈な光を当てている状態を思い浮かべて見よう。背後のスクリーンにははっきりと彫像の影絵が浮かぶ。その一方で彫像の表面は光にさらされ、あらゆる抑揚を失い白くとんでしまう。ここにおいて彫像は普遍的な美と関わる輪郭とその輪郭を浮かび上がらせる純然たる遮蔽物に分離してしまうのである。便宜的に用いた、とはいえ絵画の起源と重なり合うこの影絵の比喩は、ヴィンケルマンが『ギリシア美術模倣論』の中で開陳する好ましき彫刻製作法とも交錯するだろう。ヴィンケルマンはミケランジェロが用いた正確な模刻法としてモデルを水に浸すやり方を取り上げる。徐々に水を減らしていけば少しずつ像が現れ、その都度水面上にまがうことなき輪郭線が生じる。ヴィンケルマンはこの輪郭線を逐一石の固まりに写し取ることで確実な模刻を行えと言うのである。彼にとって彫刻とはまさしく輪郭線の束なのである³⁵。彫刻家ファルコネのひんしゆくをかった、この非現実的な彫刻指南においても、やはり彫刻は、求められる輪郭線と水没した固まりに分離するのである。

つぎにポツェットを強調する近代的な彫刻の見方について検討しよう。大理石像が軽

³⁵ヴィンケルマン、澤柳大五郎訳、『ギリシア美術模倣論』、座右宝刊行会、1976年、44-50頁。

視される点をひとまず措き、敢えてポツェットに問題を限定すれば少なくとも像表面のタッチに観者のまなざしは留まるかのようである。しかしそのタッチの粗さは、コントラストの強い明暗の効果として読まれることがあるとはいえ、えてして作者のセルフに変換されてしまう。それほど極端ではないとしてもアルガンが語ったように完成作に先行して作者が当初から抱いていた内的な造形感覚の発露となる。ポツェットのタッチは先行する作者のアイディアあるいは完成作のヴォリューム感を伝える、つまり、一種の初発性やオリジナリティをほのめかす点でモダニストたちの目を引き付けるのである。ここでもやはりポツェットという一つの作品は二分化する傾向を帯びている。また、こうした作者の直接性あるいは痕跡を求める彼らの議論に大理石の表面がなじまなかったことも検討に値する。むしろ作者の当初の着想から完成作へという、美術史学の記述に多くの根拠を与えてきた作品生成の過程を絶対視すれば、当初の着想から時を経ていく分、大理石表面は初発性を弱めているとも考えられる。が、作者の痕跡、直接的な関与の証拠がそこに何らかの形で留まっていることは確かである。だが、この大理石への作者の関与性は読まれぬ。この点にはやはり作品と観者の距離の問題が介在していると言えよう。つまり観者はポツェットの粗さは認められても大理石の肌目の微細な抑揚を看取することはできないような距離を作品との間に保ってしまうのである。二項対立的な作品理解と距離の維持。この二つの点で、ヴィンケルマンの信奉者と近代的な観者は一致する³⁶。カノーヴァの作品は引き裂かれる。さらに見る者はそこから数歩引き下がるのである。

以上のような約200年にわたる批評の定型の中にカトルメールのカノーヴァ批評は解消できるだろうか。もちろん時代の制約があるのだが、彼はポツェットを批評に導入し、問題の所在を曖昧にすることはしない。カトルメールはあくまでも大理石像に関して語るのである。確かにカトルメールも作品から距離をとって、その影すなわち輪郭線を検討する。時には《アモルとプシケ》の場合のように、肯定的な評価を避け、それが結果的により単純な輪郭線をもつ作品の再制作をカノーヴァに迫ることもあった。しかしながら、前節で触れた「真の肉」「肉の表現の柔らかさ」といったその作品記述は大理石表面へ向かう彼の関心をさし示している。もし、これらの「肉」が構成要素の一つとなり、骨と結び付き、有機的統一体としての人体を生むならば、そこでは像表面と再現された人体という二項が生じ、作品は分裂していくだろう。しかしながら、カトルメールは肉にとどまる。彼の看取した柔らかさは、何物かに還元されることもなく大理石表面に定まるのである。このときのカトルメールと作品の距離は、輪郭線を見るときやあるいは近代の批評家が大理石表面にオフィシャルな平滑さだけを見て素通りするときと比べはるかに近い。視点を

³⁶ヴィンケルマンの信奉者と19世紀末以降の観者が示す二種の彫刻の見方とはまた異なる彫刻観を、ちょうど彼らのあいだを生きたボードレールに求めることができよう。1846年のサロン評において、彫刻の主題性の強さや視点の曖昧さを問題にするこの近代人は、あきらかに輪郭線という認識装置を失っているし、またタッチ/セルフのレトリックも身につけてはいない。もちろん、石膏原型のならぶ当時のサロンにおいて、セルフの表出を語ることは不可能ではあるが、阿部良雄訳『ボードレール全集』4、1964年。

近づけることによって、カノーヴァの加工した大理石表面の抑揚が露になるのである。

この種の距離の近さ、作品との間に一定の距離をおかずに、表面に近接していくカトルメールの態度は近代の美的なまなざしが含む距離の意識を欠いたある種のフェティシズムとみなされるかもしれない。が、むしろ、ここにおいてより重要なのは観者は対象に対していかようにも距離を取り得るということであろう。ポツェットは粗く完成作は緻密というようにタッチの粗密が実体的に存在するというよりも、むしろ観者の選択した距離が表面の見え方を変えるという事実である。近づけば陰影に富むロダンのブロンズ像の表面も単純なプランに転化し、カノーヴァのなめらかな表面も豊かな諧調を垣間見せる。その転倒を惹起する観者と作品の距離の自由をカトルメールは我々に示唆してくれるのである。その視力の許す限り近づき、あるいは離れて作品を見るということ、である。無論、ここで言う距離の自由、距離の可変性は近代的な画家・彫刻家像から導かれるような、距離の問題とは全く異質のものである。むしろカトルメールの視点の自由は、このモデルと対峙するものといえるだろう。なるほど近代の芸術家たちはある種の統一的ヴィジョンを捨て対象に接近した。が、この対象とは、表象そのものというよりはむしろ表象される対象である。この作者モデル内での遠隔視から近接視への転倒の陰で、作品とそれを見る者の距離はむしろ温存されたのである³⁷。このいわば美術館的視点に、カノーヴァを見るカトルメールは揺さぶりをかける。作者中心のモデルとは別のところで、まさしく観者が見るということ、その体験の可能性をカトルメールは示してくれるのである。2節の後半で取り上げた60年代以降のカノーヴァの擁護者は、ポツェットと大理石の関係の調停に躍起となった。が、むしろ彼らが行うべきだったのは、距離という安全装置の意識的な解除ではなかっただろうか。

以上、作品を見るという実践における距離の問題を軸にカトルメールの批評の意義を検討してきた。作品に対する構えの相対化をカトルメールのうちに認めること。このことが我々の一種の期待に止まらないものであることは、カノーヴァの作品に限らず、より広汎にカトルメールの主張を検討すれば、一定の保証を得ることになるだろう。その一つは古代彫刻の彩色に関する主張である³⁸。彼の唱えるギリシア彫刻の多色性はまさに彫刻の表面にかかわる問題であり、輪郭線を求める目にとっては許容し難い観点であろう。また実際的な問題として、古代彫刻に賦彩の痕があるという考古学的知見を得るには、彫刻表面への視点の近接が不可欠となる。この意味で、18世紀に至るまで古代彫刻の彩色が問題とならなかったという事実は、限られた古代遺品のゆえではなく、本稿で言うところの距

³⁷例えば近代絵画の構図中に見られる遠隔視と近接視の混在を語るヴァーンドーは、この種の視覚はけっして革新的なものではなく（もちろんジャポニスムでもなく）、伝統内的な対象把握・画面構成法であったと指摘する。このような彼のリヴィジニズムは、しかし、ルネサンス以来の一貫した観者の視点（＝遠隔視）を前提としているようにみえる。Varnedoe, Kirk, *Una squisita indifferenza*, Milano, 1990, pp.25-101.

³⁸cf., Greenhalgh, M., *Quatremère de Quincy as a Popular Archeologist*, in *Gazette des Beaux-Arts*, avril, 1968.

離の原則が働いた結果とみなされるべきなのである。

少々立脚点が異なるが、美術館をめぐるカトルメールの言説も傾聴に値する。彼はナポレオンによって行われたローマの古代遺品、美術品のバリへの全面移送と美術館での展示に強く反発するのである³⁹。カトルメールはローマという都市のテクストを考慮に入れる。それは作品の自律的な現われを期待する近代的な美術館とは全く異なるものだろう。カトルメールはルーヴルという巨大な美術館の誕生、すなわちコンテクストの一元化によって、作品と観者の距離が美的な眼差しのうちに固定化されることを嫌い、多様な眼差しを支え得る多様なコンテクストの存在を求めるのである⁴⁰。距離の可変性。この意味で以上の2点、すなわち古代彫刻の賦彩と反美術館は、カトルメールのカノーヴァ批評と関わるだろう。

以上、カノーヴァ批評の歴史の中でカトルメールが垣間見せた彫刻の見方について検討を加えてきた。むしろ作品と観者のあいだの近代的な距離そのものを我々は破棄すべきではないし、またそれは不可能であろう。だが、少なくとも、視覚と触覚という便宜的な二分法のなかで、見るという能力が遠隔視のうちに限定されがちなことには十分意を払う必要がある。我々はこのような作者をモデルとしたキャンバスや粘土からの遠近に付き従う必要はないのである。カトルメールは、そしておそらく我々は近代の画家や彫刻家がそうしないような至近距離から作品を凝視し得る。触覚に割り当てられがちな近さを目も獲得できるのである。いずれにせよ可能な距離のレンジを広くとるとのこと。カノーヴァをみるカトルメールの目はこのことを教えてくれる。

むしろこうしたカトルメールの特質は、一義的に批評の問題に還元されはしない。作品

³⁹cf., Quatremère de Quincy, *Lettres au général Miranda*, in *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1836.

⁴⁰美術館へのコンテクストの一元化が、作品と観者の位置を固定するという表現には補足が必要だろう。一般的に言えば、都市の中で「息づく」モニュメントは、特定の機能に縛られるがゆえに、それにふさわしい距離に固定される（建築装飾としての彫像などを考えればよい）。これに対して、美術館における彫像は観者と同レベルの台座上に据えられ、様々な距離角度から鑑賞される。物理的次元において、確かに美術館のほうが我々に多くの自由を与えてくれるようである。しかしながら、より心理的なレベルにおける構えの一元化が美術館の中で起こりがちであることは無視できないだろう。美術館において、我々は彫像の周りを巡り、その前を前後するかも知れない。一見自由なこの可変性は、しかし、いわば、特権化された一つの典礼の反復なのである。美術館訪問あるいは芸術愛という実践が自明化されることで、館内のさまざまな「もの」に対する訪問者の構えは固定化されてしまう。「傑作」の列挙が我々の距離感覚を麻痺させる。もはや慣習化された前後運動が、本来様々な機能に供された小彫刻やモニュメントを平等に襲うのである。作者／作品／観者という三項の中で、我々と「もの」の出会いには常に決定される。都市という、より広いコンテクストのなかで生起する両者の出会い（あるいは出会わないこと）の多様性は、近代的な観者の自由の一点の内にくくり込まれてしまうのである。この平準化こそ、距離の固定の意味するところなのである。美術館において我々の視点は距離をかえる。が、それが内包する美的なまなざし、美術史的視線はゆるがないのである。作品の細部を凝視する視線はマチエールの奥に作者同定のヒントを追う。心理的な遠さが、物理的な近さを無効にしてしまうのである。

から遊離した批評の戯れが彫刻の見方を変えたのではないのだ。この点には十分留意しておく必要があるだろう。同時代の彫刻家のうち、唯一カノーヴァの卓越に異議を申し立てることのできたデンマーク人トルヴァルセンの作品を見ればこのことは明らかである。彼はより単純な大理石表面の処理によって輪郭線の信奉者の趣味に訴える⁴¹（図62）。また、たとえカノーヴァの作品であったとしても、写実性の勝った《ダイダロスとイカロス》（図15）の前ではカトルメールは我々に視点の自由を教えてはくれない。ultima manoすなわち最後の手、最後の仕上げと呼び習わされてきたカノーヴァの大理石への執着があつて初めてカトルメールは、そして我々は視点の可変性の意味を知るのである。この点で、肉の柔らかさと並んでカトルメールのカノーヴァ批評に繰り返し登場する優美という語の含意も無視しがたい。美学史上の精緻な議論とは別の次元で、我々にとって興味深いのは、優美の定義においてしばしば観者或いは聴衆への働きかけが強調されてきたということである⁴²。優美なるカノーヴァの彫刻⁴³。我々はその喚起力に促され、表面の抑揚を見つめるのである。カノーヴァ、カトルメールの緊密な連携。無論、そこに一種の政治的傾斜があつたことも事実であろう（これについては第3部第1章で触れる）。が、いずれにせよ、我々は、彼らを通して、新古典主義と呼ばれる時代の多産性を知るに到る。そこで生まれた視点の可変性は、いわば一つの「時代の目」のあり様を示しながら、同時に、作者の視線の優位を牽制する手筋を今なお語り続けるはずである。

⁴¹トルヴァルセン（1779～1844）はコペンハーゲンのアカデミーで教育を受けた。ここでは古代彫刻以外にフラクスマンの輪郭線素描が重要な研究対象となっていた。Bertel Thorvaldsen, *catalogo della mostra*, Roma, 1989.

⁴²cf., Pommier, Édouard, *La notion de la grace chez Winckelmann*, in *Winckelmann*, Paris, 1991. 優美は伝統的に美の問題との関係で語られてきた。時に美に對立するものとして、時に美に内包されるものとして。ヴァルキは「美と優美について」（1590年）において、美と優美を峻別する。厳密な意味で、美は精神によって見極められるのに対し、優美は〈non so che〉＝〈je ne sais quoi〉なものなのである。フェリピアンは「完全な絵画の理念」（1707年）において、次のように定義する。

「優美とは精神を経ることなく人を喜ばせ、心に届くものである。美と優美は相異なるものなのである。美は規則性によってのみ人に喜びを与える。一方、優美は規則抜きに喜びを与える」（Tatarkiewicz, W., *A History of Six Ideas*, Victoria, 1980, pp.169-170.）

⁴³スタンダーも優美という観点にたつて、ダヴィッド派の画家たちや北方の有力な彫刻家たちからカノーヴァを区別している。cf., Holt, E. G., *From the Classicists to the Impressionists*, New York U. P., 1966.

1. カノーヴァと版画

1797年、フランチェスコ・ミリツィアは、素描芸術事典において模倣芸術のうち複製版画ほど有益なものはないと断言する。というのもそれは複数生産が可能であり、ゆえに優れた作品を広く普及させることが出来るからである。版画があれば、すでに失われたものも含め、あらゆる傑作を、労苦無く自らの部屋のなかで鑑賞できるうえ、さらにひとりの画家のスタイルの展開 *andamento progressivo*、あるいは画家間のスタイルの差異を知ることも容易となるわけである。「いかなるギャラリーが、いかなる都市が、たとえばそれが彫刻、絵画、壮麗な建築に溢れているとしても、こんなにも完璧な喜び *un diletto* と教え *un'istruzione* を与えてくれるだろうか」¹。ミリツィアの背後に透けて見えるのは、同時代人セルー・ダジャンクールの姿だろうか。それとも床一面に広げられた無数の写真の前に立つアンドレ・マルローだろうか。版画は目に語りかけ、作品記述を容易にするというミリツィアの言をさらに付け加えれば、図版選択に鋭意努力する20世紀の美術史家たちの仕事場がいつそはっきりと重なるだろう。実際、図版と記述という美術書の体裁は、写真の実用化に先立ち、銅版画が十分に普及する18世紀末から形成されてくるのである²。

こうした複製版画の時代をカノーヴァは生きる。オナーの言うように、彼は自作品の版画複製を積極的に促進・管理した最初期の作家であった。実際、カノーヴァの《クレメンス14世碑》の版画(図63)は、同時代彫刻の複製としてはほぼ最初の例となる³。古代の再興者としてひとたびローマで脚光を浴びるや、時を経ずヨーロッパを代表する彫刻家となるその名声の広がりやを説明する上で、複製版画の活用は無視できないだろう。カノーヴァにとって幸いであったのは、郷里ボッサーニョが当時の出版活動の一拠点、優秀な版画家が多数集まるバッサーノ近郊であったことである。最高のピュランの技術を持つとみなされていたバッサーノ出身の版画家ジョヴァンニ・ヴォルパート(1732-1803年)がローマに

¹Milizia, Francesco, *Della incisione delle stampe*: Articolo tratto dal dizionario delle Arti del Disegno, Bassano, 1797, p.3.

²cf., Massari, Stefania, Arnoldi, Francesco Negri, *Arte e scienza dell'incisione*, Roma, 1987.

³Honour, Hugh, *Canova e l'incisione*, in *Canova e l'incisione*, Bassano, 1993.

において常にカノーヴァを支え、自ら以外にも優秀な版画家を彼に斡旋したのである⁴。他の幾多の彫刻家をさしおいて、カノーヴァによって実現された新古典主義の勝利の背景に、当人の鑿の冴えに加え、それを写し取る版画家たちのピュランの冴えがあったことは想像に難くない。

《クレメンス14世碑》のローマ、サンティ・アポストリ聖堂における除幕は1787年4月であったが、複製版画の準備はこれに先行していた。下絵はピエール・ポール・ブリュードン、版はピエトロ・マルコ・ヴィターリ(1755~1810年)。ヴィターリはヴェネツィアで技を磨いた後、ローマのドメニコ・クネーゴの工房に入った版画家である。この複製版画は結局、除幕から1年以上遅れて世に出ることになるが、とりわけ興味深いのは、そうした遅延を可能にしたカレルレンゴ枢機卿による9月7日付の通達である。このなかでクレメンス14世碑の版画化権は向こう3年間カノーヴァに帰属する旨規定されたのである。著作権の整備の遅れるイタリアにおいて、全く異例のこの通告からは、複製版画市場の活況と、そこから一定の距離を取り、複製の質、および利潤を保とうとするカノーヴァ周辺の思惑が垣間見えるだろう⁵。

《テセウスとミノタウロス》は、スペイン人画家ボナヴェントゥーラ・サレーザの下絵に基づいてラファエッロ・モルゲンによって版画化された(図64)。1758年ナポリに生まれたモルゲンは、ローマに移住後、ヴォルパートの弟子として頭角を現わした人物である。ミリツィアの著書にも、クネーゴやヴォルパートと並ぶ優秀な版画家として登場している⁶。後にヴォルパートが彫刻の発掘、彫刻の複製磁器の生産に力を注ぐようになるや、モルゲンはローマの版画界の第一人者とみなされるに至った。カノーヴァの二つ目の教皇墓碑《クレメンス13世碑》の複製版画(図65)もモルゲンの作である。これ以降もカノーヴァの作品は有能な版画家によって続々と複製されていくことになる。

さて、19世紀にはいると、こうした複製版画とカノーヴァの関係に変化が生じてくる。彫刻家の名声を支えたドライポイントとアクアフォルテを併用する緻密な版画に代わって、単純極まりない輪郭線版画が美術作品の複製・出版の分野で流行し始めたのである(図52)。一般的に言えば、陰影付きの緻密な版画よりも輪郭線版画のほうが作業は単純であり、その分、経費・時間とも抑えることができる。が、こうした経済的理由はこの極端な方法の変化の主要因ではないようである。というのも、スバレッティが指摘するように、より広い層に向けられた美術書においては相変わらず従来の版画が図版として用いられる一方、専門的な読者を想定する書において輪郭線版画が多用されたからである⁷。むしろ重

⁴cf., Marini, Giorgio, *Giovanni Volpato 1735-1803*, Bassano del Grappa, 1988.

⁵Honour, 1993, p.13.

⁶Milizia, op.cit., p.32.

⁷Spaletti, Ettore, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte*, in

要なのは輪郭線版画の客観性に対する信頼である。博物学上の分類・目録作成の手段として利用されていた輪郭線版画の信憑性、科学的装いが、美術複製の分野でも歓迎された見べきであろう。ジョヴァンニ・ロジャーニが「イタリア絵画史」(1838-47年)において「線を敷き移した版画はオリジナルの色彩を欠きはするが、そのディゼーニョにおいて同一であり、やはりオリジナルなものなのである」と言い切る頃には、すでに輪郭線版画の勝利は揺るぎ無いものとなっていたのである⁸。1800年初頭に生じる複製手段のこの極端な変化は、その外見の相違にもかかわらず、専門的な鑑賞者にはさしたる負担も、戸惑いも与えなかったに違いない。複製版画の客観性に対する信頼が精緻な陰影版画と明快な輪郭線版画を結びつけているのである。精密さが臨界に達し、急速に輪郭線へと転換していく様は、微細なビュランの作業がついに版全体を刻みあげてしまった瞬間を見るかのようなものである。複製版画の客観性に対する心服。ローゼンブラムが18世紀末絵画に関して指摘した輪郭線の優位は、複製の領域にも広く浸透していたわけである⁹。

とはいえカノーヴァにはこうした版画技法の変化は受け入れ難かった。彼は常に緻密な版画による自作品の複製を求めたのであった。1813年9月30日、チコニャラに宛てた手紙のなかで、《三美神》の「輪郭線」を送付しなかった理由を述べる、

「というのも私には、しっかり素描され、鑑賞されるべき作品の理念を伝えるには、これは不完全な手段と思われるからです。あなたに認めていただきたいのは、単純な輪郭線は、その基づくオリジナルの限りなく上か、限りなく下に留まってしまうということです。また、今見たばかりのモデルに基づいて彫られたとしても、小さく作られると簡単に誤りに陥ってしまうものです。可能な限り欠点の無い手段・方法で自作を示したいという私の気持ちをあなたを前に隠すことは出来ません。(中略)現在、精密な素描を作らせているところです。これはヴィーナス像の版を作ったのと同じ人物のビュランに委ねられることとなります」¹⁰。

実際カノーヴァの没後、ローマのカルコグラフィアが彫刻家のアトリエに残された銅版167枚を買い上げたが、それらは陰影を刻み込んだ、言わば18世紀風のものであった。その一方で、1820年代に出版されるカノーヴァの作品集の図版はのきなみ輪郭線版画となる。イザベッラ・テオトーキ・アルブリッツィの「カノーヴァの彫刻・造形作品」(*Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*)、チコニャラの「彫刻史」第七巻(*Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*) (図66)、さらにアルブリッツィの著書に依拠する英語版の作 *Storia dell'arte italiana*, vol.2, Torino, 1979, pp.430-432.

⁸ibid., p.433.

⁹cf., Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967.

¹⁰Malamani, Vittorio, *Un'amicizia di Antonio Canova*, Città di Castello, 1890, p.25.

品集 (*The works of Antonio Canova in Sculpture and Modelling*) などがそうであるが、特に最後の英語版は1887年まで版を重ね、輪郭線のカノーヴァを大いに普及させることとなった(図67)。同時代の古代彫刻集、例えばヴィスコンティの「ピオ・クレメンティーノ美術館」(*Museo Pio Clementino*) もやはり輪郭線版画を伴うものであり(図68)、この点においてカノーヴァと古代彫刻は一致するのであるが、ことはあまりにも古代彫刻の側に有利に働いたといえるだろう。像表面の傷、修復箇所、仕上げの粗さといった古代彫刻にありがちな欠点を輪郭線版画はすっかり捨象してしまう一方で、カノーヴァ作品を特徴づける表面の入念な仕上げも同様に排除してしまうからである。オナーは「存命中のカノーヴァをとり巻く称賛の多くが、彼自身の監督下で制作された版画に基づくものであるとすれば、その後の否定的なカノーヴァ評価は、表現力を欠く生氣のない輪郭線から生じたものといえるだろう」と述べている¹¹。カノーヴァ評価の変遷を考察する上で、オナーの指摘をそのまま受け入れては、事態を単純化してしまうことになろうが、陰影付にしる、輪郭線にしる、大量にでまわる版画が、彫像そのものの見方、語り方に作用した、あるいは逆に、記述が図版を規定するといった、なにがしかの取引、相互作用がここに存したことは疑いえない。

2. 輪郭線のなかのブシケ

では、実際にカノーヴァの作品はいかに語られるか。ここでは比較的初期の作であり、常に数多くの賛辞に包まれた《ブシケ》(図69、70、71)をとりあげることにしよう。1789年から94年にかけて《ブシケ》は2体制作され、一方はヘンリー・ブランデルのもとへ送られ、今日なおインツのブランデル・ホール所蔵となっている。もう一方はジローラモ・ズリアンのために1793、4年に制作された(ズリアン、および作品制作の経緯については第1部1章1節参照)。

しかしズリアンはこの作品を受け取る前に世を去る。《ブシケ》は遺族の手を経て、ジュゼッペ・マンジエリのもとに移った。彫像が多くの賛美者に迎えられることになったのは、このマンジエリの館においてである。《ブシケ》を称賛すべくバラッツォ・マンジエリに足を運ぶことは、より知的なヴェネツィア観光の必須コースであったといってもよい。が、《ブシケ》はさらに移ろう。共和国崩壊から10年を経た1807年、ナポレオンに売却され、さらにナポレオンがバイエルン王妃へ贈ったのである。

こうした所有者の変遷が《ブシケ》にいつそう多くの称賛の機会を与えたことは想像に難くない。そして常にそこには騎士ズリアンの芸術保護に対する共感がつけ加えられていたことだろう。今日この第二作はブレーメンのクンストハレ所蔵である。

¹¹Honour, 1993, p.19.

さて、まずはカノーヴァ研究の基本文献、チコニャラの「彫刻史」を見ておこう。

「少女ブシケは14才になったばかりといった年齢に相応しい無垢な性質、作者が表現しようとした清純さをもって示されている。体つきはあらわれ始めたところで、まだ成熟には至っていない。なんと困難なことだろう。示される動作と言え、気になるものひとつに彼女がひたすら意を向けるさまでけである。ブシケは一匹の蝶に夢中である。その蝶をよく見るために自然と頭を傾ける。何かに気を散らされることもなく。もちろんこの少女はまだ誰かに愛されることを望んではいないようだ。彼女は思いに浸る。髪はてらい無くまとめられる。動きは慎み深く、落ちついたものである。輪郭線は少女時代のそれとしてあとう限りしとやかなものであるが、さらにいくつか年齢を重ねて瑞々しく浣刺とした若さを示す頃になると見えてくる膨らみはまだない。下半身はしばし衣で被われ、たとえ無垢なものでも裸体を認めぬ深慮に込められている。細部はよく研究され、比類ない正確さで仕上げられている。大理石は硬い石というよりも柔らかい肉のように柔軟である」¹²。

出版は1824年。当然輪郭線版画の隆盛期である。実際このチコニャラの著作に付された図版も輪郭線版画であった(図72)。まさしく輪郭線を眺めるかのように、この《ブシケ》の記述の中に陰影は無い。非決定的な要因は切り捨てられ、作品の典拠であるアブレウスの「黄金のろば」に則って、14才の少女ブシケの性質、身振り、身体の各部が正確に表現されている点が強調される。アカデミア風に言えば、すべて色彩ではなくディゼーニョに収斂するのである。輪郭線版画の再現力を明らかに越えていると思われるのは最後の一文「大理石は肉のように柔軟」という一句のみであろう。とはいえこれと解剖学的精密さに訴える限りにおいてディゼーニョの問題に帰着することは、同時代のアカデミアの教育階梯が教えてくれるはずである¹³。

同年に出版された別の書にも触れておこう。カノーヴァの秘書を務めていたメルキオール・ミッシリーニの「アントニオ・カノーヴァの生涯」(1824年)である。

「カノーヴァは英国の騎士ヘンリー・ブランデルの熱望に応じて、一体のブシケのモデルを作り、それを大理石に移した。これは蝶を手にする14才ぐらいの少女である。人間の魂に死の意味を感受させる真に知的なイメージとでも称すべき純粋さと無垢を身にまとっている」¹⁴。

ミッシリーニ同様、カノーヴァの活動を支えた彫刻家、アントニオ・デステの著書も付け加えておこう。「アントニオ・カノーヴァの思い出」(1864年)である。

「ブシケ。14才の少女が僅かに首を傾けて、微笑を浮かべながら蝶を見やる。その蝶の羽を彼女は右手の親指と人差し指の先で軽く摘む。下半身はしばし衣で被われ、純粋さ

¹²Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura dal Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, seconda edizione vol.7, Prato, 1824, pp.113-114.

¹³cf., Passeri, Niccola, *Del metodo di studiare la pittura e delle cagioni di sua decadenza*, Napoli, 1795.

¹⁴Missirini, Melchior, *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, p.70.

と無垢の内に真に知的なイメージが表現される。そこでは人間の魂は死の意味を感受することになる」¹⁵。

チコニャラ以下、ブシケは常に14才である。デステの記述に至ってはその後半部はミッシリーニのその引き写しと言ってよい。ついでにこうした19世紀のカノーヴァのモノグラフの到達点とでも言うべきマラマーニの「カノーヴァ」(1911年)を見ておこう。

「カノーヴァはブシケを14才という年齢に適った大きさで表現した。胸ははだけており、その下には衣が結びつけられ、それが下に流れ、身体半分を包み込んでいる。右手の指で羽を押さえて、左手のひらで支えながら、蝶を優しくに見やっている」¹⁶。

マラマーニのカノーヴァ伝は、多くの写真図版を採用している点で、今日の美術書の体裁にたどり着いているのだが、その記述に関しては写真以前の類書と何ら相違はないだろう。要するにイタリア彫刻史全体の中でのカノーヴァの位置、重要性を主張するチコニャラの著作の声の高さに、20世紀はじめに至るまで、各々の著者は引きずられてしまっているのである。チコニャラの記述の枠、言い換えれば、輪郭線版画によっておおよそ伝達可能とみなされる要素内で《ブシケ》は語られ尽くすのである。1800年代初頭の美術理論家、愛好家が輪郭線に仮託した客観性、決定可能性を作品記述もまた担い、一種の均一性をここに露にするのである。

3. イザベッラ・テオトーキ・アルブリッツィ

輪郭線版画によるカノーヴァ作品の普及に大きな役割を果たした書として、先にアルブリッツィの「カノーヴァの彫刻・造形作品」を挙げた。すでに述べたとおり、この書の英語版は19世紀後半まで版を重ねることになる。

イザベッラ・テオトーキ・アルブリッツィ(Isabella Teotochi Albrizzi, 1763-1836年)はイタリアの文芸サークルにおいてとりわけ重要な「サロンニエール」salonnière、すなわちサロンの主であった¹⁷。フォスコロを筆頭に、バイロンやシャトブリアンをも迎え入れた彼女のサロンは、ヴェネツィアの衰微にさらされながらも1835年まで存続する。ヴェネツィア共和国領コルフ出身のイザベッラは1776年貴族カルロ・アントニオ・マリノと結婚。1778年にヴェネツィアに移り、1782年、サロンを(ヴェネツィア風に言うならばリドットを)開く。1791年、その容姿はヴィジェールプランによって描かれ、ヴィヴァン・ドノンの版画によって広く知られるところ

¹⁵D'Este, Antonio, *Memorie della vita di Antonio Canova*, Firenze, 1864, p.305.

¹⁶Malamani, Vittorio, *Canova*, Milano, 1911, p.32.

¹⁷cf., Malamani, Vittorio, *Isabella Teotochi Albrizzi*, Torino, 1882. Giorgetti, Cinzia, *Ritratto di Isabella*, Firenze, 1992.

となる(図73)。1795年、マリンとの婚姻を解消し、翌年、十人委員会の構成員であった有力な貴族ジュゼッペ・アルブリッツィと結婚する。華やかな彼女のサロンは1812年にカノーヴァから贈られた《エレナ》(図8)によって、さらにその魅力を高めたことだろう¹⁸。

イザベッラ著「カノーヴァの彫刻・造形作品」に目を向けよう。本節で取り上げるのも《ブシケ》(図74)である。

比較的字数のあるこの記述の前半と後半部は、身振り、あるいは年齢(13、4才)等を語る点で前章で取り上げたチコニャラに近い。が、注目すべきはその間に挟まれた以下のごく短い一文である。

「白く輝く繊細なりネンの軽やかな衣、それはほとんど自然な肌の色とともに素晴らしいコントラストを生んでいる」¹⁹。

輪郭線に信を置くチコニャラらの彫刻観にあきらかに抵触しているだろう。常に記述から排除されてきた彫刻の色彩がここでは語られているのである。

こうした色への言及を像の自然主義的完成度を語る一種の方便と見るのは早計である。というのもカノーヴァは像の仕上げにあたって、何らかの色づけを行っていたからである。古代彫刻の石膏像の示す均一、不活性な白さを通して古代世界を夢想する新古典主義者たちは、古代の再興者たるべきカノーヴァが固執する色づけに困惑しつつも、そこから目を反らし、この近代のフェイディアスの輪郭線、細部表現を称賛した。より率直な作品依頼者にいたっては、カノーヴァに直接、無色の大理石像を求めさえしたのであった。アルブリッツィの記述は、したがって、多くの同時代人からは歓迎されることの無かったカノーヴァの操作に正面から反応したものといえるだろう。

ここで当然気になるのは、石膏像の同族とでも言うべき輪郭線版画、すなわち単純な線を強調するメディアの横で、アルブリッツィにおいてはなぜ色彩への言及が可能なのかという点である。図版と記述の相関はなぜここでは乱れてしまうのか。

まず指摘し得るのは、アルブリッツィの著書のかなりの部分が1809年に出版されているという事実である。その時点では巻頭に添えられたアンジェロ・エモの墓碑の陰影付版画を除いて、図版は一切付されていなかったのである。つまり図と文の呼応はそもそも

¹⁸イザベッラの夫となったジュゼッペ・アルブリッツィに関しては、若干の注意が必要である。バヴァネッロのそれをはじめ、ほとんどのモノグラフがこのジュゼッペをコルフ出身の富裕な改宗ユダヤ人ジュゼッペ・エマヌエーレ・アルブリッツィと同一視しているが、ハッシによれば、実際の夫は有力な貴族であったジュゼッペ・アルブリッツィなのである。前者のジュゼッペはもともとの家名をヴィヴァンテといい、改宗をきっかけにアルブリッツィを名乗ったのである。二人のジュゼッペをめぐる誤解を引き起こした原因は、まずイザベッラとヴィヴァンテが同郷であったこと、そしてヴィヴァンテがカノーヴァ作品のコレクターであったこと、この二つであろう。Bassi, Elena, Padoan, Lina Urban, Canova e gli Albrizzi, Milano, 1989, pp.27-28.

¹⁹Teotochi Albrizzi, Isabella, *Opere di scultura e di Plastica di Antonio Canova*, Pisa, 1821, Tomo I, p.71.

ここでは意図されてはいなかったわけである。が、さらにこう問わねばならないだろう、なぜ、1809年、つまり輪郭線版画以前の記述が、あらためて輪郭線版画と併置されて19世紀後半まで通用し得たのか。

ここでひとつの示唆を与えてくれるのが、序文代わりに挿入された匿名の人物に宛てたアルブリッツィの手紙である²⁰。

冒頭から彼女が強調するのは、この作品記述が体系だったもの、例えば作品の制作年代に沿うものではなく、あくまでも自身の鑑賞体験に即したものである点である。したがって彼女が望むのは「この美術の時代にあって、さらにぬきんでた天才の崇高な作品が私の心にわきたたせた感情を、もし可能であれば、あなたの、あるいはたまたまこの作品記述を読むことになった人たちの心の内に喚起することのみ」なのである。アルブリッツィは「優れた作品が私の心に引き起こした影響の記述」以上のものは求めない。そして同時に、こうした記述の限界も彼女自身よく承知している。

「まさしく芸術そのものの属性である緻密な差異を伴う美の特定に私が向かわないがゆえに、学識豊かな美術愛好家の不興を買う危険は隠しようもありません」²¹。

アルブリッツィは芸術の享受層を二分し、自らが非専門的な観者として語ることに極めて自覚的なのである。彼女の記述が輪郭線版画から逸れていくのはむしろ当然かも知れない。が、さらに手紙の末尾をここに引用する必要があるだろう。

「男性は一般に女性に対して寛容ですから、つまり男性は女性に対しては正しさよりも気前の良さで接することを喜ぶものですから、この男性の愛の力強く確かな保護のもとに、私の気持ちは救われるものと期待しています」²²。

一応これはアルブリッツィが匿名の男に示す気のおけない語りという体裁ではある。が、この偽装された私的空間は、絶えず公的空間へと流れ込む。非専門的な語りが男性によって女性に許されるということは、専門的な語りが男性に与えられるということだろうか。アルブリッツィの示す謙譲の美德は、実際には性差に応じた記述スタイルの峻別を助長するにあまりあるものだろう。ジャネット・テッドは「アンジェリカのサイン」のなかでこう記している。

「18世紀中葉に女性が産み出したのは、ただの著作ではなく女性のfeminine著作であった。散文と詩は強固にジェンダー化されたものとみなされており、勘のいい読者であればすぐに著者の性別がわかるようなものだったのである。女性作家に期待されていたのは性別の表明だけではない。彼女の女性性femininity、彼女の繊細さ、感受性の表出が望まれていたのである」。²³

²⁰ibid., VI-IX.

²¹ibid., VII.

²²ibid., IX.

²³Todd, Janet, *The Sign of Angellica: Women Writing and Fiction 1660-1800*,

19世紀初頭のアルブリッツィもおそらくは同様の軌道上で、期待される女性性の案出に動んでいるわけである。

あらためて本文に目を移そう。たいていごく普通の作品記述、つまり図像や自然主義的完成度が語られた後で、アルブリッツィの視点が示されるのであるが、これがえてして性差に関わるものとなる。たとえば、《テセウスとミノタウロス》(図17)においては「この像に見とれる男はみなテセウスのようになることを望み、女はアドリアネの心持ちを思い描く」²⁴といった具合に観者の性別を分け、《ヴィーナスとアドニス》(図75)においては「私の性にとっては何という教訓でしょう」と言いながら、神話のうえに、男女の別れのシーンを重ねていく²⁵。また、繊細な大理石表面の仕上げを特徴とする裸体の青年像《眠るエンデュミオン》(図58)については、「愛に傾く自然な心を持った魅力ある女たちよ、ご覧なさい、この危険な若者を。とはいえ立ち去らなければ、彼をあまり見つめないように。ユノとディアナは不死の女神だったのですよ。不釣り合いな結婚は慎みなさい」と言葉を重ねていくのである²⁶。

我々がそもそも問題としたのはアルブリッツィの書における図版と記述の間の相互作用、照応の無さである。それは一見、芸術作品を輪郭線へと還元する1800年代前半の厳格な新古典主義からの逸脱のようである。が、こうした逸脱、記述ルールの侵犯が、あくまでもアルブリッツィによる性差の強調のうえでバランスを保っている点は無視できないだろう。男性に許される精密な記述言語、単純な輪郭線版画とは相いれぬ、女性としての語り。要するにこれは素描/色彩、男性/女性といった馴染みの二分法を強化する他者性のようである²⁷。男性的メディアとしての輪郭線の、一種の補完装置としてアルブリッツィの批評は機能する。つまり彼女は、カノーヴァの作品に色を見つつも、輪郭線の言説の統制を突き崩すことはむしろさし控えているのである。

もちろん我々はアルブリッツィの作品記述の意義を過小評価してはならないだろう。実際、オクマンは、そのアングル論との関連で、ナポレオンの妻や姉妹たちに支えられた19世紀初頭の帝政様式、つまりシュネデールの言うアナクレオン主義に先行するものとしてアルブリッツィのテキストを取り上げている。彼女の見るところ、「こうした記述は、矛盾を孕みつつも、快楽を伸びやかに主張する大胆さを備えており、20世紀の女性たちに

London, 1989, p.125.

²⁴Teotochi Albrizzi, op.cit., p.8.

²⁵ibid., p.61.

²⁶Ockman, Carol, *Ingres's Eroticized Bodies*, Yale Univ. Press, 1995, p.157.

²⁷本論とは観点こそ異なるものの、マラマーニもやはりアルブリッツィのテキストの計算ずくの他者性、装われた自発性を指摘し、さらに「あなたの心のうちの真実を掘り下げてください」と、アルブリッツィに忠告するフォスコロの書簡を引用している。Malamani, 1882, p.91.

よる芸術に関する記述と比べてもなお特筆に値するもの」なのである²⁸。美術史内部における男女の言説の不均衡を思えば、アルブリッツィの「女性性」a feminine tasteを前景化するオクマンの姿勢は尊重されて然るべきだろう²⁹。

とはいえ、また別の文脈で考察を進めてきた我々は、アルブリッツィの女性的言辭が結果的にジェンダーの掟を強化する点に意を向けざるを得ない。なるほどアルブリッツィを視野に入れることで、帝政期のアナクレオン主義は単に脆弱な擬古典主義であることを止め、女性性の伸長として捉え直される。そこでは父権的な美術の正史も相対化されることだろう。だが、ジェンダーをめぐるこの種の境界再確定に（かりに女性の領野を拡大するものであっても）境界そのものを実体化する危険が付きまとうのも事実である。むしろ一連の議論においてオクマンが強調すべきだったのは、カノーヴァ作品が惹起するジェンダーの侵犯ではなかっただろうか。アナクレオン主義を分析する恰好の手がかりはヘラクレスやベルセウスさえもカノーヴァが手がければ女性的になるとする、同時代の批評のトポスにこそあったはずである³⁰。

我々の議論に戻ろう。結局のところアルブリッツィはジェンダーの境界を遵守する。ヴェネツィアのサロニエールは、自らの言説が流通する場について極めて自覚的だったわけである。さらに言えば、彫像の色彩を語るという「女性的」な身振りが、いかに特権的な行為であったか想像しておく必要もあるだろう。無彩色の複製版画を媒介とするイメージ伝達が繰り広げられた19世紀初頭にあつて、彫像の色彩は一握りの所有者と特定の鑑賞者にのみ委ねられる問題なのである。この点で、アルブリッツィの例はオクマンが望んだような「女性」の代喩である以上に「所有者」あるいは「エリート」のそれとして立ち現れてしまうのではなかろうか。

4. パラッツォ・マンジーリ

第2節では、図版と記述の照応を理想とする正統な新古典主義者を、第3節では両者の相補性に拠って立つアルブリッツィの姿を眺めてきた。さて、他にいかなる作品記述が可能だろうか。ひとつの方法として作品を図版という「中立的な」場に移管することなく、現実にそれが収まる場のなかで捉えることが考えられるだろう。

²⁸Ockman, op.cit., p.61.

²⁹オクマンがアルブリッツィ論を展開するのは「女の快：グランド・オダリスク」という章においてである。アングルの官能的な女性像の依頼者が女性であったという事実を踏まえ、眼差しの対象に留め置かれがちな女性が眼差しの主体となりえた、その文脈を検証している。性差に絡む固定観念を解きほぐす点で示唆に富む論考であるが、優美概念、アナクレオン主義に収斂する議論の展開はいささか「観念的」に思われる。Ockman, op.cit., pp.33-65.

³⁰Ockman, op. cit., pp.61-65.

カノーヴァの没後、時をおかず編纂・出版された「ビブリオテカ・カノヴィアーナ」、すなわちカノーヴァに寄せられた散文・韻文のアンソロジー中に、《ブシケ》を実見する機会を得たヴィットリオ・バルゾーニの書簡が掲載されている。

「彫像全体をなぞる線は、頭から始まって裸体の各部、足の爪先まで続くのですが、これは完璧なまでに崇高なものです。この線は細かく繊細に、幾重にも波打ちながら広がっていきます。つまり、それはある時は逃げ去り、消え入り、そしてまた現れるのです。あらゆる方向に向かって巧みにも輪郭線が形づくられ、また、それと気付かぬうちに欠けていき、柔らかな凹みのなかに消えていくわけです」³¹。

これが輪郭線の明晰さを必要条件とする新古典主義の理念にあからさまに抵触している点には注意する必要があるだろう。もちろんこの手紙が書かれた1790年代後半にあっては、輪郭線版画はまだ複製手段の主軸となるにはいたっていない。が、周知の通り、単純な輪郭線に対する信奉自体は、ヴィンケルマン以後、確実に美術を巡る言説に作用していたのである。いずれにせよカノーヴァの没後、「ビブリオテカ」に収録されて、この文章があらためて読者のもとに送り届けられたとき、時代は輪郭線版画の全盛であった。そうした逆風のなかであって、輪郭線が消え入るとは一体どういうことなのか。それは可能な表現だろうか。

実はこれにはひとつの訳がある。手紙の前半に立ち戻ろう。《ブシケ》から受けた感動のほどをより鮮明に伝えようとするバルゾーニは、それを初めて目にした瞬間について記す、

「私がブシケの間に顔を出したのは夜半のことでした。その瞬間と云ったら！二本の松明のあかりの間で、一体の神々しい像が輝いているのです」³²。

《ブシケ》は20世紀的な意味での理想的な展示空間に配置されているのではない。揺れる灯火に照らされているのである。バルゾーニが語るような輪郭線の揺れ、消失が生じるのもむしろ当然と言えるだろう。

このバラッツォ・マンジエリにおける《ブシケ》のインスタレーションについては他の訪問者も語っている。同じく「ビブリオテカ・カノヴィアーナ」所収の著者不詳の文章の一節には次のようにある、

「昼も夜もブシケの館は好奇心ある者の集まるGnidoの神殿である。ブシケは注目の的であり、話のテーマである。ある者は他の者の話に誘われて、要するに誰もがそれを見ようと駆け出すことになる。が、一度見たぐらいでは満足できぬ。再び、三度とそこに足を運ぶ。それでもやはり満足には至らない。より知的な者たちはintelligenti、昼間にそれを見ただけでは納得いかず、灯火のもとで再度鑑賞する。実際、夜に昼に、この像は変化に富むが、しかし常に素晴らしい効果を与えてくれるのである。ヴェネツィア人、外国

³¹Biblioteca canoviana, Tomo III, Venezia, 1823, p.84.

³²ibid., p.82.

人からの称賛は絶えることなく続く。ブシケはちょうどメディチのヴィーナスやベルヴェデーレのアポロンのように、アルプス以北の全ての人々の手記にしたためられることになるだろう」³³。

バルゾーニの手紙同様、やはりここでも灯火の効果について積極的に語られているのが分かるだろう。とりわけこうした夜間鑑賞がより知的な観者「インテリジェンティ」に受け入れられた点が注目される。

さらに展示状態についてこう語られる、

「ひとまずこれはバラッツォ・マンジエリの一室の背の高い台座の上に置かれている。この台座はしっかりした作りで、彫刻が施されている。少々異なる種類の大理石でできている。その脇に2本の軸があり、これによって、彫像を思いのままに回転させることができる」³⁴。

どうやら回転台だったようだ。彫像そのものが回転するという様に、もし我々が芝居がかった一種の卑俗さを感じるとすれば、さらにその感慨の根拠を問う必要があるだろう。彫刻ではなく観者が廻るという鑑賞の常識のなかに、彫刻を絵画の束とみなす先入見は無いだろうか。チンクェチェントの諸芸術比較の議論の枠組みの強さを思わずにはいられない³⁵。このような《ブシケ》のインスタレーションが決して特異なものでないことは以下の一節に明らかである、

「近々予定されるカノーヴァのヴェネツィア入りの際に、所有者はバラッツォ全体のなかでこの像を置くに最も相応しい部屋、より効果的な照明について判断を受けることになっている」³⁶。

要するに作者の助言を仰げる程度に穏当なものなのである。バラッツォ・マンジエリは以前より建築家ジャンアントニオ・セルヴァがその改装にあたっていた³⁷。《ブシケ》の購入に際してもセルヴァが仲介しているので、上の二つの記述に現れる《ブシケ》のインスタレーションに、このカノーヴァの親友が何らかの形で関与した可能性は十分あるだろう。とすればカノーヴァ自身の意向を事前にある程度汲んでいた可能性も残る。灯火の下、彫刻を見るということは、輪郭線のゆらぎを見抜くことである。場を引き込むことによって、広く流通する新古典主義の教説そのものがここで揺らいでいくのが分かるだろう。第

³³ibid., pp.70-71.

³⁴ibid., p.72.

³⁵cf., Wittkower, Rudolf, *Sculpture*, London, 1977, pp.127-165.

³⁶Biblioteca canoviana, Tomo III, p.72.

³⁷Bassi, Elena, *Palazzi di Venezia*, Venezia, 1976, p.12.

サンタ・ソフィア聖堂のそば、カナル・グランデに面するこのバラッツォは、そもそも英国公使ジョゼフ・スミス(1674~1770年)の館であった。つまり、18世紀においてもアルガロッティやカナレットの集う文化拠点だったのである。

1節、2節で見たような作品記述を引き出す確固たる輪郭線は、夜の《ブシケ》には見あたらない。が、それにもかかわらずインテリジェンティがここに集うのである。

彫刻の鑑賞法として、《ブシケ》のそれが唯一の例外でなかったことは他の事実が教えてくれる。我々はここでカノーヴァが手がけた二つ目の教皇墓碑《クレメンス13世碑》(図10)の鑑賞の様子を例として挙げる事が出来るだろう。「この当時、サンピエトロ聖堂は、木曜と聖金曜、中央祭壇の前の十字架によって照らされ、それがこの壮大な聖堂に素晴らしい効果を与えていた。高みから降る一筋の光によって照らされたレッツォニコ碑にさらに十字架が与える効果はなかなかのものであった。まさにピクチャレスクな明暗のマッスを生み出していたのである」³⁸。カノーヴァ自身、この照明効果に強い関心を示していたし、また、カノーヴァが到着する以前のローマにあって、最も重要な彫刻家のひとりであったヴィンチェンツォ・パチェッティも、この時、灯火に照らされる《13世碑》鑑賞に出かけているのである。オナーによれば、人工照明による夜間の彫刻鑑賞はこの時代の流行であった³⁹。カノーヴァに関して言えば、作品もこうした観者の視線に十分応えるものとなっていたはずである。というのも、デステが記すように、カノーヴァは「蠟燭の光のもとで作品の仕上げを行ったからである」。この一文にデステはさらに以下のような注を付け加えている。

「カノーヴァには大理石作品を蠟燭の光のもとで仕上げる習慣があった。若い頃から私は、カノーヴァが小さな蠟燭を手を持ってヤスリで繊細な諧調をつけていく様子を何度となく見てきた。これは裸身の各部の間の諧調を整えるためである。つまり、表面を磨き上げ、押せばへこむように思われるほどに素材をひたすら滑らかにするのである」⁴⁰。

1814年、カノーヴァの代表作のひとつ《勝利の女神としてのパオリーナ・ホルゲーゼ像》(図76)がバラツォ・ホルゲーゼに展示されたとき、一群の愛好家たちには「夜、松明の灯のもとで彫像に眼差しを注ぐことが許された。知っての通り、この見方は制作の最も細やかなニュアンスまで明らかにするし、また、ごく微細な不手際まではっきり示してしまうのである」⁴¹。とはいえ、蠟燭の灯をたよりに像表面を調整するカノーヴァの「不手際」を見いだすことは、彼らには至難の業であったにちがいない。

作品を場のなかで捉え、輪郭線から逃れる。輪郭線には決して解消されぬ抑揚を彫刻家が生み出し、観者がさらにそれを引き出す場を用意する。カノーヴァの《ブシケ》は、えてして教条的、プログラム先行といった印象で語られる新古典主義を問い直す視座を我々に与えてくれるだろう。すなわち、直接はヴィンケルマンに端を発する単純な輪郭線の強調が、むしろ陰影の力に対する強迫観念の産物ではなかったか、と。ポッツの言葉を借り

³⁸D'Este, op.cit., p.61.

³⁹Honour, Hugh, "The Rome of Vincenzo Pacetti", in *Apollo*, 78, 1963, p.376.

⁴⁰D'Este, op.cit., p.32.

⁴¹Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, p.149.

るなら、「輪郭線は強い精神的緊張を繰り返し打ち消した痕跡として」そこに現れるのである⁴²。

おそらくチコニャラのような第一世代の輪郭線擁護者は、自らの態度選択にすぐれて自覚的であったに違いない。つまり、複製版画の精度に拘わらず、その都度ずれていく陰影をすべて捨象する、言い換えれば光という不確定要素を括弧に入れることで、作品を伝達可能なものに「純化」する輪郭線版画の虚構性を十分承知していたはずである。というのも、傍らにはカノーヴァという彫像表面に過剰なまでの情報を与え、反輪郭線を公言する作家があり、またバラツォ・マンジーリのような鑑賞の現場があったのであるから。が、カノーヴァが没するころには、十分に普及した輪郭線版画が逆に作品の見方を規定するという転倒が生じてくる。トルヴァルセン以下、ローマのアカデミアの彫刻家たちは大理石に石膏の均質さ不活性さを与えようとし、美術愛好家はいわゆるプリミティヴ趣味、トレチェント絵画・彫刻の再発見に走る⁴³。つまり、単純な輪郭線、僅かな描線に還元しやすいとみなされる作品が称賛の対象となるに至るのである。

忘れてはならないのは、こうした19世紀第2四半世紀以降の輪郭線の勝利を受けて、写真という新たな複製手段が登場するという歴史的経緯である。18世紀にあって、複製版画に期待されていたのは、真実性verità、すなわち、複製される作品との正確な対応と、さらにそれを達成し得るだけの芸術性、つまり彫版の技量であった。先行する作品を反復するために、逆説的に個人的な能力が要求されるのである⁴⁴。ミリツィアは版画家は職人ではなく芸術家であると強調したが、これは彼らがピュランによって色彩やタッチをも銅版上に翻刻tradurreし得たからである。他者の「オリジナリティ」を「表現」し、

⁴²Potts, Alex, *Flesh and The Ideal, Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale Univ., 1994, p.155

⁴³ここで言うプリミティヴとはラファエッロ以前を指す用語である。プリミティヴの芸術家に対する関心は18世紀後半から高まっていく。フィレンツェ中心、発展史観といったヴァザリの観点とは異なる地域の芸術史が執筆されるようになり、各地の中世芸術が「再発見」されたのである。シエナ派を発掘したテッラ・ヴァッレ、ヴェネツィアのモザイクを称揚したジローラモ・ザネッティなどが知られているが、わけても重要なのはセルー・ダジャンクールである。フランス革命以前にはほとんど完成していた著書「諸モニュメントによる美術史、衰退の四世紀から復活の十六世紀まで」は、そのタイトルに明らかなように、中世美術により大きな位置を与え、さらに豊富な複製図版(輪郭線版画である)を収めていた。多くの芸術家がこの図版作りに協力しているが、カノーヴァもその一人である。彼はアントネッロ・ダ・メッシーナの《ピエタ》(ヴェネツィア、コレッル美術館所蔵)を素描し、ダジャンクールに送っている。プレヴィターリはこの「美術史」が実作ではなく素描や複製図版に基づいてまとめられた点を指摘し(つまりヴィンケルマンと同類とみなすのである)、シュロツァーらによるセルー・ダジャンクール評価の下方修正を求めている。もちろん我々にとって重要なのは、この浩瀚な「美術史」が輪郭線の複製図版を携えたまま、19世紀に広く流通したという事実そのものである。Bazin, Germain, *Storia della storia dell'arte*, Napoli, 1993, pp.93-106. Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi*, Torino, 1964, pp.156-167.

⁴⁴「版画家は、原作者のスタイルを守ることを忘れてはならないし、さらに自らのマニエラで仕上げを行わないよう注意しなければならない」。(Milizia, op.cit., p.4.)

時に縮小によって原画の欠陥をも軽減する版画制作⁴⁵。この客観性と主観性の混交が、古代模倣という新古典主義のスローガンに接近する様は興味深い。これに対し、19世紀の輪郭線版の登場を許したのは客観性への帰依であった。版画家の示す芸術性、技術的卓越といった領域は、複製の透明性を妨げるものとして排除されたのである。ここに生じる翻刻traduzioneから複製riproduzioneへの転回が、非芸術的で機械的な装置と当初みなされた写真が複製版の分野に浸透する端緒を用意することになる。単純に言えば、伝統的な陰影付銅版画ではなく、輪郭線版の傍らであったからこそ、写真という技術的に不安定なメディアも、自らの場を得ることができたのである⁴⁶。19世紀半ば、カノーヴァを否定し、ジオットを称賛したヴェネツィア・アカデミアの学長ピエトロ・セルヴァティコが、最初期の複製写真擁護者であったという事実も、輪郭線と写真の類縁性を物語るだろう⁴⁷。伝達可能な客観性を求めて輪郭線版を選択した心性が、さらに複製写真の使用をも許容していくのである⁴⁸。

今日図版を取り扱う我々が、仮にこの心性に多少なりとも馴染みがあるとすれば、輪郭線の優位から逃れていくバラッツォ・マンジエリの《ブシケ》鑑賞は、新古典主義の多面性以上のものを示してくれるはずである。つまり、図版と作品記述の呼応そのものを相対化する視点である。我々にとって重要なのは、図版もまた、バラッツォ・マンジエリの一室のように、作品を設置する場のひとつであるという意識であろう。輪郭線版画、写真、作品記述、バラッツォの一室、これらすべてが作品に蝟集する「場」と見れば、図版との連関に意を払った作品記述は、いわば、優れた図版記述として同語反復的に不在の作品を浮き上がらせている点を見逃してはなるまい。もちろん我々にとって重要なのは、ひたすら作品に即す、すなわちトートロジーの外に出る勇氣ではないだろう。輪郭線版の登場以来久しくかすんでしまったカノーヴァの大理石表面に迫るには他のいかなるトートロジーが可能か。問題は常にそこにあり、思うに、バラッツォ・マンジエリの《ブシケ》もそのひとつの答であったわけである。

⁴⁵Milizia, op. cit., pp. 4-9, p. 26.

⁴⁶cf., Spaletti, Ettore, La documentazione figurativa dell'opera d'arte, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Torino, 1979.

⁴⁷Zanier, Italo, Costantini, Paolo, *Cultura fotografica italiana*, Milano, 1985, pp. 183-186.

⁴⁸マッサリ、アルノルディも、輪郭線版の普及と写真の登場を関連づけるが、そのやり方は我々のそれとは大いに異なる。彼らはふたつのメディアの「積み分け」を主張するのである。すなわち、写真の登場によって機械的な複製が実現されたがゆえに、版画は輪郭線というより「自由な」方向に向かった、というのである。しかしながらこの主張は19世紀の最初の40年間に輪郭線版が普及したという、マッサリ、アルノルディ自身が確認した事実と矛盾する。(Massari, Arnoldi, op. cit., p. 251.)

フィレンツェ、アカデミア美術館に残るミケランジェロの彫像が先入見の源かもしれない。石塊からわきあがる聖マタイの姿や(図77)、目覚める奴隷(図78)。これら「未完」の作品を前にして思い浮かぶのは、大理石の塊に鑿とハンマーで立ち向かう孤高の芸術家の姿だろう。だが、およそこのイメージほど実際の彫刻家の仕事から隔たったものはない。

有名無名を問わず歴史上の彫刻家の大部分は、むしろミケランジェロに仮託された孤高のイメージとは相容れぬ工房経営者であった¹。一般に絵画以上に公的で大規模、しかも高価な石材を用いる彫刻家の仕事には、何よりも慎重さが求められたのである。彼らは繰り返しポツェット、すなわち粘土モデルを制作することで作品の構想を具体化し、彫りの作業の投機的な性格を弱めようとした。大理石を「未完」の状態で放置することなど許されなかった大多数の彫刻家にとって、粘土や石膏を用いた作業は、単に予備的なものでも後世の美術史家が期待したような初発性のありかでもなかった。それは実質的に大理石像に先んじて作品を決定し得るものでなければならなかったのである。

近代においてもこうしたモデリングの重視は変わらない。例えばロダンは粘土モデルの制作を自らの仕事の中心としており、大理石像の制作に関わることはほとんどなかった。ロダンの造形上の特徴が、指先の痕さえ積極的に残す感覚的なモデリングにある以上、こうした塑像の重視も納得のいくものである。大理石像の制作が助手達の働きに全面的に依存していたとしても筋の通らぬことではないだろう。

とはいえ彫刻の鑑賞者がミケランジェロの呪縛から逃れることは容易ではない。ロダンの没後、スタジオに残された未完の大理石像は助手達の手で仕上げられ、世に送り出されたが、これについてはロダン芸術の紹介者として知られるユーディット・クラテルも戸惑いを隠せなかった²。エルセンによれば、ロダン存命中から大理石像制作はアンリ・ルボセによって統括されており、石の作業をすすめるうえで、ロダンの存在はほとんど意味を持たなかったのであるが、芸術家のあからさまな不在は公衆には許容しがたいものだったのである³。主人の死後もその動きを止めぬ大理石工房の姿は、ハンマーと鑿を彫刻家のアトリビュートとしてきた公衆の幻想を捻り潰し、粘土に没頭する彫刻家の姿を浮き彫りにし

¹cf., Wittkower, R., *Sculpture*, London, 1977. (ウイトコウアー「彫刻」池上忠治監訳 中央公論美術出版 1994年)

²cf., Steinberg, Leo, *Other Criteria*, New York, 1972, p. 330.

³Elsen, E. A., "Rodin's Perfect Collaborator, Henri Lebossé" in *Rodin Rediscovered*, Washington, 1981, pp. 249-260.

てしまったわけである。

ハンマーと鑿を手放した彫刻家に対する不信は、単に近代的な作家主義、つまり作者本人の関与の軽重だけの問題ではない。おそらくここに介入しているのはパラゴネの次元、つまり彫と塑の峻別であろう。これはアルベルティの彫塑論にも登場する伝統的な二分法である⁴。粘土や石膏、蠟などを用いた塑像は、基本的に素材の付加、およびその修正を通して制作される。一方、彫像は石材を彫り削ることによってのみ完成する。このいずれもが彫刻の技法であるのだが、ここに他の技法、例えば絵画との比較という視点が入ってくると、彫刻は減法の芸術として自らの領域を律することになる。18世紀末の美術理論家ミリツィアは素描芸術事典の彫刻の項に「彫刻家はひとたび大理石を彫り出すや、もはや訂正のしようはない。修正pentimentiは役に立たないどころかおぞましいものである」⁵と記し、その技法の特性を誇示する。ジャンルの規則を遵守すべく、少なくとも言説のレベルでは減法としての彫刻が加法としてのそれよりも強調され続けるのである。第一次大戦前後の古典主義的傾向のなかで登場する彫刻家達、たとえばエリック・ギルやアドルフ・ヴィルトがおしなべて彫りに関心を示した背景にもこうしたジャンルの拘束があっただろう。実践的であろう、メチエに忠実であろうとする彼らの態度選択は、逆説的にも観念的なジャンル区分の後を追いかけてさえいるように思われる⁶。

単純化すれば、19世紀までの彫刻家は、個人としては基本的に塑像家であり、工房単位において彫像家たりえた。駆け出しの頃はともかく、名望高まるにつれ、作家は彫りの作業から離れていく。もちろんこれは芸術家の退廃ではなく、彫刻という技法の実践にかかわるものである。個人名を戴く工房は、その総体として彫・塑を連続的に行っているのである。プーデルは幾度か師匠ロダンの肖像を作ったが、その像にハンマーと鑿を持たせたこともあった。ロダンのスタジオにおいて当のプーデルが鑿を操っていた以上、これも性質の悪い冗談ではないのである。

さて、およそ1世紀さかのほり、本章のテーマであるカノーヴァのスタジオに目を移そう。状況はロダンの工房とさして変わらない。いや、正確にはカノーヴァのスタジオ・ワークの延長上にロダンが現れるというべきだろう。もちろんカノーヴァも大理石の直彫などは行わなかった。彼もやはり成功した彫刻家の例に漏れず「塑像家」だったのである。カノーヴァはまず指先の痕も生々しい小型粘土モデルを制作し、これを助手達に委ねる(図55)。彼らはそこから実物大のモデルを作り上げ、次いでカノーヴァが細部の調整を行う。さらにこの粘土モデルが石膏に写され、それに基づいて大理石像が削り出されていくのであるが、これは専ら助手達の仕事であった。実際にカノーヴァが大理石に触れるのは最後

⁴Wittkower, op.cit., p.80.

⁵Barocchi, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia Vol.1*, Torino, 1998, pp.57-61.

⁶Wittkower, op.cit., pp.254-255. とはいえヴィルトが大理石の研磨やつや出しの問題にかなり拘泥している点は見逃せない。彫塑の対立は自明でも絶対的でもないだろう。Wildt, Adolfo, *L'arte del marmo*, Milano, 1921.

の仕上げの時のみだったのである。ultima manoすなわち最後の手と呼ばれ慣わされるこの最終工程は、しかし、工房の主が彫像を自作として認可する象徴的儀礼、最終チェックの類ではなかった。カノーヴァは自らの手で純白の粒立つ大理石表面に染みを付け、その輝きを静めていったのである。伝統的・観念的な彫・塑の対立を曖昧なものとするこの表面処理は彼の芸術の一特徴となる。

さて、小型の粘土像から石膏モデル、大理石像へという作業過程は、単一の石膏モデルに依拠する大理石像の複数生産を可能にする。たとえば1792年に完成し、ブランデル卿に売却された《ブシケ》は、カノーヴァを常に引き立てたヴェネツィア貴族ジローラモ・ズリアンのために再制作された(第2部2章参照)。また1804年に着手されたヴィーナス像(図79)は、その後10年間に4体制作された。このように同一の石膏モデルから大理石像が彫りだされるケースに加え、石膏モデルそのものに変更が加えられる場合もあった。たとえばルーヴルの《アモルとブシケ》(図49)とエルミタージュのそれ(図80)のあいだには特にブシケの衣についてはっきりした改変が認められるが、これはそれぞれの作品が別の石膏モデルに依拠しているからであり、大理石を彫り出す際のマイナーチェンジのたくいではない。再制作といえはことは単純であるが、カノーヴァのスタジオで練り広げられる作品の反復は一様ではないのである。

1. 《へべ》と支えI

さて《へべ》もこうした反復を経験したレパートリーである。2つの石膏モデルから2つずつ、あわせて4体が制作された。まずは第1作から見ておこう。ヴェネツィアの資産家ジュゼッペ・ジャコモ・アルブリッツィの依頼により制作され、石膏モデルは1796年に完成、共和国崩壊後の1800年に大理石像としてヴェネツィア入りした作品である(図81、82)。ヘラとゼウスの間に生まれたへべは、神々に酒を振る舞う娘であった。18世紀には一種の偽装肖像画としてへべを描くことが流行したが、カノーヴァ作には肖像的性格はない。下半身を薄い衣でつつんだへべは金色の酒瓶と杯を手に、軽やかに前に進み出る。1809年にイザベッラ・アルブリッツィが出版したカノーヴァ作品集には次のように記される、「なんという神聖な動き、何と柔らかな肉付き、なんという繊細さ。この類稀な技巧、すなわち作品を柔らかくしなやかにし、真の色彩とまさに生きた肉そのものの動きを与える技巧をもって、カノーヴァのすばらしさは、かつてないほどのものとなる」⁷。またレオポルド・チコニャラは1824年の「イタリア彫刻史」において、古代遺品に乏しい《へべ》を彫像として完成させたカノーヴァの着想の新しさを称賛している⁸。

⁷Teotochi Albrizzi, Isabella, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Venezia, 1809, p.19.

⁸Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura*, Vol.VII, Prato, 1824,

ヘベはヴェネツィアを訪れる人々の目を常に惹き付けるものであった。イザベッラ・アルブリッツィのサロンに出入りするイポリット・ビンデモンテはこの像の大理石の息づくような柔らかさに眼を奪われ、「おお永遠のカノーヴァよ、きみはイタリアの壁から離れ、ギリシアのそれに達する」と高らかに謳いあげた⁹。また時代は下り、1815年にヴェネツィア入りしたオーストリア皇帝フランツ1世も《ヘベ》に魅了されたひとりである。1830年、ついにプロシア王の手に渡るまで、アルブリッツィ家の《ヘベ》は、カナル・グランデ沿いのバラツォの一室で多くの来訪者を迎え続けたのであった¹⁰。

このようなヴェネツィアの《ヘベ》の成功があらたな需要を喚起することになる。同一の石膏モデルを用いて、カノーヴァは2作目のヘベを作り、ジョゼフィーヌ・ボーアルネに送った。これは1808年のパリのサロンに出品された。ヴェネツィアにおいても満場一致の賛成を得ることはなかった酒瓶と杯への着色、さらに肌への着彩は、19世紀パリにおいてははっきりと批判の対象となるが、考古学者エンニオ・クイリーノ・ヴィスコンティや、新古典主義者チコニャラ、カトルメール・ド・カンシーらが古代彫刻に施された着色を例に引きながらカノーヴァ擁護にまわった¹¹。結果的に心強い賛同者を得たカノーヴァは、これ以降も大理石像への着彩を繰り返すことになる。

さて、第3、第4の《ヘベ》のためには、これまでとは別の石膏モデルが新たに用意された。大理石表面の仕上げに関しては譲るところのなかったカノーヴァであるが、石膏像の段階で明らかとなる問題点には柔軟に対応し、変更修正を加えたわけである。原寸モデルは1808年に早速仕上がり、これに基づき1814年、大理石像が完成する。この都合3作目の《ヘベ》はイギリスのコードール卿のもとに送られた。さらに1816年から第4の《ヘベ》の石彫りが開始され、翌年完成(図83)。これはフォルリのヴェロニカ・グアリーニ伯爵夫人の所有となり、今日なお同地の絵画館に伝わっている。カノーヴァのオリジナルと目されるものは以上4体であるが、好評を博した作品だったのだろう。1822年彫刻家が没した後も《ヘベ》はアダモ・タドリーニのような有能な助手達の手で次々と世に送り出されることになる。

さて、ここで第1作、すなわち初期型の《ヘベ》(ベルリン国立美術館蔵)と第4作、すなわち後期型のフォルリの《ヘベ》を比較してみよう。差異はどこに現れるだろうか。

1808年、すなわち後期型《ヘベ》の石膏モデルの完成に際して、カノーヴァはカトルメール・ド・カンシーに対して「新しいヘベをご覧頂ければと思います。これはまた別の依頼のために私の手元にあるもので、雲を取り払ったほか、様々な変更を加えました」と書き送っている¹²。また、その後の手紙において、カトルメールに指摘された踵の欠点

⁹Teotochi Albrizzi, op.cit., p.18.

¹⁰Antonio Canova, catalogo della mostra, Venezia, 1992, p.264.

¹¹Pavanello, Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, p.102.

¹²ibid., p.119.

を修正する旨伝えている。

二つの彫像を比較するうえで、踵といった解剖学的観点にたつことはカトルメールのように彫刻家修業をすることのなかった者には荷が勝ちすぎる。解剖学的詮索は、ラファエル・メンクスやニコラ・パッセリのテキストに明らかのようにこの時代の批評のトポスであり¹³、注視したくはあるが、ここでは書簡のなかでカノーヴァが明言するもうひとつの問題、つまり雲から木の幹への変更に関心する点としたい(図84, 85)。

我々は議論の出発点を1980年代以降のカノーヴァ再評価に先鞭をつけたフレッド・ライトの著書に求めることとしよう。ライトは《ヘベ》についてこう語っている。

「通常、今日ベルリンにある第1作が最良である。その後のヴァリエーションは時流が芸術家の趣味に与えた変化を示すものである。フォルリの最後のヘベは、一片の風景に似せて彫られた切り株付きの台座のうえで、メッキされたネックレスと冠を身に付けており、なお18世紀ヴェネツィアの記憶をとどめるベルリンのヘベに比べ、いっそう地上的で、19世紀的な主題表現である」¹⁴。

第1作についてはさらに、「他のカノーヴァの彫刻において、これほどシルエットが重要であることはない。渦巻き雲の台座は、ただちに消え入っていき、ひざの高さで前に折り返される衣のあたりにつながっていく」と述べる。

ライトの立場を単純化すれば、雲を伴う第1作のほうが18世紀ヴェネツィア的で、優れているといったところであろうか。フォルリの切り株付きヘベはいささか地上的・現実的であるというわけである。

しかしながらこのような指摘は、カノーヴァの同時代人のあいだに共有されるものではなかった。たとえば『彫刻史』の著者チコニャラは、全く逆の立場をとっている。彼は後期型の《ヘベ》、とくに第3のヘベを最良とするのである。さらに「この彫刻について、カノーヴァが行ったもっとも重要かつ理に適った、唯一本質的な変更は、下にひろがる鬚を鑿で彫りだすことを止めたことである」と述べる¹⁵。チコニャラにとっては雲を彫ることなどバロッキ的表現の残滓であり、大理石のような素材で「雨や風、雲や虹といった、その透明性と軽さゆえ触覚的にその正確で実証可能な形を呈示することのできないもの」を表現することはまず避けねばならないのである。この時チコニャラの意識した避けるべきバロッキ的表現とは、例えばベルニーニの《聖女テレサの法悦》(図86)、あるいはカ

¹³cf., Potts, Alex D., "Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, KLIII, 1980.

パッセリの著書『絵画学習法およびその衰退の原因について』はヴィンケルマンとメンクスの仮想対話篇となっている。解剖学に関する議論は当然、実作者メンクス中心で進む。そこでは美術解剖学の分野で有用な図譜や模型の名が具体的に挙げられている。(Passeri, Niccola, *Del metodo di studiare la pittura e delle cagioni di sua decadenza*, Napoli, 1795, pp.61-65.)

¹⁴Licht, Fred, *Canova*, New York, 1983, p.175.

¹⁵Cicognara, op.cit., p.121.

ノーヴァのヴェネツィア時代の作品である《エウリュディケ》(図6)のようなものであったらう。後者の場合、一本の腕がエウリュディケを後ろからつかみ(図87)、冥界へと引っ張っているが、この腕は、渦巻く雲から伸び出している。ナラティヴに奉仕すべく、ここで石はその素材の性質を偽っているわけである。

木の幹がよいか渦巻き雲がよいか。我々であればいかに答えるだろうか。もちろんここで忘れてはならないのは、この雲ないし幹が、彫刻を立てるまさに支えであるという点である。物理的に不可欠であるからこそ人物の脇を固めているのであって、イコノグラフィ上の要請によって、あるいはジャンル論の喧伝のために支えが介入しているわけではない。それはあくまでも大理石像の倒壊を防ぐ支柱であり、その即物的な機能を覆い隠すべく、時に雲となり、木の幹となったわけである。古代世界において、ブロンズ像を石でコピーする際に出現するこの苦肉の策は、ヨーロッパの彫刻家の常套手段であった。ミケランジェロ然り。彼の《バックス》(図88)では幹に腰掛けたサティロスが主役を支えている。一方、《ダヴィデ》(図89)においては、細身の幹が2本台座から生えだし、青年の右足を固めている。ベルニーニの《ダヴィデ》(図90)の足下には甲冑が添えられている。どうやら彫刻家とは人体とともに支えをつくる人のことだったようである。

ただしバロックまでの支えと新古典主義以降の支えの作用の違いには注意しておく必要があるだろう。新古典主義以降、木の幹は主題の細則を凌駕する。支えを添える以上は主題にかなったものを、といったバロック期までの発想が、木の幹を添えることによって作品を古典化するという少々豪胆な戦術になりかわるのである。主題やナラティヴに沿うことで鑑賞者の視線を逃れようとしたバロックまでのいわば内気な支えは、今や古典主義のエンブレムとして必見のものとなるに至ったのである。この意識の変化を端的に示しているのがカノーヴァの《マルスとしてのナポレオン像》(図91)である。1806年に完成した大理石像には剣をかけた切り株があり、ナポレオンの右足をしっかりと支えていたが、この像のブロンズヴァージョンにおいてもやはり同一の支えが鑄造されているのである。ここでは支えの存在はもはや構造上の問題ではなくなっている。軽くしなやかなブロンズ鑄造であれば、大理石像には不可欠であった支柱を再現する必要はない。少なくともより繊細巧妙なものにすることはできたはずである。しかしながら、ここではナポレオンという当代の人物に古典古代風の威厳を付与すべく重々しい支えが配されているのである。この意味で、木の幹はナポレオンが裸体であることと同種の効果を果たしたわけである¹⁶。また、視点を変えてカノーヴァ作品の複製版画に目をやれば、彫像本体同様緻密に仕上げられている支えに気づくだろう。彫刻家が生前スタジオ内で管理していた多くの銅版は、今日ローマのカルコグラフィアに保管されているが、このなかにフォルリの《へべ》を刻んだものがある(図92)。実際の作品同様、版画の中でもへべは膝ほどの高さの切り株を

¹⁶「彫刻は自然を表現する芸術的雄弁を可能にする多様な言語のうちのひとつである。これはちょうど詩言語のうちの悲劇のように、英雄的な言語である。悲劇の第一の要素が峻厳であるとすれば、彫刻の第一要素は裸体である」。(Canova, Antonio, *Pensieri sulle arti*, Montebelluna, 1989, p.13.)

なんとかまたいでいるところである。樹皮の屈曲、枝の落された痕なども、実作に従って施されている。彫像本体ほどではないにしても、彫版家が十分正確に幹の特徴を刻み込んでいることがわかるだろう。いささか極端に思われるのは《クレウガス》のケースである(図93)。乾いた樹皮の感触や年輪まで再現された切り株が大腿部に張り付く様はどうにも不自然だが、彫版家は意に介さなかったらしい。

カノーヴァを離れ、エンニオ・クイリーノ・ヴィスコンティのピオ・クレメンティーノ美術館の古代彫刻集に目をやれば、やはり同種の切り株に出会うことになる(図68)¹⁷。さらに、ジョヴァンニ・ヴォルバートが素描学習の教科書として出版した版画集「素描初歩」(1786年)も例示しておこう(図94)¹⁸。そこには木の幹のついた解剖図が登場するのである。ただしこの場合、人物像本体同様、木の幹は輪郭線で表現されている。フィレンツェの彫刻家フランチェスコ・カッラドリーが著した「彫刻学習者のための基礎教則」(1802年)も見ておこう¹⁹。百科全書の理念に沿った本書においては、彫刻の制作過程が文章で説明される一方、巻末には図版が付され、実際の工程を視認できるようになっている。この図版集の冒頭に、あらゆる素描芸術の基礎となる人体に対する理解を深めるべく、3枚の解剖図が添付されている。すなわち骨格図と筋肉図(前面)、筋肉図(背面)である(図95, 96, 97)。そこでは皮膚をはがれた人物がコントラポストを崩すことなく方形の台座の上に立っているが、その下半身の脇にはやはり木の幹が生えだしている。それらは単純化されるどころか、人体の特徴に合わせてその外観を変えさせしている。つまり骨格図においては枝を落した痕を見せ、骨の硬さに応え、筋肉図においては筋を見せ、脈打つのである。19世紀初頭、どうやら支えの幹は凝視されてはいまいか。

こう言い換えることもできるだろう。彫刻作品の内側にあった支えは、内と外の間を揺れ始めた、と。作品のナラティヴに身を潜めていたバロックの支えに代わって登場した木の幹は、ナラティヴの外にありながら、古典彫刻のエンブレムとして作品の内にも作用してくるのである。したがってこの幹は作品の外、つまり彫刻の台座や絵画における額縁のようなものではありえない。それらが作品を展示空間から分かつ装置として原則的に観者の眼差しの外に置かれているのに対し、幹は見つめられるのであるから。作品内に逃れることも、また作品外に留め置かれることもない木の幹は、まさに支えとして凝視されざるを得ない。とはいえこの幹が作品の一部として芸術的・造形的な鑑賞・批判に応えることはいないだろう。木の幹を繰り返し練習した彫刻家をわれわれは想像できるだろうか。作品の内でも外でもあるような位置から、木の幹はある時代の、そしておそらくは我々の時代の彫刻観にまで作用してくる。要するに木の幹は大理石の人体のみならず広義の古典主義

¹⁷Visconti, Giambattista ed Ennio Quirino, *Museo Pio Clementino*, Milano, 1818-22.

¹⁸Marini, Giorgio, *Giovanni Volpato 1735-1803*, Bassano del Grappa, 1988, pp.166-171.

¹⁹Carradori, Francesco, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802 (Treviso, 1979).

をも支え続けているのである。

2. 《ヘベ》と支え II

さて、ここでもう一度《ヘベ》に立ち戻ることとしよう。カトルメールへの手紙の中で、カノーヴァは支えや踵以外にも様々な変更を加えたことをほのめかしているが、実際にはどのような変化が認められるだろうか。再度初期型のベルリンの《ヘベ》と後期型のフォルリの《ヘベ》を取り上げて比較を試みよう。

一見して明らかなのはフォルリの《ヘベ》にのみ金色の冠とネックレスが与えられていることである。先に述べた通り、彫刻へ色彩を持ち込むことはカトルメール・ド・カンシーらによって容認されていた。カノーヴァはベルリン作の時以上に積極的にこれを推し進めたわけである。相貌についてもかなり印象の違いがあるだろう。ベルリン作が面長であるのに対し、フォルリ作はやや丸みを持ち、鼻梁も先行作に見られるような長さ、鋭さを持ってはいない。また、姿勢についてもベルリン作が上半身を垂直に伸ばしているのに対し、フォルリ作は幾分前に傾いているように見える。ベルリン作を毅然とした天上風のものと言うならば、フォルリ作には地上的な甘美さがあると言えないこともない。およそ10年の間隔をおいて作られた2体の《ヘベ》の相違に、カノーヴァの古典解釈の微妙な変化を見抜くことも難しくはないだろう。1815年、パリ会議の帰途立ち寄ったロンドンにおいてエルギン・マーブルズを実見したときはじめて、真の古典古代に対するカノーヴァの目は開かれたといった通俗的な言い回しが、いかに意味をもたないものであるかわかるだろう（第3部1章参照）。《ヘベ》に見られるように、古典をめぐるカノーヴァの問いは制作活動なかでこそ繰り返されてきたのである。

比較を続けよう。目を向けるのは腕である。ベルリン作においては身体に引き寄せられていた左手が、フォルリ作においては開き気味に弧を描いているのがわかる。酒瓶を高く掲げる右腕に関しては両者の間にそれほどの差異はないようであるが、酒瓶の取っ手に対する指のかけ方には変更が加えられている（図98、99）。ベルリン作においてはかたく握り締められた手のひらがフォルリ作においては繊細に広げられたのがわかるだろう。右手の小指と薬指はほとんど遊んでおり、繊細な曲線のリズムを作品に与えている。これこそカノーヴァがカトルメールにほのめかした細部の変更であろう。が、今しばらくこの右手を見つめておきたい。このとき我々の目に留まるのはフォルリ作の開かれた指の間に挟まれたピンである。これは雲でも木の枝でもない。支えである。この指先のピンはより微細なかたちで左手にも認められる。ベルリン作においては小指にかすかな遊びがあるものの、杯は4本の指で支えられているが（図100）、フォルリ作においては親指、人さし指、中指で軽くつままれているだけで、薬指と小指は横へと流れていく（図101）。そしてこの2本の指を他の3本と結びつけていくところにピン状の接合点が見られるのである。大理石を

彫り残すことでつくられた純粋な支えの挿入を、我々はどう捉えればよいだろうか。このような問いを立てた時点で、おそらく私は作品に即すという前提を取り違えている。が、これは美術史学の前提に即して作品を記述するというよりもむしろ、執拗に作品に即すことで逆に当の学科の前提から距離を取る（序論での表現を用いるならば美術史学の消失点に分け入る）ことを欲すればゆえである。こうした逆行を可能にすること自体、カノーヴァ作品の多産性の証と思われるが、どうであろうか。

さて、指先のピンをめぐる議論を進めていくに先立って、整理しておく必要のある実際的な疑問点がある。すなわち、この大理石のかけらはカノーヴァのあずかり知らぬところで施された後補ではないかという疑念である。これについて、まずごく素材に所見を述べるならば、ピンは当初から彫り残されたものであって後補の類いではない。フォルリの絵画館において実見するかぎり、《ヘベ》の指にはピンの位置に補強材を挿入することを余儀なくさせるような後補の痕跡は認められなかった。また仮に欠損部の接合であれば、古代彫刻の修復において伝統的に利用される方法、すなわち本体と欠落部の断面にそれぞれ小さな孔を開け、銅の心棒で接合し、さらに大理石粉を混ぜ合わせた媒体で接着する方法を採るのが一般的であろう²⁰。この手段をとればオリジナルの外観に変更を加えずに済むはずである。こうした修復方法はカッラドーリの『彫刻学習者のための基礎教則』においても触れられるものである。ピンの挿入が後補ではないと見るさらに別の根拠は、第3作目の《ヘベ》にも同様のピンが認められることである（図102）。ピンの数にこそ差はあるが、同一の性質のものと思われる。ここで《ヘベ》からしばし離れて《三美神》を眺めておこう。《ヘベ》同様、《三美神》にも同一の石膏モデルから制作された2つの大理石像がある。すなわち、エルミタージュ所蔵の第1作（図103）とウォーバン・アベイに伝わる第2作（図104）である。ここでは群像の中央を占める女性の頬にかかる指先を見ておきたい（図105、106）。同一箇所にも同一のピンが挟まっていることがわかるだろう。この2体の大理石像はカノーヴァのスタジオにおいてほとんど同時期に制作されていた。ピンの位置が同じになるのも不自然なことではないのである。

以上のような例を追ってきた後で、なお指のあいだのピンを修復の痕跡とみなすことはほとんど不可能のはずである。常に同様の破損が生じ、異なった所有者のもと、同様のピンで常に修復されたと考えるのはいささか空想めいている。大理石のピンは修復に伴う付加ではなく、カノーヴァのスタジオにおいてコントロールされた彫り残しとして捉えざるを得まい。

ここで簡単に整理しておこう。第1作、つまりベルリンの《ヘベ》（図81）には雲の支えがあり、指の支えはない。繊細に渦巻く雲は天上の世界を軽やかに舞うヘベにこそ相応しいものである。一方、後のフォルリの《ヘベ》（図83）には木の幹があてがわれ、広げられた指の間を小さな大理石の支えがつないでいる。つまり前者にあるのは意味の上でも彫刻作品の内部に組み込まれるバロック彫刻によく見られる支えであり、後者に存するの

²⁰ ibid., pp.27-30.

は古典主義のエンブレムとして彫刻の内と外を揺れる支え、さらに彫刻の外に留まる支えなのである。ベルリンの《ヘベ》からフォルリの《ヘベ》への推移は、したがって、物理的には作品の内部にあるにもかかわらず、意味内容のレベルでは作品の内外にそれぞれの位置を取っていく三種の支えをめぐるものと見做すことができるだろう。

彫刻作品の内、内 外、外に現れた三種の支えのうち、雲か幹かの選択は、支えという構造的な装置が視覚に上ることを拒絶しない点で、造形芸術を巡る馴染みの議論のうちにある。望まれるならば、これをバロックと新古典主義の様式的差異の問題に還元することさえ不可能ではないはずである。そこに見ることのタブーはない。しかしながらピンは見られるだろうか。指先の繊細な動きに感嘆したところで、見ることを止めなければならないのであろうか。言い添えておけば、このような彫像の外の支えを作品に導入しているのはカノーヴァばかりではない。彫刻家ゴットフリート・シャドーはカノーヴァの活躍をローマにおいて目の当たりにしたドイツの新古典主義者であるが、彼の代表作である《王女ルイーゼとフリーデリケ》(1795-97年)にも我々の注目する支えが認められる(図107, 108)。ただし、これはなおためらいがちに隠されているようである。指先と着衣をつなぐ大理石の彫り残しは像正面からはほとんど目に付かないものであるし、実際、人物を並置したその構成からしても、周囲からの視線は前提とはされていない。この点で、我々が《ヘベ》において問題としている支えとは少々性質が異なるかもしれない。一方、19世紀半ばの彫刻家インノチェンツォ・フラッカローリ(1805-1882年)の《傷付いたアキレウス》(図109, 110)(ミラノ近代美術館蔵)の場合はあまりにも明白である。痛めた左足のほうへと突き出される手のひらの先にみえる石片はもはや我々には馴染みのものとなる。さらにここには腰と腕を斜めに結ぶ棒状の補助材も認められる。このように支えをめぐるカノーヴァの同時代人、つまりシャドーの慎みと、その後の古典主義者、すなわちフラッカローリの露骨さを前にすると、指先の支えの普及にむしろカノーヴァが一定の役割を果たしたのではないかとさえ想像したくなる。だが、これはより多くの実地検証を経た後の議論となるだろう。現時点で支えの変遷を紡ぐことは控え、再度論考の中心、カノーヴァに立ち戻ろう。我々の問いは次のようなものである。すなわち、カノーヴァ作品における奇妙な夾雑物の存在を許す条件とは何であったのか。いかなる文脈に支えられて、このような細部は可能となったのか。この種の問題は、当の大理石像だけを熟視していても明かされることはないだろう。おそらくはその生産・消費の局面をも束ねて再検討を試みる必要がある。

3. 支え、その文脈

生産の局面、すなわちカノーヴァのスタジオ・ワークについて見るならば、石膏モデル

が大理石像とはまた別の重要性を帯びていたことに思い至る²¹。先述の通り、大理石像を制作するに当たって、常に原寸大の精密な石膏モデルを用意した点こそがカノーヴァの革新であった。もちろんカノーヴァ以前にあっても大理石に着手する前にポツェットの類を繰り返し作るとは一般的であったが、原寸大の精密なモデルは存在しなかったのである。カノーヴァは18世紀後半、ローマにおいて活況を呈していた古代彫刻の模刻に利用されていた工程を、オリジナルの彫刻制作の現場に流用したと思われる。つまり模刻家のスタジオにおいて古代彫刻が占めていた位置に、カノーヴァは緻密な石膏モデルを置いたわけである。原寸の正確なモデルの存在は単に大理石像制作の機械化に役立ったばかりではない。より強調されるべきは、注文形態の変化であろう。カノーヴァのスタジオでは過去に手がけた作品の石膏モデルが公開されており、これに基づいて新たな大理石像の注文を受けることが可能となったのである。ここに至って伝統的な依頼と制作の順序は曖昧なものとなる。受注に先行して石膏モデルが作られるケースもあったのである。例えば《勝利するペルセウス》はナポレオンによる古代彫刻の接収によって空になったベルヴェデーレの庭を埋めた作品として知られるが、本来は依頼抜きに、ピネリリ言葉を借りるならば「古代への挑戦」として制作されたものであった²²。石膏モデルを作業の中心に据えることで、作家主導の制作活動がここに可能となったわけである。

こうした過程で、大理石像の価値そのものは揺るがないにしても、原寸の石膏モデルに十全な意義と、そして一種のオリジナリティが付与されはしなかっただろうか。逆説的ではあるが、大理石の完成作は複数存在し、オリジナリティはそれぞれに分封されるのに対し、石膏モデルは常にオリジナル1体のみなのである。同時代の鑑賞者の眼差しが、専一に大理石に向かうものでなかったことはほぼ間違いないだろう。ペーター・ヒョールトが1818年に記した次の一節はカノーヴァではなくトルヴァルセンに関わるものであるが、我々の論点と重なり合うものである。

「注意しておく必要があるのは、彫刻家の仕事は、例えば画家のそれとは全く異なるものであるということだ。画家は一つの作品を完成させると、それそのものをコピーして似た作品を作らなければならないのであるから、この後の方の作品が劣ったものと見做されるのも仕方ない。一方彫刻家は確固とした一つのモデルを持っており、そこから1作目も2作目も作ることが出来るのである。彫刻家は常にオリジナル、すなわち石膏型をアトリエに保管し、それに基づいて、依頼されるだけの数のコピーを作ることが出来る。こうしたコピーは全く機械的に助手たちによって用意される。つまり彼らはずり下げられた線とコンパスを用いて、大きさを大理石の塊に写していくのである。したがってすべてのコピーは同等の価値を有するばかりか、第2作が第1作に優るといふこともあり得ないではない

²¹Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice I" in *The Burlington Magazine*, March, 1972.

²²Pinelli, Antonio, "La sfida rispettosa di Antonio Canova. Gensei e peripezie dei Perseo trionfante" in *Ricerche di storia dell'arte*, 13-14, 1981.

のだ」²³。

さて、フォルリの《ヘベ》の石膏モデルは残念ながら第一次大戦中、オーストリア軍の砲撃によって破壊されており、その細部を確認することはできない（第3部2章1節参照）。ここでは先にその大理石像の細部について観察した《三美神》の石膏モデルを見ることとしよう（図111）。その指先にまで複製に利用される金属、いわゆる星が認められる一方、指の間をつなぐ支えは見当たらない。石膏という軽量で可塑的な素材を思えば全く当然ではあるが、大理石像にはあった彫像の外の支えはここではやはり必要ないのである。仮に補強が必要であれば内部に金属を埋め込めばよいのであるから²⁴。原寸の石膏モデルを中心に分業体制が確立し、なおかつ公衆に対して開かれていたカノーヴァのスタジオにおいて、大理石像は、そして我々の追う大理石のピンは問われる機会を失うようである。

さらに消費の局面に踏み込もう。すなわち複製版画の流通である。ここにおいて大理石像はますます我々の視野から遠のいていく。

18世紀における複製版画の重要性についてはここで強調するまでもないだろう。ルイジ・ランツィは自らの生きる世紀を銅の時代とさえ呼び、フランチェスコ・ミリツィアは1797年、素描芸術事典において模倣芸術のうち複製版画ほど有益なものはないと断言する。このような版画優位の時代にあつて、カノーヴァは自作品の版画複製を広く流通させることで、新様式の到来を多くの人々に印象づけたのであつた（第2部2章1節参照）。

さて、本章の文脈で注意しておきたいのは、カノーヴァ作品の複製版画は、実際には何を複製したのかという点である。すなわち彫版家は大理石像を銅版に写し取ったのか、それとも石膏モデルを写し取ったのか。一例を挙げておこう。大理石の《クレメンス14世碑》（図29）がローマ、サンティ・アポストロ聖堂で除幕されたのは1787年4月のことであるが、カノーヴァはその完成を待たずにピエトロ・ヴィターリに彫版を依頼している（図63）。1783年から87年にかけて詳細に記された出納帳に「1786年10月、ヴィターリはガンガネリ（すなわちクレメンス14世）の墓の銅版に着手」²⁵とある。一方、同じ出納帳には1787年3月にも助手を雇い入れ、「節度」のアレゴリー像に手を加えさせた旨、記録されている²⁶。複製版画制作は大理石像の作業と平行して行われていたことが窺えるだろう。他の例を挙げよう。1812年7月10日、チコニャラ宛ての手紙のなかで「ナポレオンは版画化しましたが、ヘラクレスはまだ終わっていません。これは正面と背面、2つの視点の2枚の銅版です。テセウスはビュラン彫で仕上がりました」と述

²³Jørnæs, Bjarne, *Bertel Thorvaldsen*, Roma, 1997, p.125.

²⁴*Sculture calchi e modelli di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, 1992.

²⁵Antonio Canova, *Scritti*, Roma, 1994, p.206.

²⁶ibid., p.192.

べている²⁷。「ヘラクレス」とは《ヘラクレスとリカス》（図112）であるが、この大理石像の完成は手紙の日付から3年を経た1815年である（図113）。「テセウス」すなわち《テセウスとケンタウロス》の場合、1819年2月の時点でなおカノーヴァは、カトルメール・ド・カンシーに宛ててその大理石像制作の困難について語っている²⁸。つまり複製版画は大理石像よりも7年先にできあがっているのである。また1813年9月30日付の別の書簡においては、《三美神》の複製版画を送付しなかったことについて弁解しているが、この時期、完成していたのはその石膏モデルに過ぎなかった²⁹。以上のように出納帳、書簡を見てくると、カノーヴァの手許で制作され、ヨーロッパじゅうの愛好家のもとへと送り届けられた複製版画は、石膏モデルに基づくものであつたと言ってよさそうである。実際、一定の時間を必要とする下絵制作と彫版の作業が、大理石像に基づいて為されたとは考えにくい。作品を催促する依頼者を尻目に、彫版家が刷りの調整をする段階まで大理石像をスタジオに留め置くことはやはり不可能のはずである。

支えの問題を絡めていこう。作家のあずかり知らぬところで広く普及した輪郭線版画は言うに及ばず、カノーヴァのもとで制作管理された「オリジナル」複製版画にも指先のピンのような彫像の外の支えはない（図114、115）。その一方、彫像の内・外を揺れる支えは再現されている（図92、93）。縮小、二次元化を伴う版画では細部は再現し得ない、あるいはピンのような彫像の外の、つまり図像と関連しない支えは彫版家も無視するはずである、といったことがまずは考えられるだろうが、こうした見方は常識的ではあつても正確ではない。というのも彫版家が仕事に取り掛かるとき、そもそもそこ、つまり石膏モデルには扱いに困る支えなどなかったのであるから。

以上のような生産・消費の局面、すなわち石膏モデルに依存するスタジオ・ワークと複製版画によるイメージの流通を思えば、そこから我々がオリジナルとして予想する大理石像が完全に抜け落ちてしまっていることがわかるだろう。留意すべきはモデル制作、複製制作の過程から数歩も遅れて大理石作が世に送り出されるという、その時差である。石膏モデルと複製版画という「先立つもの」と「後に来るもの」が、大理石像という「完成作」に先立って彫刻のイメージとして流通し、そこにおいて批評の言説も形成されていく。当初は閉じられた《ヘベ》の手のひらを大理石という素材の問題を斟酌することなしに関かせたのも、この種の批評の膨張ではなかつただろうか。大多数の鑑賞者にとって、大理石は石膏モデルと版画の間で形成される優勢な作品イメージからは外れた何か、ちょうど指先のピンのように、石膏モデルから版画へのイメージの連鎖のあいだにひっかかった一種の夾雑物に過ぎないのである。複製版画、そして後には複製写真によって流通するカノーヴァ作品に浸された19世紀人や我々の眼差しを擦り抜けていくのは指先に彫り残された

²⁷Malamani, Vittorio, *Un'amicizia di Antonio Canova*, Città di Castello, 1890, p.12.

²⁸Pavanello, op. cit., p.113.

²⁹Malamani, p.25.

かけらばかりではなく、そのかけらを宿す大理石表面であったのではないだろうか。

もちろん当のカノーヴァは彼の工房システム中の夾雑物、すなわち大理石に大いに執着していた。カノーヴァの唯一のライヴァル、トルヴァルセンは、大理石表面を均質に仕上げること、石膏モデルから版画へのイメージの連鎖を結果的に追認したが、カノーヴァ自身はまた別の態度選択を行っていた。すでに言及したように、彼は大理石表面に染みをつけることで、そこに石膏・版画には見出しようのない抑揚を与えていったのである。ドックランスキ男爵はその旅行記において「カノーヴァは完全に完成した像に黄色がかかった色を付けるのが常だった。これは彫像にパロス島の大理石に似た色調を施し、古代遺物の外見を与えるためである。しかしながら思うに、もとの状態のままゆいばかりの大理石の白こそ完璧なのである」と記している³⁰。フェルノーのように彫像表面への賦彩をカノーヴァの柔弱さの証しとしてみれば、あからさまに非難する者こそ限られていたが、ドックランスキ男爵が示した程度の判断はむしろ一般的なものであった。1817年ベッドフォード公はカノーヴァにこう書き送っている、

「私共の国ではあなたが大理石に色付けを行って、彫刻作品に柔らかい調子を与えていると見做されています。しかし、こう言うことをお許しください。私はカッラーラの大理石の純粋な輝きを示す《三美神》を見たく存じます」³¹。

どうやらカノーヴァは石膏モデル、版画によって作品に親しんだ受け手の期待を、大理石のうえて裏切り続けていたようである。たいていの鑑賞者にとっては、指先のピンのような細部のみならず大理石表面がすでに過剰なものとなっていたわけである。

一方、指の間に残された支えは曖昧である。それはカノーヴァの執着した手法というよりも石膏から版画へと受け渡される形態や輪郭線の前に、大理石という素材が屈した事実を指し示すように思われるからだ。だが、逆説的にこう言うこともできるはずである。すなわち、カノーヴァは指先に支えを残し得た、と。この細部は、大理石像を眺める者が素材の性質を捨象し、身体の輪郭線や、ピュグマリオンばりの人体のイリュージョニズムを求めることを妨げる。これはカトルメール・ド・カンシーやミッシリーニが語ったカノーヴァの傾向、すなわち反イリュージョニズム、大理石の重視とも共振する観点となるだろう³²。もちろん彼らは本稿において注目した指先を凝視／言説化してはいない。し

³⁰Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice II" in *The Burlington Magazine*, April, 1972, p.219.

³¹ibid.

³²ミッシリーニによれば、彫刻にピュグマリオンの奇跡を求められたとき、カノーヴァはこう答えたという、「あなたは誤解しています。あなたはいかなる満足も驚きも得ることはないでしょう。私は自分の作品で誰かを騙そうとしているのではないのですから。知っての通り、私の作品は大理石なのです。動くことはないし、声を上げることもないのです。技術をもって部分的に素材を克服できれば、そして真に近づければ十分なのです。私の作品が真実に見えたら、他に私の努力に対するいかなる賛辞があらましようか。むしろ私は大理石について知ることを、困難が欠点を根消しにしてくれることを利用します。イリュージョンを求めているのではないのです」。(Canova, *Pensieri sulle arti*, pp.16-17.)

かしながら、石への執着を是認してくれる彼らの言説があつてはじめて、カノーヴァの指先の彫り残しも可能となったのではなからうか。

以上、本稿においては《へべ》のうちに見出される三種の支えについて検討を試みた。前半で確認した二種、つまり彫像の内側の雲と彫像の内外を揺れる幹は、バロックと新古典主義の彫刻観の違いを示すのみならず、まさに彫像の自立的構造の条件として、今後いっそうの研究が待たれるはずである。一方、後半取り上げた彫像の外の支え、つまり指先の小さなかけらは、カノーヴァが1800年前後に完成させ、近代の彫刻家が受け継いだ工房システムを浮かび上がらせるきっかけとはなるにしても、いささか瑣末な議論に思われたかもしれない。しかしながら、こうした細部への問いは、彫刻の見方をめぐるまた別の可能性を開いてくれるはずである。

我々にとって重要なのは、指先のピンは作品に近づき、石に目を凝らす者だけが見出す細部である、という点である。つまり指先の彫り残しという彫像の外は、大理石表面への経路ともなるのである。意味論的な拘束をのがれる外の支えは、やはり意味を回避する表面へと結びついていくわけである。外は表面の折り返しとでも言うべきだろうか。18世紀末から19世紀初頭にかけて大理石表面の効果を彫像の外に置こうとした批評家やパトロンたちが、指先の彫り残しという彫像の外について無頓着であったとすれば、様式・図像とは関わらぬ細部に対しては沈黙を守る近代的な眼差しも、やはり大理石表面を取りこぼしているように思われるが、どうであろう。ピンであれ、大理石表面であれ、眼差しの外に在ったものを取り返すべく作品に接近すること（おのずと第1章で取り上げたカトルメール・ド・カンシーの姿が思い出されよう）。これはカノーヴァの彫像の特質を語るうえで不可欠の作業となるはずである。

第1章 カノーヴァ、カトルメール、エルギン・マーブルズ

第3部においては、さらに視野を広げ、作品をめぐる制度、すなわちコレクションや美術館の問題に考察の場を求めることとする。言うまでもなく、ここにおいてもカノーヴァの活動圏が我々の議論の射程を決定してくれるだろう。また、論文全体の展開で言えば、カノーヴァの晩年およびその没後の状況を取り扱う点で、第3部はこれまでの通時的展開を引き継ぎ、締め括るものとなるはずである。

第1章の前半では、フランス革命期のイタリアの美術作品の取り扱いについて、順次事実確認的に論及する。その後、カトルメール・ド・カンシーのテキストの細部に目を凝らすことで、彼の文化財保護、反美術館の言説の矛盾と、それを許すことになったカノーヴァの役割を指摘することになる。

「芸術家の晩年」。「晩年の作品」。馴染みの言い回しであるが、そこに必然的な、運命的なものが果たしてあるだろうか。歴史記述が常に回顧的である以上、一種の作業仮説として便宜的に生涯を区分けすることはやむを得ないが、そこに芸術家たちに通有のタイプを見出そうとしては歴史の濫用であろう。晩年という語の持つ響きが、円熟や完成、枯淡といった一般的つまり曖昧な語群を引き寄せるようでは、この種の「生涯の区分」はまず避けておくに越したことはない。

にもかかわらず私は、本章がカノーヴァの「晩年」から出発すると公言してみようと思う。すなわち1815年である。この年以降、没年の1822年までをカノーヴァの「晩年」とするのは、その余生が彼の生涯の一割程度となったからではない。1815年が実際に重みを持つ年であるからだ。

カノーヴァの作品と生涯を知る者であれば、同年12月9日、カトルメール・ド・カンシーに宛てた手紙を思い出すかもしれない。すなわち真正な古代彫刻エルギン・マーブルズを讃美するロンドンからの書簡である¹。彫刻家はこのアテネから届けられた作品群のうち、ルネサンス以来神聖視されてきた古代彫刻とは異なる様式を的確に見取ったのであった。古代模倣を旗印としていた新古典主義者の前に、また別の古代が現れたわけである。ヴェントゥーリのように、書簡にカノーヴァの悔恨を読み取り、新古典主義というプログラム自体の誤謬を強調するのは拙速であるが、それでもこのエルギン・マーブルズ体験をきっかけにして、余生7年のカノーヴァの様式に変化が生じたとする見方は人口に膾

¹Quatremère de Quincy, M., *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, pp.288-289.

炙している²。

とはいえ本章において私が1815年をカノーヴァの晩年と言ってしまうのは、その種の芸術的展開とは無縁の、もっと素朴な事由からである。8月15日、カノーヴァは「自らの意志で身辺整理をした」、つまり遺言をしたためているのである³。スタジオの備品も含め、一切の財産を親族およびデステを筆頭とする助手たちに配分するその内容は明瞭かつ妥当なものであり、実際のところ我々の興味を引くようなものではない。問題となるのはむしろ、さして健康状態が悪化したとも思われぬ57歳のカノーヴァが突如遺言をまとめた背景、すなわち8月10日に教皇庁大使に任命され、同28日にはパリにいるという、身辺の急変である。

カノーヴァの主目的はパリ会議に出席し、革命期にイタリアからフランスへと移送された美術作品の返還をフランス当局に要求することであった。結果的に作品回収は成功し、教皇庁もカノーヴァをイスキア候に叙してその労に報いている。だが、この任務が彼に遺言を書かせるほどに過酷なものであった点は見逃せない。

この作品回収には前史がある。略奪、徴発、接収と、言葉は様々であるが、要するに、まずは作品の移送があったのだ。以下、この経緯について触れておこう。

1. 芸術の移送／詐取／略奪 — フランス革命とイタリアの美術作品—

フランス軍による美術作品の接収・移送は、革命の展開、あるいはその理念の変質と軌を一にする現象である。国民公会時代の1794年、革命政府は征服地の傑作を公的な美術館として創設されたルーヴルに移送することを宣言する。同年9月、ベルギー内の傑作を携えてパリに戻った革命軍少尉バルビエは、国民公会において演説の機会を得た。曰く、彼らは圧制者やその同盟者と戦う一方で、

「専制君主によって放棄された数多くの美術品を慎重かつ迅速に保護した。あまりにも長い間これらの傑作は隷属状態に置かれ、汚されてきたのであるが、今や自由な人民の心のうちで平和を見出すであろう。奴隷の涙はその偉大には相応しからぬものである。その至高の名声は死の眠りを妨げるものである。しかし、今やこれら不滅の作品は他所にあるのではない。今日、それらは芸術と天才、自由と平等の祖国、フランス共和国にたどり着いたのである。私自身がこれら価値ある絵画を集め携えてきたし、他の人々もこれに続くであろう」⁴。

ここでは美術作品の略奪行為はむしろ保護の手段として語られている。諸国民が革命によって圧政から解放されるように、芸術もまた隷属状態を解かれるのである。バルビエの言葉は初期の略奪／接収が革命の原理との整合性に配慮していたことを窺わせるだろう。パリに送られる作品は戦利品や勝利記念である以上に、解放の象徴でなければならないの

²cf., Venturi, Lionello, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964, pp.164-168.

³Canova, Antonio, *Scritti I*, Roma, 1994, pp.375-378.

⁴Wescher, Paul, *I furti d'arte*, Torino, 1988, p.35.

である。原理的には、専制的な支配層の所有作が「解放」対象となるだろうが、実際には例外多数であった。

1795年10月に成立した総裁政府は国民公会の対外戦争を引き継ぎ、芸術作品の略奪/接収も継続する。とりわけ1796年4月からのイタリア遠征においては、より体系的な接収が目指された。戦勝を繰り返すフランス軍は各地の支配者と結んだ休戦協定の細目に美術品の接収・移送を盛り込み、その合法性を高めると同時に、専門委員が収集作品を選定していった。

1796年6月、フランス軍の総指揮官ナポレオンは、教皇庁との休戦に合意する。教皇は賠償金の支払いに加え、ポローニャ、フェッラーラの放棄、100点の美術品、500点の写本の譲渡に応じた。フランス側が要求した美術品のうち、81点までが古代彫刻であった。この選択に際しては、公共の美術館の地位を侵すことについて全く無頓着になっている。《ラオコオン》や《ベルヴェデーレのアポロン》(図116)を筆頭に、ピオ・クレメンティーノ美術館、カピトリノ、コンセルヴァトーリ美術館の傑作のほとんどが接収対象に指定された⁵。

情勢はさらに動く。1797年2月、フランス軍は侵攻を再開。同12日トレンティーノの和約が結ばれ、美術作品の速やかな移送があらためて求められた。さらに翌年教皇ピウス6世が追放され、ローマ共和国が成立すると、接収はさらに広汎に実施される。アルバーニ、プラスキの両枢機卿の個人コレクションも没収され、ルーヴルへと送られたのもこの頃である⁶。

1798年7月、イタリアから到着した最大規模の略奪品は、バリの民衆の歓喜のうちに迎えられた。古代彫刻の列のなかには次のような掲示が読めるだろう、「ギリシアはこれら譲り渡し、ローマは失った。これらの運命は2度変わったが、もはや変わることはないだろう」⁷。またこのときに作られた唄には「ローマはもはやローマにはない。それはすべてパリにある」という一節があったという⁸。ここにはもはや革命初期の美術作品の「解放」の論理は認められない。ローマを根こそぎにする、そのことが歓迎されているのである。後にこれらの作品を展示したルーヴルを訪れた外国人の多くもコレクションの比類ない充実ぶりに感嘆している。が、その一方で、ゲーテのように当惑を隠せぬ者もいた⁹。国籍を問わずローマ在住の芸術家、愛好家の悲嘆、反発は大であった。スイス人彫刻家ハインリヒ・ケラーは「破壊は身の毛もよだつほどだ」と友人に書き送っている¹⁰。そして我々のカノーヴァもこの破壊に直面した一人の「外国人」芸術家であったはずである。

⁵ibid., p.63.

⁶ibid., p.77.

⁷ibid., p.80.

⁸Haskell, F. and Penny, N., *Taste and Antique*, Yale Univ. Press, 1981, p.108.

⁹ゲーテ 「プロピュレーエンへの序言」 小栗浩訳、登張正實編 世界の名著「ゲーテ、ヘルダー」 中央公論社 1979年、364頁。

¹⁰Wescher, op.cit., p.76.

2. 略奪への抵抗—カトルメールの場合—

もちろん嘆息ばかりではなかった。略奪・移送に異議を唱え、フランス政府に対し、一種の局地戦を挑んだ者もいたのである。そのなかにはカトルメール・ド・カンシーとカノーヴァも含まれる。もちろん彼らの言論が、ナポレオンの巨大美術館構想を押し留めることはなかった。だが、そこで練り上げられた文化財保護の論理は、ナポレオン体制後、作品回収をすすめる教皇庁の大きな指針となったのみならず、さらには近代的な文化財行政の礎ともなるのである。

1796年、カトルメール・ド・カンシーはフランス軍の略奪を正面から批判する小冊子を刊行した。すなわち「イタリア美術のモニュメントの移動、その諸流派の解体、そしてそのコレクション、ギャラリー、美術館等の略奪が諸芸術と科学に与える損害についての手紙」である¹¹。末尾には美術品略奪の即時中止を訴える50人の芸術家の署名が添付されており、そのなかにはヴィアン、ダヴィッド、シロテといった世代の異なる画家達の名が見える。そしてドノンの名さえも(皮肉なことに、彼は1802年、カノーヴァが固辞したナポレオン美術館の総裁職に就く)。「ミランダへの手紙」という通称でも知られるこの書簡集は、芸術作品のコンテクスト依存性を重視し、作品を美術館に送り込むことに異を唱える点で、反美術館論の嚆矢とされる¹²。

「ミランダへの手紙」は架空のミランダ將軍へ宛てた7通の手紙をまとめた形になっている。まずもって語られるのは、芸術・科学の領域の汎ヨーロッパ的性格である。すなわちヨーロッパ全体が「諸芸術・諸科学の共和国」であり、その構成員の共通目標は、幸福や快の完全化、教育や理性の進歩・発展といった人類の向上なのである¹³。この点からカトルメールはヨーロッパにとっての芸術教育の手段であるイタリア、ローマに対する略奪行為を糾弾するのである。ローマ賞受賞者をはじめ、各国から多くの人々が訪れる芸術の都を破壊すること。それはもはや18世紀の事件とは思えぬ古代ローマ人ばりの蛮行なのである¹⁴。

略奪・移送を許さぬ理由として、カトルメールはさらに有機的統一体としてのイタリアという観点を呈示する。「沢山のものが集まってイタリアを一種の大美術館、芸術研究に適したあらゆる事物の保管庫にしている」¹⁵ため、わずかな分散も全体の破壊につながるのである。このようにイタリアが特権化されるのは、15世紀に至るまでヨーロッパの他

¹¹Quatremère de Quincy, "Lettres au Général Miranda sur le préjudice qu'occasionnent aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, Le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc." in *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1989.

¹²岡田温司 「もうひとつのルネサンス」 人文書院 1994年、第7章「アンチ美術館の論理と倫理」参照。

¹³Quatremère de Quincy, "Lettres au Général Miranda, pp.190-191.

¹⁴ibid., pp.193-194.

地域が無知と野蛮に浸されていたのに対し、そこには土地固有の記念碑や古代の伝統を守りぬく理性があったからである。こうした過去の蓄積においてローマの優位は決定的である。そうであればこそ「ローマという美術館の解体はその統一を原理とする全ての知の死」¹⁶に繋がるのである。ここで興味深いのはカトルメールが考える統一体の構成要素の多様である。つまり「ローマという美術館」は、

「もちろん彫像や巨像、寺院やオベリスク、勝利記念柱、浴場、円形闘技場、円形劇場、凱旋門、墓、ストゥッコ、フレスコ、浅浮き彫り、碑、装飾の断片、建築資材、家具、家庭用品等々で構成されていますが、さらに場所や風景、山、石切り場、古代の街道、廃虚の街の跡、地理的關係、あらゆる事物のその中での關係、記憶、地方の伝統、現行の慣習、その国でしか生じない比較対象によっても構成されているのです」¹⁷。

さらにローマという美術館＝統一体は、一構成要素として他の諸都市と結びつき、イタリアという美術館＝統一体を立ち上げる。こうした関係性の綱目を前にすれば、一個の孤立した芸術作品を語る事がいかに不十分な振る舞いであるかわかるだろう。作品とはあくまでも統一体内部に充溢する構成要素のひとつであり、その内部での関係性において、自らの長所を明らかにするのである¹⁸。

このような「ミランダへの手紙」に認められる主張は、後年の著書「芸術作品の目的に関する道徳的考察」においても繰り返されるだろう¹⁹。その際標的となるのは反道徳的で過剰な「コレクション熱」la manie des collectionsである。カトルメールによれば、このコレクション熱、言い換えれば、コレクションを増加させるための作品の濫用が、芸術の正当な遺産性を奪い去ってしまう。作品の政治、宗教、道徳性は切り捨てられてしまうのである。我々は自ずとコンクールの視点で作品を観察するようになり、芸術家の席次決めに没頭する。「我々は素描と素描、色彩と色彩を比較することだけに熱中し、美と欠点について見積もる。絵画の採点表をつくり、全てをそのうえに載せてしまう」のである。カトルメールはこのような抽象的な完全性にもみ依拠した判断と、その実践としての完璧なコレクションづくりが公衆の精神に悪弊をもたらすとする。傑作の集積の中で公衆の感情は鈍化し、「関係性に関するあらゆる理念が、一つの調子の内に消え去ってしまう」のである²⁰。カトルメールはこうしたコレクション熱の弊害として「批評精神すなわち不毛の、冷ややかな精神」の出現を指摘する²¹。芸術の領域において、この精神は、趣味と感情の破壊原理となる。感情にではなく理性に訴える批評精神のリゴリスティックな適用が、芸術家が公衆に訴える作品を生み出すことを妨げるのである。また公衆も、コレクション

¹⁵ ibid., p.197.

¹⁶ ibid., p.205.

¹⁷ ibid., p.207.

¹⁸ ibid., p.216-217.

¹⁹ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1815 (1989).

²⁰ ibid., pp.38-39.

²¹ ibid., p.40.

と批判の濫用の中で、その効果を享受することを忘れ、判断に没頭することになる。カトルメールは問う、「もはやその物質しか残さない肖像が私に何を語りかけようか。墓所のない霊廟、二重の意味で空虚なセノタブ、死さえはびこることのない墓が私に何を語りかけようか」と²²。美術館と霊廟のアナロジーの登場である。さらにこう述べる、

「あらゆるモニュメントを移し変え、そこからバラバラになった断片を集め、かけらを方法論的に分類する。さらにそれらを結びあわせて、近代的なクロノロジーを編み出すこと。それはあるひとつの理性のために、死せる国民国家に加わることであり、存命中にその葬儀に参加することである。つまり芸術史を作るために芸術を殺すこと。いやそれどころか芸術のエピタブを作ることなのである」²³。

すでに述べたように、カトルメール・ド・カンシーの主張がフランス軍の「蛮行」を食い止めることはなかった。ナポレオンの権力掌握と歩を合わせて、イタリア・ローマというテクストの蚕食はむしろ着々と進行していったのである。こうした状況下、ナポレオンに疎まれる「王党派」カトルメールに代わり表舞台に登場するのがカノーヴァである。

3. カノーヴァの場合 (1802~1815年)

フランス軍のイタリア侵攻に対するカトルメール・ド・カンシーの反応が一種の義憤（あるいはナポレオンに対する私憤）であったとすれば、カノーヴァのそれは自失に近かったのではないか。目の前で滅んだのは都市の有機的な関係性どころではなく、自らの祖国であったのだから。1797年5月12日、ヴェネツィア共和国崩壊。その直前、カノーヴァは旧知のヴェネツィア貴族ファリエルにこう書き送っている、

「イタリア全土が、いやヨーロッパ全土が壊滅している以上、身にまわり付く多事に引き留められなければ、アメリカにでも行ったでしょう。というのも最愛の祖国の窮状を見ては、私自身死にそうな気持ちになるからです」²⁴。

結局カノーヴァはアメリカには行かないだろう。ヴェネツィア共和国から受けていた年金の継続を求めてウィーンを訪れた程度である。彼をつなぎ止めたのは係累ばかりではない。1800年、アカデミア・ディ・サン・ルカの会員に推挙され、1802年の年頭にはピウス7世から騎士の称号を受ける。さらに同年8月10日、教皇庁の美術監督官に任命された。ジュゼッペ・ドーリア枢機卿の告知によれば、「レオン10世が比類なきウルビーノのラファエッロに課した事跡に倣い、カノーヴァを芸術家全体の頂点に配すと同時に、全教皇庁のはかり知れぬ美術の炎の守り手」としたのであった²⁵。つまり混迷する革

²² ibid., p.48.

²³ ibid.

²⁴ Pavanello, Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, pp.84-85.

²⁵ Malajoli, Bruno, "Le benemerenze di Antonio Canova nella salvaguardia del patrimonio artistico", in *Quaderni di San Giorgio 35, Da Antonio Canova alla Convenzione dell'Aja*, Firenze, 1975, p.26. 以下、作品回収をめぐる1815年までのカノーヴァの動向については、基本的にこの論文を参照している。

命期を切り抜けるための手札として教皇庁に取り込まれたわけである。

9月には早速パリでナポレオンに面会している。この第一執政の肖像制作がその主たる目的であったが、カノーヴァの秘書ミッシリーニによれば、両者の話題はフランスによる美術品略奪に及んだ。イタリア人のみならずフランス人もこれを悲しんでいると告げたいので、カノーヴァはカトルメールの小冊子に言及したという²⁶。一方、ナポレオンは自身の名を冠した美術館の総裁職をカノーヴァに呈示したが、彫刻家はもちろん固辞している。

10月2日、カノーヴァの示唆に基づいてひとつの教皇勅書が發布される。これは領内の美術品保護に関する法令であり、アルバーニ枢機卿やヴァレンティ枢機卿のそれを逼迫した状況に合わせ強化するものであった²⁷。重要な作品を領内から持ち出すことを禁じると同時に、流出の危険のある作品を買い上げ、教皇庁の美術館に収めていくのである。実際に執筆したのは監督官カノーヴァに従う委員カルロ・フェア。彼はヴィンケルマンの翻訳者として知られる古代通であった。オリエッタ・ピネッリによれば、この法令は1820年にほとんどそのままの形で再發布され、20世紀初頭まで効力を保つことになる²⁸。

イタリアンの文化財問題に詳しいエミリアーニは、この勅書の背景としてエンニオ・クリーノ・ヴィスコンティによるピオ・クレメンティーノ美術館形成、ヴィンケルマンやランツィの著作、そして「カノーヴァの豊かな学識」を挙げているが、アントニオ・ピネッリはさらに踏み込んで、カノーヴァの盟友カトルメール・ド・カンシーの冊子の役割を強調している²⁹。実際、勅書冒頭において都市ローマの芸術的卓越やその教育的機能が語られるあたり、「ミランダへの手紙」の続編の趣である³⁰。

具体的な規定を本文に付された番号にそって見ておこう³¹。

- (1、2) 公私聖俗を問わず教皇領内の一切の美術作品、およびそれに準ずる物品の輸出禁止。一勅書はあらゆる名辞を羅列して、抜け道のないようにしている。
- (3) 輸出規制は所有者の地位・国籍にかかわらず適用される。
- (4) 罰則規定。
- (5) 教皇領内での美術品の流通については美術監督官および委員の許可を必要とする。
- (6) 保存されるべきあらゆる物品は美術監督官・委員の監督下に置かれる。
- (7、8) 美術品の破損の禁止。建築の解体についても監督官の許可が必要。

²⁶Missirini, Melchior, *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, p.169.

²⁷Malajoli, op.cit., p.25.

²⁸Pinelli, Orietta Rossi, "Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti", in *Ricerche di storia d'arte* 8, 1978-79, p.29.

²⁹Pinelli, Antonio, "Storia dell'arte e cultura della tutela: Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 8, 1978-79, p.44.

³⁰Chirografo della Santità di Nostro Signore Papa pio VII, Roma, 1802, in *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Bologna, 1989, p.174.

³¹ibid., pp.175-185.

(9、10) 聖堂の各種装飾を取り外してはならない。修復のため絵画を取り外す際も美術監督官・委員の許可を要す。

(11) 私有の美術品を公表すること。

(12、13) 土木工事によって遺跡等を発見した場合、これを破壊・隠匿してはならない。これは公共の美術館に帰属する。私有地においても同様。適切な価格で美術館が買い上げる。

(14) 私掘の禁止。美術監督官・委員の許可が必要。

以上のような項目を見れば、今日の文化財行政の論点のかなりの部分が押さえられているのが分かるだろう。だが、我々にとって気になるのは、この法令を施行するだけの経済力が教皇庁にないこと、そして監督官の役割の重さである。実際カノーヴァは、経済的危機に直面したジュスティニアニ侯爵家が80点の碑石のコレクションを国外に売却しようとした時、これを私費で買い上げ、教皇庁に一括寄贈している。これが今日のヴァティカン・キアラモンティ美術館誕生のきっかけとなった³²。

1810年、カノーヴァは再度パリを訪問し、10月、皇帝ナポレオンに面会する。この時の模様は、カノーヴァの自筆稿によって知られている。イタリア・フランスの芸術家の比較、彫刻論、さらには結婚観などへと話題は揺れるが、カノーヴァは芸術振興に宗教が果たす不可欠な役割を強調して、暗に教皇庁の地位保全を求めたいので、イタリア諸都市の芸術作品保存の必要性を訴える。カノーヴァは皇帝のローマ視察を求めるが、これは「維持が図られない以上モニュメントは滅びる」ことを体感してもらうためであり、またローマのアカデミアの窮状を実見してもらうためである³³。さらにフィレンツェの状況も訴える。すなわち、「サンタ・クローチェ聖堂内には雨が降り注いでおります。政府が修道士から地代をとるのであれば、少なくとも教会に基金を与えるべきです。さもなくば、近代芸術の傑作の数々が滅び去ってしまうでしょう」³⁴と。また、「傑出した美術作品で充ち満ちたフィレンツェの諸建築についてもここで記憶に留めておきましょう、作品が売り払われることのないように」³⁵と、注意を喚起している。

「ローマやフィレンツェの芸術的モニュメントを保存する必要」を繰り返し語るカノーヴァは、傑作の「美術館送り」を示唆するナポレオンに対し、作品を所蔵する建築そのものの維持・全体保存を主張する。手稿中目に付くのは「保存」conservareという語である。絶対無比のナポレオン体制下、作品の「返還」restituireを訴えることは出来ない。カノーヴァは作品維持に照準を絞っているのである。ミッシリーニによれば、なおイタリアに残る《ファルネーゼのヘラクレス》に話が及んだとき、カノーヴァは「陛下、少なくとも何かはイタリアに残し置き下さい。古代のモニュメントは、ローマからもナポリからも動かしようのない数限りないものと鎖のごとく結びついて、ひとつのコレクションを形成しているのですから」³⁶、と述べたという。

³²Malajoli, op.cit., p.28.

³³Canova, Antonio, *Scritti I*, Roma, 1994, p.344.

³⁴ibid., p.345.

³⁵ibid., p.346.

この度の会見では「ミランダへの手紙」の倫理的次元は後退し、文化財の原状保存という観点が強調された。この戦術はどうやら奏効したようである。というのも、直後にフランス側が具体策を呈示するからである。ナポレオンの秘書官メヌヴァルの11月7日付の手紙の要点は以下の通りである³⁷。

(1) アカデミア・ディ・サン・ルカを官有地に移転。

(2) 同アカデミアに10万フランの資金を提供。うち2万5千フランはアカデミアの維持、残り7万5千フランは古代モニュメントの保存に充てる。

(3) 同アカデミアに30万フランの基金創設。うち20万フランは発掘活動に、10万フランは芸術家育成に活用する。

(4) 都市の建築物、美術作品の保護に関しては、フィレンツェのアカデミアの要求にも十分に応える。

さて、カノーヴァが三度目にパリを訪れるのはナポレオン体制瓦解後の1815年である。本章の冒頭で述べたように、8月10日にピウス7世からパリ会議大使に任命され、15日には遺言をまとめ、28日にはパリに入るといふ慌ただしさであった。カノーヴァに課された任務は美術品の回収であったが、これは困難を極める。というのも大抵の作品がポローニャの休戦協定やトレンティーノの和約に則ってフランスに移送されたものであり、フランス側から見れば、教皇には返還を要求する権利など全くなかったからである。移送は不当にも合法的なのである。

もちろん専門的な行政官ではなく、カノーヴァを派遣したピウス7世やコンサルヴィ枢機卿の狙いもここにあったはずである。「ミランダへの手紙」風に言うならば、ヨーロッパという芸術と科学の共和国の名誉市民カノーヴァを舞台に登場させることで、煩瑣な法解釈による解決を避け、ことの不当性のみを強調するわけである。プロシアのように軍事力に頼めぬ教皇庁にとっては、相変わらずカノーヴァのみが持ち札なのである。

カノーヴァは連合代表と接触するにあたり、あらためて「ミランダへの手紙」を印刷配布する³⁸。さらに覚書を各国代表に送って論点を明確化する。

「フランス政府は何の告知もなく、平和な教会国家を武力で侵略し、トレンティーノの和約を突きつけた。つまり教皇ピウス6世に対し、和平と、その政治的存在を認める代価として、とくに絵画・彫刻の傑作、ヴァチカン図書館の重要な写本を捧げるよう強要したのである。しかし時をおかずこのフランス政府は何の合法性もなく、条約を遵守することもなしに再度教皇領に侵入、教皇本人を退位させ捕らえてしまったのである。とすれば、都市ローマは条約に強いられて譲渡し、失ってしまった全てのものを取り戻す神聖な権利を有するはずである。条約は、承認した国家によって侵犯された瞬間から、もはや存在しないのであるから」³⁹。

このように教皇庁の基本的な立場を示したうえで、カノーヴァは「ローマという美術館

³⁶Missirini, p.244.

³⁷Pinelli, A., p.48.

³⁸Pinelli, A., p.61.

³⁹Missirini, op.cit., p.373.

の解体は統一を原理とする芸術の知全体の死である」⁴⁰と続ける。これは言うまでもなく「ミランダへの手紙」のなかでカトルメールが用いた台詞である。カノーヴァはさらに都市ローマがフランス人を含む多くの芸術家にとっての生きた教育の場であることを指摘し、フランス政府の関心はむしろプロヴァンスの古代遺跡の発掘に向けられるべきだと主張する。つまり古代ローマ人風の征服権の行使はまず避けなければならないのである⁴¹。こうしたカノーヴァの主張は用語の点でも完全にカトルメールを踏襲している⁴²。

別の覚書においてもフランス側によるトレンティーノの和約違反を指摘したうえで、教皇庁は賠償を要求するのではなく、寛大にもただ芸術作品の返還を求めているのだと主張する。つまり「教皇がこれらを要求しているのは単にローマ人のためばかりではなく、ヨーロッパの文明化された全ての国民の利益のためなのである」⁴³。また「ローマは移送不可能な第一級のモニュメントを有しており、したがって、そこからなにか傑作を取り除くと、他所では産み出しようのないローマの美しい統一が傷付いてしまう」と付け加えて、ローマの完全性を再強調している⁴⁴。

以上のようなカノーヴァの覚書の論点は、トレンティーノの和約をいかに失効させるかという点を除けば、「ミランダへの手紙」によって徹頭徹尾貫かれていることが分かるだろう。

とはいえフランスとの関係悪化を望まぬ各国は、トレンティーノの和約の合法性を根拠に、教皇庁の立場に理解を示そうとはしなかった。9月9日、カノーヴァはタレーランに、後日ルイ18世に謁見することとなったが、当然何の成果も得られなかった。

だが、イギリス全権ウェリントン公が旧秩序への回帰を再確認したのをきっかけに、革命期の条約の効力が低下する。さらにオーストリアも作品回収について積極策に転じる。9月20日、イギリス軍がルーヴルに入り、オランダから移送された絵画を梱包してしまう。さらに同日、オーストリア、トスカーナ、バルマ、ピアチェンツァの使節がオーストリア軍兵士に守られて作品を回収した。一方カノーヴァは同27日に美術館総裁ドノンと交渉するが決裂。10月2日、結局は連合軍兵士に守られた実行使となった。ルーヴルの内外でフランス人が騒ぐ。パリ在住の外国人芸術家の手を借りてようやく作業を終えた。パリにおけるカノーヴァの活動は10月10日、コンサルヴィ枢機卿に宛てた手紙において締め括られるだろう。曰く、「今日まで私が被った苦痛や不安、不快感については記しようもありません」⁴⁵。

ここでカノーヴァに感情移入しても意味のないことだ。そう心得ていても1802年から1815年までの彼の公的生活には歴史に振り回された痛々しさがあるだろう。もちろん

⁴⁰ibid.

⁴¹ibid., pp.374-375.

⁴²征服権は「ミランダへの手紙」の第1書簡、プロヴァンスの発掘は第2書簡の論点である。

⁴³ibid., p.381.

⁴⁴ibid., p.382.

⁴⁵Malajoli, Bruno, op.cit., p.40.

人我々にとって重要なのは、この間カノーヴァが絶えず「ミランダへの手紙」を携えていたということだ。たしかにそれは芸術の共和国を語る過度に道徳的なパンフレットであった。だが、彼にとってはそれが唯一の支えであったことを忘れてはならないだろう。

1796年の「ミランダへの手紙」は1802年の「教皇勅書」、1815年のカノーヴァの「覚書」へと姿を変えながら、常に文化財保護の正典であり続けたのである。

5. エルギン・マーブルズ

カノーヴァの1815年は慌ただしい。任務を終えた彫刻家はさらにロンドンへと足を伸ばす。これはパリ会議におけるイギリスの助力、とりわけパリからローマへの作品搬出の経費負担に対して感謝の意を伝えるための旅であった。パリとは打って変わって、ここでカノーヴァは最大級の歓待を受けることになる。そしてこの時、後に大英博物館の至宝となるエルギン・マーブルズ(図117、118、119、120)に触れているのである。1815年12月9日、カノーヴァはロンドンからパリのカトルメールへ書簡を送っている。

「彼が直接制作したか、最後に手を入れたかはともかく、これらがフェイディアスの作であることは確かです。これらのはっきりと示すのは偉大なマエストロは美しき自然の真の模倣者であったということです。取り繕ったところもなければ誇張も硬さもなし。つまりコンヴェンショナルとか幾何学と呼ばれるような部分が全くないのです。私はこう結論づけます、私たちの持っている多くの彫像、誇張されたこれらの彫像は、多くの彫刻家によるコピーに違いない。彼らはローマに送るためにギリシアの美しい作品のレプリカを作ったのである、と。フェイディアスの作品は真の肉体、つまり真の自然です。こう告白しなければなりません、こうした美しい作品に私の心は奪われてしまった、と。というのも常々感じていたのです、偉大なマエストロたちは、他でもないこのやり方で制作していたのです、と。そこにあるのは全てかたちの美しさと肉付きのよさです。なぜなら人体はブロンズではなく、常に柔軟な肉で構成されるからです。彫刻家を同定するには、厳格さを捨て、とくに美しく柔らかい自然な練り上げに達している点から判断すれば十分です」⁴⁶。

エルギン・マーブルズとは、エルギン卿トーマス・ブルースがバルテノン神殿などで収集し、英国にもたらした彫刻、古代遺物の総称である。ここでは特にバルテノン神殿のペディメント、メトープ、フリーズ各部の彫刻をさしてこの語を用いることとする。大英博物館の一室をなすこれらの彫刻群は、今日でこそ古代ギリシアの代表作として一般に受け入れられているが、英国に移送された当初から一貫してこの高い評価を得ていたわけではなかった。以下、このコレクションが大英博物館に収まるまでの経緯と、その時々に表示された価値判定を振り返ることとしよう。

1807年、ロンドン、パークレインにおける公開に際して、エルギン卿の秘書であったウィリアム・ハミルトンを悩ませたのは、コレクションの展示、及び修復の問題であった。当時、古代彫刻を展示するうえで一般的であった修復の実施は、すでにエルギン卿自身がローマにおいてカノーヴァに打診していたが、彼が固辞したという経緯があった⁴⁷。

⁴⁶Quatremère de Quincy, M., *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, pp.288-289.

今回意見を求められたのは英国を代表する新古典主義の彫刻家、フラクスマンである。ハミルトンはエルギン卿に宛てた手紙の中で、フラクスマンによる判断を伝えている。それによれば、フラクスマンはこのコレクションが中身の価値において、パリが自慢しているものをはるかに凌いでいると断言したうえで、修復の困難さや、実行したとしてもその本来の価値を損なう危険があることを指摘し、修復に否定的な立場を取ったという。結局フラクスマンに課せられた仕事は、断片を適切に配置することに留まった⁴⁸。

公開当初、このコレクションを訪れた人物に、画家ベンジャミン・ロバート・ヘイドンがいた。初めてエルギンマーブルズに触れたときの印象を、次のように記している。

「私が最初に目を留めたのは、女性群像中の一体の手首である。そこに見えたのは、女性像であるにもかかわらず、とう骨と尺骨であった。私は非常に驚いてしまった。というのも、いままでどんな古代の女性像の手首にも、こうした骨が仄めかされているのを見たことがなかったからである。肘に視線を移してみた。腕の形に影響を与えている、外に出たか状突起が自然な感じで見えた。私には安らいだ腕と、力を抜いたその柔らかな部分が見て取れた。私が感じた自然と理念の結合が、高次の芸術の求めてやまぬものであることは白日の下に示された。我が胸は高鳴る」⁴⁹。

ヘイドンはさらに他の彫像にも目を向ける。《イリッソス》(図59)においては横たわったからだから突き出る腹部を認めた。一通り眺めた跡、彼はこう述べる。

「ここにあるのはイギリス人のコモンセンスによって理解し得る原理、つまり、偉大なギリシア人がその最良のときに確立した原理である。(中略)私は将来について考えた。私はこれらの原理が最良のものとなり、自然を欠いた誤った理想美を克服し、自然こそがその基盤となるような真の理想美を確立すると予言した」⁵⁰。

最終的に理想美という、旧来の新古典主義の規範にすり寄ってしまうものの、むしろ自然主義的な視点からエルギン・マーブルズを称賛している点で、ヘイドンの言葉は記憶に留める必要がある。

また別の称賛者の声に耳を傾けてみよう。ジョージ・カンバーランド。画家兼版画家の彼がマンズリーマガジンの編集者に宛てた文章が1808年、7月号に掲載されている。このなかで彼は《テセウス》、つまり今日では《ディオニュソス》(図121)と同定されている像について語っている。

「この像はほとんど裸体で休息している。手足や頭部、トルソを欠くこともなくほとんど完全な状態である。あらゆる部分が単純で、落ち着いており、威厳に満ちている。まさしくイタリア人がほどよい柔らかさをpastosoと呼ぶものの好例である。大理石ではあるが柔らかく、ふっくらとしていて、肉付きが良い。実際に皮膚を被った人体のようだ。腰を下ろした像全体に優しげな落ち着きが広がる。その一方で、一種の力強さも表わされてい

⁴⁷Pavan, Massimiliano, "A. Canova e la discussione sugli Elgin Marbles" in *Rivista dell'Ist. Naz. di Architettura e Storia dell'Arte*, 21-22, 1974, pp.225-226.

⁴⁸Smith, Arthur Hamilton, "Lord Elgin and his Collection" in *Journal of Hellenic Studies*, 36, 1916, pp.297-298.

⁴⁹ibid., p.301.

るが、これは骨よりもむしろ血に属するものである」⁵¹。

彼はさらに2体の着衣女性像、つまり《デメテル》と《コレー》(図118)について触れ、「大理石の代わりに粘土を用いたのではと思われるほどに衣の装は深く、線は流麗である」と記している。カンパーランドはこれらの像の卓越した自然主義を看取り、粘土や練り物のように大理石を扱う彫刻家の技量に感嘆しているのである。さらに彼はこの文章の末尾で、政府によるコレクションの購入と、採光の良い美術館建設を提案している⁵²。このことは後の事態の推移がけっして世論から遊離したものではなかったことを示唆するだろう。

この他にもフェースリやウェストも、エルギン・マーブルズを高く評価したが、無論、否定的な発言が皆無というわけではなかった。わけてもペイン・ナイトを中心とするディレクタント・ソサエティの異議は影響力のあるものであった。仕上げが粗く、工人の仕事だと非難される場合が多かったが、反対に、彫像の完璧さを人体からの型取りに帰し、その点で芸術とは呼べないとするものもあった⁵³。一方、こうした造形上の問題を離れて、エルギン卿のコレクション形成の手続きを問題にする動きもあった。ギリシアからの移送の合法性に疑念をはさむ、言い換えれば、そこに略奪という野蛮の臭を嗅ぐわけである。

以上のように、立場様々の判断が繰り広げられたが、この時点では賛否をこえて、エルギン・マーブルズは何よりも好奇の対象として公衆に迎えられていたのであった。しかし、この彫刻をめぐる言説は時を経ずして、よりオフィシャルな場へと送り込まれることになる。政府による買い上げの是非を問う論争がそれである。以下、この論争をその前史から追っていこう。

一時は私立美術館の建設も思い描いたエルギンではあったが、財政逼迫のためかなわず、政府による買い上げを求めるに至る。その際の交渉を有利に進めるべく、1814年、考古学の権威、エンニオ・クイリーノ・ヴィスコンティをロンドンに招聘し、コレクションの美点やその価値に関して意見を求めた⁵⁴。

そして1815年、カノーヴァの登場である。コレクションを案内したハミルトンによれば、カノーヴァは細部まで称賛しつつ一つの像の周りをめぐり、彼をはじめ全ての芸術家や目利きの目を、古代人が裸体像や着衣像を制作した際の真の原理へと向かわせる。この彫刻群の手法について、つまり、諸流派の形式的な線や教義が、彼らに本質的な自然美の代わりにコンヴェンショナルで幾何学的なシンメトリーを教え込む以前の手法について語ったという。また次のようにも語った。すなわち、このコレクションは《アポロン》(図116)と《ヴィーナス》、《トルソ》、《ラオコオン》を除くヨーロッパ中のいかなる作品にも匹敵するものであると。さらにヘイドンもカノーヴァの言葉を伝えている。曰く、

⁵⁰ ibid.

⁵¹ Holt, Elizabeth Gilmore, *The Triumph of Art for the Public 1785-1848*, Princeton U. P., 1983, p.118.

⁵² ibid., p.120.

⁵³ ibid., pp.114-115.

⁵⁴ Smith, op. cit., pp.318-319.

この形の美と、自然と理念の結合はかつて見たいかなるものにも優ると⁵⁵。ヨーロッパを代表する彫刻家によるこうした一連の発言が、コレクションの価値を裏書するものとして、購入交渉時にいかに重要であったかは言を待たまい。

ロンドン滞在中、カノーヴァは、本節冒頭に示したカトルメール・ド・カンシーへの手紙に加え、エルギン卿本人にも書簡を送っている。

「私はそれらのうちに見られる最良の形態と結びつけられた自然の真実に感嘆しています。ここでは全てが真実をもち、芸術に関する優れた知識を具えた生命が息づいています。しかも何の誇示や誇張もなく。真実や知識は、熟練を極めた技巧によって覆い隠されているのです。裸体は完全な肉Perfect fleshであり、この種のものの中では最も美しいものです」⁵⁶。

1816年2月、エルギン卿の請願を受けて、英国議会はエルギン・マーブルズ購入を議題として取り上げた。論戦のなかで問題とされたのは二つの点である。ひとつはコレクションの合法性。エルギン卿の移送(略奪)行為はバイロンの舌鋒を浴び、一種のキャンダルとなっていた。最初の証人エルギン卿に対しては、収集の経緯が尋ねられた。彼はこれがトルコ政府からの許可(フィルマ)を得たうえで行われた合法的な行動であった旨を伝え、さらに旅行者やトルコ人による破壊から彫刻を守るために移送に踏み切ったことを示唆した⁵⁷。もう一つの論点は従来の古代彫刻との優劣である。ノルキンスやウェスト、ペイン・ナイトらが様々な判定を行ったが、なかでも当初からの称賛者フラクスマンが証人として登場し、理想性の名の下、《ヘルヴェデーレのアポロン》(図116)の卓越を指摘した点は重要である⁵⁸。ヘイドンやカノーヴァをはじめとする幾多の芸術家が書簡や雑誌というパブリックな場で称賛したこのコレクションの自然主義的傾向、あるいはそれと理想性の結合は、オフィシャルな場では沈黙を余儀なくされているのである。

ともかくもエルギン・マーブルズの購入は下院で決議される。購入費用3万5千ポンド。エルギン卿側が提示した額、6万800ポンドとの大きな格差は、議論の推移を示唆して余りあるものだろう⁵⁹。1817年、コレクションは大英博物館で公開される。ただしエルギン・マーブルズ論争はこれで収束していった訳ではなかった。物理的な場こそ定まったが、その芸術としての価値についてはなお定かな位置は与えられていなかったのである。こうした状況のなかで、我々は再びカトルメール・ド・カンシーに出会うことになる。

6. エルギン・マーブルズとカトルメール

1818年、カトルメールはロンドンにいる。カノーヴァの手紙を受け取ってから、お

⁵⁵ ibid., p.333.

⁵⁶ ibid., p.334.

⁵⁷ ibid., pp.336-337.

⁵⁸ ibid.

⁵⁹ ibid., p.341.

よそ2年半が経過していた。この年月を埋め合わせるかのように、カトルメールは大英博物館に通い、エルギン・マーブルズに目を凝らす。彼はカノーヴァに7通の手紙を送るだろう⁶⁰。これらはエルギン・マーブルズの作者の問題を興味を中心としつつも、日付の変わるままに変奏をくりかえし、時として美術史学の方法を批判的にかすめては去っていく。以下、この内容について吟味していく。

6月6日付けの最初の手紙には、序文といった趣がある。カトルメールはロンドンで実際に目にする以前のエルギン・マーブルズ体験について語る。彼は、すでにパリにおいて《テセウス》(すなわち《ディオニュソス》)をはじめとするいくつかの彫刻の石膏モデルを観察する機会に恵まれていた。そのときにすでにこれが一種の啓示となることを感じたという。つまり即座に「ギリシアの芸術と趣味の歴史について、わずかなそれも脈絡のない疑わしい事物のみに支えられて考えられてきた体系全てが誤りではなかろうか」と思われたという。カトルメールの見るところ、「パルテノンの彫刻が趣味の歴史の巨大な空白を埋める」のである⁶¹。

6月8日付の2通目の手紙においては、冒頭、熟視の必要性が説かれる。以下、論点を整理しよう。一般に廃虚や欠損した作品が称賛されるが、これは欠けた部分を補う想像力が、残った部分の美に、はかりしれない尺度の美を付け足すからである。一方、完全である場合、その作品は精神に取まったイメージを与えるのみで、そこにはもはや何もない。つまり欠損そのものが利点となり得るのである。この効果はどんな古代作品についても当てはまるのであるから、エルギン・マーブルズについては言うまでもない。この点で、初見の印象は疑われて然るべきなのである。「傑作の優越性は常に再度目にしたときに得られるのである」⁶²。曖昧な驚きの感情が、理にかなった称賛の感情に変わることが重要なのである。

このように見方を規定するや、カトルメールはフリーズ(図119)に視点を移す。ここでも最初に明確にするのは熟視の方法の細則である。

「この作品を考察するうえでの深刻な過ちは、全く異なった視点のもとで、孤立した、非常にわざとらしい主題を観察するようなやり方で、各部を全体のつながりから分けて判断し、浅浮き彫りの制作との関連で評価しようとすることである」。このフリーズは「あらゆる面から考察しようとする観者の眼差しの下に置かれるためのものでもなければ、学究的な批評家の探求に供されるためのものでもなかったのである。ここであらためて考慮する必要があるのは、浅浮き彫りに関する古代人のシステムなのである」⁶³。

このカトルメールの歴史的再構成の態度は、機能の問題をもかすめていく。古代人にとって、

「浅浮き彫りはヒエログリフの末裔であり、等価のサインである。つまり一つのエクリ

⁶⁰Quatremère de Quincy, "Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome" (1836) in *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1989.

⁶¹ibid., pp.101-102.

⁶²ibid., p.111.

⁶³ibid., p.112.

チュールであった。人体像は常に秩序や構成のうちにその本来の用途の特徴を具えていた。そこではまたグラデーションや遠近法、その他の絵画的な効果は求められず単純に制作される。さらに見られる場所や空間に応じてその多様性は定められる」⁶⁴。

自律的な芸術作品としての鑑賞評価を避け、歴史的な再構成を行い、実際の機能に即して考察する。言ってみれば、同時代人の視線にまねぶことの強調。今日の美術史学研究においても妥当な態度表明であると同時に、社会史的なアプローチとも交錯する言葉である。

8日付の第3の手紙は主にメトープの彫刻(図120)にさかかれている⁶⁵。ここでも実際の設置場所を考慮に入れて、距離を取って眺めることが求められる。カトルメールはほとんど丸彫に近い突出感や粗い細部表現も、フェイディアスその人がこの視点の問題を考慮した結果と判断するのである。次いでこの群像の形態の特徴を規定する。様式は偉大かつ単純で、テッサンは古拙で真実味があり、しばしば大胆で細部を欠く。形は硬く時として強張っていると。カトルメールはメトープをフリーズやペディメントとは異なるカテゴリーに属するものとする。すなわちイタリア語で言うところのscarpellini、つまり彫刻師の手になるものと見做すのである。しかしここで作者の数を不用意に増加させはしない。監督の卓越を彼は強調するのである。手数が多さのためにこの彫刻の偉大さ、多様性を見失ってはならないと、彼は的確な指摘を行う。ここで例として挙がるのがラファエッロである。ジュリオ・ロマーノら多くの画家の筆が入っているにもかかわらず、ラファエッロ作とされるヴァチカンの装飾に、パルテノン神殿のメトープの制作がなぞらえられるのである。レオン10世、ラファエッロ、弟子の関係が、ペリクレス、フェイディアス、彫刻師のそれと重ねられるのである。なるほど今日なお傾聴に値するアトリビューションをめぐる言ではなかろうか。作者同定自体が自己目的化し、時として過剰な手分けが繰り広げられたかつての美術史学の言説に対する、予告されたプロテストとも聞こえるだろう。

12日付、第5の手紙。ここでは様式の差を「系譜学的契機」に還元することの困難さが指摘される⁶⁶。カトルメールはエルギン・マーブルズの各部の様式の差から、1世紀に及ぶ制作時期のずれを引き出すような見方を批判する。彼は用途に応じた、いわば共時的な差異の可能性を強調するのである。また、優れた作家であればマニエールはある程度選択可能であるとする。作者同定と並んで美術史の興味を中心と言える制作年判定に慎重さを求める言である。

書簡中に散見し得る以上のようなカトルメールの態度表明のうちに、我々は、学究的な美術史家の祖型を認めるかもしれない。安易な形式主義を避け、多様性を勘案しつつ事実へと迫る態度。彼の姿はヴィンケルマンと近代的な美術史家を結ぶ太い紐帯としてあらためて注目されることだろう。

しかし、ここで忘れてはならないことがある。つまり、彼が迫ろうとした事実とは何であったかということである。結局7通の手紙を通して何を語ったのか。端的に言えば、それはエルギン・マーブルズにフェイディアスが関与したということである。歴史的再構成、

⁶⁴ibid., p.113.

⁶⁵ibid., pp.121-133.

⁶⁶ibid., pp.149-165.

機能、アトリビューション、年代判定に関する適切な立場に立って議論を進める彼は、各々の結論において、フリーズ、ペディメント、メトープ全体へのフェイディアス関与の可能性を引き出すに至るのである。当時、ペディメントの技巧の卓越は衆目の一致するところであり、それをフェイディアスに帰すことはほぼ了解されていた。問題になっていたのは比較的粗い仕上げのメトープとフリーズの帰属であった。カトルメールは様式一元主義を一種の相対主義に切り替えることによって、この帰属問題の全面的解決を目論んでいたのであった。

無論、事実に迫る以上、この取扱は当然のこととみなされるかもしれないが、そこに微かな論理の破綻があるとすればどうであろうか。これが中立的な方法論によって引きだされた事実、科学的真実足りえないことが明らかとなるだろう。

10日付、第4の手紙に戻ろう⁶⁷。ここではペディメントが話題にのぼる(図59、117、118、121)。フェイディアス作と見做されることの多いこの彫刻群については、カトルメールもおそらくは語りやすかったに違いない。修復の問題に触れる余裕すら見せている。さらに、その入念な細部表現を繰り返し称賛する。「われわれはそこに制作の入念さを見出し、また、かすかな細部のうちにも仕上げの正確さを見出す」⁶⁸。われわれは、そして当のカトルメールもここで矛盾が生じたことに気づく。かすかな細部。これが問題である。これまでの手紙の中では、距離を取って眺められるという点を繰り返し強調して、細部の粗さを不問に付してきたのではなかったか。目立たないところを仕上げる必要などなかったはずではないか。カトルメールの解決はあまりにも苦しい。曰く、「証明するまでもないことと私は信じるが、これらの人物像はその場所ではなく、アトリエに展示され、当の場所に移される前に公衆の視線にさらされたのである」⁶⁹。

然り。アトリエに展示されたのだと、カトルメールに付き合う必要はないだろう。メトープやフリーズを救済するために投入した視点が、逆にペディメントを沈めてしまったのである。作品を原状において捉えることに意を払い続けたカトルメールではあったが、不意に美術館の眼差しで作品に迫ってしまったわけである。

この破綻を垣間見るかぎり、そもそも作者フェイディアスがカトルメールの中で前提とされていたことは明らかである。また、この仮定に盟友カノーヴァの1815年の断言が影響を及ぼしていたことも想像できるだろう。もちろんここでカトルメールが企てた操作を、目利きの直観に裏付けられたものとして回収する方法があるのかもしれない。しかしながら私は、ここでいう直観を恣意と分かつ術を知らない。

作品を見るとき、我々は「アトリエ」にいるのか、それとも「当の場所」か。言い換えれば美術館か、原状か。ここに至って、いささか平板に事実関係を追ってきた本章全体が、ひとつの構造をもって立ち上がってくるはずである。1818年の書簡におけるカトルメール・ド・カンシーの躓きは、実際には、1796年以来、反美術館論者として自らが強化した二項対立に足を取られたものだったのである。原状、すなわちオリジナルなコンテク

⁶⁷ *ibid.*, pp.135-147.

⁶⁸ *ibid.*, pp.144-145.

⁶⁹ *ibid.*, p.145.

ストを重視する姿勢が、自らの眼差しの揺れを必要以上に不自然なものにしてしまっているのである。

言うまでもないが、自前の二項対立の前で、カトルメールはいっそう重大な躓きをしてかしている。つまり美術館における新収作品の鑑賞である。「ミランダへの手紙」の著者として名高いコンテクスト主義者は、何ゆえ心安らかにパルテノン神殿から取り外された大理石群を見つめ、賛嘆しているのだろうか。ロンドンのカトルメールは、自ら眺めた反美術館の衣装に二度躓く。

カトルメール自身も「ミランダへの手紙」と「エルギン・マーブルズ書簡」の齟齬に無頓着ではいられなかったようである。1836年に刊行された書簡集の序文で、彼は態度の違いの根拠づけを試みている。アテネからの作品搬出を正当化するポイントは以下の4つである⁷⁰。

(1) モラルの問題。移送許可を得ていたということ。

(2) 管理状態の問題。ローマの遺物は当局の管理下にあり、ヨーロッパじゅうの旅行者を惹き付けている。一方、アテネにおいては、政府の怠慢と旅行者の不品行によって、遺跡は日々衰微している。

(3) 不適当な環境。西欧から遠く隔たっており、また、研究者にとっても旅行者にとっても慌ただしい場所である。

(4) とにかく衰微の危機にさらされているということ。

要するに西洋中心主義だろう。古代ギリシアを西洋の理性がオリエントの野蛮から救うという、相も変わらぬ図式が繰り返されているのである。この騎士道物語が、結局のところ3番目にはのめかされた西洋世界の利便に奉仕する以上、略奪と移送の境界は、西洋中心主義と経済性のアマルガムのうえで仮構されたと見るべきであろう。歴史的経緯を知る我々は、さらにこうしたカトルメールの矛盾の背後に1815年のカノーヴァの行動があったことを見抜く。1815年の冬、カノーヴァが渡った英仏海峡こそ芸術作品の保護をめぐる二つの立場の折り目となっているのである。つまり、

「先程までパリで片づけていた任務と今ロンドンで任されているそれとのあいだでカノーヴァはある種の矛盾に陥っているだろう。あちらでは戦争による美術作品の略奪を非難する調子を織り交ぜながら作品回収を行い、こちらでは平和裡ではあるにしろ、古代文明の最大のモニュメントの1つを傷つけた点で問責されるべき略奪行為を、間接的ではあれは認めているのである」⁷¹。

もちろん我々の責務はカトルメール・ド・カンシーとカノーヴァが陥った矛盾を指摘し、両者を糾弾することではないだろう。その種の歴史の審判者としての権利は、我々にはない。むしろ重要なのは二人の新古典主義者に限らず、我々もまた陥りがちな先入見の在処に意を向けることである。すなわち作品をめぐる固有の場という思想である。

カトルメール・ド・カンシーの主張を支えているコンテクスト/脱コンテクスト、親美術館/反美術館の二元論の構造的限界を言うのは易しい。実際、美術館自体がコンテクス

⁷⁰ Quatremère de Quincy, "Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome", p.91.

⁷¹ Malajoli, Bruno, *op.cit.*, p.41.

ト化し、ひとつの礼拝装置として機能している現状を思えば、「場」の境界を語ることは極めて困難であろう。二項対立は不可能なのである。ある意味でカトルメール自身この不可能性に言及していた感がある。すなわち「ローマという真の美術館」という台詞である。ここでは逆にコンテキスト自体が美術館化しているわけである。しかし、注意しておきたいのは、このような二元論を拒否する我々には馴染みの身振りの陰で、作品がともかくもコンテキスト内に、その美的・礼拝的機能を十分に発揮できる固有の場を持つという、暗黙の了解が残存・強化されてはいないか、という点である⁷²。それは美術館かも知れないし、聖堂の片隅かも知れないが、どこか固有の場を持つという立場である。この種のコンテキスト主義は、一見生硬なフォルマリズム、図像学を回避しているようで、実際にはひとつの作品の特権性をひとつの場の特権性で言い換えているに過ぎない。第2部で示唆した通り、展示空間にも図版にも、石膏モデルや作品記述にも、そして作品にも「場」として同等の地位を与えていくことを目指す本論において、カトルメール・ド・カンシーやカノーヴァの「躓き」は、むしろ固有の「場」の不可能を示唆してくれる事例として受け取られるべきものなのである。

⁷²cf., Perniola, Mario, *Enigmi*, Genova, 1990, pp.90-94.

第2章 戦後の彫刻修復

—カノーヴァ・ジブソテカおよびヴェネツィア考古学博物館の場合—

1. ジブソテカ

前章においては近代的な美術館の黎明に生じた「場」の問題を扱ったが、本章ではさらに時代を下り、20世紀の美術館に目を向ける。当然そこにはカノーヴァはいない。だが、中心となる舞台はポッサーニョとヴェネツィアである。つまり我々は、最終章にいたって再びカノーヴァ揺籃の地にたどり着くわけである。

第一次世界大戦中、対オーストリア戦線は常にヴェネト地方を進退し、カノーヴァの生地ポッサーニョも戦場と化した。前線が北上し、敵の攻撃に直接さらされない局面にあっても、この小村はイタリア、フランス連合軍兵士が常に駐屯する軍事拠点として、最前線を支え続けたのであった。住民はシチリアなどに疎開し、したがって、後に残された住居、教会、そしてカノーヴァの生家、石膏モデルを集めた美術館、いわゆるジブソテカは、あらゆる破壊行為の前に無防備にさらされることとなった¹。

オーストリア軍の攻撃が収束するや、ジブソテカの保存責任者ステファノ・セラフィン (Stefano Serafin, 1862-1944年) はポッサーニョに急ぐ。彼が館内に見たものは、果たして無数の石膏の断片であった。この時からセラフィンの粘り強い修復活動が始まるのだが、これに先立って、彼は息子のシーロとともに多くの興味深い写真を撮影した。混ざり合った破片の中から特定の像を形づくるものを寄せ集め、あるいは可能な限り組み直してシャッターを切る。被害状況の記録であると同時に、今後の修復活動の出発点を指し示すものである²。

が、これらのモノクロ写真を前にして、戦争の傷跡という明白な意味のみに感じ入るのは少々難しいのではなかろうか。ここには被害状況の記録という主旋律をすり抜けてしまう何かがあるだろう。これは私だけの深読みでもないらしい。ほぼ忘れ去られていたセラフィンの写真が1990年代に「再発見」されて以来、たびたびシュールレアリスムとの接近が指摘されている。つまり「無秩序な寄せ集めが18世紀末の新古典主義作品よりもマックス・エルンストのコラージュを連想させる」(『ル・モンド』1991年10月5

¹cf., Pozzi, Arrigo, *Antonio Canova*, Ferrara, 1923, pp.89-98.

²cf., *I Serafini: La vita e l'opera di Stefano e di Siro Serafin*, Possagno, 1992.

日) というわけである。セラフィン親子はまさに「作為無きシュールレアリスト」としてここに現れることとなる³。

残念ながらセラフィンの個々の写真に関する記述・分析は、今日まで手つかずのままである。むしろ、そうした作業は「作為無きシュールリアル」という響きのよい一句の内に括りこまれてきた感がある。セラフィンの仕事をここでシュールリアルと形容することはさして重大ではないだろう。というのも、こうした性格はおおよそ写真というものの常数であるからだ。問題は「作為無き」のほうである。仮にセラフィン親子が作為無くシュールレアリストになったとしても、作為無く写真を撮ることなどなかったはずである。我々はこの点を忘れてはならない。常にでは無いにせよ、確かにここでセラフィンは仕掛けてきているのである。例えば《へべ》の断片(図122)。流麗なドラペリーに従って右に流れていく動感を僅かに押し止める頭部断片。失われた彼女の視線は画面左半分の間に向かうのか、それとも自らのかつて定まった場を見つめかえすのか。ここに作画の意図は明白である。あるいは《勝利するペルセウス》と《イタリアの寓意像》(図123)。もし純粋な作品目録を意図しているのであれば、このように別個の2作品を1枚の感光板に写し込むことなど、まず無いだろう。メドゥーサに対する勝利の瞬間を示すポーズを取ったままペルセウスは手と頭を失っている。本来このカノーヴァのペルセウス像の図像上の特徴は、ペルセウスがメドゥーサの首のほうに目を向ける点にあった。メドゥーサを見つめた者は石と化す。とすれば大理石のペルセウスは果たして勝利をおさめたのか。ここにいささか自虐的な彫刻のアレゴリーが仕込まれているように思われる。これに対し、この写真のなかのペルセウスには、こうした意味の揺れはない。ペルセウスはやはり敗者であった。その前で俯く横顔の女性は、ここではメランコリアの寓意像にすり代わるかのようである。《ナポレオンの肖像》(図124)。四分の三正面の位置をとる胸部と箱にのせられたプロフィール。この二重の時間性を繋ぐ空洞の反復。傷ついた英雄と木箱の併置に《マラーの死》を思い起こすのは難しいだろうか。たとえ平凡ではあってもセラフィンは画家である。その彼がこれらの写真の構成について無作為であったとみる必要はないだろう。純粋な目録として、内部資料と化すのであればともかく、彼はこれらの出版をも考え合わせていたのであるから。「イルストラツィオーネ・イタリアーナ」への掲載は結局実現しなかったが、「ラヴェニーレ・ディターリア」(1922年5月3日)誌上、モスケッティによる戦争被害報告において実際、公となっている⁴。

モスケッティの著書にはジブソテカの建築そのものの被害状況や、頭部を欠いた像に加え、完全に断片化された像の寄せ集めも見られる。そこではほとんど粗野なまでの明暗の

³セラフィンの手になるガラス乾板は、今日、トレヴィーゾの写真史料館(Archivio Fotografico Storico)蔵である。本稿中の図122~127はこのオリジナル乾板に拠っている。

⁴Moschetti, Andrea, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918*, Venezia, 1932.

対比のなかから判別可能な身体の部分と、もはや石膏の塊と化した断片が浮かび上がる。《ヴィーナス》(図125)のうちに、画家セラフィンの構成の確かさは十分窺えるだろう。組み合わされた木箱の上に暗幕を掛け、実際の最前景、すなわち画面下部に小振りの断片を散りばめる。右足爪先、肘、ドラペリーなどがそこに認められるだろう。その上、1段目に右腕、トルソが載せられ、右脚はそこからさらに2段目に伸びていく。2段目、左大腿部の脇には判別不可能な断片が生まれ、すっかり失われてしまった頭部を暗示する。右大腿部を包む石膏のドラペリーを暗幕の重い髪が受け、さらに左下の石膏のドラペリーに渡していく。シュールレアリスムへの接近はともかく、少なくともここでロダンのアッサンブラージュを思い出すことに無理はあるまい。一方、頭部を失った程度の石膏モデルは、傷つく以前同様の角度から撮影されている。《ダイダロスとイカロス》、《マルスとヴィーナス》、《イタリアのヴィーナス》、別バージョンの《ヴィーナス》、《レティツィア・ポナバルト像》(図126)、《パオリーナ・ホルゲーゼ像》(図127)などである。完全に断片化された彫像の写真とは異なり、こうしたトルソの写真には一種の馴染み易さがあるかも知れない。19世紀以後の古代彫刻観を、結果的に方向付けたエルギン・マーブルズの写真とつぎ合わせれば、これは明らかである。メトープのケンタウロスと戦うラビタイ人(図120)と《ペルセウス》の身体を開く身振りの単純さ。ペディメントから取られた三女神像(図117)と《レティツィア像》のドラペリー。《イリッソス》(図59)と《パオリーナ》のトルソ。19世紀の批評家に倣ってこのトルソを真の肉と呼ぼうか。要するに双方とも図像学的要請に応える細部を欠き、切断の痕跡という共通点をさらすがゆえに、トルソあるいはドラペリーといった造形言語上での接近を果たし得ているのである。

古代彫刻の修復放棄に関しては、《ベルヴェデーレのトルソ》という優れた前例があるが、これは明らかに時代から孤立している。エルギン・マーブルズにおける修復の放棄、切断面の放置において始めて、図像学主導の古代研究から様式史的方法への移行が宜されたと見るべきであろう。1803年のカノーヴァの判断に従ったこの決定的な修復放棄以後、特に19世紀後半に入ると、西洋世界に新たに現れる古代彫刻は後補を受けず、発掘時の欠損部分をそのまま示す形で展示されるようになった⁵。ミロのヴィーナスが古代彫刻の象徴として大衆化していくのもまさにこの時代である⁶。

ことは考古学の領域に留まらない。同時代の芸術活動においてもトルソという造形言語

⁵Pavan, Massimiliano, "A. Canova e la discussione sugli Elgin Marbles" in *Rivista dell'Ist. Naz. di Architettura e Storia dell'Arte*, 21-22, 1974-75, pp.297-298.

「カノーヴァ以降」の例外も挙げておかねばなるまい。トルヴァルセンによるアイギナ神殿のアルカイック彫刻の修復・後補である。ブルクハルトは1855年の時点で、なおこの修復について好意的に語っている。Nikolaus Himmelmann, *Utopia del Passato*, Bari, 1981, p.219.

⁶Haskell, F., Penny, N., *Taste and the Antique*, London, 1981, pp.328-330.

のいわば俗語化が、ロダンによって19世紀末から、より正確には1898年と1900年の展覧会に出品された四肢や頭部を欠く像とともに開始されているのである⁷。従来よりトルソ、すなわち断片化された人体像も称賛や蒐集の対象ではあった。が、それらは、ミケランジェロの例を思い出せば明らかなように、元来は予備的な作品か、未完成作であったのである。これに対しロダンは、トルソを一個の完成作、自律的な芸術作品として呈示する。肝要なのは、頭部を欠く《歩く人》(図128)を前にすると《洗礼者ヨハネ》(図129)がむしろ習作に見えてくるといった経験の逆転である。画商ヴォラールに対し、ロダンは、歩くのに頭部は必要かと問うたという。こうしたトルソの重視はグセルとの対話集のなかにも反響している。要するに「なぜ頭は孤立させてもよいのに、体の部分はだめなのか」ということなのである⁸。

セラフィンによって配置、撮影された破損したカノーヴァの石膏像は、以上のような古代と近代の二種のトルソ=断片の間に滑り込むはずである。彫刻家の同時代人にとっては優美さの要であり、20世紀初期の批評家にとっては18世紀ヴェネトの感覚主義の最後の結実である頭部を欠くがゆえに。また、ヴォリュームとマッサといった類の批評言語とは相いれぬ、指先の微かな遊びを欠くがゆえに。写真の中のカノーヴァの像はアトリビュートを失い、図像に関する問いを引き受けない。が、そうであればこそ逆に、第一次大戦後、多くの芸術家が求めた造形言語を雄弁に語り出す⁹。つまり秩序回帰を標榜する画家たちの作品中に、主題を曖昧にしたまま頻繁に登場する古典的な人体、あるいはその傍らに描かれた彫刻と結びついていくのである。テ・キリコ作品に散見される孤立した古代風の彫像からフーニの裸婦まで、様々なものがここで想起されるだろう(図130)。

もちろん保存責任者としては、こうした石膏モデルの性格の変化は、たとえそれが時代の趣味により適うものであるとしても、追認することは出来なかったはずである。そこにあるのは経年変化といった時の痕跡ではなく、戦争という野蛮による時の断絶なのであるから。写真のなかに1900年代のカノーヴァを写し撮るや、セラフィンは即、修復にとりかかることになった。無数の断片をつなぎ合わせる作業の困難さは想像に難くないが、しかし、見通しの立たない労苦ではなかった。というのも、欠損箇所はヨーロッパ各地に散らばる同一の像の大理石ヴァージョンから型を取って補うことが出来たからである。

⁷Le Normand-Romain, Antoniette, *Sculpture: The adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Geneva, 1986, p.111.

⁸1910年のロダンの言葉である。Rodin, *L'arte*, Torino, 1988, p.19.

⁹1918年12月1日、「メルキユール・ドゥ・フランス」におけるアポリネールの「転向宣言」が示唆するように、前衛の自壊と秩序への回帰は第一次大戦前後のヨーロッパ文化の基調であった。未来派発祥の地イタリアにおいても事情は同じである。カッラの伝統回帰をみれば、これは明らかであろう。「形而上絵画」(1919年)において、カッラはオリジナルティよりもオリジンの探究を強調する。過去の巨匠の研究が必須とされるのである。じっさいカッラは、別の機会にジオットを、そしてカノーヴァを語っている。Harrison, Charles, *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1992, pp.217-245.

1922年、ヴェネツィア・ビエンナーレの関連行事として、ポッサーニョへのエクスカーションが実施された時には、戦禍の痕は概ね消え去っていた¹⁰。セラフィンは一行の拍手を浴びたと伝えられる¹¹。

2. 考古学博物館

大戦中に傷ついた芸術作品は無論、カノーヴァの石膏モデルのみではなかった。最前線と化した北ヴェネトはもちろん、ヴェネツィア本島内でも空襲による被害が生じたのである。

開戦当初から戦時下における美術作品保護は懸案のひとつであった¹²。ヴェローナ、サン・ゼーノ聖堂のマンテーニャの祭壇画やカステルフランコのジョルジョーネ作品のような最重要作品は比較的速やかに安全地域に移送されたが、一般に各自治体の美術作品の搬出は容易ではなかった。早々とした作品の疎開は、その地の部隊の士気、住民感情を損ねるという意見や、空爆の危険を過大視することを諫める意見、果てはパドヴァのような重要な巡礼地が無差別攻撃を受けるはずなしといった希望的観測まで出され、首尾一貫した作品保護・搬送策は実施し難かったのである。それでも歴史的建築・モニュメント等を砂囊で覆うといった類の、最小限の対策は実行された(図131)。

作品疎開に対する消極的な姿勢は、戦局の悪化によってその意味を失う。カポレットにおける決定的な敗北を境に前線が一気に南下、西進してきたのである。ウーゴ・オイエッティを隊長とする一団が、戦線の解れをぬってオーストリア軍勢力下の残存作品を回収する一方、辛うじてイタリア軍が保つ各都市の美術館作品はアペニン山脈以南へと送り出された。

1918年、休戦。ほぼ常に自国内に敵を向かえていたイタリアもひとまずは戦勝国となった。住民とともに美術作品もヴェネトに帰還する。フィレンツェに疎開していたヴェネツィア考古学博物館のコレクションも無傷のままサン・マルコ広場に戻ってきた。これらは1923年から26年にかけて、カルロ・アンティの指揮の下、プロクラティエ・ノーヴェの一角に新たに配置、整備され、再公開の日を待った。

さて新装なった博物館には、しかし、重大な変化が生じていた。そこでは少なからぬ彫像が頭部や両腕を失っていたのである。戦禍をくぐり抜けたにもかかわらず、何故こうし

¹⁰修復した作品は以下の通り： 単独像24、群像9、レリーフ26、墓碑13、石膏のポツェット15、粘土のポツェット11、テラコッタのポツェット2、胸像15。(Il Gazzettino Giornale del Veneto, 14 ottobre 1922)

¹¹Il Gazzettino Giornale del Veneto, 7 maggio 1922.

¹²cf., Moschetti, 1932.

た痛みを身に受けることとなったのか。理由は単純である。純然たる古代彫刻（しばしばそれはトルソ部分のみとなる）を示すべく、この機会にルネサンス以降の数々の修復が取り払われてしまったからである。ティツィアーノ・アスペッティ（1557年頃-1607年頃）といった名のある彫刻家の介入部分も、それが古代ではないという一点において削除されてしまった¹³。1930年のカタログにおいて、アンティは自らのプリズモを公言する、

「過去幾世紀にもわたり、古代彫刻は、それが掘り出されたときには大抵破損した状態であったにもかかわらず、部分を新たに付け加えて、完全な姿にされるのが常であった。オリジナルの動きを見抜くこともままならぬまま、古代の断片は完全に歪められてしまったのである。我々の博物館では、後世の修復はほぼ全部取り除くこととした」¹⁴。

ここで忘れてはならないのは、フィレンツェへの疎開、ヴェネツィアへの帰還という環境の変化があって初めてアンティの外科的介入が可能となったということである。戦争という巨大な脱臼抜きに、アンティのプリズモ、言い換えれば実証主義的考古学がヴェネツィアの古代遺品に迫ることは困難であったにちがいない。というのも16世紀に遡るこの考古学博物館とそのコレクションは、ヴェネツィア共和国の歴史と深く結びつくもの、つまり第一に歴史的モニュメントであって、科学的な視線のみにさらされるものではなかったからである。

博物館の発端はドメニコ・グリマーニによるコレクションの国家への遺贈である¹⁵。遺言にしたがい、ドメニコの死後、古代彫刻はドゥッカーレ宮の一室に移され、1525年から公開された。ティツィアーノ、ティントレットもここに学ぶことになる。この種の公的な機関へのコレクションの寄贈は、唯一1471年のシクストゥス4世の例があるのみで、極めて特殊な行為であった。グリマーニの家門、とりわけ対トルコ戦の敗軍の将としていったんは死刑を宣されながらも、ついにはドージェとなった父、アントニオを顕彰する狙いが、ドメニコにはあつたに違いない。グリマーニ家の寄贈はこの後も続く。1586年2月3日、ドメニコの甥ジョヴァンニがコレクション寄贈の意向を十人会に伝える。ドメニコのそれを質量ともに凌ぐこのコレクションは、主にギリシア、小アジア方面から集められたものであった。ジョヴァンニはコレクションが相応の場所で常設展示されることを寄贈の条件としたが、これに応え、共和国が提供した空間はマルチャーナ図書館の控えの間であった。これはまさに最良の選択と言えるだろう。ベッサリオネ枢機卿の蔵書を抱えるイタリア有数の図書館に足を踏み入れる者は、まず数多の彫像の視線を受けて、古典古代へと視覚的に誘われるのだ。グリマーニ・コレクションによって都市の人

¹³Perry, Marilyn, "The Statuario pubblico of the Venetian Republic", in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 8, 1972, p.112.

¹⁴Anti, Carlo, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma, 1930.

¹⁵以下、博物館形成の経緯については、Favaretto, I., Traversari, G., *Tesori di scultura greca a Venezia, Venezia*, 1993 参照。

文主義的核が一層強化されるのである。作品の配置も極めて周到に行われた。ヴィンチェンツォ・スカモツィがその担当者であったが、実際には寄贈者ジョヴァンニの趣味が投影されている。これはシンメトリックなニッキアの配置や、アーチの間の持ち送りの利用など、バラッツォ・グリマーニとの共通点に明らかである¹⁶。

1596年、全ての工事は完了し、スタトゥアリオ・プブリコ、すなわち公共の彫像館が誕生した。もちろんヴァチカンの古代彫刻が特権的に規範化されていく17世紀において、この彫像館のコレクションが芸術家のインスピレーション源、古代研究の素材として効果の高いものであったとは言い難い。が、見逃せないのは作品保護の装置としての側面である。共和国そのものの弱体化と歩を合わせ、重要な個人コレクションの数々がアルプスを越え、散逸していったなか、旧グリマーニ・コレクションは公共の財として彫像館内に囲い込まれたがゆえに、ヴェネツィアに留まり得たのである。18世紀の教皇庁周辺での博物館形成に先んじて、この彫像館は公立博物館による文化財保護の可能性を、具体的に示すものと言えるだろう¹⁷。

博物館という施設とともに、作品管理に不可欠なのは精緻なカタログである。1736年、彫像館の管理担当者アントン・マリア・ザネッティによってそれはほぼ完璧に達成された。カタログは寸法、素材、主題、制作年代といったデータ、個々の作品の図、さらに展示状態を明解に示す壁面図の3部からなり、それぞれが作品に付された通し番号によって連絡していた。ここでとりわけ注目されるのは壁面図であろう（図132）。個々の作品のみではなく、ジョヴァンニ・グリマーニによる16世紀末のインスタレーションそのものが、カタログ中に登記されるのである。個別作品の確定に留まらず、それを場と結びつけるザネッティの手法は、美術作品の流動性に制限を加えるうえで極めて有効な策と言えるだろう。紛れもなく動産であるはずの古代彫刻の数々は、マルチャーナ図書館の控えの間という環境の内に一括して捉えられ、都市と歴史のコンテクストの内に編み込まれたのである。彫像館は肥大化した「スタティオリオ」でも「ヴァンダーカンマー」でもない。それは文化財と呼ぶに相応しいひとつのモニュメントとなったのである。

個々の彫像に対する修復も、多くはグリマーニ家主導で行われたものであり、総じて彫像館の形成に併走する作業であった。また、ジョヴァンニによるインスタレーションも、すべて修復された彫像を前提として計画実施されたものであった。つまり、いささか誇張気味に言えば、指先のような僅かな修復箇所も、彫像館というひとつの有機的モニュメントの代替不能な一器官であったのである。

にもかかわらず、アンティの指揮下、修復箇所の削除は実行された。具体例を挙げてお

¹⁶cf., Perry, Marilyn, "A Renaissance Showplace of Art", in *Apollo*, April 1981, pp.215-221.

¹⁷Haskell, Francis, "La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico", in *Storia dell'arte italiana*, 10, Conservazione Falso Restauro, Torino 1987.

こう。現在、第3室、すなわちフェイディアス以前、いわゆるプリミティヴの間に収まる女性像アルテミスは紀元前500年頃のオリジナルに基づくローマ時代のコピーである(図133)(グリマーニ伝来、頭部はジェッソ)¹⁸。開ききった両足、図式的なドラペリーなどによって、いささか硬直した運動感覚を示すが、ザネッティが1743年に制作した版画を見るかぎり、かつては衣の裾を掴む右手、幾分俯いた頭部が生み出す全体に前に傾く重心によって、歩行中の姿勢を強調していた(図134)¹⁹。1736年のザネッティの目録にはまさに「駆ける女性」と記されている²⁰。特に興味深いのは頭部の改変である。ザネッティの図においては髪は細く重なる房を後ろに流す、僅かに鋭角的な相貌が認められるが、アンティはこれを削除し、代わりにポンペイで発掘されたほぼ同一の像の頭部から取られたジェッソをのせた。歴史様式上の整合性が重視されたわけである。第4室に向かう。通称グリマーニ像の間である。ここには紀元前4、5世紀の女性像が並ぶ。同一の聖域からではないにしても、隣接地域で発掘され、グリマーニのコレクションに入ったものだろう。各像にグリマーニ家旧蔵であることを示す鉛の印が認められる。フェイディアスら名のあつた彫刻家に帰されるものではないが、それでも、オリジナルのギリシア彫刻として際だつた価値を有するものである。第4室1番(図135)。エレクティオンのカリュアティドのタイプに属する頭部を欠く女性像で、サンダル、紐、プレスレットは後補である。ガイドの記述に従えば、紀元前5世紀後半のフェイディアス周辺に属する優れた「ルーティン・ワーク」である。この彫像はザネッティ目録211番に該当する(図136)。そこにはアンティによって取り除かれた頭部も認められる。ザネッティの記述にしたがえば「左手に蛇、右手に杯を持つイジエアすなわち健康の女神の像」である。第4室2番(図137)。頭部を欠くデメテルで、紀元前5世紀中頃のオリジナル。濡れ衣という古代彫刻の基本的な特徴を逸脱しない範囲で、衣そのものの表現に変化が加えられている。胸、左足に認められるドラペリーの繊細さと腹部で折り返される衣のリズムのコントラストは明らかであろう。これは目録24番「左手に豊穡の角を持つ女性像」にあたる(図138)。両手と頭に加え、果実の類を詰め込んだ角がつけ加えられている。3番。紀元前5世紀最後の15年に制作されたと思われるオリジナルである(図139)。頭部、右腕、左手を欠くもの、明快な支脚・遊脚関係に加え、身体の左右のドラペリーに付された差異が、像全体の動感を十分に伝えてくれる。アンティ介入以前はどのような状態だったのだろうか。目録181番(図140)、ザネッティの記述を見よう、「細かくカールする髪を頭上でまとめた女性像。肩から後ろに流れる衣を左手で持ち上げる」。11番、両前腕部を欠いた女性像(図141)。フェイディアス期のものとみなされるこの作品には、今日なお「グリマーニのアッ

¹⁸以下、彫像に関する基本的なデータは、Tamaro, Bruna Forlati, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma, 1969による。

¹⁹Zanetti, Anton Maria, *Delle antiche statue greche e romane*, Venezia, vol.1, 1740, vol.2, 1743.

²⁰ザネッティ目録に関してはPerry, 1972, pp.75-253参照。

ボンダンツァ」という通り名が冠される。もちろん古代ギリシアのオリジナル彫刻として、とりわけドラペリー表現の豊かさを示しているが、この通称はヴェネツィアの16世紀後半の趣味に由来する。ザネッティ目録37番を見よう(図142)。グリマーニ主導の修復は両の手にとどまらない。先に見た2番の像同様、さらに豊穡の角がこの女性像にもあてがわれたのである。古代はアレゴリーの領域へと滑り込む。紀元前430年頃のコレーはリーバの図像集中の登場人物と化すのである。いっぽうアンティの介入は再びこの像を古代に押し返した。腕は消え、「豊穡」という名のみが残ったのである。

以上、ザネッティ目録との照合によって明らかとなる彫像の純化について、特に女性像が濡れ衣をまとったトルソへと変換された様を確認した。もたらされた変化の大きさを知った分、修復削除という科学的介入の重大さがより明らかとなったことだろう。本来は、グリマーニ家以来の考古学博物館の継続性が、あらゆる細部と全体の関係を裏書きしていたのであるから。が、第一次大戦中の作品疎開がカルロ・アンティの執刀を後押しする。ヴェネツィアというコンテクストを離れ、個々の作品がそれぞれ疎開美術品としてフィレンツェに送られ、ひとたび部分と全体の関係が乱れるや、後世の修復という部分がむき出しのままアンティら考古学者の前に現れたのである²¹。実際、疎開・保存・返還という一連の文化財政策において、作品個々の価値の見積もりは不可欠である。国家の財としての重要度に応じて各種の手段が講じられるからである。割り切って言ってしまうと、戦局の悪化に先んじて疎開したカステルフランコのジョルジョ・ネ作のほうに、結局取り残されて傷ついたカノーヴァの石膏モデルよりはるかに価値があり、おそらくはこの両者のあいだにヴェネツィアの古代彫刻群は置かれることになるのである。動産としての価値算出がいそがれる局面において、グリマーニ家以来の伝統といったコンテクストの強調に殆ど意味がなかったことは想像に難くない。

アンティ指揮下の彫刻の「科学的」純化の実態を知る上で、肖像彫刻部門の担当者カンパニーレの文章は注目される²²。

彼女によれば、「科学的配置」*un ordinamento scientifico*をすすめるアンティにとっての最初の仕事は彫刻を後代の修復から「解き放つ」*liberare*ことであつた。こうしたカンパニーレの用語選択自体、科学的どころではないのだが、これはひとまず措いておこう。彼女はさらに、ドメニコ・テッレ・ドゥエ・レジョーネといった彫刻家が修復を手がけた点を指摘したうえで、ゴール人の各像やアポロン、シレノ、レダ等に加えられた後補が「慎重にも」残されたと述べるが、彼女にとってこれは、ひとえにオリジナル部

²¹ここでナポレオンによってパリへと運び出されたヴァチカンの古代彫刻を思い出し、おくのも無意味ではないだろう。ナポレオンの失脚後、それらは再びローマに戻つたのであるが、かつてのように美の規範として君臨することはできなかった。わずか十年程度のコンテクストの乱れが、考古学者に「実証的に」作品に迫る隙を与えたわけである。

²²Campanile, Tina, "Il museo marciano di arte antica nel Palazzo Reale di Venezia", in *Bollettino d'arte*, dicembre, 1926.

分の破損を恐れるがための黙認であって、16世紀の彫刻家に敬意を払ったが故の現状維持ではなかったのである。実際「修復を取り払った彫刻はみな際だった改善を示した」。例えばアウグストゥスの肖像においては「素晴らしい浄化puliziaによって、イコノグラフィに極めて興味深い薄い口ひげが明るみに出た」のである。洗浄と発見という馴染み深い対句のうちに、あらゆる純化は正当化される。

カンパニーレの目には過去の修復同様、過去の作品配置もまた古代彫刻の価値を損ねるものと映ったようである。ザネッティの残した壁面図に即しつつ、以下のように語る、「ひとまとまりの骨董屋のような彫像館を作り出す趣味がこの時代にはあった。まさしく物で覆いつくされた壁を見てみよう。自由な空間が全くない様など、空間に対する恐怖の念がそれを妨げているかのようである。壁面の建築要素はそれ自体ですでに重々しく、彫刻との不調和を引き起こしている。しかしながら、このような印象はだいたい後になっても抱かれなかったようである。というのもテマンツァがこう記しているからだ、「かくも数多の彫像、浮き彫り、肖像、壺、石碑を、かくも僅かな空間に、それも極めて適切に配することは、そう容易いことではない」と²³。

カンパニーレはこのテマンツァ (Tommaso Temanza 1705-1789年) の記述には納得がいかない。彼女にとって、この古風なインスタレーションは「空間の欠乏」を示すものに過ぎないからである。一方、アンティによる彫像の再配置は、壁面に蟠集していた作品を水平方向に解きほぐすことで、ニュートラルな空間のなかでの個々の作品の図像、スタイルの観察を容易にした。順路にしたがって各展示室を巡り、ほぼ横一列に並ぶ作品を眺めれば、ひとつの「芸術的進化」*evoluzione artistica*が見て取れるわけである。作品配置という空間的な横軸を、歴史という縦軸に読み換える、近代的な美術館のレトリックがここでようやく達成されたことになる。アンティ以下、カンパニーレも含むスタッフたちの満足感は察するに十分であろう。

以上我々は第一次大戦を端緒とする彫刻をめぐる二つの事件に目を向けてきた。カノーヴァの石膏モデルも、ヴェネツィアの古代彫刻もカポレットにおけるイタリア軍の敗北を直接、間接の契機として身に傷を負ったことになる。もちろん前者が不測の事故、いわれなき暴力のもたらした悲劇であるのに対し、後者は計算づくの処置、一種の外科手術であった。受け身の傷と能動的な処置の差は明らかであり、二者を前にして語るべきことは一見全く異なるかのようである。前者がむしろ感受性のレベルに訴えかけるのにたいし、後者の場合は実証的な考古学の成果として、むしろ知的な理解を求めるのであるから。

が、それにもかかわらず我々は、ジブソテカと考古学博物館の同時代性を見つめ直すにはいられない。

²³ *ibid.*, p.243.

3. 断片愛好

まず、修復部分の削除が果たしてカンパニーレの言うように科学的なものであったか問い直す必要があるだろう。ここで注目すべきは19世紀後半に制作されたカタログ、美術館ガイドの類である。例えばヴァレンティネリ著「ヴェネツィア考古学博物館の大理石像」(1866年)にはザネッティ目録181番すなわち今日の第4室3番の女性像について「生氣に富む髪を首筋で結ぶ頭部は近代のもの。両腕と、掲げられたペプロスの先もやはり近代のもの」と明記されている²⁴。ここにさらに何を付け加え得ようか。他の像についても同様である。アンティら20世紀の考古学者がはじめて修復を見破ったわけではないのだ。19世紀の考古学者もグリマーニ家の趣味に彩られた細部を特定し、その情報を公にしていた。何も見えるもの全てを古代と思わせようといった思惑でのぞんでいたのではないのである。室内に広がる16、7世紀の古代図像集のような華やき、いや混乱を味わいつつ、同時に彫像の細部に目を凝らし、オリジナル部分と後補の境を見定める。鑑賞者にこのような眼差しの自由を許した19世紀の状態は果たして非科学的だったのだろうか。そうではあるまい。我々は修復を残すことの恣意性ではなく、逆に、取り去られる修復と残される修復があるということの恣意性を問うこともできるのであるから。修復をめぐるアンティ以前と以後の相違は科学的な精密さの問題ではなく、科学的であることの様態の問題に過ぎなかったとみるべきであろう。1920年代のアンティの介入を「浄化」という衛生的修辭に彩られた疑似科学とまで言い切ることは躊躇いがあるが、いずれにせよこれは科学の装いの問題であって、時代に規定された嗜好のレヴェルで捉えられるべきことだからである。

この点で、修復削除とは別に、19世紀後半から生じ、アンティ以後明白となった変化に目を止める必要がある。すなわち断片の重視である。例えば第6室、ディオニュソスの部屋において、カンパニーレが注意を喚起するのはまずもってエロスのトルソ(図143)である²⁵。彼女の見るどころ、この断片は繊細で柔らかいモデリングによって、優しく押さえつけられたかのようにたわむ。ところがザネッティの目録においては、台座に据えられることもなく、床に無造作に打ち据えられているのである。いわば修復不能な残余として。アンティによって定位置を与えられたその他のトルソについても同様の状態が確認できるはずである。カンパニーレによれば、カノーヴァの保護者ジローラモ・スリアンによって1795年に寄贈された女性座像の下半身(図21)も、今回始めて作品に相応しい場所に展示されることになった²⁶。こうした例を眺めていくと、少々アクセントを変えてアンティ

²⁴Valentinelli, Giuseppe, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato, 1866, pp.86-87.

²⁵Campanile, p.252.

²⁶*ibid.*

の介入の意味を読み直したくなる。つまり彼の推進した「科学的な」修復削除は、とりもなおさずトルソ=断片の強調という前提に立つものではなかったか、と。

先に見たとおり、トルソとしての古代彫刻というあり方に先鞭を付けたのはエルギン・マーブルズであるから、ヴェネツィアにおけるアンティの仕事も一見こうした考古学の成果に基づくかのようなものである。しかし、エルギン・マーブルズが大英博物館に収まる19世紀初頭において、カノーヴァら修復反対者にとって重要であったのは、トルソであることの価値ではなく、作品に介入しない節度であった。そこでは後世の介入を避けることと、後世の介入を削除することには、なお大きな開きがあったはずである。が、その後、あらたに発掘された古代彫刻を原状で呈示することは一般化し、さらにロダンらがトルソを自律的な芸術作品として制作するようになる。考古学者アンティはこの時点で登場するのである。彼が古代彫刻の修復を相対的な歴史意識の問題ではなく、オリジナル化、つまりトルソ化の欲求を満たす場として捉えたとしても無理はないだろう。要するにアンティは、教皇庁の美術監督官カノーヴァの後継者ではなく、ロダンやマイヨールの同時代人だったのである。20年代、アンティはアフリカ彫刻を語り²⁷、さらに新出の古代彫刻のトルソについて語り²⁸。トルソに慣れた親しんだ彼にとって、フィレンツェから届いたグリマーニ・コレクションに処置を加えることなど躊躇う余地もなかっただろう。「テダロ」のために執筆した博物館案内においても、トルソ、および同時代芸術への愛着を語るアンティに屈託はない²⁹。結局アンティは、ジブソテカの保存担当者セラフィンがあくまでも写真のなかでのみ実行し得た過去の作品の同時代化を、作品を直に用いてやってしまったのである。トルソ化することが作品を過去、すなわちオリジナルな状態に戻すことだと確信して。

おそらくアンティには、16世紀のグリマーニ像の修復は、ヴィオレ・ル・デュクの「全体修復」i restauri integraliと同次元のものに見えたのだろう。すなわち「様式の統一に対する執着」la follia dell'unità stilisticaとして。が、1932年、アテネ会議に関する報告の中で、反修復を主張するアンティが以下のように語り出すとき、その矛先はどうにも定かではなくなってしまう。

「我々が歴史の教訓から十分に理解しているのは、趣味とは極めてうつろいやすいものであり、それゆえ、あれこれと非難できるようなものではないということである。さらに言えば、様々な付加、様式の重なりは、永久に息づく我々の芸術・文明生活の建築的表現

²⁷Anti, Carlo, "The Sculpture of the African Negroes", in *Art in America*, vol.12, December 1923, pp.14-26.

²⁸Anti, C., "La venere maliziosa di Cirene", in *Dedalo*, 1925-26, pp.683-701.

²⁹Anti, C., "Il R. Museo Archeologico di Venezia", in *Dedalo*, 1926-27, vol.III.

であり、それゆえにそれらは保存されることとなるのである」³⁰。

もちろんこれは「全体修復」による「様式の統一」を非難する一文であり、建築について語るものである。とはいえ、字義通りこの見解に従えば、グリマーニ・コレクションに生じた16世紀の「全体修復」のみならず、アンティ自身のいわば「全体削除」もやはり「様式の統一に対する執着」として否定されるに足ることが分かるだろう。おそらくは作品中の後補を逐一記録するに留めた19世紀の考古学者にこそ理想の姿が認められるはずである。アンティのなかの理論と実践の矛盾、いや乖離は明らかであろう。建築に対しては矜持を保ち得た理論家アンティも、彫刻を前にするや、トルソという同時代のより有効な造形言語の前に屈してしまったのである。対物レンズの前につい具合良く断片を配したセラフィンのように。

以上、第一次大戦というコンテクストの解れのなかで、カノーヴァの彫刻、グリマーニの古代彫刻コレクションという、およそ19世紀以来のアヴァンギャルドの言説の外にあった作品が、時代の趣味と接触するさまを追ってきた。戦禍を被ったカノーヴァの石膏モデルを原状に戻すことに専心したセラフィンも、その前段階の写真撮影では、ひとりの画家として断片を操作する。アンティも反修復をスローガンに、同時代の美術愛好家を惹きつけ得るトルソの美術館を練り上げる。両者とも自らの誠実さ、介入の客観性を確信していたにもかかわらず。こうした古典的なものの同時代化は、次の世界大戦に向けてイタリアにおいても本格化する秩序回帰のコンテクストの裏焼きとも言えるだろう。あらためて強調しておかねばならないのは、セラフィンの写真も、アンティの修復撤去も、科学的態度、客観性といった次元に解消されないのはもちろんのこと、トルソを愛でる自律的な趣味の問題だけに還元されもしないという点である。第一次大戦とそこから否応なく引き出される文化財政策、トルソ=断片愛好、プリズモ的考古学。これら三者が互いに寄り掛かりながら、個々の恣意性、政治的傾斜を無化し、相補的に、いわば垂直の「科学的」ベクトルを仮構する様こそ、ここに認めるべきである。

セラフィンの献身的な修復活動によって、カノーヴァのジブソテカは当初の姿に立ち戻り、今なお我々に19世紀初頭の新古典主義の到達点を教えてくれる。さらに彫刻家の生誕200年を記念してカルロ・スカルバによって増築された展示空間に足を踏み入れれば、1950年代のカノーヴァ解釈の一端を垣間みることとなる³¹。ここに修復適わず戦争の

³⁰Anti, C., "La conferenza di Atene per i restauri dei monumenti", in *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1932, p.429.

³¹当時、石膏像の展示室の壁は、像の輪郭が際立つように灰色や褐色で塗り上げられることが多かったが、スカルバは部屋全体を白でまとめ、さらに自然光を採りこんだ。クリッパは、充満する光によって石膏という鈍い素材に活力が与えられたとみる (Crippa, Maria Antonietta, *Carlo Scarpa*, Milano, 1984, p.149.)。が、もう一步踏み込んで、スカルバが石膏像の指先や髪形といった細部をかき消そうとしたとみなすこともできるだろう。と

傷をさらず像を取って付け加えれば、ジブソテカはおよそ150年の時の持続をその館内に湛えることとなるだろう。

これに対し、その16世紀の起源との関係を弱められた考古学博物館は、19、20世紀の考古学が欲した真正なるギリシア彫刻を抱えるがゆえに、逆にヴェネツィアという都市の文脈とうまく連絡できずにいるのではないかとさえ思われる。要するに両大戦間の文脈に従順であり過ぎたのではないだろうか。ここで、先に述べた垂直のベクトル、すなわち文化財政策、トルソ愛好、プリズモ的考古学の束の先に、さらに20年代後半から活発化するキュレーネーでの古代遺跡の発掘活動を仰ぎ見ておくことも無駄ではないだろう³²。オリジナル尊重という慎ましい態度のもとで、イタリアの勢力圏である北アフリカから相次いで発掘される古代彫刻と純化されたヴェネツィアの古代彫刻群が、アンティの手中ですり合わされていくことになるのである。ここに考古学上の単一性が両大戦間の地政学に移る瞬間を認めるのは、穿ちすぎというものだろうか。

今日、その絶好の立地にもかかわらず、ヴェネツィア考古学博物館を訪れる者は少ない。これが、市当局が強調するようなヴェネツィア観光の質の問題のみに起因するものでないことは、いまや明らかであろう。

いうのも、スカルパはカノーヴァ作品の首から膝下までが示す「真の様式、つくられた真」を称揚するからだ (Carlo Scarpa, "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo" in *Rassegna*, 7 luglio 1981, pp.81-81.)。首から膝下まで。ここでスカルパとセラフィン は接近する。

³²Anti, C., "Archeological news from Italy", in *Art in America*, XII, 1923-24. "Campagna di scavi a Cirene nell'estate 1926", in *Africa italiana*, I 1927. "The Excavations at Cyrene", in *Art in America*, XV, 1928. "Campagna di scavi a Cirene (1927)", in *Africa italiana*, I 1928.

結語

作品に収斂する様式史や図像学を克服する「新しい美術史」が叫ばれて久しい。それは社会史、受容史、要するに作品を支えるコンテクストに応分の注意を払う歴史学の模索であった。実際、この動向は、19世紀以降の近代的な芸術観そのものを相対化する成果をあげている。こうした成果が華々しかったせいだろうか、今日では逆に、作品への収斂は一種ロマンティックな態度として敬遠される傾向さえあるようである。そこでは作品に即すという態度に代わって、むしろ作品を社会的な文脈へと開いていく行為が求められているのである。とはいえ、現在、こうした「新しい」観点が、作品解釈上のオルタナティブとして制度化するという、一種の転倒が生じているのも事実である。作品の文脈を強調する当の研究者の文脈がえてして曖昧であるがゆえに、方法論的反省の機会は、戦術変更のチャンスに姿を変えてしまうのである。もちろん私は「新しい美術史」を一時の流行と言っているわけではないし、また、再度、基本に忠実に作品に即した議論に励むべき、と思っているわけでもない。いずれを取るかといった問題ではないはずだ。仮になんらかの二者択一があるとするならば、それは作品かコンテクストか、ではなく、自らの研究姿勢のコンテクスト性に自覚的か、無自覚か、であろう。このことに気づかせてくれたことこそ、この20年来の「新しい美術史」の成果なのである。

さて、本論第1部は、一種「新しい」趣きのものであった。そこでは作品の機能・受容の問題、あるいはジェンダー論的観点を取り入れ、主にカノーヴァの初期作品の読み直しを試みている。これは従来のカノーヴァ研究を硬直化させてしまった様式論的問題設定に異を唱える「戦術変更」であった。すなわち、この半世紀、研究対象となることの少なかったカノーヴァのイメージを更新するための予備手続である。

主眼の「方法論的反省」に入るのは第2部である。私はここで社会的コンテクスト重視の作品解釈から一定の距離をとった。すなわち考察の対象を「作品」の傍らに常にある作品記述・複製・展示といった領野に絞り込んだのである。作品に即すのではなく、作品に寄り添うこと。ここから明らかとなったのは「作品」を名指すことの困難であった。複数の作品イメージが流通するなか、法的にオリジナルな作品という財を名指すことは可能であっても、そのような「オリジナル作品」が優勢な作品イメージとなるとは限らないのである。また合法的オリジナル作品であっても展示環境に応じて複数のイメージを立ち上げてしまう。要するに、物理的な「オリジナル作品」自体、複数のイメージを抱え連鎖する複数の場の一つと化してしまうのである。記述や複製や展示空間といった「場」を頼りに

作品に（即すのではなく）接近してみると、「作品」そのものの虚ろさが明らかとなったわけである（オリジナル大理石作品の表面や細部がいかにも安易に見過ごされたか思い出していただきたい）。

作品の意味作用の「虚ろさ」は常に指摘される場所のものである。いわゆる受容史を思えばよいだろう。そこでは「作品」が受容された「コンテキスト」が探られる。作品に内在する正統で排他的なひとつの意味を求めるのではなく、作品とコンテキストのあいだで繰り広げられる不断の意味生成を明るみに出す点で、生産的なアプローチと言えるだろう。イメージの向こう側ではなく、こちら側、言い換えれば、作者の意図ではなく、観者の反応にこそ考察すべきものがあるという立場である。図式的に言うならば、

作者－A－作品－B－観者

Bの領域を分節していく方法である。美術史学は伝統的にAの領域に問題を設定してきたわけであるから、受容史が学問の言説にいかにも大きな変更を強いたかがわかるだろう。

だが、ここで注意しておきたいのはA・Bが作品を中心に据えた対称形であるという点である。つまり、いずれにせよ作品は定点とされているのである。Aに関わる者は定点を完成点とみなし、そこまでの経緯を直線的に探る。Bに意を向ける者は逆に出発点とみなし、それからの分岐に探りを入れる。作品論と受容史は対照的であると同時に対称的なのである。

拙論がとりわけ第2部において明らかにしようとしたのは、観測されることの少ないこの「定点」自体の揺れである。通常受容史との相違を際立たせるためにあえて約言すれば、作品内容の揺れではなく、作品形式の揺れに着目したのである。複数のオリジナル大理石、唯一のオリジナル石膏モデル、作者のみが関与するポツェット、完成作に先行する複製版画、昼夜趣を変える展示空間、「かたち」を切り取る作品記述、そして写真。これらの組み合わせから生じるほとんど無尽蔵のイメージが「定点」化することなど考えられまい。カノーヴァ周辺で問題が先鋭化しているのは事実であるが、同様の状況は他の芸術作品においても確認できるだろう。

重要なのは作品かコンテキストかといった、作品を中心に据えた内・外の二者択一ではない。第2部において明らかにしようとしたのは作品イメージ自体のコンテキスト性である（繰り返すが、これは作品が多様な解釈を許容するといった意味でのコンテキスト性ではなく、複数のテキストの網目から優勢な作品イメージが浮かび上がるといった意味でのコンテキスト性である）。作品に即すのではなく、とはいえ作品を社会的な文脈に送り込むのでもなく、作品に可能なかぎり接近する議論を狙ったわけである。

第3部はコレクション・美術館を論点とした。これらもまた作品イメージを紡ぐテキストであるが、同時に、政治的な取捨選択が顕現する空間である。第2部において意識的に

回避したイメージ形成の政治的次元は、ここにおいて回復されたはずである。また、ここでは作品の固有の場という発想自体の限界も示唆することになった。これは「定点」としての作品を否定した第2部の観点と通底するものである。作品が固定されない以上、場が固定されないのは自明である。

美術史学形成に並走したカノーヴァは、序論での表現を再度用いるならば、学科の消失点に練り込まれているがゆえに、常に捉え難い存在であった。とすれば、このヴェネトの彫刻家の活動を分析した本論は、同時に美術史学の条件を明るみに出すものとなったのではないだろうか。たとえば、多様なイメージ流通のうち、複製図版を特権化し、その限界を客観性と読み替える美術史の基本的レトリックは、とりもおさずカノーヴァ周辺の新古典主義の文脈の中から生じてきたものであった。

さて、本論を通覧し、カノーヴァ以外の彫刻家についてほとんど触れられていない点にもどかしさが感じられたかもしれない。「美術史学における新古典主義彫刻の位置」という論題である以上、たとえ「アントニオ・カノーヴァをめぐって」という副題をもつにしても、その他の彫刻家に対する一瞥があつて然るべきではないか、と。私自身、この種の欠落を認めるにやぶさかではない。語るべき事柄はなお多いだろう。が、あえて弁ずるが、作品作者の分類学や新古典主義彫刻の全体像の把握が本論のそもそもの目標ではありえなかった。無論、カノーヴァを新古典主義彫刻の代喩として全体を語らせようとしたわけでもない。

私はむしろ「新古典主義」、あるいは「彫刻」ということば自体が美術史学のなかでどのような意味付けを被りながら作動してきたかを確認すべく、カノーヴァに眼差しをむけたのであった。期待通り、カノーヴァの活動・作品は、精査するにあわせて、「新古典主義」「彫刻」といった語の定義からずれ、その射程を乗り越えていく。この越境に目を凝らすことで、逆に「新古典主義」「彫刻」といった用語を必要とした美術史学の条件が明らかとなったのではなかろうか。

様々なテキストに近接しながら実感するのは、「作品」を見ることの困難と、そして、そこから生じる一種のよろこびであるだろう。誤解を恐れず言うが、この感慨は図版の外、大理石のうえでカノーヴァに触れた者のものである。

特定の時代地域の作品作家の全体像を浮き彫りにしようとする「分類学」への欲求、カトルメール・ド・カンシーの言葉を借りるなら「コレクション熱」につき動かされることなく、作品を多様に眺める力を蓄えること。もはや問題はカノーヴァに限ったものではないはずである。

- 1757 11月1日、ポッサーニョ Possagno に生まれる。父は石工。
 1761 父死。享年26歳。
 1762 母再婚。父方の祖父に引き取られる。彼も石工であった。
 1768 ジュゼッペ・ベルナルディ Giuseppe Bernardi の工房に入る。秋にはヴェネツィア島内の工房に移る。古代彫刻、ヴェネツィアのルネサンス彫刻に触れる。
 1770 ジョヴァンニ・ファリエル、カノーヴァに果物籠石彫を依頼。
 1773 ファリエル、《エウリュディケ》《オルフェウス》を依頼。カノーヴァ、ベルナルディの工房から出る。
 1775 アカデミアの模刻コンクールに《拳闘家》出品。次席。
 1779 《ダイダロスとイカロス》、センサに出品される。大成功。10月9日、ローマへ出発。11月4日、到着。在教皇庁大使ズリアンに迎えられ。
 1780 ナポリ旅行。ローマに戻り《ダイダロスとイカロス》の批評会。新古典主義へ転向する端緒。《ポレーニ像》完成。
 1781 《テセウスとミノタウロス》の依頼を受ける。
 1783 《クレメンス14世墓碑》の依頼を受ける。
 1784 《クレメンス13世墓碑》の依頼を受ける。
 1787 《14世碑》除幕。
 1789 ◆フランス革命。
 1792 《13世碑》、サン・ピエトロ聖堂にて除幕。《ブシケ》完成。
 1793 《横たわるアモルとブシケ》完成。
 1796 《へべ》第1ヴァージョン完成。◆フランス軍、イタリアに侵入。
 1797 ◆ヴェネツィア共和国の解体。
 1798 ◆ローマ混乱。オーストリア軍、ヴェネツィア入り。カノーヴァはポッサーニョに戻り、さらにウィーンに向かう。
 1799 ローマへ。
 1800 アカデミア・ディ・サン・ルカ、カノーヴァを会員に迎える。◆ピウス7世、ヴェネツィアにおいて選出。
 1802 ピウス7世、カノーヴァを騎士に叙し、教皇庁の美術監督官に任命する。カノーヴァの意見を容れ、美術作品の持ち出し規制を強化する。ナポレオンと最初の接触。ナポレオンはカノーヴァを自らの美術館の館長に迎えようとする。
 1804 ◆ナポレオン皇帝即位。
 1806 ◆ヴェネツィア、ナポレオンのイタリア王国(首都ミラノ)に併合される。
 1808 バリのサロンに《マグダラのマリア》などを出品。大成功。
 1810 《アルフィエーリの墓》完成。パリへ赴きナポレオンにイタリアの芸術の窮状を訴える。
 1814 ◆ナポレオン退位。ウィーン会議。
 1815 ◆ナポレオン百日天下、退位。パリ会議に教皇庁大使として参加。ナポレオンによって持ち去られていた古代彫刻、美術作品をほぼすべて回収する。ロンドンに立ち寄り、エルギン・マーブルズを実見。◆ヴェネツィアはオーストリア帝国下のロンバルド・ヴェネト王国の一部となる。
 1816 《三美神》完成。
 1817 《ワシントン像》の依頼を受ける。《へべ》第4ヴァージョン完成。
 1818 郷里ポッサーニョの聖堂建設に関わり始める。
 1821 《ワシントン像》完成。
 1822 《眠るエンデュミオン》完成。10月13日、ヴェネツィアにて死去。

参考文献

論文全体に関連する文献

(1) 新古典主義

- The Age of Neo-classicism*, London, 1972.
Arte neoclassica, Venezia-Roma, 1964.
 Irwin, David, *Neoclassicism*, London, 1997.
 Novotny, Fritz, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880*, Harmondsworth, 1960.
 Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Milano, 1974.
 Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton Univ. Press, 1967.

(2) カノーヴァ

- Antonio Canova, catalogo della mostra*, Venezia, 1992.
Antonio Canova, The Three Graces, Edinburgh, 1995.
Biblioteca canoviana, Tomo III, Venezia, 1823.
Studi Canoviani, Roma, 1973.
 Argan, Giulio Carlo, *Antonio Canova*, Roma, 1969.
 Bassi, Elena, *Antonio Canova a Possagno*, Treviso, 1972.
 Bassi, Elena(a cura di), *Il museo civico di Bassano I disegni di Antonio Canova*, Venezia, 1959.
 Canova, Antonio, *Scritti I*, Roma, 1994.
 Cicognara, Leopoldo, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia, 1823.
 Cicognara, Leopoldo, *Lettere ad Antonio Canova*, Urbino, 1973.
 Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura*, Vol.VII, Prato, 1824.
 D'Este, Antonio, *Memorie della vita di Antonio Canova*, Firenze, 1864.
 Licht, Fred, *Canova*, New York, 1983.
 Malamani, Vittorio, *Canova*, Milano, 1911.
 Missirini, Melchior, *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824.
 Pavanello, Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976.
 Quatremère de Quincy, M., *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834.
 Stefani, Ottorino, *La poetica e l'arte del Canova*, Treviso, 1980.
 Stefani, Ottorino, *I Rilievi del Canova*, Milano, 1990.
 Teotochi Albrizzi, Isabella, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Venezia, 1809.
 Teotochi Albrizzi, Isabella, *Opere di scultura e di Plastica di Antonio Canova*, Pisa, 1821.

(3) 同時代の彫刻

- Bertel Thorvaldsen, catalogo della mostra*, Roma, 1989.
 Arnason, H. H., *The Sculptures of Houdon*, London, 1975.
 Cogo, Bruno, *Antonio Corradini, Este*, 1996.
 Flaxman, John, *Lectures on Sculpture*, London, 1906.
 Hubert, Gérard, *La sculpture dans L'Italie napoléonienne*, Paris, 1964.
 Irwin, David, *John Flaxman 1755-1826*, New York, 1979.
 Janson, Horst Woldemar, *19th-century Sculpture*, New York, 1984.
 Nava Cellini, Antonia, *Storia dell'arte in Italia La scultura del settecento*, Torino, 1982.

Semenzato, C., *La scultura veneta nel seicento e nel settecento*, Venezia, 1966.

序論

- Actes du XII congrès international d'histoire del'art*, Stockholm, 1933.
- Catalogo della esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Milano, 1922.
- L'idea del classico 1916-1932*, catalogo della mostra, Milano, 1992.
- Splendori del settecento veneziano*, Milano, 1995.
- "La 13a esposizione internazionale d'arte a Venezia" in *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 16 giugno 1922.
- "La 13a esposizione internazionale d'arte a Venezia" in *Emporium*, giugno 1922.
- Barocchi, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia: 1. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, 1998.
- Carrà, Carlo, "Canova e il neoclassicismo" in *Valori plastici*, II, N.IX-XII, 1920.
- Coletti, Luigi, "La fortuna del Canova" in *Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'arte in Roma*, 1, fasc. 6, 1927.
- De Benedetti, Michele, "la 13a esposizione internazionale d'arte a Venezia" in *Nuova Antologia*, 16 giugno 1922.
- Fehl, Philipp, "Canova's tomb and the cult of Genius" in *Labyrinthos*, I, I/2, 1982.
- Guerrisi, Michele, *Discorsi sulla scultura*, Torino, 1931.
- Levy, Michael, *Painting in Eighteenth Century Venice*, Yale Univ. Press, 1994.
- Nicodemi, Giorgio, "Antonio Canova" in *Emporium*, settembre 1922.
- Ojetti, Ugo, *Atlante di storia dell'arte italiana*, tomo III, 1955.
- Ojetti, Ugo, *Tintoretto, Canova, Fattori*, Milano, 1928.
- Pinelli, Antonio, "Storia dell'arte e cultura della tutela: Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy, in *Ricerche di Storia dell'arte*, 8, 1978-79.
- Selvatico, Pietro, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia, 1847.
- Venturi, Adolfo, Antonio Canova, in *La vita italiana durante la rivoluzione francese e l'impero*, Milano, 1897.

第1部1章 ふたりの大使

- Lettere di Giannantonio Selva ad Antonio Canova, n.1, Venezia 16. feb. 1793, Manoscritti della Biblioteca del Museo Correr, P.D. 529/c.
- Alle origini di Canova*, Venezia, 1991.
- Prato della Valle: Due milioni di storia di un'avventura urbana*, Padova, 1986.
- Algarotti, Francesco, *Scritti*, Bari, 1963.
- Bassi, Elena, *Giannantonio Selva*, Firenze, 1935.
- Bazin, Germain, *Storia della storia dell'arte*, Napoli, 1993.
- Brusatin, Manlio, *Venezia nel settecento*, Torino, 1980.

- Conti, Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988.
- Farsetti, Giuseppe, *Memorie per servire alla vita di Antonio Canova, 1823*, in *Biblioteca Canoviana*, tomo IV, Venezia 1824.
- Favaretto, Irene, "G. Zulian e la sua collezione di vasi italoti ed etruschi nel museo archeologico di Venezia" in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 1964-65.
- Haskell, Francis, "Art and the Language of Politics" in *Journal of European Studies*, 1974.
- Haskell, Francis, *Mécènes et peintures*, Édition Gallimard, 1991.
- Honour, Hugh, "Antonio Canova and the Anglo-Romans, Part I: The first visit to Rome" in *The Connoisseur*, May 1959.
- Ivanoff, Nicola, "Antonio Maria Zanetti -critico d'arte" in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 1952-53, Tomo CXI.
- Kaufmann, Emil, "Piranesi, Algarotti and Lodoli", in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-aout, 1955.
- Memmo, Andrea, *Elementi d'architettura Lodoliana*, Tomo 2, Zara 1834.
- Michaelis, Adolf, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882.
- Neumayr, Antonio, *Illustrazione del Prato della Valle*, Padova, 1807.
- Schlosser, Julius, *La letteratura artistica*, Scandicci, 1977.
- Torcellan, Gianfranco, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo*, Venezia-Roma, 1963.
- Visconti, Ennio Quirino, *Museo Pio Clementino*, Milano, 1818.
- Urban, L. P., "La festa della sena nelle arti e nell'iconografia", in *Studi veneziani*, 10, 1968.
- Zanetti, A., M., *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de'veneziani maestri*, Venezia, 1771 (ristampa 1972).
- ボミアン、クシトフ、【コレクション】吉田城、吉田典子訳、平凡社、1992年。

第1部2章 《クレメンス14世碑》をめぐって

- Barocchi, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia, 1. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Milano, 1998.
- Binaghi Olivari, Teresa, "Modi e significati della rappresentazione del gesto nel Barocco e nel Neoclassicismo", in *Storia dell'arte*, 12, 1971.
- Bryson, Norman, "David et le gendre" in *David contre David*, Paris, 1993.
- Carradori, Francesco, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802 (Treviso, 1979).
- Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura*, vol.7, Prato, 1824.
- Crow, Thomas, "The Oath of The Horatii in 1785" in *Art History*, vol.I, 4, December, 1978.
- Crow, Thomas, "Facing the Patriarch in Early Davidian Painting" in *Rediscovering History* (ed. Roth, Michael S.), Stanford Univ. Press, 1994.
- Haskell, Francis, Penny, Nicholas, *Taste and Antique*, Yale Univ. Press, 1981.
- Henry, Jean, "Antonio Canova and Early Italian Nationalism" in *Atti*

del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte 1979, Bologna, 1984.

Holt, Elizabeth. Gilmore, *The Triumph of Art for The Public 1785-1848*, Princeton Univ. Press, 1979.

Honour, Hugh, "Canova and the Anglo-Romans, I, II", in *The Connoisseur*, May, Dec. 1959.

Honour, Hugh, "Canova and David" in *Apollo*, October, 1972.

Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice I" in *The Burlington Magazine*, March, 1972.

Milizia, Francesco, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venezia, 1781.

Nanteuil, Luc de, *Jacques-Louis David*, Paris, 1987.

Nava Cellini, Antonia, *Storia dell'arte in Italia La scultura del settecento*, Torino, 1982.

Panofsky, Erwin, *Tomb sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, London, 1992.

Pastor, Ludovico, *Storia dei papi*, vol.16, 2, Roma, 1954.

Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, 1958.

コルネイユ「オラース」、伊藤洋訳、「コルネイユ名作集」、白水社、1975年。

ル・J・ロジェ他、キリスト教史、7、啓蒙と革命の時代、講談社、1981年。

第2部1章 柔らかい彫像

Argan, Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze, 1968.

Canova, Antonio, *Pensieri sulle arti*, 1824(Montebelluna, 1989).

Carradori, Francesco, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802,(Treviso,1979).

Cicognara, Leopoldo, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisa, 1821.

Greenhalgh, M., Quatremère de Quincy as a Popular Archeologist, in *Gazette des Beaux-Arts*, avril, 1968.

Holt, E. G., *The Triumph of Art for the Public*, Princeton Univ. Press, 1979.

Holt, E. G., *From the Classicists to the Impressionists*, New York U. P., 1966.

Honour, Canova e l'incisione, in *Canova e l'incisione*, Bassano del Grappa, 1993.

Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice I" in *The Burlington Magazine*, Mar., 1972.

Honour, "Canova's Studio Practice II" in *The Burlington Magazine*, 1972.

Piantoni, G., "Le obiezioni della critica tedesca; Il saggio su Canova di C. L. Fernow", in *Studi canoviani*, Roma, 1973.

Pommier, Édouard, La notion de la grace chez Winckelmann, in *Winckelmann*, Paris, 1991.

Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1836(Paris, 1989).

Tatarkiewicz, W., *A History of Six Ideas*, Victoria, 1980.

ヴィンケルマン、澤柳大五郎訳、「ギリシア美術模倣論」、座右宝刊行会、1976年。

第2部2章 複製版画と鑑賞の場

Bassi, Elena, Padoan, Lina Urban, *Canova e gli Albrizzi*, Milano, 1989.

Bassi, Elena, *Palazzi di Venezia*, Venezia, 1976.

Bazin, Germain, *Storia della storia dell'arte*, Napoli, 1993.

Giorgetti, Cinzia, *Ritratto di Isabella*, Firenze, 1992.

Honour, Hugh, Canova e l'incisione, in *Canova e l'incisione*, Bassano, 1993.

Honour, Hugh, "The Rome of Vincenzo Pacetti", in *Apollo*, 78, 1963.

Malamani, Vittorio, *Un'amicizia di Antonio Canova*, Città di Castello, 1890.

Malamani, Vittorio, *Isabella Teotochi Albrizzi*, Torino, 1882.

Marini, Giorgio, *Giovanni Volpato 1735-1803*, Bassano del Grappa, 1988.

Massari, Stefania, Arnoldi, Francesco Negri, *Arte e scienza dell'incisione*, Roma, 1987.

Milizia, Francesco, *Della incisione delle stampe: Articolo tratto dal dizionario delle Arti del Disegno*, Bassano, 1797.

Ockman, Carol, *Ingres's Eroticized Bodies*, Yale Univ. Press, 1995.

Passeri, Niccola, *Del metodo di studiare la pittura e delle cagioni di sua decadenza*, Napoli, 1795.

Potts, Alex, *Flesh and The Ideal, Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale Univ. press, 1994.

Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi*, Torino, 1964.

Spaletti, Ettore, La documentazione figurativa dell'opera d'arte, in *Storia dell'arte italiana*, vol.2, Torino, 1979.

Todd, Janet, *The Sign of Angellica: Women Writing and Fiction 1660-1800*, London, 1989.

Wittkower, Rudolf, *Sculpture*, London, 1977.

Zanier, Italo, Costantini, Paolo, *Cultura fotografica italiana*, Milano, 1985.

第2部3章 彫像の内・外

Canova, Antonio, *Pensieri sulle arti*, Montebelluna, 1989.

Barocchi, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia Vol.1*, Torino, 1998.

Bassi, Elena, *Canova e gli Albrizzi*, Milano, 1989.

- Carradori, Francesco, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802 (Treviso, 1979).
- Elsen, E. A., "Rodin's Perfect Collaborator, Henri Lebossé" in *Rodin Rediscovered*, Washington, 1981.
- Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice I" in *The Burlington Magazine*, March, 1972.
- Honour, Hugh, "Canova's Studio Practice II" in *The Burlington Magazine*, April, 1972.
- Jørnæs, Bjarne, *Bertel Thorvaldsen*, Roma, 1997.
- Malamani, Vittorio, *Un'amicizia di Antonio Canova*, Città di Castello, 1890.
- Marini, Giorgio, *Giovanni Volpato 1735-1803*, bassano del Grappa, 1988.
- Passeri, Niccola, *Del metodo di studiare la pittura e delle cagioni di sua decadenza*, Napoli, 1795.
- Pinelli, Antonio, "La sfida rispettosa di Antonio Canova. Gensei e peripezie dei Perseo trionfante" in *Ricerche di storia dell'arte*, 13-14, 1981.
- Potts, Alex D., "Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII, 1980.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria*, New York, 1972.
- Visconti, Giambattista ed Ennio Quirino, *Museo Pio Clementino*, Milano, 1818-22.
- Wildt, Adolfo, *L'arte del marmo*, Milano, 1921.
- Wittkower, R., *Sculpture*, London, 1977.
- Sculpture calchi e modelli di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, 1992.

第3部1章 カノーヴァ、カトルメール、エルギン・マーブルズ

- Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Bologna, 1989.
- Haskell, F. and Penny, N., *Taste and Antique*, Yale Univ. Press, 1981.
- Holt, Elizabeth Gilmore, *The Triumph of Art for the Public 1785-1848*, Princeton U. P., 1983.
- Malajoli, Bruno, "Le benemerienze di Antonio Canova nella salvaguardia del patrimonio artistico", in *Quaderni di San Giorgio* 35, *Da Antonio Canova alla Convenzione dell'Aja*, Firenze, 1975.

- Pavan, Massimiliano, "A. Canova e la discussione sugli Elgin Marbles" in *Rivista dell'Ist. Naz. di Architettura e Storia dell'Arte*, 21-22, 1974.
- Perniola, Mario, *Enigmi*, Genova, 1990.
- Pinelli, Antonio, "Storia dell'arte e cultura della tutela: Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 8, 1978-79.
- Pinelli, Orietta Rossi, "Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti", in *Ricerche di storia d'arte* 8, 1978-79.
- Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1989.
- Smith, Arthur Hamilton, "Lord Elgin and his Collection" in *Journal of Hellenic Studies*, 36, 1916.
- Venturi, Lionello, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964.
- Wescher, Paul, *I furti d'arte*, Torino, 1988.
- 岡田温司 「もうひとつのルネサンス」 人文書院 1994年。
登張正實編 世界の名著「ゲーテ、ヘルダー」 中央公論社 1979年。

第3部2章 戦後の彫刻修復

- Il Gazzettino Giornale del Veneto*, 7 maggio 1922.
- Il Gazzettino Giornale del Veneto*, 14 ottobre 1922.
- I Serafin: La vita e l'opera di Stefano e di Siro Serafin*, Possagno, 1992.
- Anti, Carlo, "Archeological news from Italy", in *Art in America*, XII, 1923-24.
- Anti, "Campagna di scavi a Cirene (1927)", in *Africa italiana*, I 1928.
- Anti, "Campagna di scavi a Cirene nell'estate 1926", in *Africa italiana*, I 1927.
- Anti, "La conferenza di Atene per i restauri dei monumenti", in *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1932.
- Anti, "The Excavations at Cyrene", in *Art in America*, XV, 1928.
- Anti, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma, 1930.
- Anti, "Il R. Museo Archeologico di Venezia", in *Dedalo*, 1926-27, vol.III.
- Anti, "The Sculpture of the African Negroes", in *Art in America*, vol.12, December 1923.
- Anti, C., "La venere maliziosa di Cirene", in *Dedalo*, 1925-26.

- Campanile, Tina, "Il museo marciano di arte antica nel Palazzo Reale di Venezia", in *Bollettino d'arte*, dicembre, 1926.
- Crippa, Maria Antonietta, *Carlo Scarpa*, Milano, 1984.
- Favaretto, I., Traversari, G., *Tesori di scultura greca a Venezia*, Venezia, 1993.
- Harrison, Charles, *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1992.
- Haskell, Francis, "La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico", in *Storia dell'arte italiana*, 10, Conservazione Farso Restauro, Torino 1987.
- Haskell, F., Penny, N., *Taste and the Antique*, London, 1981.
- Himmelmann, Nikolaus, *Utopia del Passato*, Bari, 1981.
- Le Normand-Romain, Antoniette, *Sculpture: The adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Geneva, 1986.
- Moschetti, Andrea, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918*, Venezia, 1932.
- Pavan, Massimiliano, "A. Canova e la discussione sugli Elgin Marbles" in *Rivista dell'Ist. Naz. di Architettura e Storia dell'Arte*, 21-22, 1974-75.
- Perry, Marilyn, "A Renaissance Showplace of Art", in *Apollo*, April 1981.
- Perry, Marilyn, "The Statuario pubblico of the Venetian Republic", in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 8, 1972.
- Pozzi, Arrigo, *Antonio Canova*, Ferrara, 1923, pp.89-98.
- Rodin, *L'arte*, Torino, 1988.
- Scarpa, Carlo, "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo" in *Rassegna*, 7 luglio 1981.
- Tamaro, Bruna Forlati, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma, 1969.
- Valentinelli, Giuseppe, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato, 1866.
- Zanetti, Anton Maria, *Delle antiche statue greche e romane*, Venezia, vol.1, 1740, vol.2, 1743.