

平成 25 年度 修士論文

カナレット作《聖金曜日の礼拝》についての一考察

弘前大学大学院
教育学研究科 教科教育専攻 美術教育専修
美術理論美術史分野
11GP215

沖津明日見

目次

序章・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・1～12 頁

研究の目的と問題の所在

- ・カナレット(Canaletto あるいは Giovanni Antonio Canal)
- ・カナレットに関する先行研究
- ・ヴェネツィアの都市景観画(ヴェドゥータ)

第一章 《聖金曜日の礼拝》・・・・・・・・・・・・・・・・13～17 頁

- ・作品の概要
- ・《聖金曜日の礼拝》に関する先行研究

第二章 注文主ジョセフ・スミスとそのコレクション・・・・・・・・18～27 頁

- ・ジョセフ・スミスという人物
- ・スミスのコレクション
- ・ジョージ三世の購入

第三章 《聖金曜日の礼拝》にみるヴェネツィア共和国とイギリスの政治的つながり

・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・28 頁～33 頁

- ・18 世紀におけるヴェネツィア共和国とイギリスの関係
- ・作品におけるヴェネツィア共和国の位置づけ
- ・作品内容と注文主ジョセフ・スミスの意図との関連性
- ・まとめ

第四章 《聖金曜日の礼拝》における人物表現・・・・・・・・34～52 頁

- ・「景観画家」カナレット
- ・渡英以前のカナレットの作品における人物表現
- ・イギリスにおけるカナレットの作品と現地の絵画との影響(当時のイギリス美術の状況)
- ・晩年の作品における人物表現

まとめ 《聖金曜日の礼拝》を読み解く・・・・・・・・53～54 頁

- ・《聖金曜日の礼拝》の制作意図
- ・人物の選択の変化

図版リスト	55～80 頁
参考文献	81～82 頁
参考論文	83 頁

序章

研究の目的と問題の所在

本論文は、カナレットが 1755 年頃に描いた《聖金曜日の礼拝》の制作意図について考察すると同時に、この画家の晩年の作品に見られる人物表現の変化の原因を探ろうとするものである。

《聖金曜日の礼拝》(図 1・図 2・図 3)は、イギリス人ジョセフ・スミスの注文で、カナレットがイギリスから帰国した直後の 1755 年頃に描かれたと考えられる作品である。そこには、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂における「聖金曜日のミサ」の様子が描かれており、画面の左右上部に描かれた豪華な紋章はヴェネツィアを、画面中央の「VERONA FIDELIS(ヴェローナの忠誠)」の文字を記された旗は、当時ヴェネツィア共和国の支配下にあったヴェローナの町を、それぞれ象徴している。しかし実際には、1755 年の時点で、これらの紋章やヴェローナの旗は聖堂内部に飾られてはいなかった。画家は、どのような意図で、これらのモチーフを描いたのだろうか。さらに、国家権力を示唆するいわば架空のこれらの装飾物のもと、画面左端に描かれた祭壇では、キリストの受難を記念し、キリスト教の典礼の中でもとりわけ重要な聖金曜日の礼拝が執り行われているのである。ところで、キリスト昇天祭や国を挙げての祝日を題材にしたカナレットによるそれまでの作品には、必ずと言っていいほど、元老院議員や観光客(主にグランドツアー¹客)、貴族やヴェネツィア総督などが主要モチーフとして描かれていたが、この作品には見あたらない。人物として描かれているのは、敬虔に祈りをささげる者たちや、向かって画面中央やや左に描かれている地元の聖職者たちである。つまり、画家がイギリスから帰国して間もなく描いたこの作品では、描かれた人物に関して、かつてのような元老院議員やグランドツアー客ではなく、日常的なヴェネツィアの庶民へと、描かれる人物の選択に変化が生じているのである。言い換えるならば、この作品においては、「外国人または観光客から見たヴェネツィア共和国」ではなく、「ヴェネツィア国民から見たヴェネツィア共和国」が表現されているのである。晩年の他の作品にもみられるこのような変化には、いったい何が起因しているのだろうか。しかしながら、サン・マルコ大聖堂内部を同様の構図で描いた他の作品には、晩年になっても、引き続き元老院議員や観光客を描いているものもある(図 4・図 5)。とはいえ、この時期になると、ヴェネツィアの庶民を描いた作品の数が圧倒的に多くなるのは、画家の画歴上、特筆すべき事実であろう。

今までの研究では、カナレットの晩年の作品に関して、市民生活に取材したイギリス美術からの影響が指摘されているものの、人物に関する選択の変化について明らかな言及が

¹ グランドツアーとは、「イギリスの支配階級や貴族の子弟たちが、教育の最後の仕上げとして体験することになる、比較的長い期間(数カ月から場合によっては二年間程度まで)のイタリア旅行のことで、一七世紀の末にはじまり一八世紀後半にかけてピークに達したといわれる」。岡田温司『グランドツアー 18 世紀イタリアへの旅』岩波新書、2010 年、i 頁。

なされることはなかった。また、帰国後間もなく制作されたこの《聖金曜日の礼拝》については、滞在先であったイギリスで描かれていた絵画の影響が確認できるにもかかわらず、このことに言及した研究はない。そこで、本論文では、作品に描かれた人物たちの表現に着目し、それによって、カナレットの晩年の作風についても考察していく。

本論に入る前に、まず、カナレットの画歴について確認する。

・カナレット(Canaletto あるいは Giovanni Antonio Canal)

ジョバンニ・アントニオ・カナル(カナレット)は 1697 年 10 月 28 日に、父ベルナルド(Bernardo 1674-1744)と母アルテミシア(Artemisia)の長男としてヴェネツィアで生まれた。洗礼を受けたのは、10 月 30 日のサン・リオ聖堂でのことであった。カナレットには三人の妹がおり、それぞれフィオレンツァ・ドメニカ(Fiorenza Dominica)とフランチェスカ・マリーナ(Francesca Marina)、ヴィエナ・フランチェスカ(Viena Francesca)であり、長女のフィオレンツァはベルナルド・ベロット(Bernardo Belotto 1720-1780)の母である。彼は、カナレットの影響を誰よりも近い場所で色濃く受けた画家となった。父ベルナルドは、ヴェネツィアでは名の知れた舞台装飾家及び舞台背景画家であった。「実際、オペラの広告で、彼(ベルナルド)の名が作曲家以上に大きく扱われて」いたと、ヴィンチェンツォ・サンフォ(Vincenzo SANFO)は『ヴェネツィア絵画のきらめき—栄光のルネサンスから華麗なる 18 世紀へ—』で記している²。カナレットは、1719 年まで叔父のクリストフォロと共に父の工房を手伝っていた。W.G.コンスタブルは、17 世紀後半から 18 世紀初期の舞台背景のデザインの描き方と、カナレットの素描の仕方が類似しており、それは偶然だとは考えられないと述べている³。例えば、ペンやチョークを使い、遠近に注意を払って描く際には、定規やコンパスを多用していた点や、またスケッチの際には定規を使わずに描いていたこともあったという点が類似している。さらに遠近法の消失点となる、小さな穴をあける方法をとっていた点も類似している。このように、父親の工房での活動は、その後の彼の制作の基盤となったのだった。しかし、劇場の関係者との仲がうまくいなくなると、自分のその後を見据えるようにして、1719 年、ローマへスケッチ旅行に出た。この時に大量に残したローマでのスケッチは彼のその後の制作に非常に役に立った。彼は、1720 年にヴェネツィアに戻り、画家組合に登録している。

彼は、画家として独立した初期に、カプリッチョ(capriccio)⁴を手掛けている。注文主はアイルランド人のオーウェン・マクスウィニー(Owen MacSwinnny 1705-1754)で、これは、何人かの画家たちとともに、24 点からなるカタログを作るための企画であった。そのカタ

² ヴィンチェンツォ・サンフォ(白幡俊輔訳)『ヴェネツィア絵画のきらめき—栄光のルネサンスから華麗なる 18 世紀へ—』、イデア・ジャポン、2007 年、150 頁。

³ W.G.Constable, *CANALETTO GIOVANNI ANTONIO CANAL 1697-1768 VOLUME I*, OXFORD AT THE CLARENDON PRESS, 1962, p.10.

⁴ 本来その場所にはない建築物などのモチーフを配置し、描いた絵画のこと。奇想画ともよばれる。

ログは、寓意的な人物像や、その当時のイギリス史を特徴付ける人物とともに、建築物や景観が背景として描かれていることを特徴とし、架空の墓地なども描かれていた。カナレットはその作品群のうち、二点の作品を担当し、一つはジャンバッティスタ・ピットーニ (Giambattista Pittoni 1687-1767) とジョバンニ・バティスタ・チマローリ (Giovanni Battista Cimaroli 1687-1753) とともに、もう一つはジョバンニ・バティスタ・ピアツェッタ (Giovanni Battista Piazzetta 1682/3-1754) とチマローリとともに制作を開始した。しかしながら彼は途中でマクスウィニーのこの企画を断念し、他のパトロンへの地誌的な絵画の制作に戻っていたと考えられている。とはいえ、独立して間もなく複数の注文を受けていたということから、彼の技術は初期のころから認められていたといえよう。《メンディカンティ運河：南を望む》図⁶はこの頃の作品で、カナレットの初期の作風の特徴がよく確認できる。これはおそらく 1723 年以前の作品で、ヴェネツィア人が注文したとされ、四枚の連作のうち一枚である。クリストファー・ベイカー (Christopher Baker) は著書『カナレット』 (Canaletto) の中でこのように述べている。

…ここに描かれているのは旅行者の大半の目には触れない町の一角である。ここ観光名所というより、ヴェネツィアの住人たちが日々の生活と仕事を営む区域なのである。画面左には、サン・ラッザーロ・デイ・メンディカンティ聖堂やサン・マルコ同信会館の前を通る道がある。運河には木製の橋が架かり、さらにその向こうにはカヴァッロ橋が見えている。画面右の屋上や窓からぶら下がった色とりどりの洗濯物を、作者はことに丹念に描いている。画中の空間には重々しい大気が立ち込めているが、この表現効果は、粗い筆致で描かれた銀色に輝く光や、羽根のように軽い筆さばきによって生み出されている。同じヴェネツィアの画家フランチェスコ・グアルディ (Francesco Guardi 1712-1793) の画風を部分的に先取りしたこの技法は、カナレット最初期の作品の特徴である。⁵

1725 年に、商人であったステファノー・コンティ (Stefano Conti) がカナレットに 4 枚の連作を依頼している。この際、コンティはアレッサンドロ・マルケジーニ (Alessandro Marchesini 1663-1738) という画家からの助言を受けて、カナレットの作品の購入を決めた。コンティが依頼した作品についても、期限が遅れており、それは他の依頼主への作品を制作していたからだといわれている。前述しているように、彼は実に多くの依頼を受け、多忙であった。《大運河：北東にコルネール＝スピネッリ邸とリアルト橋を望む》(図 7) は 1725 年ころから 30 年にかけて制作された作品である。前景に広がるおもむろに配置された船や帆、建物の色、画面全体のコントラストが激しく劇的に表現されている。空や雲の表し方は上述した初期の頃の作風と一致している。このような初期の作品からは何も手が

⁵ クリストファー・ベイカー(超川倫明、新田建史訳)『アート・ライブラリーカナレット』西村書店、2011 年、40、32 頁。

加えられていない、より自然なヴェネツィアを感じることができる。初期にカナレットが描きたかったものは、ヴェネツィア人である依頼者と画家から見た、ヴェネツィアの風景であったと考えられる。これらの作品を彼の最盛期である1730年代の作品と比べてみると、その違いがすぐに理解でき、画面が華やかに演出されたものとなっていく変化が明らかである。その変化は1725年から徐々に生じて20年代前半にマクスウィニーからの助言を受けて、カナレットは自身でも徐々に画風を顧客向けに変化させようとしていたが、1720年代後期に、上述したジョゼフ・スミスがパトロンとなると、30年代以降、作品の雰囲気が一変した。この辺りから、彼の作品にはパトロンに求められる要素が増えていき、またそれらの作品は、ヴェネツィアで英国領事も務めていたスミスによって多くのイギリス人の間に広まっていったのである。

1730年代に入ると、ますます注文が多くなり、カナレットは自分の工房を構え、助手の手を借りて制作しなければならなくなった。助手の一人には、甥で画家のベルナルド・ペロットもいた。この頃の題材は、都市の裏側を描くのではなく、サン・マルコ広場など人々が集まり、活気あふれる様子が感じられるヴェネツィアの名所ばかりが主要な題材となった。東京富士美術館にはカナレットの三作品が所蔵されており、その一つに《ヴェネツィア、サン・マルコ広場》(図8)という1732年から33年にかけて制作された作品がある。この作品には、カナレットの中期の典型的な特徴が確認できる。画面中央にはサン・マルコ広場が、その後ろには鐘楼がそれぞれ描かれ、画面左の中景にサン・マルコ大聖堂が、そして後景にパラッツォ・ドゥッカラーが鑑賞者の視線を奥へと導くように描かれている。この大聖堂からパラッツォ・ドゥッカラーの海へとつながる構図の流れによって、広場から海へと吸い込まれるように遠近が強調されている。広大な広場空間の中には、小さな人物を集団ではなく少人数で点々と配置し、広場の規模を強調し、画面に安定感を与えている。この作品においても、画面全体に対する空の割合はとても大きく設定されている。細かく見ていくと、画面右下にアラブ系の人物を確認できる。ここから、東洋と交易していたヴェネツィアらしさを感じとれる。手前の影には、初期作品と同様に暗い色が置かれている。建築物に使われている色は、ローシェンナとテールベルトが交じっているような、鈍いけれども明るい白系統の色が置かれている。建物と影と画面全体の色彩やコントラストは絶妙に溶け合っている。このように、明るい色を画面の全体に使っている点や、主要モチーフの選び方、広場に必ず二人以上で配置され、賑わっている様子を表現している人物の描き方、さらに岸の向こうのサン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂の辺りや、広場の地面のリストンまで細かく描かれている点を含め、やはりこの作品は、前期の作品には見られない中期の作風の特徴を示している。

この頃になると、キリスト昇天祭などのヴェネツィアならではの様子が描かれている作品も登場し、彼はますますコレクター達にとって魅力的な情景を描くようになっていく。また、空や建物の色にも変化が見られる。人物には、鮮やかな青や赤などが用いられ、画面のアクセントとなっている。1735年頃に制作された《サン・ロッコ聖堂とサン・ロッコ

同信会館を訪れるヴェネツィア統領》図 9 は、非常に劇的に描かれた作品で、様々な色が使われている。この作品にはミサを終えた高官たちが、色によって描き分けられて描かれている。また、サン・ロッコ同心会館の入り口付近は絵画によって飾られている。カナレットや甥のベロットもこのような展示会で、自らの作品を売っていた。画面中には、また、非常にたくさんの人々が描かれており、賑やかな雰囲気を感じる。密集している人々と、右端に見える聖堂の明暗が対照的で、どっしりとした同心会館によって密度の濃い画面となっている。

この時期、カナレットは油彩画のほかに、銅版画も制作していた。画家として制作を開始して以降、主に油彩で制作していたカナレットが、なぜ版画に着手したのか。版画の作品自体には油彩画との変化は見られない。理由としては、商業的な目的があったからと考えられる。実際に、版画の制作はジョゼフ・スミスから促されたものだった。ヴェネツィアは昔から良質な紙を生産しており、またこの国では、出版物の内容に関する制限が非常に緩かったので、様々な印刷物が出回っていたようだ。細かい部分にも適切な色を配置して描き分けることができるカナレットの描き方に目をつけたスミスは、彼の作品を銅版画にして販売するという企画を立てた。こうして完成したのが、『ヴェネツィアの大運河の景観』（1735 年）で、この企画は成功したらしく、1742 年に新たに二十四枚を追加し、再版がなされている。

初期から画家として順調であったカナレットだが、予期せぬ出来事が起こる。1741 年にオーストリア継承戦争が勃発したのである。この影響でグランドツアーの旅行客は激減した。このことは、カナレットの制作にも支障を来し、作品が売れなくなってしまった。また、新たなライバルとなるミケーレ・マリエスキ（Michele Marieschi 1710-44）がヴェネツィアを主題とした版画を出版した。これらのことが重なり、今まで描いてきた彼の作品には何らかの変化が要求されるようになった。カナレット本人も、今までとは違う主題を探し、変化を必要としていたのである。

カナレットは甥のベロットと共に 40～41 年にかけて、パドヴァなどにスケッチ旅行をした。これらのスケッチとともに、1719 年にローマに行った際のスケッチもこの時代の作品の参考として用いられていた。主に描かれていたのはカプリッチョで、モチーフとしては、のどかな田舎風景や、ヴェネツィアでは見られない木々、石畳の道の脇に若干うかがえる植物などが取り上げられた。ローマを訪れているグランドツアーの一行も描かれている。彼らの服装はやはり鮮やかな色で表現されている。ローマの神殿などは古く重厚な建物が多く、画面が堅い印象になるため、このように人々の服装の色をアクセントとして用いて、画面が重たくならないように配慮されている。カナレットの描く人物画はあくまで、都市景観画のアクセントに過ぎないが、一人ひとりにそれぞれ動きがあり、その描写によって静穏な情景に活気が感じられる。しかし、かつてのヴェネツィア独特の雰囲気はなく、様々な国や建物の要素を盛り込んでいるために、どこの国の様子とは明確に考えることもできない。《ローマ：フォーロ・ロマーノの遺跡をカンピドリオの丘に向かって望む》（図 10）で

は、ローマの景観は細かく観察されているのにも関わらず、カナレットが創造した建築や、ヴェネツィア風の煙突の付いた建築も描かれている。このように、初期から中期までの作品について考えると、英国人向けの作品を制作することは、カナレットの作風に活気や人気をもたらした。とはいえ、カナレット自身の描きたい対象を曖昧にしてしまったとも考えられる。

彼は、1746年にロンドンへ移っていた。彼が訪ねる以前に、マルコ・リッチ (Marco Ricci 1676-1730) やジョヴァンニ・アントニオ・ペッレグリーニ (Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741) といったヴェネツィアの画家がイギリスで制作していた。カナレットをイギリスのパトロンに紹介したのは、やはりスミスやマクスウィニーであった。カナレットはヴェネツィアとは全く違うイギリスの景観が気に入ったようで、様々な作品を残している。カナレットのロンドン滞在はイギリスの画家たちにも刺激を与えたようだ。1750年から51年にかけて、カナレットは一度ヴェネツィアに帰国し、その数年後またロンドンに戻った。イギリスでの制作については、第四章で詳しく述べる。

カナレットは1755年にヴェネツィアに帰国し、そして本論文で取りあげる《聖金曜日の礼拝》の制作に取りかかった。その後1763年には、ヴェネツィアの美術アカデミー会員に選出された。彼の晩年のヴェネツィアでの制作については後に述べるが、彼は、当時のアカデミーでどのような絵画が認められるのか考慮しながら制作していたようだ。

カナレットの制作は亡くなる二年前まで続き、その腕も衰えることを知らなかった。ペンとインクと淡彩で紙に描かれた《サン・マルコ聖堂：歌手たちのいる交差部と北側袖廊》(図11)にこのような言葉が残っている。「私ズアーネ・アントニオ・ダ・カナルは、この、統領の聖堂サン・マルコで歌う歌手たちの素描を、1766年に68歳にして眼鏡の助けを借りることなく描いた」⁶。この言葉からは、彼自身が、晩年における自らの制作を賞していたことがわかる。

このようにして、カナレットは作風や題材を注文主の要求に応じて変化させ、主にヴェネツィアやロンドン、そしてローマやパドヴァを描いた。彼は、「理想的な景観」を常に求め、また求められ、現実にある景観だけでなく、カブリッチョも描いた。彼の作品は、地誌的に正確でないものがあつたかもしれないが、どの作品の中にも、当時のヴェネツィアの繁栄や威厳があらわれている。その表現力は、やはりヴェネツィアで生まれ育つたカナレット特有のものといえるだろう。

・カナレットに関する先行研究

カナレットに関する研究は、影響を受けた画家について、また作品の題材や作風の変化について行われてきた。これらの研究の成果を確認する。

まず、オランダ出身の画家であるガスパール・ファン・ウィッテル (Gaspar van Wittel 1652/3-1736) からの影響が指摘されている。彼は1672年にローマに出て、70年代末から

⁶ 前掲書、126頁。

その地で都市景観画を制作している。ポポロ広場、スペイン階段の上の広場、テヴェッレ河の景観などを描いたという。北イタリアを旅行したことがあり、ヴェネツィアを描いた都市景観画は20点ほどが残されている(図12)。W.G.コンスタブルは、地誌的な要素や都市景観画を描く際の様式について、ファン・ウィッテルに影響を与えたと述べている⁷。カナレットの1720年代後半の筆致の粗い作風や素描の描き方もファン・ウィッテルのそれと類似していると指摘している。とはいえ、ファン・ウィッテルがヴェネツィアを訪れた頃カナレットはまだ幼い子供であったために、彼らが直接接触したという可能性は低い。しかし、上述したようにカナレットはローマに旅行している。そこから、ファン・ウィッテルの作品を目にした可能性は十分考えられる。

二人の都市景観画を比較してみるならば、確かに、明るい色彩や、海と空の画面における割合、鐘楼などのヴェネツィアの象徴的なモチーフを使い、画面を構成していることなど類似している点が多々あるのがわかる。

フリウリ地方のウディネで生まれたルカ・カルレヴァリス(Luca Carlevaris 1663/4-1730)もファン・ウィッテルの影響を受けた画家で、また、この画家もカナレットに影響を与えたといわれている(図13)。さらにコンスタブルは、カナレットの20年代後半から30年代早期の明るい色遣いや、精緻で正確な筆遣いを用いる作風の変化は、カルレヴァリスから与えられたものだとは指摘している⁸。

加えて、マルコ・リッチからの影響も指摘されている。レヴィは『風景画』(LANDSCAPE PAINTING)の中で、この画家がカナレットをはじめフランチェスコ・グアルディやミケーレ・マリエスキたちに多大な影響を与えたことを記している⁹。マルコの叔父はヴェネツィアでロココ様式の画家として活躍したセバスティアノー・リッチ(Sebastiano Ricci 1659-1734)であるが、マルコもまた彼とともにヴェネツィアに新たな傾向をもたらしたのであった。

ピニャッティは、カナレットが廃れていたバロック様式をヴェネツィアの地で復活させようとしていたと主張している¹⁰。1720年のローマ旅行の前に、元来のバロック芸術を模倣し推し進めようとしていた劇場の関係者と制作上の意見が一致せず、バロック美術が大成されていたローマへ赴いたという。そして、そこですでに活動していたパンニーニを知り、バロック美術の表現ではなく、リアリズムにもとづく表現を見つけた。実際、初期のカナレットの作品は、画風においては画面全体のコントラストが激しくつけられ、題材においては、より自然なヴェネツィア人の暮らしに取材したものとなっている。一方で、1730年代以降の作品は、ヴェネツィアを賑やかで盛大な観光都市として表現しているため、その活気あふれる表現が、カナレットのあたらしいバロック美術であったのかもしれない。

さらにピニャッティは、オランダ人だったが、ローマでおもに風俗画を描いて活動して

⁷ W.G.Constable, *op.cit.*,p.61-63.

⁸ *Ibid.*,p.62-63.

⁹ Michel Levey, *Painting in Eighteenth-Century VENICE*, Phaidon, 1959,p.79.

¹⁰ Terisio Pignatti, *ANTONIO CANAL genannt CANALETTO*, Georg Popp,1976,p.10.

いたピーテル・ファン・ラル(Pieter van Lare 1599-c.1642)、通称バンボッチャンティ(Bamboccianti)などの影響も指摘している¹¹ (図¹⁴)。バンボッチャンティは、ローマの民衆の生活の様子を描いた風俗画で知られる。彼の作品は、カナレットがパドヴァを描いた作品の画風に類似している。

保谷朋子氏は、「18世紀ロンドンの表象と都市景観画—カナレットを中心として」の中で、「カナレットが描いたロンドンの都市景観画が18世紀の同時代人に「イタリア化」されたロンドン像を風景画という新しい手法でもたらした」と述べている¹²。地図は、17世紀には、ロンドンでも制作されていたが、それとはまた異なる「風景画¹³」という視点で都市を描いたのがカナレットであったようだ。それまで、ヨーロッパ大陸に憧れていたイギリス人達にとって、1710年に完成したセント・ポール大聖堂やウェストミンスター橋を描いたカナレットの作品は、「ヨーロッパの都市に比類するような豊かに繁栄した都市である、という印象を同時代人にもたらすものであった」¹⁴。

小澤京子氏は「都市を「語る」こと—カナレットのヴェネツィア表象にみる都市改変の原理」の中で、カナレットのヴェドゥータ・イデアータ(veduta ideata:想像上の景観)ないしカプリッチョの制作行程を、ヴェネツィアという「異なる場所からの要素の転移を受け入れつつ絶えまない生成を続けてきた、決して閉じた完成形へと至ることのない都市」に譬えている¹⁵。なるほど、確かにヴェネツィアという都市は、その文化史において、様々な場所や時代において価値ある要素を取り入れ、自分たちの文化として集約していたといえる。共和国の守護聖人である聖マルコも、北アフリカのアレキサンドリアから遺体を運んできたというのが起源であり、その大聖堂も基本のプランはビザンティン様式だが、その後にゴシックやルネサンスなどの要素も加えられている。常により良いものを求める意識は、ヴェネツィアという一都市とカナレットのカプリッチョ制作に共通している。さらに、カナレットの制作行程は、断片に描いたものを繋ぎ合わせ再構成するものだった。これは、多数のラグーナからなるヴェネツィアと重なる点である。

萩島哲氏は『カナレットの景観デザイン—新たなるヴェネツィア発見の旅—』において、カナレットの広場空間を題材にした制作について、路地を題材として描かなかった理由、複数の視点から題材を描き一点の作品を制作していた事を導き出している¹⁶。カナレットは

¹¹ *Ibid.*, p.10.

¹² 保谷朋子「18世紀ロンドンの表象と都市景観画—カナレットを中心として—」『日本女子大学大学院文学研究科 紀要 18号』日本女子大学、2011年、25-32頁。

¹³ ここでの「風景画」とは、「何よりもまず純粋に美学的な喜びのために存在する美術の一ジャンルのこと」を指す。佐々木英也監修『オックスフォード西洋美術辞典』1989年、875頁。

¹⁴ 保谷朋子、前掲論文、31頁。

¹⁵ 小澤京子「都市を「語る」こと—カナレットの都市表象にみる都市改変の原理—」『超域文化科学紀要(10)』東京大学(駒場)、2005年、161-179頁。

¹⁶ 萩島哲『カナレットの景観デザイン—新たなるヴェネツィア発見の旅—』、技報堂出版、2010年、174頁。

観光客(当時ではグランドツアーの客として)の視点に基づき制作していた。彼が路地を描かなかった理由としては、「路地空間に「引き」がないからである」と結論付けている。風景画を描く際に対象物から離れて描かなければならないが、「引き」とはその距離のことである。海の上の都市であるがゆえに、場所は限られている。荻島氏によると、「少なくとも、主対象物から 50～90 メートル離れて描くことに」なり、カナレットにとって、「狭い路地空間は「絵になる景観」の素材にはならないのである」。

これらの先行研究から、カナレットはその題材となる都市をどのような都市景観として注文主に示したいのか、という自身の意思や目的をしっかりと持って制作していたということができる。彼は、観光地のパンフレットのように、ヴェネツィアという都市のカーニバルや定例行事などを描き、普段のヴェネツィアよりもより魅力的なヴェネツィアを表現していた。しかし、これは画家の最盛期に制作された作品によく見られる特徴である。

・ヴェネツィアの都市景観画(ヴェドゥータ)

次に、カナレットが広めた都市景観画(ヴェドゥータ)について確認する。ヴェドゥータ(Veduta)は、もともと、イタリア語の「見る(vedere)」という単語から派生した言葉である。ヴェドゥータとは、都市や建物、あるいは見晴らしのいい場所を忠実に描いた絵画作品を指し、英語と仏語では Veduta、独語では Vedute が用いられている。特に 18 世紀ヴェネツィア絵画を念頭において用いられる言葉で、日本語では、「都市景観画」などと訳され、風景画の一種とされている。

ちなみに、イタリア語では風景画に「パエザッジョ(paesaggio)」という言葉を用いている。パエザッジョは、上地や地方、田園や田舎を意味するパエーゼ(paesa)から派生した言葉で、山、川、田園、田舎の風景や風物を描いた作品を指す。英語や独語の風景画を意味するのは、「ランドスケープ(landscape)」や「ラントシャフト(landschaft)」という言葉が使われている。したがって「ヴェドゥータ」は、風景画の一種ではあるが性質は異なっているので、広く風景画を意味する「パエザッジョ」の語と全く同一の定義を持っているとは言えない。

17 世紀の中葉に都市景観画を確立したのは、前にも挙げたガスパール・ファン・ウィッテルであるとされるが、当時は「プロスペッティーヴァ(prospettiva、遠近法)」や「プロスペッティーヴァ・ナトゥラーレ(prospettiva naturale、自然遠近法)」といった言葉が、ヴェドゥータと同義に用いられていた。つまり、17 世紀には、いわゆる遠近法の理論や技術だけでなく、遠近法を用いて描かれた絵画そのものもプロスペッティーヴァと呼ばれており、「ヴェドゥータ」と「プロスペッティーヴァ」はほとんど同義に使用され、遠近法を用いて描く建築や都市の景観、イリュージョニスム(目の錯覚を用いた表現)による壁画や舞台美術などを指す言葉として用いられていたのである。

都市景観を絵画の中に描くことは、古くから存在した。古代ローマ時代のポンペイの壁画にも、また、様々な巨匠たちが残した宗教画の背景においても多くの作例がある。その

ような時代を経て、ルネサンスの時代に遠近法が普及し、さらに画家たちがヤコポ・デ・バルバリ(Jacopo de' Barbari 1450-1515)の俯瞰地図に見られるような地誌的な表現への関心を持ち合わせるようになったことで、「都市景観画」というジャンルが成立したのだと言える。

地誌的関心が強かったのは画家だけではなく、外国からやってきた旅行者も同様だった。ファン・ウィッテルがオランダからローマへやってきて「都市景観画」を制作したのと同様に、ローマ、そしてヴェネツィアを訪れる外国人たちは、地誌を含めたその土地の文化に関心があり、画家たちに「都市景観画」を描かせていたのだ。

それらの外国人の大半を占めていたのは、イギリスからのグランドツアーの客たちであった。都市景観画は、彼らの旅行土産物として流行した。彼らが旅行から持ち帰った芸術作品は、今でも、彼らの後継者が受け継ぐイギリスの多くの邸宅で見ることができる。しかし、フランス革命の勃発やオーストリア継承戦争など度重なる戦争の影響があり、さらにナポレオンの登場によって、グランドツアー客は減少していく。そして、19世紀の半ば以降、鉄道網の発達により時間と費用がかかる長期遠距離旅行は消滅してしまった。

都市景観画の代表的画家としては、カナレット、フランチェスコ・グアルディ、ベルナルド・ベロット、ミケーレ・マリエスキの四人を挙げることができる。先にも述べたように、都市景観画は17世紀にオランダの画家ガスパール・ファン・ウィッテルが生み出したもので、それをヴェネツィアにもたらしたのが、イタリア人のルカ・カルレヴァリスである。また、上記の四人をはじめとする都市景観画家たちは、「カプリッチョ」も多く手掛けた。都市景観画の画家達は、互いに影響し合い表現していた。ここで、これらの画家について確認する。

ガスパール・ファン・ウィッテル(1652/3-1736)は、オランダのアーメルスフォールトで生まれ、1674年にローマに出て、70年代末からその地の都市景観画を制作している。ローマでは、ポポロ広場、スペイン階段の上の広場、テヴェレ川の景観などを描いたという。彼は、北イタリアを二度旅行しており、ヴェネツィアも訪れている。ヴェネツィアでは、実景を見ながらスケッチをただけで、制作はローマのアトリエで行われた。今日知られているこの画家によるヴェネツィアの都市景観画は20点ほど存在する。

ルカ・カルレヴァリス(Luca Carlevarijs 1663/4-1730)は、ヴェネツィアにおける都市景観画の創始者といわれる。フリウリ地方のウディネで生まれ、父親はその土地ではよく知られた画家・建築家であった。自分自身も建築や遠近法についての十分な知識があり、彼の肖像画には「著名な数学者」とも記されている。両親が亡くなった後、1679年に姉とともにヴェネツィアに移り1700年にローマに旅行し、この地でローマの都市景観画を描いていたファン・ウィッテルの影響を受けたと考えられている(二人が直接的な接触があったかどうかは明らかにされていないが、おそらくガスパールの作品の存在には気づいていた)。ヴェネツィアに戻ってからは、カメラ・オブスキュラ¹⁷を使用して制作した。103点の版画

¹⁷ カメラ・オブスキュラ(カメラ・オブスクーラともよぶ)(CAMERA OBSCULA)とは、事

のシリーズ《ヴェネツィアの建築と眺望》をヴェネツィア総督ルイージ・モチェニーゴに捧げた。彼は、この「都市景観画」という分野を確立しただけではなく、ヴェネツィア国外へのアートマーケットをも開拓した。彼の作品はほとんどが祝祭画や記録画であるが、純粋なありのままの都市を描いた作品も存在する。作風に関しては、画中の建築物に遠近法が巧みに使われており、空気遠近法においても手前の鮮やかな人物から、中景、遠景と徐々に淡くなっていく色彩美が魅力である。

フランチェスコ・グアルディ(Francesco Guardi 1712-1793)は、「都市景観画」および「カプリッチョ」を手掛けた代表的画家の一人である。兄のアントーニオの工房で修業し、はじめは物語画家として兄とともに働いていたが、兄が亡くなると、「都市景観画」や「カプリッチョ」を描き始めた。彼の「都市景観画」の代表作のほとんどは、60年代以降(50歳以降)に描かれたものである。グアルディは旅行者の他にも、ヴェネツィアに住む外国人や貴族のために制作した。カナレットとの作風の違いはパトロンの違いともいうことができる。作風は、詩情豊かな雰囲気、印象派を想起させる微妙な筆づかいが特徴である。「都市景観画」を描き始めた頃は、構図などに関してカナレットの作品から想を得て制作していたが、次第に自分の表現を確立していった。彼は、ヴェネツィアに住む人々を描き込んでいる作品もよく制作しており、風俗画のような要素を併せ持っている点は彼の作品の特徴の一つである(図 15)。

カナレットは、ルカ・カルレヴァリスが創始した「都市景観画」を大成した、都市景観画における最も偉大な画家である。またその甥のベルナルド・ベロット(1721-1780)も、ヨーロッパ中で広範囲に活躍した、カナレットと並ぶ代表的都市景観画家である。すでに述べたように、カナレットの甥であり弟子であった。しばしば「カナレット」と名乗っていたため、カナレット本人と混同されることがある。彼は、1747年にドレスデンの宮廷に招かれ、1758年には女帝マリア・テレジアのために制作した。第二次世界大戦後のワルシャワの町の復興に際しては、彼が描いたワルシャワの作品が使われるほど、その描写の正確さは高く評価されている。鋭いコントラストや綿密な描写を特徴とする。ベロットの作品は、カナレットのものと比べると、やや冷たい印象を与える。

ミケーレ・マリエスキ(Mickele Marieschi 1710-1743)も、18世紀の重要な都市景観画家の一人である。父親は版画家だったが他界し、他の工房で画家および舞台背景画家として修業していた。1736年に画家組合に登録し、カナレット同様に、舞台背景画家として働き始める。次第に「カプリッチョ」を描くようになり、のちに都市景観画を描くようになった。遠近法の使い方に舞台背景画家としての経験の跡が見られる。彼は、廃墟、凱旋門、兵士、牧人、牛、漁師、ゴンドラなどといった様々な要素を多様に組み合わせて、少しず

物や風景の情景を紙やガラス板の上に投影してその輪郭がなぞられるようにする装置のことである。「密閉された箱あるいは部屋からなり、一方の側に開けられた小さな穴を通して外の明るい照らし出された情景が穴の反対側の面に逆転して」映し出される。通常は、反射鏡を取り付けて、画面に正しい像が映るようにしていた。佐々木英也監修、前掲書、1989年、279頁。

つ異なる構成で制作していった。サン・マルコ大聖堂のような実際の建物を描きこんだ「カプリッチョ」もあるが、アルカディアを題材としたクロード・ロラン(Claude Lorrain 1600-1682)の作品のような雰囲気を感じる風景を描いた作品も多い。

ヴェネツィアは華やかなカーニバルで有名な都市であるため、その情景を描いた祝祭画や、公共的な行事を描いた記録画としての都市景観画も制作された。その代表的画家として挙げられるのが、アントニオ・ストーム(Antonio Sturm 1688-1734)や、アントーニオ・グアルディ、ガブリエル・ベッラ(Gabriel Bella 1730-1799)¹⁸達である。彼らの都市景観画によって、18世紀ヴェネツィアの美術界は共和国最後の盛り上がりを見せていた。

カナレットと「都市景観画」について確認したところで、本論文では、《聖金曜日の礼拝》が描かれるまでの時代背景や画家の画歴をたどり、最後にこの作品の制作意図について考察し、人物表現の変化の原因に迫っていく。35年以上の景観画家としての画歴を経て、またイギリスでの制作を終えて、彼はどのようなヴェネツィア共和国を示したかったのだろうか。まず、第一章では、この作品の概要を述べ、今まで行われてきた先行研究を確認する。第二章では、画家の最も重要なパトロンとなったジョセフ・スミスについて、また彼のコレクションについて確認する。スミスのコレクションは、今もなおロンドンのナショナル・ギャラリーやロイヤル・コレクションに所蔵されているが、この章では、スミスに代表されるイギリス人が、カナレットに、そしてヴェネツィア画家たちにどのような絵画を求めていたのかを考察する。さらに第三章では、《聖金曜日の礼拝》に描かれたヴェネツィアとヴェローナとの関係を示す紋章等のモチーフや、イギリス人ジョセフ・スミスが積極的に関与した作品の制作背景を検討しつつ、当時のヴェネツィア共和国およびイギリスとの政治的繋がりについて、さらには、そうした政治的背景と本作品との関連性について考えていく。また第四章では、カナレットの人物表現の変化とその原因を探ることで、本作品に描かれた人物たちの存在意義を明らかにしていく。そして最後に、《聖金曜日の礼拝》に立ち戻り、作品の制作意図を改めて確認し、結論としたい。

¹⁸ 彼は、画家を本業として活動していなかったが、1760年に一度だけ画家組合に登録している。

第一章 《聖金曜日の礼拝》

・作品の概要

この《聖金曜日の礼拝》は、縦 36.5cm×横 33.5cm の正方形に近い縦長のキャンバスに油彩で描かれた。全体の構図としては、聖堂西正面中央入り口のドーム下から、東側の聖堂奥を眺めた光景となっている。ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の内部を描いたこの作品の中心となるのは、画面中央から若干左にずれて位置するキボリウムで、聖金曜日の礼拝が行われている。そこでは、赤いローブをまとった聖職者のいる祭壇に向かって、黒いローブをまとった信者が手を合わせ祈っている。

作品の水平線は、画面全体のおよそ六分の一の高さに設定されている。その水平線上の画面中央あたりにイコノスタシス(内陣聖障)が、その両脇には説教壇がそれぞれ描かれている。そして一番奥に、内陣がわずかに描かれている。イコノスタシスとは内陣と身廊を分ける壁のことで、ビザンティン様式の教会堂に典型的なものである。また、サン・マルコ大聖堂には、ヴェネツィアの守護聖人の亡骸が納められている他に、当時、ここはヴェネツィア総督の個人的な礼拝堂であったため、国家的に最も重要な教会であった。

画面中央の内陣聖障の両脇に設けられた説教壇の位置は、聖堂の交差部にあたるが、そこからそれぞれ左右(南北)に翼廊が続いている。画面においては、身廊の両脇に加えられた側廊の流れが、後景から聖堂入り口付近の前景へと向かう遠近感を強調している。画面全体には、60 人近くの信者がまんべんなく描かれている。彼らのほとんどは地面に跪き、キボリウムや主祭壇に向かって祈りを捧げている。説教壇の周囲にも信者が溢れている。前景の右側では二匹の犬が戯れ、荘厳な雰囲気のあるこの作品を和ませている。前景は暗いが、中景から後景にかけては、南側からの陽光が聖堂内のモザイクに反射し、内部を厳かに照らしている。美しい黄金色のモザイクは穏やかに輝き、かつての共和国の繁栄を静かに物語っているかのようである。側廊柱の上部にも陽光が当てられ、特に画面向かって右側の柱には、大変豪華な黄金の装飾が三カ所横に連なって描かれ、向かって左側の側廊柱の上部にも、同じような装飾が描かれている。これらはそれぞれ、当時の歴代総督の紋章である。中景の画面中央には、「VERONA FIDELIS(ヴェローナの忠誠)」と刺繍されている長方形の朱色の旗が、入口から一つ目のドームの側面から吊るされている。また同じドームの真上からは、その旗に重なるようにして、十字架が吊るされている。作品の題材がヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂であるにもかかわらず、作品中に他の土地であるヴェローナの地名が記されているのは極めて異例である。

この作品においてカナレットは、彼の他の作品と同じく、遠近を強調し、画面の広がりを見せてみせた。その遠近法の適用は、まず、イコノスタシスの黄金の壁の位置と側廊の連なりに見受けられる。イコノスタシスは、中央よりもほんのわずか向かって右側の水平線上に描かれている。この微妙なズレが、左右に描かれた側廊の割合を若干変えている。その側廊の連なりによって鑑賞者が感じ取る遠近感を、画家が操作しているのである。ま

た、地面にかすかに引かれた多数の線は、一点消失法に従い、前景から後景へと視線を導いている。描かれている人物の大きさにおいても、前景から後景へ向かうに従い、徐々に小さく描かれ、遠近が強調されている。空気遠近法は見受けられず、後景の聖堂内も細かく明瞭に描かれている。遠くの描写にも気を配っているところが、典型的なカナレットの特徴といえる。

色彩に関しては、上述したように後景も細かく描き分けられており、明暗は聖堂内の厳かな雰囲気を壊すことなく、しかしながら明確につけられている。画面向かって左側の総督の紋章の部分には、ハイライトの部分に白い絵の具を点々と細かくおいていく特徴的な筆遣いが確認できる。この技法は、後期のカナレットに典型的なものである。

・《聖金曜日の礼拝》に関する先行研究

まずタイトルに関しては二説あり、パーカーよれば、この「聖金曜日の礼拝」というタイトルは、1730年頃のカナレットの手によるものとされる《サン・マルコ聖堂：晩課》(図16)を指していると考えられるが、他方、W.G.コンスタブルは、スミスが英国王にこの作品を売却する際、「作品番号 102. 聖金曜日のサン・マルコ大聖堂内部(no.102、Inside of St.Mark's Church on Good Friday)」としていることから、このタイトルが示すのは本作品であると主張している¹⁹。

また、レヴィの研究によって、本作品の注文主であるスミスが、注文時からすでに自身の美術品コレクションを英国王に売却することを計画しており、したがってこの絵は国王に向けた作品としてカナレットに注文されたものであるということが明らかとなった²⁰。スミスはこれを、1763年から70年の間に彼の他のコレクション作品とともに国王に売却している。

『ある国王の購入 ジョージ三世とスミス領事のコレクション (*A King's Purchase King George III and Collection of Consul Smith*)』によると、この作品は、ペーテル・ネーフス(Pieter Neefs 1578頃-1656以降)の《アントウェルペン大聖堂の内部》(図17)に影響された可能性があるという²¹。両者の画風は、建築内部の描き方や、黄金色の光の表現など確かに類似しているといえる。またこの作品の人物は、フランス・フランケン(子)(Frans Francken the Younger 1581-1642)が描き加えている。ネーフスなどオランダ絵画とカナレットとの関係については、後に詳しく述べることとする。

制作年に関しては、複数の説が提唱されている。1946年から47年にかけて開催された展覧会「王の絵画」(*The King's Pictures*)のカタログの中には、画家がイギリスから帰国した1755年頃だと記されている²²。しかしガッロ(Gallo Rodolfo)は、1722年11月22日の議

¹⁹ W.G.Constable, *op.cit.*, p.222

²⁰ *Ibid.*, p.222.

²¹ The Queen's Gallery, Buckingham Palace, *A King's Purchase, King George III and the Collection of Consul Smith*, exhibition catalogue, London, 1993, p.33.

²² *Ibid.*, p.35.

会において、建築上危険だという理由で、聖堂内すべての紋章を撤去することが決められ、1723年7月10日に実行されたことから、1722年頃の作品だとしている²³。

しかしコンスタブルは、この作品をカナレットの後期のものとし、その理由として、この画家の後期の画風が画面に確認できることをあげている²⁴。また、1755年当時、聖堂内になかったはずの紋章が描かれた理由としては、画家が初期に残していたスケッチをもとにしていることが考えられる。実際、画家が若い頃にローマで描いた多くのスケッチは、1740年代に「カブリッチョ」としてあらためて利用されている。カナレットは、同じ題材や構図で制作することがたびたびあったので、制作年を考えるうえで最も考慮しなければならないのは、それぞれの作品の中で彼が用いている表現方法の違いである。以上の事柄を鑑みるならば、今回取り上げる《聖金曜日の礼拝》の制作年については、おそらく、カナレットが帰国した直後の1755年頃に描かれたという説が有力であるように思われる。

さらに、旗が描かれた意図に関係する言及もある。元老院議員は、ヴェローナからの要求に従い、1755年の5月の15日以降、ヴェローナ出身の小説家であり考古学者であったスキピオーネ・マッフェイ(Scipione Maffei 1675-1755)が亡くなったことを受けて、彼のためのモニュメントの建設や、葬式を命じたようである²⁵。

小説家として名声を博していたスキピオーネは、1736年頃に初めてロンドンを訪れた。だが彼は、徐々に彼のもう一つの仕事となる考古学の方へと傾倒していった。そうして彼は、ロイヤル・ソサエティと呼ばれる今もなお存続する英国王立の科学者たちの組織の一員となり、その後、イギリスに定住したのである²⁶。この人物は、当時ヴェネツィア共和国の領土であったヴェローナ出身であり、イギリス国内でも高く評価されていた。よって、1755年に彼が亡くなった時、ヴェネツィアにおいて英国領事を務めた経験のあるスミスが、この《聖金曜日の礼拝》をカナレットに描かせた可能性は否定できないように思われる。ちなみに、この作品のほぼ中央に描かれた旗が示す「VERONA FIDELIS」の文字は、イタリア語で「ヴェローナの忠実」を意味しているが、生まれ故郷ヴェローナの歴史を詳細に記したスキピオーネの著書『類まれなるヴェローナ』(*Verona Illustrata*・1732年)の中にも「Verona fidelis」の言葉が登場する²⁷。その中には、この著書が記された(1732年)頃、ヴェネト地方の一都市であるヴェローナの人々は、この地方全域を支配地とするヴェネツィア共和国に、強い忠誠心を抱いていたこと、そして、当時のサン・マルコ大聖堂内部に、「VERONA FEIDELIS」の文字を記した旗が吊るされていたことが記録されている。よって、カナレットの作品に描かれた旗とスキピオーネの死は、確かに何らかの関連性があるといえるかもしれない。

²³ W.G.Constable,*op.cit.*,p.222.

²⁴ *Ibid.*,p.222.

²⁵ *Ibid.*,p.222.

²⁶ George E. Dorris ,*OXFORD JOURNALS, 'The Review of English Studies',New Series,Maffei amid the Dunces*,Vol.16,No.63,1965,p.288-290.

²⁷ Scipione Maffei *Verona illustrate di Scipione Maffei con giunte,note e correzioni...*,vol.4.,Milano,Classici Ital,p.26.

以上が、これまで行われてきた《聖金曜日の礼拝》に関する先行研究である。

では、なぜ、画家は本作品において、総督の礼拝堂であったサン・マルコ大聖堂内での「聖金曜日」を描くにあたり、総督や元老院議員などヴェネツィアを象徴する人物ではなく、祈る市民や地元の聖職者を描いたのだろうか。

実際、スミスが注文した式典などの国家行事を描いたカナレットによる他の作品においては、総督や元老院議員などが、ヴェネツィアの象徴的モチーフとしてたびたび描かれている。しかし、スミスが英国王に売却するに値すると評価したこの作品には、位の高そうな人物は描かれていない。また、この作品の題材である「聖金曜日」は、キリスト教の中でも特に重要な祝日である。言い換えるならば、この作品においてカナレットは、国家的な行事の様子を描いたのである。このような重要な祝日に、共和国を象徴する総督が礼拝に参加する光景が描かれていないのは不自然である。

他の画家が描いたサン・マルコ大聖堂の描写と比較してみるならば、それらは、カナレットの《聖金曜日の礼拝》とは明らかに異なる「祝祭画」の雰囲気を持ち合わせている。カナレットより後に活躍したガブリエル・ベッラが描いた「祝祭画」と比較してみよう。彼は、カナレットと同じような構図で、国民の前での新しい総督の発表をする様子を描いている(図 18)。そこでは、上流階級と思われる装いをしている人々が、手をあげて喜んでる光景が表されている。前景の右側には、総督が描かれ、そのすぐ横には護衛する者たちがいる。《聖金曜日の礼拝》において、描かれている歴代総督の紋章や、「VERONA FIDELIS」と刻まれた旗は描かれていないが、聖堂の二階部分にも、新しい総督を歓迎している人々があり、賑やかな雰囲気が感じ取れる。このように、ベッラの作品とカナレットの作品とを比較してみるならば、全く異なる画風で描かれていることが分かる。このことから、カナレットの《聖金曜日の礼拝》は、「聖金曜日の礼拝」というタイトルが与えられているものの、「祝祭画」とは異なる内容を持っている作品なのかもしれない。

しかしながらカナレットは、英国王に向けたこの作品において、ヴェネツィアを象徴する元老院議員や貴族などを選択し描くことができたのにもかかわらず、庶民階級の者達を選択した。これはやはり、ヴェネツィアのありのままの人々の様子を描写したいという、カナレットの意思を示しているのではないだろうか。このような人物の選択は、イギリス滞在中の画家に生じた意識の変化に起因していると考えられる。なぜならば、カナレットは、母国ヴェネツィアに帰国する以前から、庶民生活に取材したような題材を扱うようになり、とりわけ人物に関しては、ヴェネツィアの中産階級以下の者たちを選択し、描くことが多くなっていったからである。カナレットの絵画に関する研究において、人物表現の変化に関する研究は今までなされてこなかった。本論文の後半では、人物の選択に論点を絞ることによっても、画家が晩年に描いたこのヴェネツィアが、いったいどのような意味を持つものであったのかという謎に迫りたいと思う。

次章では、カナレットの最も重要なパトロンであり、《聖金曜日の礼拝》の注文主であっ

たジョセフ・スミスについて詳しく述べる。そこでは、スミスがどのような視点を持って
絵画を収集していたのかという問いに迫り、スミスをはじめとする当時のイギリス人が、
カナレットの絵画に求めていた事柄について考察していく。

第二章 注文主ジョセフ・スミスとそのコレクション

・ジョセフ・スミスという人物

ジョセフ・スミス(Joseph Smith 1682-1770)は、カナレットの最も重要なパトロンであった。この章では、彼がどのような眼を持ち、どのような意図で、(他にも、家具や原稿、書籍、宝石など様々蒐集していたが)美術作品を収集し、カナレットの絵画をイギリスへ捧げたのか探っていく。そしてそこから、当時の英国のパトロンがカナレットに何を描かせたかったのか考察する。

スミスについては、ロンドンのバッキンガム・パレスが出版している、前にも挙げたクウィーンズ・ギャラリーのカatalogに詳しく載っている²⁸。彼は、1682年にイギリスで生まれ、1770年11月にヴェネツィアで没した。どこで生まれ、どこで教会で洗礼を受けたのか等詳しいことは分かっていないが、彼が絵画やコイン、書籍や写本の膨大で質の高いコレクションを作ることが出来たのは、96歳まで長生きしたからだろう。

上述の文献によると、彼は、1700年頃に現在でも名門校として知られるウェストミンスター・スクール²⁹を終え、投資銀行家のトマス・ウィリアムとともに、仕事のためにヴェネツィアへ赴いた。当初から、スミスは写本や書籍、芸術品等の購入に関して、何人かのイギリス人コレクターの代理人として活動しており、この頃から、ヴェネツィア美術の世界に入り込んでいたようだ。1720年頃にウィリアムが仕事を退いた後は、彼が経営者としてその後を継いだ。銀行業だけではなく、物品の輸出入も含めて扱っていたこの商社は、ヴェネツィアを訪れる多くのイギリス人に利用されていた。スミスは、人生最後の年まで商売をつづけ、ヴェネツィアやヴェネト地方(モリアーノ)を遠く離れることは一度もなく、二度とイギリスには戻らなかった。一方、彼の兄弟のジョン・スミスは、同じような技量の持ち主で、ロンドンで活動していた。

当時ヴェネツィア共和国内にいたイギリス人の関心といえば、英国総督代理(あるいは大使)や領事に任命されることであった。スミスもまた総督代理の席を狙い、何度か試みたが、伝統的に投資銀行家は領事に任命されることになっていた。彼は、1744年から60年にかけて、さらには1766年からしばらくの間就いていた領事の職に満足しなかった。

カナレットとの取引は、序章でも述べたように、1720年代後半から始まっていた。スミスが、ヴェネツィアに移住して30年近く経っていたころである。カナレットには、マクスウィニーなどの他の英国人パトロンとの取引もあったが、スミスはカナレットの作品の(イギリスでの活動も含めて)市場を拡大し、彼の都市景観画をヨーロッパ中に広める立役者となっていった。そして、「1730年代を通じて、スミスは、いまやなんとかしてカナレットの

²⁸ The Queen's Gallery, Buckingham Palace, *op.cit.*, p.8-10.

²⁹ 1179年に起源をもち、ウェストミンスター寺院に隣接しているパブリック・スクール。Westminster School. Our History. (<http://www.westminster.org.uk/about-us/our-history.html>). 2014.1.18 取得.

作品を手に入れようとやっきになっていた英国貴族たちを、画家に仲介する役割を果たし続けた」³⁰。

1731年、スミスはモリアーノの小さな屋敷の自由保有権を購入した。彼は、建築家ヴィンセント・ニを雇い、屋敷を改築した。そして、週末はモリアーノを訪ね、自身のコレクションを披露しながら、多くの同僚のイギリス人たちを楽しませた。彼は、建築にも興味があり、とりわけルネサンス期のヴェネツィアにおいてサン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂などを残したパツラーディオの建築を好だ。彼の屋敷は、パツラーディオ建築の再現であり、その建築に関する書物も収集していた。建築好きというこの側面は、カナレットによる精緻で計算された都市景観画を好んだことに由来するかもしれない。とはいえ、1757年に作家で詩人でもあったボカージュ夫人(Madame du Boccage 1710-1802)という人物がヴェネツィアを訪れた際には、スミスの邸宅はもっぱらイギリス趣味の装飾を持ち、テーブルと門の鍵はやがて訪れる新古典主義様式で作られていたと語っている。これは、スミスが美術界における時代の流れを察知した結果だろう。

スミスが80歳を過ぎたころ、1740年代そして1750年代の戦争のため、重要な市場であるヨーロッパ内の貿易に対する妨害が生じ、彼の財政上の業務は衰退していった。1760年頃、彼は領事の職を退き、遺書を作成した。彼の財産の大部分は妻に残され、その他のわずかな財産は姪や甥、そしてイギリスの友人たちに捧げられた。この相続財産は、主に彼が形作った相当な数のコレクションで成り立っていた。彼は、1770年3月に遺言書に補足を加えると、その八か月後に世を去った。同年の7月まで、いつものように書籍、メダル、絵画、骨董品などの収集を続けていたことから、彼が生涯を通してコレクション形成へ情熱を持っていたことがうかがえる。

18世紀には多くのイギリス人が海外へ渡ったが、そこには、三つの理由があったようだ。一つめは、教育の一環としてのグランドツアーのために、二つめに、外交官を務めるために、三つめは、貿易を行うためである。スミスがヴェネツィアに渡る以前にも、イギリス人が美術品を求めて欧州本土へ渡っていた例はいくつかあった。また、17世紀にも、スミスと同じくヴェネツィアで美術品を扱った商売をするイギリス人はおり、中には、フランスやドイツ、スペインに渡る者もいた。その中でも、スミスのコレクションは注目に値するとイアイン・ピアーズは述べている³¹。

・スミスのコレクション

スミスは、ヴェネツィアに滞在するイギリス人たちの写本や絵画収集の代理人を務め、自身もまた収集家となっていった。そして、徐々に自ら画家に注文し、作品を購入し、時

³⁰ ベイカー、前掲書、14頁。

³¹ Iain Pears, *THE DISCOVERY OF PAINTING THE GROWTH OF INTEREST IN THE ARTS IN ENGLAND 1680-1768* YALE UNIVERSITY PRESS – NEW HAVEN & LONDON, 1988, p.68.

には贈答物としてそれらを扱った³²。

スミスのコレクションが英国王に売却され、ロイヤル・コレクションに含まれると、その後、彼のコレクションは、イタリアの画家たちによる作品とフランドルおよびオランダの画家たちによる作品とに、あらためて分類された。すでに紹介したイギリスのクウィーンズ・ギャラリーのカタログでは、そのリストをもとに作品が紹介されている。本論文においても、このカタログに基づいてスミスが収集した作品や支援した画家についてみていきたい。

前章でも触れたセバスティアーノ・リッチは、スミスによって支援されていた最も年配のヴェネツィアの巨匠である。彼は、この画家を当時の主要な画家と考えていた。セバスティアーノは、ベルーノという田舎町に生まれ、ヴェネツィアで修業したが、ボローニャやトリノ、パルマやローマ、そしてフィレンツェの劇場で主な仕事をし、1708年にヴェネツィアに戻ってきた。1711年から1716年までの間は、甥であり弟子でもあるマルコとともにロンドンに渡り、私的なパトロンのために働いた。さらに、劇場やオペラハウスのデザインも行っていたようだ。もちろん、イタリア・オペラも17世紀のうちにイギリスに流入していた。オペラは、もともと「華やかな宮廷の一室で少人数の接待客を前に上演される地味な催し物にすぎなかった。一六三七年、ヴェネツィアに一般客相手の大規模な劇場、サン・カッシーノが出現し、オペラの魅力が広く知れ渡るように³³」り、その刺激を受けて、各国でオペラのための劇場が建設され始めたようだ。こうした流れの中、ヴェネツィアやヴェローナを題材とする作品を残したシェイクスピアを輩出したイギリスにおいて、舞台背景の制作がヴェネツィア人に依頼されたのは自然な流れといえよう。

ところで、スミスのコレクションの中に初めてセバスティアーノの作品の記録が登場するのは、新約聖書の七点の大きな絵画のシリーズである。これらは、スミスの注文で描かれ、作品の背景は甥のマルコが描いた。

1720年代は、ヴェネツィアの劇場の興行主でもあったマクスウィニーが代理人としてセバスティアーノに注文し、同時代のイギリスの歴史的偉人について記録する寓意的な絵画のシリーズを制作していた。これらは、リッチモンド卿に購入された。

スミスはこの画家の作品を、画家が亡くなる1734年以前に直接購入していたようだ。ロイヤル・コレクションにおけるイタリア美術のリストには、セバスティアーノによる28点の絵画と、甥と共作した八点の絵画が記録されている。現在では、18点のセバスティアーノによる作品と六点の共作が残っている。セバスティアーノの作風はルネサンスの巨匠ヴェロネーゼのそれに戻っているかのようであり、また色彩の明るさはティエポロの絵画のようである。³⁴

セバスティアーノの甥のマルコは、1708年におそらく初めて、イギリスとの接点を持つ

³² The Queen's Gallery, Buckingham Palace, *op.cit.*, p.12.

³³ ベイカー、前掲書、11頁。

³⁴ The Queen's Gallery, Buckingham Palace, *op.cit.*, p.23-24.

たようだ。それは、叔父とともにマンチェスター卿からロンドンへ招かれた時のことであった。そしてその後、上述のように叔父とともに様々な注文を受け仕事をし、キャサリン・トフツと出会った。

マルコは、1716年にヴェネツィアに戻ると、叔父とともに仕事をしながら、劇場やオペラの団体に参加した。そこでは、舞台装飾やデザインを行い、多くの歌手の諷刺画を描いた。また同時に、風景画やカプリッチョも制作していた。ロイヤル・コレクションのイタリア美術のリストには、33点のマルコの作品が記録されており、そのうち32点は今でも同コレクションに収められている。加えて、上述したセバスティアノーとの共同作品の六点も現在残っている。³⁵

諷刺画の素描を含めたマルコの主要コレクションは、ジョージ三世のコレクションに加えられたすぐ後に排除されてしまった。しかし、52点の景観画の素描や、遺跡そして風景画の54点の素描など、さらに27点の大規模な景観画の素描が含まれた画集、加えて何十年も照明を当てられひどく色あせてしまった12点の大規模な景観画の素描は、全て現在でもジョージ三世のコレクションに残っている³⁶。このことから、ジョージ三世または当時の英国王室の関心は風景画にあったということができるとはならないだろうか。

スミスの友人のザネッティは、141点のマルコの風景画を有していた。このザネッティとスミスが所有していたマルコによる素描のコレクションは、この画家の写実的な作品の技術や、実に多様な習作のスタイルを示す重要な資料である。

アントニオ・ヴィゼンティーニはカナレットの絵画をエッチングにした版画家でもあったが、彼もまたスミスからの注文で、建築物も含め、多くの作品を残した。彼は、ペッレグリーニのもとで画家として修業したが、建築家としてだけでなく地誌学者やイラストレーターとしても活躍していた。スミスとの取引に関する最初の記録は、カナレットの絵画のエッチング制作で、後に彼は、スミスが出版した本の表紙のデザインや版画を制作していた。スミスが、ヴィゼンティーニを建築家として雇ったのは、1731年から始まったモリアーノの別荘の建設においてであった。さらに、1740年からは、ヴェネツィアの邸宅の修復をも彼に依頼している。

ヴィゼンティーニは、モリアーノの別荘を単彩画で表した景観画のシリーズや、ヴェネツィアの建物を見渡すたくさんの素描をスミスのために残した。スミスと同様、彼自身もまた、パッラーディオのデザインや理論に興味を抱いていた。二人は、バロック建築よりもパッラーディオの建築のほうがより優れていると考えていたようである³⁷。ヴィゼンティーニはツッカレーリとともに、11点のカプリッチョをスミスに捧げているが、これらには、イギリスのパッラーディオ主義³⁸の特色を持つ建物が描かれていた³⁹。またヴィゼンティー

³⁵ *Ibid.*, p.27.

³⁶ *Ibid.*, p.28.

³⁷ *Ibid.*, p.38.

³⁸ パッラーディオの著書『建築四書 (*I Quattro Libri dell'Architettura*)』(1750年)に見られる建築様式を規範とする。17世紀初めにイギリスに伝わり、18世紀のイギリスの住宅建

ニはしばしば、このパッラーディオによる建築を絵画作品の背景に描いている。

カナレットと同様に、18世紀以降のイギリス美術界に影響を与え、1768年のロイヤル・アカデミー設立に貢献した人物に、フランチェスコ・ツッカレッリ(Francesco Zuccarelli 1702-1788)がいる。彼は、1730年代にフィレンツェからヴェネツィアに移り、30年代の終わりには自身の描いた風景画をスミス経由でイギリスへ送っていた。1752年に初めて渡英したツッカレッリは、以降、イギリスで活動した。1768年のロイヤル・アカデミーの設立にも携わり、1771年には、王から二点の絵画の注文を受けている。ツッカレッリの27点の絵画は、ヴィゼンティーニと共作した八点の絵画とともにロイヤル・コレクションに残っている。

スミスが有していたこの画家による絵画は、すべて1730年代または40年代に描かれたものである。スミスは、彼の後期の作品を一つも持っていなかった。ここで指摘できることは、スミスは飽くまでもイギリス国外で制作された作品だけを収集していたということである。ゆえに、イギリスで制作していたツッカレッリの作品は購入しなかったと考えることができる。

ヴェネツィア出身の多くの画家たちがスミスを仲介してイギリス人のために作品を制作していたが、女流画家で、ヴェネツィア以外の土地で活躍した人物にロザルバ・カッリエーラ(Rosalba Carriera 1675-1757)がいた。上述の書によるならば、彼女はスミスと1720年以前に出会っていたが、その時までには、すでにイギリスとのつながりを持っていたようだ。ジョージ三世が購入した38点のロザルバの作品は、ミニアチュールやパステル画によるポートレイト、歴史画や宗教画などであり、またその晩年、彼女は自画像をスミスに送っている。これらの作品のうち、現在では、五点のみがロイヤル・コレクションに残っている。⁴⁰

スミスのコレクションの大半は、確かに、彼が生きたのと同時代の作品であるが、そのコレクションの四分の一は15、16、17世紀のイタリアの画家によるものでもある。これらのいくつかは、マントヴァ公爵のコレクションから得た可能性が高い。また、他には、ジョヴァンニ・ベッリーニの作品《キリストの苦悩》も含まれていた。さらに、1752年にザッカリア・サグレド(Zaccaria Sagredo)という人物の相続人から購入した作品群には、カラッチ(Annibale Carracci 1560-1609)一家や彼の流派の手による素描が含まれていた。それらの素描の中には、ザッカリアが1728年にボンフィリオーリ(Bonfiglioli)という人物のコレクションから購入したものも含まれており、またその中にはラファエロやその弟子の手による五点の素描も含まれていた⁴¹。彼らは、イギリス美術界において「グランド・マナー」と称えられ高い評価を受けていた画家たちである。彼らの作品を英国王に売却することを

築で流行し、カントリー・ハウスやタウン・ハウスなどで取り入れられた。佐々木英也監修、前掲書、794頁。

³⁹ *Ibid.*, p.38.

⁴⁰ *Ibid.*, p.41.

⁴¹ *Ibid.*, p.44.

意図して、スミスは収集していたのかもしれない。

ルネサンス期の絵画としては、ヴェロネーゼに帰された作品も五点含まれていた。しかし今日では、そのうちの一点は、セバスティアーノ・リッチのもので、二点はヴェロネーゼ派の画家のものであることが判明しており、残りの二点はいまだにどの画家の作品なのか判別されていない。さらに、ティツィアーノによる作品と考えられていた三点は、どれも自筆のものではない。この他、同じくコレクションに含まれていた、17 世紀のボローニャの画家カルロ・チニャーニ(Carlo Cignani,1628-1719)による大規模な風刺漫画が、今日もロイヤル・コレクションに残っている。

以上が、スミスが収集していたイタリア絵画である。他方スミスは、北方のフランドルやオランダ絵画も相当数収集していた。その中には、当初はフランス・ファン・ミーリス(Frans van Mieris 1635-1681)による作品として購入され、現在はフェルメールに帰されている《音楽の稽古》(図 19)も含まれている。この絵は、オランダやドイツ、イギリスで活動していた画家のペッレグリーニ(Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741)が所有していたもので、彼が亡くなった 1741 年に、その他の絵画とともにスミスが購入した。ペッレグリーニからスミスに渡ったこのコレクションには、ルーベンスやポスト、ネーフス、モーレニールなどが含まれていた。

オランダおよびフランドルの絵画のリストには、ヴァン・ダイクによる作品として収集された 13 点の絵画が記録されている。しかしながら、この画家の作品として認められるものは、そのうちの一点のみである。また、レンブラントの手に帰された 10 点の作品の記録も残っているが、この場合も、画家本人によるものと認められているのは一点のみである。

その他の北方絵画としては、ヤン・ステーン(Jan Steen,1626-1679)、ニコラース・ベルヘム(Nicolaes Pietersz Berchem,1620-1683)、デ・ヘーム(Jan Davidsz de Heem,1606 頃-1684 以前)、フランス・フランケン(子)(Frans Francken the Younger 1581-1642)、ウェーニクス(Jan Baptist Weenix,1642-1719)らによる絵画がスミスのコレクションの中に含まれていた。

ところで、17 世紀のローマでは、ニコラ・プッサンやクロード・ロランなどのフランス人による理想的風景画や、カラヴァッジョの作風を受け継いだ宗教画や風俗画が制作されていたが、スミスは生涯ローマを訪れることはなく、コレクションにも彼らの作品は見られない。さらに、18 世紀ヴェネツィアでは、イタリア・ロココの代表者であるジャン・パティスタ・ティエポロが宗教画を制作していたが、驚くべきことに、彼の作品をスミスは一つも購入しなかった⁴²。その原因としては、イギリスにおける絵画需要の変化や、パトロンの嗜好の変化、また、イギリス国教会の聖堂内において絵画の設置される機会がきわめて少なかったことが考えられよう。実際ティエポロは、カトリックを国教とする国々で仕事をしている⁴³。

⁴² *Ibid.*,p.12.

⁴³ 『華麗なる 18 世紀イタリア ヴェネツィア絵画展』上野の森美術館、2001 年、146 頁。

このことから、スミスが、イギリスにおいてどのような絵画が人気を得るのかを把握し、それをもとに画家たちに制作させていたことが分かる。カナレットが為したように、都市景観画の分野を確立した者は、それまでのイギリスの地にはいなかった。おそらくスミスは、この点に着目しカナレットを売り込んでいった。

話をスミスのコレクションに戻そう。スミスはモリアーノの屋敷の庭を、それ以前の有力者たちと同様に素晴らしい彫刻で飾っていた。ローマで古典建築を研究し、作品を残していたジャン・バッティスタ・ピラネージはスミスの友人であり、彼自身も古代の世界への関心を抱いていたのだが、ピラネージから擬古典様式の影響を受け、古美術収集をすることはなかった⁴⁴。スミスの古代への関心は、小説やコイン、そして、カナレットが描いたローマの眺望の中にだけに限定されていた。

また、スミスは自分の「美術を観る眼」に自信があり、かねてから自身のコレクションを、いずれは国王に捧げたいと願っていた⁴⁵。18 世紀以前のイギリス美術界は、外国からもたらされたものであふれていたし、前世期には、当時一番の繁栄を誇っていたオランダ絵画を積極的に取り入れていた。そしてこのような傾向は、スミスが生きた時代のイギリスにも残っていた。彼は、およそ半世紀に渡るパトロンとしての活動を通じて、自身のコレクションを作り上げると同時に、カナレットをはじめとする、主としてヴェネツィアの画家による絵画を受け入れる市場をイギリスの地に築いたのである。

ところで、スミスの美術コレクションは、当時のイギリスにおいて、どのような評価を受け、そして購入されたのだろうか。ここからは、イギリスの人々がカナレットの作品に対して求めていたものについて考える材料として、スミスのコレクションが英国王に購入されるまでの経緯を探ってみたい。

・ジョージ三世の購入

スミスのコレクションを購入したイギリス王ジョージ三世は、歴代の英国王の中でもとりわけ美術に興味を持っていた人物であり、それは父親譲りの気質でもあった。彼の父であるウェールズ王子フレドリックは、相当な数の絵画や素描を収集していた。ジョージ三世は、1750 年代には書籍の購入も活発に行っていたが、彼が全面的な信頼を置いていたビュート伯爵(John Stuart, 3rd Earl of Bute 1713-1792) もまた熱烈的な読書愛書家であったという。しかしながら、スミスのコレクションに含まれていた書籍の購入はなかなか実を結ばず、それは、未来のジョージ三世をも巻き込んで行われたとされる。この交渉は、七年戦争(1756-1763)の勃発によって終結した⁴⁶。スミスは、18 世紀のイギリス美術界の嗜好や流れを把握していたため、フレドリックの好みをも考慮して、書籍の収集にも熱が入

⁴⁴ The Queen's Gallery, Buckingham Palace, *op.cit.*, p.12.

⁴⁵ フランシス・ハスケル、伊藤拓真訳「ヴェネツィア美術と 17、18 世紀におけるイギリスコレクター (特集アートコレクション)」、三元社、「西洋美術研究」編集委員会、『西洋美術研究=Studies in western art.』、2002 年、20 頁。

⁴⁶ *Ibid.*, p.16.

っていたのかもしれない。いずれにせよ、絵画以外のコレクションに関しても、スミスは、イギリス国王の所有にふさわしい作品群を収集していた。

ジョージ三世は、1760 年の 10 月に王位についた。その頃のスミスは、金銭上の問題を抱えており、後に未亡人となるエリザベスのためにも自分の財産を増やさなければならぬと考えていた。スミスのコレクション全てを売却する交渉は、王の支持を受け、ビュート伯の兄弟、ジェームス・スチュアート・マッケンジーの助言のもとに行われた。1762 年 7 月、マッケンジーはスミスに、「(スミスのコレクションについて)王は自身の所有にふさわしいものであると喜んでおり、二万ポンドの値で(購入することに)賛成した」と伝えた⁴⁷。

同年冬、マッケンジーは王室司書リチャード・ダルトンとともにヴェネツィアのスミスのもとを訪れ、売却と輸送の詳細を確認した(司書とともに同行していることから、スミスの書籍コレクションに関しても同時に進められていたと考えられる)。さらに、1762 年の 12 月には、ロンドンの新聞が、「このコレクションの購入は、『ヨーロッパにおける最も素晴らしい美術コレクションをつくることになる。』…このコレクションを見るための切符は、貴族と紳士階級に与えられることになる。」と伝えている⁴⁸。

これらのスミスのコレクションの中には、後にジョージ三世本人によって、リチャード・ダルトンやレイノルズによる絵画とともに売りに出され、現在、ロンドンのナショナル・ギャラリーに所蔵されている作品もある。また、ロンドンのオークションで売却された作品もあり、それらは各国に分散していった⁴⁹。しかし、本論文がとりあげる《聖金曜日の礼拝》は、現在でも売却されることなくロイヤル・コレクションの中に収められているため、大英帝国の所有にふさわしいと認められた作品であるといえる。

カナレットの景観画の評判は、渡英前にスミスや他の英国パトロンを通して、イギリスに届いていた。イギリスの版画家で古物収集家だったジョージ・ヴァーチャー(George Vertue 1684-1756)は渡英直後の画家について記録している。

5 月の終わりにヴェネツィアからロンドンに、ヴェネツィアの有名な景観画家カナレット(と呼ばれることもあった)がやってきた。彼の多くの作品は、英国貴族のために制作された。そうして彼らは、大きな賞讃と優れた功績、卓越感を彼に認めた。彼は十分に高く評価されており、そして疑いなくこの地で彼が作り出す景観画は同様の満足を与えるものになる。一とはいえ、多くの人々は既にたくさんの彼の作品を手に入れているのだが⁵⁰。

⁴⁷ *Ibid.*, p.16.

⁴⁸ *In December 1726 London newspapers reported that the purchase of the collection would 'make the finest Collection un Europe:...Tickets will be given to the Nobility and Gentry to admit them to see it'. Ibid.*, p.16.

⁴⁹ *Ibid.*, p.18.

⁵⁰ *Latter end of May came to London from Venice the Famous Painter of Views Cannalotti...of Venice, the Multitude of his works done abroad for English noblemen Gentlemen has procured him great reputation his great merit excellence in that*

カナレットの景観画をすでに多く所有していたパトロンたちは、イギリスにも確かに存在していた。彼に対して様々な見解を持つ者がいる新たな地で、画家本人はどのような作品を残したのだろうか。

ここで、チャールズ一世も所有していた 17 世紀のオランダの教会画について確認していきたいと思う。前にも述べたとおり、17 世紀のオランダには、アムステルダムやロッテルダム、デルフト等の教会内部を題材として絵画を制作した画家たちもいた。ハウクヘースト (Gerard Houckgeest 1600 頃-1661) やサーンレダム (Pieter Jansz. Saenredam 1597-1665)、ウィッテ (Emanuel de Witte 1617-1692)、スミスも所有していたネーフス等である。彼らの作品は教会内部の建築構造が主なモチーフとなっており、教会の高さや奥行きを強調するために、所どころ実際とは異なる透視図法で操作された空間が描かれている。興味深いことに、これはカナレットがたびたび行っていた制作方法である。福留と杉本はアムステルダム旧教会を題材としたウィッテの 9 作品を CG 復元と比較し、以下のように結論付けた。

教会画の空間構成要素として、奥行き感、垂直方向への空間の広がり、アーチ・柱などのラインの強調、光による陰影がうかがえる。教会画と CG 復元との比較から、実際の教会を描きながらも、作者が意図的に空間を操作し演出したものがあることが分かった。⁵¹

また、ハウクヘーストはデルフト市民にとって重要なモニュメントであるデルフト新教会内部を少なくとも 4 点描いている。かなり詳細に教会内部を描いており、通常の遠近法では描ききれないほどに広範囲に見渡されたパノラマを表した。《デルフト新教会の回廊》(図 20)では、実際には同時に見ることができない床とヴォールト天井を含む光景を描いている。つまり、本来人間の眼で見ることができる視覚範囲以上の光景を表現しているのであり、超広角レンズや魚眼レンズで見たかのような印象を与える。教会堂の内部も、現実には物の影になって見えない細部にまで光が当てられ、細密に描かれている。このような描き方も、カナレットのものと共通している。カナレットと他の画家との接触に関する記録は、残念ながらほとんど残されていない。したがって、オランダの教会画を描いた画家たちとの接点や、彼らの作品との接点について確かな言及をすることはできない。だが、カナレットの画風がオランダ絵画に通ずるものだという事は明らかである。

ところでスミスは、自身のコレクションを英国王に捧げ、「英国領事」としての自身の名

way, he is much esteemed and no doubt but what Views and works He doth here the will give the same satisfaction — though many persons already have so of his painting'
Charles Beddington, *op.cit.*, p.30-31.

⁵¹ 福留吉絵、杉本俊多「17 世紀オランダ絵画に見られる透視表現に関する研究」『日本建築学会中国支部研究報告集 第 31 巻』日本建築学会、2008 年、2-3 頁。

を馳せようとしたのではないだろうか。彼が収集していたコレクションにおいて、イギリス人好みの作品が多いのは、そのためだと考えられる。

現在では、スミスのコレクションの全てがそのまま残されてはいないため、当時のイギリスにおける同業者たちの美術コレクションと比較しながら、彼のコレクションの全貌を正確に述べることはできない。また、スミスが書いたといわれる遺書も、現在残されていないようである。とはいえ、このクイーンズ・ギャラリーのカタログの中には、スミスのコレクションの中で注目すべき絵画は、18世紀のヴェネツィア絵画であり、とりわけカナレットの絵画作品であると述べられている⁵²。これらの絵画は、スミスが、ヴェネツィアに移住し、直接画家達と接触することで、より質の高い作品を手に入れていた結果である。

この章で述べてきたように、スミスが収集していた絵画は、ヴェネツィアの画家たちによる、ヴェネツィアの地で描かれた絵画であった。また、歴史画や肖像画なども有していたが、彼が中心的に収集していたのは、「景観画」であったようだ。

スミスは、オランダやフランドル絵画を収集してはいたが、それらは17世紀以前の時代の作品であり、18世紀の画家の手による作品ではなかった。また、彼が収集したそれらの絵画は、残念ながら購入した当初とは異なる画家に帰された作品も多かったゆえに、彼は、オランダやフランドル絵画において、思っていたような絵画収集ができていなかったと考えられる。加えて、当時すでにイギリス国内に、オランダおよびフランドル絵画は流入しており、スミスが新しくイギリスにもたらすことができたのは、やはりヴェネツィアの画家たちによる「都市景観画」であった。このようにして彼は、18世紀のヴェネツィアの「都市景観画」をイギリス人に売り込もうと考えていたのである。

⁵² The Queen's Gallery, Buckingham Palace, *op.cit.*, p.21.

第三章 《聖金曜日の礼拝》にみるヴェネツィア共和国とイギリスの政治的つながり

・18世紀におけるヴェネツィア共和国とイギリスの関係

西欧世界における18世紀は、政治や宗教、技術や文化において、古典古代を土台とする流れが残る中、直前に迫る産業革命などを背景として、新しい科学技術やビジネス、生活習慣などが生まれていた、きわめて複雑な時代であった。また、三十年戦争や清教徒革命のような宗教戦争の影響による美術市場の変化を経て、徐々に宗教的制約に対して寛容になり、国内外の美術品または美術家たちは、各国の外交政策にも利用され、ヨーロッパ中を往来する時代となっていた。

ヴェネツィアとイギリスの関係について述べる前に、当時の周辺諸国の状況について確認する。1618年から1648年まで続いた三十年戦争の際のウェストファリア条約によって、ネーデルラント連邦共和国が一国家として承認され⁵³、それ以降、欧州初の近代国家オランダは17世紀に黄金時代を迎えることになる。ドイツは、この三十年戦争によって国土が荒廃し、他の国々に比べて近代化が遅れることとなる。17世紀のフランスは、ルイ十四世が王政を奮った最盛期で、18世紀には啓蒙思想が誕生し、18世紀後半になると、やがて勃発するフランス革命へと向かっていく。スペインは、フランスとともに1701年から始まったスペイン王位継承戦争でオランダ、オーストリア、イギリスと戦い、その後のユトレヒト条約においては、スペインの王位継承は認められたが、フランスの王位は認められなかった。この条約によってイギリスは、フランスとスペインから領土を獲得し、以降、ヨーロッパにおいて最も優位な地位を保っていくことになる。

ここで、18世紀頃のイギリスの情勢を詳しく確認していく。イギリスは1688年に名誉革命が起き、1707年に連合法が定められて、グレート・ブリテンおよびアイルランド連合王国となった。この時期のイギリスは、戦いによる領土拡大を図っていたが、それと同時に、その際結ばれる不平等な条約によって、周辺諸国から孤立した国となっていた。18世紀のイギリスの敵国はスペインとフランスであったが、最初の敵国は、スペインであった。1730年代になると、二ヶ国間の衝突は激化した。1713年から1731年までに、スペインの沿岸警備艦は、密輸入の廉で180隻のイギリス船を没収した。「ロンドンで商人たちの怒りが頂点に達したのは、ジェンキンズ船長が一七三八年、議会において、彼の船が略奪され彼自身も片耳をそがれたことを語ったときであった」⁵⁴。その頃のイギリス軍勢力は、最小限となっており、兵士たちの数も多くはなく、その人材も決して有力ではなかった。しかしながら、1740年代に登場したジョージ・アンソンによって、イギリス海軍は優勢に立った。彼らは、スペインから多額の戦利品や、貴重な科学的情報をも持ち帰ったのであった。

⁵³ 『プラハ国立美術館展：ルーベンスとブリューゲルの時代』愛知県立美術館、2007年、11頁。

⁵⁴ ジョルジュ・ミノワ(手塚リリ子／手塚喬介訳)『ジョージ王朝時代のイギリス』白水社、2004年、55頁。

とはいえ、この二ヶ国間の戦いは、オーストリア継承戦争へと拡大していった。

北アメリカにおけるフランスとの植民地を巡った戦争は、1744年に公式に宣言され始まった。当初イギリスは劣勢であったが、イギリスに上陸しようとしていたフランスは、フォントノワで、モーリス・ド・サセックス元帥によって、惨敗させられた。その翌年、イギリスの優勢は確実なものとなり、1747年イギリス海軍は、アメリカとインドを出港した二つのフランス艦隊を撃破したのである。このように、1763年のパリ条約に至るまで、イギリスは次々と勝利し、領土を拓げていったのであった。

しかしながら、イギリス領インドでは、度重なる戦争が商業的な損失につながらないだろうかという、不安要素が芽生えていた。この状況に対してミノワは、「そこで大切なのは、商業上の利点を獲得するために土着の王侯たちと良好な関係になることであった。しかしこの世紀のなかば以降、本国(フランスとイギリス)同士の戦争がこの地にも必然的に影響を及ぼし、競争相手を効果的に排除する唯一の方法として、両者とも徐々に領土の直接管理へと不可避免的に流されていくのが見られた⁵⁵⁾」と述べている。つまり、イギリスは植民地を直接支配するようになっていったのである。

アメリカは、周知のとおり 1773 年の「ボストン茶会事件」が発端となり、独立に向っていった。

カナレットが《聖金曜日の礼拝》を描いたのは、上述の植民地戦争の、わずか 20 年ほど前の時代であった。イギリスは、繁栄しながらも、周辺の国々とは緊迫した状況下にあったのである。この一連の動きは、かつて栄光を誇ったヴェネツィア共和国が直面した、当時の状況に共通するものでもあった。なぜならば、ヴェネツィアは、トルコ軍との戦争で領土を減少しつつあったからである。当時のイギリスとヴェネツィアは、互いにそのことを感じとっていたのではないだろうか。

ところで、カトリックを信仰するヴェネツィア共和国の画家カナレットが、異なる宗教を信仰するイギリスへ、この《聖金曜日の礼拝》をささげる際に、宗教的な問題は存在しなかったのだろうか。ヴェネツィア共和国はカトリックの教えの頂点に位置するローマ法王の命令にたびたび背き、また、様々な宗教に対して寛容な政策をとってきた。言ってみれば、この国は、あらゆる国に対して中立を保つ性質を有すると同時に、どのような国にも依存しない独立した国家体制を保っていたのである。結果として、新教を奉じるイギリスやドイツは、このヴェネツィアと積極的な外交を結ぶようになっていった。注文主であるスミスが、この《聖金曜日の礼拝》を、カトリックを信仰するヴェネツィア人カナレットに注文し、そしてこれを英国王に捧げることになった経緯も、不自然なことではないのである。

イギリス人がヴェネツィアの画家の作品を収集していたことには、歴史的根拠があったようだ。『西洋美術研究』に含まれた講演記録「ヴェネツィア美術と 17、18 世紀におけるイギリスコレクター」において、美術史家フランシス・ハスケル (Francis Haskell) は次

⁵⁵⁾ 前掲書、65 頁。

のように述べている。

ヴェネツィアはローマとの間に積極的に距離を置き、国家が教会を常に支配下に置くよう努めました。この方針の結果、ヴェネツィアはイタリアのなかで、イギリスが多少の変化はあってもほとんど恒久的に大使を置くことのできた数少ない都市となり、その状況はカトリックとプロテスタントが互いに迫害しあった時期も続いたのでした。その上、ヴェネツィア政府も現地のイギリス代表も、絵画を贈り物として、高い地位にある政治家や王家の一員に送ることで、友好関係を築こうとしました。⁵⁶

イギリスは、新しい近代的な国をつくるために、美術の分野でも近代化をめざし、政治においても文化においても、前世紀に黄金時代を迎えたオランダや、かつて繁栄していたヴェネツィアに倣おうとしていた。例えば、ヴェネツィアやオランダでは、当時、地図製作がよく行われていた。ヴェネツィアでは、先述したように 1500 年にヤコポ・デ・バルバリが鳥瞰図を製作し、輝かしい海洋国家の姿を示した。オランダでは、例えば自らも地図製作者の組合員だったフェルメールの作品（図 21）の中に、壁に掛けられた地図を確認することができる。イギリスでも、この二つの国に倣って、自らの国の地図製作が頻繁に行われるようになっていった⁵⁷。

このようにして、イギリスは、かつて繁栄を誇ったヴェネツィアと良好な関係を保ち、その要素を取り入れることによって、近代国家へ生まれ変わろうとしていたのである。

一方当時のヴェネツィアは、衰退を見せ始めたころからもかなりの年月が経過し、小さな一共和国となっていた。しかしながら、ヴェネツィアの人々は母国に誇りを持ち続けてはいた。《聖金曜日の礼拝》には、その当時のヴェネツィア共和国の様子を示されている。では次に、本作品において、カナレットがどのようなヴェネツィアを描いたのか述べていく。

・作品におけるヴェネツィア共和国の位置づけ

ヴェネツィアの人々の母国に対する誇りは、本作品の中でカナレットが描いた、総督の紋章やヴェローナの旗、さらには人物表現に確認することができる。

まず、「VERONA FIDELIS」の旗には、隠された意味があると筆者は考える。この旗に関しては、すでに紹介したように、スキピオーネ・マッフェイの死との関連性が指摘されえいる。しかしながら、この作品が描かれた背景には、それとは異なる根拠も存在するのではないだろうか。なぜならこの旗は、17 世紀・18 世紀のヴェネツィア共和国と周辺諸国

⁵⁶ フランシス・ハスケル、前掲書、20 頁。

⁵⁷ 長谷川章「都市風景論 その(3) 17 世紀オランダ絵画に表彰された近代都市景観のイデオロギー」『東京造形大学研究報 11 巻』2010 年。

との外交関係、さらには、この共和国とその領土であるヴェローナの町の関係を示すとも考えられるからである。

当時の西欧世界は、イギリスやフランスが強い軍事力を持っており、各国が植民地を奪い合い、戦争していた時代であった。また、前にも触れたように、当時のヴェネツィアは、かつて所有していた領地をトルコ軍に侵略されていた。

ここで、この頃のヴェネツィア共和国の状況を確認する。ヴェネツィアとトルコの戦いは、二十年以上も続く長期戦であった。クリスチャン・ベックはその著書『ヴェネツィア史』において、このように記している。

マルタ騎士団がトルコの船団を不意打ちした事件があり、スルタンはヴェネツィア共和国がこれを助けたものとして非難し、一六四五年、クレタ島を攻撃する。カニアの町がまず征服されるが、この戦争は二十年以上もつづくことになる。…一六六九年九月六日、指揮官のフランチェスコ・モロジーニはトルコとの和平交渉をおこない、クレタ島を放棄することを余儀なくされる。この損失が精神的、軍事的な次元でもたらした意味は大きい…⁵⁸

そうして、数回の派兵の後、ついに

一七一四年十二月九日、トルコはヴェネツィアに宣戦を布告する。その翌年の、六月から十月まで、つまり百日あまりの間に、エイナ島、コリントス、ナフプリオン、コロネ、モドーネ、そしてマルヴァシアが侵略者たちの手に落ちていき、カンデリアにあった、スーダとスピーナルンガ〔の要塞〕も攻略されてしまう。それでも一七一六年の初めのコルフ島防衛戦では、シュルンベルク元帥とアンドレーア・ピサーニの指揮下でヴェネツィアはよく抵抗し、トルコの攻撃を阻止することに成功する。一七一八年七月、パッサロヴィッツ講和条約が調印され、ヴェネツィアのモレア(ペロポネソス)半島⁵⁹放棄が確認されるが、交戦中にダルマティア地方で獲得した基地のうちのいくつかだけは、その保持を許される⁶⁰。

このように、かつて栄光を極めたヴェネツィア共和国は、周辺の国々から領土を狙われる立場にあったのである⁶¹。トルコとの戦いの後、ナポレオンが登場するまでの間、ヴェネツィアは平和を保っていくが、共和国内には、緊迫した雰囲気があったはずである。さらに、当時のヴェネツィア共和国内においては、外国と共謀した疑いのある政治家たちの訴

⁵⁸ クリスチャン・ベック『ヴェネツィア史』白水社、2000年、117頁。

⁵⁹ ギリシャ南部。

⁶⁰ 前掲書、124頁。

⁶¹ 前掲書、124頁。

訟が何度も行われ、「…貴族たちが手先を雇ったり、警察の処罰があまりきびしくなくなったりして⁶²」治安が悪化していた。つまり、当時のヴェネツィアは、外交問題に直面していた一方で、共和国内において、母国への愛国心の低下という、かつて栄光を極めたヴェネツィア共和国からは、想像できないほどの屈辱的な問題に直面していたのであった。

しかしながら、このような状況においても、スキピオーネがその著書の中で伝えているように、ヴェローナの人々は、ヴェネト地方を含むヴェネツィア共和国に対する「忠誠」を誓っていた⁶³。また彼は、上述の著書の中で、当時(1732年頃)、サン・マルコ大聖堂の中で「VERONA FIDELIS」と記された旗を見ることができたことも伝えている⁶⁴。カナレットと注文主であるスミスは、「VERONA FIDELIS」の言葉を示すことで、ヴェローナの人々が、ヴェネト地方を含むヴェネツィア共和国に対して忠誠を誓っているように、ヴェネツィアの人々が、神に母国への忠誠を誓う態度を示したかったのではないだろうか。このことは、本作品に描かれた、敬虔に祈りをささげるヴェネツィア人達の様子からも、感じ取ることができるように思われる。

さらに、スキピオーネの死と本作品を関連づける上述の主張には、旗以外のモチーフに対する説明に欠けるところがある。例えば、画中に描かれた聖金曜日の礼拝やヴェネツィア総督の紋章などが、スキピオーネの死と繋がりを持っているとは考えにくい。まず、中心に描かれている祭壇では、聖金曜日の礼拝が行われているが、この祭壇は、ビザンティン様式を手本として作られたもので、かつての繁栄を誇るヴェネツィア共和国と東方ビザンティン世界との繋がりを見せつけるものである。さらに、作品の遠景には、内陣と身廊を分けるイコノスタシス(祭壇障壁)が描かれているが、これは、ビザンティン様式の教会堂に典型的なものである。サン・マルコ大聖堂のイコノスタシスは、「パラ・ドーロ」と呼ばれ、これは、1204年の第4回十字軍のコンスタンティノポリス占領の際に、ヴェネツィアに持ち帰った戦利品で豪華に飾られている。そして画面の両脇には、歴代総督の紋章が描かれ、画面中央には、領土であるヴェローナの旗が描かれている。つまり、これらのモチーフは、ヴェネツィアの歴史と権威を象徴するものなのである。カナレットはこれらのモチーフの下に、祈りをささげているヴェネツィアの人々を描いた。つまり画家は、サン・マルコ聖堂内に設置されているモチーフを用いて、それまでのヴェネツィア共和国の歴史やその威厳を見せつけると同時に、人物表現においては、当時の共和国の緊迫した雰囲気と、それゆえに敬虔に神に祈りをささげる人々の態度を示したのではないだろうか。

・作品内容と注文主ジョセフ・スミスの意図との関連性

カナレットは、渡英するまでに多くのヴェネツィアの都市景観を描いていたため、その

⁶² 前掲書、118頁。

⁶³ Scipione Maffei, *op.cit.*, p.26.

⁶⁴ *Ibid.*, p.26.

「外観を研究し尽くしてしまっていた⁶⁵」。しかしスミスは、このサン・マルコ大聖堂内部での《聖金曜日の礼拝》の様子も、ヴェネツィア共和国の一つの側面であると考え、画家に描かせたのではないだろうか。

また、当時イギリスとヴェネツィアには、植民地支配および各国との外交問題に直面するという共通した問題が存在した。このことを英国領事であったスミスは考慮し、この二ヶ国間のさらなる良好な外交関係を築くため、この作品をカナレットに注文したと考えられる。加えて、スミスは、この《聖金曜日の礼拝》において、ヴェネツィア共和国を象徴とするモチーフや、当時のヴェネツィアの庶民や地元の聖職者を、同地出身で名の知れた画家であるカナレットに描かせている。つまりこれは、「ヴェネツィアに駐在している」スミスゆえに注文できた作品だといえる。スミスは、ヴェネツィアの土着の要素を用いて、画家に作品を注文し、「ヴェネツィア駐在英国領事」である自分自身の立場を、暗に示したかったのかもしれない。

・まとめ

今まで見てきたように、18世紀頃のヴェネツィア共和国とイギリスは、良好な外交関係を保っていた。とりわけ、近代的な国家として発展しつつあったイギリスは、かつて栄光を極めたヴェネツィア共和国の様々な要素を、美術の分野においても取り入れようとしていた。加えて、両国の高い地位にある者たちは、母国の画家の手による絵画を、しばしば贈答品として相手国に捧げていた。このような状況の中、ヴェネツィア共和国における、英国領事であったスミスも、ヴェネツィア出身の画家であるカナレットの手による本作を、贈答品として、イギリス国王に献じようとしていたのではないだろうか。

⁶⁵ バイカー、前掲書、17頁。

第四章 《聖金曜日の礼拝》における人物表現

・「景観画家」カナレット

カナレットは初期の頃からヴェネツィアの庶民の日常生活に取材した作品を残していた。この表現は、1720年代後半以降のパトロンからの助言によって、用いられることが少なくなってしまうが、イギリスでの制作を経て、再び彼の作品に見られるようになる。この章では、カナレットが《聖金曜日の礼拝》を描くまでに、彼の人物表現がどのように変化するのか探っていき、そして晩年のカナレットが、描いた人物はどのような人物であったのかについて考察する。

・渡英以前のカナレットの作品における人物表現

まず、カナレットの人物表現を振り返り、再度確認する。序章でも述べたように、1720年代前半のカナレットの作品は、観光地としてにぎわいを見せていたヴェネツィアの裏側を、描いたような表現が特徴であった。この初期の表現は、ありのままの町の様子を描いているという点で、1740年代初期にパドヴァへ旅行した際に残した素描や、画家が渡英した後に再び用いていた表現に共通している。画家がその旅行で残したスケッチやそれをもとにした版画には、その土地の素朴さやそこに住んでいる人々の暮らし、風土がありのままに描かれている。人物表現に関しては、彼の代表作にたびたび登場する観光客を取り入れた版画もあるのだが、ロバにまたがり道を行く人や、河辺で仕事や釣りをする男たち、籠をもってどこかへ出かける女性など、庶民階級の人物たちが描かれている作品が多い。そのうえ、作品の中ののどかな雰囲気を感じる風景描写に自然と合致している人物たちが表現されている。この頃のカナレットの画風については、後に詳しく述べることにする。

1730年代は、カナレットの都市景観画の最盛期であるが、その十年の間にも、実は、彼は上述の表現を用いて制作を行っていた。画家は、パトロンの好み(イギリス人の好み)に応じて画風を変化させる一方で、決して多くはないが、ありのままの土地の様子を描いた景観画も手掛け続けていたのである。

画家が最初期に描いた作品において、画中の人物は、上流階級の者たちが描かれることもあるが、最盛期の頃の作品と比べると控えめに描かれている。この頃の作品の中で目立つのは、ヴェネツィアの庶民や東方からやってきた商人である。1726年に描かれた《サンタ・マリア・デッラ・カリタの近くから見た大運河》(図 22)という作品がある。そこでは、河岸で船に乗り仕事をする物や仲間と戯れている者たちが描かれている。貴族階級と思われる人物は見られるが、作品の中心には描かれていない。彼らは、中景に控えめに描かれている。日の光が照らし明るい色彩で描かれているのは、ヴェネツィアの庶民と思われる人々である。画面左端に目を移すと、対岸に向かって船を漕いでいる後姿の人物が描かれており、カナレットが遠くの細かな人物までよく観察して描いていることがわかる。カリタ聖堂にかかっている影の部分には、人物が自然なコントラストを用いて、かすかに描か

れている。これは、最盛期の作品における人物描写とは異なる点である。最盛期の頃の作品においては、影がかかっている暗い場所に人物が描かれていた場合、人物だとわかるようにはっきりとした色彩を用いて描写されている。このことから、最初期のカナレットの人物表現は、庶民の日常の暮らしがよく観察され、自然なコントラストや色彩を用いて行われていたのである。

1727年にカナレットが描いた作品で、現在ロイヤル・コレクションに所蔵されている《サン・マルコ小広場：北を望む》(図 23)という作品は、スミスから依頼されたものであるが、この作品を描く前に、画家は《サン・マルコ小広場：時計塔を望む》(図 24)という素描を残していた。この二点を比較してみるならば、素描では描かれていなかった元老院議員やその執事と思われる人物、彼らを見つめる人物などが、油絵の方に加えて描かれている。このような、人物表現の変化は他の作品にも見られるようになっていった。

1732年、または1735年に、カナレットが制作したと考えられる《ブレンタ運河沿いのドーロ村》(図 25)という作品がある。この作品の中で、とりわけ目をひく人物は、前景の左側に描かれた英国貴族の女性たちである。ベイカーも指摘⁶⁶しているように、このドーロ村の景観や地元の人々と思われる人物たちと、彼女たちの描写は、あまり調和しているようには見られない。おそらく、画家が、グランドツアーとしてイタリアを訪れている彼女たちを強調するために、かつて画家が訪れたドーロ村のスケッチを用いて、この作品を制作したのであろう。

カナレットは、渡英前に、《大運河：サン・ヴィタール広場からサンタ・マリア・デッラ・カリタ聖堂を望む(通称石工の仕事場)》(図 26)という作品を描いた。この絵の中でカナレットは、石工の仕事場を中心としたサン・ヴィタール広場の様子を描いており、そこには、働いている職人たちの様子や、転んだ子供、それに驚く母親の姿を見ることができる。これは、カナレットが渡英以前から、建築や都市景観だけではなく市民生活を描くことに関心をもっていたことを示している。

前にも述べたように、カナレットは1740年代に、パドヴァに向かってブレンタ河沿いを取材し、その周辺の光景を油彩や版画に残していたが、そこには、河沿いの田舎の風景やそこに暮らす人々の日常の暮らしが描かれている。色調は、温かい土色のような茶褐色でまとめられており、後にイギリスのコンスタブル(John Constable 1776-1837)が描いたような風景画を見ているかのような印象も受ける。《扉、入り口、パドヴァ》(図 27)では、パドヴァののどかな町並みやブレンタ河で仕事をする人々、河沿いでゆっくりとした時間を過ごしている人々が、淡い落ち着いた色調で描かれている。これは、ありのままの情景を、写実的に描いたものということができるのではないだろうか。

この作品と同時代に描かれた素描は、とりわけ注目に値する表現を持っている。1740年頃に描いたとされる《パドヴァ近郊の邸宅》(図 28)では、道に座りこんで話をする人や、馬車に乗っている人、邸宅の前で立ち話をする人の様子が描かれている。中景の左に邸宅が

⁶⁶ 前掲書、70頁。

配され、遠景にはよく観察されたパドヴァの街並みが描かれている。1740年代のパドヴァを描いた作品は、自然からカナレットが感じたものを描いているかのようである。加えてルース(Ruth Bromberg)は、このパドヴァで描き溜めてつくられた版画について、「多くのカナレットの版画において、水は最も重要な部分を担っており、最も輝かしい表現で描かれ、その版画は自然からの眺めを用いた影や光を巧みに研究した表現」であると述べている⁶⁷。

初期の作品から振り返ってみるならば、カナレットは、パトロンとの出会いによって、イギリス人である彼らの嗜好にあわせたヴェネツィアの都市景観画を描いていた一方で、かつて画家が描いていた、ありのままの町の様子を描き続けていた。それらの作品には、雰囲気や人物描写の点で初期作品に見られる表現的特徴が残っていたように思われる。しかし、1740年代中期にさしかかると、スミスからのカブリッチョの注文が増え、そのようなどかな田舎風景が描かれることは少なくなってしまうのであった。しかしながら、イギリスで制作していく中で、ふたたび落ち着いた色調でそこに暮らす人々や、その土地の日常的な情景を描く表現が戻っていく。これらは、1720年代後半から1740年代に、カナレットが描いていた、盛大で明るくにぎやかな都市景観画とは異なる印象を受ける作品群である。言い換えるならば、イギリスでの制作活動が、カナレットに、かつての画家の表現を取り戻したともいえよう。

それでは、イギリスでの画家の制作について詳しく確認していく。

・イギリスにおけるカナレットの作品と現地の絵画との影響(当時のイギリス美術の状況)

当時のイギリスは、名誉革命で王位を奪われたジェームズ二世を支持するジャコビティズムが勢いを失っていた頃であった。1746年スコットランドで、ジャコビティズムによる最後の反抗であるカロデンの戦いが発生し、その後5月の終わりに、カナレットはロンドンに到着した。

ヴァーチャーによると、カナレットにロンドン行きを進めたのは、ヴェネツィア出身の画家アミゴーニだという⁶⁸。彼はカナレットがロンドンで都市景観画を広め、成功を収めるだろうと予期していた。ヴェネツィアにおけるナポリ大使であったアミゴーニは、1739年から1749年までイギリスで活躍し、成功を収めた。イギリスでは、歴史画家から肖像画家へと転身した。アミゴーニ以上に英国在住のパトロンを持っていたカナレットの、この地での活動は有利であり、またパトロンたちは、自分たちが所有する壮大な屋敷や生まれ変わりつつある都市を絵画に残すことに関心を抱いていた。イギリスには、彼らが持っている財力や、近代化する都市ロンドンの姿を画家に描いてもらいたいという需要があったのである。

⁶⁷ Ruth Brenberg , *Canaletto's Etchings*, Sotheby Parke Bernet Publication Limited, 1974, p.8.

⁶⁸ *Ibid.*, p.9.

カナレットがロンドンにおける制作活動を開始した重大な要因としては、オーストリア継承戦争の影響によるグランドツアー客の激減と作品の輸送への支障から、注文が減少したことが挙げられる。これに対して、ヴァーチャーは、もし、この戦争がカナレットの渡英の重大な要因であるとするならば、1748年のアヘン条約の後すぐに画家が帰国することはなかったのではないかと指摘している⁶⁹。しかし、この画家が、ヴェネツィアを題材とするきわめて多くの作品を描いてきたため、この都市を題材として描くことに限界を感じていたこと、そして、イギリスでの制作中にヴェネツィアにはないモチーフや異国の画家や作品と出会い、しばらくこの地で制作したいと考えるようになっていた可能性も考えられる。リンクスによると、ローマやヴェローナで二百年前に建設された四つの橋を見ていたカナレットは、ロンドンでは二つ目の橋が完成したばかりだということを知り、驚いていたという。さらにカナレットは、ロンドンにおける初めての仕事を、テムズ河畔や特に新しい橋の周辺に限定していたようである⁷⁰。故郷でグランド・カナルやリアルト橋をたびたび描いていた彼にとって、新しい地での運河や橋を描くことは興味深い試みであったのかもしれない。

また、ワーカーは「輝かしいポートランドとプアベックのアーチの完成による豪華な光景を描くための訪問」として、この画家が渡英した可能性を主張している⁷¹。上述したリッチモンド公爵やベッドフォード公爵はともに上院議員であったが、議会在が設立された1736年からウェストミンスター橋の建設を依頼していた。つまり、この大英帝国の記念碑的な橋は、カナレットが渡英する前から計画され期待されていた計画なのであり、カナレットがこの計画の存在を知っていた可能性は高い。彼は、この橋の計画が実行されたことを記録するために渡英したのかもしれない。

カナレットはイギリスで何度もウェストミンスター橋を描いているが、画家が渡英して最初に描いたとされているのが、現在グラフトン公爵が所有する《ロンドン：テムズ河、ヨークの水門の近くからウェストミンスターへの眺め》という作品である(図 29)。前景には、テムズ川を眺める貴族と思われる人物や河で仕事(おそらく洗濯)をする女性、そして船を漕ぐ男性の姿が描かれている。人物表現に関する変化は特に見られない。画面右にはオベリスクのようなモニュメントが描かれ、中央奥にはウェストミンスター寺院、そして、画面左には、この寺院のある方向から建設は開始されている未完成の橋が描かれている。だが実際には、橋はテムズ河の中心から建設され始めたため、カナレットの描いたこの景観は実在しないものだった。またこの橋は、1744年には河の中央から片岸に、また、カナレットがロンドンに到着する一か月前の1746年の4月にはもう片方の岸に繋がっていた。前景の画面右から中央へと伸びている栈橋と、縦方向に伸びるオベリスクや船の帆は、実景と

⁶⁹ Charles Beddington, *op.cit.*, 2006,p.9.

⁷⁰ Links,L.G.,*Canaletto and his patrons*,Paul Elek Ltd,1977,p.66.

⁷¹ Contable,W.G.,revised and amplified by Links,J.G., *CANALETTO GIOVANNI ANTONIO CANAL 1697-1768, VOLUME II, SECOND EDITION*, OXFORD AT THE CLARENDON PRESS,1976,p.61.

は別に、カナレットが多用していた垂直な構図なのである。

1746 年の 7 月か 8 月には、《ロンドン：ウェストミンスター橋のアーチ下からの景観》を描いた(図 30)。注文主は、後にノーサン・バーランド公爵となるヒュー・スミソン卿で、彼はウェストミンスター橋建設の監督の一人だった⁷²。

この作品では、空を描くときによく画家が用いた鮮やかな青色は抑えられ、珍しいことに、夕暮れ時の淡いオレンジ色の色彩で画面全体がまとめられている。前景の左右両端には、テムズ河を遊覧する人々が描かれている。彼らは、ヴェネツィアの遊覧船のように豪華な船ではなく、木製と思われる質素な船に乗り、遠景に広がるロンドンの街を眺めている。画家は、橋のアーチから垂れ下がっているバケツや船の帆を描くことで、水平の構図に垂直な流れを加えている。ここには、こうしたカナレットの典型的な構図法が確認できる一方で、橋のアーチがカメラのレンズとなって遠景の町の様子を覗くかのような興味深い構図も加えられている。遠景の左には、セント・ポール大聖堂が、またその左手にはヨークの水門が描かれている。カナレットは、新しい構図を取り入れながら、静かな夕暮れの光景を、趣きのある作品に仕上げている。

この作品はまた、海洋画を多く描いていたイギリスの画家サミュエル・スコット(Samuel Scott 1702 頃-1772)の《ウェストミンスター橋のあるアーチ》(図 31)にも似ている。この絵の制作年は 1750 年頃とされているため、これはむしろ、この画家がカナレットの作品に影響されたことを示している⁷³。ちなみにスコットは、カナレットと同時代を生きたホガースの友人でもあった⁷⁴。

《ロンドン：リッチモンド邸よりホワイトホールとプリティ・ガーデンを望む》(図 32)は、翌年の 1747 年に描かれた。これは、《ロンドン：リッチモンド邸よりテムズ河とシティ地区を望む》(1747 年、ウェスト・サセックス州、チチェスター、グッド・ウッド・ハウス管財委員会蔵)の対作品である。ベイカーの『アートラブラリー カナレット』の中では、次のように紹介されている。

カナレットが英国滞在中に描いた作品の中でも最も広く賞賛されるに至ったものである。これらは、リッチモンド公爵のために描かれたもので。おそらく、カナレットがロンドンで滞在していたリッチモンド邸の上階の窓から描かれたスケッチに基づいている。⁷⁵

この作品の中には、画面右下にリッチモンド公爵が召使とともに描かれ、画面左には、整

⁷² ベイカー、前掲書、88 頁。

⁷³ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/scott-an-arch-of-westminster-bridge-t01193>、2013 年 10 月 21 日所得。

⁷⁴ フレデリック・アンタル『ホガース ヨーロッパ美術に占める位置』英潮社、1975 年、96 頁。

⁷⁵ ベイカー、前掲書、90 頁。

備されたブリティ・ガーデンを散歩する者や、立ち止まり語らう者たちの様子が、そして画面左下には馬車が描かれている。彼らはもちろん英国貴族である。現在、この景観は残されていない。画面左に描かれたチェーダー王家のトレジャリー・ゲートも、1759年に交通の流れを改善するために取り壊された。しかし、画面中央の中景に描かれているバンケティング・ハウスなどは現在残る建物である。画面中央よりやや下に設定された水平線上に、遠景まできわめて細密に描かれたこの住宅は、繁栄するロンドンの姿を表している(図³³細部参照)。

カナレットは、今は見ることのできない様々なイギリスの景観を描き残した。1749年に描かれたとされる《ロンドン：セント・ジェイムス公園近くの旧近衛騎兵連隊本部》(図³⁴)という作品がある。画面右に描かれている騎兵連隊本部の建物は、この作品の制作直後に取り壊され、1753年に建て直された。ベイカーによると、画家がこの景観を描いた理由は、なくなってしまうこの歴史的景観を記録しておくためだという。そしてこの作品は1756年までラドナー卿のコレクションに収められていたことが記録されている。卿はこれを『私がかつて見た、かの巨匠(カナレット)の作品の中でも、最も見事なもの』⁷⁶と賞している。下からの三分の一の高さに水平線が設定されており、前景には広大な土地に整備されたセント・ジェイムス公園が描かれ、中景には連隊本部が、そして遠景にはレンガ造りの建物が丁寧に描かれている。中景の右側には、木立のある池と思われる水辺が描かれている。これらの光景には、中産階級や市民たちや、近衛騎兵連隊員、公園を整備する者、犬などがちりばめられている。その中に、前景の左側に興味深い大きな腹のでっぱりとした人物がいる(図³⁵細部参照)。彼は、服装からすると中産階級以上の地位の高い人物であり、同じような服装の人物となにやら立ち話をしている。こちらの人物は、これまでカナレットが多く描いてきた、中産階級に属すと思われる標準体形の人物である。それまでの画家の題材は、第一に「都市景観」であったため、人物描写については、常に代わり映えがなかった。しかし、この作品において、諷刺画によく登場するような体形の人物を描いたことは、この時点で画家が、人物表現にも関心を持つようになっていたことの根拠になるのではないだろうか。その本部を取り巻く景観を、カナレットは1749年7月25日の「デイリー・アドヴァタイザー紙」に次のように宣伝し、実際に自宅で公開した。

カナレット氏は彼の手になる一点の絵を見たいという紳士諸君を自宅に招待する。セント・ジェイムス公園を描いた作品であり、幾分かは諸君の眼鏡にかなう出来映えと期待する。観覧は朝9時から午後3時、夕方4時から7時まで、本広告の公示より15日間。同氏はゴールデン・スクエアのシルバー街、棚造り師リチャード・ワイガン氏宅に滞在中⁷⁷

このように、さまざまな新聞が出回っていた当時のイギリスにおいて、画家は自ら誌面

⁷⁶ 前掲書、96頁。

⁷⁷ 前掲書、96頁。

において作品を宣伝していたのである。

おそらく 1750 年代初期の作品だといわれている《ウェストミンスター寺院における、ヘンリ七世の礼拝堂内部》(図 36)という作品がある。チャールズ・ベディントンのその著書によると、カナレットはその絵の中で、バース騎士団のナイト・コンパニオンの称号を持つ者を描いており、彼の気を引こうとしていたようである⁷⁸。また、イギリス滞在中に描いた《ロンドン：ウェストミンスター寺院でのバース気団の行列》においても同じ人物が描かれている。これらの作品は、教会堂内部の建築や、権威ある人物の描写などから、カナレットが鑑賞者からの評価を得ようと試みた作品だといえる。それらは、ヴェネツィアで画家が英国人のパトロンたちへ向けて描いた作品と同様のモチーフであるからである。また、これらの作品は当時の建築や行事を記録するために描かれていた。

カナレットは、1754 年に《ロンドン：ラネラーのロトンダの内部》(図 37)という作品を描いた。ラネラーとは、ロンドンにある大庭園の一つであり、その中の円形の建物のことをロトンダという。この作品の中では、楽団の演奏を聴いている者達や、楽しそうに話をする者たちがおり、彼らはやはり、上流階級の者たちである。カナレットの重要なパトロンの一人であるトマス・ホリスが、この作品を注文した。彼は、カンヴァスの裏側に、「1754 年ロンドンにて、最も敬愛するわが主人ホリス氏の希望により、あらゆる入念を尽くし、最初にして最後にこの景観を描く。アントニオ・デル・カナル、通称カナレット⁷⁹」と、画家に書き込ませている。このようにイギリスにおいても、画家はパトロンからの注文通りに仕事をしていたこともあった。しかしながら、この作品にカナレットが用いた色彩は、屋内の光景にもかかわらず、夕焼けのような淡い茶褐色である。また、影がかかっている部分においても、コントラストが激しくなく、穏やかな印象を受ける。この画面全体を淡い色彩で描くという画風は、この頃のカナレットの他の作品にも見られる特徴である。

1754 年の作品《イートン・カレッジ礼拝堂》(図 38)にも上述の色彩が用いられている。そこでは、テムズ河の岸辺で戯れるイギリスの市民たちが生き活きと描かれている。前景では、釣りをしている人やボートを漕ぎ楽しむ人がおり、また、家族と思われる四人の人物が輪になって遊んでいる。また、河を隔てた後景の中央部分には礼拝堂が描かれている。そして、礼拝堂のすぐ手前には、画家が 1747 年に訪れたウィンザー城が描かれている。後景には他の建物も描かれているが、これらは実際には存在しない。よって、この作品は「カプリッチョ」ともとらえることができる。

カナレットがヴェネツィアへの帰国直前の描いた作品に《カプリッチョ：記念柱、ローマの凱旋門の遺構、英国の思い出のある川辺の風景》(図 39)がある。この作品の中には、イギリスとイタリア両国から引き出されたきわめて多様なモチーフが盛り込まれている。前景の両側には木々が描かれ、その下には、倒れた木が描かれ田舎らしさを演出している。前景から後景へと続く道の途中の「盾形の飾り板をつけ聖人の像を戴くコリント式の記念

⁷⁸ Charles Beddington, *op.cit.*, 2006, p.94-95.

⁷⁹ バイカー、前掲書、108 頁。

柱と凱旋門は、明らかにイタリア⁸⁰⁾のモチーフで、中景から遠景へ流れている河や、その河にかかっている(ウェストミンスター橋のような)橋はイギリスのモチーフである。遠景には、イギリスの豊かな自然あふれるイギリスの風景が描かれている。この作品にも、河辺で釣りを楽しむ人物が見られ、また前景中央には狩りで仕留めた鳥を片手にバスケットを持った人物が描かれている。ここでも彼は、その土地ののどかなありのままの風景を描いた。また、釣りをする人物など人物表現にも気を配っている点に、ヴェネツィアにはないイギリスの文化や慣習への画家の関心がうかがえる。

カナレットは、1750年から1751の間、ヴェネツィアに一時帰国した。なぜ画家は帰国したのか、そしてそこで何をしたのか、またなぜ再びイギリスに戻ったのか等に関しては、詳しいことは分かっていない。しかし、画家がある投資事業に参加していたことをリンクスは指摘している。彼は、スクオーラ・デイ・ルガネグери(the Scuola dei Luganegheri)が所有するザテッレ(the Zattere)の建物に2150 ドゥカート 360 スターリンの金額を投資していたという⁸¹⁾。彼は生前遺書を残していなかったため、死後に財産目録が作られたが、その中にこの投資資産が残されていた⁸²⁾。これは他に残っていた金銭とともに、カナレットの二人の妹へと継がれていった(画家は生涯独身であった)。カナレットは、妹たちに残したこの投資事業のため一時帰国したのだろうか。

当時のヴェネツィアでは P.A.オルランディなる人物が、様々な画家について述べた辞書を執筆していた。この辞書は1753年に発行されたが、カナレットについて彼は、「(カナレット)彼はロンドン滞在後にヴェネツィアに戻ってきた。加えて、最も注目すべき景観の価値あるスケッチや、画家がゆったりとした気分キャンバスに描きたいと望んでいた広々とした都市の側面へ」見る者を連れて行ってくれると述べていたようだ⁸³⁾。このようにカナレットは1750年にヴェネツィアに帰国するまでの間、イギリスでの制作を通して、のびのびと描くようになっていた。カナレットは、ヴェネツィアでは感じる事がなかった「イギリスらしさ」をカナレットなりに表現していたのではないだろうか。

カナレットは1755年に故郷のヴェネツィアへ戻った。彼の生きたヴェネツィア共和国は、衰退の兆しを見せるようになってからかなりの年月が経過し、かつての威厳を失っていた。帰国してから他界するまでの間、彼は、国から注文された作品や国の行事を描いた作品も多く手がけた。

ところでイギリスでは、スチュアート朝(1603-1714)の間に、オランダやフランドルの絵画が多く流入してきた。17世紀にはイギリスとオランダが共同で互いの国を治めていたこともあり、オランダ絵画のイギリスへの流入はより容易になったのではないかと考えられ

⁸⁰⁾ 前掲書、114 頁。

⁸¹⁾ 'various sketches of the most noteworthy views and sites of that spacious city which, it is to be hoped, he will at his leisure transfer to canvas', Links, L.G., *op.cit.*, p.70.

⁸²⁾ ベイカー、前掲書、23 頁。

⁸³⁾ Links, L.G. *op.cit.*, p.71.

る。その中で、カナレットがイギリスの地でオランダ絵画に触れた可能性も考えられる。

また、カナレットをはじめとするイタリア人画家のパトロンが多かった当時のイギリスは、とりわけロンドンが急激に発展していった時代であった。人口が急激に増加し、科学技術の発展に伴って、大量生産を行うための機械整備が整い、蒸気機関車や快速帆船の登場で長距離輸送も可能となった。こうして近代の資本主義社会が確立されていった。この資本を中心にして物事を進める考え方は、パトロンの好みに合わせて「大量に作品を製作」していったカナレットの制作活動についても言えることだ。いや、正しくは彼のもっとも重要なパトロンであり代理人であったジョセフ・スミスの経済活動の形態に当てはまるということができよう。

前章でも述べたように、イギリスは近代国家となるべく、かつて栄光を極めたヴェネツィアの要素を美術の分野においても取り入れようとしていた。これは、イギリス人からの注文によってカナレットが描いた作品の中にも確認できるという指摘がある⁸⁴。それは、彼の描いたヴェネツィアの景観が、実際のロンドンの景観と類似していることからわかる。なるほど、グランド・カナルはテムズ河と置き換えられ、河沿いに建築物が並列されている景観画は、確かにイギリスとヴェネツィアに共通しているものである。イギリスの景観は、カナレット等の都市景観画家に新しい題材を用意し、それと同時に、地図としてではなく、「都市景観画」として、イギリス人達にその国の繁栄している姿を示して見せたのである。この際に彼らの都市景観画は、イギリス人にあらためて母国の景観を見直す機会を与えたはずである。

また、カナレットを含め当時の風景画家たちは、ロンドン郊外の風景を題材にした作品も多く残した。実際のところ、風景画が肖像画などよりも人気だったのだ。その理由として、絵画に対する新しい「観方」が加わったからだと考えられる。18世紀のイギリス美術界では、「ピクチャレスク(Picturesque)」という言葉が「崇高」や「美」と同様に絵画のある特徴を示す言葉として用いられていた。19世紀初めには、「目を喜ばせるもの。特異なものとして目をひくこと。絵画の力で想像力を刺激すること、絵画に表現されること。風景画によい主題を提供すること。風景からとるに適していること」と定義づけられた。つまり、「絵画として描いたときに魅力的な様子」のことである。そして18世紀のイギリス国内では、グランドツアーと類似した「ピクチャレスク・ツアー」とよばれる美しい自然美探索旅行が流行した。英国貴族たちは、「絵になる風景」を探すため、イギリス国内を旅行したのであった。

イギリス出身の風景画家たちも同様に、イギリス国内の自然から見出し描いた「ピクチャレスク」な作品を多く残した。リチャード・ウィルソン(Richard Wilson 1714-1782)の作品などは、その典型的なものであった(図40)。彼は牧歌的なイギリスの風景を描いたが、彼のように、18世紀のイギリス美術界には、母国をあらためて見つめ直し、美しい景色を人々

⁸⁴ Charles Beddington, *CANALETTO in England A Venetian Artist in Abroad, 1746-1755*, New Heaven and London, Yale University press, 2007, p.12.

に示してみせた画家たちも活動していたのである。そして彼らの潮流は、やがて 19 世紀の偉大な英国風景画家ウィリアム・ターナーを生むことになる。

イギリス美術界にそのような需要がある中で、新しく変容しているイギリスの景観を「絵になる景観」として捉え直し描くことは、カナレットにとって得意な領域であった。なぜならば、彼は、遠近感や運河の水平線と教会や鐘楼などの垂直のバランス、貴族たちの衣装や儀式用のガレー船の色彩美などに関して、常に注意深く考え画面を構成していた。彼の眼は、「絵になる景観」を常に見出し求めていたともいえる。

ところで、ペッレグリーニ(Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741)やセバスティアノ・リッチ(図 41)は、セント・ポール大聖堂の内部装飾を任されることを期待して、ロンドンに渡ったようだが、その願いがかなえられることはなかった。イギリスの人びとは、教会堂内部や宮殿内部の宗教的題材を扱った装飾絵画を、カトリック信者であるヴェネツィアや他のイタリアの画家達に任せることはしなかったのである。しかし彼らは、イギリスのパトロンたちが所有する都市や田園の邸宅のための仕事を得た⁸⁵。また、イタリアのオペラをイギリスに広めようとしていたマンチェスター卿は、ペッレグリーニとマルコ・リッチを、舞台の背景画家として採用するつもりであったようだ。この二人の画家は劇に関係する作品をイギリスで制作している⁸⁶。

18 世紀にいたるまで、イギリスではイタリアやオランダ、ドイツからの外国人画家を宮廷に招き制作させることが多かったが、名誉革命の 100 年後の 1768 年に、ようやくロイヤル・アカデミーが設立される⁸⁷。ミノワは、『ジョージ王朝時代のイギリス』で当時の 18 世紀までのイギリス美術界について次のように述べている。

仮に一八世紀において典型的にイギリス的な芸術があったとすれば、それはむしろ、芸術の盛んな外国から個別に借用した諸要素を独自に配合することであり、さらにそうした芸術がようやく開花するに至るのは、ジョージ三世の治世になってからである。芸術の優れた発展のためのすべての条件は整っていた。すなわち、経済的繁栄、安全、ジェントリの裕福さ、それに頻繁な海外旅行など。ジェントリは、誇示のためにもまた教養ある趣味によっても、快適な生活の枠組みに取り込まれていたと望んでいた。一方、バーリントン卿のような教養豊かな美術愛好家やレナルズのような完璧な芸術家は、海外から観念や模範、ついには実り豊かな美術院の存在を学び取った。芸術領域におけるイギリスの重要性のしるしとして、この国を訪れた数々の芸術家たちの名を付け加えておこう。ヴァンロー[フランスの画家]、ズッカレリ[イタリアの画家]、カサーリ[イタリアの画家]、ヴァトー[フランスの画家]、そ

⁸⁵ 前掲書、18 頁。

⁸⁶ 前掲書、17 頁。

⁸⁷ 宮崎直子「ロイヤル・アカデミー設立とその基本的理念について」『西洋美術研究＝Studies in western art No.2 特集 美術アカデミー』三元社、1992 年、92-110 頁。

して一七四六年から一七五五年にかけて多くの油彩を製作したカナレット[イタリアの画家]など。⁸⁸

ヴァーチャーは、カナレットに関する記録と同様に当時の西洋美術界について、記録していた。彼はその記録の中で、ジョセフ・スミスを冷かす文書を多々残しており、スミスのことがかなり嫌いだったらしい。ヴァーチャーが、1743年に母国の才能ある人々について、イギリスを去ったヴァンロー(Carle Van Loo 1705-1765)以来、大部分の有望な若い画家たちは、最高レベルの素晴らしい肖像画において、彼らの成長を明確に示していると記している。彼が有望な肖像画として挙げている者たちの中に、ホガースの名がある。ヴァーチャーは外国人の作品も多少所有していたが、カナレットの作品は持っていなかった。彼は、外国から流入してきた美術よりも、母国の美術に期待していたようだ。

外国出身の画家が多い中、肖像画の市場は断固として母国出身の画家たちが支配していた。だがヴァーチャーは、イギリス出身の肖像画家たちはカナレットのライバルにならなかったと言及している⁸⁹。これは、肖像画と都市景観画は全く異なる絵画の領域であることを示すと同時に、当時のイギリスでは、肖像画よりも景観画の方が人気を博しており、そのような意味でカナレットのライバルとなり得る者は存在しないということを示している。実際、当時の美術界において景観画の分野は、一人の画家が経済的に独立できる領域だった。イギリスでは、多くの地主が自分の財産を費やして購入した土地を、上述したようなピクチャレスクな庭園に改良し、それを記録画として残すことを望んでいた。

構図や木々の描き方など、上述した巨匠たちの作風を色濃く反映させて描いたジョージ・ランバート(George Lambert 1700-1765)や同様の作風で背景を描き、前景に馬や犬と戯れる貴族を描いたジョン・ワトソン(John Wootton 1683頃-1764)らの作品がそれにあたる。また、景観画に関しては、1746年以前からオランダやフランドルの系統の作品が、やはり外国人によってロンドンで頻繁に描かれていた。そうした作品を手がけた画家としては、ヤン・ジベレヒト(Jan Siberechts 1627-1703?)やレオナルド・ニューフ(Leonard Knyff 1650-1722)、ペーテル・ティルマンス(Peter Tillmans 1684-1734)などをあげることができる。一方、1740年代には、初期のリチャード・ウィルソンやジョセフ・ニコルス(Joseph Nickolls 1726-1755に活動)、ジョン・グリファア(John Griffier 1738-1773に活動)が描いた作品も登場し、当時景観画が人気を獲得していたことを示唆している。

カナレットは、渡英前にはこれらの景観画家達の存在を知らなかったと思われるが、アントニオ・ジョリ(Antoni Joli 1700-1777)は、彼と同郷で先にロンドンで活動しており、その画風はカナレットのものと類似している(図 42)。彼は、1744年から1748年までヘイマーケットの王立劇場の舞台画家として雇われ、最終的には、1750年にマドリッドへ去って行っ

⁸⁸ ジョルジュ・ミノワ、前掲書、122頁。

⁸⁹ Charles Beddington, *op.cit.*, p.31.

た画家である。⁹⁰

イギリスを訪れたアントニオ・ジョリやカナレットのような都市景観画家たちの作品は、元来と変わらない商業的な目的にもとづいて制作されていた。つまり、画家自身が描きたい題材を選択するのではなく、注文主の好みに合わせて選択していた。たとえば、ホガースの描く諷刺画は、教訓を鑑賞者に示す目的のある絵画であったために、同じ時代の同じ都市を描いた絵画においても、他の画家の題材や人物の表情などとは全く異なっていた。

18 世紀のイギリスでは、人々の教育として美術が重要であると考えられていた。作品の中に描かれているモチーフの寓意について考えることは、教養ある者の学びの一環とされていたからである。美術品を通して歴史や文化などを学ぶグランドツアーもその流れの中の一つとして挙げることができる。また、ウェルギリウスやホラティウスなどの田園詩に登場するような風景を探しに行く、ピクチャレスク・ツアーもその一例であった。こうした「美術」からの教養は、ホガースの手がける教訓的な作品にも採用され、大衆からの人気を獲得した⁹¹。ホガースには、若いころに経済力のない父親のせいで一家が破たんし、家族で牢獄生活を送った経験があった。辛く屈辱的なこの経験は、彼が、大都市へと発展していくロンドンの影の部分を描くきっかけとなり、教訓的絵画を制作する根拠となった。

カナレットの描いた都市景観画においても、絵の中で描かれた建物や遺跡は、その土地の歴史や建築様式を示すものであった。カナレットは、その建物の高さや規模などを強調する技法を用いていたために、それらのモチーフの魅力を実際のもの以上に、魅力的に伝えていた。このことは、そのようなカナレットの絵画が、知的教養を美術から取り入れようとしていた当時のイギリス人たちに、人気を博していた理由としても考えることができる。

このようにして、イギリス美術界が変化を遂げ、ようやく、17 世紀半ばから、徐々に国内の美術活動が活発になっていく。それを指揮したのは、初代ロイヤル・アカデミー院長であるジョシュア・レイノルズ(図 43)であった。彼は、イギリス美術界においてグランド・マナーを最高の様式とし歴史画を絵画のヒエラルキーの頂点にしようと考えていた。グランド・マナーとは、高尚な歴史画の様式のことであり、レイノルズはアカデミーの講義の中でもたびたびグランド・マナーについて述べている。彼は、「ローマ美術やフィレンツェ派、ボローニャ派に固有のものであると考え、ブッサンヤル・ブラン(Charles Le Brun 1619-1690)といったフランスの巨匠たちを「ローマの美術の植民地」とみなした」⁹²。「この様式はまた、粗野なものや平凡でささいなものに対する興味を否定し、下層階級の生活を排除して、英雄的で貴族的なものを好んだ。したがって、そこに反映された態度は、静

⁹⁰ *Ibid.*, p.31.

⁹¹ Iain Pears, *THE DISCOVERY OF PAINTING THE GROWTH OF INTEREST IN THE ARTS IN ENGLAND 1680-1768*, YALE UNIVERSITY PRESS – NEW HAVEN & LONDON, 1988, p.36-37.

⁹² 佐々木英也監修、前掲書、366-367 頁。

物画と田舎風の風俗画を過小評価するものであった」という⁹³。だが、上述したように当時のイギリスのパトロンたちが求めたのは、歴史画ではなく、邸宅を飾る小型の絵画であった。このことについては、

…伝統的な歴史画は、ついに英国に定着することはなかった。そもそもフランスのように、新しい教会や公的建築物の発注に伴い、それらの壁を飾るにふさわしい大きな歴史画や宗教画の需要が相次いだ状況とは違い、イギリスでは、主たるパトロンは貴族であり、富裕階層であり、いわば個人であった。古代や聖書に題材をとった大作も描かれないことはなかったが、さまざまな寓意のこめられた作品や、神々や英雄を描いた人々を圧倒させるような歴史画よりも、肖像画や、屋敷の壁に飾るにふさわしい大きさや内容の作品におのずと需要は集中しがちであった。

との指摘がある。⁹⁴

絵画における、このような需要の変化は、近代化していく時代の流れにあって必然的であったといえる。「イギリスでは、主たるパトロンは貴族であり、富裕階層であり、いわば個人であった」という事実は、彼らが美術を楽しむことができるほど、イギリス国内全体が文化においても発達していたということであろう。かつてのオランダがそうであったように、需要の多い絵画の変化、そしてパトロンの変化に伴って、彼らの嗜好に合う絵画が多く描かれるようになっていった事実は、その国の発展を意味している。この頃から、イギリス国内でも、美術に対して異なった思想を持つ画家達が現れ始める。

グランド・マナーを絵画様式の頂点とするロイヤル・アカデミーにおいても、当時は、古代彫刻のデッサンやルネッサンスの巨匠たちの模写を行うことは、画家が一人前になるための必須科目であり、理想美の追求は重要な事柄とみなされていた。他方、ホガース(図44)は「きわめて世俗的に、高尚な絵よりも自然を賛美しながら育った⁹⁵」ことを自認し、自分の身の回りにある自分自身の目で見たものを描いていた。このホガースの題材選択の仕方は、19世紀に活躍するクールベ(Gustave Courbet 1819-1877)の作品を彷彿とさせる(図45)。身のまわりの生活の中から題材を探し、一般に醜く卑俗とされたものをも排除せず描いたこの画家は、19世紀西洋美術界の革新者であった。ともすれば、ホガースの作品もまた、新しい時代へと絵画史が移り変わる変容を示していると考えられる。

ウィリアム・ホガースは、1697年に生まれ1764年に没した。カナレットとほとんど同じ時代を生きていた画家である。イギリスから帰国した後のカナレットが《聖金曜日の礼拝》で、高貴な人物ではなく祈りをささげるヴェネツィアの庶民を選択し描いているとい

⁹³ 前掲書、367頁。

⁹⁴ 宮崎直子、前掲論文、106頁。

⁹⁵ 小林章夫、斉藤貴子『諷刺画で読む一八世紀イギリス ホガースとその時代』朝日新聞出版、2011年、41頁。

う点は、自分自身が見たものをそのまま描いていたホガースと共通する部分だと考えられる。ホガースは当時イギリスの宮廷画家であったソーンヒルの画塾に通い、画家自身も後に宮廷画家となった。そのような画家の存在をカナレットが気づかないはずはない。また、ホガースの版画は、当時よく売れ、出回っていたことから、カナレットが彼の作品を目にする機会があったと考えられる。その頃のカナレットは、町の美しい景観のみを題材として描いたが、その土地の人々の暮らしや生活習慣などにも「眼」を向け題材を見つけるということ、イギリスで養ったのかもしれない。なぜならば、カナレットのヴェネツィア帰国前の作品やそれ以降の作品において、今まで題材にされてこなかった、どこにでもあるようなイギリスの風景や、人々の暮らしが垣間見えるような景観を描いているからである。

また、かつて商業的な目的にもとづき題材を選択し、制作を行っていたカナレットであったが、彼がヴェネツィアへ戻る際に残した作品や、そして帰国後残した作品においては、日常生活の中から取り上げられた題材が描かれている。ここから、二つの可能性が導き出せる。一つめは、「ヴェネツィアの都市生活」を題材にした作品の注文が多くなった可能性であり、二つめは、カナレット自身がそのような題材を選択し描いた可能性が考えられる。筆者は、その両方ではないかと考える。その頃の、西洋世界では、様々な新しい文化や生活習慣が生まれており、いわば新しい時代へと変わりつつある過度期に差し掛かっていたと言えよう。そのような時代の中で、新たに变化した様子を絵画として残しておきたいと考えた者は少なくなかったはずである。そして、画家たちもまた、そのような時代に生きておきながら、自分の手で残さずにはいられなかったであろう。

これまで見てきたように、18 世紀イギリス美術の特徴は、様々な要素が入り混じる複雑な時代であり、概観することが難しい。当時、美術に対するさまざまな考えが生まれ、新たに「知的な内容を含まない視覚だけに訴えるような写真」が受け入れられるようになっていった。作品の題材においては、鑑賞者の興味に合わせて題材が選択される傾向も残されていたが、その一方で、日常生活の中から画家自身が描きたい題材を選択し、描いていた傾向も存在した。やがておとずれる産業革命などが近づくにしたがって、イギリス美術界全体も大変革を遂げようとしていた。そのように変化していたイギリス美術界でカナレットは、渡英当初前者であったが、ヴェネツィア帰国前には後者となっていたと考えられる。

次に、このイギリスでの制作活動が、ヴェネツィアに帰国した後のカナレットの人物表現に与えた成果を、作品を見ながら確認していく。

・晩年の作品における人物表現

その後画家は、元老院議員らや貴族階級の人物よりも、ヴェネツィアの庶民や商人を多く描くようになっていった。庶民である彼らの様子が、画面上に多く登場することで、画

面全体が「ヴェネツィア共和国の暮らし」が伝わってくる。そう考えると、前にも挙げた《サン・マルコ広場：南西の角より東を望む》(図 46)をカナレットが描いたことも自然な流れとすることができる。カナレットは、晩年、ヴェネツィアの都市景観の中でも、とりわけ人々の暮らしを描写していたのである。

また、最盛期の頃、単純な点景人物として描かれていた人物は、晩年になると、一人一人が異なる動きをして描写されている。つまり晩年の人物描写において、カナレットは、より細かく観察し描くようになっていったのである。

帰国してからのカナレットの作品の中には、ありふれた民家や小広場、市民が楽しそうに集う場面が主要モチーフとして選択され用いられていることが多い。晩年の作品に、顕著に見られるそういったモチーフ選択の変化には、イギリスでの制作が関係していると考えられる。では、カナレットが晩年に描いた作品を見ていながら、イギリスでの制作がカナレットに与えた表現を確認していく。

まずは、シグムント・シュトライトなる人物がカナレットに注文した作品について考えていこう。彼はヴェネツィアとパドヴァに住んだドイツの商人で、画家に注文した四点のヴェネツィアの景観画を 1763 年に自分のベルリンにある自身の母校に寄贈した⁹⁶。彼は、商人の見習い修業や助手を務め、1715 年に独立してヴェネツィアで働いていた。1740 年頃からカナレットやフランス人の肖像画家アントワーヌ・ペスネ(Antoine Pesne 1683～1757)、ジャコポ・アミゴニらの作品収集や依頼を始めた。

シュトライトは、1754 年に職を退き、パドヴァで暮らしていた。彼がカナレットにこの四点の作品群を注文したのは、そのすぐ後のようである。彼は、自分が商人として働いていたヴェネツィアの町の様子、そして、商人たちが仕事をするリアルト広場の様子を画家に記録させた。この四点のうちの《リアルト広場》(図 47)の画中には、この広場で売られている絵画さえも描かれている。カナレットは、サン・ロッコ同心会館での聖ロックスの祭日を描いた《サン・ロッコ聖堂とサン・ロッコ同信会館を訪れるヴェネツィア統領》(図 9)でも、そこで売買されていた絵画を描いているが、シュトライトが画家に描かせた作品では、リアルト広場の日常の商品売買の様子が主要なモチーフとなっている。これは、パトロンによる注文で描いた作品とはいえ、日常の買い物の様子を描くことは、カナレットの画歴上初めての試みであった。この作品群のように、カナレットは「観光地としてのヴェネツィア」を世に売り出すための作品ではなく、ヴェネツィアの実の在り様を描く作品を、その晩年に多く描いた。四点のうちの《大運河：サンタ・ソフィア広場より南東にリアルト橋を望む》(図 48)では、旅行者向けではなく、ヴェネツィアでのシュトライトの生活環境を示してみせた。作品には、シュトライトの住居であったフォスカリ邸が描きこまれている。シュトライトが 1673 年に作成した寄贈目録には、そこに描かれているモチーフに関する詳細な記述が残っている。例えば、書斎として使っていたフォスカリ邸の一室に関してや、大運

⁹⁶ <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/canalett/8/canal804.html>、2013 年 11 月 29 日所得。

河を超えた反対側に描かれている、鮮魚市場の場代を払う料金所などに関して記述されている。

他の二点は、ともに祭典が行われる日の前日の夜の一場面を描いた作品である。《サン・ピエトロ城の祭の夜》(図 49)は、7 月 29 日の聖ペテロの祝日の前日の様子である。この聖ペテロの祭典は、ヴェネツィアで最も人気のある四つの祭りの一つとされている(他にはレジントーレの帰還、聖マルタ祭、聖マルコの墓が装飾されたクリスマス・イヴ)。それまでのカナレットは、ヴェネツィアにおける賑やかで盛大な祭典を描いてきたが、祭典前日の夜の静かな様子を描いたことはなかった。この題材は、ヴェネツィアに住まう人々こそが選ぶ場面である。シュトライトは、賑やかで派手な祭の前の静けさを、パドヴァの地でも思い出していたのであろう。このパトロンは、これまでそのような場面を描いたことのなかったカナレットに、ヴェネツィアの地で取り組むべき新たな題材を提供したとも言えるだろう。

カナレットは、1763 年にヴェネツィアのアカデミー会員になるまで、入会を目的として、遠近法を使いこなす技術や描写力を生かした作品を何度か制作している。《サン・マルコ広場》(図 50)では、サン・マルコの鐘楼を画面中央に配置し、その中心から画面の四方に向かって建物を細かく描き、魚眼レンズを使って見ているかのような効果を伴う表現を行っている。人間の眼ではとらえることのできないこのよう情景を、自身の技術によって示しているのである。また、この作品の前景の左側に親子とみられる人物たちが描かれている。同じように、1744 年にカナレットが描いたとされる《ヴェネツィア：サン・マルコ広場と小広場を時計塔から望む》(図 51)という作品においても、親子と思われる人物たちがみられる。この作品の前景の画面中央から、やや右にずれたところに描かれている、後姿の大人と子供の描写である。しかし、1750 年代の作品の描写と比べると、大人は直立し、子供は腰を若干左に傾けてはいるが、前を向いて立っているだけであり、二人の人物描写は動きが固い。他の人物の描写を比べても、一人一人に動きがあるのは、1750 年代の作品の方(図 52・53 参照)である。

《サン・マルコ広場：北西の角より東を望む》(1760 年頃・図 54)においても、カナレットは何気ない日常の一コマを描いている。画面右に配された柱の後ろから顔を出している人物は、カナレットが初期の頃から多用している描き方であるが、画面左に描かれている人物たちは、正面を向いておらず、仲間同士で会話を楽しむ様子で描かれている。また、前景中央に描かれた一匹の犬も、画面上に和やかな雰囲気を加えている。

カナレットは、アカデミー入会までに、巧みな透視図法によって考案された作品を何点か描いている。その中の一点が、すでに紹介した《サン・マルコ広場：南西の角より東を望む》(図 46)である。この作品では、すでに紹介したが、前景に描かれたコーヒーカップを片手に持ち、楽しそうに語る市民たちが主要なモチーフとなっている。この作品のためのスケッチ(図 55)と比べてみるならば、スケッチでは横方向に伸びる画面で描かれているのに対して、作品の方は縦方向で描かれている。これは、画面右に描かれている新庁舎の列柱

廊の遠近を強調するためだと考えられる。さらに、スケッチの画面左半分に描かれていたものは削られ、これによって、画面の中心的なモチーフが上述の人物たちに変更されている。

都市景観画を描いていたかつてのカナレットの作品の主要モチーフは、当然ながら、ヴェネツィアの建築物でありサン・マルコ広場であり、鐘楼であったが、晩年になると、この《サン・マルコ広場：南西の角より東を望む》のように、人物に焦点が当てられた作品も多く描かれるようになった。この作品は地誌的なモチーフに着目して描かれた「都市景観画」というより「都市生活を描いた絵画」と言った方が適切だといえよう。彼らが利用している画中のカフェはおそらく「カフェ・フロリアン」である。この店は1720年にヴェネツィアに開店し、現在でも営業の続く老舗である。ところで、ロンドンにおいてもコーヒーショップの文化は名高い。前にも述べたように、ホガースも通っていたというカフェは、当時、ロンドン市内における社交場となり、ジャーナリズムはここから発展していった。カナレットは、イギリスでの制作中に、そういったロンドンの都市文化を感じ取っていたことから、この作品を描いていたのかもしれない。

画家は、帰国後の1755年頃もしくは1760年頃に、イギリスの政治家であるジョン・カーペンター・ガルニエ(John Carpenter Garnier 1839-1926)の依頼で《サン・マルコ大聖堂の内部》(図4)を描いた。これは、《聖金曜日の礼拝》とほぼ同じ構図を持つ作品であり、モチーフに関しても、歴代総督の紋章や「VERONA FIDELIS」と刺繍されている旗も同様に描かれている。しかし、この《サン・マルコ大聖堂の内部》においては、若干上方から聖堂内部を眺めた光景として描かれていること、また、これまでのカナレットの作品と同様、前景の中央に元老院議員が象徴的に描かれていることが、《聖金曜日の礼拝》と異なっている。この元老院の存在によって、場面からは厳かな雰囲気は消え、ヴェネツィアを象徴するサン・マルコ大聖堂の空間が現出している。また、元老院議員らが、総督の紋章を見上げている様子が描かれている点も、《聖金曜日の礼拝》と異なる点である。この人物たちの描写によって、ヴェネツィア共和国を象徴する元老院議員が、歴代の総督に敬意を示していることが強調されている。そのような人物表現を含めた、この作品の中のモチーフは、最盛期のカナレットの作品のモチーフと同様のものだといえる。

以上のように、二作品を比較してみるならば、《聖金曜日の礼拝》にカナレットが用いた画風が、いかに通常の画風とは異なっていたのかわかるであろう。画家は、なぜ本作品において、上述の要素(元老院議員や旅行者などの人物)を、選択しなかったのだろうか。本作品を注文したスミス自身も、なぜこのようなモチーフを画家に描かせるよう助言しなかったのだろうか。筆者は、カナレットが、ヴェネツィアの庶民階級の人々を選択し描くことにより、ヴェネツィアの本来の姿を表現しようとしたのだと考える。またスミスは、そのような作品を、英国王に捧げることで、18世紀における、かつて栄華を極めたヴェネツィ共和国の様子を、イギリスや英国王に示そうとしたのではないだろうか。

1763年、ついにカナレットはヴェネツィアの美術アカデミーに選出され、1765年には、

《透視図法》(図 56)をアカデミーに提出した。この作品は、吹き抜けになっている建築の二階部分と一回の廊下が、巧みな透視図法を用いて描かれている。鋭い角度で構図が組まれた画面構成となっており、やや硬い印象を与える作品だが、この作品の中の色彩やとりわけ人物描写が温かみを加えている。前景の中央には、カナレットがたびたび用いた、親子と思われる人物たちや、画面右端には仕事をする女性が描かれている。さらに画面中景では、円柱の下に座り込んでいる人物や遠景の犬などがおり、この建物の二階部分においては、こちらを見下ろし、何やら作業をしている男たちが三人見られる。色彩に関しては、色味も茶褐色や赤褐色を主に使っているため、夕暮れ時を感じる雰囲気があり、懐かしささえ感じられる。

特に、注目すべき点は、前にも触れたように、前景の親子のように見える二人の人物の描写である。この作品では、画家が依然描いた同様の親子よりも、さらに大きく描かれている。そこでは、中産階級と考えられる身なりをした男性(おそらく父親)が子の手を引き、子は父親を見上げて、楽しそうに歩いている一場面が描かれている。この親子は、作品に描かれた人物の中で主要な存在だが、二人ともこちらを見ることはなく、自然な様子で描かれている。まるで、仲の良い親子の触れ合いを表しているスナップショットのような描写である。すでに紹介した、他の作品におけるこの親子の描写と比較するならば、この《透視図法》における親子の描写は、遠近法で強調された立派な列柱廊と対比され、また活き活きとした存在感ある主要モチーフとなっているといえる。このような存在感ある人物描写は、それまでのカナレットの作品には見ることはできなかったものであり、その人物を描く表現方法が変化していることを示している。そして、この作品をアカデミーに提出するということは、自分の自信のある作品を提出していることになるため、彼のこの頃の人物表現の典型的な表現だといえることができる。

さらに、カナレットによるこの親子の描写は、後にグアルディの絵画に借用されていることから、当時の人々の目をも惹きつけていたことがうかがえる⁹⁷。

カナレットはまた、その死の二年前に、《サン・マルコ聖堂：歌い手たちのいる交差部と北側袖廊》(図 11)とタイトルがつけられた素描を残している。この素描に対してベイカーは、

彼は移動内部の同様の景観を、30 年以上も以前に最初に油彩画で記録している。油彩では群れ集う多くの人々を描き込んでいるが、これは、判別しやすい少数の人物像だけを注意深く配した本素描と対照的である。素描では、歌手たちは前にたてかけた巨大な楽譜を熱心に追っている。その下では祭壇の脇に物乞いがひとり腰を下ろし、左側にはロザリオを手にした男が祈りをささげている。かたわらには子犬が一匹—今や犬はカナレット作品の欠くべからざるモチーフになっていた—音楽に聞き入っている。

⁹⁷ CANALETTO GUARDI LES DEUX MAITRES DE VENISE, MUSEE JAQUEMART-ANDRE INSTITUT DE FRANCE, September, 14, 2012~January, 14, 2013.

と述べている⁹⁸。このカナレットによるこのような人物描写は、ヴェネツィア人の日常を示しているといえる。また、ベイカーも述べているように、ここには、信者や物乞い、祭壇の下で歌い手たちを見ている子供が描かれているが、これらの人物は、上述したように、晩年ヴェネツィアに帰国してから描かれるようになった人々である。彼らは中産階級以下に属す人々であり、カナレットは、おそらく意図的に、きわめて庶民的な人物を選択して描いたと考えられよう。

このようにして、晩年カナレットは、ヴェネツィアの人々の日常の様子を描くことによって、ヴェネツィア共和国の姿を表した。これは、かつて、サン・マルコの鐘楼などの建築物や、グランド・カナルとその河岸、賑やかで豪華な祭典の様子を描き、それを共和国の象徴としていた画家の画風とは、きわめて異なるものである。これらは、題材とする国以外の国へと発信する作品ではなくて、ありのままのその土地の様子を描いた作品となっている。このイギリスでの制作から学んだ表現は、それまでカナレットが描いていた庶民的な作品の表現をさらに豊かにし彼の晩年の作品に取り入れられた。そしてその表現を、カナレットはこの《聖金曜日の礼拝》の中でも用いていたのである。

⁹⁸ ベイカー、前掲書、126 頁。

まとめ 《聖金曜日の礼拝》を読み解く

これまで述べてきたことをもとに、最後にもう一度《聖金曜日の礼拝》に立ち戻り、作品の制作意図、そしてカナレットの晩年の作品における、人物表現の変化の原因を明らかにする。

・《聖金曜日の礼拝》の制作意図

まず、カナレットが《聖金曜日の礼拝》をどのような意図にもとづき描いたのか、まとめていく。筆者は、本作品には、ヴェネツィアの人々の母国に対する誇りを示す意図があったと考える。それは、カナレットが描いた、総督の紋章やヴェローナの旗、さらには人物表現に確認することができる。

18世紀のヴェネツィアは、前世紀から続くトルコ軍との戦いの末に、支配地を減少させていた。必至な抵抗はしたものの、かつて栄光を極めたヴェネツィア共和国の衰退は明らかとなっていた。加えて、共和国内の治安も悪化しており、愛国心の低下が見られるほど国力は衰えてしまっていたのである。そのような状況の中、カナレットは《聖金曜日の礼拝》を描くにあたり、歴代総督の紋章や、領土であるヴェローナの旗を、ヴェネツィアの歴史と権威を象徴するモチーフとして描き、これらのモチーフの下に、祈りをささげているヴェネツィアの人々を描いた。つまり画家は、サン・マルコ聖堂内に設置されているモチーフを用いて、それまでのヴェネツィア共和国の歴史やその威厳を示唆すると同時に、人物表現においては、当時の共和国の緊迫した雰囲気と、母国に対する愛国心を神に誓う人々の態度を示したのではないだろうか。

また、注文主であるスミスは、すでにヴェネツィアの景観を描き尽くしていたカナレットに、このサン・マルコ大聖堂内部での《聖金曜日の礼拝》の様子も、ヴェネツィア共和国の一つの側面であると考え、画家に描かせた可能性がある。

そして、当時イギリスは、植民地支配および各国との外交問題に直面し、孤立した国家となっており、当時のヴェネツィア共和国も支配地が減少するなどの類似した状況にあった。このことを英国領事であったスミスは考慮し、この二ヶ国間のさらなる良好な外交関係を築くため、あるいは「ヴェネツィア駐在英国領事」としての自らの立場を示すために、当時のヴェネツィアを象徴している本作品を、英国王に捧げようとした可能性が考えられる。

一方、室内表現および人物表現に関しては、カナレットが、オランダの教会画から何らかの影響を受けた可能性も考えられる。なぜならば、17世紀のオランダで制作された教会画に見られる技法と、カナレットの都市景観画を描く際に用いた技法が類似しているためである。またスミスは、オランダの建築に関する書物を収集しており、オランダの教会画家による絵画を自身に美術コレクションの一部として入手していた。したがって、カナレットによる《聖金曜日の礼拝》は、スミスのコレクションにおけるオランダ絵画の描写を

参照しつつ、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の内部を示す教会画として考案されたものとも言えるだろう。

・人物の選択の変化

最後に、晩年のカナレットの人物表現の変化が《聖金曜日の礼拝》にどのように表れているのかまとめ、その変化には、何が起因していたのかを確認していく。

カナレットは、本作品の中で、敬虔に祈りをささげる名もなきヴェネツィアの庶民や地元の聖職者らを描いた。彼らの存在は、母国への忠誠を神に誓うヴェネツィア共和国の態度をいわば象徴するものとも言えるだろう。最盛期のカナレットは、その作品において、元老院議員やグランドツアー客をヴェネツィア共和国の象徴として表していた。しかしながらこの作品において画家は、庶民階級のヴェネツィアの人々の姿こそを、当時のヴェネツィア共和国の象徴として表したのではないだろうか。

画家が、この人物を選択し描いた背景には、イギリスでの制作活動が起因していた。庶民の暮らしに取材したような表現は、初期のカナレットの作品においても見ることができたとはいえ、故郷ヴェネツィアに帰国した後の作品のように、顕著に表れてはいなかった。この画家の注意を、それぞれの土地の風土やそこに住む人びとの生活を描くことへと向けさせたのは、新しく生まれ変わりつつあったイギリスでの制作活動だった。したがって、本作品における人物描写に関しては、なによりもまずイギリスでの活動が、さらには、画家が若い頃から抱いていた、市民生活やありのままの風景に対する興味に関連していると考えられる。晩年にさしかかったカナレットは、このようにして培った表現を用いることで、母国であるヴェネツィア共和国の姿を描いたのであった。

カナレットの死後、19世紀になると、写実派や印象派などがヨーロッパ美術の舞台に登場し、そこからまた新たな流派が細かく枝分かれしていった。写実派や印象派の画家たちは、日常の風景や光景などの生活の中のありふれた場面を題材にしていた。カナレットが本作品に描いたヴェネツィア庶民の姿は、あたかも、このような近代絵画史の潮流を予言しているかのようである。

カナレットは、都市景観画という都市全体を眺めた作品によって人気を博し、成功をおさめたが、晩年は、ヴェネツィア総督でもなく元老院議員でもなく、観光客でもなく、さらに東洋とのつながりを暗示させるターバンを巻いた男たちでもない、自身の周囲で生きる人びとの姿を観察し、作品に描いた。かつて、観光都市として賑わうヴェネツィアに誇りを感じ、景観画の制作にいそしんでいたこの画家は、その晩年、母国の庶民の暮らしの中にヴェネツィア共和国そのものの有り様と魅力を見出し、表現していったのである。

図版リスト



図1 ジョヴァンニ・アントニオ・カナル(カナレット)《聖金曜日の礼拝》1755年頃 36.5×33.5cm 油彩
カンヴァス ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 2 《聖金曜日の礼拝》部分



図 3 《聖金曜日の礼拝》部分



図4 カナレット

《サン・マルコ大聖堂の内部》1760
年頃 油彩 カンヴァス 44.1×
31.5cm カナダ、モントリオール美
術館



図5 《サン・マルコ大聖堂の内部》部分



図6 カナレット《メンディカンティ運河：南を望む》1723年以前 油彩 カンヴァス 140×200cm
ヴェネツィア、カ・レッツォーニコ美術館



図7 カナレット《大運河：北東にコルネール＝スピネッリ邸とリアルト橋を望む》1725年頃 油彩
カンヴァス 146×234cm ドレスデン、国立絵画館



図8 カナレット《ヴェネツィア、サン・マルコ広場》1732-33年頃 油彩 カンヴァス 61.0×96.5cm
東京富士美術館



図⁹ カナレット《サン・ロッコ聖堂とサン・ロッコ同信会館を訪れるヴェネツィア統領》 1735
年頃 油彩 カンヴァス 147×199cm ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図¹⁰ カナレット《ローマ：フォーロ・ロマーノの遺跡をカンピドリオの丘に向かって望む》 1724 年
油彩 カンヴァス 188×104cm
ロイヤル・コレクション



図 11 カナレット《サン・マルコ大聖堂：歌い手たちのいる交差部と北側廊下》1766年 ペン、インク、淡彩 紙 47×36センチ ハンブルク美術館



図 12 ガスパール・ファン・ウィッテル《サン・マルコの水面から見たモーロ河岸》1697年
油彩 カンヴァス 98×174cm
マドリッド、プラド国立美術館



図 13 ルカ・カルレヴァリス《サン・マルコ宮殿、南方》1726年油彩 カンヴァス フランス、フォンテーヌブロー城国立美術館



図 14 ピーテル・ファン・ラール(バンボッチョ)《牛飼いの襲撃》
1630 頃-40 年 油彩 パネル 25
×35cm イギリス、バーケンヘッド、ウィリアムソン絵画博物館



図 15 フランチェスコ・グアルディ《カンピエッロの二人のヴェネツィア人のいるカプリッチョ》
1778-1780 年頃 ガッシュ 紙 55.5×38cm パリ、ジャックマール・アンドレ美術館



図 16 カナレット《サン・マルコ聖堂：晩課》1730年代 油彩 カンヴァス 28.6×19.7cm ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 17 ペーテル・ネーフス
《アントワープ大聖堂の内部》
1640年頃 油彩 パネル
64.1cm×46.6cm
V&A コレクション



図 18 カブリエル・ベッラ 《新総督のお披露目》18 世紀 クエリーニ・スタンパリア財団



図 19 ヨハネス・フェルメール
《音楽の稽古》1662-5 年頃
油彩 カンヴァス 73.3 ×
64.5cm ロンドン、
ロイヤル・コレクション



図 20 ハウクヘースト《デルフト新教会の回廊》1651年 65.5×77.5cm 油彩 パネル
デン・ハーグ マウリッツハイス美術館



図 21 ヨハネス・フェルメール《青衣の女》部分
1662-1665年頃 油彩
カンヴァス 46.5×39cm
アムステルダム国立美術館



図 22 カナレット《サンタ・マリア・デッラ・カリタの近くから見た大運河》1726年 油彩
カンヴァス 90×132cm プライベートコレクション



図 23 カナレット《サン・マルコ小広場：北を望む》1727年 油彩 カンヴァス
170.2×129.5cm ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 24 カナレット《サン・マルコ小広場：時計塔を望む》1720年代中頃 鉛筆 ペン、
褐色インク 紙 23.4×18cm ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 25 カナレット《ブレンタ運河沿いのドーロ村》1732/1735 年 油彩カンヴァス 96.5 cm×80.5 cm
シュトゥットガルト、州立美術館



図 26 カナレット《大運河：サン・ヴィタール広場からサンタ・マリア・デッラ・カリタ聖堂を望む(通称石工の仕事場)》1728 年 油彩 カンヴァス 123.8×162.9cm ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 27 カナレット《扉、入り口、パドヴァ》1741-1742 年頃 油彩 カンヴァス 62×109cm
ワシントン、ナショナル・ギャラリー・オブ・アート



図 28 カナレット《パドヴァ近郊の邸宅》1740 年頃-1745 年 ペン、インク 31.4×39.9cm
ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 29 カナレット《ロンドン：テムズ河、ヨークの水門の近くからウェストミンスターへの眺め》
1746年 油彩 カンヴァス 50.8×83.5cm サン・フランシスコ、ゴードン・ゲッティ・コレクシ
ョン



図 30 カナレット《ロンドン：ウェストミンスター橋のアーチ下からの景観》1746-1747年 油彩
カンヴァス 57×95cm アンニック、ノーサンバーランド公爵コレクション



図 31 サミュエル・スコット《ウェストミンスター橋のあるアーチ》 油彩 カンヴァス 13.6×16.4cm ロンドン、テート・ブリテン



図 32 カナレット《ロンドン：リッチモンド邸よりホワイトホールとプリティ・ガーデンを望む》
1747年 油彩 カンヴァス 106.7×116.8cm ウェスト・サセックス州、チチェスター、
グッドウッド・ハウス管財委員会



図 33 《ロンドン：リッチモンド邸よりホワイトホールとプリティ・ガーデンを望む》細部



図 34 カナレット 《ロンドン：セント・ジェイムス公園近くの旧近衛騎兵連隊本部》1749 年 油彩
カンヴァス 117×236cm ロンドン、テート・ギャラリー(アンドリュース・ロイド・ウェーバー卿芸術
基金)



図 35 《ロンドン：セント・ジェイムス公園近くの旧近衛騎兵連隊本部》細部

白線で囲んだ人物は、その体系まで細かく描写されている。これは、画家が人物表現にも関心を持つようになったことを示しているのではないだろうか。



図 36 カナレット《ウェストミンスター寺院における、ヘンリ七世の礼拝堂内部》1750 年代初期
油彩 カンヴァス 75.5×67.5cm イギリス、クラインヴォルト・コレクション



図 37 カナレット《ロンドン:ラネラーのロトンダの内部》1754 年 油彩カンヴァス 46×75.5cm
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 38 カナレット《イートン・カレッジ礼拝堂》1754年 油彩 カンヴァス 61.5×107.5cm
 ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 39 カナレット《カプリ
 ッチョ：記念柱、ローマの
 凱旋門の遺構、英国の思い
 出のある川辺の風景》1754
 年頃 油彩 カンヴァス
 132×104cm ワシントン、
 ナショナル・ギャラリー



図 40 リチャード・ウィルソン《ドーヴァー城》1746-1747 年 油彩
カンヴァス 90.5×116.8 cm
イギリス、国立ウェールズ美術館



図 41 セバスティアーノ・リッチ
《ダイアナとカリスト》
1712-1716 年頃 64×76cm 油
彩 カンヴァス ヴェネツィア、
アカデミア美術館



図 42 アントニオ・ジョリ《ナポリ
でのカルロス三世の乗船》1759 年
油彩 カンヴァス 128cm ×
205cm 国立プラド美術館



図 43 ジョシュア・レイノ
ルズ《ヒュメンの像を飾る
三美神に扮するウィリア
ム・モンゴメリ卿の娘た
ち》1774年 油彩
カンヴァス 233.7 ×
290.8cm ロンドン、テ
ートギャラリー



図 44 ウィリアム・ホガ
ース《ジン横丁》1751
年 版画 38.5 × 32cm
大英博物館



図 45 ギュスターヴ・クールベ《狩獵者のいる風景》1873 年 油彩 カンヴァス 80.5×20.5cm
国立西洋美術館



図 46 カナレット《サン・マルコ
広場:南西の角より東を望む》1760
年頃 油彩 カンヴァス 45×
35cm ロンドン、ナショナル・ギ
ャラリー



図 47 カナレット《リアルト広場》1756 年頃 油彩 カンヴァス 119×185cm
ベルリン国立絵画館



図 48 カナレット《大運河：サンタ・ソフィア広場より南東にリアルト橋を望む》1736 年 油彩
カンヴァス 119×185cm ベルリン国立絵画館



図 49 カナレット《サン・ピエトロ城の祭の夜》1756年 油彩 カンヴァス 119×185cm
ベルリン国立絵画館



図 50 カナレット《サン・マルコ広場》1750年代 油彩 カンヴァス 67.3×102cm
コネディカット州 ハートフォード、ワズワース・アセニウム



図 51 カナレット《ヴェネツィア：サン・マルコ広場と小広場を時計塔から望む》1744 年
油彩 カンヴァス 78.2×121.3cm ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 52 カナレット《ヴェネツィア：サン・マルコ広場と小広場を時計塔から望む》
細部 1744 年の親子の描写



図 53 カナレット《サン・マルコ広場》細部
1750 年代の親子の描写



図 54 カナレット《サン・マルコ広場：北西の角より東を望む》1760 年頃 油彩 カンヴァス 46.5×38cm ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 55 カナレット《サン・マルコ広場：南西の角より東を望む》1760 年頃 ペン、インク、淡彩 紙 19×28.2cm ロンドン、ロイヤル・コレクション



図 56 カナレット《透視図法》1765 年
油彩 カンヴァス 131×93cm
ヴェネツィア、アカデミア美術館

参考文献

- ・ヴィンチェンツォ・サンフォ(白幡俊輔訳)『ヴェネツィア絵画のきらめき—栄光のルネサンスから華麗なる 18 世紀へ—』、イデア・ジャボン、2007 年。
- ・岡田温司『グランドツアー 18 世紀イタリアへの旅』岩波新書、2010 年。
- ・クリスチャン・ベック(仙北谷芽戸訳)『ヴェネツィア史』白水社、2000 年。
- ・クリストファー・ベイカー(超川倫明、新田建史訳)『アート・ライブラリーカナレット』西村書店、2011 年。
- ・坂本満編『世界美術大全集 第 18 巻』小学館、1996 年。
- ・ジョルジュ・ミノワ(手塚リリ子／手塚喬介訳)『ジョージ王朝時代のイギリス』白水社、2004 年。
- ・フレデリック・アンタル『ホガース ヨーロッパ美術に占める位置』英潮社、1975 年。
- ・萩島哲『カナレットの景観デザイン—新たなるヴェネツィア発見の旅—』、技報堂出版、2010 年。
- ・持田希未子『十七世紀の光 —オランダ建築画の巨匠サーンレダム—』岩波書店、2009 年。
- ・『華麗なる 18 世紀イタリア ヴェネツィア絵画展』上野の森美術館、2001 年。
- ・『プラハ国立美術館展：ルーベンスとブリュウゲルの時代』愛知県立美術館、2007 年。
- ・Charles Beddington, *CANALETTO in England A Venetian Artist in Abroad, 1746-1755*, New Heaven and London, Yale University press, 2007.
- ・David Bomford, Gabriel Finaldi, *Venice through Canaletto's Eyes*, National Gallery Publications, London, 1998.
- ・Iain Pears, *THE DISCOVERY OF PAINTING THE GROWTH OF INTEREST IN THE ARTS IN ENGLAND 1680-1768*, YALE UNIVERSITY PRESS – NEW HAVEN & LONDON, 1988.
- ・James O'Driscoll, *BRITAIN FOR LEARNERS OF ENGLISH*, OXFORD University Press, 2009.
- ・Links, L.G., *Canaletto and his patrons*, Paul Elek Ltd, 1977.
- ・Links, L.G., *CANALETTO The Complete Paintings*, Canada Publishing, 1979.
- ・Michel Levey, *Painting in Eighteenth-Century VENICE*, Phaidon, 1959.
- ・Ruth Brenberg, *Canaletto's Etchings*, Sotheby Parke Bernet Publication Limited, 1974.
- ・Terisio Pignatti, *ANTONIO CANAL genannt CANALETTO*, Georg Popp, 1976.
- ・The Queen's Gallery, Buckingham Palace *A King's Purchase, King George III and the Collection of Consul Smith*, exhibition catalogue, London, 1993.
- ・W.G.Constable, *CANALETTO GIOVANNI ANTONIO CANAL 1697-1768 VOLUME I / II*, OXFORD AT THE CLARENDON PRESS, 1962.

- *CANALETTO GUARDI LES DEUX MAITRES DE VENISE*, MUSEE JAQUEMART-ANDRE INSTITUT DE FRANCE, September 14, 2012–January 14, 2013.
- *Venice in the Age of Canaletto*, The John and Mable Ringling Museum of Art, October 8, 2009—January 10, 2010.

参考論文

- ・石鍋真澄 「ヴェドゥータについて」『成城大学短期大学部 紀要』成城大学短期大学部、2000 年、89-95 頁。
- ・小澤京子「都市を「語る」こと—カナレットの都市表象にみる都市改変の原理—」『超域文化科学紀要(10)』東京大学(駒場)、2005 年、161-179 頁。
- ・千葉麻衣子「ピーテル・ファン・ラール（通称バンボッチョ）の風景表現：その様式の源泉と人的交流」『成城美学美術史 17/18』成城大学大学院文学研究科、212 年、71-97 頁。
- ・フランシス・ハスケル、伊藤拓真訳「ヴェネツィア美術と 17、18 世紀におけるイギリスコレクター（特集アートコレクション）」、『西洋美術研究=Studies in western art.』三元社、2002 年、6-20 頁。
- ・長谷川章「都市風景論 その(3) 17 世紀オランダ絵画に表彰された近代都市景観のイデオロギー」『東京造形大学研究報』11 巻、2010 年、95-138 頁。
- ・宮崎直子「ロイヤル・アカデミー設立とその基本的理念について」『西洋美術研究=Studies in western art No.2 特集 美術アカデミー』三元社、1992 年、92-110 頁。
- ・保谷朋子「18 世紀ロンドンの表象と都市景観画—カナレットを中心として—」『日本女子大学大学院文学研究科 紀要』18 号、日本女子大学、2011 年、25-32 頁。
- ・Barcham William, “Canaletto and a Commission from Consul Smith”, *Art Bulletin*, Vol.59,1977,pp.383-393.
- ・George E. Dorris, *The Review of English Studies, New Series, Maffei admid the Dunces*, OXFORD JOURNALS, Vol.16, No.63, 1965, pp.288-290.
- ・Tillinghast Richard, “Hogarth, Turner, Soane & Canaletto, *Hudson Review*,” Vol.60 Winter 2008, pp.647-654.