

## アングルとナポレオン時代の美術活動展

武田 信孝

はじめに

スペインとイタリアで各国初のアングル展が相次いだ。2015年11月24日から翌年3月27日までマドリードの国立プラド美術館で「アングル」展<sup>(1)</sup>が開かれたのに続き、2019年3月12日から6月23日までミラノのパラッツォ・レアーレ（旧王宮）で「アングルとナポレオン時代の美術活動」展<sup>(2)</sup>が開かれたのだ。前者は、全70点の展示作品の内69点がアングル作品という、紛れもない個展である。後者も、全106件の展示作品の中、アングル作品が59件を占めるので<sup>(3)</sup>、アングル展と呼んで語弊は無いだろう。

マドリードの展覧会がアングル芸術の多様性を総合的に検証したのに対し、ミラノの展覧会は、前半で新古典主義が隆盛したナポレオン時代の美術活動を概括してから、後半でアングルの画業を紹介する構成をとっていた。それは、ナポレオン時代の美術を座標化し、その枠におけるアングルの個性と独立性を検証する、数理的なアプローチとも言える。

共通するのは、フランスとの戦争の記憶が残る近隣の当事国で新古典主義様式の美の殿堂、言わば神殿型の美術館を会場に開かれたことだ。厳密に言えば、プラドの会場は、18世紀スペインの建築家ビリャヌエバが設計した新古典主義様式のビリャヌエバ館ではなく、その東側に2007年増築されたヘロニモス館の一角であったが、アングル《グランド・オダリスク》の図像を使用した垂れ幕がビリャヌエバ館に掲げられ、これによく合っていた。対するパラッツォ・レアーレは、18世紀イタリアの建築家ピエルマリーニが既存の建物を新古典主義様式で改築したものである。

そもそも、啓蒙思想の所産としての社会教育、すなわち美術の一般公開の場としての美術館が出来始めた頃、既存建築をそのまま活用するのではなく改築または新築する場合に採用された建築様式の多くは新古典主義であった。これらの建築が現在でも市民生活に溶け込み、機能しているにもかかわらず、同じ新古典主

義の絵画や彫刻等の美術は、アカデミズムの理論や教育への懐疑、アカデミーの権威主義と結び付けられて、前衛美術の進歩の歴史に立ちだかった旧弊なものとして等閑視されがちだ。「新古典主義」という術語はパスティーシュや追従的な模倣をイメージさせるとして、これが近代性を基礎付けた一つの芸術運動であることを公正に評価しようとしなないネガティブな見方を払拭するのも、図録監修者が目指した本展の目的と聞く<sup>(4)</sup>。

2015年の「アングル」展については別稿にその展評を記したので<sup>(5)</sup>、本稿では筆者が2019年5月4日、7日に2回観覧した「アングルとナポレオン時代の美術活動」展を取り上げて、外から見えた本展の概要に触れた後、展示を振り返ることとしたい。

### 1 展覧会の概要

ミラノでは本展に先立ち、ブレラ美術館の「第7回ダイアログ：アングルとアイエツについて、19世紀中庸の女性達の相貌の違い」展が2018年10月4日から翌年1月20日まで人々を魅了していた。同館所蔵のアイエツ《テレーサ・マンゾーニ・スタンパ・ボッリ》、モントーバンのアングル美術館所蔵のアングル《ゴンス夫人》、そして個人蔵のアイエツとバルトリーニの作品各1点を比較する展示である。

パラッツォ・レアーレの展覧会には、アングルの手になる女性の油彩肖像画が含まれていなかったもので、二つの展覧会を見ることで相互補完的にアングルへの理解が深まったものと想像される。ミラノにおける両展の実現には、アングル美術館が改築のため休館中であつたことも関係していたのだろう<sup>(6)</sup>。

展覧会監修者を務めたのはアングル美術館長のフロランス・ヴィギエ＝デュティユである。彼女を5人の識者から成る学術委員会がサポートした。展覧会及び図録の構成は、簡潔でありながら重層的な構造をも有する、練りに練られたものだった。

図録に触れると、監修者には、学術委員会の一員でもある美術史家ステファン・ゲガンと先のヴィギエ・デュティユが名を連ねる。原語はイタリア語で総240頁。まず巻頭に、扉絵や挨拶文に続けて4件の論文と年譜が収録されている。年譜は、ボンバイ発掘調査が始まった年でありダヴィッド生誕の年でもある1748年から、アングルがローマへ同地のフランス・アカデミー院長として赴任した1835年までを対象とする。その後八つの章が設けられ、各章毎に論文と作品図版を収録してある。なお、章番号が振られていないため、本稿では便宜上、これに言及する際は図録内の順序に従って1から8まで数字を添えて表記することとした。4～8章には計10の小見出しが付けられ、図版が振り分けられている。小見出しに解説文は付されていない。なお、前付けの扉絵や各種論文の挿図という形でのみ収録されている図版もある。特に記されているわけではないが、5章までをナポレオン時代の美術、6章以降をアングルに焦点を絞ったものとして大別できる。

会場構成は概ね図録に準じながらも、一部作品は章を超えて展示されていた。前半最後の5章で、アングルがローマへの給費留学直前のパリ時代にサロンへ出品した《玉座のナポレオン1世》、その準備習作等に加えて、これに続くイタリア時代の素描習作を紹介し、後半最初の6章で、同じパリ時代とイタリア時代の作品を紹介することにより、両者の間に連続性が生まれていたため、自然な流れに沿って進んでいった。

展示施工は、ミラノで美術館の展覧会会場造作に関し2004年以降の実績を持つコッラード・アンセルミ建築事務所のアンセルミが主担当し、同事務所のラウラ・メッローネがこれをサポートした。日本の大型展でも大掛かりで華やかな展示造作が目立つようになって久しい。部屋毎に壁の色を変えたり、華やかなバックパネルや巨大な展示台を設えたりと、趣向が凝らされる。これは、1920年代末以降、現代に至るまで支配的な、ホワイト・キューブというニュートラルな環境で色眼鏡無しに1点ずつ順に芸術作品との対峙を繰り返す鑑賞の形式からの離脱、またはその変形であろう。現代の美術館から時空を超えて美術品受容の諸相を見渡せば、宮殿や城、邸館の部屋に見事なカラーコーディネートが見られたり、個人の収集室やパリのサロン（官展）の会場で段掛けが行われたり、教会で壁龕や祭壇に聖像が配されたりと、美術品の飾り方や美術品と過ごす環境は多様性を示している。それは、絵画

や彫刻が近代的な意味での「芸術」となる以前の社会では、むしろ普通のことだった。その反映とも言える展示方法の多様化の流れの中で、興行性、大衆性への過剰な意識が裏目となり、作品を引き立てる造作になっているのか、作品が息衝く空間になっているのか、その機能に首を傾げる会場に遭遇することがある。その点、ミラノの展示は洗練されていた。暗い中にスポットライトで作品が浮かび上がり、上品な色味に発色した背景色（グレー、青、水色、緋色）が作品を引き立て、緊張感のある雰囲気が漂う。アンセルミと照明担当のジャンパッティスタ・ボンジョルノとのコラボレーションの成果と言ってよい。造作物は、立派で、すっきりとしていて、かつ機能美を体現している。背景に通じる視覚効果を狙った仕掛けがあるかと思えば、完成作と準備習作等を見比べるための新しい展示手法も見られる。全ての趣向はさりげなく、高い完成度を有していた。

最後に、広報物に目を向けると、メインビジュアルはアングル《玉座のナポレオン1世》であった。図録や三つ折りリーフレットの表紙をはじめ、ポスターにも図像を使用。ミラノ市内のプラダ財団が面するジョヴァンニ・ロレンツィーニ通りに繋がるブレンボ通りの掲示板でポスター（図1）を見かけたが、その威容は遠くから見てもインパクトがあった。

加えて、パラッツォ・レアーレの正面上方を見上げると、やはり同作の図像を使用した垂れ幕（図2）があった。階段を上がりプリモ・ピアノ・ノービレへ進み、会場に近付くと、入口の左手にアイキャッチのための看板があった。こちらも含めて、全てイメージは《玉座のナポレオン1世》で統一されていた。

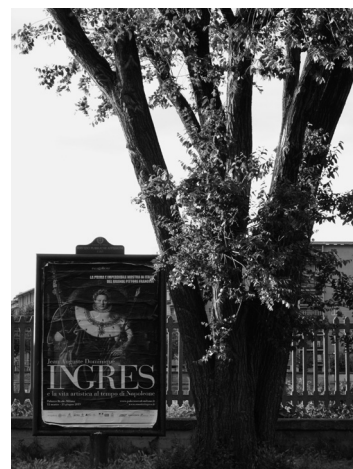


図1 アングルとナポレオン時代の美術活動展ポスター  
（現地時間2019年5月5日筆者撮影）



図2 アングルとナポレオン時代の美術活動展垂れ幕  
(現地時間2019年5月4日筆者撮影 ※右から2番目)

## 2 展覧会を巡って

ナポレオンに迎えられて、カーテンを開き会場へ入ると、奥へ細長く広がる明るい空間に、挨拶や年譜のパネルが掛けられている。突き当りのカーテンを開けると、作品の展示がはじまる。最初の主題は図録1章に照応する「逆説的な近代性」。三つの続き部屋での展開だ。最初の部屋には、右半分にパネルとダヴィッドがローマのフランス・アカデミーへ給費留学中の末期に制作した《男性裸体像、またはパトロクロス》、左半分にアングルによる男性人体モデルに基づく油彩半身像2点とファブルの裸体画《休息する剣闘士》《聖セバステリアヌス》が並ぶ。これらは、アカデミズムの主流を成した新古典主義の象徴とされがちな、英雄の力強い表現の基礎を成す写実的な裸体表現である。それは古代の生硬な模倣ではなく現実の息吹の再生と第二の自然の創造だ。

アカデミックな教育は石膏モデルの描写のみならず人体モデルの描写もカリキュラムに組み込んでいた。アングルのトルソには再現描写の巧みさがうかがえる。そして、その発展とも言える彼の師と兄弟子の諸作には、若い男性の裸体が張り詰めた緊張感を伴って表されている。それは古典主義的写実主義とも言えるもので、写実的でありながら既にダヴィッド派を特徴付ける幾何学的秩序の萌芽を示している。すなわち、人体の構造と配置に幾何学的要素を干渉させて秩序と堅牢さを生み現実を強化する手法<sup>(7)</sup>が、ダヴィッド作品における重なる足や臍脂色の布の形状の平行四辺形への還元、ファブル作品における垂直線、水平線への志向の中に見出せるのだ。

加えて、配色やカラヴァッジェスキ風の明暗のコン

トラストもその効果を高めている。岩や巨木の褐色や暗い緑、布の臍脂色が、明るく輝く肌色を引き立てているのだ。しかも、浅い空間に大きく描かれることで、人体は野獣の如き威圧感を伴って眼前へ肉迫し、観者を圧倒する。左上の一角に山や空が見えて奥行が暗示される《聖セバステリアヌス》についても、山は青黒く霞み空には暗雲が立ち込めているので、人体の迫り出す効果に変わりはない。そして、いずれも自然物の堅固さと人間の肉体の強靭さが照応しているのである。

レイアウトの点で興味深いのは、《男性裸体像、またはパトロクロス》の掛かる右壁と、《聖セバステリアヌス》の掛かる左壁の間の開口部から、正面突き当たりの壁に掛かるファブル《スザンナと長老達》が欠けることなく綺麗に見える点だ。これは欧米でよく見かけるもので、記念碑的建造物が見渡せる都市景観に擬せられよう。本展ではなおかつ、前景の2点と遠景の1点が、重層的に意味のある対を成すよう、選択され、組み合わせられている。

次の間の《スザンナと長老達》では、暗く沈む森を背景に、裸のスザンナを着衣の男達を取り囲んでいる。そして、壮年男性の衣料の臍脂色が女性の肌の白さを引き立てている。2点の男性裸体画と、使われている色や浅い空間、画面に対する人物像の大きさが似通っているため、無理なく調和する。それでいて、老年と壮年の男に言い寄られるスザンナは感情豊かで柔らかな肉体の魅力的な女性像として描かれているため、背面から捉えられて表情の読めないダヴィッドの男性像や、顔面が影に沈む瀕死の状態のファブルの男性像と好対照を成している。

《スザンナと長老達》に次のテーマを予感しながら部屋を移ると、入ってすぐ右脇の壁に、ダヴィッドのエポックメイキングな《ホラティウス兄弟の誓い》の水彩ヴァージョンが飾られている。その先の角を左に折れると、ダヴィッドの師ヴィアンの有名な《アモール売り》がある。古代壁画を銅版画化した作品に材を取り、ロココ風の甘やかさを残しながらも、片蓋柱のある壁で奥行を浅く遮断し、端正な線で象った女性達を横に並べた、新古典主義の息吹を感じさせる作品である。その先を左折すると、《スザンナと長老達》に辿り着く。逆に、入って左の一角に、ファブル《古代の泣く女》とグロ《浴女》が掛かる。

ここで、本章パネルの大意に触れてみよう。新古典主義は1785年以来、今日でも、ダヴィッド《ホラティウス兄弟の誓い》の男性的で感動的な気高さに、その

革新性が頂点を極めると不適切に定義されがちである。この世代は真理も高潔さも欠いたロココから離れ、古代を模倣するのではなくそこに新しい生命を吹き込んだ。経験主義と啓蒙のエネルギーが形にも衝撃を与えた。ダヴィッドの絵を初めて見た人は、英雄像の真剣で断固としたカラヴァッジョ的外見に感銘を受ける。哲学者ディドロはこの新様式を賛美する一方、自然を軽んじ古代遺物を偏愛すれば、あなた方の芸術は冷たく見える、と警告を発揮した。しかし、この新しい絵画は男性のヒロイズムと美のみを取り上げたわけではなく、女性に異なる役割を託した。ダヴィッドの作品における女性像は感情の力と魅惑する力の表象である。女性の芸術家は革命前から活躍し始め、1789年以降、その勢いは増した。

前室で、新古典主義の英雄的男性美の作例を見ることによって、その表現が自然を軽んじていたわけではなく、自然に基づく省察を十分行った上でのものであることが確認された。それ以外の点はどうか。まず《ホラティウス兄弟の誓い》が果たして英雄美のみを表現したものなのか考えてみたい。

ルイ16世の時代、1773年から91年まで王家建造物監督官を務めたダンジヴィレール伯爵は、歴史画復興のために徳と愛国心の涵養を主題とする絵画を画家達に注文しサロンに出展させた。《ホラティウス兄弟の誓い》も、その内の1点である。本作はリウイウス『ローマ史』に取材したもので、ローマとアルバの争いに決着をつけるべく、前者の代表となったホラティウス兄弟が、後者の代表クリアティウス兄弟との闘いに赴く前、命を賭して戦う誓いを父に向かって立てる場面を表している。ホラティウス兄弟の長兄の妻サピナはクリアティウス家出身で、ホラティウス家のカミルラはクリアティウス兄弟の一人と婚約していることから、ホラティウス家の母は孫達を抱き寄せ、義理の姉妹は顔を寄せ合って、悲しみに沈んでいる。

この絵は確かに古代ローマの英雄を称揚するものにはある。しかし、ダヴィッドは男性のみならず女性も登場させ、左の男性群像に理を、右の女性群像に情を象徴させているように見える。しかも、フリーズ状の構図を採用して両者の占める空間を明確に分割していることから、鈴木杜幾子が近年のトーマス・プットファルケンらの先行研究を踏まえて指摘するとおり、大義と私情の優劣を判定するものではなく、両義的な絵と解することが可能なのである<sup>(8)</sup>。

眼を閉じてくずおれる身振りに悲嘆のほどがうかが

えるホラティウス家の女達と響き合うように周りに配された他の女性像へ眼を転じてみよう。ファーブル《スザンナと長老達》《古代の泣く女》とグロ《浴女》の女性達はいずれも、目を見開き、口を微かに開いて眉尻を下げ、悲しみや戸惑い、怯え、警戒を示している。こうした感情の力に加え、誘惑する魅力もここには具現化されている。瓜実顔の女達の長髪は輝き、体付きは柔らかく豊かで、肌はバラ色の調子を宿しているのだ。

そして次の部屋では、芸術家を中心とした若い男女の絵が並べられ、革命前後から増加した女性画家の華々しい活躍振りが紹介される。パネルには言及されていないものの、その中には、女性像へ情を、男性像へ理を象徴させる役割分担を反転した例が含まれている。

まず入って正面に、アングルの婚約者で画家のフォレスティエによるアングルの自画像の模写が掛かる。次いで、左手の壁にアングルやダヴィッド派による、彫刻家等の肖像画が並ぶ。金の耳飾り、髻の寄ったシャツ、色彩豊かなネックチーフと、三者三様の特徴的な恰好をした若い男達。あるいは固く、あるいは軽く口を閉じ、それぞれに思案顔をしている。筆触の違いにより全体の調子が異なり、目付きも異なる。個性の際立つ作品群だ。

その先に、女性画家による女性の絵が続く。一つはヴィジェールブランによる《イリスとしてのカロリーネ・フォン・リヒテンシュタイン侯妃》。もう一つは彼女の弟子でダヴィッドのアトリエに移ったブノワによる自画像である。これらの魅力的で聡明さ溢れる女性像は、先に見た個性的な男性像に比べて面相の類型化が目立つ。目が大きく、僅かに口を開いて微笑む顔は明るく、肌は滑らかで、開明的な印象を与える。前者は頬がバラ色で足も裸足であり、魅力や奔放さが色濃いが、後者と同様に豊かな髪はバンドできちんととめている。両者ともに屈託のない自由な姿は明瞭な線で理想化されており、どこまでも晴れやかだ。考え深げな男達の悩みとは無縁の顔付きである。

特に注目したいのがブノワの自画像。像主の職業を示すイーゼルに置かれた描きかけの画布には、うな垂れた老人の頭半分、眉根を下げて潤んだ眼をしながら老人に寄り添う少年の頭部が見える。地味な色の恰好をしたブノワの曇り無き顔が、画中画の男達の感情に揺れる顔と対照を成す。老人と少年は明らかにダヴィッド《施しを受けるペリサリウス》の登場人物である。

恐らくブノワは、ダヴィッドが老人と少年のみを描いた個人蔵の油彩習作（1780年）の人物配置や表情を元に、リール宮殿美術館所蔵の同一主題作品（1781年）のイメージを統合させて、この画中画を描いたのであろう。女（ブノワ）が知的で男（画中画の登場人物）が感情的なブノワ作品。《ホラティウス兄弟の誓い》に見られた男女の象徴性、すなわち男に理を、女に情を象徴させるスタイルは、ダヴィッド派の中で人物描写の性役割として固定化されたものではなかったのである。

次の主題は図録2章に照応する「夜と夢」。パネルで語られるとおり、1770年から1820年にかけて、社会には少なくとも二つの矛盾する感情が存在した。芸術家も、禁欲的で有徳であるかと思えば、快楽主義的で冷酷な顔を見せる時もあり、暗く夢幻的な表現について殆どパイオニア的と言い得る新展開を示した。ダヴィッドが後進のためにローマへの道を舗装する一方、ダヴィッドの好敵手ヴァンサンはゴシック小説に靈感を得、ファーブルはメランコリーに沈潜した。苦悩が英雄的ストイシズムを凌駕する一方、愛国的な市民や行動の賞賛に、ある種のプレロマン主義が報いる。ジロデはロンドンとローマで時代の変化を感じ取り、グロヤプリュードン、アングルを先導する。ロココの雅、すなわち明るい昼下がりの無邪気な色恋沙汰が、想像的な月の世界、すなわち暗い夜の冷たく官能的なロマンスへと作り変えられる。

理性の支配を超える眠りや無意識。死、夜、闇、内面の不可解で深遠な世界。老い、病、苦悩、愁いの生を脅かす力や、家の存続のための生殖に限られない秘められたセクシュアリテの魅力。様々な影に光が当てられる。

前半は、1点を除くとロベスピエール失墜後も政情不安定な1795年のパリのサロンの一角を見るかのようなラインナップである。理性至上主義のジャコバン派の支配する社会に徳と恐怖が共存していたことを頭の隅に置きながら歩みを進めると、まず、入って右手にジェラルール《ベリサリウス》の版画がある。前室最後に飾られたブノワの自画像の画中画と同一の主題だ。この版画は、1795年のサロンに出品された作品（所在不明）に若干アレンジを加えて作者自身が制作したレプリカに基づくものである。ビザンティン皇帝ユスティニアヌス配下の将軍ベリサリウスは、有能であるがゆえに、廷臣の讒言、皇帝の疑いによって投獄され、盲目となり、追放されて物乞いとなった挙句、かつて彼の

麾下にあった兵士に発見されて救済される。ダヴィッドの手になるリール宮殿美術館所蔵の《施しを受けるベリサリウス》では、ベリサリウスに不屈の英雄性を見出しにくく、むしろ彼に背を持たせかけた少年の方がしっかりとしており、感情を滲ませながらも盲目の主人に代わり兜を差し出して女から施与を受けている。しかし本作では、蛇に噛まれてぐったりとなった少年を、老いたベリサリウスが肩に担いで、しっかりと砂漠を歩いている。その姿は、苦境にあっても不屈の精神を持つ逞しい英雄像そのものである。ここに、先程の男女の役割の反転に続いて、老若の役割の反転が見られる。しかしながら、遠くに見える日は沈みかけており、目の見えない老人は頼りとするべき少年を頼ることもできず、砂漠の夜の寒さを思えば先行きは明るくない。遍く理性の光に照らされているはずの啓蒙主義の時代にあって、人々の手本となるべき英雄像にハッピーエンドが確約されるかわりに絶望の影が忍び寄る表現は、社会の闇、理想の限界を炙り出している。なおアングルは、1801年頃に《ホラティウス兄弟の誓い》の模写をした他、1797年頃にこのジェラルール《ベリサリウス》の部分模写も行っているものの、道徳的テーマの積極的な展開には進まなかった。「ノンボリの新古典主義」とも言われた彼にとって<sup>(9)</sup>、その関心はメッセージ性よりもむしろ造形性に向けられていたのかもしれない<sup>(10)</sup>。

さて、入って左の空間には、ヴィアン門下でダヴィッドの兄弟子にあたる王党派の<sup>(11)</sup>ヴァンサンが描いた《ウィリアム・テルとゲスラー》と、革命思想に熱狂してはいたものの<sup>(12)</sup>ローマ滞在を延長していたが故にパリ帰還にあたり「逃亡者」として誹りを受ける懸念のあった<sup>(13)</sup>ジロデによる《アルタクセルクセスからの贈り物を拒否するヒポクラテス》が、向かい合わせに掛かる。その間の壁には先の2点とは主題の上で異質なジロデ《エンデュミオンの眠り》が掛けられている。

《ウィリアム・テルとゲスラー》と《アルタクセルクセスからの贈り物を拒否するヒポクラテス》は、共に1795年のサロンに展示された。なお、前者については、1791年に国家から注文を受けて同年以降に完成し95年のサロンに出品された作品に基づく94年頃の縮小ヴァージョンを本展では展示していた。ヴァンサンとジロデの作品は共に愛国的テーマを取り上げたものであるが、その表現は複雑だ。前者は代官の乗る護送舟から岩に飛び移ったウィリアム・テルが、その舟

を転覆させようとするものだが、テルの相貌は英知に富む正義漢というよりは憤怒の形相を呈した怪物に見える。劇的な暴力性の点で、ジェリコーを予告するブレロマン主義的な作品でもある。

後者はジロデがダヴィッド的な硬質な造形を示した作品。後に養父となる医師トリオゾンのために描いた。ギリシャの医者ヒポクラテスが、疫病に苦しむ敵国ペルシャの使者の甘言と贈り物を毅然とした態度で拒絶している。分け隔てなく病を癒す信義に反することへの躊躇いこそ見えないものの、知者は目を見開いて真正面から断るのではなく、目を閉じて使者を突き放している。ギリシャ側の空間にヒポクラテスが足蹴にする金貨の山への露骨な興味を示す男がいれば、ペルシャ側の空間に交渉の難航を見守る理知的な表情の男も見える。ペルシャ側を悪魔的誘惑者と断ずるでもなく、ギリシャ側を廉潔の士として一括りにするでもない。ペルシャの使者達の白く輝く衣装は古代の喪服に想を得たものであり<sup>(14)</sup>、その厳かな輝きと相俟って顔や身振りに悲哀を感じさせる使者の姿もある。こうした表現は、アカデミーで研究された感情の類型の描き分けの総決算であるが<sup>(15)</sup>、技術の誇示のみが目的ではなく、ヒポクラテスに苦悩のストア的克己や同胞愛を象徴させながらも、万人がこれを範とする難しさを表しているようだ。

そして《エンデュミオンの眠り》。この作品は1793年以降、数回サロンに出展されているが、95年のサロンには展示されていない。《アルタクセルクセスからの贈り物を拒否するヒポクラテス》完成の前年、1791年に描かれた。永遠の若さと引き換えに眠りに落ちた男のもとへ月の女神が夜な夜なやってくる物語に取材したもので、ヒポクラテスの絵とは主題こそ全く異なるものの、玲瓏な光と布地の曲線美への関心は共通する。

横たわる男の体のラインはなだらかで、グレコやジョルダンの青白い肢体に見られるような形の振動や色の逆りはここにはなく、一つの流れが形作られている。パルミジャーノのようなアンバランスな構造でもない。カラヴァッジョのような色の対比よりも精妙な色調が重んじられている。それは、ゲガンの評のとおり、「大理石の輪郭にコレッジョの軽やかさ」を組み合わせたものと言えるかもしれない<sup>(16)</sup>。光の取り扱いやなまめかしくも清雅な雰囲気、画面左手に舞うゼフュロスの人体表現に、ジロデがパルマで賞賛したコレッジョ《聖母子と聖ヒエロニムス、マグダラの

マリア(昼)》からの影響を見て取る向きもある<sup>(17)</sup>。

試みに、田中佳佑が読み解く15世紀後半の哲学者マルシーリオ・フィチーノの『大ヒッピアース摘要』にみえる「優美(羅gratia/伊grazia)」の存在論に基づけば<sup>(18)</sup>、エンデュミオン像には、若さによって活力を与えられた精気(魂と肉体との結び目)の流れによって輝く肉体美が表現されているとも言えようか。若い人程この精気は温かく滑らかで輝いているとされるが、エンデュミオンは眠りに落ちているから、全体の印象が冷ややかなのも頷ける。放たれる華、輝きとしての「優美」は体内で流動しているという。よって、この流動態は流麗な形の人体によくマッチする。他方、フィチーノはこの小宇宙と相似形を成す大宇宙に神々しい光の円環を認める。この光(恩寵/優美)が魂を活気付けるのだが、万物のほうにも神々しい輝きを受取るための備えがあらねばならないと述べる。その意味でも、人体の流麗な形状は神の光の受容器としてふさわしいと言えるかもしれない。

ローマ風のダヴィッド《ホラティウス兄弟の誓い》と対照的なギリシャ風のジロデ《エンデュミオンの眠り》。後者に見られるような優美さを湛える人体は、陰に陽に形を変えて社会に蔓延していく。たとえば、エンデュミオンの頭部は、先に見たジロデの友人ジェラールによる《ベリサリウス》の少年像の頭部に、ポーズと特徴の点で似通っている<sup>(19)</sup>。

隣の部屋に移ると、中央に絵画用展示台と壁が背中合わせに設えられて空間が二分されている。手前が「夜と夢」の後半である。はじめに、理性の光に照らされし明るい時代に何を憂える必要があるのか、苦悩の淵から脱出出来ない人間の弱さを描いた作品が紹介される。ジロデによる《死について考える男》と、カルパントイエやヴァンサンのメランコリーの絵だ。いずれも目元に影を宿して俯き加減の姿が痛々しい。ジロデの筋骨逞しい半裸の男性像には、石を握った右手から右腕、頭、左腕、骸骨を掴む左手へと、五角形が形作られる。周囲の空間から分離された人物は、終りなき苦悩の繰り返し、死によって終わる苦悩を想像させなくもない。他方、座る女達は、首回りや腕が露わになる上に体のラインが見え隠れする薄手の白い服を身に着けており、影のある冷たい官能性を湛えている。腕や衣服の布、カルパントイエ作品の場合は木の枝葉や髪も垂れ下がり、重力に逆らえない景物の描写が重く沈んだ人物の気分を強める。性的魅力を湛える逞しき男も美しき女も苦悩から逃れられない。理性は万能で

は無く、セクシュアリテや肉体的な力、美貌、若さも万能ではないのだ。パネルに言及されるフェアブルのメランコリーの作例はここには無いが、1章のフェアブル《古代の泣く女》を思い出すことで、感情の表出である落涙と感情の沈潜である憂愁に共通する悲哀感が増幅される。前者の残響が消えるや、音も動きも無い深刻な憂愁が胸に染み込んでいく。

そして、その先の展示台に、豎琴の上に顔を伏せて眠る老詩人の絵《オシアンの子》が飾られている。展示台は横から見るとほぼL字型の構造で、直立する部分が凹んでおり、そこに絵が嵌められている。上方にはコーニスが付いている。《オシアンの子》は、1812年にローマへ凱旋予定のナポレオンを迎えるべくパラッツォ・デル・キリナーレの寝室用に描かれたものだ。但し、ナポレオンのローマ入りは実現しなかった。

眠りに落ちたオシアンの見る夢には死の匂いが漂う。オシアンの背後にグリザイユで描かれた兵士と愛人は冷やかな官能性を湛えている。手前にはオシアンの先立った家族の姿が見え、オシアンを慰めるかのように、あるいはまた死の世界へ誘うかのように、手を伸ばしたり、近付いたりしている。本展の照明は一貫して、暗い室内にスポットライトで絵を浮かび上がらせるものであり、とりわけ2章のテーマとは、よく合致していた。その中でも最後を飾る大作《オシアンの子》は、天井のレールに付けられたライトに加えて、展示台の下突き出た部分の端に内蔵された複数のライトによって遍く照らされ、幻想的な輝きを見せていた。

《オシアンの子》の飾られた展示台の向こう側へ進むと、主題が幻想から現実へ転換されて、「イタリア遠征」にまつわる絵画が展示される。図録3章の主題に照応するものだ。1796年から1800年にかけて、フランスは政体を変化させ外征を重ねた。1801年リュネヴィルの和約によりフランスはヨーロッパの覇権を握った。この間、軍の偉業を称えナポレオンを開明的な軍神として美化する作品が量産された。オーストリア支配からの再度のイタリア解放に希望を抱いていた人々は、重税と徴兵制により政権に情動的に距離を置き始める。以上のような歴史が章パネルで語られる。

この部屋で興味深いのは、1799年にマルメゾンの城館を購入したジョゼフィーヌから、オシアン主題のジロデとジェラルルの作品を補うものとして、翌年8月に將軍の人生にまつわる逸話を表した装飾画の注文を受けて、トーネーとビドゥーが共作した、現在ミラノ・リソルジメント博物館寄託の一連の逸話画の紹介

である。1801年春にこれらを見たナポレオンは、その表現に当惑し、直ちに片付けるよう命じたともされる諸作だ<sup>(20)</sup>。

《アルプスを越えるボナパルト司令官》は、華麗なる出で立ちの馬上のナポレオンが、持ち運び易いように解体された大砲の車輪を道端に置いて額の汗をぬぐう兵士の方を労うかのように振り返る場面を捉えたもので、將軍の人間味が開示されている。もっともナポレオンは実際には馬ではなくラバに乗ってアルプスを越えたというから<sup>(21)</sup>、像主を美化する演出も入っている。もう一つの《バール要塞の攻撃》が曲者で、要塞を遠望する道端にアルプス越えの疲れから眠りこんでしまっている小太りのナポレオンに兵士達が驚きながらも歩みを止めずに進軍する様を描いている。

他方、司令官の肖像といえ、トーネー作品におけるナポレオンの騎士的要素を飛躍させた印象もある<sup>(22)</sup>。ダヴィッド《アルプスのグラン＝サン＝ベルナル峠を越えるボナパルト》のような、険しい道を颯爽と進む華麗なる出で立ちの馬上の英雄像がすぐに思い浮かぶだろう。あるいはまた、恐らくアッピアーニの影響を受けながらグロが描いた<sup>(23)</sup>《アルコレ橋のボナパルト司令官》のように、髪を乱し厳しい顔付きの凛々しい武官としてのイメージを思い出す人もいるだろう。そうしたタイプの絵と趣の異なる件の逸話画は、果たして突然生まれたのだろうか。

フランスでは18世紀中葉以来、フランソワ1世やアンリ4世など過去の統治者の私人としての善さを絵画化する美術の流れが認められ、ルイ16世の時代には君主の人間性や慈悲を表す作品がサロンで展示された。この手の絵画は保守的な批評家から像主の威厳を損なうものとして非難されることもあったという。しかし、ジョゼフィーヌは、逸話的歴史、感傷的小説を好んだ<sup>(24)</sup>。その趣味があったからこそ、対象を現代に押し広げたナポレオンの逸話的的作品が生まれ得たのであろう。もっとも、1801年のサロンにナポレオンの逸話画が展示された時、批評家達はやはり、英雄的性質を欠く不快な図像だと非難した<sup>(25)</sup>。遠近法が弱く色彩は鈍いと断ずる様式面での批判もおきた<sup>(26)</sup>。しかし、1801年以降、像主を身近な存在と感じさせ、観衆のセンチメンタリズムに訴えることで英雄崇拜を喚起する可能性をもはらむような、ナポレオンの逸話画は流行し、サロンにも重ねて出品されるようになっていく<sup>(27)</sup>。

なお本展には、これらとほぼ同寸で作風の似たリソ

ルジメント博物館寄託のデュヌイ《アルプスを越えるミュラ<sup>(28)</sup>》も出展されていた。両手を挙げる笑顔の男に目を遣るミュラの表情は穏やかだ。先の2点と同じく、戦時の厳しさを和らげて描いた作品である。

最後に締めるのはアッピアーニによる2点。司令官としてのナポレオンのアグレッシブで厳しく精悍な顔付きを捉えた素描と、余裕のある優美な風采への理想化が認められる油彩だ。若く志の高き武官の戦闘時と平時の姿が描き分けられている。ナポレオンをモデルとした多様な作品は次章以降も紹介されるが、ナポレオン自身が肖似性にこだわりのない人物だったゆえに、美術家達は写生的表現に限らず、ナポレオン像の造形に創意工夫を凝らした。

次の主題は図録4章に照応する「芸術の都ミラノ」。図録では図版を二つの小見出し「帝国第二の都市」「ソンマリーヴァの場合」に振り分けてあるが、会場には章解説と「ソンマリーヴァの場合」のパネルのみ認められた。入ってすぐ右脇の壁に章パネルがあるが、最初に読んでも左手の一角を回った後で読んでも、配列上の特別な仕掛けに支障は無い。章パネルによれば、ナポレオンは1797年初め、外務大臣シャルル・ドラクロワに対し、栄光の歴史を有するイタリアについて、次のように打ち明けた。「イタリアにある何もかもが革命思想に距離を置いている。」しかし、イタリアの愛国主義者にとってフランスの出現は希望の光であり、権威主義的な方針が示された後に失望する者もいれば、熱の冷めやらぬ者もいた。ナポレオンは統一を目指すかわりに一族を各国の君主に据え、イタリア王として戴冠するとイタリアのフランス化を宣言する。そして、ヨーロッパの近代性を特徴付ける、異なる文化的傾向の混交が促進された。

ここにはナポレオン一族やミラノの有力者の庇護を得た芸術家の作品がずらりと並ぶ。前半が、図録の小テーマ「帝国第二の都市」に振り分けられている作品の紹介である。ナポレオン、その妃ジョゼフィーヌの連れ子でイタリア王国副王のウジェーヌ・ド・ボアルネ、同妃、ナポレオンの弟リュシアン、の肖像画やその準備習作、肖像彫刻が飾られている。

入って正面、部屋の中央に一行に並ぶナポレオンの彫刻群を尻目に左へ折れると、白黒の版画、ペインターリーな絵画、下半分(胸、腕)を白描画風に描き上半分(顔と肩、襟)を豊かな色彩で彫刻的に描いている絵画、画中に彫刻のある絵画、浅浮彫が、順に現れる。これらを見てから、先程の彫刻群へと出戻れば、人物

のイメージが2次元から3次元へ変化していくように配列してあることに気付く。最後の彫刻が遂にはピュグマリオン神話のように実体化しやしまいか、とその先を夢想させる効果すら期待されよう。

そして、両サイドにジェラルドによる副王夫妻の一对の肖像画を振り分けた入口から小部屋に入ると、小テーマ「ソンマリーヴァの場合」が展開する。対象となるのはソンマリーヴァ父子のコレクションであると同時に、プリュードンとカノーヴァの関係性でもある。

ジョヴァンニ・バッティスタ・ソンマリーヴァはミラノ政界で長きに渡り権力を掌握した政治家であり、チザルピン共和国時代に執政官となり財を成し、トレメツティーナのコモ湖畔のヴィラを購入。イタリア共和国が成立してナポレオン大統領に次ぐ副大統領にライヴァルのメルツイ・デルリが指名されると、政界を引退してパリへ移った。伊仏を往復する生活を送り、今まで以上に芸術の庇護に専心した<sup>(29)</sup>。イタリアやフランスの同時代の作家達の作品収集に対する情熱は、小テーマのパネルに引用されるとおり、スタンダールから「諸芸術の開明的なパトロン」と称えられるほど並々ならぬものであった。コレクションは息子ルイジに引き継がれた。

入ってすぐ左脇の壁を右に折れると、プリュードンによるソンマリーヴァの肖像画が掛かる。画中には像主所蔵のカノーヴァの彫刻2点が見える。開口部を挟んだ先の壁に、これと対を成すようにルフェーヴルによるルイジの肖像画が掛かる。他方、入って右脇の壁を左折すると、小テーマのパネル、カノーヴァの彫刻、カノーヴァを称える文章が続く。その角を左に折れるとプリュードン《犯罪を誅求する正義と神罰》が掛かり、更に左に折れると先程のルイジの肖像画が掛かっている。

ソンマリーヴァが好んだプリュードンとカノーヴァの作品には、すっきりとしたフォルムに軽みのある質量を感じさせる瑞々しい優美な造形が共通していると言える。両者を重ねる見方は同時代人達の間でも既に存在していた。ダヴィッドはプリュードンを「絵画のカノーヴァ」と呼んだとされている一方、考古学者で新古典主義美術の理論的指導者でもあるカトルメール・ド・カンシーはプリュードンの葬儀における弔辞の中でプリュードンとカノーヴァを結び付けた<sup>(30)</sup>。

プリュードンはローマに給費留学した際、とりわけカノーヴァ、カウフマン、そしてこの二人にも影響したメングスの芸術に興味を持ち、カノーヴァ同様、冷た



く官能的な優美さの創造へ向かった<sup>(31)</sup>。加えて、彼はパリ時代から関心を持っていたであろうコレッジョ<sup>(32)</sup>、すなわちメングスが優美で調和のとれた趣を学ぶ対象として勤める16世紀イタリアの巨匠への関心を強めた<sup>(33)</sup>。コレッジョは優美を表現した画家であるが、古典主義やマニエリスム、バロックの要素を併せ持つ。このコレッジョこそ、プリュードンとカノーヴァを結び付けるもう一人の存在だ。1801年にパリで刊行されたブルーネ＝ネアゴア『フランスにおける美術の状況について、または、あるデンマーク人から友人へ宛てた書簡集』には、プリュードンに関して次のようなくだりがある。「彼は優美の画家であり、フランスのコレッジョと呼ぶ者さえいる<sup>(34)</sup>。」他方カノーヴァは、例えば1800年頃以降の理想的作品《パリ》《三美神》にコレッジョの優美さからの影響が指摘されている<sup>(35)</sup>。

本展に出展されたカノーヴァ作品は、1794－96年に大理石で制作されたと考えられている《マグダラのマリア》(ソンマリーヴァ旧蔵)の石膏によるモデロで、1795年の作である<sup>(36)</sup>。1808年のパリのサロンに出品された大理石像は、カノーヴァ自身による表層の仕上げと淡い色付けによる色彩表現を理解した画家にとりわけ評価され、ここに古典解説の手法としてのコレッジョ主義の道が拓かれた<sup>(37)</sup>。

大理石像を「優美な形態」とするならば、石膏像は「美しき形体」と言えようか。ダヴィッドはカノーヴァの表面処理に否定的だった。ダヴィッド・ダンジェへの助言がそのことを物語る。「魅力的で勤勉な大理石像の作り手をよくみてきなさい、しかし、真似をしないように気を付けなさい、何故なら、彼の見せかけだけの気取った手法は若者をだめにしてしまうから<sup>(38)</sup>。」本展では石膏像が展示されることで、カノーヴァの造形力が示されたといえるかもしれない。ただし、その素のフォルムにも、腕や脚の造形に柔らかさが見い出され、力なく座り込む姿勢に脆さがイメージされるのであって、繊細な情感を湛えるにふさわしいものではあった。また、カノーヴァの作品の中には頭部の造形が型に嵌った印象を抱かせるものもあるが、《マグダラのマリア》の石膏像の頭部の形体は、涙を滲ませるにふさわしいものであった。そこには、健やかな優美でも甘美に近い優美でもなく、弱々しくも清らかな優美の内在を許す形が認められた。

「カノーヴァは古代ギリシャ美術を模倣しないことを恐れなかった。彼はそうする代わりに、ギリシャ人

がしたように、美を創り出した：あらゆる好きな連中には悪いけれども。」カノーヴァの造形力と形式美を肯定する評が壁にライトアップされ、観者を頷かせる。

次にプリュードン《犯罪を誅求する正義と神罰》である。1808年のサロンに出品されたルーヴル所蔵品をもとにソンマリーヴァの注文により制作された縮小ヴァージョンが本展には展示されていた。これは、空飛ぶ「正義」と「神罰」の寓意像、古代ローマ皇帝カラカラの胸像を思わせる<sup>(39)</sup>「罪」の寓意像の古典主義的な形体に堅牢な美しさが表現される一方、若き犠牲者像の形態に失われつつある優美さが表現されている。犠牲者像の人体表現は、弓なりに硬化しつつある状態を示唆してはいるけれども、流れるような形態をまだ保っており、先のエンデュミオン像の延長線上にあると言い得る。色彩表現は、古典主義的ではなくバロック的である<sup>(40)</sup>。

他方、プリュードンは同じ年のサロンに《ゼフェロスに運ばれるプシュケー》(ソンマリーヴァ旧蔵)も出展しており、そちらには流麗にして優美な形態表現が存分に示されて、プリュードン畢竟の世界が広がっている。彼は1808年のサロンで官能的な私的作品を描く軟派の顔と裁判所のための公的な作品を描く硬派の顔を示した。翻って、この小部屋は、カノーヴァとプリュードンの、優美さを頭の隅に置きながらもクラシッな造形性に着眼し、これを対照させるものであったように思う。

小部屋を出ると、ソンマリーヴァがドードベールとコンスタンタンに依頼して彼の所蔵するフランス絵画をエナメルで写させた細密画15点がケースに展覧される。このコレクションを通じて、いよいよプリュードンのコレッジョ的優美さが明らかになる(プリュードン《ゼフェロスに運ばれるプシュケー》《若きゼフェロス<sup>(41)</sup>》)。加えて、ソンマリーヴァの好みが一貫したもので、かつ当時の新古典主義美術に見られた一つの傾向に照応していることに気付かされる。すなわち、いみじくもマルク・フマロリが指摘するとおり、ソンマリーヴァは「フランスの『古代回帰』における優美な傾向の公式のパトロン」なのである<sup>(42)</sup>。ダヴィッド主義、叙事詩的ローマ趣味の厳しさとは異質なコレッジョ主義、牧歌的ギリシャ趣味と言えるような優美さを感じさせる、若い男女のはかなげでありながら瑞々しく弾力があり質量が保たれていて柔らかな陰影を宿し光り輝く甘やかな身体表現、そしてそのデフォルマシオンとも言える、流麗なフォルムを特徴とする官能

的な身体表現が揃っている。新古典主義の画家の間で流行した、若い男女の無抵抗で流れるような曲線美の系譜は、小部屋で見たブリュドン《犯罪を誅求する正義と神罰》の犠牲者像をも含むものであるが、その代表的な作品は、既に2章で見たジロデ《エンデュミオンの眠り》である。にもかかわらずソンマリーヴァのコレクションに《エンデュミオンの眠り》が欠けているのは、単にルーヴル入りを願う作者に売ってもらえなかったからに過ぎない<sup>(43)</sup>。

なお、一連の細密画に示されるとおり、ソンマリーヴァはダヴィッド作品も購入していた。ブリュッセル時代に描かれた《アモールとプシュケー》だ。それは、オルレアン公旧蔵のコレッジョ《ダナエ》《レダ》を思わせる。ダヴィッドは両作品がフランス国外へ流出する前にパレ・ロワイヤルで実見するか、その版画を知っていたのであろうか。ダナエと大きなアモール、そしてレダのポーズを統合して自身のアモールのポーズにアレンジし、《ダナエ》における冷たく光る白い布の上に若い肉体が輝く官能性を受け継いでいるかのようだ<sup>(44)</sup>。彼はベルギーへ亡命後、ロココ的なものを志向した原点に帰る、あるいは弟子達の絵に近づくかのように、形の一定の強度と硬度は保持した上で、官能的なロココの古典主義へ自ら転じたのだった。

ケニス・クラークが「水中にゆらめくように通り過ぎる銀色の光」と評した《ダナエ》独特の光は、ダヴィッド作品のみならず、ジョン・エルダーフィールドが指摘するように、ブリュドン《犯罪を誅求する正義と神罰》《若きゼフェロス》にも影響を及ぼしたのだろうか<sup>(45)</sup>。18-19世紀初頭のフランスにおいて、一般に16世紀のイタリア絵画が好まれた中<sup>(46)</sup>、様々な引き出しを持つ画家コレッジョは、主題によって様式を変化させエクレクチズムをも厭わないスタンスの抛り所だった。絵によって時に温かく時に冷たいコレッジョのデリケートな光が、画家達を幻惑していたとしても不思議はない。

さて、細密画の先には、ナポレオンの事績を表したアッピアーニの版画が間隔を詰めて三段掛けにより壁に整然と陳列されていた。図録では3章「イタリア遠征」に組み込まれているものだ。細密画から版画への転換は、多彩から白黒、軟派から硬派、非現実から現実への転換でもある。その前を行進し右に折れると、いよいよ展覧会前半のフィナーレである。

緋色の壁面を持つこの部屋は図録5章「一人の皇帝のための二通りの肖像」に対応するもので、図録の小

見出し「統治するナポレオン」と同題のパネルが掲げられる。既に見たとおり、1799年の第一執政就任以降、ナポレオンは美術の主要モチーフとなり、帝位に就くとその傾向に拍車がかかる。帝国の正統性を強固なものとするべく、また新しい君主への興味関心から、多くの肖像画が描かれた。中でも、荘厳なアングル《玉座のナポレオン1世》はインパクトが強い。

部屋の右上の角に設えられた壁に、《玉座のナポレオン1世》が鎮座する。その手前に6台の展示ケースが、恒星の周りの惑星か、はたまた星の光の如く放射状に並べられ、準備習作他が展示される。従って、観客はじわじわと皇帝の前になじり寄ることになる。《玉座のナポレオン1世》の中で、鷲の模様を中心に配し黄道12球の模様で周縁を飾った絨毯の上に、黄金色の玉座が光り輝き、その上にナポレオンが座す様子と相俟って、部屋の中心を成す皇帝像が、国の中心、宇宙の中心のように浮かび上がる。神々しさすら感じさせる見事な演出だ。

パネルの解説にあるとおり、「氷のように冷たく、ハイエラティック（聖美術的）で象徴的なアイコンの率直さ」をもって、帝国の正統性の造形言語への翻訳が見事に成し遂げられている。その超然とした印象は神々や君主達のイメージと響き合う。過去の東西の君主達のイメージ、権力のシンボルが統合されていることについて、習作素描を介して順に見落とすことなく確認していける構成は、用意周到なものであった。

なお、サロンで発表された当初、ある批評家は、この肖像が「月の光で描かれているように見える」とし、「ローマを訪れ、ヴェロネーゼやティツィアーノ、コレッジョ等の肖像を見ることで多分、この画家はかつて採用していたような情感のない輪郭の浮き上がった様式から抜け出て、その色彩は温かいものになるだろう。」と非難した<sup>(47)</sup>。この非難は、ある意味で正鵠を得ている。冷たい光が横溢し、塵一つ無く清浄な冴え冴えした空間に景物の形が際立っている。その澄みやかさが、張り詰めた緊張感を生み出している。それは、2章で見た2種類の月の光よりも一層清冽なものであり、かつ非現実の存在ではなく現実の存在を照らしている。ここに、斬新さが認められると言えよう。

図録6章「パリとローマの間のアングル」に照応する主題を掲げた次の部屋から、いよいよ展覧会は後半に入り、アングルに焦点が絞られる。図録の小見出し「青年期と修学」「ミラノ見聞」に照応する二部屋続きの展開だ。最初の部屋の章パネルでパリに来るまでの

履歴が回顧されるとおり、アングルは凡庸だが多才で芸術界に人脈のあった父ジョゼフに絵を学び、トゥールーズの王立絵画・彫刻・建築アカデミーを経てパリのダヴィッドのアトリエに学んだ。1801年フランス・アカデミーのローマ賞を受賞したものの、国家の財政難のため給費留学に旅立ったのは1806年のことだ。この部屋では、パリ時代に描かれた同郷の知己や父及びパリの仲間達の肖像画、そしてローマで描かれ修学の成果物、すなわち「提出画（アンヴォワ）」としてパリのアカデミーへ送られるはずだった裸体画が並ぶ。

まず右手に、モントーバン人、すなわちベルヴェーズ＝フォーロンと父ジョゼフ・アングルの肖像画が掛けられる。どちらも中庸で、感じが良い。留学直前の息子をパリに訪ねた1755年生まれの子の肖像は、当時の実年齢には見えない若々しさを湛えている。物柔らかな落着き、雅やかな息吹に、モデルへの親近感と敬意の混ざる作品である。ロココの貴族趣味を市民化したグルーズの感性が木霊する。そして左へ進むと、ローマ時代に描かれた老人の裸体画がある。図録では同作とパリ時代の若者のトルソを見開き2頁で対比させていたが、会場ではこの古代的老人像と先の18世紀的の中年男性像、すなわちジョゼフ・アングルの肖像を対比させて、理想化の仕方の違いを示すことにしたようだ。老人像は、ローマのフランス・アカデミー院長ギヨン＝ルティエールが「歴史上の男性像」として提出画候補リストに載せたものの実際には提出されなかったもので、かつ、アングルの遺したカイエの10巻に《聖ラブル（を表した？）頭部》と記されているものではないかと考えられており<sup>(48)</sup>、18世紀の人物を概ね写實的に描いてあるものの、頭部に現実離れた古代の彫像的造形が目立つ<sup>(49)</sup>。

そして、突き当りの一角に、彫刻家バルトリニの肖像画とモントーバン人ジリベールの肖像画が対を成すように掛けてある。二人は共にアングルがパリで親しく交際した仲間である。これらは当時のドイツで流行した「友情絵画」に照応する作品と言える<sup>(50)</sup>。ジリベールの絵の道具立てには自在な筆触が残る。これは、絵肌を滑らかに仕上げるアカデミズムの原則にとられないものだ。アングル自身、タッチは手わざであり、これを残すのは技巧を見せつける行為に等しいとして、良しとしなかったから<sup>(51)</sup>、例外的な表現である。一方、バルトリニの絵の道具立てや手には、ジリベールの手のそれと似たような、伸びやかで簡潔な描き方が見られる。質の違いこそあれ、どちらの描

き方も画面にカジュアルな雰囲気を与えている。このことについてダニエル・テルノフは、ジリベール作品に筆触がはっきりと残っていることを踏まえてか、「どちらもエスキース風に描かれているものの、バルトリニの方は完成まであと少し。」と評す<sup>(52)</sup>。元々アングルは自画像の対作品として手許に置くべくジリベールの肖像画を描いたようだ。ところが結果的に像主が同作をモントーバンへ持ち帰ったため、これに代わる対作品としてバルトリニの肖像画を描いたようだ。こちらも結果的に像主の手に渡った。描き方の自由さには、こうした制作経緯<sup>(53)</sup>も関係しているのかもしれない。景物や手が自由に描かれているのに対し、瞳を輝かせる両者の生彩に富む顔は入念に仕上げられている。彫琢されたように巧緻で密度が感じられる。それは、ダヴィッドの硬質な頭部表現をリファインして陰気な雰囲気から陽気な雰囲気へ変えたものと言えるかもしれない。《玉座のナポレオン1世》の頭部表現と似た性質を持つが、これよりは和らいだ印象を受け、そこに画家の像主との友愛、作品の私的性質を認めることが出来よう。

次の部屋は奥に細長く、左にアングルがイタリア各地で描いた女性達の素描を掛けていた。図録8章の小見出し「通行人」に分類されるものである。背景色には緋色を採用していた。精妙な素描肖像画の名手アングルにしては描き方が簡略で、覚え描きの作品ばかりだが、明るくて健やかな女性の印象を軽やかに描きとめた表現には、いつもとはまた別の魅力が宿っている。彼の最初の妻の従姉妹でローマに暮らす女性とその子供を描いた油彩習作も展示されていた。突き当たりの壁に図録6章の小見出し「ミラノ見聞」と同題のパネルがあり、その末尾に、「また、ダンテの国がそれをもって既によく知られていた美しき女達の魅力が注目されずに終わることは無かった。」と補筆されていたから、図録の章を越える展示は織り込み済みだったのだろう。

そして右に、アングルがパリからローマへ給費留学に向かう途中、立ち寄ったミラノで描いたのではないかと考えられている、建築物や美術品（ルイーニ《天使に運ばれる聖カタリナ》等）の素描が掛けられていた。背景色はグレーである。

パネルで語られるとおり、1805年6月12日ミラノのドゥオーモ（大聖堂）でイタリア王としてナポレオンが戴冠する前から、ミラノは変貌の途上にあり、繁栄を謳歌していた。フランス帝国の衛星国としての

イタリア王国成立後、ミラノはナポレオニック・ヨーロッパ第二の都市として、記念碑的な門を始めとする建造物が次々に建てられ、道路も整備された。それらはスタンダールによって、パリよりも清潔、と称えられた。加えて、緑地が造成され、公共彫刻が隆盛した。ブレラ美術アカデミーは公式に国立となり、学生向けのコレクションが各地の教会等から集められた美術品により一般向けに大きく拡充されて、建物の中にブレラ美術館が発足し一般公開される。ナポレオンは国民公会時代にはじまる各政府の方針を受け継ぐ芸術の取奪者であったかもしれないが、美術品をあくまで外交的取引の道具ないし国の威光を高める手段と考えていたようである<sup>(54)</sup>。僅かな名品で居城を飾ることもあったが<sup>(55)</sup>、都市に図書館や美術館があるべきだと考え、市民の教養を高めて文化的な生活を保障するべく環境整備を推進したのも事実だ。ナポレオン美術館長就任後より貪欲に美術品の取奪、パリへの移送を皇帝へ提案し始めたドノンも、皇帝自身が王となった後のイタリアの美術品に手を付けるには深慮遠謀が必要であったか、ブレラ美術館の作品とナポレオン美術館の作品を交換するという形を踏むこともあった<sup>(56)</sup>。中央集権や教会等からの取奪への非難も当然であろうが、その結果、一大コレクションを擁するに至ったブレラ美術館は、今日でも人足が絶えない。加えて、戴冠の直前に、何世紀にも渡って作業が継続していたドゥオーモのファサード完成を指示し、新たに税を課したにせよ1813年これを実現させたのもナポレオンであった<sup>(57)</sup>。

この部屋で不意を衝かれたのは、アングルがドゥオーモを描いた素描の隣に空の額縁様の造作物が設えられ、そこから窓越しに実際の姿が見えるように仕組まれていたことだ。宮殿建築の窓からドゥオーモの南側面が見える立地を見事に生かし、実景を絵画に見立てる手法は、詠嘆を誘うものであった。似た発想は、足立全康が足立美術館の建物の壁に穴をあけてそこから見える庭園を絵画に見立てた「生の掛軸」「生の額絵」に見られる。しかし、本会場では既存の窓の手前に壁を設けて穴をあけ、額縁様の造作物でこれを縁取り、ドゥオーモを見通せるようにしてあり、建物自体の壁は保全されている。加えて、アトラクションを強調するような説明は何もない。そのさりげなさが、展覧会の品格あるテイストを損なわずに観客へ気分の高揚を静かに齎す。実に粋な計らいだった。

次の部屋には、図録7章「アングル、カロリーヌ& ジョアシャン・ミュラ」に付随する小見出し「オダリ

スクと眠れる女」のパネルが掛けられて、アングルのヌードへの情熱が示される。図録8章の小見出し「果てし無きヌード」に振り分けられた作品が統合されている。ナポレオンの妹カロリーヌとその夫でナポリ王ジョアッキーノ1世となるジョアシャン・ミュラの芸術の庇護者としての事績を振り返るものでもある。ミュラ夫妻はアングルをはじめ、ローマ在住のフランス人画家のサークルと密接に結び付き、これを庇護した。前の部屋から続く右手の壁にパネルと作者不詳のジョアシャン・ミュラの肖像画が掲げられ、入って左手に広がる逆Uの字型の空間に、親密な裸体画が展示されていた。

中心を成すのは3点の油彩画。奥のアプス状のスペース中央に壁を設えて《グリザイユによるオダリスク》を掛け、そこからハの字型に広がるように2つの壁を設えて、画中の裸婦が近似性を示す《眠れる女》と《ゼウスとアンティオペ》を左右に振り分ける。なお、これら3点の背景色はミュラの肖像画のそれと同様に緋色にしてある。《眠れる女》の左横から入口に向けて、《眠れる女》と関連する素描を壁やケースに展示し、《ゼウスとアンティオペ》の右横から出口に向かう壁に、完成まで数十年を要した果てし無きヌード《ヴィーナス・アナディオメネ》《トルコ風呂》の準備習作を展示する<sup>(58)</sup>。

ジョアシャン・ミュラが1809年にローマで初めて購入したアングル作品は、横たわる裸婦を前から捉えた《眠れるナポリの女》である。ナポレオンの百日天下が終焉し、その影響がナポリに及んだ1815年頃の混乱の中で、同作は失われたと考えられている。そのイメージを1820年頃にアレンジしたのが、先の《眠れる女》だ。一方、カロリーヌは《眠れるナポリの女》と対を成す作品を求めて、アングルに後ろから見た横臥裸婦の絵を注文した。これがルーヴルの《グランド・オダリスク》である。本展にはグリザイユで描かれ、画家の手許に終生残されたメトロポリタン美術館のヴァージョンが展示された。

《眠れるナポリの女》、《眠れる女》、そして《ゼウスとアンティオペ》のアンティオペへと変奏されていく横臥裸婦の造形的源泉の一つと考えられているのが、ティツィアーノ《アンドロス島のバックス祭》の前景に見える裸婦像。ラファエロの優雅に加えてティツィアーノの艶にも興味を抱いたアングルは、《アンドロス島のバックス祭》の作者不詳の部分模写を所蔵していた。この模写と、《眠れるナポリの女》の準備習作

を比べてみると、肘を曲げて頭の後ろに右腕を回すポーズが共通しているものの、左腕のポーズは変えられ、更にもう1本、腰にのびる右腕が描かれている。腕が3本あるのだ。本展には更に、アングルが1832年に描いた素描の《眠れるナポリの女》も展示されている。次から次へと姿かたちを変えるヴァリエーションの展開には、発想の豊かさと形への執念がうかがえる。

右壁にはまず、フィレンツェのパトロンのために描き始められた《ヴィーナス・アナディオメネ》のための準備習作、すなわち、上半身、胸部、乳首、下半身をそれぞれ描いた素描がモンタージュのように掛かる。細部の分析の連続である。その隣に、一時期ナポレオン3世の従兄弟ナポレオン王子が所有した有名な《トルコ風呂》のための油彩習作が見られる。先に見た《眠れるナポリの女》の準備習作と同様、裸婦には腕が3本ある。このように分析された様々な断片が数十年の歳月をかけて総合化されていくのである。

この部屋全体で感じたのは、セザンヌやピカソに通じるアングルの近代的な造形思考だ。実際、パラッツォ・レアーレ館長のドメニコ・ピライナは図録の巻頭挨拶の中で、セザンヌについて、「印象派の画家達による形の溶解の後に、単純化して強固にしたフォルムの構造を取り戻すのに、アングルに負っている」と述べるのみならず、1905年のサロン・ドートンヌにおけるアングル回顧展に展示された《トルコ風呂》とピカソの初期の代表作の一つ《アヴィニヨンの娘達》(1907年)の関係にも触れている<sup>(59)</sup>。

《トルコ風呂》の準備習作に見えるまん丸い顔、丸っこい体付きには、形体の単純化、変形が見て取られる。こうした女性像を緊密に配置したトンド形式の《トルコ風呂》には、セザンヌやピカソのコンポジションに対する意識を先取りするものがある。一方、オダリスクの背中へのデフォルマシオンは、マニエリスムの感覚を思い出させるものであるけれども、アングルは裸婦の体のラインとカーテンの曲線を繋ぐことで流麗な構成美を生み出し、全体の均衡を図っている。ピカソは1907年、《グランド・オダリスク》を簡略に模写しているが、その関心は専らフォルムと構成に向けられている。本展は、ルーヴル美術館の色彩豊かな《グランド・オダリスク》ではなくメトロポリタン美術館の《グリザイユによるオダリスク》を展示することで、エキゾティシズムよりもむしろ人工的なフォルムの明晰な造形性に観者の意識を集中させる。アングルは、現実の美を強化して第二の自然を生み出す術を心得ていた。

あるいはまた、人体やその周辺の道具立てを借りて現実の美を装いながら、抽象絵画に通じる形式美を追求していたとも言える。古典主義の理想化は、抽象化に通じるところがあるのだ。

最後の主題は図録8章に照応する「鷺の墜落後のアングル」である。図録の小見出しは順に「ラファエロとの出会い」「物語の絵画」「通行人」「果てし無きヌード」の四つであるが、前二つの諸作をここで紹介する。《玉座のナポレオン1世》の画中の絨毯にも織り出されている「鷺」は、1804年7月27日以来、フランス帝国の徽章(エンブレム)であったから<sup>(60)</sup>、「鷺の墜落」とは言うまでもなく、1815年のナポレオン1世の失権と帝政の崩壊を指す。帝政末期から崩壊後のアングルの活動はいかなるものであったか。

本展で取り扱われるのは物語性のあるトロバドゥール風絵画と宗教画等である。トロバドゥール風絵画とは、章パネルに語られるとおり、社会的影響力のあったナポレオンの周囲の女性、すなわち妻ジョゼフィーヌと実妹カロリーヌ・ミュラの好みによって19世紀初頭より流行し、帝政崩壊後の王政復古期もルイ18世に受容されて延命したもので、その取材対象は主に中世から16・17世紀に及ぶ。「偉大なる画家」による啓蒙主義的な歴史画の主流に対し、魅力的な傍流ともいえる新傾向の物語画である。帝政期の絵画が現代史の記録画へ偏ることを危惧したドノンも、逸話的な絵画の制作を画家達に奨励したことが知られている<sup>(61)</sup>。

アングルは、画家や詩人、芸術を庇護した王侯の生活を主に取り上げた。その中には、彼が最も尊敬し、私淑したラファエロの伝記も含まれる。アングルは主題をラファエロ伝に求めるのみならず、ラファエロの優雅な様式から影響を受けた。《聖ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》《ルイ13世の誓い》等のキリスト教主題の絵画には、ラファエロを思わせるところがある。

前の部屋から続く壁の奥に章パネルがあり、その先の角を左折するとラファエロの自画像のアングルによる模写、そして《聖ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》がある。入ってすぐ左脇の壁と、その突き当りの角を折れて右方向に続く壁に、トロバドゥール風絵画と準備習作が並ぶ。そして、部屋の中央に斜め向きに面状の仮設壁と連子状の仮設壁が平行に設えられており、手前の片面に《ラファエロとラ・フォルナリーナ》と関連作品、奥の両面に《聖ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》関連の作品が掛けられている。

手前のトロバドゥール風絵画から見ていくと、イタ

リアの世知に長けた作家アレティーノの生涯に取材した《アレティーノと神聖ローマ皇帝カール5世の使者》が本展唯一の水色のバックパネルで引き立ててある。そして、フランス王アンリ4世にまつわる二つの逸話やダンテ『神曲』の登場人物パオロとフランチェスカを主題とする一連の絵画のための準備習作が続く。なお、カロリーヌ・ミュラも「パオロとフランチェスカ」主題の絵を注文した一人である。最後に、フランス王フランソワ1世に庇護された芸術家の臨終の場面を描いた《レオナルド・ダ・ヴィンチの死<sup>(62)</sup>》が紹介される。2019年はレオナルド没後500年を迎える節目の年であったから外せない作品である。いずれも赤や褐色が主調を成す温かみのある雰囲気の中に青や黄を差す独特の色合いで、人間臭い情景を濃密に創造した作品だ。人体表現に優美への接近は見られるものの、なよやかさや甘美への退廃を感じさせるところはなく、ラファエロ作品と同様に形に張りがある。糖衣をアーモンドにかけたドラジェのように、コーティングの下に核があるのだ。他方、芝居がかった身振りを示す登場人物はどことなく糸のないマリオンネット人形を思わせ、空想的な印象を与える。美粧の裏に、デ・キリコの像をイメージさせるような、現実離れた匂いが嗅ぎ取られる。そのテイストが、史実の記録性ではなく虚実絢交ぜの伝説的逸話感を醸し出すのに役立っている。

そして、図録では小テーマ「ラファエロとの出会い」に振り分けられているラファエロ関連の作品。幾つか同名異作が知られる中、オハイオのコロンバス美術館が所蔵する1848年の《ラファエロとラ・フォルナリーナ》が展示されていた。一連の油彩のための1813-14年頃の準備習作も並ぶ。ラ・フォルナリーナの長い首、なで肩、猫背気味の幾分アンバランスなマニエリスムの表現は、オルセー美術館所蔵の《パフォスのヴィーナス》を予告するものと言えるかもしれない。しかしその頭部はラファエロの頭部に支えられることで危なげなく落ち着いている。

最後に、ローマのトリニタ・ディ・モンティ教会のために描かれた《聖ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》。準備習作、弟子による部分的模写、造形の源泉の一つと考えられている版画も紹介される。本作を見れば、アングルがイタリアでラファエロの作品に接し、その優雅なスタイル、清らかな調和を学びつつ、目の覚めるような色と明晰な形で、世俗的かつ現代的な聖像を艶やかに創作したことがよくわかる。この系列の《聖杯の前の聖母》が、オルセー美術館常設展の最初

のセクション「アングルとアングル派」に含められたことからわかるように、この種の明るい宗教画は、近代の幕開けを告げる新しい精神性を具えた絵画であり、世俗化・現代化された宗教画であり、古典主義的写実主義の作例である。それらは、2章で見た暗く冷たい官能とも4章で見た優美な官能とも異なる、また王権が強まり人間と神の世界が近付いたバロック期宗教美術の進るような官能とも異なる、晴れやかで開明的な近代市民の健やかな官能を匂わす作品なのだ。

ここで驚かされたのは、完成作と関連作品の展示方法である。完成作の前に一定の距離を置いて、垂直の棒を5本連ねた連子状の仮設壁を設け、その両面に関連作品を固定しているのだ。その手前側に立てば、完成作と準備習作等を同一視野の中に収めることができる。なおかつ、完成作の部分と準備習作等の全体の間を行きつ戻りつして比較考察する場合も、視線の移動が最小限で済むように、位置関係が完璧に計算されていた。不透明な壁ではなく透明な強化ガラスに展示することで作品が宙に浮いているようにみえる展示をブラジルのサンパウロ・アシス・シャトーブリアン美術館が行っており、作品の周囲が空漠である点こそ共通するが、この空漠を利用して、素描の前の空間と後ろの空間を連続させ、素描と完成作を比較させる、機能的で重層的な展示は、これまでに見たことも聞いたことも無い。棒と棒の間から完成作を覗き見る形をとることで、誰もが注意深く観察してみようという気にもなる。格子越しに見ると言っても、ヨーロッパの教会では美術品の前に保全や宗教的理由から格子が設けられていることもあるので気にならない。そもそもここでは、格子の裏へ回り込んで完成作の前に立つことも出来るのであって、キリストは字義通り「解放」されている。

最初の部屋で、王党派支持者とされる<sup>(63)</sup>ファープルがミラノ生まれと伝承される古代ローマの殉教者を描いた《聖セバスティアヌス》を見た。本作の制作年は奇しくも1789年、革命の年である。ここに、反革命、キリスト教擁護の隠されたメッセージ性を認めるには精査が必要だ。いずれにしても、革命後キリスト教は受難の時代を迎える。この受難の時代はナポレオンによって終止符を打たれ、続くルイ18世の時代にカトリックは勢いを盛り返した。しかし本展の最後の部屋で紹介されるアングルの宗教画は、決して古色蒼然とした復古調に徹したものではなく、ラファエロを温めながらも新味を出したものである。低い位置に据え付

けることで現前性が強められている《聖ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》。絵の前に立てば、今まさにキリストと対峙しているかのような感覚に陥る。聖なる作品世界と俗なる展覧会場の連続性は、何よりもまず、明るく親しみ易く美しい現実を強化した、世俗的・現代的であると同時に聖性・古典性を保持する、パラドクシカルな古典主義的写実主義の様式美そのものに負っていた。

#### おわりに

美術史の巨匠の展覧会で作品をどう見せるか。この問題は、費用と効果、興行性と学術性、親しみと洗練の相克の中で決定されていったのだろうか。同時期にパラッツォ・レアーレの地上階で開催されていた15世紀イタリアの画家の19作品を集めた個展「アントネッロ・ダ・メッシーナ」に行列が出来ていたのに対し、本展は、同じ階の隣で開かれていた、かのスタジオ・アズーロとトレッカーニによる先鋭的な「レオナルド、想像上の機械」展と同様、混雑していなかった。しかし、ある時代の立体的な絵巻としての本展の完成度の高さには目を見張るものがあり、とりわけ展示施工は圧巻だった。コッラード・アンセルミは室内装飾にも大きな業績を残している。その良き趣味が遺憾なく発揮された本展は、絵画を知的に愉しむ工夫に富み、部分（展示品）と全体（空間）を調和させることに成功していた。すっきりとした、緊張感のある雰囲気には、新古典主義美術の端正な様式美に通じるものすら感じられた。作品選定の意を汲み、作品を人に見せる、作品で人を魅了するための、完璧な演出、洗練された空間造形。見れば見るほど、順路や配列に隠された意味が浮き上がって奥深く、かつ見る者が主体的に考えることで広がりが出る。作品の選択と配置、展示空間の演出、パネルによる問いかけと補足的説明を周到に仕上げ、新古典主義再考という大きく複雑な問題を上手く処理していたように思う。イタリア新古典主義を紹介する展覧会は過去にもパラッツォ・レアーレで開かれてきた<sup>64)</sup>。その流れに沿いつつ、フランス新古典主義の雄アングルと同時代美術の意義を問い、イタリアとの密接な繋がりをも明らかにするべく、展覧会監修者と学術委員会が導き出した最適解としての「アングルとナポレオン時代の美術活動」展。それは、キュレーション側の面々や芸術家達とのダイアログの連続であり、対位法と和声法を両立させた音楽のように鑑賞者の胸に響くものだった。

#### 註

- (1) Edición a cargo de Vincent Pomarède y Carlos G. Navarro, *Ingres* [cat.exp.], Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- (2) A cura di Stéphane Guégan, Florence Viguier-Dutheil, *Jean Auguste Dominique Ingres e la vita artistica al tempo di Napoleone* [cat.exp.], Venezia: Marsilio Editori® s. p. a, 2019.
- (3) 図録に登録されているのは107件だが、cat.42の作品は展示されていなかった。なお図録に、同作品は状態が悪いため未陳と記されていた。ibid., p.130.  
cat.30のアップアーニによる版画は、会場では全35点展示されていたが、図録では12点のみ図版が収録されるにとどまっている。なお、12点の内《ナポレオンのミラノ入場》については、全体図は掲載せず、部分図のみ巻頭の見開き一杯に掲載してある。ibid., pp.10-11, 106-111.
- (4) Anonym, "Jean-Auguste-Dominique Ingres: La Vita Artistica al Tempo dei Bonaparte", <https://www.napoleon.org/en/magazine/whats-on/jean-auguste-dominique-ingres-la-vita-artistica-al-tempo-dei-bonaparte/> (2019年11月21日アクセス)。
- (5) 拙稿「アングル展」『愛媛県美術館平成27年度年報・研究紀要第15号』愛媛県美術館、2017年、85-94頁。
- (6) 2017年1月2日から休館し、2019年12月14日にアングル・ブールデル美術館と改名して新装開館。
- (7) ジャン・クレイは、ピエール・シュブレイラスをダヴィッド派の先駆者とし、本展に展示されたダヴィッド《男性裸体像、またはバトロクロス》やシュブレイラスの諸作の中に、人体構造へ干涉し堅固な肉体を与える幾何学的要素の内包を認めている。ジャン・クレイ著、高階秀爾監訳『ロマン派』中央公論社、1990年、30-31頁。
- (8) 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド 革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年、105-106頁。
- (9) フレデリック・ハート著、中川見訳『美術：絵画・彫刻・建築の歴史』下巻、明治書院、1982年、310頁。
- (10) ジェラルド《ベリサリウス》の部分模写に象徴されるアングルの彫刻的様式の探究とその後の展開については次の文献を参照。Edited by Gary Tinterow and Philip Conisbee, *Portraits by Ingres: Image of an epoch* [cat.exp.], New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, p.28.
- (11) *Prix de Rome En Peinture*, Breinigsville: Books LLC, 2010, p.157.
- (12) 島田紀夫監修『南仏モンベリエ フェーブル美術館所蔵 魅惑の17-19世紀フランス絵画展』[展覧会図録]、読売新聞東京本社、2005年、62頁。
- (13) Sylvain Bellenger, *Girodet 1767-1824* [cat.exp.], English edition, Paris: Éditions Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2006, p.224.

- (14) *ibid.*, pp.220, 222.
- (15) *ibid.*, p.222.
- (16) Guégan, Viguier-Dutheil, *op. cit.*, p.78.
- (17) Bellenger, *op. cit.*, p.210. ジョン・エルダーフィールドもここにコレッジョの優美な官能性を認めている。Text by John Elderfield, Drawings Selected by Robert Gordon, *The language of the body : drawings by Pierre-Paul Prud'hon*, New York : Harry N.Abrams, 1996, p.21.
- (18) この段落で示す試論は次の文献に多くを負った。田中佳佑「フィチーノ『大ヒッピアース摘要』にみる優美の存在論」『新プラトン主義研究』第12号、新プラトン主義協会、2013年、29 - 38頁。
- (19) Anonym, The description of 'Belisarius' in a magazine advertisement by Stair Sainty, London, *The Burlington Magazine*, June 2019, London : The Burlington Magazine Publications, p. XIV.
- (20) Philippe Bordes, *Jacques-Louis David : Empire to Exile* [cat. exp.], New Haven and London:Yale University Press, Williamstown : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p.32.
- (21) 鈴木、前掲書、184頁。
- (22) フィリップ・ボルドは、ダヴィッドがトーネーとビドゥーによる《アルプスを越えるボナバルト司令官》を確実に見ていたと考えている。Bordes, *op. cit.*, pp.32-33.華麗な軍服を着て馬に乗る帯剣貴族然としたナポレオンのイメージ作りや、大砲を運ぶ兵を周囲に配する発想は、ダヴィッド《アルプスのグラン＝サン＝ベルナール峠を越えるボナバルト》に影響を及ぼしたのかもしれない。
- (23) Guégan, Viguier-Dutheil, *op. cit.*, p.94.
- (24) Bordes, *op. cit.*, p.33.
- (25) *ibid.*, p.32.
- (26) Guégan, Viguier-Dutheil, *op. cit.*, p.97.
- (27) 1801 - 12年の間に制作されたトーネー作品以外のナポレオンの逸話画については次の文献を参照。鈴木杜幾子『ナポレオン伝説の形成—フランス19世紀美術のもう一つの顔』筑摩書房、1994年、121 - 127頁。1810年のサロンに出展されたラーン《ヴァグラムにおけるナポレオンの1809年7月5日から6日にかけての夜の野営》について鈴木杜幾子は、「焚き火のそばの小さな椅子に掛けたまま仮眠する皇帝を、そのタフネスに賛嘆の表情を浮かべた側近たちが取り囲んでいる場面」と解説している。同じ戦時の眠りを描いているにせよ、トーネー作品は、昼間の進軍の最中に眠るナポレオンに向けられた兵士の顔に驚きの表情こそ与えているものの賛嘆の表情は与えていない点で、ラーン作品とは異なっている。当時は様々な逸話画の展開が見られたようだ。
- (28) マルメゾンの城館のリノベーションを担当した建築家フォンテーヌは、同作の主人公をミュラではなく第一執政ナポレオンだと考えていたようである。Bordes, *op. cit.*, p.32.
- (29) ソンマリーヴァの履歴については次の文献を参照。Francis Haskell, "More about Sommariva", *The Burlington Magazine*, October 1972, London : The Burlington Magazine Publications, pp.691-692.
- (30) Sylvain Laveissiere, *Pierre-Paul Prud'hon* [cat.exp.], New York : The Metropolitan Museum of Art, 1998, p.315, note.14 for Chapter 2.
- (31) *ibid.*, pp.50-51. Elderfield, *op. cit.*, p.16.
- (32) Laveissiere, *op. cit.*, p.13.
- (33) Elderfield, *op. cit.*, p.16.
- (34) Laveissiere, *op. cit.*, p.17, note. 16 for Introduction.
- (35) Giuseppe Pavanello, "Canova, Antonio", *The Dictionary of Art*, vol.5, New York : Grove's Dictionaries Inc., 1996, pp.629-630.
- (36) フランコ・ボゲッロはジュゼッペ・パヴァネッロの研究に基づき大理石像の制作年を1794 - 96年、石膏像の制作年を1795年頃としている。なお、本稿では後者の制作年を本展図録に準拠して1795年と表記した。Franco Boggero, "Una rilettura critica del Canova : la «Maddalena penitente»", *Arte Lomvarda*, Nuova Serie, No.55/56/57, 1980, Milano : Vita e Pensiero, p.387. Guégan, Viguier-Dutheil, *op. cit.*, cat. 44.
- (37) Guégan, Viguier-Dutheil, *op. cit.*, p.119.
- (38) Hugh Honour, "Canova's Studio Practice— I : The Early Years", *The Burlington Magazine*, March 1972, London : The Burlington Magazine Publications, p.159.
- (39) Laveissiere, *op. cit.*, p.227.
- (40) エルダーフィールドは、ルーヴル所蔵品にバロックの画家としてのコレッジョからの影響を指摘すると同時に、優美な新古典主義美術からの影響を認め、空飛ぶ「正義」と「神罰」の寓意像とフラックスマン、「犯罪」の寓意像とカノーヴァ、犠牲者像とジロデ《エンデュミオンの眠り》、ファーブル《アベルの死》を比較する。加えて、ウォルター・フリードレンダーが指摘するとおり同作における古典主義とコレッジョの合成がカラッチを思い起こさせると注記する。Elderfield, *op. cit.*, pp.34, 211, note 94. なお、本作にはもう一つ、習作段階で不採用となった構想《テミスとネメシス》があった。シルヴァン・ラヴェイシエールは、その一連の素描習作について、浅浮彫になぞらえた上で、テミス（正義の神）とその従者の彫刻的な像を古典主義の伝統に属するものとし、群像の静けさをブッサン《ソロモンの審判》と比較する。加えて、ネメシス（神罰の神）の造形的源泉としてラファエロ《神殿から追われるヘリオドロス》に描かれている天使を挙げる。Laveissiere, *op. cit.*, p.222.
- (41) ラヴェイシエールは前者について、光を浴びて腕をあげた裸体のアイディアに似たものをコレッジョ《ユピテルとアンティオペ》の中に認めると同時に、ゼフェュロスの足の表現をコレッジョ《ユピテルとガニューメデス》からの引用と考える。そして何より、フォル



ムをソフトな明暗の配合の中に溶け込ませる光こそコレッジョに負うものとする。ibid., p.242. 加えて、後者について、輝きを帯びた量感表現とソフトな影の描写にコレッジョからの影響を指摘すると同時に、1812年にパリで見ることのできたカラヴァッジョ《勝ち誇るアモール》の構図からの影響を認める。ibid.,p.251.

(42) Bellenger, op. cit., p.66.

(43) ジロデはこの絵をナポレオンの兄ホラント王ローデウエイク1世(ルイ・ボナバルト)にもソソマリエヴァにも売らず、サロンへ繰り返し出展。最終的にルイ18世の時代に国家の所蔵となり、リュクサンブールで保管されていたが、ジロデの死後、ルーヴルへ移管された。ibid., pp.206, 213.

(44) ルチア・スキアンキは《ダナエ》に、カノーヴァの人体表現や新古典主義的な人物配置を先取りする要素を認めると同時に、いつもの黄金色の光に比して氷のような冷たい本作固有の色調が17-18世紀の多くの絵画のモデルとなるとしている。ルチア・フォルナリ・スキアンキ著、森田義之訳『コレッジョ』東京書籍、1995年、68頁。なお、《アモールとプシュケー》のプシュケーの横顔を、ナポレオン美術館に所蔵されていたコレッジョ《聖母子と聖ヒエロニムス、マグダラのマリア(昼)》のマグダラのマリアのそれと重ねて見る向きもある。Bordes, op. cit., p.236.

(45) Elderfield, op. cit., pp.39-40. クレイも、《犯罪を誅求する正義と神罰》の犠牲者の身体に降り注ぐ光をコレッジョ風と評している。クレイ、前掲書、117頁。

(46) 鈴木、1991年、前掲書、288-289頁。

(47) Rédigé par Lise Duclaux, Jacques Foucart, Hans Naef, Maurice Sérullaz et Daniel Ternois, *Ingres* [cat.exp.], Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1967, p.32. なお、月光を思わせる冷たく澄んだ光は、キリストの人性を表すとも、反映(反省)による認識、すなわち理性的な認識のシンボルともされる「月」のイメージを、新興君主に纏わせるのに有効と言えるかもしれない。同時に、太陽の光の受け手としての月のイメージを、神々や過去の君主達の威光の受け手としてのナポレオンのイメージに重ねるのに有効であるかもしれない。拙稿「J.-A.-D.アングルの肖像画-構成要素の造形的照応とその機能に関するノート-」『愛媛県美術館研究紀要』第3号、愛媛県美術館、2004年、17-18頁、註48。

(48) Georges Vigne, *Ingres*, New York : Abbeville Publishing Group, 1995, pp.68,322, note 1 for CHAPTER III.

(49) ダニエル・テルノワは、様式化された髭と頭上を覆う布に古代的性質を感じ取っている。Duclaux, Foucart, Naef, Sérullaz et Ternois, op. cit., p.64.

(50) Tinterow and Conisbee, op. cit., pp.35-36.

(51) 鈴木杜幾子編著『アングル』講談社、1997年、103頁。

(52) Duclaux, Foucart, Naef, Sérullaz et Ternois, op.cit., p.38.

(53) Tinterow and Conisbee, op. cit., pp.35-36.

(54) 鈴木、1991年、前掲書、285-286頁。

(55) 前掲書、331頁。

(56) 前掲書、314-315頁。

(57) ジョルジョ・カッラドーリ著、池田美幸訳『ドゥオーモ ミラノのカテドラル』ステッツァーノ：有限会社NOUS、2012年、12頁。

(58) ヴァレリー・バジューによれば、《ヴィーナス・アナディオメネ》の制作期間は1808-48年、《トルコ風呂》の制作期間は1848-64年である。Valérie Bajou, *Monsieur Ingres*, Paris : Société Nouvelle Adam Biro, 1999, op. cit., n<sup>os</sup> 201,233.

(59) Guégan, Viguier-Dutheil, op. cit., p.9.

(60) J.P. ベルト著、瓜生洋一・新倉修・長谷川光一・松蔦明男・横山謙一訳『ナポレオン年代記』日本評論社、2001年、53頁。

(61) 鈴木、1991年、前掲書、308頁。

(62) この主題は古くから好まれていた。例えば、ルイ16世の王家建造物監督官ダンジヴィレル伯爵は1780年に「フランスの歴史」シリーズを企画し、その内の1点としてパリ市役所の装飾用にメナジョへ「レオナルド・ダ・ヴィンチの死」を主題とした絵画を発注。完成作は翌年のサロンに展示された。同作については次の文献を参照。野口榮子『デイドロと美の真実-美術展覧会「サロン」の批評-』昭和堂、2003年、83-97頁。

(63) Laure Pellicer, "Fabre, François-Xavier, Baron", *The Dictionary of Art*, vol.10, New York : Grove's Dictionaries Inc., 1996, p.726. なおファーブルは、本展の「芸術の都ミラノ」(図録4章に照応)の部屋に《リュシアン・ボナバルトの肖像》が展示されたとおり、ナポレオン一族の肖像も描いた。

(64)「イタリアにおける新古典主義、ティエポロからカノーヴァへ」展、2002年3月2日-7月28日。「皇帝の宮廷におけるカノーヴァ、サンクトペテルブルク・エルミタージュ所蔵の傑作」展、2008年2月23日-6月2日。

補遺

参考資料として、本展リーフレット（伊・英）掲載の英語による案内文を以下に訳出する。

「ジャン・オーギュスト・ドミニク・アングルは、分類するのが難しいけれども、ラファエロの後継者であると同時にピカソの先駆者であり、おおよそ美しき形の巨匠と形を否定する巨匠の間に位置すると考えることもできようが、何よりも重要なことに一人の『革命家』である。写実的でマニエリスム的なアングルは、誇張された表現と写実主義への情熱が非常に魅力的である。フロランス・ヴィギエ＝デュティユのキュレーション、権威ある国際的な学術委員会のサポートによる大きな展覧会がイタリアで初めて彼に捧げられる。これは、150点を超える作品を紹介するもので、この偉大なるフランスの画家の絵画と素描が60点を占めている。それらは世界の大コレクションの幾つか、すなわち、ニューヨークのメトロポリタン美術館、オハイオのコロンバス美術館、ロンドンのヴィクトリア&アルバート美術館、ルーヴル美術館、オルセー美術館、軍事博物館、パリ市立ブティ・パレ美術館、モンターバンのアングル美術館－多くの絵画はこれらから来ている－、さらには、ブレラ美術館やミラノ近代美術館、ブレシア市立美術館のようなイタリアを代表する幾つかの美術館と個人コレクションから、国際的に貸し出されて、集まったものである。本展は、ジャック・ルイ・ダヴィッドやアントニオ・カノーヴァ、ジャン・オーギュスト・ドミニク・アングルをチャンピオンとする新古典主義の時代にヨーロッパ近代を特徴付けた、異なる傾向の驚くべき混交によって形成されている。同時に、この展覧会は、アングルの様々な斬新さと、いわば『不屈の若さ』を、19世紀の転換期の美術活動の中に蘇らせることを目的とする。特にミラノはこの頃に起きた政治と芸術の再編成に関して、鍵となる役割を果たした。未曾有の繁栄期においてミラノは、新しいブレラ美術館をはじめ、記念碑や緑地、社会基盤施設などができて、大きく変貌した。イタリアの美術家達も、作業・建設の現場の波に乗れないわけではなかった。絵画のアッピアーニ、彫刻のカノーヴァは、ボナパルト支配に完全に依拠する美術振興の方針の大きな恩恵を受けた。同時に新しい個人のパトロンの行動力も、これと同様に重要である。その筆頭は、『皇帝とその家族に次ぐ最も重要なパトロン』と定義出来るジョヴァンニ・バッティスタ・ソンマリーヴァである。アングルは、これらの交差する物語に欠かせない役を担っており、近代ヨーロッパは彼を抜きにして理解出来ない。この展覧会では、オダリスクの画家アングルを近代性という点で帝政期及びその前後の美術活動におけるキーパーソンたらしめている非常にイタリア的な性質が明らかにされる。本展は、ミラノ市文化局、パラッツォ・レアーレ、チヴィタ展覧会・博物館会社によって企画・運営されている。」