

《カノーヴァの墓》（1827年）をめぐって

金井 直

キーワード：彫刻、新古典主義、モニュメント、ヴェネツィア史

1. 概観 《カノーヴァの墓》

ヴェネツィア、サンタ・マリア・グロリオザ・デイ・フラーリ聖堂は、1492年の献堂以来、かわらず人々の信仰を支えつづける宗教施設である。同時に、都市ヴェネツィアの芸術観光のハイライトともなっている。来訪者の目当ては、なにをおいてもティツィアーノの二作品であろう。正面の祭壇を飾る《聖母被昇天》（1518年）と左側廊の《ペーザロ祭壇画》（1526年）は、オリジナルの展示空間にあって、ヴェネツィア・ルネサンスの魅力とその特質を存分に伝える傑作である¹。

ところで、《ペーザロ祭壇画》と同じ堂内左壁面を順次眺めていくと、1点いささか違和感のある構築物の存在に気づく。後期ゴシックあるいはルネサンス、バロック様式の礼拝堂や祭壇、墓碑が連なるなかに、突如登場する白い大理石できた三角形と、その前に展開する人物群。《カノーヴァの墓》（1827年）[図1]である。

アントニオ・カノーヴァ（Antonio Canova, 1757-1822）は新古典主義を代表する彫刻家



図1 アントニオ・ボーザ、ジュゼッペ・デ・ファブリス、ドメニコ・ファディーガ、バルトロメオ・フェッラーリ、ヤコポ・デ・マルティーニ、リナルド・リナルディ、ルイジ・ザンドメネギ《カノーヴァの墓》1827年、サンタ・マリア・グロリオザ・デイ・フラーリ聖堂、ヴェネツィア

¹ フラーリ聖堂のティツィアーノ作品については、次を参照。拙稿「ティツィアーノ《ピエタ》—祭壇画《ピエタ》とフラーリ聖堂内の二作品をめぐって」、遠山公一編『祭壇画の解体学』ありな書房、2011年。

である。イタリア北東部、トレヴィーゾ近郊の山村、ポッサーニョ生まれ。つまりヴェネツィア共和国人であった（同国は1797年に解体）。生地で彫刻の手ほどきを受けた後、1768年、ヴェネツィア本島に移り、ジュゼッペ・ベルナルディ（Giuseppe Bernardi, 1694-1773）の指導を受ける。バロック的な動感表現と、自然主義的な再現を巧みにこなす彫刻家に成長し、1779年に《ダイダロスとイカロス》を発表。その成功をきっかけにローマに進出する。同地では新興の新古典主義理論から強い影響を受け、かつ直接に古代彫刻を研究。在ローマのヴェネツィア大使、ジローラモ・ズリアン（Girolamo Zulian, 1730-1795）の依頼作《テセウスとミノタウロス》（1783年）において、理論を踏まえた新様式を実現した。さらに《クレメンス14世墓碑》（1787年）、《クレメンス13世墓碑》（1792年）を手がけ、当代随一の彫刻家としてその名を世に知らしめて以後、教皇やナポレオンをはじめ、ヨーロッパじゅうの有力者と交わりながら、数々の傑作を世に送った²。

さて、《カノーヴァの墓》に戻ろう。まずは20世紀後期の定評ある旅行ガイドの記述を確認したい。

最後から2番目のスパンに、アントニオ・カノーヴァ（1822年歿）のモニュメントがある。彼の弟子たちによって1827年に制作されたもので、師カノーヴァがティツィアーノの墓のために考えたデザインにもとづく。段になった基礎の上にピラミッド状のかたちがあり、霊廟の開かれた扉の回りに、諸芸術の像、聖マルコのライオン、ゲニウスがいる。内部の斑岩の壺のなかにカノーヴァの心臓が入っている（身体はポッサーニョのテンピオにある）³。

実際に、作者を確認しながら作品を観察しよう。まず目を引くのは、高さ8.8メートル、幅10.45メートルのピラミッド型構造物である。建造にあたったのはヴェローナ出身のドメニコ・ファディーガ（Domenico Fadiga, 生没年不詳）である。ファディーガはローマに出てカノーヴァに学んだ記録がある。ヴェネツィアのサン・ジョヴァンニ・ヌオーヴォ聖堂主祭壇やサン・マウリツィオ聖堂主祭壇のタベルナーコロなど、聖堂内の建築-装飾構造にくりかえし携わった人物であるが、このモニュメントにおいては、カノーヴァが遺したモデルを実現すべく（後述する）、構造的な問題解決にあたったものと思われる。

ピラミッドの中央にはレリーフが据えられる [図2]。不死の象徴である蛇に囲まれたカノーヴァの肖像メダイオンを支えもつ有翼の天使（名声のアレゴリー）である。作者のアントニオ・ボザ（Antonio Bosa, 1780-1845）はバツサーノ・デル・グラッパに近いポーヴェ・デル・グラッパの生まれ。カノーヴァの弟子であり、追隨者、そして友人であった。新古典主義の規範に則った技術で、ヴェネツィアやトリエステで精力的に活動した⁴。

そのレリーフの下、ピラミッド中央の開口部（その内部にはカノーヴァの心臓を納めた壺

² カノーヴァに関する論考として、次を参照。拙稿「《勝利のウエヌスとしてのパオリーナ・ボルゲーゼ》—カノーヴァと新古典主義」、諸川春樹編『彫刻の解剖学』ありな書房、2010年。

³ *Guida d'Italia Venezia*, Touring Club Italiano, Milano, 1985, p. 374.

⁴ トリエステにある《ヴィンケルマンの墓》の作者としても知られる。次を参照。Vincenzo Vicario, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al Liberty*, Lodi, 1994, pp. 180-181.



図2 《カノーヴァの墓》より中央のレリーフ

がある)に近づきつつある女性像は「彫刻」のアレゴリーである[図3]。この像を担当したバルトロメオ・フェッラーリ(Bartolomeo Ferrari, 1780-1844)は、やはりバッサノー・デル・グラッパ近郊のマロースティカ生まれ。親戚筋のジョヴァンニ・トレッティ(Giovanni Toretti, 1744-1826)の弟子で、カノーヴァの影響も受けながら、ヴィチエンツァなどヴェネツィア共和国内各地の聖堂や墓所に作品を遺した⁵。

「彫刻」の後ろにトーチをもつて続くのは彫刻のゲニウスである。これはリナルド・リナルディ(Rinaldo Rinaldi, 1793-1873)の作。リナルディはパドヴァ出身で、18歳のとき奨学金を得てローマへ移り、カノーヴァのスタジオに通った。以後、同地に定住し、カノーヴァの新古典主義の軌道上で活動。高い技術で知られた彫刻家で、とくに葬礼モニュメントの分野に多くの作品を遺している。また、ローマを代表する美術教育機関であるアカデミア・デイ・サン・ルカで後進の指導にもあたった。

「彫刻」のゲニウスの後ろにいるふたりの女性はそれぞれ「絵画」と「建築」のアレゴリーである[図4]。作者はルイジ・ザンドメネギ(Luigi Zandomenighi, 1778-1850)。19世紀前半のヴェネト地方でもっとも重要な彫刻家とみなされる⁶。ヴェローナ近郊のコロニョーラ・アイ・コッリ生まれ。ジュゼッペ・トレッティのもとでの修業を経て、ローマで



図3 《カノーヴァの墓》より「彫刻」とゲニウス

⁵ Vicario, *op. cit.*, p. 450.

⁶ *Ibid.*, pp. 1128-1131.

カノーヴァと接触。その技術・様式を身につけた後、ヴェネツィアや周辺都市で活動する。代表作にフェニーチェ劇場の《ゴールドーニ像》、バッサーノ・デル・グラッパ市立美術館蔵の《カノーヴァのモニュメント》、フラーリ聖堂の《ティツィアーノのモニュメント》などがある。1819年からヴェネツィアのアカデミーで教鞭を執った。

「絵画」と「建築」の後ろ、モニュメントの三角形構造に向かって、右下端に据えられた小像は、ヴェネツィアの彫刻家、ヤコポ・デ・マルティーニ（Jacopo de Martini, 1793-1841）による「絵画」のゲニウス、そして「建築」のゲニウスである⁷。

向かって左側、開口部のそばに寝そべるライオンは聖マルコの街、ヴェネツィアの象徴である〔図5〕。制作には上述のリナルディがあたった。そのかたわらの有翼のゲニウスはジュゼッペ・デ・ファブリス（Giuseppe De Fabris, 1790-1860）が担当した。デ・ファブリスはバッサーノ・デル・グラッパ近郊のノーヴェの製陶業者の家に生まれた⁸。1808年、ミラノに移り、ガエターノ・モンティ（Gaetano Monti, 1750頃-1824）のもとで彫刻を学ぶ。アカデミア・ディ・ブレラに通った後、ローマに移る。V・ヴィカリオによればデ・ファブリスは「多産な作家であり、最高の



図4 《カノーヴァの墓》より「絵画」「建築」とゲニウス



図5 《カノーヴァの墓》よりライオンとゲニウス

⁷ *Ibid.*, p. 404.

⁸ デ・ファブリスの生涯については次を参照。“De Fabris, Giuseppe,” *Dizionario biografico degli Italiani*, 33, Roma, 1987, pp. 665-669. Vicario, *op. cit.*, pp. 386-388.

肖像作家、とくに葬儀彫刻の分野で才能を発揮した造形家であった。つまり、極めて高度の技術と大きな能力を有した彫刻家だったが、着想の独自性には秀でるところがなく、ブレラでの長い研鑽の日々や、とくに大カノーヴァとの長い接触によって身につけた新古典主義の美的・芸術的カノンを忠実に採用した正確な作品制作に終始した⁹。1820年、アカデミア・ディ・サン・ルカの名誉会員となり、後の1846年にはその学頭に選出された。一方、1832年以來、ヴァチカン美術館の運営に携わり、1837年からはその館長職を長く務めた。

さて、《カノーヴァの墓》をあらためて見てみよう。上にも述べたが、その構造、様式、図像的特質のいずれをとっても、聖堂内の他の墓碑や祭壇と調和的とは言い難い。とくにそのピラミッド型の外観と裸体像は、フランチェスコ会の御堂にあって、極めて異質である。じっさい、建造から四半世紀ほど経った1851年に出版されたガイドブック『ヴェネツィアとその周囲の島々』(P・セルヴァティコ、V・ラザーリ編)には「異教的な着想がキリスト教聖堂には似つかわしくない。パーザロの霊廟のそばにあるせいで、いっそう貧弱に見える」という齒に衣着せぬ記述が認められる¹⁰。遡って1828年、スタンダールもまた、ティツィアーノの《聖母被昇天》を讃えたうえで「一方、カノーヴァの墓は彫刻の墓だ。その彫像のひどさが示すのは、この偉大な人物とともに彫刻芸術も死んだということだ」と手厳しい¹¹。20世紀の重要な美術史家も概ねここに連なるだろう。新古典主義研究の第一人者、H・オナーも「大理石の取り扱いについても、形態の実現においても、この作品とマリア・クリスティーナのモニュメントとの相違は著しいところではない」と、まったくの低評価である¹²。

ところで、マリア・クリスティーナのモニュメントとは、カノーヴァ本人がオーストリア皇女にしてチェシン女公であったマリア・クリスティーナ(1742-1798)の墓として、ウィーン、アウグスティーナ聖堂につくった彫刻である(1805年除幕)[図6]。それが後に、《カノーヴァの墓》の一種の手本となったのであった。ピラミッド型の構造の前に葬列、そしてゲニウスとライオンという基本要素は共通であるが、それゆえに、全体の構成、各像にみられる理想美と自然美の均衡、細部の仕上げ、そして用いられた大理石の質において、両作の懸隔は大きい。《マリア・クリスティーナの墓》の存在が、スタンダールやオナーの所見にしたが

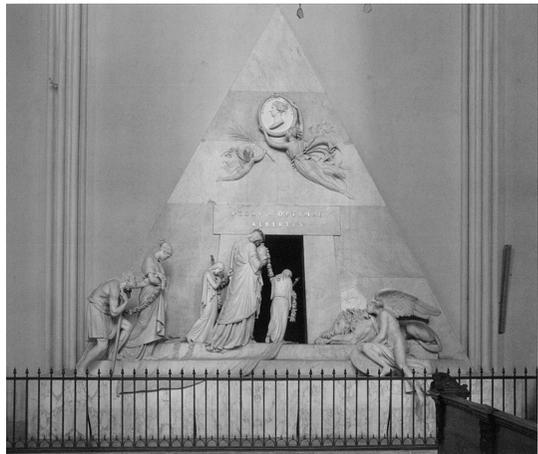


図6 カノーヴァ《マリア・クリスティーナの墓》
1805年、アウグスティーナ聖堂、ウィーン

⁹ Vicario, *op. cit.*, p. 386.

¹⁰ Pietro Selvatico e Vincenzo Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, 1852, p. 182.

¹¹ Stendhal, *Correspondance*, Paris, 1967, vol. ii, p. 133.

¹² Hugh Honour, "Canova's Studio Practice-II: 1792-1822," *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 829 (Apr., 1972), p. 229.

うならば、《カノーヴァの墓》の不手際、さらには彫刻芸術の衰退を、図らずも照らし出すのである。

2. カノーヴァによる墓《クレメンス14世墓碑》

《マリア・クリスティーナの墓》について詳述する前に、カノーヴァによる墓碑彫刻の先行作例を確認しておこう。

前章でふれたように、ローマに入ったカノーヴァが、その名を広く世に知らしめるきっかけとなったのは、一基の墓、《クレメンス14世墓碑》（1787年、ローマ、サンティ・アポストリ聖堂）[図7]の成功であった¹³。同作は当時から、また、その後の美術史の上でも、ジャック＝ルイ・ダヴィッド（Jacques-Louis David, 1748-1825）の《ホラティウス兄弟の誓い》（1784年）とともに、新古典主義の傑作として高く評価されるものである。

像主はクレメンス14世（在位1769-74）。イエズス会の解散を宣言した教皇として知られる。三重冠をかぶり、右手を掲げる彼の座像の真下には簡素ながら重みのある石棺が据えられて、このモニュメントが墓（遺体は納められていないので、正確にはセノタフ／空墓）であることを明らかにしている。その棺に向かって左には、故人との別れを惜しむかのような女性の姿がある。だが、よく見ると右手には嚮を握っている。そのアトリビュートによって、この女性が「節度」のアレゴリーであることがわかる。

様式的には、明確なプロフィール、身体にそって垂下するドレープ等、新古典主義の特徴が顕著である。一方、棺の反対側には、もうひとりの女性が座り込み、俯いている[図8]。悲嘆にくれ、憔悴しきったように見えるが、実は彼女もアレゴリーである。傍らのアトリビュート、小羊によって「謙虚」を表わす。つまり、クレメンス14世は節度ある、謙虚な教皇だった、ということだろうか。石棺のさらに真下には矩形の開口部／通路が設えられ、奥の聖具室に通じている。

教皇像を頂点に、左右にアレゴリー像を配して三角形をつくる墓碑形式は16世紀に生まれ、ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ（Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680）の《ウルバヌス8世墓碑》（1647年、ヴァティカン、サン・ピエトロ聖堂）[図9]によって定式化されたものである。同作の場合、祝福を受ける教皇の下、向かって左に子どもを抱きかかえ、あや

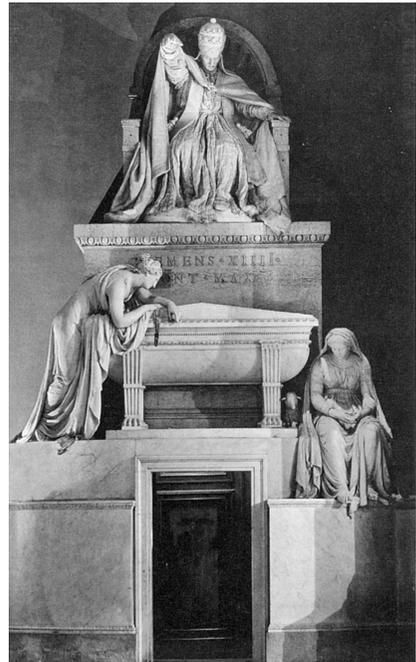


図7 カノーヴァ《クレメンス14世墓碑》1787年、サンティ・アポストリ聖堂、ローマ

¹³ カノーヴァによる墓碑については、あわせて拙稿「セノタフとしての近代彫刻」『ET IN ARCADIA EGO 墓は語るか』（展覧会図録、武蔵野美術大学美術館、2013年、63-69頁を参照。同稿ではカノーヴァによる墓碑を近代彫刻の変容の徴候として捉えている。



図8 《クレメンス14世墓碑》より「謙虚」



図9 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ《ウルバヌス8世墓碑》1647年、サン・ピエトロ聖堂、ヴァチカニ市国

す女性=「慈愛」のアレゴリーが、右には剣と天秤を持つ女性=「正義」のアレゴリーが据えられ、棺を囲むように三角形がかたちづくられる。ベルニーニ晩年の作《アレクサンデル7世の墓》(1678年、ヴァチカニ、サン・ピエトロ聖堂)の場合も、女性=アレゴリー像の数こそ倍増するものの(「慈愛」、「真実」、「節制」、「正義」、基本構成はほぼ同一であり、この形式が、18世紀後半のピエトロ・ブラッチ(Pietro Bracci, 1700-1773)による《ベネディクトゥス14世の墓》(1763年)[図10]まで、教皇墓碑の分野で、連綿と受け継がれた。

さて、これら一連のバロックの墓碑と、カノーヴァの《クレメンス14世墓碑》はなにが異なるのか。様式的には、前者が襲や身ぶりの重畳によって、曲線や斜線を増幅させつつ、教皇のある高みへと観る者を誘うバロックの力動を、多かれ少なかれ示すのに対し、後者はむしろ、直線的に切り分けられたブロック状の台座の並置・積層によって、教皇の姿を我々から遠ざけている。実際にこ



図10 ピエトロ・ブラッチ《ベネディクトゥス14世墓碑》1763年、サン・ピエトロ聖堂、ヴァチカニ市国

の墓を見た新古典主義の理論家、フランチェスコ・ミリツィア（Francesco Milizia, 1725-1798）は言う。「構成は単純なものであり、それ自体困難でいて容易に見える。なんとという静穏さ、なんとという優雅さ、なんとという落ち着き」¹⁴であろうか。

この相違は女性像の身振りにも関わってくるだろう。バロックの墓碑の場合、人物像は感情表現の器というよりも、動性の構成要素として造形的に、全体の律動と同化している。対してカノーヴァが墓碑に据えた二人の身振りは、人物表現として言わば自律しており、哀悼の所作としてもごく受入れやすいものである。そうであるがゆえに、我々は、二人もまた伝統的なアレゴリーであることに、ほとんど意を払わないのではないか。《ウルバヌス8世墓碑》の女性たちが教皇の徳目としていわば“流し読み”されるのとは対照的に、《クレメンス14世墓碑》の二人は、むしろアレゴリーのルールから逃れることで、哀悼の中心となっているのである。

カノーヴァの盟友にして新古典主義の擁護者、カトルメール・ド・カンシー（Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, 1755-1849）もはっきり指摘しているように、カノーヴァは本作において「ついにその作品からつきなみなアレゴリーを排除した」¹⁵のであった。あるいは、後の美術史家、R・ワイトコウアーが述べるように、18世紀には「時間・空間の魔術的変容は過去のものとなった。我々は理性の時代にいるのであって、死の問題へのアプローチは、盛期バロックの空間概念も、精緻きわまりないバロックのアレゴリーも許容しない」¹⁶。それゆえに登場した《クレメンス14世墓碑》なのである。

3. 《マリア・クリスティーナの墓》

《クレメンス14世墓碑》の成果を引き継ぎ、カノーヴァによる脱アレゴリーの帰結となるのが《マリア・クリスティーナの墓》であるが、それには先行するモデルがあった。ジローラモ・ズリアンによって計画され、1790年秋にカノーヴァに依頼されたティツィアーノの墓である。在ローマ大使の職を退き、ヴェネツィアに戻っていたズリアンの趣意は、もちろん祖国の大画家の顕彰であったが、あわせてその栄光にカノーヴァという同時代の芸術家を重ね合わせる意図もあったようだ¹⁷。ズリアンによる一貫したカノーヴァのパトロナージュ／プロモーションである。

カノーヴァによる実作業は早かった。1790年頃に制作されたと思われるモデルには早くもピラミッドが登場する¹⁸。一方のモデルには《クレメンス14世墓碑》に似た人物の配置が確

¹⁴ Paolo Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, 1998, p. 25.

¹⁵ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, p. 41.

¹⁶ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, 1958, p. 295.

¹⁷ Ranieri Varese, "Un'intenzione ritorovata: il bozzetto per il Monumento a Tiziano," *Studi Tizianeschi*, nos. VI-VII, 2011, pp. 117-119.

¹⁸ ピラミッド型の導入については、カノーヴァがローマ滞在初期に関心をもったミケランジェロ・スロットの《アレッサンドロ・グレゴリオ・カッポーニの葬儀記念碑》(1745年)の影響が指摘される。次を参照。Giuseppe Pavanello, *Dentro l'urna confortate di pianto. Antonio Canova e il monument funerario di Maria Cristina d'Austria*, Scripta, Verona, 2012, pp. 14-15.



図11 カノーヴァ、ティツィアーノの墓のモデル(第一段階)、ジプソテカー、ボッサーニョ

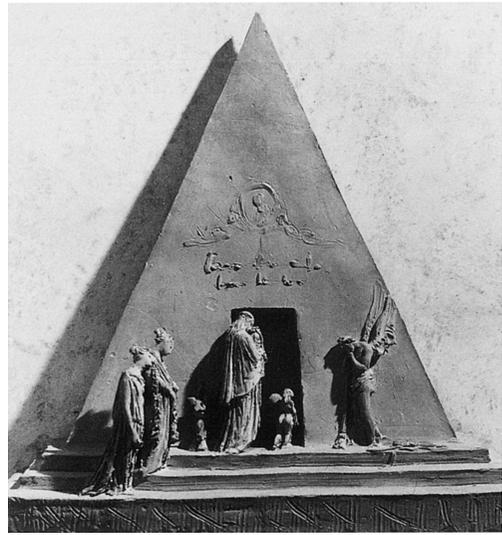


図12 カノーヴァ、ティツィアーノの墓のモデル(第二段階)、ジプソテカー、ボッサーニョ

認される [図11]。他方のモデルには有翼のゲニウスが登場する [図12]。ピラミッドの上部には、どちらもメダイオンが施されている。ティツィアーノの肖像であろう。続く時期、1791-95年頃に制作されたモデルでは棺が消え、代わって開口部が設けられた。人物は立ち姿となり、ピラミッドの内側に向かい歩むように配置される。おそらくはコッレル美術館蔵の素描 [図13] がほぼ最終段階の完成予想図であろう。開口部にもっとも近いのは「絵画」のアレゴリー、その後ろにつづくふたりは「彫刻」と「建築」のアレゴリーと目されるが、そうした修辞以前に、葬列にふさわしい動き・所作が人物像によって示される。一方、向かって右側にはトーチをさかさまにもつゲニウスが座し、もって死のシンボリズムが添えられる。

こうしたモデル制作の進展、着想の具体化とは対照的に、建立計画自体は資金繰りの困難もあってなかなか進まなかった。そこに1795年2月のズリアン逝去が重なる。さらに1797年にはヴェネツィア共和国が解体。ティツィアーノの墓プロジェクトは、完全に実現不可能となってしまった。

祖国の解体、オーストリアによる支配は、無論、ひとつの墓の契約の成否にのみ関わる話ではない。カノーヴァ本人にとっても大きな悲しみであり、かつ生活・活動上の大問題でも

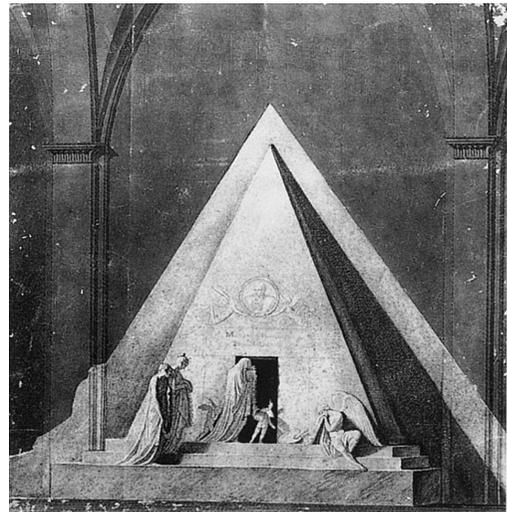


図13 カノーヴァ、ティツィアーノの墓の準備素描、コッレル美術館、ヴェネツィア

あった。1798年5月、彼はローマを離れ、故郷ポッサーニョに移り、さらに7月、ウィーンへと向かう。ヴェネツィア共和国から得ていた年金の維持などをオーストリア側に請いつつ、新たな支配者層との関係構築を進めたが、そのなかでカノーヴァは、チェシン公アルベルトから同年6月に歿したばかりの女公マリア・クリスティーナの墓碑制作を依頼される。8月には両者間のやり取りが始まり、10月、カノーヴァはいったんポッサーニョに戻り、具体的なデザインに取りかかった。

おそらくカノーヴァはごく早い時点から、中断していたティツィアーノの墓のアイデアをウィーンで用いることを考えていただろう。同年11月13日付で、プランの全容を示す素描をウィーンに送っている。アルベルト公は故人の徳を示すアレゴリー像、すなわち、「慈愛」「慈善」「幸福」「剛毅」などの設置を望むが（1799年3月30日の書簡）、カノーヴァの返答（1799年4月）は「慈愛」の設置には同意するも、それに「慈善」の意味を含ませる。「幸福」は外す。「剛毅」の意はライオンの像に含ませる、といったように、要するにアレゴリーとしての女性像の登場を抑制するものだった（「幸福」は最終的にメダイオンを抱え、飛翔する人物像のアレゴリーとして採用された）。この提案の大筋は、ともかくもアルベルトにより承認され（5月15日）、受けて、完成形態を示す素描がカノーヴァから送られた（1799年7月12日）〔図14〕¹⁹。1800年6月までには石膏像のモデルづくりを終え、1805年初めには大理石ヴァージョンが完成。同年6月から設置が始まり、10月に完成、除幕された。

葬列は向かって左からやってくる。最後尾は杖をつく老いた男性だ。すっかり腰の曲がった彼は、若い女性に導かれて、ようやく段を上るところである〔図15〕。その先を進むのは、

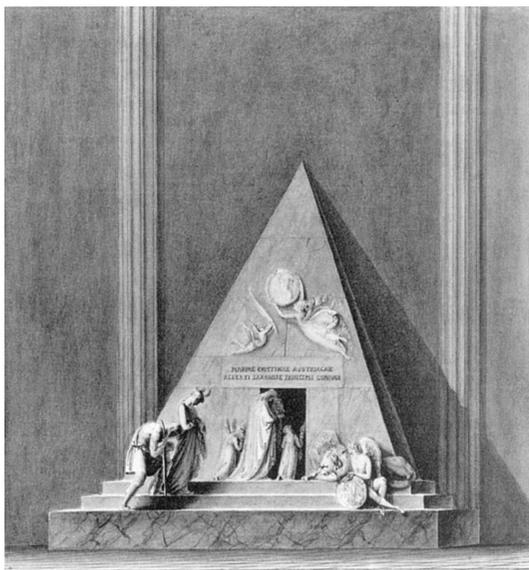


図14 カノーヴァ、《マリア・クリスティーナの墓》の準備素描、1799年、アルベルティーナ絵画館、ウィーン



図15 《マリア・クリスティーナの墓》より、老いた男性と若い女性

¹⁹ Pavanello, *op. cit.*, pp. 17-21.



図16 《マリア・クリスティーナの墓》より、
骨壺を抱えた女性



図17 《マリア・クリスティーナの墓》
より、ピラミッド上部のレリーフ

骨壺を抱えた長身の女性である。彼女はふたりの少女を従えて、墓所に向かって、まさに敷居を越えるところである [図16]。宗教的な修辞抜きに表わされた葬列の自然主義は、抑制されて、ひたすら厳粛である。一方、ピラミッドの右側に控える有翼のゲニウスは、無論、現実の再現ではないが、より普遍的な死の表象として導入され、眠りにつくライオンとともに、荘重な別の時制を暗示する²⁰。ピラミッドの上部で故人の肖像を掲げる女性は、浅浮き彫り（足先）から丸彫的なヴォリューム（頭部）にいたる、きわめて洗練された階調のうちに、自らのアレゴリー像としてのステイタスを暗示する（「幸福」を表わす）[図17]。その左のプットは故人に棕櫚の枝をかざす。ほとんど唯一のカトリックの図像である。その下の銘文も「UXORI OPTIMAE/ALBERTUS（この上なき妻へ/アルベルト）」とあるのみで、宗教的修辞からは遠い。

先に触れた一連の書簡に明らかなように、依頼者アルベルトは後期バロック・カトリック風のアレゴリーの連なりを求めていたのだが、カノーヴァは、むしろそれからの脱却を目指していた。結局、完成作においては、G・パヴァネッコが指摘するように、各像のアトリビュートは外され、アレゴリー性はすっかり弱められた²¹。むしろそれぞれの像に与えられたのは、感情の動きを観る者に想像させる身振りや態度であった²²。アルベルト公にたいす

²⁰ パヴァネッコはこのゲニウスを、他の像との対比において、性別と世代の多様性を巧みに表現する彫刻家の技量を示す要素ともみなしている。次を参照。Pavanello, *op. cit.*, pp. 24-25.

²¹ 一般に、開口部に近い女性を徳 *virtù*、老人の傍らの女性を慈善 *beneficenza*、メダイオンをもつ像を幸福 *felicità*、ライオンを力 *fortezza* のアレゴリーとみる立場が主流だが、アトリビュートを欠くがゆえに確定的ではない。次を参照。Vittorio Malamani, *Canova*, Milano, 1911, p. 102. Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, p. 107.

²² Pavanello, 2012, p. 27.

るカノーヴァの言は明快だ。曰く「私が試みたのは、人物像をアレゴリーというよりも行為となるようにグループ化することでした。（中略）マリア・クリスティーナのモニュメントについては、遺骸を墓室へと運ぶ葬列ということで満足でした。私のこの意図が明白に、皆さんに読み取っていただければ、幸いです」²³。

同時代の評価もアレゴリーよりももっぱら行為、身振りに注目するものであった。ドミニク・ヴィヴァン・ドノン（Dominique Vivant, Baron Denon, 1747-1825）はカノーヴァに宛てた書簡において、生命と動性に満ちた群像を前に感涙に及んだことを伝え、感情をもってこそ評価されるべき彫刻として《マリア・クリスティーナの墓》を絶賛する。曰く「これは彫刻における新しい種類の美です。あなたは大きな問題を解決されました。つまり、この芸術においてはじめて、像の運動に関心が向けられたのです」²⁴。

もちろんカール・ルードヴィヒ・フェルノー（Karl Ludwig Fernow, 1763-1808）のように、アレゴリーの不備を細かく指摘し、また、行列は浅浮き彫りや絵画、あるいは演劇にこそふさわしい形式であり、彫像向きではないと主張する者もいたが、こうした批判はごく例外的であった²⁵。スタンダールは本作を最も美しい墓碑とみなした²⁶。肯定は20世紀にも引き継がれる。第二次世界大戦後のイタリアを代表する美術史家・批評家、G・C・アルガンが、カノーヴァのモノグラフにおいて示した「ウィーンのモニュメントは完全に近代的方法で、対称的な釣り合い抜きに、空間や光のような多様な環境的条件のなかで人物像の移行を捉えた初めての彫刻である」という評価は、その一例である²⁷。

4. ふたたび《カノーヴァの墓》へ

《カノーヴァの墓》に戻ろう。ティツィアーノの墓計画という共通の起源をもつがゆえに、そこには《マリア・クリスティーナの墓》とのきわめて多くの類似点が認められる。設置位置の関係で、人物の進行方向こそ逆にはなっているが（《マリア・クリスティーナの墓》は聖堂の右側廊に、《カノーヴァの墓》は左側廊に設置されている）、ピラミッド、故人のメダイオン、葬列、有翼・裸体のゲニウス、眠れるライオンといった要素は共通である。しかし、それゆえに差異もいっそうきわだつだろう。ウィーンのカノーヴァによる葬列が、細部に多様な変化を織り込みながら、ひとつの流れを成して、ゆるやかに中央へと進むのに対し（各像の衣装の皺襞の複雑な変化を受け止める足元のヴェールの大きな広がりや、先頭を行く像の左足が、その広がりからすっと浮き上がるさまなど、各所に巧みな対比や抑揚が組み込まれていて見飽きない）、ヴェネツィアの葬列の場合、安定した造形をみせる像もあるが、それもまた硬い身体の線を見せる像（たとえばルイジ・ザンドメネギの「絵画」と「建築」）との不調和を拡大し、全体の統一感を損ねている。作家ごとに個別に制作されたせい、細

²³ Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, pp. 205, 213.

²⁴ ドノンからカノーヴァへの書簡（1809年9月12日発信）。次を参照。Pavanello, 2012, 47.

²⁵ フェルノーは《マリア・クリスティーナの墓》を「絵画的造形のヘルマフロディトス」と呼ぶ。Karl Ludwig Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich, 1806, pp. 149-188.

²⁶ Stendhal, *Journal*, in *Oeuvres intimes*, Paris, 1957, p. 1161.

²⁷ Giulio Carlo Argan, *Antonio Canova*, Roma, 1969, p. 93.

かい寸法のずれもありそうだ(遠くローマで制作されたライオンと有翼のゲニウスは、やや間延びしてはいないか)。結局のところ《カノーヴァの墓》は師匠の代表作の流用である。弟子筋の彫刻家がそれぞれに制作した像の寄せ集めに過ぎないと言われれば、確かにそれまでかもしれない。

加えて大きな相違はアレゴリーの強弱である。《マリア・クリスティーナの墓》において、カノーヴァが明確に脱アレゴリーを志向したのに対し、《カノーヴァの墓》においては、女性たちが姉妹芸術(彫刻、絵画、建築)のアレゴリーであることはむしろ前提であり(後述する)、つまり、人工的な記号のルールが前景化している。全般的に19世紀の美術が修辞や理想から離れ、自然主義へと向かった事実を照らせば、ここに明らかなのは師の先駆性と弟子たちの退行である。

彫刻自体の話ではないが、墓の機能についても付言しておこう。《マリア・クリスティーナの墓》はじっさいにはセノタフ(空墓)である。一種の記念碑であり、墓所は別に存在する。それ自体、一般的なことである。一方、《カノーヴァの墓》は本物の墓だ。しかし、埋葬されているのは彼の心臓のみである。その右手はヴェネツィアの美術アカデミーに聖遺物よろしく保管されており、その他の身体は生地ポッサーニョの聖堂内の墓所に収められている。この特異な分葬が、《カノーヴァの墓》の位置づけをいっそう不安定にしている。生料のモダニスト、R・ロンギは、かつてカノーヴァを「生きる屍」と揶揄したが、この軽口もひとところにおさまらぬ墓からの連想のようである²⁸。

もちろん、すべての論者が低評価ないし判断停止・保留というわけではない。P・シュプリンガーと前川久美子のように、別の論点から《カノーヴァの墓》の特徴、史的意義に迫る者もいる。『アルス・ロンガ 美術家たちの記憶の戦略』(2020年)において、彼らは近代の芸術家礼賛の類型として、代表作をその作者と同一視し、前者のイメージをもって後者を記念する例を、ドニの《セザンヌ礼讃》から、ロダンの墓やマレーヴィチの葬儀(前者では《考える人》が、後者では《黒の正方形》が利用される)まで多数指摘するが、その最初期の事例が《カノーヴァの墓》なのである²⁹。同作以外にも、ドメニコ・マネーラ(Domenico Manera, 1772-1825)によってアゾロに、デ・ファブリスによってローマにカノーヴァの碑がたてられたが、いずれにおいてもカノーヴァの代表作が引用されて、作品と作者の不離が強調された³⁰。『アルス・ロンガ』では、さらに作品集成(コルプス)の出版事業やアトリエへの関心=聖地化、さらには芸術家個人に捧げられた美術館の形成などが近代的芸術家崇拝の媒体として挙げられているが、そのすべてにおいて、カノーヴァの生前・歿後の個々の動向・展開は、先駆的ないし最初期の事例となるのである。いわゆるモダニズム、フォーマリズムの美術史においてはその名を省かれがちなカノーヴァであるが、こと近代的な芸術家像の形成という観点からすると、その存在はきわめて重い。そして、その重心のひとつこ

²⁸ ロベルト・ロンギ『芸術論叢 I』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1998年、238頁。

²⁹ ベーター・シュプリンガー、前川久美子『アルス・ロンガ 美術家たちの記憶の戦略』工作舎、2020年、25-98頁。

³⁰ 同上、34-35頁。マネーラの作品(1825年)には、カノーヴァの《スチュアートの墓碑》(1819年)の死のゲニウスが、デ・ファブリスの作品(1832年)には、カノーヴァの《三女神》(1816年)が引用されている。

そ《カノーヴァの墓》なのである。

5. 近代モニュメントの起源

シュプリンガー－前川の論点は非常に重要であり、とりわけ“死後の”カノーヴァの近代性を語るすぐれた研究である。一方、本稿においてあわせて指摘したいのは、《カノーヴァの墓》のさらに別の位置づけ、すなわち、それが近代的モニュメントのひとつの起源をしるす可能性である。

《マリア・クリスティーナの墓》と《カノーヴァの墓》の比較を通じて明らかになったのは、創造性継承の困難のみではない。アレゴリーへの回帰である。先述の通り、前者の特質ないし近代性は、人物像による行為の描写への移行であった。少なくともカノーヴァにとっては、像はもはやアレゴリカルな意味の容器ではなくなったのである。この脱アレゴリー性は、19世紀後半の自然主義的傾向の萌芽であり、さらにはロダンによる造形的ヴィタリズムに到達するモダニズム彫刻史の端緒と言ってよいだろう。ところが、カノーヴァが到達したこのプロト自然主義は、追隨者たちには採用されず、《カノーヴァの墓》の身体はアレゴリカルな意味の容器へと引き戻されたのである。以下、その経緯や背景を確認しよう。

まず見ておきたいのは、カノーヴァ歿後間もない1822年12月25日、ヴェネツィア・アカデミー学頭、レオポルド・チコニャーラ (Leopoldo Cicognara, 1767-1834) によって公開されたモニュメント建立趣意書である³¹。要約すれば以下の内容となる。すなわち、ヴェネツィア・アカデミーとして、カノーヴァを顕彰するための全ヨーロッパ的な寄付金募集を開始する。自発的な寄付であれば、わずかな金額でも歓迎される。寄付者の身分は問わない。ひとつのモニュメントを求める気持ちがあれば、じゅうぶんである。ところで、生地ポッサニーニには聖堂が建設中であり、そこにカノーヴァの遺体はおさめられる。しかし、彫刻家が未来に向けて全ヨーロッパ的に顕彰されるには、ミケランジェロのモニュメントがフィレンツェに、同郷人や門弟によってつくられたように、「主要なモニュメントはなんとしても、そのひとの始まりの場所あるいは終焉の場所につくられねばならない」。ゆえにヴェネツィア（カノーヴァはヴェネツィアに歿した）、「卓越した同朋たち、ファリエル、ズリアン、レッツォニコがこの世紀の才能を支え、励ましたヴェネツィア」を建設地とする³²。

デザインについて、ズリアンの求めに応じてカノーヴァが「もうひとりのヴェネツィア芸術の輝かしい偉人の記憶を讃える」ためにつくった粘土モデルを利用する。制作について、ひとりに任せてはヴェネツィアの芸術家たちの高まる気持ちを満足させることはできない。妥当な考えとして、カノーヴァゆかりの複数の作家に制作を委ねることにする。コンクールを催して、イギリス人、プロシア人、イタリア人らに任せることもできるだろうが、この際、無用の議論は避けて、妥当な成果をすばやく確保したい。

³¹ Arnaldo Bruni, Manlio Pastore Stocchi, Gianni Venturi (eds.), *Biblioteca canoviana ossia raccolta delle migliori prose, e de' piu scelti componenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, IV, Bassano del Grappa, 2005, pp. 173-180.

³² ファリエル (Giovanni Falier)、ズリアン (Girolamo Zulian)、レッツォニコ (Ludovico Rezzonico) は、カノーヴァの初期の活動を支えたヴェネツィアのパトロンたちである。

以上のような内容の趣意書によって方向づけられたプロジェクトの着実な進展は、1823年に出版された『カノーヴァ文献集成』第3巻に、口絵として線画による完成予想図が示されている点にも見て取れよう [図18]³³。この図はじっさいの完成作とほぼ同一であり、結果的に、チコニャーラ本人あるいはその周辺による当初の図像プログラムの完遂、逆に言えば、チコニャーラによって選抜された個々の彫刻家に与えられた裁量の狭さが想像される。

モニュメントの進捗はメディアのなかでも取り上げられている。『ガゼッタ・プリヴィレジャータ・ディ・ヴェネツィア』1823年7月4日号の付録記事「ヴェネツィアのカノーヴァのモニュメント」は、デ・ファブリスが手がけたゲニウスやリナルディのライオン（「ヴェネトのライオン il Veneto Leone」）「ヴェネツィアのシンボル simbolo veneziano」と記されている）などのモデル（石膏像）の完成を伝え、かつ、大理石像への期待を語る³⁴。翌年5月1日付の『ガゼッタ〜』にはカノーヴァのモニュメントのための基金運営委員会 La Commissione amministratrice dei fondi からの報告が掲載されている³⁵。それによれば、石膏の原寸モデルを大理石に移す準備が彫刻家それぞれのスタジオで進行中。フラーリ聖堂では像を設置するための建築構造がすべて完成。基金の状況について、オーストリア皇帝を筆頭に、多くの方々から寄付を得ているが、さらなる寄付をもって、敬愛 pietà と祖国への愛 amor patrio を示していただきたい。もってカノーヴァの名声を過去のものにせず、後世に伝えたいと訴える。報告者筆頭はチコニャーラである³⁶。

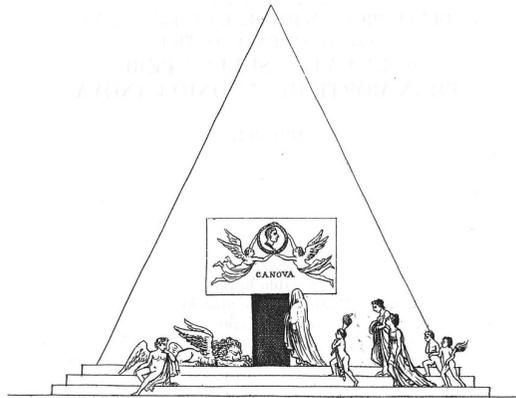


図18 『カノーヴァ文献集成』第3巻口絵、1823年

最終的に、ヴェネツィア、オーストリアはもちろん、フランスや英国、ロシアからも寄付は集まり、モニュメント建設の財源はじゅうぶん確保された（4238口。総額118,038.45オーストリアリラ）³⁷。完成に向けての実作業はバルトロメオ・フェッラーリとルイジ・ザンド

³³ Bruni et al, *op. cit.*, III, frontispiece.

³⁴ Appendice “Monumento a Canova in Venezia,” *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, 4 Luglio 1823.

³⁵ Appendice, Varietà, *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, 1 maggio 1824.

³⁶ チコニャーラ以外に、Antonio Diedo, Angelo Papadopoli, Francesco Dott. Aglietti が名を連ねる。

³⁷ Elena Catra, “Il cenotafio ad Antonio Canova (1822–1827) e il Monumento a Tiziano Vecellio,” Elena Catra, Isabella Collavizza, Vittorio Pajusco (eds.), *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*, Treviso, 2017, p. 24.

メネギ主導で進められ、1827年6月1日、晴れて除幕の日を迎えた。あわせて発行されたパンフレットは、「この常に極めて美しき我らが大地」「ヴェネトのフェイディアス」といった文飾を重ねつつ、また、「ヴェネツィアのアペレス」ティツィアーノの墓との関わりを説き、さらに主たる女性像が「彫刻」「絵画」「建築」の姉妹芸術のアレゴリーであることを解説する。加えて22編の詩をもって、カノーヴァを、あるいはカノーヴァを生んだ故国ヴェネツィアを讃える³⁸。

以後もカノーヴァのモニュメントは、ヴェネツィアの見どころとされていたようである。E・パオレッティの著書『花のヴェネツィア：ヴェネツィアの絵画とモニュメント、景観、風習』（1840年）のフラーリ聖堂の箇所にも《カノーヴァのモニュメント》についての記述が認められる。

（ジョヴァンニ・ダ・ペーザロのモニュメントの）すぐあとに、全ヨーロッパの支援で1827年に建てられたカノーヴァのモニュメントがある。表わされているのは、ゲニウスに導かれた三姉妹芸術が、この偉大なる芸術家の墓に涙を落とし、花を散らすところである。このモニュメントのモデルは、同じ場所（フラーリ聖堂）に設置し、ティツィアーノ・ヴェチェッリオの思い出を讃えるものとして、カノーヴァによって与えられていたものである。（中略）モニュメントの像をつくった芸術家はザンドメネギ、フェッラーリ、ファブリスらである。我々としてはこの素晴らしい芸術の競い合いで誰が勝利の棕櫚を手にするか判断することは差し控えよう³⁹。

棕櫚を手にしたのは、むしろチコニャーラであったかもしれない。常にヴェネツィアの市民生活の中心でありつづけたフラーリ聖堂において、ルネサンスの巨匠ティツィアーノと同時代のカノーヴァをつなぎ、芸術の姉妹たちを明確に葬列の主役に押し上げることで、彼はヴェネツィアの永きにわたる芸術的卓越を誇示しながら、一種の文化的アイデンティティの形成を進めている（きわめてリソルジメント的である）。また、ゲニウスをそもそもの霊的な存在から三芸術の才能 *genii* にすっかり読み換えたところには、近代の芸術家崇敬・天才崇拜の浸透も看取されるだろう。

つまり、この墓は、弟子たちの分業によって、あるいはチコニャーラの過度の介入のせいで、前近代的な表現様式に退きつつも（明確なアレゴリーの利用⁴⁰）、その一方で、近代的なモニュメントの形式や主題・機能に、むしろ接近しているのではないか。

ここで言う近代的モニュメントとは、人物の顕彰や事績の記念として建立される公的な構築物である。革命によってモニュメントの先進地となったフランスを見れば、ヴァンドーム広場の円柱（1810年）や、その後のエトワール広場の凱旋門（1836年）が初期の重要な事例となる。さらに、1870年代から次世紀にかけて、「彫像熱狂 *statuomanie*」という言葉が生

³⁸ *Per la inaugurazione del monumento eretto ad Antonio Canova in Venezia*, Padova, 1827.

³⁹ Ermolo Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, vol. III, Venezia, 1840, p. 98.

⁴⁰ チコニャーラは、モニュメントにおける単純、優美、明白なアレゴリーの使用を重視する。次を参照。Leopoldo Cicognara, "Delle allegorie nei monumenti," *Giornale di Belle Arti*, settembre 1833, pp. 233-239.

まれるほどの異例のモニュメント建立ブームがまき起こる⁴¹。M・アギユロンが指摘するように、第三共和政の相対的に自由主義的で非宗教的、かつ愛国的な傾向が、この熱狂を支えていた⁴²。《四大陸》(ジャン＝バティスト・カルポー作、1872年)、《共和国の勝利》(ジュール・ダルー作、1879年)、《マリアンヌ》(レオポルド・モーリス作、1883年)などが次々と出現した時期である。

モニュメントとしての彫刻を肯定・歓迎する雰囲気は、「彫像熱狂」時代以前に醸成されていたのだろう。例えば、ゴドフロワ・カヴェニャックは早くも1834年には「彫像はそれ自体でじゅうぶんモニュメントの役割を果たしている。彫像が絵画より民主的だと言われるのは、より素朴で荘重であり、彫像が公共広場や、広大な場所や、想像力が生み出すとともに想像力をかきたてる象徴的な図像にも適しているからである」と主張している⁴³。シャルル・ボードレルの1859年のサロン評にも、この文脈で注目したい。

アポローンと美神たちは、傲然たる亡霊さながら、その神々しい形態を薄暗がりのなかに際立たせて、貴君の思考を監視し、勉学に立ち会い、崇高なものへと貴君を励まします。(中略)石の亡霊は数分のあいだ貴君をつかまえて、地上のものならぬ事物に思いを致すよう、過去の名において貴君に命じます。かくのごときが彫刻の神々しい役割です⁴⁴。

近代絵画の擁護者、ボードレルが、彫刻全般を「退屈」とみなして低く評価していたことを思えば、この肯定感はまったく意外なことだが、翻って、モニュメントへの関心がいかに広く分かち合われていたかを示す例となるだろう。

以上のようなパリないしフランスの状況を、近代化、国民国家形成の階梯に応じて他国も追うことになるのだが(近代日本の銅像熱もここにつながる)、ヴェネツィアにおける近代モニュメントへの意識の覚醒は、同地の美術アカデミー秘書を務めていたF・ザノットによる『ヴェネツィアの有名モニュメント』(1839年)の出版からもじゅうぶん窺えよう。そこにはカノーヴァの墓を含め、モニュメントの名のもとに88体の像の図版と解説が収められているが、そのほとんどが政治家や軍人、医者、芸術家など、いわゆる偉人に捧げられたものであり(聖職者・宗教関係は7体のみ)⁴⁵、宗教的権威から分かれた近代モニュメントの世俗的性格が顕著である。

つまり、イタリア王国形成以前の、オーストリア支配下の旧ヴェネツィア共和国内におい

⁴¹ 「彫像熱狂」という語の初出は1879年に遡るが、歴史家ギュスターヴ・ベサールの1911年の著書『パリの彫像熱狂～彫像濫用に関する批判的研究』*Statuomanie parisienne. Etude critique sur l'abus des statues*によって、その使用が広がった。なお、1800年から1870年にかけてパリに設置された像は25体。一方、1870年から1911年の設置は150体を数えた。次を参照。Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, Bern, 2007, pp. 150-151.

⁴² Maurice Agulhon, "La « statuomanie » et l'histoire," *Ethnologie française*, t. 8, no. 2/3, 1978, p. 148.

⁴³ Godefroy Cavaignac, "Monuments revolutionnaires," *La Revue republicaine*, novembre 1834, tome III, p. 153.

⁴⁴ 『ボードレル全集Ⅲ 美術批評 上』阿部良雄訳、筑摩書房、1985年、368-370頁。

⁴⁵ Francesco Zanotto, *I monumenti cospicui di Venezia*, Milano, 1839.

でも、いや、むしろそこが民族的緊張の坩堝であればこそ、いっそうモニュメントへの関心、その政治的含意は高まっていたのではないか。この高揚は、イタリア半島全域におけるリソルジメント、建国の気運にも導かれて、ヴェネツィア島内でもダニエーレ・マニン（ルイジ・ボッロ作、1868年）、ヴィットリオ・エマニエーレ2世（エットーレ・フェッラーリ作、1887年）、ジュゼッペ・ガリバルディ（アググスト・ベンヴェヌーティ作、1887年）、パオロ・サルピ（エミリオ・マルジーリ作、1892年）などのモニュメント建立へとつながっていく。そうしたヴェネツィア版「彫像熱狂」の起源のひとつとして1827年の《カノーヴァの墓》を位置づけ、他の19世紀のモニュメントとの異同や関係を見直すことは重要であろう。というのも、その墓は「彫刻の死」である以上に、本稿で指摘したように、偉人の倣をもって地域のアイデンティティとその文化的卓越を謳う、最初期の世俗の祭壇だったからである。

おわりに

ヴェネト美術史を専門とするG・バルビエリによれば、《カノーヴァの墓》は、カノーヴァ研究で知られる美術史家、E・バッシヤパヴァネッロらに分析されることはなかったし、広く熱狂を引き起こすこともなかった。尊重はされても、卓越したというほどの水準ではない共同制作者たちの成果に対する同時代の記述も慎重なもので、カノーヴァ本人に向けられるような称讃からはほど遠かった。V・マラマーニはこの墓を「キリスト教聖堂よりも墓所向きだ」と記すことになる。しかし、その形式自体、避けがたいものだった。というのも、外国人を広く巻きこむ、大きな資金集めが必要だったからだ⁴⁶。

バルビエリの指摘の最後の箇所は、19世紀ヴェネツィアの社会的コンテクストを踏まえた分析として正鵠を得るものである。このモニュメントのとりわけ芸術作品としての不首尾は否定しがたいが、そこには個別の事情や制約があったということだ。つまり、作品としての鑑賞性よりもモニュメントとしての公共性が勝ったということだが、このこと自体が、まさしく近代（19世紀）彫刻の初期条件を明らかにするだろう。もはや宗教的文脈の厚い庇護を受けることはできず、一方、ジャンルとしての低評価を被るなかで（ロマン主義以後の絵画の優越）、近代的なモニュメントへの関心に活路をみいだす彫刻家たち。その活動にあらためて注目することは、今日なお優勢なロダン中心の近代・ポスト近代彫刻史によって、ひとしなみに過去の彫刻実践として括られる事例のなかに⁴⁷、近代彫刻の別の範囲、異なる文脈を探る試みに他ならない。本稿による《カノーヴァの墓》への着目が、その一例・一助となれば何よりである。

⁴⁶ Giuseppe Barbieri, "In morte delle arti sorelle. La commedia delle esequie solenni di Canova, Palladio, Tiziano," *Il Veneto e L'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, 1989, p. 82.

⁴⁷ ロダンを軸に近代・ポスト近代彫刻史を論じる影響力のある研究として、次を参照。ロザリンド・クラウス「展開された場における彫刻」、『アヴァンギャルドのオリジナリティ モダニズムの神話』谷川渥・小西信之訳、月曜社、2021年。クラウスは初期近代の彫刻の条件やモニュメント自体の近代性にはとくに触れない。

本稿は科学研究費補助金(課題番号:20K00170)による研究成果の一部である。

(2021年10月31日受理, 11月16日掲載承認)

挿図出典

図1-4: 執筆者撮影

図5, 6: Elena Catra, Isabella Collavizza, Vittorio Pajusco (eds.), *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*, Zel Edizioni, Treviso, 2017

図7, 8, 10, 11, 14-17: Giuseppe Pavanello, *Dentro l'urne confortate di pianto. Antonio Canova e il monumento funerari di Maria Cristina d'Austria*, Scripta, Verona, 2012

図9: Charles Avery, *Bernini: Genius of the Baroque*, Thames & Hudson, London, 1997

図12, 13: Ottorino Stefani, *Antonio Canova. La Statuaria*, Electa, Milano, 1999

図18: Arnaldo Bruni, Manlio Pastore Stocchi, Gianni Venturi (eds.), *Biblioteca canoviana ossia raccolta delle migliori prose, e de' piu scelti componenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, IV, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il neoclassicismo, Bassano del Grappa, 2005

