

ヴェネツィア美術の官能

その構成要素

石井元章

サマリー

本稿は、ティツィアーノ作《ウルビーノのヴィーナス》から説き始め、15~16世紀のヴェネツィア美術における官能的な主題を描く作品を扱う。そこに見られる官能性に共通の要素、すなわち「官能の構成要素」とも呼べる特徴を、古代作品を模倣するルネサンス期特有の特徴、それを版画に求める16世紀に始まる傾向、そして当代の娼婦や若いカップルを古代の神々に準えて表現するヴェネツィア独自の「見立て」という手法に着目して、具体例を挙げながら分析する。加えて、作品の大きさが設置場所と機能に連動していることを指摘し、彫刻と絵画の関係にも触れる。これらの点に、ルネサンス期ヴェネツィア美術の本質が見て取れる。

1. はじめに 《ウルビーノのヴィーナス》をめぐって

15世紀末から16世紀にかけてのヴェネツィア共和国では、官能的な裸体画や彫刻が数多く制作され、それらにはいくつかの共通の特徴が見出せる。大きく4つに分類できるこの特徴を、本稿では官能の「構成要素」と呼ぶことにする。①作品の大きさとその設置場所、②見立て、③古代作品や同時代版画からの図像の借用、そして④ヴェネツィア(Venezia)とウェヌス(イタリア語でVenere ヴェネレ)の類似という4つの「構成要素」を本稿では先行研究に基づき、順に検討していく。①作品の大きさとその設置場所は、ルネサンス期ヴェネツィアに限らず美術作品一般に言える点であるが、小型の作品が寝室などの私的な場所に置かれることで官能性溢れるテーマの選択へと結びつくことになる。③図像借用は、程度の差はあれ、ルネサンス期の美術作品全般に見られる特徴である。一般に、作家たちはイタリア半島各所に残るローマ時代の丸彫り彫刻や石棺浮彫を14世紀以降盛んに模写し、その形態を自らの作品に援用した。これに対して、②の見立てと④ヴェネツィア/ヴェネレの類似はまさに15世紀から16世紀のヴェネツィ

アの作品に特徴的な要素といえることができる。後者は、共にVene-を含む言葉の近似に加え、ヘシオドスの『神統記』が語る海からの生まれが双方に共通すると、研究者デイヴィッド・ロザンドは述べる¹。本稿は、先行研究が指摘する個々の要素を検討し、ルネサンス期ヴェネツィア美術の本質を探ることを目的とする。



図1 ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》

官能性がよく現れた典型的な作例としてティツィアーノ・ヴェネチエッリオ(Tiziano Vecellio 1487?-1576)のいわゆる《ウル

ビーノのヴィーナス》(1538年以前、119 x 165 cm、フィレンツェ、ウッフィーツィ美術館、図1)²を取り上げよう。この作品が女神ウェヌスを描いたものか、それとも実在の女性を描いたものかについては、長い議論がある³。本作の注文主で、後にウルビーノ公爵となるガイドバルド・デラ・ローヴェレ (Guidobaldo della Rovere 1514-1574) が、1538年3月9日付書簡で本作を指すと考えられる「la donna nuda (裸の女)」⁴を入手するよう、ウルビーノ駐箚ヴェネツィア共和国大使ジャン・ジャコモ・レオナルディ (Gian Giacomo Leonardi 1498-1562) に繰り返し催促したことから⁵、本作は1538年に完成されたと考えられている。公爵家の末裔、ヴィットリア (Vittoria della Rovere 1622-1694) が1634年にトスカナ大公フェルディナンド2世・デ・メディチ (Ferdinando II de' Medici 1610-1670) に嫁いだことから、本作はフィレンツェにもたらされた⁶。ウルビーノ公の所蔵品であったうえ、裸の女性を描いた作品のため、一般に《ウルビーノのヴィーナス》と呼び習わされる。本作の大きさは縦119cm、横165cmであり、おそらくはウルビーノ公の寝室に置かれたであろうと推測される。官能的な絵にふさわしい私的な場所である。本作に代表される女性の裸体画は、当時 *poesie* 「詩」または *favole* 「寓話」と呼ばれ、聖なる主題から離れた作家の自由な発想に基づく作品と考えられる⁷。

研究者フィリップ・ベドロッコは「いかなる理想化の影もとどめず、ヴィーナスはただひたすら肉体的な愛の女神、いわば寝室の高級娼婦として描かれているのである⁸」と述べる。確かに、彼女が右手に持つ赤い薔薇、つまりカリュドーンの猪狩で死んだ、愛するアドニスに駆け寄る際に棘を踏んでウェヌスの血で赤く染まった女神の聖なる花や、窓枠に置かれたウェヌスの聖なる木で、永遠の愛を象徴するミルテ (ギンバイカ) の鉢植、そして何よりその豊満な肉体が、この女性をウェヌスと同定するのに大きく力がある。このように作者ティツィアーノは、地中海世界で長い伝統を持つ象徴、シンボルをそこここに配することで、実在の女性をウェヌスに見立てるという「見立て画」の操作を行なうと共に、横たわる女性像の版画をその先行例とした。このように構成要素は単独ではなく、重複して現れる場合が多い。それをこれから検証していこう。

2. 大きさと設置場所(私的目的)

イタリアの歴史家カルロ・ギンズブルグはエロティック絵画の規範について論じた優れた論考「ティツィアーノ、オウイディウス、そして16世紀のエロティック絵画の規範」の中で、16世紀のイタリアでは一般的に図像の流布回路に公的なものと私的なものがあり、前者は広範囲に流布し、後者は社会の上層階級に限られたという⁹。「公的」とは屋外や聖堂など多くの人の目に触れる場所を、「私的」とは上層階級の私邸などを念頭に置く。



図2 ジョヴァンニ・ベッリーニ《サン・ジョッペの祭壇画》



図3 ジョヴァンニ・ベッリーニ《聖なる寓意》

そのことを、例えばティツィアーノの師ジョヴァンニ・ベッリーニ (Giovanni Bellini 1430ca.-1516) の二つの作品を比較して考えてみよう。図2はヴェネツィア本島の北西部に位置する庶民的なカンナレージョ地区に建てられたサン・ジョッベ聖堂に1488年に設置された通称《サン・ジョッベの祭壇画》(1480-85年頃か、471 x 258 cm、ヴェネツィア、アカデミア美術館)である。ウッフイーツイ美術館所蔵の図3の作品は一般に《聖なる寓意》(1490~1500年頃か、73 x 119 cm、フィレンツェ、ウッフイーツイ美術館)と呼ばれ習わされているが、その制作年代と主題の解釈は長く議論の対象となっている。祭壇画は多くの信者が眺める公的な場所に置かれるため、それにふさわしく正面観で大型の板に描かれる。私邸に置かれた小型の《聖なる寓意》の高さは祭壇画の約6.5分の1であるが、描かれた空間は祭壇画のそれを引き延ばして90度右に回転させたものである¹⁰。描かれた人物を比べると、祭壇画で聖母の膝に抱かれた幼子イエスは、《聖なる寓意》では玉座に座る聖母の手をすり抜けて、画面中央に描かれた木の向かって左側に立つ。祭壇画で聖母子の前でリュートやヴィオラ・ダモーレを奏でる奏楽天使たちは、《聖なる寓意》の画面中央で幼子イエスと共に、『旧約聖書』『創世記』に登場する善悪を知る知恵の木を象徴する木を揺らし、落ちたその実を集めている。また、祭壇画に描かれた6人の聖人のうちヨブとセバステアヌスは、《聖なる寓意》ではテラスの右側に立っている。ヴェネツィアにおける信仰の中心サン・マルコ聖堂の内部を彷彿とさせる厳かな光に包まれた祭壇画の閉鎖された空間は、《聖なる寓意》では広々とした、しかし謎に満ちた空間へと変化する。

これらの違いは、祭壇画が公の場所に置かれることを目的に描かれたのに対して、《聖なる寓意》が個人の邸宅、例えば研究者フーセによるとマントヴァ宮廷のイザベッラ・デステの書斎に置かれるために描かれたことに由来すると考えられる¹¹。言葉を変えると、美術作品にはもともと担うべき機能があり、それによって大きさが異なる。もちろん、時代ごとの技法や支持材の材質による違いも看過できない。

3. 見立て

前述のギンズブルグは、また「16世紀の性的想像力は、古代の神話をその主題と形式の貯蔵庫にしていた」、「ヴェネツィア派の娼婦の肖像などは、しばしば薄い神話のベールを身にまとっているのである」¹²と述べる。この「神話のベール」とは何を意味するのであろうか？



図4 ジョルジョーネ《ラウラ》

ジョルジョーネは裏面に1506年の年記のある通称《ラウラ》(1506年、41 x 33.5 cm、ウィーン美術史美術館)で、女性の後ろに月桂樹を描く(図4)。イタリア語でlauro(月桂樹)が「純潔」を象徴し、彼女が当時の結婚式用ヴェールを被っていることから、貞節を守る若い花嫁の毛皮の外套の下から覗く豊かな乳房が花嫁の愛と誘惑、豊潤と多産を表すと考えられることがある一方、高級娼婦の肖像とも見られる。どちらにしても、本作が胸をはだけた女性像の嚆矢であることは間違いない。



図5 ティツィアーノ《フローラ》



図6 パルマ・イル=ヴェッキオ《フローラ》

次に、有名な2枚のいわゆる《フローラ》を比較しよう。図5 (80 x 63 cm、フィレンツェ、ウッフィーツィ美術館) はティツィアーノが1515年頃に、図6 (77.5 x 64.1 cm、ロンドン、ナショナル・

ギャラリー) は彼よりやや年上のヤコポ・ネグレッティ、通称パルマ・イル=ヴェッキオ (Jacopo Negretti, Palma il Vecchio 1480-1528) が1520年頃に描いた。ジョルジョーネの弟子に当たるティツィアーノが兄弟子の開拓した新しい絵画領域を引き継ぎ、それをパルマが広めた形である。描かれた女性の像主は、ふたりとも手に花を持っており、そのため古代の春の女神《フローラ》(花の意) と呼ばれるが、高級娼婦の肖像と考えられている¹³。つまり、モデルの高級娼婦はギンズブルグが言うように春の女神として「薄い神話のベールを身にまとっている」のである。

このふたりの《フローラ》はどちらがより官能的だろうか? ティツィアーノ独特の柔らかな光の中に描かれた《フローラ》の肌は温かみを感じさせ、パルマ・イル=ヴェッキオの《フローラ》の陶器のような艶やかな肌は、滑らかな触感を思い起こさせる。このふたりの女性は共にカミーチャ (camicia) と呼ばれるシャツを着ている。イタリア語では今でも、男女用ともにシャツはカミーチャと呼ぶ。ここに描かれたカミーチャは15・16世紀のヴェネツィアで性差なく着用されたもので、襟に紐を通し、それを閉めたり緩めたりすることで、胸部をどこまで晒すか決めることができた。その上に上着を羽織り、その隙間から白いカミーチャを引っ張り出して、見た目のアクセントにしていた。このふたりのフローラは共に、そのカミーチャを非常にうまく使って、官能性を演出している。『ヴェネツィアのルネサンス芸術』の中の絵画編を担当したノルベルト・フーセ¹⁴は、両者を比較して、パルマ・イル=ヴェッキオの作品の方が官能的だと言う。それはパルマの描く女性では、肩にかかったカミーチャが次の瞬間にはらりと落ち、豊満な肉体が見えるかもしれないという高揚感を見る者に与えるからだという。確かにティツィアーノのフローラの右肩に掛かったカミーチャはしっかりと肩に引っかかり、落ちてきそうにない。

聖地エルサレムがイスラム教徒に侵略された7世紀以降、ヴェネツィア共和国は聖地巡礼のために現代の旅行代理店のような活動をし、地中海クルーズの拠点となっていた¹⁵。その後、ヴェネツィア自体の持つ世にも稀な美しさが注目されるようになると、その旅行者を対象とした、一番古い職業とも言わ

れる娼婦が街に増えていく。1500年には6800人も娼婦がいたという記録もある¹⁶。訪問客の社会階層に合わせ、ヴェネツィアにはさまざまな階級・種類の娼婦がいた。街中に今も残る「ponte delle tetteおっぱい橋」と呼ばれる橋があり、その橋の上や近くで、下級娼婦たちはカミーチャを胸の下まで下げ、乳房を晒して客引きをしたという。

他方、高級娼婦たち(cortigiane)は、ヴェネツィア共和国政府にとって重要な国賓や外交官の接待を任された。彼女たちは国の最も重要な図書館であるマルチャーナ図書館(Biblioteca Marciana)に、女性で唯一入ることを許され、そこで外国語や歴史、外交の勉強をした。社会的にも重要な役割を担った高級娼婦たちが描かれたのが、この《フローラ》のような作品と考えられる。ただ、これらの肖像画は依頼主の名がほとんど知られていないため、高級娼婦自身やパトロンが依頼したのか、画家たちが自ら好んで描いたのかは不明である。画家が描く時に、単なる肖像でなく、古代の女神として現代のコスプレに近い感覚で描いたのが《フローラ》である。ギンズブルグがいう「薄い神話のベール」とは、その遊び心を古代に求める態度を言うのである。



図7 バルトロメオ・ヴェネト《フローラとしての若い女性の理想化された肖像》

同じ1520年代の作品とされるバルトロメオ・ヴェネトの《フローラとしての若い女性の理想化された肖像》(1520年頃、43.6 x 34.6 cm、フランクフルト、シュテーデル美術館、図7)は、

教皇アレクサンデル6世の非嫡出の娘で、後にフェルラーラのアルフォンソ1世・デステに嫁ぐルクレツィア・ボルジアを描いた作品と考えられている¹⁷。謎に包まれたこの画家は、16世紀初頭のフェルラーラ宮廷に滞在したことが知られており、彼らしい技巧に富んだ表現が細かく描かれた波打つ金髪に見て取れる。控えめに描かれた胸は、彼女に中性的な魅力を付与する。しかし、古代の花の女神に模するため、植物の冠を頭に載せ、野の花を手を持たせるコスプレには欠けていない。

短剣を持たせて《ルクレツィア》と題したティツィアーノの肖像画もある(例えば、ティツィアーノ《ルクレツィアとタルクィニウス》、1515年頃、82 x 68 cm、ウィーン美術史美術館)。歴史上のルクレツィアは、共和国・帝国に先立つローマ王国の最後の王タルクィニウス・スペルプスに凌辱され、父と夫に手紙でそれを告げた後に、短剣で自害する古代史上の女性であるが、ルネサンス期に女性の「貞節」の美德を表すためにしばしば描かれた。

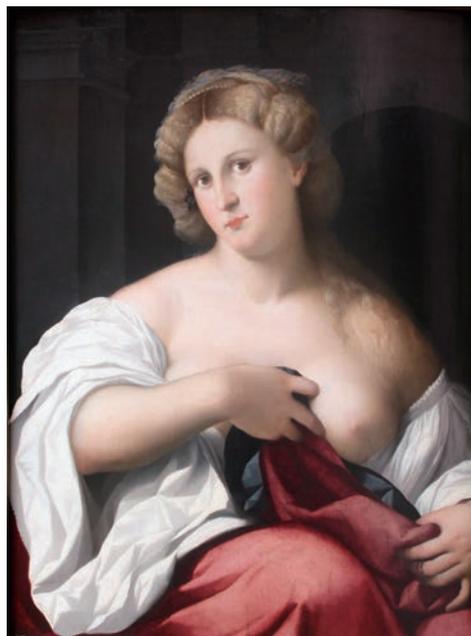


図8 パルマ・イル＝ヴェッキオ《高級娼婦の肖像》

他方、パルマ・イル＝ヴェッキオの描く《高級娼婦の肖像》(79.1 x 59.7 cm、ベルリン国立美術館、図8)は、花などの持物を持たず、単に高級娼婦の肖像として堂々たる金髪の女性

を描いている。1524-1526年頃に描かれたと考えられる本作は、はだけた左胸をより大きく描き直していることがX線調査により明らかになった¹⁸。ここでカミーチャの襟は、両腕の上腕部にまで降ろされ、豊満で艶やかな柔らかい乳房を惜しげもなく晒している。モデルの高級娼婦は首をやや傾げているが、このポーズにより、喉から胸にかけての線が強調される。「アクション・ポートレート」と呼ばれるこの工夫は、ジョルジョーネの《ダヴィデとしての自画像》(1509-1510年頃、52 x 43 cm、ブラウンシュヴァイク、アントン・ウルリッヒ公爵美術館、図9)とされる肖像画により導入されたと考えられている。



図9 ジョルジョーネ《ダヴィデとしての自画像》



図10 トゥッリオ・ロンバルド《バックスとアリアドネ》



図11 ジョヴァンニ・ベッリーニ《鏡を見る裸婦》

同時代の彫刻作品では、ウィーン美術史美術館に収蔵されるヴェネツィアの彫刻家トゥッリオ・ロンバルドの《バックスとアリアドネ》(56 x 71.5 x 20 cm、ウィーン美術史美術館、図10)と呼ばれる奥行き20 cmの高浮彫を挙げることができる。研究者の多くは様式論から1500-1505年頃の制作と考えるため、年代的にはジョルジョーネの《ラウラ》よりも、また、ジョヴァンニ・ベッリーニの《鏡を見る裸婦》(1515年(年記あり)、62 x 79 cm、ウィーン美術史美術館、図11)よりも前の作品ということになる。《バックスとアリアドネ》および《鏡を見る裸婦》に描かれた女性は共に豊かな髪を、縫い取りのあるボンネットで包んでいるが、これは当時ヨーロッパのファッション発信地の一つであったヴェネツィアで女性の間で流行していた髪型である。また、隣の若い男性は長い巻き毛で豊かに頭を覆っているが、これも当時の青年の間で流行っていたものである。すなわち、この若いカップルは男女共に当時流行の髪型をした同時代の若者である可能性が高いが、男性が頭に被る葡萄の冠のために、彼がバックスと見立てられ、バックスの伴侶は当然アリアドネであるから、作品は《バックスとアリアドネ》と呼ばれることになった。女性は、カミーチャにも見えるトゥニカの前をはだけて乳房を露わにしている¹⁹。誰に見立てたかはともかく、本浮彫もおそらく見立ての肖像彫刻と考えられる。



図12 ヤコボ・ベッリーニ《メテリャ・プリマの墓碑素描》

このカップルの肖像、イタリア語ではdoppio ritratto、つまりダブル・ポートレートと呼ばれる形式は、古代ローマの墓碑彫刻にも影響を受けた。このようなローマの彫刻は14世紀以降、作家たちの関心を強く惹き、ジョヴァンニ・ベッリーニの父親ヤコボはその素描《メテリャ・プリマの墓碑素描》(パリ、ルーヴル美術館、図12)を残した²⁰。

古代と、その復活を意味するルネサンスの橋渡しをしたのは、こういった作家の模写行為だけでなく、当時センセショナルに現れた新しい印刷技術、活版印刷であった。グーテンベルクによって発明されたこの新技術を、ヴェネツィア共和国は一早く取り入れ、ヨーロッパにおける印刷業の中心の一つに躍り出た。その最も有名な業者がアルド・マヌツィオ (Aldo Manuzio 羅 Aldus Manuzius アルドゥス・マヌツィウス 1450ca.-1515) である²¹。

マヌツィオが1499年に刊行した『ポリフィルス狂恋夢』*Hypnerotomachia Poliphili*は、主人公ポリフィルスが夢の中で

さまざまな冒険を体験する物語で、当時の美術作品に多大な影響を与えた作品として知られている²²。ポリフィルスという主人公の名前は、mono一つに対するpoli複数をphilus愛する人という意味ではなく、Poliaポリャという女性唯ひとり愛することから付けられた。また、この「物語の筋立ては、ダンテやペトラルカ、ボッカッチョらの『幻視』や『凱旋』の主題を、異教的価値観と古代の回復を鍵として解釈し直したものである」²³。

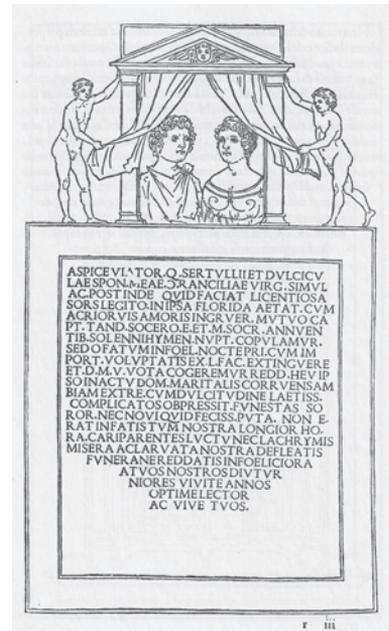


図13 ヴィットリオ・コロナ『ポリフィルス狂恋夢』より

そのうち、一つの場面を取り上げよう。主人公ポリフィルスは夢の旅の中で、悲しい碑文が刻まれた墓碑を見つける(図13)。そこにはラテン語で次のような碑文が刻まれている。すなわち、

見たまえ、旅人よ。クイントゥス・セルトゥリウスとわが優しい花嫁である乙女カイア・ランチリアの肖像を。そして身勝手な運命のはたらきを読みとりたまえ。花盛りの歳お互いに愛の力に激しく捕えられ、やっと義父母に認められて、厳粛な婚姻の閨房でわれわれは結ばれた。しかし初夜に不幸な運命が訪れた。いつものように、激しい欲

望の炎を消そうと、神母ヴェヌスへの知解を満たそうとして交わるうち、ああ、まさにその時、新婚の館が崩落し、甘美な喜びに抱き合う二人は圧死したのだった。まさに忌まわしい運命の姉妹たちが詭計を弄したとは考え難い。われわれの幸福な時は長続きせぬ運命だったにちがいない。愛しい親たちよ、哀れに体軀を傷つけられ、亡霊となったわれわれの喪に涙を流して憔悴したまうな。あなたがたにはかえって不幸を増すようなことなく長生きしてほしい。また善き読者よ、汝の生を全うされよ²⁴。

ヤコポ・ベッリーニが目にし、模写した古代ローマの墓碑は、このような版画に組み込まれることで、より多くの人々により手軽に見られるようになった。もちろん、活版印刷が生まれたばかりの15世紀初期揺籃本 (incunabula) の数はそれほど多くないが、16世紀 (cinquecentini) にはその数も増え、それが美術に強い影響を与えるようになる。これについては次節で詳しく検討する。トゥッリオの作品は古代作品とともに、初期揺籃本の雄ともいえる『ポリフィルス狂恋夢』の影響を受けて成立したと考えられる。

トゥッリオ作品の四分の三正面で首をやや傾げるタイプの肖像は、ジョルジョーネが1509-1510年頃に描いたとされる《ダヴィデとしての自画像》(図9)と関連付けて論じられてきた²⁵。首を捻って観者に視線を向けることは、観者を作品の世界に引き込むと同時に、肖像作品の雰囲気を読みやすくなり柔らかいものに変える。

4. 古代彫刻の援用と版画の影響

周知のように「ルネサンス」という言葉は「再生」を意味するイタリア語の *rinascita* をフランスの歴史家ジュール・ミシュレ (Jules Michelet 1798-1874) が、*re* 再び *naître* 生まれる、その名詞形の *naissance* を組み合わせて1855年に生み出したものである。その基となるイタリア語の *rinascita* は、古代ギリシアのアテネで栄えた文化が約2000年の時を経て、場所をイタリア半島のフィレンツェに移して生まれたとする概念であり、美術家

は古代の作品(主に彫刻)を自らの作品に援用して制作した。

古代彫刻の利用に関して、研究者リチャード・ブリリアント (Richard Brilliant 1929-2024) はラテン語の *spolia in se* と *spolia in re* という対概念を提唱した²⁶。彼は、主に中世に、古代の大理石をそのまま使うことを *spolia in se* と呼び、それを小佐野重利東京大学名誉教授は「物質的再利用」と訳した。他方、*spolia in re* は、古代作品の形態を自らの作品に借用する剽窃で、小佐野氏は「様式的、概念的再利用」と説明する²⁷。

初期ルネサンスの *spolia in re* の作例として、有名な1401年のフィレンツェ洗礼堂青銅扉のコンクールに提出されたフィリッポ・ブルネッレスキ (Filippo Brunelleschi 1377-1446) の作品が挙げられる。このコンクールで最終選考に残ったふたりのうちブルネッレスキは、著名な古代彫刻《スピナリオ(棘を抜く少年)》の形態を、課題作品《アブラハムの生贄》の中で山の麓で主人アブラハムの帰りを待つ下僕が足の裏に刺さった棘を抜くという同じ文脈で使っている。当時、教養人や美術家の間で共通の教養として古代彫刻の知識が広まり、その形態を自らの作品の中に明確に援用することが、作家としての評価を高めるのに大きく関わっていた。

1世紀を経て、1508年から1512年までミケランジェロ・ブオナルローティ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475-1564) が教皇ユリウス2世の依頼を受けて、教皇の叔父にあたる教皇シクストゥス4世が建造させた礼拝堂、いわゆるシステリーナ礼拝堂の天井にフレスコ画を描いた時には、古代彫刻援用の手法もかなり円熟し、援用された古代作品が一見して分からないように用いられるようになった。例えばミケランジェロの描く《青年裸像》の一つには、現在ウィーン美術史美術館に収蔵される《オルフェウスの宝玉》のオルフェウスの形態が²⁸、別の《青年裸像》にはヴァティカン美術館収蔵の大理石浮彫《バックスとアリアドネ》が援用されたと指摘されている²⁹。これらの作例では、援用された古代彫刻や宝玉が15世紀の作例に比べて知名度が低いことに加え、ルネサンスの作家の援用の仕方がこなれて、一見すると分かりにくい。



図14 ティツィアーノ《ウェヌスとアドニス》



図15 《ポリクレイトスの寝台》模刻

ミケランジェロに遅れること半世紀、ヴェネツィア共和国でも、一つの興味深い作例が生まれる。カリュドーンの猪狩りに是が非でも出掛けようとする若い愛人アドニスの死の運命を予見したウェヌスが、必死に彼を引き留めようとする場面を表したティツィアーノの《ウェヌスとアドニス》(1553-1554年、186 x 207 cm、マドリド、プラド美術館、図14)である。本作は《ポリクレイトスの寝台》(図15)と呼ばれる古代浮彫の影響を受けたと指摘されている。当該古代彫刻は人気が高かったため、16世紀に模刻が作られた。《ポリクレイトスの寝台》は、当時「ウルカヌスを誘惑しようとするウェヌス」と解釈されていたと細野喜代氏は指摘する³⁰。加えて、古代浮彫の模刻が少なくとも3点知られていたことから、ティツィアーノはこの古代浮彫自体を知っていた可能性が高いと、同じ細野氏は述べる。ティツィアーノの《ウェヌスとアドニス》はスペイン王フェリペ

2世が英国女王メアリー・テューダーと結婚して英国王になったことを祝うために、ティツィアーノから国王に送られた。その際、絵に添えた手紙の中で、画家はその意図のひとつが女性の裸体の官能的な魅力をさまざまな角度から描くことだったと述べる³¹。後朝の別れを惜しみ、愛する青年に引きずられる女神を背後から描くために、古代浮彫の特徴的なポーズが使われたのである。また、古代からルネサンスにかけてアドニスとウェヌスの若い花婿と見なされていたことを考えると、画面のウェヌスとアドニスの関係は29歳のフェリペと10歳年上のメアリーのエロティックな関係を強調するのに相応しい³²。



図16 ジャン=ジャコモ・カラリオ《アモルとプシュケ》

東京藝術大学教授越川倫明氏は、別の着想源として、ヴェネツィアに滞在し、ティツィアーノと個人的にも知り合いだったジャン=ジャコモ・カラリオがペリーノ・デル＝ヴァーガの原画に基づいて制作したエングレーヴィング《アモルとプシュケ》(図16)を挙げる³³。この版画自体も《ポリクレイトスの寝台》を着想源としているが、ティツィアーノのウェヌスとカラリオのプシュケを比較すると、「片脚の角度、上半身を横に投げ出すような姿勢の点、さらにヴィーナスの髪型や前景の壺といった細部モチーフの点で、非常によく似ている」と越川氏は指摘する。



図17 アンティーコ《ゴンザーガの壺》

ここで一つ青銅の彫刻作品を取り上げよう。時代は遡るが、祝婚を目的に制作された青銅の壺であるピエール＝ヤコボ・アラリ＝ボナコルシの初期作品《ゴンザーガの壺》(1481-1483年頃、高さ41cm 直径3 - 16.65 cm、モデナ、ガレリア・エステンセ、図17)も、古代彫刻に着想を得た。彼は古代に竿差す作品を作ったために後に「アンティーコ」、つまり「古代」とあだ名されることになる。後期の《ベルヴェデーレのアポロ》や《ウェヌス・フェリックス》のような古代彫刻と見紛う作品とは異なるが、《ゴンザーガの壺》表面の浮彫にはローマの石棺浮彫の影響が見られる。

マントヴァ侯爵ルドヴィコ2世の三男、ボツォロのジャンフランチェスコ・ゴンザーガのインプレーザと、その妻アントニア・デル・バルツォの座右銘「MAI PIU」が壺表面の手盾に刻まれている。本作はゴンザーガ家の目録には含まれないが、それは妻アントニアが個人的に所有していたことが原因と考えられている³⁴。性的に際どい表現の作品で、女性の所有になっていた。

壺表面の下部にはゴンザーガ家の繁栄を祈念する官能的な図像が、海の神ネプトゥスの水上の行列として帯状に表されている。図17の場面では、三又を右手に持ち、後ろに続く妻イシスを気遣うように後方を振り返るネプトゥスが舟の上に座っている。それに続く場面には、馬車を引く二頭立ての馬が見えるが、一頭が嘶くかのように鼻面を上げ、もう一頭が全力で疾駆する様子は、ローマのヴィラ・メディチにある古代石棺の浮彫《ネプトゥスの凱旋》から取られていることがわかる。続く場面では、花嫁イシスが座る舟が描かれるが、舟の前には一匹のトリトンが、裸のネレイスの誘惑に耐えるために、右手に持った骨を振り回している。右に見える面の、舟に乗る優雅な姿のイシスの後ろでは、もう一匹のトリトンが身体を捻って、自らの背に乗せたネレイスに接吻をしながら、その陰部を愛撫する³⁵。一方、ネレイスは左腕をトリトンの尻尾に立つプットに回し、積極的にその愛撫を受け入れている。この海の行列は、ルネサンス期に唯一完全な形で伝えられていたローマ時代の小説であるアプレイウスの『黄金の驢馬』 *Asinus Aureus* に着想を得たと指摘される³⁶。

このように結婚にまつわる作品には、古代を範に取りながら、エロティックな主題を扱うものが数多く存在する。

5. ヴェネツィアとウェヌス

2014年に逝去したコロンビア大学教授で16世紀ヴェネツィア絵画研究の泰斗、デイヴィッド・ロザンドは、2001年に上梓した『ヴェネツィア神話 ある国家の図像化』の中で、ヴェネツィアとウェヌスの繋がりについて強調した³⁷。その際、《セバステイアーノ・レニエールのメダル》(パリ、国立図書館)裏面(図18)に彫られたラテン語銘 *Memoriae originis venetiae* (ヴェネツィア起源の記憶に)を例に取る。この図像は、波を渡る裸体の女性を表すが、その左手には聖マルコの翼のある獅子を縫い取った旗が握られており、古代より存在する「海から上がるウェヌス」(Venus anadyomene)ならぬ、「海から上がるヴェネツィア」(Venezia anadyomene)を表している。イタリア語表記で

は、両者に Vene- という音が共通することに加え、ヴェネツィアもウェヌス（アフロディテ）も共に海で生まれ、水の上に立つ点が共通する。本来ウェヌスは建国神話によりローマと分かち難く結びつが、ヴェネツィアもそれに対抗するかのように、女神との関係を深めたのである。



図18 《セバスティアノ・レニエールのメダル》

ウェヌスを横臥像として官能的に表した最初の油画作品が、ヴェネト地方カステルフランコ出身のジョルジョーネ (Giorgio di Castelfranco, Giorgione 1473/4?-1510) によって描かれた《眠れるウェヌス》(1510年、108.5 x 175 cm、ドレスデン絵画館) である³⁸。この作品は、ペストで夭折した兄弟子の後を襲ってティツィアーノが加筆して1510年に完成したと考えられているが、これがその後の「横たわる裸婦像」の出発点となる。イギリスの研究者ケネス・クラークはそれを「あのふくよかな形態」と呼び、この《眠れるウェヌス》が次に続く作家たちに道を開いたことを次のように述べる。

ジョルジョーネの作品が他の画家のそれと解きがたく混同されて今日に伝えられているのも、もとはといえば当時の人びとの心の中でまだはっきりした形をとらずに漂っていた欲求の形状と色彩とを、彼が突如として発見したためである。ジョルジョーネが合い言葉を見つけたとたんに、誰もが同じ扉から入っていくことができたし、中のひとりや

ふたりは彼を押しつけて前に進んだようだが、われわれは彼こそが裸体画に関して真の発明者であったとすることができる³⁹。

ジョルジョーネのウェヌスの足元にはティツィアーノによってクピドが描き加えられたが、劣化と後補によって失われた⁴⁰。しかし、このクピドこそが描かれた女性をウェヌスと確定する唯一の要素である⁴¹。ゴッフェンも冒頭に検証したティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》とジョルジョーネの《眠れるウェヌス》の根本的な違いを説明する⁴²。

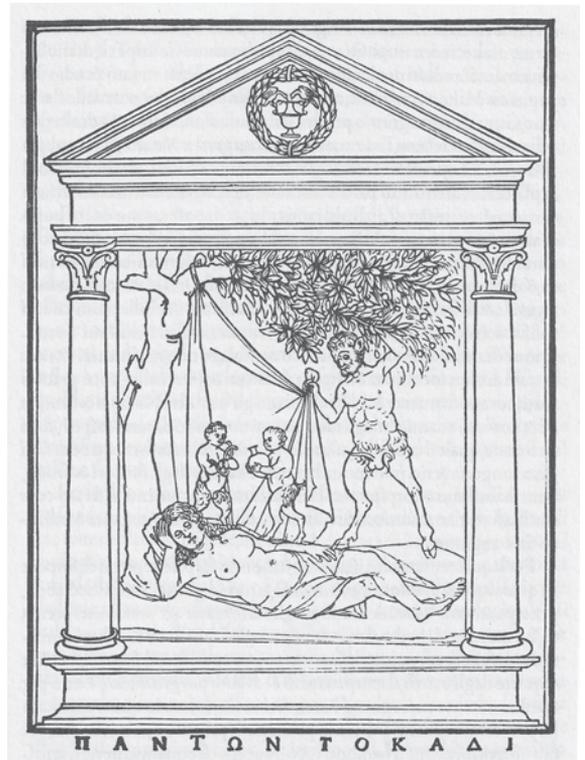


図19 ヴィットリオ・コロナ『ポリフィルス狂恋夢』より

前述の『ポリフィルス狂恋夢』には、それに先行する裸婦像が現れる。《万物の母に》と題された挿絵には裸で横たわるニンフとそれに欲情して彼女を眺めるサテュロスが描かれている(図19)が、これは先ほどの例と同じく大理石に彫られた浮彫の描写であり、この図像の源泉は文学作品に求められることが指摘されている⁴³。



図20 ティツィアーノ《神々の饗宴》

ジョルジョーネ=ティツィアーノの《眠れるウエヌス》は、師匠のジョヴァンニ・ベッリーニにも影響を与えずにはおかなかった。ジョヴァンニは1514年の年記を持つ《神々の祝宴》(1514年[年記あり]、170.2 x 188 cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー、図20)でそれまでの彼の作品になかったような胸を露わにした女性像を画面右端に描いた。この絵は、フェルラーラ公爵エステ家のアルフォンソ1世のために描かれた複数のカンヴァス画の一枚だが、フェルラーラ城と公爵宮を結ぶヴィア・コペルタの「アラバスターの部屋」に置かれていた⁴⁴。

この絵の制作当時ジョヴァンニは80歳を超える老齢で、老衰で作品を完成できなかったため、弟子のティツィアーノに送って絵を仕上げさせたとヴァザーリは伝える⁴⁵。また、1956年に行われたX線調査により、ティツィアーノの他に当時のフェルラーラ宮廷画家ドッソ・ドッソの加筆もが明らかとなった⁴⁶。

画面右端には胸をはだけたニンフが頬杖をついて寝込んでおり、花冠をかぶった男神がそれに好色の目を向けている。脇の桶には、「ヴェネツィア人ジョヴァンニ・ベッリーニ描けり、1514年」とラテン語署名が書かれた紙切れが描かれている。男神の背後には左手にヴィオラ・ダモーレを持って酒をおふる芸術神アポロが、さらに左には緑の衣の上に赤いトガを羽

織った海神ネプトゥスが、自らの前に持物の三叉を投げ打って座る。彼は、横で果物を食べながら海神の肩に左腕を回して引き寄せようとする自然の女神キュベレの股間を弄っている。

翌年、ジョヴァンニは《鏡を見る裸婦》(図11)と呼ばれる裸婦像を描いた。自らの弟子に触発されたとはいえ、83歳の画家がこのような官能的な絵を描いたという事実に、私は少なからぬ驚きを禁じ得ない。



図21 ティツィアーノ《水から上がるウエヌス》

ティツィアーノは1519-1525年に《水から上がるウエヌス》(1519-1525年、76 x 57.3 cm、サザーランド公コレクション、エディンバラ、スコットランド国立美術館寄託、図21)において女神の豊かな肉体を余す所なく描き出した。彼女は海水に濡れた長い髪を身を屈めて絞り、彼女の向かって左奥の後景には、彼女が乗ってキプロス島に流れ着いた帆立貝の貝殻が遠くに描かれている。



図22 アントニオ・ロンバルド《水から上がるウェヌス》

本作もフェルラーラ公アルフォンソ1世・デステのために制作された。実際、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に収蔵されるフェルラーラの宮廷彫刻家アントニオ・ロンバルドが制作した《水から上がるウェヌス》(40.6 x 25.1 cm、ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、図22)は、ティツィアーノ作品に影響を与えたと考えられている。X線調査によれば、ティツィアーノの作品のウェヌスは向かって左向きに、つまりロンバルドの彫刻作品と同じ向きに頭を傾げていたということが明らかとなった⁴⁷。横25cm、縦40cmと小型なアントニオ作品の下の縁にはオウィディウスの『恋愛指南 Nasonis Artis Amatoriae』から取られたNUDA VENUS MADIDAS EXPRIMIT IMBRE COMAS(作られているうちはゴツゴツと荒い石だったものが、今では裸身のウェヌスとなって、水に濡れた髪を絞っている次第だ)という銘文が彫り込まれている。

このように、「ヴェネツィア」と「ウェヌス」は音の類似に加えて、水からの出自という同じ文脈の中で結びつけられ、ついで、その共和国で活躍した作家を通じて、同じ文化圏ともいえるフェルラーラ公国にも伝播していったのである。

まとめ

本稿では、①大きさと設置場所、②見立て、③古代作品や版画からの図像借用、および④ヴェネツィアとウェヌスの関係という4つの構成要素から、15～16世紀のヴェネツィア美術における官能的な主題を扱った作品を検証した。これらの作品には、古代作品を模倣するルネサンス期特有の特徴や、それを版画に求める16世紀に始まる傾向、そして当代の娼婦や若いカップルを古代の神々に準えて表現するヴェネツィア独特の見立てなどが時に重複して見て取れる。

ティツィアーノのこの有名な作品は、300年以上経った1863年に、エドゥアルド・マネが《オランピア》で形式を模倣し、ルネサンスの偉大な画家に対するオマージュを払いながら、同時代の息苦しい画壇の状況を批判した。近代の扉を開く作品にも、ティツィアーノは強い影響を与えたのである⁴⁸。

- (1) David Rosand, *Myth of Venice: The Figuration of a State*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001, pp.117-120. 石井元章訳『ヴェネツィア神話 ある国家の図像化』三元社、2024、145-148頁。
- (2) 展覧会カタログ『ウルビーノのヴィーナス 古代からルネサンス、美の女神の系譜 (La "Venere di Urbino: Mito e imagine di una Dea dall'antichità al Rinascimento)』国立西洋美術館、2008、および、展覧会での講演をまとめた『ヴィーナス・メタモルフォーシス』三元社、2010; 展覧会カタログ、Frederick Ilchman, *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*, Boston and Paris, 2009, 特に "Tactile Vision: The Female Nude", pp.175-195. この作品は一般に《ウルビーノのヴィーナス》と呼ばれているため、本作のみ英語の「ヴィーナス」を用いるが、他の箇所ではラテン語のウェヌスを使う。
- (3) 渡辺晋輔「横たわる裸婦の図像と《ウルビーノのヴィーナス》」『ウルビーノのヴィーナス』前掲書、42-47頁、特に注30および32。

- (4) Georg Gronau, *Titian*, Duckworth, London, 1904, p. 95. 池上英洋「ヴィーナスの変容 スード、薔薇、復活と五感」越川倫明編『ルネサンスのエロティック美術』東京藝術大学出版会、2011、73頁 注9。マリア・スフラメーリ「ルネサンスのヴィーナス」『ウルビーノのヴィーナス』前掲書、25-34頁、特に31頁。
- (5) アウグスト・ジェンティーリ「16世紀ヴェネツィア絵画における女性の体と男性の眼差し ティツィアーノ、ティントレット、ヴェロネーゼ」越川『ルネサンスのエロティック美術』前掲書、94頁。
- (6) クリステアーナ・アチデーニ「メッセージ」『ウルビーノのヴィーナス』前掲書、8頁。
- (7) Rona Goffen, “Introduction”, *Venus of Urbino*, Edit. Rona Goffen, Cambridge University Press, Cambridge & New York & Melbourne, 1997, p.4.
- (8) Filippo Pedrocchi, *Tiziano*, I grandi Maestri dell'arte, SCALA, Firenze, 1993; 池田亨訳『ティツィアーノ』東京書籍、1995、33頁。
- (9) Carlo Ginzburg, *Miti, Emblemi, Spie: morfologia e storia*, Torino, 1986; 竹山博英訳『神話・寓意・徴候』せりか書房、1988、145頁。
- (10) Salvatore Settis, *La “Tempesta” interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino, 1978; 小佐野重利監訳、石井元章・安達薫訳『絵画の発明 ジョルジョーネ「嵐」解説』、晶文社、2002年、201～202頁。
- (11) ノルベルト・フーセはマントヴァ公爵邸の居室のために1496年にイザベッラが注文した世俗主題の絵の代わりにベッリーニが1501年に描いたとする(Norbert Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, W. de Gruyter, Berlin - New York, 1972, pp.84-86)。アンキーゼ・テンペステーニは、本作がフーセの言葉通りイザベッラ・デステのために描かれたとするならば、1504年7月6日以前に描かれたはずだと結論する(Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, Electa, Milano, 2000, p.129)。
- (12) ギンズブルグ『神話・寓意・徴候』前掲書、146頁。
- (13) Lynne Lawner, *Lives of the courtesans*, Rizzoli, Milano, 1987; ed. Italiano, *Le Cortigiane*, Rizzoli, Milano, 1988; Goffen, “Introduction”, op. cit., pp.1-22; Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven & London, 1997 (塚本博・二階堂充訳『ティツィアーノの女性たち』三元社、2014年)は第2章 Ladies and Other Beautiful Womenで女性の肖像画について論じる。
- (14) Norbert Huse & Wolfgang Wolters, *Venedig Die Kunst der Renaissance*, Oscar Beck, München, 1986; ed. it., *Venezia L'arte del Rinascimento, Architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Arsenale Editrice, Venezia, 1989. pp.289-291.
- (15) 塩野七生『海の都の物語 ヴェネツィア共和国の一千年』中公文庫、1989、(下)「第九話 聖地巡礼バック旅行」。
- (16) 池上英洋「ヴィーナスの変容」前掲書、74頁。
- (17) Städel Museum のURL 参照。
- (18) Philip Raylands, *Palma il Vecchio – L'opera completa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p.243.
- (19) クリツァ=ゲルシュは「音楽の寓意」とする新しい解釈を提示した(Claudia Kryza-Gersch, “Il poeta cantore e l'amata”: Una nuova interpretazione per il *Doppio ritratto* di Vienna come *Allegoria della musica*”, a cura di Matteo Ceriana, *Tullio Lombardo: scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento, Atti del Convegno di Studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006*, Cierre Edizioni, Verona, 2007, pp. 69-79)。
- (20) アリソン・ラックスはヤコポの素描とロンバルドのダブル・ポートレイトの関係を指摘する(Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530*, Cambridge University Press, Cambridge & New York & Melbourne, 1995, p.53)。
- (21) マスツィオに関しては展覧会カタログ、a cura di Guido Beltramini Davide Gasparotto, *Aldo Manuzio: il Rinascimento di Venezia*, Marsiglio, Venezia, 2016を参照。
- (22) Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia, 1499; 「解説」大橋喜之訳、フランチェスコ・コロナ『ヒュペネロトマキア・ポリフィリ 全訳 ポリフィルス狂恋夢』八坂書房、2018、773頁。
- (23) スフラメーリ「ルネサンスのヴィーナス」前掲書、30頁。
- (24) 『ヒュペネロトマキア・ポリフィリ』前掲書、437頁。ラックスは、『ヒュペネロトマキア・ポリフィリ』の版画とロンバルドのダブル・ポートレイトの関係も指摘する(Luchs, *Tullio Lombardo and...*, op. cit., p.57)。
- (25) Luchs, *Tullio Lombardo and...*, op. cit, p.71.
- (26) Richard Brilliant, “I piedistalli del giardino di Bovoli: spolia in se, spolia in re”, *Prospettiva*, 31, 1982, pp. 2-17.
- (27) 小佐野重利『記憶の中の古代』中央公論美術出版、1992、32頁。Salvatore Settis, “Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico”, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol.III, Einaudi, Torino, 1986, pp.399-410. 木俣元一「西洋中世における『スポリア』」『西洋美術研究』15, 2009, 154-168頁も参照。
- (28) Alois Grünwald, “Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike“, *Jahrbuch der Kunsthistorischensammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 27, 1907, pp. 130-131.
- (29) Alois Grünwald, “Zum Arbeitweise einiger hervorragender Meister der Renaissance“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 7, 1912, pp. 171-174. 石井元章「ミケランジェロの古代受容」『藝術文化研究』10, 2006, 115-152頁。
- (30) 細野喜代「アドニスを引きとめようとするヴィーナス ティツィアーノ作《ヴィーナスとアドニス》の文学的典拠と祝婚画としての機能」越川倫明編『ルネサンスのエロティック美術』東京藝術大学出版会、

- 2011、114-115頁。
- (31) 越川倫明「16世紀ヴェネツィア絵画におけるカラーリオのエロティック版画の反響」『ルネサンスのエロティック美術』前掲書、110、143頁。
- (32) 細野「アドニスを引きとめようとするヴィーナス」前掲書、124頁。
- (33) 越川「16世紀ヴェネツィア絵画におけるカラーリオのエロティック版画の反響」前掲書、142-144頁。
- (34) Davide Gasparotto, "Vaso Gonzaga", 展覧会カタログ, a cura di Filippo Trevisani e Davide Gasparotto, *Bonacolsi, l'antico, Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, Electa, Milano, 2008, p.132, cat. I.9.
- (35) 石井元章「海馬の変容 古代・アンティーコとアントニオ・ロンバルド」『美術史』168, 2010, 308-322頁。Motoaki Ishii, "Le metamorfosi dell'ippocampo: l'antico in Antonio Lombardo e in Jacopo Alari Bonacolsi detto l'Antico", a cura di Matteo Ceriana e Victoria Avery, *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Scripta Edizioni, Verona, 2008, pp.135-156.
- (36) Ann Hersey Allison, "The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, called Antico", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 89/90, 1993/94, pp.35-310, 特にpp.87-95.
- (37) Rosand, *Myth of Venice*, op. cit., pp.117-118. 石井訳『ヴェネツィア神話』前掲書、145-146頁。
- (38) パオルッチによれば、古代においてウエヌスは横臥像で表されることはなかった(ファブリツィオ・パオルッチ「古代ギリシアとローマにおけるヴィーナス像の系譜」『ウルビーノのヴィーナス』前掲書、17-24頁)。
- (39) Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Art*, Pantheon, Washington D. C. 1956; ケネス・クラーク、高階秀爾・佐々木英也訳『ザ・ヌード 裸体芸術論 理想的形態の研究』美術出版社、1988、153頁。
- (40) セツティス『絵画の発明』前掲書、38-40頁。
- (41) 池上「ヴィーナスの変容」前掲書、73頁。
- (42) Goffen, *Titian's Venus of Urbino*, op. cit., pp.5-6.
- (43) 渡辺「横たわる裸婦の図像と《ウルビーノのヴィーナス》」前掲書、42-47頁。
- (44) Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini: Catalogo completo*, Cantiini, Firenze, 1992, pp.290-297.
- (45) ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘他訳、白水社、1982、356頁。
- (46) マリオリーナ・オリヴァーリ、篠塚二三男訳『ジョヴァンニ・ベッリーニ』東京書籍、1995、82頁。
- (47) ジョン・ポープ＝ヘネシーが初めてこの作品をアントニオ・ロンバルドに帰属させたが(John Pope-Hennessy & John Wyndham, "Sculpture for the Victoria and Albert Museum, *Apollo*, 80, 1964, pp.34, 458-465)、アンソニー・ラドクリフはそれに反対の解釈を示した(展覧会カ
- ログ Anthony Radcliff and Bruce Boucher, "Sculpture", *The Genius of Venice*, Lodon 1983, pp.355-367)。しかし、現在ではポープ＝ヘネシーの帰属が踏襲されている。
- (48) Goffen, "Introduction", op. cit., p.1; T. J. Clark, "Olympia's Choice", *Titian's Venus of Urbino*, op. cit., pp.129-145. 三浦篤「マネ《オランピア》横たわる裸婦像の集約と解体」『ヴィーナス・メタモルフォーシス』前掲書、171-222頁。