



ヴェネツィアの擬人像について : 共和国時代からその終焉まで

畑中, あかね

(Citation)

美術史論集, 24:73-103

(Issue Date)

2024-02-17

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100493541>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493541>



ヴェネツィアの擬人像について

——共和国時代からその終焉まで

《キーワード》パラッツォ・ドウカールレ ヴェロナーゼ リソルジメント

畑 中 あかね

はじめに

西洋では、国や都市を擬人像として表す慣習が長らくあった。ヴェネツィアを表象する擬人像（以下、「ヴェネツィア」とする）もその一つである。ヴェネツィアには、一〇〇〇年以上にもわたって独立を保ったヴェネツィア共和国という都市国家が存在し、その共和国時代に「ヴェネツィア」が生み出された。共和国時代の「ヴェネツィア」は、十四世紀半ばを制作年代とする現存作例から最古の図像を確認でき、共和国が滅亡する十八世紀まで、主に共和国政府の依頼によって描かれ続けた。共和国が失われ、ヴェネツィアが都市と化した十八世紀末から十九世紀には、イタリアも含むヨーロッパの芸術家によって、共和国時代とはまた異なる「ヴェネツィア」が描き出された。

これまでの先行研究において、共和国時代の「ヴェネツィア」は、共和国の歴史やヴェネツィア美術との関連から度々論じられてき

た¹⁾。一方で、共和国終焉後の「ヴェネツィア」が描かれた作例は、凋落するヴェネツィアに向けられる感傷やイタリアのナシヨナリズムを反映したロマン主義絵画として扱われることはあっても、「ヴェネツィア」の図像の系譜に位置付けて論じられることはほとんどない。しかし、そうした共和国終焉後の「ヴェネツィア」も、共和国時代の図像から継承された要素を含むことから、その図像の歴史の末期に据えられると筆者は考える。そこで本稿では、ヴェネツィア共和国の擬人像と共和国終焉後のヴェネツィアの擬人像とともに「ヴェネツィア」とし、共和国時代からリソルジメント期までの主な作例からその図像の歴史を概観する。一連の歴史の中で見られる図像の変化に注目してその要因を考察しつつ、ヴェネツィアという「国家」もしくは都市がいかに捉えられ、表象されてきたのか、擬人像の姿を通して明らかにしたい。

一 共和国時代の擬人像——「正義」としての「ヴェネツィア」

本章では最古の作例が確認される十四世紀半ばから十六世紀半ばまでの初期の「ヴェネツィア」の図像を辿る。当初の「ヴェネツィア」は正義の擬人像の姿を借りたものであった。

最古の「ヴェネツィア」として知られるのは、一三五〇年代に制作されたフィリッポ・カレンダーリオの作例(図1)である。これはパラッツォ・ドゥカーレの西ファサードのトンドに見られる彫刻である。背後の「VENECIA」の文字や、女性の両側に控えるライオンの存在によって「ヴェネツィア」であるとわかる。聖マルコを象徴するライオン³⁾は、擬人像成立以前からヴェネツィア共和国のシンボルであった。これは、八二七年にヴェネツィア商人がアレクサンドリアにあった聖マルコの遺骨をヴェネツィアに持ち帰って以来、聖マルコが守護聖人とされたことによる。女性像を見ると、王冠を戴く彼女は右手に大きな剣を、左手に碑文の入った巻物を持ち、悪徳のうちの憤怒と傲慢の擬人像を踏みつけて座している。巻物には「FORTIS / IUSTA / TRONO / FURIAS / MARE / SUB PEDE / PONO (強く、正しく、私は海の猛獣を私の足の下に置くことにした)」という碑文が書かれる。十三世紀から十四世紀にかけて共和国は海上交易や海上領土の獲得によって勢力を強めていき、「アドリア海の女王」とまで呼ばれるようになったが、ここにその意味合いを読み取ることができる。また、剣は正義の擬人像の

持物であるとともに力を象徴するものであるが、この持物を手にすることから「ヴェネツィア」にそのイメージが重ねられているとわかる。⁵⁾

正義は賢明、剛毅、節制とともに枢要徳の一つであり、これらはプラトンの『共和国』(四・四二七以下)において理想都市国家の市民に求められる美德として唱えられ、中世以降擬人像の姿をとって聖堂や宮殿、公共建築の彫刻や壁画に表された。⁶⁾ 同時期にパラッツォ・ドゥカーレのような公共建築のために制作された作例として、アンブロジー・ロレンツェッティがシエナ市庁舎の平和の間⁷⁾に制作した《善政の寓意》(図2)における擬人像(図3)がある。ここではシエナの擬人像は正義やその他の美德に囲まれた独立とした存在として描かれているのがわかる。しかし、「ヴェネツィア」は正義そのものを自己の擬人像と重ね合わせている。共和国が自らを正義と同一視したことについて、ローザンドは人文主義者フランチェスコ・ペトラルカがヴェネツィア共和国を「今日における自由、平和、正義の唯一の故郷」と例えたことに影響を受けたためとする。⁸⁾ また、ペトラルカと同じ人文主義サークルで交流があったというドージェ、アンドレア・ダンドロ(在位一三四三―一五四年)は、自身が編纂した『詳細に記述された年代記』(十四世紀)において、共和国のイメージとして正義を最も重要なものとして主張している。⁸⁾ こうしたことから、十四世紀頃に「ヴェネツィア」正義とみなす思潮及び図像が確立したと考えられる。

次に確認される作例は、ヤコベッロ・デル・フィオーレによる

一四二二年制作の《正義、大天使ミカエルと大天使ガブリエル》(図4)である。この作品は現在アカデミア美術館所蔵だが、元来はパラッツォ・ドゥカレの民事紛争を調停する部署の部屋のために描かれた。この作品の中央パネルの女性も王冠を戴き、ライオンを従えて座している。そして剣と秤という正義の擬人像の持物を手にする。右パネルに描かれるのは百合の花を持つ大天使ガブリエルである。ガブリエルが中央の女性に歩み寄ろうとしない様子を見せることから、中央パネルと右パネルで受胎告知を表し、女性が聖母であるという解釈が可能になる。ヴェネツィアは聖母を崇敬する都市の一つであるが、ヴェネツィア共和国の伝説上の建国日であるは四二一年三月二十五日の日付が受胎告知の日と重なることから、ヴェネツィアでは自己のイメージを聖母と同一視するようになった。¹⁰ こうしたヴェネツィア特有の聖母崇拝がこの作品にも反映され、「ヴェネツィア」は正義のみならず、聖母としての要素も兼ね備えているのである。前述のカレンダーリオの彫刻における王冠を戴いて堂々と座す女性像も、「知恵の座」たる獅子の玉座につく聖母、玉座あるいは王座につく「ニコポリア型」の聖母を思わせ、「ヴェネツィア」が当初より「正義⇨ヴェネツィア⇨聖母」という図式を含有していることが窺える。¹¹

フィオーレの作例とほぼ同時期に、バルトロメオ・ボンがパラッツォ・ドゥカレのポルタ・デッラ・カルタ(布告門)を制作したが、その頂点には「ヴェネツィア」の彫刻(図5)が据えられている。こでもフィオーレの作品と同じく、冠を被った女性が剣と秤を

持ち、ライオンとともに座している。彫像の下には「JUSTITIA(ユースティティア)」の碑文がある。ユースティティア(Justitia/Justitia)とは正義の擬人像と同一視されるローマ神話の正義の女神のことで、同義であると考えてよい。ここではこの碑文があるもの、ライオンを伴うことから「ヴェネツィア」として解釈することも可能であろう。カレンダーリオの作例から約一〇〇年の時を経たこの作品においても、正義の擬人像の姿をとる「ヴェネツィア」の図像が継承されていることを指摘できる。

またこの作品からさらに約一〇〇年後の一五四〇年代にも、ヤコポ・サンソヴィーノが設計と建設に携わったサン・マルコ広場の鐘楼のロジエッタのレリーフ(図6)に同様の女性像を確認できる。ヴェネツィア共和国は十五世紀以降イタリア本土にも積極的に進出し、「テッラ・フェルマ(陸の国家)」と呼ばれる陸上の植民都市を獲得するが、彼女の足下にいる二人の男性はテッラ・フェルマの川神々とされる。¹²

ここまで見てきたように、初期の「ヴェネツィア」は、聖母の要素を含みつつ、基本的には守護聖人聖マルコを象徴するライオンを従えた正義の擬人像として表象されてきた。そして現存作例から、この図像は十四世紀半ばから十六世紀半ばまでの約二〇〇年間にわたって継承されたことがわかる。

二 共和国時代の擬人像——新たな「ヴェネツィア」

ここからは十六世紀半ば以降の「ヴェネツィア」の図像を辿る。この時期に、長きにわたり描かれ続けてきた図像に注目すべき変化が起こる。

前述のサンソヴィーノの作例から間もない一五五〇年から五六六年にかけて、パラッツォ・ドウカールレの十人会議の間の装飾事業¹³が行われたが、その天井画にも「ヴェネツィア」が登場する。まず一つは、ユノから冠や金貨などを授かる「ヴェネツィア」を描いたパオロ・ヴェロネーゼの作品（図7A）である。ユノを見上げる女性の足元にライオンが見えることから、彼女が「ヴェネツィア」であると判別できる。しかし、彼女が左手に持つのは、これまでの「ヴェネツィア」が持っていた剣ではなく笏である。次に、ジョヴァンニ・バッティスタ・ゼロッティによる作品（図8A）でも、ライオンを従えた「ヴェネツィア」と考えられる女性は笏を持つ。その彼女は大地の上に立ち、地球と思わしき球体の上に座る。ヴェロネーゼの作品でも擬人像の背後に球体らしきものが見えるが、ゼロッティのものではより明瞭にその存在が示されている。また、彼は別の天井画にもライオンを伴う「ヴェネツィア」と捉えられる女性（図9）を描いた。画面中でほとんど裸体姿となった擬人像はヴィーナスの姿を想起させる。これら十人会議の間の装飾における「ヴェネツィア」は、これまでのシンボルであるライオンを変わずに伴う一方で、従来の持物であった剣を持たず、多様な姿で描かれていること

がわかる。

同時代の別の作例も見てみよう。一五六六年、建築家アレッシサンドロ・ヴィットーリアによってパラッツォ・ドウカールレに黄金の階段が建設されたが、そのヴォールトにバッティスタ・フランコによるフレスコ画（図10）がある。石造りの堅牢な玉座に座した冠を戴く女性が描かれる。彼女の隣にはライオンが控えることから「ヴェネツィア」と捉えられるが、彼女の右手を見してみると笏を握っていることがわかる。

このような笏を持つ「ヴェネツィア」は、コレッジョの間のパオロ・ヴェロネーゼによる作例（図11A）など他の部屋にも見られる。この作品を見ると「ヴェネツィア」と画面左下の正義の擬人像とが区別されていることがわかる。そして笏を持つ「ヴェネツィア」が見られるのは、歴代のパラッツォ・ドウカールレの装飾事業の中でも特に大規模な、一五七七年の火災後の大評議会広間及び投票の間の再装飾事業に際して制作された作例においても同様である。「ヴェネツィア」が描かれるのは、パルマ・イル・ジョーヴァネ、ティントレット工房、ヴェロネーゼによる大評議会広間の三点の天井画（図12・13・14）である。それぞれの絵画は再装飾事業の際にカマルドリ会修道士ジローラモ・バルデイを中心とする委員会が作成したプログラムに則っており、「ヴェネツィア」を含むべきという内容¹⁴の三点のいずれもが応じている。共和国のシンボルとしてのライオンは、パルマとティントレットの作品においては擬人像の足元に、ヴェロネーゼの作品には画面下部の金色の彫像の姿で登場する。パルマ

とティントレットの作品では冠を既に被った「ヴェネツィア」が(図15・16)、ヴェロネーゼのものでは彼女が今まさに戴冠を受ける様子が描かれ(図17)、いずれもが笏を手している。また投票の間の入口にはカミッロ・パツリーニの作品(図18)があるが、ここでは階段状の建物の上にライオンとともに座る「ヴェネツィア」が聖ユステイナから戴冠を受けている。彼女はライオンの頭に乗せたその手で笏を持っている。

前述の黄金の階段を建設したアレッサンドロ・ヴィットーリアは、一五七九年、バラツォ・ドゥカーレのファサードに彫刻を追加したが、西のファサードに設置されたのは、ライオンを足元に従えて冠を戴き、笏を持った「ヴェネツィア」である(図19)。一方南のファサードには剣と秤を持った正義の擬人像の彫刻(図20)が設置されている。ここにライオンは登場しないことから、ヴェロネーゼによるコレッジョの間の作例(図11A)と同様に、ヴィットーリアは「ヴェネツィア」と正義の擬人像との区別をつけた上でそれぞれの彫刻を制作したと考えられる。

十六世紀にはドメニコ・ティントレットによる作例(図21)、また十七世紀にはグレゴリオ・ラツザリーニの作例(図22)の「ヴェネツィア」の作例を挙げることができるが、いずれも笏を手にしてゐる。後者においては王冠ではなくドージェ(ヴェネツィア共和国の国家元首)の小型の帽子を頭に乘せている。十七世紀には出版物にも多くの「ヴェネツィア」が登場したが、正義の擬人像の形をとった剣を持つ図像も笏を持つ図像も描かれており、またラツザリーニ

の作例と同じくドージェの帽子を被る図像も見受けられる。¹⁵⁾

ヴェネツィア共和国の崩壊が近づく一七四〇年代にも、ポンペオ・ジローラモ・パトーニ(図23)¹⁶⁾やジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロ(図24)により、笏を持つ「ヴェネツィア」が描き出された。前章と本章にわたって、主要な作品に絞る共和国時代の「ヴェネツィア」の姿を追ってきた。これらは、一三五〇年代から共和国崩壊前の一七四〇年代までの約四〇〇年間表現され続けた。当初はバラツォ・ドゥカーレの建設事業に伴って制作されたと思われる彫刻の作例が多く、装飾事業が盛んに行われるようになった十六世紀半ば以降、本稿では挙げられなかったものも含め絵画の作例が大幅に増加する。そしてそれらの多くは、聖マルコを象徴するライオンとともに、王冠を戴く金髪の女性として、女王を思わせる堂々たる姿で表された。また十七世紀以降は王冠の代わりにドージェの帽子を被っている作例も見受けられる。加えて、ヴェロネーゼやラツザリーニ、ティエポロなどの作品で描かれるガウンやアーミンのマントのような豪華な衣装は、ドージェの衣装に倣っていると推測できる。¹⁷⁾このような点から、「ヴェネツィア」にはドージェのイメージも重ねられる場合があったといえる。

大幅に絵画の作例が増えた十六世紀の初め、ヴェネツィア共和国の人々の意識の変化を促す出来事が起こった。¹⁸⁾カンブレール同盟戦争である。共和国は海上交易によって「アドリア海の女王」と呼ばれるほど大いに発展した。そして前章で述べたように、十五世紀以降は「テッラ・フェルマ(陸の国家)」の獲得と拡大に努め、同世紀

に政治経済の絶頂に達した。国内においては、貴族、市民、平民という明確な階層区分⁽¹⁹⁾が存在し、政治を行うのは人口のわずか五パーセントを占める貴族階級に限られていたものの、階級闘争や内紛が起きることなく平和な状態が維持された。これが「ラ・セレニツシマ（いとも晴朗な国）」の別名を持つ所以である。

同世紀末、イタリア戦争によってイタリア全体が他のヨーロッパ諸国の争いに巻き込まれることとなったが、ヴェネツィア共和国はこの機に北イタリアへと領土を拡張し、国際政治における存在感を高めた。ところが、こうした共和国に危機感を抱いたヨーロッパ諸国が一五〇八年にカンブレール同盟を結成し戦争が勃発。翌年のアニャデッロの戦いで大敗を喫した共和国は建国以来最大の危機を迎える。しかし、目まぐるしく移り変わる国際情勢の中で共和国は巧みな外交戦略を駆使し、あわや国家消滅かと思われたこの危機をかろうじて乗り越える。一五一六年までには失われた領土のほぼ全てを取り戻すことに成功した。それでもこの出来事は、ヴェネツィア人が数世紀にわたって抱いてきた、自らを無敵であるとする確信を瓦解させることとなった。そこで、共和国の支配層は国家の威信の回復を目指すにあたり、これまでのような積極的な対外政策ではなく、理想の政治社会としての自国を他のヨーロッパ諸国へ誇示することに力を注いだ。これを受け、共和国の素晴らしい資質や優れた政治制度を讃える書物が同時期に数多く出版された⁽²⁰⁾。中でも代表的なガスパロ・コンタリーニによる『ヴェネツィアの行政官と共和国』

(一五四三年)は翻訳を通じて各国に広まった。こうした運動を通じ、

ヴェネツィア共和国はヨーロッパの政治思想における政体の規範として他国からの評価を高めるとともに、自らもそれを誇った。そしてこの評価が今日においても語られる「ヴェネツィア神話」に繋がっている。

こうした十六世紀に、特にバラツツォ・ドゥカーレという公共の場において盛んに描かれた「ヴェネツィア」のイメージは、理想の政治社会を提示する記述と同様、共和国を讃える文脈の下で形成されたといえよう。ただし、その図像を辿ると、同世紀半ばにかつての伝統的な持物であった剣ではなく、笏を持つ姿として描く例が生み出され、以後定着したとわかる。最古の作例より約二〇〇年続いた持物が十六世紀半ばを境に変化したことは、「ヴェネツィア」の図像の歴史を辿る上で注目すべき点である。そこでここから、この図像の着想源と変化の要因を考えてみる。

本章の冒頭で示したように、筆者が確認した限りではあるが、笏を持つ「ヴェネツィア」は一五五〇年から五六年にかけて制作されたバラツツォ・ドゥカーレの十人会議の間の天井装飾に初めて現れた。この部屋の装飾のプログラムは、当時ヴェネツィアで著名であった人文主義者かつ聖職者のダニエレ・バルバロによって考案されたことがわかっているが、現在このプログラムの内容は明らかになっていない。そのため、「ヴェネツィア」の持物を笏とすることがバルバロの指示によるのか、それとも画家の創意によるのかは不明である。

こうした中で、笏を持つ擬人像の一例として、古代ローマ時代の

貨幣に刻印されたイタリアの擬人像（以下、「イタリア」とする）に注目してみたい。「イタリア」が描かれた貨幣は、一五五九年にセバステリアーノ・エリッツォがヴェネツィアで出版した古代ローマの貨幣学を扱う書に掲載された（図25²²）。この「イタリア」と、バラツツォ・ドウカーレのコレツジヨの間にヴェロネーゼが描いた《正義と平和に囲まれるヴェネツィア》（図11B）における「ヴェネツィア」との類似性が既にシンディング・ラルセンによって指摘されている。²³この類似性を、コレツジヨの間の先行作例にあたる十人会議の間の「ヴェネツィア」にも見出せるのではなからうか。エリッツォの著作の出版年は十人会議の装飾の制作時期から下るもの、当時の知識人がこの貨幣や「イタリア」の存在を知っていた可能性は十分にある。エリッツォは「イタリア」の図像について、「この図はイタリアで、世界の上の前に足を伸ばして座った姿で、幸福なローマ帝国の統治を示している」²⁴と紹介している。エリッツォの著作における「イタリア」と十人会議の間における「ヴェネツィア」を比較してみると、特にゼロツテイの「ヴェネツィア」（図8B）においてその類似は明らかである。笏を左手に持ち、球体の上に片足を立てて座る姿が両者に共通する。ヴェロネーゼの作例（図7B）の場合は、球体は「ヴェネツィア」の体に隠れてほとんど見えないが、左手で笏を持って片足を立てる姿が同様である。こうした類似性から、笏を持つ十人会議の間の「ヴェネツィア」の図像の着想源として、古代ローマの貨幣に見られる「イタリア」を挙げたい。では、なぜ十人会議の間における「ヴェネツィア」の制作に際し

てこの図像が新たに参照されたのだろうか。

その要因を考えるにあたり、カンブレール同盟戦争後の共和国の政治的背景に再び目を向ける。同戦争をはじめとする十六世紀初頭の経験はヴェネツィア支配層の意識を変えたが、このことを明確に示すのが、ドーージェ、アンドレア・グリッティによる「新たなローマ」を目指したヴェネツィアの刷新である。²⁵理想の政治社会としての自国を発信することが国家の威信を回復するための方法として選択されたことは先にも述べたが、ここでは古代ローマの共和政を手本としながらヴェネツィア共和国の共和政が検討され、その理想の姿が見出された。²⁶また、この志向は文化面にも影響を与えた。それを代表的するのが共和国の建築総監督ヤコポ・サンソヴィーノに任せられたサン・マルコ広場の整備であり、これによって古典的な建築様式がヴェネツィアの景観に導入された。²⁷ヴェネツィアの刷新を目指すこのような意識の下で、擬人像の新たな創出が試みられたことは十分に考えられ、また古代ローマへの関心が高まった当時の状況を踏まえると、その際に古代ローマの貨幣が参照されたと考えることも可能であろう。

そして新たな「ヴェネツィア」の創出にあたり、古代ローマの貨幣に見られる表象のうちの「イタリア」が選択された背景には、当時の国際情勢における共和国の立ち位置とそれに対する彼らの自負があったように思われる。中平希氏は、グリッティの目指した刷新を「ヴェネツィア共和国を、ローマ劫掠（一五二七年）で荒廃した教皇の都ローマに代わって古典古代の再生を担う『新たなローマ』

として、またフィレンツェ共和国滅亡（一五三〇年）後は、イタリアで唯一自由と平和を守ることが出来る存在として、新たに位置付けようとする戦略²⁸）としているが、まさにこの戦略を、「幸福なローマ帝国の統治」を示す「イタリア」を新たな擬人像に重ね合わせることで表明していると考えられる。

また、この「イタリア」はローマ帝国の五賢帝のうち四番目の皇帝アントニヌス・ピウスの貨幣に描かれているが、彼の治世はローマ史上最も平和であったとされる。まさにこの平和な国家としてのイメージは、カンブレール同盟戦争後の共和国が目指すものであった。さらに、当時の共和国がイタリア本土に持ち合わせていたテッラ・フェルマの存在は、イタリア半島の統治者としての自覚を促すものであったかもしれない。そしてこの「イタリア」の表現と意味合いは、「ヴェネツィアの像は、ローマの像が世界の上に座すように」という、《バックス・ヴェネタ》（図14）のプログラムの文言にも引き継がれており、新たな「ヴェネツィア」の形成において重要な役割を果たしたといえるだろう。この図像は以後定型表現として、共和国終焉の間際まで描かれ続けたのであった。

三 共和国終焉後の擬人像

一七九七年、ナポレオンの侵攻によりヴェネツィア共和国は終わりを迎えた。ヴェネツィアは、フランス、次いでオーストリアに同年のカンポフォルミオ条約によって支配権が移されたのち、

一八〇五年にフランス皇帝ナポレオンの支配下にあったイタリア王国に組み込まれる。ナポレオン失脚後の一八一五年からはオーストリア帝国支配下のロンバルド・ヴェネト王国の一部となった。一八四八年より始まるイタリア統一戦争を経て一八六一年にイタリア王国が建国されたが、ヴェネツィアは一八六六年のヴェネト併合によってようやくここに編入された。ここからは、共和国が崩壊した十八世紀末とリソルジメント期の十九世紀に描き出された「ヴェネツィア」の姿を追い、共和国時代の隆盛が失われたヴェネツィアの表象のあり方を探るとともに、「ヴェネツィア」の図像の歴史の終焉を見届けたい。

まず、共和国崩壊直後の作例として挙げられるのがアントニオ・カノーヴァによる《フランチェスコ・ペーザロの墓碑》（図26）である。フランチェスコ・ペーザロは共和国最後のサン・マルコ図書館司書とサン・マルコ財務官であった。崩壊後の一七九九年、オーストリア支配下のヴェネツィアとかつてのテッラ・フェルマの政治経済の統括を任されたが同年に死去。彼の功績を讃えようとしたヴェネツィアの貴族たちがカノーヴァに墓碑の制作を依頼した。しかし計画は頓挫してしまったため、ここに挙げた模型が残るのみである。主たる注文主であったジュゼッペ・プリアウリの死後、彼の家でこの模型が発見された²⁹）。

模型には、二頭のライオンに囲まれた石棺があり、正面の浮き彫りには、運命の女神に女性たちが懇願する様子が浮き彫りで表されている。石棺には、嘆く女性が縋りつく。その足元で、ドージェの

帽子を悲しげに抱きしめるプットーの存在によってこの女性を「ヴェネツィア」と解することができる。カノーヴァにとってヴェネツィアは祖国同然であり、共和国崩壊目前における彼の心の痛みや愛国心は、友人であった建築家ジャンアントニオ・セルヴァへの手紙などから窺い知れるが、この模型の表現はそうした彼の心情も反映されていると考えられる。そしてこの「ヴェネツィア」にも、共和国が失われた悲しみが直接投影されているように思われる。

また、共和国崩壊後、急激に衰退が進んだヴェネツィアでは、人々は貧困に喘ぎ、美しい景観も寂れていった。この退廃がロマン主義的感傷を引き起こし、シャトーブリアンやバイロンをはじめとする多くの詩人がヴェネツィアを「『死に瀕している』存在⁽³⁴⁾」として表象した。この表象は絵画にも見られ、例として一八二五年に出版されたオーギュスト・ド・フォルバンの『ヴェネツィアでの一ヶ月』（一八二五年）の巻末におけるフランソワルイ・ドウジュネによる版画《打ちのめされたヴェネツィア》（図27）を挙げる事ができる。ここでは、「アドリア海の女王」（海の神ネプトゥルヌスの槍を持つため）として表された「ヴェネツィア」が、廃墟と化したバラツォ・ドゥカーレを背に、波に打たれながら瀕死の状態で柱にもたれかかっている。ヨーロッパ文化における退廃的で死を感じさせるこうしたヴェネツィア像は、トーマス・マンの『ヴェニスに死す』（一九一一年）にみられるように、共和国終焉後から二十世紀まで描かれ続けた。

一方、オーストリアのウィーン体制下に置かれていた十九世紀前

半のイタリアでは、同世紀初頭からサルデーニャ国王を中心にリソルジメントの機運が高まっていた。一八四八年には各地で蜂起が勃発して革命政権が生まれる中、ヴェネツィアでも「サン・マルコ共和国」たる臨時政府が樹立された。臨時政府はオーストリアに抵抗するとともに、サルデーニャ国王を中心とする統一イタリアへの加盟を決めた。しかし、サルデーニャ国王は敗退し、他の革命政権が崩壊する中、ヴェネツィアの臨時政府も一八四九年に激しい戦闘の末降伏した。一八六一年にイタリア王国が建国されるが、ヴェネツィアを含むヴェネト地方は一八六六年、ローマは一八七〇年まで併合を待たねばならなかった。

十九世紀のリソルジメントの機運は美術にも影響し、ナポレオン時代に新古典主義の特徴が色濃かった歴史画は、イタリア人のナシヨナリズムを反映したロマン主義的性格を持ち合わせるようになる⁽³⁵⁾。

この時期に描かれた「ヴェネツィア」の作例として、アンドレア・アッピアーニによる《希望に満ちたヴェネツィア》（図28）がある。この作品は一八六一年のミラノのブレラ美術アカデミーの展覧会に出品された⁽³⁶⁾。画面には、厚い雲に覆われた空と海を背に、腰を上げて足を踏み出そうとする女性が描かれる。彼女は右腕をライオンの方へ伸ばし、ライオンを守るかのような身振りをする。また白い衣服は胸元までだけけており、豪華な織物が施されたガウンやアーミンのマントが腰のあたりに脱ぎ捨てられている。足元にはドージェの帽子が転がる。ライオンの存在やドージェの帽子や衣装というモ

チーフが共和国時代の「ヴェネツィア」と共通することから画面内の女性を「ヴェネツィア」とみなすことができるが、この女性にはかつての堂々とした風格はもはや残っていない。険しい表情をする彼女の目の下には隈が描き込まれ、疲弊しきっているような様子を感じさせる。また、ヴェネツィア共和国のドージェの役職は一七九七年の共和国滅亡とともに失われたが、脱ぎ捨てられたドージェの帽子と衣装によって、ドージェの地位、そして共和国の喪失が表現されているようである。

しかし、彼女が歩みを進める画面右側の水平線に沿ってわずかな光が見える。この作品が出品された一八六一年はイタリア王国が建国された年であるが、この時点ではまだヴェネトとローマは含まれておらず、オーストリア支配下にあった。この情勢を踏まえると、右側の水平線に見える光、さらに「ヴェネツィア」の力強い瞳が、イタリア統一を目指すヴェネツィアの希望を暗示していると解せる。

当時の政治情勢を映し出すこの作品において、「ヴェネツィア」の姿にこれまでにない特徴を見出せる点に注目される。共和国時代の「ヴェネツィア」は金髪であるのに対し、本作の女性は黒髪である。ルネサンス期のヴェネツィアの女性は、太陽の光に髪をさらし、金色になるよう努めていた³⁷⁾というが、かつての「ヴェネツィア」の金髪姿には、上記のように金髪を尊ぶヴェネツィアの美意識が反映されていたと思われる。一方で、この作品における黒髪の「ヴェネツィア」は、当時のイタリアの擬人像が同様の髪色で描かれるように

なったことに影響を受けたと考えられる。

黒髪でイタリアの擬人像を描く作例に、フランチェスコ・アイエツの《冥想》(図29)がある。この作品は、一八四八年にミラノで起きた「ミラノの五日間」と呼ばれる蜂起の失敗のちに描かれた³⁸⁾。画面中の女性は、背表紙に「STFORIA DITALIA」(イタリアの歴史)と書かれた本を抱えている。右手に持つ十字架に描き込まれた「ミラノの五日間」の日付と合わせ、蜂起の失敗による失望やイタリアの独立を願う愛国心を読み取ることができる。この作品における女性がイタリアの擬人像とされているのは明白であるが、その際に髪色として黒が用いられていたことがわかる。

アイエツのイタリアの擬人像とアッピアーニの「ヴェネツィア」を比較すると、髪色だけでなく、額の真ん中で左右に分ける髪型や、胸元までだけけている白い衣服も共通している。アッピアーニが「ヴェネツィア」を描こうとする際、アイエツの作品を参照していたことは明らかである³⁹⁾。

「ヴェネツィア」が当時のイタリアの擬人像に合わせて黒髪の女性として描かれたこの事象から、かつては独立した存在であったヴェネツィアをイタリアの一部としてみなす当時の考え方が「ヴェネツィア」の姿にも反映されていることが窺える。

最後に確認するのは、図像の歴史の最末期に位置づけられる、ヴェネト併合後の「ヴェネツィア」を表現した作例である。

ヴェネト州のトレヴィーゾに生まれたジャコモ・カーサは一八四八年の蜂起にも参加した愛国的な画家であったが、ヴェネト

併合の知らせを受けて《ヴェネツィアのイタリアへの連合》(図30)を制作した^⑩。カーサが描いたのは、リソルジメントを成し遂げイタリア王国の初代国王となったヴィットーリオ・エマヌエーレ二世に跪く「ヴェネツィア」である。彼女は左手を胸に当て、右手で勇ましい顔つきのライオンを指差している。画面下部には大勢の軍人や民衆が集うが、その中には「イタリア統一の三傑」と称されるジュゼッペ・マッツイーニやジュゼッペ・ガリバルディ、カミッロ・カヴールも描き込まれている。

イタリア統一及びそのイタリアへのヴェネツィアの加入を喜ばしく表現したこの作品は、パラッツォ・ドウカレの大評議会広間の三点の天井画(図12・13・14)を思い起こさせる。ラッパを持った「名声」の擬人像や画面下部に軍人や民衆を配する構図はヴェロネーゼの作品から導入していると推測される。そして、精巧な刺繍が施された衣装を纏う「ヴェネツィア」(図31)も、明らかにヴェロネーゼのそれ(図32)を意識したものだろう。このことから、カーサはこの作品で復古的な「ヴェネツィア」を描き出したといえる。また、階段状の舞台の最上段に服従関係を示す人物たちを配する構図はパルマやティントレット工房の作品と同様である。彼らの作品も含め、パラッツォ・ドウカレには服従される立場にある「ヴェネツィア」を画面最上部に描く作品が数多くある。カーサの作品においては、服従関係を読み取れる構図はそれらと同様であり、彼自身が意識的に採用したものと考えられるが、「ヴェネツィア」を服従する立場として描く点が決定的に異なっている。この違いは、かつて他地域

を属領としたヴェネツィア共和国と、イタリアへの連合を強く希望する当時のヴェネツィアとの明白な対比を示しているようである。加えて、この作品の「ヴェネツィア」においては復古的な要素が見出される中、唯一例外であるのが黒髪姿で描かれる点である。ここに、前述したヴェネツィアをイタリアの一部とする考えを同じように読み取れる。

そしてもう一つ注目したいのが、エツトレ・フェッラーリによる《ヴィットーリオ・エマヌエーレ二世の記念碑》において、彼の騎馬像の下にある二人の「ヴェネツィア」である。この作品はヴェネト併合より約二十年の時を経て制作された^⑪。二人の「ヴェネツィア」はそれぞれ異なる姿をとっている。一方の左肩に旗を担ぐ「ヴェネツィア」(図33)は、左方向を強く睨みつけ、怒りに震える表情をしている。彼女の足元のライオンも、首に繋がれた鎖に苦しんでいる様子で険しい顔つきを見せている。これは蜂起を起こすも失敗に終わり、オーストリアへの降伏を余儀なくされた一八四九年のヴェネツィアを表しているとされ^⑫、彼女が右手に持つ折れた剣がそれを暗示する。この向かいに位置するもう一方のヴェネツィア(図34)は、先とは対照的に、ドージェの帽子を戴いた彼女は、空を仰ぎながら右手を掲げ、堂々たる姿勢で座している。この「ヴェネツィア」も前述のカーサと同様に、復古的な姿をとるものといえる。同じくライオンも先ほどとは異なって、前足を広げて力強く咆哮し、翼を大きく広げる。これはオーストリアの支配から解放されたヴェネツィアを表すものである。この二人の「ヴェネツィア」によって、

リソルジメント期のヴェネツィアの歴史が明解に示されている。

しかし、ここでより注目を向けたいのは、前者の「ヴェネツィア」に見出せる特徴である。彼女が被る帽子は、ウジェーヌ・ドラクロワの《民衆を導く自由》(図35)における自由の擬人像が被るフリギア帽である。また旗を持つ点にも共通性を見出せる。この「ヴェネツィア」は、ドラクロワが表出した革命と擬人像の関係性に影響を受けたものとみなせるだろう。そしてこのことから、イタリア王国に編入されたヴェネツィアのこの時期にも、また新たな「ヴェネツィア」が生み出されていたことがわかる。

共和国終焉後の「ヴェネツィア」に託された意味合いは、共和国時代のそれとは異なるものである。一千年以上続いた共和国が滅亡し、国際情勢に翻弄されるヴェネツィアはロマン主義的もしくはナシヨナリズム的な関心を惹きつける存在であった。そして芸術家たちは各々の感情や思いを「ヴェネツィア」の姿に込めた。その例として、共和国が失われた悲しみ、かつて繁栄を極めた共和国の凋落が引き起こす感傷、イタリア人としてのナシヨナリズムを挙げることができるが、ここにおける「ヴェネツィア」及びヴェネツィアのイメージは、他者による表象によって形成されたものであり、かつての自己表象によるイメージとは異なる性質を示している。

おわりに

本稿では、ヴェネツィア共和国時代から共和国終焉後のリソル

ジメント期までの「ヴェネツィア」の作例を概観し、図像の歴史を辿ってきた。その歴史は、守護聖人である聖マルコを象徴するライオンを従え、正義の擬人像と聖母のイメージを重ねる十四世紀半ばの図像から始まる。十六世紀、共和国は他国に向けて自国の喧伝に努めたが、「ヴェネツィア」も視覚イメージの分野でその役割を担った。同世紀半ばには、従来の剣(正義の擬人像の持物)ではなく笏を持物とする「ヴェネツィア」が現れる。これには、カンブレール同盟戦争を経て、平和な国家としてのイメージを広めたい当時の共和国の志向が反映されているといえ、またそのために古代ローマの貨幣に見られるイタリアの擬人像が参照された可能性が考えられる。そしてこれ以降の作例から、笏を持つ「ヴェネツィア」が定型表現となった。

共和国崩壊後の十八世紀末からの「ヴェネツィア」は、これまでの共和国による自らの表象としてではなく、芸術家たちのロマン主義的感傷やナシヨナリズムを託す存在として機能し、多様な広がりを見せた。特に注目すべき図像の変化としては、リソルジメント期の作例において、共和国時代には輝かしい金髪姿をしていた「ヴェネツィア」が、黒髪で描かれる点である。当時イタリアの擬人像も黒髪で描かれていたことを踏まえると、ヴェネツィアをかつてのようにならした都市国家ではなく、イタリアの一部としてみなす当時の考え方が擬人像にも反映されたことが窺える。ヴェネト併合後には復古的な作例があるものの、リソルジメント期においては、ヴェネツィアがイタリア王国への併合を望む中で、ヴェネツィアの擬人

像をイタリアの擬人像と同化させる傾向があったことを指摘できる。

約五世紀にわたる歴史において興味深いのは、共和国時代の十六世紀半ば以降には古代ローマのイタリアの擬人像が、リソルジメント期には当時のイタリアの擬人像が参照されて図像に変化が起る点である。それぞれのイタリアの擬人像の性格が異なるのは言うまでもないが、前者と後者における変化のあり方の違いが注目される。前者の変化は自らをローマになぞらえるヴェネツィア共和国の自意識と主張の変化とともに生じた。一方後者は、ヴェネツィア人というよりも「イタリア人」が、ヴェネツィアをイタリアの一部とみなす別の視点が生み出した変化である。両者の違いを踏まえると、共和国時代の「ヴェネツィア」からその終焉後の「ヴェネツィア」へと移り変わる中で、ヴェネツィアを表象する主体が自己から他者へと転換したとわかる。ここに、共和国時代とその終焉後の「ヴェネツィア」の大きな性格の違いを見ることができよう。

注

- (1) 「ヴェネツィア」についての体系的な研究として、以下の二氏によるものがあゆむ。Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes: Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1983; David Rosand, "Venetia figurata: The Iconography of a Myth", *Interpretazioni veneziane: studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, 1984, pp. 177-96; David Rosand, *Myths of Venice: the figurative of a state*, North

Carolina, 2001. また Frank は、ヴェネツィアの十七世紀の出版物に見られる「ヴェネツィア」について考察している。Martina Frank, "Representing the Republic in Seventeenth-Century Venice", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, vol. 43, 2019, pp. 113-122.

- (2) 例えば、Mazzocca は十九世紀のイタリアの歴史画の文脈の中で「ヴェネツィア」が描かれた作品を挙げている。二〇一一年にはリソルジメント期を中心とした展覧会がヴェネツィアのコレッレ博物館で開催され、当時の「ヴェネツィア」を描いた絵画が注目された。Fernando Mazzocca, "Il modello accademico e la pittura di storia", Enrico Castelnuovo (ed.), *La pittura in Italia: L'Ottocento*, 2 vols., Milano, 1990, pp. 602-628; Cristina Crisafulli, Franca Lugato and Camillo Tonini (eds.), *Venezia che Spera: L'unione all'Italia (1859-1866)* (Exh. Cat.), Museo Correr, Venezia, 2011. また Pavanello は十八世紀末から十九世紀ヴェネツィアを表象するロマン主義文学との関連の中で「ヴェネツィア」が描かれた作品を挙げている。Giuseppe Pavanello "L'immagine di Venezia da Canova a Byron", Alessandro Bettagno (ed.), *Venezia da Stato a Mito* (Exh. Cat.), Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 1997, pp. 76-93.

- (3) ライオンは福音書記者聖マルコの持物にして象徴であり、マルコとともにライオンがいる場合もあれば、ライオン自体でマルコを表すこともあった。マルコは四人の福音書記者の一人で、最も古いマルコの福音書を書いた人物である。詳しくは以下の書を参照。宮下規久朗『モチーフで読む美術史』筑摩書房、二〇一三年、四二一-四三三頁。

- (4) ジュエイムズ・ホール・高階秀爾監修『新装版 西洋美術解説事典——絵画・彫刻における主題と象徴——』河出書房新社、一九八八年、一七八頁。

- (5) Wolters はこれをカレンダリオがつくりだした「正義の姿をしたヴェ

ネツィア ("Venetia in forma di Justitia")」の型であるとして、以後決定的な影響力を持つものと捉えよう。Wolters, *op. cit.*, 1983, p. 238.

(6) ホール・高階、前掲書、二七一頁。

(7) Rosand, *op. cit.*, 2001, p. 7. 「」内は Rosand の英訳を筆者が訳したもので、以下に Rosand の英訳を引用する。

today the one home of liberty, peace, and justice, the one refuge of honorable men, haven for those who, battered on all sides by the storms of tyranny and war, seek to live in tranquility. Rich in gold but richer in fame, built on solid marble but standing more solid on a foundation of civic concord, surrounded by salt waters but more secure with the salt of good council...; Venice rejoices at the outcome, which is as it should be: the victory not of arms but of justice (Francesco Petrarca, *Epistolae seniles*, IV, 3, 1361).

(8) Savoy が「カレンダリーノの「ヴェネツィア」がインゴレラ・ダンデロの唱えた正義の概念を最も直接的に変換したものと見なす。Daniel Savoy, "Keeping the Myth Alive: Andrea Dandolo and the Preservation of Justice at the Palazzo Ducale in Venice", *Arctus et Historiae*, vol. 71, 2015, p. 20.

(9) 越川倫明「聖母の都市ヴェネツィア」『日伊国交樹立150周年特別展 アカデミア美術館所蔵 ヴェネツィア・ルネサンスの巨匠たち』展カタログ、国立新美術館、国立国際美術館、二〇一六年、二八頁。

(10) ヴェネツィアの聖母崇敬については、以下の書を主に参照。Rona Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian, and the Franciscans*, New Haven and London, 1986 (邦訳 ローナ・ゴッフェン、石井元章監訳、木村太郎訳『ヴェネツィアのバトロネージ——ベツリーニ、ティツィアーノの絵画とフランチェスコ修道会』、三

元社、二〇〇九年・宮下規久朗『ヴェネツィア 美の都の二千年』岩波書店、二〇一六年。越川、前掲書、二六一—三頁。宮下規久朗『聖母の美術全史——信仰を育んだイメーシ』筑摩書房、二〇一二年。

(11) Sinding-Larsen によって初めてこの図式が指摘された。Staale Sinding-Larsen, *Christ in the Council. Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Roma, 1974, p. 56.

(12) Rosand, *op. cit.*, 2001, p. 130.

(13) 十人会議の間を含むパラッツォ・ドゥッカレの装飾事業については、以下の書を参照。Juergen Schulz, *Venetian Painted Ceilings of The Renaissance*, Berkeley and Los Angeles, 1968; Sinding-Larsen, *op. cit.*; Wolters, *op. cit.*; 越川倫明「絵画に見るヴェネツィアの歴史と神話パラッツォ・ドゥッカレ大評議会広間の装飾プログラム」佐々木英也・森田義之編『イタリア・ルネサンス Ⅲ』(世界美術大全集) 第一三巻、小学館、一九九四年、三五九—三六四頁。

(14) Gerolamo Bardi, *Dichiarazione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio*, Venezia, 1587, p. 63.

(15) Frank, *op. cit.*

(16) この作品は現在ノースカロライナ美術館所蔵だが、元来ヴェネツィア貴族マルコ・フォスカリーニ(のちにドーージェも務めた)がヴェネツィア共和国大使としてローマ教皇庁へ赴く際、ローマのヴェネツィア宮殿に飾るためにバトロネに依頼された。制作はフォスカリーニの助言に基づいて行われたが、外国の画家、つまりヴェネツィアではなく主にローマで活動していた画家による「ヴェネツィア」の作例として注目される。Giorgio Fossaluzza, "Il trionfo di Venezia", Bettagno (ed.), *op. cit.*, pp. 348-350.

(17) チェーザレ・ヴェネチエリオによる以下の書において「ヴェネツィアの君

- 主または統領の被服(十六世紀末)」が掲載されており、この衣装はドージェ、セバステイアーン・ズイアーニ(在位一七二二—一七八)時代以来用いられていると説明されている。Cesare Vecellio, *Degli Habiti Antichi et Moderni di Diverse Parti del Mondo*, Venezia, 1590. (邦訳チエーザレ・ヴェチェッリオ、鶴野千鶴訳『中世イタリアの被服文化史 コスチュームとファッションのルーツ』三星社、二〇〇四年、一七六一—七七頁)。また、最後のドージェ、ルドヴィコ・マニンの肖像画(ベルナルディーノ・カステッリ『ドージェ、ルドヴィコ・マニンの肖像画』二七九七年、ヴェネツィア、コッレール博物館)から、共和国の滅亡時まで同じ衣装が用いられていたことがわかる。
- (18) ヴェネツィア共和国の貴族の意識については以下の書に詳しい。永井三明『ヴェネツィア貴族の世界——社会と意識』刀水書房、一九九四年。
- (19) Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven, 1995 (邦訳 ピーター・ハンフリー、高橋朋子訳『ルネサンス・ヴェネツィア絵画』白水社、二〇一〇年、三四—三五頁)。
- (20) 永井、前掲書、八一頁。
- (21) Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima et signolare descritta in XVIII libri*, Venezia, 1581, p. 123 v.
- (22) Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particolare dichiarazione di molti riversi*, Venezia, 1559, p. 287.
- (23) Sinding-Larsen, *op. cit.*, p. 256.
- (24) Erizzo, *op. cit.*, p. 287.
- (25) Edward Muir, "Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice", *The American Historical Review*, vol. 84, pp. 16-52. 中平希『ヴェネツィアの歴史 海と陸の共和国』創元社、二〇一八年、二四三—二四六頁。
- (26) 永井、前掲書、七五頁。
- (27) 宮下、前掲『ヴェネツィア』、九—一九四頁。
- (28) 中平、前掲書、二四四頁。
- (29) 青柳正規『皇帝たちの都ローマ 都市に刻まれた権力者像』中央公論社、一九九二年、三二七—三二五頁。
- (30) ここで、十人会議の間を利用する十人評議会に政治的基盤を置いていた「老人派」と呼ばれるグループに言及しておきたい。彼らが政策として重視していたのはテッラ・フェルマへの投資であり、加えてカンブレール同盟の経験を経て消極主義的で平和を志向する傾向にあった。この老人派の考えと新たな「ヴェネツィア」との間に関連性を見出せる。一方、こうした老人派に反感を抱いていたのが、新興貴族を中心とし元老院に基盤を置く「青年派」と呼ばれるグループであり、海上交易への回帰を主張していた。詳しくは以下の書を参照。永井、前掲書、一七五—一八四頁。また上記を踏まえると、元老院の間の天井画の一つヤコポ・ティントレット『ヴェネツィアの勝利』(一五八四年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカール)において、ギリシア神話の海にまつわる神々から贈り物を授かる「ヴェネツィア」が描かれていることは興味深い。
- (31) Bardi, *op. cit.*, p. 63. 本文には越川氏による訳を引用した。越川倫明『ヴェロナーゼ バックス・ヴェネタ(ヴェネツィアの平和と繁栄)』佐々木・森田編、前掲書、四四—四五頁。
- (32) Pavanello, *op. cit.*, pp. 86-89, 91-92.
- (33) Pavanello, *ibid.*, pp. 81, 84.
- (34) 鳥越輝昭『表象のヴェネツィア——詩と美と悪魔』春風社、二〇一二年、三〇—四頁。
- (35) Mazzoca, *op. cit.*, pp. 602-628.
- (36) Franca Lugato, "Venezia che spera", Crisafulli, Lugato and Tonini (eds.), *op. cit.*, pp. 51-53.
- (37) 宮下、前掲『ヴェネツィア』、一七九頁。

- (38) Isabella Marelli, "Hayez, Francesco" Castelnovo (ed.), *op. cit.*, p. 867.
- (39) マッセルマーニはトイェマンに師事しつづいた。Marelli, "Appiani, Andrea junior", *ibid.*, p. 666.
- (40) Lugato, "Unione di Venezia all'Italia", Crisafulli, Lugato and Tonini (eds.), *op. cit.*, pp. 53-54.
- (41) Giandomenico Romanelli, "La Guerriera delle Lagune", *ibid.*, pp. 9-17.
- (42) *Ibid.*, p. 10.
- (43) *Ibid.*, p. 16.

畑中あかね (はたなか・あかね)

二〇一三年 神戸大学文学部卒業

二〇一三年～ 神戸大学大学院人文学研究科博士課程前期課程在籍

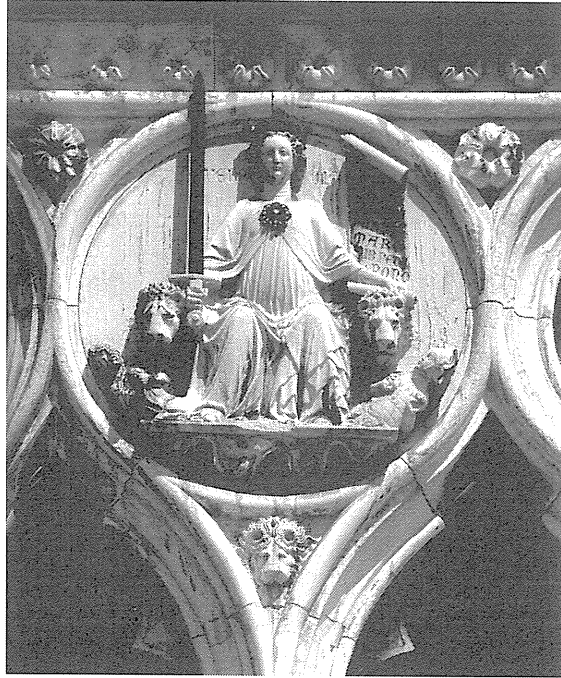


図1 フィリッポ・カレンダーリオ《ヴェネツィア》1350年代、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ

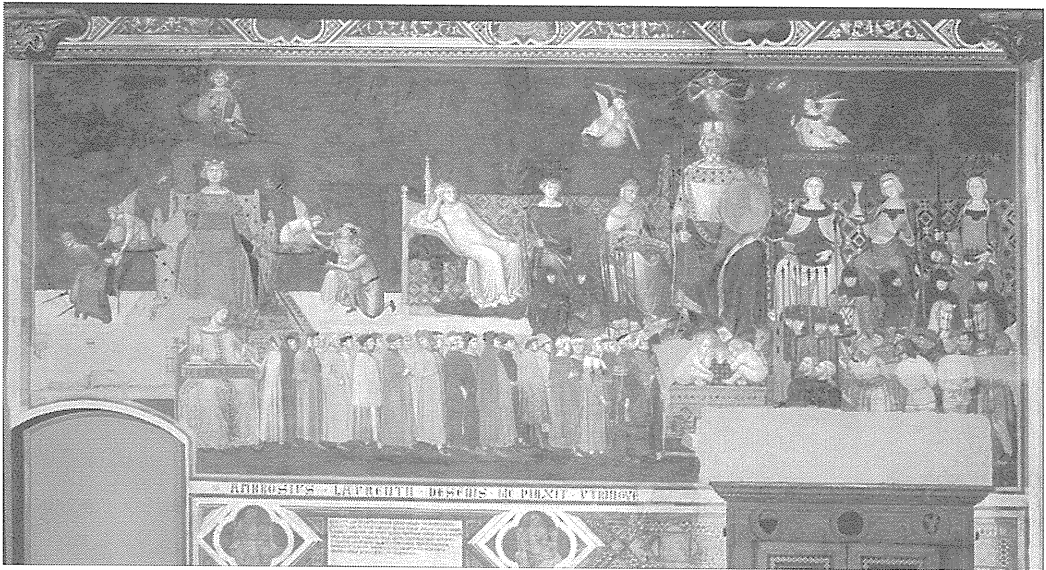


図2 アンブロージョ・ロレンツェッティ《善政の寓意》1338-40年、シエナ市庁舎



図3 アンブロージョ・ロレンツェッティ《善政の寓意》
部分、1338-40年、シエナ市庁舎

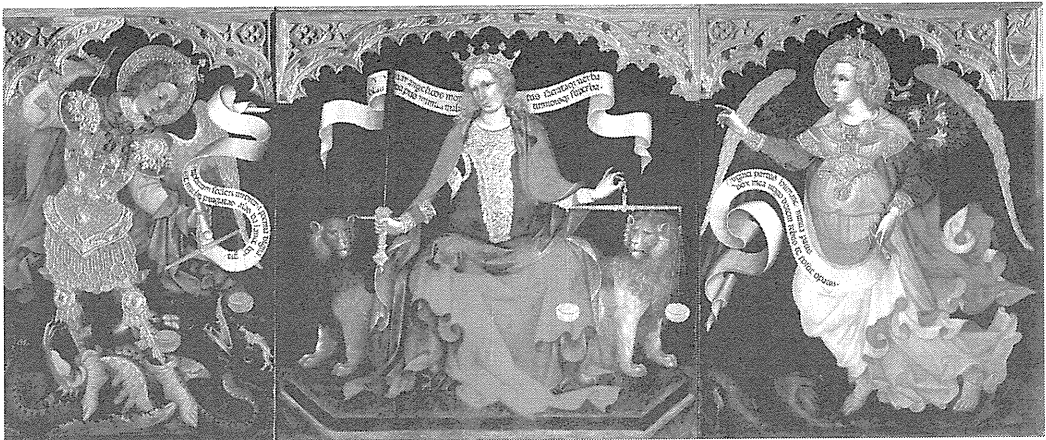


図4 ヤコペッロ・デル・フィオーレ《正義、大天使ミカエルと大天使ガブリエル》1421年、ヴェネツィア、
アカデミア美術館

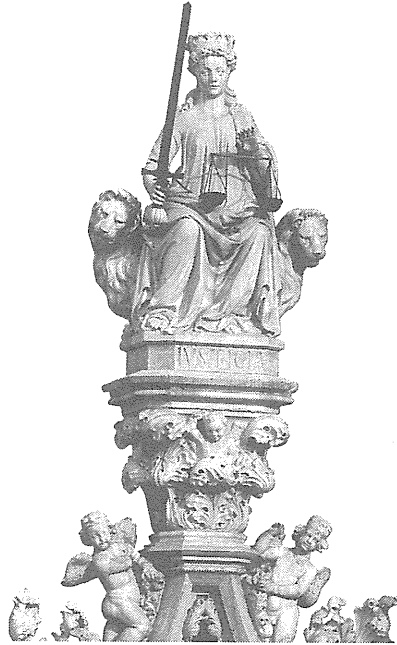


図5 バルトロメオ・ボン《ポルタ・デッラ・カルタ》部分、1438-41年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図6 ヤコポ・サンソヴィーノ《サン・マルコ広場の鐘樓のロジエッタ》部分、1540年代、ヴェネツィア、サン・マルコ広場



図 8A ジョヴァンニ・バッティスタ・ゼロツティ《世界とライオンの上に座すヴェネツィア》1553-64年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 7A ヴェロネーゼ《ヴェネツィアに贈り物を与えるユノ》1554-56年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ

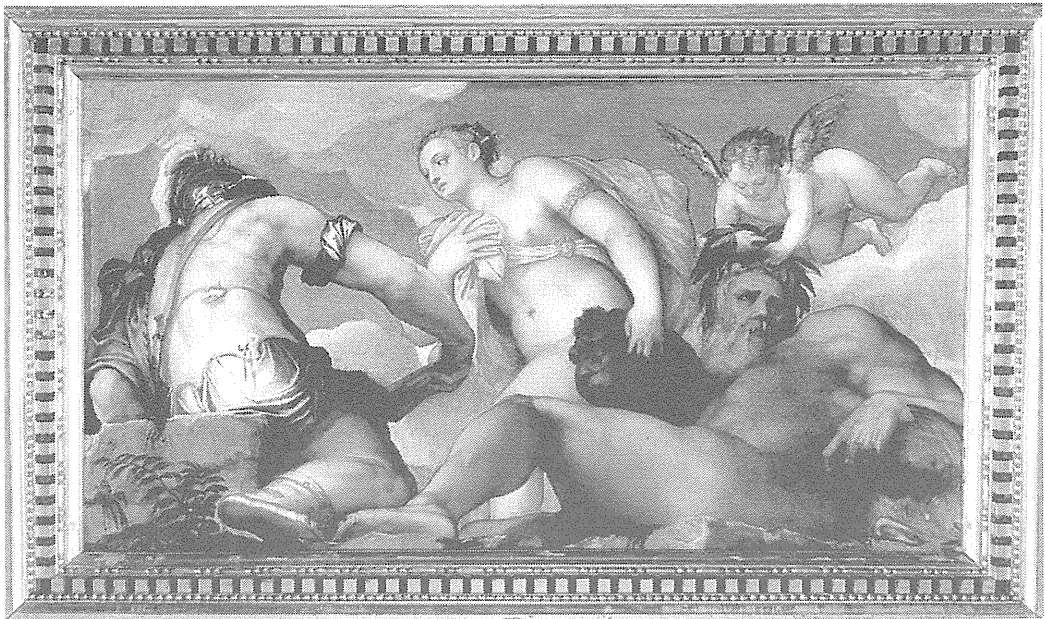


図 9 ゼロツティ《マルスとネプトゥルヌスに囲まれるヴェネツィア》1555年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ

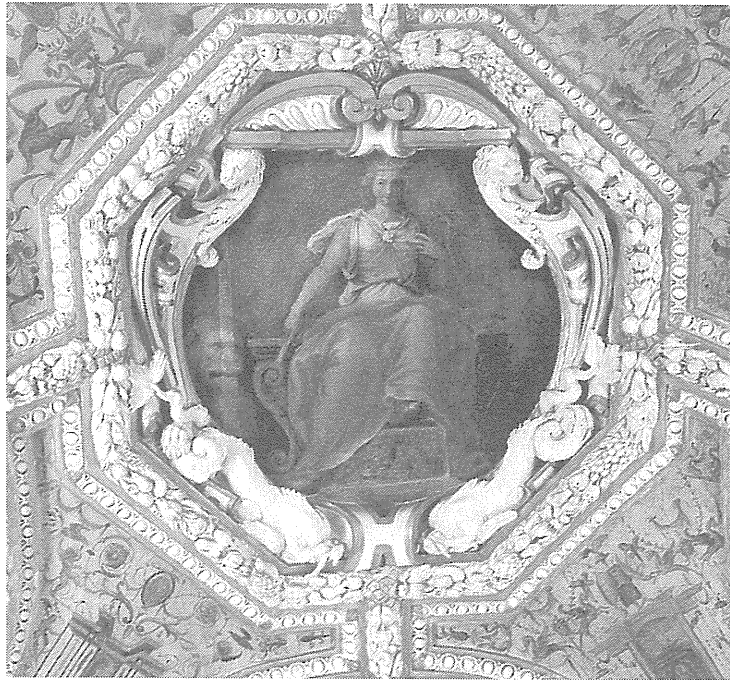


図10 バッティスタ・フランコによるフレスコ画、1566年、ヴェネツィア、
パラッツォ・ドゥカーレ

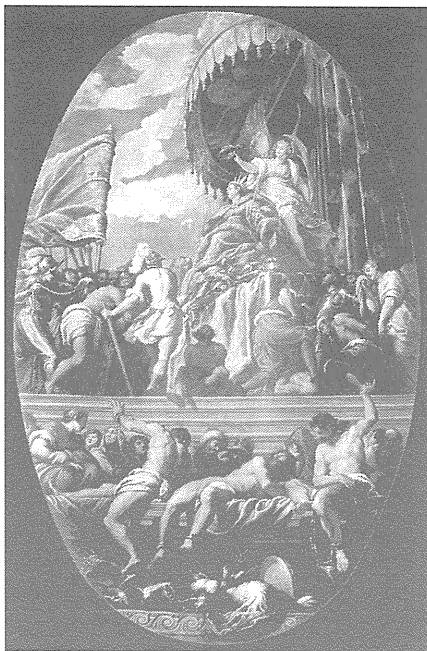


図12 パルマ・イル・ジョーヴァネ《「勝利」
に冠を授かるヴェネツィア》1584年、
ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図11A ヴェロナーゼ《正義と平和に囲まれる
ヴェネツィア》1575-77年、ヴェネツィ
ア、パラッツォ・ドゥカーレ

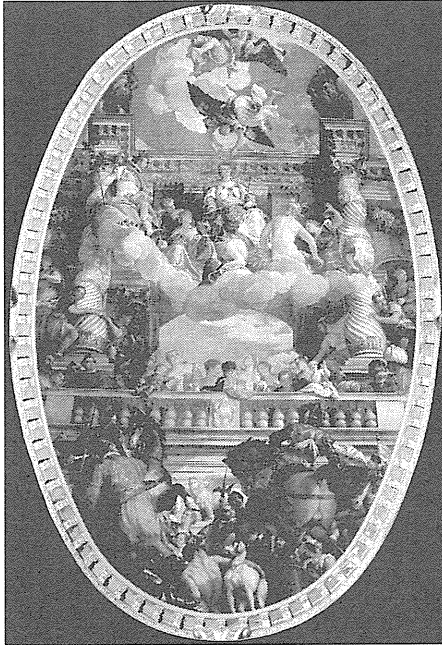


図 14 パオロ・ヴェロネーゼ《パックス・ヴェネタ》1579-82年頃、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 13 ティントレット工房《ヴェネツィアに進んで服従する属領》1584年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 16 ティントレット工房《ヴェネツィアに進んで服従する属領》部分、1584年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 15 パルマ・イル・ジョーヴァネ《「勝利」に冠を授かるヴェネツィア》部分、1584年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図18 カミッロ・バッリーニ《父なる神にとりなす聖マルコとヴェネツィアに栄光を授ける聖ユスティナ》制作年不明、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ

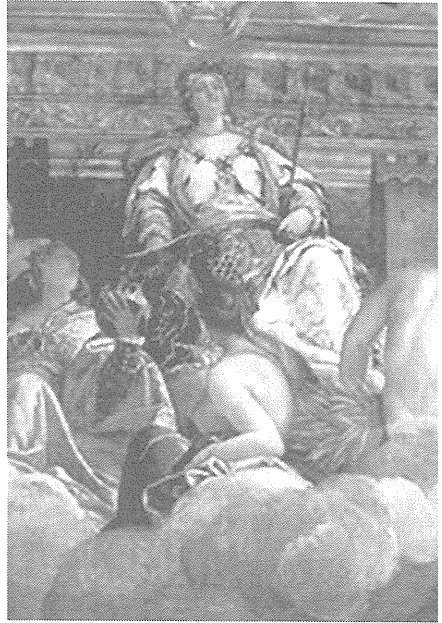


図17 パオロ・ヴェロネーゼ《パックス・ヴェネタ》部分、1579-82年頃、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図20 アレッサンドロ・ヴィットーリア《正義》1579年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ、南のファサード

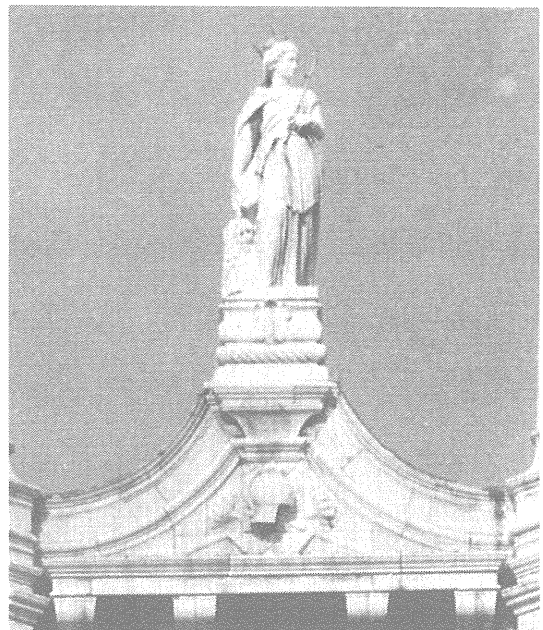


図19 アレッサンドロ・ヴィットーリア《ヴェネツィア》1579年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ

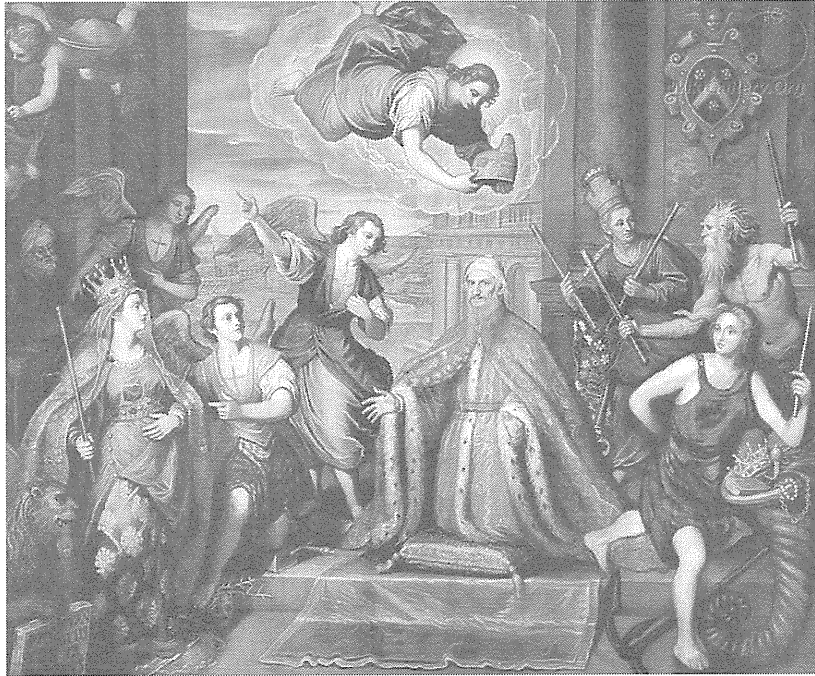


図 21 ドメニコ・ティントレット《ヴェネツィアの前に跪くドージェ、ジョヴァンニ・ベンボ》1615年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 22 グレゴリオ・ラザリーニ《新たに征服したモレアをヴェネツィアに献上するドージェ、フランチェスコ・モロシーニ》1694年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 23 ポンペオ・ジローラモ・バトーニ《ヴェネツィアの凱旋》1737年、ノースカロライナ美術館



図 24 ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロ《ヴェネツィアに贈り物を授けるネプトゥルヌス》1740年代、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 11B ヴェロネーゼ《正義と平和に囲まれるヴェネツィア》1575-77年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 25 古代ローマのイタリアの擬人像（以下より引用。Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particolare dichiarazione di molti reversi*, Venezia, 1559, p. 287.)



図 7B ヴェロネーゼ《ヴェネツィアに贈り物を与えるユノ》1554-56年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 8B ジョヴァンニ・バッティスタ・ゼロッティ《世界とライオンの上に座すヴェネツィア》1553-64年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図26 アンтониオ・カノーヴァ《フランチェスコ・ペーザロの墓碑》1799年、ヴェネツィア、コッレール博物館



図27 フランソワ＝ルイ・ドージュネ《打ちのめされたヴェネツィア》(以下より引用。Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin, *Un mois à Venise*, Paris, 1825, p. 39.)



図 28 アンドレア・アッピアーニ《希望に満ちたヴェネツィア》1861年、ミラノ、リソルジメント博物館

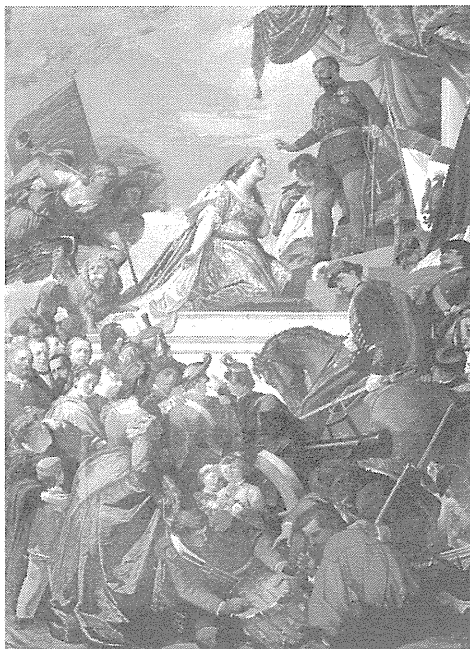


図 30 ジャコモ・カーサ《ヴェネツィアのイタリアへの連合》1866年、ウーディネ市立歴史博物館

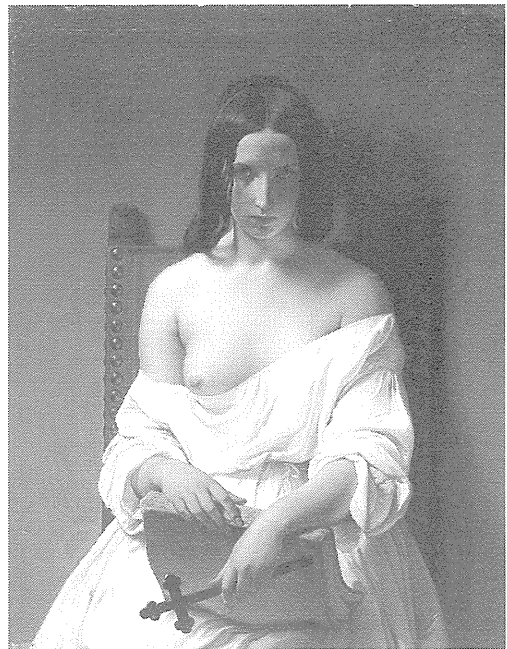


図 29 フランチェスコ・アイエツ《瞑想》1851年、ヴェローナ市立近代美術館



図 31 ジャコモ・カーサ《ヴェネツィアのイタリアへの連合》部分、1866年、ウーディネ市立歴史博物館



図 32 ヴェロネーゼ《正義と平和に囲まれるヴェネツィア》部分、1575-77年、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ



図 33 エットレ・フェッラーリ《ヴィットーレ・エマヌエーレ二世の記念碑》部分、1887年、ヴェネツィア、スキアヴォーニ埠頭



図 34 エットレ・フェッラーリ《ヴィットーレ・エマヌエーレ二世の記念碑》部分、1887年、ヴェネツィア、スキアヴォーニ埠頭



図 35 ウジェーヌ・ドラクロワ《民衆を率いる自由》1830年、パリ、ルーヴル美術館