慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	スタンダールのカノーヴァ：「伝記の世紀」と芸術家像
Sub Title	Le Canova de Stendhal. : figure d'artistes dans le «siècle de biographies»
Author	上杉, 誠(Uesugi, Makoto)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2021
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.121, No.2 (2021. 12) ,p.56- 67
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	荻野安奈教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01210002-0056

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

スタンダールのカノーヴァ
「伝記の世紀」と芸術家像

上杉　誠

作家が他者の人生に捧げた著作、あるいは著名な作家の手によらないもののさまざまな人物の人生を題材にした著作、すなわち「伝記（vie/biograhpie）」への注目が、近年高まっている[1]。プルタルコスの『対比列伝』に代表される古典古代以来の伝統をもち、中世の「聖人伝（hagiographie）」や18世紀の「頌（éloge）」にも接続するこのジャンルは、フランスにおいてとりわけ19世紀に花開いた。その証左のひとつが、1811年に刊行が開始され28年までに初版が52巻という大部を数えるミショーの『伝記辞典』である。1826年、批評家サント＝ブーヴは「私たちは伝記の世紀にいるのです」[2]と書き、19世紀後半においても出版やメディア、教育における「伝記の文化」[3]は拡大を続ける。世紀末に出版された『大百科全書』は、19世紀を「伝記が驚くような発展を達成した時代」[4]と総括する。

本稿で取り上げる作家スタンダール（1783-1842年）は、伝記というジャンルに分類されうる著作を多数執筆している。初めて出版した著作の『ハイドン、モーツァルト、メタスタージオ伝』（1814年）、『イタリア絵画史』（1817年）に含まれるレオナルド伝とミケランジェロ伝、『ロッシーニ伝』（1823年）、そして、いずれも未完のナポレオンをめぐる二つの試み ――『ナポレオン伝』（1816-18年執筆）と『ナポレオンに関する覚え書』（1836-37年執筆）―― である。作家がまさに「伝記の世紀」に身を置いていたことを示すこれらの著作を手にとると、今日私たちが伝記と呼ぶ著作とはだいぶ趣が異なることに気が付く。作品に対する批評や同時代の政治、社会問題、制度への言及などが多数含まれた折衷的なジャンルの著作である[5]。

本稿では、スタンダールの描くカノーヴァの生涯を取り上げる[6]。18世紀後半

から19世紀初めに活躍し、のちに新古典主義と呼ばれる美学を代表するとみなされる彫刻家カノーヴァ（1757-1822年）は、ヨーロッパ中で屈指の名声を博していた。この彫刻家について、生前から死後にわたり数多くの伝記が残されている。スタンダールはまとまった著作こそ残していないものの[7]、さまざまな著作においてカノーヴァの人生に頻繁に言及する。本稿は、同時代の伝記の記述を必要に応じて参照しながら、スタンダールが提示するカノーヴァの人生を通して、「伝記の世紀」において芸術家の人生がもちえた倫理的、政治的焦点を検討する。

1. 出会い

スタンダールとカノーヴァの直接の出会いは、1811年、スタンダールがイタリアに二度目の滞在を果たした際に実現したとされる[8]。滞在の模様は、1811年当時の旅日記の一部に加えて、13年に出版を企図して書き直された草稿の一部を通して伝えられている。1813年に加筆された個所においてスタンダールは、11年にローマのカノーヴァのアトリエを訪問したと語る。

> 私たちのどんなさもしい駆け引きからもすっかり距離のある素朴さをもった、真に偉大な人物を私は見出した。アトリエとして用いられている5つか6つの部屋で、私は、カノーヴァの作業の手順を追った。彼は、肉体的に苦痛があることはすべて、作業から取り除いていた。［中略］地上でたしかに唯一の場所であるこのアトリエで、私は彼と話したのだ。[9]

彫像制作のための多くの過程のなかで、カノーヴァが直接関与するのは、ボッツェットと呼ばれる最初の粘土像の制作と大理石の仕上げのみである。『イタリア絵画史』においてもスタンダールが繰り返すことになるこの指摘は[10]、カノーヴァに対して同時代から繰り返されたきた批判に連なる[11]。ここに示される、「素朴さ（simplicité）」と「偉大さ」が同居する芸術家というカノーヴァ像を、スタンダールはこの後も繰り返すことになる。この二重性は、カノーヴァの他の伝記に共通する要素であり、この点においてもスタンダール独自の評価とはいえない[12]。ここでは、上記引用において、「さもしい駆け引き」にいそしむ「私たち」が言及されていることに注目したい。スタンダールは、カノーヴァの人生を語り

ながら、「私たち」と芸術家の関係、すなわち芸術創造の社会的条件を論じることになるだろう。

2. 庇護と策略

1820年代にパリで開催されたサロン（官展）にあたって、スタンダールは1822年、24年、27年に批評を残しており、そのうち24年と27年のサロン評においてカノーヴァに言及している。新古典主義からロマン主義へという画壇における潮流の変化を反映し、24年のサロン評においてスタンダールは、ダヴィッド（1748-1825年）への称賛とそのエピゴーネンたる後継者 ── ダヴィッド派と呼ばれる ── への批判、さらに、ダヴィッドの模倣におさまることのない画家たちへの称賛を展開する。美術アカデミーがダヴィッド派に支配されている以上、ローマ賞に代表される公的な制度は新たな才能の発掘のためには機能しない、その上、若いパリの画家は新聞の批評の誇張ゆえに成功の夢を追いかけてしまう、とスタンダールは分析する[13]。

27年のサロン評においても引き続き芸術家の生き方が論じられる。「19世紀の社会における芸術家のあり方」を論じながら、「名誉と利益」つまり同時代における世俗的な成功を求めるならば絵画を捨て「工場主」[14]になるべきだ、とスタンダールは若い画家へ勧める。こうした助言の一部として、27年のサロン評はカノーヴァへ言及する。

> 彼はヴェネツィアで、私たち哀れな人間の本性に ── その欠点を余すことなく ── あまりに酷似し、あまりに真実である彫像を作ることから始めたので、彼の敵たちは、彼が手本を模倣するのではなく、型にとっていると言いふらした。続いて、魂をもっているヴェネツィア貴族が、ローマに行くための400フランの年金を与えさせ、日々の糧の不安を一切免れさせてくれた、とカノーヴァ自身が語っていた。この地で、若きヴェネツィア人は、古代を目にし、いわば型にとることなく古代を模倣した。彼の彫像のひとつひとつは、新しい種類の美に向かう一歩であり、ローマにおける事件であった。[15]

カノーヴァの人生を画するとスタンダールがみなす庇護者による援助につい

て、実際ヴェネツィアとローマにおいて有力者の庇護を受けたことが知られている[16]。『ハイドン伝』において、メタスタージオとは異なり若きハイドンには庇護者がいなかったことをスタンダールが嘆いているように[17]、庇護者との出会いは芸術家伝における典型的な主題のひとつと言える。

けれども、庇護者の存在はカノーヴァの幸運のひとつでしかない。スタンダールは、カノーヴァのもうひとつの幸運を指摘する。

> とはいえ、パリに比べるとローマは、小さな町に過ぎない。幸いなことに、この美術の首都においては、誰もが互いに知り合いであり、ここではいかさまほとんど不可能である。もっとも巧みに組み合わされもっとも頻繁に繰り返される新聞の記事ですら、誰一人として騙すことはなかろう。これほど幸運な状況に身を置き、それが無益であるために策略を知ることもなく、カノーヴァは今日知られている通りの人物になった。[18]

パリに対するローマの優位、それは、パリで過剰に発達したメディアの状況が若い芸術家にとって害悪であることに起因する。1824年のサロン評の末尾には、1811年の旅日記においても読まれた「素朴」という形容が繰り返されながら、「もっとも素朴な人物であるカノーヴァがこの偉大な結果にたどり着いたのは、策略によってだろうか？」[19]、という問いが読まれた。27年の批評はカノーヴァにおける「いかさま」と「策略」の不在を断言することで、この問いへ否定的に回答する。

1827年のサロン評は「いかさま」と「策略」の不在ゆえのローマの優位を繰り返し指摘するが、その際にカノーヴァと並べてラファエロ、カラッチ兄弟、プッサンの名を挙げる[20]。さらに、パリの美術アカデミーのコンクールには失敗しながらも私費でローマへ赴き研鑽を積み評価を得た画家シュネッツ（1787-1870年）── 1824年のサロン評でも称賛される ── は模範的なキャリア形成の例として挙げられている[21]。過去と同時代の複数の芸術家を提示するのが、成功を渇望する若い芸術家を論じる文脈のなかであったことを思い出したい。庇護者との出会い、そして、パリではなくローマで活動し「策略」を回避したこと、この二点に要約されるカノーヴァの人生は、模倣すべき範例として提示されている。ここには、伝記というジャンルの古典古代以来の伝統的な機能、すなわち、よく生き

るように読者を導くという教育的な役割を読み取ることができる[22]。

3. 宮廷という罠

芸術家にとってのローマの優位は「いかさま」を可能にするパリのメディアの状況にのみ由来するわけではない。1823年出版の『ロッシーニ伝』においてもカノーヴァは、ロッシーニの比較対象として繰り返し言及される。世代や創作ジャンルの違いにもかかわらず両者を比較する論理は、それまでおもにナポリで活動していたロッシーニにとってパリでの今後の活動がどのような影響を及ぼすのか、という展望において読むことができる。

> ご覧いただきたいのは、［中略］たとえば、自身によって書かれた『ゲーテ』の生涯［中略］である。これはまさに、才能ある人物が宮廷に近づくとどうなるのかを示している。カノーヴァはナポレオンの宮廷で生きることを拒否した。パリにいたのならば、ロッシーニは宮廷と絶え間ない関係をもっただろう。[23]

パリに来てはいけないというロッシーニに対する助言の根拠として、『詩と真実』のゲーテとカノーヴァの例を援用しながら[24]、スタンダールは、宮廷と芸術家の関係を問題とする。カノーヴァがナポレオンに対して示した拒否について、1829年出版の『ローマ散策』ははるかに詳しく論じる。1827年のサロン評と同様、ヴェネツィアの庇護者から話が始まり、再び「完璧な素朴さ」が強調されたのち、ナポレオンとの関係が語られる。

> カノーヴァが世間の策略について思いめぐらすのは、それを恐れる時だけであった。才知は素朴な職人であり、天から美しい魂と才能を授けられたのだった。サロンでは、美しい顔立ちを探しては、熱をこめてじっと眺めていた。25歳で、幸福にも文字を綴ることを知らず、ゆえに、50歳の時、宣誓をしなければならないという理由でレジオン・ドヌール勲章を拒絶した。パリへの二度目の旅の際（1811年）には、ナポレオンから広大な住居を拒絶した。パリからの距離は問わず、望むところに、例えばフォンテーヌブロー

に住居を提案され、5万フランの俸給と、皇帝のために一体の彫像をつくるたびに2万4千フランを支払うことが提案された。この素晴らしい生活と、現存の彫刻家のうちで一番であることを世界にむけて宣言することになったであろう栄典を拒絶したのち、カノーヴァは、ローマに戻り四階に住まった。［改行］この時のフランス ── 世界を照らす光であり、今日では産業と政治的な議論に占められているのと同様に、当時は勝利と野心に占められていたフランス ── に定住していたのならば、自らの才能が冷たくなるのを目の当たりにしただろう。[25]

カノーヴァの「素朴さ」がサロンでの振舞いで再度強調されたのち、勲章[26]、住居、報酬、すなわち、27年のサロン評の言葉を借りるならば、あらゆる「名誉と利益」を拒絶したことが指摘されている。低い身分の生まれのカノーヴァが示した大胆な拒絶と清廉の振る舞いは[27]、人々の関心を惹くことになる。ナポレオンとカノーヴァはパリで1802年と1810年の二度面会しており、二度目の面会において二人のあいだで交わされた会話は、カノーヴァの秘書をつとめたメルキオール・ミッシリーニによる伝記（1824年）の中で、カノーヴァ自身によるメモをもとに記録され、さらにこの会話だけを抜粋したフランス語版（1824年）と英語版（1825年）が出版されている[28]。

君主に対して尊大に振舞う芸術家の姿は、古典古代さらにはルネサンス以降において芸術家伝における一つの定型であることが知られているが[29]、スタンダールにとっても馴染み深い主題である。たとえばミケランジェロとユリウス二世の関係は独立不羈の芸術家の例としてよく知られており[30]、スタンダールも『イタリア絵画史』で二人のエピソードを語っているが、同じ著作には次のような記述が読まれる。「絶対王政において絵画はつねに凡庸であるだろう。偶然にもそこにプッサンのような画家がうまれるのならば、ローマで命を終えるであろう」[31]。ルネサンスの芸術を主たる対象としながら政治上の論争への暗示を多く含むこの著作において、芸術家の人生が、絶対王政の批判という政治化された言説の証拠として引き合いに出されている。ナポレオンに対するカノーヴァの姿勢も同様に、芸術と王政の背反というかねてより温めていた命題を証明する例として読解することができる。

4.「梱包係」のカノーヴァ

ここまでカノーヴァの生涯を、庇護者、ローマでの活躍、ナポレオンとの面会、という事項を通して確認したが、もうひとつ重要なエピソードがある。『ローマ散策』には、カノーヴァの三度目のパリ滞在に関する記述が読まれる。

> カノーヴァは三度パリに来た。最後のときは梱包係としてであった。トレンティーノ条約によって私たちに譲られた彫像を取り返しに来た。この条約がなければ、アルコレやリヴォリで勝利した軍勢は、ローマを占領したであろう。条約によって獲得したものを私たちは盗まれたのである。カノーヴァはこの理屈が理解できなかった。旧来の政府の時代にヴェネツィアで育ったカノーヴァは、ひとつの法にしか、力の法にしか考えが及ばなかった。彼には、条約は意味のない形式に過ぎないと思われた。[32]

1815年、ナポレオンが二度目の退位を宣言した後、カノーヴァは教皇庁大使としてパリに赴く。第一次イタリア戦役を経た1797年、教皇庁とフランスとの間で結ばれたトレンティーノ条約に基づきフランスに移送された大量の古代彫刻や美術作品をイタリアへ返還させるためである[33]。スタンダールにとって、これら美術品はイタリア戦役の正当な成果であり、『ロッシーニ伝』においては、返還された美術品を再びフランスへ持ち帰ることすら激烈な調子で主張している[34]。

今日の視点によれば突飛に見えるスタンダールの主張も、1820年代においては必ずしも特異なわけではない。1822年の『同時代人の新伝記辞典』は、「カノーヴァ」の項目において、1815年のカノーヴァの任務に触れながら、この彫刻家を「大使」というよりも「梱包係（emballeur）」であると揶揄し、美術品の回収というカノーヴァの任務を古代ローマへの蛮族の侵入とその「蛮行（vandalisme）」になぞらえる[35]。「梱包係」という揶揄は1824年出版の『故人年報』の「カノーヴァ」の項目においても確認でき[36]、スタンダールも上記引用で当時流通していたこの揶揄を踏まえていると推測される。というのも、スタンダールは、『同時代人の新伝記辞典』の書評を1822年に英文雑誌で発表し「カノーヴァ」の項目に言及しているからだ[37]。注意すべきなのは、文化財の返還をめぐっては意見を同じくしながら、スタンダールは『新伝記辞典』の記述へ批判を厭

わない。『新伝記辞典』は、カノーヴァがフランスの彫刻家たちを差し置いて評価されたことを批判するが、芸術に関する議論に国籍を持ち出すこのような偏狭な視点にスタンダールは同意しない。

一方、返還を当然とみなす意見もある。フランスへ美術品を移送する政策にかねてより反対し20年代には美術アカデミーの終身書記の地位にあったカトルメール・ド・カンシー（1755-1849年）は、1834年のカノーヴァ伝においてカノーヴァのこの任務における困難を語っている[38]。ミショーの『伝記辞典』のうち1836年に出版された補遺における「カノーヴァ」の記事は、カトルメール・ド・カンシーによる伝記を頻繁に利用していることから予想される通り、カノーヴァの1815年の任務について好意的である。「［古代］ローマ人の法を復活させるならば、今世紀を侮辱することになろう。ローマ人は、人間も事物も、勝者の所有物としたものだった」として、文化財のフランスへの移送に見られる「力の忌まわしい乱用」[39]を批判する。移送と返還に関する評価は正反対ではあるものの、戦争の勝利者が文化財を手に入れることを「力」による「法（droit）」であると批判する点において、上記に読まれるスタンダールと同じ論理である。上記引用においてスタンダールは、カノーヴァが条約という近代的な仕組みを理解しなかったとし、そこにイタリアの政治的後進性の反映を読み取っている。カノーヴァについて繰り返し用いられた「素朴」という形容をここで思い出すならば、この形容には無知や無理解といった否定的な解釈を含む余地が生じる。このように、文化財の返還に関するカノーヴァの尽力というエピソードは、美術品をめぐるフランスとイタリアという対立だけではなく、ナポレオンの政策に対する評価の対立、さらには、先進国フランスと後進国イタリアという対立すら露呈させる。

＊＊＊

スタンダールの提示するカノーヴァの人生はどれほど作家独自のものだろうか。ここまで検討したように、アトリエを訪問した際の観察もナポレオンとのエピソードも文化財の返還への貢献も、同時代においてしばしば論じられていた主題である。一方、スタンダールの語ることのないカノーヴァ像も知られている。少年カノーヴァがバターでライオン像をつくったという伝説や、女中やモデルとの恋愛など、他の伝記作者は魅力あふれるエピソードを教えてくれる[40]。また、イタリアにおけるカノーヴァ伝については、19世紀における「伝記の文化」が

リソルジメントによる「国民＝国家」体制の成立の過程と結びつくなか、カノーヴァはイタリアの「英雄」の一人として描かれたことが指摘されている[41]。

本稿で検討してきたスタンダールによるカノーヴァの人生への言及は、サロン評、『ロッシーニ伝』、『ローマ散策』、いずれも1822年の彫刻家の死後に書かれている。そこで語られるカノーヴァの人生は、称賛の一色に塗られているわけではなく、複数の語りの目的を読み取ることができる。倫理的な範例という伝記ジャンルの伝統的な機能を果たすほか、芸術と政治体制をめぐる考察、さらにはカノーヴァの任務をめぐる同時代の論争に関連付けられる。一貫して読まれる「素朴」という形容も複数の解釈を許容する。この形容は、彫刻家の栄光が「策略」や「宮廷」からの距離に基づいていることを示す一方で、綴りを知らないということや、イタリアの政治的後進性といった否定的な状況にも結び付けられる。1811年のアトリエ訪問に関する記述に読まれた「私たち」についても、本稿で確認したエピソードごとに異なる読解が可能である。「策略」にまみれるパリ、才能を萎れさせる「宮廷」、そして、文化財を収奪された「フランス」。いずれにおいてもカノーヴァの人生は「私たち」に対して明確な距離を示しており、この異化の作用こそスタンダールが芸術家の人生を語ることで求めたものだったのではないだろうか[42]。

註

1　伝記ジャンルに関する研究のうち本稿に関連の深い近年の成果として次の二冊がある。Anne Jefferson, *Le Défi biographique. La littérature en question*, traduit de l'anglais par Cécile Dudouyt, PUF, 2012 [Oxford, 2007] ; Julien Zanetta, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIXe siècle*, Hermann, 2019.

2　Sainte-Beuve, *Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1949, p.152. この引用は次の箇所で言及されている。José-Luiz Diaz, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, PUF, 2011, p. 102.

3　*Ibid*., 182.

4　*La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, H. Lamirault, t. 6, 1888, p. 892 [l'entrée « biographie »]. この引用は次の箇所で言及されている。José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre*, *op. cit*., p. 112.

5　伝記作家スタンダールについては近年の研究があるが、芸術家像は十分に論じら

れていない。Francesco Manzini, *Stendhal's parallel lives*, Bern, New York, Oxford, Peter Lang, 2004 ; Antoine Guibal, *Stendhal biographe*, Grenoble, UGA, 2020. 次の論稿は、スタンダールの伝記を18世紀の「頌」ともサント＝ブーヴの方法とも異なる、分類不可能なものであると論じている。Laurent Giraud, « Stendhal, biographe de Léonard de Vinci », in *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, dir. Pascale Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 253-264.

6 スタンダールにおけるカノーヴァの美学的な評価については多くの研究があり、最新のものとして次の論稿がある。Daniela Gallo, « Le Canova de Stendhal. Une perception winckelmannienne ? », in *Stendhal et Winckelmann*, dir. Catherine Mariette et Chantal Massol, Grenoble, UGA Editions, 2017, p. 123-133.

7 1823年の英文雑誌向けの記事で、『イタリア絵画史』の続編の最終巻に「著名なカノーヴァの人生と作品についての論稿」を付すと予告するものの、実際には書かれていない。Stendhal, *Paris-Londres*, éd. Renée Dénier, Stock, 1997, p. 146.

8 二人の直接の出会いについて、続いて検討するようにスタンダール自身の証言が残っている。この証言の信憑性を疑う余地はあるものの、たとえば次の研究書は1811年のアトリエ訪問が実際にあったものとみなしている。Philippe Berthier, *Stendhal. Vivre, écrire, aimer*, Fallois, 2010, p. 192. 1816年の友人あての書簡では、カノーヴァと会話を交わした経験を語っている。Stendhal, *Correspondance générale*, éd. Victor Del Litto, Champion, t. II, 1998, p. 743.

9 Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. Victor Del Litto, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1981, p. 1480.

10 スタンダールはカノーヴァの制作過程における分業を指摘しながら「今日の偉大な芸術家は一年に20あるいは30の彫像をつくることができる」と皮肉を言っている。Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, éd. Victor Del Litto, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 451.

11 カノーヴァの彫刻制作の過程については次の箇所を参照した。金井直『美術史学における新古典主義彫刻の位置　アントニオ・カノーヴァをめぐって』博士論文、京都大学、1999年、URL : http://hdl.handle.net/2433/156978（2021年9月1日参照）、61頁。金井が参照する次の論稿では、スタンダールの記述が、1809年にカノーヴァのアトリエを訪問した画家グラネの記述や1810年代のイギリス人の旅行者の記述と合わせて挙げられている。Hugh Honour, « Canova's Studio Practice – I : The Early Years », *The Burlington Magazine*, mar., 1972, vol. 114, p. 146-159.

12 例えば、ミショーの『伝記辞典』の初版への補遺（1836年）に含まれる「カノーヴァ」の項目では、最初に弟子入りした師匠が厳格であったことの影響からカノーヴァが「慎み（modestie）」を生涯示したと語り、「性格ゆえに、カノーヴァは栄典や喝采に対する心からの嫌悪を感じていた」とする。Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, supplément, t. 6, Michaud frères, 1836, p. 92,

102 [l'entrée « Canova »].

13 Stendhal, *Salons*, éd. Stéphane Guégan et Martine Reid, Gallimard, 2002, p. 68-69.

14 *Ibid*., p. 162.

15 *Ibid*., p. 158. 傍点による強調は原文のイタリックに対応している。以下同様である。

16 ヴェネツィア時代に元老院議員ジョヴァンニ・ファリエルから受けた庇護と、1779年ローマへ赴いたのち、当時ヴェネツィア大使として教皇庁に駐在していたジローラモ・ズリアンから受けた庇護が知られている。本稿において、カノーヴァの伝記的な事項は以下を参照した。金井直『美術史学における新古典主義彫刻の位置』前掲論文。

17 Stendhal, *L'Âme et la musique*, éd. Suzel Esquier, Stock, 1999, p. 49.

18 Stendhal, *Salons*, *op. cit*., p. 158.

19 *Ibid*., p. 148.

20 *Ibid*., p. 168-169.

21 *Ibid*., p. 166-167. 画家シュネッツについては、次の論稿を参照した。小林亜美「スタンダールとシュネッツ 「1824年のサロン」における「偉大なる画家」」、『Ebok』、神戸大学仏語仏文学研究会、第28号、2016年、43-60頁。

22 範例としての伝記の教育的役割は、18世紀末にその重要性を失うように見えながらも、なお重視できることが指摘されている。Ann Jefferson, *Le Défi biographique*, *op. cit*., p. 32-33.

23 Stendhal, *L'Âme et la musique*, *op. cit*., p. 574.

24 1820年代のスタンダールによるゲーテ批判については次の論文で論じられている。Michael Nerlich, « L'Allemagne dans les contributions de Stendhal à la presse anglaise », in *Stendhal journaliste anglais*, études réunies par Philippe Berthier et Pierre-Louis Rey, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 133-142.

25 Stendhal, *Voyages en Italie*, éd. Victor Del Litto, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 879. なお、引用文中「1811年」はスタンダールの記述のままである。次の箇所では、1811年がスタンダール自身にとって野心の絶頂であったこととの関連が示唆されている。Francesco Manzini, *Stendhal's parallel lives*, *op. cit*., p. 149.

26 スタンダールは『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』の改版のために準備した文章において、レジオン・ドヌール勲章の授与には宣誓がともなうがカノーヴァは信仰心ゆえにそれを拒絶したと指摘している。Stendhal, *Voyages en Italie*, *op. cit*., p. 1223. 次の研究書は、スタンダールによる説明をもっともらしいと認めながら、カノーヴァによる勲章の拒絶を疑う歴史家もいることを指摘している。Christopher M. S. Johns, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 1998, p. 77.

27 カノーヴァの示した拒絶は、『ローマ散策』のなかで多数の例が挙げられるローマ

の庶民のもつエネルギーの一例として読解することもできる。Francesco Manzini, *Stendhal's parallel lives*, *op. cit*., p. 148-149.

28 Anonyme, *Entretiens de Napoléon avec Canova en 1810*, A. Boucher, 1824 ; *Napoleon and Canova. Eight conversations held at the chateau of the Tuileries in 1810*, London, Treuttel and Wurtz, Treuttel, jun. and Richter, 1825. 英訳は仏訳をもとにしていると記されている。ミッシリーニによる伝記の次の箇所に相当する。Melchiorre Missirini, *Vita di Antonio Canova. Libri Quattro*, a cura e con introduzione di Jesssica Bernardini, UniversItalia Roma, 2016 [Prato, 1824], p. 244-260. スタンダールも1825年、ミッシリーニによる伝記の書評で、この伝記からカノーヴァとナポレオンとの「興味深い会話」が抜粋されたことを指摘している。Stendhal, *Paris-Londres*, *op. cit*., p. 402-3. 同様の指摘は24年のサロン評にも読まれる。Stendhal, *Salons*, *op. cit*., p. 137.

29 エンスト・クリス、オットー・クルツ『芸術家伝説』大西広、越川倫明、児島薫、村上博哉訳、ぺりかん社、1989年、70－72頁。

30 ルドルフ・ウィットコウアー、マーゴット・ウィットコウアー『数奇な芸術家たち　土星のもとに生まれて』中森義宗、清水忠訳、岩崎美術社、1969年、96－100頁。

31 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit*., p. 76.

32 Stendhal, *Voyages en Italie*, *op. cit*., p. 1082.

33 フランスからの文化財の返還についてのカノーヴァの関与に関しては次の著作に詳しい。服部春彦『文化財の併合　フランス革命とナポレオン』知泉書館、2015年。

34 この点については拙稿を参照。「『ロッシーニ伝』における「栄光」 スタンダールにおける「ロマン主義的」芸術家像をめぐって」『仏語仏文学研究』、第48号、2016年、213－237頁。

35 Antoine Vincent Arnault, *Biographie nouvelle des contemporains*, Librairie historique, t. 4, 1822, p. 78 [l'entrée « Canova »].

36 Jacques-Alphonse Mahul, *Annuaire nécrologique*, IVe année (1823), Ponthieu, 1824, p. 317 [l'entrée « Canova »].

37 Stendhal, *Paris-Londres*, *op. cit*., p. 87.

38 Antoine Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Adrien le Clere et Cie, 1834, p. 276-284.

39 Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, *op. cit*., p. 113.

40 Christina Ferando, « Maidservant as muse : the dramatic reinvention of Antonio Canova », *Journal of Art Historiography*, n° 3, déc. 2010, p. 1-25.

41 Maria Pia Casalena, *Biografie. La scrittura delle vite in Italia tra politica, società e cultura (1796-1915)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 160-163.

42 本稿は、2021年度学事振興基金の助成を受けた。