

## ピエトロ・ロンギの風俗画

野 口 栄 子

### 序

十八世紀のヴェネツィアの生んだひとりの画家——ピエトロ・ロンギ (1702~1785) の作品は、当時のイタリアの画壇の中でも新しい傾向を示し、ヨーロッパ全体に流行したロココ様式の一翼を荷うものと考えられている (後注①)。彼の画面はヴェネツィアのその当時の貴族や庶民の日常生活をこまかく描いたものであり、彼はまさに爛熟期のヴェネツィアにふさわしい画家であった。また生涯にわたって同一主題を同一様式で描きつづけたことによっても、絵画史上で注目される存在である。

しかしながら一見なにげなく描きつづけられたかのようにみえる同一主題や同一様式も、それを多少とも詳細に検討すると、かなりの緊張と変化を内包しながら展開していることが判明する。ここではロンギにおけるそのような傾向を指摘し、同一主題や同一様式と考えられているものを維持する契機について考察する一助としたい。

まずⅠロンギの伝記を、当時のヴェネツィアや画壇との関係や彼にかんする研究史とともにあつづけ、Ⅱ画面の特色を主題と表現様式の両面から検討し、Ⅲ作品の展開における変化と連続の関係を考察したい。

### I

ピエトロ・ロンギ (Pietro Longhi) は一七〇二年ヴェネツィアに誕生した (後注②)。銀細工師ファルカ (Falca) の息子であり、ロンギは生後に呼び名として付けられた名前である。十八世紀初頭に誕生し、十八世紀のほぼ全体にわたってその生涯を送ったわけである。当時のイタリ

ピエトロ・ロンギの風俗画

アは、桑原武夫氏によれば、スペイン、ポルトガルとともに南ヨーロッパ圏内に属し、次第に海上権を失い、自然資源に乏しいところから貧困化していた。カトリック反動が自由な知性を殺し、貴族は惰眠をむさぼり、ブルジョワジーはのびなやみ、農民は王権の保護に依存していた（参考文献⑳）。ヴェネツィアはイタリアの中でも北部に属し、東西交通の要路であり、共和国としてかなり自由な立場にあったが、全体としては栄光の時期から没落の時代へ向いつつあり、十六世紀に比較すれば貴族の数もかなり減少していた（後注㉑）。ロンギの死後まもない一八二二年には、ヴェネツィアはナポレオンによって占領され、その後オーストリーに移管されたりする。ロンギの生きていた時代はまさにヴェネツィアの栄光の最後の時代と考えられるのである。ヴェネツィアは元来、紀元五〜六世紀に蛮族の侵入を防ぐため、海上に人口的に造営された都市であり、後期ビザンチン様式のサンマルコ寺院を中心に、水の都としてヨーロッパにもひろく知られていた。とくにロンドンあたりと提携してもはやされるカナレット（Giovanni Antonio Canaletto 1696〜1768）のような風景画家も当時存在していたが、いわゆる観光のためにヴェネツィアにヨーロッパの人々が集り、ヴェネツィアの風景画を購入するのは、ロンギよりすこし後のガアルディ（Francesco Guardi 1712〜1765）などの時代であり、ロンギの活躍した時代の、とくにロンギの市場は、ヴェネツィアの貴族たちであった（後注㉒）。その貴族も次第にかつての権力や勢力を失いつつあったのである。そして改革されない保守的で惰性的な社会機構の中で、一種の退廃的なムードと束の間の遊びを求める風潮が貴族たちにたどっていた。それからそのような貴族たちの家に寄宿している人々や召使たち、庶民、求済策のないままの貧民たち（後注㉓）によって成立している十八世紀初頭のヴェネツィアに、ロンギは生誕したわけである（参考文献㉔）。

他の多くのすぐれた画家と同様に、幼時から絵画に才能を示したロンギは、最初は父親の手ほどきをうけ、一七一九年までの数年間をベルガモのバレストラ（Antonio Balestra）という画家について学び、この年に師のすすめでポローニアに行った。そして約十年間ポローニアにとどまり、クレスピ（Giuseppe Maria Crespi 1665〜1747）に師事し、一七三〇年にヴェネツィアに帰国した。以後は終生を生れ故郷であるヴェネツィアで過すことになるのである。ポローニア時代のことについては、とくにここで取扱う必要と余裕をもたないが、いわゆるポローニア派のもつ堅実で自然主義的な描写法と、クレスピのもつ庶民生活への愛情といったものを身につけたと思われる。事実ヴェネツィアに帰国してまもなく（すくなくとも一七四〇年頃までに）描いたと思われる「羊飼いの少女」のポーズや描法は、クレスピの「蚤をとる女」に酷似していると指摘されている（参考文献㉕）。



図版① コンサート、1741年、アカデミア美術館、ヴェネツィア、60×48 cm



図版② 洗礼（サクラメント）、1740年代、ケリン・スタンバリア絵画館、ヴェネツィア、60×49 cm



図版③ ポレンタ（農民の生活）、1740年代、カー・レッツォニコ、ヴェネツィア、61×50 cm



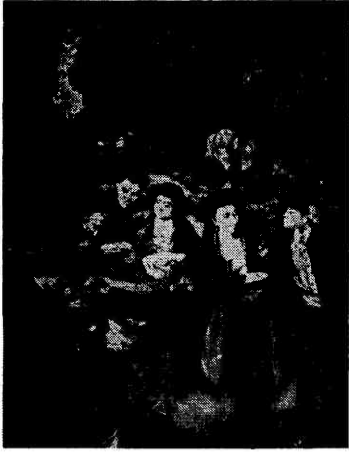
図版④ 薬屋の店先、1752年頃、アカデミア美術館、ヴェネツィア、60×48 cm



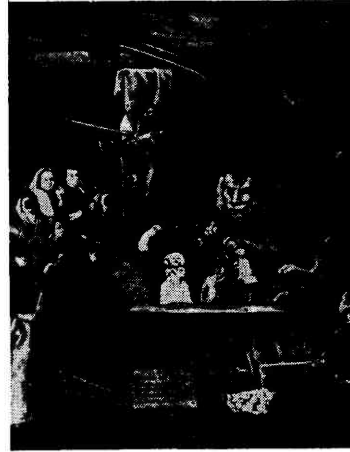
図版⑤ 仮装の人物、1757年頃、カー・レッツォニコ、ヴェネツィア、61×49 cm



図版⑥ 巨人マグラス、1757年、カー・レッツォニコ、ヴェネツィア、61×50 cm



図版⑦ 居酒屋、1760年代中頃、ケリニ・スタンパリア絵画館、ヴェネツィア、60×49 cm



図版⑧ ライオンショー、1767年、ケリニ・スタンパリア絵画館、ヴェネツィア、61×50 cm



図版⑨ 猟銃の準備、1760年代中頃、ケリニ・スタンパリア絵画館、ヴェネツィア、61×50 cm



図版⑩ ガナソニの肖像画、1774年、カー・レッツォニコ、ヴェネツィア、42×26 cm (部分)



図版⑪ 朝のココア、1776年頃、カー・レッツォニコ、ヴェネツィア、60×47 cm



図版⑫ ミキエル家の肖像画、1780年、ケリニ・スタンパリア絵画館、ヴェネツィア、49×61 cm

ヴェネツィアに帰国後のロンギは、サン・ペリグリノ教区に居住し、当時の画家カモッツィ (Francesco Canozzi) のもとで、サン・ペルグリノ教会にアカデミックな大画面 (一七三〇年) や、歴史画 (一七三二年)、「マギの礼拝」 (一七三三年)、サクレド家の階段の天井のフレスコ画 (一七三四年) などを描いている。その間一七三二年に結婚し、翌三年には息子のアレッサンドロ・ロンギが誕生した。その後一七三七年にヴェネツィアの画家組合に登録し、一七四〇年には以後の終生の住居となったサン・パンタロン教区に住むようになった。そしてこの頃から同時にロンギの終生の主題である小画面のヴェネツィアの風俗画が描かれはじめることにもなるのである。ヴェネツィアへの帰国後も大画面や歴史画を描いていたロンギがなぜこの頃から彼の生涯の課題を見出し、描きつづけるようになったかは明瞭でない。日付の明確なものとしては明らかに数年間のブランクがみられるのである。しかしながらその間に画家組合に登録をしていることは、創作意欲が十分に存在したことを示している。何よりもこのブランクのあとのロンギの個性をたたえた作品がその意欲を明瞭に示しているのである。ピニャッティによれば、フランスの版画家フリッパール (Joseph Flupart 1721~1797) が一七三七年から一七五〇年までヴェネツィアに滞在した。フリッパールは後にロンギの作品を版画化しており、親交があったことは確実であり、フリッパールの携えたヴァトーやその他のフランスのロココの画家たちの版画家がロンギに与えた影響は無視できないとされている (参考文献⑳および㉑㉒)。またヴァトーの生前にヴァトーに親しく師事した数少ない画家のひとつで、女流のキャリア (Rosalba Giovanni Carriera 1675~1757) は、ヴェネツィアからパリへ行ってヴァトーを知りその晩年に教えをうけているが、当時パリから戻ってヴェネツィアに居住しており、ロンギと何らかの形態で交友があったと考えられる (同上)。そのような点からこの数年間にロンギの上に決定的な数々の影響が加り、それがことごとくフランスのロココのもつ日常的な軽快な小型の画面へとロンギをかりたてる結果になったということが可能である。ロンギはこの時期にフランスのロココとの絶対的な同一化を自覚したのであろう。おそらくヴァトーの「ヴェネツィアの祭り」 (後注㉓) の版画をみたこともあるであろう。ヴァトーによって確立されたと考えられているフランスの十八世紀のルイ十五世時代を中心とするロココ様式は、絵画の上では主題の日常性、福話や物語に主題をとるにさいしても日常親しみやすいもの、表現の軽妙さ、画面の小型化、肖像画の隆盛などの傾向を示したが、ロンギをしてまさに「もう一人のヴァトー」 (参考文献㉔) たらしめたものは、ヴェネツィアの日常的な主題、表現の軽妙さ、画面の小型化などであった。画面の大きさについては、ロンギの発見した標準的な寸法は、60 cm × 48 cm の縦型のカンヴァスで、当時としては小型であった。ときには横型もみられるが、以後ロンギはこの寸法を中心に、多少の変化はありな

がら終生まったく変ることのない態度で、ヴェネツィアの風俗画ととりくんだのである。

ロンギのロココ的な特色を示すこのような画面の最もはやい日付は一七四一年であり、その作品は「コンサート」と名づけられている(図版①)。日付が明瞭なので、この作品はロンギの風俗画の初期の代表作と考えられている。ヴェネツィアのおそらくどこかの邸宅の一室内で三人の男がヴァイオリンを奏でている。中央の一人は東欧風の服装で、左手むこうには二人の男が腰かけてトランプ遊びをしている。奥にいる一人の男は召使であろうか。全部で六名の人物と、楽譜の散らばった様子、右手前の椅子の上には小犬が一匹描かれている。構図の上からフランスの絵画の影響を指摘する研究(参考文献⑳)もあるが、このような画面構成は、実はそれ以後ひきつづきロンギの画面を特徴づけるもので、斜め上からややみおろした形で、描写対象である場面がとらえられている。そして日付が不明瞭ではあるが、同一時代と考えられる多くの類似の作品が存在し、彼の独壇場となるのである。その後一七四五年にはサン・パンタロンのロレットの聖母礼拝堂が完成し、これにロンギがフレスコで壁画を描いている。珍しく大画面の仕事である。しかしもはや初期の大作のような大仰な大画面形式ではなく、壁画全体が童画のような聖母子や天使、聖人や聖女の行列で埋まり、诗情あふれるロンギの到達した世界を大画面の中に展開させている。その前後から「サクラメント」の連作と農民の主題も描かれ、一七五〇年頃は再び家族生活、仮面の人物、肖像画などが増えている。一七五六年にはヴェネツィアの絵画アカデミーの主要メンバーの一人となり、一七八〇年までその教授であり、晩年は肖像画の注文が多かった(後注㉑)。また一七六三年にはピサニ家の創立した絵画と版画の学校の校長となり、一七六六年までその職にあった。一七八五年五月八日胸の病気で歿している。八十三才である。

ロンギの評価は、すでに彼の生前から高く、現在に至るまで各種の研究が跡をたたない。まずロンギの生前に書かれたオルランディの「ヴェネツィアの画家伝」(参考文献㉒)には、ロンギがボローニア派から出て独自の画風をひらいたこと、スケールは小さいが日常会話や遊戯の場面、仮装舞踊会などを主題に人々にもてはやされる絵画を描き、値段が高く、また版画化されていることが指摘され、息子のアレックスサンドロ・ロンギの「画家列伝」(参考文献㉓)にも、ヴェネツィアのすべての貴族から賞讃され愛されたと記されている。それより以前の二七五〇年には、劇作家のゴールドニによってロンギを賞えるソネットがつくられている。(参考文献㉔)「真実を求める絵筆」ということばもみえ、ロンギと演劇との関係が生じた。その後ゴールドニは、再び(参考文献④ p. 301)自然を伝え、カンヴァスの上に人間の特性と熱情をのせる稀な才能の人としてロンギを賞えている。ロンギのことを「絵画のゴールドニ」といったのはラバであった(参考文献⑦ p. 24)が、絵画におけるロンギ

を演劇のゴールドニとの類比においてみるみかたは、その後ひきつづきおこなわれ、十八世紀のヴェネツィアの趣味の共通性についてわれわれに興味ふかい感慨を与えるものである。またゴッツイはロンギとティエポロを比較し、ロンギを「現実の画家」（参考文献⑤）と呼び、ティエポロは古代風の人物や奇妙な性格の人物を描いたが、ロンギは自分の眼でみた一般的な善良な人間味をよびおこすような感覚で描いたと述べている（参考文献⑤）。十九世紀になるとゴンクール兄弟はロンギがゴヤと共通性をもっていることを指摘し、同時にランクレイやヴァトーのデッサンとロンギのデッサンが類似していることにも注目した（参考文献⑬ p. 39～41）。またベレンソンはロンギをヴェネツィアのプリンスとして眺め、ヴェネツィアの十八世紀の生活——人々が装い、踊り、ココアをのんでいる状況を、おしゃべりやささやきや、音楽の音色とともに描いた（参考文献⑭ p. p. 73～74）と述べている。二十世紀になってからのロンギ研究はいちだんと賑やかになり、とくにイタリアの学界でもラバは風俗画家、社会画家としてのロンギを、デッサン研究からパーソナリティ研究におよぼし（参考文献⑰⑱）、イギリスやフランスの影響関係を検討した。ついでさらにロンギとロンギの追隨者を区別し、不明の作品を追求して判明するロンギの作品の数を増し、様式の特徴にまで及んだ（参考文献⑳）。ダメリニは、ロンギの絵画は社会的日記であるが、リアリズムの精神はまだ充分でないとした（参考文献㉑）。そのほか技術の問題（参考文献㉒㉓）、たんに賞讃するだけでなく、たとばフィオッコは、ロンギの思考性の欠如を問題にし（参考文献㉔）、アルスランはヴァトーやランクレイとロンギが似ていないという指摘をおこない（参考文献㉕㉖）、ロンギの表現力の性格を問題にした（参考文献㉗）。ロベルト・ロンギは従来から問題にされているピエトロ・ロンギの「真実」について解釈し、ブルジョワジーや低階級の人々を描いたこと、ヴァトーやシャルダンのヨーロッパの流れや、ベルガモやポーニアの系統との関連を追求した（参考文献㉘）。ヴァルカノヴェルは従来知られていなかったヴェネツィアのサン・パンタロン教会のロレトのチャペルの壁画について、それがロンギによることをはじめて紹介した。またロンギの一六二枚のデッサンについても分析した（参考文献㉙）アンドレ・シヤステルは、ロンギを評して、絵画における一種のモリエールと称すべきか、あるいはよくいわれるように絵画におけるゴールドニに相当すると述べている。そしてさらにこの絵日記の記録的価値については、従来から評価されているが、それ以外の絵画的価値、とくに室内の描きかたにすぐれた感覚のあることや、柔かによく計算された色彩などについては、これまで認められていないばかりが多かった。とはいえロンギの芸術は、ホガースやシャルダンの描くものとりちがえることは許されない。（参考文献㉚ p. 250）としてかなり高く評価している。またピニャッティはロンギの現存する作品の総目録を制作している。

(参考文献<sup>99</sup>)。このようなロンギ研究の現状の上にたつて、筆者もまたロンギの絵画のスケールの小さいながらセンスにあふれた世界—ヴェネツィアの十八世紀の絵日記を高く評価したいと思う。それと同時にすでに述べたごとく、このようなロンギの世界を維持している微妙な構造についての私見を加えたいが、次項以下で取扱うこととする。

## II

すでに前項で多少触れたように、ロンギの独自の作風は一七四一年の日付のある「コンサート」(図版①)によって決定的になったと考えられている。ヴェネツィアの衣族の邸内の一室でおこなわれている音楽の演奏の場面を、当時の室内の情景そのままに描いている。「見たこともない」歴史画や「逢ったことのない」神話上の人物ではなく、身近な光景をロンギの絵画に見出した人々は、これこそまさに自分たちの求めていた画面だと感じたのであろう。フランスのロココやボローニア系の影響を考慮に入れるとしても、ヴェネツィアの当時の状況の中からでなければ生れなかった画面——ロンギという才能を借りてヴェネツィアが生み出した画面——それが「コンサート」だといってよいであろう。このほかにも四〇年代初期とみなされる作品に、「化粧」、「ダンスのレッスン」、「音楽のレッスン」、「図書室の訪問」、「紳士の眼ざめ」、「病気の女性」、「気絶」などのほか、「画家のスタジオ」、「遊戯」などのテーマがみられる。一七四五年にはサン・パンタロン教会の壁画を描いており、この前後から所謂「サクラメント」シリーズが描かれたと考えられている。それは一七四〇年から一七五〇年に至る時期にあてはめられ、正確な決定はまだおこなわれていない。図版②はその中の一枚で「洗礼」の場面である。情景は教会の内部で、中央には洗礼盤が描かれ、一組のおそらく商人の夫婦が子供に洗礼を受けている。人物は全部で六名描かれている。色彩は、ロンギの特色であるやわらかなパステル調で、流石にヴェネツィア派の伝統に立つ土地柄の名に恥じない。当時のヴェネツィア派の描きかたは、色彩をすこしづつ変えて上塗りをしていく方法をとり、小さな点々の筆づかいを特色としていた。それにより色調の美しさがつくりだされ、ロンギもそれに従っていたようである。しかしテーマや構図はロンギ独自のものであった。パンタロン教会の壁画の翌年の一七四六年の日付の明瞭な「訪問客を迎える女性」や、「代詐人とその妻の図」がある。一七四〇年代には貴族の生活にはいりこんでいる「婦人帽子屋」、「洋服屋」など、そのほか「酔っぱらい」、「紡ぐ女」、「農家の娘とワインを飲む男」、「農家の娘と音楽師」のような庶民や農民を主題にした画面も描かれている。多様な主題が出そろっているわけである。



図版③はそのような農民の生活のシリーズの一つで、焼きあがった「ポレンタ」という菓子パンを二人の女が世話して卓上にのせているところである。農家の一間で、向って左側の男が水指をもち、右側の男は銃を整えている。壁面の棚には壺や広口瓶が置かれ、生活の香りがただよっている。

一七五〇年代は、ある意味ではロンギの円熟期であるが、主題としては一七四〇年代とそれほど変化はみられない。しかし一七四〇年代に取扱れた主題がいちだんと深みを増し、ピニャッティは「中流階級の人々にもてはやされるようになった」(参考文献③④)と述べている。それは「ピアノのレッスン」、「地理のレッスン」、「化粧」、「髪洗い」、「家族のコンサート」、「訪問」、「トランプ遊び」のような従来からの主題のほかに、「薬屋の店先」(図版④)のような作品が出現したことによっても明瞭である。ロンギの絵画が「ドキュメント」としても重要な落つた筆致で描くロンギの境地のようなものをわれわれはこの画面から受けとるのである。画面中央は、この店の主人であろう薬剤師が向って右に立ち、向って左の女の客の口に、匙で薬をのませている。主人の眼鏡をかけた尤らしい顔つきと、すこしのけぞって薬を飲んでいる女性のやや緊張した感じは、まさに十八世紀のヴェネツィアの風俗画をこの一枚で代表しているといっても過言ではない。さらに二人の向って右側には机に向って羽ペンで書きものをしている一人の男がいる。薬剤記録か領収書かであろう。向って左側には、順番をまわっているような二人の人物が腰かけていて、処方箋かなにかの紙をみている。左手前には薬屋の助手の男の子が鍋を火にかけて薬を煮ている。画面の上部には中央に絵画があり、その左右の棚には薬瓶が載っている。この同一の系統に「縫取り師の仕事場」、「辻説法」、「占師」、「ドーナツ売りの女」などの庶民的な場面が展開する。「画家の仕事場」、「小学校の体罰」などのほか、一つのテーマを何枚かの画面に描く手法もおこなっている。このような連作は十八世紀の特色といわれ、クレスピの「歌手の生活」、「サクラメント」、ホガースの「当世風の結婚」などのシリーズがあり、ロンギと比較される原因ともなっている。ロンギのシリーズとしては「女性の日常生活」、「家族の生活」、「紳士の遊び」、「農村の生活」などのほかに有名な「仮装の人物」のシリーズがある。「占師」もシリーズといつてよい。図版⑤は、「仮装の人物」のシリーズの一つで、一七五〇年代の後半(一七五七年頃)に描かれたと考えられている。このテーマは繰返し取り扱われているが、とくにこの時期に多くみられる。当時のヴェネツィアのような閉鎖社会では、住民の——とくに上流階級のひとつとは、ほとんど顔が知られており、顔をかくして街を歩いたり、舞踏会へ出席す

ることが娯楽の大きな要素となっていたと考えられるので、ことさらにこのような服装が好まれたのであろう。この画面は中央に一組の男女が仮装舞踏会の服装をして歩いている。向って左に同様の服装の人物が一人、奥に二人。ヴェネツィアの街中——サンマルコ寺院の近くでもあろうか、人々の雑踏の中に、果物籠をもって売って歩いている庶民の男や三人の子どもが描きこまれている。まさにロンギの画面が「ヴェネツィアの日記」といわれる面目が躍如としている。この「仮面の人物」は、現在ヴェネツィアのサン・ロッコの近くで、サン・パンタロン教会にも遠くない大運河に面したカー・レッツォニコ（レッツォニコ家の建物）に展覧されている。カー・レッツォニコは十八世紀の美術館といわれ、十八世紀に貴族のレッツォニコにより増築された邸宅で、ロンギは一七五〇年代にレッツォニコ家のために多くの仕事をしている。その中にはロンギが一七六四年に描いたグアルディの肖像画もあり、「街頭演舌」のシリーズもみられる。図版⑥は、「巨人マグラス」という一七五七年の作品で、中央に題名のもとになっているマグラスが立っている。アイルランドに一七三七年一月一日に生れたマグラスは当時のヨーロッパで有名な背の高い人物で七フットあり、各地をまわって自分の背の高いことをみせていた。ヴェネツィアへ来たのは一七五七年で、ロンギはこの巨人をヴェネツィアの貴族グリマニの依頼で画面にしたのである。帽子をかぶったマグラスは左手を水平にあげて立っている。マグラスの右奥に一人、向って左側に六人、右にいる三人は仮面の服装をしている。当時のヴェネツィアの群衆がマグラスをとりまいて感じるがよく出ている。このほか「農民の生活」のシリーズも相変わらず続き、肖像画はますます依頼が増加している。さらに一七四〇年代の終から五〇年代へかけての時期にあてはめられる「猟銃」のシリーズがあり、一七六〇年代に継続している。

一七六〇年代はロンギも年令的に六〇才台であり、さまざまな変化がみられる。主題は相変わらず「歌のレッスン」や「ココアの時間」、「家族の会話」、「トランプ遊び」、「遊戯」、「修道士の訪問」などのほか、肖像画、農民のシリーズがつづく。図版⑦は、「居酒屋」という題名で知られる一七六〇年代中頃の作品で、ヴェネツィアの下町の庶民の集る居酒屋の光景が、落ついた感じで描かれている。大きい卓を中心に立っている三人、坐っている三人、左手前に腰かけている一人。上部後方にはフライパンが壁にかけられ、いかにも気楽な雰囲気だだよっている。フレンドル風と評される所以でもある。「猟銃」のシリーズはこの時期にも描かれ、有名な「ラグーンでの狩猟」は一七六〇年代とされている。珍らしく屋外の光景で、ラグーンはヴェネツィアの海と陸の中間の沼地である。このためにヴェネツィアの街はアドリア海の荒波を直接に受けず、紳士たちはここで鳥を射ったりして楽しんだのである。一七六〇年代の終りに面白いことがヴェネツィアでおこった。「ライオン・シヨ

「」がおこなわれたことで、図版⑧はそれをロンギが画面にしたものである。画中に一七六七年とあり、実際にヴェネツィアでライオン・ショーがおこなわれたのもその年と考えられている。当時としては珍しい動物のライオンが連れて来られ、小屋がけをして人々が見物した。中央にライオンがおり、その手前に芸をしている犬がいる。奥の向って右手は音楽を演奏する人たちがおり、左手奥には主催者というのか見せる人がある。左手横は見物人で仮面の人たちも何人かみえる。ヴェネツィアの人々がライオンを珍しい話題として、いれかわりたちかわり見にいった様子が判明する。この絵画はまさにその時代に生きていた絵画なのである。図版⑨は「猟銃の準備」で、中央に一人の人物が向って左をむき、かがんで銃の用意をしている。向って右手に二人、左手に一人がいて、やはり銃を調整している。一七六〇年代は、色調が愈えたともいわれるが、肖像画などには真の傑作もみられると、ピニャツティは指摘している（参考文献⑳）。

一七七〇年代の作品は流石に数がかなり減少しているが、やはりすぐれたものが多い。肖像画、「ココアの時間」、「手への接吻」、「祖母の訪問」などの独自の主題のほかに、農民シリーズ、教会での「ごんげ」、「街頭演舌」など相変らずはびろい主題がつづいている。図版⑩は「ベネデット・ガソニの肖像画」で、一七七四年の日付が描きこまれている。晩年の肖像画のひとつで、豪華な衣装に身を包んだフェルトルの僧正ガソニを偉厳の中に人間的に示している。図版⑪は一七七六年頃に描いたとされる「朝のココア」というロンギの晩年の傑作のひとつである。ヴェネツィアのどこかの貴族の邸宅内の朝のひととき、中央のベットに白い寝巻姿でこの家の女主人と思われる婦人が上半身起きあがり、右手にココアをうけとろうとしている。彼女の寝巻には赤のリボンがつけられ、ベットカバーは薄赤である。彼女自身ブルーのガウンを着ている。手前には犬がおり、彼女のうしろに堂々たる赤い軍服姿のおそらく彼女の夫君と思われる人物が左手にココアを手している。二人ともかなりの年輩である。二人の間にはドーナツが置いてある。朝の簡単な食べものといったところであろうか。画面の手前に執事のような一人の人物がいて、紺の服装で左手にココアを持ち、右手に書類様の紙を一枚持っている。ココアのお相判といったところで、あるいは執事でなく来訪者かもしれない。いちばん左に男の召使が盆にのせた夫人用のココアとおかわりのポットをもってきているから。明かるい多様な色彩が巧みに調和して、無言のうちにヴェネツィアの朝のこのような家のひとときの雰囲気を与えている。

一七八〇年代はロンギの最晩年である。一七八五年には世を去っているから、それほど多くの作品をのこしているわけではない。しかし「祖母の訪問」や珠玉のような肖像画がいくつか遺されている。家族の肖像画もあり、「アルブリッジ家」や「ミキエル家」のそれが伝えられている。

る。図版②は「ミキエル家の家族の肖像画」で、マルカントニオ・ミキエル（中央の男性）とその母親のエレナ・コーナー（ミキエルの向って右）、向って右の二人は姉妹で、エレナとチケリア、画面の向って左に二人の子供の手をひいているのはミキエルの妻で「ヴェネツィアの祭り」の有名な女流作家ジュステイナ・レニエ・ミキエルである。左手うしろは召使で一番下の子供を抱いている。右手うしろの長官の肖像画はミキエル家出身の人物のものであろう。薄赤の壁面を前に、濃いブルーのミキエル、黄色の母親、ブルーの姉妹たちというようにそれぞれ色調の配慮が覗える。

以上のようなロンギの生涯にわたる制作は、かなり多様であり、多少の変化もありながら、ほとんどヴェネツィアの風俗を描いたという点で終始一貫している。「ロンギの一七四〇年以後の変化はたどりにくい」（参考文献③）ということにもなるであろう。しかしながら筆者はその中であえてそれらの一貫性を支える微妙な変化をたどることは、不可能でないと考える。次項でその点を取りあげたい。

### III

一七四〇年代の初期に独自の作風を創りあげたピエトロ・ロンギは、その後一七五〇年にひとつの深みのある境地に達したと考えられる。そして一七六〇年代には老年期に入り、一七七〇年代は晩年となり、一七八〇年代は最晩年であった。そして殆ど変化することなくヴェネツィアの風俗を描いたのであるが、筆者はまず、四五年間も同一主題を描くことは、何らかのエネルギーが必要であるが、それが何かということ、また微妙な変化の意味するものは何かということを考察してみたい。

まずロンギの主題はヴェネツィアを中心としながら、たいへんはばひろいということ、これはあまり問題にされていないが、貴族の生活や長官の肖像画から、薬剤師、洋服屋、農民の生活にいたるまで、多様な主題を各年代にわたって描いている。貴族中心、農民中心でなく、どの階層にたいしても、同じような真面目な冷厳な、しかもユーモアのある暖い眼を向けている。そのような多様性がロンギをして生涯にわたって連続的にヴェネツィアの風俗を描かせていると考えられる。さらにロンギの画面は約十年ごとに変化しているが、それらの多様な主題をひとつとつり通過した後に、もう一度同一主題を描くさいに質の変化（微妙な変化）があらわれていると思う。

では次にその質の変化は何であろうか。色彩については、筆者は現在まだ十分に検討していないので、ここでは主として構図上の問題として

考察したいが、初期にあらわれた斜め上からみおろす形式の画面構成が、ほとんど終生変わらずにつづいている。一七六〇年代には遠近法の焦点がかなり上になっていく場合もあるが、高い位置の客席から舞台をみおろしているような画面のみかたを、ロンギは遂に生涯にわたって変更することがなかった。例えば一七四一年に屏がヴェネツィアへきたときの画面も、斜め上からみおろした視点になり、息子のアレックスandroがそれを版画化したときは、焦点が上になり、台の上面がみえなくなっている。このような焦点の違った画面は、いきおい小画面となり、すでに述べたようにロンギの画面の実際上の寸法が小さいこともそれと相応じている。しかしながらロンギの発見した小画面は、ヴェネツィアの風俗をまとめるのには、たいへん都合がよかったが、ややもすればマンネリズムになり、永續性がなくなる危険性をはらんでいる。実際に一七四〇年代、五〇年代、六〇年代それぞれに「コンサート」、「化粧」、「遊戯」などの作品で、われわれはロンギの画面がどうにも展開しなくらい小さくなってしまふのを見出すことができる。ところが農民シリーズや珍しい主題に出あったとき、画面の場面がかなり大きくひろがり、次の一〇年代の「化粧」や「遊戯」のシリーズが、再び小画面ながら多少ひろがった形であらわれてくると思う。初期の「コンサート」以下で出つくしてしまったと思われる風俗的テーマは、「ポレンタ」などの農民的テーマで焦点を多少とも画面の上にあげ、「菓屋の店先」のような作品に展開すると思われる。何故にロンギが農民的テーマにおいて焦点を多少とも画面の上にあげるかは詳細にしない。しかし気分的にかなり気楽になることと、しばらくはなれていた新しい主題にたいする気がまえというようなものが、視点を変更すると推測される。初期の「スクラメント」において、われわれは新しい主題への意欲を読みとることができる。「巨人マグラス」、「ライオン・ショー」、「象」などの珍らしい主題にたいしては、ロンギは意識的にか無意識的にか、視点をやや変更して取扱っている。筆者はこのような刺激が、ロンギの一見して同一様式と思われるものを維持し、継続するエネルギーになっていると考察するものである。

このことはロンギが当時のヴェネツィアの貴族たちだけの画家ではなく、本質的に庶民的なもの、農民的なもの、基盤の上になつて描く画家であったことを示すといえよう。「居酒屋」(図版⑦)、「猟銃の準備」(図版⑧)などに、われわれは全く他ではみられないロンギの一面を発見する。もちろんこれはロンギのすべてではないのである。しかし各一〇年代のさまざまな時点で、常にここに達し得るといえることが、ロンギの柔軟性を形成しているのである。このようなところへはばをひろげて、しかも再び常に貴族の邸宅用やヴェネツィアの街角を描く才能こそが、ロンギの世界——ロンギの美を成立させているといつてよいであろう。

おそらく貴族の世界だけを描いていたのであれば、ロンギの世界は一七四〇年代で終っていたかもしれない。一見したところ弱そうに見えるロンギの世界も、実は氷山の底部のようなエネルギーを常に蔵していたのである。たしかに「ロンギの画面は当時の貴族を告発し、さらし台にのせてはいない」（参考文献⑳）のであり、その点でホガスなどは異っている。常におだやかなほほえみをたたえながら、常に自己にきびしく、主題の多様さと表現の変化を識らず知らずに実際の仕事の中でこなして行った画家として、筆者はピエトロ・ロンギを特色づけたいと思う。

後注

㉑ カッタウィは、ヨーロッパ全土に及ぶ美術上および演劇上のバロック様式とロココ様式についてあとづけた最近の研究文の中のヴェネツィアの項で次のようにのべている。すなわち「イタリア全土で、絵画の天分をもった人たちが眠ったり消えてしまったようにみえるとき、ヴェネツィアでは絵画はまだその若い生命を保っていた。美しく輝くばかりの仕上げを示す十八世紀のヴェネツィアの軽妙で空気のように優雅な様式を、ドイツ人たちと同列のロココという名でよぶ必要があるだろうか。しかしアツェッタ（1683～1754）のカラヴァジオ的な光線の使用法や、ティエポロの透き通った空には、厳密な意味でのロココの何を見出したらよいのか。私はむしろジェノワ生れの偉大な幻想家マニャスコ（1667～1747）の不気味な夢的な気まぐれさや、ロンギの人間味あふれる光景や、とりわけグアルデイ（1712～1793）の全く印象派を思わせるような光沢にロココの「真髄」を見出すであろう。」（参考文献㉒ p.218）と。このような汎ヨーロッパ的な見かたは最近のロココ研究の共通点であり、筆者もそのような立場からこの問題を検討したいと思う。もとよりロココ美術を汎ヨーロッパ的な立場から考察することは、たんにその類似性を指摘するにとどまるものではなく、このカッタウィの研究のように、同一の地平のなかにそれぞれの特質と個性を決定するものでなければならないことは、改めて述べるまでもない。

㉒ ピエトロ・ロンギの伝記は、主として彼の息子で版画家と肖像画家であり、また当代のヴェネツィアにおける画家列伝（1762）（参考文献㉓）を出版したアレクサンドロ・ロンギ（Alessandro Longhi 1733～1813）の記述によっている。しかしアレクサンドロ・ロンギが父の生年を一七〇二年としたのにたいし、ピエトロ・ロンギの教区であるヴェネツィアのサン・パンタロン教会の死亡記録では一七八五年に八五才

で死亡したことになる。教会の記録によれば一七〇〇年に誕生したことになる。しかし多くの研究者と同様にここでもピエトロ・ロンギの生誕を、その息子の記述にしたがって一七〇二年として取扱うことにする。そのため歿年は八三才となる。

③ ヴェネツィアの最盛期の十六世紀に比較して、十八世紀には確かに貴族の数は減少していた。一七六〇年代にロンギが描いたピサニ家の家族の肖像画が今日われわれに示しているように、結婚をしない独身の男性の貴族の数が各家に増加し、次第に貴族の後継者が減少したと考えられる。

④ 小さいサークルの中流階級のコレクターや文化人の僧侶、外人旅行者、商人などは、ロンギより少し後に絵画の購入者となり、ゲアルディの仕事などを支えた。(参考文献<sup>39</sup>)

⑤ 一七六〇年にはヴェネツィアの貴族の家に一二、八一九人の召使がいたと伝えられる。貴族の家にはロンギの画面からも判明するように老若男女の召使、その他寄宿人が多数いた。そして当時のヴェネツィアには真の意味でのブルジョワジーは存在せず、共和国の貴族と商人、職人、低階級の人々が存在するだけであった。貧民の数は二五、〇〇〇人にのぼった。(参考文献<sup>39</sup>)

⑥ ヴァトーが一七一九年に描いた有名な「ヴェネツィアの祭り」(ルーヴル美術館蔵)は、ヴァトーが実際にヴェネツィアへ行った経験なしに描かれたものである。石造りのヴェネツィアの街には思いもよらないうつつ、そうした木丘を背景に、東欧風の服装の人物や、ヴァトー風の女性たちが描かれている。この版画がカルスによってつくられ、一七三〇年代にはすくなくともヨーロッパの各地に出まわっていた。

⑦ 当時のヴェネツィア画壇ではロザルバ・カリエラやナツァリ(Nazzari)が死に、ノガリ(Nogari)、ウバルティ(Uberti)、パスケッティ(Pasquetti)のような人々は年をとり、ヴェネツィア貴族の肖像画はロンギ一家の手にゆだねられることになった。息子のアレックスサンドロ・ロンギもひとかどの肖像画家として活躍していた。その後次第に台頭するブルジョワジーにも迎えられ、息子は中産階級の肖像画家として需要が多かった。

#### 参考文献

① (A. M. Zanetti), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia...*, Venezia 1733 (1732)

- ② C. Goldoni : Al Signor Pietro Longhi Veneziano celebre pittore, sonetto... , Venice. 1750
- ③ P. A. Orlandi e P. Guarienti i Abecedario Pittorico, Venezia, 1753
- ④ G. Goldoni : Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni... , Vol. X Firenze, 1755
- ⑤ G. Gozzi : in 'Gazzetta Veneta', n. 55, del 13—VIII—1760
- ⑥ A. Longhi : Compendio delle Vite dei pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo... , Venice, 1762 (1761)
- ⑦ K. G. Nagler : Neues Allgemeines Künstlerlexikon, uol. VIII, München. 1839
- ⑧ (P. J. Mariette) : Abecedario de P. J. Mariette... , vol. III. Paris, 1854—56
- ⑨ C. Blanc : Histoire des peitres de toutes les écoles—Ecole vénitienne, Paris. 1868
- ⑩ C. Yriarte : Venise, Paris, 1878
- ⑪ I. Lermolieff. (Giovanni Morelli) : Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Keipzig, 1880
- ⑫ F. C. Martin : The Lancret of the Lagoon, in 'art journal', 1886
- ⑬ J. Addington Symonds : Pietro Longhi, in 'The Memoire of Count Carlo Gozzi', vol. II. London. 1890
- ⑭ B. Berenson : Venetian Painters of the Renaissance, New York-London, 1894 (2 nd ed. 1897)
- ⑮ E. De Goncourt and J. De Goncourt : L'Italie d'hier, notes de voyage 1855~1856, Paris, 1894
- ⑯ G. A. Simonson : Guardi and Longhi, in 'The Burlington Magazine', 1906 p. 58
- ⑰ A. Ravà : Pietro Longhi, Bergamo, 1909
- ⑱ A. Ravà : Guardi e Longhi, in 'L'arte', 1909 p. 456
- ⑲ P. Malmenti : Epistalari veneziani del secolo XVIII, Milano, 1914
- ⑳ A. Ravà : Pietro Longhi, Firenze, 1923
- ㉑ E. Dacier : La gravure de genre et de moeurs, Paris-Brussels, 1925
- ㉒ G. Damerini : La vita auventurosa di Caterina Dolfin Tron, Milano, 1929
- ㉓ G. Fiocco : La pittura veneziana alla mostra del Settecento, in 'Rivista di Venezia', 1929 p. p. 497~581
- ㉔ N. Pevsner : Die Rokoko-Ausstellung in Venedig, in 'Zeitschrift für Bildende Kunst', October, 1929
- ㉕ J. Byam Shaw : Some Venetian Draughtsmen of the Eighteenth-Century, in 'Old Master Drauings' March, 1933 p. p. 47—63
- ㉖ G. Lorenzetti : Ca' Rezzonico, Venezia, 1938
- ㉗ E. Arslan : Di Alessandro e Pietro Longhi, in 'Emporium', 1943 8 p. p. 51—63
- ㉘ R. Longhi : Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze, 1946