

ジャンバッティスタ・ティエポロの描法と 主題へのアプローチについての一考察 —— レンブラント作品からの影響分析 ——

阿部桃子

はじめに

18世紀に、主としてヴェネツィアで活躍した画家ジャンバッティスタ・ティエポロ（Giambattista Tiepolo, 1696-1770）の絵画について、これまで多くの研究者が17世紀オランダで活躍したレンブラント・ファン・レイン（1606-1669）からの影響を論じてきた⁽¹⁾。

たとえば、ロビンソン・フランクリンは、ティエポロの《キリスト降架》（1762年以降、油彩・画布、チューリッヒ美術館）などの油彩画や版画が、1738年から1762年までヴェネツィアにあったレンブラントの油彩画《キリスト降架》（1635年頃、油彩・画布、ロンドン、ナショナルギャラリー）から着想を得ていると主張している⁽²⁾。また、ジャコ・ラトガーズは、ティエポロの1710年代の初期作品《メメント・モリ》（1715年頃、油彩・銅板、ヴェネツィア、アカデミア美術館）についても、レンブラントあるいはレンブラントの追随者の版画との視覚的類似を指摘している⁽³⁾。

はたしてティエポロにとってレンブラント作品はどのような役割を果たしていたのだろうか。本論文では、この問いに対して、以下の3点から検討を加える。まず、第1章では、〈画家にして版画家〉と呼ばれたティエポロの初期作品における版画的絵画作品に注目し、レンブラントとの描法上の類似性および影響関係を分析する。次に、第2章では、これまでレンブラントとの関係を論じる際には看過されてきた1730年代のティエポロの油彩画《ダナエとユピテル》とレンブラントの版画《ユピテルとアンティオペ》を比較検討する。そして、第3章ではティエポロとレンブラントにおける主題へのアプローチに共通するパロディとしてのユーモアについて検討する。

第1章 画家にして版画家——描法——

まずは、ティエポロの描法の形成を考えていくにあたって、最初期の作品《聖トマスと聖ヨハネ》(1715-16年、油彩・画布、ヴェネツィア、オスペダレット教会)を見てみたい。一瞥してすぐ気づくのは、ティエポロの描法が、きわめて粗い筆致で描かれていることである。

ティエポロの描法の特徴について、同時代の伝記作家ヴィンチェンツォ・ダ・カナルは、次のように述べる。

G・B・ティエポロは(中略)彼〔ラッザリーニ〕の弟子であったが、彼の入念な描き方からは遠く離れていたのであり、才能と情熱の固まりであったこの画家は、素早く、かつ決断力のある描き方に固執した。(中略)彼は、非常に創造的であり、そのため版画家や模写する者たちはその作品を刻み、彼の創意や風変わりな考えを獲得しようとした⁽⁴⁾。

ダ・カナルは、ティエポロの絵画的特質として「素早く、かつ決断力のある描き方」に言及しており、こうした特徴は、ティエポロの師グレゴリオ・ラッザリーニ(1657-1730)とは異なるティエポロ特有のものであるとも述べている。

この筆致の源泉の一つとしては、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ(1485/90-1576)に代表されるようなヴェネツィアの伝統的な粗描きが挙げられる。ティエポロが、ヴェネツィアの伝統絵画から学んでいたことは疑いない。また、本論文のテーマであるレンブラントも、ヴェネツィアの伝統絵画に学んでいるため、ティエポロとレンブラントを直接結びつけることはできない⁽⁵⁾。しかし、ここではティエポロが画業の初期段階から、レンブラント版画を思わせる、即興的な筆致の油彩画や版画を制作していたことに光を当てたい。

先に挙げたラトガーズの先行研究では、ティエポロの最初期の油彩作品《メメント・モリ》について、円形の形式や、激しく渦巻く空は、ステファノ・デッラ・ベッラの《死

と老人》(1647年、エッチング、アムステルダム、国立美術館)に、砂時計を持つ骸骨のポーズはレンブラントの版画《若いカップルの前に現れる死》(B.109、1639年、エッチング・ドライポイント、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)によく似ていることが指摘されている。

《メメント・モリ》の筆致は、先ほど挙げた《聖トマスと聖ヨハネ》とも共通しており、形態を波打つような筆で捉えている。とくにティエポロの絵画において、人物のいる空間をぼかすように描いた背景処理が、前述のデッラ・ベッラやレンブラントの版画と共通する。この即興的な筆致や曖昧な背景の処理から、描写に対するレンブラントとティエポロの問題意識の類縁性が窺われる。

レンブラントとティエポロに共通する問題意識は、ティエポロの版画の特質にも現れている。たとえば、レンブラントの《雌豚》(B.157 II、1643年、エッチング・ドライポイント、大英博物館)のような即興的なタッチの版画は、スケッチと近い関係にあり、そうした特徴は、《人物たちのいる風景と廃墟》(1732-42年頃、エッチング、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)のようなティエポロの版画と共通している。また、ハイキー写真のように背景を白く飛ばす手法もよく似ている⁽⁶⁾。さらに、緻密な描写の作品であるレンブラントの《病人を癒すキリスト(通称100ギルダー版画)》(B.74、1648年頃、エッチング・ドライポイント、大英博物館)と、ティエポロの版画《人物たちのいる風景と廃墟》の即興的な描法は、一見するとまったく異なるが、斜めからやわらかに差し込む光の捉え方や、中心に人物群を集める構成、長さや向きが統一されていない線の描き方が類似している⁽⁷⁾。

ティエポロの版画の特徴は、息子ドメニコ・ティエポロや、同時代にヴェネツィアで活躍していたカナレットの版画と比較すると、その軽やかさ、自由さが際立つ。

フランチェスコ・マリア・ニッコロ・ガブーリによる伝記には、ティエポロの版画について次のように記述されている。

ジャンバッティスタ・ティエポロは、(中略)彼自身の愉しみのために、彼のカプリッチョ(奇想)に基づく、生命力と良い趣味に満ちあふれた幾枚からなるエッチングを制作した⁽⁸⁾。

この記述から、ティエポロが制作した版画が、注文に応じたもの、あるいは流行の後追いではなく、彼独自の関心や趣味を世に知らしめるためのものであり、実際にきわめて個性的な作品として受け取られたことが分かる。「彼自身の愉しみのために」とあるが、ティエポロの版画は、のちに出版されている⁽⁹⁾。それを見た同時代の人々は、ドメニコやカナレットのような一枚の版画として完成されている作品とは異なる、軽やかさや自由さを感じ取っていたのだろう。

このことを踏まえうえて、本章の冒頭でふれたダ・カナルの記述を改めて見ると、版画家や模写する者がティエポロの絵から学ぼうとしていたという記述は、たんにティエポロの絵が優れていることを示すだけでなく、彼の絵画と、版画もしくは素描という線を用いた造形ジャンルとの相性のよさを感じ取っていたとも考えられる。また、ダ・カナルの記述には、版画の制作や模写をすることで、ティエポロの創意や風変りな考えを得ようとしたとあるが、このことについては、次章以降で検討する。

第2章 《ダナエとユピテル》について

ティエポロの油彩画《ダナエとユピテル》(1734-1736年、油彩・画布、ストックホルム大学)は、軽やかな筆致と彩度の高い色彩、そして愉しげな雰囲気というこの画家の才能が遺憾なく発揮された作品の一つである。

ダナエについては、オウィディウスやボッカッチョがその物語を綴っている⁽¹⁰⁾。ダナエは、彼女の子どもが彼女の父親を殺害するという予言を受け、幽閉される。ところが、彼女は、黄金の雨に変じて交わろうとするユピテルによって身籠ることになり、やがて息子ペルセウスを生む。

ダナエの主題は、イタリアでは16世紀以降多くの画家たちによって描かれてきた。ティツィアーノの《ダナエ》(1544年、油彩・画布、ナポリ、国立カポディモンテ美術館)やコレッジョの《ダナエ》(1531年、油彩・画布、ローマ、ボルゲーゼ美術館)は、官能的な雰囲気が漂っているが、ダナエは神からの寵愛を恍惚とした表情で受け取る女性と

して描かれている。

しかし、ティエポロの絵画は、古代の文献および図像的伝統といくつかの描写の点で異なる。まず、ダナエは閉ざされた場所ではなく開放的なロッジヤにいる。ベッドに横たわるダナエは、けだるげで、アモルが、ダナエのそばにある布を持ち上げ、その官能的な裸体を晒しているのと相俟って、鑑賞者を挑発しているようだ。また、画面右側に沸き起こる雲の上にユピテルが姿を見せる。黄金の雨ではなく、壮年の姿で表されたユピテルは、血色が悪く、顔も身体も皺に覆われ、若く澆漓としたダナエの肉体とは対照的である。二人の間には、老婆が盆を掲げて、降り注ぐ金貨として表された雨を受け取ろうとしている。画面手前では、子犬がユピテルのアトリビュートである鷲と向きあう。

この絵画について、ウィリアム・バーチャムは、けだるげなダナエと醜いユピテルという歳の離れた老人と若い娘のロマンスが、金銭的なやりとりと結びつけられていることから、ティエポロが古典世界をパロディ化し、ユピテルの好色さを売春と結びつけ、神の墮落を示唆していると論じている⁽¹¹⁾。

ただし、これらの表現のすべてがティエポロの創意というわけではない。まず、黄金の雨を金貨へと置き換え、取次の老女を加えることで売春宿と重ねることはティツィアーノの先例にも確認できる⁽¹²⁾。また、鑑賞者に臀部を晒しているダナエの官能的なポーズは、ティツィアーノの《ニンフと牧人》(1570-75年、油彩・画布、ウィーン、美術史美術館)を思い起こさせる。

ダナエの主題で表現されるユピテルは、物語どおり黄金の雨、もしくは金貨として表現されることが多いが、ダナエの前に直接姿を見せるユピテルの例としては、17世紀にヴェネツィアで活動したジュゼッペ・ディアマンティーニの版画《ユピテルとダナエ》(1650-1700年、エッチング、大英博物館)がある。そこでは、生身の肉体を有したユピテルが金貨の入った壺を持っており、売春を示唆している。だが、ティエポロが描くユピテルは、ディアマンティーニの描くユピテルよりも、レンブラントの版画《ユピテルとアンティオベ》(B.203、1659年、エッチングとドライポイント、大英博物館)におけるサテュロスに扮したユピテルを思い起こさせる。画面右側から忍び寄る構図、醜い肉体、影に覆われた表情などが共通しており、なによりディアマンティーニの作

例には感じられない薄気味悪さがある。ユピテルの好色さや醜さ、そして神の墮落の示唆は、レンブラントの版画と共通している。

それでは、ティエポロは、レンブラントの版画《ユピテルとアンティオペ》を参照し得たのだろうか。当時、ヴェネツィアでは、アントン・マリア・ザネッティがレンブラントの版画コレクションを所有していた。1721年にアムステルダムの子爵・ピーテルスゾーン・ゾーメルから購入したものである⁽¹³⁾。このコレクションは1790年にヴィヴァン・ドノンの手に渡っているが、ドノンのコレクションとして1826年にカタログが作成されており、アダム・バルチュの編纂したカタログ番号に対応した番号も付されているため、どの版画のことを指しているのか特定できる。その中には、この《ユピテルとアンティオペ》の版画も含まれている⁽¹⁴⁾。

ところが、興味深いことに、ドノンのカタログには「黄金の雨の中、ユピテルに訪問されるダナエ」と題された版画があるが⁽¹⁵⁾、この番号を辿ると、「ダナエ」ではなく別バージョンの《ユピテルとアンティオペ》(B.204 II、1631年頃、エッチング、アムステルダム、国立美術館)に行き着く。

ドノンのカタログにおいて、「ダナエ」が「アンティオペ」と解釈されていることは、レンブラント版画におけるダナエとアンティオペの強い視覚的類似性を示す。これら2作品が、ザネッティの元でどのように呼ばれていたかは分からないが、ドノンのカタログが示すように、その類似性は顕著なものであり、この類似性をティエポロも見だし、利用したという可能性は否定できない⁽¹⁶⁾。

ティエポロは、のちにザネッティのもとでカプリッチ(奇想)・シリーズを出版するなどの交流があったが、これまでティエポロがザネッティのレンブラント・コレクションを参照できたのか不明なままだった⁽¹⁷⁾。そのため、ティエポロがレンブラント作品を参照できたのは、1738年にジョゼフ・スミスがレンブラントの油彩画をヴェネツィアにもたらし、1751年以降に膨大なレンブラント版画コレクションを入手した後のことであり、ティエポロの絵画にその影響がみられるのは1750年代以降と考えられていた⁽¹⁸⁾。しかし、ティエポロの《ダナエとユピテル》とレンブラントの《ユピテルとアンティオペ》の類似は、ティエポロがザネッティ・コレクションを参照できた証拠となりうるため、1750年以前のティエポロの作品にもレンブラントの影響

を認められる可能性もある。

《ダナエとユピテル》において、ティエポロは、ティツィアーノやディアマンティーニといったヴェネツィア絵画だけでなく、レンブラントから神を滑稽に表現するというユーモアを学びとり、それらを組み合わせることで、バーチャムのいうパロディ的な絵画を生み出したのだと考えられる。神話に対するそのような態度は、先に触れたダ・カナルが言及したティエポロの性格、すなわち彼の「創意」や「風変りな考え」にも当てはまる。次章では、ティエポロの「創意」について考えながら、模倣から創造へのプロセスを明らかにする。

第3章 ティエポロのパロディ

第2章において、広く知られた物語をユーモラスに描いたティエポロの表現を、バーチャムが「パロディ化」と呼んでいることに触れた。このようなティエポロの主題へのアプローチについては、フィリップ・P・フェールによる、著書『デコルムと機知』の最終章でも取りあげられている⁽¹⁹⁾。フェールは、ティツィアーノとティエポロの作品におけるユーモアを比較し、ティエポロのユーモアが、ルネサンス期ヴェネツィアの世俗的で人間味のある神話画や宗教画の延長線上にあると論じている。たとえば、ティツィアーノの《エウロパの掠奪》(1559-62年、油彩・画布、ボストン、イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館)は、喜びに満ち溢れた牛として神を滑稽に描いたものであり、ティエポロの《エウロパの掠奪》(1720年頃、油彩・画布、ヴェネツィア、アカデミア美術館)における、二人が結ばれる海にクピドまたはアモルが放尿しているというユーモアは、ティツィアーノへの笑いを交えたオマージュであると言及されている。

フェールは、このティエポロのユーモアについて、レンブラントからの影響があるとは述べていないが、本論文では、ティエポロのユーモアがレンブラントと共通する点があることを指摘したい。

たとえば、前章であげた、ティエポロの《ダナエとユピテル》におけるユピテルの肉体は、レンブラントの描く《沐浴するディアナ》(B.201、1631年頃、エッチング、アム

ステルダム、国立美術館)や《アダムとエヴァ》(B.28、1638年、エッチング、ロンドン、大英博物館)などで表された、不格好な肉体表現を思い起こさせる⁽²⁰⁾。レンブラントは、理想的な肉体美を有した姿として描かれてきた画題に対して、弛んで皺に覆われた肉体の人物として描き出すことで、従来の絵画伝統を真っ向から否定している。

このように、理想像をみじめな姿で表現するというレンブラント的態度を示しているティエポロの作品としては、《アポロとヒュアキントス》(1750-53年、油彩・画布、マドリッド、ティッセン・コレクション)がある。そこでは、一見すると感動的な死の場面が華やかに描かれているが、恋人の死を悼むアポロのすぐうしろに描かれた牧神パンの彫像は、目の前のアポロを嘲笑っているように見える。このように牧神の彫像が目の前の出来事を見つめるような構図の先例としては、パオロ・ヴェロネーゼの《クピドによって結ばれるウェヌスとマルス》(1570年代、油彩・画布、ニューヨーク、メトロポリタン美術)がある。しかし、ティエポロの絵画では、アポロの手が、この彫像の股間を覆い隠すように置かれていて、感動的な身振りに滑稽さや皮肉が加えられている。

ティエポロの絵画は、一見すると、美しい人物が華やかな舞台上で振舞っているため、対象をありのままの姿で描いたレンブラントの絵画とは正反対の美学に基づいているように思える。しかし、神への敬虔さを表した絵画伝統に逆らい、それを滑稽な存在として描く態度は二人に共通している。

また、画家の威厳を表すのにうってつけの画題である《アペレスとカンパスペ》(1725年頃、油彩・画布、モンリオール美術館)で、ティエポロは自身をアペレスとして、妻チェチリアをカンパスペとして描いている。偉大な画家に自身の姿を重ね合わせるといふ試みは、レンブラントも繰り返している。《アペレスとカンパスペ》における画家のおどけたような表情は、レンブラントの版画で捉えられた理想像ではない束の間表情を想起させる⁽²¹⁾。さらに、アペレス / ティエポロのポーズは、苦しげだが、画家にこのポーズをとらせることで、鑑賞者に画家が描いているものを伝えながらも、鑑賞者や王からは、カンパスペ / チェチリアの裸体は見えないという構図にしている。偉大な画家に自身の姿を重ねるだけでなく、画家にしか見えないものがあることを仄めかしているようでもあり、絵画の中の王や鑑賞者をも嘲笑の対象へと組み込んでい

る点で、一層皮肉な意味合いが強まっている。

おわりに

ティエポロは、レンブラント版画に見られる、即興的な筆致や、主題に対するユーモアに富んだ態度を継承しながら、古典的な物語のパロディとしての絵画を創造した。最後に、ティエポロが創造したパロディが次の時代にどのように受け継がれたのか、ティエポロが「死」を描いた二枚の版画を参照しながら考えたい。

ティエポロの版画《引見する死》(エッチング、トリエステ美術館)では、人々が〈死〉を前に興味深げな表情を浮かべている。死を淡々と描くという皮肉なユーモアについては、第3章で触れた、フェールの論文でも言及されているが、ここではそのユーモアがレンブラントの版画にも見られることを指摘したい⁽²²⁾。第1章で挙げたデッラ・ベッラの《死と老人》においては、露骨に死への恐怖が表現されているが、レンブラント《若いカップルの前に現れる死》では、ティエポロの版画と同じく死と向き合う人物が平然とした様子で描かれている。一見するとデッラ・ベッラの作品のほうが恐ろしい場面を表しているようだが、日常に何気なく死が登場するというティエポロやレンブラントの皮肉な表現の方が、突然訪れる死の恐ろしさを感じさせる。第1章でとりあげたラトガーズの論文では、この二人の画家の図像の共通点について言及されていたが、二人の版画には、共通する皮肉なユーモアが感じられる。

死をユーモラスに描く表現は、ティエポロの《プンキネッロの墓の発見》(エッチング、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)にも見られる。この墓の前のプンキネッロは、彫像なのか、それとも遺体なのか判然としない。このような死の曖昧な描写は、息子ドメニコに引き継がれる。ドメニコは、版画《絞首刑》(1790-1799年、ペン・茶インク・ブラッシュ・茶ウォッシュ・黒チョーク、スタンフォード大学)において、父親よりもはっきりと残酷な死の場面を描くが、プンキネッロの扮装を纏っているため、フィクションとしての様相を留めている。ティエポロが創造したパロディや、彼が炙り出した神話や宗教世界の皮肉な扮装は、ティエポロが晩年赴いたスペインの地で、フランシスコ・デ・

ゴヤによって剥ぎ取られることになる。ゴヤの版画シリーズ「戦争の惨禍」(1810-14年、エッチング他・紙、パリ、国立図書館)では、パロディではなく、現実の死が描かれており、現実世界を冷静に風刺した近代絵画へと歩を進めている。ティエポロがレンブラントに学んだパロディや皮肉は、伝統絵画から近代絵画への橋渡しの役目を果たしたといえるだろう。

註

- (1) 18世紀ヴェネツィア絵画全体におけるレンブラントの影響を論じる中で、ティエポロについても触れられている。Franklin W. Robinson, "Rembrandt's Influence in Eighteenth Century Venice", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 18, 1967, pp. 167-96 や、Bozena Anna Kowalczyk, "Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori", *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, Roma, pp. 335-371 など。
- (2) Robinson, *op. cit.*, pp. 167-96.
- (3) Jaco Rutgers, "Rembrandt in Italia nel Seicento e nel Settecento", *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, Roma, 2002, pp. 313-333.
- (4) "G. B. Tiepolo (...) gli è stato discepolo, quantunque si dipartisse dalla di lui maniera diligente, giacchè tutto spirito e foco ne abbracciò una spedita risolta. (…) Egli è fecondissimo d' ingegno; perciò intagliatori e copiatori cercano d' intagliarne le opere, di averne le invenzioni e le bizzarrie di pensieri; (…) .", Vincenzo da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarrini*, 1809 (1731年に書かれ、1809年に出版), Venezia, Dalla stamperia Palese, pp. 31-32.
- (5) レンブラントは、イタリア美術の多くを版画から知っていたが、例外的に、ヴェネツィア美術の場合はオリジナルを直接目にしていて。ケネス・クラーク『レンブラントとイタリア・ルネサンス』(尾崎彰宏・芳野明訳) 1992年、法政大学出版局、137-194頁。
- (6) 明るい背景と影に覆われた前景の人物を対置させたレンブラントの手法は、19世紀フランスで流行し、特にバルビゾン派の画家たちに影響を与えた(この技法は、“*contre-jour*” と呼ばれる)。Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, pp. 159-160.
- (7) ティエポロの即興的なエッチングの技法が、レンブラントのエッチングの技法と非常に似ているということが先行研究でも指摘されている。Graham Larkin, "The Unfinished Eighteenth

Century”, *The Early Modern Painter-Etcher*, ed. by Michael Cole, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 75-84.

(8) “Gio. Batta Tiepolo (...) ha intagliato per suo divertimento alcune carte all'aquaforte, di suoi capricci piene di vivacità e di buon gusto.”, Francesco Mario Niccolò Gabburi (1676-1742) , *Vite di Pittori*, III, (未出版、フィレンツェ国立図書館に所蔵) p. 1521. 本論文では、Jaco Rutgers, “The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi” , *Print Quarterly*, vol. 23, 2006. pp. 254-263 における原文の引用を参照した。

(9) カプリッチ・シリーズは、アントン・マリア・ザネッティによって1743年に出版され、スケルツィ・シリーズは、ティエポロの死後、1775年に出版されている。制作年代については議論があるが、ラトガーズの研究では、カプリッチ・シリーズが1735年以前、スケルツィ・シリーズが1750年にティエポロがヴェルツブルグに行く直前に制作されたと論じられている。Rutgers, *op. cit.*, 2006, pp. 255-263.

(10) Ovid, *Metamorphoses* 4. 607 および Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, Basel, 1532, p. 43. パーチャムは、ティエポロがボッカッチョの物語を典拠としただろうと主張している。William L. Barcham, “Danae and Jupiter”, *Giambattista Tiepolo*, ed. by Keith Christiansen, 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, pp. 124-126.

(11) Barcham, *op. cit.*, p. 124.

(12) ティツィアーノが描いたダナエのうち、カポディモンテ美術館所蔵の《ダナエ》には、クピドが描かれ、プラド美術館の《ダナエ》には子犬が、ロンドンのウエリントン・コレクション、プラド美術館、エルミタージュ美術館、ウィーン美術史美術館の《ダナエ》には、金貨で表された黄金の雨と取次の老女が描かれている。

(13) ゴーメルのコレクションについては、Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*. Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921, pp. 276-277 を参照。ゴーマルからザネッティ、ドノンへと渡ったコレクションについては、次の論文を参照。Alessandro Bettagno, “Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt” , *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1990, pp. 241-254.

(14) “Antiope et Jupiter en satyre, n° 203 (195)” , Duchesne ainé, *Description des objets d'art qui composent le Cabinet du feu M. Le Baron Denon*, Paris, Imprimerie D' Hippolyte Tilliard, 1826, p. 114. なお、ここでの203は、アダム・バルチュのカタログ番号であり、カッコ内の番号195は、ダニエル・ドルビーのカタログ番号である。

(15) “Danaé visitée par Jupiter en pluie d' or, n° 204 (196)” , *Ibid.*, p. 115.

(16) ザネッティの元では、3巻のアルバムにまとめられ、そのうちの第3巻が大きい版画をま

とめたものであったことがわかっている。Bettagno, *op. cit.*, pp. 241-254.

二つの《ユピテルとアンティオペ》(B.203 と B.204) は、バルチュナンバーの順に列記されたドノン
のカタログでは前後に記載されているが、B.203 は 13.8 × 20.5 cm、B.204 は 8.4 × 11.4 cm とサイ
ズが異なるため、ザネッティの元では別々のアルバムに収められていた可能性もある。

(17) ザネッティが、レンブラント版画をヴェネツィアと同業者たちに見せていたとしたら、18
世紀ヴェネツィアにおける「レンブラント現象」が理解しやすくなると先行研究で示唆されている。
Bettagno, *op. cit.*, pp. 241-254.

(18) ジョゼフ・スミスのコレクションについては、次の二つの論文を参照した。Antony
Griffiths, “The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith” , *Print Quarterly*, vol. 8,
1991, pp. 127-139. Martin Royaltan-Kisch, “Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith” , *Print Quarterly*,
vol.10, 1993, pp. 111-122.

(19) この著書は、ポール・バロルスキー『とめどなく笑う』(高山宏・森田義之・伊藤博明訳)
ありな書房、1993年の訳者あとがきでも紹介されている。Philipp P. Fehl, “Farewell to Jokes” ,
Decorm and Wit: The Poetry of Venetian Painting, Vienna, Irsa Verlag, 1992, pp. 330-348. パロディの概
念については、リンダ・ハッチオン『パロディの理論』(辻麻子訳)、未来社、1993年を参考にした。

(20) これらのエッチングも、ドノンのカタログに記載されているため、ザネッティが所有して
いたと考えられる。

(21) 特に、レンブラント・ファン・レイン《ベレー帽をかぶった自画像》(B.320) を反転させると、
表情やポーズがよく似ている。このエッチングも、ドノンのカタログに記載されている。

(22) Fehl, *op. cit.*, pp. 342-348.