

初期ブルーノ・ムナリー研究の動向

——Alessandro Colizziの博士論文を中心に——

太田 岳人

一 初期ムナリー研究の現状

ブルーノ・ムナリー（一九〇七—一九九八）は、第二次世界大戦後の世界において、抽象芸術、書籍や工業製品のデザイン、絵本といった様々な分野で広く活躍した、イタリア出身の芸術家として知られている。彼は日本においても、一九六〇年の初来日以来、前衛美術（瀧口修造）、デザイン（柳宗理、福田繁雄）、音楽（武満徹）、児童文学（瀬田貞二）など各界の人物から、高い評価を受けてきた。

近年、とりわけ芸術家の生誕百周年にあたる二〇〇七年前後から、日本におけるこの芸術家への関心は再び活性化している。二〇〇七年から〇八年にかけて、板橋区立美術館をはじめとする三館で「ブルーノ・ムナリー あの手のこの手」のような大規模な回顧展が開かれ、『芸術新潮』のような美術雑誌においても特集が組まれたのに加え、日本語で多くのムナリーの著作の紹介がされるようになってきたことも大きい。萱野有美の手によるみすず書房からの、また阿部雅世による平凡社からの一連の翻訳は、成熟したムナリーの創意と理論を伝えるものである。また、絵本の分野においても彼の人気は高まっており、第二次世界大戦中の

著作『ムナリーの機械』の新訳⁽⁵⁾、さらには大戦直後に発表された仕掛け絵本の紹介もなされている。

しかし、こうした近年のムナリーの紹介に際しては、現代も生き続ける彼の作品の意義や教育的価値について語られる一方、そうした彼の壮大な想像力ほどのような経験や過程を経て生み出されたのであろうかという疑問、言ってみれば第二次世界大戦以前の「初期ムナリー」についての考察が、しばしば欠けているように思われる⁽⁷⁾。もちろん日本でも、ムナリーの自己形成を歴史的に把握する必要性について促す声⁽⁸⁾が、これまでなかったわけではない。たとえば、一九八五年に東京都の「こどもの城」でムナリー本人を迎えた記念碑的な展覧会を準備し、現在も日本の多くのムナリー展に携わっている「日本ブルーノ・ムナリー協会」の会長である岩崎清は、様々な展覧会カタログに寄せる文章において、ムナリーが最初期に属していた未来派、とりわけ第二次世界大戦以降の「第二未来派（secondo futurismo）」⁽⁹⁾ともしばしば称される潮流、および芸術家が幼少期を過ごした、ヴェネト州の郷里バディア・ポレージネ（Badia Polesine）の豊かな自然環境の存在に触れている⁽⁸⁾。しかし岩崎の記述は、一次史料を通じた歴史のかつ具体的検証を踏まえたものというよりは、筆者と芸術家との個人的交友、また芸術家が残した断

片的な——しばしば翰晦的でもあったと言つてよい——発言に基づいた、簡単な示唆の域になおとどまつている。

こうした状況は、二つの大戦間期におけるイタリアの芸術状況や様々な運動の存在の研究が、日本において大きく遅れていることも影響していよう。しかしそれゆえ、現在の日本におけるムナリー紹介は、彼自身が「天才的な芸術家」という概念に否定的だったことが伝えられているにも関わらず、その歴史的立場づけを欠いていることで、かえつて「天才としてのムナリー」像を再生産してしまう可能性を孕んでいる。

イタリアをはじめとする欧米圏においても、ムナリーが美術史上の研究対象とされるようになったのは比較的最近である。一九七九年のパルマ大学における回顧展のカタログ（瀧口修造のエッセイの翻訳も収録されている）はその先駆と言えるが、本格的な動きが始まるのは、ミラノのパラッツォ・レアーレで回顧展が行われ、アルド・タンキスによる先駆的なモノグラフが出版された、一九八六年頃からと考えられる。ムナリーの没後には、彼についての貴重な証言を集めた文集が出版され、未来派運動の発足百周年にあたる二〇〇九年に出版された研究論文集の中にも、形成期のムナリーに焦点を当てた研究が現れている。また二〇一二年には、まさしく第二次世界大戦以前のムナリーの活動に重点を置いた展覧会として、ロンドンのエストリック・コレクションで「ブルーノ・ムナリー…未来派の過去」が開かれた。そしてすでにインターネット上でも、ルカ・ザツファラーノらによって二〇〇六年に開設されたサイト「MunArt」が研究者間の情報共有を進めており、上記の文献の一部や、現在確認されている同時代資料が無償公開されている。

しかし、最近の初期ムナリーに関する研究の中で論者が特筆したいのは、カナダのケベック大学モントリオール校の教授でタイポグラフィとデザイン史を専門としている、アレックスandro・コリッツィの博士論文『ブルーノ・ムナリーと近代グラフィック・デザインの発明、一九二八—一九四五年』である。二〇一一年にオランダのライデン大学で受理されたこの博士論文は、同大学のデータベースより本文がインターネット上に公開されており、二〇〇点を超える参考図版の部分は収録されていない（著作権の問題と考えられる）ものの、登場する人物や事項については綿密な注釈が施されており、若きムナリーの軌跡に着目した大部の研究としてはこれまでに例がない。アクセスのしやすさと英語による記述といった点からも、国際的に一つの参照軸となるものとして注目される。論者は、未来派研究の観点からムナリーに関心を持つようになったが、本論考ではコリッツィのこの博士論文の内容を追いながら、第二次世界大戦後のムナリーの活躍を用意した彼の芸術の形成期に対して、どのようなアプローチが可能かについて考察するものである。

二 コリッツィ論文の概略

コリッツィの博士論文は、導入と全六章で構成されている。まず第一章「イタリアで最も機械的な都市」では、芸術およびデザインの世界に入る前のムナリーの生活、また彼を取り巻いていた社会環境を考察するため、バディア・ポレージネにおける幼少期、また成人した彼が拠点とするミラノの状況、さらに世紀転換

期からファシズム期に到るまでのイタリアの教育制度などを論じている。

第三章「私はデペロ・ボッチョーニから生まれた」は、同世代の未来派の画家であったトゥリオ・クラリーニ⁽¹⁵⁾にムナリーが送った手紙の一節からタイトルが採られている。この章では、二十歳そこそこのムナリーが最初に前衛的芸術に触れる場となった、フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ(一八七六―一九四四)率いる未来派運動の領域における、彼の一九二七―二八年ごろから三七年ごろにかけての約一〇年間にわたる活動が検討される。

続く第三章「未来派、広告業、合理主義」では、ミラノという都市全体の芸術環境へと視点が広がり、それぞれ一九二八年に創刊された『ドムス』や『カーザベツラ』といった先鋭的な芸術雑誌を中心に集結する合理主義建築家グループ、またミリオネ画廊を拠点とする抽象画家グループといった、未来派とは異なるモダニズム的潮流とムナリーの関わりが示される。さらに、こうした芸術家たちの重要な仕事の場所として、様々な芸術潮流の緩やかな拠点となっていた、広告およびデザインの仕事が必要とした各種雑誌について広範な検討を加えている。

第四章「リカスナムナリー」は前章の議論を発展させつつ、一九三〇年から三七年にかけて、ムナリーが未来派運動の仲間でもあったリツカルド・リカス(一九二二―一九九九)と共同で運営していた、広告スタジオ《スタジオR+M》の活動を通して、同時代のイタリアにおける雑誌のデザインやタイポグラフィの分野に、どのように芸術家関わっていたかについての議論をさらに深めている。

第五章「戦時下のアート・ディレクター」は、当時すでにイタリア最大の出版社の一つであったモンダドーリ出版に、アメリカの『ライフ』に想を得て発刊さ

れたグラフィック雑誌『テンポ』のグラフィック・デザインの担当者として、ムナリーが採用された一九三九年以降の時期を扱う。第二次世界大戦の勃発と参戦、ムツソリーニの失脚、イタリア北部へのドイツ軍侵入とパルチザン戦争の展開といった困難な事態が続く中で、ムナリーは『テンポ』など雑誌の仕事のみならず、ドムス出版やエイナウディ出版といった複数の出版社から自身の著作を発表しており、この時期の芸術家の活動がそれまでの経験の集大成であり、第二次世界大戦後の彼の飛躍を予告するものとして提示される。

最後の第六章では全体の総括とともに、一九五〇年代から六〇年代へ続く、ムナリーとミラノの芸術およびデザイン界の歩みへの展望が簡潔に語られる。

三 史料の問題

初期ムナリーの活動の歴史的な再構成を困難にしている理由の一つには、この時期の彼についての資料の所蔵が非常に分散しており、それらを集めた書籍集や資料集も現在のところ存在しないことが大きい。まずコリツツイの論文は、数々のアーカイヴの一次史料に直接あたること、後年のムナリーの発言と照合しつつ確実かつ大規模に論証を試みている。ニューヨークのマッシュモ&ソニア・チルツリ・コレクションや、生前のムナリーと親交のあった研究者(ミロスラヴァ・ア・ハジエクなど)が所蔵する、若き日のムナリーによる広告のためのカラーリユ習作や雑誌のためのイラストの原画の一部、ミラノのアルノルド・エ・アルベルト・モンダドーリ財団(Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori)やトリノ国立

文書館のエイナウデイ出版アーカイヴ (Archivio Giulio Einaudi Editore) にある、第二次世界大戦下に交わされたムナリーと出版社との手紙、そしてトレント・ロヴェレート近現代美術館に付属する二〇世紀アーカイヴの複数の文庫に収められている、未来派の仲間へのムナリーの手紙といった、現在所在が分かっている一次史料について、この博士論文では最大限の博捜がなされている。

合わせてコリッツィは、同時代の雑誌を精査することで、それらに合わせてムナリーが制作しているものの、元の図版や関連資料が残っていないイラスト、コラージュおよびフォトモンタージュ、レイアウトや彼自身の文章について逐一検討している。前述の通り、インターネット上に公開されている論文に図版は掲載されていないもの、その丁寧な記述によって、雑誌文化が若きムナリーの成長に大きく関わっていたことは十分に示されている。ムナリーがその生涯のうち、何らかの形で制作に参加した「書籍」については、すでにジョルジョ・マッフェイによる書誌学的調査が日本でも紹介されているが、初期ムナリーの関わっていた「雑誌」の意味については必ずしも強調されておらず、日本でも『生誕一〇〇周年記念 ブルーノ・ムナリー展 あの手この手』のカタログに多少の解説があるくらいである。⁽¹⁶⁾ 文芸における『ボンピアー二年鑑』や『レットウーラ』、一般誌『ナトゥーラ』、女性誌『グランディ・フィルミ』や『グラーツィア』、漫画・ユーモア誌の『セッテベッロ』や『ベルトルド』、さらに航空雑誌『アーラ・ディターリア』といった雑誌群は、いずれも二つの大戦間期における各分野を代表するものであり、そのほとんどは彼の活動拠点であったミラノから発刊されていた。⁽¹⁷⁾ 当時のムナリーは、「Munari」 「M」、または「R+M」(リカスとの共作の場合)⁽¹⁸⁾ といった署名を自身の創作に付しているが、コリッツィは無署名の記事や図像の

一部に対しても作者の同定を試みている。

四 様々な芸術潮流、ミラノという場の影響

一九八一年に行われた、大戦間期のイタリアの出版業についてのある学術会議の席で、ムナリーは若き日の自分がグラフィックの世界に携わるようになった理由について、最初は未来派の画家を目指していたものの、それは当時「完全に何も稼ぐことができないことを意味したもの」であったため、現実には「応用芸術」で生計を立てていたことを語っている。⁽¹⁸⁾ 実際、第一次世界大戦後に未来派で台頭する多くの芸術家の多くは、ムナリーのように応用芸術の分野でも活躍しているが、こうした方向性は初期の未来派運動における代表的な造形芸術家であったウンベルト・ボッチョーニ(一八八二—一九一六)の志向とは異なるものである。ことを、コリッツィは正しく指摘している。ボッチョーニは、雑誌の表紙イラストやポスターをしばしば手がけていたが、本質的には絵画や彫刻といった「純粋芸術」のジャンルにおける成功を目指していた。⁽¹⁹⁾

これに対して、彼の戦没した第一次世界大戦後に台頭した世代の未来派には、酒造で知られるカンパリ社の製品の、一連の広告や商品デザインを一九二〇年代より手掛けた、フォルトゥナート・デペロ(一八九二—一九六〇)のような芸術家が、その重要な成員として参加していた。⁽²⁰⁾ 未来派の「自由語詩」や先鋭的な造形表現は、イタリア一の商業都市として発展を続けていたミラノにおいて、広告技術の発展とも結びつくことができるものであり、ムナリーが参加し始める前後

のミラノの未来派においても、詩人・画家であり飛行士としても知られたフェデーレ・アザーリ（一八九六—一九三〇）が、カンパリ社や舗装業で知られたリノリウム社のような、新しい宣伝やデザインを必要としていた会社に運動の仲間を仲介していた。⁽²¹⁾一九二七年から三二年まで出版された、カンパリ社が様々な書き手に依頼した自社製品の宣伝を兼ねた詩を集めた『カンパリの吟遊詩人たち』(Cantastorie di Campari)』の三三年度版に、ムナーリもイラストレーターとして参加している。⁽²²⁾

しかしムナーリは、そうした応用芸術の領域で仕事を広げ経験を積んでいく過程で、未来派とは別にミラノで割拠していた、合理主義建築家たちや抽象画家たちのような、別のモダニズム潮流に属する同世代の芸術家たちとも交流を重ねていくことになる。コリッツィは、ムナーリにおける未来派の外部からの影響が見て取れるものとして、初期の彼の仕事における写真の活用法、とりわけフォトモンタージュの問題を多くの紙面を割いて論じている。未来派は都市やダイナミズムを肯定することを主張していたにもかかわらず、それらを表現するのに適した技法と思われる写真やフォトモンタージュについては、むしろ構成主義やバウハウスのような他潮流の方が積極的だったことについては、すでにドーン・エイズの指摘もあるものの、⁽²³⁾これまでの様々なフォトモンタージュに関する研究書や展覧会カタログにおいて、ムナーリに触れられることはほとんどまれであった。

未来派において写真が重視されない傾向にあった理由としては、初期の運動の中心であったポッチョーニが、応用芸術のみならず、アントン・ジュリオ・ブラガーリア（一八九〇—一九六〇）の「フォトダイナミズム」論で提示された、写真を芸術として扱う議論に対しても否定的であったことが大きいと考えられて

いる。実際、あらゆる芸術ジャンルに関するマニフェストを発表してきたマリネッテイが、タート（一八九六—一九七四）と共同で「未来派写真宣言」を提示するのは一九三〇年になってのことである。⁽²⁴⁾コリッツィによれば、ヴィーネ・パラディーニ（一九〇二—一九七二）のような数少ない芸術家の先例に続いて、一九三〇年代のムナーリの作例の数々からは、依頼主の要請や媒体の性格と、彼個人の実験精神が入り組んだ形で、ロシア構成主義（エル・リシツキー）、シュルレアリスム（マックス・エルンスト）、バウハウス（ヘルベルト・バイヤー、ラースロー・モホイーナジ）など、ミラノでの他のモダニズム潮流との交流を通じて受けた、イタリア国外の芸術家の影響を見出すことができる。⁽²⁵⁾

ミラノにおいて、抽象画家たちはミリオネ画廊の広報誌『ミリオネ』を、合理主義建築家たちは『カーザベッラ』や『ドムス』を主な発言の場としつつも、それぞれの執筆者たちが雑誌の枠を超えて交流していたことについてはすでに指摘されてきているが、コリッツィはタイポグラフィとデザインの研究者として、⁽²⁶⁾ 広告の専門誌『ウツファイーチョ・モデルノ』や、グラフィック・デザインの専門誌『カンポ・グラフィコ』もまた、それぞれの分野の革新を目指す中で、異なったモダニズム諸潮流に属する人々の交流と議論の場になっていくことを強調している。キャリアの最初から広告やグラフィックの職業的訓練を受けていたわけではないムナーリは、これらの雑誌における理論上の討議に参加することはほとんどなかったものの、実作を通じてこうした雑誌にも登場する。コリッツィは特に、『カンポ・グラフィコ』が創刊された一九三三年を、ミラノの応用芸術の世界にとつての決定的な年として重視しており、第五回ミラノ・トリエンナーレにおけるドイツ工作連盟のグラフィック作品の紹介、バウハウスで学んだデザイン

ーであるシャンティ・シャウインスキー（一九〇四—一九七九）のミラノ移住、フォトモンタージュなどを駆使した斬新な広告業者として頭角を現したアントニオ・ボツジェーリ（一九〇〇—一九八九）のスタジオ開設、また合理主義建築を擁護する批評家エドゥアルド・ペルシコ（一九〇〇—一九三六）とジュゼッペ・パガーノ（一九六—一九四五）の『カーザベッラ』誌への参加といった一連の出来事を挙げ、それらがムナーリの仕事に大きな刺激を与え未来派の枠を超えた活動へと導いたと主張している。⁽²⁷⁾

近年徐々に進んでいるイタリア・ファシズム期の芸術運動の研究においては、多くの場合ファシズム政権の美術行政の特異性に注目が集まることが多い。政府機関や関連組織による積極的な作品の買い上げ、公的コンクールの主催、一九三〇年代に進められたヴェネツィア・ビエンナーレの拡充やローマ・クワドリエンナーレの新設といった、美術に関する公的セクターの拡大を通じた芸術家への顕著な支援策は、芸術家の側からのファシズム政権への「同意」を調達するためのものであった。⁽²⁸⁾ この時代の公的展覧会の審査員をいくたびも務めた、ノヴェチェント派の代表的画家であるマリオ・シローニ（一八八五—一九六一）だけでなく、未来派の指導的な画家たちもまた、芸術家の側から「ファシズムの時代」にふさわしい公共芸術の必要性をそれぞれ主張している。ところがコリッツィの博士論文は、ムナーリの事例を通して、ミラノというイタリアで最も商業的に隆盛していた都市の、出版・広告・デザインといった分野の発展の中で、ファシズム勢力の浸透とは一定の距離を置いた私的セクターの問題を論じている。コリッツィは、後年の芸術家自身の暗示と異なり、当時のムナーリが明白な「反ファシズム」の意識を持っていたとは必ずしも見なししていないが、彼の事例はこの時代の若手芸

術家のあり方を考える上でも、非常に興味深いものを捉えていると言える。

五 今後の課題

以上のように、コリッツィの博士論文は、初期ムナーリの様々なジャンルに広がる活動について非常に多くの情報と示唆を与えてくれるものである。最後に論者は、未来派研究の立場から、なお解明の余地があると思われるいくつかの課題について指摘しておきたい。

たとえば、ムナーリが未来派運動から離れていくとされる過程についてである。コリッツィの論文では従来の説に従い、マリネッティの長編詩『ミルクの衣服の詩 (Il poema del vestito di latte)』にムナーリがグラフィックを施して出版された一九三七年ごろが、彼が未来派運動の圏内にいたと見なせる限界としている。しかしそれは、彼が運動の外での仕事や人的交流を増やしていったことを著述することで間接的に示されるのみであり、具体的にどうフェードアウトしていったかについては、資料の不足も手伝って必ずしも明らかにはなっていないように思われる。

このことは、ミラノの未来派グループの実情についても言える。一九三四年にムナーリが発表した「未来派航空造形技術宣言」⁽²⁹⁾の共同署名者には、デザイン・スタジオを一緒に運営していたリカスに加え、ムナーリの同郷の友人であり共同の仕事もあるジェリンド・フルラン（一九〇七—一九九四）、第二次世界大戦後の抽象美術の重要なグループである「具体芸術運動 (Movimento Arte Concreta)」

でもムナリーと同じ場にいた女性彫刻家レジーナ⁽³¹⁾（二八九四—一九七四）、そして未来派というよりは漫画家として記憶されているカルロ・マンゾーニ（一九〇九—一九七五）の名前が出てくるが、コリッツィはこれらの登場人物には積極的に分析を加えていない。⁽³²⁾ ムナリーが「未来派から離れた」ことについて言及する場合には、おそらくこの時代の「未来派の枠組み」自体を総体として問題とする必要がある。

すでにマリネッティも没した第二次世界大戦後の一九五〇年、かつての未来派メンバーの一部が運動の再建を検討する会議をミラノで召集した時、ムナリーはそれが集まった数少ない一人であった。コリッツィは注釈で、ムナリーがかつての仲間と個人的な友情と絆を保っていたためとしているが、その出典がトレント・ロヴェレート近現代美術館の「クラリー文庫」からもたらされているのは興味深い。コリッツィの博士論文の第二章のタイトルが、ムナリーのクラリーへの手紙から採られていることはすでに述べたが、クラリーは実質的に未来派の運動体が消滅した大戦後も、なお熱狂的にその継承者を自認し続けた人物であった。彼は晩年の回想的画文集で、一九八〇年代に、ムナリーがラジオで未来派の自身の過去について否定的な発言をしているのを聞いて不快に思った由を記しているが、⁽³⁴⁾ 「クラリー文庫」の中には、一九七〇年代までに送られたムナリーからの挨拶状が何通か残っている。「未来派の仲間にとつてのムナリー」と合わせて、「ムナリーにとつての未来派」の意識についての考察を進めることで、ムナリーという芸術家の像はさらに豊かなものとなるであろう。

注

- (1) 板橋区立美術館編『生誕一〇〇周年記念 ブルーノ・ムナリー展 あの手この手』（二〇〇七年、朝日新聞社）。
- (2) 『芸術新潮』（特集 役に立たないブルーノ・ムナリー入門、二〇〇八年一月号）。
- (3) イタリアではラテルツァ出版から発売され、いずれも現在まで版を重ねているムナリーの理論書のうち、日本では近年まで『芸術としてのデザイン』（小山清男訳、ダヴィッド社、一九七三年／*Arte come mestiere*, 1966）が訳出されるにとどまっていた。二〇〇六年から〇八年にかけてみすず書房から出版された一連の翻訳は、それに『ファンタジア』（Fantasia, 1977）、『デザインとヴィジュアル・コミュニケーション』（*Design e comunicazione visiva: contributo a una metodologia didattica*, 1968）、『モノからモノが生まれぬ』（*Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale*, 1981）、『芸術家とデザイナー』（*Artista e designer*, 1968）の四冊を加えた。
- (4) 原著初版は、別々の時に別々の出版社から出されたものであるが、現在ではいずれもコツライーニ出版のカタログに入っている。『ムナリーのことば』（二〇〇九年／*Verbale Scritto*, 1st, 1992）、『正方形』（二〇一一年／*Il quadrato*, 1st, 1960）、『円形』（二〇一一年／*Il cerchio*, 1st, 1964）、『三角形』（二〇一一年／*Il triangolo*, 1st, 1976）。このうち『正方形』と『円形』は、美術出版社より一九七一年に日本語版が出たもの（『正方形——その発見と展開』『円——その発見と展開』上松正直訳）の新訳である。
- (5) 原著は *Le macchine di Munari*, Torino: Einaudi, 1st, 1942。旧訳『ナンセンスの

機械』(窪田富男訳、筑摩書房 一九七九年)は、一九七四年の再刊版を底本として、右綴じ・縦書きという日本の書籍のフォーマットにも合わせている。対して新訳『ムナリーの機械』(中山エツ子訳、河出書房新社、二〇〇九年)は、可能な限り原著初版に忠実に同じサイズと様式で、文字の部分だけを日本語に置き換えるという形をとっている。

- (6) ムナリーが一九四五年にモンダドーリ出版で計画した一〇冊の絵本のうちの原稿が現存している九冊(七冊は同年に、二冊は一九九〇年代に出版)の仕掛け絵本は、現在ではコッライニー出版から復刻されている。日本でもこの九冊は、二〇一一年から二〇一二年にかけて、フレール館より「ブルーノ・ムナリーの一九四五シリーズ」と題して出版された(谷川俊太郎訳)。このうち『ついでついでついで』(*Il venditore di animali*)、『たんごうびのおくさま』(*Uomo del camion*)、『むじなひた』(*Mai contenti*)の三冊は、一九八二年に大日本絵画より日本語版が出たもの(『ついでついで』は「たんごうびのプレゼント』『むじなのねがい』『むじなむし』の新訳である)。

- (7) たとえば、窪田による *Le Macchine di Mundi* の旧訳の訳者解説においては「第二次世界大戦の混乱の最中にあった初版出版当時のイタリアの状況に触れ、「このよつな時期にむしつて本書のよつな」(のんき)な本が出版可能であったのだろうか」とある意味では当然の疑問について書き記している(窪田訳前掲著 七二頁)。一方で、中山による新訳には「こうした解説自体が存在しない。

- (8) 日本のムナリー評価を決定づけた一九八五年の展覧会については、(ごごも

の城造形事業部編『ブルーノ・ムナリー展』(ごごもの城 一九八五年)を参照。最近の岩崎による初期ムナリーへの言及としては、ヴァンジ彫刻美術館の展覧会カタログの一文がある。岩崎清「ブルーノ・ムナリーの造形思考の案内書——『ファンタジア』」、森啓輔・森陽子編『ブルーノ・ムナリーのファンタジア 想像力ってなんだろっ?』(NOHARA、二〇一三年)、一六一—一三頁。

- (9) Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Bruno Munari*, Milano: Feltrinelli, 1979; Marco Meneguzzo (a cura di), *Bruno Munari: opere 1930-1986*, Milano: Electa, 1986; Aldo Tancis, *Bruno Munari*, Milano: Idea Books, 1986.
- (10) Beppe Finessi, *Su Munari: 104 testimonianze +152 inediti di Bruno Munari*, Milano: Abitare Segesta, 1999.
- (11) Luigi Di Corato, “Bruno Munari illustratore e grafico futurista: 1927-1933”, in Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi, *Il presente si fa storia: Scritti in onore di Luciano Carannel*, Milano: Vita e Pensiero, 2009, pp.209-226; Pierpaolo Antonello, “Beyond Futurism: Bruno Munari’s Useless Machines”, in Günter Beghaus (ed.), *Futurism and the technological imagination*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2009, pp.315-336.
- (12) Miloslava Hajek and Luca Zaffarano (a cura di), *Bruno Munari: the futurist past*, Milano: Silvana Editore, 2012.
- (13) <http://www.munart.org> (二〇一五年二月二十七日閲覧)。
- (14) Alessandro Colizzi, *Bruno Munari and the invention of modern graphic design in Italy, 1928-1945*, Ph.D. Thesis, Reiden University, 2011. 閲覧に際しては、

- <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/17647> から各章のPDFファイルへ移動することが出来る(二〇一五年二月二七日閲覧)。
- (15) クララーリについては、拙稿「トゥリオ・クララーリの芸術：ファシズム期の未来派運動」、『日伊文化研究』第五二号、二〇一三年、六七―八二頁を参照。
- (16) ジョルジョ・マッフェイ(森泉文美訳)『ブルーノ・ムナリーあるいはオブリエとしての本の解体』、板橋区立美術館編前掲書、一六二―一六九頁。同『ブルーノ・ムナリーの本たち』(瀧下哉代訳、BZN新社、二〇一〇年) Giorgio Maffei, *Munari i libri, 1929-1999*, Mantova: Corraini, Nuova ed., 2008)。雑誌については板橋区立美術館編前掲書、一六二―一二頁。
- (17) 特に Colizzi, op.cit., chap.3, pp.81-94 の部分を参照。
- (18) Bruno Munari, “Grafica editoriale fra le due guerre”, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano 19-20-21 febbraio 1981: atti del convegno, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp.163-165.
- (19) Colizzi, op.cit., chap.2, pp.31-32.
- (20) 東京都庭園美術館ほか編『ア・ペロの未来派芸術展』(読売新聞社、美術館連絡協議会、二〇〇〇年)を参照。
- (21) Colizzi, op.cit., chap.2, pp.34, 53.
- (22) Colizzi, op.cit., chap.3, pp.59-63.
- (23) ドーン・エイズ『フォトモンタージュ 操作と創造』(岩本憲児訳、フィルムアート社、二〇〇〇年)第三章、一四―二三頁。
- (24) 未来派と写真の関係についての議論としては、 Giovanni Lista, *Futurismo e fotografia*, Milano: Skira, 2002 が詳しい。またターゲットについては、拙稿「ターゲット・T、マリネットティ―「第二未来派」の活動についての考察」(鹿島美術財団年報第二五号、二〇〇七年、一二八―一三八頁)を参照。
- (25) Colizzi, op.cit., chap.3, pp.97-122.
- (26) Colizzi, op.cit., chap.4, pp.127-128, 133-136など。中心的に議論されている。
- (27) Colizzi, op.cit., chap.4, p.128.
- (28) Marla Stone, *The patron state: culture and politics in fascist Italy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998; Monica Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte: dottorina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze: Olschki, 2011.
- (29) Colizzi, op.cit., chap.3, pp.120-122, chap.5, pp.200-202.
- (30) Bruno Munari (et. al.), “Manifesto tecnico della aeroplastica futurista” in Luciano Caruso (a cura di), *Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, Firenze: SPES, 1980, n.275.
- (31) ノジーナについては、拙稿「一九二〇年代の『第二未来派』とノジーナ」(千葉大学人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書二二三号、四五―五三頁、二〇一一年)を参照。
- (32) Colizzi, op.cit., chap.2, pp.43-45.
- (33) Colizzi, op.cit., chap.2, p.52.
- (34) Tullio Crati, *Futuristi in linea*, Rovereto: Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 1994, pp.84-85.

〔付記〕

本稿は、平成二六年度科学研究費助成金（特別研究員奨励費、および若手研究〔B〕）による研究成果の一部である。

（日本学術振興会特別研究員）