

# イタリア・ファシズム政権期の写真と雑誌について

太田 岳人

## はじめに

第二次世界大戦後の世界において、イタリアを代表するデザイナー・芸術家として名声を獲得したブルーノ・ムナリー（一九〇七—一九九八）は、著述家としても多数の作品を残している。そうした彼の著作ないしは編著のうち、第二次世界大戦中の一九四四年に、ミラノのドムス出版社から出版された『ムナリーの写真記事…トリユフの島から取り違えまで』<sup>1</sup>は、日本ではいまだに紹介されていないものの、戦時下という厳しい状況下にもかかわらず若き芸術家の「ユーモア」が発露された読みものとして、さらには写真という表現技法に対する知見が示された論述として、イタリア国外でも改めて注目を集めている。<sup>1</sup>

先日論者は『ムナリーの写真記事』について、ムナリーが一九二七年ごろから約一〇年にわたって参加していた未来派や、ダダやシュルレアリスムなどイタリア国外の前衛芸術の影響がいかに表れているかを中心に、美学会全国大会の「若手フォーラム」で発表を行った（於：早稲田大学、二〇一五年一〇月）。しかし論者は、その準備および発表後に受けた指摘によって、ムナリーと同時

代のイタリア内外の前衛芸術諸潮流とのつながりに注目するのみにとどまらず、芸術家がイラストレーターやデザイナーとして関与した、イタリアにおける写真をめぐる文化、とりわけ写真と雑誌の関係性の問題について把握することの必要性を認識するに至った。

これまで論者は、ムナリーが関係した同時代の雑誌に出現している多くの実作を丹念に追いかけることで、主にグラフィック・デザイン史研究の立場から芸術家の自己形成について分析した、アレックスandro・コリツツイの大部の博士論文から大きな影響を受けている。<sup>2</sup>しかしコリツツイの論文は、二〇〇八年に行われた大戦間期のイタリアにおけるグラフィック雑誌の状況についての重要な会議録を参考文献に挙げていないなど、写真と雑誌の関係性の問題に関してはなお未踏の部分を残している。<sup>3</sup>

イタリアの大戦間期は、一九二二年から二〇年以上にわたって続いたファシズム政権の支配期にあたる。近年の日本においても、ファシズム政権下のイタリア文化について、造形美術、建築、美学といった分野からの研究がなされている。しかし管見の限り、写真の分野に特化した研究は見られない。またルイジ・ギッリやマリオ・ジャコモツリといった、第二次世界大戦後のイタリアの

写真家にも注目が集まっているにもかかわらず、それ以前の写真家たちについては未だ紹介されざるものとなっている。一方、英米の著述家による西洋写真史の概説においても、大戦間期のイタリアについての記述は乏しいものであり、未来派の初期におけるアントン・ジュリオ・ブラガリア（一八九〇—一九六〇）が展開した「フォトダイナミズム」に続く、若干の芸術家に触れられるのがせいぜいである。<sup>6)</sup>

かくいう論者も、これまで研究対象は造形美術の歴史が中心であったため、ファシズム期の写真と雑誌の関係については不案内であり、ルイ・ダゲールによってダゲレオタイプ（銀板写真）が開発された一八三九年から現在に至る、イタリア写真史の全体の流れについても知るべきことは多い。<sup>7)</sup> よって本論の目的は、第二次世界大戦期までのイタリアにおける雑誌とフォトジャーナリズムの関係、写真を議論する媒体としての各種雑誌の存在、そして写真がもたらす既存の雑誌の変化という、三つの論点について概観し、自己の研究を進展させるための基礎をなすことである。

## 一 イタリアにおける雑誌とフォトジャーナリズム

一九三九年、モンダドーリ社からグラフ雑誌『テンポ』（一九三九—一九七六）【図2】が創刊されると、ムナーリはその初代グラフィック・デザイナーとしてその編集部に参加され、一九四三年までその座にあった。彼はこの雑誌に編集者として参加するだけでなく、記事の執筆者としても活躍しており、その

うち一編の記事が『ムナーリの写真記事』の著述の基礎として活用されている。

イタリアのジャーナリズムと関連を持つ言葉であり、日本でも知られているそれは、フェデリコ・フェリーニの映画『甘い生活』（一九六〇）に登場する、名士たちにつきまといゴシップを嗅ぎまわるカメラマンの名前から一般名詞へと転じた、「パパラッツォ」（その複数形の「パパラッツィ」が唯一のものであると思われる。しかし軽薄な芸能記者に限らず、写真によって生計を立てるジャーナリストや、彼らの作品を次々に掲載していく無数の週刊誌の登場は、第二次世界大戦後に顕著になった現象であると言つてよい。実際、イタリアで刊行されている、自国の「フォトジャーナリズム (fotogiornalismo)」に関する写真集や研究書の多くは、その叙述の起点を一九四五年以降に定めている。

ダゲールの写真技術は、公共の知的財産として認可されると同時にその商業的な活用が始まったが、発明当時の印刷界においては、その白黒のグラデーシオンを表現する技術が欠けていた。ゆえに、写真で何らかの人物や状況を撮影したとしても、メディアが掲載するのは、それを元に人が描き直す図版であるという状況が長く続くことになる。第一次世界大戦以前の出版界をリードしていたミラノのトレヴェス社から発行され、英仏で出版されていたイラスト週刊紙を参照していた『イッルスストラツィオーネ・イタリアーナ』（一八七三—一九二二）も、その例に漏れない。一九世紀末に入り、ハーフトーンによる写真複製の技術が確立すると、ようやく西欧各国に存在した絵入り新聞・雑誌の図像は写真にとって代わられることになる。

しかし、第二次世界大戦後のイタリアにおけるフォトジャーナリズムの萌芽

を形成したのは、ガブリエーレ・ダンヌンツィオの全集からアメリカのデイズ  
ニー漫画までを商品としたモンダドーリ社や、一九二七年より輪転機印刷をい  
ち早く取り入れたリッツォーリ社のような、大戦間期に成長した新興出版社で  
あった。<sup>8)</sup> 彼らが三〇年代に週刊・月刊で様々なジャンルの雑誌を発信する中で、  
写真を独立した要素として捉え、またそれを中心に編集される雑誌の文化が  
徐々に形成されて行った。

英米の写真史研究、またその流れを汲む日本のそれは、現代的なフォトジャ  
ーナリズムの成立を汎西歐的な現象として見るとともに、その時期をおおむね  
一九二〇年代後半としている。ドイツのライカ(一九二五)に代表される小型  
カメラの普及とともに、写真の視覚的訴求力を前面に押し出し、一連の組写真  
を中心とする編集方法を確立した、ドイツの『ベルリナー・イルストリート・  
ツァイトウング』(二八九二―一九四五)、『ミュンヒナー・イルストリート・  
プレッセ』(一九三二―一九四四)、フランスの『ヴュ』(一九二八―一九四〇)  
といった雑誌群の相次ぐ登場は、その大きな要素となった。一九三〇年代に入  
ると、ナチズムの台頭はこうしたヨーロッパの雑誌の主導的な写真家と編集者  
の多くを亡命に追いやるものの、彼らを受け入れたアメリカでは、新たに『ラ  
イフ』や『タイム』(一九三六)が創刊され、彼らが百万部単位の売り上げを  
記録していくことで、第二次世界大戦後も続くフォトジャーナリズムの新たな  
段階を切り開いていった――こうした歴史の把握は、基本的には正しいと考え  
られるものの、一九三二年の時点でファシズム勢力が政権を奪取していたイタ  
リアについては、ほぼ検討の枠外においているため、論者の立場からはこの点  
を補う必要がある。<sup>9)</sup>

『テンポ』の特徴を説明する研究者は、モンダドーリ社を率いるアルノルド・  
モンダドーリの長男で、雑誌の企画運営を担ったアルベルト(一九一四―一九  
七六)らが、『ライフ』を参照していたことについて必ず言及している。<sup>10)</sup> 印象的  
な一枚の写真を前面に押し出す表紙、国内外の通信社および自身の特派員から  
送られてくる写真を活用した本格的な「フォト・エッセイ」の試みなどは、明  
らかに『ライフ』にならったものである。ムナーリもまた、『ライフ』をはじめ  
とする上記の雑誌を参考にしたという、同時代人の証言も残されている。

しかしそれは、単純なアメリカの表現の導入であつたわけではない。リッカ  
ルド・ラシャルファーリが整理しているように、『テンポ』においては、イタリ  
ア・アカデミー会員であつたマツシモ・ボンテンペッリ(一八七八―一九六〇)  
の巻頭コラムなど、文章が占める地位もなお大きかったこと、また表紙の一枚  
写真の主題は、ムッソリーニ、兵士、兵器といったものがほとんどであり、戦  
時期の『ライフ』の表紙に民生的要素がたびたび登場するのに比較して、露骨  
に軍色が濃いことなどが、明らかな違いとして指摘できる。<sup>11)</sup>

イタリアで『テンポ』に先んじた「フォトジャーナリズム」の萌芽の事例と  
しては、レオ・ロンガネージ(一九〇五―一九五二)を主幹にリッツォーリ社  
から発行された、時事週刊誌『オムニブス』(一九三七―一九三九)【図3】が  
よく言及される。<sup>12)</sup> イタリアのジャーナリズム研究者はその理由として、戦後の  
(写真)週刊誌に関わることになる若手ジャーナリストが多数参加していたこ  
と、メインの記事には必ず数枚の写真が画面の大きな部分を占め、そうした写  
真がしばしばテキストから独立した存在の意義を有していたこと、発刊当初は  
最後の頁に設けられていた漫画の欄が半年ほど後には写真の欄に作り替えら

れたことなどを挙げている。しかし、『オムニブス』の写真は、主であるテキストに對しなお従である側面を強く持ち、『テンポ』の組写真のように、洗練されて独立した意義を持つには必ずしも至っていないものがほとんどであったことも、考慮されなければならないであろう。また『オムニブス』の編集方針は、あくまで読者を知識層に求めていた。最大で四万部という発行部数は当時の「エリート向け」雑誌としては異例の部数ではあるものの、それを一桁上回る大衆向け雑誌であった『テンポ』とは一概に同一視はできないという指摘は、そこに展開された写真を考える上でも重要である。<sup>(13)</sup>

さらにイタリアの写真雑誌の性格を考える場合、「論調」の問題も無視しない。たとえば、『オムニブス』の若手ジャーナリストが示したとされる「ニヒリズム」ないしは「懷疑主義」といった姿勢は、ファシズム政権による厳しい検閲が存在する中でもそれに屈従しない「反同調的態度 (anticonformismo)」を示したものとして、同国のジャーナリズム史研究の文脈においては好意的に評価を受けるものとなっている。<sup>(14)</sup>しかしそれは、『ライフ』についての特徴として指摘される、明朗な「普遍的ヒューマニズム」などと確実に性格を異にしているものである。

『ライフ』に代表される、古典的なフォトジャーナリズムの「普遍的ヒューマニズム」が有した限界性については、現在では批判がたびたびなされており、筆者もこうした再検討には基本的に同意する。<sup>(15)</sup>しかし一方で、『オムニブス』や『テンポ』を読んだ後に、同時期の『ライフ』に目を通した場合、後者における「自国への批判」や「取材対象の自由」といった要素は、際立っていると言わざるを得ない。とりわけ、第二次世界大戦に突入する以前の『ライフ』にお

いては、フランクリン・ルーズヴェルト大統領のニューディール政策への進歩主義的立場からの賞賛のみならず、その下においてもなお存在する民衆の困苦についての厳しい指摘もある。また、エドガー・スノーが中国の奥地に赴き、当時まったく無名であった中国共産党の幹部たちに取材し世界にその存在を知らしめたような、政治的な立場を超えた驚きをもたらす「スクープ」も、当時のイタリアのジャーナリストには困難なことであったことは、容易に想像されるであろう。

## 二 写真を議論する場としての雑誌

イタリア写真史の代表的研究者の一人であるイタロ・ザンニエルによれば、写真を専門的に扱ったイタリア最初の雑誌は、『カメラ・オスクーラ』(一八六三—一八六七/一八八三—一九〇二)である。<sup>(16)</sup>同誌は毎号三二頁ほどの小冊子を扱おうとした人々のマニユアル的な役目を果たした。一九世紀末には、アマチュアからプロまでの広範な読者層に支持され、二二世紀に到るまで存続することになった『プログレッツォ・フォトグラフィコ』(一八九四—二〇〇二)が創刊されている。二〇世紀に入り現れた『ラ・フォトグラフィア・アルティステイカ』(二九〇四—一九一七)は、伊仏二ヶ国語で編集され、イタリアの写真家の草分けであったアリナリー兄弟、またフランスのリュミエール兄弟やポール・ナダールらの文章を掲載することで、高い文化的水準を誇った。とりわけ

ザンニエルはこの雑誌を、ほぼ同時期にアメリカでアルフレッド・ステイグ  
リッツ（二八六四―一九四六）が編集していた『カメラ・ワーク』（一九〇三―  
一九一七）と比肩されるものであり、「今世紀最初の二〇年のヨーロッパにお  
ける専門出版物の中でも最も重要」なものであるとして高く評価している。<sup>177</sup>

両大戦間期に入っても、イタリアでは注目に値するいくつかの写真専門誌が  
刊行されている。この時期において特筆されるのは、小型カメラをはじめとす  
る技術革新を競い合っていた西欧の写真用品メーカーが、積極的な自己宣伝の  
一環として自ら雑誌の運営主体になっていくことである。『ノーテ・フォトグ  
ラフィケ』（一九三三―一九四二）は、ドイツの写真用品メーカーAGFAの  
イタリアにおける宣伝のために創刊されたもので、幅広い写真についての話題  
を提供しつつ、批評家・建築家・ジュゼッペ・パガーノ（二八九六―一九四五）、  
デザイナーとして後のムナリーの競合相手にもなったアルベ・ステイネル（一  
九三三―一九七四）ら、当時の優れた若手専門家の寄稿を集めた。イタリア側  
のライカの輸入業者によって創刊され、その後はリッツォーリ社の傘下で出版  
が続けられた『ラ・フォトグラフィア・ライカ』（一九三七―一九四〇）も、  
そうした動きの一つに数えられる。

その一方で大戦間期には、国外での前衛芸術諸潮流の発展を受け、一九一〇  
年代から先駆的な役割を果たしていた未来派においても重視されてこなかっ  
た、写真を通じた芸術的実験への興味が高まっていた。シルヴィア・ビニヤ  
ミは、一九三〇年代には写真専門誌にとどまらない各種の月刊誌においても、  
フォトモンタージュに関する議論がなされていたことを紹介している。<sup>178</sup>たとえ  
ば知識人・有閑層を読者とした総合誌『ナトゥーラ』（一九二八―一九四三）

は、当時の前衛芸術家たちに好意的で、シュルレアリスムのマンレイ（一八  
九〇―一九七六）、バウハウスのラーズロー・モホイーナジ（一八八五―一九  
四六）やヘルベルト・バイヤー（一九〇〇―一九八五）らの、写真作品がたび  
たび紹介された。建築批評誌『カーザベッラ』では、その編集者でもあった批  
評家エドゥアルド・ペルシコ（一九〇四―一九三六）が、ドイツの写真集や理  
論書の書評を通じて、絵画的表現を目指す「ピクトリアリスム」またはドキュ  
メンタリーとしての写真を超えた、写真のモダニズム表現の優れた表れに注目  
している。グラフィック・デザインの専門誌『カンポ・グラフィコ』（一九三三  
―一九三九）では、タイポグラフィと相互補完的関係にあるものとしてモンタ  
ージュが重視され、特に一九三四年二月号のフォトモンタージュの特集では、  
それが「近代的イラストレーションの唯一の表現」とまで位置づけられた。

以上に挙げた雑誌は、いずれもムナリーが活動したミラノで発刊されており、  
彼はそれぞれの雑誌の編集者と緩いつながりを持っていた。たとえば一九三二  
年の『ナトゥーラ』で、新進芸術家としてムナリーのフォトモンタージュ【  
4】を紹介したラッファエーレ・カッリエーリ（一九〇五―一九八四）は、後  
に『テンポ』の芸術欄の寄稿者として、ムナリーと協働することになる。<sup>179</sup>

もう一つビニヤミの文章で、注意を促されるときにも興味深いのは、この  
時期のフォトモンタージュについての議論における「用語上の混乱」について  
の指摘である。すなわち当時のイタリアの批評においては、写真の切り抜きや  
断片化だけで構成される「フォトモンタージュ」以外にも、人間の手で描かれ  
たイラストや絵画に写真が組み合わされた「カラー・ジュ」、また暗室における  
多重焼き付けによる「スーパージンポーズ」といった技法も、すべてまとめて

「フォトモンタージュ」と呼称されている可能性があるということである。芸術家たちの側でも、たとえばムナリーが自分の作品に対し「写真的コンポジション」(composizioni fotografiche)」といった表現を使えば、他の芸術家はそれを「コンポジション」と言い、また別の芸術家たちは「フォトモンタージュ」(photomontage)」「フォトコラージュ」(fotocollage)」「写真的モザイク」(mosaici fotografici)」などと呼称するなど、自身の作品を定義する言葉もまた千差万別であった。<sup>(20)</sup>

こうした用語上の錯綜は、イタリアにおける前衛的な写真芸術の受容の遅れを示している一方、その遅れを取り戻すための急速な吸収が試みられていた証拠でもあり、写真文化の伝播の歴史を示す側面からも興味深い。

### 三 写真による雑誌の改造

#### ——『グランディ・フィルム』の場合

モンダドーリ社とリッツォーリ社は競争的に勢力を拡大する中で、様々なジャンルの雑誌を新しく創刊するだけでなく、それまで中小出版社が経営していた雑誌の権利を買収して自陣営に加えていった。ここで買収された雑誌の中には、新しい編集者が試みた写真の積極的な活用によって、その印象がほとんど一変してしまったものもあった。そうした変化の顕著な例であり、この時期のムナリーの仕事とも関係する事例として、ここでは『グランディ・フィルム』について取り上げたい。

『グランディ・フィルム』は、トリノのユダヤ系作家ピティグリッリ(本名ディーノ・セグレ、一八九三—一九七五)によって、隔週刊の短編小説誌として一九二四年に創刊された。当時の流行作家であったピティグリッリ自身が編集長となり、彼の選んだイタリア内外の「文豪たち」(I grandi firme)の作品を紹介していったこの雑誌は、文芸愛好家からの一定の評価を得て、十三年間で三〇〇号以上の発刊を重ねた。しかし一九三七年四月に、モンダドーリ社によってこの雑誌の出版権が買い取られ、ミラノに編集部が移り雑誌の「第二期」が始まると、ピティグリッリはなおしばらく名目上の編集長として雑誌にとどまったものの、誌面の雰囲気はまったく異なるものとなった。

一九三七年四月一日号まで続いた「第一期」の『グランディ・フィルム』は、毎号平均三六頁、二四×一七センチの寸法という、パンフレットに近い体裁を採っていた【図5】。誌面のほとんどは、各号につき八本ほど掲載される小説の文字で埋まり、図像的要素として目を引くのは、各作品の文末に入る作家の署名(Ime)の複製や、わずかな数の白黒のイラストくらいである。イラストレーターの中には、後に近代的広告デザイナーとして評価されるエルベルト・カルボニー(一八九九—一九八四)のような人物も含まれていたものの、図像は文章の添え物的な扱いとして小さなスペースしか与えられず、そこにイラストレーターたちも力を入れているようには見えない。<sup>(21)</sup>

これに対し、隔週刊から週刊へと発行ペースを変え、一九三七年四月二二日号から始まった同誌の「第二期」は、八本前後の短編小説というコンセプトを残しつつも、毎号平均二二頁、四一×二九センチの寸法という、新聞に近い体裁とともに、グラビア二色印刷を採用している。「第一期」の表紙では大きく

掲げられていた、ピティグリツリの編集を強調する諷い文句は相対的に小さく  
なった半面、新たな要素として映画やモードといった主題についての記事の存  
在が追加されている。さらに大胆な変更として読者の目を引くのは、イラスト  
レーターとして新たに参加したジノ・ボッカジーレ（一九〇二—一九五二  
）らが手掛けた、都会的な衣装を着こなし性的魅力も兼ね備えた若い女性、通称  
「グランディ・フィルメ嬢 (la signorina Grandi Firme)」の表紙イラストであつ  
た【図6】。

こうした変化をもたらしたモンダドーリの編集者のうち、中心となつてい  
たのは、第二次世界大戦後にネオレアリズモ映画の脚本家として活躍するチェ  
ザレ・ザヴァツティーニ（一九〇二—一九八九）であつた。若き日のザヴァツ  
ティーニは家計を支えるため、本格的に映画界へ身を投じたため一九四〇年に  
ローマに転居するまで、ミラノで雑誌編集者として生計を立てていたことが知  
られていた。<sup>(2)</sup>一九三〇年代の彼は、複数の出版社で仕事を掛け持ちし、校正、  
編集、出版企画といった様々な役目をこなしていたが、特にその後半からはモ  
ンダドーリ社において辣腕を振るっていた。彼の路線変更に対しピティグリツ  
リは反発し、雑誌における図像の氾濫に対し不満を隠さなかったが、純粹な文  
芸誌だった時代には五〇〇〇部ほどにとどまっていた発行部数は、停刊直前の  
時期には一八万部にまで拡大した。<sup>(3)</sup>小説誌としての中身を保ちつつも、「文豪  
たち」の文章を読むだけで満足する小説愛好家の域をはるかに大きく超え、大  
衆を購買者として想定したその戦略は成功を収めたと言えよう。

『グランディ・フィルメ』は、急速に広範な読者を獲得するようになり、十  
分な売り上げを上げたにもかかわらず、一九三八年一〇月に休刊となつた。<sup>(4)</sup>し

かし、「第二期」が二年足らずで終わったにも関わらず、現在のイタリアで純  
粋な文芸誌であつた時期の『グランディ・フィルメ』が想起されることはほと  
んどない。むしろ、同じモンダドーリ社から現在も発刊されている『グラーツ  
ィア』（一九三八—）と並ぶ、イタリアの女性向け雑誌の先駆的存在として想  
起されることが常であり、これには「グランディ・フィルメ嬢」のイラストの  
威力があつていとされることが多い。<sup>(5)</sup>しかしここで注目すべきは、ザヴ  
アツティーニらが雑誌の印象を一新する上で、イラストとあわせて写真の扱い  
をも重視していたことである。たとえば、「第二期」の開始が宣言された一九  
三七年四月二二日号の巻頭言には、ピティグリツリではなく、まもなく編集長  
の座を継ぐことになったザヴァツティーニの意図がすでに反映されていると  
考えられる。

今日の公衆は読むこと (leggere) では満足しない。彼らは写真を求めている。  
る。スタジオと映画館が彼らに見ること (vedere) を教えた。タイポグラ  
フィの構造と純粹なファンタジーによる記事の段組みの間で、何かしらの写  
真を、いわば生活と現実に向している何かしらの窓を求めているのだ。<sup>(6)</sup>

新しい『グランディ・フィルメ』において、小説は基本的に見開きの両頁に  
収まるように掲載されたが、その活字のそばには、しばしば小説の内容とは直  
接の関連性がない女性の写真やイラストが展開されるようになった。これらは  
テキストのみを至上のものとする場合には夾雑物となるが、見開き全体で見た  
場合には、画面全体にリズムを与えるものとなっている。さらに、小説と小説

の間に差し挟まれるモードや映画の頁では、ハリウッドやイタリアの女性スターが、最新のファッションや水着を見につけた写真とともに紹介された。こうした華やかな女性像は、当時のイタリアの中下層階級の女性をも広く引きつける一方、彼女らには決して手の届かないものを映しだしている。しかしながらそれらは、ファシズム政権が理想のものとして賞賛していた女性像（多産、質素、集団性といった要素）とは、明らかに異なった質も有しており、その限りにおいてこうした写真は、別の「生活と現実」を覗き見ることができ「窓」としての機能を有していた。

こうした「新しい女性」たちの姿が積極的に押し出される一方、小説の合間を縫う形で、様々な操作をなされた滑稽な写真の数々が見え隠れする。ごく簡単なモニタージュによってシリアスさを失ってしまった人物や事物の像、奇妙な対象を写した、または奇妙なキャプションが与えられた組写真といったものの点では、『ムナーリの写真記事』の背景を考える上でも重要であろう。ムナーリは「第二期」の『グランディ・フィルム』の寄稿者として、少数ながらイラストレーション、漫画、そして組写真による記事を掲載している【図7】。「もし自分が映画を撮るなら」という仮定のもと、各々の寄稿者が一連の組写真を提示することで自身の「作品」のイメージを示す『グランディ・フィルム』の映画」のコーナーにおいて、彼は「シユルレアリスムの手法による愛の場面」と称し、奥手な青年がマネキンを相手に愛の告白を練習するという設定のもと、人形に対し滑稽に迫る男の姿を写した組写真を提示している。

ムナーリとザヴァッティーニは、すでに一九三〇年代初頭から、ボンピアーニ社などでの仕事を通じ知己<sup>28)</sup>であった。【第二期】の『グランディ・フィルム』

の奥付には、詳しい編集スタッフのメンバーの情報は掲載されていないものの、誌面における写真の扱い方は、ムナーリが同誌の編集にも関わっていた可能性を示唆している。なお、『ムナーリの写真記事』の一文「面と向かって取り違え(A tu per tu col qui pro quo)」に使われている写真の一枚は、『グランディ・フィルム』のある号の記事【図8】から、元の記事の文脈とは関係なく転用されている。

## おわりに

本論は、大戦間期のイタリアにおける雑誌と写真の関係について、論者の心から三つの点を取り上げて論じた。こうした論点は本来、それぞれ独立した論考の対象として扱われなければならないものでもある。しかし、社会における写真の位置、前衛芸術と大衆メディアの関係性といった問題は、ムナーリのみならずファシズム期のイタリアの芸術研究の基礎となるものでもあるため、雑駁ながらもその大枠を提示することを本論では優先した。

本論を執筆しながら再認識させられたのは、『ムナーリの写真記事』の作者が、同時代の芸術の世界からジャーナリズムの世界までに広がっていた、様々な写真の活用法について非常によく学んでいたことである。芸術家が生きた時代における、イタリア内外のフォトジャーナリズムの状況、写真に関する議論、遊戯的な写真の操作の実例などを理解していくことによって、一見単にユーモラスな読み物のようにも見えるこの著作に込められた、多面性・重層性はより



明らかになるであろう。

## 注

- (1) Bruno Munari, *Fotocronache di Munari: dall'Isola dei turchi al qui pro quo*, Milano: Gruppo Editoriale Domus, 1944. 本稿の執筆に際しては、コッライニ社から出版されている以下の複製版を参照した。Bruno Munari, *Fotocronache di Munari: dall'Isola dei turchi al qui pro quo*, Mantova: Corraini, 1997. また英訳版としては Bruno Munari, *Photo-Reportage by Munari: from the island of truffles to the kingdom of misunderstandings*, trans. by Isobel Butters Caleffi, Mantova: Corraini, 2002 があつた。
- (2) Alessandro Colizzi, *Bruno Munari and the invention of modern graphic design in Italy, 1928-1945*, Doctoral Thesis, University of Leiden, 2011. 論者は以下の論文で、ムナーリの研究に対するコリッツィの研究の意義について検討している。太田岳人「初期ブルーノ・ムナーリ研究の動向——Alessandro Colizziの博士論文を中心に——」(『千葉大学人文社会科学科学研究プロジェクト報告集』二九四号、二〇一五年、七一—八〇頁)。
- (3) Raffaele De Berti e Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra* (Milano, 2-3 ottobre 2008), Milano: Cisalpino, 2009.
- (4) マリオ・ジャコモメリ『黒と白の往還の果てに』(岡本太郎訳、青幻舎、二〇〇九年)、ルイジ・ギツリ『写真講義』(菅野有美訳、みすず書房、二〇一四年)、パオロ・モレッロ『イタリア写真の精粹 1945-1975: 激動期の肖像』(岡本太郎・鈴木昭裕訳、青幻社、二〇一〇年)など。
- (5) たとえば、イアン・ジェフリー『写真の歴史』(伊藤俊治・石井康史訳、岩波書店、一九八七年)で紹介されるのは、イタリア出身だがむしろアメリカ大陸で活躍したティナ・モドッテイ(一八九六—一九四二)くらいである。ナオミ・ローゼンブラム『写真の歴史』(飯沢耕太郎監訳、美術出版社、一九九七年)には、他国の前衛写真と合わせたイタリアへ言及があるものの、未来派創立宣言の発表が一九〇九年ではなく「一九〇八年」、またヴィニーチョ・パラディーニ(一九〇二—一九七二)の名前が「ヴィンチョ」と記されるなど、わずかな記載であるにも関わらず誤りが散見される(三九八頁)。
- (6) 未来派を扱った日本の展覧会カタログの中でも、ジョヴァンニ・リスタ監修『イタリア未来派写真展』(兵庫県立近代美術館、一九八七年)は、メンバーによる前衛的な実験写真や彼らを撮影した資料の写真だけでなく、彼らの影響を受けたグループとして『カンポ・グラフィコ』派まで視野に入れていることで、大戦前期のイタリアの前衛的な写真表現について、より広範な情報を日本語で提供しているため貴重である。
- (7) イタリア写真史を総説した単著としては、まずは以下の二冊が参照点とせよ。Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari: Laterza, 1986; Gabriele D'Avutia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino: Einaudi, 2012.

- (8) モンダドーリ社をはじめとするこの時期のミラノの出版産業の成長については AA. VV. *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940). Atti del convegno, Milano 19-20-21 febbraio 1981*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983; Enrico Decreva, *Arnoldo Mondadori*, Milano: Mondadori, 1993 (3 ed., 2007); Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 299-334.
- (9) 今橋映子『フォト・リテラシー 報道写真と読者の倫理』(中公新書 二〇〇八年) 五二―六三頁。こうしたフォトジャーナリズムの歴史の記述のあり方は、二〇世紀の美術史の記述におけるのは見られる。『第二次世界大戦をへたて、芸術の中心地はフランスからアメリカへ移った』とこうした言説とも異なる種の親近性を有していることを考えられる。
- (10) Claudia Magnanini, “«Chi ha “Tempo” non aspetti “Life”». un fotogiornale negli anni della guerra (1939-1943)”, in De Berti e Irene Piazzi, op.cit., 305-341.
- (11) Riccardo Lasciari, “Tempo’: Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori, 1939-1943”, in *Italia Contemporanea*, n.228, set. 2002, pp. 439-468.
- (12) Ivano Granata, “Tra politica e attualità: Omnibus di Leo Longanesi (aprile 1937-gennaio 1939)”, in De Berti e Irene Piazzi, op.cit., pp. 123-211.
- (13) Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari: Laterza, 1986 (3 ed., 2008).
- (14) 『オムニバス』は知識人層の評価を得ていたにもかかわらず、常連寄稿者であったアルベルト・サヴィーニオ(二八九―一九五二)のエッセイがファシスト右派の非難の対象となったことがきっかけで、休刊へと追い込まれた。
- (15) 写真にまつわる「客観性」や「普遍性」の言説とその問題についての議論は、今橋前掲書第七章、一四五―一八二頁を参照。
- (16) Italo Zannier e Maria Beltrami, *Leggere la fotografia: le riviste specializzate in Italia, 1863-1990*, Roma: NIS, 1993.
- (17) *Ibid.*, p. 248.
- (18) Silvia Bignami, “Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa”, in De Berti e Irene Piazzi, op.cit., pp. 591-624.
- (19) Raffaele Carrieri, “Mumari illusionista degli spazi”, in *Natura*, nov.-dic. 1932, pp. 67-71.
- (20) Bignami, op.cit., p. 591, note 1.
- (21) カルボニーの場合、同誌の一九三七年一月一日号から四月一日号にかけての三点のイラストを寄稿しているが、そのうちの二つ (*Le Grandi Firme*, 15 mar. 1937, p. 12) には「一九三〇」という数字が読み取れ、以前別の機会に描いたイラストを使う回している点がかがやめる。
- (22) Michela Carpi, *Cesare Zavattini direttore editoriale*, Reggio Emilia: Aliberti, 2002.
- (23) *Ibid.*, p. 94.
- (24) 『グランディ・フィルム』の休刊直後に、編集者たちは類似したコンセ

プトの雑誌『ミリオーネ』を発刊するが、これも一九三九年夏に休刊となった。こうした経緯は詳しく分かっていないものの、一九三八年に反ユダヤ主義的人種法が制定されたことにより、ユダヤ人であった前編集長の影が当局から忌避された可能性が指摘されている。実はピテイグリッリは、ファシスト政権への情報提供者として隠密に活動していた人物でもあったのだが、そうした「実績」は彼が生みの親となった雑誌を守らなかったようである。

(25) 「グランディ・フィルム嬢」のイメージについては、Gino Boccasti, *La signorina Grandi Firme*, Milano: Longanesi, 1981; Paola Brabant, *Boccasti: la signorina Grandi Firme e altri mondi*, Roma: Castelvecchi, 2009.

(26) Anonimo, “Dicevamo: secondo tempo”, in *Le Grandi Firme*, 22 apr. 1937, p.3.

(27) (Bruno) Munari, “È un film grandi firme: surrealismo”, in *Le grandi firme*, 14 lug. 1938, p. 7.

(28) 両者は、ボンピアーニ社から出版されていた文芸年刊誌『アルマナック・レットテラーリオ・ボンピアーニ』に、断続的に一九三二年から三九年まで、それぞれ編集者とイラストレーターとして参加している。両者の関係については今後の研究課題としたい。

(29) Anonimo, “Sedotta e abbandonata?”, in *Le Grandi Firme*, 25 nov. 1937, p. 9; Munari, *op.cit.*, p.79.

〔図版出典〕

【図1】『ムナーリの写真記事』表紙（コッライーニ社、復刻版、一九九七年）

【図2】『オムニブス』一九三八年三月一九日号表紙

【図3】『テンポ』一九三九年六月一日号表紙

【図4】ラッファエーレ・カッリエーリ「ムナーリ：空間の奇術師」『ナトゥーラ』一九三二年一一―一二月号

【図5】『グランディ・フィルム』一九三七年二月一日号表紙

【図6】ジーン・ボツカジーレ『グランディ・フィルム』一九三七年五月六日号表紙

【図7】ブルーノ・ムナーリ「グランディ・フィルムの映画：シュルレアリスム」『グランディ・フィルム』一九三八年七月一四日号

【図8】『誘惑されて捨てられて？』『グランディ・フィルム』一九三七年一一月二五日号

〔付記〕本稿は、平成二七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）