

# 一九三〇年代の「第二未来派」とレジーナ

太田 岳人

## はじめに

「我々は、美術館、図書館、あらゆる種類のアカデミーを破壊するとともに、道徳主義、フェミニズム (femminismo)、そして機会主義的もしくは美利的なあらゆる卑劣さと戦いたい」——一九〇九年二月二〇日の『フィガロ』紙に発表された「未来派創立宣言」の第十項、「フェミニズムと戦う」ことを表明したこの一節は、第二次世界大戦後に未来派が「ファシズムの芸術」として批判される中で、未来派の女性蔑視の本質を露呈したものとしばしば捉えられてきた。<sup>(1)</sup>

しかし実際には、三十年以上に渡って展開されたこの芸術運動の歴史において、女性の存在は無視することはできない。初期の運動に参加し、詩やパフォーマンスとともに「未来派女性宣言」および「未来派情欲宣言」といった宣言を公表したヴァランティヌ・ド・サン・ポワン (Valentine de Saint-Point, 一八七五—一九五三) や、一九二〇年代から詩・小説・絵画に渡って活躍するとともに、運動の指導者フィリップ・トンマーズ・マリネットィ (Filippo Tommaso Marinetti, 一八七六—一九四四) の夫人であったベネデッタ・カップパ (Benedetta Cappa Marinetti, 一八九七—一九七七) の名前は比較的知られていたが、一九八〇年代初頭に現れた

サラリスによる女性未来派文学の紹介や、ヴェルジネの企画による展覧会「もう片方のアヴァンギャルド」<sup>(3)</sup>などは、このアヴァンギャルド運動の歴史を通じ、数千人もの女性関わっていることを示すものであった。男性の未来派と比べ、一次史料の掘り起こしや整理については明らかに遅れがあるものの、一九九〇年代には英語圏において、女性未来派を列伝的に網羅したベンティヴォッリョとゾッコリの著作が公刊され、二〇〇九年の未来派誕生百周年の前後における展覧会カタログや出版物の中にも、女性未来派の活動を取り上げたものが複数出版されている。<sup>(5)</sup>

本稿はこうした成果を踏まえつつ、初期未来派との対比やファシズム政権との関係から勢いを失ったとされる一九二〇年代以降のいわゆる「第二未来派 (secondo futurismo)」が、なお新たな芸術家が集めることに成功していたことへの関心から、彫刻を中心に活躍したほとんど唯一の女性であったレジーナ (本名 Regina Bracchi Cassolo, 一八九四—一九七四) について取り上げる。彼女が正式に運動に加わったのは一九三三年と遅く、その作品の独自性によって女性未来派の中でも比較的取り上げられることの多いのと同時に、彼女の作品の質や未来派の終焉 (マリネットィの病没する一九四四年) 後における軌跡から、この芸術運動

の枠にとどまらない存在でもあると強調されてきた。芸術家の生前に出版される数少ない肉声を含むシェイウィラーのモノグラフ<sup>(6)</sup>、充実した文献目録や作品データを備えたカラメルによる回顧展カタログ<sup>(7)</sup>、不明な部分の多い未来派以前の芸術家の情報について公共機関の記録調査を行うとともに、カラメルの年代推定の一部に修正を試みたゼラスキの論考<sup>(8)</sup>などは、いずれもそうした視点に基づいたものである。しかし本稿はむしろ、一九三〇年代の第二未来派という星座の恒星として彼女を扱い、その中における彼女の位置を再確認しつつ、この時代における芸術のあり方と合わせて考察することを目的とする。

## 一 レジーナの略歴

一八九四年、レジーナ・カッソロは、北イタリアのパヴァーア近郊の小さいコムーネであるメーデ・ロメッリーナ (Mede Lomellina) に生まれた。父アンジェロは精肉店を営んでいたものの若くして亡くなり、母ローザは家業を続けるため、パヴァーアの寄宿学校に娘を入学させた。彼女は寄宿学校からミラノのブレラ・アカデミーに進み絵画を学ぶが、それに飽き足らず、さらに彫刻を学ぶべくトリノのジョヴァンニ・アッロアーティ (Giovanni Alloati, 一八七八—一九六四) のもとに赴いた。この間の一九二二年に、ミラノの画家ルイージ・ブラッキ (Luigi Bracchi, 一八九二—一九七六) と結婚している。ブラッキの作風は風景と人物をもつぱらとした具象的なものであり、その表現はアヴァンギャルドとは無縁であったが、配偶者の活動を否定することはなく、それを常に支持していくこと

になる。<sup>(9)</sup>

一九二〇年代のレジーナの彫刻は、石膏、大理石、青銅といった伝統的な素材を活用した人物彫像が主なものである。しかし、その前半と後半において彼女の作風は変化している。二〇年代前半の作品においては、師の得意とした種の、滑らかながらも写実的な彫像の表現の域にとどまっている。これに対し〈頭部〉<sup>【1】</sup>など、二〇年代後半の作品からは、ブランクシーやメナルド・ロッソの作例にあるような、形状の抽象化への動きが明らかに見て取れることが指摘されている。<sup>(10)</sup>

しかし、彼女が真に独自の手法を獲得するのは、一九三〇年代に入ることである。従来彫刻には使われてこなかった素材(アルミニウム、ブリキ、鉄など)を取り上げ、その薄板をハサミで切断し、折り曲げ、穴をあけ、貼り合わせることによって構築した造形は、一九三二年にミラノで行われた彼女のはじめての個展において公開されると同時に、北西イタリアにおけるモダニズム芸術家の間において注目を集めた。その最初の例としては、ミラノおよびトリノにおいて抽象芸術の若き理論家として活躍していたエドアルド・ペルシコ (Eduardo Persico, 一九〇〇—一九三六) の一文が挙げることができる。彼は同年の『カーザ・ベッラ』誌の記事で〈ソフアー〉<sup>【図2】</sup>などを取り上げ、「なじみのない、まさに最も新しい素材により、大理石や青銅の彫刻に付されると同様の感情を表現するという興味深い試み」は、「おそらく芸術家の意図をも超える」ものの、「革新の、しばしば解放の努力を意味しており、近代精神への大きな様式的一致を保ちつつ完成している」と言及し、翌年の同誌においても高い評価を与えている。<sup>(11)</sup>

一方で、ペルシコとは別のモダニズム潮流も彼女を見出した。トリノを中心に

活躍していた未来派のフィツリア (Filla, 本名 Luigi Colombo, 一九〇四—一九三六) は、一九二〇年代初頭から絵画において頭角を現すとともに、『チッタ・ヌオーヴァ』のような未来派の芸術雑誌の編集にたずさわり、「未来派宗教絵画宣言」や書籍『未来派料理』をマリネッティと共同で発表するなど、まさに運動の若き中心人物の一人であった。一九三三年にミラノで開催された「ボツチョーニへのオマージュ」展への参加を促す彼の提案を、レジーナが了解したことで、彼女と運動のつながりが生まれた。翌一九三四年には、当時ミラノの未来派の一員であったブルーノ・ムナーリ (Bruno Munari, 一九〇七—一九九八) らの「ミラノ未来派グループ」によって、「未来派航空造形技術宣言」が公表される際、唯一の女性かつ最年長の署名者としてそれに加わる。<sup>(12)</sup> この年から一九四〇年までの間彼女は、一九三四年から一九四〇年までのヴェネツィア・ビエンナーレ、一九三五年および一九三九年のローマ・クアドリエンナーレなどの、未来派がグループで進出していた国家規模の展覧会に積極的に参加していくとともに、一九三六年のミラノで行われた「国際舞台装置展」などにも進出した。一九三七年には半年にわたってパリに滞在し、アンドレ・ブルトンにも接触したという。しかし一九四一年からは、未来派の展覧会への出品を中止し、ファシズム政権の倒壊する一九四三年には、ミラノを離れ郷里に疎開した。

レジーナが再び美術界に姿を現したのは、それから十年後の一九五一年のことである。この年から彼女は、戦後のイタリアを風靡した新リアリズムおよびポスト・キュビズムの動向とは一線を画していた抽象芸術の制作者の連合体である「具体芸術運動 (Movimento Arte Concreta)」へ参加し、運動が正式に解散する一九五八年まで活動を共にした。第二次世界大戦後のレジーナは、金属の薄板とい

う素材からは離れ、石膏や様々な樹脂ガラスによる幾何学的な形態を活用した、より純粋な抽象性の高い彫刻の制作へと向かっており、具体芸術運動の終息後もそれは続いた。一九七四年に、自宅での転倒事故により亡くなった後、彼女の手に残されていた作品はルイーダ・ブラッキによってメーデに寄贈され、同地のパラッツォ・サンジュリアーニの一角を占める「レジーナ美術館」に現在も展示されている。

## 二 同時代の未来派の彫刻との対比

レジーナが未来派に加入した時、この芸術運動はすでに四半世紀近い歴史を経過していた。一九二九年、マリネッティは新設されたイタリア・アカデミーの会員に選出されている(一九三〇年頃に制作されたと考えられている《アカデミー会員》【図3】で、レジーナは会員としての礼服、帽子、サーベルを着用したマリネッティの姿を描いた。また、この二九年に彼は「航空絵画宣言」を発表している。飛行機の発達が人間にもたらした新しいペースペクティブやダイナミズムを描写すること、また飛行機の時代における新しい芸術家の内的精神の探究を称揚することをうたったこの宣言は、一九三二年にふたたび当時の未来派における各世代の主要な芸術家八名の署名を加えて公開された。<sup>(13)</sup> 以来「航空 (Aero)」という言葉は一九三〇年代から四〇年代にかけてこの運動の旗印となり、この時期の展覧会においては多数の画家による「航空絵画 (Aeropittura)」と「航空彫刻 (Aeroscultura)」の存在が喧伝されることになる。

マリネッティは同時代の代表的な「航空彫刻」家として、ミーノ・ロッソ (Mino Rosso, 一九〇四—一九六三) やレナート・ディ・ボッソ (Renato di Bosso, 本名 Renato Righetti, 一九〇五—一九八二) をプロモートしている。彼らの作品には、ウンベルト・ボッチョーニ (Umberto Boccioni, 一八八二—一九二六) に代表される、外部へ表出されるダイナミズムを意図する初期未来派の彫刻の延長線上にあるもの、また流動的なフォルムによる抽象化によって、描かれている現実の「飛行」に関する主題 (たとえば「パイロット」) を、凝縮した形でストレートに強調するものが多い。こういった男性の「航空彫刻家」の作品と、レジーナのそれとを比較した場合、両者は「未来派」グループの一員として出品しているにも関わらず、その造形のあり方には大きな相違が見られる。

一九三六年のヴェネツィア・ビエンナーレに出品された《航空感性 (Aerosensibilità)》<sup>(14)</sup>【図4】は、タイトルにこそ「航空」という言葉を冠しているものの、現実の飛行機や飛行士の活動を連想させる要素には欠けている。また、フィツリアやエンリコ・プランポリーニ (Enrico Prampolini, 一八九四—一九五六) らが彼らの「航空絵画」で示したように、「脱地上的な精神性」の追求からの、シュルレアリスムの造形性への接近も見られない。足を組んで座る女性という形象そのものは、これ以前につくられた《少女》<sup>(15)</sup>【図5】などのあり方と類似しており、金属薄板によってつくられた「先立つ時期の小彫像群に明らかに近いもの」として、カラメルの評価は正しい<sup>(15)</sup>。

また、同展で一緒に展示された《飛行士の恋人》<sup>(16)</sup>【図6】は、枠組みとなる底の浅い箱にアルミニウムの薄板を二重に配し、それぞれにハサミを入れ、また切断することによって、抽象的に女性の全身像を浮かび上がらせている。絵画的平

面性が保たれつつ、光が作品に照射されることで、切れ目や層の間に立体的な輪郭線や影が生まれ、二次元性と三次元性の感覚が同時に出現するという、非常に独自性の高い作品である。

金属板を組み合わせることによって「飛行」のイメージを構築する未来派の試みは、タイヤート (Thaysalt, 本名 Ernesto Michelalles, 一八九二—一九五九) の《大気の勝利》(一九三二年、ソニア&マッシモ・チルツリ・アーカイヴ蔵) のような作品にも見られるものの、左右対称のシンメトリーを有するデザイン的な形状を持ち、翼ないしは現実の飛行機の姿を容易に想像させるものである。また、人物像を金属板で構成するという発想について、ベンティヴォッリョは一九一〇年代のウラジーミル・タトリンとナウム・ガボといったロシア構成主義における事例を挙げつつも、彼女の作品がより外界の空間への広がり志向しているとともに、主題が女性の日常につながるものであることを認めている<sup>(16)</sup>。マリネッティが組織したビエンナーレ内の未来派区画において、彼女の作品は「航空彫刻」として展示されているにもかかわらず、それ自体が描くのは、「飛行そのもの」でも「飛行の精神性」でもない。強いて言えば、アルミニウムという素材、金属版の自在な操作に挑む実験的精神といった要素について、「航空」という言葉が与えられていることになる。

レジーナが名を連ねた、ムナーリらミラノの未来派の若手による「未来派航空造形技術宣言」には、「過去主義者 (passatista)」に対する強い挑発や、ファシズム政権に対する信頼の表明など、マリネッティを彷彿とさせるレトリックが繰り返される一方、「至急に新しい芸術を」と訴えているその中身には、このグループ独自の路線が見て取れる。すなわち「空と大気のヴォリュームの陶醉」「純

粹状態に向かう機械の感覚（機械＝芸術、すなわち役に立たない機械）の発明」といった要素の強調は、未来派とは別にミラノに存在していた、純粋な抽象美術を志向する潮流とも接近したものである。「未来派二五周年を二五才の未来派たちが祝う」とも題されているこの文章では、「(我々の中で最も若い者は二六才である)」と、題名に誇張があることを冗談めかして記している部分があるが、確かにムナーリたちがいずれも二十代だったのに対し、すでに四十才を迎えていたレジーナが名を連ねているのはこのようなミラノの状況も大きい。<sup>17)</sup> 第二次世界大戦後、彼女が作品発表の場を具体芸術運動に求めていくのも、ムナーリのようなかつての未来派メンバーの存在があったことが指摘されている。<sup>18)</sup>

### 三 一九三〇年代の女性芸術家たちと「家庭的キュビズム」

レジーナ以外にも、一九三〇年代の未来派は何人もの女性芸術家を迎え入れている。同年代の初頭において「航空舞踏」の担い手となり、短期間ながら未来派がいまだ未開拓であったダンスという分野に足跡を残したジャンニーナ・チェンシ (Giannina Censi, 一九二二—一九九五) や、「航空絵画」の描き手として未来派の展覧会の常連となるバルバラ (Barbara, 本名 Olga Biglieri Sculto, 一九二二—二〇〇二) やマリーザ・モーリ (Maissa Mori, 一九〇〇—一九八五) らは、いずれも比較的若くして未来派運動に参加しているが、その中には芸術の革新に意欲を持つだけでなく、男性中心主義的な社会の秩序にも挑戦的である「新しい女性」としての一面もしばしば示している。たとえばチェンシは三四年に未婚のまま妊

娠したが、そのまま婚約者ないしは恋人の助けを受けずに長男を出産している。またバルバラは、三六年に未来派に加入する以前から飛行機への関心を持ち、実際に航空免許を取得しており、同じように飛行機への搭乗経験を持ったモーリらとともに、未来派の展覧会カタログにおいては「女性航空絵画家」であると同時に「女性飛行士」としても称賛されている。<sup>19)</sup>

しかしレジーナの場合は、こうした他の未来派女性たちが残したような大胆な逸話ではなく、むしろ反対にその内向性を示唆するようなものが伝えられている。夫妻はお互いの仕事を認め合ってはいたものの、ブラッキの作品を求める来客が芸術家の家を訪れる際には、彼女は自分の作品を全部戸棚に片つけてしまえばいいか、夫と来客が交わす美術についての会話にも一切口を差しはさまなかった<sup>20)</sup> という。特にゼラスキは、このような女性芸術家の行動に、夫婦の対等なパートナーシップのみならず「夫の影に妻が生きるという、この時代のメーデがそうであったところの、農村地域における典型的な家庭のヒエラルキー」を読み取っている。さらに彼女は、自分の作品の評価についても極めて用心深く、一九三三年につくられた、紙やすり、網、本物の皿、ブリキといった多素材による造形 (polinateria) の実験作の一つである《ポレンタと魚》<sup>21)</sup> 【図7】などの作品を、数人ばかりの批評家の非難を受けて破棄してしまったことがあった。<sup>22)</sup>

一方で、レジーナの生活環境についての最近の調査は、彼女が「家庭のヒエラルキー」を超えて人目を引く活動を繰り広げないまま、自身の芸術を安定して展開することが可能な一定の基盤を持っていたことを明らかにしている。すなわち、精肉店を順調に経営していた母および親類から金銭的かつ物質的な援助を受けることが出来、夫が自ら絵画において独自の地歩を築くことにこだわらず、買

手の多い肖像画や風景画の創作を続けていたことで、経済的に問題を抱えずに済んでいた<sup>(23)</sup>のである。以上に挙げたような要素は、同時期に未来派に加入した女性の中では、画家レアンドラ・アンジェリッチ・コミナツィーニ (Leandra Angelucci Cominazzi, 一八九〇—一九八二) の立場に比較的近いと言えよう。生家も結婚相手も富裕であった彼女は若い頃から絵画を学んでいたが、大ブルジョワの妻として三人の子供の養育に追われていたため、一九三〇年に運動に参加した時には四〇才になっていた。彼女の画風そのものには、ジェラルド・ドットーリ (Gerardo Dottori, 一八八四—一九七七) の影響が強いものの、レジーナの非常に個人的な技法を追求した(古代エジプトやギリシアで盛んだった、蠟画技法の採用)ことで、同じく運動内で独自の位置を確保していた。

ミラノの抽象芸術グループに属したカルロ・ベツリは、一九八三年に行われたレジーナの展覧会に寄せた一文において、当時自分たちのグループがレジーナにどう注目したかを回想している。それによれば、彼女を高く評価したペルシコと議論する中で、ベツリは彼女の独自性について「家庭的キュビズム (cubismo domestic)」<sup>(24)</sup>とでも言えるのではないかと評したところ、そのようなものではないと逆にたしなめられた<sup>(24)</sup>という。しかし、彼女の作品の中に、明らかなモダニズムの要素とともに、ある種保守的とも言える日常的な一種の親密性をもった環境が現出していることを「家庭的」と表現するならば、同時代におけるベツリの言葉は的を射ていると言えよう。そしてその「家庭的キュビズム」は、実験的な創作を押し進めたいと考える一方で、それに不安を持ち続けてもいるこの女性芸術家に、未来派という場が交錯することで生まれたものである。

#### 四 ファシズム的題材との関わり方

レジーナが未来派の企画展に参加したのは、一九四〇年の第二回ヴェネツィア・ビエンナーレが最後となった。シェイウィラーによれば、一九四二年の同展に彼女が参加しなかったのは、第二次世界大戦によって「厳格に」ファシスト的テーマを要求されるようになったことを拒んだためである<sup>(25)</sup>という。実際この年のビエンナーレにおいて未来派は、「戦争の航空絵画 (Aeropittura di guerra)」と題した自らの区画に二〇〇点を超える作品を出展するとともに、戦時下において特設されたイタリア王国の三軍の将校が監修する「陸軍館」「海軍館」「空軍館」のうち、最後の「空軍館」にも参加している。ただし、黒シャツ隊、ムッソリーニ、ファシズム政権の事業などに題材をとった作品を描くことは、三〇年代の未来派にとつては普遍的なことであり、男性の未来派と比べて周縁的であったとは言えるものの、女性芸術家にもまた見られた動きであった<sup>(26)</sup>。

一九四〇年のヴェネツィア・ビエンナーレに出品された二点のうちの一つである《アビシニアの女たち》【図8】は、レジーナにおけるそのまれな事例と言える。鉄板によって二人のエチオピア (アビシニア) 人女性の表情を描写したこの作品は、すでに一九三六年にミラノ・トリエンナーレで《仮面 (Maschera)》という題名で展示された、同等のデザインとサイズを有するアルミニウム版 (個人蔵) を踏襲したものである。出展記録および鉄板製の作品に記された「1935」という数字から、このアルミニウム版が着想され制作されたのは一九三五年と推定されているが、この年の十月に、ファシズム政権はエチオピアに対し侵攻を開始翌一九三六年の五月には全土を制圧し「帝国」の成立を宣言していた。

《アビシニアの女たち》と同時に展示されたのは、この作品に非常に近い形状の《同時的な仮面 (Maschera Simulanea)》【図9】である。《同時的な仮面》にもアルミニウム版が存在しており(個人蔵、制作年代不明)、先行研究においては当然この両者の類似性が指摘されている。<sup>(27)</sup>しかし、この二つの作品は基本的な発想を同じくしているだけでなく、同じ様式で異なる存在を描こうとしてもいるのではないかと考えられる。というのは、《同時的な仮面》のための習作【図10】において描かれているのは、細めの顔に肩まで伸びた髪を持った、明らかにヨーロッパの女性の姿であり、頬骨の張り、厚い唇、省略された短い頭髪といった要素で構成される「アビシニアの女」とは違いが見られるからである。この準備素描の女性の髪型や容貌には、レジーナより数歳年下の女性未来派であるベネデッタの面影が見受けられると思われるが、いずれにせよ《同時的な仮面》は、「アビシニアの女」と対になる「イタリアの女」の仮面だったのではないか。

両作品は、四〇年のビエンナーレのカタログにおいてはそれぞれ《アビシニアの女たちの航空鉄 (Aerofiero di Dome Abissine)》および《成層圏の航空鉄 (Aerofiero di Storafera)》という名前で記録されている。<sup>(28)</sup>どちらの題名にせよ、「アビシニアの女」はそのままエチオピアの人間として名づけられているのに対し、「イタリアの女」には「同時的」または「成層圏」という未来派独自の用語が冠されており、この点については、未来派に属さない「彼女ら」とそれに属している「私たち」として、明白な差異化がなされていると言える。だが、鉄の薄板によって構成された両作品に施されている技法は同じであり、表現上の差異化も確かにほとんど見られない。ファシストの「帝国」の威勢を誇示するために必要な、人種(主義)的コノテーションも極めて目立たず、イタリアとエチオピアの両者は少なく

とも造形表現の上では等価に扱われている。

カタログにおける両作品の題名として「航空鉄」という誇張的表現を加えたのは、おそらく未来派区画を統括したマリネッティだと思われるが、これは彼がレジーナの作品のモダニズム的価値をよく認識しながらも、それが「帝国」を称揚するには足りないことも理解していたからであろう。しかし、単なる言葉の上の誇張を越えた、より露骨な「帝国」の表現を四二年のビエンナーレで要求されるようになった時、レジーナの未来派とのつながりは消滅することになった。

## おわりに

シェイウィラーの伝えるその肉声によれば、晩年のレジーナは未来派運動に対し以下のように語ったという。「遠い一九三六年にマリネッティが私に言ったように、未来派の中でも自分はつねに自律していた、つまり私は、未来派の真の本質に基づいて活動したのであり、それゆえ私の最新の作品もまた未来派的たりうるのです」<sup>(28)</sup>——最も外部に対し挑発的であり、ファシズム政権への協力という形での公的空間への進出志向を有していたこの運動は、「航空」という標語の下に、むしろ内向的で純粹芸術への志向が強かった一人の女性芸術家をも引きつけ、その中で「自律」的な展開を用意するだけの要素を、少なくとも第二次世界大戦の時期までなお有していたのである。

注

- (1) Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in Luciano De Maria (a cura di), *F. T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, 1983 (2nd., ver. amp.), p.11.
- (2) Claudia Salaris, *Le Futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano: Edizione delle Donne, 1982.
- (3) Lea Vergine, *L'Altra Meta dell'Avanguardia 1910-1940*, Milano: Mazzotta, 1980. 後に増補された再行本 (Milano: Il Seggiatore, 2005) として出版されている。
- (4) Mirella Benivoglio and Franca Zoccoli, *The Woman Artists of Italian Futurism*, New York: Midmarch Art Press, 1997. 後にイタリア語で改訂版 (*Le Futuriste Italiane nelle Arti Visive*, Roma: De Luca, 2008) が出版されている。本稿では後者を引用している。
- (5) Mriacco, Renato (a cura di), *Avanguardia Femminili in Italia e in Russia 1910-1940*, Milano: Mazzotta, 2007; Giancarlo Carpi, *Le Futuriste: letteratura, arte, vita*, Roma: Castelvecchi, 2009.
- (6) Yanni Scheiwilker (a cura di), *Regina: con il manifesto tecnico dell'aeroplasticista futurista*, Milano: All'Insegna del Pesce d'oro, 1971.
- (7) Luciano Caramel (a cura di), *Regina*, Milano: Electa, 1991. また筆者は観覧出来なかったが、二〇〇九年には未来派百周年に行われた記念行事の一つとして、ブレーシヤで再び大規模な回顧展がおこなわれている。Paolo Campiglio (a cura di), *Regina: futurismo, arte concreta e oltre*, Brescia: Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2009.
- (8) Anna Zelaschi, *Regina Prassede Cassolo Bracchi: i quaderni di Lomellina musei n.2*, Pavia: Guadagnagna Edizioni, 2010.
- (9) レジーナの没後に回顧展がしばしば開かれているのに対し、ルイージ・ブラツキのそれは、管見の限りでは Walter Alberti (a cura di), *Luigi Bracchi: un maestro del nostro tempo*, Milano, 1979 へのようしか見当たらない。しかし例えば、一九三二年と一九三四年のヴェネツィア・ビエンナーレのカタログなどには、彼の作品図版が掲載されており、同時代的には一定の大衆的知名度のあった画家でもあることがわかる。
- (10) Caramel, op.cit., p.11; Zelaschi, op.cit., p.27.
- (11) Edoardo Persico, *Figure moderne*, «La Casa Bella», maggio 1931, pp.54-55; Edoardo Persico, in «La Casa Bella», febbraio 1932, p.38.
- (12) Bruno Munari, Carlo Manzoni, Gelindo Furlan, Ricas, Regina, *Manifesto Tecnico dell'Aeroplasticista Futurista (Il 25° del futurismo festeggiato dai futuristi venticinquenni)*, in «Sant'Elia», 1 Marzo 1934; rip. in Scheiwilker, op.cit., pp.27-31.
- (13) Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, (Mino) Sommezz, Tato, *Manifesto della Aeropittura*, in De Maria, op.cit., pp.197-201.
- (14) 台座には「空中の感性 (Sensibilità Aerea)」という題名が記されている。この作品は、カラルムおよびゼラスキの先行研究においては、一九三五年頃の作品と推定されている。一方で、一九三四年のヴェネツィア・ビエンナーレのカタログには、レジーナの作品展の中に《空中の感性》という題名を持った作品が含まれているが、この三四年の作品と三

六年の《航空感性》が同一のものか、または材料やサイズを変更し別個に制作された作品かどうかについては不明である。

- (15) Caramel, op.cit., p.23.
- (16) Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli, *Le Futuriste Italiane nelle Arte Visive*, Roma: De Luca, 2008, p.87. なおクラウスは、ボツチョーニの作品(《空間における瓶の展開》一九二二年)における問題と、ベンティヴオッリョが挙げた構成主義彫刻家との関連について言及している。Rosalind Kraus, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano: (trad. di Elvio Grazioli), Bruno Mondadori, 1998 (ori. 1981), pp.68-70.
- (17) Caramel, op.cit., pp.19, 22.
- (18) Mirella Bandini, “Regina e il Movimento Arte Concreta”, in *Regina: sculture, carte, disegni, 1925-1974*, Mantova: Casa del Mantegna, 1990, p.15.
- (19) Enrico Crispolti e Massimo Duranti (a cura di), *Leonida Angelucci Cominazzini: futurista onirica*, Perugia: Sigla Tre, 1983; Laura Monachesi et al. (a cura di), *Barbara dal Futurismo al 2001... Roma: CCIAA, 2001*; Enrica Ravenni, *Marisa Mori*, Firenze: Studio d'arte A. Stefànni, 1994.
- (20) Bentivoglio e Zoccoli, op.cit., p.85; Zelaschi, op.cit., p.21.
- (21) Zelaschi, *ibid.*, p.21.
- (22) Scheiwiler, op.cit., p.8.
- (23) Zelaschi, op.cit., p.20.
- (24) Carlo Belli, “Poesia in Rimini”, in Giovanni Scheiwiler (a cura di), *Regina: nove sculture quindici poesie inedite*, Milano: 1983, p.8.
- (25) Scheiwiler (a cura di), *Regina: con il manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, pp.9-10.
- (26) ファシズム政権が最終的な破局を迎える四〇年代に際し、上記の女性芸術家たちの反応はそれぞれであるが、おそらく最も劇的なのはモーリの場合である。彼女はレジーナと同じように四〇年のビエンナーレまで未来派の中にあり、より積極的にファシズムを主題にした絵画を制作していたにもかかわらず、彼らが三八年以降に進めた反ユダヤ主義の全面化への反対を示し、ムッソリーニが失脚し、パルチザン戦争が開始されると、かつて同門であったユダヤ系女性画家のパオラ・レーヴィーモンタルチーニとその家族(妹の神経学者リータは、後にノーベル賞を受賞した)を匿うことになる。逆にコミナッツィーニの場合は、ムッソリーニに対する素朴な敬愛の念とともに、政権が倒れる二か月前の一九四三年五月に開かれた第四回ローマ・クアドリエンナーレに至るまで、未来派の一員として作品を出展し続けた。
- (27) Caramel, op.cit., p.23; Zelaschi, op.cit., pp.32-33.
- (28) Scheiwiler, op.cit., p.7.