

# ファシズム期の未来派における空間と表象

## ——ジェラルド・ドットーリを中心に——

太田 岳人

### はじめに

一九〇九年、詩人フィリッポ・トンマーズ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 一八七六一一九四四) が発表した「未来派創立案言」によって開始された、イタリアの芸術運動である未来派 (Futurismo) は、機械・ダイナミズム・速度といった現代文明が生み出した要素を強く肯定し、狭い意味での美術の枠を越え、あらゆる文化領域への浸透を試みた、二〇世紀最初のアヴァンギャルド運動として知られている。しかしこの芸術運動は、第一次世界大戦後に政権を奪取したファシズム勢力に接近したことから、その三〇年以上の歴史にもかかわらず、一九二〇年代以降の動向については美術史の論考の範疇外に置かれることが少なくなかった。

本稿は、第一次世界大戦後に頭角を現し大戦間期の未来派運動において指導的立場を占めた、ペルージャ出身の画家ジェラルド・ドットーリ (Gerardo Dottori, 一八八四—一九七七) を取り上げることで、現在ではしばしば「第二未来派 (secondo futurismo)」と称される、一九二〇年代以降における未来派の動向を明らかにすることを目的とする。画筆とともに文筆を使いこなす運動のリーダー

の一人である彼は、創作と発言の両面において活発な活動を展開していたが、本稿ではそれらを資料として、当時の芸術運動の中で何が問題になっていたか、彼らの芸術上の問題意識がどのような位相にあったか、そして彼らの芸術活動と同時代の政治がどのように結びついていったかといった、諸問題の一端を明らかにしたい。

### 一 ドットーリの略歴

まず、本論を進めるにあたって、主題となる人物の輪郭を紹介しておきたい。<sup>1)</sup> ジェラルド・ドットーリは、ペルージャのマトト職人の長男として一八八四年に生まれた。美術学校で装飾の基礎を学び、十代から室内塗装職人として仕事を始めるが、その中で画家を志し、写実主義、象徴主義、分割主義を様々に試した習作を制作し始める。一九一〇年前後からエンリコ・セッティメリ (Enrico Settlemi, 一八九一—一九五四) やマリオ・カルリ (Mario Carli, 一八八九—一九三五) ら、すぐ後に未来派の支持者となるフィレンツェの知識人グループと

接触し、一九二二年にはローマでジャコモ・バッラ (Giacomo Balla, 一八七二—一九五八) の知遇を得ることで、未来派運動への参加に加わった。一九二四年には、マリネッティをペルージャに招聘して「未来派の夕べ」を開催し、一九二五年から第一次世界大戦に召集されるも、戦場から「自由語詩 (parolibero)」を发表するなど、運動への関心は失わなかった。この頃のドットーリの絵画にはバッラの「抽象的未来派」からの影響が強く現れている。彼の年齢は、初期未来派絵画の主導者であるウンベルト・ボッチョーニ (Umberto Boccioni, 一八八二—一九二六)、カルロ・カツラ (Carlo Carrà, 一八八一—一九六六)、ジーノ・セヴェリーニ (Gino Severini, 一八八三—一九六六) らとほとんど違わなかったにも関わらず、運動の中で際立った独自の個性を現すには至っていない。

一九一八年に帰郷し、未来派としての活動を再開したドットーリは、一九二〇年にペルージャ発の未来派雑誌として『グリッファ! (Griffa)』を発刊した<sup>(2)</sup>。ペルージャの象徴であるハゲワシ (grifone) に由来する、かつてこの都市の市民が祭りや戦争の際に発した闘いの響きを題名に採ったこの雑誌は、年内に二二冊を発行して休刊したものの、ウンブリア地方の外にも流通し、最大で二五〇〇—一八〇〇部以上が売れたと推定されている<sup>(3)</sup>。また『グリッファ!』誌は、途中からペルージャ外部の寄稿者にゆだねた「編集局」をミラノとローマに置いたが、特にローマの「編集局」には、後にファシスト党の幹部となるジュゼッペ・ボッタイ (Giuseppe Bottai, 一八九五—一九五九) が参加している<sup>(4)</sup>。同じ一九二〇年にドットーリは、運動の一員であったアントン・ジュリオ・ブラガリーア (Anton Giulio Bragaglia, 一八九〇—一九六〇) がローマを開いていた画廊において、初めて個展を行った。この頃から彼は、ウンブリアの風景を、独自のパースペク

ティヴと色彩に基き描いた連作を制作し始めた。

さらなる彼の転機は、一九二四年のヴェネツィア・ビエンナーレに《ウンブリアの春》【図1】をはじめとする作品を単独で出展し、審査に通過したことである。当時マリネッティら未来派は、印象派以降の革新的性質を持ったモダニズム作品を受容しようとしなかった当時のビエンナーレへの出展に否定的であったものの、ドットーリは独自の判断によってそれに出席した結果、彼の絵画は未来派の作品として初の展示を勝ち取ることになった。未来派は次回にあたる一九二六年のビエンナーレから、未来派のグループによる独自のブースを作るという形で出展を開始する<sup>(5)</sup>。この年ドットーリはローマに拠点を移し、古くからの友人であったセツティメツリやカルリの編集する『リンペーロ (L'impero / 帝国)』(一九三二—一九三三)、『オッジ・エ・ドマーニ (Oggi e domani / 今日と明日)』(一九三〇—一九三二)の芸術欄の編集者・寄稿者として、美術ジャーナリズムでも健筆をふるようになる<sup>(6)</sup>。

一九三〇年代に入り、造形と著述の両面にわたる彼の活動はますます活発となった。大規模な公的芸術展への参加としては、ヴェネツィア・ビエンナーレ(一九四二年まで)、ローマ・クアドリエンナーレ(一九三二、一九三五、一九三九年)への参加があげられる。また、「ローマ進軍」によるファシストの政権奪取一〇周年を記念するイヴェントの一つとして、複数のモダニズムの芸術潮流から芸術家を招集して展示装飾を制作させた政治的展覧会である、「ファシスト革命展 (Mostra della Rivoluzione Fascista)」(一九三三年開催)にも、エンリコ・プランポリーニ (Enrico Prampolini, 一八九四—一九五六) とともに参加した<sup>(7)</sup>。プランポリーニとドットーリの活動が、当時の未来派に占める位置はともに大き

かったが、その活動の方向性には違いがある。プランポリーニは、数カ国語で綴

## 二 ドットーリの未来派観

られた国際的芸術誌『ノイ (Noi/我々)』(一九一七—一九一九、一九二二—一九二五)の編集を手掛け、一九二五年から一九三七年にかけてはバリに拠点を置くなど、国内外を股にかけて活動する国際派と呼びうる存在であった。これに対しドットーリは、常にイタリアに住み続け、首都ローマで雑誌『フトウリスモ』をはじめとする未来派メディアの編集者・寄稿者として運動全体の指針を発信しながら、郷里ペルージャの未来派も指導するという、いわばイタリア国内における運動の中軸の位置を担っていた。

一九三九年、ドットーリはペルージャに再び戻り、故郷のアカデミア美術学校の教師(絵画・装飾担当)に任命された。翌年は校長に任命されるも、なお未来派としての活動からは離れず、一九四一年の展覧会の機会には「私のウンブリア未来派の絵画」(「航空絵画のウンブリア宣言」)という通称で知られる宣言を發表している。<sup>8)</sup>

一九四三年七月のムッソリーニ失脚後、一年近くにわたってペルージャはイタリア半島北部に進駐してきたドイツ軍の支配下に置かれた。一九四五年四月にアカデミア美術学校の校長を辞任した後も、その絵画教師としては、八〇才を越える一九六七年まで留まった。画家として彼は大戦間期に確立した「航空絵画」の画風を保ったまま、最晩年まで精力的に創作を続け、一九七七年に死去した。現在、ペルージャの歴史的街区にあるパラッツォ・デッラ・ペンナ内の市民美術館には、彼の作品コレクションが常設展示されている。

ドットーリは若いころから、自らペンを振るって自身の芸術および運動について語ることを厭わなかった画家の一人であり、彼が大戦間期の未来派メディアに書き残した叙述からは、当時の芸術家たちを捉えていた様々な問題や、運動全体の課題について読み取ることができる。

ドットーリにとつての未来派は、まずは絵画の革新運動であり、このことは一九二〇年代初頭の『グリッファ!』の時代から一貫して述べられている。同誌の創刊号に掲載された「印象主義から未来派へ」<sup>9)</sup>という一文で、彼は一九世紀後半から進んできた「近代芸術」の発展について解説する。ここでは、印象主義は「絵画の本質的な革新の原則を示す絵画傾向」、分割主義は「印象主義の下位区分のひとつ」、キュビズムは「印象主義への反動のひとつ」とした上で、未来派はこうした運動を踏まえた「絵画の最新の傾向」と位置づけられる。彼によれば、主にフランスで起こった「本質的な革新」に対して、世紀転換期までのイタリアは、ジョヴァンニ・ファットーリ (Giovanni Fattori, 一八二五—一九〇八)、ジョヴァンニ・セガンティーニ (Giovanni Segantini, 一八五八—一八九九)、ペッツリツァ・ダーヴォオルペード (Pellizza da Volpedo, 一八六八—一九〇七)といった例外的な芸術家たちを除き、それらを吸収しないばかりかほとんど沈黙してきた。その沈黙を打破するとともに、逆にイタリアの方から世界に影響を与えていく動きとして、未来派が登場したことが強調される。

しかしドットーリは、未来派のさらに重要な特徴として、この運動が絵画上の一定のテクニクだけを標榜する場に留まらないものであることも同時に強調

している。「レシピを提供してくれるものではなく、大胆さ、新しさ、誠実さの芸術だけを欲している」精神的態度を体现するゆえに、自分たちは「アヴァンギャルド」の集団であり、それは芸術家たちを一定の作風の枠にはめる類の「一つの流派 (una scuola)」でもない。彼は同じ『グリツファ!』誌の第七号で、「未来派は乗り越えられた!」という反未来派の宣言を信じこんでいる「善意の人々」に対して、「未来派は流派ではない」ので、そもそも「乗り越えられる」ことはありえないと説いている。未来派は大量にマニフェストや、理論を解説するパンフレットを発しているもの、それらは「システムを他に課すのではなく、固有の発見を説明・擁護するためだけにある」のであり、それは芸術家個々の探求を縛るものではない<sup>(10)</sup>という。

未来派が「一つの流派」ではないという見解は、彼の一九三〇年代の発言にも繰り返し見られる。一九三三年、未来派運動が本来の純粹さに欠けてきているとして、フィレンツェの画家アントニオ・マラスコ (Antonio Marasco, 一八九六—一九七五) が独自の分派として「独立未来派グループ (gruppi futuristi indipendenti)」を結成する声明を発表した際、ドットーリは『フトウリズム』の「未来派航空郵便 (aeropostale futurista)」という名の通信欄において、マラスコに対し自重を促す公開書簡を発表している。

私は未来派絵画の活動において、常に最大限の自由とともにふるまってきた。未来派が、帰属する芸術家に規律を課す一つの流派であると考えたことはないし、私は最大限の自由とともに自分の芸術をなしてきた。つけ加えて君に言えば、私の芸術が他の未来派のそれと違ったものであるほど、マリネット

イは私を賛美した。

君もよく知っている通り、未来派は、一つの党派ではないのであり、我々が運動へ所属する際に全く登録証 (fessera) を持たないのは、それ「未来派」が精神の規範だからである<sup>(11)</sup>。

運動がかくあるべきという目標以前に、すでに我々は未来派において「自由」を有しているのであり、その中で個々人の芸術的探求が行われることの方が、運動の統一性より重要であるというのがドットーリの理念である。それでは、彼はどこからどのような造形作品の制作へ進んでいったのであろうか。

### 三 「新しい風景画」と応用芸術

一九三〇年代以降の未来派運動において「航空絵画 (aeropittura)」は、最も代表的な理念でありスローガンであった。二〇世紀に入って生まれた飛行機の発達が人間にもたらした、新しいパースペクティヴやダイナミズムの描写、また芸術家の内的世界の「飛行」を通じた追求を謳ったこの理念は、一九二九年にマリネットイが単独で発した「航空絵画宣言」<sup>(12)</sup>によって初めて公表されたが、一九三一年にこの宣言が再提示された際には、当時の未来派運動の主要な芸術家八名の名前が新たに追加された。その中には、当然の如くドットーリの名前も入っている。

一九四一年の「私のウンブリア未来派の絵画」において、ドットーリはウンブ

リア未来派の「航空絵画」の特徴として、郷土の「自然」と「今日のダイナミックな生活」を捉えて「様式化」「空間化」「精神化」などを施した、新しい風景画としての価値があることを強調している。<sup>(13)</sup>すでに彼は一九二〇年の時点で、絵画の価値は単なる自然の模倣にはなく、主観主義的に「芸術家が味わった風景・形象の感情」を伝える必要性を訴えていたが、前述の《ウンブリアの春》<sup>(14)</sup>もまた、すでに一般的な風景画とは言い難い。ウンブリアの丘陵地帯と田園、その間に点在する家々は、幾何学上の形態と緑・茶・赤の階調に強く還元され、それらは画面の中心に描かれた空間へと巻き上げられていくかのようである。一九三三年、彼は自身の「航空絵画」観を語る上で、この作品を「航空絵画宣言」以前の「航空絵画」の作例として自負し、「航空絵画と航空詩は地球的超克 (terrestre superamento)、すなわち、現実のより広いヴィジョンへと昇り、本質と総合を与えるために日々のエピソードの割り当てを超克することを意図していた、多くの未来派の感覚のうちに潜在的に存在したものであった」としている。<sup>(15)</sup>

ドットーリは一九三〇年代を通じて、こうした風景画的特性を持った「航空絵画」の様々なヴァリエーションを試みている。一九三四年の《高さから見た郷土》【図2】は、鳥瞰図的かつ大まかな筆致で郷土の姿を描いており、空から広がる陽光は、画面の中心に置かれた湖の輪郭と合わり、地上と宇宙をつなぐ道のよう<sup>(16)</sup>に表される。一九三七年の《ウンブリア湖—暁》【図3】では、空から広がる陽光、泉、緑の丘陵、それに連なるように伸びている紫色の雲が、さらに幾何学的な形態に還元されて描き出されている。一九三九年にマリネッティは、ローマ・クアドリエンナーレのカタログに寄稿した文章において、ドットーリの「航空絵画」を「愛情的・抒情的・空間的航空絵画」、すなわち飛行機がもたらすス

ピード感、風景の描写、柔らかな色調が総合されたものの代表として評価した。<sup>(16)</sup>こうしたドットーリの作風は後進の未来派の造形芸術家たち、特にウンブリア地方の各都市で活動していたそれに濃密な影響を与えており、ドットーリ自身が未来派全体の流派性を公的には否定していたにもかかわらず、「航空絵画」的な風景画をもつばらとする「ウンブリア未来派」の潮流を形成する結果となった。<sup>(17)</sup>たとえば、同じペルージャ生まれの画家アレクサンドロ・ブルスケッティ (Alessandro Bruschetti, 一九一〇—一九八〇) の作品には、顕著にドットーリの影響が見て取れる。彼の《雲の中のアクロバット》【図4】などは、丘陵、都市、雲といった造形要素の抽象化の処理において、郷土の先達の影響が明らかである。とはいえ、複数の飛行機の「アクロバット」飛行を表現する曲線を加えることで、画面に独自のリズムを与えようという画家独自の工夫もこらされている。<sup>(18)</sup>運動全体の指導的芸術家の一人としてドットーリは、ヴェネツィア・ピエンナーレやローマ・クアドリエンナーレの批評や、短いエッセイを通じて、頻繁に後進の未来派への支持を与えていた。一九三三年四月に発表された「芸術と若者」の書き出しは、「芸術とは典型的な青年らしさの示威表示である。若者だけが芸術をなすことができる」という一節で始まっている。

言われてきたように、芸術においては、《創造者も剽窃者も存在しない》。しかし剽窃者は芸術と何ら関係を持たない。

若き芸術家たち——私は実際の年齢も若い人々を念頭に置いている——は、革命的な存在でなくてはならない。その時代における生氣に満ち大胆な探究者、さらに未来に自分を投影する者でなければ、彼らは大衆、すなわち凡人

の後に続くことになる。「中略」わずかな例外を除き、芸術家は同時代の無理解と戦わなければならないのは、ほとんど自然なことである。機会主義とは、若さの最良の資質の全否定である。<sup>(19)</sup>

こうした若手芸術家の仕事の間としてドットーリに重要視されるのが、応用芸術である。未来派に参加する以前から職人として、いく度も邸宅の室内装飾に携わる経験を持つとともに、様式化された空間の表現を得意とした彼によれば、未来派によって「純粹芸術」と応用のその間が存在しないことが証明されたのであり、「絵画が芸術として存在するならば、それは常に応用芸術である」。ゆえに未来の生活から独立した「純粹芸術」という概念はアナクロニズムとされるが、彼はその代表格としてジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 一八八八—一九七八) の絵画を引き合いに出し、「新唯物論者 (neo-materialista)」である彼の作品のようなものは、何の役にも立たない「無」とされる。「純粹芸術も応用芸術も存在しないが、芸術すなわち、精神のもっと高い表出 (manifestazione) は存在する。芸術すなわち、生活と自然における偉大かつ美しい事々の変容の賞賛である」。<sup>(20)</sup>

応用芸術を促進するために、公的な建築や展覧会の装飾に対して様々な「賞」が設けられることについても、ドットーリは好意的に捉える。そうした賞はしばしば、作品に対する明白な判断が放棄したまま「参加者の中に該当者なし」とすることで、若手芸術家を意気阻喪させることがあるものの、全体としての有効性は疑いえない。<sup>(21)</sup>ところで、この時期において、芸術への公的な報償を用意していたのは、当然ながらファシズム政権である。

#### 四 ドットーリのファシズム観

一九二〇年にドットーリの初個展を準備したブラガーリアは、『フトウリズム』一九三三年一月一五号に、すでに未来派の中心人物となっていたドットーリについての論評を書いている。その中でブラガーリアは、執筆にあたってドットーリが提供してくれたという「自伝的覚書」を断片的に紹介している。ドットーリは断章の形式を採ったこの「覚書」で、「一九二五年」、すなわち第一次世界大戦へのイタリアの参戦まで、自身の職人としての生活が困難なものであったとともに、郷里で「老人と旧弊」と闘おうとすれば嫌悪やボイコットを受けていたとし、大戦後の社会においてようやく展望が見えたと述べている。

「私はヴェネツィア「・ビエンナーレ」にまず入選し、後に招待された最初のペルージャ人芸術家である。未来派が出現して私に壮大な地平を開いていた。私は自分自身へ大きな信頼を抱いていた。」

「大戦が私に四〇ヶ月〔の軍務〕を課した。しかしながら、冷静沈着に、私はそれに応えた。」

「一九一九年になっても悲惨な状態は続いた。失業手当に耐え難い屈辱を感じた。それでいつ仕事を決めるんだね？」という類の言葉とともに、一日三リラをあてがわれるのだ。」

「誰からの助けも受けたことはない。私がなしたのはわずかなものだが私自

身によるものだ。私はオペティミストである。」

「私への最初の大きな精神的援助となった、最初の大きな励ましはマリネッティにもたらされた。彼と、最初の個展（一九一九年）を開いてくれたブラガーリアのおかげで、私はささやかな名声を得ることになった。ブラガーリア画廊での最初の個展の後、私はイタリア内外の重要な展覧会に作品を展示するようになった。〔中略〕

「未来派として——当然ながら——私はファシストであり、自分の芸術によってファシズムを実践すると信じるものである。しかしこのことを私が認められるのは、私が生を終える時、すなわち少々遅きに至ってであろう。なぜならそれなりには長生きしようと思っているからである。」<sup>(23)</sup>

ブラガーリアはこの「覚書」を紹介する前置きの部分において、ドットーリを「フランチェスコ会士的な未来派画家 (pittore francescano futurista)」と呼んでいる。これは、ドットーリの出身地であるウンブリア州が聖フランチェスコのそれでもあることから、「清貧」を貫いた聖人に画家を重ね合わせたものであるが、ドットーリの述懐の最後の一節には、ちょうどファシズム政権に対する彼の帰依に近い「信仰」とでも言うべきものを見出せる。

ファシズム体制の到来に対し、初期未来派、また第一次世界大戦後に台頭した運動の芸術家たちが期待を示した事例としては、たとえばジャコモ・バッラとタート (Tato, 一八九六—一九七四) が合同の筆名で一九二四年に発表した小文が知られている。この二人は「新政府—未来派芸術」という定式の下、「イタリアの創造者」たる「若者」である自分たちが「イタリアを未来派ファシスト的理想化

(FUTURFASCISTIDELLAZZARE) した」と表明している。<sup>(23)</sup> ドットーリの「覚書」も、こうした仲間たちの言明と軌を一にしたものであるが、一九三〇年代のドットーリの別の発言には、ファシズムへの単なる同一化や期待とともに、ファシズム政権という「新体制」の基盤が確固としたものとなったことによって、未来派の希望が実現の段階に入っているという認識がより表れている。

たとえば、『フトウリズム』の一九三三年一月八日号に掲載された彼の一文「芸術と政治」は、ファシズム下における「芸術」と「政治」の関係性についての、彼のヴィジョンが指摘できる。彼によれば、ファシズム政権の到来によって、悪知恵や偽善を含蓄するものとなっていた「政治」という言葉は、本来の「国家を運営する科学あるいは技法」という辞書的定義を取り戻し、今日まで想定されていた「芸術」と「政治」の対立は解消される。「芸術のための芸術 (arte per l'arte)」の時代、悪名高い「象牙の塔 (Torre d'avorio)」に芸術家が閉じこもるそれは、過去のものとなっている」のであり、ファシズム政治の事業は「二世代の芸術家すべてに靈感の素材を与える」ものである。<sup>(24)</sup>

ドットーリがファシズムを主題として直截に取り上げた中でも目立つのは、そのファシズムの創造者で「我らの時代のもっとも偉大で完璧な表現である一人物」としての、ムッソリーニその人を描いたものである。最も早いものとしては一九二八年に描かれた彼の肖像画があるが、そこでのムッソリーニは、ファシストのユニフォームである黒シャツではなく背広を着ているし、別に制作されている軍服姿の国王ヴィットリオ・エマヌエーレ三世の肖像画と対になるものとして制作されている。ドットーリにおけるムッソリーニへの期待感がより表われるのは、一九三〇年代以降の〈マリオ・カルリの航空肖像 (ムッソリーニの—イタリア人〉

【図5】のような作品に見出される。画面の中心からやや右寄りの位置に、黒シヤツに身を固めた友人のカルリが立っている。画面の右下には詩文の紙片が広がるとともに、ドットーリの作品中で「上昇する力」としてしばしば出現する三角錐が何本も突き出て、そこから飛行機が画面の左上に向かい飛び立っている。そして画面の頂点において、空に浮かび上がり画面全体を支配しているのは、ムッソリーニの表情である。まさにこの作品全体の画面は、ファシズム・飛行機・未来派をいわば「三位一体」の関係として構成したものとなっている。

新しい国家の唯一の「建設者」としてのムッソリーニの姿は、六枚が一对のものとして構想され、一九三五年の第二回ローマ・クアドリエンナーレにおいて国民ファシスト党により二二〇〇リラで購入された《ファシスト革命の多翼画》【図6】にも見いだされる。<sup>(26)</sup> 下段に「戦争」「若さ」「革命」、中段に「海と空の防衛」「農業」と題されたパネルが配された上で、このピラミッドの頂点に「統帥」の肖像が置かれることで、「ファシスト革命」の精神と業績のすべてを黒シヤツのムッソリーニが見守っていることが示されている。

## 五 一九三三年のミラノ・トリエンナーレへの批評

こうして、ファシズム政権の到来を政治と芸術の調和の好機として素朴に歓迎したドットーリは、未来派が「ファシストの芸術」であることを目指すうえで、それにふさわしからぬと見なされるイタリア国内の芸術諸潮流を、たびたび論争の対象にした。たとえば、「画家、建築家、装飾芸術」と題した一文では、ジュ

ゼッペ・テッラーニ(Giuseppe Terragni, 一九〇四—一九四二)らを中心とする、一九二六年に成立した「七人グループ(Gruppo Sette)」を嚆矢とする、「合理主義(Razionalismo)」を標榜した建築家たちを取り上げている。<sup>(27)</sup> ドットーリは合理主義建築について、建築の近代化の必要性を明らかにしたことで、「それはイタリアにもたらされた偉大な善」であったと認める。しかし彼によれば、合理主義建築のメリットは、第一次世界大戦で戦没したアントニオ・サンテリア(Antonio Sant'Elia, 一八八八—一九一六)の未来派建築が再認識される以前の話であって、「若きイタリアの建築家の勇気と天分のおかげで、我々はそれらから脱している」。<sup>(28)</sup>

より本格的な論敵として言及されるのは、ノヴェチェント派である。ファシスト党機関紙『ポポロ・デイターリア』の美術欄を担当していた女性批評家マルゲリータ・サルファッティ(Margherita Sarfatti, 一八八三—一九六一)の発案により誕生し、かつて未来派と接触を持っていたマリオ・シローニ(Mario Sironi, 一八八五—一九六二)やアキッレ・フーニ(Achille Funi, 一八九〇—一九七二)らをも糾合したこのグループは、一九三三年のミラノのペーザロ画廊において開かれた最初の展覧会にムッソリーニの出席を実現させるなど、未来派の側から見て「ファシスト芸術」の座を争う競合者グループの一つと目されていた。<sup>(29)</sup> そうした彼らに対するドットーリのポジションは、一九三三年に行われた第五回ミラノ・トリエンナーレについての文章に典型的である。

この一九三三年のトリエンナーレの大きな特質は、展覧会に合わせて建設されたパラッツォ・デッラルテ(Palazzo dell'Arte)の部屋の中に、同展の運営委員でもあったシローニの発案により、多くの招待画家によるエフェメラルな壁画装



飾が多数設置されたことである。未来派からは、プランポリーニとフォルトゥナート・デペロ (Fortunato Depero, 一八九二—一九六〇) がこれに参加した。シローニはすでに一九三三年の初頭から「芸術のための芸術」を超越した「ファシスト芸術」を実現する媒体として、壁画の可能性について言及を開始しており、実際トリエンナーレ後の一九三三年二月に、フーニ、カッラ、マッシモ・カンピーリ (Massimo Campigli, 一八九五—一九七二) と共同で「壁画宣言」を発表している。<sup>(30)</sup>「主題(共産主義的着想)を通じてではなく、環境の提示を通じて、様式を通じて、人民の精神に新たな刻印を刻むこと」を強調することで、同時代に展開されていたメキシコの壁画運動<sup>(31)</sup>のような政治的左派とのつながりを強く有した外国の芸術運動との差異を明白にさせつつも、「絵画の教育的機能」の回復など、単なるイーゼル絵画を超えたものの探求を訴えていた。

ドットーリは、壁画というシローニの発想自体に対しては否定的ではない。展覧会への批評において、彼は「息の長い絵画」、すなわち建築と一体になった壁画という試みを、一つの可能性を示したものと評価している。しかし一方で彼は、シローニによって示された同時代絵画の方向性そのものは正しいと認めつつも、ノヴェチェント派を中心とする非未来派潮流の作品群は、むしろそうした試みとしてふさわしくない理由を述べている。たとえば、シローニがトリエンナーレで披露した《労働、または仕事と日々》<sup>【図8】</sup>は、一〇メートル四方におよぶ巨大さや様々なアレゴリーの擬人像の存在感によって、すでに現存しないにもかかわらずこの時期の画家の代表的な作品として今なお記憶されている作品であるが、ドットーリはその色彩や人物表現について「現実と幻影の間の北方的陰鬱さ」が重苦しいとした上で、シローニが「ファシスト芸術」をつくると豪語

しながらそれがまったく実現できていないとする。

「ファシスト芸術」とはこうしたものだ、とシローニは叫ぶ。しかしファシズムとはイタリア性、まったく壮健で、美しく、しばしば陽気かつ常にオプティミスティックな人種の表現であるとともに、温かく、色彩にあふれ、若く、偉大な過去にも関わらずすでに近代性の大胆さのすべてを表現し総合する、<sup>(32)</sup>将来の義務を持った大地の表現なのである。

未来派の「航空絵画宣言」においては、「航空絵画」の重要な先駆の一つとして、オステリアに建設された水上飛行場のために描かれたドットーリの装飾壁画が挙げられている<sup>【図7】</sup>。第二次世界大戦による破壊のため現在では下絵と写真しか残されていないこの作品は、飛行場のホールという空間を、抽象化された飛行機の図案と色彩のリズムとで軽快に彩ったものであるが、こうした彼の画面の構成は、堅牢な画面に「労働」や「学芸」といった理念の擬人像を配置している。シローニの壁画作品のそれと大きく異なっている。

トリエンナーレの壁画作品には「イタリア」を題名にとった作品が数多く存在した。フーニの《イタリアの運動競技》、カッラの《ローマ的イタリア》、デリッコの《イタリア文化》、その弟アルベルト・サヴィーニオ (Alberto Savinio, 一八九一—一九五二) の《イタリア領アフリカ》<sup>(33)</sup>などがそれにあたるが、未来派的観点からすれば、古典主義への振幅を見せるこうした作品群はまったく「イタリア」的ではない。シローニに近いと考えられる人物による作品へのドットーリの判定は、ここでさらに厳しさを増す。カッラは「堅牢すぎるマザッチョもどき

(masaccioegine più del solido)」「サヴィーニオは「編みず状のバロック的暗闇」と揶揄される。彼らに比べれば、デリキリコ作品はまだしもよいが、結局彼の描くものは「我々の生活の多くの美と偉大な事物を笑いものにするように思われる」。結局、ノヴェチェント派には、未来派が主張するような色彩性やダイナミズムの感覚を帯びた「近代」を描くための要素がなく、「こういうもの」〔壁画〕を描く技術が全く欠けている」と結論づけられる。

さらにドットーリにとっては、壁画のような「社会的芸術」には、「主題」の直截的選択こそ必須である。「壁画宣言」の署名者の一人であるカツラが、直截的な政治的テーマの選択はむしろ避けるべきでないかとした一文を発表すると、ドットーリはかつての未来派画家が「今日のイタリア人とファシストの生活を挑発している」とまで断罪する。すなわち、ファシストの建築物に描く壁画のテーマとしてカツラが選ぶのは、「スザンナの水浴」「サビニ女の略奪」「カルタ遊びをする人々」といった古くさい主題に過ぎず、これが「現代」の生活にはまったく即さないものである<sup>(34)</sup>というのである。

トリエンナーレが閉会を迎える間際、『フトウリズム』一〇月六日号のドットーリの記事「さらばノヴェチェント派！」は、同展覧会における未来派の成果とともに、自身の運動がいかにノヴェチェント派の勢力と戦ったかを誇示していた。

我々未来派はノヴェチェント主義に対しその誕生から戦った。芸術作品の統一、有機性 (organicità) の名において彼らの断片主義と戦った。美と変容の名において彼らの歪曲と醜への意志と戦った。主題の追求の名において彼

らの無関心 (画家にとっては一個のタマネギが、自動車と同様な重要性を持つとノヴェチェント派は言う) と戦い、イタリア性と伝統の名において——なぜならこの二つの事項は、美、天分、色彩、光、熱、創造的大胆さを示すものだからである——北方的趣味および、泥だらけで、タールじみ陰鬱な「色彩」の、ノヴェチェント派的輸入品と戦った。<sup>(35)</sup>

ただし、この時のノヴェチェント派は未来派とは別の方面から、より大きい規模での攻撃を受けていた。ファシスト党の元書記長で、近代芸術に対する猛烈な反対者であったロベルト・ファリナッチ (Roberto Farinacci, 一八九二—一九四五) が、自身の運営する『レジメ・ファシスタ (Regime Fascista) / ファシズム政権』紙を通じて、サルファッティやシローニにおける「非イタリア性」「非ファシズム性」に対し非難を加えていたのである。シローニが「もう十分だ！」と題する一文で、展覧会が「イタリア性とファシズム」の感覚を持ったものであると反論したことはよく知られている。<sup>(36)</sup>シローニの方はその後も、ミラノ裁判所の壁画の制作など、ファシズム政権下における大規模なプロジェクトに参画する有力な芸術家であり続けたが、サルファッティは美術界への影響力を後退させ、運動としてのノヴェチェント派は一九三五年ごろには完全に解体状態となる。

田之倉稔はシローニの芸術を論じる中で、こうしたファリナッチらの動向に対し、「国家権力を武器にした一種の恫喝」「批判といった言語行為であるより、検閲の思想の表明」と端的に評しているが、こうした動向についてドットーリがあまり考察を巡らせた形跡はない。<sup>(37)</sup>同じ論考の中で彼は、ノヴェチェント派への攻撃の波が高まっているのを歓迎しつつ、それと一緒に「打倒未来派」という声が

聞かしているのはどうしたことかと漏らしているが、政治的右派の側から展開されたノヴェチェント派への非難は、一九三〇年代後半には未来派にも転じられることになった。一九三八年から三九年にかけては政治的右派と未来派の間で「近代芸術」を排斥すべきか否かについての論争が行われ、結果としてドットーリが編集メンバーであった『フトウリズモ』を前身とする未来派の『アルテクラツィア』誌は廃刊処分となるのだが、ここでは詳述する余裕がない。

## 六 壁画《古き母の光》

しかし、エチオピア戦争以降に進展した政治的統制の更なる強化に対する、未来派の側の反応は、一九三七年にペルージャ外国人大学の大講堂に描かれ、ファシズムを主題にしたドットーリのうちでも数少ない現存する公共壁画作品である《古き母の光》<sup>【図8】</sup>にも読み取ることができ。

この作品の「古き母」とは、古代ローマの詩人ウエルギリウスの代表作である『アエネーイス』の「Antiquam exquirite matrem」、すなわち「古き母を探し求めよ(イタリア語では Cercate l'antica madre)」という大学の標語から採られている。『アエネーイス』は、母国トロイアの滅亡から逃れた王子アエネーアス(ギリシャ語ではアイネイアス)が、様々な諸邦を放浪した末にイタリアに辿り着き、周辺部族を服属させローマの基礎を築くという叙事詩であるが、全二巻からなるこの物語の第三巻において、アエネーアスはデロス島のアポロンの神殿で「古き母を探し求めよ」という神託を受け、後にこの「古き母」とは新たな「祖

国」ローマであることが明らかとなる。<sup>(38)</sup>

《古き母の光》の画面左上部は、モノクロームで描かれている。ドットーリのカタログ・レゾネの解説によれば、槍と盾で武装する兵士を後ろにして船橋に立つのはアエネーアスである。また、その下部には牛を使って農耕を行う人物が見えるが、これはアエネーアスと同じく伝説上のローマの建国者であるロムルスとされる。つまり、モノクロームの部分は「伝説上の出来事」を表している。

これに対し画面右上部には、帝政ローマの大建造物であるコロセウムと、ルネサンス期に現在の形となったカトリックの総本山であるサン・ピエトロ、そしてファシズムのシンボルであるファツショが、映画のスーパーインポーズのように重ねられた形で現れ、この三つの頂点からは光の帯が様々に飛びだしている。つまりこの部分は、「皇帝のローマ」「教皇のローマ」そして「ファシズムのローマ」という、長い歴史を持つ「世界の首都」ローマの古代・中世・現代の三つの偉大な段階を凝縮している。<sup>(39)</sup>

さらに、コロセウムから延びている水道橋は、画面中段には緑の畑と湖を超え、画面前段においてブロックを積み上げている労働者のところまで届いているが、いちばん右で石を持ち上げている労働者の顔は、まさしくムッソリーニその人のものであり、新しい国家の指導者でありつつ人民の一人としてその建設に参加する、新しい政治家としての彼のイメージを強調するものである。彼らに流れる水道橋の水源は、おそらくアエネーアスが渡って来たエーゲ海、ロムルスが畑を耕すかたわらの川(テューヴェレ川であろう)に由来するもので、まさしくローマの脈々たる「文明の流れ」を強調している。

この壁画が描かれた一九三七年九月、ローマでは一九三三年の第二回「ファシ

スト革命展」が開催された。五年前の一九三三年に行われ、ドットーリも参加した第一回展と異なり、この第二回展では未来派や合理主義建築グループといったモダニズム的芸術潮流の参加は大幅に退けられ、古典主義的な「ローマ性」とファシストの偉大さのつながりが標榜されていた。これは、「文明と野蛮の戦争」という大義名分が強調された一九三六年のエチオピア征服戦争、またそれに伴う国内外の緊張した状況を反映していた。

ドットーリはこの壁画において、自身の得意とした風景や空間の抽象化表現を大きい画面に用いつつ、シローニらが活用した理念の擬人的アレゴリーではなく、明快な画面、具体的なシンボル、アエネーアスとロムルス、ムツソリーニにいたる神話的英雄を展開することで、さまざまな時間軸を包含しつつも静的ではない、いわば「総合」された「ローマ」を描きたそうとしていたと考えられる。しかし古代のアエネーアスと異なり、現代の英雄として描かれたムツソリーニの神話は、一九四三年のファシズム政権の崩壊とともに消え去る運命にあった。第二次世界大戦後、《古き母の光》は、ファッショとムツソリーニの部分がドットーリ自身の手によって修正されて現在に至っている【図9】。

## おわりに

晩年のドットーリは、ファシズム政権への自分の参画について「私は他の何百万ものイタリア人のようにファシズムへ参加し、それを信じたのだ」とわざわざ述べるにとどまった<sup>(40)</sup>。職人としてキャリアを開始し、未来派に参加する中か

らヴェネツィア・ビエンナーレなどの常連出展者になった彼は、「航空絵画」をはじめとする未来派独自のジャンルを切り開くとともに、自分の出自や後続の未来派芸術家たちから公共芸術への意識を高く持っていた。しかし、常にアヴァンギャルド芸術の追求を妨げる生活の困窮に悩んだ若き日の彼は、芸術運動の条件が改善される可能性を求めらる中で、第一次世界大戦後に台頭したファシズム政権へ素朴な期待をかけ、それをファシズム政権の没落まで持ち続けた。彼にとつては、ファシズム政権は芸術家に創造の機会と可能性を与える存在であり、その出現は救済という意味合いすら帯びていたことが推測できる。もちろん、当時の未来派における表現の論理の内実にはファシズム政権との関係ですべては割り切れるわけではなく、政権と芸術運動が単純に蜜月関係にあったとは言いかねる実態も存在しているものの、未来派の側に見られた積極的なファシズム政権と自己を同一化しようとする傾向が生まれる論理は、彼のケースから確実に読み取ることができらるだろう。

## 注

(1) ドットーリの主要なモノグラフ、および展覧会カタログとしては、Guido

Ballo, *Gerardo Dottori*, Roma: Editalia, 1970; Massimo Duranti (a

cura di), *Gerardo Dottori: Opere 1898-1977*, Cat., Perugia: Fabrizio

Fabrizi, 1997, Massimo Duranti (a cura di), *Gerardo Dottori: catalogo*

*ragionato generale*, 2 vol. Perugia: Fabrizio Fabrizi, 2006 を参照。

- (2) ハの雑誌のプリントを二冊に収め、解説論文をくけたものとして Massimo Duranti e Antonella Pesola (a cura di), *Griffa! una rivista futurista del 1920*, Roma: Gangemi, 2010 年出版のモノです。
- (3) Ibid., p. 18.
- (4) Ibid., p. 20.
- (5) Tiziana Migliore e Beatrice Buscaroli (a cura di), *Macchine di visione: futuristi in Biennale*, Venezia: Marsilio, 2009.
- (6) 匿名の著者の匿名の展覧会「L'impero」: un quotidiano 《reazionario-futurista》 degli anni venti, Roma: Bonacci, 1981 年出版。
- (7) Dino Alferi e Luigi Freddi, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, cat., 1933 (ris. da IGIS di Milano, 1982).
- (8) Gerardo Dottori, “La mia pittura futurista umbra”, in Luciano Caruso (a cura di), *Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, Firenze: SPES, 1980, n. 314.
- (9) Gerardo Dottori, “Dall'Impressionismo al futurismo”, n.1, 15 feb. 1920, in Duranti e Pesola (a cura di), p.32.
- (10) Gerardo Dottori, “Futurismo è sorpassato!”, n.9, 18 lug.1920, Ibid., p.71.
- (11) “Velocizzatore Futurista”, *Futurismo*, n.18, 8 gen. 1933, p.2.
- (12) F. T. Marinetti, (et. al.), “Aeropittura futurista”, in Caruso (a cura di), op.cit., n.401, pp.5-10.
- (13) Gerardo Dottori, “La mia pittura futurista umbra”, in Caruso (a cura di), op.cit., n.314.
- (14) Gerardo Dottori, “Valori pittorici”, *Griffa!*, n.2, 29 feb. 1920, in Duranti e Pesola (a cura di), p.36.
- (15) g. d. (Gerardo Dottori), “Aeropittura: manifesto futurista”, *Futurismo*, n.58, 12 nov. 1933, p.4.
- (16) *3 Quadriennale d'Arte Nazionale*, cat., 1939, pp.184-187.
- (17) Domenico Cialfi e Antonella Pesola (a cura di), *Umbria Futurista, 1912-1944: Personalità, gruppi, scritti creativi, riviste, carteggi e testimonianze dell'avanguardia storica italiana: Architetture: concorsi, progetti e realizzazioni*, Arvone (Terni): Thyrrus, 2009.
- (18) Massimo Duranti (a cura di), *Alessandro Bruschetti: futurismo aeropittorico e purilunetria, opere 1928-1979*, Roma: Gangemi, 2009.
- (19) Gerardo Dottori, “L'arte e i giovani”, *Futurimo*, n.34, 30 apr. 1933, p.2.
- (20) Gerardo Dottori, “Pittura pura ed applicata”, Ibid., n.32, 16 apr. 1933, p.2.
- (21) Gerardo Dottori, “Ancora concorsi a vuoto”, Ibid., n.63, 15 mar. 1934, p.2.
- (22) A. G. Bragaglia, “Gerardo Dottori”, *Futurismo*, n.56, 15 ott. 1933, p.6.
- (23) Tat'Pal (Tato e Giacomo Balla), “Arte futurista valorizzazione fascismo modernizzazione gioventù”, in Luciano Caruso (a cura di), *Proclami, Manifesti e Documenti Teorici del Futurismo, 1909-1944*, Firenze:

- SPES, 1980, vol.2, n.167. 雑誌だけでなく、ユリイカの形態でも発せられた  
この一文は、決まった名前でも呼ばれておらず、Giovanni Lista (a cura di),  
*Giacomo Balla: scritti futuristi*, Milano: Abscondita, 2010, p.50 にて  
“Manifesto del creatore italiano” という題名で掲載されている。
- (24) Gerardo Dottori, “Arte e politica”, *Futurismo*, n. 18, 8 gen. 1933, p.2.
- (25) Gerardo Dottori, “Bilancio dell’arte anno XII”; *Ibid.*, n.63, 15 mar. 1934,  
p.9.
- (26) Gino Agnese (et.al), *I Futuristi e le Quadriennali*, Milano: Electa, 2008,  
pp.86-89. 第一次世界大戦後にこの作品がローマ近現代美術館に移管さ  
れた際、「革命」のパネルに破損が発見されるが、原因は不明とされてい  
る。
- (27) 合理主義建築については、鶴沢隆監修『シエゼン・テラーニ』(INAX  
出版、一九九九年)、北川佳子『イタリア合理主義 ファシズム／アンチ  
ファシズムの思想・人・運動』(鹿島出版会、二〇〇九年)を参照。
- (28) Gerardo Dottori, “Architetti pittori, arte decorativa”, *Futurismo*, n.24,  
19 feb. 1933, p.5
- (29) ノヴェチエント派のゴッツォ・Rossanna Bossaglia, *Il Novecento Italiano*,  
Milano, Charta:1979; Emily Braun, *Mario Sironi and italian  
modernism: art and politics under fascism*, Cambridge: Cambridge  
University Press, 2000 を参照。また、田之倉倉繪『ファシストを演じた人  
びと』(青土社、一九九〇年)一四二―一八五頁「メラニコリーの画家」  
も見よ。
- (30) Mario Sironi, “Pittura murale”; in Ettore Camesasca (a cura di), *Mario  
Sironi: scritti editi e inediti*, Milano: Feltrinelli, 1980, pp.111-115;  
Massimo Campigli, Carlo Carrà, Achille Funi e Mario Sironi,  
“Manifesto della pittura murale”; *Ibid.*, pp.155-157; Mario De Micheli,  
“Sironi e la decorazione murale”; in Mario Penelope (a cura di), *Sironi:  
opere 1902-1960*, ex cat., Milano-Roma: Mondadori-De Luca, 1985,  
pp.26-39.
- (31) 加藤薫『メキシコ壁画運動 リベラ、オロスコ、シケイロス』(平凡社  
一九八八年)、同『ライエゴ・リベラの生涯と芸術』(岩波書店、二〇一  
一年)。またヨーロッパでは、「人民戦線」に賛同したフランスのフェル  
ナン・レジェの事例も知られる。村田宏『力の伝達』(赤い三〇年代  
の絵画と政治)、『トランスアトランティック・モダン』(みすず書房、二  
〇〇二年)第六章、一三〇―一六一頁。
- (32) Gerardo Dottori, “La Triennale”, *Futurismo*, n.42, 25 giu. 1933, pp.1, 6.
- (33) *5 Triennale di Milano, cat.*, 1933. (Milano: 1933).
- (34) Gerardo Dottori, “Carrà e l’arte sociale”, in *Futurismo*, n.47-48, 6 ago.  
1933, p.1.
- (35) Gerardo Dottori, “Addio ‘900’!”, *Ibid.*, n.56, 15 ott. 1933, p.1.
- (36) Mario Sironi, “Basta!”, in Camesasca (a cura di), op.cit., pp.142-148.
- (37) 田之倉前掲書、一七九頁。
- (38) ウェルギリウス『アエネーイス』(泉井久之助訳、岩波文庫、一九七六年)  
上巻、一五〇頁上巻、一五〇頁では、「古き女の母やがせ」と翻訳されて

いる。なお、この翻訳の解題には、ファシズム期にマントヴァのヴィルジリオ（＝ウエルギリウス）公園にこの古代詩人の彫像が建てられた際、その容貌にはムッソリーニのものが使われたという余談が紹介されている。下巻、三二六頁。

(39) 藤澤房俊『第三のローマ イタリア統一からファシズムまで』（新書館、二〇〇一年）。

(40) Ballo, *op.cit.*, p.65.

(千葉大学大学院社会文化科学研究科博士後期課程)