

【翻訳】

アルトゥーロ・マルティニーニ著 「ミケランジェロのトリック」の「三次元」と「新次元」

Arturo Martini, 'Le tre dimensioni' e 'La nuova dimensione' in "Il trucco di Michelangelo"

森 佳三*

MORI Keizo

要旨 イタリアの彫刻家アルトゥーロ・マルティニーニが、死の前年の一九四六年に口述筆記によって残した自身の造形理念は、その二年後に「ミケランジェロのトリック」という題名で公表された。ここに訳出したのは、この「ミケランジェロのトリック」を構成する四章のうち「三次元」と「新次元」の二章である。まず、「三次元」の章で、コンスタンティン・ブランクーシの彫刻の単純化は、彫像への最大の侮辱であり、またメダルド・ロツンが実現を企てた「アトモスフィア」は、暗示に留まったと批判されるが、後者の言葉には、彫像と彫刻の間に区分を付けたものがあると評価される。続いて、「新次元」の章において、マルティニーニは、自身が探求しているのは、ブランクーシやロツンとは異なり、「空虚」に受け入れられた「物体」である彫像が、そこで消えることで生み出す「空間」を有する彫刻であることを明らかにする。

「三次元」

私は、思想を初めて集録した著作を出版した時、書くことの煩わしさを捨てたいと望んでいましたが、いくつかの解釈から続けるべきであることを了解しました。というのは、あれらの私の言葉は、彫刻の発展に光明よりも損害をもたらすかもしれないからです。

「盲人の芸術」の章は、たとえ幾ばくかの純真さがそれを暫定的に案出したのだとしても、ひとつの結論ではありませんでした。触觉は、その他の全感覚の視る能力の支援を受けたところで、石に単純化しても、物体を、すなわち三次元の中に留まって彫刻の問題をやはり未解決のままにしている彫像を、これからもずっともたらずでしょう。

この到着点の無益を証明するには、盲人のこうした芸術の中で最

* 社会文化科学研究科修了生

も有名な代表者であるブランクーシの柱を思い出すだけで十分でしょう。たとえあの単純化が、ある人には到達のきわみで、彫刻の問題の解決にさえみえたかもしれないとしても、それに対して私は、彫像への最大の侮辱であると思います。というのは、それは三次元のこの手仕事から、大変な誇りであった唯一の能力、すなわち技巧を奪うことのみを達成してしまっただけからです。

芸術においては、あらゆる簡素さは無力です。

芸術作品が、誕生の段階から創造の段階に移行することを他の章で述べました¹⁾。各芸術につき例を挙げる事ができるのでしようが、誕生の二次元から三次元を獲得する絵画の例だけで十分でしょう。その三次元は、音楽においてはメロディーからハーモニーが起こったように、単純な図像学の事柄から、発展力のすべてを用いて完全な芸術になることを絵画に可能にしました。

彫像と石は、巧みにつくり上げられていても、誕生の三次元に閉じ込められ、いつまでも物体のままです。

物体とはつまり、明確な輪郭、空間の中で切り抜かれたシルエツトをもつあらゆるものです。すなわち、画家が人物像を切り抜き木切りに貼り付け、その人物像からすつかりアトモスフィアを取り去ってしまったえば生命感がなくなるのと同じです。

実際、彫像は、自らの神秘的な感じを発散していると言われていいますが、その感じは、物知りが三番目の段階と呼び、もはや使われないあらゆる物体でも死の前でも見つけられうるあの形而上学に属します。

メダルド・ロツソは、私より以前に彫像のこの不可能性を警告し

て、作品から輪郭を薄くはがすことによつて、それに周囲のアトモスフィアを与えることを試みましたが、彼もまた、すべての未完成の作品にある偽りの暗示を超えられませんでした。彼より以前には、同様の何かが、ミケランジェロに《奴隷像》で起こりました。

もし、メダルド・ロツソに偉大さを見出したいのなら、彼の彫刻の代わりに、滑稽な見かけの背後に、預言者的な効力を含んだフレーズを思い出すだけで十分でしょう。彼は「置き物」という語で彫像を定義した時、意識することなく、物質と精神の間のような、彫像と彫刻の本質の間に重大な区分の印を付けました。

教会を脅かしたほどのあの破壊の幻視の中で感じて、神のお告げを忠実に受け取った聖フランチェスコと同じことが彼に起こりました。彫像が彫刻の本質であるはずがないように、聖堂は信仰ではありません。しかし、今日、彫刻家は創造者ではなく、希望を取り戻すことができず、聖像の前かあるいは教会の中の他では祈ることができない信者にすぎません。彫刻は、注文主にとつても芸術家にとつても、楽しませ、人間的な野心の罪を赦す告解の快適さの役割を果たしています。言いたいのは、彫刻は、誤つて感性と見なされている一切のあのさもしさに取り付かれた人々に、今日、奉仕しているということなのです。

完璧に達している芸術にとつては、たいした価値のないいかなる主題や様式でも、芸術作品になることができます。彫像においては、そのようなことはなく、そこでは、美、感情、感性、制作の魔術は、幻覚のままであることしかできないでしょうし、美しい物体は、完全な芸術、すなわち彫刻に決して達しうることはないでしょう。

いかなる芸術のフォルムでも、創造的な固有の本質から外れて具体化されるならば、価値ある作品になれず、同様にあらゆる機械的な事柄は結実しないと言われています。全芸術のうちで彫刻のみが、型を経て作品になることができます。型からつくられたことが、議論するまでもなく明白であるエルコロノの古代ローマの肖像は、あり余るほどの証明をもたらします。そして、他の例も提示できるでしょう。

ありそうなモデルについて言えば、ヴィンケルマン³自らが、コーカサス山脈のジョージア人とカバルド人において、「完全な」人間の典型例を指摘していました。

あまり手間をかけたくない人には、今日、度重なる表示を見せる映画があります。《瀕死のガリア人》と同じポーズをとった（ターザン役の）ワイズミュラーの型は、同様の称賛を博することができるとでしょう。

その間違いは、特徴を固定しようとするために、彫像からものものしいポーズと大げさな姿勢が追放されたので、現在ではより明白になりました。

生者に関しても死者に関しても、少し触れることと部分的変更を読み取ること、彫刻作品として通用させられる型の技術の実行されているのが数限りなく認められます。私は、フランスで、古典古代の彫像でさえも模刻されているのを見ました。新しさは、ひとつの新しいポーズの探求にすべて由来するのですから、誰かが腕を曲げるか下げるかでこと足り、彫像はつくられ、新しくなったのです。もし、カノーヴァがあれほど仕事をしたことを私たちが知らな

いとしたり、誰に彼の作品は役立てられるのでしょうか？古代ギリシア人の型をつくり、それらを修正するだけでこと足りていたのです。

いかなる古代の作品も、型を経て、現代人に役立ちうることを、誰も否定できないでしょう。マイヨールが、パルテノン⁵のティンパラムの最上部の二体の人物像を「模倣」した後で、セザンヌ記念碑⁶でしたように、古代の作品の外見を変えることで十分なのでしょう。

「新次元」

私は、無から始まると言いません。というのは、あらゆる宿命は現われるために、あらゆる被造物は生まれるために、空間であり、時間であり、神である、自らの子宮を獲得した後で発芽し成長する種子が必要であったのですから。

同様に、彫刻家は、ひとつの空間内で自身の閃きを放棄すること、普遍という完全な子宮をつくるべきでしょう。

人間もまた自然であるのですから、彫刻家は、自然の何かに関わらざるを得ないでしょう。しかしながら、彫刻は、芸術の中で最も希薄で、最も抽象的であるべきでしょう。

今日まで、フォルムは、実証的な固体のヴォリューム内で形成されてきました。しかし、私は、真のフォルムは観念的な子宮だと思えます。それは、言葉の問題のようにみえるかもしれませんが、実質的にそうなのです。

人間の種子をはじめとして、あらゆる種子は、ある種の成長の可

能性と、それ自体の周りに、ある種の潜在的な空間をもちます。彫刻は、この空間を表すことができるべきでしょう。

私は、モデルと芸術作品の間の関係は、一たとえて言うなら―蒔かれたぶどうの実、あるいは小麦の粒の潜在的な成長で考察すれば、それらと、それらから収穫した房、あるいは穂との間に流れる関係に似ているべきだと思います。

「フォルム」とは、息子であるのか、あるいは母の子宮であるのかを、自問したことがあり、そして自問しています。私は、それが後者であると思います。さらにうまく説明すべきことがありますが、とりあえずは、それらのことを注意深く掘り下げて提示します。

私は、永遠にイメージを放棄するのではなく、新たな光の中でイメージを奪回し、最終的に習慣と常套句の古臭さからイメージを取り出すために制作していると説明します。

一切の芸術が、無、すなわち完全な空虚を通過したように、―詩はひとつの語、絵画はひとつの色調、音楽はひとつの音符で、無から最大限に明確化、単純化して生じたのですから―彫刻は、一点、印、ひっかき傷に至るまで―同じ道を辿り、彫刻の方でも無から再浮上すべきです。衰退した主題を、新たなヴィジョンで取り戻すことを可能にするのに必要な清めの沐浴です。

なぜ、彫刻は、地獄の季節をもったほうがよいのでしょうか？ 私は、物体を破壊し、彫像の代表作を―あらゆるパノプティコンのような―美術館の賞賛にゆだねているので、自分に求められるであろうとおりに、当座の代表作で埋め合わせることができません。

私は、ヴォルタのように電池を提供します。この私の電池も、基本的にほとんど取るに足らない外観をもつことができます。おそらく、その電池が成果をもたらすためには、いくらかの世紀を必要とするでしょう。ヴォルタから電球、あるいは電話機を求めるのは、ばかげたことでしょう。私は、「電池」が少し前に述べた無におけるあの沐浴だと思い描いています。

私は、習慣的なイメージを捨てて、即興的につくる天才に常に心地よい馬鹿げた抽象化に達することのない、常識的配慮を十分に保っています。

私は、彫刻のためにその構築的な次元を探し求めることに尽くしているのです。どんな幾何学者でも、気取った態度で提供するために引き出しにしまっているであろう、あの「第四次元」を受け入れないように十分に気を付けています。私は、発芽の段階の第四次元を信じています。その次元は、母の子宮内部にある種子が、自らを消し去ることによって第三の被造物に生氣を与えるのと同様の方法で、物体の生み出す力として示されるでしょう。

一切は、発見のある毎に進展します。今日、古代に告げられたとおり、空虚は充満であることが知られています。ですから私は、彫刻の本当のヴォリュームは、空虚に表現されようとする物体を、共感によって受け入れるそれには他ならないと思います。彫刻はもはや、彫像という自慰的な固体の現象ではなくなるでしょうが、今後、物体は、空間を、すなわち空間の神秘をもつ最終的なフォルムを生み出すために消える種子の役割を果たすでしょう。

たとえ四次元でなくても、他の芸術が新しい生命力を見つけた、望むのであれば、ゲーテの「母の真理」の一あの浄化の「空虚」に最後に到達するでしょう。単にそのようなわけで、物体の世界は、精神の世界内で再び現れるために、終焉を迎えるでしょう。

訳者解題

アルトゥーロ・マルティニー Arturo Martini (一八八九—一九四七年) は、両大戦間期および第二次世界大戦間期のイタリアにおいて、最も活躍した彫刻家のひとりである。そのマルティニーは、死の前年の一九四六年に、自身の造形理念を著作家のアントニオ・ピンゲッリ Antonio Pinghelli に語った。この内容は、ピンゲッリによって書き留められ、一九四八年に『リッルストゥラツツイオーネ・イタリアーナ』*L' Illustrazione Italiana* 紙上に、「ミケランジェロのトリック」*Il trucco di Michelangelo* と題され、公表された。ここに訳出したのは、この「ミケランジェロのトリック」を構成する四章のうち「三次元」と「新次元」の二章である。⁸⁾

晩年のマルティニーは、この「ミケランジェロのトリック」の他にも自らの造形理念を口述筆記によって残した。一九四四年七月から翌年一月にかけて、出版社の編集者ジノ・スカルパ Gino Scarpa によって記録されたマルティニーの談義は、それを補足するためにこの彫刻家の作成したテキストとともに、『アルトゥーロ・マルティニーとの対談』(*Colloqui con Arturo Martini* 一九六八年刊行)と、『彫刻に関する対談：一九四四—一九四五』(*Colloqui sulla scultura: 1944-1945* 一九九七年刊行。以下、『対談』と略記)に収録

され公開された。

さらに、マルティニーは、一九四五年五月に『彫刻、死語』*Scultura lingua morta* と題した著作を五十部限定で自費出版した。この著作の出版直後の反響は、このように記録されている。

一九四五年にヴェネツィアで、アルトゥーロ・マルティニーの小冊子が出版された。それは、『彫刻、死語』という黙示録的な書名を付けていた。反応は不足しなかった。単に啞然とした人。彫刻を擁護した人。ついには、その人なりにマルティニーの言い分を認めた人がいた。すなわち、「古い」彫刻、具象彫刻は終わり、「現代の」彫刻、非具象的な彫刻の時代が始まった、と。⁹⁾

マルティニーは、ことほど左様なセンセーションを起こしたといわれる『彫刻、死語』のみならず、この著作の再版に付け加えるための小冊子を執筆するとともに、ジャーナリストで作家のオリオ・ヴェルガーニ Orio Vergani とガルツァンティ Garzanti 出版社に自伝出版を約束した。しかし、この小冊子と自伝のための手書きの原稿約七〇枚は、マルティニー自身によって一九四六年七月上旬に燃やされ、失われてしまった。¹⁰⁾

とはいえ、「ミケランジェロのトリック」は、一九四六年七月二〇日から同月二六日の間に作成された筆録であるため、焼失した小冊子の内容を含んでいる可能性がある。実際、「三次元」の章の冒頭の一文は、この章が実質的に『彫刻、死語』の続編であることを示している。

その『彫刻、死語』の最終章「盲人の芸術」の冒頭で、マルティエーニは、次のように述べている。

約三〇年前、彫刻を「盲人の芸術」と名付けたのが誰か、自分であったかそれとも他の誰かであったのか、私は覚えていない。しかし、この名は今ではもう本に流布している。

私は、古代の作品のあらゆる共感と外被に疲れてふさがった視覚をようやく排除して、再生の約束を感じていた。触覚には視る能力があり、そして、それは私を原初の可能性の世界へと導くであろう、と思っていた。衰退している島から真新しい島に渡ることで、私の不安は、ずっと自分が探していたものを見つかるであろう。¹³

マルティエーニは、一九四五年五月に出版した『彫刻、死語』の執筆開始を、前年の三月と『対談』で述べている。¹⁴ また、マルティエーニが、カトリックの聖職者である友人のドン・ジョヴァンニ・ファッラーニ Don Giovanni Fallani に宛てた一九四五年七月五日付の書簡には、『彫刻、死語』について、「この小冊子を熟考してほしい。というのは、私は、この二年かけてこれを書き、そして深い神秘の奥底に触れたと信じているからです¹⁵」という記述がある。とすると、マルティエーニが、「盲人の芸術」の章において彫刻が「盲人の芸術」と名付けられたという「約三〇年前」は、一九一〇年代半ばであると推定される。くわえてマルティエーニは、この章で、「盲人の芸術」という名を付けたのが、自分も含めて誰であるかを明らかにしていないものの、コンスタンティン・ブランクーシ Constantin

Braunsi (一八七六—一九五七) は、一九一六年に制作した卵形の大理石の彫刻に、『盲人のための彫刻』Sculpture pour aveugles (一九一六)「図1」という題名を付けている。また、ブランクーシが同様の形状を表現した、一九二〇—二二年制作とされる石膏の彫刻と一九二五年制作の縞瑪瑙の彫刻も、同じ題名を有する。こうした事実から、『彫刻、死語』の「盲人の芸術」の章を執筆していたマルティエーニの念頭には、ブランクーシの作品があったものとみられる。

とはいえ、「三次元」の章においては、ブランクーシの代表作『無限柱』Colonne sans fin (一九三七)「図2」が、批判されている。しかもマルティエーニは、「盲人の芸術」の章で、触覚の働きの活用が彫刻の再生を可能にすると予見していた、と述べたにもかかわらず、「三次元」の章においては、触覚は、結局のところ、彫刻の問題を解決することなく、それが実現できるのは、「物体」として存在する彫像のみであるという見解を示している。また、この章には、「彫像と石は、巧みにつくり上げられていても、誕生の三次元に閉じ込められ、いつまでも物体のままです」という主張も記されている。ただし、この「石」の意味は、「三次元」の章においては詳述されていない。そこで、他の資料によって、この「石」の実体について確認する。

マルティエーニは、一九二〇年に、ミラノのギャラリー、通称「ダントネ通りの地下室」Gli Ipogei di via Dante において個展(以下「地下室の個展」と表記)を開催した。この個展には、七体の彫刻と一枚のレリーフが展示された。彫刻は、『娘の首』Testa di fanciulla (一九二〇)、『少女—娘の首』Ragazza - Testa di fanciulla

(一九二〇) [図3]、《星々》Le stelle (一九二〇) [図4]、《悲しむ娘》Fanciulla triste (一九二〇) [図5]、《我が母》Mia madre (一九二〇) [図6]、《オルレアン乙女》La Pulzella d'Orleans (一九二〇) [図7]、《絶望した聖母子》Maternità disperata (一九二〇) [図8]、レリーフは《恋人たち》Amanti(一九二〇) [図9]である。これらの作品のうち、《娘の首》は、マルティーニ自身が破壊したため現存せず、その写真さえもないが、その他の彫刻を見ると、何れも球、円柱、円錐を基盤とした形態で構成されていることに気付く。またレリーフの《恋人たち》にも、このような形態の存在が感じられる。それゆえ、これらの彫刻やレリーフからは、豊かな量の印象を強く受ける。

マルティーニは、「地下室の個展」を開催した一九二〇年に、重大な造形構想を着想したと『対談』で述べている。

石の着想は、一九二〇年に「コーモ湖畔の」ロヴェンナで得ました。

私は目をつくることを試みましたが、それに満足していませんでした。では、フォルムの最初の表情を思い起こしましょう。私は、頭部をつくっていました。つまり卵形のものをつくっていました。そしてこの卵形に、小さなくぼみを与えました。そのくぼみは、スピリチュアルな表情、すなわち哀愁を頭部に与えました。それは、ちょうど金だらいに槌つちで一撃を与えるようなもので、そうすると最初の表現、ちよつとした表情が生じるのです。石は彫像になり、その彫像はもう一度、砂利だらけの川床で転がることで、子宮内部で最初の産声を取り戻すは

ずだと、私は考えていました。¹⁶⁾

「地下室の個展」に展示されたが、マルティーニ自身によって破壊され失われた《娘の首》は、作者自身に「石」というあだ名を付けられていたことが知られている。その《娘の首》に、同個展の出品作の《少女―娘の首》は、似ていると伝わっている。¹⁷⁾ この《少女―娘の首》は石膏像であり、また現在確認されるマルティーニの一九二〇年制作の彫刻も、石像ではなく、石膏像、テラコッタ像、およびブロンズ像である。つまりこれらの彫刻は、いずれも塑像の原型からつくられたものである。この事實は、マルティーニが「石」の着想を得たのは、原型を粘土で制作していた時であったことを明らかにする。

したがって、「石は彫像になり、その彫像はもう一度、砂利だらけの川床で転がる」というプロセスは、実際には次のような制作であったと解釈される。すなわち、マルティーニは、川床を転がり丸くなった石を連想させる粘土のかたまりから、ほとんど作為を加えずに彫像をつくり、さらにもう一度、その彫像の表面から余分と感じた部分を、川床が石の角を削るように取り除いたのである。実際、川床で摩耗した石に見られるような丸みと、豊かな量のマッスの存在が、現在、形状を確認しうる「地下室の個展」展示作品の彫刻とレリーフに感じられ、とりわけ、「石」というあだ名の《娘の首》に似ていたといわれる《少女―娘の首》は、最もシンブルな形状をしている。したがって、マルティーニが着想したと言う「石」とは、川床が石を摩耗するイメージに重ねられるプロセスによって実現された、全体的に丸みと豊かな量をもつ彫像を意味すると解釈される。

このようにマルティーニは、自身と彫像の関係を「川床」と「石」に対応していると捉えていた。とはいえ、「三次元」の章における触覚の限界に関する説明に従えば、「石」に単純化された彫像においても、彫刻の問題は解決されていないということになる。そこで着目したいのが、「子宮内部で最初の産声を取り戻す」というプロセスである。

マルティーニは、「三次元」の章で、「石」に単純化されても「物体」として存在する彫像は、彫刻の問題を未解決のままにしているという認識を示しているが、「新次元」章においては、「物体」は、「空虚」な「子宮」に受け入れられ、その内部で、発芽して消える「種子」のように自らを無にすることで、「空間」を生み出すと説明する。つまり、マルティーニが最終的に求めたのは、触覚作用によって実現される「物体」に留まる彫像ではなく、「物体」が消えることでそこから現れる「空間」を有する彫刻なのである。

もっとも、マルティーニは、「三次元」の章において、メダルド・ロッソ Medardo Rosso (一八五八—一九二八) が「物質と精神の間のような、彫像と彫刻の本質の間に重大な区分の印を付けました」という見解も示している。ロッソの彫刻には、物体とそれを取り巻く空間が互いに侵食し合っているような表現が認められる。マルティーニは、一九〇八年に、修行をしていた彫刻家ウルバーノ・ノーノ Urbano Noño (一八四九—一九一八) のアトリエで、ロッソの彫刻の写真を初めて目にした。この年に、マルティーニが制作した《過ぎし時》(Altri tempi (一九〇八)) [図10] に認められる、蜃気楼のように揺らいで見える表現は、《庭の会話》(Conversazione in giardino (一八九六)) [図11] をはじめとするロッソの彫刻からの

影響であると解釈される。しかも、マルティーニは、ノーノのアトリエでのこの出来事を、『対談』で「啓示」とまで言っている¹⁸⁾。それほどまでにマルティーニが感化された彫刻を制作したロッソは、次のような言葉を残している。

人は絵の周りをまわらないのと同様、彫像の周りをまわらない。というのは、フォルムから印象をつかみとるために、そのフォルムの周りをまわることなどないからである。空間の中には物質でできたものなど、何ひとつない。

このように考えるのなら、芸術は不可分である。一方に絵画があり、もう一方に彫刻があるわけではない¹⁹⁾。

ロッソにとってフォルムは、客観的に認識される物質ではできてはならず、視覚的印象として同時に経験されるべき現象であった。ゆえにロッソは、自身の彫刻がその周りから時間的継起に沿ってではなく、絵画のように唯一の視点から一気に鑑賞されることを求めた。そのロッソは、次のようにも語っている。

私はこれまでずっと客観主義に反対してきました。それは、周囲をまわられるもの、すなわち文鎮のように見えるあの彫像を生み出します。しかし、私は乳を吸う赤ん坊を見ると、気持ち満たされます。それは宗教的なものであると感じます。五本の指のある赤ん坊の手しか見えないのです²⁰⁾。

ロッソにとって、周囲から鑑賞されることを求めているように見

える彫刻は、どのように置かれても一向に構わない、つまりどの方向から見ても差し支えない文鎮の類でしかなかった。そのような造形理念をもっていたロツソを、マルティニーニは、『対談』において、次のように評価している。

アトモスフィアの探求（それは影の探求に先行する）。

私は、彫像の前に行く度に、それに境界すなわち覆い「上張り」が欠けていると感じます。メダルド・ロツソは、その実現を試みました。

私は、重要なものは包むものであると感じました。一人の女性が、このように座っています。そして向こうに行きます。二〇分間、包むものが引き続いて存在します。すなわちアトモスフィアです。それは、非常に詩的なものです。もう彫像は必要ではなく、アトモスフィアが必要なのです。²¹⁾

ギリシア語の *atmos*（蒸気）と *sphaira*（球）の合成語であるアトモスフィア *atmosfera*（伊）、*atmosphere*（英）という語には、天体を包む大気と雰囲気というふたつの意味があるが、マルティニーニは、重要であると感じる「包むもの」を「アトモスフィア」と呼ぶとともに、この「アトモスフィア」を「非常に詩的なもの」であると説明している。したがって、マルティニーニの言う「アトモスフィア」は、大気のように対象の全体を包んでいるように感じられる詩的雰囲気であると解釈される。また、文脈から、ロツソが実現しようとして試みたマルティニーニの言う「境界すなわち覆い」は、「包むもの」として現れる「アトモスフィア」であることが読み取れる。

つまり、この「アトモスフィアの探求」の説明は、マルティニーニが、「アトモスフィア」の実現を、自分に先立ちロツソが試みていたと認識していたことを示している。しかも、マルティニーニにとってこの「アトモスフィア」は、彫像が自らを消すことで生み出す「空間」と同じ現象であったと解釈される。というのは、マルティニーニは、「もう彫像は必要ではなく、アトモスフィアが必要なのです」と主張しているからである。

もつとも、「二次元」の章では、マルティニーニは、ロツソは作品にそうした「アトモスフィアを与えることを試み」たにもかかわらず、それは「偽りの暗示を超えられ」なかったと批判している。他方、この章からマルティニーニが、ブランクーシが形状を極限まで単純化して実現したのは、結局のところ「物体」である彫像に留まっているとみていたことも読み取れる。それに対して、「新次元」の章においてマルティニーニは、自身が探求しているのは、「物体」である彫像が消えることで現れる「空間」、すなわち「アトモスフィア」を有する彫刻であることを明らかにしている。ただし、こうしたマルティニーニの造形理念は、『対談』や『彫刻、死語』には明示されていない。してみると、「二次元」と「新次元」の両章の読解は、マルティニーニ芸術を近現代彫刻史において評価するうえでも極めて重要なのである。

(1) マルティニーニは、『彫刻、死語』の「盲人の芸術」の章において、「ある芸術が自らを見つけ出したと言われる時、その芸術に起きた一つの次元から別の次元への、すなわち誕生の段階から創造の段階への移行は成功する」と述べている。Arturo Martini, “La scultura lingua morta [1945].” *La scultura*

lingua morta e altri scritti, Elena Pontiggia (ed.), Abscondita, Milano 2001, p. 52.

(2) 七九年のヴェスヴィオ火山の噴火により、ポンペイとともに火山礫と火山灰に埋もれた小都市エルコラーノの大邸宅「パピルス荘」から、ギリシア彫刻の模作が数多く出土した。

(3) 美術史家ヨハン・ヨハヒム・ヴィンケルマン(一七七一—一七六八)は、『古代美術史』(一七六四)において、「古代の最も早い時代の記録は、美術が最初に造形したのは人間像であり、その人間像は、如何に見えるかではなく如何に在るかということ、すなわち人間の外観でなくその本質を表わしていたことを伝える。やがて単純なその形態から、正確さを教える比例関係の研究、その研究は大型の像をつくることを可能にし、それによって美術は偉大さの表象を可能にした。そして美術は、いくらかの段階を踏んでのことであるが、ギリシア人の下で最高に達した」と主張するように、ギリシア美術を最高の価値基準として提示した。ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン『古代美術史』(中山典夫訳)、中央公論美術出版、二〇〇一年、一一二頁。また、「今なお現在のギリシア人はその美しさで有名である」とも述べている。同書18頁。

(4) フランス人旅行家ジャン・シャルダン(一六四三—一七一三)は、『ペルシア紀行』(一六七二)において、「グルジア人の血はオリエントでいちばん美形の血筋である。世界でいちばんの」と言ってもよい。この国では男女を問わず、醜い顔というものは見たことがなく、天使のような顔は何人も見えない。自然がこの国の大部分の女性に、他では見られないような優雅な風情を与えている。グルジア女を見て惚れないことは不可能だと思ふ。グルジア女のもののほの魅力な顔を思い描くこと、美しい体つきを思い描くことはできない相談だ。背丈は高くすらりとして、贅肉でだぶついたりせず、腰のあたりのほっそりした締め具合といたらない」と述べている。シャルダン『ペルシア紀行』(佐々木康之・佐々木澄子訳)、岩波書店、一九九三年、七九頁。シャルダンやヴィンケルマンの影響を受けた、ドイツの解剖学者ヨハン・フリードリヒ・ブルーメンバッハ(一七五二—一八四〇)は、『人類の自然な多様性について』の第三版(一七九五年)において、人類を「コーカサス人種」、「モンゴル人種」、「エチオピア人種」、「アメリカ人種」、「マレー人種」に分類し、「コーカサス人種」を最も美しい人種に位置付けた。

(5) アリストテイト・マイヨール *Artistes Bonaventura Joan Maillo* (一八六一—一九四四)は、一九〇八年のギリシア旅行で、「とりわけアルカイック期と古典前期のギリシア彫刻に深い関心をもった。

(9) トーヨーール制作の《セザンヌ記念碑》Monument à Cézanne (一九二二—二五)「図12」と推定される。

(7) ピンゲッリの証言によると、「マルティニーは、この筆録の題名を「ありふれた論点 *Dei luoghi*」と考えていた。なお、『リッルストゥラッツィオーネ・イタリアーナ』紙上に公開された「ミケランジェロのトリック」は、一部が省略されている。

(8) 他の二章は、「ミケランジェロのトリック」と「光と影」と題されている。なお、本稿では、Arturo Martini, "Il trucco di Michelangelo [1946]." *La scultura lingua morta e altri scritti*, Elena Pontiggia (ed.), Abscondita, Milano 2001 を底本とした。

(6) Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Maria e Natale Mazzola (eds.), Rizzoli, Milano 1968; Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura: 1944-1945*, Nico Stringa (ed.), Canova, Treviso 1997. 後者の編集者ストリンガは、前者の記述にはこれを編集したナターレ・マッツォラによる改変があると指摘していることから、本稿では後者から引用する。以下、註では *Colloqui* と表記。

(10) 本稿では、Arturo Martini, "La scultura lingua morta [1945]." *La scultura lingua morta e altri scritti*, Elena Pontiggia (ed.), Abscondita, Milano 2001 から引用する。以下、註では *Lingua morta* と表記。

(11) Mario De Micheli, "Sotto il segno della scultura," in *Exh. Cat., Arturo Martini*, Electa, Milano 1985, p. 41.

(12) Antonio Pinghelli, "Testimonianza e cronaca di Antonio Pinghelli," *La scultura lingua morta e altri scritti*, Elena Pontiggia (ed.), Abscondita, Milano 2001, pp. 58-59.

(13) *Lingua morta*, p. 52.

(14) *Colloqui*, p. 111.

(15) Arturo Martini, *Le Lettere di Arturo Martini*, Charta, Milano 1992, p. 262.

(16) *Colloqui*, p. 143. 「」は筆録者スカルパによる補足。

(17) Nico Stringa, "Arturo Martini: Inediti e nuove acquisizioni," *Arturo Martini: Nuove acquisizioni 1993-1998*, Nico Stringa (ed.), Museo civico L. Bailo, Treviso 1998, p. 24.

(18) *Colloqui*, p. 159.

(19) Medardo Rosso, "Scritti di Medardo Rosso," in *Exh. Cat., Mostra di Medardo Rosso, 1858 - 1928: Palazzo della Permanente*, Milano, gennaio-

marzo 1979, Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente, Milano 1979, p. 67.

(20) Luigi Ambrosini, "VI. Parole di Medardo Rosso," *Teorico, Artista minori e minimi*, Corbaccio, Milano 1926, p. 360.

(21) *Colloqui*, p. 143. 「」は筆録者スカルパによる補足。

図版典拠

図1・2 『コンスタンチン・ブランクーシ』(第2刷)、美術出版社、1996年。

図3・10 『Arturo Martini: *Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza, Vicenza 1998.

図11 『イタリア美術の一世紀展・1880〜1980』(展覧会カタログ)、毎日新聞社、1982年。

図12 『東京富士美術館名品選集』、東京富士美術館、2009年。

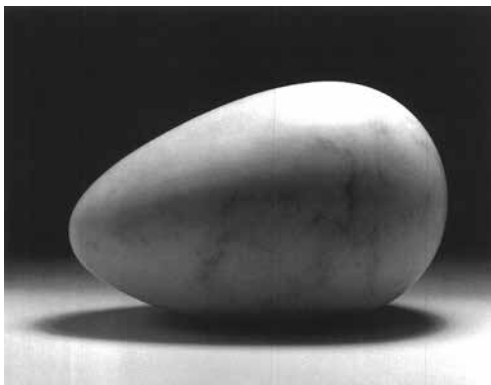


図1 《盲人のための彫刻》
C・ブランクーシ 1916年
白大理石 15.2×30.5cm
フィラデルフィア美術館

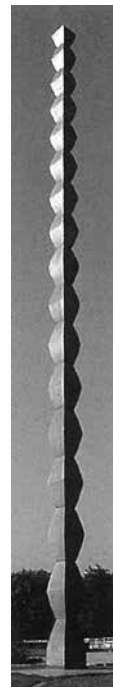


図2 《無限柱》
C・ブランクーシ 1937年
鑄鉄 h.29.33m
トゥルグ・ジウ



図3 《少女一娘の首》
A・マルティーニ、1920年
石膏に古色彩色、42×24×23cm
個人蔵



図4 《星々》
A・マルティーニ、1920年
ブロンズ、62.5×38×38cm
個人蔵



図5 《悲しむ娘》
A・マルティーニ、1920年
石膏 所在不明

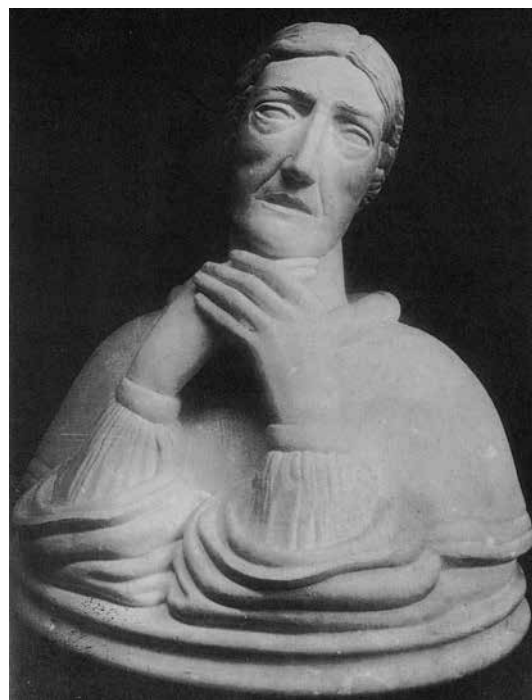


図6 《我が母》
A・マルティーニ、1920年
石膏に彩色 所在不明



図7 《オルレアンの乙女》
A・マルティエーニ、1920年
ブロンズ、26.5cm 個人蔵



図8 《絶望した聖母子》
A・マルティエーニ、1920年
石膏 所在不明



図9 《恋人たち》
A・マルティエーニ、1920年
石膏に古色彩色、84×68×20cm
個人蔵



図10 《過ぎし時》
A・マルティエーニ、1908年
石膏、18.5×31×23cm
市立美術館、トレヴィーゾ



図11 《庭の会話》
M・ロツソ、1896年
ブロンズ、32×66.5×41.5cm
ローマ国立近代美術館、ローマ



図12 《セザンヌ記念碑》
A・マイヨール、1912-25年
鉛 142×226×73cm
東京富士美術館