

感覚と言葉の相互作用に関する考察
—ガブリエーレ・ダンヌンツィオ『快樂』の場合

野田 茂恵

L'interazione fra sensazione e parola
—Saggio sul *Piacere* di Gabriele D'Annunzio

Moe Noda

Abstract

Questa ricerca si propone di condurre una riflessione sul rapporto fra sensazione e parola nell'opera di Gabriele d'Annunzio, e in particolare nel suo primo romanzo, *Il Piacere*, dove il protagonista tenta di penetrare l'opera d'arte attraverso la gioia della sensazione, il piacere appunto. Come avviene nel caso di Andrea Sperelli, modello di personaggio cosmopolita della Roma di fine Ottocento, il piacere rappresenta un elemento indispensabile al dilettante per la realizzazione del proprio ideale decadente di una vita che imita l'opera d'arte.

In questo articolo, dopo aver accennato nel primo capitolo all'esperienza giornalistica del giovane d'Annunzio – esperienza di cui anche nel *Piacere* troviamo diverse tracce – passiamo ad un'analisi estetica della sensazione nell'opera d'arte in senso lato, mettendola a confronto con le peculiarità descrittive dello stile dannunziano: sinestesia, fede nel fonosimbolismo, assonanza poetica, espressione improntata da un forte cromatismo, ricorso all'uso di classicismi. Tali funzioni descrittive ci rimandano al pensiero di Walter Pater, e in particolare alle sue impressioni riguardo alla musica e l'interrelazione fra le arti. Nel terzo capitolo, trattiamo la concezione di identità fra paesaggio-stato d'animo; una concezione per cui gli oggetti, e il paesaggio sono strettamente connessi alla psicologia del personaggio. Queste tendenze narrative e filosofiche sono supportate nella dominazione romanzesca da una fitta rete di *symbolisme*, e soprattutto dalle riflessioni di critici precedenti quali Schopenhauer, Amiel e Bourget.

La parola emerge dalla sensibilità, in altri termini, il linguaggio giunge all'identificazione con il piacere stesso e rappresenta in ultima analisi il più potente istinto del poeta.

- I はじめに
- II 交差する知覚
- II-1 異なるものへの憧憬
- II-2 頹廢の色
- II-3 自然との共鳴
- III 結びにかえて

I はじめに

国家統一から 20 年、トリノ、フィレンツェをた後遷都して 15 年。1880 年代のローマは教皇の都から近代国家の首都へと急ぎ足にその様相を変えようとしていた。スペイン広場のほど近くに構えた、ペスカーラから都に上京して間もない新人記者が身を寄せる屋敷の屋根裏から見える景色の先には、日夜建築工事の音が鳴り響く近代化を進む都市ローマが完成しつつあった。大通り、広場、劇場、遺跡、回廊、邸宅に加えて、商業施設、ホテル、レストランといった新しい時代の象徴である近代的建物が急ピッチに進む建築ラッシュの流れに伴って市街に姿を現し始め、街中に工事現場の騒音が鳴り響いていた。17 世紀に建てられ、スタンダールに愛されたバロック時代の建造物を代表するルドーヴィジの館はヴェネト通りを広げるために解体され、教皇庁からヴィットーリオ・エマヌエーレ二世通りに続くカンピドーリオの丘にはギリシャ神殿を彷彿させる無名戦士を讃えた巨大な祭壇が横たわっていた。¹アヴェンティーノとジャンニコロの丘の間を横断するテーヴェレ川沿いには石の堤防が築かれ、サンタンジェロ城周辺はもはやブルジョア層の邸宅がひしめいていた。

ガブリエーレ・ダンヌンツィオ（Gabriele D'Annunzio）の長編小説第一作目、『快樂』（*Il Piacere*, 1889）では、こうした近代化を進むローマの街とそこに生きる人々の様子が鮮やかに描かれており、この小説を執筆する前に培った新聞記者の経験²を下敷に精彩に富んだ描写によって世紀末ローマの姿が描き出されている。

『快樂』の文章は、事物の擬人化や比喩が頻繁に用いられ、その文体は読者に豊かな視覚的イメージを喚起させる。この小説の文章のもうひとつの特徴は、微

細な事物の描写にある。本稿では、これらの特徴を考察し、『快樂』という散文テキストをダンヌンツィオという作家の眼を通して区切りとられた 1880 年代のローマという都市の「一瞬の表象」として捉え、作家の知覚を通して映し出される世紀末のローマの風景や事物が、どのように言語に置き換えられているかを分析し、知覚と事物の描写との関係の意味を時代の芸術的傾向をたどりながら探っていく。

ではまず事物の擬人化や比喩について分析していく。『快樂』の冒頭の文章を見てみよう。

L'anno moriva assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tulle le vie erano popolose come nelle domeniche di maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari, attenuato.³

「その年は穏やかに暮れようとしていた。大晦日の太陽はまるで春が来たように、その日差しはぼんやりと、柔らかく、金色にローマの空を染めていた。通りという通りは五月の日曜日のように人で溢れていた。バルベリーニ広場やスペイン広場を横切って何台もの馬車が走り、その二つの広場は絶えることなくにぎわっていて、喧騒は三位一体教会を駆け上り、システーナ通りを通過し、しだいに弱まりながらもパラッツォ・ズッカリの部屋にまで届いてきていた。」

まず冒頭の一文、「L'anno moriva assai dolcemente. / その年は穏やかに暮れようとしていた」という一文に注目したい。月日が「暮れる」という動詞に「morire / 死ぬ」という動詞が当てられ、冒頭から事物の擬人化の例が見られる。そして大晦日の太陽についての描写も、光の描写なので視覚的な形容が当てられる代わりに、「mollissimo / 柔らかい」というむしろ触覚的な要素が描写に盛り込まれている。さらに人々ににぎ

わう通りを「come nelle domeniche di maggio/ 五月の日曜日のように」と「come / ~のように」直喩が使われている。⁴また、賑わいによって生まれる「喧騒 / romorio」がスペイン広場から三位一体教会まで広がっていく様子は「駆け上る / salendo」)、とここでも擬人法が使われている。

このような比喩が使われる描写は、第一部、二段落目から記述されているアンドレアの屋敷に置かれた事物の描写においても頻繁に見られる。それぞれの部屋に活けてある花瓶と生けられた花の描写を見てみよう。

Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavano sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgono dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese.

「薔薇がぎっしりと様々な形のガラスの花瓶に生けてあり、そこからほっそりと金色の茎が顔を出し、ダイヤモンドのユリの花のように花瓶一杯に広がっていた。それはボルゲーゼ美術館にあるサンドロ・ボッティチェッリの円形の聖母像の背景に置かれた花瓶に似ていた。」

傍線で筆者が強調した「una specie di (ある種の～)」、「in guisa di (～のような)」、「a similitudine di (～に似ている)」はいずれも直喩であり、薔薇と花瓶の描写がいかにも神々しいものとして描かれている。

『快樂』の文章におけるこのような比喩や擬人化の効果について考えてみると、作家がより具体的で、視覚的なイメージを読者に喚起させようと仕向けているということが言えるのではないだろうか。ダンヌンツィオの場合、こうした効果は頻繁に用いられ、ある種過剰と言えるほど緻密に事物が描写されている。とはいえ、それは逆に精彩に富んだ色調で描かれている、と言いかえることもできよう。事物の色彩的な描写についてはII-2以降さらに深く分析を試みているが、次項ではまずダンヌンツィオが置かれていた時代の芸術的傾向と照らしながら言語と感覚の関係について考察

してゆく。

II 交差する知覚

II-1 異なるものへの憧憬

ダンヌンツィオが処女小説の題名に掲げた「快樂」は、概念としてこの時代にどのような意味を持っていたのだろうか。「快樂」とは、心地良い感覚とは、19世紀末唯美主義者たちにとって重要タームであり、ディレッタント (dilettante) が自己の生活の中で芸術を見出すためにはなおざりにできないものであった。唯美的快樂主義者の先がけであったウォルター・ペイター (Walter Pater) は『ルネサンス・美術と詩の研究』 (The Renaissance: Studies in Art and Poetry, 1893) の序文で、芸術の対象とそれを捉える人間の感覚の鋭敏さについて指摘している。⁵

審美的対象の観察によって受ける喜びとはどのようなものか。「快樂」を分析することは唯美的批評家が最初に扱わなければならない事柄である。美や快感の印象を生み出す効力を識別し、分析しようとする態度は、印象主義の先駆けともいえる立場である。そしてペイターが提唱するこのような審美批評は、自我の内にある人間の持つ抽象的な感覚に耳を澄ましているという点で、その視線は外部に向けられていると同時に、深い無意識の底に向かっている。

このような対象の美しさを捉えるために人間が持つ感覚を研ぎ澄ますというペイターの唯美主義者としての態度は、同様にディレッタントである『快樂』の主人公、アンドレア・スペレリにあてはまる態度であり、それはダンヌンツィオが同時代の耽美的芸術の風潮の影響を受けていたことは明らかである。次項ではペイターの思想に通じるダンヌンツィオの散文の特徴を考察していく。

人間の精神に対象が及ぼす効果と、その経験から湧き出る情念に重点が置かれた審美批評、『ルネサンス』の結論において、ペイターは印象と芸術形式の関係を述べた上で、ショーペンハウアーを始めとするドイツの批評家が提唱した「異なるものへの憧憬」 (Anders - Streben) という個々の芸術が固有の限界から離れて他の芸術形式に影響を与えあうという諸芸術

間の相互関係について議論を展開する。⁶この語彙は、「あらゆる芸術は絶えず音楽の状態に憧れる」という公理⁷が下敷きになっており、マリオ・プラーツが指摘するようにペイターの文章は同時代の散文作家よりも作品の中でこの公理を反映させる術を心得ていた。つまり、15世紀のイタリア諸芸術を対象とした文芸批評でありながら、独特の文章のリズムや挿入句によってその文章は小説作品よりも魅惑的な散文であるということである。⁸

そして、同時代のイタリアの作家ダンヌンツィオが書いた『快樂』もまた、ペイターの批評文に見られる音楽と散文の関係を示唆させる文体で構成されている。この節では、はじめにダンヌンツィオの小説における音楽に依拠した「ディオニュソス的」文体について考察する。

ダンヌンツィオが『快樂』以降執筆する小説で芸術音楽、とりわけオペラを題材に描いた作品は言うまでもなく『死の勝利 (*Trionfo della morte*), 1894』であり、ナポリの王宮サロンで直面したドイツ芸術の波がこの小説には色濃く反映されている。ナポリ滞在前に書かれた『快樂』にはワーグナーのオペラはまだ引用されていないが、この作品には別荘での音楽演奏や主人公の二人目の恋人、マリア・フェレスとの間に交わされる音楽談義などの場面で、ダンヌンツィオの広域な音楽趣味が反映されている。アンドレアが決闘で負った傷を癒す為の療養先であるスキファノアの別荘ではマリアをはじめとする様々な音楽家が登場し、日夜サロンで音楽会が開かれ、アンドレアは知的喜びを刺激されてその肉体は精神とともに回復に向かう。アドリア海に面したアブルッツォの別荘地で、アンドレアの友人たちは、音楽で彼の痛んだ心と身体を癒してくれる。音楽家のマリアは、ある時はピアノでシューマンやバッハを演奏し、ある時はパイジェッロとサリエリのアリアを歌い、一方マリアの従姉弟たちは18世紀の作曲家に夢中であり、とりわけスカルラッティやバッハ、モーツァルトを愛し、一方でショパンやベートーベンといった近代ロマン派の作曲家を遠ざけている。⁹後の考察でも述べるが、音楽においてもバロック時代をダンヌンツィオが好んでいたようだ。このように小説に反映されている作家の音楽への深い

造詣は幼少からの素養もあるが、記者時代に見聞きした社交界の間で開かれる音楽会や夜会に顔を出していたミニモ公の経験が下敷きになっていることもここで指摘しておく。

さて、社交生活の経験を通して育まれたダンヌンツィオの音楽的趣味（宗教音楽、オペラ、ピアノ曲など）が小説の中に頻りに引用されていることを指摘したが、ここからは、小説の構成に目を向けて文章における音楽的要素を考察していく。まず注目したいのは、物語の人物造形とその設定によって表出する人物間の会話である。例を見てみよう。

主人公アンドレアは延々と愛を語り、一方恋人のエレナ・ムーティ¹⁰はじっと黙っている。こうした饒舌さと寡黙さの対比によって小説を読み進めるうちに登場人物によって発せられる発話の量が強弱を帯び始める。

第一部の冒頭、別れた恋人と再会するために約束の場所、三位一体教会の前にアンドレアは立っている。そして眼前に広がるローマの景色を見つめながらかつての恋人を待ちながら最後に彼女と別れた日の事を回想する。ポルタ・ピアの門を出た郊外、馬車の中で別れ話を切り出すエレナに対して、アンドレアはエレナとの幸福な時間、例えば初めてパラッツォ・バルベリーニで花売りの娘たちにつきまといわれたこと、買った花を持っていった時、愛の棲み処に薔薇の香りが広がっていたことなどを語る。しかし相手は「続けて」と、相づちを打つばかりである。¹¹

そして恋人と再会した後に、男の饒舌さは加速していく。アンドレアは情熱を抑えきれずエレナへの想いを吐露するが、彼女にとってその告白は甘美な思いにさせると同時に苦痛そのものであり、アンドレアはそれ以上の会話を拒否される。¹²

小説の構造においてアンドレアの内面の思索が占める割合は第一部と第二部において大きな比重を占めているが、アンドレアが吐露する思考、言い換えれば内面から発せられる発話の量は、物語の最後まで小説の大部分を占めているという印象を読者は受ける。

このように、この小説では人物造形の設定によって発話にリズムをもたらす効果が意図されていることがわかったが、次に言葉の「響き」について考察してい

く。実に意図的に挿入されていると言えよう。それはロマン・ヤコブソンやソシュールが指摘する言語における音の象徴作用である。

こうした効果については、エレナを待つ間の長いフラッシュバックの挿話の中で読み取ることができる。それは二人が安酒屋に入る時の描写である。ちなみに後の項目で色彩描写について触れるが、この場面は視覚的な描写に挟まれて展開しているということも先述しておく。さて、二人が店内に入ると、そこにいたのは火桶を囲む「熱っぽく / *febbricitanti*、黄ばんだ *giallastri*」顔をした男たちであった。奥には、「赤茶けた / *pel rosso*」肌の牛飼いの男がパイプを加えている。店の女は赤ん坊を抱えて、エレナに子供の惨めな姿を見せようとする。その四肢は哀れなほど痩せ細り、紫色をした唇には「白っぽい斑点ができ、 / *punti bianchicci*」口の中も乳糖の白膜 (*grumi lattosi*) で覆われていた。まるで小さい体から命が抜け出て、あとに「かびの生えた物が巣くっている / *le muffe vegetavano*」だけのように見えた。かわいそうな赤子を抱きながら女は「すすり泣いてい / *singhiozzava*」。

そして再び視覚的場が広がる。ふたりが外に出ると、アニーネ川がアーチの下を貫いていた。向こう岸の川面は「暗褐色 / *un color bruno*」に、しかし「油かタールの染みでも浮いているように / *vi galleggiassero chiazze d'olio o di bitume*」きらきら見えた。上を見上げるとローマの空日没とともに「赤みを帯び始め / *in rossore*」、鳥の群れが「キーキーやかましく鳴きながら / *schiamazzando*」横切っていく。¹³

この場面は貴族階級の優雅な世界が舞台である『快樂』において、唯一上流社会から逸脱している。その対比を示すために、ダンヌンツィオは聴覚に不快感を喚起させる言葉を選択している。それは先に見てきたように赤子の口元の描写で明らかである。ただ痩せ細っているだけでなく、ミルクを飲んだ後のように白膜がついている様子はいかにも非衛生的である。さらに、魂が抜け出て抜け殻のようになった肢体は「かび / *le muffe*」が生えているように例える。この場面ですごい醜いものが描写されるのはこの居酒屋の場面だけである。

また、日本語では擬音語に相当する擬声的效果を持つ

た動詞も不快感を読者に与える効果を持っている。泣きながら我が子への同情を求める女の描写は、単に「泣く / *piangere*」という動詞ではなく第一義には「しゃっくり」を意味する「すすり泣く / *singhiozzare*」という動詞が当てられている。同様に鳥の群れも静かに飛び去っていくのではなく、「(鳥が) 鳴き騒ぐ / *schiamazzare*」という動詞が当てられていることからここでも音的要素が効果を出していると言えよう。

II-2 頹廢の色

前節では散文における音楽への傾斜という視点で物語の構造や人物造形について分析を試みたが、饒舌と寡黙という対比によって浮かび上がる会話間のリズムや、擬音語や不快な音の響きの要素を含む単語の使用などが効果的に援用されている一方、これらの効果に加えて色彩の描写がある特異性を持っていることを前節で少し触れた。そこで、この節からは、物語の舞台であるローマの風景や主人公をとりまく人物、あるいは事物がどのように描写されているか、そしてその描写から喚起される小説における散文の視覚的効果について世紀末 80 年代のローマの表象と比較しながら考察していく。

視覚的にローマを捉え当時を記録した写真や絵画を眺めると、その様子を垣間見ることができる。古代から長い時間をかけて蓄積された大小様々なモニュメントによって確立されたローマの一般的なイメージとは、19 世紀末の写真を眺めると現在に至るまでさほど変化していないというのは、深い歴史を根ざしている。「永遠の都」たる証しであるが、一方で例えばシルヴィオ・ネグロのモノクロ写真を見れば、ローマの中心街に牛飼いの姿を認めることができるということは、近代化の道を進み始めた都市の中に牧歌的風景がまだ残っていたということが言える。¹⁴

では絵画にはどのようなローマの姿が写し出されているのだろうか。グランドツアーの流れによって絵筆とキャンバスを携えて集まった風景画家たちがローマに求めたのは、豊かな自然の風景と古代遺跡が同席するピクチャレスクな風景であった。アグロ・ロマーノというローマ周辺の田園地域、特にティヴォリは画家たちにとっての格好の写生場所であった。しかし、記

者時代からローマの社交生活に行き来するようになっていた若きダンヌンツィオの好むローマの風景は、グランド・ツーリストが夢中になって絵筆を進めて描いた田園風景ではなく、カエサルを始めとする歴代の皇帝たちが積み上げてきた凱旋門や古代浴場、フォロ・ロマーノといった古代遺跡としてのローマ)でもなかった。彼の眼を捉えたのは教皇が惜しみなく税を投じて建設させた豪華な趣きの教会やオベリスク、噴水、のある聖地としての、言ってみればバロックのローマであった。¹⁵

いずれにせよ、ローマはひとつの街でありながらあらゆる要素が重層的に蓄積された魅惑の街である。パンテオンを代表とする異教的な古代のローマ、キリスト教の総本山としてのローマ、そしてまだ牧歌的風景が混在する近代化を進む都市としてのローマ。そして多国籍のディレタントたちが集うコスモポリスとしてのローマ。

『快樂』の舞台であるローマは実に様々な色彩で彩られている。とりわけ、留まることのない空の変化は、巨大な松の木と空に向かってそびえ立つオベリスクとともにローマの情景を作り出している。一日の太陽の動きや、季節の移ろいによって空からローマを照らし出す光は多様に変化を見せる。ダンヌンツィオは光彩の変化に目を凝らし、時には 10 種類近くの色を表す語彙を組み合わせて空の色を描写している。¹⁶

L'oro, l'ambra, il croco, il giallo di solfo, l'ocra, l'arancio, il bistro, il rame, il verdemare, l'amaranto, il paonazzo, la porpora, le tinte più disfatte, le gradazioni più violente e più delicate si mescolavano in un accordo profondo che nessuna melodia di primavera passerà mai di dolcezza.¹⁷

「黄金、琥珀、サフラン、硫黄、オークル、橙、暗褐、銅、海緑、深紅、赤紫、緋など、さまざまな退廃的な色調と強烈で繊細な色合いの変化が、重厚な和音を奏でるように、ひとつに溶け合ったその甘美さは、春のどんな旋律にも勝る。」

主人公の注意深い視線は、窓の外から、パラッツォ・ズッカリの憂鬱な室内に置かれる様々な装飾品へ

と移動し、そしていつも脳裏にあるのは恋人の姿であり、エレナが身に着けていた衣装が鮮明に記憶されている。これらを対象とした細部にわたる描写において、ダンヌンツィオは意識的に黄色系統の色彩を好んで描写している。以下にその例を挙げる。その描写には、ダンテやペトルルカ、そしてカルドゥッチの影響でダンヌンツィオが好んで用いた古典イタリア語である「*fulvo*」というラテン語「*fulvus* (agg)」から派生した単語に微妙な色彩のニュアンスが表されている。この単語の語源は馬の鬣を指す形容詞であり、色彩としてはまず赤、そして黄、灰の色を含んだ色を表しているとされる。形容する対象として、炎、ライオン、髪の毛などがあることから、少し赤みを帯びた色の対象が光り輝いているという状態を指す。¹⁸では『快樂』でこの語彙がどのように使われているのだろうか。

La dama vestiva un tessuto d'un color ceruleo assai pallido, sparso di punti d'argento, che brillava di sotto ai merletti antichi di Burano bianchi d'un bianco indefinibile, pendente un poco nel *fulvo* ma tanto poco che appena pareva.¹⁹

「彼女は非常に淡い青空色のドレスを纏っていたが、表面にちりばめられた銀の刺繍が何とも言えぬ白さのブラーノ製のアンティーク・レースの下できらきらと輝いていた。レースに被さった生地はかすかに赤みを帯びた光沢を放っていたが、それはわずかにそうと思えるほどかすかな色合いだった。」

この箇所では「*fulvo*」が形容されているのはのドレスの生地であるが、「青空色/ *celureo*」ではあるが、わずかに「赤みを帯びた」光沢がある、と描写している辺り、作家の「*fulvo*」という形容詞へのこだわりが感じられる。では、他の箇所の例も見てみよう。次の描写はルーベンスの絵画のように豪華な刺繍がほどこされた 18 世紀のナポリの伝統的なタピストリーの描写である。

Gli ori pallidi e *fulvi*, predominanti, e le carni perlate e I cinabri e gli azzuri cupi facevano un accordo morbido e nudrito.²⁰

「薄暗く赤みのある金色が主調をなす中で、人物の肌の真珠色と、朱色と、深い青とが柔らかく、豊かな調和を見せていた。」

ここでは「金色 / oro」が二重の色を含んでいる。「oro pallido」は黄土色に近い金色であり、「oro fulvo」はこれまで見てきた「fulvo」の意味からここでもやや赤みのある金色であることが予想される。イタリア語における金色の表現には他にも過去の歴史に使用されていた金貨の名前を付した表現、「ゼッキノ / 金貨色 / oro zecchino」、「ドゥカート金貨色 / oro ducato」など様々な表現があり、イタリア語は金色を表す様々な語彙や表現を持っていることがわかるが、「fulvo」は金色の中でも、やや赤褐色やブロンズ色に近い赤みのある金色であり、なお且つ光沢を帯びていることがいずれの例から言える。

このように、金色という色彩への執着は、その後の詩作品にも反映されている。1903年、フランスの高踏派詩の流れを受けて、ダンヌンツィオは88作のソネットを収めた詩集をトレヴェス社 (Treves) より出版する。カワセミに変身したギリシャ神話の女神の名があてられたこの詩集は、神話を復権させるものであり、近代化を進む現代詩の流れに逆行する試みであった。ここで『快樂』の執筆より5年を経て世に出た『アリキュオネー / *Alcyone*, 1903』からソネットの一つ、「メリッサ / *Melitta*」をここで取り上げる。

このソネットの主題は、クレタの王メリッソの娘で、木の幹に付いていた蜜に目を留めた第一人者のニンフである。この蜜を使うよう勧められた古代の人々は、彼女が蜂の化身だと考えていた。メリッタ、ないしメリッサは、ギリシャ語で蜂を意味する。

そしてこの詩では終始メリッサが自身を一人称で語る内容となっている。そして自身がいかに蜜のように輝く黄金の色を持ち合わせているかをうたい上げている。

Fulge, dai maculosi leopardi
vigilata, una rupe bianca e sola
onde il miele silentermente cola

quasi fontana pingue che s'attardi.

斑点柄の豹に睨まれながら
白く孤立している断崖が輝いている
岩間から蜂蜜が音を立てずにしたたる
ゆるやかに湧き出す噴水のように

Quivi in segreto sono i miei lavacri
dove il mio corpo ignudo s'insapora
e di rosarii e di pomarii odora²¹
e si colora come i marmi sacri.

ここは私が人知れず沐浴する秘境の地
我が身から溢れ出すその匂いは
薔薇の苑か果樹園のそれか
その肌は大理石の神像のように色づく

Io son *flava*, dal pollice del piede
alla cervice. Inganno l'ape artefice.
Porto negli occhi miei le arene lidie.

私は黄金の女、爪の端からうなじまで
蜜源の蜂を惑わす
リディアの肥沃な地を映すこの瞳で

Per entro i variati ori la lieve
anima mia sta come un fiore semplice.
Melitta è il nome della mia flavizie.²²

濃淡様々な金色の肌の内側に
私の心は一輪の花のように佇む
メリッサとは黄金の女の名

『快樂』では黄金を表す色に「fulvo」というラテン語が頻繁に使われていたが、ここでは「flavo」というやはり光沢感のある黄色系統の語彙が使われている。「fulvo」は獅子や馬の鬃を指すものであり、やや黄色に赤系統の色が光沢感を持つ状態であったが、「flavo」の場合はどうか。派生前のラテン語「flavus」の語源は「10枚の金貨 / dieci monete d'

oro」であることも加えて、もっと純粋な金色を表していると言える。

『快樂』には「flavo」という語彙は使われていないが、手触りが滑らかで光沢感のあり、少し赤みを帯びたビロードのような布地を指す語彙として「fulvo」が使われていたようだ。²³

いずれにせよ、この項目ではダンヌンツィオ作品における金色を形容する語について考察してきたが、上記で検討した古い語彙が作品の中で好んで用いられているのは、カルドゥッチら先人のラテン語擁護の影響がまず考えられる。そして、色彩を表す語彙が目立つのは、言葉が持つ視覚性に作家が絶大な信頼をおいていたからであり、色彩の微妙な差異を示すために取って古語も使用したのだと考えられる。また、頻りに用いられる色彩が光沢を持った金色であったことは、作家が19世紀末の頹廢の風をうけた「ビザンチン / bizantino」の作家であった事実とまったく無関係ではないこともここに指摘しておく。²⁴

金色はまさに頹廢の空気によって自己陶酔に浸るデカダンスの時代を生きた作家を彩る色にふさわしい色であり、金色で彩られた事物が多く描かれる『快樂』もこの時代の流れに依拠する作品と言える。

II-3 自然との共鳴

前項では主に色彩の描写についての検討を試みたが、ここで再び『快樂』という小説の文体の特徴について考えてみると以下のことがいえる。それは、全体の統一性というよりも、個々の部分的な描写に重点を置いているということである。また、このような傾向は、同時代の文学様式の系譜に沿うものであることはブルージェがデカダンスの文学に関する論考の一節とダンヌンツィオの特徴を照らし合わせてみれば明確になる。²⁵

ブルージェが指摘するデカダンスの文学における細分化された世界観の様式は、まるで印象派の画家たちのテーゼのようにも聞こえるが、この時代の文学様式が「絵画的」表現を目指していたということも少なからず言えるだろう。たしかにこうした文学における絵画の優位性については、ハンガリーの社会美術史家、アーノルド・ハウザーも言及していることだが、²⁶

「言葉によって絵画的なものを目指す」という文学の方向性は、細かい色彩描写や比喻によってより具体的に、より緻密に世界が描写されているダンヌンツィオの小説にも当てはまる特色ではないだろうか。うつろいやすぐ変化に富むローマの空の季節に応じた色彩描写の根底にあるダンヌンツィオの芸術観は、一見ささやかに見える日常的な事物や風景のなかにひそむ美を知覚したり発見することに重要な意味や価値を見出した審美家ペイターの芸術観に重なる。²⁷ペイターが提唱した「瞬間の美」を自らの知覚を研ぎ澄まして捉える、という態度が同時代のイタリアの作家にも合致するのは、同時代の思想的傾向の影響にあったとも言えるが、両者ともに「瞬間の美学」を追求していったルネサンスの芸術家たちへ傾倒していたことも念頭に入れておかなければならない。²⁸

印象派の絵画が対象ではないが、ダンヌンツィオは記者時代に絵画への傾倒を示す記事を残している。トリブーナ紙における「クロナカ・ダルテ / Cronaca d'arte」という当時の文芸欄で、風景画に関する批評を書いているが、この記事では自然を描写すること、あるいは、それらを入念に洞察することの重要性を提起している。²⁹

絵画の優位性という文学の流れに依拠する一方で、ここではダンヌンツィオが風景画というジャンルに限定している。ダンヌンツィオが指摘するのは近代絵画における風景画の持つべき位置づけであり、近代化を進む人間が自然回帰するという意味で肖像画よりも風景画の研究をすることが重要だということである。

では、なぜ風景画なのだろうか。それは万物におけるあらゆる現象や事物に精神が宿っている故に、人間を取り囲むそれらの「事物や現象へ共鳴するという理解 / comprensione simpatica delle cose naturali」が背景にあるからである。³⁰ この絵画芸術批評で述べられる自然回帰、あるいは自然への共鳴という理解は、単なる産業化を進む文明に向けられた忠告ではなく、ショーペンハウアーやニーチェを始めとするドイツの批評家が傾倒したインド哲学の思想背景にあるということを見点に入れなければならない。万物は有情であり³¹、「万物すべてのなかに我があり、また我を除いて他のものはない」³²。決闘で負傷し生死をさまよった後、

回復の途上アンドレアはヴェーダのウパニシャッド哲学の境地に至る。しかし、こうした思想の系譜に属していたことはダンヌンツィオという作家の特性ではあるが、同時代の作家も同様の影響を受けていたことを指摘しておく。³³

『快樂』の主人公の思考に託された自然との共鳴、事物の精神化という思想は、ショーペンハウアーの思想背景の影響もさることながら、ダンヌンツィオが当時読んでいたユイスマンスの『さかしま / À rebours, 1884』をはじめとするフランスの象徴派の影響も下敷きにあると言える。

以下の文章はアンドレアが約束の時刻が迫る中エレナを待ちながら、恋人が現われる瞬間を想像し、身を震わせていると、突然主人公を襲った苦痛な感覚についての描写である。

Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana, e leggono in ogni cosa, nelle forme, ne'colori, ne'suoni, ne'profumi, un simbolo trasparente, l'embrema d'un sentimento o d'un pensiero; ed in ogni fenomeno, in ogni combinazion di fenomeni credono indovinare uno stato psichico, una significazione morale.³⁴

「幻想的な観想や詩的な夢想によって鋭敏になった精神には、事物が人間の心と同じように感じやすく、変わりやすい魂を持っているように思えた。そしてあらゆる事物に、—それは形、色、香りであったりする—、透けて見える象徴、ある感情やある思考の刻印が読み取れる。それぞれの現象やさまざまな現象の重なりの中、ある心理状態が、精神的な意味が含まれているように思うものだ。」

緊張と不安によって鋭敏に研ぎ澄まされた主人公の感覚は、あらゆる感覚機能に作用し、果てはそれぞれの機能が知覚する形象や色彩、匂いにまで精神的な意味を見出すようになる。

このように、この箇所ではアンドレアの焦燥がまわりの事物に投影されていく様子が語られているが、事物に感情や思考といった象徴を見出す立場は象徴主義

の流れを汲むものと言っても過言ではない。それはダンヌンツィオが「*spiritualizzarsi*」という動詞を用いていることも補足しておかなければならない。

...i fiori entro quella prigione diafana paion quasi *spiritualizzarsi* e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta.³⁵

「透明の牢に囚われた花は、言ってしまうえば精神を宿しているようだった。視覚化するならば宗教的な奉納物、または愛の供物のように見えた。」

一語で「精神化する」という意味を表す動詞³⁶は、「*spiritualizzarsi*」以外では表せられない、代替不可能な言葉であり、なおかつ事物が物質性から解放され、精神性を帯びる様子をこの語彙が端的に示している。

III 結びにかえて

さて、本稿ではまず第一に、小説『快樂』においてダンヌンツィオという作家の知覚を通して捉えられる世紀末のローマの風景や事物がどのように言語に置き換えられるか、という問いを提起したが、以上の考察を整理すると次のようなことが言える。それは、言葉から喚起される諸感覚（特に視覚・聴覚）の要素の追求である。具体的には、共感覚を連想させる比喩効果、「*spiritualizzarsi*」と「*fulvo*」いった代替不可能な言葉を見出すこと、擬声語や擬態語といった言葉における音の象徴作用であり、これらの効果によって緻密に世紀末のローマが表現されていることがわかった。

第二に、知覚と事物の描写との関係の意味については、ペイターをはじめとする同時代の唯美思想や、ダンヌンツィオが影響を受けたドイツ哲学と照らし合わせながら探ることができた。こうした時代の影響関係を考察することで、『快樂』を執筆していた頃のダンヌンツィオには、観察と観想を重視し、対象の観察によって受ける感覚に神経を集中させようとする絵画で言う印象主義に似た傾向があって、一方で、ウパニシャッド哲学の思想が根底にある観察する対象である事物に精神性を読み取ろうとする姿勢が小説に反映さ

れていること、そして、ショーペンハウアーが掲げた音楽を最高位とする芸術形式の相互依存という芸術観が処女作である『快樂』に示されていることがわかった。これは後にワーグナー賛美者となっていく兆候でもあることを付け加えておく。

こうした言葉と諸感覚の作用が『快樂』の背景にあるのはなぜだろうか。それは、歴史と共に蓄積されてきた無限とある言語体系の中から言葉をすくい取る時、同時に快樂が作家の自我の中から溢れ出すからである。言いかえれば、このようにして紡ぎ出される言葉の一語一語や、組み合わせられた文章には作家の官能的な感覚が投影されていると言っていいだろう。ブラーツが指摘するように、ある事柄を表現するのに言葉を探究することは詩人ダンヌンツィオの究極の日標であったし、ダンヌンツィオにとっての「快樂」とは、肉体からあふれる感覚が言葉に置き換えられたときに起こる陶酔である。作家にとって言葉は、本能の一部なのであり³⁷ 言葉が肉体的な本能を代替してくれるのである。

言葉と感覚という概念を並列させたとき、両者の関係は一見無縁で交り合うことのない関係に思える。しかし、散文を始めとする文学という芸術形式について

理解を試みる時、作家が持つ感性について思考をめぐらせなくてはならない。そして作家が観察する事物と、その事物によって喚起される諸感覚の表出について作家が自我の内でのどのような思考を経て湧き出てきた感情を理性でもって分析し、そしてその感情を今度は言葉に置き換えるとき、どのような言葉が、あるいは言葉がつながり合わさった文章が生み出されるのか。この問いに対する答えを導く手がかりを紐解く為に、考察の対象としてダンヌンツィオの『快樂』を選択したことは、本稿での考察を見渡せば、その選択が必ずしも外的なものではなかったことがわかるだろう。

とはいえ、本稿では感覚と言葉の相互関係についてダンヌンツィオの作品のみを対象に考察を行ったが、ここで掲げた知覚と言語の問題、あるいは作家と作品の関係性の問題については、より広範な視野で研究を行う必要がある。今後はさらなる理解を深める為に、『快樂』という小説に限らず、他の作家の作品についても考察の対象とし、比較検討を進めていけば、ダンヌンツィオの小説世界の独自性、ないし同時代の作家の影響関係から浮かび上がる普遍性が明らかになるだろう。

注

- 1 ヴィットーリオ・エマヌエーレ2世記念堂のこと。前面は統一戦争の戦死者を祀る祭壇となっている。
- 2 1880年代のダンヌンツィオ：1882年から6年間、ザニケッリ社(Zanichelli)をはじめとする大学在学中に広げた出版方面の人間筋を通しローマ新聞社での俸給生活下にあった。トリブーナ紙(『La Tribuna』, 1884-1888)、ファンフルラ紙(『Fanfulla』, 1882-1885)で活躍した記者時代に、絵画・音楽・上流社会のゴシップなど様々な方面に関する記事や自作の詩や短編を書き残した。特に84年から再びローマに戻ってきてから籍を置いたトリブーナ紙では約4年の間に膨大な記事を執筆している。記者名はペンネームを用い、ミニモ公、女性名(リラ・ビスケット)など記事の内容に応じて使い分けていた。『快樂』執筆はローマの新聞社を辞職した後、1888年夏、ペスカーラの別荘で書かれた。
- 3 Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi(II Piacere, L'Innocente, Trionfo della morte)*, vol.1, Mondadori, Milano, I edizione I Meridiani, 1988 (日本語訳は脇功訳『快樂』、松籟社、2007年を参考に執筆者が試みた。)
- 4 キリスト聖誕祭後のイタリアにおける年越しは閑散としているのが常であるが、この日は春の一日のように人々で賑わっていたということ。
- 5 : Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, cit., p.5, Library ed. reprinted. B. Blackwell, 1967: «What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book to me? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure?» (太線部強調は執筆者)「批評家の視線の先にあるさまざまな対象—音楽、詩、絵画といった「人間生活のうちで芸術的で洗練された形態」が、批評家にどのような効果をもたらすのか。そしてどのような喜びを与えるのか。もし与えたとすれば、その喜びによって自分がどのように変わるのか。」(cf. ウォルター・ペイター『ルネサンス—美術と詩の研究—』富士川義之訳、白水社、2004年、6頁)
- 6 ペイター、前掲書、137頁
- 7 ショーペンハウアー『意志と表象としての世界II』西尾幹二訳、中央公論新社、2004年、第52節、203-233

- 頁
- 8 プラーツ、前掲書、318-319 頁
- 9 G. D'Annunzio, op., cit., p.193
- 10 Muti (*sin. Muto*) は第一義に、「寡黙な人、口の利けない人」を意味する。*Dizionario Italiano*, Garzanti 参照
- 11 *Ibid.*, cit., p.9 : «Allora egli cominciò ad incitarla con i ricordi. Le parlava de' primi giorni, del ballo al palazzo Farnese, della caccia nella campagna del Divino Amore, degli incontri matutini nella piazza di Spagna lungo le vetrine degli orefici o per la via Sistina tranquilla e signorile, quando ella usciva dal palazzo Barberini seguita dalle ciociare che le offerivano nei canestri le rose.
Ti ricordi? Ti ricordi?
Sì.
E quella sera de' fiori, in principio; quando io venni con tanti fiori... Tu eri sola, accanto alla finestra: leggevi.
Ti ricordi?
Sì, sì.»
- 彼は思い出で彼女の気を引こうとしはじめた。それは付き合い始めてまもない頃のパラッツォ・ファルネーゼでの舞踏会のことや、「愛の神」の神殿近くの野原での狩りのことや、金細工の市が並ぶスペイン広場での、あるいは落ち着いた上品で洗練されたシステーナ通りでの朝の逢引や、このときパラッツォ・バルベリーニを出たところがかごを差し出す花売りの娘たちに付きまといわれたことなどを話した。
「覚えている？覚えている？」
「ええ」
「始めの頃、花をもっていったときのあの夜のこと。きみは窓の側にひとりで座って、本をよんでいたね。覚えている？」
「ええ」
- 12 *Ibid.*, cit., p.27
- 13 *Ibid.*, cit., pp.10-11
- 14 19 世紀中頃のローマの写真については、以下の写真集などを参照されたい。
・ *Seconda Roma (1850-1870)*, Silvio Negro, Neri Pozza, 1966
「ローマ追憶—19 世紀写真と旅—」京都国立近代美術館発行、2010 年
・ *Rome in early photographs the age of Pius IX photographs 1846-1878 from Roman and Danish Collections*, The thorvaldsen museum, 1977
- 15 「ヴィットラ・メーディチのためなら、コロッセオなどいらないし、ベルニーニの噴水欲しさにティトゥスの凱旋門だって返上するのだ。」 (*Il Piacere*, cit., p.38)
- 16 アミエル (Henri-Frédéric Amiel) の『内的日記 / Journal intime, (1846-1881)』にも、秋の景色を描写した一節があり、宝石で喩えた光彩の表現が酷似していることから、ダンヌンツィオが『快樂』執筆当時このテキストを読んでいたと考えられる。「Ce clair soleil rasant avait mis le feu à tout l'écrin des couleurs automnales : l'ambre, le safran, l'or, le soufre, l'ocre, l'orange, le roux, le cuivré, l'aigue-marine, l'amarante, resplendissaient sur les derniers feuillages encore pendus aux rameaux ou déjà tombés au pied des arbres. / 山の端から顔を出した明るい太陽の光は秋色に染まった宝石箱を燃えるように照らしていた。琥珀、サフラン、黄金、硫黄、オークル、レモン、橙、樺、銅、緑青、深紅の諸色が、まだ枝先に残っている、あるいはもう根元に落ちた枯葉を照らしていた。」 (『内的日記』1864 年 10 月 2 日)
- 秋空が宝石の色で表現されている箇所は他にもある。 : 「Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. / 向こう上空では、青灰色がアメジストのような紫色に変わりつつあった。」
「Prossimi, i pini del Monte Pincio alzavano gli ombrelli dorati. / 近くのピンチョの丘では、松が金色の傘を広げていた。」 「Su la piazza l'obelisco di pio VI pareva uno stelo d'agata. / 広場のピウス 6 世のオベリスクは瑪瑙でできた茎のように見えていた。」 (*Il Piacere*, cit., p.235)
- 17 G. d'Annunzio, op. cit., p. 221
- 18 *Dizionario illustrato latino italiano*, dizionari le monnier によると、*Fulvus* の活用例は以下である。 : lumine fulvo (赤々と燃える炎) / corpora fulva leonum (ライオンの赤茶けた図体) / fulva caesaries (ブロンドの髪)
- 19 G. D'Annunzio, op., cit., p.46
- 20 *Ibid.*, cit., p.234
- 21 前項で分析した擬声的模倣がこの詩でも見られる。メリッサの肉体から放出する匂いについて、樹木のある場所を並列させているが、*rosarii / pomarii* という韻の統一感は一語間の韻のリズムの接近を意図している。
- 22 G. D'Annunzio, *Aleyone*, cit., pp.444-445, Mondadori, Milano, 1995
- 23 G. D'Annunzio, op., cit., p.247 : 「Giulia Arici piaceva molto allo Sperelli, per quel suo color dorato, sul quale

- s'aprirano due lunghi occhi di **velluto**, d'un morbido **velluto** castagno che talvolta prendeva riflessi quasi *fulvi*.» (太線・斜線は執筆者強調) / ジューリア・アーリチはスペレリのことを気に入っていた。黄金色に焼けた顔、栗色のピロードのように柔らかい切れ長の目、その瞳はときどき赤みを帯びた金色のきらめきを放っていた。」
- 24 「bizantino」はビザンチン(東ローマ)帝国の文明や文化を表す語彙だが、19世紀末にはデカダンスの文学・芸術を形容する語彙としても使われた。
- 25 ポール・ブールジェ 『現代心理論集/ *Essais de Psychologie contemporaine, 1883-1885*』、平岡昇・伊藤なお訳、法政大学出版局、1987年、29頁: 「デカダンスの文体とは、作品の統一が解体して頁が独立し、頁が解体して文章が独立し、文章が解体して単語が独立してしまう、そのような文体である。」
- 26 アーノルド・ハウザー 「自然主義から映画の時代まで」『*芸術の歴史/ Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*』、高橋義孝訳、平凡社、1958年、1023頁: 「雰囲氣的な諸印象、ことに光や空気や透明な色彩の体験は、絵画の本領とするものであり、もし他の諸芸術ジャンルがこの種の気分の表現を試みようとするならば、文学や音楽の「絵画的」様式ということをもって構わないわけだ」
- 27 ペイター、前掲書、「結論」、233頁: 「印象がリアルであるのはただ一瞬のみであって、その瞬間を把握しようとして試みているあいだにそれはもう過ぎ去り、その瞬間は現在あるというよりむしろ、過去にあったというほうがつねに真実かもしれないだろう。私たちの生活においてリアルであるものは、流動しつつ絶えずその形を変えている、そうした震える一房の髪の毛のようなもの、そのなかに意味を備え、多かれ少なかれ東の間の面影を伝えるものなのだが、過ぎ去ったこうした瞬間についての、ただひとつの鮮やかな印象のみに限られているのである。この流動、すなわち印象とか、イメージとか、感覚とかの変移と分離—私たち自身という存在のあの絶えざる消失、あの奇妙な、不絶の構成と解体でもって分析は終わるのである。」
- 28 マリオ・ブラーツは批判的精神と空想力が混じり合ったペイターの性格はルネサンス期の芸術家の気質では典型的であったことを指摘している。(cfr. マリオ・ブラーツ『*蛇との契約—ロマン主義の感性と美意識*』浦一章訳、ありな書房、314頁)ルネサンス、とりわけ、「第二世代」と呼ばれる15世紀中葉の画家たちを好む趣向はペイターだけでなくダンヌンツィオにもまた言えることである。ダンヌンツィオのクアトロチェントの画家に対する憧憬については、まず、1893年4月24日付「週刊誌 / *Revue Hebdomadaire*」でフランスの読者に向けて語った自身の幼少期の経験、特にブラーツの教会でフィリップ・リッピのフレスコ画の模写をする修復師の手伝いをした思い出が後の彼の審美眼を鍛えるものになったことを述べている。また、ポッティチェッリの絵は冒頭で引用されているし、(*Il Piacere*, p.5: 「その花瓶はボルゲーゼ美術館にあるサンドロ・ポッティチェッリの円形の聖母像の背景に置かれた花瓶に似ていた」)銅版画家アンドレアの創作源はクアトロチェントの画家たちに接近することだった。(*Il Piacere*, cit., p.95: 「これらのフィレンツェの第二世代に属する画家たちのデッサンの優雅さに輝きを与えることが銅版画の試作の目的だった。」)
- 29 G. D'Annunzio, *Scritti Giornalistici*, cit., p.1099: 「Mi pare che dovrebbe attrar l'ingegno d'un artista scrittore uno studio completo su 'l Paesaggio moderno. / 作家の才能は近代風景画の研究に傾けるべきだ。」
- 30 *Ibid.*, cit., p.1099: 「questa penetrazione dell'anima umana nell' anima delle cose; questa specie di religione del mare, dei boschi, delle montagne, delle rocce, delle nuvole, tutta insomma questa appassionata tendenza di una civiltà decrepita alla comprensione simpatica delle cose naturali mi pare un phenomono degno d'essere studiato largamente e profondamente / 人間の心による事物の心の洞察、それは精神を宿した海や森、山、岩、雲といった事物であり、こうした自然の事物へ共鳴することへの理解から遠ざかってしまった文明が熱心にこれらの事物に目を向けることは歓迎されるべきことである。」(傍線部強調は執筆)
- 31 G. D'Annunzio, op., p.132: 「TAT TWAM ASI / この生けるもの、そは汝なり」)
- 32 *Ibid*, op., cit., p.132: «*Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est*»
- 33 風景や事物が心を持つという思想の背景には、根底にショーペンハウアーが傾倒した仏教思想があるが、例えば、こうしたドイツ哲学を包括的に自らの思想に取り込んだ上述のアミエルの日記にも、事物のなかに人間の魂が投影されているという記述がある。1853年2月5日: 「nous sommes tous visionnaires, et ce que nous voyons c'est notre âme dans les choses. / 我々は皆幻を見る者である。我々が見ているものは事物の中にある我々の心である。」
- 34 G. D'Annunzio, op., cit., p.16
- 35 *Ibid*, cit., p.5
- 36 「*spiritualizzare*」は「rendere spirituale / 精神的なものに(具体化)させる」という意味だが、「*spiritualizzarsi*」は再帰動詞として動作が主語によって主体化し、「精神性を帯びる」という意味になる。(*Dizionario Italiano*, Garzanti 参照)
- 37 「運なき冒険家 (*Venturiero senza ventura*) , 20 agosto, 1898」には次のような一節がある。「Il mio linguaggio mi appartiene come il più potente dei miei istinti: è un istinto carnale purificato ed esaltato dal fuoco bianco della mia

intelligenza. / ことばは、私という存在を成立させている本能でもっとも威力を持つ要素である。それは肉体的な本能だが、私の知性の白い炎によって浄化され、高められた本能である。」 (cfr. Mario Praz, *Bellezza e bizzarria*, Saggi Scelti, cit., p.765, Mondadori, 2002 (傍線部強調は執筆者))