

博士学位論文（東京外国語大学）  
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

|          |                                  |
|----------|----------------------------------|
| 氏名       | 野田 茂恵                            |
| 学位の種類    | 博士（学術）                           |
| 学位記番号    | 博甲第 251 号                        |
| 学位授与の日付  | 2018 年 6 月 20 日                  |
| 学位授与大学   | 東京外国語大学                          |
| 博士学位論文題目 | 思考と芸術のディレッタントーアルベルト・サヴィーニオの形而上芸術 |

|                          |   |
|--------------------------|---|
| Name                     | Noda, Moe   |
| Name of Degree           | Doctor of Philosophy (Humanities)                                     |
| Degree Number            | Ko-no. 251  |
| Date                     | June 20, 2018   |
| Grantor                  | Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN                            |
| Title of Doctoral Thesis | The dilettant in thought and art: metaphysical art of Alberto Savinio |

思考と芸術のディレッタント  
ーアルベルト・サヴィーニオの形而上芸術

野田茂恵

博士論文題目

思考と芸術のディレッタント  
ーアルベルト・サヴィーニオの形而上芸術

**Il dilettante nel pensiero e nell'arte:  
l'arte metafisica di Alberto Savinio**

東京外国語大学  
大学院総合国際学研究科  
博士後期課程  
言語文化専攻

野田茂恵

2018年3月1日提出

**Doctoral Thesis**

**The dilettant in thought and art:  
metaphysical art of Alberto Savinio**

**Tokyo University of Foreign Studies**

The Graduate School of Global Studies

Doctor's Program

Language and Culture Studies

**Moe Noda**

Submitted on March 1, 2018



## 目次

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 序文 .....                       | 7  |
| 第 1 章 形而上芸術の理論 .....           | 15 |
| 1-1. 実証主義の反動 .....             | 15 |
| 1-2. デ・キリコ兄弟の初期作品の比較 .....     | 28 |
| 1-2-1. 形而上音楽 .....             | 28 |
| 1-2-2. 形而上絵画 .....             | 31 |
| 1-3. 短編に見る事物の〈亡霊性〉 .....       | 35 |
| 1-3-1. パラケルスス .....            | 35 |
| 1-3-2. 「フォルモスス」 .....          | 38 |
| 1-3-3. 「残忍さにまつわる 5 つの小劇」 ..... | 42 |
| 1-3-4. 無効となった神話の機能 .....       | 44 |
| 第 2 章 前衛芸術と〈醜〉の勝利 .....        | 49 |
| 2-1. 様々な〈醜〉の形態 .....           | 49 |
| 2-1-1. 〈醜〉の音楽 .....            | 49 |
| 2-1-2. 不定形なもの .....            | 55 |
| 2-1-3. 『幼少期の悲劇』 .....          | 58 |
| 2-2. 悲劇から喜劇へ .....             | 63 |
| 2-2-1. 崇高から卑俗へ .....           | 63 |
| 2-2-2. 悲劇の死 .....              | 68 |
| 2-3. 〈醜〉の変貌 .....              | 79 |
| 2-3-1. カリカチュアと滑稽さ .....        | 79 |
| 2-3-2. 『私たちの魂』 .....           | 81 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 2-3-3. 『ファルスタッフ』のユーモア .....      | 88  |
| 第3章 ディレッタニティズム .....             | 94  |
| 3-1. 幻想的紀行文 .....                | 94  |
| 3-2. 絵画・音楽・文学の混淆 .....           | 98  |
| 3-3. 新百科全書 .....                 | 108 |
| 第4章 ファシズムの時代 .....               | 124 |
| 4-1. 両大戦の狭間で .....               | 124 |
| 4-2. 画家時代（1927-1933） .....       | 129 |
| 4-3. ロンガネージ .....                | 139 |
| 4-4. エトルリアの精神 .....              | 144 |
| 結びに .....                        | 161 |
| 文献一覧 .....                       | 167 |
| 【Alberto Savinio のテキストと略号】 ..... | 167 |
| 【参照したサヴィーニオの先行研究一覧】 .....        | 170 |
| 【参照した展覧会目録一覧】 .....              | 174 |
| 【外国語参考文献一覧】 .....                | 175 |
| 【日本語参考文献一覧】 .....                | 179 |
| 【図表目次及び出典】 .....                 | 183 |





## 序文

ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico 1888-1978) は、第 1 次世界大戦前後に〈形而上絵画〉(pittura metafisica) という絵画の様式を確立し、20 世紀のモダンアートに大きな影響を及ぼしたことはよく知られている。しかし、ギリシア神話の双子神ディオスクロイのように、ともに肩を携えてアルゴ船に乗り込み、新しい表現の可能性を探して芸術の海原へと乗り出したデ・キリコの分身とも言える存在の弟がいたことはあまり知られていない。ジョルジョより 3 歳下の弟、アンドレア・デ・キリコ (Andrea de Chirico 1891-1952) は後にアルベルト・サヴィーニオ (Alberto Savinio) と名乗り、絵画制作を主に生業とした兄に対して表現手段を 1 つに絞らず、オペラ、ピアノ曲の作曲、絵画制作、小説、戯曲、評論、紀行文の執筆など幅広い領域で活動を行った。とりわけ執筆活動では驚嘆すべき博識を駆使して、哲学、絵画、歴史、科学、文学、政治とあらゆる学術や芸術に関する知識に基づいて批評活動を行った。サヴィーニオが生涯に寄稿した日刊紙及び雑誌の内容とその掲載誌の冊数を調べれば、彼がいかに同時代のアヴァンギャルドの芸術家たちと広く、そして浅く結びついてきたかを理解できる。61 歳で生涯を閉じるまでに寄稿した国内外の文芸誌、日刊紙は 100 誌以上に上る。これらの掲載誌からとりわけ際立った前衛芸術のグループが発刊した機関誌を挙げれば、アポリネール周辺の芸術家が多く寄稿し第 1 次世界大戦直前までパリで発行されていた文芸誌『レ・ソワレ・ドゥ・パリ』«Les Soirées de Paris» (1914) (以下サヴィーニオが寄稿した年)、未来派と強い関わりを持ち大戦中は社会変革と戦争賛美を喧伝したがデ・ロベルティスが編集長を務めた 1914 年以降はもっぱら文学に片寄り、イタリアにヨーロッパの前衛的な詩人を数多く紹介したフィレンツェの文芸誌『ヴォーチェ』

「Voce」(1916)、チューリヒで詩人ツァラによって立ち上げられた、既成のあらゆる社会的、道徳的束縛から精神を解放して個人の根源的欲求に忠実であろうとしたダダ運動の機関紙『ダダ』 「Dada」(1917)、その他、『291』(1915)、『Bifur』(1929)、『革命に奉仕するシュルレアリスム』

「Le Surrealisme au Service de la Révolution」(1933)など挙げれば数え切れず、サヴィーニオがいかにかキュビズム、ダダイズム、シュルレアリスムと主要な前衛芸術の運動と関わっていたことがわかる。とはいえ、先述したようにこうしたグループとの関係性は〈広く浅い〉ものであり、サヴィーニオはどの前衛芸術運動にも属することはなかった。サヴィーニオは限定された集団に属することを拒んだだけでなく、表現方法さえ限定することを良しとしなかった。このような多才な芸術家の表現活動について議論を進める前に、どのように表現方法を転換していったのか、活動経緯を簡単に触れておく。

父親を亡くし、教育熱心な母親の手ほどきでデ・キリコ兄弟は1906年より芸術の都ミュンヘンに移住する。兄のジョルジョは美術学校に通い、弟のアンドレアは現代のバッハと称された作曲家の下で作曲法(主に対位法)を学び、1910年に渡仏しパリで作曲家として活動をはじめめるが、ギリシアからミュンヘンを経由してパリにやって来たこのイタリア人の若き芸術家の才能を、いち早くアポリネールが見出し、自身が関わる文芸誌『レ・ソワレ・ドゥ・パリ』のグループに招き入れコンサートの後押しまでするが、古典的楽曲の様式を好む大衆にはサヴィーニオの前衛的すぎる作品は全く受け入れられず、作曲家としての評価を得られなかった。第1次世界大戦が勃発すると、パリに在住する多国籍のアヴァンギャルドの芸術家たちは、しばし反フランスのレッテルを貼られ批判の対象となっていたため、第2の祖国のためにフランス兵として出兵したアポリネールのように、デ・キリコ兄弟も、まだ足を踏み入れて間もない〈祖国〉のためにパリを後にし、従軍するためにフェッラーラに赴く。『レ・ソワレ・ドゥ・パリ』の寄稿者で大戦直前までパリを拠点に活動を行っていたアルデンゴ・ソッフイチ(1879-1964)も兵役のため同時期にフェッラーラに派遣され、サヴィーニオは彼を通して「Voce」周辺の作家ジョヴァンニ・パピーニ(1881-1956)と知り合うのである。1917年、ギリシア領マケドニアのテッサロニキにギリシア語の通訳として派兵されたが、前線に赴くことはなく退屈な兵役生活

を送っていたサヴィーニオはこの地ではじめてイタリア語で文章を書き始める。サヴィーニオはパリに滞在中はフランス語で執筆していたが、この時期に本格的にイタリア語で文筆活動に取り組むのである。駐在中に創作した短編の草稿を『ヴォーチェ』の作家たちに送り、彼らの批判や評価を経て、この草稿集は後に『ヘルマプロディトス *Hermaphrodito*』と題された処女短編小説集として大戦後の1918年に発表された。イタリア語、ギリシア語、フランス語、さらに多言語を組み合わせた造語が使われたこの処女短編作品は、サヴィーニオの言語的出自の複雑さを象徴している。除隊後マケドニアから帰国したサヴィーニオは1918年に発刊されたローマの美術雑誌『造形的価値』*«Valori Plastici»*誌において形而上絵画の理論を兄のデ・キリコと共に発表し、1921年からはミラノからローマに拠点を移し古典作品の復興を唱えた『ロンダ』*«La Ronda»*誌の編集者たちとともにレオパルディなどイタリアの過去の古典について学び直すことに時間を費やした。1925年にムッソリーニが軍事、司法の両権力を掌握し全体主義体制を固め、国内全域にファシズム体制が敷かれると、サヴィーニオはあっさりとイタリアを後にし、兄を頼って再びパリに移住し、経済的助けとなることを優先し絵画制作へと活動を移し、1年後には個展を開くほど絵画制作に没頭した。しかし世界恐慌の混乱がパリに及び画廊が次々と閉鎖し絵が売れない時代が到来すると、1933年に再びイタリアに戻り、文筆活動を再開すると、主要日刊紙や数えきれないほどの文芸誌の連載を掛け持ちし、ローマで逝去するまで膨大な創作と批評活動を行った。国内だけでなく海外にもファシズム体制が波及した1930年代はサヴィーニオが経済的、精神的に最も苦境に立たされた時代であり、この時代の文学作品は現実と虚構が混淆した作品が多くみられる。

以上簡略にサヴィーニオの創作活動経緯に触れたが、本論に移る前に、サヴィーニオの詩学がどのように評価されてきたかを過去の先行研究でもとりわけ重要な研究を紹介しつつ整理しておく。サヴィーニオ研究は近年活発になってきており、作品だけでなくサヴィーニオという人物そのものに視点を置いた研究も出てきている。しかし、絵画、小説、戯曲、オペラなど他のジャンルに作品を残したサヴィーニオの芸術を積極的に評価する動きが始まったのは彼の死から20年の歳月を待たなければならなかった。1943年から晩年までサヴィー

ニオ夫妻と親交があった批評家、ジャコモ・デベネデッティ(1901-1967)は、1945年に書いた随筆で「サヴィーニオは公式の文学界というものから軽くみられ、ほとんど無視されている」と述べている<sup>1</sup>。

また、サヴィーニオの没後数10年の沈黙を経て著作物が再版され始めた(そのうち大半がアデルフィ(Adelphi)社から刊行されている)のは70年以降になってからであった。このような事態はサヴィーニオにとって、また受け手の批評家と読者にとっても不幸だったといえる。デ・キリコは、1952年5月5日にローマの病院で亡くなった弟の葬儀に参列した時のことを次のように回想している。

レパッチ、ベロンキ、エンリーコ・ファルクィ、ディーノ・テッラその他諸々のお歴々は、先を争って弟の棺を運び、霊柩車に乗せ、教会まで、否、墓地にまで葬儀の列に従ってこようとしたが、葬儀のあとは、彼らのうち1人として、アルベルト・サヴィーニオの業績を称えるささやかな賞を設定したり、彼の文章を日刊紙の3面に掲載させようとするための最小限の努力すらしよとしなかつた<sup>2</sup>。

デ・キリコはサヴィーニオの死後、どの雑誌媒体もサヴィーニオの死を追悼する文章や批評を公表しなかつたと回想しているが、実際にはサヴィーニオの直後、ジョゼッペ・セルヴァッジが週刊誌『文芸市』《Fiera letteraria》においてサヴィーニオの死から6日後に長い追悼文を公表している<sup>3</sup>。とはいえ、生前最後の仕事がフィレンツェ劇場のオペラ制作の監督だったように、晩年も音楽、絵画、執筆と様々な分野で活動していたサヴィーニオは、生前イタリアの論壇で作家として正当な評価を受けてこなかつたし、没後の数年間はいくつかの雑誌に友人であったエミリオ・チェッキやファルクィが批評を公表する程度で、サヴィーニオの文学作品は絵画作品、音楽作品含めてイタリアにおいてほとんど無視された存在であった。

<sup>1</sup> Marco Debenedetti (a cura di), *Giacomo Debenedetti. Savinio e le figure dell'invisibile*, MUP-Monte Università, Parma, Parma Editore, 2009, p.16.

<sup>2</sup> ジョルジョ・デ・キリコ(笹本孝、佐々木堇訳)『キリコ回想録』立風書房、1980、224-225頁参照。

<sup>3</sup> Giuseppe Selvaggi, in «Fiera Letteraria», 11 maggio 1952.

このように、イタリア人の両親の下にギリシアで生まれ、若くしてミュンヘンに渡り、パリに移った後は立て続けに花開いたモダニズムの潮流に身を委ね、一方で形而上芸術という芸術理論を構築し、様々な表現領域において独自の詩的世界を追求したサヴィーニオは、そのコスモポリタンの背景ゆえに、イタリアでは長い間埋もれた存在だった。確かにイタリアの作家で彼ほど〈異邦〉(straniero)の作家は見当たらないし、その異邦性ゆえにイタリアの論壇では異端の作家として扱われてきた。文化的圧力が敷かれていたファシズム政権下はおろか、カトリック主義とクローチェの観念論(idealismo)が鎮座していた保守的なイタリアの文芸批評の場は戦後もなお実験主義や前衛的なものに対して否定的であり、サヴィーニオの作品が評価される余地はなかったのである<sup>4</sup>。

しかし 60 年代後半になると、サヴィーニオの評価とその受容は変化の兆しが現れ始める。50 年代に趨勢を極めたネオレアリズモは影をひそめ、イタリアでは代わってアヴァンギャルド運動に再び関心が集まりはじめた時、サヴィーニオの作品はようやく日の目を見るのである。また、60 年代はイタリアの文芸批評において精神分析が〈学問〉としてようやく認められ始めた時期でもある。イタリアで精神分析の受容が他の西欧諸国に大きく遅れをとったのは、当然ながらこの国がカトリック国だったからであり、空想や夢、無意識、性の衝動(リビドー)に価値を見出したこの新しい学問は長い間不道徳で悪魔的とみなされていたのである。1950 年代に『コリエーレ・デラ・セーラ』«Corriere della Sera»の社会面に掲載されたサヴィーニオのコラムもカトリック大学の創始者ジェメッリ神父によって精神分析のプロパガンダを行っていると批判されたこともある。〈死〉を主要なテーマに扱う作品が多いサヴィーニオの作品は、サンガイネーティやデイビッドらによって生と死の欲動といったフロイトの理論や精神分析のテーマに沿った批評が 60 年代後半から活発になっていった<sup>5</sup>。

サヴィーニオのテキストが書籍化されるのは 70 年代後半になってからであり、その大きな功労者はシチリアの作家レオナルド・シャーシャ (Leonardo

<sup>4</sup> Cfr. Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo : da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006.

<sup>5</sup> Edoardo Sanguineti, *Alberto Savinio*, in *Studi sul surrealismo*, in «Officina», Roma, 1977.

Michel David, *La Psicoanalisi nella Cultura Italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

Sciascia 1921-1989) である。チャーシャは 1975 年のテキストでサヴィーニオを「両大戦間で最も重要な作家<sup>6</sup>」と位置づけた。彼はサヴィーニオが様々な媒体に寄稿したテキストを集め整理し書籍化することで彼を再び世に送り出した。1976 年にはセレリオ (Sellerio) 社より 1926 年から 1933 年まで滞在したパリ時代を回想した随筆を編纂した『スーヴェニール *Souvenirs*』を、1977 年には日刊紙«Stampa»に連載していたコラムをまとめた随筆集『見張り塔 *Torre di Guardia*』を出版した。チャーシャの作業の決定的な成果は 1943 年から 1952 年までに様々な雑誌や新聞に掲載された記事を編纂しまとめたテキスト集であり、ボンピアーニ (Bompiani) 社から 1989 年に出版された。70 年代は、サヴィーニオを〈ヨーロッパ文化〉というより広い枠組みで捉える動きが活発化した<sup>7</sup>。また、絵画作品にいたっては回顧展がイタリアの美術館で 70 年以降少しずつ開かれるようになり、その作品の価値を見直す動きが顕著になってきたのはここ数年の事である。

このように没後数 10 年はイタリアの文壇から忘れ去られサヴィーニオの文学作品は評価されない時代が続いたが、この作家が長い間評価されなかったのはその異邦性、多様性、複雑さに起因していたのではないだろうか。言語、国籍、表現方法と、あらゆる枠組みを軽々と乗り越えていくサヴィーニオの表現活動を眺めると、1 つの枠組み内で彼の作品を考察することは適当ではないだろう。むしろ彼はそのように枠や範疇に入れられるのを非常に嫌った。しかし、サヴィーニオは 1949 年の自身の展覧会に寄せた言葉で、過去の創作活動は多岐にわたったが、表現方法は異なっても、根本的な詩学は変わっていないことを述べる。

Io sono pittore “al di là della pittura”. [...] Per i pittori la pittura è un fine: per alcuni pittori è un mezzo. [...] Le opere mie nascono prima di tutto come cose

<sup>6</sup> Leonardo Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi, 1997, p.92.

<sup>7</sup> Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, U. Mursia & C., 1973.  
Stefano Lanuzza, *Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

---

pensate. Portarle a una forma o dipinta o scritta, è una traduzione, una operazione secondaria: una operazione “a scelta”<sup>8</sup>.

わたしは〈絵画を越えた〉画家である。[...] 画家にとって絵画とは目的であるが、何人かの画家にとっては手段である。[...] 私の作品はまず思索を通り抜けて生みだされる。作品に形を与えること、それは絵具でもペンでもいいのだが、それは絵を描くことや文章を書くということは（思索を）翻訳するということであり、あくまで2次的な営みであり、〈選択可能な〉営みである。

音楽、絵画、文学という脱領域的な表現活動を行ったサヴィーニオだが、これらの作品はすべて形而上芸術（l'arte metafisica）という芸術哲学を源泉としている。本稿は、専門家であることを拒み、限定された表現手段に留まらない〈ディレッタント〉（dilettante）という特性に注目し、文学作品や絵画作品に考察の対象を限定せず、20世紀初頭の前衛芸術に強烈な個性の刻印を残したサヴィーニオによって創作された音楽、絵画、文学作品という3つの表現領域を総合した考察を試みる。

第1章では過去の先行研究を参照しながら形而上芸術の思想背景を整理し、アルベルト・サヴィーニオという芸術家の思想体系の裏付けとなる素描を描き出す。そして、形而上芸術の理論が絵画、音楽、文学という異なる手段でどのように解釈され表出されているかを考察する。第2章では、サヴィーニオの詩学の独自性だけを注目するに留まらず、前章で浮かび上がらせた世界を二重の視点で見るといふ視点が、19世紀から20世紀にかけて変化した現実認識の問題、あるいは美的規範の変化と関連していることを示し、前衛芸術運動と連動していたサヴィーニオの作品を分析する上で欠かせない視点であることを強調した上で、同時代の歴史意識と芸術運動の動向との相関性を浮かび上がらせる。第3章では、前章で浮かび上がってきたサヴィーニオを論じる上で欠かすことのできない要素であるユーモア、あるいは諧謔性という特性が随筆や紀行文、文芸評論といった散文作品にどのように反映されているかを考察し、〈ディレッタント〉的思考とはどのような思考方法なのかを整理する。そして終章では、

---

<sup>8</sup> Alberto Savinio, *la mia pittura*, in “Galleria”, n.1, Milano, 1949, p.11.

創作活動の大半を 1920 年代から 40 年代に行ったイタリアの表現者を論じる上で欠かせないファシズム体制との関係について考察し、個人が権力に対して設定した距離を政治的発言を多く始めた 1940 年代初頭のテキストを読み込むことで、〈ディレッタント〉的知識人がユーモアや冷笑的な視点によって権力に対して取った態度を考察する。



# 第 1 章 形而上芸術の理論

## 1-1. 実証主義の反動

本稿はサヴィーニオの芸術が 19 世紀後半から 20 世紀前半にかけて起きた歴史の動きとそれに付随した芸術表象のパラダイムの転機と関連していることを前提としている。まず始めに文芸分野、とりわけ視覚芸術の領域で変革の兆しを見せたその転換とは、19 世紀に主流であった客観的事物をあるがままに正確に再現する自然主義的あるいは実証主義的態度とは決別し、現実を多角的な視野で捉えようとする知覚認識の転換であった。

19 世紀末から 20 世紀初頭という時代は〈実証主義 (positivism) に対する反動〉と総合的に呼びうる思想の大きな転換があった。科学的知識の拡大とともに留まることを知らない技術革新の進歩への信頼、経験的に知覚可能な態度を超えた形而上的思考立場を受け入れ、合理的で科学的な近代性とは肌が合わない宗教や哲学の領域の縮小は、19 世紀の西欧の思想全体を科学主義という方向に導いた。しかし、同時に宗教的教義や哲学的推論を否定する科学の領域も、その探求方法に不確実で曖昧な要素を含有していた。産業革命によって確立した資本主義という新しい生産様式が資本家と労働者という階級間の大きな対立を生み、こうした階級間の衝突、19 世紀末のブルジョワを脅かした労働組合の粘り強い闘争による社会の混乱は、科学進歩だけが人間や社会の進歩を補償すると豪語していた楽観的な実証主義者たちの主張に矛盾があることを非難した。こうして精神的で形而上的な思想の立場や価値観が再検討され、思潮の動向は非合理主義へと逆戻りする。非合理主義は 20 世紀の哲学全体を覆う態度である。新カント学派、ベルクソン、イタリアではジェンティーレやクローチェらによって自然主義、実証主義、唯物論に対する反動として新理想主義

(neoidealism) がドイツ観念論の精神に立ち返り、精神的なものを見直しその優位性を説き、さらに発展させようとする動きが生まれた。

非合理主義的思想によって糾弾されるのは、現実、人間、精神、すべての事象を原因と結果の厳格な連続という決定論によって認識し説明しようとする傲慢な態度である。そして、すべての事象はなんらかの原因によってあらかじめ決定されていると考える思考は、厳格な科学的視点から論証すればするほど信頼できるものではないことが明らかになった。人体の謎を生物学や物理学の立場だけで解決することは不可能であるし、人類史における様々な社会の動向や変化を生物的な因果関係によってのみ説明することはできないのである。人間という個人はどうか。社会的要因や外的環境によって大きく影響を受ける存在ではあるが、代替不可能な唯一の存在である。どんなに厳密な根拠を持った理論を持ってしても個人という存在を洞察し説明することはできない。人間は、理性や科学的根拠とは一線を画す領域を持っているが、芸術や詩、形而上学という領域は人間の奥底に入り込み、理解することができるのである。

観察されるあらゆる現象の外観を超えて、多様な視点で現実を認識することに目を向けるという相対主義的な認識に基づいた実験的試みは、20世紀初頭にまず視覚芸術の領域に見られた。キュビストたちはそれまで絵画潮流を支配していた一元的パースペクティブを否定し、様々な次元から対象を捉えようと試みた。また、文学の領域でも現実を凝視するという自然主義の視点から、現実と人間の意識の間に起こる個人という人間の内面の葛藤を描くことに焦点が移された。

ペルニオーラが指摘するように、西洋美学の歴史は美と芸術の経験を主観性のもとに位置づけるという前提によって展開されてきた<sup>9</sup>。実証哲学の反動として19世紀後半から勃興しクローチェやジェンティーレによって先導された新観念論という哲学的美学もまた、主観美学のイタリアにおける後継者である。近代美学は対立物そのものよりも、対立物を認識する主体の感情や感覚に焦点をあててきた。

---

<sup>9</sup> マリオ・ペルニオーラ（岡田温司，金井直 訳）『エニグマ：エジプト・バロック・千年終末』ありな書房，1999，144頁。哲学的美学は、「本質的にユマニズム的傾向をもつもの」であり、厳密な意味での近代美学は「対立物を感覚や感情の領域で調停させる哲学のプロジェクト」として定義される。

しかし、主体ではなく対象物そのものに関心を寄せ、「人間や〈私〉、主体を世界の中心に据えることを拒む姿勢<sup>10</sup>」を提起したのが形而上絵画の理論だった。形而上絵画は当時のイタリアの美学の流れからは独立した新しい傾向であった。ローマの美術雑誌『造形的価値』に集まったデ・キリコ兄弟、フィリッポ・デ・ピシス、カルロ・カッラらは、美術運動における1つの派閥を形成したわけではなく、確固たる様式もなかったが、これらの芸術家たちは〈形而上学〉(Metaphisica)という概念に導かれて一時的に結集した。形而上絵画というタームが今日美術用語として浸透している事実が示すように、形而上絵画は20世紀美術において重要な位置を占めている。

1918年から3年に渡って発行された雑誌『造形的価値』誌は、他国の前衛芸術家たちに向けて発信した、いわば形而上絵画の機関誌的役割を果たした。『造形的価値』誌が創刊された1918年はドイツが第1次世界大戦で大敗しワイマール共和国時代という混迷の時代に足を踏み入れようとする時期である。このイタリアの雑誌はドイツで紹介され『芸術報』«Kunstblatt»誌の編集者は形而上絵画をいち早く特集している。ドイツの画家、グロッスやダブリングハウゼンは極端に誇張された写実主義という形而上絵画の特徴を自身の作品に取り入れている。1920年代以降のドイツの美術分野は、イタリアの形而上絵画とフランスの新古典主義の影響を受けて後に〈新即物主義〉(Neue Sachlichkeit)と呼ばれる美術運動となっていく。

そもそも、第1次世界大戦直後のイタリアの美術界に現れた形而上絵画という新しい芸術経験の思想の土台を形成したのはデ・キリコ兄弟であり、とりわけ弟のサヴィーニオがその役割を多く担っていた<sup>11</sup>。彼らは1906年から1911年の間に自律的な哲学的体験を通して形而上芸術の理論を形成していったのである。

ここからはデ・キリコ兄弟が『造形的価値』誌で提唱した形而上絵画の理論を精査し、その哲学的背景を追う。鉄道技師であった父親の仕事の関係でギリ

<sup>10</sup> 同, 144頁参照。

<sup>11</sup> 「«Valori Plastici»は1919年から1922年の間に出版されたが、この雑誌は形而上学という新しい芸術理論(そのほとんどはサヴィーニオが書いたものだった)を編集して体系化するという役割を担っていた。」(Cfr. Renato Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2014, p.224.)

シアのヴォロスに生まれ、幼年期をギリシアに住むイタリア人家庭で過ごしたデ・キリコ兄弟は、母親の強い勧めで父親の死後に一家でミュンヘンに移住した。幼少期より音楽の教育を受け、12歳で既に高度なピアノ技術と音楽理論の基礎教育を終えたアンドレアは作曲法を<sup>12</sup>、兄のジョルジョは絵画を学びに1906年にミュンヘンへやって来た。この時期に出会ったのがショーペンハウアーやニーチェのドイツ哲学であった<sup>13</sup>。デ・キリコ兄弟は、彼らの非合理主義的思考の哲学に魅了されるのである。

ヨーロッパ近世の哲学は、デカルト以来、主体と客体とをはっきり区別し、理性のみに頼った対象的思考をとり続けてきた。それは結果として科学が進歩すればするほど人類は幸福になるはずであるという合理主義の哲学を根づかせた。だがこの方向が息詰まって人間疎外や種々の現代の病弊をもたらされたのである。

このような閉塞状況にある現代人の解放を目指したのがショーペンハウアーやそれに続くニーチェの哲学であり、彼らの哲学はドイツ観念論の主流からは外れて、非合理主義的な思考方法を行った。古代ギリシア以来、心の問題はつねに意志と知（認識）との関連で考えられ、主知主義（intellectualism）か主意主義（voluntarism）かという絶えず反復される問いを生み出してきた。意志は情緒の一種に還元し、過小評価する流れとは別に、ライプニッツ以降のカン

<sup>12</sup> ルースの研究によると、1906年からミュンヘンに移住後、サヴィーニオは「現代のバッハ」と呼ばれた作曲家マックス・レーガー氏の下で個人レッスンを受けていた。

（Cfr. Gerd Roos, *Giorgio De Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Bologna, Bora, 1999, pp.63-66.）

<sup>13</sup> デ・キリコ兄弟がいつ、どこでニーチェとショーペンハウアーの著作に触れたかは様々な研究があるが、いまだ具体的な年と場所は明らかにされていない。しかし、Sabbatiniによると、サヴィーニオが所有していた『意志と表象としての世界』の出版年は1888年であり、出版元はミラノの出版社であったことから、ミラノに滞在していた1911年以前にはこの著作を読んでいたことになる。（Sabbatini, M., *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno, 1997, p.12.）ニーチェの著作については、サヴィーニオは「初めてニーチェの『この人を見よ』を読んだのは18歳の時、フランス語版で読んだ」と語っている。（Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, p.1248.）また、デ・キリコについては1966年にデ・キリコ夫人がミュンヘン時代の夫を次のように回想している。「この時期に彼はドイツ哲学の書物ばかり読んでいました。ショーペンハウアー、ヴァイニンガー、ニーチェ、特にニーチェの著作は彼の心を捕らえ非常に影響を与えているようでした。」（Giovanni Lista, *De Chirico. L'art métaphysique*, Paris, L'echoppe, 1994, p.14.）また、形而上絵画に与えたニーチェとショーペンハウアーの哲学の影響について考察先行研究は以下の研究など多数ある。Sabbatini, M., op. cit., p.70; Pegoraro, S., *De chirico-Savinio: dia-logos, in Giorgio de Chirico Alberto Savinio Colloquio*, Milano, Silvana, 2007, pp.15-46.

ト、シェリング、ヘーゲル、ショーペンハウアー、ニーチェらドイツの哲学者たちは、意志を単なる心的能力の一部ではなく、あらゆる存在や生存の源泉とみなした。とりわけ主体と客体の差異を超えることが特徴であるインド哲学の影響を受けたショーペンハウアーは、意志という概念を形而上学的に捉え、すべての存在の根底に〈意志〉を見出し、世界を動かすと考えた。認識する人間だけではなく、認識する対象の事物にも意志を見出した観点は、形而上絵画の理論の靈感源となったのである。

主体を世界の中心に置くことを拒み、客体の本質、〈もの〉の本質に目を向ける態度は、もっと遡ればソクラテス以前の哲学者たちに行き着くことをデ・キリコ兄弟は知っていた<sup>14</sup>。イオニア地方で花開いた、自然の成り立ちや法則を合理的に探求する自然哲学は、形而上芸術の思想の根幹にある、〈もの〉に価値を見出す姿勢と呼応する。アリストテレスがソクラテス以前の哲学者たちを〈自然学者〉(physikoi)と呼んだのは、彼らが研究の対象としたのは自然(physis)についてだったからだが、そもそも〈physis〉とは単にこの世に存在する自然の総体を意味するのではなく、ものの在り方、起源、本質という意味を含有している<sup>15</sup>。事物を構成する根源的本質について理解を深めることが形而上芸術の基本原理であるが、デ・キリコ兄弟は1919年に『造形的価値』誌に発表したそれぞれの論考で、自然全体を体系的に説明することが可能であるような普遍

<sup>14</sup> 人間の生き方の普遍的原理を探求する倫理的な哲学へと転じたのはソクラテスとその思想的追随者であるプラトンであるが、サヴィーニオは現実に認識できる物理的世界を探求することを止め、目に見えない形而上の世界の存在への探求にシフトしたソクラテスやプラトンを批判する。サヴィーニオは40年代以降のテキストでも、ソクラテス以前の哲学者 (presocratici) とソクラテス、プラトンについて多くのテキストで言及しているが、例えば1948年の「民俗学 *folclore*」というテキストでは、ソクラテス以前の哲学者たちが探求した限りない自然物理の追求は、「プラトンの理想主義によって途切れてしまった」(SD: 862) が、「プラトンの時代の人間は事物をありのままに眺め、考えることはせず、その事物を彼らが信じているあるべき姿として認識する」と述べ、プラトンが理想主義に重点を置いたことを批判する。プラトンとソクラテス以前の哲学者たちは、前者が物理的世界を、後者が形而上的世界に関心を持っていたことを示すのは、両者の魂という概念についての認識の違いに表れているとサヴィーニオは言う。サヴィーニオは1948年にジョルジョ・コッリの哲学的エッセー『自然は隠れることを好む』のために書いた解説文において、ソクラテス以前の哲学者たちが「魂」(psiché) は生命を構成する要素の一部であるとみなしたのに対して、プラトンは「魂」(anima) を完全に生命=肉体から独立したものとして考えたことについて触れている。(Cfr. SD: 923)

<sup>15</sup> 廣川洋一『ソクラテス以前の哲学者』193頁参照。

的原理を発見しようとしたソクラテス以前の哲学者たちの箴言を頻繁に引用している。

古代ギリシアの自然哲学者たち、とりわけ〈万物は流転する〉(panta rei)と説いたヘラクレイトスの箴言を彼らはそれぞれの論考で引用している。デ・キリコは、1910年に《秋の午後の謎》と《神託の謎》という形而上絵画の原点ともいえる作品を制作しているが、この作品のヒントとなっているのは、「デルポイで神託をくだす主なる神は、あらわに語ることも隠すこともせず、ただしるしを見せる」(断片 93<sup>16</sup>)というヘラクレイトスの断片である<sup>17</sup>。世界は謎で満ちており、人間が逃れられない運命が存在し、神々の予言によって万物の生に行く末は決められている、という古代ギリシアの人々の神秘的な世界観と、謎めいたヘラクレイトスの文言はデ・キリコを惹きつけた。1919年の論考でデ・キリコは次のように述べている。

« Il mondo è pieno di demoni », diceva Eraclito l'efesio, passeggiando all'ombra dei portici, nell'ora gravida di mistero del meriggio alto, mentre nell'abbraccio aciutto del golfo asiatico, l'acqua salsa bollicava sott'il libeccio meridiano. Bisogna scoprire il demone in ogni cosa.<sup>18</sup>

アジアの乾いた湾に抱かれて、地中海特有の南風、リベッチョが吹き荒れる下で、海水は煮えたぎっていたその時、神秘的な真昼の午後にポルティコの影を歩いていたエペソスのヘラクレイトスは、次のように言った。世界はデーモンに満ちている、と。それぞれの事物にデーモンを見出さねばならない。

一方サヴィーニオは「アフロディーテ・現代美術評価の理念について」<sup>19</sup>においてテミストスで発見されたヘラクレイトスの断片を引用している。

<sup>16</sup> 同, 244 頁参照。

<sup>17</sup> Cfr. Paolo Baldacci, *Arte metafisica: l'altra faccia della modernità*, in *Alberto Savinio: Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2002-2003*, a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Mazzotta, 2002, p.65.

<sup>18</sup> Giorgio De Chirico, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985. p.81.

<sup>19</sup> Savinio, *Anadiomenon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori plastici", aprile - maggio 1919.

Ironia. Eraclito, in un frammento riportato da Temistio, dice, per la Natura, ch'essa ama nascondersi. È questa ragione che induce l'artista, sé malgrado, a deformare in qualche modo, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari che egli percepisce. (NV1: 62-63<sup>20</sup>)

アイロニー。ヘラクレイトスは、テミスティオから運ばれてきた断片において、「自然は隠れることを好む」と述べた。こうした理由によって芸術家は知覚する明瞭な側面を再び創造する際にある種その側面をデフォルメしなければならない。

このヘラクレイトスの断片 123 にある箴言« *physis kryptesthai philei* »にある「*physis*」をサヴィーニオは「自然 *natura*」と訳しているが、前述したようにピュシス = (*physis*) とはこの世に存在する自然の総体を意味するのではなく、ものの在り方、起源、本質という意味を含有しており、ここでは「〈もの〉の本性 (ピュシス)」は隠れることを好む、といった意味になる。いずれにせよ、サヴィーニオはこの箴言をもとに、逆説的で両義的な視点を芸術家が備えるべき態度だとここで明言する<sup>21</sup>。〈もの〉の本性は事物の外観の奥に隠れている。したがって、芸術家はこれらの外観を超えた事物の本性を捉えるために、二重の眼差しで眺めなければならない。

事物の外観に囚われることなく、隠された事物のもう 1 つの側面を再認識することが、形而上絵画の芸術家の目指す態度だというのが、デ・キリコとサヴィーニオの共通理解である。そしてデ・キリコの論稿「形而上絵画について」

<sup>20</sup> 本稿はサヴィーニオの主要テキストのみ簡略記号を採用した。題名、出典の詳細は【Alberto Savinio のテキストと略号】一覧を参照。

<sup>21</sup> 逆説的視点に価値を見出す姿勢は、ニーチェにも同様の文面がある。「*dirige la rad-doppiata forza illuminando del suo sguardo, la natura e indotta a scaricare tutte le sue forze, a rivelare i suoi occulti segreti cio dal pudore.*」(彼(劇作家)はこの眼差しによって自然を驚かせる。自然は裸を露わにする。自然は羞恥心から、彼と反対の方向に逃げようとする。) Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner, con un saggio di Mario Bortolotto, Milano, Adelphi, 1979, p.120.*

芸術家はあるものと反対の方向に隠れる自然を模倣しなければならない。アンチテーゼを立て、仮面を作る。羞恥心によって自然は仮面を作りその内側に隠れるのである。仮面について、『善悪の彼岸』でニーチェは次のように述べている。「すべて深いものは仮面を愛する。もっとも深いものは形体や比喩に対して憎悪すらもっている。「逆」こそは、それを着て神の羞恥が歩くべき、まさしき仮装ではないか？」(ニーチェ『善悪の彼岸』新潮社、1954、63 頁参照。

とサヴィーニオの論稿「アフロディーテ・現代美術評価の理念について」では両者に共通した理念を読み取ることができる。それは日常のありふれた既知の事物を一瞬だけ未知の様相として認識する瞬間があるという知覚認識の両義性についてである。デ・キリコはこの未知の光景は「一部の鋭い観察眼を持った芸術家しかとらえることができない<sup>22</sup>。」と言う。そしてこの未知の様相を形而上的 (metafisico) で亡霊的 (spettrale) と形容している<sup>23</sup>。〈spettrale〉という単語は幽霊、亡霊を指す 〈spettro〉 から作った造語である。

Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo **spettrale** o **metafisico** che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, [...] <sup>24</sup>.

すべての事物は 2 つの様相を持っている。ひとつは私たちが日頃見ており、そして人びとが一般に見なれている様相である日常的側面であり、もう 1 つは、ごく稀な人びとが幻視や形而上的抽象の瞬間にしか見るこのできない、亡霊的もしくは形而上的側面である。[...]。

つまり、事物は日常的に既知でありながら、既知であることにいささか変わることなく同時に亡霊的、あるいは形而上的側面という二重の様相を抱え持っているということだ。「アフロディーテ・現代美術評価の理念について」でサヴィーニオもまたこの単語を展開させた造語を使って事物の形而上的側面について次のように説明する。

La **spettralità** è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo

<sup>22</sup> Cfr. Giorgio De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in *Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, cit., p.86 ("Valori Plastici", aprile-maggio 1919).

<sup>23</sup> Cfr. De Chirico, *Meccanismo*, p.86.

<sup>24</sup> Ibid.



dell'arte. Il pittore qui giunge a riprodurre l'aspetto nel suo spettro originale, cioè mondato di ogni sovrapposizione di elementi eterogenei. (NV1: 61-62)

亡靈性は各側面の内面的な本質である。この本質が純化したものを再現することが芸術の最大の使命である。雑多な側面の重なりを取り払い、画家はようやく事物の原型である亡靈的側面を再び創造できるのである。

事物の様相がもつ本当の本質は〈亡靈性〉(spettralità)であり、事物がこの側面を芸術家の前に顕わにした時、その実体はおぼろげでまるで亡靈のような様相をしている。そして形而上絵画の画家はこの捉えがたい側面を感知し、再生産することができる (NV1: 62)。私たちと世界の事物との従来の関係性から距離を置いてみる。私たちは世界を認識する能力がある、したがって私たちは事物の所有者である、という考えが誤りであることを自覚すると、見慣れた現実がオーバーラップするよう見え始め、私たちの目の前に不可思議な光景が現れる。事物の亡靈性が現れる瞬間である。サヴィーニオによれば亡靈性は「造形芸術という表現領域の極限に達する」(NV1: 62) ことを可能にする。芸術家は日常という現実を映し出している外観に惑わされることなく、感覚を研ぎ澄ましてより高次の視点、つまり亡靈的視点によって世界を眺めることで、現実を覆っているヴェールを取り払い、隠されていた事物の亡靈的側面を明らかにすることで、芸術の極限に達することができるのである。

このように、両者共に事物は複数の様相をもち、亡靈のように曖昧な姿が浮かび上がるその時が事物の謎を捉える瞬間だと述べている。事物の亡靈性はデ・キリコの絵画ではマネキンとなって顕現する。有機的でない無表情なマネキンは、非在と実在の間に張り巡らされた虚構の世界に生きているかのようである。事物の亡靈性は、マネキンや人形のように有機的実体と無機物との境界が曖昧な事物にこそ捉えられる。事物の形而上的側面が現れる瞬間は、世界でも反世界でもない中間領域の存在、あるいは、昼と夜、意識と無意識、日常と非日常、あの世とこの世といった中間領域に現れる。日常の隙間に隠れている事物の内存在性をみつけ、事物が持つ二重の側面を捉えようとする姿勢をキャンバスで試みたのがデ・キリコの代表作《イタリア広場》(1913)であり『通りの神秘と憂

鬱』(1914)である。光と影のコントラストが強調されたこの広場は昼なのか夜なのか夕方なのかあえて時間が曖昧にされている。ミュンヘン時代にベックリンの影響を経て、デ・キリコは事物の亡霊性という発想に行き着き、デ・キリコの初期絵画の代表作が生まれた。日常の隙間に隠れている事物の内在性を見つけ、事物が持つ二重の様相を捉えようとする姿勢については、サヴィーニオの場合、絵画だけでなく小説、随筆、文芸批評といった文字媒体にも反映されている。

そもそもデ・キリコ兄弟が自分たちの新しい芸術経験の詩学を〈メタフィジカ〉(Metafisica)と名付けたのは、自然という形而下の存在を究明しようとしたソクラテス以前の哲学者たちへのオマージュと考えることができる。〈形而上的〉(metafisico)なものとは、本来経験によって認識できない超自然的、理念的なものを意味する。しかし、身の回りにある形而下の存在の本質に目を向けたデ・キリコ兄弟は〈形而上学〉に新たな意味付けを行う。アポリネールが1912年から編集した文芸誌『レ・ソワレ・ドゥ・パリ』の1914年23号に掲載された「ドラマと音楽 *Le drame et la musique*」というフランス語で書かれた音楽評論において、サヴィーニオは抽象的という意味を持つ〈形而上的〉の概念を再検討する。

Loin de ces âges où l'abstraction régnait complète, notre époque serait potée à faire jaillir des matières mêmes (des choses) leurs éléments métaphysiques inhérents. (SS: 424)

過去においては、抽象だけが完全に君臨していた。ところが私たちの時代は全く異なる。私たちは、物質の素材からさえ、その形而上的要素を完全に浮かび上がらせることができるだろう。

サヴィーニオはフランス語で音楽における〈形而上的理念〉(idée métaphysique)について示した。このテキストは音楽についての論稿であるが、大戦後『造形的価値』誌上で公式化される前に形而上絵画の理念の根幹が示されていたという点において重要である。さらに、この音楽評論において、〈形而上的〉

(*métaphysique*) という概念が抽象的な意味から、身体を通して、そして感覚によって捉えられる概念に移行した、と述べる。

De sorte qu'on serait porté à penser non seulement à la suite d'un effort mental, mais encore par une nécessité corporelle. [...] *L'idée métaphysique* passerait, de l'état d'abstraction à celui de sens. Ce serait, ainsi, la mise en valeur totale des éléments qui informent le type de l'homme pensant et sensible. (SS: 424)

(今日、我々に規定された方法についてのべよう。) その最大の特徴は、形而上的なものを、完全に具体的に描き得るということである。[...] 過去においては、抽象だけが完全に君臨していた。ところが我々の時代は、全く違っている。我々は、物質の素材からさえ、その形而上的要素を完全に抽出させることができるだろう。〈形而上的理念〉を、抽象の段階から、感覚の段階へと移行させることができるようになるだろう。このような思考法は、従来いわゆる〈考える人〉に代わって、〈考えつつ、かつ、感じ得る人〉の誕生を告げる。

この文章は形而上芸術の理念の特徴が集約されている文章である。まず、形而上的世界はプラトンのアイデアのように現実の向こう側にある世界ではなく、身の回りにある事物や現実の中にあると形而上学的要素が抽象的で超越的な場所ではなく、日常という身近な場所に存在することを主張する。

前節でサヴィーニオが 1918 年『造形的価値』に形而上芸術の理論を発表する前に 1914 年に既に音楽理論において形而下にある事物から形而上的要素を捉えることができるという形而上芸術の基礎となる理論を発表していたことを指摘したが、事物が持つ形而上的側面の探求という発想は、先述したようにソクラテス前派の自然哲学、ショーペンハウアーやニーチェのドイツ哲学などに由来する<sup>25</sup>。デ・キリコ兄弟が事物の背後にある謎、亡霊的な側面と呼ぶものは、ショーペンハウアーの名著『意志と表象としての世界』で主張されている

<sup>25</sup> この点について考察した先行研究は以下の研究がある。Marco Sabbatini, *L'argonauta*, cit., p.70; Silvia Pegoraro, *De chirico-Savinio: dia-logos*, in *Giorgio de Chirico Alberto Savinio Colloquio*, Milano, Silvana, 2007, pp.15-46.

〈意志〉を介さず主観を排して認識される事物の本質が持つ側面である。世界は表象と意志という2つの側面から成り立つというテーゼに基づき、ショーペンハウアーは表面に映じないために無視されるもの、あるいは表象の背後に潜むものを意志と規定した。この概念はカント哲学では〈物自体〉に相当するものである。カントは、人間にとって現象として現れる世界は認識できるが、現象として現れない物自体は知ることが出来ないという立場にある。ショーペンハウアーは〈世界は表象である〉という限りにおいてはカントの現象界の考えをそのまま受け継いでいるが、物自体を意志と定義したことで、理性こそが万能であるという思想の潮流に一石を投じたのである。ここで注意しなければならないのは、意志という言葉は一般的な意味で何かを行おうとする意志という意味ではなく、ここでは無目的に表象を駆り立てる衝動という意味で使われていることである。意志という概念は「意志としての世界の第1考察」という題が付された同書第2巻で詳しく考察されている<sup>26</sup>。第1巻では表象そのものが考察の対象であったが、この第2巻では表象の背後に宿っているもの、すなわち意志が論究の中心に置かれる。ショーペンハウアーによると、意志は人間や動物の中に認められるだけでなく、植物といった自然界の生物、あるいは建造物といった無機的なものにさえ意志が存在すると言う<sup>27</sup>。そして第3巻では芸術における知性という概念が考察の対象となっている。デ・キリコ兄弟の形而上絵画の理論は、ここで述べられている芸術の定義が土台となっていると言ってもいい。芸術において知性とは、時間、空間、因果性を超えたアイデアというものを公平な立場で認識するということである、と定義される<sup>28</sup>。

したがって芸術とは因果性や意志から独立して知性が事物を観察することであり、具体的には認識する主体から主観も客観も脱却させることによって可能となる。知性が意志を離れて事物の真理を観察できることが芸術家の任務となる<sup>29</sup>。

<sup>26</sup> アルトゥール・ショーペンハウアー（西尾幹二訳）『意志と表象としての世界』中央公論社、1975、241-342頁参照。

<sup>27</sup> 同、382頁参照。

<sup>28</sup> 同、381頁参照。

<sup>29</sup> 「芸術家はわれわれに彼の眼を通して世界を垣間見させてくれる。彼がこういう眼をそなえていること、彼があらゆる相互関係を離れて存在する事物の本質面を認識するという、ほかでもない、これこそ天才の賜であり、生まれつき身にそなわった才能である。しかし天才がわれわれ一般人にもこの天賦の賜を貸してくれることがで

ショーペンハウアーだけでなく、ニーチェもまた事物の形而上的側面について触れている。ニーチェはワーグナーに心酔していた時期に書かれたテキストで次のように述べている。

彼（自由な芸術家）は理性の抵抗力を消滅させる力の前に立ち尽くす。その力によって、芸術家の前には理性では認識しがたい事物のある側面が現れる。われわれは認識できる世界の外に出され、謎めいて赤々と燃えるものの中にたゆたう。もはやわれわれは自分自身が誰なのかも、そして以前認識していた事物さえもわからなくなる。従来の基準に則った測りをもはや手にしていない不動の事物が動き出し、事物は新しい輝きを放ち、われわれに新しい側面を見せてくれる<sup>30</sup>。

古代ギリシアの哲学者たちが探求の対象とした自然、ピュシス（*physis*）の本性、本質に目を向ける思潮は、ショーペンハウアーやニーチェの哲学で再び浮かび上がる。サヴィーニオは「アフロディーテ」において次のように述べる。

[...], si colmano le zone neutre che, pel comune, separano il reale dall'irreale, il fatto dal supposto, il fisico dal metafisico. Sostiamo alla parola metafisica, [...] con l'arte, e, qui, con la pittura. Questa parola, impiegata già dalla trattazione filosofica nei termini di un bilancio più che altro sostanzialmente fisico, ripresa poi dalla teologia, trovò, per primo, in Nietzsche, una ragione spirituale libera. Con l'acquistare questo senso nuovo e vasto in una realtà più vasta, *metafisico* or non accenna più a un ipotetico dopo-naturale [...]

---

き、われわれにも彼の眼をつけることを可能にしてくれるのは、これは後天的に習得したものであり、芸術における技術面である。」（前掲書、381頁）

<sup>30</sup> « Egli si trova a un tratto di fronte a una forza che annulla la resistenza della ragione, anzi fa apparire irragionevole e incomprensibile ogni altra cosa in cui fino allora viveva: messi fuori di noi, nuotiamo in un elemento enigmatico e info-cato, non comprendiamo più noi stessi, non riconosciamo le cose più note; non abbiamo più in mano misure, tutto ciò che era conforme a legge, tutto ciò che era rigido, comincia a muoversi, ogni cosa brilla con colori nuovi, ci parla con caratteri nuovi. »; Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979, p.117.

tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima. (NV1: 47-48)

[...] 現実と非現実、事実と推測、物理的と形而上的という境界をなくした中間領域が広がっていく。[...] 形而上的という言葉が芸術や絵画に反映させてみよう。哲学的論述で〈物理的〉の対立概念として論じられたこの語は、後に神学において扱われ、ニーチェによってはじめて自由な精神的意味を付された。新しい、広範な意味を付与されて、〈形而上的〉という語はもはや〈自然の後〉という意味を示すのをやめた。[...] 現実にある存在全ての事象は、明快に見える現実の外観の様相を超えてその存在を持続させる。

このように、ミュンヘン時代にデ・キリコ兄弟はこうした自律的な哲学経験によって形而上芸術の理論の枠組みを構築していった。次項では、ミュンヘンからパリへやってきた兄弟が 1911 年から 1914 の間にどのような創作活動を行っていたか、そして一方は絵画、一方は音楽と領域は違うが、それぞれの活動においてミュンヘンで築いた芸術哲学をどのように反映させていったかを見ていこう。

## 1-2. デ・キリコ兄弟の初期作品の比較

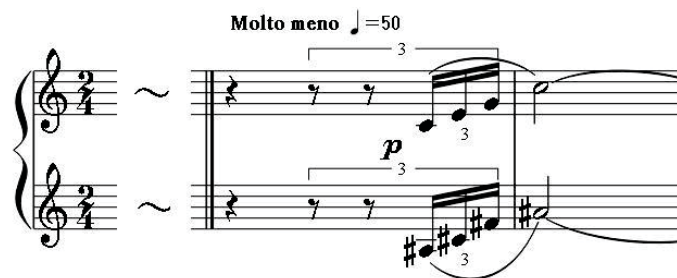
### 1-2-1. 形而上音楽

サヴィーニオは幼少期より音楽の教育を受け、12歳でピアノの技術、音楽理論の基礎教育を終えると、母親の強い勧めで父親の死後に一家でミュンヘンに移住し、ジョルジョが美術学校に通う一方、アンドレアは作曲家になるための技術を学んでいた<sup>31</sup>。その後 1911 年にミュンヘンからパリに移住し、イタリア

<sup>31</sup> ルースの研究によると、1906年からミュンヘンに移住後、サヴィーニオは「現代のバッハ」と呼ばれた作曲家の下で個人レッスンを受けていた。レーガーには作曲法と対位法を主に学んでいた。(Cfr. Gerd Roos, *Giorgio De Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Bologna, Bora, 1999, pp.63-66.)

が第1次世界大戦に参戦しデ・キリコ兄弟に召集令状が届く1915年まで、パリでサヴィーニオは舞台音楽、オペラの作曲を精力的に制作していた。

彼は事物の亡霊的、あるいは形而上的側面をストラヴィンスキーの複調性に見出していた。1912年から1915年の間に作曲された作品にはこの技法が多用されている。複調性（または多調性）をオーケストラ用の楽曲に多用したのはストラヴィンスキーであり、とりわけバレエ音楽『春の祭典』、『ペトルーシュカ』に頻繁にこの技法が見られる。1913年、パリのシャンゼリゼ劇場の柿落し公演として上演された『春の祭典』の初演時の混乱と誹謗中傷を舞台に向ける観衆をサヴィーニオは目撃していた<sup>32</sup>。1906年からミュンヘンで〈現代のバッハ〉と呼ばれたマックス・レーガーに厳格で古典的な対位法を学び、同時にニーチェの著作物に触れていた若き音楽家は、『春の祭典』がもたらした破壊的な音楽性にニーチェの〈ディオニュソス的音楽<sup>33</sup>〉の狂気を見出したに違いない。多調性（*politonalità*）とは、同じ楽曲の同じ時間に異なった調性が同時に演奏された作曲法を指す。また、複調性（*bitonalità*）は多調性の1つであり、2つの調性が用いられた場合このように呼ぶことがある。2つの調性を同時に用いた箇所は『ペトルーシュカ』の第2部（ペトルーシュカの部屋）の第9小節目（図1）であり、ここでは2本のクラリネットが同時にハ長調と嬰へ長調という異なった調性の旋律が奏でられる。



<sup>32</sup> 「1913年3月27日の夜、オーストリアの劇場（シャンゼリゼ劇場）の舞台上でわたしたちは『春の祭典』が生まれる瞬間に立ち会った。」（Cfr. Savinio, A., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977, p.177.）

<sup>33</sup> 1914年のテキストでサヴィーニオは自らを「ディオニュソス的職人」（*Artisan dionysiaïque*）と称している。（SS: 425）

図 1 ストラヴィンスキー『ペトルーシュカ』第 2 部 9 小節目

また、『春の祭典』第 1 部 〈大地の礼賛〉の「春のきざし（乙女達の踊り）」という場面の冒頭では、不気味な和音が連打されることで聴衆を不安に陥れ、強烈な不協和音の印象を与える。

サヴィーニオの作曲した作品において複調性という音列作法が使われている例を挙げるとすれば、1914 年 12 月に作曲された『異邦人の歌曲集 *Chants Etranges*』の 1 つ、「放棄 *Abdication*」という作品の最後から 4 番目の 1 小節である。(図 2)

The image shows a musical score for the piece 'Abdication' by Savinio. It consists of three staves: a vocal line, a piano line, and a basso line. The tempo is marked 'Lento molto'. The vocal line begins with the word 'Ah' and then 'ah ah'. The piano line starts with a fortissimo 'ppp' dynamic and features a complex harmonic structure with a 'Coup de canon' section. The basso line is marked '8bassa' and includes the words '(niente) de canon'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

図 2 サヴィーニオ 声楽とピアノのための作品「放棄」における最後の 4 小節

この小節では声の旋律とピアノの旋律が対位的に組み合わせられているが、2 つの旋律では異なる調性が使われている。またサヴィーニオが 1914 年に制作したオペラ『半死の歌 *Les Chants de la mi mort*』は変ハ長調と変ロ長調という 2 つの調性を用いた複調性が多用されている。こうした異なった調性を同時に用いる技法は和声を極端に嫌ったストラヴィンスキーの態度に重なる<sup>34</sup>。

<sup>34</sup> 西沢によると、ストラヴィンスキーの和声嫌いは幼い頃から有名であった。彼は「独特の、破壊され、歪曲された〈音程的和音〉を、むしろ色彩的効果として用いて、技



長調と短調を同時に弾くことによって奏でられる旋律は不気味で、2つの調性が重なるという技法はまさに事物が一時垣間見せる不気味でおどろおどろしい亡霊的側面を表現していると言える。

## 1-2-2. 形而上絵画

次にデ・キリコの初期絵画の形成について考察していく。ミュンヘン時代にデ・キリコが最も手本としていた画家はベックリン(1827-1901)であり、この象徴主義の画家は古代ギリシア神話の題材を扱い多くの神々を描いていたことはギリシアからやって来たデ・キリコに親近感を与えた。ベックリンは幻想的で合理性とはかけ離れた世界を描いた。ロマン主義が席卷した19世紀はかつてなく非合理的なものへ関心が寄せられた時代だ。ギリシア建築を手本としていた19世紀のドイツ帝国やハプスブルク帝国の建築家たちは、ヘレニズム文化に均衡、調和、合理性を見出していた。しかしベックリンがギリシア文化に求めたのは合理的なものではなく非合理的なものであった。ドイツ絵画は18世紀から新古典主義が隆盛を極めていたが、同時にフュースリのような幻想的で非合理的なイメージに傾く流派が存在し、ベックリンもこの流れを受け継いでいた。解釈学の世界でもギリシア悲劇の根源をディオニュソスの秘儀に見出したニーチェやギリシア宗教史家のエルヴィン・ローデらによって、それまで検討されて来なかったギリシア文化の非理性的で神秘的な側面に光が当てられた。謎めいた神秘性や不気味さを潜ませるベックリンの作品にもギリシア文化の非理性的でディオニュソス的側面が反映されている。デ・キリコはミュンヘンでベックリンやニーチェを通してギリシアの神秘的側面を再認識したのである。

---

術性の高い、構築的な美学に支えられた近代様式を次々と創造していったのである。しかし、かかる世界は和声よりもむしろリズムと音色の世界である。和声が音程的な音色効果に留まった場合、必然的に調性は希薄となり、遂には消滅してしまう。」(西沢昭男「ストラヴィンスキーの和声について:「春の祭典」を中心として」『横浜国立大学紀要』) 5-10月号,1975年,69頁参照.)

デ・キリコはニーチェの哲学に〈シュティムング〉(stimmung)に基づく奥深く神秘的で孤独な詩情を読み取った<sup>35</sup>。とりわけトリノやジェノヴァなどの北イタリアの都市を訪れたときにこの詩情を読み取ったデ・キリコは、イタリアの街の広場に佇む建造物や人物の影を引き伸ばして描くことで、秋の午後に現われる事物の奥に潜む不安で憂鬱な雰囲気が見られるような異様な感覚を絵画で表現した。デ・キリコはルネサンス以降形式化した遠近法を新しい視点で解釈し、空間の調和よりも、事物そのものへの関心を示した。

芸術の都パリで自身の作品の評価を試しに 1911 年にミュンヘンからパリにやってくると、デ・キリコの作品は程なくしてパリの美術界で認められる。キュビズムがキャンバス上を解体するのに夢中になっていたお陰で、伝統や古典に対するアプローチに欠けていたアヴァンギャルドの渦の中にいたフランス人には、デ・キリコの古典をモチーフにしながらか古典的な技法を取り入れた作品は斬新に見えたのか、すぐに画商の目に留まったのである。ヴラマンクはアンドレ・ドランにアフリカのお面を見せて、「ミロのヴィーナスより美しい」と讚えたという逸話が示しているように、フランスの美術界はキュビズムやフォーヴィスムの全盛期であり、古典主義とは対極の方向に向かっていた<sup>36</sup>。

《ある通路の謎と憂鬱》、《出発の憂鬱》など、1911年から1914年の間に書かれたデ・キリコの初期作品は概して無機的な事物が静謐な空間に孤立し、凝固して並んでいる。仮象と実在、昼と夜、意識と無意識、日常と非日常、あの世とこの世という世界の二重の様相が同じ画面に描かれた作品は謎めいていて、不気味な印象を鑑賞者に与える。写実画のように客観的事物をあるがままに表現するのではなく、事物の背後に隠された謎を見つけること、日常の隙間に隠れている事物の内在性を見つけようとする姿勢が形而上絵画の背景にある。事物の亡霊性はデ・キリコの絵画では主体とみなされる人間を切り捨てて、マネキン、建築要素、ヘルマフロディトス(両性具有)に現われる。1914年から1916年の間に制作された作品に頻繁に登場するマネキンのモチーフは、1914年以前

<sup>35</sup> ジョルジョ・デ・キリコ (笹本孝, 佐々木董 訳) 『キリコ回想録』立風書房, 1980, 52 頁参照.

<sup>36</sup> Cfr. Fiorella Nicosia, *Modigliani*, Firenze, Giunti, 2005, p.55.

に確立しつつあった事物の背後にある謎を見つけるという指針に基づいての結果である。

この芸術の指針は、デ・キリコ兄弟がミュンヘン時代に出会ったドイツ哲学、とりわけショーペンハウアーとニーチェの思想から得た。イタリアの諸都市で白昼の正午に感じ取った独特の詩情 (*stimmung*) を、キャンバスに再現したのが《イタリア広場》(1913) であり《通りの神秘と憂鬱》(1914) である。光と影のコントラストが強調されたこの広場は、昼なのか夜なのか夕方なのかあえて時間が曖昧にされている。秋の午後は1年で最も影の輪郭が明瞭になる時間帯である。広場という空間にくっきりと浮かび上がった建造物の影を目の当たりにし、二重の眼差しを持つニーチェは事物の背後に隠された謎を見出した。デ・キリコは街の広場でニーチェが得た感覚に感化され事物の亡霊性という発想に行き着いたのである。

デ・キリコの初期絵画において特徴的な点は、複雑な透視図法が使われているという点である。デ・キリコが用いている1点透視図法はルネサンス以来使われている伝統的遠近法であるが、1枚の画面にある対象物を描く場合、通常必要となる消失点は1点のみだが、デ・キリコは広場を描く際複数の消失点に基づいて画面上に描く建物を配置している。そのため鑑賞者には描かれた空間が歪んでいる印象を与える。《永遠の倦怠》(図3) という1912年の作品では、1点透視図法の他に、等角投影法という別の種類の遠近法が使われている。この画像の中心部には立体の上に横たわる大理石の像が配置されている。そしてこの像を取り囲むように両サイドにポルティコが配置されているが、この2つの建造物はそれぞれ別の消失点(A,E)を出発点として描かれている。さらに像が横たわる立体には等角投影法が用いられている<sup>37</sup>。この方法は透視図法とは異なり点ではなく1本の水平線(B-C)を軸に立体を描く手法である。すなわちこの画像には3つのパースペクティブから眺めた空間が同時に描かれているということになる。

<sup>37</sup> Redolf Arnheim, *Arte e percezione visive*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.243.

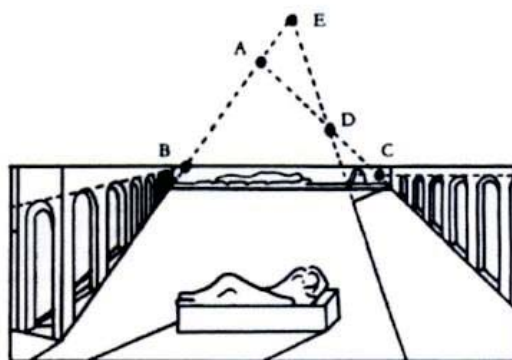


図 3: アルンハイムによるデ・キリコ《永遠の倦怠》の遠近法の分析

デ・キリコがこの時期にキャンバスの上で試みていた最重要事項とは、1つの画面に複数の角度から眺められた事物を同時に配置するということだったと言えよう。このように、二重のメロディを同時に配置する副調性というサヴィーニオの技法と、複数のパースペクティブから見た視点を1枚の画像に配置するデ・キリコの技法の背景には、事物を認識する知覚を問い直すという共通の企てがあったのである。

サバティーニを含め多くの先行研究で言及されているように<sup>38</sup>、1911年から1914年の間のデ・キリコ兄弟の創作のアプローチは、一方は絵画、一方は作曲と手段は異なるが、コインのように表裏一体の関係であった。サヴィーニオが作曲で試みた異なる調性を同時に響かせる技法とデ・キリコの複数のパースペクティブから見た視点を画面に同時に配置する技法は、デ・キリコ兄弟がこの時期共有していた形而上芸術 (*l'arte metafisica*) という世界観の下に統一される。

兄弟は第1次世界大戦後、『造形的価値』誌で大戦前にパリで実践していた芸術を理論化し、メタフィジカという新たな芸術家像を創造していった。しかし

<sup>38</sup> Cfr. « Gli scritti giovanili di Savinio e De Chirico possono quindi essere letti come i tasselli di un mosaico dai colori variegati, ma raffigurante lo stesso soggetto: Metafisica. Con gli anni il comune disegno andrà sgretolandosi e questo sogno di ermafroditismo fraterno svanirà. » (サヴィーニオとデ・キリコの若年時代のテキストを読むのはまるでメタフィジカという同じ主題を表現するために多彩な配色のモザイクをはめていく作業のようであった。しかし数年後共通の図柄はバラバラになり兄弟のヘルマフロディズムは消えゆく運命にあったのである。) ; Sabbatini, op. cit., p.11.

この強烈な個性と芸術に対する信念を持った2人は、時とともにそれぞれの芸術の方向性は変わっていき、晩年にはお互いに連絡すら取らない冷え切った関係になっていたのである。

## 1-3. 短編に見る事物の〈亡霊性〉

### 1-3-1. パラケルスス

ここまで、ミュンヘンで出会ったドイツ哲学に靈感を得てデ・キリコ兄弟が自律的に組み立てた形而上芸術という詩学が、1907年から1914年という初期のデ・キリコ兄弟の作品においてそれぞれどのように表出されていたかを分析してきたが、サヴィーニオは、小論「アフロディーテ」において、事物にはそれぞれ「意志」があると説いたショーペンハウアー、反ユマニズムを主張し新しい形而上学（*Metafisica*）を提唱したニーチェだけが、ソクラテス以前の哲学者の自然観の継承者ではないと言う。

La filosofia spiritualista, dopo la sua immensa fioritura in Grecia, emigra in Occidente ed ivi rifiorisce. (Non si dimentichi e quella filosofia - chiamiamola napoletana - dei Vico, Campanella, Bruno...) Non giunge in Francia.[...], ma la vediamo spandersi in Germania, fino a che tocca alla sua fase estrema (Nietzsche) nella formula: metafisica. (NV:55)

精神主義の哲学は、ギリシアで広く花開くと、西洋に移動し再び花開いた。（ナポリ哲学と言われるヴィーコ、カンパネッラ、ブルーノの哲学を思い起こしたい）。精神主義はフランスには渡らない [...]、しかしドイツでは形而上学という標語を掲げたニーチェという究極の段階へ達した。

ソクラテス前派の自然哲学を継承する〈精神主義者〉（*spiritualista*）の哲学は、超越的、形而上的思弁を排除する実証主義が席卷していたフランスではな

く、ナポリやドイツで花開いた。とりわけと17世紀から18世紀の時代は魔術と科学が渾然一体となっていた時代であり、哲学者たちは事物に魂が備わっていると考えていた。自然そのもののうちに秘められた力が宿っていること、無限に発展する律動に等しい、生命力が溢れる神的自然観を旨とする、神秘的、魔術的理念を持っていたのである<sup>39</sup>。また、サバティーニ<sup>40</sup>が指摘するようにジョルダノ・ブルーノ（1548-1600）は『原因・原理・一者について *De la causa, principio e uno*』において万物すべてに生命（spirito）があることを主張したし、ブルーノにとって万物は同じ物質と同じ魂からなる大きな動物であり、すべての事物はこの動物の構成要素であり、それらはすべて生きているのであった<sup>41</sup>。

また、ヴィーコ（1668-1744）はルネサンス期に流行した世界霊魂論は古代の人々にとって普遍的な考えであったことを『新しい学 *Scienza Nuova*』で強調している。また、公理37では詩人＝古代人＝幼児という三者の関係性について述べている。

詩の最も崇高な仕事は感覚をもたない事物に感覚と情念とをあたえることである。そして、これは、生命のない事物を手にとり、戯れて、それらがまるで生きている人物であるかのように話しかけている幼児の特性である<sup>42</sup>。

<sup>39</sup> エウジェニオ・ガレン（澤井繁男 訳）『ルネサンス文化史：ある史的肖像』平凡社，2000，221頁参照。

<sup>40</sup> Cfr. Sabbatini, op, cit., p71.

<sup>41</sup> « Teofilo: [...] non è forma alcuna che non sia prodotta dall'anima. Dicsono: Mi par udire cosa molto nuova: volete forse che non solo la forma dell'universo, ma tutte quante le forme di cose naturali siano anima? »

Teofilo: Sí. Dicsono: Sono dunque tutte le cose animate? Teofilo: Sí.[...]

Dicsono: È comune senso che non tutte le cose vivono. Teofilo: Il senso più comune non è il più vero. » ; (「テオフィロ：霊魂から作られた形態に他ならない。ディクソノ：それは初耳ですね。万物の形態だけでなく、自然の事物すべての形態は霊魂だということですか。テオフィロ：そうだ。ディクソノ：ではすべての事物は魂を持っていると。テオフィロ：そうだ。[...]ディクソノ：すべての事物が生きているとは限らないというのが常識ですが。テオフィロ：常識が一番正しいとは限らない。」) ; Giordano Bruno, *De la causa, principio e uno*, in *Dialoghi italiani, I. Dialoghi metafisici*, a cura di G. Gentile e G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1985, p.239.

<sup>42</sup> ジャン・バットィスタ・ヴィーコ（上村忠男 訳）『新しい学』法政大学出版局，2007，139頁参照。

事物の背後に隠された本質を探するために物理的世界の先を眺めようとする態度は、古代ギリシアの自然学者が自然の謎を解き明かそうとした態度、ニーチェやショーペンハウアーの反ユマニズム的視点だけでなく、合理主義を否定した16世紀、17世紀のイタリアの哲学者たちの、事物に魂が宿るという説にも靈感を得ていたのである。人間という主体ではなく、〈もの〉という客体へ焦点を当て、動き出すマネキンや像というモチーフが好んで用いられる形而上芸術の特徴は、『吹き込まれた家 *Casa ispirata*』（1921）を筆頭にサヴィーニオの文学作品に多く見られるが、短編を多く書いた1930年代から40年代の作品にもこの特徴が見られる。1938年にヴェッレッキ（Vellecchi）社より刊行された短編集『恋するアキレウス *Achille Innamorato*』は第1次世界大戦後の1919年から1938年の間に書かれた短編が収められている。初期の実験的作品から30年代の成熟した作品が収められたこの短編集は、形而上芸術の基礎や理念が明確に反映された〈教則本〉（*Gradus ad Parnassum*）とも言える作品集である。世界7不思議の1つであるロドスの巨像から着想を得た「巨人女 *La gigantessa*」（1926）では、ロドスの巨像を再現するために巨大な女神像が造作されるが、命を吹き込まれた巨像は自身を造り上げた人間たちをその巨大な足で踏みつぶし、街を破壊していく。一方「予期された像 *Monumento anticipato*」（1934）では人間が像に変貌する。事物が動き出す、あるいは人間が像へ変貌するという主題は、この他、ピアノが貴婦人に変貌する「ピアノ女 *Pianessa*」、家具と人間が一体化する「肘掛けパパ *Poltrobabbo*」、人間が木に変貌する「フローラ *Flora*」など多数挙げることができる。

事物に命が吹き込まれる主題を最も端的に示した例は、『めいめいの物語を語れ *Narrate, uomini, la vostra storia*』（1942）の最終章を飾る「ボンバストの初恋 *Primo amore di Bombasto*」である。『めいめいの物語を語れ』は散文による肖像画のギャラリーのようであり、サヴィーニオが選んだ12人の歴史上の人物を描いた伝記は、故人の生涯を事実に基づいて叙述するような単なる伝記ではなく幻想小説のように超現実的である。「ボンバスト...」という作品では、肖像画に命が吹き込まれ、肖像画に描かれている人物が額縁の内側から世界へと飛び出す。

肖像画に描かれている人物はパラケルスス（1493-1541）である。医師であり、錬金術師でもあったこの人物の肖像画は、フランドル派美術の黄金期に描かれた作品としてルーヴル美術館に所蔵されているが、ここで登場する肖像画は、ルーヴルにある肖像画の模写であり、その模写はパラケルススが生涯を終える地となったザルツブルクのあるホテルの一室に飾られている。この部屋に滞在しているのはローマから夫の仕事に付き添って来ていたピナ・ポマという19世紀の貴婦人である。婦人は翌日の朝に電車に乗り遅れないために、目覚まし時計を6時半に合わせる。就寝前に夫に手紙を書くために筆をとるが、結婚から6年経ち、冷めきった相手に語りかける言葉が見つからない。「あなたへ……」という書き出しから、婦人の筆が進まずにいると、静まり返った部屋に「ピナ、なぜ私から逃げるのだ」（NU: 312）という言葉が沈黙を破る。声の主は、肖像画の画像から飛び出してきたパラケルススであった。肖像画はこの美しいローマの婦人をずっと〈絵の内側から〉監視していたのである。恐れおののいた婦人は、ベッドの下に隠れて目の前に対峙するこの〈超現実的〉な光景から目をそらそうとする。

ポマ婦人に起こったことは、ある現実から別の現実への飛躍である。絵から飛び出してきた肖像画の人物の存在に混乱している間、彼女は気づかずにいつのまにか理性と非理性、あるいは〈自然〉（*fisico*）から〈超自然〉（*metafisico*）の境界である赤道を通り抜けていたのである。パラケルススとピナ・ポマの恋の物語には、理性と非理性という2つの領域を自由に行き来する形而上芸術の特徴が反映されている。

### 1-3-2. 「フォルモスス」

『人生という名の家 Casa «la Vita」』に所収された短編「フォルモスス *Formoso*」でも像に命が吹き込まれ動き出す様子が描かれており、この作品は過去を現在の視点で見るという亡霊的眼差しが作品に如実に反映されている。

1941年日刊紙『スタンパ』«Stampa」に掲載された「フォルモスス」という短編には、歴史の記憶が現在という空間に顕わになる様子が描かれている。



この幻想小説では、歴史という記憶の世界から継起的時間を超えて歴史の登場人物たちが現代の世界に現われ、現代の人間たちと対峙するという巧妙な舞台設定によって現実と非現実が重なる形而上的側面を捉えている。舞台は 1939 年のローマのヴァチカン近く一帯のボルゴとよばれる城壁外の地区である。冒頭は語り手が妻とローマへ小旅行に行く描写からはじまる。「後ろに恋人を乗せた自転車が走っているところへ現代のエウロパの強奪を見た者がいた」(CV: 293)。自転車より何倍のスピードで走るトポリーノ (フィアット社製の 500cc 小型車) が後部に女を載せて颯爽と道路を横切る様子は現代の〈エウロパの強奪〉に喩えられ、読者は冒頭から現代に神話の世界を重ねるサヴィーニオの世界観に引き込まれる。さらに半日走ったせいでオートバイから道路に垂れ流れたガソリンの液体は夕日の光が反射して黄金色に輝き、まるで糸をひくような痕を残している様はアリアドネの糸に喩えられる。

Anche la *Topolino* godeva del refrigerio. Non più fatiche né l'ansimo d'angoscia su per le salite battute dal sole. [...] Il ronzio delle sue ruote sull'asfalto tracciava dietro a noi scia d'oro. Ebbe il tuo arrivo a Nasso, o Arianna, accoglienza così lieta? (CV: 294)

トポリーノもこのさわやかな空気に身をゆだねていた。もう太陽の日差しにさらされながら登り道を行くために骨を折ることもないし息切れすることもなし。[...] 私達の背後にブーンという音とともにアスファルトの上に残った車輪の跡は金色に輝いていた。ナクソス島で待っている君への歓待はこんな穏やかなものだったか？アリアドネ。

このようにテクノロジーが発達した現代に神話の人物たちがあちらこちらに登場するという、神話と現実が交差する描写が続く。

ローマに着いた一行はサン・ピエトロ大聖堂界隈の区画が大規模な工事が行われているのを目にする。亡霊的眼差しという美的フィルターを通せば、事物はそのままの事物としてではなく、擬人化して描き出される。派手に取り壊さ

れた古い建築物の生々しい残骸が亡霊的眼差しによって描写される箇所を見てみよう。

Le demolizioni erano fresche, vive come i pesci dentro cesta del pescatore. Dalla parte di Santo Spirito un corteo di bianche colonnine unite al sommo da una melodia di archetti, somigliavano tante vecchine deboli di vista che camminano in fila tenendosi per mano. Era manifesto in quelle colonnine il pudore delle donne sorprese in camicia da notte. Un'ala di parete, relitta sullo scempio di una casa squarciata, tolta alla vita chiusa e alla luce delle lampade, guardava il cielo con terrore. (CV: 295-296)

それは釣り人のかごに入れられた魚のようにまだ息をしていた。サント・スピリト教会方面にアーチでひとまとめに覆われた白い円柱が列を作って並んでいた。その光景は盲目の老婆たちが縦に列を作って手をつないで歩いている姿に重なった。部屋着姿で恥じらいを隠せない女性達の怒りのあらわれなのだ。解体された建物の残骸の上には壁に装飾された翼の彫刻がむき出しの状態になっていた。閉じた世界から、伝統の明かりから引き出されて、その翼の彫刻は不安げに空を見上げていた。

解体工事をかろうじて免れたアーチ形の円柱は、肌着 1 枚になったみじめな老婆に喩えられる。工事現場を通り過ぎピア広場を横切ろうとすると、今度は一行を呼び止めた警官は生身の人間としてではなく、「頭から爪先まで真っ白」(CV: 295) で、「廃墟になった白い円柱の屋根から降りてきた白い像」(CV: 295) に変貌した姿として描かれる。ここでも亡霊的眼差しによって眺められた視点を読み取ることができる。

警官に呼び止められている間、今度は時空を超えて歴史の登場人物が愛車トポリーノに近づいてきた。漆黒の瞳は目を見張るほどに穏やかで、男はトポリーノに興味を示して近づいてきたらしい。この男はやや聞きとりにくいアクセントのイタリア語を話し、自分が以前この辺りの地区に住んでいたことがあり、自宅が解体され、その後再建の約束をしたが、建て直す間仮の住まいを探して

いると言う。フィレンツェから来たと答えると、その男は考え込みながらトポリーノを指して「やはりこのメカはレオナルド先生によるものだな」と奇妙な事を言う。サヴィーニオはレオナルドというキーワードと、この漆黒の瞳とその柔らかな物腰からこの人物が誰なのかおおよそ検討がついた。男はやはりルネサンスの画家、ラファエロだった。(CV: 297)

一行はこのルネサンスの画家の漆黒の瞳と独特の風情に見とれる間もなく、ルネサンス期よりもさらに遡った9世紀の時代の人物を目撃する。テヴェレ川沿いではローマ教皇フォルモスス(816-896)の葬儀に参列し、松明を焚いて大勢の人が押し寄せている。通関の審査を行っているはずの大理石の像の警官は実はこの葬儀の混乱を取り締まっていたのだ。4人の男達が運んでいる籠の上には死体が横たわっており、遺体はだいぶ腐食が進んでいる。このおぞましい光景に驚き叫び声をあげると、警官が立ち退くようまたしても道を遮る。「この破門者め！」と怒り狂った人々から罵声を浴びせられるこの死体は教皇フォルモススであり、敵対派閥の助祭セルジョ(後にステファヌス7世)によって遺体が掘り起こされたのだった。そして遺体はヴァチカン内にある裁判所に運ばれ、ミイラと化した教皇は死んでもなお即位していた時代に教皇庁を移設したことを糾弾される。もちろん死体が質問に答える筈がないのだが、沈黙を守る被告に怒った司教たちは教皇の赤い司祭服をはぎ取り、3本の指を切断させ、死体は再びテヴェレ川に流されたのだった。(CV: 299)

教皇ステファヌス7世によってフォルモススの墓が暴かれ、テヴェレ川に遺体を流したいわゆる〈死体裁判〉が一行の目の前で展開された後、時代は教皇の名誉が回復されたテオドルス2世の時代になり、教皇の遺体は、流されることなく停滞し、遺体が飲みこまれた場所に光が差し、水の王冠の輪ができると、輪の中からすっかり元の肉体を取り戻した教皇が水の中から現れ、重なった掌から黄金の光が輝いていた。教皇はヴァチカンに葬られ、ヴァチカンにようやく戻ってきたフォルモスス教皇に敬礼するように、元の位置に戻った警官が聖堂に向かって頭を下げている。(CV: 300)

事物の亡霊性は私たちが抱えている内面の核心、あるいは過去の記憶が外部に表出され顕わになったむき出しの姿である。「フォルモスス」で描き出された亡霊性はヴァチカン周辺の工事による取り壊しによってつるはしで地面が掘り

起こされていくにつれ、サン・ピエトロ寺院界隈で起こった過去の出来事やこの界隈に住んでいた人物たちが地上に放り出される、という描写に収斂される。忘れられていた過去の歴史の記憶は、サヴィーニオの亡霊的眼差しを通して現在の世界にその姿を現す。現在の視点で現在を眺めるのではなく、現在の視点で過去を眺める。逆に過去の視点で現在を眺める。時間を超越したサン・ピエトロ寺院界隈には現在でも過去でもない時間を超越した、不可思議で不安定な空間が生まれる。

### 1-3-3. 「残忍さにまつわる 5 つの小劇」

作家としての成熟期に書かれた代表作のひとつ、『街よ、きみの鼓動が聞こえる』(1943) という自伝的散文の第 8 章「残忍さにまつわる 5 つの小劇 *I cinque teatrini della crudeltà*」では、「フォルモスス」でも考察した亡霊性を見出すことができる。事物の亡霊性という側面をとらえるために、サヴィーニオの眼差しは継起的時間を自由に越えていく。この章では、ミラノという歴史ある都市に、ミラノ史に残る歴史上の人物たちが時を超えて次々と現れることで、過去と現在が混在した空間が描かれる。この挿話で語り手は書齋でミラノから連想する言葉を紙に書いている。輝く正義、憎悪の欠如、非道という無知、残虐。すると突然これらの言葉を書き連ねていた紙が、何かの力によって引き裂かれる。別の紙を用意しても次々と手元をすりぬけ、気がつくとも 5 つの劇のスケッチが白紙の紙に書かれている。するとそのスケッチが紙を飛び出して語り手の目の前に紙芝居の装置が現れ、書齋は小さな劇場と化し、5 つのミラノ史に残る残忍な歴史劇が展開されるのである。(CV: 193-196) 紙芝居の舞台装置としてまず登場するのが、ミラノのセンピオーネ公園にあるパラッツォ・ダルテの建物とジオ・ポンティ設計のリットリア・タワーである。しかし、場面はすぐに転換し、ミラノの公園にはメリーゴーランドや小さな劇場が現れ、現代のミラノの公園からアレマニャ伯爵が統治していた時代へとシフトする。舞台の背景が準備されると、緞帳が開き第 1 幕では 14 世紀のミラノ僭主ベルナボ・ヴィスコンティと兵士が舞台に登場した後、第 2 幕では舞台がミラノ城にある王

座の間にすり替わり、ベルナボは罪人の左目と右足を切除するよう命じる場面が展開される。第3幕ではベルナボの兄でミラノの共同統治を行ったガレアツォ・ヴィスコンティが刑罰の間で病人を使って悪名高いクアレジマの刑罰を実験している。第4幕では1630年に「ペスト塗り」の嫌疑をかけられた理髪師ジャン・ジャコモ・モーラが公開処刑を受けている場面が展開される。犯罪人の死体は右手を切断され体中の骨が切り分けられ車輪のスポークの間に挟まれた状態で広場にさらされる。そして最終幕を終え幕が下りると、光は語り手が持っていた紙の中に吸い込まれていく（AC: 196）。

劇作家でもあったサヴィーニオの文学の空間というのは、劇場の舞台に似ている。演劇では場面転換によって舞台という1つの空間において様々な出来事を表現することができる。「残忍さにまつわる5つの小劇」ではミラノ史の歴史上の人物たちが次々と舞台空間に現われる。永遠に変化することのない歴史の記憶から過去の挿話が引き出され、舞台上にミラノ史に残る残虐的な事件の挿話が重なっていく。継起的時間に左右されない亡霊的眼差しによってミラノという街の記憶が舞台空間で再現されるのである。

世界はそれ自体理性では捉えることができず、現実は無間なく変化し続ける。芸術家はこの一見惑わされやすい現実の外面の変化を感知する能力を超えて、世界の奥に隠されている亡霊的側面、あるいは古代ギリシアの哲学者たちが〈デーモン〉と呼んでいた精神の原型を捉えなければならない、というのが形而上芸術の理念の立場である。形而上芸術は、はじめサヴィーニオによって音楽理論として提示され、1911年から1915年の間にデ・キリコは絵画の分野で、サヴィーニオはオペラやピアノ曲において実践した後、『造形的価値』誌上で理論が体系化され、1920年代以降のサヴィーニオの小説においてもその理論が反映されていた。一方本節で見てきたように、文学作品では事物の背後にあるもう1つの側面である亡霊性は円環的時間、直線的時間を自由に超えることによって過去と現在、虚像と実像が重なり合う義的な空間として描かれた。同時代のアヴァンギャルドの芸術運動のように、新たな詩的言語を生み出してはまた壊すという作業はサヴィーニオにとってもはや意味を持たなかった。形而上芸術の革新的な点は、形式よりも内容、哲学的背景を考察することに価値を見出したことである。

### 1-3-4. 無効となった神話の機能

一見、神々の神聖さに対して、侮辱したり揶揄したりしているようなサヴィーニオの神話へのアプローチ方法は、イルミニストが神話を迷信的で非合理的なものとする態度とは異なる。サヴィーニオにとって、ユーモアやアイロニーは〈亡霊的〉で形而上的な側面をとらえるためには欠かせない。〈亡霊的側面〉は、アイロニーを伴った視点、すなわち通常とは異なる視点で事物を眺めなければ捉えることはできないのである。デ・キリコの絵画が真摯に古代の事物や遺跡に向き合っているのに対して、サヴィーニオの場合、もう現代において神話の神々の居場所は存在しない、存在するとすればテクノロジーが発達した現在の片隅に寂しく存在することしかできないと言っているかのようである。

形而上絵画は、古典の要素を取り入れることで新しい古典主義を標榜した。デ・キリコの絵画やサヴィーニオの絵画及び文学作品には、神話の神々や英雄が頻繁に登場する。しかし、新古典主義や象徴主義の画家が描いた神々の神々はサヴィーニオの作品には微塵もない。彼の作品に登場する神々には神聖性が皆無であり、神々は一見冒涇の対象にされているかのようである。しかしサヴィーニオは神話や迷信など科学的根拠のない非合理的事象を否定した啓蒙主義者ではない。

では、なぜ神話の神々は歪曲して描かれるのか。ギリシア神話は西洋文明のルーツであり、人々は神々の物語を読み直すことで、自らのルーツを確認してきた。神話はアイデンティティを確認する機能を持っていたのである。聖書の物語と同様に、ギリシアやローマの神話は西欧の人々の起源を辿る物語なのである。自らの存在を確認する装置として神話は機能してきたが、産業革命によって近代世界が新しさや速度、効率を追求し出した結果、神話は以前持っていたこうした機能を人々に必要とされなくなった。現代における神話のミューズは、オリンポスの女神アフロディーテから、未来派が崇拝した自動車や飛行機など近代機械文明の所産へと転換した。本来の機能を失った神話とはいうと、

人びとにとって不気味で、馴染みのない存在になってしまった。象徴主義のイタリアの画家たち、例えばサルトリオやプレヴィアーティといった画家たちはギリシアの神々を恐ろしいものとして描いている。1909年、まだ形而上絵画を確立する前にデ・キリコが描いた《ケンタウロスの決闘》(1909)も、まるで「再びアイデンティティの拠り所を見つけなければならないという不安を増幅させる<sup>43)</sup>」ようである。

デ・キリコ兄弟は、モダニズムの現代において、神話はもはや生存不可能であることを知っている。1920年のデ・キリコのテキスト「絵画的古典主義」に書かれているように、現代世界において「神話は亡霊やデーモンになって初めて姿を現すことができる<sup>44)</sup>」と述べている。

サヴィーニオの文学作品に登場する神話の神々は、諧謔的に描かれている神々もあれば、他の登場人物から孤立した存在として描かれているのも多い。神々は、人間の世界とは一線を画す存在であり、常に苦しんでいて、静かに死と闘っているような、脆い存在として描かれている。あるいは、神に接した時の人間の困惑、恐怖が描かれていることもある。例えば、『恋するアキレウス』に所収された3作品にこれらの特徴が顕著である。「イカロス *Icaro*」(1923)では、クレタ島の迷宮から脱出するために翼を背負って羽ばたいたが太陽に近づきすぎたためにイカロスが落下した場所は現代の世界であり、パイロットたちに発見されたイカロスの死体は、「緑色」で「なんとも言い難い魅力をもっている」(AI: 52)。ここではギリシア神話の登場人物や神々は近寄りがたい、理解しがたい存在として描かれている。一方「リアル・ダービー *Derby reale*」(1926)で、サヴィーニオは現代にタイムスリップしたケンタウロスに現代における神話の意味を語らせる。

<sup>43)</sup> Franco Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.166.

<sup>44)</sup> Giorgio De Chirico, *Classicismo pittorico*, in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p.227.

Per parecchio tempo siamo rimasti in disparte. Ma oggi che un umore meno positivista s'è messo a circolare nel mondo, [...], per tornare in mezzo a voi.

(AI: 66)

神話はもはや馴染みのないものになってしまった。しかし、実証主義的でない気分、あるいは非合理的な風潮が世界をめぐり始めた今。[...]だから私は君たちのところに帰ってきたのだ。

つまり、ルーツの物語としての神話の機能が失われた現代にあって、神話は謎めいて不気味な存在となったが、サヴィーニオはそうした神話の神秘的要素に価値を見出している。サヴィーニオの短編に登場する神話の神々は、一見人間のように見えるが、足が馬であったり、背中に翼が生えていたり、緑色の血が出たりと、半獣の形であることが多く、その存在自体が謎めいている。このように、神話の人物はエニグマの象徴として登場し、人々を困惑させる。「アドニス *Adonis*」(1938)では芸術の奥にある真実を解明しようと孤独にエニグマと向かい合う芸術家の姿が比喩的に描かれている。芸術家の象徴である主人公は旅の途中、フェニキアの神であり後にギリシア神話に取り入れられた狩猟の神アドニスと出会う。アドニスはここでは狩猟を好む兵士に扮している。彼が発するフェニキア語と思われる言語は対峙した主人公にとっては理解不能であり、意味もなく尾行してくるこの兵士の存在は謎を象徴している。しかし、彼の言葉を理解できないながらも聞き取っていくうちに、徐々に理解できるようになる。それは「靈感」(*per ispirazione*) (AI: 55) によってであり、「直視するのではなく、垣間見る」(AI: 55) ことによって可能となる。主人公がアドニスに向き合う態度は、形而上芸術の芸術家が事物の奥に潜む謎に直面する姿に重なる。形而上芸術家は、謎を解明するために灵感 (*ispirazione*) が下りてくるのを待たなければならないのである。そして謎=アドニスに向き合うときは、彼を直視するのではなく、「垣間見る」(*intravedere*) ことでしか謎の真実にたどりつくことはできないのである。芸術家—予言者の使命とは、実証主義的懐疑論によって全滅してしまった神話を、現代に復活させることなのである。



ヘラクレイトスが〈自然は隠れることを好む〉と語ったように、真実は一義的ではない。英雄、神々、詩人といった神話の人物を眺めるときも同様である。

〈現代の魔術師〉(il mago moderno)である現代の芸術家は、神々を神聖化された神々として認識するのではなく、アイロニーが必要なのである。アイロニーによって二重化された視点によって、神話の神々は歪曲化されて映し出される。だからこそサヴィーニオの短編に登場する神話の人物はどこか滑稽で哀愁を漂わせているのである。大詩人ホメロスはブルジョワ階級の肘掛け椅子にチョッキを着て腰かけている。(「ホメロスの小舟 Omero Barchetta」)ネプチューンはギリシアのカフェのテラスでコーヒーを飲んでいる。(「Walde «mare»」)また、ヴィーナスは不気味な機械仕掛けの人形として描かれる。(『幼少期の悲劇』)

〈自然〉(physis)のアイロニーの秘密を知っている現代の魔術師は、外貌の内側に自然の隠された神聖さがあることを知っているのである。サヴィーニオとデ・キリコが理論家した形而上絵画という新しい芸術哲学は、彼らが自律的な思索によって生み出されたものではあるが、次章では19世紀から20世紀初頭にかけて起こったパースペクティブの変化というパラダイムの転換と形而上芸術という表象の相関性について考察し、サヴィーニオが同時代の芸術思潮をどのように捉えていたかを見ていく。



## 第2章 前衛芸術と〈醜〉の勝利

### 2-1. 様々な〈醜〉の形態

#### 2-1-1. 〈醜〉の音楽

本章では自律的な哲学的体験によって着想された形而上芸術の理論が、実証主義、合理主義の見直しを求める思潮と並行して、19世紀の文芸分野において主流であった客観的事物をあるがままに正確に再現する態度とは決別し、世界を多角的な視野で把握することを追求していったことと、こうした知覚構造の解体に伴って起こった美的規範の変化をサヴィーニオがどのように捉えていたかに焦点をあてる。

19世紀までの美学を覆う美的原理を構成する要素は、調和、不変、理想、崇高であった。しかし19世紀半ばから美学の領域においても相対的で多角的な視野への扉が開かれ、〈美〉＝〈善〉の対立概念に過ぎなかった〈醜〉＝〈悪〉が従来の美的規範を脅かす存在となる。本章はこうした美的規範のパラダイムの転換に注目し、〈醜悪なもの〉を礼賛した前衛芸術家の一人であるサヴィーニオが美学の歴史における大きな転換期をどう捉えていたかを彼の美学論と小説作品、すなわち理論と創作の両面から考察する。

〈美〉の対立概念である〈醜〉は長い西洋美学の歴史において排除されてきたが、ブルジョワを驚嘆させることに奔走した前衛芸術運動は19世紀末以降、美的規範に問題を投げかけ、歪んだもの、醜悪なもの、卑俗なものの表現が新しい美的価値を獲得していく。

アヴァンギャルドが誕生したのは19世紀末のことであった。世紀末、終末思想、西洋の没落。〈世紀末〉は〈デカダンス〉の同義語として流通するようになり、ユイスマンスの『さかしま』やダンヌンツィオの『快樂』に代表されるように、芸術においてもデカダンスの風潮が表象された。

元来は最前線を任される部隊を指す軍事用語であるアヴァンギャルド(avant-garde)という言葉が示しているように、アヴァンギャルドの芸術運動は、一般的には革新的で先進的な芸術を指し、因習や伝統を断ち切って新た

な方向を目指す先端的な試みとして考えられているが、20世紀初頭に起こったこの芸術運動の時代背景には、世紀末と新しい時代の始まりを予感させる気分があった。世紀末／デカダンスの芸術は、解体、衰退の意識を伴っていた。1908年のメッシーナの地震、1912年のタイタニック号沈没など、西洋文明の没落を印象づける出来事が相次ぎ、デカダンスの意識は、カタストロフィーがやってくるという黙示録的な予感を伴うようになってきた。こうした不安、壊滅、死に向かう流れを、死と再生の時期ととらえ、ひとつの時代の終焉と同時に、新しい時代の始まりを暴力的に宣告したのがストラヴィンスキーの『春の祭典』（1914）であった。あるいはアポリネールは『アルコール』（1913）の冒頭に置かれた長編詩「地帯」で「ついにおまえはこの古い世界に飽き飽きしてしまっただ」と語り、「太陽／首／切られ」という鮮烈なイメージを19世紀末の読者に突きつけた。朝焼けの光景をまるで太陽が首を切られて血が噴き出すようなイメージに連想させたのは、新たな時代の暴力的な始まりを予感させていた。マリネッティもまた、未来派宣言で過去との断絶を宣言し、〈醜悪なもの〉の勝利を高らかに宣言した。

20世紀初頭にこれらの芸術運動の渦中にいたサヴィーニオの芸術もまた、歪んだもの、醜悪なもの、卑俗なものへとベクトルが向けられていた。

サヴィーニオの形而上芸術は、事物に隠された意味の探求において、従来の美学においては排除されてきた〈崇高〉ではなく、〈日常〉の世界に目を向ける。師であるアポリネールやボードレールに倣い、形而上芸術も〈醜〉の扉を開き、奇怪な妖怪やモチーフが多く登場し、神秘的で崇高なものの対象であった神話の神々も歪曲化される。

〈醜悪なもの〉が時代の相対的美として肯定される時代に来ていたことを、ヘーゲル派の美学者カール・ローゼンクランツ（1805-1879）は19世紀半ばに既に論じていた。美学の領域から醜さが排除されていた時代に、ローゼンクランツは美的規範の中に〈醜〉という新たなパラダイムを提示した。1853年に上梓した『醜の美学 *Ästhetik des Häßlichen*』は〈醜〉を美的理念として、美学の不可欠の要素として体系化した〈醜〉の初の包括的美学書であり、同時代人には奇書として捉えられていたが、1960年代終わりに文化史におけるマニエリ

スムの解釈について綴った『迷宮としての世界』の著者であるグスタフ・ルネ・ホッケ（1908-1985）らによって注目されたのを皮切りに復権を果たした。

『醜の美学』は「形の定まらない物」、「不正確」、「歪曲もしくは歪み」という3章で構成されている。〈美〉の対立概念である〈醜〉はこの3つの形態に区分され、それぞれの形態の例が詳細に考察されている。「形の定まらない物」は次節で触れるが、本節では3番目の形態である「歪曲もしくは歪み」に注目したい。同書の第3章で解説されている「歪曲もしくは歪み」は、「卑俗なもの」、「厭わしいもの」、「カリカチュア」にさらに区分される。（図4）

- |                                  |
|----------------------------------|
| 1. 形の定まらないもの（無定形・アシンメトリー・不調和）    |
| 2. 不正確                           |
| 3. 歪曲もしくは歪み（卑俗なもの・厭わしいもの・カリカチュア） |

図4 〈醜〉の形態<sup>45</sup>

カリカチュアはローゼン克蘭ツの〈醜〉の美学において重要な位置を示すものであり、詳細については第3節で述べるが、本節ではまず、3つ目の〈歪み〉の形態のうち、〈卑俗なもの〉と〈厭わしいもの〉に注目したい。これらの区分はそれぞれ美の領域における崇高美と好ましい美とに対立する。好ましきとは親しみやすい美であり、フランス語では〈美しい〉(beau)よりも〈可愛い〉(joli)という賓辞が適当であり、好ましいものが有限であるのに対して、崇高は無限を志向する。崇高の特性である自由の無限性が解除され、逆に「不自由の有限性」が示されると、崇高の相対概念は「卑俗なもの」となる<sup>46</sup>。一方好ましいものの対立概念は「厭わしいもの」であり、「厭わしいもの」は卑俗よりも美的にさらに醜いものとして定義される。愛らしさ、戯れ、心そそるもの、という「好ましいもの」の反対はぶざまで、うつろげで生氣なく、おぞましいものとなる。「崇高なもの」は近寄りがたく、目にした者に賞賛と畏敬の念を抱かせるが、「好ましいもの」は私達の心をそそり、楽しませる。これに対して「厭

<sup>45</sup> カール・ローゼン克蘭ツ（鈴木芳子 訳）『醜の美学』未知谷，2007，同，59頁参照。

<sup>46</sup> 同，147頁参照。

わしいもの」は私たちに反感を抱かせ、そのぶざまさは不興を招き、生気のなさは不気味さを呼び起こし、おぞましさは吐き気をもよおさせる<sup>47</sup>。

〈醜〉は〈美〉という正の概念によって負に設定された省察概念であり、あらゆる醜の規定は美という正の概念規定との比較を含む。卑俗は崇高に、厭わしいものは好ましいものに、狭小なものは壮大なものに、弱々しいものは強大なものに、卑小なものは荘厳なものに、ぶざまなものは可愛らしいものに、うつろで生気なきものは戯れをみせるものに、おぞましいものは心そそるものに省察の基準を持つ<sup>48</sup>。(図 5)

|               |   |               |
|---------------|---|---------------|
| <b>美</b>      | ↔ | <b>醜</b>      |
| <b>崇高</b>     | ↔ | <b>卑俗</b>     |
| 壮大なもの         | ↔ | 狭小なもの         |
| 強大なもの         | ↔ | 弱々しいもの        |
| 荘厳なもの         | ↔ | 卑小なもの         |
| <b>好ましいもの</b> | ↔ | <b>厭わしいもの</b> |
| 可愛らしいもの       | ↔ | ぶざまなもの        |
| 戯れをみせるもの      | ↔ | 生気なきもの        |
| 心そそるもの        | ↔ | おぞましいもの       |

図 5 〈卑俗なもの〉と〈厭わしいもの〉

好ましいもののひとつ、〈心そそるもの〉はティツィアーノ、ルーベンスが描く〈眠るニンフ〉のように、愛らしく優美な姿を要求する<sup>49</sup>。心そそるものに対して置かれるのは醜い動きで絶えず新たに不快な形、不快な音、不快な言葉を出現させる不格好で〈おぞましいもの〉<sup>50</sup>である。おぞましいものは私たちに崇高のように畏敬の念をもった距離感ではなく、不快感を起こさせ、理性や自由に反するものである。それは「悪趣味で不合理で辻褄が合わず反感をおこさせ、ば

<sup>47</sup> 同, 235 頁参照.

<sup>48</sup> 同, 59 頁参照.

<sup>49</sup> 同, 252 頁参照.

<sup>50</sup> 同, 253 頁参照.

かけていて愚かしく非常識で気違いじみたものはおぞましいものの理念的側面<sup>51)</sup>である。前章で触れた 1914 年までサヴィーニオが試みていた音楽というのは「厭わしいもの」に属するだろう。

1914 年 5 月、サヴィーニオはパリで初めてのコンサートを行う。このとき上演されたのは彼をパリの前衛芸術家たちと交流する橋渡しとなった音楽家カルヴォコレッシと共同で作ったオペラとバレエ 3 作品である。リサイタルのプログラムは『レ・ソワレ・ドゥ・パリ』誌 24 号に掲載され、同誌の編集者ジャン・セリュスは、同コンサートの前に開かれたオペラ作品をピアノで編曲したコンサートについて、「新しい、自由な音楽」と批評し、その驚くべき舞台を次のように評した。

ここに、サヴィーニオ氏がどのようにして、彼の作品をピアノで叩いてみせたかを述べてみよう。この若い作曲家の演奏は、なかなか大した技巧と力強さだった。背広のきれいな彼は、ピアノの前に現れたとき、ワイシャツ姿だった。演奏そのものも、まったく奇妙奇天烈な光景だった。彼は、極端に体を動かし、咆哮し、ペダルを粉碎し、目のくらむような旋回をいくつも描いてみせ、熱情、絶望あふれる喜びの嵐の中で、拳をピアノに叩きつけたのである。[...] 1 曲終わるごとに、ピアノの鍵盤にへばりついた血がふき取られた<sup>52)</sup>。

不快な音と血しぶきが散るそのコンサートは、観客に不快感を起こさせたのである。サヴィーニオが観客に提示した新しい音楽とは、従来のクラシック音楽が持っていた観客に畏敬の念を抱かせる崇高さとは真逆の音楽であった。

ローゼン克蘭ツが定義した〈おぞましいもの〉とは、「理性や自由に反し、悪趣味で不合理で辻褄が合わず反感をおこさせ、ばかげていて愚かしく非常識で気違いじみたもの<sup>53)</sup>」であるが、〈醜〉の音楽といえ、未来派が試みた騒音、狂乱、ダイナミックな音楽である。1910 年から 1912 年の間に未来派は音楽に関するマニフェストを発表する。フランチェスコ・プラテッラは「未来派音楽

<sup>51)</sup> 同、254 頁参照。

<sup>52)</sup> Jean Cérusse, *Chronique Mensuelle*, in *Les soirées de Paris*, Édite, Paris, 2012, p.449. (ブルトン (『黒いユーモア選集』河出書房新社, 2007, 222-223 頁参照.)

<sup>53)</sup> ローゼン克蘭ツ, 253 頁参照。

綱領」(1910)を発売したのち、2年後に発表した「小節の破壊」では2拍子と3拍子との間にある理論的關係性を破壊することでリズムの絶対的自由を説いた。一方ルイーダ・ルッソロは「騒音の美学」(1913)を説いた。1914年にサヴィーニオが制作したオペラ『半死の歌 *Les Chants de la de la mi-mort*』(1914)のピアノ版<sup>54</sup>の楽譜を読むと、未来派が打ち出したこれらの音楽綱領に類似したところがある。それはリズムの自由という点であり、『半死の歌』は変拍子が多いと言う点が大きな特徴である。3/4拍子や、4/4拍子といった一般的な拍子に戻ることもあるが、7/4拍子といった変拍子になることが多い。ルッソロは騒音を音楽だと言い切った。『半死の歌』にも騒音と言って差し支えないような音の集合が舞台を満たしている。

『半死の歌』では動的な要素、機械や大砲の音が使われているとはいえ、サヴィーニオの音楽と未来派音楽とを線引きしなければならない点がある。それは、サヴィーニオが音楽を通して志向しているのは未来派のように音による人間の動作、機械の速さといったダイナミズムの再現ではない。サヴィーニオが調和を破壊するのは未来派とは違う意図があった。彼がオペラで試みたのは、〈不調和〉という〈醜〉の形態であった。オペラ作品で調和を放棄するという事は、音楽と戯曲の筋書きの相関性を否定することを意味していた。サヴィーニオは「ドラマと音楽」で印象主義の音楽家たちを批判し、音楽における調和の放棄を宣言した<sup>55</sup>。

L'élément musical de concert avec l'élément dramatique - comme je l'ai propose - on ne devra voir dans cette association qu'un rapprochement complètement désintéressé, car l'élément musical ne dépendrait guère de l'élément dramatique, ni même celui-ci du premier. (SS: 426)

<sup>54</sup> Savinio, *Les Chants de la mi-mort Suite per pianoforte*, a cura di L.Rognoni e A.Ballista. Suvini Zerboni, Milano.

<sup>55</sup> Savinio, *Note*, in *Les soirées de Paris*, Édite, Paris, 2012, p.390.



コンサートの音楽的要素とドラマの要素を把握する際は、先述したように、両者が接近する際には完全に客観的に見なければならない。なぜなら音楽的要素は劇的要素に付随するのではないし、その逆でもないからだ。

このように、サヴィーニオは物語の筋書きを伝えるために音楽が付随する従来のメロドラマのスタイルを放棄し、音楽の要素を筋書きの要素から独立させることを主張した。サヴィーニオはオペラ作品における筋書きとメロディーの調和を解体し、音楽的要素と筋書きの要素をそれぞれ独立した要素として表現することを試みたのである。

この理論が直接的に反映されているのが同年に制作されたオペラ『半死の歌』である。チリッロはこの作品を音楽の要素とドラマの要素が視覚的に明瞭に分けられていると分析する<sup>56</sup>。同オペラは塔が重要な鍵を握っている。塔の中から登場人物の母親らしき人物の哀歌が聞こえてくる。一方、塔の外部では、塔の内部で進行される物語の筋書きとは無関係に、様々な騒音が聞こえる。行進曲、戦車の音、哀歌、叫び声、金切り声、すすり泣く声といったあらゆる不快な音である。塔の外部は音楽の要素であり、塔の内部は劇的要素であり、塔という建造物で 2 つの領域を明確に隔て、それぞれを独立させているのである。第 1 章では 2 つの調性を同時に奏でる技法について触れたが、このオペラ作品も同様に、独立した 2 つの要素を同時に進行させることで事物を両義的に捉える形而上的視点が反映されていると言える。

## 2-1-2. 不定形なもの

前節ではサヴィーニオの音楽における醜の形態を「歪曲もしくはゆがみ」の 1 つである「厭わしいもの」の形態に区分されることを考察したが、本節では「醜」を構成する 3 つの区分の 1 つである、「形の定まらないもの」に焦点を移そう。形を持つはずなのに、形がない、あるいはふさわしい形がまだ形成さ

---

<sup>56</sup> Cfr. Silvana Cirillo, *Un temperamento aereo*, Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2013, p.78.

れていないと、形の定まらないものは醜になる。形をもつべきものの形が定まらないとき、私たちはあるべき形と比較して、その欠落を醜と感じる<sup>57</sup>。美の観念的基本規定は、「統一性があること、まとまりがあること<sup>58</sup>」であり、美はまず境界を要し、自ら統一性を設け、「統一の有機的契機として自らを区切らねばならない<sup>59</sup>」。言い換えれば、境界を取り払った形態は、醜になるということである。マネキン、ヘルマフロディトス（両性具有）動物の頭部を持った人間など、サヴィーニオの作品には視覚作品や文学作品に限らず、境界を取り払った形態であふれている。境界を取り払った2つの要素を合体することで、定まらない形、曖昧な物体が生まれる。性の境界を無くしたのが両性具有であり、有機的実体と無機物の中間的存在がマネキンである。「不定形」のテーマはサヴィーニオの文学におけるそれぞれの作品で大きな位置を占めている。『人生という名の家』所収の作品にも変貌のモチーフが多く見られる。「ワルデ〈マーレ〉 *Walde « mare »*」（1940）では名前に海（mare）という言葉が含まれている紳士、ワルデマル（Waldemar）が海に擬人化した妖怪へと変貌する。「ドルチェマーレ家のマウスあるいは海の怪物 *Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*」（1942）では着飾ったブルジョワ階級の登場人物たちの身体の一部が次々と海の生物の姿へと変貌していく様子が描かれる。

また中編小説『ミュンスター氏 *Il signor Münster*』（1941）では水と大地という異質の物質の混合が捏粉という行為において象徴的に描かれている。3人の左官たちが何日も前からどこに配置するのかわからないがレンガの小屋を作っている。ミュンスター氏は労働者たちの仕事について考えたこともなかったが、しだいに彼らの仕事に釘付けになる。そこでは労働者の一人が、「スコップでモルタルを攪拌していた」。(CV: 428) ここでは主人公が水と石灰という異なる物質が混ざり合う様子に幼児のように魅了される姿が描かれる。詩的領域と科学の領域を結びつけ、科学の領域では誤謬の原因として敬遠されていた「想像力」に焦点をあて物質的想像力の理論を提起したガストン・バシュラールは捏粉について次のように述べている。

<sup>57</sup> 同,50 頁参照.

<sup>58</sup> 同,62 頁参照.

<sup>59</sup> 同,50 頁参照.

水と大地の結合は捏粉をあたえる。捏粉は物質主義の基本図式のひとつである。[...] そこでは形体が排除され、消去され、溶解されている。捏粉はしたがって元素的な形で物質主義の問題を提示するのだ。というのも、われわれの直観から形体への関心を失わせるからである。だから形体の問題は 2 次的な検討にまわされる<sup>60</sup>。

また、ローゼンクランツの醜における「無定形なもの」では、統一性ある「区切り」に対して、「解体」を対置させる。<sup>61</sup>。形の特性として、「一面へ向かって、形として再び廃棄され消えることができる。解体には消滅であると同時に生成であるもの、すなわち区切り—この区切りは無に移行するのだけれども—がつきものなので、解体は美でもありうる<sup>62</sup>。」事物は生成消滅を繰り返し、形が留まることがない、と説いたのはヘラクレイトスである。第 1 章で考察したように、サヴィーニオは「万物流転 *panta rei*」という世界観を引き継ぎ、「アフロディーテ」の小論において次のように述べている。

*Il mondo è di continuo, - come Venere-anadioménon: ché di continuo, su da qualche mar che lo gestiva in un travaglio misterioso, si suscita un novello dio. (NV1: 46)*

世界は反復の連続である。ヴィーナス（アフロディーテ）がどこかの海で繰り返して神秘的営みによって新たな神を産み出すように。

このように、自然万物は生成消滅を繰り返すと説いたヘラクレイトスの世界観は形而上芸術の理論に継承されているが、短編作品にもこの世界観は反映されている。「ミュンスター氏」は、ある実体が同じ形態を保つことなく、次々と変形を繰り返していく様が描かれている。その実体とは主人公ミュンスター氏本人であり、実体が物理的に解体されていく様子が幻想的に描かれている。あ

<sup>60</sup> ガストン・バシュラール（及川馥訳）『水と夢—物質的想像力試論—』法政大学出版局, 2008, 163 頁参照.

<sup>61</sup> 同, 65 頁参照.

<sup>62</sup> 同, 65 頁参照.

る日ミュンスター氏は自分の体から「死の臭い」を嗅ぎ取った。(CV: 431) 彼は自身の身体に死の徴候を読み取り自分は「死に始めている」(CV: 433) ことに気づき、ミュンスター氏の身体は徐々に小さく縮み、時間の経過と共に朽ち果てて、身体は断片化する。

### 2-1-3. 『幼少期の悲劇』

次に、サヴィーニオの初期の自伝的作品において〈醜〉の形態がどのように現れているかを見ていこう。芸術修業のためにヨーロッパへ渡る前に過ごした地、ギリシアの肥沃な文化背景はサヴィーニオの芸術や思想に大きな影響を及ぼしたが、港街で過ごした幼少期の思い出を綴った半自伝的小説『幼少期の悲劇 *Tragedia dell'infanzia*』(初版 1937, 第 2 版 1945<sup>63</sup>) には、〈醜〉の形態のうち、とりわけ〈無定形なもの〉が多く見られる

同作品の舞台は 19 世紀後半のギリシアの港町ヴォロスである。デ・キリコ兄弟の父はイタリア人の鉄道技師であり、鉄道設備のためにギリシアに派遣されたためにデ・キリコ兄弟はテッサリアの首都で生まれ、幼少期を過ごした。兄のデ・キリコが『回想録』にも同様の思い出話が綴られているが、ヴォロスのデ・キリコ家に入入りしていた召使やコック、家庭教師との逸話が『幼少期の悲劇』にも描かれている(第 7 話「メンターとの別れ」、第 8 話「ダイヤモンドの眠気」)。

第 1 話では主人公である語り手＝「僕」は、軽い病を患っており、蚊帳の中にいるが、母親に外に出るよう促される。そして第 2 話では抵抗するが両親に病院に連れていかれた挿話が描かれ、子供が大人の世界に入る過程で直面する〈悲劇〉が描かれる。少年時代の子供が大人の管理体制の支配下に入ることをサヴィーニオは〈悲劇〉と呼んでいる。「幼少期は人生の黄金時代であると言われる。その通りだ。しかしそれは子供にとっての幼少期だ。[...] 子供も時

<sup>63</sup> 1945 年に出版された『幼少期の悲劇』第 2 版にサヴィーニオが寄せた序文によると、この短編集を構成する個々の挿話の草稿は 1919 年に書き始められ、1920 年代前半にその多くが書かれた。(Italia, 2004: 303) また、13 話のうち 5 作品は既に 1922 年に国営雑誌において発表されていた。(Italia, 1995: 952)

に幼少期の黄金期に悲劇的側面があることに気づく。私の幼少期こそ、まさに人生で最も悲劇的な時代だったと記憶している。だからこそ私は『幼少期の悲劇』というタイトルを付けた。」(SD: 1573)

幼少期に悲劇的側面があると考えたのは、サヴィーニオが子供の本質を理解していたからである。その本質とは、幼児には時間の観念がないということである。しかし、成長するにつれ彼らは時間という管理体制を叩き込まれ時系列的に生きることを求められる。サヴィーニオは幼児が永遠の天国＝子宮から切断されることから幼児の「悲劇」が始まると述べる。

Nel tragico si nasce e la tragedia riempie di sé la scena dell'infanzia, fra tenebrose scenografie. Per che altro il piccolo uomo aspira a diventare grande, se non per il bisogno di uscire dal tragico della vita, ossia di passare dallo stato di paziente a quello di attore? Di là dalla tragedia dell'infanzia, l'uomo comune dimentica la tragedia, poiché carattere dell'uomo comune e ragione della sua inconsistenza è appunto questo suo dimenticare via via, questo suo camminare la vita vuoto e privo di peso, [...]. Ma l'uomo cosciente di sé, l'uomo di mente profonda non dimentica la tragedia, ma la risolve con i suoi propri mezzi e se ne libera. (SS: 402)

悲劇的狀態に人は生まれ暗い背景で悲劇は幼少期を覆う。子供は大人になりたいと渴望するのはなぜだろうか、早く人生の悲劇的時代を抜け出したいからか。まるで病人が立ち上がって舞台に上がるように。幼少期の悲劇を終えるとほとんどの大人は悲劇を忘れてしまう。普通の大人というのは、彼らの多くが、空虚で負荷のない人生の歩みと共に知らぬ間に（その時代を）忘れてしまうものだからだ。[...] しかし、意識的で奥深い精神の持ち主はその時代を忘れることなく、彼独自の方法によって悲劇の苦しみと向き合い、やがて解放される。

個人は、子供から大人になる過程において、暗い幼少時代の記憶を忘れてしまう。しかし、「意識的で奥深い精神の持ち主」、すなわち芸術家は悲劇的時代を忘れることなく、世界から時間を解放することができる。第1章でも触れた

ように、ヴィーコは「生命のない事物にまるで生きている人物であるかのように話しかける」幼児の特性に注目し、詩人の仕事が幼児から学ぶことの必要性を語る。また、公理52では幼児の想像力と記憶力について言及し<sup>64</sup>、詩人=子供という関係性について述べている。幼少期とその後の人生に断絶、あるいは溝はない。そして詩人の幼少期は大人になっても終わることなく発展し、継続される。サヴィーニオにとって芸術家は「子供から大人への段階を踏まず、ずっと幼少期を人生において継続させる」(SD: 1224) ことができるのである<sup>65</sup>。幼少期は人生の謎めいた過去に一番近い時期である。内に秘めた過去と対峙することの不安を乗り越えた時、芸術家は多くのことを学ぶのである。サヴィーニオが『幼少期の悲劇』を書いたのは、子供時代の〈記憶〉にこそ芸術の源泉があると信じていたからである。

さて、同作品の筋書きに戻ろう。第3話では小鳥の死が描かれ、主人公が初めて死に対峙した挿話が描かれ、幼少期というのは天国のように明るい庭のような雰囲気を感じさせるものではなく、死というモチーフが挿入されることで暗く陰鬱であることが強調される。蚊帳の中=子供の世界から大人の世界=闇の世界に連れ出され、まるで人間が生を受けると同時に死へと向かっていることを示唆するように、他者=小鳥の死に初めて子供が直面する様子が描かれた後、第5話では大人の世界=闇に〈旅〉と〈海〉の要素が加わる。主人公の病気が快方に向かうと、医師の勧めで両親が子供を海に連れて行くエピソードが描かれる。そしてここから始まる海の旅は、神話と現実が交錯する旅の入り口となる。この船旅が神話という幻想世界へといざなわれることを暗示的に示すのが、一家が乗船した船の名である。船の名は「アンドロメダ」であった。(TI:

<sup>64</sup> ヴィーコ,前掲書,147頁参照.

<sup>65</sup> 「芸術家=天才は幼少期の継続である」という例をサヴィーニオは音楽評論『音の玉手箱』においてモーツァルトを例に挙げている。「Mozart da piccolo lo chiamavano Wolferl. Domanda qualcuno come mai questo musico rimasto Wolferl fino alla fine della sua vita ha potuto scrivere nei suoi anni di fanciullo malato, di falso - adulto opere così gravi e colme di sentimenti profondi. Ma chi fa questa domanda non è artista. Chi artista non è ignora l'infanzia e ha dimenticato fino la sua propria. La vita dell'artista è un miracoloso prolungamento dell'infanzia.」 「モーツァルトは小さい頃からヴォルフェールと呼ばれていた。なぜヴォルフェールは彼の人生の最期まで、偽りの大人の時代に、病んだ子供の時代に、これほどまでに荘厳でかつ静謐であり、心の奥底に響くような作品を書き続けることができたのか、という疑問がでてくる。しかしこの手の問いを發する者は芸術家とは言えない。真に芸術家といえる者は幼少期を無視し、己の幼少期を忘れてしまった者でもある。芸術家の人生とは幼少期の奇跡的な継続である。」(SS: 38)

490) 船の船首には鎖で縛りつけられた女神の像があった。一行がアンドロメダの船に乗ったということは、これからアンドロメダ（に乗っている語り手）を狙う海の怪物が現れることを示唆している<sup>66</sup>。

実際、第 10 話では女神を装った海の怪物が現れる。第 6 話「消えた街」では一行が船で向かった目的地には結局たどり着けず、また明確な目的地も語られないまま物語は中断する。第 7 話「ラナラ劇場」では子供が劇場に初めて足を踏み入れた時の衝撃と興奮が描かれる。造船所の近くに夏の間だけ即興的に作られた劇場はその経営者の名をとってラナラ劇場と呼ばれていた。(TI: 506) 「僕」は、舞台に登場した女神に心を奪われる。その女神はアポラン (Apolla) と呼ばれ、男性神アポロンが女性と化した姿であり、ここでは境界を取り払われ 2 つの要素が合体した〈無定形なもの〉の 1 つである、ヘルマフロディトス (両性具有) のモチーフが登場する。女性なのか男性なのかわからないこの「神聖なアンドロギュノス」(TI: 523) の不気味な容姿に直面し、恐ろしい歌声を聞いた主人公の父親は恐怖と嫌悪を示し、「あの女は雌犬のようだ」と罵倒し、観客から次々と罵倒する言葉が舞台に向けられる。一方父親がこの女神に対して形容した言葉は「僕」の思考を鈍らせ、自分一人だけがその女神に魅了されていることに戸惑う。

Il dio inavvertibilmente vivrò, s'inargentò come pioppo al vento. [...] La voce rampollò dalle sue labbra.[...] E poi? [...] Un fiato d'oro si sparse nella notte. Mio padre dichiarò: Quella donna è una cagna.[...] La mente mi s'indugiava sulla similitudine usata da mio padre. Quando mai suoni altrettanto dolci erano usciti dalla gola puzzolenta di Lea? (TI: 524)

神はわずかに震え、風になびくポプリの木のように銀色に輝いた。[...] 口元から声がほとばしる。[...] そして。[...] 闇夜に黄金の吐息が広がっていった。私

<sup>66</sup> アンドロメダ：ギリシャ神話に登場するエチオピア王ケフェウスの娘。母親が娘の美貌を自慢した神々の怒りを買ってアンドロメダは海の怪物の生け贄にさせられようとして、波の打ち寄せる岩に鎖で縛りつけられた。

の父親はこう言った。「あの女は雌女だ」[...]父親の比喩は私の思考を鈍らせた。レアの悪臭を放つ喉元からこんなにも甘い声が出てくるものだろうか。

ここでは、〈醜悪なもの〉こそが〈美〉であるという著者の意図が象徴的に描かれている。劇中劇の舞台に立つアンドロギュノスは、神聖な神に設定され、「神の崇高さに似た」オーラを持ち、アポロンの神のように「輝いている」(TI: 523)。しかし、観客にはこの両性具有の女神は化物にしか見えない。ところが、この小さな主人公だけは、両性具有の女神の〈醜悪さ〉に強烈な衝撃を受ける。ここでは醜悪なものが肯定的に捉えられるという美的規範の転覆が示されている。

舞台に釘付けになっていると突然、劇場で何かが爆発した音が鳴り響き観客席は混乱状態となり聴衆が劇場の外へ逃げ動く。第10話「サイクロン」では、爆弾騒ぎがあった劇場を後にした一行が、日が暮れてカフェに立ち寄る様子が描かれる。両親は知り合いの人々と永遠と終わることのない無意味な会話を続ける。この場面はヴォロスのデ・キリコ家に出入りしていたサヴィーニオの両親と交流のあったブルジョワ階級の社交界の人々の退廃的な生活の様子や無意味な雑談話が辛辣で諧謔的な筆致で描かれている。大人たちの無意味な会話に嫌悪感を覚え不機嫌な子供を慰めるためにデザートを与えられた「僕」は、ジェラートを食べる前に眠りに入ってしまう。ここから語り手が見た夢の中の挿話が始まる。第6話で暗示されたアンドロメダを探しにやって来た海の怪物が、夢の中で現れるのである。しかも、この怪物は第7話に舞台に現われたアポロンと呼ばれる女神の姿となって現れるのである。「僕」の夢の中では本人だけがその存在に気付いており、周囲にいる人間は誰も女神の存在に気づかない。女神はヴェールで覆われているが、だんだん近づいてくるにつれ、その輪郭がはっきりとしてくる。

詩的領域と科学の領域を結びつけ、科学の領域では誤謬の原因として敬遠されていた「想像力」に焦点をあて物質的想像力の理論を提起し、この理論を駆使して文学研究を行ったバシュラールは自著『水と夢』において、「夜」を形容する際に次のように述べている。



夜を擬人化するならば、それは「女神であり、なにものもそれに抵抗できず、すべてを包み込み、すべてを隠す女神であろう。夜は〈薄布〉をまとう女神である<sup>67</sup>。

語り手の夢の中に入り込み、抱擁したかと思えば暗い闇の海のなかに語り手を多い隠す存在であるアポランはバシュラールが言うように夜＝闇＝死を擬人化した姿である。

女神はそこにいた人間に向け竜巻をもたらし、人間たちは渦に巻き込まれ空に散って行ってしまう。語り手だけが手を差し伸べられ目の前に現れたドアの奥へと誘われる。それは夢の中の夢への入り口である。夢の中で語り手は海の中をたゆたい、海の底に沈んでいく。するとアポランが現われ、それまで友好的だった女神は突如として変容し、もはや女神の姿ではなく機械の部品で組み合わされた人形の姿と化し、「僕」はこの恐ろしい怪物と共に死の海に沈んでいくのである。

このように、『幼少期の悲劇』では、両性具有の神、変貌により変化を繰り返すイメージ、異物質の混合（夜と水）という形の定まらない〈醜〉の形態が見られた。さらに、〈醜〉と〈美〉という美的規範の反転が主張されている点も重要である。

## 2-2. 悲劇から喜劇へ

### 2-2-1. 崇高から卑俗へ

ここまでサヴィーニオの諸芸術の作品における「醜」の形態を見てきたが、本節ではサヴィーニオが美学の変革をどう捉えていたかを確認しておこう。20世紀初頭にこれらの芸術運動の渦中にいたサヴィーニオもまた、この大きな変化を敏感に捉えていた。1947年4月に『文芸市』誌に掲載された論考「規範の終

<sup>67</sup> バシュラール,前掲書,158頁参照.

焉 *Fine dei modelli*<sup>68</sup>]において、サヴィーニオは19世紀から20世紀初頭にかけて、諸芸術における美のパラダイムに大きな転換があったことを指摘している。20世紀は、認識上の〈真理〉(il Vero)、倫理上の〈善〉(il Bene)、審美上の〈美〉(il Bello)というそれまで人間の行動や判断の基準となってきた型が覆された時代であり、その兆しは既に19世紀にあったとサヴィーニオは言う。同論考が発表される5年前に、ボードレールについてのテキストでマネ、ビゼー、ボードレールが19世紀におけるそれぞれの芸術領域の先駆者であることを指摘する。

Nel corso dell'Ottocento tre artisti fiorirono, i quali ciascuno in un modo diverso si adoperarono a spegnere quella ribalta, ad avvicinare il palcoscenico dell'arte al teatro della vita, a far salire su esso palcoscenico gli uomini stessi nei loro abiti di tutti i giorni e nudi di trucco, a rappresentare i drammi e le farse della vita quotidiana. Baudelaire per la poesia, Manet per la pittura, Bizet per la musica [...] Baudelaire è il Copernico della poesia. Egli inaugura l'era copernica della poesia, la quale fino allora era stata squisitamente e perentoriamente tolemaica. [...]. Apollo per opera di Baudelaire impallidisce e muore, le muse s'inaridiscono e sciogliono il loro coro, la corte del Parnaso va in liquidazione [...]. Prima di Baudelaire la poesia era in condizione di innocenza e incorruttibilità [...]. Le rappresentazioni più potenti, più alte del dolore e della morte, in Omero, in Dante, in Shakespeare, non avevano nelle parole che le esprimevano il sapore del dolore, il sapore della morte. La poesia operava con le mani pulite. Guardava e non toccava. [...] E per questo la poesia aveva una parte sacra ma attiva nella vita [...] mentre da Baudelaire in poi la poesia perde questa funzione augusta, sacerdotale presso il popolo, e il popolo si disinteressa di lei e la dimentica. (NE: 67-69)

<sup>68</sup> Savinio, *Fine dei modelli*, in *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di PAOLA ITALIA, con un saggio di ALESSANDRO TINTERRI, [Sciascia e Savinio (Par Lui-Même)], Adelphi, Milano, 2004, pp.543-576.

19世紀に3人の芸術家の才能が開花した。彼らはそれぞれの方法で舞台のスポットライトを消灯させ、芸術の舞台を人生という劇場に近づけようとしていた。この舞台に上がった人間たちは、日常の服を身に着け、舞台化粧はせず、日常生活におけるドラマとファルス（喜劇）を表現しようとした。ボードレールは詩、マネは絵画、ビゼーは音楽において[...]。ボードレールは詩におけるコペルニクスだ。彼はかつて優美に揺るぎなくプロトマイオス的だった詩にコペルニクスの時代が到来することを歓迎する[...]。ボードレールの詩においてアポロンの顔は青ざめ死ぬ。ムーサ（女神）たちは生気がなくなり集うことを止める。パルナソス山に建つ宮殿は崩壊する。[...] ボードレール以前、詩は純真と潔白の領域にあった。[...] どんなに強力で気高い苦悩と死の表現も、ホメロス、ダンテ、シェークスピアにおいてはその言葉の中に苦悩と死の香りを持っていなかった。詩は汚れのないものとして機能していたのだ。詩は傍観するだけで触れることはなかった。[...] したがって詩は神聖な側面を持っていた[...]。ボードレールによってこうした荘厳で神聖な役割を詩は失うと、人々はもはや詩について気にも留めないし忘れてしまう。

神話の女神が描かれる対象であるのが前提であった従来の裸婦画とは異なり娼婦のモデルを描いたマネは、リアリズム絵画の〈規範 *modelli*〉を打破した先駆者であり、一方で詩の分野で従来の規範を破ったのボードレールであるとサヴィーニオは言う。ホメロスやダンテの時代まで詩は神聖で荘厳なものであり、眺めても触れることはできない、神のような存在であった。しかし、ボードレールの詩には詩が持っていた神聖さや「永遠性 *immortalità*」(NE: 69)は見られず、詩は「死ぬ運命 *nel destino mortale*」(SD: 557)をつき付けられる。従来持っていた威厳はそこになく、ボードレールの詩で唱われるのは「道端にあるもの *cosa stradale*」(SD: 557)になる。詩人は神話の神々や美しい女神たちの姿を想像するのを止め、街や田畑の中へと分け入っていく。そこで詩人が目にしたのは町外れの古びたあばら屋に垂れ下がる戸の隙間から差し込む太陽の光であった。

「太陽 *Le soleil*」

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures

Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
 Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés  
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

古い場末街、そこでは陋屋の窓々に、  
 ひそかな淫蕩を隠す鎧戸が垂れているのに沿って、  
 折しも残酷な太陽が、光の箭の数を倍にして、  
 都市にも野や畑にも、屋根にも麦にも、照りつける時、  
 私はひとり、わが気まぐれな撃剣の稽古に出かける、  
 あらゆる街角に偶然のもたらず韻を嗅ぎつけ、  
 語に躓くことあたかも舗石に躓くがごとく、  
 時には、久しく夢みてきた詩句に突き当たりつつ。  
 [...]

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,  
 Il ennoblit le sort des choses les plus viles,  
 Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,  
 Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.

一人の詩人のように、彼が都会の中へ降りてくる時は、  
 こよなく卑しいものたちの運命をも高貴ならしめ、  
 あらゆる施療院、あらゆる宮殿の中へ、  
 音も建てず僕も従えず、王者として入りこんでゆく<sup>69</sup>。

<sup>69</sup> ボードレル（阿部良雄 訳）『ボードレル全集 I 悪の華』筑摩書房、1983、159-160  
 頁参照。

『悪の華 *Les Fleurs du mal*』所収の「太陽 *Le soleil*」では、太陽は地球に存在するすべての事物を区別なく照らすことから、平等性の象徴として使われている。詩人は、全てを平等に照らす太陽のように、病院や宮殿など、卑俗な場所、荘厳な場所の区別なくすべての場所に目を向けて足を踏み入れていき、〈卑しいもの〉を〈高貴なもの〉として描写する。

サヴィーニオは〈規範 *modelli*〉という概念を〈神 *Dio*〉、〈美 *bellezza*〉、〈理想 *ideale*〉と同義で使っているが、(SD: 558) ボードレールの作品において、こうした〈規範〉はもはや「失われたもの *cose perdute*」(SD: 558) となる、と分析する。その例として、『悪の華』所収の詩篇「燈台 *Les phares*」を挙げる。「燈台」は光明を持って導く者、すなわち天才の比喩であるが、この作品はダ・ヴィンチやレンブラントなど 8 人の芸術家を讃える詩であり、とりわけ当時の絵画論争でボードレールが色彩派を擁護していたことから、ドラクロワを偉大な画家たちの系譜に位置づけることを意図した作品であるが、サヴィーニオがこの詩で注目するのは、ミケランジェロについて唱われる箇所である。

「燈台 *Les phares*」

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules  
 Se mêler à des Christs, et se lever tout droits  
 Des fantomes puissants qui dans les crépuscules  
 Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts

ミケランジェロ、漠とした場所の中に見えるのは、  
 キリストたちに立ち混じるヘラクレスたち、力強い亡霊たちが、  
 すっくと起き上がっては、黄昏めいた光の中で、  
 指を伸ばして、身にまとう屍衣を引きちぎる姿<sup>70</sup>

「神を完全に模倣するができた理想という規範に最も忠実な画家」(SD: 558) であるミケランジェロがシステイーナ礼拝堂の天井に描いたキリストの姿は、ボードレールという詩人を通して見ると、その威光は失墜する。人間の肉体美の理想を完璧に描くことを追求し、古代ギリシアの神々が持つ強靱な肉体を模

<sup>70</sup> 同, 26 頁参照.

倣してまでも理想化して描いたミケランジェロがシスティーナ礼拝堂の天井に描いた壮大さ、永遠さの象徴であるキリストの姿は、屍衣をまとった〈卑俗〉なものたちにまみれる。〈崇高〉なものは〈卑俗〉なものに取り囲まれるのである。

ボードレールの詩集において神話の神々は半死の状態に陥り、マネの《オランピア》(1863)では、古典的美の象徴である女神や歴史上の人物が描かれるはずの裸体画に娼婦が描かれ、ビゼーの『カルメン』(1875)で描かれる物語は神話や幻想的夢物語ではなく、セビーリヤのタバコ工場で働く女工の人生が描かれている。都市化、工業化の結果大衆を生み出した19世紀という時代には、もはや、理屈抜きに美しく善であるものを信じる基盤は揺らぎ、代わりに「卑俗なもの」、「醜悪なもの」が全面に出されたのである。大衆が誕生した時代には、従来の古典的美の規範は危殆に瀕し、19世紀半ばにすでに〈美〉と〈美的であること〉を同一視することは不可能となった。

## 2-2-2. 悲劇の死

「崇高」の対立概念である「卑俗さ」に目を向けてみよう。崇高の特徴を壮大さ、力、荘厳という3つに区分すると、同時に相対概念である「卑俗」は狭小、弱々しさ、卑小という3つの区分に分類される。ここで注目したいのは「卑小」という概念である。ローゼンクランツは「卑小」をさらに「平凡なもの」、「偶発的で恣意的なもの」、「粗野なもの」という3つの区分に分けて分析しているが、サヴィーニオもまたボードレールの詩において「崇高なもの」から「卑小なもの」へと転じたことを『新百科全書』の「ボードレール」の項目で述べた。

崇高から卑俗へと流れる傾向は詩や絵画だけではなく演劇の領域でも起こったことをサヴィーニオは認識していた。ギリシアの神々の住処であるオリンポス山を望むテッサリアの港町ヴォロスで幼少時代を受け、神話やギリシアの伝承に囲まれて育った後、ミュンヘンへ留学し、調和、理性、明晰さといった〈アポロンの〉側面で捉えられてきたギリシア芸術に、狂気、神秘性を伴った〈デ

イオニュソスの側面を見出したニーチェに心酔したサヴィーニオは、ギリシアという土壌が生んだ〈悲劇〉について 1933 年に発表した「悲劇」というコラムで次のように定義する。

TRAGEDIA. [...] La tragedia non è se non una forma di lotta contro il male. Quello che cristianamente noi chiamiamo male e bene, prima del cristianesimo si chiamava natura e arte. La tragedia è la lotta contro la natura come male da correggere, e, se correggere non si può, distruggerlo; è la lotta contro la natura in qualunque forma essa si presenti: di assassinio (anche l'assassino è natura), di adulterio (anche l'adulterio è natura), di violenza in ogni sua forma. (NE: 367-8)

【悲劇】 [...] 悲劇は悪に対する闘いである。キリスト教の文脈で言う善と悪と呼ばれるものは、キリスト教以前は自然と芸術であった。悲劇は自然を正すための闘いである。自然を正すことができなければ、消滅させればよい。悲劇は様々な状態で現われる自然を相手にしなければならない。悲劇は殺人（殺人も自然である）、姦通（姦通も自然である）、大小様々な暴力に対する闘いでもある。

古代エジプトやメソポタミアの時代では巨大不動の圧倒的な外観を持っていたのが、古代ギリシアの時代になると人間に似た風貌を持ち始めるという神の姿の変遷は、いかに古代ギリシアでは神話の世界と現実の世界、秩序と非秩序の世界が渾然一体となっていたかを示しているが、人間と神の領域が分かたずとなく共存していた時代に生まれた芸術＝悲劇は、悪＝自然を模倣するために生まれた。森羅万象の予測不可能な脅威や、運命に逆らおうとする人間の罪を示すことで、人々に警告する倫理的役割を担ってきたのが芸術＝悲劇の役割であった。『オイディプス王』という悲劇が自然＝悪の対象としたのは、近親相姦である。父の殺害、そして母との姦通という自然の摂理に逆らった主人公は視覚を奪われるという罰を受ける。悲劇を通して古代ギリシアの人々は理性と秩序の領域は恐ろしく限られていることを学んでいたのである。

19世紀になると、国家の誕生、産業革命による近代化、大衆の誕生、ブルジョワの特権化、市民社会の誕生という人類史上の大きな社会変革が起こった。この変革に伴って国家や家族という共同体内の束縛から解放されようとした個人は、個人と個人だけが向かい合う世界に投げ出され孤立化した。19世紀以降の西欧文学は、共同体の1人でしかなかった人間が個のアイデンティティを自覚し始めると、個人の心の領域をより深く追求するようになった。

近代以降、神々との共存を終え、運命は神に委ねられているのではなく自分自身に委ねられていることを自覚し、科学技術の進歩を経て圧倒的な自然の脅威から自由になると、悲劇のこうした役割は必要なくなったとサヴィーニオは述べる。

POTERE (TRAGICO). Quando l'uomo ebbe finito di affrontare la natura e i suoi mostri, il potere tragico si consumò fino quasi a spegnersi. Di poi l'uomo restrinse la propria attenzione su se stesso e lo spirito tragico proruppe nuovamente, dai grandi dissidi e dalle gravi lotte che l'uomo scoprì dentro il proprio animo. Esempi in arte del primo stato: Eschilo; del secondo: Ibsen e gli psicologisti. (NE: 297)

【(悲劇的) 力】人間が自然や自然の脅威に立ち向かうことを終えた時、悲劇的力は消え入るほどに消耗してしまった。その後人間は視野を自分自身に向け、人間の内面で起こった不和や葛藤の中から悲劇的精神が再び湧き出してきた。芸術において悲劇的精神をはじめに示した例はアイスキュロスであり、2番目の段階にイプセン<sup>71</sup>、心理学者と続く。

ギリシア悲劇が本来持っていた機能とは、人間を脅かす自然現象や人間が逆らってはいけない自然の摂理、諸悪を模倣することであった。しかし近代社会においてそのような役割を終えた悲劇は近代以降その効力を発揮しなくなる。近代以降の人間は、恐れや脅威を自分自身の内面に発見したのである。言いか

<sup>71</sup> 1943年5月から7月の間に雑誌《映画 Film》で連載されたコラムをまとめた『ヘンリック・イプセンの生涯 *La vita di Enrico Ibsen*』でサヴィーニオはこのノルウェーの劇作家についての批評を詳細に行った。



えれば、恐怖や悪は外部ではなく内部に移行したのである。こうした変化についてはジョルジュ・スタイナーが悲劇の歴史について考察した研究『悲劇の死 *The death of tragedy*』が役立つ。同書で考察される悲劇の定義は、サヴィーニオが認識する悲劇の役割と、悲劇という劇形式の変容についておおよそ同じ視点に基づいて分析されている。すなわち、この世には理性で捉えられるような究極の正義は存在しないというギリシア的世界観を前提として悲劇という芸術のジャンルがあったが、そのような世界観に支えられてきた劇形式としての悲劇が、ある時代以後は姿を消してしまった、という理解である。スタイナーは悲劇の盛衰を時代区分に沿って分析している。ルネサンス期にはエリザベス朝劇が隆盛を極め、続いてフランスではコルネイユやラシーヌの新古典主義悲劇が登場し、19世紀以降は小説とオペラという娯楽が登場したことで、散文形式である小説が韻文形式の悲劇にとって代わり、同時に貴族階級の特権であったオペラが大衆化した時代には悲劇の優位性は弱まっていく過程を論じた。歴史の集結を遂げた後の演劇は、イプセン以後はそれまでとはまったく別のものになったとスタイナーは言う。

悲劇の衰退は有機的な世界観の衰退と、また、こういう世界観に付随する神話的・象徴的・祭式的意味体系の衰退と、分かちがたく結びついている。ギリシア劇はこういう意味体系の上に成立したのであり、エリザベス朝の人々も、まだ想像力を働かせてこういうものにすがることができた。こんな風に秩序と儀式を具えた人生観は、寓喩と表徴的行動を選ぶ傾向を含んでいるが、すでにラシーヌの時代にこれは衰え始めていた。しかしラシーヌは、新古典主義の約束事を懸命に守ることによって、もはや信仰に支えられてはいない古い神話に、生きた形式が持つ生気を賦与することができたのだ。彼は見事な後衛的行為を果たしたのである。しかしラシーヌ以後、悲劇を支える意味体系となっていた、意識し即座にそれと認めるといふ古い習癖は、もはや広く行きわたったものではなくなった。だからイプセンは文字通り真空状態に直面したのだ。[...] 世界の成り立ちを説明したり人間を世界と和解させたりする神話がない世界に、われわれは裸で生きているのだ。[...] 理性と生命に対する最も危険な攻撃は、ギリ

シア悲劇やエリザベス朝悲劇の場合のように外部からやって来はしない。それは不安定な魂の内部に存在するのだ<sup>72</sup>。

イプセン以降の悲劇の主人公を脅かす脅威は、過去の悲劇のように外部からではなく内部に存在するようになった。イプセンの悲劇は人間の内部で起こる葛藤をグロテスクに描き出した。

世界と人間の仲介役を担ってきた神話の役目は必要とされなくなり、神が人間界の出来事から手を引いた近代以降、〈悲劇的力〉(il *potere tragico*)は忘れ去られ、人々は韻文形式の悲劇に取って代わった小説やオペラへ流れていった。しかしスタイナーは悲劇やエリザベス朝劇の時代まで理性に対する最も危険な攻撃は外部からやってきたのに対して、イプセンの演劇以降、内部から危険がやってきたことで、悲劇の歴史に大きな変化があったと指摘する。人間が自然や自然の脅威に立ちすくむことを終えた時、悲劇的力はその力を果たしその存在は忘れ去られていたかに見えたが、その後人間は視野を自分自身に向け、人間の内面で起こった不和や葛藤の中から悲劇的力が再び湧き出してきた。芸術において悲劇的力を近代以降再び蘇らせたのはイプセンの悲劇だったとサヴィーニオは指摘する。

イプセンの戯曲は人々の信仰の不確かさや神話の想像力に支えられた世界観の欠如を出発点として、新しい悲劇の幕を開いたのである。サヴィーニオが新しい悲劇としてイプセンの戯曲を評価するのは、このノルウェーの作家の戯曲には悲劇的側面と喜劇的側面が共存し、階級社会を批判し、伝統的な美的基準を転覆する試みが行われている点にある。ブルジョワを揶揄し、美の価値を反転させる態度、そしてユーモアによって悲劇を喜劇に転換させる特徴は、サヴィーニオの作品にも見られる特徴である。スキアーノが指摘するように、イプセン作品の登場人物が装っている嘘や欺瞞という衣服をすべて脱ぎ去った裸の人間は、「サヴィーニオの作品に登場するマネキン人間のルーツ<sup>73</sup>」であり、19

<sup>72</sup> ジョージ・スタイナー（喜志哲雄，蜂谷昭雄 訳）『悲劇の死』筑摩書房，1995，341-342頁参照。

<sup>73</sup> Cfr. Gennaro Schiano, *Humour noir, comicità, e ironia. Alberto Savinio e il sublime cambiato di segno*, in *SUBLIME E ANTISUBLIME NELLA MODERNITÀ, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD 13-16 giugno 2012*, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Pisa, Edizione ETS, 2014, p.821.

世紀と 20 世紀のブルジョワ社会においては小説の主人公は人間として描かれていたが、イブセンやサヴィーニオが描く主人公はまるで裸の人間、あるいはマネキンであり、彼らの存在は「未来派の機械人間からも遠い存在<sup>74</sup>」である。

このように、崇高な自然の脅威は消え失せ、悲劇というジャンルが新たに描いたのは人間の内面の葛藤に移行したように、崇高なものから卑俗なものへ、あるいは滑稽さによって悲劇を喜劇に逆転させる流れは、19 世紀から 20 世紀にかけて起こった近代演劇に表面化した流れに限定されず、その変化は当然ながら文学の領域でも起きていたことであった。19 世紀末の耽美主義 (decadentismo) の作家と 20 世紀初頭の黄昏派 (crepuscularismo) の詩人が描く女性たちの存在も、崇高なものから卑俗なものへとシフトする。ダンヌンツィオが『快樂 *Il piacere*』(1889) で描く主人公の恋人エレナはほとんど言葉が発することがない神秘的な女性であり、ダンヌンツィオは美辞麗句を駆使して彼女の得も言えぬ美貌を描写するが、黄昏派の詩人ゴツァーノが散文詩「幸福という名の少女 *La signorina Felicita ovvero la Felicità*」(1911) で描くミューズは日焼けした百姓の女であり、そこには華麗で高度に修辭的なイタリア伝統詩の輝きはない。また、国家統一の成果が不十分であった南イタリアで興った真実主義 (verismo) の作家たちの小説では社会の底辺に生きる主人公が次々と直面する不平等や不条理が淡々と描かれ、作者の主観を排し主人公の日常に起こる大小の悲劇が客観的な視点で描かれていたが、20 世紀に登場する近代文学ではもはや悲劇は悲劇として描かれることはない。黄昏派の詩人たちは真実主義の作家たちと同様に下層社会の人々の生活の描写を試みているが、平凡な日々の生活は悲劇的に描かれることはなく憂愁に満ちた軽いアイロニーによって諧謔的に描かれる。

また、幻想文学というジャンルに目を向けてみても、19 世紀の作品と 20 世紀の作品とでは大きな変化が生じているのを読み取ることができる。機械文明と合理主義が称揚された 19 世紀に論理や理性から自由な世界を描いた幻想文学という文学潮流が台頭したのは当然の成り行きであり、人間の現実には常に不可思議な非現実性に裏打ちされたものであるという考えから、幻想文学の探求は

---

<sup>74</sup> Ibid.

人間のより根源的な姿を明らかにしようとした。現実を曖昧で非合理的に描く幻想文学という領域は、確実に絶対と思われていた実証主義的価値観の揺らぎによって生まれた精神の危機に直面した他の 19 世紀後半の芸術家や科学者たちの苦悩とは無縁だった。集団的神話、規律を失った近代を生きる人間の喪失感の埋め合わせをしたのが幻想文学であった。19 世紀の幻想文学の主題では、例えばボヘミアン的生活スタイルを主張したミラノのスカピリャトゥーラ (scapigliatura) の作家、タルケッティの幻想短編に登場する幽霊や悪魔、分身や〈不運をもたらす者〉(jettatore) が扱われることが多く、陰鬱な雰囲気醸し出す作品が多かった。また、『フォスカ Fosca』(1869) のように不運をもたらす女性によって不幸に突き落とされる主人公が悲劇的に描かれていたが、20 世紀の幻想文学は、幽霊や悪魔といった主題は登場しなくなり、代わって寓話のような風刺的テーマにシフトし、そこにグロテスクさが加わり、一見悲劇的な筋書きが怪奇的なユーモアによって喜劇的な作品へと転換するのである。

形式にも大きな変化があった。19 世紀の文学に主流であった技巧的な文章や美辞麗句の追求、雄大な構想で多くの人物を登場させ、多岐に展開される事件や場면을客観的に描く様式を真っ向から否定する言語実験の試みと緊密な構成で主題を打ち出す短編の形式へと移行したのである。言語破壊をいち早く宣言したのは自由語 (parole in libertà) を試みたマリネッティであり、ソッフイチ、デ・ロベルティス、パピーニらで構成された『ヴォーチェ』誌に集まったフィレンツェの未来派の作家たちが好んだ断片主義 (frammentismo) という形式も、韻律に支配されない自由詩、詩と散文が混ざった自由な形式を好んだが、『ヴォーチェ』誌に発表したサヴィーニオの処女小説『ヘルマプロディトス』(1918) も短編小説であり、断片主義の形式の特徴がある。修辭的技法から言語実験へ、長編から短編へ、崇高から平凡へ、悲劇から喜劇へ。19 世紀と 20 世紀という 2 つの世紀の間に起こった文学の大きな変化を生じさせた要因とは、現実認識の視点の変化に起因する。主体と客体、論理と不条理、理性と非理性という境界は取り払われ、観察されるあらゆる現象の外観を超えて、多様な視点で現実を認識することに目を向けるといふ相対主義的に現実を認識する態度は、演劇の領域だけでなく文学にも表出し、すべて相対性という言葉を使えばその境界は必要なくなった。20 世紀の人間はこうした世界の認識が大きく転換

するのを体感した証人である。理性と想像、物質と精神、現実と非現実、悲劇と喜劇、生と死、意識と無意識の間にあった境界はすべて取り払われ、客観的に認識する現実の捉え方は非合理主義の席卷によって曖昧になっていく。

悲劇という劇形式において人物を悩ます霊が、『ハムレット』や『マクベス』では人間を地獄に落とす存在であったのが、イプセンの時代には分裂した人間の内面そのものが人物を悩ますように変化したように、小説という散文の分野でも個人の精神の内部に起こった葛藤という近代的な意識によってもたらされた大きな変化があった。20世紀イタリア文学においてもこうした変化の影響を受けていた。神に捨てられた世界と人間の傷つきやすくて分裂した意識は、例えばズヴェーヴォの分裂した自己や、ピランデッロの多くの作品で見られる主体の分離、分身というテーマが象徴している。

自然主義の作家たちの客観性への信頼に対して、主観性、省察の多様性を主張したのはピランデッロである。例えば自身の短編作品を舞台化した戯曲『あなたが思えばその通り *Così è (se vi pare)*』(1915)では、あるシチリアの女性をめぐる2人の近親者が異なる事実を述べ、相手の主張が虚偽であることを主張する。女性の母親であるフローラ婦人は娘婿が嫉妬から娘を家に軟禁し娘の姿を見ることができないと主張するが、女性の夫であるポンツァ氏は、女性は4年前に亡くなっており、現在館に住んでいるのは2番目の妻であることを主張する。全く食い違う2人の主張に舞台上の人物も観客も困惑するが、終幕で顔をヴェールで覆う帽子をかぶった女性が登場し、自分はフローラ婦人の娘でもあり、同時にポンツァ氏の2番目の婦人でもあるが、自分は他人が思った通りの人間であって、誰でもない、と言い放つ。このようにどちらの主張も否定することなく真実は1つではないことが戯曲の最後に観客に向かって提起され、存在する世界のあらゆる事象は様々な視点から認識できるという相対的な視点が同作品の主要なテーマになっていることがわかる。(あなたが思えばその通り)、というわけである。

自分が何者なのか、私がほかならぬこの私であるその核心とは何か、自己同一性への懐疑的な態度は、私たちが認識している現実への不確かさに戸惑う態度でもある。こうした主題は戯曲、小説を問わずピランデッロの作品に通底したテーマであり、代表作『故マッティア・パスカル氏 *Il fu Mattia Pascal*』

(1904)では生涯でアイデンティティを3回変えた奇妙な男の半生が1人称で回想される長編小説であるが、パスカル氏、アドリアーノ・メイス氏、故パスカル氏という3人の人格によって1人称で書かれている。同作品は人間のアイデンティティという仮面の脆さを暗示する作品であるが、この点を象徴的に描き出した逸話が第12章の冒頭である。この逸話は同時に悲劇を悲劇的に描くことはもはや不可能になったことを暗示している。

ローマに居を構えたアドリアーノ・メイス氏のもとへ家主のパレアーリ氏がやってきて、ローマにソフォクレスの悲劇を人形劇で上演することを知らせにやって来る。懐疑論者のパレアーリ氏はメイス氏に次のような質問を投げかける。もし、このソフォクレスの作品である『エレクトラ』の主人公が殺された父の仇を取るために母とその情夫を復讐しに行く場面で、オレステスが2人に襲いかかろうとしたその時、紙でできた人形劇の背景の空が破れてしまったら、主人公はどうするかと。返答に戸惑うメイス氏に対して次のような家主は次のような解答を出す。つまり、オレステスは、彼が住む世界が虚偽の現実であることを敗れた空の背景によって悟り、もはや疑うことなく自分の目的に向かって行動するギリシア悲劇の主人公のように、迷いなく父の敵を取りに行くのではなく、ハムレットのように直面した現実にあたじろぎ、ただ呆然とするしかないだろう、と<sup>75</sup>。

ギリシア悲劇という古典の作品が大衆的な〈人形劇〉で再現されることは、悲劇を悲劇的に描くことは不可能であり、もはや諧謔的にしか描かれないことを示している。ハムレットはオレステスと同様に父の仇を討とうとするが、ギリシア悲劇の主人公が何の疑いもなく神の神託に従って行動を起こすのに対して、行動よりも思考に傾き、生と死の問題に悩む。ピランデッロこうした両者の違いを描くことで近代の人間の姿を浮き彫りにしたのである。たったひとつの真実を盲目に信じ果たすべき行為を達成しようとするオレステスは、当然ながら空は〈本物〉だと信じている。しかし、空が破れると、虚偽の真実が明らかになり、彼が信じていたすべてのものが崩れていく。アイデンティティの

---

<sup>75</sup> Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Oscar Mondadori, 2007, 136.

危機に陥り、彼が果たすべき役割や行動は中断される。オレステスは現代人の象徴であるハムレットとなるのである。

小論「ユーモア」(L'umorismo) (1908) でピランデッロはユーモア文学について語っているが、近代の芸術や文学に寄与する重要な概念として〈省察〉(la riflessione) という概念を挙げる。

芸術活動を実行している最中のように省察は作品を着想している間に能動的な状態にある。作品が生まれ、進化する助けをするのである。[...] 芸術家が作品を着想する間、省察は表に出てこないのが通常である。[...] しかし、ユーモア作家と呼ばれている作家たちの心の状態はどうなっているか見てみよう。[...] 彼らの場合でも同様のプロセスによって着想される。[...] しかしながら、ユーモア作家が作品を着想する最中、省察は隠れることもなく、見えない状態に留まることはなく、感情がまるで鏡のように自分を見つめる道具であるような役割を省察は担うことはない。それどころか、省察は感情を審査する役割を持つ。感情を冷静に分析し、感情からイメージを解体する。こうした分析や解体によって、別の感情が浮かび上がってくる。その感情を私は〈真逆の感情〉と呼んでいる。<sup>76</sup>

ピランデッロは確実な確証によって一枚岩的に把握される世界の知覚認識を省察によって解体し、多様な視点で認識することを主張した。さらに彼は続けてユーモア文学の特徴を述べる。

<sup>76</sup> « La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, [...] E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde [...].

Questo ordinariamente. Vediamo adesso se, per la naturale disposizione d'animo di quegli scrittori che si chiamano umoristi [...], questo stesso procedimento avviene nella concezione delle loro opere [...]. Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionatamente; ne scompare l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. »; L. Pirandello, L'umorismo, Roma, Newton Compton, 2009, pp.147-148.

省察はこうした特別な働きを受けて、思考やイメージが調和的な形式で形成する自然な動きを脅かし、中断する。何度も言及してきたが、ユーモア作品というのは、解体、中断、介入といった終わりのない脱線が続く<sup>77</sup>。

物語の筋から離れていく脱線が多い散文はサヴィーニオの作品にも多く認められる。また、ここで思い出したいのは第1章第1節で触れた1919年の論考である。「自然は隠れることを好む」というヘラクレイトスの箴言を受けてサヴィーニオはアイロニーによって事物の外観とは別の姿を捉えようとした。芸術家は自らの意に反して、明瞭に見える事物の側面を歪んだ眼差しで見つめ再生産する。現実の裏側を二重の眼差しで眺めなければならない。この姿勢は、ピランデッロが〈真逆の感情〉という逆の視点で物事を捉えようとする創作の過程に類似している。

ギリシア悲劇が本来持っていた機能とは、人間を脅かす自然現象や人間が逆らってはいけない自然の摂理、諸悪を模倣することであった。しかし近代社会においてそのような役割を終えた悲劇は近代以降その効力を発揮しなくなる。近代以降の人間は、恐れや脅威を自分自身の内面に発見したのである。恐怖や悪は外部ではなく内部に移行した。悲劇はイプセン以降、悲劇として描くことは不可能となった。なぜなら人間の内面をグロテスクに描くそのスタイルは悲劇を描きながらも喜劇的になるからである。19世紀以降の西欧文学は、共同体の1人でしかなかった人間が個のアイデンティティを自覚し始めると、個人の心の領域をより深く追求するようになった。悲劇的側面と喜劇的側面が共存し、階級社会を批判し、美の価値を反転させる態度、そしてユーモアやアイロニーによって悲劇を喜劇に転換させるのがサヴィーニオが考える新しい悲劇的力であった。

---

<sup>77</sup> « La riflessione, assumendo quella speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. »; Ivi, p.155.



## 2-3. 〈醜〉の変貌

### 2-3-1. カリカチュアと滑稽さ

ここからはローゼンクランツが定義する〈醜〉のカテゴリーに従ってサヴィーニオの作品に見られる〈醜〉の形態をもう一度眺めていこう。ローゼンクランツは、美学のなかの〈醜〉という新たなパラダイムを提示するために、ただ単に自然界における〈醜〉の現象、あるいは文学、絵画、演劇といった様々な芸術ジャンルから〈醜悪なもの〉の例を集め整理しまとめることに留まらず、〈美〉の対立概念でしかなかった〈醜〉をある効果によって〈美〉の領域に転換させることができると述べて考えた。その効果とは、集合的に言えば〈滑稽性〉であり、部分的には〈カリカチュア〉（風刺画）である。『醜の美学』の序文では、「〈醜〉は〈滑稽性〉を媒介に〈美的なもの〉へと転じる」というローゼンクランツ独特の美学的定理が述べられている<sup>78</sup>。先述したように、(図4)『醜の美学』で〈カリカチュア〉は〈卑俗なもの〉と〈厭わしいもの〉とともに「歪曲、もしくは歪み」の1つである。

ヘーゲル学派のローゼンクランツは、〈醜〉を新たな美的規範へと押し上げようとする試みにおいても、〈醜〉は根源的なものではなく、〈美〉によって条件づけられる副次的存在として捉えている<sup>79</sup>。〈醜〉は〈美〉の単なる対概念ではなく、〈美〉を否定する存在だからこそ逆に〈美〉を強調するという逆説的な役割を担ってきた。しかし、ローゼンクランツが〈醜〉を表す形態の1つである〈歪曲〉の一形態であるカリカチュアによって、醜いものが美しい表現へと転じる可能性を与えてくれるという<sup>80</sup>。カリカチュアは〈醜〉の一種の美的救済となるのである。カリカチュアの語源であるイタリア語の〈*caricatura*〉が〈誇張されたもの〉、〈歪曲されたもの〉という意味を持つように、カリカチュア作品の芸術的立脚点は〈風刺〉と〈誇張〉にあり、芸術はカリカチュアによって人間を風刺するのに動物を好んで利用してきた。風刺は文学の領域でも古代より

<sup>78</sup> ローゼンクランツ、『醜の美学』, 1頁参照.

<sup>79</sup> 同, 362頁参照.

<sup>80</sup> 同, 56頁参照.

世界各地で寓話が作られてきたが、世界を簡約化し、狼や狐など動物を通して世のならいをパロディ化してきた。ローゼンクランツはラ・フォンテーヌの「寓話」につけたグランヴィルの挿絵をカリカチュアの代表格として例に挙げているが、人間の姿や服装を動物の形態に融合させるグランヴィルの技は、動物の頭部を持つ人間を描いた《未亡人 *Vedova*》(1931) (図 6)、《訪問中 *En Visite*》(1930)の作品のように、サヴィーニオの 1930 年初頭の絵画作品に顕著に見られる。サヴィーニオが描く多くの肖像画は、動物の仮面を被っている。首からは鳥、鹿、馬など、動物であることが多い。また短編「母はわかってくれない *Mia madre non mi capisce*」(1942)に登場する主人公の母親の顔はあひるである。しかし、動物の頭部を持つ人間というモチーフを絵画や小説に用いるのは、人間の欠点を遠回しに批判したり嘲笑しているわけではないとサヴィーニオは言う。



図 6 サヴィーニオ《未亡人》(1931)

Quei personaggi a testa bestiale, io non li faccio con intenzione satirica, Tutt'altro: è una accentuazione psicologica.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Savinio, *Il signor Dido*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p.787.

頭部が動物の頭の人物について、私は風刺的な意味を込めているわけではない。全く違うのだ、これは心理的強調なのだ。

このようにサヴィーニオは主題の特徴を動物の頭部を描くなど誇張する自分の絵画は単なる対象物を攻撃するだけの風刺ではないと主張しているが、美しい表現へ到達するためには対象を批判する単調な攻撃性だけではなく、しなやかで機知に富んだユーモアがなければ〈厭わしいもの〉は〈厭わしいもの〉に、〈卑小なもの〉は〈卑小なもの〉にしかならないとローゼン克蘭ツは〈醜の美学〉の最後に結論づけている<sup>82</sup>。対象物の奥深くに潜む〈真実〉を両義的な眼差しで見つめようとするサヴィーニオの姿勢は、ローゼン克蘭ツが指摘する寛容と慈愛の精神に満ちたユーモアを具えていると言えよう。

## 2-3-2. 『私たちの魂』

そもそもカリカチュアとは、風刺、寓意を内容とする表現の総称であり、絵画の領域には限定されない。高い精神性ゆえに文学はカリカチュアを古代から強烈に深く表現してきたし、風刺文学の歴史も長い。記述における滑稽化は古典作品の内容や形式を模すパロディ化があるが、例えばシェイクスピアの悲劇『トロイラスとクレシダ』は『イリアス』の英雄たちのパロディであり、高貴な王侯たちは好色で残虐な剣術使いとして登場し、ヘレナとクレシダはいかがわしい娼婦として登場する。第1章でも見てきたが、英雄譚のパロディはサヴィーニオの様々な短編作品に見られるが、彼の戯曲作品『キャプテン・オデュッセウス *Capitano Ulisse*』は英雄文学のパロディ化の極致である。

ホメロスが描いたこの英雄叙事詩は、ギリシア軍のトロイ攻略後の帰国物語の1つであり、オデュッセウスが帰国の途中、海の神の祟りで船を地中海の各地に押し流され、苦難と冒険の後に10年の放浪を終えて故郷イタケに帰り、貞淑な妻ペネロペイアに再会する物語であるが、サヴィーニオが描くオデュッセウスは英雄ではなく、凡庸な男である。この作品は崇高の卑俗化をテーマ

<sup>82</sup> ローゼン克蘭ツ、『醜の美学』、363頁参照。

にしているだけでなく、ズヴェーヴォが『ゼーノ氏の意識』（1923）で描いた主人公やピランデッロが様々な作品で描いた人物たちのように、アイデンティティが分裂した 20 世紀の人間の内面の孤立化を主題としている。オデュッセウスの帰りを待っている家族は彼が必ず帰還するだろうと願い、オデュッセウス自身も家族の願いを胸に数々の困難な航海を乗り越えていく。しかしサヴィーニオが描くオデュッセウスは、家族が主人公に託す希望は重荷でしかない。

ホメロスの叙事詩には主人公を惑わす妖女が度々登場するが、オデュッセウスがトロイからの帰途訪れた島で出会った妖女キルケと、7 年間自分の島にオデュッセウスを引き留めた海の妖女カリプソは、サヴィーニオの戯曲では妻ペネロペイアの「完璧なレプリカ<sup>83</sup>」という設定になっており、この 3 人の女性たちは同一の俳優によって演じられる。3 人の人物はオデュッセウスにとって同一人物にしか見えず、各場面で主人公に近づいてくるこの女性たちは絶えず主人公を追跡し求愛し続ける忌々しい存在として描かれる。そして最終幕でイタケで待っていた妻に再会しても、「お前はペネロペイアではない」と妻の存在を否定し、さらに自分自身の存在も否定する。

ULISSE. La fine!... Perché ti scoraggi, Ulisse? Perché pensi alla morte?...  
 [...] la casa che tu cercavi non è questa, come tutti credono e tu stesso cercavi. La tua vera casa, il tuo solitario e splendido palazzo ha nome: Fine!  
 Penelope!...Penelope!...Penelope!...Nulla!...Non torna più!...Non tornerà mai più...Me l'hanno uccisa!...Assassini! Assassini! Le speranze sono andate via[...] Ulisse, sei salvo! Non aspetti più nulla, non desideri più nulla...

オデュッセウス：終わり！なぜ落ち込んでいるのだ、オデュッセウス。なぜ死について考えている。他の人間たちが思っていたのとは違うように、お前が探していた家はここではない。お前が探している本当の家は豪華だが孤独な館だ。終わりという館！ペネロペイア・・・！ペネロペイア・・・！ペネロペイア・・・！もう帰っては来ない！2 度と！私は彼女を殺されたのだ！人殺し！人殺し！希

<sup>83</sup> Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1995, p.119.

望はどこかへ消えていった。オデュッセウスよ、お前は助かったのだ！誰もお前を待つ者はいない。お前はもはや何も持っていない、何も望んでいない……。

主人公はオデュッセウスという人間を放棄し、しまいにはブルジョワ階級の人間のように背広を着て再び放浪の旅に出るのである。

この戯曲ではイプセンが描いた近代家族の崩壊、そして人間のアイデンティティの分裂がグロテスクに、そして風刺的に描かれている。

『アンジェリカあるいは5月の夜 *Angelica o la notte di maggio*』(1927)と『私たちの魂 *La nostra anima*』(1944)という中短編の2作品は、アプレイウスの変身譚の逸話のひとつ、「エロスとプシュケー」の物語をパロディ化した作品である。前者は捕らえるのが困難な「逃げるエロス」をパロディ化したアリオストの『狂乱のオルランド』に登場するアンジェリカをモチーフにしている。一方後者の作品はエロス (*Amore*) とプシュケー (*Psiche*) は登場するものの、非常に醜いものとして描かれている。

『私たちの魂』の主人公は、他の作品でも頻繁に登場し、作家の分身であるニヴァジオ・ドルチェマーレ (*Nivasio Dolcemare*) である。この作品の舞台はサヴィーニオが第1次世界大戦中にイタリア兵のギリシア語通訳として赴任していたギリシア領マケドニアのテッサロニキである。

この地で主人公はオペラ歌手のペルディタ・スクファキス婦人、スクファキス家専属の医師サジャスと共に在マケドニアロシア領事館において秘密結社の「仮面舞踏会 *bal de têtes*」に招かれ、そのイニシエーションとして「マネキン肉の美術館 *il museo dei manichini di carne*」へ立ち寄る (NA: 505)。ここから既に怪しげな空気が物語を支配しており、主人公たちを待つのはグロテスクでどこか滑稽な光景であった。

まるで動物園の檻のような悪臭を放つ部屋の奥にうずくまっている得たいの知れない「もの *cosa*」である。それはペリカンの頭をした裸の少女であった。この化物がアプレイウスの寓話で有名なあの私たちの魂＝プシュケーである。彼女の皮膚には訪問者たちが発した言葉が刻まれている。(NA: 514)

アプレイウスの原作ではエロスは背中に羽が生えており、プシュケーは人間の少女であるが、サヴィーニオは設定を逆にする。プシュケーを神聖化し、エ

ロスは卑俗化する。プシュケーの頭部は鳥である。丸い目は輝いていて、「顔から約半メートルの長いペリカンのくちばし」(NA: 527) が垂れ下がっている。

(図 7)



図 7 サヴィーニオ《プシュケー》『私たちの魂』挿絵より

アプレイウスが美化した「エロスとプシュケー」の美談は偽りであり、本当の「エロスとプシュケー」の物語を 3 人の訪問者に向かってプシュケーが語り始める。エロスは結婚したばかりの新妻であるプシュケーに対して、自分の姿を見てはいけないと忠告するが、どうしても夫の姿を見たいという願望が抑えられず、夫が寝ている間にその姿を垣間見る。プシュケーはアプレイウスの筋書き通りに、夫が寝ている隙に夫の姿を盗み見るが、エロスとプシュケーの物語で称えられるエロスの美貌はかけらもない。プシュケはそのおぞましい夫の容貌をこの世に存在する〈醜悪なもの〉を形容するあらゆる形容詞を並べ立てる。

La cosa più brutta, più stupida, più avvilita, più sconcia, più informe, più bestiale, più inumana, più ridicola, più immonda, più illogica, più grottesca, più oscena, più inguardabile che occhio umano abbia mai veduta!.. (NA: 547)

この世の者が目にしたもので最も醜く、馬鹿馬鹿しく、落胆させ、見苦しく、得体が知れない形をしていて、それは獣であってもはや人間ではなく、滑稽で不潔で不条理で、グロテスクで卑猥で見るに堪えないものです・・・！

プシュケーは不快を示す賓辞を挙げ、身悶えするような夫の容貌を侮辱する。エロスの頭部は「深紅であごの辺りまで深く陥没していて、ドイツ兵が戦場で使うヘルメットのようにであり、目がない代わりにこの凹みが鼻のように見え、唯一口だけはあはる。[...] 腕、脚、羽はなく、管状になっている胴体にはむき出しの太い濃青色の静脈が見えどくどくと動いているのが見える。」(NA: 547)  
(図 8)



図 8 サヴィーニオ《エロス》『私たちの魂』挿絵より

このように、『私たちの魂』においても神話の神々は卑俗なもの、あるいは厭わしいものとして描かれる。また、サヴィーニオの想像力によって〈醜悪なもの〉として描かれたエロスとプシュケーの物語は、ローゼンクランツの考察にあったように、懐疑的なアイロニーと諧謔性によって〈美的なもの〉へと変貌する。プシュケーは笑っているようで泣いているのである。

« Che ha? » domandò Perdita. « Sta male? ». « No » rispose Sayas. « Ride. Ride sempre. Ride da quando l'abbiamo portata qui. Ride. Non vuol mangiare, non vuole bere. Guardatela: non ha toccato l'acqua, non ha toccato il granturco che l'amministrazione senza badare a spese ha messo a sua disposizione. Ride... Ma – perdonate la banalità di quello che sto per dire: il suo riso è il suo pianto» [...]. Psiche è una professionista del pianto, una ploratrice di mestiere. Se le togliessimo il pianto, ogni ragione di vita le verrebbe a mancare. Del resto lei m'insegna, gentile signora, che le donne e molti uomini ancora, tanto rozza tuttavia è l'umanità anche nei sentimenti, non conoscono altro modo di nobilitare la vita se non ammantandola di dolore e annaffiandola di lacrime. (NA: 517-518)

「どうしたの」「具合が悪いのかしら」ペルディタが問うと、「いや」とサジャスは答えた。「笑ってるんだ。いつも彼女は笑っている。ここに連れて来た当初から笑っている。笑う。食べることも、飲むことも欲しない。彼女をみてごらん。水を飲まないし、鳥が食べそうなものとして管理者が置いたトウモロコシも食べなかった。笑う……。だが、私が言うことの陳腐さをお許しいただいた上で申し上げるが、彼女の笑みは涙でもあるんだ。[...] プシュケーは泣くことにおいてプロであり、泣き女を生業にしている。彼女から涙を取ってしまったら、彼女の人生には何も残らない。思いやりのある女性である彼女は私に教えてくれたのだ。人間は感情においても未成熟であるだけに、男も女もいまだ威厳をもって生きる方法は苦悩と涙で身を包むこと以外に方法がないと思い込んでいるということ。

プシュケーの涙は笑いでもある。これは言いかえれば悲劇は喜劇でもあるという主張である。苦悩、悲惨さ、敗北や破滅だけを描く悲劇の時代は終わり、悲劇は諧謔的にしか描けないのである。

悲劇的な描写が喜劇的に描かれる別の例を挙げておこう。〈ブラック・ユーモア〉のアンソロジーをアンドレ・ブルトンが『黒いユーモア選集 *Anthologie de l'humour noir*』として編んだが、ブラック・ユーモアの秀逸な例として、唯一



のイタリア人の作家の中から選集された作品が、サヴィーニオの『メリクリウスの人生への序文 *Introduction à une vie de Mercure*』（1929）である。

この作品は猥雑さ、悪趣味なもの、不気味なものであふれている。カエルといった爬虫類は『醜の美学』では「厭わしいもの」の形態の1つとして挙げられている<sup>84</sup>が、主人公ロベール・ダヌジの悲劇的体験を打ち明ける場を設けたブルジョワ階級の婦人ジュリア・ラーナは名字が示す通り、カエルである。

Fille de batraciens, grenouille elle-même, Mme Giulia Rana gardait sur sa peau ces mêmes ornements qui paraient l'épiderme de Monsieur l'amphibie son père. Inutile d'ajouter que Mme Giulia était complètement nue sous ses ramages congénitaux. Quant à son ventre, tout blanc, tout rondelet et d'une délicatesse telle qu'elle en devenait crispante, il s'écrasait comme un ballon d'enfant contre le rebord de la table. (IM: 450)

ジュリア・ラーナ夫人は、両生類の両親の間に生まれた娘で、彼女自身カエルだった。彼女が身につけているドレスも、父のヒキガエル氏ゆずりのものだった。また、婦人のその先天性の青草ドレスの下には、彼女は何もつけていなかった。彼女のお腹は真っ白で、丸みを帯びており、かつ、とてもデリケートで、彼女が痙攣を起こした時には、テーブルの角に当たった子供のボールみたいに、ペしゃんこにつぶれた。

ダヌジの告白を聞きにラーナ邸に集まった面々も「男色家庭推奨協会名誉総裁」や、大戦で突撃隊の猛攻によって負傷した不快で不気味な人物（IM: 451）が集まってくる。主人公ダヌジ氏はスイスから故郷へ帰るために船に乗り、帰途に際し船が魚雷にぶつかって妻の消息が絶たれたという顛末を語る。一見悲劇的な筋書きは感傷主義に陥いるかに見えるが、その後電報が届き、妻がロンドンの「冷凍肉貯蔵庫で入院している」（IM: 452）ことを明らかにするのであ

<sup>84</sup> この世のあらゆる事物や現象に現われる醜の形態を分析するなかで、自然界で醜いフォルムは動物の過渡期に生じるとローゼン・クランツは述べ、とりわけ水生動物と陸生動物という異質な性質を同時に具えた両生類を醜の形態として挙げる。カール・ローゼンクランツ『醜の美学』2007, 26 頁参照。

る。こうした滑稽な描写と醜い登場人物によって悲劇的な筋書きは一転してグロテスクなユーモア劇へと転じるのである。

### 2-3-3. 『ファルスタッフ』のユーモア

〈醜〉の形態を〈美的なもの〉へと変貌させる喜劇性やユーモアは、サヴィーニオの形而上芸術を語る上で重要な概念である。音楽評論を行っていた音楽家としてのサヴィーニオが、西洋古典音楽の作品においてユーモアを見出したのがヴェルディの『ファルスタッフ *Falstaff*』（1893）であった。

サヴィーニオは、ヴェルディの『ファルスタッフ』のように作曲家の晩年の作品を評価する。(SS: 158) 青年期、壮年期に様々な作品を世に生み出してきた経験を経て、晩年に創作される芸術家の作品は独特の〈軽やかさ〉を備えているからである。多くの作品を生み出してきた芸術家だけが到達する境地は、サヴィーニオにとってみれば音楽家も画家も関係なく同等に扱われる。ゲーテもルノワールもヴェルディも、晩年の作品でようやく到達する静けさと軽やかさに至るまでには、激しく荒々しい表現の段階を踏んでいるのである。(SS: 158)。ゲーテが約 60 年にわたって作家生活のほとんどの時間を費やした『ファウスト』のエピローグは、大世界に乗り出した主人公が様々な苦難を経てようやく魂の救済を得るという平和的な終わりを迎えるが、この静けさに至るには善と悪の激しいせめぎ合いが作品の大きな問題として扱われている。一方、晩年に多く描かれたルノワールの風景画は「軽やかで透明感がある」(SS: 158) が、軽やかな筆使いに到達する前は、「鮮やかな色彩感覚と密度の濃い人物配置を好んでいた」(SS: 158)。第 1 回印象派展の成功後、画家として軌道に乗り始める頃に制作された《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏場》(1876)では非常に大きいキャンバスの隅々まで人物が配置され、自然光によって受ける色彩のゆらめきが見事な色彩で表現されているが、晩年の作品になると、たとえば《カーニュのテラス》(1905)に代表されるように療養のため移り住んだ南仏ニース近郊の街で生み出された風景画は青年期に書かれた作品ほどの色彩は鮮やかではなくなり、より落ち着いた調子の色彩へと移行し、南仏の温かい日差し

と漠然とした穏やかな幸福感を漂わせている。サヴィーニオはルノワールとゲーテの作品の変遷を取り上げて、ヴェルディが『ファルスタッフ』の遊び心ある軽妙なリズムの到達する前には、「『イル・トロヴァトーレ』の重厚な賛美歌やヴィオレッタの悲痛なメロディのアリアがあった」(SS: 159) ことを強調する。『オテロ』で最高度に純化した和声法に到達した後に、最後のオペラ作品では明快で力強いハ長調を響かせ全体の基本色にしたことが老年期の英知が到達できた素朴さであり、単純さなのだと言えよう。

ワグネリアンだった美術史家オスカー・ビー(1864-1938)も、老音楽家が死の前にたどり着いた閑静的で穏やかな精神状態だからこそ行き着いた境地について述べている。

最後はファルスタッフだ。厳正のあらゆる誘惑を乗り越えてきた精神の持ち主が、行き着いたところである。道は、感傷や信仰の奥深く沈み込むのではなく、愉悅の高みに通じている。我々が感謝に満ちて自らの人生を回顧し、あのユーモアと呼ぶおおいなる知恵を回復できる高みのことだ。秋は冬へと移ろい、万物は細く冷たく小さくなる。知恵と瞑想、心地よい思い出、鈴の音と炉端のさんざめき。目は輝き、機知が次々と口をついて出てくるが、心は穏やかだ。この冷静さは、いかなる内面の平和によるものか、このユーモアは、真面目一方に傾かない円満な人格のなせる技なのか。この作品には本当にユーモアがある。彼の周りの無数の人たちが、飛びかかったりやにや笑ったりして手に入れようと躍起になり、散々に議論的となったユーモアである。探さずともそこにある。ユーモアは論じられているのではなく、おまけとしてつけられているにすぎない。作品は、楽しそうにふるまい、抵抗なくあらゆる感傷を排している。近代的人間の知性から、昔の道化の精神が復活してきたのだ。[...] すべてが簡潔で才気にあふれていた。シェークスピアのはしゃぎすぎの言葉は、軽い音楽の装いの前に、手つかずに置かれている<sup>85</sup>。

<sup>85</sup> Oscar Bie, *Falstaff*, in *Die oper*, S. Fischer, Berlin, 1920, p.415. (オスカー・ビー(岡美知子訳), 音楽之友社, 273-274 頁参照.)

ビーが指摘するように、このヴェルディ最後のオペラ作品全体を貫いているのは機知に富んだユーモアである。無論、このユーモアは洗練されたユーモアであり、18世紀後半から19世紀前半のイタリア・オペラを席卷していたメロドラマ (melodramma) はヴェルディの技量によって昇華され、より洗練されたのである。『ファルスタッフ』以前のオペラ・ブッフア (opera buffa) といえば、倫理学に欠けた笑劇という要素が強かったのは事実である。一方『ファルスタッフ』には人生を客観的に眺めようとする老音楽家の円熟の境地と軽いアイロニーが備わり、芸術と道徳が結びついている。ヴェルディが『ファルスタッフ』の副題に叙情喜劇 (commedia lirica) と名付けたのは、19世紀以降ロッシーニの『オリー伯爵』(1828)、ドニゼッティの『ドン・パスクァーレ』(1843) 以来イタリアで制作されていなかったオペラ・ブッフアの復活を意味していた。また、同時代のオペラ・ブッフアとの違いはもう1つある。オペラ・セリア (opera seria) と比べた時のブッフアの特色といえばアリアではなく重唱に劇表現の中心を置くことである。アリアでは自分の心情を客席に向かって吐露するという一方的なスタイルだが、他人との関係の間に生きる庶民を描いたブッフアは人物同士のアンサンブルによる掛け合いが特徴である。『ファルスタッフ』も従来のブッフア同様に、重唱 (アンサンブル) が全幕に散りばめられているが、とりわけ庶民たちの日常の言葉を生き生きと表現するため、リズムと声のパートが重視されている。ほとんど日常の会話に近い歌を、しかも同じモチーフを歌うことによって声の掛け合いは絶えず互いにボールを投げ合うように軽やかな効果が生み出される。「彼は死ぬ前に偉大なるリズムの宇宙へと入り込もうとしていた。リズムと穏やかな関係を終始保ちながら、自身のキャリアで最も緻密なリズムの音楽を生み出した。いや、この作品ほど緻密なリズムを持った音楽は音楽史においても他にない」(SS: 157) とサヴィーニオが指摘するように、『ファルスタッフ』の新しさはリズムと言葉の旋律法を音楽構造の中で遊び心たっぷりに、しかも緻密に動かしている点にある。このリズムが喜劇特有のユーモアと軽やかさを生み出しているのである。

『ファルスタッフ』のユーモアについて補足的に指摘しておきたい点がある。それはヴェルディが自らの作品をパロディ化したという点である。アッリーゴ・ボーイトがヴェルディのために書いたシェークスピア作品は『オテロ』(1887)

と『ファルスタッフ』の2作であるが、ともに愛と嫉妬をテーマにしたという点において両者は対をなしている。ヴェネツィアの将軍オテロが戦に勝利し、嵐の中帰還し、オテロと妻デスデーモナは愛を確かめ合うが、オテロを恨む旗手イアーゴの謀略の罠に陥った主人公は妻の不義を疑い怒り狂い、ついには妻を殺すが真実を知り自害するというのが『オテロ』の筋書きであるが、この作品では夫の異常な嫉妬深さによって悲劇の構造が生まれている。一方『ウィンザーの陽気な女房たち』および『ヘンリー4世』の2作品を題材に作られた『ファルスタッフ』には、同様に妻の不義を疑う夫フォードが登場するが、フォードは自身の思い込みによって自己破壊に陥ることはないし、オテロが妻を憎むほど愛していたように妻を心の底から愛しているようには見えない。フォードの嫉妬はオテロのように傷心した嫉妬ではなく、不意打ちをくらった裕福な小市民のそれである。したがって『オテロ』で悲劇へと展開する起点となる嫉妬は『ファルスタッフ』では逆に喜劇へ展開する契機となるのである。妻の不義に激怒したオテロが第2幕のフィナーレで忠臣カッシオと共に歌うアリアは悲劇的展開へのクライマックスであるが、第2幕第1場で嫉妬にやける思いを吐露するフォードのアリア「夢か現実か è sogno? o realtà...?」は半狂乱のおオテロの喜劇的変形と言えよう。また、名前以外は同じ文句、インク、筆跡、紋の手紙をファルスタッフから受け取った2婦人が恋文に書いてある内容を交互に読み上げる第1幕第2場で、太った騎士が書いた詩的な恋文の結びをアリーチェが甘美なメロディにのせて歌い上げるという場面があるが、ここで歌われる叙情的表現は、直後に婦人たちの大笑いが待っているように、相手の甘い誘いに答える優美な歌声の裏には差出人を馬鹿にし揶揄する皮肉が込められているのである。あるいは第2幕のファルスタッフがアリーチェと出会うシーンでは、滑稽な美辞麗句を振りまいてコロラトゥーラ (coloratura) で挨拶するシーンがあるが、ロッシーニやドニゼッティの作品に多く見られる18世紀から19世紀のオペラのアリアで使われたこの技法をこの太った騎士に歌わせることで、ヴェルディはかつてのオペラ・ブッファを揶揄しているのである。このように、サヴィーニオが『ファルスタッフ』を評価するのは、ヴェルディが芸術家としての経験の総決算をする運命を、悲劇ではなく喜劇というジャンルに託した上

で、自身の悲劇作品や過去の様式をアイロニーによってパロディ化するという冷笑的な態度を崩さなかったところにあるといえよう。

『ファルスタッフ』で一番有名な最後の合唱「世の中すべて冗談だ」(*Tutto nel mondo è burla*)は、この作品全体のメッセージを集約している。

*Tutto nel mondo è burla.* 世の中すべて冗談だ。  
*L'uomo è nato burlone,* 人間すべて道化師、  
*La fede in cor gli ciurla,* 誠実なんて頼りないものよ、  
*Gli ciurla la ragione.* 知性など当てにならない。  
*Tutti gabbati! Irride* 人間すべて詐欺師さ！  
*L'un l'altro ogni mortal.* みんな他人を笑うけど、  
*Ma ride ben chi ride* 最後に笑う者だけが、  
*La risata final.* 本当に笑う者なのだ<sup>86</sup>。

この合唱では西洋音楽のもっとも厳格な形式であるフーガの形式が用いられている。このフーガを幕を閉じるクライマックスに用いるのは、第1幕から展開されてきたファルスタッフと彼の告発者との間で展開されてきた激しいテンポを、フーガという緻密な音楽構造で締めくくすることで、それまで情景の要求に従ってきた自由な流れを整然とした規範に正し、喜劇により深い趣を与える効果を生んでいる。1つの主題が様々な声部で復唱されるこの最後の合唱についてサヴィーニオは、「〈トレッドミル *tapis roulant*〉のように終わりがなく」(SS: 157)、「夜、朝、寝起き、就寝中、工作中、休憩中、散歩中またはトラムで移動中、ずっと頭から離れない」(SS: 158)と述べ、この強烈なリフレインが繰り返されるフィナーレのフーガをサヴィーニオはヘラクレイトスの〈万物流転〉の原理と結びつける。(SS: 158) ヴェルディの人生哲学のエッセンスが集約されているこの作品には、ユーモア、「人生はすべて冗談だ」という冷笑的で諧謔的な視点、フーガによって示される生成消滅を繰り返す世界観が込めら

<sup>86</sup> アッティラ・チャンバイ編 (岡美知子訳)『ヴェルディ・ファルスタッフ』音楽之友社, 1988, 165頁参照。

れており、これらの点はサヴィーニオの芸術と多くの共通点を持っていると言えよう。

## 第3章 ディレッタニズム

### 3-1. 幻想的紀行文

これまでの章において、19世紀と20世紀の芸術の普遍的問題を構成する知覚の変革、〈美〉から〈醜〉への美的規範の転換と、アイロニーや諧謔性という形而上芸術の特性との相関を浮かび上がらせてきた。さらに〈醜〉の形態は、諧謔性と密接に呼応し、小説や絵画などのサヴィーニオの作品においてもこの特性が示されているのを見てきたが、諧謔性は、サヴィーニオの随筆や紀行文、文芸評論といった批評的散文にも見られる。

世界を両義的な視点によって捉えようとする態度は、サヴィーニオの諸作品で一貫して見受けられる態度だが、紀行文でもこの態度は変わらない。サヴィーニオの小説は、現実を客観的に描写するのではなく、形而上的視点によって現実をデフォルメして描くのが特徴であり、虚構と現実との境界が曖昧な幻想性の強い小説が多いが、旅先の体験や見聞を客観的に記述する紀行文においても、幽霊や旅先の地に縁のある歴史上の人物など幻想的なものが客観的記述の間に現れる。現実に見えるものと見えないものという虚と実の境界を取り払って、世界を両義的な視点、〈亡霊的眼差し〉によって捉えようとする態度は、現実を実証的に描写するはずの紀行文にも見受けられるのである。

1925年上演を希望していた新作戯曲『キャプテン・オデュッセウス *Capitano Ulisse*』がローマの芸術座 (teatro d'arte) 監督のピランデッロに却下され、ムッソリーニの独裁体制の土台が敷かれはじめた頃、イタリアを離れ創作拠点をパリに移すことを決意した時期に移住前に赴いた旅先のカプリを綴った紀行文『カプリ *Capri*』(1926)、1939年にアブルッツォとエトルリア文明が花開いたティレニア海沿岸の街を巡った周遊記『きみに言おう、クリオ *Dico a te, Clio*』(1940)、1度目は18歳でミュンヘンでの勉学から一時離れイタリアに滞在した時期、2度目は第1次世界大戦が終わり28歳で兵役後に滞在した



ミラノの回想記『街よ、きみの鼓動が聞こえる』（1943）はすべて虚実の入り混じった紀行文である。

まず『街よ、きみの鼓動が聞こえる』において形而上的眼差しがどのように表象されているかを例を見てみよう。この作品はサヴィーニオが青年時代に訪れ、滞在した北イタリアの諸都市、ミラノ、ヴェネツィア、パドヴァにおける過去の回想を綴った自伝的散文であるが、とりわけミラノに関する頁が大部分を占める。ミラノはサヴィーニオが1907年にミュンヘンに作曲を学びにいった時期を前後して青年時代を過ごし、その後パリに拠点を移した後に第1次世界大戦を経て終戦を迎えた後に1918年から2年間を過ごした場所であり、馴染みのある場所である。この作品の土台となった1934年から1942年の間に雑誌諸誌や日刊紙へ寄稿された70稿近い記事は、19章で構成される散文作品として1942年に出版される予定であった。しかし第2次世界大戦が勃発すると、1943年8月に連合軍による爆撃があり、ミラノ市内の至る地域が破壊された。過去に過ごした街の景色とは違う景色へと変わり果てたこの街への哀悼の文を増補し、同年に出版されたこの作品は、ミラノという街へのオマージュともいえる作品である。

この散文には道中、突然亡霊が登場し、街をさまよう語り手を誘導する。パドヴァではカトラフォッシという夢遊病者に街を案内され、(AC: 54-55)、ミラノではカテリーノという昔日の友の亡霊が現れ、語り手は亡霊の進む方向へ導かれる。ババババ・・・と語り手の背後に聞こえてくる声はやがて彼の昔日の共アンドレア・カテリーノとわかる。生前の姿として映し出された昔日の友の亡霊は、ミラノ案内を終える頃にはその姿は薄い膜になり、しまいには大きな透明の球のようになってしまう。そして霧の奥に薄暗い太陽が現れると霧は晴れるとともにカテリーノの亡霊は消えてなくなる。(AC: 349-377) サヴィーニオの紀行文『カプリ』でもキルケ、クリオ、皇帝アウグストゥスといった時空を超越した亡霊や神話の女神たちによって語り手は導かれていく。(DC:61-69)

日常の街の風景に潜む形而上の様相はサヴィーニオの形而上的眼差しを通して眺めれば、ミラノの街の至り所に顕現する。それは例えば形而上芸術において頻繁に用いられるモチーフの1つである像に現われる。〈ヴェルディの家〉の

前にはこの施設の創立者の記念碑が建っている。スカラ座の音楽博物館にあるヴェルディの像は霧に包まれるミラノの夜にスカラ広場に舞い降りて、65人のヴェルディと同じような帽子とジャケットを着た男たちと会っている。(AC: 89) そしてこの65人の男たちはヴェルディが遺言として後世に建てた音楽家のための施設住んでいる老音楽家たちなのである。サヴィーニオの眼には「ヴェルディが、もう一人のヴェルディが、またもう一人のヴェルディが続いて歩いているのが見えた」。(AC: 89) ヴェルディの記念碑は息を吹き込まれ、一方で歩くことも不自由になったヴェルディの家の老音楽家達たちは真夜中になると敬愛するマエストロに会うために軽快な足取りで街に繰り出す。このように、生者と死者が通い合う空間がヴェルディの石像を通して描写される。(AC: 84-95)

北イタリアの諸都市の中でも『街よ、きみの鼓動が聞こえる』においてミラノに関する記述が多いのは、サヴィーニオが青年期を過ごした思い出深い土地であっただけでなく、サヴィーニオが〈ディレッタントの師〉と仰いだスタンダールが愛した土地でもあるからである。

ゲーテのイタリア旅行記やスタンダールのヨーロッパ周遊記録のように、旅の見聞によって作者自身が受けた感懐、人生観、内的発展の経過などが断片的に語られる回想的な側面を持つ紀行文の要素を『街よ、きみの鼓動が聞こえる』は受け継いでいる。スタンダールは形而上的眼差しを持ち、この作家の紀行文は「魂が込もっており、事物の異なった側面をみせてくれる」(SD: 1469)とサヴィーニオは評価する。

『街よ、きみの鼓動が聞こえる』は、1817年にスタンダールが出版した紀行文『ローマ、ナポリ、フィレンツェ *Rome, Naples et Florence*』と共通点がある。スタンダールのこの紀行文は題名に掲げられた諸都市よりも、ミラノやヴェネツィア、ボローニャといった北イタリアについての記述の方が多い。イタリアの街でとりわけスタンダールが愛した街はミラノであった。「ヨーロッパの都であり、いちばん美しい街路、いちばん美しい庭園がある」とミラノをスタンダールは評した。『街よ、きみの鼓動が聞こえる』とスタンダールの紀行文との類似性は、旅行記でありながら大部分がフィクションであるという点にもある。というのも、スタンダールが実際に訪れた場所と日付は、この紀行文で

合致することはほとんどなく、また、実際には会っていない人物に会っていたりするのである。実際訪れた記録とのずれから、スタンダールの紀行文は旅行記というよりも自分自身の分身であるスタンダール氏にイタリア諸都市を転々と旅をさせる小説のような形式をとっていた。こうした形式は『アンリ・ブリュラルの生涯 *Vie de Henry Brulard*』（1890）のような自伝的小説にも受け継がれているが、サヴィーニオの紀行文もスタンダールの紀行文と同様に、現実と空想が入り混じった内容である。

スタンダールの紀行文の特徴は、自分の記憶や読書を通じて空想的に 1817年のイタリアを旅行し、日付や場所やスタンダール氏にとらせる行動など、努めて現実的、具体的なところから入っていく。また入っていくそぶりを見せる。そうしながら自分の観念の方に導いていく。具体的な事柄を文章に書くか書かないうちにもはや観念＝イタリアの音楽、美術、文芸、風俗、人間についての考えのなかに身を晒している。サヴィーニオの紀行文もまた、旅の正確な日時に基づいてつづられた記録ではなく、脳裏に揺るぎない記憶として残っている過去を回想した空想的な旅行である。そしてその旅路はある土地からある土地へと滞りなく進むのではなく、訪れている場所から得た印象やひらめきによって連想されたその土地にゆかりのある過去の人物や、美術、音楽、文学についての思索がを通して進む。したがって次の場所へと進むのは容易ではない。

このように、『街よ、きみの鼓動が聞こえる』という作品はサヴィーニオが土地から得た印象、ひらめきと同時に、その土地の歴史、芸術についての主観的考察が含まれている。この空想旅行は、もう一人のサヴィーニオ氏が今歩いている場所や時間から得たインスピレーションによって別の時空へと脱線していく、寄り道の多い旅行である。時として幼少期を過ごしたギリシアでの家政夫との思い出や、そうかと思えば歴史の女神クリオとの対話が挿入され、サヴィーニオの芸術観が示され、そしてまた元の旅路へと戻っていくのである。サヴィーニオにとって語りを進めるうえで脱線＝寄り道は大きなテーマとなっている。脱線の多いこの形式は、スタンダールが文学だけでなく音楽、絵画をこよなく愛し、それぞれの分野についての深い見識を示すために用いた格好の形式であり、音楽家、画家、作家であったサヴィーニオもこの散文におけるディレクタントの形式をスタンダールから引き継いでいる。20年代に取り組んだ新聞

や雑誌向けに書いた文芸批評、音楽時評、紀行文といった文筆活動によってこの散文のスタイルが確立された後に、本作品の紀行文や歴史上の人物を扱った評伝『めいめいの物語を語れ』（1942）といった40年代の代表作が生み出されるのである。

サヴィーニオはスタンダールを愛した。この博学な作家への偏愛は、よく考えてみればサヴィーニオが否定するリアリズムの小説家であるという矛盾があることに気づく。しかし、サヴィーニオがスタンダールを支持するのは、この作家が音楽、絵画、歴史に深い造詣を持ち、創作活動を長編小説の執筆に限定せず、絵画論や旅行記も多く書いたことである。サヴィーニオにとって〈スタンダール主義〉(stendhalismo)とは文学の次元を超えたものであり、それはもはや思考の、あるいは人類の、いやもっと言えば人生の指針である。(SD: 1033)スタンダール主義とは、1つの分野に留まらず、絵画、文学、音楽といった諸芸術に大変な関心と愛情を寄せるディレッタントイズムと同義であり、サヴィーニオは表現方法を限定せずあらゆる表現活動を行った。サヴィーニオにとって、絵筆、ペン、鍵盤と表現手段が異なっても、彼の作品はまず「思索を通り抜けて生み出される」のであり、その思索を反映するための手段は、「選択可能」であり、「2次的営み」なのである。

### 3-2. 絵画・音楽・文学の混淆

ここからは脱領域的な知を持つ〈ディレッタント〉であるサヴィーニオが行った音楽や絵画の批評文に注目し、その横断的な表現を身に着けていたディレッタントが紡ぎ出す文章がどのようなものなのかを見ていこう。

まず始めに『音の玉手箱 *Scatola Sonora*』（1977）に所収された音楽批評において、画家としての知識が反映されている例を挙げる。幼少期からピアノの技術は神童と呼ばれるほどの腕前で、青年期まで作曲家を目指し音楽の専門的教育を受けたサヴィーニオは西洋芸術音楽に造詣が深く、こうした技術と専門的知識は、1925年から1949年の間に日刊紙『オッジ』«Oggi»や『ポーポロ・

ディ・ローマ』《Il Popolo di Roma》紙に掲載された音楽時評で大いに發揮された。これらの日刊紙に掲載されていた音楽コラムは、指揮者の力量や観客の反応、人気のピアニストの評価など、彼がこの時期に鑑賞した上演作のコンサート評が書かれており、この時代の演奏評を知る上で貴重な資料である。また、このコラムの内容は、18世紀初頭から20世紀前半にいたる時代に活躍した大作曲家の作品や生い立ちについて書かれた随筆が大部分を占めている。ただし、サヴィーニオが作曲した作品のほとんどが歌劇であることや、器楽よりも声楽を好んだ趣向から、この音楽コラムに含まれている作曲家にはオペラの作曲家が多く、作品の分析もオペラの作品に隔たっているのを特徴としている。バッハからストラヴィンスキーまで、古典から現代音楽まで年代的に広範囲の作曲家に関するクラシック音楽全般に関する評論という要素を兼ね備えていたこの音楽批評にも、〈ディレッタント〉特有の〈遊び〉の精神を肯定する独特の世界観が反映されている。各作曲家についてのコラムでは、作曲家の生い立ちや作品の構成、同時代の作曲家との比較についての議論など、作曲家としての知識が随所に發揮されており読み応えのある批評であるが、音楽批評であるにもかかわらず、大胆にも音楽作品を絵画作品と比較するという一般的な音楽批評では許されない方法が使われているのである。諸芸術の領域を平然と乗り越え、他ジャンルの作品を同じ土俵に並べて比較し分析するという方法は、型破りで、1つのジャンルに留まることのない非専門家＝ディレッタントの為せる業、と言えよう。

まず、ベートーヴェンに関する随筆を見てみよう。ベートーヴェンの交響曲のうち唯一名付けられた第6番『田園』を、サヴィーニオは風景画に喩える。ベートーヴェンの『田園』に相当する風景画は、「プッサンではなく、ブリューゲル、デューラー、ハンス・トーマ」(SS: 67)らによって描かれた風景画だと言う。たしかに、明るさと自然が持つ解放感を聞き手に連想させる軽やかさという印象を聴衆に与える第6番は、牧歌的風景を連想させる。そのイメージは、たしかにプッサンやイタリア・ルネサンスの画家たちが神話の神々や英雄を描いた神秘的な風景ではなく、北方ルネサンスの画家たちが描いた農民など市井の人々が描かれた牧歌的風景のイメージである。デューラーの場合風景画の作品は非常に少ないが、風光明媚な風景を描いた背景の作品は存在する。また、

19世紀ドイツの自然主義絵画の代表者であるハンス・トーマの風景画にはベートーヴェンが愛した北ドイツの豊かな森が描かれている。田舎を愛したベートーヴェンが9つの交響曲のうち唯一『田園』という名付けたこの第6番は、自然の風景を好んだベートーヴェンがウィーン郊外のハイリゲンシュタットで作曲した作品である。

次に19世紀のオペラ作曲家ベッリーニのコラムを見てみよう。ベッリーニのオペラ『ノルマ』は、システィーナ礼拝堂に描かれたミケランジェロの天井画に喩えられる。サヴィーニオが両作品に読み取る共通点は、その「過剰さ」であろう。「声、声、声・・・la voce, la voce, la voce...」(SS: 94)という表現が示すように、『ノルマ』では、多声の過剰さが際立つ。この作品はノルマとアダージェザの2重唱を筆頭に、幕開けの前奏曲を除いて2重唱または3重唱で構成されている。ベル・カント・オペラと呼ばれるジャンルの代表者であるベッリーニが美しい歌声を聞かせるためにときに叙情的すぎるほどの旋律美と、声部の多重性を採用したところに、サヴィーニオは過剰さを読み取る。一方絵画の『ノルマ』と評されたミケランジェロの傑作の過剰さは明らかである。芸術的探究心を人間の肉体に求めた盛期ルネサンスの天才は、3000人以上の人物の肉体を天井画に配置したのである。ノルマが多声 (polifonia) が際立つ音楽であるなら、この天井画はポリフォニック (polifonico) な肉体の画面で構成されていると言えよう。サヴィーニオが最後の審判を描いたミケランジェロのこの作品を『ノルマ』と比較したのは、補足的に述べれば、とりわけ同作品の最終幕について指摘していると思われる。主人公ノルマが自らが神聖な掟を破った巫女であることを告白した後、ポリオーネと共に火刑台へと登っていく場面では、儀式に参加している人たちに扮した合唱隊 (coro) が加わり壮大な重唱曲 (pezzo concertato) で幕が閉じるが、主人公が大勢の人物に囲まれて神の前で断罪され地獄への階段を登っていく場面は、大勢の人物に囲まれながら右腕を振り上げて恐ろしげな仕草で断罪し、左腕では祝福された者を優しく招こうとするシスティーナに描かれたキリストの審判の場面に重なる。

サヴィーニオは絵画と音楽という両芸術の総合的比較も行う。同じ芸術でも、音楽と絵画では音楽の方が芸術の進展性が遅いと指摘する。この点については、1914年にサヴィーニオの前衛的なパフォーマンスのコンサートがあっけなく

失敗に終わったことを思い出したい。それは個々の作曲家に問題があるのではなく、音楽を奏でる楽器とそのメカニズムの発展性の遅さに端を発していると言う。絵画の技法はたしかに著しい変化を体験した。ルネサンス期にダ・ヴィンチやカラヴァッジョが、その後レンブラントによってキアロスクーロ（明暗法）が盛んに用いられた時代を経て、19世紀後半には色彩は光によって生まれるという考えに基づいた色彩の視覚効果を追求した印象主義が生まれ、その直後に空間を面によって構成する独自の画風をセザンヌが確立してから20世紀初頭には後期印象主義、フォーヴィスム、キュビスム、シュルレアリスムと次々と絵画の技法や様式は著しい変遷を繰り返した。

一方、音楽はどうであろうか。例えば、既に16世紀にティントレットが到達していた「自由な力」(libera potenza)は音楽では「ワーグナーを待たなければならない」(SS: 229)と述べる。これはどういうことか。確かに、ワーグナーはその自由で型破りな発想によってオペラという歌劇に一大変革をもたらした。技術面では『トリスタンとイゾルデ』及び『パルジファル』に顕著な無限旋律を採用し、古典的な調性とカデンツ＝（終止和声構造）の機能をほとんど解体し、そこから無調音楽や新ウィーン学派の音楽へと受け継がれた。また、ワーグナーの革新的点は、音楽と台詞を緊密に結びつけ、総合芸術としてのオペラを確立したことであり、20世紀音楽／演劇に大きな影響をもたらしたことである。しかしオペラ史においてワーグナーのような革命児が現れるのは19世紀を待たなければならなかったとサヴィーニオは言う。一方サヴィーニオがティントレットをワーグナーと同列に扱い絵画の革新者とみなしている点については次のような異論が出るだろう。すなわち、ヴェネツィアのサン・ロッコ大信徒会所蔵の代表作、《キリストの磔刑》(1565)を眺めればわかるように、ティントレットの作品には、群衆のどよめき、キリストの呻き声までもが聞こえてくるような劇的な表現が顕著であり、芝居がかった、壮大なものを好んだバロック時代という同時代の趣味に一致しているのではないか、と。たしかにモンテヴェルディの『オルフェオ』(1607)とともに、それまで響きの調和を重視する従来のルネサンス音楽に対して、「音楽によるドラマ」である劇的な音楽が登場したバロック時代の雰囲気はティントレットの絵にも明らかに見て取れる。しかし、サヴィーニオがここで述べたいのは、絵画という分野の様式の推移の

速さにあり、ティントレットを引き合いに、ヴェネツィア伝統の華麗な色彩と、マニエリスムの形式、構図を融合した画風が 16 世紀には既に完成されていたことを述べているのである。14 世紀に人間性の復活を目指したルネサンスがあり、絵画の領域においては 15 世紀に 3 大巨匠が生まれ、16 世紀には、前時代の調和と均衡を人体に見出す態度を否定し、より自由で複雑なフォルムと感情表現を取り入れたマニエリスムの様式が誕生したのである。

音楽というジャンルにおける遅延性についての批判は続く。ヴィヴァルディ、ヘンデル、バッハといった西洋音楽史において大作曲家が登場する最初の時代である 18 世紀のバロック時代の音楽は、同時代に「ヴィーコやガリレオ、コペルニクスといった新科学の創始者が輩出された」(SS: 229) にもかかわらず、同時代の大作曲家の音楽は一様に、「神や天界の神聖性や大地の不動性を主張するプロトマイオスの価値観に囚われた音楽」(SS: 229) であったと。一方近代西洋音楽史は一般的に 18 世紀から始まるが、近代絵画はジョットとチマブーエが活躍した 13 世紀から始まっていたのである。(SS: 229) 彼らは中世美術の保守的で因習的な形式から脱却し、その後のイタリア・ルネサンス絵画に引き継がれる遠近法をこの時代に既に取り入れていた。

あるいは 1940 年代に書かれた「オーケストラ」と題されたコラムでは、オーケストラ＝管弦楽は、「ヴィクトル・デ・サバタやアントニオ・グアルニエリ」(SS: 347) といった 20 世紀の優れた指揮者が率いる洗練された、質の高いオーケストラであっても、その技術は絵画における「スフマー（ぼかし画）」の技法で止まっている、と言う。(SS: 348) オーケストラが奏でる滑らかなめらかな音色は、輪郭線を描かずその代わりに輪郭にあたる部分を微妙にぼかし、色調の変化を絵の具で再現し、描く対象の存在感を示そうとしたことで全体的にもやがかったように見えるスフマーの技法に比せられる。オーケストラによって奏でられる管弦楽というジャンルは、「ドビュッシーのおかげで、ようやく印象派にたどり着いた」(SS: 348) とサヴィーニオは言う。たしかに 19 世紀後半に交響曲を作曲したマーラー、シュトラウス、ブルックナー、チャイコフスキーといった老大家は最後の傑作群を書いていたが、前の時代からの連続的な発展はなかったし、この時代になって初めて音楽史に登場する潮流といえ、ドビュッシーやラヴェルに代表されるフランス近代音楽であ



る。ドビュッシーの交響詩は「絹やビロードのようになめらかな皮で音が覆われて」いて、「薄いヴェールに包まれているようである」(SS: 348)とサヴィーニオは表現しているが、たしかに不協和音が多く音色和声進行が曖昧で聞き手には音がこもっている印象を与える。音楽史においては後期ロマン派および印象派が盛んだった時代は、いわゆる世紀末芸術ないしベル・エポックの時代であり絵画史においてはアール・ヌーヴォーの時代である。サヴィーニオはドビュッシーの音楽を毎回表紙絵に19世紀に流行したリバティ様式の洗練されたイラストレーションを用いた雑誌『シェーナ・イラストラータ』«Scena illustrata»に喩える。また、ドビュッシーやラヴェルがもつ意識的に軽薄さや通俗性を気取る洗練されたダンディズム、あるいはスノビズムの感覚を、いまだに「ワグナー的」(wagneriana)で「ダンヌンツィオ的」(dannunziana)な美の基準にとらわれている、と指摘するが、(SS: 348)フランスの印象派が生み出された土壌は普仏戦争の敗北に遡り、敗戦国独自の音楽ジャンルを生み出そうとしたことに起因するとはいえ、半音階法や楽器法においてワグネリズムを持ち込んだことを鑑みれば、サヴィーニオが指摘する点は的を得ていると言えよう。このように、ディレクターの手にかかれば、音楽作品は絵画と同列に比較されるのである。

前節では絵画と音楽を横断的に分析する音楽批評について考察したが、次にサヴィーニオの文学批評について見ていこう。サヴィーニオは1944年にモーパッサン(1850-1893)の作品について綴った随筆を発表した。後に1975年に『モーパッサンと分身 *Maupassant e "l'altro"*』という題でアデルフィ社から再版された。サヴィーニオがこの19世紀の自然主義の作家の作品を評価するのは、師フロベールのリアリズムを引き継ぎながらも、後期の作品に特徴的な科学的観察から逸脱した幻想性にある。『ピエールとジャン』の冒頭に置かれた「小説論」では、リアリズムとは現実の忠実な「再現」ではなく、「現実よりも、より完全で、より感動的で、より説得力のあるヴィジョン」を提示することだと規定した上で、現実をありのまま、客観的に描き出すことは不可能であり、作家は自らの主観を逃れることは出来ないとモーパッサンは断言する。

真のリアリストとは「イリュージョニスト」と呼ばれるべきであり、自らの「主観的世界観」の表明こそが作家の使命であるという主張は、今日リアリズ

ムないし自然主義の作家と位置づけられているモーパッサン自身の文学観が、リアリズムを超えるところにあったことを示している。

今日の小説家は正常な状態にある心情や、魂や、頭脳の歴史をつづけているのだ。企図する効果、つまり、素朴な現実の情緒を生み出すために、さらにはその効果からひきだそうとする芸術的教訓、換言すれば、眼前に映じた現代人とはなんであるかという啓示、そうしたものを浮きあがらせるために、作者は異論の余地のない恒常的な事実のみを用いなければならないだろう。しかし、かかる写実主義作家の観点に身を置いてさえ、「真実のみを、そしてあらゆる真実を」という数語に要約されるように思われる彼らの理論は、なお議論され、検討されねばならぬ。彼らの意図が、いつも変わらぬありふれたいくつもの事実から、ある哲学をひきだそうとするものである以上、しばしば真実らしさのために、真実を犠牲にして、事件を訂正しなければならないような場合が起こってくる。理由は、真実はときとして真実らしくないことがある（ポワロー）からである。[...] 写実作家は、芸術家であるかぎり、人生の平板な写真をわれわれに見せるのではなく、真実そのもの以上に完全な、身に迫る、確証のある人生の幻影を、われわれに与えるべく努力するのだ<sup>87</sup>。

サヴィーニオがモーパッサンを評価するのは、彼がリアリズムに対する否定的な姿勢を取っていたという理由だけではない。同作家を評価するのは、ニーチェがこの同世代のフランスの作家を評価していたからでもある<sup>88</sup>。

また、サヴィーニオは同書でニーチェとモーパッサンの共通点に注目しているが、それは両者が晩年に発狂し精神病に陥ったという点である。ニーチェは

<sup>87</sup> モーパッサン（田辺貞之助・青柳瑞穂他 訳）『モーパッサン全集 第1巻』「ピエールとジャン」春陽堂書店、1965、p.569 頁参照。

<sup>88</sup> 「わたしの芸術家的趣味は、モリエール、コルネイユ、そしてラシーヌなどの名を、シェークスピアのような野生的天才の猛威に対する防御として、多少腹立たしくは思いながら擁護する。しかしこういう前時代のフランス人を愛するからといって、それは最近のフランス人がわたしにとって魅力ある仲間であることを妨げるものではない。現在のパリのように好奇心に富みそして繊細な心理家たちをあげるとするならば、ブールジェ、ピエル・ロティ、アナトール・フランスの諸氏、もしくは、この強力な種族の中からただ1人をあげるなら、わたしが特に心を寄せている生粋のラテン人、ギイ・ド・モーパッサン。」；ニーチェ（手塚富雄 訳）『この人を見よ』岩波書店、1966、53 頁参照。

1888年に『この人を見よ』を執筆して以降、1900年に死去するまで11年の間狂気と正常の間の闇を生きた。一方モーパッサンは1891年頃から病状が悪化し、1年後自殺未遂を図り、1893年には正気が戻らぬまま精神病棟で死去した。『モーパッサンと分身』でサヴィーニオはモーパッサンの20の短編作品について主に考察しているが、サヴィーニオは自然主義の作家が幻想的作品を書いたことと作家が精神の病に侵されたことの相関性を指摘する。つまり、分裂症によって生まれた作家のもう1人の人格が現われ、晩年の創作に影響したのだと。

Noi ora siamo qui per ascoltare l'altro Maupassant, il Maupassant che si nasconde dietro le borse del vecchio frac, dietro lo sparato gualcito e che parlerà con voce sempre più alta, sempre più squillante, e alla fine parlerà «in assoluto». (MA: 68)

古い燕尾服、鞆、しわくちゃになった前開きの上着の襟の背後に隠されたもう1人のモーパッサンの声を聞くために私たちはここにいる。その声は甲高く響く声で、絶対的な主導権を握っている。

たしかに、『たれぞ知る？ *Qui Sait?*』、『オルラ *Le Horla*』、『あいつ *Lui*』といった作品はいずれも繰り返される強迫観念や悪夢によって主人公の分身に悩まされる話であり、まるでモーパッサン自身が分身の存在に悩まされていたかのようなのである。

サヴィーニオのモーパッサン批評で特徴的なのが、その視覚的イメージである。例えば、ホメロスの『イリアス』の韻律は馬車のリズム、『オデュッセイア』は帆船のリズム、アリオストの『狂乱のオルランド』は馬のリズム、そしてモーパッサンの散文作品のリズムは蒸気機関車のリズムである、という具合に。

(MA: 34) サヴィーニオが視覚的イメージに喩えるのは韻律や散文の持つリズムだけではない。

同書では、サヴィーニオ＝ニヴァージオ・ドルチェマーレが 1910 年 2 月、バイエルンのミュンヘンから東駅のプラットホームに蒸気機関車で辿り着いた時の回想を挿入している。

Nivasio Dolcemare arrivò a Parigi nel febbraio del 1910, egli in ogni uomo e in ogni cosa della Francia, dai Vosgi ai Pirenei e dall'Atlantico al mediterraneo, trovò altrettanti Maupassant... Maupassant, Maupassant, Maupassant, Maupassant, Maupassant, Maupassant...Diventa il tonfo delle ruote alle connessioni del binario nel ritmo del treno in corsa; diventa un appello continuo scandito dalla terra e dal cielo; diventa monôme di tutti gli uomini e di tutte le cose della Francia; diventa una persecuzione, un'ossessione. (MA: 32)

1910 年 2 月、ニヴァージオ・ドルチェマーレがパリに着いた時、ヴォージュからピレネー山脈まで、大西洋から地中海まで、フランス中の人や物にモーパッサンが溢れていた。モーパッサン、モーパッサン、モーパッサン、モーパッサン、モーパッサン、モーパッサン……。それはいつのまにかガタンゴトンという汽車のリズミカルな音となり、地面と空の両方から聞こえてくる呼び声となり、フランス全土の人間と物によって形成された行列になる。この言葉が身に迫ってきて頭から離れない。

サヴィーニオはまず〈Maupassant〉という文字列の形を表意文字 (ideografica) のように捉え (MA: 33)、この文字列を蒸気機関車に喩える。さらにモーパッサンの作品自体にも蒸気機関車のイメージと結びつける。例えば、『イヴェット *Yvette*』や『ミスティ *Misti*』のような中編小説は蒸気機関車の先頭部分であり、車両の部分は 300 近くある短篇小説である。(MA: 33) また、モーパッサンが生み出す物語の構造自体も列車に喩える。まず、モーパッサンの物語の導入は、「駆動力を高めるために石炭をせっせと燃やしながらゆっくりとしたペースで始まり」(MA: 33)、最後には速さと力強さを保ちなが

リズムよく結末（＝終着駅）に向かって進む。事実モーパッサンの物語の主題は1つに限られることが多く、物語の効果は結末に集中することが多い。『首飾り *La parure*』のように作品の最終行によって物語の筋書きが逆転してしまう場合もあるが、「列車が駅に到着することを目的とする」（MA: 33）ように、モーパッサンの作品の筋書きは、探偵小説のように結末＝落ちに向かって進む。

絵画と文学が連動する場合もある。サヴィーニオは外的世界が屋内に侵入するという超現実的な空間を絵画と短編作品でそれぞれ作り出した。1927年に制作されたこの題名のない作品は室内の空間と外部の空間にほとんど境界が存在せず、すぐそこに森が迫っている。（図9）



図9 サヴィーニオ《無題》（1927）

あるいは、同時期に制作された《室内の廃墟》（1927）では座礁した帆船が壁をぶち抜いて部屋の室内に迫っている作品もある。一方、『恋するアキレウス』所収の「家庭森林 *La selva domestica*」（1926）という短編では、部屋の中に森があるという超現実的な光景が描かれている。アテネの中心に住む医師が住むアパートの最上階の家に招かれた主人公は、異様な光景を目にする。「porticino verde」（緑のアーチ）をくぐると、トマトやレタスなどの菜園が現れ、さらにその先にあるドアを開けると、鳥の声がさえずる森の空間が広がっていた。

Un uccello cantava con voce di soprano. Vuole imbarcarsi? Domandò il dottore, e accennò una canoa ammarata alla riva di un ruscello. Ma io riscusa e continuammo a camminare. Le trombe delle automobili, lo scampanio dei tram si affievolivano nel lontano. Traversammo una foresta di pini, Buttai un occhio fuori dalla finestra. Non so perché, pensai che era il mio ultimo sguardo al mondo degli uomini. (AI: 88)

ソプラノの声で鳥が歌っていた。「乗りますか」と医者が小川に着水したカヌーを指差したが、私たちはそのまま歩くことにした。自動車やトラムの騒音は次第に遠のいていった。松林を横切った。窓の外側に目を向けた。人間の世界を見るのは、これで最後なのではないかという予感がした。

このように、この作品でも日常の世界＝窓の外側とドアの向こう側にある森＝超現実的世界とが入り交じる空間が描かれている。

### 3-3. 新百科全書

ここまで、諸芸術を横断するディレッタントであるサヴィーニオの散文、文芸の批評文、そして小説や絵画について論じてきたが、もう一度ディレッタントの定義をここで整理しておこう。サヴィーニオが意図するディレッタンティズムとは、スタンダード主義と同義である。諸芸術に対する関心から博学な知識を駆使して生まれるテキスト、そしてその難解さゆえに大衆受けせず読者を選ぶ点、あるいはとめどなく、終わりなく続く脱線の多い叙述のスタイルというスタンダードとサヴィーニオの共通点について触れたが、両者を最も結びつける点は、あらゆる教義（ドグマ）を拒否し、順応主義に懐疑的な姿勢であろう。サヴィーニオが意図する〈ディレッタンティズム〉(dilettantismo)とは、郷土主義やマージナルな立場に留まるのではなく、あらゆる規律を越えようとする立場を意図している。

第2章でも明らかにしたが、サヴィーニオにとってあらゆる〈規範〉(modelli)は悪である。西洋世界の起源であり社会秩序を包括する役割を担ってきたキリスト教という宗教も規範である。宗教とは、個人の宗教感情と社会的、文化的産物を基に形成され、文化の展開につれ、教義や儀式が体系化され、厳密に規律化されていくものである。キリスト教の場合、絶対的超越者たる神に対する信仰を守りつつ体系的認識を深める神学が発展し、細部まで人間の行為や思考の基準を定めてきた。秩序化、規律化の過程は非常に長くその影響力は絶大であり、長い間宗教的権力の支配下にあったイタリアを、いまだ「神という規範から自由になっていない」(SD: 265)とサヴィーニオは批判する。イタリアの作家ではなくスタンダールというフランスの作家にサヴィーニオが心を寄せるのは、スタンダールが無神論者で物質主義者であるという点も考えられる。あらゆる規範に囚われず自由な思考ができる人＝ディレッタントは、神＝規範に対立している。

ディレッタンティズムを体現する者はスタンダールだけではない。ディレッタントの特徴は行動や活動の前提に目的や結果を設定しないことである。万物は目的もなくただ流転する、と説いたヘラクレイトスもまた、ディレッタントの先駆者であるとサヴィーニオは1944年に出版されたカンパネッラの『太陽の都』の序文で述べている<sup>89</sup>。すべてはある目的に向かって生成変化しているという、目的論とは全く逆のベクトルへと向かうヘラクレイトスを始め、おのおのの観点から万物の原理(アルケ)を説明しようとするソクラテス以前の哲学者は、「自然へのアプローチがそれぞれ異なり矛盾している」(SD: 62)が、ソクラテス以前の自然学者たちのこうした無目的論的で自己完結的な姿勢こそ「私たちを楽しませる思索的知性の遊びの始まりである」(SD: 62)と言う。

こうした知性の遊びが最大限に発揮されているのが、辞書の形式で書かれたコラムである。『新百科全書 *Nuova enciclopedia*』(1977)というサヴィーニオが1920年代から1940年代の間に新聞や雑誌に掲載したコラムを集めたテキストがある。百科全書というタイトルが付され、任意に選んだ単語についての

<sup>89</sup> Cfr. Savinio, *Tommaso Campanella*, in *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di PAOLA ITALIA, con un saggio di ALESSANDRO TINTERRI, [Sciascia e Savinio (ParLui-Même)], Adelphi, Milano, 2004, pp.57-67.

コラムがアルファベット順に並んでいるが、実際には 204 項目程度しか載っておらず、それぞれの項目に短文が付されており、百科全書というよりは私家版事典といった体裁である。辞書や事典は様々な事柄や言葉を集め、その意味、語源、用例などを解説したものだが、サヴィーニオの〈辞書〉の場合、語源や意味だけでなく、絵画や文学に関する文芸批評、文明論といった主観的な解説が多く、個人的な思い出話まで含まれており、辞書の体裁をとった雑記集と言った方がよい。

このような形式の散文は、例えばフロベールが『紋切型辞典』(1911)において既に試みており、やはり事典のように単語がアルファベット順に列挙され、それぞれに用例や定義、訓戒といった形の短文が付され、執筆当時の時代に流布していた陳腐な言い回しや凡庸な意見、ありがちなジョークや誤解、迷信について風刺的な調子で綴られている。『新百科全書』はミラノの出版社アデルフィ社からサヴィーニオのテキストが戦後以降初めて刊行された 70 年代に書籍化された作品のひとつであり、204 項目のコラムの草稿は 1925 年から 1943 年までの期間にイタリアの主要な新聞各紙や雑誌に掲載された記事である。

フロベールの例にまで遡らなくても、サヴィーニオと同時代にはアルフレード・パンツィーニが『現代辞典 *Dizionario moderno*』(1905)を、ジョヴァンニ・パピーニとドメニコ・ジュリオッティが共著で『未開人の辞書 *Dizionario dell'omo salvatico*』(1923)を、マッシモ・ボンテンペッリが『黒と白 *Il nero e il bianco*』(1987)を『新百科全書』と同様の辞書のような体裁の散文を発表している。パンツィーニの作品は 19 世紀末の退廃的な雰囲気を引きずっていた 20 世紀初頭に書かれており、ブルジョワ階級批判や次世代の動きを敏感に捉えている。パピーニはフランスの作家レオン・ブロワのように反教会主義者から熱烈なカトリックに移行した人物で、『未開人の辞書』は進歩する文明から逃れるように森の中で生きる未開人の視点で書かれており、パピーニはカトリック主義の立場から伝統を擁護すると同時に近代性を批判し、中世から近代への象徴的幕開けを果たした百科全書を生んだ啓蒙主義者たちを否定している。

『黒と白』を構成する初期の草稿は 1940 年から 1942 年に執筆されたテキストであり、この時期、ボンテンペッリは雑誌『ドムス』*«Domus»*の編集長を務めており、同誌に『新百科全書』に所収されるサヴィーニオのテキストが掲載



されていたという事実は、サヴィーニオが試みた形式にボンテンペッリが触発された可能性を否定できない。とはいえ、両者のテキストにはその内容に大きな違いがある。たしかに文学の古典作品、流行している作家の小説、映画など、文芸に関する見解が両者の作品で散見されるのは共通しているが、『黒と白』の方が道徳や倫理的規範に比重が置かれ、読者のあるべき方向へ導こうとする教育的な態度が見られる。

一方、『新百科全書』はどうか。サヴィーニオはこの私家版辞書について「特記」という項目で次のように述べている。

**SEGNALAZIONI.** In queste noterelle che io vado pubblicando sotto il titolo generale *Dizionario*, gli argomenti trattati sono vari e vanno dai problemi morali alle quistioni di costume, dai fatti artistici a quelli letterari, dalle annotazioni erudite agli aneddoti, dalle cose serie agli scherzi (ma sia detto senza por tempo in mezzo che lo scherzo risponde più spesso e meglio a ciò che è il fine principale del nostro scrivere e del nostro parlare, che è di ‘scoprire’ qualcosa. (NE: 330)

【特記】これから出版する予定の「辞書」という一般的表題が付けられた注解のようなものを集めたテキストで扱われている論題は非常に多様である。道徳的問題から時事問題まで、あるいは絵画から文学にいたる文芸批評、うんちく、奇談、真面目なものから冗談めいたものまでも含まれる。しかし冗談、洒落というものは、書くこと、話すことが目指す基本的な終着点になる場所を明瞭に教えてくれるものである。それは何かを〈発見〉するということだ。

たしかに『新百科全書』には、社会的諸価値の対立あるいは現実と理想の相克を調整する道徳的規範についての記述といった〈真面目な〉内容もあるが、読者を倫理的に望ましい方向へ導こうとする教育的な姿勢は見られず、むしろ冗談めいた奇談や言葉遊び、脱線が多くあらゆる芸術や学問を愛好するディレクタントらしく様々な話題が次から次へと披露され、ある項目についての説明

を記述するはずが、全く別の話題へと逸れていき、読んでいる読者も一体何の項目についての説明なのか忘れてしまうほどである。

サヴィーニオの私家版事典に収められている項目は多種多様だ。夢、影、意志、権力、幻想といった抽象概念だけでなく、チャーホフ、スタンダール、ボードレールといった作家名の項目もあり、サヴィーニオが執筆時に向けていた関心や趣味嗜好を包括的に知ることができるのと同時に、様々な事柄や概念への洞察が行われる過程で処理されるサヴィーニオ独特の思考のプロセスを把握できる貴重な資料と言える。冗談めいたものから真面目なものまで、と書かれているが、ミシュレの『世界史入門』を真似たかのような調子で西洋と東洋の文明の歴史についての文明批評を論じる項目もあれば、一文で記述が終わってしまう項目もある。サヴィーニオは1950年3月に日刊紙に寄稿した記事で百科全書に対しての見解を述べている。

Io non amo le enciclopedie. [...] Hanno l'aria, le enciclopedie, di dar tutto, e invece non danno niente. [...]Diversamente dalle altre enciclopedie, che non dànno, questa mia dà. E spesso di una voce dà un carattere del tutto nuovo, inaspettato, singolarissimo. Non per volontà sua propria, ma per caso. Che importa? Molti stupiranno, inorridiranno che io non cerchi il vero e l'esatto, ma il nuovo e il singolare. Così è. Il vero non lo cerco, perché tutto è vero che si riesca a presentarlo come tale; cerco invece il richiamo al vero, che è il nuovo e il singolare. Sarà una mia forma di dispepsia mentale, ma vedo che coloro che godono u-na perfetta salute mentale vivono nel vero, giacciono in un letto di vero, e ci stanno come morti. (SD:1304-1305)

私は百科事典が好きではない。[...] 百科事典はまるですべての知識を収めているようだがそれは違う。百科事典から得るものは何もない。[...] 私の編纂では他の百科事典にはないものを提供する。それぞれの項目は新しい感覚、予期していなかったような印象を与える。そうした印象は偶然から生まれる。真か偽かの正確性を問わないことに人は困惑し驚愕するだろうがかまうものか。私は新しいもの、風変わりなものを提起する。そういうことなのだ。真実というもの

を私は問わない。なぜなら真実だと提示されたものがすべて正しいとされるからだ。私は真実への〈呼び声〉を探している。私の思考は消化不良かもしれない。完璧な思考の健康を謳歌している人間は真実に囲まれて生き、真実という名のベッドに死人のように横たわっているのだ。

17世紀末に起こった宗教的権威に反対し合理的思惟の自立を唱えたデイドロやダランベールといったフランスの啓蒙主義者たちによって作られた百科事典は真偽を識別する合理的判断を基礎に世界のあらゆる事象や概念を把握し、記述することを目的としているが、サヴィーニオは18世紀のフランス思想家たちの精神を「完璧な思考の健康を謳歌している人間は真実に囲まれて生き、真実という名のベッドに死人のように横たわっている」と揶揄し、合理主義の立場を否定する。

『新百科全書』ではサヴィーニオが重視する思考の遊戯性、ユーモアが様々な項目において盛り込まれている。具体的に例を挙げてみよう。「詩歌(と勘定)」という項目では、偶然によって生まれる思考について書かれている。

**CANTO (E CONTO).** Sto correggendo le bozze della scelta da me fatta per Bompiani delle opera di Luciano. In una mia nota a *Una Storia Vera* avevo messo: « L'omero della leggenda è cieco, perché secondo la tradizione la Musa nel dare il canto all'aedo gli toglie la vista »; ma il compositore invece di « nel dare il canto » ha messo «nel dare il conto ». Ogni freddura mi dà stupore. [...] Dico a ragion veduta fatta da una linotype e non dal linotipista, [...]. [...] la trasformazione dell'a in o crea un significato non solo diverso, ma sostenuto da una logica precisa e che suggerisce idee nuove e accettabilissime, come questa che l'aedo per cantare deve rifornirsi di canto dalla Musa, dopo di che costei presenta il 'conto' all'aedo come fa il trattore dopo che abbiamo mangiato nella sua trattoria. (NE: 82-83)

**【詩歌(と勘定)】** ボンピアーニ社のために選集したルキアノス作品集の草稿を添削している。『本当の話』についての解説で私は次のように記していた。「言い

伝えではホメロスは盲目ということになっている。ムーサは詩歌を与えることと引き換えに視力を奪ったからだ。」しかし「詩歌を与える dare il canto」と書くつもりが「お勘定を渡す dare il conto」と書いてしまった。洒落はいつも驚きに満ちている。[...] その上、この冗談はタイプライターによって生み出されたのであって、タイピストがやったわけではない。[...] 〈a〉から〈o〉へと一文字変換するだけで異なる意味に変化するだけでなく、緻密な論理に基づいて新しく受け入れやすいアイデアを示すことを可能にする。食堂で食事を済ませた客に主人が勘定書を渡すように、ムーサは詩人に詩歌を提供した後に詩人に勘定書を渡すことになる。

このように、タイプライターの打ち間違いによって生まれる偶然が予期しないジョークを生み出す効果をもたらすとサヴィーニオは言う。偶然が生み出す思考の自律性について紹介したが、次に「誤解」という項目を見てみよう。ここでは、人間の思い込みという偶然がもたらす想像力の自律性について述べられている。

**EQUIVOCO.** La Sonata per pianoforte n.26 (op. 81) di Beethoven è divisa in tre tempi e ciascun tempo porta un titolo illustrative: *l'Addio, l'Assenza, il Ritorno*. [...] Per me questa musica così bella illustrava per mezzo di ben combinati suoni il dramma di due amanti che sono costretti a separarsi, rimangono lontani uno dall'altra per un certo periodo di tempo, infine si ritrovano; [...] E invece pochi giorni sono vengo a sapere che i tre titoli di questa Sonata si riferiscono alla partenza dell'arciduca Rodolfo da Vienna assieme con tutta la corte imperiale nel maggio 1809 all'avvicinarsi dell'esercito francese, [...]. E io che ero innamorato della Sonata op. 81, per le ragioni dette più sopra; il che dimostra che ci si può innamorare anche in un'ombra. Resta a segnalare lo strano caso di una musica che si può chiamare d'occasione, che per descrivere la partenza, l'assenza e il ritorno di un arciduca, trova accenti così profondamente amorosi. (NE: 134-135)

【誤解】ベートーヴェンのピアノソナタ第 26 番は 3 部構成で 1 楽章から 3 楽章までそれぞれ「告別」、「不在」、「帰還」という副題が付いている。[...] 絶妙に調和された音の響きを聞いていると、ある 2 人の男女の物語が頭に浮かんできた。2 人は引き離される運命にあり、長い間離れて過ごした後に再会するのだ……。[...] しかし数日前この 3 つの副題はルドルフ皇太子が 1809 年フランス軍の戦陣に対峙するために戦地に赴く際に作曲されたことを知った。[...] 私は別の想像によってこの作品に心惹かれたというのに。これは影に心を寄せることも可なり、ということだ。皇太子の出発、不在、帰郷を語るだけで、こんなにも情の深い抑揚が生まれるのが音楽が引き起こす不思議な偶然である。

ここでは音楽鑑賞において生まれる偶然の例が挙げられている。戦地に赴く皇太子のために作曲したという作者の意図とは異なるが、表題とその作品から膨らませた想像力によって、あるいは真実よりも思い込みという偶然によってその作品の新たな一面を見つけることができるという想像力の可能性が述べられる。次に百科全書という項目を見てみよう。

**ENCICLOPEDIA.** Enciclopedia significa « saper tutto », ossia scienza ‘circolare’, scienza ‘conchiusa’. Enciclopedia significa scienza composta di tutte le cognizioni e di cognizioni omogenee – ‘spiritualmente’ omogenee. É in questo senso che l’Enciclopedia è un’arma, un’arma polemica. Si capisce così l’enciclopedismo dei rinascimentisti, si capisce l’enciclopedismo degli enciclopedisti francesi [...] Oggi non c’è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c’è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c’è *omogeneità* di cognizioni. [...] Oggi non c’è *comune tendenza* delle conoscenze. (NE: 132-133)

【百科事典】百科事典とは〈全知〉と同義である。あるいは〈円の〉、〈閉じた〉学問である。百科事典とは〈精神的に〉同質の認識によって構成された学問である。そういう意味で百科事典は論争の武器である。ルネサンス期やフランスの百科事典を思い出せばよい。[...] 現在、〈全てを知る〉ということは不可能で

ある。〈円形〉の、〈閉じた〉学問に可能性はない。同質の認識は存在しない。[...] 知識に同質の傾向は存在しない。

百科事典という学問の形態を〈円環的〉で〈閉じた〉形態であるとサヴィーニオは言う。人知、すなわち知の総体に、人間は閉じた円形の枠を与える。百科事典（Enciclopedia）とは、文字通り人知の総体の〈サイクル〉（ciclo）である。サヴィーニオが私家版事典に〈新しい百科全書〉という表題を付したのは、自分が生み出そうとしている〈事典〉では、閉じたサイクルの枠に知を押し込め、理性によって秩序化し、体系化しようとする旧形態の百科事典を超克しようとする意気込みが込められている。タイプの打ち間違えという偶然や思い込みや勘違いによって生まれた新しいイメージなど、サヴィーニオ版百科事典では、旧来の事典であれば必ず削除される事柄、サヴィーニオの言い方に従えば「円の外にある知識」が書き留められている。サヴィーニオの叙述の様式は反形式主義である。形式という枠組みが存在せず、遊び、おしゃべり、それこそ無意識に任せるように、意識によってコントロールしないで、書きたいことを書いていく。非常に脱線が多いのである。『新百科全書』はサヴィーニオの散文でもとりわけ脱線が多いテキストである。偶然、言い間違え、脱線は、レオナルド・シャーシャによって好まれたサヴィーニオの特徴であり、『マヨラナの失踪』（1975）に顕著なように、シャーシャはこうした脱線の方法を自分の作品にも反映している。シャーシャは次のように言う。

サヴィーニオの話の進め方は一見脱線が多く気まぐれで、おそらく聞き手には支離滅裂な印象を与えるだろうが、彼の会話そのものが人生の眼差しであり、どんな規則をも拒否する方法なのである。この方法によって世界を読み取り、理解し、[...] 可能な限りの幸福を得ることができるのである<sup>90</sup>。

<sup>90</sup> « La conversazione di Savinio, per quanto possa sembrare divagante, capricciosa e magari contraddittoria a chi immediatamente vi si accosta, è una visione della vita, un sistema - che rifiuta ogni sistema - di leggere il mondo, di capirlo e di trarne (nell'intelligenza di decifrarlo anche nei segreti minimi, i segni per troppa familiarità e quotidianità quasi invisibili, gli avvertimenti anche banali) ogni possibile felicità. »; Leonardo Sciascia, *Savinio o della conversazione*, introduzione a Alberto

本来の辞書がそれぞれの項目について定義付けする際、ある概念や事柄に焦点をしばり推敲し説明していく作業が〈求心的〉な思考回路で行われていくのに対して、サヴィーニオの場合、説明する対象の定義化を放棄し、対象の説明から遠ざかり、しまいには別の逸話や奇談へと記述が逸れていくので、その思考回路は〈遠心的〉である。また、サヴィーニオは厳密に概念化される事典の項目というサイクルの枠から弾き出されたイメージ、事象、個人的記憶をすくい取ろうとする。ある概念の項目を作る際行う作業は、ある概念の枠に意味を限定し固定化していく作業であるが、このような従来 of 事典の形態に反し、サヴィーニオの私家版辞書では語義を固定化することを拒否する。「回転木馬」という項目では語義の両義性が肯定的に論じられる。

**GIOSTRA.** Apro il Nuovo Dizionario della Lingua Italiana di Policarpo Petrocchi alla voce giostra e trovo: « Combattimento pubblico di due cavalieri, colla lancia, per scavalcarsi. [...] Giostra. Divertimento teatrale usato nelle montagne, nel quale giovanotti vestiti da guerrieri antichi cantano la loro parte, e si combattono con sciabole di legno.» [...] Giostra. Divertimento dei ragazzi sulle pubbliche piazze, che per mezzo d'un meccanismo girano su leoni, cavalli di legno [...] ». Il significato di giostra che interessa noi è il terzo [...]. Apro il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Piamigiani alla voce *giostra* e trovo: « Giostra, ant. Giostra prov. josta e justa; sp. E port. justa; a. fr. Joste, joust, juste, mod. joute: dall'antiquato Giostra, che alcuno crede stia per Giusta, sottint. Tenzone, [...]. Ma è più verosimile che provenga dal lat. Juxta, dappresso (v. Giusta) [...]. Nella giostra come tenzone cavalleresca due cavalieri girano col fine di urtarsi e di scavalcarsi, nella giostra come divertimento invece i cavalieri girano senza apparente fine pratico, per il solo fine di girare: girano 'a folle'. Ecco il punto! Il problema 'giostra' comincia a illuminarsi. La giostra come tenzone cavalleresca è un semplice combattimento, un gioco tutto fisico e dal fine semplice

e materiale: nella giostra come divertimento intravediamo invece una ragione tutta metafisica e un fine di carattere universale. [...] Qui sopra l'etimologia ha dato due origine diverse alla voce Giostra e una volta ancora si è rivelata come scienza ambigua. L'ambiguità passa per il difetto dell'etimologia ma a mio vedere è il suo pregio. La verità assoluta, l'indirizzo unico, il significato solitario sono i nemici dell'uomo [...]. (NE: 198-200)

**【回転木馬】** ポリカルポ・ペトロッキ版新イタリア語辞書にある〈giostra〉の項目を開くと次のように記されている。1: 槍を用いて相手を落馬させる馬上競技。[...] 2: 山岳地帯で行われてきた芝居遊びの風習。古代の兵士の格好をした青年たちがそれぞれのパートを歌い木製のサーベルで戦う。[...] 3: 子供が広場で遊ぶ遊具。回転する器具の上を木製の馬やライオンが上下に回転する。[...] 〈giostra〉の意味で興味を引くのは[回転木馬という] 3 つ目の語義である。[...] オットリーノ・ピアミジャーニ版『イタリア語語源辞典』の〈giostra〉を開いてみると、次のように書かれている。**【Giostra】**: 古ラテン語: 〈giosta〉、プロヴァンス語: 〈josta〉・〈justa〉、スペイン語・ポルトガル語: 〈justa〉、古仏語: 〈joste〉・〈jouste〉・〈juste〉が語源で、古仏語は〈joste〉または〈jouste〉、現代仏語: 〈joute〉。旧式の〈Giostra〉を〈Giusta〉、つまり戦い (tenzone) という意味だと思っている人間もいた[...]。一方でもっともらしいと思われるのがラテン語の〈juxta〉が語源で、イタリア語では前置詞〈giusta〉(～の近くに)に相当する。[...] 馬上試合は 2 人の騎士が相手を落馬させるという目的のために円形の競技場を旋回する。回転木馬はというと、木馬に乗った人間は意味もなく、ただ回るために回る。〈狂ったように〉回る。そうだ。〈giostra〉の謎がここから解明されていく。戦いとしての〈giostra〉は単純なスポーツであり、実にシンプルで物質的な目的を持った身体的な遊びである。遊具としての〈giostra〉は形而上的な動機が垣間見える。[...] このように〈giostra〉には異なった 2 つの語源があることを見てきたが、いかに学問というものが曖昧なものであるかが明らかになった。しかしこうした両義性を私は否定的に捉えていない。むしろ肯定的に見る。絶対の真理、唯一の方向性、一義的な語義は人間の敵である。



〈giostra〉の語源には2つの説があることを示し、言葉のルーツの曖昧性を指摘し、絶対の真理を否定し一義的な語義を糾弾する。概念を固定化するという辞書の形式とは真逆の方向に進むのがサヴィーニオの辞書であり、語義の両義性を強調する。

「マスティフ」という犬の種類についての項目では時の流れとともに原義とは全く違う意味を持つ言葉の変遷について書かれているが、これも語義の曖昧さを肯定する例と言えよう。

**MASTINO.** Le parole sono suoni e segni che per convenzione esprimono le nostre idee e tutte assieme compongono il linguaggio. [...] Divertente è seguire il formarsi delle parole, [...] è altrettanto divertente ‘risalire il corso’ di una parola, soprattutto se in questo passaggio la parola ha cambiato significato. Mastino evoca l’idea di cane feroce, e una volta significava *mansuetinus*... (NE: 253-254)

【マスティフ】言葉は音と記号であり、私たちの思考を示している。音と記号がそろってはじめて言語が作られる。[...] 言葉の成り立ちをたどるのは面白い。それと同様にある言葉の〈流れ〉を遡るのも面白い。その流れが途中で意味が変わった場合はなおさら面白い。〈マスティフ〉(mastino)は獰猛な犬という意味だが、〈温和〉(mansuetudine)という意味をもっていた時代があった。

もう一度回転木馬の項目の続きを見てみよう。

Quello che noi chiamiamo conoscenza è un misto di verità, di errori e di cose ignorate. Chi assicura che ai fini della conoscenza ‘ultima’, della conoscenza ‘suprema’ l’errore è meno utile, meno fecondo, meno *conoscente* - , meglio: chi assicura che la verità è *sempre* utile e l’errore *sempre* dannoso? [...], noi talvolta sentiamo gli appelli delle cose che ignoriamo, ascoltiamo ‘anche’ il loro insegnamento [...] Protagora nel cerchio vedeva il segno della perfezione, io vedo il segno della prigionia. E questi cerchi che mondi e mondi tracciano

in perpetuo intorno a noi, questo infinito girare dell'universo non è se non la forma di uno sterminato carcere: una giostra pazza e disperata. (NE: 201-205)

私たちが知と呼ぶものは真偽が入り混じったもの、あるいは触れられなかったものまで含まれている。真が有益で偽が無益などと誰が断定できるのだろうか。[...] 私たちによって無視されてきたもの、まるで存在しなかったかのように置き去りにされてきたもの。私たちは時折こうした無視されてきたものたちの呼び声を感じ、さらに、彼らの教訓を聞きとる。[...] プロタゴラスは円を完全の象徴とみたが、私には牢獄にしか見えない。私たちの世界を途切れなく取り囲むこの円は広大な牢獄である。絶望し狂った回転木馬。

理性によって秩序化され、人知のサイクルという枠に押し込められる百科事典という体系的な知の形態は円環的で閉じた形態であるが、サヴィーニオは知の秩序化の過程において弾き飛ばされてしまった事柄を自身が編纂した辞書に意図的に挿入した。それは他の散文に多く見られる自伝的逸話や奇談といった脱線、偶然から生まれた言葉、言葉遊び、ジョークなどである。反形式主義を好むディレクタントは、厳密に体系化された知の枠を越えようとする。サヴィーニオは脱線や偶然、自由な視覚的イメージによって生まれる事物や事柄の新しい側面を引き出すことに真実があると考えているのである。

一語一言という形式ではサヴィーニオの多芸で博学な知識が大いに発揮されている。『新百科全書』に収められたコラムは、文明批評から絵画、音楽、文学とあらゆる方面について書かれている。この形式はひとつの分野に留まることのなかったディレクタントに適した形式だと言える。

このようにサヴィーニオが試みた私家版辞書について考察してきたが、ファシズム体制期の全盛期に書かれたこれらのコラムの中には、体制に対する批判を暗示していると考えられる文章が少なからず存在する。〈回転木馬〉という項目では語源の両義性について述べられた箇所があったが、これは一元的思考を強制した体制に対する批判とも取れる。また、1944年7月、イタリアが敗戦し

ファシズム政権が崩壊した後に書かれた「運命」という記事では〈独裁〉という言葉を使っている。

**Fato.** Tacito (Annales, VI, 22) dice: « Fatum... nexus naturalium causarum » [...]. La definizione che Tacito dà del fato rivela il perfetto razionalismo della mente romana. [...] Anche il razionalismo dunque ‘ostacola’ il libero gioco della mente; anche il razionalismo è una tirannia mentale. Non basta dunque liberarsi dal teismo mentale: bisogna liberarsi anche dal razionalismo mentale. Ci si libera da ogni tirannia mentale, quando si cessa di cercare la causa delle cose. [...] Le domande: « Che significa? », « Come si spiega? », « Che fine ha? » chiamano delle risposte che danno una ‘certa’ spiegazione, un ‘certo’ fine a ciascuna cosa; e ciascuna di esse risposte polarizza la mente su ‘quella’ origine, su ‘quella’ spiegazione, su ‘quel’ fine, e creano altrettante tiranne mentali. Uno dei meriti principali della cosiddetta *arte moderna* è la scoperta che « l’arte non ha significato ». (NE: 155-156)

**【運命】**タキトゥス著の『年代記』第6巻22頁には次のように書かれている。「運命は[...] 自然に起因する原理や過程において見出される」。これは完璧な合理主義者である古代ローマ人らしいタキトゥスが思案した〈運命〉の定義である。[...] 合理主義は思考の自由な遊びを〈妨害〉する。合理主義もまた思考の独裁である。私たちは一神論的思考だけでなく、合理主義的思考からも解放されなければならない。様々な事象の原因を究明することを止めたとき、はじめて思考の独裁から解放される。[...] 「どういう意味か」、「どのように説明するのか」、「どのような目的があるのか」。〈確かな〉説明、〈明確な〉目的をそれぞれに求める。これらの問いに対する解答は、〈あの〉起源、〈あの〉説明、〈あの〉目的へと思考を一定の方向へ傾かせ、思考は独裁化する。〈近代芸術〉の主要な利点とは「芸術に定義するものはない」ということを発見したことである。

ここでは〈思考の遊び〉や自由な思考を求めるディレッタントと、フランスの啓蒙主義者たちが百科事典という知の形態を作る土台となった合理的思惟と

が対置されているが、ここで述べられている〈合理主義的思考〉とは、表現や思考の自由を制限し、個人より全体の利益を優先する姿勢や思考を強制する全体主義的思考を意図しているのである。サヴィーニオは「思考は独裁化」として明確に独裁政権を批判した。

1943年7月25日というムッソリーニが首相を解任されファシズム政権が失脚したその日から、サヴィーニオは政治的言論を活発化させ、1944年の終わりにかけて日刊紙『テンポ』*«Tempo»*で政治に関する発言を頻繁に主張した（この時期に書かれたテキストは『ヨーロッパの運命 *Sorte dell'Europa*』（1945）に収められている）。サヴィーニオはムッソリーニの独裁体制が行ったナショナリズムの自己陶醉を批判しただけではない。彼は国家という概念を超えた連邦主義を主張した。

欧州連合が正式な条約として採択された1993年以前に欧州同盟設立草案というものが土台にあったことを前提に、この草案作成に深くかかわっていた欧州議会のイタリア選出議員、アルティエロ・スピネッリ(1907-86)を軸に戦後イタリアは連邦主義と欧州統合運動の流れへと進んでいく。レジスタンス期のイタリアでは連邦主義的な考えをもつ政治家が多くいたが、欧州統合構想はレジスタンス運動家たちが掲げる前に、ファシズムが台頭するまでは自由主義者たちが論壇で議論する時期があった。しかしファシズム政権によってこの論調は鎮められ、統合論は地下の反ファシズム抵抗運動において構想が温められていった。スピネッリはレジスタンス運動家として有名であるが、彼は元共産党員であり、反ファシズム運動に関わったため逮捕され、収容中にイギリスの経済学者ライオネル・ロビンズの著作を熱心に読んだという<sup>91</sup>。彼はロビンズの著作から安定的な国際秩序を形成しなかった19世紀的自由主義の限界を痛感し、一方で共産主義の中央計画経済もまた資本主義以上に紛争の原因となるという認識に達した。自由主義への諦め、共産主義を否定するという認識はサヴィーニオのテキストからも読み取れる認識であり、この時期に既に欧州統合論についての構想を発表し、今日のヨーロッパ連合の時代を予測していたかのような未来を見据えた洞察眼は必読に値するが、次章ではファシズム体制期に反形式

<sup>91</sup> 八十田 博人「スピネッリの欧州同盟構想」, 日本 EC 学会年報, 13 号, 1993, 13 頁参照.

主義者でディレタントであるサヴィーニオが権力に対してどのような距離を取っていたのかを考察する。

## 第4章 ファシズムの時代

### 4-1. 両大戦の狭間で

1922年に事実上一党独裁という体制を敷いたムッソリーニ政権に対して、知識人として、あるいは芸術家として、サヴィーニオはどのような政治的立場を取っていたのだろうか。1925年にイタリアの知識人が体制を支持する是非を新聞各紙で主張したマニフェストをジェンティーレとクローチェが筆頭となってそれぞれ発表した。ジェンティーレは「ファシスト知識人宣言」を発表し、イタリア文化のファシズムへの忠誠を示した。一方、クローチェは数日後に日刊紙『モンド』《Mondo》紙に反ファシスト知識人による対抗宣言文を掲載した。ファシズム支持派にはオイエッティ、マラパルテ、マリネッティ、そして作家としてのサヴィーニオに大きな影響を及ぼすことになるアルデンゴ・ソッフィチが、反対派の署名にはアルヴァロ、マティルデ・セラオが名を連ね、この時に作家や知識人の多くがどちらかのマニフェストに署名し政治的立場を明らかにしたが、体制が強化され検閲が厳しくなると反対の意志を示した知識人たちも、数年後にはファシスト権力に身を委ねることを余儀なくされるのである<sup>92</sup>。サヴィーニオはどちらのマニフェストにも署名しておらず、彼もイタリアの多くの知識人と同様に政権に対して両義的な立場であった。

サヴィーニオとファシズムの関係について考えるとき、まず取り上げなければならないのはアルデンゴ・ソッフィチの影響である。イタリア半島の統一後、精神的に未完成なリソルジメントを達成するために、国民を精神的統一に導いていこうという使命感に燃えた知識人の一人であり、第1次世界大戦では参戦論を訴え、戦後はムッソリーニと手を組みその国粹主義が大いに利用されファ

<sup>92</sup> シモーナ・コラリーツィ（村上信一郎 監訳，橋本勝雄 訳）『イタリア 20世紀史：熱狂と恐怖と希望の100年』名古屋大学出版会，2010，144頁参照。

シズム文化を支える中心的役割を担った人物である。両者は共に参戦論者で戦争に従軍し、大戦後はジャーナリストとしてファシズムの機関誌に関わっていたという点で、共にリソルジメント後のイタリアの知識人たちがたどった葛藤を 20 世紀まで引きずっていたと言える。

ソッフィチ、サルヴェーミニを含むフィレンツェの雑誌『ヴォーチェ』に集まった知識人たちは 1861 年以後にイタリア政権が選択したエリート主義的性格を持つ自由主義の政治が目を向けてこなかった大衆の精神的統一という問題について議論していた。イタリアは他の列強諸国のように絶対主義国家の伝統と産業革命という国家統一に不可欠な要素を歴史的に経験して来なかった。したがって郷土主義的価値観に偏っているイタリア人を精神的に〈国民〉にすることが彼ら知識人や芸術家の課題として引き受けていたのである。この雑誌が興味深いのは、社会変革を戦争と結びつけ第 1 次世界大戦前は戦争賛美に奨励する一方で、ランボー、アポリネールなどパリの前衛芸術の詩人をイタリア国内に紹介する役割も担っていたということである。ドイツの前衛芸術家たち(彼らの多くはユダヤ人だった)が、社会的、倫理的にもマイノリティであったのに対して、イタリアの『ヴォーチェ』誌のグループは、国家主義と前衛芸術の間に矛盾を感じることはなかったのである。

アダムソンが言うように、リソルジメント後のイタリアの知識人たちの精神的探求の結果は、大戦直前のアヴァンギャルドと大戦後のファシズムの美学政治)という大きく分けるとこの 2 つの時期に現れることとなった<sup>93</sup>。そして『ヴォーチェ』誌、『ラチェルバ』「Lacerba」誌に関わっていたアルデンゴ・ソッフィチこそがこの精神的探求の中心人物であった。サヴィーニオとソッフィチはともに『ソワレ・ドゥ・パリ』誌の寄稿者であり、アポリネールの息がかかった大戦以前のパリの前衛芸術を熟知した芸術家であり、第 1 次世界大戦に派兵されるのである。

<sup>93</sup> Cfr. « the spiritual quests of Italian intellectuals in the post-independence period that culminated in the prewar avant-garde and the spiritualized aesthetic politics of postwar fascism. » W.L. Adamson, *Soffici and the Religion of Art*, in *Fascist visions : art and ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p.47.

1914年、まだ第1次世界大戦に参戦していなかったジョリッティ政権下で参戦論を唱えていた知識人は多くいた。参戦論者といっても、大別すれば3つの種類の人間がいた。まず挙げられるのはジョリッティ政権の弱小国イタリアに不満を持ち、参戦し勝利を得ることによって列強に肩を並べる大国を目指すナショナリストである。そして非常に少数ではあるが革命のきっかけを窺っていたムッソリーニを含める革命家。3つ目に、イタリアに限らず、列強権力、とりわけプロシアやハプスブルク帝国の傘下にあったヨーロッパの弱小国の独立と自由を目指すために戦争を肯定する民主的精神に基づいた参戦論者である。思想的背景は異なるが、彼らが希求する共通の目的はトレントとトリエステという未回収の地を取り戻しリソルジメント後にいまだ果たされていない〈完全に統一された国家〉を目指すことであった。ジョリッティ政権への反発と並行して、エリート知識人の参戦論はどの知識人グループでも唱えられていた。ヴォーチェ誌のパピーニやソッフイチ、未来派のマリネッティはブルジョワをイタリアの社会の腐敗の根源であるとみなし、マリネッティに至っては、戦争とは、ブルジョワの退廃によって腐りきった社会を健康な世界 (*igiene del mondo*) にするための有効な手段であると考えた。ダンヌンツィオは大衆を引きつける演説とプロパガンダによって大多数が中立派、あるいは平和主義者であった世論が参戦論に傾くことに大いに貢献した。ではサヴィーニオはどうだったか。彼は上記の3つのグループでは民主的参戦論者というカテゴリーに属するだろう。彼は無国籍者でもあるにも関わらずフランスの志願兵として戦地に赴いたアポリネールの影響で、イタリアが参戦するやいなや志願兵として兄のジョルジョとともに戦地に赴いた。そこではヴォーチェ誌の参戦論者たち、すなわちパピーニとソッフイチへの影響を受けることになるのである。

1915年5月にイタリアが第1次世界大戦への参戦を発表すると、デ・キリコ兄弟はフェッラーラの軍地に赴く。ここでおそらくソッフイチを介して知り合ったパピーニやプレッツォリーニなどヴォーチェやラチェルバの作家たちと交流を深めるようになる。しかし9月にはテッサロニキの駐屯地に異動となり、この時期に大きな任務を任されることのなかったサヴィーニオは退屈な軍務生活に辟易し、ジョヴァンニ・パピーニの手ほどきを受けながら、それまで本格的に書いたことがなかったイタリア語で散文を書き始める。同年9月18日



には、ソッフィチに手紙を出して『ヴォーチェ』誌へ書きためた草稿を掲載してほしいと懇願し、1916年12月31日まで同誌へ戦地から原稿を送り続けた。ギリシア生まれのサヴィーニオは、ミュンヘンに音楽留学した後は1911年から1914年までの間はパリに拠点を置いて活動していたので、1915年にイタリアへ志願兵として赴くまで母国語を学ぶ機会がなかったのである。慣れない母国語にあえて挑んだのは、トスカーナで知り合ったソッフィチをはじめとするイタリア人をつくるという使命を持った知識人たちに感化され、サヴィーニオに愛国的感情が芽生えていた証しとも言える。この時期に書かれた草稿は、『ヘルマプロディトス *Hermaphrodito*』(初版1918)という短編集としてまとめられた。

ペドゥッラが指摘するように、『ヘルマプロディトス』は20世紀初頭の未来派と他のアヴァンギャルドの芸術家たちの試み、すなわち実証主義への非合理主義の反抗、そしてダンヌンツィオ主義からの脱却という特徴を備えていた。ダンヌンツィオの美しい詩の後に出てきたのはゴッツァーノ、パラツェスキといったプレダダイスト、未来派のマニフェストにみられる言語破壊の試みであった。また、真実主義(*verismo*)の作家たちの長たらしい文章を拒絶したヴォーチェの作家たち、ソッフィチ、デ・ロベルティス、パピーニは、断片主義(*frammentismo*)という形式に傾倒した。断片主義の形式は小説という形式を放棄し、自由な形式、たとえば韻律に支配されない自由詩、詩と散文が混ざった形式であり、総じて自伝的内容であるというのが特徴であるが、『ヘルマプロディトス』はこうした同時代の言語の実験的試みの特徴をすべて備えていることも、ヴォーチェの作家たちの影響がいかに大きかったかを示している<sup>94</sup>。

サヴィーニオは1923年以降、ファシズムの機関紙に多数寄稿する。大戦後ミラノを拠点に活動を行っていたが、1923年から彼はローマに移住している。これはソッフィチが編集に関わっていた雑誌や新聞に多く寄稿することを意味していた。ローマはソッフィチがファシズム美学の土台となる思想を党の機関紙を通して育てていた場所である。つまりサヴィーニオはソッフィチを通して、初期のファシズムの機関誌に関わっていたということになる。1920年代前半

<sup>94</sup> Cfr. Walter Pedullà, *Racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo*, Milano, Rizzoli, 2013, p.23.

は、ファシストがイタリアの歴史文化政策の再構築に際しソッフィチにその舵取りを委ねていた時期である。ソッフィチはファシズム政権下の新聞紙、『ヌオーヴォ・パエーゼ』《Nuovo Paese》紙や『コリエーレ・イタリアーノ』《Corriere Italiano》紙の3面記事の編集を担当するようになる。ファシズム政権の機関紙『コリエーレ・イタリアーノ』にはエミリオ・チェッキ、カルダレッリ、ウンガレッティ、サヴィーニオといった『ロンダ』誌の文壇で活躍する作家が多数寄稿し、イタリアによれば、サヴィーニオは1923年から1924年の時期にかけて同誌に60以上の記事を書いており、それらの記事のうちほとんどは映画批評のコラムであった<sup>95</sup>。

イタリアが指摘するように、1920年代初頭のサヴィーニオはソッフィチという美学の規範の範疇にあったが、1924年に起きたマッテオッティ事件を境にサヴィーニオとソッフィチの方向性は全く違うベクトルへ分かれていく<sup>96</sup>。ファシズムの衰退期までムッソリーニに忠実であり続けたソッフィチに対して、サヴィーニオは1924年議会上で不正な選挙運動に対する抗議を訴えたジャコモ・マッテオッティ議員がファシスト行動隊によって拉致され殺害された事件を契機に過激化したファシズム政権の暴走に距離を置くことを考え始めるのである。サヴィーニオはほどなくしてファシズム一色に染まったローマを離れることを決意し、1926年にはパリに移住するのである。

また、1920年代初頭にファシズムの機関誌に関わっていた時期のことについて、1945年6月に『テンポ』紙に掲載された記事でサヴィーニオは次のように述懐している。

Gli italiani di sentimenti e costumi non fascisti riuscivano a vivere nell'Italia fascista praticando un ben combinato modus vivendi, il quale se non altro era la riprova di quanto giusta è la teoria di Darwin dell'adattamento animale all'ambiente, vivendo esclusivamente fra di loro, eliminando dalla propria cerchia gl'individui di specie diversa, ossia i fascisti; e se determinate

<sup>95</sup> Paola Italia, *Il Pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio editore, 2004, p.349.

<sup>96</sup> Ivi, p.323.

ragioni rendevano necessari i rapporti con individui di specie diversa, corazzandosi di una reticenza tale, da diventare simili ad altrettante tartarughe chiuse dentro il loro carapace. (SD: 137)

ファシストではない考え、習慣をもつイタリア人たちは、ファシストのイタリアにおいて妥協によってうまく適応しながら生存することができた。それはダーウィンが動物の環境適応について説いた理論がいかにかに正しいかを立証するようなものだった。別種の生物、あるいはファシストの集まりから離れて専ら自分たちだけで生活し、別種の生物と関わらなければならない状況下においては甲羅に閉じこもった亀のように沈黙によって身を守った。

この記述はファシズムに否定的な人間がいかにかにファシズム政権下を生きていたかを示している。

サヴィーニオは第1次世界大戦直後に、ウンガレッティら他のミラノに滞在していた知識人の友人たちとともに一度ムッソリーニと対面する機会があった。戦闘ファッシ (fasci) を創立し、後に黒シャツ隊を組織し独裁政権の党首となる男に対峙した時のことをサヴィーニオは次のように回想している。「1918年に会ったとき、彼はどこにでもいる人間だと思った。わたしは幸いにどんな偶像も否定してみることができた。」(SD: 703) サヴィーニオはこの時からすでに人物をソッフィチのように偶像化して崇めることはせず、ムッソリーニという人物を冷笑的な眼差しで見っていたのである。

## 4-2. 画家時代 (1927-1933)

1925年までサヴィーニオがローマを拠点に作家活動をしていた間に懇意にしていたピランデッロ、ボンテンペッリなどローマ芸術劇場周辺の作家たちの間ではファシズムに親和的な空気が広がっていた。前年のマッテオッティ事件

97で体制の全体主義化が露呈し、共産党主義者のグラムシが投獄され、ますますファシズムという暗雲がイタリアを覆い始めていた。サヴィーニオは盟友であり師であったソッフィチやボンテンペッリのように国粹的な方向に走ることはせず、むしろファシズムの空気に覆いつくされたこの国から逃げるようにパリへと拠点を移すのである。もちろんサヴィーニオがパリに拠点を移したのは、表現活動の方向性の転換期と考えていたからでもある。自信作であった戯曲、『キャプテン・オデュッセウス』は座長のピランデッロによって上演を却下され、あっけなく舞台化の話は消え、劇作家としてのキャリアに一時ピリオドを打つのである。この〈挫折〉を契機に、サヴィーニオは一時ペンを置き、絵具の筆をとった。パリに渡る前に、友人の画家フィリッポ・デ・ピシスが述べているように、サヴィーニオはローマにいた時から既に絵を描きはじめていた。その絵はなかなかの腕前で、ピシスも感心するほどだった。マリオ・シローニのように共産主義者が自国を後にしてチューリヒに拠点を移したように、サヴィーニオも居心地の悪くなった母国を後にした<sup>98</sup>。

弟より一足先にパリに渡っていたジョルジョにローマからいくつかのデッサンを送ったところ、サヴィーニオの絵画作品は兄を通して画商ポール・ギョームの元に渡り、瞬く間にパリの美術界で評価され始める。サヴィーニオが作家活動から画家へ転身したのは、経済的な理由もあった。サヴィーニオの妻マリアが手記で語っているように、「画家の方が作家より食べていけた」という。「サヴィーニオは朝から晩まで絵を描き続けた<sup>99</sup>」と回想しているように、1926年から1933年というわずかなパリ滞在期間にサヴィーニオは膨大な絵画制作を行った。彼が画家として活動していた時期は絵画だけでなく、あらゆる文芸の領域で復古主義の空気が広がっていた。

<sup>97</sup> 社会主義者で統一社会党を率いていたジャコモ・マッテオッティ (Giacomo Matteotti 1885-1924) は台頭するファシズムに対峙したが、1924年6月10日にローマで誘拐されたのちにファシストにより殺害された。

<sup>98</sup> サヴィーニオは1924年に訪れたパリで旧友たちにマッテオッティ事件について同情されたことを述懐している。Cfr. « Nel 1924, ero arrivato da pochi giorni a Parigi. Tutti coloro incontravo, mi parlavano con profondo abborrimento del delitto Matteotti... » (Savinio, *Souvenirs*, introduzione di HÉCTOR BIANCIOTTI, Sellerio editore, Palermo, 1989, p.30.)

<sup>99</sup> Maria Savinio, *Con Savinio*, in *Con Savinio: mostra bio-biblio-grafica di Alberto Savinio*, Firenze: Electa Firenze, 1981, p.24.

近代芸術は〈更新〉という理念に取りつかれてきた。大戦前後になると多くの芸術家たちが近代芸術に内在していた〈絶えざる前進〉(ever onward)の原理と袂を分かたず。相対性理論はニュートン物理学の理論を、キュビストは3次元のパースペクティブを、コラージュの手法は絵画の連続性と統一を、抽象画は自然主義を、無調音楽は和声法を、未来派は有機体の美を、ダダは言語コミュニケーションを否定した。しかし、1914年に第1次世界大戦が勃発し人類史上初の世界戦争を経験した西洋の国々は一面焼け野原となった。ニーチェが〈神の死〉を唱え、シュペングラーが『西洋の没落』で西洋文明の終焉を説き、不吉な空気が漂っていた中、政治的ヘゲモニーの移動と並行してアメリカの大衆文化が凄まじい勢いで世界を席卷し始める。とりわけ映画は一挙に広まっていき、1920年代の西欧のハイカルチャーは世界の一元的な文化基準ではなくなっていた。

こうした現実を悲観するのではなく、新しい現実を作り上げ文化的視点を復興させようという機運が高まっていた。フランスでは大戦を契機に〈秩序への回帰〉(retour à l'ordre)がパリのアヴァンギャルド運動にも広まっていった<sup>100</sup>。復古主義を掲げた雑誌で代表的なのが『エスプリ・ヌーヴォー』«Esprit Nouveau»誌である。フランスは古代ギリシアの敗戦と自国の状況を重ね古代・古典ギリシアへの憧憬を強めた。ジッドは『NRF』誌で「ギリシア神話についての考察」を發表し、焼け野原になったフランスを鼓舞するためにペルシャからの侵攻を防いだ古代民主国家ギリシアに自国を重ね合わせた。ヴァレリーは1919年『精神の危機』を發表し、翌年地中海的イメージにあふれた作品「海辺の墓地」を執筆した<sup>101</sup>。

文学だけでなく絵画にも古典回帰の空気が広がっていた。アートシーンが大戦後に古典のモチーフの多い絵画に転向していく風潮は、絵画を購入する一般の買い手が、大戦前に全盛を極めていた過激で難解な前衛芸術に疲弊して前衛離れが進んでいたことも大きな要因である。1920年代初頭のブルジョワのパト

<sup>100</sup> 第1次世界大戦とパリの文芸空間の「古典回帰」の動きの相関性については以下を参照：Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University press, Princeton, 1989, pp.244-263.

<sup>101</sup> 村田宏『トランスアトランティック・モダン：大西洋を横断する美術』みすず書房、2002年、107-110頁参照。

ロン、画商、批評家は前衛的なモダニズムのスタイルに否定的な傾向にあったのだ。ピカソやキュビズムを支持してきた美術商、レオネ・ローゼンベルグもこの流れに逆らえず、自らの画廊が抱えているキュビズムの画家たちにより安定した収入を得るためにアヴァンギャルドのように難解でない、わかりやすい作品を要請した。それはすなわち古典的モチーフを扱うことも意味していた。キュビズムの画家たち、ジャンヌレ、オザンファン、セヴェリーニ、ピカソはそれぞれ第2のキュビズムへの模索を始めた。オザンファンはキュビズムを超越するマニフェストを掲げ、〈ピュリズム〉(purism)を提唱し造形の質を徹底的に追及した。ピカソの場合、キュビズムとは違うスタイルの作品を既に1914年から描いていた。風景画や肖像画といった写実的作品、たとえば「画家とモデル」(1914)や「マックス・ジャコブの肖像」1915といった写実的作品は大戦前に発表しているし、1917年からは具象画を再び描き始める。ピカソの古典回帰を決定づけたのは同年、バレエ・リュスとの共同舞台、〈パレード〉のためにローマに赴いたことであろう。古代ローマ時代の生活が保存されているポンペイの地や、ルネサンス文化、コンメディア・デッラルテといったイタリアの伝統に魅せられ、ピカソは古典古代の造詣に特徴的な調和を目指す作品を描くようになっていた。パリで未来派やキュビズムの影響を受けた様式の作品を描いていたイタリアの画家、セヴェリーニは1921年「キュビズムから古典主義へ」を発表し、大戦前の美術を批判し、アヴァンギャルドに背を向け、ギリシア、ローマ、ルネサンスといった過去の偉大な秩序に基づいた古典的で数学的な基礎を有する芸術の再建を提唱した<sup>102</sup>。古典復古主義者セヴェリーニという側面は1922年の作品「2人のプルチネッラ」が示している。

イタリアの文芸の動向もフランスと同じ道を辿っていた。サヴィーニオが1918年から1923年の間に関わったローマ発刊の美術誌『造形的価値』と『ロンダ』誌はともに古典や伝統の復権を標榜した雑誌である。『造形的価値』誌でデ・キリコが主張したのはイタリアの古典絵画を見直すことであり、この時期にボルゲーゼ美術館でルネサンスの巨匠の模写を行い、伝統的な技術の重要性を主張した。1926年、デ・キリコはシュルレアリストたちと袂を分かち、シュ

<sup>102</sup> 村田,前掲書,111頁参照.

ルリアリストが好んだ初期の形而上絵画の様式を放棄し、1920年代以降は古典的画風に移行したことを糾弾されたからだ。サヴィーニオは同年発表した短編「哀れなネロ皇帝 *Il «povero» Nerone*」の中でこうした批判的な批評に対してデ・キリコを擁護する発言をしている。

Sono quei critici d'arte che insistono sull' "epoca blu" di Picasso o sul "periodo metafisico" di de Chirico, come se questi miei colleghi non avessero fatto nient'altro. Tutto sommato, io me ne frego delle loro riabilitazioni, come mi sono sempre fregato delle loro condanne. (AI: 151)

こうした連中というのはピカソなら「青の時代」、デ・キリコなら「形而上絵画時代」しか評価しない。これらの時代以外に彼らが試みた作品は他に存在しないかのように。自分も連中の批判など気にも留めないし、彼らの名誉を回復することなど結局どうでもいいことなのだ。

一方、ヴィンチェンツォ・カルダレッリやエミリオ・チェッキを筆頭とするローマの作家たちが発行していた『ロンダ』誌は、イタリア文学の古典を再認識し、レオパルディやマンゾーニの文体の研究を深めていた。サヴィーニオもこの時期にレオパルディの詩作品を読み込んでいる。1920年代にサヴィーニオが試みていたのは〈前衛的な古典〉を作り上げることであった。サヴィーニオにとって、古典主義とは、過去に遡るのではなく、新しい古典主義の形式を作り上げることであった。一方デ・キリコは技術の見直しを考えた。彼はボルゲーゼ美術館に通いつめルネサンスの巨匠の模写をひたすら行った。私たちは古典主義に2つの様相を見出さなければならない。それは単なる過去の模倣や継承に終始する従来の古典主義と、規制の価値に対する批判的契機を内在させた古典主義である。デ・キリコ兄弟が提唱したのは明らかに後者であった。『造形的価値』誌に1919年に発表された小論文「芸術の目的 *Fini dell'arte*」においてサヴィーニオは次のように述べている。

Classicismo che, beninteso, non è ritorno a forme antecedenti, prestabilite e consacrate da una epoca trascorsa: ma è raggiungimento della forma più adatta alla realizzazione di un pensiero e di una volontà artistica. (NV3: 73)

古典主義は、当然のことながら過去の時代に築かれ、正当化されてきた昔の形式に戻るのではなく、芸術家の思考や意志の具現化に適した形式に到達することである。

このように、『造形的価値』は新しい古典主義を標榜する意味も持っていた。同誌は形而上芸術の機関誌という役割を果たしただけでなく、未来派の美学を否定し、ボルシェビキ復興を批判する雑誌でもあったのである。

このように、20世紀の古典主義に特徴的なのは、19世紀的なアカデミックな伝統に追随するものではなかった。伝統を、むしろ前衛の革新と創造の源泉として評価する、〈前衛的な古典主義〉の設定を可能にしたところに20世紀の古典主義の特徴がある。古代ギリシア・ローマの芸術家たちが有していた価値の集合へのアプローチが古典主義であるとするならば、過去に範例を求めながら古代と古典的要素を自由に組み合わせることによって多彩なイメージを作り上げた1920年代の古典回帰の画家たちの手法もまた古典主義的といえる。ただ、ここで古典主義が指示する領域は、ギリシア・ローマの芸術だけでなく、ルネサンスにおける古典古代の復活を意味することもあった。

美術運動の古典回帰を歓迎したのは画商、批評家だけではなく、芸術における〈民族的な純粋性〉を唱える政治的指導者たちにおおいにもてはやされるのである。高踏で難解なモダニズムと違って、古典主義は明快であり、大衆の承認と受容を簡単に手に入れることができるからである、ファシストは政治宣伝を目的として古典主義を利用した。体制の、とりわけファシズムの民族主義的伝統の尊重と合致し、体制全盛期にはほとんどこれらの画家たちは民族主義の流れに組み込まれてしまった。全体主義的な装いを強いられたという理由で、第1次世界大戦後の古典主義の復活は厳しい疑惑と否定の対象とされてきたのである。



よく知られているように、ムッソリーニの全体主義体制において、政治と芸術は深く結びついており、政府は新聞、映画、建築、美術といったあらゆる表現媒体を操作してきた。新しいローマ帝国を作るというムッソリーニの野心は、第1次世界大戦前夜に行われた熱狂的なアヴァンギャルドの実験を拒否し、古典の作品や伝統的手法を見直す同時代のヨーロッパの文学や絵画の流れと重なっていたし、ムッソリーニはこの流れを政治的に利用した。

1920年代に体制の登場と共に誕生した、国家がバックアップした美術家グループ〈ノヴェチェント〉(=1900年代)は、ユダヤ人の美術史家と画商、すなわちマルゲリータ・サルファッティとペーザロがミラノで集めた美術運動である。彼らが同時期にローマで発表された『造形的価値』誌の画家たちとは折り合いが合わなかったのは、郷土色の違いというものが理由のひとつであろう。象徴主義、スカピリャトゥーラ(scapigliatura)、未来派が開いたミラノで生まれたこの新しい芸術グループの実体は、未来派まで過激ではないが、穏健な前衛芸術を謳っていた。このミラノで生まれたグループが一方でパリの印象派を嫌い、未来派を否定したトスカーナ=ローマの『造形的価値』誌と方向性が合うはずがなかった<sup>103</sup>。しかし、『造形的価値』誌に所属していたカッラはその後同誌を離れ、ノヴェチェントに近づいていく。また、1926年にサルファッティがミラノのパルマネンテで企画した国粹的要素の強い展覧会で『造形的価値』誌周辺の画家たち、デ・キリコ、カッラ、モランディが出品しており、創立当初の敵対的雰囲気は次第に低下していった。

画家としてのサヴィーニオはこのように体制との結びつきが強かった1920年代から30年代の美術界をどのように歩んでいたのだろうか。まず、渡仏して1年後の1927年の11月、サヴィーニオはパリで初の個展を開き成功させる。拠点をパリに移したとはいえ、〈イタリアの〉というレッテルは必ずついてきた。したがって、ヨーロッパで画家としての評価を手に入れるには、本国の体制とそれなりの〈譲歩〉が必要であったことはサヴィーニオがこの時期に出品した展覧会の構成や内容、出品者の顔ぶれを見れば理解できる。1927年11月にパリの雑誌『コメディア』«Comœdia»誌で受けたインタビューで、サヴィ

<sup>103</sup> Cfr. Rossana Bossaglia, *Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.10.

ーニオは「イタリアにおける今日の政治的かつ社会的な再生を俯瞰するに、同様の再生が芸術ならびに広くイタリア精神の領域で花開くことを期待する<sup>104</sup>」と述べ、ファシズムが掲げた愛国精神に寄り添うような発言をしている。この雑誌はイタリア与党の党首に対して好意的であり、パリ在住のイタリア人の作家や画家にインタビューする特集を組んでいた<sup>105</sup>。

この時代は一時的にフランスとイタリアが友好的な外交関係にあった時期であり、『コモディア』誌の特集記事にも当時の両国間の関係性が反映されている。つまり、ムッソリーニを危険視する世論がある一方で、1929年のロカルノ条約によってヨーロッパの各国同士で休戦協定が結ばれ、お互いの動向を窺っていた時期である。イタリアの作家の特集がフランスの雑誌で組まれたのもこのような外交情勢が背景にあったのである。

サヴィーニオが11月にインタビューを受けた翌月、デ・キリコも同誌の取材を受けたが、デ・キリコはイタリアの美術界を批判し、モダニズムの新しい芸術を創造したのは自分とモディリアーニだけだ、と述べた<sup>106</sup>。このインタビュー記事は即座にイタリア美術界に伝わり、デ・キリコを批判する記事がイタリ

<sup>104</sup> « guardando all'attuale rinascita politica e sociale dell'Italia, spero che presto una eguale rinascita avvenisse nel campo delle arti e, in genere, dello spirito italiano. » ; E. Prampolini scrive questa dichiarazione di Savinio in «La Nuova Italia», Parigi, 22 aprile 1930.

<sup>105</sup> 「イタリアと私たち」(“L'Italie et nous”)と題された1927年の「Comoedia」誌の特集でのパリ在住イタリア人の芸術家たちへのインタビューは以下である。: M. Frantel, *Pourquoi l'Italie recherche ses caractéristiques profondes. Un entretien avec M. Umberto Fracchia*, 7 November 1927; P. Lagarde, *M. Curzio Malaparte ou le super-nationaliste devant le problème franco-italien*, 8 November 1927; J.-P. Liausu, *La France participera officiellement à la Biennale de Venise. Un entretien avec M. Antonio Maraini*, 10 November 1927; P. Lagarde, *Avec M. Filippo de Pisis qui a préféré la France à l'Italie*, 15 November 1927; ID., *Parisreste le tremplin du monde nous dit M. Nino Frank qui se réclame de “la tradition de demain”*, 18 November 1927; ID., *M. Rosso di San Secondo l'auteur de “La Belle Endormie” nous explique sa haine de M. Croquant*, 23 November 1927; M. Frantel, *Différences et affinités entre la France et l'Italie selon M. Prezzolini*, 28 November 1927; P. Lagarde, *M. Alberto Savinio est épris de littérature franco-italienne*, 29 November 1927; E. Audisio, *Un beau geste de Niccodemi et la création de “Maya”*, 3 December 1927; P. Lagarde, *M. de Chirico, peintre prédit et souhaite le triomphe du modernisme*, 12 December 1927; M. Frantel, *M. Henry Bordeaux retour d'Italie nous dit ce que désire notre soeur latine*, 14 January 1928. (Cfr. Lorella Giudici, *The Savinio and De Chirico interviews in “COMOEDIA” 1927*, in METAPHYSICAL ART – The de Chirico Journals, n.14/16, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 2016 p.391.)

<sup>106</sup> «Il n'ya pas en Italie de mouvement d'art modern. [...] Il y a Modigliani et moi»; P. Lagarde, *G. de Chirico peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme*, in «Comoedia», Parigi, 12 dicembre 1927.

アで次々に発表された<sup>107</sup>。バッシングの余波は弟のサヴィーニオにも波及し、翌年にパリで活躍していたイタリアの画家たちのまとめ役であったトツツイが企画した展覧会への出展の話が解消された。デ・キリコに対する圧力は収束がつかず、第16回ヴェネツィア・ビエンナーレの出展を指し止めされ、デ・キリコが参加を許されたのはそれから4年後だった。

当時のパリの美術界もまた、政治的気運が高まっていた。休戦協定が結ばれたものの、いまだアルプス以北の国々に対して敵対的な態度を持っていたのである。ポーランドから移住しパリの美術界で成功した美術評論家、ジョルジュ・ワルドマー (George Waldemar) (1893-1970) は、1930年のヴェネツィア・ビエンナーレでパリで活動するイタリアの画家7名の作品を展示する企画を提案した。右翼的な香りのする美術誌を運営していたワルドマーは、イタリアの画家との結束をビエンナーレで強調することによって、〈野蛮〉な北方の国々に対して、古代文明を築いた「ラテン民族」の優越性を誇示した<sup>108</sup>。「イタリアからの呼びかけ」(Appels d'Italie) と題されたこの展覧会に、サヴィーニオも選出されていた。サヴィーニオにとってワルドマーは画家としての才能を理解してくれる良き理解者であった<sup>109</sup>。

サヴィーニオは〈ノヴェチェント〉の画家たちとも両義的な関係を保っていた。1933年のミラノ・トリエンナーレに彼も招かれたが、この展覧会を企画したのは〈ノヴェチェント〉の画家であるシローニであった。この展覧会の主旨は〈イタリアの精神〉、〈偉大なる古代ローマ文明〉といった国粹的な内容であり、カッラ、デ・キリコ、セヴェリーニがシローニの指示を受けて制作した壁画がこの展覧会の内容を端的に表している。デ・キリコとカッラは古代ローマの人々の活写画を描き、セヴェリーニはジョットの祭壇画を模した人物配置を描いた作品を制作した。デ・キリコはこの制作に関わることは本意ではないのは明らかだった。彼は自伝において《イタリア文化》と題されたこの巨大な壁画を制作することを強制されたことを回想し、「イタリアの空気が再び耐え難

<sup>107</sup> Raffaello Giolli, 1927. *Problemi d'arte attuale*, in «il selvaggio», 1928.

<sup>108</sup> Cfr. Daniela Donti, *Tutte le tecniche dell'Argonauta*, in *Savinio: gli anni di Parigi: dipinti 1927-1932*, Milano, Electa, 1990, p.53.

<sup>109</sup> 『人生という名の家』所収の「ワルデ〈マーレ〉 Walde «mare»」という短編はこの美術評論家の友人をモチーフにした作品である。

いものになり始めているのを<sup>110</sup>悟った。デ・キリコはイタリア国外へ脱出し、パリに再び戻ることを考えたが、この街で親しくしていた画商たちも世界恐慌の影響を受け画家としての活動を行うのは難しかったため、イタリアに留まることを余儀なくされるのである。

このように、イタリアの美術界が国粹的傾向に傾きつつあった中で画家として活動を行っていたサヴィーニオは体制に否定的な態度を示すことはなかった。1933年にイタリアに帰国し、ミラノで『コロンナ』«Colonna」誌の編集に関わり始めるのも体制に親和的な態度の現われである。というのも、同誌は創刊号で〈ノヴェチェント〉の画家を特集するような雑誌であったからだ。しかし、このような雑誌に関わろうと決断したのは、1927年のパリでのデ・キリコのインタビューを契機に、イタリア国内でデ・キリコ兄弟が反ファシストのレッテルを貼られていたことも大きな要因であろう。実際に1933年から1937年の間、サヴィーニオは当局の検閲下であり自身の小説作品の出版は控えていた。1933年から1937年の間は、こうした圧力があったために彼は『スタンパ』紙などの3面記事は執筆していたが自身の作品の出版は控えていた。1938年にヴァッレッキ社から出版した『恋するアキレウス』、『キャプテン・オデュッセウス』、『幼少期の悲劇』はほとんど〈不法〉に出版したものだ。

サヴィーニオは国粹主義に進む美術界といかに距離を保って活動を続けたか1942年のインタビューで次のように語っている。

Noi, il carattere della nostra pittura è questa dura, rigorosa costruttività, non raddolcita da aura romantica (perché il sentimento romantico nasce dal desiderio di quello che si è perduto, da questo continuo e triste gioco fra noi e il tempo) ma solo velata da un sentimento poetico al di là del tempo, e dunque metafisico<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> ジョルジョ・デ・キリコ（笹本孝、佐々木董 訳）『キリコ回想録』立風書房、1980、136頁参照。

<sup>111</sup> Savinio, *Pittori italiani del Novecento in Francia*, in *AA.VV., Italiani nel mondo - Lezioni per il Lyceum*, Firenze, Jolanda De Blasi, Sansoni, 1942.

私たちの絵画は厳格で堅固な構造を持ち、感傷的な空気によってその堅固さが崩れるどころか（感傷的な感覚というのは失われたものを取り戻したいという欲望と、私たちと時代とのこの絶え間なく侘しい駆け引きから生まれる）、時間を超えた詩的な、したがって形而上的な感覚のみに包まれている。

古代ローマを賛美し、失われた栄光を〈感傷的に〉再び賞賛しようとする過剰な古典復古主義と、形而上芸術の画家が目指した新しい古典主義が目指すものは、似て非なるものであったのである。

### 4-3. ロンガネージ

イタリアに帰国してからサヴィーニオは再び執筆活動を再開し、日刊紙『スタンパ』に多くの記事を寄稿した。1934年から1940年の間に同紙に掲載された記事は『見張り塔 *Torre di guardia*』として後にまとめられたが、同書を監修したシャーシャは1977年の初版に寄せた序文でこの時期にサヴィーニオが書いた記事には体制に同調する内容の記事が少なからずあったことを明らかにしている<sup>112</sup>。

風刺画家でありイラストレーターであったレオ・ロンガネージ（Leo Longanesi）（1905-57）はサヴィーニオ同様に、ファシズム体制に同調した時期と、批判的な立場を取った時期と2つの側面を持ち、ファシズム体制に両義的姿勢を取っていた知識人の1人である。〈ファシスト青年団〉（*squadrista*）の揺籃地、エミリア・ロマーニャ出身のロンガネージは、青年時代よりファシズム思想に染まり成年に達してからはファシスト政権に全精力を注いでいた。1926年からロンガネージはローマで発行されていた『イタリアーノ』《*L'Italiano*》紙という政府によって運営されていた新聞の編集を任されていた。

<sup>112</sup> « Tra queste sono le note - pochissime - in cui si trovano ambigui o maldestramente appiccicati elogi al fascismo »（これらの記事には、〈わずかながらではあるが〉両義的で不慣れにもファシズムに寄り添う称賛の言葉が見受けられる）；Leonardo Sciascia, *Nota*, in *Torre di Guardia*, Milano, Sellerio, 1997, p.11.

1920年代のイタリアの文芸空間では郷土主義(*strapaese*)と国際主義(*stracittà*)という論争が起こっていた。産業発展、技術革新を否定し職人の手仕事を再評価し、19世紀的世界へ懐古的精神を復活させようとしていた前者と、内向きではなく、外国に向けて視野を広げていこうとする後者に分かれていた。国際主義を代表する作家はフランス語とイタリア語の2言語で発行していた『900』誌(『ノヴェチェント』)の発行人ボンテンペッリや、1930年代にイタリアにシュルレアリスムを紹介したマラパルテなどがいる。

『郷土主義年鑑』を編纂していたロンガネージがファシズムを支持したのは、体制が国粹的立場からイタリアの伝統や文化を復古させようとする動きを少なからず示していたからであった。

第1次世界大戦前後の前衛芸術運動の中を通り過ぎた後、秩序への回帰に移行し新しい古典主義を主張したサヴィーニオの場合、この論争における立場は非常に両義的である。シュルレアリストたちからは先駆者と言われ、国際主義者の側面があるのと同時に、郷土主義者のごとく19世紀という過去の時代への郷愁をつづった文章も多くみられる。それはとりわけ1930年代から43年までの間に執筆された草稿を所収した『街よ、きみの鼓動が聞こえる』において多く散見される。同書所収の「閉じた文明の記憶」(1940年5月23日、日刊紙『テンポ』に掲載)という記事で、サヴィーニオは第1次世界大戦以前の世界を〈閉じた文明〉(*civiltà chiusa*)と形容し、失われた時代への郷愁をつづっている。

*Civiltà « chiusa » è la civiltà molto matura e conclusa in sé, che non aspetta più nulla dall'esterno e fa tesoro di quello che possiede. È la sola forma di civiltà che m'interessi. (AC: 24)*

〈閉じた〉文明は非常に完成された文明であり、その文明の中ですべてが成立するため、文明の外の世界を眺めようとしなない。そして文明の中に存在するものだけを愛でる。わたしが関心をもつ唯一の文明の形態は閉じた文明の形態である。

サヴィーニオはミュンヘン時代の 1907 年から 1910 年の間に一時的にミラノに滞在する時期があった。そしてこの時期のミラノが一番輝きを放っていた時代だったと回想する<sup>113</sup>。マルケジーニが指摘するように、1930 年代から 1940 年代に様々な雑誌や新聞に寄稿されたコラムをまとめて 1943 年に出版された『街よ、きみの鼓動が聞こえる』は、「19 世紀のクロゼット」であり、「輝かしいミラノ・リバティ様式へのオマージュ<sup>114</sup>」なのである。この作品でサヴィーニオは「ミラノのこの閉じた文明は 1914 年をもって消え去った」(AC:26) と言う。サヴィーニオにとってこの閉じた文明とは、マルコ・プラーガが描いたような 19 世紀ミラノの上流階級の世界であり、労働者階級、あるいは大衆という存在がまだブルジョワを脅かす前の時代の閉鎖的秩序である。

このように、19 世紀後半の資本家やブルジョワ階級に親和的なジョリッティ政権を否定し未来派の芸術家たち同様に戦争を賛美し、実験的な前衛芸術の試みを行っていた人物が、ファシズム体制の圧政が強化される 1930 年代になると、かつて自らが否定した過去の時代に郷愁を募らせるようになるのである。ロンガネージ編集の雑誌『オムニバス』«Omnibus»に演劇評を寄稿していた知人のサヴィーニオは、1941 年にミラノの美術評論家ジョヴァンニ・シャイヴィラーが編集していた現代美術の小冊子において、ロンガネージについての随筆を書いている。サヴィーニオはロンガネージについて非常に鋭い知性を持った人間の 1 人と評価し、ファシストと糾弾されて正当な評価を受けなかった人物のうちにソッフィチ、ロンガネージ、シローニを挙げている。そして彼らの作品は政治的要請を超えて評価されるべきだと主張している<sup>115</sup>。さらにロンガネージは 19 世紀的世界を体現した男だと述べる。

<sup>113</sup> « Avevamo una poetica italiana; una musica; uno spirito monumentale; un'architettura; - soprattutto un senso eccelso nella costruzione edilizia della città. [...] Ne scorgiamo gli aurei frutti ne'fabbricati costruiti per usi governativi: Municipi, Prefetture, Casse di Risparmio, Poste e Telegrafi. » (我々はかつてイタリアの芸術を擁していた。音楽、壮大な精神、建築。とりわけ都市の建設技術においてはたぐい稀なセンスを持っていた。[...] 国家の利用目的に造られ建てられた市庁舎、県庁、貯蓄銀行、郵便局、信号など、そこには輝かしい成果を認めることができる。) ; H, pp.15-16.

<sup>114</sup> Matteo Marchesini, *Soli e civili: Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi, Bellocchio*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2012, p.14.

<sup>115</sup> « Longanesi, Soffici, Sironi [...], anche se non casualmente e non per opportunismo fascisti, appartengono alla cultura italiana e la loro opera vive al di là dell'impegno politico. » (ロンガネージ、ソッフィチ、シローニ。[...]彼らは偶然に、ご都合主義でファシストであったわけではないにもかかわらず、イタリア文化に属し、彼らの作品は政治的責任を超えたところに生きている。) ; Leonardo Sciascia,

Longanesi è uomo meno retorico d'Italia, l'antitesi perfetta del dannunzianesimo... Longanesi è di un '800 trasportato nel presente, di un '800 proiettato nel futuro, di un eterno '800, o come dire di una civiltà monda da infantilismi e capricci, cosciente del proprio valore e contenta di sé<sup>116</sup>.

ロンガネージはイタリアで最も修辞学的ではない男だ。あるいはダンヌンツィオ主義者の完全な対立者だ。彼は現在に移された 19 世紀に属している。未来へ放り出された 19 世紀、永遠の 19 世紀、あるいはこどもっぽさや気まぐれを免れ、おのれの価値を自覚し、おのれに満足している文明に属している。

〈修辞学的〉(retorico) という言い回しは、ダンヌンツィオの美辞麗句を模倣しムッソリーニが演説で用いた雄弁法、映画や都市計画におけるプロパガンダなどファシズム政権が行った虚飾性を示している。ロンガネージは 20 世紀に現れた虚飾と欺瞞に満ちた独裁政権の時代には似合わない男であり、むしろ前世紀の、リソルジメントに向かって純粋に理想に燃えていた時代を体現する人物だと語る。サヴィーニオが発したロンガネージについての発言は、遠回しの言い方で歯切れの悪い印象を受ける。この点についてシャーシャはファシズムの時代下でサヴィーニオは「ロンガネージはファシストではなかった」と明瞭に公言することはできなかつたのだと指摘する。そして、サヴィーニオが本当に言いたかつたことを次のように代弁してみせる。

Quando, nella testata della rivista «L'italiano», a modo di sottotitolo mette la dicitura "Periodico della rivoluzione fascista", noi sappiamo bene che la parola rivoluzione ne vale due, nei suoi veri intendimenti, di senso opposto: conservazione e reazione. Conservazione di ideali, gusti e modi di vita ottocenteschi e risorgimentali; reazione al socialismo mondano e di accatto,

---

*Fine del carabiniere a cavallo: saggi letterari (1955-1989)*, a cura di Paolo Squilacioti, Milano, Adelphi, 2016, p.212.

<sup>116</sup> Savinio, in *Fine del carabiniere a cavallo*, p.189.



all'americanismo già invadente e in cui vedeva più pericoli, forse, che é nel bolscevismo.<sup>117</sup>

『イタリアーノ』紙は「ファシスト革命紙」という副題を掲げる機関紙だったが、この〈革命〉という言葉には本来の意味とその反語的意味、つまり保守と反動という2つの意味が含有されている。19世紀的、あるいはリソルジメント的な価値観、趣味、理想、生き方の保守という意味と、社会主義、国際主義、改良主義、コスモポリタニズム、アメリカニズム（この時代すでにボルシェビズムよりも危険視されていた）に対する反動という意味を持っていた。

ロンガネージは、伝統、過去を重んじる主張をしていたムッソリーニの思想に郷土主義を見出していたからこそ支持していた。しかし、しだいにファシズムの思想は郷土伝統主義から古代ローマ称揚へとシフトし、郷土色は薄れていった。古代ローマ帝国の帝国主義を復活させ、自分たちは古代ローマ人の継承者であることをアピールした。ドゥーチェは〈DUX〉とラテン語読みで呼ばれた。また、兵隊の行進はフランスがローカ式で行っていたように、イタリアはローマ式行進が採用された。

帝国主義に走ったファシスト政権に失望したロンガネージは、自身が監修する『イタリアーノ』紙において、しだいにファシスト政権に対して両義的な文脈を綴ることが多くなり、後にこの雑誌は廃刊に追い込まれる。

写真を多く使用し雑誌のグラフィック化の先駆けとなった国営誌『オムニバス』はロンガネージの代名詞とも言える雑誌であるが、1937年に創刊されたこのミラノの雑誌はムッソリーニの要請によって始まったものの、創刊当時から政権に対して挑発的で両義的な内容の紙面を飾っていた。サヴィーニオは同雑誌に演劇評を約2年に渡って寄稿していたが、（後にこれらの演劇評は『ローマ 檣敷 *Palchetti romani*』に収められ書籍化した）この雑誌の編集を任されていたロンガネージの斬新なアイデアによって、誌名には19世紀リバティ様式風のタイポグラフィが用いられ、色鮮やかなグラフィック写真をコラージュした画像が多用され、映画スターの特集を掲載するなど、娯楽色の強い雑誌であ

<sup>117</sup> Sciascia, *Fine del carabiniere a cavallo*, p.189.

った。ロンガネージは『オムニバス』以降、もはや政権に媚びを売ることをしなかった。この雑誌は娯楽記事だけでなくファシストが国民には知られたくないような外国の情報まで提供し、挑発的な反順応主義の空気があり、全体主義体制下で奇跡的に自由な言論の場として機能していたのである。

しかしながら同雑誌は創刊してわずか2年で廃刊に追い込まれる。それはサヴィーニオが1939年1月31日に同誌に発表した記事が発端となった。「レオパルディのシャーベット *il sorbetto di Leopardi*」という記事は、サヴィーニオがナポリで開かれたレオパルディの没後100周年の記念行事に招かれた際に執筆した記事であり、レオパルディの死因は〈下痢〉であった、と綴った。イタリア国家が誇る大詩人が、ペストが蔓延する時代にナポリの決して清潔とは言えないカフェで、大好きなシャーベットを食べすぎて腸炎にかかり死んだ。サヴィーニオはいつものユーモアと辛辣さを記事に潜ませたのであった。しかし、この記事はナポリの偉大な詩人を侮辱したと体制が激怒したのである。それまで体制に批判的で挑発的な記事を発信し続けていた同誌は何度も廃刊の危機にあったが、この〈シャーベット〉の記事は廃刊へと追い込む口実にされてしまったのである。イタリアが第2次世界戦争へ参戦した1939年は、いよいよ文面による揶揄やユーモアは通じない空気になっていたのである。

#### 4-4. エトルリアの精神

ここまでサヴィーニオとファシズムの関係について見てきたが、偉大な文明の継承者であることを誇示するために古代ローマ文化の称揚と、それに伴う諸芸術の古典回帰の風潮の中、画家としてのサヴィーニオの成功は〈秩序への回帰〉に同調する事なしには果たせなかった。デ・キリコ兄弟が関わった『造形的価値』誌は、啓蒙的な芸術保護者で文化発展に強い興味を示したムッソリーニがローマ進軍と同年にミラノで創設し、イタリア美術が最高の調和を保っていた時代、つまり古代ローマからルネサンスにいたるまでの形式的、技術的完全さと、その思想的偉大さを称揚した芸術家グループ〈ノヴェチェント〉と同様に、第1次世界大戦前夜に行われた熱狂的なアヴァンギャルドの実験に対す

る反省から生まれ、〈秩序への回帰〉という同時代のヨーロッパ美術の徴候と明らかに重なっていた。

また、デ・キリコは形而上絵画と共にモダニズムの華々しい幕開けを果たしたが、初期絵画のレプリカを作ってあっさりとして過去に果たした革新性を否定しルーベンスやラファエロといった古典絵画を模写し、弟のサヴィーニオは古典主義に回帰したと批評家たちの非難を浴びる兄を擁護し、自身も独自の作風を守りつつも古典的画風を取り入れることで大きな展覧会で紹介されるようになっていったし、政府が彫刻と壁画の源泉に回帰することと、芸術を人民に奉仕させるという意図の下に 30 年代の公共建築物の至る所で実践された壁画制作という分野にデ・キリコ兄弟も〈ノヴェチェント〉の画家たちと同様に関わって行った。ファシズム政権が強化されていく中で、イタリア美術の歴史的過去を振り返ることは、しばしば型にはまったモデルと擬古典的な内容を踏襲することを意味したと同時に、ファシズムの国粹主義的な神話を誉めそやすことになりかねなかった。サヴィーニオは執筆活動においてもソッフィチとのつながりからファシストの機関紙に寄稿したり、体制に歩み寄るような記事を 20 年代から 30 年代に書いた事実がある。

とはいえ、『造形的価値』誌がイタリア美術の伝統に従って手仕事に精魂を傾ける新たな芸術家像を打ち出したことは、たしかにムッソリーニ政権が支持した伝統の復権に重なる部分があったが、この雑誌に集まった芸術家たちの創作理論は、社会の中で芸術が積極的な役割を果たしうると考えていた未来派の思想が大戦後に深刻な危機に陥っていたことを背景に生まれ、もっぱら個人的、私的制作に勤しみ、外的、歴史的な事件に背を向けたことであつたし、たとえ〈ノヴェチェント〉がファシズムとムッソリーニのイデオロギーと結びついていたとしても、古典復古主義だけがこのグループを言い尽せるわけではない。1 人 1 人の芸術家の仕事を分析するならば、例えばこの運動の下をかいくぐったに過ぎなかったマリオ・シローニの作品に見られる古典主義には厭世的で陰鬱な調子がこもっているように、それは旧来の古典への復帰とは多くの点で異なっていた。

このように、保守主義に徹する芸術家や知識人はデ・キリコ兄弟にに限らず多くいたのであり、危機の時代に生じる安定と秩序を切望する気持ちは、ムッ

ソリーニ体制時代に多くの知識人や芸術家を襲ったトラウマ（精神的体験）から生じているのである。

しかし、1939年、すなわち、レオパルディのシャーベットについての記述が発端となり『オムニバス』誌が廃刊に追い込まれた年の夏に訪れたアブルッツォ州とティレニア海沿岸の街について綴った紀行文において、サヴィーニオは体制に対して否定的な態度を暗示的に表明するのである。『オムニバス』誌の一件によって体制から目をつけられ、雑誌、新聞媒体へのすべての寄稿を禁止され、休筆を余儀なくされていたサヴィーニオが向かったのは、紀元前8世紀にエトルリア文明が栄えたティレニア海沿岸の街、タルクイーニャとチェルヴェテリだった。

誇張された古代ローマ称揚がイタリア中を覆う中サヴィーニオが向かったのは騒々しい政権の偽善的なレトリックの世界とはかけ離れた静寂に包まれたエトルリア人が築いた死者の都、ネクロポリスの遺跡だったのだ。地下を掘って築かれた墳墓の内部は鮮やかなフレスコ画で埋め尽くされ実際に住める住居のように区画され、石棺が置かれた部屋はまるで死後の安寧を願い置かれたベッドのようである。ヘレニズム文化の影響を強く受けたエトルリア人は、輪廻転生を信じ、死者のために住居を用意した。〈洒落〉(freddura)を好むサヴィーニオにとって、生き返るはずはないにもかかわらず、死者のために最上の家を用意したエトルリア人は最高の〈洒落〉(freddura)のセンスを持った人たちであった。(DC: 103)

彼がエトルリア人を好んだのは死に対する態度だけではなく、彼らがムッソリーニ政権に畏敬の眼差しで眺められている古代ローマ人によって滅ぼされた民族だからでもあった。

Gli etruschi sono i nostri padri romantici. L'accanimento che Roma pose a disperdere gli Etruschi, a distruggere la loro civiltà, ad ammutolire la loro lingua, le era ispirato dalla sua ingenita ripugnanza per ogni sorta di romanticismo. [...] L'anima romantica desidera quello che non ha e tende a staccarsi dal reale e anche dalla terra, l'anima classica ignora il desiderio e si rinutre da sé. (DC: 94)

エトルリア人は私たち夢想家の父である。どんな種類のロマン主義も拒否する生来の気質から、ローマ（人）は執拗にエトルリア人を追放し、彼らの文明を壊し、彼らの言葉を封じることに躍起だった。[...] 夢想的な魂は存在しないものを望み、現実だけでなく地上から逸脱しやすいが、古典的な魂は欲望を外に求めず自分で解決する。

エトルリア人は、夢想的で、サヴィーニオが好む非合理的思考の人間であり、一方古典的なローマ人は目に見えるものしか信じない実証主義者である。サヴィーニオは今日もエトルリア人が使用した文字の解読が進んでいないのは、ローマ人が彼らの存在を抹殺しようとしたからだと言う。そして、エトルリア人を抹殺することに異常な執念を燃やしたのは、彼らが高度な文明を持ち経済的にも政治的にもローマ帝国を脅かす存在だったという理由だけではないと言う。

C'era in questi romantici del nostro mondo antico un'anima « faustiana », [...] Non per la forza fisica facevano paura gli Etruschi, sì per la forza dei loro segreti: per quello che si ostinavano a non dire [...]. Malignità e crudeltà scintillano negli occhi obliqui dell'Etrusco, nel suo sorriso di lupo [...]. Alla crudeltà e alla malignità seguivano i difetti minori: gusto dell'assurdo, deformazione della realtà, inversione dei valori, « umorismo nero », magismo, surrealismo, tutto il diabolico gioco che riempie il mondo della *metaphysica naturalis*. (DC: 96)

古代世界のロマン主義者には〈ファウスト的〉魂が宿っていた。[...] エトルリア人が脅威とされたのはその強靱な肉体だけでなく、彼らが隠し持っていた強さだった。[...] 斜視のエトルリア人の目の奥には狡猾さと残忍さが、彼の微笑みの裏には狼の顔が隠されている。[...] 狡猾さ、残忍さに続いてより小さな悪習が続く。馬鹿げたものへ偏好、現実の歪曲、価値の反転、〈ブラック・ユーモア〉、魔術主義、シュルレアリスム、〈形而上的自然主義〉で世界を覆う悪魔的遊戯。

現実の歪曲、価値の反転、ブラック・ユーモア、シュルレアリスム。これらは形而上芸術を構成する主要な要素であり、彼はエトルリア人が生み出した文化と自らの〈夢想的〉(romantico) 態度とを重ね合わせる。

確かに、エトルリア美術には幻想的で超現実的 (surreale) な面がある。ネクロポリスの地下壁画はオリエント美術とギリシア美術の影響が見られ、エトルリア人は壁画に故人の饗宴、スポーツなど貴族の生活を写實的に描いたが、なかには紀元前 620 年から 600 年頃に描かれたとみられるヴェイオの地下墳墓から発見された壁画には、人間の頭部と蛇の尾を持つ馬や、猿の仮面のような頭部を持つ 4 足歩行の動物が幻想的に描かれている。



図 10 b.C.600 年頃のエトルリア墓地の室内壁画の一部

エトルリア人の幻想的気質をローマ人は嫌悪した、そのために抹殺した、とサヴィーニオは言う。第 2 章でも見てきたように、サヴィーニオにとって思考の自由を奪う強固な論理学の〈規範〉は悪であり、幻想的で非合理的なエトルリア人を抹殺したローマ人も悪である。思考の法則、形式を体系化したアリストテレスの論理学に続きキリスト教文化を取り入れ、スコラ哲学によってさらに論理学を強固にしたローマ人は理性によって夢想的な思考＝自由な思考を奪ったと言うのである。

A questi metafisici e al pericolo da costoro rappresentato, Roma oppose la propria logica, la salute della propria logica; perché nell'azione di Roma c'era dell'apostolismo. Nemica di ogni diversità, di ogni possibilità di diversità, la

logica è la sola scienza che può dare quaggiù un qualche bene sicuro. Tra logici e metafisici non c'è possibilità di compromesso. Roma debellò gli Etruschi, si adoprò con particolare pervicacia ad oscurare la loro lingua, ossia lo strumento che propagava le loro pericolose fantasie. (DC: 96-97)

この蛮族が示したこうした形而上学や危険に対して、ローマ（人）はロジックで対抗した。なぜならローマ（人）の行いにはキリスト主義的などころがあったからである。あらゆる可能性を持つ多様性を忌み嫌い、この世でなにか正しいものを与えてくれるのは論理学だけだと思っている。論理学と形而上学の間に融和の可能性はない。ローマ（人）はエトルリア人を滅ぼしただけでなく、彼らの言語を解読することを不可能にし、彼らの危険な幻想を広めるための手段を覆い隠すことに執念を燃やした。

これはレトリックばかり使う体制への明らかな否定的態度の表明である。たしかに、古代ローマ人は多様性 (*diversità*) を排除して領土を拡大していった。合理主義的思考を武器に高度な文明と強大な軍を築き、次々に周辺都市国家の蛮族を滅ぼし、ヨーロッパやアフリカ大陸の一部まで植民地を置いて帝国の支配領域を拡大する過程は、まさにローマ性 (*romanità*) という単一の色で他国の領土を染めていく過程であった。他者の存在や異なった価値観を認めないローマ人がエトルリア人を滅ぼしたことを糾弾したこの文章は、明らかにファシズム体制への批判として読むことができる。

ここまで、ムッソリーニ政権に対して、サヴィーニオはどのような政治的立場を取っていたのかを見てきた。参戦派であったサヴィーニオは、ソッフイチの擁護の下、ファシストの機関紙に数多く寄稿した。1925年以降のサヴィーニオの画家としての活動の動向をたどると、体制にうまく同調しながら自らの画家としてのキャリアを積んでいったのがわかる。1934年から1940の間に日刊紙«Stampa»に掲載された後に『見張り塔 *Torre di guardia*』に所収されたコラムは、ファシズムに同調的なコラムも散見されていた。また、ファシズム国家が樹立して10年を経て、政権が安定し始めた1936年前後にサヴィーニオが新聞や雑誌に向けて執筆していたコラムの内容は、第1次世界大戦以前の旧世界

に対して懐古的な文章が多い。ムッソリーニの独裁政権の時代は、19世紀的世界に対して懐古的感情を増幅させるには十分なほど閉塞した状況であった。『街よ、きみの鼓動が聞こえる』では両大戦間にサヴィーニオが過ごしたミラノの記憶が、ヴェルディやスタンダールといった19世紀のミラノと関わりの深い人物を通して描かれている。1942年に上梓された『めいめいの物語を語れ』は15人の歴史的人物について幻想的散文によって綴った伝記的作品だが、画家のベックリン、ヴィンチェンツォ・ジェーミト、詩人のアポリネール、作家のコローディ、ヴェルヌ、作曲家のヴェルディなど皆19世紀の芸術家であり、この伝記的散文は19世紀へオマージュと言ってもいい。また、この作品では伝記にふさわしいこれらの著名な人物が並ぶ中、あまり一般的に馴染みのない人物も収められている。それは19世紀の政治家であり、後に詩作や劇作も行ったフェリーチェ・カヴァッロッチェである。1930年代というファシズム期の黄金時代という作家にとって閉塞的情况の中に書かれたこれらの伝記シリーズに、マツィーニと同様に急進的な共和主義者であり19世紀のイタリアの統一運動を象徴するような男を登場させた事実は、この時代にいかにサヴィーニオが19世紀時代に懐古的感情を持っていたかを示している。しかしサヴィーニオは旧世界に対してノスタルジックな感情に酔いしれるに留まらない。

1930年代はファシズム体制という現実に向き過去に郷愁に浸るか、あるいは体制に両義的な、時には同調的な姿勢を行っていたサヴィーニオはしかし、前節で見てきたように『きみに言おう、クリオ』を執筆した1939年以降は体制に対して否定的な見解を暗示するようになる。さらに、ムッソリーニの戦略が失敗しイタリアが劣勢に追い込まれ敗戦へと向かう1940年以降、サヴィーニオは明確な政治批判を日刊紙の紙面上で行う。『ヨーロッパの運命』に集約されたコラムでは、イタリアが敗戦し1943年7月25日に国王がムッソリーニを首相から解任することを発表したその日から1944年の終わりにかけて日刊紙に発表された政治的発言を多く含んだコラムをサヴィーニオは発表した。ムッソリーニが行った20数年間に渡る独裁と大義名分だけで戦争を拡大し国家と人民を衰退させたその卑劣な政治的手腕を、サヴィーニオは注いでも一杯にすることができないダナイデスの籠に喩え、その行いを「際限がなく絶望的な行



為」(NE: 186)であり、それゆえに「着陸地点も休止地点もわからなかった」(NE: 186)と非難する。

1943年7月25日から1944年の終わりにかけて書かれた政治批評をまとめた著作『ヨーロッパの運命』の序文では、論理学が多様性を排除する性質を「アリストテレス的形態 *forma aristotelica*」(SE: 11)、あるいは「アリストテレス的単一性 *unità aristotelica*」(SE: 11)と呼んでいるが、第2章でも見てきたように、サヴィーニオを含め20世紀初頭の芸術家たちが目指したのは原因と結果を前提とする決定論や合理主義的価値観を超えることであつたし、一方でエトルリア人の特徴である、生者より死者を尊ぶ価値規範の反転、魔術や超現実なものへの嗜好は、サヴィーニオが持つ形而上芸術の精神と重なる。まさに「形而上学と論理学は相容れない」(DC: 97)関係なのである。またここで言う論理学はレトリックと同義であり、当然ながらサヴィーニオはファシズム政権が巧みにプロパガンダのために用いたレトリックを批判している。1943年8月に『テンポ』に掲載された「知性による自衛 *Difesa dell'intelligenza*」では、ローマ時代の建築物に似せた建物を建てるなど、ムッソリーニが1925年以降にはじめた、すべてに偉大さを求める政策を「愚か *stupidità*」(SE: 27)だと批判する。首都をアウグストゥス帝国時代に匹敵する広さと秩序を持った強力な都市にするために、ファシズム政権下の土木局や建築局は巨大な建築物を好んで建て、一方で無理のある都市計画のお陰で、近代に入ってから建造物は容赦なく取り払われ、この時期にローマは大きく変貌を遂げた。第1章で挙げた短編「フォルモスス」では、こうしたローマの痛ましい変化が亡霊的眼差しによって描かれていたのを思い出したい。サン・ピエトロ大聖堂界隈の区画において大規模な工事によって派手に取り壊された古い建築物の生々しい残骸の間からむき出しになって取り残された横に並ぶ白い円柱の遺跡の列は、「恥じらいを隠せないで」(CV: 294)怒っている、「盲目の老婆たちが縦に列を作って手をつないで歩いている姿」(CV: 294)に喩えられる。

また、「知性による自衛」という記事でサヴィーニオが批判するのは都市計画という外見のレトリックだけでなく、当然ながらムッソリーニが大衆を誘導するために演説で用いた雄弁術(レトリック)や映画のプロパガンダにも批判が向けられる。

É per mancanza d'intelligenza che l'Italia dal 1922 in poi ha durato a fare una politica retorica, estetizzante, dannunziana (è tanto più importante e urgente studiare l'influenza del dannunzianesimo sul fascismo, che il dannunzianesimo procede il fascismo). (SE: 27)

知性が欠如していたために、イタリアは 1922 年以降、修辞学的で耽美的で、ダンヌンツィオ的（ダンヌンツィオ主義はファシズムに先行して生まれたのであり、ダンヌンツィオ主義のファシズムへの影響を研究するのが目下の課題である）な政治を行ってきた。

古典的な美辞麗句を巧みに演説に取り込んだムッソリーニの話術がムッソリーニを凌駕する演説の名手であったダンヌンツィオの雄弁術を取り入れたことは今日のムッソリーニ研究で明らかになっているが<sup>118</sup>、サヴィーニオがここで〈耽美的〉、あるいは〈ダンヌンツィオ的〉と形容しているのは、従来の古典的美の規範を指しており、第 2 章でも見てきたように、従来の規範を超えて醜の美学を追求したアヴァンギャルドの芸術家がムッソリーニが用いたレトリックと相容れなかったのは当然である。

一方ローマ人の「唯一の学問 *la sola scienza*」(DC: 97)である論理学(*logica*)とは、サヴィーニオにとっては自由な思考を奪うもの、異なった価値観、批判を排除する一元的価値観の象徴であり、彼が論理学を否定する時、そこには論理学のひとつである修辞学だけでなく、個々の価値観よりも集団の価値観を優先する全体主義の一元的思想を比喩的に批判する意味がこめられているのである。「世界中の虚偽、不公平、残虐性」(SE: 11)、すなわち全体主義のイデオロギーは、すべて「単一の信条 *credo unico*」(SE: 17)に起因しているのであり、「単一の組織 *ordine unico*」(SD: 265)や「単一の原理 *unico principio*」(SD: 265)、に対立するのが、第 3 章でもみてきたように、あらゆる規範から自由であろうとする態度を貫こうとするスタンダード主義、あるいはソクラテス以前の自然学者たちのように無目的論的で自己完結的な姿勢である。サヴィーニオ

<sup>118</sup> CFr. Elisa Martinez Garrido, *Il primo discorso fascista di Mussolini: la traccia dannunziana*, Cuadernos de Filología Italiana, n.5, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1998, pp.213-229.

が政治的な文脈でディレッタント的精神について述べたのは 1944 年 11 月 14 日に書かれた文章であり、「成熟した、高い水準の文明の頂点」(SE: 66)であるディレッタンティズムの思考を、全体主義の起源である「一元的価値観 *monoidea*」(SE: 66)に対置させる。ここで顧みなければならないのは、第 3 章 3 節で考察した『新百科全書』である。本来の辞書はある言葉や物、事象をほかの言葉、物、事象で規定し、説明していく作業であるが、ディレッタントのサヴィーニオによって作られる辞書は、説明する対象の項目の概念の説明から、別の逸話や奇談へと記述が逸れていくという辞書の形式や規定を超える創作であった。また、1942 年 7 月に書かれた「回転木馬」というコラムにおいて、サヴィーニオが私家版辞書において従来の辞書の形式に反し、語義を固定化することを拒否し、語義や語源の両義性を強調したことについて触れたが、後に『新百科全書』に所収されるこれらのコラムが主に書かれた 1935 年前後の 10 年間は、ムッソリーニが一党独裁体制を敷いた時代に重なることを考えると、この一義性を否定し両義性を尊ぶ態度は、体制が目指すイデオロギー以外の思想を排除し、国民に単一のイデオロギーを強要したファシズムへの批判として読み取ることができる。ムッソリーニが首相を解任された 1943 年 7 月に書かれた「回転木馬 *Giostra*」というコラムでは事実、ファシズムの暴力を否定する記述が暗示的に書かれている。

L'ambiguità passa per il difetto dell'etimologia ma a mio dovere è il suo pregio. La verità assoluta, l'indirizzo unico, il significato solitario sono i nemici dell'uomo, il pericolo che perpetuamente lo minaccia, come tante frecce nere chee perentorie gli si conficcano nel petto, come tanti neri martelli che gli si abbattono sul corpo. (NE: 200)

両義性は語源研究においては短所だが私は両義性を評価する。絶対の真理、唯一の方向性、一義的な語義は人間にとって悪であり、まるで黒い矢が矢継ぎ早に胸を突き刺し、黒いハンマーが頭部に次々と落ちてくるように永続的に人間を脅かす。

同コラムでは、〈giostra〉という単語の語源が複数あることについて考察がなされ、言葉の曖昧さや両義性と一義的なもの、すなわち〈絶対の真理〉、〈唯一の方向性〉、〈一義的な語義〉が対置される。「黒いハンマー」や「黒い矢」が人間を脅かすという記述は、黒シャツ隊（Camicie Nere）を率いたファシズム政権の比喻であり、この文章は語源の両義性を入り口として、結果的には両義性、すなわち多様性を排除する一元的な原理を国民に強要する独裁政権の論理を批判しているのである。

また、百科事典や辞書の形式において、それぞれの項目について定義付けする際、ある概念や事柄に焦点をしばり推敲し説明していく作業が〈求心的〉な思考回路で行われていくのに対して、ディレッタントのサヴィーニオの〈百科事典〉は説明する対象の定義化を放棄し、別の逸話や奇談へと記述が逸れていく〈遠心的〉な性格を持つことを考察したが、〈求心的なもの〉と〈遠心的なもの〉との対立は、個人の思考をすべて政権が誘導する意識形態へ向けさせるファシズム政権とサヴィーニオが書いた『新百科全書』との対立図式に相当する。さらに、国の威信をかけて作られ、ファシスト、反ファシストの区別なくイタリア中のあらゆる知識を〈結集〉し、芸術と知識からなる国民的遺産を集大成するために愛国的意識を前提に作られた『イタリア百科事典』は〈求心的〉ファシズムの象徴でもあり、サヴィーニオの〈遠心的〉百科事典は、明らかにジェンティーレが企画したこの百科事典とは逆の思考のベクトルを前提に書かれている。さらにサヴィーニオは1944年11月に日刊紙『テンポ』に掲載された「百科全書主義 Enciclopedismo」という表題の記事では独裁政権下で自由について思考することを放棄した人間たちがファシズムが誘導する価値観へ〈求心的〉に吸い寄せられていく状況を皮肉る。

L'uomo ama raccogliersi e teme le dispersioni. Ama raccogliersi « anche spiritualmente ». È da credere che il movimento rotatorio della terra operi anche sulla mente dell'uomo, e lo attiri verso un centro ideale di credenze e di cognizioni omogenee e sicure. (SE: 68)

人間は集まるのを好み、散らばるのを恐れる。〈精神的にも〉集まるのを好む。地球の自転という回転の動きは人間の思考にも影響するらしい。人間の思考は同一で確かな認識と信仰である理想的な中心へと引き寄せられる。

百科事典の性質は〈求心的〉であるだけでなく、〈円環的〉な性質も持つ。同記事でサヴィーニオが言うように、〈百科全書 enciclopedia〉という単語は文字通り「人知の円 (ciclo)」(SE: 69) であり、知を求心的に集合させたこの円形の内側に集められた知だけが「合法で優れている」(SE: 69) が、円の外にはみ出してしまった知は「不法で悪いもの」(SE: 69) なのかと問う。このように、サヴィーニオは百科全書を〈円形〉の、あるいは〈閉じた〉学問であると視覚的に表現し、世界の様々な事象を合理的に秩序化し、ひとつの表題という枠組みの中に世界を閉じ込める構造を持っており、広大な世界の隅々まで厳格に組織化しようとする知性である、と考える。サヴィーニオはこうした世界の様々な事象を分類し特定の範疇に分類し、知識を体系化することに異議を唱える。多義的な事象を強制的に特定の範疇に入れ、基本的構造に置き換える。すると説明文には入らなかった意味や事象は円の枠に除外される。個人的な記憶、偶然から生まれる新しい言葉や言葉遊びなど、厳密な概念の説明からは当然排除される内容を敢えて補足することで、サヴィーニオは〈開かれた〉百科全書という形式のを提示して見せた。自分だけのオリジナルの百科全書を作成することで、理性に基づいた客観性、真実を追求するよりも、想像力や偶然から生まれるイメージの発見、表題の概念から連想した文学作品の引用、表題に関連する過去の個人的思い出を記した。

また、『きみに言おう、クリオ』の序文でサヴィーニオは百科事典の〈円環的〉で〈閉じた〉性質を、歴史の女神クリオに見出す。〈クリオ〉(κλειώ) はギリシア語で〈閉じる〉を意味することから、サヴィーニオは歴史の女神を持ち運びができる〈閉じた〉ドアを持つ犬に喩える。



図 11 サヴィーニオ《クリオ》(1941)

図 11 のように、上品なヴェールの奥に穏やかでもの憂げな表情を浮かべている女神クリオの頭部は人間ではなく犬であり、サンダルまで届く丈のキトンを身にまとい左手にいつも持ち歩いている扉を抱えている。(AC: 196)『君に言おう、クリオ』の序文を読めば、閉じたドアを持つ女神が何を意味しているかわかる。

Clio: κλειω: chiudo. La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato. (DC: 11)

クリオ (κλειω) : 閉じる。歴史はわたしたちの営みを集めては過去へと押し流す。歴史は私たちが過去から解放してくれる。

カタルシス(浄化)は歴史の持つ効果であり、人間が生み出した発明である。歴史の女神クリオが持つ閉じた扉の奥には、歴史が集めた不完全で、都合の悪い人間が過去に行ってきた営みが閉じ込められているのである。(AC: 197) サヴィーニオの手にかかれば、歴史が持つカタルシスの作用は〈閉じた扉を抱える犬の頭部を持った女神〉に変貌する。さらに、「世界の諸悪、停滞、障害、愚かさ」(DC: 12) はすべて過去に押し流すことができるのが、歴史の「不完全な機能」(DC: 12) であると語る。歴史という形式はこうしたカタルシスの機能だけではない。個人の記憶を重視するサヴィーニオは、歴史に収められる事実が

政治的事柄や過去に起きた戦争ばかりで、個人的事柄は歴史的記述からは除外されることが不完全な機能のひとつだという。

『きみに言おう、クリオ』が書かれた時期である 1941 年 2 月に「Stampa」に掲載された「地上の不死 *Immortalità terrestre*」という記事でもクリオを登場させ、サヴィーニオは歴史のこの不完全な機能について歴史の女神に問うと、クリオは次のように答える。

La tua domanda troverà naturale risposta, solo che tu capisca la funzione catartica della storia. La storia non raccoglie tutte le azioni memorabili degli uomini, [...] . La guerra stessa è una operazione catartica. Anzi, quale operazione più catartica della guerra? [...] Enunciata così, la funzione della storia rimane ancora limitata, e sarebbe più giusto dire che la storia raccoglie via via tutte le azioni che riguardano il mondo progressivo del mondo, ossia quelle che vanno continuamente rinnovate. (AC: 202-203)

あなたの質問に答えるのは簡単なことです、歴史のカタルシス的な機能を理解されたら良いのです。歴史というのは全ての人間の行いを束ねるのではありません。[...] 戦争もまたカタルシスの機能をもっています。歴史以外にカタルシスの要素をもつものが他にあるのでしょうか。[...] 歴史の機能というのは限られているのです。歴史が束ねる人間の行為というのはすべて世界の進歩に関わる行為なのです。あるいは絶えず更新されていく行為といったらいいか。

クリオは歴史が持つ欠点を 2 つ挙げる。第 1 に、都合の悪い人間が行った事実を過去に押し流すカタルシスの機能。第 2 に歴史はすべての人間の行いを収めることはできず、歴史に記述されるのは人間の進歩に関わる行為だけであるということ。2 点目の指摘は、シャルル・ペギーが『歴史との対話：クリオ *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*』(1912) で行った歴史を人間社会のある最終形態へ向けての発展の過程と見なす同時代の進歩史的歴史観への批判に通じる指摘である。事実、「地上の不死」の記事でサヴィーニオは人間の普遍的営みを包括した歴史が書かれた良い例として当時の歴史学の主流であった

ヨーロッパ中心史観や文明史観を批判する立場からシュペングラーによって書かれた『西洋の没落』を挙げている (AC: 203)。そして、同作品は歴史的誤謬に満ちているが、「知性的な形式」(AC: 203) によって書かれた歴史書の好例だと述べる。一方『きみに言おう、クリオ』の序文では、人間の進歩に関わる事実や戦争や政治的事件しか記述されない歴史の欠点を補うために、サヴィーニオは亡霊的眼差しによって虚構の歴史を想像する。

Al disservizio della storia supplisce in parte una storia non scritta, una storia non orale, una storia non mnemonica, una storia non « storica », ma una catarsi naturale e spontanea: un « fantasma » di storia. [...] Accanto alla storia, che ferma via via le azioni degli uomini, le rinchiude, le rende inoperanti, c'è il fantasma della storia: il grande buco, il vuoto che assorbe via via le azioni che sfuggono alla storia, e le annienta. (DC: 12-13)

こうした歴史の悪習を補うものとして、記述でも口述でもない、あるいは記憶術ではない、〈歴史的〉ではない歴史がある。歴史の〈亡霊〉と呼ばれる歴史は、元来持っている自然発生的なカタルシスである。[...] 人間の行いを押し留め、閉じ込めて、身動きを取れないようにする歴史のそばに、歴史の亡霊がいる。それは大きな穴のようなもので、歴史から逃れることのできた人間の営みの数々を吸い取ると、消えてなくなる。

歴史の〈亡霊〉の穴に入ってしまったこれらのもうひとつの歴史は、「私たちの生活の並外れた瞬間に、並外れた洞察」(DC: 13) によってしか垣間見ることができない。これは第1章でデ・キリコ兄弟が事物の亡霊的側面を捉えるために意図した形而上芸術の芸術家に必要な条件である。歴史の〈亡霊〉に吸い込まれた過去の出来事とは、クリオの扉に収められた〈正規〉の、あるいは〈勝者〉の歴史に収められることのなかった出来事である。サヴィーニオが『新百科全書』や短編小説、伝記的散文や紀行文で行った作業とは、まさに幻の歴史の穴に吸い取られた「誰も再び見ることはできない消えてしまった行為、存在しな



---

い出来事や消えてしまった出来事」を書き留める作業であり、言い換えれば〈正規〉の歴史からこぼれ落ちてしまった事柄を補うための作業なのである。

定義することを拒否し、世界の様々な事象あるいは抽象的概念、歴史的人物、さらに専門用語の外観、特徴を再編成し、時にデフォルメし、従来の百科全書の閉じた要素を排し、〈閉じた〉百科全書ではなく、〈開かれた〉百科全書を作ることをサヴィーニオは試みたのだ。



## 結びに

本稿では、形而上絵画の機関誌とも言える『造形的価値』において形而上芸術という新しい芸術経験を兄のジョルジョ・デ・キリコとともに提唱したアルベルト・サヴィーニオの表現活動に焦点を当て、彼が生涯に渡って行った様々な領域における表現活動の軌跡とその思想背景の素描を描くことを試みた。1つの領域に限定された専門家であることを拒み、作曲家、画家、作家、劇作家と横断的な表現活動を行ったサヴィーニオは、まさに芸術表現のディレクターであった。彼はあらゆる表現手段を用いて創作を行ったけれども、表出する源泉はいずれも形而上芸術という理論を拠り所としていた。それは主体ではなく客体へと目を向け、現象の外観の先にある事物の内在性を見出そうとする態度である。

形而上芸術のように知覚認識の変化を前提とした理論は、19世紀から20世紀初頭にかけて起こった人間の精神の変容と連動していた。国家の誕生、産業革命による近代化、大衆の誕生、ブルジョワの特権化、市民社会の誕生など、19世紀に起こった社会的変化は、同時代の諸芸術に大きな転換を促した。絵画や文学、演劇の領域では、19世紀に主流であった客観的事物をあるがままに正確に再現する態度とは決別し、現実を多角的な視野で捉えようとする様々な前衛芸術運動が19世紀後半から20世紀初頭の間に集中的に誕生した。

サヴィーニオは形而上芸術という芸術理論の土台を拠り所としながらも、その方法論は、実証主義の反動によって誕生したモダニズムの芸術家たちが試みた知覚認識の変革のアイデアや方法論と重なる部分もあった。手段を限定せず諸芸術のあらゆる領域で活動を行ったディレクターは、前衛芸術の動向に敏感に反応し、ある時は自身の作風に取り入れ、ある時は形而上芸術と他の運動との違いを明確に差別化した。

実際、第1次世界大戦直前まで行っていた音楽活動は、例えばスキャンダルを巻き起こした1914年のパリの演奏会はダダに近いパフォーマンスだったし、オペラ作品『半死の歌』はアポリネールの非論理的な言語配置や不快な音を主体とする未来派の影響がみられた。絵画においては、自身の作風がシュルレアリスムと関連付けられることを、デ・キリコほどサヴィーニオは否定はしなか

った。デ・キリコは自身の初期絵画が神経症のテーマを扱う精神分析やシュルレアリスムと関連付けられることを拒否した。サヴィーニオの場合も、自身の作風とシュルレアリスムとの違いを明確に主張したテキストがある<sup>119</sup>が、シュルレアリスムのマニフェストが発表されこの新しい芸術運動が西欧のアートシーンを席卷し始める 1924 年以降にサヴィーニオが絵画制作を始めた事実と、実際に彼の画風を鑑みれば、シュルレアリスムとの類似性は明白である。

演劇や文学の領域では、サヴィーニオはイプセンのように従来の悲劇の役割が機能しなくなったことを認識し、諧謔性やユーモアによって悲劇を喜劇的に描く様式を取り入れた。あるいは 20 世紀の幻想文学や同時代のイタリアのユーモア作家たちと同様に、真実主義のように現実を客観的に凝視するという視点から、世界と意識との間に起こる人間の葛藤を諧謔的に描写することに視点を移した。

また、19 世紀に起きた精神の変容はそれまでの美的規範を反転させる契機となった。前衛芸術は美の範疇において否定的扱いを受けてきた〈醜〉を礼賛し、崇高なものは卑俗なものに、悲劇的なものは喜劇的に描いた。サヴィーニオも美学の領域における転換期を明確に捉えていた。「規範の終焉」という小論では〈美〉から〈醜〉へと移行する美的価値の転換について考察した。

彼の小説作品でも崇高で神秘的であるはずの神話の神々は日常の世界へ放り出された。スクーターに乗った女神エウロパ、競馬場へやって来るケンタウロス、10 年に渡る放浪を終え妻と再会するはずが、ブルジョワの紳士のように背

<sup>119</sup> « Perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incoscienza, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza. »; 「私の描く絵画や私が書く文章が示しているように、私は（シュルレアリスムのように）実体のないものや無意識のものをただ表現するだけでは満足しない。私は実体のないものには形を与えたいし、無意識のものには意識を与えたい。」; Savinio, *Introduzione*, in *Tutta la vita*, Milano, 2011, pp.11-12.

このように、サヴィーニオは『全ての命 *Tutta la vita*』（1945）の序文において、シュルレアリスムが表象するものは無意識だけであり、自身の形而上芸術においては意識、すなわち知性と無意識が共存しているという違いがあることを主張した。両者の違いは、シュルレアリスムが内部と外部の眼差しの優劣を反転させ、内部の眼差しを重視したのに対し、サヴィーニオは優劣を決めずに、内部＝無意識と外部＝意識という 2 つの世界の両方を表象しようと努めたことである。しかし、コラージュという偶然の配置によって生まれる効果をサヴィーニオが初期の絵画制作に用いていた事実や、代表作《未亡人》のように動物の頭部を持つ人間という超現実的なイメージはシュルレアリスムとの類似性を否定できない。

広を着て退散するオデュッセウス。〈醜〉の形態が諧謔性や喜劇性によって美的なものへと近づくように、サヴィーニオの手にかかれば、卑俗なものに降下した神々は機知に富むユーモアによって美の規範に近づくのである。

サヴィーニオが芸術論で提唱した事物を二重の眼差しで見つめようとする態度は、言いかえれば諧謔性やユーモアを伴った両義的な視点であった。現実に見えるものと見えないもの、虚実の境界を取り払って世界を両義的な視点、あるいは〈亡霊的〉眼差しによって捉えようとする態度は、サヴィーニオの小説やオペラ作品、絵画にもその視点が反映されているが、現実を実証的に描写するはずの紀行文や文芸評論でも見受けられた。また、過去に生起した事実が記述される歴史に対しても亡霊的眼差しが向けられる。その眼差しの先にあるのは、人間にとって都合の悪い記憶を歴史の女神クリオが持つ扉の向こうに押し流してくれる歴史の悪習を補う〈歴史の亡霊〉である。歴史の不完全な機能を補う歴史の亡霊は、記述されず、語り継がれず、記憶されることのない事象や個人の記憶をすくい取る。歴史の亡霊について考察したテキストは1939年に書かれたが、彼がこの時期に歴史という実証的事実ではなく、歴史の亡霊という虚像に目を逸らしたのは、現実を直視することに苦痛を伴うファシズム体制下にあったからでもあった。歴史の亡霊がすくい取ろうとするのは、『新百科全書』で書き綴った実証的事実からはみ出てしまった冗談や洒落であり、『街よ、きみの鼓動が聞こえる』で描き出した過去の個人的記憶であり、『めいめいの物語を語れ』で描き出した19世紀的〈閉じた世界〉への郷愁であった。

30年代から40年代の間に書かれたこれらの散文は、倦怠、落胆、悲しみ、嫌悪、怒り、苦しみに満ちた独裁政権を生き抜くための究極の気晴らしであった。そして気晴らしこそが、独裁や殺戮を呼ぶ世界と対峙し得る方法なのであった。

Il più sicuro modo di felicità è il movimento mentale: il 'gioco' mentale: questa suprema e completa distrazione dalla noia, dal dispetto, dall'individa, dallo smarrimento, dalla delusione, dalla tristezza, dall'odio, dall'ira, dal dolore, dalla morte. (NE: 331)

幸福への確かな道は思考の動き、あるいは思考の〈遊び〉にある。[思考の遊びは] 倦怠、妬み、混乱、落胆、悲しみ、嫌悪、怒り、苦しみ、死から一時逃れることができる究極の気晴らしである。

気晴らしを好むディレッタントと独裁は相容れないのである。1947年に執筆した「規範の終焉」という記事で、サヴィーニオはスタンダールの『パルムの僧院』を引用しつつ、第2次世界戦争を仕掛けた戦争の指揮者たちは冗談や洒落が通じず、彼らの思考は自由とユーモアに満ちた遊び心溢れるディレッタントの思考とは全くかけ離れていると述べる。

Stendhal è l'esempio del perfetto dilettante. [...] A pagina 390 della *Chartreuse de Parme*, questo compiuto sapiente del vivere enuncia a suo modo, ossia nella maniera più spiritosa, il contrasto fra barbarie e civiltà. Il conte Mosca confida alla duchessa Sanseverina che Rassi, ministro del duca di Parma, progetta di avvelenarlo per mano del cuoco dello stesso Mosca. Ma questi scarta la minaccia. Perché? Ascoltiamo il conte Mosca:

VOCE II: « *Vous savez que j'ai fait venir un cuisinier français, qui est le plus gai des hommes, et qui fait des calembours; or, le calembour est incompatible avec l'assassinat* ».

VOCE I: Avete udito? La freddura è incompatibile con l'assassinio. Quando mai verità così profonda è stata espressa in maniera così leggera? [...] Se i condottieri dei popoli praticassero la freddura a imitazione del cuoco del conte Mosca, molte guerre ci sarebbero risparmiate e soprattutto l'ultima, che più che guerra era un assassinio moltiplicato. (SD: 544-545)

スタンダールはディレッタントの完璧な模範である。[...] 『パルムの僧院』 390頁でこの人生の賢人は彼なりの方法で、あるいは最も機知に富んだ方法で文明と野蛮の対立について説明する。モスカ伯爵はパルマ公国のラッシ大臣が彼の料理人を通して彼を毒殺しようと企んでいることをサンセヴェリーニ婦人に打

ち明ける。しかしモスカはこの脅迫を気にも留めない。伯爵の声を聞いてみよう。

声 2 : ご存知の通り私はフランスの料理人を雇っているが、これはおよそ陽気な男で、洒落ばかり言っている。ところで、洒落と暗殺とは両立しないものですからね。

声 1 : 聞きましたか？〈洒落は暗殺とは相容れない〉。こんなにも鮮やかな方法によって深遠な真実が明かされるのでしょうか。文明の規範ですね。国民の指揮者がモスカ伯爵の料理人のように洒落を実践していたら、多くの戦争は最小限防げたでしょう、とりわけ最後の戦争は。なぜならあれは戦争というよりもむしろ増大した殺人であったのですから。

スタンダード主義とディレッタニズムは同義であり、ディレッタントは行動や活動の動機付けとして目的や結果を設定しない。無目的論的で自己完結的なディレッタントが糾弾するのは、現実、人間、精神、すべての事象を原因と結果の厳格な連続という決定論によって認識し説明しようとする合理主義であり、合理主義の否定は同時に洒落 (*freddura*) が通じず思索の遊びを許容しない全体主義体制への批判でもあった。

シャーシャはサヴィーニオが用いるディレッタントの思索の遊びという表現を、「自由、軽さ、離陸時の軽いめまいのようなもの」であり、「閉じて暗い場所から明かりが満ちた場所に行く時のようなものだ<sup>120</sup>」と説明しているが、確かにサヴィーニオの散文は全て、諧謔的で機知に富んだ軽やかな思考形態によって生み出された。

思想、行動における自由を信念とし、徒党を組むことなく常に芸術家の自律性を希求してきたディレッタントは、ときに体制に親和的態度を示し、同時に辛辣な体制批判も行った。前衛と古典回帰、郷土主義と国際主義、自由と抑圧、

---

<sup>120</sup> « Era un senso di liberazione, una leggerezza e un leggero stordimento come di decollo - o come dall'uscire in piena aria e luce da un luogo chiuso ed oscuro. »; Sciascia, *Fine del carabiniere a cavallo*, 2016, p.190.

ファシズムと反ファシズム。サヴィーニオは両大戦期を生きた同時代の知識人の多くが抱えていた矛盾を象徴した表現者であった。



## 文献一覧

### 【Alberto Savinio のテキストと略号】

|    |   |  |
|----|---|--|
| AC | = | <i>Ascolto il tuo cuore, città</i> , Adelphi, Milano, 1984.  |
| AI | = | <i>Achille innamorato</i> , in <i>Casa «la Vita» e altri racconti</i> , a cura di ALESSANDRO TINTERRI e PAOLA ITALIA, con un'introduzione ALESSANDRO TINTERRI [Rapsodia Saviniana], Adelphi, Milano, 1995, pp.3-196. |
| CV | = | <i>Casa «la Vita»</i> , in <i>Casa «la Vita» e altri racconti</i> , a cura di ALESSANDRO TINTERRI e PAOLA ITALIA, con un'introduzione ALESSANDRO TINTERRI [Rapsodia Saviniana], Adelphi, Milano, 1995, pp.197-501.   |
| DC | = | <i>Dico a te</i> , Clio, Adelphi, Milano, 2005.  |
| H  | = | <i>Hermaphrodito</i> , in <i>Hermaphrodito e altri romanzi</i> , cit., pp. 3-194   |
| IM | = | <i>Introduction à une vie de Mercure</i> , in <i>Hermaphrodito e altri romanzi</i> , cit., pp. 439-460.  |
| MA | = | <i>Maupassant e «Altro»</i> , Adelphi, Milano, 1975.   |

|  |   |   |
|--|---|---|
| NA   | = | <i>La nostra anima</i> , in <i>Casa «la Vita» e altri racconti</i> , a cura di ALESSANDRO TINTERRI e PAOLA ITALIA, con un'introduzione ALESSANDRO TINTERRI [Rapsodia Saviniana], Adelphi, Milano, 1995, pp.503-551. |
| NE   | = | <i>Nuova Enciclopedia</i> , Adelphi, Milano, 2002.  |
| NU   | = | <i>Narrate, uomini, la vostra storia</i> , Adelphi, Milano, 1988.   |
| NV1  | = | <i>Anadiomenon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea</i> , in "Valori plastici", aprile - maggio 1919, poi in <i>Nascita di Venere</i> , Milano, Adelphi, 2007, pp.45-64.                                |
| NV2  | = | <i>Primi saggi di filosofia delle arti</i> , in "Valori plastici", maggio - giugno 1921, poi in <i>Nascita di Venere</i> , Milano, Adelphi, 2007, pp.77-107.  |
| NV3  | = | <i>Fini dell'arte</i> , "Valori plastici", 1921, poi in <i>Nascita di Venere</i> , Milano, Adelphi, 2007, pp.65-76.   |
| SD   | = | <i>Scritti dispersi. 1943-1952</i> , a cura di PAOLA ITALIA, con un saggio di ALESSANDRO TINTERRI, [Sciascia e Savinio (Par Lui-Même)], Adelphi, Milano, 2004.  |
| SE   | = | <i>Sorte dell' Europa</i> , Adelphi, Milano, 2005.  |
| SS   | = | <i>Scatola Sonora</i> , con una introduzione di Luigi Rognoni [Itinerario musicale di Savinio], Giulio Einaudi editore, Torino, 1977.   |
| TG   | = | <i>Torre di guardia</i> , a cura di LEONARDO SCIASCIA, con saggio introduttivo di SALVATORE BATTAGLIA, [Il surrealismo civico di Alberto Savinio], Sellerio, Palermo, 1993.   |
| TI   | = | <i>Tragedia dell'infanzia</i> , in <i>Hermaphrodito e altri romanzi</i> , a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995, pp.461-557.   |
| <p><i>Alceste di Samuele</i>, in <i>Alceste di Samuele e atti unici</i>, Adelphi, Milano, 1991, pp. 9-195.</p> |   |   |

*Angelica o la notte di maggio*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 353-438.

*Capitan Ulisse*, Adelphi, Milano, 1995.

*Capri*, Adelphi, Milano, 1988.

*Il signor Dido*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit, pp. 689-837.

*La casa ispirata*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI, con un'introduzione ALFREDO GIULIANI [Savinio dei fantasmi], Adelphi, Milano, 1995, pp. 195-352.

*la mia pittura*, in "Galleria", n.1, Milano, 1949.

*Les Chants de la mi-mort Suite per pianoforte*, a cura di L.Rognoni e A.Ballista, Milano, Suvini Zerboni, 1980.

*Souvenirs*, introduzione di HÉCTOR BIANCIOTTI, Sellerio editore, Palermo, 1989.

*Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano, 1979.

## 【参照したサヴィーニオの先行研究一覧】

Bellini D., *Dalla tragedia all'enciclopedia, Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

Id., *Le porte socchiuse dell'inconscio. Su una fonte freudiana di Savinio*, in «Strumenti Critici», a.XXVII, n.2, maggio 2012, pp. 263–280.

Briganti G. e Sciascia L. (a cura di), *Alberto Savinio. Pittura e letteratura*, Milano, Franco Maria Ricci, 1979.

Calvesi M., *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.

Carlino M., *Alberto Savinio: la scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979.

Cirillo S., *Nei dintorni del surrealismo: da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006.

Id., *Un temperamento aereo*, Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2013.

David M., *La Psicoanalisi nella Cultura Italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

Debenedetti G., *Savinio e le figure dell'invisibile*, MUP, Parma, Parma Editore, 2009.

De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Gazzoni A., *Dilettante e militante: l'Europa di Savinio (1943-1948)*, in *NEMLA Italian Studies n.36*, 2014, pp.69-100.

Italia P., *Il Pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio editore, 2004.

Lanuzza S., *Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Marchesini M., *Soli e civili: Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi, Bellocchio*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2012.

Oretta G., *Irregolari novecenteschi*, Ravenna, Longo, 2006.

*Origine e sviluppi dell'arte metafisica, Milano e Firenze 1909-1911 e 1911-1922, organizzato da Archivio dell'arte metafisica*, Milano, Scalpendi editore, 2011.

Pedullà W., *Alberto Savinio : scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, Anordest, 2011.

Id., *Racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo*, Milano, Rizzoli, 2013.

---

Piga A., *L'Alceste di Euripide nell'Alceste secondo Alberto Savinio*, Torino, Accademia University press, 2016.

Piscopo U., *Alberto Savinio*, Milano, U. Mursia & C., 1973.

Porzio M., *Savinio musicista: il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988.

Roos G., *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco - Milano - Firenze 1906 - 1911*, Bologna, Edizioni Bora, 1999.

Sabbatini M., *L'Argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai chants de la mi - mort a Hermaphrodite*, Salerno editrice, Roma, 1997.

Sanguineti E., *Alberto Savinio*, in Studi sul surrealismo, in «Officina», Roma, 1977.

Schiano G., *Humour noir, comicità, e ironia. Alberto Savinio e il sublime cambiato di segno*, in *SUBLIME E ANTISUBLIME NELLA MODERNITÀ, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD 13-16 giugno 2012*, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Pisa, Edizione ETS, 2014, pp.817-832.

Sciascia L., *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi, 1997.

Id., *Fine del carabiniere a cavallo: saggi letterari (1955-1989)*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2016.

Secchieri F., *Dove comincia la realtà e dove finisce: studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le lettere, 1998.

Selvaggi G., in «Fiera Letteraria», 11 maggio 1952.

Tinterri A., *Savinio e l'altro*, Genova, Il melangolo, 1999.

Triente A., *L'ombra dell'altro nell'opera letteraria di Alberto Savinio. Identità, fascismo e antifascismo*, in *Cahiers de la SIES*, n.1, Paris, 2017, pp.17-28.

Zampieri Z., *Alberto Savinio e la filosofia: materiali per una vita filosofica*, Vimodrone, IPOC, 2011.

### 【参照した展覧会目録一覧】

*Alberto Savinio, La commedia dell'arte*, a cura di Vincenzo Trione, Milano, 24 ore cultura, 2011.

*Alberto Savinio: catalogo generale*, a cura di Pia Vivarelli, Milano, Electa, 1996.

*Alberto Savinio: Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2002-2003*, a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Mazzotta, 2002.

*Con Savinio: mostra bio-biblio-grafica di Alberto Savinio*, Firenze, Electa Firenze, 1981.

*De Chirico: Catalogo della Mostra tenuta a Padova nel 2007*, a cura di Paolo Baldacci, Gerd Roos, Venezia, Marsilio, 2007.

*De Chirico: 1888-1919, la metafisica*, a cura di Paolo Baldacci, Milano, Leonardo arte, 1997.

*Giorgio de Chirico, Alberto Savinio: Colloquio*, a cura di Luigi Cavadini e Silvia Pegoraro, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2007.



---

*Savinio: gli anni di Parigi: dipinti 1927-1932*, Milano, Electa, 1990.

### 【外国語参考文献一覧】

Adamson W.L., *Soffici and the Religion of Art, in Fascist visions : art and ideology in France and Italy* , Princeton, Princeton University Press, 1997.

Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1982.

Barilli R., *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Bontempelli M., *Il bianco e il nero*, a cura di Simona Cigliana, Napoli, Guida, 1987.

Bie O., Falstaff, in *Die oper*, Berlin, S. Fischer, 1920.

Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004.

Campanella T., *La città del sole*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Cavallo L., *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, Firenze, Vallecchi, 1986.

Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il mulino, 1996.

Citati P., *Il male assoluto: nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000.

Colli G., *La Natura ama nascondersi*, a cura di Enrico Colli, Milano, Adelphi, 1988.

Colognesi P., *La fede che preferisco è la speranza: Vita di Charles Péguy*, Milano, Rizzoli, 2012.

De Chirico G., *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985.

*F.T. Marinetti = Futurismo*, Milano, Motta, 2009.

*Les soirées de Paris, Paris*, Édite, 2012.

Lista G., *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'age de homme, 1983.

Garrido E., *Il primo discorso fascista di Mussolini: la traccia dannunziana*, *Cuadernos de Filología Italiana*, n.5, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM., 1998, pp.213-229.

Gentile E., *Fascismo: Storia e interpretazione*, Bari, Laterza, 2005.

Gioanola E., *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca book, 2005.

Gutiérrez M.E., *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze, Cadmo, 2000.

Hammermeister K., *The German Aesthetic Tradition*, New York, Cambridge university press, 2002.

Marrone G. (a cura di), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Oxford, Routledge, 2006.

Naso A., *La pittura etrusca*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005.

Nietzsche F., *Scritti su Wagner*, con un saggio di Mario Bortolotto, Milano, Adelphi, 1979.

Id., *La gaia scienza*, nota introduttiva di Giorgio Colli, Masini, Milano, Adelphi, 1977.

Id., *Ecce homo: come si diventa ciò che si è*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1974.

Pirandello L., *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Oscar Mondadori, 2007.

Profeti M.G., *La maschera e l'altro*, Firenze, Alinea, 2005.

Rella F., *Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Id., *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Richter M. (a cura di), *Carteggio (1903-1908). Vol. 1: 1903-1908. Dal «Leonardo» a «La voce»*, Roma, Storia e letteraria, 1991.

Roda V., *Letteratura fra due secoli: studi pascoliani e altri studi fra Otto e Novecento*, Bologna, CLUEB, 2007.

Schlechta K., *Nietzsche e il grande meriggio*, Napoli, Guida, 1981.

Schwarz A. (a cura di), *I surrealisti*, Milano, Mazzotta, 1989.

Somigli L (a cura di), *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-garde*, Toronto, University of Toronto press, 2004.

Svevo I., *La coscienza di Zeno*, Milano, Oscar Mondadori, 2001.

Sullam S.L., *Giuseppe Mazzini and the Origins of Fascism*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

Venturi L., *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1967.

Zamponi S.F., *Lo spettacolo del fascismo*, Catanzaro, Rubbettino, 2003.

Zapperi R., *Freud e Mussolini. La psicoanalisi in Italia durante il regime fascista*, Milano, Franco Angeli, 2013.

## 【日本語参考文献一覧】

- アポリネール G. (飯島耕一他訳)『アポリネール全集』青土社, 1979.
- ヴィーコ G.B. (上村忠男 訳)『新しい学』法政大学出版局, 2007.
- 上村忠男『バロック人ヴィーコ』みすず書房 1998.
- エーコ U. 編 (川野美也子 訳)『醜の歴史』東洋書林, 2009.
- 遠藤乾編『ヨーロッパ統合史』名古屋大学出版会, 2014.
- オウィディウス (中村善也訳)『変身物語 上巻』岩波書店, 1981.
- 岡田暁生『オペラの運命 : 十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中央公論新社, 2001.
- 岡田暁生『西洋音楽史 : 「クラシック」の黄昏』中央公論新社, 2005.
- 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会, 2009.
- カーン S. (浅野敏夫訳)『時間と空間の文化 : 1880-1918 上巻』法政大学出版局, 1993.

金子晴勇『エラスムスの人間学』知恵書館，2011.

カルヴィーノ I. (米川良夫 訳)『カルヴィーノの文学講義 : 新たな千年紀のための六つのメモ』朝日新聞社，1999.

ガレン E. (澤井繁男 訳)『ルネサンス文化史 : ある史的肖像』平凡社，2000.

ギショネ P. (長谷川公昭 訳)『ムッソリーニとファシズム』白水社，1974.

コラリーツイ S. (村上信一郎 監訳，橋本勝雄 訳)『イタリア 20 世紀史 : 熱狂と恐怖と希望の 100 年』名古屋大学出版会，2010.

シュネデール M. (渡辺明正，篠田知和基 監訳 訳)『フランス幻想文学史』国書刊行会，1987.

ショーペンハウアー A. (西尾幹二 訳)『意志と表象としての世界』中央公論社，1975.

スタイナー G. (喜志哲雄，蜂谷昭雄 訳)『悲劇の死』筑摩書房，1995.

スタロバンスキー J. (山路昭 訳)『ルソー・透明と障害』みすず書房，1993.

スタンダール (大久保和郎 訳)『パルムの僧院』旺文社，1970.

スタンダール (臼田紘 訳)『イタリア紀行 : 1817 年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』新評論，2002.

ゾンバルト W. (金森誠也 訳)『ブルジョワ 近代経済人の精神史』中央公論社，1990.

- 
- 多木浩二（今福龍太 編）『映像の歴史哲学』みすず書房，2013.
- 種村季弘『魔術的リアリズム：メランコリーの芸術』PARCO 出版局，1988.
- 谷川渥『美のバロキズム』武蔵野美術大学出版局，2006.
- チャンバイ A. 編（岡美知子訳）『ヴェルディ・ファルスタッフ』音楽之友社，1988.
- 塚原史『切断する美学：アヴァンギャルド芸術思想史』論創社，2013.
- 塚原史『言葉のアヴァンギャルド：ダダと未来派の二〇世紀』講談社，1994.
- デ・キリコ G.（笹本孝 訳）『エブドメロス』思潮社，1980.
- デ・キリコ G.（笹本孝，佐々木董 訳）『キリコ回想録』立風書房，1980.
- トドロフ T.（渡辺明正，三好郁朗 訳）『幻想文学：構造と機能』朝日現代叢書，1975.
- トラヴェルソ E.（柱本元彦 訳）『全体主義』平凡社，2010.
- 中沢新一『東方的』講談社，2012.
- ニーチェ F.（竹山道雄 訳）『善悪の彼岸』新潮社，1954.
- ニーチェ F.（秋山英夫 訳）『悲劇の誕生』岩波書店，1966.

ネハマス A. (湯浅弘, 堀邦維 訳)『ニーチェ : 文学表象としての生』理想社, 2005.

バシュラール G. (及川馥訳)『水と夢—物質的想像力試論—』法政大学出版局, 2008.

廣川洋一 『ソクラテス以前の哲学者』講談社, 1997.

プラーツ M. (末吉雄二, 伊藤博明 訳)『ペルセウスとメドゥーサ—ロマン主義からアヴァンギャルドへ』ありな書房, 1995.

プラーツ M. (倉智恒夫 他訳)『肉体と死と悪魔—ロマンティック・アゴニー』国書刊行会, 1986.

プラーツ M. (前川祐一 訳)『記憶の女神ムネモシュネ—文学と美術の相関関係』美術出版社, 1979.

フロベール (小倉孝誠 訳)『紋切型辞典』岩波書店, 2000.

フロベール (鈴木健郎 訳)『ブヴァールとペキュシェ』岩波書店, 1954.

ブルトン A. (山中散生, 窪田般彌, 小海永二 ほか訳)『黒いユーモア選集』河出書房新社, 2007.

ペギー C. (山崎庸一郎 訳)『歴史との対話 : クリオ』中央出版社, 1977.

ペルニオーラ M. (岡田温司, 金井直 訳)『エニグマ : エジプト・バロック・千年終末』ありな書房, 1999.



ベンヤミン W. (浅井健二郎 久保哲司訳)『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』筑摩書房, 1995.

ボードレール (阿部良雄 訳)『ボードレール全集 I 悪の華』筑摩書房, 1983.

ホッケ G.L. (種村 季弘, 矢川 澄子 訳)『迷宮としての世界 上巻』岩波書店, 2010.

ポミアン K. (松村剛 訳)『ヨーロッパとは何か』平凡社, 2002.

山室信一, 岡田暁生, 小関隆, 藤原辰史 編『現代の起点 第一次世界大戦 3 (精神の変容)』岩波書店, 2014.

モーパッサン (田辺貞之助 青柳瑞穂他 訳)『モーパッサン全集 第1巻』春陽堂書店, 1965.

モダニズム研究会 編『権力/記憶 (モダニズムの越境 ; 2)』人文書院, 2004.

ローゼンクランツ K. (鈴木芳子 訳)『醜の美学』未知谷, 2007.

和田忠彦『ファシズム、そして』水声社, 2008.

## 【図表目次及び出典】

|   |    |
|---|----|
| 図 1 ストラヴィンスキー『ペトルーシュカ』第2部9小節目 .....             | 30 |
| 図 2 サヴィーニオ 声楽とピアノのための作品「放棄」における最後の<br>4小節 ..... | 30 |

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 図 3: アルンハイムによるデ・キリコ《永遠の倦怠》の遠近法の分析 .. | 34  |
| 図 4 〈醜〉の形態 .....                     | 51  |
| 図 5 〈卑俗なもの〉と〈厭わしいもの〉 .....           | 52  |
| 図 6 サヴィーニオ《未亡人》(1931) .....          | 80  |
| 図 7 サヴィーニオ《プシュケー》『私たちの魂』挿絵より .....   | 84  |
| 図 8 サヴィーニオ《エロス》『私たちの魂』挿絵より .....     | 85  |
| 図 9 サヴィーニオ《無題》(1927) .....           | 107 |
| 図 10 b.C.600年頃のエトルリア墓地の室内壁画の一部 ..... | 148 |
| 図 11 サヴィーニオ《クリオ》(1941) .....         | 156 |

図 1: 参照元: <http://atusasamusamohiganmade.blogspot.jp/2013/04/10.html>  
(最終閲覧 2017年2月1日)

図 2: ピアノ用楽譜『半死の歌』に含まれている小品「放棄」(Savinio, A., *Les Chants de la mi-mort suite per pianoforte 1914 a cura di L. Rognonii e A. Ballista*, Milano, Suvini Zerboni, 1980, p39) を基に筆者が作成。

図 3: Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visive*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.244.

図 6: “La vedova” (1931): Tempera su tela, cm55x46, Torino, coll. privata. 参照元: *Alberto Savinio, La commedia dell'arte*, a cura di Vincenzo Trione, Milano, 24 ore cultura, 2011, p.79.

図 7: “Psiche” (1944): mm240x170, F. nel margine a matita, Roma, coll. Privata. 参照元: *Con Savinio: mostra bio-biblio-grafica di Alberto Savinio*, Firenze: Electa Firenze, 1981, p.161.

図 8: “Amore” (1944): mm240x170, F. in lastra, in basso a sinistra. 参照元: *Con Savinio: mostra bio-biblio-grafica di Alberto Savinio*, Firenze, Electa, 1981, p.161.

図 9: “Senza titolo” (1927): Olio su tela, cm60x80, Milano, coll. Privata. 参照元: *Savinio: gli anni di Parigi: dipinti 1927-1932*, Milano, Electa, 1990.

---

図 10: “エトルリアの壁画美術”: Veio, tomba Campana: il fregio figurato. 620-600a.C.. 参照元: Naso Alessandro, *La pittura etrusca*, Roma, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2005, p.21.

図 11: “Clio: κλειω: Chiudo” (1940): mm48x33, inchiostro a penna, Milano, coll. privata. 参照元: *Alberto Savinio: catalogo generale*, a cura di Pia Vivarelli, Milano, Electa, 1996, p.91.