

ファシズムとマリオ・シローニ

壁画《芸術と科学のイタリア》をめぐる——

谷 藤 史 彦

一 はじめに

一九二二年、ベニート・ムッソリーニは全イタリア的なファシズム運動を背景として、ローマ進軍を準備していた。国王ヴィットーリオ・エマヌエーレ三世はこの圧力を受けてムッソリーニに組閣を要請し、ファシズム政権が成立することになる。選挙法などの整備を経た一九二五年一月三日、ムッソリーニは力による支配の方針、いわゆる「ファシズム独裁の宣言」をおこなった。出版、表現の自由の抑制、結社規制法、国家公務員の罷免権、政府の法規制定権、治安維持法、国家防衛法、特別裁判所の設置などの施策を打ち出し、国家権力を強化していった。一九二〇年代後半には、ファシズム政権の国家体制はほぼ整い、最大の懸案であった教会との対立も、一九二九年、教皇庁との間でラテラーノ協定が交わされて、終止符が打たれた。一九三〇年代前半は、恐慌の影響があったにもかかわらず

ず、政権は安定していて、大衆の参加できるレクリエーション活動政策に力を注ぎ、国民の掌握に成功をおさめた。このような安定した内政を背景として、一九三五年十月にエチオピアを侵略し、翌年五月にはエチオピア帝国を建設した。このころがファシズム政権の頂点であった。

このエチオピア侵略の成功を契機として、イタリアは戦争へと傾斜していく。スペイン内線への軍事介入、ローマ＝ベルリン枢軸の形成、伊独日三国防共協定、反ユダヤ主義宣言、伊独鉄鋼同盟、伊独日三国同盟と矢継ぎ早になされた。しかし、一九三九年に第二次世界大戦が勃発するころ、イタリアの政治的・経済的力は限界に達しつつあった。しかし、イタリアはドイツに引きずられるように翌年参戦し、ギリシアへ侵略する。これは参戦の準備が整っていなかったため失敗した。そして北アフリカ戦線での敗北、ついで対ソ東部戦線で派遣軍隊が壊滅され、一九四三年、ついに連合軍にシチー

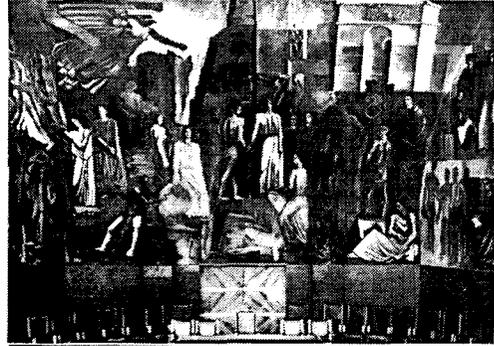


図1 シローニ〈芸術と科学のイタリア〉
1935年、ローマ大学都市・大講堂内



図2 現在の〈芸術と科学のイタリア〉
(1997年撮影)



図3 正門方向から見たローマ大学都市構内の
管理棟

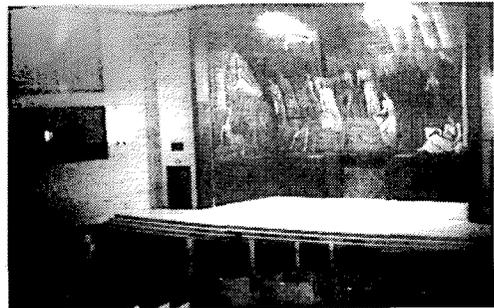


図4 大講堂内部

リア上陸を許し、ムッソリーニは失脚し、ファシズム政権が崩壊していくことになる。

このファシズム政権が最盛期を迎えていた一九三五年、マリオ・シローニ（一八八五—一九六一）は大きな壁画〈芸術と科学のイタリア〉（以下「壁画」という）を制作した。この「壁画」は、国家的なプロジェクトとして、明確な政治的意図のもとに制作されたものであり、個人的に制作するタブローとは本質的に性格の違うものであった。

二 〈芸術と科学のイタリア〉の制作とその画像

〈芸術と科学のイタリア〉（図1、2）は、ローマの中心部、テルミニ駅に近いローマ大学都市構内の大講堂、図書館を備えた管理棟（図3）の大講堂内（図4）にある。¹⁾ 大講堂には四、五百席の椅子が並び、教会でいえばアプスに当たる部分に、壁龕のような状態で、高さ十メートル、幅二十メートルの「壁画」が描かれている。

この大学は、一九三二年にムッソリーニがイタリアの最高学府として建設を提唱し、建築家マルチェロ・ピアチェンティーニ²⁾が総指揮をとって設計した。他にジョヴァンニ・ミケルツィやジオ・

ポンティなどの若い建築家が参加した⁽³⁾。全体計画(図5)と管理棟の設計にあたったピアチェンティニは、この管理棟の中心に位置し、しかも大学構内全体の中心にあたる大講堂の壁面に、シローニに壁画を制作するようムツソリーニに提言した⁽⁴⁾。一九三三年十月ころ、シローニはムツソリーニからの指名を受け、本格的に構想を練りはじめた⁽⁵⁾。一九三四年から一九三五年にかけて多くの下図を制作し、シローニはそれを国家教育省に提出した。一九三五年八月一七日、「より柔らかく、甘いイメージ」⁽⁶⁾に修正されて戻され、シローニはこれをもとに、ほんの二ヶ月で壁画を制作したというのである。

わたしが「壁画」に興味を持ったのは、一九九三年一二月に行われたローマ国立近代美術館の「シローニ展」の出品作品のなかで最も大きな下絵(図6、三七〇×四七五センチメートル)を見たからであった。図録を見ると、本画である「壁画」はさらに大きく、高さ十メートル、幅二十メートルあると記されており、ぜひとも実際に見たいという思いがつのつていった。この念願がかなったのは、一九九七年一月であった。

実際現場にたつてみると、「壁画」のある管理棟はいかにもいかめしく、大学全体の中心としての偉容を誇っていた。守衛室からひんやりした建物の中に入り、「壁画」がある大講

堂へと通された。明かりをつけてもらったものの講堂内は薄暗く、なかなかその全体像を把握することは難しかった。講堂内全体は暗褐色系の色彩に覆われていたが、はたして本当に暗褐色系の絵なのかどうか確かめることはできなかった。しかし、その大きさが問題であり、それは確かに個人のためのものではなく、まさに社会のための絵であり、政治のための絵であることを実感した。そのさいに現場では、ひとつひとつの図像を詳細に見る余裕はあまりなかったが、記録のため簡便な写真を撮影した。しかし、暗さと大きさのためうまくいかなかった。

後にその時の写真、および資料に掲載されている図版を見て、「壁

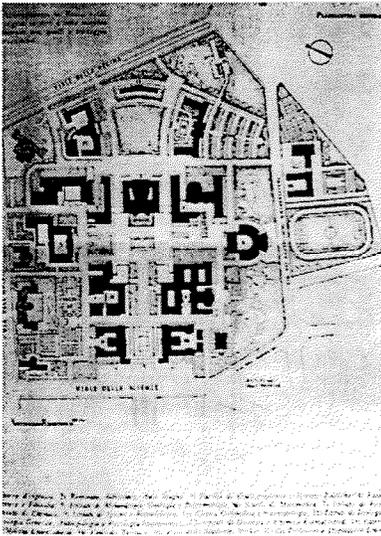


図5 ローマ大学都市構内の全体計画



図6 シローニ〈芸術と科学のイタリア下図〉 1934—35年、サディーニャ産業クレジット蔵

画」には三十一人の人物は描かれていたことが分かった。「壁画」は明確な構想のもとに描かれたものであり、当然描かれたひとりひとりの図像、あるいは群像のイコングラフイーの含意を理解する必要があった。

1 「裸婦」の図像的意味

さてまず、「壁画」に登場する比較的目的に描かれた人物に注目したいが、それとシローニの過去の作品に描かれた人物を比較して、この「壁画」の特徴を考えてみたい。それは、「壁画」の向かって左側の袖の下部の岩に腰掛けている裸婦(図7)と一九二七年の《メランコリー》(図8)の裸婦である。

この《メランコリー》の背景には険しい裸の岩山が描かれている。それは「壁画」にも共通するものであり、それは演劇の舞台装置のような効果を意識したものである。そこには、近代絵画の影響というよりも、背景として険しい山々が描かれる十五、六世紀頃の絵画、たとえばマゾリーノ・ダ・パニカレのカステイリオ・ネ・オローナの壁画などからの影響が見られる。⁽⁷⁾

「壁画」の裸婦と《メランコリー》の裸婦に共通しているのは、目を伏せてうなだれ、放心したように腰掛けている姿である。それは

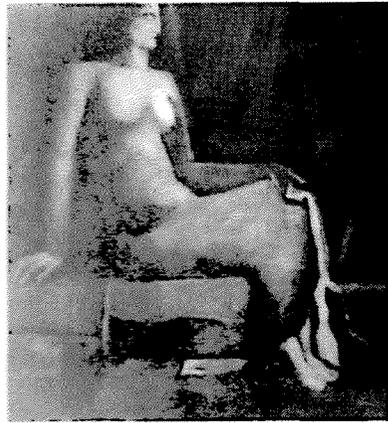


図7 岩に腰掛けている裸婦 (図11-A 5)



図8 シローニ《メランコリー》
1927年、ミラノ市立近代美術館蔵

まさにメランコリックなポーズであり、シローニの作品にはよく見られる陰鬱な表現のひとつである。メランコリーというのは、図像学的にサトゥルヌスに結び付くルネサンス以来の伝統的なモチーフであり、シローニもそれを踏襲していると思われる。

しかし、ジャン・クレールは「近代的なメランコリーは現実感覚の欠如した意識の状態ではなく、現実そのものによって埋没させられ、飲み込まれてしまう意識なのである。メランコリックな意識とは、生に、生きているものの世界に背を向け、無為と事物の世界に身を沈めるものである。」⁽⁸⁾としてシローニのメランコリーを伝統的なものと区別しようとする。

このクレールの考察を受けて田之倉稔も、「要するにファシズム下にある現実はことごとく、シローニの目には、死、苦悩、苛酷な勞

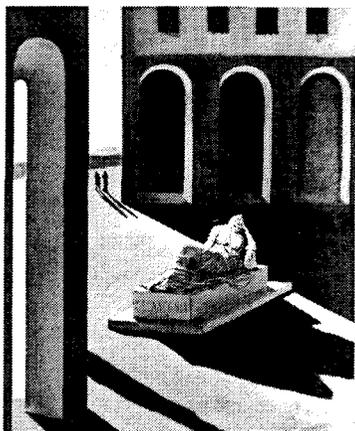


図9 ジョルジョ・デ・キリコ
《メランコリー》1912年、
エストリック・コレクション
蔵

働、法といったものの象徴と映ったのである。現実には生氣を失って
いて、すでに『死に体』として横たわっているが、しかしそれを素
材にして芸術家は創造を続けなくてはならなかった。^⑩として、当時
の政治状況下において骨抜きになった結果の表現であるかのように
記述している。

しかし、実際のところ、この作品を描いた一九二七年当時のイタ
リアは、第一次世界大戦後よりも経済的には好転していて、国民が
死に脅かされたり、苛酷な労働を強制されたりする状況であつたと
は思えない。^⑪ また、シローニはファシズム政権の犠牲となり、仕方な
く「創造を続け」ていたわけではなく、むしろファシズム政権に積極
的に参加していたといえるのである。

シローニの表現の暗さは、苛酷な現実に従服しなければならぬ
状況からきているというのではなく、むしろ同時代の具象絵画に共
通するひとつ
の特徴であり、
黙々と思考す
る力強さの表
れであつた。
それは、シロ
ーニ以外のノ
ヴェチェント

のアンセルモ・ブッチ、レオナルド・ドゥドレヴィツレ、アキール・
フニ、エミリオ・マレルバ、ピエーロ・マルツィグ、ウバルド・オッ
ピの表現を見ても、あるいは当時の反体制的なローマ派のマリオ・
マファイやシピオーネ、ファウスト・ピランデッロなどもやはり暗
い色調に支配されていたのである。

さらに言えば、シローニはジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画
の大きな影響を受けていた。この《メランコリー》もデ・キリコの
《メランコリー》(図9、一九二二年)と比較することができる。デ・
キリコの画面中央の彫像「眠るアリアドネ」の左手で頬杖をつき、
うつ向きながらまどろんでいる姿をシローニの描く裸婦に重ねるこ
とができる。裸婦の身体はまるで石像のように動きがなく、表情も
硬い。まるで独房の囚人のようである。また、背景の無味乾燥な岩
山も、デ・キリコの絵画に登場するアーケードのような形而上的な
建造物に通じている。デ・キリコのアーケードは、古代的かつモニユ
メンタルな空間性と暗示的な建築的要素を示し、シローニにおいて
も同様の要素を見せている。デ・キリコの暗示的な暗鬱さが、シロー
ニに大きな影響を与え、「壁画」全体を覆う雰囲気にもなっているの
である。このようにして、壁画の裸婦は伝統的メランコリーの図像
表現によりつつ、形而上絵画の画家たち、とくにデ・キリコの新し
い視座である啓示的な暗鬱さによって「壁画」の重要な表現契機と
なっている。

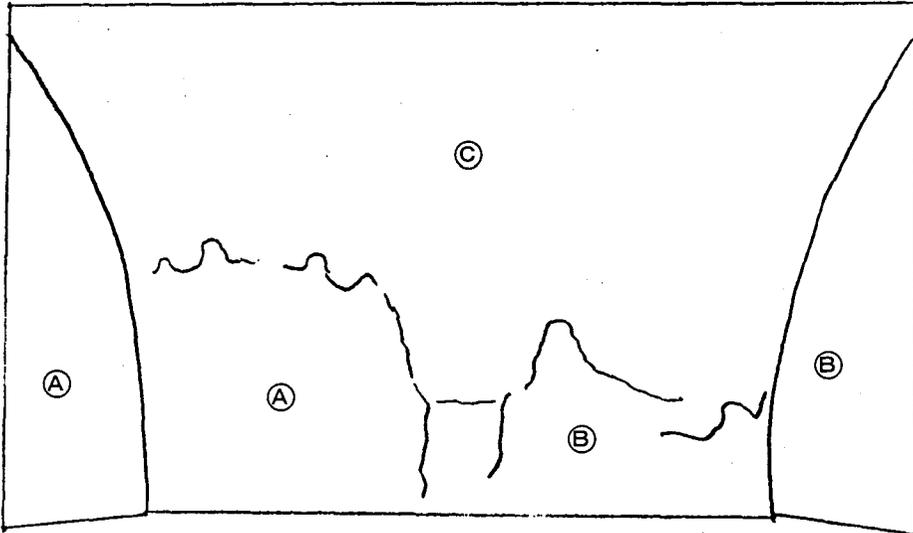


図10 〈芸術と科学のイタリア〉の構成

- A—「科学」（壁画の左側）
- B—「芸術」（壁画の右側）
- C—「イタリア」（壁画の上部）

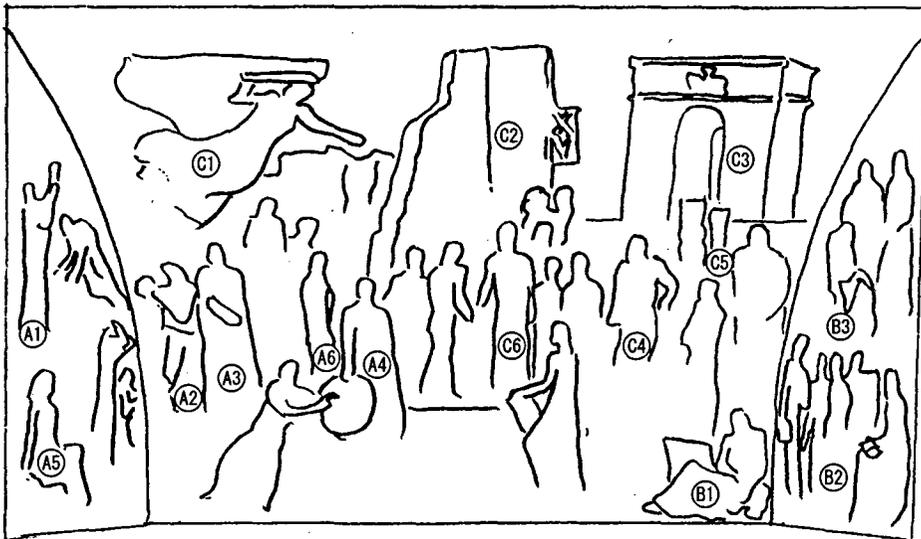


図11 〈芸術と科学のイタリア〉における図像

- | | | |
|---------------------|----------------|---------------|
| A 1—北斗七星を指差している女性 | C 1—勝利の天使 | B 1—絵を描く女性 |
| A 2—岩石を手にもって調べている女性 | C 2—大きな岩山 | B 2—一本をもつ一群 |
| A 3—右手に小さな花をもつ女性 | C 3—凱旋門 | B 3—図面を見ている女性 |
| A 4—地球儀状の円盤に坐る女性 | C 4—凱旋門の下の男 | |
| A 5—岩に腰掛けている裸婦 | C 5—権標 | |
| A 6—右方向に視線をやる裸婦 | C 6—中央で立っている女性 | |

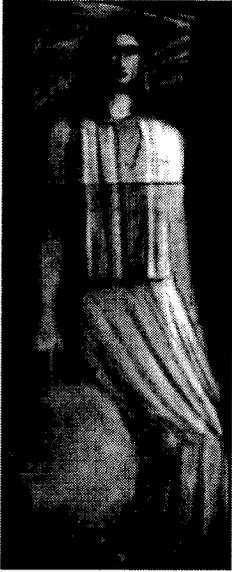


図14 地球儀状の円盤に坐る女性(図11-A 4)



図13 岩石を手にもって調べている女性(図11-A 2)と右手に小さな花をもつ女性(図11-A 3)



図12 北斗七星を指差している女性(図11-A 1)



図17 凱旋門の下の男(図11-C 4)



図15 絵を描く女性(図11-B 1)



図16 勝利の天使(図11-C 1)



図19 上部中央の大きな岩山 (修復前)

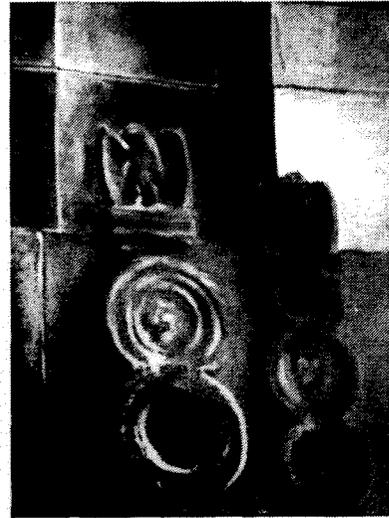


図18 権標(図11-C 5)



図21 上部右の凱旋門(修復前)



図20 上部中央の大きな岩山(修復後)



図24 中央で立っている女性 (修復前)



図23 凱旋門の下の男 (修復前)

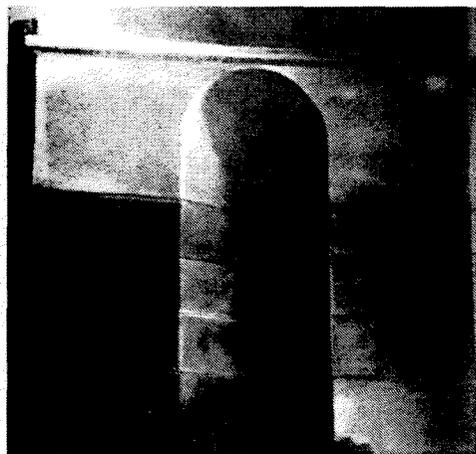


図22 上部右の凱旋門(修復後)

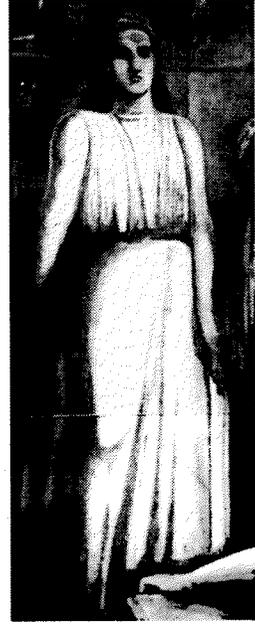


図25 中央で立っている女性(修復後)

2 「壁画」全体の画像表現

つぎに、「壁画」に描かれる画像の意味内容に触れていきたい。「壁画」については、ローマ市文化評議会とローマ国立近代美術館の手による研究書が一九八五年にまとめられている¹³⁾。このなかで、「壁画」の画像などについては、「中央には、塔のある王冠に囲まれた『イタリア』と剣の軍団が見える——時々、右手で握り、あるいは左手で体に平行に握る——そして、権力の象徴であるリートルをもった古代ローマの鷲印旗が、はじめ低い位置に置かれ、それから国民の背後に置かれる。(中略)他の全ての寓意的な人物——容易に天文学、鉱物学、植物学、地理学、建築学、文学、絵画と特定できる——は下絵と最終的な作品とほぼ一致している。」¹⁴⁾と比較的簡単に述べられている。

この記述をもとに、「壁画」をじっくり見ていきたい。「壁画」は大きく三つの部分から成り立っていると考えられる。向かって左側

(図10—A)、右側(図10—B)、そして上部(図10—C)である。《芸術と科学のイタリア》という作品名から考えて、左側は「科学」を、右側は「芸術」を、上部はファシズム国家「イタリア」の栄光を表していると考えられる。

「科学」の部分は自然科学の五分野、つまり天文学、物理学、化学、地学、生物学をそれぞれ表していると考えられる。まず、左側の半月形の上部に北斗七星を指差している女性(図11—A1、図12)が天文学を、中央画面の左端に岩石を手にもって調べている女性(図11—A2、図13)が地学を、その左隣に右手に小さな花をもつ女性(図11—A3、図13)が生物学を、中央画面の下部中央に地球儀状の円盤に坐る女性(図11—A4、図14)が物理学をそれぞれ表象していると考えられる。しかし、ここでは化学にあたる部分が特定できない。

また、「芸術」の部分は芸術の四分野、つまり美術、建築、文学、音楽をそれぞれ表していると考えられる。まず、中央画面の下部左端に絵を描く女性(図11—B1、図15)が絵画、つまり美術を、右側の半月形の下部に本をもつ一群(図11—B2)が文学を、その上部の画面を見ている女性(図11—B3)が建築学をそれぞれ表象していると考えられるが、音楽にあたる部分が特定できない。

そして、「イタリア」は「科学」と「芸術」の上部に描かれ、優れた科学と芸術の才能に恵まれた豊かなイタリアを賞賛していると思われる。上部左の勝利の天使(図11—C1、図16)が空を飛んでいて、

まさにイタリアの勝利を表しているのであろう。また、上部中央の大きな岩山(図11-C2)がイタリアの大きな存在感を、上部右の凱旋門(図11-C3)がムッソリーニが規範とした古代ローマ帝国との正統的な繋がりと栄光を、凱旋門の下の男(図11-C4、図17)は下図(図6)との対比から剣の軍隊を、その男の右にある権標(図11-C5、図18)は古代ローマ時代に執行官の前で奉持したものでファシズムそのものを表しているであろう。そして、中央の女性(図11-C6)が科学と芸術、そして軍事力をも統合する女神であり、まさにイタリアそのものを表象していると考えられるのである。

つまり、この「壁画」は優れた芸術と科学の伝統を持ったイタリアがファシズム政権のもとに結集し、勝利と栄光を手に行っているという図であると言える。さらに付け加えれば、芸術と科学の統合を大画面様式で表現しようとする為政者や学者、芸術家らの長年の願望は二〇世紀において実現されたことになる。

しかし、この「壁画」は戦後(一九五三年)、政治的状况が大きく変わるなかで、ファシズム的シンボルを改変する修復が行われた。そのおもな箇所は上部中央の大きな岩山(図11-C2、図19、図20)、上部右の凱旋門(図11-C3、図21、図22)、凱旋門の下の男(図11-C4、図23、図17)、中央で立っている女性(図11-C6、図24、図25)である。大きな岩山には、一九二二年のローマ進軍以来のファシ

スト政権の年紀XIVが明確に刻まれていたが、全体がただの岩山となった。また、凱旋門の中央の馬にまたがった騎士のレリーフが消され、凱旋門の下の男と中央で立っている女性が左手の握っていた剣が布のようなものに変えられている。それゆえに、全体的に緊張感が少し緩んだ印象を与えている。

三 シローニとファシズムとの関係

シローニがファシズムと関わるようになったのは、もちろん「壁画」が最初ではなかった。シローニがファシズムと接触しはじめたのは、ノヴェチェント(一九〇〇年代派)が結成される一九二二年十月頃からだった。このグループには、シローニをはじめとしてアンセルモ・ブッチ、レオナルド・ドウドレヴィツレ、アキール・フニ、エミリオ・マレルバ、ピエーロ・マルツシグ、ウバルド・オツピの七人の画家が集まり、一九二三年三月に「ノヴェチェントの七人の画家」という展覧会をミラノのペーザロ画廊で開催した。この展覧会は画家たちが自主的に組織したのではなく、マルゲリータ・サルファッティという女性の評論家が企画したものであった。

このサルファッティが、シローニをファシズムに結び付けた美術評論家であり、一九二〇年代から一九三〇年代前半にかけて活躍したノヴェチェントの代表者であり、かつ「美術の独裁者」¹⁵⁾であった。

というのは、サルファッティはムッソリーニの腹心であり、しかも愛人であったために文化行政に口を鉢むようになっていたからである。サルファッティは全国ファシスト党(PNF)の実質的な中央機関紙で、ムッソリーニの実弟アルナルドが実務的采配を振るっていた日刊紙『イル・ポポロ・ディタリア』の編集に大きな発言力をもち、美術コラムにも寄稿し、さらにムッソリーニの創刊した文化雑誌『アルディータ』にも影響力をもつほどの実力者だった。¹⁶⁾

サルファッティは、一八八三年ヴェネツィアに生まれた裕福なユダヤ人の娘だった。美術史と文学に早熟な才能を示し、十代で女性解放運動と社会主義に加わり、二十歳の頃には既に社会党機関紙『ヴァンティ』やフィレンツェの『女性評論』の常連執筆者になっていた。一九一二年には、左翼の才女たちとともに『働く女性を守るために』を創刊し、まもなくして弁護士チエザレ・サルファッティと結婚した。一九一四年、『イル・ポポロ・ディタリア』紙の創刊とともにアート・エディターとなる。ムッソリーニとの恋愛関係は第一次世界大戦後のことであるが、彼女はユダヤ人であったため、後にその関係から追われている。¹⁷⁾

サルファッティの文化行政への介入は、一九二三年の民間の画廊での「ノヴェチェントの七人の画家」展で二国の首相ムッソリーニにスピーチをさせたのを手始めに、一九二四年のヴェネツィア・ピエンナーレでノヴェチェントのために特別室を用意させたり、一九

二六年にはミラノのパラッツォ・デッラ・ペルマネンテにおいて総合的なノヴェチェント展「イタリアのノヴェチェント」を官費で開催させたりという活動をしはじめていた。

この「イタリアのノヴェチェント」展は、一四名という多くの作家を参加させた大規模な展覧会であった。このなかで中心的な役割をしたのはシローニのグループであった。ほかには、未来派のジャコモ・バッラ、フォルトゥナート・デペロ、ルイジ・ルツソロ、抽象派のオズヴァルド・リチーニ、エンリコ・ブランポリーニ、形而上絵画のジョルジョ・デ・キリコ、フィリッポ・デ・ピシス、ジョルジョ・モランディといった作家たちが加わるかたちとなった。ここにおいて、ノヴェチェントが芸術運動という意味合いよりも、政治的な意味合いが強かったことを示すこととなった。同様の展覧会は一九二九年にも開かれた。

この時期、サルファッティはミラノ・トリエンナーレやヴェネツィア・ピエンナーレの理事や委員になるなど政治的な手腕を発揮していたが、美術の全体的な状況がノヴェチェントの伝統回帰的な傾向で一色に塗られていたということはなかった。第二未来派も一九二八年、一九三〇年、一九三二年、一九三四年と続けてヴェネツィア・ピエンナーレで特別展をしていたし、デ・キリコやデ・ピシス、ジーノ・セヴェリーニなどの「パリのイタリア人」、そしてローマ派、抽象派などもそれぞれ活発に活動していた。つまり、ノヴェチェ

ントはこの時代の状況を代表するひとつの動きではあったものの、すべてではなかったのである。

ノヴェチェント運動におけるサルファッティの狙いというものは、イタリア美術が最高の調和を保っていた栄光のクワトロチェント(十五世紀)をノヴェチェント(二十世紀)に復活することにあり、ファシズムの愛国主義的啓蒙に寄与することでもあった。それは運動としての政治的側面を見れば、ある程度の成功を収めたともいえるが、一方芸術的な側面から見れば、運動が大規模になったためさまざまな傾向を包含することになり、必ずしも古典回帰というキーワードで語り尽くせるものにはならなかった。これは、シローニの基本的な芸術観でもあった。

そして、シローニは「壁画」を描く二年前の一九三三年、マッシモ・カンピリー、カルロ・カツラ、アキーレ・フニとともに『壁画宣言』⁽¹⁹⁾を出した。この宣言文は、四人の連名ながら、おもにシローニが書いた文章であり、⁽²⁰⁾美術とファシズムとの関係を明確に示したもので、いわば「美術におけるファシズム宣言」であった。それは、シローニの美術に対する考えばかりでなく、社会や歴史に対する考え方も吐露したものであった。

『壁画宣言』は、「ファシズムはひとつの生き方である。それはまさにイタリア人の人生そのものである。」という当時の時代状況を背

負った人生観からはじまる。「今ここで言おうとしているファシスト美術、つまりファシスト精神の造形的な表現としての美術を完全に表現できる典型というものもないし、それを明確にするものもない。」として、自分たちがそれを模索しなければと意気込む。

シローニはムッソリーニのファシスト宣言の「美術は社会的機能をもつようになる」という文を引用し、その具現化の方法を探る。つまり、「美術は日常生活に様式の調和と線の荘厳さを付与しなければならぬ。美術はこのようにして、最良の時代、そして最も高度の文明における文脈のかつての美術となるのである。つまり、精神的統治の完全な道具となるのである。」と結論付ける。

この結論に従って、近代美術を批判しようとする。「『美術のための美術』という個人主義的な概念は時代遅れとなってきた。」として、社会全体に貢献しない近代美術の先行きを案ずる。「いま、ヨーロッパ美術を悩ます大きな不安が、腐敗状態にある精神的時代の産物なのである。」これは、ナチズムが近代美術を退廃芸術と見なした考えと一致する。

そして、シローニの採用した手法は壁画であった。「壁画はすぐれて社会的な絵画である。壁画は絵画のどのような形態よりも直接的に大衆的な想像力を刺激し、応用美術に影響を与える。結局のところ、近年のフレスコ壁画の復活は、美術に密接したファシストの明確な表現を促している。」とした。

壁画は個人的な表現ではなく、大衆に訴える社会的な絵画であり、ファシスト美術の目的にかなったものであるというのである。そして、壁画の重要性は何を描くかという主題性よりも、むしろ古典をふまえた新しい様式を確立することにある、というのである。

「主題（コミュニストの考え）を通してよりも、環境によって生まれる印象や様式を通して、美術は大衆の精神に印象付けることに成功するだろう。『主題』の問題は、本質的なことを解決するには容易すぎる。主題に関する政治的正説だけでは十分でない。」として、「革命精神に歩調を合わせるためにファシスト絵画様式は古典的であると同時にまったく新しくなければならぬ。」とするのである。

このために、シローニは一個人の芸術家としての活躍よりも、全体に奉仕する作家像を思い描く。「つまり、道徳的理想を提供する作家である。作家は個人的な作品よりも、共同的な作品を重視する。

このことにより、我々はイタリア気質を再び強く刺激する効果的な匿名性を提案するのではなく、むしろ共通のゴールに参加する親密な感覚を提案するのである。作家はもう一度、人々のなかの人間になるべきである、と我々は固く信じている。」

それは「初期ルネサンスの精神」に近いとシローニは言う。そして、「われわれは、偉大な戦争以来のイタリアの魂のなかで熟した美学原理の力により、壁画のもとにもう一度たどり着いた。より大胆なイタリア画家の壁画技法と様式の問題についての研究がすでに長

年集中的になされてきたというのは偶然ではなく、時代の予言によるものなのである。道は必要な統一が達成されるまで、これらの努力の継続のために光り輝くのである。」と宣言するのである。

以上のように、シローニは近代美術における個人主義的な、芸術至上主義的な表現を批判し、その反省の上に、ファシズム体制における社会的な美術、および作家の社会的な役割を明確に宣言したのである。

この宣言をまとめるころから、シローニは精力的に壁画を制作しはじめる。それが、一九三二—三三年のローマのパラッツォ・デッリンダストリアにおけるステンドグラス《労働》、一九三五年の《芸術と科学のイタリア》、一九三七年のミラノのパラッツォ・デイ・ジュステイツィアにおけるモザイク画《法と力の正義》、一九三九—四一年のミラノのパラッツォ・デイ・ジオルナーリのレリーフ《イタリア市民》などであった。

四 おわりに

シローニの略歴をみると、はじめローマのジャコモ・バッラのアトリエに通い、分割主義的な技法を修得するとともにウンベルト・ボッチオーニやジーノ・セヴェリーニといった後の未来派と交流した。一九一〇年代にはキュビズム的な未来派の作品を描き、一九一

〇年代末にはデ・キリコやカルロ・カッラの影響で形而上絵画的様式を試み、一九二〇年頃から独自の画風を確立し、都市郊外の風景を描きはじめたという、二〇世紀初頭の美術における変革の波を体験した画家であった。

ファシズムが台頭する直前の一九二〇年一月、シローニはルイジ・ルツソロらとともに『絵画のあらゆる退行反対』⁽²⁾という未来派的な宣言を発表した。このなかで、シローニたちは未来派を非常に独創的で革新的なものとして賞賛し、キュビズムと並んで今世紀で最も重要な芸術であると意義づけた。これとともに、シローニは一九三三年に呈示した『壁画宣言』のなかで述べたように個人主義的で、芸術至上主義的な近代美術そのものに対する批判を行った。この『壁画宣言』においてシローニは、一九二〇年代初頭まで自分が歩んできた美術表現に対して自己批判したことをも意味する。社会情勢、あるいは政治体制が変わっていくなかで、個人的な表現に留まっているに過ぎない近代美術に対しては、シローニは社会性のあるテーマを選び、壁画運動へと向かっていった。そして、「作家はもう一度、人々のなかの人間になるべきである」という認識に至り、イタリア精神およびイタリア気質を表現しようとしたのである。その集大成が『芸術と科学のイタリア』だったのである。

シローニはこの「壁画」を制作することにより、ファシズム政権の力の誇示としてのモニュメンタルな都市計画や建築政策の一翼に

参画していった。つまり、ローマ大学都市そのものがファシズム政権のイデオロギーの具現であり、建築家ピアチェンティーニも画家シローニも政権の一員であると同時にその道具だったのである。この理由から、「壁画」は戦後の政権により改変された。

シローニは積極的に時代の波に乗り、時代を利用し、時代とともに生きた芸術家であった。だからといって、シローニの作品は時代に媚びていたとばかりは考えられない。もちろんファシズム政権の力を利用しなければできないような大きな「壁画」を残したが、そこには芸術家シローニの個性も明確に打ち出されている。何よりも、たとえファシズムを扇動したムッソリーニのファシスト宣言であったとしても、「芸術の社会的機能」に共感し、芸術至上主義の個人主義的制作に対する批判として、社会性のある大画面を創造したことは重要である。

芸術の評価は時代の状況によって変わっていく。戦後、シローニの作品も不当に低く評価されてきた経緯がある。常にファシズムの影がつきまとうため、純粹に美術的な問題においての評価が難しいのは確かだ。現代の人々は「壁画」を直接的なプロパガンダとしてだけ見ることはないのであるが、ひとつの優れた芸術作品として純粹に見ることができるようになるまでには、まだもう少し時間が必要なのかも知れない。しかし、わたしたちにとって一番重要なのは、「壁画」がオリジナルの状態に戻されて永く保存され、一般に公開さ

れていくことである。⁽²²⁾それは日本の戦争記録画とも共通した問題である。

注

- (1) 大学はCittà Universitaria di Roma またの名を「ローマ『英知』大学」Roma, Università "La Sapienza"といい、その構内の中心にある管理棟 Rectorato Aula Magna Biblioteca に「壁画」はある。
- (2) マルチェッロ・ピアチェンティーニ(一八八一—一九六〇)はファシズム政権と最も深い関係にあった建築家であり、都市計画家である。また、雑誌『建築』の編集長、イタリア・アカデミーの会員、大学教授、公共事業のコンペの主な審査員でもあった。ピアチェンティーニは、先進的なイタリア合理主義運動(MIRA)をふまえたつても、「イタリア性」を強調した権威主義的な建築スタイル「ファシスト様式」をつくりあげていった。
- ローマ大学都市(一九三二—三五年)のほかに、「ローマの中心部、ヴェネツィア広場からコロシウムまで見渡せるようにした」帝国通り」の設計(一九三二年開通)、そしてすべての建築を「ファシスト様式」で埋め尽くした新都心としてのローマ万国博覧会場(EUR, 一九三六—四〇年)の総指揮をとった。
- (Falvio Trace and Mario Lupano, 'Marcello Piacentini', 'The Dictionary of Art,' Macmillan Publisher, London, 1996, p.694. / 田之倉稔『ファシストを演じた人々』(青土社、一九九〇年)、三三三—三六〇頁)
- (3) 他にピアチェンティーニが選んだのは、彼のスタジオに参加していたアルナルド・フォスキニー、ガエターノ・ラピサルデイ、そしてイタリア合理主義運動からピエロ・アスキエーリ、ジュゼッペ・カッ

ポーニ、ジュゼッペ・パガーノなどであった。(鶴沢隆「ローマ大学都市」『SD』一九八三年六月号、五七頁)

- (4) Daniela De Dominis, 'Mario Sironi', '1935 Gli Artisti nell'Università e la Questione della Pittura Murale,' Multigrafica Editrice, Roma, 1985, p.68.
- (5) Lettera di M. Sironi al capo del governo ricevuta in data 10 dic. 1933, Arch. di Stato, segr. part. del Duce fasc. 545895, (Daniela De Dominis, ibid., p.68.)
- (6) Daniela De Dominis, ibid., p.68.
- (7) Galleria Nazionale d'arte Moderna, Roma, "Mario Sironi 1885-1961," Electa, Milano, 1993, p.192.
- (8) エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究』(浅野、阿天坊、塚田、長澤、福部訳、美術出版社、一九八七年)、六九—七一頁
- (9) Jean Clair, 'Nato sotto Saturno—Su due allegrie di Sironi,' exhibition catalogue of "Sironi 1885-1961," Nuova edizione Gabriele Mazzotta, Milano, 1985, pp.36-37. (田之倉稔、前掲書、一六四頁に引用)
- (10) 田之倉稔、前掲書、一六四頁
- (11) 森田鉄郎編『世界各国史15 イタリア史』(山川出版社、一九九二年)、四七二—四七四頁
- (12) シローニは、一九二二年にノヴェチェントに関わりだした頃からファシズム美術の代弁者、実戦者として活躍していたのである。一九二七年から一九三三年まではムッソリーニ直属の党機関紙『イル・ポロ・ディタリア』に、一九三四年から一九三九年までは『フ・リヴィスタ・デル・ポロ・ディタリア』誌に寄稿したり挿し絵を描いたりして、体制的な批評家、イラストレーターとしても活躍していた。
- (13) "1935 Gli Artisti nell'Università e la Questione della Pittura

Murale," Multigrafica Editorice, Roma, 1985.

(14) Daniela De Dominicis, *ibid.*, p.68.

(15) Philip V. Cannistraro, "Fascism and Culture in Italy: 1919-1945," exhibition catalogue of "Italian Art in the 20th Century," Prestel-Verlag, Munich 1989, p.152

(16) フィリップ・カンニストラローはサルファッティとファシズム政権との関係について、次のような興味深い論及をしている。

「このような成功にも関わらず、ノヴェチェントの命運はサルファッティの個人的なムッソリーニとの関係とともに力を失っていった。ノヴェチェントは、徐々にロベルト・ファリナッチなどの厳しい反撃の標的となっていた。彼はナチ警察から尊敬された野蛮で非妥協のファシストであり、『ファシスト・リアリズム』を直接的プロバガンダの価値として推し進めようとしていた。一九二九年初頭、ファリナッチは、ノヴェチェントは現代的すぎ、国際様式の影響を受けすぎているとして非難した。ファリナッチのノヴェチェントに対する攻撃は、より強烈に敵意に満ちてきた。サルファッティと彼女の友人の反応が、新聞紙上の一面で論争をもたらした時、ムッソリーニはついに公的な論争に終止符を打った。一九三四年、問題は自由輪のこともう一度表面化し、リットーリオ宮殿(PNF本部)のデザインをめぐって議会で激しく論争された。モダニズムは攻撃され、ムッソリーニがそのようなスタイルの選択を拒否していることが再び強調された。」

「その時までにはサルファッティの人氣が落ち、政府は厳格なる服従や帝王学的修辭学への熱狂によって性格づけられる軍事独裁への方向へと移った。ムッソリーニは、徐々に絶対的な首領としての自己の神話化のとりこになっていった。もともとのノヴェチェント運動は事実上崩壊し、シローニは政府の直接的なプロバガンダの強調に手輕

に適應する壁画へと向かった。」

(Philip V. Cannistraro, *ibid.*, p.152)

(17) 藤沢道郎「ファシズムの誕生—ムッソリーニのローマ進軍」(中央公論社、一九八七年)三三二—三三三頁

(18) 「ノヴェチェントの6人の画家」Sei pittori del 900 展と題され、ブッキ、ドウドレヴィツレ、フニ、マレルバ、マルツィグ、ウバルド・オッピネしてマリオ・シローニが出品。図録はサルファッティによって発行された。

(19) "La Colonna," dicembre 1933, (exhibition catalogue of "Italian Art 1900-1945," Rizzoli, New York, 1989, pp.691-692)

シローニの「壁画宣言」Il manifesto della Pittura Murale は、シローニが一九二〇年代から一九三〇年代前半にかけて参画してきたノヴェチェント運動の帰結としてできたものである。というのは、この宣言文の内容は、サルファッティの考え方に非常に近いものであった。

(20) Emily Braum, "Mario Sironi and a Fascist Art," exhibition catalogue of "Italian Art in the 20th Century," Prestel-Verlag, Munich 1989, p.179, note 31.

(21) このなかで、「われわれは、真のイタリアの伝統はどのような伝統も持たないことにあると宣言したい。なぜなら、イタリア人とは革新的で創造的な種だからである。」「われわれは、われわれが到達した全ての造形価値を携え、さらに広く力強い総合的視点による新しい造形価値に達成することにより、どのような犠牲を払ってでも前進しなければならぬ」と記した。(Il manifesto "Contoro tutti ritorni in pittura," 1920, exhibition catalogue of "Italian Art 1900-1945," pp.639-640)

(22) 一九九七年一月七日、ローマ在住の画家高橋秀氏、ローマ国立近代

美術館学芸員アンナ・インポネンテ氏の協力のもとにローマ大学都
市にあるシローニの壁画を見せていただいた時に、インポネンテ氏か
ら聞く。

(たにふじ・ふみひこ ふくやま美術館)