

# 「神の死」の空虚が埋められるとき ——ジョルジョ・デ・キリコの「技術への回帰」とイタリア・ファシズムの時代

長 尾 天

## When the Void of the "Death of God" is Filled: Giorgio De Chirico's "Return to Technique" and the Rise of Fascism

Takashi NAGAO

### Abstract

Giorgio de Chirico, known for his distinctive Metaphysical Painting, dramatically shifted his style in 1919 by advocating a "return to technique." This paper examines the contemporaneity of this stylistic change and the emergence of fascism.

Pepe Karmel and Koji Taki have explored the relationship between Metaphysical Painting and fascism, particularly concerning the inherent ambiguity and ecstatic elements within the former. Underlying these discussions is De Chirico's theory of Metaphysical Painting, notably his concept of the "nonsense of life." This concept primarily references Nietzsche's "death of God," signifying a world of eternal return, devoid of transcendent "truth." In such a context, objects fall into the "solitude of signs," from which Karmel's "ambiguity" emerges. Similarly, Taki's notion of ecstasy stems from the dissolution of distinctions between "truth" and appearance and reality and myth, a consequence of the "death of God."

If Metaphysical Painting depicts the world as an "enigma" lacking transcendent "truth," or as a pure appearance, then the significance of De Chirico's "return to technique" becomes evident. It represents an act of reinserting classical painting, as a fictitious "truth," into the void created by the "nonsense of life." This reveals an affinity between De Chirico's artistic evolution and fascism: totalitarianism similarly attempts to fill the void left by the "death of God" with a dictator and myth around him as a fictitious truth.

However, if pure classicism were to directly lead to fascist patriotism and totalitarianism, De Chirico's "classical" works prove to be "impure," characterized by an excessively kitsch aesthetic. This impurity may facilitate a critical re-evaluation of his paintings from the 1920s onward, suggesting that De Chirico may have sought to distance his classicism from fascism by amplifying these kitsch elements, which were present from the very outset of his "return to technique."

### はじめに

本ノートの目的は何らかの問題に答えを示すことではなく、1919年の「技術への回帰」以降のジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978) をいかに捉えるかという問題の所在それ自体を示すことにある (以下、欧文引用については既訳を参考にしつつ筆者が訳出した)。

デ・キリコは『我が生涯の回想録』(第一版 1945 年、第二版 1962 年) において、おそらく 1922 年の「ローマ進軍」前後のことと思われる、ファシストたちの様子を記している。

いわゆるファシズム革命が台頭する時代がやっていた。ある晩、私は、ウンベルト大通りの映画館に

いた。入ると満員で座席が見つからなかったの、私はホールの一番奥に立ったままでいた。しばらくして、黒シャツとゲートルに身をつつんだ四、五人の若者たちが映画館に現れた。最年長者が18歳くらい、最年少者が15歳くらいだった。彼らは少なくともあからさまな武装はしておらず、そのうち二人だけが小さな鞭でゲートルを叩いていた。彼らは上映を中止するよう命じ、上映は中断された。明かりをつけるよう命じると、明かりがついた。勇ましいファシズム的な軍歌を歌うよう命じると、それが歌われた。観客全員に起立するように命じると、全員が波打つように起立した。幸いにも、私はすでに立っていたため、立つことを強制されずに済んだ。最後に、彼らは満足すると上映を続けることを許可し、フラカッサ隊長風の視線でもう一度観客を脅してから、音を立てて扉から出ていった。[……] こうした光景を眼のあたりにしてから、ファシストたちによるローマの、つまりはイタリアの占拠がもはや時間の問題であることを私は理解した。実際、一週間ほどのちには、同じウンベルト大通りを、ファシストたちの軍団が行進していったのだ。

ローマ進軍に続く日々の間、カフェ・アラニーの生活のリズムも急に慌ただしくなった。黒シャツ姿の、どこかの出身かもよくわからない者たちがテーブルを陣取り、グラスやカップの間には、あらゆる時代の、あらゆる型の武器が置かれていた。リソルジメント戦争時代の旧式な騎兵銃、時代遅れの二連発銃、連発式のウィンチェスター騎兵銃、蒔割りの斧、正規品のリボルバー、あらゆる口径の自動小銃、マスケット銃、狩り用のナイフ、特別攻撃隊の短剣、用心棒用の古い短刀等々。知識人たちは事態がわからず、こわいもの見たさで隅のテーブルに寄り集まり、威厳を保つために、政治上の動揺や試練よりも、芸術や思想といった別の仕事や気がかりに心を奪われている人間の表情とポーズを取ろうとした<sup>(1)</sup>。

デ・キリコは1919年から1923年にかけて、主にローマとフィレンツェを行き来しながら制作を行っていたが、こうした記述をみる限り、デ・キリコがファシズムに共感していたとは考えにくい。また1925年にデ・キリコがパリへと活動の場を移したのも、おそらくファシズム体制の成立と無関係ではない。

1910年（あるいは1909年）、デ・キリコは、フィレンツェのサンタ・クロチェ広場における、見慣れたものすべてが初めて見ているかのように感じられるという奇妙な体験から、のちに形而上絵画と呼ばれることになる謎めいたイメージ群を描きはじめる〔図1〕。デ・キリコはイタリア系の父母のもと、ギリシャのヴォロスで生を受け、アテネとミュンヘンでアカデミックな美術教育を受けたのち、1909年からイタリアに滞在していたのである。さらに1911年にはパリに移住し、その作品は詩人ギヨーム・アポリネールの賞賛を受ける。そして第一次世界大戦がはじまると、デ・キリコは自らのナショナル・アイデンティティの確立を求めて、イタリアで応召し、フェラーラに配属された。フェラーラでは未来派の画家カルロ・カッラと共同制作を行い、批評家・画家のアルデンゴ・ソッフィチ、文筆家のジョヴァンニ・パピーニらとも交流をもつ。しかしながら弟アルベルト・サヴィニオとともにイタリアで形而上芸術の運動を起こそうというデ・キリコの希望は結局、実現することはなかった。カッラはデ・キリコを出し抜くかたちで形而上絵画の展覧会を行い、パピーニと協力して『形而上絵画』<sup>(2)</sup>と題された書物を刊行さえしてしまう。また1919年にローマで開催されたデ・キリコの個展は、美術史家ロベルト・ロンギの酷評を受ける。こうしたイタリアにおけるある種の行き詰まりのなかで、デ・キリコの形而上絵画時代は終わりを告げる。ボルゲーゼ美術館に展示されていたティツィアーノの作品の前で「偉大な絵画とは何か」という啓示を受けたデ・キリコは、「技術への回帰」を宣言し<sup>(3)</sup>、古典回帰へと向かうことになる。一方、この時期のイタリアはファシズムの勃興へと向かっていた。ファシストたちに

(1) De Chirico (2008), pp.136-137. (邦訳115-116頁); De Chirico (2023), p.1348.

(2) Carlo Carrà, *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze, 1919.

(3) Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in: *Valori plastici*, vol.1, nos.11-12, novembre-dicembre 1919, pp.15-19, reprinted in: De Chirico (2023), pp.187-192. またこの主題に関する最近の論考としては以下がある。池野絢子『『われ古典的画家なり』——ジョルジョ・デ・キリコの『ヴァローリ・プラスティチ』時代』『躍動する古典、爛熟する時代——アンリ・マティスからオットー・ディクスへ』ありな書房、2024年、47-74頁。池野は形而上絵画時代と古典回帰以降のデ・キリコの連続性を強調している。だが筆者は本ノートでも述べているようにデ・キリコの「生の無意味」の問題を重視し、両者に断絶をみる。



図1 ジョルジョ・デ・キリコ《秋の午後の謎》1910年、油彩、カンヴァス、45×60cm、個人蔵 \* 1909年説もあり

よる「ローマ進軍」は1922年、そしてムッソリーニによる独裁体制が成立するのが1925年頃のことである。

以下では、デ・キリコの「技術への回帰」とファシズム勃興の同時代性について考察を行う。もちろん、デ・キリコはファシストではなかったが、両者に通底する問題系を見出すことは不可能ではない。

## 1. イタリア・ファシズムの時代

イタリア・ファシズム勃興と独裁体制成立までの経緯を確認しておこう<sup>(4)</sup>。ベニート・ムッソリーニは1883年7月29日生まれ、1888年生まれのデ・キリコより五つ年長だが、ほぼ同世代である。この時代の知的な若者の常として、両者ともニーチェを愛読し、大きな影響を受けている。元々ムッソリーニは左派のジャーナリスト、活動家として知られ、1913年10月には社会党から立候補し落選さえしている。だが第一次世界大戦に際して、中立を維持すべきという立場から、オーストリアからの未回収地回復のために参戦も許されるという立場に転向し、最終的に社会党を除名される。そこでムッソリーニは『イル・ポポロ・ディターリア』紙を発行しつつ参戦派の社会党員らを糾合し、1914年12月、政治団体「革命的行動ファッショ」を結成した。

当時、イタリアはオーストリア、ドイツとの間に三国同盟(1882年)を結んでいたが、イギリス、フランス側に立ってオーストリアに参戦せよという世論が大きくなる。こうした動向を受けて政府は1915年4月、「ロンドン秘密協定」に調印、議会では対オーストリア宣戦布告決議が可決され、5月24日、イタリアはオーストリアとの交戦状態に入った。ムッソリーニは前線で重症を負うものの、帰国後も『イル・ポポロ・ディターリア』紙の発行を続けた。1918年、イタリアはヴィットリオ・ヴェネトで大勝利し、連合国を勝利に導いた。同年11月4日、オーストリア軍首脳はパドヴァでイタリア軍への降伏文書に調印、イタリアの戦争は終結した。だがヴェルサイユ講和条約において、未回収地域のうちフィウーメとダルマツィアがアメリカの干渉によって返還されず、また帰還兵たちはそのまま失業者となったので、国内には混乱がもたらされた。

1919年3月23日、サン・セポルクロ広場のホールに未来派の詩人マリネッティを含む120人余りが集合、会合は「戦闘ファッショ」として行われ、ここに政治運動としてのファシスト全国グループが結成された。4月15日、ファシストたちは、ストライキを暴力的に妨害し、かつてムッソリーニが編集長を務めた社会党機関紙「アヴァンティ！」の事務所を襲撃した。さらにムッソリーニは政界進出を目指す、11月の総選挙では大敗を喫した。

(4) 細かな数字などについては、文献によって異同がみられるが、基本的に以下に準じた。ニコラス・ファレル著、柴野均訳『ムッソリーニ』上下巻、白水社、2011年。



1920年11月、戦闘ファッショがボローニャ市庁舎に乱入し、銃を発射、9人の死者と重軽傷者数十人を出した。フェラーラでも同様のことが繰り返され、これらの事件を通して勢力を強めていったムッソリーニのもとには大企業の財政支援が舞い込み、戦闘ファッショの支部が各地に作られ若者たちの隊員も増えていった。警察や軍隊も暗黙の支持を彼らに与え、「国を守る」という名目でなされる暴力行為は黙認された。この背景には、当時の首相ジョリッティがムッソリーニを取り込むことで社会党の弱体化を狙っていたという事情もある。

1921年の総選挙において、ムッソリーニは当選を果たし、政府ブロックから出馬したファシストたちも35議席を得た。だがムッソリーニは結局与党側にはつかず、ジョリッティの思惑は外れた。11月7日、四日間の日程で全国ファシスト党結党大会がローマのアウグステオで開かれ、ムッソリーニは最高指導者として信任された。労働者側との対立は続いていたが、もはやファシズム側の猛威が止まることはなかった。そして1922年、ムッソリーニはローマ進軍を構想し、10月24日、ナポリにおける第二回ファシスト党全国大会ののちにこれを決行した。ムッソリーニはミラノの自宅に戻り、ファシスト四天王（チェザレ・マリア・デ・ヴェッキを除く）が各地の突撃隊にローマ進軍の命令を発すると、各地から数万のファシストたちがローマに向かった。当時のファクタ首相は戒厳令を決議するが、国王ヴィットリオ・エマヌエーレ三世はこれを拒んだ。このためローマ進軍は無血クーデターとして成功する。後継首相のサランドラはムッソリーニに組閣させることを国王に要請し、ムッソリーニはローマで国王に謁見し、政権を手中にした。さらにその後の選挙法改正（1923年7月）と、暴力による野党妨害、選挙妨害によって、議会における権力基盤を固めたムッソリーニは、1925年1月3日、反ファシスト派の弾圧を公然と開始、翌1926年にかけて独裁体制を築いた。

## 2. 形而上絵画と「生の無意味」

さて、このように第一次世界大戦中、そして戦後のデ・キリコのイタリア時代は、ほぼファシズム勃興期と独裁体制確立までの時期に重なっている、ではデ・キリコの芸術とファシズムとの間には、どのような関係性を想定できるのか。ペペ・カーメルは、1983年の論考「哲学者の征服——ジョルジョ・デ・キリコとファシズム」において次のように述べている。

1911年から1917年までのキリコ作品がはらむ政治的曖昧さは、現代芸術にとって一つの教訓をなす。アヴァンギャルド、モダニズム、そしてポスト・モダニズムのニーチェ的イデオロギーに内在する矛盾をそれは示している。自らの芸術を現代社会に対するラディカルな批判とする哲学的明晰さが前衛芸術家には求められる。芸術家は古い価値を壊し、新しい価値を創出しなければならない。言い換えれば、彼は善悪の彼岸に身を置き、自分自身以外の真実を持たない、ある種のニーチェ的超人とならなければならない。だが強い芸術家としての個人というイメージは、必然的にファシズムの英雄神話に行き着くことになり、その神話は逆に真摯な芸術を創出するのに必要不可欠な誠実さと明晰さを破壊してしまう。キリコの晩年の作品は、形而上絵画時代の作品に比べてはるかに劣っている。それはまさに、ノスタルジーとリアリズムの間の、過去への回帰願望とこの回帰が不可能だという認識との間のニーチェ的緊張を、それらが欠いているからである。1911年から1917年までの時期の形而上絵画は、まさしくその道徳的曖昧さ、イデオロギー的不純さの故にこそ重要である。理想と現実の間のこの緊張こそ、それらの絵画に力を与えているものなのである。だが政治においても芸術においても、イデオロギー的純粋さは、——右であれ、左であれ——、現実に対する不安というレベルでの抑圧を前提とする。このことが悪しき芸術と、それよりさらに悪しき政治とを生みだすのである<sup>(5)</sup>。

カーメルは、デ・キリコが拠っているニーチェ思想（特に超人思想）とファシズムの親縁性を指摘しながら、

(5) Karmel (1983), p.14. (邦訳 74-75 頁) カーメルはデ・キリコがムッソリーニの賛同者になったと述べているが、何を根拠にしているのかは不明である。その他、この時期の考察の限界として、カーメルの事実認識には曖昧な部分が多い。

デ・キリコの形而上絵画は、むしろその「道徳的曖昧さ」「イデオロギー的不純さ」故に重要なのだと述べる。というのも、イデオロギー的純粋さは、悪しき芸術、そしてさらに悪しき政治へと結びついていくからである。あるいはカーメルは、デ・キリコの形而上絵画は、ファシズム的芸術なのではなく、ファシズムの台頭を許した一状況の芸術的表現なのだと指摘している。それは 1890 年代以降の西洋自由主義社会が経済、社会の発展における様々な危機を適切に解消できなかったことの反映なのである<sup>(6)</sup>。

またデ・キリコとファシズムの関係については、多木浩二もまた 1986 年に「ファシズムと芸術 —— デ・キリコを手がかりにして」と題された論考を発表している。多木によれば、デ・キリコの形而上絵画は、「現実世界と神話的世界のあいだに流路をひらいている。かれ自身はまるで神話的人物のようにふたつの世界を行き来する内的経験を重ねるのである。これがふつうエクスタシーとよばれている経験である」<sup>(7)</sup>。そして、ファシズム（多木がここで取り上げるのはナチズムだが）もまたエクスタシーという経験と関係している。

ところが一方ファシズム、とくにドイツのナチは政治の手段として大衆のエクスタシーを演出した。〔……〕ナチのエクスタシーは、トリックというより、どんな政治の深層にもあったそれ自体としては非政治的な欲動を浮上させる方法だったわけである。ほんらい政治は現実の次元で制度をかえ、対立する利益を調整し、そこで危機を回避する手段である。だがナチはむしろこうした手段よりも深部にある問題に手をつけたのである。ケネス・パークのいうように、これは擬似的な宗教のおもむきをもった。擬似的というのはその手段、目的が決して人間の価値の実現にむかわないからであり、結局はホロコーストという凄惨な悲劇に終る以上のものではなかった。これは芸術の経験にごく接近していたことではなかったのか。ほんらいならば、決して現実処理の方法でも、現実の集団にもちこむべきものではない、芸術のエクスタシーの現実化ではなかったのか。これは芸術と政治の両方の目的を喪うことを意味する。ここにファシズムのユートピアの凄惨さがあった<sup>(8)</sup>。

もちろん多木によれば、デ・キリコのエクスタシーは懷疑によってもたらされるものであり、ナチズムのエクスタシーとは異なっている。だが、このエクスタシーという性質によって、形而上絵画はファシズムが生まれてくるような世界の在り様とあらかじめ交差していたのだと、多木は主張している。

さて、カーメルや多木は、形而上絵画がはらむある種の曖昧さや、エクスタシーの問題を取り上げているわけだが、それらは同時にデ・キリコの形而上絵画理論、またその根拠であるニーチェ思想にも由来している。この点について確認しておこう。以下の内容は他の論文などにおいても繰り返し述べてきた内容だが、デ・キリコとファシズムの関係性を考える際にも基礎的な内容となるので、ここでも要点を述べておく<sup>(9)</sup>。

デ・キリコは、1919 年のテキスト「我ら形而上派……」において、ショーペンハウアーとニーチェが発見した「生の無意味」をはじめて絵画に応用したのが自身の形而上絵画だと主張している。これがデ・キリコの形而上絵画理論の核心であり、「技術への回帰」について考える際にも、この観点を欠くことはできない。

ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味〔non-senso della vita〕が持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されうるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した。〔……〕

〔……〕芸術における論理的意味〔senso〕の排除は我々画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人〔ママ〕ニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私による〔……〕<sup>(10)</sup>。

(6) Karmel (1983), p.12. (邦訳 72 頁)

(7) 多木 (1986)、205 頁。

(8) 多木 (1986)、206-207 頁。

(9) 詳細については以下を参照。長尾 (2020)、37-53 頁。

この「無意味」という語は、第一次大戦前のパリ時代にフランス語で書かれた手稿や、1914年の作品《運命の神殿》〔図2〕にも見出される。ではこの「無意味」とは何を指すのか。デ・キリコはフランス語訳でショーペンハウアーやニーチェを読んだ可能性が高いとされており、実際、パリ時代の手稿における両者の引用はフランス語訳からなされている。とすれば、この「無意味」の語についても当時のフランス語訳に見出されることだろう。実際、当時のニーチェのフランス語訳において、この「無意味 non-sens」の語が、重要な文脈で用いられている。最も注目すべきは、「力への意志」の次の箇所だろう。

ニヒリズムが今や現れる。存在の不快が以前より増したからでは全くない。そうではなく悪のなか、あるいは存在のなかにさえありえた「意味」が総じて信じられなくなったからである。解釈がたった一つ崩壊した。だが、それがただ一つの解釈として通っていたために、存在がいかなる意味も持たず、全てが虚しく思われるようになる。[……]

この考えを最も恐ろしい形で想像しよう。あるがままの存在、意味もなく、目的もないが、それでも不可避的に絶えず回帰し、無へと解決することもない。つまり「永遠回帰」。

これこそニヒリズムの極限形。永遠の無（「無意味 [non-sens]」）！<sup>(11)</sup>

ここでニーチェはニヒリズムの極限形としての永遠回帰を永遠の「無意味」と言い換えている。『人間的、あまりに人間的』以降のニーチェはいわば反形而上学者であり、現実を超えた超越的なもの、神や物自体の存在を徹底して否定した。この「神の死」の思想の極限形が、はじまりも終わりもない生成としての世界、永遠回帰である。

ところで、ニーチェが強い影響を受け、その後に敵対視したショーペンハウアー思想はカント形而上学を受け継いでいる。ショーペンハウアーは形而上学的な領域について、次のように説明している。

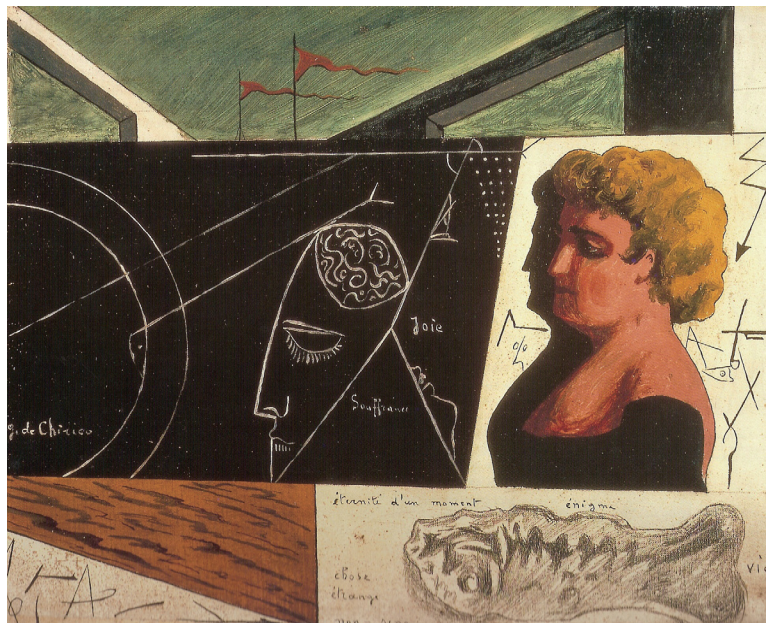


図2 ジョルジョ・デ・キリコ《運命の神殿》1914年、油彩、カンヴァス、33.3 × 41cm、フィラデルフィア美術館

(10) Giorgio de Chirico, "Noi metafisici...", in: *Cronache d'attualità*, Roma, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (2023), pp.169-170.

(11) Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *La volonté de puissance: Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, t.1, Mercure de France, Paris, 1903, pp.46-47. (フリードリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志』ちくま学芸文庫、上巻、1993年、69-70頁)



我々の認識と科学の全てを支えている基礎、基盤は説明できないものである。従ってどのような説明も、多かれ少なかれ幾つかの中間項を経て、この説明できないものに帰着する。[……] この説明できないものが形而上学に帰せられるのである<sup>(12)</sup>。

世界を構成するあらゆる文脈や因果関係の収束点が形而上学的な領域だとすれば、この収束点の存在を否定するのが、ニーチェの「神の死」の思想ということになる。ニーチェにおいては超越的な神や物自体という「真実」は存在しない。残るのは「真実」を欠いた純粋な仮象としての世界であり、そこではすべてが解釈となる。あるいは、もはや「真実」と仮象と区別できるような審級は存在しないのである。

このようにデ・キリコのいう「生の無意味」とは、まずはニーチェにおける「無意味」、つまり超越的な「真実」を欠いた、永遠回帰する世界観を意味していると考えられる。そしてここから、デ・キリコのいう「記号の孤独」という概念を理解することができる。同じく 1919 年のテキスト「形而上芸術について」において、デ・キリコは次のように述べる。

あらゆる深遠な芸術作品は二つの孤独を含んでいる。一つは造形的孤独とでも呼べるもので、[……] 二番目の孤独は記号のそれだろう。つまり、非常に形而上的な孤独であり、そのために心理的、視覚的訓練のあらゆる論理的可能性は、ア・プリオリに排除されている<sup>(13)</sup>。

世界を構成するあらゆる文脈や因果関係の収束点たる形而上学的な領域がなくなれば、そこに収束することで保たれていたはずの事物間、あるいは記号間の文脈や因果関係も崩壊してしまう。そのとき、世界を構成する「記号」は互いを結び合わせる文脈を失い「孤独」の状態に陥る。たとえば《愛の歌》(1914 年)〔図 3〕などでデ・キリコが描いているような文脈を欠いた事物たちは、まさに「記号の孤独」に陥っているのである<sup>(14)</sup>。

このように、カーメルが指摘するような形而上絵画の「不純さ」「曖昧さ」を、デ・キリコの形而上絵画理論から捉え直すことができる。形而上絵画は、神や物自体といった究極的な「真実」を欠いた、「謎」としての世界を描き出す。そこで事物は「記号の孤独」に陥っており、それらの間に生じる文脈は必然的に解釈となるしかないのだから、カーメルのというような「不純さ」「曖昧さ」の印象がそこから生じたとしてもおかしくはない。また多木が形而上絵画について指摘している、現実世界と神話的世界の往還というエクスタシーは、「神の死」の認識によって「真実」と仮象の区分が消滅することから



図 3 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》1914 年、油彩、カンヴァス、73 × 59.1cm、ニューヨーク近代美術館

(12) Arthur Schopenhauer, Auguste Dietrich (tr.), *Philosophie et science de la nature*, Félix Alcan, 1911, p.130. (アルトウール・ショーペンハウアー著、生松敬三ほか訳『ショーペンハウアー全集第 12 巻 哲学小品集Ⅲ』白水社、1996 年、11 頁)

(13) Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica," in: *Valori plastici*, vol.1, nos.4-5, aprile-maggio 1919, p.16, reprinted in: De Chirico (2023), p.180.

(14) ただしこの作品を形而上絵画理論の象徴的イメージとして解釈することも可能である。以下を参照。長尾 (2020)、129-141 頁。

生じる。言いかえればそれは、現実と神話の区分が消滅することでもあるからである。

### 3. 古典回帰と全体主義

形而上絵画が超越的な「真実」を欠いた「謎」としての世界、あるいは純粋な仮象としての世界を描いていると考えれば、デ・キリコの「技術への回帰」が、何を意味しているかが理解できる。それは、記号の孤独の中心に、仮構の「真実」としての古典絵画を再び挿し入れる身振りである。そしてデ・キリコは古典絵画の啓示を神秘体験のように語るものであり、要するにこれもまたひとつのエクスタシーだといえる。

それはボルゲーゼ美術館にいたときのことだった。ある朝ティツィアーノの作品の前で、私は偉大な絵画についての啓示を得たのである。部屋のなかに言葉が燃え上がるのが見え、一方、外では町の上の澄み切った空の広がりを通して壮麗な音が轟いた。それはまるで敬礼の際に一齐に打ち合わされる武器の響きのようであり、それに呼応する精霊たちの恐ろしいほどの歓声とともに復活を告げるラッパの音が響いた。

私は、自分のなかに何か途轍もないものが生じていることがわかった。それまでイタリアやフランスやドイツの美術館で巨匠たちの絵を眺めていても、私はやはり誰もが見ているようなものしか認めていなかったのだ。つまり、私はそれらを描かれたイメージ〔*immagini dipinte*〕とみなしていたのである<sup>(15)</sup>。

デ・キリコはそれまで絵画に「イメージ」を見ていた。これに取って代わられることになるのは絵画の「マチエール」である。こうしてデ・キリコの絵画世界は、古典絵画、とりわけそのマチエールという「真実」によって整序され、形而上絵画が有していた謎めいた感覚は消失することになる。もちろん、デ・キリコが形而上絵画を放棄したわけではないが、「技術への回帰」以後では仮象＝イメージよりも、むしろ絵画の「真実」＝実在としてのマチエールが強調されることになる。「技術への回帰」以後のデ・キリコの形而上絵画が以前のもものと異なってみえたとすれば、それはこのイメージとマチエール、仮象と「真実」が齟齬をきたしているからなのである〔図4〕。

ではデ・キリコによるこのような「技術への回帰」、古典回帰の身振りは、はたしてカーメルのいうように「イデオロギー的純粋さ」へと、そしてまた悪しき芸術、悪しき政治へと結びついていくのだろうか。まず20世紀イタリアにおける古典主義は、選択可能な思想という意味においても、政治信条という意味においても、ひとつのイデオロギーである。そして古典古代を範とするというイデオロギーは、否応なくファシズムの反動的な愛国主義という悪しき政治と結びついてしまう。デ・キリコがこの点にどれほど自覚的だったのかは現時点ではわからない。だが後述するように、デ・キリコの古典主義が、ある側面においては実際にはほとんど古典主義にみえないという点に、この問題の答えを探る糸口があるかもしれない。

また問題はより深い部分にもある。つまり、ニーチェ思想の限界である。超越的なものの不在におそ

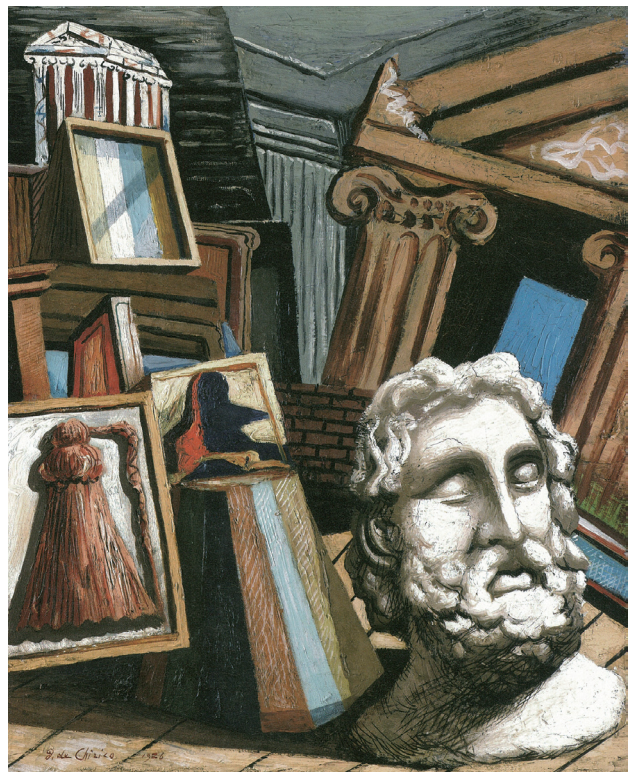


図4 ジョルジョ・デ・キリコ《哲学者の頭部のある形而上学的室内》1926年、油彩、カンヴァス、81×65cm、ナーマド・コレクション

(15) De Chirico (2008), p.120. (邦訳 97-98 頁); De Chirico (2023), pp.1335-1336.



らく人間は耐えられないのであり、その不在の部分に遅かれ早かれ超越性は再び回帰してしまうのである。だが「神の死」の後では、その超越性はもはや真実たることはできないだろう。それは不可避免的に、いわば「偽の」超越性なのである。そして全体主義の形而上学的構造とはまさにこうしたものではないだろうか。ムッソリーニにせよ、ヒトラーにせよ、彼ら独裁者は神の代りに超越性を僭称し、その空虚に収まろうとするのであり〔図5〕、全体主義においては独裁者を中心にすべてが再構成され、そこにひとつの神話が形成されるのである<sup>(16)</sup>。独裁者という位置づけとは異なるが、戦前日本の天皇もまた全体主義の神話の中心の役割を果たしたのではなかったか。あるいはハンナ・アーレントが『全体主義の起源』（1951年）で言及している、無意味を構造化する「超意味 supersense」といった概念を思い出してもいい<sup>(17)</sup>。

ムッソリーニは1930年に、神が戻りつつあるというとき、それは精神的な価値が復活しているという意味だと述べている<sup>(18)</sup>。結局、この精神とはムッソリーニ自身の精神であり、またそれに共振する精神である。またファシズムの理論家ジョヴァンニ・ジェンティーレは、ファシストが認識する生は宗教的であるとすらいえる、と1933年の「思考の根底原理」において述べている<sup>(19)</sup>。多木も述べていたように（ナチズムを含む）ファシズムはやはり擬似的な宗教なのである。

つまり「神の死」の認識の後で、超越性の喪失の後で、もう一度、その空白に偽の超越性を挿し入れるという身振りにおいて、デ・キリコの「技術への回帰」とファシズムは相似形をなしている。カーメルがおそらく直感しつつも、それこそ曖昧な批評言語によってしか捉えることができなかったのは、こうした事態ではないだろうか。デ・キリコはファシストではない。だが、その古典回帰の身振りにおいて、デ・キリコはファシズムと、またファシズムを支持した人々と、ある種の危うさを共有しているのである。

そして、デ・キリコの形而上絵画を称賛しながらも、袂を分かったシュルレアリストたちが直感的に警戒していたのも、この種の危うさの誘惑だったのではないか。とすれば、アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』（1928年）におけるデ・キリコへの言及において、ファシズムを引き合いに出していることにも、



図5 グラスキ宮（ローマ）に掲げられたムッソリーニの立体看板、1934年 ムッソリーニはここである種の超越者としてイメージ化されているが、そのパロディ性とキッチュさは明白である。

(16) たとえばムッソリーニが神話形成に利用したもののひとつとして、それ自体神話的な存在であるローマという都市がある。藤澤房俊『第三のローマ——イタリア統一からファシズムまで』新書館、2001年、185-249頁。

(17) ハナ・アーレント著、大久保和郎、大島かおり訳『全体主義の起源』第三巻、みすず書房、1974年、262-265頁。

(18) ベニート・ムッソリーニほか著、山形浩生訳『ファシズム——そのドクトリンと制度』イカリング、2021年（電子書籍）、29-30頁。

(19) ムッソリーニほか前掲書、4頁；ベニート・ムッソリーニほか著、竹本智志、下位春吉訳『ファシズムの原理、他三編』紫州古典、2019年（電子書籍）、45頁。

単なるレッテル貼り以上の意味がある。

「スープ碗」には当然、その他の多くの碗が（イタリアが、ファシズムが——《征服した国々を眺めるローマ軍》とおどましくも題された彼のタブローが知られている——、さらには全ての野心のなかでも最も凡庸なものである芸術的野心、金銭欲さえもが）続くことになり、たちまち魔力を霧散させてしまった。後に残ったものと言え、完全に無倫理な人間性である<sup>20)</sup>。

だが純粋な古典主義がファシズム的な愛国主義、全体主義に結びつくとするならば、古典回帰以後のデ・キリコの作品は、それなりに「不純」なものであり、ここから 1920 年代以降のデ・キリコ絵画への批評が可能になるかもしれない。「技術への回帰」当初のデ・キリコは、ルネサンスの巨匠たちを模写し、またその技法を自身の作品、とりわけ自画像に応用していったという意味において、古典主義、あるいは新古典主義の画家だったといえる。とはいえ、比較的成功的模写を除けば、これらのデ・キリコ作品の基調をなしているのは、ある種のキッチュさであるように思われる。それらはどこか奇怪で、俗悪なのである〔図 6〕。実際、デ・キリコの古典主義は、あるときはどこか硬く、あるときはどこか投げやりな印象を抱かせる。それはすでに述べたように、イメージとマチエールの齟齬に、仮象と偽の「真実」の齟齬に由来するものと推測できる。そして 1925 年のパリ移住以降、こうしたキッチュさはさらに明白なものとなり、もはやこれらの作品を古典主義といえるかは難しい〔図 7〕。

以上のような批評を具体的な作品から考察することは今後の課題とし、最後に 1920 年代後半にデ・キリコが描くようになった剣闘士のイメージに言及しておきたい。これら古代ローマの剣闘士たちは、直ちに「第三のローマ」たるファシズムのイタリアを想起させる。だがこれらの作品は、やはりキッチュな印象を観る者に

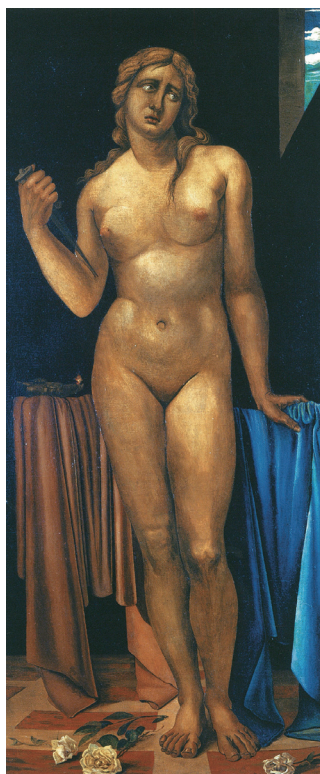


図 6 ジョルジョ・デ・キリコ《ルクレツィア》  
1921 年、テンペラ・油彩、カンヴァス、170  
× 74cm、ローマ国立近現代美術館



図 7 ジョルジョ・デ・キリコ《ホワイエのミューズたち》1926 年、油彩、カンヴァス、133 × 70.5cm、ナーマド・コレクション

<sup>20)</sup> André Breton, *Œuvres complètes*, t.4, Gallimard, 2008, p.367. (長尾 (2020)、10 頁)



与える。剣闘士たちは常に屋内におり、お互いに入り乱れて戦い、また休憩するのだが、その表情は人形のように虚ろであり、戯画的であると同時に不気味でもある〔図8, 9〕。こうしたイメージをファシストたちのパロディとする指摘はすでになされている<sup>(21)</sup>。とすれば、デ・キリコは「技術への回帰」当初からあったキッチュさを、むしろ増幅することで、ファシズムと自らの古典主義を引き離そうとした可能性があるといえるかもしれない。このように考えた場合、デ・キリコのキッチュは、クレメント・グリーンバーグが「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939年)<sup>(22)</sup>で論じたような全体主義に容易に利用されてしまうキッチュとは、やや性質が異なるものといえるのではないか。



図8 ジョルジョ・デ・キリコ《戦闘(剣闘士)》1928-1929年、油彩、カンヴァス、89 × 115.8cm、ノヴェチェント美術館、ミラノ



図9 ジョルジョ・デ・キリコ《休憩中の剣闘士たち》1928年、油彩、カンヴァス、160 × 200cm、個人蔵

(21) たとえば以下を参照。Keala Jewell, “De Chirico's Heroes: The Victors of Modernity,” in: Luca Somigli, Mario Moroni (eds.), *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, University of Tront Press, Tront, 2004, pp.351-377.

(22) クレメント・グリーンバーグ著、高藤武允訳「アヴァンギャルドとキッチュ」、藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年、2-25頁。



## おわりに

1919年の「技術への回帰」以後のデ・キリコのイタリア時代がファシズムの勃興期に重なることを確認した上で、「神の死」の空虚、超越的なものの不在を「偽の」超越性によって埋めるという身振りにおいて、デ・キリコの古典回帰とファシズムがある種の親和性を有していることを示した。だがデ・キリコの古典回帰以後の作品に孕まれるキッチュさは、むしろデ・キリコがファシズム的なものと距離を取ろうとした徴候とみなすことができるかもしれない。もちろん、適度なキッチュさもまた全体主義のイメージの特徴だろう。だがデ・キリコのキッチュさには何か過剰なものがある。それ故に、そこにファシズム的な大衆性を付与することは容易ではないだろう。「技術への回帰」以降のデ・キリコを批評するひとつの可能性の所在を示したところで、本ノートを閉じることにしたい。

## 文献略号

- De Chirico (2008): Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano, 2008 [1st edition: 1945, 2nd edition: 1962]. (ジョルジョ・デ・キリコ著、笹本孝、佐々木堇訳『キリコ回想録』立風書房、1980年)
- De Chirico (2023): Giorgio de Chirico, Andrea Cortellessa et al (eds.), *Giorgio de Chirico: Scritti 1910-1978, romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, La nave di Teseo, Milano, 2023.
- Karmel (1983): Pepe Karmel, Christine Piot (tr.), “La conquête du philosophe: Giorgio de Chirico et le fascisme,” in: *Art Press*, no.66, Paris, janvier 1983, pp.11-14. (ペペ・カーメル著、安藤俊次訳『ジョルジョ・デ・キリコとファシズム——哲学者による征服』『ユリイカ（特集ファシズムの美学）』第16巻11号、1984年11月、70-75頁)
- 長尾 (2020): 長尾天『ジョルジョ・デ・キリコ——神の死、形而上絵画、シュルレアリスム』水声社、2020年。
- 多木 (1986): 多木浩二「ファシズムと芸術——デ・キリコを手がかりにして」『季刊へるめす』第9号、岩波書店、1986年9月、190-207頁。

## 図版出典

- 1, 2: Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.
- 3: Emily Braun, *De Chirico: The Song of Love*, The Museum of Modern Art, New York, 2014.
- 4, 7, 8: 『デ・キリコ展』東京都美術館、神戸市立美術館、2024年。
- 5: 松田行正『独裁者のデザイン——ヒトラー、ムッソリーニ、スターリン、毛沢東の手法』平凡社、2019年。
- 6, 9: Paolo Baldacci, Gerd Roos (eds.), *De Chirico (exh.cat.)*, Parazzo Zabarella, Padova, Marsilio, 2007.