



ジョルジュ・デ・キリコとピエロ・ディ・コジモ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2011-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 市川, 直子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00010167

ジョルジョ・デ・キリコとピエロ・ディ・コジモ

市川直子

はじめに

ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico 1888-1978) の作品は、極端な透視画法で描かれた「柱廊」のある静謐な広場で知られる [図2]。そのような彼独特の建築物が最初に描かれたのは、1910年の《ある秋の午後の謎》である。この作品のモチーフは、ダンテの彫像が立つフィレンツェのサンタ・クロチェ広場であった。その前年までのデ・キリコの作品は、《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》 [図1] のように、自然風景の中で展開する神話を主題にしている、あの特徴的な建物群が全く見られない。彼が描く建築物については多くの考察がなされてきたが、神話から謎めいた建物へと彼のモチーフの変化については今まで論じられたことがなかった。しかし、この変化は、彼の作品を年代順に並べるとわかるように [図1、2]、とても明確であって、何か重要な意味をはらんでいるように思われる。では、いったいその変化はどのような経緯で起こったのだろうか。本稿では、1910年を境としたデ・キリコの二つの時代の「すきま」をうめることを試みる。

1909年《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》

ギリシア神話はデ・キリコにとって生涯重要なテーマとなったが、神話に題材を求めた1909年以前の作品群は、デ・キリコ独自の透視画法による作風をまだ示してはいない。むしろそこには、遅ればせのロマン主義ともいべき画家アーノルト・ベックリン (Arnold Böcklin 1827-1901) の影響が色濃い。デ・キリコ自身も、「1909年の夏のことだったと思う……当時、私はもっぱらベックリン風の絵を描いていた^①」と回想する。この回想は、1909年の《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》の手本がベックリンの作品 [図3] にあることを証明している^②。デ・キリコは、この作品のほか、《瀕死のケンタウロス》 [図4] という作品を描いたり、弟であるアルベルト・サヴィーニオを描いた肖像画の背景にケンタウロスを登場させたりしている。ではなぜ、デ・キリコはケンタウロスを描くのだろうか。

ケンタウロスとラピタイ族の戦いとは次のような伝説である。テッサリアの伝説上の民族であるラピタイ族の王ペイリトオスは、ヒッポダメイアとの結婚の祝宴にケンタウロスのエウリュトスを招待する。その席上酒に酔ったエウリュトスは、興奮して花嫁を奪おうとしたため、テセウスに殺されてしまう。そこで、逆上した仲間のケンタウロスたちが暴れまわるが、それもラピタイ族側の奮闘によって鎮められるのである^③。

デ・キリコの作品では、画面左に、ラピタイ族の者であろう武器を片手に馬を駆っている戦士が、画面右に、敵に向かって突進するケンタウロスが描かれている。そのケンタウロスの中には、ベックリンの作品と同じように、岩を振り上げる者もいる。中央には、戦いの場へ乗り込もうとする背中向きのケンタウロスと、首のないケンタウロスの死骸が流れる血とともに描かれている。また、空を飛ぶ鳥の群れや地面に転がる骸骨が場面の不気味さを増し、画面右下の引掻いたような筆の跡は、これも血飛沫を表しているのか、戦いの凄まじさを物語っている。そのうえ、全体的に暗い色調で描か

れていて、その色づかいは、ベックリンの多くの作品、例えば、1877年の《海辺の別荘》を思わせる。

デ・キリコの作品に縁りの深いダンテ⁶⁴は、『神曲』の煉獄篇第24歌で、ケンタウロスについて次のように語っている。

「思い出せ」とその声が叫んだ、「雲からできあがった／呪われた半人半馬^{ケンタウロス}を。彼らは飽食の挙句、／その〔人馬〕二重の胸でテセウスと争った。／……／こうして私たちは、大食いの罪が／いかに悲惨な刑罰を喰うものかを聞きながら、／道の一端へ身を縮めてそこを通り抜けた⁶⁵。

このようなケンタウロスの「飽食」の典拠は、オウィディウスの『変身物語』に求めることができる。オウィディウスは、この争いを老雄ネストルが語る形で描写している。例えば、テセウスがエウリュトスを倒す場面は次のように記されている。

たまたま、そばに、古い酒がめがあった。浮き彫りの模様でざらざらしている。大きなそのかめを、いまひとつ大柄なテセウスが、高くさしあげると、真っ向から相手の顔へ投げつけた。こちらは、血の塊と脳味噌と酒とを、傷口と口から同時に吐き出しながら、びしょ濡れの砂のうえにあお向けに倒れて、足をばたつかせた⁶⁶。

オウィディウスの文章では、このような狂気に満ちた血生臭い場面描写が繰り返される。そこで、デ・キリコとベックリンの作品に戻ると、これら二つの作品には、確かに共通点が見られるが、それぞれから受ける印象はかなり違っている。ベックリンが、わずかのケンタウロスだけを大きく見せるのに対して、デ・キリコは、少し遠い視点から、ケンタウロスとラピタイ族の双方が大勢でくりひろげる混沌とした戦いの場面を描いている。さらに、ベックリンは血をはっきりとは描かないのに対して、デ・キリコは凄惨な流血の場面を露骨に表現する。それはまさに、オウィディウスが記した戦いの雰囲気である。とすれば、デ・キリコには、ベックリンの作品の他にも何か手本があったはずである。

1989年に『ジョルジョ・デ・キリコ』を著したドメニコ・グッツィは、ベックリンとデ・キリコのこの主題がルネッサンスの画家ピエロ・ディ・コジモ (Piero di Cosimo 1461/62-1521) にまで遡るものであると述べている⁶⁷。ピエロのその作品は、現在ロンドンのナショナル・ギャラリーに所蔵されている《ケンタウロスとラピタイ族の戦い》〔図5、6〕である。大きく分けて三つの部分からなるこの作品は、先に引用したオウィディウスの『変身物語』をもとに描かれたと言われ⁶⁸、デ・キリコの作品と同様、かなり残酷な場面も描かれている。二人の作品を並べると、ピエロの画面右の戦いの場面〔図6〕が、デ・キリコの作品の雰囲気により近い。さらにデ・キリコがピエロの絵を手本としたことは、デ・キリコの首のないケンタウロスの死骸とピエロの左端の首をつかまれたケンタウロス〔図5〕を見比べると明らかである⁶⁹。ではデ・キリコは、ピエロが描いたケンタウロスに何を見出して、それを描いたのだろうか。

「雲から生まれたケンタウロス」－偶然のイメージ

ダンテは、先に引用したように、ケンタウロスを「雲からできあがった」と書いた。さらにこの表現は、ピエロも読んだオウィディウスの『変身物語』にも見られる。その箇所を読んでみよう。

ところで、あの向こう見ずなイクシオンの息子ペイリトオスは、ヒッポダメシアを妻にめとると、雲から生まれた半人半馬の、荒々しいケンタウロスたちを招いて、木々に覆われた洞窟に食膳を並べて、彼らを宴につらならせた⁷⁰。

これは、イクシオンがヘーラーに恋をしたとき、ゼウスが雲を彼女の姿に似せてイクシオンのところへやり、これと交わって誕生したのがケンタウロスである⁽¹¹⁾という神話上のエピソードから来たものであろう。デ・キリコとベックリンは背景に雲を描いたが、それもこのためかもしれない。さらに、「雲」という観点から興味深いのは、ジョルジョ・ヴァザーリが「ピエロ・ディ・コジモ伝」に書き記した、ピエロの次のような習癖である。

歩いている途中に立ちどまって壁をじっと長い間眺めていることがよくあった。壁には昔から病人たちの吐いた唾のあとが残っていて、そこから、騎馬戦の有様とか、幻想の街とか、見たことのない程の大きさの田野の風景とかいった構図を得るのであった。空に浮かぶ雲からも同じように得ることがあった⁽¹²⁾。

この文章はまさしく、レオナルド・ダ・ヴィンチの『手記』の中の「しみ」の理論を思い起こさせる。レオナルドは次のように述べている。

君がさまざまなしみやいろいろな石の混入で汚れた壁を眺める場合、もしある情景を思い浮かべさえすれば、そこにさまざまな形の山々や河川や巖石や樹木や平原や大渓谷や丘陵に飾られた各種の風景に似たものを見ることができよう。さらにさまざまな戦闘や人物の迅速な行動、奇妙な顔や服装その他無限の物象を認めうるにちがいないが、それらをば君は完全かつ見事な形態に還元することができよう。そしてこの種の石混りの壁の上には、その響の中に君の想像するかぎりのあらゆる名前や単語が見出される鐘の音のようなことがおこるのである⁽¹³⁾。

ピエロは《ケンタウロスとラピタイ族の戦い》を、今は失われてしまったレオナルドの《アンギアーリの戦い》を手本に描いたと言われている⁽¹⁴⁾。このようにピエロは「偶然のイメージ」に関心を寄せていたが、その典拠は別の古典文学にも求められる。1961年に興味深い論文を発表した美術史家H. W. ジャンソンによると、雲の中にイメージを見するという記述は、アリストテレスやプリニウス、ルクレティウスに見られるという⁽¹⁵⁾。なかでもルクレティウスの『事物の本性について』は、それについて詳しい。

なぜものの像が数多く、様々な仕方で、力もなく、／感覚にもふれないで彷徨うていることが分らないのか？／……／それは様々な仕方で形づくられ、空に高くのぼってゆく、／ちょうど時折、空の高みで雲がたやすく濃くなり、その運動で／空気をかすめ、世界の静かな姿をかきみだすのを／見るように、なぜなら、たびたび巨人の顔が／空を飛び、その影をひろくおとし、／時には大きい山々、山々から引きさかれた岩が先にたち／太陽の前を通りすぎ、それから他の形の雲を／怪獣たちが引きよせ引きずるのが見られるのだから。／また雲はとけながらその姿を変えることをやめず、／あらゆる形にその輪郭を変化させる⁽¹⁶⁾。

ここでルクレティウスは、雲の中にさまざまなイメージを見ている。その観察眼は、半人半馬のケンタウロスに向けられると、きわめて現実的かつ論理的になる。「三歳ごろに疲れを知らぬ花の盛りに達する」馬と「その頃になってさえなおたびたび眠りの中で乳を含んだ母の乳房をもとめる」人間の合体、「その体の各部の食いちがったものがありうるなどとはかりにも思わないように」と彼は述べる⁽¹⁷⁾。したがって、ケンタウロスは人間の心に生じたイメージだと言う。

まずいうべきことは、さまざまな仕方でいたる所に／あらゆる方向に数多く、物の稀薄な像、／空中で出くわせばやすやすと、あたかもくもの糸か金箔のように／つながるほど稀薄な像がさまようていることだ。／……／そのようなわけだから私たちはケンタウロスやスキルラの体を……見るのである。／……／なぜならケンタウロスの像は確かに、生きたものからできたのではない

／そのような性質の動物は一つもないのだから。／ほんとは馬と人間との像がたまたまできわしたとき／その捕えがたい本性と稀薄な構造のために／さきにいったように、すぐ何の苦もなくくつついたのだ。／……／どれと限らずただ一つの稀薄な／像がただ一突きでやすやすと人の心を動かす、／なぜなら心もまた稀薄な、驚くほど動きやすいものだから⁽¹⁸⁾。

この『事物の本性について』は、ボッティチェリもまた参考に使っていたようで⁽¹⁹⁾、それゆえレオナルドやピエロもその著書を知り、ピエロには、例えば《蜂蜜の発見》の中に、何か別の生き物を思わせる奇妙な木を描かせたとも考えられよう。このように、偶然のイメージという観点に立てば、デ・キリコの《瀕死のケンタウロス》などは岩や地面と倒れているケンタウロスの色、質感が似ていて、ケンタウロスのイメージが岩肌に隠されているような印象を受ける。また、デ・キリコの1910年代の作品に雲はあまり見られないが、背景の汽車の吐く「煙」が様々に奇妙な形をしていて、そのいくつかは、前景に描かれている物の形をなぞっているように見えるのである。例えば、1913年の《神託の貢ぎ物》〔図7〕の煙は、前景のアリアドネーのように平たい三角形をしていて、1913年から14年にかけて描かれた《哲学者の征服》では、前景のアーティチョークのように丸い形をしている。

ジャンソンは、偶然できた形の中に具体的な意味を見いだすことが20世紀前半に起こったダダイズムやシュルレアリスムの美に関する中心的な信条であったと述べている⁽²⁰⁾。これは、例えば、一枚の木の葉と大樹という二つのイメージを重ね合わせた《絶対の探求》のようなルネ・マグリットの作品や、マックス・エルンストのフロッタージュ作品を指しているのだろう。こうした芸術運動とデ・キリコは、一種の共存関係にあった。1917年5月、チューリッヒで開かれた第3回ダダ画廊展にデ・キリコの作品が出展され⁽²¹⁾、1924年12月、シュルレアリストの機関誌『シュルレアリスム革命』の創刊号の表紙に掲載された写真には、一派の先駆者としてパリに迎えられたデ・キリコの姿が見られる⁽²²⁾。あるいは、彼らがデ・キリコの芸術を発見したと言うこともできるだろう。そして、その発見の糸口の一つが、この偶然のイメージであったのかもしれない。

暴力と狂気

デ・キリコがピエロの作品に発見したもの、そのもう一つは、この主題の暴力性、狂気性であるだろう。先に述べたように、デ・キリコは《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》をたいへん残酷なものとして描いた。彼はまた《瀕死のケンタウロス》という作品も描いているが、そこでもケンタウロスは仰向けに倒れ、その血が周りに飛び散り、どす黒い顔をした無残な姿をさらしている。では、なぜデ・キリコは、この主題の暴力性、狂気性に注目したのであろうか。

《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》を描いた翌年、デ・キリコは《ある秋の午後の謎》と題した、彼の転換点とも言うべき作品を描いた。当時を、彼は次のように回想している。

私のベックリン時代は終わりを告げ、ニーチェの本のなかから発見した力強く神秘的な感情、イタリアの町々の美しい秋の日の午後の憂鬱を、種々の形で表現しようとする方向へ向かっていった⁽²³⁾。

1906年より3年間、デ・キリコはミュンヘンに滞在したが、おそらくその頃からニーチェに関心を抱いている。ニーチェの本の中の神秘や憂鬱をイタリアの町々の形で描くとデ・キリコが記したように、1910年からの一連の広場の絵はニーチェ的なものであろう。しかし、1909年以前の神話を主題にした作品に、すでにその兆候が現れてはいないだろうか。ニーチェは『生成の無垢』でベックリンを「求道的な画家」と呼んだが⁽²⁴⁾、ベックリンはニーチェが尊敬していたヤーコブ・ブルクハルトの友人

であった。ベックリンの《ケンタウロスの戦い》は、ブルクハルトの進言によって1876年にバーゼル市立美術館に購入されたものである⁽²⁵⁾。バーゼル大学の講義「ギリシア文化史」において、ブルクハルトは、ギリシアの神話形成の時期をルネサンスに比して、個人と社会の解放を論じていた⁽²⁶⁾。ニーチェは、この講義に出席していたのである⁽²⁷⁾。個人の解放という理念はニーチェの哲学によって昇華し、古い慣習への闘争は新しい世代の芸術家たちを奮い立たせた。その影響は、「芸術とは、暴力、残酷、不正でしかありえない⁽²⁸⁾」と語る未来派にも及ぶ⁽²⁹⁾。未来派の旗手フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti 1876-1944) は、デ・キリコがケンタウロスを描いた1909年に発表した「設立と宣言」にこう謳っている。

行こう、とわたしは言った。行こう、友よ！出発しよう！ついに、神話と神秘的な思想が凌駕された。われわれは、ケンタウロスの誕生に立ち会おうとしているのだ。そしてわれわれはまもなく生まれたての天使が飛翔するのを見るだろう！⁽³⁰⁾

ここでケンタウロスが登場するのは、その空想上の生き物がフィレンツェのルネッサンス以来「暴君」の象徴と見なす歴史があるからにちがいない⁽³¹⁾。「暴君」については、ニーチェが自由を語った『偶像の黄昏』38章で言及されている。自由とは、「辛苦、冷酷、窮乏に対して、生に対してすら無関心となること」、「おのれの問題のために、おのれ自身をもふくめて人々を犠牲にする用意のあること」、「男性的な本能、戦いと勝利をよるこぶ本能が、他の本能を、たとえば『幸福』の本能を支配すること」を意味するとした上で、彼はこう述べている。

自由な人間の最高の典型は、最高の抵抗がたえず克服されているところで、すなわち、暴虐からへだたること五歩、隷属の危険と隣りあわせのところを探しもとめられるべきであろう。ここで「暴君」が、最大限の権威と紀律をおのれに対して要求するところの、仮借ない恐怖すべき本能と解されるなら、このことは心理学的に真実である……⁽³²⁾。

このニーチェの言葉を鍵に、先のマリネッティの文句を解釈するならば、「ケンタウロス」は「へだたること五歩」にある「暴虐」であり、飛翔する「天使」とは、その暴虐と戦う「自由な人間」であるところの彼ら、つまり未来派の「戦士」たちということになるであろうか。とすれば、デ・キリコの「飛翔する天使」は、ケンタウロスの暴虐を描いた後に生まれた新しい画風のこととなるだろう。また、狂気について、ニーチェは『ツァラトストラはこう語った』の中で次のように述べている。

だが、その舌であなたがたをやきほろほすような稲妻はどこにあるのか？あなたがたに植えつけられなければならない狂気はどこにあるのか？

見よ、わたしはあなたがたに超人を教えよう。超人こそ、この稲妻、この狂気なのだ！⁽³³⁾

ニーチェがこうして「超人」を語る時、それは掟の板を投げつけた「モーセ」をも意味し、過去の権威を破壊する者として狂気の中にあることになる⁽³⁴⁾。そして、このモーセを、彼はミケランジェロの彫刻《モーセ》に見ていたようである⁽³⁵⁾。このように、狂気はニーチェの超人思想の重要な要素であって、デ・キリコもそれに注目せずにはいられなかったはずである。その証拠に彼は、1919年4/5月号の『ヴァロリー・プラステイチ』誌に「狂気と芸術」と題した論考を寄稿し、自らが主唱する「メタフィジカ」と狂気を連関させている。そこで「超人」という言葉に注目すると、この原語は“Übermensch”であって、ニーチェはこれをブルクハルトの言葉“das Übermenschliche”から引用したようである。ブルクハルトはこの言葉を、ミケランジェロが表現する生命について述べた文脈で使っている。彼によると、その生命はミケランジェロの中の争う二つの精神にあって、その一方は人間の形や運動を解剖学によって究明し、彫像に現実性を与えようとするが、もう一方は「超人間的なも

の」を求め、奇異な姿勢や運動などにそれを見出そうとした⁽³⁶⁾。

ブルクハルトはその言葉をゲーテから学んだようだが、ゲーテはそれをダンテから学んだと思われる。ダンテは『神曲』の天国篇第一歌で「超人間的になる *trasumanare*」という言葉を使い、ベアトリッチェを見つめるうちに自分の内部で生じた奇異な感覚を、グラウコスの変身にたとえて説明している⁽³⁷⁾。ダンテやブルクハルト、そしてニーチェのこうした言い回しは、デ・キリコが「狂気と芸術」の中で語ったことを思い起こさせる。彼は、狂気が芸術に本来備わっている現象だと前置きした上で、われわれの正常な行動や生活に論理性を与えるものをロザリオに例え、そのつながった状態が常人の見ていた事物の側面であり、ロザリオの糸が切れたとき、すなわち狂気のような状態の中で見えるのが事物の「メタフィジカ」の側面であって、それは洞察力とメタフィジカ的な思弁に長けた、ごくまれな人でなければ見えないと言うのである⁽³⁸⁾。

したがって、デ・キリコもまた、ケンタウロスをニーチェ的な観点から描いていたことになるだろうし、その次の作品でダンテの彫像のある広場を描いた理由も明らかになるであろう。ではどのようにして、デ・キリコの作品のテーマは、神話から建築的なものへと変貌をとげたのだろうか。

ピエロとデ・キリコの建築表現について

デ・キリコを研究する美術史家たちは、柱廊⁽³⁹⁾や塔といった彼の絵画に描かれる建築物に注目してきた。こうしたモチーフに影響を与えたものとしては、フリードリッヒ・ヴァインブレンナー (Friedrich Weinbrenner 1766-1826) の建築や、エドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig 1872-1966) の『ハムレット』の舞台装置などが挙げられた⁽⁴⁰⁾。このような説には、それぞれ信憑性がある。だが、ヴァインブレンナーやクレイグだけでは、それ以前にデ・キリコが描いていた神話の主題と新しいモチーフとの関係を説明することは難しい。そこで筆者は、デ・キリコの建築表現に影響を与えたものに、ピエロ・ディ・コジモの絵画を加えたい。デ・キリコは、ピエロの作品に「偶然のイメージ」の手法や、暴力、狂気といった概念的なものを見出しただけでなく、その中に描かれた建物の形をも発見し、そこから彼の絵画の大きな特徴となるモチーフを創り出していったというのが筆者の考えである。では実際に、デ・キリコとピエロの建築表現を比較してゆこう。

ピエロとデ・キリコを図像的に結びつける第一の鍵は、ピエロの《ご訪問と聖人たち》[図8]の中にある。この作品では、建物が左右対称的に透視画法で描かれ、その間に主題である「ご訪問」の場面が配置されている。このような構図は、ルネッサンスの絵画において、とてもまれなものであって、その奇異さがピエロの絵の真骨頂である。主要なモチーフが、ピエロの《ご訪問》のように前方に置かれるか、後方に置かれるかという違いは多少あるが、その構図がデ・キリコの作品には数多く見られ、1912年の《秋の瞑想》、《午後の瞑想》、《無限の倦怠》、1913年の《赤い塔》[図9]がその例に挙げられる。《赤い塔》では、左右に柱廊が描かれ、それが、タイトルになっている中央の赤色の塔へと視線を導いている。

二人の画家を結ぶ第二の鍵は、ピエロの《建物の建築》にある。この作品では、後景の建築物[図10]の描き方に注目したい。消失点へ向かって整然と柱が並ぶこの描き方は、デ・キリコの作品を特徴づけているものである。建物の上方に彫像が並ぶモチーフも、デ・キリコの絵に繰り返される。1920年の《メルクリウスとメタフィジコたち》、《ローマの風景》[図11]、《自画像》の背景にある窓の外の建物がその例である⁽⁴¹⁾。《ローマの風景》には、ピエロの作品中の建物にも使われている「破風」が見られる。また、後方の人物をとても小さく描いて遠近感を出すやり方なども、デ・キリ

コの方法に近いものである。

このように、1910年を境に起こったデ・キリコの作品の変化に、ピエロ・ディ・コジモの芸術が介在したことは確かであろう。ベックリンの神話世界にニーチェの暴力を見たデ・キリコは、その図像の典拠を探り、ピエロの作品を知る。そして、ピエロの作品に極端な透視画法を発見したとき、デ・キリコの作風は変貌し、「奇異な」建築物がメタフィジカ絵画のモチーフとなって、彼は自己のスタイルを確立していったのである。

ちなみに、ピエロに関する文献リストを調べると、デ・キリコが《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》を描いた1909年前後は、A.P.ホーンやA.スキアパレリといった数多くの研究者が、ピエロの同題の作品に言及していることがわかる⁽⁴⁾。それはまさしく、美術史学におけるピエロ再発見の時代だったのである。あるいは、デ・キリコやベックリンといった同じ時代を生きる芸術家の作品が、研究者の目をピエロに向けさせたと言うこともできるかもしれない。

註

- (1) 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年、58頁。
- (2) ここには、マックス・クリンガー (Max Klinger 1857-1920) の名も挙げられるだろう。デ・キリコは、1920年11月の『イル・コンヴェーニョ』誌にクリンガーについて書いた記事の中で、ケンタウロスを描いた彼の二つのエッチングに言及している (Giorgio de Chirico, Max Klinger, *Il Convegno*, novembre 1920, in Giuliano Briganti/Ester Coen, *LA PITTURA METAFISICA*, Neri Pozza Editrice, Venezia, 1979, p.169.)。
- (3) オウイディウス、中村善也訳、『変身物語 (下)』、岩波書店、1984年、166-183頁を参照のこと。また、ケンタウロスやラピタイ族が生まれたとされるテッサリアは、デ・キリコが生まれた地でもあった。
- (4) ダンテとの関係については、市川直子、「ジョルジョ・デ・キリコと広場—1910年《ある秋の午後の謎》を中心に—」、『デ・アルテ』第11号、西日本出版協会、1995年、10-14頁、及び、市川、「そして、わたしも、また、画家である—ジョルジョ・デ・キリコ作《アポリネールの肖像》をめぐって—」、『デ・アルテ』第13号、1997年、75-83頁を参照のこと。
- (5) ダンテ、平川祐弘訳、『神曲』、河出書房新社、1992年、215頁。
- (6) オウイディウス、前掲書、168頁。
- (7) Domenico Guzzi, *GIORGIO DE CHIRICO*, Leonardo Arte, Roma, 1989, p.16.
- (8) Mina Bacci, *PIERO DI COSIMO*, Bramante Editrice, Milano, 1966, p.88.
- (9) しかし、デ・キリコの絵に見られる「馬に乗った戦士」が、ピエロの絵には描かれていないという相違点もある。伝統的にこの戦いは、結婚の宴の場でくりひろげられるように描かれていて、そこには馬に乗った戦士は見られない。また、それは、オウイディウスの記述にもベックリンの作品にも見られないが、クリンガーの作品には描かれている。しかし、クリンガーが何の伝説をもとに描いたかは明らかでなく、デ・キリコの作品の題名も、《ラピタイ族とケンタウロスの戦い》とするものと、単に《ケンタウロスの戦い》とするものの二通りある。
- (10) オウイディウス、前掲書、166頁。引用文中の下線は筆者による。
- (11) 高津春繁、『ギリシア・ローマ神話辞典』、岩波書店、1969年、124頁。
- (12) ヴェザーリ、平川祐弘／仙北谷茅戸／小谷年司訳、『続ルネサンス画人伝』、白水社、1995年、210頁。引用文中の下線は筆者による。

- (13) 杉浦明平訳、『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』、岩波書店、1954年、213頁。
- (14) Bacci, *op.cit.*, p.88.
- (15) H.W.Janson, The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought, in *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p.256.
- (16) ルクレティウス、藤沢令夫／岩田義一訳、『事物の本性について—宇宙論』、『世界古典文学全集21 ウェルギリウス／ルクレティウス』、筑摩書房、1965年、358頁。
- (17) 前掲書、396頁。
- (18) 前掲書、369頁。
- (19) Herbert P. Horne, *BOTTICELLI Painter of Florence*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp.54-55.
- (20) Janson, *op.cit.*, p.254.
- (21) トリスタン・ツアラ、小海永二訳、『チューリッヒ年代記 一九一五年—一九一九年』、『七つのダダ宣言とその周辺』、土曜美術社、1988年、304頁。
- (22) Cf. *La Révolution surréariste*, n.1, Paris, 1924. また、シュルレアリスムの旗手アンドレ・ブルトンが1957年にジェラルド・ルグランとともに著した『魔術的芸術』は、ピエロの《ラビタイ族とケンタウロスの戦い》やヴァザーリが記した彼の「習癖」について、レオナルドの『手記』に触れながら言及している（アンドレ・ブルトン、巖谷國士／小山尚之／鈴木雅雄／谷川渥／永井敦子／星埜守之訳、『魔術的芸術』、河出書房新社、1997年、187-192頁）。
- (23) デ・キリコ、前掲書、59頁。
- (24) フリードリッヒ・ニーチェ、原佑／吉沢伝次郎訳、『生成の無垢（下）』、筑摩書房、1994年、624頁。
- (25) Dorothea Christ/Christian Geelhaar, *ARNOLD BÖCKLIN*, Basel, 1990, p.116.
- (26) Cf. Götz Pochat, Mito e simbolo in Burckhardt, Bachofen, Vischer, Schopenhauer. *Liberaazione esistenziale ed estetica*, in *I "Deutsch-Römer" Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*, Arnoldo Mondadori Editore/De Luca Edizioni d'Arte, Milano/ Roma, 1988, p.17.
- (27) 大石紀一郎／大貫敦子／木前利秋／高橋順一／三島憲一、『ニーチェ事典』、弘文堂、1995年、558頁。
- (28) フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ、『未来派設立宣言』、『未来派 1909-1944』展カタログ、セゾン美術館（東京）など、1992年、65頁。
- (29) キャロライン・ティズダル／アンジェロ・ボッツォーラ、松田嘉子訳、『未来派』、パルコ出版、1992年、24-27頁を参照のこと。
- (30) マリネッティ、前掲書、61頁。
- (31) Cf. Margrit Lisner, Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV Bd., 1980, pp.306-308.
- (32) ニーチェ、原佑訳、『偶像の黄昏／反キリスト者』、筑摩書房、1993年、128頁。
- (33) ニーチェ、氷上英廣訳、『ツアラトゥストラはこう言った（上）』、岩波書店、1967年、76頁。
- (34) 前掲書、33頁、及び、ニーチェ、氷上英廣訳、『ツアラトゥストラはこう言った（下）』、岩波書店、1970年、91-128頁を参照のこと。
- (35) ニーチェ、原佑／吉沢伝三郎訳、『生成の無垢（上）』、筑摩書房、1994年、348-349頁。
- (36) Jacob Burckhardt, *Der Cicerone Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, p.631.

(37) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1988, p.378.

(38) Giorgio de Chirico, *Pazzia e Arte*, *VALORI PLASTICI* n.4-5, Roma, 1919, in Briganti /Coen, *op.cit.*, p.135.

(39) ルクレティウスが『事物の本性について』の中で柱廊に言及していること、さらにその文章が「透視画法」を想起させることはとても興味深い。「柱廊はどれほど平行な直線上にならんでおり／端から端まで、同じ高さの柱によって支えられて立っていようとも、／しかしその最端から長い全体を眺めるときは、／少しずつ細って、とがった錐の先端となり／屋根を床につなぎ、右をみな左に合わせ／ついにはおぼろな錐の先端にかすみこませる（ルクレティウス、前掲書、363頁）。」

(40) ヴァインブレンナーとの関係については、Carlo L. Ragghianti, *IL CASO DE CHIRICO*, *Critica d'arte*, Firenze, 1979, p.105、クレイグとの関係については、市川、前掲書、1995年、14-16頁を参照のこと。

(41) このような建物は、ベックリンの《海辺の城》（1859）や《海辺の別荘》にも描かれている。

(42) Bacci, *op.cit.*, pp.50-52/88.



図1 デ・キリコ、ラピタイ族とケンタウロスの戦い、1909年、ローマ国立近代美術館

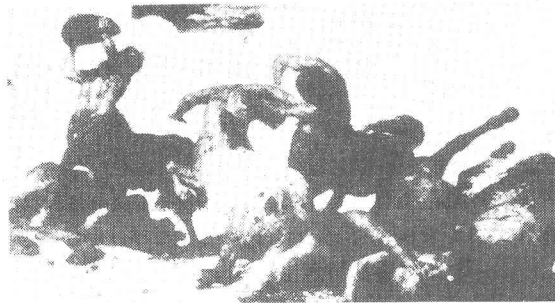


図3 ベックリン、ケンタウロスの戦い、1873年、バーゼル市立美術館

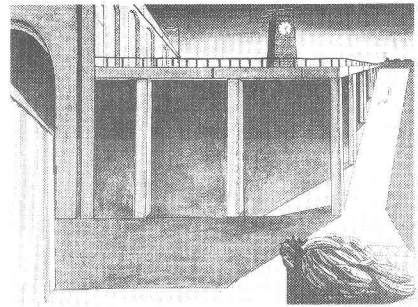


図2 デ・キリコ、モンパルナス駅、1913-14年、ニューヨーク近代美術館



図4 デ・キリコ、瀕死のケンタウロス（部分）、1909年、ローマ、アッシターリア・コレクション

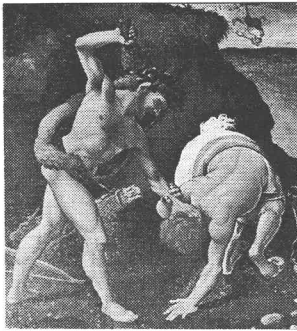
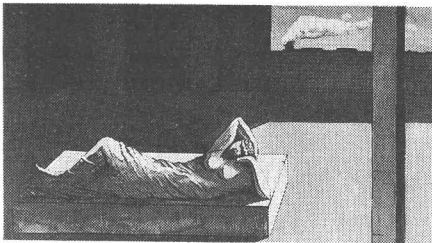


図5 ↑ 図6 ピエロ・ディ・コジモ、ラビタイ族とケンタウロスの戦い（部分）、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



← 図7 デ・キリコ、神託の貢ぎ物（部分）、1913年、フィラデルフィア美術館

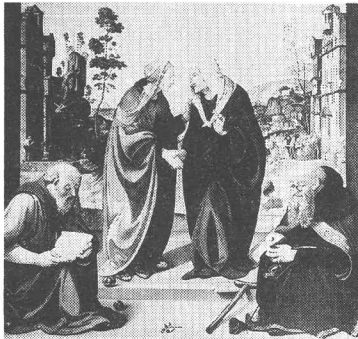


図8 ピエロ・ディ・コジモ、ご訪問と聖人たち、ワシントン、ナショナル・ギャラリー

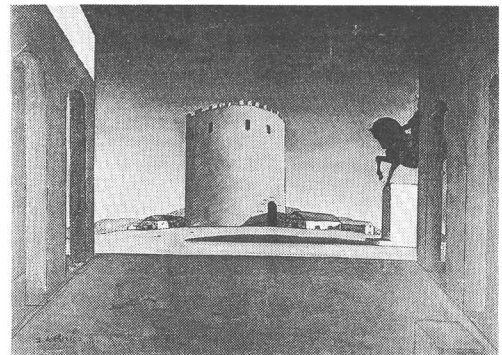


図9 デ・キリコ、赤い塔、1913年、ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム美術館

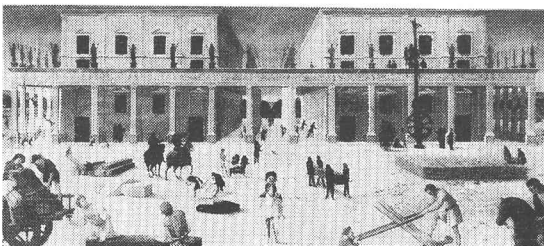


図10 ピエロ・ディ・コジモ、建物の建築（部分）サラソタ、ジョン・アンド・マーブル・リングリング美術館

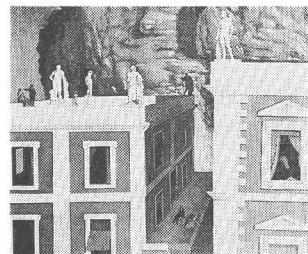


図11 デ・キリコ、ローマの風景（部分）、1921-22年、ニューヨーク、個人蔵