



ジョルジョ・デ・キリコの「メタフィジカ絵画」における三つの型：《ローマの風景》をてがかりに

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2010-05-17 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/10.24729/00004425

ジョルジョ・デ・キリコの「メタフィジカ絵画」における三つの型

——《ローマの風景》をてがかりに——

はじめに

「メタフィジカ絵画」の主唱者ジョルジョ・デ・キリコ（一八八八—一九七八）は、そのメタフィジカ絵画を一九一〇年代の終わりに放棄し、それとは別の古典的な絵画へ傾倒していったと長く言われてきた。たしかにデ・キリコは、一九一〇年代終わりから一九二〇年代始めにかけて、過去の巨匠の作品を模写したり、古典技法を研究したりと、古典的なものへの関心を高めていた。したがって、一九二二年という制作年が記された《ローマの風景》〔図1〕もまた、たいていはデ・キリコの画業においてメタフィジカ絵画が終焉した後の作品と位置づけられてきた。

一方、デ・キリコ自身はメタフィジカ絵画を放棄したことはないと言う。しかし、こうしたデ・キリコの言説は、彼がメタフィジカ

カ絵画を放棄したと批評したり非難したりした人々に対する単なる抵抗であるように捉えられてきた向きがある。ところが、デ・キリコは一九二〇年代以降も、一九一〇年代に描いていたメタフィジカ

市川直子



図1 デ・キリコ《ローマの風景》1922年
個人蔵（ニューヨーク）

絵画をもう一度なぞるように描いたり、そこに新しい要素を加えたり、さらには、メタフィジカ絵画と呼ぶにふさわしい謎めいた絵画世界を新たに展開したりしている。そして、《ローマの風景》もまた、一九一〇年代の作品群とは異なる点も多いものの、一九一〇年代の作品群と同様に謎を孕んでいる。

そこで、本稿が呈示するのは、《ローマの風景》をメタフィジカ絵画の作例とする新しい見方である。ただしそれは、一九一〇年代に描かれてきたメタフィジカ絵画とはまた別の、「メタフィジカ絵画とは何か」といったことを解説する、いわば「解説型」のメタフィジカ絵画と位置づける見方である。

本稿は、デ・キリコの画業における《ローマの風景》の新たな位置づけを通じて、メタフィジカ絵画に三つの型を設定することから、これまで時に別人のように捉えられてきた一九一〇年代のデ・キリコと一九二〇年代以降のデ・キリコとを橋渡しする試みである。

「メタフィジカ絵画」とは

《ローマの風景》について述べる前に、まずは、デ・キリコが主唱したメタフィジカ絵画というものを説明しながら、《ローマの風景》を描くまでの彼の作品の変遷を簡単にたどっておきたい。

それでは、メタフィジカ絵画とはどういうものなのだろうか。デ・キリコは、芸術雑誌『ヴァローリ・プラスチック』の一九一九年四月号に「メタフィジカ芸術について」と題された論考を発表した。その中の「狂気と芸術」という小見出しがついた章には、メタフィジカのヴィジョンがどういったもので、どのように得られるのかが説明されている。これによると、事物には万人に見える普通の側面と能力のある人だけに見えるメタフィジカの側面というものがあるが、メタフィジカの側面というのは、何らかの原因によって、事物とわれわれをつないでいた記憶の糸がちぎれてしまう瞬間に見えるものだという。

さて、「メタフィジカ芸術について」は一九一九年に書かれたが、これを遡ることおよそ十年前、デ・キリコはこのメタフィジカ論の原体験ともいふべき体験をしている。それは、一九一〇年の《ある秋の午後の謎》〔図2〕という作品を着想したと

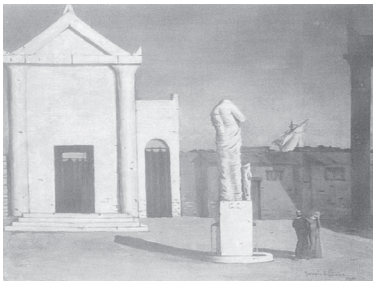


図2 デ・キリコ《ある秋の午後の謎》1910年
個人蔵（ヴェノスアイレス）

きことである。この《ある秋の午後の謎》は、デ・キリコの画業における最初の転換点としてしばしば取り上げられ、「最初のメタフィジカ絵画」とも呼ばれる作品である³。それ以前は、スイスのアルノルト・ベックリン（一八二七—一九〇一）やドイツのマックス・クリンガー（二八五七—一九二〇）に深い影響を受けながら、神話に登場する巨人や半人半獣を自然風景の中にダイナミックに描いた大きな作品が多く見られた。そこから一転、小さく静かな《ある秋の午後の謎》を描くにあたって、デ・キリコは奇妙な体験をしている。当時を振り返った彼の手稿「ある画家の瞑想」によると、ある澄んだ秋の午後、デ・キリコはフィレンツェのサンタ・クロッチェ広場にいた。当時病み上がりだったデ・キリコは、その瞬間、見慣れていたはずの広場を「初めて見ている」という奇妙な感覚に襲われ、この作品を着想したという⁴。実際の広場とこの作品を見比べると、広場中央のダンテ像が頭のない彫像に、サンタ・クロッチェ教会は神殿風の建物に、彼の周りにいたはずの人たちは古代風の人物に変化している。

先に述べたように、「ある画家の瞑想」には、一九一九年の「メタフィジカ芸術について」で述べられたメタフィジカのヴィジョンの萌芽が見られる。つまり、見慣れていたはずの広場が「初めて見ている」ように見え、この作品の着想を得たということは、

一九一九年の彼の言葉を使うならば、広場にあるサンタ・クロッチェ教会や噴水、ダンテ像とデ・キリコをつないでいた記憶の糸がちぎれてしまい、サンタ・クロッチェ広場のメタフィジカの側面が見えたと言い換えられるからである。

さて、デ・キリコは、この《ある秋の午後の謎》を皮切りに、独自の新しい絵画世界を展開していくことになる。その作品の変遷を簡単に追うと、最初は、《ある秋の午後の謎》に端を発すると思われる、奇妙な彫像や建物がある人気のない街角を描いていた。その後、街角には、本と卵とアーティチョークや頭像と手袋とボールといったぐあいに、意味の連関のわからないオブジェが並べられるようになる〔図

3〕。それらは、まさに鑑賞者の「記憶の糸」をちぎるようなヴィジョンである。鑑賞者は記憶の糸をたぐり寄せ、そこに意味の



図3 デ・キリコ《愛の歌》1914年
ニューヨーク近代美術館

連関を探ろうとするが、それは見つからないのである。やがて、場所は街角のみならず、屋内や屋外とも屋内とも判然としない空間も描かれるようになる。そして、オブジェも木片のようなものが山積するようになり、画面は複雑さを増してゆく。

ところが、一九一〇年代終わりから一九二〇年代始めにかけて、作品の絵肌にもモティーフにも変化が見られる。絵肌については、それまでももに輪郭線の中を平板に塗り込めるような描き方をしてきたのが、輪郭線を消し、質感をより表現するようになった。またモティーフについては、それまで静物画とも風景画とも人物画とも呼びがたいものだったのが、徐々に静物画、風景画、人物画と分類しやすい作品が増えていき、謎めいた画面の雰囲気も一旦は影をひそめていく。その背景には、彼がこのころ熱心に行っていた過去の巨匠たちの作品の模写やテンペラという顔料に卵の黄身などを混ぜる古典技法の研究といったものがある。こうした態度から、一般に、デ・キリコは一九一〇年代終わりにメタフィジカ絵画を放棄し、古典的な絵画へ傾倒していったと言われる。

一九一〇年代から一九二〇年代へ

では、デ・キリコのこうした変遷、とりわけ一九一〇年代から

一九二〇年代への移り変わりの時期はどのように捉えられてきたのであろうか。

まず、その捉え方は、大きく分けて二つある。一つは、一九一〇年代から一九二〇年代への移り変わりの時期のある時点で断絶があると捉えるものであり、もう一つは、その時期に変化は認めながら、明確な線引きはせず、一九一〇年代においてデ・キリコが追求してきたものが一九二〇年代に入っても切れ目なく継続していると捉えるものである。

もう少しくわしく見ていくと、前者の捉え方にはさらに二つの態度がある。一つは、シュルレアリストのアンドレ・ブルトン（一八九六—一九六六）や美術批評家・蒐集家のジェイムズ・スロール・ソビ（一九〇六—一九七九）のように、一九一〇年代を高く評価する一方、それ以降の価値を認めないものである。ブルトンは一九一〇年から一九一七年までのデ・キリコの作品をメタフィジカ絵画とし、それらを高く評価し⁵、デ・キリコのその後の変化を「放棄」や「裏切り」と呼ぶ⁶。ソビーは評価する期間をもう一年延長して一九一八年までとするが、ブルトンと同様に、それ以降の作品はそれ以前の作品よりはるかに劣っていると断言する⁷。次に、前者の捉え方のもう一つの態度は、ある年代をとりわけ評価することはないが、線引きは行うというもので、こうした態度をとるのは、美

術史家・美術批評家のマウリーツィオ・ファジョーロ・デッラルコ（一九三九—二〇〇二）やジョヴァンニ・リスタ（一九四三—）である。ファジョーロは、「デ・キリコという画家は（少なくとも）十二人いる」といい、一九二〇年代から一九二〇年代にかけての時期を、一九二〇年から一九二五年の「メタフィジカ絵画の発見・成熟」期、一九一五年から一九一八年の「メタフィジカ絵画の確立」期、一九一八年から一九二二年の『ヴァロリー・プラスティチ』誌と関わった「古典主義」期、一九二三年から一九二四年の「ロマン主義」期というように区分した⁸。評価は加えないものの、彼もまた、ソビーと同じく一九一八年に明確な一線を画していることがわかる。一方、リスタは、アヴァンギャルド研究の立場から、アヴァンギャルド運動の中にあつたはずのメタフィジカがどこでアヴァンギャルドであることをやめたかということに焦点を当てている。彼によれば、デ・キリコは、一九一九年の終わり、「ヴァロリー・プラスティチ」誌に「手仕事への回帰」という論考を出したとき、探究や発明をしたり、新しさを求める時期は過ぎたと考え、そうして「メタフィジカ芸術の冒険は終わった」のだという¹⁰。

そして、デ・キリコの画風の変化は認めるものの明確な線引きを行わないという後者の捉え方をする者には、美術史家・美術批評家のマウリーツィオ・カルヴェーズイ（一九二七—）やフランチェスコ・

ポリー（一九四九—）がいる。カルヴェーズイによると、一九二〇年代に入つてデ・キリコは「形而上的な新しい主題と自然主義的方法とを交互に扱い」はじめたのだという。また、古典への傾倒も一九二〇年前後に始まったのではなく、それ以前からルネサンス絵画に関心を抱いていたとし、一九二〇年代におけるメタフィジカ絵画の継続性を指摘するとともに、古典への傾倒の萌芽を一九一〇年代に位置させ、一九一〇年代と一九二〇年代との連続性を示唆している¹¹。一方、ポリーは、画家・彫刻家であり理論家であるエンリコ・プランポリーニ（一八九四—一九五六）が一九二三年に述べた「デ・キリコはメタフィジカ絵画の夢を放棄してはいない」という言葉を引用し、これがマネキンなど一九一〇年代のモテーフを踏襲した一九二〇年代の作品だけではなく、本稿で注目する《ローマの風景》などのベックリン風の古典主義的な作品にもあてはまるものであると述べる¹²。

ところで、これから本稿で呈示する見方は、一九一〇年代から一九二〇年代への移り変わりの時期に断絶があるとは捉えない後者に近いものである。ただし、本稿の見方においてメタフィジカ絵画を定義するのは、モテーフや画材や描法ではない。というのも、メタフィジカ絵画においてよく用いられるモテーフや画材や描法というものはあつても、主唱者であるデ・キリコ自身が、それらで

もってメタフィジカ絵画を定義してはいないからである。デ・キリコがメタフィジカという語でもって説明するのは、先に見たように、あくまでも「ヴィジョン」であって、要はそのヴィジョンがどのようにして得られたかという過程である。そして、そのことを言わんとしているのが、先に触れた《ローマの風景》であると思われる。次節では、この《ローマの風景》を具に見ていきたい。

《ローマの風景》概説

では、《ローマの風景》をくわしく見ていく。画面は、大きく分けると、建物を描いた前景と岩山や空を描いた後景から成る。

まず前景を見ていくと、左右に二つの建物の上階部が描かれている。向かって右の建物は、最上階の窓から女性が外を眺めている。一方、左の建物は、側面にテラスがあり、ここでは二人の人物が椅子に座って話しているように見える。また、屋上には三人の人物がいる。一人はあご髭をたくわえた男性で、何かを指差すように左腕を水平に伸ばして立っている。男性の横には、襟のないゆったりとしたワンピースを着た女性がいる。彼女は欄干に腰を掛け、男性が指差す方向に顔を向けている。残りの一人は先の二人組から少し離れたところ、左の二つの彫像の間に見える。少年なのか、セーラー

服のような四角い襟のある服を着た後ろ姿の小さな人物で、空を眺めているようである。

次に後景は、先に述べたように岩山があつて、右上から左下にかけて弧を描くように画面を覆っている。そして、岩山と画面の縁に挟まれた隙間には空が描かれ、その空には風が見える。

さて、ここまでは別段不思議なところのない現代の風景を描いた作品のようである。しかし、この絵を奇妙なものにしているのは、先に触れた風の上に描かれたもの、つまり、雲に腰掛ける得体の知れない巨大な存在である。それは彫像のように髪も肌も薄衣も同色で描かれている。左手を顔に当てていて、表情はよくわからない。雲は動いているのか、右足の先に雲筋ができていて、首に巻いていると思われる布が背後でふくらんでいる。このように不思議な光景が頭上では展開されているのであるが、建物に点在する人物はほとんどがそれに気づいていない様子である。そのような中で、左の建物の屋上にいる少年のような人物だけがろうじてそちらの方に顔を向けているように見える。

では、この《ローマの風景》はデ・キリコの画業においてこれまでどのように位置づけられてきたのであろうか。冒頭でも述べたように、この作品は一般に、メタフィジカ絵画が終焉した後のものと位置づけられてきた。例えば、ファジオーロの区分によれば、それ

は「古典主義」期の作品となる。ポリーは、先に触れたように、ここにメタフィジカ絵画の要素を認めながらも、ベックリーンの再びの影響を指摘し、《ローマの風景》を表向きはデ・キリコの「ベックリーンの古典主義およびロマン主義」時代の作品と位置づけている¹³。また、美術史家ファビオ・ベンツィ（一九五八―）もこの作品を「ロマン主義」期のものとしている¹⁴。このように、《ローマの風景》をメタフィジカ絵画と見る者はほとんどいない。たしかに、《ローマの風景》は、街角を描いたそれまでのデ・キリコ作品とは異なる点が多く見られる。例えば、《ローマの風景》には、先ほど触れたテンペラ技法が用いられている。また、輪郭線が消え、建物や岩山、樹木などの質感が表現されている。風景の中の人物も、以前は影のように黒く塗りつぶされたりしていたのが、小さいながらも性別や服装がわかるように描かれ、各々に個性が感じられる。しかし、依然として画面には謎がある。冒頭で触れたように、デ・キリコ自身も、自分はメタフィジカ絵画を放棄したことはない¹⁵と述べている。そこで考えたいのは、《ローマの風景》をメタフィジカ絵画の作例とする見方である。ただし、それまでのメタフィジカ絵画とは違った型のメタフィジカ絵画であって、メタフィジカ絵画を解説するような、「解説型」のメタフィジカ絵画とも呼ぶべきものである。では、《ローマの風景》は何を解説しているのだろうか。

次節では、その答えを求めるとともに、そこからデ・キリコの画業における《ローマの風景》の新たな位置づけを呈示したい。

「解説型」としての《ローマの風景》

では、《ローマの風景》が解説しているのは、どのようなことであろうか。それは、事物のメタフィジカの側面というものが誰によってどのようにして見られるのかといったことであると思われる。もう少し言うならば、ここには、事物のメタフィジカの側面を見ているデ・キリコ自身が描かれていると考えられるのである。

そう考える鍵となるのは、画面左上を飛ぶ風である。これについては、デ・キリコが『回想録』で少年時代のエピソードとして語っている風の話との関連性を指摘する研究者がいるが¹⁶、なぜそこにその風が描かれているのかはこれまで述べられてこなかった。しかし、そうしたごく個人的な思い出の品がなぜここに描かれているのかを考えたとき、この絵の中にデ・キリコ自身が描かれているのではないかという推測が生まれる。

では、風の他にデ・キリコがここにいることを暗示するモチーフはないだろうか。そこで注目したいのは、左の建物の屋上にいる二人組の人物である〔図4〕。冒頭で見たように、一人はあご髭を

生やした男性で、もう一人は襟のないゆったりとしたワンピースを着た女性である。デ・キリコの家族写真〔図5〕と見比べると、この二人はデ・キリコの両親と似ていることがわかる。

それでは、ここに描かれた人物のうち、どれがデ・キリコなのだろうか。それは左の建物の屋上にいる後ろ姿の少年〔図4〕であると思われる。少年は、セーラー服のような四角い襟のある服を着ているが、先ほどの家族写真のほかにも、デ・キリコの少年時代の写真にはこのようなセーラー服を着ているものがある。

さらには、自伝的小説と言われるデ・キリコの小説に、この絵を思わせる箇所がある。その小説とは、一九二九年刊行の『エブドメ

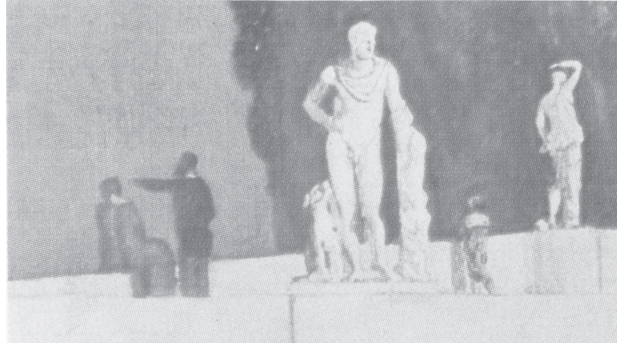


図4 デ・キリコ《ローマの風景》(部分)



図5 デ・キリコ家族写真(左から父エヴァリスト、ジョルジョ、母ジェンマ、弟アンドレア)

ロス』である¹⁷。そこには、澄みきった秋の空に、彫刻的な形の大きな白い雲があつて、主人公が郊外にある小さな家のバルコニーに立ち、雲の中に横たわる羽のない天使たちの姿を眺めるといった場面がある¹⁸。建物の大きさや主人公が見ているもののポーズなどに相違はあるが、主人公が建物から上空を眺め、そこに超人間的な存在を見るところという設定は同じである。

しかし、何よりもこの少年がデ・キリコであることを示している

のは、他の人物には見えていないものが彼には見えていると思われることである。先に見たように、上空では奇妙な光景が繰り広げられているにもかかわらず、それが見えているようであるのはこの少年のみで、あとの人物にはまったく見えていない様子なのである。

これは、メタフィジカのヴィジョンを解説するデ・キリコの言説を思わせる。すでに触れたように、デ・キリコによれば、事物には万人が見ている普通の側面と能力をもった人だけに見えるメタフィジカ的な側面があるという。また、同じ論考の別の箇所では、芸術とは、「普通の人が気づかず、ほんやりとしている間に逃げていってしまう奇妙な瞬間を「…」捕らえる」ものであるとも述べられている⁹⁾。こうした言説と照らし合わせながら再び《ローマの風景》を見ると、そこにはデ・キリコただ一人が「見える者」として描かれていて、彼の芸術家としての自負が表れているように読み取れる。

このように、《ローマの風景》には事物のメタフィジカの側面を見るデ・キリコ自身が描かれていて、この作品はメタフィジカ絵画の作例として位置づけられるのではないかとこのことを述べてきた。ただし、《ローマの風景》はそれまでのメタフィジカ絵画とは違い、メタフィジカ絵画自体をテーマにしたような「解説型」といふべきメタフィジカ絵画である。では、この作品を「解説型」と位置づけた場合、それまでのメタフィジカ絵画はどのように位置づけ

ることができるであろうか。次節では、メタフィジカ絵画の新たな区分方法を提案したい。

メタフィジカ絵画の三つの型―再現型、構築型、解説型―

では、《ローマの風景》を解説型と位置づけるならば、この作品にいたるまでのメタフィジカ絵画はどのように区分できるであろうか。先に簡単に結論を述べると、デ・キリコのメタフィジカ絵画は大きく、「再現型」、「構築型」、「解説型」と推移していったと考えられる。

まず、最初のメタフィジカ絵画と呼ばれる《ある秋の午後の謎》は、いわば、デ・キリコが得たサンタ・クロッチェ広場のメタフィジカ的なヴィジョンを絵画に再現したものであった。したがって、これを「再現型」のメタフィジカ絵画と呼ぶこととする。「メタフィジカ芸術について」の言説を知った今、《ある秋の午後の謎》は、教会や噴水、ダンテ像といったものと彼とをつないでいた記憶の糸が切れて得られた、意味の連関が失われたヴィジョンであることがわかる。しかし、それを知らなければ、一般人たる鑑賞者は自らの記憶の糸を頼りに、人物、建物、帆船といったモチーフから何か神話のエピソードでも描かれているのかと物語を探ろうとしてしま

う。そしてそれは、デ・キリコが自ら得たヴィジョンに全くかあるいはあまり手を加えず、再現しているからだと思われる。

ところが、その後デ・キリコの絵には、意味の連関のないオブジェが並べられるようになる。これはおそらく、サンタ・クローチェ広場で体験したような記憶の糸が切れる瞬間を鑑賞者にも追体験させるべく、意図的にデ・キリコがヴィジョンを構築したと思われるのである。それによって、鑑賞者は《ある秋の午後の謎》のような再現型の作品よりも容易に、デ・キリコが覚えたという奇妙な感覚を追体験できる。したがって、これらの作品は「構築型」と位置づけることができるだろう。

そして、デ・キリコがメタフィジカ絵画について雑誌等で解説しはじめたのを追うようにして、「解説型」が現れる。《ローマの風景》のほか、解説型であることが明確に指摘できるのは、一九二七年の《馬の画家》〔図6〕という作品である³⁰。この絵は、事物のメタフィジカの側面が見えない鑑賞者の視点で描かれていて、その見える画家が自らの絵でもって事物のメタフィジカの側面を鑑賞者に見せていると考えられる。もう少し補足すると、画家の背後にあるものは、われわれ鑑賞者には堅く冷たい馬の石膏像にしか見えないが、何らかの原因で記憶の糸が切れた画家には青空の下風に鬣をなびかせる生き生きとした馬が見え、画家はそれを描き、われわれ鑑賞者

の視線をその絵へと導

いているのである。そ

して、画

中の馬の絵は

デ・キリコ

が当時練り

返し描いて

いた馬の絵

と酷似して

おり、馬の

画家とは、他の誰でもないデ・キリコ自身なのである。このように

《馬の画家》は、《ローマの風景》がメタフィジカ絵画のヴィジョン

をどのように得るかを解説したことから一歩進んで、どのようにし

てそのヴィジョンを絵にし、見えない者に見せるのかを解説してい

ると言える。

さて、ここまで、デ・キリコのメタフィジカ絵画について、「再現型」、「構築型」、「解説型」という新しい区分を提案してきたが、この区分にはまだ課題もいくつか残されている。それはとりわけ、

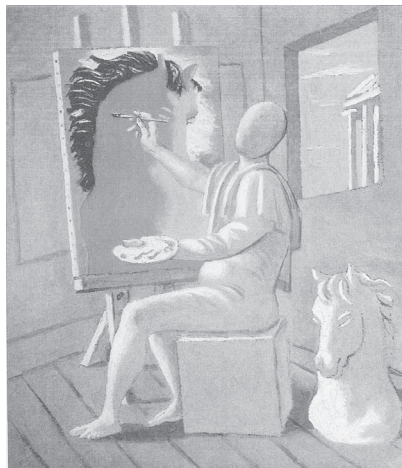


図6 デ・キリコ《馬の画家》1927年 個人蔵

「再現型」と「構築型」の境界にある作品に関するものである。というのも、デ・キリコが着想の瞬間を語った作品は、現在確認できなかりきりでは、《ある秋の午後の謎》のみであって、そのため厳密にはこの作品以外を「再現型」と位置づけることはできない。しかし、「再現型」とは位置づけられないけれども、《ある秋の午後の謎》に由来すると思われる作品で、意味の連関のないオブジェが並んでいないため、厳密には「構築型」とも位置づけられないものがある。こうした作品をどのように位置づけるのか、「再現型」の派生形と捉えるのか、それとも、「構築型」の定義を新たに用意するのか、あるいは、また別の「型」を用意しなければならないのかといったことが今後の課題の一つである。

おわりに

デ・キリコの画業はこれまで、おもに、一九一〇年代、一九二〇年代、一九三〇年代といった「年代」や、フィレンツェ、パリ、フエッラーラ、ローマといった「居住地」によって区切られてきた。こうした年代や居住地による区分に対し、本稿で試みたのは「作品」による区分である。また、メタフィジカ絵画についての「発見」、「成熟」、「確立」といったこれまでの区分は、いわば進歩史観的なもの

であったが、本稿で提案した区分はそうではない。「再現型」、「構築型」、「解説型」という三つの型は、一旦この順に現れるが、解説型が頂点や終点ではなく、その後の作品の分類にも順不同に適用できる。事実、一度「解説型」が現れた後のデ・キリコ作品には、マネキンや広場などの既存のモチーフや室内の建築物や谷間の家具などの新たなモチーフで描かれた「構築型」と分類できる作品が再び出てきている。また、「ある画家の瞑想」のような着想に関するデ・キリコの証言が発見できれば、「再現型」と分類できる作品が再び出てくる可能性もある。

「デ・キリコという画家は（少なくとも）十二人いる」というフアジョーロの一文は、たしかにデ・キリコの画風の変化を言い表す機知に富んだものであった。しかし、デ・キリコという画家はやはり一人である。したがって、彼の画業全体を包括的に理解しようとする視点もなければならず、一旦は分解され、一人一人クローズアップされてきた十二人を一人の画家へと組み立てなおす必要がデ・キリコ研究にもあるのではないかと思われる。本稿では、「再現型」、「構築型」、「解説型」という新たな区分を用いて一九一〇年代から一九二〇年代への橋渡しを試みたが、この区分は、デ・キリコの七十年の長きに亘る画業をより包括的に捉えることも可能にするのではないかと展望される。

註

- 1 Cf. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, RCS Libri S.p.A., Milano 2002, pp.202-203, 221-222 (シムルシム・デ・キリコ 笹本孝／佐々木董訳、『キリコ回想録』、立風書房、一九八〇年、一八五—一八六頁および二〇五—二〇六頁)。
- 2 Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica*, «Valori Plastici», a. I - n.IV e V, Roma aprile-maggio 1919, p.16.
- 3 Cf. Maurizio Calvesi, *La Metafisica schiarita Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli Editore, Milano 1982, p.16.
- 4 Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, L'ÉCHOPPE, Paris 1994, pp.85-86.
- 5 アンドレ・ブルトン、瀧口修造監修、粟津則雄・巖谷國士・大岡信、松浦寿輝・宮川淳訳、『シュルレアリスムと絵画』、人文書院、一九九七年、三二頁。
- 6 前掲書、三五頁。
- 7 James Thrall Soby, *The Early Chirico*, Dodd, Mead & Company, New York 1941, pp.81-82.
- 8 Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano 1984, p.6.
- 9 ただし、ファジョーロの「デ・キリコという画家は(少なくとも)十二人いる」という言説について、この十二人にメタフィジカの終焉という話はないと解釈する研究者もいる (cf. Giorgio Cortenova, *Dall'enigma metafisico al lirismo metaforico, DE CHIRICO gli anni Venti*, Nove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1986, p.24)。たしかにファジョーロは、一九一〇年代のモティーフを使って描かれた一九二〇年代の作品を「メタフィジカの郷愁」と捉えたり、十二人の最後の一人を「ネオメタフィジカの時代」の画家と名づけたりして、メタフィジカの再来を認めてもいる。しかし、この研究者の論文も掲載されたファジョーロ企画の「デ・キリコ 二〇年代」展の図録において、ファジョーロは「デ・キリコが「メタフィジカ」というあの並外れた時代ののち、熱狂的な古典主義の時代、奇妙なロマン主義時代を通過した」(Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Catalogo delle opere, ibid.*, p.35。傍点は本稿筆者による)と述べていて、やはりメタフィジカ絵画をデ・キリコの画業における一つの時代区分として捉え、一旦の終焉をそこに捉えていると考えられる。
- 10 Giovanni Lista, *DE CHIRICO ET L'AVANT-GARDE. L'Age d'Homme*, Lausanne 1983, pp.30-31.
- 11 マウリツィオ・カルヴェージ、片桐頼継訳、『ジオルジョ・

- デ・キリコ―偉大な形而上学者」、『デ・キリコ展 一九二〇―一九五〇』、日本アドヴィザー株式会社、一九九三年、二三頁。
- 12 Francesco Poli, *La Metafisica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2004, pp.114-115.
- 13 Cf. *ibid.*, pp.114-115. また、*ibid.*に具体的に、ベックリーン作品の中でも、彫像を戴いた建物が描かれた《海辺の別荘》の影響を指摘する研究者もいる (cf. Fabio Benzi, I LUOGHI DI DE CHIRICO, *GIORGIO DE CHIRICO PICTOR OPTIMUS*, Edizioni CARTE SEGRETE, Roma 1992, p.64)。
- 14 *Ibid.*, pp.63-64.
- 15 また、デ・キリコの『回想録』では、「現代美術家たちが」彼の当時の作品をロマン主義期の作品と呼んでいると述べられていて (De Chirico, *op.cit.* [Memorie della mia vita], pp.137-138)、『そう呼びはじめたのがデ・キリコ自身ではないと推察できる』。
- 16 Cf. Fagiolo, *op.cit.* [L'opera completa di De Chirico 1908-1924], p.109. デ・キリコの少年時代の風のエピソードは『回想録』の以下の頁を参照のこと。De Chirico, *op.cit.* [Memorie della mia vita], pp.33-34 (デ・キリコ、前掲書、一六一―一七頁)。
- 17 本文に要約した『エブドメロス』の同じ箇所から、『ローマの風景』の空に描かれた存在が「羽のない天使」であると推測
- する研究者がいる (cf. Benzi, *op.cit.*, p.64)。また、この存在については、『エブドメロス』の別の箇所に「歴史の女神」が雲の上に座しているという描写があることから、「歴史の女神」とする研究者もいる (cf. Fagiolo, *op.cit.* [L'opera completa di De Chirico 1908-1924], p.109; Poli, *op.cit.*, p.115)。
- 18 Giorgio de Chirico, *EBDOMERO, SE SRL*, Milano 1999, pp.25-26 (ジョルジョ・デ・キリコ、笹本孝訳、『エブドメロス』、思潮社、一九九四年、三三頁)。
- 19 De Chirico, *op.cit.* [Sull'arte metafisica], p.15.
- 20 《馬の画家》については、拙著『デ・キリコの『メタフィジカ』と画中画―一九二七年《馬の画家》をめぐって―』、『人文学論集』第二二集、大阪府立大学人文学会、二〇〇四年、六七―八二頁を参照のこと。

附記

本稿は、日本国際文化学会第八回全国大会において報告を行った自由論題「ジョルジョ・デ・キリコ作《ローマの風景》をめぐって」の原稿を加筆・修正したものです。報告にあたって貴重なご指摘とご教示をいただいた田村栄子先生、相野毅先生、吉住磨子先生に心より御礼申し上げます。