



ニーチェの芸術論の余波：  
(2) ジョルジョ・デ・キリコとミケランジェロ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 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	<a href="https://doi.org/10.24729/00004525">https://doi.org/10.24729/00004525</a>

## ② ジョルジョ・デ・キリコと

## ミケランジェロ

市川直子

はじめに

イタリアの美術家ジョルジョ・デ・キリコ（一八八八—一九七八）は、「デ・キリコという画家は（少なくとも）十二人いる」と言われるほど、その画風を生涯変えつづけた。おのおのの画風についてはこれまで断片的に論じられてきたが、ある画風から次の画風へと移り変わるターニングポイントについてはいまだ十分に研究がなされていない。そうした研究の状況を受けて、本稿では、画風が特に大きな変化を遂げた一九一〇年周辺と一九二〇年周辺に焦点を当てる。このうち前者は、デ・キリコの絵として広く親しまれてきた作品群、すなわち一般に「メタフィジカ絵画」と呼ばれる作品群が描かれた時代が始まる時期であり、後者はその時代の一応の終焉を告げる時期である。そこで注目したのは、一九一〇年と一九二一年にデ・キリコが同じ芸術家について言及している点である。その芸術家とはルネサンスの巨匠ミケランジェロ・ブオナッロ

ーティ（一四七五—一五六四）であるが、一九一〇年と一九二一年のデ・キリコの語り口には明らかに変化が認められる。本稿では、おもにデ・キリコのミケランジェロ観の変化を手がかりに、デ・キリコ作品を変化させた彼の芸術観の移り変わりを追いたい。

「もつとも愚かな芸術家」ミケランジェロ

一九一〇年にデ・キリコがミケランジェロに言及したのは、友人フリッツ・ガルトツに宛てた一月二六日付の手紙においてである。その中でデ・キリコは、自らがしてきたことを「偉大でも（その言葉の古い意味で）深くもない」が「恐ろしい」と語り、このあいだの夏に「一般に存在する中でもつとも深い絵」を描いたと述べた。そして、自らと同じ深さをもつ者としてアルノルト・ベックリン（一八二七—一九〇二）とフリードリッヒ・ニーチェ（一八四四—一九〇〇）の名を挙げた。ベックリンはスイスのバーゼル出身の画家であり、初期のデ・キリコは彼の影響を受けつつ、おもにギリシア神話に登場する半人半獣や巨人などを荒々しい筆触で描いていた。一方のニーチェはデ・キリコが傾倒した哲学者であり、彼が荒々しい神話画に続いて描きはじめた静かな街角の情景は「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」を表現しているという。

では、まず最初に、デ・キリコが自らの絵を形容した「深い」(Heil)という言葉について考えてみたい。デ・キリコは先に触れたガルトツ宛の手紙の中の「深い」という言葉を説明するくだりで、ミケランジェロの名前を引き合いに出し、このように書いている。

私が自分の絵についてそれらが深いと言ったとき、あなたはたしかに、もつとも愚かな芸術家ミケランジェロが描いたような、何かを越えたがっている裸の人々がたくさんいる巨大な構図を考えましたね。いいえ、親愛なる友よ、それはまったく別物なのです<sup>(3)</sup>。

ここでデ・キリコが想定しているミケランジェロの作品は、「裸の人々がたくさんいる巨大な構図」という箇所から、ヴァティカンのシステイーナ礼拝堂の天井画や《最後の審判》[「図一」]であると推測される。また、「何かを越えたがっている」というデ・キリコの言い回しは、ジョルジョ・ヴァザーリ(二五二—一五七四)が書いた『画家・彫刻家・建築家列伝』の「ミケランジェロ伝」に典拠があると思われる。それによれば、ミケランジェロはシステイーナ礼拝堂に《最後の審判》を描いたとき、「かつてそこで制作したことのある第一級の芸術家たちに立ち勝っているばかりか」、以前



図1 ミケランジェロ《最後の審判》部分1536-41年  
システイーナ礼拝堂(ヴァティカン)

に彼自身が描いた天井画「すら越えようとした」、つまり、「截然とそれに立ち勝ることで、自己をも越えた<sup>(1)</sup>」という。そのヴァザーリは、ミケランジェロが「いつもしっかりと芸術の深み(profoundità)を体得していた<sup>(2)</sup>」と述べている。このようなヴァザーリの言説を受けて、デ・キリコは自らの行いを「(その言葉の古い意味で)深くもない」と言っているのかもしれない。そしてデ・キリコは、ミケランジェロを「もつとも愚かな芸術家」(der dümste Künstler)と呼び、自らの「深い」絵がミケランジェロの作品とは「まったく別物」であると断言する。では、デ・キリコが言う「深さ」とは、いったいどういったものなのだろうか。デ・キ

リコは先の手紙の中で、続けてこう述べている。

私が理解したような、そしてニーチェが理解したような深さは、今まで追い求められてきたのとは別のところにあるのです。私の絵は小さいですが（サイズは五〇から七〇センチメートルです）、それぞれが一つの謎であり、あなたが他の絵には見つけられないような詩、気分、神秘をそれぞれがもっています<sup>⑥</sup>。

ここでまずデ・キリコは、自らが理解した「深さ」をニーチェが理解した「深さ」と同等のものとして並べている。「深さ」や「深い」といった言葉は、一九一一年からのパリ滞在中に書き綴られる手記の中でデ・キリコが繰り返し用いるものであり<sup>⑦</sup>、ニーチェもまた著書の中でたびたび用いたものである<sup>⑧</sup>。そしてそのような「深さ」をもった自らの絵が「小さい」ものであるとあえて言い添えるのは、ミケランジェロの「巨大な構図」との対比を意識しているからだと思われる。これらのデ・キリコの絵は、「五〇から七〇センチメートル」というサイズの記述から、ベックリーンの影響が色濃い神話画ではなく、その後を描かれた《神託の謎》や《ある秋の午後の謎》<sup>⑨</sup>「図2」といった作品であると推測される<sup>⑩</sup>。

ミケランジェロを「愚かな芸術家」と呼んだ理由について、デ・

キリコはガルトツに再度宛てた翌一九一一年一月の手紙で、今や「新しい世界」を知った自分には「残酷で野卑すぎるように思える」からだと説明する。さらに彼は『ツアラトウストラ』第二部の「夜の歌」の言い回しを用いて、「別の泉から水を飲んで」いた自分の唇に「新しく特別な渴き」があらわれたと語り、この手紙をこう続けている。

「……」  
 ヴィデは  
 おそらく  
 超人では  
 ないかと  
 あなたが  
 私に尋ね  
 たとき、  
 あなたが  
 何を考え  
 ていたか  
 私は知っ  
 ていま

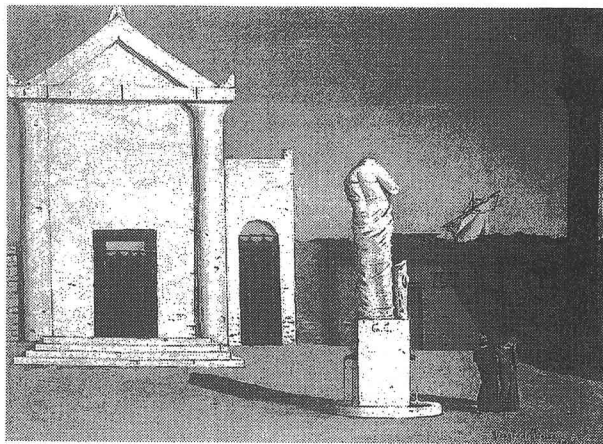


図2 デ・キリコ《ある秋の午後の謎》1909(1910)年個人蔵

す。

これは私の以前の気持です。「……」私は新しい歌を聞きまし  
た、すると全世界が今や形を変えたように私には見えます。秋  
の午後がやってきました、長い影、澄んだ空気、穏やかな空。  
一言で言えば、ツァラトゥストラがやってきたのです「……」。  
最も偉大な歌い手が到着し、彼は永劫回帰について語り、彼の  
歌は永遠の響きをもっています。新しい眼鏡で別の最も偉大な  
人々を眺めると、多くはひどく小さくて野卑に見え、悪臭まで  
する者もいます。ミケランジェロは粗暴すぎます<sup>(10)</sup>。

ここでデ・キリコは、英雄ダヴィデがニーチェの語る「超人」で  
はないかという友人の問いに対し、そう尋ねる友人の考えを自分の  
「以前の気持」であると言つて、自らに思考の転換が起こったこ  
とを示唆している<sup>(11)</sup>。これがミケランジェロについて語っている  
くだりであることから、このときデ・キリコはおそらくミケランジ  
エロの《ダヴィデ》を想定していたと考えられる。ミケランジェロ  
の《ダヴィデ》は高さ四メートルを越す巨大な彫刻であり、デ・キ  
リコがこの作品を想定していたとすれば、ここでも自らの芸術に相  
対するものとしてミケランジェロの作品に特有な「巨大さ」を意識  
していたのだろう。では、デ・キリコに訪れた思考の転換とはどの

ようなものであったのだろうか。その転換のことをデ・キリコは、  
「新しい歌」を聞いたと比喩的に表現する。その歌を歌うのは、後  
の箇所でデ・キリコが「最も偉大な歌い手」と呼ぶ者、すなわち、  
ニーチェの著者の主人公ツァラトゥストラである。そして、デ・キ  
リコがここで描写する時刻や情景は、「季節は秋、空は清く澄み、  
時刻は午後<sup>(12)</sup>」という『ツァラトゥストラ』の「至福の島々で」  
のものである。デ・キリコは、秋の午後の穏やかな情景の中でツァ  
ラトゥストラがニーチェのメインテーマ「永劫回帰」について語る  
言葉を聞き、「新しい眼鏡」、すなわち新しいヴィジョンを得るにい  
たる。そのデ・キリコにとって、これまで「最も偉大な」芸術家と  
讃えられてきたミケランジェロはもはや「粗暴すぎる」というので  
ある。

次に、デ・キリコがガルトツに宛てた手紙の中で自らの行いを形容  
した「恐ろしい」(furchbar) という言葉に注目してみたい。この  
手紙では、「深い」が繰り返し用いられたのに対し、「恐ろしい」は  
一度きりしか使われていない。しかし、バリ滞在期の手記では、こ  
のドイツ語と同じく「恐ろしい」を意味する『terrible』というフラ  
ンス語が三度使われていて、そのうち二度は「深い」(profond)  
という言葉と並立もしくは同格の関係で用いられている。したがっ  
て、デ・キリコが言う「深さ」を理解し、そうした「深さ」を持つ

デ・キリコの絵を理解するには、この「恐ろしい」という言葉を検討する必要があるだろう。

手記の中で「恐ろしい」と「深い」という言葉がとりわけ絵画について用いられたのは、フィンセント・ファン・ゴッホの絵について書かれた次のようなくだりである。

今日、私はファン・ゴッホの一枚の絵を見た。―それは風景画で、稜の束、背景に山、暑く重苦しい夏の夕方が描かれていて、山の後ろには赤く巨大な月が出ています。―とても暑い夏の夕方というものは自らの詩、つまり、胸を引き裂くような嘆きをもっている。この絵にはその詩が感じられる。[…]―それは何か美しく、恐ろしく、深いものである。<sup>(13)</sup>

この中でデ・キリコが言及しているファン・ゴッホの絵は、一八九九年にサン・レミで描かれた《麦畑》〔図3〕であると考えられている<sup>(14)</sup>。デ・キリコの作品の中には、透視図法によって描かれた街角の後景に汽車が走っている構図や、トルソ、黄色い本、魚などのモチーフの点で、ファン・ゴッホの影響を指摘しうるものがあるが、この《麦畑》から直接影響を受けたと思われるものは特に見当たらない。しかし、ガルツ宛の手紙の中で自らの絵にあると言

っていた「詩」というものをデ・キリコは《麦畑》にも感じ、その詩のことを「恐ろしい」や「深い」といった言葉を並立させて形容している。

美術史上、こうした「恐ろしく」(terribile)や「恐ろしさ」

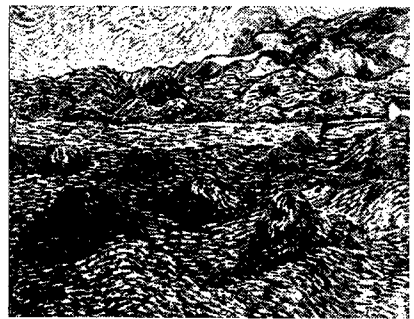


図3 ファン・ゴッホ《麦畑》1889年クレラー・ミュラー国立美術館(オッテルロー)

(terribilita)といった言葉がアトリビエートとして用いられてきたのは、ミケランジェロである。美術史家デイヴィッド・サマーズは『ミケランジェロと芸術言語』の中で、「恐ろしさ」ほどミケランジェロの芸術を理解するのに適う一五〇〇年代の言葉はおそらくないだろうと述べている<sup>(15)</sup>。ミケランジェロに関して「恐ろしい」や「恐ろしさ」という言葉を用いた者には、ヴァザーリやセバステイアーノ・デル・ピオンボ(一四八五頃―一五四七)、フランシスコ・デ・オランダ(一五一七―一五八四)がいるが、なかでもこれらの言葉がミケランジェロの用語として定着したのはやはりヴァザーリに負うところが大きいだろう。ヴァザーリはこの二つの言葉を用い

て、ミケランジェロがシステイーナ礼拝堂の天井に「短縮法」を用いて描いた神やミケランジェロ自身の力量などについて語っている<sup>(16)</sup>。デ・キリコはそうした言い回しの伝統をふまえて、これまでミケランジェロに付されてきた「恐ろしい」という言葉を自らの絵画制作を形容するのに用いたと考えられる。そこに暗示されているのは、真に「恐ろしい」と呼ぶべきは、怒れる神やその怒りに震えおののく数多の裸体の人間たちを描いたミケランジェロではなく、目鼻のはつきりしない小さな人物がいるだけかあるいはまったく人間の登場しないような静かな情景を描く自分自身であるという自負にちがいない<sup>(17)</sup>。デ・キリコが「恐ろしさ」や「深さ」を感じたファン・ゴッホの《麦畑》もまた、人物のまったくいない風景画であった。ミケランジェロを「もつとも愚かな芸術家」と呼んだのは、「恐ろしさ」の表現として、恐ろしい表情の神や人間を、見る者を大きくで圧倒するような構図に描く芸術家がデ・キリコの目には安直に映った結果だったと推測される。そしてデ・キリコは、「恐ろしさ」の彼なりの表現として、ミケランジェロの対極にあるひとけのない静謐な街角の情景を小さな構図に描こうと試みたのであるう。

《ある秋の午後の謎》をめぐって

では、デ・キリコが描いた「深い」絵とは具体的にどのようなものだったのだろうか。それは、先に述べたように、荒々しい神話画の後に描かれはじめた《神託の謎》や《ある秋の午後の謎》などの静かで小さな作品を指すと考えられる。なかでも《ある秋の午後の謎》は、個々の自作についてあまりくわしく語らないデ・キリコが手記や回想録で言及していることから、重要な作品と位置づけられよう。その絵がどのように着想されたかについては、一九二二年に書かれた「ある画家の瞑想」という手記で次のように語られている。

では、私が今年サロン・ドートンヌに出展した《ある秋の午後の謎》という題の絵の啓示を私がどのように得たのか話そう。ある澄んだ秋の午後、私はフィレンツェのサンタ・クローチエ広場「図4」の真ん中にあるベンチに腰掛けていた。この広場を見たのは、もちろん、初めてではなかった。私は長く辛

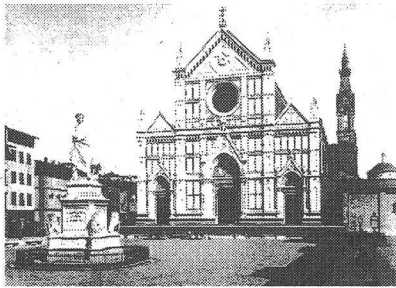


図4 サンタ・クローチエ広場

い腸疾患から抜け出てきたばかりで、感覚もほとんど病的な状態にあった。私を取り囲む世界全体が、建物の大理石や噴水にいたるまで、私には病み上がりであるように思われた。広場の中央にはダンテの像が立ち、長いマントにくるまって自分の著書を体に抱えこみ、月桂冠をかぶった頭を物思わしげに地面に傾けている。彫像は白い大理石でできていたが、時を経て、見た目に心地よい、古めかしい灰色をしていた。秋の日差しは、暑く谷寂なく、彫像と教会正面に照りつけていた。そのとき、私はこれらすべての事物を今初めて見ているのだという奇妙な印象を抱き、この絵の構図が心に浮かんできたのだ<sup>(18)</sup>。

デ・キリコが「啓示」と呼ぶこのエピソードは彼のごく個人的な体験であろうが、そうした啓示へと彼を導いたものとしては、先の手紙でも触れられていたニーチェの名が挙げられよう。まず、デ・キリコは「ある澄んだ秋の午後」に啓示を受け、そこで着想した絵に「ある秋の午後の謎」という題を付した。この「秋の午後」という設定は、先にも述べたように、「ツアラトウストラ」の「至福の島々で」の設定と重なる。また、絵を着想したときのデ・キリコが病み上がりで感覚も病的な状態であった点については、一九〇八年に刊行されたニーチェの自伝的著書『この人を見よ』の中で、『曙

光』が執筆された際に触れた箇所を想起させる。なぜなら、ニーチェはそこで、「血液と筋肉の極度の貧窮にもとづくと言える、すべてを甘美に、そしてかるやかに、靈的に感じ取る気持ちだが、『曙光』を生み出した<sup>(19)</sup>」と述べていて、健康状態の良くないことが作品を生み出す契機となっている点でデ・キリコに通じるからである。

ニーチェを知ることで新しい絵画の境地を開いたデ・キリコは、『ある秋の午後の謎』で得た広場や街角というモチーフを枠組みとし、そこに塔やアーケードなどの建築物、卵や果物、本、玩具、マネキンなど意味的連関の曖昧なオブジェを描きこんでゆく。一方の枠組みも、広場や街角から室内空間、室外とも室内とも判じがたい空間といったヴァリエーションが生まれ、その枠組みとさまざまなおブジェの組み合わせにより独自の絵画世界を展開していった。これがデ・キリコの一九一〇年代の大まかな流れであり、この時代に描かれたのが一般に「メタフィジカ絵画」と呼ばれるものである。

では、デ・キリコが言う「メタフィジカ」とは一体どういったことを意味するのであろうか。それを解く鍵となる言説が、芸術雑誌『ヴァローリ・プラステイチ』の一九一九年第四・五合併号に掲載された「メタフィジカ芸術について」という論考に見出せる。その



中の「狂気と芸術」と題された一節の冒頭で、デ・キリコは「狂人」を「記憶を失った人」とする哲学者アルトゥール・ショーペンハウアー（一七八八—一八六〇）の定義に触れ、「狂気」を芸術に深く関わる現象とし、われわれの正常な行動や生活に論理性を与えるものを、事物とわれわれがつながった切れ目のない「ロザリオ」に喩える。そして、日常の情景を例に挙げながら、このように「メタフィジカ」を説明している。

例を一つ取りあげよう。私は部屋へ入り、椅子の上に坐つた人を見て、カナリアのいる鳥かごが天井からぶらさがっているのを見て、書齋で、壁に数枚の絵を見つめる。一つまた一つとつながれた記憶の首飾りが見ていることの論理性を私に説明しているのです、それらすべてに私は衝撃を受けないし、啞然ともしない。しかし、一瞬、私の意志とは無関係で説明できない原因によってその首飾りの糸がちぎれると仮定して、座った人、鳥かご、絵、書齋が「どのように」見えるかなど誰が知ろう。そのとき、その情景を眺めて、どんな驚き、どんな恐れ、またおそらくはどんな甘美さ、どんな慰めを私がおぼえるかなど誰が知ろう。

しかしながら、その情景が変わったわけではないのだらうし、

それを別の角度から見るのは私なのである。それが事物のメタフィジカ的な側面である。推測するに、あらゆる事物は二つの側面をもっていると結論づけられる。一つは普通の、つまり、われわれがほぼいつも見ていて、一般に人々が見ている側面であつて、もう一つは、太陽光線を通さない材質で覆われたある物体が例えばエックス線のような人工光の効力のもとでしか目に見えないのと同様に、まれな個々人が洞察しメタフィジカ的に思弁する瞬間にしか見えない、幽霊のような、すなわちメタフィジカ的な側面である<sup>20</sup>。

ここに挙げられた室内の事物——座った人、鳥かご、絵、書齋——は、デ・キリコの「ロザリオ」の喩えを使えば、そのロザリオの珠の一つ一つであり、それらは通常見る者の記憶の糸によってつながれている状態にあると言えるだろう。すなわち、見る者はそれらの事物の連関を記憶していて、その記憶が働いているかぎりはそれらから何の衝撃も受けない。しかし、何らかの原因で、そのロザリオの糸が切れたとする。すると、その珠はばらばらになつてしまう。このように、見る者が記憶を失い、事物の連関を見失ったとき、それぞれの事物はどのように見えるか、デ・キリコによれば、それが

事物の「メタフィジカ的な側面」である。

そしてこの「ロザリオ」の喩えによって、「ある画家の瞑想」に語られたサンタ・クロッチェ広場のデ・キリコの体験をも説明することができるだろう。その手記によれば、サンタ・クロッチェ広場を彼が見たのはこのときが初めてではなかった。つまり、広場にある事物——建物の大理石、噴水、ダンテの彫像、教会——は、デ・キリコの記憶の糸によってつながれ、一つのロザリオを形づくっていたはずである。しかし、こうしたものをながめているうちに彼の記憶の糸が切れてしまい、「今初めて見ているのだという奇妙な印象」を抱くのである。そのような状況で眼前の情景がどう見えるかが、サンタ・クロッチェ広場の「メタフィジカ的な側面」であり、それを絵画化したのが《ある秋の午後の謎》ということになる。したがって、「ある画家の瞑想」を書いた当時のデ・キリコはまだ「メタフィジカ」を主唱していないもの<sup>(21)</sup>、ここに「メタフィジカ」の原体験を位置づけることができるだろう。

先に述べたように、《ある秋の午後の謎》以降、デ・キリコは意味的連関の曖昧なオブジェを作品に描きこんでいった。「狂気と芸術」の言葉を借りれば、これはまさに「ロザリオ」の糸が切れたヴィジョンである。こうした絵を目の前にした鑑賞者は、奇妙な感覚をおぼえるだろう。例えば、一九一四年に描かれた《愛の歌》<sup>(22)</sup> [図

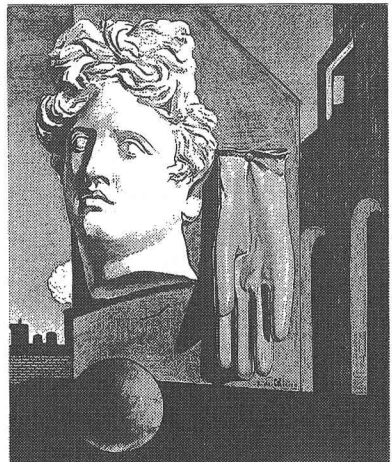


図5 デ・キリコ《愛の歌》1914年  
ニューヨーク近代美術館

不可解なこの絵を前にして、描かれたそれらのオブジェから意味を読み取ろうとする。なぜアポロの頭の横に手袋があるのか、それらの前に転がっている球体は何か、といったぐあいに自問するが、結局はオブジェとオブジェの間に論理的なつながりを見出せず、奇妙な感覚は拭いきれないままである。デ・キリコは、先に引用した「ある画家の瞑想」の別の箇所<sup>(23)</sup>で、未来の絵画の目的を「人が以前には知らなかった感覚を生じさせること」としている。また、一九一一年から一九一三年の間に書かれたとされる別の手記では、「人間が感じることでできる忠実に再現された奇妙な感覚は、感受性の強い知的な人に新しい喜びを絶えず与えることができる<sup>(23)</sup>」

5] を見ると、アポロと思われる彫像の頭部、手袋、球体が並置されている。鑑賞者は、

と述べている。こうしたくだりや《ある秋の午後の謎》の啓示、「ロザリオ」の喩えをあわせて考えると、デ・キリコが一九一〇年代に描きつづけた脈絡のない奇妙な絵画の目的が見えてくるだろう。それは、デ・キリコがサンタ・クローチエ広場で体験したような奇妙な感覚を鑑賞者に追体験させることであつたにちがいない。そして、そうした感覚を追体験させるために彼が取つた手法が、さまざまなイメージを並置させることであつたと言えよう。

### 《聖家族》をめぐるつて

《ある秋の午後の謎》以降、一九一八年までのデ・キリコの絵はおもに、輪郭線が明確で、筆触を残さない、平板なものであつた。そうした画法が、具象的でありながらどこか現実離れた彼独自の絵画世界を生み出していたと言えよう。ところが、一九一八年の末から一九一九年の初めにかけてを境に、輪郭線が消え、筆触が戻り、「マティエール」<sup>(24)</sup>、すなわち、筆触によつて生み出された絵肌が感じられるようになる。当時のことを、デ・キリコは一九四五年に出版された『わが人生の回想』〔以後、「回想録」と呼ぶ〕の中で次のように語っている。

く美術館へ通うようになった。なかでも、ヴィラ・ボルゲーゼの美術館にはとくに心を惹かれ、この美術館に飾られている絵画はもちろん、美術館の建物を取りまく樹木や植え込みなどの美しい古典的な配列に深い感銘を覚えた。<sup>(25)</sup>

ここでデ・キリコが心惹かれたと語るローマのボルゲーゼ美術館は、もともと枢機卿シビオーネ・ボルゲーゼの宮殿であつたが、一九〇二年に国有となり、枢機卿のコレクションを母体にルネサンスを中心とするイタリア美術のすぐれた作品を一般に公開している。ある朝、そのボルゲーゼ美術館にいたデ・キリコは、ティツィアーノ・ヴェチエツリオ（？—一五七六）の作品に心を奪われる。その時のことを、デ・キリコは同じく回想録の中でこう述べている。

ある朝、このボルゲーゼ美術館で、ティツィアーノの絵に見入つていたときである。私は突然、偉大な絵画とは何かということについて目を開かされた。<sup>(27)</sup> 部屋のなかに、燃えるような言葉が立ちのほり、屋外では、町の上の澄みきつた空の広がりを通して、壮麗な音が鳴りひびいた。「……それまでの私は、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、世間の誰も見ているようなものしか見ていなかった

ブラガリアの画廊で私の個展が行われたところから<sup>(25)</sup>、私は足繁

のだ。私は《描かれたイメージ》しか見ていなかったのである。もちろん、そのときのボルゲーゼ美術館での私の絵画への開眼は、単なるひとつの契機でしかなかったのだが、その後、私は絶えざる研究と制作と観察と瞑想によって、長足の進歩をとげていったのである<sup>(28)</sup>。

ここでデ・キリコは、ティツィアーノの絵から受けた衝撃によって、古典絵画に対する自らの見方が大きく変わったことを語っている。これまでは、万人が見ているような見方、すなわち、「《描かれたイメージ》しか見ていなかった」と彼は言う。それは裏を返せば、彼自身が描く絵画もまた「イメージ」の絵画であったことを告白しているだろう。先に述べたように、一九一〇年代のデ・キリコの手法は、輪郭線がはっきりと引かれ、その輪郭線が囲まれた区画をほぼ単色で平坦に塗りつぶすものであった。描かれた対象は、卵、本、汽車、手袋といったぐあいに一見してそれとわかるものではあったが、実在感がなく、まるで記号のような様相を呈していた。それが、一九一〇年代の末ごろから徐々に輪郭線が消え、筆触が戻り、画面に「マティエール」が現れ、描かれた対象に質感が感じられるようになる。

そうした変化は、当時デ・キリコによって書かれた文章にも表れ

ている。例えば、『ヴァローリ・プラスチック』の一九一九年第一一・一二合併号に寄せられた「手仕事への回帰」では、手記などでこれまで触れられることのなかった「素描」(disegno)の重要性や「画材」の扱い方に言及している。それによると、これまでの半世紀の間、流派や組織を生み出そう、独創的であるように見せよう、個性を誇示しよう、さまざまごまかしによって身を守ろうと立ち働いてきた画家たちがここに来て、よりごまかしの少ない芸術へ、より具象的で明確なフォルムへ立ち返っているという。そして、フランスやドイツでのそうした状況をさらにくわしく語った上で、「手仕事」(mestiere)へと立ち返ろうと呼びかけている。では、デ・キリコの言う「手仕事」とは何を指しているのだろうか。それについて、デ・キリコはここで大きく二つのことを挙げている。その一つが、「神の(とき)芸術」(arte divina)<sup>(29)</sup>である「素描」を丹念に行うことであり、もう一つが、画布、絵具、筆、油、ニスといった「画材」へ注意を向けることである<sup>(30)</sup>。

では、そうした考えのもと、デ・キリコはどのようにして「マティエール」を体得していったのだろうか。デ・キリコがまず最初に採ったその方法は「模写」であった。ボルゲーゼ美術館が所蔵するロレンツォ・ロット(一四八〇頃―一五五六)の絵を皮切りに、ラツファエッロ・サンツィオ(一四八三―一五二〇)やベルジーノ

(一四四五〜五〇  
一五二三)とい

った過去の巨匠の  
作品を模写しはじ

める。なかでも、

彼がかつて「もっ

とも愚かな芸術

家」と呼んだミケ

ランジェロの作品

を模写しているこ

とは特筆すべきであろう「図6」。その作品とは、イタリアのフィレンツェにあるウツフイーツィ美術館所蔵の《聖家族》である。別名《トンド・ドーニ》と呼ばれるこの作品は、ミケランジェロの友人であるアーニョロ・ドーニとマツダレーナ・ストロツツイの結婚、あるいは、二人の子供が誕生した際に描かれたものと考えられている<sup>(31)</sup>。この絵を模写した時のことを、デ・キリコは回想録の中でこう語っている。



図6 デ・キリコミケランジェロ作《聖家族》模写 1920年 個人蔵

『聖家族』を模写していたとき、ロシア人の画家ニコラ・ロコフと知り合いになった。彼の話で、一見油絵のごとくに見える古典絵画の多くが、実はワニスを上塗りしたテンペラ画<sup>(32)</sup>であることを知らされ、私はテンペラ画に非常に心をひかれた。で、早速テンペラ画に関する技術的な研究に取りかかり、それからというもの長い間、テンペラ画を描きつづけた<sup>(33)</sup>。

デ・キリコがここで言及している「テンペラ」(tempera)とは、「混ぜる」(temperare)という語に由来する言葉であり、膠質と油や樹脂質とを含む媒剤で顔料を練り合わせた、被覆性の水彩絵具と油絵具の中間に位置する絵具を指す。ヒュベルト・ファン・アイク(？—一四二六)とヤン・ファン・アイク(一三九〇頃—一四四一)の兄弟の活躍により油絵がイタリアをはじめとする西欧各地に伝播する以前に広く用いられていたのが、テンペラである<sup>(34)</sup>。ミケランジェロの《聖家族》はこのテンペラによって描かれていて、デ・キリコもまた同じくテンペラを用いてその絵を模写した。そして、これをきっかけに、模写だけでなく彼独自の作品の多くをテンペラで描いている。

一九一九年から一九二四年にかけて、私は長期間フィレンツェに滞在したが、ある日、ウフイーツィ美術館でミケランジェロの

「頭部像」に関心を抱くようになったことが、彼の残した素描やテ

ンペラ画からわかる。「裸体像」について、なかでも、一九二〇年の素描《踊る人》〔図7〕に注目すべきであ



図7 デ・キリコ《踊る人》  
1920年ジョルジョ・カステルフランコ旧蔵

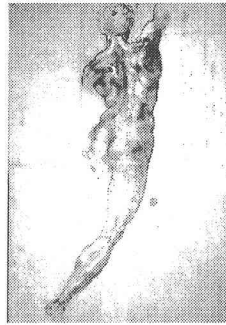


図8 ミケランジェロ《背向きの裸体像》1504-05年頃  
カーザ・ブオナッローティ（フィレンツェ）

ろう。なぜなら、この作品は、フィレンツェのカーザ・ブオナッローティにあるミケランジェロの素描

〔図8〕を下敷きにしてしていると推測されるからである。デ・キリコとミケランジェロの素描を比べると、右脚の向きや左脚が描かれて



図9 デ・キリコ《オイディプスとスフィンクス（アポロの神殿）》1920年個人蔵

いるかないかといった相違点はある。しかし、頭頂部に付された印や首の筋肉の表現、左肩胛



図11 デ・キリコ《女性の頭部像》1920年ジョルジョ・カステルフランコ旧蔵

右腕を胸のあたりで曲げ、左脚を前にした形で両脚を交差させている。これは、《聖家族》の右後景に描かれている裸体像〔図10〕と同じポーズである。こうしたミケランジェロとの直接の影響関係が認められる作品を皮切りに、デ・キリコはこれまでにほとんど描くことのなかった裸体像の登場する作品を数多く描くようになる。一方、デ・キリコが描いた

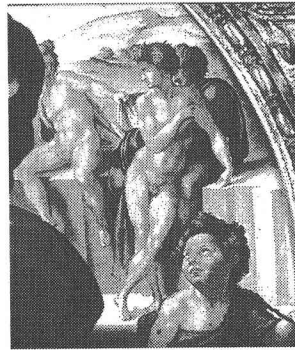


図10 ミケランジェロ《聖家族》部分 1507年頃 ウッフィーツイ美術館（フィレンツェ）

おほしき人物は、〔図9〕もミケランジェロの影響のもとに描かれた作品と言えよう。画面の左前景に描かれたオイディプスとおほしき人物は、

骨のあたりの筋肉の表現、左脇腹のあたりの輪郭線と影の付け方といった多くの点で両者は酷似している。また、同じく一九二〇年にデ・キリコが描いたテンペラ画《オイディプスとスフィンクス（アポロの神殿）》

「頭部像」には、同じく一九二〇年の素描《女性の頭部像》〔図11〕や《ジョルジョ》がある。こうした素描には、ミケランジェロの図像



神のソックス・ジョルジョ・アム  
ミケランジェロの頭部像  
図11

上の影響は認められない。しかし、ミケランジェロの作品の中に、ヴァザーリによつて「神のごとき頭部像」(teste divine)と呼ばれる人物の頭部を描いた素描〔図12〕が存在することは興味深い点である<sup>(35)</sup>。なぜなら、先に触れたように、デ・キリコは素描を「神のごとき芸術」と呼んでいる上に、こうした頭部像を描いていることには、少なからずミケランジェロの影響を指摘しうるからである。

このように、デ・キリコは一九一九年に「手仕事への回帰」の中で自らが掲げた「素描」と「画材」という二つの課題を、おもにミケランジェロ作品を模写することから実践に移し、そこからまた彼独自の作品を描きはじめた。また、「手仕事の回帰」では、ここ半世紀の画家たちが「人物の表現を蔑ろにしてきたこと、それをデフォルメしてきたこと」の問題点についても触れられている。その点に関しても、実際の制作においては、一九一〇年代にはあまり人物を描かなかつたデ・キリコがミケランジェロ作品の模写を皮切り

に、一転して多くの「裸体像」や「頭部像」、「胸像」といった人物像を描いていることに反映されている。かつてデ・キリコは、ミケランジェロを「もつとも愚かな芸術家」と呼んだころから、「メタフィジカ絵画」と自らが呼ぶ新しい絵画世界を切り開いた。今度はそのミケランジェロと対峙することによって、デ・キリコの絵画は再び大きな転換点を迎えることとなったのである。

#### ミケランジェロの「もつともな怒り」

先に述べたように、デ・キリコは、ミケランジェロの絵を通してテンペラを知り、その虜となった。当時イタリアでは、一六〇〇年代の絵画、つまりは「油絵具」と「画布」による画法が隆盛を迎えた時代の絵画がもてはやされていた。アルマンド・スパディーニ（一八八三—一九二五）やカルロ・ソクラテ（一八八九—一九六七）、グレゴリオ・シルティアン（一九〇〇—一九八五）といった画家たちがこぞつて、一六〇〇年代の絵画を範とし、写実主義的・自然主義的な表現を追求していた<sup>(36)</sup>。こうした状況を憂慮するデ・キリコは、『ヴァローリ・プラステイチ』の一九二一年第三号に「一六〇〇年代マニア」と題する文章を寄せた。その中で、デ・キリコはミケランジェロにこう触れている。

一六〇〇年代に広まった画布に描くという習慣によって、今日、考えられるすべての偽造が可能になる。それに言い添えなければならぬのは、特に、一四〇〇年代の絵画はすべて多かれ少なかれ油と松脂が混ぜられたテンペラに土台を置いているのであって、その基礎は純粹な油絵では決まてないという事実から、外国や国内のさまざまな工場から今日供給される画材が一四〇〇年代の板絵よりも一六〇〇年代の絵の模造に適していることである。そして今日、画家たちはテンペラの何たるかを知らないのである。一六〇〇年代には油絵が、その誕生に居合わせたミケランジェロがもつともな怒りでもって「女々しい者の芸術」と呼び激しくののしつたあの絵画が広まった<sup>37</sup>。

ここでデ・キリコが言及しているミケランジェロの発言は、ヴァザリーが書いた『画家・彫刻家・建築家列伝』の「セバステイアーノ・ヴェネツィアーノ（セバステイアーノ・デル・ピオンボ）伝」に典拠の一つがある。それによると、ヴァティカンのシステイーナ礼拝堂に《最後の審判》を制作するにあたって、セバステイアーノはミケランジェロと共同で描くはずであった。石の上に油彩で描くという新しい手法を開発したセバステイアーノは、ミケランジェロ

に油彩で描かせるよう教皇を説得し、システイーナ礼拝堂の壁は油彩で描かれるべく準備が進められていた。ところが、一方のミケランジェロは、「フレスコ」でなければ描きたくないと言って仕事に取りかかろうとしなかった。そして最後には、準備された壁を剥がさせ、フレスコで《最後の審判》を完成させた。その際、ミケランジェロは油彩についてこう言ったという。

油で彩色するのは女の、フラ・バステイアーノのようなものろろしたくずな者の芸術だ<sup>38</sup>。

ミケランジェロが終始固執した「フレスコ」(fresco)とは、「新鮮」という意味をもつイタリア語で、壁面の代表的な技法を指す。その日制作できる面積にだけ下地の漆喰を塗り、それが乾かないうちに、水溶性の顔料で描くものである。この技法においては、したがって、仕事時間に制約が課される上、簡単には修正ができないために、画家としての素養や熟練はもちろんのこと、綿密な計画性や判断力、素描力が要求される<sup>39</sup>。それに対し「油彩」は、一度描いてしまっても、その上から描き直すことができる。油彩は、当時浸透しつつあった技法で、ミケランジェロと双璧をなしていたレオナルド・ダ・ヴィンチもまた何度か試みているが、一方のミケラン



ジェロは一度も手をつけることがなかった。それは、なぜだろうか。

フレスコは、顔料が漆喰とともに固まるため、剥落のおそれがなく、堅牢な画面が得られる。また、色彩には独特の透明感があり、微妙な明暗も表現できる。そうしたフレスコがミケランジェロの表現したかったものにもっとも適した技法であったのだろう。しかし、それだけでなく、フレスコは先に述べたような高度な能力が要される技法であり、それに固執するミケランジェロには画家としての自負が感じられる。そのことは、油彩とそれを信奉するセバステイアーノを揶揄した彼の言葉からも読み取れるだろう。

一方、デ・キリコがミケランジェロの言葉を引用しつつ油彩に比したのは、フレスコではなくテンペラであった。その点では、ミケランジェロと異なる。しかし、テンペラは、油彩には決して手をつけなかったミケランジェロが用いた技法であった。そして、デ・キリコによれば、自分と同時代の画家たちは「テンペラの何たるかを知らない」のである。こうしたテンペラに挑んだことには、ミケランジェロと同様、デ・キリコの画家としての自負が読み取れる。

おわりに

一九二四年、デ・キリコは活動の場をバリに移し、そこでシュル

レアリストたちから先駆者として迎えられる。しかし、デ・キリコの作品に古典絵画のにおいをすぐさま嗅ぎつけた彼らはデ・キリコに裏切り者のレッテルを貼り、時をおかずして両者は訣別する。一九一〇年代と一九二〇年代の作品を比較すると、たしかに画風は変化している。では、マティエールに執心するデ・キリコは、それまでの「メタフィジカ絵画」を完全に棄ててしまったのだろうか。それは、デ・キリコの作品を見れば、否であると言えよう。模写によ

るマティエールや裸体像の観察と研究、そして人物画や静物画や風景画の制作によって鍛え上げられたマティエールは、一九一〇年代に得られた「メタフィジカ絵画」のヴィジョンと総合され、彼独自の新しい作品をなお生み出している。例えば、一九二〇年の

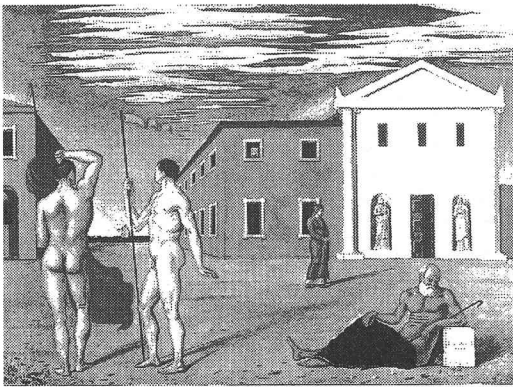


図13 デ・キリコ《旅立つアルゴナウテスの挨拶》1920年個人蔵

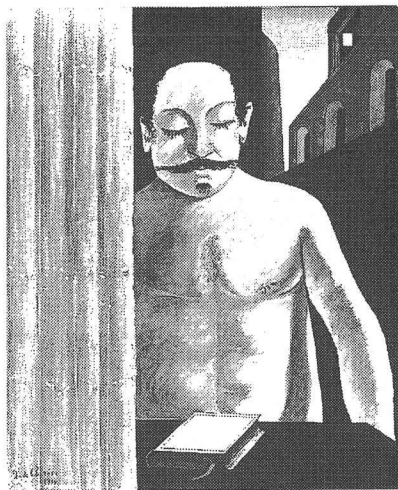


図15 デ・キリコ《幼児の脳》1914年  
ストックホルム近代美術館

作品《旅立つアルゴナウテスの挨拶》〔図13〕では、デ・キリコが当時新たに導入したテンペラが画材として使われ、素描などで研究を重ねていた裸体像が描かれている一方で、描かれた人物や建物などはその意味的連関が判然とせず、画面全体は依然



図14 デ・キリコ《哲学者》1923-24年 個人蔵

は依然  
面全体  
ず、画  
とせ  
が判然  
的連関  
の意味  
どはそ  
建物な  
人物や

として「ロザリオ」の糸が切れたヴィジョンを呈している。また、一九二三年から翌二四年にかけて制作された《哲学者》〔図14〕は、一九一四年の《幼児の脳》〔図15〕に描かれた裸体の男性の半身像、男性の前にある台の上に置かれた本、画面の端を縦走し男性の片腕を隠すカーテン、画面上部の開口部から見える戸外の風景といったモチーフと構図を踏襲しつつ、一九一四年の作品には見られなかったマティエールが加えられ、デ・キリコの新しい局面を示している。

冒頭で述べたように、デ・キリコは「少なくとも」十二人いる」と言われる。そして、彼の作品を年代順に見ると、たしかに画風はさまざまに変化しつづけたことがわかる。先に触れたように、シュルレアリストたちは一九一〇年代のデ・キリコを惜しみなく称賛する一方で、一九一〇年代末以降の彼を断固として受け入れなかった。では、この二つの時期のデ・キリコは互いにまったく相容れないものなのであろうか。一見すると相反するように見える一九一〇年周辺のデ・キリコと一九二〇年周辺の彼とを貫き通すものは果たしてないのであろうか。これまで見てきたように、一九一〇年周辺の「メタフィジカ絵画」の誕生であれ、一九二〇年周辺に始まる古典絵画の探究であれ、どちらもデ・キリコが「啓示」と呼ぶごく個人的な体験に根ざしている。デ・キリコに啓示を与えた対象は、それ

それ現実世界と古典絵画といったぐあいに異なっているが、いずれにせよ、それまで見ていたのとは違うヴィジョン、「一般に人々が「見ている」のとは異なるヴィジョンを得ることで新たな画風を切り開いたことには変わりない。違ったのはその視線が向けられた方向であつて、それが最初は「イメージ」であつたのに対し、次は「マティエール」であつた。かつて「もつとも愚かな芸術家」と呼んだミケランジェロの絵を模写し、彼の怒りに「もつとも」と賛同したのも、デ・キリコの視点が「イメージ」から「マティエール」へ重きを移した結果だつたのだろう。そしてデ・キリコは、啓示を受けた際に彼自身がおぼえた「以前には知らなかつた感覚」を鑑賞者に追体験させるべく、そうした感覚をそれぞれ「イメージ」あるいは「マティエール」を通して再現しようと試みたと言へよう。

## 註

- (1) Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Editore Rizzori, Milano 1984, p.6.  
 (2) ジョルジョ・デ・キリコ、笹本孝／佐々木重訳、『キリコ回想録』、立風書房、一九八〇年、五九頁。  
 (3) Gerd Roos, Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde  
 Fritz Garz - Georgios Busianis - Dimitrios Pikionis in

München: 1906-1909, in *Giorgio de Chirico München 1906-1909*, Akademie der Bildenden Künste München, 1994, p.177.

- (4) ヴァザリー、平川祐弘／小谷年司／田中英道訳、『ルネサンス画人伝』、白水社、一九八二年、二六九頁。また、ミケランジェロの自己超克には、ニーチェが『生成の無垢』の五三七番で言及している。

(5) ヴァザリー、前掲書、二六八頁。

(6) Roos, *op.cit.*, p.177.

(7) Cf. Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique* Textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Échoppe, Paris 1994, pp.63-65,68,71-75,77,80-83,86,88-90,93.

(8) 『ツアラトゥストラ』の「第二の舞踏歌」、『この人を見よ』の「なぜわたしはこんなに利発なのか」や『ツアラトゥストラ』の章などを参照のこと。

(9) デ・キリコが神話を描いた初期の作品には、『トリトーンとセイレーン』、『ケンタウロスの戦い』、『瀕死のケンタウロス』、『プロメテウス』、『アルゴナウテスの出発』があるが、これらのサイズは順に、八六・五×一四一、七五×一一〇、一七×七三、一一七×八一、七三・六×九二、四（単位はセンチメートル）。

- チメートル)である。これに対し、《神託の謎》と《ある秋の午後の謎》は順に、四二×六一、四五×六〇であり、明らかにサイズが小さくなっている。ただし、デ・キリコがここで示唆している作品が《神託の謎》や《ある秋の午後の謎》であるとすれば、これらの制作年は、一九一〇年一月二六日付のガルト宛の手紙に「このあいだの夏」とあることから、一九〇九年となる。ところが、デ・キリコはこれらの作品に「一九一〇年」という制作年を書きこんでいることから、食い違いが生じる。《神託の謎》と《ある秋の午後の謎》の一九〇九年制作説を呈示するパオロ・バルダッチは、デ・キリコが一九〇九年一〇月のフィレンツェ・ローマ旅行について語った手記や手紙に着目し、《神託の謎》と《ある秋の午後の謎》がその旅行の前後に書かれたと推測してゐる [Cf. Paolo Baldacci, *DE CHIRICO 1888-1919 La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, pp.74-78,82]。
- (10) *Ibid.*, pp.67,69.
- (11) ニーチェ自身もまた『この人を見よ』の中で、自らが拒否した「英雄崇拜」を超人に認める人がいると嘆いている「ニーチェ、手塚富雄訳、『この人を見よ』、岩波書店、一九六九年、七九頁を参照のこと」。また、ミケランジェロを一旦は評価する

が、彼を越える者としてレオナルド・ダ・ヴィンチを設定するという言説もニーチェの『生成の無垢』の五三七番に見出せる。

- (12) ニーチェ、吉沢伝三郎訳、『ツアラトゥストラ 上』、筑摩書房、一九九三年、一五〇頁。
- (13) De Chirico (Lista), *op.cit.* p.64.
- (14) Cf. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico Il tempo di Apollinaire Paris 1911/1915*, De Luca Editore, Roma 1981, p.102.
- (15) David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton University Press, 1981, p.234.
- (16) Cf. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo VII, G. C. Sansoni, Firenze 1973 (1906), pp.170,179,180,214-215.
- (17) 『ツアラトゥストラ』第二部の「最も静かな時」には、「昨日の暮れ方に、わたしの最も静かな時がわたしに向かつて語った。これがわたしの恐ろしい女主人の名前なのだ〔ニーチェ、前掲書(『ツアラトゥストラ 上』、二六五頁)。「というくんだりがあり、ニーチェも「静かな」ものに「恐ろしい」(urchbar) という言葉を付していることがここに確認できる。そして、

のくだりは、「昨日の暮れ方」という時間設定および「静かな」と「恐ろしい」という言葉が結びつけられている点で、バリ滯在期に書かれたデ・キリコの手記のある箇所と酷似している。それは、本稿で触れた「深い」と「恐ろしい」という言葉が併記された二箇所のうちのもう一方である。デ・キリコはそこで音楽についての自らの考えを述べ、そのような考えがいつどのようにして得られたかをこう述べている。「私は昨日の夕方にそう感じた。私は深くて静かな仕方で、恐ろしい仕方でそう感じたのだ」[De Chirico (Lista), *op. cit.*, p. 74]。]

(18) De Chirico (Lista), *op. cit.*, pp. 85-86.

(19) ニーチェ、前掲書(『この人を見よ』)一八頁。

(20) Giorgio de Chirico, Sull'arte metafisica, in *Valori Plastici*, anno I - n. IV e V, Roma aprile-maggio 1919, p. 16.

(21) 「ある画家の瞑想」では「"metaphysique" という語が一度使われている」[Cl. De Chirico (Lista), *op. cit.*, p. 87]。

(22) De Chirico (Lista), *op. cit.*, p. 84.

(23) *Ibid.*, p. 67.

(24) 「マティエール」は、デ・キリコが回想録の中でたびたび用いた言葉である「デ・キリコ、前掲書、四八一四九、一三六、一六〇頁を参照のこと」。なかでも、「ある作品のメタフィジカル

で詩的な面を見、理解すること、そのマティエールの内容を見、理解すること、この二つの喜び、この二つの幸わせを比較するときに、私は、後者の喜びと幸わせの方が、前者よりはるかに深く完璧なものであるように思う。」というくだりは特筆すべきであろう。一九一〇年代の彼の最大の関心事であった「メタフィジカ」を否定はしないが、両者を比較し、「マティエール」により重要性を認めている点で、「マティエール」が「メタフィジカ」に続いてデ・キリコ作品を理解するための重要なキーワードであることがわかる。ただし、回想録の初版は一九四五年に出版されたものであり、そこから二〇年以上遡る一九二〇年代初頭の彼の本意が回想録の言葉そのままであったとは言いがたい。しかし、芸術雑誌等では「マティエール」という言葉をまだ用いてはいなかったものの、作品の変化から、デ・キリコの関心事が「メタフィジカ」から「マティエール」へと移る過渡期の始まりが一九二〇年周辺であったことは否定しえないだろう。

(25) ローマにあるブラガリアの画廊で開かれたデ・キリコの個展は、一九一九年二月二日から始まった。

(26) デ・キリコ、前掲書、九七頁。

(27) ここで日本語に「偉大な絵画」とは何かということについて目

を開かされた」と訳されている箇所は、イタリア語の原文では "ebbi la rivelazione della grande pittura" となっており、「啓示」(rivelazione) という語が使われている [Cf. Fagiolo dell'Arco, *op. cit. (L'opera completa di De Chirico 1908-1924)*, p.106]。この言葉は、先に引用した「ある画家の瞑想」の中で、「ある秋の午後の謎」を着想した瞬間について語る際にも使われている。

(28) デ・キリコ、前掲書、九七—九八頁。

(29) デ・キリコが何を典拠にして素描を「神のごとき芸術」と呼んだかは今のところさだかでない。ミケランジェロとの関係で考えるならば、「divino」という形容詞はヴァザリーが「ミケランジェロ伝」で多く用いた言葉である。ヴァザリーはこの言葉によって、「le divine mani di Michelangelo」(ミケランジェロの神の(手))、「cosa divina」(神の(物))、「teste divine」(神の(頭部像))と、いうようにミケランジェロの力量や彼の作品を形容している [Cf. Vasari (Milanesi), *op. cit.*, pp.160,195,271,276]。ヴァザリーがミケランジェロに付したこの言葉には、「至高にして本源的な創造神によって新たに作られたような美や仕草や輪郭や性格をもって描かれている」[ヴァザリー、前掲書、一四—一五頁]、すなわち神が人間を作ったよ

うにミケランジェロが人間を描いているという意味が含まれていると推測される。そうしたミケランジェロの神のごとき力という観念は、「制作者としての芸術家は創造神に似ている」とするネオ・プラトニズムの哲学に根ざしていると言われる [ポール・パロルスキー、中江彬訳、『芸術神ミケランジェロ』、ありな書房、一九九七年、一九三頁を参照のこと]。その神のごとき芸術家が制作する際のまさに第一段階である「素描」を指して、デ・キリコは「神のごとき芸術」と呼んだのかもしれない。ヴァザリーも、ミケランジェロが「素描術 (disegno) のむずかしさをいかに知悉しているか」とか「人体においてその本来の意図とする素描術を楽々と仕上げる道を切り開いた」と述べ [ヴァザリー、前掲書、二六八頁]、神のごときミケランジェロが素描に精通していたことに数回触れている。また、画家・建築家・文筆家であるフェデリコ・ツッカーリ (一五四二—四三頃—一六〇九) は一六〇七年刊行の『アイデア』の中で、素描を「われらにある神のしるし」(segno di dio in noi) としている [N. ベヴスナー、中森義宗/内藤秀雄訳、『美術アカデミーの歴史』、中央大学出版部、一九七四年、五七頁を参照のこと]。

(30) Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in *Valori*

*Plastici*, anno I - n. XI e XII, Roma novembre-dicembre 1919, pp.15-19.

- (31) 《聖家族》については、一五〇四年のアーニョロ・ドーニとマッダレーナ・ストロツツイの結婚に際し、一五〇四年頃から一五〇六年頃にかけて制作されたとするのが通説であった。しかし、一五〇六年一月に発見された《ラオコーン群像》の影響が画中に認められることなどから、一五〇七年九月八日に生まれたドーニ夫妻の子供の誕生記念として注文され、それ以降に制作されたとする説が新たに呈示された〔中江彬、「ミケランジェロ作『ドーニの聖家族』の背景について」、『大阪府立大学紀要（人文・社会科学）』第三十六巻、一九八八年、一一七頁、および Antonio Natali, *L'antico, le Scritture e l'occasione. Ipotesi sul Tondo Doni*, in *Gli Uffizi: Studi e Ricerche* 2, Centro Di, Firenze 1984, pp.21-37 を参照のこと〕。デ・キリコは《聖家族》を模写したのと同じ年に、『ラオコーン群像』の中のミケランジェロに影響を与えたとされる部分をデッサンして、その点からも一五〇七年九月八日以降制作説は興味深い。
- (32) 日本語訳の『キリコ回想録』では「デトラン・ブ画」と訳されているが、イタリア語の原文では「tempera」という語が使われ

ていたと英語訳から推測されるので、本稿では「テンペラ画」という言葉を用いた〔Cf. *The Memoirs of Giorgio de Chirico* Translated from the Italian and with an Introduction by Margaret Crossland, Da Capo Press, New York 1994, p.113〕。

(33) デ・キリコ、前掲書、一一九頁。

(34) 『新潮 世界美術辞典』、新潮社、一九八五年、四〇、九九七頁、および、クルト・ヴェールテ、佐藤一郎／戸川英夫／真鍋千絵訳、『絵画技術全書』、美術出版社、一九九三年、四〇〇頁を参照のこと。

(35) Cf. Vasari (Milanesi), *op.cit.*, pp.271,276.

(36) 第一次世界大戦後に見られるような古典への傾倒は、美術史上の何を範とするかはさまざまであるが、デ・キリコも含めた形で「秩序への回帰」という風潮に位置づけられることがある。村田宏、「ピカソと古典的精神の復活―『海辺を走る二人の女』(1922)とその時代―『ピカソ展』図録、一九九九年、二〇八―二一八頁、および、*La Nuova Enciclopedia dell'Arte Garzanti*, Garzanti Editore, Milano 1986, p.607(『Novecento』を参照のこと)。

(37) Giorgio de Chirico, *La mania del Seicento*, in *Valori*

*Plastici*, anno III - n. III, Roma 1921, p. 61.

(38) *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo V, G. C. Sansoni, Firenze 1973 (1906), p. 584.

(39) 『新潮 世界美術辞典』、一一九四頁、および、ヴェールテ、前掲書、五一二、五一四頁を参照のこと。

(追記)

本論文は、財団法人鹿島美術財団の一九九九年「美術に関する調査研究の助成」による「ジョルジョ・デ・キリコと『メタフィジカ 絵画』に関する研究」を基礎として、その後新たに研究を行った事柄について加筆し、再構成したものである。