

【翻

訳】

美術史家ジュリオ・カルロ・アルガンとの対話（1）

〔聞き手 ロッサナ・ボツサーリア 二〇〇一年二月十二日〕

ジュリオ・カルロ・アルガン
ロッサナ・ボツサーリア

森田義之・小林もり子

著 訳

R・ボツサーリア(以下**B**と略称) あなたは、イタリアの学者の中で、いやイタリアの文化人の中でいちばん多くのインタビューを受けてきた方だと思えます。インタビューといっても、公の場でいきなり「ひとことお願いします」といった慌ただしいものから、特定の話題についての短いやりとり、内容ゆたかな質問に広がりをもって丁寧に答える時間をかけた対談までさまざまあり、それにはあなたの知名度や親切な対応によるところが大きいのですが、しかしそれだけではないうように思います。

とりあえず二つの理由が挙げられるでしょう。第一に、あなたの話がとてもわかりやすく、明晰で、話の展開が一貫しており、しゃべった通りに記録すればそのまま見事な論文なり評論になつてしまうということです。第二に、あなたはまたこの上なく高いレベルの知識人であるので、どんな単純な会話でも、質問する相手が拙く、質問がつまらない場合でも、あなたの答えは会話のトーンをおのずと高尚なものにしてしまうということです。ですからあなたへのインタビューは、インタビューアの貢献がそれほど見事なものになるのです。あなたとの対談を始めるにあたり——私も読者もそれが質量とも豊かなものになることを期待しているでしょうから——ぜひそうありたいと思っているのは、これまでに知られているあなたの人物像や学者としてのありかたに加えて、さらに一歩踏み込んだ話を伺うということです。

あなたは研究者として次々に新しい成果をうみだされています。そのため、あなたのこれまでの重要な発言の定点であったものは、いまや常に活発に発展しつづける内的過程の通過点のように見えます。そ

れはあなたの考えが変わったということではなく——もちろん変化したものもあるでしょうし、あなたの思想的資産がすべてが最初から決定されていたわけでもないでしょうから!——たえず新しい省察が生まれ、以前の考えを発展させ豊かにしてきたためでもあるのです。う。そしてあなたの著書を読んだり話を聞いたりしている私たちには、何年前かにわずかに示唆しただけの直感的な考察がその後発展をとげてあなたの思索の視野に新たな広がりを与えていることに気づくのは興味深く、それによって我々の視野も新しく開かれるのです。

よろしければ、この対談では、まずあなたがいま考えておられること全般から入って、本質的な問題に進めればと思います。まあ、何とかなるでしょう。

ところで、ぜひともお願いしたいのですが、表紙にあなたの若い時の写真——表情は今も昔も変わりませんね——を載せさせていただきますのです(写真)。読者に後にアルガンとなる青年のイメージを自分の目で見ておいてもらいたいです。

ちなみに、この対談のうしろには二年前にマリオ・セーリオがあなたにおこなったローマ中央修復研究所の設立に関するインタビューを再録することになっています。また付録として、国立文書館に保管されているいくつかの資料を掲載します。これは戦前、研究者であり文行政官であったあなたの立場をはっきり示すうえで特に興味深いものと思います。このことについてもいろいろ質問させていただくつもりですし、読者も我々の対談を読んでおおよその基礎知識を得たうえで、付録の資料を参照できるのではないかと思うからです。前置きが長くなってすみません(これは読者のための前置きでもありますから)。



ジュリオ・カルロ・アルガン(1930年代、トリノ)

質問に入る前に、先ほども触れた数多くのインタビュアーのなかには最近のものでも非常に才気にとんだものがあります(たとえばデ・ベネデッティによる『コッリエーレ・デッラ・セーラ紙』の週刊特別号のためのインタビュアー、ゴンサレス・パラシオスによる『ジオルナーレ・デッラ・アルテ誌』のためのインタビュアー、またレア・ヴェルジネの本『現代の異才たち (Gli ultimi eccentrici)』に再録された彼女による一九八六年のインタビュアー)、私はそれらのうち一九八〇年にトシマーゾ・トリニーの編集でラテルツァ社から出版された重要な小著『インタビュアー 芸術の制作現場 (Intervista sulla fabbrica dell'arte)』に注目しました。

この本は読みやすいけれどたいへん内容の濃いもので、その中でトリニーはあなたにその当時特別のアクチュアリティをもっていた問題や、いわば長いスパンをもつ問題について質問しましたが、それに答えるなかであなたは、ご自分の考えを明確に展開しながら、芸術や芸術と社会の関係について真をついた独自の分析をされていきました。

しかし、その本が出てから十年がたちました。ここでトリニーと同じ質問をするつもりはありません。それが礼儀でしょうし、彼の質問の多くがある特定の方向に向けられていたということもあります。しかし、ある種の問題は当時のその場限りのもので、あなたもそういうつもりだったにせよ、いまも少しずつ新しくなっているという意味で開かれている問題でもあることを指摘せずにはいられません。この十年間であなたの思考がどのような経過をたどったのかを、読者が知ることは重要です。

たとえば、十年前にはあなたはまだ「デザイン」というものに信頼

を表明していたように思いますが、その後その信頼は後退しました。一方、あなたの思考のなかで、すでに当時から絶えず繰り返し現れるのが、死の経験としての芸術的経験という（「芸術とは死である（*l'arte è la morte*）」という強烈なテーマです。この問題もここであなたと徹底的に論じてみたいと思います。

カルヴェージ編集で最近あなたに捧げられた本『ジュリオ・カルロ・アルガンの批評的思索（*Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*）』の序文で、カルヴェージは、多くの同僚や研究者たちが書いたことも参照しながら、あなたの思索の展開を時代を追って簡潔かつ明快に総括しています。この本は一九八五年の刊行で、収められた論文はそれぞれ異なるとはいえどれも近年に書かれたものです（あなたの大の親友であるチェーザレ・ブランディの文章もあり、たしかこれは、彼が書いた最後の文章の一つです）。

さて、この対談にとって不可欠な前提となる重要な新しい著作として、とりわけあなたの『建築家ミケランジェロ（*Michelangelo architetto*）』（一九九〇年）があります。この本はミケランジェロというテーマについてだけでなく、あなたの芸術の概念を豊かなものにし、掘り下げています。

トリーニは、インタビュー『芸術の制作現場』の終わりのほうで、あなたのローマ市長からの引退に触れて、あなたの活動のエネルギーの多くが費やされた市長職の仕事は、考えるだけでなく行動することが必要だというあなたの原則が具体的に実現されたものだったと述べたあと、こう尋ねました——「で、これからどうなさるのですか？」あなたはこう答えました——「まだ何かに打ち込む時間が残されてい

るといいのですが……」と。

その言葉どおり、この十年はあなたにとって知的な意味で大いなる創造的没頭の期間だったわけです。

というわけで、あなたの広範で複雑な思考は今も発展し続けていますし、自身の考えを批評的に総括する模範的な能力をお持ちのことは誰もが語っているところですので、ぜひその執筆の経験を語っていただければと思います。

まず現在、あなたの考えがどのようなものであるのか、その思索の展開にさかのぼり、よろしければ、それがあなたの人生そのものの経験とどう結びついているのかをうかがえれば、と思います。

B 現時点で、美術史の研究者では誰に親近感を感じておられますか？

G・C・アルガン（以下**A**と略称） 私が若い研究者だった頃からつねに敬愛していたパノフスキー（ドイツ出身の美術史家、一八九二～一九六八）や、友情で結ばれていた今は亡き外国の研究者たち——ウィットコウアー（ドイツ出身の美術史家、一九〇六～七二）、ハイデンライヒ（ドイツの美術史家、一九〇三～七八）、トルナイ（ハンガリー出身の美術史家、一八九九～一九八一）、フランカステル（フランスの美術史家、一九〇〇～七〇）、シャステル（フランスの美術史家、一九二二～九〇）など。また当然ながら、今もなお同僚として、友人として、ときには言い争いをしながらも付き合いを続けている若い研究者たちを別にすれば、

美術史家としては現時点で誰よりもゴンブリッチ（オーストリア出身の美術史家、一九〇九〜二〇〇二）に親近感を感じています。

しかし美学的な問題については、アルンハイム（ドイツ出身の芸術心理学者、一九〇四〜二〇〇七）にもっとも深く共鳴するものがあります。アルンハイムは、古くからの友人であり、私にとって今も非常に重要な基準点をなしている人物です。というのも彼は、心理学の観点から、私に強い関心のある問題、想像力・イデオロギーの関係を究明してきましたからです。

想像力による思考というのは、理性の専制ともいべきものからの逃避ではなく（私にとつて理性は専制的であったことは一度もありません）、まさしく一つの思考の方法であり、固有の概念構造をもつものです。それは初めは宗教的な世界にかかわるものでした。なぜなら、救済を志向するということと自体、ある理想的な状態を想像することだからです。想像力が脱宗教化され、浄化や救済という側面が想像力から取り去られると、そこから別の思考の方法が生まれますが、それも思考には違いないのです。それは存在しない何ものか、つまり我々が持つてはいないが、何らかの仕方を経験したいと思つている何ものかなのです。それゆえそれは実用的な意味をもち、行動に結びつき、さらに技術に結びつきます。美術はその全歴史を通じて理想的価値を生み出す技術でした。それは理論的価値とも、道徳的価値とも、経済的価値ともはつきり異なる価値概念を持ちながら、それらすべてと結びついています。

十七世紀にはこうした区別はすでに明確になっていました。それは芸術を創造しながら、想像的思考をダイナミックに構成する内なる活

力が明確化された時代です。つまりジャン・ロレンツォ・ベルニーニ（一五九八〜一六八〇）のことを言っているのですが、私は彼を想像的思考の偉大な実践的理論家として、同時代人の合理的思考の理論家デカルト（一五九六〜一六五〇）と並べて考えています。理論家といつても言葉による理論家ではありません。なぜなら彼は想像力というのは言葉で表されるものではなく、言葉にするとそれはすでに嘘だということをよく知っていたからです（シェイクスピアはハムレットにこう言わせています——「自分の夢を語る者は嘘つきだ」と）。

想像力というのは、実践的な事柄に、技術に、したがって行動に結びついており、それが独自の構造をもっているのは、合理的な思考に用いられる言葉が独自の構造をもっているのと同じことです。合理的な思考が支配的になると（経験に裏づけられた思考は強く、経験に裏づけられない思考は弱い思考とみなされる）、想像力は言葉の不在に気づき、感じ、それを告発するようになる。私が多くの場合、主に芸術家の中に探し求めたものは（「多くの場合」というのはこうした考へに私が達したのはごく最近のことであり、とりわけ私の最新の著書『建築家ミケランジェロ』においてだからですが）、言葉の不在なのです。

B この文脈で詩をどう説明なさいですか。詩は、芸術でありながら、まさに言葉、言語であるわけですね。

A 詩というのはまさしく非論理的な言葉として生まれ、非論理性を本質とするものです。それどころか、ミケランジェロの場合は、反論

理的で、つまり演繹的ではなく帰納的。事実、詩の分類は統辞法に基づくものではない。統辞法とは言葉の基本的な人為性に基づいて組み立てられた論理構造のことです。このことはソシユール〔スイスの言語学者、一八五七〜一九一三〕が説明しています。

B 詩的な言語は、それが言葉であるかぎり、合理的なものですよね？
あなたはまったく異なるものだと言っているようですが。

A ええ。詩は言葉のもう一つの面、つまり非合理的なものなのです。しかし非合理的なものが精神的な欠陥などと思っているわけではない。本質的に非合理的な哲学だっただけです。

B 当然ですが、用語についてはよく理解しておく必要がありますね。

A (私は自分の長い仕事の人生の中で、方法的原理として、つねにあらゆる形而上学な先験性、つまり神の権威を前提としたあらゆる思考を根本的に排除しようとしてきました。)

ですから、想像力による思考は実際には行為として表現されることが多い思考であり、行為と結びついた思考なのです。一方、合理的で数学的な思考は、話すということと結びついています。実際、先程も触れたように、想像的な思考を言葉で表現しようとするとハムレットが言ったようなことになるわけです(「自分の夢を語る者は嘘つきだ」。あるいは、マルクスがユートピアやイデオロギーについて語るときに述べたようなことになる。私も政治に関わっていた時に言いま

したが、イデオロギーというのは個人的な選択ではなく(個人的なイデオロギーというのはユートピアです)、社会的な集団を前提として、五十人、百人という人々が一緒になって、同じことを考え、主張し、一致して行動しようとして政党をつくる。そしてそれは共通の要素として言葉を必要とする。

B 昨年、あなたの最新の本(『建築家ミケランジェロ』)について議論したとき、あなたはミケランジェロの反レオナルド的な面を非常に強調していました。その時はこの点をたいへん強調していましたが、今度は芸術的行為の非合理性ということを再び持ち出してきたわけです。でもあなたは建築家としてのミケランジェロを論じていたのですよね…。

A レオナルドは芸術的行為の合理性を追求していた。しかしミケランジェロにとって、芸術は合理的秩序からの逃避であるだけでなく非合理的な秩序でもあるのです。

B では建築家としてのミケランジェロ、設計者であり、数学的論理を基礎とする実際の作業と関わりをもっていたミケランジェロをどう説明するのですか。

A 実際、彼は数学者でもありません。あのクーポラ(サン・ピエトロ大聖堂のドーム)の半球形の湾曲面のための長期にわたる研究を思い起こして下さい。数学的に思考するすべての人たちと同様、彼は数学的

論理と実際の経験的作業とを非常にはっきりと区別していた。ミケランジェロにとって数学は言葉を凌駕するもの、「真実の」より高次の表現言語を明示し、探求するものであり、行為によって証明されるものでした。

数学者たちが言語の問題に非常に関心を持つのは理由のないことではありません。偉大なペアーノ〔数学者、「ペアーノの公理」の発見者一八五八―一九三二〕——私は子供の頃カヴォレットの家で彼の膝の上で遊んだものでしたが——はインターリンガ（国際人工語）に入れてこんでいました。つまりそれは数学的構造をもつ言語で、あらゆる人の共通言語になることを夢見ていました——ユートピアみたいな世界。彼はそれをインターリンガと名づけ、インターリンガの協会をつくりました。彼によれば、それを造り上げるのは非常に簡単なことで「ギリシア語とサンスクリット語とラテン語の語幹を組み合わせればいいだけ」と言っていました。

B なんと簡単なこと！

A でも、この彼の歴史主義にも研究は重要でした。

B たしかに、多くの言語のドラマは分裂のドラマですからね。

A そのうえネオ・プラトニストのミケランジェロにとって、哲学は「学識ある無知 (*docta ignorantia*)」、すなわち「対立物の一致 (*coincidentia oppositorum*)」〔中世の哲学者ニコラウス・クーザヌスの概念〕

だった。「対立物の一致」というのは完全な非合理です。私が「全てとは無と等しい」と言ったら、非論理そのものでしょう。ミケランジェロはそうした状況に身を置いていたのです。

実際、彼の詩はもっぱらこうした非論理的な二極性の上を揺れ動いており、彼の建築や造形表現もそうです。短縮法を考えて下さい。これもまた「対立物の合致」です。ある人物像を一番近い点と一番遠い点が合致するように配置するのですから。

B とすると、建築家ミケランジェロにおいては実際の作業が優位を占めていたのですか？

A 彼は自分が建築家であることを否定していた。ミケランジェロのクーポラの外側の湾曲面に関する研究についてのヴァザーリの記述にはすでに触れましたが、同じ直径の二つの半球形を上下に重ねるということは論理的に解決不可能な難しさをもっていった。それでもミケランジェロはそれに一年ものあいだ知恵を絞り続けた。それは彼が、芸術作品をつくることは、物をつくるというより、ある考えを突き詰めることにあると考えるようになっていたからです。

B ベルニーニはミケランジェロの思考とどれだけの違いをもっていたのですか？

A 比較的短い期間にしては非常に大きな差異です（ミケランジェロが死去した一五六四年とベルニーニがサン・ピエトロ広場を造るまで

の間には一世紀もありません)。しかし非常に重要な何かが変化した。カトリック教会は勝利したが、ドイツのプロテスタントイイズムにたいして優位に立ったわけではなく、ヨーロッパは二分されることになった(「領土の信仰は、領民の信仰 (*cuibus regio, eius religio*)」(一五五五年のアウグスブルクの宗教和議で合意された君臣信教一致の原則をさす)。カトリック教会は新大陸をキリスト教に改宗させることでその地平線を無限に広げることになった。

しかしその空間はもはや我々が現実動く空間ではなく、想像的な空間でした。そして、ベルニーニはミケランジェロのクーポラを広場の中であたかもスイカのように切り開き、円形の空間を楕円形に拡張したのです。すべてのバロックの寓意像が両腕を広げ、人類を抱擁しているのはこのためです。ミケランジェロはいまだヨーロッパの教会というものを考えていた。しかしベルニーニが考えているのはすでに世界の教会、普遍的な教会です。つまり無限の想像的な空間を考えている。しかしベルニーニは、ミケランジェロが自分をこうした軌道に乗せたのだと感じていました。実際、ミケランジェロとベルニーニはまったく異なる人間であるにもかかわらず、二人の間には切り離すことのできない関係があるのです。

B 彼らの連続性は強烈な想像力によるものであり、またほとんど生物学的な連続性でもありますね。

A 想像力の話に戻ると、ベルニーニは空想 (*fantasia*) と想像力 (*immaginazione*) の違いを非常によく知っていました。彼はシャント

ルーとポッロミーニについて話しながらはつきりこう述べています、ポッロミーニは「架空の幻想をつくっている (*fa chimerie*)」と。つまり、実際にありそうで、ありうるものといった想像的なものをつくらうとしているのではなく、人類の救済は理論的には常に可能ではあるが、幻想であるという具合に、架空のものをつくりだしているのだと述べています。実際、ポッロミーニにとって救済は目の前に見えるものではなかった。でなければ自殺することなどなかったでしょう。彼にとつて存在することは絶望であり、救済の迂遠さや不可能性への不安であったのです。そこに彼の建築の緊張感は由来します。

ベルニーニは想像力の理論家でしたが、理論家であるために言葉が必要とはしなかった。彼はものを書き、楽器を弾き、作曲もしたから、言葉を使いはしたが、必ずしも言葉が必要とはしなかった。彼の《福者ルドヴィーカ・アルベルトーニ》(ローマ、サン・フランチェスコ・ア・リーパ聖堂)をもう一度見に行つたのですが(このすぐ近くにありますが)、もし頭部を二瞬隠してみると、それはまったく不定形なもつれた量塊なのです。抽象/アンフォルメルともいえるような。身体については何も表しておらず、それをわずかに暗示することすらなくて、見る人は混乱するばかりです。しかし顔を見ると、これはしっかりとした顔です。そのエロティックに身悶えする顔を照らしたす理知がなかったら、愛欲に悶える肉体の痙攣した動きの図式になってしまいます。

私に余力が残っていたら、デカルトとベルニーニを比較する論文を書きたいと思っています。デカルトがミケランジェロをどれだけ知っていたか知りませんが、彼の思考の厳密さはいくらかそれを窺わ

せす。ミケランジェロは大きな断絶を生み出した。レオナルドは近代主義者^{モデルニスム}でしたが、ミケランジェロは近代人^{モデルノ}でした。

レオナルドにとって問題は認識すること、つまり世界を、宇宙という極大のものから、人間の魂という極小のものまで、直接的に際限なく経験することでした。師匠を望まないで古代を参照しようとはせず、いかなる権威も認めず、自分自身の眼で見ようとした。宗教的には懐疑論者でした。しかし彼の立ち位置は、宗教的権威からは完全に自由なものでしたが、いまだに機械的な合理主義を拡張したもので、中世末のゴシック期の近代主義^{モデルニスム}の概念です。ゴシック時代の大聖堂^{カテドラル}は技術的にはきわめて複雑で精緻な技巧にとんだものでしたが、ブルネレスキのドームに比べればそれほど新しくも革新的でもない。私はレオナルドを、探究者の精神によって、つまり科学的な研究方法に従って、技術工学的近代主義^{モデルニスム}を最大限に発展させた人物だと見ています。

それに対してミケランジェロはこう言い放ちます。「世界を識ることが何の役に立つ？ それよりも自分自身と神を識れ」と。認識論^{グノセオロジコ}的な段階から存在論^{オントロジコ}的段階への移行。ところが、十六世紀以降の近代の思想が本質的に存在論的であることを考えれば、(「ヨルダン・ブルーノを見よ」)、反近代主義者^{アンティモデルニスム}のミケランジェロが近代主義者^{モデルニスム}のレオナルドよりいっそう近代^{モデルノ}的であったことを認めざるを得なくなるのです。不思議なのは誰もそのことをはっきり指摘しなかったことです。ガリレオがレオナルドと関連づけられるのは、レオナルドは十六世紀の初めに科学を研究し、ガリレオは十六世紀の末に科学を研究したからです。しかしその間に人間の起源や本質、運命についての激烈な宗

教論争があった。ガリレオが新しい科学の基礎を築いたとき、彼はレオナルドに立ち戻ったわけではありません。ガリレオの科学(実験科学、しかし推論的前提に基づく科学)の推論的前提はいっそうミケランジェロに近いものです。レオナルドの科学的思惟はひたすら水平的なものです。ミケランジェロは反対に知的な営みをまったく垂直的なものと捉えています。

B レオナルドがルターの最初の重要な公的声明(一五二七年の「九十五箇条の論題」)とほぼ同じ時期に死去していること(一五一九年)、つまりルターのこと話になる前に死んだことは大きな意味をもっているということですね。

A この抗議声明の重大さは一五二七年の「ローマ劫掠」の後によく一般に認識されたのです。学識高い友人のロメオ・ディ・マイオは異議を唱えています。私はシステイーナ礼拝堂の《最後の審判》は本質的にルターの異端に対する反論であると考えています。

B さまざまな重大な問題と真正面から対峙してきたミケランジェロが、あの時期にローマ教会が直面していた最大の問題に向き合わなかったというほうが不思議でしょうね。

A それに宗教改革に対抗した教皇パウルス三世とも深く結びつけていたわけですね。

B まさにこの当時の最大の問題でした。この問題をはずして何を議論できたのでしょうか？

A 現在《最後の審判》があるシステイーナ礼拝堂の正面壁には、ペルジーノの《被昇天の聖母マリア》が描かれていました。審判者キリストの身振りは神の恩寵や至福を告げるものではなく、神の恐るべき裁きを告げるものです。ミケランジェロは文化的貴族であり、支配的市民階級よりも一般民衆に対して開かれていました。これが《最後の審判》の、そして彼の全芸術の「恐ろしさ」^{テッリビリッ}のもう一つの動因です。

B このあなたの話はすばらしいと思います。というのも、あなたは最新の著書の基本的な重要性を要約して話して下さっただけでなく、あなたの思考の展開においてさらなる一步を前に進めたからです。私に一段と新しい見解を示して下さいね。あなたの現在の考え方はこの八十九年のあいだに熟したものです（間違っていたら訂正して下さい）、いくつかの新しい考えを示されたわけです。もちろん長い熟考の成果であるとはいえ、ようやく今明らかにされたものです。あなたは根本的な問題を提起し、非常に説得力あるかたちでそれらを『建築家ミケランジェロ』に注ぎ込みました。

A 私としては、カノーヴァの大きな展覧会が予定されているので、イタリアの新古典主義、カノーヴァの新古典主義——つまりキリスト教徒によってあれこれ反芻された古典主義——を再度取り上げてみたいと考えています。ミケランジェロは「ルネサンス（再生）」という

十五世紀的な概念をのり超えましたが、キリスト教は「復活」の概念をそれに対置させました。ミケランジェロにとって「再生」ということはありえなかった。古代は死んでおり、それが古代の魅力なのです。こうした考えがカノーヴァまで展開されているのを見ることが重要なのです。

B あなたがこうした考察を書かれて、さらに発展させることを願っています。あなたの考察の持続的で力強い展開を感じます。

初めに触れたことに戻りますと、現在のあなたの思想家としての到達点は、ヴェントゥーリ派としてのデビュー時代以来の明確な歴史的連続性をもつものですか。それとも大きく飛躍を遂げたものですか？つまり、あなた自身は思想の連続性の中にあると思っていますか？

A イエスでノーです。どちらとも言えません。たしかに自分は連続性の中にありますが、それについてはすぐ後で触れることにします。しかしその前に私がなぜ建築家ミケランジェロの問題、つまり、晩年のミケランジェロを取り上げるようになったのかを説明しておきましょう。それはミケランジェロが抱いていた「死の思想」、「死としての芸術」(l'arte come morte)の問題です。

B そこであなたが十年前に指摘されたテーマに戻るわけですね。

A この何年かのあいだ、現代美術の状況や主導権を握った消費主義に対して政治的にも私が抱いている反感から、私はヘーゲルの「芸術

の死」というテーマについて熟考するようになりました。

B ちよっと口を挟んですみません。あなたしばしば誤解されてきました。我々の世界によくいる分からず屋から。彼らはあなたが言うことが高度に哲学的な問題であることがわかっていなかった。私はこの問題について語る人の鈍さに苛立って、よく反論したものです。

A まさに「死のメタファー」としての芸術」という問題なのです。この立場には、いうならば、宗教的な側面があるとも言えます。しかし誓願したり信仰告白したりすることは関係のない宗教性です。なぜなら芸術は「神は生も死も説明しない」と言うからです。生と死は反対物として、つまり一方は他方の反対物であり、一方は知ることができるものだが他方は知ることができないものとして、つまり「対立物の一致」として説明されるからです。

先ほどのあなたの質問に戻ります。ある種の批評的な自伝をたどってみましょう。当然ながら、私は哲学者ではありません。哲学には深い関心をもっていますが、私は哲学者ではない。現代の諸哲学は芸術的事象を説明してくれるかぎりにおいて私には有用なのです。私にとってジョットの一枚の絵は十四世紀の問題ではありません。この世紀の間である、私の問題なのです。ミケランジェロ、ボッティチェッリ、レオナルド、ティツィアーノは、誰でもかまいませんが、すべて現代の、我々の問題なのです。我々が彼らの作品の前で感動し、心をかき乱されることは、今現在の問題です。彼らの問題が何であったのかは、たぶん我々には決してわからないでしょう。

そういえば、グロピウス（ドイツの建築家、一八八三〜一九六九）とこんな会話をしたことがあります。彼はこう言いました——「あなたは、私があなただの言ったとおりのことを考えていたらよかったのでしょうか、私はそんなことはまったく考えてなかった。」私はこう答えた。「グロピウス先生、そんなことは全然かまいません。あなたが私にそう考えさせたということが重要なのです」（一九五一年にアルガンは最初の重要な著作『ヴァルター・グロピウスとバウハウス』(Walter Gropius et la Bauhaus)を出版した)。

我々の役目は、レオナルドが、ミケランジェロが、ジョットが、ロマネスク美術が、ゴシック美術が、バロック美術が——何でもいいですが——我々の文化にとつていかなる種類の問題であるのかを理解することなのです。

私の哲学的経験を話しましょう。若い頃、まだ非常に若い二十歳の頃から、クローチエ（イタリアの哲学者・美学者・歴史学者、一八六六〜一九五二）の思想に深く心酔していました。クローチエの思想はほとんど我々の旗印でした。クローチエとは何度も会いました。我々を魅了したのは、何よりも彼の思想がきわめて明快だったからです。第二に、彼が反ファシズム知識人の旗印だったからです。第三に、深い人間性によって、我々若者を鼓舞したからです。真剣に学問に取り組むことでファシズムに対抗するように、ファシズムによって文化的伝統が破壊されることのないように、そしてイタリアが文化的な文明国に戻ったときに回復が困難になるような空白を生じさせないように、我々を鼓舞したのです。

彼はファシズムの文化的な低俗さを心底から軽蔑していました。ク

ローチェは常に我々にそれを教えてくれ、低俗ならば低俗なほど良いといった極端な考え方に反発して、地味でも誠実な、文化のリベラルな世俗主義ライチズモ（キリスト教の絶対的権威を否定し、社会的諸制度の運営を非聖職者の管理下に置こうとする思想）の伝統を守ることが重視していました。

戦闘的な反ファシストだった私の偉大な師リオネッロ・ヴェントゥーリ（美術批評家・美術史家、一八八五～一九六一）の倫理的指針——「君たちは自分が守れるものを守れ」——でもありました。ヴェントゥーリは戦後イタリアに戻ったとき、私にこう言いました。「たしかにイタリアでは何がしかのものは守られた。モダン・アートを断罪する動きは、ドイツでは猛烈で、専制的で、迫害といえるものだったが、イタリアでは論争的になるだけで、モダン・アートが非合法とされることはなかった」と。

一九四一年にクアドリエンナーレ展で大賞を取ったのはジョルジョ・モランディ（画家、一八九〇～一九六四）でした。建築がすべてピアチェンティーニ（建築家、一八八一～一九六〇）の「擬古代ローマ様式」になっってしまったわけではないし、批評がすべてオイエッティ（作家・美術評論家、一八七二～一九四六）に服従したわけでもない。ファシズムが死滅するとすぐに、イタリア文化は、何ら恥じることなく、ヨーロッパ文化に再合流することができた。それに、フアリナッチ（ジャーナリスト、一八九二～一九四五）やインテルランディ（ジャーナリスト、一八九四～一九六五）のような連中の無知蒙昧な横暴から文化やモダン・アートを擁護してくれたのが教育大臣ジュゼッペ・ボッタイ（穏健派のファシスト党幹部、一八九五～一九五九）だったことを忘れては不公平でしょう。近代性や知性が祖国の敵として迫害されなかったのは彼のおかげで

す。しかし話を先に進めましょう。

クローチェは偉大な知的リーダーとして、思想と芸術表現の明快さの師匠として我々を魅惑しました。しかしモダン・アートの話をするとき、我々をがっかりさせました。ランボーやヴェルレーヌを読むのを制止したのは、彼らが誰だったかさ知らなかったムッソリーニではなく、クローチェでした。クローチェはランボーのことを「愚かな非人間性の典型」と書き（この言葉は私の頭にこびりついています）、マラルメについて「ブザンソン市長が彼の教職を取り上げ、町から出て行かざるを得ないようにしたのは正しかった。プラトンも駄目な詩人は町から追放すべきだと言っているのだから」と書いたのは彼でした。

B パスコリ（詩人、一八五五～一九二二）に下した評価も無意味なものでしたね。

A 詩人としての質とはまったく無関係なものです。その時、クローチェに対して異論を唱える最初のきっかけをつくったのはリオネッロ・ヴェントゥーリでした。彼は我々にフィードラー、ヴェルフリン、リーグル、パノフスキー、それからフッサールを読むように勧めたのです。

しかし我々の教養には重大な限界がありました。クローチェにせよ、ヴェントゥーリにせよ、その当時のイタリア知識人の誰にせよ、ましてやジェンティーレ（哲学者、一八七五～一九四四）にせよ（しかし私は彼を、クローチェよりもずっと高度な理論構築力ゆえに、また常に反ファシスト知識人を一九四三年（ムッソリーニが解任された年）において

も擁護したことで彼を尊敬していました)、誰ひとり労働者階級のことを、そして彼らが抱えている問題について語ってくれる人はいませんでした。重大な問題を抱えた世界の一部があったのに、我々はそのことに無知だったのです。

私が若い頃はグラムシ(イタリアのマルクス主義思想家・イタリア共産党の創設者の一人、一八九一―一九三七)の本などどこにも見つけられなかった。ドイツ語で書かれたマルクスの本しか見当たらなかった。それを買ったけれど、思想が複雑すぎて、全然わからなかった。いずれにせよ文化の理解とは何の関係もない問題と思われたのです。ところが彼らは何を為すべきか、いかに為すべきかを知っていた! イタリアの解放後、非合法闘争の経験(レジスタンス活動)を経て、我々は労働者の世界との関係の必要性を理解しました。彼らはその特有の文化をもっており、我々には学ぶべきことが多くあることを。

戦後すぐに、文化の問題とは政治の問題でもあることが理解された。我々は文化を再建しなければならぬと感じ、誰もがそれに賛同したのです。この時期のネオ・キュビズムも再建の運動のひとつでした。ヴェドヴァ(画家、一九一九―二〇〇六)の新未来主義も同じで、彼は古いアヴァンギャルド美術の逸脱を修正しようとした。我々の誰もが文化の再建を考えていた。

こうした姿勢はさまざまな哲学的経験とともに、一九五〇年代を越えて続きました。特に我々を啓発したのはフッサール(オーストリアの哲学者、一八五九―一九三八)の現象学でした。それは我々には美術史にとっても重要と思われました——フッサールはそのことについて語ったことはまったくなかったが、当然ながら、公理を認めない現象学の

観点からすると、純粹な視覚的経験からもたらされる問題は、それ以前のすべての批評におけるように言葉に従属するのではなく、芸術的事象そのものに限定されるのです。

ヨーロッパでの出来事の見直しもまたこの再建という目標に含まれます。というのも、我々は疑いなく文化の再建はアメリカと結びつくことだと感じていたからです。当時のアメリカは、力強い創造力で勢いづいているように見え、実際そうでした。この創造力はやがて覇権的な資本主義が腐敗することで消え去ってしまいました。

この時期の私の関心は、精神的・知的な敗北を経た後の文化再建の力としての合理主義の問題にありましたが、その理由がこれでわかるでしょう。これが、私がグロピウスに注目して本『ヴァルター・グロピウスとバウハウス』(一九五一年)を書いた理由の一つで、この本には今でも非常に愛着をもっています。

B よくわかります。最近再版もされましたね。

A そう、今でも再版され続けているはずですよ。つまり我々は敗北と再建の努力を感じていたわけです。それと……

B すみません、ちょっといいですか。あなたはいつも「我々」と言いますが、誰がその中に入っているのですか。

A とりわけいつも顔を合わせて意見をぶつけ合ってきた二人、チェーザレ・ブランディ(美術批評家・詩人、一九〇六―八八)とルイジ・

ロニョーニ（音楽学者・指揮者・演出家、一九一三〜八六）です。

この時、我々のあいだで問題となったのは、この文化、つまり我々の合理主義者の文化がファシズムを止められなかったこと、ナチズムを止められなかったこと、戦争を止められなかったことです。

B 歴史では同じようなことが繰り返されますね！

A つまりは、それは敗北した文化なのです。つまり我々には世界を救う道とされていたグロピウス、ミース・ファン・デル・ローエ（ドイツ出身の建築家、一八八六〜一九六九）、ル・コルビュジエ（フランスの建築家、一八八七〜一九六五）の合理主義そのものが、結局は敗北したのです。ちょうどその当時、我々の関心は危機の哲学、特にサルトルに向けられた（ハイデガーは除きます。彼は偉大な哲学者ですが、ナチズムの匂いがぶんぶんしていたので、いつも私は警戒していました）。危機の哲学としての実存主義は、世界を再建することへの無力感を理論化していたので、文化の再提案ができました。実存主義にはアンフォルメルや抽象表現主義などの美術運動と傾向が結びつけられます。こうした傾向や全体的な状況について熟考した結果、私は「芸術の死」を理論化するに至ったのです。

B それと同じ文脈で「デザイン」の重要性と問題性について主張されてきたように思いますが。

A 私はそれまで「デザイン」を合理主義の諸理論の論理的な帰結で

あると主張してきました。しかしその後、「デザイン」はまだ富裕者の社会のために役立てられていることに気づきました。私は、芸術においてもまた、「デザイン」の資本主義的な科学技術的發展とは相容れない、「厳正さ」^{アウステリク}の理念を育み続けていました。これはまた、エンリコ・ベルリングエル（イタリア共産党書記長、一九二二〜一九八四）の誤まって理解された教えでもありました。

B 「ポスト・モダン」についてはどんな意見をおもちですか？

A 「ポスト・モダン」については反論がありますが、それに公然と反対の立場を取るのには控えています。私は現在起こっていることを評価するには歳をとりすぎています。湾岸戦争（第一次湾岸戦争／イラン・イラク戦争、一九八〇〜八八年）は「ポスト・モダン」の文化と密接な関係をもっています。景気の後退は生産過剰によって引き起こされ、そこから「ポスト・モダン」の戦いは始まりました。芸術は決して世界の情勢と切り離されていないことを忘れてはなりません。

〔以下、次号に続く〕

訳者後記

本稿は、Rossana Bossaglia, *Parlando con Argan* (Nuoro, 1992) の抜粋訳である。

編者 ロッサナ・ボッサリアの対話者ジュリオ・カルロ・アルガン (Giulio Carlo Argan, 一九〇五〜九二) は、二十世紀のイタリアの最

も知的声望の高い美術史家・美術批評家の一人であり、師リオネッロ・ヴェントゥーリの後を継いで一九五九〜七六年にローマ大学の美術史正教授を務めた。一九七六年、戦後初めての非キリスト教民主党系の独立左派のローマ市長となり、また晩年の一九八三〜九二年には二期にわたって上院議員（イタリア共産党所属）を務め、左派の行動的知識人・文化人として知られる。

アルガンは、一九〇九年にトリノで生まれ、十代で画家を志す。地元の絵画学校や画家のアトリエに通い、児童雑誌の挿絵の仕事にも関わった。一九二七年にトリノ大学（初め法学部、次いで文学部）に入學して、リオネッロ・ヴェントゥーリのマネとセザンヌの講義を聴き、美術史を専攻することを決意した。

在学中の二十一歳の時にヴェントゥーリの勧めで書いた最初の論文「アンドレア・パッラーディオと新古典主義批評」は『L'Arte』（一九三〇）に掲載された。一九三二〜三三年、ローマ大学文学部専攻科でアドルフ・ヴェントゥーリとピエトロ・トエスカの下で学んだ後、トリノの美術監督局行政官の国家試験に合格し、同市のガッレリア・サバウダやモデナのガッレリア・エステンセの責任者を歴任。一九三五年以降はローマに移り、二十年以上にわたって美術文化行政の国家的中枢部において活動を展開した。特に第二次大戦末期には、各地に分散して疎開させられていた美術品をヴァティカンに避難させる作業の責任者として活躍した。

戦後も古代遺跡及び美術総監督局の幹部として、美術行政と文化財保存の分野で多面的な活動を展開するが、その一方、現代美術・建築・デザインの批評や美術史研究の分野で旺盛な執筆活動を開始し、その

成果を次々に出版した。

一九五五年にはパレルモ大学の美術史教授に、一九五九年にはローマ大学の美術史教授に就任。そして、一九七六年にローマ市長になるまで、イタリアの美術史学会と美術批評界の中心人物として旺盛な活動を展開するのである。

一九五〇年代から七〇年代にかけてのアルガンの主要な著作は、以下の通りである。

【ルネサンス・バロック美術】

・ *Borromini* (Milano, 1942) [長谷川正允訳『ボッロミーニ』鹿島出版会、一九九二年]

・ *Brunelleschi* (Milano, 1955) [浅井朋子訳『ブルネッレスキ』鹿島出版会、一九八一年]

・ *Fra Angelico* (Milano-Genève, 1952)

・ *Botticelli* (Milano-Genève, 1957)

・ *L'architettura barocca in Italia* (Milano, 1957)

・ *L'Europa delle capitali* (Genève, 1964)

・ *Dal Bramante al Canova : Studi e note* (Roma, 1970)

・ *Renaissance City* (New York, 1969) [堀池秀人・中村研一訳『ルネサンス都市』

井上書店、一九八三年]

・ *Michelangelo architetto* (Milano, 1990)

【近現代美術・デザイン】

・ *Henry Moore* (Torino, 1948)

- *Walter Gropius e la Bauhaus* (Torino, 1951)
- *Scultura di Picasso* (Venezia, 1953)
- *Marcel Breuer* (Milano, 1957)
- *Salvezza e caduta nell'arte moderna* (Milano, 1964)
- *Progetto e destino* (Milano, 1965)
- *Intervista sulla fabbrica dell'arte* (Roma, 1980)
- *Occasioni di critica* (Roma, 1981)
- *Arte e critica d'arte* (Roma, 1984)

【イタリア美術史・ヨーロッパ美術史全般】

- *Storia dell'arte italiana*, 3 vols (Firenze, 1968-69)
- *L'arte moderna 1770/1970* (Firenze, 1970)
- (M. Fagiolo の共著) *Guida alla Storia dell'arte* (Firenze, 1974)
- *Storia dell'arte come storia della città* (Roma, 1983)
- (R. Bossaglia の共著) *Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880-1940* [Propyläen Kunstgeschichte 12] (Berlin, 1977)

- *Il Liberty : Storia e fortuna del Liberty italiano* (Firenze, 1974)
- *I Fantoni : Quattro secoli di bottega di scultura in Europa* (Vicenza, 1978)
- *Sironi e il Novecento* (Firenze, 1991)
- *L'arte nella cultura italiana del Novecento* (Bari, 1996)
- *L'art déco* (Bari, 1997)

(二〇二〇年六月二十九日受理)

(森田義之記)

〔もりた よしゆき／客員所員・愛知県立芸術大学名誉教授〕
〔まばやし もりこ／在イタリア・美術史研究者〕

原著の編者で対話者のロッサナ・ボッサーリア（一九二五～二〇一三）は、近代のイタリア美術を専門とする女性美術史家・美術批評家で、パヴィア大学でW・アルスランに学び、ジェノヴァ大学や母校で教鞭をとる。近代のリバティ様式（アール・ヌーヴォー）やアール・デコを主な研究テーマとし、主要な著書に以下のものがある。