【論文】

ローマ万博の光と影

ジュゼッペ・ボッタイのまなざし

鯖江秀樹

はじめに

昨年 2013 年 9 月、二度目の東京オリンピックが 2020 年に開催されることが決定した。決定の瞬間が何度も放映され、日本中が歓喜に沸いたことは今も記憶に新しい。その反面、国立競技場改築案に対する建築家たちの反発、先の見えない汚染水問題など、多くの課題も残されている。準備が進むにつれ、日本社会の抱えるこうした課題や矛盾がますます露わになっていくであろう。いずれにせよ、オリンピック開催までの 7 年間のうちに、日本が様々な角度から精査されることはまちがいない。

こうした現下の状況に触発されつつ、本稿は、統帥ムッソリーニが「文明のオリンピック」と呼んだ「ローマ万国博覧会（Esposizione Universale di Roma）」について考察を進める。

ブリュッセル、パリ、ニューヨークなどで次々に開かれた大規模博覧会に着想を得て、統帥は 1935 年春、世界へ向けて「自己の理想に具体的な認識を与えるために」、ローマでの万博開催を提案した。翌年 6 月、国際博覧会事務局の承認を得て、イタリアは万博開催を勝ち取る。当初は 1941 年に開催される予定だったが、ファシズム政権樹立 20 周年に合わせて、1942 年に開催年が変更された。その意味では国際的であるというよりむしろ、ファシズムの権力を世界に向けて発信するという、明確な政治的意図に導かれた国家事業であった。そのメイン会場として新都市「エウル（EUR）」の開発が進められたも

のの、第二次世界大戦の影響で「文明のオリンピック」は中止を余儀なくされた〔図 1〕。

では、なぜこの未完の国家事業に立ち戻って、いま一度考察を加えなければならないのか。オリンピックにせよ万国博覧会にせよ、国家の威信を賭けた巨大イベントは、良くも悪くも社会に大きな変化や摩擦をもたらす。それと同時に、著名な芸術家や学者、政府要人たちを巻き込みながら進行するこの種のプロジェクトは、それまで見えていなかった社会の諸相を映し出す、いわば「感光板」のような役割を果たすことになる（吉見 2011：48）。このテーゼに即すると、たとえ実現しなかったにせよ、ローマ万博がたどった軌跡は、体制末期の錯綜したイタリア文化の具体的状況を浮かびあがらせる試金石となるだろう。しかも、ローマ万博に関する従来の分析は、実現した建築物に対する建築史的ないしは形態論的な研究が主流であった。このイベントがイデオロギーの美的表象という側面から考察されてきたことを考慮するなら、ローマ万博をより開かれた文脈のなかで再検討する一定の価値はあるだろう。

そうした視点のもとで重要味を増してくるのが、ジュゼッペ・ボッタイ（Giuseppe Bottai, 1895-1959）である。（拙著『イタリア・ファシズムの芸術政治』でも論じたことだが）ファシズム政権発足以来の指導層のひとりで、とくに文化政策を指揮したボッタイは、もともとローマ万博に深く関与していた。だが、そこから次第に距離を取りはじめ、最後には反旗を翻すような構えを示すことになった。その意味で彼は、ローマ万博とその時代の光と影の両面を透かし見ていた稀有な知識人だと言えよう。以下では、ボッタイが残したいくつかのテクストを縫うように読み解きながら、ローマ万博をこれまでとは異なる角度から考察していく。それによって、従来の歴史研究では見えにくくなっていたイタリア文化の相貌を浮かびあがらせてみたい。

イタリア社会を探査する

ローマ万博とジュゼッペ・ボッタイ

まずは開催が承認された後のローマ万博の準備過程を簡潔に振り返っておこう。1937 年 3 月、ヴェネトの実業家で、ムッソリーニが推薦したヴィットリオ・チーニ（Vittorio Cini 1885-1977）が万博事務局長に迎えられ、事業は本格的に始まる。地中海の覇権を目指した統帥の「海へ向かって（Verso il Mare）」という帝国主義的なスローガンに沿って、ティレニア海を臨むオスティアとローマの間に会場を設け、縦横に軸線を設けたシンメトリックな都市計画が決定した（田之倉 1990: 351-363）。それと並行して主要な建築物の競技会が行われ、1938 年以降、順次建設が開始された。《イタリア文明館》〔図 2〕は「四角いコロッセオ」の異名を持ち、レセプション会場と会議場を兼ねた《EUR 会議場》〔図 3〕

は「新しいパンテオン」と形容された。そこに新都市のサン・ピエトロ大聖堂たる《サン・ピエトロ・エ・パオロ大聖堂》が加わって、ローマ中心部との空間的アナロジーが実現する仕組みになっていた。

ここでこの新都市を象徴し、かついまなお圧倒的な存在感を誇るふたつの施設、《イタリア文明館》と《EUR 会議》の外観を一瞥しておこう。前者の特徴は、強迫的とも言える反復性にある。キューブ状の形態をもつこの壮大な建物では、六つの階層すべてに同じ九つのアーチが連続し、その上部には三行にわたって次のような銘が刻まれている、「詩人、芸術家、英雄、聖人、思想家、科学者、航海者、移動者たる人民」、と。しかもこの形態と銘文は、ファサードのみならず、側面でも背面でもすべて同じように繰り返されている。構造は鉄筋コンクリートによるが、建物全体はトラバーチンで覆われている（Ciucci 2002: 189）。

《EUR 会議場》も同様に、鉄筋コンクリート構造で、トラバーチンによる被覆が施されている。長方形プランのこの施設のエントランスは、古代ローマ建築を模した連続円柱で支えられており、巨大な交差ヴォールトを頂くキューブが横長の低層部から突き出たようなかたちを取っている。つまり伝統的な建築の造形言語と幾何学形態との組み合わせがこの建築物の特徴なのだが、背面に回ると建物の表情は一変する。そこには巨大なガラスパネルがはめ込まれており、ファサードを特徴づける古典性とのコントラストが強く印象づけられる（Ciucci 2002: 195）。

それ以外の施設も、基本的には鉄筋構造でありながら、トラバーチンや大理石、花崗岩で外壁を覆われることになっていた。全体を統一的にデザインすることで、「古代ローマの再来」という国家の理念が視覚化されつつあった。多くの研究者が指摘するように、こうした万博会場の具現化において中心的な役割を果たしたのは、ローマ・クアドリエンナーレ事務局長を務めた画家で批評家のチプリアーノ・エフィジオ・オッポ（Cipriano Effisio Oppo, 1891-1962）、ブレシアやトリノなど、イタリア各地の都市計画やローマ大学都市の設計で知られるマルチェッロ・ピアチェンティーニ（Marcello Piacentini, 1881-1960）であった。彼らは、作品の指定、選択、認定についてイニシアティヴを握り、古代ローマの継承というイデオロギーを表象するために、古典的な様式で会場を統一していった。また、この事業を推進した彼らは、計画に対する批判や非難の矢面に立ち、積極的に応戦するという役回りも演じていくことになる。

しかし、こうした一連の準備は、深刻な時局のなかで進められていたことを忘れてはならない。エチオピア戦争（1935 年 5 月）を経て、ムッソリーニは「帝国宣言」を発表し、さらにスペイン内戦介入（1936 年 7 月）、国際連盟脱退（1937 年 12 月）など、強硬な外交政策が進められていた。ドイツによるポーランド侵攻（1939 年 9 月）に次いで、イタリアはイギリスとフランスに宣戦を布告し、第二次世界大戦へと突入していった。チーニもまた、こうした時代気運を汲み取って、万博の理念をこう解説している、「イタリア

が文明のために行動するなら、苦境に立たされたヨーロッパ諸国との平和、労働、真の協働の時代が間もなく到来するという希望は全く失われることはない」、と（Garin 1987: 4）。このように万博開催と戦争を前にして事務局長があえて強調するのは、「平和」、「進歩」、「統一」といった調和的理念であった。

ところで、万博構想の初期段階まで遡るなら、それにもっとも深く関与していたのは、ローマ総督に就任したばかりのボッタイであった。彼は、ムッソリーニの提案を受け、1935 年 4 月、大規模な展覧会ですでに実績のあったパドヴァ・フィエーラ（見本市）の事務局長、フェデリコ・ピンナ＝ベルシェ（Federico Pinna Berchet）に協力を仰ぎ、「ローマ万国博覧会試案（Progetto di massima per una Esposizione Universale Romana）」を共同で起草している。この素案によって、万博開催を承認されたという意味では、ローマ万博の真の立役者はボッタイであるといっても過言ではないだろう（Ferrara 1987: 73-77）。

にもかかわらず、以降のローマ万博の具体的な構想や準備作業の現場において、ボッタイがその手腕を発揮することはなかった。その直接的な要因は、みずからが推していたベルシェが事務局長の座を逃したことにあるのだろうが、実は、ボッタイはかなり早い段階で事業から距離を取り、批判的な態度を取りはじめていたのである。たとえば、先述の「万博試案」から 1 年半後の日記（1936 年 10 月 25 日）には、エウルの開発状況を暗に嘆くような一節――「体制の仕事を展開し、完遂する迅速さと几帳面さについて。だがそれは、いい加減で不経済なやっつけ仕事に変質してしまうことがあまりに多い」（Bottai 1994: 111-112）――が記されている。さらに会場工事が始まった 1938 年の論文「ローマ万博」では、このイベントの公式理念をなぞりつつも、容認しえない事態を牽制するかのような姿勢を垣間見せている。

> 1942 年、わたしたちは、生産、知、道徳、経済など、あらゆる分野でイタリア社会を深く探査することになる。（…）有機的統一や総合の効果に達するために、余分なもの、壮大すぎるもの、豪華で派手なもの、はかないものを避けることになる。（…）それゆえこれは、ある特定の生産物、ある特定の生産者、ある特定のグループの展覧会ではなく、統一され、独創性をもった生産者たるファシズム国家の展覧会なのだ（Bottai 1992: 155）。

このプロジェクトに対する体制のねらい――「古代ローマの普遍性という遺産の継続としてイタリア文明を称揚する」（Gentile 2007: 185）――を代弁しながらも、ボッタイは同時にローマ万博にみられる「傾向」を感じ取り、それに釘を指そうとしているかのようである。その傾向とは、ファシズムという帝国を喧伝する「壮大で豪華な」舞台に万博を仕立て上げようとする目論見であり、国家の一大プロジェクトにおいて覇権を狙う芸術家

や建築家グループのセクト的な権力闘争である。つまりこの一節は、ローマ万博の内幕を暗示しているのである。そして実際に、この危険な傾向にますます拍車がかかりつつあったと考えてもいいだろう。実際、造形芸術部門については「大審判者」のオッポが、建築部門についてはピアチェンティーニという「デミウルゴス」が、権威的な采配によって会場や展示企画を方向づけていた。そのもっとも象徴的な例が、アダルベルト・リベラ（Adalberto Libera 1903-63）設計の《EUR 会議場》〔図 4〕である。

ローマ大学で建築を学ぶかたわら、ミラノで結成された建築家グループ「グルッポ・セッテ（Gruppo 7）」にも参加した彼は、ジュゼッペ・テッラーニ（Giuseppe Terragni, 1904-43）とともに、ファシズム体制下における近代建築の立役者のひとりである。政府の意向を汲み取りつつも、幾何学的な形態を組み合わせたスタイルを次々に実現させたが、それゆえに、同世代の他の建築家たちから、彼の建築は順応性と妥協の産物にすぎないと批判されることも多かった。他方、そのリベラとローマ大学時代から交流のあったピアチェンティーニは、建築家の父（ピオ・ピアチェンティーニ）を持ち、若くして都市計画を中心とした大規模事業の重責を担ってきた。イタリア・アカデミー会員となった 1929 年以降は、簡素で理想化された古典的様式によって、国家の建築的表象に強い影響力を誇示していた。

ミラノやローマの建築家グループとの競合の末、《EUR 会議場》の設計コンペを勝ち抜いたリベラだが、ピアチェンティーニによって、ファサードの連続角柱を花崗岩でできた古代ローマ風の円柱に変更するよう求められた（Marcello 2010: 6）。こうした操作は、建物全体の古典性を訪れた者に強く印象づけることになった。さらに、ファサードの中央上部、巨大な交差ヴォールトの外壁の台座には 4 頭立て二輪馬車の彫像が、建物内部の中央ホールの四方の壁には大画面のモザイク画がそれぞれ設置される予定になっていたが、その両方の作品競技会を統轄したのがオッポであった（Cristallini 1987: 231-233）。リベラの仕事は、両者の介入のなかで制限され、プランの大幅な変更を余儀なくされたのである。ボッタイの視線は、こうした一連の事態を捉えていたのではないだろうか。ピアチェンティーニとオッポは、統一されたモニュメンタルな古典的様式によって「壮大で豪華な」ファシズムの美的表象を着々と整えつつあったのだ。

こうした現状分析の鋭さもさることながら、先の引用文で見逃してはならない点がもうひとつある。それは、ローマ万博が「イタリア社会を探査する」契機になるというボッタイの指摘である。一過的な文化の祝祭でも、政治的イデオロギーの表象でもなく、体制内部のより広くて深いコンテクストにおいてローマ万博を考察すべきだというのだが、ほかでもなく「探査する（sondare）」という用語がそこで使用されている点に着目しておいていいだろう。というのも、1930 年代後半――ローマ万博準備期間と重なる――以降、彼の論文には、「地層のイメージ」を喚起する用語が頻繁に登場するからである。大地、水脈、堆積、根――「探査」とは、そうした語群のレパートリーのひとつだと考えることが

できる。このこととの関連で注目すべきは、ボッタイはこの時期、EUR 開発と並行して行われていたオスティアの遺跡発掘現場に頻繁に足を運び、その予算編成にまで関与しているという事実である（Lux 1987: 208）。「中央修復研究所」の設立（1939 年）に奔走し、景観や歴史遺産保護に関する法律制定に尽力したことと考え合わせると、ボッタイの一連の発言と活動は、いずれも、「歴史の古層」に対する明敏な感覚という点で一致してくるのである。

このことは、EUR を織りなす修辞的な空間との対比のなかで、ある種のアナクロニズムとして浮かび上がってくる。つまり地上の虚栄たるイデオロギー都市の建設が進むさなか、ボッタイはいわば、地中に埋もれた歴史に専心していたのだ。この時代のボッタイの分析は、（近い将来を見据えた）現状に対するものと、歴史に対するものとの間を往還していた。別の言い方をするなら、地表と地下の両方に対するまなざしが彼の思考を貫いているのである。

地表、すなわち現状分析という視点においてきわめて重要な意味を帯びてくるのが、一通の長い書簡である。それは、ムッソリーニに宛てた書簡（1940 年 8 月 21 日付）で、革命の障壁である「混迷（disorientamento）」の打開を訴えている。それによると、エチオピア戦争以降、混迷はますます深まり、ポーランド侵攻に至ってイタリアは決定的な危機に直面しているのだという。

> 1932 年から 1935 年の間に、イタリア文化はもっとも豊かな成果を挙げ、わたしたちの革命的イデオロギーは、他国に対して、とりわけナチズムに対してめざましい影響力を誇っていた。（…）だが、突如生じたエチオピア戦争で、イタリア文化はあらゆる共同を放棄して沈黙した。（…）革命の大部分が黙殺され、古い保守的文化には敵対者がもはや存在しなくなった。そして体制に対するうわべの従順さや媚びへつらいによってすっかり擬装してしまうことで、その文化はみずからの立場を固めてしまうことになった。
>
> かくしてわたしたちは 1939 年 9 月〔ポーランド侵攻を指す―引用者注〕を迎えた。ますます反革命的になった知識階級が、自由主義とカトリシズムという伝統的な立場へと退いていった。他方、革命の要求は、政治の次元において文化的運動にもはや援護されていない。そのため、ナチズムのイデオロギーに訴えざるをえなくなった。（…）こうした文化や国民意識に対抗して、イタリアは統帥の直観と意志によって、かろうじて救われてきた。だが、外皮だけが救われて、精神は大きな危機的混乱状態にあることも否定できない。
>
> （…）とはいえ、文化の領域には、革命の諸課題に対してイデオロギー的にも科学的にも万全の要素が存在するのもたしかなことだ。放っておくわけにはいかない世界を、その内側から変革するために、それらの要素を活用することもできるだろう。

> 学校のなかで生きる者には周知のことだが、毎年、多くの若者がそこから旅立っていく。彼らは、「科学的な真摯さ」をもって再構築の作業に取り組むよう促されるのを待ちわびている。不信の態度で文化の世界全体を見渡し、そこで古いものと新しいものを見分けることがないのなら、若者たちを伝統の圧力のもとに置き去りにしてしまい、彼らに敵対心を芽生えさせてしまう――そうした危険が広がっている。その敵対心こそが、古株たちを活気づけることになる（Bottai 1994: 506-507）。

ボッタイは、エチオピア戦争とその後の帝国宣言を境としてイタリアが深刻な文化的停滞に陥っているという診断を下している。しかもその停滞には、「保守的文化」の台頭をさらに助長するナチズムの影響がある、とも。この書簡は、問題を打開するためにイタリアの政治的かつ文化的な自律性がますます不可欠になっていることを、親称の「tu（君）」を用いてムッソリーニに訴えているのである。と同時に、そうした「混迷」から文化を救い出し、「再構築」するエネルギーを「若者たち」が秘めているというのが、統帥の右腕たるボッタイの主張であった。彼の日記の編者や伝記などで知られるジョルダーノ・ブルーノ・グエッリが指摘するように、この書簡は、「体制内での文化活動、さらにドイツとの関係に対するボッタイの姿勢を理解するうえで第一級の重要性をもっている」（Bottai 1994: 506）。事実、ボッタイは人種政策が導入された 1938 年 7 月以降、統帥との関係を悪化させ、反ドイツ的な姿勢を強めていったと言われている。例えば、ナチズム流の文化政策に加担したロベルト・ファリナッチ（Roberto Farinacci, 1892-1945）の「クレモナ絵画賞」に対抗して「ベルガモ絵画賞」（1939 年）を設立したことは比較的よく知られた事実であろう。前者がいわゆるプロパガンダ絵画を賛美した一方で、後者は特定の意味内容を強要せず、フォルムや色彩の探求を審査の基準としていた。絵画がイデオロギーの図解に甘んじるようなあるまじき事態を察知しそこに楔を打つ。体制末期のボッタイによる文化政策は「両極性の戦略」に支えられていたのである（鯖江 2011b: 181-216）。統帥宛ての書簡は、そうした背景のなかで書かれたのであった。

この書簡をいっそう先鋭化させたのが、名高い論文「芸術戦線（Fronte dell'arte）」（1941 年 3 月）である。若い芸術家や批評家に熱狂的に支持されたとも言われるこのテクストは、「戦争があった。この戦争で、多くの者が死んだ」という悲劇的な一文から始まる。そこで問われているのは、ほかでもなく文化の責務である。その責務を果たすべく、最前線で活路を切り開くのは、もはや「偽りの師」ではなく「若者たち」なのだ。

> 穏やかな生の境界上で、戦争が世界に暴く究極の真実を前にして、わたしが古びた経験を手にした偽りの師に出くわすことも、民主主義の生き残りたちのトロイアの木馬を発見することもない。そこで出会うのは若者たちだけである。彼らだけがみずからの責務と人間的な強さを備えている。彼らはまさしく芸術戦線に立ってい

て、彼らと共にあるのは快い。もし生き残ったテュルタイオスが敵の隊列に加わっていても、最前線で恥部を晒すような老兵の遺体の醜い光景を目にすることはないだろう。

この時代、わたしたちが芸術に求めるのは参加であって資料化の作業ではない。戦争の戦線と同じく芸術の戦線で、わたしたちは人間を求める。そこにいる彼らは、作品の真剣さによって試練にかけられるのであって、論争という礼砲発射からは免れているのである。彼らを内部抗争の年代記から切り離し、信頼喪失の逃げ口上から救い出し、彼らが無視できず、彼らを無視しない歴史の前に立たせること――このことをわたしたちは求めたのであり、それは欠かせないことなのだ（Bottai 1992: 256-257）。

たしかに、この論文には危険なニュアンスがある。普通に理解すれば、若者たちへ向けられた扇動、あるいは動員思想の典型とも理解されかねないからである。しかしながら、若者たちが動員されるのは、芸術の戦線においてであり、そこでの敵は「修辞」だと想定されている。体制末期の戦火の時代において、ボッタイは、歴史への参照とともに「修辞の拒絶」を強く要請した。だとすればボッタイのまなざしが、ローマ万博をどう捉えていたかが明らかになってくる。先述のとおり、彼の理論と実践が「両極性の戦略」にあるのなら、一方の極に見定められたのは、国家主導による無数の展覧会の頂点をなすローマ万博であり、そのレトリカルな国家表象だったと考えられるのである。

ただ、だからと言ってボッタイは、ピアチェンティーニやオッポを代表とする旧世代の芸術指導者たちを一掃し、新たな時代を担う若い芸術家とともにローマ万博を奪還しようと目論んでいたわけではない。それはあまりに短絡的な転覆・反乱の思想にすぎない。そうではなく、新たな世代による文化もまた、「ひとつの伝統を作り上げ」、「歴史のなかに自分たちを認めることができるほど堅固なもの」でなくてはならないのだ。「古株たち」たちばかりでなく「若者たち」の価値も、歴史の水準において審判を下されることになる――このことを「悪貨は良貨を駆逐する」をパラフレーズしながら、ボッタイはこう表現している。「歴史が繰り返されることはない。無益な時間が報われることはない。時評（cronaca）の舞台＝堆積（banco）の上では良貨だと思われたコインも、歴史（storia）の舞台＝堆積のうえで叩くと贋金のような音がする。こうなってしまうのも当然だ――今日の若者が他者の経験を顧みないのなら」（Bottai 1992: 255）。

この論文を、ボッタイの理論と実践に照らし合わせて解釈すると、若き才能に向けたメッセージばかりでなく、ある問題が浮かびあがってくる。それは、表層的な芸術の操作をいかに打開するのかという課題である。それに対処するために、この時期、芸術への介入政策がボッタイの手で具体化されていった。ベルガモ絵画賞や中央修復研究所の創設とともに、そのなかに 1942 年に公布された「公共建築物における芸術のための法律（Legge

per l'arte negli edifici pubbliche)」、通称「2%法」を加えてもいいだろう。

2%法論争

ローマ万博の副祭壇

「2%法」とは、公共建築の建設総費用のうち2%を造形芸術その他の関連作品に充てるよう定めた法律であった。「諸芸の統合、共同」の実現を図ると同時に、芸術に社会的な有用性を与えることを目的としていた。この法律もまた、ボッタイが唱えた芸術政策の成果のひとつに数えられる。だが、2%法は、芸術の新たな擁護法として手放しで歓迎されたわけではなかった。むしろ作品の技法や質、芸術家と建築家の関係などをめぐって論争に拍車がかかることになった。

その口火を切ったのが、ヴィルジリオ・グッツィ（Virgilio Guzzi, 1902-78）である。2%法公布直後に論文「造形芸術のための法律」（1942年4月）を発表し、絵画、建築、彫刻、批評といった各分野の代表的な人物に公開アンケートを求めるかたちで、半年間にわたって議論が繰り広げられた。この論文の掲載元であり、かつ論争の舞台となる『プリマート（Primato）』は、ほかでもなくボッタイが創刊した雑誌であったことを考慮すると、この議論――ここでは「2%法論争」と呼んでおこう――もやはり、ボッタイがゆるやかに条件づけたものだと考えることができる。

ただし、論争そのものは決して目新しいものではなかった。この論争も、ファシズム体制下で幾度となく実施された論争やアンケートのひとつにすぎないとも言えるからだ。芸術に関する主だったものだけを列挙しても、（ボッタイが仕掛け人となった）「ファシズム芸術とは何か」（1927年）、「歴史画とは何か」（1930年）、ピアチェンティーニとウーゴ・オイエッティ（Ugo Ojetti, 1871-1946）による「支柱とアーチ論争」（1933年）、建築雑誌『ドムス（Domus）』でのアンケート「イタリア芸術はどこへ向かうのか」（1936年）などがあった。それらの多くは、体制側から提起された公式的な問いに基づくものであったが、2%法論争は、若い世代の批評家が先手を打って提起した議論なのである。言い方を換えるのなら、この論戦はボッタイがその必要性を唱えた「芸術戦線」の具体像なのである。

とはいえ、2%法論争の主要テーマは、「前哨戦」ともいうべき経緯を通じて提起されたことを見逃してはならない。その直接の起源は、1920年代の絵画運動「ノヴェチェント」の代表者、マリオ・シローニ（Mario Sironi, 1885-1961）による「壁画運動」に求めることができる。カルロ・カッラ（Carlo Carrà, 1881-1961）やアキッレ・フーニ（Achille Funi, 1890-1972）らとともに、「壁画宣言（Manifesto della pittura murale）」（1933年）を発表したシローニは、芸術が個人の域を脱し、さらなる社会性を獲得すべきだとし、そ

の具体策として、モザイクやフレスコ画など、イタリア絵画の伝統に連なる技法や様式の復権を唱えた。実際、画家はこの時期に、（またもやピアチェンティーニの指揮のもと）新たに建設されたローマ大学都市に壁画を実現させている〔図 5〕。大講堂の舞台壁を飾るこの大作《芸術と科学のイタリア》の中央部には、イタリア・ファシズムを象徴する女神が厳かに屹立し、科学と芸術の擬人像たちが彼女を取り囲んでいる。さらに女神像の左右には古代ローマ式の鷲の紋章と権標が掲げられ、統帥の騎馬像を刻んだ凱旋門に向かって、武装した勝利の女神が飛翔している。シローニは、彼特有の太く力強い線でファシズムの覇権を示すこの寓意的光景を描き出している（谷藤 2000）。

だが、こうした具体的な成果は同時に、絵画と建築にまつわる議論を引き起こすことになった。それを象徴するのが、1936 年の「ヴォルタ会議（Convegno Volta）」である（Malvano 1988: 175-184）。イタリア・アカデミー主催で、ル・コルビュジエが参加したことでも知られるこの会議では、「建築と造形芸術との関係」および「芸術家の庇護と国家の編成」というテーマが設けられていた。たとえば、建物の壁面を覆うことになる巨大絵画は、装飾を排除し、純粋で合理的な形態を目指す近代建築の理念と対立するのではないか。また、絵画や彫刻があくまで建築の一部分となるのなら、造形芸術は建築に従属せざるをえないのではないか。事実、ル・コルビュジエは建築家の優位を主張し、「建築に値する建築のための画家は、建築とその要求の真の手段であり、建築家がいつ、どこに画家を配置するかによって機能するのである」と述べたという（Guzzi 1942a: 250）。もしそうだとすれば、その従属関係は芸術家の自由を制限してしまうのではないか。両者の関係を国家はどう処理し、双方の振興を図るべきか――これら一連の疑問が、2％法論争に受け継がれることになったのである。

他方、2％法の法的な起源についても振り返っておくべきだろう。それは政府閣僚に宛てた 1933 年の通達文で、ムッソリーニがさらなる芸術振興を推奨したことに求められる。翌年、ファシスト党書記官にして批評家のアレッサンドロ・パヴォリーニ（Alessandro Pavolini, 1903-45）が早速、公共建築のための装飾芸術に対して予算を配分するという規定を発案した。ローマ万博に関連する事実としては、1938 年 12 月、閣僚会議を経て、「すべての公共建築の建設費全体のおよそ 2％を造形芸術作品に充てる」よう求めた通達文がある。その規定に基づいて行われたのが、《EUR 会議場》のレセプションホールの壁面装飾の競技会であった〔図 6〕。先に結論を述べるなら、競技会にエントリーした作品の多くが、凡庸な出来ばえで、様式的にも既存のレパートリーを繰り返したものであったという（Cristallini 1987: 232-233）。ボッタイならば、それを「度し難い壁画の装飾」と呼んだであろう（鯖江 b 2011：88）。

こうした議論と法整備の発展のなかで、2％法論争の前史が形成されてきた。事実、万博の開催予定年に開始されたこの論争でも、芸術家（画家および彫刻家）と建築家の関係性が最も大きな争点となっていた。つまり、1930 年代から燻り続けていた問題を再燃さ

せたのが 2%法論争なのである。ただし、万博事業が具体化しつつある状況下で、ヴォルタ会議の時以上に問題は切実なものとして意識されたにちがいない。とくに直近の《EUR会議場》壁画競技会は、様式的かつ技術的な「質」の低下という側面のみならず、（大方の予想通り）審査委員とのコネクション――とりわけオッポのそれ――が作品生産を左右することを如実に示した出来事であった。

では、実際に 2%法論争でどのような意見が交わされていたのか。そのすべてを網羅するわけにはいかないが、おおよそ三つの立場が示された。ひとつは、万博に集約された「古典主義」に反対する立場、もうひとつがいわば日和見主義を慎重に選択した立場、そしてアカデミー会員や、何よりピアチェンティーニが代表する立場で、あくまで建築の優位を説く立場である（Masi 1991: 102）。先に結論を述べてしまえば、各論陣は自己主張に終始し、議論はもの別れとなった。だが、当時の芸術文化の趨勢を見極めるうえでいくつかの興味深い証言がなされているのもまた事実である。ここでは、造形芸術と建築の関係性というテーマに絞ったうえで 3 人の代表的な論客の意見に耳を傾けてみよう。

ひとつは論争の仕掛け人、グッツィの考えである。彼は先述の論文のなかで、2%法の「革命的な価値」について言及する。というのも、この新たな法律は、芸術活動を「事実と社会的責任という秩序」のなかに導き入れるとともに、「旧来の習慣を揺り動かし、文化の新たな問題を照らし出す」ことになるからだ。他方で、この法律には幾多の困難が待ち構えているという。造形芸術、とくに絵画を念頭に置いて指摘されるのは、建築への様式的従属の問題である。つまり、建築デザインに合致するような絵画が求められてしまうのなら、「この法律とはまったく無関係である建築が、画家に彼自身の造形言語を捨て去るよう要求する」ことになってしまうのではないか、と。この懸念は、（明言こそ控えているものの）明らかにローマ万博への批判的態度から生じている。「いわゆるモニュメンタルな絵画は、それが文化全般のプロセスのなかで生きたものでない限り、建築に対する装飾的な価値も伴奏としての価値も持っていないのだ」（Guzzi 1942a：249-251）。

このように、自身が画家でもあったグッツィは、とくに近代絵画の詩学を擁護する立場から問題提起を行っている。最終的にはそれは、「この時代において芸術に何が求められているのか」という根本的な疑問へと送り返されることになるのだが、最後にこの論客は意外にも、ジョルジョ・モランディ（Giorgio Morandi, 1890-1964）の名を持ち出して次のように述べている。

> では、ジョルジョ・モランディに《ノアの洪水》を描くよう強いることができるだろうか。わたしたちが知るジョルジョ・モランディはシンボルとなった。彼は新たなイタリア絵画のフォルムに対するひたむきで一貫した愛の化身となる。絵画の領域で彼は個人的な生の内在性を表現しているのだ。
>
> モランディは象牙の塔であり、純粋な芸術である。彼の絵は「個人的であること」

> の権利を肯定する。それはまた永遠かつ普遍的なもので、実際その両方を切り離すことはできないのだ。彼の静物からわたしたちがモニュメンタルと呼ぶ絵画への過程は困難であるどころか、まちがいなく不可能なのである。これまでずっとわたしたちが見てきたような凡庸な絵が今後も存在するなら、最悪の事態となる。修辞や文学から次第にひとつの流派が姿を現わすようになってしまうだろう（Guzzi 1942a: 253）。

万博会場で求められたモニュメンタルな様式。その対極にある壜や壺の静物画を描くモランディ（岡田 2003）。きわめて興味深いのは、グッツィがあえて「孤高の画家」を登場させることで、万博の公式的な表象に抵抗するアンチテーゼを打ち出そうとした点である。無論、モランディがなんらかのかたちでローマ万博に関与したわけでない。だが、この文脈のなかでは、建築家に自身のスタイルを決して譲り渡すことのない「シンボル」という役割を演じさせられているのである。してみればモランディの芸術は、ローマ万博の究極の陰画（ネガ）だったのかもしれない。

こうしたグッツィの意見よりもさらに過激な発言を残したのが、ジュゼッペ・パガーノ（Giuseppe Pagano,1896-1945）である。ピアチェンティーニに反発し、エウルの建築計画から離脱したことでも知られるこの建築家にして戦闘的な批評家は、2％法の意図――すなわち諸芸の総合という理念――について一定の評価を与えるものの、建築の実践においては「容易ではない困難」があると指摘している。

> 国家の仕事が誰に、どのようにして委ねられるかを見るとき、わが国の競技会の審査決定がどれほど表面的な基準でなされるのかを見守るとき、わが国の広告芸術の才能と、アカデミズムの平凡な制作につきまとうあの順応主義のレトリックとの区別が不当だと感じるとき、議論や正確さを目指すどんな意志も潰えてしまう。そしてわたしは多言の無意味さについて思いめぐらすことになるのだ（Pagano 1942: 271）。

パガーノの診断は、コネクションによる競技会審査、追認的な介入政策、古典主義のレトリックなど、ここまで再三指摘してきた「あるまじき事態」を活写したものである。その議論は、いわば「芸術家と注文主」という課題とも踵を接するのだが、パガーノはあくまで体制側の「現状」を公然と批判することに終始している。論争に参加した論客たち――とりわけ『プリマート』に集った若い画家や批評家たち――が、ミケランジェロやティツィアーノといった巨匠の実例を介して「芸術家と注文主」という古くて新しい問題に取り組んでいるのとは対照的なかけ声となっているのだ。

では、パガーノによって事実上槍玉に上げられたピアチェンティーニはどう反応して

いるのか。体制のデミウルゴスは、この問題に対して建築の絶対的優位を揺るがすことはない。

> 芸術家は、建物を創造した建築家によって選抜されるべきであろう。彼だけがみずからの芸術と調和するのが誰なのかを理解できるのだから。建築家は注文主である公社や組合の指導者たちと接触し、芸術的な性質ではない課題について助言や支持を仰ぐ。だが、創造物の明暗やマッス、光を決めるのと同じやり方で決断を下すのはほかでもなく建築家なのだ。(…) 芸術家はなによりもまず、壁画の充実と準備について建築家と一致する必要がある (Piacentini 1942: 262)。

ここで典型的に示されているのは、ピアチェンティーニ自身の方法である。とくに注目すべきは「芸術的な性質ではない課題」——予算や工期、素材や人的資源など——にまで注意を行き渡らせていたという指摘であろう。エウルの開発事業全体を統括する者にとって、造形芸術と建築の協働という課題自体がすでに解決済みであったのかもしれない。

このように「2%法論争」は、万博会場を席巻したピアチェンティーニとオッポの権威主義的な芸術操作に対して批判の声が少なからず上がっていたことをはっきりと示してくれる。アレッサンドロ・マージが述べたように、『プリマート』誌上での論戦は、「エウルの中枢で強調された古典的で修辞的な方向性と対になる副祭壇 (contraltare)」となっていたのだ (Masi 1991: 111)。この論争はすなわち、ボッタイが鼓舞した「若者たち」が組織した、「修辞」に対抗する芸術戦線だったとひとまず結論づけることができるだろう。和解への道は決して容易ではないし、そもそも不可能だったにちがいない。しかしながら、体制内部にふたつの極があること、主祭壇と対になる副祭壇が存在すること自体がきわめて重要な価値を担っていた。そこで生じることになる弁証法的葛藤に賭けるために、それは不可欠な条件だったのである。

おわりに

グッツィも認めていたように、2%法論争は「いまだ理論的な段階」にとどまるものであった (Guzzi 1942b: 301)。たしかに、ローマ万博という企画そのものが途絶し、ファシズム体制が崩壊していくなかで、遅まきながら 1942 年に公布された 2%法はほとんど実効性を持たなかった。論争それ自体もまた、(とりわけグッツィとピアチェンティーニのあいだで) 有効な打開策や和解なしに平行線を辿ったと言える。しかしながら、モニュメンタルな古典性への反省や、責務としての芸術という問題圏は、戦後社会という新たな局面において、今度は左翼思想の政治的圧力のなかで変奏され、ふたたび活性化していく

ことになる。論争の火種は、万博プロジェクトの停止とともに完全が絶ち消えてしまったわけではないのである（鯖江 2011a: 189-196）。

ここで改めて振り返っておきたいのは、ローマ万博を介して浮かび上がってくるボッタイの特異性である。それは、多くの研究者たちが、万博における彼の役割を「媒介的」ないしは「間接的」と形容し、その扱いに苦慮していることからも確認することができる。彼は、初期段階ではこの国家事業に深く関与していたものの、プロジェクトの具体的な推進から退き、最終的に 2％法をめぐる論争の場を与えるとともに、プロパガンダやイデオロギーの図解に甘んじる芸術表現を食い止める政策を実行していった。では、こうした紆余曲折を辿った理由はどこにあるのか。彼が遺した日記からは、（僅かな仄めかしを除けば）ローマ万博に関する記述をほとんど見つけることができない。多くの論文がそうであるように、たとえ私的な文書であっても、敵の名を安易に口にすることを周到に慎んでいるようにすら思える。だからこそ本稿では、事実とテクストを縫い合わせるようにして検証を進めてきたのだが、ローマ万博の実態がボッタイの視界に収まっていたことはまちがいないように思われる。オッポとピアチェンティーニは互いに連携してモニュメンタルな古典性を前面に押し出し、イデオロギーの都市を実現させていった。新都市エウルは、まさしく古代ローマの再来を視覚的に再現した舞台と化しつつあったのである。それはつまるところ、過去を意のままに動かすことにほかならないだろう。本論で明らかにしたように、ボッタイが、文化財保護政策を実施し、近代芸術を擁護しつつも、歴史の水準をことさら強調しようとするのは、単に反順応的な態度に固執していたからというよりも、修辞の帝都たるエウルの実態が脳裏に焼きついていたからではないだろうか。

このように万博とボッタイの理論と実践をあえて突き合わせることで、双方の輪郭がくっきりと浮かびあがってくる。「ファシズムは制度（sistema）の破綻ではなく、人間の破綻であった」とはボッタイの言葉だが、ここまでの考察をもとにすれば、この一節を 2％法という制度とそれを運用する人間の隠喩と解釈することも可能だと思われる（Bottai 2008: 86）。ローマ万博というイタリア社会の「主祭壇」は、単独ではなく、副祭壇とともに、あるいはそれに向けられたまなざしとともに考察すべき対象である。そうすることで初めて、イタリアの戦中・戦後文化の実像が、そしてそこに折り畳まれた複数の歴史の襞が露わになってくるであろう。本稿はそのひとつの相貌を示したにすぎない。

参考文献

Bottai 1994: Giuseppe Bottai, *Diario 1935-1944*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Milano, BUR, 1994.

Bottai 1992: Giuseppe Bottai, *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma, Editalia, 1992.

Bottai 2008: Giuseppe Bottai, *Vent'anni e un giorno*, Milano, BUR, 2008.

Ciucci 2002: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989 (ristampa 2002).

Cristallini 1987: Elisabetta Cristallini, "La legge del 2 per cento e il concorso per il mosaico", in *E 42. Utopia e scenario del Regime*, vol. 2, a cura di Maurizio Calvesi e Enrico Guidoni e Simonetta Lux, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 231-233.

Ferrara 1987: Patrizia Ferrara, "L'EUR: Un Ente per L'E 42", in *E 42. Utopia e scenario del Regime*, vol. 1, a cura di Tullio Gregory e Achille Tartaro, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 73-83.

Garin 1987: Eugenio Garin, "La città italiana nell'Esposizione del 1942", in *E 42. Utopia e scenario del Regime*, vol. 1, a cura di Tullio Gregory e Achille Tartaro, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 3-16.

Gentile 2007: Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Guzzi 1942a: Virgilio Guzzi, "La legge per le arti figurative" (1942), in Alessandro Masi, *Un'arte per lo Stato*, Roma, Marotta & Marotta, 1991, pp. 249-253.

Guzzi 1942b: "Rapporti fra architettura e arti figurative" (1942), in Alessandro Masi, *Un' arte per lo Stato*, Roma, Marotta & Marotta, 1991, pp. 296-301.

Lux 1987: Simonetta Lux, "Oppo: la committenza", in *E 42. Utopia e scenario del Regime*, vol. 2, a cura di Maurizio Calvesi e Enrico Guidoni e Simonetta Lux, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 203-224.

Malvano 1988: Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

Marcello 2010: Flavia Marcello, "The idea of Rome in Fascist Art and Architecture: The decorative Program of the Palazzo dei Congressi in EUR, Rome", in *Interspaces : Art + Architectural Exchanges from East to West*, The University of Melbourne, School of Culture and Communication, Melbourne, 2010, pp. 1-27.

Masi 1991: Alessandro Masi, *Un'arte per lo Stato*, Roma, Marotta & Marotta, 1991.

Pagano 1942: "La legge per gli artisti" (1942), in Alessandro Masi, *Un'arte per lo Stato*, Roma, Marotta & Marotta, 1991, pp.270-272.

Piacentini 1942: Marcello Piacentini, "La legge per gli artisti" (1942) in Alessandro Masi, *Un'arte per lo Stato*, Roma, Marotta & Marotta, 1991, pp. 261-264.

岡田 2003: 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003 年。

鯖江 2011a: 鯖江秀樹「論争のなかのモランディ」、ジョルジョ・モランディ『ジョルジョ・

モランディの手紙』岡田温司編、みすず書房、2011 年、189-207 頁。
鯖江 2011b: 鯖江秀樹『イタリア・ファシズムの芸術政治』水声社、2011 年。
谷藤 2000: 谷藤史彦「ファシズムとマリオ・シローニ――壁画《芸術と科学のイタリア》をめぐって――」『藝術研究』第 13 号、2000 年、17-33 頁。
田之倉 1990: 田之倉稔『ファシストを演じた人々』青土社、1990 年。
吉見 2011: 吉見俊哉『万博と戦後日本』講談社、2011 年。

図版

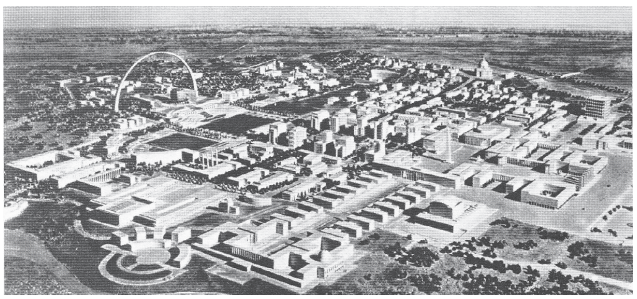
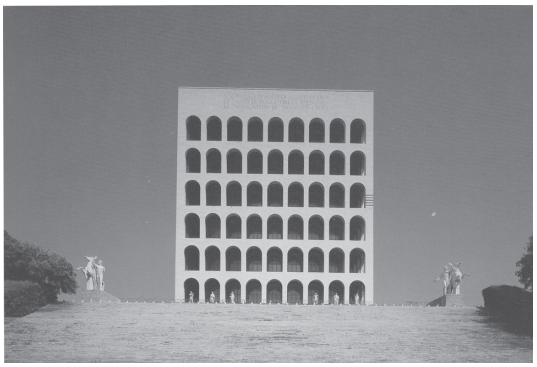
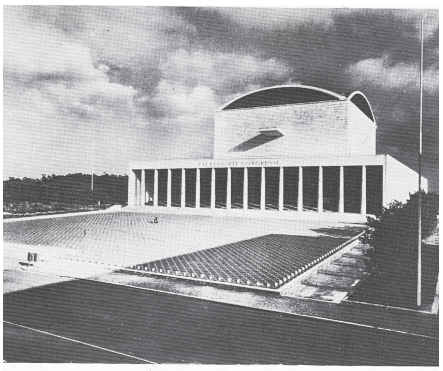


図 1
ローマ万国博覧会会場模型





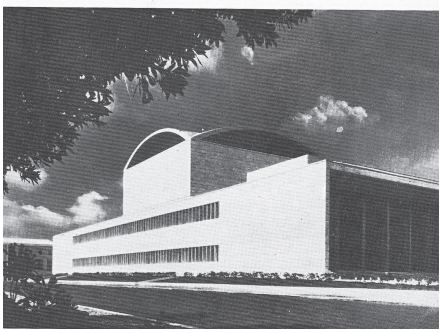


図 2（上）
エルネスト・ラパウーダ、ジョヴァンニ・グエッリーニ、マリオ・ロマーノ《イタリア文明館》

図 3（右）
アダルベルト・リベラ《EUR 会議場》正面および背面

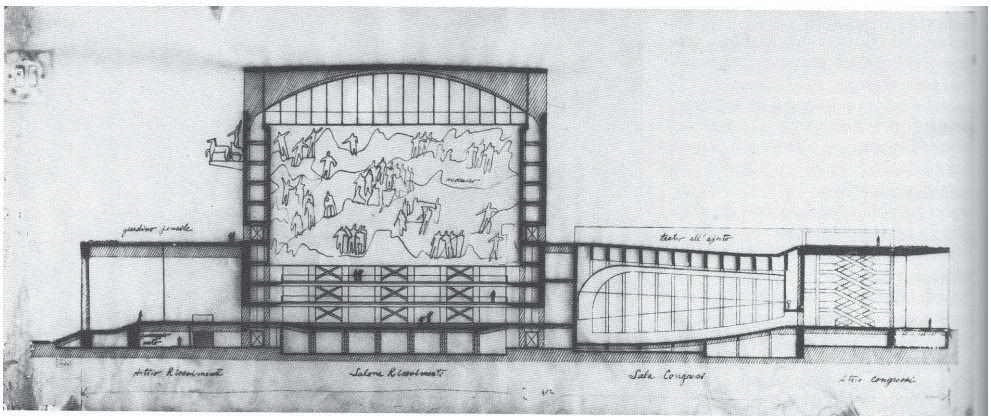


図 4
《EUR 会議場》縦断面図

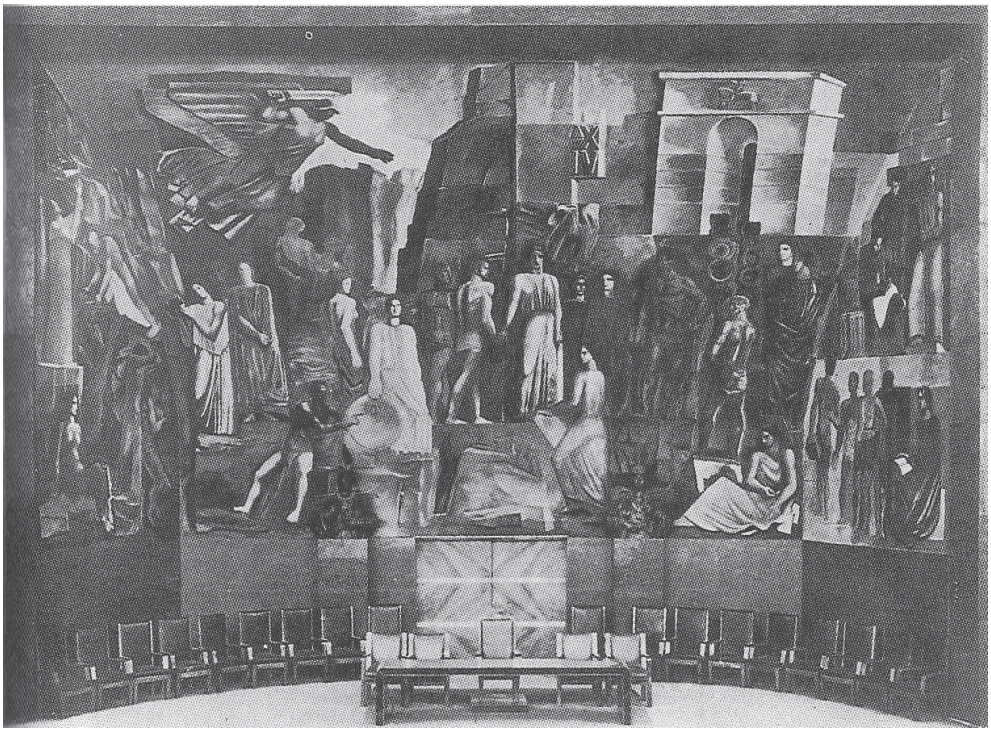


図 5
マリオ・シローニ《芸術と科学のイタリア》ローマ大学大講堂

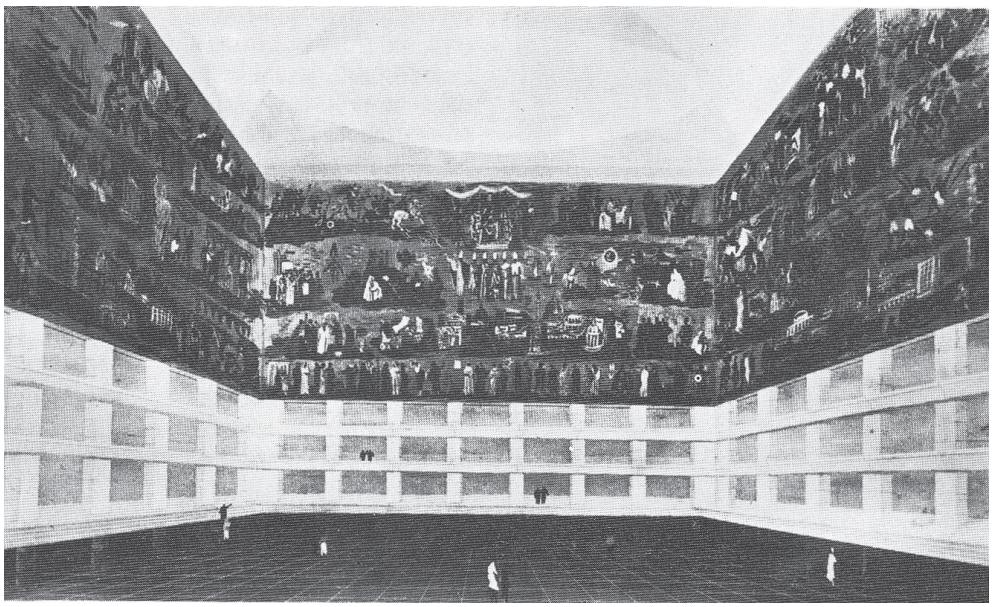


図6
《EUR 会議場》レセプションホール壁画案

【Abstracts】

Reconsidering the Universal Exposition of Rome of 1942: in the Case of Giuseppe Bottai

Hideki SABAE

This paper investigates how and what influence the Universal Exposition of Rome of 1942 (E42) exercised on Italian culture in the lastest years of the Fascist administration. Giuseppe Bottai (1895-1959), a dedicated fascist who was in charge of cultural politics, provided the crucial and effective viewpoints to reconsider the unrevealed aspects of E42. Although cancelled due to World War II, the site of E42 had been prepared as an ideological city to celebrate the achievement of Italian and fascist civilization. The two prominent supervisors, Marcello Piacentini (architect 1881-1960) and Cipriano Efisio Oppo (painter and art critic 1891-1962) designed the whole site in ancient Roman and monumental styles in order to exploit such traditional fashion for the purpose of glorifying Italy as the “new empire” of fascism. Yet on the other hand, letters and essays written by Bottai of the same period suggest that E42 may just have been the result of the "rhetorical presentation of the Nation". In fact, the cultural policies promoted by him were based on his intentions to reject and to oppose the ideological rhetoric of the regime. One of his intentions appeared as the “2 % Law” that sets aside two per cent of the construction budget of public buildings for artworks to be integrated into their actual fabric. It allowed Italian artists to participate in social activities, but at the same time controversially evoked the discussion concerning the subordination of the plastic arts to architecture, and vice versa. This discussion matched Bottai's attempt to cultivate both art and architecture without dictorial intervention. He always tried to provide alternatives in order to avoid over-concentration of culture. Besides, such problem of artistic representation of E42 became the foothold for reconsidering the social responsibility and utility of art in Italian culture after the war. E42 was an indispensable event of Italian fascist culture not only for contemporaries of Bottai but also for the studies of modern cultural history.