

# ある「訳注」への補遺

ウンベルト・ボッチョーニの彫刻とロベルト・ロンギのエクフラシス

鯖江 秀樹

---

## 0

---

「傑作 (capolavoro)」——芸術的偉業に対するこの最上級の賛辞は、その語の価値を判っていればいるほど、声に出しにくくなるものだろう。たとえば、褒め言葉として何度も用いてしまえばかえって逆効果で、白々しいお世辞のように響いてしまう。美術の専門家であればなおさらである。よほどの自信と確信がないかぎり、「傑作」という語を用いることを慎むのではないだろうか。芸術の世界は、「傑作」だけで成立するわけではなく、大小違った価値をもつ作品たちから成り立つ。「傑作」という語は、作品たちが相互に形成する繊細なこのネットワークに遮蔽幕をかける可能性さえある。こうした語のポリティクスは翻訳における言葉選びに微妙な影を落とす。そのことが、例外性を喚起させる「傑作」ではなく、(ひとりの作家のキャリアのなかで注目すべき作品という意味で)「代表作」という語を選ばせることもある。

---

## 1

---

素直に認めるならば、この論文は「補遺」である。ある翻訳書の壮大な訳注をささや

かに「補う」試みである。二〇世紀イタリアを代表する不世出の美術史家、ロベルト・ロンギ（1890-1970）の優れた論文の数々は、我が国で独自に編纂された『芸術論叢』で読むことができる。しかも原文のニュアンスまでも反映させた的確かつ流麗な日本語で、わたしたちはロンギの珠玉の論考を堪能できるのだ。いや、的確で流麗と言うだけでは不十分だ。冒頭で示したように、『芸術論叢』の訳者（たち）は、「capolavoro」を文脈に応じて、「傑作」と「代表作」に訳し分けている。深読みするなら、訳語の選択は、ロンギのテーゼのひとつ——すなわち、作品のみが相互に形成する網目としての美術史——に応えた成果だと考えられる。単に原文に忠実、あるいは読者を惹きこむ流麗な訳文とみなすのは実は的外れで、語の選択には着実な学術的裏付けがあるのだ。

ともあれ、筆者にとって『芸術論叢』がありがたかったのは、美術史家としての仕事、すなわち過去の美術作品に関する歴史研究だけではなく、美術批評家としての仕事、すなわち未来派をはじめとする近現代の芸術論がいくつか収録されていたことであり、かつそれに詳細な訳注「あるいは（第一巻）／再び（第二巻）「ロベルト・ロンギ論」にかえて」が付されていたことである。これなしでは、ロンギの難解きまわる文体や議論に初学者はついていけなかっただろう。

しかしながら、ひとりの読者として、先の「訳注」が完璧であるかと言えば、決してそんなことはない。もう少し詳しく訳者の見解を訊ねてみたいと思う箇所がいくつも存在するのだ。そうしたなか、本論では、ある彫刻に向けて書かれたロンギのエクフラシスを検討してみたい。未来派の、やはり不世出にして早世の芸術家、ウンベルト・ボッチョーニ（1882-1916）の彫刻。彼の彫刻作と言えば、もっともよく知られるのが《空間における連続性の唯一の形態》（1913）であろう。イタリアが発行する20セント硬貨には、このブロンズ像が側面観で刻まれているため、ヨーロッパの一般の人々にとってきわめて馴染み深い現存作品である。

そしてつい最近、この傑出した彫刻に関わる、興味深い成果が発表された。消失したボッチョーニの彫刻作品が、比較的豊富に残されている写真データの画像解析と3Dプリント技術によって、実寸大で現代に復活したのである。近代彫刻の悲劇的な「損失」を補填するこの実験は、2019年9月にロンドンのエストリック・コレクションで展示された。

ロンギの単著デビュー作『ウンベルト・ボッチョーニの未来派彫刻』（1914）で取り上げられたボッチョーニの彫刻作品はほとんど現存しない。ボッチョーニが従軍中の落馬事故で他界したあと、石膏を主たる素材とする彫像たちは、ピエロ・ダ・ヴェローナ（1888-1939）という彫刻家に託されたが、1927年には多くが処分されたという。その一部が「再創造 recreate」されたのだ（Smith and Rådén :2019）。

この挑戦的な試みについて、たとえば現代美術の修復という観点から賛否はあるだろう。だが、未来派結成から110年が経過した今、ようやく「彫刻家としてのボッチョーニ」の真価を問う好機が訪れたのである。若きロンギが自信をもって太鼓判を押した「傑作＝代表作」であった《空間における連続性の唯一の形態》、そこへとつながる彫刻家ボ

ッチョーニの（決して容易くはなかったはずの）試行錯誤を、再現された初期作品たちとロンギの批評言説を照らし合わせて解釈する手は整ったのである。よく知られるように、ロンギの純粹造形批評は必然的に、わたしたち読者の視線を作品へ向かわせようとする。このテキストとイメージの往還のなかでこそ、ロンギの行為遂行的な文体は真に冴え渡るはずだ。さらに偶然の一致であるにせよ、今回「再創造された」彫像に向けたロンギのエクフラシスは、『芸術論叢』の本文にも訳注にも収録されていない。好機到来。それを補わない手はないだろう。舞台は整ったのだから。

## 2

ロンギがボッチョーニの彫刻にどんなまなざしを向け、かつその成果を記述したのか——エクフラシスの検討に入る前に、両者の関係を、造形的な関心という水準で手短かにまとめておこう。事実、未来派の彫刻家は、8歳年下の俊英に、予想をはるかに超えるほどの大きな信頼を寄せた。その証拠に、(次章で検討する) 草稿段階の『ウンベルト・ボッチョーニの未来派彫刻』を受け取ったことを知らせる手紙の末尾で、ボッチョーニはロンギにこう伝えた——「いまやわたしたちはひとつになった(Ormai siamo uniti)」と(Longhi 2016: 84)。

この強固な連帯意識の根拠を理解するには、ボッチョーニが未来派に身を投じる以前にまで遡る必要がある。

最初に画家として未来派に加わる前、ボッチョーニが日記やメモで吐露するのは、自己を立脚させる確たる基盤を見つけられない、という深い苦悩である。神も信仰も、社会すらもない近代という時代——とりわけイタリアの近代——において、すべてが疑わしい。救いは自己の外には存在しない。当然、解決の道は自己のうちに探らねばならない。だが、昨日取り組んだもの、作り上げたものさえが今日には白々しく思えてきて、ついにはそれを拒絶し、放棄してしまう——そうした強迫的な心理状態に苛まれていた。この精神的な危機にあって、やはり／だからこそボッチョーニは、芸術に一縷の望みを託そうとした。

こういうわけで、わたしは絶対的アイデアとして愛を信ずる。それは無限への跳躍で完全なものとなる。そしてもし、このことが、複数の対立物の一致としてある芸術作品に生ずるなら、その跳躍は線の、色の、音のリズムで把握され、固定されることになる。そうなると、作品に接するたび跳躍を理解する者の魂が魅了される。対立物の一致が絶対的な愛になろうとするのは必然的＝論理的(logico)だ(Coen 1989: 261)。

この一節は紙片になぐり書きされたものにすぎないが、ある意味でボッチョーニの造形的な課題を凝縮して伝えてくれる。すなわち、ばらばらな印象にすぎない現実世界の複数の要素（「複数の対立物」）を、ひとつに一致させることこそが、ロダンやセザンヌ以後を生きた芸術家、ボッチョーニの切実な課題であり、ひいては近代芸術にとっての核心的な問いであった（岡崎 2018：14-18）。しかもそれは「線」と「色」と「音」のリズムによってのみ把握できる。言い換えれば、ボッチョーニが苦悩のなかで見いだそうとするのは、異なる複数の要素を束ねる「論理的＝必然的」な統合（様式）だったのだ。未来派と言えば、過去や伝統の否定と破壊というイデオロギー、あるいはテクノロジーや機械の美学という観点で理解される向きがあるが、それはあくまでマニフェストの水準に即した謂いである。他方、同時代のキュビズム（とりわけ分析的キュビズム）の流儀は対象となるモチーフを画面内で碎き、解体する。それに対してボッチョーニが目指したのは、「線」と「色」と「音」、それら造形的リズムの統合体たる作品だった。

この目標に見事に——ボッチョーニ作品の言葉による分析を介して——応答したのが、ほかでもなく当時弱冠 23 歳のロンギだった。論文「未来派の画家たち」（1913）には次のような一節がある。

純粹に芸術的と呼びうる彼の才能の本質は、ほかの多くの者たちにとっては、ただ単に言葉で宣言されているに留まるものを、その大変に熱のこもった絵画をもって、抒情詩の水準へと引き上げる点にある。こうして、キュビズムにおいては、しばしば単なる恣意的な線の延長にすぎなかった諸平面の相互浸透が、彼によって、真に本来的な、彩色され振動する微粒の原子の諸平面の、素材的な相互浸透になるのである（ロンギ 1998：10）。

これは、ボッチョーニの絵画作品《マテリア》（1912）についての診断である。「諸平面の相互浸透」、「彩色され振動する微粒の原子の諸平面」などの指摘は、明らかに画面の構成要素の視覚的分析による。つまり、危機的状況にあってなんとか言語化しえたボッチョーニの「造形的な」課題を、絵画批評の闘士は狙いすましたかのごとく言い当てているのである。ボッチョーニにしてみれば、若き批評家（の言説）は、唯一信頼に足る「確たる基盤」であったに違いない。

このことは「未来派の画家たち」を読んだ後、ボッチョーニがロンギに宛てた初めての手紙（1913 年 4 月 25 日）で確証できる。

あなたの優れた記事〔「未来派の画家たち」を指す〕はイタリアの批評にとって時代を画するものです！ これほど明快かつ深く「ダイナミズム」について書かれたものに出会ったのは初めてです。そしてとくにわたしの心を打ったのは、造形的と

でもいうべき語彙群を——まったく新しいやり方で——用いるその手法です。あなたは言葉で絵画を表現することを豊かにした。つまりは、「絵画的に語る」とはどのようなことなのかという問題を解決したのです。あなたがわたしの作品に向けてくれたすばらしい言葉たちによってわたしは少し慰められました。〔……〕本当にありがとうございます。ダイナミズムはずっと自分でも気に掛けていたので。それは必然的＝論理的(logico)なものです。そして、わたしは、ひとりの残酷な印象派画家(unferoce impressionista)である以前に、論理的に考えてきたひとりなのです(Longhi 2016: 79)。

記事を読んだ際に感じたであろう興奮そのままに、「時代を画する」新たな批評を芸術家は歓迎する。この手紙に感激したロンギも返信(1913年4月30日)で、キュビズムにおいてギヨーム・アポリネールが果たした役目を未来派ではみずから務めるという野心を打ち明けてもいる(Longhi 2016: 80)。とはいえ、まずここで重要なのは、ボッチョーニがロンギの文体——「絵画的に語るとはどのようなことなのか」——の特徴を十分承知していたことである。その手法とは言うまでもなく、フォルマリズム、より厳密にはロンギの懐刀、純粹造形批評である。さらに見逃せないのは、ロンギが「明快かつ深い」理解をもって解釈した「ダイナミズム」を、またしても「必然的＝論理的なもの」と形容していることである。自身を「残酷な印象派」と呼ぶボッチョーニは、視覚の印象を厳密な論理性をもって構築することに挑んでいたのである。

芸術家とその良き理解者である批評家の連帯はかくして造形上の関心に基づいた強固なものであった。このことは、より広い視野をもって理解できるだろう。そもそも両者は、近代のイタリア美術の状況に対する強烈な反骨心を共有していた。ボッチョーニのそれは、先に紹介した日記やメモに色濃く反映していて、作品に対する周囲の無理解に日々苦悩していた。他方、ロンギは従来美術史研究において支配的だった文献学的方法——文書記録や芸術家の生涯に基づくヴァザーリ由来の手法——と、心理学的方法——レオナルドにまで遡る作品の感傷的、意味的側面の重視——とは異なる第三の道を果敢に切り開こうとしていた。両者の造形的な関心は、時代状況に対するこうした論争的な姿勢に根ざしていたのである。

ちなみに、この反時代的で好戦的な姿勢は、イタリア国家統一以後に盛り上がりを見せていた景観保護運動に対する反論でも共鳴していた。ロンギは「自然美は〈アプリオリに〉存在しない」と断言したうえで、景観保護法案に見られる考え——「自然美は海拔750メートルから始まる」——などありえないと、怒りを露わにしていた(ダンジェロ 2020: 215-216)。一方のボッチョーニもまた、「風景の保存を求める団体が存在するなど、不快感と同情心なしには考えられない」とはっきり述べていた。両者がともに時代の趨勢に対する反逆者であることは、かくも「必然的＝論理的」なのだ(ダンジェロ

2020：111)。

### 3

---

では、ロンギがボッチョーニの彫刻をどのように分析したのか——その成果である『ウンベルト・ボッチョーニの未来派』のエクフラスを検討していこう。取り上げるのは昨年「再創造」された三つの消失作品、すなわち《人間的ダイナミズムの統合》、《運動する筋肉の螺旋的拡張》、《加速する筋肉》である。有名な《空間における連続性の唯一の形態》はこれら三作品の「最後の発展段階」とみなされる (Longhi 1914: 68)。つまり、これらはみな、彫刻家のキャリアにおいても、ロンギの筋書きにおいても過渡期の産物として位置づけられている。また、ロンギにとっては、ボッチョーニ論が生涯で唯一、彫刻を主軸にした著作であることも確認しておこう。そこでのテーゼについては『芸術論叢』の訳注がわたしたちに十分な理解を与えてくれる。加えて、作家の活動経歴、彼が書いたもの、あるいは彼について書かれたものに、議論の符牒を合わせる作業は、別の拙論ですでに済ませてある (鱗江 2018)。であれば、すぐさま問いの核心に移ろう。ロンギが彫刻の何を、どのように見たのか、その点に議論を絞り込み、作品観察の実相をエクフラスから読み解いていく。

まずは《人間的ダイナミズムの統合》。「作品の細部に誘われているにもかかわらず、これら偉大なる細部を味わう目を持たない者はそっぽを向いてしまう」という挑発から始まる以下のエクフラスから判断すれば、ロンギの視線は、作品の上半身に注がれていることがわかる。

肩 (右!) はさっと皮を剥がれ、本質を成す皺の数々はどっと笑い声を上げるよう。(腋下の部分が) ごく軽く押し込まれ、造形的な記憶はもっとも瞬間的なものとなる (腕が腿を泥まみれにした?)。片方の乳頭に水平に閃光が走る。光線が腹部に差し込み穴を穿つ (Longhi 1914: 44)。

作品に正面から臨み、肩から全体へ、そして腋、腕、腿へと視点を次々に移動させた後、ロンギは作品の背後に回って、視線を上下に移動させていく。

肩甲骨は線状的で球根のようでもある。背中中の溝は急降下し、滑車型の筋肉と伝達繊維で網目状に織り組まれる。生き埋めにされた鎖骨の皮膚は表面部で蠢く。この、甲高い声をあげてずっと動いてきた、人型をした寄せ集め機械仕掛けの振り子時計が響かせるかすれたコードを聴き取らない者はそっぽを向いてしまうのだ (Longhi

1914: 44)。

精確には、過度に盛り上がった肩甲骨と落差のある背骨部分の深い溝に沿って、視線を徐々に下降させたあとで、批評家はふたたび作品の前に立ち、開いた右肩に刻まれた裂け目（鎖骨）へと目を向けている。そして、「人型をした寄せ集め機械仕掛けの振り子時計」という機械装置に譬えることで、作品のフォルムが喚起する全体像を読者の脳裏に刻もうとする。

とはいえ、このエクフラシスの魅力は、際立った特徴をもつ細部を、迅速かつ的確に掴んでいくそのスピーディーな描述にある。あたかも、複数出現したチャンスを狂いなく射止めていくスナイパーのごとく。あるいは作品の特徴的な細部を次々と、目で着実に押さえていくクールで機械的な眼の運動。ロンギの方法がこれまで何度も「映画的」と形容されてきたのも偶然ではない（ここで筆者が想起するのはハワード・ホークスの『暗黒街の顔役』(1932)である）。ロンギはここで、カメラないしはそれを操る「撮影技師のまなざし」を見事に駆使している。

一方、次の作品《運動する筋肉の螺旋的拡張》でロンギが着目するのは、各パーツをシームレスに横切り、撓み、通過するねじれやうねり、すなわちタイトルにある「螺旋」である。分析はまず、上半身、とりわけ両肩の観察から始まる。

上半身はうねり、甲冑の胸帯は後ろに向かって剥がれていく。それとは逆に、前面を圧縮した動きで肉付けするように背中の肩甲骨が捻じり上がる。ドーリス式の肩甲骨は宿命的に、イオニア式のそれになる。渦。凝縮するが、決して大気の流れに逆らうことのないフォルムの渦。腕——ロダンの切断された腕とは別物の——を取り去ったのはこのフォルムであった。その傷は肥大した角で縫合される（Longhi 1914: 48, 55）。

両腕を欠くこの彫像のうち、右肩のフォルムは前から風を受けてなびく布のように「後ろに向かって剥がれていく」のに対して、左肩では逆に、背中の筋肉が前肩に覆い被さっている。この上半身に見られる造形的な対位法、すなわち「ダイナミックなリズム」は、「下半身でも反復する」。

臀部は流動化し、渦を巻きながら骨状の塊茎が支える螺旋形の生地になる。別の部分は開いた鋏の支点に軽く掴まれた皮膚の下の振動を隠すが、磨きこまれたタイルのごとく空気を今にも切り裂くことだろう。だがもう片方の腿は固定されず、チューブのなかで破裂して騒々しく巻き上がる。さらに下。脛、踝、足、均一にカットされた皮膚の膝蓋骨の関節は解けずにもつれる。複数の作られたくぼみ、骨があり、

そこから空気が軸を支えようとする。足はぶしつけに打ちつけられた角型で、地面を捉えつつも、不意に底を傾けて修理される舟のよう。両腓——その肉と皮——は突き出て垂れ下がるが、作られた腱に向けて肉が皮を引き寄せるように縁取られる (Longhi 1914: 55)。

ロンギのエクフラスは、《運動する筋肉の螺旋的拡張》の全身を覆う布のような襷が、像を肉づけするかと思えば、大きくめくれ、隠すかと思えば骨が露わになり、突起しつつ垂れ下がる——そうした継起的な動き、「ダイナミズム」を明らかにしようとする。肉（あるいは布）を押し込み、膨らませるといった大気のメタファーも相乗効果を生んでいる。周囲の空気＝環境と造形物との葛藤という、ボッチョーニに終生取り憑いた課題を浮き彫りにする、申し分のないエクフラスである。

だとすれば、《人間的ダイナミズムの統合》を言葉にしたエクフラスで実演されたのとは違った「まなざし」がここで機能していることになる。つまり、ここで批評家は、各部が対極的な特徴を有していることを、襷が織りなす線に沿って、比較しながら目で追跡しようとした。この目は各部の比較、すなわち目を絶えず動かしつつ各部を見比べたのではないか。だとすればそれは明らかに、最初に確認した「撮影技師のまなざし」とは異なるものだったはずだ。

では、最後の作品《加速する筋肉》のなかに、ロンギは何を見たのか、あるいはどのように見たのか。先に結論を述べてしまえば、以下のエクフラスで見定められたのは、作品の表面、全体に比して些細な加工とおぼしき絵画的なマチエールである。

〔《加速する筋肉》には〕《運動する筋肉の螺旋的拡張》にはっきり刻みつけられたものに似た、いっそう内的な編み目のゲージ (finezza) がある。後の世代の印象主義に関わっているのはここである。肉のうえで（深く挟った腱が作用して）しなやかにカーブする裂け目の数々、あるいはリアリズムの極微の印であるえくぼのような幾多のくぼみである。それらこそが、本作において大気の旋回する渦に貫通され、肉は電光石火の勢いで塞がれる。あたかも滴り落ちる軒の下に、急ごしらえの唇状の水路が一瞬にして沈み込んでしまうかのようだ。そしてついに、作られたへこみのなかで闘いを告げる鈍い鐘の音が、ひっそり鳴り響き、鋭利に面取りされた肘に突き刺さる (Longhi 1914: 57)。

このエクフラスから判断すると、ロンギは視線を頭部から右肩に集中させている。とくに注目しているのは頭部であろう。（人物と背景にある街並みを合成した、もはや顔とは言い難い）その顔面は、たしかに（「滴り落ちる軒」と指摘されるように）高熱で溶けて波形にへしゃげた軒が手前にせり出したかのような形態である。そしてロンギは、その右肩

の平らな面に視線を注ぐ。そこには小さな斑点状のマチエールがたしかにある。それをロンギは無数の「裂け目」あるいは「くぼみ」と呼ぶ。

現代に復活した三つの作品に向けたエクフラシスは、実物をたしかに目撃したロンギの鋭い観察眼の賜物である。それを頼りにして本章で明らかにしたのは、ロンギがそれぞれの作品に別のタイプのまなざしを送っていたという事実である。ひとまずまとめておけば、第一に「撮影技師のまなざし」、第二に「比較のまなざし」、そして第三に「マチエールのまなざし」である。

## 4

唯一の近代彫刻論において、ロンギは何をどのように見ていたのか。作家の過渡期を示す三体の彫像に対するエクフラシス——いわばテキストの細部——に即して、ロンギのまなざしの「質」を検討してきた。期せずして浮かび上がってきたのは、まったく異なる水準にある三つのまなざしである。

芸術作品に真摯に向き合った者ならすぐさま理解できることだが、対象に向かって三種のまなざしを同時に投げることは不可能である。全体の印象を重視すればディテールは取り逃がされ、細部を注視すればそれ以外の箇所はおのずと視界から消える。そればかりか、今見ている細部さえもが輪郭を失いぼやけてくる。あるいは線を頼りに目を動かせば、そこにあるはずの面やマチエールは意識に上らなくなる。さらに、部分ごとに目を動かして比較を試みるなら、視覚像にはブレが生じることになる。特別なことではない。このことは実のところ、誰もが日々経験していることなのだ。違いがあるとすれば、このまなざしの複数性を自覚／統御し、作品に向けられるかどうかであろう。

『芸術論叢』の監訳者、岡田温司は、ノーマン・ブライソンを援用して、ロンギのまなざしは、「理性的で無時間的で権威主義的な」ゲイズ（凝視）ではなく、「時間とともに生起し断片的だが休むことを知らない」グランス（一瞥）に近いものと述べた（ロンギ 1998：350）。この指摘はきわめて的確で、本論の主張する第一のタイプ、すなわち「撮影技師のまなざし」とも一致する。細部に向けてシャッターを立て続けに切るようなスピーディーなエクフラシスは、たしかにそのことを例証している。

とはいえ、作品分析において、写真（とりわけ細部をクローズアップした部分写真）の力に過剰に信を置くことはむしろ危険なことであると、ロンギは後年悟ることになる。ジョナサン・ネルソンによる矢代幸雄論が報告するところによれば、ロンギは 1927 年、ルーベンス論のために、フィレンツェのプロージなる写真師とともに部分写真を撮影したという。さらに、多くの部分写真を掲載した 1927 年の『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』の新版（1942）の序文で、ロンギは、「旧版の図版一式は、他の多くの選択の手本となっ

たもので、「細部」や「細部の細部」に対するしばしば無遠慮な強迫的嗜好を促すことになった」と反省の弁を口にしている（ベレンソン、矢代 2019：368、382）。細部だけを注視することは、作品を取り返しのつかないほど分解／解体してしまう危険性がある。だからこそ、「第二のまなざし」が欠かせない。目を動かしながら部分相互を比較し、全体をまとめ上げ、統合する連続的な流れや動きを掴む——純粹造形批評とは、目に見えるものに忠実であることを前提とするが、より精確には、かくのごとく別次元にある複数のまなざしを、相互補完的に操る視覚の術ではないか。

では、第三のまなざし、すなわち「マチエールのまなざし」がなぜ必要とされたのか。作品に即して考えれば、そのまなざしの対象たる《加速する筋肉》がそうさせたと言えるかもしれない。三体の彫像のうち、この作品だけは全体のバランスを欠いている。胴体は大きくねじれながら前に倒れかかる。その重みに耐えるように右脚が前に張り出している。その姿勢はあたかも加速して前進するというよりは、転倒しないように足を突っ張っているかのようだ。

この脚についてロンギは、「上腿と脛は継ぎ目なしに突き刺さり、元の場所に戻ってくるオセアニアのブーメランのような曲がり具合で相互註釈する」と述べているが、だとすれば、ロンギはこの作品の正面よりやや左側に立って観察／描述していたことになる。そのとき、否応にも目に飛び込んでくるのが、像の右肩表面を覆う、無数の微小な「裂け目」であり「くぼみ」だったと推測できる。批評家は、その一見些細に思えるマチエールが作品に欠かせない要素であることを見逃さなかった。端的に言えば、ボッチョーニの使命は、印象派絵画を彫刻化することであった。それに応えるかのごとく、批評家の慧眼は、ボッチョーニの彫刻を「未来派」ではなく「ダイナミズム」と形容するにとどまらず、いみじくもそれに「有機的な印象主義（impressionismo organico）」という称号を与えた。他方、現代に復活した《加速する筋肉》には、不可欠だったはずの斑点のマチエールが存在しないのである。ボッチョーニとロンギが共有していた一世紀前の「必然＝論理」を現代の最新テクノロジーの目は取り逃がしたのである。

いずれにせよ、ロンギのまなざしは決して客観的でも中立的でもなく、むしろ複数性の兆しのもとにある。それが、不世出の美術史家の著した数々の優れた論文で、実際どのように作用していたのか——不勉強な筆者はみずからの師にそのことをいつか問わねばならない。

## 参考文献

---

Coen 1989: Ester Coen(ed.), *Umberto Boccioni*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

- Longhi 1913 : Roberto Longhi, *I pittori futuristi*, in Roberto Longhi, Boccioni e il futurismo, a cura di Vincenzo Trione, Milano, Abscondita, 2016, pp. 11-24.
- Longhi 1914 : Roberto Longhi, *Scultura futurista Boccioni*, in Roberto Longhi, *Boccioni e il futurismo*, a cura di Vincenzo Trione, Milano, Abscondita, 2016, pp. 25-76.
- Longhi 2016 : Roberto Longhi, *Boccioni e il futurismo*, a cura di Vincenzo Trione, Milano, Abscondita, 2016.
- Smith and Rådén 2019 : Matt Smith and Anders Rådén, *Umberto Boccioni: Recreating the Lost Sculptures*, London, Estorick Collection of Italian Modern Art, 2019.
- ダンジェロ 2020 : パオロ・ダンジェロ『風景の哲学 芸術・環境・共同体』鯖江秀樹訳、水声社、2020 年。
- ベレンソン、矢代 2019 : バーナード・ベレンソン、矢代幸雄『美術の国の自由市民 : 矢代幸雄とバーナード・ベレンソンの往復書簡』山梨絵美子、越川倫明監訳、玉川大学出版部、2019 年。
- ロンギ 1997 : ロベルト・ロンギ『イタリア絵画史』和田忠彦、丹生谷貴志、柱本元彦訳、筑摩書房、1997 年。
- ロンギ 1998 : ロベルト・ロンギ『芸術論叢 I——アッシジから未来まで——』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1998 年。
- ロンギ 1999 : ロベルト・ロンギ『芸術論叢 II——歴史・批評・方法——』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1999 年。
- 岡崎 2018 : 岡崎乾二郎『抽象の力 近代芸術の解析』、亜紀書房、2018 年。
- 鯖江 2018 : 鯖江秀樹「動体写真という反証——ウンベルト・ボッチョーニ試論」、『デアファネース 芸術と思想』、京都大学大学院人間・環境学研究科岡田温司研究室紀要、第 5 号、2018 年、25-43 頁。

## **Lost Sculptures of Umberto Boccioni and Ecphrasis of Roberto Longhi**

**Hideki SABAE**

In 2019, the two digital artists, Matt Smith and Anders Rådén, "recreated" the already lost plaster sculptures engraved by Umberto Boccioni (painter and sculptor 1882-1916), using 3D printing technology. Of these, the three statues that have been revived will provide a real understanding of the ecphrasis written by the famous Italian historian Roberto Longhi (1890-1970) in the book titled *Scultura futurista Umberto Boccioni* (1914). This paper aims to reconstruct what Longhi saw in Boccioni's sculptures and how he saw them.

It turned out that Longhi was giving different types of look to each of the three sculptures. In other words, Longhi handled the three way of looking at artworks. The first one is the 'look of photographer', who put the distinctive plastic elements into the shutter one by one. The second is the "look of comparison", with which he watched each part of artworks while moving the eyes to determine the overall plastic movement. The third is the 'look of material', with which he observed the seemingly detailed touches that appear on the surface of artwork. This paper concluded that Longhi complementally used these three perspectives in order to practice the 'critica figurativa pura (pure figurative criticism)'.