

アルベルト・サヴィーニオとは、アンドレーア・デ・キリコ、すなわち画家ジョルジョ・デ・キリコの弟の異名です。一八九一年、兄と同じくギリシアに（ジョルジョはヴォロス、アンドレーアはアテネで）生まれます。父デ・キリコ男爵はすぐれた技師であり、鉄道敷設のためかの地に招かれていました。兄弟がギリシアにとどまるのは一九〇五年までです。この年、父が亡くなり、母は息子たちの芸術的才能のためにミュンヘンへ移住することにします。ミュンヘンは、ギリシアから見ればヨーロッパ文化の首都であり、ギリシア王家出身の地でもありました。いずれにせよ芸術の重要な中心地であり、「ミュンヘン分離派」もあれば、数年後には「青騎士」^{ブルクエライター}も誕生します。この地で、ジョルジョはベックリオンに影響されて絵画を、

「サヴィーニオの哲学」 ロベルト・テッロージ

総合文化研究所主催 特別講演
翻訳 朝比奈佳尉、住岳夫、高田和広

アンドレーアはマックス・レーガーの指導のもと音楽を学びます。すでにアルベルトは、わずか一四歳で書いた父の死のためのレクイエムで、その天才少年ぶりを発揮していましたが、こうして音楽の理論と技法を確実に修得しつつも、同時に文学や哲学の古典学習をおこたりませんでした。とはいえ、一九一一年、一九歳のアルベルトをパリへと導くのはやはり音楽です。パリに着くと、アポリネール（彼もまた無国籍者です）の友人となり、パリのあらゆるアヴァンギャルドサークルに紹介されます。サヴィーニオの過激なパフォーマンスは、指から血を流しピアノをたたき壊すほどの激しきで不協和音を奏でるといふものでした。アポリネールはそれを評して書きます。サ

◆講師紹介

ロベルト・テッロージ
(Roberto Terrosi)

1965年、イタリア中部、ナルニ生まれ。ローマ第二大学でマリオ・ペルニオーラに、ボローニャ大学でレナート・バリッリに師事。20世紀美学思想を研究するかたわら、映像、グラフィック、電子音楽作品の製作にも携わる。主著に『サイバー・スペースのアトラス』（1995）、『ポスト・ヒューマンの哲学』（1997）、『唯物論的神学』（1997）など。2005年8月、京都大学欧米在外研究員として来日。8ヶ月におよぶ滞在中、20世紀イタリア美術史・美学思想に関する講演を各地の大学で精力的に行う。この講演も、そうした活動の一環として、2006年2月17日（金）東京外国語大学総合文化研究所主催のワークショップ「メタフィジコと秩序回帰」においてなされた。報告者は他に、岡田温司（京都大学）、松浦寿夫（東京外国語大学）、和田忠彦（東京外国語大学）。ワークショップは発表と討論を合わせ延べ5時間に及んだ。

ヴィーニオはやがてパリと全世界のピアノを破壊してしまうだろう、と。

パリでは批評活動にも手をそめ「形而上派」^{「カタフィジック」}を初めて理論としてあらわしました。

この熱烈なアヴァンギャルドの時期は第一次世界大戦の勃発とともに中断します。兄弟ともに志願して戦線に向かうものの、前線ではなくフェツラーラへと送られ、その地でカッラ、デ・ピシスとともに「形而上派」絵画の運動をおこすわけです。大戦が終わり、ローマに落ち着いた「離れがたき兄弟」^{「デイオスクロイ」}（彼らは当時こう呼ばれていました）は、画家ブロッリヨらとともに雑誌『ヴァローリ・プラスティチ』（『造形価値』）の周辺で活動します。これがいわゆる〈秩序回帰〉の時期であり、デ・キリコ兄弟の立場は、雑誌の総体的な立場がそうであったように、ある意味で矛盾したものとなります。

実際、モダニズムを称賛することで伝統主義的な絵画に対抗するかと思えば、キュビスト、ダダリスト、未来主義者たちと論争を繰り返します。また、ファン・ドゥースブルフ、アルキペンコ、カンディンスキーらの抽象芸術をイタリアに拡める一方で、一五世紀的な感性への回帰を唱えたりするのです。

イタリアでは一九〇九年から一九一〇年ころ、ある芸術家グループが、ピカソ、アポリネール、コクトーらと接触しつつ、未来主義の誕生に貢献し、アヴァンギャルド文化を普及させてきました。とはいえ、かれらは第一次世界大戦後に方向転換し、アヴァンギャルドの時に見せた変わり身の速さで古典というカノンへの回帰を唱えるようになります。そうしたカノンの理論化を特殊なやり方で進めたのが、マルゲリータ・サルファッ

テイです。サルファッテイはアヴァンギャルドからの転向を象徴するような人物です。マルクスの愛読者、社会主義の活動家、フェミニズム運動の急先鋒でありながら、のちに愛人となるムツソリーニと出会ったことから、一種のナシヨナリズム的新保守主義への転身を遂げるのです。イタリア美術とそれが世界にあたえた貢献の核心は一五世紀の簡素な古典主義にある——そう考えたサルファッテイは、ロンギのように一七世紀を再発見しつつあった人物と真つ向から論争します。彼女の理論は、「ノヴェチェント」（二〇世紀の意）グループを生み、ファシズム美学の直接の表明となりました。そう、徹底したファシストであったのはサルファッテイひとりではありません。ソツフィチのような芸術家、ボンテンペツリのような作家、むろんシローニとフリーニを筆頭とする「ノヴェチェント」のあらゆる画家は、みなファシストだったのです。その文化的形成は地方的でなかったにも関わらず、かれらはけっきょく地方的に制約されたモデルを提起してしまうのです。

デ・キリコ兄弟はといえば、自分たちの傾向を変えることなく、初期の創作姿勢に忠実でありつづけました。サヴィーニオに関しては、むしろ、ファシストたちと逆の方向へ向かったとさえ言えます。まずニーチエの貴族主義の立場から出発し、バロックに対するサルファッテイの批判を幾分共有しつつも、やがてそこから遠ざかり、アヴァンギャルドから距離をとるのではなく、シュルレアリスム運動が生まれつつある環境にますます近づいていくのですから。

こうしてサヴィーニオは一九二六年イタリアを去ります。パリに戻ったのは、ファシズムの修辭^{レトリック}に浸かった地方的風潮が嫌

だったからだ、フランスの新聞のインタビューで語っていません。絵画の道を試み、それなりの成功を収めると、パリ以上にイタリア国内で反響を呼びます。このことがおそらくサヴィーニオに、自分の芸術はイタリアでこそ受け入れられると考えさせたのでしよう。

けれども実際そうはゆかず、ひとたび帰国するとファシズム国家イタリアを二七年のインタビューで非難していたことを理由に嘲りと執拗な攻撃にさらされます。ピエンナーレに参加するため、前言撤回をしているほどです。

この失意の時期に、ほとんど絵筆をとらなくなり、もっぱら文筆家（名前を借用したアルベル・サヴァンの職業でもあります）としての活動に専念します。そしておそらくこの時、自分も含めたあらゆるものからのアイロニカルな離脱が、サヴィーニオの内部でいよいよ熟成されるのです。

サヴィーニオが絵画の詩学に復帰するのは、ようやく第二次世界大戦後のこと、もはや同時代の芸術論争から完全に解放された絵画表現とともにでした。画布に現れたイメージは自分が書く文章の滑稽な（*パレイス*）挿絵）として着想されているかのようです（実際にそうした着想であることもあります）。ですからサヴィーニオの絵画における冒険は、事実上、二度目のフランス滞在期に集約されることとなります。

戦後のサヴィーニオはもはや芸術家として認知されることを求めません。ある表現形式からべつの表現形式へと自在に動きまわり、あらゆる芸術を単なる手段として用いながら、そうした諸芸術の上位にある〈言説〉（つまり、芸術によって理解し表現できる思想よりも、抽象的で高度で本質的でもあるよう

な思想のことです）を解説しようします。

この言説こそ、〈サヴィーニオの哲学〉と呼びうるものであり、ある意味で「形而上派」の哲学でもあります。短く三点に要約してみましよう。

（一）〈もの〉に関する考察

（二）アイデンティティの複数性に関する考察（ここではヘス
パラグモス）*spargmos* と呼びます）

（三）アイロニーに関する考察（アイロニーに関する考察は最初のふたつの問題の意味と関係を明確にします）

〈もの〉の魂 / *L'anima delle cose*

『ヴァローリ・プラスティチ』誌（一九一八—一九二一）の時代、サヴィーニオは「形而上派」の理論家をもって任じます。彼が定義する「形而上派」とは、〈もの〉の現実でなく、その叙情的な本質をあらわそうとする絵画だと言えます。したがって問題はミメシスでなく観念化の瞬間であり、絵画の技法は手段としての価値を失うのです。また画家の〈上手さ〉だけでなく、形式と様式の価値も失われます。

言い換えれば、われわれが絵画を必要とするのは、絵画に「思考されたこと」を可視化する力があるからに他なりません。つまりハイデガーの言う「客体性」*Vorhandenheit* における〈もの〉ではなく、〈もの〉の魂、〈もの〉の〈デーモン〉、〈もの〉の魔術的でフェティッシュな意味を絵画は眼に見えるようにして

くれるのです。その意味で「形而上派」は具体的な〈もの〉をめぐらず同時代の美術の流れと対立します。

実際サヴィーニオは、キュビズムと未来主義は〈もの〉の現実のあらゆる次元を同時性によつてあらわそうとする、と言つて批判しますが、抽象的な発想を具象絵画にむすびつける抽象主義とも逆の立場をとります。したがつて当然のことながら、サヴィーニオの「形而上派」絵画の立場は〈オブジェ＝客体〉に焦点をあわせる戦後美術のあらゆる展開（つまり〈オブジェ〉をその基点とするあらゆる美術運動のことです）と対立します。マテリアルアート、ネオダダ、特に「ヌーヴォー・レアルスム」、そしてアルテ・ポーヴェラ（そこに「もの派」のような運動も加えられるでしょう）。これらの美術運動が明確に主張するのは、芸術の使命は〈もの〉の表現ではなく〈もの〉の提示である、ということなのです。その意味でデ・キリコ兄弟が提起するのは、単に異なるアヴァンギャルドというだけではなく、二〇世紀美術の展開のべつのだ、あるいは——そう言われもしたように——「もうひとつの近代性」なのです。

個と世界、自我と非自我という観念論の区分に対抗し、サヴィーニオは〈もの〉の世界を再評価します。唯物論的な意味ではなく、アニミズム的な内在論の観点からそうするので。つまり、芸術家は自分の主観的な感情の表現ではなく、〈もの〉の魂の記述につとめなければならぬのです。なぜなら芸術家の魂も（そして芸術家が属する文明の魂も）〈もの〉の側にあるのですから。芸術家とはアニミストのようなものであり、アニミストにとつて魂とは、アニミスト自身のアイデンティティとは一致せず、〈もの〉や世界のなかに見いだせるものなのです。

これはしかし、〈もの〉が精神のなかにだけ存在する（観念論や経験論が知覚される要素だけで客観性を認識するように）ということではなく、精神のほうに〈もの〉において具現化するということ。ですからサヴィーニオの「形而上派」は、近代の形而上学のように超越論や精神の超越へではなく、内在論（とはいえ、懷疑主義的な内在論です）へと向かいます。〈もの〉の向こうがわにその魂があり、そしてその魂もひとつの〈もの〉であるということ。すなわち（サヴィーニオの絵画では〈もの〉の魂が透きとおつた〈もの〉として描かれています）。

こうした意味で「形而上派」は想像力の物理学をもつて任じます。この哲学的直観の背後にある精神分析的感性は想像力の幼児性という性質に集約されます。しかしそこにあるのはギリシアの伝統でもあると、サヴィーニオ自身が自伝的小説『ニヴァジョ・ドルチェマーレの幼年時代』のなかで明らかにしています。この小説で語られる幼年時代の体験には、ピザンティンのイコンや、キリスト教の神の（三角形に縁どられた眼によつて象徴される）「二つ眼の」イメージが現れるのです。

実際、サヴィーニオの眼には、ギリシアの伝統的なイメージに何かしら固有の堅固さがあると映ります。それはフロレンスキイが「想像世界」 *mundus imaginabilis* を「名詞として用いているイメージ」と定義したものからさほど遠くありません。この「想像世界」とは、形而上的世界であると同時に、〈もの〉の世界でもあるのですから。

フロレンスキイとサヴィーニオを真に分かつのは、こうした元型イメージの価値にあります。ギリシア正教の教義やプラトンの理論において、これらのイメージは普遍的で、現実より真

なるものです。しかしサヴィーニオには、すべてが偽りで、まがいものに見えるのです。〈もの〉、〈もの〉のアイデア、〈もの〉の魂、人間、神々、英雄、天使、そしてアイデンティティに囚われているわたしたち自身までもが。「形而上派」の想像力をもたらず現実とは、現実世界に対する真でも偽でもなく、べつの舞台のそでにすぎません。「形而上派」絵画に見られる演劇性は気づかせてくれます。人生そのものが演劇であり、人生におけるわたしたちの役割もまた演劇のそれである、と。

ですからサヴィーニオにとつて、〈もの〉は常に修辭レトリカル的な要素として現われます。〈もの〉が元来へ思考されたものへであり、あらかじめ意味を担っている限りにおいて。サヴィーニオにとつての〈もの〉が物自体を直観しようとする現象学と相いれないのも、現象学が「判断停止ユポゲ」によつて先入見から自由になれると素朴に信じているからなのです。

シュルレアリスム／Surrealism

「形而上派メタフィジカ」と唯一妥当な繋がりをもつのはシュルレアリスムですが、シュルレアリストたちは絵画を心的イメージを表現するための純粹なる道具とみなします。実際シュルレアリスムは、形而上派の後に生まれ、「形而上派」にふかく影響されています。それゆえ、あのブルトンがデ・キリコ兄弟の芸術を、シュルレアリスム詩学の基礎に据えるのです。

ちなみに、「超現実」という用語がアポリネールによつて作られるのも、サヴィーニオのある演劇作品が関係しているの

です。さらに考えてみれば、「シュルレアリスム」という用語は「形而上派メタフィジカ」*metaphisica* という語を字義どおりに言い換えたものです。「形而上メタ」とは実際「物理的現実の向こう側」を意味するのですから。

シュルレアリストたちとデ・キリコ兄弟は直接に接触していません。一九三二年サヴィーニオの絵画作品『レザトローン』が日本で一度だけ公開されたのはまさにブルトンのお陰なのです。

デ・キリコ兄弟はしかし、さまざまな理由から、シュルレアリスムに同調しようとしません。理由のひとつは、サヴィーニオが言っているように、心的オートマティスムが「形而上派」の関心をひかないという事実にあります。心的オートマティスムは芸術の役割を表現から芸術家個人の無意識の内容の表明へとずらしてしまうからです。

このやり方では、シュルレアリスムが超現実なるものを記述することはありません。せいぜい神経症の症状にひとしいやり方で無意識に声をあたえるだけです。〈もの〉の魂はその文化的特性を、得体のしれぬ魔力をひめた集団的特性を失い、個人の心理の問題になってしまいます。

シュルレアリスムに賛同しない理由として、シュルレアリストたちのマルクス主義への同調もあげられます。マルクス主義を、サヴィーニオはアイロニーと懷疑主義をもつてみまもり、政治的態度としては民主主義と革新主義をえらびました。

アイデンティティの脱構築と〈スパラグモス〉／ Decostruzione dell'identità e lo Sparagnos

〈スパラグモス〉 *sparagnos* という概念は、古代ギリシアの供犠で犠牲者の四肢を引き裂く瞬間のことをいいます。この概念は、バッカスの巫女たちに八つ裂きにされた幼いディオニュソスなど、異教的な神話に用いられており、それ以前にも古代エジプトのオシリス神話に登場します。犠牲者の手足を切断すること、それは自我や主体をさまざまな部分へ解体することのメタファーです。

こうした思想はおそらくシャーマニズムに由来するのでしよう。シャーマンは異なるさまざまな精霊にとり憑かれます（サヴィーニオがもつとも愛した芸術、演劇の起源にあるのもシャーマニズムです）。あらゆるものを単一性へ集約することに抗うのは多神教の考え方に典型的です。

そして、この〈スパラグモス〉は、サヴィーニオの鍵概念でもあります。サヴィーニオは数多くの異名（アルベルト・サヴィーニオ、ニヴァジヨ・ドルチェマーレ、ヘルマフロディート、アニモなど）を用いることで、自分のアイデンティティをさまざまな異なる人物に分割します。そして自らの魂をさまざまな異なる〈もの〉の魂に分割するとき、個人のアイデンティティの代わりに提供するのが、彼の画布を占有する、あの〈もの〉と動物の姿をした人物とからなる精神の網の目なのです。

動物の姿をした人物、そのイメージがまたしても古代エジプト絵画（その根底には多神教的なアニミスムという背景があり

ます）の借用なのは偶然ではありません。もつとも、そこにはルネサンス期の人相学、イプセンの詩学、そしてオットー・ヴァインガールの哲学という要素も合流しています。

さらに〈スパラグモス〉は、サヴィーニオの芸術的発想にも見いだせます。ワグナーとは反対に、サヴィーニオは諸芸術をひとつの「総合芸術作品」にまとめようとしません。それぞれの芸術（音楽、演劇、絵画、文学など）を個々に実践することで、芸術の伏魔殿を爆破しようとするのです。

こうした観点からまず特徴的なのは、宗教（一神教）であれ、政治（全体主義）であれ、あらゆる形態の一元論を批判していることです。

単一性（単一の党、唯一神、単一の指導者、単一民族）の追求と、それに伴う異質なものへの迫害が、この時代のあらゆる狂気と残虐の根底にある——そうサヴィーニオは考えます。けれど、神や党の単一性を攻撃するだけで満足はせず、人間のアイデンティティそのものにまで攻撃を加えるのです。

実際サヴィーニオは書いています。この人間という怪物を破壊せねばならぬ（「怪物を殺そう」と）。

人間は死んだ。人間を、ルネサンスは創造し、至高のものとした。人間という一点に、世界のすべて——動物と植物、金属と海、空気と星々——が集まってきた。

（『オルゴール』 *Scatola Sonora*）

こう書くことで、サヴィーニオは、ニーチェの超人思想に追随し、フリーコーの「人間の死」を先取りします。人間中心主義は、

人文主義にはじまる文化的要素であり、世界に対する無制限の至高性を人間にあたえた点で全体主義の前兆だった——そうサヴィーニオは批判するのです。

とはいえ、真剣さのあまり、言葉巧みに自分を称賛するといふ高慢は避けなければなりません。修辞が教義と権力のために建立する記念碑モニュメントを信じているからこそ、ひとは自分自身に記念碑をつくるような馬鹿なことをするのですから。

アイロニー／Ironia

サヴィーニオのアイロニーの哲学は、サモサタのルキアノス（二世紀）に基づいています。他にもガダラのメニッポス（前三世紀）や、モンテーニュ（一六世紀）といった思想家が挙げられますが、いずれにせよルキアノスにむすびつきます。

ルキアノスは、ある時点で修辞学を放棄した、と言っています。修辞学は「もはや化粧にまみれた娼婦」であるから、自分は真実の探求をめざす哲学と弁証法的対話に移ったのだ、と。ですが、当時の哲学の流派は、ルキアノスにはどれも詐欺師の集団にしかみえませんでした。哲学者たちは、難解な表現をもてあそび、できあいの真実をわれがちに売りつけようとしていました。

修辞学レトリックを批判するにはけつきよく修辞レトリックに依らざるをえない。さらに（アリストテレスが言うように）哲学を批判するにはけつきよく哲学に依らざるをえない——このことを意識していたルキアノスは、修辞を用いて、同時代人の哲学を嘲うこと

にします。その意味で、ルキアノスのシニズムは、あらゆる哲学の破産が了解されるとき最後に可能な哲学だと言えます。

シニズムとはさらに、権力が尊大な絶対主義となるとき、権力をいかなる形態であれ認めない唯一の哲学となります。こうして見ると、シニズムの誕生は、まさにアレクサンドロス大王の帝政がはじまる時期です（ディオゲネスは、陽が当たらぬからそこを退くように、とアレクサンドロス大王に言いました）。そしてそのシニズムを、帝国衰退期の絶対主義的風潮のなかでルキアノスが、そしていよいよ、二〇世紀前半の全体主義的風潮のなかでサヴィーニオが拾いあげるのです。

サヴィーニオによれば、修辞や先入見を脱けだす方法はありません。〈もの〉の本質に到達する唯一の方法は、認識の単純化ではなく、修辞による発作的な称賛にあります。修辞を修辞として眼に見えるようにし、その見せかけの性質をあげ、ついに修辞そのものを爆破するところまで行くこと。

けれども神々や〈もの〉を、愚かな修辞として、拒んではいけません。むしろそれら得体のしれぬ存在を通してのみ、世界を、敵意ある場所や魂の牢獄ではなく、ひとつの家として慣れ親しみ知覚することが可能になるのです。家の中であれば、もつとも恐るべき〈もの〉でさえ、かろうじて《家の〈事〉》“*facende*” *domestiche* となるのです。

したがってサヴィーニオの問題とは、生の価値を嫌悪する悲劇的見方悲シヨルに異を唱えることだと言えます。例えばプロテスタンティズム、そして実存主義の内部にまで、この悲劇的な見方はみつげだせます。サヴィーニオの「世界を家とする」見方は、「こちら側の世界」と——そのもつとも

否定的な面においても——穏やかに共生しようと努めるのです。

結論・世界の愚かなる本質／

Conclusion: l'essenza stupida del mondo

物自体に到達するという要請は断念せざるをえません。その代わり、〈もの〉の魂に、〈もの〉を〈謎〉^{エニグマ}として提示する魂に近づこうとすべきなのです。その結果明らかになるのは、〈もの〉の神秘の根底には根ぶかい蒙昧さしかない、それはつまりこの上ない愚かさである、という事実です。無も、現実の究極の本質も、われわれには経験できないものです。われわれに経験しうるのは、〈もつとも鈍い愚かさ〉 *la più ottusa stupidità* だけなのです。

ですから、「個体化の原理」 *principium individuationis* に隠された秘密、われわれと〈もの〉と神々のいずれにも関わる秘密とは、〈鈍さ〉 *otusità* なのです。サヴィーニオの描く人物像は、愛する両親も、「頭の小さい」英雄も、神々も、そして画家自身までも、みな何かしら鈍い表現をしめています。

アイロニーとは実際、あのような状況で実践できるただひとつの戦略です（ただし、優越にひたる口実とならない限りにおいてですが）。要するに、アイロニーというものは、世界の欠陥を容赦なく突きつづけるかぎり、われわれに蒙昧さの根底を教えてくれるに違いないのです。まして、われわれ自身が内に抱える愚かさの根底を教えてくれないはずがありません。

したがってサヴィーニオの〈哲学〉は、ドゥルーズやフーコーと共有されるべきものではありません（シルヴァーナ・チリッロは、シュルレアリスムへの親近性という共通点から、この三者をむすびつけようとしています）。事実、サヴィーニオは、クロソウスキーともバタイユとも関係をもちませんでした。その代わり、後年の思想との並行性をもとめるのであれば、それをポストモダンや「弱い思想」といった思想的態度にみいだせます。実際、アイロニーや多極的な見方に対する関心、幻想をもたず諦観もしない態度、そして存在の詩学への固執など、こうした思想的展開にこそサヴィーニオの思想はもつとも近いのです。サヴィーニオとこれらの思想の共通点は、その思考形式の限界——その弱さにおいて、危険^{リスク}を恐れるあまり、つねに無力を宣告されかねないという限界——をみても明らかだと言えます。

注

(1) 「頭の小さい／低能な」 *microcefali* はムッソリーニによる造語。ギリシア語に由来し、文字どおりには「頭のごく小さい」という意味である。サヴィーニオは、ごく小さな頭をした英雄たちを描いているが、このムッソリーニの言葉を念頭に置いているのだろうか。