



Title	イタリア近代デザインの起源に関する考察：1910年代から30年代へかけての状況 1910年代から30年代へかけての状況
Author(s)	佐野, 敬彦
Citation	デザイン理論. 1995, 34, p. 85-100
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52863
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

イタリア近代デザインの起源に関する考察 —1910年代から30年代へかけての状況—

佐 野 敬 彦

京都市立芸術大学

キーワード

イタリア, 近代デザイン, 合理主義デザイン/ヴェチェント, アール・デコ
Italy, Modern Design, Razionalismo, Novecento Art-Déco

1. はじめに
2. 未来派のデザイン思想
3. 未来派のデザイン作品
4. 外国の影響とイタリアの動向
5. 工芸と工業, およびイタリア主義と国際主義

1. はじめに

イタリアのデザインは20世紀後半において世界で最も稔り多い成果をあげたといってよい。1950年代以降のイタリア・モダン, 1970年代以降のポスト・モダン, さらにそれにつづくさまざまなデザイン活動は大きな話題をもって語られ, 世界のデザインに少なからぬ影響を与えた。

しかし, このイタリア・デザインの優性は第2次大戦後に突然にあらわれたものではなく, すでに20世紀前半の苗床から発芽し, 大きく開花したものだといえる。そのプロローグとしての20世紀前半のイタリアのデザイン界の動きにこそ秘密があるようである。もちろん, それは遙か彼方の過去のエトルリア, 古代ローマにまで遡る長い, そしてすぐれた美術の伝統にもよるものであるが, 直接的には1910年代に始まった。

イタリアは18世紀以降, ヴェネツィアを除くと, 美術工芸の世界はかっての栄光を失っていた。多くの土地を他国に征服され, また小国に分断されており, 政治的, 経済的にはもちろんのこと, 文化的にもヨーロッパの大国の後塵を拝していた。

イタリアが統一を成し遂げたのは1861年のことであるが, 明治維新よりわずかに早かったにすぎない。これよりイタリアは追いつけ, 追い越せの展開となって行く。美術の上でまさしく同じであった。統一前後から始まるマッキアイオーリの絵画にしてもフランスの写実主義, 後には印象派の影響を受けたものであり, 工芸の上では世紀末にアール・ヌーヴォーのイタリア版を形

成するといった有様であった。

20世紀に入ってようやくイタリア美術界は創造性のある理論と作品があらわれてイタリアの独自性をうち出すようになる。それがまず未来派であった。しかも未来派は単なる美術の運動ではなく、美術から文字、演劇、音楽、舞踊をも含んだ総合的な芸術活動を目指すもので、20世紀の芸術にとって非常に大きな刺激を与えたものであった。デザインにおいても、それは重大な意味をもっていた。

2. 未来派のデザイン思想

未来派の理論は数多く出された宣言（マニフェスト）が有名である¹⁾。その始まりは詩人のF. T. マリネットィがフランスの日刊紙、ル・フィガロの1909年2月20日に書いた「ル・フェュリスム」であり、前文と宣言文を含むものであった。

この未来派宣言の11項目のうちの第4項にはデザインに関する重要な発言を行っている。スピードの美をたたえ、「レーシング・カーは爆音を吐く蛇に似た太い排気管で飾られている…機関銃の弾道上を走るような一台の車はサモトラケの勝利の女神よりも美しい」²⁾という。ここでは機能をもった一つのデザイン製品である車が彫刻よりもすばらしいということであり、いわゆるファイン・アートとデコラティヴ・アート³⁾を同格のものと見做して比較がされているという美意識の変革、いや革命に注目されるのである。こうした見方があってこそ20世紀の総合的な造形が理解されるわけであり、デザインが美の領域で確固としたジャンルをつくることになる。未来派の考え方はデザインの思想に大きなよりどころをつくったわけである。

このことを一層具体的に表明したのが、1915年3月11日に出されたバッラとデペーロの「未来派世界再構築宣言」⁴⁾であった。それは絵画や彫刻をはじめすべての芸術の世界の総合をうち立てようとしたものであった。1909年以来、絵画や彫刻や詩や音楽や演劇などのさまざま宣言が出されて来たが、「未来派である我々、即ちバッラとデペーロは世界を活気づけ、完全にそれを再生して世界を再構築するためにその統合を実現したい」としており、「世界のあらゆる形、あらゆる要素に等しい抽象的な価値を見い出そう……」としている。こうして未来派は芸術の中のファイン・アートを優位に置く考え方を否定している。「我々の手は創作すべき新しいものを熱望している。これが新しいもの（造形全体）が我々のうちに奇跡的にあらわれている理由である。」

こうしてバッラとデペーロは絵画以外に積極的にデザインや工芸や人形劇などにも力を注いだ。彼等は総合的アーチストであり、デザイナーだったのである。また彼ら以外にも未来派はさまざまな宣言を出したのもこうした思想によるのである。

建築についてみると、サンテリーアの「未来派建築宣言」⁵⁾（1914年7月11日）は近代建築に

に関する具体的なデザイン論として注目に倣する。当時、すでに鉄筋コンクリート構造の建築物が始っていたが、サンテリーアは従来の構造とは異なる建築では古い外面の装飾は否定されねばならないのは当然のことであり、過去の建築様式から完全に切り離されるべきという。建築は巨大な記念碑的なものを建設する必要もなく、また都市計画においても施政者の力を誇示するような大通りや広場を否定している。ル・コルビュジエを先駆する近代都市計画の萌芽も見てとれる。そして彼は5項目の戦うべきもの、軽蔑すべきものをあげている。

- 「1. オーストリアやハンガリーやドイツやアメリカの前衛的なすべての見せかけの建築。
- 2. 古典的で重厚で荘厳で舞台のような華やかさをもち、装飾的で巨大で優美で快適なあらゆる建築。
- 3. モニュメントや歴史的宮殿の修復したものや再建したものや復元したもの。
- 4. もの静かで威厳があり重苦しく、我々の最新の感覚からは完全に離れている垂直や水平の線、および立方形あるいは角錐形。
- 5. 堂々としてかさばるもの、長続きするものや古くさいもの、高価な材料を用いること。」

そして彼は次の8項目を宣言する。これはやや長いので部分的に要約して列記することにしよう。

- 「1. 未来派の建築は大胆で単純で、鉄筋コンクリートと鉄とガラスと厚紙と繊維でつくられた柔軟で軽快な建築である。
- 2. 未来派の建築はこのため実用性と効率性のおもしろみのない組合せのものではなく、芸術である。即ち、総合と表現のものである。
- 3. 斜めの線と橈円の線はダイナミックなものである。
- 4. 建築の表面につけられたなにものかとしての装飾は馬鹿げている。
- 5. 我々は我々が創造した最新のメカニックな世界の諸要素にインスピレーションを見出さねばならない。それによって建築は最も美しい表現、最も完全な総合、最も効果的な融合をもつに違いない。
- 6. 予め定められた規準に従って建物の形体を構成する芸術としての建築は終った。
- 7. 建築には自由と斬新さを調和させる努力、人間と環境、即ち精神世界の直接の投影と物質世界を調和させる努力が必要である。
- 8. 以上のように考えられる建築からは造形的、様式的習慣はまったく生れ得ない。なぜならば、未来派の建築の根本的な性格は短命で暫定的であることだからである。事物は我々よりも長づきしない。 各世代はそれぞれの都市を建設する必要がある。 この建築的環境の絶えざる革新が未来派の勝利をもたらすだろう。」

以上のようにサンテリーアは未来派の総合的芸術の世界の中での建築の前衛性を強調し、近

代デザインとしての建築のあり方としての創造性や無装飾性の原理を明記している。またおもしろいのはかって建築は教会や施政者の権威の永続性を誇示するための莊重で永続的なものであったのに対し、軽快で長もちしないものこそ必要であると強調する。現在建築がこわすことを考慮に入れて設計すべきということが考えられているほどで、はかない建築が近代建築の一つの特性でもあり、早くも20世紀はじめにおいてその特質が思想として表現されているのである。無装飾性についてはすでにアドルフ・ロースが1908年に「装飾と罪悪」⁶⁾すでに述べているところであり、それは1925年のル・コルビュジエの「今日の装飾美術」⁷⁾の思想につながる近代建築思想の流れであることはいうまでもない。サンテリーアのデザイン思想は後述する彼の作品（ただしそれは設計図段階のものであったが）と共に20世紀の建築デザインの思想の基幹をなしているといってよい。

さらに未来派のデザイン思想を示すもう一つの宣言がある。それはバッラが1914年5月20日にフランス語で「男子服未来派宣言」⁸⁾として刊行したもので、若干の修正をしたイタリア語による「反中立的衣装未来派宣言」⁹⁾となって1914年9月11日に発表している。後者の方がよりまとまっているので、これをもととして見ることにしよう。バッラは男子の衣裳が女性服にくらべると一層保守的で陳腐だと考えたのであろう。まず戦うべきは男子服だったのである。

（女性服装未来派宣言も彼は構想をもっていたが、それは実現されなかった）

バッラはその前文で言う。人は重々しくて不自由で、聖職者のような衣服、どっちつかずの中立的な色の服を着ている。それは臆病で、暗く、束縛されたものをあらわしている。

「私は今日、次のものを否定したい。

1. あらゆる中立的な色彩。『かわいい』もの、生氣を欠いたもの、ファンシーなもの、薄暗い感じのもの、つつましやかなものとかである。
2. 規則づくめて、教師ぶった、ゲルマン風の野暮なあらゆる色彩や様式。縞や格子や外交官風の水玉の文様。
3. 墓掘り人にも似合わないような喪服。英雄的な死は哀れむべきものではなく、赤い礼服で記憶されるべきものだ。
4. 平凡な均衡、いわゆる良い趣味、いわゆる色と形の調和。それらは熱狂にブレーキをかけ、歩みをペースダウンさせるものだ。
5. カットのシンメトリーや静止的な線。それらは筋肉を疲れさせ、衰弱させ、悲しませ、束縛する。また、襟やズボンの折り返しのついた野暮な制服やすべてのヒラヒラするもの。無用なボタン。糊をきかせたカラーやカフス。

我々未来派の人間はあらゆるどっちつかずのもの、おびえや波風を避けようとする心から生まれる優柔不断、否定的なペシミズム、懐古的でロマンチックで柔弱な無気力といつ

たものから人間を解放したいと思っている。我々はイタリアを未来派の大胆と冒險の色彩で染め、つまるところイタリア人に勇ましくて楽しい衣服を与えるのである。」

こうしてバッラは次に未来派の衣服を次の11点に規定するのであるが、少し長いのでバッラが太字で強調したキーワードをみると次のようになる（カッコ内は筆者の注記）。

「1. 攻撃的であること。2. 機敏であること。3. ダイナミックなこと。4. 単純で快適なこと。5. 衛生的であること（これは長い間の着用のときなど皮膚呼吸がうまくできるような裁断を意味している）。6. 楽しいもの（特に色について）7. 明るいもの。8. 意欲的なこと。9. シンメトリーではなく左右不相称なもの。10. 長く着ることのできないもの（これはサンテリーアの建築宣言にもあったように絶えず革新して行くべきという未来派の思想にもとづく）。11. 修正を通して変化しやすいこと。」

要するにバッラは前時代的な因襲や伝統を断絶して、現代の感覚に合った創造的なデザインを主張しているのである。はっきりしていて楽しい造形を目指しており、軽快で生き生きしたものの実現である。ここでは服飾に取材しているが、これはデザイン全体に対する基本的な考え方といってよい。

デザインは造形全体の中で等価値の一つのジャンルとして位置づけられ、20世紀のデザイン理論の基礎づけがなされている。未来派がそれを行ったのであり、その影響はイタリア現代デザインに及んでいる。イタリア現代デザインはここに始ったといってよい。

さらに、グラフィック・デザインに関しても未来派は革命を始めた。マリネットィが1913年5月11日にミラノで刊行した「脈絡のない想像力と自由な言語に関する未来派宣言」¹⁰⁾である。これは詩のインスピレーションについての宣言であるが、詩は近代では朗誦されるものではなく、印刷されて読まれるものとなっていて、活字やそのレイアウトは読む人の感覚に訴えるものである。マリネットィはこの宣言の「印刷革命」の項で次のように述べている。

「私は印刷革命を始める。（中略）本は未来派の思考の未来派的表現でなければならない。さらに言えば、私の革命は（中略）いわゆるページの印刷の調和に対しても向けられる。我々は同じページの中に3色、あるいは4色の別のインキを用いたり、必要なら20種類もの異った印刷文字を使うだろう。たとえば、一連の類似した感覚や速度をあらわすのにイタリック体を、また、けたたましい擬音のために丸味を帯びた肉太活字を用いたりするだろう。」

それまでの印刷本ではタイトルや見出し語が文字が大きくされたり、活字体が変えられたりしてはいるが、一つの文章や詩の本文は同じ活字でなされて来た。インキの色も見出しや頭文字に変化させたものもあるが、内容によって変わることはなかった。これを自由に字体も色も組み合わせて印刷の上から視覚的にも表現しようというのである。マリネットィはここでは述べていないが、文字の行数の配置も自由にし、ダイナミズムをあらわすために文字が斜めに配



図1 (左) マリネットィ作「ザング・トゥンブ・トゥンブ」表紙 1914年。

図2 (右) マリネットィ作「未来派の自由言語」1919年刊行版

されたり、単語の配列さえくずれて意味のはっきりしない抽象的構成となって、ただ視覚的な構成にさえ達することになる。

この未来派の印刷革命はロシアの1910年代後半に影響を与えており、ロシアはそこからロシアの活字・文字による構成主義に向い、そこからデ・スタイルやバウハウスにも関連して行くことにもなる近代印刷デザインの始まりとなつた¹¹⁾。1914年に刊行されたマリネットィの「ザング・トゥンブ・トゥンブ」の表紙や内部の一部では自由な活字の配列となっている。(図1) その起源としては立体派の画家たちの活字のパピエ・コレから始つたものである。しかし、それを実物の本の上でデザインとして実現したのは未来派であり、それ以後、活字書体、商標文字やマークなど近代のグラフィック・デザインの流れが大きく進しり出こととなつた。(図2)

プロダクト・デザインについての直接的な未来派宣言は見当らないが、それは基本的には建築やモードの宣言の延長線上にあるもので、これについてはデザインの実作品について検証しよう。

3. 未来派のデザイン作品

第1次世界大戦に義勇兵として参戦し、28才の若さで没したサンテリーアは未来派を代表する建築家である。しかし、彼の未来派の建築としての実作品は存在せず、スケッチ的な建築図によって彼の構想が伝わっているにすぎない。その中心をなすのは「新都市」計画である。その一部は1914年3月にミラノで開かれた「第1回ロンバルディア建築家」展で展示され、つづいて同年5月の「新傾向」展に全シリーズ16枚が発表された¹²⁾。さて、その他の建築図と併せて彼の構想の内容をみると、まずあらわされている建造物は初期の1913~14年では単独のもの

としての発電所や灯台、駅や格納庫などダイナミックな力と当時出現しつつあった新しい建造物で社会性のあるものであった。未来派に似つかわしいテーマである。その後集合住宅群と交通設備とを組み合わせた都市の一区画で、特に集合住宅は高層となっているものが目立つ。

形は単純化されており、建築の表面の装飾はなく、大胆でキューピックだが、斜めの線や面があらわされてダイナミックな感覚を見せている。この斜線をもつ建物はアール・デコの階段状ピラミッド型のスタイルに受けがれて行くものであろう。また高層建築があらわされているが、それはニューヨークのそれのように単独で考えられているのに対し、サンテリーアは鉄道や道路や橋などの交通と緊密に関係づけられていて一つの都市計画を意図しているところに特徴がある。ル・コルビュジエの都市計画を先駆するものである。特に鉄道、自動車、歩道を立体的に3層にあらわしているものは人間環境に配慮した計画の最も早い例の一つとして注目される。また建物の外部につけられたエレベータ、エスカレータのように斜面を上下する乗物などの設備もあげられる。それは鉄とコンクリートとガラスによる20世紀の建築のユートピア的な意匠に満ちている。

サンテリーアはこうして「未来派建築宣言」と共に近代の建築・都市デザインの指標を設定した。彼の「新都市」は描かれた建築思想といえよう。創造的アイディアこそデザインの生命であるとすれば、彼は実作品こそなかったものの、20世紀のデザイン史にとって欠かすことのできないデザイナーだったのである。未来派の建築家としては、さらにマリオ・キアッソーネ(1891-1957)がサンテリーアの影響を受けて1914年から15年にかけて未来派的建築の設計をしているが、サンテリーアの追随者だったといえよう¹³⁾。

未来派のアーティストたちの中でデザインに最も関心をもち、実際に制作を行ったのはバッラとデペーロであった。すでに「未来派世界再構築宣言」に見たように、両者は建築、デザイン、音楽、演劇、舞踊などの境界をとり払って総合的なものにしようとしたわけである。

バッラはこうした総合的造形の一つの表現として自宅のインテリアをデザインした。それは1914年から1920年にかけてローマの自宅の内部装飾と家具装飾を手がけたもので、その後1926年にこの家はとりこわされたが、その一部を新しいアパートに移していた。1989年にローマで開かれた「バッラの家とローマの未来派」展で現在も残され、その家族の住むアパートをベースに復元的写真で紹介されて話題を呼んだ¹⁴⁾。そのうちの「赤い書斎」では壁から天井までバッラの装飾で埋めつくされ、家具もバッラの創作文様で色どられ、また彼のオブジェが天井から吊るされていて、総合的なインテリア・デザインとなっている。また別の部屋では天井装飾とタンスがコーディネートされ、あるいは他の部屋では緑色と黄色の文様で統一され、同系色のバッラのデザインによる洋服のかけられた一隅も見られた。筆入れやテーブルも彼によってデザインされ、テーブルクロースにまでおよんではいる。



図3 (左) バッラ作「反中立的衣服未来派宣言」の挿図
1914年



図4 (右) デペーロ作「1919誌表紙」1919年

彼はモード・デザインにも力を入れており、先に述べた「反中立的衣服未来派宣言」でも挿図をつけていて(図3)、それまでの伝統を打ち破って創造的なモードのデザインを切り開いている。モードは20世紀に至ってはじめてデザイナーの個性が強く押し出されるようになるのだが、未来派はその実践者のポール・ポワレと共にモードの革新的理論をつくり出したわけである¹⁵⁾。バッラは布地のデザインから始め、その布地を用いた男子服をデザインしている。たとえば1913年に「午前の服のモティーフ」、「午後の服のモティーフ」、「夜の服のモティーフ」をつくり、それに対応した三種類の男子のスーツを考えている。彼はその他、女性服、ブラウス、男子のベスト、ネクタイ、帽子、ハンドバッグ、靴に至るまでさまざまなものをデザインしてその斬新なアイディアをみせた¹⁶⁾。

デペーロは木や布やゴムや金属やガラスなどを用いた操り人形を用いた「造形的ダンス」や「造形的演劇」のさまざまな仕掛けや衣裳や人形や造形物や舞台装飾を考えていたが¹⁷⁾、さらにグラフィック・デザインにも心血をそそぎ、数多くのポスター、表紙デザイン(図4)、絵はがきなどをつくっている¹⁸⁾。彼の単純化されたキュービックな形にダイナミズムを加えた立体派的未来派のデザインは色彩も鮮烈で、しかも切り紙絵のような直線カットの形体には操り人形のもつような稚気もあって1910年代末から1920年代にかけての一つの典型的なグラフィック・デザインをつくっている。日本ではフランスやドイツやイギリスのデザインについての紹

介や研究はかなりのものであるが、未来派のデザインの近代における意味についてはこれからというところで、デペーロについても再評価が期待されるのである。

デペーロは1919年、故郷のロヴェレートに「芸術の家」を創立し、グラフィック関係以外に家具、壁掛けなどの日用品のデザインと制作の工房をつくっている。また「本の家」や飲料会社の「カンパーリのキオスク」など文字を装飾として大胆に用いた小建築の設計をしており、総合的造形活動をした人であった¹⁸⁾。

陶芸の方ではバッラも前衛的デザインをしているが、代表的な未来派陶芸家としてトゥッリオ・ダルビソーラ（1899—1971）がいる。彼はリヴィエラ海岸のサヴォーナ近郊のアルビソーラの陶工であり、かつ未来派の詩人であった。彼は従来の陶芸の観念を捨て、造形としての陶芸をつくり出した最も早い実験的作家で、オブジェ陶芸、クレイワークの先駆者といえる¹⁹⁾。

以上、未来派のデザインの主要なもの一部を簡単にあげたが、それは実験的な性格の強いもので、むしろデザイン以前のデザイン、芸術の一環としての造形活動であったといえよう。それがために前衛的であり、従来のデザインをまず破壊することに主眼が置かれており、必ずしも使用できるものばかりではなかった。むしろ一品制作のプロトタイプの作品であり、機能を重視する近代デザイン、量産によって消費者の手もとに届く日用品をめざす工業デザインではなかった。

しかし、20世紀のデザインはこの未来派のデザインに対する考え方、その作例によって過去の亡靈から解放され、そしてとらわれのない自由な創造の道へ進む理由づけが明確に示されたのであった。しかも、20世紀後半のイタリアのデザインにみられる特性、すなわち、ドイツ的近代デザインの真摯でどこか堅苦しさを感じさせるものとは違って、同じ近代的機能的デザインでも何か人間をおもしろがらせ、ゆとりをみせている遊びの精神をもったイタリア・モダンのルーツをつくっており、従ってイタリアは1970年代以降のポストモダンに強くあらわれてくるデザイン感覚を未来派は示していたといえよう。未来派はそうしたデザインの系譜も含めて20世紀デザインの起爆剤だった。未来派は1920年代に至ってファシズムの中に巻き込まれて行くという政治的な動きのために評価をむづかしくしたことは否めないが、1910年代における未来派は純粋な芸術運動として再評価しなければならない。この時代の未来派は第1次未来派、ファシズムに迎合して行った1920年代中頃以降は第2次未来派として区別すべきであろう。

4. 外国の影響とイタリアの動向

イタリアは一方で外国からも影響を強く受けながら他方でイタリアの独自性を創造しようとする。特に1920年代は外と内との葛藤の歴史であった。外とはウィーンとパリとそしてドイツである。

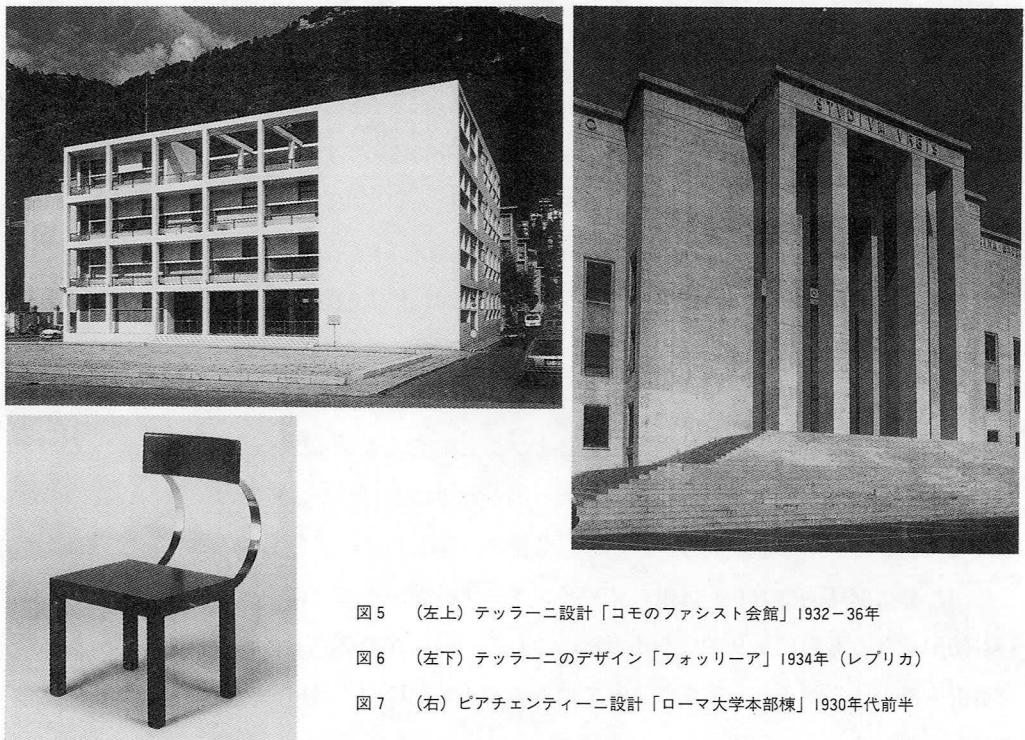


図5 (左上) テッラーニ設計「コモのファシスト会館」1932-36年

図6 (左下) テッラーニのデザイン「フォッリーア」1934年(レプリカ)

図7 (右) ピアチェンティーニ設計「ローマ大学本部棟」1930年代前半

北イタリアは18世紀以来オーストリアの支配を受け、1859年によくロンバルディアが、1866年にヴェネトがイタリアに帰って来たほどで、トレントinoに至っては第1次大戦になってからオーストリアから取り戻されたほどで、文化的にもウィーンとのかかわりが強かつた。世紀末から20世紀初へかけての分離派やウィーン工房は20世紀前半のイタリアのデザインに少なからぬ影を落としている。ホフマン、モーザー、ペッヒェらの洗練された優雅な装飾感覚が好まれた。建築では分離派のほか、アドルフ・ロースの影響が特にグレッピやデ・フィネッティらのミラノの建築家やローマの後のノヴェチェント派(後述)の大立物のピアチェンティーニにみられる²⁰⁾。

ジオ・ポンティも初期ではウィーン風の装飾感覚を学んでいる²¹⁾。彼が1920年代に陶磁会社のリチャード・ジノーリ社の陶磁器のデザインを担当してモダンな装飾主義を表現したが、そこにはウィーン工房の優雅なスタイルとパリの初期アール・デコ様式の影響のある一群がある。パオロ・ポルトゲーシは「ドッチャ陶磁工場のジオ・ポンティ」²²⁾でウィーン工房の特にペッヒェの象徴的人物像のグラフィックな形に刺激されており、また同時に1925年にアール・デコ国際展にみられた新しい装飾趣味に対応していると述べている。つまり、ウィーンの優雅さとパリの新しさの二つの流れを引いているというのである。

そこで第2にあげられるのはこのアール・デコのイタリアへの影響である。フランスはもち

ろん隣国であり、同じラテン系の民族として感覚的にはむしろオーストリアよりも親近性のある国である。マリネットィの「未来派宣言」がパリで発表されたように未来派の芸術家たちはパリとの交流が主であった。ジオ・ポンティ自身も1925年のアール・デコ国際展にジノーリ社の陶芸を出品してグラン・プリを得ている。フランス、アール・デコの影響はポスターの分野と家具の世界で著しかった。ともにフランスの装飾が特に中心としたジャンルである。

ポスターでは空間を大胆に生かし、単純化されたキューピックな形の扱い方やダイナミックな構成など未来派のデペーロの影響とともにフランスのアール・デコ時代の造形方法を生かしている。カピエッロ（パリでも大成功をおさめた）、ドゥドヴィッチ、ニツォーリ（画家であり、ポスター作家であり、1940年から50年代にオリヴェッティのデザイナーとしてオリヴェッティのデザイン・ポリシーをつくった）らが活躍した²³⁾。フランスのカッサンドル自身がイタリアの未来派の影響を理論的に受けており、イタリアが単純にフランスからインスピレーションを受けたといった関係ではなく、ヨーロッパ全体の流れの中でイタリア・グラフィック界もすすんでいたというべきであろう。

しかし、家具の方ではフランスの優位は圧倒的であった。1923年ローマに滞在中のフランスの建築家ルー・スピッツは「建築と装飾美術」誌10月号と11月号に「フランスの装飾美術」と題してリュルマン、デュフレーヌ、ジュルダン、シャロー、シュー、マールといったアール・デコの主役たちの家具について挿図入りで紹介している²⁴⁾。そして1925年のパリのアール・デコ国際展。1920年代のイタリアの家具はアール・デコの大きな波にとらわれていた。ボルサーニ、フィナーニやヴァラブレーガ工房などが代表的であった。貴重な木材を使い、羊皮張り、ラッカー仕上げ、寄木、木彫など多彩な装飾技法を用いてブルジョワ層のための豪華な家具が工芸的に製作された²⁵⁾。

さて、第3にあげられる外国の影響はドイツからであった。1907年には美術と産業を結びつける運動としてのドイツ工作連盟、さらに1919年に美術と工業の統合の実験学校バウハウスの誕生といったようにドイツは近代デザインの道を最も早く進んで行った。

イタリアの近代デザインは論理と合理性によることを標榜して「ラツィオナリズモ（合理主義）と呼ばれるものである。そして1926年にミラノ工科大学出身の7人の建築家、S. ラルコ、G. フレッテ、C. E. ラーヴァ、L. フィッジーニ、G. ポッリーニ、G. テッラーニ、A. リーベラが結成したグルッポ・セッテ（グループ・セヴァン）に始ると言える。彼らは1926年12月号から翌年2月まで3回に分けて「ラッセーニャ・イタリアーナ」（イタリア論評）誌に共同宣言を掲載した。「我々を先駆したアヴァンギャルド（訳注、未来派を指す）の特質はわざとらしい飛躍、良さも悪さも混同したむなしい怒りの破壊者だった。（中略）我々は伝統を打ちくだくものではない。変革し、少数の者の認知のもとで新しい様相を引き継ぐのが伝統というもの

である。新しい建築、眞の建築は論理と合理性との緊密な一致によって実現されねばならぬ」²⁶⁾。ここで示されているように彼らは反未来派をかけているが、実はこのグループのうちのポッリーニとリーベラ、またグループには参加しなかったが代表的な合理主義デザインのバルデッサーリらは未来派のデザイナー、デペーロからトレントの町ロヴェレートで近代文化への指針を学んだのだった²⁷⁾。グルッポ・セッラは1928年にはローマで最初の展覧会「合理主義建築イタリア宣言」(通称 MIAR^{ミニアル})に出品し、また合理主義の代表的存在であるテッラーニは1929年にリンジェーリとともにコモに「ノーヴォコムン」をつくってイタリア近代建築の最初の作例の代表となっている²⁸⁾。

一方、バルデッサーリは1929年のバルセロナ万博にクロームメッキの鋼鉄チューブとガラスの新材料を用いた照明器具「ルミナトール」を出品しており、また、1934年のテッラーニの名作「フォッリーア(狂氣)」(図6)に至っている。また工業都市トリーノには1929年には「イ・セイ(6人)」というグループ(G. ケッサ, F. メンツィオ, C. レーヴィ, E. パウルチ, N. ガランテ, J. ボスウェル)らが近代デザインの家具を設計している。トリーノにはそれ以前に在住し、後にミラノへ移って活躍した合理主義者のG. パガーノ, G. L. モンタルチーニ, E. ペルシコがいた。

1930年代に入ると、イタリアの近代デザインはムッソリーニのファシスト政権と折り合いをつけながら仕事することとなる。なぜならば初期のファシズムにとって、「合理主義のシンプルな形は初期ファシストの原則の中で彼らの政治的信念の革命的で社会的で反中流的な様相を短い間ながら代表するものであり、そのイデオロギーの重要な要素だった」²⁹⁾からである。1932年から始まるローマ大学都市の設計者的一部や、1934年のフィレンツェ中央駅であるサンタ・マリア・ヌオーヴァ駅の競技設計(ミケルッチら合理派の共同設計)やイタリア合理主義の代表作「コモのファシスト会館」(テッラーニ設計1932~36)(図5)が近代建築の合理主義者のもとに建設された。ナチによるバウハウス迫害とはこの点では対照的といえるかもしれない。しかしムッソリーニも次第にブルジョワ臭を強め、次第に誇大妄想的なローマ風の巨大な構造のモニュメンタリズムへと傾斜して行き、合理主義は抑圧されて行くのである。

なお、合理主義はドイツの影響ばかりではなく、ル・コルビュジエのそれもかなりあったとみられること、またイタリアの近代デザインは決してそれらのコピーではなく、イタリア的な遊びの精神をみせたモダン・デザインであったことを付記しておこう。

以上述べたようにオーストリー、フランス、ドイツといったヨーロッパ各地からの影響に対して「イタリア的なもの」を求めようとする動きがその一方であった。この動向はすでに未来派にある。イタリア独自の動きであることに誇りをもっていた。かっての美術王国の再生の願望に通じるのである。こうしてイタリアの歴史的様式、つまり、ローマ、ルネサンス、バロック

クの伝統をひく20世紀芸術を目指す方向が生れた。これはノヴェチェントといわれるものである。ノヴェチェントは900のイタリア語で、それは1900の省略である。1400年代美術を1000の単位を略してクアトロチェントというように。ノヴェチェントは即ち20世紀の意味である。これは特殊な様式名、美術運動の名稱であるので、このまま用いる方が混乱が少ないと考えられる。

ノヴェチェント・グループは1922年ミラノのペーサロ・ギャラリーで結成されたもので、ムッソリーニの女友だちであった美術批評家マルゲリータ・サルファッティの発意でつくられた。そして1926年2月にミラノで「イタリア・ノヴェチェント」展が開催され、110名が参加した。デ・グットリとM.マイアーノによると「運動は具体的でシンプルで明確なものへ向う熱望を示すものであり、近代性と伝統の均衡を探求するものであった」³⁰⁾。同じ1926年には国際派の合理主義が同じミラノで旗上げされたのだからこの年はイタリアのデザイン史に重要なものとなった。

しかしノヴェチェントの淵源はそれ以前に遡る。ミラノの建築家ムーツィオはすでに1923年にミラノの「モスコーヴァ通りの家」を設計して古典建築のさまざまなモティーフを当時の感覚でまとめあげている。凱旋門のような中庭への開口部をさえもっており、歴史的なものと今日性が奇妙にミックスしていく人はこれを「醜い家」と呼んだこともあった。ノヴェチェントの代表的な建築家はミラノでは初期のジオ・ポンティであり³¹⁾、E.ランチャであり、ローマではピアチェンティーニであった（図7）。

ジオ・ポンティの場合はウィーンの分離派のエレガントな感性をもってノヴェチェントといえどもかなり優美で軽快である。初期のノヴェチェントと合理主義では「シンプルで明確なものへの追求」では造形上では共通していた。ただノヴェチェントは後期になって（1930代中頃）一層モニュメンタリティを求めて陳腐化したのだった。それはラティーナなどの新都市の計画やローマのフォロ・イタリコ（かつてのフォロ・ムッソリーニ）のスポーツ施設や1942年開催を目指したE.U.R（ローマ万博）会場計画（万博は中止となり、そのいくつかの建築群が残されている）の大袈裟な建物にはっきりあらわれている。

プロダクト・デザインに目を転じると、主として家具が対象となるが、ジオ・ポンティがランチャが伝統をふまえながらシンプルで気品のあるものをつくっている。またヴェネツィアのガラス工芸品ではゼッキン、マルティヌッティ、エルコレ・バロヴィエール、カルロ・スカルパといったデザイナーたちが古典的な形を20世紀の感覚で再生しており、高い芸術性をみせた³²⁾。一般の人々にもノヴェチェントは共感をもって迎えられた。

5. 工芸と工業、およびイタリア主義と国際主義

前章でみたようにイタリアの1920年代から30年代は未来派の思想に始まり、ウィーン分離派

とアール・デコと近代デザインとノヴェチェント運動の渦巻く熱気の中でデザインが醸成されていた。その造形表現としての思想のほかに、もう一つの問題、工芸か工業かという問題があった。イタリアの場合、工芸品と、家具やガラス製品のような半工芸・半工業的なものと、電気製品や車のような工業製品との三つに分けるべきかもしれない。今日でもイタリアのデザインは「サローネ・デル・モービレ（家具見本市）」にみられるような家具デザインはもっとも得意とする分野であり、ポストモダンにおいても半工芸・半工業製品がその主流をなしていた。しかも1920年代、30年代ではまだ工業会社は熟しておらず、車のフィアット、事務器のオリヴィエッティなどはデザイン戦略をもって世界市場に乗り出す以前の状態であった。

生産の方法と微妙にからまつたのはノヴェチェントのイタリア主義と合理派の国際主義の美に対する思考の問題であった。この四者の関係は1920年代から30年代にかけてのデザイン展に象徴的にあらわれている。モンツァ・ビエンナーレとミラノ・トリエンナーレである。ビエンナーレは第1回1923年、第2回1925年、第3回1927年に開かれ、法的整備を経て第4回からトリエンナーレとなりモンツァで、そして第5回以降はミラノで開催されるようになり今までつづいている（トリエンナーレの第3回まではビエンナーレであるが回数はトリエンナーレになってしまっても継続し、しかもトリエンナーレの最初はモンツァで行われた）。

第1回のモンツァ・ビエンナーレに際して組織委員の一人であったR.カルツィーニは「懐古的な性格を除外すると同時に、古い型で再現されたものも拒否されるだろう」と述べ、また民芸的な作品も受け入れられないとした³³⁾。実際に展示されたものは未来派やミラノのノヴェチェント派の作品のほか地方的な出品も多く、全体は工芸的性格のデザイン展であった。この傾向は1925年の第2回までつづく。1927年のビエンナーレはノヴェチェントが主流をなしたものでジオ・ポンティやランチャの「ドムス・ノーヴァ」と題されたシリーズ家具が代表的であった。

変化はこのころから始った。1928年にはジオ・ポンティが編集する雑誌「ドムス」が創刊された。これはウィーン系のモダン装飾スタイルとノヴェチェントの造形を中心としたデザイン雑誌であった。同年もう一つのデザイン誌「カーサ・ベッラ」がG.マランゴーニの編集で始った。後者は初めドムスに近く、「用途への適応、線の単純さと材料がみせる端正さ、豊かな色彩、われわれのもつ南欧性」³⁴⁾をめざすデザインを標榜したが、翌年末マランゴーニは編集長を辞し、一層近代的なものへと流れを代えた。カーサ・ベッラはこうして近代デザインの合理主義の基幹雑誌となり、特に1933年からはパガーノとペルシコというモダニストが監修と編集をする先鋭的なデザイン誌になって行った（名稱も「カーサベッラ」と改められた）。

1930年のトリエンナーレは名稱もビエンナーレが「国際装飾美術ビエンナーレ」だったのに対し、「国際装飾・工業美術トリエンナーレ」となった。そのテーマとなったのは「表現の近

代性、考案の創造性、製品の完全性、生産の能率性」³⁵⁾で、ノヴェチェントもシリーズ家具の計画を前回のビエンナーレにも出しているように半工業デザインへ向っていた。しかし一方で合理主義者たち、特にフィッジーニ、ポッリーニ、フレッテ、リーベラらは会場の公演内に「電気の家」を建設し、その中に近代デザインの工業製品（プロトタイプ）を配列した。いわば二つの流れは拮抗していたのである。

1933年のトリエンナーレはミラノに移って開かれたが、今回は合理主義の近代デザインが勝利した。それは芸術、技術、時代思想を総合した近代文明の実現を目的としたもので、上流から民衆のものに至るいくつかの住宅が設計、建設され、家具などの内部の生活用品もデザインされて総合的な近代生活の美が展示された。無装飾、単純化、直線を基本とした構成であり、材料としては鉄、スチールパイプ、ガラス、リノリウムなどの多用である。それは国際様式としてのモダン・デザインだった（これについてくわしく述べたいところだが紙数の関係で省略する）。

1936年の第6回トリエンナーレは行きすぎた合理主義への反省がみられたと同時にノヴェチェントの代表者ジオ・ポンティも合理主義デザインに近づく。モダン・デザインであってイタリア的なものへと向う。家具に再び木が用いられるようになり、F.アルビーニやボットーニらは外国のコピーではないイタリア・モダンへの努力をみせた。

さらに1940年に第7回トリエンナーレが開催されるが、その年6月にイタリアは第2次大戦に突入する。

第2次大戦後のイタリア・デザインの開花はこうした20世紀前半の理論的背景、外国のデザイン文化をとり入れながらのイタリア性の探求があり、すぐれたデザインがすでに生み出されていたという地盤の上になされるのである。

注

- 1) M. D. Gambillo と T. Fiori 編 *Archivi del Futurismo*, Roma 1958, および L. Scrivo 編 *Sintesi del Futurismo*, Roma 1968 が未来派宣言の主要なものを網羅している。
- 2) 下線部分はイタリック体。
- 3) 建築、工芸、デザインを含む実用芸術のこと。
- 4) 前出 *Archivi del Futurismo* の p. 48~51。
- 5) 前出 *Archivi del Futurismo* の p. 81~85。
- 6) ロース「装飾と罪悪」伊藤哲夫訳 中央公論美術出版 昭和62. 伊藤氏によると初出は1913年フランスの雑誌「Cahier d'aujour d'hui」。
- 7) ル・コルビュジエ「今日の装飾美術」吉阪隆盛訳 鹿島出版会。

- 8) E. Crispeli, *Il futurismo e la moda*, Venezia 1986 p. 75~78に写真複刻として掲載。
- 9) E. Crispoli 前掲書 p. 89~92に複刻掲載。アンダライン部分は原文では太字。
- 10) 前出の *Sintesi del Futurismo* p. 73~76。
- 11) L. Blackwell, *Typo du 20^e siècle*, 1992, フランス語版 Paris 1993 p. 42~61。
- 12) C. Tisdall と A. Bozzolla, *Futurismo*, 1977, イタリア語版 1988 p. 126~135.
- 13) P. G. Gerosa, *Mario Chiattoni*, Milano, 1985.
- 14) E. Crispoli 編 *Casa Balla e il futurismo a Roma*, 1989.
- 15) L. Lapini, C. Menichi e S. Porto, *Abiti e costumi futuristi*, Pistoia 1985.
- 16) E. Crispoki, *Ie futurismo e la moda*, p. 156以下図版 1 ~ 3 , 52~54。
- 17) G. Belli, N. Boschiero e B. Passamani, *Depero Teatro Magico*, Milano 1989.
- 18) M. Scudiero, *Depero Casa d'arte futurista*, Firenze 刊行年なし。および G. Belli 編 *Depero*, Milano 1989.
- 19) 佐野敬彦「アール・デコ時代の陶芸デザイン」京都市立芸大研究紀要37。1993。
- 20) グレゴッティ「イタリアの現代建築」松井宏方訳 鹿島出版会 昭和54.
- 21) P. Sparke, *Italian Design*, London 1988.
- 22) P. Portoghesi e A. Pansera, *Gio Ponti alla manifattura di Doccia*, 1982。および佐野敬彦前掲論文。
- 23) S. Hella & L. Fili, *Italian art deco*, San Francisco 1993.
- 24) I. de Guttty e M. P. Maino, *Il mobile déco italiano*, Bari 1988. p. 16.
- 25) 前出24) p. 13~23。
- 26) S. Danesi e L. Patetta, *Il razionalismo e l' architettura in Italia durante il Fascismo*, Milano 1988, p. 18.
- 27) グレゴッティ前掲書 p. 23。
- 28) A. D. Marcianò, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Roma 1987.
- 29) Sparke 前掲書 p. 58.
- 30) Guttry e Maino 前掲書 p. 22。
- 31) 佐野敬彦「ジオ・ポンティの芸術的感覚」京都市立芸大研究紀要35号 (1991)。
- 32) F. Deboni, *Le verre Venini*, Torino 1989. と M. Barovier, *Napoleone Martinuzzi Vetrario del Novecento*, Venezia 1992. および M. Barovier, *Carlo Scarpa I vetri di Murano 1927-1947*, Venezia 1991. 参照
- 33) V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale*, Milano 1982, p. 165.
- 34) M. C. T. Michail, *Il design in Italia 1925-1943*. Bari 1987, p. 23.
- 35) M. C. T. Michail 前掲書 p. 27