

フォルトゥナート・デペーロのニューヨーク滞在記に おける身体の表象

小久保真理江

絵画、彫刻、イラスト、詩、デザイン（舞台美術・服飾・広告・家具・玩具・書籍）など幅広い領域で活躍した未来派の芸術家として知られるフォルトゥナート・デペーロ（1892-1960）は、その生涯において二度アメリカ合衆国に滞在した。本論文は、1928年から1930年にかけての一度目のニューヨーク滞在についてデペーロが書いた文章を分析する。デペーロのニューヨーク滞在記には身体に関する記述が多く含まれており、その身体描写は未来派の一般的なイメージに合致しない部分も多い。この点に着目し、本論文では、まずデペーロのアメリカ滞在経験や滞在記の出版、滞在記に関する先行研究について概説した上で、デペーロのニューヨーク滞在記のなかの身体に関する記述を取り上げ分析する。

1. アメリカ滞在中のデペーロの生活

1928年9月、デペーロはジェノヴァの港から妻のロゼッタとともに大西洋横断船アウグストゥスに乗船し、翌月10月に初めてアメリカの地を踏んだ。その後1930年の10月まで2年間ほどニューヨーク市に滞在することになる。アメリカで自らの作品を展示・販売し、芸術家・デザイナーとして成功する計画を立てていたデペーロは、絵画やイラスト、タペストリー、クッションなど、自らの多数の作品を積荷に載せ、前年に出版したばかりの自身の「ボルト綴じ本」¹を手に携え、アメリカへと渡った。しかし、実際にはアメリカで作品が期待していたほど売れず、デザイン案も採用されないことが多かった。

デペーロの一度目のアメリカ滞在は未来派の指導者マリネッティやデペーロ自身によってアメリカでの成功体験として語られることも多かったが、先行研究では実際のデペーロの経験が「成功」とは呼びがたいものであったことが指摘されている（Bedarida, “I” 331; Berghaus 18-19）²。デペーロがアメリカで成功を収めることができなかつた原因としては、

1 デペーロが自身の活動や作品についてまとめた本。『未来主義者デペーロ (Depero Futurista)』というタイトルで、1927年に出版された。ボルトとナットで製本されたため、「ボルト綴じ本」(libro imbullonato)とも呼ばれている。

2 ただし、デペーロのアメリカでの経験を「成功」と捉えるかどうかについては研究者による見解の差異も見られる。Scudieroは、アメリカでのデペーロの展覧会について新聞の批評で高評価を受けていたことを強調し、商業面というよりは批評面での成功であったと述べている（“Depero & New York” 62）。また、デペーロがその後ニューヨークで広告の仕事や作品販売で安定的な収入を得られるようになったとScudieroは述べている（72）。Belli監修のカタログではデペーロのアメリカでの活動について、小規模の依頼による仕事が多く、「限られた経済的成功」であったと述べられている（151）。Bedaridaはデペーロの経験を「成功からはほど遠い」と述べ、先行研究における「デペーロのアメリカ成功神話」を批判している（“Bombs” 1, 19, 32, 33）。



1929年10月に大恐慌が始まったことに加え、デペーロが英語をほとんど話せなかったことや、イタリア政府と現地のイタリア人コミュニティーの支援が期待していたほど受けられなかったこと、さらにはアメリカでの未来派の人気の低かったことなどが挙げられている (Bedarida, "I" 331; Bedarida, "Bombs" 18)。

ニューヨーク到着後デペーロは、アメリカ在住の旧友チーロ・ルッキの協力を得て、マンハッタンのチェルシー地区23番通りに位置するニュー・トランジット・ホテルの複数の部屋を借り、住居として使うとともに、「Futurist House (未来派の家)」というアトリエ・展示・販売スペースを作った。1928年12月15日から翌年の1月8日までここでアメリカ初の個展を開いている。これらの部屋はニュー・トランジット・カンパニーとの2年契約で借りられており、家賃150ドルと作品の売り上げの20%をトランジット・カンパニー側のパートナーに払うという契約であった (Bedarida, "I" 330; Bedarida, "Bombs" 3; Belli 150)。しかし、この契約は1929年4月に打ち切りになり、デペーロはこの「未来派の家」を閉じることとなった (Bedarida, "I" 331; Bedarida, "Bombs" 4; Belli 150)。

「未来派の家」での個展開催の後、デペーロはより本格的な個展をアートギャラリーで開いたが、売り上げはわずかであった (Bedarida, "I" 331; Bedarida, "Bombs" 4)³。その後は収入を得るため、雑誌の表紙やイラスト、広告デザインの仕事に積極的に取り組んだ。採用に至らなかった案も多いが、採用に至った仕事としては、『ヴァニティ・フェア (Vanity Fair)』や『ムーヴィー・メイカーズ (Movie Makers)』などの雑誌の表紙、アメリカン・リード・ペンシル社 (American Lead Pencil Company) の鉛筆の広告デザインなどの仕事がよく知られている⁴。

また、デペーロは、ローマで交流のあったロシア人ダンサー・振付家のレオニード・マシーン⁵とニューヨークで再会し、マシーンの紹介でロキシー・シアターの芸術監督 (Leon Leonidov) とつながりを得て、舞台美術や衣装の仕事にも取り組んだ。実現されたものとしては1929年4月のロキシー・シアターのパレードの衣装や1929年6月の『アメリカン・スケッチ (American Sketches)』⁶の舞台装置と衣装の仕事がある。実現に至らなかったものとしては、『新しいバベル (The New Babel)』の舞台美術案⁷が有名である。その他に、アメリカ渡航前に着想した『ペン先と鉛筆 (Pennini e matite)』や『動くランプ (Motolampade)』

3 Guarino Gallery で1929年1月8日から1929年2月9日まで個展を開催した。デペーロはその後も、ニューヨーク滞在中に複数の展示会で作品を展示している。デペーロのニューヨーク滞在中のその他の展示会については、Belli のカタログで情報を確認することができる (184-185)。デペーロはこうした展示のほか、食事会に人々を招いて作品を宣伝・販売することを行った。大恐慌と禁酒法のさなか、妻ロゼッタの手作りのイタリア料理や自身の自家製ワインをふるまうて人を集め作品を売った経験は滞在記のなかの「ロゼッタのラヴィオリ (I ravioli di Rosetta)」でコミカルに語られている (Depero, *Un futurista* 90-92)。

4 『ヴァニティ・フェア』1930年7月号と1931年3月号、『ムーヴィー・メイカーズ』1929年12月号。その他に、デペーロは百貨店メイシーズの社員向け雑誌『スパークス (Sparks)』の表紙なども手がけている。デペーロは、表紙案や広告デザイン案を作成する際、アメリカ渡航以前に手掛けた舞台美術や広告の案を部分的に再利用・アレンジすることが多かったと指摘されている (Scudiero, "Depero & New York" 72-74)。

5 デペーロは1916年にローマでバレエ・リュスのディアギレフとマシーンに出会った。デペーロは、ディアギレフからの依頼を受けて『ナイチンゲールの歌』の舞台装置と衣装のデザインに取り組んだ。『ナイチンゲールの歌』はローマで1917年に上演される予定であったが、上演は実現しなかった。その後『ナイチンゲールの歌』はデペーロではなくマティスのデザインによる舞台装置と衣装で1920年にパリで上演された。この経緯に関しては、Passamani が詳しく論じている (87-97)。

6 『アメリカン・スケッチ』は百貨店ワナメーカーのホールで上演された。

7 《摩天楼とトンネル (Grattacieli e tunnel)》(1930年)、《『ニュー・バベル』の動く「造形舞台装置」のデザイン ("The New Babel" (Scenario plastico mobile))》(1930年)。

の舞台案にも再び取り組んだが、どちらも上演されることはなかった (Berghaus 17-18)。また、デペーロのニューヨーク滞在記のなかでは、『黒人の王 (The Black King)』という作品の舞台美術と衣装の仕事に取り組んだものの、作品は実現しなかったというエピソードも語られている (*Un futurista* 176-178)。

こうした広告や舞台の仕事に加え、デペーロはニューヨークのレストラン、エンリコ・アンド・パリエーリ (Enrico and Paglieri) やズッカ (Zucca) の内装デザインの仕事にも携わった。エンリコ・アンド・パリエーリは、その後ロックフェラーセンター建設のために解体され、ズッカの内装は火事で焼失してしまったが (Scudiero, *Depero: l'uomo* 464-468)、当時のデペーロによる内装の様子は写真で部分的に見ることができる (Scudiero, *Depero: l'uomo* 461, 465)。

二年間のニューヨーク滞在はその後のデペーロの活動に大きな影響を与えた重要な経験であったことが先行研究では指摘されている (Salaris 220; Scudiero, “Depero & New York” 76)。未来派の広告に関するマニフェスト「未来派と広告芸術 (Il futurismo e l'arte pubblicitaria)」は、デペーロがニューヨークでさまざまな広告や看板に刺激を受けながら、さまざまな広告の仕事に取り組むなかで着想され、帰国後に発表されたものである (Salaris 218)。また、ニューヨーク滞在中のみならずイタリア帰国後のデペーロの作品にもニューヨークをモチーフにしたものが多くある⁸。ニューヨーク滞在がデペーロにもたらした変化について Bedarida は以下の三点を挙げている。一点目は、近代的都市に対して否定的感情を抱くようになったこと、二点目は近代的都市生活においては絵画の力が弱いと認識したこと、三点目は、大都市で生き残るために広告・マスメディア・大衆娯楽の仕事を積極的に行うようになったことである (“I” 334)。

デペーロの二度目のアメリカ滞在は、第二次世界大戦後の1947年10月から1949年4月までである⁹。第二次世界大戦後、ファシズム政権との協力関係について批判を受けていたデペーロは、アメリカでの再出発を願って再びニューヨークの地を踏んだが、二度目のアメリカ滞在での暮らしは一度目よりもさらに厳しいものとなった。最初は友人の鉄製家具会社の工場なかに住まわせてもらうが、そこに滞在できるのは夜から朝までだけで、日中は外にでなければならなかった (Bedarida, “Bombs” 17; Ruele 16)。ブクスス (Buxus) という木の代替素材を使った家具のビジネスを始めようとしていたが、計画はうまくいかなかった (Bedarida, “Bombs” 18; Ruele 17-20)。その後、妻ロゼッタが遅れてアメリカに渡ってきた1948年の6月からは、コネチカット州のニューミルフォードに移り住み、裕福な友人夫婦の別荘で妻とともに暮らした (Bedarida, “Bombs” 18; Ruele 21)。期待していたような成果をアメリカで得ることのできなかったデペーロは1949年4月にイタリアに帰国し、故郷ロヴェレートで残りの生涯を過ごした。

2. デペーロのニューヨーク滞在記

8 大都市ニューヨークの風景がモチーフになっているイタリア帰国後のデペーロの作品については、Scudiero の “Depero & New York” (78, 80) を参照。

9 デペーロの二度目のアメリカ滞在についての情報は Ruele の *Depero: Lettere inedite dagli USA e arazzi della collezione ITAS* に詳しくまとめられている。この本はデペーロが二度目のアメリカ滞在時に友人の Guglielmo Macconi に宛てて書いた手紙とそれに関する解説、デペーロのタペストリー作品の写真を収録したものである。

一度目のニューヨーク滞在中の経験についてデペーロは多くの文章を書いた。それらの文章の一部は帰国後に新聞や雑誌などに発表されている¹⁰。また、デペーロは帰国後1930年から1933年にかけての時期、自らのニューヨーク滞在に関する文章や自由語詩、イラストなどの作品をまとめた本を出版することを計画し、そのための作業を進めていた。この『New York. Film vissuto (ニューヨーク——生きられた映画)』と題された本は、二枚のレコードとともに販売される予定で¹¹、画期的な「音声付き (sonoro)」の本として宣伝されたが、結局、出版の実現には至らなかった。実現されなかった理由は明確には分かっていないが、先行研究では、費用が高すぎるプロジェクトであったことや、購入予約者が少なかったこと、資金が十分になかったことなどが理由として推測されている (Formiga 126; Meda 83-84; Salaris 222; Scudiero, "Depero & New York" 76)¹²。

その後、1940年にデペーロは自らの芸術と人生について語る本『Fortunato Depero nelle opere e nella vita (デペーロ、作品と人生)』を出版し、そのなかに、ニューヨークについての文章も収録した。このようにさまざまな媒体に発表されたデペーロのニューヨーク滞在記は、未発表の原稿と合わせて、デペーロの死後1990年に『Un futurista a New York (ニューヨークの未来主義者)』という書籍としてまとめられ出版された。

デペーロのニューヨーク滞在記には肯定的な感覚・感情とともに、否定的な感覚・感情の記述が多く見られることが先行研究では指摘されている (Bedarida; Chiesa; Marini; Meda; Salaris)。また、そのような否定的な感覚・感情が近代性賛美という未来派の典型的なイメージに合致しないことも指摘されている。Salarisはデペーロのニューヨーク滞在記の解説文のなかで以下のように述べている。

未来派が常に夢見てきた増殖的で躍動的で同時的な生活にデペーロはこのニューヨークという都市で出会う。しかし、デペーロは近代化の否定的側面も目にする。それは、画一化や、アイデンティティの喪失、出世主義、ヨーロッパの都市にはまだ押し寄せていない自動車のカオスなどである。¹³ (221)

Martiniはデペーロのニューヨークに対するアンビバレントな態度に言及した上で、次のように述べている。

デペーロはモダンなメトロポリスの壮大さやダイナミズムを賞賛している。しかし、その一方で、散文でも視覚芸術でも、デペーロはニューヨークという都市を陰鬱で抑圧的・

10 雑誌「Numero unico futurista Campari (カンパリ未来派特別号)」(1931年)、新聞「La Sera」(1931年7月～1932年12月)、週刊誌「L'Illustrazione italiana」、月刊紙「Il Secolo XX」などにニューヨークに関する文章を発表した。ニューヨーク滞在に関する文章の初出について詳しくは『Un futurista a New York』のなかのSalaris (222)の解説やBedarida ("I" 336-337; "Bombs" 27-28)の論考で確認できる。

11 四つの自由語作品 *Cocktail al 17° piano, Campana a festa Jacobson, Subway, Broadway* の朗読の録音が予定されていたと思われる (Formiga 118)。

12 *New York. Film vissuto* の内容についての詳しい情報は、Chiesa、Meda、Formigaの文献で確認することができる。デペーロはその後1934年にはニューヨークについての本の出版を『ニューヨーク ニューバベル (New York - Nuova Babele)』という新たな題名で宣伝しているが、やはり出版の実現には至らなかった。

13 原文：proprio in questa città Depero incontra quel tipo di vita moltiplicata, dinamica e simultanea, che i futuristi hanno sempre sognato. Ora, però, della modernizzazione egli vede anche gli aspetti negativi, la standardizzazione, la perdita di identità, l'arrivismo e perfino il caos automobilistico, che non invade ancora le città europee

疎外的な環境として描いており、未来派の近代都市賛美のイデオロギーに逆らっている。こうした態度は、同時代のモダンな芸術家や作家にもよく見られた態度である。¹⁴ (59)

ニューヨーク滞在記におけるデペーロの近代的都市生活についての否定的な記述は、イタリア未来派の芸術家としては珍しいものであるが、ニューヨークを描いた数多くの同時代の作家や芸術家のなかにおいて捉えれば、珍しいものではなかったと言える。

先行研究では、デペーロのニューヨークに関する作品のなかには身体に対する強い関心が見られることも指摘されている (Martini 60; Scudiero “Depero & New York” 76)。Martini は、ニューヨークを題材としたデペーロの文章や視覚芸術作品のなかには都市の感覚環境や自身の身体経験の描写が多いことに注目し、そうした描写は「いかに都市のモダニティが都市住民の感覚を攻撃しており、都市住民の心理だけでなく身体にも強い衝撃と影響を与えているかを示している¹⁵」と述べている (55)。さらに Martini は、ゲオルク・ジンメル論考「大都市と精神生活」(1903年)に言及し、大都市における神経的刺激的強化や、親密で情緒的な関係性の減少などを指摘したジンメルの論考とデペーロのニューヨーク表象は類似していると述べている (70-71)。

本論文はこうした先行研究での指摘をふまえた上で、デペーロのニューヨーク滞在記における身体の表象をより詳細に分析する。

3. デペーロのニューヨーク滞在記における身体の描写

ニューヨークのさまざまな場所のなかでも、電光と群衆であふれかえるブロードウェイを歩く体験は、デペーロにとりわけ大きな衝撃を与えた。

「ブロードウェイ」と題された文章の冒頭で、デペーロはまずブロードウェイの電光に注目し、多様な色や形の電飾文字がダイナミックに動き回り、光を反射させる様子を細かに生き生きと描写している。その描写の後に、ブロードウェイを歩く群衆の身体と自らの身体感覚について記している。

赤・緑・黄色の文字、金の文字や火の文字が現れては消える。上の方から降りそそぎ、真ん中のあたり、名前やシンボルのあたりで転がる。建物の正面や枠、鉄格子の骨組み、人が集まる建物の入り口に沿って逃げていく。地面の上、大気、店のショウウィンドウ、雲のなかを走っていく。

[中略]

波打つ群衆は、密集し、息苦しく、急ぎ立てるように進む。目のなかの帽子、たくさんの目のなかのたくさんの帽子。足の上の足。たくさんの足の上のたくさんの足。自分で

14 原文：while he celebrates the grandiosity and dynamism of the modern metropolis, both in his narratives and his visual art, he challenges the celebratory Futurist ideology by depicting, instead, the city as gloomy and oppressive, as an alienating environment: an attitude prevalent at that time among modern artists and writers

15 原文：shows how the city's modernity impacts not only the psyche but also the body of the city dwellers, attacking their senses

動かなくても、たくさんの脚や肘がわたしを押し前に進ませる。¹⁶ (*Un futurista* 40-41)

引用の前半部分では、夜の街をエネルギッシュに駆け回る生き物であるかのように電飾文字が描写されており、文字の多様でダイナミックな動きが強調されている。文字の色については、さまざまな色の形容詞の羅列でその多色性が強調されているだけでなく、「金の (d'oro)」「火の (di fuoco)」といった言葉によって単なる色を超えた特別な輝きが表現されている。「火の (di fuoco)」という言葉は、文字に有機的で力強いイメージも与えている。こうした電飾文字の描写は、電光やダイナミズムを賛美した未来派らしい描写だと言えるだろう。

一方、引用の後半部分では、ブロードウェイを歩く多くの人々の身体が、目、足、肘などに断片化され、他者の身体パーツと重なり合うかのように描かれている。前を歩く人々の帽子が人々の瞳に映る様子が、「たくさんの目のなかのたくさんの帽子」という表現で示されている。さらに、「息苦しい (affannato)」という身体的・精神的苦痛を表す言葉で「群衆 (folla)」が形容されている。また、「自分で動かなくても、たくさんの脚や肘がわたしを押し前に進ませる」という箇所では、自らの意思によってではなく、群衆によって自分の身体が動かされているという感覚が表現されている。ここで描かれる人間の身体の描写は、前半の街を縦横無尽に走り回る多様な電光の文字の描写とは対照的に、閉塞感や画一性を喚起する。

デペーロはニューヨークに渡航する以前は群衆というモチーフにさほど関心を寄せていなかったが、ニューヨーク渡航後からは、ニューヨーク滞在記の文章を含め、群衆をモチーフとする美術作品や詩作品・散文作品を多く手がけている (Bedarida, "I" 333; Bedarida, "Bombs" 11)。Bedarida は、デペーロの作品における群衆について、「愛国的な声と意志」で団結した群衆ではなく、「都市の重厚な幾何構造によってばらばらにされ方向を見失っている群衆」であると述べている (Bedarida, "I" 333; Bedarida, "Bombs" 11)。ここで Bedarida が言う「ばらばらにされた (fragmented)」という言葉は、大都市の群衆を構成する人々が互いに切り離されている状態を指していると考えられる。たしかに、デペーロの作品における群衆は団結した群衆ではない。上記の「ブロードウェイ」からの引用箇所では、群衆を成す人々の身体が重なり合い結合しているようなイメージが浮かび上がるが、それは人々の主体的な意思による団結ではなく、やむをえず重なり合っている状態である。

さらに、上記の引用箇所では、群衆のなかの一人ひとりの身体が小さな身体パーツに分割されているということも指摘できる。ここでの群衆の身体は、一人ひとりの身体的統一性と個別性をもった人間の身体の集合としてではなく、「目」や「足」や「肘」などの無数の身体パーツの集合として描かれている¹⁷。このような描写は、混雑・密集の状態を強

16 原文：Rosse, verdi, gialle, d'oro e di fuoco; che appaiono e scompaiono; che piovono dall'alto o che rotolano attorno a un centro, un nome o un simbolo; che fuggono lungo una facciata, una cornice, un traliccio metallico o un'entrata di locale pubblico; per terra, per aria, nelle vetrine e nelle nuvole. [...] Folla ondeggiante, incalzante, compatta e affannata. Un cappello nell'occhio, cento cappelli negli occhi. Un piede sul piede, cento sui piedi. Gambe e gomiti che mi pigiano e mi portano senza che io muova.

17 ニューヨークの群衆の断片化された身体のイメージはデペーロの散文だけではなく、自由語のタブロー (tavola parolibera) の作品にも登場する。たとえばニューヨークの地下鉄を主題とした《サブウェイ (Subway)》でも数多くの目や、腿、手、頭、ふくらはぎなどの身体パーツを表す名詞がそれぞれの動きを表す動詞とともに並べられている。

調的に表現しているだけでなく、多くの人間に囲まれていながら匿名的で孤独であるという大都市の群衆の状態を表現しているようにも思われる。

このあとデペーロは、パラマウント劇場の前を通ったときの感覚について以下のように語っている。

パラマウント劇場、四角い山¹⁸。ビルのなかには垂直電車が通っており、雲、おとぎ話、オフィスへと、油で滑るように上っていく。〔中略〕鼻はさまざまな匂いで膨らみ、目は光で膨らみ、耳はさまざまな音で膨らむ。究極に膨れ上がり宙に上がっていき、空気と穏やかさを少し吸い込みたいという願望。めまい、息苦しさ、混乱を感じる。¹⁹ (41)

ここではブロードウェイにあふれる刺激が嗅覚・視覚・聴覚を通して自身の身体を膨れ上がらせるイメージが表現されている。大都市の繁華街の電光や騒音や匂いは未来派の芸術家にとって本来好ましいもののはずだが、ここではこうした刺激に圧倒される感覚、そこから離れて穏やかで静かな場所に行きたいという願望が表現されている。さらに、大都市の繁華街の視覚的・聴覚的・嗅覚的刺激に対する身体の反応については、「息苦しさ (soffocazione)」という身体的・精神的苦痛を表す否定的な言葉が使われている。

このあと、デペーロは近くで人が銃で撃たれた後の現場を目撃し、群衆を離れて家の方へと向かうが、そのときの感覚は以下のように描写されている。

もう耐えられない。たくさんの店がわたしの顔に襲いかかりつづける。摩天楼が頭に重くのしかかりつづける。言葉—電光がわたしの目をくらませつづける。さまざまな言語の強風が荒れ狂う。船尾にはロシア語、船首には中国語、鼓膜にはドイツ語、顔には日本語、口にはイタリア語の強風が荒れ狂う。互いを刈り倒す無数の脚の氾濫。びっしりと並んで進む自動車の群れ、統制された輝きの身震い。²⁰ (42)

18 先行研究で指摘されているように、デペーロは摩天楼を「山」にたとえることが多い (Chiesa 10; Martini 62)。たとえば「メトロポリスのラバ (Il mulo metropolitano)」では摩天楼をドロミテ山脈にたとえている。これについて Chiesa は「デペーロはよく摩天楼を故郷のドロミテ・アルプスにたとえる。そして典型的な都市生活のイメージから離れたシュールリアルでファンタスティックなトーンで摩天楼を描写している (Depero often compares skyscrapers to the Dolomite Alps, where he had grown up, and describes them in tones that move away from a standardized image of city life toward a surreal and fantastic zoology)」(10) と述べている。Martini は、デペーロがニューヨークの摩天楼をドロミテ山脈や鐘楼にたとえて描写していることに注目し、デペーロは「イタリアの空間のレンズを通してニューヨークを見ている (Depero reads New York through a lens of Italian spaces)」(62) と述べている。

19 原文：Il teatro Paramount, montagna squadrata, nell'interno è attraversato da treni verticali che salgono oleati alle nuvole, nelle favole, agli uffici. [...] Il naso è gonfio di odori, gli occhi sono gonfi di luce, le orecchie sono gonfie di rumori: desiderio di stragonfiarsi e di salire nello spazio per respirare un solo filo d'aria e di quiete. Senso di capogiro, di soffocazione e di stordimento.

20 原文：Non ne posso più. Ancora negozi che mi si avventano alla faccia, ancora grattacieli che mi pesano sulla testa, ancora parole-luci che mi accecano. La burrasca delle lingue continua ad imperversare: russo a poppa, cinese a prua, tedesco nei timpani, giapponese sul viso e italiano in bocca. Fiumana di gambe che si falciano fra loro, mandrie di auto che procedono serrate, con brividi di splendori disciplinati.

ここでも大都市の店や摩天楼、光、さまざまな言語の音²¹に圧倒される様子が顔や頭や目などの身体の感覚の表現を通して描かれ、「もう耐えられない (non ne posso più)」という明かに否定的な表現が使われている。Chiesaはこの箇所での多言語環境の描写について「デペーロはコスモポリタンなサウンドスケープにさらされている²²」(9)と述べている。また同箇所についてMartiniは、「近代の都市の文化的・物質的発達が、都市環境の経験や表象にどのような影響を与えているか²³」(68)をデペーロは示していると述べている。Bedaridaはこの箇所について以下のように論じている。「このような発言の内容はニューヨークの住民にとっては普通だが、未来派の口から発せられると、敗北宣言になる。デペーロにとってこの現実を受け入れるのが難しいものであった。なぜなら彼は自らのユートピア的理想が具現化したものとしてニューヨークを捉えていたからである²⁴」(“Bombs” 11)

こうした先行研究の指摘に加え、この箇所では「嵐」や「船」が比喩として使われていることも注目に値する。船に乗った自身の身体に多言語の嵐が襲いかかるという比喩表現を使うことによって、単なる聴覚の刺激のみならず、身体や内面が激しく揺さぶられている感覚が表現されている。また、「店」や「摩天楼」は視覚的な刺激であるはずだが、やはりここでも「襲いかかる」や「重くのしかかる」のような圧覚に関わる言葉が使われている。これら「襲いかかる」「重くのしかかる」という表現や、嵐にみまわれた船の比喩表現、そして最後の群衆の無数の脚が「互いを刈り倒す」という表現は、どれも平衡感覚の喪失を喚起する。さらに群衆の身体は「無数の脚の氾濫」と表現されており、ここでもやはり人間の身体が断片化され、他者の身体と重なり合うイメージが見られる。

断片化され個別性を失った群衆の身体イメージはニューヨーク滞在記の他の章でも何度も現れる。たとえば、ニューヨークの有名百貨店メイシーズのなかでみた光景についてデペーロは以下のように記している。

万華鏡のような群衆

物、布。頭、頭、頭。足、足、足。手、手、手。帽子、小物、人形、レース、おもちゃ、銀製品、絨毯、レース、絹、ガラス製品。全てがごちゃごちゃに混ざってうごめき、カオスのなかで色と光が眩しく光る。カオスによって、視界が奪われ、ひとつの細部に目を留めることができない。²⁵ (*Un futurista* 66)

21 自由語のタブロー (tavola parolibera) の作品である《ニューヨークでの精神状態 (Stato d'animo a New York)》においても、ニューヨークの街中の多言語の音が身体に強い刺激を与え、身体を圧倒している様子が描かれている。この作品では人間の顔が描かれており、耳のそばに「cinese, russo, francese, inglese, greco, tedesco (中国語・ロシア語・フランス語・ギリシア語・ドイツ語)」という言葉が書かれている。

22 原文: he is exposed to the cosmopolitan soundscape

23 原文: how the cultural and material development of modern cities contributed to the way the urban environment was experienced and represented

24 原文: Although similar statements would sound normal to any New Yorker, when it is pronounced by a Futurist it becomes a declaration of defeat. For Depero, this reality was all the harder to accept precisely because he identified New York as the manifestation of his Utopian ideals.

25 原文: Folla caleidoscopica: oggetti, tessuti; teste, teste, teste; piedi, piedi, piedi; mani, mani, mani; cappelli, chincaglierie, bambole, pizzi, giocattoli, argenterie, tappeti, trine, sete, vetrerie; il tutto brulica misto e fuso, abbagliante di colore e di luce in un caos che toglie la vista e la possibilità di fermarsi su di un singolo dettaglio.

ニューヨーク滞在記のなかでデペーロは名詞の羅列のテクニックを頻繁に使っており、上記の記述のなかにも名詞の羅列のテクニックが見られる。こうした羅列のテクニックについて、Meda は以下のように述べている。

積み重ねのテクニックによって、デペーロは、グラフィックの面でもリズムの面でも、巨大都市が引き起こす感覚の積み重なりを表現している。そして、テキストに強迫観念のような効果を与え、読者の感情の緊張を増大させている。さらに群衆のなかで息を切らしている個人の苦しさを、文章の細分を通して再現している。²⁶ (85-86)

上記の指摘に加え、この箇所では人間の身体パーツと商品が並列的に羅列されていることも注目に値する。「ブロードウェイ」における群衆の描写では、人間の身体パーツ同士が混ざり合うイメージが提示されていたのに対し、この箇所では断片化された人間の身体が他者の身体部分のみならず百貨店の膨大で多様な商品と混ざり合うイメージが提示されている。百貨店に集まる人間の多さと商品の数の多さに圧倒される感覚に加え、商品と人間の身体の境界線が曖昧になっていく感覚、人間が膨大な商品のなかに飲み込まれていくような感覚も喚起される。

さらに、デペーロは同じテキストのなかで、デパートのエスカレーターに乗って移動する人々の姿を、以下のように描写している。

階段に貼り付けられ釘を打たれたマネキンの集団のように大勢の人間が静止して上にあがっていくのを見るのは滑稽だ。静かな回転式階段によって群衆が上にあがっていくのを見るのは面白い。²⁷ (*Un futurista* 65)

ここでは、「マネキン」という比喻や、「張り付けられた」や「釘で打ち付けられた」という表現によって、動きや自由や生命感が失われている人間の身体のイメージが浮かび上がる。デパートの客である人間がマネキンのように見えるこの状況をデペーロは「滑稽」「面白い」と表現しており、否定的な評価を下しているわけではない。しかし、この滑稽さの描写は、エスカレーターという近代的設備によって、未来派の理想とする動きやエネルギーを人間の身体が逆に失っている側面もあるという皮肉な状況を感覚的に捉えているようにも思われる。

「67番通りのシャンパン」では、群衆の身体が以下のように記述されている。

苦しみを抱えてさまよう魂と生きた服の大群が何層にも重なり進んでいく。列になって歩き、交差し、現代のアポカリプスの螺旋を通過して移動する。民衆の光と、匿名の影の

26 原文：Attraverso la tecnica dell'accumulazione, l'autore restituisce, a un livello sia grafico sia ritmico, l'affastellamento di sensazioni suscitate dalla megalopoli e cerca di conferire al testo un esito ossessivo, con cui accrescere la tensione emotiva del lettore, ed emulare, mediante la segmentazione del periodo, l'affanno dell'individuo ansimante nella folla.

27 原文：È molto comico il veder salire la folla di persone, ferma come una massa di manichini incollati ed avviati ai gradini; è divertente vederla portare in alto dalle silenziose scalinate girevoli.

民衆。²⁸ (*Un futurista* 81)

ここでは、群衆が「魂」と「服」の集合体としてとらえられており、身体性を欠いた群衆のイメージが提示されている。また、群衆が歩く都市は、「アポカリプス (apocalisse)」という世界の破壊や終末の意味を持つ言葉で示されている。この箇所の前には色とりどりの電光の描写があるため、「民衆の光」という表現はそれらの電光を指しているとも解釈できる。電光が力強いカラフルなイメージで描かれているのとは対照的に、群衆は「匿名の影」として、画一的で陰鬱なイメージで描かれている。

ニュージャージーで見かけたバス運転手について書かれた文章「バス運転手」では、群衆ではなく、一人のバス運転手の身体が観察されている。

[ニュージャージーのバス運転手は] 並外れている。素早く運転し、警報や合図を鳴らし、切符を配り、両替をし、情報を与える。これら全てをこなす。驚くような自己コントロールで、関節が外れそうなほど脚と腕をリズムカルに機械的に素早く動かし続ける。窓やドア、ハンドル、レバー、ナンバープレート、標識、棒、光、数字、軋みの音に閉じ込められている。バスの運転手が急に発狂する姿を見かけることがないのは驚くべきことである。²⁹ (*Un futurista* 147)

ここではさまざまな作業を素早くこなす運転手の身体が描かれている。デペーロはこのバス運転手のことを「並外れている (straordinario)」と形容しており、一見肯定的に評価しているようにも思われる。しかし、「閉じ込められている (ingabbiato)」という表現は、閉塞感や自由の欠如という否定的なイメージを喚起する。また、最後の文章からは、バス運転手の置かれた状況について、通常ならば人間を発狂させるような状況であるとデペーロが感じていることがうかがえる。

週末にニューヨーク郊外に友人たちとドライブに出かけた体験を綴った「ニューヨークの外」という文章でも、車のなかに閉じ込められた人間の身体のイメージが登場する。

人間はニューヨークの外でほとんど何もすることがない。

人間は服を着込んで、車のなかに箱詰めされて旅するのである。

広大な風景のなかを旅したり、肺にいっぱい空気を吸い込んだり、立ち止まって飲み物を飲んだり、陽気になったり、急いだり、その場で会話するのは、車たちなのである。³⁰

(*Un futurista* 54)

28 原文：Passano eserciti di anime in pena e di abiti viventi, avanzano a strati, proseguono in teorie, incrociano ed emigrano per le spirali dell'apocalisse moderna. Luce di popoli e popoli di ombre anonime.

29 原文：è straordinario. Guida veloce, suona gli allarmi e i segnali, distribuisce i biglietti, cambia le monete, dà informazioni; fa tutto. Agita gambe e braccia in un continuo dinoccolamento ritmico, meccanico, fulmineo di autocontrollo sorprendente. È ingabbiato tra vetri, sportelli, manubri, leve, guide, targhe, segnalazioni e sbarre; luci, cifre, gridi e stridori. Assolutamente impressiona il non vederlo impazzire da un momento all'altro.

30 原文：L'umanità ha ben poco da fare fuori N.Y. Essa viaggia imbacuccata ed inscatolata nelle automobili. Chi viaggia nell'immenso paesaggio, chi respira a pieni polmoni, chi si ferma a bere, chi rallegra ed affretta, chi discorre nello spazio sono le macchine.

ここでは、「人間 (umanità)」が「箱詰めされた (inscatolato)」という言葉が付与され、「無生物」のようなイメージで捉えられている一方、車の方はさまざまな動詞が付与され、生命感あふれる人間のようなイメージで捉えられている。このあと同じテキストのなかには、ニューヨークの人々の忙しさがコミカルに語られる箇所がある。

少し痺れた脚。ベンニというフィレンツェ人のイタリア料理店で急いで食べる昼食。
ラジオ、ジャズ、乾杯、そして急いで出発、いつも急いでいる。
急いで話し、急いで挨拶し、急いで訪れ、急いで用事を片付け、急いで着替え、急いでトイレに行く。一通の手紙、三通の手紙、百通の手紙、いつも急いでいる。
中断されつづける慌ただしい会話。無限にかけ続けられる電話。ニューヨークの1日の平均の通話。二千二百万。
急いで家を出る。地上の電車に急いで乗る。“サブウェイ”に急いで降りていく。混雑した通りを急いで渡る。急いで食べる。
ついに日曜日の小旅行…… きっと、穏やかな時間が過ごせるだろう！ しかし、夢でもない。日曜の小旅行もまた、慌ただしいのだ。³¹ (*Un futurista* 55)

未来派にとって速度は肯定的なものであるはずだが、ここでは、常に速度が重視され、忙しく生活し、ゆっくりと物事を楽しめない状況が否定的に皮肉を込めて語られている。

二年間のアメリカ滞在を終えイタリアに帰国する際のことを書いた文章「幸せな結末、とても幸せな出発」で、デペーロは「わたしは平和に飢えていて、太陽やわたしたちの空気、アルプスの静かさ、ラテン的な心の暖かさや健康が恋しい。健康を取り戻す必要がある³²」と書いている (*Un futurista* 202)。未来派が理想として掲げた「戦い」や「喧騒」とは対照的な「平和」や「静けさ」を求め、電光よりも太陽光を求める気持ちが直接的に表されている。速度や喧騒や電光に満ちたニューヨークという大都市での近代的生活にデペーロがいかに疲弊していたかがうかがえるかのような文章である³³。

以上に論じてきたようにデペーロのニューヨーク滞在記には、近代的大都市の生活のな

31 原文：Gambe un po' rattappite. Pranzo frettoloso, italiano, al ristorante del fiorentino Begni. Radio, jazz, brindisi e poi via in fretta. Sempre in fretta. Parlare in fretta, salutare in fretta, visitare in fretta, affari in fretta, vestirsi in fretta, bagno in fretta. Una lettera, tre lettere, cento lettere tutte in fretta. Conversazioni sempre interrotte e tutte affrettate. Telefonate all'infinito. Media di telefonate giornaliere a N. Y. ventidue milioni. Uscire di casa in fretta. Prendere un treno elevato in fretta. Discendere nella "subway" in fretta. Traversare le strade affollatissime in fretta, mangiare in fretta. Finalmente la domenica scampagnata... forse tranquilla! Ma nemmeno per sogno, anche questa affrettata.

32 原文：Sono affamato di pace e spasimante di sole, d'aria nostrana, di quiete alpina, di cordialità latina e di salute che è tutta da rinnovare.

33 イタリアに帰国しジェノヴァの港に降り立ったときのことを語った文章「ジェノヴァ、1930年10月22日」では、対照的に、自身の強靱な身体イメージが提示されている。「画家のデペーロが帰ってきた。耐性の見本。燃え上がる想像力、光の川、摩天楼を登って鍛えられた筋肉、高く上を上を上を見つめて大きく磨かれた目 (pittore Depero ritorna campione di resistenza, fantasia incendiata fiumi di luce - muscoli temprati scalata grattacieli - occhi ingranditi molati guardare su su su ancora più in alto)」 (*Un futurista* 205)。「幸せな結末、とても幸せな出発」における衰弱した身体イメージとは一見正反対なイメージではあるが、「耐性 (resistenza)」や「鍛えられた筋肉 (muscoli temprati)」という言葉は、過酷な試練・訓練をイメージさせる。つまり、ここでもやはりニューヨークでの生活が身体や精神に大きな負荷をかける過酷な生活として表現されていると言える。

かで画一化・断片化された身体のイメージや、過剰な刺激や速度に圧倒され疲弊した身体のイメージ、自発的な動きや生命感を失った身体のイメージが繰り返し登場する。ただし、ニューヨークの舞台作品についてのデペーロの記述には、それとは対照的な生命感あふれるダイナミックな身体イメージが登場することにも言及しておく必要があるだろう。

先行研究でも指摘されているようにデペーロはアメリカの舞台文化にも強い関心を持っていた。ニューヨーク滞在記のなかにはニューヨークで見た舞台のことを綴った文章が多数含まれている。たとえば「ヴァラエティー・ショー」と題された文章では、舞台上の身体のアクロバティックな動きへの驚嘆と称賛が以下のように記されている。

ダンスではアクロバティズムが支配的である。古いダンスの唯一の舞台が床だったとすれば、アクロバティックなダンサーにとっての今日の舞台は空間である。伝統的なバレエの動きが甘美で優美で繊細で感傷的でしばしば単調だったのに対し、現代のマイムの動きは、回転し、素早く跳ねまわる動き、螺旋や機械のような動きである。今日の軽業師は、驚くべき支配感覚で、空間のなかで飛び跳ね、飛び込み、空間を造形し、空間を設計する。³⁴ (*Un futurista* 99-100)

ここではデペーロが伝統的なバレエの動きとは異なるアクロバティックな動きを高く評価していたことがわかる。空間のなかをダイナミックに動き回る身体にデペーロは衝撃を受けている。ここで描かれる身体は、前述のような都市に生きる人々の個別性や動きを失った身体や、慌ただしく決まった動きを繰り返し続ける身体とは対照的な、エネルギーにあふれる生き生きとした人間の身体イメージである。

一方、「人間ヤスデ」と題された文章のなかでは、大勢で揃って同じ動きをするコーラスガールの身体とその観客の身体が観察されており、その記述には都市の群衆の描写との類似性も見られる。

それは、楽団のテンポに合わせて、下の群衆の黒い溝（欲望の火をつけられた暗闇の石炭）に向かってキスをばらまく 56 の剥き出しの腕。

薄暗い客席たちは瞳から欲望の光を散らしている。

〔中略〕

人間の肉でできた甘美な怪物が、28 の口と 56 の瞳で微笑み、揺れ動き、踊る。退屈で、単調で、魅力的で、苛立たしい、自動的で、疲れを知らない、四方八方に広がる、自己顕示欲の強い甘美な怪物の踊り。すべてが一つになっていて、たくさんの尻尾や頭がついている。卑劣で魅惑的な怪物の踊り。³⁵ (*Un futurista* 106)

34 原文：Nella danza domina l'acrobatismo. Se il piano unico per le vecchie danze era il pavimento, per i ballerini acrobatici d'oggi è lo spazio. Se le movenze dei tradizionali balletti erano dolci, graziose, delicate, sentimentali e frequentemente monotone, quelle del moderno mimo sono ruotanti, scattanti, spirali e meccaniche. Gli acrobati d'oggi guizzano nello spazio, si tuffano, lo plasmano e lo architettano con un senso di dominio stupefacente.

35 原文：Sono cinquantasei braccia nude che seminano baci a tempo d'orchestra, tra i solchi neri della folla sottostante, tra i carboni del buio accesi di desiderio. Le opache sedie schizzano pupille lampeggianti di lussuria. [...] È un delizioso mostro di carne umana che sorride con ventotto bocche e con cinquantasei occhi, che trema, che balla noioso, monotono, piacente ed esasperante; automatico, instancabile, tentacolare, esibizionistico, tutto d'un pezzo, con code e teste incarnate, infame e seducente.

ここでは同じ動きをするダンサーたちの身体が、断片化され個別性を失い、他者の身体と融合しているかのように描かれている。混ざり合ったダンサーたちの身体は、一匹の「ヤスデ」、「甘美な怪物」と喩えられており、数多くの形容詞を付与されている。グロテスクさや不気味さ単調さなどを喚起する否定的な形容詞が多く使われている一方で、「魅惑的 (delizioso)」や「魅力的 (piacente)」など特別な魅力を強調するような言葉も使われている。デペーロはコーラスガールのダンスの不気味さと魅力の両方に注目しており、ここでのデペーロの評価は肯定的とも否定的とも言い難い。また、この箇所ではダンサーに魅了される観客の放つ目の光についての言及もあり、デペーロが舞台上のダンサーの身体とともに観客の身体にも注目していたことが分かる。デペーロは、コーラスガールのダンスの不気味さと魅力を、コーラスガールの身体のみならず、観客である群衆の身体と欲望にも注目しながら表現している。

Chiesa はデペーロの「人間ヤスデ」におけるコーラスラインの女性ダンサーたちについての記述は、ジークフリート・クラカウアーの「大衆の装飾」におけるティラー・ガールズについての論考に近いと指摘しているが、どのような点が類似しているのか具体的には述べてはいない (15)。デペーロの記述とクラカウアーの記述を比較すると、ダンサーの身体を「分解不可能な少女複合体」(クラカウアー 45) として捉えている点や、一人ひとりの身体的統一性や個別性を欠いた身体パーツの集合として捉えている点は、デペーロの記述との類似点として挙げるができるだろう。

一方、クラカウアーがティラー・ガールズのダンスを社会における大衆の現実と関連づけて論じているのに対し、デペーロはそのような考察を行っていないことは大きな相違点である。クラカウアーは、ティラー・ガールズのダンスを資本主義経済システムのなかに生きる大衆の現実の状況の反映として論じているが³⁶、デペーロはこの短い文章のなかで自身が目にしたコーラスガールと観客のことのみ記述しており、社会における大衆の現実との関係性については全く言及していない³⁷。ただし、断片化され、個別性や一人ひとりの身体的統一性を失ったコーラスガールの身体イメージには、前述のように、ブロードウェイや百貨店における群衆の身体の描写との類似性が見られる。

結論

デペーロはニューヨーク滞在中、摩天楼や、地下鉄、電光など、近代的な大都市を象徴する建築物や設備だけでなく、そこに暮らすさまざまな人間の身体、そしてそこに初めて身を置く自らの身体にも非常に強い関心に向けていたと言える。舞台上の人間の身体の描写には肯定的な表現が多く、舞台上でアクロバティックな動きをするダンサーについての記述には、ダイナミズムとエネルギーに満ちあふれた身体イメージも見られるが、都市に生

36 クラカウアーは「大衆の装飾」のなかで以下のように述べている。「各人は、ベルトコンベアで自分の分担のハンドルを処理し、全体を知ることのないままに、部分機能を果たす。〔中略〕ティラーガールズの足に対応するのが、工場における手である。〔中略〕大衆装飾は、支配的な経済システムによって求められている合理性の美学的反映である」(48)

37 Bedarida が指摘しているように、デペーロは資本主義に批判的ではなく、ニューヨーク滞在中にマリネットィに宛てて書いた手紙のなかにはアメリカ社会の消費主義に対する称賛も見られる (“I” 334; “Bombs” 12)。

きる一般市民の身体の描写では、画一化・断片化された身体イメージや、自発的な動き・エネルギー・生命感を失った身体イメージ、過剰な速度で動かされつづけ、過剰な刺激をあびつづけて疲弊していく人間の身体イメージが多く見られる。デペーロは、近代化や機械化を賛美した未来派に属していたが、そのニューヨーク滞在記を読むと、未来派の理想を象徴するような近代的大都市ニューヨークにおいて人間の身体が未来派の理想とは異なる状態になっていることが感覚的に捉えられているようにも見える。デペーロは主に場面ごとの状況や感覚を描写することに集中しており、その感覚から考察を掘り下げて社会・経済システムを批判したり、未来派の思想に直接的に疑問を呈したりはしていない。しかし、このニューヨーク滞在記における身体の表象は、近代化の急激に進んだ資本主義社会の大都市における人間の状況の否定的側面に光を当てているように思われる。

[参考文献]

- Bedarida, Raffaele. "I Will Smash the Alps of the Atlantic': Depero and Americanism." *Futurist Depero: 1913-1950*, edited by Manuel Fontán del Junco, Fundación Juan March, 2015, pp. 329-337.
- . "Bombs Against the Skyscrapers': Depero's Strange Love Affair with New York, 1928-1949." *Italian Modern Art*, no. 1, January 2019, pp. 1-33. <https://www.italianmodernart.org/wp-content/uploads/2019/03/Italian-Modern-Art-Journal-ISSN-2640-8511-Issue-1-Fortunato-Depero-Bombs-Against-the-Skyscrapers.pdf>
- Belli, Gabriella, editor. *Depero futurista: Rome-Paris-New York, 1915-1932 and More*. Skira, 1999.
- Berghaus, Günter. "Fortunato Depero and the Theater." *Italian Modern Art*, no. 1, January 2019, pp. 1-25. <https://www.italianmodernart.org/wp-content/uploads/2019/03/Italian-Modern-Art-Journal-ISSN-2640-8511-Issue-1-Fortunato-Depero-Fortunato-Depero-and-the-Theatre.pdf>
- Boschiero, Nicoletta. "'Depero Dynamic modernist' a New York." *New York New York. Arte Italiana: la riscoperta dell'America*, edited by Francesco Tedeschi et al., Electa, 2017, pp. 34-41.
- Chiesa, Laura. "Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City." *California Italian Studies*, vol. 1, no. 2, 2010, pp. 1-33. <https://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s>
- Depero, Fortunato. *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*. Mutilati e invalidi, 1940.
- . *So I Think, So I Paint: Ideologies of an Italian Self-made Painter*. Translated by Raffaella Lotteri, Mutilati e invalidi, 1947.
- . *Un futurista a New York*. Francesco Tozzuolo editore, 2018 [copia anastatica dell'edizione pubblicata nel 1990 da Editori del Grifo].
- Formiga, Federica. "Storia di un libro mai pubblicato: New York film vissuto di Fortunato Depero." *Paratesto*, vol. 16, 2019, pp. 111-132.
- Martini, Alessia, "'A Tumultuous Shipyard': Urban Visions of New York in Fortunato Depero's Art and Narratives." *Annali d'Italianistica*, vol. 37, 2019, pp. 55-78.
- Meda, Ambra. *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*. Vallecchi, 2011.
- Passamani, Bruno. *Fortunato Depero*. Musei Civici, Galleria Museo Depero, 1981.
- Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester University Press, 2019.

- Ruele, Michele. *Depero: Lettere inedite dagli USA e arazzi della collezione ITAS*. ViaDellaTerra, 2004.
- Salaris, Claudia. “Dalle Dolomiti ai grattacieli.” *Un futurista a New York*, by Fortunato Depero, Francesco Tozzuolo editore, 2018 [copia anastatica dell’edizione pubblicata nel 1990 da Editori del Grifo], pp. 215-223.
- Scudiero, Maurizio. “Depero & New York.” *Depero futurista & New York: il futurismo e l’arte pubblicitaria*, edited by Maurizio Scudiero and David Leiber, Longo, 1986, pp. 47-85.
- . *Depero: l’uomo e l’artista*. Egon, 2009.
- クラカウアー, ジークフリート 『大衆の装飾』 船戸満之・野村美紀子訳, 法政大学出版局, 1996年.
- 東京都庭園美術館・アプトインターナショナル編 『デペロの未来派芸術展』 ガブリエラ・ベッリ監修, 読売新聞社・美術館連絡協議会, 2000年.

【付記】

本稿は学術振興会科学研究費・若手研究(研究代表者:小久保真理江)「20世紀前半のイタリア芸術文化におけるアメリカへの眼差し」(課題番号:19K13132)の研究成果の一つである。

The Representation of the Body in Fortunato Depero's Writing on His Experiences in New York City

Marie KOKUBO

Summary

This paper analyzes the representation of the body in Fortunato Depero's writing on his experiences during his first stay in New York City, from 1928 to 1930.

Depero (1892-1960), known as a Futurist artist who worked in a wide range of fields, including painting, sculpture, illustration, poetry, and design (stage, clothing, advertising, furniture, toys, and books), lived in the United States twice during his lifetime. His writing on his first stay in New York City contains a number of descriptions of his physical sensations and of the bodies of people living in the city. In order to understand his take on the nature of life in the modern metropolis, this study analyzes those descriptions in detail, after first summarizing information on his activities in the United States and the publication of his writing on the city.

Depero exhibited a strong interest not only in the modern buildings and facilities of the metropolis but also in the bodies of people living there and in his own physical sensations. In Depero's writing on New York, bodies are often fragmented into small parts (heads, eyes, hands, legs, etc.) and overlapped onto other persons' body parts. The body is often deprived of the sense of its being alive, as well as of energy, identity, and independence. Its movements are often generated not by means of its own will but rather by those of outside forces, including machines, cars, crowds, and social pressures. It is constantly surrounded by excessive stimuli and pushed by a frenetic rhythm.

Although Depero was a participant in the Futurist movement, which is famous for its celebration of modernization, the image of the body in his writing on New York is far from the Futurist ideals of dynamism and energy in modern urban life; it emphasizes, rather, negative aspects of life in the modern metropolis.

キーワード

デペーロ ニューヨーク 都市 身体 群衆 未来派

Keywords

Depero New York City Body Crowd Futurism