

ヴァルデマール・ジョルジュの「ローマ」 —— 両大戦間期美術批評における伊仏関係の一事例について

飛 嶋 隆 信

「秩序への回帰」とヴァルデマール・ジョルジュ

祖国ポーランドを去り帰化したフランスで、両大戦間期に美術批評家として頭角を現したヴァルデマール・ジョルジュ (Waldemar George, 1893-1970、本名 Jerzy Waldemar Jarocinski) が辿った約半世紀間の道程は、全体主義体制が相次いで成立し政治的緊張が強まっていた西欧諸国間の芸術交流、特に伊仏両国の関係を考える上で、また自国の「伝統」や「起源」を模索する様々な試みの共通点あるいは多様性を検討するためにも無視し得ぬ事例である。

両大戦間期の西洋美術における「秩序への回帰」と呼ばれる復古的傾向の再検討が1970年代以降進む中、ヴァルデマール・ジョルジュの活動は、特に英米系の美術史ではフランス国内外の反動的政治体制に積極的に加担した美術批評家の例として言及されることが多かった⁽¹⁾。

当初はキュビズムを含め20世紀初頭の新たな表現を擁護した彼は、ルーヴル美術館学芸員のルネ・ユイグ率いる『藝術愛好 (*Amour de l'art*)』誌や、自ら編集長を務めた『フォルム (*Formes*)』誌を中心に旺盛な執筆活動を展開するうち、上述の「秩序への回帰」を背景に前衛芸術に対し批判的な姿勢を強めた。かような両大戦間期のヴァルデマール・ジョルジュの活動について、筆

者は過去に発表した複数の論稿にてその概要を論じた⁽²⁾。

本稿では、彼がフランス国内で「ネオ・ユマニズム」を提唱する一方、イタリアの美術界に接近し、古代ローマの美術に積極的に言及した経緯を特に検討するが、ローマの初代皇帝アウグストゥスの威光を蘇らせ顕彰する気運が考古学でも昂まっていた、同時代のイタリアの状況も考慮する。

「ローマ性」(romanità) の概念を軸としたこの動向と、30年代前半のヴァルデマール・ジョルジュの批評の展開とを併せて検討することで、両大戦の美術批評における、各国独自の「伝統」概念を規定する試みと、国境を超えた普遍的価値の確立への希求が奇妙な形で交錯し得た、一つの事例として捉えることが可能になると思われるからである。

中庸の美学と複合的文化史観の狭間で

1920年代半ばにはフェルナン・レジェのモノグラフを刊行し、当初はキュビズムの流れを汲む幾何学的抽象も含め、前衛芸術を擁護したヴァルデマール・ジョルジュだが、1930年代初頭時点でフランス美術に対する評価は、基本的には「中庸の美学」と形容すべき観点に基づくようになっていた。

そうした姿勢を最も簡潔にまとめたのが、1931年ロンドン開催のフランス美術展を期に刊行した小冊子『フランスの精神とフランス絵画』である⁽³⁾。同書は、ゴシック、古典主義、バロックなど美術史上の諸概念のいずれにも偏らず、イタリアとオランダの中間で揺れ動く未完の芸術としてフランス美術を規定し、あらゆる極端さに距離を置くことがその本質だと説く。主題はあくまでもフランス美術だが、イタリアとの関係において規定せんとする視点は同書でも伺える。しかし、この時点では、フランスに対するイタリアの文化的優位を強調するよりも、他国の文化に絶対的には影響されず、己に必要な要素のみを吸収するフランス文化の特性を証明する事が目的であった⁽⁴⁾。

斯様に、いかなる極端さも免れた均衡のうちにフランス美術の本質を見出す

観点は、『藝術愛好』誌の編集長ルネ・ユイグとも共有していたが、ドイツの表現主義やイタリアの未来派、ロシアの構成主義のように、20世紀初頭から30年代に至るまで主に自国民から構成される際立った潮流を生み出し得なかったフランスで、自国の美術の存在意義を正当化する言説の一つの「型」として機能していたと言える。

このような「中庸の美学」に加え、ヴァルデマール・ジョルジュの美術観を規定していたのは、ギリシア・ローマの正統な後継者としての西洋美術の外部に位置付けられる北方や東方の美に対する興味であり、ヴァルデマール・ジョルジュは、そうした観点を前面には押し出さずとも維持し続けた。例えば、彼は、直接自説を展開する形は取らずに、『フォルム』創刊号（1929年12月）で「アンケートーゴシック美術の起源」を企画、「ゲルマン系の移民がもたらした感情に、ガロ・ロマン系の先住民が適切な形を与える協働作業により、ゴシック美術が生まれた」とする美術史家ヴィルヘルム・ウーデの主張に対する見解を専門家らに問い、フランス美術の起源と本質をドイツとの関係において規定せんとした⁽⁵⁾。

このアンケートへの回答者には、ヴァルデマール・ジョルジュと同様ポーランド系で、オーストリア美術史のウィーン学派に属しながら、同学派の主流派であるフランツ・ヴィックホフやアーロイス・リーグルらによるギリシア・ローマ文化を軸とする歴史観には与せず、エジプトからロシアに至る広義の「東方」の影響を重視した美術史家ヨゼフ・シュゴフスキーが含まれていた。シュゴフスキーの見解は、ヴァルデマール・ジョルジュ自身が明確に理論化せずに抱いていた複合的な文化史観を代弁するかのよう提示されている⁽⁶⁾。このように、自身の関心を間接的に示すヴァルデマール・ジョルジュの姿勢は、自身が唱導した運動「ネオ・ユマニズム」の扱い方にも透けて見える。批評家として祖国ポーランドの文化を正面から論じる機会はなかったが、フランス美術界で彼が注目し評価した芸術家には多くの中・東欧出身者が含まれていた。

イタリアへの接近

1924年にドリュエ画廊で開催された展覧会を起源とする「ネオ・ユマニスム」の概要は、1934年の『藝術愛好』誌の連載企画「現代美術史」の一項目としてヴァルデマール・ジョルジュ自身が執筆した記事にまとめられている。冒頭、彼は、10年前の展覧会に出品したアカデミー・ランソン出身の画家達(クリスチャン・ベラルール、パヴェル・チェリチェフ、ウジェーヌとレオニードのベルマン兄弟、テレーズ・ドゥバン、ランソン出身者以外にはジャン＝フランソワ・ラグレンヌ、ピエール・シャルボニエなど)が、隆盛を極めていた抽象芸術をよそに、後に訪れる芸術の「危機」を予告していた、と語る。ヴァルデマール・ジョルジュが選定した画家は、穏当な具象絵画から幻想的な絵画に至るまで多様な個性の持ち主達だった。彼が一貫して重要視したのはクリスチャン・ベラルール、ベルマン兄弟、パヴェル・チェリチェフである⁽⁷⁾。

ところで、後述するように、その前年イタリアで発行された雑誌に掲載された彼の文章で、「ネオ・ユマニスム」の概念には、『藝術愛好』の記事では明示されない性格が既に与えられていた。イタリア、とりわけローマとの繋がりである。1924年の展覧会后、どの時点から「ネオ・ユマニスム」にそのような性格が付与されたかを確定することは困難だが、ヴァルデマール・ジョルジュとイタリアとの関わりを辿れば、一つの転機は20年代末頃にあったと想定できる。

イタリア美術界との最初期の直接的な接点は、マリオ・ブローリオが創刊し、デ・キリコやカルロ・カッラらも近代美術の古典回帰を論じた『ヴァローリ・プラスティチ (*Valori plastici*)』誌である。1928年にはヴァルデマール・ジョルジュは同誌の叢書よりピカソ論を上梓し、また、同誌で中心的な役割を果たしたデ・キリコを別途論じてもいる⁽⁸⁾。

また、イタリアの美術界とより密接に関わった初期の事例として、やはり

1928年2月に彼がカタログに序文を寄せた「パリのイタリア人」展がある。同展は、デ・キリコとアルベルト・サヴィニオの兄弟を始め、当時パリに滞在していたイタリア人芸術家たちの作品を、シャンゼリゼ劇場の階段ギャラリーで展示したのを皮切りに、イタリアにも凱旋する形で巡回した⁽⁹⁾。

そして、イタリアへの接近を促したもう一つの契機は、同国の美術批評家マルゲリータ・サルファッティが、ムッソリーニの庇護下、1923年以来、ルネサンス以前に遡る古典的美を通じた近代美術再生の試みとして推進した「ノヴェチェント」である。

「パリのイタリア人」展に参加した画家は「ノヴェチェント」の構成員とも一部重なり（デ・キリコ、ジーン・セヴェリーニ、マリオ・トッツィら）、ヴァルデマール・ジョルジュが、サルファッティとの間に共闘者としての関係を築こうとしたことが、この時期の言動から伺える。『フォルム』にサルファッティの文章を掲載し⁽¹⁰⁾、後述する1933年の文章「ローマと我ら」では、期待した程の評価をイタリアでは得られなかった「パリのイタリア人」展に対し、好意的な姿勢を示した人物の一人に彼女の名前を挙げている⁽¹¹⁾。

しかし、近代以降のイタリア美術に関する両者の主張を比較すると、極端な前衛主義に距離を置き伝統の再生を目指す視点は共有するも、具体的な目的は乖離していたと言わざるを得ない。ファシズムのイタリアを代表し、かつイタリア独自の伝統を体現する運動として「ノヴェチェント」を正統化する必要から、同運動に至るまでの近現代美術の流れを体系的に論述した1930年の主著『近代絵画史』⁽¹²⁾で、19世紀については、フランス印象派からの影響も含め、自国の近代美術が発展する上で必要とした時代として全否定はせずとも、同世紀が齎した害は多い、とサルファッティは批判的に論じ、20世紀の国民芸術として「ノヴェチェント」が要請されるに至るまでの通過点としてあくまでも消極的に扱う⁽¹³⁾。逆に、キュビズムの革新性と影響力には頁を割いた。更に、19世紀末には「精神上、隔離され忘却された一地方」だったイタリアに喝を

入れ、近代文学史上の市民権を得させたガブリエーレ・ダヌンツィオの精神を引き継ぎ、若生す美術界を刷新し得た運動にしてキュビズムの後継者たるイタリア未来派を評価する⁽¹⁴⁾一方、現代のイタリア芸術を担う「ノヴェチェント」の特質は、「線の正確さ、色彩の決定、形の決断力」であり「存在の根源にある天賦の感覚」に由来するものだ、と説明する⁽¹⁵⁾。

未来派が齎した近代のダイナミズムに古典的具象表現を融合させた芸術として「ノヴェチェント」を擁護する彼女は、19世紀に対する低評価はヴァルデマール・ジョルジュと共有し得たろうが、20世紀初頭の前衛主義を否定する姿勢に転じていた彼とは、特にキュビズム以降の潮流に対する評価が大きく異なり、この点では両者の同意は困難であったろう。

裕福なユダヤ人家系のサルファッティは1936年以降、ムッソリーニの不興を買い、役職を剥奪された。ユダヤ人の権利を制限する「人種法」発令時の1938年、彼女がパリ経由で南米諸国間を移動する亡命生活に入り、イタリア美術界の中心から離脱する頃までに、イタリアに対するヴァルデマール・ジョルジュの言動は更に練り直されていくのだが、変化の鍵は「ローマ」という主題である。その意義と機能を考えるためには、20年代から30年代にかけてイタリアの考古学で進展したローマ礼賛の動向をまず踏まえておく必要がある。

イタリア考古学と古代ローマ礼賛

18世紀以降、例えばフランス革命以降、隷属から解放された市民の徴として象徴的に用いられたフリギア帽のように、キリスト教支配の超克の標として、古代ローマの文化への参照が広くなされた。19世紀末に国家統一を果たしたイタリアでも、古の帝国の首都であったローマを文化的統一の象徴として再興せんとする機運が高まっていた⁽¹⁶⁾。

社会主義者時代、ムッソリーニは過去の遺物としてローマを唾棄する発言も残しているが、ローマ進軍の直前頃には姿勢を改め、古代ローマ文化を象徴す

る語彙として「ローマ性」(romanità)を多用し、自らをローマ帝国の初代皇帝アウグストゥス(オクタヴィアヌス)に準えるようになっていく⁽¹⁷⁾。

ファシスト政権末期、幻に終わったローマ万博準備のため推進された都市計画 E42 改め EUR に関してはムッソリーニ自身が細部に至るまで介入していた経緯も検証されているが⁽¹⁸⁾、イタリアの考古学界では、自国文化の起源を追求し、現代イタリアを裏付ける伝統を際立たせるべく調査や研究が 19 世紀末から積極的に進められていた⁽¹⁹⁾。

その成果の一つ、1911 年に開催された「考古学展」(Mostra Archeologica)を組織したのは、ローマの地形研究で傑出した業績を残した考古学者ロドルフォ・ランチャーニだが、彼に師事し、「考古学展」開催中は彼の秘書も務めた考古学者ジウリオ・クウィリニ・ジリオーリは、オーストリアから招かれイタリアの考古学研究の礎を築いたエマヌエル・レーヴィの教えも受けた、古代ローマやエトルリア文化の専門家だった⁽²⁰⁾。

ジリオーリは、1927 年の「ローマ帝国美術館」(Museo Impero romano)⁽²¹⁾の設立、1938 年の「ローマ性のアウグストゥス展」(Mostra Augustea della romanità)⁽²²⁾開催に際して責任者に任命された。早くからファシスト党に関わり、下院議員も 5 年務めた彼は、「アウグストゥス展」準備の際には全権の掌握に努め、時には同時期の他の展覧会準備を妨害することも厭わぬ程に情熱を注いだと伝えられる⁽²³⁾。

同展の準備には多数の外国人が協力したが、その中にはジリオーリとも知己の仲であった英国人考古学者がいた。英国アカデミズムで最初期に認められた女性で、ローマのブリティッシュ・スクールの責任者を務め、晩年までイタリアに留まり、古代ローマ文化の研究に携わったユージェニー・セラーズ・ストロングである。彼女は、政治活動への関心は薄かったが、ファシスト政権による古代ローマ文化の再興には賛同していた⁽²⁴⁾。

同展は模型も多用した視覚的に理解しやすい展示方法を工夫するなど、考古

学研究成果を一般の観衆に理解させる役割も果たしたが、共和国時代の混乱から抜け出し、帝政を確立して安定した治世を実現した皇帝アウグストゥスの業績と威光を現代に甦らせると同時に、ムッソリーニを現代における正統な後継者として位置づけることを最大の目的としていた⁽²⁵⁾。

ヴァルデマール・ジョルジュの「ローマ」

このようなイタリアの政界や学術界におけるローマ礼賛の気運の昂まりを、ヴァルデマール・ジョルジュが早い時期から強く意識していたことは、「全編ローマ美術特集」と銘打った『フォルム』第 8 号（1930 年 10 月刊）に明らかだ。

執筆者にはイタリアの考古学者ピエトロ・ロマネッリやラヌッチョ・ビアンキ・バンディネッリ、フランスの歴史家ルイ・プレイエ等、各国の著名な学者らが名を連ね、同企画に対するヴァルデマール・ジョルジュの熱意が伺える。

その劈頭を飾るのは、「古代ローマ文化のアウグストゥス展」にも関わったイギリスの考古学者、ユージェニー・ストロングの文章である⁽²⁶⁾。彼女はギリシアの影響圏内に収まらぬローマ美術の独自性を強調し、シュゴフスキーの東方重視の理論には否定的に言及、一方、ローマ美術の中にキリスト教美術の萌芽が見られるという、ヴァルデマール・ジョルジュと同様の見解を示した。彼がその後展開するローマ美術観に、こうしたストロングの姿勢が影響を及ぼした可能性は高いと思われる。

また、バンディネッリの論考（「エトルリア美術について」）に付された「編集部註」は、ローマ帝国の中心地としてのローマと、エトルリア美術が栄えた辺境部とを差別化せずに扱う筆者の姿勢を評価している。各被征服地の文化の多様性を維持しつつ、全体としては調和する古代ローマ帝国の理想的なあり方を論じた、若干 30 歳のバンディネッリの文章を掲載した点にもヴァルデマールの意図が伺える⁽²⁷⁾。

ヴァルデマール自身は、諺の「光は東方より (Ex Oriente Lux)」を捩った論考「光はローマより (Ex Roma Lux)」で、ギリシア美術の規範からの逸脱、東方からの影響を被った混血的表現と軽んじられたローマの美術の復権を訴える。ヘレニズムの影響下、起源のエトルリア美術から終着点のビザンティン美術への橋渡しの過程としてローマ美術の再評価を提唱し、その上で「西洋の造形的天才の最も進化した形態」と形容する。彼岸を志向するゴシック美術とも、理想的な均衡を憧憬するルネサンス美術とも異なるローマ美術には、個人の感情的生を見出す点を理由に、唯一の後継者としてバロック美術が指名される。

ローマ美術の特権的表現として彼が強調するのは肖像である。古代ギリシアの絶対性に対し、思索し行動する人間の相対性が勝るのがローマ美術で、「かくも魅力的で、謎めき、情熱的で、深い懐疑や批判的精神を抱き得る」人間の相貌を描いたアウグストゥス時代の肖像が好例として挙げられる⁽²⁸⁾。

斯様にローマの美術の再評価を訴えるヴァルデマール・ジョルジュはしかし、その「衰退」にも言及する。ローマの美術における色彩主体の表現から線的表現への変化は、現代における印象派の終焉、モネからゴーギャンへの変遷と「並行」しており、人間が己の外部の物理的な世界を信じられなくなったいま、ゴーギャンから、セザンヌ、ヴァン・ゴッホ、ピカソ、マティス、ドラン、そしてデ・キリコに至るまで、人間の表現は「肖像」から「仮面」へと変質したという。「病があるならば、より重い病で治そう」と皮肉を効かせて彼は結論づける。今こそ、ローマ美術に現代の我々自身の分身を見出し、人間の顔を解説する術を学び直すべきだ、と⁽²⁹⁾。彼にとって、ローマとは両大戦間の美術の惨状を照らし出す鏡でもあった。

そして1933年、イタリアとの関わりは次の段階へと至る。イタリア国内での「アウグストゥス展」準備進行と並行するかのよう、ヴァルデマール・ジョルジュの文章では、現代の美術にとっての「ローマ」の意義が更に強調されるのである。

同年、マッシモ・ボンテンペッリとピエトロ・マリア・バルディが、ファシズム下の芸術の軸心にモダニズムの建築や芸術を据えるべく立ち上げた雑誌『クアドランテ』の創刊号に、ヴァルデマール・ジョルジュの「ローマと我ら」(«Roma et nous»)と題した文章がフランス語原文のまま掲載された³⁰⁾。

「ネオ・ユマニズム」の概念は、最初から「ローマ性」という宗教に基礎を置いていた、と巻頭からローマを手放しで賞賛するこの文章は、『フォルム』掲載の「光はローマより」から更に一步踏み込み、「アウグストゥス展」の準備を通じ、政治的統合の象徴としてローマを最大限に利用せんとしたファシスト政権およびイタリア考古学会の方針に寄り添っていたことは明らかである。『フォルム』のローマ特集に対する反響は皆無、と嘆いていることから、伊仏両国の美術界では彼の理念が支持を得られなかったことが伺われるが、ヴァルデマール・ジョルジュは、ヴィンケルマンらロマン主義者達、更には近代美術のリアリズムに至るまで、ローマ美術を軽んじ、無視する傾向は連綿と続いてきた、と指摘する。また、19世紀末以降の知識人らによるフィレンツェや盛期ルネサンスに対する崇拜（彼が繰り返し批判したバーナード・ベレンソンの名はここでも言及されている）の裏で、ローマ美術は「見窄らしい親」として貶められてきた、と苦言を呈する。

更には、ゴシック美術に先駆ける表現を示した点にローマ美術の貢献を認められた人々として、ウィーン学派のアーロイス・リーゲルやフランツ・ヴィックホフに言及する一方、ローマ美術が果たした役割を否定はせずとも、ローマ以外の要素、すなわち広義の東方の影響をより重視するシュゴフスキーの名も挙げている。エトルリア美術に注目しない点を批判しつつも、ヴァルデマール・ジョルジュの美術史観にはこのオーストリアの美術史家の理論が常に通低音として響いていたことが伺える。

そして、『フォルム』のローマ美術特集に掲載された、イタリアの考古学者ピエトロ・ロマネッリの文章「ローマ辺境の芸術」に読者の注意を促している

ことも重要だ。カエサルの共和政ローマ下では、ガロ＝ロマン、イベリア、シリア等々の当時としては辺境だった地域の芸術も、巨大な共同体の一員として首都ローマと一体だった、というロマネッリの指摘は、イタリアとフランスを軸とする「地中海文化圏」の再興を謳う上で、ヴァルデマール・ジョルジュに一つの根拠を提供したことは確かだろう。

「アウグストゥス展」カタログでのジリオーリの序文におけると同様に、ローマ美術は、帝国に属する各地方に固有の表現を包含し得る大きな枠組として再定義され、「ノヴェチェント」とも連携し得る「ネオ・ユマニスム」の多様性の裏付けとして機能するのである⁽³¹⁾。

また、ローマ美術は、個人的、主観的な芸術としての肖像と、人間中心主義的な公共芸術としての彫刻という二面性を備える、と語ることからも、ヴァルデマール・ジョルジュが、当時進行中のローマ改造計画を念頭に、建築主体の『クアドランテ』誌を同論文の発表媒体として選んだ事は容易に想像できる。

更に、ファシズム下での新たな芸術を築く構想をこの上もなく明白な筆致で表明したのが、『エクレッティカ（折衷）』から改称した『地中海美術』誌に掲載された文章「現代の精神の危機—ユマニスムの芸術、ファシズムの芸術、そしてローマ性」で、「ローマと我ら」同様、全文フランス語のまま収められている。クールベやマネからキュビズムに至る近代美術の流れの大半を、人間が精神喪失した過程の表徴として改めて断罪する同文章が、それ以前の文章から峻別されるのは、「ネオ・ユマニスム」と「ファシズム」とをはっきりと同一視する記述が認められる点においてである。「諸君、ユマニスムの肖像（私がユマニスムの、と言う時にはファシズムの、との意味を暗に込めているのだ）、ローマの肖像の息子は、単なる似姿ではない。この肖像は人間をその全体性において復元しているのだ」と彼は明言する⁽³²⁾。

同年に刊行された、イタリアの画家アルトゥーロ・トーシのモノグラフにも彼の意図は込められている。「ノヴェチェント」の初回と二回目の展覧会に出

品したこの画家は、上述した数々の例と同様に、近代美術が陥った隘路を免れ、イタリアの伝統の本質を体現する画家だと評価される³³⁾。

また、1935年、『藝術愛好』に寄せた文章「近代芸術における古代の感情」では、フランスとイタリアを対比し、同時代の美術における伝統のあり方を論じ、19世紀のアカデミズムのイタリア人画家らについては、サルファッティ以上に厳しく、精神と心を欠く手先の模倣でイタリア美術を汚染した、と断罪さえする³⁴⁾。

彼がイタリアとの関係強化をいかに強く求めていたかは、同年刊行した『イタリア絵画と一つの芸術の運命』からも窺われる。「イタリアとは何か？ イタリア美術とは何か？」と問いかけ、ギリシア・ローマの古代、中世、ルネサンスを隔てる様式の相違の下に潜むイタリア美術の一貫した流れを浮き彫りにする事が彼の狙いだ。興味深いのは、「(「シュゴフスキー派」と形容し、シュゴフスキー個人を直接論駁する形は取らず) 東方の表現が西洋美術の形成に大きな役割を果たしたというシュゴフスキーの主張に言及しつつ、古代ローマのイタリア美術はそうした影響は受けず、辺境が齎した影響は装飾芸術に限定されている、と批判的に論じている事だ。その観点から、ヴェロッキオ、シニョレツリ、ポライウオロ、フィリッポ・リッピらと共に、盛期ルネサンスに至り、ゴシック的な表現主義が初めて現れたとヴァルデマール・ジョルジュは断じる³⁵⁾。かように、この小著では、イタリア美術における異質な要素の共存を強調せず、ファシズムへと至るイタリア文化の連続性や発展を強調する方向に言説を微修正していることが伺える。これは、様々な潮流の共存に寛容な美術政策を見直しつつあったファシスト政権の変化にも対応するための策と考えることができるだろう³⁶⁾。

第二次世界大戦前最後の平和の祭典といえる1937年のパリ万国博覧会の後、世界情勢は俄かに緊迫の度を高め、仏独伊三国は各々破局的状況を迎えることになる。1938年に実現した「アウグストゥス展」は、多様な要素を統合した

古代ローマ帝国下の文化を現代に甦らせんとする点においては、ヴァルデマール・ジョルジュの念願を叶えたとも考えられるが、伊仏連帯の形で現代美術の閉塞状況を打開する具体的な方策をファシスト政権が検討する事はなかった。

正統としての「ルネサンス」＝フィレンツェへの抵抗

対独敗戦後の被占領下、ユダヤ人のヴァルデマール・ジョルジュは、知己の庇護によりかろうじて難を逃れ、戦後に批評家として再出発したが、新たに台頭した幾何学的抽象と「熱い抽象」との対立、更にはヌーヴォー・レアリズムの登場など、大きく変動する美術界を前に、「イタリア」と「ファシズム」、そして「ネオ・ユマニスム」とが三位一体を成す彼独自の世界観はその行き場を失った。

リトアニアからアメリカに移住し、ハーバード大学等で教育を受けた後、フィレンツェに居を定めファシズム期のイタリアを間近に見た美術批評家バーナード・ベレンソンを、ヴァルデマール・ジョルジュが四半世紀の時を経て再批判した経緯の概要については過去に論じた³⁷⁾。今回は、ローマ評価の観点からベレンソン批判の問題を再検討する。

ベレンソンが、1948年刊行の『美学と歴史』で、ヨゼフ・シュゴフスキーの東方史観は全面否定した上で、15世紀イタリア、とりわけフィレンツェの芸術家達の作品を美の規範とし、それ以外の地域や時代に対しては一定の価値を認めつつも、イタリアのルネサンス美術と同等の真剣な考察の対象とはしない事を、ヴァルデマール・ジョルジュは批判する³⁸⁾。ベレンソンによるこうしたフィレンツェの特権視は、ヴァルデマール・ジョルジュがイタリア文化の核心に位置付けたローマの低評価と連動している。「かつてアテナイが古代世界に対して持っていた関係を、今日の世界に対してはフィレンツェが果たしてきた」と定義するベレンソンは、「かつてローマはトスカナの周縁の内側にあっただけれども、芸術的には周縁ですらなかった。ローマは芸術家を生まなかった

からである」と断ずる。また、「およそいかなる時代にも、つまり古典古代においても、より新しい諸時代においても、〈ローマ美術〉なるものはなかった」と、ヴァルデマール・ジョルジュが幾年も情熱を注いだローマ礼賛を全否定した³⁹⁾。ヴァルデマール・ジョルジュのベレンソンへの抗議は、シュゴフスキーに対する断罪ばかりでなく、文化のヒエラルキーを自身の批評的基準のみに則って決定する独断にも向けられており、彼がファシズム瓦解後も自身の理念を保持していたことを示している⁴⁰⁾。

伝統とナショナリズムの狭間で

両大戦間期における「伝統」とナショナリズムを巡る言説を考察する上で、ヴァルデマール・ジョルジュが辿った道程はどのように位置付けられ得るだろうか。

近代美術における「伝統」は様々な形で定義かつ援用されてきた。例えば、古代ギリシャという純粹な起源を喚起し、無駄な要素を極限まで削ぎ落とす近代建築を通してその起源への回帰を試みるル・コルビュジェやイタリア合理主義建築家らの方法、あるいは、イタリア独自の伝統としてエトルリア美術を蘇らせんとしたマリオ・シローニの例もある。ヴァルデマール・ジョルジュは別の道を選び、自身のユダヤ性や東方の辺境性をも包摂し得る、19世紀的国民国家の概念を超克する文化圏の再興＝創出を目指した。

しかし、近代美術が彷徨い込んだ隘路を打開く起爆力をファシズム下のイタリアに期待し、30年代前半に発表した数々の論考で、「ネオ・ユマニズム」の画家達が示していた多様性は、最終的に「ファシズム」と直結するかの如く再定義されるに至り、古代の帝国を喚起する文化圏の構想へと強引に解消されざるを得なかった。

かように変遷したヴァルデマール・ジョルジュの「ローマ」観やイタリアへの期待は、時に彼自身が認めるように、厳密な歴史的考証を経た理論ではなく、

「多様性を保持しつつ同一である」という彼にとっての理想の文化を象徴する、一つの物語として機能していたように思われる。

その意味で、常に均衡を維持するフランス美術に見出された「中庸の美学」と、無数の異質な要素を包摂しつつ機能する全体という「ローマ」という概念との間には根本的な断絶はなく、そもそも同根の思想が違う形で表現されたと見做すこともできよう⁽⁴¹⁾。

註

- (1) 例えば、Matthew Affron, «Waldemar George : A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism», in Matthew Affron and Mark Antliff (eds.), *Fascist Visions : Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997, pp.171-204. 同論文はヴァルデマール・ジョルジュの批評活動を詳細に分析した最も早い例で、筆者も多くを同論文に負う。惜しむらくは、ヨゼフ・シュゴフスキーやバーナード・ベレンソンとの関係に言及せず、ヴァルデマール・ジョルジュが徹底したファシズムの信奉者であったことを証明することが主目的となっている。重要なのは、彼の言論を支えた複数の論理の絡み合いを解き明かす事であり、本論はその試みの一つである。
- (2) 飛嶋隆信「三〇年代美術の『危機』と『伝統』」、天野知香（編）『西洋近代の都市と芸術 3 パリ II』竹林舎、2015年、380-394頁。および、飛嶋隆信「両大戦間期のフランス芸術における『伝統』と『危機』—ヴァルデマール・ジョルジュの批評の変遷」、松井裕美／木俣元一（編）『古典主義再考 II 前衛芸術と「古典」』、中央公論美術出版、2021年、257-283頁。特に後者で、本論の背景となるヴァルデマール・ジョルジュの批評活動を論じている。
- (3) Waldemar George, *L'Esprit français et la peinture française : en marge de l'Exposition d'art français à Londres*, Éditions des Quatre Chemins, Paris, 1931.
- (4) 「フォンテーヌブロー派がフランスにイタリア美術のウィルスを持ち込み、ゴシック美術の流れを払拭した」という美術史家らの見解（この主張の出典は逐一明示されていないが、フランチェスコ・プリマティッチオやロッソ・フィオレンティーノがフランス宮廷にきた事の重大性を強調するルイ・ディミエの発言を引用している）にヴァルデマール・ジョルジュは異議を唱え、むしろ、同派はイタリア美術の激しさ（*furia*）を和らげフランスと調和させる役割を果たし、フランス美術は根幹において

は揺らがなかったと主張する。Ibid. p.2.

- (5) *Fomes*, n.1, décembre 1929, pp.11-15.
- (6) 同特集で寄稿者に課された二つの問い「1. ゴシック芸術は、一時代に限定された造形・建築様式（歴史的的概念）の謂でしょうか？もしくは、精神的な状態（心理的な概念）を意味しているでしょうか？」「2. ゴシックの誕生及び発展に、ガリア・ローマ人、そしてゲルマン人はどの程度貢献しているでしょうか？」に、シュゴフスキーは逐一答えず、ゴシック芸術の起源については、これまで地中海中心の視点が優先された事をまず批判し、ゴシック芸術の本質を規定する素材は、ローマ帝国の影響よりもたらされた石ではなく、北方において建築物の模範となる、生命と成長の象徴たる木であると指摘、こうした北海沿岸の起源に中東の要素（ステンドグラスや細密画）が接木されて形成されたのがゴシック芸術である、と自説を述べている。Ibid., p.13.
- (7) Waldemar George, «Néo-humanisme», in *L'Amour de l'Art*, n.4, 1934, pp.359-362. ネオユマンニスムの画家達について、肖像画を軸とした「人間への回帰」が見られる、と定義するも、画風の上で共通点はない、とヴァルデマール・ジョルジュ自身認めている。ベルマン兄弟とチェリチェフは皆ロシア出身だが、沈んだ色調で古代のモチーフを散りばめた風景画を特徴とするウジェーヌ・ベルマンに対し、チェリチェフの個性は、強烈な極彩色のシュルレアリスムの幻想風景において際立っており、「ネオ・ユマンニスム」の定義が曖昧に思われる一因ともなっている。かくも多様性に満ちた同運動に用いられた呼称「ユマンニスム」には、古代ローマの美術の複合的性格に対するヴァルデマール・ジョルジュの関心に鑑みても、いわゆる「人文主義」に直結した含意はないと思われる。
- (8) Waldemar George, *Picasso : avec 33 reproductions en phototype*, Éditions de “Valori Plastici”, Rome, 1928. および Waldemar George, « Chirico et les appels du sud » in *Chirico : avec des fragments littéraires de l'artiste*, Éditions des Chroniques du jour, Grande librairie universelle, 84, Boulevard Saint-Michel – Paris (VIe), Paris, 1928. pp.IX-XXV.
- ピカソ論では、後に顕著となるキュビズム批判はほぼ見られず、基本的にはモダニズムを擁護する立場をまだ維持していた事が伺われる。その一方で、同年刊行したデ・キリコ論では、幾何学的な形態からデ・キリコが解放されたと強調しており、ヴァルデマール・ジョルジュの批評の転機はこの時期を境としていたと考えられる。
- (9) *Les Italiens de Paris : De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Skira, 1998, Milano. 同名の展覧会のカタログである同書所収の文章が、ヴァルデマール・ジョルジュの関与について詳述している。Maurizio Fagiolo dell'Arco, «Les Italiens de Paris. Una

“grande illusione” tra gli anni venti e i trenta», in *Les Italiens de Paris : De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, op.cit., pp.19-107. 同文章中、デッラルコは、『藝術愛好』の1932年1月号に掲載された「デ・キリコの生と死」ではヴァルデマール・ジョルジュが「彼にとっての反モダニズムの偶像にして規範〔であるデ・キリコ〕を破壊している」事を「今日も説明できない一つの事実」と述べている。Ibid., p.28. 彼の指摘通り、「デ・キリコの生と死」では、いわゆる「剣闘士」シリーズ以降のデ・キリコの作品をほぼ全否定し、註(8)で挙げた1928年のデ・キリコ論とは正反対の結論に達し、形而上絵画時代のマネキンには人間の魂が息づいてた、とさえ述べている。確かに、この二つの文章をただ単に比較すればこの転換は不可解だが、「ネオユナニスム」と「ファシズムのローマ」とを「人間（の肖像）」という概念によって連結する理論を練り上げつつも、キュビズムに一定の評価を与えるサルファッティの近代美術史観にも配慮して、イタリアとの連携を模索した、という動機を想定することも可能だろう。

- (10) Marguerita Sarfatti, «L'Exposition d'Art japonais à Rome», in *Formes*, n.7, juillet 1930, p.23.
- (11) Waldemar George, «Roma et nous», in *Quadrante*, n.1, 1933, pp.8-10.
- (12) Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese, Roma, 1930. pp.94-97.
- (13) カ・ベーザロ国際近代美術館の学芸員エリザベッタ・バリゾーニ (Elisabetta Barisoni) 著 *Viaggio alle fonti dell'arte : il moderno e l'eterno Margherita Sarfatti 1919-1939*, Zel Edizioni, Treviso, 2018. には、サルファッティが雑誌に発表した記事や、国内外で行った講演の草稿が資料として収められている。「イタリアの印象派に関するフランスでの基調講演」と題された1923年の資料には、19世紀には国家統一に精力を費やしたイタリアでは、文学は栄えたものの、造形芸術は力を失った、との一節があり、一貫して19世紀の造形芸術を低く評価していた事が伺える。Ibid., p.191.
- (14) 近年は、未来派をサルファッティの美学の源泉と看做す論考もある。例えば、Gucciardo Sassoli de'Bianchi Strozzi, «Margherita Sarfatti “futurista” e avanguardista», in *Il Maestro e Margherita : Marinetti, Sarfatti e il Futurismo negli anni del regime*, Trento, 2018. pp.67-79.
- (15) Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op.cit., pp.145-146. また別の箇所では、「(絵画で重要な構図の問題は) その本質と伝統により地中海的かつ古典的、つまりイタリア的な問題なのである」と説明し、ヴァルデマール・ジョルジュが同時期に好んだ語彙との共通性も感じさせる。Ibid., p.99.

- (16) ファシスト政権の正統化には、古代ローマを「第一のローマ」、ビザンティン帝国のコンスタンティノポリスを「第二のローマ」とし、現代イタリアに「第三のローマ」を甦らせる、という論法が用いられた。この問題を含め、イタリア統一時からのローマの政治利用の歴史を、以下の書籍は明快に整理している。藤澤房駿『第三のローマ—イタリア統一からファシズムまで』新書館、2002年。
- (17) Joshua Arthurs, *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2012, pp.9-10.
- (18) Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2008. (邦訳: パオロ・ニコローゾ『建築家ムッソリーニ—独裁者が夢見たファシズムの都市』桑木野幸司訳、白水社、2010年)
- (19) Joshua Arthurs, *Excavating Modernity*, op.cit., pp.9-49.
- (20) Ibid., pp.94-97.
- (21) 同博物館開館時発行のカタログ序文で、ジリオーリは、ドイツやフランスの美術館が古代ローマ帝国関連のコレクションを充実させてきた一方で、肝心のイタリアが立ち遅れていたと振り返り、1911年の「考古学展」でのランチャーニの尽力を、帝国博物館の創設に活かせたと自負している。Giulio Quirino Giglioli, « Introduzione », in *MUSEO DELL'IMPERO ROMANO, CATALOGO A CURA DI GIULIO QUIRINO GIGLIOLI*, Roma, R.Garroni, 1929., pp. VII – XV.
- (22) 同展カタログに寄せたジリオーリの序文には、考古学・美術史上の学術的意義の説明に加え、ローマ帝国こそがキリスト教の今日の発展を可能にしたという論法で、ファシスト政権とヴァチカンとの接近を正当化する意図も窺われる。ジリオーリは注目すべき二つの展示セクションをこう紹介した。「1つには、最初の5世紀を研究対象とした、ローマでその普遍性の証を受けたキリスト教会の展示があります。もう一つは、統一独立国家としてのイタリアとその復活に至るまでの、偉大な霊たちによるローマ帝国の理念の継承を喚起する展示です。15世紀を経て、貴公(ムッソリーニ)の仕事を通じて、ローマ帝国そのものが蘇ったのです」。Giulio Giglioli, « Discorso pronunciato il 23 settembre 1937 – XV nell'inaugurazione della Mostra dall'On. Prof. Giulio Quirino Giglioli » in *BIMILLENARIO DELLA NASCITA DI AVGVSTO, 23 SETTEMBRE 1937 – XV – 23 SETTEMBRE 1938 – XVI, MOSTRA AVGVSTEA DELLA ROMANITÀ, CATALOGO, SECONDA EDIZIONE, ROMA, CASA EDITORICE, C. COLOMBO, 1937. p.VII.*
- (23) Joshua Arthurs, *Excavating Modernity*, op.cit., pp.98-99. オランダの考古学者デ・ハーンは、貧苦に喘いでいた南イタリアでの慈善活動に献身しつつ、多数の知識人を

擁する古代ギリシャ文化の研究組織「大ギリシャ協会」を主催したビアンコ・ザノッティが、考古学者パオラ・ザンカーニ・モントウオーロと協力してギリシャの女神ヘラの聖域を発掘、国際的名声を得たことがきっかけで、「大ギリシャ協会」が政府により解散に追い込まれたと指摘する。また、これは「アウグストゥス展」を軸とした古代ローマ礼賛の国是がギリシャ文化への注目により曇らされることを恐れての処置だったとも分析している。Nathalie de Haan, 'The "Società Magna Grecia" in Fascist Italy,' in *Anabases : Traditions et receptions de l'Antiquité*, n.9, 1 march 2009, pp.113-125.

24) 「アウグストゥス展」カタログには、協力した国内外の学者達の名前が挙げられているが、“Eugenia Strong”とイタリア風の表記でユージェニー・ストロングの名も確認できる。*MOSTRA AVGVSTEA DELLA ROMANITÀ, CATALOGO*, op.cit., p.XXVI. なお、同カタログについては、以下の文献補遺が別途刊行されている。*MOSTRA AVGVSTEA DELLA ROMANITÀ : appendice biblioteca al catalogo, Edizione anastatica*, “L’Erma” di BRETSCHNEIDER, Roma, 1938. 同書でも、ストロングの著書が参考文献として繰り返し引用され、同展覧会への貢献度を伺わせる。ところで、ユージェニー・ストロングの評伝著者スティーヴン・L・ダイソンは、彼女がローマ文化の開明的な性格を好み、ロドルフォ・ランチャーニやジャコモ・ボーニらファシズム政権の樹立を歓迎した考古学者達と同様の見解を表明し、ローマ中心部のカエサルフォルム発掘をムッソリーニに指南したコッラード・リッチとも古くからの友人であり、「アウグストゥス展」等の責任者ジリオーリとは彼がランチャーニの助手として1911年の展覧会組織に携わった際に知り合った、と指摘している。一方、彼女が個人的に最も心を許していたのは、ウンベルト・ビアンコ・ザノッティで、一貫して反ファシスト的姿勢を貫いたこの人物と交際し続けた事からも、彼女のファシズムとの関係は、あくまでも古代ローマ礼賛という文脈に限られていた、とダイソンは判断する。Stephen L. Dyson, *Eugénie Sellers Strong : portrait of an Archeologist*, Duckworth, London, 2004, p.181.

25) ジリオーリの期待程には観客動員数や入場料収入は伸びなかったが、彼は、同展の実績を恒久的なローマ文明博物館（Museo della Civiltà Romana）建設へ繋げるべく政権に働きかけた。しかし、エチオピア侵攻や人種法の発布後に国際関係が悪化、ファシスト政権崩壊に伴い一時ローマ大学教授の職を追われたことで頓挫した。同博物館は1952年ようやく設立された。

Joshua Arthurs, *Excavating Modernity*, op .cit.,pp.120-124. および pp.153-154.

26) E.(Eugénie) Strong, «L’Art romain et ses critiques» (traduit de l’anglais par E.Ciprut)

- in *Formes*, n.8, octobre 1930, pp.2-4. ストロングは既に 1907 年の著書『アウグストゥスからコンスタンティヌスに至るローマの彫刻』で数頁にわたるシュゴフスキー批判を展開している。ヴィックホフやリーグルを批判しローマ美術の重要性を否定する彼の理論は、アウグストゥス以前の時代を完全に無視し、帝政初期のみを対象としている点で問題があり、ギリシャおよびヘレニズムの直接的帰結としてローマ美術を捉えた建築史家・美術史家コルネリウス・グルリットの見解を強く支持している事も問題だと指摘している。Mrs. Arthur Strong, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, First published by Duckworth and Co. London, 1907, Reprinted by Hacker Art Books, New York, 1971, pp.12-16.
- (27) R.(Ranuccio)-B.(Bianchi) Bandinelli, «L'actualité de l'art étrusque» (traduit de l'italien par Motchulky), in *Formes*, n.8, op.cit., pp.5-6. しかし、バンディネリは、その後は反ファシズムに転じ、戦後はマルクス主義の観点から考古学研究に従事することになる。
- (28) Waldemar George, «Ex Roma Lux», in *Formes*, n.8, op.cit., pp.21-24.
- (29) その後も、肖像に対する過剰なまでの高評価は彼の批評の軸であり続けた。ピカソの静物画を論じた 1931 年の記事では、本来は人間の表現に関わらない静物画は、西洋美術にはそもそも不要で、ピカソと共にこのジャンルが死に絶えようとしていることを寿ぐべきだ、とさえ述べる。Waldemar George, «Cinquante ans de Picasso et la mort de la nature-morte», in *Formes*, n.14, avril 1931, p.56.
- (30) Waldemar George, «Rome et Nous», in *Quadrante*, n.1, 1933, pp.8-10. 3 年前の「光はローマから」と比較して、肖像に結びつく語彙が「深い懐疑」や「批判的精神」から「全体性」へと変わっていることに注目すべきだろう。あくまでも全体を形成する意味での「個」を強調するファシスト政権における「新しい人間」の概念をも思わせるからである。まさしく同年、ヴァルデマール・ジョルジュはムッソリーニに伊仏美術界連帯の構想を直訴するに至る。この謁見は、画家フィリップ・オジアソンが同行したイタリアへの講演旅行の際に実現したが、『クアドランテ』の刊行者であるヴァルディとボンテンペリが仲介した事が以下の記事冒頭で説明されている。Waldemar George, «Une Entrevue avec M. Mussolini» in *La Revue mondiale*, n.5, mai 1933, pp.23-25. (再録 : Waldemar George, «Ristampe : Une Entrevue avec M.Mussolini» in *Quadrante*, n.3, luglio, 1933, pp.40-41.)
- (31) Pietro Romanelli, «L'art provincial romain»(traduit de l'italien par Ed.Ciprut), in *Formes*, n.8, op.cit., pp.18-19. 『フォルム』でのローマ特集の翌年、ヴァルデマール・ジョルジュは再び同誌でロマネッリの見解を取り上げ、ローマ性を現代に引き継ぐ

- 「ガロ＝ロマン」のフランス画家として、アンドレ・ブルトンらも評価した素朴派の画家アンドレ・ポーシャンを論じ、例えば彼の作品『マラトンの戦い』で平板に並べられた人物の描写に、ローマ時代の浅浮彫を透かし見ようとする。Waldemar George, «Romanité ou populisme : André Bauchant», in *Formes*, n.12, février 1931, pp.25-26.
- ③2 Waldemar George, «La crise de l'esprit contemporain : L'art humaniste, l'art fasciste et la Romanité», in *Arte Mediterranea*, octobre-novembre, 1933, pp.45-50.
- ③3 Waldemar George, *Arturo Tosi : peintre Classique et peintre rustique*, Éditions des Chroniques du Jour, Paris (pour l'Italie : Ulrico Hoepli, Editeur, Milan), 1933.
- なお、サルファッティも『近代美術史』でトーシに言及し、ピッチャランゾーニ、ゴラなど19世紀イタリアの画家達の技術を身につけながら誰の模倣でもない独自性を備えた画家として絶賛している。Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op.cit., p.127.
- ③4 Waldemar George, «Le sentiment antique dans l'art moderne (sources de poésie)», dans *L'Amour de l'art*, n.2, février 1935, pp.51-56.
- ③5 Waldemar George, *La Peinture italienne et le destin d'un art*, Les Éditions Nationales, 10, rue Mayet, 10, Paris, 1935.
- ③6 1936年に、政治論の著作として執筆し、改めてファシズムを評価しようと試みた『ユマニズムと祖国の理念』は、いわばファシズムへの最後の信仰告白だが、伊仏連帯を軸とした美術界の改革に関する言及はしていない。Waldemar George, *L'Humanisme et l'idée de patrie : Valeurs Françaises, Perspectives Fascistes, Le Dilemme Allemand, Métamorphoses Juives, L'U.R.S.S. et la Culture*, Bibliothèque-Charpentier, 1936. 同書のより詳しい内容については、飛嶋隆信「両大戦間期のフランス芸術における『伝統』と『危機』—ヴァルデマール・ジョルジュの批評の変遷」、松井裕美／木俣元一(編)『古典主義再考Ⅱ 前衛芸術と「古典」』、前掲書、270-271頁を参照。
- ③7 飛嶋隆信「両大戦間期のフランス芸術における『伝統』と『危機』—ヴァルデマール・ジョルジュの批評の変遷」、松井裕美／木俣元一(編)『古典主義再考Ⅱ 前衛芸術と「古典」』、前掲書、271-275頁を参照。
- ③8 ヴァルデマール・ジョルジュによるベレンソン批判は次の二点。Waldemar George, «L'Esthétique de M. Berenson d'après les Peintres de la Renaissance», in *Art Vivant*, 15 novembre 1927, pp.914-918. および、Waldemar George, *Réfutation de Bernard Berenson, suivi d'un plaidoyer pour la Liberté de l'Art*, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1955.

- (39) Bernard Berenson, *Aesthetics and History*, Pantheon Books, 1948, pp.169-171. (バーナード・ベレンソン『美学と歴史』島本融訳、みすず書房、1975年、204-207頁)。一方、ヴァルデマール・ジョルジュは、ローマ美術の中核にはエトルリア美術があると認めた上で、ベレンソンが特権視するフィレンツェはアテネ直系ではなくエトルリア美術の痕跡を強く留めており、絵画にもエトルリアから受け継いだ彫刻的特性が流れ込んでいると反論する。Waldemar George, *Réfutation de Bernard Berenson*, op.cit., pp.57-58.
- (40) ベレンソンの美術観については、ヴァルデマール・ジョルジュはその一面しか認識し得ていなかったとも言える。ファシズム期のイタリアでビザンチン美術への注目も高まっていた状況を論じた近年の諸研究では、ルネサンス美術を絶対的な規範とするベレンソン、というイメージ自体が実態とは異なっていた、という指摘もなされている。周囲の人々の証言、あるいは彼自身の私信からもベレンソンは一貫してビザンチン美術に対して強い興味を示していたことが伺え、彼の美意識は広範囲に亘っていた可能性がある。Massimo Bernardò, *Ossessioni Bizantine e Cultura Artistica in Italia : Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Liguori Editore, Napoli, 2003, pp.132-138. 事実、1945年の私信で、ベレンソンはビザンチン美術への長年に渉る秘められた思いを「過去25年間、ビザンチン美術は最も私の心を支配する現役の情熱の一つであり続けてきた。潜伏を余儀なくされた時に執筆していた本は、部分的にはその美術(=ビザンチン美術)の評価に関わるものとなる予定だった」と表現している。Gabrielle Bernardi, *Bernard Berenson and Byzantine Art : correspondence, 1920-1957*, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium), 2022, p.23. あるいは、そのようなベレンソンの資質を直感していたからこそ、ヴァルデマール・ジョルジュは長年に渡り執拗に彼に絡み続けた可能性もあるだろう。
- (41) ローマ美術に話を限れば、サルヴァトーレ・セッティスが「ローマ美術における可変的な『二極性』」と呼ぶ特質、すなわち「中世美術の展開の土台と基礎の役割を与えられながら、奇妙なことにその一方では、多様な手本と規範をとりだすことのできる特権的源泉としての役割、つまり「古典性」の全領域を見いだしうる位格—当初はギリシアとローマの二つに分割されない一枚岩であったと想定されたが、次第にそこからギリシア美術を切り取り、ローマ美術に対置することも可能となった—の役割」にも、ヴァルデマール・ジョルジュは半ば無意識に反応していた、と言えるかもしれない。Salvatore Settis, *Futuro del "Classico"*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2004, pp.111-112. (サルヴァトーレ・セッティス、足立薫(訳)『〈古典的なるもの〉の未来—明日の世界の形を描くために』、ありな書房、2012年、145-146頁。)