

アントニオーニの映画のなかのローマとローマ人

鳥 越 輝 昭

はじめに

本稿は、イタリア人映画監督ミケランジェロ・アントニオーニ (Michelangelo Antonioni, 1912–2007) の映画のなかで、ローマとローマ人がどのように描き出されたのかを取り扱うものである。言うまでもなく、アントニオーニの精神に媒介されたローマ像とローマ人像とを対象にするのであるから、これはひとつの表象論である。

アントニオーニはフェラーラ市に生まれ育ち、監督としての仕事はローマを本拠に営み、外国に滞在して撮影することも少なくなかった。ローマを熟知すると同時に外からの眼を持つ立場にあったといえる。そして、作品の多くはローマを舞台にし、登場人物もローマ人に設定されていることが少なくない。さらに、映像に写し出されるローマの街は、例外なくロケーション撮影されている。

アントニオーニは芸術的な作品を作ったことで知られるが、それは社会から隔絶した作品を作ったということではなく、むしろ社会のあり方にきわめて敏感だった。アントニオーニは敏感に捉えた社会のあり方を芸術的に表現したのである。したがって、作品が写し出すローマとローマ人についても鋭敏な認識が根底にある。これらの特徴から、この映画監督はローマをめぐる表象史のなかで格好の分析対象となるのである。

1. アントニオーニの映画のなかのローマ

(1) 同時代性

アントニオーニがローマを舞台に撮影した作品の特徴のひとつが、同時代性である。観客は映画が作られた当時のローマを見ることになる。

この監督は、初期から晩年まで、時代劇である『イル・ミステロ・ドーベルヴァルト *Il mistero d'Oberwald*』(1980)を唯一の例外として、作品の背景を撮影と同時期に設定した。この特徴はローマを舞台にした作品群にも一貫している。ローマを舞台にした初期の作品『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ *La signora senza camelie*』(1953)のなかに、女主人公である新進女優クラウラが脇役女優の質素なアパートメントを訪ねる場面がある。そこでは、壁に掛けられたカレンダーらしきものに「1953」という映画の公開年が印刷されている。ローマを舞台に撮影された中期の『太陽はひとりぼっち *L'eclisse*』(1962)では、冒頭の場面の部屋の机上に置かれている月刊誌『リナシタ』が1961年8月号、最後の長回しの場面で、バスから降りた乗客が読んでいる週刊新聞『レスプレッソ』の日付が1961年9月10日である。1961年は映画公開の前年である。やはりローマを舞台に撮影された後期の作品『ある女の存在証明 *L'identificazione di una donna*』(1982)では、主人公が街頭の新聞雑誌売り場で

購入するスポーツ月刊誌『ヌオータ』の表紙に1981年3月との刊行月、主人公が関係を持った女性の水着写真の掲載された月刊雑誌『タイム』の表紙に1981年3月30日との刊行日、主人公が書斎で読む新聞『インターナショナル・ヘラルド・トリビューン』に1982年1月9日との刊行日が印刷されている。これらは映画の公開前年から公開年にかけての日付である。年時のこのような明示には、この監督の同時代性へのこだわりが見られて興味深い。

イタリア人映画監督のフェリーニ (Federico Fellini, 1920–1993) も、アントニオーニと同様に地方都市 (リミニ) の出身で、もっぱらローマを本拠として仕事をし、ローマを舞台に複数の作品を撮影したが、『フェリーニのローマ *Roma*』(1972) は、自伝的な少年～青年時代の記憶のなかのローマと映画撮影時のローマとを対照的に映像化している。それと比較すれば、アントニオーニ映画の重要な特徴が明らかになる。特徴は、作品が現在に焦点を絞っているとともに、自伝的な過去を排除していることである。ただし、それはアントニオーニの映画に過去が不在だということではない。当然ながら、現在の状態は過去から生じているからである。アントニオーニも登場人物の現状を物語るために、『ある女の存在証明』のようにフラッシュバックを使ったり、『太陽はひとりぼっち』のように過去を示す物 (重要登場人物の両親の家や女主人公の実家に置かれている写真など) を利用したり、『愛と殺意』のように台詞による過去への言及をしたりすることがある。

アントニオーニはさらに、現在を写し出しながら、未来も同時に見据えているようである。たとえば『太陽はひとりぼっち』の最後の場面で、『レスプレッソ』誌の表紙が見せるトップ記事の見出しは「核兵器競争」で、表紙をめくると「平和が危うい」との見出しが見える。これは起こりうる核戦争への懸念の表現である。『ある女の存在証明』で主人公が注目する『インターナショナル・ヘラルド・トリビューン』の記事の見出しは、「太陽の膨張が地球の将来に脅威、科学者たちの見解」、というものである。

アントニオーニの映画のなかの現在、過去から未来へと進行してゆく客観的過程のなかで焦点を当てられた現在だといってよからう。

(2) 観光性の排除

アントニオーニが写し出すローマのもうひとつの特徴は、観光性の排除である。アントニオーニは、初期の作品『女ともだち *Le amiche*』(1955) をトリノ市で撮影するのにあたり「念頭に全然なかったのが、観光の観点からこの町を取り扱うことでした」、と述べている [Di Carlo & Tinazzi 133]。この態度はローマについても同様だった。その点で、他の映画監督によるローマを舞台にした多くの作品と対照的である。

ローマを舞台にした観光性の濃厚な映画としてすぐに思い浮かぶのは、ワイラー監督作『ローマの休日 *Roman Holiday*』(1953, 「スペイン階段」などを見せた)、ネグレスコ監督作『愛の泉 *Three Coins in the Fountain*』(1954, 「トレビの泉」を有名にした)、デイヴィス監督作『恋愛専科 *Rome Adventure*』(1962, 「ナヴォーナ広場」がデート場所)、グリーンアウエイ監督作『建築家の腹 *The Belly of an Architect*』(1987, パンテオンの前庭で歓迎パーティー、ヴィットリオ・エマヌエーレ2世記念堂で投身自殺)、等々である。これらは、外国の制作者が自国の観客の観光の興味を収益向上のために戦略的に利用した映画だと考えられる。

類似の戦略はイタリア人映画監督がローマを舞台に撮影した作品にも見られる。たとえば、フェリーニの『甘い生活 *La dolce vita*』(1960) では聖ピエトロ大聖堂やトレビの泉の場面が重要な要素になっていた。エンメル監督作『レ・ラガッツェ・ディ・ピアッツァ・ディ・スパーニャ *Le ragazze di piazza di Spagna*』(1952) は、観光名所「スペイン階段」の側の洋裁店で働く三人の娘の恋物語だった。ステーノ監督作『ウン・アメリカーノ・ア・ローマ *Un americano a Roma*』(1954) では、主人公がコロッセオの壁上から、アメリカへ渡航させてもらえねば飛び降りると脅した。フランチョリーニ監督作『ロ

ーマ物語 *Racconti romani*』(1955) は、サンタンジェロ城を見晴らす料理屋の給仕などのローマの遊び人たちの失敗談を語った。映画制作にあたり、イタリアの国内市場を考慮しても、世界市場を考慮しても、ローマらしい名所を映像に写し込んでおくことは販売戦略上プラスになったはずである。

では、アントニオーニは作品からなぜ観光性を排除したのだろうか。その理由はおそらく、可能なかぎり作品に普遍性を与えるためだったろう。言いかえれば、ローマで起こっている出来事は他の場所でも十分起こりうることであって、ローマだけで起こりうるものではないと思える映画を作ることである。ただし、アントニオーニの方略の興味深い点は、そのような普遍性を、抽象的映像によってではなく、具体的に実在の光景を撮影することによって得ようとしたことだろう。

(3) 建設中のローマ

アントニオーニがローマを舞台に撮った初期～中期の映画に共通する特徴が、現代のローマを完成した都市として写し出すのではなく、建設中の部分に注目していることである。これは、アントニオーニにかなり特異な特徴である。おそらくは、ほぼすべての外国人監督は現代ローマを舞台とする映画を撮影する場合にこの都市をすでに完成したものに見なしたといってよさそうであるし、大多数のイタリア人監督もそのように見なして撮影したのではない。

外国人映画監督が同時代のローマを完成形として撮影した作品としては、すでにふれた『ローマの休日』、『愛の泉』、『恋愛専科』、『建築家の腹』のほかにも、『セヴン・ヒルズ・オヴ・ローム *Seven Hills of Rome*』(ローランド監督, 1957), 『ローマの哀愁 *The Roman Spring of Mrs. Stone*』(キンターロ監督, 1961), 『ローマでアモレ *To Rome with Love*』(アレン監督, 2012) や、邦画の『アマルフィ 女神の報酬』(西谷 弘監督, 2009) などが思い出される。外国人にとって、2,700 年の歴史を持つ都市である「永遠の都ローマ」と、建設中のローマとは相容れない概念ではなかろうか。映画監督もそのような認識を迫認しているのだろう。

イタリア人監督が同時代のローマを完成形として撮影した作品も少なくない。先にふれた『レ・ラガッツェ・ディ・ピアッツァ・ディ・スパーニャ』や、『ウン・アメリカーノ・ア・ローマ』、『ローマ物語』もそのような作品だったし、『ウンベルト D *Umberto D*』(デ・シーカ監督, 1952), 『昼下がり、ローマの恋 *Manuale d'amore 3*』(ヴェロネージ監督, 2011), 『グレート・ビューティー／追憶のローマ *La grande bellezza*』(ソレンティーノ監督, 2013) もそのような作品だった。

その一方で、イタリア人監督が同時代のローマを舞台として撮影した作品のなかには、この町を完成形として描かなかったものもあるのが特徴的である。フェリーニの『カピリアの夜 *Le notti di Cabiria*』(1957) や、モニチェッリの『いつもの見知らぬ男たち *I soliti ignoti*』(1958), パゾリーニの『アッカトーネ *Accatone*』(1961) は、ローマの郊外に間に合せに建てられた粗末な住居(バラック)群を写し出したばかりでなく、『カピリアの夜』は、そのような住居にすら住めず、地中の穴のなかで生活する人々も写し出していた。これらの映像は実態を反映したものだった。1936 年に 1,155,722 人だったローマの人口は、各地から流入した人々によって、1951 年には 1,651,754 人、1961 年には 2,188,160 人へと急増していった [Insolera 187; Ginsborg 298]。そのような人口急増のなかで満足な住居の得られない人たちが少なくなかったのである。1951 年の国勢調査によれば、ローマの人口の 6.6% はバラックや、地中の穴、階段下の隙間に暮らしていた [Insolera *ibid.*]。

イタリア人映画監督のなかには、ローマ郊外に生じた別の側面に眼を向けた人たちもいた。フェリーニの『甘い生活』は冒頭で、ローマ郊外で建設の進む集合住宅群をヘリコプターから見下ろしたのち、視点を建築現場の労働者たちに移し、ヘリコプターを見上げさせた。また、主人公が愛人と同棲している郊外の団地の様子を写し出したり、主人公の友人が住む郊外の EUR 地区(後述)の現代的な集合住宅の様子を写し出したりした。デ・シーカ監督の『イル・ブーム *Il boom*』(1963) も、主人公の不動産

業者が住む EUR の豪華なアパートメントや、ローマ郊外で建設中のビルディングの様子を写し込んでいた。どちらも、いわゆる「奇跡の経済成長 *miracolo economico*」(後述)のなかで、盛んに進められた不動産開発の様子を見せたものである。ローマ郊外のこのような集合住宅群は、建設中のものも建設後のものも、外国人映画監督が撮るローマには写し込まれることがなかった。これらの集合住宅は、おおむね世界に共通する個性の乏しい無機能的建築物であってローマ的な特徴がないから、外国人監督にとっては、わざわざローマで撮影する意味のない存在だったと推測される。

アントニオーニがローマを舞台に撮影した初期～中期の作品は、『甘い生活』や『イル・ブーム』と同じく郊外の集合住宅や戸建て住宅を写し出している。アントニオーニの映画に特徴的なのは、『イル・ブーム』と同様に(そして『甘い生活』とは異なり)、それらが作品にとって不可欠な取り扱いを受けていることである。

別所でもふれたことだが[鳥越 2017, 279-280; 鳥越 2021, 48],『情事 *L'avventura*』(1960)は冒頭の場面で、ローマ郊外で急速に建設の進む集合住宅群と戸建て住宅群が、旧来の庭付き邸宅を孤立させ飲み込もうとしている様子を写し出し、その遠方に聖ピエトロ大聖堂の丸屋根を写し込んだ。この場面は、表面ではローマで進行する住宅開発を見せながら、同時にその根底で、カトリック信仰と教会の教える行動様式とを当然のものと見なした父親の世代と、それらを否定する娘の世代とのあいだの鋭い対立を見せて、ローマ社会で進行していた倫理的激変を際立たせていた。

『太陽はひとりぼっち』(1962)では、ローマ郊外 EUR の住宅街が不可欠な使われ方をしている。この映画は、EUR の住宅内部の映像で始まり、EUR の街路の映像で終わる。ストーリーの重要な展開も EUR の街路と、とりわけ EUR で建設が中断されているらしい集合住宅脇で生じるのである。

EUR (= *Esposizione Universale Roma*) はローマ旧市街の東南の郊外に位置する地区である。もとはムッソリーニがファシスト政権 20 周年を記念して計画した万国博覧会(1942 年)に向けて建設が進められたものだが、博覧会は第二次世界大戦のため中止になった。戦後、この地区はローマの「将来の都心」と位置づけられた開発がなされ[*Insolera* 235], さらに 1960 年のローマ・オリンピックのために開発が推進された。オリンピック競技のための「屋内競技場」や「自転車競技場」などが建設されたのである。

『太陽はひとりぼっち』は 1961 年に撮影された映画である[*Tassone* 28]。1961 年はオリンピック開催の翌年である。この映画は、インソレーラが「形而上学的建築物」[*Insolera* 236]と呼ぶ屋内競技場や自転車競技場などの外観や、集合住宅群、広い街路、緑地、人工池などを写し込んでいる。映像が見せる EUR の全体的特徴は、現代的ないしは近未来的であるとともに、人工池に転落したスポーツカーの引き上げを見物する群衆が集まっている場面を例外として、異常なほどに人間の姿が乏しい。それに加えて、女主人公ヴィットリアと青年がデートの待合せ場所として利用する集合住宅は、骨組みが、むしろに覆われ、囲いの材木も朽ちかけている。建設が中断もしくは放置されているらしい。全体として、この EUR は現代的、近未来的かつ空虚で、セメント造りのゴーストタウンのような印象を生み出している。さらに、オリンピックの熱狂のあとの、対照的な空虚感も漂っているようである。そのような環境は、冒頭で描かれる愛の死滅にふさわしいし、第二の愛が可能性を見せるやいなや、たちまち死滅する展開にもふさわしい。そして映画の最後には、女主人公のヴィットリアも、新たに恋人になりそうだった青年も姿を消し、ゴーストタウンのような EUR だけが残るのである。

『太陽はひとりぼっち』は冒頭で、EUR の集合住宅の室内を写し出す。中年の知識人が住まう部屋は、知識人らしく多数の書物が置かれ、無機能的な地区の無機能的建築にふさわしい抽象絵画で飾られ、潤いを感じられない。そこに住む男の無機格的性格を反映したような場所である。この男と三年間愛人関係にあった 20 歳代前半のヴィットリアは、男に対する愛が冷めたことを自覚し、男に別れを告げる。

ヴィットリアも、EUR の無機格的な集合住宅街の小さな部屋に独りで住んでいる。部屋はアーティス

ティックな照明器具がおかれ、美術展のポスターを貼られた趣味のよい場所だが、やはり無機格的である。「現実に対する繊細な濾過器」(後述)であるこの若い女性は、無機的な住環境の影響や無機的な男との関係によって心が干からびているようである。部屋の装飾用に植物の跡の残る化石板を買ってきてしまう。干からびてしまった心が石化した植物に反応したらしい。ヴィットリアは心の空虚を満たしたくて、若い活動的な男の誘いに一旦は応じる。ところが株式仲買人をしているこの青年はマモンの神(金の神)に魂を捧げる人物で人間性を失ってしまっている。酔っ払いに乗り逃げされた自分のスポーツカーがEURの人工池に転落し、乗り逃げされた車と乗り逃げした男の死体が引き上げられたときに交わされる、ヴィットリアとこの青年とのあいだのちぐはぐな会話が、青年の特徴を浮き上がらせている。青年は、「ずいぶんゆっくり水中に沈んだらしい。車体には傷もついていない」という。ヴィットリアが、「車体のことしか考えていないの」と皮肉をいうと、青年が「エンジンのことも考えているよ」と返答する。青年の頭には、自動車を運転した人間のことは、よぎりもしないのである。心の干からびてしまった女主人公と心を持たない青年とのあいだに愛が育つはずもなく、ついには両者の存在も消滅し、あとには空虚なEURだけが残ることになる。

初期の映画『イ・ヴィンティ *I vinti*』(1953)のなかのイタリア・エピソードも、建設中のローマとの関連で興味深い作品である。主人公のローマ人大学生は、当時は高価だったアメリカ製タバコの密輸で不正収入を得ているが、テヴェレ河岸で荷揚げ作業中に財務警察に襲撃される。大学生は警察の追撃を逃れるためにテヴェレ川に架かる橋を走って渡ろうとする。橋はコンクリート製だが未完成で、途中から作業用の木製の狭い吊り橋になる。この吊り橋を渡らせまいとした監視員を主人公は持っていた拳銃で射殺する。主人公は吊り橋を渡り終えると、建設作業中の橋の足場を伝い降りてゆく。テヴェレに架かる橋のなかに1955年に完成した「グリエルモ・マルコーニ橋」という名の橋があるから[“*Ponte Guglielmo Marconi*”]、映画が見せているのはたぶんこの橋の建設中の姿だろう。主人公は、橋の足場から河原に飛び降りた際に打ち所が悪く、内臓を損傷したらしい。この青年は最後にはローマ旧市街にある両親の邸宅に戻って死ぬのだが、その前に立ち寄り場所のひとつが、大規模な高層団地の建築現場である。多数の建築中の建物や、労働者たちが建設作業をしている様子が写し出されている。主人公は、この場所の端のベンチに横たわり苦しげな様子を見せる。人目を避けたい若者が、市中の繁華な場所ではなく、建設作業中の工事現場を求めたという意味で映画が適切な場所設定をしているといえるが、さらに広い意味で、建設作業中の橋も団地も、形成途上という点で、新しい世代である主人公に性格が重なり合う場所だといえるだろう。

やはりローマを舞台にした初期の映画『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ』(1953)では、映画プロデューサーのジャンニが、自分が発見して売り出した女優クララと結婚し、新居を建設する場面が興味深い。新居は、のちに完成した状態では、成功したハリウッドの映画俳優が住みそうな戸建ての現代的かつ華麗な豪邸になるのだが、注目すべきは、この豪邸の建てられる場所と、豪邸と新婚のクララとの関係である。

新居の壁の装飾用に絵を描いている職人が、クララに向かって、邸宅の裏手に映画館があり、クララの初演作が上演されているのを観て気に入った、クララの家で仕事をしていると家族にいったら、どんな人なのかと尋ねられた、「飾らない人だ、わしらと同じだ」と答えたという。うれしく思ったクララが映画館へタクシーで行ってみる。すると映画館はみすばらしい施設で、映画館の前には、すり切れた服を着た貧しい子供たちがたむろしている。映画館の近くには集合住宅が建っている。新居の門から道路を挟んだ場所には建設用の材木が積み重ねられているし、窓からは、遠くの建物群の手前に草ぼうぼうの荒地が見える。新居は、ローマ郊外の貧しい地区の安くて広い土地に建設されたものであることがわかる。

クララはミラーノの服飾店で売り子をしていたときにプロデューサーのジャンニに見いだされ、主

演作を制作されることになった庶民階級出身の女性である。クララは、建設中の新居の居間などの内装を任されるのだが、貧しい家庭に育ったため、豪邸をどのように内装してよいのか分からず途方に暮れる。

その後、新居が完成し、住み始めてまもなくのジャンニとクララとの会話も、問題をあぶり出している。ジャンニはこの女性を妻にしてみると、セクシーさが映画の売り物にされることを嫌悪するようになり、制作中の主演第二作は中止して、専業主婦として家庭に閉じ込めておこうと考える。しかし、クララの方は仕事がしたい。クララは注目すべき台詞をいう。

わたし、退屈なの。ほんとうよ。…〈中略〉…お金持ちは、いろんなことができるから退屈しないわ。わたしは、知り合いもないし、何もすることがない。わたしにできるのは、服の生地を買うことだけ。お店で学んだから。…〈中略〉…わたしは、仕事でいつも働くのが習慣だったのよ。

これらの場面は、ローマの貧しい郊外地区で起きていた不動産開発を垣間見せている。同時にまた、豪邸が周囲の環境に場違いである様子を見せ、そういう豪邸で通常営まれる上流の生活に対して、本来は内装作業に関わる職人とおなじ庶民階級の女主人公が場違いな感覚をいだく様子を見せているのである。

ところで、『情事』の冒頭の場面については、伝統的なローマ社会に属する、庭付きの邸宅や聖ピエトロ大聖堂が、周辺で急速に建設が進む実用的、無機的、現代的な住宅群、すなわち〈建設中のローマ〉、に圧倒されてゆく様子を見せていること、そのことが伝統的価値観から新しい価値観への激変を象徴するものであることには、さきにふれた。伝統的ローマと急激に変化するローマが、建築物を媒介に、精神面での変化を示唆しながら映像に写し出されるのは、『情事』だけに限らない。

『太陽はひとりぼっち』では、現代的な EUR 地区に住む女主人公ヴィットリアは、「わたし、結婚に郷愁を感じないの *Io non ho nostalgia del matrimonio*」という新しい価値観を持ち、フリーランスの翻訳者として生活している。他方、この女性が一時的に肉体関係をもつ株式仲買人の青年は、ローマ旧市街にある中産上層階級向けの重厚なアパートメントで育ち、やはり旧市街の古い建物のなかのオフィスに勤めている。この男は、中産上層階級の富裕への伝統的こだわりが、人間性を消失する極端まで進行したような人物であり、それと同時に女性の社会的位置に関する伝統的価値観を残存させているため、女主人公のような新しいタイプの女性を理解することができない。

『イ・ヴィンティ』のイタリア・エピソードでは、主人公が逃亡中に利用する建設中の橋や団地という変化中のローマが、新世代の青年に性格が重なり合うように写し出されていることにふれた。青年が逃亡中に訪ねる恋人が住むのも、郊外にあるエレベーターの付いた現代的な集合住宅である。これも新世代の若い女性にふさわしい場所だといえる。その一方で、主人公の両親が住んでいるのは旧市街の重厚で豪華な邸宅で、中産上層階級の住居であることがあきらかである。父親は損害保険会社の重役として社会の上層に属し、両親の寝室の壁には十字架がかけられていて、伝統的価値観にしたがって生活していることがわかる。反社会的犯罪に手を染める新世代の息子とは対照的である。

(4) 「奇跡の経済成長」

アントニオーニの初期～中期の作品は、イタリアの経済発展を背景としている。とりわけ中期の傑作群、『情事』（1960）、『夜』（1961）、『太陽はひとりぼっち』（1962）は、イタリアのいわゆる「奇跡の経済成長」と呼ばれる高度成長期（1958-1963）と重なっている。

「奇跡の経済成長」は、ヨーロッパ経済の拡大と統合の動き（「欧州経済共同体」1957年設立）のなかでイタリア政府の経済政策が自由貿易主義へ転換したこと、「欧州復興計画 European Recovery Pro-

gram」(通称「マーシャル・プラン」)による米国の潤沢な経済援助が得られたこと、労働賃金が安く抑えられていたことなどの要因によって生じたものである [Ginsborg 286-289]。「欧州復興計画」でイタリアはとりわけ優遇された国で(ヨーロッパに与えられた資金のうちの約 11% を受領)、1948~1952 年にかけて 10 億 4 千万ドルを超える資金援助を得た [Ibid. 212]。1958~1963 年のイタリアの経済成長率は年平均 6.3% と好調だった [Ibid. 289]。「1 人あたり所得」も、この高度成長期をあいだに挟んで、1952 年を 100 とすると 1970 年に 234.1 まで上昇したが、これはヨーロッパのなかで西ドイツにつぐ大きな上昇だった [Ibid. 325]。1951 年のイタリアでは、わずか 7.4% の家庭だけが電気、上水道、屋内トイレという三種の基礎的設備を持つ後進的な状態だった [Ibid. 283]。それが、1965 年にはイタリアの家庭の 49% がテレビを、55% が冷蔵庫を、23% が食洗機を所有するまでになった。1950~1964 年に、自家用車も 342,000 台から 4,670,000 台へと急増したのである [Ibid. 325]。

アントニオーニは、イタリアの経済発展に敏感に反応する映画を作りつづけた。「欧州復興計画」の援助を得ていたころ、イタリア国内で政府から優遇されたのが繊維産業だった [Ibid. 213]。興味深いことに、アントニオーニ最初の長編映画『愛と殺意 *Cronaca di un amore*』(1950) は、ミラーノの繊維工場主の若妻を女主人公とするものだった。この女性は、ミラーノの旧市街の豪華なアパートメントに暮らし、自分専用の自家用車を持ち、オートクチュールの最新モードの衣服を身につけ、毛皮のコートを羽織って歌劇場へゆく豊かな生活をしている。この社長夫妻はイタリア全土で 342,000 台しかなかった自家用車のうちの少なくとも 3 台を所有する一握りの富裕層という設定である。その一方で、女主人公が恋を再燃させる相手の男は、地方都市フェラーラの高等学校の同級生だが、第二次世界大戦後ずっと失業したままで、ミラーノでは場末の安カフェの二階に間借りするような貧困生活を送っている。『愛と殺意』は、1950 年頃のイタリア社会の富の偏在を見事に映像化した作品だった。

「奇跡の経済成長」の 5 年間にイタリアの工業生産は 2 倍以上に増加した [Ibid. 289]。工業生産の成長は、ミラーノを中心とするロンバルディーア地方とトリノーを中心とするピエモンテ地方から始まり、南はボローニャ市へ、東はポー川の流域をマルゲーラ港(ヴェネツィアの本土側対岸)やラヴェンナ市へと拡大していった [Ibid. 291]。アントニオーニの映画『夜 *La notte*』(1961) のなかでは、ミラーノの工場経営者らしい人物が、広い庭、ゴルフコース、大きなプールを備えたミラーノ郊外の大邸宅で、大勢の客を招くパーティを催す。「奇跡の経済成長」で特に業績がめざましかったのが金属工業と石油化学だったが [Ibid. 289]、『赤い砂漠 *Il deserto rosso*』(1964) は、ラヴェンナ市の近郊に設置された石油化学工場とそれによる環境の破壊と汚染、そのような環境が女主人公の精神に及ぼした影響を描くものだった。

では、このような経済発展は、ローマを舞台にしたアントニオーニの映画とどのような関係を持っているだろうか。『情事』は経済発展期の建築ブームが重要な背景になっている。重要登場人物のサンドロは、本来は建築家なのだが、自ら設計をすることをやめ、他人の作る建物に必要な各種の計算をして高収入を得ている。もちろん、続々と不動産開発がなされるから、高収入が得られたのである。計算の依頼主は貴族で、建築事業により大金を稼ぎ出している様子である。女主人公たちがクルーズをする高価なモーターヨットの持ち主はこの貴族の夫人である。この映画が、ローマ郊外で急速に推進されている住宅建設の場面から始まり、シチリアの町ノートにあるバロック様式の大聖堂の場面を途中に挟んで、豪華リゾート・ホテルとして再開発された旧修道院の場面で終わるのは、映画が建築ブームを背景にしていることと深く関わっている。大聖堂は現代の機能的かつ無機的で命の短い建築物と対照するために写し込まれるし、ホテル開発も建築ブームのなかで生じた現象である。現代史家のギンズボルグは、イタリアの 1950~1980 年頃の建築ブームについて、つぎのように厳しい批判の目を向けている。

イタリアの発展型の最悪の側面は、たぶん建築部門への無規制な投機だったろう。1950 年から

1980 年にかけて、イタリア半島の都市と田舎の風景には壊滅的な変化が与えられた。多くの都市の旧市街には回復不可能な変容が加えられ、その郊外は混沌としたセメントのジャングルになってしまった [Ginsborg 334]。

『情事』の重要登場人物たちは、この「建築部門への無規制な投機」により巨利を得て豊かな生活をしてきた人たちなのである。

『太陽はひとりぼっち』は、「奇跡の経済成長」によって好調な経営をしている企業（鉄鋼業のフィンシデル、化学工業のエディソン、自動車タイヤ製造のピレリ等々）の株式の投機をおこなう事務所や個人投資家たちが、ローマの証券取引所の狂乱を生み出す様子を映像に写し出していた。重要登場人物の株式仲買人は、そのような環境のなかで人間性を喪失したのである。

(5) アメリカへの憧れ

ステーノ監督作『ウン・アメリカーノ・ア・ローマ』（1954）は、「ローマ住まいのアメリカかぶれ」という意味のタイトルをもつ映画である。異常なアメリカ好きであるローマの若者が、部屋も服装も行動もアメリカ風にし、米語風の意味不明な言語を使い、さまざまな騒動を引き起こす喜劇映画で、1950 年頃のイタリア人のアメリカへの憧れを面白く誇張して描き出した。アントニオーニは、そのように直接的にアメリカへの憧れを描くことはなかったけれども、注意して観ると、初期から中期の作品のなかにイタリア人の米国への憧憬が垣間見られて興味深い。

『イ・ヴィンティ』（1953）のイタリア・エピソードの主人公が、アメリカ産煙草の密輸で不正な金を稼いでいる大学生であることには、すでにふれた。アメリカ産煙草が国産煙草よりも良質の高級品でイタリア人が求めたから、密輸が商売として成り立ったのである。『愛と殺意』（1950）の女主人公は、富裕な夫を捨てて一緒に逃げようと誘う失業中の愛人に向かって、「家具付きの部屋や…〈中略〉…国産煙草で我慢しろと言うの」、と言い返している。背景には世界一富裕な米国と発展途上のイタリアとの経済格差があった。ローレンツ（Arthur Laurents, 1917–2011）の戯曲『カッコウ鳥の頃 *The Time of the Cuckoo*』（1952、映画『旅情 *Summertime*』（1955）の原作）のなかでは、主人公のヴェネツィアの商店主が闇屋で女主人公の 100 ドルを 65,000 リラに交換し、それが偽金であることが判明する場面がある [Laurents 105, 151]。当時のアメリカ・ドルとイタリア・リラとの換算レートは 1 ドル = 625.00 リラであり、レートは 1970 年まで固定されていた。ドルはリラよりもはるかに強い魅力的な通貨だった。『太陽はひとりぼっち』（1962）のなかでも、証券取引所前の広場を闇ドル売りが歩き回り、女主人公にも「ドルを買わないか」と声をかけているのが見られる。

『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ』（1953）は、映画プロデューサーのジャンニが重要登場人物であり、イタリアの映画業界はアメリカのハリウッドを意識していた。ジャンニのような映画プロデューサーが牛耳るローマの映画撮影所チネチッタや、ローマに撮影のために滞在する俳優や映画関係者たちの一団は、「テヴェレの岸辺のハリウッド」と呼ばれていたのである（d'Hugue 裏表紙の広告文, Di Biagi 53）。

女主人公の女優クララの初主演作をめぐって、ジャンニ、共同制作者のプロデューサー、彼らの知り合いの 3 人のあいだで、こんな会話がなされる。

知り合い：あんな娘をどこで見つけたんです。ミス何とかにでもなった人ですか。

ジャンニ：いや、ミラーノの店屋で見つけたんです。売り子をしていた。

知り合い：これほどの娘だったら、アメリカなら、ものすごい宣伝をしますよ。

共同制作者のプロデューサー：聞いたかい。アメリカでなら、という話だ。……ありがとう。

クララがプロデューサーの夫ジャンニと別居して、しばらくのち、ジャンニが芸術性の高い映画を制作しようとしていることを知り、意を決して主役をもらおうと思って訪ねると、ジャンニはこのように答える。「今アメリカ女優と交渉中なんだ。その女優の名前を知れば、君もきっと……」。

もっと具体的なアメリカ製品で見るなら、共同制作者のプロデューサーが乗っている自家用車が豪華な米国車キャディラックのコンバーティブルであるのも、イタリアの映画界で成功している人物の乗り物にふさわしい。

やはり当時のアメリカ製品として、アントニオーニの映画のなかで興味深い使われ方をしているのが、ジュークボックスである。ジュークボックスは、ガラスと金属の輝くチェスト状の容器のなかに、高音質の再生装置と数百枚のレコード盤とを組み込み、客がコインを入れて好みの音楽を再生させたものである。米国で考案され、1950年代には、音楽雑誌『ビルボード』がレコード売り上げの指標にするほど普及していた。当時のイタリアでは、ピンボール、ロックンロール、マリリン・モンローやジェームズ・ディーンの映画とともに、アメリカ文化の象徴と見なされていた [Ginsborg 245]。

アントニオーニの映画では、『街の恋 *L'amore in città*』(1953)のなかのアントニオーニ担当エピソード、「自殺未遂 *Tentato suicidio*」にジュークボックスが写し込まれている。そこでは、ローマ娘が、若者のたまり場である店に設置されたジュークボックスでアメリカン・ポップスを演奏させ、近寄ってきた男と抱き合って踊りながら、歌に合わせて英語で歌う。歌は当時の人気歌手ドリス・デいの「ナウ・ザット・アイ・ニード・ユー *Now That I Need You*」(1949)である。「わたし、あなたに死ぬほど恋狂いのな」という歌詞が、婚約者に去られて自殺未遂事件を起こすこの娘の境遇と重なり合う。それと同時に、先進的なアメリカ文化を好む若者像がジュークボックスによって表現されているだろう。

『太陽はひとりぼっち』では、二度ジュークボックスが写し出されている。一度目は、女主人公ヴィットリアの友達の夫が操縦するセスナ機に同乗して訪れたヴェローナ市の飛行場の場面である。ヴィットリアが飛行場のカフェを覗くと、カウンターではアメリカ人がビールを飲み、別のアメリカ人がジュークボックスの前にいる。カフェのテラスにはふたりのアメリカ黒人が座っており、ふたりのアメリカ白人が話をしている。ジュークボックスはジャズ風のゆるやかなポップスを演奏しており（ジャズはいうまでもなくアメリカ渡来の音楽である）、店外のスピーカーからもその曲が聞こえている（楽曲認識アプリの Shazam によれば、この映画の音楽担当ジョヴァンニ・フスコによるオリジナル曲 "*Eclisse Slow*"). 当時、ヴェローナには NATO の南部欧州連合軍の基地があり、1,000 人を超すアメリカ軍人が滞在していた [Sajo]。映画が写し出したのは、その軍人たちの寛ぐ姿だろう。飛行場の奥まった場所には 20 機ばかりの軍用の飛行機やヘリコプターが見られる。ヴィットリアは、三年間付き合った男から別れたばかりで、気持ちが塞いでいるのだが、空の旅、飛行場、カフェとジュークボックスのアメリカ風の音楽、アメリカ人たちの作り出す開放感により、しばし心の塞ぎを忘れる。二度目にジュークボックスが登場するのは、ヴィットリアと重要登場人物の青年がはじめて EUR でデートする場面である。EUR のカフェを通りかかると、老夫婦が、ジュークボックスから流れるゆったりしたピアノトリオのジャズを聴きながら、テーブルで寛いでいる (Shazam によれば、曲はフスコのオリジナル "*Passeggiata*"). 青年と女主人公は、「このピアニスト、上手だね。誰だろう」、「知らないわ。古い人ね」、という会話をする。二人の想像するアメリカが頭をよぎるのだろう。

アントニオーニは、初期の作品を除けば、映像の雰囲気を高める、いわゆる「映画音楽」の使用を避け、むしろロケーション場所で収録した音などを活用した監督である。上の三例のジュークボックスの音楽の利用は、映像の現場からの（あるいは現場かららしき）音源で、映像の雰囲気や内容を伝え、イタリア社会のアメリカへの憧れを重ね合わせる、一石三鳥の使い方をしたものだといえる。

(6) 「鉛の時代」

アントニオーニは1982年にローマを舞台に『ある女の存在証明』を撮るが、そのときまで、ローマを舞台にする映画は、1962年の『太陽はひとりぼっち』以来20年間撮影していない。イタリアを舞台にする映画も、1964年の『赤い砂漠』以来18年間撮影していない。その間、アントニオーニはロンドンを舞台にする『欲望 *Blow-up*』(1966)、中国諸地域のドキュメンタリー『中国 *Chung Kuo. Cina*』(1972)、アメリカのロサンゼルスと砂漠「デスバレー」を舞台にする『砂丘 *Zabriskie Point*』(1970)、アフリカ、ロンドン、ミュンヘン、スペインを舞台にする『さすらいの二人 *The Passenger/Professione: reporter*』(1975)、オーストリアを舞台にする『イル・ミステロ・ドーベルヴァルト』(1980)というふうに、外国を舞台に映画を撮影していた。

注目すべきことに、20年を経たのちに『ある女の存在証明』でアントニオーニが写し出すローマは、『太陽はひとりぼっち』までのローマとは大きく異なっている。『ある女の存在証明』は、建設中のローマも、経済成長も、アメリカへの憧れも写し出さない。その代わりに写し出すのが、危険、不信、俗悪、汚れの浸潤したローマである。

アントニオーニの映画の変質には事実の裏付けがあった。映画が撮影された1980年代初頭のローマでは、EURの庁舎の建築と、同所の居住地区の整備や1960年オリンピックのための施設建設とをもって、ローマの建築面での拡大は終了していたのである [Vidotto 290]。『ある女の存在証明』は、かつて『イ・ヴィンティ』が写し出した集合住宅群の建築現場を見せないだけでなく、『太陽はひとりぼっち』が写し出したEURの現代的な集合住宅群も「形而上学的」な近未来的建造物も見せない。『ある女の存在証明』はおおむねローマの旧市街を見せるのだが、面白いことに、その映像は、かつてのアントニオーニの映画よりも、むしろ外国人監督が撮影した『愛の泉』や『ローマでアモレ』などに近い。主人公の映画監督は、テヴェレ右岸の丘の上の高級アパートメントに住んでいるが、その建物は19世紀頃に建設されたもののように見える。関係をもつ第一の若い女（貴族）も、ローマ旧市街のナヴォーナ広場に面した古い建物のなかのアパートメントに住み、関係をもつ第二の若い女（庶民）は、ローマ郊外の古い城館脇の小屋に住んでいる。かつてのアントニオーニ映画が見せた現代的な建物は、この小屋の遠方に高層集合住宅群が一瞬、垣間見られるだけである。

1968年にはイタリアでも大学生の反乱が起きた。この年には、たとえば学生たちによるローマ大学占拠と警官隊による排除とがなされ、再占拠を目指した学生たちと警官隊とが争って、警官隊に46名、学生側に無数の負傷者が出た。以後、学生運動は過激化した [Ginsborg 411]。

イタリアの特徴は、大学生によるこの反乱が工場労働者や社会全体へ波及し、動乱がヨーロッパのなかで、もっとも深く長く続いたことである [Ibid. 404]。1968年には、労働組合が年金の値上げを求めるゼネストを呼びかけると、ミラーノだけでも30万の工業労働者と同数の事務員が参加する状態になった [Ibid. 422]。同年に組織された新左翼の諸集団は、以後1976年にかけて、数万人規模の、ヨーロッパ最大の活動家を動員することになる [Ibid. 424]。1972年にはおよそ4,500,000人の労働者がストライキなどの組合活動に参加し、1973年にはその数が6,133,000人に登った [Ibid. 434]。ローマでは、1977年に、およそ60,000人の若者がデモをおこない、警官隊とピストルで撃ち合う市街戦に発展した [Ibid. 515]。

さらに1976年以後は、「赤い旅団 *Le Brigate Rosse*」をはじめとするテロリスト集団が活動を活発化した。「赤い旅団」は、1978年にローマで元首相アルド・モーロの誘拐・殺害事件を起こして、イタリア人に大きな衝撃を与えた。続けて、「赤い旅団」などのテロリスト集団は、1978年に29人、1979年に22人、1980年に30人を殺害した [Ibid. 519]。「鉛の時代 *anni di piombo*」と呼ばれるテロリズムの時代である。

アントニオーニは、1982年のインタビューで（『カイエ・デュ・シネマ』誌）、「今は、盛期中世のよ

うな残忍さが見られます」といい、二日前にふたりの銀行強盗が、盗るものはすべて盗り終え、もう必要がないのに、床に伏せていた警備員を全員射殺した事件にふれている [Di Carlo & Tinazzi 325-326]。アントニオーニは、イタリア社会に生じた危険と残酷さに注目していたのである。

そのようなアントニオーニが撮影した『ある女の存在証明』は冒頭から、危険な場所に変貌したローマを見せる。妻に離婚された主人公は、旅から自宅アパートメントに戻るが、正面玄関を開けたのち自分の部屋への階段を上りかけると、途中の階の住人が、侵入者を自室玄関の扉を細開きにして確認し、急いで扉を施錠する。主人公が自室の玄関を開けると、警戒アラームの解除キーを持っていなくてアラームが作動してしまい、管理人が駆けつけるが、管理人は手に拳銃を握っているのである。さらに翌朝、主人公は、ごろつきによって、付き合っている女性から別れろと脅される。その後、主人公の家は、別のごろつきによって昼夜監視される状態になる。付き合っている女性の方は、はじめのうちは、この脅迫と監視とを気にとめていないように見えるが、まもなく、風で掃き出し窓が開くのにも怖がるようになり、自動車で田園地帯の主人公の別荘へ行く際には、濃霧のなかで、ごろつきに追跡されると感じて恐怖を抑えきれない。また、映画監督である主人公が新作映画の女主人公のイメージに合致する顔を探す過程で特に注目するのが、テロリストとして愛人と元夫（どちらもテロリスト）と一緒に投獄された女性である。このテロリストたちについては、主人公と関係を持つ第二の女性とのあいだでも、重要な話題として取り上げられる。

この時代には麻薬の使用も大きな社会問題になっていた。特に都市郊外に住む若者たちは、安定した職が見つからず、麻薬の誘惑に屈しがちだった [Ginsborg 556]。『ある女の存在証明』では、テヴェレ右岸のトラステヴェレ地区で、麻薬を求めて主人公に近づく青年や、麻薬の売人を写し出している。また、主人公が関係をもつ第二の女性は、教会堂の入り口階段に捨てられていた、麻薬を打ったらしい注射器を蹴り飛ばし、麻薬に反対の態度を示すが、その一方で、主人公に対して、「あなたは、わたしの愛する人、…〈中略〉…わたしのコカイン」、という興味深い言葉を投げかける。一連の映像により、麻薬の使用が社会に蔓延していたことが良く伝わる。

もうひとつ注目して良いのが、映画が見せるローマの街の俗悪さと汚さである。アントニオーニが『太陽はひとりぼっち』まで写し出していたかつてのローマは、建設中の部分を別にすれば、旧市街については重厚さの伝統を見せており（たとえば『太陽はひとりぼっち』の若い株式仲買人の実家のアパートメントや、その側のバロック様式の教会堂）、郊外の EUR 地区については無機的な洗練を見せていた。しかし、『ある女の存在証明』が写し出すローマの繁華街には、季節が冬であることも手伝って、くすんだ色の路面にくすんだ色の群衆が蠢いている。それと対照的に写し出される若者向けの衣服店では、キラつく照明のもとで、けばけばしい色彩の安っぽい衣類が置かれ、ショーウィンドウで展示作業中の女性が、主人公の連れの女性に向けて、ショーツだけ履かせた裸体の男のマネキンの股間を撫でて見せる。主人公が関係を持つこの連れの女性はナヴォーナ広場（観光名所的に撮影されていない）に面した古い建物のなかのアパートメントに住んでいるが、建物の外壁は至る所で剥げ落ち汚れている。まもなく、この貴族の女性は主人公から逃げ去るために、このアパートメントを引き払い、同性の愛人の住むアパートメントに同居する。そのアパートメントはトラステヴェレ地区の古い建物のなかにあるが、周辺の建物の壁は随所で剥げ落ちたり、窪みができていたり、古いポスターの一部がはがし残されたりしている。スラム街の相貌である。

主人公が住む丘の上の高級アパートメントの周囲は木々の緑が豊かであるし、主人公が関係を持つ第二の女性が住む郊外の小屋の周囲も木々の緑が豊かな場所である。貴族の女性の姉が住むローマの市壁近くの家も、繁茂する緑のツタに覆われている。これらの住居の住人たちは、ローマの街の俗悪さと汚さを忌避しているのだと推測される。

1950年代に多くのイタリア人がいだいたアメリカへの憧れは、なによりも1960年代晩期のヴェトナ

ム戦争によって打ち碎かれた。アメリカ軍のヴェトナムの村村に対するナパーム弾による空襲と、ヴェトナム農民によるアメリカ軍への抵抗とを報じるニュース映像が、アメリカ神話を消滅させたのである [Ginsborg 409]。その一般的傾向に加えてアントニオーニ自身は、ロサンゼルスとデスバレーを舞台にする映画『砂丘』(1970)を撮影する過程で、直接にアメリカ社会を体験した。アントニオーニは、たとえばカリフォルニア州が若者の夜8時以降の外出を長期間禁止していたり、ディズニーランドが長髪の若者をまるで泥棒でもあるかのように追い出したりしているのを目撃した。それについてアントニオーニは、アメリカは受容と適応とをする人たちだけに寛容な社会である、受容と適応とには黒人ゲットーの悲惨もヴェトナム戦争も含まれている、アメリカの「自由」とは新車を買う自由だけだ、と書いている [Di Carlo & Tinazzi 90]。『ある女の存在証明』からアメリカへの憧れがすっかり姿を消しているのも、当然のなりゆきだったのである。

『ある女の存在証明』が見せるローマは、以上のように、本質的に『太陽はひとりぼっち』までのアントニオーニの映画とは異なる危険、不信、俗悪、汚れに満ちた場所だといってよいのである。

2. アントニオーニの映画のなかのローマ人

アントニオーニの映画に登場する人たちは、自分たちの置かれた環境から精神に影響を受けつつ、その精神状態を表してゆく。『ある女の存在証明』の主人公と関係をもつ二人の女性たちについては、危険、不信、俗悪、汚れが横溢するローマのなかで、どのような精神状態を見せたか、今し方、垣間見た。この人物たちもふくめて、アントニオーニの映画が見せるローマ人たちについて、全体的に捉えてみることにしよう。その場合、階級社会のイタリアであるから、階級別に見てゆくのが良さだろう。

(1) 中産階級（中層と上層）

アントニオーニは、中産階級（中層および上層）の登場人物を中心に物語をつむぐことが多かった。それは自身がもっとも良く知る社会階級だったからである。この監督は、『カイエ・デュ・シネマ』誌のインタビューで(1978年)、「わたくしが内側から良く知っていたのは、裕福な中産階級、わたくし自身の環境でした」と語っている [Di Carlo & Tinazzi 167]。

ローマを舞台にする映画でも、中産階級の人たちが重要な取り扱いをされている場合が多い。特に女性たちである。アントニオーニは、女性が「男性よりも、現実に対する繊細な濾過器であり、はるかに大きな不安を感じ、犠牲と愛情とへの大きな能力を備えています」と語ったり、『コッリエーレ・デッラ・セーラ』誌のインタビュー(1978), *Ibid.* 170]、「女性は、周囲のことがらについて、男性より深い認識を持つようになるのだと思います」と語ったりしている[1985年の記者会見, *Ibid.* 202]。

「現実に対する繊細な濾過器」とか、「はるかに大きな不安を感じ」る存在とか、「周囲のことがらについて、深い認識を持つ」とかいうような、女性に対する形容は、一見して、『赤い砂漠』の女主人公(ラヴェンナ市の中産中層階級)や、『ある女の存在証明』の、主人公が関係する第一の貴族の女性にぴったり合致する。『赤い砂漠』の女主人公は、すでにふれたとおり、ラヴェンナ市郊外に設置された化学工場による環境の破壊と汚染とに過敏に反応し、精神の安定を失っている。『ある女の存在証明』の貴族のローマ女性は、自分が母親とその愛人とのあいだに出来た子供である事実大きな衝撃を受けるし、ごろつきによる追跡の幻想におびえるのである。

しかし、ローマの中産階級の女性たちである『情事』のアンナ(中産上層)やクラウディア(中産中層)、『太陽はひとりぼっち』のヴィットリア(中産中層)も、やはり、「現実に対する繊細な濾過器」だったり、男よりも「はるかに大きな不安を感じ」たりする存在だといえるだろう。『情事』のアンナは、付き合っている男サンドロが彼女に対して本気でないことと、彼女の気持ちに鈍感であることに怒

りを感じているが、その感情は失踪もしくは自殺をしてしまうほどに繊細で、なおかつ深い。『情事』のクラウディアは、親友アンナの失踪もしくは自殺からわずか数日後にその愛人だった男サンドロと愛人関係になってしまったことに悩み、アンナが生きて自分の前に現れることを恐れるようになる。『太陽はひとりぼっち』のヴィットリアは、三年間愛人関係にあった年上の男が彼女の気持ちに鈍感であることに耐えられなくなって別れるし、母親が株式投資に溺れていることに耐えがたい気持ちをいだいている。彼女に誘いをかけてきた株式仲買人の青年に対しても、その人間性の欠如や女性の気持ちへの鈍感さに啞然とするのである。

女性の方が男性よりも「犠牲と愛情への大きな能力を備え」ているというアントニオーニの認識は、『情事』のクラウディアにぴったり当てはまる。映画の終わり近くで、この女性は、一緒に投宿したホテルで、新たに愛人になったサンドロが高級娼婦とセックスした際に、大きな衝撃を受けながらも、それを許す。

『太陽はひとりぼっち』(1962)のヴィットリアは、すでにふれたように、「わたし、結婚に郷愁を感じないの」という興味深い台詞を口にする。『情事』(1960)のアンナも、交際中の男性について、父親から、「ああいう男は結婚してくれないぞ」と批判されると、「わたしの方が、結婚しようとしていないの」、と言い返している。ギンズボルグによれば、イタリアで大多数の女性が結婚後に専業主婦となり、もっぱら夫と子供の世話をするようになったのは1960年代になってからである[Ginsborg 331]。すなわち、イタリア社会、とりわけその中産中層階級が裕福になってからの現象だということである。女性雑誌やテレビ・コマーシャルも、身なりを整え、子供たちを躡け、電気器具で一杯の、ピカピカに磨き上げた家に暮らす「現代女性」を称えていた[ibid.]。デ・シーカ監督作『イル・ブーム』(1963)が写し出した不動産業者の妻は、まさにそのような専業主婦だった。ヴィットリアが「結婚」と言ったときイメージしていたのも、おそらくはそのような専業主婦生活だったろう。

しかし、20歳代前半のヴィットリアとアンナは、そういう社会の行動規範を受け入れない、例外的な女性たちである。このタイプの登場人物の造形の背後には、アントニオーニ自身による、つぎのような考えがあったことが重要である。1967年のインタビュー(『プレイボーイ』誌)での発言である。

わたくしは結婚制度についてかなり懐疑的です。家族のつながり、親と子との関係……すべてに暗澹たる思いがします。…〈中略〉…科学の発達、冷戦、原子爆弾、わたくしたちが行った世界大戦、わたくしたちが作り出した新しい哲学。…〈中略〉…この新しい人間が、なぜ過去のメカニズムと規則とにしたがって生きなければならないのでしょうか [Ibid. 141]。

ヴィットリアとは対照的に、EURの集合住宅で隣の部屋に暮らす若い女性(中産中層)と、別棟に住むその若い女友達(中産上層)は、どちらも専業主婦である。これが中産階級の既婚女性の一般的状態を見せていると思ってよいだろう。『情事』の女主人公クラウディアも、サンドロから結婚の申し込みをされると喜ぶから、「結婚に郷愁」をいだいている女性である。『情事』のアンナと『太陽はひとりぼっち』のヴィットリアは、時代に先んじている少数の女性たちで、アントニオーニによって貴重な映像化がなされたのだといえる。

アントニオーニは、1975年のインタビューで(『コッリエーレ・デッラ・セーラ』誌)、ふたつの興味深い発言をしている。ひとつは、「かつての中産階級は、現在の中産階級と比べれば百合の花のようなものだった」という発言である[Di Carlo & Tinazzi 245]。つまり、かつての中産階級には、発言当時の中産階級と異なり、清廉潔白さが残存していたという意味である。もうひとつの発言は、『太陽はひとりぼっち』のヴィットリアについてである[Ibid. 248-249]。

あの娘はローマ人であり、きわめて中産階級的です。したがって、まだある種の道徳原理の、何と言いましょうか、犠牲者なのです。だから、青年との関係に身を任せるのが、ちょっと怖いのです。たぶん、今日では、こういう遠慮はもう無くなっているでしょう。ふたりの関係の結末は要するに同じでしょうが、関係そのものはたぶん異なっていたでしょう。関係はもっと純粹で遠慮のない展開、もっと恥じらいや抑制の少ないものになっていたでしょう。

アントニオーニのこれらの発言で注目されるのは、第一に、1960年代初頭までの特にローマの中産階級の女性が、おそらくはヴァチカンの膝元であるゆえに、男女関係に厳格なローマカトリック道徳の影響を残存させていたという指摘である。第二に、発言のなされた1970年代半ばには、この影響は消滅したとアントニオーニが見なしていることである。アントニオーニによる第一の指摘は興味深いものである。『太陽はひとりぼっち』は、ヴィットリアも、その相手になる株式仲買人の青年も、教会に通う習慣をなくした若者たちであるように描き出している。それというのも、青年がヴィットリアを自分の育ったアパートメントに連れて行って、ふたりが最初の肉体関係を持つのは、窓下に写し出される教会堂、そこから出てくる人たち、教会堂の玄関脇のカフェの様子から判断すると日曜日だからである。ふたりは青年の休日である日曜日に、教会には行かずに、このアパートメントに來たのだらう。ヴィットリアの母親は、株式投資が危うくなると十字を切るが、ヴィットリアはいかなる場合にも十字を切ったりしない。独り住まいをしている自分のアパートメントにもキリスト教に関わる十字架などはない。それにも関わらず、ローマカトリックの道徳がこの女性に残存しているというアントニオーニの指摘が興味深いのである。

アントニオーニは上記の発言を『太陽はひとりぼっち』の女主人公ヴィットリアについてしたのだが、それは『情事』のクラウディアについても同様に、あるいはさらに良く当てはまるだろう。失踪あるいは自殺した親友アンナの愛人だった男に惹かれながらの、愛人関係になってしまうことへの躊躇いと抵抗、なってしまったのちの、親友に対する罪悪感、親友が生きて姿を現すことへの恐怖、……は、まさしくアントニオーニがローマの中産階級の女性に残存する道徳意識と言ったものだろう。

他方、中産階級（中層および上層）の男たちについては、アントニオーニの描き方は一般に批判的だが、批判的なのはローマの中産階級の男性たちについても同然である。彼らはローマに生まれ育っていても、ローマ女性たちと違ってカトリック道徳を身につけていない。その一方で、さまざまな悪い特徴を備えている。『情事』の重要登場人物サンドロ（中産中層）は本来の建築家であることをやめ、他人の建築物の費用見積もりをして裕福な生活をしており、同時にその生き方に劣等感を抱いている。チャットマンも指摘したように、女性たちとの関係もこの劣等意識を一時的に忘却するためのものであるため〔Chatman 56〕、相互の愛情関係を築くことができない。『太陽はひとりぼっち』のヴィットリアが三年間愛人関係にあった中年の知識人（中産中層）は、知の世界に閉じこもり、女性との相互の愛情関係を作れない男である。株式仲買人の青年（中産上層）は、すでに指摘したように、魂をマモンの神に売り渡して、人間性を喪失した男である。『ある女の存在証明』の主人公の映画監督（中産中層）は、映画監督としての探究癖が習い性となった人物で、プライバシーを詮索しすぎた結果、恋した女性マーヴィに去られてしまう。

初期の映画についても同様である。『イ・ヴィンティ』のイタリア・エピソードの主人公であるローマの中産上層階級の大学生は、自由に使える金がはしくて、アメリカ製煙草の密輸に手を染める。その父親は尊大で、家庭のことは妻任せにしていって、息子の犯罪行動に気づかない。『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ』の重要登場人物であるプロデューサーのジャンニ（中産上層）は、映画制作と自分の都合としか眼中にない性急で横暴な人物で、売り子をしていた女主人公クララを、有無を言わせず映画に出演させ、有無を言わせず妻にし、妻の次作の撮影を有無を言わせず中止させ、有無を言わせず

妻を主演に芸術映画を制作して失敗する。クララはこの男の横暴さが耐えがたくて別居してしまうのである。同じ映画で、クララを誘惑するローマ人外交官も中産上層階級に属する人物である。この男は、映画女優との情事を楽しみたいだけであり、クララが本気で自分を愛し夫を捨てようとなると、自分のキャリアのことを考えて逃げ腰になる。

(2) 貴族階級

『ある女の存在証明』のなかで主人公が関係を持つ第一の女性マーヴィ（マリーア・ヴィットリア）がローマの貴族階級に属している。この登場人物については、アントニオーニ自身がつぎのように解説している。

彼女の世界のすべての娘たちと同様に、彼女も出自に反抗し、異なる生き方を構築しよう、独立しようとしめす。彼女のような人にとって、それは簡単ではありません。働くことに馴染んでいませんから、見つけるのも難しい。……だから、家に独りで住んだり女友達と住んだりして、何の重要性もないことをすることになります。フラストレーションで一杯な人たちなのです。自分のアイデンティティを見つけようとしめすますが、できません。精一杯生きてみようとしめたり、確固とした生き方や、心理や、理想を持っている印象を与えようとしめたりするのですが、本物ではありません。マーヴィは性行動にだけ、気晴らしや出口のようなものを、どうにか見つけます [Di Carlo & Tinazzi 338-339]。

この映画では、イタリアの検閲が緩やかになった事情も関わっているのか、あからさまなセックスシーンが写し出されるが、それがこの貴族の女性を描き出すためだけであって、主人公が関係する第二の女性の場合にはセックスシーンを画面に一切見せないのが興味深い。マーヴィにとってフラストレーションから逃れる唯一の手段が性行動だということと深く関わっているだろう。さらにこの女性のセックスは、相手と欲びを共有するためのものではなく、自分だけが欲びを得るためのものとして描き出される。性行動のあり方によって、この女性の本質が表されているのである。

『情事』にパトリツィアという名の中年女性が重要な脇役として登場するが、これが貴族階級のローマ女性との設定で、ローマ貴族の出である女優（エスメラルダ・ルスポリ）[“Esmeralda Ruspoli”]によって演じられている。すでにふれたとおり、（たぶんローマの）貴族である夫は、建築ブームに乗って不動産開発により大きな収入を得ている人物である。この女性はクールかつシニカルで機知に富み、マーヴィと同様に結婚関係とは別の自由な恋愛を当然と考える人である。豪華ホテルのサロンで大勢の人たちが醸し出している喧噪のなかで、この女性はクラウディアとサンドロとのあいだで面白いやりとりをする。

クラウディア：あなたは人の集まりが嫌いだといつも言ってたでしょう。

パトリツィア：わたしの言葉をいつも真に受けてはいけないわ。わたしは人の集まりには根本的に慣れているの。まず母親、そして夫、どちらも活動的な人たちだから……

サンドロ：母上もですか？

パトリツィア：わたしにも母親がいたのよ。少しオーストリア人の血が入っていたけれど、母親はいたの。幼い頃は移動してばかり。あっちへ連れて行かれたり、そこから別のところへ連れて行かれたり……

この貴族の女性の表裏を操る処世法は、『ある女の存在証明』の貴族の女性マーヴィのそれと重なり

合う。マーヴィも、「少々の偽善は、適切なときには必要なものよ」と自身でも言い、主人公からは、「君は、いつ、ほんとうのことを言っているのかどうか、まったくわからない人だ」と批判されるのである。

パトリツィアは、所有するモーターヨットで、クラウディアやアンナたちを乗せてクルーズをする際には、「カヴァリエーレ・セルヴェンテ」の若い男を侍らせている。「カヴァリエーレ・セルヴェンテ」は、上流夫人に侍る、夫が黙認している若い愛人を指す古い表現だが、パトリツィアに付き従う若い男の存在にぴったり適合する。また、この女性は、クラウディアとサンドロが、アンナの失踪後まもなく愛人関係になって目の前に現れると、それを至極当然なものとして受け入れる。アントニオーニがローマの中産階級の女性に残存していると言ったカトリック道徳などとは、およそ無縁な女性である。アントニオーニは、ローマの貴族階級を、カトリック道徳など眼中に置かぬ人たちと見なしていただろう。

(3) 庶民

アントニオーニは1975年の新聞インタビューで（『イル・テンポ』誌）、イタリア人の変質にふれ、「街路や店屋にいる大多数の人たち」が「別の人種に属しているように見える」と批判的に語った〔Di Carlo & Tinazzi 154〕。この発言の七年後にローマを舞台に撮影された『ある女の存在証明』では、主人公も、そして主人公が関係するふたりの女性たちも批判的に描き出されている。第一の貴族の女性には今し方ふれた。第二の庶民の女性についても、アントニオーニの描き方は根本のところで批判的である。この16歳から働かなければならなかったという女性は、乗馬を好むゆえにローマの郊外の馬場の側に住み、誰かが投げ捨てていた麻薬を打った注射器を蹴り飛ばしたり、「誰かを憎んだことはない」と言ったりする人物である。一見したところ、「女とは一緒に黙っていられたら良いと思う。大自然と同じような関係を女とも持ちたい」という主人公の理想に合致している女性だが、この女性は自然であることが行き過ぎ、別の若い男によって妊娠した子供を、主人公と一緒に育ててもらうことを期待する。主人公には、貴族のマーヴィと同様に「別の人種」に見えているだろう。

しかし、イタリア人がこのように変質する以前、とりわけ初期の作品のなかでは、アントニオーニは庶民を温かい眼で見えていた。その傾向は、フェラーラ市で過ごした少年～青年時代からのものだったようである。両親の家庭は中産中層階級に属したが、アントニオーニの友人はみんな労働者階級の貧しい人たちだったし、女遊びの相手としても、中産階級の娘たちよりも労働者や農家の娘たちを好んだのである〔Di Carlo 25〕。庶民に対するアントニオーニの特徴がもっとも良く表れているのは、最初期にローマで撮影したドキュメンタリー映画『N. U.』（1948）である。これは、一般の人たちには注目されることの無いローマの清掃夫たち的一天を撮影したものである。清掃夫たちが、早朝から夕刻までローマの各所でゴミを集め、集めたゴミを集積所や豚小屋まで運んでゆく様子を、憐憫もなく、ましてや侮蔑もなく、温かい眼差しで写し出したものである。特筆すべきは、ほうきを引かずひたひたの清掃夫が恋人らしい女性とテヴェレ河岸を歩く様子を写し出したり、夕刻、子供を抱えた妻と一緒にバラックに戻った清掃夫の様子を写し出したりしていることである。この映画は、清掃夫ひとりひとりを、尊厳を伴う人間として描いた傑作である。『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ』（1953）でも、中産上層階級のプロデューサーのジャンニやプレイボーイの外交官の描き方は厳しいが、それと対照的に、ジャンニの新居の壁に装飾画を描く職人については、身分違いの境遇に戸惑い映画の仕事を失って落胆しているクラウラに、励ましになる優しい言葉をかける、人情にあふれる存在として描き出していた。

おわりに

本稿では、アントニオーニの映画に描き出されたローマとローマ人との特徴を指摘した。

アントニオーニの見せるローマは、ローマを舞台にする全作品をとおして同時代性と、観光性の排除とを特徴としている。そして初期から中期の『太陽はひとりぼっち』(1962)までについては、ローマの建設中の部分への注目、経済成長への敏感な反応、イタリア社会のアメリカへの憧憬、を見せていることを特徴として指摘できる。しかし、後期の『ある女の存在証明』(1982)では、その後の20年間に生じた実態を反映してこれら三つの特徴は消滅し、危険、不信、俗悪、汚れに満ちたローマが描かれている。

アントニオーニの見せるローマ人は、中産階級の女性については、現実敏感に反応し、不安を抱え、カトリック道徳を残存させているのが特徴である。それに対して、貴族階級の女性はカトリック道徳とは無縁の存在である。そして、現実敏感に反応し大きな不安を抱えている場合もあるが、そうでない場合もある。一方、中産階級の男性たちはカトリック道徳の残滓すら見せず、鈍感で自分勝手である。庶民については、中期までは見る眼が温かいが、後期の『ある女の存在証明』では、貴族階級の女性とともに庶民の女性も批判的に写し出されている。

【本稿は、JSPS 科学研究費補助金(挑戦的萌芽研究 25580073)(平成 25~28 年)「都市ローマをめぐる 18~20 世紀英仏独伊語圏における表象史」による研究成果の一部である】

参考資料・参考文献

1. アントニオーニ映画映像ソフト(公開順)

- [1948; 2018] “N.U.” <https://www.youtube.com/watch?v=xaC7rCc8iTA>.
- [1950; 2020] *Story of a Love Affair* (*Cronaca di un amore*). Cultfilms. BD.
- [1952; 2014] *I vinti* (*The Vanquished*). Rarovideo. BD.
- [1953; 2011] *La signora senza camelie*. Eureka Entertainment. BD.
- [1953; 2014] *L'amore in città* (*Love in the City*). Rarovideo. BD.
- [1955; 2013] *Les Femmes entre elles* (*Le amiche*). Carlotta Films/ Allerton Films. BD.
- [1960; 2014] *L'avventura*. The Criterion Collection. BD.
- [1961; 2013] *La notte*. Eureka Entertainment. BD.
- [1962; 2015] *L'eclipse*. Studiocanal. BD.
- [1964; 2010] *Red Desert*. The Criterion Collection. BD.
- [1966; 2017] *Blow-up*. The Criterion Collection. BD.
- [1970; 2009] *Zabriskie Point*. Turner Entertainment & Warner Bros. Entertainment.
- [1972; 2009] *La Chine – chung kuo*. Carlotta Films/ Allerton Films. DVD.
- [1975; 2019] *The Passenger/ Professione Reporter*. Powerhouse Films. BD.
- [1980; 2013] *Il mistero d'Oberwald* (*Le Mystère d'Oberwald*). Carlotta Films/ Allerton Films. DVD.
- [1982; 2011] *Identification of a Woman* (*Identificazione di una donna*). The Criterion Collection. BD.

2. アントニオーニ映画台本(映画公開順)

- Di Carlo, Carlo (cura di). [1973] *Il primo Antonioni: I cortometraggi; Cronaca di un amore; I vinti; La signora senza camelie; Tentato suicidio*. Bologna: Cappelli.
- Antonioni, Michelangelo. [1964] *Sei film: Le amiche; Il grido; L'avventura; La notte; L'eclisse; Deserto rosso*. Torino: Einaudi.
- Identificazione di una donna*. [1983] Torino: Einaudi.

3. その他の監督による映画ソフト

- Allen, Woody. [2012; 2012] 『ローマでアモーレ』 (*To Rome with Love*). Gravier Productions. DVD.
- Daves, Delmer. [1962; 2009] *Rome Adventure*. Warner Bros. Entertainment. DVD.
- De Sica, Vittorio. [1952; 2004] *Umberto D.* Nouveaux Pictures. DVD.
- 一. [1963; 2007] *Il Boom*. Artwork and Design Filmauro Home Video. DVD.

Emmer, Luciano. [1952; ?] *Le ragazze di Piazza di Spagna*. Medusa Video. DVD.

Fellini, Federico. [1957; 2020] *The Nights of Cabiria*. Studiocanal. BD.

— . [1960; 2020] *La dolce vita*. Mustang Entertainment. BD.

— . [1972; 2018] *Roma*. Metro-Goldwyn-Meyer Studios. BD.

Franciolini, Gianni. [1955; ?] *Racconti Romani*. Medusa Film. DVD.

Greenaway, Peter. [1987; 2012] *The Belly of an Architect*. Metro-Goldwyn-Meyer Studios. BD/DVD.

Monicelli, Mario. [1958; ?] *I soliti ignoti*. CG Home Video. DVD.

Negulesco, Jean. [1954; 2007] *Three Coins in the Fountain* (愛の泉). Twentieth Century Fox Home Entertainment. DVD.

Pasolini, Pier Paolo. [1961; ?] *Accatone*. Medusa Film. DVD.

Quintero, José. [1961; 1989] *The Roman Spring of Mrs. Stone* (ローマの哀愁). Warner Bros. Entertainment. DVD.

Rowland, Roy. [1957; 2012] *Seven Hills of Rome*. Turner Entertainment & Warner Bros. Entertainment. DVD.

Sorrentino, Paolo. [2013; 2013] *La Grande Bellezza*. Warner Bros. Entertainment. DVD.

Steno [1954; 2002] *Un americano a Roma*. Ripley's Home Video. DVD.

Veronesi, Giovanni. [2011; 2011] *Manuale d'amore 3* (昼下がり, ローマの恋). Filmauro. DVD.

Wyler, William. [1953; 2003] *Roman Holiday* (ローマの休日). Paramount Pictures. DVD.

西谷 弘 [2009; 2009] 『アマルフィ 女神の報酬』 フジテレビジョン他. DVD.

4. 参考文献等

Benci, Jocopo. [2008] “Michelangelo's Rome: Towards an Iconology of *L'Eclisse*,” in Richard Wrigley (ed.), *Cinematic Rome*. Leicester: Troubador.

Chatman, Seymour. [1985] *Antonioni or the Surface of the World*. Berkley, Los Angeles & London: University of California Press.

Chatman, Seymour & Duncan, Paul (éd.). [2004] *Michelangelo Antonioni: l'investigation*. Köln, London, etc.: Taschen.

D'Avino, Mauro & Rumori, Lorenzo. [2012] *Roma, si gira!: gli scorci ritrovati del cinema di ieri*. Roma: Gremese.

Di Biagi, Flaminio. [2003] *Il cinema a Roma: guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*. Roma: Palombi.

Di Carlo, Carlo (cura di). [2018] *Il mio Antonioni: testi di Michelangelo Antonioni*. Bologna: Cineteca di Bologna, Istituto Luce-Cinecittà.

Di Carlo, Carlo & Tinazzi, Giorgio (cura di). [2009] Michelangelo Antonioni, *Fare il film è per me vivere: scritti sul cinema*. Venezia: Marsilio.

D'Hugues, Philippe. [2019] *Viva Cinecittà!: les douze rois du cinema italien*. Paris: Fallois.

“Esmeralda Ruspoli.” https://it.wikipedia.org/wiki/Esmeralda_Ruspoli.

Ginsborg, Paul. [1989] *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi.

Insolera, Italo. [1993] *Roma moderna: un secolo di storia urbanistica 1870–1970*. Nuova edizione. Torino: Einaudi.

Laurents, Arthur. [1953] *The Time of the Cuckoo: A Comedy*. New York: Random House.

Moure, José. [2001] *Michelangelo Antonioni: Cinéaste de l'évidement*. Paris: L'Harmattan.

“Ponte Guglielmo Marconi.” https://it.wikipedia.org/wiki/Ponte_Guglielmo_Marconi.

Sajo, Jim. [2004] “Sun sets on U.S. military's 60-year stay in Verona, Italy” in *Stars and Stripes*, June 13, 2004. <https://www.strips.com/living/sun-sets-on-u-s-military-s-60-year-stay-in-verona-italy-1.31754>.

Rascaroli, Laura & Rhodes, John David (eds.) [2011] *Antonioni: Centenary Essays*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Tassone, Aldo. [2002] *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Roma: Gremese.

Touring Club Italiano [1977] *Roma e dintorni*. Milano: Proprietà Artistico-letteraria del T.C.I.

Vidotto, Vittorio. [2001] *Roma contemporanea*. Bari-Roma: Laterza.

鳥越輝昭 [2017] 「20 世紀ローマのふたつのカストロフィー (?) —モラヴィアが見たファシズムの崩壊とアントニオーニが見た「奇跡の経済成長」」(熊谷謙介編『破壊のあとの都市空間—ポスト・カストロフィーの記憶』青弓社)

鳥越輝昭 [2021] 「アントニオーニの映画のなかのキリスト教関連物」(神奈川大学人文学会『人文研究』203集)

Rome and Romans in Antonioni's Films

By TORIGOE, Teruaki J. I.

ABSTRACT

I point out some of the characteristics of Rome and Romans represented in Michelangelo Antonioni's films.

Antonioni's Rome is notable, all through his career, for its contemporariness and its exclusion of touristic viewpoint. We can also add, as its characteristics, the attention to the part of Rome in construction, sensitiveness to economic advancement, and longing for American culture, right up to *L'eclisse* (1962). After twenty years since the production of this film, however, in *L'identificazione di una donna* (1982) these three characteristics disappear and, instead, a city full of danger, distrust, vulgarity and dirtiness is shown. Such change is a reflection of what happened in Rome in 1970s and early 1980s.

Middle-class women of Rome represented by this renowned director are characterised by their sensitiveness to reality, their uneasiness, and the vestige of Roman Catholic morality. Aristocratic women of Rome do not show such vestige while also being sensitive to reality, and they are either with or without uneasiness. Roman men of the middle class do not possess Roman Catholic morality and are obtuse and self-centred. Roman common people are represented with warm-heartedness particularly in the beginning of Antonioni's career, but later in *L'identificazione di una donna* (1982) a Roman woman of the working class is regarded as critically as a Roman woman of aristocracy.