

# 越境するイタリア映画

西村 安弘

映像学科

## Italian Cinema Crossing the Borders

Yasuhiro NISHIMURA

*Department of Imaging Art*

(Received October 31, 1996 ; Accepted January 10, 1997)

What means nationality in regard to film history? Is it always possible to define the nationality of a film? Films are considered to have the same nationality as the production company. However, many films are international co-productions; sometimes even political power changes the nationality of a film. Even language is not an efficient clue.

Italian cinema has been exported in the world; some directors like Pietro Germi are considered as true Italian, but the major part are films of certain genres as westerns. They lack national character to the point that they are not even recognized as Italian. If so, they are often considered as cheap imitations without originality which comes from some supposed nationality.

However, film nationality is a dubious quality. Internationality itself has become a distinct characteristic of the Italian cinema. Like Hollywood cinema, Italian cinema tries to be international, mostly in order to be easily exported. In this article, demonstrating how Italian cinema crosses the borders, several problems concerning the methods of film history are examined.

Che cosa è la nazionalità in quanto riguarda la storia del cinema? È sempre possibile definire la nazionalità di un film? Si pensa che un film avrebbe la stessa nazionalità come la ditta di produzione. Molti film però sono dei coproduzioni internazionali; qualche volta, anche delle forze politiche cambiano la nazionalità di un film. La lingua non basta più per definirla.

Il cinema italiano è stato esportato nel mondo. Alcuni registi come Pietro Germi sono considerati come italiani, ma la maggior parte del cinema italiano sono dei film di genere come il western. Mancano le caratteristiche nazionali fino al punto che non sono riconosciuti come italiani. Spesso sono considerati come imitazioni senza valore artistico; senza nazionalità sembra che l'originalità manchi.

La nazionalità di un film però è una qualità dubbia. Invece, l'internazionalità stessa è diventato una caratteristica del cinema italiano. Come il cinema americano, il cinema italiano cerca di essere internazionale, soprattutto per facilitare l'esportazione. In questo articolo, dimostrando come il cinema italiano attraversa i confini, alcuni problemi riguardo ai metodi di storia di film sono esaminati.

### 1. 横断的な映画史の試み<sup>1)</sup>

リュミエール兄弟の発明したシネマトグラフが一般公開されてから100周年を向かえた1995年、映画の歴史にまつわる様々な記念イベントが、各国で執り行われた。その一方、映画人口は低迷を続け、「映画は死んだ」とい

う批判的な言い回しは、以前として根強く信奉されているように思われる。しかしながら、19世紀の科学技術の産物である映画が、20世紀とともに歩み、21世紀を目前にして、映画をめぐる考察が、時として極めて今日的な(そして哲学的でさえある)課題を提出することも、次第に認められつつある。2世紀目の節目に当たって、映画

史に関する従来の記述も再吟味され、映画史の記述方法そのものも、変容を迫られているのも当然の結果と言えるだろう<sup>2)</sup>。産業的視点から捉えた映画史(製作会社、撮影所、映画館)、政治的視点から捉えた映画史(映画法、検閲、助成制度)、社会学的視点から捉えた映画史(大衆心理、スター)、テキストを主体にした映画史(映画作品のスタイル、作家性、ジャンル)など、過去において提出された映画史も、百花繚乱的な様相を呈している。しかし、こうした多種多様な映画史を包括する世界映画史を想定する場合、両者の中間に各国映画史を介在させるのが普通であり<sup>3)</sup>、各国映画史が横断的に研究されることは、以外と少なかったように思われる。例えば、1945年から1995年の間に製作されたイタリア＝フランス合作映画は1937本を数えるが<sup>4)</sup>、ジャン＝リュック・ゴダールの『軽蔑』Le Mépris/Il disprezzo (1963)のように、フランス映画史で取り上げられても、イタリア映画史の中では言及されない作品があることも、決して珍しくはない。しかし、アルベルト・モラヴィアの小説を、カルロ・ポンティが製作した『軽蔑』は、果たして本当にフランス映画なのであろうか? この問いに対する答えは、ノーであり、イエスである。チネチッタに招聘された映画脚本家とその妻の不確かな関係を主題としている点においては、フランスの国民性を殆ど反映したとは言えないが、その反面、ゴダールの実験的な形式は、フランスという土壌でこそ誕生したのであって、イタリアから芽吹くことは不可能であったと思われるからである。

本稿の主な目的は、こうした映画のナショナリティ(国籍＝国民性)の問題を考慮しながら、イタリア映画史を他国の映画史との相関関係において横断的に記述する可能性を模索し、幾つかの具体的な方法論を検討することにある。

## 2. 映画作品の国籍

近代的な国家の概念(領土・国民・主権)と不可分な国籍が、果たして映画史においても全き形で成立するものであろうか。一般の国際映画祭では、映画作品の国籍は製作会社の国籍に準じ、各国のノミネート数に制限を設けるのが慣例となっている。すると、台湾の楊徳昌(エドワード・ヤン)の監督による『牯嶺街(クーリンチェ)少年殺人事件』牯嶺街少年殺人事件(1992)が、映画祭のコンペティションに参加した時には、中国の代表団から抗議される一方、中国の田荘荘の監督による『青い嵐』藍風箏(1994)が、当局の反感を買ったために、中国映画として出品することが認められないということも起こり得る。こうした例から判るのは、映画作品の国籍が政治的な圧力によって、恣意的にしかも容易に変えら

れてしまう事実である。(『青い嵐』の音楽を大友良英が担当したのを始め、ポスト・プロダクションが日本で行われたことは、国籍問題を一層複雑なものにしている。)映画作品の国籍を製作会社以外に求めるとすれば、映画作品中で使用されている言語(英語かそれ以外の言語か)によって区分する方法もある。しかし、こうした方法では、同じ英語を使用するイギリスやオーストラリアの映画が、アメリカ映画と全く区別されないことになってしまうと同時に、2つ以上の言語を持つ国では、複数の映画史が成立する可能性を示唆している。(例えば、カナダ映画の大部分は、英語を使用しているが、ケベック州では、フランス語の映画が製作されている。)こうした言語文化を優先する考え方を極端に押し進めると、英語で撮影されたルイ・マルの『ダメージ』Damage (1992) やリュック・ベッソンの『レオン』Leon (1994) が、フランス映画とは認められないといった矛盾に遭遇せざるを得ないだろう。このように、映画の国籍とはそもそも非常に曖昧なものである以上、一国の映画史を記述する際には、常に他国の映画史と重なり合う部分があるのが普通であり、ましてやヨーロッパ諸国のように、合作映画が特に盛んな地域の映画史においては、国境横断的な視点を欠くことは不可能であると言えよう。

## 3. イタリア映画の国際的＝無国籍的性格

近代的な国家体制の樹立が遅れたにも拘らず、イタリア映画は比較的早い時期から、外国市場へ輸出されるようになった。遺跡を活かした大掛かりな史劇は、アメリカ映画にも影響を与え、押出のよいスター女優を起用した現代劇は、世界中の観客を熱狂させた。英語やスペイン語と比べると、イタリア語の流通する地域が限定される一方、独自の魅力をいち早く確立したイタリア映画は、狭い国内市場に囚われず、世界市場を射程においた製作が主流を占めた。サイレント時代においては、イタリア語の代わりに英語などの字幕が使用され、戦後においては、屢々アングロ＝サクソン系の俳優を起用し、英語によって撮影されることになった。従って、ある種のイタリア映画は、国際性を獲得する代わりに、国民性を喪失した無国籍的な映画とならざるを得なかった。こうした無国籍的な映画製作は、イタリアに固有のものとは言えないにしても、(国内で消費されることだけを念頭において製作される)ローカル映画が圧倒的多数を占める日本のような国とは、好対照をなしている<sup>5)</sup>。

今日、非ローカル映画の代表となったアメリカ映画が、世界市場を席卷したのは、イタリア映画が既に世界市場への進出を果たしていた第一次世界大戦後のことである。しかし、人種の坩堝と言われるアメリカでは、異なった

文化的・言語的背景を抱えた多数の民族を抱えていたため、アメリカ映画は普遍的に理解し易いことが運命付けられた。つまり、国内市場で流通する段階で、アメリカ映画は既にある種の国際化を経なければならなかったのである。戦後イタリアのある種のジャンル映画（西部劇や恐怖映画）が、アメリカのジャンル映画を指向しているとすれば、それはアメリカ映画の国際性＝無国籍性をモデルに、国際競争力を獲得しようとしていることに他ならない。

統一以前には幾つか国家に分裂していたイタリアは、首都のローマを筆頭にして、工業化の進んだミラノやトリノなどの北部に、発展の遅れたナポリやシチリアなどの南部と、ローカル色の豊かな風土を持っている。イタリア映画に見られる地方主義は、こうした各地域の特性や気質を、方言の使い分けと共に活用することで成立している。サイレント期の大スター、フランチェスカ・ベルティーニの代表作で、リアリズム映画としても有名なグスターヴォ・セレーナの『アッスンタ・スピーナ』Assunta Spina (1915) は、ロケーション撮影によって、ナポリ周辺の観光映画の要素も兼ね備えていた。そして、トーキー以降になると、コンメンディア・デッラルテの伝統として、プルチネラ（道化役者）がナポリ方言を話す決まりになっていることから、トト、デ・フィリッポ兄弟（ティティーナ、エドゥアルド、ペッピーノ）、そしてマッシモ・トロイージと、ナポリ出身のコメディアンによる〈ナポリ喜劇〉が形成されることになる。トロイージの遺作となったマイケル・ラドフォードの『イル・ポストイーノ』Il postino (1994) が、チリのアントニオ・スカルメタの小説を原作に仰ぎ、元のプロットを活かしながら、舞台設定をイタリア南部へと変えていたのは、〈ナポリ喜劇〉の伝統に寄り掛かりながら、多分に観光映画的な要素も取り入れたかったからであろう。同じように、ピエトロ・ジェルミには、『イタリア式離婚狂騒曲』Divorzio all'italiana (1961) や『誘惑されて捨てられて』Sedotta e abbandonata (1963) など、シチリアを舞台とした一連の〈シチリア喜劇〉があるが、これもローカリズムが作品の興行的な価値に寄与する限りにおいて、シチリアの因習を喜劇の口実として利用しているに過ぎない。反対に、スペインで監督としてのデビューを飾ったマルコ・フェッレーリの諸作のように、イタリア映画の伝統からは外れ、寧ろスペイン映画への親近性を示すことで差異化を図る場合もある。

### 3.1 比較映画史的見地から捉えたイタリア映画史

ある国の映画史を外国映画の題材やスタイル、ジャンルから影響関係を検証する比較映画史的な方法によると<sup>6)</sup>、イタリア映画が外国映画から剽窃したものと、イタ

リア映画が外国映画に与えたものの、相互関係が浮き彫りにされるだろう。サイレント期のイタリア映画は、喜劇や文芸映画の領域で、フランス映画に影響される一方、史劇の領域で、アメリカ映画に影響を与えたことが知られている。戦後になると、アメリカ映画に影響されたイタリア映画は、西部劇や恐怖映画を盛んに発表するようになるが、アメリカでイタリア映画のリメイクが試みられることも珍しくない。フェデリーコ・フェッリーニの『カビリアの夜』Le notti di Cabiria (1957) がミュージカル化されて、ポップ・フォッシーの『スイート・チャリティー』Sweet Charity (1969) となったのを始め、ディーノ・リージの「女の香り」Profumo di donna (1974) がマーティン・プレストの『セント・オブ・ウーマン』に、アレッサンドロ・ブラゼッティの『雲の中の散歩』Quattro passi fra le nuvole (1942) がアルフォンソ・アラウの『雲の中で散歩』A Walk in the Clouds (1995) としてリメイクされている。（アラウの映画は、ブラゼッティ版のプロデューサー兼共同脚本家のジュゼッペ・アマートに捧げられている。）

そして、かつて亜流の誹りを受けたイタリア式西部劇が、90年代にアメリカで復権した西部劇に大きな影響を与えたことは、比較映画史的見地からは極めて興味深い事例と言えるだろう。とりわけ、『荒野のストレンジャー』High Plain Drifter (1973) から、『アウトロー』The Outlaw Josey Wales (1976)、『ペイル・ライダー』Pale Rider (1985)、『許されざる者』Unforgiven (1992) へと至るクリント・イーストウッドのアンティ・ヒーロー像が、セルジョ・レオーネの『荒野の用心棒』Per un pugno di dollari (1964) で確立されたものの延長上にあることは間違いないだろう。（イーストウッドの西部劇では、屢々主人公に名前がないのに加えて、生きているのか死んでいるのか曖昧であったり、あの世から蘇ったかのよう描かれる。）

### 3.2 人物交流史的見地から見たイタリア映画史

越境する映画人を積極的に登用したのが、ハリウッドであるならば、イタリア映画は優れた映画人を輩出する供給源であった。アウグスト・ジェニーナやカルミネ・ガッローネなど、サイレント期からの巨匠の足跡は、フランスやドイツにも残され、戦後の代表的な監督では、ミケランジェロ・アントニオーニやベルナルド・ベルトルッチが、積極的にイタリア国外にテーマを求めて飛び出している。ウィリアム・ワイラーの『ローマの休日』Roman Holiday (1953) の脚本は、一般に知られているイーアン・マクレラン・ハンターとドルトン・トランボの他に、スーゾ・チェッキ＝ダミーコとエンニオ・フライーノが参加している<sup>7)</sup>。撮影監督では、フランシス・

フォード・コッポラの『地獄の黙示録』Apocalypse Now (1979), ウォーレン・ビーティの『レッズ』Reds (1982), B・ベルトルッチの『ラスト・エンペラー』L'ultimo imperatore (1987) でアカデミー賞を3回も手にしたヴィットリオ・ストラーロを筆頭に<sup>8)</sup>, ジュゼッペ・ロトゥンノ<sup>9)</sup>, カルロ・ディ・パルマ<sup>10)</sup>, ダンテ・スピノッティ<sup>11)</sup>などが、現代アメリカ映画の一翼を担っていることは、否定できない事実である。映画音楽の分野では、フランシス・フォード・コッポラの『ゴッドファーザー PART2』The Godfather Part 2 (1974) でアカデミー音楽賞を獲得したニーノ・ロータや、多作で知られるエンニオ・モリコーネなどの世界的な大家がいる。サイレント期のランチェスカ・ベルティーニはもとより、アンナ・マニャーニ(ダニエル・マンの『バラの刺青』The Rose Tattoo (1955) でアカデミー主演女優賞) やソフィア・ローレン(ヴィットリオ・デ・シーカの『ふたりの女』La ciociara (1960) でアカデミー主演女優賞) のように、イタリア映画のスターは、世界の恋人でもあった。(その反面、イヴ・モンタンやリノ・ヴァンテュラ、ミシェル・ピッコリなど、フランス映画を代表するスターが、イタリア系移民の家庭に生まれたことは、それ程知られていないように思われる。)

このように、イギリスやカナダ、オーストラリアなど、同じ英語圏である地域を除けば、戦後のアメリカ映画にとって、イタリア映画は最も重要な人材の供給源であった。その一方、往年のアメリカ映画のスターにとって、イタリア映画は貴重な再就職先を提供してくれる場所でもあった。TV 西部劇で人気を博したものの、映画界ではぱっとしなかったクリント・イーストウッドを蘇生させたのが、セルジョ・レオーネだったことは、先に触れた通りである。これまでに列挙した映画人たちは、国境を楽々と越える〈映画の共和国〉の住人であり、横断的な映画史でなければ、彼らの活躍を追いかけることは殆ど不可能である。(政治的な越境を考慮すれば、イタリア映画だけに限らず、ロシア革命の亡命者<sup>12)</sup>や、ナチス政権下のドイツから脱出したフリッツ・ラングなどのユダヤ人の問題も、こうしたコンテクストの中で捉えることも出来るだろう。)

### 3.3 ランナウェイ方式とイタリアン・プロダクションの流出

ランナウェイ方式とは、通常製作費を削減することを目的として、撮影の大部分(時には全て)を外国で行ってしまうことであり、コロンビア社のエグゼクティヴ・プロデューサーだったセミュエル・プロストンが、スペインで製作したアンソニー・マンの『エル・シド』El cid (1961) やニコラス・レイの『北京の55日』55 Days at

Peking (1963) などが有名だが<sup>13)</sup>, 1950年代から60年代にかけては、ローマ近郊のチネチッタ撮影所でも、多数のアメリカ映画が製作されていた。ロバート・ワイズの『トロイのヘレン』Helen of Troy (1955), マーヴィン・ルロイの『クオ・ヴァディス』Quo Vadis? (1951), ウィリアム・ワイラーの『ベン・ハー』Ben-Hur (1959) などの史劇は、温暖な気候で人件費は安く、しかもスタッフの技術がしっかりしているチネチッタを活用した好例である。(ジュゼッペ・トルナトーレの最近作『明日を夢見て』L'uomo delle stelle (1995) では、主人公の詐欺師は『クオ・ヴァディス』の撮影現場で働いたことになっている。) アンドレ・ド・トスによると、20世紀フォックス社の超大作でジョゼフ・L・マンキーウィッツの『クレオパトラ』Cleopatra (1963) の撮影は、当初ルーベン・マムーリアン監督によって、10月のロンドンで開始されたが、余りの寒さのためにローマのチネチッタへの変更を余儀なくされた<sup>14)</sup>。ハンガリー出身で、アレクサンダー・コルダの第2班監督からハリウッドの監督となったド・トスは、リッカルド・フレダと一緒にイタリアで『蒙古の嵐』Imongoli (1961) や『シーザーの黄金』Oro per Cesari (1963) などの史劇を手がけたとされているが、フレダの証言によると、ド・トスは撮影現場には直接関わらなかったと言う<sup>15)</sup>。これとは反対に、前記の作品で助監督だったセルジョ・レオーネが監督した『荒野の用心棒』を始め、60年代に量産されたイタリア式西部劇の多くが、スペインで撮影されていたことは、興味深い事実である<sup>16)</sup>。

ところが、70年代に入ると、カルロ・ポンティと並ぶイタリア屈指の大プロデューサー、ディーノ・デ・ラウレンティースが、世界市場を目指してアメリカへ進出、更にはノース・カロライナにDEG(デ・ラウレンティース・エンターテインメント・グループ) 撮影所まで建設してしまった<sup>17)</sup>。デ・ラウレンティースが好んで取り上げたのは、マフィア物の延長上にある犯罪映画(テレンス・ヤングの『バラキ』The Valachi Papers (1972), マイケル・ウィナーの『狼よさらば』Death Wish (1973))を除けば、西部劇を含めたアメリカの歴史映画(リチャード・フライシャーの『マンディンゴ』Mandingo (1975), ロバート・アルトマンの『ビッグ・アメリカン』Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (1976), ミロシュ・フォルマンの『ラグタイム』Ragtime (1981)), アメリカン・コミックスやSF・ファンタジー小説の映画化(マイク・ホッジスの『フラッシュ・ゴードン』Flash Gordon (1980), ジョン・ミリアスの『コナン・ザ・グレート』Conan the Barbarian (1981), デイヴィッド・リンチの『砂の惑星』Dune (1984) など、イ

タリア映画の枠内では実現し得ない企画ばかりである。(スタッフやキャストが出稼ぎに行くのとは異なり、デ・レウレンティースのようにプロダクションそのものが、国内から脱出してしまった場合として、イスラエル出身のメナハム・ゴランとヨラン・グローバスが共同で設立したキャノン映画社などがある。)

デ・レウレンティースに先立って、セルジョ・レオーネは『ウエスタン』C'era una volta il West (1968) をアメリカで完成したが、西部劇の凋落に歯止めをかけることが出来ず、ユダヤ系ギャングスター映画『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・アメリカ』C'era una volta in America (1984) が遺作となってしまった。この後、エクスプロイテーション映画の分野で有名なジョー・ダマト (アリスティーデ・マッサチェッシ) のフィルミラージュ社のように、殆ど無名のアメリカ人俳優とイタリア人スタッフとの混成部隊で、アメリカでオール・ロケーションを敢行するプロダクションも登場することになる。ダマトのフィルミラージュ社作品には、ニュー・オリンズを舞台にした「11の昼と11の夜」11 giorni 11 notti (1987), 『トップ・モデル／魔性の女』Top model (1988), 『Afternoon／昼下がりの媚薬』Afternoon (1988) がある<sup>18)</sup>。また、ウンベルト・レンツィの『ゴーストハウス』La casa 3 (1988), ファブリツィオ・ラウレンティの『エクソシストの謎』La casa 4 (1988), クラウディオ・フラガッソの『バトル・ヘルハウス』La casa 5 (1990) と続くフィルミラージュ社の〈幽霊屋敷〉シリーズは、サム・ライミの『死霊のはらわた』Evil Dead (1983) のイタリア語題名 (La casa) を剽窃したもので、同じくアメリカを舞台にしている<sup>19)</sup>。このように、イタリア映画のボーダーレス化は、近年ますます進行しつつあるのが現状である。

#### 4. 結 論

これまでに述べて来たように、国籍を枠組みとした映画史とは、映画作品を特定の個人のサインに収斂させてしまう作家主義と同じように、ある種の傲慢さを伴った作業であるように思われる。もちろん、映画史を記述するということ、一本の映画作品をもう一本の映画作品と結び付けることである以上、ナショナルリティ (国籍＝国民性) を複数の映画作品にドミナントな要素として捉えることは、決して無効な方法ではない。しかし、特定の映画史の記述方法からは、どうしても漏れてしまう映画作品があることも否定しがたく、通時的な映画史から共時的な映画史への展開や研究対象の歴史的期間の細分化が行われるのも自然の成り行きと言えるだろう。少なくとも、近年初期映画の研究が進むに伴い、作品中で表

象されるイメージ、各国映画の輸出入や配給の実態、比較映画史的な影響関係や受容関係などを射程に入れたつ、映画の国際性 (インターナショナルリティ) が大きなテーマとして浮上しつつあるのも間違いのない事実であり<sup>20)</sup>、イタリア映画史の研究においても横断的な視点が求められている。

#### 注

- 1) 〈横断的映画史〉という発想は、次の文献にヒントを得た。蓮實重彦『映画はいかにして死ぬか』、フィルムアート社、1985年。
- 2) 岩本憲児、村山匡一郎『映画史の問題をめぐって』、『映像学』41号、日本映像学会、1990年、75-83頁。
- 3) 例えば、最も有名なジョルジュ・サドゥールの『世界映画史』は、各国映画の集積としての体裁をとっているし、ジャン・ミトリの『映画史』にも、そうした傾向は見られる。cf. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, Paris, 1949, 9e édition 9e édition, 1972. (ジョルジュ・サドゥール『世界映画史1・2』丸尾定訳、みすず書房、1980年、1994年。), Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 1-5, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1967-1980.
- 4) Cf. *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995)*, a cura di Jean A. Gili e Aldo Tassone, Editrice Il Castoro, 1995, pp. 227-243.
- 5) 〈ローカル映画〉の概念については、次の文献を参照のこと。四方田大彦『電影風雲』、白水社、1993年、25-65ページ。
- 6) 比較映画史の方法については、次の文献を参照のこと。山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版、1983年。
- 7) Cf. *Scrivere il cinema Suso Cecchi D'Amico*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Europa Cinema, Mostra del Cinema Europeo, Edizioni Dedalo, 1988, p. 122.
- 8) ヴィットリオ・ストラローロのフィルモグラフィについては、次の文献を参照のこと。Dennis Schaefer and Larry Salvato, *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1984, pp. 219-232. (デニス・シェファー、ラリー・サルヴァート『マスターズ・オブ・ライト／アメリカン・シネマの撮影監督たち』高間賢治、宮本高晴訳、フィルムアート社、1988年、245-268ページ。)
- 9) ルキーノ・ヴィスコンティの『山猫』Il gattopardo (1962) やフェデリコ・フェリーニの『サテリコン』Fellini Satyricon (1969) で知られる撮影監督。スタンリー・クレイマーの『渚にて』On the Beach (1959) を始め、マイク・ニコルズの『愛の狩人』Carnal Knowledge (1971) やロバート・アルトマンの『ボパイ』(1980) など、多数のアメリカ映画を手がけている。ボブ・フォッシーの『オール・ザット・ジャズ』All That Jazz (1979) でアカデミー撮影賞にノミネートされた。
- 10) 『赤い砂漠』Il deserto rosso (1964) や『欲望』Blow-up (1967) など、ミケランジェロ・アントニオーニのカラー映画で知られる撮影監督。『ハンナとその姉妹』Hannah and Her Sisters (1986) 以後、ウディ・アレンの殆どの作品を担当するようになった。
- 11) エルマンノ・オルミの『聖なる酔っぱらいの伝説』La leggenda del Santo Bevitore (1988) やジュゼッペ・トルナトーレの『明日を夢みて』L'uomo delle stelle (1995) など知られる撮影

- 監督。マイケル・マンの『刑事グラハム／凍りついた欲望』Manhunter (1986) やブルース・ペレスフォードの『ロンリー・ハート』Crimes of the Heart (1987) など、ディーノ・デ・ラウレンティース製作のアメリカ映画によって高く評価され、近作にイタリア製西部劇を強く意識したサム・ライミの『クイック&デッド』The Quick and the Dead (1995) がある。
- 12) 例えば、1922年にフランスで設立されたアルバトロス社は、アレクサンドル・ヴォルコフ監督、イワン・モジューヒン主演の『キーン』Kean (1923) などを製作した映画会社であり、多くの亡命ロシア人が活躍したことで知られる。cf. François Albera, *Albatros des Russes à Paris 1919-1929*, Cinémathèque Française et Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1995.
  - 13) 前掲書『映画はいかにして死ぬか』, 26-30ページ。
  - 14) 1965年と1966年の2年間に、イタリアや西ドイツとの合作を含め、スペインでは167本もの西部劇が製作された。cf. R. Gubern, J. E. Monterde, E. Rimbau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, Marsilio Editori, Venezia, 1990, p. 200.
  - 15) Cf. Andre De Toth, *Fragments: Portraits from the Inside*, Faber and Faber, London, 1994, pp. 365-366.
  - 16) Cf. Eric Poindron, *Riccardo Freda: Un Pirate à la Camera*, Institut Lumière/Actes Sud, 1994, pp. 268-272.
  - 17) ディーノ・デ・ラウレンティースは、キング・ヴィダーの『戦争と平和』War and Peace (1956) をチネチッタで製作し、早くから国際市場を狙った大作を発表していた。1957年にローマ近郊にディノチッタ撮影所を建設、ジョン・ヒューストンの『天地創造』The Bible (1966) などを製作するが、失敗に終わった。
  - 18) 「11の昼と11の夜」と『トップモデル／魔性の女』では、ジェシカ・ムーアが扮したヒロインは、共にサラという名の作家であり、明らかに後者は続編を意図して作られている。また、「11の昼と11の夜」はエイドリアン・ラインの『ナインハーフ』Nine 1/2 Weeks (1985), 『Afternoon／昼下がりの媚薬』はアラン・パーカーの『エンゼル・ハート』Angel Heart (1987) を各々ヒントにしている。ジョー・ダマトのセックスプロイテーション映画については、以下の文献に詳しい。cf. Ugo G. Caruso, "Minima immoralla: il filone soft-core", in *Una generazione in cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 1988, pp. 173-186. Aldo Fittante, "Massaccesi d'amore", in *Segnocinema*, 1993. 11-12, no. 64, pp. 76-77. Luca M. Palmerini & Gaetano Mistretta, *Spaghetti Nightmares*, Fantasma Books, Key West, Florida, 1996, pp. 77-106.
  - 19) Cf. Maurizio Colombo e Antonio Tentori, *Lo schermo insanguinato: il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Pescara, 1990, pp. 239-240, pp. 248-251.
  - 20) Cf. *Cinéma sans frontières 1896-1918 Images Across Borders*, Sous la direction de Roland Cosandey et François Albera, Scienes humaines, Nuit Blanche Editeur, Quebec et Editions Payot Lausanne, 1995.

※本稿は日本映像学会第22回大会における研究発表「横断的イタリア映画史序説」を元に、加筆訂正したものである。