

# ネオレアリズモを超えて／ロッセッリーニ再読

西村 安弘

映像学科

## Beyond neorealism : Rereading Rossellini

Yasuhiro NISHIMURA

*Department of Imaging Art*

(Received October 15, 1997 ; Accepted January 14, 1998)

### 1. はじめに

リュミエール兄弟のシネマトグラフが一般公開されてから100周年に当たる1995年は、奇しくも第2次世界大戦の終結から50周年に当たる節目の年でもあった。そして、戦後映画の最前衛に立ったのがイタリアのネオレアリズモ映画であり、ロベルト・ロッセッリーニの『無防備都市』*Roma città aperta* (1945) と『戦火のかなた』*Paisà* (1946) がその嚆矢となったのは、周知の通りである。しかし、「ロベルト・ロッセッリーニは、恐らく今までに存在した最も偉大でいて、知られざる監督である」と、ピーター・ブルネッタが評したように<sup>1)</sup>、ネオレアリズモの巨匠という名声の影で、ファシズム時代からTV映画の開拓者へと至る彼の多彩な活動の全貌は、これまで多くの曖昧さの中に放置されて来たように思われる。

ところで、1906年生まれのロッセッリーニは、1977年に急逝しているため、1996年が生誕90周年に、1997年が没後20周年に各々当たっている。こうした歴史的なコンテキストを知れば、近年のイタリアにおいて、ロッセッリーニの作品やネオレアリズモの意味を改めて問い直すとする動きが活発になりつつあることは、容易に理解されるし、1980年代以降におけるVTRの普及により、かなり多くのロッセッリーニ作品を鑑賞することが可能になったことも、それに拍車をかけたとも言えるだろう。

例えば、『ドイツ零年』*Germania anno zero* (1947) でロッセッリーニの助監督を務め、「イタリア映画(史)」<sup>2)</sup>の著作でも知られるカルロ・リッツァーニが、『無防備都市』の製作秘話を題材にした『セルロイド』*Celuloide* (1996) を発表したことや、1936年にロッセッリーニと結婚したマルチェッラ・デ・マルキスが、「自伝／成功した結婚」<sup>3)</sup>を発表したのも、故人を偲ぶという感傷以上に、彼の名を歴史の中に埋没させてはならないという義務感に衝き動かされてのことではなかっただろう

か？もちろん、生前にロッセッリーニ自身が様々な機会に発表した言説を集成したアンソロジー「私の方法」<sup>4)</sup>を参照することによって、ネオレアリズモの一語に決して収斂することの出来ないロッセッリーニ映画の曖昧さ＝豊穡さの一端に触れることが、これまでも出来たにしても、自伝に付き纏いがちな粉飾を拭い去り、ロッセッリーニの神話を打破するには至っていないように思われる。

実際のところ、ネオレアリズモの代表作と呼ばれるロッセッリーニの『無防備都市』や『戦火のかなた』は、屢々ドキュメンタリー映画の要素が強いと指摘される一方で、彼の最初期のドキュメンタリー映画については未だに不明な点が多く、両者間の関連も十分に論じられて来たとは言えない。また、『セルロイド』において、脚本家セルジョ・アミデイとロッセッリーニの共同関係がようやく詳細に描かれたが、従来のロッセッリーニ論が、作家主義的な視点の常として、集団制作である映画作品の全てを一個人の業績に帰する傾向がなかったとは言い難い。本稿では、これまでのロッセッリーニ＝ネオレアリズモ論の中で見落とされ勝ちであった数々の歴史的事実にも留意しながら、ロッセッリーニ作品の豊穡さの一端を示す一例として、その自己言及性について論じることとする。

### 2. ネオレアリズモの方法論

第2次世界大戦後のイタリアで開花したネオレアリズモには、シュールレアリズムのような宣言(マニフェスト)は存在せず、一つの芸術思潮、若しくは芸術運動として定義することは簡単ではない。しかも、この用語の示唆する領域は映画だけに止まらず、文学や絵画、建築にも及ぶ広範なものである。文学の世界で初めてネオレアリズモという用語が使われたのは、1931年にアルナルド・ボチェッリがアルベルト・モラヴィアの「無関心

な人々」Gli indifferenti (1921) 及びコッラード・アルヴァーロの「アスプロモンテの人々」Gente in Aspromonte (1930) について書いた評論にまで遡ることが出来る<sup>5)</sup>。しかし、一般にネオレアリズモの呼称が広まったのは、第二次世界大戦後に、エリオ・ヴィットリーニの「人間と人間にあらざるものと」Uomini e no (1945) やカルロ・レーヴィの「キリストはエボリに止まりぬ」Cristo si è fermato a Eboli (1945)、或いはイタロ・カルヴィーノの「くもの巣の小道」Il sentiero dei nidi di ragno (1947) など、反ファシズム及び対独抵抗運動を重要な主題とした文学作品が発表されてからであろう。

リッツァーニの指摘によれば、映画の領域におけるネオレアリズモの先駆的作品としては、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) や、ルキーノ・ヴィスコンティの『郵便配達は二度ベルを鳴らす』Ossessione (1942)、そして、ヴィットリオ・デ・シーカの『子供たちは見ている』I bambini ci guardano (1943) が上げられ、各映画はファシスト政権下においてイタリア社会の歪みに焦点を当てている<sup>6)</sup>。そして、ロッセッリーニの『無防備都市』や『戦火のかなた』は、正しく対独抵抗運動を主題としているが、他の代表的なネオレアリズモ映画、即ちデ・シーカの『靴みがき』Sciuscià (1946) や『自転車泥棒』Ladri di biciclette (1948)、ヴィスコンティの『揺れる大地』La terra trema (1948) では、戦災孤児や失業問題、更には階級格差といった戦後の諸問題が取り上げられている。従って、ネオレアリズモ映画の主題上の特徴を、反ファシズムや対独抵抗運動だけに限定することは出来ない。

また、リッツァーニを筆頭に、ジュゼッペ・デ・サンティスやミケランジェロ・アントニオーニなど、『ピアンコ・エ・ネーロ』や『チネマ』に集まった映画批評家たちが、脚本として参加していることに、ネオレアリズモ映画の一つの特徴が認められる<sup>7)</sup>。こうした左翼的傾向の強い批評家によって、戦中のある種のイタリア映画(<白い電話器>と呼称されたプルジョア喜劇やレナート・カステッラーニやマリオ・ソルダーティの作品)は、現実逃避的であったり、形式主義的であると批判されたので、戦後に派生したネオレアリズモ映画は、<社会参加>の映画でなければならなかった<sup>8)</sup>。そして、こうした新しい映画を模索した時に、ヴィスコンティはジョヴァンニ・ヴェルガのヴェリズモ文学に理想を求め、デ・シーカはネオレアリズモの理論家でもあったチェーザレ・ザヴァッティーニのシナリオに以てたのであった<sup>9)</sup>。ともかく、イタリア国内においては、ネオレアリズモ映画は何よりも同時代の社会問題と対峙することを求めら

れ、<魂の救済>といったカソリック的で、ある意味では現実逃避的と見なされるような主題を取り上げること自体、反動的な営みとして糾弾される運命にあった。

しかしながら、左翼的な知識人はともかく、一般の庶民は戦中の過酷な体験を早く忘れたかったから、ネオレアリズモ映画が当初からイタリア国内で歓迎された訳ではなかった。ロッセッリーニの『無防備都市』や『戦火のかなた』は、先ず外国で注目された後に、イタリア国内でも認められるようになったのである。そして、フランスにおいて、ロッセッリーニの諸作を何よりも文体の問題として取り扱い、古典的デクパージュと対置させることで積極的に評価したのが、アンドレ・バザンだったことは、改めて説明するまでもないだろう<sup>10)</sup>。フランスの映画評論家にとって、ネオレアリズモに至るイタリア映画の潮流を俯瞰することは、大変な困難な作業であったし、またそれ故、映画の本質的な探究へと向かうことが出来たとも考えられよう。従って、ネオレアリズモの意味するところは、イタリア人にとってのそれと必ずしも一致していたとも言えないのであるが、その後、ヌーヴェル・ヴァーグの父親の一人としてロッセッリーニが評価されるにつれて、<社会参加>の意味は見失われてしまった。もっとも、こうしたロッセッリーニの政治的姿勢に対する評価の曖昧さは、長編劇映画の監督デビューを果たしたファシズム時代に溯ることが出来る。

### 3. ファシスタかネオレアリスタか／曖昧なるロッセッリーニ像

ロベルト・ロッセッリーニは、1906年5月8日ローマに生まれた。父親は建築事務所を営み、ローマにコロソ座という近代的な映画館を建てた。子供時代には、この映画館に無料で入場出来るパスをもらい、当然のように映画に親しんだ。スペイン風邪のために療養生活を余儀なくされたこともあって、成人してから長らく正業に就かなかった。けれども、一家を支えていた父親の死によって、1934年には、縁故を頼って映画界で働き始め、録音や音響効果、編集などの技術スタッフを務めた。同時期に、マリオ・カメリーニの喜劇映画に主演したヴィットリオ・デ・シーカが、陽気な二枚目スターとして人気を博し、ミラノ・スカラ座のパトロンの家系に生まれたルキーノ・ヴィスコンティが、ジャン・ルノワールの助監督を努めたのと比較すると、映画界におけるロッセッリーニの立場は頼りないものであったと言える。

1936年9月26日、マルチェッラ・デ・マルキスと結婚したロッセッリーニは、ドキュメンタリー映画の自主制作を始めた。ロッセッリーニ本人はこの頃の作品について多くを語っていない。デ・マルキスによれば、1936年

に『ダフネ』Dafne を、1938年に『牧神の午後への前奏曲』Prélude à l'après-midi d'un faune を手掛け、その後に『海底の幻想』Fantasia sottomarina、『リパソッティレの小川』Il ruscello di Ripasottile、『横柄な七面鳥』Il tacchino prepotente、『快活なテレサ』La vispa Teresa を完成させたことになっているが、本当のところ、彼女の記憶は正確とは言い難い<sup>11)</sup>。アドリアーノ・アブラによれば、現在は失われてしまった『ダフネ』は、未完に終わった『牧神の午後への前奏曲』と同一の映画であると推定され、『横柄な七面鳥』と『快活なテレサ』も、1940年10月にスカレラ映画社の配給予告されたものの、本当に完成されたか否かが不明とされている<sup>12)</sup>。もっとも、マリオ・バーヴァがフランチェスコ・デ・ロベルティスの『海底の人々』Uomini sul fondo (1940) における水中撮影を担当し、ロッセッリーニの長編処女作『白い船』La nave bianca (1941) でもオペレーターとして参加しているのは間違いないので、バーヴァの撮影監督としてのデビューが、『横柄な七面鳥』と『快活なテレサ』であったとする通説は、かなり信憑性のあるように思われる<sup>13)</sup>。このように戦前の映画界において、ドキュメンタリー映画の自主制作によって監督になること自体が、それほど異例な出来事ではないにしても、ロッセッリーニの初期作品群にまつわる曖昧さは、経験不足に由来するアマチュアリズムを想像させるのである。

こうしたドキュメンタリー映画の制作に並行して、ロッセッリーニはゴッフレード・アレッサンドリーニの国策映画『空征かば』Luciano Sera pilota (1938) の共同脚本を執筆し、続いて、海軍省製作の『白い船』で長編劇映画に進出することになる。その後、『飛行士の帰還』Un pilota ritorna (1942) と『十字架の男』L'uomo dalla croce (1943) 2本を監督しているが、そのいずれもがファシスト政権のプロパガンダ映画であることから、一般に「ファシスト3部作」と呼称されている。そして、非職業俳優の起用やロケーション撮影を主体にしていることなど、後にネオレアリズモ映画の様式的な特徴として屢々指摘される点は<sup>14)</sup>、ロッセッリーニの長編デビュー作『白い船』にも、既に認めることが出来る。戦艦勤務の水兵と「戦争の代母」と呼ばれる文通相手の娘との出逢いを描いた『白い船』は、『海底の人々』に引き続き海軍省が製作した作品であり、『海底の人々』の監督であったフランチェスコ・デ・ロベルティスが監修に当たっている<sup>15)</sup>。『白い船』の物語内容は、およそ次のような四つの部分で構成されている。1、水兵のアウグスト・パッソは、寄港中に「戦争の代母」エレナ・フォンディと逢う約束をしていたが、乗務する戦艦が突然に出航することになったため、上陸許可を取り消されてしまう。2、

激しい戦闘中、アウグストは敵の砲撃で瀕死の重症を負う。3、病院船に移送されたアウグストは、大手術に耐え、一命を取り留める。4、病院船が入港し、意識を取り戻したアウグストは、志願看護婦のエレーナと初めて逢うことが出来る。一対のペンダントを小道具に用いて、一組の男女のすれ違いを縦軸にした『白い船』は、戦闘シーンでは、実写場面を挿入する一方、秩序正しく組織された海軍将兵が、如何に一丸となって敵艦隊と戦い(艦内には「機械と人間が一体に」と大書してある)、一度負傷すれば、有能な医師と献身的な看護婦によって、手厚く治療されるかを、集団劇として丹念に描き込んでいる。物語内容の中心となる二人を始め、登場人物が非職業俳優であり、実写場面を除けば、全般に古典的なデクパージュに従っているのも、『海底の人々』と同様である。そして、ロッセッリーニ作品における無名、或いは匿名の集団劇としての特徴は、屢々「合唱性(コラリタ)」と呼称されている。

その一方、実際には職業俳優(アルド・ファブリツィやアンナ・マニャーニ)が出演し、スタジオでも撮影された『無防備都市』では、ジャンプ・カットとして認めざるを得ないような洗練されていない(粗雑な)デクパージュこそが、生々しい現実感を感じさせる大きな源泉となっている。『セルロイド』で描かれているところによれば、当初のプロデューサーであったジュゼッペ・アマートは、『無防備都市』を人気俳優(ファブリツィとマニャーニ)主演の方言劇と信じていたが、ドイツ占領下のローマの生活を描いたリアリズム映画であることを知ると、製作から手を引いてしまった<sup>16)</sup>。このため、よく知られているように、ロッセッリーニ本人が実質的なプロデューサーとなり、家財道具を売りながら、フィルムを買い足して行くという劣悪な製作環境に置かれることになったのであった。ロッセッリーニ本人によれば、余りにも型破りなこの映画が完成した時には、映画になっていないという理由から、配給契約を断られてしまったほどであった<sup>17)</sup>。

ところで、『無防備都市』のスタッフに注目してみると、撮影を担当したウバルド・アラタ(1895—1947)は、古くから活躍する経験豊富なカメラマンであった。サイレント時代からトーキー初期にかけては、マリオ・アルミランテの『虹を踏む男』L'arzigogolo (1924) や『ヴェニスへの謝肉祭』Il fornaretto di Venezia (1928)、マリオ・カメリーニの『レール』Rotaie (1929) やマックス・オフュールスの『みんなの女』La signora di tutti (1934) を手がけ、そして戦中には、アレッサンドリーニの『空征かば』を撮影している。とりわけ、サウンド版も作られた『レール』は、古典的デクパージュの典型とも言え

る作品であった。従って、製作環境がいくら劣悪だったとしても、通常の劇映画の中において、アラタがジャンプ・カットを見逃すとは思われない。つまり、『無防備都市』における古典的デクパージュからの逸脱が、ドキュメンタリー映画時代からのアマチュアリズムの残滓であったとしても、アラタを始めとする製作スタッフには十分認識されていた筈である。従って、イタリアの現代社会を同時代的に描こうとした時に、ある種の表現効果（実写のような生々しい現実感）をもたらすものとして、結果的に選択された方法と考えるのが妥当であろう。（フランス語と同じように、＜現実性＞を意味するイタリア語の＜attualità＞は、ニュース映画も指す。）

#### 4. ネオレアリズモの父ではなく／ロッセッリーニの映画作品における自己言及性

『無防備都市』と『戦火のかなた』に続いて、ロッセッリーニが発表したのは、占領中にイタリア人を苦しめたドイツ人の戦後を主題とした『ドイツ零年』であった。既に述べたように、対独抵抗運動はネオレアリズモの中心的なテーマであったから、瓦礫のように崩壊した敗戦後のドイツ人のアイデンティティに思い及ぶということは、ある人々の眼には許しがたい反動的な営みのように映った筈である。しかも、『ストロンボリ』Stromboli, terra di Dio (1949) に始まるイングリッド・バーグマンとのスキャンダラスな恋愛と、『フランチェスコ／神の道化師』Francesco giullare di Dio (1950) に代表されるキリスト教への回帰は、キリスト教民主党と共産党が凌ぎを削る時代において、保守・革新の両派から攻撃される口実ともなった。（魂の救済のテーマは、ロッセッリーニの助監督だったフェデリーコ・フェッリーニに引き継がれることになる。）更には、ロッセッリーニ作品に繰り返し現れる幾つかの特徴、例えば、映画の自己反省作用や歴史の再考などは、必ずしも狭義でのリアリズム（主題上における＜社会参加＞の問題や文体上におけるデクパージュの問題）の範疇に収まるものではないにも関わらず、常にネオレアリズモ映画と比較される運命にあった。そこで次節では、『殺人カメラ』La macchina amaz-zacattivi (1948) や『われら女性』Siamo donne (1953), 『ロゴパグ』RO. GO. PA. G (1963) など具体的な作品に触れながら、ロッセッリーニの映画作品における自己言及性について、より詳細に検討してみよう。喜劇に分類することの出来るこの三本は、一般にはロッセッリーニらしくないロッセッリーニ映画として、即ちネオレアリズモ映画からは逸脱したロッセッリーニ映画として、マイナーな作品群と見なされているものである。

##### 4.1 『殺人カメラ』

エドゥアルド・デ・フィリップの原案に基づいた『殺人カメラ』は、コンメディア・デッラルテを指向した諷刺喜劇である。撮影から四年を経て、ようやく公開されたこの作品は、以下のような梗概を持っている。

アメリカ人による観光開発が迫るアマルフィの漁村を舞台に、聖アンドレアを名乗る老人（実は悪魔）が、善良な写真屋チェレスティーノに魔力を授ける。つまり、彼の撮影したスティール写真を、再びカメラにおさめると、写された人物が写真と同じポーズで死んでしまうのである。この不思議な力を使って、チェレスティーノは私腹を肥やそうとする村の実力者を次々に抹殺して行くが、結局のところ、村には悪人しかいないことに気付く。

英語で撮影することを、銃で獲物を撃つものと同じく＜Shoot＞を用いるように、＜悪人を殺すカメラ＞という原題を持つこの映画は、何よりも被写体の生命を奪い取るのではないかという、写真術の魔術的な性格をモチーフにしている。また、プロローグとエピローグには、舞台の場面を配置する枠物語の構成を採っていて、これから展開される物語内容が作りものであることを明らかにしている。更には、主人公のチェレスティーノに絡む傍系の挿話として、『ロミオとジュリエット』のパロディが利用されていることも、見逃すことは出来ない。アマルフィの村には、仲違いしている網元と仲買人がいるのだが、各々の息子ロメオと娘のジュリエッタは恋仲で、二人は駆け落ちまでしてしまう。ところが、実家に連れ戻された恋人たちは、チェレスティーノによって父親たちが殺されてしまうと、今度は家業の権益を守るために、互いに反目するようになってしまう。こうしたパロディは、原作の世界観を否定すると同時に、その現実感（リアリティ）をも浸食し、遂には物語行為そのものの虚構性をも晒け出していると言えるだろう。

##### 4.2 『われら女性』

ネオレアリズモの理論家としても知られるチェーザレ・ザヴァッティーニの原案に基づくアンケート映画（フィルム・インキエスタ）『われら女性』は、アルフレッド・グアリーニ、ジャンニ・フランチョリーニ、ロッセッリーニ、ルイジ・ザンパ、ルキーノ・ヴィスコンティの各監督がてがけたエピソード映画であり、イタリアを代表する名女優を起用しながら、＜日常生活の詩情＞を目指していた。ロッセッリーニの挿話では、『ストロンボリ』以降、公私にわたるパートナーとなったイングリッド・バーグマンが登場するのは、改めて説明するまでもないだろう。この挿話の梗概は以下の通りである。

ローマ郊外の別荘で、イングリッド・バーグマンが園芸に夢中になっていた。ところが、せっかく丹精を込め

た花壇が、隣家の鶏に荒らされていることに気付く。そこで、バグマンは客間に忍び込んだ鶏を捕まえ、戸棚の中に閉じ込めてしまう。丁度その時、来客があったので、バグマンが客間へ案内すると、鶏が鳴き出し、隣家の内儀は鶏が盗まれたと思って、怒鳴り込んで来る。

一九一〇年前後のイタリア喜劇を思わせる単純なプロットを持つこの挿話について<sup>18)</sup>、古典的な物語形式を踏襲している他の監督による四つの挿話と比較しながら、ピーター・ブルネットは、次のように論じている。

「ロッセッリーニのものは、その一方、幻想(イリュージョン)を破壊する唯一のセグメントであり、俳優／登場人物がカメラを通して、＜彼女自身＞として観客に直接語りかけている。」<sup>19)</sup>

即ち、バグマンがバグマン本人としてスクリーンに登場するだけではなく、後年のジャン＝リュック・ゴダールの作品に屢々見られるように、彼女がカメラに正対し、観客に向かって語りかけることによって、映画の制度性そのものが露呈されてしまうのである。

#### 4.3 『ロゴバグ』

同じく、ロッセッリーニ、ゴダール、ピエル・パオロ・パゾリーニ、ウーゴ・グレゴレッティによるエピソード映画『ロゴバグ』は、ロッセッリーニがTV映画へと転向する前の最後の劇場用映画である。「純白」Illibatezzaと題されたロッセッリーニの挿話は、以下のような梗概を持っている。

アリタリアのステewardessであるアンナ・マリア(ロッサナ・スカッフィーノ)は、イタリアにいる恋人に誠実で、フライトの度にアマチュア映画を撮っていた。バンコックへのフライトの時、アメリカ人の乗客が、アンナ・マリアにぞっこん惚れ込み、彼女を付け回すようになった。電話で恋人に相談したアンナ・マリアは、無垢のイメージを代えて、悪女(ヴァンプ)の振りをするように言われる。失望したアメリカ人は、彼女を写した映画を上映し、スクリーン上の彼女を虚しく抱きしめようとする。

この挿話は、次のようなアルフレッド・アドラーの引用で始まる。「現代人は漠然とした不安によって、絶えず圧迫されている。日常的な苦痛の中で、無意識がそれを守り、培う避難所を暗示する。自分自身を失ったこうした現代人にとって、愛でさえもが泣きながら保護者の子宮を求めることになる。」ヒロインは八ミリ・カメラで撮影することによって世界を所有したつもりになり、アメリカ人は失われてしまった理想の女性像をスクリーンに求め続ける。つまり、映画がカメラで撮影され、スクリーンに投影されるものだという機械的な側面を露呈しながら、クリスティアン・メッツが『想像的シニフィアン／

精神分析と映画』で指摘したように<sup>20)</sup>、映画を見ることの愉悦が精神分析的な手法で提示されるのである。そして奇しくも、この作品を最後にロッセッリーニは、映画館で上映されることを目的とする劇場用映画の世界から離れることになった。(なお、パゾリーニのエピソード「リコッタ」La ricottaも、オーソン・ウェルズ扮する監督がキリストの受難を主題にした映画の撮影風景を描いているので、ここにもある種の自己言及性を認めることが出来る。)

## 5. 結 び

これまでに述べて来たように、ロッセッリーニの幾つかの作品では、映画を映画たらしめている様々な制度性について言及し、観客にその制度性に対する反省を促すような物語内容や語り(口)を備えている。こうした映画の自己反省作用に関する作品としては、映画監督を主人公にした『8 ½』Otto e mezzo (1962)以降のフェッリーニの諸作が、その典型として有名であるが、彼に先行して、ロッセッリーニが同じ主題を取り上げていたのは間違いないだろう。こうした点からもネオレアリズモの一語に集約させることのできない、ロッセッリーニ作品の複雑さ＝豊穡さの一端が伺えるが、自己言及性を映画固有の問題として考えないのであれば、イタリアの演劇・文学の領域におけるルイジ・ピランデッロとイタリア映画の関係にも敷衍することになるだろう。

## 注

- 1) Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1987, p.vii.
- 2) Carlo Lizzani, *Il cinema italiano: Dalle origini agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 3ª edizione, 1992.
- 3) Marcella De Marchis Rossellini, *Un matrimonio riuscito: Autobiografia*, Editrice Il Castoro, Milano, 1996.
- 4) Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, Marsilio Editori, Venezia, 1987. (ロベルト・ロッセリーニ『ロッセリーニ、私の方法』拙訳、フィルムアート社、1997年。)なお、本書の英語版 Roberto Rossellini, *My Method*, Marsilio Publishers, New York, 1992.の他に、フランスで独自に編纂された Roberto Rossellini, *Le Cinema révélé*, Flammarion, Editions de l'Etoile, Paris, 1984, がある。
- 5) *La nuova enciclopedia della letteratura* Garzanti, Garzanti Editore, Milano, 1985, p. 659.
- 6) Cf. op. cit., *Il cinema italiano: Dalle origini agli anni ottanta*, pp. 84.
- 7) Cf. Carlo Lizzani, "Il neorealismo cinematografico e la letteratura: Dipendenza o ricerca di legittimazione?", in *Cinema e letteratura del neorealismo*, a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan, Marsilio Editori, Venezia, 1990, pp. 103-110.
- 8) 『チネマ』誌に発表されたデ・サンティスの批評は, Giuseppe De Santis, *Verso il neorealismo: Un critico cinematografico*

*degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Bulzone Editore, Roma, 1982, に収録されている。また、同誌におけるデ・サンティスの活動については、次の文献を参照のこと。cf. Antonio Vitti, *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*, University of Toronto Press, Toronto, 1996, pp. 7-14.

- 9) 拙稿「ジョヴァンニ・ヴェルガの自由間接話法とネオレアリズモ映画の系譜」(『日本映像学会報』73号, 1990年。)を参照のこと。
- 10) Cf. Andre Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Édition du Cerf, 1985, pp. 248-285. (アンドレ・バザン「映画のリアリズムと解放時のイタリア派」, 『映画とは何か3/現実の美学・ネオ＝リアリズム』小海永二訳, 美術出版社, 1973年, 九一五〇ページ。)
- 11) Cf. op. cit., *Un matrimonio riuscito*, p. 28.
- 12) Cf. Roberto Rossellini, sous la direction de Alain Bergala et Jean Narboni, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1990, pp. 101-102.
- 13) Cf. Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Editrice il Castoro, Milano, 1995, p. 16. なお、マリオ・バーヴァの経歴については、拙稿「イタリアにおける恐怖映画の成立／イタリアにおける恐怖映画の成立」(『映像学』第55号, 1995年, 七六一八五頁。)を参照のこと。
- 14) 例えば、『自転車泥棒』について、リッツァーニは次のように論じている。「表現上の文法の視点から見ても、ネオレアリズモの様式は、『自転車泥棒』では、かなり高い水準に達している。／こうした分野(実景の撮影, 非職業俳優など)に関して、デ・シーカの映画(様式を形成する方法と内容の融合)がもたらした技術的円熟の見本は、(方法と内容の間の統一, 形式を築き上げる統一は別にしても,) 確かな模範となっている。」op. cit., *Il cinema italiano : Dalle origini agli anni ottanta*, p. 84.
- 15) ロッセッリーニによると、現在上映されている『白い船』は、デ・ロベルティスによって大幅に修正されているという。「小説的な側面は、後で付け足されたのです。何故ならば、私がこの映画を完成させた時には、幾つかの妥協をしなければならぬほど、あらゆる人々の怒りを買ってしまったからです。」「全ての物語は、後で挿入されたものです。私が作ろう

としていた映画は、単に海戦が如何に展開されるかについての教育映画でした。兵隊たちは沢山の鯛の罐詰の中に閉じ込められ、周りで起こっていることも全く知らなかったのです。ヒロイズムなどなかったのです。」op. cit., *Il mio metodo*, p. 41. (『無防備都市』以前, 前掲書『ロッセッリーニ, 私の方法』, 六五一六六頁。)

- 16) Cf. Nicola Dusi, "Celluloide", in *Segnecinema*, no. 78, 3-4, 1996, pp. 42-43. e *Annuario del cinema : Stagione 1995-1996*, a cura di Gualtiero De Marinis, Ed. Federazione Italiana Cineforum, Bergamo, 1996, pp. 21-22. なお、『揺れる大地』におけるシチリア方言を始め、方言の使用はネオレアリズモ映画では重要な役割を担っている。前掲「ジョヴァンニ・ヴェルガの自由間接話法とネオレアリズモ映画の系譜」を参照のこと。
- 17) 「我々はこの映画を作った後で、ある配給業者に持ち込みました。(私はこの映画を引き渡した日に、最低保証金が支払われなければならないという契約を結んでいました。)ところが、配給業者がこの映画を見ると、我々の契約が無効だという回答を受け取りました。何故ならば、契約の対象、つまり映画がないというのです。要するに、彼が見たものを、一本の映画とは考えられなかったのです。従って、それを受け取りませんでした。それから、私は苦しい時を過ごしました。この映画を製作するために必要だった借金で一杯だったのです。その後、ある人が借金を肩代わりしてくれ、この映画は自分の道を歩み出し、遅ればせながら機能を果たしたのです。」op. cit., *Il mio metodo*, p. 195. (『無防備都市』から『インディア』へ, 前掲書『ロッセッリーニ, 私の方法』, 一四九頁。)
- 18) 例えば、フェルディナンド・ギョームの『鷲鳥を盗んだポリドール』*Polidor ha rubato l'oca* (1912) では、スーツの下に鷲鳥を隠した主人公が招かれた食卓で引き起こす騒動が描かれている。Cf. Giulio Marlia, *Polidor : Storia di un clown*, Ibiskos Editrice, Empoli, 1997, pp. 44-54. Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1912 seconda parte*, Nuova ERI, Torino, 1995, pp. 100-101.
- 19) Op. cit., Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, p. 174.
- 20) Cf. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1984, pp. 9-26. (クリスチャン・メッツ『映画と精神分析／想像的シニフィアン』鹿島茂訳, 白水社, 一九八一年, 九一三五ページ。)