

「アントニオーニにとっての“シンチェリタ”とは何か (1)」

鳥 越 輝 昭

【要旨】

“シンチェーロ *sincero*” およびその名詞形 “シンチェリタ *sincerità*” は、映画史上かつ文化史上、もっとも重要な監督のひとりであるミケランジェロ・アントニオーニ (1906-2007) の愛用語だった。アントニオーニは、生涯、これらの語を使って自身の生き方や作品、他の監督やその作品を評価した。“シンチェーロ”を伊語辞典は「行動や発言などにおいて、感じていること、考えていることを、絶対的な真実をもって表現する」と定義している。アントニオーニは“シンチェーロ”を、「思考」との関連を重視しながら、この定義に沿って使用し、時折はラテン語 “シンケールス *sincerus*” に遡る、「率直な文体を指す (包み隠さない文体、考えを直接的に表現する文体)」という意味を重ねた。本稿は、これらの諸点を確認したのちに、『新天地』(ロイド監督作, 1937) から *Quintet* (アルトマン監督作, 1979) に至る、他の監督たちが制作した映画 10 作品について、アントニオーニが“シンチェリタ”という概念を使いながら具体的にどのように批評したかを検討したものである。なお、この概念のアントニオーニ自身の作品に関する使い方については、次回取り上げる。

はじめに

映画史上そして文化史上、もっとも重要な監督のひとりであるミケランジェロ・アントニオーニ (Michelangelo Antonioni, 1912-2007) は、ヴィスコンティ (Luchino Visconti, 1906-1976) 監督作の『揺れる大地 *La terra trema*』(1948) について、つぎのように評したことがある [Bianco e Nero, No. 7, July 1949]。

この映画のなかでは、…〈中略〉…夕暮れに漁に出かける時の声や音、石工たちの歌、嵐の鉛色の光、妹の声の抑揚、姉の態度、ウントーニ〔主人公の若い漁師〕の激しさ、母親の諦念や、その他多くの事柄に、…〈中略〉…ルキーノ・ヴィスコンティの詩的な声の音調と、もっとも“シンチェーロ *sincero*” な響きとが見つかるのである [Di Carlo & Tinazzi 2004, 60]。

この“シンチェーロ”という表現は、映画監督に関する肯定的評価のために使用されたものだが、つぎの“シンチェーロ”は映画作品を肯定的に評価するために使用されている。アントニオーニは、インタビューでデニス・ホッパー (Dennis Hopper, 1936-2010) 監督作の映画『イージー・ライダー *Easy Rider*』(1969) について問われ、こう答えている [Filmcritica, No. 252, March 1975]。

わたしは、あの映画を“シンチェーロ”な映画だと思いました。…〈中略〉…あのストーリーの背後には、本当のアメリカがあります。作りは巧妙であるけれども、誠実な映画だと思うのです [Di

Carlo & Tinazzi 2009, 161]。

アントニオーニはまた、女優ソフィア・ローレン (Sophia Loren, 1934-) について、その特長を“シンチエーラ sincera” (“sincero”の女性形) だと褒めたことがある。インタビューのなかでの発言である [Playboy, Nov. 1967]。

わたしは、ヴァネッサ・レッドグレイヴほど優れた女優、エリザベス・テイラーほど力強い女優、ソフィア・ローレンほど“シンチエーラ”な女優、モニカ・ヴィッティほど現代的な女優を、他に考えることができません [Di Carlo & Tinazzi 2009, 149]。

この“シンチエーラ”は、演技の質を評価したものだろう。

ここまでに見た“シンチエーロ”や“シンチエーラ”は、他者もしくは他者の作品を肯定的に評価する際に使用されたものだが、注目すべきは、アントニオーニは自分自身や、自分の作術・作品についても、“シンチエーロ”を使用していることである。

アントニオーニは、ローマの映画実験センター (Centro Sperimentale di Cinematografia = 国立映画学校) で行われたシンポジウム (1961) で、つぎのように発言している。シンポジウムは、そのときまでにアントニオーニが監督した全作品が上演されたあとに行われたもので、参加者は教員たちと学生たちとである。

言葉は他の何よりもわれわれの考えを隠すのに役立つと言った人がおります。しかし、わたくしはみなさんの問いにお答えするにあたり、可能なかぎり“シンチエーロ”であるようにいたします。それは、わたくしが仕事をするにあたって普段から“シンチエーロ”を旨としているのと同様です [Di Carlo & Tinazzi 2009, 20]。

アントニオーニはまた、自作『赤い砂漠 *Il deserto rosso*』(1964) の、モニカ・ヴィッティ (Monica Vitti, 1931-2022) が演じた主人公ジュリアーナについて、つぎのように書いている [L'Europeo, 16 Aug. 1964]。

わたくしには、モニカ・ヴィッティの現代的かつ神経的な演技により、この人物 [ジュリアーナ] に対して並外れた“シンチエリタ sincerità”をもつ造形がなされ、すこぶる現実的な特徴が与えられたように思われる [Di Carlo & Tinazzi 2009, 79]。

モニカ・ヴィッティの演技を評価したこの“シンチエリタ sincerità”は、“シンチエーロ”の名詞形である。

以上の数例から見ても、アントニオーニは、“シンチエーロ”であることを肯定的に評価し、人間としても映画監督としても自ら“シンチエーロ”たろうと努めた人だったことが推測できる。

本稿の目的は、重要な映画監督だったアントニオーニが判断基準とも行動規範ともしたように見える“シンチエリタ”という概念を取り上げ、それが、(1) 判断基準・行動規範として一貫して使用されことを確認すること、(2) どのような含意で使用されたのかを推量すること、(3) 具体的にどのような対象に対してどのように使用されたのかを検討することである。それは、アントニオーニという映画監督の本質に肉薄するひとつの路になることが期待される。

なお、上記 (3) の、“シンチエリタ”が具体的にどのように使用されたのかを確認する作業について

は、紙幅の関係で、本稿では、他の映画監督あるいは他の監督の映画作品をアントニオーニが“シンチェリタ”という概念を使いながら、どのように評価したかを扱うに留める。アントニオーニが、自身の映画作品について“シンチェリタ”の観点から何を述べたかは、次稿「アントニオーニにとっての“シンチェリタ”とは何か (2)」で取り扱うことにしたい。

1 “シンチェリタ”の辞書的意味

アントニオーニが“シンチェリタ”という概念をどのような意味で使用したのかを捉えてみる前に、その基になる形容詞“シンチェーロ *sincero*”をイタリア語辞典がどのように定義しているかを確認しよう。イタリアで出版された代表的な伊語辞典 (*Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*, 12th ed., Bologna: Zanichelli, 1993) は、この語の現代に使われている意味を、ふたつに分けてつぎのように定義している。

- ① 行動や発言などにおいて、感じていること、考えていることを、絶対的な真実をもって表現する。反意語は“嘘つきの *bugiardo*”
- ② (広義に) 見せかけや偽りと無縁である。反意語は“偽の *falso*”

この辞典が用例として挙げるのは、語義①については、つぎの三つである。

- ・「君はお父さんに対して“シンチェーロ”であるべきだ」
- ・「“シンチェーロ”な友人」
- ・「わたしはあなたの“シンチェーロ”な賛美者です」

語義②については、つぎの三つである。

- ・「“シンチェーロ”な後悔・悲嘆」
- ・「“シンチェーラ”な友情」
- ・「“シンチェーラ”な感謝の言葉」

日本で出版されている代表的な伊和辞典 (『伊和中辞典 第二版』小学館 1999) は、概ねこれらふたつの語義のそれぞれに当てて、つぎの訳語を載せている。

語義①＝率直な、正直な、表裏のない

語義②＝誠実な、真心のこもった、誠心誠意の、真摯な。本物の、真実の

イタリア語の“シンチェーロ”はラテン語の“シンケールス *sincerus*”を受け継いだ語であるので、それも参考にしておくべきだろう。フランスで出版された羅仏対訳辞典, F. Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Paris: Hachette, 1934 の記述が簡にして要を得ているが、それはつぎのようなものである。

語義①＝純粋な、元のままの、自然のままの、変質のない、退廃していない、粧っていない

用例：「“シンケールス *sincerus*”な (= 混血していない、純粋な) 民族」

語義② (比喩的用法)

a) (修辞学的に) 率直な文体を指す (包み隠さない文体、考えを直接的に表現する文体)。用

例：「事実を“シンケールス *sincerus*” (= 率直) かつ雄大に述べる歴史家」

b) 用例：「“シンケールム *sincerum*” [“シンケールス”の中性形] (= 確かな) な趣味」

- c) 用例：(1)「デルフォイによる他の神託にも“シンケーリ *sinceri*”[“シンケールス”の複数形](=非の打ち所がない, 率直, 誠実)でないものがあつた」(2)「“シンケーラ *sincera*”[“シンケールス”の奪格]な忠実さで」(=心から, 誠心誠意で)

この記述を見ると、現代イタリア語の“シンチェーロ”は、直接的にはラテン語の“シンケールス”の比喩的用法を受け継いでいることがわかる。とりわけ、以下の本稿で重要になるので注目したいのは、「考えを直接的に表現する」という意味が受け継がれていることである。

ただし、現代イタリア語の“シンチェーロ”の根底にも、辞書では古用とされる、「他と混交していない、純粋な、純正な、変質していない」(*Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*)という意味——ラテン語“シンケールス”の本来の意味「純粋な」を受け継いだもの——が潜んでおり、そこに“シンチェーロ”が肯定的表現になる土台があるのではないか。その傍証として、たとえば、優れた文筆家だったモラヴィア (Alberto Moravia, 1907-1990) が、“シンチェリタ”をつぎのように捉えていたことを挙げてよいだろう。

わたくしは、“シンチェリタ”を常に、ある日々の海の水に良く似たものであると考えてきた。完全に飜いでいる午前に、船で海上に出て、身を乗り出して船の下の水をのぞき込む。すると、透明な、手で触れられる深淵の上に宙づりになっているように感じる。水は、どれほど深くても、降下してゆく視線に逆らわない。視線は、緑色の明澄さのなかを、小石と茶色の茂みが散在する砂地の水底まで降りてゆくのである [“Sincerità dei narratori”, in Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Firenze & Milano: Bompiani, 2019, 92]。

モラヴィアは、“シンチェリタ”とは「純粋さ」「明澄さ」を最大の特徴としていると述べているわけである。

ところで、容易に推測できるとおり、英語にも、イタリア語の“シンチェーロ”と同様に、ラテン語の“シンケールス *sincerus*”を引き継いだ“*sincere*”がある。英国で出版されている信頼性の高い英語辞典 (*Shorter Oxford English Dictionary, on Historical Principles*, 6th ed., Oxford & New York: Oxford U.P., 2007) は、先のイタリア版の伊語辞典のふたつの定義におおむね相当する語義をふたつ、やや異なる視角から、つぎのように記述している。

語義① (人物や行動などについて) 見せかけ (pretence) や偽善 (hypocrisy) の不在を特徴としている。誠実な (honest), 率直な (straightforward)

語義② (性質や気持ちについて) 偽っていない, または, ふりをしていない (not feigned or pretended)。本当の (real), 本物の (genuine)

また、英国で出版された、信頼性の高い伊英英伊の対訳辞典 (*Collins Italian Dictionary 4th ed.*, Glasgow: HarperCollins, 2020) を見ると、イタリア語の“シンチェーロ”につぎのように対応する英語を載せている。

語義① (=onesto) sincere, honest

語義② (=genuino) real, genuine, true

そして、語義①について、つぎのように、用例を三つ掲げて、英語訳を添えている。

- ・「誰かに対して“シンチェーロ”である」＝誰かに対して“honest”である
- ・「あなたはわたしに対して“シンチェーロ”であってほしい」＝あなたはわたしに対して“honest”であってほしい
- ・「“シンチェーロ”に言えば」＝“honest”に言えば

語義②については、用例と英語訳とをつぎのように載せている。

- ・「“シンチェーロ”な友人」＝“real”な友人

このように見てくると、イタリア語の“シンチェーロ *sincero*”の意味は、かなりの程度まで、英語の“*sincere*”に置き換えて理解可能なことがわかる。しかし、イタリア版伊語辞典の定義①、「行動や発言などにおいて、感じていること、考えていることを、絶対的な真実をもって表現する」は、英語の“*sincere*”とやや異なる特徴を持っているようである。それは、(1)「感じていること」だけでなく、「考えていること *ciò che pensa*」をも絶対的な真実をもって表現する、という意味が明示されていること、(2)「絶対的な真実をもって表現する」という記述については、“*sincere*”よりも意味が積極性を帯びていることである。これら二点は、のちに実例を検討する際にも重要になるだろう。なお、第一点については、イタリア語の“シンチェーロ”は、ラテン語の“シンケールス”の比喩的用法（「考えを直接的に表現する文体」）との繋がりが英語の“*sincere*”よりも強いと言えるのかもしれない。

英語の場合に比べると、日本語を媒介にしてイタリア語の“シンチェーロ”を理解したり訳したりするのは面倒そうである。上の伊和辞典の“シンチェーロ”の項目に、日本語の訳語の数が多いのも、その苦労を反映しているだろう。イタリア語の“シンチェーロ”の語義の外延と、それに対応する可能性を持つ日本語のいくつかの単語の語義の外延とのあいだに、ズレがあるからである。

イタリア版伊語辞典の挙げていた用例の“シンチェーロ”“シンチェーラ”に仮に日本語を当てると、つぎのようになるだろう。

定義①

- ・「お父さんに対して“シンチェーロ”である（＝考えていることをはっきり言う）べきだ」
- ・「“シンチェーロ”な（＝直言してくれる）友人」
- ・「わたしはあなたの“シンチェーロ”な（＝嘘偽りなく申して）賛美者です」

定義②

- ・「“シンチェーロ”な（＝心底からの）後悔・悲嘆」
- ・「“シンチェーラ”な（＝真実の）友情」
- ・「“シンチェーラ”な（＝心からの）感謝の言葉」

このような状態であるから、以下の本稿のなかでは、“シンチェーロ”“シンチェーラ”“シンチェリタ”をそのまま使用し、文脈に合いそうな日本語を添えてゆく方針にしたい。

2 アントニオーニの使用した“シンチェーロ”“シンチェリタ”の意味

前節では、辞書が記述する“シンチェーロ”の意味を確認したが、アントニオーニは、どのような意味で、“シンチェーロ”や、その名詞形である“シンチェリタ”を使用しているのだろうか。

アントニオーニは、三十歳目前の、まだもっぱら映画評論を書いていたころに、芸術作品の制作について、つぎのような意見を書き記している（*Cinema*, No. 130, Nov. 1941）。

芸術作品をつくるには、真剣かつ宗教的に専念することが欠かせない。そして、なによりも絶対的な *buona fede*（誠実さ）を要する。芸術家は、精神のすべてを、忠実に、“シンチェリタ”（＝誠実さ）をもって捧げなければならない。“シンチェリタ”とは、すなわち、正直さ（*onestà*）のことであり、繰り返せば、*buona fede*（誠実さ）のことだ。必要なのは、芸術家が、思考するにあたり（*nel suo pensiero*）——それが次いで言葉となるのだが——、自分の考えを、けっしてそれ以上でも以下でもなく定めることだ。審美的に見て偽りである芸術（*arte falsa*）は、倫理的にも偽りである。倫理的にとは、すなわち、芸術家にとっての特定の世界に関してという意味であって、とりわけ自分自身を裏切る（*tradisce*）ときに、その世界が非倫理的状态に陥るのである [Di Carlo & Tinazzi 2004, 87]。

この一節のなかでは、“シンチェリタ *sincerità*” = “正直さ *onestà*” = “*buona fede*（誠実さ）”と認識されていることがわかる。さらに、イタリア版伊語辞典の定義①が明示していたとおり、“シンチェリタ”がもつぱら思考に関わる態度（「思考するにあたり」）と捉えられている点にも注目したい。

上の一節を書いた二年後にも、アントニオーニは、そのころまでのイタリア映画——つまりファシズム時代のイタリア映画——について、つぎのように書いている（*Lo schermo*, Aug-Sept. 1943）。

イタリアの映画では、あまりにも多くの嘘（*bugie*）が述べられてきた。あまりにも多くの映画監督たちが“シンチェリタ”（＝感じたことや考えたことを率直に表現すること）を避けてきた。あるいは、——“シンチェリタ”も基準点の存在を前提とするのだから——、彼らは精神の動き、つまり衝動を感じないできた。そして、おそらく、これらの監督たちには、そもそも衝動が存在しなかった。散発的な声が、一見清浄そうな音色で近頃上げられたが、入念な吟味には耐えられず、当惑するほどの不誠実さ（*malafede*）を露呈してしまった [Ibid., 99]。

ここで使われている“シンチェリタ”は、“シンチェリタ *sincerità*” = “正直さ *onestà*” = “*buona fede*（誠実さ）”という単純な置き換えを超えて、明確にイタリア版伊語辞典の定義——「感じていること、考えていることを、絶対的な真実をもって表現する」こと——に合致した含意になっているようである。アントニオーニは、そういう含意の“シンチェリタ”を使いながら、イタリアの映画監督たちが、ファシズムの強圧に妥協して、感じたことや考えたことを率直に表現しなかったり、あるいは、強圧によって精神そのものが麻痺してしまったりしたことを批判している。また、“シンチェリタ”の反対概念が、「嘘」「不誠実さ」として示されていることもわかる。

アントニオーニは同年（1943）に、ナチスドイツの支配下に置かれたフランスで外国に亡命せず残留した映画監督たちについて、つぎのような批判を書いた（*Bianco e nero*, Oct. 1948）

優れた映画監督たちは亡命した。残留した監督たちは、戦争という恐ろしい冒険の意味を取り出すことができなかった。映画においてはリアリズムに代表される共和政の古い象徴への哀惜と、妥協の必要性とのあいだに置かれて、彼らには自分の内面を見る勇気が欠落したため、何よりも自分自身の良心（*coscienza*）の問題を解決して、ひとりの人間としての雄々しい“シンチェリタ”（＝感じたり考えたりしたことの率直な表現）を特徴とする語り口を見つけることができなかった [Di Carlo & Tinazzi 2004, 141]。

この文章のなかでは、“シンチェリタ”が、暴力的な政治体制への妥協からは生まれない態度として、また「自分の内面を見る勇気」を持たない場合には生まれない態度として認識されている。“シンチェ

リタ”は、つまりは、自分自身をごまかすことからは生まれない態度として、「良心」と関連付けて捉えられているのである。

アントニオーニは、この十五年後（1958）、新進の映画監督として、ローマの映画実験センター（国立映画学校）で教員たちや学生たちと対話した際に、映画監督と作成する映画とのあいだの関係について、つぎのような発言をしている。

映画監督が自分の映画のなかに自伝的なものを入れ込むのは明らかなことです。“シンチェーリ”〔“シンチェーロ”の複数形〕であること（＝感じたり考えたりしたことを率直に表現すること）自体が、幾分か自伝的であることと同じなのです。“シンチェリタ”（＝感じたり考えたりしたことを率直に表現すること）を心掛けて仕事をする映画監督は、映画監督である前に、ひとりの人間です。したがって、“シンチェーロ”である（＝感じたり考えたりしたことを率直に表現する）ならば、自分自身のすべてをその映画に注ぎ込む、だから、自分自身の行動原理、自分自身の意見を注ぎ込むのです [Di Carlo & Tinazzi 2009, 6]。

自分が感じたり考えたりしたことを率直に表現する方針ならば、当然ながら、自分自身のすべてをその映画に注ぎ込むことになる、すなわち、“シンチェーロ”に制作するということは、幾分なりとも「自伝的」になるということだ、という一種の告白がなされた興味深い発言である。ここでも、「感じたり考えたりしたことを率直に表現する」のが“シンチェーロ”な態度だと捉えられていることに注目しておこう。

アントニオーニはまた、大家となっていた 1969 年に、インタビューのなかで、映画監督が犯しがちな嘘について、“シンチェリタ”と関連付けながら、つぎのように発言している。

大多数の映画監督は嘘をつく（mente）。わたしは、それを深く確信しています。アメリカの監督たちのなかで、考えていることを正直に述べる人たちは（che dicono veramente quello che pensano）、片手の指で数えられる。それどころか、たぶんもっと少ない。もっとも素晴らしい（belli）映画は“シンチェーリ”な（＝考えていることを率直に表現する）監督たちによって作られたものですが、たいへん珍しい。映画を使うのはずいぶん簡単ですから、今日、自分が手中にしている手段の効果を忘れることのできる人たちは少ない。だから、一部の人たちは、ある種の効果の容易さを拒否することができない。例として「シネマ・ヴェリテ」を取り上げましょう。わたしは、あの方法を真実とはまったく無縁だと考えているのです。携帯撮影カメラで撮影し、望遠レンズを使ったピントの少しばやけた映画が侵入してきています。あのように映画を撮影するのはあまりにも簡単で、映画監督が言いたかったことを言えるのは、ずいぶん稀です。これは映画が嘘をつくこと（mentire）に繋がる一例です。異なるスタイルを採用すれば、映画監督はもっと“シンチェーロ”になれる（＝本当に言いたいことを表現できる）のかもしれませんが [Di Carlo & Tinazzi 2009, 280]。

ここでは、アントニオーニが、第一に、思考との関連を重視しながら、「考えていることを正直に述べる」ことが“シンチェーロ”だと見なしていることがわかる。第二に、撮影方法を誤ると、映画監督が考えていることを正確に表現できなくなる、その意味で“シンチェーロ”でなくなる、表現が嘘になってしまう、という指摘もなされている。

以上の使用例から明らかになったことを、まとめておこう。

（1）アントニオーニは、“シンチェーロ”“シンチェリタ”を、意味の面では、イタリア版伊語辞典の

定義①にはほぼ正確に沿いながら使用していることがわかる。定義①は、繰り返せば、「行動や発言などにおいて、感じていること、考えていることを、絶対的な真実をもって表現する」、だった。

- (2) アントニオーニには、とりわけ、“シンチェーロ”“シンチェリタ”を、思考に関わる態度（「思考するにあたり」）、また思考を表現する仕方に関わる態度（「考えていることを正直に述べる」）、と捉える傾向がある。
- (3) アントニオーニの、「考えていることを正直に述べる」のを良しとして、撮影方法（撮影の style）を誤ると、映画監督が考えていることを正確に表現できなくなるという考え方は、ラテン語の“シンケールス”の比喩的語義——「(修辞学的に)率直な文体 (style) を指す (包み隠さない文体, 考えを直接的に表現する文体)」——に遡るものである。そこには、ローマ文化からイタリア文化への連続性も窺われて興味深い。
- (4) アントニオーニにとって、映画監督として“シンチェーロ”であるということは、「自分の内面を見る」とこと関わり、「自分自身の行動原理, 自分自身の意見」を表現すること, だった。
- (5) アントニオーニの考えでは、審美的に見て優れた芸術作品は、倫理的に見て“シンチェーロ”であることから生まれるものだった。アントニオーニの考えでは、芸術家にとって“シンチェーロ”であることが必須の行動原理だったのである。
- (6) アントニオーニはまた、“シンチェーロ”“シンチェリタ”の同義表現として、「正直さ *onestà*」「*buona fede* (誠実さ)」を挙げており、反意表現としては、「嘘 *bugie*」「嘘をつくこと *mentire*」「偽りの *falso*」「不誠実さ (*malafede*)」「自分自身を裏切る (*tradirsi*)」を挙げていることがわかる。

3 アントニオーニにとっての“シンチェーロ”“シンチェリタ”の重要性と一貫性

ここまでに取り上げた引用を見ても、“シンチェーロ”“シンチェリタ”がアントニオーニにとって重要な行動原理と評価基準だったことが推測できるのだが、これらの概念のアントニオーニにとっての重要度と一貫性について確認しておこう。そのために二冊の本のなかで使用されている“シンチェーロ”“シンチェリタ”などを調べてみることにする。

二冊のうちの一冊は、『スル・チーネマ (映画について)』である (Di Carlo & Tinazzi, a cura di, Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Venezia: Marsilio, 2004)。これは、おもに映画評論家として仕事をしていた時代を中心に、アントニオーニの執筆した映画評や映画評論などを 225 編収録している (1936～1985 年に書かれた文章の集成)。

もう一冊は、『ファーレ・ウン・フィルム・エ・ペル・メ・ヴィーヴェレ——スクリッティ・スル・チーネマ (映画を作るのが生きること——映画論集)』 (Di Carlo & Tinazzi, a cura di, Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, Venezia: Marsilio, 2009) である。この本は、映画監督として活動していたアントニオーニが、自作や他作の映画について書いたり話したりした 336 編を収録している (1958～1983 年の文章と談話との集成。以下、『ファーレ・ウン・フィルム』と略す)。

『スル・チーネマ』で“シンチェーロ”“シンチェリタ”などが使われているのは 23 回である。本文の総頁が 217 頁の本だから、およそ 10 頁に一回使用されたことになる。もうひとつの『ファーレ・ウン・フィルム』では、“シンチェーロ”“シンチェリタ”などは 42 回使用されている。本文の総頁が 341 頁の本だから、10 頁に 1.2 回ほど使用されたことになる。両書での使用を合計すれば、65 回である。

両書のなかでは、このように、肯定的判断を示す“シンチェーロ”“シンチェリタ”などが多く使用されているのだが、その多さは、アントニオーニが好んで使用した、判断を示す他の語と比べてみない

とわからない。

近現代の創作活動に関して重視されてきたのが「創造性」であり、アントニオーニも当然ながら創造性を重視した。しかし、両書のなかで使用された「創造性 *originalità*」は六回、「創造的な」の意味で使われた「*originale*」は三回、「創造的な *originario*」が二回、合わせて 11 回にすぎない。

「真正さ」もアントニオーニが重視した特徴だが、両書のなかで使用された「真正な *autentico*」は 12 回、「真正さ *autenticità*」が六回、合計 18 回にすぎない。

「深遠さ」もアントニオーニが重視した特徴だが、両書のなかで使用された「深遠な *profondo*」は 15 回、「深遠さ *profondità*」が九回、合計 24 回にすぎない。

「自然さ」もアントニオーニが肯定的に評価した特徴だが、「自然な *spontaneo*」が九回、「自然さ *spontaneità*」が三回、合計 11 回である。

“シンチェーロ” “シンチェリタ” がアントニオーニにとって、とりわけ重要な判断基準だったことが、単純な使用頻度からだけでも推測できる。

“シンチェーロ” “シンチェリタ” と匹敵する程度にアントニオーニが重視したのが「真実性」である。あまりにも日常語すぎて判断基準性があいまいになる形容詞「真実の *vero*」を除外して、名詞形の「真実性 *verità*」だけ取り上げても両書で 39 回使用されている。アントニオーニにとって、“シンチェーロ” であるかどうかということと、「真実性」が備わっているかどうかということが、もっとも重要な判断基準だったと言ってよいだろう。

反対に、アントニオーニが多く使用した否定的判断を示す語も見ておくべきだろう。アントニオーニは「わざとらしさ」に対して批判的だった。「わざとらしい *artificiale, artificioso*」と「わざとらしさ *artificio*」は、両書で合計 10 回使用されている。

アントニオーニは「表面的であること」にも批判的だった。「表面的 *superficiale*」と「表面的であること *superficialità*」は両書で合計八回使用されている。

アントニオーニは「平凡であること」にも批判的だった。「平凡な *banale*」と「平凡さ *banalità*」は両書で合計九回使用されている。

こうして否定的判断を示す語を含めて捉えても、やはり使用頻度の点で、“シンチェーロ” “シンチェリタ” と「真実性」が突出していることが見て取れる。

なお、アントニオーニがこれら二種の特性のほかにもうひとつ重視したのが「詩的」であることである。「詩的 *poetico*」 「詩的に *poeticamente*」 「詩性 *poesia*」 「詩人 *poeta*」 が、両書に 95 回も使用されていることにも、その事実が明瞭に示されている。しかし、アントニオーニにとっての「真実性」あるいは「詩」とは何かについては、それぞれ独立の論考を必要とするから、あらためて本稿とは別所で論じることにした。

アントニオーニが使用した“シンチェーロ” “シンチェリタ” について、もうひとつ確認しておきたいのが、終生、それを一貫して使用し続けたのかどうかという点である。

アントニオーニが発表した文章（映画評）のなかで、はじめて“シンチェーロ” を「シンチェーロな（＝真実の）愛が生まれる」というふうに使ったのは 1937 年、25 歳のときのことである。『スル・チーネマ』がそれを収録している [Di Carlo & Tinazzi 2004, 12]。あるいは、本稿にとって、もう少し重要な意味で、アントニオーニが「われわれは、今では、ニューヨークのブロードウェイでどのような楽しみ方がなされているかを知っている… 〈中略〉 …だが、“シンチェーリ” になろう（＝考えていることを率直に言おう）。そういう楽しみ方は、われわれには楽しくないのだ」、と書いたのが、その翌年である [『スル・チーネマ』, 23]。

そして、『ファーレ・ウン・フィルム』に収録された最後の発言のなかで、“シンチェーラメンテ（率直に言って）” を三度使用したのが、1987 年、75 歳のときのことであり [Di Carlo & Tinazzi 2009,

282]。あるいは、判断基準性がそれよりも明瞭な発言、「真正であるためには、“シンチェーロ”でなければ（＝考えていることを率直に表現しなければ）ならない」と口にしたのが、1982年、70歳のときのことである [Ibid. 326]。

『スル・チーネマ』と『ファーレ・ウン・フィルム』で調べてみると、1937年から1982年にかけて、“シンチェーロ”“シンチェリタ”などは、1938年、1940年、1941年、1943年、1944年、1945年、1948年、1949年、1956年、1958年、1959年、1960年、1961年、1963年、1964年、1965年、1967年、1968年、1969年、1972年、1974年、1975年、1976年、1979年、1982年、1987年、と使われ続けたことがわかる。“シンチェーロ”“シンチェリタ”などは、あきらかにアントニオーニの終生の愛用語だったのである。

4 他者の作品に関する“シンチェーロ”“シンチェリタ”の使い方

ここでは、アントニオーニが、他の映画監督の作品に関して、“シンチェーロ”“シンチェリタ”という概念を使って、どのように批評したのかを見てゆきたい。アントニオーニにとって“シンチェーロ”“シンチェリタ”が具体的に何を意味したのかが明らかになってゆくはずである。

アントニオーニがこの概念を使って他の監督が製作した映画を批評したのは、フランク・ロイド (Frank Lloyd, 1886-1960) 監督作の『新天地 *Wells Fargo*』(1937) が最初である。大多数の日本人にとって意味不明の原題をもつこの映画『新天地』は、イタリアでも *Un mondo che sorge* (勃興する世界) という題で公開された。アントニオーニがこの映画について批評を書いたのは、ローマに移住する以前のこと、批評文はフェッラーラの地元新聞に掲載された (*Corriere Padano*, 7 May 1938)。

映画『新天地』は、1840年代初頭から1860年代後期、アメリカの白人社会が西部へ急拡大していった時代の出来事を物語る。映画は、東部に本拠を置く速達運送便の会社ウェルズ&ファーゴ（この会社名が原題に使われている）に雇われて荷物や郵便物の運搬を担当していたラムゼイ・マケイが、経営者の信頼を得て、勃興するサンフランシスコへの支店開設や、大陸横断ルートの開設を担当し、やがて合併して設立されたアメリカン・エクスプレス社（のちに大クレジット・カード会社となる）の副社長に出世するまでを描く。その間、ラムゼイは、セントルイスの実業家の娘と結婚していたが、南北戦争では妻の実家が南軍側の州となり、南軍で戦った妻の弟が戦死する。他方、ラムゼイは北軍の指揮官リンカン大統領から直々に、200万ドル超に相当する金塊をサンフランシスコから東部へ輸送するよう依頼される。妻は、この軍資金の輸送を阻もうと、立ち聞きした輸送ルートを手紙に書くが、夫が自ら輸送をおこなうのだと聞くと、手紙を投げ捨て、セントルイスの実家に戻る。ところが、出産の手伝いに来ていた妻の母親が手紙を南軍に送ってしまったために、ラムゼイ一行は南軍の部隊に襲撃される。ラムゼイ一行は南軍部隊に戦い勝つが、ラムゼイは死んだ南軍の指揮官が持っていた妻の手紙を見つけ、妻に裏切られたと考え、長い別居が続くことになる。しかし、ラムゼイは、娘の配慮によって妻と再会し、妻の裏切りではなかったことを知り、夫婦は和解する。

アントニオーニは『新天地』を「傑作 *ottimo film*」だと高く評価している。アントニオーニが高評価の理由として挙げるのは、この映画が、(1) 主題に即して淀みなく軽快に話を進めて、観客に、登場人物たちが仕事を開始し、発展させ、戦いながら国土を作り上げてゆく様子、すなわち、国民の自己犠牲の行為に関心を持たせ続けること、(2) また、輸送馬車が中継所でつぎつぎに馬を取り替えながら果てしない大草原に消えてゆく映像や、荷馬車の一隊が砂埃と銃撃とのなかを全速力で逃げてゆく映像が、観客をその場にいるかのように感じさせることである。

注目すべきは、いわゆる「西部劇」に分類される『新天地』について、西部劇は歴史に従うので、どれも同じだという批判が出そうなのに対して、アントニオーニがこの映画に、つぎのような“シンチェ

ーロ”な特徴がある点を評価していることである。

しかしながら、『新天地』には]一般の西部劇よりも“シンチェーロ”な(=考えたり感じたりしていることを正確に表現する)特徴が現れ出ていて、圧倒される。まさしく、平静な語り方から、より大きな真実らしさが滲み出てくる。語り方は、完璧に本当らしい道筋に沿って進められてゆき、過剰な逸脱も無用な華麗さもなく、本当らしさを失わせるような大言壮語や英雄的行為もない[Di Carlo & Tinazzi 2004, 25]。

この早い段階からアントニオーニが作品の価値として“シンチェリタ”(=考えたり感じたりしていることを正確に表現していること)を重視していることも注目されるが、どのように語ってゆけば映画が“シンチェーロ”になるかを分析している点も注目される。アントニオーニは、映画が“シンチェーロ”になる秘訣は過剰な逸脱や、無用な華麗さや大言壮語を避け、過剰な英雄的行為を描かないことだと見ている。言わば、「考えを直接的に表現する文体 (style)」（ラテン語“シンケールス”の定義）を良しとしているのである。

アントニオーニは、1945年、ローマで開催された国際映画祭で見た20本ほどの映画について批評文を書いている(*Film d'oggi*, Nos. 16, 17, 20)。そのなかの二本の映画に関して“シンチェリタ”を評価しているので、注目してみよう。

そのひとつは、マルセル・カルネ (Marcel Carné, 1906-1996) 監督作『天井桟敷の人々 *Les enfants du paradis*』(1945)のなかの演技に関してである。その後、名作として知られることになるこの映画は、1830年代のパリの劇場街タンブル大通りの劇場を重要な舞台として、ひとりの美しい女性を取り合った四人の男たちを描いた。女性は、貧しく生まれて、15歳で孤児になり、洗濯女、画家のモデル、セミヌードの見世物、芝居の端役などをして糊口を凌いできた人物である。四人の男たちのうちの、ひとりには犯罪者、ひとりにはパントマイムの役者、ひとりには舞台役者、ひとりには大貴族の伊達男である。女性は、まず舞台役者の愛人となり、続いて大貴族の愛人になるが、ほんとうに愛したのは唯一パントマイムの役者である。パントマイムの役者は最終的に女性と愛の一夜を過ごすことができるが、女性は去って行く。舞台役者は嫉妬の体験を『オセロ』の上演に生かす。大貴族は、恥をかかせたのが原因で、犯罪者に殺される。

アントニオーニは、パントマイムの役者を演じたジャン＝ルイ・バロー (Jean-Louis Barrault, 1910-1994) の演技を、つぎのように“シンチェーロ”なものだと高く評価している。

ピエール・ブラセル [舞台役者を演じた] の演技が並外れている。しかし、それにも増して、ジャン＝ルイ・バローの演技が“シンチェーラ”(=心情や考えを正確に伝え) かつ的確で、機械的でなく見える。アルレティー [四人の男が取り合う女を演じた] は、役柄に全然合っていない。マルセル・エラン [犯罪者を演じた] は見事である [Di Carlo & Tinazzi 2004, 49]。

アントニオーニにとっては、俳優の演技も、“シンチェーロ (ラ)” かどうか——役の心情や考えを正確に表現できるかどうか——が重要な判断基準になっている点が注目される。

アントニオーニが“シンチェリタ”を評価したもうひとつの映画が『無防備都市 *Roma, città aperta*』(1945)である。ロベルト・ロッセリーニ (Roberto Rossellini, 1906-1977) 監督作のこの映画は、翌1946年のカンヌ映画祭でパルムドールを受賞することになる傑作である。

『無防備都市』は、連合軍と講和して首都ローマを捨てたイタリア政府に代わって、ナチスドイツ軍が占領・支配していた時期のローマを舞台に、レジスタンス活動家三人の運命を描いた。活動家のひと

りの印刷工は、住居の集合住宅がドイツ軍の家宅搜索を受け、逮捕される。連行される際に、翌日彼との結婚式を予定していた女性が後を追おうとして射殺される。印刷工は最終的に生き延びることになる。レジスタンスのリーダーの共産党員は、愛人により動向を密告されてゲシュタポに捕らえられ、レジスタンス組織についての供述を拒み、拷問によって殺害される。この共産党員と一緒に逮捕された教区司祭はレジスタンスの協力者だが、同様にレジスタンス組織に関する供述を拒み、銃殺される。

アントニオーニは、この映画について、“シンチェリタ”を備えている点を、つぎのように肯定的に評価した。

〔この映画が描いた〕人生の断面は、イタリア映画のわざとらしさ、虚偽、捏造主義の伝統のなかに、正直さと“シンチェリタ”（＝考えたことや感じたことの率直な表現）とを特徴とする口調を持ち込んだ。…〈中略〉…この口調のなかで、ドイツ占領下の精神状態に特徴的だった状態が平静に分析されている。…〈中略〉…この映画の長所は、きわめて客観的で誇張のないことだが、それゆえに、とりわけ道德的なのである [Di Carlo & Tinazzi 2004, 50]。

この文章のなかでは、「正直さと“シンチェリタ”（＝考えたことや感じたことの率直な表現）」を特徴とする語り方が、「平静な分析」ならびに「客観的で誇張のない」語り方と、表裏一体のものと認識されていることがわかる。ちなみに、アントニオーニ自身がこの時期のローマでレジスタンス活動に参加してゲシュタポの追跡から逃れた体験の持ち主で [Di Carlo & Tinazzi 2009, 144]、「ドイツ占領下の精神状態」は身をもって知っていたから、『無防備都市』についての評言は重みがある。

アントニオーニは『無防備都市』について、もうひとつ、教区司祭役を演じた俳優アルド・ファブリーツィ (Aldo Fabrizi 1905-1990) の演技が“シンチェーロ”であることを、つぎのように評価している。

アルド・ファブリーツィが、誇張した演技になりがちな役で“シンチェーロ”である（＝考えや心情を正確に表現する）ことに成功している [ibid.]。

この一文でも、俳優の演技が“シンチェーロ”であるかどうかという基準によって判断されていることが注目されるし、また演技の“シンチェーロ”さが、誇張をしないことと深く関係すると見なされていることも注目される。

アントニオーニは、やはりこの国際映画祭で観たヴィスコンティ監督作『揺れる大地 *La terra trema*』(1948)についても批評文を書いている。この映画は、同年のヴェネツィア映画祭で「国際賞」を受賞することになる佳作である。

『揺れる大地』は、シチリアの小漁村で代々漁師をしてきた一家に焦点を当てた映画である。撮影は、実際のシチリアの小村で、現地の人たちを使って行われた。あらすじは、つぎのようなものである。毎夜の12時間の危険で過酷な労働によって収穫した魚を、卸売商に安く買いたたかれるのに業を煮やした漁師の家の長男が、家を抵当に銀行から融資を受け、独立の営業を試みる。しかし、嵐に遭遇し、船の機装すべてを失って漁に出られなくなり、融資金を返却できなくなって、銀行により家も取り上げられる。長男たちは、村の他の漁師たちからは下働きの仕事も貰えない。飢えに苦しむ一家のために、この長男と幼いふたりの弟たちは、網元を兼ねる卸売商の船で、契約労働者として働かざるをえなくなる。

なお、『揺れる大地』が冒頭の字幕で、「この映画が語る物語は人間が他の人間を搾取している国々ではどこでも長い間繰り返されてきたものです」と述べ、描き出した出来事を特殊な一事件と見なしていない点には十分に注意しておく必要がある。

アントニオーニがこの映画にヴィスコンティの声の「もっとも“シンチェーロ”な響き」が見られると評したことについては、本稿の冒頭でもふれた。重複するが、その箇所を再度引用し、日本語を添えてみよう。

この映画のなかでは、…〈中略〉…夕暮れに漁に出かける時の声や音、石工たちの歌、嵐の鉛色の光、妹の声の抑揚、姉の態度、ウントーニ〔主人公の若い漁師〕の激しさ、母親の諦念や、その他多くの事柄に、…〈中略〉…ルキーノ・ヴィスコンティの詩的な声の音調と、もっとも“シンチェーロ”な（＝感じ取ったことや考えたことを正確に伝える）響きとが見つかるのである〔Di Carlo & Tinazzi 2004, 60〕。

ここでは、映画の語り口について、映画監督が自分の感じたことや考えたことを、そのとおりに伝えるやり方が“シンチェーロ”だと評されていることが見て取れる。

アントニオーニは、映画監督として活躍し始めていた1958年に観た、キューブリック（Stanley Kubrick, 1928-1999）監督作の『突撃 *Paths of Glory*』（1957、イタリア公開時の題は *Orrizonti di Gloria*）について批評文を書いている〔*Bianco e Nero*, April 1958〕。

『突撃』（原題の *Paths of Glory* は、「栄光へのいくつかの路」の意）は、第一次世界大戦中の1916年、フランス軍とドイツ軍が塹壕で対峙し消耗戦を戦っていたところに、フランス軍のなかで起きたとする出来事を語る。新聞や政治家たちからの圧力を考慮した総司令部が、ドイツ軍陣地の奪取を計画し、陣地の近くで戦っている師団の師団長である将軍に攻撃を提案する。将軍は、師団の消耗状態から見て、攻撃は「馬鹿げている」と返答するが、別の軍団（複数の師団で編成）の指揮官への昇進と上級の将軍への昇進とを提案されて、攻撃を決意する。将軍は、陣地攻撃を師団（複数の連隊で構成）のなかの連隊の指揮官である大佐に命じる。大佐は、連隊の兵士の半数以上の死傷が予測される攻撃をおこなうことを渋るが、従わなければ長期休暇を取らせると言われ、攻撃を引き受ける。大佐は、攻撃を三波でおこなうことにし、第一波の陣頭指揮を執るが、ドイツ軍陣地からの激しい砲撃と機関銃射撃とにより、両軍の中間地帯に達するまでに兵士の大多数が死傷する。予定していた第二波の兵士たちが突撃してこないことに気付いた大佐は、塹壕に戻り、第二波の攻撃を指揮しようとするが、砲撃が激しすぎて果たせない。後方の本部から攻撃の成り行きを見ていた将軍は、兵士たちを塹壕から追い出そうとして、砲兵隊に自軍の塹壕を砲撃させようとするが、砲兵隊長に拒否される。

まもなく攻撃失敗の報告を受けた将軍は、失敗の原因を兵士が臆病であったからだと考え、第一波攻撃を担当した三つの大隊からひとりずつ兵士を選ばせ、軍法会議にかける。選ばれたひとりとは、攻撃に先立つ偵察に際して、指揮官の大隊長が恐怖に怯え、偵察隊員のひとりを誤って手榴弾で殺して逃げ帰ったことを非難した男である。連隊長の大佐は、従軍前は優秀な弁護士だった人物で、三名の兵士の弁護を試みるが、軍法会議は正規の手続きを踏まぬもので、兵士たちは銃殺刑を命じられる。大佐は、師団長の将軍が自軍を砲撃させようとした証拠をつかみ、それを総司令部の将軍に伝え、銃殺を思いとどまらせようとする。しかし、総司令部の将軍は、銃殺は留めない。ただし、師団長の犯罪については公開査問を計画する。総司令部の将軍は、大佐が師団長の犯罪行為を自分に知らせた意図を昇進目的だと誤解し、大佐に師団長への昇進を提案するが、大佐は激怒し、提案を拒否する。驚くべきことに、師団長の将軍も総司令部の将軍も、自分たちは何も悪いことはしなかったと思っている。

この映画の語るストーリーは、軍隊という、非人間性を特徴とし上官の命令に服するのが規則とされる組織に関するものなので展開が明瞭であるのを別にすれば、大なり小なり、どのような組織のなかでも起きそうなものである。

アントニオーニは、この映画は、機械仕掛けでもあるかのように明瞭すぎたり、巧妙すぎたりする弱

点があるし、性格描写も外面的要素に頼りすぎているけれども、けっして過小評価されるべきではないと言う。

『突撃』は、限界のある作品だが、悪しざまに言うことはできない映画である。この映画には、過小評価すべきでない“シンチェリタ”がある（＝監督が考えたり感じたりしたことが率直に表現されている）。きわめて現代的な倫理的必要性が含まれている。…〈中略〉…要するに、われわれは大いに深刻な映画に向き合っているのである [Di Carlo & Tinazzi 2004, 62]。

現代の組織に内在する問題をキューブリックが認識し映画に明瞭に表現した点を、アントニオーニが“シンチェリタ”として高く評価したことがわかる記述である。

アントニオーニに、1929年のトーキー映画到来から1941年の執筆時までのイタリア映画（一部に外国人監督による作品をふくむ）を概観した文章がある（“Le avventure della rinascita: il 《sonoro》”, in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, Milano: Doria Guarnati, 1941）。そのなかで、アントニオーニが、カメリーニ（Mario Camerini, 1895-1981）監督作の *Gli uomini, che mascalzoni...*（男たちは皆悪党）（1932）を“シンチェリタ”の観点から評した箇所がある。

映画 *Gli uomini, che mascalzoni...* は、1932年のミラーノを舞台に、若い男女の恋が、波乱の末に成就する過程を描いた佳作である。ほぼ全編が当時のミラーノでロケーション撮影されている。内容は、つぎのようなものである。

夜勤のタクシー運転手の父親とふたりで暮らしている娘がおり、娘は香水販売店の売り子をしている。お抱え運転手（兼自動車修理工）をしている青年が娘を見初め、娘も青年に好意を抱く。青年は見栄を張り、雇い主の高級自家用車を自分が買ったと偽って娘を乗せ、湖水地方へドライブする。青年は、湖畔の食堂で娘と軽い食事をしているときに、やはり湖畔を訪れていた雇い主の夫人に自動車を見つかり、夫人とその友人二人をミラーノの雇い主宅まで送らねばならなくなる。青年は、娘を待たせ、猛スピードで往復するが、帰り道に荷馬車と衝突し、自動車も破損する。青年は、警察へ行かねばならなくなり、娘を置き去りにすることになる。翌日、青年は自動車を壊したことを理由に鶴首される。その日、青年は置き去りにした理由を説明しようと、香水販売店に娘を訪ねるが、娘は説明を聞かず、青年を追いつ返す。

青年は、その後、新たな雇い主を見つけるが、この雇い主が娘を、青年の運転する自動車に乗せる。雇い主は後部座席で娘に言い寄り、娘も応じる様子なのが、青年には耐えられず、青年はその場でお抱え運転手を辞める。後悔した娘は青年の後を追いつ、青年が食堂で自分を置き去りにした理由を知る。しかし、青年は娘を冷たくあしらう。

まもなく青年は、娘に冷たくしたのを後悔し、香水販売店を訪ねるが、娘は、国際見本市の売店に移っている。青年はこの売店に娘を訪ね、仲直りをする。娘は、自分のせいで青年が失職したと考えて責任を感じており、売り子仲間の女性に頼み、女性が遊び相手をしている有力な中年男性から青年が職をもらえるようにする。見本市で工業製品の宣伝をする仕事をもらった青年は、仕事を終えて娘を訪ねると、娘が中年男たちと遊びに行ったとわかり、立腹する。一方、娘は、一緒にでかけた中年男に言い寄られるのが嫌で逃げ出す。後を追った青年は、娘とタクシーに乗り、中年男たちと一緒に出かけた理由を問い詰めると、同行を断ると青年が鶴首される可能性があったからだと分かる。青年は反省し、この娘は他の売り子たちとは異なる純朴な女性であることを確信し、結婚を申し込む。じつは、青年と娘が乗ったタクシーを運転しているのは、娘の父親で、客席でのふたりのやり取りを聞き、ふたりの結婚を許す。

1932年のイタリアと言えば、世界大恐慌の影響を受けて、失業者が1929年の30万人から1933年の

300 万人へと急増する途上にあった [Sabatucci & Vidotto 152]。1932 年は大不況だったのである。しかし、この映画が見せるミラーノは、国際見本市が大賑わいを見せ、街路では、ちょっとしたきっかけで自動車の渋滞が発生する活気ある町として描かれている。注意して見れば、お抱え運転手（兼自動車修理工）を失職した主人公が、新聞の求人欄に、初めは給料月額を 1,000 リラとしたのを、つぎつぎに減額し、ようやく 350 リラで就職できるほど、社会の経済状態は悪いのだが、映画はその点を深く追究しない。1932 年はまた、ファシズム体制の指導者ムッソリーニが絶頂期だった頃だが [ギショネ 92]、映画はファシズム体制にかかわるものを直接見せることがない。映画では、自家用車を持つような裕福な中年男性たちは、香水販売店の売り子のような貧しい若い娘たちを遊び相手や愛人に行っていることが見て取れるのだが、映画はその点も深く追究しない。女主人公が、置き去りにされ、所持金が乏しく食堂の飲食代を支払えないとわかったときに、未亡人の女主人が同情し、「一緒にいた青年はどこへ行ったの」、「男たちは皆悪党よ」と言って、一晩泊めてくれ、翌朝家まで息子にトラックで送らせてくれる。「男たちは皆悪党よ」（これが映画のタイトルになっている）とこの女性が言う判断理由は、夫がまだ存命のころに若い男がしつこく言い寄りながら、彼女を置き去りにしたという、不倫をしていたのを認めるものなのだが、映画はこの点も深く追究しない。そして、主人公の青年ならびに女主人公の純朴さと、女主人公の父親の善良さとを、ひたすら前面に描き出すのである。

アントニオーニは、映画 *Gli uomini, che mascalzoni...* を、つぎのように高く評価している。

これは、われらイタリアの優雅な映画だった。全体に詩的な口調が溢れていた。この映画は、その後の監督カメリーニが忘れることのない、スタイルの纏まりの良さを、まだ抑制的ながら見せていた [Di Carlo & Tinazzi 2004, 180]。

さらにアントニオーニは、この映画に関するカメリーニの監督の仕方について、つぎのように特長を指摘する。

カメリーニは穏やかで、慎重深いとすら言える。…〈中略〉…その長所は、限界を確かかつ“シンチェーラ”に（＝率直に）定めている点である [ibid.]。

すでにふれたとおり、この映画は当時のイタリア社会に内在していた諸問題には敢えて踏み込まず、描き出す対象を意識的に主人公たちの純朴さや善良さに限定している。アントニオーニは、その点を評価していると考えられる。

円熟期のアントニオーニは、1975 年にイタリアの映画雑誌のインタビューのなかで (*Filmcritica*, No. 252, March 1975), にデニス・ホッパー監督作『イージー・ライダー』(1969) を、“シンチェリタ”の観点から、高く評価している。

『イージー・ライダー』は、1969 年のカンヌ映画祭でパルムドールを得た傑作である。良く知られている映画だが、内容を振り返っておこう。

この映画は、ワイアットとビリーという名のふたりの青年が主人公である。ワイアットは精神的かつ内省的で、たぶん同性愛者である。髪の毛はボブにしている。ビリーは世俗性が強く、バイセクシュアルらしい。髪を長く垂らし、あごひげを蓄えて、形はヒッピー風である。兩人ともマリワナを常習している。

ふたりは、メキシコ人から入手したコカインを、ロサンジェルスで白人の売人に転売して、多額の金を手に入れる。その金の一部を使って、ふたりは高価でスタイリッシュなオートバイを入手し、それに乗り、一週間ほどを費やして、西部を抜け、深南部ニューオーリンズのカーニバル（「マルディ・グラ

ーJ)を見物する計画である。ワイアットのオートバイ（ハーレーダビッドソンを改造したもの）は、装飾に米国旗をあしらったもので、それに米国旗をアップリケした革ジャンパーを羽織ったワイアットが乗る。大金は、ビニールチューブに詰め込み、このバイクのガソリンタンクに隠してある。

ふたりは、二流のモーターに泊まろうとするが、モーター主はふたりの風体を見て、空室はありながら宿泊を拒否する。その後も、ふたりは、二度の例外を除いて、野宿を余儀なくされるのである。

ふたりは、ワイアットが乗せたピッピーのヒッチハイカーの案内で、ヒッピーのコミュニティーを訪れる。ヒッチハイカーは、均一的な都市文明を嫌悪してヒッピーになった内省的な哲学者風の人物である。このヒッピーは、白人がネイティブ・アメリカンの土地を奪った歴史にも言及する。荒野にあるヒッピーのコミュニティーでは、この人物をはじめ、20人を超す男女や子供たちが、小規模な農業を営み、素朴に生活している。内省的なワイアットは、ヒッチハイカーのヒッピーから、コミュニティーに残留することを勧められる。しかし、「狭量」（このヒッピーの評言）かつ世俗的であるため拒絶されたビリーに促され、ふたりは旅を続ける。

南部に入ったふたりは、ある町で行われているパレードの列にオートバイで加わっていると、無許可でパレードをした廉で逮捕され、拘置所で一夜を明かすことになる。ふたりは、たまたま隣の房に泥酔状態で拘留されていた若い弁護士の尽力で保釈してもらえる。弁護士は、この町では、男の長髪を強制的に短髪にさせる浄化運動が行われていると言い、ワイアットとビリーは、人権問題に熱心な自分のおかげで髪の毛を刈り取られなくて済んだのだと言う。ふたりは、ニューオーリンズのカーニバルに行ってみようというこの弁護士を乗せて旅を再開する。

三人が、南部のレストランに入ると、シェリフを含む現地の男たちの強い敵意と憎悪とを引き起こす。とりわけ、ワイアットとビリーへの敵意・憎悪が激しい。ふたりは、「女だ」、「ゴリラだ」、「北部の同性愛者だ」、と罵られる。客のひとりには、「やつらには教区の境を越えさせないぞ」と言う。その夜、野宿の場所で、弁護士は、ふたりが嫌われる理由を分析して、「みんな、個人の自由が大事だと言うけれど、ほんとうに自由な個人を見ると、恐れる。…〈中略〉…そして、みんなが危険な連中に変わるんだ」、と言う。三人は、眠っていると、棒を持った男数名（ひとりには「教区の境を越えさせない」と言った男）に襲われ、弁護士は撲殺される。ビリーがナイフを振り回しながら大声を出したので、男たちが逃げ、ワイアットとビリーは軽傷で済む。

ふたりは、ニューオーリンズに着くと、弁護士から紹介された、南部随一だという売春宿に行き、ふたりの売春婦を買う。ふたりは売春婦たちを伴い、カーニバルを見物したあとで、町外れの墓地へ行く。ワイアットは、ヒッチハイカーのヒッピーから、適切なひとたちと適切な場所にいるときに、四人で分けると言われてLSDを渡されていたが、それを四人で口に含む。ワイアットは、幻覚のなかで、子供時代に死別した、愛憎半ばする母親を思い出し、同時に頭のなかでは、その葬儀のときに唱えられたカトリックの祈禱文が鳴り響き続ける。売春婦のひとりには、過去に犯した罪を悔いながら、ビリーとセックスをする。

翌日、ふたりはニューオーリンズを離れる。その夜の野宿の際に、ビリーは、「俺たちは成功した。あとはフロリダで隠退生活さ」、と満足げだが、ワイアットは、「失敗だったよ」と総括する。翌日、路上を走るふたりに、小型トラックが近づく。助手席の男が、ビリーに、「脳みそを吹っ飛ばされたいのか。散髪しろ」、と言って、ショットガンで殺害する。トラックを追いかけたワイアットも、同様に銃殺される。

『イージー・ライダー』は、1960年代晩期に、米国の青年たちのあいだで生じた、都市文明からの離脱や、麻薬の愛好、ネイティブ・アメリカンに対する反省、を写し出すとともに、そのような青年たちに対して、やや寛容な西部から、きわめて非寛容な南部へという、住民の認識と行動との変化を写し出し、さらに、西部の牧場主一家や、拘置所の壁のプレート、ワイアットの下意識に存在するキリスト教

の根強さを写し出して、興味深い作品になっていた。

アントニオーニは、この映画について、つぎのように述べている（本稿冒頭でも引用したが、日本語を添えて再引用する）。

わたしは、あの映画を“シンチェーロ”な（＝認識が率直に表現されている）映画だと思いました。…〈中略〉…あのストーリーの背後には、本当のアメリカがあります。作りは巧妙であるけれども、誠実な映画だと思うのです [Di Carlo & Tinazzi 2009, 161]。

アントニオーニは、『イージー・ライダー』が、制作陣が捉えたと考えたアメリカ社会の実相を、そのとおりに映像化しようとした点を“シンチェーロ”だと高く評価している。

さらにアントニオーニは、聞き手から、『イージー・ライダー』には、商業宣伝的な形式が多く使われているのではないかと指摘を受けて、つぎのように応じている。

それは、そのとおりですが、そういう形式自体が、映画の語り方の一部となっていて、映画はそういう形式を消化し修正を加えています。そうやって再現し直すやり方のなかに、“シンチェーロ”な（＝認識が率直に表現する）特徴が見つかるのです。アメリカは興味深い国で、たくさん材料を提供してくれる。材料のひとつは人々の内面にあり、その材料が、あらゆる様相を取って漏れ出してくる [ibid.]。

たとえば、カーニバルで賑わうニューオーリンズの街路を、ワイアットとビリーがふたりの売春婦と戯れながら通り抜けてゆく場面は、一見したところ、この町のカーニバルの宣伝フィルムであるかのようである。しかし、「聖者の行進」という、じつは葬儀の行列の帰路の歌が執拗に流されつづけるこの場面については、その直前と直後の場面と一体にして捉える必要がある。カーニバルの場面の直前には、教会堂を改装したかに見える売春宿で、ワイアットたちが通された部屋に、「すべての栄光の路はただ死に至るのみ」と刻まれた棺が置かれている場面が配されており、直後には、墓場で、ワイアットが母親との死別体験を思い出したり、まもなく訪れる自分の死を幻視したりする場面が配されている。カーニバルの場面は、ワイアットとビリーのその後の死を予感させる語りの連鎖の一環をなしているわけである。

同じ1975年に、アントニオーニは、米国の映画雑誌のインタビューを受け (*Filmmakers Newsletters*, No. 9, 1975), アメリカ人映画監督のなかで優れていると感じるのは誰かと問われ、コッボラ、スコセッシ、アルトマン、スピルバーグの四人を挙げている。アントニオーニは、このなかのスコセッシ (Martin Scorsese, 1942-) の作品のひとつを、つぎのように高く評価している。

わたしは、『アリスの恋』を見て、たいへん気に入りました。ずいぶんと素朴な映画ながら、ひじょうに“シンチェーロ”な（＝考えが率直に表現されている）ものでした [Di Carlo & Tinazzi 2009, 301]。

『アリスの恋 *Alice Doesn't Live Here Anymore*』(1974) は、11歳になる息子のいる中年女性アリスが主人公である。アリスには若干の音楽の才能があり、若い頃には生まれ故郷の小都市モントレイ（カリフォルニア州）のホテルでピアノの弾き語りをしていたことがあった。しかしその後結婚した夫から、仕事を続けることを許してもらえず、専業主婦となっていた。夫とのあいだでは喧嘩が絶えず、心の満たされない結婚生活を送っていたが、ある日、運送業をしている夫が車の衝突事故を起こして死んでし

まう。葬儀代の支払いで蓄えを使い果たしたアリスは、ニューメキシコ州の自宅と家財道具とを売り払い、自動車に息子を乗せて旅に出る。アリスは、故郷の町モントレイでまた歌手として働くことを夢見ながら、途上で働き、生活費と移動資金とを蓄えようと目論む。アリスは、アリゾナ州の大都市フェニックスのバーでどうにかピアノの弾き語りの仕事を見つけるが、収入は乏しい。

アリスは、本質的に、男が側にいないと生きていけない女性である。フェニックスのバーで言い寄ってきた若い男に恋心を抱き、肉体関係になる。ところが、一見優しいこの男は、妻子持ちであるばかりか、妻に激しい暴力をふるう人物であることがわかる。アリス自身に対しても男は凶暴な本性を見せるので、アリスは大急ぎで息子を連れて、別の町へ逃れる。

逃れた先は、同じアリゾナ州の中都市トゥソンである。アリスはこの町では、軽食堂でウェイトレスとして働く。店の常連客の男がアリスに言い寄ってくる。男は離婚歴のある牧場主で、アリスもこの男を憎からず思い、相愛の関係になる。反抗期で生意気な息子も男に馴染んでいる。しかしアリスは、モントレイに戻って歌手として働く夢が捨てられず、男の妻として牧場に留められると想像して、再婚をためらう。ある日、息子の嫉けをめぐり、ふたりは大げんかをしてしまう。ところが、翌日、落胆しているアリスを男が訪ね、やり直したいと言ってくれる。アリスが思いきって、歌手をさせてほしいと言うと、男は許してくれ、牧場を捨ててモントレイへ連れて行ってやる、とまで言ってくれる。アリスは、この男と再婚することを決め、モントレイへ戻るのは止めて、この町トゥソンで歌手として働こうと考える。息子とふたりで仲良く街路を歩く前方には、「モントレイ」という名のディナーとランチとを提供し宴会場を備えた店の看板が見える。

この映画は、アリスという女性が、体験と他人からの忠言とによって、次第次第に自分自身に関する迷妄から覚醒し、素直に自分に必要なものを認識してゆく過程を描いている。「教養小説」と不適切に訳されてきた *Bildungsroman* という小説ジャンルがあるが、この映画は *Bildungsfilm* とでも呼べるような作品である。アリスの迷妄からの覚醒は、(1) 自分は男が側にいなければ生きられない女だと認めること、(2) 歌手として働く夢を結婚生活のために捨てる必要はないこと、(3) モントレイに戻らなくても幸せになれること、(4) 歌手として働くにはモントレイに戻る必要がないこと、という四点である。

アントニオーニが『アリスの恋』を、「ずいぶんと素朴な映画ながら、ひじょうに“シンチェーロ”な(＝考えが率直に表現されている)ものでした」と述べた理由は、スコセッシが、直接的には主人公の女性について、幸福になるためには、前述のように迷妄からの覚醒が必要であるという考えを——そして、一般的にはあらゆる人間にとって、幸福になるためには、自分自身に関する迷妄から覚醒する必要があるという考えを——率直に伝えている点を評価したもののだろう。

アントニオーニは、晩期の新聞インタビューで (*La Repubblica*, 15 May 1982) で、アルトマン (Robert Altman, 1925-2006) 監督作の *Quintet* (1979) を“シンチェーロ”な作品と高く評価している。

映画 *Quintet* は、激しい寒冷化に襲われた未来の地球を舞台として設定した作品である。地表はことごとく氷と雪とに覆われ、交通や通信の手段もすべて失われている。都市も荒廃し、暖房は雪中から取り出した薪に頼る生活となっている。続々と生じる凍死者は路上に放置され、野犬たちの餌になっている。都市の人々は子供をつくらなくなって久しいから、若者はいない。住人のなかには、数年先あるいは数ヶ月先にも地球は氷結し、人類は滅亡するだろうと予想している人たちもいる。人間は死後、恐ろしい空虚のなかに投げ込まれるのだから、拷問のような現世もまだ幸せだ、と説く聖職者まがいの男もいる。人々は空虚感と慢性的ストレスとに晒されており、映画が目にするふたりの女性は、親指しゃぶりをしなければ眠れない。

そのような環境のなかで、多くの人々が熱中しているのが、「クインテット *Quintet*」と呼ばれるゲームである (これが映画のタイトルとなっている)。五角形のテーブルを囲む五人と、脳で最終段階までそれを見守る一人とで行うゲームで、参加者は、サイコロを振りながら、擬似的にまず五人が互いを殺

し合い、五人のなかの勝者が、最後にそれまで見守っていた一人と殺し合う。通常の「クインテット」は擬似的な相互殺人ゲームだが、このゲームのルールに従いながら参加者が実際に殺し合いをする「トーナメント（勝ち抜きゲーム）」と呼ばれる「クインテット」も実施されている。

主人公は、南部でアザラシ猟をして生活していたエセックスという名の中年の男である。アザラシが寒冷化により死滅したので、身重の若妻を伴い、仕事を求めて、十年ほど前まで暮らしていた都市に戻ってくる。エセックスは、荒廃した都市のなかで、兄の住む部屋を尋ね当てる。兄は、歓迎のために、酒を出し、家族やエセックスの若妻と、テーブルで「クインテット」ゲームを始める。ところが、エセックスが薪を買いに出た、わずかのあいだに、部屋に居た全員が爆薬によって殺される。エセックスは犯人の後を追うが、追いつく直前に、犯人は別の男によって殺害される。エセックスは、死んだ男が首から提げていた袋のなかの紙片に、兄の名を含む五人の名前と、区切りを付けられたもう一人の名前とが記されているのを見る。興味を引かれたエセックスは、男が首から提げていたその袋とペンダントとを持ち去る。

エセックスはその後、紙片に記されたひとたちと、つぎつぎに知り合う。兄を爆殺した男の名がレッドストーンだと知ったエセックスは、このひとたちが何をしているのかを探るために自分をレッドストーンと名乗る。やがて、兄も含めた合計六名の男女が、審判の指示に従いながら、実際に互いを殺し合う「クインテット」の「勝ち抜きトーナメント」の参加者だということが明らかになる。ほんもののレッドストーンを殺したのは、聖クリストファーと呼ばれる聖職者まがいの男であることもわかる。五人のなかのデューカという女がゴールドスターという男を殺すが、デューカは聖クリストファーに殺される。聖クリストファーは、レッドストーンを詐称するエセックスを、ゲームのルールを乱す存在として、「トーナメント」に加えるかどうか迷うが、審判から、レッドストーンの標識を持っている者はレッドストーンと言われ、エセックスを殺そうとする。しかし、聖クリストファーは水原に生じた割れ目に落ちて死ぬ。五人の参加者（ほんもののレッドストーンを加えれば六人だが）のなかで勝ち抜いたエセックスは、前夜自分を誘って一夜を共にした女アンブローシア（六番目の参加者）に襲われるが、察知してアンブローシアを殺す。

エセックスはアンブローシアの死体をついで、審判を訪れる。審判は、「トーナメント」の賞金は、生き残ることそのものだ、生き残るスリルを味わうためにゲームをするのだ、死を間近にしたときアドレナリンの熱が身体を駆け抜ける、そのときだけ生きていることを実感するのだ、と言う。エセックスは、アンブローシアの死体を火に投げ入れ、殺人ゲームに参加することのない審判に死体の焼ける匂いを嗅がせ、「お前が死を間近に感じるのは、これが精一杯だろう」と皮肉を言いながら、立ち去る。

「どこに行くのか」と審判に問われたエセックスは、「北だ」と答える。「北には何も無い、一日半で死ぬぞ」と言われるが、エセックスは、未知の場所への希望を捨てていない。エセックスは、町へ戻ってきた日に、空を北に向けて飛んだ一羽の雁を覚えているのである。

映画 *Quintet* は、極限的な過酷さが日々募る生活環境に置かれた人間たちのほぼ全員が絶望に捉えられ、ニヒリスティックな生活をし、殺し合いゲームに倒錯的快楽を感じるなかでも、希望を持ち続ける主人公を描いて、強烈な印象を与える作品である。

アントニオ・ニは、監督を務めたアルトマンとこの映画とについて、つぎのように語っている。

わたしの考えでは、アメリカのもっとも優れた映画監督は、相変わらずアルトマンです。アルトマンにも「狂気」じみたところがあります。ときおり、自分の映画を観る観客のことを気に掛けない映画を撮ることがあります。*Quintet* を撮ったときほどにアルトマンが“シンチエーロ”だった（＝自分の考えを憚ることなく表現した）ことは以前にも以後にもなかったと思います。あの映画は賭であり挑戦ですが、アルトマンも時々、挑戦をしないことがありますからね [Di Carlo & Ti-

映画 *Quintet* は心地よい映画ではないが、極限状態に置かれた人間が一般にどのようなようになるかということ、そのような状況下でも希望を失わないことが重要であることを、監督アルトマンが突き詰めて考えて映像化したことが良く伝わる映画である。アントニオーニは、アルトマンのその姿勢を“シンチェーロ”だと高く評価しているのである。

この節の最後に、対照のために、アントニオーニが“シンチェーロ”でない作品だと名指しした映画にふれておきたい。それは、ジョゼフ・ロージー (Joseph Losey, 1909-1984) 監督作の『夕なぎ *Boom!*』(1968) である。原題の“*Boom!*”は、高波が断崖に当たって碎ける音を指し、その音は「まだ生きていと知る瞬時の衝撃」を表すのだという。邦題は映画の内容を伝えていない。イタリアでは *La scogliera dei desideri* (欲望の断崖) という題で公開された。

『夕なぎ』は、大富豪の中年女性フローラ・“シシー”・ゴーフォースと、彼女を訪れた男とが主人公である。フローラは六度結婚し、六人の夫すべてと死別した女性である。軍需産業で巨万の富と権力とを得ていた最初の夫ゴーフォースの遺産を受け継ぎ、姓もゴーフォースを名乗り続けている。夫たちのなかでフローラが愛したのは六番目の夫だけだが、この詩人だった夫は高山に登山中に転落死した。

フローラはイタリアの小島で避暑をしながら、回想録を口述筆記している。島は全体がフローラの所有地で、四方が切り立った崖になっている。フローラは島の頂上の広大な邸宅のなかで、ボディガード、口述筆記をする秘書、医者、数名の召使いに対して、ヒステリックに当たり散らしながら暮らしている。フローラは、肺の病が進行していて死期が近く、激痛にたびたび襲われ、鎮痛薬と輸血によって、どうにか凌いでいる状態である。

ある日、ひとりの男が崖をよじ登ってくる。男は番犬たちに襲われて負傷するが、フローラへの面会を求める。男の様子に惹かれたフローラは、敷地内の別棟に泊めてやる。男は名をクリストファー・フランダースと名乗る。フローラが、知り合いに正体を尋ねると、クリストファーは死期の近い人々を訪ねてくる、「死の天使」と渾名される男だとわかる。死期が近いことを認めたくないフローラだが、クリストファーに対しては恐怖と吸引の両方の感情を抱く。

その後まもないある日、激しく咯血したフローラは輸血とアドレナリンの注射とにより元気を回復したと錯覚し、クリストファーをベッドに誘うが、クリストファーは応じない。「あなたは、わたしの寝室に入って、わたしを抱かずに出て行く唯一の男だ」などと語るフローラだが、やがてベッドに横たわったまま、意識を失ってゆく。そういうフローラを抱きながら、クリストファーは昔語りをする。昔、海で泳いでいると、岸辺に立つ瀕死の病で激痛に苦しむ男から、海のなかに連れて行ってくれと懇願された。連れて行ってやると、男は感謝し、多額の金をくれたあとで、波にのまれた。その経験をインド人の賢者に話すと、「あなたは天職を見つけたのだ」と言われた。この話を語り終えると同時に、フローラは息を引き取る。息を引き取る直前に、クリストファーは、フローラの身につけていた高価な装飾品を取り外していたが、それらを持ち去らず、唯一持ち去った指輪も、グラスのワインのなかに入れ、崖下に投げ捨てる。

『夕なぎ』は説得力の乏しい映画である。なるほど女主人公フローラについては、死期が近いことを感じながら、それを認めたくない気持ちや苛立ち、死去した六番目の夫に似ているクリストファーに惹かれながらも同時に怖れる心の揺らぎなど、説得力をもって表現されている。しかし、説得力の乏しいのが、クリストファーの描き方である。クリストファーの行動は、仮に超自然的存在として描かれたのであれば、それなりの説得力を伴っただろう。あるいは、高価な金品を手に入れるのが動機であっても、それなりの説得力を伴っただろう。仮に死者の最後の時に寄り添う善意をひたすら果たす人物として描きたいのであれば、映画を締めくくるクリストファーのあざ笑いは不適切だろう。あざ笑いは、自

分の成功を祝い、フローラが行った無駄な抵抗を笑ったように見える。

アントニオーニはこの映画について、1969年のインタビューで (*Jeune Cinéma*, No. 37, March 1969), つぎのように語っている。

異なるスタイルを採用すれば、映画監督はもっと“シンチェーロ”になれる（＝本当に言いたいことを表現できる）のかもしれませんが。画面上に色彩が作り出す染みは美しいけれども、しばしば無駄なものでもあります。わたしは、ロージーの最新の監督作『夕なぎ』のことを考えています。あれは、わたしがこれまで観たなかで、いちばん無駄な映画です。あれは、映画の作り方をよく知っている監督、映画とは何を意味するのかをよく知っている監督の行った遊戯です。映画は輝きわたり優雅ですが、色彩がまったく根拠なく使われています。映画があまりにも表面的に効果的なので、虚偽を伝える媒体になっています。ロージーがあまりに頻繁にあの種の「休暇」に耽るのを見ると、ロージーには言いたいことが沢山あるのかどうか疑わしくなります。あまりに心地よさげな「休暇」なので、わたしにはロージーが自分自身に嘘をついているように思えます。なぜなら、ロージーは遊戯を好む人間ではまったくくない。複雑で、苦悩に満ち、病んでいる人間です。ロージーの最良の映画数編は、自身の深奥の人格を表現するものであって、名人芸を披露するものではありません [Di Carlo & Tinazzi 2009, 280]。

アントニオーニは、『夕なぎ』を、監督が感じたり考えたりしていることをそのままに表現したものではない——つまり“シンチェーロ”でない——映画で、優れた撮影技量とその効果とを楽しんだだけのものだと批判したのである。

たとえば、『夕なぎ』を前年に公開された同じ監督による『できごと *Accident*』(1967)と比べてみれば、違いが歴然としている。カンヌ映画祭で審査員グランプリを受賞したこの佳作は、オックスフォード大学を舞台に、若く魅力的な女子学生が引き起こした波紋を語った。女子学生に惹かれる指導教師が鼻先で同僚と男子学生とによって女子学生を奪われる無念さ、この教師の妻が不倫されるのを予感して抱く無念さ、教師の離婚された元妻の無念さ、女子学生と愛人関係になった同僚教師の惑溺、同僚教師の不倫された妻の無念さが、いずれも見事に映像化されている。この映画なら、アントニオーニの言う「複雑で、苦悩に満ち、病んでいる」ロージー監督の「深奥の人格」が表現されている“シンチェーロ”な作品と納得させられるのである。

この節では、他の監督たちが作った映画に関連して、アントニオーニが明示的に“シンチェリタ”を評価した実例をいくつか検討してみた。結果として、つぎのようなことが言えそうである。

- (1) アントニオーニは、“シンチェーロ”だと考えた映画、監督、演技を高く評価している。
- (2) 監督については、考えたこと、感じたこと、認識したことを率直に表現している場合を“シンチェーロ”だと肯定的に評価している。
- (3) 映画の語り方については、誇張のなさを“シンチェリタ”と深く関係すると考え、筋の展開に無用な技巧を“シンチェーロ”でないと見なしている。
- (4) 俳優の演技については、役の心情や考えを正確に、誇張なく表現している場合を“シンチェーロ”だと評価している。

【この稿は「アントニオーニにとっての“シンチェリタ”とは何か (2)」に続く】

参考文献・参照ソフト

(1) 参考文献

- Casini, Simone (a cura di). [2019] Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*. Firenze & Milano: Bompiani.
- Collins Italian Dictionary*. 4th ed. [2020] Glasgow: HarperCollins.
- Di Carlo, Carlo & Tinazzi, Giorgio (a cura di). [2004] Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*. Venezia: Marsilio.
- Di Carlo, Carlo & Tinazzi, Giorgio (a cura di). [2009] Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*. Venezia: Marsilio.
- Gaffiot, F. [1934] *Dictionnaire latin français*. Paris: Hachette.
- Sabatucci, Giovanni & Vidotto, Vittorio. [2002] *Storia contemporanea: il novecento*. Bari & Roma: Laterza.
- Shorter Oxford English Dictionary, on Historical Principles*. 6th ed. 2 vols. [2007] Oxford & New York: Oxford U.P.
- Zingarelli, Nicola. [2012] *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- 池田廉ほか編 [1999] 『伊和中辞典 第2版』小学館.
- ギショネ, ポール [1974] 『ムッソリーニとファシズム』(長谷川公昭 訳) 白水社.

(2) 参照ソフト

- Altman, Robert. [発売年記載なし] *Quinteto (Quintet)*. DVD. 制作発売者記載なし.
- Carné, Marcel. [2011] *Les Enfants du paradis*. DVD. Second Sight Films.
- Camerini, Mario. [アップロード年記載なし] *What Scoundrels Men Are (Gli uomini, che mascalzoni...)* Parts 1 & 2. <https://www.dailymotion.com/video/x88bpqv>; <https://www.dailymotion.com/video/x88bpxs>.
- Hopper, Dennis. [2016] *Easy Rider* (The Criterion Collection). BD. Criterion.
- Kubrick, Stanley. [2020] *Paths of Glory*. DVD. Warner Bros. Entertainment.
- Lloyd, Frank. [発売年記載なし] 『新天地 *Wells Fargo*』ブロードウェイ.
- Losey, Joseph. [発売年記載なし] *La scogliera dei desideri (Boom)*. DVD. Pulf Video.
- Losey, Joseph. [発売年記載なし] 『できごと *Accident*』CANAL+ Image UK.
- Rossellini, Roberto. [2017] *Rome, Open City (Roma, città aperta)*, in Roberto Rossellini: *The War Trilogy*. BD. London: British Film Institute.
- Scorsese, Martin. [2002] *Alice Doesn't Live Here Anymore*. DVD. Warner Bros. Entertainment.
- Visconti, Luchino. [2012] *La terra trema*. DVD. Entertainment One U.S. LP.

What Is “Sincerità” for Antonioni? (1)

Teruaki J. I. TORIGOE

‘Sincero’ and its noun form ‘sincerità’ were favourite expressions for Michelangelo Antonioni (1906–2007), one of the most important directors in the film and cultural history. These words are found to be employed repeatedly throughout his life to judge other directors and their works as well as himself and his own works. ‘Sincero’ is defined by *Lo Zingarelli* as ‘che nell’agire, nel parlare e. sim., esprime con assoluta verità ciò che sente, ciò che pensa (=in one’s behaviour, speech etc., expressing with absolute truth what one feels, what one thinks)’. Antonioni’s use of ‘sincero’ closely follows this definition, laying particular emphasis on its relation to ‘what one thinks’. His use also sometimes echoes a figurative usage of the original Latin ‘sincerus’: ‘style probe [qui ne dissimule pas, qui rend l’idée directement]’ (F. Gaffiot). After establishing these points, the present article examines the way Antonioni, using the concept of ‘sincerità’, makes judgments about ten films made by other directors, from Lloyd’s *Wells Fargo* (1937) to Altman’s *Quintet* (1979).