

序章 イタリアが映画大国であるわけ

(一) イタリア映画と日本

この本を手を取った方は、「映画大国イタリア」という言葉に驚かれたかもしれない。アメリカやフランスならまだしも、イタリアがそうだろうか。最近ではイタリア映画が日本で劇場公開されるのは年に五、六本。アメリカやフランスはもちろんのこと、韓国や中国の映画よりも少ないため、そう思われるのも無理はないだろう。しかし、一九六〇年代から九〇年頃までは、劇場で公開されるイタリア映画の数は年に約二〇本から三〇本。多い年は六〇本前後が公開されて、フランス映画を上回った。さらに、サイレント時代の一九一〇年から二〇年代前半にかけては、最大年一〇〇本を越すイタリア映画が公開されていた。

映画の歴史におけるイタリア映画の重要度は、その公開本数に留^{とど}まらない。サイレント期、

イタリア映画では古代ローマを豪華なセットで描く「史劇」が隆盛を極めたが、それが「アメリカ映画の父」D・W・グリフィス監督をはじめとするアメリカ映画に大きな影響を与えた。また、その同時期に「ディーヴァ」と呼ばれる華麗な女優の出演する映画が世界を魅了した。

ムッソリーニによるファシズム期のなか一九三〇年代以降には、ヴェネツィア国際映画祭、チネチッタ撮影所、映画実験センター（国立映画学校）などが次々に創設され、世界に先んじて国家が映画産業を支える仕組みができた。ここではプロパガンダ映画に混じって、良質なコメディや「ネオレアリズモ」の先駆となる作品が生み出された。

戦後すぐの『無防備都市』（一九四五年）や『自転車泥棒』（一九四八年）などのネオレアリズモの運動は、日本では黒澤明や今井正などに影響を与え、フランスのジャン＝リュック・ゴダールのヌーヴェル・ヴァーグを生み出し、現代映画の原型となった。

ネオレアリズモから出てきた『道』（一九五四年）のフェデリコ・フェリーニ、『情事』（一九六〇年）のミケランジェロ・アントニオーニ、『山猫』（一九六三年）のルキノ・ヴィスコンティなどがきら星のように活躍した六〇年代までは、日本では量質ともにフランス映画を凌駕するほど人気があった。グラマーな女優たちも話題になり、ソフィア・ローレンは日本のCMにも出ていた。

一方で六〇年代以降は、イタリア製の西部劇「マカロニ・ウエスタン」も一世を風靡ふうびした。あるいはマリオ・パヴァ監督らによる「イタリアン・ホラー」、さらには「モンド映画」と呼ばれる残酷ものやお色気ものなどの大衆路線でも知られていた。

近年もベルナルド・ベルトルッチ『ラストエンペラー』（一九八七年）、ジュゼッペ・トルナトーレ『ニュー・シネマ・パラダイス』（一九八八年）、ロベルト・ベニーニ『ライフ・イズ・ビューティフル』（一九九七年）、マッテオ・ガッローネ『ゴモラ』（二〇〇八年）、ルカ・グアダニーノ『君の名前で僕を呼んで』（二〇一七年）など話題のヒット作を絶えず世界中に送り込んでいる。

イタリアは、れっきとした「映画大国」なのである。

私は朝日新聞社につとめていた二〇〇一年に、「イタリア映画祭」を立ち上げた。このイベントは現在もゴールデンウィークに開かれ、毎年一週間で一人を越す観客を集める。そうしたことから、いまだにイタリア映画に対する人気と盛り上がりが見えなくなることがわかってきた。

しかし、これまで日本においてイタリア映画史の本は、ほとんど刊行されていない。一九五三年の飯島正著『イタリア映画史』が長いあいだ唯一で、一九七六年にキネマ旬報社の『世界

の映画作家』の一冊として「イギリス映画史／イタリア映画史」という形で吉村信次郎が書いてあるのみだ。二〇〇八年には、ジャン・ピエロ・ブルネッタ著の分厚い翻訳書『イタリア映画史入門』が加わったが、これは長さも内容も専門書に近い。

この本は、日本におけるイタリア映画をめぐる長年の欠落を埋めるべく、イタリア映画の起源から現在までを追いかけながら、わかりやすく説明するガイドとして書いていこうと思う。

(二) イタリア映画らしさとは「地方色」

イタリア映画らしさとは何だろうか。私はイタリア映画とさえ言えば、まず豊かな大地や森や海の濃厚な色あいや匂いを思い出す。映画は、匂いは表現できないにもかかわらず。

例えばルキーノ・ヴィスコンティの『揺れる大地』（一九四八年）。本作はシチリアの貧しい漁村に暮らす人々の過酷な労働を描いたものだが、全編にイワシの匂いが漂う。あるいは、ピエル・パオロ・パゾリーニの『テオレマ』（一九六八年）では家族が住むミラノ郊外の豪華な邸宅から、どこことなく倦怠けんたいの腐臭が終始漂う。ベルナルド・ベルトルッチの『1900年』（一九七六年）の終盤、ファシストに勝利したエミリア・ロマーニャ地方の農民たちが持つ継ぎはぎだらけの大きな赤い旗からは、乾いた大地の香りと農民たちの喜びが舞う。パオロ&ヴィットリ

オ・タヴィアーニ兄弟の『カオス・シチリア物語』（一九八四年）の最後の回想シーンでは、地中海の島の真つ白な丘からどこまでも青い海に飛び込んでゆく白い服を着た少年少女たちの姿に、「これぞイタリア」と感じ入ってしまふ。

考えてみたら、イタリア映画の多くは、各地の特色がなければ作品が成立しないくらい、その土地と結び付いている。この地方色の強さは、映画の多くがパリを舞台とするフランス映画とは大きく異なっている。ロベルト・ロッセリーニの『戦火のかなた』（一九四六年）は連合国軍によるイタリアの解放を南のシチリアから、ナポリ、ローマ、フィレンツェ、エミリア・ロマーニャ州の山の中の僧院、北部のポー川まで六つに分けて描く。この映画を見ると、現れる各地の光景がまるで別の国のようにまったく異なることに気がつく。マルコ・トゥリオ・ジョルダーナ監督が六時間超で半世紀近くにわたる物語を描く『輝ける青春』（二〇〇三年）では、ローマ、トリノ、パレルモ、フィレンツェといった都市が順に舞台になるが、家も土も木々も、みんな色も形も違う。

この地方色の強さは、現在「イタリア」と呼ばれる国が統一されたのが一九世紀後半と、最近の出来事であることが一番の理由だろう。イタリア語で「リソルジメント」と呼ばれるイタリア統一運動は一八世紀末に始まり、一九世紀初頭にイタリアの大半を支配していたナポレオ

ンが失脚した一八一四年から盛んになった。それからオーストリアⅡハンガリー帝国領のトリエステなどを除いて統一がなされたのが、一八七〇年である。

それまでは、一〇ほどの小国がひしめき合っていた。例えばナポレオン占領前の一八世紀末の地図を見ると、北からサルデーニヤ王国、ジェノヴァ共和国、トレント司教領、ヴェネツィア共和国、パルマ公国、モデナ公国、ルツカ共和国、トスカーナ大公国、教皇領、両シチリア王国と並んでいる。イタリアに行くとわかるが、今でも地方ごとに風景も建物も習慣も料理も言葉も相当に違う。イタリア語が多少できて、ナポリやシチリアに行くと地元の人々の話す言葉は半分も理解できない。前述の『揺れる大地』はシチリア方言で撮影されているため、イタリア語のナレーションが加わっている。最近の映画でも、ナポリをはじめとして南部で撮影された映画にはイタリア語字幕が付くことが多い。地方ごとの大きな違いはカメラで現実を写し取る映画の場合、むしろ強調されることが多いように思う。

(三) 「地方色」からリアリズムへ

各地に多様な地方色があることは、映画という現実を写し取る芸術において、リアリズムの生まれる契機となるのではないか。イタリア映画と言えば「ネオレアリズモ」Ⅱ「新しいリア

リズム」が有名だ。第二次世界大戦直後に製作された『無防備都市』（ロベルト・ロッセリーニ監督、一九四五年）はナチスドイツ占領下のローマでのレジスタンス運動を描き、『靴みがき』（ヴィットリオ・デ・シーカ監督、一九四六年）はローマで占領軍兵士相手に靴を磨く二人の少年を描いた。これらの映画は戦中戦後の厳しい「現実」をそのまま切り取って描き世界に衝撃を与えたが、以後現在にいたるまで優れたイタリア映画を語る時に「ネオレアリズモ」という言葉を聞かないことはない。例えば二〇〇八年カンヌ国際映画祭で審査員グランプリを受賞したマッテオ・ガッローネ監督『ゴモラ』についても、女性監督アリーチェ・ロールヴァケルが二〇一四年のカンヌ国際映画祭で同じく審査員グランプリを受賞した『夏をゆく人々』についても、「ネオレアリズモ」が言及される。

映画史家として名高い故リーノ・ミチケが映画実験センターおよび国立映画アーカイブの理事長をしていた時に、朝日新聞社の文化事業部に勤務していた私は、そのアーカイブが持つ古今のイタリア映画五五本を上映する「イタリア映画大回顧」を東京国立近代美術館フィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）で企画した。その時彼に「イタリア映画全体に共通して見られる中心的な特徴は何か？」と訊いたことがある。その答えは、「現実との緊張感」だった。さらに「様々なカテゴリーにまたがった倫理的・美学的意味での『リアリズム』は、イタリ

ア映画界が背負う十字架であり、誇りでもあった」とも述べている。^{*1}

(四) フランス映画にはないファンタジー性

「リアリズム」という言葉は一九五〇年代末から始まったヌーヴェル・ヴァーグ以降のフランス映画にもよく使われるが、イタリア映画がフランス映画と決定的に違うのは、一方でファンタジーの傾向があることだ。

まず、一九〇八年の『ポンペイ最後の日』に始まる「史劇」と呼ばれる歴史ものがある。その代表作と言われる『カピリア』（一九一四年）は紀元前三世紀の古代ローマとカルタゴのポエニ戦争を描いたものだが、カルタゴのモレク神を祀る巨大な神殿のセットは今で言えばSFに近い。ほかにも『クオ・ヴァヂス（何処へ行く）』（一九一三年）などの壮大なセットは世界を驚かせ、ドイツ表現主義やアメリカ映画のD・W・グリフィスに大きな影響を与えた。史劇は戦後にもネオレアリズモの時期にアレッサンドロ・ブラゼッティ監督『ファビオラ』（一九四八年）などの歴史大作として復活した。

史劇より少し後に流行した「ディーヴァ映画」もある意味でファンタジーと呼べる。演劇で有名なスター女優が中心となって繰り広げる大げさな演技も明らかにリアリズムを超えている。



『ミラノの奇蹟』（1951年）

これはイタリアでことさら栄えたオペラの影響もあるかもしれない。ソプラノ歌手がアリアを歌い上げる姿自体がどこかファンタジーである。

あるいはネオレアリズモ映画として知られるデ・シーカの『ミラノの奇蹟』（一九五二年）の終わりまで少年たちがほうきで空を飛ぶシーンや、ネオレアリズモに強い影響を受けたフェリーニの単独監督第一作『白い酋長』（しゅうちやう）（一九五二年）で新婚旅行中の新妻が憧れのスターに会って撮影現場にまで行くシーンもファンタジーと言えるだろう。七〇年代以降のフェリーニはさらにファンタジーの要素が増してゆく。

そのほか、日本でも人気のある「マカロニ・ウエスタン」Ⅱ「イタリア式西部劇」もそうだ。このジャンルは、本来のアメリカ西部劇が西部

開拓の正義感や詩情を描くのに対して、男たちの血と汗を描くリアリズムで知られる。しかしスローモーションを使いながらアクションを見せたり、残酷なシーンを続けたり、オペラのリアのようにたつぷりとテーマ音楽を流すスタイルは、イタリア的なファンタジーと言えるだろう。

同じく一九六〇年代に始まった「イタリアン・ホラー」と呼ばれる一連の恐怖映画もヨーロッパでは珍しいジャンルで、ファンタジーの一つだろう。『血ぬられた墓標』（一九六〇年）のマリオ・バーヴァに始まって『サスペリア』（一九七七年）のダリオ・アルジェントや『サンゲリア』（一九七九年）のルチオ・フルチにいたるホラー映画の数々はアメリカ映画をはじめ世界中に大きな影響を与えた。

二〇一八年に人気監督のルカ・グアダニーノが『サスペリア』をリメイクしたように、ホラー志向は今も続く。現在にいたるまで、イタリア映画は地方色を伴うリアリズムを基調にしながらも、時おりファンタジー的な映画を生み出していると言えるのではないだろうか。

（五）イタリア映画の国際性

イタリア映画に多くの外国人俳優が出ていたり、イタリアの監督が海外で活躍したりするの

が気になった映画ファンは多いのではないだろうか。例えばベルナルド・ベルトルッチ監督の『1900年』の主演はアメリカのロバート・デ・ニーロ、フランスのジェラルド・ドゥパルデューとドミニク・サンダだし、最近だとルカ・グアダニーノ監督の『君の名前で僕を呼んで』の主演はアメリカ生まれのテイモシー・シャラメで、作中でも英語を中心にフランス語、イタリア語が入り混じる。

実はこれも戦後のイタリア映画の特徴の一つである。こうした作品はあまりに多いので、有名な監督に限って述べたい。ロベルト・ロッセリーニのもとにはスウェーデン出身のハリウッド・スター、イングリッド・バーグマンがやってきて『ストロンボリ』（一九五〇年）をはじめとして六本の作品を残した。ルキノ・ヴィスコンティの『若者のすべて』（一九六〇年）はフランスのアラン・ドロンとアニー・ジラルドが主演だし、次の『山猫』にはドロンに加えてバート・ランカスターが出ている。『地獄に墮ちた勇者ども』（一九六九年）、『ベニスに死す』（一九七一年）といった「ドイツ三部作」にはダーク・ボガード、ヘルムート・バーガーなどが出ており『家族の肖像』（一九七四年）にはバート・ランカスターとヘルムート・バーガーが出ている。

ヴィットリオ・デ・シーカの場合はアメリカとの合作『終着駅』（一九五三年）でジェニファ

ー・ジョーンズとモンゴメリー・クリフト、『紳士泥棒 大ゴールデン作戦』（一九六六年）にピーター・セラーズ、『女と女と女たち』（一九六七年）のシャーリー・マクレーンなどが挙げられる。フェデリコ・フェリーニでは『道』（一九五四年）のアンソニー・クインに始まって、『甘い生活』（一九六〇年）のアニタ・エクバーグとアヌーク・エーメ、『カサノバ』（一九七六年）のドナルド・サザーランドなどが印象に残る。

「イタリア式西部劇」においてはセルジオ・レオーネ監督『荒野の用心棒』（一九六四年）のクリント・イーストウッドをはじめとして、リー・ヴァン・クリーフ、チャールズ・ブロンソン、ルー・カステルなど外国人が多い。また同じ六〇年代から始まるホラー映画にも多数の外国人が出ている。セルジオ・レオーネが当初ポプ・ロバートソンと名乗っていたように、イタリアの俳優や監督が英語の名前を名乗っている場合さえある。

ミケランジェロ・アントニオーニ監督は『欲望』（一九六六年）以降、ベルナルド・ベルトルッチ監督は『ラストエンペラー』（一九八七年）以降に何本も海外で撮影している。現代では前述のルカ・グアダニーノ監督や『幸せのちから』（二〇〇六年）のガブリエレ・ムッチーノ監督が外国で活躍している。一九五〇年代から七〇年代にかけて、イタリア映画は日本を含む世界を席巻せつけんしていた。海外に売り込むためにはアメリカやフランスと合作をし、多くの外国人俳優

を起用する必要があった。イタリア映画が不況に陥った一九八〇年代以降は、海外に進出して活躍する監督が増えた。俳優のヴァレリア・ゴリーノやモニカ・ベルッチ、ジャンカルロ・ジヤンニーニ、撮影監督のヴィットリオ・ストラローロやカルロ・デイ・パルマ、音楽のエンニオ・モリコーネもそうである。イタリア映画のこの「国際性」は「地方色」と矛盾することなく、両立している。

このように、イタリア映画は「地方色」、「リアリズム」、「ファンタジー」、「国際性」を中心に約一二〇年もの歴史を築いてきた。次章からは、全八章にわたって一九〇五年から現代にいたるまでの歴史を見ていこう。