

Christian Objects in Antonioni's Films

TORIGOE Teruaki J. I.

Abstract

I draw attention to the thus far ignored fact that Michelangelo Antonioni's films deliberately show an unexpectedly large number of Christian objects, such as churches, crosses, and sacred paintings as well as priests, monks, and nuns. The functions I surmise of these objects are as follows:

In *The Passenger* (1974), which begins with the death of the protagonist's acquaintance with whom he changes identities and ends with the death of the protagonist himself, Christian objects are shown as symbols of death at each important stage of this process.

In other works of this renowned film director, Christian objects generally express tension within the changing contemporary society, and this tension is particularly notable in two ways.

In some films like *L'avventura* (1960), Christian objects are presented in such a way as to indicate the weakening of the traditional hold of Christianity on society. In other films, such as *L'eclisse* (1962) and *Identificazione di una donna* (1982), Christian objects are presented along with the progress of relationships, although ephemeral, between man and woman. This is a vestige of the traditional Christian blessing of marriage.

Such ways of presenting Christian objects are obviously deep-rooted in Christian culture; their presence is probably too obvious for Western critics and scholars to pay attention to it.

アントニオーニの映画のなかのキリスト教関連物

鳥越輝昭

はじめに

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) については、代表的な映画史書が、「ひとつの世代全体が、アントニオーニの描く世界の沈黙と空虚こそが映画の芸術性だと考え、多くの観客は、自分自身の生き方がそこで演じられていると見なした」と評している [Thompson & Bordwell 385]。この映画監督は西洋の近現代文化史に重要な足跡を残したということである。そればかりか、近年の研究書の出版の多さを見るなら (たとえば Usardi 2018; Busni 2019; Porcari 2019) 、研究畑でのアントニオーニ評価は衰えを知らず、むしろ高まっているのではないかという感じがする。

ところで、この監督の映画作品について、そのなかに写し込まれているキリスト教関連物が注目されることはなかった様子である。中期の傑作群への洞察が見事なチャットマンの研究書でも [Chatman 1985]、デイ・カル

口編の論考集 [Di Carlo 1987] やクック編の論考集 [Cuccu 1988] に収録された多数の論考でも、作品全体に行きわたる特徴を指摘するムールの研究書でも [Moure 2001]、視野の広さと洞察の深さを見せるタッソーネの概説書 [Tassone 2002] でも、わりあい最近の生誕百年記念論文集 [Rascaroli & Rhodes 2011] に収録された鋭い十数編の論考でも、文化的な分析が面白いポーカリの論考 [Porcari 2019] でも、キリスト教関連物は注目されていない。

なお、本稿でいう「キリスト教関連物」は、キリスト教の教会堂をはじめ、十字架、聖画、聖像、墓地のような物だけでなく、司祭、修道士、修道女のような人間も指している。この映画監督は、人間を自然物や人工物と同等の要素として画面を構成する傾向が強かったから、キリスト教関連物に聖職者などの人間を含めるのは作品の性質に即した見方なのである。

さて、いうまでもなくアントニオーニは、誰の目にも明らかなキリスト教的作品を撮ったことはない。この監督は、けっして『十戒 *The Ten Commandments*』(1956) のような聖書物語も、『野のゆり *Lilies of the Field*』(1963) のようなキリスト教信仰を称える作品も、『尼僧物語 *The Nun's Story*』(1956) のようなキリスト教の修道生活と世俗活動との葛藤を描く映画も撮らなかった。それゆえ、この監督の作品が、宗教的な角度からの分析を招き寄せてこなかったのは不思議ではない。アントニオーニ自身も、一九七八年の新聞インタビュー(『コッリエーレ・デッラ・セーラ』誌)では、「おそらくはほんとうに世俗的な唯一のイタリア人映画監督」という定義を是認しているのである [Antonioni 2009, 168]。

しかし、アントニオーニ晩年の映画『愛のめぐりあひ *Al di là delle nuvole*』(1995) は、修道院に入る女性に

関するエピソードで締めくくられているし、その数年前のドキュメンタリー映画『12レジステイ・ペル・12チッタ *12 regist per 12 città*』(1989)のアントニオーニが担当した都市ローマは、相似形のふたつの教会堂(ポポロ広場の聖マリア・デイ・ミラコリ教会と聖マリア・デイ・モンテサント教会)から始めて、ヴァティカンのシステリーナ礼拝堂の天井画などを紹介するもので、ローマのその他の側面はほぼ完全に捨象されている。それに、アントニオーニがキリスト教関連物を映像に写し込んだのは晩年にかぎらない。ローマの清掃夫たちの一日を撮った最初期のドキュメンタリー映画『N. U.』(1948)でも、アントニオーニはすでに聖ピエトロ大聖堂を始めとする複数の教会堂や修道女たちを写し込んでいた。じつは、本稿で後に見るとおり、この映画監督はおおむね全キャリアを通して長編映画や短編映画のなかにキリスト教関連物を写し込んでいたのである。

ところで、この監督はキャリアの最初から最後まで必要なものを画面に写し込むことがなく、必要と考えただけを写し込む人だった。その方針は徹底したもので、たとえば初期の短編映画『愛すべき嘘 *L'amorosa menzogna*』(1949)の撮影場所選びに同行した若き日の映画監督マゼッリ(Francesco Maselli, 1930-)は、印象的で素晴らしい雰囲気に見えたロケーション候補地を、アントニオーニがわずか一本の柱が写り込んでしまうとの理由で拒否したことを回想している[Rascaroli & Rhodes 39]。また、アントニオーニ自身は、「わたくしが見せるものすべてに意味があります」と語っている[Chauman 80]。それならば、映画に写し込まれたキリスト教関連物にも意味があるはずである。

以下の拙文は、アントニオーニ作品のなかに写し込まれたキリスト教関連物はどのような役割を果たしているのかを考察するものである。

一 〈死〉の象徴としてのキリスト教関連物―『やすらいの二人』

把握しやすいものから始めよう。『やすらいの二人 The Passenger/Professione: reporter』(1974)は、テレビ・ジャーナリストを主人公とする長編映画である。主人公の英国人ジャーナリストは、内戦状態にあるアフリカ某国を取材中に、同宿の英国人が心臓発作で死去すると、顔が自分と瓜二つであるのを利用して、すり替わる。このジャーナリストは自分の過去から逃げ出したいらしいのである。ジャーナリストは、死んだ英国人が残した航空券や手帳の日程メモから、この人物の果たそうとしていた仕事の約束に興味を持つ。その約束を知ろうとする過程で、主人公は、取材を求めながらできないでいた当のアフリカ某国の反政府ゲリラと思いがけず接触できると同時に、死んだ英国人の正体がその反政府組織のために各種の武器を供給していた武器商人だったと知る。しかし主人公は、すり替わったのを知らぬそのアフリカ某国の政府によって反政府ゲリラに肩入れする武器商人自身だと誤認され、秘密警察に追われ、最後には暗殺される。すなわち、この映画は、武器商人の死から始まり主人公の死で終わるストーリーである。

主人公のこの死に至る過程のなかで、キリスト教関連物は、多分に明示的に〈死〉の象徴として、言い換えれば主人公の死への行程の道しるべとして使われてゆく。

キリスト教関連物として最初に扱われるのは聖職者である。ただし、映像としてではなく、台詞による言及である。同宿の英国人が死んだ際に、宿のフロント係が、葬儀について、近くにカトリックの神父が居るが、それ

で良いだろうか、と主人公に尋ね、主人公がそれで良いだろうと返答する。キリスト教の聖職者が〈死〉と結びつけて言及されたのである。

キリスト教関連物として映像に写し込まれるのは、主人公のロンドンの自宅（ノッティンゲヒル地区）の向かいにある教会堂（オール・セインツ教会）である。主人公は、密かに必要な金などを取りに自宅に戻ったのである。重要なのは、この際に主人公が、自分自身の死を悼む弔電数通と新聞の死亡記事とを見つけることである。おそらく妻によりマークで印を付けられている死亡記事には、主人公の経歴と仕事の特徴、現在取材中の仕事（植民地支配から独立後のアフリカのルポルタージュ）が紹介されている。こうして、主人公はこの段階で、すでに世間的には死者になっていることが示される。キリスト教の教会堂は〈死〉と結びつけられたのである。

そのあとで主人公は、死んだ英国人の航空券を使ってドイツのミュンヘンへ飛ぶ。ミュンヘン空港で、主人公は航空券にメモしてあった番号のコインロッカーを開け、各種の武器の明細書を見つける。しかし、死んだ英国人が空港内で反政府ゲリラの代表者と接触することになっていたことは知らない。主人公には明確な計画がないので、ひとまずレンタカーを借り、ユーゴスラビアにでも旅をしようと思う。興味深いのは、そのあとの展開である。

主人公は、車で漫然とミュンヘンの街路を走っていると、純白の葬儀馬車に遭遇する。葬儀馬車は明白な〈死〉の象徴である。深い考えもなく馬車の後について走ると、墓地へ連れて行かれる。十字架を刻んだ多数の墓石のある墓地も、明白な〈死〉の象徴である。

墓地の脇には教会堂（聖アンナ・ハルラツヒング教会という名の小教会）がある。教会堂に入ると結婚式が行われているから、この教会堂が象徴するものは一見したところ生死が両義的である。しかし、結婚式が終わると反政府ゲリラの代表者ふたりが主人公に近づいてきて武器取引が成立する。さらにまもなく、このふたりのうちのひとりとは政府の秘密警察に捕らえられ暴行を受ける様子が映し出され、その様子からは殺害されることも暗示される。また、主人公は、教会でのこの取引ののち秘密警察の明瞭な暗殺対象になる。そのような展開を踏まえれば、ミュンヘンのこのキリスト教会堂は〈死〉の象徴と見なすのが自然だろう。さらに、教会堂の内部が純白であるのが、純白の葬儀馬車との繋がりを示しているようである。また、教会堂のなかでの取引のあいだもその直後も、撮影カメラは彼らの背後に十字架の飾られた複数の祭壇を写し続ける。刑死したイエス＝キリストの像を付けた十字架も〈死〉を象徴している。

映画はややのちに、主人公が撮影していた、反政府ゲリラの処刑の場面の映像を映し出す。銃殺の直前に、縄で縛られたゲリラにひとりの人物が話しかけるが、これは聖職者らしい。襟の背の部分に十字架の印が見える。これも明白な〈死〉の象徴である。主人公も、遠からず、この映像で処刑される人物と同じく、ゲリラの支援者として秘密警察により殺されるのである。

主人公は、その後、スペインへ行き、ゲリラの代表者との待ち合わせ場所のひとつ、「プラサ・デ・ラ・イグレシア Plaza de la Iglesia」へ行く。ここでも、他のスペインの待ち合わせと同様に、主人公は反政府ゲリラのメンバーと接触できないのだが、重要なのは、「プラサ・デ・ラ・イグレシア（教会広場）」の名が示すように、そこにはキリスト教会堂があることである。映像が見せる現代的建築の教会堂も、〈死〉の象徴である。

主人公は同行してくれている若い女性を乗せて、つぎの待ち合わせ場所に向けて自動車を走らせる。車が進む道路の道ばたに、白い石造りの十字架がある。この十字架にもたれかかっている男に、同行の女性が路を尋ねる。路傍に立てられていることを考えると、この十字架は自殺者の墓だろうか。いずれにしても、これは主人公の死への路を尋ねたことになる。この十字架も〈死〉の象徴である。

最後の待ち合わせ場所のホテルに向かう前に、主人公は、故障した自動車を乗り捨てなければならない。主人公はそこまで同行してくれた若い女性とひとまず別れることにする。主人公は、バスで去って行く若い女性を見送るが、そのとき主人公の頭の真上にあたる位置に、丘の上のキリスト教会堂が写し込まれている。この教会堂も〈死〉を象徴するものだろう。反政府ゲリラ代表者との最後の待ち合わせ場所のホテルで、秘密警察により主人公は殺害されるからである。

このように『さすらいの二人』のなかでは、教会堂や十字架などのキリスト教関連物が、主人公が死へ向かう道程の節目節目に明瞭に写されてゆくのである。

二 社会変化に対置されるキリスト教関連物

『さすらいの二人』におけるキリスト教関連物の扱いは、謎を謎のままに残すことの多いこの監督としては例外的に明示的であり、その意味ではアントニオ・ニ的でない。他の作品の場合には、キリスト教関連物ももっと暗示的に使用されているので、観る側の洞察力が要求される。しかし洞察を試みる前に、逆にどのような作品の

なかでキリスト教関連物が扱われていないのかをざっと確認すれば、洞察の助けになるだろう。

アントニオニの映画作品のなかで、キリスト教関連物が登場しないのは、例えばつぎのような作品群である。『イ・ヴィンティ I vinti』(1953)の英国エピソードとフランス・エピソード、『女ともだち *Le amiche*』(1955)、『赤い砂漠 *Il deserto rosso*』(1964)、『欲望 *Blow-up*』(1966)（冒頭近くでふたりの修道女がちりと写し込まれるだけ）、『砂丘 *Zabriskie Point*』(1970)、『中国 *Chung Kuo, Cina*』(1972)、『愛のめぐりあふ』(1995)のパリ・エピソード、そして『愛の神・エロス *Eros*』(2004)のなかのアントニオニ担当エピソード「エロスの誘惑―危険な道筋 (The Dangerous Thread of Things)」である。それぞれの作品の中心的舞台は、『イ・ヴィンティ』ではロンドンと近郊の小都市、そしてパリとその近郊。『女ともだち』ではイタリアの都市トリノー。『赤い砂漠』ではイタリアの町ラヴェンナ近郊の化学工業地帯。『欲望』ではロンドン。『砂丘』ではロサンゼルスと「デスバレー」という名の砂漠。テレビ・ドキュメンタリー『中国』では北京から上海にいたる中国の各地。『愛のめぐりあふ』のパリ・エピソードは、いうまでもなくパリ。「エロスの誘惑―危険な道筋」はイタリアのトスカーナ地方の人里離れた海岸地帯である。

パリ、ロンドン、ロサンゼルス、トリノーのような都市は、客観的に見ても、映画が製作される以前からすでに脱キリスト教化が進行していた場所のように思える。パリに代表されるフランスは、宗教が政治と教育とに影響を及ぼしてはならないことを憲法に明記している、「ライシテ *laïcité*」を原則とする国である。ロンドン、ロサンゼルス、トリノーの場合も実質的に「ライシテ」の実行されている場所だろう。化学工業地帯も明瞭に脱キリスト教化した場所だろうし、アメリカの砂漠も、文化大革命時代の中国も、イタリアの人気の無い海岸も（仮

に修道院でも存在しないかぎり）非キリスト教的な場所だろう。なお、パリなどの都市には現実にはキリスト教関連物があるけれども、社会のなかに緊張関係を生み出すほどの力を持っていないように感じられる。

そう、緊張関係。アントニオーニの映画に写し込まれるキリスト教関連物の全般の特徴は、登場人物たちの生きる社会のなかの緊張関係を見せていることである。

『情事 L'aveuement』(1960) が写し出すシチリアの町ノート (Noto) の大聖堂に注目してみよう。これはいくつかの建物を複合するバロック様式（一部は新古典主義）の堂々たる教会建築である。建築家である主人公は、新たに愛人となった女主人公と一緒に、近くの鐘樓の屋上からこの大聖堂を見晴らしながら、「何という空想力、何という動き……舞台装飾のような効果を狙ったのだ。並外れた自由さだ……」と感嘆する。さらに主人公は、女主人公に「あなたも、とても美しいものをきくと作れると思うわ」といわれて、つぎのように言葉を返す。

今の世で、美しいものが誰の役に立つ。それに何年保つ^ものか。かつては何世紀もの将来を予想した。今はせいぜい一〇年か二〇年。後はどうなる。

この主人公は、価値の高く自分でも満足できる建物を設計する志を捨て、他人が設計施工する実用的な建築物の費用見積もりをする仕事をして高収入を得、ローマ旧市街のアパートメントのほかにもうひとつの住居を持ち、高級スポーツカーに乗る豊かな生活をしている。いわば金儲けのために専門家の魂を売った人物なのである。この場面では、建築史に残る重厚かつ壮麗なキリスト教会堂そのものが、映画が作られた当時の実用的建築物なら

びに建築関係者たちとの緊張関係を生み出し、後者に内在する問題点を際立たせている。

さらに、アントニオニの多くの作品の場合、キリスト教関連物は、変化の進行する社会のなかで緊張関係を見せているだけでなく、同時にキリスト教会の弱体化を見せているようである。

この弱体化を明瞭に映像化している例が、『情事』の冒頭にある。この場面は、ローマ郊外の庭園付きの邸宅と、その周辺で建設の進む現代的な住宅群とを対照的に写し出すが、加えて注目されるのは、画面中央の遠景に聖ピエトロ大聖堂の丸屋根を写し込んでいることである。このような環境のなかで、退役外交官の父親が、娘の結婚を伴わない男性関係を非難し、娘はそれに激しく反発する。この場面は、近代的な実用本位の集合住宅や戸建て住宅の建設が急速に進行して庭園付きのヴィラ建築を孤立させ飲み込もうとしている社会変化を写しだしているが、それと同時に、遠く退いている聖ピエトロ大聖堂は、カトリック教会のなかにいることを当然と見なす（たとえば男女関係に結婚を前提とするような）親の世代の価値観が過去のものとなり、娘の世代では遠くに退いていることを暗示しているだろう。それはカトリック教会の権威が弱体化している社会状況を暗示しているとこえる〔鳥越 279-280〕。

キリスト教関連物に見られるカトリック教会の弱体化は、この映画の結末の場面でも写し出されている。結末の場面の画面右側にしばらく写されているのは、かつての修道院付属教会の廃墟である。この修道院はすでに廃止され、キリスト教施設としては機能しておらず、豪華ホテルとして再開発されている。このホテルでは、貴族階級や中産上層階級が、かつての清貧・禁欲を掟とした修道士たちとは対照的に歓楽を追求している。さらに、女主人公の愛人となった主人公（女主人公の親友と数日前まで愛人関係にあった男である）が、女主人公と同宿

中に高級娼婦と性交して女主人公に衝撃をあたえる。この結末の場面では、修道院の廃止と世俗施設への転用が伝統的カトリック教会の弱体化を示しているといえる〔同論 280-281〕。

キリスト教関連物に見られるカトリック教会の弱体化は、すでに初期の作品『イ・ヴィンティ』のなかのイタリア・エピソードにも兆候が示されていた。このエピソードの概略はつぎのようなものである。ローマの中産上層階級の大学生が、一九五〇年代のイタリアでは高級品だった米国製たばこの密輸により不正な収入を得ているが、テヴェレ河岸でのたばこの荷揚げの現場を財務警察に襲撃される。この青年は、逃走中に河原に飛び降り、打ち所が悪く、内蔵の損傷により、自宅にたどり着いてまもなく絶命する。

注目されるのは、この青年の住むローマ市内の重厚豪華な邸宅のなかの両親の寝室および青年の部屋の壁と、さらに警察署の署長の執務室の壁に十字架が掛けられていることである。警察署の執務室の十字架は、「ライシテ」を国是とするフランスなどとは対照的に、イタリアの国家権力とカトリック教会とが結びついていたことを示している。両親の寝室の壁の十字架については、損害保険会社の重役であるらしい父親の世代が伝統的なカトリック教徒だったことを示しているだろう。青年の部屋の壁の十字架については性格が曖昧だが、おそらくは少年時代から壁に掛けられていたもので、父親が子供に対して権威を及ぼそうとしてきた印と見るのが適切だろうか。そうであれば、この十字架は、子供が反社会的犯罪に手を染めるのであるから、伝統的権威としての父親とカトリック教会の力の両方が弱体化している印と見ることもできるだろう。

三 男女の結びつきを示すキリスト教関連物

アントニオーニの映画のなかのキリスト教関連物については、やはり変化の進む社会との緊張やカトリック教会の弱体化と関連しつつも、幾分異なる特徴を示している場合があるように思う。それは、男女の結びつきの可能性があったり、結びつきが進行したりする場合に写し出されるキリスト教関連物、要するに男女の結びつきを示すキリスト教関連物、といえよかろう。ただし、その結びつきが恒常的にならないのがアントニオーニ映画の特徴だと、急いで付け加えねばなるまい。

このような性格のキリスト教関連物が典型的に見られる作品は『太陽はひとりぼっち *L'eclisse*』(1962)である。この映画は、イタリアの高度成長期(「奇跡の経済成長」)の株式バブルを背景に、婚約者と別れたばかりの若い女主人公が、株式仲買人の青年に誘われて一旦は肉体関係を結ぶけれども、すぐに別れる過程を描いている。この映画では、キリスト教関連物がこの男女の接近しそうな場面で写し出されてゆく。

最初に写し出されるのは教会堂と聖母マリア像とである。これらは、女主人公が青年と一緒に、自分の母親がひとり住まいをしている質素なアパートメントを訪れる場面で写し出される。このとき、この男女はじめて一緒に時間を過ごすのである。アパートメントはヴァティカン市国の近くにあり、女主人公の背後の窓越しに、近くの教会堂(聖マリア・アッレ・フォルナチ教会)の屋根とその先の聖ピエトロ大聖堂の丸屋根が写し込まれている。また、女主人公の少女時代の部屋の机上に聖母マリア像が置かれている。

つぎにキリスト教関連物が写し出されるのは、女主人公がひとりで住むローマ郊外の近代的な住宅街（いわゆるEUR）を中心とする場面である。仲買人の青年は深夜にこの住宅街にある女主人公のアパートメントの前まで高級スポーツカーでやってくるのだが、出発の直前にキリスト教の聖職者が通りかかる。青年は女主人公のアパートメント前に到着すると、運転してきた車に施錠せぬまま路上に置いて女主人公に誘いの声を掛ける。ところが、その車を、通りかかった酔っ払いに乗り逃げされてしまう。翌日、スポーツカーは酔っ払いが乗ったまま池に転落して酔っ払いは死んでいるのが発見される。青年と、青年に呼び出された女主人公とは、事故現場を見たあとで初デートをする。この一連の場面では、まず水中から引き上げられてゆく自動車の背後に、大きく教会堂（聖ピエトロ・エ・パオロ教会）が写し出され、さらにその後、楽しげに一緒に走るふたりの背後の丘の上に同一の教会堂が写し出される。

その後日のデートの際に、女主人公は青年に案内されて、ローマ旧市街にある青年の実家（両親はすでに死去している）を訪れる。いかにも中産上層階級の住居らしい重厚なこのアパートメントのなかで、女主人公は青年とはじめて肉体関係を結ぶ。注目したいのは、それに先だって窓から写し出されるキリスト教関連物である。窓の下には、堂々たるバロック様式の教会堂（聖マリア・イン・カンピテッリ教会）と、ミサを終えて出てくる信者たち、街路を歩くふたりの修道女が写し込まれている。

こうして映画『太陽はひとりぼっち』では、主人公の男女ふたりが結ばれそうな気配とともにキリスト教関連物が写されてゆく。

なお、右の場面に続けて、戸外の野原で愛を交わしたらしいこのふたりが写し出される場面がある。この場面

でふたりの背後に大きく写されているのは、ベンチの指摘によれば [Benci 77]、EURにあるネヴェール修道女会の経営する学校だったそうであるから、これもキリスト教関連物ということになる。ただし、この場面は、主人公のふたりが相互に理解不可能であることを認識して、まもなく別れる前段となっている。したがって、このキリスト教関連物はそれまでのものとは異なり、男女の結びつきの失敗を写し出しているともいえる。この場面のスチール写真では [Chatman 109に掲載]、モンゴルのテント（「ゲル」）のような形の建物の天頂に十字架が設置されていたことがわかるが、映画では終始それを画面の上端から外して見せない。その意識的な切り捨て方は、このキリスト教施設が男女関係の前進との関係を失っていることを暗示しているだろう。

『情事』についても、前節で注目したシチリアの町ノートの大聖堂の場面をふくめて、その前後の一連の展開を見れば、男女の結びつきの進行に関連してキリスト教関連物が写し込まれていることがわかる。女主人公は、ヨットクルーズの途中、岩だらけの小島（シチリアに近いエオリア諸島のひとつ）で姿を消した親友の女性の探索を続ける当夜、暴風雨を避けるため、石造りの粗末な小屋で主人公（親友の愛人）ともうひとりの男と一緒に夜を過ごす。この小屋の壁に十字架と聖母マリアの聖画が掛けられている。翌朝、女主人公は小屋の近くの水たまりで顔を洗ったあとで、知らぬ間に近づいていた主人公の脇を通り過ぎようとして、岩場でバランスを失い、この男にもたれ掛かる。男はすでにこの女に興味を持っていたのだが、女の方でもこの男に惹かれていることに気付くのである。

この男女は、その後、失踪した女性の探索を続けるためにシチリア島へ渡り、目撃情報に従いながら自動車で旅をする。ふたりはノートの町へ向かう途上で不思議な無人の村に立ち寄るのだが、この場面は、十字架の印を

つけた現代建築の教会堂をまず写し、つぎに上方からこの教会堂前の広場で車から降りるふたりを写し、最後は車で去ったあとまでこの教会堂を写し続ける。これは、キリスト教会堂が第三の主役となる場面だと言ってよい。そしてそのつぎの場面では、野原でこの男女ははじめて愛を交わすのである。

前節で注目したノート大聖堂の場面には、じつはもうひとつの側面がある。大聖堂を見晴らす鐘楼の屋上へふたりを案内してくれるのはキリスト教の修道女である。この屋上からは、大聖堂が見えるほかに、ふたつの教会堂が見え、そのひとつは、ふたりが鳴らす鐘の音に呼応して鐘を鳴らし返す。そしてこの屋上で、男は女に結婚のプロポーズをし、女は、親友に対して罪悪感をいだきながらも束の間の愛の喜びを感じる。こうして、『情事』でも、男女の結びつきの進行に関連してキリスト教関連物が写し込まれるのである。

なお、この映画の冒頭近くに、テヴェレ川脇の小広場の聖人像と通りかかった修道女たちとを写し、直後に主人公と愛人との愛の交歓を見せる場面がある。そのしばらく後にこの女性は男の態度に怒りを覚え失踪する転回になるけれども、この段階のキリスト教関連物はひとまず男女関係の進行を示すものと見てよからう。

『情事』とおなじく中期の作品『夜 *La notte*』(1961)では、キリスト教会堂が興味深い使われ方をしている。

この映画は互いへの愛の冷めた夫婦を描く作品である。夫婦はミラーノに暮らしているが、妻がその郊外を訪れてみる。そこは工業地帯で、製造会社ブレーラの大きな工場があるが、工場の側に古い教会堂がある。さらにその近くの、女主人公が新婚のころに暮らしたらしい集合住宅の側には、もう使われていない教会堂(かつてふたりが結婚式を挙げた教会堂だろうか)がある。女主人公がその場所へ夫を呼び出すと、夫も新婚時代を思い出して、しばしばふたりの気持ちが通い合う。その後、自宅に戻ってから、女主人公は入浴しながらバスタブの側に夫

を来させたり、バスタブを出てから裸で夫の前に立っていたりする。しかし夫はまったく関心を示さず、妻は夫の愛が冷めていることを再確認する。この映画が写し出すふたつのキリスト教会堂はこの男女の過去の結びつきを示しつつ、使われなくなっている教会堂によって、現在のこの男女の結びつきが絶えていることを示しているだろう。

後期の作品『ある女の存在証明 *Identificazione di una donna*』(1982) は、主人公の映画監督が新作のための女優探しの過程で出会うふたりの若い女との関係を描く。第一の女は貴族階級の女性で、一旦は主人公と肉体関係を結ぶけれども、同性愛の傾向が強くなり、同性の愛人のもとへ去る。第二の女は大自然に密着している庶民階級の女性で、主人公はこの女性との再婚を考えるが、女性が別の男の子供を宿しているのを知り、別れる。

主人公は有名な映画監督という設定で、ローマのテヴェレ川の右岸、ジャンニコの丘にある高級アパートメントに（妻と離婚して）ひとり暮らしをしている。第一の貴族階級の女性も富裕で、ローマ旧市街のナヴォーナ広場に面したやや高級な内装のアパートメントにひとり暮らしをしている。このふたりが関係を結び始めてから関係を続けているあいだ、キリスト教関連物はつぎのように写し出されてゆく。

主人公のアパートメントはローマの名所のひとつ「アクア・パオラの泉」を窓から見下ろせる丘陵にある。この大きな建造物はローマ教皇（パウルス六世）が造らせたもので、上端に十字架が取り付けられており、映画はアパートメントからそれが明瞭に見える角度から撮られている。第一の女性が始めて主人公のアパートメントを訪れたときにも、これが見えている。この最初の出会いの際にふたりは、「もしも人間が存在しなくても、神は存在しているのかしら」、「いや、神を持ちださなくても、人間だけについてもいろいろ疑問がある」、……

というような会話をする。ちなみに他の箇所ではつねに慧眼のタッソーネがこの会話を不自然とみなすのだが[Tassone 168]、窓下に見えるローマ教皇の造らせた建造物が十字架を付けているのを考えれば、唐突とはいえない会話であることがわかる。さらに言うなら、ローマに暮らす知識人の主人公とローマ貴族の女性なら、「アクア・パオラの泉」の近くには、イエスの一番弟子ペトロ（初代のローマ教皇だとされる）が処刑されたと伝えられる場所があつて、そこに教会堂（聖ピエトロ・イン・モントリオ教会）が建っていること、その中庭にはルネサンスの建築家ブラマンテの傑作である小教会（「テンピエット」）がある、などということも知っているのではないか。この一帯はキリスト教色の濃厚な場所なのである。

その後も、キリスト教関連物は、この男女が関係が続いているあいだは画面に写し込まれる。ローマ旧市街の繁華街で待ち合わせるときには、街路で道行く人たちにカードを配るキリスト教の托鉢修道士が写し出される。ふたりが、（主人公を監視するごろつきから逃れようと）電話でローマを離れて田園地帯へ逃げる相談をしているときに、主人公のアパートメントの窓外には「アクア・パオラの泉」の十字架、女のアパートメントの窓外には教会堂（ナヴォーナ広場の聖アニエーゼ・イン・アゴーネ教会）が写し込まれる。そして興味深いことに、この女との関係が破綻したのち、主人公が女の引き払ったアパートメントを訪ねる際には、鎧戸に遮られてこの教会堂は見えないのである。

主人公と第二の女との関係についても、キリスト教関連物が画面に写し込まれる。まず出会いに際して写されるキリスト教関連物は、街角のやや高い場所に設置されたふたつの祭壇で、聖母画を飾る祭壇とイエスⅡキリストの画像を飾る祭壇が写される。これらの祭壇は、直接的には、主人公が呼び出した旧知の女友達との再会の直

前に写されるけれども、主人公がまもなく深い間柄になるのは、この女友達とこのとき一緒に劇場の楽屋口で見かける女優である。ふたつの祭壇を写し込む理由は、主人公とこの舞台女優との結びつきに関連するものと考えられる。トラステヴェレという庶民的な地区の、庶民向けの祭壇の近くで、庶民階級の女と知り合うのは、自然な展開だろう。また、この最初の出会いに際して、女が教会堂（聖マリア・デッラ・スカラ教会）の入口前の階段に落ちていた注射器（麻薬を打つのに使われたものらしい）を蹴り飛ばすのも、この女の生き方を示すものとして興味深い。そしてふたりは、このキリスト教会堂の円柱脇で話をし、すぐに打ち解けるのである。

さらに、主人公とこの女とは少し後に一緒にヴェネツィアを訪れ、小舟を借りてふたりで町の周囲に広がるラグーナ（潟湖）に出る。主人公は、ラグーナ上に留めた小舟の上で、「結婚しようか。他の解決は考えられない」といってプロポーズをし、女も口づけをし主人公を船底での性交に誘うかたちで許諾する。キリスト教関連物は、この後ふたりが船でホテルに戻ったところでも、いくつか写し込まれる。ふたりがホテル脇の棧橋に着くと、近くに大きく教会堂（聖マリア・デッラ・サルターテ教会）、ホテルの外壁に聖母子画の祭壇、やや遠くに別の小さな教会堂が写される。

まもなくホテルのロビーで、電話による報告で女は別の男の子供を妊娠していることがわかり、主人公はすぐに女と別れる気になるのだが、冷たいそぶりの男に対して女は未練気に、「あなたを愛しているわ、あなたはわたしには祝祭のようなもの、元旦のようなもの……」と語る。そのとき映像には、ホテルのガラスドアの外に先ほどと同じ教会堂（聖マリア・デッラ・サルターテ教会）が、きわめて適切に、全体ではなく一部分だけを写し込まれるのである。

『情事』(1960)、『夜』(1961)、『太陽はひとりぼっち』(1962)はアントニオーニ中期の傑作、『ある女 の存在証明』(1982)は後期の作品だが、男女の結びつきの進行を示す印としてキリスト教関連物が写し込まれる傾向は初期の作品から見られるので、一貫しているといえる。

初期の長編映画『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ *La signora senza camelie*』(1953)では、三つの男女関係に関連してキリスト教関連物が写し出されてゆく。この映画は、女主人公である新進女優、その夫になるプロデューサー、プロデューサーの愛人である脇役女優、女主人公を誘惑するプレイボーイの外交官という四人をめぐる話が展開する。冒頭近くに、新進女優が、友人である脇役女優の質素なアパートメントを訪ねる場面がある。この脇役女優は最近までプロデューサーの愛人だった女性だが、それに気付かぬ女主人は、自分がプロデューサーに求婚されて答えに迷っていることを話す。脇役女優の部屋のチェストの上には聖母画(もしくはマグダラのマリアの画)があり、その近くの壁にはひざまずいて祈る聖人画が掛けられている。さらに女主人公の座るベッドの脇の壁には、立って祈る聖人の描かれたカレンダー風のもの(映画の制作年、1953年の数字が見える)が掛けられている。この部屋には映画の終わり近くでも、愛の冷めた女主人公に家出をされたプロデューサーが訪れる。脇役女優は自分を捨てたプロデューサーを許し、ふたたび愛人関係に戻ってゆく。これらふたつの場面でキリスト教関連物が写されているのを見ると、それらは信心深さという脇役女優の性格を表現すると同時に、二組の男女関係の進展具合と関連するものだと推測される。

この映画では、女主人公とその恋愛相手になってゆく外交官との関係が進行しそうな場面でも教会堂が背景に写し込まれてゆく。女主人公は夫が製作した自分の主演映画がヴェネツィア映画祭で上映されるので、ヴェネツ

イタリアに行く。外交官も女主人公を誘惑しようとヴェネツィアに行く。キリスト教関連物としては、まずヴェネツィア本島で男の滞在しているホテルのテラスと窓から三つの教会堂（聖マリア・マッジョーレ教会など）が見え、ややのちにこの男女が水上バスに乗って、ヴェネツィア映画祭の会場のある島（リド島）からヴェネツィア本島に戻ってきたところで同じ三つの教会堂を写し込んでいる。その後ローマに戻ったのち、ふたりは男の自動車で、人目を避けるためローマ郊外の新興住宅街（EUR）の広場までやってきて話をするが、そのときも、この男女の背後には教会堂が遠望される。ちなみに、これはややのちの『太陽はひとりぼっち』でEURの教会堂として写し出されるものと同一（聖ピエトロ・エ・パオロ教会）である。

中期の最初の映画『やさしく *Il grido*』（1957）の主人公には、長らく不倫関係だった愛人がいる。主人公は、愛人の夫が出稼ぎ先の南米で死んだとの知らせが届いて、晴れて正式の夫婦になれると思ったところ、この女が別の若い男とも愛人関係にあることを知って激怒し、女を捨てて放浪する。主人公は、放浪の過程で三人の女たちと関わる。最初の女は、もとの婚約相手である。キリスト教関連物は、この女とよりが戻りそうな状況で写し出される。すなわち、主人公が女と一緒にボートレースを見物している川（ポー川）の対岸にかなり大きく教会堂が写し出されるのである。主人公は、つぎにガソリンスタンドを営む寡婦と一時的に関係を結ぶ。ふたりの関係が良好なときに、撮影台本では[Di Carlo 1964, 170]、この女は聖画販売人から、寝室用に聖母マリアの画を買うことになっている。ただし、アントニオーニはしばしば撮影現場でのインスピレーションに従い台本とは異なる撮影の仕方をした人で、完成した映画では、画の訪問販売人は『モナリザ』などの絵画を扱う商人とされ、寡婦が購入した画も内容は不明なため、男女関係の進行とキリスト教関連物との関連はあいまいになっている。

晩年の映画『愛のめぐりあい』(1995)では、最初のフェラーラ・エピソードで、互いに惹かれながら愛を交わさずに別れた主人公と女主人公とが偶然フェラーラ市で再会して、仲良く並んで市街を歩く場面で、町の大聖堂(聖ジョルジョ司教座聖堂)が背景に大きく写し出される。このうちこの男女は、(空想の出来事なのか)裸体になりながら身体を接触しない不思議な性交を交わす。このエピソードでは、あきらかにキリスト教関連物が男女の関係の進行とともに写し出されているといえるだろう。

『愛のめぐりあい』の最後の、フランスのエクス・アン・プロヴァンス地方でのエピソードは、キリスト教の修道院に入る若い女性が主人公だから、当然ながら、キリスト教関連物が頻出する。このエピソードでは、娘に関心を抱いた青年が、娘の住まうアパートメントの玄関を出るところから、教会でのミサに出席し、ふたたびアパートメントに戻るまで無理に娘に同行してゆく。その過程で、ふたりが街を歩き始めるとまもなく正面に教会堂が写され、さらに歩くと娘が目指す教会堂(聖ジャン・ド・マルト教会)が写し出され、娘が教会堂に入ると、青年もあとについて入る。なかではミサが行われており、聖職者たち、信者たち、聖歌隊、十字架、聖母マリア像、娘の胸に掛けられた十字架、祭壇、十字架のキリスト像……、などとキリスト教関連物が続々と写し出されてゆく。ミサが終わったあと、青年が娘のアパートメントまでついてゆくと、明日は修道院に入ると告げられ、衝撃を受ける。このエピソードに多用されるキリスト教関連物は、表面的には、青年と娘との関係の進行を示す使い方のように見えるが、じつは、修道女になることがイエス・キリストとの婚姻を意味するので、その結びつきを見せていると考えるべきだろう。

この節の冒頭で、男女の結びつきを示す象徴としてのキリスト教関連物が社会変化の進行と緊張関係にあると

いったが、そのことにここで軽くふれておこう。この緊張関係は、『太陽はひとりぼっち』の女主人公の台詞、「わたしは結婚に郷愁を抱いていないの *Io non ho nostalgia del matrimonio*」に象徴的に示されているだろう。アントニオーニの映画に登場する主要な女性たちの多くが、結婚に関心を持っていないか、結婚している場合も幻滅している。

結婚することに関心がなさそうなのは、『太陽はひとりぼっち』の女主人公の他に、『情事』の女主人公の親友（ストーリーの途中で突然失踪してしまう女性）、『ある女の存在証明』の最初の女性（貴族の女）、『さすらいの二人』の若い娘（主人公に同行してくれる）である。そのほかにも、『女ともだち』の女主人公は、結婚よりも仕事を選ぶ。『夜』の女主人公は、結婚生活が破綻していることに気付く。『赤い砂漠』の女主人公は結婚生活に幻滅し、つかのまの不倫を体験する。『ラ・シニョーラ・センツァ・カメリエ』の女主人公は結婚生活に幻滅し離婚する。『愛のめぐりあい』のバリ・エピソードの夫人は、結婚生活が夫の浮気により破綻し、夫を捨てる。『エロスの誘惑―危険な道筋』の夫人の結婚生活も破綻していて陰湿な状態である。『愛のめぐりあい』で修道院に入る女性も、もちろんこの世の結婚に関心がないし、修道院に入ること自体が近現代の社会変化である脱宗教化と緊張関係になる行動である。

ところで、なぜキリスト教関連物が男女の関係が進行する象徴として写し出されるのか。そのヒントは、おそらく『新約聖書』の「人は父母を離れて妻と結ばれ、二人は一体となる。…（中略）…従って、神が結び合わせてくださったものを、人は離してはならない」（『マタイ福音書』19: 5-6）という、結婚式の式文にも使われる箇所にあるだろう。キリスト教は伝統的に男女の結婚を祝福し促進してきた。アントニオーニ自身も、その映画

の最初の観衆に想定した人たちも、この伝統を良く知っているのである。そしてこの映画監督は、この伝統が維持されなくなっていること、この伝統が社会変化と緊張関係にあることを映像に示したのである。そこには、キリスト教の伝統の残滓が見られる。

おわりに

ここまで見てきたとおり、一般にキリスト教とは無縁と見なされるアントニオ・オニの映画には、じつは驚くほど多数のキリスト教関連物が、たぶん間違いなく意識的に写し込まれている。

『さすらいの二人』については、キリスト教関連物が主人公の死へと進行してゆくストーリー展開と密接に関連している点にふれた。その他の作品群についても、キリスト教関連物が変化の進む社会のなかで、その動向と緊張関係を見せつつ、カトリック教会の弱体化を示したり、男女の結びつきが進行する象徴として使われたりしているらしいことを推測した。

しかし、そもそも、「ほんとうに世俗的な唯一のイタリア人映画監督」であるはずのアントニオ・オニの映画になぜこのように多数のキリスト教関連物が写し込まれるのかについては、少し考えてみるべきだろう。その答えを示唆する事実のひとつが『イ・ヴィンティ』のなかのイタリア・エピソードに関して見つかる。それは、密輸に手を染めている息子が、警察から逃れる際に重傷を負い、親の家に戻って死ぬストーリー展開を、イタリア人の映画評論家タツソーネが『新約聖書』で語られる「放蕩息子の帰還」〔新約聖書 ルカ福音書 15: 11-32〕に

擬えていることである [Tassone 71]。示唆的なことのまたひとつは、『ある女の存在証明』の主人公のひとり（貴族の女性）が、「あなたは、日ごとの糧のように（come del pane quotidiano）セックスを必要とするのではないでしょう」、という台詞を口にするのである。「日ごとの糧」という表現の出所は、キリスト教徒が日々唱える「主の祈り」の一節、「わたしたちの日ごとの糧（イタリア語では il pane nostro quotidiano）を今日も与えてください」、である。さらにアメリカ人のポーカリは、『欲望』の主人公の写真家にトマスの名が与えられているのを見て、「疑い深いトマス」を重ね合わせて解釈する [Porcari 90-141]。「疑い深いトマス」とは、「あの方の手に釘の痕を見、この指を釘痕に入れて見なければ」イエスの復活を信じないと言ったと『新約聖書』（ヨハネ福音書 20: 24-29）で語られる使徒トマスのことである。つまりは、映画の作り手のアントニオーニや受容者の欧米人たちは、それほどにキリスト教に親しい文化のなかで育っていたということである。

そればかりではない。アントニオーニは晩年のインタビューで、撮影準備中の『愛のめぐりあい』の最後のエピソードについて、自分の職業的関心はつぎのようなものだと言っている。

「自分の職業的関心は」われわれの住む世界を理解する助けになりそうなすべての人たちを調査し、この世界を物語ることに向かっています…（中略）…宗教的精神はたしかに存在しているのですから、それについて物語るだけでなく、それを把握しようとするのは当然です [Antonioni 2009, 325]。

アントニオーニはさらに、この撮影の準備のために十四もの修道院を訪れたと語る [ibid.]。アントニオーニ

はキリスト教的なことについても並々ならぬ関心を持っていたことがわかる。

それにも関わらず欧米のアントニオーニ映画の批評や研究の関心が、映画のなかに見られるキリスト教関連物に向かつてこなかったのは、おそらくはアントニオーニの映画にキリスト教関連物が写し込まれるのと同じ原因からだろう。すなわち、キリスト教的なものは欧米のアントニオーニ映画の批評家や研究者たちにあまりに親しいから注意を惹かないのだろう。灯台下暗し。光は、十分に遠い場所からでなければ見えない。だからこそ、遠い日本の評者にも存在価値があるというものである。

参考資料・参考文献

I. アントニオーニ映画映像ソフト（公開順）

- [1947] “*Gente del Po*.” https://www.youtube.com/watch?v=ixccmJ5l_oY
- [1948] “*N. U.*” <http://www.cynephile.com/2012/04/n-u-nettezza-urbana-michelangelo-antonioni-1948/>
- [1949] “*Superstizione e magia italiana*.” <https://www.youtube.com/watch?v=IoYkPuS8V2Q>
- [1949] “*Sette canne, un vestito*.” <https://www.youtube.com/watch?v=boAFCvcMw8A>
- [1949] “*L'amorosa menzogna*.” <https://www.youtube.com/watch?v=7PrXM46anBo>
- [1950; 2020] “*Cronaca di un amore (Story of a Lone Affair)*.” Cultfilms. BD.
- [1953; 2014] “*I vinti (The Vanquished)*.” Raro Video. BD.
- [1953; 2011] “*La signora senza camelie*.” Eureka Entertainment. BD.
- [1953; 2014] “*L'amore in città (Love in the City)*.” Raro Video. BD.

- [1955; 2013] *Le amiche (Les Femmes entre elles)*. Carlotta Films/ Allerton Films. BD.
- [1957; 2014] *Il grido*. I Grandi Registi. Warner Bros. Entertainment. DVD.
- [1960; 2014] *L'avventura*. The Criterion Collection. BD.
- [1961; 2013] *La notte*. The Masters of Cinema Series. Eureka Entertainment. BD.
- [1962; 2015] *L'eclisse/ L'eclipse*. Studiocanal. BD.
- [1964; 2010] *Il deserto rosso (Red Desert)*. The Criterion Collection. BD.
- [1966; 2017] *Blow-up*. The Criterion Collection. BD.
- [1970; 2009] *Zabriskie Point*. Turner Entertainment & Warner Bros. Entertainment. DVD.
- [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'Überwald)*. Carlotta Films/ Allerton Films. DVD.
- [1982; 2011] *Identificazione di una donna (Identification of a Woman)*. The Criterion Collection. BD.
- [1989; 2004] *12 registi per 12 città*. Cinecittà Luce. DVD.
- [1994; 2009] *Al di là delle nuvole (Beyond the Clouds)*. Second Sight. DVD.
- [2004; 2004] *Eros*. FRI/TT/CHINE/USA. DVD.
- II' ホンニホニー映画台本 (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.
- Blow-up. A Film by Michelangelo Antonioni*. [1971] New York: Simon and Schuster.

- Pelce, Mark; Wollen, Peter; Antonioni, Michelangelo. [1975] *The Passenger*. New York: Grove Press.
- Di Carlo, Carlo (cura di). [1975] *Professione: Reporter, di Michelangelo Antonioni*. Bologna: Cappelli.
- Massironi, Gianni (cura di). [1981] *Il mistero di Oberwald, dal dramma di Jean Cocteau, "L'aquila di due teste"*. Torino: ERI/EDIZIONI RAI.
- Identificazione di una donna*. [1983] Torino: Einaudi.
- "Par-delà les nuages" in *L'Avant-scène*. [1996] no. 449. Paris: L'Avant-scène.
- III. 参考文献
- Antonioni, Michelangelo. [2009] *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*. Venezia: Marsilio.
- Benci, Jacopo. [2008] "Michelangelo's Rome: Towards an Iconology of *L'Eclisse*" in Richard Wrigley (ed.), *Cinematic Rome*. Leicester: Troubador.
- Busni, Simona. [2019] *Michelangelo Antonioni: l'alienista scettica*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Chatman, Seymour. [1985] *Antonioni, or the Surface of the World*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Cucci, Lorenzo (cura di). [1988] *Michelangelo Antonioni, 1906-1984*. Roma: Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.
- Di Carlo, Carlo (cura di). [1987] *Michelangelo Antonioni, 1942-1965*. Roma: Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.
- Moure, José. [2001] *Michelangelo Antonioni: Cinaste de l'énigme*. Paris: L'Harmattan.
- Porcari, George. [2019] *The Antonioni Adventure*. Los Angeles: Delancey Street Press.
- Rascaroli, Laura & Rhodes, John David (eds.). [2011] *Antonioni: Centenary Essays*. London: Palgrave Macmillan.
- Tassone, Aldo. [2002] *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Roma: Grenese Editore.
- Thompson, Krisin & Bordwell, David. [2019] *Film History: an Introduction*. New York: McGraw Hill Education.
- Ussardi, Stefano. [2018] *La realtà attraverso lo sguardo di Michelangelo Antonioni*. Milano & Udine: Mimesis.
- 鳥越輝昭 [2017] 「二〇世紀ローマの二つのカタストロフィー（？）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・カタストロフの記憶』青弓社)