

## アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (2) — 自身と自身の作品とについて

鳥越輝昭

### 【要旨】

ミケランジェロ・アントニオーニは、映画監督として、時代との結びつきを失うことなく、自身の内面に時代の反響を捉えることを信条としていた。本稿では、アントニオーニの文章や発言を整理しながら、(1) 時代をどのように認識していたか、(2) 時代の反響を捉える内面はどのように組成されていたか、を探究した。アントニオーニは1950年代以降について、政治的・倫理的・社会的・身体的な不安定さを捉え、1970年代以降については閉塞・内向・暴力・残酷さを捉えていたことが明らかになった。(アントニオーニが多くを語らなかった) 内面の組成については、出自・教育・経験、および映画・文学との関わり、に注目した。本稿ではさらに、映画作品のなかに「自身の倫理観」を注ぎ込むといったアントニオーニが、非宗教的でありながら極めて倫理的だったことを指摘した。

【キーワード：アントニオーニ；シンチェリタ；時代認識；内面組成；倫理性】

### はじめに

「アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (1)」(鳥越 2023) では、“シンチェリタ *sincerità*” が、映画監督ミケランジェロ・アントニオーニ (Michelangelo Antonioni, 1912-2007) の行動原理でもあり映画制作の態度でもあったことを示し、アントニオーニが“シンチェリタ”の観点から他者の映画作品を評した様子を見た。なお、“シンチェリタ”の基になる形容詞“シンチェーロ *sincero*”は伊語辞典によって「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」と定義されているが、アントニオーニは、「考えていること」との関連を重視しながら、この定義に沿って“シンチェーロ”や“シンチェリタ”を使用していることが明らかになった (Ibid. 65-72)。

以下の本稿「アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (2) — 自身と自身の作品とについて」では、アントニオーニが、自身の映画制作態度や映画作品について、“シンチェーロ”に何を述べたのかを見てゆきたい。

この作業にあたって、もっぱら利用するのは、アントニオーニが自身の映画制作態度や映画作品などについて書いた文章や語った記事を集成した *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema, Venezia: Marsilio, 2009* である (以下では *FF* と略して示す)。この本に収録された文章や記事は、多くの場合、新作映画の発表を機に、雑誌や新聞などに請われて寄稿したり、インタビューに応じたりしたものである。もとより体系的に記述されているわけではない。また、アントニオーニは、自身の考えや映画について体系的著作を発表したこともない。本稿では、アントニオーニの考えや意見を、多少なりとも整理したかたちで提示しよう。なお、本稿でも、「アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (1)」の場合と同じく、“シンチェーロ”や“シンチェリタ”は、そのままカタカナ語として使用し、文脈に

合いそうな日本語を添えることにする。

## 1 時代に対する認識

アントニオーニは1959年の文章のなかで、映画監督はどうあるべきかについて、つぎのように書いた。

わたくしの考えでは、映画人は、靈感の源として、つねに自身の時代に結びついているべきである。その目的は、時代を、もっとも残酷かつ悲劇的なできごとによって表現し解釈するためであるよりも…〈中略〉…、むしろ、われわれの内面にある時代の反響を捉えるため、われわれ映画監督が自身に対して“シンチェーリ”〔(“シンチェーロ”の複数形) = 誤魔化しを行わず〕かつ一貫性を保ち、他者に対して正直かつ勇敢であるため、である (FF 15)。

その翌年に書いた文章でも、同趣旨の主張が繰り返された。

わたくしは、映画の作り手は、自身の時代との結びつきをけって失ってはならないと信じている。…〈中略〉…それは、われわれの内面に時代の反響を見つけることである。映画監督にとって、これが、自身に対して“シンチェーロ”〔= 誤魔化しを行わず〕かつ一貫性を保ち、他者に対して正直かつ勇敢であるための唯一の方法であり、生きることのできる唯一の方法である (FF 239)。

その15年後、1975年のインタビューでは、具体的に自身の時代の政治との結びつき方について語っている。

わたくしは、政治に大きな関心を持ち、動向を近くから追っています。とりわけ今日において万人の倫理的義務となっているのが、われわれがどのように支配されているかを知ろうとすること、どのように支配されるべきなのかを知ろうとすること、われわれの存在の進路を定めている人たちが行っていることを制御することです。なぜなら、われわれには他の有り様はなく、われわれにはこの存在しかない、したがって、われわれ自身にとっても他者にとっても最善で、もっとも公平な生き方を追求すべきだからです。当然ながら、わたくしは、わたくしのやり方、つまり、職業的政治家としてではなく、映画を作る人間として政治に関わっています。ある種の問題、ある種の矛盾に焦点を当て、公衆にある種の感情をかき立て、(別種でない)ある種の体験をさせて、わたくしなりの小さな革命を起こそうとしているのです (FF 308)。

ここでいう「ある種の問題、ある種の矛盾」も、そもそもはアントニオーニの内面が感じ取ったものだろう。自身の時代との結びつきを失うことなく、自身の内面に時代の反響を捉える、という態度は、アントニオーニが映画監督はどうあるべきかについて一貫して抱いていた信条だったと見て間違いあるまい。

ところで、時代に結びつき自分の内面への反響を捉える、という姿勢について、われわれは二面に分けて検討するのが良いだろう。ひとつは、アントニオーニが時代をどのように認識していたのかという側面、もうひとつは、それを反響する、アントニオーニの内面はどのように組成されていたのかという側面である。

アントニオーニは、自身が映画監督として活動してきた時代について、1968年のインタビューでは、大きく3期に分け、つぎのように大掴みに評した。

第二次大戦直後は素晴らしかった (bello)。1950～1960年の時期は、うんざり (noiosissimo) でした。現在は、やや良くなりつつありますね (FF 268)。

1968年といえば、1960年代初頭から若者たちのあいだで生じたアート、音楽、ファッションなどの変革に続いて、世界各地で若者たちの政治的反乱が起きた年である。アントニオーニは、『欲望 *Blow-up*』(1966) でアートやファッションの変革を主導した人物を主人公にしたり、『砂丘 *Zabriskie Point*』(1970) の撮影に関連して、米国の反抗する若者たちを「金に対する完全な無関心、純粋さ、無私、反乱、新しさがあります」といって好意的に評価したりした (FF 265)。そのようなアントニオーニにとって、この時期は希望の曙光が射したように見えたのだろう。しかし、誰もが知るとおり、その後、アート・音楽・ファッションの変革は領域を限定して社会に無難に取り込まれ、若者の政治的反乱の方ほどの国でもおおむね徒労に終わった。20年ほどのちの1982年のインタビューで、「あなたの立場は、『情事 *L'avventura*』(1960) や『夜 *La notte*』(1961) の頃と較べると、かなり絶望度が下がっているように見えます」といわれたアントニオーニは、その見方を否定し、「わたくし自身は、20年前 [=1960年頃] と同様の立ち位置にいるという印象を持っていますよ」、と答えている (FF 321)。若者たちによる変革と反乱とを見たのちも、結局のところ、アントニオーニの絶望度は変化しなかったということである。

同じ1982年に行われた別のインタビューでは、つぎの発言もしている。

1960年代には、第二次大戦直後の強力な推進力が、感情の側面そして社会学的な側面で、まだ感じられていました。現在では、この推進力は、もう存在しません。この手詰まり状態のなかで、誰もが自分自身へと内向しているのは、わりあい自然なことです (FF 318)。

アントニオーニは、若者による変革と反乱が挫折したのちの1970年代以降に、閉塞と内向の時代が出現したのを捉えている。

この時代についてアントニオーニが捉えたのは、それだけではない。同じインタビューでは、「聖フランシスコの時代とわれわれの時代が類似しているとお考えですか」と問われ、アントニオーニは、「[必要な変更さえ加えれば *mutatis mutandis*] ですね」といって、肯定している (FF 328)。この場合重要なのは、聖フランシスコの時代に関するアントニオーニの認識だが、それはつぎのようなものだった。

[聖フランシスコを取り上げるテレビ映画の制作にあたって] わたくしは、彼の時代のなかの聖フランシスコ、というようなものを考えていました。その時代は、すこぶる暴力的で残酷でした。当時は、[聖フランシスコの住む] アッシージの民衆とペルージャの貴族たちとのあいだで、戦争が猖獗を極めていたのです。平和を提案することによって、聖フランシスコはすべてに対決しました。聖フランシスコは一人きりでした。「荒れ野で叫ぶ声」でした。わたくしの関心は、聖フランシスコを時流に抗した存在として描き出すことでした (FF 328)。

言い換えれば、アントニオーニは、(おそらくは1970年頃に始まり) 1980年前後に至る時代について、具体的な出来事こそ違え(「必要な変更を加えれば」)、「すこぶる暴力的で残酷」な時代だと捉えて

いたのである。アントニオーニは、当時のイタリアについて、「われわれは、犯罪や、スキャンダル、偽善、墮落などすべてに慣れっこなっています」、とも発言している（FF 325）。それどころか、その後の将来についてのアントニオーニの見方は一層悲観的であり、「すこぶる暴力的で残酷」な状態について、「20年後には、たぶんそれが世界全体の態勢になるでしょうし、もっと悪くなるかもしれません」とすらいっていた（FF 328）。

1970～1980年前後といえば、アントニオーニが『砂丘』（1970）、『さすらいの二人 *Professione: reporter*』（1974）、『*Il mistero d'Oberwald*』（1980）、『ある女の存在証明 *Identificazione di una donna*』（1982）を制作した時期に当たる。『砂丘』について、アントニオーニは、「この映画では、われわれは、暴力的で権威主義的な国〔アメリカ合衆国〕におり、それが主人公ふたりを条件付け、ふたりはそれを象徴するかたちで生きるのです」、と語っている（FF 278）。主人公の若い男女の、青年の方は、大学生として、キャンパスで警官隊が暴力的に学生運動を弾圧するのを体験する。娘の方は、不動産開発をおこなう大企業の臨時雇い社員として、飽くなき資本主義活動の一端にふれる。ふたりは、そういう不快な環境から脱出して向かった「砂丘」（カリフォルニアのデス・ヴァレー）で、東の間の自由と恋とを経験するが、その後、青年は、盗んで飛行を楽しんだ小型機を返しに戻った飛行場で、警官たちによって即座に射殺される。この警官たちもキャンパスで学生運動を弾圧した警官隊も、娘の働く企業などの権益を守る仕事をしている集団なのである。

『さすらいの二人』も暴力的かつ権威主義的な環境を背景にしている。主人公は英国のテレビ記者だが、旅先で急死した同宿の男が自分と酷似しているのを利用して、その男になります。ところが、この男が、内戦状態のアフリカ某国で、反乱軍側に武器を手配する商人だったため、主人公は、独裁政権の秘密警察からその商人だと誤認され、殺害される。

『*Il mistero d'Oberwald*』も暴力と権威主義が背景になっている。このテレビ映画では、皇太后の意を受けた警察長官が、密偵と暴力とを駆使して治安維持を行っている。かつて結婚式当日に夫となるはずの皇帝を暗殺された皇妃は、その衝撃で隠遁している。ところが、皇妃の命を奪おうとした青年アナキストが、権力の実態に気付き、皇妃に政治の実権を奪うよう勧める。しかし、警察長官から手先にならねば投獄すると脅された青年は、毒薬で自殺を図る。暗殺された皇帝と瓜二つであるこの青年と恋仲になっていた皇妃は、わざと青年を怒らせて自分を射殺させ、心中する。

『ある女の存在証明』の主人公は映画監督だが、貴族の女性と関係を持つと、その女性に執着しているらしい正体不明の人物が雇った暴力関係者たちにより脅迫され、監視され続ける。主人公の住む高級マンションも、主人公が誤って警報を鳴らすと、管理人が拳銃を手に駆けつける状態である。社会に暴力が蔓延しているのである。

近代史家のホブズボーム（Eric Hobsbawm, 1917-2012）に、並外れた洞察を見せる20世紀史、*The Age of Extremes: the Short Twentieth Century, 1914-1991*（1994）がある。ホブズボームは20世紀を1914～1991年の短いまとまりと捉えて、それを三期に分け、1947～1973年の「黄金期 Golden Age」を間に挟むかたちで、それ以前を「カタストロフの時代」、それ以後を「危機の20年 Crisis Decades」と捉えた。ホブズボームは、経済が發展を続け社会保障が充実していった「黄金期」の後に出現した「危機の20年」の中心の特徴は、「資本主義の働きが制御不能になったこと」、つまり、「世界経済の予測できない変化にどう対処すべきか誰にも分からなくなり、それを制御する道具もなくなったこと」、だという（Hobsbawm 408）。ホブズボームは、実際は1960年代から進行していながら「黄金期」の發展で目立たなかった、家族制度・コミュニティー・倫理の崩壊が、「危機の20年」に露わになり、人々が進路を見失っていった様子を記述した（*Ibid.* 320-343）。

アントニオーニが時代との結びつきを重視しながら生きるなかで捉えた1970年代以降の社会状況——閉塞、内向、暴力、残酷——は、ホブズボームが自身の生きた時代を語った内容と近似していて興

味深い。そこには、両者の観察の鋭さ、洞察の深さ、思想的立場の近さが関わっているだろう。

さて、「うんざり」だったとアントニオーニが評した1950～1960年の時期（おおむねホブズボームのいう「黄金期」に当たる）は、『愛と殺意 *Cronaca di un amore*』（1950）、『女友達 *Le amiche*』（1955）、『情事』（1960）、『夜』（1961）、『太陽はひとりぼっち *L'eclisse*』（1962）などの作られた時期とおおむね重なる。これらは一般に傑作とされるから、「うんざり」だったというこの時期を、アントニオーニが具体的にどのように認識していたのかが注目される。

アントニオーニが、この時期について重視した特徴のひとつは、「正常化」である。1967年のインタビューでは、イタリア社会の第二次大戦直後と1950年頃以後とを比較し、ふたつの時期の相違と映画制作との関係とを、つぎのように述べた。

イタリアのネオレアリズモ映画は、〔第二次大戦直後という〕あの例外的な時代に完全に適合した映画でした。あの時代は、われわれを取り巻いていた現実と同様に例外的な時代でした。われわれの関心は、周囲の現実集中し、現実とのあいだに作り出せる関係に集中していました。その後、状況が正常化し（*si normalizzò*）、戦後の生活が平和時の状態に戻ると、生じたあらゆる出来事が心の奥底に引き起した影響を捉えることが重要になったのです（*FF* 142）。

「状況が正常化」し「平和時の状態」に戻ったら、「うんざり」という状態になったということになるのだが、アントニオーニは、その時代をもう少し具体的にどのようなものだと捉えていただろうか。1950年代のイタリアについては、1978年のインタビューに、いくぶん詳しい認識が述べられている。なお、これは、「暴力的で残酷な時代」から過去を振り返った発言であることに留意しておく必要がある。

現在と対照させて思い返せば、1950年代は、もっと静かで、もっと人間的な時期でした。なるほど、イタリアの空気は閉鎖的で、雰囲気は田舎臭くて愚鈍でした。慣習が抑圧的で、聖職権主義（*clericalismo*）は耐えがたいものでした。デ・ガスパリーが首相、シェルバが内務大臣で、警官隊がモデナやコマッキオの広場で労働者たちを虐殺しました。キリスト教民主党は、誤魔化しの法律で政変を起こそうとし、検閲と道徳とを支配していました。しかし、1950年代の初期には、ある種の興奮があり、希望があったのです。希望は偽物であって、実際に失望へ転じていきましたけれども（*FF* 166）。

ところで、アントニオーニの時代認識は、「生じたあらゆる出来事が心の奥底に引き起こした影響」を重視していたのだから、心理面での影響をどのように捉えていたかが重要になる。

1950年前後のアントニオーニは、第二次世界大戦そのもの、そして大戦直後から当時までに起きた出来事が、人間の心理に与えた影響に注目していた。それを、1961年のシンポジウムでは、このように述べた。

その頃、わたくしに重要に思えたのは、…〈中略〉…人物の内面に留まること、そして、それまでに起こったすべてのこと——戦争と、戦後、今でも起こり続けているあらゆる事実——のなかの何が、…〈中略〉…人物の内面に残っているのかを分析すること、…〈中略〉…彼らの心理や感情の発展や方向性の兆候を分析することでした。そういう発展や方向性のなかで、個別の変化や発展が明確になってゆき、やがて、彼らの心理や感情のなかに、さらにはたぶん倫理のなかにも現れるのです（*FF* 22）。

『愛と殺意』(1950)の女主人公は、戦争の混乱のなかで結婚した夫の経営する繊維工場が戦後の経済復興のなかで良好な業績を挙げ、ブルジョア上層階級の一員として裕福な生活をしている。この女性が、かつての恋人と再会して不倫関係となり、愛していない夫を殺そうと計画し、殺人未遂事件を起こす。不倫関係になる男は、かつては同じ高等学校に通った——普通科高等学校(liceo)なので、おそらくふたりとも中産階級の子弟という設定である——のだが、兵役を経験し、戦後は失業している。ふたりは、ブルジョアと下層という階級関係で、不倫をするのである。この映画では、まさしく、「戦争と、戦後、そして今でも起こり続けているあらゆる事実」が、登場人物の心理、感情、倫理に影響している様子が描かれていた。その後、アントニオーニの映画のなかでは、戦争と戦後の出来事の影響は取り上げられなくなったが、「過去の出来事」と「今でも起こり続けているあらゆる事実」が登場人物の心理、感情、倫理に影響してゆく様子は、描かれ続けてゆく。たとえば、『情事』(1960)では、主人公の建築家は、建築ブームのなかで、建築に関わる経費計算をして高収入を得て、創造的な設計をしなくなっており、そのことに劣等感を抱いている。『太陽はひとりぼっち』(1962)で、女主人公が束の間の恋を経験する相手の青年は、証券取引所で仕事に邁進するなかで、人間性を喪失している。『赤い砂漠 *Deserto rosso*』(1964)の女主人公は、化学工場地帯に暮らしているが、工業生産活動の圧倒的な勢いに適応できなくて、精神を病んでいる。『さすらいの二人』(1974)の主人公の記者は、アフリカ某国の強権と暴力による統治を目撃しながら、受動的に報道するだけで、主体的には何もできないことにフラストレーションを感じている。

アントニオーニが、「うんざり」していた時代について捉えた、もうひとつの特徴が「不安定さ」である。1959年のインタビューには、つぎの明確な発言が見られる。

わたくしたちは、今日、極度の不安定さ(*instabilità*)を特徴とする時代に生きています。政治的、倫理的、社会的な不安定さ、それどころか身体的な不安定さが特徴です。世界が、わたくしたちの周囲と内面において不安定です。わたくしは、感情の不安定さ、感情の秘密についての映画を作っています(*FF 19*)。

アントニオーニの認識では、『情事』(1960)は感情のこの不安定さを描く映画である。この映画では、ヨットでクルーズをしている途中に立ち寄った孤島で、主人公の婚約者が失踪するが、その後の展開について、アントニオーニは、1959年の文章で、つぎのように分析している。

婚約者を愛しているこの男は、心配し動揺し不安になるべきであり、実際、当初はそのようになる。しかし、しだいに、男の感情は弱まる、そもそも感情が強くないからである。男は娘を見つける意欲がなくなり、探す意欲がなくなり、心配もしなくなる。男は、別の感情、別の「情事」、別の経験——同様に一時的で不安定なもの——に吸引される(*FF 19*)。

アントニオーニは、この男の新たな愛人になる女主人公——失踪した女性とは親友だった人物——についても、感情の不安定さをこのように指摘している(1961年のシンポジウム)。

……この女性も、自分が、ある意味ではこの男と少し似ていることに気付くのです。まさにその理由は、アンナ〔失踪した女性〕が戻ったと推測した瞬間に、自分も恐怖を感じた、自分もアンナが戻るのを怖れている、アンナが活着しているのを怖れている、だから、男のなかで死者アンナへの愛が終わったのと同様に、自分のなかでは友情が終わった、そして、たぶん自分が男のアンナへの愛を腐食させている、ということに気付くからなのです(*FF 34*)。

ただし、アントニオーニが「不安定さ」に注目したのは、この時期だけではない。のちの1975年のインタビューでも、国際状況の不安定さに注目して、「国際状況が、政治的観点からだけでなく、あまりに不安定 (instabile) ですから、安定性の欠如がすべての個人に反映されるのです」(FF 293)、と語っている。「不安定さ」は、アントニオーニにとって、1950年代以降の常態だったとあってよいだろう。

ちなみに、ホブズボームが先進国で1960年代からしだいに明瞭になっていった傾向として指摘しているのが、「権利と義務、相互義務、罪と美徳、犠牲、良心、報いと罰、というような伝統的語彙が、欲望の満足という新しい言語には翻訳不可能」となって、近代ブルジョア工業社会に必要な不可欠な要素だった倫理システムが崩壊し、人々を結びつける実践も制度も受け入れられなくなり、社会的な協力や再生産が保証されなくなると、人間の社会生活を組み立てる能力の大部分が消失し、その結果として「不確実さと予測不可能性 uncertainty and unpredictability」が生じた、という現象である (Hobsbawm 338-339)。アントニオーニとホブズボームは、同時代に類似の特徴を捉えていたようである。

## 2 内面の組成

アントニオーニは、晩年の1985年のインタビューで、生まれ故郷のフェッラーラ市を舞台に自伝映画を撮る気になったことはないのか、と問われ、「その誘惑にしばしば駆られました、羞恥心 (pudore) ゆえに自制しました」と答えている (FF 218)。この「羞恥心」が作用したのだろう、アントニオーニは自身の内面についてあまり語らなかったが、間接的な発言から、いくらか推測することは可能である。われわれは、アントニオーニの出自、教育、経験、映画との関わり、文学への関心、を手がかりにしてみよう。

アントニオーニはつぎのように書いたことがある。

わたくしを現在のような映画監督 (良いか悪いかについては言わぬとして) にするのに寄与したもっとも重要な経験は、わたくしが成長した環境、つまり、ブルジョアの環境 (l'ambiente borghese) である。なぜなら、わたくしはブルジョアの両親の子供であり、ブルジョアの世界で成長したからである。この世界が、わたくしに、特定のテーマや、特定の登場人物、特定の問題、感情と心理の特定の葛藤への嗜好を示す役目を果たした。明らかにすべての人とすべての分野で起こることだが、わたくしの人生に起こったすべてのことが、わたくしの頭のなかに潜んで、ある種のストーリーを作り出し、他のストーリーは作り出さないことに寄与するのである (FF 5)。

なお、「ある種のストーリーを作り出す」といっているのは、アントニオーニが映画の撮影をしただけでなく、台本も執筆し、少数の例外 (『砂丘』、『さすらいの二人』、『Il mistero d'Oberwald』、『ある女の存在証明』) を除いて、ストーリーも自ら考えたことと関わっている。

上に引用した文章は、アントニオーニが、活動の中期に入る頃、『さすらい Il grido』(1957) を発表して間もない1958年に書いたものだが、10年後の1967年のインタビューでも、出自に関してつぎの発言がなされている。

わたくしは中産階級 (classe media) に関する映画を作ってきましたが、その理由は、わたくしがより良く知る階級だからです。誰もが、より良く知ることについて語るものです (FF 144)。

アントニオーニの両親は労働者階級の出身ながら、父親が工場経営で成功して裕福だった (FF 143)。一家は、アントニオーニの表現では「小ブルジョア階級 piccolo borghesia」に属し、一家の友人

たちも小ブルジョア階級のひとたちだった。しかし、アントニオーニ自身は、もっと貧しい階級の友人たちを好み、恋愛相手にも庶民階級の娘たちを好んだという (FF 194)。

アントニオーニが生まれ育ったフェッラーラはポー川に近い古都である。アントニオーニは、1964年の文章のなかで、この町の様子について、「街路は、平野の町らしく、どれも長く幅広で、美しく静かであり、優雅さへ、自堕落な怠惰へ、と誘いかけてくるかのようだった」(FF 62)と述べた。町の人たちの気質については、中産階級にも庶民階級にも、「町の芸術的・歴史的な伝統に根ざした、複雑な古来の姿勢、すなわち宗教・道徳を軽視する姿勢」が見られたという (FF 63)。晩年の1985年のインタビューでは、「宗教・道徳を軽視する姿勢」について別様に表現して、「ひじょうに異教的」な町だったといい、ルネサンス時代の宮殿(スキファノイア宮)には、騎士たちが貴婦人たちのスカートのなかに手を入れている類いの絵が描かれていると指摘している (FF 209)。このインタビューでは、フェッラーラは「滑稽でもあり美しくもあり神秘的でもある町」だとも語っている (ibid.)。アントニオーニの映画では、『愛と殺意』(1950)のなかで、フェッラーラの「長く幅広」の街路や重厚な建物が写し込まれている。晩年の『愛のめぐりあい *Al di là delle nuvole*』(1995)のひとつのエピソードでは、フェッラーラの堂々たる宮殿や大聖堂、美しい街路が写されるとともに、相愛となった女性に期待させながら、セックスをしないで愛し続けた青年を描き、その行動の原因について、語り手に、「愚かなプライドからか、それとも愚かさ——彼の町の静かな愚かさ——からだろうか」と推測させている (*Par-delà les nuages* 14)。故郷の町の「滑稽」な側面の表現だろう。

アントニオーニは多数の映画評論を書いたし、良質な筋書き集『愛のめぐりあい *Quel bowling sul Tevere*』(1983)なども出版したのだが、自身では「ほんものの文筆家」になるには教養も不十分で、教育も不適だったと考えていた。教育については、普通科高等学校から工業高等学校へ転校(理由は、「不運にも」としか述べていない)しなければならず、大学では経済学と商業学とを学んだと語っている (FF 195)。1967年のインタビューを見ると、通った大学はボローニャ大学で、専攻は企業経済学 (*economia aziendale*) だったとのことである (FF 143)。文筆家に多い、普通科高等学校から大学の文学部というようなコースではなかったわけである。しかし、映画制作に当たっては、受けた教育がプラスに作用した面もありそうである。大学で学んだ学問は、『太陽はひとりぼっち』の証券取引所と株式売買とへの関心や洞察に役立っただろうし、工業高等学校で受けた教育は『赤い砂漠』の化学工業や化学工場への関心や洞察に役立っただろう。『*Il mistero d'Oberwald*』の撮影などに関して語られた、色彩・色調の調整を可能にしたテレカメラへの関心 (FF 116) や、『さすらいの二人』の最終場面を撮影した大がかりな機器構成と運用 (FF 113) などにも、工業教育が生かされているのではない。

アントニオーニの経験については、特に注目したいものだけを取り上げよう。ひとつは、「パルティート・ダツィオーネ *Partito d'Azione*」に関与してドイツ軍に追われ、アブルッツォ州の山中に逃げたが、そこまで追ってきたので、さらに逃げねばならなかった、と語っていることである (FF 144)。これは、アントニオーニが、1943年のムッソリーニ失脚後にイタリアを占領したナチス・ドイツ軍に対するレジスタンス活動に参加し、その結果として、ドイツ軍に追跡されたということである。1975年のインタビューでは、「戦争のあいだに、わたくしは、レジスタンスのメンバーとして死刑の宣告を受けました」とも語っている (FF 288)。レジスタンスへの参加は良心と勇気とを示して重要だが、それとともに、参加した組織が共産党系でもカトリック系でもない、「パルティート・ダツィオーネ」だったことにも注目すべきだろう。これは、議会制共和主義〔当時の政治体制だった王政に反対する立場〕かつ世俗主義〔カトリック教会による政治支配に反対する立場〕の政府樹立、および政教分離などを追求した政党だった (“*Partito d'Azione*”)。世俗主義と政教分離は、その後もアントニオーニの終生の立場となったものである。

アントニオーニの経験のなかで注目したいことの第二は、女性たちに囲まれた生活をしたことであ



る。1978年のインタビューでは、このように語っている。

わたくしは女性たちのあいだで生きてきました。最初が、多数の従姉妹たちと同年配の娘たちでした。つぎに、妻とその4人の姉妹。それから、わたくしの女友達たちとその友人の女性たち。さらに、女優たちとそれを取り巻く女性たちです。女性たちのさまざまな問題が、日々、わたくしの家と、わたくしの生活とに満ちていました (FF 170)。

ちなみに、アントニオーニは、この談話にいう「妻」とは1942年に結婚して1954年に離婚、翌1955年に女優モニカ・ヴィッティ (Monica Vitti, 1931-2022) と出会って愛人関係となり、晩年の1986年に、「長年の女友達」だった女性と再婚した (Chatman & Duncan 184-185)。

アントニオーニは、数名の女性たちのあいだの関係を扱う映画『女友達』(1955)や、女性を主人公にする『椿なきシニョーラ *La signora senza camelie*』(1953)や、『情事』(1960)、『太陽はひとりぼっち』(1962)、『赤い砂漠』(1964)、『*Il mistero d'Oberwald*』(1980)を撮影したし、『夜』(1961)も女性の視点で描かれていた。その一方で、男性を主人公にしたのは、ようやく1966年の『欲望』以降のことである。しかも、1978年のインタビューでも、「わたくしは、男性の登場人物よりも女性の登場人物の方を扱いやすく感じています」と語っている (FF 178)。そういう傾向が生じた原因は、少年時代から女性たちに囲まれて生活したことと、もうひとつ、1982年のインタビューで語った、「わたくしは、男たちよりも女たちの方をよく知っています。男と寝たことは一度もありませんから、男を間近からは知らないのです」(FF 333)、という認識によるものだろう。ただし、アントニオーニが、謙虚に、「男が、関係を持つ女たちを、いつも完全に理解できると考えてはなりません」と語っていることも、付け加えておくべきだろう (FF 201)。

アントニオーニは、1978年のインタビューで、「わたくしは、自分が地方的だという不安を抱いたことは一度もありません。必要であれば、どこでも撮影します。世界全体に関心があるからです」と語っている (FF 169)。アントニオーニの撮影歴は、この言葉どおりだった。このインタビュー以前に、『敗北者たち *I vinti*』(1952)ではパリ (とその近郊) とロンドン (と別の小都市) で撮影、『欲望』(1966)ではロンドンで撮影、『砂丘』(1970)ではロサンゼルスやデス・ヴァレーなどで撮影、『*Chung Kuo. Cina*』(1972)では中国各地で撮影、『さすらいの二人』(1974)ではアフリカや、ロンドン、ミュンヘン、バルセロナなどで撮影していた。その後も、『愛のめぐりあい』(1995)ではパリとエクサンプロヴァンスで撮影が行われるのである。

アントニオーニはフランスについては第二の故郷のように居心地が良いと語り、英国と米国とについては外国だと感じると語っている (FF 220)。パリとニースは、若き日のアントニオーニがフランスの映画監督カルネ (Marcel Carné, 1906-1996) の助監督を務め、カルネに冷遇された場所である。当時のフランスはナチス・ドイツの占領下にあり、ドイツの同盟国イタリアから来たアントニオーニを、左翼的なカルネは冷眼視した。アントニオーニは、「自分もカルネと多少とも似た考え方をしていると説明する機会も与えてくれなかった」と書いている (FF 12)。ともあれ、アントニオーニは、すでにふれたとおり、その後、『敗北者たち』のひとつのエピソードをパリとその近郊で撮影する。

ロンドンについては、アントニオーニは、『敗北者たち』の撮影以来、気に入っていた場所だともいい、その町で映画を撮影中の女優モニカ・ヴィッティを訪ねて、当時のロンドンが『欲望』(1966)の背景に理想的だと気付いた、とも語っている (FF 86)。『欲望』の原作となったコルタサル (Julio Cortázar, 1914-1984) の短編小説「悪魔の涎 *Las babas del diablo*」(1959)では舞台はパリに設定されていたので、ロンドンはアントニオーニの意図的選択である。アントニオーニは、1982年に書いた文章では、『欲望』の主人公、写真家のトマスについて、「ポップ」の運動と関連させながら、つぎのように

書いた。

トマスは、ローマやミラーノでの生き方よりもロンドンでの生き方に結びつけるのが容易な一連の出来事を中心にしている。トマスは、英国で生じた生き方の革命、習慣の革命、倫理の革命によって作り出された新しいメンタリティーを自ら選択した人物である。この革命は、「ポップ」の運動の一部をなす、とりわけ若い芸術家、フリー・ジャーナリスト、スタイリスト、ミュージシャンたちのあいだで生じたものだ (FF 85-86)。

当時のロンドンは、若い（多くは労働者階級出身の）芸術家や、ファッション関係者、ミュージシャンたちによって生み出された変革の勢いが盛んで、「スウィングング・ロンドン Swinging London」と称された時期だった。

米国については、アントニオーニは、1961年に『情事』の新作発表のために初めて訪れた (FF 283)。その後、1967年に二度訪れて、米国で映画を作ろうという考えが浮かんだのだという。その理由は、まだ「若者たちの運動」が始まっていなかったイタリアとヨーロッパとを抜け出したかったからだという。アントニオーニは、米国で始まっていた「若者たちの運動」については、「古いアメリカの社会だけでなく、古いアメリカの倫理・メンタリティー・心理に対する反発」のことだと説明している (FF 270)。アントニオーニは、翌1968年にも米国を訪れて、若者たちの「反発」への自身の洞察が正しかったことを確信して、『砂丘』(1970)を制作することにしたのだという (FF 270)。

『さすらいの二人』の重要な舞台となったアフリカについては、1975年のインタビューで、つぎのように語っている。

アフリカについてはよく知っております。戦争が始まったときにも、わたくしは記者として任務を果たすために、アフリカにおりました。その後、またアフリカに行き、縦横に旅をしました (FF 164-165)。

アントニオーニは、1985年のインタビューで、『欲望』(1966)、『砂丘』(1970)、『さすらいの二人』(1974)の三作を外国で撮影したことについて、つぎの注目すべき発言をしている。

今から思い返してみますと、おそらく、わたくし自身の国が少々狭すぎるという感覚を持ったのでしょうね。いわば、服が小さくなりすぎ、両肩に世界を載せてみることによって、服をわたくし自身のサイズに広げる必要を感じたということでしょう (FF 219)。

ただし、われわれは、アントニオーニが1975年のインタビューでつぎのように反省していることにも、注目しておくべきだろう。

わたくしたちはみんな、ひとつの言語、ひとつの文化、ひとつの歴史的環境に根を下ろしているものです。いくつかの外国で撮影をした結果、わたくしは、[それら外国の]ある種の側面を吸収しましたが、自分の源泉の幾分かを失いました (FF 154)。

アントニオーニは、晩年の1983年のインタビューで、子供のときから頻繁に映画を見に行きました。映画に「早くから熱中しました」、「映画はたくさん見ます」と語っている (FF 195)。そして、映画監督として活躍し始めるまでは、もっぱら映画評論を書いていた。アントニオーニは古今の映画を熟

知っていた。アントニオーニは、古典的な映画作品である、エイゼンシュテイン (Sergei Eisenstein, 1898-1948) の『メキシコ万歳 *Lampi sul Messico*』(1933) を大いに好むといい、ドライヤー (Carl Theodor Dreyer, 1889-1968) の『裁かるるジャンヌ *Giovanna d'Arco*』(1928) に大いに感嘆しているといい、グリフィス (D.W. Griffith, 1875-1948) の『散り行く花 *Giglio infranto*』(1919) を好むといった (FF 7)。イタリア映画については、1929~1941年のイタリア映画を概観する文章を書いたし (鳥越 2023, 76)。同時代のイタリア人監督のなかで評価している人たちとして、ロッセリーニ (Roberto Rossellini, 1906-1977)、ヴィスコンティ (Luchino Visconti, 1906-1976) や、フェッリーニ (Federico Fellini, 1920-1993)、ロージ (Francesco Rosi, 1922-2015)、ペトリ (Elio Petri, 1929-1982)、フェッレリ (Marco Ferreri, 1928-1997)、バルトルッチ (Bernardo Bertolucci, 1941-2018)、ベッロッキオ (Marco Bellocchio, 1939- ), オルミ (Ermanno Olmi, 1931-2018)、タヴィアーニ兄弟 (Vittorio Taviani, 1929-2018 & Paolo Taviani, 1931- ), ズルリーニ (Valerio Zurlini, 1926-1982)、ブルサーティ (Franco Brusati, 1922-1993)、ヴァンチーニ (Florestano Vancini, 1926-2008) など、と多数の名前を挙げた (FF 187)。フランス映画についても、多くのフランス映画に感激したといい、そのごく一部だといって、『自由を我等に *À Nous la liberté*』(1931)、『ゲームの規則 *La regola del gioco*』(1939)、『ブローニュの森の貴婦人たち *Les Dames du bois de Boulogne*』(1945)、『ウイークエンド *Weekend*』(1967)、『二十四時間の情事 *Hiroshima, mon amour*』(1959) を挙げた (FF 222)。別のインタビューでは、「黄金期のフランス映画」について、ヴィゴ (Jean Vigo, 1905-1934) を大いに愛好したといい、ルノワール (Jean Renoir, 1894-1979) があの時期のフランスでもっとも素晴らしい映画を作っただろうと評価して、『ゲームの規則』、『ラ・マルセイエーズ *La Marseillaise*』(1938)、『大いなる幻想 *La Grande illusion*』(1937)、『牝犬 *La Chienne*』(1931)、『素晴らしき放浪者 *Boudu sauvé des eaux*』(1932) というぐあいに作品名を挙げた (FF 187)。ドイツ映画についても、「古いヨーロッパに有益な衝撃を与えてくれた、麻痺状態から揺り動かしてくれた」といい、若手のなかではヴェンダース (Wim Wenders, 1945- ) とヘルツォーク (Werner Herzog, 1942- ) がいちばん優れていると評価した (FF 215)。アメリカの映画監督についても、好きなのはコッポラ (Francis Ford Coppola, 1939- ), スコセッシ (Martin Charles Scorsese, 1942- ), アルトマン (Robert Altman, 1925-2006)、スピルバーグ (Steven Spielberg, 1946- ) だといい (FF 301)。アメリカ映画の評価を高めたのは、スコセッシ、ペン (Arthur Penn, 1922-2010)、ラフェルソン (Bob Rafelson, 1933-2022)、アルトマンだといい (FF 287)、映画がよく分かっているのは、コッポラ、スコセッシ、アルトマン、キューブリック (Stanley Kubrick, 1928-1999) だと評価した (FF 222)。

しかし、重要なのは、アントニオーニの映画制作が、少なくとも直接的には映画の知識を基盤にするものではなかったことである。1985年のインタビューでは、その前年にフランスのシネマティック・フランセーズで映画専攻の学生たちに、こういう助言をして仰天させたことが語られている。

学生たちが、「参照」、「参照」と言い続けるのですよ。まるで、映画は、映画を見ることによって学べるものであるかのような口吻でした。わたくしは、「どんな参照が必要なのですか」と尋ね、「撮影カメラを持って街路へ出て、カメラを回しなさい。才能があると分かったあとで映画学校へ通いなさい」といったのです (FF 206)。

さらに、気に入った映画について、映画制作者としてのアントニオーニがどう対応したのかに関して、このように語られていて、興味深い。

わたくし自身に関しては、ある映画を見て気に入ったら、影響を受けないように、できるだけ早く

忘れるようにしています。芸術家にとって、模倣は死を意味するのです (FF 206)。

同じインタビューでは、もう少し一般的な制作態度として、つぎのようにも語られている。

ひとつの映画の作成を始めるときには、それまでに読んだものと見たものとをすべて忘れるようにします。ヴィットゲンシュタイン (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) も言ったように、眼前にあるものを見ることは、とても難しいのです。だから、わたくしたちは、すべてを忘れ、わたくしたちの内にあるものに従わねばならないのです (ibid.)。

注目すべきことに、アントニオーニが、ある程度影響を受けたと認めた映画は、ただひとつ、ブレッソン (Robert Bresson, 1901-1999) の『ブローニュの森の貴婦人たち』(1945) だけである (FF 205)。アントニオーニは、この映画が「見せ場」を写さず、「見せ場の結果、つまり複数の葛藤の結果を語って、一度として葛藤そのものを語らなかつた」ことに感心したのだという (FF 195)。『ブローニュの森の貴婦人たち』は、上流階級の独身婦人による復讐劇である。この婦人には愛人関係の男がいるが、別の男から、その愛人の愛は冷めていると指摘され、真偽を確かめるために、自身の愛が冷めているかのように愛人に話すと、愛人が自分も愛が冷めていると告白する。婦人は、自身ではまだ愛しているこの男に復讐するために、キャバレーの踊り子と売春とによって母親 (裕福な状態から没落した人物) との生活を営んでいる娘を利用する。婦人は、娘に踊り子兼売春婦を止めさせ、母娘をそれまでとは違う住居に住まわせ、この母娘を田舎出身の没落した純朴な婦人たちとして自分の元愛人に引き合わせ、夢中になったこの男と娘とを結婚させ、結婚式を終えたところで、男に娘の正体を暴露する。映画は、(多くの映画なら「見せ場」になるような) 元愛人の男の愛が冷める原因や過程を描かず、男の愛が冷めたことを知った婦人の怒りの爆発などを描くこともなく、娘の母親が没落した原因や過程を描くこともなく、ひたすら、その後の成り行きを語って行った。

アントニオーニの映画でも、たとえば、『愛と殺意』(1950) では、主役の男女が、高等学校時代に犯した事件(「見せ場」)は見せずに、それがふたりの精神に及ぼした影響を見せた。このふたりは、恋の邪魔になった同級生(主人公の婚約者で、女主人公の友人)が、集合住宅の4階から、故障のために籠が一階に留まったままのエレベーター・ホールのなかに入るのを、気付きながら止めなかつた。その結果、この同級生は転落死したのだが、映画はその場面は見せない。『情事』(1960) では、女主人公の親友の死の場面(たとえば岸壁からの転落死のような「見せ場」)は見せずに、失踪後に人々が示す反応を見せた。『さすらいの二人』(1974) でも、主人公が殺害される場面(「見せ場」)は見せずに、その直後に現場に来たふたりの女性の対照的な反応を見せた(主人公の妻は、この男は知りません、といい、主人公に同行してきた若い娘は、知っています、という)。アントニオーニの映画制作には、確かにブレッソンの『ブローニュの森の貴婦人たち』からの影響が見られるようである。

アントニオーニは、映画の場合とは対照的に、読んだ本については、自身への影響も含めてかなり能弁に語っている。本は映画とはジャンルが異なるので、多少の影響を受けてもかまわない、という考えがあったのかもしれない。それどころか、1985年のインタビューでは、「わたくしの欠点は、本のなかに映画にするための主題を見てしまうことです。職業的な歪みといってもよいでしょう」と語っているほどである (FF 220)。

アントニオーニは、読書の仕方に関連して、重要なことをふたつ述べている。ひとつは、1958年の文章のなかで、「ひとは成熟したり、進歩したり、現実に合わせて、時代と歩みを共にしたりするもの」で、そういう自分の変化に合わせて、フロバール (Gustave Flaubert, 1821-1880)、ヘミングウェイ (Ernest Hemingway, 1899-1961)、フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald, 1896-1940)、ジッド (An-

dré Gide, 1869–1951), エリオット (T. S. Eliot, 1888–1965), パステルナーク (Boris Pasternak, 1890–1960) を読んできたと述べていることである (FF 6)。もうひとつは、1979年のインタビューで、映画・絵画・建築物を見たり読書をしたりする理由について、「わたくしは、本を読んだり、映画や絵画や建築物を見たりしながら、わたくしの前方に見えている深淵を埋めようとしている」のだから、「古典的な作品だけでなく、ニザン (Paul Nizan, 1905–1940) やシャミッソ (Adelbert von Chamisso, 1781–1838), それどころかチャンドラー (Raymond Chandler, 1888–1959)」も読む、と語っていることである (FF 189)。アントニオーニの内面の組成を探っているわれわれとしては、本を語るアントニオーニには大いに注目すべきだろう。なお、アントニオーニが言及する本の多くは文学作品であることも注目される。

まずは、アントニオーニが映画の原作として利用した三つの文学作品にふれておくべきだろう。そのひとつは、すでにふれたとおり、『欲望』(1966)で利用したコルタサルの短編小説「悪魔の涎」(1959)である。『欲望』のタイトルバックには、「ストーリーはミケランジェロ・アントニオーニ。フリオ・コルタサルの短編小説から想を得た」と正確に示される。「想」の中核は、撮影した写真が思いがけず犯罪を写し込んでいた、というものである。原作では、語り手がカメラのシャッターを切ることによって関係者を驚かせ、男色家の男が少年を餌食にするのを未然に防ぐことになる。男がゲルの女を使って張った「蜘蛛の巣」(原題の「悪魔の涎」は「蜘蛛の巣」の別名)に、少年は掛からずにすむのである。一方、映画では、公園で逢い引きする男女を撮影したと思っていた複数の写真を大きく引き伸ばしてゆくと(原題の“blow-up”は写真の「引き伸ばし」のこと)、思いがけず、草むらから狙う拳銃や、死体となって横たわる男が映り込んでいる。女は殺人の幫助をしたわけである。「ストーリーはミケランジェロ・アントニオーニ」と書かれるとおり、主人公の性格、主人公が遭遇する事件や活動する環境など、ほぼすべてがアントニオーニの創作である。

三つの文学作品のなかの、もうひとつは、『*Il mistero d'Oberwald*』(1980)の原作となったコクトー (Jean Cocteau, 1889–1963)の戯曲『双頭の鷲 *L'Aigle à deux têtes*』(1946)である。この映画は、制作に当たって明確に主体性を発揮するアントニオーニとしては例外的で、「なぜこの映画を作ったのかが「謎 *mistero*」だ」といい、「暗い色調の、病的なインパクトのドラマに取り組んだのは初めて」という作品である (FF 115)。アントニオーニは、背景となる時代を変更し、コクトーが強調している部分を切り詰め、拭い取った、と述べている (ibid.)。コクトーについては、「天分のある作家で奇抜だが、限界があり、現代の文学的嗜好から遠い」と評している (FF 116)。

アントニオーニが利用した、さらにもうひとつの文学作品が、パヴェーゼ (Cesare Pavese, 1908–1950)の小説『女ともだち *Tra donne sole*』(1949)である。ただし、映画『女友達』(1955)は、タイトルバックに示されるとおり、この小説から「受けたインスピレーションを自由に映像化」したものである。たとえば、映画の女主人公は、原作の酸いも甘いも噛み分ける女性から、良心的で真実の恋をする女性に変更されているし、冒頭で自殺未遂事件を起こし最後に自殺する若い娘も、原作よりも明確にナイーブで不安定な性格を与えられている。娘が自殺する直接の原因が生じる食堂での口論と殴り合いの場面など、多くの場面もアントニオーニの創作である。アントニオーニは、この小説を映画化するに当たって版元に約束したのは、「小説の精神を裏切らないように可能なかぎり努める」とことだけだったと語っている (FF 72)。

アントニオーニは、「わたくしはパヴェーゼをかなりよく読んだと思いますが、パヴェーゼよりも気に入っていて、もっと高く評価している作家たちがいます」と語っている (FF 127)。「パヴェーゼよりも気に入っていて、もっと高く評価している作家たち」のひとり、間違いなくピランデッロ (Luigi Pirandello, 1867–1936) だっただろう。アントニオーニは、ピランデッロについて、つぎの評言を残している。

ピランデッロによる問題提起は、少々混乱もあり、たぶん、こじつけ気味のところもありますけれども、今でも魅力的です。実際のところ、今日の生き方のさまざまな襞を開いてみると、このイタリアの愚鈍な社会のなかでは、ピランデッロの多くの戯曲が真実だという結果になります。ピランデッロは、われわれの国を最高度に理解し、「もっとも生き生きと捉えた」作家のひとりです (FF 186)。

映画『椿なきシニョーラ』(1953)のなかでは、主演した映画の失敗を反省した女主人公が演技の勉強に真剣に取り組む。その女主人公が滞在しているホテルの部屋で、訪れた友人のプロデューサーが、机上にピランデッロの戯曲集を見つけて、「ピランデッロを読んでいるのか。すごいじゃないか」という (Di Carlo 1973, 237)。これは、アントニオーニ自身によるピランデッロへのオマージュだろう。

カルヴィーノ (Italo Calvino, 1923-1985) も、アントニオーニが気に入っていたイタリアの作家のひとりだったろう。なぜなら、1975年のインタビューで、カルヴィーノの短編小説「Il guidatore notturno (夜のドライバー)」(1967)からインスピレーションを得て台本を書こうとしたが、キーポイントを見つけることができずに断念した、と語っているからである (FF 153)。

しかし、アントニオーニが気に入っていることを明言したのは、イタリアの作家たちよりも、英米やフランスの作家たちに多い。英米文学とフランス文学とについては、全般的に、1985年のインタビューで、「わたくしは、より良く知っているフランス文学よりも、英米文学の方を身近に感じます」と語っている (FF 220)。1979年のインタビューでは、もっと明確に、つぎのように語っていた。

わたくしは、フランス文学の歴史、とりわけフランス詩の歴史をしっかりと学んだと申しましよう。しかし、その後、英米の文学、とりわけ英米の詩に移ってからは、脇に置くことになりました。その原因はたぶん、英米の詩のなかに、わたくしは、はるかに直接的な人間の生への密着性を感じたからだろうと思います。フランスは文化的経験でしたが、英米の文学と詩との勉強は人生のひとつの体験でした。わたくしは、それらの作品がより密接に現実に属していると感じました。他方、フランスの諸作品は、特定の現実の例外的な代弁物だと感じたのです (FF 186)。

ただし、1985年のインタビューでも、アントニオーニは、「わたくしはフランスの詩を愛しています」といっており、「数年前には、ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) の『悪の華 *Les Fleurs du mal*』(1957)を映画化することまで考えました」と語っていることには注意しておくべきだろう (FF 220)。

同じインタビューのなかで、アントニオーニは、ジッドの『狭き門 *La Porte étroite*』(1909)とポール・モラン (Paul Morand, 1888-1976) の『*Monsieur Zéro*』(1936)を翻訳しました、シャトーブリアン (François-René de Chateaubriand, 1768-1848) のものも翻訳しました、と語っている (FF 220)。1967年のインタビューを見ると、ナチス・ドイツ占領下では映画関連の仕事がなくなったため、その日暮らしをせざるを得ず、「ジッドの『狭き門』とモランの『*Monsieur Zéro*』を〔イタリア語に〕翻訳して、金を少し稼ぎました」という事情だったことがわかる (FF 144)。

『狭き門』を翻訳したジッドについて、アントニオーニは、1957年には、「わたくしはジッドに熱中した。ほんとうに、激しく、むさぼるように読んだ。暗記してしまうほどだった。今では、もう興味を持っていない。完了した経験、乗り越えられた経験だ。もう何も得るものはない」と書いていた (FF 6)。1967年のインタビューでも、「ジッド、スタイン (Gertrude Stein, 1874-1946)、フォークナー (William Faulkner, 1897-1962) に熱中しました。でも、今は必要ありません。吸収したら、それで十分でした。それで一幕の終わりでした」と語っている (FF 150)。1985年のインタビューでは、「わたくしは

ジッドを大いに好みました。ジッドのテーマはわたくしの宇宙から何光年も離れていましたけれども」と語った (FF 220)。1979年のインタビューを見ると、「わたくしはジッドに惚れ込みました。すべての作品を二週間で読みました。そして通過しました。道徳家でありすぎました」(FF 189)と語っており、「むさぼるように読んだ」とは、どのようなぐあいだったのか、また、「ジッドのテーマはわたくしの宇宙から何光年も離れていました」という意味が、「道徳家でありすぎました」という認識と関連していそうなことが推測できる。

カミュ (Albert Camus, 1913-1960) の『異邦人 *L'Étranger*』(1942) も、アントニオーニの気に入った作品である。読後すぐに映画化したいと考えたという (FF 220)。ただし、実現はしていない。興味深いのは、カミュをイタリアに紹介したのはアントニオーニが最初だったということである (ibid.)。1942年 (Chatman & Duncan 184), アントニオーニは、カルネの助監督を務めるために、フランス入国のためのヴィザ発給を待ちながらニースに滞在していたときに『異邦人』を読んだ (FF 220)。そのときのことを、1985年のインタビューで、つぎのように語っている。

ある日、偶然、カミュの『異邦人』が眼に留まりました。最初のページを開いて読みました。「今日、母が死んだ。それとも昨日だろうか。ぼくにはわからない。施設から電報を受け取った。「ハハウエ シキョ ソウギハ ミョウニチ ケイグ」。卓抜でした。その夜、一気に読了しました。わたくしは、そのころ、イタリアの週刊雑誌『イル・コスモポリタ』の寄稿者でしたので、即座にカミュについての記事を送ったのです。イタリアで、カミュについて述べたのは、わたくしが最初でした (ibid.)。

なお、アントニオーニが、「優れた散文が好みです。カミュの文章は、すぐに気に入りました。フランソワーズ・サガン (Françoise Sagan, 1935-2004) の文章も同様に気に入りました。サガンについては、ジッド的といってよい、シンプルでドライでありながら、同時にきわめて強烈な文章であるのを楽しんでいます」(ibid.)、と語っているのも注目される。「シンプルでドライでありながら、同時にきわめて強烈」という特徴は、アントニオーニの映画にも認められる特徴だからである。

英米文学に関しては、まずT・S・エリオットについての評言に注目すべきだろう。1985年のインタビューでは、「T・S・エリオットはわたくしの知っている色々なことを耳にささやきかけてくる、という印象を抱いています」と語っている (FF 220)。これは、時代と社会とに対する認識がエリオットとアントニオーニとのあいだで類似しているという意味なので、重要な発言である。エリオットについては、30年ほど前の、1958年の文章でも、「エリオットは、何度も繰り返し読み、わたくしにはずいぶん役に立ちました」と書いていた (FF 6)。なお、この文は、そのようなエリオットよりも今はパステルナークの方を好んでいる、という文脈で書かれていたが、1985年の語り方を見ると、エリオットへの愛好は衰えていなかった様子である。その証拠に、筋書き集『愛のめぐりあい』(1983)では、エリオットの『荒地 *The Waste Land*』(1922)の詩行を引用しながら、つぎのような文章を書いたのである。

わたくしはかつて読んだ詩行に何度も立ち戻った。その詩は、すこぶる刺激的なのである——「いつも隣を歩いている第三のひとは誰なのだ」。詩行が感情にまでなると、映画にするのは難しくない。エリオットのこの詩行は、何度もわたくしを誘った。いつも隣を歩いているという第三の人物が、わたくしに平安を与えないのだ (Antonioni 1983, 169)。

アントニオーニが、エリオットと同様に愛読したのがコンラッド (Joseph Conrad, 1857-1924) である。1985年のインタビューでは、「コンラッドへの愛好は、これまでで、もっとも強烈なもののひとつ

です」と語っている (FF 206)。コンラッドの長所について、アントニオーニは、「心理に関する並外れた鋭敏さ、文章がきわめて詩的で、けっして仰々しいことがなく、つねに節度を高く保っている」と評している (ibid.)。アントニオーニがこのように評したコンラッドの長所は、アントニオーニの映画にも共通する特徴なので、注目すべきだろう。

1982年のインタビューを見ると、アントニオーニは、『*La ciurma* (水夫たち)』という題の映画を計画中だと語っている (FF 334-335)。映画は実現しなかったが、原案は「*Quattro uomini in mare* (航海中の四人の男たち)」というタイトルで筋骨き集『愛のめぐりあい』(1983)に収録されている。これは、オーストラリアのタスマン海で起きたプレジャーボートの漂流事件を新聞で読んだアントニオーニが、生き残った船員たちの証言に疑いを持ち、真実を推測したストーリーである。アントニオーニは、このボートの冒険には「コンラッド的な雰囲気」があったので、「半ばコンラッドへのオマージュ」として映画のアイデアにしようとする真相を探索し始めたのだという (Antonioni 1983, 67)。「コンラッド的な雰囲気」とは、コンラッドの短編小説「台風 *Typhoon*」(1902)に言及したものでしょう。

ヘミングウェイも、すでにふれたとおり、アントニオーニが一時期、愛読した作家だった (FF 6)。『さすらいの二人』(1974)の最後の場面に関連して、1975年のインタビューに、つぎの発言が記録されている。

〔『さすらいの二人』の〕撮影を開始するとすぐ最後のシークエンスのアイデアが浮かびました。主人公は当然ながら死なねばならないことは分かっていたのですが、主人公が死ぬのを見るのは嫌でした。だから、窓や、窓の外にある午後の太陽のことを考えました。一秒ほど、わずかに一瞬ですが、ヘミングウェイの『午後の死 *Death in the Afternoon*』(1932)が頭に浮かびました。それなら、闘牛場です。闘牛場は見つかり、即座に撮影場所はここだと納得しました (FF 299)。

これは、かつて愛読したヘミングウェイの文章が撮影に際して蘇り、撮影場所の選択に影響を与えているのである。ヘミングウェイについては、他にも、『太陽はひとりぼっち』のなかに短編小説「キリマンジャロの雪 *The Snow of Kilimanjaro*」(1936)への軽い言及がある。女主人公が、マンションの別棟に住むアフリカ出身の白人女性から、アフリカの大山の写真を見せられ、名前がキリマンジャロだと聞くと、「ああ、「キリマンジャロの雪」ね」と反応する (*L'Éclipse* 39)。これは、ヘミングウェイへのアントニオーニによる軽いオマージュだろう。

アントニオーニが引用した英国の詩に、ディラン・トマス (Dylan Thomas, 1914-1953) の作品がある。アントニオーニは、1964年の文章で、このように書いている。

『太陽はひとりぼっち』の冒頭のタイトルに、ディラン・トマスの詩の二行を載せるべきだった。すなわち、「十分に愛していないなら、少なくとも愛していない／ある程度の確実さがあるに違いない。」 (FF 58)

「ため息のなかから *Out of the Sighs*」(1936)から引用したこの詩行は、『太陽はひとりぼっち』の女主人公が恋愛相手へいう台詞、「あなたを愛していなければいいのだけれど。それとも、すごく愛していればいいのだけれど」(*L'Éclipse* 1993, 98)、に反響しており、ふたりが間もなく別れる伏線をなして重要である。

アントニオーニは、同じ文章中で、マクニース (Louis MacNeice, 1907-1963) の詩からも引用している (“*Autumn Journal*, VII (秋の日記, その7)”, 1939)。



もう何年も前からマクニースのこの詩行が頭をよぎっている。「ある数を考えろ。それを2倍にしろ。3倍にしろ。二乗せよ。そして抹消しろ」わたくしは、これが奇妙なユーモア映画の核、少なくともシンボルになる可能性があるかと確信している。すでに、ひとつのスタイルを示しているのだから (FF 60)。

### 3 非宗教的倫理性

アントニオーニは、1959年に、映画作成の際に監督として何をしているのかについて、こう述べている。

“シンチェリタ”をもって [=誠実に] 仕事をする映画監督は、監督である前にひとりの人間です。それゆえ、“シンチェーロ” [=誠実かつ率直] であるなら、自分のすべてを映画に注ぎ込む。すなわち、自身の倫理観やさまざまな意見を注ぎ込むのです (FF 6)。

アントニオーニは映画のなかに「自身の倫理観」を注ぎ込むというのだが、それでは、アントニオーニの倫理観はどのようなものだったのだろうか。

特徴のひとつは、非宗教的だったことである。アントニオーニは、1961年に開催されたシンポジウムで、質問に答えて、このように述べている。

もちろん、わたくしは明晰さ (lucidità) に賛成の立場です。なぜなら、それは非宗教的な (laico) 人間としてのわたくしの立場だからです。わたくしが明晰さという解決に賛成なのは、明白です。しかし、われわれが生きている際のあらゆる問題を解決することのできる信仰に、どこかで到達できる人たちを、ある意味で羨ましくも思うのです (FF 40)。

この発言には前段があって、それは、つぎのようなものである。

明晰さは解決につながりません。むしろ、不安を高めることになるでしょう。なぜなら、明晰に捉えるなら、価値体系にもう存在理由がないことがわかり、さらに迷走してしまうからです (ibid.)。

ここで使われている「明晰さ」とは、「不合理ゆえに我信ず Credo quia absurdum」という側面を含む宗教的立場から問題を解決しようとしないう、認識の明晰さを指していることがわかる。

アントニオーニは、自身の「明晰」な認識を、同じシンポジウムのなかで、このように述べている。

現代には、あらゆる不安、あらゆる恐怖、あらゆる構想への躊躇い、を抱く新しい人間が生まれています。さらに深刻なのは、この人間は、両肩に重い袋を背負わされていると気付くのです。その袋は、正確には、古くて乗り越えられたものだとすることはできず、むしろ現代に不適應なのが特徴であり、助けにならないけれども、条件付けを行い、結論も解決も示唆しないまま、動きを妨げる。…〈中略〉…現代の人間は、月に到達する前夜でありながら、ホメロス時代のものではないが実際はそうであるような、倫理の力と神話とに突き動かされながら、行動し、恋愛し、憎悪し、苦しんでいる (FF 33)。

この前年のインタビューのなかでも、同様の認識が述べられていた。

わたくしは確信しているのですが、今日、人間は、自身の科学的認識の領域を拡大しようと大いに努力しているけれども、倫理的観点について前進する作業はまったく行っていない。十分に自覚しながら、古い慣習、古くさい神話に束縛されている。すでに適合しなくなっていると完全に理解しながら、なぜ古いモーセの十戒を尊重し続けているのでしょうか (FF 240)。

このように、アントニオーニの認識によれば、現代において、古代以来の伝統的倫理（キリスト教倫理も含めて）が通用しなくなっているにもかかわらず、人間は未だにそういう倫理の支配から抜け出せていないのである。

アントニオーニは、倫理観を含めた価値観全体が現代社会に通用しなくなっている状態を説明するに当たって、『赤い砂漠』（1964）の女主人公を例に引いたことがある（1964年のインタビュー）。なお、われわれは、ホブズボームが1960年代以降の先進国に捉えた「倫理システムの崩壊」などの現象（本稿第1節参照）を思い出しながら耳を傾けると良いだろう。『赤い砂漠』の女主人公は、化学工業地帯での生活に適応できずに神経症を病んでいるが、アントニオーニは、この女性にとっての問題を、つぎのようなものと指摘する。

この人物の危機を引き起こしたのは、治療不可能な相違である。彼女の感受性・知性・心理と、強要されるリズムとのあいだにズレが生じている。それは、単純に、世界との表面的関係——騒音、色彩、周囲の人間たちの冷淡さの認識——に関わるものではない。むしろ、彼女が知る価値（教育、倫理、宗教）の体系全体が乗り越えられてしまって、彼女を支える役目を果たさなくなっているのである (FF 256)。

ただし、われわれは、アントニオーニが、伝統的倫理が現代に通用しなくなっているという認識を抱く一方で、けっして非倫理的な立場を取らず、むしろ、きわめて倫理的なものの見方をしていたことを忘れてはならない。たとえば、最初の長編映画『愛と殺意』（1950）に関して、アントニオーニは、女主人公が属するミラーノのブルジョア上層階級の一部に捉えた精神の空虚さを、倫理的な角度から、このように批判した（1961年のシンポジウム）。

わたくしは『愛と殺意』から出発したが、この映画のなかでは、ミラーノのブルジョア上層階級（*alta borghesia*）の一部の人たちに見られる精神の不毛状態やある種の倫理的冷淡さを分析した。まさしく、その理由は、自分たちの外部への関心の不在、すべてが自分たち自身に向けられている状態、自分たちの内部に何らかの価値の有効性の感覚を弾けさせるバネの欠如、こういう内面的空虚のなかに、分析に値する重要な素材があると思えたからだった (FF 22)。

オムニバス映画『街の恋 *Amore in città*』（1954）のアントニオーニ担当エピソード「自殺未遂 *Tenta-to suicidio*」についても、すこぶる倫理的な態度が示されている。アントニオーニは、「わたくしは、登場人物たちの精神的な浅ましさをとおして、観客に自殺への嫌悪を引き起こそうとした」(FF 70)、と述べるのである（1954年の文章）。

アントニオーニのこのような倫理的な態度の根底には、つぎのような考え方があった。

われわれが接近する人々、訪れる場所、目撃する出来事。これらすべては、われわれにとって今日の意味を持つとして、相互に空間的・時間的に関連する、形成途上の緊張関係である。わたくしの考えでは、これが、現実と接触する特有の様態である。それは、特有の現実でもある。この様態

を失うという意味でこの接触を失うことは、不毛を意味する。それゆえに、他の芸術家以上に映画監督にとっては、両手のなかにある、まさしくこの複雑な素材に、何らかの方法で倫理的に (eticamente) 参加することが重要なのである (1963年の文章。FF 50, 傍点は筆者)。

なお、アントニオーニの非宗教性については、それが反宗教的でないことを付記しておくべきだろう。「われわれが生きている際のあらゆる問題を解決することのできる信仰に、どこかで到達できる人たちを、ある意味で羨ましくも思う」という発言にも、それは現れているが、さらに明瞭な発言がある。すでにふれたとおり、アントニオーニは聖フランシスコについてのテレビ映画制作に取り組んだことがあるが、それに関して、つぎのように言っている (1982年のインタビュー)。

思いますに、わたくしは、専門家としての精神の歪みのせいで、わたくしたちが生きている世界の理解に役立ちそうなのすべての人々、この世界について何かを物語っているすべての人々について探求しようとしてしまうのです。宗教的精神は存在し、たしかな現実なのでから、それについて語らずにはいられない、それどころか、把握の努力をせずにはいられないのです (FF 325)。

この企画自体は実現に至らなかったが、アントニオーニは、晩年の映画『愛のめぐりあい』(1995)のなかのひとつのエピソードで、翌日修道院に入る予定の若い娘を主人公にすることになる。娘は、偶然出会った青年にとって、「謎だ、あなたは謎そのものだ。そして、あらゆる謎と同じく、気持ちを動転させられる」という存在である (*Par-delà les nuages* 35)。この青年にも、娘が「満足しているすべての女性に典型的な無関心さを備えている」ことは理解できるのだが (*Ibid.* 32)、青年が、「もしもぼくがあなたに恋したら」と問うと、娘は「光に満ちた部屋のなかで蠟燭を点けるようなものね」と答える (*Ibid.* 36)。娘が神の愛に満たされていることをアントニオーニは表現しているのである。

## おわりに

「アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (1)」(鳥越 2023)では、“シンチェリタ”がアントニオーニの行動原理でもあり映画の制作原理でもあったことを示し、アントニオーニの使った“シンチェリタ”の含意を確認し、アントニオーニが他者の映画作品を“シンチェリタ”の観点から批評した様子を見た。

本稿「アントニオーニにとって“シンチェリタ”とは何か (2) — 自身と自身の映画とについて」では、自身の映画制作や映画作品について、アントニオーニが“シンチェーロ”に述べた内容を整理して提示した。アントニオーニは、時代に結びついて、自身の内面へのその反響を捉えることを信条としていたが、本稿は、(1) 時代をどのように認識したか、(2) 反響を捉える内面がどのように組成されていたか、という両面を探求した。また、アントニオーニは、映画作品のなかに「自身の倫理観」を注ぎ込むといったが、その倫理観は非宗教的かつ極めて倫理的だったことを指摘した。

「映画監督が自分自身や自分の作品について述べることは、作品の理解には役立たない」とアントニオーニは主張した (FF 56; 75)。それは、「映画を作ったときに、わたくしはすでにすべてのことを語っている」と考えていたからである (FF 39)。そもそも、アントニオーニは映画を理解する必要はないと考えていたのかもしれない。「映画を観る最善の方法は、自身のパーソナルな体験にすることです」と述べているからである (FF 189)。「パーソナルな体験」とは、「映画を観ている瞬間に、わたくしたちは、自身の内面にあるもの、わたくしたちの人生、わたくしたちの喜びや悲しみ、わたくしたちの考えを無意識に呼び起こしているのです」ということだった (*ibid.*)。しかし、映画監督が自身の映画制

作や映画作品について、どのような姿勢で臨んでいたのかを知ることは、観客にとって、観ている映画の捉え方に広がりや深みとを加えて、「パーソナルな体験」にも広がりや深みとを加えることになるだろう。

参照・参考文献、参照ソフトなど

(1) アントニオーニの談話・執筆記事など

Di Carlo, Carlo e Tinazzi, Giorgio (a cura di). [2004] Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*. Venezia: Marsilio.

Di Carlo, Carlo e Tinazzi, Giorgio (a cura di). [2009] Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*. Venezia: Marsilio.

(2) アントニオーニ映画のソフト

“Gente del Po.” [1943-1947] <https://www.youtube.com/watch?v=2VQsRV19JhA>.

“N. U.” [1948] <https://www.youtube.com/watch?v=xaC7rCc8fTA>.

“L’amorosa menzogna.” [1948-1949] <https://www.youtube.com/watch?v=7PrXM46anBo>.

*Story of a Love Affair (Cronaca di un amore)*. [1950; 2020] Cult Films. Blu-ray.

*I vinti (The Vanquished)*. [1952; 2015] CG Entertainment. DVD.

“Attempted Suicide (Tentato Suicidio)” [1953; 2014] *L’amore in città (Love in the City)*. Raro Video. Blu-ray.

*La signora senza camelie*. (The Masters of Cinema Series) [1953; 2011] Eurika Entertainment. Blu-ray.

*Femmes entre elles (Le amiche)*. [1955; 2003] Carlotta Films /Allerton Films. Blu-ray.

*Il Grido*. (I grandi registi) [1957; 2014] Warner Bros. Entertainment. DVD.

*L’avventura*. [1960; 2014] Criterion Collection. Blu-ray.

*La notte (The Night)*. (The Masters of Cinema Series) [1961; 2013] Eurika Entertainment. Blu-ray.

*L’Éclipse*. [1962; 2015] Studio Canal. Blu-ray.

*Red Desert (Il deserto rosso)*. [1964; 2010] Criterion Collection. Blu-ray.

*Blow-up*. [1966; 2017] The Criterion Collection. Blu-ray.

*Zabriskie Point*. [1970; 2009] Turner Entertainment. DVD.

*La Chine-Chung Kuo*. [1972; 2009] Carlotta Films /Allerton Films. DVD.

*The Passenger*. [1975; 2003] Proteus Films. DVD.

*Identification of a Woman (Identificazione di una donna)*. [1982; 2011] Criterion Collection. Blu-ray.

*Le Mystère d’Oberwald*. [1990; 2013] Carlotta Films /Allerton Films. DVD.

*Beyond the Clouds*. [1994; 2009] Second Sight Films. DVD.

“Le Périlleux enchainement des choses.” [2004] *Eros*. Roissy Films. DVD.

(3) アントニオーニ映画の脚本など

Antonioni, Michelangelo. [1964] *Sei film: Le amiche; Il grido; L’avventura; La notte; L’eclisse; Deserto rosso*. Torino: Einaudi.

Antonioni, Michelangelo. [1983] *Quel bowling sul Tevere*. Torino: Einaudi.

*Blow-up: a Film by Michelangelo Antonioni*. (Modern Film Scripts) [1971] New York: Simon and Schuster.

Cuccu, Lorenzo (a cura di). [1974] Michelangelo Antonioni, *Chung Kuo: Cina*. Torino: Einaudi.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [1973] *I primo Antonioni: I cortometraggi; Cronaca di un amore; I vinti; La signora senza camelie; Tentato suicidio*. Bologna: Cappelli.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [1975] *Professione: Reporter*. Bologna: Cappelli.

“L’Éclipse: Découpage intégrale après montage et dialogues bilingues.” [1993] *L’Avant-scène cinéma*. No. 419.

“La nuit de Michelangelo Antonioni: Découpage plan à plan après montage et dialogues in extenso bilingues français/italien.” [1995] *L’Avant-scène cinéma*. No. 446.

Massironi, Gianni (a cura di). [1981] Michelangelo Antonioni, *Il mistero d’Oberwald, dal drama di Jean Cocteau, “L’aquila a due teste.”* Torino: ERI/Edizione RAI.

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*. [1985] Frankfurt am Main: Suhrkamp.

“Par-delà les nuages de Michelangelo Antonioni: Découpage intégrale plan à plan et dialogues in-extenso.” [1996] *L’Avant-scène cinéma*. No. 449.

Peploe, Mark; Wollen, Peter & Antonioni, Michelangelo. [1975] *The Passenger*. New York: Grove.

(4) アントニオーニが利用・引用した文学作品等

Bresson, Robert. [1945; 2020] *Les Dames du bois de Boulogne*. Curzon Artificial Eye. Blu-ray.

Calvino, Italo. [2022] “Il guidatore notturno.” Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e racconti, volume secondo*. Milano: Mondadori.

Camus, Albert. [2013] *L'Étranger*. Albert Camus, *Œuvres*. Paris: Gallimard.

Cocteau, Jean. [2003] *L'Aigle à deux têtes: pièce en trois actes*. Michel Décaudin et al. (éd.), *Théâtre complet*. Paris: Gallimard.

Cortázar, Julio. [1994] “Le bave del diavolo.” Ernesto Franco (a cura di), Julio Cortázar, *I racconti*. Torino: Einaudi.

Cortázar, Julio. [2008] “Les Fils de la vierge.” Sylvie Protin (éd.), Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*. Paris: Gallimard.

Eliot, T. S. [2022] *The Waste Land*. Michael North (ed.), *The Waste Land and Other Poems*. New York & London: Norton.

MacNeice, Louis. [2013] “Autumn Journal.” Peter McDonald (ed.), Louis MacNeice, *Collected Poems*. New York: Wake Forest University Press.

Pavese, Cesare. [1961] *Tra donne sole*. Cesare Pavese, *Romanzi: volume secondo*. Torino: Einaudi.

Thomas, Dylan. [2003] “Out of the Sighs” *The Collected Poems of Dylan Thomas, original edition*. New York: New Directions.

(5) 参考文献

Busni, Simona. [2019] *Michelangelo Antonioni: l'alienista scettico*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.

Chatman, Seymour & Duncan, Paul (éd.). [2004] *Michelangelo Antonioni: l'investigation*. Köln, London, etc.: Taschen.

Di Carlo, Carlo (a cura di). [2018] *Il mio Antonioni: testi di Michelangelo Antonioni*. Bologna: Istituto Luce-Cinecittà.

Ginsborg, Paul. [2006] *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi.

Hobsbawm, Eric. [1995] *The Age of Extremes: the Short Twentieth Century, 1914–1991*. London: Abacus.

Judt, Tony. [2005] *Postwar: a History of Europe since 1945*. London: Vintage.

“Partito d'Azione.” [https://it.wikipedia.org/wiki/Partito\\_d%27Azione](https://it.wikipedia.org/wiki/Partito_d%27Azione).

Sandbrook, Dominic. [2006] *White Heat: a History of Britain in the Swinging Sixties*. London: Abacus.

Schulman, Bruce J. [2001] *The Seventies: the Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. Boston: Da Capo.

*Dictionnaire mondial du cinéma*. [2011] Paris: Larousse.

Tassone, Aldo. [2002] *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Roma: Gremese.

Thompson, Kristin & Bordwell, David. [2019] *Film History: an Introduction, 4<sup>th</sup> ed.* New York: McGraw Hill Education.

鳥越輝昭 [2023] 「アントニオーニにとっての“シンチェリタ”とは何か (1)」神奈川大学人文学研究所『人文学研究所報』No. 69.

## What Is “Sincerità” for Antonioni? (2): regarding Himself and His Works

TORIGOE Teruaki J.I.

### ABSTRACT

It was Michelangelo Antonioni's lifelong principle as a film director never to lose contact with his times, thereby catching their resonance within himself. Giving some order to his occasional writings and interviews, the present article made investigations about how he regarded his times and how his responsive mind had been formed. Antonioni perceived political, moral, social and physical instability in the 1950s and thereafter, and blocked-up feeling, introversion, violence and cruelty in the 1970s and thereafter. To fathom the formation of his mind, about which he was reticent, special attention was paid to his background and his relations to films and literature. The present article also argued that Antonioni, who acknowledged that he “poured his ethical views” in his films, was non-religious but deeply moral.

[keywords: Antonioni; sincerità; views about times; formation of mind; morality]