

アントニオーニにとっての“ヴェリタ”と“レアルタ”

鳥 越 輝 昭

【要旨】

重要な映画監督だったアントニオーニ (Michelangelo Antonioni) にとって“ヴェリタ”もしくは“レアルタ”が何を意味したのかを、認識と表現との両面について論じた。認識の側面について言えば、アントニオーニは外界と内面の両方に認識を向けて、外界の“ヴェリタ”“レアルタ”が内面の“ヴェリタ”“レアルタ”に影響している状態を分析するのが通例だったが、経歴の過程で、認識がもっぱら外界の“ヴェリタ”“レアルタ”だけに向かったり、もっぱら内面の“ヴェリタ”“レアルタ”だけに向かったりしたことがある。表現の側面について言えば、アントニオーニが、“ヴェリタ”“レアルタ”をそのまま写し撮ることをせず、むしろ構成的に“ヴェリタ”“レアルタ”を作りだしていたことが重要である。作品の奥深さは、身近な問題という特殊な“ヴェリタ”“レアルタ”を扱うストーリーの背後に一般的問題という“ヴェリタ”“レアルタ”が明示や暗示されていたことに由来している。撮影方法や、撮影現場・台本・俳優の扱い方も、すべて構成的リアリズムを実現するためのものだった。

【キーワード：アントニオーニ；構成的リアリズム；認識；表現；撮影方法】

はじめに

わたくしは以前の拙論、「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 2023, 71) のなかで、20 世紀の重要な映画監督アントニオーニ (Michelangelo Antonioni, 1912-2007) の生涯の愛用語が“シンチェリタ *sincerità*” (とその変化形)、“ヴェリタ *verità*”, “ポエジーア *poesia*” (とその変化形) だったことを指摘した。本稿は、それら愛用語のなかの“ヴェリタ”を取り上げて、アントニオーニの発言の内容を検討するものである。

のちにふれるように、“ヴェリタ”は“レアルタ *realtà*”と関連が深い。アントニオーニも、二者の意味を区別して使っていることもあれば、事実上、同義に使っていることもある。代表的な伊和辞典(『伊和中辞典 第2版』小学館, 1999)は、“ヴェリタ”は日本語の「真実」「真実性」に相当し、“レアルタ”は「現実」「事実」に相当すると記述しており、それは正しい。しかし、“ヴェリタ”と“レアルタ”とのあいだには、それら二語に対応する英語の *truth* と *reality* ほど明確な境界がたぶん存在せず、むしろ日本語の「真実」「現実」「事実」と似て相互に幾分重なり合う関係になっているのではないか。ともあれ、機械的に辞書の訳語を当てはめることはできないから、以下の本稿のなかでは、“ヴェリタ”と“レアルタ”をそのまま使用し、文脈に合いそうな訳語を添えることにしたい。

なお、本稿のなかでひんばんに引用したり引照したりすることになるのが、アントニオーニが自身の映画について述べたり書いたりしたものとの集成である *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, 2009, Venezia: Marsilio である(原題は、「わたくしにとって映画を作るのが生きること——映画につい

ての諸文」くらいの意味である)。この本は、以下では *FF* と省略して示すことにする。

1. “ヴェリタ”と“リアルタ”，認識と表現

良質なイタリア語辞典，*Lo Zingarelli minore: vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, 2014 は、同義語欄で、“ヴェーロ (vero)”と“レアーレ (reale)”との意味の相違をつぎのように説明している。

“vero”と言われるのは，“realità”に合致しているもの，“realità”に属すると考えられる特徴や性質を実際に備えているものである。“verità”は、ともかく判断に基づいて成立するもの、すなわち、意見の結果である。それに対して，“reale”と言われるのは，“realità”に属しているもの、現実存在しているもの、五感で特徴付けることができないもの (é concreto)，“realità”に関してなされる主観的経験とは独立したものである (p. 1371)。

この説明によれば、人間の認識とは独立に“realità”というものが存在していて、その存在自体もしくは存在の属性が“reale”と言われる、それに対し、人間の認識によって“realità”に合致していると判断されたり、“realità”の特徴や性質を備えていると判断されたりしたら、“vero”だと言われる、ということである。すなわち、“reale”は客観に関わり、“vero”は主観に関わる。この区分は一見すこぶる明快である。しかし、現実の発話のなかでは、“vero”と“reale”の区別が曖昧になることがあるようで、その証拠に、この辞典そのものが、“vero”に複数の定義を与えるなかで、「誰その“vero”な動機」という用例に関わる語義については、“vero=effettivo, reale”と定義して、“vero”=“reale”と見なしているのである (p. 1370)。われわれがこれから取り扱うのは、厳密な認識論の領域に踏み込まない、一般の語用の水準である。そこでは、たしかに人間による認識から独立していると思われている場合に“realità”とか“reale”とか言われるが、認識が介在していても“realità”とか“reale”とか言われることがあるのではないか。また、たしかに人間の認識の介在が意識されている場合に“verità”とか“vero”と言われるが、意識されていない場合も、“verità”とか“vero”と言われることがあるのではないか。

もうひとつ留意すべきことがある。アントニオーニのような映画監督という表現者である場合、“ヴェリタ”と“リアルタ”は、一般人と異なり、認識だけでなく表現にも多く関わることである。むしろ表現は本来的に認識と密接に関連しているものだが、以下の論考では、アントニオーニの特徴を整理するために、便宜的に認識と表現の二面に分類して論じることにする。もう少し正確に言えば、まずアントニオーニの認識の側面を重視しながら論じ、つぎに表現の側面を重視しながら論じてゆくことになる。

2. 外界と内面の“ヴェリタ”と“リアルタ”

アントニオーニは、自身の認識を外界（人間がつくる世界や社会、物や動植物がつくる自然や環境）と人間の内面（精神、思考、心理、感情）という両方に向けて、外界が人の内面に及ぼしている影響や変化を探究することが多かった。映画監督としての活動の多くの時期に、外界と内面の両方に見られる“ヴェリタ”（=真実）や“リアルタ”（=現実）を考察の対象にしたのである。しかし、映画監督としての生涯のあいだには、認識の仕方に揺らぎがあり、認識がもっぱら外界だけに向かったこともあり、もっぱら人間の内面だけに向かったこともある。

アントニオーニの認識が外界と内面の両方に向かう傾向は、すでに最初の長編映画『愛と殺意

『*Cronaca di un amore*』(1950)に明瞭に現れていた。アントニオーニは、この作品のねらいがつぎのようなものだったと述べた(1958年の発言)。

今日重要なのは、…〈中略〉…その人の思いはどうかを、気持ちはどうかを、どのように適応しているのかを見て取ることです。過ぎ去ったあらゆる経験、つまり、戦争や戦後という、われわれの国——他の多くの国々と同様に、あのように大きくて重大な冒険から抜け出した国——に起こったすべての事柄がその人の内面に残しているものを見て取ることです(FF 8)。

この映画は、第二次世界大戦による混乱や戦後の混乱・復興という外界の“レアルタ”(=現実)が人々の内面に及ぼした影響という“ヴェリタ”(=真実)もしくは“レアルタ”(=現実)を描き出そうとした。映画が大きな背景にしたのは、イタリアの戦後の経済復興を牽引したミラーノの繊維工業である。若い女主人公の中年の夫は、繊維工場を経営して富豪になった人物である。その富のおかげで、この夫妻は、高級自家用車をお抱え運転手に運転させてスカラ座でオペラを観劇するような上層ブルジョア階級に属している(外界の“レアルタ”(=現実))。夫を嫌悪している女主人公は、夫について、「誰も愛さないが、何でも買う。わたしも買ったのよ」と評する(Di Carlo 1973, 95)。女主人公は、夫の資産を奪って愛人と暮らそうと考え、愛人に夫を殺させようとする。愛人は、かつて同じ普通科高等学校に通って恋人同士だった男だが、戦時中に徴兵され、今は失業している(外界の“レアルタ”(=現実))。再会したときに、女主人公は、この男の内面の状態を直感して、「あなたも変わったと、すぐ気付いたわ。たぶん眼ね。昔より眼が暗い。それだけでなく、変わったのは全部ね」と言うのである(内面の“ヴェリタ”(=真実))(Ibid. 63)。アントニオーニは、この映画で、女主人公とその属していたミラーノの上層ブルジョア階級とに見られた「精神の不毛」と「倫理的冷淡さ」とを描こうとしたとも語っている(内面の“ヴェリタ”(=真実))(FF 22)。アントニオーニは、経済復興を享受する上層ブルジョアたちの精神のなかに、女主人公に典型的に見られる自己中心主義と利己主義との存在を洞察したのだと言ってよいだろう。

三つのエピソードで構成された『敗北者たち *I vinti*』(1952)のフランス・エピソードでは、パリの中産下層階級の高校生たちの集団が、自分たちの貧しさを嫌悪し、裕福さを偽り吹聴している仲間の一人を殺害して所持金を奪って海外植民地へ逃亡しようとする。イタリア・エピソードでは、上層ブルジョア階級の大学生が、小遣い稼ぎに煙草の密輸団に関係し、逮捕を逃れようとして、邪魔をした人を銃殺し、自分は高所から転落し内臓を痛めて死ぬ。英国エピソードでは、小都市の労働者階級の青年が高校卒業後に仕事に就かず、賭博によって小金を稼いでいるが、名声と金が欲しくて売春婦を殺害し、殺人事件の記事を新聞に売り込む。この映画は、全体的には、アントニオーニが、第二次大戦後の復興期の経済状況(外界の“レアルタ”(=現実))のなかで一部の若者たちに生じた自己中心主義と利己主義(内面の“ヴェリタ”(=真実))を洞察したものである。

『椿なきシニョーラ *La signora senza camelia*』(1953)は、ローマの映画制作業界を舞台に、業界の商業主義と男性中心の社会環境(外界の“レアルタ”(=現実))とによって翻弄され犠牲になる若い美女を描いた。販売店の売り子をしていたこの美女は、映画プロデューサーの眼に留まり、映画の主演女優に抜擢されるけれども、ほどなくそのプロデューサーの妻にさせられる。妻の美しい容貌と肢体とを人目に晒したくないプロデューサーは、妻を業界から引退させる。しかし、妻が復帰を切望するので、プロデューサーは妻を主役とする芸術映画を制作するが、映画は失敗に終わる。落胆する美女を、外交官が誘惑する。美女は、この外交官を真剣に恋するが、外交官は美女を遊び相手としか見ていないことがわかり、関係は一旦破綻する。この不倫を機会に夫と別居した美女は演技を真剣に学び、演技力を必要とする映画の役を得ようと試みるが、得られない。失望した美女は、あきらめて、容貌と肢体とを売り

物にする娯楽映画への出演を受け入れ、外交官の愛人になることも受け入れる。『椿なきシニョーラ』は、このように、商業主義の映画業界と男性中心の社会環境という外界の“リアルタ”（＝現実）が、弱い立場の女性が抱く仕事への希望や愛情生活への夢を打ち砕いてゆく様子（内面の“リアルタ”（＝現実））を描き出した。

『女ともだち *Le amiche*』（1955）は、トリノー市が舞台だが、取り上げられているのは、『愛と殺意』と似た上層ブルジョア階級である。この都市の上層ブルジョア階級の人たちにも自己中心主義と利己主義が顕著で、態度が冷笑主義的で倫理が弛緩している（外界の“リアルタ”（＝現実））。上層ブルジョア女性たちの集団で中心になっている壮年女性に、その傾向が著しい。この女性は夫との別居を幸い、複数の愛人との情事を楽しみ、集団のひとりの若い娘に情事をけしかける。この娘は、両親や友人たちを嫌悪しているだけでなく、上層ブルジョア階級の娘特有の無意味な人生そのものを嫌悪している（内面の“ヴェリタ”（＝真実））。娘は、つぎのように言う。

あなたも見たでしょう。わたしの友人たち、わたしの生活、それにわたしの両親。わたしの毎日。そう、わたしの毎日よ。なぜ生きなければいけないのかしら。どんな服を着るかを決めるためののかしら。服が決まったとして、そのあと何があるというの（Antonioni 1964, 47）。

娘は、妻のある画家との情事（中年女性がけしかけた情事）に夢中になるが、画家が自分を愛しておらず、妻に依存しているのを知って自殺する。映画は、トリノーの下層階級出身で、ローマのオートクチュールで働く女性が、この町に支店を開くために訪れ、顧客となる上層ブルジョア階級の女性たちと知り合い、その行動を批判的に見る視点から描かれてゆく。

『情事 *L'avventura*』（1960）は、高度経済成長の一環として猛烈な不動産開発がなされているイタリアを背景にした（外界の“リアルタ”（＝現実））。主人公は建築家だが、不動産開発に携わる知人のために資材計算をすれば容易に高収入が得られるので、建物の設計はしなくなっており、そのことに引け目を感じている（内面の“ヴェリタ”（＝真実））。この男が愛人に向かって言う。「[子供のころは] 裕福になるとは全然思っていなかった。すごい天才でアパートに借り住まいするのだろうと想像していた……。ところが家をふたつ、ローマとミラーノに持つことになった。でも、天才は一度も使うことがなかった。」（Antonioni 1964, 293）フラストレーションを抱えるこの男は、持続的に女性を愛する力を喪失しており（内面の“ヴェリタ”（＝真実））、婚約者の女性が失踪すると、翌日には婚約者の親友の女性に惹かれ、まもなく愛人にする。しかも、この女性と愛人関係になって数日のちには売春婦の誘いに乗るのである。以前の拙論（鳥越 2024, 112）でも注目したが、アントニオーニは、この映画について、「わたくしたちは、今日、極度の不安定さの特徴としてい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」（外界の“リアルタ”（＝現実））と述べ、この映画は「感情の不安定さ」（内面の“ヴェリタ”（＝真実））を描いたのだと言った。この映画では、主人公の愛情が長続きしないだけでなく、女主人公も、親友の女性が失踪すると、数日のうちに主人公に惹かれて愛人関係になってしまうのである。

『夜 *La notte*』（1961）も高度経済成長期を背景とし、『愛と殺意』（1950）でも取り上げたミラーノを舞台とした。この映画は、高層ビル（1960年完成のピレリ・タワー）を降りてゆくエレベーターのなかからガラス越しにミラーノの街を俯瞰するタイトルバックが、すでに全編の基調を示していると言ってよい。伝統的な建物が一般的で自動車もまばらだった『愛と殺意』（1950）ののちの、わずか10年で、ミラーノは、無機質なガラス張りのピレリ・ビルに象徴される、コンクリートとガラスと金属とで造られたモダニスト建築が多数建てられ、無数の自動車による交通渋滞が制御不能な街へと変貌している（外界の“リアルタ”（＝事実））。主人公夫妻は、そのような無機質なモダニスト建築の高級マン

ション住まいである。夫は有名作家で収入も少なくないが、しばらく執筆が滞り、富豪の実業家（タイヤ製造大手ピレリ社の社長のような経営者）から高給の宣伝担当重役の職を提案されると、心が動く状態である。妻への愛はすでに冷め、妻が読み上げる恋文が自分の書いたものだと認識できず、風呂から裸で誘う妻にも反応しない。夫の愛が冷めているのを知っている妻は、コンクリートとガラスと金属とでできたビルの連なる街路をさまよい歩き、タクシーでかつて新婚のころに夫と住んだ郊外の庶民向け共同住宅を訪れ懐かしむが（内面の“ヴェリタ”（＝現実、真実））、そのあたりは全体が荒廃している。夫の愛を失った孤独な壮年女性の心を、高度経済成長の過程で生じた都会の非人間性が圧迫している様子が、連続する映像に表現されている（外界と内面の“レアルタ”（＝現実））。とりわけ、ビルの白い壁面が画面のほぼ全体を占めている状態の下端に女主人公が小さく写し出されるカットが、印象的かつ象徴的である。

『太陽はひとりぼっち *L'eclisse*』（1962）も高度経済成長期を背景にしているが、取り上げた都市はローマで、なかんずく証券取引所である。資本主義の活動を集約したようなこの場所では、株式の仲買人たちが、刻一刻と利益を競い合い、個人投資家たちが利益を求めて群がっている（外界の“レアルタ”（＝事実））。女主人公は株式投資にまったく関心がない女性だが、母親が長年投資に没頭している。そして母親の株式売買を担当している青年と短期間、肉体関係を持つ。アントニオーニは、株式売買に関わる人たちについて、つぎのような外界と内面の“ヴェリタ”（＝現実、真実）を指摘している。

証券取引所で生きている人たちは、人生を、銀行券を通して見ており、その結果、感情の大部分も、（一日中それに関わり、それしか見ていない）金の織りなす網の目を通して出てきます（*FF* 177）。

この人たちの精神は金儲けにのみ反応し、金儲けに無関係な人間的感情には反応しない（内面の“ヴェリタ”（＝現実））。それゆえ、女主人公の母親は、娘が長年愛人関係にあった男と別れた危機的状态にあることにまったく気付かない。株式仲買人の青年（ピエロ）と女主人公（ヴィットリア）は数回肉体関係を持つが互いに愛情関係を築けない。二人は、北欧風の建物の見える野原でセックスをしたあとで、つぎのような会話を交わし、まもなく別れるのである。

ピエロ： 何だか、外国にいるように感じるな。

ヴィットリア： 不思議ね。わたしも、あなたからそんな感じを受けるの。

（*L'Eclipse*, 97）

『赤い砂漠 *Il deserto rosso*』（1964）は、ラヴェンナ市の化学コンビナートの近辺を舞台にした。高度経済成長期の化学工場は昼夜の別なく稼働して、汚れた蒸気を空中に排出し、汚染水を流出させていた（外界の“レアルタ”（＝事実））。その結果として、撮影の20年ほど前までラヴェンナ市を囲っていた巨大な松の森が死に瀕していることなどの環境破壊に、アントニオーニは注目した（*FF* 82）。アントニオーニは外界の“レアルタ”（＝現実、事実）をつぎのように指摘した。

このあたりの木々については誰も関心を持っていない。沼地や運河には工場群の排出物がやって来ている。水は黒色や黄色になっている。というより、もう水ではなくなっている。腹が石油で満たされている魚たちに尋ねてみるがいい。…〈中略〉…工場という物語が万人の生活を条件付けており、不意に生活を丸裸にし、肉体を扶^{たす}っている。化学製品が支配しており、遠からず、森林を、馬

のような骨董品になってしまうだろう (FF 83)。

アントニオーニは、この変化について、つぎのようにも書いている。

町〔ラヴェンナ市〕を取り巻く自然景観の激しい変化にわたくしは大きな衝撃を受けた。以前は、巨大でたいへん美しい松の森があったのだが、今日では、それがほぼ完全に死滅していた。まもなく、わずかに生き残った部分も死滅して、多くの工場や運河や、そして港に場を与えるだろう (FF 252)。

しかし、さらに重要なのは、アントニオーニが、この外界の“レアルタ” (= 事実) を女主人公の神経症と関連付けたことである。アントニオーニは、女主人公の精神の危機の原因が、新たな工業社会に適応できていない「彼女の感受性、知性、心理が、押し付けられるリズムとずれている」からだと言った (内面の“レアルタ” (= 現実) FF 256)。アントニオーニの適応に関する認識は、つぎのようなものだった。

人間には唯一の選択しかありません。死ぬか適応するか、のどちらかです。それが『赤い砂漠』の主題でした (FF 223)。

『砂丘 *Zabriskie Point*』(1970) は、若者の反乱に揺らぐ高度経済社会、米国のロサンジェルス舞台にした。アントニオーニは、外界の“レアルタ” (= 現実) として、米国を、「現代のいくつかの主題と矛盾とに関する本質的な“ヴェリタ” (= 真実) を純粋な状態で抽出できる場所」だと考えていた (FF 92)。この映画の方向性を定めたのは、1968 年の夏にシカゴで、民主党の党大会が開催されていた建物の前でデモをする若者たちが連邦警察によって乱暴に弾圧されるのを目撃したことだと言う (FF 283)。アントニオーニの体験したロサンジェルスは、飽くなき経済活動が (ヨーロッパの都市と対照的な) 広告看板の氾濫に現れている都市だった (外界の“レアルタ” (= 事実) FF 272)。白人の中産階級は疎外されていることを自覚せず、墮落とは無縁で善意に満ちており、アントニオーニを苛立たせたが、若者たちは金にまったく関心がなく、その純粋、無私、反抗、新鮮さによってアントニオーニを魅了した (内面の“レアルタ” (= 現実) FF 264)。映画の主人公の若い男女は、経済活動の中心地であり警官隊による学生運動の弾圧が起きているロサンジェルスを逃れて、東の間の恋人同士になり、アリゾナ州の砂丘 (原題の「ザブリスキー・ポイント」) で愛を交わす。二人は、経済活動と弾圧とからの「自由」を求めたのである (内面の“ヴェリタ” (= 真実))。

二人による「自由」の追求に関連して、アントニオーニは、のちにつぎの興味深い告白をしている。

『砂丘』(1970) と『さすらいの二人 *Professione: reporter*』(1974) から *Tecnicamente dolce* [これは実現しなかった作品] を通じて、わたくしは、ある種の不明瞭な苛立ちに気付いていました。それは、これらの映画の主人公たちをとおして、わたくしも生き登場人物たちも生きていた歴史的状況から抜け出す必要です。市民的で文化的で文明化している状況を抜け出して、砂漠やジャングルのような異質な状況へ、そこでは少なくとも、もっと自由で個性的な生活を仮定できるような、そのような自由が実証できる状況のなかへ入ってゆく必要です (FF 307)。

『さすらいの二人』は、舞台として、強権政治のもとで内戦状態にあるアフリカの某国、およびその国が英国に置く大使館や、海外で活動させる秘密警察を取り上げた。英国のテレビ記者である主人公

は、客観的な報道をしなければならぬ立場上、この国の指導者の発言を、虚偽と知りつつ、そのまま映像にせざるをえない。そのような状況が映画のなかの外界の“リアルタ”（＝現実）である。アントニオーニは、前掲の告白にあったように、主人公に、そういう外界の“リアルタ”（＝現実）から抜け出し、自由を得ようとさせる（内面の“ヴェリタ”（＝真実））。その方法は、この某国の宿で同宿し急死した人物に成りすますことだった。

テレビ映画 *Il mistero di Oberwald* (1980) は、アントニオーニには例外的な歴史物で、当時の社会の暴力的環境の認識が背景にあるものの、他の作品のようなアントニオーニによる直接的な現実認識を映画にしていない。しかしながら、ストーリーの構造は、他の作品と通底している。1900年頃(?)のオーストリアで警察長官と皇太后が暴力と密偵とを駆使しながら強権政治をおこなっている（外界の“リアルタ”（＝事実））。結婚式当日に皇帝を暗殺された衝撃で隠遁している皇后がおり、暗殺目的で訪れたアナキストの青年と恋に落ちる。青年は死んだ皇帝と瓜二つなのである。青年は強権政治の実態を知り、皇后に政治権力を奪うように説き、皇后もそうしようとする。ところが、警察長官が青年を、皇后を裏切って長官のために働かねば投獄・処刑すると脅す。青年は皇后に迷惑をかけまいと自殺を図る。しかし皇后は、青年に対して、長官の行動は自分の命令だと偽って青年を怒らせ自分を射殺させ、心中する。皇后と青年とのこれら一連の心の動きが、強権政治という外界の“リアルタ”（＝事実）に反応した内面の“ヴェリタ”（＝真実）である。

『ある女の存在証明 *Identificazione di una donna*』(1982) は、アントニオーニが外界の“リアルタ”（＝現実）として、「わたくしたち〔イタリア人〕は、犯罪、スキャンダル、偽善、汚職などに慣れっこのなっています」（1982年の発言。FF 325）という状況のなかで撮影された映画である。すなわち、『さすらいの二人』や *Il mistero di Oberwald* と同じ暴力的環境への認識を背景としていると言える。アントニオーニはまた、「世の中が恐怖を抱いており、わたくしも恐怖を抱いていて、それがわたくしの映画のなかから滲み出るのでしょう」とも語っている（FF 321）。映画が写し出すのはローマで、「ブリガータ・ロッセ（赤軍）」による前首相アルド・モーロの誘拐・殺害事件（1978）などのテロ事件が頻発していた頃である。映画では、2～3メートル先も見えない濃霧のなかで、主人公が女ともだちを自動車に乗せて走る際にこの女性が暴力関係者に追跡されているのを怖れたり、車から女性が外に出ているときに、付近で発砲を伴う強盗事件らしいものが起きて、主人公が不安になったりする（内面の“リアルタ”（＝事実））。

3. 外界のみの“リアルタ”と“ヴェリタ”，内面のみの“リアルタ”と“ヴェリタ”

アントニオーニの認識がもっぱら外界の“リアルタ”（＝現実）と“ヴェリタ”（＝真実）とだけに向かったのは、初期や中期のドキュメンタリー映画と、『欲望 *Blow up*』(1966) とである。

初期のドキュメンタリー映画である“Gente del Po” (1943-47) や“N.U.” (1948) は、アントニオーニの少年時代の体験と認識、そして生来の性向から生まれた作品である。アントニオーニは、生まれ育った町フェッラーラに近いポー川で何度も見て強い印象を受けた船上生活者について語っている。男たちが5～6艘の船を綱で引きながら川岸を歩いて廻り、やがて、船団を組んで下ってきた。船には家族が乗っており、鶏を飼ったり洗濯物を干したりしてあった。工場経営者の父親を持ち、中産階級の子供として育ったアントニオーニは、「そこで初めて、富の分配が不公平であることを洞察しました」と言う（FF 144）。また、「庶民の世界を本能的に好んでいました」とも語っている（FF 167）。富の分配の不公平への認識（外界の“リアルタ”（＝現実）と“ヴェリタ”（＝真実））と庶民の世界への愛好とが相まって“Gente del Po”と“N.U.”が制作されたことが理解できる。

“Gente del Po”は、ポー川で船上生活をする一家の母親が病気の子供の看病をする様子や、河口の漁

民の家族たちが嵐の難を避けようとする様子などを映し出した。“N.U.”は、ローマの清掃夫たちが、人間扱いをされずに（清掃夫の目の前に、清掃夫がまるでゴミ箱であるかのように、ゴミを捨てる人たちがいる）、早朝から街路の掃除をしたり、ゴミを馬車で運んだりして、夕刻に人間として家族のもとへ帰る様子を映し出した。アントニオーニによれば、ポー川の河口の極貧の庶民のような存在を赤裸々に描き出したのは、“Gente del Po”が最初だったのだそうである。そのような描き方をファシスト政府が禁じていたからだという（FF 173）。

ドキュメンタリー映画 *Chung Kuo. Cina* (1972) は、文化大革命期の中国各地の人々の様子を記録したものである（外界の“リアルタ”（＝現実）と“ヴェリタ”（＝真実））。アントニオーニは、取材の許可を得る話し合いのなかで、中国のテレビ局関係者たちに、「あなた方の革命において何が一番重要だと考えていますか」と尋ねたら、「新しい人間です」という答えが返ってきた。自分は、まさしくその「新しい人間」に撮影の焦点を合わせたのだと語っている（FF 293）。アントニオーニの撮影隊は、都市や田舎の子供から大人までさまざまな中国人たちの様子を写し撮ったが、「新しい人間」という観点からは、紡績工場から仕事を終えて出てきた男女の労働者たちが、車座になって話し合いをしている映像が目される。ナレーションによれば、このときの話題は絵画展で、話し合いのリーダーは、画家たちが毛沢東の教えに従い、芸術を労働者・農民・兵士のために使用しているのを賞賛し、他の人たちは、われわれが革命という布を織らねばならない、と応じているのだという（Cuccu 16）。アントニオーニは、仕事のあとの話し合いは工場であつうに見られる光景だと言い、「彼らは工場の主人であり、わたくしの眼には、一人ひとりがそのことを意識しているのが明らかなように見える」と書き残している（FF 105）。革命の結果生まれた「新しい人間」を写し出したということである。

『欲望 *Blow up*』(1966) は、外界の“リアルタ”（＝事実、現実）それ自体を問題とした作品である。この映画について、アントニオーニは、「インスピレーションの基となった問題は、まさに“リアルタ”（＝事実、現実）の現れ方でした」と語っている（FF 185）。別の機会には、「裸眼で見えるものの背後に隠れている様相を探求したい意欲をつねに抱いていました」とも語っている（FF 205）。アントニオーニの“リアルタ”（＝事実、現実）のあり方に関する認識は、つぎの文章にやや詳しく述べられている。

わたくしたちは、明示されている像の下に、“リアルタ”（＝現実）により忠実な別の“リアルタ”があることを知っている。そしてこの別の“リアルタ”の下には、さらに別の“リアルタ”があり、この“リアルタ”の下には、新たに別の“リアルタ”があることを知っている。そしてついには、誰も見ることのできない、絶対的かつ神秘的な“リアルタ”の“ヴェーラ vera”な（＝真実の）視像に至る。あるいは、何らかの視像もしくは何らかの“リアルタ”（＝現実）の解体に至るのかもしれない（FF 61-62）。

アントニオーニがこのように書いたのは1964年だが、二年後の映画『欲望』の主人公である写真家は、公園で男女が逢引きする様子を撮影したと思っていたネガフィルムをどんどん引き伸ばしてゆく（映画の原題は「写真の引き伸ばし」である）。すると、草むらから拳銃で男を狙う人物が浮かび上がり、木立の下に横たわる男の死体も浮かび上がる。しかし、さらに引き伸ばすと、像は無数の点に解体されて、何も認識できなくなるのである。

アントニオーニがもっぱら内面のみの“リアルタ”（＝現実）と“ヴェリタ”（＝真実）とを取り上げた映画は、『さすらい *Il grido*』(1957) と『愛のめぐりあい *Al di là delle nuvole*』(1995) とである。どちらの作品も、ストーリーの背景として外界は存在しているけれども、外界の“リアルタ”（＝現実）

が人物の内面に影響を及ぼすのではない。

『さすらい』は、アントニオーニが長編映画では例外的に労働者を主人公にした作品である。主人公は、長年南アメリカに夫が出稼ぎに行ったままの女性と内縁関係にあり、この女性とのあいだに子供もいる。ある日、女性の夫が死亡したとの知らせが届くのだが、意外にも、女性には主人公の他にもう一人愛人がいることが分かる。衝撃を受けた主人公は女性と別れ、子供を連れて放浪する。放浪の過程で、三人の女たちに愛されるが、主人公は内縁関係にあった女性を忘れることができず、女性のいる村へ戻る。しかし、戻ってみると、女性は愛人とのあいだに子供をつくって暮らしている。絶望した主人公は自殺する。

『愛のめぐりあい』は、おもに四つのエピソードから成る映画である。第一のフェッラーラ市のエピソードでは、若い男が若い女に気に入られる。女は夜、同宿の部屋で男を待つが、男は訪れない。数年後、二人は偶然の機会に再会し、女が男を自宅に招くが、男は手を触れずに去ってしまう。女は、想像のなかで男とセックスをする。第二の、リゾート地ポルトフィーノのエピソードでは、語り手の映画監督が若い女に関心を持つと、女は、自分は父親を12回ナイフで刺して殺した人間だと告白する。映画監督は女とセックスをして別れる。第三のバリでのエピソードでは、妻に去られた壮年の男が、妻によって自宅マンションを貸間にされてしまう。この男とは別の、妻がある壮年の男が若い女に誘われ愛人関係になる。妻は夫に愛人と別れるように要求し続け、若い女も男に妻と別れるように要求し続ける。愛人と別れない夫に愛想を尽かした妻は夫のもとを去る。この女が住もうとするのは、第一の男が妻によって貸間にされたマンションである。第一の男とマンションにやってきた女とは愛人関係になる。第四のエザンプロヴァンスでのエピソードでは、若い男が、集合住宅から出てきた若い女に関心を惹かれて、同行する。女は、向かった教会で真剣に祈り続ける。飽きた男が居眠りをしているあいだに女の姿が見えなくなる。男があわてて探すと運良く女が見つかり、また同行し、女の住む集合住宅まで戻る。男が、明日もまた会えるかと尋ねると、女は、明日修道院に入る、と答える。

4. 表現の“リアルタ”と“ヴェリタ”

アントニオーニは、ミステリー映画に関連して、つぎのように述べたことがある。

もしも、もっと“ヴェーロ vero”な（＝現実に即した）ものが完成できるのなら、ミステリー映画（un film giallo）を作ってみたいと思ったりもするのです。それというのも、ヒッチコック監督の映画も含めて、すべてのミステリー映画は全然“ヴェーリ veri”（＝現実的）でない。構造は見事ですし、サスペンスが卓抜ですけれども、“ヴェリタ”（＝現実性）がない。人間の生は、休止や不純な要素からも出来ている。人生の内容や表現には一種の汚れがあり…〈中略〉…それは尊重されるべきです。シークエンスが鎖のように次々に繋がるような映画のリズムは、偽りの歩調（cadenza）を作りだしており、人間の生の歩調ではない。発表当時、なぜ『情事』がスキャンダル視されたか。理由は、人生に似た歩調を備えていたからなのです（FF 332）。

この発言だけを表面的に捉えようと、アントニオーニは、人間や、社会、物事、自然を、あるがままに撮影しようとしたかのように見える。しかし、それは事実と異なっているし、アントニオーニ自身がそれを明瞭に否定している。アントニオーニは、もっとも良い理解者の一人のアルド・タッソーネ（Aldo Tassone）による問い——「ドキュメンタリー映画を撮っていた頃から、あなたはリアリズムのためのリアリズムを追求したことはなかったでしょう」——に対して、つぎのように答えた（1985年のインタビュー）。

そのとおりです。独自の詩的世界を表現するためには、“レアルタ”（＝現実）を超越しなければなりません（FF 214）。

このやりとりのあと、このインタビューでは撮影の際の撮影機の「長回し」の話題に移ってゆくのだが、アントニオーニの意図した「リアリズム」がどのようなものだったのかが良く分かるのは、これよりずいぶん以前になされた、『敗北者たち』（1952）に関する発言である（1954年の雑誌記事）。アントニオーニは、この映画のフランス・エピソードの撮影にあたって、殺人がおこなわれる森に加えた変化とその意図とについて語っている。

木々を切り倒し、新しい木々を植え、草むらの草を刈り取り、低木の葉の色を濃くし、映写機で中景を作りました。要するに、森を「作った creare」のです。あのドラマは森のなかで展開し完結する。森が犯罪の背景になる。ですから、森が状況に形態的に適合していなければならないのです（FF 235）。

これは、つまり、初期の作品から、アントニオーニが“レアルタ”（＝迫真性）だと考えた（あるいは感じた）状態を意識的に構成していたということである。アントニオーニが「客観性」や「シネマヴェリテ *cinéma-verité*」について懐疑的だったのも、この態度と関係している。アントニオーニは、つぎのように述べていた。

客観性という態度がつねに幻想であることは、わたくしには明白だと思えます。とりわけ、『『さすらいの二人』の主人公のような』記者と同様に、「現状 *attualità*」を取り上げる監督にとってはそうです。わたくしに関して言えば、「シネマヴェリテ」を信用したことは一度もありません。なぜなら、どのような“ヴェリタ”（＝真実）に到達できるのかが理解できないからです。撮影機の対物レンズを向けた瞬間に、わたくしたちは選択をしているのですから（FF 160）。

アントニオーニの発言が一見純粹なりアリストの発言と見えるときも、われわれは、それが構成主義的なりアリストの発言であることを意識しておく必要があるだろう。日本語的に言えば、アントニオーニは、事態を「あるがままに」映像にしたリアリストではなく、真実だと見なしたものを「ありありと」映像化しようとしたリアリストだったということである。

アントニオーニが“ヴェリタ”（＝真実）もしくは“レアルタ”（＝現実）を表現しようとした際に意識的におこなっていたのは、特殊の事例を分析することによって全体を明示したり暗示したりすることだった。アントニオーニは、つぎの発言を残している。

わたくしは主題（*argomento*）を取り上げ、それを実験室のなかでのように分析します。分析が根底近くに達すれば達するほど、主題は小さくなって、認識しやすくなる。それは、特殊の主題（*argomento particolare*）から一般的な主題へ、孤立させた人物から社会全体へと立ち返ることを妨げるものではありません（FF 145）。

アントニオーニが「主題」に取り上げたのは、身近に起こっていると認識した事態である。それは、つぎの発言のとおりである。

わたくしは、わたくしの身の回りに見られると思えるものを物語ります。もっと正確に言えば、ストーリーを見せ、見せることによって物語ります (FF 185)。

しかし、身近に起きていることを映画として見せて、それが身辺雑記にならず、奥行きや厚みを感じさせるのは、「一般的な主題」や「社会全体」が、映像で明示されたり、映像の背後に暗示されたりしているからである。アントニオーニは、その点についてつぎのように述べている。

対象物を映像に変えるなら、それは単に形態 (forma) の問題ではなく、物に空気との関係や世界との関係を与える、もっと微妙な問題になります。世界は、映像のなかにつねに存在している概念です。目に見えているさまざまな物の世界と、その背後にあるすべてのものの世界です (FF 188)。

具体的な作品に即すなら、「特殊な主題から一般的な主題へ」と立ち返る、もしくは「映像」と「世界との関係」を指し示すという志向は、アントニオーニによって、『赤い砂漠』(1964)に関連して明瞭に述べられている。

わたくしは『赤い砂漠』のストーリーを工場の世界に設定することによって、危機の源泉に遡ることができました。河が、千にも及ぶ支流を集め、千にも及ぶ分流を作り、ついには氾濫して、あらゆるものを呑み込むような危機の源泉に遡ることができたのです (FF 257)。

つまり、映像が直接に映し出しているのはラヴェンナ市近郊の化学工場が周囲の自然環境と女主人公の精神とに生じさせている特殊な問題だが、それは急激な工業化によって世界全体の自然環境と人間とに生じている一般的問題を示しているのである。

同様に、『さすらい』(1957)がただ単に一人の男が愛する女への執着を断ち切れない様子を描く浅薄な映画でなく、『情事』(1960)がただ単に一人の男が次々に恋愛の対象を取り替えたり、一人の女が男への恋情が生じるのを抑制できなかったりするだけの表面的な映画でないのも、背後に人間一般の孤独への洞察が潜んでいるからである。アントニオーニは、つぎのように述べている。

『情事』はあるヨットクルーズの話で、わたくしは、若い女性の失踪によって、今日における感情の脆弱さを表現したいと思いました。ある意味で、それは『さすらい』への返答、『情事』に先立つわたくしのいくつかの映画に登場していた人物たちが発言する返答です。言葉遊びをするなら、『情事』は「友人たちによる叫び (grido)」だと言えます [『さすらい』と邦題をつけられた映画の原題は『叫び *Il grido*』で、主人公の心の「叫び」を指している]。いずれにせよ、『情事』は、異なる視点から一つの“ヴェリタ”(=真実)を扱っているのではなく、同一の“ヴェリタ”(=真実)を見る二つの様相を扱っています。結果は同一で、それは〔人間一般の〕孤独です (FF 123)。

なお、『情事』では、先にふれたような、急激な不動産開発(大きく見れば急速な経済成長)が人間の精神に及ぼした影響という一般的問題も視野に入っていたことに、併せて注目しておこう。

『夜 *La notte*』(1961)では、壮年の男女の夫婦関係に生じた危機という主題の背後に、都市ミラーノの様相が描き込まれた。それは、一方で、無機的なコンクリートとガラスと金属とでできたビルが仕事や居住の場として使われ、自動車が街路を埋め尽くしている「先進的」な中心部と、他方では、工場経営で成功している上層ブルジョアの一家が、ゴルフコースの付いた広大な邸宅で、多数の富裕な客たちを招いて空虚なパーティーを開くような郊外や、発展から取り残され廃墟化した地区で不良青年たちが

暴力事件を起こしているような郊外という周辺部から構成されているのである。

『太陽はひとりぼっち』（1962）の証券取引所の場面で映し出される株式の暴落という特殊な問題も、金融システムの「錆びつき」という大きな問題の表れと捉えられていた。アントニオーニは、この映画の証券取引所に関して、つぎのように述べていた。

金^{きん}、ドル、リラの価格急騰や「貨幣価値のスネーク」のような理解しがたい事柄は、…〈中略〉…
「錆びつき arrugginiti」をつねに証明しているメカニズムが見せる兆候なのです（FF 246）。

また、すでにふれたように、証券取引所で働くこの映画の青年や、女主人公の母親のような投資家は、^{かね}金の網の目を通してしか物事を見ることが出来ない、人間性の喪失という深刻な問題も見せていたのである。

「特殊な主題から一般的な主題へ」と立ち返る、もしくは「映像」と「世界との関係」を指し示すという志向は、すでに初期の作品から目立っていた。『愛と殺意』（1950）が、妻とその愛人による妻の夫の殺人未遂という特殊な事件の背後に、戦争と戦後の出来事とによって生じた社会格差や自己中心主義や利己主義の問題を示していたことは、すでに確認したとおりである。『敗北者たち』（1952）は、直接的には、若者たちが犯した殺人事件を映し出しているが、その奥には戦後の若者たちの精神に生じた歪みや、中産下層階級の貧困（フランス・エピソード）、労働者階級の貧困（英国エピソード）が示されていた。『椿なきシニョーラ』（1953）では、若い美女が、映画プロデューサーでまもなく夫になる男の都合と、映画女優を愛人にしたい別の男の都合とによって翻弄され、演技派女優になるのを諦めてセクシーさを売り物にする女優として映画産業に消費されることを受け入れる。そこでは、商業主義の映画産業や男性中心の社会環境のなかで女性が経験する生きづらさ、という普遍的なテーマが示されていた。『女ともだち』（1955）も、若い女性の恋愛をめぐる自殺事件の背後に、トリーノ市のブルジョア上層階級の女性たちのグループとそれを取り巻く男たちとに見られる自己中心主義、冷笑主義、倫理の弛緩を示していたのである。

『欲望』（1966）は、主人公の写真家が意図せず殺人事件を写し撮ったフィルムを、事件の当事者である女が、駆け引きののちに盗み取る（あるいは共犯者に盗み取らせる）というのが主筋であるけれども、その背後に、英国の若者たちが起こした生活様式の変革が描き込まれていた。それは英国の伝統的な生活様式を大きく逸脱した、カラフルで軽快なファッション、自由なセックス、麻薬の吸引、ロックンロール音楽というようなものである。アントニオーニは、英国の若者たちによる生活様式の変革を、つぎのように肯定的に捉えていた。

わたくしに分かるのは、わたくしたちが古くさい習慣や慣習や態度によって抑圧されていることです。『欲望』の若い英国人たちの実力は、これらの馬鹿げたものをすべて投げ捨てた点にあります（FF 141）。

『砂丘』（1970）では、すでにふれたとおり、若い男女の短い恋の背景に、際限ない経済活動や、巨富の蓄積、巨大な高層ビルの社屋、広告看板が目立つロサンジェルス都市部、反抗する若者とそれを暴力的に弾圧する警官隊、そして逃げ場としてのアリゾナ砂漠を写し込んでいた。アントニオーニがこの映画について、つぎのように述べていたことに注目しよう。

〔登場人物たちの〕周囲には当然ながら風景があります。この映画の場合の風景は、山々や、砂漠、都市、サボテンの森でもあり、同時に、ゲットーや、苦しい状況に置かれている人たち、反抗

する人たち、認識していても反抗する力を持たない人たち、責めをおそらく負うべき人たちでもあります。…〈中略〉…個人の存在が、日々包圍してくる混乱と暴力とにあふれた“レアルタ”（＝現実）から脱出不可能であるのは、わたくしのせいではないし、登場人物たちのせいでもない。それは、所与（un dato）であり事実（un fatto）であるのです（FF 88）。

『さすらいの二人』（1974）では、主人公の記者による正体を変えた逃避行の背後に、すでにふれたとおり、強権国家による国内の弾圧と、それに対する反乱、国外にまたがる暴力的な警察活動が描き込まれた。*Il mistero di Oberwald*（1980）では、隠遁している未亡人の王妃とアナキストの青年とのあいだの愛と死とを物語る主筋の背後に、暴力と密偵とを駆使する強権統治が描き込まれた。『ある女の実存証明』（1982）では、構想中の映画の主演女優のイメージを定めようとする映画監督の生活に入り込んだ女性によって、イメージと現実とが混乱したために、構想を放棄する主筋の背景に、イタリア社会のなかでの暴力の蔓延が暗示されていたのである。

5. 撮影方法における“ヴェリタ”や“レアルタ”の追求

構成主義的に“ヴェリタ”（＝真実性）や“レアルタ”（＝迫真性）を追求するアントニオーニの姿勢は、撮影方法に反映された。撮影方法の工夫による“ヴェリタ”や“レアルタ”の追求は、『赤い砂漠』（1964）にもっとも明瞭に現れているから、この作品を中心的に取り上げ、他の諸作にも言及することしよう。

アントニオーニは、『赤い砂漠』の撮影時から、それまで一貫して使用していた白黒フィルムでなく、カラーフィルムを使用し始めたのだが、その方針転換の根本には、つぎのような認識があった。

“レアルタ”（＝現実）そのものが、つねに色彩豊かになりつつあります。工場がどうだったかを考えてみてください。とりわけ、工業化が始まったばかりの19世紀初頭のイタリアでは、工場は灰色か茶色で、煤けていて、色彩はありませんでした。今日では、ほとんどあらゆるものに色が塗られています。13階で奇妙な音を出す配管は、水蒸気を通るものなので緑色。電気が通る配管は赤色。水が通る配管は紫色。その他に、プラスチック製品のさまざまな色彩が、わたくしたちの家庭に充満し、わたくしたちの嗜好まで革命的に変化させたのです（FF 146）。

“レアルタ”（＝現実）そのものが色彩豊かになったから、“レアルタ”（＝現実）を表現しようとする映画監督アントニオーニは、カラーフィルムを使うことにしたというのである。『赤い砂漠』では、工場の内部が鮮やかなさまざまな色に塗られている（青色のタンク、緑・赤・青色の配管、赤色のハンドルの）のが印象的である。女主人公の家の子供部屋のプラスチック製品も鮮やかな色彩（ジャイロスコープのおもちゃは全体が黄色で中心が赤色、台が緑色と赤色。眼の模型は全体が白色で眼球が青色、固定用の鉤は赤色）で観客の目を引きつける。アントニオーニの上記の認識がこのように映像によって示されているのである。

すでにふれたとおり、この映画は、アントニオーニがラヴェンナ市近郊の工場による環境の破壊に強い衝撃を受けたことが出発点になっている。その認識は、映像では、自然界の色彩を変化させることによって表現された。具体的には、つぎのようにしたのである（1964年の発言）。

わたくしは、運河沿いの小屋のまわりの草に色を着けたいと思いました。それは、荒廃した感じ、死の感じを強調するためでした。風景の特定の“ヴェリタ”（＝真実）を表現する必要があったの

です。死滅した木々も、その色にしました (FF 262)。

ここで言われた「荒廃」と「死」の色は映像上では青みがかった黒色に見える。

このように、表現したい“ヴェリタ”や“レアルタ”をより良く伝える目的で現実の自然に手を加えるのは、すぐ分かるとおり、白黒フィルムを使っていたところに、『敗北者たち』(1952)のフランス・エピソードの森に手を加えたのと方針が共通している。その方針は、『赤い砂漠』以後にも継続された。アントニオーニは、『欲望』(1966)の撮影に際して、ロンドンの街路の色を塗り替えたことと、その理由とについて、つぎのように語っている。

『欲望』の問題は、ロンドンの戸外についてごく少数の場面しかなく、わたくしが〔ロンドンについて〕抱いたすべての印象をそれら少数の場面に集中させなければならなかったことでした。そういうわけで、多かれ少なかれ、ロンドンの色を決めなければなりません。他の人たちにとってではなく、わたくしにとっての色です。わたくしは、ロンドンの“レアーレ reale”な (=実際の) 色ではなく、ストーリーに合わせて街路の色を変えました (FF 273)。

この発言は、主人公が古道具屋をめざして車を運転しながら街路を通り抜けてゆく両側に、赤色の建物がつぎつぎに異常に連続するカットについてのものだろう。

ただし、注意しなければいけないのは、アントニオーニの基本姿勢が、それぞれの作品の主題に合わせて、それにふさわしい撮影法を使用する、ということだったことである。アントニオーニがつぎのように言っているとおりである。

わたくしは、一定の撮影法に従ったことは一度もありません。わたくしは状況に合わせて変化します。特定のテクニックや特定のスタイルを採用することはありません。わたくしは映画を本能に従って (istintivamente) 作ります。頭 (cervello) よりも腹 (stomaco) で作るのです (FF 146)。

したがって、『さすらいの二人』(1974)では、一見色彩に変更を加えたかのように見える場面も含めて、一切の変更を加えなかったと、アントニオーニは断言するのである。

〔冒頭の砂漠の場面の真っ赤な色について〕あの色は砂漠の色です。フィルターを使いましたが、色を変えるためではなく、色を変えないために使いました (FF 297)。

色彩に変更を加えなかったのは、「この映画の主題の一つが、客観性」だったからである (FF 297)。

なお、“ヴェリタ” (=真実) を表現するために自然界の色彩に変化を加えるやり方は、のちにはテレビカメラの活用へと繋がっていった。アントニオーニは、テレビ映画 *Il mistero d'Oberwald* (1980) の撮影で手にしたテレビカメラに、カラーフィルムにはない大きな可能性を見出した。テレビカメラでは、カメラのボタンによって「色彩は電氣的に修正できる」からだった (FF 155)。アントニオーニには、「画家たちが色を使うように、色を完全に支配したい」という願望があったのである (1975年の発言。FF 155)。

『赤い砂漠』では、それまでの作品と異なり、撮影に際して望遠レンズが多用されたが、その重要な目的は、遠くのを写すためではなく、遠近感を消滅させるためだった。アントニオーニは、遠近感を消滅させることによって何がしたかったのかを、つぎのように解説している。

『赤い砂漠』では望遠レンズを使って遠近を平板にすることに苦心しました。人物と物とを圧縮して、人物と物とを対立させようとしたのです (FF 86)。

現在わたくしに関心を持っているのは、登場人物たちを物と接触させることです。なぜなら、今日重要なのは、物 (cose), 対象物 (oggetti), 物質 (materia) であるからです (FF 261)。

人間にとって物が重要になっている、という“ヴェリタ”(=現実)を表現するために、望遠レンズを使って遠近感を消失させて、人間と物とが対立もしくは接触しているように見せた、ということである。

さらに、この映画の撮影での望遠レンズの使用には、やや異なる目的もあった。映画の女主人公は精神を病んでいるのだが、そういう人物による認識がぼやける状態を、映像の焦点をぼやけさせることによって表現した、とアントニオーニは言う。つぎの二つの発言に注目しよう。

『赤い砂漠』を撮影している際に、わたくしは深度の異なるレンズを取り付けた複数の異なる撮影機を使い始めましたが、つねに同じ角度から撮影しました。そのようにした理由は、編集作業の際に、“レアルタ”(=現実)が抽象化されたカット (inquadratura), 望遠レンズによって物体が色に変化したカットを挿入しなかったからです (FF 133)。

神経症は女主人公のなかに残り続けるでしょう。病気が続いてゆくということを、わたくしは、少し焦点のぼやけた映像をとおして暗示したかったのです (FF 259)。

アントニオーニが個々の映画の狙いに合わせて撮影法を変えた様子は、『欲望』(1966)にも見られる。この映画は、すでにふれたとおり、「人間と“レアルタ”(=現実)との関係」(FF 277)もしくは「“レアルタ”(=現実)の現れ方」(FF 185)を問題として取り上げた映画である。さらに言えば、人間による“レアルタ”(=現実)の認識がいかに信頼できないものであるかを物語る作品である。したがって、『赤い砂漠』の場合とは対照的に、深度の深い広角レンズを多用して、人間と“レアルタ”(=現実)との間隔を広げ、“レアルタ”が到達しがたいものであることを示した。アントニオーニは、つぎのように語っている。

『欲望』では、わたくしは遠近を強調しました。わたくしは、人物と物とのあいだに空気、空間を置こうとしたのです (FF 86)。

初期の長編映画『愛と殺意』(1950)や『敗北者たち』(1952)で採用された撮影法がカメラの「長回し」だった。アントニオーニは「長回し」を使った理由をつぎのように述べている。

わたくしは人物の精神を探求し始めました。外の社会で起こったことが人物の内面に及ぼしている影響の探求です。その結果、撮影の際に、撮影機をまったく人物から離すことなく、可能なかぎり長く追いつけたのです (1997年の発言。FF 173)。

台詞をすべて言い終え、見せ場が完了しても、その後がある。わたくしには、人物のまさしくこの瞬間の、背中や顔、身振りや態度を写し出すのが重要だと思えるのです。なぜなら、人物の身に起きたすべてのこと、身に起きたすべてのなかで人物の内面に残っているものを明らかにする役に立つからです (1958年の発言。FF 8)。

しかし、認識の鋭いアントニオーニは、三年後には、この撮影法に限界があることに気付いていた。この方法では、「人物の内面に残っているもの」を写し出すことができないことに気付いたのである。

先へ進む過程で、…〈中略〉…それが最良の方法でないことに気付きました。なぜなら、そのやり方では、おそらく精神状態の外見に〔観客の〕注意を引きつけるにしても、精神の状態そのものに注意を引きつけていないからです。必要だったのは、むしろ、場面を構成したり、撮影機の動きや編集法を工夫したりすることでした。クローズアップへのアプローチの仕方、先行するカットや後続するカットへのアプローチの仕方を工夫することによって、求める結果に到達することでした（1961年の発言。FF 44）。

アントニオーニは、このような過程を経て、『赤い砂漠』のように構成的に“ヴェリタ”や“リアルタ”を表現する撮影のやり方へと転じたのである。

ところで、『赤い砂漠』でアントニオーニが構成主義的に“リアルタ”や“ヴェリタ”を追求したのは、映像だけではなかった。この映画では、電子音の使用が特徴的だったが、それは、女主人公の精神世界の“リアルタ”（＝現実）を表現するためだった。アントニオーニは、つぎのように述べている。

電子音は、“レアーレ reale”な（＝現実の）雑音を一種変形したのですが、とりわけ、映画の前半の工場に関わる部分では、ジュリアーナ〔女主人公〕が捉える音の印象に対応しています（FF 253）。

これは雑音のような電子音を使用した例だが、アントニオーニは全般的には撮影時に実際に存在した雑音そのものを利用することが多かった。ただし、雑音も、ストーリーを有効に伝えるために、選択的かつ構成的に編集して使用したのである。それは、『情事』（1960）に使用した雑音に関するつぎの発言に明瞭に述べられている。

フィルムの音声トラックにわたくしは音楽よりもむしろ自然音、雑音を使います。『情事』のために、わたくしは大量の効果音を録音させました。多少とも荒れているあらゆるタイプの海、洞窟のなかで轟き砕ける波のようなものです。効果のためだけに、およそ 100 もの録音テープのリールが利用できるようになっていました。そこから選択して、映画の音声トラックを構成しました。わたくしの考えでは、雑音こそが映像にもっとも適合した音楽です。音楽が映像と融合することは稀です。音楽がしているのは、通常、観客を眠らせるだけ、見ているものを明瞭に観賞するのを妨げるだけです。要するに、わたくしは「伴奏音楽 *commento musicale*」に、少なくとも今日使われているかたちでは、おおむね反対なのです（FF 127）。

6. 撮影現場、台本、俳優の扱いと“ヴェリタ”や“リアルタ”

アントニオーニが撮影に際して“ヴェリタ”（＝真実性）もしくは“リアルタ”（＝現実性）を追求したことは、撮影現場や台本の扱いにも見られる。その根本には、つぎのような考えがあった。

わたくしは、あらかじめ考えてあった映像を実現しようとは、けっしてしません。思考や映像の粗雑な模倣になってしまうことに気付いたからです。逆に、わたくしは撮影場所へ着くときに、撮影すべき場面に関して完全に「白紙 *verginità*」の状態であることを喜ばしく思うのです（FF 157）。

通常、頭で考えておいた映像には、何かしら本当でないところ (*qualcosa di insincero*)、人工的なところがあるものです (FF 126)。

それゆえアントニオーニは、綿密にカット割りをした台本を作成して、そのとおりに映像化することはしなかった。むしろ、台本は撮影メモとして作り、撮影現場の状態に合わせて臨機応変に映像を作っていたのである。アントニオーニは、つぎのように語っている。

今日、台本は、いわゆる「鉄壁の台本 *sceneggiature di ferro*」でなく、どんどん詳細でないものに、どんどん非技術的なものになりつつあります。台本は、映画監督が作るメモです。撮影の過程で、それを土台に作業をする、ひな形です。撮影におけるいわゆる即興は…〈中略〉…われわれの環境そのものから生じます。監督とその周りにいる人たちとの関係、いつものプロの作業チームと同じくらい、戸外の特定の場面のために臨時に通行人として集めた人たちとの関係から生じるのです (FF 29)。

俳優たちが、照明で照らされて動いたり話したりするのを見て、初めてある場面の完全なイメージが得られます。それから修正を加えます (FF 126)。

台本は出発点であって、固定的な行程ではありません。撮影機を通して見なければ、台本の頁にわたくしが書いたものが適切かどうか分かりません (FF 147)。

これらの発言からも推測できるように、台本に書いた台詞についても、撮影に際して、アントニオーニは臨機応変に修正を加えた。アントニオーニは、「台詞の多くも変更します。わたくしは、台詞が俳優によって言われるのを聞く必要があるからです」、と言っている (FF 296)。この点に関する詳細な説明は、つぎのようなものである。

特定の台詞も、壁に向かって言われるか、街路を背にして言われるかによって意味が変わる可能性があります。同様に、人物が45度の角度から言うのと、正面から言うのとでは必ずと価値が変わります。同様に、撮影機で上方から撮るのと、下方から撮るのとでは台詞の価値が変わります。これらすべてのことを監督が考慮するのは、(これはわたくしの撮影の仕方だと繰り返してありますが) 撮影現場に行き、その場の状態から思い浮かんだ最初の暗示にしたがって人物たちを動かし始めたときなのです (FF 29)。

“ヴェリタ”や“レアルタ”を感じさせる映像を作るためにアントニオーニが俳優をどのように使ったかについても見ておこう。

注目しなければならないのは、アントニオーニが、映像の全体を作り上げるのはあくまで監督であることを強く意識していたことである。アントニオーニの俳優に対する扱いは、すべてこの意識に発していた。アントニオーニは俳優については、映像を作り上げるための構成要素の一つにすぎないと見なしていた。

俳優から何を求めているか、俳優がわたくしに与えるものが不適切なのか適切なかが、わたくしにはよく分かります。それが分かるのは、わたくしにとって、俳優は特定のカットの一要素であるからです。壁や木や雲と同様の要素です。俳優の所作 (*atteggiamento*) が、わたくしが変えさせ

るとおりに変わると、カット全体が変わる。その変更が適切かどうかは、わたくしだけが分かる。俳優には分からない。…〈中略〉…こういうことすべては、〔撮影機の〕画像を見ている監督だけが分かり判断できる。俳優にはできないことだ。口調（intonazione）についても同様である。口調は、台詞である前に、ひとつの雑音である。口調は、調整されて、映像のなかの他の雑音と融合する。それらの雑音は、俳優が台詞を言う瞬間の映像にはもう存在しない。これらすべてを俳優は分からないけれども、監督は分かっている（FF 36）。

アントニオーニは俳優たちに対して演技を抑制するように求めた。現代人の生の“レアルタ”（=現実）を描き出すために、俳優に演劇的でない“レアーレ reale”な（=現実的な）演技を求めたのである。

わたくしの作品では、いつも〔俳優たちの〕演技がドラマチックにならないようにしています。重要な場面でも、俳優には内に持っているものをすべてを解放させません。わたくしは、つねに演技のトーン（i toni della recitazione）を落とすように求めます。なぜなら、わたくしのストーリーがそれを要求しているからです。俳優が目立ちすぎないように台本を書き直すことすらあります（FF 149）。

アントニオーニは、俳優が役柄と台詞とを頭で理解しようとするのを好まなかった。「俳優は存在すること（essere）だけが必要なのです。理解しようとしすぎると、観念的で不自然な（in modo intellettuale e innaturale）演技をしてしまいます」と言った（FF 148）。この立場からは、『さすらいの二人』（1974）で主人公の逃避行に同行する若い娘を演じたマリア・シュナイダー（Maria Schneider, 1952-2011）が俳優の理想に近かったようである。アントニオーニは言う。

マリアは、どこに撮影機があるのか気付いていません。何も気付いていない。ひたすら場面を生きる（vive la scena）のです。それは見事です。動くだけで十分なこともあります。そういうときには、誰も付いていけない（FF 298）。

アントニオーニは、俳優たちには、撮影する映画と登場人物とについて概略のみを話し、詳しい説明はしなかった（FF 47）。そして、俳優の本能を刺激した。必要な演技を引き出すためには騙したりもした。

わたくしが好む方法は、密かな作業によって特定の結果を引き出すことだ。俳優自身も気付いていない琴線を刺激する。俳優の頭ではなく、本能をかき立てる。〔演出の〕正当さを証明するのではなく、インスピレーションを与える。俳優を騙すこともある。口ではあることを言いながら、別のものを手に入れる（FF 48）。

アントニオーニが自分の求める結果を引き出した二つの事例に注目してみよう。一つは、『さすらいの二人』（1974）の冒頭、主人公の運転する自動車（ランドローバー）の車輪がアフリカの砂漠の砂のなかにはまり込み、抜け出すことができなくなる場面である。主人公を演じたのは名優ジャック・ニコルソン（Jack Nicholson, 1937-）だが、アントニオーニはその場面の撮影について、つぎのように語っている。

ランドローバーが砂にめり込むあの場面についてです。ニコルソンが精神的な危機に達するように、わたくしは、わたくしたちの関係が少し陰悪になるようにしました。ニコルソンは、それに気付いていませんでした。あれは、砂漠のなかでは少々辛い瞬間だったのです。あのようなすごい風と砂があるところで、アラブ人たちや撮影隊の他のメンバーたちと異なり、覆いのない状態で立っているのは大変でした。撮影を始めたときには、精神の危機が自然に生じました。自然に涙が出ました。落涙は“ヴェーロ vero” (=本物) でした (FF 158)。

これは、後期のアントニオーニが、経験豊富で演技力の優れたニコルソンに対しても、“ヴェリタ” (=真実味) もしくは“リアルタ” (=現実味) のある表現をさせるために策を弄した事例だが、アントニオーニは、すでに最初の長編映画『愛と殺意』(1950) の時から、俳優から別様の方法で“ヴェリタ” もしくは“リアルタ” を得ようとしていた。この映画の女主人公を演じたのは、俳優としての経験がなかったルチーア・ボゼ (Lucia Bosé, 1931-2020) だった。映画は結末の場面で、女主人公が愛人に去られ、自宅の玄関を背に泣きじゃくるのだが、その場面が“ヴェリタ” もしくは“リアルタ” を持つように、アントニオーニはつぎのように手荒な手段を使ったと語っている。

あの映画は、ルチーアが表玄関を背に眼を腫らして泣きじゃくる映像で終わります。ところが、ルチーアはいつも快活でしたし、絶望を演じるだけの技量がありませんでした。女優でなかったのです。求める結果を得るために、わたくしは精神的暴力と身体的暴力とを使わざるをえませんでした。侮辱し、言葉で自尊心を傷つけ、屈辱を与え、乱暴に平手打ちをしました。最後には、神経が参って、彼女は少女のように泣きました。役をみごとに演じました (FF 167)。

俳優から“ヴェリタ” や“リアルタ” のある演技を引き出すために、アントニオーニが使ったのは、詐術や暴力だけではなかった。台詞の言い間違いも直さずに利用した。その理由をアントニオーニはつぎのように語っている。

俳優がわたくしの示唆にしたがって特定の場面を演じるときに台詞を言い間違える場合、間違っただけのままにさせておくのがわたくしの習慣です。しばらくのあいだ間違っただけのままにさせておきます。なぜなら、言い間違いを直すまでのあいだに、俳優が犯している間違いがわたくしの役に立たないかどうかを知りたいからです。なぜなら、その瞬間には俳優のしている間違いこそが、俳優がわたくしに与えることのできる最も自然なものであるからです。それこそがわたくしが必要としているもの、俳優から自然に、意に反しても出てくるものです (FF 36)。

アントニオーニが、「あらかじめ考えてあった映像を実現しようとは、けっしてしません。思考や映像の粗雑な模倣になってしまう」、「頭で考えておいた映像には、何かしら本当でないところ、人工的なところがある」、「台詞の多くも変更します。わたくしは、台詞が俳優によって言われるのを聞く必要があるからです」、と述べていたことを想い出そう。俳優による台詞の言い間違いを利用するのも、その延長線上にあることが分かる。

アントニオーニが、テストの回数や本番の撮影回数を少なくしたのも、俳優たちから「自然な」演技、言い換えれば“ヴェリタ” (=真実性) や“リアルタ” (=現実性) が感じられる演技を引き出すためだった。アントニオーニは、つぎのように語った。

わたくしは何回も撮影しません。3〜4回撮影するだけです。テストも、わずかな回数だけです。

そうする方が、俳優たちの具合が良いと確信しています。俳優たちが、より自然です。…〈中略〉
…わたくしは、俳優たちが場面におつかるときに、より「生の grezzo」の状態であるのを好みます。多くの場合、最初の撮影がベストです (FF 157)。

アントニオーニは、スタジオでの撮影を稀にしかおこなわず、もっぱら戸外でロケーション撮影をおこなった。それも“ヴェリタ”もしくは“レアルタ”の感じられる映像を撮ろうとしたからである。ロケーション撮影は、「俳優は特定のカットの一要素」であり、「壁や木や雲と同様の要素」だという認識と、「あらかじめ考えてあった映像を実現しようとは、けっしてしない」という態度と深く関係していた。アントニオーニは、つぎのように語った。

戸外は、撮影の正に本質です。その色彩、その光、その樹木、その物、その表面 (FF 296)。

〔戸外で撮影する理由は〕“レアルタ”(=現実のもの)は予測不可能だからです。スタジオでは、あらゆるものが予見されています (ibid.)。

われわれは、戸外での撮影の代表的な成功例として、『情事』で女主人公の親友が行方不明になる小島の映像を思い出して良いだろう。撮影場所であるエオリエ群島の岩だらけの小島(リスカ・ビアンカ)には、毎日、撮影チームが荒れることの多い海を小舟で命の危険を冒しながら訪れたが、海がとりわけ荒れて高さ 80 メートルもの波が岩を打って野宿をしなければならなかった夜には、メンバー 2 名の乗る筏が流され翌朝まで行方不明になった (FF 76)。観客は、島の環境の危険さを、岩の洞窟に打ち当たる激しい波や、転げ落ちる岩、女主人公たちが避難した小屋の外に吹き荒れる風雨に、ありありと感じ取るし、遠い海上から接近してくる竜巻はまさに「予測不可能」な現象の代表で、主人公たちと観客とを共に驚かせる映像である。

おわりに

本稿では、アントニオーニにとって“ヴェリタ”もしくは“レアルタ”が何を意味したのかを、認識と表現との両面について論じた。認識の側面について言えば、アントニオーニは外界と内面の両方に認識を向けて、外界の“ヴェリタ”“レアルタ”が内面の“ヴェリタ”“レアルタ”に影響している状態を分析するのが通例だったが、映画監督としての経歴の過程で、認識がもっぱら外界の“ヴェリタ”“レアルタ”だけに向かったり、もっぱら内面の“ヴェリタ”“レアルタ”だけに向かったりしたことがあった。

表現の側面について言えば、アントニオーニが、“ヴェリタ”“レアルタ”をそのまま写し撮ることをせず、むしろ“ヴェリタ”“レアルタ”を構成的に作りだしていたことが重要である。アントニオーニのこの構成的リアリズムに関しては、つぎの二点が注目される。

1. 身近に捉えた個別的問題という“ヴェリタ”“レアルタ”を映像化しながら深遠さを感じさせるのは、ストーリーの背後に一般的な“ヴェリタ”“レアルタ”が明示もしくは暗示されていたからであること
2. 撮影方法や、撮影現場・台本・俳優の扱い方が、すべてこの構成的リアリズムを実現するためのものだったこと

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=xaC7rCc8iTA>.

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, Lonrenzo (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.

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

(4) 参考文献

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.

tà.

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

Hobsbawm, Eric. [1994] *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*. London: Abacus.

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

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*, 4th 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.

鳥越輝昭 [2024] 「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」神奈川大学人文学研究所『人文学研究所報』 No. 71.

“Verità” and “realità” for Antonioni

TORIGOE Teruaki J.I.

【ABSTRACT】

This article pays attention to what “verità” and “realità” (the division of these two concepts is less clear than that of “truth” and “reality”) meant for the important director Michelangelo Antonioni, with reference both to his recognition and to his expression. He generally directed his recognition both to the truth and reality of the outside world and to those of people’s inner consciousness, analysing the influences of the former on the latter. Sometimes in his career, however, his recognition directed itself almost solely either to the truth and reality of the outside world or to those of the mental state. The expression of his films was characterized by the constructed realism. He rarely shot the reality as it was. The profundity of his films derived from the general truth and reality expressed or implied behind the particular truths and realities which he found around him and made films out of. His ways of shooting and of treating locations, scripts, and actors and actresses were all aimed at constructing the reality in the way he wanted.

[Keywords: Antonioni; constructive realism; recognition; expression; ways of shooting]