

セツト・デザイナー、ガイド・フィオリニー

ファシスト政権下イタリア映画における「白」のテクスチュアと セツト・デザインの機能性

石田 美紀

序

一九九八年にカンヌ国際映画祭審査員賞グランプリを獲得し、翌九九年にアカデミー賞三部門を受賞したロベルト・ベニーニ監督『ライフ・イズ・ビューティフル』は、イタリア映画の救世主として、イタリア国内で熱狂的に支持され、イタリア映画復活のシンボルとなった映画である。第二次世界大戦下、イタリアの中部アレッツォで生きたある家族の物語である。ユダヤ人である主人公は強制収容所に連行されるが、彼は死とつねに隣り合わせの悲惨な状況をユーモアという想像力を盾にして生

き抜こうとする。人間の強さを笑いに包んで訴えるこの映画は世界中でヒットしたのだが、この作品をファシスト政権下のイタリア映画のセツト・デザインを語る契機にしたい。なぜなら、『ライフ・イズ・ビューティフル』に登場するグランド・ホテルのレストランが、光沢に煌めくオフ・ホワイトで調度されていたからである。徐々に迫り繰るユダヤ人迫害の足音を聞きつつも、まだ幸せであった主人公の青春時代のシンボルともいえるグランド・ホテルがなぜ「白」であったのか。ベルナルド・ベルトルッチ監督『暗殺の森』(1996)にも、主人公とファシスト党员幹部の逢瀬の場に白く輝くラジオ局のスタジオが登場する(図1)。ラジオという聴覚メディアの発信源であるラジオ

局を、視覚を備えた映画で表現するにあたり、ヘルトルツチはなぜ「白」を選んだのだろうか。

第一章では、上述の二本に代表されるように、ファシスト政権下を描く際に現代のイタリア映画がしばしば引用する「白」のイメージの映画史的源泉を探る。続く第二章では「白」のイメージを支えた三〇年代における映画とモダニズム芸術の協調を述べる。そして第三章ではファシスト政権下の「白」のイメージの第一人者ガイド・フィオリニのセット・デザイナーの分析を通じて、それが彼の参加した映画にいかに関与したかを論じる。本論は、以上の考察を通じて、ファシスト政権下のイタリア映画という個別事象の記述と分析だけでなく、映画におけるセット・デザイナーの意義というより広い問題系へと続く議論を喚起することを目的とする。

1 「白」と「黒」の映画史

イタリア映画史にはファシスト政権下の商業映画一般を意味する「白い電話」という言葉がある。「白い電話」とは三〇年のトーキー化以降、イタリア映画産業が量産した現代軽喜劇に付けられた名前であった。軽喜劇は三〇年から四三年の総製作本数七百三十六本のうち三百五十五本製作され、全体の四八・二%をも占める¹⁾。多くのイタリア映画史研究書が、四三年か

ら四五年までのナチスの占領と解放を挟み、それ以前を「白い電話」の時代、それ以後をネオリアリスモの時代としている。しかし、この名称は、映画産業が商品である映画を管理するためにつけたジャンル名ではない。批評および映画人の中で自然に生まれた名称であった。それは、清浄、中流階級、スノップといったコノテーションがつきまとうのはともかくとして、まずは文字通り「白く塗られた電話」しか意味しない。しかしながら、少々濫用ぎみに使われてきたこの用語の発生と流布の過程は、実のところそう簡単ではない。フランチェスコ・サヴィオによるファシスト政権下の映画人のインタヴュー集には、「白い電話」についての様々な証言がみつけられるが、現代ものの軽喜劇に多く出演した映画俳優ロベルト・ヴィツラはなぜ電話を「白く」塗りはじめたかについて次のように答えている。

「さて、電話はともかくあった。そして白かった。でも、流派や様式をつくらうとして、電話を白くしたわけではなかった。当時の家の電話は黒かったし、その黒さといったら身の毛もよだつほど醜く、悲しいものだった」。

ヴィツラの発言は一見ナイーヴではあるが、「白い電話」の名称の由来とそれが提示する問題の核心を突いている。「家の電話は黒く、身の毛もよだつほど醜く悲しい」とは、黒い普通の電話器がスクリーン上で視覚的に美しくなかったことを意味

しているだろう。電話が白く塗られた理由とは、照明に映えるためであり、虚構の美を追求するためではないかという理由がおのずと推測される。実際、「白い電話」と呼ばれた映画群を觀てみれば、同時代のハリウッドが完成させ洗練させた古典的な照明、明るすぎも暗すぎもなく、中心となる被写体の輪郭線はほんのりと際立ち、滑らかに輝くように設計された照明を実践していた。「白い電話」という名称は、プロットとコノテーション以前に光と影というモノクロ映画の視覚的なテクスチュアを適確に掴んだ表現といえる。スタジオ製の軽喜劇の量産によってスクリーンが白で滑らかに覆われた時代、それがファシスト政権下の三〇年代だった。

四〇年代初頭、「チネマ」誌でジュゼッペ・デ・サンティスらは自覚的に「白い電話」という用語を用いて、これから目指すべきリアリズムを論じ始める。以下は、プーシキン原作レナート・カステラーニ監督『ピストルの一撃 *Un colpo di pistola*』のデ・サンティスの評である。

象牙の柱や雪のような蠟燭は、我国の映画産業の中流階級の観客たちが長く賛同してきた。「白い電話 *dei bianchi tele-
foni*」を巨大な規模でおこなうもつとつとつの投影にほかな
ない。

「象牙の柱や雪のような蠟燭」とあるが、それが意味するも

のは高い照明技術の産物である。そしてそこに用いられた語「白い電話」はもはや現代軽喜劇だけを指すのではなく、スタジオ内で撮影された主流な映画の視覚美を表したものになっている。続けて、デ・サンティスは、『ピストルの一撃』の視覚美を「絵画的かつ形式主義的かつインテリ的な無為」と呼び、その登場人物は「中身がなく、空虚」であり、それを埋め合わせるために、「主に装飾目的に振り付けされた舞踏会や遠乗り、草上での昼食」が使用されると批判した。

四二年、デ・サンティスが脚本家として参加したルキノ・ヴィスコンティ監督『郵便配達は二度ベルを鳴らす』(1942)で、不倫の恋に落ち殺人まで犯してしまう主人公二人がうらぶれた室内で初めて抱き合う時、スタジオ内撮影の定番である三点照明が実施されておらず、緩和されていない主照明の剥き出しの光がサーチライトのように蠢く二人に当てられる。そのため、俳優のさらついた肌までが苛烈にも露になる(図2)。のちに原作であるジェイムズ・ケインの同名小説はハリウッドでも映画化された。テイ・ガーネット監督『郵便配達は二度ベルを鳴らす』(1945)は、「フィルム・ノワール」のひとつに必ず数え上げられる映画であるが、「フィルム・ノワール」という言葉も当初は商品の管理という厳密な意味でのジャンル名ではなく、文字どおり暗調のテクスチュアをもつ映画群を指し示していた語である。ヴィスコンティ版『郵便配達は二度ベルを鳴らす』のさらついた暗調が、反主流映画「反「白い電

話」の急先鋒となったのはまったく理にかなっているとすらいえる。

「チネマ」を中心に四〇年代初頭に生まれた「白い電話」批判は、戦後直後にはファシスト政権への嫌悪と反省へとつながっていった。四八年、「チネマ」のリニョール第一号に掲載されたマリオ・グローモの「主義」とともに、または「主義」なしで『無防備都市』から『揺れる大地』まで「は次のように述べる。

解放直後、クウアドラーロのスタジオは強制収容所になっていた。「白い電話」もまたその運命をまっとうしたかのようだった。おそらく、この哀れなイタリアは、その映画すらつくる権利ももっていなかったのだ。奇妙で、ひからびて、身を切るような選択が思い出されるが、おかげでわたしたちは映画の本当の可能性というものを、ずいぶんの間否定していたのだった。

「映画の本当の可能性」が「否定」されていた「ずいぶんの間」とは、もちろんのことファシスト政権下を指す。不幸な時代に製作されていた「白い電話」が、映画の真の可能性とは対極のものとも判断されたことは明らかだ。今引用した箇所のと、グローモは新しいイタリアにふさわしい映画とはネオレアリズモであると論じてゆく。グローモが俎上にあげるロッゼ

リーニ監督『無防備都市』（1945）、『戦火のあなた』（1946）、デ・シーカ監督『靴みがき』（1949）、ヴィスコンティ監督『揺れる大地』（1968）といったネオレアリズモの古典的作品群のテクスチャもまた光り輝く白ではなく、ところどころ黒く漬れた暗い調子であった。

2 セット・デザインと美的モタニズム

映画史家ジャン・ピエロ・ブルネッタ、およびピエル・マルコ・デ・サンティは、「白い電話」と四〇年代初頭以降呼び習わされてきた軽喜劇の多くがアール・デコ調のセット・デザインを採用していることから、「チネマ・デコ」と新しく名称をつけている¹⁰。周知のように、アール・デコとは二五年にパリで開催された「現代装飾美術・工業美術国際博覧会」以降、世界各地に広まった様式である。イタリア映画産業によるアール・デコの接収が顕著になるのは、三〇年のトーキー第一作ジェンナーロ・リゲッリ監督『愛の歌 *La canzone dell'amore*』の製作・公開を挟んで急激に起こったセット・デザイナーの世代交代と、時を同じくしている¹¹。その主な理由は、サイレント期に活躍した監督たちが二〇年代のイタリア映画産業の危機を国外に仕事場を移すことで切り抜けたのとは対照的に、独立したアーティストとしての地位をもたなかったセット・デザイナーた

ちは映画産業の破綻とともに職替えを余儀無くされたからである¹²。新世代のセット・デザイナーの多くが、美術、建築といった隣接分野から参入している。その象徴的な例は、アーデル・デコ調が全面的に採用された、三一年に製作・公開されたジエンナ・ロ・リゲッリ監督『パタトラック *Patatrack*』である(図3)。このセット・デザインの反響は、イタリアにおける近代建築運動、合理主義を当時推進していた建築雑誌「カーサベッラ」に大きくみられる。三二年十月号では、編集長を務めていた建築家ジュゼッペ・パガーノが映画『パタトラック』を「モダンな趣味」として高く評価している。

カルロ・レーヴィとエンリコ・パウワッチがチネス社のためにセットをデザインした映画は、ふたつの側面から考察されうる。まず演劇的な装飾という観点から、そしてセットという大きな構想という観点から。イタリア映画にとって、この作品の意義はとても大きい。なぜなら厳密にモダンな趣味で演出された最初の映画であるから。(中略)はじめて映画製作会社が、おなじみの「舞台装置係」、おなじみの「装飾家」、おなじみの「ペンキ屋」を拒否したからだ¹³。

「モダンな趣味」をセット・デザインに持ち込んだのは、画家エンリコ・パウワッチと画家兼小説家カルロ・レーヴィ¹⁴という二人のモダニズム芸術家である。三一年当時、パウワッチ

とレーヴィはともに二八年にトリノで結成された芸術集団「6人集団」¹⁵に属していた。パウワッチは『パタトラック』以降も、サツカー選手とモデルの恋にふさわしいモダンで白く輝く世界をアレックス・サンドロ・ブラゼッティ監督『パルマ伯爵夫人 *Contessa di Parma*』(1937)でつくり出し、後世「白い電話」の代表作とまで呼ばれることになる。また三一年に公開されるや大ヒットとなり、三〇年代軽喜劇のパターンをつくったゴッフレード・アレツサンドリーニ監督『私設秘書 *La segretaria privata*』のセット・デザインは未来派の画家兼写真家のヴィニチヨ・バラディーニが担当し、銀行頭取のオフィスをオール・デコ調で飾っている。

ブルネッタとデ・サンティスが「チネマ・デコ」という名称を用いる意図は、照明とセット・デザインが生み出す「白」のテクスチャから生まれた批評用語「白い電話」の意味するところが、四〇年代初頭から戦後のネオレアリズモへと至る言説のなかで広がって行く際に纏った曖昧さを取り除き、「白い電話」が当時の美的モダニズムと連係したことを明示しようとするものだ。しかしそれでも、「チネマ・デコ」という用語だけでは、やはりファシスト政権下の映画のシンボルとなった「白」の内実を十分に語ったことにはならない。なぜなら、オール・デコ様式という建築史・美術史的なチームを新たに付け加えたとしても、結局は「白い電話」はオール・デコ調セットを背景に繰り広げられるトレンディー・ドラマであったとい

う結論にしか至らないからである。さらに必要なことは、実際の映画作品の中でアール・デコ調セット・デザインがどのように機能し、破綻のない滑らかな「白」のテクスチャの成立に貢献したかを考察することである。

3 ガイド・フィオーリーニ「白」のデザイナー

ガイド・フィオーリーニも未来派、合理主義建築運動を経験しており、美的モダニズムと映画を結びつける人物である。フィオーリーニはファシスト政権下において四十五本の映画に参加した。映画界で彼の風評を高めた作品の多くは「白い電話」と呼ばれてきた現代軽喜劇である。三三年に製作された(公開は三四年)、ガイド・プリニョーネ監督『現代の新婚夫婦』(La sposa)が、フィオーリーニのセット・デザイナーとしてのデビュー作である。また翌三四年には、現代のブルジョワ家庭の没落を描くマリオ・カメリーニ監督『木の葉のように』(Come le foglie)で、主人公一家の邸宅をアール・デコ調でしつらえた。屋敷の内壁は白く、女主人の部屋には瀟洒な白い電話がおかれている。この作品は電話が白く塗られた最初の映画群のひとつである。

あまたの美術・建築畑出身のセット・デザイナーのなかでフィオーリーニに焦点を当てる理由は、彼が生み出した「白」の

テクスチャが、物語の背景だけに留まるものではないためである。フィオーリーニが手掛けたセット・デザインは、セット・デザインと美術、建築の差異、つまりその独自性を考察するうえで非常に示唆的であるからだ。

● フィオーリーニと未来派、合理主義

イタリア映画史ではもっぱらセット・デザイナーとして記述されているフィオーリーニであるが、三三年以前の建築家としての彼の活動は、それ以降の映画のセット・デザイナーとしての活躍同様興味深いものである。一八九一年ボローニャに生まれ、ローマで建築と工学を学んだフィオーリーニは、二七年にパリに赴き近代建築に触れた。二〇年代末から三〇年代初頭の建築家フィオーリーニの行動範囲は、合理主義と第二期未来派の双方に跨がる。

建築史上にフィオーリーニの名は、二九年から三五年の間に発明に取り組んだ「テンション構造」(Tensionstruttura)と共に登場する。「テンション構造」とは高層建築のために考案され、各階を中央の鉄柱に吊り下げ支えるという発明であった。ル・コルビュジエは「テンション構造」の初期段階から興味をもち、助言を与えている。三二年にイタリアに帰国したのち、イタリア合理主義建築運動のメンバーとして、同年の第二回合理主義建築展にも参加したフィオーリーニは、トリノのサヴィリアーノ公社の協力を得て、「テンション構造」の技術的改良に取り組ん

だ⁴⁷。三三年に航空省が発表したミラノ・リナーテ空港の世界一巨大な飛行機格納庫の設計、三三年の国営保険会社NVAの設計も、フィオーリーニが請け負つたことになっており、自らの「テンション構造」を試す機会に恵まれた。しかし、どちらの設計案も着工にはいたつていない。その理由は「テンション構造」の非現実性にあった。三四年、「カーサベッラ」誌四月号では、工学博士フアウスト・マージによる「建築家フィオーリーニ氏のテンション構造に関する見解」が掲載されたが、マージの試算は「テンション構造」が北米の高層建築と比較すれば、極端に耐性がないことを明らかにした。マージはその論考を、「わたしたちの建築家は輝かしい実現へと到達できるだろう」と希望的観測で結んでいるが、やはりフィオーリーニの考案は当時の技術的環境には新しすぎたのである⁴⁸。

「テンション構造」を用いる設計が実現にいたらなかった不幸な建築家フィオーリーニであるが、設計案が実際に施工された例ももちろんある⁴⁹。そのひとつが、三一年にパリで開催された植民地博覧会の未来派のパビリオン、「リストランテ・イタリア」である。フランスがホスト国となって開催した博覧会はその名の通り、参加各国がそれぞれの植民地の名所旧跡をパリに再現し植民地政策の意義を確かめあうものであった。イタリアモトリポリイタリアにあるローマ時代の遺跡レプティスマグナを再現し、ヨーロッパ列強の一員であることを表明した。未来派の少々場違いともいえる植民地博覧会への参加は、九年の

未来派宣言から二十年以上経ち、すでに前衛芸術としての勢いをなくしていた未来主義をファシスト政権公認の芸術運動となることで延命させようとした、マリネットの政治的手腕の賜物である。ともあれ、パリ植民地博覧会がフィオーリーニと未来派を結びつけた。以後、フィオーリーニの「テンション構造」は未来派の出版物においても大きく取り上げられる。三三年「未来主義」紙の二十号では、「テンション構造、フィオーリーニの偉大なる未来主義的発明」という見出しのもと、一面で「テンション構造」が紹介された(図4)。そこに寄せたフィオーリーニの言葉に当時の合理主義と未来派の緊張関係が伺つことができる。

純粹な合理主義は死体だ。おそらくは美しい死体である。生きている存在ではない。

芸術が理性の料理の成果であつたためしがない。そんなことは無理だ。

リリズムは魂である。それは命だ。

正確には、芸術作品としての価値をまったく持たない凡庸さと、精神の創造との違いである。創造はちよつとした彩から生まれ、もつともすばらしい表現へといたる。

しかしすべては創造だ。すべては発明だ。

なぜなら、

芸術家≠発明家だから。

*

様式のフィールドでは、発明者は源である。発明者が見出した多くのフォルムを模倣者たちが今日まで伝えてはいるが、それらは興味を掻き立てるものではなく、まったくくつずもれた存在に墮している。

耳目を集めない存在とは少しの重要性ももたない。もはや存在理由がないものを生き長らえさせることは害だ。

今日建築では、モダンな源泉と数少ない真の国際的な発明者たちを模倣する匿名の多くの者が、本質を欠いた良き趣味を行使して、真に創造的で発明的で精神的な進化を捉えようとしている。

これは危険なことだ。

脳の萎縮。

優雅さ。

軽率さ。

*

精神による創造、純粋な発明は、感受性とリリズムと精神性からのみ生まれた実りだ。

それは我々ラテン人の、未来主義者の、そして我々の偉大な資質の力である。

我々未来主義者たるラテン人は、感受性とリリズムから相

続した真の創造性を有している。

リリズム+感受性≠ラテン性

我々は明日の人間なのだ²⁰。

未来派特有のアジテーションを折り目正しく用いたフィオリニの言であるが、合理主義をそれだけでは創造性を欠いたものとして批判している。フィオリニの「テンション構造」の運命を知る私たちにとって、この声明は少々皮肉なものに映るだろう。「テンション構造」はリリズムに溢れすぎた芸術性の高いものであったために、現実に姿を現わすことができなかったからだ。合理主義と未来派とともに、機械主義及び機能主義²¹を標榜してイタリアの近代化を目指し、フィオリニのような人材を共有していたが、根幹のところを袂を分かっていた。合理主義者はことあるごとに、未来派の唱える「メカニズム」が所詮は机上の空論でしかない²²と非難していた²³。

一方、未来派にとって「メカニズム」とはどんなものであったかは、アントニオ・サンテリアが一四年に描いたドローイング『新しい都市』を口ゴにし、紙名にもその名を戴いた未来派の建築新聞「新しい都市」を見ればわかる。三四年三月五日発行の同紙では、「生の総合的な機械化」と題されたS・E・マリネッティによるアンケートの結果が掲載されている。五つの質問はすべて、機械と人間の理想的な統合という視点から問われたものである²³。

このアンケートに参加したフィオリーニは、問の4「家事について常々切望されている、人間に取ってかわる装置や機械人形の開発の必要性に、すべての力を注ぐべきだと思いませんか」に、『現代の新婚夫婦』のセットに執事型機械人間をフオートモニタージュシした「機械人間の映画的生活」を添え、様々な任務に対応する機械人間の必要性をあげている(図5)。しかし、アルミニウムの着ぐるみを着た人間にすぎない執事型機械人間のモニタージュを一目みればわかるように、未来派の唱える機械が実現する機能性とは、具体的に実現するべき目標というより、遠くにある理想、または想像力の産物というものだ。未来派出版物へのフィオリーニの一連の登場は、彼を、未来派を牽引するアイデアを打ち出す建築家、すなわち夭折したアントニオ・サンテリア 周知のよつにサンテリアは創造力溢れる近代建築のドロイニングを多数描いたが、そのどれもが現実に施工されることはなかった。その後継者に仕立てあげるマリネットィの目論みの一貫といえる²⁴。だが、ジュゼッペ・テラーニやマルチェロ・ピアチェンティーニといった合理主義出身の建築家たちが、つぎつぎと公的なコンペに勝ち彼らの設計を実現したのとは対照的に、フィオリーニは「テンション構造」を実現することなく、三三年以降建築から施工されずとも存在できる表層の空間である映画のセット・デザインへと仕事の場を移してゆく。

● 非現実的なセット・デザインの機能

美的モダニズムの旗手たる未来派に見込まれた、彼の途方もない創造性がいかになく発揮されたのが、架空の空間であることは当然すぎる帰結であろう。たしかに、未来派の機械化同様の映画のセット・デザインは、実際の建築と比較するなら、空想の産物ではない。とはいえ、セット・デザインは語りと不可分であるという点で、映画にとつて必要不可欠なメカニズムのひとつであることを忘れてはいけない。

たとえば、マリオ・ボナール監督『愛の三十秒 *Trenta secondi d'amore* (1936)』のために、フィオリーニが造った主人公一家の住む、「テンション構造」の縮小版ともいふべき高層邸宅は、非現実的な大階段を側面に備えている。しかし、このセット・デザインは、こんな階段がある家はスクリーンの外では存在しないだろうという点でのみ非現実的なのである。観客は、タクシーで帰宅し息を切らせて大階段を駆け上がるアンナ・マニャーニとともに、物語の舞台となる歯科医院兼住宅へと誘われる。義理の姉の浮気現場を目撃したと信じ込んだ彼女は一階日本の家屋では二階にあたる。の兄の歯科医院の呼び鈴をならす。兄が患者の治療中であることをメイドに告げられた彼女は、二階の母に嫁の不祥事を知らせるべく、さらに階段を駆け昇ってゆく(図6、7、8)。彼女はその目撃談で母を憤慨させたのち、今度はメイドに階段を昇らせて、叔父夫婦が住む

三階の扉を叩かせる。大階段は邸宅の各階とそこに住まう人物像を観客に提示するだけではない。階段を急ぎ足で昇る人物を斜上から捉えたショットを挟み、そこに軽妙な音楽がかぶせられることで、軽喜劇にふさわしい軽快なモンタージユのリズムが獲得される。大階段の外観は奇想そのもの。この邸宅が何階建てであるかも映画を観ている限り、定かではない。であるが、実のところ、この作品の語りを有効に機能させる歯車として存在している。

● サロンと砂漠

映画監督としてデビューする以前のアルベルト・ラットウアーダは、一九三八年にイタリア映画の主流商品である軽喜劇を「エレガントなサロン風の映画」と評した。

イタリアのスクリーンをにぎわすエレガントなサロン風の映画。それらは、おなじみの百万長者たちの背景であり、主人公たちはいつも自動車のをりまわし、一等車の電話ボックスに居座り、朝食には絹の部屋着を着るような映画である。

スクリーン上に出現する流行の粋を集めたオール・デコ調室内とありそうにもない喜劇の相性の良さを、ラットウアーダは指摘している。『愛の三十秒』も、居間と階段、自動車の車内、庭のみで完結する点で、実景を欠いたサロン映画である。四〇

年代初頭のリアリスト批評が、「白い電話」と彼らが呼んだ作品を酷評したのも、外を持たないサロンとしての映画空間、つまりは現実の風景と接点をもたない虚構の美に淫したからである。

とはいうものの、同じく三六六年にフィオリニがセット・デザインを手掛けたアウグスト・ジェニーナ監督『リビヤ白騎隊』が、エレガントなサロンをサロンの外、つまりアフリカへの大地への通過点として登場させたことは、「白」のテクスチャの内実を考える上で見過ごしてはいけない。

恋人に振られた若者が傷心のままリビアへと出征し、現地人の叛乱を討伐するためにサハラ砂漠へと出陣する。彼は極限状況下の戦闘を通じて精神的に成長を遂げ、リビアまで彼を追い掛けてきた恋人に別れを続ける。イタリア本土のシーンのほとんどは恋人の部屋で展開している。彼女の部屋は非常に洗練されたオール・デコ調にしつらえられ、この部屋の最初のショットでは女が白い電話の受話器をあげる(図9)。『リビヤ白騎隊』の原作は、二八年に発表され版を重ねたフランス人小説家ジョセフ・ペイレの『白い騎兵隊』であるが、ジェニーナの映画は登場人物をイタリア人に変えただけでなく、原作小説にはなかった都会の恋人とその居室を付け加えた。原作小説では「白」とはもっぱら砂漠の砂を意味するが、映画では「白」とはまずは恋人の白い部屋であり、三〇年代のセット・デザイナーが生み出してきた「白」のテクスチャをままとっている。この

部屋は、「白」という時代の趣味を洗練させた美しいセット・デザインというだけでなく、それ以後のプロットの推移と深く関わる。主人公が部屋に足を踏み入れたとき、玄関の白い壁にはアフリカの動植物が描かれていた(図10)。この壁画は、女の手痛い拒否に会いリビアへ旅立つ彼のその後の運命を暗示する。映画学者ヴィート・ザッガリーオは『リビヤ白騎隊』における白い部屋と砂漠の対立と差異を強調し、都市のモダニズムの否定と結論付けるが⁷⁾、むしろ都市と砂漠を媒介する機能をアフリカの動植物が裝飾された白い部屋が担っていると考えた方が妥当であろう。この白い部屋は、もうひとつの「白」の間であるサハラ砂漠へのゲート・ウェイとなる。

フィオーリーニは四一年「ヒアンコ・エ・ネーロ」誌に「映画のセット」という論考を寄せ、次のように述べた。

以前、技術者や監督から熱心に乞われて、野外で撮影されたシーンとつなげるべく、ほとんど真っ白にセットを埋め尽くしたことがある。そのセット・デザインはどちらかといえばリアリティックな性質のものであった。

結果はといえば、撮影は評判になったが、セット・デザインは酷評された。⁸⁾

フィオーリーニは映画のタイトルを明かしてはいないが、野外で撮影されたシーンとのバランスのために白を用いたという記

述から、『リビヤ白騎隊』についての記述と推測されうる。白く塗られた壁が照明によって人工的な輝きを見せる贅沢な女の部屋と、ざらつく無数の砂粒からなるもののスクリーン上ではすべるような斜面の連なりを見せる砂丘は、ともに滑らかな「白」のテクスチャを有する。無限につらなるかと思える砂丘の白(図11)、主人公の巻くターバンとラクダの白(図12)。

さらには、砂嵐が主人公のラクダ部隊を襲う時に、フレーム内は舞い上がる砂にうめられ、真っ白の空間が出現する(図13)。戦後のアントニオーニすら彷彿させる砂嵐のシーンは、主人公がかつての自分と決別し精神的な再生を果たすプロット上の契機となっている。フィオーリーニによれば、当時そのセット・デザインの評価は芳しくなかったのだが、彼がつくり出した「白」のテクスチャは見事にプロットの推移と一体化するだけでなく、ふたつの異なる空間「イタリアとリビア」をつなぐ基調トーンとなり、映画全体に視覚的な統一をも与えている。さて、「白」のテクスチャに費かれた『リビヤ白騎隊』が製作された時代背景に目を移してみよう。そうすれば、この映画の「白」のテクスチャのもうひとつの機能が浮かび上がる。この映画が撮影された三六年とは、三五年にエチオピアを侵略したファシスト政権が「イタリア帝国」樹立を宣言した年であり、ファシスト政権の拡張政策が頂点に達した年であった。『リビヤ白騎隊』は同年のヴェネツィア映画祭で「ムッソリーニ杯」を受賞した。このような事情から、『リビヤ白騎隊』も

植民地キャンペーンの一環であったことは明らかである。『リビヤ白騎隊』の以後、新たに獲得されたエチオピアだけでなく、アフリカ植民地各地で映画製作が行われている。たとえば、ソマリヤではロモロ・マルチエリニ監督『青銅の歩哨兵 *Sentinelle di bronzo*』(1937)が、リビアではアウグスト・ジェニーニ監督『ベンガジ *Bengasi*』(1942)、コッフレード・アレッサンドリーニ監督『ジャラフ *Jirafib*』(1942)が、シブチではマリオ・カメリニ監督『大いなる呼びかけ *Il grande appello*』(1936)が、エチオピアではアレッサンドリーニ監督『空往かば』(1938)と同監督『アブーナ・メシアス *Abuna Messias*』(1939)、そしてガイド・プリニョーネ監督『南十字星の下で *Sotto la croce del sud*』(1938)が撮影された。

これら一連の植民地映画は、エキゾチックな土地での困難な冒険とそのなかで人間的に成長してゆく男性の過程を描く、男性映画としての側面をも備えていた。たとえば、『空往かば』では、妻とつまくゆかず家族をイタリアに残して南米に移住した飛行士が、エチオピア戦争に志願兵として参加し、戦線で自分の命と引き換えに息子を助け、父としての義務を全うし死んでゆく。都市化され、文明化されたイタリアでは自分の問題を解決できなかった主人公たちにとって、未開のアフリカは本来の自分を取り戻す場として存在した。イタリアからアフリカへ

の彼らの移動が、植民地への入植を勧める当時の政策にとって、都合の良いものであったことは想像に難くない。この文脈から、最初の植民地映画である『リビヤ白騎隊』のフィオリニが演出した白い部屋とサハラ砂漠の白の結合は、帝国主義的な言説としても見事に機能したといえる。

むすび

ファシスト政権下の視覚形態となった「白」の内実とセット・デザイナーの機能を、フィオリニの仕事を中心に論じてきた。そこからおのずと、映画と近代建築及び前衛芸術運動、すなわち大衆芸術と高踏芸術が見事に宥和した時代の様相が立ち現れてくるが、滑らかな「白」のテクスチャを可能にした彼のセット・デザイナーは、映画産業による未来派や合理主義という美的モダニズムの接収というイタリア映画史の一事実だけを指し示すものではない。それはスクリーン上に魅惑的ながらそのための空間を形作っただけでなく、映画が意味産出するときの駆動のひとつとなった点で、現実の建築とは別の機能性を備えたものでもあったからだ。ファシスト政権下の「白」のデザイナー、ガイド・フィオリニは、映画におけるセット・デザイ

んとは映画の語りと密接に結びついた視覚要素である事実をも雄弁に語ってくれるのである。

- 1 U. Rossi, "Le commedie: La debole forza della produzione italiana", *Riscate del regime: La commedia italiana 1930-1944*, a cura di M. Argentieri, Venezia, 1991, p. 197.
- 2 書名からすでに明らかのように、「白い電話」からネオレアリズモへといたる進化的なパースペクティヴに従って三〇年代から一九四三年までの映画雑誌記事を編集した a cura di M. Mida e L. Quagliariello, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Roma, 1980. 井たイタリア映画の伝統をなす喜劇を軸に映画創成期から現代までたどる過程で、第二章「三〇年代、白い電話の勝利」、三〇年代喜劇の象徴として「白い電話」といふ用語を使つた J. A. Gilli, *La commedie italiane*, Paris, 1983, があ⁸⁹.
- 3 F. Savio, *Cinecittà anni trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Roma, 1979, p. 1138.
- 4 G. De Santis, "Film di questi giorni", *Cinema*, no.156, 25 Dicembre, 1942.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*
- 8 フィルム・ノワールについては以下を参照のこと。遠山純生編『*Film Noir* フィルム・ノワールの光と影」、エスクウェアイア・マガジン・ジャパン、一九九〇。また言説としての「フィルム・ノワール」を扱った画期的な研究には、中村秀之「フィルム・ノワール/ディスクール・ノワール」、吉見敏哉編『メディア・スタディーズ』、せりか書房、二〇〇〇、所収、があ⁹⁰。
- 9 M. Giromo, "Con 'Kmif' e senza: Da Roma, città aperta a La terra tremaj", *Cinema*, no.1, 25 ottobre, 1948.
- 10 G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano: Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, 1993, p.13. P. M. De Santi, "… e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema deco del fascismo", *Storia del cinema mondiale: L'Europa 1. Miti, luoghi, divi*, Torino, 1999, pp.429-483. G. P. Brunetta, "Potesse avere (più di) mille lire al mese", *Cent'anni di cinema italiano: 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma, 1991, pp.248-261.
- 11 S. Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Aquila, 1989, p. 20.
- 12 *Ibid.*
- 13 Leader (Giuseppe Pagano), "Due pittori al cinema", *Casabella*, ottobre, 1931.
- 14 カルロ・レーヴィは、反体制活動によって連行された強制収容所の体験をつづつた小説『キリストはエボリに止まりぬ』を一九四五年に発表したユダヤ系イタリア人カルロ・

- レーヴィである。ファシズムとモダニズムの複雑な関係については、別の機会に詳しく論じたい。
- 15 「6人集団」はファシスト政権の文化政策とは一線を画し、マネやテュフイ、ドイツの表現主義の影響を受けた反アカデミズム、反自然主義の理念の下、形成された。パウルツチとレーヴィ以外のメンバーはニコラ・ガラテ、ジェシー・ボズウェル、フランチェスコ・メンツィオ、ジジ・ケッサである。
- 16 未来派と合理主義を経験したセツト・デザイナーとしては他にヴェルジリオ・マルキがいる。セツト・デザイナーとしてマルキの評価を高らしめたのは、アール・テコ調が登場しないブラゼッティ監督の歴史冒険活劇であるために本稿では割愛し別の機会に譲る。
- 17 A. M. Zorgno, "Guido Fiorini e le Officine di Savigliano", *Casabella*, settembre, 1988.
- 18 F. Masi, "Osservazioni sulla Tensistuttura dell' arch. Fiorini", *Casabella*, aprile, 1934.
- 19 イタリア銀行パリー支店(1927-28)・ローマおよびリグリア海岸のいくつかの個人邸宅、アックアマルチャ社ローマ支店、ローマのフォロ・アウグストのロードス島騎士団教会の復元(1950)がある。Zorgno, *op. cit.*, p. 53.
- 20 G. Fiorini, "La Tensistuttura", Grande invenzione futurista Fiorini, *Futurismo*, no. 20, 22 gennaio, 1932.
- 21 アルベルト・サルトルは一九三二の論考「機能主義的建築の諸要素 *Gli elementi dell'architettura funzionale*」のなかで、合理主義を機能主義と等価の概念として取り扱っている。Cf. F. Brunetti, *Architetti e fascismo*, Firenze, 1993, p. 104.
- 22 E. Da Costa Meyer, *The Work of Antonio Sant'Elia*, New Heaven, 1995, p. 194.
- 23 S. E. Marinetti, "Meccanizzazione integrale della vita", *La città nuova*, no. 5, 5 marzo, 1934.
- アンケートの他の問いは以下である。
- 問1 未来派の見解によれば、機械は思考や個人を抑圧するものだとしても、日常の筋肉の苦役から人間を常に解放させていることになりませんが(例えば、発電所では少数の人間がいれば、二、三の大都市を照らすことができるように)、あなたはそう信じますか。
- 問2 主婦の生活と住居の完全な機械化を達成するための手段や指針はどのようなものでしょうか。
- 問3 機械人間の創造について、我々はこの段階まで達成したと思いますか。
- 問5 未来派の見解によれば、総合的に機械化された生は、詩や造形芸術を懐古的で静的な悲観主義から完全に解放し、常に望まれている雄々しく、ダイナミックで、愉快で、同時的な統合を与えるのですが、あなたはそう信じますか。
- 24 マリネッティは「ル・コルビュジエに先駆けて近代建築を創始したアントニオ・サンテリアの考案は、フィオリニの才

- 24 C. L. Scuderi, *Il Futurismo*. Cf. F.T. Marinetti, "L'architettura futurista Fiorini", *Stile futurista*, no.3, settembre, 1934, p. 15.
- 25 A. Lattuada, "Divagazione", *Domus*, agosto, 1938; *Storia del cinema mondiale: L'Europa I. Mit. luoghi, divi*, cit., p.473.
- 26 J. Peyrè, *L'escaltron blanc*, Paris, 1934 (1928).
- 27 V. Zaegano, "Ideology Elsewhere: Contradictory Models of Italian Fascist Cinema", a cura di R. Sklar e C. Musser, *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, Philadelphia, 1990, pp.167-168.
- 28 G. Fiorini, "Scenografia cinematografica", *Bianco e nero*, luglio, 1941.

セット・デザイナー、ガイド・フィオリニ



「新しい都市」1934年3月5日号 (図5)



ベルトレッチ監督『暗殺の森』 (図1)



ボナール監督『愛の30秒』 (図6)



ヴィスコンティ監督『郵便配達は二度ベルを鳴らす』 (図2)



同上 (図7)



D. アルブレヒト『夢をデザインすること』 (図3)
映画における近代近代建築』ニューヨーク、1986、72頁。



同上 (図8)



「未来主義」1933年20号 (図4)



ジェニーナ監督『リビア白騎隊』 (図12)



同上 (図13)



ジェニーナ監督『リビア白騎隊』 (図9)



同上 (図10)



同上 (図11)