

イタリア学会
第58回大会 プログラム

2010年10月23日(土)

大阪大学
(豊中キャンパス)

会場 大阪大学 豊中キャンパス
文法経講義棟 文 41 教室 (4 階)

◆ 研究発表 I 9:00 ~ 12:15

9:00 ~ 9:30

1. マキアヴェッリの *Dell'arte della guerra* を職業論として読む
服部文彦 (大同大学) 司会: 石坂尚武 (同志社大学)

9:30 ~ 10:00

2. 〈フェッラーラ牧人劇〉におけるアルカディアの表出とトルクアート・タッソの『アミンタ』(1573年初演)の舞台
落合理恵子 (京都市立芸術大学) 司会: 水野留規 (愛知県立芸術大学)

10:00 ~ 10:30

3. ジャンバッティスタ・マリーノ『ラ・ガレリア』にみられる綺想 *capriccio*
日塔理恵子 (京都大学) 司会: 小林満 (京都産業大学)

◆ 休憩 10:30 ~ 10:45

10:45 ~ 11:15

4. 19世紀イタリアにおける美術品流通とカルロ・クリヴェッリ作品 — 《カステル・トロジーノ祭壇画》売却をめぐる —
上原真依 (大阪大学) 司会: 中江彬 (同志社大学)

11:15 ~ 11:45

5. グロテスキの模倣によって *ad imitatione dei Grotteschi* — ジャン・パオロ・ロマッツォの技芸観をめぐる —
小松浩之 (京都大学) 司会: 中江彬 (同志社大学)

11:45 ~ 12:15

6. パルテノペア共和国 (1799) 下の音楽家の動向: 公証人文書にみるサン・カルロ劇場メンバーの行動から
山田高誌 (大阪大学) 司会: 中川さつき (京都産業大学)

◆ 休憩 12:15 ~ 13:15

◆ 総会 13:15 ~ 14:45

◆ 研究発表Ⅱ 14:45 ～ 18:00

14:45 ～ 15:15

7. イタリアのデザイン・プロジェクト

小山太郎（中部大学）

司会：河合成雄（神戸大学）

15:15 ～ 15:45

8. Il problema editoriale delle *Grazie* di Ugo Foscolo. *Appunti in margine alla Dissertation on the Graces*

Daniela Shalom Vagata（京都大学） 司会：土肥秀行（静岡文化芸術大学）

15:45 ～ 16:15

9. *I promessi sposi* における真実と虚構 —虚構の指標としての匿名手稿について—

霜田洋祐（京都大学）

司会：堤康徳（慶應義塾大学）

◆ 休憩 16:15 ～ 16:30

16:30 ～ 17:00

10. イタリアの学校における表現教育の新しい展開 —テアトロ教育と音楽教育の2つの視点から—

中嶋俊夫（横浜国立大学）

司会：辻昌宏（明治大学）

17:00 ～ 17:30

11. 「神戸事件」とイタリア（1868年）—瀧善三郎の「ハラキリ」を目撃するイタリア人ピエトロ・サヴィオの報告書を中心に—

ベルテッリ・ジュリオ・アントニオ（大阪大学）

司会：石井元章（大阪芸術大学）

17:30 ～ 18:00

12. カルヴィーノにおける時間認識の変化について

住岳夫（東京外国語大学）

司会：脇功（プール学院大学名誉教授）

◆ 懇親会 18:30 ～ 20:30

（会場：学生交流棟 カフェ&レストラン「宙（sora）」 大会会場から徒歩3分）

マキアヴェッリの *Dell'arte della guerra* を職業論として読む

服部 文彦 (大同大学)

1. はじめに

マキアヴェッリ晩年の著作である *Dell'arte della guerra* (Giunta, 1521) 七巻を中心に、以下の課題設定のもと今回の学会発表と論文執筆を計画している。

『マキアヴェッリ全集 (全6巻+補巻)』第一巻 (筑摩書房、1998年) 所収の『戦争の技術』は果たしてその日本語タイトルが原典の趣旨に対して適切なものであったのかどうか、訳者の一人としてこの問題を公的な場で再考しておきたい。マキアヴェッリの“arte”の語義に着目し、第一巻および第七巻末尾のテキストを重点的に解説することから、結果的に本書を『戦争という仕事』とする妥当性について検証できれば、と考えている。

2. *Dell'arte della guerra* の邦訳の歴史

本書の日本における翻訳の経緯と解釈上の傾向を明らかにする。対象とするのは全訳で出版されたものに限る。筑摩版以前には、昭和45年の浜田幸策訳『戦術論』(原書房、1970年)と大正9年の廣田直三郎訳『兵法論』(興亡史論刊行会、1920年)を数えるばかりである。両者ともその表題からして、戦争の技術的側面に焦点が当てられているといえよう。

興味深いことに、大阪創元社から多賀善彦訳すなわち本名大岩誠氏による『マキアヴェッリ全集 (全6巻)』第四巻『兵法論』の出版予定が太平洋戦争突入さなかにあったが、結局本巻のみ世に出ることはなかった。

3. 西洋における *Dell'arte della guerra* の研究動向

近年の欧米のマキアヴェッリ研究の中でも、本書についての代表的解釈および評価の変遷を見ておこう。大戦後のP. ピューリの軍事技術史研究に始まり、F. ギルバートは会戦場面(第三巻)を本書の中心として重視、かたやG. サッソは本書を『君主論』、『デイスコルシ』と並ぶ政治関連著作と位置づけている。次にG. B. スクワロッチェが本書をフランス18世紀文学の喜劇ジャンル *Comédie larmoyante*に通ずるとし、H. C. マンスフィールドはフランス語版 *L'art de la guerre*

(Flammarion, 1991) の序文で、『君主論』風の毒気を失ったマキアヴェッリらしくない著作とする流れがある。

D. ファシャ、M. マルテッリらの文献学的研究は進捗しているものの、依然本書の正当な評価には考察の余地が多い。

4. *Dell'arte della guerra* における “arte” の用例から

その上で、マキアヴェッリの “arte” の吟味と読解を通じて、これまでとは異なった読み方の可能性を探りたい。なかでも筆者が注目するのは、本書第一巻の老傭兵隊長ファブリツィオの “Compagnie” (傭兵くずれども) に対するセリフである。

Perché quegli che non sanno vivere d'altro esercizio, e in quello non trovando chi gli sovvenga e non avendo tanta virtù che sappiano ridursi insieme a fare una cattività onorevole, sono forzati dalla necessità rompere la strada, e la giustizia è forzata spegnerli.

マキアヴェッリはファブリツィオをして何を言わしめているのか、従来傭兵批判とされたその箇所我真意と “arte” の位相を考察する。

5. まとめ

戦争学あるいは軍事科学の応用としての技術ではなく、戦争という政治の重要課題に直面せざるを得ない将来の市民リーダーに向けた職業論として本書は読まれるべき、というのが結論である。さらにそこからマキアヴェッリの職業倫理を透かし見ることも可能ではなからうか。

なおテキストにはナツィオナーレ版 (Salerno, 2001) に加え、ボリングギーリ版 (1992) を適宜使用する。

〈フェッラーラ牧人劇〉におけるアルカディアの表出と トルクアート・タッソの『アミンタ』（1573年初演）の舞台

落合 理恵子（京都市立芸術大学）

〈フェッラーラ牧人劇〉とは、16世紀後半にフェッラーラで創作された一連の牧人劇作品群であり、時代順に以下の5作品を指す。アゴスティーノ・ベッカーリ『犠牲祭』（1554年初演）；アルベルト・ロッリオ『アレトゥーサ』（1563年初演）；アゴスティーノ・アルジェンティ『スフォルトゥナート』（1567年初演）；トルクアート・タッソ『アミンタ』（1573年初演）；バッティスタ・グァリーニ『忠実な牧人』（1590年初版）（尚グイドバルド・ボナレッリの『シーロのフィッリ』[1605年初演]が含まれる場合もある）。この〈フェッラーラ牧人劇〉では、『アミンタ』を除き、すべての作品がアルカディアを舞台にしている。すなわちアルカディアを背景に牧人とニンフの恋の物語が展開されているのだ。だが『アミンタ』では舞台設定は明示されず、しかも曖昧なままにされている。その他の作品と異なり、タッソが自身の牧人劇の舞台にアルカディアを選ばなかったのは、なにか理由があるのだろうか。

ところで、そもそもなぜ〈フェッラーラ牧人劇〉ではアルカディアが舞台になっているのだろうか。当時の演劇では、ギリシア・ローマの古典演劇に倣って、ジャンルごとに舞台設定が決まっておき、悲劇は王宮や貴族の館、喜劇は市中というのが慣例になっていた。では古典に例がない牧人劇はどこを舞台にすればよいのか。そこで牧人劇の作者たちが参照したのは、アルカディアを背景に牧人たちの生活が描かれた、古典の権威ウェルギリウスの『ブコリカ』と、16世紀を通して驚異的な人気を誇った、サンナザーロの『アルカディア』（1504年決定版）であった。ウェルギリウスは『ブコリカ』において、現実のアルカディアとは別に《文学アルカディア》と呼び得るものを発明し、それはアルカディアでありながら作者の生まれ故郷のアントヴァであり、また「鉄の時代」が終わり「黄金時代」が蘇る空間であり、いわば時空を超越した場となっている。そしてその《文学アルカディア》の時空の超越性は、サンナザーロを経由して〈フェッラーラ牧人劇〉に受け継がれるのである。

それでは、なぜタッソだけが自身の牧人劇の舞台をアルカディアにせず、しか

もそこが何処かも明示していないのだろうか。そしてこのことは、作品の中でどのような意味を持つのだろうか。本発表ではこれらの問いに答えることを目的とする。それによって、牧人劇の傑作と謳われる『アミンタ』を、新たな視点から再評価することができるし、また議論の過程で、〈フェッラーラ牧人劇〉の作者たちにとってアルカディアとは何か、という問題をも考察できるからである。

本発表ではまずはじめに、〈フェッラーラ牧人劇〉が範としたウエルギリウスの『ブコリカ』とサンナザーロの『アルカディア』のなかで、アルカディアがどのように描かれているのかを概観する。次いで、アルカディアが舞台であることが特に強調されている『忠実な牧人』を中心に、〈フェッラーラ牧人劇〉におけるアルカディアの表出法を分析し、この作品群にとってアルカディアはいかなる機能を担っているかを考察する。そして最後に、『アミンタ』の舞台がどこであるかを分析し、なぜタツはアルカディアを舞台に選ばなかったのか、そしてそれは作品の中でどのような意味を持つのか、という問いに一つの解答を与えたい。

ジャンバッティスタ・マリーノ『ラ・ガレリア』 にみられる綺想 *capriccio*

日塔 理恵子 (京都大学)

ジャンバッティスタ・マリーノの『ラ・ガレリア』(*La Galeria*, 1619) は、『聖講話』(*Dicierie Sacre*, 1614) に続く芸術をめぐる第二の作品である。韻文によって絵画と彫刻のギャラリーを構成し、多くの同時代の作家や作品名を韻文のタイトルに冠した本作は、美術史的観点からも注目されてきた。その一方で、詩のタイトルが架空のものと実在するもの、あるいは現在は消失し確認不可能な作品群からなる性質上、先行研究は作品・作家の同定と影響関係、マリーノの美術批評、パラゴーネ論のほぼ三点に絞られており、目的外となった多くの韻文が未検討のまま残されることとなった。本発表では、とりわけ触れられてこなかった「綺想 *Capricci*」項に軸足を置きつつ、『ラ・ガレリア』の韻文全体を俯瞰することにより、マリーノの示す綺想について検討する。

そこで韻文テキストの分析と共に、対象となった絵画、彫刻作品に対する多面的な美術史的分析も試みていく。第一部「絵画」、第二部「彫刻」の二部構成からなる本作品において、マリーノは独自に作り上げたジャンルによってさらに詩を分類している。「絵画」は主題ごとに四つ、「彫刻」は形態ごとに三つの項目立てをしているが、内容や執筆量の偏りから、これらの分類はマリーノの個人的な趣向によるものであることが分かる。実際、読者に宛てた献辞において、本作の「主たる意図は絵画、彫刻の分野における普遍的な美術館を書くことではない」とし、むしろ「作者の想像にあらわれる詩的な題材を用いて、わずかないくつかの絵画や彫刻と戯れること」だと述べている。このような意図のもとに設けられた「綺想」項は、そもそも作品の分類方法からみても他項とは異なる。そこで「綺想」項の特性を抽出するために、以下の二方向に視座を定めてみる。まずは主に絵画「綺想」項の分析を通してみられる、昆虫の細密画といった、絵画主題の他三項目から逸脱した作品へのマリーノの関心である。次に彫刻「綺想」項の分析を通してでは、破損したもの、蜂の巣がついた彫像といった、いわゆる作品の範疇から逸脱したものへのそれである。これらの観点から絵画と彫刻における「綺想」項を精査していくと、本作全編を通じてレトリックが内包する奇抜さの中にあっても、「綺想」

項には題材やマリーノの着眼点の斬新さだけでなく、韻文そのものに内在する奇抜さとの融合がみられることに気づく。韻文の分析からもそれは一層強められる。蠅を神話の英雄になぞらえたり、〈ラオコーン群像〉における蛇と彫像に結ばれた縄、あるいは落雷に遭う彫像とゼウスに打たれるアモルにみられる連想のように、現実（作品）と虚構（韻文によって語られる作品）が連ごとの並列や対比関係にあって、深い結びつきをもつのである。またこの新規のイメージが言葉のレベルでは、オクシモロンといったレトリックに繋がっていく。

こうした自由な発想による詩の制作のために、項目の制約にとらわれない「綺想」項が設けられたと発表者は考える。したがってそこでは、マリーノ自身が作品イメージを作り上げる芸術家となり、同時に作品配列の文脈作りにまで関与するキュレーターでもある。言葉とイメージが交錯する場としての『ラ・ガレリア』において「綺想」が示すのは、イメージへのマリーノの強い介入意志であるといえるだろう。

以上の分析を通じて、『ラ・ガレリア』の構造的特徴を明かし、その制作意図に迫ることが本発表の最終的な目的である。マリーノの独自の観点によって分類された *galeria* の構成、つまりギャラリーのキュレーションを精査することによって、韻文による絵画と彫刻のギャラリーというテーマがどのように形作られているのか、手がかりが得られるのではないかと考えている。さらに本発表は、『聖講話』、『ラ・ガレリア』、晩年の自邸における美術館創設というマリーノに貫かれた、芸術批評精神の一つの側面を提示することになるだろう。

19世紀イタリアにおける美術品流通とカルロ・クリヴェッリ作品 — 《カステル・トロジーノ祭壇画》売却をめぐる —

上原 真依（大阪大学）

ヴェネツィア出身の画家カルロ・クリヴェッリは、1468年以降、イタリア中部マルケ地方南部を中心に活動し、数多くの祭壇画を制作した。しかし、その殆どは19世紀に次々と解体、売却されたため、制作当時の姿を留めるものは少ない。本発表は、1858年に売却された《カステル・トロジーノ祭壇画》に関する新史料を読み解くことで、祭壇画の本来の姿を明らかにするとともに、祭壇画の発見と解体、売却の過程を明らかにするものである。

《カステル・トロジーノ祭壇画》に関しては、これまでフェデリコ・ゼーリやロナルド・ライトボーンらが、現存するパネル4点のサイズと様式を根拠として、再構成を行ってきた。ゼーリは1961年、サイズと様式の類似点から、《聖ラウレンティウス》（ルガーノ、ティッセン・ボルミネッサ・コレクション旧蔵）、《司教聖人》（マーストリヒト、ボンネファンテン美術館）、《聖アウグスティヌス》（東京、国立西洋美術館）、《洗礼者聖ヨハネ》（オックスフォード、アシュモレアン美術館）の4点が同一祭壇画を構成していたと考え、1487年の契約書で記された作品であると結論づけた。また2004年にライトボーンは、1712年の聖堂巡察記録をもとに同祭壇画の再構成を行ったが、最終的にはゼーリと同じく、現存パネル相互のサイズと様式に依拠して候補パネルを絞り込み、東京の《聖アウグスティヌス》を除く3点を、同祭壇画の構成パネルであるとした。これに対し発表者は、ローマ国立古文書館が所蔵する、カステル・トロジーノ教区聖堂改築に伴う祭壇画売却申請記録（1855年）に基づき、各パネルの来歴や現存状態も併せて考察することで、同祭壇画の再構成を行った。その構成パネル自体はゼーリが指摘したパネル4点と同じだが、新たな史料によって設置聖堂を特定し、半身と全身の聖人像1点ずつを両翼パネルに備える再構成案を提示できた（拙論「カルロ・クリヴェッリ作《カステル・トロジーノ祭壇画》の再構成」、『美術史』168号、2010年3月発行）。

本発表では、発表者が2009年12月にアスコリ・ピチエーノ国立古文書館で確認した《カステル・トロジーノ祭壇画》関連記録（1851-58年）から、祭壇画の

本来の姿を再検証するとともに、その売却経緯を明らかにする。アスコリ・ピチェーノ国立古文書館が保管する記録の中には、画家アレッサンドロ・ナルドニーによる祭壇画の鑑定書が含まれていた。鑑定書はおそらく税関申告に関係して記されたもので、各構成パネルの詳細なサイズが記録されている。この記録により、先行研究では判明していなかった祭壇画上段中央パネルの候補として、新たに《磔刑図》（シカゴ美術館）が浮かび上がった。シカゴ美術館での実地調査により得られた、パネルの状態に関する新知見や来歴情報と照合することで、《磔刑図》を含む新たな《カステル・トロジーノ祭壇画》再構成案を提示する。また、アスコリ・ピチェーノ古文書館所蔵の一連の記録から、同祭壇画が19世紀半ばに再発見されたきっかけを探るとともに、記録されたパネル数の推移を追うことで、祭壇画の解体および売却経緯を明らかにする。

19世紀、長らくマルケ地方の聖堂などで保管されていたクリヴェッリ祭壇画の多くが、解体され、当時市場価値の高かった「タブロー」（独立した額絵）へと姿を変えて流通した。当時、ルネサンス期作品としての祭壇画に対する関心は必ずしも高くなく、その本来の姿が考究されることはなかったのである。今回取り上げる《カステル・トロジーノ祭壇画》に関連した一連の史料は、クリヴェッリ祭壇画の再構成のみならず、美術市場におけるルネサンス期祭壇画の実態を解明する上でも、非常に重要な手がかりになるであろう。

グロッテスキの模倣によって *ad imitatione dei Grotteschi* —ジャン・パオロ・ロマッツォの技芸観をめぐって—

小松 浩之 (京都大学)

ジャン・パオロ・ロマッツォ (1538-1592年) は、『絵画、彫刻、建築論 *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*』(1584年) や『絵画神殿のアイデア *Idea del tempio della pittura*』(1590年) など知られる、16世紀後半のミラノで活動した画家・理論家である。これまでロマッツォの著作は、マニエリスム期における美のあり方を示す重要な資料として、もっぱら美術史において研究が進められてきた。しかし、ロマッツォの詩集『リーメ *Rime*』(1587年) および『ラビスク *Rabisch*』(1589年) の校訂・註釈版が、それぞれアレッサンドラ・ルッフィーノ (2006年)、ダンテ・イゼッラ (1993年) によって出版されたことを期に、美術史の領域だけではなく、文学や思想史など他の研究領域とも接点をもつようになった。

このような近年の研究動向を踏まえ、本発表ではロマッツォの最初の詩集『リーメ』をとりあげる。『リーメ』の正式なタイトルには「グロッテスキの模倣によって *ad imitatione dei Grotteschi*」という詩作の方法論がロマッツォ自身によって表されている。「グロッテスケ／グロッテスキ *Grottesche / Grotteschi*」が自然に存在しない形象だという理由で同時代人に批判されたことを鑑みると、詩と絵画は「自然の模倣」だとする「模倣」論的伝統からも、「本当らしさ *verisimile*」が求められた対抗宗教改革期の技芸観からも逸脱するこの方法論は、きわめて特異である。

「グロッテスキの模倣」とは何かを明らかにするために、まず『リーメ』のなかでも「グロッテスキ」を主題とした数篇の詩の分析を通して、ロマッツォの「グロッテスキ」の定義を探る。そのうえで、ロマッツォがここで示す「グロッテスキ」がいかに「模倣」されているのかを、全7巻からなる『リーメ』の構成、収録された詩の形式および主題から検討する。

また、個々の詩の分析の際には、16世紀に流行したエンブレムやインプレーザが、ひとつの参照点となる。というのも、「グロッテスケ」とエンブレム、インプレーザとの類似性については、ロマッツォ自身が、『絵画、彫刻、建築論』の第6巻第49章「グロッテスケの構成について」において論じているからである。ロマッツォによると、両者の類似性は、「何らかの考えや思想をほかの形象のも

とで表わす」ために用いられる点にあるという。このような見解は、ウイトルウィウスの注釈者ダニエーレ・バルバロや建築家セバスティアーノ・セルリオなどの同時代人とは異なる、ロマッツォに特徴的なものであった。

さらに、「グロッテスケ」をロマッツォが、「実践 *pratica*」の観点から技芸の卓越性を顕示するものと見なし、その制作において「ある種の狂気 *un certo furore*」を必要としていることにも着目する。そうして、ロマッツォの「グロッテスケ」論が、詩作の方法論にまで練り上げられる過程で、16世紀の「マニエラ *maniera*」の技芸論と共鳴していたことを示し、「詩は絵画のごとく *ut picture poesis*」という文学と造形芸術の伝統的な関連性についてのロマッツォによる解釈の成果として「グロッテスケ」を位置づけることができるだろう。

以上のようにロマッツォの「グロッテスケ」観を浮き彫りにしたうえで、「模倣」についてのロマッツォの見解と結びつける。16世紀を通して評価の揺れた「グロッテスケ」と当時の技芸論のなかで中心的な位置を占めていた「模倣」とを接続することで、『リーメ』で示された「グロッテスキの模倣」という方法論が、実はロマッツォの技芸観の基礎をなしていることが明らかになるはずである。

パルテノペア共和国（1799）下の音楽家の動向： 公証人文書にみるサン・カルロ劇場メンバーの行動から

山田 高誌（大阪大学）

フランス革命によってもたらされた新しい社会システムは、「音楽の都」であったナポリ王国にも飛び火し、1799年1月13日、パルテノペア共和国が樹立されることとなった。

ナポリに入城したフランス軍、およびそれを支持した地元貴族たちは、共和国となるや、劇場活動にもすぐに刷新を行い、宮廷劇場であったサン・カルロ劇場をナツィオナーレ劇場と改称し、旧宮廷礼拝堂楽長のチマローザ、およびパイジェッロを「国民音楽家」として共和国における音楽活動の指導者に任命した。

理想国家はわずか5カ月後に王国派に打ち破られ、ナポリ王国が回復すると、音楽家の多くは、パイジェッロがそうであったように一度は共和派に与したにもかかわらず再びこぞってフェルディナンドVI世国王に恭順を示し、政変にも肅々と順応していったかに見える。

本発表では、ナポリ公証人文書館に残される公証人ピエトロ・デ・ローマの史料に、パルテノペア共和国下での王立サン・カルロ劇場のスタッフの態度に関する証言——とりわけ、1799年1月26日の舞台上演前後に発生したフランス人と舞台美術家ドメニコ・ケッリとの間におきた乱闘とその顛末について——が残されていることを報告し、宮廷劇場所属の音楽家たちが実際どのような態度をとって共和制を迎えていたのかについて具体的に明らかにする。

ここより、共和制後も引き続き同じ演目（1798年度・第4オペラ、ジャコモ・トリット作曲『ユカタン半島のニカボロ *Nicabolo in Jucatan*』）の上演を続け、大きな混乱はなかったと思われてきた王立サン・カルロ劇場においても、反共和制態度が根強く残っていたことが明らかとなり、チマローザらに代表される共和制“加担者”がむしろ先鋭的な芸術家に限られていたのではないかと推測することが可能となろう。

以上、新史料をもとに、世紀末のナポリ動乱期にあった音楽家の多様な姿を提示し、共和制下の音楽活動に光を当てる。

イタリアのデザイン・プロジェクト

小山 太郎 (中部大学)

本発表では、イタリアのデザイン・プロジェクトの特徴について触れます。イタリア人は、極めて美に拘る人々であることはよく知られており、美しいものを上手に創ることのできる文化的伝統の延長線上にイタリアのデザイン・プロジェクトも存すると考えられます—他方、イタリア人の生活全体を見渡すと、美しく快適に暮らすことに細心の注意を払っているがゆえに生活の質が世界で最も高いこともよく知られています (Morace, Francesco (2008), *Il Senso dell'Italia*, Scheiwiller) — (注1)。イタリアのデザイナー達は、建築学科出身者であることが多く、そのため、ズームアウトして都市計画を立案したり、ズームインしてスプーンやフォークの設計も行ったりできます。また、例えば椅子の設計を行うとき、その椅子がトラック運転手の座る椅子なのか、図書館にある椅子なのか、オフィスにある椅子なのか、どの空間内にあるのかをよく考えて設計します。イタリアのデザイナー達がデザインを行うとき、自らデザインも実施したりしますが、プロジェクトに必要な人材を集め、プロジェクトをマネジメントする活動を行うのが一般的です。この意味で、イタリアのデザイナーは、プロジェッティスタ (progettista) と呼ばれるのが通例です。発表では、プロジェッティスタがプロジェクト (デザイン) を行う方法論や、プロジェクトを行う際に考えている思想内容、イタリアのデザインが優れている理由として挙げられる3次元的な立体デザインの秘密、等に迫りたいと思います (題材は Alessi 等のデザイン・プロジェクトを扱う予定です)。なお、立体的なデザインが得意であることの教育的背景として、中学生の頃から、歴史的建築物やルネッサンス絵画を範として「図法幾何学」の訓練を受け、とりわけ立体への「影」の付け方 (注2) を重視するような数学の教育システムの存在を指摘できます—日本の場合、将来、電子工学を大学で学ばせ、エレクトロニクスや家電産業で働くエンジニアの養成を想定するがゆえに、数値計算に偏った数学教育を行っているように見えます—。

(注1) この点に関して、生活の質を高めるためにイタリア人が持っている「衣食住の原理 (ノウハウ)」は探求に値すると思われれます。例えば「住」に関し

ては、照明デザイン・部屋の壁およびカーテンと家具とを調和的かつ統一的に見せる色使い・家具の選定および配置のアルゴリズムおよび通風の確保に関するノウハウ、が解明すべき対象として考えられます。他方「衣」に関しては、身だしなみのセンスが抜群に良い訳を調べる必要があると考えます—身だしなみについて確固とした原理・教科書が存在する—。また、食（ワインを含む美食法）に関しては、職人が作る食素材の世界が存在し、手作りであるがゆえに非常に質が高くおいしいイタリアの食素材の作り方および利用の仕方が研究対象です。

(注2) 物体に影をつけると立体感がでますが、Sigona, Dario (2009), *L'immagine oltre il design - Alessi, Fabbrica del Design Italiano*, Alinea editrice s.r.l., Firenzeによれば「影は、フォルム（形態）・対象や光源の位置に関する情報を豊富化してくれるが、物体の輪郭・角・浮き彫り装飾・充溢と欠如、構造および表面のしくみを規定する—光がある部分とない部分との対照によって—。(同書 p. 221)」というように影は侮れない機能を持っています。

Il problema editoriale delle *Grazie* di Ugo Foscolo.

Appunti in margine alla *Dissertation on the Graces*

Daniela Shalom Vagata (京都大学)

Parlare delle *Grazie*, il grande poema di Ugo Foscolo composto nell'arco di venti anni e rimasto incompiuto, significa affrontare il problema delle innumerevoli stesure e rifacimenti del Carme, domandandosi quali redazioni siano più vicine al progetto del poema e debbano essere considerate le vere *Grazie*.

Il mio intervento al Congresso di Studi italiani in Giappone si propone di illustrare brevemente il problema editoriale delle *Grazie*, come presentato nell'Edizione Nazionale delle Opere a cura di Francesco Pagliai e di Mario Scotti nel 1985, e di considerare la proposta di Arnaldo Bruni di una possibile nuova edizione del poema basata sui versi della *Dissertation (Belle Vergini. Le Grazie tra Canova e Foscolo, 2009)*. La *Dissertation on an Ancient Hymn on the Graces* composta nel 1822, durante gli anni dell'esilio inglese, figura all'interno catalogo delle statue del sesto Duca di Bedford, *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles*, e rappresenta l'unica redazione del poema pubblicata vivente l'autore. Si tratta di una breve un'auto-antologia dei versi delle *Grazie* corredata da una cornice in prosa la quale, attraverso l'artificio del ritrovamento, della traduzione e della meditazione di un antico e frammentario inno greco, si sofferma sulla teoria dell'armonia derivante dal mito delle tre Grazie. I versi delle *Grazie* sono dunque immessi all'interno di una veste allegorica. Si aggiunga che la *Dissertation*, indirizzata a un pubblico preciso e richiesta da un committente definito, si proponeva la celebrazione delle opere canoviane. Senza escludere la rimediazione su tutto il sapere e la cultura del tempo già affrontata nelle numerose stesure del Carme (i rapporti tra le belle arti e la poesia, la polemica contro i trattatisti e gli accademici, la riflessione sulla funzione civilizzatrice ed eternatrice del mito delle Grazie) la *Dissertation* offre, tuttavia, una diversa prospettiva sulla poesia graziesca. Se le stesure fiorentine e milanesi risalenti al 1812-1814 (la *Prima redazione dell'Inno*, la *Seconda redazione dell'Inno*, la *Redazione del Quadernone* e i *Versi del Rito*) presentano indubbi legami con la storia – dalla violenza delle guerre napoleoniche e della disfatta di Russia, alla speranza di una redenzione per l'Italia – nella *Dissertation*, invece, tali legami diventano più tenui, fino ad essere trasfigurati in un processo di

oggettivazione poetica. Nella *Dissertation* le tre sorelle sono ormai assurte a miti consolatori, eterni e riconoscibili da tutti gli uomini.

Nel mio intervento provo dunque a rispondere alle motivazioni insite nella scelta antologica della *Dissertation* e propongo il confronto dei versi delle diverse stesure delle *Grazie* – i versi fiorentini e milanesi – con i versi dei frammenti immessi nella *Dissertation*, anche in considerazione della lotta esasperata del poeta per catturare l’oggetto poetico. Inoltre mi soffermo a riflettere sulla creazione delle figure e delle immagini mitologiche che, condensando il pensiero foscoliano, partono da una visione antiprogessiva e pessimistica dell’umanità dolente e disperata e giungono, attraverso la teoria dell’armonia, all’allegoria del velo protettore dei dolci e delicati affetti simboleggiati dal mito delle tre Grazie. Infine, discuto la proposta di Arnaldo Bruni di una diversa edizione delle *Grazie*.

I promessi sposi における真実と虚構 —虚構の指標としての匿名手稿について—

霜田 洋祐 (京都大学)

本発表では、マンゾーニの歴史小説『いいなずけ』(*I promessi sposi*, 初版 1825-27, 決定版 1840-42) において、匿名手稿は史実と創作の弁別に利用されているという仮説を提示し、草稿との対照を通じてその証明を試みる。

「歴史と創作の混成による作品」の発表にあたって、マンゾーニが一貫してこだわったのは、読者が虚実を区別できるようにし、現実起きた出来事をもとのまま保存することであった。悲劇『カルマニョーラ伯』(1816) 序文で、マンゾーニは述べている。本編の前に「歴史的事実についての注記」を載せるのは、「創作と歴史上の真実が混ざった作品を読もうとする人は、あれこれ調査せずとも、現実の出来事が保存されている部分がどこかわかるのを喜ぶだろうとの考えからである。」

『カルマニョーラ伯』の扉の登場人物一覧で、実在の人物と架空の人物が別々に並んでいることはよく知られている。同じく悲劇作品である『アデルキ』(1822) では、付録の論考『ロンゴバルド史に関する諸問題』が、歴史的事実についての注記と一体となって、題材となった出来事や背景を明らかにしている。このように悲劇作品では、事実と創作との区別が序文・注記・付録といったテキストの周辺でなされていた。それに対し、作家＝語り手の声を挿入できる小説という形式では、この区別をテキストの内部で行うことが可能となった。『いいなずけ』の語りの様態、つまり、17世紀の手稿を発見した語り手がほかの確かな史料をもとに内容を補いながらその物語を紹介するという体裁が、ここで重要な役割を果たすことになる。匿名の手稿のみが伝えている話が創作で、ほかの部分が事実であるならば、この手稿は虚構の指標として機能しうるのである。

セルバンテスやスコットの名を挙げるまでもなく、未知のテキストの発見を物語のきっかけや信憑性の根拠とすること自体は伝統的手法であり、月並みとさえ言ってもよい。マンゾーニの小説の新しさは、語り手が本文中で執拗なまでに物語の情報源たる手稿に言及し、その匿名の著者に個性が与えられる点にある。一方で語り手は、17世紀の史家リパモンティの『ミラノ史』をはじめとする実在の

史料にもたびたび言及し、その確かな証言にもとづいて歴史を叙述する。このとき、これらの史料にもとづく具体的な挿話は匿名手稿抜きで語られ、歴史書の書きもらした出来事こそが匿名手稿を典拠とするのであれば、読者は「事実」と創作部分とをかなり明確に区別できることになる。例えば、実在の人物のフィクショナルな言動（とくに会話や心情）は、いかに歴史が伝える性格と矛盾しないものであっても虚構であるが、実際、『いいなずけ』ではそうした箇所は匿名手稿のみとなっている。

こうして匿名手稿が虚実を見分ける指標の役割を果たすことは、しかし、語りの様態からの自明の帰結ではない。そのことは、小説の下地となった第一草稿（1821-3年に執筆。『フェルモとルチア』の名で知られる）との対照によって明確になる。『フェルモとルチア』では、いまだ匿名手稿の伝える内容と創作部分とがびったり重なっていない。例えば、歴史書と匿名手稿の双方に書かれている挿話が紹介されているが、これでは匿名手稿を典拠とする物語がいつも虚構とは言えなくなる。したがって、物語の出处に注意して両稿の相違点を見ていくと、『いいなずけ』初版の段階で、匿名手稿を手がかりに虚実がかなり厳密に区別されるに至ったことがはっきりわかる。さらに、翻ってこうした虚実弁別機能を前提として諸稿の変更を見つめなおすならば、従来とは全く異なる仕方の変更理由を説明することも可能となる。

以上をふまえ、本発表では実在の人物の登場箇所に焦点を絞り、『フェルモとルチア』と対照しながら、匿名手稿が事実と創作の「透明な仕切り」を作り出すことを確認していく。

イタリアの学校における表現教育の新しい展開 —テアトロ教育と音楽教育の2つの視点から—

中嶋 俊夫（横浜国立大学）

イタリアの公教育における音楽教育理念は、1979年の中学校、1985年の小学校の学習指導要領 Programmi ministeriali scolastici によって刷新した。同指導要領では、音・音楽を言語形態 *forma di linguaggio* やコミュニケーション活動からとらえ、その意味作用を感受・表現の活動に生かすという指導理念が明確に示され、音楽的能力が普遍的なものとして位置付けられた¹。

一方、イタリアの教育行政は1990年代に学校制度や教育内容に関する様々な問題に取り組んだが、その成果の一つとして2000年から *autonomia* という語に象徴される教育改革がスタートした。この *autonomia* は各学校の実情に合ったカリキュラム編成と運営、内外の支援を生かした特色ある学校づくりを促した。また1990年発令の法律第162号²により、教育省が「健康教育」 *Educazione alla salute* をプロジェクト活動³として全国の学校に推進し、児童・青少年が置かれている環境と心身の健康状態の改善に向けて取り組まれた。この動きは、文化・創造性の面でも学校内外の活動を活発にしたが、特に1995年と1997年に、教育省とイタリア・テアトロ協会 *Ente Teatrale Italiano*、および大学との間でテアトロ教育⁴に関する議定書⁵が交わされたのを契機に、学校、自治体、文化団体との連携によるテアトロ教育プロジェクトが活発に展開されるようになった。

発表者は音楽教育を専門に研究する立場から、色彩や図形、声、身体、音、音楽など、様々な表現言語の共演によってスペクターコロ *spettacolo* を生成するテアトロ活動において、音楽言語がどのように生かされているのかをとらえ、音楽表現のあり方について示唆を得たいと考えた。

2009年3月から3回にわたり、ロンバルディア州教育研究所⁶、教員養成課程を有するミラノ・カトリック大学教育科学部、そしてミラノ県第60学区⁷の取り組みを視察した。ミラノ県第60学区では、1987年に学校教師たちが中心となって創設された〈文化協会：少年たちの舞台〉 *Associazione Culturale “Un Palcoscenico per i Ragazzi”* の発表大会と、そこに参加した小学校のテアトロ活動の授業⁸を参観した。これら活動からテアトロ教育は、言語的（ヴァーバル、ノン・ヴァー

バル) 表現による創造性とコミュニケーション能力の育成、美的感性や情動性に関わる人間形成という点においてその意義が共通認識されていると理解した。また視察した小学校の授業実践においては「身体」(ノン・ヴァーバル)と「ドラマづくり」(ヴァーバル)の2つの局面から子どもの自発的な表現が導き出されるよう計画され、理念と実践が確立していると実感した⁹。

調査・研究はまだ結論には至らないが、本発表ではテアトロ教育と音楽教育、両教育の特質を明らかにしながら、イタリアの表現教育の新たな方向性について考察を試みる。

¹ 中嶋俊夫 (2001)「イタリアの学習指導要領にみる『音楽言語 *linguaggio musicale*』の理論的基礎—Gino Stefani の記号論的アプローチを手掛かりに」『音楽教育学』第 30-4、音楽教育学会編、pp.1-14

² Legge 1990, n.162

³ <Progetto Giovani 93> <Progetto Ragazzi 2000>

⁴ テアトロ教育 *Educazione teatrale* に類似する用語として *Educazione al teatro*, *Educazione alla teatralità* などが使われるが、あまり明確に区別されていない。本教育ではテアトロを実際の舞台表現に限定せず、表現者とそれを見る者の関係性や表現のプロセスを学習活動の中で幅広くとらえている。

⁵ *Protocollo d'intesa relativo alla Educazione al teatro* (6 settembre 1995), Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento dello Spettacolo, Ministero della Pubblica Istruzione, Ente Teatrale Italiano / *Protocollo d'intesa per l'educazione alle discipline dello spettacolo* (12 giugno 1997), Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento dello Spettacolo, Ministero della Pubblica Istruzione, Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica

⁶ ロンバルディア州教育研究所は教育省の管轄機関。2008年に *Istituti Regionali di Ricerca Educativa: IRRE Lombardia* から *Nucleo territoriale della Lombardia-Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell'Autonomia Scolastica* と改称。

⁷ Mezzago, Bellusco, Usmate, Ornago, Concorezzo, Vimercate, Oreno など 29 の市町村から成る。

⁸ テアトロの授業は正規の教科としてではなく、*laboratorio* と呼ばれる教科の枠を越えた特色ある授業の時間に行われている。

⁹ 中嶋俊夫 (2010)「イタリアの舞台表現教育の動向と創意—ロンバルディア州ミラノ県の取り組みを中心に」『横浜国立大学教育人間科学部紀要 I 教育科学』第 12 章、pp.119-134

「神戸事件」とイタリア（1868年）

—瀧善三郎の「ハラキリ」を目撃するイタリア人 ピエトロ・サヴィオの報告書を中心に—

ベルテッリ・ジュリオ・アントニオ（大阪大学）

1868年を以て、日本は抜本的で急激な変化をもたらす新しい時代に突入した。近代化と欧米主義の明治時代がここに始まろうとしていた。兵庫港が開かれて間もない2月4日（旧暦1月11日）に、神戸（三宮）で備前藩の家老日置忠尚の行列を横切った数人の外国人に対して発砲する事件が発生した。「神戸事件」として知られるこの一件で、新政権は強く反発する列国との外交的危機を避けるため、発砲命令を下した隊長（瀧善三郎）に切腹を命じた。この処刑は諸外国を代表する外交官などの目で行われたため、全く前例のないものだったと言える。初めて「ハラキリ」を目撃した7人の外国人の中に、ピエトロ・サヴィオ（Pietro Savio, 1838-1904）というイタリア人が含まれていた。

サヴィオはイタリア北部の町アレッサンドリアの裕福な商人の家に生まれた。1867年に、冒険心に駆られ、また失恋の痛手乗り越えるために世界の果てにある、謎に包まれた国、日本へと旅立つ決意をした。彼は外交官ではなかったが、初代イタリア総領事として日本に派遣されたクリストフォロ・ロベッキ（Cristoforo Robecchi, 1821-1901）と同じ船に乗って来日したとみられる。サヴィオは来日当初より日本語の勉強に勤しみながら、総領事ロベッキの手伝いをした。ロベッキとの友情が深まると共に、サヴィオは初代駐日イタリア公使ヴィットリオ・サリエ・ド・ラ・トゥール伯爵（Conte Vittorio Sallier De La Tour, 1827-1904）の信頼も獲得した。実際、来日して間もない書記官マルコ・アレーゼ伯爵（Conte Marco Arese, 1840-1893）が病気で倒れたため、新しい書記官がイタリアから派遣されるまでの間、公使はサヴィオを書記官として本国政府に無断で雇用することにした。また、サヴィオは複数の養蚕手引冊子などを日本語から翻訳したほか、1869年と1874年に日本内地の養蚕地域における実地調査に参加し、二冊の貴重な旅行記を刊行している。サヴィオは1870年以降蚕種商人としても活躍し、1880年まで毎年夏から秋にかけて訪日したとみられる。

1868年1月1日に大坂と兵庫が開港されたため、ド・ラ・トゥール公使とロベッ

キ領事、そしてサヴィオは関西へと渡った。公使の書簡からすると、一行は戊辰戦争に巻き込まれるのを恐れ、2月3日、つまり神戸事件が発生する前日に神戸に到着したと見られるが、事件そのものを目撃したか否かは不明である。しかし、サヴィオが瀧善三郎の切腹を目撃したことは確実に言える。なぜなら、彼はこれに関する公使ド・ラ・トゥール伯爵宛ての一通の報告書（4枚の手稿）を遺しているからである。

本発表ではイタリア側史料（主にイタリア外務省歴史外交資料館で収集した公文書）を利用し、以下の点を明らかにしたい。

- 1) 神戸事件に対するイタリア外交官の姿勢。この点を追究するために、主に公使ド・ラ・トゥール伯爵がイタリア外務省に送った書簡を分析する必要がある。その中で伯爵は、他国公使らとの会談の結果および外交団が強硬な姿勢をとった理由について述べている。また、この書簡では、瀧善三郎に課された処罰に対するイタリア公使の本音が窺える。
- 2) サヴィオが遺した報告書の内容およびその特徴と重要性。サヴィオは外交官ではなかったが、この報告書は正に書記官によって書かれたと思われるほど詳細である（微に入り細を穿っている）。その中で、サヴィオは処刑場の重々しい雰囲気、瀧善三郎の心構え、そして切腹の礼儀を詳細に描写している。また、サヴィオは1875年に刊行した著作（著書）*Il Giappone al giorno d'oggi*でもこの一件に言及しており、この報告書を補足する更なる情報を提供している。「ハラキリ」という伝説に包まれた究極の行為に関する正確な報告をイタリア人が初めて得たのはこの著書の功績に負うところが大きいといえる。

本発表の最終目標は、上述の未刊史料を取り扱うことによって、神戸事件およびその解決に対するイタリア側の立場を明らかにすることである。

カルヴィーノにおける時間認識の変化について

住 岳夫 (東京外国語大学)

たとえば、小説『見えない都市』(1972)の、一見、何の脈絡もなく恣意的に並べられたかにみえるテキスト群が示すように、イタロ・カルヴィーノ(1923-85)の作品は、ある時期から歴然と、断章の寄せ集めというかたちを見せるようになる。

『宿命の交わる城』(1973)にせよ、『パロマー』(1983)にせよ、後期の代表作はいずれも、ばらばらの断片をモザイクのように配置したテキスト構造をもつ。それゆえに物語は幾度も始まり、幾度も終わる。しかもこれらの物語と物語のあいだに時間的な前後関係はない。テキストのそうした断章性のリズムに合わせるように、私たちはしばしば読書の中断を余儀なくされる。さらには、作品を構成する配列順を変換することも可能であるから、読み手が内面において体験する時間は、通常の直線的時間とは大きく異なるものとならざるをえない。少なくとも、『くもの巣の小道』(1947)や『木のぼり男爵』(1957)など、物語性というベクトルを頼りに、はじめからしまいまで一気に読むことのできた初期作品と比較するとき、断章構成が採用された後の作品には、まったく異質な時間性が盛り込まれているというしかない。

今回の発表では、「こうした断章形式の出現がカルヴィーノ自身の時間認識の変化と不可分な関係にある」という仮説から出発し、ソール・スタインバーグの画をめぐる「時間の崩壊」(1977)というテキストを手掛かりに、後期作品の多くに共通する、直線として繋げることのできない、多層的な時間のありようについて考察する。

カルヴィーノの美術批評の多くがそうであるように、このスタインバーグ論も、時間や空間の領域における地殻変動についての観測結果として興味ふかい。「かつて」と「いま」の連続性が断ち切られるとき、次のように、時間はその仮借ない姿をあらわす。「時間に何が起きたというのか。一瞬にして爆発したのか。ゆっくりとひび割れ、ついには粉々に砕けたのか。それとも形がくずれ、ねじ曲がり、しわくちゃになり、こんがらかってしまったのか。あるいは時間というのは、いつだって、空間のでこぼこの表面に雑然と散らばっていたのかもしれない」。こ

ここに語られる異様な時間は、直線上を一様に進む単純な流れではなく、むしろあらゆる瞬間をひとつに積み重ねた、「パランプセスト（重ね書き写本）」のような地層と化している。

さらに未完の物語の断片からなる小説、『冬の夜ひとりの旅人が』（1979）の第一章には、次のような記述がみつかるとある。「長い小説を書くのは、現代において意味のないことかもしれない（…）時間の連続性というのは、時間がじっと停止したものでなければ、まだ爆発するようなものでもなかったあの時代にしか見いだすことができないのだ。およそ百年間つづき、それでおしまいとなった、あの時代にしか」。二つの引用を比べ合わせるなら、作家が直面した新しい時間性に対応する構造として、断章形式が採用されたとは考えられないだろうか。

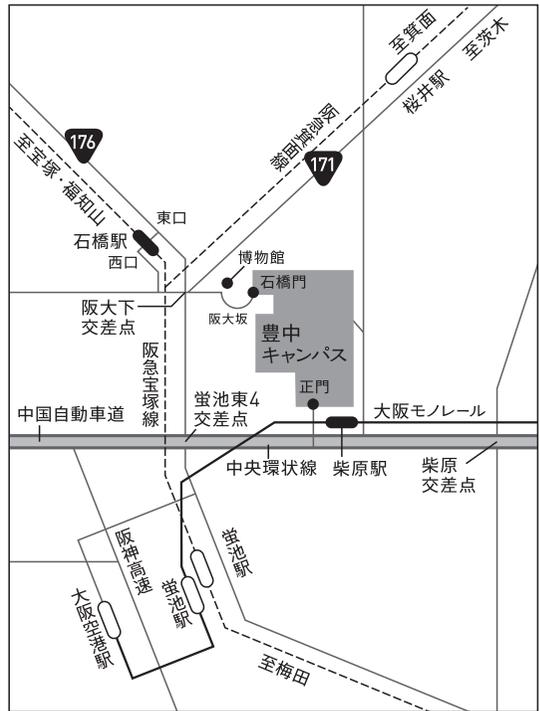
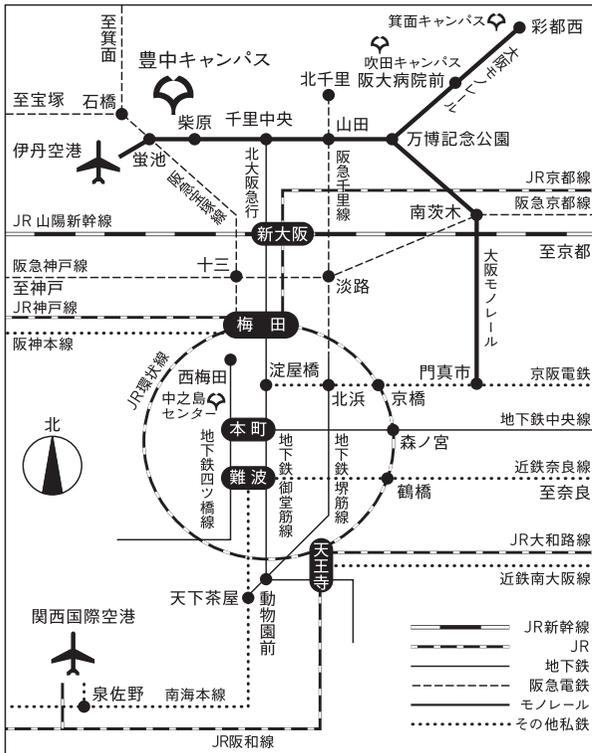
カルヴィーノにおける時間認識の変化についての結論は、以下のようなものである。およそ1960年代半ばころから、時間の連続性に従いあるひとつの方向へむかう——19世紀の教養小説に代表されるような——物語叙述は自覚的に断念され、それと同時に、作品が提示する時間概念も、「流れ去る」という運動学的イメージではなく、「積み重なる」という地質学的イメージによって表わされるようになった。

書物のページの上に「堆積する時間」のありようを再現し、それになお小説のかたちを維持させようと試みる。そうした困難な挑戦において、時間の連続した流れのなかに世界を築きあげてきた19世紀の文学に対する、カルヴィーノの小説の新鮮さと開放性が際立つのである。

大会会場

大阪大学 豊中キャンパス 文法経講義棟 文41教室(4階)
 〒560-8532 大阪府豊中市待兼山町1-5
 電話: 06-6850-6111 (代)

会場案内図



アクセス

電車：阪急電車宝塚線「石橋」駅（急行停車）下車 徒歩約15分
 モノレール：大阪モノレール「柴原」駅下車 徒歩約10分

宿泊について

以下をご参考に各自お問い合わせ下さい。

千里阪急ホテル（「千里中央」駅近く）	06-6872-2211	シングル ¥9,000
ホテル阪急エキスポパーク（「万博記念公園」駅近く）	06-6878-5151	シングル ¥13,000
ニューオーサカホテル（「新大阪」駅近く）	06-6305-2345	シングル ¥5,500
ホテルラフォーレ新大阪（「新大阪」駅近く）	06-6350-4444	シングル ¥9,500

イタリア学会

Associazione di Studi Italiani in Giappone

〒 606-8501 京都市左京区吉田本町
京都大学文学部 イタリア語学イタリア文学研究室内

Tel. & Fax: (075)753-2774

E-mail: studiit@bun.kyoto-u.ac.jp

URL: <http://wwwsoc.nii.ac.jp/astig/>