イタリア学会

第66回大会　プログラム

2018年10月20日（土）

立命館大学
（衣笠キャンパス）

会場　立命館大学衣笠キャンパス
　　創思館１階カンファレンスルーム

◆ 研究発表Ⅰ　9:00 ～ 12:10

9:00-9:30

1. 『饗宴』への道――キケロー、ブルネット・ラティーニ、ダンテ――
　　発表者：星野倫　　司会：日向太郎（東京大学）

9:30-10:00

2. **La *macchia* e il *difetto* : una lettura formale e filosofica delle rime di Torquato Tasso dedicate al neo**
　　発表者：**AMATO Lorenzo**（東京大学）　司会：國司航佑（京都外国語大学）

10:00-10:30

3. チェーザレ・パヴェーゼの南イタリア
　　発表者：中島梓（立命館大学）　　司会：小久保真理江（東京外国語大学）

◆ 休憩　10:30-10:40

10:40-11:10

4. 内なるカトリック性との対峙――『トード・モード』に見るシャーシャの自問――
　　発表者：吉村法子（立命館大学）　司会：橋本勝雄（京都外国語大学）

11:10-11:40

5. マンゾーニの **rettorica di buon gusto** をめぐって
　　発表者：佐原広基（東京大学）　　司会：古田耕史（早稲田大学）

11:40-12:10

6. 「フランドルの画家」マンゾーニ：***I promessi sposi*** における細部の描写について
　　発表者：霜田洋祐（日本学術振興会特別研究員）
　　司会：古田耕史（早稲田大学）

◆ 休憩　12:10-13:10

◆ 総会　13:15-14:30

◆ 研究発表Ⅱ　14:30 ～ 17:40

14:30-15:00

7. 鎖と監獄―― 18 世紀の音楽劇における悲嘆の表象――
発表者：中川さつき（京都産業大学）　司会：森田学（東京音楽大学）

15:00-15:30

8. **Oltre l'italianistica: una nuova cornice teorica per gli Italian Studies**
発表者：**TERROSI Roberto**（立命館大学）　司会：村松真理子（東京大学）

15:30-16:00

9. 1934 年のイタリア航空博覧会開催式典における演出計画、そのルーチョ・フォンターナへの影響
発表者：巖谷睦月（東京藝術大学）　司会：太田岳人（千葉大学）

◆ 休憩　16:00-16:10

16:10-16:40

10. 文頭に現れる **tanto** と分離 **CP** 仮説
発表者：土肥篤（東京外国語大学）　司会：上野貴史（広島大学）

16:40-17:10

11. サードセクターの担い手たち：「**Incrocio Quarenghi**」と高学歴女性たちの活動から
発表者：土岐智賀子（兵庫県立大学）　司会：伊田久美子（大阪府立大学）

17:10-17:40

12. 農業従業員参加経営へ向けて
――グイード・ミリオーリとクレモーナ州におけるキリスト教労働組合の活動（1918-1922 年）――
発表者：**DORNETTI Filippo**（慶應義塾大学）
司会：山手昌樹（日本女子大学）

◆ 懇親会　18:00 ～ 20:00

会場：立命館大学 末川記念会館　レストランカルム

『饗宴』への道
――キケロー、ブルネット・ラティーニ、ダンテ――

星野　倫

ダンテの追放後最初の著作 *Convivio*（『饗宴』c. 1304-8）は、自作の哲学的カンツォーネに散文注釈を付す形で、「知」への愛を土台に高貴に生きるというダンテの理想を広範な読者に伝えようと俗語で執筆された（全 15 篇を予定したが第 4 篇で中断・放棄）。従来の研究では、Nardi が「『饗宴』から『神曲』へ」と定式化した通り、キリスト教的立場の『神曲』に至る前の「哲学的段階」にある経過的作品とされ、もっぱら『神曲』読解の資料として『饗宴』を活用する研究が蓄積されてきた。しかし近年は詳細な注のついた版が各国で出版され、同時代の古典の流布状況や俗語訳の実態を写本レベルで検証する精緻な手法を基礎に中世哲学史研究者との共働による学際的研究が進む中、『饗宴』という作品自体が本来いかなるプロジェクトであったのかが、ストレートに問題とされるようになってきた。

『饗宴』の企図を明らかにする有効な方法の一つに、モデルとなった先行作品の特定があろう。追放中の作品であること、知を万人に伝達しようとしたこと、そのため俗語を用いたこと、などの点で『饗宴』と大きな共通性をもつのは、ブルネット・ラティーニの *Tresor*（『宝典』c. 1262-6：北仏語）である。この書は、第 1 巻で万有の百科的知識を与え、第 2 巻でアリストテレス倫理学を要約した後、最後の第 3 巻で、これらの知を土台に市民政治の場で言論を展開する技術としての修辞学を講じる。ダンテは一切ブルネットの名を出さないが、『饗宴』テクスト中、*Tresor* および同じブルネットの *Rettorica*（キケロー *De inventione* の伊訳と注釈）と類同性をもつ箇所は、20 箇所以上にのぼる。ダンテのプロジェクトとは、*Tresor* が北仏語でやろうとしたことをフィレンツェ語でやり直すことだったのだろうか。

S. Marchesi（2001）は、『饗宴』におけるキケロー *De Officiis*（『義務について』）の扱いを検証し、第 1 篇執筆時点のダンテはまだこれを見ておらず、*Tresor* に紹介されていた *De Officiis* の説をアリストテレスの説として引いているが、一方、第 4 篇では *De Officiis* への多くの直接言及があることを示した。そこで、『饗宴』

全体でのキケローへの参照を調べてみると、少なくとも 20 例ある。ダンテがフィレンツェ時代から親しんでいた *De Amicitia* は第 1 篇から、同様の小品 *De Senectute* は第 2 篇から出てくるが、*De Officiis* と *Paradoxa Stoicorum* は第 4 篇で初めて登場する。また、*De Finibus Bonorum et Malorum* 冒頭部は第 1 篇で参照されるものの、冒頭以外の部分が利用されるのは第 4 篇に入ってからである。当初 *Tresor* を密かに下敷きにして始まった『饗宴』の執筆が進むにつれ、キケローの著作への本格的接触は（特に第 4 篇執筆直前の段階で）飛躍的に深まったと考えるべきであろう。

ブルネット・ラティーニの啓蒙への楽天性は、フィレンツェ時代のダンテを政治世界に引き入れた教えであり、『饗宴』もまたそれに続く形で執筆が始まった。だが、『饗宴』第 4 篇のカンツォーネはもはや哲学への恋歌ではなく、高貴さについての哲学的考察そのものである。ダンテはキケローの摂取を含む読書を旺盛に進め、その成果を活用した第 4 篇は長大に膨らみ、そして突然、『饗宴』は中断・放棄された。やがて、〈煉獄篇〉と〈天国篇〉のはざまでもう一度おとずれた集中的な学問的摂取の時期を経た晩年のダンテは、〈天国篇〉の預言的哲学詩と『帝政論』の自ら哲学する論述へと進む。最後まで政治的主題を手離すことはなかったが、ダンテの知はそこでは孤独な思索をくぐった抽象的なそれであり、理想政治の舞台は現実の都市フィレンツェではなく普遍的帝政を待ち望む世界全体である。『饗宴』を書き進めるうちにダンテが入り込んでいったのは、そんな孤独な探究の入り口だったのである。そこにキケローがいたのは偶然ではない。『神曲』構想の隠れた源泉としての『スキーピオーの夢』という Curtius の仮説は、その必然性を示唆している。

La *macchia* e il *difetto* : una lettura formale e filosofica delle rime di Torquato Tasso dedicate al neo

AMATO Lorenzo（東京大学）

A c. 244v del manoscritto Magl. VII 1398 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze possiamo leggere il madrigale, attribuito al «Tasso giovane», *Caro amoroso Nei*. Il nome «Nei» è errore di lettura del copista, che non capisce la parola «neo» del celebre madrigale *Caro amoroso neo* (n. 602 dell'ed. Solerti), dedicato appunto al 'difetto' del viso di madama Anna Bendidio: il copista, in particolare, non capisce perché «neo» non sia in rima con i vv. 4, 7, 10, che terminano con la rima «-ei», e quindi corregge «neo» in «Nei». L'ipercorrettismo è illuminante: infatti il «neo» della poesia tassiana, ovvero un punto nero che 'macchia' la pelle bianca di Anna Bendidio, è rappresentato formalmente con una rima che appare sbagliata a un lettore che ricerchi nella struttura del madrigale geometrie assolute.

In questo senso, io credo, dobbiamo interpretare le affermazioni del Tasso sulla bellezza 'perfetta', che è generata paradossalmente non dall'immacolata purezza cromatica, ma da una 'macchia e difetto' (vv. 3-7: «se per te stesso sei / tu pur macchia e difetto, / con qual arte perfetto / poi rendi il colmo de le grazie in lei?»). E su questa linea dobbiamo interpretare la corrispondenza fra microcosmo e macrocosmo (vv. 8-9: «Forse del ciel le stelle / son macchie sì belle?»): la bellezza dell'intero cosmo dipende dalla compresenza e dialettica di opposti cromatici.

Questa idea è approfondita nel madrigale *Non fé del vostro neo più vaghe note* e nel sonetto *Né core innamorato ha tante pene* (nn. 604-605), che Tasso spedì per lettera a Carlo Gesualdo perché il nobile compositore li mettesse in musica. Come sottolinea in un suo recente saggio Andrea Gareffi, nel musicare *Caro amoroso neo* Gesualdo fa corrispondere al termine «neo» una nota nera, ovvero una semiminima, e a «candore» (v. 3) una nota bianca, rispondendo così sul piano musicale al formalismo metrico-semantico del Tasso. Se Gareffi interpreta il neo come riferimento alla nota musicale (e d'altro canto è indubbia la corrispondenza fonica, «quasi anagramma», *neo-note* dell'*incipit* del n. 604), ritengo che il discorso meta-poetico qui proposto da Tasso sia più ampio, e abbia come base teorica l'attenta lettura delle *Enneadi* di Plotino secondo la versione latina di Marsilio Ficino, nonché la sua teorizzazione sull'essenza

della bellezza e delle arti.

Un altro madrigale, *Amor per certo segno a le mie voglie* (n. 603), mette infatti in primo piano l'importanza, nell'ambito della fruizione estetica, della compresenza e sintesi degli opposti, nonché del rapporto dialettico fra uno e molteplice, secondo quanto lo stesso Tasso scrive nei suoi dialoghi, e secondo quanto ricava appunto dalla filosofia neoplatonica-ficiniana: «Amor per certo segno a le mie voglie / questo sì poco bruno / già pose in questo bianco, / e 'l guardo ingordo e stanco / ch'io disperdo ne l'uno / si ristora ne l'altro e si raccoglie. / Deh quanto, o bei contrari, /congiunti insieme sete a me più cari!».

Nel corso del mio intervento cercherò di dimostrare, sulla base delle annotazioni che Tasso vergò in margine alla sua edizione latina di Plotino, nonché dei suoi dialoghi filosofici e di altre poesie (quali ad esempio i madrigali *Come sia Proteo o mago*, n. 268, e *Quasi Proteo novello*, n. 470), la densa polisemia di queste quattro poesie (nn. 602-605), e il loro valore filosofico e meta-letterario, che a partire da un'apparente infrazione metrica si eleva a riflessione filosofica sul significato e l'essenza della bellezza e della poesia.

チェーザレ・パヴェーゼの「南イタリア」

中島　梓（立命館大学）

チェーザレ・パヴェーゼ（Cesare Pavese, 1908-1950）は、作家人生を本格的に歩み出すまえ、1935 年 8 月から翌年 3 月までの約 7 ヶ月間を、カラーブリア州の海辺の小村ブランカレオーネで流刑囚として過ごした。北イタリア、ピエモンテ州で生涯の大半の時間を過ごしたパヴェーゼにとって、期せずして経験した南イタリアでの流刑生活は、その後手掛けられた一連の文学作品にさまざまなかたちで影響を及ぼしていることが考えられる。

ところがパヴェーゼの流刑に関しては、長年にわたり、その実態とはやや異なるイメージで多くの人々に受け止められてきた節がある。たとえば流刑原因に関しては、ダヴィデ・ラヨーロが手掛けたパヴェーゼに関する初の評伝、『不条理の悪癖』（原題：*Il “vizio assurdo”*, 1960）の中で、当初、次のように説明された。すなわち、パヴェーゼは当時愛していた「嗄れ声の女」（共産主義者バッティスティーナ・ピッツァルドとされる）を守るために、自身が犠牲になるかたちで反ファシズムの罪による流刑処分を甘んじて受け入れた。それにもかかわらず、その女はパヴェーゼの刑期途中に別の男と結婚する。それを知ったパヴェーゼは深く傷つき、その後手掛けられた一連のパヴェーゼ作品の女性像に決定的影響を及ぼし続けることとなった。さて、この説はその後、他者によっても少しずつ脚色が加えられつつ、人々のあいだに広く流布されていった。しかし、近年、ファシズム期の流刑囚に関する公文書資料が公開されたことにより、一時期、雑誌『文化』の責任者であったこと、ブルーノ・マッフィと共産主義者バッティスティーナ・ピッツァルドが手紙のやり取りをする際にその仲介役を果たしていたこと、反ファシズムのさまざまな集会に参加していたとみなされたこと、以上三点がパヴェーゼに対する流刑判決の原因であったことが判明した。すなわち、長年信じられてきた、愛する女ピッツァルドを守らんがための流刑ではなかったのである。

他にもパヴェーゼの流刑をめぐっては、たとえばパヴェーゼと同日にトリーノにおいて逮捕され、その後パヴェーゼと同じく反ファシズムの罪で流刑判決を受けることとなったパヴェーゼを含む 7 名の人物らに関して、当初はフランコ・アントニチェッリとカルロ・レーヴィには流刑 5 年が、ジューリオ・ムッジャ、ブルー

ノ・マッフィ、レーモ・ガロッシ、そしてパヴェーゼには流刑 3 年が、アルベルト・レーヴィには流刑 2 年が言い渡されたとされ、その説が長年信じられてきたものの、実際には 7 名全員に 3 年の流刑判決が言い渡されていたこと、そして流刑判決後 1 年以内に全員が恩赦を認められていたことが明らかになっている。

さらには、パヴェーゼは流刑地ブランカレオーネにおける唯一の流刑囚であり、文化も風土も異なる、知人の誰一人いない土地でよりいっそう孤独感を強めていったと長年信じられてきたのだが、ふたを開けてみればブランカレオーネには他にも流刑囚がいたことや、パヴェーゼが村人たちから「教授」と呼ばれて慕われていたこと、死の直前にもパヴェーゼはブランカレオーネの住民と手紙のやり取りをしていたことなども明らかになっている。

このように、長年人々にイメージされてきたパヴェーゼの流刑と、その実態とがやや異なっているということが徐々に判明しつつある以上、パヴェーゼの流刑体験の、文学作品への影響についてもいまいちど検討しなおす必要があるのではないか。そこで本発表では、パヴェーゼが流刑囚として暮らした南イタリアを舞台とする作品を取り上げて、はたして南イタリアが作中にどのように取り上げられており、そこに何が描き出されているのかを考察する。

内なるカトリック性との対峙
――『トード・モード』に見るシャーシャの自問――

吉村法子（立命館大学）

レオナルド･シャーシャ Leonardo Sciascia（1921-1989）が 1974 年に発表した『トード・モード *Todo modo*』は、1 人称で書かれた唯一の小説である。作品が発表された 1974 年はイタリアで離婚法廃止の是非をめぐる動きがあるなど、国民のカトリック教会離れの進行が顕著になり、人々が自身の信仰に向き合っていた時期ともいえる。シャーシャは生涯に渡って、著作の中でカトリックを意識的に取り上げており、並々ならぬ関心が窺える。本発表では『トード･モード』を通して、シャーシャのカトリックに対する意識を、宗教と政治の側面から捉えていく。

『トード・モード』は、1970 年夏にカターニア近郊にある宗教団体経営のホテルで遭遇した実体験に着想を得ている。毎年カトリックの寄宿学校の元生徒たちが、霊操をするために集まり、ホテルの前で隊列を組んでロザリオの祈りを唱えていたのだ。奇妙なことにその大多数がキリスト教民主党の名士たちであった。この時の経験は 1971 年 9 月 24 日の全国紙 *Corriere della Sera* に、「霊操 *Esercizi spirituali*」と見出しがつけられた短い記事として発表された。小説の表題 *Todo modo* は「あらゆる点で」を意味し、イエズス会創始者イグナチオ･デ･ロヨラの著作『霊操』の一節から来ている。小説の舞台は修道院で、名前を明かさない主人公の画家が *Eremo di Zafer 3* と書かれた黄色と黒の標識を目にしたことから物語は始まる。実体験と同様に小説の中で霊操が行われ、隊列を組んでロザリオが唱えられるが、画家が霊操に加わることはなく集団を外から見ている存在だ。

シャーシャは左派新聞 *L'Ora* に執筆したり共産党とも近い存在にあったが、カトリックへの関心も同様に高かった。聖職者の描かれ方は年代を追うごとに変化している。1957 年の *La morte di Stalin* では教会教区の中で共産主義者に対峙する存在として描かれた。1966 年 *A ciascuno il suo* では富を築いて私腹を肥やす姿が描かれた。とくにここで描かれたのは、アントニオ・グラムシが書いたような南部イタリアの聖職者の姿であった。1974 年の *Todo modo* では権力者たちが集う場を提供する者として描かれた。そして 1989 年 *Una storia semplice* では、盗品と麻薬密造を行う犯罪組織の人間として描かれた。

1962 ～ 1965 年にカトリックの現代化を図るため第二ヴァチカン公会議が開催され、1978 年にはキリスト教民主党党首アルド・モーロの誘拐・殺害事件があり、1981 年にはフリーメーソン・ロッジ P2 の存在発覚とヴァチカン銀行の金融スキャンダルがあった。さらに 1984 年にはカトリックを国教とする規定が削除された新政教協約がイタリア政府とカトリック教会のあいだで締結された。1976 年に公開された映画の『トード・モード』では、主人公は大統領で、権力の保持を画策して失敗する姿はモーロ事件を預言したかのようであった。

このような動きの中で出版された『トード・モード』は、カトリックの国に生きる者としての自問自答の書である。もはやカトリックが現代イタリア社会に、ある種“対応しきれなくなった状態”の中で、内なるカトリック性と向き合わなければならなくなった姿を映し出している。

マンゾーニの rettorica di buon gusto をめぐって

佐原広基（東京大学）

マンゾーニの代表作 *I Promessi Sposi* の言語に関しては、フランチェスコ・ドヴィディオをはじめ、これまで言語学の見地から多くの分析がなされてきたが、修辞学の観点から分析される機会は殆どなかった。今回の発表では、今日の言語学が19 世紀に誕生した学問であり、それ以前は修辞学が言語学に代わる地位にあったことを踏まえて、19 世紀以前の言語論者たちの知識の拠りどころであった修辞学の観点から、*I Promessi Sposi* の言語を再検討することを試みる。

I Promessi Sposi の序文において、物語の語り手であるマンゾーニは、物語の原著者である 17 世紀の匿名者の「色あせてひっかき傷だらけの手稿（questo dilavato e graffiato autografo）」をそのまま書き写して世に送り出すことを断念し、一連の出来事を手稿から抽出しつつ、その言葉遣い（dicitura）を書き改めたことを打ち明ける。このような全面的な言語改訂を施さなければならなかった理由のひとつとして、マンゾーニは、17 世紀の匿名者の文章の「奇を衒った比喩や文彩の雨あられ（quella grandine di concettini e di figure）」を挙げるが、一方では、「物語の中で最も恐ろしい或いは最も哀れを催す箇所で、驚嘆を呼び起こしたり、読者に考えてもらったりする機会（ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar maraviglia, o di far pensare）」においては、確かに多少の修辞が必要であるとして、「節度ある修辞、洗練された、趣味の良い修辞（rettorica discreta, fine, di buon gusto）」を活用する必要性を認める。

ところが、序文におけるこうした言明に反して、*I Promessi Sposi* の言語をつぶさに検討してみるならば､物語中の「最も恐ろしい或いは最も哀れを催す箇所で、驚嘆を呼び起こしたり、読者に考えてもらったりする機会」に限らず、作品全体を通して、頻繁に修辞技法が用いられていることが分かる。

本発表においては、先ず、ともに序文において「節度ある修辞、洗練された、趣味の良い修辞」について言及している *I Promessi Sposi* 27 年版と 40 年版において、マンゾーニがどのような修辞技法（figure 及び tropi）をどのくらい使用したのかを調査分析し、その修辞性の変化を把握することから始める。そのうえで、*I Promessi Sposi* 40 年版に確認される修辞性を緩和させるために用いられた技法に

ついて検討を加え、マンゾーニが序文において述べた「節度ある修辞、洗練された、趣味の良い修辞」の性格を明らかにする。

「フランドルの画家」マンゾーニ：*I promessi sposi* における細部の描写について

霜田洋祐（日本学術振興会特別研究員）

マンゾーニは「卓越した画家である、フランドルの画家だけれども」。ジャコモ・レオパルディの才能を見出したことでも知られる文学者ピエトロ・ジョルダーニは、1827 年 9 月 21 日、友人フランチェスコ・テスタに宛てた手紙のなかでこのように述べている。これはもちろん、同年に出版されたばかりの歴史小説『婚約者』（*I promessi sposi*, 初版 1825-27）を読んだ後の所感なのであるが、「フランドルの画家だけれども benché fiammingo」とはどういう意味なのだろうか。

ジェーン・オースティン、ウォルター・スコット、バルザックらが著した 19 世紀的な小説は、互いを見比べればもちろん大きな差異があるが、同時代の批評家たちは、それらに従来の小説･物語文学とは異なる共通の新しい傾向を見出し、そこに「家族的類似」のような相似を感じていた。実際、それらの小説においては、それぞれ仕方や程度は異なるものの、物語（ストーリー）の展開に対して人物描写や彼らの暮らす環境の記述、物語の背景の説明等の比重が大きくなっており、しかもそれは主に卑近な日常の現実に関わるものとなっているのである。現代の批評言語においては「リアリズム」といった語で括られうるこうした特徴は、同時代（19 世紀）の批評においては、しばしば「オランダ絵画」とのアナロジーで語られた。オースティンもスコットもバルザックも、「ジャンル画（風俗画）」のようだとか、「フランドル絵画」のようだなどと評されたのである。こうしたアナロジーは、文学そして芸術は何を対象としてどのように描くべきかという古典的な議論を背景に、否定的な文脈においても肯定的な文脈においても用いられていた。なお、当時のイギリスやフランスの批評においては、「フランドルの（絵画・画家）」という語が「オランダの（絵画・画家）」とほぼ同じ意味で使われているのだが、違いがあるはずの両者が区別されず一括りのものとされているのは、それらが主にイタリア等における歴史画・宗教画との対比においてイメージされているためらしい。

さて、同じ時期に――まさにスコットが引き起こした歴史小説ブームの中で――書かれたアレッサンドロ・マンゾーニ（1785-1873）の『婚約者』にも、主

人公レンツォが居酒屋で酔っ払って失態をさらす場面や、彼の友人トニオが家族のためにそば粉のポレンタを作っている様子など、17 世紀の北イタリアの庶民が経験していたはずの卑近な現実がいきいきと描きこまれている。また、ペスト禍を始めとする史実や社会・歴史的背景の記述も詳細を極める。そのため、同時代の批評においても、描写の細やかさや主題に選ばれた対象の卑近さが、それを美点とするか欠点とするかはさておき、この作品の顕著な特徴として認識されていたのであり、冒頭のジョルダーニの評価は、そうした特徴をやや否定的に捉えたものと見ることができる。

本発表では、出版当初から『婚約者』の描写の細かさや対象の卑近さに注目が集まり、しかも、同時代の他国の近代小説の場合と同様に著者が「フランドルの画家」にも喩えられていたということを一つの手がかりとしつつ、イタリア文学で最初の近代小説とも言われる『婚約者』の「描写」について考えてみたい。マンゾーニの記述の特にどういう部分が「フランドル的」と見られたのかを考察しながら、その良くも悪くも特徴的と見なされた部分が、『婚約者』という小説の「革新性」「近代性」と密接に結びついているということを読み解いてゆきたい。

鎖と監獄
―― 18 世紀の音楽劇における悲嘆の表象――

中川さつき（京都産業大学）

監獄の場面は 18 世紀のオペラハウスにおける目玉商品であった。マルチェッロは風刺文『当世風劇場』（Benedetto Marcello, “Il teatro alla moda”, ca.1720）において、ヴェネツィアの劇場で歌手がこれ見よがしに鎖を引きずって登場し、悲壮感をアピールする様子を皮肉に描いている。またロンドンにおけるイタリア・オペラの流行を揶揄したゲイの『乞食オペラ』（John Gay, “Begger’s Opera”, 1728）では、前口上に「ご婦人方の心を奪って涙に暮れさせる監獄の場面もちゃんとご用意しております」とある。そのような「監獄ブーム」は長期間にわたって続いたようで、その 100 年後にナポリで初演されたドニゼッティ作曲の喜劇オペラ『劇場の都合不都合』（Domenico Gilardoni, “Le convenienze e inconvenienze teatrali”, 1827）においても、「鎖なしのロンドなんて意味ないわ。歌うもんですか」と歌手が言い張る場面がある。さらに当時の歌手のカリカチュアや劇場内部を描いた絵画、また出版された台本の挿画にも、鎖をつけた登場人物の姿がしばしば描かれている。

実際、監獄の場面が始まると客席の興奮はクライマックスに達した。監獄シーンには定型がある。そこに囚われているのは王家または貴族の若者である。彼は無実の罪を着せられているが、愛する人（父、親友、恋人など）を庇うために、真実を告げることができない。牢の中で 1 人佇む彼は苛酷な運命を嘆き、しかし愛する者のためであれば従容として死のうと覚悟する。そうした独白に続いて歌われる哀切なアリアに、観客は同情の涙を流し、時には舞台の進行がストップしてしまった、という証言が数多く残されている。

監獄の場面はいつごろ歌劇場に出現し、どの時点で定着したのだろうか。17 世紀初頭のオペラにおける舞台設定は神々の世界や田園であり、監獄とは無縁であった。それが 1640 年代になると『ポッペーアの戴冠』（Gian Francesco Busenello, “L’incoronazione di Poppea”, 1648）のような歴史的オペラが登場し、監獄シーンを導入する可能性が出てくる。そして 1705 年に英国で初めて上演されたイタリア様式のオペラ『アルシノエ』（Tommaso Stanzati, “Arsinoe”）にはヒーローが投獄される場面があり、18 世紀初頭には流行が始まっていたと考えられる。さらに

1720 年代になると、監獄シーンは前述の通りイタリア・オペラの十八番となっていた。その流れはゼーノとメタスタジオの「オペラ改革」においても変わることなく、彼らの台本の中にも監獄という舞台設定が見られる。19 世紀に入るとオペラの様式は大きく変わるが、それでもロッシーニやドニゼッティの作品には監獄の場面が散見される。

監獄に囚われる貴公子を演じたのは、基本的にカストラートであった。カストラートはその超絶技巧で聴衆を圧倒したと説明されることが多い。しかし一方で、専門家や通人の間で重視されていたのは、大衆受けする声のアクロバットよりも、「高貴さ」と「叙情的な表現」であった。監獄の場面で、当時の歌手に要求される「技巧」と「叙情性」はどのようにせめぎ合っていたのだろうか。

監獄の場面はいつごろ歌劇場に登場し、いつ姿を消したのか。囚われの貴公子を演じたのはどのような歌手だったのか。当時の観客はそれにどのような反応を示したのか。台本と同時代の劇場に関する記録を主な手がかりとして精査し、18 世紀の人々が舞台に何を求めていたのかを明らかにする。

Oltre l'italianistica: una nuova cornice teorica per gli Italian Studies

TERROSI Roberto（立命館大学）

Il Risorgimento è legato allo sviluppo e al diffondersi del nazionalismo nella cultura europea allora dominata dal romanticismo. Questo mutamento è dovuto a una nuova concezione paradigmatica della temporalità, non più considerata come semplice cronologia o annalistica, ma come sviluppo in un paragone diretto con la vita organica. Lo Stato non è più un territorio in cui si è svolta una serie di fatti storici, ma un individuo che ha un proprio carattere, e che si sviluppa cercando di individuarsi in una Nazione. La nazione ha una propria identità (identità nazionale), che è inestricabilmente connessa alla sua cultura (cultura nazionale), composta da un comune credo religioso e da comuni tradizioni folkloriche, e che infine ha una propria lingua (lingua nazionale), che si identifica con la nazione stessa. Questa identificazione si dà in una corrispondenza biunivoca, per cui all'Italia deve corrispondere l'Italiano e, alle zone in cui si parla l'Italiano, devono corrispondere i confini dell'Italia.

Tuttavia, questa corrispondenza biunivoca e questo sviluppo organicistico sono più una grande leggenda romantica che non una realtà storica.

Il sistema illuministico aveva portato alla composizione della prima monumentale opera sulla storia della letteratura italiana da parte di Girolamo Tiraboschi. Quest'opera, però, coerentemente con le sue premesse illuministiche, riporta tutta la storia della produzione letteraria all'interno dei confini dell'area geografica italica (ancora non esisteva lo Stato italiano). Questa storia prescinde da qualsiasi criterio di unità linguistica, religiosa o folklorica. Quindi essa comincia con la cultura della Magna Grecia scritta in greco, poi prosegue con la cultura Romana in lingua latina, e va avanti con la diffusione e affermazione del volgare fino alle opere in lingua italiana a lui coeve. Questa opera aveva tre meriti: primo, quello di considerare un'Italia implicitamente multiculturale e multi-religiosa; secondo, quello di tracciare una storia della letteratura italiana in tutta la sua estensione dalle origini ai suoi giorni; e, terzo, quello di non dover escludere, nel momento di compresenza della letteratura latina e volgare, la prima in favore della seconda.

Il modello culturale nazionalista era stato elaborato, così come il romanticismo a cui era legato, dai paesi nordici, come Germania, Francia e Gran Bretagna. Tutti questi stati nordici condividevano il fatto di derivare la nascita della loro cultura nazionale dalla caduta dell'impero romano. Così l'Italia, adottando tale modello culturale, ne adottò anche i parametri storici, e affermò che la nazione italiana cominciava con la nascita dell'italiano moderno. Però, se nel Nord Europa questa affermazione aveva un preciso significato nazionalista, perché si escludeva in tal modo dalla storia di quelle nazioni il periodo in cui erano state assoggettate al dominio romano e, si esaltava il periodo in cui esse erano state dominatrici, per l'Italia cominciava invece in quel periodo solo un tristissimo e lunghissimo periodo di assoggettamento alle potenze straniere. Quindi per l'Italia dal punto di vista politico la scelta del nazionalismo era paradossalmente antinazionalista, in quanto escludeva proprio il suo periodo di splendore.

Da De Sanctis in poi si è così dato avvio a una storia della letteratura, che fornisce un'immagine dell'Italia che potremmo definire autolesionista. Ma non c'è solo il problema dei danni provocati da tale ideologia, c'è soprattutto il problema che questa ideologia è storicamente infondata. Per tutti questi motivi è impensabile oggi continuare a proporre nei dipartimenti di letteratura comparata un'italianistica nazionalista, che è priva di riscontri storici e che nuoce alla conoscenza della storia e della cultura italiana come pure alla sua immagine, più di quanto non vi giovi. Molto meglio sarebbe allora per gli Italian studies ripartire da Tiraboschi, basandosi su una scrupolosa indagine storico-culturale.

1934年のイタリア航空博覧会開催式典における演出
――そのルーチョ・フォンターナへの影響――

巖谷睦月（東京藝術大学）

ルーチョ・フォンターナ（1899-1968）は、19世紀末のアルゼンチンで生まれ、20世紀のイタリア、特にミラノを中心に活躍した芸術家である。空間主義を提唱し、第二次世界大戦後の欧州で前衛芸術を牽引した彼の名は、しばしばカンヴァスに穴を穿った《空間概念》シリーズとともに語られてきた。とはいえ、フォンターナが国際的な知名度を得たのは、1951年の第9回ミラノ・トリエンナーレにおける空間主義の『技術宣言』と《ネオンの構造体》の発表によってである。

この《ネオンの構造体》は、ロヴェレート出身の建築家ルチアーノ・バルデッサリによる空間演出のもとでフォンターナが制作した、全長100mのネオン管によるオブジェだった。ミラノのセンピオーネ公園内にあるアルテ宮において開催されたこの国際的な展覧会に赴く観客をメインの展示室へと誘う、吹き抜けの大階段の天井部におかれたこの構造物は、展示後に解体されたものの、その後さまざまな展覧会の場で再構築されている。

本作は、造形表現が宣言文における挿図と呼応することから、芸術家の思想と制作の交差点として大きな意味を持つ。この作品の造形的源泉については、未来派初期のジャコモ・バッラによる表現や、1930年代の未来派による航空絵画での飛翔する航空機の表現、1940年代のアルゼンチンの前衛派によるネオン作品の影響がすでに指摘されており、発表者もかつての論文で、影響元にエンリコ・プランポリーニのネオン装置を加えてきた。

今回、本作との関連を考える上で新しくとりあげたいのが、1934年にミラノで開催されたイタリア航空博覧会である。本博覧会は、空軍大臣イタロ・バルボによる、イタリア空軍10周年を記念する二度目の大西洋横断飛行成功（1933年）を寿ぎ、イタリア空軍と総帥ムッソリーニを賛美するもので、メインの会場は1951年のトリエンナーレと同じアルテ宮であった。

フォンターナはこの博覧会のアトリウムのため、具象的な着彩彫像である《虚空の勝利》を制作しているが、これは一般客への開会に際して撤去されている。第9回トリエンナーレで《ネオンの構造体》が設置された大階段の演出を担当し

たバルデッサリも、フォンターナの作品が展示されたアトリウムの担当ではないものの、航空博の室内構成に携わっていた。当時、バルデッサリはすでにフォンターナと懇意であり、フォンターナの作品の撤去についてはバルデッサリも記憶していただろうと考えられる。

この二つの博覧会の主要開催地が同じであること、さらに、共同制作をおこなったバルデッサリも航空博覧会に参加していたことを考えるとき、《ネオンの構造体》の制作過程における航空博の影響は無視できないだろう。

特に、この博覧会の開催に際しておこなわれた式典における大規模な演出計画は注目に値する。開会に合わせ、観客が到着する列車駅から会場までの道のりは花で装飾され、街中の店のショーウィンドウも博覧会に合わせたテーマに統一された。ミラノのドゥオーモとその前の広場は、博覧会のイメージ・カラーであり、「最もイタリア的な色」と称された、青色の光に包まれる。その上空では航空編隊が演技し、街の空もまた鮮やかに演出された。

1951 年のトリエンナーレで《ネオンの構造体》が吊られた天井は、バルデッサリによって特別に青色で誂えられている。建築家が演出のサンプルに制作した貼り絵の天井部には、「ジョット」と書き残されていた。その青色を背景に、うねるように渦巻くネオン管は、あたかも、空を縦横無尽に飛びまわる何者かの軌道を示しているかのようだ。

以上をふまえ、本発表では、《ネオンの構造体》に滲む 1934 年の航空博覧会の記憶について考えてゆきたい。17 年の時を経て、空間主義者となったフォンターナの手で生みなおされる 1930 年代を掬いあげることが、発表者の目標である。

文頭に現れる tanto と分離 CP 仮説

土肥　篤（東京外国語大学）

イタリア語において、いくつかの副詞は文頭に現れた際に特別な機能を果たすことがある。このような副詞のうち、本発表では tanto をとりあげ、その特徴について生成文法、特に分離 CP 仮説の枠組みにおいて考察する。

次の例（1）にみられるように、tanto は文頭に現れた際、日本語でしばしば「どうせ」と訳されるような意味をもつことがある。

（1）Tanto ormai è fatta, non gridare.

（2）Non è il caso di preoccuparsi tanto.

（1）と（2）におけるこの語の意味上の役割の違いは次の点にある。すなわち、（2）において特定の動詞（preoccuparsi）を修飾し、文の命題の一部をなしている tanto が、（1）においてはそのような機能をもたず、むしろ命題に対する話し手の（主観的な）態度を表している。

このことから、文頭に現れる tanto が担う機能は命題よりも談話のレベルにあると言うことができ、この点において tanto は談話辞（discourse particles）の一種であると言える。

統語論においては、談話辞のうち心態詞（modal particles）と呼ばれる語がたびたび注目されてきた。心態詞は主にドイツ語学において盛んに研究されているが、近年になり、イタリア語におけるいくつかの語について、その統語的特徴からドイツ語における心態詞との共通点が指摘されている。イタリア語における典型的な心態詞としては、次の例における poi などがある。

（3）Non siamo poi così lontani dalla verità.

（3）における poi が表すのは（1）における tanto と同様、命題に対する話し手の心的態度である。さらに統語的特徴について、poi が動詞の後に、tanto が文頭に現れる点をのぞくと、複数の共通点が見つかる。具体的には、現れる文タイプ

に制限があること、従属節への出現に制限があること、否定やフォーカスといった特定の統語的操作を受けられないことが挙げられる。

文中における位置については、(2) における tanto を文頭に移動してみると (1) と同じような役割を持つようになることからわかるように、tanto の談話辞としての用法は文頭の位置と密接に結びついているように思われる。これに対して、poi をはじめとする心態詞は文頭に現れることはない。実際、(3) における poi を文頭に移動すると、時間を表す副詞としての解釈しか得られないことがわかる。

また、文頭における tanto の位置をさらに詳しく見てみると、左方転移によって実現された話題 (topic) より前に現れるのに対して、呼びかけ (vocative) より後に現れる。

(4) Tanto il libro non lo leggo. (話題 = il libro)

(5) Maria, tanto la mia pazienza è finita. (呼びかけ = Maria)

本発表では、Rizzi L. (1997: The fine structure of the left periphery, in Haegeman, L. (ed.), *Elements of Grammar*, pp. 281-337.) による分離 CP 仮説の枠組みを用い、Rizzi のいう Force の位置に tanto が現れると仮定することで上述の諸特徴を説明する。Force は文タイプおよび発話内行為に関する語が現れる位置とされ、tanto の特徴と一致するだけでなく、心態詞が Logical Form において移動する先であるとされる。

サードセクターの担い手たち
――「Incrocio Quarenghi」と高学歴女性たちの活動から――

土岐智賀子（兵庫県立大学）

今日多くの先進諸国で“社会的企業”に対する期待が高まっている。福祉サービスに関する公的負担の縮小と地方分権化の流れや、家族機能の縮小という現状の中で、民間企業でもない、公的組織でもない第3の組織、すなわちサードセクターに対する、人々のニーズに対応したサービス提供の担い手としての期待、また、サードセクターそのものが、社会的に周辺化した人々の受け皿となる期待でもある。イタリアの国立統計局ISTATの非営利組織に関する調査によれば、2015年末で33万6千余りの団体が活動している。その内訳は、アソシエーションが約28万7千で全体の85.3％を占め、社会的協同組合が約1万6千団体（4.8％）、財団6千強（1.9％）、その他約2万7千（8％）である。また2011年と比較すると約2万5千団体増加している。

そして、その担い手として多くの女性たちの存在がある。2011年の国勢調査によれば、就業者として従事する人たちのうち、女性の割合は、7割近くにのぼっている。とりわけ福祉サービス、保健、教育に関する分野では7割から8割の働き手が女性である。

EUの高等教育政策とも相まってイタリアにおいても高等教育に進学する人が多くなったが、高等教育に関わる存在感も女性が男性を上回っている。OECDのデータによれば、2015年の高等教育（non-tertiary and tertiary education）の卒業率（標準的な卒業年齢人口に占める比率）は、男性27.8％に対して、女性が41.9％である。また25歳から64歳の成人でみると2016年の高等教育の学歴保有者は、男性が15.3％に対して、女性は20.1％であり、全体としても女性のほうが上回っている。

その一方で、失業率に目を向けると、労働力全体では男性が10.3％に対して女性が12.4％で、労働市場に参入することは女性にとって男性より若干厳しい状況のままである（ISTATの2017年のデータ）。

本発表では、このような状況を背景としたイタリアのサードセクターや社会的企業の状況と、高学歴女性の動向を概観したうえで、ベルガモ市の女性オーナー

が経営する書店「Incrocio Quarenghi」とそこを拠点に活動するサードセクターで活動する女性たちを取り上げ、社会的課題の克服と自己実現を達成しようと奮闘する女性たちの活動と課題について整理を行う。

調査対象は、ロンバルディア州ベルガモ市のジャコモ・クァレンギ通りに、翻訳家で元ベルガモ大学中国語教師の Monica Morzenti 氏が開いた「Incrocio Quarenghi」という名の書店である。繁華街のはずれに位置する書店の周辺自体が、イタリアの現代的な特徴を示している。書店を過ぎるとにわかに中国語やヒンディー語等で書かれた看板が掲げられた商店が目立つ。それは、伝統的な絹織物業のほか、機械、電気工業、セメント、化学、薬品、食品など様々な工業活動が盛んなベルガモ市周辺で、諸産業の重要な担い手となっている移民たち相手の商店である。書店の店内には、オーナーとその仲間たちによる様々な Incrocio ならではの仕掛けが施されている。中国と日本の本と雑貨のコーナーや、イタリア語で書かれた現代文学・音楽・絵画等に関する本の陳列棚があるほか、畳がおかれた児童図書のコーナーでは、その上で子供たちが絵本を広げ、60 代の女性店員がそれを助ける。そして、書店の一角では、販売している本の紹介のためのトークイベントのほか、バイオリンのミニコンサート、中国語や日本語等の語学講座、金継ぎ講習会など様々な催し物が開かれている。そして、それらのイベント会場となる空間は、午前中は知的障害を持つ子供たちや、様々な問題を抱えた女性たちの社会参画の支援をする、社会的協同組合「Tantemani」の活動の場でもある。「Tantemani」で組織運営の中心的な役割を担ったり、有期契約で子供たちのアート作品制作の企画・コーチを担っていたりするのは大卒の女性たちである。

非営利組織とその活動を可能とする企業（書店）で、それぞれ組織を運営し働く人々——高学歴女性たち——の活動内容とインタビュー調査をもとに、イタリアの社会・文化が育んできた社会的企業の展開とその課題を述べたい。

農業従業員の参加経営へ向けて
――グイード・ミリオーリとクレモーナ県における キリスト教労働組合の活動（1918 年～ 1922 年）―

DORNETTI Filippo（慶應義塾大学）

本報告は、第一次世界大戦直後のクレモーナ県において、グイード・ミリオーリが主導した農民闘争について考察する。本研究の目的は、ミリオーリが目指した農場経営の改革が、20 世紀前半のイタリアにおいて活発に議論された経営参加制度論争に対して、いかに貢献できたかを解明することにある。

第一次世界大戦直後の 1919 年から 1920 年にかけて、イタリアでは工場占拠を中心にした労働運動が相次いだが、この 2 年間は、「赤い 2 年間」と呼ばれ、革命的な機運が高まった時代として知られている。時期を同じくして、特にヴェネト州とロンバルディア州には、キリスト教労働組合が指導し、農民運動が地主制を攻撃の対象とした「白い二年間」と呼ばれる時代もあった。

農民運動が激化した背景には、ロシア革命の影響による労働者意識の高揚と、農村部における労働力の供給過剰による失業問題があった。また、戦後すぐの時代に、経済的な便宜を期待していた戦争帰還者の不満が拡がっていたことも見逃すことはできない。特に、資本主義的な農業経営が発展していたクレモーナ県では、失業問題とともに、同地域に多かった農業労働者にとって、過酷だった労働環境のあり方が問われていた。

「白い二年間」と呼ばれた時代、クレモーナ県における農民運動の主導者はグイード・ミリオーリ（1879 年 -1954 年）であった。1907 年からミリオーリは、農村部を中心としてキリスト教労働組合の指導者として活動した。1913 年からは、下院議員となって政治活動にも関わっていったが、1919 年には同年に結成されたイタリア人民党に参加した。

1919 年以降になると、ミリオーリは、「農業従事者の賃金労働契約をなくす」目的で、酪農場の占拠を含む、激しい農民闘争を企てた。1920 年には、「ビアンキ調停」の決定により、ミリオーリは、農業労働者も参加する経営を目指した、農業従事員参加契約を勝ち取ることができた。しかし、土地所有者は、ミリオーリの勝利を認めず、調停の決定に不服の申し立てをしたが、興味深いこと

に、クレモーナ裁判所の判決（1921 年）もブレシア控訴裁判所（1922 年）の判決も農業従事員の参加契約の根本的な性質を認めていた。とはいえ、ファシズム運動が激しさを増すなか、同契約は、事実上、施行が困難となり、1926 年になると、ミリオーリは国外への亡命を余儀なくされた。

イタリアでは、ミリオーリに関する研究は少なくないが、研究の二つの主流は、イタリアのカトリック政党史研究と農民運動史研究である。前者の研究では、ミリオーリの活動は、その過激さゆえ、カトリック政党の少数派にしか影響力を持たず、同政党の歴史的展開において、さほど重要視はされてこなかった。後者の研究では、社会党系の労働組合と比較して、ミリオーリの活動は、農民の急進主義に対して、より深い理解を示していたと、積極的に評価した一方で、同運動家の活動は地方的編狭であり、目指されていた農業の賃金労働契約の克服は、実現不可能な目標であったとして厳しく批判されてきた。

現在のイタリアでは、経営参加制度の導入に関する論争が活発に行われている。しかしながら、こうした論争が展開されているなかで、近年ではイタリア史における経営参加の先例を見出す、数々の研究があるものの、ミリオーリの導いた「ビアンキ調停」は、看過されたままとなっている。

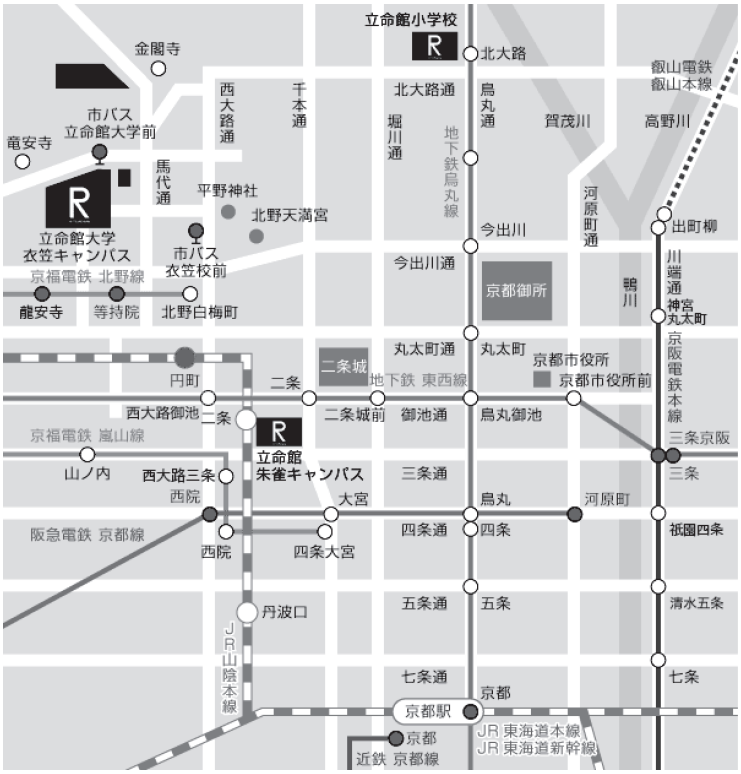
本発表では、ミリオーリの指導した運動の流れを再検討しながら、1905 年に彼自身が設立した『ラツィオーネ』紙を主な資料として用い、経営参加契約に関する交渉の展開と先行研究が軽視した同契約の詳細な内容について考察を加える。ミリオーリが目指した農村部における労働契約の改革を、当時の政治界とアカデミズムの世界で議論されていた、従業員参加制度の一つの具体例として位置付け、ミリオーリの運動に与えられてきた、「過激な性質」や「軽視」といった評価への批判的検討を行うことが、本発表の狙いである。

大会会場

立命館大学衣笠キャンパス　創思館 1 階カンファレンスルーム
〒603-8577　京都市北区等持院北町 56-1

アクセス

アクセス方法はこちらで参照ください。（http://www.ritsumei.ac.jp/accessmap/kinugasa/）



昼　食

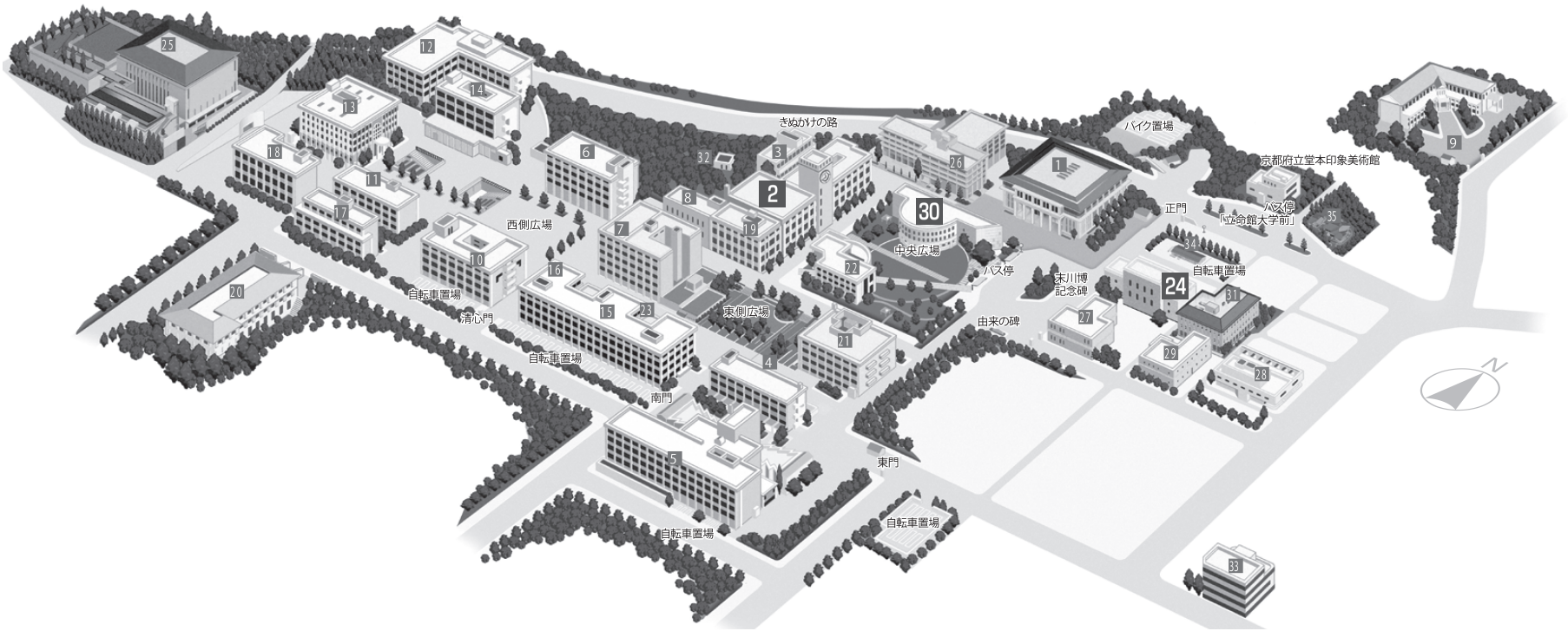
お弁当を持参いただくか、キャンパス内存心館地下食堂、正門脇コンビニをご利用ください。

懇親会のご案内

日時：大会当日 18 時から 20 時まで
会場：立命館大学 末川記念会館　レストランカルム
会費：¥5,000-（学生 ¥3,000）
　　同封の振込用紙で 10 月 5 日までにお払込ください。
　　お払込後のキャンセルはご遠慮願います。

＊お支払いいただいた懇親会費に余剰金が出た場合は、これを学会への寄付として扱わせていただいたうえで会計報告に明記いたします。

キャンパス



創心館（大会会場）	30
存心館（評議会、地下食堂）	2
末川記念会館　レストランカルム（懇親会）	24

イタリア学会
Associazione di Studi Italiani in Giappone

〒560−8532　大阪府豊中市待兼山町 1−5
大阪大学大学院文学研究科中谷研究室気付
E-mail: studiitalici@gmail.com
URL: http://studiit.jp/