

## マリオ・メロラとナポリの大衆文化

近藤直樹

### 〈Sommario〉

Dalla metà degli anni '50 del secolo scorso, le canzoni di Napoli si avviano al declino, e agli inizi degli anni '60, con lo sviluppo della canzone italiana e la sua diversificazione, finiscono per diventare un genere locale. È proprio in quel periodo che nasce un filone musicale e teatrale popolare, che attinge dalla tradizione a cavallo tra le due guerre. Mario Merola, cantante e attore sia di prosa che di cinema, ne è stato il rappresentante per eccellenza. Egli ha saputo interpretare non solo la tendenza canora ma soprattutto quel ceto partenopeo, la plebe, sin ad allora trascurato e a cui nessun altro artista aveva osato dar voce. Attraverso l'analisi delle canzoni, del teatro e del cinema di Merola, comprenderemo la mentalità del popolo napoletano e il suo rapporto con la camorra, che proprio in quel momento cominciava la sua ascesa con prepotenza. È anche necessario per la cognizione dello spazio culturale della musica partenopea che di lì a poco si dividerà nettamente in due filoni: la cultura locale della Canzone della “malavita” e quella globale di Neapolitan Powers.

### はじめに

イタリアのポピュラー音楽にとって、「奇跡の経済復興」の1958年は様々な意味で転回点となった。若者のための音楽が勢いを得て、ロックンロールを始めとする多様な「ジャンル」が発展していったのだ。

こうした変化の中であって、かつてカンツォーネ・ナポレターナの黄金時代にはポピュラー音楽の同義語ですらあった「ナポリの歌」は、数多い音楽ジャンルの一つに墮して、その中心性を喪失していく。そうした中、1960年代後半からは、主に欧米の諸外国の音楽の影響を受けながらもナポリの固有の音を模索する、ローカルにしてグローバルなアーティストたちが活躍し現在に至っている。だが、そのほぼ同時代に、やはり現在にまで続く全く異なる系統の音楽文化がナポリには誕生している。ナポリの下層階級の生活を歌い、描写し、犯罪者の違法行為を正当化するその世界観は、前者の洗練や知性とは相容れず、非ナポリ人にしてみれば理解に苦しむような、きわめて閉鎖的でローカルな価値観に貫かれている。

この論文では、これまで音楽史や文化史の中ではあまり取り上げられてこなかったナポリの庶民文化を、とりわけ歌手兼俳優マリオ・メロラ Mario Merola (1934-2006) の60年代から70年代の活動に注目しながら概観し、ナポリ庶民の感性のあり方を考察してみたい。

## 1. 周縁化する「ナポリの歌」

### 1-1. イタリア音楽の多様化

サンレモ音楽祭の開始を告げる『ラディオコッリエーレ』*Radiocorriere* 誌の記事（1951年1月28日）には、外来の音楽の影響によって各国の固有の音楽がアイデンティティを喪失してしまうのではないかという危惧が述べられている。

アフロ・アメリカおよびイスパノ・アメリカのポピュラー音楽の流入は（中略）、ますます目に付くようになり、ここ近年はヨーロッパの様々な国の楽曲の中にエキゾチックな刻印を残し、楽曲の本来の性質や、そこにほとぼしる国民の民俗的および感情的な基盤へのこだわりは、次第に影を潜めつつある<sup>1)</sup>。

こうした外国由来の音楽から、「イタリアの歌」という伝統を守ることが、サンレモ音楽祭に託されているというのが同記事の論調だ。そして同じ記事はその先で、「イタリアの歌」を次のように定義している。

イタリアの歌は、ナポリの歌とロマンスの後裔であり、オペラの優れた伝統に連なりながらも、近年ははかばかしい発展もなく、とりわけこうした影響の支配下にあって、ここ数年は本来の生き生きとした性質が失われていた<sup>2)</sup>。

ここで想定されているポピュラー音楽のカテゴリーは、「イタリアの歌」と外国の音楽、そして前者の始祖としてのカンツォーネ・ナポレターナおよび、ロマンスに代表されるクラシックの音楽であった。ナポレターナはこの時点で、「イタリアの歌」の偉大なる母の地位を与えられている。

ところが徐々に、こうしたジャンル観に揺らぎが生じてくる。1955年1月、音楽専門誌『ソッリージ・エ・カンツォーニ』*Sorrisi e canzoni* が、前年の最も優れた歌手について読者の投票を行った。当初は、男性歌手と女性歌手という「ジャンル」区分しかなかったのだが、1958年に編集部は、その結果を「メロディー系歌手」、「モダン系歌手」、「リズム系歌手」、「ギター弾き歌手」、「ナポリ人歌手」と5つのジャンルに分けて発表している。ニッラ・ピッツィ Nilla Pizzi (1919-2011) の流れを汲む初期サンレモ的な歌手が「メロディー系」で、「モダン系」は外国の流れを取り入れた歌手、そして注目すべきは、カリプソやビギンなど、南北アメリカ由来の当時のダンス音楽を歌う歌手に「リズム系」というジャンルが用意されている点であろう。だが、本論文にとって重要なのは、「ナポリ人歌手」が、一つのジャンルとして挙げられていることである。「イタリアの歌」と外国由来の歌の二項のみであった1951年とは違い、「イタリアの歌」が多様化して三つの下位区分に分かれているほど成熟している一方で、ナポリの歌はそれ自体が一

つのジャンルとされている。つまり 1958 年の段階で、「ナポリの歌」とそれを歌う歌手は、「メロディー系」や「リズム系」の如何を問わず、一つのグループに纏められ、中心から外れた周縁的なカテゴリーに位置づけられているのだ。外来の音楽と混淆しながらダイナミックに多様化していく「イタリアの歌」に対して、「ナポリの歌」はまるで時を止めて、発展することを止めた非生産的な遺物にでもなったかのような扱いである。

イタリア初のロックンロールフェスティバルが開かれ、45 回転と 30 回転のレコードが SP レコードの売り上げを上回り、ジューク・ボックスが飛躍的に普及し、そしてドメニコ・モドゥーニョ Domenico Modugno (1928-1994) の《ヴォラーレ》*Nel blu dipinto di blu* が世界的にヒットしたのも、同じ 1958 年であった。「奇跡の経済復興」と呼ばれた戦後最高の好景気が到来したこの年、「イタリアの歌」が多様化し、一つの有効なパラダイムとして定着していく中で、「ナポリの歌」が中心的で全体的な存在から、ローカルで辺境的なものへと移行したということでもあった。今やナポリの歌は、かつてのカンツォーネ・ナポレターナのようにあらゆる傾向の楽曲を吸収する全体的な音楽カテゴリーではなく、懐古的な一ジャンルになってしまったのだ。

こうした傾向は年を追うにつれて強まっていく。同誌の 1960 年の投票では、カテゴリーはさらに 9 つに細分化され、「メロディー再興党」「作曲家兼歌手党」「俳優兼歌手党」「現代風党」「オペラ風運動」「極絶叫党」「ソフトミュージカル党」「ジューク・ボックス運動」の傍らに、「イタリアおよびナポリ風カンツォーネ党」が置かれている。「ナポリの歌」はもはや独立した一部門ですらなくなっているのだ<sup>3)</sup>。

## 1-2. ナポリ音楽祭の凋落

1952 年に始まったナポリ音楽祭も、黄金時代のカンツォーネ・ナポレターナへの回帰という期待には応えられず、次第にその限界を露呈するようになっていった。ナポリ音楽祭は、1952 年にサンレモ音楽祭の方式を取り入れて、同じくイタリア国营放送 RAI の主導でスタートし、1956 年の《グアイオーネ》*Guaglione* を始めとする多くのヒット曲と歌手を、ナポリの領域を超えてイタリア全国に広めた。だが、1958 年以降は RAI の手を離れて、「ナポリ出版協会」、次いで 1960 年以降は「カンツォーネ・ナポレターナ協会」によるイベントになり、ローカル色が濃厚になっていく<sup>4)</sup>。

ナポリ音楽祭の運営のモデルであったサンレモ音楽祭は、1960 年代に入ると新しい息吹を取り入れて刷新していった。ミーナ Mina (1940-) やアドリアーノ・チェレンターノ Adriano Celentano (1938-) といった「絶叫系」の歌手たち、そしてジーノ・パオリ Gino Paoli (1934-) やジョルジョ・ガーベル Giorgio Gaber (1939-2003) といった「カンタウトレー」たち、要するに若者たちの支持を受けていた新世代の歌手たちの出場が目立つようになる。また、1964 年からは、外国の有名アーティスト<sup>5)</sup> も参加するようになる。こうしてサンレモ音楽祭は、ポピュラー音楽が急速に発展した 1960 年代を、新しい要素を取り入れることで乗り切ることができた。戦前の旧式な「イタリアの歌」の「復興」を目指して始められたサンレモ音楽祭は、時

代の潮流に柔軟に対応することで、新しい音楽祭に進展したということもできるだろう。

サンレモと同様の試みは、ナポリ音楽祭においても模索された。1965年にはミーナに出場を依頼し、三日にわたって最後に全ての楽曲の一部を改めて歌い直すという計画が進んでいたのだが、地元のアーティストの強固な反対にあって頓挫する<sup>6)</sup>。結果的に同年はナポリ外の地域の大物歌手の参加もなく<sup>7)</sup>、他にも選抜方式の変更、実施時期の移行など様々な要因のために、前評判からして振るわなくなる。週刊誌『スペンシエラティッシモ』*Spensieratissimo*は、様々な作曲家や歌手のインタビュー記事を掲載しているが<sup>8)</sup>、とりわけ「運営側が選出し、一曲だけをひいきするような方式は時代遅れ」で、こんなことをしては「カンツォーネ・ナポレターナは市場にとって魅力的な商品とはなりえない」ため、1961年に入賞した経験がありながらも、今後の参加を否定したベッティ・クルティス Betty Crutis (1936-2006)や、「サンレモ音楽祭に比べて、はるかに魅力に欠ける」と批判したジーノ・パオリらの否定的な意見が目立った。

ナポリ音楽祭そのものを否定してはいないニコ・フィデンコ Nico Fidenco (1933-)にしても、「作家としては興味があるが、ナポリ音楽が近代化されない限りは、歌手として参加したいとは思わない<sup>9)</sup>」と限定的で、その近代化の鍵は「ペッピーノ・ディ・カプリの系統」が握っているとしている。つまりは、ナポリ音楽祭の楽曲が時代遅れであり、若者たちの愛好するロックやポップスの要素を取り入れて刷新しなければ、魅力に欠けると言っているのだ<sup>10)</sup>。

以上を総括してみれば、1965年という、新しい音楽の流入によって大きな変化を遂げていたイタリアの音楽シーンにおいて、ナポリ音楽祭のシステムや楽曲が時代遅れとなり、生産的であることを終えようとしていた様子が、少なくともナポリ外のアーティストたちの認識がそうであったことが浮かび上がってくる。

## 2. もう一つのナポリ文化

「イタリアの歌」の多様化とナポリ音楽祭の凋落とともに、「ナポリの歌」は時代遅れの周縁的なジャンルに墮していった。だが、確かに戦前のように全てを包括する全体的な音楽ではなくなったものの、「ナポリの歌」は決して死滅してしまっただけではなく、その音楽性を限定することで新しい形式と方向性を生み出しつつあった。この時期には、後にシヨウメンを結成するマリオ・ムゼッラ Mario Musella (1945-79)やジェームズ・セネーゼ James Senese (1945-)がR&Bを主体とした音楽活動を開始し、またカンツォーネ・ナポレターナの伝統を見直すNCCPを生み出す土壌も形作られつつあった。1970年以降「ナポリタン・パワーズ」と呼ばれることになる、新しいナポリの音が爆発する準備期間にあっていたのだ<sup>11)</sup>。

そうした若者の問題意識を刺激する知的でグローバル的な傾向の傍らで、より閉鎖的でローカルの音楽文化もまた、この時期に胎動を始めている。それまで光を与えられてこなかったナポリの下層社会の生と嗜好を反映した音楽文化がそれであった。ここでは、同時代に浮上してくる犯罪社会の問題とあわせて、マリオ・メロラを中心にその動向を概観してみる。

## 2-1. カモッラ問題の再浮上, ロージとデ・フィリッポ

イタリア統一後に歴史家バスクワーレ・ヴィッラリ Pasquale Villari (1827-1917) が南部の脅威として『南部書簡』 *Lettere meridionali* の中で言及している犯罪組織カモッラは、ファシズム時代に徹底的に抑圧されて<sup>12)</sup>、一時は根絶されたかに思われた。その後ナポリ周辺に残ったのは、小さな地区を統括する「グアッポ」と呼ばれたやくざ者たちで、第二次世界大戦後は闇市や野菜の取引の価格を牛耳る「価格の統領」となることで、ジュリアーノ兄弟を始めとする幾つかの強力な「ファミリー」が形成されていったが、ファシズム以前および現在のカモッラのような深刻な社会的脅威とまでは認識されていなかった。ナポリの犯罪組織が前景化してくるのは、1955年に起こった野菜の取引をめぐる殺人事件と、同時期に進展していった国際的な密輸取引の影響を受けてのことであった<sup>13)</sup>。

1950年代前半、野菜販売の「仲介」によって勢力を伸ばし、「価格の統領」と呼ばれていたのは、ジュリアーノのアルフレード・マイスト Alfredo Maisto、ノーラのバスクワーレ・シモネッティ Pasquale Simonetti、ボミリアーノのアントニオ・エスポージト Antonio Esposito の3人であった。1955年の夏、バスクワーレ・シモネッティが、ノヴァーラ通りの路上で、もう一人の「統領」アントニオ・エスポージトの雇った殺し屋に殺害された。そして、エスポージトの方もその数週間後に、シモネッティの未亡人である十九歳のプベッタ・マレスカ Pupetta Maresca (1935-) によって殺される。美しく若き未亡人プベッタ・マレスカに対する裁判はナポリ内外の注目を集め、「犯罪都市ナポリ」のイメージがイタリア中に拡散される機会となった。

また、シモネッティとマレスカの事件の翌年である1956年にはモロッコが独立し、タンジールの自由港が閉鎖された。それを受けて、密輸煙草の保管庫が、ユーゴスラヴィアやアルバニアといった東欧に移動した。陸揚げ港は、スペインおよびシチリアから、プーリアに移る。その結果ナポリは、地中海における密輸煙草市場の一大中心地となる。

こうして、カプリ島沖で「スカーフォ・ブル」と呼ばれた高速船で、段ボールに詰め込んだ密輸品を「母船」から受け取り、それをナポリ湾に陸揚げし市内の各所に届ける様子や、仮設のテーブルを街路に並べて販売する主婦たちという末端にいたる、密輸煙草をめぐる様々な光景は、60年代以降、ナポリの一般的な表象となっていた。ヴィットリオ・デ・シーカ Vittorio De Sica (1901-1974) の映画『昨日、今日、明日』 *Ieri, oggi, domani* の第一エピソードで、ソフィア・ローレン Sofia Loren (1934-) 演じるアデリーナはナポリの貧民街フォルチェッラで密輸煙草を売っているが、同映画が公開された1964年には既に、それがナポリの風物詩となっていたことを証言している。

こうした背景を受けるようにして、1950年代後半から60年代初頭にかけて、映画や演劇の世界では、グアッポの脅威を中心的な主題に取り入れた作品が見られるようになる。フランチェスコ・ロージ Francesco Rosi (1922-2015) の映画『挑戦』 *La sfida* (1958年)、『メリヤス売り』 *I magliari* (1959年) と、エドゥアルド・デ・フィリッポ Eduardo De Filippo (1900-1984) の戯曲『サニタ地区の顔役』 *Il sindaco del rione Sanità* (1960年) である。

フランチェスコ・ロージの監督としての長編デビュー作である『挑戦』は、前述したバスクワーレ・シモネッティとプベッタ・マレスカの事件に着想を得て作られている。二作目の『メリヤス売り』は、野菜の価格取り決めとならんで「グアッポ」たちが手掛けていた、「マリアーロ」と呼ばれた「メリヤス売り」のセールスマンたちの世界を描いている<sup>14)</sup>。

『メリヤス売り』の翌年には、エドゥアルド・デ・フィリッポが『サニタ地区の顔役』を上演している。主人公ドン・アントニオは、ナポリで最も危険な地域の一つサニタ地区を統括する「ボス」として登場する。だがドン・アントニオは、ロージの映画で描かれたボスたちとは違い、「仲介者」として私腹を肥やすようなことはしない。彼は戦後の混乱と市政の機能不全によって、あるべき名誉の「法」が蔑ろにされている現状を見て、サニタ地区の実質的な「市長」として働き、不正とエゴイズムを正しているのだ。終幕のドン・アントニオの英雄的な死は、カモッラのな「名誉」と復讐を超えようとする意志に貫かれているが、彼を失くした散文的で冷血な世界への不安で、物語は締めくくられている。

## 2-2. 「庶民の代弁者」マリオ・メロラ

同じ頃、カンツォーネの世界でもまた、犯罪と背中合わせの下層階級の世界とその価値観を歌い上げるスターが誕生している。中でも、ピーノ・マウロ Pino Mauro (1939-) とマリオ・メロラは傑出していて、80年代にまで続く人気を誇った。とりわけマリオ・メロラは、歌と演劇と映画にまたがる成功を収め、その後のナポリの大衆文化に大きな影響を与えている。だが、フランチェスコ・ロージやエドゥアルド・デ・フィリッポが、ナポリ社会の闇の部分を発表するように、知的な視点を込めて批判的にカモッラ的なものを描いたのに対して、メロラの場合は、むしろ下層社会や闇社会に近いところから表現し、彼らの声の代弁者として、被害者と加害者の関係をグレーなままに描いている。

マリオ・メロラは1934年4月6日、ナポリの庶民街メルカート地区の貧しい靴直し職人の家に生まれた。若い頃は、その巨漢を生かして港の荷物運搬の仕事をしていたが、その頃から美声の持ち主として知られていた。ある日、カルミネの聖母の祝祭の折に、メルカート広場に仮設の舞台が設置された。「マリオに歌わせろ」という知人たちの声に促されて《恋するザンポーニャ吹き》*Zampognaro 'nnammurato* を歌うと、そこに居合わせた歌手マリオ・トレーヴィの目に留まり、その後の歌手デビューに繋がっていった<sup>15)</sup>。デビュー曲《不肖の息子》*Malufiglio* (1963年) はヒットし、マリオは一躍スターの仲間入りを果たす<sup>16)</sup>。

《不肖の息子》は、タイトルから想像するのとは異なり、つれない女に対する恨みの歌となっている。歌詞は、恋人に向けた一人称単数の語り手の思いを綴った演劇的なもので、またサビの「俺のこの熱い愛を／お前は見向きもしない」は、19世紀のカンツォーネ《こんなに君が好きなのに》*Te voglio bene assaje* を踏襲している。

それだけならば、やくざ者の語り手の悲恋を描いたそれまでのナポレターナの焼き直し<sup>17)</sup>に過ぎず、そのマニエリスム的な書き直しという同時代のナポリ音楽祭の傾向と大きく変わらない

が、《不肖の息子》が新しい感性に触れていたのは、そこに母親との関係が描かれている点にあった。冒頭には、語り手の言葉ではなく、その帰りを待ちわびる母親の嘆きが挿入されている（「坊や、坊や…坊や、坊や…／夜の一瞬なのに、お前はまだ帰らない／家に帰らない」）。脳裏に母親の影をよぎらせることで、単純な極道の嘆きのセレナータの語り手が、背景に物語を擁する登場人物に発展する可能性を手に入れ、そして「不肖の息子」に感情移入させる余地を、視聴者に与えているのだ。

《不肖の息子》の2年後となる1965年、上述のようにナポリ音楽祭に対する批判的な言説が目立ったのと同じ年に、メロラは《花売り娘》*A Scieurara* をヒットさせている<sup>18)</sup>。《不肖の息子》とは違ってそこには明らかに「進行中」の物語があり、対話者の身振りや言葉が想定され、それに対する反応としての表現が書き込まれていて、より本格的に鑑賞者を感情的に巻き込む演劇的な楽曲となっている。

語り手は、ある花売り娘のことで、一人の男性に話しかける。そして徐々に、その男性が花売り娘をたぶらかしていたことが明らかにされていく。

あの娘は毎朝  
お前さんの家の前で立ち止まっていた  
花を口実にして。それをお前は高く買い  
毎日同じ時刻に、あの娘に来させていた。

その後、娘の現状が徐々に明らかにされていく。男には妻子がいて、それを知った花売り娘は絶望のあまり毒を飲んで、病院のベッドに横たわり、死を待つ状態にある。

けれど、もうやって来ない。病院で  
死にかけている、それで俺がここにいるんだ。  
あの娘は全てを告白した  
男の名前と、逢引していた通りの名前まで  
それから毒を飲んだんだ。

最後に、語り手がその場にいる理由が明らかにされる。彼はその花売り娘の兄で、法律では裁き得ない相手の罪を償わせるべく、ナイフで復讐するために男を呼び止めたのだ。

俺は兄貴だ、話をつけようじゃないか。  
俺たちは田舎者で、食べるはパンばかり。  
ナイフなら持ってる、馬鹿にされねえために  
先に地べたに這いつくばらせてやる

お前の話はそれからだ。

歌詞の中では、そのナイフによって語り手が何をしたのかは描かれていないが、相手を殺害するであろうことは想像に難くない。ここでもまた、やくざな主人公には「家族」（花売り娘の兄）という背景が与えられ、その犯罪的行為に人間的な相貌が与えられている。彼の殺人は言うまでもなく「違法」行為であり、「犯罪」ですらあるが、それでも感情面では酌量の余地が積極的に作られている。彼の殺人行為は、ナポリの庶民たちにとっては、後に述べるように、正当化されるべき「違法のモラル」に支えられていて、そうしたナポリ庶民の根本的な生活哲学を、《花売り娘》は見事に活写している。

ひたくり犯を庇いながらも、「花売り娘」を誘惑した男に死を願うこの矛盾した民衆を、マリオと他のわずかな者たち以外は誰も取り扱おうとはせず、芸術的に表現しようとする者もいなかった<sup>19)</sup>。

庶民たちは、それまで誰も取り上げたことのなかった闇の掟を理想的に歌いあげたメロラの中に、自らのモラルの代弁者にして実行者を見ていたのだ。

メロラはその後も、《最後の不名誉》*L'Ultima 'nfamità* (1966年)、《二つの心と一本のナイフ》*Dduje core e 'n curtiello*、《手錠をはめられて》*L'ammanettato* (1968年)と、「名誉」を重んじるあまり、「違法」の領域を踏み越えて犯罪に手を染める下層社会の男を、同情心を掻き立てるように描いた楽曲を相次いで発表し、それらは「極道の歌」（カンツォーネ・ディ・マーラ）と呼ばれ、ナポリ庶民の圧倒的な支持を受けた。

### 3. 「極道の歌」という伝統の再生

#### 3-1. 「上着の歌」

だが厳密な意味では、《花売り娘》に始まる1960年代のメロラの一連のカンツォーネは、彼とその所属レコード会社であるゼウス・レコードによる「発明」ではなく、黄金時代のカンツォーネ・ナポレターナのジャンルを模倣し、現代風にアレンジしたものであった。それは、1920年代に詩人リーベロ・ボーヴィオ Libero Bovio (1883-1942) の仕事によってピークを迎えた「上着の歌」<sup>20)</sup>である。「上着の歌」の歴史は古いが、歌詞が演劇的な構成を取り本格的な「やくざ男のドラマ」といったスタイルが固まるのは、ボーヴィオの活躍した1910年代以降のことである。

ボーヴィオは、そのキャリアの最初期から、「上着の歌」を手掛けている。カンツォーネ詩人としてのデビューの4年後には《極道の道》*Guapparia*を発表し、以降、《プパテッラ》*Pupatella*、《プルチネッラのセレナータ》*A serenata 'e Pulcenella* (ともに1916年)、《乾杯》

*Brinneso* (1922年)などが彼の「上着の歌」の代表曲である。また、その後の《ナポリ人の涙》*Le lacreme napoletane* (1925年)、《百姓》*Zappatore* (1929年)なども、語り手はやくぎ者ではないが、「上着の歌」と同様の演劇的な構造を持つカンツォーネで、そのヴァリエーションと考えることが出来る。

ボーヴィオの「上着の歌」には、4つの共通した特徴が見られる。①当時の一般的な戯曲と同じ3番構成を取っていること。②多くの場合は語り手が恋するやくぎ者で、恋人に裏切られて復讐するか、もしくは泣き寝入りしてその弱さを露呈すること。③歌詞(物語)が進行するに従って徐々に秘密が明らかにされていき、3番でクライマックスを迎えること。④多くの場合は、クライマックスとなる3番において、語り手を含めた登場人物の身振りなどが描かれ、物語が進行中であることが強調されること<sup>21)</sup>。これらは全て、歌詞に、「現在、目の前で生じている、進行中の物語」という幻想を観客に与えることになるが、それはまさしくブレヒトの言う「アリストテレス的」演劇の基底を成していた価値観である。

1970年以降メロラもレパトリーとしてよく歌った、《ブパテッラ》を例に見てみたい。タイトルにもなっている「ブパテッラ」という女性の恋人の男が語り手である。ブパテッラをめぐる恋敵を殺傷して刑務所に入っていた語り手が、刑期を終えて出所してきたところから歌は始まる。ブパテッラは新しい恋人と踊って楽しんでいるのだが、そこに語り手が闖入してくる。1番の第一連は、その場に居合わせた人々に向けられた台詞から成る。

これがタランテッラの夕べってやつかい。  
あんたら踊ってるのか？ それじゃ踊りなよ、  
俺の知ったこっちゃねえ、  
たった今、  
自由になったばかりの身なんだから。

ところがサビになると、語り手はブパテッラだけに聞こえるように、小声で囁く。興味深いのは、歌詞の中に、恐怖に震えているブパテッラの身振りが書き込まれている点であり、その演劇的効果は絶大である。

どうして震えてるのさ？ 震えなくていいだろ。  
ほら、踊れよ、気づかれるんじゃないぜ。  
そら笑いな、笑ってるお前は綺麗だけ、  
ブパテッラ。  
タランテッラを踊りな、  
俺は見てるからよ。

語り手とプパテッラの関係、そして出所したばかりという彼の経歴は、2番で明確に説明されていき、彼がその場に来た理由が3番で明らかにされる。語り手は、自分を裏切ったプパテッラを殺しに来たのだ。プパテッラが踊るのを「見てる」だけだった語り手は、彼女を踊りに誘い、体を寄せ合わせる。劇的な緊張は最高度に高まる。今度は「震え」ているのはプパテッラではなくその新しい恋人で、恐怖と震えは、その場にいる者全員に広がっていく。

おいで、踊れよ、もっとくっついて、  
 踊っているとお前は昔のまんまだ。  
 見なよ、お友だちが震えてるぜ、  
 プパテッラ。  
 俺がお前をぶっ殺しても  
 あいつは助けてくれねえよ。

### 3-2. 「上着の歌」と「極道の歌」の違い

それでは、戦前のナポレターナの「上着の歌」と、1960年代のメロラによる「極道の歌」と呼ばれたその現代版との違いはどこにあるのだろうか。とりわけ「上着の歌」には様々なタイプの楽曲があるため<sup>22)</sup>一概には言えないが、《プパテッラ》と《花売り娘》に限ってみれば、名誉のために殺人を犯す語り手に対する、視聴者の感情移入の仕方が異なっていると言える。《プパテッラ》の場合、視聴者はパーティに居合わせた人々の視点を与えられ、語り手とプパテッラ、そして恋敵の男が織りなす三角関係の悲劇に立ち会うよう誘われている。ここでは語り手の存在は恐怖としてとらえられ、「闖入者」である彼は、その登場の理由が明らかとなった後も、平穏な生活を脅かす闖入者にとどまっている。その意味でも《プパテッラ》は、舞台上で行われる事件の証言者であることを観客に求める19世紀後半のリアリズム劇のあり方に似ている。

ところが《花売り娘》においては、視聴者は妹を凌辱された兄である語り手に感情移入し、彼とともにナイフを手取るよう誘導されている。視聴者はもはや客席に座って悲劇を鑑賞している観客ではなく、舞台上で行われる物語に参加するよう促されているのだ。そうした意味において、語り手の感情を歌い上げるマリオ・メロラは、それまで誰も取り上げようとしなかった庶民の感情を掬い取り、その代弁者と目されるにいたったと言えるだろう。メロラの「極道の歌」は、戦前の「上着の歌」をモデルとし、ナポレターナの伝統を部分的に再生させながら、1960年代後半のナポリ庶民の感情を表現しているのだ。

だが、両者の間の類似性がきわめて高いのもまた事実であり、1970年代に入ると、メロラはオリジナル曲の「極道の歌」以上に、古典的な「上着の歌」を積極的に取り上げるようになる。ナポリ音楽祭が中止された1971年、メロラは『メロラ、リーベロ・ボーヴィオを歌う』*Merola canta Libero Bovio* という、ボーヴィオ作詞の古典曲ばかりを集めたカバーアルバムを発売して

いるが、その中には《ナポリ人の涙》、《乾杯》、《パテッタ》といった「上着の歌」が収録されていた。これらは全て、メロラのオリジナル曲以上の成功を収めることになる。

### 3-3. シェネッジャータ劇

メロラは、上着の歌だけでなく、両大戦間のもう一つのナポリ文化のリバイバルにも大きく寄与している。「シェネッジャータ劇」がそれである。シェネッジャータ劇とは、よく知られたカンツォーネ・ナポレターナをタイトル曲に、数多くのカンツォーネを挿入歌とし手取り入れた音楽劇であった。1917年秋、第一次世界大戦のカポレットの戦いの敗北を受けてイタリア国内に自粛ムードが流れた時、当時人気だったヴァラエティーショーが軽薄であるとして批判を受け、歌を使った演目一本につき税金の課金が定められ、それは当時「ヴァラエティ税」と呼ばれた。興行主たちはその抜け穴を模索し、数曲を取り込んだ劇を考案したというのが、その起源として知られている<sup>23)</sup>。その後、ナポリの様々な劇団がシェネッジャータ劇を手掛け、1935年頃まで下町の劇場で人気を博した。

シェネッジャータ劇の特徴としては、さらに、客層と物語のパターンを挙げることができる。シェネッジャータ劇の客層は、そのほとんどが小市民階級かそれより下層の階級で、知識人やブルジョワ層からは低級であるとして批判と揶揄の対象となった。舞台上の物語をフィクションとして理性的に受け取り享受する、近代的な観劇態度の不在がとりわけ批判された。感情移入した観客は、舞台上の物語を現実と混同し、しばしば悪役の非業に野次を飛ばし、主役の善行に喝采を送ったのだ。

また、そうした客層に向けて作られた物語は、理解が容易な定型化されたものであった。多くの場合は主人公を巡る三角関係を軸に物語が展開する。主役は、貧しいながらも人情と正義感に篤い庶民の青年で、その傍らには、主人公に近い女性（恋人、妻、姉妹、母親など）がいる。そして、この二人の穏やかな生活を脅かす悪役が、界限を仕切っているヤクザ者や権力者として登場する<sup>24)</sup>。

両大戦間のナポリ庶民が熱狂したシェネッジャータ劇は、カンツォーネ・ナポレターナ黄金期の最後の時代とも重なっている。記念すべきシェネッジャータ劇の最初の作品に使用された《パテッタ》の詩人ボーヴィオは、数多くの「上着の歌」を書き、楽曲の発表とほぼ同時に、その舞台版が上演された。「上着の歌」の完成者ボーヴィオは、「シェネッジャータの王」とも呼ばれた<sup>25)</sup>。「上着の歌」の演劇的な歌詞は、シェネッジャータ劇のクライマックスには欠かせない要素であったのだ。

シェネッジャータ劇は1930年代をピークに低迷し、特定の劇場と観客だけに向けられたマイナーなジャンルに成り下がっていたが、1960年代に入ると、徐々に注目されるようになる。上述のように、ファシズム時代に鎮圧されて息絶えたかに見えたカモッラが、目に見えて勢力を増してきたことをその理由の一つとして挙げることができるだろう。日常生活における「悪」の力を前にして、少なくとも歌や演劇の中で「勸善懲悪」のカタルシスを味わいたいと、ナポリ庶民

たちが願ったのも当然であろう。条件は揃っていた。後はスターの出番を待つだけだ。そして「庶民の代弁者」であった歌手メロラは、俳優としてもそうした願望と期待を満足させることのできるスターであった。

メロラのカンツォーネ《花売り娘》も、発売後すぐにシェネッジャータ劇となり、大ヒットを記録し、花売り娘の兄である主役をメロラ自身が演じている。俳優メロラ、それも、きわめて演劇的なカンツォーネを演劇の中で歌いかつ演じる、複合的な俳優としての誕生である。メロラは後年、シェネッジャータ劇『花売り娘』を回想して、シェネッジャータ劇と観客との関係の本質に迫るようなエピソードを紹介している。相手の男を殺害するラストシーンが終わると、興奮した観客はその場面のアンコールを要求して、殺害シーンが繰り返し何度も演じられたというのだ。

観客は舞台上上がってきて、私を胴上げせんばかりだった。それからみんなが大声で叫び始めた。「もう一度、もう一度、最初から！もう一回殺してくれ、この野郎を！」（中略）私たちは、同じ緊張でその場面を繰り返した。すると、信じられないことに、またもや同じ要求が上がった。「もう一度、奴を殺してくれ、もう一度！」<sup>26)</sup>

舞台上の物語をフィクションとして認知していない、ある意味前近代的で無知な観客の反応として片づけることもできるが、そうした前近代性によって支えられていたのがナポリの演劇文化の本質でもある<sup>27)</sup>。涙を流すために劇場に足を運んでいる下層階級のナポリ人をターゲットとしたメロラのシェネッジャータ劇には、そうしたナポリ文化の本質が凝縮されていたのだ。

1960年代はまた、視聴者参加型の「開かれた」芸術やイベントの形式が求められた時代でもあった。学生や労働者のデモやストライキに始まり、「参加型」はほとんどあらゆるジャンルに及んでいる。歌手と観客がともに歌うフォークソングはそうした時代に最適の音楽であり、ウッドストックのようなフェスティバルも同様であろう。そしてイタリア国内に目を向けてみれば、60年代的なフェスティバルとは、もはやサンレモ音楽祭でもナポリ音楽祭でもなく、アーティストが都市をまわり、各都市の市民が投票する「カンタジオー」であった<sup>28)</sup>。シェネッジャータ劇のリバイバルを、こうした開かれた参加型の形式への要求から見直すことも出来るだろう。観客の要望を受けて、『花売り娘』の殺害シーンが繰り返し何度も演じられたことを伝えるエピソードは、ナポリ的であると同時に、そうした時代の風潮に対する、下層階級の側からの反応でもあったのだ。

シェネッジャータ劇『花売り娘』を成功させたメロラは、上述のようにとりわけ1970年以降、両大戦間の古典的シェネッジャータとその挿入歌である「上着の歌」を手掛け、どちらも大きな成功を収める。とりわけ大きな評判を呼んだのが、ポーヴィオによる1929年のカンツォーネ《百姓》とその舞台版で、後に映画化までされてこれもヒットを記録した。カンツォーネ《百姓》の語り手はやくざ男ではなく一介の貧しい農夫で、狭義の「極道の歌」ではないが、その構成は、「上着の歌」の特徴であった明確な演劇性に裏打ちされている。楽曲は三番構成で、泥のついた

黒いマントを羽織った農夫が上流階級のダンスパーティに闖入し、その主役である弁護士の息子を叱責する内容となっている。歌詞はすべて語り手の台詞で、彼が誰であるか、対話者の弁護士とどういう関係にあるかは、徐々に明らかにされていき、三番で決定的となる。

お前の母ちゃんが死にかけてる。  
死にそんな母ちゃんがお前を呼んでるんだぞ？  
お前には、百姓をやらしときゃよかった。  
百姓なら、自分のお母ちゃんのことを忘れやしねえ。  
お前を今でも「坊や」って呼んでる。  
そいで、黒いショールにくるまって、言うんだ  
「もう帰ってくるよ。あたしの大事なあの子は。  
あたしの最期を看取るためにね」。

俺が誰かって？  
よく見てみな。  
父親だ、俺は父親だ。  
そんなわけで、追い出せやしねえぞ。

体使って働いて、  
食べるは、毎日パンばかり、  
俺が畑を耕せば、お前にゃ、名誉なことだろう。  
ひざまずけ、この手に口づけるんだ。

《百姓》は大きな成功を収め、マリオ・メロラの代名詞となった。2006年の死の直前まで、メロラはコンサートやテレビ番組などに出演する時には、ほぼ必ず《百姓》を歌い、舞台や映画で見せた汚れた黒いマントを羽織ってみせた。社会的な成功を遂げることで出自を恥じ、義と恩を忘れた息子（あるいは若い世代）を叱責する、無学で決して上品ではないが古き良きモラルと良心にあふれた父親（あるいは父親世代）という図式は、マリオ・メロラの中に完全なその具現化を見たのだ。

#### 4. メロラの映画にみる、カモッラと「違法性」をめぐる言説

マリオ・メロラの活動は、歌と演劇というナポリの伝統的な分野だけでなく、映画においても際立っていた。彼の名声を全イタリアに広げ、その歌手・役者としてのイメージを決定づけたのは、間違いなく1970年代後半に主演した数多くの映画であった。メロラが主演した映画の多く

は、ナポリの犯罪組織カモッラをテーマに扱っていて、伝統的なシェネッジャータ劇以上に、同時代のナポリの犯罪の動向を取り込んでいる。この章では、メロラが映画で演じた役のパターンに注目して、カモッラの組織化と脅威が進んだ70年代のナポリにあって、庶民たちがメロラに求めた人物像を考えてみたい。

#### 4-1. 新時代のカモッラ

1970年代のイタリアは、テロリズムが横行する「鉛の時代」とされるが、ナポリにおいては、それに加えて、犯罪組織「カモッラ」の活動が活性化し、新たな社会的脅威として浮かび上がってきた時代にあたる。1970年代に入ると、ナポリは国際的な犯罪組織の活動舞台の一つとなり、アデリーナの牧歌的な煙草売りという、「たくましい」庶民の表象だけでは済まされなくなっていく。反マフィア新法が制定されると、マフィアの構成員たちがシチリア外に強制移住させられたのだが、移住先としてナポリ周辺がしばしば指定された。また、上述したように、既に地中海の密輸市場の中心地になっていたナポリの権益をめぐって、1971年から1973年までシチリアのコーサ・ノストラとマルセイユの犯罪組織が抗争に入る。

ナポリの犯罪集団は、マフィア派とマルセイユ派に二分されたが、結果的にはマフィアが勝利を収め、ナポリの組織の多くはマフィアの傘下に入った。だがこれ以降、それまで遠慮がちにのみ手掛けてきた商品が、煙草に加えて流通するようになる。麻薬である。77年にはシチリアで精製されたヘロインやハッシシがナポリにもたらされるようになり、70年代末にはナポリは煙草だけでなく、麻薬取引の一大中心地に発展するのだ。そしてその頃から、シチリア・マフィアの影響を抜け出し、「カモッラ」として、独自の組織性を目指すようになる。

#### 4-2. カモッラと市民の間の「共謀関係」の崩壊

ナポリのカモッラとシチリアのマフィアの共通点や違いについては、様々な提言がなされているが、イサイア・サレスはカモッラの経済的な面を挙げている。カモッラはマフィアに特徴的な「政治的」犯罪や計画的な暴力性はあまり見られず（マフィアほど政治家との癒着が頻繁でなく、殺人は復讐の連鎖からくる「偶発的」なものが多い）、正規のマーケットに並行した裏のマーケットを作り出すことに特化し長けているというのだ<sup>29)</sup>。それは、衣服や音声・映像ソフトの模造品や、上述の煙草の密輸販売など、正規のルートを経て市内で流通している商品と同じもの、あるいはその模造品を、破格の値段で販売する「並行」ビジネスである。そして、そうした「並行」ビジネスが社会から容認され、一般市民たちと「共謀関係」にある点が、まさしくナポリのカモッラの特徴であるとしている。

こうした並行ビジネスには、『昨日、今日、明日』のアデリーナに象徴的に描かれていたように、犯罪組織の構成員とはとても呼べないような、一般の庶民たちも加担していた。ナポリの密輸煙草ビジネスの最大のボスであったミケーレ・ザザ Michele Zaza (1945-1994) は、末端も含めれば70万人ものナポリ人がこの「ビジネス」に関わっていて、1977年には1500億リラの市

場になっていたと告白している<sup>30)</sup>。1972年から製造を開始したナポリ近郊のアルファロメオ工場をもってしても、当然ながらそれだけの雇用と収入をナポリの貧困家庭にもたらすことはできない。とりわけ70年以降は政府の南部政策が産業や工業の促進ではなく福祉の保証へと方向転換したこともあり、ナポリの失業率が悪化していたことを考えれば尚更であろう。密輸煙草ビジネスをめぐるカモッラとナポリ市民の関係は、少なくとも70年代後半までは、搾取する側とされる側という、一方的な抑圧関係だけで説明できるものではなかったのだ。

イサイア・サレスは、こうしたカモッラとの共謀関係に繋がるナポリ市民の精神性を、「違法性のモラル」と呼び、その基本的な規則を4つ紹介している。

1. 生活のために他に法の許す手段がないのであれば、全ては許される。
2. 何が何でも生き延びることは、そのために他者に身体的な害を与えるのでなければ、それ自体道徳的な行為である。
3. 非公式の、あるいは違法の流通経路を通じて行われる、他者の経済活動の利益の一部をかすめ取ることは、認められている。
4. 違法の活動は、顧客や消費者にとって「危険」なものであってはならない<sup>31)</sup>。

様々な外国の為政者によって入れ替わり立ち替わり治められ、安定した政権が続くことがなかったという歴史的な背景もあり、伝統的にナポリ市民たちは、為政者に対する不信感が人一倍強い<sup>32)</sup>。仕事が与えられないのであれば、密輸煙草や窃盗といった最低限の人道的なモラルが許す範囲において、法を踏み越えることも厭わない。それは法的には犯罪であろうが、ナポリ社会の精神的な慣習法においては、許された違法行為になるのだ。

社会的な脅威であるはずのカモッラも、一般的な概念としては悪とされながら、自らの居住する地区のボスに関して言えば、その地区の治安を取めてくれる心強い「親分」となるし、ボスもまた、自身の地区の住民に庇護を与えるべきで、彼らに害をなすことはタブーとされる。「違法」な経済活動に携わりながらも、『昨日、今日、明日』の闇煙草売りアデリーナと彼女を取り巻くフォルチェッラの人々の生活が、どこかしら牧歌的で、そして寛容で大らかなものを感じられるのは、そうしたもう一つのモラルに支えられているためであろう<sup>33)</sup>。

ところがこうした「共謀関係」が、70年代のカモッラの変質によって解体していく。市民たちが違和感を覚えたのは、もっぱら密輸煙草を主力商品としてきたビジネスの中に麻薬が登場し、過剰摂取による死者が出た時であった。麻薬は、「顧客や消費者にとって」きわめて危険な商品であるため、サレスによる「基本的な規則」の4に抵触する。1984年には、麻薬の過剰摂取で死亡した子供を持つ母親たちの団体「マンメ・コラッジョ」が、ナポリの庶民街モンテカルヴァリオ地区で誕生し、現在でも様々な抗議活動や啓蒙活動を行っている。参加した母親の多くが、かつて密輸煙草ビジネスに関わっていたことから、サレスの挙げた4つ目の規則が依然として有効であったことが分かる。密輸煙草王ミケーレ・ザザは、麻薬取引について尋ねられた際に次の

ように自己弁護をしている。「俺は麻薬とは何の関係もない、取り扱ったこともないし、見たこともない。俺のことは好きに言ってくれていいが、俺の名前をヤクとは結び付けないでくれよ」<sup>34)</sup>。彼の言葉の真偽を問う以上に我々にとって重要なのは、強力な権力を有していたミケーレ・ザザまでもがこういう発言をせざるを得なかったほど、1980年頃までのナポリ社会の暗黙の法がいかに強力であったかということであろう。

#### 4-3. メロラの映画と二種類のカモッラ

1973年の『カモッラへの掟破り』*Sgarro alla camorra*や、ジョージ・ダレッシオとダブル主演を務めた晩年の『百歳までも』*Cient'anne*を別にすれば、メロラは1978年の『最後のグアッポ』*L'ultimo guappo*から1984年の『極道の道』*Guapparia*まで、6年という短期間の間に、17本の映画に主演している。それらは通常、「シェネッジャータ物」と「サスペンス物」の二種類に分類され、前者は『百姓』（1980年）や『子供は心の一部』*I figli... so' pezzi 'e core*、『ナポリ人の涙』（1981年）といった、メロラが舞台で演じたシェネッジャータ劇の映画版、そして後者は、ナポリ湾を舞台にしたアクション満載の現代劇で、挿入歌としてのカンツォーネは、少ない場合は主題歌一曲のこともあり、シェネッジャータ物ほどの重要性を与えられていない。『最後のグアッポ』以降の作品は、映画プロデューサーでもあった俳優チーロ・イッポリト *Ciro Ippolito* (1947-) がプロデュースやシナリオに関わっている。少年時代からメロラのファンで、ナポリの民衆街メルカート地区の出身であったイッポリトが、直接メロラに話を持ち掛け、17本もの作品が生まれたのだ。つまりはこれらの作品には、地元の庶民たちがメロラに託すイメージが凝縮されているともいえる。

一連の作品の一本目となる『最後のグアッポ』（1978年）には、そうした「イメージ」のほとんどが既に見受けられる。メロラが演じるフランチェスコは「最後のグアッポ」というタイトルから分かるように、組織的で現代的な「カモリスタ」ではなく、仁義に篤い古典的な「グアッポ」で、しかも「最後の」という形容詞が付せられているように、その敵ドン・パスクワレはグアッポではなく、現代的なカモリスタに設定されている。ここでは両者の対立は、人情に篤いグアッポと非情なカモリスタのそれとされているのだ。

家畜市場の取引を牛耳っている「グアッポ」のフランチェスコは、そこに割り込もうとするドン・パスクワレを公衆の面前で侮辱する。両者はその夜、決闘する運びとなるのだが、フランチェスコが出かけようとした時に、息子のロベルトが交通事故に遭う。ロベルトが生死の境をさまよう中、フランチェスコは、息子を助けてくれればやくざ稼業から足を洗うと、聖母像に誓願をかける<sup>35)</sup>。そして息子は一命を取り止め、フランチェスコはドン・パスクワレの元に赴いて謝罪を乞い、一介の港の荷運びとして生きることを選ぶ。

成長したロベルトは高校卒業後も仕事がなく、偶然の成り行きからドン・パスクワレの手伝いをし、密輸煙草の仕入れと管理を手掛けるようになる。当然ながら父親フランチェスコは何も知らない。ところがフランチェスコは、ドン・パスクワレの部下が若者に麻薬を売りつけて

いる場面に出くわす。家畜市場の元締めという古典的な業務から、密輸煙草を通り越えて、1978年当時最先端の麻薬の密輸と販売が取り上げられているのだ。これが、上述したサレスの4つの「違法性のモラル」に抵触することは言うまでもない。フランチェスコとドン・パスクワレの対立は、善良なるグアッポと悪辣なカモリスタ、ヒーローと悪役の関係として観客に提示される。

その後、麻薬の取引の証拠を警察に突き出そうとしたロベルトがドン・パスクワレによって葬り去られ、フランチェスコは、「悪役」を銃で撃ち殺すという復讐に出る。興味深いのはラストである。復讐を果たしたフランチェスコは、元の部下の助けによってギリシアの船に乗り込み国外に逃亡しようとするのだが、彼もまた腹部を銃で撃たれていて、瀕死の状態で乗船する。フランチェスコの死の様子は直接描かれていないが、「誓願」を果たし得なかった彼は、大いに同情には値するものの、ナポリ庶民社会の「モラル」においても救われ得ない。

翌1979年の『マンマサンティッシマ』*Mammasantissima*では、メロラは古典的なグアッポではなく、タイトルが明示しているように、カモッラの親分ドン・ヴィンチェンツォを演じている<sup>36)</sup>。だが彼は1979年当時のカモリスタではなく、古い時代のそれとして位置付けられていて、煙草の密輸販売だけを手掛けて、決して麻薬取引には手を出さない。彼は煙草の密輸販売に誇りを持ち、「この商売で50万人が生活している」という台詞にそれが見て取れる。

ドン・ヴィンチェンツォはまた、自分の統括する地域の貧しい者たちの頼みを聞いて問題を解決し、高利貸しのドン・サルヴァトーレを殴り、庶民たちから称賛を受ける様も描かれている。そして敬虔な信者としての一面も紹介されている。要するに、サレスの4か条を満たした、1979年には幾分アナクロニスティックな庶民の味方の「親分」として描かれているのだ。ところが、彼のシマを荒らすシチリア・マフィアと繋がる弁護士が、高利貸しのドン・サルヴァトーレと組んで、ドン・ヴィンチェンツォの娘マリアを攫い、強姦し、それがもとでマリアは命を落とす。「マンマサンティッシマ」はそこで復讐を誓う。

映画『マンマサンティッシマ』が興味深いのは、復讐の場面を描いたそのエンディングである。弁護士とドン・サルヴァトーレはドン・ヴィンチェンツォの復讐を恐れていて、多数の見張りを付けながら居酒屋で食事をしている。その日は祭りで、プルチネッラに扮した楽団員たちが、カンツォーネ・ナポレターナを演奏しながら町中を練り歩いている<sup>37)</sup>。その楽団員の中には、かつてドン・ヴィンチェンツォに救われたアントニオもいる。プルチネッラの一人は演奏しながら居酒屋に入り、不気味で陽気な狂騒が空間を支配する。そして、演奏してまわりながら、プルチネッラたちは見張りの男たちを殴って気絶させ、プルチネッラの一人が仮面を取ると、そこには銃を持ったドン・ヴィンチェンツォがいるのだ。ドン・ヴィンチェンツォは弁護士とドン・サルヴァトーレを撃ち殺し、復讐を果たす。だが見張りの一人があらかじめ警察に連絡をしていたため、ドン・ヴィンチェンツォは殺人容疑で逮捕される。アントニオを始めとしたプルチネッラの楽団員たちは彼に同情し涙を流す。

プルチネッラの楽団を用いた復讐劇は、祭と音楽の狂騒によって劇的な効果を上げているが、それだけではない。コンメディア・デッラルテの仮面プルチネッラがナポリ庶民の象徴であるこ

とを考えれば、ドン・ヴィンチェンツォの復讐劇に彼らが協力し、そしてその逮捕に同情して涙を流すという結末は、「違法のモラル」を守る善良なカモリスタと庶民たちの連携を強調している。復讐を果たしたドン・ヴィンチェンツォを待っていたのは、『最後のグアッポ』のような象徴的な死ではなく、犯罪者としての現実的な逮捕である。たとえそれが同情に値するものであれ、ここでは二つの法という矛盾とともに、観客の感動を刺激する装置として描かれているのだ。

## おわりに

1960年代以降のナポリのポピュラー音楽には、世界に向けて開かれながらも「ナポリ的なもの」に注目した、NCCP、ショウメン、ナポリ・チェントラーレら、いわゆる「ナポリタン・パワーズ」だけでなく、その対極にあるようなきわめてローカルな音楽文化が存在していた。マリオ・メロラに代表されるその潮流は、黄金時代のカンツォーネ・ナポレターナのジャンルを取り入れ、またそれと関わる演劇ジャンルを再生させながら、カモッラの台頭に揺れる60年代から70年代のナポリ庶民たちの絶大な支持を得た。シェネツジャータ劇と「極道の歌」は、ナポリ庶民の精神性を反映しその願望を十全に満たしていて、ナポリ文化史を全体的に理解するためには、決して看過できない重要性を放っている。

ナポリの音楽文化史にとって、1960年代後半は、かつてはカンツォーネ・ナポレターナという大きなカテゴリーの下に含まれていたこうした二大潮流が分化していった時期として考えることができる。ナポリ人をブルジョワ・知識人と下層階級に分けて、両者を決して相容れることがないものとする考察は、19世紀のヴィンチェンツォ・クオーコ Vincenzo Cuoco (1770-1823)を待たずとも枚挙に暇がないが<sup>38)</sup>、ブルチネッラやカンツォーネ・ナポレターナという、その両者を包括する大きな文化的装置を喪失した今、ナポリタン・パワーズとシェネツジャータ劇および「極道の歌」は、かつてないほどに二つのナポリの断絶を感じさせるようになっていく。

## 注

- 1) Tomatis (2019), p. 44.
- 2) Tomatis (2019), p. 45.
- 3) Tomatis (2019), p. 131. 政党になぞらえて「党」と「運動」という名称が与えられている。
- 4) 後援が Rai の手を離れて以降も、ラジオおよびテレビにおける Rai チャンネルでの中継放送は行われた。
- 5) 1964年のベン・E・キングとポール・アンカ、1965年の伊東ゆかり、1966年のヤードバーズ、1968年のルイ・アームストロング等。
- 6) Sciotti (2010), p. 147.
- 7) 前年にヒット曲《大切なあなた》*Tu sì 'na cosa grande* で注目を浴びたドメニコ・モドゥーニョも参加しなかった。
- 8) Sciotti (2010), p. 148.

## 9) Ibid.

- 10) 同年に公開された映画『ナポリと女と泥棒』 *Operazione San Gennaro* は、ナポリ音楽祭を物語の中心に取り入れている。ナポリの守護聖人聖ジェンナーロの宝物を盗もうとする盗賊団の物語だが、その決行日に、ナポリ音楽祭の最終日を選ばれる。テレビに釘付けになり、ナポリ中の街路に人っ子一人いなくなるため、「作戦」として理想的な一日とされたのだ。聖ジェンナーロとナポリ音楽祭を結び付けた、きわめてステレオタイプの設定だが、ナポリ音楽祭の視聴率が極めて高かったことが前提にされていて、1965年当時、ナポリの市中ではいまだ音楽祭の人气が高かった状況を裏づけている。
- 11) 近藤 (2019).
- 12) カンパーニアの北部に、かつてテッラ・ディ・ラヴォーロという県があり、農村型カモッラの巢窟であったが、1927年に廃止されて、南半分はナポリ県に併合され、北半分はフロジノーネに県名を変えて現在に至っている。
- 13) ところが当時の認識はむしろ逆で、マレスカの裁判に対する各界のコメントには、むしろこの事件を機に、カモッラが完全に消滅するであろうとする予測が多く見られた。ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガーは、「その瞬間に、犯罪的な仲介者による農産物市場の支配が幕を閉じ」カモッラが消滅したと考えた。1956年には歴史家ホブズボームも、「カモッラはもはや存在せず、近代の進化によって克服され消滅した」と明言している。Cfr. Barbaglio (2011), pp. 104-105.
- 14) 「マリアーロ」たち、は安手の粗悪な衣服や生地を、木綿やウールや絹製品のようにみせかけて訪問販売を広くしていたのだが、かれらを卸売業者として管理していたのが「グアッポ」であった。
- 15) M. Merola (2005), pp. 12-13.
- 16) 《不肖の息子》はメロラのために書き下ろされた楽曲ではなく、常にそのライバルとされたピーノ・マウロが先に録音している。
- 17) 《プルチネッタのセレナータ》や《極道の道》など。
- 18) 《不肖の息子》の翌年、マリオ・メロラは1962年に創設されたばかりの新しい地元のレコード会社「ゼウス・レコード」に移籍し、1970年代後半までの長い間、ゼウスの興隆を牽引する顔となる。ゼウス・レコードは、ナポリの庶民階層に圧倒的に強い楽曲制作とマーケティング戦略によって、今も強い支持を得ている。
- 19) Merola (2005), p. 26.
- 20) 「上着の歌」は、「グアッポ」と呼ばれたやくざ男の生活や感情を歌った路線で、歌手がグアッポに扮してそれまでのフロックコートを脱ぎ棄てて、より日常的な上着を着用して歌ったことから、そう呼ばれるようになった。
- 21) 物語の現在性の強調は、《マリア・マリー》 *Maria, Mari'* の3番など、「上着の歌」以外にも見られる特色だが、「上着の歌」においては不可欠な要素となっている。
- 22) 代表的な曲だけを見ても、《プパテッラ》やE. A. マリオの《映画館》 *Cinematografo* のように、嫉妬に駆られて最後に恋人を殺害する楽曲もあれば、《極道の道》のように、恋人に袖にされて涙を流して終わる気の弱い「グアッポ」を描いた曲もある。
- 23) このシェネッジャータ劇の「起源」は、逸話としては面白いだろうが、1916年に、ダレッシオの劇団が既に『プパテッラ』を上演していることもあり、信頼性に乏しい。シェネッジャータ劇が頻繁に上演されるようになるのが1918年以降であるから、「ヴァラエティ税」のこともあり、興行主たちがこの新しい音楽劇を見て飛びついたというのが妥当な線であろう。
- 24) 三者はそれぞれ「彼」 *isso*、「彼女」 *essa*、「悪役」 *malamente* といった用語で呼ばれた。物語のヴァリエーションは当然ながら様々で、「彼女」や「悪役」が主人公を騙す「悪女」となる場合もあるが、コンメディア・デッラルテのキャラクターのように、基本的なパターンは踏襲されている。Cfr. Scialò (2017) および AA.VV. (2002).

- 25) 後年、マリオ・メロラの別名として、ボーヴィオに冠されたのと同じ「シェネッジャータの王」が広く使われるようになるが、それはカンツォーネの歌手としてではなく、シェネッジャータ劇、そして後述する一連の映画における、歌う俳優としての評価を受けたものだ。
- 26) Merola (2005), p. 27.
- 27) コンメディア・デッラルテが18世紀半ばで終わりを迎えた北部に対して、ナポリのプルチネッラ劇は19世紀半ばに、アントニオ・ペティート Antonio Petito (1822-1876) によって最盛期の一つを迎えていたことを付言しておきたい。また、いわゆる「第四の壁」の近代リアリズム劇は、ナポリ演劇においては、ロベルト・ブラッコ Roberto Bracco (1861-1943) やサルヴァトーレ・ディ・ジャコモ Salvatore Di Giacomo (1860-1934) ら、「芸術劇」と呼ばれた一部の高踏派の劇作家たちにしか該当せず、ナポリ演劇史の中ではむしろきわめて例外的であった。
- 28) 無名のショウメンが一躍イタリア中の若者を湧かせたのも、カンタジエロでの優勝がきっかけであった。Cfr. 近藤 (2019); De Carlo e Taviani (2017).
- 29) Sales (2006), pp. 81-83.
- 30) Sales (2006), p. 87.
- 31) Sales (2006), pp. 86-87.
- 32) 市民自らの手で為政者の決定に異を唱えた16世紀の異端審問所の導入撤回や、17世紀のマサニエッロの蜂起や、第二次世界大戦末期の「ナポリの四日間」が、ナポリ人にとって重要な事件とされているのは、そうした受け身的な諦念を覆した珍しい事件であったためであろう。
- 33) 「アデーリーナ」のエピソードの脚本を担当したのが、ナポリ社会を克明に描き、『昨日、今日、明日』公開の4年前に『サニタ区の顔役』を書いている劇作家エドゥアルド・デ・フィリッポであることを考えれば、実像とは異なるステレオタイプのナポリを描いているとは思われない。
- 34) Sales, *op. cit.*, p. 90.
- 35) 聖母像への誓願は、ディ・ジャコモの戯曲『誓願』 *O voto* にもあるように、ナポリ庶民の古典的な信仰のあり方で、ナポリ庶民がフランチェスコに感情移入するのを助けている。
- 36) 「マンマサンティッシマ」はカモッラのボスに与えられる敬称。
- 37) その演奏の様子は映画の冒頭にも描かれていて、たくさんのプルチネッラが町を歩く情景は既に暗示されている。
- 38) Cfr. Cuoco (2014).

## 参考文献

- AA.VV. (1997), *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*, Lecce, Argo.
- AA.VV. (2002), *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, a cura di Scialò, P., Napoli, Guida Editore.
- Barbagallo, Francesco (2011), *Storia della camorra*, Roma-Bari, Laterza.
- Cuoco, Vincenzo (2014), *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- De Carlo, Giulia Carla e Taviani, Jonny (2017), *Il Cantagiuro dal 1962 a oggi*, Milano, ABEditore.
- Facci, Serena e Soddu, Paolo (2011), *Il Festival di Sanremo*, Roma, Carrocci.
- Liperi, Felice (2016), *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai Eri.
- Merola, Mario con Nocchetti Geo (2005), *Napoli solo andata... il mio lungo viaggio*, Milano, Sperling & Kupfer Editori.
- Pine, Jason (2015), *Napoli sotto traccia*, Roma, Donzelli editore.
- Ravveduto, Marcello (2007), *Napoli... serenata calibro 9*, Napoli, Liguori.
- Sales, Isaia (2006), *Le strade della violenza. Malviventi e bande di camorra a Napoli*, Napoli, L'ancora del

mediterraneo.

Sanzone, Daniele (2014), *Camorra sound*, Milano, Magenes.

Scialò, Pasquale (2017), *Storia della Canzone Napoletana vol. I*, Vicenza, Neri Pozza Editore.

Sciotti, Antonio (2010), *Cantnapoli L'enciclopedia del Festival della Canzone Napoletana 1952-1981*, Napoli, Luca Torre.

Tomatis, Jacopo (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore.

近藤直樹 (2018-a), 「戦後ナポリの『新しい歌』」, 『京都外国語大学研究論叢』第90号, pp. 99-116.

——— (2018-b), 「1950年代のナポリのポピュラー音楽と伝統」, 『京都外国語大学研究論叢』第91号, pp. 21-40.

——— (2019), 「ナポリタン・パワーズの新しい音」, 『京都外国語大学研究論叢』第92号, pp. 35-55.

