

「ナポレタニタ」をめぐる新しい表現とピーノ・ダニエーレ

近藤直樹

〈Sommario〉

Nel 1977, quasi come risposta alle dure parole di Antonio Ghirelli: “il solo modo di spogliarsi da ogni nostalgia e ogni retorica, per considerare quanto vi è di positivo nella tradizione napoletana, sta nel costruire per Napoli un volto nuovo”, apparvero, in vari generi, nuove espressioni contro i luoghi comuni, oramai arrugginiti, della vecchia napoletanità. Inoltre, nello stesso periodo, spinti dal movimento di Radio Libere, aumentarono gli interessi verso la nuova cultura dialettale. Pino Daniele, che debuttò nel 1976 e lanciò il primo album *Terra mia* nel 1977, ne fu il rappresentante per eccellenza. La sua scelta musicale del *blues* si basa sull' analogia fra i napoletani e gli americani di colore, e gli è congeniale per delineare i problemi della Napoli contemporanea e farne denuncia. La fusione da lui operata, sia in campo musicale che letterario, tra Napoli e l'America nera aprì una nuova possibilità per la cultura partenopea.

はじめに

1970年代のナポリのポピュラー音楽は、NCCPやエウジェニオ・ベンナート Eugenio Bennato (1948-) らによるフォーク音楽の新しい試み、エドアルド・ベンナート Edoardo Bennato (1946-) のアイロニーを込めた社会批判のフォーク・ブルース、「オザンナ」Osannaのナポリ的なプログレッシブロックの実験、「ナポリ・チェントラーレ」Napoli centraleによる黒人音楽とナポリ音楽との「フュージョン」など、同時代の世界的な音楽的潮流をナポリ固有の音楽や文化と組み合わせた、グローバルにしてローカルな音が開花し、それらは「ナポリタン・パワーズ」と呼ばれた。

だが彼らの音楽的姿勢は、NCCPの思想的リーダーであったロベルト・デ・シモーネ Roberto De Simone (1933-) を除けば、理論や体系に基づいたものではなかった。こうした一連のアーティストから一世代遅れて1976年にデビューしたピーノ・ダニエーレ Pino Daniele (1955-2015) は、いわゆる「ナポリタン・パワーズ」の活動を分析してその総決算とも言うべき音楽世界を生み出した。そこにはさらにナポリの音や言語文化の本質についての深い考察が見られ、「ナポリらしさ」や「ナポリ的なもの」を意味する「ナポレタニタ」の新しい解釈が伺え、音楽だけでなくナポリ文化史的にも重要な価値を有している。

この論考では、ピーノ・ダニエーレの初期音楽活動を通して、1970年代後半から80年代にかけてのナポリの音楽文化とそれに関わる表現としての言語のあり方を明らかにしたい。

1. ナポリの新しい表象

1-1. 「ナポレタニタ」への懐疑

1973年、北アフリカからナポリ湾にもたらされたムール貝によってコレラの感染者が出て、「前近代的」、「非ヨーロッパ的」都市として、ナポリが各界からの批判に悩まされた年に、左派のジャーナリスト、アントニオ・ギレッリ Antonio Ghirelli (1922-2012) の『ナポリの歴史』 *Storia di Napoli* がエイナウディ社から刊行され、話題を呼んだ。ギレッリのナポリ史が特徴的であったのは、ギリシアの植民都市時代やその後のアンジュー時代、「麗しきナポリ」と呼ばれたアラゴン時代など、通常の「ナポリ史」であれば多くのページが割かれる古代から中世までの歴史を短い序論の形で概観し、ナポリ王国が独立を喪失した16世紀のスペインによる副王政権時代から本格的な叙述を始め、19世紀のイタリア統一で締めくくっている点にあった。それはナポリの通史としてはあまりに近世および近代に偏っていたし、「ナポリ王国史」としても成立していない。こうした奇妙な「ナポリ史」の目的を、ギレッリは序論の冒頭で次のように説明している。

ナポリを没落へと導いたメカニズムを復元し、同時に、人間の活力と、知性と、感受性と、苦心と、想像力という失われた遺産の実体を検討するためには、この都市の起源や、その後の22世紀間に、つまりはコンサルヴォ・ディ・コルドヴァ公のスペイン軍入城に先立つ全ての事件にまで遡ることは、必ずしも必要とは言えないだろう¹⁾。

つまり同書は、統一以降、イタリアという別の国家の中の、きわめて多くの問題を抱えた一辺境都市に凋落し、そのアイデンティティと活力を失ってしまった都市について、いかにしてその没落が可能であったのかを歴史をたどることで究明しようとした一冊であり、ナポリ史の体裁を取ったナポリ文明論なのであった。ギレッリは序論の少し先で、言葉を換えながら、同書の非アカデミックな「探求」の目的を説明している。

なぜなら我々の探究は、未刊行の情報や史料の発見を目的としているのではなく、著名な、あまりに著名な、むしろ彼らが満喫しているまさにその名声のために、往々にして虚像を与えられてきた事件や人物を結び付けている、見えない糸を見出すことを目的としているのだから²⁾。

その「見えない糸」については、序論ではそれ以上触れられていないため判然としないが、結論において示唆されている。「ナポレタニタについての省察」と題された結論は、イタリア統一から同時代までのナポリの歴史と文化についての概観となっているが、その中で、「ナポレタニタ」 *napoletanità* についての考察が述べられている。

独立の喪失とブルボン王国の崩壊は、特殊な価値観や、確固たる文化遺産や、集団と個人の関係性の決定的なシステムといった、「ナポレタニタ」という概念に凝縮することのできるものを保持しているという意味でのナポリという国家の消失を自動的に含意した訳ではなかった³⁾。

そして続くページにおいて、イタリア統一から同時代までの歴史と文化をたどりながら、政治的には失われたナポリ文明の残影のような文化的な「ナポレタニタ」までもが徐々に失われていった過程が述べられている。「ナポリ的であること」や「ナポリらしさ」を意味する「ナポレタニタ」こそが、言わばギレッリの「見えない糸」であり、多くの書評が注目したのも、まさしくこの結論部分であった。

ギレッリはこの結論部分を書くにあたり、ラッファエーレ・ラ・カプリア Raffaele La Capria (1922-)、フランチェスコ・ロージ Francesco Rosi (1922-2015) といったナポリ出身の文化人や、ピエル・パオロ・パゾリーニ Pier Paolo Pasolini (1922-1975)、アンナ・マリア・オルテーゼ Anna Maria Ortese (1914-1998) など、ナポリについての考察や提言、創作を積極的行った非ナポリ出身の識者たちに、「ナポレタニタ」に関するインタビューをしていて、それは様々な立場の政治家、作家、学者、芸術家に及んでいる。そして『ナポリの歴史』の結論についての反響を鑑みて、1976年には、そのインタビューを整理して『ナポレタニタ』*Napoletanità* と題する小冊子を出版している。そもそも「ナポリらしさ」「ナポリ的なもの」の表象やそれを成立させてきた文化的システムを支えるナポリ文明自体が存在したことに懐疑的な意見もあれば、王党派（ブルボン党）のジョヴァンニ・アルティエーリ Giovanni Artieri (1904-1995) やアキッレ・ラウロ Achille Lauro (1887-1982) のように、ナポリはその優れた代弁者たちを今もなお輩出し続けているというあまりに楽観的な意見もあり、同書は、「ナポレタニタ」の意味するところがあまりに曖昧で多様であることの確認に終わっている。だがギレッリが、イタリア統一から110年を経た1973年に、時代錯誤的に「ナポレタニタ」という概念によって投じた石は、80年代にはラ・カープリアに受け継がれ、その後のナポリ文化論にとって重要な反響を呼ぶことになる⁴⁾。

ギレッリは『ナポリの歴史』の結論の中で、「ナポレタニタ」の最後の本格的な代弁者が劇作家兼俳優エドゥアルド・デ・フィリッポ Eduardo De Filippo (1900-1984) であったと明言し⁵⁾、「ナポレタニタ」が1973年の時点で既に消滅していることを示唆しているが、1976年のインタビュー集を締めくくるにあたって、ナポリの「新しい顔」を作り出す必要性について書いている。

だが、この書を終えるにあたって、私がとりわけ強調しておきたいのは、「ナポリの伝統の中にどれほど肯定的なものがあるか」を考察するために、「あらゆるノスタルジーとレトリックを脱ぎ捨てる」唯一の方法が、ナポリにとっての「新しい顔」を作り出すことにある、ということだ⁶⁾。

もはやステレオタイプと化した伝統的な「ナポレタニタ」とは違う「新しい顔」という言葉で、ギレリリは何を暗示したのだろうか。いずれにせよ、彼がこの言葉を書いた1976年のナポリの街路と空気には、「あらゆるノスタルジーとレトリック」を脱ぎ捨てて「新しい顔」を模索しようともいわんばかりの若者たちの熱気が充満し、試行錯誤が飛び交っていた。

1-2. ナポリの「新しい顔」

アントニオ・ギレリリが、それまで自明の所与とされていた（あるいは既に蕩尽された「レトリックとノスタルジー」の産物と化していた）「ナポレタニタ」を再考するインタビュー集を刊行した1976年のイタリアでは、68年世代から発展・変質した新左翼グループと極右グループが半島の至る所で衝突とテロ活動を繰り返して広がっていた。ナポリ独自の動向としては、1975年の末に誕生し、1977年に消滅した「組織的失業者運動」Movimento dei disoccupati organizzatiを挙げることが出来るだろう。「ストライキも出来ない」失業者や学生たちが路上を行進し、町全体をストライキの場と化して、就業の可能性を訴えたのだ。1975年9月には、ナポリ初の共産党市長マウリツィオ・ヴァレンツィ Maurizio Valenzi (1909-2009) が就任し、公明正大な市政をスローガンに、50年代の王党のアキッレ・ラウロの時代から、60年代のキリスト教民主党時代へと受け継がれていた、建設業界と癒着した建築投機熱の見直しに着手した。こうした動きによって、若者たちの間に、新しい時代を自らの手で作り出せるという期待と夢が培われ、それが具体的な行動へと駆り立てていたのである。

そしておそらくはそれ以上に新しい世代の音楽文化に大きな影響を与えたのが、「自由ラジオ」Radio libereと呼ばれるFM放送のローカル局の乱立であった。イタリアは戦後の混乱期を除いては、ラジオ放送は基本的に国営のRAI（戦前にはその前身であるEIAR）が独占する状況が長く続いた。1960年代には、イギリスやオランダの近海を航行する船から、イタリアに向けた海賊ラジオ放送が目につくようになる⁷⁾。イタリア人による「海賊ラジオ」の最初の試みは、1970年のシチリアのパルティニコの「ラジオ・シチリア・リーベラ」Radio Sicilia Liberaであった。同局は開設後わずか26時間で、警察によって機材を押収されて閉鎖された。そしてその後同様の試みは、イタリアの各地に広がって行く。イタリア憲法裁判所は1974年に、ケーブル放送による民間のラジオ放送を認めた。そして1976年7月28日、憲法裁判所はついに、民間のラジオ放送の開設と放送を自由化する法令を施行した。それを受けて、イタリアのあらゆる都市でFMラジオ局が開設され放送が開始された。

「自由ラジオ」についてはいくつかの特徴が挙げられるが、ここでは二つを紹介するにとどめたい。なによりもまず、テクノロジーの発展によって、わずかな機材で番組作りが可能になったために、個人が自宅でラジオ番組を放送することも少なくなかった⁸⁾。つまりはローマやミラノのような大都市だけでなく、地方の小都市においても情報の発信が可能となったのだ。マルコ・トゥッリオ・ジョルダナーナ Marco Tullio Giordana (1950-) 監督の映画『ペッピーノの百歩』*I cento passi* (2000年) は、1977年にラジオ局「ラジオ・アウト」Radio Autを立ち上げた実在の

人物ベッピーノ・インバスタート Peppino Impastato (1948-1978) の闘争を描いているが、彼が活動をしたのは、パレルモのような大都市ではなく、その郊外のテッラシーニという人口1万人わずかの小都市である。

こうしたことから、1970年代後半には、イタリア全土で1000を超えるラジオ局が乱立する状況が生まれた。そして音楽を中心とした文化的な情報がそれまでのように画一的でなくなり、地元の音楽から海外の最新ヒット曲、オールディーズ、ジャズ、クラシックなど多様な音楽空間が並立し、それを選択できる状況が到来したのだ。

「自由ラジオ」のもう一つの特徴として、ローカル性を挙げるができる。FM放送であったために電波の届く範囲が限定され、国営放送RAIとは異なるローカルなラジオ番組となった。これは一面、メディアとしては限定的で影響力に乏しいようにも思えるが、ローカルリスナーを対象としたために、DJが方言を使用したり、地元のニュースやアーティストを優先的に取り上げたり、あるいはリスナーとの電話を通じたインタラクティブな関係を築くことに貢献したため、地域によっては方言文化や地域文化の再興に多大な影響を与える結果となった⁹⁾。つまり、高校や大学への進学率の上昇とテレビの普及によって、イタリア語話者が飛躍的に増加していった時代にあって、一見すると矛盾するようだが、今一度方言文化への熱が沸き起こる契機となったのだ。だがそれは、例えばナポリにおいては、ギレッリの言う、失われたナポリ文明による「ナポレタニタ」の方言と文化ではなく、後に述べるように、「今の」ナポリの方言であり、「今の」ナポリのローカルな文化であった。

ここで、当時のナポリの「自由ラジオ」をいくつか紹介しておこう。「ラジオ・ナポリ・シティ」Radio Napoli Cityと「ラジオ・ナポリ・プリマ」Radio Napoli Primaは、憲法裁判所の判決の前年である1975年から活動を開始し、警察による機材の押収を何度も繰り返しながら生き延びた。「ラジオ・ナポリ・プリマ」は、市内の劇場や各種学校（ゲーテ・インスティテュートやフランス文化会館など）と提携して、音楽だけでなく広く文化的な情報を届けた。

だがナポリでは、こうした「68年世代」の申し子のような先鋭的なものばかりでなく、よりローカルなナポリの庶民文化に特化した局も見られた。「ナポリ音楽祭」の常連だったアーティストを多く取り上げた「ラジオ・ナポリ・チェントロ」Radio Napoli Centroや、マリオ・メロラ Mario Merola (1934-2006)、ピーノ・マウロ Pino Mauro (1938-)らを積極的に取り上げた「ラジオ・スパッカナポリ」Radio Spaccanapoliもその傍らで人気を誇った。

そうした中、最も成功を収めて現在でもよく知られているのが「ラジオ・キス・キス」Radio Kiss Kissであろう。1980年にはナポリ、1983年にはカンパーニャ州全土、そして1985年には、イタリアで最もリスナーの多い局に輝いている¹⁰⁾。

こうして、若者たちによってローカル文化の豊かなネットワークが爆発的に展開していく中、1977年には、カンツォーネのみならず、文学や演劇においても、良くも悪くも終戦以降続いてきたナポリの表象に大きな変革をもたらす作品や文化事象が相次いで起こっている。

レッコ・アレーナ Lello Arena (1953-)、エンツォ・デカーロ Enzo Decaro (1958-)とともに、

ナポリ近郊のサンジョルジョ・ア・クレマーノの劇場でコントを上演していたマッシモ・トロイージ Massimo Troisi (1953-1994) は、1977年にグループ名を「ズモルフィア」Smorfia に改めて、前衛的な演劇を上演していたナポリのサン・カルルッチョ劇場でデビューした。太陽と信仰と美食の町というステレオタイプなナポリの表象を解体し、笑に変えた彼らのコントには、同時代のナポリ社会への痛烈な諷刺が込められていた。

演出家アルマンド・プリーゼの兄ニコラ・プリーゼ Nicola Pugliese (1944-2012) が野心的な長編小説『マラックア』 *Malacqua* をエイナウディから刊行したのも1977年のことであった。四日間にわたって降り続ける雨のために、都市ナポリは壊滅的な打撃を受け、道路は陥没して、いたる所が水面下に没していく。《オ・ソーレ・ミオ》 *O sole mio* など古典的なカンツォーネで描かれたナポリの「晴れた日」の神話に対する懐疑は、ラッファエーレ・ラ・カプリアの長編小説『瀕死の傷を負って』 *Ferito a morte* (1961) において既に表現されていたが、太陽の光が一切差すことのない破滅的な豪雨の都市ナポリというプリーゼの『マラックア』は、ナポリの破滅を黙示録的かつ不条理的に描き、全く新しいナポリ像を提起したといっても過言ではないだろう。

舞台の演出家として、そして90年代以降はイタリアを代表する映画監督として活躍することになるマリオ・マルトーネ Mario Martone (1959-) が、弱冠18歳で劇団「ノビル・ディ・ローザ」 *Nobil di Rosa* を立ち上げて演出家デビューを飾ったのも1977年であった。同劇団は1979年には規模を拡大し「ファルソ・モヴィメント」 *Falso movimento* となり、80年代のナポリ演劇の躍進にとって不可欠の存在となる。アントニオ・ペティート Antonio Petito (1822-1876) からエドゥアルド・スカルペッタ Eduardo Scarpetta (1853-1925) を経て、ラッファエーレ・ヴィヴィアーニ Raffaele Viviani (1888-1950)、エドゥアルド・デ・フィリッポにまでいたる統一後のナポリ演劇の系譜は、コンメディア・デッラルテ的な要素がイタリアの都市の中で唯一命脈を保ってきた貴重な例なのだが、そこには俳優の芸への信頼が根強く残っていた。そうした意味では、太陽が沈んだ日没後のナポリの夜の顔にこだわり、ビデオ映像を舞台に投影し、「総合演劇」を目指した演出家マルトーネの初期の仕事は、ナポリ演劇の伝統に対する挑戦でもあった。

そしてその同じ1977年には、「カンタウトーレ」ピーノ・ダニエーレのファースト・アルバム『我が町』 *Terra mia* が発売されている。彼もまた、ステレオタイプのナポリの表象を徹底して忌避し、19世紀の、あるいはそれよりも古いナポリの歴史文化に立ち返りながら、同時代のナポリの現実を克明に描き、ナポリ文化の表現に新しい地平を開いた一人であった。

ダニエーレは「自由ラジオ」を積極的に活用した初期のアーティストで、新しい地方文化のあり方をきわめてよく理解している一人でもあった。デビュー間もない1976年、まだ発売前のファースト・アルバム『我が町』のカセットテープを片手に「ラジオ・ナポリ・シティ」のドアを飛び込み営業のように叩き、リスナーと電話でやり取りをしながらスタジオで生歌を聴かせている。また、シングル曲《コーヒーでも一杯》 *'Na tazzulella 'e caffè* や《フォルトゥナート》 *Fortunato* を繰り返し放送して、地元ナポリでの人気に火を点けたのは、「ラジオ・キス・キス」であった。

2. 「我が町」ナポリ

2-1. ステレオタイプへの反旗

ピーノ・ダニエーレ（本名ジュゼッペ・ダニエーレ Giuseppe Daniele）は、1955年3月19日、ナポリ東洋大学の校舎であるジュッソ宮とサンタ・キアラ教会に挟まれたフランチェスコ・サヴェリオ・ガルジューロ通りで生まれた。父には定職がなく、彼らの住居は、本来は居住に向けられてはいない地階のいわゆる「バツソ」で、典型的なナポリの貧困家庭であった。その目と鼻の先のサンタ・マリア・ノーヴァ広場には、比較的裕福なダニエーレの母の叔母二人が暮らす住居があり、幼少の頃から彼は親元を離れてその大叔母の家で暮らすことになる。「バツソ」の貧困家庭と中流家庭という二つの実家を往復しながら育ったことが、ピーノ・ダニエーレのアーティストとしての形成に大きな影響を与えている。義務教育も満足に受けられない最下層の路上の声を聞きながら、書齋には書籍も揃い、高校や大学への進学が当然という恵まれた環境の中で、前者の声に意味や形を与えるだけの知性が育まれたのだ。

こうして14歳の時にはギターを手に入れ、アメリカのレコードを買い漁ってはむさぼるように聞き、マティルデ・セラーオ Matilde Serao（1856-1927）らのナポリ文学を読みながら、ダニエーレ少年は1973年に高校を卒業し、音楽活動のためわずか3ヶ月で退学したとはいえ、ナポリ東洋大学で外国語を学んでいる。既に高校在学中からバンドを組み、地元のナイトクラブで演奏活動を行い、1976年にはプログレッシブロックのグループ「サン・ジュスト」Saint Justのジェニー・ソッレンティ Jenny Sorrenti（1953-）のソロアルバムにギタリストとして参加し、ベーシストとして「ナポリ・チェントラーレ」のメンバーとなった。その傍ら、1976年にはデビューシングル《なんて暑いんだ／フォルトゥナート》*Ca calore / Fortunato* を、そして翌1977年、書き溜めた楽曲を詰め込んだファースト・アルバム『我が町』を発売する。

アルバム『我が町』の冒頭を飾っているのは、今もなおピーノ・ダニエーレの数多い楽曲の中でも、おそらくは最も有名で、彼の、そしてナポリのポピュラー音楽の代名詞ともいえるべき《ナポリは…》*Napule è...* である。

ナポリは千の色、
 ナポリは千の恐れ、
 ナポリは少しずつ立ちのぼる
 子供たちの声、
 そして君はひとりじゃないと知る。

ナポリは苦い太陽、
 ナポリは海の匂い、
 ナポリは誰も気にとめない

汚れた紙切れ、
そして誰もが運命を甘受している。

ナポリは路地から路地を
めぐる散歩、
ナポリはすべて夢、
世界中が知っているけれども、
誰も真実を知らない。

詩は全編、「ナポリは…」の繰り返しだが、隠喩によって様々な形容と形象に結びつけられていき、ビーノ・ダニエーレのナポリ観が述べられている。最初の「千の色」によって、画一的なナポリのイメージに対する否定が表明される。「ナポリ音楽祭」が掲げたナポリのステレオタイプと言え「陽気」だが、そこから一歩進んだ陰と陽の二項対立としてでさえなく、無数の色彩によって表現される、それがダニエーレのナポリなのだ。ナポリのカントナーネと言え、《オ・ソーレ・ミオ》の太陽賛歌が有名だが、ダニエーレにとって太陽は「苦い」。ポジリボの丘から眺めたナポリ湾を描いた絵葉書もまたステレオタイプなナポリの表象だが、ダニエーレにあっては「汚れた紙切れ」となる。そして18世紀以来世界中の観光客を引き付けてきた都市ナポリは「世界中が知っているけれども」それは「千の色」を持つ都市の一面に過ぎず、その実情となると「誰も真実を知らない」のだ。

音楽もまた、ステレオタイプのナポリの表象に対する彼の立ち位置を明らかにしている。イントロ部分はギターとピアノ、そしてオーボエによって、歌唱部分の冒頭を思わせるメロディーが奏でられる。オーケストラの作曲を担当したアントニオ・シナグラ Antonio Sinagra (1949-)は、ダニエーレのイメージを次のように回想している。「オーボエが地中海オリエン特をすぐに想起させ」、そしてその後そこにマンドリンが重なっていき、「即座にナポリへと誘う。古の、清明な、夢見るようで美しいナポリに」¹¹⁾。オリエン特を想起させる音とナポリの音、その両者が一つに重なり合った後に、「ナポリは…」という歌唱部分が始まるのだ。それは彼がその後の楽曲において積極的に行っていく、ナポリと異なる文明の音とのフュージョンであり、ファースト・アルバムの一曲目において既に自覚的であったことが分かる。

2-2. 告発と自由

アルバム『我が町』の収録曲は、リアリズムを志向しながらもリリカルな《ナポリは…》のような曲ばかりではなく、むしろ全体のキーワードになっているのは「告発」と「自由」であった。シングルカットされた《ナポリは…》のB面に選ばれ、晩年にいたるまでダニエーレが歌い続けた代表曲《コーヒーでも一杯》は、政治に対する告発という70年代的なカンタウトレーの一曲である。

「コーヒーでも一杯」なんて言って、その後は知らんぶり。
 俺たちが死にそうなくらい腹が減ってるって、誰でも知ってるのに、
 助けてくれるどころか、コーヒーで誤魔化しやがる。
 一杯のコーヒーと、煙草一本で
 後は会ってもくれない。
 間違いばかりやらかして、インチキしかやらずに、
 じゃれあって、喧嘩して、それでコーヒーを飲みやがる。
 俺たちは問題をかかえて、やっていけないってのに、
 奴らは手を貸してくれるどころか、
 じゃれあって、喧嘩して、この町を食い物にしている。

弟ネッロ Nello (1964-) の証言では、18歳から19歳にかけて、ビーノは新左翼組織「継続闘争」Lotta continuaに参加し、「右翼の連中と殴り合っていた」¹²⁾という。「継続闘争」の歴史を書いたアルド・カッツッロ Aldo Cazzullo (1966-) によれば、やはり同じ73年にトニー・エスポージト Tony Esposito (1950-) や「ナポリ・チェントラーレ」も「継続闘争」の思想に共鳴して、組織が企画したライブツアーに参加し、「ジェイムズ・セネーゼとビーノ・ダニエーレは『継続闘争』の拠点で寝袋にくるまって寝た」¹³⁾とある。ビーノ・ダニエーレがいつ頃組織に参加し、具体的にどのような役割を担い、そしていつ頃退会したのかは不明だが、少なくとも1973年頃には、当時の多くの若者たち同様、新左翼思想に共鳴し、「継続闘争」と関わりを持ったことは事実であろう。そして彼がギタリストとして様々な歌手と関わりながら楽曲を書き溜めていた頃、ナポリ市内は前述した「組織的失業者運動」のために期待と不安の中騒然とし、ファースト・シングルが発売された1976年には「継続闘争」が、そしてファースト・アルバム発売の1977年には、「組織的失業者運動」が解散する。「継続闘争」よりも遥かに過激な新左翼組織「赤い旅団」が、キリスト教民主党政左派のアルド・モーロ Aldo Moro (1916-1978) を拉致して殺害した大事件がイタリア中を震撼させ、若者たちが新左翼から距離を取り始めるのは、アルバム『我が町』の翌1978年のことである。《コーヒーでも一杯》には、こうした時代にその一端を担いながらも、遅れてきた世代であったカンタウトーレの幻滅と期待と抗議の声が込められている。

ステレオタイプへの反旗は、自由を求める行為でもある。多くの期待が裏切られ、若いエネルギーが費やされながらも、結局「革命」は起こらず、世界は変わらない。そうした政治運動の挫折から周囲を見回してみれば、多くのナポリ人たちが人任せで、自らは動こうとせず、諦念の中、無気力で無批判的な生を送っていることに気づかされる。だが、自由を求めようとすれば、そうした受け身の諦念から脱して動き出さなければいけない。ナポリの伝統的な民族楽器ブティパーを使った陽気なブルース曲《俺たちのことを考えてくれる奴がいるさ》*Ce sta chi ce pensa* は、そうしたナポリ人の伝統的な無為と無責任な人任せを批判した一曲として印象的である。

町を覆う諦念は、諷刺的に笑い飛ばすことも出来るが、しかし根本的には絶望的である。アル

バムのタイトルにもなっている楽曲《我が町》*Terra mia* について、制作中の1976年11月にラジオ番組「40度のパラレル」40° Parallelo で受けたインタビューで、ダニエーレは次のように語っている。「この曲にはとても愛着がある、これは完全に僕自身だからだ。これがピーノ・ダニエーレだ。僕が言いたかったことの全てなんだ」¹⁴⁾。

なんて悲しく、なんてつらいのだろう
言葉ではどうしようもないことの一切を
座って見つめているだけなんて。
自殺してしまえば、この町が、この人たちが
いつか与えてくれるはずのわずかな自由さえ捨てることになる。
わが町、わが町よ、
なんと美しいのか思いの中では、
わが町、わが町よ、
なんと美しいのか眺めていれば。

思いを馳せ眺めているだけならば、ただ単に美しいだけの故郷、そこに巣くう矛盾と無力感から来る絶望のあまり自殺までも考えるが、それでもやはり未来への希望は捨てきれない。その希望とは、『我が町』のピーノ・ダニエーレにとって、「自由」であった。

3. 「^{ネーロ・ア・メタ}半分黒い」

3-1. 黒人音楽とナポリ音楽のアナロジー

既にファースト・アルバム『我が町』においても、ブルースへの傾倒がいくつかの楽曲において伺えたが（《コーヒーでも一杯》や《マロンナ・ミーア》*Maronna mia* など）、プロデューサーをクラウディオ・ポッジ Claudio Poggi からウィリー・デイヴィッド Willy David に変えた二枚目のスタジオ・アルバム『ピーノ・ダニエーレ』*Pino Daniele*（1979年）以降、ブルースやジャズの影響は、アルバム全体の基調となっていく。セカンドアルバムのプロモーションを兼ねたテレビ番組のインタビューで、「君にとって音楽とは、黒人にとってのブルースみたいなところが少しあるのかな？」と尋ねたジョー・マッラッツォ Joe Mrazzo（1928-1985）に、次のように答えている。

ピーノ・ダニエーレ 「少し」どころじゃない、僕にとっては、まさにそのものなんだ。今僕は、音楽活動の中で吸収してきたブルースを、地中海文化の一部である僕の町の、文化的な根源の音楽と結びつけようとしているんだ。つまり、この二つを一つにしようとしているのさ。どうしてブルースかって？ ブルースってのはつまり、黒人を憎み、有色人種を憎む

奴らの側からの絶え間ない横暴に対する、反抗なんだ¹⁵⁾。

個人的な音楽的経験であるブルースと、自分が属するコミュニティの地中海的音楽文化とを結びつけようというのが、この時期のピーノ・ダニエーレの音楽的なアイデンティティであるということだが、ブルースという選択はただの個人的な嗜好ではない。彼はインタビューの中で、黒人とナポリ人との間の関係、そのアナロジーについて踏み込んでいく。

ジョー・マッラッツォ それで、黒人と我々とのアナロジーって、どういったものなんだい？

ピーノ・ダニエーレ アナロジーっていうのはだね、僕たちは黒人に似ているんだ。残念ながらいまだに南部人に対する敵愾心というか、差別があるからだ。僕はそれを受けて来たし、今も受けているから分かる、差別はあるんだ。そして、まさにその差別に、非文明的であり続けているナポリ人、「テッローネ」¹⁶⁾に対する障壁に、立ち向かっていかなければならないんだ¹⁷⁾。

つまりピーノ・ダニエーレにとってのブルースは、個人的な音楽経験のレベルを超えて、ナポリ人の置かれた、主に北部イタリアからの差別的な言動やシステムを暴き、それを告発するための強力な武器になる。ブルースを歌うナポリ人ピーノ・ダニエーレは、いわば「黒いナポリ人」となり、彼のシャウトには、怒れるナポリの若者の声とともに、長年にわたって隷属的な状況に置かれてきた黒人たちの嘆きと怒りが込められている。だがダニエーレは、レナート・カロソーネ Renato Carosone (1920-2001) が《アメリカ人になりたいの》*Tu vuo' fa' l'americano* で揶揄したような、単なるアメリカかぶれのブルース・シンガーではない。インタビューの最初で明言していたように、ブルースをナポリの音楽文化と結びつけることこそが、彼の目的なのだ。

こうした彼の思考を明確に表しているのが、セカンドアルバムに収録された《俺はいかれてる》*Je so' pazzo* である。ナポリの民族楽器「タンムッコ」でリズムを取りながらシンプルなブルースに乗せて歌う《俺はいかれている》の語り手は、現代の「マサニエッコ」Masaniello を自負しているピーノ・ダニエーレ自身である¹⁸⁾。「マサニエッコ」になったダニエーレは、ナポリ庶民たちを扇動し、黒人たちの音楽であるブルースに乗せて、権力者や差別をする者たちへの怒りを爆発させる。

俺はいかれてる、かなりきてる、
俺は自分のなりたい奴になるんだ
俺の家から出て行ってくれ。
俺はいかれてる、かなりきてる、
民衆が俺を待ってるんだ

急いでるんで、失礼するよ。
 いつだって俺が正しいなんて言わないでくれ、
 自分が間違ってるのは分かってるさ。
 人生で、せめて一度くらいは
 ライオンのように生きてみたいんだ。
 今度ばかりは政府も
 俺を裁かないだろう、
 だって、俺はいかれてるんだから、かなりきてるんだから、
 今日は話をさせてもらうぜ。
 (中略)
 マサニエッロは大きくなった、マサニエッロは戻ってきた、
 俺はいかれてる、かなりきてる、
 邪魔をしねえでもらいたいな。

だが、当然ながら黒人音楽とナポリ音楽との「融合」は、ピーノ・ダニエーレの発明ではない。ナポリ音楽においては既に1944年の《黒いタンムリアータ》*Tammurriata nera*に始まり、1950年代のレナート・カロソーネの活動や、1960年代後半の「ショウメン」*Showmen*、そしてとりわけ1970年代のジェイムズ・セネーゼ James Senese (1945-) の「ナポリ・チェントラーレ」は、ピーノ・ダニエーレの言う「二つ」の要素の融合をラディカルなまでに表現していた¹⁹⁾。ピーノ・ダニエーレはこうした「先駆者」を十分に意識していて、とりわけ、デビュー前に短期間ではあるが在籍した「ナポリ・チェントラーレ」は、初期ピーノ・ダニエーレの音楽的アイデンティティをナポリで本格的に始めたグループであった。ダニエーレは1994年に刊行された唯一の著書の中で、ナポリのポピュラー音楽におけるセネーゼの重要性を次のように総括している。

セネーゼはとても重要な役割を果たした、彼の楽曲は、アメリカ音楽とナポリ音楽との間の「混淆」の最初の例だったんだ。彼のスタートから、彼の創案から、炎を燃え上がらせる火花が始まり、それは藁の火には終わらなかった。僕はジェイムズに多くを負っている、彼はメロディーを書き直す方法において革命を起こしたんだ。アメリカと、アフリカと、そしてナポリに同時に根を持つ音楽の路線を誕生させたのさ²⁰⁾。

そしてセネーゼは、『ピーノ・ダニエーレ』、『ネーロ・ア・メタ』*Nero a metà* (1980)、『ヴァイ・モ』*Vai mo'* (1981) と三枚のアルバムに渡ってテナーサクスを担当し、ダニエーレの初期を特徴づける怒れるブルースにとって欠かせないメンバーとなる。中でも、いまだにダニエーレの最高傑作と評判の高いアルバム『ネーロ・ア・メタ』が、その制作中に夭折した「ショウメン」のマリオ・ムゼッラ Mario Musella (1945-1979) に捧げられている事実には注目しなけれ

ばならない。ムゼッラとセネーゼは「ショウメン」の同志であったばかりでなく、ともに米兵を父に持つ「黒い赤ん坊」であり、幼少期から兄弟同然に育った²¹⁾。「半分黒い」を意味するアルバムのタイトル「ネーロ・ア・メタ」は、ダニエーレの音楽的アイデンティティでもあるが、セネーゼと「ナポリ・チェントラーレ」、そしてその更に向こうに「ショウメン」を措定し、ナポリ音楽と黒人音楽とのフュージョンを、彼の個人的なものに終わらせず、ナポリの新しい「伝統」として位置づけようとする、ピーノ・ダニエーレの宣言でもあったのだ。

3-2. ナポリの虐げられた者たち

黒人とのアナロジーの中で虐げられた者たちとしてのナポリ人を歌うピーノ・ダニエーレは、そのナポリの中でも更に蔑まれ虐げられている者たちの生活を表現した楽曲を幾つか制作している。同じアパートに住む娼婦が仕事に出掛けていく様子を優しく描いた《雨が降れば》*Quanno chiove* は、アルバム『ネーロ・ア・メタ』を彩る一曲である。そして、セカンドアルバムに収録された《あいつはいい奴》*Chillo è nu buono guaglione* は、ベースのリフ、コンガとパーカッションの絡み合う軽快なリズムに合わせたラテン風の一曲だが、その歌詞は、同性愛や性同一性障害、そして性転換手術をテーマにしている。

登場人物である「あいつ」は男娼で、性転換手術を受けて女性になって恋をして結婚することを夢見ている、「いい奴」である²²⁾。タイトルにも使用された「あいつはいい奴」という詩句が何度も繰り返され、次第に激しいシャウトによって歌われ、彼の抱えた悩みの切実さが畳みかけるように訴えられている。

あいつはいい奴、
あいつは街灯の下で夜の生活。
深夜になると
街に出て、仕事に行く。
あいつはいい奴、
けれども、ちょっとばかりゲイだからって何の罪がある、
姉さんの服をふざけて着てみたのがはじまり。
あいつはいい奴、
女になりたくて
あいつはいい奴、
今でも恋に憧れて
あいつはいい奴、
結婚生活を夢見ている。
けれども、路上に出ると落ち着かない
好奇の目にさらされるから。

あいつはいい奴、
 金にがめついのは手術のため
 他に方法がない
 強い決意にほかならないのだ。

後半では一転して「あいつ」が語り手となり、手術後の生活への夢が綴られる。「テレーザ」と改名して女性として生活し、友だちを呼んでホームパーティを開く。そして今のように「好奇の目」にさらされることなく路上を歩き、「私はノーマルよ」と大声で叫ぶ、それが「あいつ」の夢なのだ。

あたしはテレーザって名乗って、買い物に行くの。
 髪の毛を伸ばして、
 ピンヒールを履いて、
 友だちを家に招いて、
 楽しい一日を過ごすの。
 電話の呼び出しに
 怯えることなく
 町に出掛けて行って、
 「私はノーマルよ」って叫んで、
 それでも誰も何も言わない
 お巡りも何も言わないの。

男娼の夢と血の叫びのような歌詞は、当時は今以上に閉鎖的で差別的であった偽善的な社会に対するピーノ・ダニエーレの告発であり、そしてそれ以上に、黒人音楽を取り入れることでナポリ文化を相対化して眺めようとしていた彼の多様性への願望が、アメリカ音楽に憧れるただのスタイルではなく、より深層から湧き上がるものであったことを証言している。

3-3. ナポリの怒りと新しいナポリ方言

ピーノ・ダニエーレが登場した70年代後半、ナポリ音楽においてブルースを歌う言語といえば、エドアルド・ベンナーートの例に見るように、イタリア語が一般的であった。60年代末の「ショウメン」も、最後のシングル曲を除いてはイタリア語か英語による歌唱であった。ブルース、R&B、ジャズといった黒人音楽においてナポリ方言を自覚的に使用したのは、ジェイムズ・セネーゼのグループ「ナポリ・チェントラーレ」が嚆矢であったが、一曲の長さが7分を超える、ジャズロックというレコードセールスを念頭に置いていないマイナーなジャンルにおける実験的な試みに過ぎなかった。その意味では、初期のピーノ・ダニエーレがナポリ方言による歌

唱にこだわったことは、きわめて画期的であった。

アルバム発売直前の1976年、ラジオ番組「エウロサウンド」Eurosound に出演したダニエーレは、エドアルド・ベンナートとの違いを尋ねられて次のように答えている。

ピーノ・ダニエーレ 彼はナポリ音楽の並外れた代弁者だけれど、イタリア語で歌い、物事を僕とは違う風に見ている。僕は街路に降りて行って、今の人々が話している特徴的なナポリ方言をつかみ取るんだけど、それは古いナポリ方言ではなく、庶民の表現であるスラングなんだ。どうしてそんな言葉を選んできた？ それはスラングっていうのが、ナポリ人自身の発散の一つの形だからなんだけど、全てのナポリ人の言葉ではないんだ。僕が言ってるのは、バツォやゲッターに住んでいる階層のことで、ゲッターはナポリの至所にある。旧市街から金持ちの棲む地域にまでね²³⁾。

ダニエーレはここで、彼が歌詞に使用している「今の人々」の言葉である「スラング」を「古いナポリ方言」と対置させている。彼の言う「古いナポリ方言」とは、おそらくカンツォーネ・ナポレターナに使用された（そして戦後は「ナポリ音楽祭」の楽曲においても踏襲された）ナポリの伝統的な文学言語のことであると思われる。

ピーノ・ダニエーレ以前、少なくとも1970代以前の文学的なナポリ方言は、19世紀末のサルヴァトーレ・ディ・ジャコモ Salvatore Di Giacomo (1860-1934) やその影響を受けたカンツォーネ・ナポレターナの詩人たちによって形成された。ナポリには、17世紀のジャンバッティスタ・バジレー Giambattista Basile (1566-1632) やジュリオ・チェーザレ・コルテーゼ Giulio Cesare Cortese (?-1622), 18世紀のオペラ・ブッフア, 19世紀のプルチネッラ劇など、それ以前からナポリ方言文学の豊かな伝統があったが、そこで使用されたナポリ方言は、主に正書法の問題において必ずしも安定してはいなかった。カンツォーネ・ナポレターナのナポリ文学史における功績は、正書法を安定させ、猥雑な語彙を廃することで、下層階級のみならずブルジョワ層にも親しむことのできるテキストを量産したことにある。

だがそのナポリ方言は、ラッファエーレ・ラ・カプリアがナポリ文化論の名著『失われた調和』*L'Armonia perduta* で指摘しているように、ブルジョワ階級にも受け入れられやすい「柔らかな言語」*lingua molle* であり、17世紀にバジレーやコルテーゼが庶民の口から採取した、猥雑で本来的なナポリ文学の言語である「固い言語」*lingua tosta* の伝統は、徐々に失われてしまった²⁴⁾。ピーノ・ダニエーレのこだわった「今の」ナポリ方言の使用は、こうした文脈を念頭に置けば、ナポリ文学史の中でも極めて重要なものとなってくる。

ピーノ・ダニエーレの語る「今の」ナポリ方言が、カンツォーネ・ナポレターナで使用された「古い方言」と具体的にどう違っていたのかを巡っては、慎重な言語学的調査が必要とされるが、ここでは「下品な言葉」を意味する「パロラッチャ」*parolaccia* の多様と、新語の使用を挙げておきたい。『パロラッチャ』*Parolaccia* の著者であるヴィート・タルタメッラ Vito Tartamella

(1966-) は、ピーノ・ダニエーレの全スタジオ・アルバム 24 枚に収録された 260 曲において使用された「パロラッチャ」の統計を取り、紹介している²⁵⁾。タルタメッラの調査によれば、全曲の 11%にあたる 31 曲において「パロラッチャ」が使われ、その 58%が 80 年代の楽曲で、とりわけ 1980 年のアルバム『ネーロ・ア・メタ』が 5 曲、次いで『ピーノ・ダニエーレ』、『ヴァイ・モ』、『ベッラ・ンブリアーナ』 *Bella 'mbriana*, 『ムジカンテ』 *Musicante* がそれぞれ 4 曲と続いていて、2 枚目から 6 枚目までの初期アルバムに集中していることが分かる。「パロラッチャ」の使用は、反体制的なロックにおいては決して珍しくはないが、上記のようにブルジョワ向けの品の良いナポリ方言を売りにしてきたカンツォーネ・ナポレターナの支配的な歴史を考えれば、ピーノ・ダニエーレの特殊な言語意識がどのようなものであったか理解できるだろう。

ピーノ・ダニエーレはまた、当時はまだ珍しく、ナポリ方言辞典にも収録されていなかった「新語」も積極的に使用していて、とりわけ 1980 年のアルバム『ネーロ・ア・メタ』収録の《俺はブルースが好き》の中で使用された「カツインマ」 *cazzimma* は、現在に至るまで 80 年代以降のナポリの一面を表す「新しい顔」として知られている。

俺はブルースが好き、一日中だって歌ってやる
 ずっと黙っていたけれど、もう我慢できねえ。
 俺は品はないが、弾き続けてやる
 望まない劣等感を抱えている奴のために。
 俺はコーヒーの底に沈んでいく砂糖が好き。
 アニス酒を一滴垂らしたのが。
 けれども俺よりも
 「カツインマ」な野郎はいねえ。
 気に入ったことは何だってやってやる
 ブルースのことは分かっているし、変わるつもりはねえからな。

「カツインマ」について、ピーノ・ダニエーレは後に次のような定義を試みている。

際立ったずる賢さ、どんな時にも、どんな状況においても、常に自分だけの利益を計ろうとする行為、それがたとえ親友や親族に付け込むことになろうとも²⁶⁾。

このように「カツインマ」は、否定的な意味合いにおいて使用されることが多い語彙であるが、「いかれている」ダニエーレはそれを逆手に取って、権力者や差別主義者に対する庶民の怒りの表明として使用しているのだ²⁷⁾。

またピーノ・ダニエーレの歌詞には、新語と「パロラッチャ」というナポリ方言内だけの実験にとどまらず、イタリア語や英語といった他言語との創造的なフュージョンも数多く見られる。

そしてそれが、ナポリを含む地中海的な音とブルースとのフュージョンという独特の言語空間を作り上げ、初期ピーノ・ダニエーレの音楽的アイデンティティと緊密な関係を築き上げているのが大きな特徴であり、おそらくはそこにこそ独創性を見なければならない。

例えば『ネーロ・ア・メタ』収録のブルース曲《うんざりさせるなよ》*Nun me scoccia'*では、イタリア語とナポリ方言との興味深い関係が表現されている。

うんざりさせるなよ、うんざりさせるな、
お前のその、誠実さのかけらもない
知的な会話ってやつで。
うんざりさせないでくれよ、もう
お前だって死ぬ身なんだし、
お前だって、ああ。

歌詞は基本的に、彼自身が育った市内の「ポルト地区」の粗野なナポリ方言で書かれているのだが、「お前のその、誠実さのかけらもない／知的な会話ってやつで」の箇所だけがイタリア語で書かれていて、相手のインテリぶった議論が、ナポリ方言ではなく、真心のないお役所言葉的なイタリア語で行われていることがメタ的に表現されている。

英語とナポリ方言との混淆もまた、枚挙に暇がない。ブルース・シンガーが英語を歌詞中に取り入れたり、英語の曲を歌ったりすることはそれほど珍しくなく、そこにはブルースの本場であるアメリカ（英語）を上位に見て、イタリア（イタリア語）を下位に置く姿勢が見え隠れするのだが、少なくとも初期のピーノ・ダニエーレの楽曲には、そうした二項対立は見られない。その好例は、『ピーノ・ダニエーレ』収録の《よー、マン》*Ue man*であり、港でアメリカ人相手にボン引きをするナポリ人の、英語とナポリ方言が混じり合った奇妙な混淆語が再現されている。一番の歌詞を見てみよう。基本的には英語で書かれていて、太字箇所のみナポリ方言となっている。

| | |
|----------------------------------|----------------|
| Ue man | よー、マン！ |
| Where are you going | どこに行くんだい？ |
| You need a girl tonight | 今夜は女の子が必要かい |
| Come on with me man! | 俺について来なよ、マン！ |
| You will enjoy your time | あんたは楽しい時間を過ごして |
| Nu poche 'e dollari to me | 俺にちょっとドルをくれれば |
| E me ne faje i'. | 消えてやるからよ。 |

ナポリは港町であり、さらに NATO の基地が郊外にあったために、米兵をしばしば見かけた。

ビーノ・ダニエーレの父親はこうした米兵相手に様々な斡旋をして生計を立てていて、長男であったダニエーレ少年はそれに着いていくこともあり、またデビュー前には米兵が出入りするクラブで彼自身しばしば演奏していたこともあって、こうした混淆語を耳にする機会も多かったのだろう。

興味深いのは、同曲が音楽的にはシンプルな本格的ブルースの一曲であり、まるでアメリカ人である顧客の身体的なリズムに合わせるかのような音楽に、こうした混淆語が重ね合わされている点である。歌詞の混淆語とその喜劇的な状況に、音楽の選択も大きく寄与している。言語のフュージョンと戯れるようなブルースのリズムが、そのどの要素からも自由な表現を可能にしているのだ。

おわりに

ビーノ・ダニエーレの1982年のアルバム『ベッラ・ンブリアーナ』は、座敷童に似たナポリの民間伝承の妖精をタイトルにしている、一見してきわめてナポリ的な、それまでの路線を継承した作品にも見えるが、ナポリ人アーティストに代わり、フュージョンジャズグループ「ウェザー・リポート」Weather Reportの主要メンバーであるアルフォンソ・ジョンソン Alphonso Johnson (1951-) とウェイン・ショーター Wayne Shorter (1933-) が参加していて、より広い世界とのコラボレーションというその後の彼の方向性を暗示したものとなった。

続く『ムジカンテ』(1984)、『フェリー・ボート』*Ferryboat* (1985)、『ボン・ソワレ』*Bonne soir e* (1987)、『シュキツエケア、愛を込めて』*Schizzechea with love* (1988)、『マスカルトォーネ・ラティーノ』*Mascalzone latino* (1989) といったアルバムでは、ラテンアメリカやアフリカのミュージシャンとのコラボレーションが目立ち、音楽的にもはやブルースやジャズといったアメリカ経由のアフリカ系音楽だけでなく、サンバやボサノヴァ、そして北アフリカの音楽を取り入れたユーロロックとナポリ音楽との「フュージョン」を試み、また言語的にも、英語やイタリア語だけでなく、アフリカの方言やポルトガル語やスペイン語がナポリ方言と「混淆」する実験に溢れていて、イタリアでは当時まだ定着していなかったワールド・ミュージックの好例として評価を得た。

その後はワールド・ミュージックをポップスに昇華させた『ブルースの男』*Un uomo in blues* (1991)、『神の祝福を』*Che Dio ti benedica* (1993)、『砂漠の花を踏むなかれ』*Non calpestare i fiori nel deserto* (1995)、『地球で何が起きているのか教えてくれ』*Dimmi cosa succede sulla terra* (1997) によって、ナポリ人アーティストとしては破格のセールスの成功を収め、数々の名曲を世に送り出して、イタリアを代表するアーティストの一人として、絶頂期を迎える。だが、都市ナポリとそこに生息する同時代のナポリ人のメンタリティを、音楽と詩によってその根本から問い直したアーティストの姿勢は、そしてそれを怒りによって表現した楽曲は、稀になった。それは、より自由な表現へと向かった一人のアーティストの進化だったのだろうか。あ

るいは、1970年代にギレリが問いかけた「ナポレタニタ」そのものが、もはや「新しい顔」をもってしても表現することが難しい時代になったということなのだろうか。80年代半ば以降のナポリの「顔」は、ステレオタイプ的なナポリの表象に対して挑戦したピーノ・ダニエーレよりもむしろ、ステレオタイプ自体の新しい表現者であるニーノ・ダンジェロ Nino D'Angelo (1957-) と、その影響を受けた「ネオメロディチ」と呼ばれた歌手たちが引き受けていくことになる。

注

- 1) Ghirelli (1973), p. 5.
- 2) Ghirelli (1973), p. 5.
- 3) Ghirelli (1973), p. 261.
- 4) 「ナポレタニタ」神話を分析したラ・カープリアのナポリ文明論『失われた調和』 *L'armonia perduta* (1986年) は、アントニオ・ギレリに捧げられている。
- 5) Ghirelli (1973), p. 273.
- 6) Ghirelli (1976), pp. 71-72.
- 7) Fiorentino (2012), p. 64. イタリアで最初に受信された海賊ラジオは、1964年から北海で放送を続けている「ラジオ・キャロライン」Radio Caroline であり、1966年には「ラジオ・モンテカルロ」Radio Montecarlo のイタリア語による放送が、北部では受信できた。Cf. Menduni (2016).
- 8) Fiorentino (2012), p. 65.
- 9) Fiorentino (2012), pp. 65-71.
- 10) Fiorentino (2012), p. 94.
- 11) Poggi e Sanzone (2017), p. 70.
- 12) Daniele e D'Errico (2015), p. 25.
- 13) Cazzullo (2015), p. 178. だがセネーゼが「ショウメン2」解散後「ナポリ・チェントラーレ」を結成するのは1975年で、ピーノ・ダニエーレの加入はその翌年の1976年であるため、おそらくはこのコンサートツアーは1976年のことであったか、あるいは「ナポリ・チェントラーレ」結成以前のことで、ピーノ・ダニエーレは別の歌手のコンサートにギタリストとして参加していたと思われる。
- 14) Russano (2015), p. 21. <http://www.broadcastitalia.it/pagine%20programmi/40MO%20PARALLELO.htm> (2019年9月1日閲覧)
- 15) Russano (2015), p. 132.
- 16) 都市 città を terra と呼ぶ南部のイタリア人に対する、北部人側からの蔑称。
- 17) Russano (2015), pp. 132-133.
- 18) 「マサニエッロ」Masaniello と呼ばれたトンマーゾ・ダニエッロ Tommaso D'Aniello (1620-1647) は17世紀ナポリの貧民であり、当時のスペイン副王政権に対して革命を起こした実在の人物である。下層民であったマサニエッロは圧制に苦しむナポリ庶民たちを味方につけ、革命はあと一歩で成功というところまで漕ぎつけた。
- 19) 近藤 (2018).
- 20) Daniele (1994), p. 33.

- 21) 近藤 (2018).
- 22) 「フェンミニエッコ」femminiello とも呼ばれた男娼は、ナポリでは敬意と侮蔑の混在する複雑な感情の対象であり続けてきた。ジュゼッペ・パトローニ・グリッフィ Giuseppe Patroni Griffi は長編小説『トレド通りを下って』*Scende giù per Toledo* (1975) において、男娼のロザリンダを主人公にしている。
- 23) Russano (2015), p. 129.
- 24) La Capria (1999), pp. 107-115.
- 25) <https://www.parolacce.org/2015/01/11/parolacce-pino-daniele/> (2019年9月1日閲覧)
- 26) Daniele (1994), p. 53.
- 27) とはいえこうしたピーノ・ダニエーレの「今の」ナポリ方言へのこだわりは、彼個人の独創性や嗜好に帰せるべきではなく、上述した「自由ラジオ」を支えた若者たちの方言文化への回帰という社会現象を踏まえた上で理解しておくべきであろう。それは、カンツォーネを超えて、同時期のナポリ文化全般に共通してみられる、より広範な特徴でもあった。1980年には、エドゥアルド・デ・フィリッポ以降のナポリ演劇を代表する3人の優れた劇作家が相次いでデビュー作を上演している。マンリオ・サンタネッリ Manlio Santanelli (1938-) の『非常口』*Uscita di emergenza*, アンニーバレ・ルッチェッコ Annibale Ruccello (1956-1986) の『ジェニファーの5本の薔薇』*Le cinque rose di Jennifer*, そしてエンツォ・モスカート Enzo Moscato (1948-) の『カルチョッフオラ』*Carcioffola* である。彼らのドラマトウルギーはそれぞれ異なっているが、共通しているのは、デ・フィリッポ以前のラッファエーレ・ヴィヴィアーニの演劇スタイルに大きな影響を受けていること。ステレオタイプと化していた「ナポレタニタ」的な「古き良き」ナポリを超えるべく、あるいは歴史的に遡りながら（イタリア統一直後のナポリ貴族を描いたルッチェッコの『フェルディナンド』*Ferdinando*）、あるいは戦後の混乱期にこだわりながら（モスカートの一連の作品）、ナポリのバロック的な混沌を舞台の上で再構築しようとしたこと。そして、カンツォーネ・ナポレターナの洗練されたナポリ方言ではなく、はるかに粗野で下品で強力なナポリ方言の使用にこだわったことなどである。イタリア語話者が飛躍的に増加した1980年以降のイタリアにあって、こうした方言へのこだわりは、ピーノ・ダニエーレ同様、三人の劇作家にとって不利には働かず、三人ともがイタリア国内で数多くの賞を得て外国でも上演され、ナポリのみならず1980年以降のイタリア現代演劇を代表する劇作家として評価されている点に注目しなければならないだろう。

参考文献

- AA. VV. (1976), *La Napoletanità. Un saggio-inchiesta di Antonio Ghirelli*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- Cazzullo, Aldo (2015), *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978: Storia di Lotta Continua*, Milano, Mondadori.
- Daniele, Nello e G. D'Errico Antonio (2015), *Je sto vicino a te*, Milano, Mondadori.
- Daniele, Pino (1994), *Storie e poesie di un mascazone latino*, Napoli, Tullio Pironti Editore.
- De Blasi, Nicola (2012), *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci editore.
- De Blasi, Nicola e Marcato, Carla (a cura di) (2006), *Lo spazio del dialetto in città*, Napoli, Liguori editore.
- Fiorentino, Giovanni (2012), *La Radio al Sud. Onde sonore dal mediterraneo*, Roma, Aracne editrice.
- Ghirelli, Antonio (1973), *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi.
- La Capria, Raffaele (1999), *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, Milano, Rizzoli (ed.

or. 1986).

Menduni, Enrico (2016), *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari, Laterza.

Poggi, Claudio e Sanzone, Daniele (2017), *Pino Daniele. Terra mia*, Roma, Minimum Fax.

Ravveduto, Marcello (2007), *Napoli... Serenata calibro 9*, Napoli, Liguori.

Ranaldi, Marco (2002), *Pino Daniele. Cantore mediterraneo*, Genova, Fratelli Frilli Editori.

Russano, Marcella (2015), *Nero a metà, Pino Daniele, storia di una straordinaria rivoluzione blues*, Milano, Rizzoli.

近藤直樹 (2018), 「『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.

