

ニーノ・ダンジェロとナポリ大衆音楽の変容

近藤直樹

〈Sommarío〉

A causa del terremoto del 1980, la società e la cultura napoletana subirono una serie di cambiamenti che, oltre alle strutture socio-economiche, ne toccarono anche il lato antropologico. Chi ha perso la casa a causa del sisma, viene relegato in periferia e questo spostamento in massa di intere famiglie crea un effetto “fade out” della cultura dei vicoli, che progressivamente si affievolisce fino a scomparire del tutto, portando via con sé i cultori della sceneggiata e della canzone di malavita, alla maniera di Mario Merola.

Un vero e proprio mutamento sociale che però porta alla nascita di un nuovo genere musicale, rappresentato a pieno titolo da Nino D’Angelo, cantautore e attore, che nei suoi film e nelle sue canzoni incarna pienamente lo stereotipo del ragazzo della periferia partenopea degli anni ’80, fino a diventare una vera e propria icona, riconosciuto a livello nazionale.

Sebbene egli sia stato criticato anche duramente per le sue canzoni e la sua “napoletaneria”, non ci si può sottrarre da una valutazione sociologica della sua figura che ha legato la vecchia “Sceneggiata” alla canzone e cultura “Neomelodica” degli anni ’90.

はじめに

1980年代のナポリは、シンガーソングライターのピーノ・ダニエーレ Pino Daniele (1955-2015)、俳優兼映画監督のマッシモ・トロイージ Massimo Troisi (1953-1994) 等、ナポリのステレオタイプを相対化しながらも新しいナポリ像を打ち出し、その後のナポリ文化にも大きな影響を与えたアーティストが活躍した時代であった。そして、その両者と同じ50年代に生まれ、同じ時代に活躍し、80年代ナポリの顔となったアーティストがもう一人いる。シンガーソングライターにして俳優のニーノ・ダンジェロ Nino D’Angelo (1957-) である。

ニーノ・ダンジェロは、ダニエーレやトロイージとは違い、少なくともその人気絶頂期であった80年代には、シンガーソングライターとしての評価は低く、もっぱら「金のヘルメット」と呼ばれた髪形をして、抜け目ないがそれでいて憎めないナポリ近郊の下層階級の若者を演じたアイドルタレントとして通っていた。だが、マリオ・メロラ Mario Merola (1934-2006) に代表されるナポリ音楽祭のナポレターナの世界と、90年代に台頭する「ネオメロディチ」と呼ばれる一連のローカルなアーティストを繋ぐ役割を果たしたのは間違いなく彼ダンジェロであり、ナポリの大衆文化という文脈においては、その重要性は計り知れない。

実際、ダンジェロの80年代の活動と人気については、ナポリの大衆音楽¹⁾を扱った多くの著書の中でその重要性が指摘されている。かつては「カンツォーネ・ナポレターナ史」からは排除

されてきたダンジェロのような大衆音楽も近年は記述の対象とされていて、Cossentino (2013) はその好例であるが、あくまで通史であるため、簡単な紹介にとどまっている。その一方で、とりわけ2000年代以降のナポリ歌謡の研究が、それまで軽視されてきたネオメロディチ現象の分析に重点を置いていることを受けて、ニーノ・ダンジェロをその源流とする評価が定まっている。具体的には、Sanzone (2009)、Tarli & De Iulis (2009) を挙げることができる。だがそうした評価の一方で、こうしたネオメロディチ研究は、ダンジェロの80年代の活動について、あくまでネオメロディチの「前史」として祭り上げるとどまっていて、踏み込んだ分析が見られない。それは彼らの関心が、ネオメロディチを軸に、犯罪社会・組織と音楽の関係へと向けられていることにもよると思われる。後述するように、80年代のダンジェロの音楽世界と人気は、むしろ楽曲から犯罪社会を思わせる要素を排除することで成立していたのである。

そうした中でも Ravveduto (2007) は、1980年の大地震によって加速したナポリ郊外の都市化という現象の中で、80年代のダンジェロを理解しようとした点で画期的で重要であるが、あくまで都市の郊外化の表象として指摘するにとどまっていて、ダンジェロの俳優や歌手としての活動が、具体的にどのようにして、そうした社会現象の表象となりうるのかを分析するには至っていない。

本論考では、こうしたナポリ大衆文化研究の空隙を埋めるべく、ニーノ・ダンジェロの80年代の活動をたどりながら、1980年の地震後に大きく変容するナポリ社会において、映画やテレビを通して拡散された彼のパブリックイメージや楽曲がどのような意味を持ったのかを考察し、そして彼の80年代の楽曲が、マリオ・メロラ流のシェネッジャータ歌謡と90年代のネオメロディチらの音楽世界を、具体的にどのように繋いでいたのかを明らかにしたい。

1. 歌手ニーノ・ダンジェロの誕生

1.1 マリオ・メロラ路線の継承

1957年6月21日、ナポリ市郊外のサン・ピエトロ・パティエルノに、貧しい靴職人の息子として、ニーノ（本名ガエターノ）・ダンジェロは生まれた。その1年3か月前に生まれたピーノ・ダニエーレとは同じ世代に属し、ともに80年代のナポリのポピュラー音楽を代表するアーティストとして活躍しながらも、きわめて対照的な存在であった。ダニエーレが、市内の心臓部にあたるサンタ・キアラ教会のすぐ側で生まれ育ち、独特の伝統と歴史に富んだ大都市ナポリの文化の本質を受け継ぎ、それを批判的に表現したのに対して、ダンジェロは中世の城壁の外、ナポリ市内の最北端と郊外の境界にあたる地域出身で、80年代にナポリの中心部と郊外の関係が複雑に変化していく中で、そうした社会的変容を体現したスターであった。また、ダニエーレが極貧階級に生まれながらも、裕福な大叔母に引き取られて大学にまで進学したのとは異なり、ダンジェロは、高校入学後すぐに中退し、ナポリ駅のジェラート売りとして家計を支えた。新左翼団体「継続闘争」に参加し、ジャズやプログレッシブ・ロックやブルースを愛好するダニエー

レに対して、ダンジェロの音楽的嗜好は、ダニエーレが毛嫌いしたナポリ音楽祭のカンツォーネのそれで、とりわけ「ナポリの声」と呼ばれた歌手セルジョ・ブルーニ Sergio Bruni をこよなく愛した。そんな対照的な二人であったが、奇しくもデビューの年は同じ1976年で、地元ナポリのラジオ局でダニエーレの《なんて暑いんだ》*Ca calore* が流れ始めていた頃、ダンジェロの《僕の物語》*A storia mia* が発売された。

カンツォーネ・ナポレターナにとっての70年代は、1970年にナポリ音楽祭が終わりを迎えたことに象徴されるように、戦後の伝統が衰退し、あらたな表現を模索する時期にあたっていた。そのため、新曲の制作以上に古典曲の新しいアレンジによるカバーやリバイバルが注目を集めた。1968年の《赤いバラ》*Rose rosse* や1969年の《町が燃えてしまえば》*Se bruciasse la città* といったイタリア語曲のヒットで、イタリアを代表するポップス歌手として活躍していたマッシモ・ラニエーリ Massimo Ranieri (1951-) は、全編カンツォーネ・ナポレターナの古典曲というコンサートをを行い、そのライブアルバムを1972年と1974年に相次いで発売して、カンツォーネ・ナポレターナに新しい息吹を吹き込んだ。それは、新たなアレンジと歌唱によって、カンツォーネ・ナポレターナから古い鎊をこそげ落とし、同時代の楽曲として再生させる試みであった²⁾。アラン・ソッレンティ Alan Sorrenti やジャルディーノ・デイ・センプリチ Giardino dei semplici といったプログレッシブ・ロックの系譜に連なるナポリのアーティストたちも、ほぼ同時期にカンツォーネ・ナポレターナの古典曲を手掛けている³⁾。ナポリ音楽祭とは異なるジャンルの歌手たちによるこうした歌唱は、カンツォーネ・ナポレターナに新しい可能性を開いた。

そうした新たな視点による古典曲の見直しとは一見して異なるが、ナポリ音楽祭の常連だったマリオ・メロラは、カンツォーネ・ナポレターナの古典曲の中でも、ナポリの下層階級ややくざな男たちの世界を、きわめて演劇的で物語的に描出した「上着の歌」と呼ばれたジャンルに特化してリバイバルし、それを舞台化し、後には映画化して、ナポリの庶民文化の最後の煌めきを放っていた⁴⁾。そしてニーノ・ダンジェロのデビュー曲《僕の物語》は、まさしくこのマリオ・メロラの伝統的な路線を継承したシェネッジャータ的な楽曲であった。レコードに針を降ろした瞬間、流れてくるのは前奏のメロディーではなく、女性の鞆を盗んで逃走しようとする少年を捕まえた男性の単調な台詞と、警察署長の言葉である。

「署長さん、この少年は、こちらの女性から鞆を奪って、市場の通りを逃げようとしていたので、我々が捕まえました。こいつです」

「おい、ゴロツキ！」

そこから、ムード歌謡的な、つまりはマリオ・メロラ風のオーケストラによる前奏が始まり、それに続く歌詞は全て、「ゴロツキ」と呼ばれた少年の弁明となっている。

「ゴロツキだなんて呼ばないでください、

そんな呼び名は、名誉にかかわる。
聞いてください、僕の物語を全部、
その後で、僕を裁いてください……」

貧困のためにやむなく（病気の母親の薬を買うために）犯罪に手を染めた少年は、その顛末を朗々と歌い上げる。そして歌が終わると彼の言葉は、切迫感を増し続ける演奏を背景に、再び語りへと移行する。

「これで僕の物語はおしまいです、
僕を裁いてください。
どうしたんですか、手を放すんですか、
奥さん、あなたは泣いているんですか、
僕が奪った鞆をくれるっていうんですか、
『行きなさい、母さんを助けるのよ』なんて言って」

19歳のダンジェロは、この自主制作のシングルレコードを抱えて市内のレコード店をまわり、店頭においてもらえるよう個人的な営業活動をしたのだが、その時に、まるでトトの映画を思わせるような、ステレオタイプなまでのナポリ的エピソードを伝えている。彼はこの曲が事実に基づいていて、兄が現在刑務所において、弟である自分がレコードを売り歩いている。兄を自由にするためには裁判費用がかかるため、店頭においてくれないかと懇願し、多くの場合は成功したと語っている⁵⁾。それが本当のことであったのか、それともカンツォーネ・ナポレターナの世界に溢れかえっているもっともらしい逸話に過ぎないのかは証明しようもないが、いずれにせよ、ニーノ・ダンジェロの身振りを雄弁に伝えている。

だがそうした逸話だけではヒット曲は生まれず、スターも誕生しない。ダンジェロはその当時最もホットなメディアにも目を付けた。同年、法的に認可されたばかりの自由ラジオ局をまわるといって、同時期にデビュー間もないピーノ・ダニエーレが取ったのと同じ営業活動をしているのだ。だが、68年世代のカウンターカルチャーと親近性の高い自由ラジオは、ピーノ・ダニエーレの先鋭的なブルースロックとは違って、マリオ・メロラ風のローカルで伝統的な楽曲を快く迎えることはなく、ニーノ・ダンジェロは苦勞を強いられた。ダンジェロは自由ラジオ局に顔の利く指揮者の友人を介して、何とか《僕の物語》をラジオで流してもらうことに成功したことを語っている⁶⁾。こうして、ニーノ・ダンジェロもまた自らのパフォーマンスと声の力によって、デビュー曲をヒットさせた。同年には、《僕の物語》を含むアルバムが発売され、1978年までに、計3枚のアルバムを発売している。堂々とした体躯で、古き良き時代の親分としての歌声を聴かせたメロラに対して、小柄で瘦身の美少年ダンジェロは、メロラよりはむしろセルジョ・ブルーニに似た鼻にかかった声を武器に、絞り出すような高音で切なげに歌い上げ、新しいスターとし

て地元ナポリで知名度を得た。

1.2 下層階級の日常の悲劇

70年代後半から80年代にかけて、停滞していた伝統的なナポレターナの世界にも、再び新しい創造性と傾向が生まれてくる。中でも憂いを含んだ美少年パトリツィオ（1960-1984）は人気を博し、1975年のデビューから1984年の若すぎる死に至るまで、毎年アルバムを発売している。地元のゼウスレコードから発売されたその楽曲は、シンセサイザーなど同時代のポップスの流行を取り入れてはいたが、歌詞には相変わらず刑務所やカモッラといったナポリの伝統的な主題が頻出していた。それでも、日常的な恋や切ない感情といった若者の等身大の主題も描かれていて、マリオ・メロラ路線の一つの進化系として考えることができるだろう。

ニーノ・ダンジェロは、アイドル的なルックスとポップな楽曲、そして若者の等身大の歌詞といったパトリツィオの路線をさらに推し進めた。そうした兆候が最初に現れたのは、1979年4月に発売された4枚目のスタジオアルバム『産婦』*A parturente*であった。とりわけアルバムのタイトル曲にもなった楽曲《産婦》と《エスポージト・テレーサ》*Esposito Teresa*は注目に値する。両曲からは、パトリツィオの楽曲以上に犯罪社会を思わせる要素が後退し、その代わりに、ナポリの下層社会に生きる若者の出産や恋愛といったより日常的な主題の下に、その生と死が描かれているのだ⁷⁾。

《産婦》は、難産に苦しむ妻を分娩室の外で待つ、貧しく若い夫の焦燥と安堵を、切迫した現在形でセンチメンタルに描いている。

誰がドアを開けてくれるんだ、俺が帰宅したときに、
誰が付き添ってくれるんだ、お祈りに、
誰が両手を広げて俺に言ってくれるんだ、愛してるって、
誰が俺に力をくれるんだ、仕事に行くための。

（中略）

「ご主人はどちらですか？」

「俺です、先生、どうしたんですか」

「おめでとうございます、元気な男の子ですよ」

「母親は、母親は元気ですか？」

「母親ですか？ 健康そのものです」

《エスポージト・テレーサ》の語り手は、恋人を交通事故で亡くす貧しくも心優しい男子高校生であり、突然の不幸によって失われてしまう若者の恋愛が、切迫感をともなって歌い上げられている。

9時だというのに、君は来ない
 授業がはじまって
 先生が出席をとる
 それでも君はまだいない。

どういうことだ、いったいどうして
 この心は胸の中で震えている
 ところが手紙が学校に届けられ
 先生が目には涙をたたえて、僕たちに真実を告げる。

「君たちに、残念ながら悲しい知らせを告げなければならない。
 エスポージト・テレーサが、今朝登校途中に
 交通事故に遭い、もう…」

アルバム『産婦』発売の翌1980年、《エスポージト・テレーサ》はシェネッジャータ劇となった。パレルモ、カターニャ、ターラントといった南部の諸都市だけでなく、トリノやミラノでも上演され、シェネッジャータ劇の新しいスター、ニーノ・ダンジェロの名前をイタリア中に広めた。

2. ジーンズとTシャツの金髪少年

2.1 地震とカモッラ

1980年11月23日、アヴェッリーノ、サレルノ、ポテンツァにまたがる地域を震源としたマグニチュード6.9の地震が南イタリアを襲い、28万人が家屋を失い、9千人近くの負傷者、3千人近い犠牲者を出す大災害となった。家屋や人口が密集したナポリの被害はとりわけ甚大で、数百にもものぼる道路が通行禁止となり（1981年7月になってもその数は350本）、6000軒の建造物が使用不可能、そうした危険な家屋に居住していたおよそ11万2千人が、退去を強いられた⁸⁾。

地震から1年後の統計データは、住居問題の解決が容易ではなかったことを証言している。退去を余儀なくされたおよそ3万5千世帯のうち、2万3500もの世帯が、仮設住宅の恩恵にあずかることができずに、倒壊の危険性が高い元の住居に住み続けるか、あるいは友人や親戚の家に身を寄せていたのだ⁹⁾。取りあえずは落ち着き先を見つけたその他の1万数千世帯にも、キャンピングカーやコンテナ、ホテル、船舶、学校など、長期滞在の難しい、安定した住居とはとても言えないような仮住まいを余儀なくされた者が多くいた。

こうした状況を受けて、1981年3月に労働省は、クワリアーノ、サヴィアーノ・シチャーノ間、トゥフィーノ、ナポリ・バイアーノ間、アチェッラといったカンパーニア州のナポリ郊外の諸地

域に、計 8500 戸分の公営住宅の建築を決定した。これらの多くが比較的時間の流れが緩やかな農村地域で、ナポリ県に属する市町村ではありながら、ナポリ市内とは若干異なる文化圏で、その住民たちは大都市であるナポリ市民から「田舎者（カフォーネ）」と呼ばれてきた。そうした郊外の農村地域に大規模の住宅が建設され、そして家屋を失ったナポリ市民たちが移住してきたのである。こうして、80年代を通じてナポリの郊外には、郊外の都市化とでも言うべき現象が起こっていった。

地震による人の移動によって、それまでの都市計画が破綻する結果となった。1970年代には、ヨーロッパでも最悪と言われた都市ナポリの過密な人口密度を緩和するために、低所得層向けの集合住宅が建設されていった。1975年に完成したスカンピア地区の「帆」と呼ばれた7棟の巨大建築には、1980年の地震以降不法侵入者が増えて無法地帯化し、ナポリの犯罪地域の同義語と化していった¹⁰⁾。

80年の地震はまた、それ以前から進行していた犯罪組織のあり方にも大きな影響を与えた。70年代後半から80年代初頭にかけて、カンパーニア州の犯罪組織「カモッラ」は、壮絶な縄張り争いを繰り広げたが、その主役となったのが、「新生カモッラ」(NCO)のボス、ラッファエーレ・クートロ Raffaele Cutolo であった¹¹⁾。「教授」と呼ばれた頭脳派のクートロは、1960年代から徐々に活性化してきていたカンパーニア州の犯罪組織を、ファシズム期以前のカモッラと重ねて入会儀式や階級制度を取り入れて神話化し、彼の組織 NCO は、瞬く間に南部全体にネットワークを広げていった。彼が敵対視したのは、70年代にシチリアのコルレオーネマフィアの傘下に入ることで力をつけていった、ロレンツォ・ヌヴォレッタ Lorenzo Nuvoletta を頭領としたカンパーニアの犯罪組織であり、それに対抗する形で、カンパーニア的なアイデンティティを基調として、大陸側の南部人の愛郷心に訴えたのだ。

クートロの NCO とヌヴォレッタらの「新ファミリー」(NF)は、1978年から1983年までの間に1500人を超える死者を出す、文字通りの「戦争」を繰り広げた。クートロは、とりわけ刑務所の中で絶対的な権力を誇ったのだが、そのきっかけもまた1980年の地震であった。ナポリのポッジョレアーレ刑務所の看守は、地震の際に刑務所内のドアを開放した。当然ながら刑務所内では異なる組織の犯罪者たちが殺し合う事態となったのだが、その中で権力を掌握したのがクートロだったのだ¹²⁾。

クートロはまた、キリスト教民主党のガーヴァ閥の後ろ盾を得ることで、政界にも影響力を誇った。そのきっかけとなったのが、1981年の、テロ組織「赤い旅団」によるチーロ・チリッコ *Ciro Cirillo* の誘拐事件であった。カンパーニア州の都市計画部門の評議員であったチリッコは、ナポリのキリスト教民主党のアントニオ・ガーヴァ *Antonio Gava* の右腕で、ガーヴァは何としてもチリッコを救出し、当時まだ記憶に新しかった1978年のアルド・モーロ事件の二の舞は踏まないようにと動いた。政府は八方手を尽くしたが、赤い旅団と交渉できる者は、イタリアの刑務所で圧倒的な権力を握っていたラッファエーレ・クートロをおいて他になく、クートロが条件に出した30億リラは、赤い旅団と NCO で山分けにされた。3か月後、チリッコが解放され

る直前に、カンパーニア州およびバジリカータ州の地震による被災地域の再建のための特別法が、議会で可決されている。クートロはその後も、チリッコ事件をちらつかせて事件に関わった政治家たちを脅しながら、公共事業や住宅再建に関わる入札に入り込み、巨万の富を手に入れた。要するに1980年の地震は、マリオ・メロラの映画ではとても描き切れないほどの社会的脅威として躍進する機会を、カモッラに与えてしまったのだ。

2.2 上昇する若者の夢

大地震が発生した1980年末、ニーノ・ダンジェロは前述したように、『エスポージト・テレサ』の舞台版で人気を呼んでいた。16世紀から17世紀に建造された家屋が密集するナポリは、建造物の倒壊が深刻であったが、劇場もその例外ではなく、密閉された空間で2時間余りを過ごすことへの恐怖が蔓延し、空席が目立つようになる。だが、ニーノ・ダンジェロのシェネッジャータ劇は例外で、いつも満員であったことを、彼自身誇らしげに語っている¹³⁾。彼の俳優兼歌手としての活躍は、映画監督ニニ・グラッシア Nini Grassia の目に留まった。グラッシアはダンジェロの楽屋を訪れ、発売されたばかりの5枚目のスタジオアルバム『名声』 *Celebrità* のタイトル曲《名声》を、ダンジェロの主演で映画化する話がまとまった。映画俳優ニーノ・ダンジェロの誕生である。

映画『名声』の主人公パスクワレはナポリの貧しい自動車修理工で、歌手としての成功を夢見ている。彼は興行主にデビューの必要資金とされた金銭を騙し取られ、その返済のために友人と盗みに入り、刑務所に送られる。その刑務所の中で、カモッラの親分ドン・アルマンドに美声を認められ、今度こそ「ニーノ・ダンジェロ」の芸名でデビューを果たす。彼は歌手としての名声を得るが、華やかな暮らしの中で恋人や母親のことを忘れてしまい、母親の死の知らせを受けて、自分が大事なものを失ったことに気づく。

成功とメダルが、この手で音を立てている。
 ラジオも新聞も、僕の話でもちきりだ
 僕はビッグだ、歴史にも名前が残るほど。
 けれどもこの成功は今、あなたを求めている。
 あなたの言葉が思い出される
 「勇気を出して、へこたれないで」。
 僕のために、わが身をすり減らしたあなた
 それを思うと、自分がみじめになってくる。
 母さん…あなたは知らない、知るわけもない
 この成功の名誉は
 あなたに捧げたんだ…

社会的成功の中で家族を忘れる若者という設定や、無知で貧しい若者が犯罪組織と関りを持たざるを得ない状況など、物語的にはマリオ・メロラが主演した映画の影響が大きく感じられるが、それでも、自分の芸を生かして犯罪にまみれた日常から抜け出し、社会的な上昇を果たそうと苦心する若者という繊細にして大胆な人物像は、メロラには全く見られないものであった。恰幅のいい中年俳優メロラは、勃興する新生カモッラに抗う昔気質のカモッラや庶民を演じていて、過去の視点から現在のモラルの腐敗を叱責する役を担っていた。一方、それとほぼ同時代でありながら、思春期の若者であったダンジェロは、そうした社会にまみれながらも、夢を持ち未来を切り開こうとする人物を演じ、若い観客たちは、現実世界では口をつぐんでいるほかないカモッラの脅威に対する、逃避ともとれるようなもう一つの表現をそこに読み取っていたのだ。

その後もダンジェロはグラッシア映画に出演し続け、1982年には『アヴェ・マリア』*L'Avemaria*、『学生』*Lo studente*と、自身の楽曲をタイトルとした作品で主演を演じている。その全てにおいて、『名声』と同じく、裏社会との関係を抜け出して、スター「ニーノ」として自らの力で成功を収めようとする、貧困家庭出身の若者を演じている。

1981年、『名声』で華々しく映画デビューを飾った年に、アルバム『ディスコテカ』*A discoteca*が発売された。1970年代に世界的なブームを呼んだディスコミュージックは、1980年代に入ると、その発信地であったアメリカでは下火となった。だがヨーロッパ各地では人気が衰えることなく、テクノやニューロマンティックといった、シンセサイザーを積極的に取り入れた新しい流行と結びついて、「ユーロディスコ」や「イタロディスコ」と呼ばれた新しい潮流を生み出し数多くのヒット曲を輩出し、その後のいわゆるユーロビートに繋がっていく。ニーノ・ダンジェロのシングル曲《ディスコテカ》は、こうした新しいディスコミュージックとは異なり、最新流行を取り入れた都市型のディスコというよりは郊外のあか抜けないディスコという感じではあったが、それでもそれまでの彼の楽曲とは違うロック調のアレンジが取り入れられていて、オーケストラを前面に出したマリオ・メロラ風の音楽から大きく踏み出した一曲となった。歌詞は、ディスコで恋人と喧嘩をした語り手が、仲直りを求めている内容で、カモッラも貧困もない日常的なラブソングである¹⁴⁾。

このディスコの中

光にあふれて、音が響いている。

それは声、君の声

愛しい人、僕は君のためにここにいる。

悪いのは僕じゃなくて、嫉妬のせいなんだ。

そのせいで、嘘ばかりついてきた

ダニエーラは友だち、ただのクラスメート

君の勘違いさ。

こうした路線の変更を受けて、10代の少女たちを中心に、ファン層が形成されていった。ダンジェロ自身、《名声》あたりから客層が変わり始めたことを後年語っていて、それが決定的になったのは《ディスコテカ》であったと述べている¹⁵⁾。そしてダンジェロは、そうした客層の変化を好機と捕らえ、さらに自覚的に方向転換を図った。

計4本の映画に出演した翌1982年には、彼の代表作となる《ジーンズとTシャツ》*Nu jeans e 'na maglietta* をタイトル曲にしたアルバム『ジーンズとTシャツ』が発売され、大ヒットを記録する。シングル《ジーンズとTシャツ》は、《ディスコテカ》の路線をさらに推し進めた一曲で、自分よりもはるかに若い少女への愛の告白というシンプルなラブソングとなっている。

ジーンズとTシャツ

石鹸の香りの顔、
僕はそんなかざらない
君に恋をした。

だがそんな彼女は、「まだ恋するには／早すぎると言って」語り手の求愛を受け入れようとしない。これほど物語的な状況設定もなく、アイロニーもないストレートなラブソングがナポリ方言で歌われたことはかつてなかった。

その気まぐれとしかめ面までが
僕を夢中にさせる
前よりもっと好きになる
どれほど僕を苦しめているか、君にはわからない。
さあ、口づけをおくれ、
こっちにきて、僕の手を握って、
そして一緒に紡いでいこう
二人の恋物語を。
君に恋をしてしまった
君がほしいからって、どんな罪になるというの。
君はまだ少女だけれど、
二人の愛に、年はないから。

翌83年には、70年代にコメディ映画で人気を博したマリアーノ・ラウレンティ Mariano Laurenti がメガホンを撮って映画化され大ヒットを記録した。映画『ジーンズとTシャツ』でダンジェロは、叔父が働くカプリ島のホテルで夏の間だけジェラート売りとして働く、ナポリの貧しい好青年というお決まりの役を演じている。それまでの彼の映画と違うところは、犯罪社会

とは全く関係のない、シンプルな青春映画になっている点である。映画『名声』で描かれた社会的上昇は、もはや犯罪組織とは無関係で、北部の富裕層という、純粹に社会的階級の問題に転嫁されている。ニーノは、そのホテルの上客である北部の富豪の娘アンナマリアと恋に堕ち、彼女の父親の反対を乗り越えて、二人の恋は幸福な結末を迎える。

何も特別なところのない、他愛もないこの青春映画がヒットしたのは、ニーノ・ダンジェロの爽やかで自然な演技と、エンターテインメントを極めたラウレンティ監督の手腕、タイトル曲の他にも彼の代表曲が目白押しの音楽的な魅力¹⁶⁾などを挙げることができる。そして何よりも83年の南部の若者たちは、美しい島を背景に、北部のブルジョワ美少女の心を魅了して、犯罪社会と一切関わることなく社会的に上昇するニーノ・ダンジェロの快活さに夢を重ねたのだろう。

2.3 郊外のシュクニッツォ

人の移動は、当然のことながら文化そのものの変容と移動をもたらす。マリオ・メロラやピーノ・マウロに代表される、「復讐」や「義侠」をテーマとしたシェネツジャータに熱狂してきたのは、ナポリ中心街に居住していた下層庶民たちであったが、彼らの価値観がナポリの中心街から姿を消し郊外に移住すると、文化的な文脈を喪失した彼らの子供たち世代は、そこにリアリティを見いださず、もはや古い価値観を継承することはなかった。1978年から1982年までの5年間に15本も制作されたマリオ・メロラの映画は、1983年には皆無で、そして1984年の『グアッパリア』*Guapparia*が最後となった¹⁷⁾。80年代は舞台においても、伝統的なシェネツジャータ劇が消滅していった時期に重なっている。マリオ・メロラが体現してきた、犯罪社会を描き、人情に訴えかけ、そして最後にはナイフで復讐を果たし、観客がそれに喝采を送る映画やカンツォーネの衰退は、流行の変化という一般的な現象だけでは帰せられないだろう。それは、支持者であったナポリ中心街の下層民たちの生活圏と文化圏が失われたことにも関係していたのだ。

そんな80年代の若者たち世代が熱狂したのが、カモッラの価値観や、見渡す限り代わり映えしない、同じ階層ばかりが同調的に支配する、荒廃する新興住宅地と化した郊外地域を抜け出して、犯罪と距離を置き、復讐に手を染めることなく社会的に上昇しようとする、無知ではあるが爽快なニーノ・ダンジェロであった。だがニーノ・ダンジェロは、少なくとも彼がスクリーンで演じ、そのパブリックイメージとなったキャラクターは、彼のニックネームの一つが「金髪のシュクニッツォ」であることから分かるように¹⁸⁾、ただの夢見る廉潔な青年ではなかった。

「シュクニッツォ」*scugnizzo*は20世紀初頭に登場するナポリ方言の新造語で¹⁹⁾、カモッラの世界に足を踏み入れる手前の不良少年を意味している。つまりは、極道の世界にも公の世界にも属せず、表の世界と裏の世界をつなぐ、ある種トリックスターのような存在であった。シュクニッツォはしばしばナポリ外からの旅行者を騙してはした金を手に入れ、その際には、要求される過剰なまでの「ナポリ人ぶり」を満足させることも厭わない。それでいて、どこか憎めない愛嬌やユーモアのセンスに秀でているのだ。

ラッファエーレ・ラ・カプリア Raffaele La Capria が『失われた調和』*L'armonia perduta*の中

で描出している「ナポレタネリア」napoletaneriaは、こうしたダンジェロのシュクニッツォぶりの説明として読むこともできる。ラ・カプリアによれば「ナポレタネリア」とは、ナポリ人らしさやナポリ的な本質を表す「ナポレタニタ」napoletanitàの墮落した形式で、非ナポリ人に向けてステレオタイプのナポリ人を演じる、ナポリ人特有の身振りである。

それは、最低の演技をしながらも成功を取めていることが自分でも分かっている、それでも精を込める俳優に生じているのと似ている。彼は、観客がそれを望んでいて、それをすれば喝采が得られることを知っているのだ²⁰⁾。

裏社会と公の社会という二つの世界の境界で自由に振る舞うダンジェロは、都市と郊外という地域的な境界性も相対化している。ダンジェロの出身地サン・ピエトロ・ア・パティエルノは、彼が幼少期や青春時代を送った60年代から70年代前半には、靴職人が多く輩出していることだけを特徴とした、周辺は一面農村地域という典型的なかつての郊外であり、その後彼がスターになる過程で地震が発生して、上述のように居住のあり方が変容していった地域でもある。ダンジェロの洗練されない振る舞いや言葉遣いは、明らかにこうした都市化していく郊外の若者のそれであるが、必要以上に典型的に「ナポリ人ぶる」抜け目のないフレンドリーなそのキャラクターは、ナポリ外から見れば、「ナポリ人」のステレオタイプにも映る。地震以降のナポリ周辺の都市と郊外の関係性の変化が、ダンジェロというキャラクターに反映されているのだ。

スターのパブリックイメージと演じる登場人物の関係においても、ニーノ・ダンジェロは新しい足跡を残している。初期のダンジェロの映画は、基本的に彼自身の楽曲やそのシェネッジャータ劇を基にしている。こうした複数のメディアにまたがる展開は、ダンジェロの初期楽曲の特徴であるが、既に1970年代にマリオ・メロラやピーノ・マウロが確立したもので、それ自体が革新的であったわけではない。だが、俳優と演じる役柄の関係に注目すれば、ダンジェロがいかに当時の視聴者にとって新しい存在であったのかが理解できる。メロラは映画の中で、メロラ自身として演じたことは、少なくともこの当時は皆無であり²¹⁾、あくまで役柄として、義侠心に篤い昔気質のやくざ男が与えられていたに過ぎない。彼がそうした役柄を完璧に演じたこともあり、それが結果的にメロラのパブリックイメージとして定着していったのだ。一方、ニーノ・ダンジェロの場合は、デビュー映画『名声』に顕著なように、彼の演じる登場人物の名前はしばしば「ニーノ」とされていて、また、貧困家庭の出で、肉体労働に従事しながらも歌手として成功することを夢見るといふ、人間「ニーノ・ダンジェロ」とアーティスト「ニーノ・ダンジェロ」を重ねようとする制作の意図が明白である。

また、演技の面でも、ニーノ・ダンジェロはマリオ・メロラと一線を画していた。往年の名優を思わせる、様式化され堂々としたメロラの演技は、とりわけその雄弁な手の表現が「東洋的」と評された²²⁾。ところがニーノ・ダンジェロは、飾らない演技を持ち味としていて、スクリーンの「ニーノ・ダンジェロ」は、インタビューやヴァラエティ番組で見せる素顔の彼自身と

それほど変わるところがなかったのだ²³⁾。こうした、役と俳優の関係に基づく新しい演技のあり方は、同時代に活躍したマッシモ・トロイージやロベルト・ベニーニ Roberto Benigni らの演技にもみられる一般的な傾向で、ニーノ・ダンジェロが楽曲の場合と同じように、伝統的なナポリ大衆文化の世界にそれをもたらしたと考えることができるだろう。

3. ネオメロディカの誕生

ニーノ・ダンジェロは、大地震とカモッラの抗争という八方塞がりの状況下に置かれた、80年代の南部の若者たちの、現実においては叶えがたい夢を、歌と映画の世界で垣間見せることによって、圧倒的な人気を誇った。だがダンジェロの80年代の活躍の影響は同時代にとどまらず、90年代の「ネオメロディチ」と呼ばれる一連のアーティストたちの源流としても理解されていて、ナポリ大衆音楽の新しい潮流である、ネオメロディチたちの「ネオメロディカ（新しい音楽）」の創始者として位置付けられている²⁴⁾。

それでは、ネオメロディカを生み出した80年代のダンジェロの音楽は、ナポリの伝統的な大衆音楽とどのような関係にあるのだろうか。ダンジェロが、マリオ・メロラと90年代のネオメロディチをつなぐアーティストであるのは確かだが、果たしてそれがどのようにして可能になったのだろうか。ここでは、シンガーソングライターでもあったダンジェロの楽曲について、歌詞、音楽、歌唱法の三つの視点から分析し、ネオメロディカと伝統との関係を考察してみたい。

3.1 歌詞

既に述べたように、ダンジェロの楽曲の歌詞がメロラの影響を脱していったのは、1979年のアルバム『産婦』以降であったが、貧困と犯罪をめぐる人生の影に物語的な意味を与えたシェネッジャータ的な名残ははまだ見られた。それが払拭されて、若者のためのラブソングとしての特徴が前面に出てきたのは、1981年の《ディスコテカ》であった。

だが、若者のためのラブソングというだけならば、何もダンジェロの専売特許ではない。90年代以降のネオメロディカの始祖としてのダンジェロの特徴を歌詞の面からみれば、恋する若者の感情を、ヒステリックなまでに高めようとする点を挙げることができる。当然ながら恋愛は、古典的なカンツォーネ・ナポレターナの重要なテーマでもあったが、多くの場合はその恋情は抑制されていて、恋愛のエロティシズムは、ユーモアを交えた暗示を別にすれば、ほとんどの場合は描かれてこなかった。ダンジェロをネオメロディカと繋いでいるのは、若い恋愛の利他的で性的な特徴を、極端なまでに前面に押し出したその歌詞にある。

こうした傾向が特徴的な楽曲は、《ジーンズとTシャツ》以降の絶頂期の彼の真骨頂であり、枚挙に暇がないが、映画『ジーンズとTシャツ』の冒頭で使用された、1983年の《星の下で》や、同年のアルバム『がんばれチャンピオン』 *Forza, campione* の一曲目《呪わしい電車》 *Maledetto treno*²⁵⁾ などはその代表的な楽曲である。歌詞には多くの場合、場面設定や登場人物の

関係が具体的に描かれていて、シェネッジャータの影響を感じさせる。だが、シェネッジャータの描く恋愛には裏切りと復讐が不可欠であったのに対して、ダンジェロのラブソングの場合、恋愛の性的な側面にしばしば焦点が当てられている。

裸の君がどれほど美しかったか、
濡れそぼったその体からは潮の香り
君は涙を浮かべて、初めてと言った。
それから夏が来て、僕を捨てた君、
そしてまた僕のもとに戻ってきたのは、もう君じゃない
子供ようだったあの顔には、化粧が。　　（《星の下で》）

僕のマンションには憂鬱が立ち込めている
彼女が引っ越してしまい、もう近くにはいないんだ。
呪わしい電車、お前はあの子を連れ去ってしまった
あの子が僕の全てだったのに。
二人の心の中で、日に日に深い愛が育っていたというのに、
お前は一体どこへ連れ去ってしまったんだ。　　（《呪わしい電車》）

また、ダンジェロのサンレモ音楽祭デビューを飾った1986年の《行けよ》*Vai* や、同年の《キアーラ》*Chiara* も、恋する若者の切ない気持ちを歌った曲である。

ほとんど毎日恋に堕ちて、
夜の騒音に紛れて口を開く
君が好きなのはいつも大人の男
キアーラ。
家の中では争ってばかり
兄弟たちに悪態をついて
母親だけは君の側に立つ
キアーラ、いつだって君の勝ちだ。（《キアーラ》）

そんな風に、行ってしまうの、
僕のことではもうどうでもいいの、
僕を捨てて行ってしまうの
僕はもう君を探している、
君を失おうとしているこの時に。

行けよ、決して太陽の出ないところへ、
何も見つからないところへ、
霧の中に包まれて
手にしているものを探しながら。(《行けよ》)

ニーノ・ダンジェロの歌詞の言語的特徴についても、様々な指摘がなされている。作詞と作曲を手掛けたダンジェロはシンガーソングライターでもあったのだが、彼はナポリの音楽業界で初めて、ナポリ文学の教養を持たない詩人と言われた。ここでナポリ文学というのは、詩や小説や戯曲などの狭義の文学だけでなく、とりわけカンツォーネの歌詞も含んでいることに注目された。その場合の「ナポリ文学の教養」とは、サルヴァトーレ・ディ・ジャコモ Salvatore Di Giacomo に代表される黄金時代のカンツォーネ・ナポレターナの詩のことである。その当時、作詞家は「詩人」poeta と呼ばれ、その多くが小説や雑誌記事、戯曲なども同時に手掛けた。第二次大戦後になると「作詞家」paroliere と呼ばれるようになり、歌詞の重要性が低下するが、そうした作詞家たちは黄金時代の詩をモデルとし、その表現や表記法に準じた形で作詞をした。

そうした教養のないダンジェロの歌詞のナポリ方言の特徴として、動詞の不定詞の語尾にアポストロフィではなくアクセントを付けたり、動詞の活用形や人称における文法的な間違いなどが指摘されている²⁶⁾。だが、ナポリ文学の視点からは、当然ながら詩人としては認められないダンジェロの歌詞は、大衆文化におけるテキストと鑑賞者との関係の中で考えれば、新たな関係性を提起したと言うこともできるだろう。公式の文化を鑑賞者に伝えるのではなく、逆に鑑賞者の文化に降りていって、それを正統的なものにするという転換がそこで起こっていたのだ。ナポリ郊外の無教養な若者たちは、初めて自分たちの感情が、「貧しいナポリ方言とフォトストーリーのようなイタリア語の間の奇妙な」²⁷⁾自分たちの言語によって歌われている状況を目の当たりにした。今の若者たちが日常的に話している言語、たとえそれが文法的な誤りを含んでいようとも歌詞として使用する傾向は、90年代のネオメロディチたちの楽曲において一般化していくことになる。

3.2 音楽

80年代、とりわけ81年の《ディスコテカ》以降のダンジェロの楽曲の音楽的特徴を理解するためには、ナポリ大衆音楽だけでなく、80年代のイタリア全体のポピュラー音楽の傾向を視野に入れておく必要がある。それは、伴奏におけるオーケストラの後退とそれに合わせたシンセサイザーやドラムマシーンを始めとする電子楽器の大幅な導入、そして主にイギリスおよびアメリカの同時代の音楽の流入である。

ポピュラー音楽における生オーケストラの伴奏は、イタリアにおいては、とりわけサンレモ音楽祭およびナポリ音楽祭にとって重要な要素であり続けた。ところが、30周年を迎えた1980年のサンレモ音楽祭において、サンレモ音楽史上初めてオーケストラが廃止され、歌手たちはあら

かじめ録音された演奏によるカラオケで歌唱している²⁸⁾。ロックンロールやロックの全盛期においてさえ、サンレモ音楽祭（そしてナポリ音楽祭もまた）は、まるでそれが強固なアイデンティティであるかのように、オーケストラによる生演奏にこだわってきたが、今やその枷が外されたのだ²⁹⁾。

また、視点を鑑賞者の方に転じてみて、イタリアのリスナーが広くどのような音楽を好んで聴いていたのかを調査してみれば、80年代のもう一つの傾向が明らかになってくる。外国人アーティストの影響やレコード売り上げが、70年代に比べて格段に増加しているのだ。

まずは70年代のイタリア国内の年間シングルレコード売り上げの上位10位を見てみたい³⁰⁾。外国人アーティストによる楽曲の割合は比較的控えめで、70年には5曲、71年2曲、72年1曲、73年から75年まで2曲、76年4曲、77年5曲、78年3曲、79年4曲と、年によって多少の違いはあるものの、基本的にはイタリア人歌手による楽曲が半数を上回っている。また、73年にエルトン・ジョンの《クロコダイル・ロック》*Crocodile Rock*、78年にビージーズの《ステイン・アライブ》*Stayin' alive*が年間1位に輝いたことを例外とすれば、その他の外国曲が上位2位にまで昇ったことはない。

ところが80年代になると、外国曲の割合が飛躍的に増加している。80年5曲、81年6曲、82年および83年7曲、84年8曲、85年7曲、86年8曲、87年9曲、88年3曲、89年5曲と、ほとんどの年において半数以上を占めている。その内訳をみても、89年にエドアルド・ベンナート Edoardo Bennato の《ビバ・ラ・マンマ》*Viva la mamma*が年間2位に輝いたのを例外として、上位2位は10年間を通じて、全て外国曲である³¹⁾。

マリオ・メロラに代表される、ナポリ音楽祭の顔であったアーティストたちの大衆音楽の影響を受けた初期楽曲から、《ジーンズとTシャツ》のような明らかにポップ的な楽曲へのダンジェロの「転向」は、こうしたイタリア全体の傾向を鑑みれば、同時代の流行を取り入れた数多くの事例の一つに過ぎないことが分かる。それが、それ自体が伝統的なジャンルであるナポリの大衆音楽において生じているために、一見して転向に見えてしまうのだ。

ダンジェロは、ナポリのローカルな大衆音楽の世界では最も早い段階から、オーケストラの伴奏を段階的に廃止していき、主に英米の同時代の音楽的潮流を積極的に取り入れ、ナポリ的なメロディーと掛け合わせていった。ここで注意しておかなければならないのは、ダンジェロのそうした試みが、同時期に黒人音楽やラテンアメリカ音楽とナポリの伝統的な音とを融合しようとしていたピーノ・ダニエーレの音楽的な実験とは全く異なっていることである。

異なるルーツを持つ複数の音楽的要素（詩的要素もそこには含まれている）を、まるで多国籍な出自のミュージシャンたちによるジャムセッションのように戯れようとしたのがピーノ・ダニエーレであった。それは複数の要素を、溶け合わせることなく独立させておき、ゆるやかな統一体として表現する、地中海的な「統合」の一つの形であった。

だが、ナポリ・チェントラーレ *Napoli centrale* からピーノ・ダニエーレに繋がる高度な音楽的実験を受け入れるには、鑑賞者の側にも一定の音楽的教養が必要とされる。彼らの音楽的な実

験の要にあったのは、何よりも、楽曲の主角を声から楽器へと転じたことであった。それは、ボーカルのメロディ・ラインを基調としたカンツォーネ・ナポレターナの伝統に対する挑戦でもあったのだが、高校に進学することもなく、音楽的な教養にも恵まれていない郊外の若者たちが、自らを投影できる音楽ではなかった。ボーカルのメロディ・ラインを基調として、粗野ながらも流行の音楽的特徴を積極的に取り入れたダンジェロの楽曲は、そうした若者たちの音楽的要求を満たしたのだ³²⁾。

82年の《ジーンズとTシャツ》は、装飾的なコーラスやオーケストラ部分が残っていて、いまだ70年代的なサウンドを引きずっていたが、その後次第にシンセサイザーやドラムマシーンが積極的に導入されて、1984年の《ポップコーンとポテトチップス》*Popcorn e patatine*では、オーケストラもコーラスも完全に姿を消し、とりわけテクノを取り入れた冒頭部と、ナポリ大衆音楽的なメロディアスなサビの組み合わせは、ニーノ・ダンジェロならではのナポレターナの進化系の一曲として特筆に値する。「ポップコーンとポテトチップス」は映画館のお供の定番で、今まさに別れようとしている二人のかつてのデートを思い起こさせる、若さと娯楽と幸福の象徴として使われている。

僕たち、僕たちは二人きり、話そうとして
それでも大事なことは何も言えず、
愛が二人に呼びかけても
僕たちは答えることもない。

(中略)

ポップコーンとポテトチップスで思い出す、
昔の君、今では戻りたくないというあの頃の。
君は僕の彼女で、パンで、愛で、自由だった。
僕は、馬鹿げた幸せな夢に浸りきっていた。(《ポップコーンとポテトチップス》)

3.3 歌唱法

伝統的なナポレターナを継承したナポリ音楽祭と、90年代のネオメロディカを繋ぐ存在としてのニーノ・ダンジェロの特質を、おそらくは歌詞や音楽以上に表しているのは、彼の歌唱法であろう。それは、とりわけサビのメロディーにおいて発揮される、「こぶし」を思わせるようなメリスマと、鼻と喉から絞り出すような声である。とりわけこの独特なメリスマは、ダンジェロが理想としていたセルジョ・ブルーニが得意としていた歌唱法であり、ブルーニの他にも、アンジェラ・ルーチェ Angela Luce など、ナポリ音楽祭の常連歌手たちにはしばしば見受けられる。

だが、「こぶし」的なメリスマは、戦後のナポリ音楽祭の常連歌手たちによる発明ではなく、カンツォーネ・ナポレターナ以前の民衆歌謡時代からのナポリの歌の特徴であった「レモンの枝」*fronna 'e limone*にも通じる³³⁾。直線的に歌わず声を震わせながら進行する、メリスマを必要

以上に利かせたある種の「こぶし」は、オペラ風の歌唱法に属するカルーソや、詩を朗読するように歌うロベルト・ムーロロには見られず、むしろナポレターナ以前の伝統的な民衆風歌唱の特徴とも言える³⁴⁾。

だがニーノ・ダンジェロの歌手としての重要性は、こうした伝統的な、80年代の流行歌手には一見して不似合いな古い特質を、新しい歌唱法と重ね合わせることで進化させた点にある。彼の歌唱法のもう一つの特徴は、喉と鼻から出た、振り絞るようなかすれた高音で、時にはつぶやくように、そして時には朗々と歌い上げる点にあり³⁵⁾、それが、彼の80年代の楽曲の歌詞の特徴である切ない恋愛の感情を、最大限に劇的なものにしてしている。こうした異なる歌唱法の接合によって、ニーノ・ダンジェロはナポリの古典的な歌唱を進化させながら90年代へと繋ぎ、新しい時代のナポリ歌謡の一つの型を生み出したのだ。

おわりに

1980年の地震とそれに起因する犯罪組織カモッラの興隆によって、1980年代のナポリは多くの変化を被った。固有の前近代的な価値観を持ち続け、マリオ・メロラ演じる義理と人情に篤いやくざ者の復讐に喝采を送ったナポリ庶民たちは、地震によって家を失い、郊外へ移転していった。のどかな農村風景が広がっていたナポリ郊外は新興住宅地となり、同じような価値観と社会的背景を持つ若者たちが、都市と郊外の辺境という周縁的なその地域的アイデンティティと同様、犯罪者と一般市民との間のあやうい辺境に生きていた。

こうした1980年代のナポリ郊外の若者たちの日常と夢を体現したのが、シンガーソングライターにして俳優のニーノ・ダンジェロであった。そのステレオタイプのなキャラクターやそれに特化した映画、そして同時代のアメリカのポップスを接ぎ木したようなナポリ歌謡は、美学的には決して評価の対象とされたことはなかったが、80年代のナポリおよびその近郊の価値観を見事に表現していた。

また、ナポリ音楽祭的なナポリ歌謡を進化させ、新しい価値観の中で埋没させることなく、90年代のネオメロディカへと発展させた功績は、ニーノ・ダンジェロに帰せられる。歌詞、音楽、歌唱法の3点にわたって考察したように、ダンジェロの80年代の楽曲には、意外なほどに古典的な特質も残されていて、それが同時代の音楽的特徴と融合して新しい歌謡のあり方を表現していた。ダンジェロの音楽活動は、マリオ・メロラに代表されるそれ以前のナポリ音楽祭の歌謡にとっては進化であり、90年代のネオメロディカにとってはその源流で、そのどちらを理解するためにも避けては通れないものであると言えよう。

注

- 1) 60年代後半以降のナポリの方言歌は、フォークやロック、R&Bなど、同時代の英米を始めとした音楽の流行をナポリの音と融合したグローバル志向と、犯罪や下層社会を描いたきわめてローカルな潮流に二分されるが、本論文ではその両方をまとめる際には「ポピュラー音楽」、そして後者のみに限定する場合には「大衆音楽」という用語を使用して区別した。
- 2) 1972年の『*O surdato 'nnammurato* (CGD)』と、1974年の『*Napulammore* (CGD)』。とりわけ前者に収録された表題曲は、今でも同曲の最高の歌唱として親しまれている。
- 3) Alan Sorrentiは1930年のナポレターナの名曲『*Dicencello vuje* (1974)』をプログレ風にかバーしている。また、1915年のナポレターナの古典曲をかバーしたGiardino dei sempliciのセカンドシングル『*Tu ca nun chiagne* (1975)』は大ヒットした。
- 4) 近藤 (2019) 参照。
- 5) D'Angelo (2010), p. 61.
- 6) Idem.
- 7) 1979年と言えば、マリオ・メロラが『マンマサンティッシマ』*Mammasantissima* から『ナポリ…カモッラは挑み、町は応じる』*Napoli... la camorra sfida, la città risponde* まで、年間の出演本数としては最高の6本のカモッラ映画で主演を務めた年であり、それだけを見ればメロラ流のカモッラ映画の最盛期であったとも言えるが、その同時期にダンジェロが新しい方向へと歩み始めた事実は興味深い。
- 8) 1981年1月のデータ。Cfr. Dal Piaz, p. 127.
- 9) Dal Piaz, p. 127.
- 10) それは、市内の闇の部分で郊外の農村地域に流出していった現象として理解することもできるが、同時に、同じ建物に上流階級と下層階級が、階を隔てながらも同居してきたナポリの居住文化が解体し、同じ階層が同じ地域に住む、つまりは垂直から水平への居住文化の変化をもたらした、ナポリ文化の伝統の変化に大きな影響をもたらした事実はきわめて重要である。
- 11) 1989年に『ニュー・シネマ・パラダイス』*Nuovo Cinema Paradiso* でアカデミー外国語映画賞とカンヌ国際映画賞のグランプリを受賞したジュゼッペ・トルナトーレ監督のデビュー作『教授と呼ばれた男』*Il camorrista* (1986年)は、ラッファエーレ・クートロをモデルにしている。
- 12) Barbagallo (2010), p. 126.
- 13) D'Angelo (2000), p. 93.
- 14) 同アルバムには他にも『友情』*L'amicizia* など、思春期の友情や恋愛を歌ったポップな楽曲が含まれていて、悲惨で劇的な影のある生活を描いたナポリ歌謡とは一線を画している。
- 15) AA.VV. (1997), p. 159.
- 16) 『星の下で』*Sotto 'e stelle*、《ロックンロール》*Rock and Roll*、《グアイヨンチェッラ》*Guagliuncella*、《僕は君を選んだんだ》*Aggio scigliuto a tte* など。
- 17) その後15年の月日を経て1999年には、ジョージ・ダレッシオとダブル主演した『百歳までも』*Cent'anni* が制作されている。
- 18) 1984年の映画『ニューヨークのシクニッツォ』*Uno scugnizzo a New York* では、ニューヨークを舞台に、歌手としての成功を夢見る移民の少年「ニーノ」を演じている。
- 19) Cfr. De Blasi (2017).
- 20) La Capria (1999), p. 48.
- 21) 『百歳までも』(1999)では、有名歌手マリオ・メロラとして演じている。
- 22) Scialò (2002), pp. 69-70.
- 23) こうした両者の違いは、1982年に公開されたマリオ・メロラ主演の映画『裏切り』*Tradimento*、『誓い』*Giuramento* (共に、ほとんどのメロラ映画でメガホンを取ったアルフォンソ・ブレシヤ

監督)において際立つことになる。

- 24) Tarli & De Iulio (2009), p. 41. Sanzone (2014), pp. 73-74. ダンジェロの影響を受けて90年代以降に活躍したアーティストはネオメロディチ *neomelodici*, 彼らの音楽は、ネオメロディカ *neomelodica* と呼ばれている。
- 25) ベッペ・アイエッロは「貧しいナポリ方言とフォトストーリーのようなイタリア語の間の奇妙な言語」とダンジェロの詩を評し、その例として「呪わしい電車」という「誰もあえて使おうとはしない」表現を挙げている。Aiello (1997), p.53.
- 26) Capuano e Zuccurat (1999), p. 100.
- 27) Aiello (1997), p. 53.
- 28) サンレモのオーケストラは、1990 年以降復活している。その意味でも、オーケストラの不使用は 80 年代的な傾向であったと言えるだろう。
- 29) 1980 年のサンレモ音楽祭は、この他にも、自由ラジオで人気の若き DJ クラウディオ・チュッケットが司会を務めたり、オープニングでも 60 年代のヒット曲のディスコ・バージョンが取り入れられたりと、「鉛の時代」を抜け出した新しいイタリアの音楽を、それ以前の時代に回帰することで再生させようとする試みが指摘されている。Cfr. Tomatis (2019).
- 30) イタリアのシングルヒットチャートは、96 年の MTV 導入以前は公式のものが存在していない。ここでは音楽雑誌 *Musica&Dischi* のデータを活用した。
- 31) 70 年代後半までの、カンタウトレー文化とプロテストソング、そしてそれを支えた議会外政治運動から脱したイタリアの音楽もまた、こうしたアメリカを中心とする外国のポップな音楽の影響を大きく受けた。ナポリの文脈で考えれば、ムジカノーヴァ *Musicanova* のボーカルとして本格派のフォーク音楽に浸ったテレザ・デ・シオ *Teresa Di Sio* の転身が多くを語ってくれる。1982 年に発売されたセカンドアルバム『帰りたい気持ち』*Voglio 'e turnà* では、カーペンターズを思わせるようなノスタルジックなポップス曲が多く、とりわけタイトル曲は大ヒットを記録した。フォークリバイバルの最前線にいた 70 年代後半のムジカノーヴァからの転身は衝撃的であったが、70 年代から 80 年代への音楽文化の変化を理解するには格好の例であろう。『帰りたい気持ち』というタイトルは、「鉛の時代」以前の 60 年代への「回帰」という当時の風潮を暗示している。アメリカ音楽の影響を受けたポップス調のアレンジもまた、時代の流行であった。
- 32) Aiello (1997), p. 55.
- 33) 「レモンの枝」は、屋外の離れた場所にいる相手にメッセージを伝える際に使われた歌唱法で、物売りたちの掛け声に典型的である。劇作家ラッファエーレ・ヴィヴィアーニ *Raffaele Viviani* はしばしば、劇中歌に取り入れている。Cfr. Scialò (2017), p. 216. ヴィットリオ・デ・シーカ *Vittorio De Sica* の映画『昨日、今日、明日』*Ieri, oggi, domani* (1963) のアデリーナのエピソードで、マストロヤンニ演じるカルミネが、刑務所の中にいる妻アデリーナに、歌を介してメッセージを伝えるシーンがあるが、それが「レモンの枝」である。
- 34) ダンジェロの場合はこうした長い伝統に自覚的であったとは思えず、あくまでセルジョ・ブルーニを経由しているのだと思われる。
- 35) だがこうした特徴には賛否両論があり、それこそがダンジェロとネオメロディチに対する批評家や音楽通たちの批判的となっているのも事実である。Aiello (1997), p. 53.

参考文献

- AA.VV. (1997), *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*, Argo, Lecce.
- Aiello, Peppe (1997), *La comprensibile esistenza di una musica inaccettabile*, in AA. VV., *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*.

- Barbagallo, Francesco (2010), *Storia della camorra*, Laterza, Bari.
- Capuano, Francesco e Zikkurat Elio (1999), *Storia sociale della canzone napoletana*, Luca Torre, Napoli.
- Cossentino, Raffaele (2013), *La Canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni*, Rogiosi, Napoli.
- Dal Piaz, Alessandro (1985), *Napoli 1945–1985. Quarant'anni di urbanistica*, Franco Angeli, Milano.
- D'Angelo, Nino (2000), *L'ignorante intelligente*, Mondadori, Milano.
- D'Angelo, Nino (2010), *Core pazzo*, B. C. Dalai editore, Milano.
- De Blasi, Nicola (2017), *Scugnizzo. Una storia italiana*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- De Lucia, Vezio (1998), *Napoli. Cronache urbanistiche 1994–1997*, Baldini & Castoldi, Milano.
- Di Costanzo, Gianluca (2015), *Sulle rappresentazioni dello spazio napoletano*, in *Discorsi su Napoli*, Aracne, Rimini.
- La Capria, Raffaele (1999), *L'armonia perduta*, Rizzoli, Milano.
- Ravveduto, Marcello (2007), *Napoli... Serenata calibro 9*, Liguori, Napoli.
- Sanzone, Daniele (2014), *Gomorra sound*, Magenes, Milano.
- Scialò, Pasquale (1997), *20 voci per un lessico*, in AA. VV., *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*.
- Scialò Pasquale (2002), *La canzone è teatro*, in *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli.
- Scialò, Pasquale (2017), *Storia della canzone napoletana*, Neri Pozza, Vicenza.
- Serio, Michele (2006), *Napoli corpo a corpo. Manuale di sopravvivenza metropolitana*, Marlin, Salerno.
- Tarli, Tiziano & De Iulis, Pierpaolo (2009), *Vesuvio Pop. La nuova canzone melodica napoletana*, Arcana, Roma.
- Tomatis, Jacopo (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- 近藤直樹 (2019), 「マリオ・メロラとナポリの大衆文化」, 『京都外国語大学研究論叢』 第 93 号, pp. 27–47.

