

ナポリ方言劇団の可能性をめぐって

近 藤 直 樹

〈Sommario〉

A cavallo dell'Ottocento e Novecento, Eduardo Scarpetta, attore e commediografo napoletano, ebbe un formidabile successo sul palcoscenico partenopeo, e suscitò le polemiche in ben maggior parte dei letterati del luogo, in specie sul suo modo di scrivere le commedie: riduzione dal *pochade* francese. A detta dei testimoni queste polemiche dei nemici durarono 30 anni senza cambiamento di tono; tuttavia limitandoci a un poeta e un critico, Salvatore Di Giacomo e Saverio Procida, il cambiamento dal 1898 al 1904 è notevole. Negli articoli del 1898 stimarono almeno una sua commedia “Miseria e Nobiltà” e fecero attenta analisi del suo teatro e corredata persino da proposte. Invece nel 1904 ambedue non fanno riferimento alla commedia suddetta e lo trattano solo come “attore”. Il cambiamento dei comportamenti spiega il loro interesse per la formazione delle compagnie dialettali napoletani, che alcuni capocomici e impresari stavano sperimentando in quel periodo. La presenza di Scarpetta sarebbe perdonabile come commediografo, visto che si poteva trattare come un discepolo ribelle ma brillante. Invece come capocomico, invincibile e portatore di applausi e incassi, potrebbe far crollare i loro progetti.

はじめに

1874年の「プルチネッラ」アントニオ・ベティートの死から1920年の引退まで、ナポリ演劇の代名詞とも呼べる活躍をしたのが、エドゥアルド・スカルベッタであった。卓越した俳優にして、現在でも頻繁に上演される戯曲を数多く残した優れた劇作家でありながら、興行の成功を第一に考えた実業家的なセンスもあいまって、スカルベッタは本拠地ナポリ内外で大成功を収める。だが彼はまた、その作品の多くが、19世紀後半のフランス軽喜劇からの翻案物であったことから¹⁾、同時代の劇作家や劇評家、詩人たちから多くの批判を受け、そして1904年にはダンヌンツィオの*La figlia di Iorio*（『イオーリオの娘』初演1904）のパロディ劇*Il figlio di Iorio*（『イオーリオの息子』初演1904）を上演したことで、剽窃を告発され裁判にまでなるほど、様々な問題を抱えた演劇人でもあった。

スカルベッタ演劇に対する批判者は、ナポリの演劇および文学界だけに限定してみても、ディ・ジャコモ、ムーロロ、フェルディナンド・ルツォ、ボーヴィオ、ブラッコなど、同時代の代表的な作家たちが名前を連ねている。ディ・ジャコモの周囲に集まったこうした論敵たちの提起する演劇は、通常「芸術劇」と呼ばれ、上記スカルベッタの活躍期間と重なる両者の対立は、ナポリ演劇史の重要な一章となった。

だが、こうした「ナポリ演劇史」の記述は、両者の関係が30年の長きにわたってまるで変化

がなかったかのような印象を与えかねない²⁾。本論考では、1898年に相次いで起こったナポリ演劇をめぐる二つの論争と、1904年「テアトロ・モデルノ」誌上に掲載されたスカルペッタと論敵たちとの一連の論争を読み込みながら、「芸術劇」派の作家や劇評家のスカルペッタ評価の変化を明らかにし、「ナポリ方言劇団」をめぐる構想など、その背景にあったであろういくつかの要因について考察してみたい。

1. スカルペッタ劇の評価

1.1. ディ・ジャコモの場合

1898年3月22日、「コッリエーレ・ディ・ナポリ」紙上でサルヴァトーレ・ディ・ジャコモは、批評家アミルカーレの「ラッセーニャ・ナツィオナーレ」誌の問いかけに答えている。アミルカーレは、サン・カルリーノ劇場の代表的な劇作家であったアルタヴィツラをゴルドーニと重ね合わせながら高い評価を与えているのだが、その評価および理由には根拠が乏しく、ディ・ジャコモは一つ一つその難点を論駁していく。それだけであれば、ナポリの一劇作家の評価をめぐる演劇論争として忘却されてしかるべき紙片だったのだが、アミルカーレがスカルペッタの名を引き、ディ・ジャコモがそれに答えたために、ナポリ演劇史において重要な論考の一つとなっている。

アミルカーレはアルタヴィツラの *Na ridicula famiglia formata e sformata dinta no solo juorno* (『一日限りの滑稽な家族』) を挙げて、スカルペッタの *Miseria e nobiltà* (『貧困と高貴』) が「昨今のポシャデにつきもののボルノマガいの猥雑さを取り入れることで」同作を「手ひどく損なった」と述べている。要するにアミルカーレは *Miseria e nobiltà* が、アルタヴィツラの *Na ridicula famiglia* の粗筋をそのまま拝借し、そこに猥雑な表現を取り込んだひどい喜劇であるとしているのだが、ディ・ジャコモはこれに反論し、*Miseria e nobiltà* を擁護している。

つまりは、アミルカーレは知らないのだ。スカルペッタの喜劇を知らないのだ。そのどこに猥雑な要素が、ボルノグラフィーがあるというのだ？ (Di Giacomo 1898)

Miseria e nobiltà のモラル的な面での擁護に続いてディ・ジャコモは、「剽窃」をめぐる同作へのアミルカーレの非難に対しても、より間接的な形ではあるが、擁護している。

スカルペッタがアルタヴィツラから粗筋を借用した、あるいは *Na ridicula famiglia* の物語の一部を借用した可能性については、私も同意しよう。彼はそうしたことに拘泥しない。だが、今日 *Na ridicula famiglia* はもはや、観客の批判に耐え得ない作品であることは確かである。(Di Giacomo 1898)

ディ・ジャコモは、アルタヴィッラの喜劇から粗筋を拝借したことでスカルベッタを責めるどころか「その一部を」と言い添えることで、むしろ「剽窃」に関しても、スカルベッタの擁護に回っているとすら考えられる³⁾。

事実ディ・ジャコモは、同じ論考の中で、1891年に出版した自著 *Cronaca del teatro San Carlino* (『サン・カルリーノ劇場年代記』)⁴⁾ の、*Miseria e nobiltà* について言及した一節を引用している。

1888年にフォンド劇場で上演され、きわめて熱狂的な評判を得た *Miseria e nobiltà* は、真実がつねに舞台上で受け入れられることを証左し、また、才能あふれる演劇人スカルベッタが、優れた芸術的な意図から、天才的な上演で発揮される真実と健全な笑いに満ちた喜劇を書くと思えば、最高の形で実現できることを証明した。(Di Giacomo 1898)

自説を再び引用しているのであれば、その8年後にあたる1898年現在においても、同喜劇に対する彼の評価は変わっていないことは言うまでもないだろう。そればかりか、1884年に解体されたサン・カルリーノ劇場の歴史を扱った *Cronaca* において、わざわざその4年後に別の劇場で初演された *Miseria e nobiltà* を取り上げているのであれば、彼が同喜劇に対して並々ならぬ評価を与えていたことが理解される。また、同喜劇に与えた「真実 (il vero)」という言葉は、「ナポリのヴェリズモ」を志向していたこの時期のディ・ジャコモが理想としていた演劇作品のキーワードであったことを考えれば、*Miseria e nobiltà* への評価が想像以上に高かったことが分かる。スカルベッタの戯曲を「フランス喜劇からの翻案」として退けてきたディ・ジャコモであったが、例外的に *Miseria e nobiltà* は理想的な喜劇として評価していることになる。ディ・ジャコモは1891年から1898年まで、スカルベッタを部分的には優れた劇作家として認めていたのである。

だが *Miseria e nobiltà* を称賛しながらも、総じてみれば、ディ・ジャコモはスカルベッタの演劇を、チェルローネからカンマラーノを経てアルタヴィッラ、パティートへと至るサン・カルリーノ劇場の「民衆演劇」ならぬ浅薄な「大衆演劇」の延長線上に位置付けていて、あくまで自らが志向する、ナポリ民衆の「真実」を描いた「より品格があり、より健康で、よりナポリ的で、より真実に満ちて、彼の作品が成り得なかった独創的」(Di Giacomo 1967: 388) で新しい演劇とは一線を画するものとして定義している。

「視覚的な変化」をともなったスペクタクル性の高い喜劇から、いわゆる「時事的」な喜劇に、そして「パロディ風」に、さらには「フランス軽喜劇」の翻案へと、移り変わっていった⁵⁾。そこではナポリのカンツォネッタまでがたどたどしく接ぎ木されて、フランスのオリジナル作品の軽妙さが、ひどい具合に矮小化されてしまった。(Di Giacomo 1898)

こうした限定つきの評価は、一見して、ディ・ジャコモが *Miseria e nobiltà* を、劇作家スカル

ベッタの演劇活動から切り離して考えていた可能性を示唆させなくもないが、事実はそうではない。ディ・ジャコモは劇作家スカルベッタの本来の志向性が、自らのヴェリズモとさほどかけ離れたものではないことを暗示し、そうした可能性の唯一の開花が *Miseria e nobiltà* であると考えていた。事実 *Cronaca* では、「興行主や俳優以上に、少しばかり気高くそして尊厳のある理想を芸術や真実に対して抱いている者なら誰でも熱望しているような」、つまりは正真正銘の民衆の演劇を「スカルベッタもおそらくは考えた」(Di Giacomo 1967: 386) のだろうと、推測している。とりわけ *Miseria e nobiltà* の作者スカルベッタであれば。だがそれを貫徹するだけの「勇気が、彼にはなかったし、またその時間もなかった」。サン・カルリーノ劇場の解体がそれを不可能にしたというのだ。

1.2. プローチダの場合

1898年のシーズン、スカルベッタはフィオレンティーニ劇場に拠点を移し、1884年のサン・カルリーノ劇場の解体から実に14年後にして初めて、長期的な本拠地として定めた。シーズンを始めるにあたってスカルベッタは、「告知」と題するメッセージを印刷し、同劇場の外壁に掲示させた。「ナポリに自らの劇場を返してやるのだ!」という一言に集約されるその「告知」は、劇評家プローチダを刺激し、彼はその文面を引用した上で、自らが劇評を担当していた「ブンゴロ」紙に、それに対する論駁を掲載することになる。

「告知」の中でスカルベッタは、ナポリの「喜劇の館 (Casa dell'Arte comica)」たる新生フィオレンティーニ劇場のレパートリーとして、それまでの自身の演劇活動で上演してきた「優れたオリジナル作品や、外国演劇の翻案」の他に、「過去の栄光」、つまりは「オラーツィオ・スキアーノ、フィリッポ・カンマラーノ、そしてパスクワーレ・アルタヴィツラ」といった19世紀のナポリ演劇の劇作家たちによる「サン・カルリーノの古い演目」を手直しして加えることをうたっていた。

プローチダはそうした「古典のリバイバル」に対して、「風俗劇は、同時代の作品においてしか成立しない」と異を唱える。ヴェネツィア演劇はゴルドーニをはじめとする古典的な劇作家に恵まれてきたが、現代においても、ジャチンタ・ガッリーナという優れた劇作家が輩出している。ところがナポリは、そうした優れた「同時代の」劇作家、劇作に乏しいのが問題であるという。

さてここで、我々の場合には、問題が生じてくる。兎にも角にも、我々にもナポリ演劇のレパートリーがあるにはあるのだが。まったくのところ…わずかでしかない。優れた作品が、5, 6本ほどあるばかりだ。(Procida 1898 a)

そしてその「5, 6本」の優れた戯曲をプローチダは列挙しているが、その筆頭に *Miseria e nobiltà* の、とりわけ第一幕を挙げている。

一本の喜劇全体に匹敵するような *Miseria e nobiltà* の第一幕。さらにはディ・ジャコモの *Mala vita* (『悪の道』初演 1889) も挙げておく必要がある。またコニエッティの *Abbaschio Puerto* (『港にて』初演 1888) や *A Santa Lucia* (『サンタ・ルチアにて』初演 1887) の多くの場面に、スタラーチェの *O guaglione 'e mala vita* (『悪の道の少年』初演 1886) を。(Procida 1898 a)

そして、スカルペッタの「外国演劇の翻案」に関しては、当然ながら快く思っておらず、そうした「草叢の中には、往々にして蛇が隠れている」⁶⁾と警告している。

1.3. 1904 年論争のスカルペッタ評価

ところがその6年後にあたる1904年、スカルペッタとの直接の論争の機会となった「テアトロ・モデルノ」誌の論考において、ディ・ジャコモは故意であるかのように、*Miseria e nobiltà* については言及しないばかりか、スカルペッタを劇作家ではなく、あくまで「優れた俳優にして座長」と呼ぶことになる。そしてスカルペッタの「戯曲」について言及しているのは一箇所のみであり、それも「くだらない笑劇」の例として引いているにすぎない。

こうした常設劇場を所有している都市はイタリアにはない。だが、優れた俳優がくだらぬ笑劇を披露して、自らの力量だけを恃みに、熱狂的な観客との間に常に変わらぬ好意という絆を固めている間にも、全ての都市が時折、*Duel del sur Panera* (『パネーラ氏の決闘]) や *Tre cazune fortunate* (『幸運をもたらす三本のズボン]) ほど馬鹿げた作品ではない何かを提示しようと苦心しているのだ。(Di Giacomo 1904)

ディ・ジャコモが数あるスカルペッタ作品の中から *Tre cazune fortunate* を選んでいるのは示唆的である。この時期の彼の代表作のほとんどがフランスからの翻案劇であるが、同作は例外的に、*Miseria e nobiltà* と同じくスカルペッタのオリジナル喜劇なのだ。つまりは、1891年および1898年に批判している「フランス軽演劇の翻案」のみならず、オリジナルの作品さえも「馬鹿げた」笑劇に過ぎないことを主張しており、これは劇作家スカルペッタの全否定にも等しい評価であると言える。

一方、プローチダは、1904年7月24日の「テアトロ・モデルノ」紙に掲載された論考の冒頭から、それまでの「スカルペッタ論争」との連続性を強調している。

98年にエドゥアルド・スカルペッタ氏がフィオレンティーニ劇場に居を移し、その地をナポリの喜劇俳優の常設の小屋にしようとした際に、私は「ブンゴロ」紙上にて、現在ディ・ジャコモが主張しているのと同じ考えを述べた。(中略) 彼(スカルペッタ)はその当時、現在主張しているのと同じように、それに関しては一貫したところを見せてくれるのだが、

ナポリ演劇は、観客の要望に応えようとすれば、喜劇でなければありえないと断言した。
(Procida 1904)

ところがプローチダは、デイ・ジャコモと同様、1904年の論考において、*Miseria e nobiltà* に対する1898年の高い評価を一転して取り下げることになる。1904年論争においてプローチダは、量的には「貧困」ではあるが優れたレパートリーを手掛けた作家たちの名前を次のように列挙している。

デイ・ジャコモやスタラーチェ、デイ・トンマーゾやデイ・マルティーノにコニェッティの手になるこうした喜劇やドラマが、それにトレッリやジョルダノの演劇作品のいくつかの翻案物が、独創的な作品の名に値することを知らないものなどいようか？ (Procida 1904)

この中には、デイ・トンマーゾやデイ・マルティーノなど、1898年の「劇作家リスト」にはなかった名前までが追加され、さらに当然のようにして、1898年の論考でも言及しているデイ・ジャコモ、スタラーチェ、コニェッティの名が見られるが、唯一スカルペッタの名前だけが消えているのだ。*Miseria e nobiltà* を含むスカルペッタ演劇の評価に対するこうした変化にはいかなる背景があったのだろうか。

2. スカルペッタ評価の変化の背景

2.1. 1904年論争と常設劇団の試み

部分的評価から一転して、劇作家スカルペッタに対する全面的否定を表明したデイ・ジャコモとプローチダの1904年の論考は、同じ演劇誌上で展開された「ナポリ方言劇」をめぐる一連の論争の一部を成していた。ここではとりわけデイ・ジャコモとプローチダの立場を中心に、1904年論争で議論された主題を軸に、両者のスカルペッタ評に影響を与えたであろう問題を取り上げて考察してみたい。

2.1.1. 1904年論争の概要

1904年4月17日、演劇雑誌「テアトロ・モデルノ」誌は、創刊後間もない第2号に、若き詩人エルネスト・ムーロロの記事「ナポリ方言劇団、ミラノ博覧会にて」を掲載し、2年後のミラノ博覧会でデイ・ジャコモがナポリ方言劇の劇団の公演を企画していることを伝えている。

ムーロロは、デイ・ジャコモが「何よりもまずレパートリー構成の準備」を進めていることを伝えながら、そこから排除されるべき類の作品を次のように述べている。

そのレパートリーからは、pochadeの類い、翻訳や翻案が除外されなければならない。要す

るにそれは、ナポリ的でないもの、ナポリの社会や、ナポリ人の習慣、風俗でないもののことである。(Murolo 1904)

具体的な名前こそ引いていないが、この当時フランスの軽喜劇 *pochade* や「ナポリ的でない」喜劇といえば、ムーロロ自身の父であるエドゥアルド・スカルベッタの喜劇を指していることは明白であった。

同誌の編集長サンニアはその2ヶ月後の6月19日の第6号で、ムーロロの記事が「演劇界の大きな関心を惹き起こした」ために「高名なるサルヴァトーレ・ディ・ジャコモ」をはじめとする「ナポリの劇作家や批評家、詩人たち」の「様々な意見」を随時掲載していくことを告げ、その第1回目として、スカルベッタの論考を掲載している。以降6号にわたり連続して掲載される「ナポリ方言劇論争」が本格的に幕を開け、スカルベッタは論敵たちに取り囲まれる形となる。

スカルベッタの主張は1898年論争の頃と基本的には変わらず、「ナポリ演劇」が、その観客の志向のために、笑いを主体とした「喜劇でしかありえない」ということであった。傑作として名高いディ・ジャコモの *Mala vita* や *'O mese mariano* (『マリアの月』初演1900) も、芸術的な成功は取めながらも、興行的には「彼が望み、そして作品の質にふさわしいだけの成果を得ることがなかった」。つまりは、ディ・ジャコモ派の願う「芸術劇」の劇団の設立と成功は不可能であると否定し、皮肉を込めて2000リラの資金提供を申し出ている (Scarpetta 1904)⁷⁾。

7月5日の翌7号にはディ・ジャコモが記事を寄せている。ディ・ジャコモは同論考で、論争の元となっている「ナポリ方言の劇団」設立の意図については否定しながら、「単純にナポリの喜劇を書きたい、そして他人にも書くように促したいだけなのだ。感情と、状況と、言語においてナポリ的な喜劇を (Di Giacomo 1904)」と述べている⁸⁾。

以降、前述のプローチダ (7月24日の第8号)、劇作家にして劇評家のガスパーレ・ディ・マルティーノと、詩人フェルディナンド・ルッソへのインタビュー記事 (8月25日の第9号)、劇作家のディエゴ・ベトリッチョーネ (9月18日の第10号) と続き、論争の最後を締めくくった劇作家ロベルト・ブラッコへのインタビュー記事は、10月10日の第11号に掲載された。ブラッコは、友人でもあるディ・ジャコモの詩人としての才能を称賛しながらも、その「ナポリ方言演劇」への固執を批判し、書かれなければならないのは「国民演劇」であると述べる。

イタリアにおいて、演劇のために物を書く能力があると自認し、舞台芸術の感性がある者は、国民演劇の促進に身を捧げなければならないと、私は思うのです。(Bracco 1904)

こうして、多くの論者を巻き込んだ1904年の「ナポリ方言劇論争」は、ブラッコの冷ややかな分析によって水をかけられたことで、幕を閉じた。

2.1.2. レパトリー問題

1904年論争の中心的な議題は言うまでもなく、最初のムーロロの記事にあるとおり「ナポリ方言劇団は可能であるか」という問題であった。そして二回目に登場したスカルベッタが、その問いに対して、「劇団経営」や興行の観点から批判的に意見を述べていることの影響を受けたためか、以降は、ブラッコへのインタビュー記事を例外として、「劇団経営」の具体的で技術的な問題に収斂していくことになる。この点が、デイ・ジャコモやプローチダの1898年論争や、往々にして比較されがちな1881年の、ヴェルディノワとウーダによる論争との大きな違いである⁹⁾。

1881年の論争の焦点となったのは、サン・カルリーノ劇場の座長としてデビュー間もないスカルベッタがほぼ全ての上演戯曲を、フランスの軽演劇からの翻案によっていたことであった。そのため論争は、言語と内容の両方にまたがった、どちらかといえば戯曲のありかたをめぐるものとなり、文学的な性質が濃厚であった。

一方、その23年後となる1904年の論争では、スカルベッタの演劇のあり方に対する批判も見られるが、主な関心は「ナポリ方言劇」を上演する常設の「劇団」を立ち上げ、運営していくことの可能性をめぐる諸問題が焦点となっている。この変化の理由としては、上述のように第6号のスカルベッタの問題提起を受けていることは否定できない。

だが論争自体の枠を一度離れて、1900年代初頭のナポリの演劇事情に目を移せば、論者たちの関心が文学的な論点よりも劇団経営をめぐる実際的な問題に比重を置いていたことは、資金の提供というスカルベッタの「釣り」に過剰に反応したためばかりではないことが理解されうる。19世紀後半以降のナポリの、そしてイタリアの演劇界では、「常設劇団」の問題と、役割分担による演劇システムの近代化が論じられ、試みられていたのだ¹⁰⁾。

一般的に北部はこうした問題に対して早々と取り組み、1877年にはチェーザレ・ロッシがトリノ市から補助金を受けて、カリニャーノ劇場を無償で6ヶ月間借り上げ、公演をしている。1898年にはドメニコ・ランツァが、やはりトリノのポリテアーマ劇場を本拠地に「芸術劇団」を立ち上げ、ゴルドーニ、モリエール、マッフエイ、ゾラなどの芸術性の高い一連の戯曲を上演している。だが両者ともに興行としては成立せず、わずか1年にして解散に追い込まれた¹¹⁾。

ナポリではそうした新しい演劇への試みは、1887年、アキッレ・トレッリの *I mariti* (『夫たち』1867) をデイ・ジャコモがナポリ語に翻訳し、スカルベッタ劇団を離れた俳優ジェンナロ・パンタレーナの劇団がヌオーヴォ劇場で上演した *O buono marito fa 'a bona mugliera* (『良き夫が良妻を作る』初演1887) に始まる。以降、パンタレーナの劇団はヌオーヴォ劇場の支配人モリナーリと組んで、同劇場で15か月に渡って、デイ・ジャコモやコニエッティ、スタラーチェらのヴェリズモ的な傾向の強いナポリ方言劇を上演することになる。

1904年論争の論者のひとりプローチダは、前述した1898年の論争において既に、こうしたイタリア演劇の制度的な近代化に関する問いを投げかけている。フィオレンティーニ劇場を拠点とすることで、「ナポリに劇場を返」そうとするスカルベッタに対してプローチダが提案している

のは、俳優として、座長として、ディ・ジャコモやブラッコらの戯曲を上演することであった。プローチダは、優れた俳優を見出し、育て、興行を成功させる「演劇人」としてのスカルベッタに対しては、絶大な信頼を寄せていたのだ。

私は、難点もあるが、彼（スカルベッタ）に信頼を置いている。彼には手段も粘りもあり、経験と知性に恵まれている。芸術家であり、俳優であり、注意深い演劇人であり、芸で富を手に入れた。(Procida 1898 a)

しかしスカルベッタは、こうした悲壮で沈鬱な戯曲は「自分のジャンルではない」と断り、論争は三回で打ち切りとなった。だが、この両者のやり取りからは、フィオレンティーニ劇場のあり方を考える以上に大きな問題が浮かび上がってくる。スカルベッタにとってフィオレンティーニ劇場はあくまで「喜劇の館」であり、サン・カルリーノ劇場が「常設劇場」であるのと同じ意味において、常設劇場であり、そこを固定の本拠地とする彼の劇団は、ペティートの劇団と同じ意味において、常設劇団であった。

スカルベッタはフィオレンティーニに本拠地を置いて、特定の観客を満足させる演劇を提供していく。また、彼は座長であるから、観客を満足させるためには、舞台にかけるのがオリジナルの作品であろうが、フランス軽喜劇からの「翻案」であろうが気にもかけず、興行の成功を主眼に置いたブルジョワ向けの大衆演劇という「ジャンル」と縁を切る気は毛頭ないのだ。

だが劇評家であったプローチダにとって「常設劇団」とは、当時トリノやローマで試みられていたように、質の高い演劇作品を、興行の成功に関わらず、安定して観客に提供するものを意味していたに違いない。そのため、「芸術劇」の戯曲をスカルベッタに上演させるという、「分業体制」を提案しているのだ。それはスカルベッタが望んでいた「改革やら、プログラムの抜本的な改編」を必要とする、演劇の近代化に他ならない。「常設劇団」をめぐる思惑の相違が明らかとなり、プローチダは1898年論争の最後となる10月13日の「ブンゴロ」紙に、ディ・ジャコモやブラッコらとの「分業体制」をスカルベッタが拒否したことを非難しながら、「類稀なき俳優は、飛翔への翼を、用心深く切り取ってしまった」という言葉を残している(Procida 1898 c)。

20世紀に入ってから、ナポリ方言劇団は一向に冷めることなく、常設的な「ナポリ方言劇団」の試みはこの時期、幾度も試みられては頓挫することを繰り返した。1901年には、パンタレーナとプルチネッラ役者ディ・マルティーノが、ヌオーヴォ劇場でサン・カルリーノ劇場の旧レパートリーを上演している。そして論争の1年前となる1903年には、ウンベルト劇場で、後に音楽劇「シェネッジャータ」を流行させることになるディ・マイオが劇団を立ち上げ、自作の戯曲や、ボーヴィオら若手の劇作家の戯曲を積極的に上演している。1904年の論争の技術的な性質は、こうした背景を抜きにしては考えられないであろう。

だが両者とも、興行としての成立の困難から、1シーズンのみで活動を休止している。ディ・ジャコモは1904年の論争で、その「不成功」の理由を、次のように分析している。

ウンベルト一世劇場は、きわめて不幸な舞台となり、それに劣らず悪名高いヌオーヴォ劇場での試みと対をなしている。その失敗は、不憫なまでのレパトリーの貧困と、一切の芸術的な規範の不在、そして劇場と土地の選択のために、予想されたものであり、宿命であったのだ。(Di Giacomo 1904)

「レパトリー」「芸術的な規範」「劇場と土地の選択」の三点の中で、ディ・ジャコモが最も関心を寄せて、最重要点としていたのは、レパトリー問題である¹²⁾。ディ・ジャコモのこの言葉を受けるとして、さらに展開させながら、その後の論者たちは①レパトリー②劇場③劇団、座長④資本、の四点をめぐる、様々な提案を行っている。

だが当然ながら全ての論者がこの四点に言及しているわけではない。全員が意見を述べ、議題の中心となり、最も活気を帯びたのは、ディ・ジャコモと同じくレパトリーをめぐる問題であった。ディ・ジャコモ以降、レパトリー問題は主に二つの点から論じられていく。「ナポリ方言劇団」を運営していくためのレパトリーは、不足しているのか、それとも充分であるか。そして、そのレパトリーはどのようなものであるべきか。

ディ・ジャコモの後を受けて第8号に寄稿したプローチダは、「レパトリーの完全なる欠乏」を指摘している。彼は19世紀末に書かれたディ・ジャコモやスタラーチェ、コニエッティらの劇の質を評価し、劇団レパトリーの中核として位置づけている。だがそれだけでは足りないのだ。

古い方言劇のレパトリーからも、数本掘り起こして、リストに加えてみよう。おまけに、将来的に書かれるであろうものまで。さて、その一ダース分の喜劇だけで、劇団レパトリーの構成を手掛けるための基盤を作るのに十分といえるだろうか？ 1ヶ月にしてすべては蕩尽されてしまい、そしてまた一からやり直す羽目になることだろう。(Procida 1904)

プローチダはその不足の理由を、ナポリ人作家たちの「怠惰」に帰している。

もしも、我らが民衆の本質の表現としてのナポリ演劇が、いまだ誕生にいたっていないのだとしたら、遠慮なく言わせてもらおうと、それは我らが作家たちの怠惰のせいなのだ。彼らは真の宝ともいえる才能を有しているのだが。(Procida 1904)

続く第9号に登場するディ・マルティーノの主張は、プローチダよりは幾分かは楽観的である。彼は結論として「だが、a 多くの意識的な仕事、b 多くの資金、c 明確な計画、が必要なのだ」と、レパトリーの量的な問題を指摘しながらも、1887年から89年にかけて、パンタレーナの一団がヌオーヴォ劇場で実践した「芸術劇」的な試みを指摘し、その際に上演したレパトリーを列挙し、その質と量を評価している。

第10号の劇作家ベトリッチョーネは、「レパートリーは、ある」と断言し、デイ・マルティーノにならってナポリの劇作家とその作品を挙げているが、中にはいまだ上演されたことのないスタラーチエの *Monzignor Perelli* (『ペレリリ猯下』初演1904)¹³⁾ や、数年前から傑作になるだろうとの噂が飛び交いながらも、当時はまだ完成にさえいたっていなかった、デイ・ジャコモの *Assunta Spina* (『アッスンタ・スピーナ』初演1909) にも言及されている。

我らの方言劇が誕生するにちがいないことを、私は信じている。いや、もっと言わせてもらうならば、それは既に誕生しているのだ。不足しているのはただ、散らばった力をまとめあげて、ナポリ演劇という場所を与えてくれる人だけである。(Petriccione 1904)

その「人」は、1904年の時点では、プローチダが融和を求めて1898年に提案したのとは違い、もはやスカルベッタではありえなかった。デイ・ジャコモを中心とした「芸術劇」の作家や劇評家たちとスカルベッタの溝はこの6年で広がる一方であり、1904年論争の技術的な性質からは、近未来に実現されるべき劇団の運営を現実的に考察するそうした彼らの態度が明らかとなっている。デイ・ジャコモ派のいわゆる「芸術劇」はスカルベッタに対抗する、もう一つのナポリの演劇のあり方を示そうとしているが、そこに立ち現われてくるのは、スカルベッタ演劇との差別化という問題であった。

2.2. ポストヴェリズモ劇の模索

1904年論争では、レパートリーを構成すべき戯曲の内容に関わる問題については、当然ながら個々の視点によって「優れた戯曲」の価値観が異なることもあり、レパートリーの有無ほど意見が活発に出ているわけではない。上述したデイ・マルティーノやベトリッチョーネの他にも、プローチダも規模は小さいながらも優れた劇作家や戯曲を挙げてはいるが、それは基本的には過去(多くは19世紀後半)に書かれた作品であって、レパートリーの不足を補うべく「今後」書かれるべき作品群については、あまり具体的な意見は見られない。

フェルディナンド・ルッソは第9号のインタビュー記事で「我らが民衆の気質や、観客の趣味に対して、芸術的にふさわしい、新しい、現代的なものが書けるのであれば、古いレパートリーに手を出すようなことは余計であり、無意味ですらある」(Russo F. 1904) と述べている。1901年のヌオーヴォ劇場など、スカルベッタ以前のプルチネッラ劇のリバイバル上演の試行が失敗に終わったことを受けて、「現代劇」「オリジナル作品」の書き下ろしが推奨されているのだ。

ルッソはこのインタビュー記事で、もう一つ非常に重要なことに触れている。それは「我らが民衆の気質」を「芸術的にふさわしく」劇化することである。これこそが、スカルベッタ以外の全ての論者に共通してみられるポイントである。ルッソはこの点について、次のようにより具体的に語っている。舞台上の登場人物は、

方言を話すだけに限定されず、とりわけ、正真正銘の我らが民衆のように、動き、考えるのだ。(Russo F. 1904)

彼らが「レパトリー」の例に引いている過去の作品を概観してみると、その多くが、1887-89年にかけて、前述のようにヌオーヴォ劇場でパンタレーナの劇団によって上演されている。デイ・ジャコモの *Mala vita*、コニエッティの *A Santa Lucia* と *Abbasio Puerto*¹⁴⁾、スタラーチェの *'O guaglione 'e mala vita* は全て、この当時解体が進んでいたパツソやフォンダゴの住民である下層階級の野獣のような生活を描いていて、ナポリのヴェリズモを創出しようという意図が濃厚である¹⁵⁾。デイ・ジャコモはその後も、1897年には同名の詩集を戯曲化した *A San Francisco* (『サン・フランシスコにて』) を書き上げ、上演している。「サン・フランシスコ」刑務所内での、やくざ者の殺人を描いた同作は、明らかにプローチダのリストに挙げられたヴェリズモ風の作品群の世界観と一致している。

そうした中で唯一、1904年論争において、1900年以前に書かれた戯曲と異なる提案をしているのがデイ・ジャコモである。ナポリのヴェリズモを目指して、下層階級やカモッラたちの生活を克明に描いた19世紀後半の戯曲群とは違い、1904年論争でデイ・ジャコモが提案しているのは「庶民とブルジョワ」に共通したエートスである。

経験が我々に証明してみせたところによれば、ナポリ庶民の生活は、その学究の徒たちに、一つの顔だけを与えてくれたわけではない。そして、それがブルジョワの生活と通じあうところ、それも感情と、思想と、風俗において通じ合うところが、未だ探究されていないことを教えてくれたのだ。(Di Giacomo 1904)

そして書かれるべきジャンルとしては「ドラマもそうだが、喜劇もまた」と書き添えている。この時期は正しく、ヴェリズモの時代が終わり、イブセンらの社会派の劇やダヌンツィオの詩劇など、次の時代の演劇が模索されていた時期に重なる¹⁶⁾。そうした流れに身を置き、デイ・ジャコモは敏感に時代に反応しながら、新しい詩学を提言しようとしているのだ。

いずれにせよ、プローチダが指摘しているように遅筆ではありながら、デイ・ジャコモは「ブルジョワと庶民に」通底する感情を戯曲の形で表現し、1900年に初演している。演劇における彼の代表作 *'O mese mariano* がそれにあたる。後の *Assunta Spina* 同様、自身の短編小説を戯曲化するという、ヴェルガやピランデッロの創作を思わせる過程を経て、短編小説 *Senza vederlo* (『会うこともなく』) から *'O mese mariano* が生まれたのだが、文学作品を演劇テクストに書き換える際に、デイ・ジャコモが大きな変更を加えた点を、Luigi Russo は次のように評している。

芸術家は全ての力を、絵画的な場面の喚起に織り込んだ。そこにいるのは単独の主人公ではなく、論評を加え、議論し、賞讃し、同情し、打ち震える民衆全員が主人公となっているの

だ。(中略) 主人公たちは、自らの心理的特性ではなく、しばしば他者による論評の中に生きていく。(Russo L. 2003: 136)

短編小説 *Senza vederlo* の場合には、結婚前に別の男性の子を身ごもり、その子を貧窮院に預けた庶民の女性カルメーラが、冒頭から登場し、全ては息子の死という彼女の悲劇を中心に展開する。

ところが戯曲 *O mese mariano* では、彼女が登場するのは、一幕劇全5場のうち、第3場と第4場のみである。最初の2場では、貧窮院で働く者たちの日常的な生活が、大きな物語が起こることもなく、詩的なナポリ語で綴られていて、最終場はカルメーラが退場した後の、そんな彼女の思いの交差が描かれている。カルメーラの息子の死が判明する第4場までは悲劇の片鱗もなく、チェーホフの後期作品にみられるような喜劇性すら垣間見える。確かにこの戯曲には「ブルジョワ」は登場せず、せいぜいが、時おりイタリア語を話す会計係のドン・ガエターノが、小ブルジョワジーに属する程度であろう。だが、そんな彼と、貧窮院で働く尼僧たち、そしてカルメーラの旧知のラフェーレといった下層民たちとが、息子を亡くしたカルメーラに寄せる同情の「コロス」¹⁷⁾ は、「ブルジョワと庶民に共通した」エートスという、1904年にディ・ジャコモが理想として挙げた演劇観を具現化したものととらえることができる¹⁸⁾。

だがこうした路線の変更によって、ディ・ジャコモらの演劇の志向と客層が、以前よりもスカルベッタのそれと接近していることは否めない。ディ・マルティーノは「スカルベッタは自分の観客のことは熟知しているのだろうが、ナポリに住まうのがそうした観客だけではないことを付言しておかなければならない」(Di Martino G. 1904) と述べているが、第8号のプロローグは「スカルベッタが全てを吸収してしまった」(Procida 1904) と、悲観的であり、ディ・ジャコモの新たな方向性の難点を暗示している。

2.3. カンツォーネとのアナロジー

ディ・ジャコモはまた、1898年と1904年にまたがるように、1900年に *Il teatro San Ferdinando* (「サン・フェルディナンド劇場」) という短い論考を発表し、その中で、スカルベッタの演劇とカンツォーネを対比させながら論じている。

スカルベッタの演劇は、ナポリのカンツォネッタと同じように、自然らしさを失って、墮落してしまっただけでなく、ともに、ナポリ的な特質など名ばかりである。(Di Giacomo T. C.: 473)

更にそうした両者の共通点は、「フランスの作品を模倣してしまった」ことに問題があったとディ・ジャコモは指摘している。

墮落するからには、それ以前に「自然らしさ」を備えた時代が想定されているわけだが、演劇の場合はサン・カルリーノ劇場が、そしてカンツォーネにとっては19世紀前半の、民衆歌謡か

ら芸術家による創作へと移行する過渡期の作品が、ナポリ的な文化の例として挙げられている。

サン・カルリーノ劇場の時代のナポリには、多少馬鹿げてはいたが、真に地域的で特徴的な演劇があった。それはまた、「灯りのともし窓」や「こんなに君が好きなのに」の時代でもあった。少なくとも、我らがナポリの作品があったわけだ！（Di Giacomo T. C.: 473）

1891年の *Cronaca* では、上述のようにディ・ジャコモはスカルベッタを、アルタヴィツラ、ベティートの流れに沿った演劇人として位置づけていた。ところがこの論考では、1891年の時点で両者の間に想定していたその連続性を、否定しているのだ。

視点を変えて、カンツォーネの側から、フランスの影響に対するディ・ジャコモの考えに触れておこう。自身、1884年から数多くの詩を提供し、カンツォーネ・ナポレターナの黄金時代を担った一人でありながら、それからさほど時を経ていない1900年にこうした辛辣な言葉を吐くに至った背景には、1890年以降に加速していった、カンツォーネの発表の場と形式、そして曲自体のフランス化を挙げることができる。

1890年11月15日に、同時期に完成したウンベルト一世のガッレリアの地下に、サローネ・マルゲリータが開場する。以降、それまで不定期にカフェの中で行われていたフランス風の「カフェ・シャンタン」が常設の小屋を持つことで、フレンチ・カンカンやフランス風の歌などが積極的に取り入れられて、その融合の中から、ヴィヴィアーニやトトなど次世代の演劇人が誕生することになる。

だがそうした輝かしいナポリの「ベル・エポック」の反面、カンツォーネをあくまで民衆歌謡の昇華として考えていたディ・ジャコモにしてみれば、それは「ナポリ的なものなど名ばかり」のカンツォーネを毎夜大量生産する墮落にほかならなかった。こうしたカンツォーネの「フランス化」に対する嫌悪が、演劇の中でいち早くフランス化を取り入れたスカルベッタと重なり、スカルベッタ演劇に対する全面的な否定へと発展していった可能性は否定できない。

ディ・ジャコモのカンツォーネへの取り組みには、彼自身が愛してやまなかった作者不詳の民衆歌謡に対する不断の研究がみられる。Stefano Di Massaによればディ・ジャコモは、1872年に刊行されたカセッティとインブリアーニの *Canti popolari delle provincie meridionali*（『南部地域の民衆歌謡集』）を手元に置き、詳細に読み込んで分析し、そこに手を加えることで、多くの自作のカンツォーネの詩を手掛けてきた¹⁹⁾。代表的な彼のカンツォーネ *'E spingole frangese*（『フランスのピン』1888）はその典型的な例であり、ナポリ近郊のポミリアーノ・ダルコの民衆詩をアレンジすることで、地域的で素朴な風味を残しながらも、詩として洗練されたものを実現している²⁰⁾。つまりは、こうした民衆歌謡の洗練化と近代化を、ディ・ジャコモが演劇においても目指したとしても不思議ではないだろう。

だが、彼がカンツォーネで実現したことは、演劇にそのまま移植することは容易にかなうものではなかった。1880年の *Funiculi Funiculà* の成功以降、カンツォーネは一大音楽産業に成長し

ていて、ピエディグロッタの聖母の祭という宗教儀礼を音楽フェスティバルに変えてしまうほど、新聞、雑誌、詩人、歌手、作曲家、劇場、カフェなど、町を上げてカンツォーネの祭典の興隆に力を入れた事実は見過ごされてはならない。とりわけ新聞や雑誌の影響力は大きく、新曲のコンクールから歌手によるオーディション、歌謡祭での山車、そして新曲の出版など、ピエディグロッタ歌謡祭の実現にあたって果たした役割は計り知れない²¹⁾。演劇論争や劇評が掲載される程度の、演劇と新聞との関係など、物の数ではなかった。詩人や作曲家による「新曲」の質がフェスティバルの成否を握っていたのは言うまでもないが、庶民からブルジョワまでを巻き込み、そこに共通のエートスを盛り込んだのは、カンツォーネの場合は、作品の力だけではなかったのだ。

おわりに

1904年論争で中心的な議題となった「ナポリ方言劇団」は、その翌年に実現を見ることになる。1905年秋に、パンタレーナは新たに劇団を結成し、そのシーズンだけでも、ボーヴィオの *Casa antica* (『古い家』)、ペトリッチョーネの *A vita* (『人生』)、ムーロロの *O mpuosto* (『詐欺師』)、*Li uocchie d' 'o pate* (『父さんの目』) 他、七本の新作劇を上演している。彼が拠点にしたのは、1904年論争で多くの論者が提案していたヌオーヴォ劇場であった。つまりは、同論争で議論されたレパートリー問題は、若手の劇作家が新作を提供することでとりあえずは解消し、劇場は、支配人のモリナーリが積極的に支援することでヌオーヴォ劇場に落ち着いた。座長のパンタレーナは、スカルベッタ劇団から引き抜いた精鋭の俳優たちを活用し、劇団の問題もクリアしている。1904年論争の流れに沿う形で、「ナポリ方言劇団」が動き始めたのだ。

だが残念ながら長期的に劇団を運営していくには、レパートリーと費用があまりに不足していた。「サルヴァトーレ・ディ・ジャコモの *Assunta Spina* の成功がなければ、1909年に劇団の命運は尽きていたことだろう」(Viviani 1975: 1571)。パンタレーナの劇団は1910年に解散を余儀なくされ、モリナーリ支配人は、その後、スカルベッタの旧作の全てを買い取って、ヌオーヴォ劇場は皮肉にも、1911年からはスカルベッタの「翻案劇」を中心に上演する小屋に変貌することになる。

注

- 1) Guidi によれば、142本の演劇作品中、実に62本がフランス軽喜劇からの翻案である。(Guidi I. 1996: 102)
- 2) Grano (1974: 105-115), Mangini (1961: 109-113) らは両者の論争を紹介しているが、そこには年代や調子の変化の記述は見られず、20-30年に及ぶ論争の歴史的な経過が描かれていない。
- 3) 1904年の *Il figlio di Iorio* をめぐる剽窃事件の際に、ディ・ジャコモがスカルベッタ攻撃の先頭に立ち、1906年から始まる裁判においては、検察側の参考人として発言したことを考えれば、これは特筆すべきであろう。

- 4) 1884年に解体されたサン・カルリーノ劇場の歴史を綴った *Cronaca del teatro San Carlino* は1891年にビデーリから刊行された。1918年のサンドロン社からの第三版で、タイトルは *Storia del teatro San Carlino* に変更され、現在まで踏襲されているが、当論考では、1898年時点での問題を扱っているため、文中では旧タイトルで統一した。
- 5) それぞれ順に、カンマラーノ、アルタヴィツァ、ベティート、スカルベッタの戯曲を指している。
- 6) プローチダは、フランス演劇の翻案を「蛇」に譬えた比喩を好んでいて、1904年の論争の際にも「翻案という方策に頼るのは、胸中に蛇を飼うようなものだ」と述べていて、自身が1904年に主張するところの「連続性」を垣間見ることができる。
- 7) スカルベッタはその上で、興行的に成功しない劇団には資金が必要であろうからとして、2万リラの資金提供を申し出ている。当然ながらここには、興行的に独り勝ちしていたスカルベッタからの皮肉が込められていることは明白であろう。
- 8) Iermannò は、「方言劇団」の不可能性を同論考でのディ・ジャコモの立場としているが (Iermannò T. 1995:189)、前述のように既に親交の深いムーロロが、ナポリ方言劇の劇団設立というディ・ジャコモの意向を、それも2年後のミラノ博覧会において公演を行うという、相当に具体的な計画さえ公にしているのだから、ここでのディ・ジャコモは、準備不足な状態で論敵に攻撃されることを避けた表現を使っているだけだと解釈しておきたい。また第9号に登場するディ・マルティーノが、ディ・ジャコモに向けて、劇団設立をめぐる計画を、いまだ準備段階にあったにも関わらず漏らしてしまったことを批判していることも、そうした解釈の正当性を確認している。
- 9) Massarese は1881年論争と比べて、1904年論争の重要性を否定しているが、それはスカルベッタの演劇に対する文学的な分析が欠如しているためであると思われる。Cfr. Massarese E. 1996: XXII.
- 10) 1904年論争の論者のひとりであるディ・マルティーノは *I nemici del teatro di prosa in Italia* (『イタリアにおける散文劇の敵』1882) という著書の中で、三つ目の敵として「座長制度 capocomicato」を挙げている。コンメディア・デッラルテの流れを汲む、劇団の芸術的および経済的運営に絶対的な権力を有する「座長」が、興行としての成功を優先するあまり、観客の嗜好に媚びた演目を選ぶ傾向があり、同時代のイタリアの問題に正面から取り組んだオリジナルの戯曲ではなく、「フランス軽演劇」の翻案や翻訳を優先的に上演する傾向を非難しているのだ。だが同書で批判の対象として具体的に名前が述べられているのはスカルベッタではなく、グスターヴォ・モーデナやザッコーニなどである。
- 11) Livio G. (2000) 参照。
- 12) 彼の論考のタイトルが“Per un repertorio dialettale”であることからそれは疑う余地がないだろう。
- 13) この2年後にパンタレーナが「ナポリ方言劇」の劇団を立ち上げて、ヌオーヴォ劇場を本拠地に1910年まで活躍することになるが、その際にペトリッチョーネは自作の戯曲を提供している。彼が「様々な理由のために未だ上演にはいたっていない」と1904年の論考中で言及しているスタラーチェの *Monzignor Perelli* が、その翌月に初演されていることを考えてみれば、この時期すでにパンタレーナとペトリッチョーネは親交を結んで「芸術劇団」の展望に対する意見を交わしあっていた可能性は否定できない。レパトリーに対するペトリッチョーネの楽観ぶりは、そうした「見込み」に裏打ちされているのではないだろうか。
- 14) 作者のコンエッティは、生まれはナポリだがトリノで育ったため、この二作をナポリで上演するにあたり、ナポリ語への「翻訳」作業を、ディ・ジャコモに依頼している。コンエッティとの共同作業は、ディ・ジャコモに「翻訳」ならぬ戯曲の「創作」活動への道を切り開いた。

- 1889年、ディ・ジャコモの短編小説『*O voto*』をコニェッティが『*Mala vita*』のタイトルで戯曲化した際に、ディ・ジャコモは創作に大幅に関わることになる。
- 15) 1889年に出版された『*Mala vita*』を、ディ・ジャコモはカターニアのヴェルガに送り、ほどなくディ・ジャコモは敬愛するヴェリズモの大家からの返事を受け取った。「私は読み終え、そして再読して満足を感じました。送っていただいたことを感謝しています。あなたの民衆劇には、強烈な感情があり、人生の誠実な再現があります。あなたは舞台の世界に、堂々と足を踏み入れたのです」。
- 16) イブセン劇のイタリア初演は、1891年2月9日の『人形の家』(ミラノ)で、その後話題となった公演は、ともにエレオノーラ・ドゥーゼヒロインを演じた1898年の『ヘッダ・ガブラー』(ミラノ)や1905年の『ロスメルスホルム』(ミラノ)である。またディ・ジャコモは1906年に『*Il Proscenio*』誌に『*Per ricordare Enrico Ibsen*』と題する論考を掲載している。
- 17) Luigi Russo は、カンツォーネにも通じるディ・ジャコモの後期戯曲の特徴として、登場人物の *coro* 的な性質を挙げている。Cfr. Russo L. 2003
- 18) こうした演劇観の変化と轍を合わせるように、ディ・ジャコモは詩の創作の面でも、大きな転換を迎えている。スカルベッタを部分的ながらも擁護した最後の言葉を書いた1898年と同年に、詩集『*Ariette e sunette*』が刊行された。それに先立つ三つの詩集『*O monasterio*』(1887)、『*Zi Munacella*』(1888)、『*A San Francisco*』(1895)がすべて、それぞれの短い詩篇(後二者はすべてソネット)が一つの大きな物語の部分を成し、その「物語」の登場人物には、基本的に下層階級が選ばれ、そうした彼らの台詞が詩となっているのに対して、同詩集には、彼のカンツォーネにも見られるような、一見してシンプルな構造を持つ、音楽的な抒情詩が多くみられるようになっている。もちろんこうしたヴェリズモ=演劇的な詩は1898年以降も書き続けられ、そして1898年以前にも、非ヴェリズモ的にして台詞の登場しない抒情詩は書かれてはいる。だが大局的に見れば、1898年の『*Ariette e sunette*』を契機として、ディ・ジャコモの詩の傾向が転換点を迎えたことは否定できないだろう。
- 19) Di Massa S. (1982)。
- 20) 一例として、同詩の冒頭と、その元となった民衆歌謡のそれとを併記しておく。そのあまりの類似には驚くばかりである。
- Nu iuorno mme ne iette da la casa,
 Inno vennenno spingole frangese;
 Me chiamma na figliola: — Trase, trase!
 Quanta spingole daie pe nu turnese? — (Di Giacomo P.N.: 84)
- 'Nu journo mme ne vavo casa casa
 Vavo vennenno sbincole francese.
 Esce 'na nenna da dinte 'na casa:
 — “Quanta sbincole daje ppe' 'no tornese?” (Casetti e Imbriani 1872: 248)
- 21) 楽曲の紹介や分析ではなく、近代芸術産業としてカンツォーネ・ナポレターナを総合的に研究する試みは、Stazio M. (1991)以降、近年盛んに行われている。

文献一覧

【テキスト】

Bracco R.

1904 *Il dibattito per teatro dialettale*, in *Teatro moderno*, 10 ott.

Di Giacomo S.

- P. N. *Le poesie e le novelle*, a cura di Flora F. e Vinciguerra M., Milano Mondadori, 1971.
 T. C. *Il teatro e le cronache*, a cura di Flora F. e Vinciguerra M., Milano, Mondadori, 1971.
 P. P. *Poesie e Prose*, a cura di Croce E. e Orsini L., Milano, Mondadori, 1977.
 1898 *Teatro dialettale napoletano*, in *Corriere di Napoli*, 22 mar.
 1904 *Per un repertorio dialettale*, in *Teatro moderno*, 5 lug.
 1967 *Storia del teatro San Carlino*, Napoli, Berisio.

Di Martino G.

- s. d. *I nemici del teatro di prosa in Italia*, Napoli, Società editrice Partenopea.
 1904 *Nel nome di Salvatore Di Giacomo*, in *Teatro moderno*, 25 ago.

Murolo E.

- 1904 Una compagnia dialettale napoletana all' esposizione di Milano, in *Teatro moderno*, 17 apr.

Petriccione D.

- 1904 *Pel teatro dialettale*, in *Teatro moderno*, 18 set.

Procida S.

- 1898a *Il programma di Scarpetta*, in *Pungolo parlamentare*, 8-9 ott.
 1898b *Ancora il programma di Scarpetta*, in *Pungolo parlamentare*, 11-12 ott.
 1898c *Per finire e per finirla*, in *Pungolo parlamentare*, 13-14 ott.
 1904 *Per un repertorio dialettale*, in *Teatro moderno*, 24 lug.

Russo F.

- 1904 *Nel nome di Salvatore Di Giacomo*, in *Teatro moderno*, 25 ago.

Scarpetta E.

- 1904 *Per una compagnia dialettale*, in *Teatro moderno*, 19 giu.
 1982 *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Savelli.

【参考文献】

Benevento A.

- 2000 *Napoli in dialetto e in lingua: saggi su Salvatore Di Giacomo*, Roma-Pisa, Edizioni dell'Ateneo.
 (raccolti da) Casetti A. e Imbriani V.

- 1872 *Canti popolari delle provincie meridionali*, vol.2, Torino, Ermanno Loescher.

Cerbasi Donato

- 2010 *Italiano e dialetto nel teatro napoletano*, Roma, Nuova Cultura.

Costagliola A.

- 1918 *Napoli che se ne va*, Napoli, Giannini.

De Blasi N.

- 1999 *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII,
 Roma, Salerno, 833-909.

De Filippis F. e Mangini M.

- 1967 *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Napoli, Berisio.

Di Massa S.

- 1982 *Storia della Canzone Napoletana*, Napoli, Fausto Fiorentino.

Grano E.

- 1974 *Pulcinella e Sciosciammocca. Storia di un teatro chiamato Napoli*, Napoli.

Guidi I.

- 1996 *Napoli francese di Scarpetta*, in «Dramaturgia», 3, 102-113.
Iermannò T.
- 1995 *Il melanconico in dormiveglia Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Olschki.
Livio G.
- 2000 *Il teatro del grande attore e mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, Torino, Einaudi, 611-675.
Mancini F. E Gargano P.
- 1991 Piedigrotta, Napoli, Guida.
Mangini M.
- 1961 Eduardo Scarpetta e il suo tempo, Napoli, Montanino.
Massarese E.
- 1990 *Dal 'vero' al 'simbolo'. Percorsi del teatro digiacomiano*, in *I drammi* di Salvatore Di Giacomo, Napoli, Luca Torre, XIII-XXV.
Paladini T.
- 2000 *Scarpetta in giacca e cravatta*, Napoli, Luca Torre.
Paliotti V.
- 2001 *Salone Margherita*, Napoli, Altrastampa.
Palombi E.
- 2005 *Teatro & Maccheroni*, Napoli, Grimaldi.
Pizzo A.
- 2009 *Scarpetta e Sciosciammocca: Nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni.
Russo L.
- 2003 *Salvatore Di Giacomo*, Torino, Aragno.
Sommaiole P.
- 1998 *Il café chantant: Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, Napoli, Tempolungo.
Stazio M.
- 1991 *Osolemio: La canzone napoletana -1880/1914*, Roma, Bulzoni.
Viviani V.
- 1969 *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida.
1975 *Pantalena Gennaro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, Roma, Unedi, 1570-1571.
高田和文
- 1997 「エドゥアルド・スカルペッタと世紀末のナポリ演劇」, 日伊文化研究第 35 号, 3-13.

