

# ダンヌンツィオの文学作品における「新しいルネサンス」

——フィレンツェ・ルネサンスを通じた古代と中世の再生——

内 田 健 一

## 要 旨

本稿は、ルネサンス再評価の旗手と見なされるガブリエーレ・ダンヌンツィオが、初期から中期の文学作品において、フィレンツェ・ルネサンスを通じて古代と中世の文学的な世界を再生させることによって、独自の「新しいルネサンス」を目指していたことを明らかにするものである。

牧歌的な詩集『新しい歌』（1882）でダンヌンツィオは、人文主義的な伝統から離れ、肉体的な方法で古典古代を再生しようとする。耽美的な詩集『イゾッテオーキマイラ』（1890）において「新しいルネサンス」は、自然の生命力や恋の芽生えという文字通りの「再生」を包含していく。小説『快樂』（1889）には、文学が政治や社会に大きく関わっていたルネサンス期に対する憧憬が描かれる。その後、「新しいルネサンス」はナショナリズムを帯び、社会的・政治的な含意が濃くなる。自然と芸術を司る「子供」によって象徴される詩集『アルキウオーネ』（1903）における、神話的な永遠の世界の表現が、ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」の一つの完成形である。

キーワード：ポリツィアーノ、ロレンツォ・デ・メディチ、ボッカッチョ、カルドゥッチ、ナショナリズム

## 序

ダンヌンツィオにとってのルネサンスを論じるとき、彼のナショナリズム・イデオロギーとの関連性がしばしば指摘される。2005年のAraminiの博士論文『ガブリエーレ・ダンヌンツィオの作品におけるルネサンス』は、先行研究が乏しい中での初めての網羅的な調査であるが、その第1章冒頭で1907年の『ガブリエーレ・ダンヌンツィオによるジョズエ・カルドゥッチ追悼 *Giosuè Carducci commemorato da Gabriele d'Annunzio*』の一節が引用される。

これ [ルネサンス] はイタリア人にとって、母なる国語の中で最も輝かしく、また最も誇り高い語であって、地上の春の輝きも匹敵しないほどだ。〈生〉の、〈生〉全ての堂々たる肯定であり、人間の歴史の最高の頂点に刻み込まれている。ルネサンス。(SG II: 632)

カルドゥッチは1906年にノーベル賞を得た国民的詩人であり、イタリア統一の精神的支柱の一人でもあったので、その業績を辿る文の調子はナショナリスティックになる。Aramini (2005:

3) がここで問題とするのは、ダンヌンツィオが頻繁に使用する「ルネサンス Rinascimento」という語について<sup>1)</sup>、「十分に厳密な理論的議論が、作家 [ダンヌンツィオ] の側に欠けている」ということである。それは歴史学者でも哲学者でもなく、本質的に詩人であるダンヌンツィオの特徴と考えられる<sup>2)</sup>。それによって彼は「再生」を意味するルネサンスを、歴史的な時代区分から離れたイメージとして巧みに利用し、芸術的のみならず政治的・社会的にも大きな影響力を及ぼすようになる。Brodini (2015: 192) は『ルネサンスの地図帳：ガブリエーレ・ダンヌンツィオと15-16世紀のイタリア建築』の中で、「偏愛されたその時代 [ルネサンス] は、徐々に、ダンヌンツィオのナショナリズム・イデオロギーがその基礎を置く土台となる」と論じ、また Della Schiava (2018: 619) は『ダンヌンツィオとルネサンス：予備的考察と調査に関する提案』の中で、「物語の構築に役立つモチーフの貯蔵庫としてのルネサンスは、しだいに詩聖 [ダンヌンツィオ] の美的考察の場を占めていき、ついには彼の国家イデオロギーの創出に欠かせない要素となった」と評する。

このようなルネサンスのイメージの政治的利用は、現在では平凡にも思われるが、当時はそうではなかった。Brodini (2015: 192) は、「まさにルネサンスこそ、ダンヌンツィオを最も強く魅了する文明である。当時は中世の神話がまだ世の中に充満していて、ルネサンスは歴史学的、文化的、イデオロギー的な議論が激しく続いている領域と見なされていたが、ダンヌンツィオは最も革新的な位置に立っていた」と、評価の定まっていなかったルネサンスを重視したダンヌンツィオに先見性を認める。Della Schiava (2018: 604) もまた、「ダンヌンツィオは、[…] 同時代の歴史学の動向に対して逆行し、当時の最も進歩的な位置に立って、同時代人の中で前例のない空間をルネサンスに捧げ、その確固たる再評価を推進した」と、ロマン主義が理想化していた中世よりもルネサンスに注目したダンヌンツィオを独自性のある先駆者と見なす。

そこで本稿では、ルネサンスの再評価の旗手と見なされるダンヌンツィオが、初期から中期にかけての文学作品において、どのようにルネサンスを理解し、表現したのかを考察することによって、彼の「新しいルネサンス」の原点とその発展を明らかにする。

## 第1章 『新しい歌』——肉体的な「新しいルネサンス」による古典古代の再生

1879年、16歳のダンヌンツィオは、カルドゥッチに影響を受けた詩集『早春 *Primo vere*』で文壇に登場した。この中には『蛮夷オード』の作者であるエノートリオ・ロマーノに *A Enotrio Romano. Autore delle «Odi barbare»* という詩が含まれている。エノートリオ・ロマーノとはカルドゥッチのペンネームで、『蛮夷オード』は彼が1877年に出版した詩集である。ところが、この詩は1880年の『早春』第2版で姿を消す。おそらくこれはカルドゥッチを超克しようというダンヌンツィオの意思の表れであり、それが次の1882年の詩集『新しい歌 *Canto novo*』の原動力となる。

『新しい歌』はダンヌンツィオ自身の恋愛に基づいた牧歌的な内容であるが、そこには彼の文学観も含まれている。それに関してエイナウディ版の注釈者 Finotti (1995: 7) は、『新しい歌』の構想において、人文主義的伝統の根本的な再考も行われた。『蛮夷オード』を熱心に読み、『早春』を制作した後、ダンヌンツィオは実際にカルドゥッチのモデルの向こう側へと遡り、古典の源泉から再び着想を得た」と述べる。つまり、ダンヌンツィオは彼独自の方法で古代ギリシア・ローマの古典を研究し、理解して、それを『新しい歌』の中で表現しようとしたのである。この古典を新しく再生させようという試みは、一つのルネサンスと呼べるだろう。フィレンツェに始まった14～16世紀の文化運動としてのルネサンス（以降、フィレンツェ・ルネサンスと呼ぶ）と直接的には関係しないが、発想としては近似したものである。

このダンヌンツィオの「新しいルネサンス」は、『新しい歌』の最初の部分、主人公の「私」が恋人となる女性と出会う第1巻IIIから読み取ることができる。冒頭では、古典をテーマとして、太陽が輝く屋外と本を読むための屋内の対比がなされる。

さらば！五月の太陽は、古典の／太陽は、金の薄板のような輝きを／水面の濃い緑の上に  
投げかけ、／欲求を私の心に投げ込む。／／さらば、本の様々な長い隊列よ！／さらば、本  
の高尚な軍団よ！／それらは凍てつく夜に／亡霊を部屋に住みつかせた。(Versi I: 175)

三回繰り返される「さらば！」の対象である「本」は古典のことであり、また古典の韻律を使ったカルドゥッチの『蛮夷オード』も含まれるだろう。これは古典の否定のように思われるが、実は、人文主義的な古典の文献学的研究との別れを意味する。ここで目指されているのは、古典に描かれるような生命力溢れる自然の世界を「私」が現実に生きることである。「五月」によって示される春は、新しい生命と恋愛の季節なので、その太陽は「欲求」を抱かせる。「古典の／太陽 *classico / sole*」は、文字通り、「古典の世界の中のような太陽」と解釈できるが、おそらくカルドゥッチの詩『古典主義とロマン主義 *Classicismo e romanticismo*』（1869）を反映している。この詩でカルドゥッチは、古典主義を太陽、ロマン主義を月として対比し、前者を善良な生の象徴、後者を忌まわしい死の象徴として描く<sup>3)</sup>。

古典を読む部屋の中には「凍てつく夜に／亡霊」が住むのに対して、「古典の／太陽」が輝く自然の世界には、ダンヌンツィオの現実の恋人ジゼルダ・ズッコニーに基づく魅力的な女性が現れる。

誰が来たのか、本たちよ、あの生気のない／愛をかき乱すために、誰が来たのか？／／やっ  
て来たのはフィエーゾレの白い乙女だった。／すらっと背が高く、驚のような目からは、／  
微笑むとき、トパーズの輝きが／放たれ、知性が放たれる。／やって来て、木蔭が奇妙に  
絡まるように、／彼女はその長い髪で私を縛った。(Versi I: 175)

本の中の愛が「生氣のない」と形容されるのに対して、現実の「乙女」の目には生氣が溢れる。「木蔭」のような髪で「私」を縛るさまは、樹木のニンフのようである。「乙女」がフィエーゾレから来る理由は示されないが、フィレンツェを見下ろす丘にある町はボッカッチョ『フィエーゾレのニンフの物語 *Ninfale fiesolano*』（1344-1346 頃）の舞台であり、牧人アフリコとニンフのメンソラの牧歌的な恋愛を想起させる。また、その物語の中では、古代においてフィエーゾレがローマ人によって破壊され、生き残ったフィエーゾレの人々が後にフィレンツェに住むようになったとされており（第 454-456 詩節）<sup>4)</sup>、「乙女」は古典古代の化身とも考えられる。

文学から文学が生まれるという人文主義的な方法に対して、より直接的な現実の経験、つまり自分の肉体から文学が生まれるという新しい方法が、次のように詩の中で表現される。

彼女は震えながら口を私に近づけ、／そこで私は運命のリキュールを飲んだ。／／そしてそれは私の全ての血管を巡り、／全ての血管を心臓から脳へ、／脳から心臓へ、まるで秘薬のようだ。／私は問う、「彼女は魔女ではないのか？」／[…]／私は問う。そして私の血から抑えようのない／詩節が再び芽生える。おお、若い／野生の牧歌がほとばしる、／灌木の匂いの中、太陽を浴びて！…（*Versi I*: 176）

生理学的な体内の循環のイメージと共に、「血」という肉体と「詩節」という文学が結び付けられる。「灌木」や「太陽」によって示される自然の中で、若い二人は「牧歌」という古典古代の理想の世界に再生する。血から詩節が「再び芽生える *rigermogliano*」という植物的な生命力を示す表現には、人文主義的なルネサンスに対する、ダンヌンツィオの肉体的な「新しいルネサンス」を読み取ることができる。この『新しい歌』におけるルネサンスについて、それ以前のカルドゥッチまでのルネサンスと比較しながら、Finotti (1995: 10) は、「彼 [カルドゥッチ] のルネサンスは、全ての自然の中で脈動するエネルギーの目覚めに呼応するが、その完璧な実現を人間とその文明の中に見出していた。それはまだ、ペトラルカからポリツィアーノ、そしてフォスコロからレオパルディに至るまで、その主要な道のりと完成を書籍愛好と文献学の中に見出すという、あのルネサンスだった。一方、『新しい歌』において、原始への回帰と詩の再生は、文献学から生理学への転換に呼応していた」と述べる。ダンヌンツィオ以前の詩人たちに肉體性が欠けていたわけではないが、ダンヌンツィオにおいては世界観の重心が人間的な精神性から動物的な肉體性へと移るのである。

ダンヌンツィオ独自の「新しいルネサンス」によって、詩人は古典の中のような自然に没入し、その生命力に触れながら、作品を生み出す。この肉体的な方法は、第 4 章で扱う詩集『アルキュオネー *Alcyone*』（1903）などでも用いられるが、『新しい歌』の後半では自然との神秘的な合一が儂いものであることが示される。五月から始まった作品世界は、夏を経て、第 3 卷

末で秋に至る。第1巻IIIの春が、第4巻IIIで回想される。

再び甘美な牧歌は、フィエーゾレよ、／お前の真珠の色をした空の下で花咲いたのか？／  
再び口づけは私の口に、／詩節は心に湧き上がったのか？／／やはり、太陽の祝福のもと、  
／あの日のように、／歌と、抱擁と、婚礼の感動が／繁茂する野原に震えることはな  
かった。／／見守るシナノキの下で／ガイドのバッラテッタが、チーノの物憂げな／ソ  
ネットが、またポプラの間でポリツィアーノの／ゆったりとしたオッターヴァが目覚める  
ことはなかった。／／静かにアフリコ川の水が／短い草の間を流れていた。(Versi I: 213)

第1巻IIIで描かれた「牧歌」という古典の世界は蘇らず、「口づけ」という肉体性も、「詩節」という文学も、やはり生じることはない。ここでは第1巻IIIの「乙女」の町フィエーゾレに呼び掛けており、『フィエーゾレのニンフの物語』という作品の中で永続する牧歌と対比しようとしているのかもしれない。そうだとすると、ニンフのメンソラとの恋が叶わず命を絶った牧人アフリコの名を取ったアフリコ川の描写には、単に地理的ではない象徴的な意味が含まれるだろう<sup>5)</sup>。『新しい歌』の牧歌は古典古代への憧れから生まれたとはいえ、その伝統はイタリア文学へと連なることが、清新体 (Dolce stil novo) の詩人ガイド・カヴァルカンティ (1258頃-1300) とチーノ・ダ・ピストイア (1270-1336)、そしてフィレンツェ・ルネサンスの詩人ポリツィアーノ (1454-1494) への言及から分かる。

以上、本章では、ダンヌンツィオが人文主義的な方法から離れて、独自の肉体的な方法で古典古代を『新しい歌』の中に再生させようとしたことを考察した。ペトラルカやボッカッチョを始祖とするフィレンツェ・ルネサンスでは文献学によって古典古代にアプローチしたが、ダンヌンツィオはルネサンスという語が喚起する「若さ」や「生命力」を古典古代の特徴として作品に描き出した。彼の「新しいルネサンス」の原点である『新しい歌』では、牧歌の世界に自然の生命力が満ち溢れ、そこに没入する若者の肉体から力強い詩が生まれてくる。

## 第2章 『イゾッテオーキマイラ』——フィレンツェ・ルネサンスへの憧憬

1886年12月、ダンヌンツィオはラファエル前派的な中世趣味で溢れた詩集『イザオッタ・グッタダーウロとその他の詩 *Isaotta Guttadauro e altre poesie*』(以降、『イザオッタ』と略す)を出版した。主人公の女性イザオッタはダンヌンツィオの妻マリーア・ディ・ガッレーゼがモデルで、その名前は中世ヨーロッパのトリスタン伝説のヒロインであるイゾッタから取られた<sup>6)</sup>。その後、1887年4月17日の《カピタン・フラカッサ *Capitan Fracassa*》紙に『イザオッタの凱旋 *Trionfo d'Isaotta*』を、1888年4月1日の《トリブーナ *La Tribuna*》紙に『四月一

日のカンタータ *Cantata di Calen d'Aprile*』を發表し、この二つの詩を1890年の詩集『イゾツテオーキマイラ *L'Isottee - La Chimera*』の『イゾツテオー』の部分に含めた。一方、『キマイラ』の部分には、1883年から1889年に書かれた様々な詩が収められている。

この『イゾツテオーキマイラ』において最も早い時期に書かれた、フィレンツェ・ルネサンスに言及する詩は1886年1月17日の《クローナカ・ビザンティーナ *Cronaca Bizantina*》誌に載った『F. P. ミケッティに *A F. P. Michetti*』で、『キマイラ』の末尾に「エピローグ」として置かれている。フランチェスコ・パオロ・ミケッティはダンヌンツィオより12歳年上の同郷の画家で、修道院を改修した彼のアトリエには多くの芸術家が集まり、ダンヌンツィオもそこで多くの作品を書いた。『F. P. ミケッティに』では、ルネサンスからバロックにかけての画家（グエルチーノ、ティツィアーノ、ラッファエッロ）を参考にしながら研鑽を重ねるミケッティの姿を示した後、それと対比しながらダンヌンツィオ自身を次のように描く。

お前は画布に、何の争いもなく、／ティツィアーノから赤みがかった金色を奪った。／私はイザオッタの栄光を讃えるため／ポリツィアーノのゆったりとした詩法を用いた。／  
[…]／芸術の高貴な手綱に慣れ親しんだ私は／フィオレンツァの金細工師のように、／鋭敏な辛抱強さで宝石のような／言葉を選んで紙の上に並べた。（*Versi* I: 582）

イザオッタへの言及があるのは、この詩の時点で、詩集『イザオッタ』の一部がすでに雑誌に發表されていたからである。『イザオッタ』の内容は中世的だが、その詩法はルネサンス期に主にフィレンツェで活躍した詩人ポリツィアーノのものだとダンヌンツィオは言う。ポリツィアーノが得意とした詩形は、二つの代表作『スタンツェ *Stanze*』と『オルベウスの物語 *Fabula di Orfeo*』で用いたオッターヴァ・リーマ（8つの11音節詩行から成り、脚韻はABABABCC）である。『イザオッタ』の中に、オッターヴァ・リーマそのものは見当たらないが、『F. P. ミケッティに』の時点で發表されていた『甘いブドウの房 *Il dolce grappolo*』はオッターヴァ・リーマに1行足したノーナ・リーマ（9つの11音節詩行から成り、脚韻はABABABCCB）で書かれている。ノーナ・リーマは13世紀の作者不明の寓意詩『知性 *Intelligenza*』の詩形で、その校訂者のBerisso（2000: XXVII）は、「起源が謎の詩形で、『イゾツテオー』のダンヌンツィオの韻律コレクションニズムのおかげで、ようやく再び陽の目を見ることになる（『イゾツテオー』は『知性』の映画的な意味でのリメイクに近く、たくさんフレーズを抜き出して使っている）」と述べる。つまりダンヌンツィオは、第1章の『新しい歌』において古代の古典に対して行った「新しいルネサンス」を、『イゾツテオー』において中世の文学に対して行っていると言えるだろう。『知性』をはじめとする中世の文学にダンヌンツィオ自身が妻と共に没入することによって、宮廷風の理想の世界がリアリスティックに再生するのである。そのための言葉を並べる技術は、『F. P. ミケッティに』において「金細工師」にたとえられ、その出身は他でもない

フィオレンツァ（フィレンツェの古名）とされている。

次に、フィレンツェ・ルネサンスへの言及がある作品は、本章冒頭で触れた1887年4月17日発表の『イザオッタの凱旋』で、『イゾツテオー』の掉尾に配される。この題名には、「ロレンツォ・デ・メディチ風 *Alla maniera di Lorenzo de' Medici*」という補足があり、具体的にはルネサンス期フィレンツェの名君ロレンツォ（1449-1492）の『バッコスの歌 *Canzona di Bacco*』（別名『バッコスとアリアドネーの凱旋 *Trionfo di Bacco e Arianna*』）の詩形を踏襲している<sup>7)</sup>。また内容についても、以下に示した両者の冒頭の4行から明らかのように、若さの讚美、人生の空しさ、享楽主義といったテーマが共通している。

若さの花咲く	若さは何と素晴らしいことか、
イザオッタ・ブランゼズマーノが戻る。	それはいつでも逃げ去るけれど。
彼女は言う、「世界の全ては空しい。	楽しくありたい人は、そのようにあれ、
愛の中に全ての甘美さがある！」(Versi I: 448)	明日のことは確かではない。(LdM: 261)

イザオッタ・ブランゼズマーノ (Isaotta Blanzesmano) はトリスタンの妻となる白い手のイゾッタ (Isotta Biancamano) のことで、トリスタンの愛人だった金髪のイゾッタ (Isotta la Bionda) とは異なる。Blanzesmano という語形は、『知性』に出てくるもので、注釈の中で Berisso (2000: 266) は「過剰にフランス語風の *iperfrancesizzante*」と説明する。そもそも、Isaotta という語形もフランス語風であり、『知性』の中で使われている。騎士道物語は中世のフランスにおいて発達したもので、その語形を用いることで、中世の宮廷風の世界が具体性を伴って再現される。ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」のための一つの手法である。

ロレンツォの『バッコスの歌』ではギリシア神話の人物が次々と行進するが、『イザオッタの凱旋』ではギリシア神話の人物に加えて、ヨーロッパの古代から中世、そしてルネサンス期までの、恋愛で名を残す人物たちが登場する。

さらに恋人たちが続く、／詩の音に誘われる者たちが：／モンナ・ヴァンナとカヴァルカンティ、／ボッカッチョとフィアンメッタ、／そしてポリツィアーノが歌った／美しきシモネッタ。／彼らは言う、「世界の全ては空しい。／愛の中に全ての甘美さがある！」(Versi I: 450)

カヴァルカンティはダンテの友人だった詩人で、モンナ・ヴァンナ（本名ジョヴァンナで、モンナは「貴婦人」の意）はその恋人である。ボッカッチョ (1313-1375) はペトラルカの友人だった小説家・詩人で、フィアンメッタ（「小さな炎」の意）というあだ名のその恋人は彼の作品に

もよく登場する。シモネッタはポリツィアーノの恋人ではなく、彼が仕えていたロレンツォ・デ・メディチの弟ジュリアーノ（1453-1478）の恋人で、『スタンツェ』には女神のような姿で登場する<sup>8)</sup>。『イザオッタの凱旋』の12の詩節の中でイタリア文学に関連するのはこの詩節だけで、ダンヌンツィオにとってこの三組の恋人たちがイタリア文学における恋愛の代表であることが分かる。彼は中世とルネサンスの区分にこだわらず、むしろ、『知性』と『バッコスの歌』の混淆に明らかなように、時代区分を越えた独自の世界を生み出すことを目指している。

続いて、1887年12月21日に雑誌《ドン・キホーテ・デ・ラ・マンチャ *Don Chisciotte della Manzia*》に『蘇ったドン・キホーテ *Don Chisciotte risuscitato*』という題で発表され、後に別の詩と合わせて『二人のベアトリーチェ *Due Beatrici*』という題で詩集『キマイラ』に収められた作品では、『イザオッタ』のこと、そしてさらに以前の『新しい歌』の「乙女」のことを追憶する。

ムーサよ、白い手のイゾッタを讃えるときに／私が好んだ響きのよい詩を、／ […] / ムーサよ、フィレンツェの詩人が使う、／響きのよい、純粋な詩を私に与えてくれ。／ジークやレベックの伴奏が付いた／バッラータでも、バッラテッタでもなく、／オッターヴァが、お前のオッターヴァが私を魅了する、／おお偉大なるアーニョロ・アンブロジーニ殿よ、／ナイチンゲールの合唱が歌い、金色の蜂が／羽音を立てるオッターヴァが。(Versi I: 462)

アーニョロ・アンブロジーニはポリツィアーノの本名で、彼が得意としたオッターヴァ・リーマが、ここでは「響きのよい詩 *l'arguta rima*」と呼ばれる。先述の通り『イザオッタ』にオッターヴァ・リーマはなく、それに一行足したノーナ・リーマがあり、また、よく似た詩形が『アステイーオコとプリゼンナのバッラータ *Ballata d'Astioco e di Brisenna*』で使われている<sup>9)</sup>。ただし、もともと音楽を付けて踊るためのバッラータが比較的短いのにに対して、オッターヴァ・リーマは語りに適した詩形で比較的長い。「物語のオッターヴァ *ottava narrativa*」について、Bausi e Martelli (2002: 102) は、「有名な詩の中ではジョヴァンニ・ボッカッチョによって初めて使用され、この詩形で『フィロストラト』、『テゼーイダ』そして『フィエーゾレのニンフの物語』を作った」と述べる。『フィエーゾレのニンフの物語』に出てくるアッフリコ川への言及が『二人のベアトリーチェ』のこの後の部分にあり、ダンヌンツィオはボッカッチョからポリツィアーノに至るフィレンツェのオッターヴァ・リーマの伝統を意識していた可能性がある。

『新しい歌』でフィエーゾレの「乙女」は「すらっと背が高く *alta e sottile*」と形容されていたが、『二人のベアトリーチェ』ではフィレンツェの薔薇園を舞台にして「ほっそり背が高く *alta e snella*」と形容され、ヴェルデスピーーナという名前が付けられる<sup>10)</sup>。

羽音を立てる金色の蜂は、フィオレンツァの庭で／たくさんの蜜を集めた。／その庭で、かつて私は恋をした。／その薔薇園の中、ほっそり背が高く、魅力的な仕草の／ヴェルデスピーーナが私に笑いかけた。／薔薇が咲くときには、まだお前の美しきシモネッタと／一人きりの貴婦人イポーリタの／存在が感じられた。／／坂を下るアッフニコ川の水が流れていた。／水際にはコリヤナギがゆっくりと揺れ、／ほっそりとしたポプラが岸で葉音を立てていた。／ポプラは純粋な銀色で、コリヤナギは朱色だった。／逃げ去るニンフは現れなかったとはいえ、／百合が水の鏡に揺れながら笑っていた。／遅いアッフニコ川が叫んでいるようだった。／「ニンフよ、私は川で、恋に燃えている。」(Versi I: 462-463)

ポプラとアッフニコ川のイメージが、第1章の『新しい歌』の引用箇所と共通している<sup>11)</sup>。そして、若かりし日のダンヌンツィオの恋愛が、とりわけポリツィアーノというフィレンツェ・ルネサンスの詩人と結び付いていることが分かる。ポリツィアーノがシモネッタを『スタンツェ』で描いたことは先述したが、イポーリタというのはポリツィアーノが幾つかのパラータヤリスペット<sup>12)</sup>でその美を讃えた女性である。ポリツィアーノの伝記を書いたOrvieto(2009: 289)は、「おそらく、ポリツィアーノが能う限りの文体と言葉を使った恋愛感情の吐露を、差し向けるための口実とした若い女性である。このイッポーリタに関して、ほとんど、あるいは全く、何も知られていない」と述べる<sup>13)</sup>。このようなイッポーリタにまで言及するダンヌンツィオは、ポリツィアーノの作品に広く通暁していたと考えられる。

アッフニコ川を舞台としてニンフへの言及があると、『フィエゾレのニンフの物語』で牧人アフリコに愛されたニンフのメンソラが想起されるが、「ニンフよ、私は川で、恋に燃えている」という台詞は、ロレンツォ・デ・メディチがオッターヴァ・リーマで書いた『アンブラ *Ambra*』の第29詩節から取られた。この詩の中で、足の遅いオンブローネ川の神が意中のニンフのアンブラを追いかけながら、叫ぶ台詞である。複数の原典を混淆させることで独自の世界を生み出すダンヌンツィオらしい手法であるが、この『二人のベアトリーチェ』では直後の詩節で、包み隠さず説明がなされる。

メディチの歌の中で、かつてオンブローネ川の神が、／彼の愛するアンブラに向かって叫んだのと同じようだった。／私の心の中では、アポロンの子である、／あの若い牧人アリスターオの情熱と、／彼がオルペウスの物語の中で歌う／彼の歌が呻吟していた。／「聞け、森よ、私の甘美な言葉を、／なぜなら美しいニンフは聞こうとしないから。」(Versi I: 463)

報われない恋の思いがルネサンス文学を通じて表現されており、『アンブラ』の次は、再びポリツィアーノの『オルペウスの物語』が原典となる。「聞け、森よ […] しないから」の部分

アリストテオが歌うバラータの冒頭である<sup>14)</sup>。文学と人生を重ね合わせるこの自伝的な作品は、ダンヌンツィオがルネサンス文学の世界を自ら生きたことを表しており、彼の肉体的な「新しいルネサンス」の一例とすることができる。

『二人のベアトリーチェ』の中の最後の引用も、次のようにポリツィアーノからのものである。また、ロレンツォの文芸サークルの一員としてポリツィアーノと交流のあった画家ボッティチェッリも言及される。

ヴェルデスピーーナは私の声を聞いてくれた。／若木のように、すらっと背が高い彼女は／私の側に来た。全身が葉と小さな花で飾られて、／生き生きとして私の目に映った。／まるでサンドロ・ボッティチェッリの夢に現れた／〈寓意〉の貴婦人のようだった。／口の中にはとても敬虔なメッセージがあった。／「ようこそ、五月よ、そして野生の旗よ！」  
(*Versi* I: 463)

前に「ほっそり背が高く *alta e snella*」と形容されたヴェルデスピーーナは、ここでは「すらっと背が高く *alta e sottile*」と形容され、『新しい歌』との繋がりがより明確になる。「〈寓意〉の貴婦人」とは、単に《春 *La Primavera*》と呼ばれることが多い《春の寓意 *Allegoria della Primavera*》のことである。自然の生命が再生する春を通じて、「私」の新しい恋の始まりが示されている。ヴェルデスピーーナが口にする詩句も春と恋の訪れを表現するもので、ポリツィアーノが五月一日 (*Calendimaggio*) の祭りのために書いたバラータの冒頭である (以降で詳述)。このようにダンヌンツィオは青春の恋愛の追憶を、フィレンツェ・ルネサンスへの憧憬と重ね合わせて描いたのである。

詩集『イゾッテオーキマイラ』の中で最後に書かれたフィレンツェ・ルネサンスに関連する作品は、本章冒頭で触れた 1888 年 4 月 1 日発表の『四月一日のカンタータ』で、『イゾッテオー』の中盤に置かれる。この題名には、「イザオッタに敬意を表して *Composta in onor d'Isaotta*」という補足があり、さらにロレンツォのバラータ『恋をしていない人は *Chi non è innamorato*』の第 2 詩節がエピグラフとして掲げられる。

愛の神をこの踊りの中心にして、／従者は周りを囲みなさい。／そして、もし誰か疑念や嫉妬を抱くなら、／ここに留まってはいけない、／そうしないと、恥をかくだろうから。／それぞれ互いに恋をしなさい、／さもなくば、かくも栄えあるこの場から出て行きなさい。  
(LSS: 222)

この愛を絶対視する享楽主義は、ロレンツォの前掲の『バッコス之歌』の若さ崇拝に通じるも

のであり、ルネサンス文学におけるダンヌンツィオの関心の所在を示している。

カンタータとは短めのオペラのようなものであり、男女3人ずつの登場人物の名前と共に、「演ジテ歌ウ Agunt et cantant」と書かれている。冒頭のサラバエット<sup>15)</sup>の歌に、すでにポリツィアーノのからの影響がある。

〈四月〉の若旦那が／うれしい告示をする。／「全ての美しい女は／若々しい恋人を花冠で飾りなさい。」／ […] /聞け。告示者は／うれしい告示をする。／おお、愛の神のメッセージ、／〈四月〉よ、私たちに何を命じるのか？／「全ての美しい女は／若々しい恋人を花冠で飾りなさい。」(Versi I: 423)

擬人化された四月による告示が、先述のポリツィアーノの五月一日の祭りのパッラータ『ようこそ、五月よ *Ben venga maggio*』の最終詩節に基づいている。

「ようこそ、旅人よ！／愛の神よ、何を私たちに命じるのか？」／「全ての美しい女は／自分の恋人の髪を花冠で飾りなさい、なぜなら若人も大人も／恋をするから、五月には。」(POL: 321-322)

旅人の姿をした愛の神に対して「私たち」が質問をする。その返答の部分をダンヌンツィオは少しアレンジしたのである。「愛の神のメッセージ」というのは唐突にも感じられるが、実はポリツィアーノのパッラータに基づいていた。

『四月一日のカンタータ』の終盤、ヴァンノッツォが意中の相手アルテアに対して歌う言葉の中にも、ポリツィアーノからの影響がある。

まさにそのような陶酔が、おお愛の神よ、／私を打ち負かした。神々しい／アルテア・ダ・レ・トレ・ゴーレは／私の心の女王だった。／レオンチーナもそうだった。／お前はそれを知っている、ポリツィアーノよ！／ […] /「盗んだ心を返しなさい」と、／彼女は〈五月〉に歌っていた。／そして森で採った木の枝が／彼女の手の中で花咲いていた。(Versi I: 433-434)

レオンチーナというのは、先述した、ポリツィアーノが幾つかの詩でその美を讃えたイッポーリタの姓である。そして、アルテアの歌う詩句は、『ようこそ、五月よ』の第5詩節、「乙女の心を手にするために／恋人たちは武装した。／美しい女たちよ、恋する／男たちに降参しなさい、／盗んだ心を返しなさい、／戦争をやめなさい、五月には」(POL: 321) から取られた。さらに、ここで「森で採った木の枝」と訳した gonfalon selvaggio は、『ようこそ、五月よ』の

冒頭の詩句で、先述の『二人のベアトリーチェ』でも使われており、そこでの訳は「ようこそ、五月よ、そして野生の旗よ！ Ben venga maggio e 'l gonfalon selvaggio」とした。五月一日の祭りでは古い伝統に従って、花の咲いた木の枝を若い男性は意中の女性の家の扉に掛ける。「旗」を意味する gonfalone で比喩的に「花の咲いた木の枝」を表現し、それが「森 selva」で採られることから「野生の selvaggio」と形容されるのである。春に蘇る自然の生命力を讃え、恋愛を積極的に勧めるフィレンツェ・ルネサンスの文学の世界が、『四月一日のカンタータ』では自伝的というよりも、オペラ的な作品の時空の中で再生している。

以上、本章では、詩集『イズッテオーキマイラ』におけるフィレンツェ・ルネサンスへの言及を、執筆年代順に考察した。『F. P. ミケッティに』でダンヌンツィオは、中世風の『イザオッタ』においても、ルネサンス期の詩人ポリツィアーノの詩法を用いたと言う。ただ、それだけではなく、寓意詩『知性』などを通じて中世の文学に没入し、宮廷風の理想の世界をリアリスティックに再生させている。『イザオッタの凱旋』ではルネサンス期の名君ロレンツォの『バッコスの歌』の詩形が用いられるが、『知性』に基づいて中世フランス語風の語も織り込まれる。ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」は中世とルネサンス期を混淆させることによって、独自の世界を生み出す。『二人のベアトリーチェ』では『イザオッタ』だけではなく『新しい歌』も追想され、それらはポリツィアーノのオッターヴァ・リーマと結び付けられる。自伝的な『二人のベアトリーチェ』において、文学と人生を重ね合わせる手法は、古代ではなく中世とルネサンス期をテーマとして用いられている。『四月一日のカンタータ』では、ロレンツォの『恋をしていない人は』がエピグラフとして掲げられ、本文ではポリツィアーノの『ようこそ、五月よ』が引用される。これら、「若さ」や「生命力」を讃美するフィレンツェ・ルネサンスの文学の世界は、「春」によって象徴されるものだろう。ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」は、彼独自の文献学を基盤として飛躍し、自然の生命力や恋の芽生えという文字通りの「再生」を包含していく。

### 第3章 『快樂』とその他の散文 ——ルネサンスのイメージの社会的・政治的含意

1889年の長編小説『快樂 *Il Piacere*』には、ダンヌンツィオがそれまでに育んできたフィレンツェ・ルネサンスへの憧憬が、主人公のアンドレーア・スペレリを通して描かれている。スペレリ家の祖先に関する記述はフィクションであるが、現実のロレンツォ・デ・メディチとシモネッタが登場する。

アレッサンドロ・スペレリという人は、1466年にナポリ王フェルディナンドの子であり

カラブリア公アルフォンソの兄弟であるフェデリーゴ・ダラゴーナに、フォリオ版の写本を届けた。それはトスカーナの古い作家たちの「粗野なところが少ない」幾つかの詩を取めており、'65年にピサでロレンツォ・デ・メディチが約束したものだ。その同じアレッシンドロが、神々しきシモネッタのために、同時代の学者と一緒にティブルスを模倣して、力なく憂鬱なラテン語の哀歌を書いた。(Rom. I: 34)

アレッシンドロが届けた写本は、実在の『アラゴン詞華集 *Raccolta Aragonesa*』を指し、その序文はポリツィアーノが書いたのであるが、実際にフェデリーゴ・ダラゴーナに贈られたのは1477年のことである<sup>16)</sup>。また、1476年のシモネッタの死に際しては、ポリツィアーノの『シモネッタに *In Simonettam*』をはじめ、多くの人が哀歌を書いたが、アレッシンドロもその中の一人とされる<sup>17)</sup>。これらの描写からは、文学というものが政治や社会と密接に繋がっていたルネサンス期への、ダンヌンツィオの強い関心が窺われる。

前章で、ダンヌンツィオの詩の中に引用されたポリツィアーノやロレンツォの詩句を考察したが、そのような引用のテクニクについて『快樂』で解説がなされる。

彼は細い鉛筆を使って、手帳の小さな白いページの上で韻を探し始めた。彼の記憶にマニーフィコのあるカンツォーネの最初の詩行が現れた。

私の思いは胸から／軽く速やかに出て行く…

ほほいつも、詩作を始めるために、彼は他の詩人から与えられる音楽的な調律を必要としていた。そして彼は、ほほいつも、それをトスカーナの古い詩人たちから得るようにしていた。[...]それは一種の論題であり、議論の展開のためではなく、序曲の展開のために用いられた。メディチの最初の7音節詩行は、実際に、彼に脚韻を与えた。(Rom. I: 146)

数多くの「トスカーナの古い詩人たち」の中から、「偉大な」を意味するマニーフィコの異名を取るロレンツォ・デ・メディチの詩を例とするとともに、ダンヌンツィオの偏愛が表れている。原文は、'Parton leggiere e pronti / dal petto i miei pensieri...'であり<sup>18)</sup>、この一行目を使って主人公のアンドレーアは、'Spirti, cantando, da le sedi ascose / partono del mio cor leggiere e pronti 精霊は、歌いながら、私の心の隠された／居場所から、軽く速やかに出て行く'(Rom. I: 149)という詩を作る。この例から、ダンヌンツィオが自らの詩法について十分に意識的であったことが分かる。

ダンヌンツィオは自らの文学者としてのイメージについても意識的であり、そのことが1895年2月の《コンヴィート *Il Convito*》誌に載った〈『ラテン・ルネサンス』に関する覚書 *Nota*

*sul «Rinascimento Latino»* から分かる。この記事の署名は *A. de B.* となっており、雑誌の編集長であるアドルフォ・デ・ボージスを指すが、実際に書いたのはダンヌンツィオであり、このような自己宣伝は珍しいケースではない。記事の内容は、フランスのド・ヴォギユエ子爵が《両世界評論 *Revue des Deux Mondes*》誌に発表した、ダンヌンツィオの作品に関する論考〈ラテン・ルネサンス *La Renaissance latine*〉をイタリアに紹介するというものである。ド・ヴォギユエの論考に対して、まずダンヌンツィオはデ・ボージスの口を借りて、「イザオッタの詩人の純粹で濃密なイタリア性が、これほど力強く肯定され、明示されたことは一度もなかった」(SG II: 312) と述べる。自らを「イザオッタの詩人」と表現し、その「イタリア性」というナショナリズムをテーマとする。次に、『快樂』の主人公アンドレア・スペレリと、長編小説『罪なき者 *L'Innocente*』(1892)の主人公トゥッリオ・エルミールについてのド・ヴォギユエの分析を紹介した後、ダンヌンツィオは、「二人の中にはルネサンスの奢侈的で暴君的な精神が生き残っている。彼らはその血管の中にボルジャ家の血を何滴か持っているようだ」(SG II: 314) と述べ、作者の分身たる主人公たちとルネサンス期と関係付けようとする。さらに続けて、ルネサンス期を念頭に置いた議論を展開する。

つまりガブリエーレ・ダンヌンツィオの全ての作品から——散文からも詩からも——高鳴る炎のようにルネサンスの精神がほとばしる。[...]若い頃の彼がマニーフィコ風にバッラータを奏でたり、凱旋を導いたりするのを楽しんだのと同じように、[...]成熟した彼は、レオナルドの弟子である傭兵隊長の肉体と精神の遺産を受け継いだ、現代の貴族の完成形を生み出すに至る。(SG II: 314-315)

ダンヌンツィオはルネサンスのイメージに自己を同一化して、自らの文学者としてのイメージを作り上げようとする。マニーフィコの異名を取るロレンツォのバッラータと凱旋については前章で考察した。「現代の貴族の完成形」とは、この《コンヴィート》誌上で連載中の長編小説『岩窟の乙女たち *Le vergini delle rocce*』の主人公クラウディオ・カンテルモを指す。作中でクラウディオの祖先の傭兵隊長アレッシンドロは、ルネサンス期の万能人レオナルド・ダ・ヴィンチとミラーノの宮廷で出会い、師弟関係を結んでいたとされる。このようにしてダンヌンツィオは「新しいラテン・ルネサンスの旗手」(SG II: 315) となり、彼の「新しいルネサンス」は個人的・文学的なものから、ナショナリズムを帯びた社会的・政治的なものへと展開していく。

1897年にダンヌンツィオは国会議員となり右派に所属していたが、1900年3月24日、表現の自由を制限するペルー内閣の法案に反対して左派の議席へと移動した。5月18日に議会が解散し、6月の選挙でダンヌンツィオはフィレンツェのサン・ジョヴァンニ選挙区の民衆派政党連合 (*Unione dei partiti popolari*) の候補として出馬した。6月1日の《ジョルノ *Il Giorno*》紙

の記事〈サン・ジョヴァンニとラ・プルチェ *San Giovanni e La Pulce*〉では、ルネサンス期に文人や詩人が集まったオリチェッラーリの園の破壊について、次のように述べる。

とうとう私たちは、自分の魂を自分自身の手で殺す〈町〉の光景に立ち会うこととなった。[……] フィレンツェの人々よ、あなたたちの町の古い魂が宿るのは、[……] ここだ。ある古い市民がルネサンスの華やかな時に、調和に満ちた木陰を作り出し、自分の名前を付けて呼んだ場所であり、あなたたちの〈町〉の全ての知と美、そして美德と悪徳が集まった場所である、ここだ。ここ、オリチェッラーリの園に〈魂〉が存在していた… (SG II: 509)

この園は15世紀の末にベルナルド・ルチェッラーイ（妻はロレンツォ・デ・メディチの姉ナンニーナ・デ・メディチ）が作ったもので、オリチェッラーリという名称はルチェッラーイの別形である。そこにプラトン・アカデミーが置かれたことから「全ての知と美」が集まり、またそこでマキャヴェッリが政治について論じたことから「美德と悪徳」が集まると表現される。ダンヌンツィオにとって重要なのはフィレンツェの過去の栄光であるルネサンスであり、そしてそれを再び町に取り戻すことである。記事の終盤で、「フィレンツェが「破壊され、蛮族の手中にある町」ということにはならず、町の春から生まれた神聖な本の名前『新生』と、町の名前とが再び結び付けられる必要がある」(SG II: 511)と述べる。「破壊され、蛮族の手中にある町」という表現はポリツィアーノのものであり<sup>19)</sup>、『新生 *Vita nuova*』はフィレンツェの詩人ダンテ(1265-1321)のものである。このようにして立候補者ダンヌンツィオはフィレンツェの「新生」を訴え、そのイメージとしてのルネサンスに社会的・政治的な意味を含ませる。

以上、本章では、ルネサンスをテーマとする散文作品を通じて、ダンヌンツィオのルネサンス観の特徴を考察した。『快樂』においては、フィレンツェ・ルネサンスに対する憧憬が主人公を通して描かれているが、それは当時、文学が政治や社会と密接に繋がり、大きな役割を担っていたからだと考えられる。それが、政治家でありながら詩も書いたロレンツォ・デ・メディチに対する、ダンヌンツィオの偏愛の一因であろう。ダンヌンツィオは自らの文学者としてのイメージを強く意識していたが、フランスのド・ヴォギユエの論考〈ラテン・ルネサンス〉の影響を受けて、イタリアのルネサンス期に自己を同一化しようとする。彼の「新しいルネサンス」はナショナリズムを帯びた社会的・政治的なものへと展開していく。国会議員となったダンヌンツィオはフィレンツェでの選挙戦において、記事〈サン・ジョヴァンニとラ・プルチェ〉の中で、フィレンツェの過去の栄光であるルネサンスを再び町にもたらし必要があると訴える。このようにして、ダンヌンツィオによるルネサンスのイメージには、社会的・政治的な含意が濃くなっていく。

## 第4章 『アルキュオネー』 ——フィレンツェ・ルネサンスを通じた古典古代の再生

1903年の『アルキュオネー』はトスカーナ州を巡る夏の旅を描いた叙情詩集で、その出発点はフィレンツェである。主人公である「私」が文学を通じて自然の中に没入し、そこから詩が生まれ出る趣向は、第1章で論じた約20年前の『新しい歌』が原点となっている。『新しい歌』に出てきたフィエーゾレの町とそこから流れ下るアッフリコ川は、88の詩からなる『アルキュオネー』の第3番『アッフリコ川に沿って *Lungo l'Affrico*』と第4番『フィエーゾレの夕暮れ *La sera fiesolana*』へ繋がっていると考えられる。ただし、この二つの詩はルネサンス期には関係がなく、前者には文明と無縁な古代風の自然が描かれており、後者には中世の聖フランチェスコの影響が見られる。

ルネサンスとの繋がりが明確なのは、二つの詩に先立つ第2番『子供 *Il fanciullo*』である。この詩は、プロローグとしての第1番『休戦 *La tregua*』に続く、本格的な詩集の始まりであり、「子供」によって象徴される詩集全体のコンセプトを提示する。冒頭で「子供」とフィレンツェ・ルネサンスの深い関わりが示される。

蝉とオリーブの子よ、／どのファウヌスの園で／お前は自分のフルーツのために、／七つの穴のダブル・フルーツのために葦を採ったのか？／／パンピーネアの死によって寂れた／カメラータの古い屋敷の中にある／野の神がいる園でか？／それとも糸杉が境界を示す畑の間に／淡くたたずむ村を流れる／アッフリコ川に沿ってか？／もっと近く、橋の下で笑う／荒々しいメンソラ川でか？／もっと遠く、オンブローネ川の神がアンブラの／足跡を追い、ロレンツォが儂い熱情を歌うところでか？（*Versi II: 416*）

「蝉とオリーブの子」という表現は創作メモ M 22 にあり、「大地から生まれた者」（AM: 443）というフレーズと並べられている。蝉とオリーブに神話的な象徴性を読み取ることもできるが、何よりもこの「子供」は大地に由来する自然の生命力の化身である。したがって、森の精ファウヌスの園で葦を採り、それをフルーツにして芸術へと変容させる。続けて、その芸術がフィレンツェ・ルネサンスをモデルとすることが示される。パンピーネアはボッカッチョ『デカメロン』に登場する十人の若者の一人で、フィレンツェとフィエーゾレの間にあるカメラータの屋敷に十人はペストから逃れて来る。同じボッカッチョの『フィエーゾレのニンフの物語』で、牧人アッフリコとニンフのメンソラは悲恋の末に川に名を遺した。アッフリコの名は『新しい歌』と第2章の『二人のベアトリーチェ』で出てきたが、メンソラの名はここが初めてである。『二人のベアトリーチェ』では、ロレンツォ・デ・メディチが書いたオンブローネ川の神とニン

フのアンブラの物語も言及された。ダンヌンツィオにとっての文学的なフィレンツェのイメージが、次第に固定化されていったことが分かる。

ダンヌンツィオにとって問題なのは第3章で論じたようにフィレンツェ・ルネサンスへの憧憬そのものではなく、同時代に「新しいルネサンス」を生み出すことである。次の詩節には1900年の選挙戦の記憶が反映している。

しかし、私は思い描く、お前がそれを採ったのは、／アルノ川によって二分される／あの城壁に囲まれたオリチェッラーリの園だと。／そこで、蛮行によって、ああ惨めにも、／芸術の女神フィオレンツァは埋められた。／遠き日々、彼女は歌っていた、／見事な月桂樹や、澄んだ泉や、／名高い洞窟の響きに向かって。／その頃、ギリシアの永遠のセイレーンが／プラトンと共に〈花の町〉へとやってきた。(Versi II: 416)

アルノ川を挟んで広がるフィレンツェの町の中にあるオリチェッラーリの園が破壊され、それと共にルネサンスという町の「魂」が失われるという問題は、ダンヌンツィオにとって単に政争の具ではなかった。フィオレンツァが歌うというのは、歌声の美しいセイレーンを思わせる詩やプラトンによって代表される哲学がギリシアからフィレンツェに伝わり、再生するということを指す。そのフィオレンツァが「埋められ」、死んだのを、ダンヌンツィオは町の「魂」のために再生させようとするのである。

それを可能にしてくれる「子供」は、自然と芸術を結ぶ存在であることから、「もし水がお前の目の中で見られるのなら、／そしてもし樹液がお前の体を養うのなら、／お前は完璧な大理石の中に生き、／ドーリア式の柱に宿ることもできる」(Versi II: 421)と描写される。そして「私」は「子供」と共に、ルネサンスの起源であるギリシアのアテーナイにあるパルテノン神殿を夢見る。

裸で生きるものよ、／お前と共に敬うべき崖を上りたい、／お前と共に私たちのオリーブの冠を／あの永遠の祭壇に捧げたい。／[...]／いかなる木も決して、傷のない柱ほどには、／お前に喜びを与えたことがなかっただろう。／等しく並ぶ溝に太陽の光を集める／柱の影が階段を越える時に、／お前はトスカーナの笛を携えて／一番上の段に座るだろう。(Versi II: 421-422)

「敬うべき崖」とはアテーナイのアクロポリスの丘であり、その上の「祭壇」がパルテノン神殿である。自然の木と神殿の柱との比較は、「子供」が自然と芸術を結ぶがゆえのことだろう。影が伸びる夕方に神殿の階段の一番上で他ならぬ「トスカーナ」の笛を携える姿は、フィレンツェ・ルネサンスの象徴と考えられる。詩の最後で、儂くも逃げ去る「子供」に対して「私」

は、「私は真っ白な柱を再び建てるだろう、／祭壇を再び建てるだろう、／そしてお前はそこに唯一の神として坐すだろう。／聞け、お前のために私はそれを新しい芸術で飾るだろう」(Versi II: 425)と呼びかける。「新しい芸術」によって飾られた『アルキュオネー』の詩は、実際に、自然と深く結びついた古代風の趣があるものとなっている。『新生』では十代の「私」が自然に没入することから詩が生まれたが、『アルキュオネー』で四十歳に近い「私」は、自然から生まれ、また芸術を解する「子供」のおかげで詩を生み出すことができる。

『アルキュオネー』における古典古代の再生はフィレンツェ・ルネサンスを通じたものであり、詩集の序盤の幾つかの作品にそれが明らかに表れている。例えば第11番『ディーテュランボス I *Ditirambo I*』は、その副題「肥沃なるローマに捧ぐ」が示すように、トスカーナを描く『アルキュオネー』の中で例外的に古代ローマを主題とするが、全470行のうちトスカーナに13行、フィレンツェに8行が充てられている。

トスカーナよ、トスカーナよ、／お前は園にあって甘美だ。／茨の垣がお前を取り囲み、／糸杉がお前を見守る。／お前はその丘にあって甘美だ。／溪流が筋をなして流れ、／オリーブが冠のように飾る。／[...]／フィオレンツァよ、フィオレンツァよ、／権力の百合よ、／春の若木よ、／確かに、いかなる優美さも、／お前の四月の優美さに勝ることはない。／その時、谷は花と夢と平和の／揺り籠となり、／そこにシモネッタが眠る。(Versi II: 445-446)

トスカーナは、園、茨の垣、糸杉、丘、溪流、オリーブといった牧歌的なイメージによって讃えられる。フィオレンツァを古名とするフィレンツェの紋章は百合であり、「春の若木」のアナロジーは「再生」を意味するルネサンスの都に相応しい。「平和」とシモネッタへの言及は、『ディーテュランボス I』の次の詩、第12番『平和 *Pace*』へと導くものである。

ディーテュランボスとは元来は酒神ディオニューソス(別名バックス)の讃歌であり、実際に『ディーテュランボス I』の調子は陶酔的に荒々しく、「ローマの再生した小麦を／太陽の馬たちが踏む」(Versi II: 456)という詩句が末尾に置かれる。ここでも「再生」が意識されているが、直後の『平和』の冒頭では、穏やかな雰囲気の中でフィレンツェ・ルネサンスのシンボルとも言うべきシモネッタが再生する。

平和、平和！美しきシモネッタが／儂いヘメロカリスで身を飾り／誰も連れずに、おほらかな川岸を／新しいバララテッタを歌いながら彷徨う。(Versi II: 457)

ヘメロカリスとは一日しか咲かない百合に似た花で、若くして死んだシモネッタを象徴する。こ

ここでシモネッタは回想されるのではなく、アルノ川の岸を現に彷徨っているのであり、その彼女が歌うという意味においてバッラテッタは「新しい」のだと考えられる。この幻想的な現実には、「新しいルネサンス」を見ることができるだろう。

文学の世界がダンヌンツィオにとって、もう一つの現実となり得ることが、トスカーナの様々な河川を歌った第21番『支流 *I tributarii*』からも読み取ることができる。

誰がオンブローネ川を讃えるだろうか？／かつてロレンツォは見た、／その神が洞窟から飛び出してきて、／アンブラの編んだ髪を追いかけるのを。／まだ神はアルノ川に向かって叫んでいる。／「私のただ一つの望みはお前にかかっている。／早く助けてくれ、私のニンフが逃げてしまうから。」(Versi II: 477)

ロレンツォの『アンブラ』は、『二人のベアトリーチェ』で引用され、『子供』でも言及されている。ここの「私のただ一つの […] 逃げてしまうから」という詩句は、『アンブラ』第36詩節から引用されている<sup>20)</sup>。オンブローネ川の神は自らが流れ込む先の本流であるアルノ川の神に対して、逃げるニンフのアンブラの行く手を阻むようお願いする。すると、アルノ川の神はオンブローネ川を合流地点で堰き止めて池にするのであるが、「まだ神は […] 叫んでいる」というように、ダンヌンツィオにとってこの物語は終わることなく現実に今も続いている。フィレンツェ・ルネサンスを通じて、古典古代のような神話的な現実がここに蘇っているのである。

以上、本章では、『アルキュオネー』において約20年前の『新しい歌』を原点とする「新しいルネサンス」が、一つの完成形に到達したことを考察した。詩集全体のコンセプトを象徴する「子供」は、大地に由来する自然の生命力の化身であると同時に、フィレンツェ・ルネサンスの芸術と深く関わっている。ダンヌンツィオが描く文学的なフィレンツェは次第に固定化されるものの、彼が重視するのはフィレンツェ・ルネサンスへの憧憬そのものではなく、同時代に「新しいルネサンス」をもたらすことである。フィレンツェの町の「魂」とも言えるルネサンスを蘇らせるべく、「私」は「子供」と共にその起源である古代ギリシアを夢見る。アテーナイのパルテノン神殿でトスカーナの笛を携える「子供」の姿は象徴的である。『アルキュオネー』においてフィレンツェは「春の若木」に喩えられ、ルネサンスのシンボルとしてのシモネッタが再生する。このような文学的幻想の世界はダンヌンツィオにとってのもう一つの現実であり、その表現こそが「新しいルネサンス」なのである。

## 結

本論の4つの章での考察から、ダンヌンツィオが初期から中期にかけての文学作品において、

フィレンツェ・ルネサンスを通じて古代と中世の文学的な世界を再生させることによって、独自の「新しいルネサンス」を目指していたことが分かった。

19世紀末から20世紀初頭のイタリアにおいて、ポリツィアーノの詩およびルネサンスそのものの人気が高まっていたが、Giannone (2016: 5) は『『野生の旗』:19-20世紀イタリア詩におけるポリツィアーノの存在の跡』において、「ポリツィアーノの成功の始まりには1863年という正確な日付がある」と述べる。この年にカルドゥッチが編集したポリツィアーノの『スタンツェ、オルペウス、韻文 *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*』が出版されたのである。さらに1859年には同じカルドゥッチが編集したロレンツォ・デ・メディチの『詩集 *Poesie*』が出版されていた。

ダンヌンツィオにとってカルドゥッチの影響は非常に大きい。第1章の『新しい歌』においてポリツィアーノやルネサンス期への言及はわずかで、古典古代への関心が中心である。第2章の『イゾッテオーキマイラ』におけるポリツィアーノとロレンツォ・デ・メディチへの傾倒は、カルドゥッチの編集本によるものであろう。とはいえダンヌンツィオが目指すのは、それを使って独自の作品世界を生み出すことなので、Giannone (2016: 8) も、「カルドゥッチとその門弟においてポリツィアーノの詩は、[...] とりわけ博識と骨董趣味の観点から再評価されるのに対して、ダンヌンツィオにおいては、[...]「芸術のための芸術」の理論と結び付いた耽美的な趣味が明らかに勝っている」と述べる。文学と人生を重ね合わせる手法によって再生する時空は、古代や中世がルネサンス期と混淆した独自のものであり、ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」は自然の生命力や恋の芽生えという文字通りの「再生」を包含していく。

第3章の『快樂』では、文学というものが政治や社会に大きく関わっていたルネサンス期に対する憧憬が描かれる。その後、ド・ヴォギエの論考〈ラテン・ルネサンス〉の影響を受けて、ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」はナショナリズムを帯びたものへと展開していく。さらにフィレンツェでの選挙戦では、ルネサンスを再び町にもたらす必要があると訴え、彼のルネサンスのイメージに社会的・政治的な含意が濃くなる。

第4章の『アルキュオネー』において『新しい歌』を原点とする「新しいルネサンス」が、一つの完成形に到達する。自然の生命力の化身である「子供」はフィレンツェ・ルネサンスの芸術の申し子でもあり、ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」を導く存在である。現実のフィレンツェの町はルネサンスという「魂」を失っているが、作品の中では「春の若木」に喩えられ、ルネサンスのシンボルとしてのシモネッタが再生する。ダンヌンツィオの「新しいルネサンス」は、このように神話的な永遠の世界の表現に辿り着いたのである。

## 注

- 1) ルネサンス (Renaissance) とは「再生」を意味するフランス語であり、歴史用語として、ヨーロッパにおいて古代ギリシア・ローマの文明の再生を目指した14世紀から16世紀にかけての時代を指す。この語は英語でもドイツ語でも使われるが、イタリアでは「再生」を意味するイタリア語のリナ

シメント (Rinascimento) が用いられる。

- 2) ダンヌンツィオが歴史学的なヤーコプ・ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化 *Die Kultur der Renaissance in Italien*』(1860) や哲学的なウォルター・ペイター『ルネサンス史研究 *Studies in the History of the Renaissance*』(1873) を読んでいたことは知られている。Cfr. Brodini 2015: 192, Della Schiava 2018: 604-605.
- 3) 例えば、「太陽は善良だ。人々の仕事に／手を差し伸べ、愉快に愛しむ。／ […] /しかし、月よ、お前はその光線で／廃墟と墓を飾って楽しむ」(GC: 389)。
- 4) Cfr. BNF: 489-491.
- 5) 『フィエープレのニンフの物語』の第360詩節で牧人アフリコは、「そして、川よ、お前は私の名前を留め、／とても辛く悲しいことになった／痛ましい出来事を伝えるだろう。／お前哀れにも、私の血で染まり、／朱の色をして流れるお前を見る全ての人に、／愛の神が私をどこに追いやったのかを示すだろう」(BNF: 413-414) と言い、メンソラの名を呼びながら、槍の刃を自分の胸に刺す。
- 6) イゾッタ (Isotta) はイタリア語の形であり、フランス語ではイズー (Iseut) ドイツ語ではイゾルデ (Isolde) となる。
- 7) 最初に4つの8音節詩行が置かれ、その後8つの8音節詩行からなる詩節が連続する。冒頭の第3-4行は各詩節の第7-8行で繰り返され、脚韻は xyyx ababbyx となる。
- 8) 『スタンツェ』の第49詩節で、シモネッタに出会ったユーリオ (ジュリアーノがモデル) は、「おお、お前はいかなる者なのか、気高い乙女よ、／ニンフなのか、女神なのか (私には確かに女神に見えるけれども)、／もしも女神ならば、[狩りを愛する] 私の女神ディアーナだろう。／もしも人間であっても、何者なのか私に明かしてくれ、／なぜならお前の姿かたちは人間のものを越えているから」(POL: 44-45) と声をかける。
- 9) 最初に4つの11音節詩行が置かれ、その後8つの11音節詩行からなる詩節が連続し、脚韻は XYYX ABABBCCX である。この8行の詩節の部分が、オッターヴァ・リーマの詩節 (脚韻 ABABABCC) に似ている。なお、バッラータに縮小の接尾辞 (-etta) が付いたバッラテッタ (ballatetta) は、カヴァルカンティがよく用いた名称で、謙遜や親愛の情が込められていると考えられるが、韻律的な差異はない。
- 10) アーニョロ・フィレンツォーラ (1493-1543) の『女性の美しさについての対話 *Dialogo delle bellezze delle donne*』の登場人物の名前から取られた。Cfr. AFO: 713-789.
- 11) アッフリコの表記について、現在では Affrico と f が二つだが、ボッカッチョは Africo と f を一つにしており、『新しい歌』でも f が一つなので、カタカナでは前者をアッフリコ、後者をアフリコとして区別する。
- 12) リスペットは、基本的に、8行のオッターヴァ・リーマの詩節1つで完結する詩形である。
- 13) イッポーリタの表記について、現在では Ippolita と p が二つだが、ポリツィアーノは Ipolita と p を一つにしており、『二人のベアトリーチェ』でも p が一つなので、カタカナでは前者をイッポーリタ、後者をイポーリタとして区別する。
- 14) 『オルベウスの物語』の第54-87行で、脚韻は XX ABABBX である。Cfr. POL: 152.
- 15) ボッカッチョ『デカメロン *Decameron*』第8日第10話の登場人物の名前から取られた。
- 16) Cfr. Orvieto 2009: 45.
- 17) Cfr. Orvieto 2009: 77.
- 18) Cfr. LdM: 109.
- 19) Cfr. Del Lungo 1898: 193.
- 20) Cfr. LdM: 235-236.

## 文献一覧

## 【テキスト】

- Boccaccio, Giovanni  
BNF *Ninfale fiesolano*, a cura di D. Piccini, BUR, Milano 2013.
- Carducci, Giosuè  
GC *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, Newton Compton, Roma 1998.
- D'Annunzio, Gabriele  
AM *Alcyone*, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, Marsilio, Venezia 2018.
- PR *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 voll., Mondadori, Milano 2005.
- Rom. I *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2005.
- Rom. II *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 2011.
- SG II *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2003.
- Versi I *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 2001.
- Versi II *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1995.
- Firenze, Agnolo  
AFO *Opere*, a cura di D. Maestri, UTET, Torino 1977.
- Medici, Lorenzo de'  
LdM *Poesie*, con introduzione e note di I. Caliaro, Garzanti, Milano 2011.
- LSS *Scritti scelti*, a cura di E. Bigi, UTET, Torino 1965.
- Poliziano, Angelo  
POL *Stanze. Orfeo. Rime*, con introduzione, note e indici di D. Puccini, Garzanti, Milano 2015.

## 【参考文献】

- Aramini, Nadia  
2005 *Il Rinascimento nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, Tesi di Dottorato dell'Università «La Sapienza» di Roma, ciclo XVII, tutor prof. Giorgio Patrizi.
- Bausi, Francesco e Martelli, Mario  
2002 *La metrica italiana*, Le Lettere, Firenze.
- Berisso, Marco (a cura di)  
2000 *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Parma.
- Brodini, Alessandro  
2015 *Atlante del Rinascimento. Gabriele d'Annunzio e l'architettura italiana del XV e XVI secolo*, in *Renaissance italienne et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, a cura di A. Bruccleri e S. Frommel, Campisano Editore, Roma, pp. 191-202.
- Della Schiava, Fabio  
2018 *D'Annunzio e il Rinascimento: considerazioni preliminari e proposte di ricerca*, in «Aevum», 92, fasc. 3, pp. 603-624.
- Del Lungo, Isidoro  
1898 *Firenze e Dante*, in *Con Dante e per Dante. Discorsi e conferenze tenute a cura del Comitato milanese della Società Dantesca Italiana*, Hoepli, Milano, pp. 183-212.
- Finotti, Fabio (a cura di)  
1995 *Gabriele D'Annunzio, Canto novo* [1882], in *Versi d'amore*, a cura di P. Gibellini, Einaudi, Torino, pp. 3-133.

Giannone, Antonio Lucio

2016 *Il «gonfalon selvaggio». Tracce della presenza di Poliziano nella poesia italiana dell'Ottocento*, in «Otto/Novecento», vol. 40, n. 1, pp. 5-18.

## The 'new Renaissance' in D'Annunzio's literary works:

The revival of the ancient and medieval ages through the Florentine Renaissance

Kenichi UCHIDA

### Abstract

This article aims to clarify that Gabriele D'Annunzio, considered the leader of the Renaissance re-evaluation, intended to realise his own 'new Renaissance' in his early and middle literary works by revitalising the literature of the ancient and medieval ages through the Florentine Renaissance.

In *Canto Novo* (1882), an idyllic poetry collection, D'Annunzio attempted to revitalise the classical antiquity in a bodily way by breaking away from the humanistic tradition. In *L'Isotteo - La Chimera* (1890), an aesthetic poetry collection, his 'new Renaissance' came to embrace the real 'revival', such as nature's vitality or love. In the romance *Il Piacere* (1889), D'Annunzio expressed his adoration of the Renaissance when literature had importance in politics and society. From this point onwards, his 'new Renaissance' took on a nationalistic tone and assumed social and political connotations. In *Alcyone* (1903), a lyrical poetry collection, D'Annunzio used the 'child' to symbolise an incarnation of nature and art and represented a mythical eternity as a completion of his 'new Renaissance'.

**Keywords:** Poliziano, Lorenzo de' Medici, Boccaccio, Carducci, nationalism