

【論文】

# 演劇をめぐるファシズム期イタリアの文化政策

宝塚少女歌劇団の第一回欧州公演（1938年）を通じて

衣笠 弥生

---

## はじめに

---

昭和13(1938)年11月2日、イタリアの教育映画連盟\*<sup>1</sup>（以下、LUCE）のカメラが、総勢30名の日本人女性たちをとらえている。ナポリ港に着岸した靖国丸のタラップを弾むように駆け下りてくる彼女たちは、宝塚少女歌劇団の一行であった。映像のナレーションが繰り返すように、はつらつとした「若さ」と「ほほえみ」が印象的な彼女たちは、続くショットでは、装いもあらたに桜を染め抜いた振袖と袴姿でナポリ湾を望んでいる。一ヶ月の航海を経て欧州までやって来たのは、日独伊防共協定締結一周年を記念する「親善藝術使節」として、ドイツとイタリアで公演を行うためであった。この先、約三ヶ月の間、一行は急遽決定したワルシャワでの公演を含め25都市を巡り34公演を行なった\*<sup>2</sup>。

.....  
\*<sup>1</sup> L'Unione Cinematographica Educativa の頭文字をとって通称 LUCE。詳しくは、第2節で述べる。

\*<sup>2</sup> ベルリン公演は11月14日（試演）、11月20日から23日（本公演）、イタリア公演（表1）、ドイツ地方公演（12月28日から1939年1月26日）を終え、ナポリ港から伏見丸で日本へ出航したのは1939年1月29日、神戸に帰港したのは同年3月4日であった。（小林米三「訪獨伊親善藝術使節 寶塚少女歌劇団日誌」『渡歐公演記念アルバム』、寶塚少女歌劇団、1939年、pp.53-54。）

第二次世界大戦勃発を目前にして敢行されたこの欧州公演<sup>\*3</sup>については、宝塚歌劇団を通史的に紹介する先行研究の中では必ず触れられ、なかでも、大原由紀夫、川崎賢子、岩淵達治らが、より詳しく紹介している<sup>\*4</sup>。岩淵の著作、『水晶の夜、タカラヅカ』の「水晶の夜」とは、1938年11月9日夜半から10日にかけて起こったユダヤ人商店の打ちこわし事件、通称「クリスタル・ナハト」を指している。この事件とは何の因果関係もなく、また「ユダヤ人迫害政策のことなど露知らず、旅行者としてたまたまベルリンに滞在し、「この稀有な歴史的な日を体験することになったツーリストの中に（中略）三十名のうら若いタカラジェンヌたちがいた」ことに由来するタイトルである<sup>\*5</sup>。その中で岩淵はイタリア公演についても触れ、初演の地フィウメ（現在はクロアチアのリエーカ）をめぐる政治的背景やミラノ公演の新聞批評のほか、ローマ公演観劇後のムッソリーニのコメントを紹介している<sup>\*6</sup>。岩淵のほか渡辺裕や萩原健は、ドイツ公演について、それぞれの観点から掘り下げ<sup>\*7</sup>、また、朴祥美は日本側の対外文化工作という観点から論じている<sup>\*8</sup>。

.....  
<sup>\*3</sup> 天津乙女筆頭とした同歌劇団生徒30名が欧州公演のために編成された。秦豊吉（総監督）、小林米三（団長）、須藤五郎（楽長）、水田茂（振付）、長谷川良夫（副楽長）、東郷静男（文芸部）、丸山源（生徒監）、背景係、大道具係（2名）、小道具係（2名）、衣装係（3名）、効果係、髪係（2名）、計18名が随行した。（『宝塚少女歌劇団 日獨伊親善藝術使節 組織』『渡歐公演記念アルバム』、同上、渡欧メンバー紹介頁。）一行は日本郵船の靖国丸で神戸港を出帆（10月2日）。洋上では、一等船室ラウンジで2回（10月11日、23日）、歌劇団による歌や踊りが乗船客の余興として披露されている。（同書、pp.45-46。）寄港地上海（10月5日）では、陸海軍を慰問し、またシンガポール（10月13日、14日）では、在留邦人向け公演および子どもを対象にした音楽会が催された。同地ビクトリア劇場での公演には予想以上の観客が殺到し、急速、公演を追加するほど好評でもあったことから、往路での再演（1939年2月19日）が決定した。（同書、pp.45-46、p.54；『歌劇』225号、宝塚少女歌劇団、1938年12月、pp.50-52、pp.54-59、p.62。）

<sup>\*4</sup> 大原由紀夫「別記 宝塚少女歌劇団海外公演受難記」『小林一三——昭和の演劇史』演劇出版社、1988年、pp.197-230。川崎賢子『宝塚というユートピア』岩波新書、2005年、pp.77-82。岩淵達治『水晶の夜、タカラヅカ』青土社、2004年、pp.167-193。

<sup>\*5</sup> 岩淵、前掲書、pp.10-11。欧州公演総監督の秦豊吉は、「十一月十日（木）晴 午前ベルリン市内ユダヤ人商店打ち壊しの騒ぎあり。（中略）フアザーネン街13番地の稽古場（中略）向かい側のユダヤ教会放火せられ、終日燃えつつあり」と記録している。（秦豊吉『宝塚欧州公演日記抄』成旺印刷株式会社、1953年、p.8。）

<sup>\*6</sup> 岩淵、同上、pp.26-27、pp.110-111。

<sup>\*7</sup> 同上、pp.167-193。渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年、pp.116-122；同『日本文化 モダン・ラプソディ』春秋社、2002年、pp.251-274。萩原健「宝塚を二度迎えたベルリンの劇場——そのレヴューの歩み」『近代日本演劇の記憶と文化3 ステージ・ショウの時代』、森話社、2015年、pp.305-322。

<sup>\*8</sup> 朴祥美「『近代日本』を世界に見せる——戦時期対外文化政策と宝塚少女歌劇団の欧米公演」、『思想』1026号、2009年、岩波書店、pp.81-103。（同論文は、以下にも所収されている。朴祥美『帝国と戦後の文化政策——舞台の上の日本像』岩波書店、2017年。）

本論は、これらの先行研究では十分に論じつくされてこなかったイタリアでの公演について、歌劇団関係者による日記、手記、書簡のやりとりを読み直すことで、公演に関わる事実のいくつかを明らかにする。そうすることで、演劇をめぐるファシズム期イタリアの文化政策の一端がいつそう鮮明に浮かびあがってくるだろう。

本論第一節では、ここで問題にするイタリア巡業の日程が確定するまでの詳細、イタリア人の関係者と巡業にまつわる事実関係を確認する。第二節では、ファシスト政府が推進した演劇部事業の一環である「テスピの車」と呼ばれた巡回歌劇が、宝塚公演に直接関与したことを明らかにする。また、複数の媒体によって展開された公演告知が、「テスピの車」と同様のスペクタクル性を創出したことを指摘する。第三節では、ファシスト政府による別の演劇事業である「演劇振興会 filodrammatica」をとりあげ、この組織と宝塚少女歌劇団に相通ずる特徴を確認する。

## 1. ファシスト政府による歌劇団の受入れ

---

本節では、主に欧州公演の総監督秦豊吉<sup>\*9</sup>の覚書『宝塚欧州公演日記抄』、団長小林米三の「寶塚少女歌劇団日誌」、同歌劇団発行『歌劇』などの一次資料を読み直していく。まず、先行研究では詳しく述べられていない日程交渉や運営について、ファシスト政府が派遣した二人のイタリア人が関与していたことに注目する。

### 1.1. 「イタリア側政府派遣員」と公演日程の決定まで

10月28日、秦豊吉は欧州公演の日程について交渉をするため、歌劇団一行に先駆けてベルリンに到着していた。というのも、その日をさかのぼることおよそ二ヶ月前の9月3日に、在ドイツ日本大使館から、「興行地ハ伯林ノ Deutsches Opernhaus ヨリ始メ十都市位トシ [ドイツ地方公演の] 興行期間ハ十一月十八日以降ノ一箇月位トス」、「詳細ハ代表者ノ当地到着ノ上直接交渉スルコトト致シタシ」<sup>\*10</sup>という決定事項を知らされていたからである。ところが、ナチス政府の管轄下になかった「伯林ノ Deutsches Opernhaus」

.....  
<sup>\*9</sup> 秦は、サラリーマンにしてドイツ文学者、小説家（ペンネーム、丸木砂土）でもあった。翻訳書にレマルク著『西部戦線異状なし』がある。東京宝塚劇場を経て、当時は東宝専務として日劇ダンシングチームの育成にあたっていたが、ドイツ語に長け、かつて三菱商事ベルリン支店に勤務していたための抜擢と考えられる。秦については、岩淵（前掲書、pp.113-125）のほか、森彰英『行動する異端 — 秦豊吉と丸木砂土』（TBSブリタニカ、1998年）が詳しい。

<sup>\*10</sup> 1938年9月10日付、宇垣外務大臣宛在独東郷大使発電報写「宝塚少女歌劇団独伊訪問ニ関シ」（大原、前掲書、p.207。）〔〕内は筆者による。

は、実のところ宝塚少女歌劇団の客演を承認していなかった。それどころか「日本にて宝塚を見物せる者」が「悉く「レビュー」と」説明をしたことから、キャバレー文化を「退廃的」として嫌ったナチス宣伝省演劇局もまた、当初、上演そのものに難色を示していた\*<sup>11</sup>。さらに、公演開催の交渉に携わっていた民間出身の東郷茂徳にかわって新しい在ドイツ特命全権大使となった陸軍出身の大島浩は、少女歌劇に理解を示していなかった\*<sup>12</sup>。つまり、ドイツでは公演そのものの開催が危ぶまれていたのである。公演をしないまま帰国するとなれば、岩淵が述べるとおり、「感じやすい乙女のなかには自殺者さえでるかもしれない」\*<sup>13</sup>。そのような懸念も、初の海外公演のうえ、「藝術使節の格で」\*<sup>14</sup>と報じられて日本から送り出されていたのだから、あながち否定はできない。一行がベルリンに到着する11月4日、秦が「劇場一軒借り受けて、手打ち興行致さんかとも」\*<sup>15</sup>考えていたほど、関係者にとって事態は深刻であった。

一方、イタリアでは、政府側も在ローマ日本大使館も12月18日以降の日程で調整をしていた。なぜなら、「十一月十八日以降ノ一箇月」\*<sup>16</sup>ドイツ地方巡業を見込んでいたからである。そのことは、同大使館から「十二月十八日以降はシーズン外れとなり、[宝塚少女歌劇団の]イタリア公演は困難なり」\*<sup>17</sup>との連絡が、ベルリンに到着して間もない秦のもとに届く点からも裏付けられる。とはいえ、ドイツでもイタリアでも公演開催の目途がまったく立っていなかったことに変わりはない。

そのため、11月9日、「イタリア国民藝術協会」のカステルフランキ\*<sup>18</sup>という人物が、日程交渉のためミラノからベルリン滞在中の秦のもとを訪れる。翌10日には、在ポーラ

.....

\*<sup>11</sup> 秦、前掲書、p.2。

\*<sup>12</sup> 大島大使との交渉については、秦豊吉『日劇と宝塚』要書房、1948年、pp.1-23。こうしたドイツの事情については、岩淵や大原も詳しく述べている。（大原、前掲書、pp.212-213。）

\*<sup>13</sup> 岩淵、前掲書、p.55。

\*<sup>14</sup> 『読売新聞』、1938年9月10日。

\*<sup>15</sup> 秦、前掲書、p.3。（11月2日）

\*<sup>16</sup> 註10に同じ。

\*<sup>17</sup> 秦、前掲書、p.2。（10月30日）

\*<sup>18</sup> 同上、p.8。その後12日、19日にも、カステルフランキは、秦とベルリンで打合せを行い（同書、p.10、p.18）、12月2日トリエステに到着した歌劇団を出迎えている。（同書、p.30。）秦の記述には「カステルフレンチ」、「カステラニ」と名前の表記に多少のゆらぎがあるが、これらは同一人物で、イタリア人の姓Castelfranchiと思われる。「カステルフレンチ」ではなくカステルフランキと発音するのが正しいため、本論ではこの表記に統一した。

ンド特命全権大使、酒匂秀一\*<sup>19</sup>の働きかけによって、ベック外務大臣の後ろだてを得ることで、ワルシャワ国立劇場ウィルキー座での公演日程（11月28、29、30日）が決定した。「イタリア、ポーランド両公演の日取り甚だ厄介なことになり始め」と秦が予測したとおり\*<sup>20</sup>、14日には「イタリアより、十二月三日〔フィウメを〕初日として可なるやの問合せ電報」が入る\*<sup>21</sup>。

欧州公演の目的が立たない中でワルシャワ公演は願ってもない話ではあるが、秦が懸念したのは、ワルシャワからイタリアへの移動にかかる日程上厳しいことであった。とりわけ国境を越える際には、一行の査証審査のほか西洋人にとって見慣れぬ日本の舞台衣装、鬘、大道具や小道具などの通関に時間を要する（図1）。人と荷物が揃わなければ、予定どおりに舞台を開幕することはかなわない。したがって、国を越えての移動は、彼にとって「覚悟」すべき「懊悩」であった。その後も秦は、フィウメ入りが日程的に難しいことを再三説明するも、ローマの日本大使館からは「場合によりてはイタリア公演取り止めになるやも知れぬ」\*<sup>22</sup>と、もはや歌劇団側に選択の余地の無い状況が伝えられる。やむなく一行は、ワルシャワからベルリンに戻りユーゴスラビアを経由する<sup>ママ</sup>というルートで、イタリアへと向かう。国境を越えること三回「殆ど運を天に任せるの外なしと覚悟す」\*<sup>23</sup>の旅となった。

確かに、歌劇団側が欧州公演を打診した際、「興行地選定並興行日数ハ先方ニ一任ノコト」\*<sup>24</sup>と謳っていたのではあるが、イタリアがフィウメ初演に固執したのは、この地をめぐる政治的背景があった。そのことについて岩淵は、

このアドリア海に面した町は、イタリア系の住民が多いのに長くユーゴスラヴィア領になっていた。第一次世界大戦で戦勝国になったイタリアは領土を主張したが、パリ講和会議ではイタリア領にはならなかった。（中略）〔その後、ダヌンツォによる占領を経て〕フィウメは一時国際連盟管理下の自由都市となっていた。しかしイタリアが国際連盟を脱退すると、ファシスト・イタリアは勿論この土地をイタリア

\*<sup>19</sup> 酒匂大使は、市川左團次がモスクワで招聘公演を行った際（1928年7月）、在ソヴィエト連邦日本大使館で代理大使を務めていた。第二次世界大戦以前の欧州で、日本の演劇に関わる二つの文化外交に携わっていたことになる。（「文学、美術及演劇関係雑件／演劇関係 11. 市川左團次一行渡欧関係 昭和3年」アジア歴史資料センター（レファレンスコード）B04012348200、p.6、p.26。）

\*<sup>20</sup> 秦、前掲書、pp.8-9。（11月10日）

\*<sup>21</sup> 同書、p.15。（11月14日）

\*<sup>22</sup> 同上、p.22。（11月22日）

\*<sup>23</sup> 同上、p.27。（11月28日）一日半にも及ぶ列車での移動に、生徒監として随行していた男性ですら軽い貧血を起すほどであった。（小林、前掲書、p.50。（12月2日））

\*<sup>24</sup> 昭和13年8月24日付、外務省 蜂谷文化事業部長から秦宛の文書。（大原、前掲書、p.204。）

領に編入した。だから日独伊防共協定に基づく文化交流団体宝塚の客演は、フィウメがイタリア領であることを日本が承知していることの証明としてそこでの公演を重視したのではなからうか\*<sup>25</sup>

と述べている。イタリアが、日本による傀儡国家として満州国を承認していたことも考慮すれば、盟邦日本からの「親善藝術使節」の公演に、領土をめぐる事情が絡められていたことは十分考えうる\*<sup>26</sup>。

こうしてイタリア公演の日程（表1）は半ば強引に決定されたのであるが、それについてはカステルフランキの存在があったことを忘れてはならない。彼が所属していた「イタリア国民藝術協会」は、1935年に「ファシスタ興行連合」から契約関係部門のみが独立した組織と考えられる。同協会は、イタリア国内の劇団に劇場を斡旋して効率的に各都市を巡業できるようにする唯一の機関であった\*<sup>27</sup>。そのことは、宝塚公演のルートからもうかがえる。

## 1.2. もう一人の「イタリアの世話人」

秦の手記には、カステルフランキの他にもう一人巡業に随行した「イタリア政府側派遣員」\*<sup>28</sup>が登場する。イタリア公演を終えてナポリを離れる際、秦は「[通訳の]加藤案内人、ラニエリ君何れも三週間に近き共同生活後なれば、各々別れ難き思いあり」\*<sup>29</sup>と記している。秦の覚書きから、このラニエリは、各都市での公演に伴う細かな仕事にあたったのではないかと考えられる。

\*<sup>25</sup> 岩淵、前掲書、p.110。

\*<sup>26</sup> 同書、pp.26-27、pp.110-111。事実、ローマ公演第一夜（12月4日）の後に「満州国公使開設披露会」が催されており、歌劇団も余興で参加している。ちなみに LUCE は、満州国使節団がローマを公式訪問した際に実施された記念行事をニュース映画として制作している。（ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'La visita a Roma della missione del Manciuquo,' *GIORNALE LUCE* (B1373 del14/09/1938)、アクセス 2017/07/16。）LUCE の映像については、筆者がアクセス時の URL は、もはや有効ではなく、現在では YouTube にリンクされている。

\*<sup>27</sup> 柏熊達生「ファシズムの文化政策」イタリアの友の会編集『ファシズム研究』、イタリアの友の会、1942年、pp.211-212。柏熊が「伊太利藝術全国連盟」と訳す組織と秦の言う「イタリア国民藝術協会」は同じ組織と解釈した。『デカメロン』の訳者としても知られる柏熊は、当時、在ローマ日本大使館員であった。

\*<sup>28</sup> 秦、前掲書、p.43。『渡欧公演記念アルバム』の「フローレンス公演」見開き頁、右下「伊太利公演のマネージャー、ドメニコ氏」とキャプションがつけられた楽屋の写真が掲載されている。ここに写る「ドメニコ氏」なる人物は、ラニエリあるいはカステルフランキのいずれかである可能性が高い。

\*<sup>29</sup> 同書、p.44。「加藤案内人」は、12月2日にウンブリア州ピエディコッレから合流したイタリア語通訳。

というのも、たとえばドイツ滞在中には、ナチス宣伝省劇場局との交渉に始まり、ベルリンでの記者発表、各劇場との契約内容、収益の受け取りはもちろんのこと<sup>\*30</sup>、運送会社との交渉、鉄道切符や宿泊先の予約から食事の手配にいたるまでが、具体的な経費の情報とともに秦の覚書に頻繁に記録されており、また、これら各々の窓口となった複数の人物と接触していることから<sup>\*31</sup>、秦自身がこうした煩雑な雑用を処理せねばならなかったことが表れている。かたや、イタリア公演においては、日本人通訳を雇っているにしても、秦が細々とした手配に煩わされている様子が微塵も見られない<sup>\*32</sup>。覚書からは、むしろ、「一行に付添いのイタリア側の世話人実に行き届き、手荷物は悉くミラノに直送したれば、汽車の乗降も楽となり、萬端楽な旅となれり」<sup>\*33</sup>と、秦の安堵がうかがえる。それゆえ、初演の地となったフィウメと次のヴェネツィアでの公演を見届けるや——いずれも観客の反応は必ずしも芳しいものではなかったにもかかわらず——続くドイツ地方都市での公演準備のため、秦はひとりベルリンに戻ることができた<sup>\*34</sup>。その後、秦がイタリアに戻ったのは、フィレンツェ公演が開幕する12月13日の夕刻であった。つまり12月6日から12日までのポローニャ、ジェノヴァ、トリノ、ミラノでの6公演は、総監督不在のまま実施されたことになる。それでも、いずれの公演も万事滞りなく、しかも大入り盛況であった<sup>\*35</sup>。その後、ローマ第二夜にはムッソリーニやイタリア国王妃が(図2)、イタリア巡業も千秋楽となるナポリ公演には王子が臨席のもと<sup>\*36</sup>、いずれの公演も熱狂のうちに終えられたのである。

イタリアを離れる前夜、秦は、くだんの「世話人」と別れの会をもうけた。たまたまナポリに滞在していた大使館員柏熊達生も招き、

.....  
\* 30 同書、p.7、p.37、p.40、pp.46-48。

\* 31 同書、p.50、p.52 ほか。

\* 32 イタリア公演が終わるや、ナポリからドイツへの移動に伴う貨物の問題について「ソロソロ又厄介始まる」と秦は記している。(秦、前掲書、p.44。)

\* 33 同書、pp.35-36。

\* 34 三菱商事ベルリン支店は、欧州公演中の事務拠点となっていたようである。渡航組へのファンレターの宛先も、ベルリンの「三菱商事気付」である。(「渡歐星組のアドレス」『歌劇』224号、1938年11月、p.172。)

\* 35 秦、前掲書、p.38。

\* 36 ローマ、ナポリ公演の新聞記事は、それぞれ表2：12/16 CDS/LS；12/17 CDS。ちなみにベルリン公演ではヒットラーが劇場を訪れることはなく、第四夜(11月23日)に、ゲッペルスから歌劇団の四名に「もの凄い花環」(「欧州公演旅日記」『渡歐公演記念アルバム』、寶塚少女歌劇團、1939年、p.25)が届けられた。この夜は、日本大使館主催「冬季救済事業」と銘打たれ、収益はすべて寄附されている。(小林、前掲書、p.49。)日本大使館からは、大島大使が来場している。席料は最高20マルク、8分の入りであった。(秦、前掲書、p.24。)

各々謝辞を述べたる後は音楽を加へ、談笑尽きず。さすがにマイウメ以来世話になりたる〔カステルフランキ、ラニエリ〕両君の親切忘るる能わず。両君もイタリア公演の大成功に満足し、日伊共々ホッとして渡歐以来初めての愉快なる一夕なりき\*<sup>37</sup>

と、巡業を成功裡に終えて互いに労をねぎらう和やかなナポリの一夜の様子が伝えられている。この後「イタリア演劇協会」による宴席で、全収益のうち歌劇団側の取り分が渡されており、イタリア公演収支は黒字決算で終えられた\*<sup>38</sup>。過密な公演日程ではあったが、鉄道を利用した無駄のないルートでの巡演であり、入念な手配が行き届き、結果的に、実務・財政両面においても、歌劇団員たちの体力面においても負担の少ないものとなった。上記のように、歌劇団公演を支えた見えざる「裏方」たちの姿を追ってくと、当時のイタリアにおける一般的な劇団と劇場運営の一端が浮かびあがってくる。

ここで、ベルリンのオペラ座やナチス当局が当初——親善公演にもかかわらず——宝塚少女歌劇団の客演を承認しなかったことを振り返るならば、イタリアの劇場が——親善公演とはいえ——かくも寛容であったことには注目すべきである。その点については、歌劇団の訪伊に先がけて、3月にイタリアから日本を訪れたファシスト党派遣団、5月に訪日したファシスト党経済使節団、そして7月には日本におけるボーイスカウト活動を牽引した三島通陽率いる日本少年団のイタリア訪問など1938年に実施された日伊親善交流の全体像からも捉えるべきであろう。しかしながら紙幅の制限により、その問題については別の機会に譲るとして、本論では、宝塚公演に光をあてることで浮かび上がってくるファシストの文化政策に目を向けることにしよう。たとえば、イタリア9都市の劇場で全12回の上演する計画が一週間足らずの間に計画され、その後の告知活動から実現にいたるまでの手配がスピーディーに遂行されたことである。それを可能にしたのは、公演のスポンサーとなった民衆文化省 *Ministro della cultura popolare* (通称、MinCulPop) であった。1937年5月、新聞局およびラジオ、映画、演劇局を傘下に置いて設立された民衆文化省が、およそ一年半で、かくも有機的に機能していたことは注目すべきである。しかも、ファシスト政府が促進した演劇事業は、従来の劇場文化にとどまらなかった。したがって次節では、ファシストの文化政策を加味して宝塚少女歌劇団の公演を再び捉え直してみよう。

\*<sup>37</sup> 秦、前掲書、p.43。(12月17日)

\*<sup>38</sup> 同上。「イタリア側提供の十一萬リラ中、最初のナポリ・ベルリン間汽車賃三萬一千リラを差引きても、なお余裕あり。イタリア国内費用はナポリ・ベルリン間汽車賃及びドイツにて買い入れたるリラ百六十ポンドを支出したに過ぎず」とある。

## 2. ONDの演劇事業と歌劇団の巡業

本節では、イタリアの厚生運動組織「Opera Nazionale Dopolavoro」（以下、OND）<sup>\*39</sup>による演劇事業のひとつで、古代ギリシアの劇作家テスピスの名を借りた巡回歌劇「吟遊詩人テスピの車 Carro di Tespi Lirico」（以下、「テスピの車」）を取り上げる<sup>\*40</sup>。そこでまず、「テスピの車」が宝塚公演ともまた無関係ではなかったことを見ていくことにする。次に、9都市を巡る公演の告知方法について確認しておく。そうすることで、当時のイタリアで歌劇団の公演が、どのように受け入れられ位置づけられたのかを探っていく。

### 2.1. 「吟遊詩人テスピの車 Carro di Tespi Lirico」

1937年5月以降ファシスト政府の管轄下に置かれたONDは、多様なアクティビティを提供しながらも余暇の時間を管理することで、勤労者の統制と動員を図る国家的な組織となっていた。もっとも同時期、厚生運動はイタリアに限らず欧米各国や日本でも推進されていた<sup>\*41</sup>のだが、ONDについては、上からの圧力によってではなく、下からの結束が

.....  
<sup>\*39</sup> ONDのイタリア各県支部以外に、たとえばFiatのような大企業や同業者組合でもドーポラヴォーロは実施されていた。ONDについては、柏熊達生の前掲書、1942年（註27）のほか、『伊太利案内』（改造社、1940年、pp.202-215）や『イタリアの厚生運動ドーポラヴォーロ』の第一章（東京泰文堂、1943年、pp.18-31）が詳しい。また、奥田耕一郎『ファシズム期イタリアの全国ドーポラヴォーロ事業団に関連する建築の研究』（早稲田大学大学院創造理工学研究科 学位請求論文）2012年2月（早稲田大学リポジトリ、アクセス2017年2月27日）には、OND支部に併設された劇場や演劇振興会についても述べられている。

<sup>\*40</sup> 巡回演劇会社は、スカラ座の監督でムッソリーニの各種文学的プロジェクトの協力者でもあったジョアッキノ・フォルツァーノの示唆によって、1929年にONDが設立。散文劇を専門に巡回（Carro di tespi di prosa）していたが、1930年にはオペラの上演（Carro di tespi Lirico）も開始した。（グラツィア、ヴィクトリア・デ『やわらかいファシズム』豊下楯彦ほか訳、有斐閣、1989年、pp.275-277。[Grazia, Victoria de. *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, 1981, Cambridge university Press, Cambridge, 1981.]）ファシスト期イタリアの劇場文化については、以下も参照。Pedullà, Gianfranco. *Il Teatro Italiano Nel Tempo del Fascismo*, (2nd ed.) Tivillus Mostre Editoria, Pisa, 2009; 田之倉稔『イタリアのアヴァン・ギャルド——未来派からピランデッロへ』白水社、1981年；同『演技的都市と身体』晶文社、1988年；同『ファシストを演じた人びと』青土社、1990年；同『ファシズムと文化』山川出版社、2004年。

<sup>\*41</sup> 第一回世界厚生会議（1932年）はロザンゼルス、第二回（1936年）はハンブルク、第三回（1938年）はローマで開催され、第四回は1940年に大阪での実施が決定されていた。しかし、日中戦争長期化の影響により、同年に予定されていた東京オリンピックとともに開催を返上、万国博覧会もまた延期となった。（古川隆久『皇紀・万博・オリンピック』中央公論社、1998年、pp.145-149；暮沢剛巳／江藤光紀／鯖江秀樹／寺本敬子『幻の万博——紀元二千六百年をめぐる博覧会のポリティクス』青弓社、2018年。）

推進力となっていたことを述べておくべきであろう\*42。ONDの事業（以下、事業を総称してドーポラヴォーロ）は、芸術教育、一般教育、スポーツ、遠足および旅行、社会救済の5部門に分けられていた。その予算全体の20%が充てられていたのが「テスピの車」であった\*43。

この「テスピの車」が宝塚公演に関与していたことは、小林の日記が証言してくれる。たとえば、ドイツ公演のオーケストラは「劇場附きのものにて、そのため各都市にて公演前二時間程度の練習を必要とし、須藤〔楽長〕長谷川〔副楽長〕両先生の努力多し」\*44と、苦労が見てとれる。そもそも西洋とは異なる日本の音階に不馴れで、しかも劇場ごとに異なる楽団を舞台上の演技や踊りに合わせなければならなかったのだからなおさらである。一方、イタリア公演の「オーケストラはトリエストよりナポリまでイタリー政府の好意により、同一メンバーが同行、トリエストにて最初稽古したるのみ」と伝えられている\*45。ポーロニャ公演のポスターによるとオーケストラのメンバーは総勢40名\*46、ドーポラヴォーロの音楽組織に所属する演奏家によって構成されたと考えられる\*47。12公演を通じて巡業に慣れた「同一メンバー」であったことは、指揮者のみならず演者達にとっても演じやすかったに違いない。汐見夕子は、イタリア公演千秋楽となったナポリの劇場を去る時の様子を、

ビューメをふり出しにナポリまで各地を私達と一緒にまわって下さったイタリーの楽士さん達が楽屋の出口に待ちかまえて私達が出て行くと「サヨナラ！トモダチ」とあやしい日本語で見送ってくれる。バスの中から皆一緒に「グラツェグラツェ」と言うと、とても喜んでいつまでも手を振っていた\*48

と振り返っている。

一般的な「テスピの車」の巡回公演については、1933年にラツィオ州ラティーナ県リットーリアで開催されたオペラ上演の様子が大いに参考になる。LUCEの映像から、い

\*42 ANNUARIO DELL' OND 1939 A.N.XVII, Opera Nazionale Dopolavoro, 1939, p.5.

\*43 グラツィア、前掲書、p.275。1933年から34年の大不況の折にも、ドーポラヴォーロの年間総支出の5分の1が巡回演劇に費やされていた。（同書、p.277。）

\*44 小林、前掲書、p.53。

\*45 同上、p.51。

\*46 ポローニャ公演ポスターの写真、伊語部分は解読不可能であるが「オーケストラ…楽員四十名演奏」と和訳されている。（『歌劇』227号、寶塚少女歌劇団、昭和14（1939）年2月、p.50。）

\*47 1938年、ドーポラヴォーロの音楽組織にはオーケストラ2130、楽団員にして3万8千人が所属していた（柏熊、前掲書、1943年、pp.77-78。）グラツィア、前掲書、p.275も参照。

\*48 『歌劇』229号、寶塚少女歌劇団、昭和14（1939）年4月、p.54。

くつか特徴的な場面を見ておこう\*<sup>49</sup>。フィルムは、幌に「OND CARRO DI TESPI LIRICO」の文字も鮮やかなトレーラーが隊列を連ね、ムッソリーニが執務室を置いたローマのヴェネツィア宮から「帝国通り via dell'Impero」を経て、コロッセオの前を通り過ぎていくところから始まる\*<sup>50</sup>（図3）。トレーラーがラティーナの広場に到着、鉄パイプを組み立てて屋外に仮設劇場が設営されていく（図4）。時に千人以上の人員が必要とされた\*<sup>51</sup>と言われているとおり、このオペラ公演でも、多くの人作業に従事している。仮設舞台は、観客の視線が舞台の下手から後方にある OND 支部の建物へと導かれるように設置されている。プロセニウムアーチの中央には OND の文字が掲げられ、舞台と客席の間にオーケストラボックスが見える（図5）。歌劇『イル・トロヴァトーレ』\*<sup>52</sup> 第一幕最終場、熱心に舞台を見る普段着の老若男女のクローズアップが続く\*<sup>53</sup>。これらのシーンの各所に、広場に面した OND 支部の建物が度々映り込んでいることにも注目すべきであろう。このフィルムに「最も現代的な劇場が、どのように運ばれ、設営され、解体されるのか *Come si viaggia, come si attrezza e come si smonta il modernissimo teatro*」というサブタイトルがつけられていることから示唆されるように、「テスピの車」の各行程がスペクタクルであった。つまりそれは、ファシスト政府のイデオロギーを民衆に伝える仕掛けであったと読みとられる。この記録映像は、LUCE が製作した 'Dell Acquittrino, Alle giornate di Littoria' (ARCHIVIO STORICO LUCE, GIORNALE LUCE, 1933, (B0391 del 12/1933)) と題されたフィルムのシークエンスとも考えられる。'Dell Acquittrino, Alle giornate di Littoria' には、荒れた湿地帯リットリーアが小麦の豊かに実る耕作地帯へと干拓され、市庁舎や OND 支部が広場に面して建設されていく様子が収められている。湿地干拓は、ムッソリーニが促進した事業のひとつであり、そうした地域——すなわち「歌劇が何であるか知らない土地」——の農民や勤労者たちがオペラを鑑賞していることに、農村の開発とファシストの文化政策とが分かち難く結びつけられた成果を見ることになる。

.....  
\* 49 ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'Il teatro per il popolo. Il Carro di Tespi Lirico, debutta a Littoria con una superba edizione del "Trovatore." Come si viaggia, come si attrezza e come si smonta il modernissimo teatro,' GIORNALE LUCE, Istituto Nazionale Luce, 1933. (B0292 del 07/1933) (アクセス 2017/5/25)

\* 50 現代でも、トレーラーは商品や娯楽の宣伝告知に使われている。

\* 51 グラツィア、前掲書、p.275。各県を巡る年一回の「宣伝ツアー」では、千人以上の人出を必要とした。

\* 52 演目の多くは、たとえば『アイーダ』『イル・トロヴァトーレ』『ラ・ボエーム』などの大作であった。

\* 53 1937年には、51カ所で75公演、述べ43万人以上の観客を動員した。(ANNUARIO DELL' O.N.D. 1939, A.N. XVII, op. cit., 1939, pp.45.) 1930年から1938年に巡回したのは450カ所で、「これ等の地の内、125は歌劇を上演したことなく、180は歌劇が何であるか知らない土地であった」という。(柏熊、前掲書、1943年、p.62。) 一般的な公演の場合、観客席は平土間席3000人、棧敷席3000人、特別公演では8000から10000人を収容した。(同書、p.53。)

このように劇場のない郊外の広場など、屋外に舞台や客席を仮設する「テスピの車」とは異なり、主要都市で実施された宝塚少女歌劇団のイタリア公演の場合、各都市のオペラ座が用意され<sup>\*54</sup>、先述のように一行は鉄道で移動した。それにもかかわらず、「テスピの車」と同様に、彼女達をスペクタクル化したのがマスメディアである。当時の新聞やニュース映画は、海を越えてやって来た日本人女性たちをどのように報じたのであろうか。

## 2.2. マスメディアによる公演告知

一般に巡回歌劇が公演を行う町では、数週間前から告知活動が始められた<sup>\*55</sup>。宝塚少女歌劇団については、新聞記事やニュース映画の映像によって告知された<sup>\*56</sup>。たとえば、トリノの『スタンパ・セーラ』紙では、一行がナポリに上陸した六日後、つまりイタリア公演のおよそ一ヶ月前から早くも報道が始まる（表2: 11/8 SS）。それは、欧州公演のために編成された星組の組長で「女菊五郎 [六世尾上菊五郎]」とも称された日本舞踊の能手、天津乙女が十二単であろうか、舞台衣装を着た写真である。ほかに、おそらく日本で撮影されたとおぼしき宣伝用舞台写真は、ミラノとトリノだけでも11月中に二回掲載されている。（表2: 11/10 CDS、11/29 SS（図6））

11月27日イタリアでの公演も近くなると、ミラノの『コリエーレ・デッラ・セーラ』紙は、一段を費やして能や歌舞伎の起源について詳しく説明し、

日本の演劇は、その起源と同様、今なお、（中略）台詞、無言劇、音楽、歌、踊で構成されている。古典的な様式にせよモダンな様式にせよ、ふつうサムライについての古い物語が演じられる極めて独創的な歌舞伎にせよ、また、ときに悲劇的で荒々しく、ときに象徴的で、またときにはグロテスクでもある舞踊にせよ、劇団タカラ

.....  
\*54 たとえば、ボローニャ公演で使用されたテアトロ・ヴェルディでは、12月3日から16日までマスカーニのオペラ『L'amico Fritz』と Giuseppe Mulè のオペラ『La monacella della fontana』が上演されていた。（テアトロ・ヴェルディ公式ウェブサイト、URL: [www.tcbo.it](http://www.tcbo.it) 2018年12月15日アクセス）。また、トリノのカリニャーノ劇場では、歌劇団の公演翌日（12月10日土曜日）に『ラ・ボエーム』（15:15 マチネ）と『トスカ』（21:15）が上演されている。（*La Stampa*, 1938/12/9.）夜公演に先がけて、『トスカ』の解説をする時間が取られていることや土曜日公演であることなどから、これらはドーポラヴォーロの演劇事業の一つ「劇場土曜日 Teatro Sabato」と考えられる。

\*55 グラツィア、前掲書、p.276。

\*56 ドイツでのプレスリリースは、ベルリン在住のフリージャーナリスト野原駒吉が行った。（秦、前掲書、pp.3-4.）

ヅカが我々イタリア人に披露してくれるのは、まさにこのような舞台なのである\*<sup>57</sup>

と公演への期待を示す(表 2: 11/27 CDS)。さらに同記事には、宝塚少女歌劇団について、宝塚という町にある大劇場を併設する学校であり、音楽、演劇史や技法、体育、フェンシング\*<sup>58</sup>が教えられ、小林一三が創立してから 25 年を経て、日本演劇界の中心的存在に成長したと、短いながらも紹介されている。そして、

日独伊文化芸術交流が始まるにあたって、宝塚 [少女] 歌劇団による初の渡欧が実現。近代ニッポン演劇界の優れた役者たちが、大国ドイツ・イタリアと日本との親善という命運をかけて、少なからぬ役割を果たすことになる\*<sup>59</sup>

と、記事は結ばれる。

また、トリノの朝刊『ラ・スタンパ』および夕刊『スタンパ・セーラ』には、ごく短い記事ではあるが三日連続で掲載され、トリノ公演開幕までのカウントダウンが始められている(表 2: 12/7、8、9)。1922 年から 45 年に至るまでに就学率や識字率が急速に上昇し、ファシストの文化政策が「新聞を大衆教化のための有効な道具としようとした」\*<sup>60</sup>ことから、新聞告知の効果はそれなりにあったと考えられる。けれども、もっと重要なのは、公演についての記事が掲載されたことそれ自体にある。なぜなら、当時の新聞が民衆文化省の統制下であり、「ファシズムの偉大さを誇示すべく国家事業の成果の報道には最大の紙面が与えられていた」からである\*<sup>61</sup>。したがって宝塚公演は、その一環と考えられる。

では、大衆娯楽の供給源でもありプロパガンダとしての効果が認識されていたラジオでの告知はあったのであろうか。ラジオは、イタリアでも豪華な仕様の調度品から廉価な

.....  
\* 57 “Come alle sue origini, il teatro giapponese [……] è ancora oggi fatto di parola, di mimica, di musica, di canto e di danza ed è appunto questo teatro, nelle sue forme classiche e moderne, nei suoi originalissimi spettacoli Kabuki, in cui in genere sono rappresentate antiche storie di samurai, e nei suoi balletti ora tragici e guerreschi, ora simbolici, ora grotteschi, che la compagnia di Takarazuka ci rivelerà tra breve nel corso delle sue recite in Italia.” この記事とほぼ同内容が、トリノの雑誌 *II DRAMMA* (1° Gennaio 1939 XVII No. 297, SOCIETA EDITRICE TORINESE, TORINO, pp.24-25) に掲載されている。記事の執筆者は、Nardo Leonelli。(*Ibid.*, p.3.)

\* 58 記事では la scherma。剣道を意味して使われているのではないと思われるが、文字通りフェンシング、あるいは殺陣のことを指しているかもしれない。

\* 59 “Dalla compagnia di Takarazuka, venuta ora per la prima volta in Europa per iniziare quegli scambi culturali e artistici del Giappone con la Germania e l'Italia destinati di amicizia tra i due grandi Paesi, fanno parte parecchi dei migliori attori del moderno teatro nipponico.” (表 2: 11/27 CDS)

\* 60 ファシズム研究会編『戦士の革命・生産者の国家』太陽出版、1985 年、p.308。

\* 61 同書、p.305。

受信機へと変わりつつあったが、それでも国内で普及した台数はドイツの3分の1にすぎなかった。そのため、たとえばOND各支部では「グループ聴取」を奨励していたようである\*<sup>62</sup>。歌劇団はベルリン滞在中に、歌と三味線の楽曲『川端』（表1:プログラム3）をラジオ放送用に録音していた\*<sup>63</sup>。イタリアのラジオ番組でも録音されたレコードがかけられていたかもしれないが、当時の放送記録はまだ見つかっていない。

しかしおそらく当時のイタリアで、あらゆる情報を広く大衆に伝える媒体は、ニュース映画 *cinegiornale* であろう。ファシスト政府にとって映画は、プロパガンダの特権的手段ではなく大衆の教育手段であった。映像が地上のあらゆる人に理解できる強力な言語と認識し、1937年つまり歌劇団によるイタリア公演の一年前にヨーロッパ最大の映画撮影所チネチッタを完成させたのがムッソリーニであったのであれば、なおさらである\*<sup>64</sup>。本論文冒頭で紹介したように、ナポリに上陸した宝塚の一行を報じた映像もニュース映画のひとつである\*<sup>65</sup>。撮影したLUCEは、1924年に設立され、教育映画やドキュメンタリーのほかニュース映画を製作していた。1926年には、LUCEが配給するニュース映画の上映が商業映画館に義務付けられる。これらの映画館以外にも、当時、都市部を中心にドーボラヴォーロが開設した常設館が、ムッソリーニの演説から欧米各国のニュース映画やドキュメンタリー映画、作品などを上映していた\*<sup>66</sup>。映画館のない農村地方へは、ONDによる映写機付のトラックが巡回し、主に週末と休日の夜、屋外での上映会が開かれた\*<sup>67</sup>。映像の内容が、直接的なプロパガンダではなかったにせよ——むしろ直接的ではないからこそ——結果的にそれは、ファシスト政府の文化政策を牽引する媒体として「大衆操作、コンセンサスの作成」という機能を強化していく\*<sup>68</sup>。luceとはイタリア語で「光」を意味する。その光が創造するのは、娯楽の類だけではない。むしろ、政治から科学、報道から創作へとテーマを横断しながら、人々の知を明るく照らす光であった。それゆえ映画は、「道徳的及び精神昂揚の強力な手段」としてドーボラヴォーロの事業の基本要素となっていた

\*<sup>62</sup> グラツィア、前掲書、pp.263-264。各支部では、特別な出来事についてのみならず、『ドーボラヴォーロ10分間放送』がグループ聴衆のために毎日放送されていた。（柏熊、前掲書、1943年、pp.82-83。）

\*<sup>63</sup> 小林、前掲書、p.48。（11月11日）

\*<sup>64</sup> ジャン・ピエロ・ブルネッタ『イタリア映画史入門』川本英明訳、鳥影社、2008年、p.108。（Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia cinema italiano 1905-2003*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2003.）LUCEについては、以下も参照。Laura. Ernesto G. *Le stagioni dell'aquila Storia dell'Istituto Luce*, Collana a cura del DIPARTIMENTO STUDI RICERCHE ARCHIVE STORICO LUCE Istituto Luce S.p.A., Roma, 2004.

\*<sup>65</sup> 小林、前掲書、p.47。（11月2日）「イタリー宣伝省よりの映画撮影あり」とある。

\*<sup>66</sup> グラツィア、前掲書、pp.271-272。

\*<sup>67</sup> 1934年に組織された巡回映画団が1939年には47を数え、常設館での上映を含めて、6万7千本以上の映画を延べ2460万人余が観覧した。（柏熊、前掲書、1943年、p.82。）

\*<sup>68</sup> 岡田温司『もうひとつのルネサンス』人文書院、1994年、pp.351-352。

のである\*<sup>69</sup>。

現在、LUCE が公開するデジタルアーカイヴには、小林の記録どおり先述のナポリ港での映像\*<sup>70</sup>のほか、ベルリン国民劇場での舞踊\*<sup>71</sup> (図7、図8)、ローマ Teatro Verdi 公演を伝えるニュース映画を検索できる\*<sup>72</sup>。ナポリとローマの映像は、LUCE が撮影し編集したものである。UFA 社から配給されたベルリンでの映像は、LUCE がイタリア語のナレーションと音楽を加えている。こうして、振袖や漁師風の衣装で踊ったりファシスト讃歌『ジョヴィネツァ』を歌ったりする日本人女性たちの姿が、都市の暗い映画館や映写室、そして農村の闇夜に映し出されていたのである。

最後にもう一度、「テスピの車」が街にやって来て、広場で仮設劇場が出来上がる様子それ自体が、スペクタクルとしてファシスト政府のイデオロギーを「宣伝」する「装置」であったことを振り返ってみよう。たとえば、一行が街に到着し移動する様子それ自体も、パブリックパフォーマンスではなかったか、という点である。日本大使館のあったローマはともかく、ヴェネツィアのような都市でさえ日本人を目にすることは、当時のイタリアでは稀であった\*<sup>73</sup>。したがって、日本人およそ 50 名が駅から宿舎へ、宿舎から劇場へと移動するだけでも目を引いたであろう。事実、ボローニャではガラス天井のオープントップバスで市内見学をしたり (表2: 1938/12/7 LS)、ローマでは劇場から祝賀会のある開場まで、舞妓の衣装をつけたままの歌劇団員 5 名をのせた車を走らせたりしている。欧州に到着して間もない頃にまでさかのぼるなら、ローマの駅で、ドイツへと向かう列車に乗り込んだ歌劇団員たちが、「發車する時車窓から顔を出してジョヴィネツァを合唱したので、見送りの人や大勢集まった伊太利人は大喜びである」と、現代でいうところのゲ

\*<sup>69</sup> 同書、1943年、pp.78-79。

\*<sup>70</sup> ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'La visita a Napoli di 30 giapponesi della scuola di canto e danza "Takarazuka," *GIORNALE LUCE*, Istituto Nazionale Luce, 1938. (B1404 del 09/11/1938) (アクセス 2016/7/4)

\*<sup>71</sup> ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'Trenta ballerine giapponesi si esibiscono a Berlino,' *GIORNALE LUCE*, Istituto Nazionale Luce, 1938.(B1416 del 30/11/1938) (アクセス 2016/7/4) オリエンタルな旋律が特徴的なバックグラウンドミュージックは、この映像に限らず他の日本に関連するニュース映画 (ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'Teatro Giappone,' *GIORNALE LUCE*, 1935. (B0651 del 27/03/1935); ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'Il Duce visita la sede della Societa Amici Giappone,' *GIORNALE LUCE*, 1942. (C0240 del 18/04/1942)) にも共通して用いられている。東洋の雰囲気や醸成するライブラリーミュージックの類であったと考えられる。

\*<sup>72</sup> ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, 'L'esibizione della compagnia d'arte nipponica di Takarazuka al Teatro Valle,' *GIORNALE LUCE*, Istituto Nazionale Luce, 1938. (B1430 del 21/12/1938) (アクセス 2016/7/4)

\*<sup>73</sup> フィウーメでは日本人の公演は初めて。ヴェネツィア在住の日本人は一人であったという。(秦、前掲書、pp.32-34。)

リラライブさながらのパフォーマンスも行っている\*<sup>74</sup>。「テスピの車」と同様、日本からやって来た彼女たち自身が動く広告塔と化して、いやがうえにも大衆の好奇心と公演への期待が高められたことは想像に難くない。

以上、イタリア公演に対して、新聞、ニュース映画、パブリックへの露出やパブリックパフォーマンスなど、まさに多様な媒体による——今様の言い方をするなら「メディアミックス」による——公演告知が展開されたことを見てきた。このような広報活動から、同歌劇団が、ファシストのイデオロギーを象徴する劇場文化へと民衆を動員するための装置として機能していたことがわかる。そのことは既に述べたように、ローマ公演第二夜——イタリア公演の前夜——にムッソリーニが観劇に訪れたことから明らかである。その夜、「初めて〔親善〕使節としての役割を果たせた」\*<sup>75</sup>と感じた歌劇団員たちは、熱狂する観客や劇場関係者とともにファシスト讃歌を繰返し歌っては、ボックス席をまなざし、ムッソリーニの姿に心酔した。このことは、イタリアにおける国民参加型の「ファシスト的公共性」\*<sup>76</sup>が、日本から来た歌劇団さえも巻き込んで完成していたことを示している。

### 3. ONDによるもうひとつの演劇事業

---

本節では、ONDによるもうひとつの演劇事業 *filodrammatica* の活動をくわしく紹介する。そうすることで、都市の大衆と劇場との関係、そして宝塚少女歌劇団の巡業に対するイタリア側の受け止め方が理解しやすくなるからである。

ローマ公演第一夜の様子を伝える新聞記事によると「劇場は、イタリアと日本の国旗がいくつも飾りつけられ、貴賓席も満席であった。その中には、大臣、上院議員、下院議員、その他多くの権力者、司教、名士たちがいた」（表2: 1938/12/16 CDS（図9））とある\*<sup>77</sup>。また、ローマ公演第二夜には劇場前に自家用車があふれていたと秦が記しており、

.....  
\*<sup>74</sup> 「欧州公演旅日誌」『渡歐公演記念アルバム』前掲書、p.14。先に見たように、この日11月8日トリノの夕刊には、公演の告知記事も掲載されている。

\*<sup>75</sup> 同書、p.30。

\*<sup>76</sup> 佐藤卓巳『ファシスト的公共性——総力戦のメディア学』岩波書店、2018年、pp.5-6。佐藤が言うところの「ファシスト的公共性」は、ナチスの「強制的同質化（*Gleichschaltung*）」が特徴的である。

\*<sup>77</sup> “Il teatro, tutto decorato con bandiere italiane e giapponesi, era gremito in ogni ordine di posti di un pubblico eletissimo, nei quale erano ministri, senatori, deputati e molte altre autorità, gerarchie e personalità.” ボローニャ、トリノ、ナポリの記事も同様に、街の名士が客席に顔を揃えていることを伝えている。（表2: 12/7 LS, 12/10 LS, 12/17 CDS）

これもまた、劇場文化を享受した客層をうかがわせる\*<sup>78</sup>。では、公演のあったイタリアの都市の大衆は、農村地区と同様に「歌劇が何であるのか知らない」\*<sup>79</sup> 人々だったのであるうか。その点から、探してみよう。

### 3.1. 天井桟敷の観客

まず注目すべき点は、座席料である。たとえば 1934 年には、ドーボラヴォーロの対象であった大衆層\*<sup>80</sup> が観劇できるよう、巡回歌劇の座席料は 20%引き下げられ、「平土間席で 15 リラ、ます席で 10 リラ、階段席で 4 リラであった。」\*<sup>81</sup> ボローニャ公演が開催されたテアトロ・ヴェルディのポスターを見ると、宝塚公演の席料は 5 リラから 50 リラに設定されている\*<sup>82</sup> (表 3)。これは、1930 年に「テスピの車」が、プッチーニの故郷である避暑地トルレ・デル・ラーゴで『ラ・ボエーム』初日公演の座席料に等しい。したがって、この野外公演と同様、宝塚公演もまた「大衆に催しの文化的意義を印象づけるため」の催事と見なされていたと考えられる\*<sup>83</sup>。

ほかにも、劇場のある都市の大衆を劇場に近づけるために OND が開催したものとして「劇場土曜日 (演藝土曜日)」teatro sabato がある。柏熊によると、「このマチネー公演は、労働者及び下級被傭者のみを入場せしめるもので、その入場料は 3 利 (伊貨一利は邦貨約二十銭) を超えることを許さず、座席には等級をつけない」\*<sup>84</sup> ものであった。したがって、料金設定に限ってみても、宝塚公演は「文化的意義」のある催しとして、割引は適用されないものの大衆にも開かれていたと見なすことができる。たとえば、宝塚の公演で用意された 5 リラの席は、おそらくバルコニー最上階、天井に手が届きそうな桟敷席であ

\*<sup>78</sup> 秦、前掲書、pp.40-41。(12月15日)この日は、ムッソリーニや女王の家族が観劇に訪れたため、その影響でもある。

\*<sup>79</sup> 柏熊、前掲書、1943年、p.62。

\*<sup>80</sup> ONDのメンバーは、労働者、事務職員、国や企業の下級職員など低所得者層である。参考までに、1935年日雇農業労働者の日給=9リラ、1938年の月収：市役所の職員=400リラ、市の書記見習い初任給=180リラ、熟練労働者=300~400リラ、大学卒高位事務職員=800リラ、工業部門管理職=1000リラ以上、軍隊将官クラス=3000リラであった。1936年5月エチオピア帝国建設以降、物価は上昇し、パスタ1キロ≒3リラ、パン1キロ≒2.7リラ、ふつうの品質の肉1キロ=15リラ以上に高騰していたという。(ヴェネ、ジャン・フランコ『ファシズム体制下のイタリア人の暮らし』柴野均訳、白水社、1996年、pp.125-126。[*Gian Franco, Venè. Mille lire al mese: vita quotidiana della famiglia nell'italia fascista*, MONDADORI, Milano, 1988.])

\*<sup>81</sup> グラツィア、前掲書、p.276。

\*<sup>82</sup> ボローニャポスター (『歌劇』227号、前掲書、p.50。)

\*<sup>83</sup> グラツィア、前掲書、p.276。

\*<sup>84</sup> 柏熊、前掲書、1943年、p.66。ボローニャのポスターが掲載された昭和14年2月の『歌劇』227号では、「一リラは現価十銭七耗位」とある。

ろう。LUCEによって撮影された宝塚少女歌劇団によるローマ公演の映像冒頭では、この天井桟敷の観客が手を振っている様子を見ることができる（図10）。こうして、従来ならば大劇場で演じられる歌劇や演劇とは無縁だった大衆が、劇場へと動員されたのである。そして、もう一つの大きな動員力となったのが勤労者自身による演劇活動、フィロドラマティカ *filodrammatica* であった。

### 3.2. 「演劇振興会 *filodrammatica*」と演劇学校

「テスピの車」と同様に OND が推進した演劇事業に、勤労者自身が舞台を作り上げる「演劇新興会 *filodrammatica*」があった<sup>\*85</sup>。*filodrammatica* の日本語訳には、これまで「素人劇」「アマチュア演劇」「演劇愛好会」があてられてきたが、本論文では、それまでもあった民衆演劇や一般的にイメージされるアマチュアの演劇活動や愛好会と区別するため、「演劇振興会」と呼ぶことにする。イタリア冶金業協会のドーボラヴォーロについての映像資料に、演劇振興会による舞台の一場面が収められている。参考までに図版を掲載しておこう<sup>\*86</sup>（図11、図12）。この事業と宝塚少女歌劇団に相通ずる二つの特徴を指摘するならば、第一には、演劇学校を併設していたこと、第二には、素人が演じるがゆえに生じる和やかな雰囲気や演者と観客との間に醸成していたことである。

まず、一部の OND 支部には小劇場を併設した学校があり、ここでは、発声、発音、所作、舞踊、フェンシング、舞台化粧、演劇史、衣装史など、演技に関わる実技や教養科目、舞台美術や技術が専門家によって教えられ、また、新人作家の養成にも力が入れられていた<sup>\*87</sup>。勤労者たちは、まさにドーボ・ラヴォーロ *dopo lavoro*（仕事の後）や休日に、演劇を学ぶことができた<sup>\*88</sup>。ファシスト政府としては、演劇に関わることで、余暇の充実をはかることはもちろん、識字率を上げる、トスカーナ語を標準にした正しいイタリア語の発音を学ぶ、美しい姿勢や所作を身につける、イタリアの文芸に通じるなど、国内の勤労

\*85 *ANNUARIO DELL' O.N.D. 1939 A.N.XVII, op.cit.*, p.29. OND 年鑑によると、OND に登録した演劇新興会の数は 2000 以上を数えている。10 月から 5 月までの間、会員は仕事のない日曜日を中心に、日々の練習成果を発表する公演活動を行った。1938 年には、2 万回以上の公演が行われ、延べ 600 万人の観客を動員した。（*Ibid.*, p.26.）OND 支部の建築や併設劇場については、奥田の論文が詳しい。演劇振興会についても言及されている。（奥田、前掲書、pp.22-27.）

\*86 ARCHIVI ISTITUTO LUCE CINECITTA, S.M.I. “Opere assistenziali della Società Metallurgica Italiana,” *DOCUMENTARI*, Istituto Nazionale Luce, 1940. (D046402 31/3/1940)（アクセス 2017/5/28）

\*87 柏熊、前掲書、1943 年、p.41.

\*88 いずれの場合でも、演劇愛好会は、地区、支部、全国区の演劇コンクールに参加するなど、活発な活動が見られた。OND の支部に併設された小劇場や、土曜日の昼の大劇場つまりマチネーを利用して公演を行った。優れた劇団は、巡回演劇の機会も与えられた。*ANNUARIO DELL' O.N.D. 1938 A.N.XVI, Opera Nazionale Dopolavoro*, 1938, pp.57-58; *ANNUARIO DELL' O.N.D. 1939 A.N.XVII, op. cit.*, pp.28-33.

者の社会的、教育的、文化的な素養の向上を目指したのである。

宝塚少女歌劇団のイタリア公演があった頃、先にも登場した柏熊達生は、「鉄道従業員ドーボラヴォーロ」に併設された劇場で、鉄道員たちが所演するマスカーニのオペラ『カヴァッレリヤ・ルスティカーナ』を聴き、ピランデッロの『作者を探す六人の登場人物』を観る機会を得ている\*<sup>89</sup>。その演者について、柏熊は、

今日では、素人演藝の世界には、虚栄心や見せびらかしに煽られた俄かづくりの俳優は存在しない。存在するものは、心を傾けて研究し、熱心に準備し、その藝術的素質の解放と向上のために不断の努力を拂つてゐる賢明な、慎み深い、落付いた俳優のみである\*<sup>90</sup>

と述べている。ここには、柏熊が過ごした1930年代になっても、スター俳優による演劇界の停滞が続いていたことへの批判が暗示されている。したがって、柏熊は続けて、

その上演を見た者は、直ぐに、情熱と信念に充ち溢れたこの新しい雰囲気気がついたことと思ふ。この雰囲気故に、素人演劇は事実、有力な精神昂揚の手段であり、(中略)国民演劇を実現する點に於いて、イタリア演藝の新しい力であると考へることが出来る\*<sup>91</sup>

と述べ、演劇振興会に新しいイタリア演劇の可能性を見出している。OND年鑑にも、同様の意見が見られる。

(前略)演技が下手だって? そんなことは、大したことじゃない。もし、下手な演技に助けられているような作品があるなら、それこそ問題であるにはちがいないけれど。いずれにしても、素人の演者たちには、粗削りではあるけれどもプロの役者にはない情熱がある。いくつかの演劇振興会は、とても上手いし、一般的な舞台ではかけられない面白い作品も上演していた。\*<sup>92</sup>

\*<sup>89</sup> 柏熊、前掲書、1940年、p.208。

\*<sup>90</sup> 柏熊、前掲書、1943年、p.42。

\*<sup>91</sup> 同書、pp.42-43。

\*<sup>92</sup> *ANNUARIO DELL' O.N.D. 1938 A.N.XVI, op. cit.*, p.60. "Recitan male? Non importa. Se un lavoro si salva a una recita cattiva, dev'essere vitale. Comunque, c'è spesso tra le Filodrammatiche più rudimentale passione per l'arte che non fra i professionisti: alcune sono ottime e hanno dato qualche buon lavoro che non arriverà mai ai palcoscenici abituali."

柏熊と同様、この筆者もまた、たとえ拙い演技があったとしても、演者の「粗削りな」情熱であるとか、商業的には成功しえないようなマイナーな作品や新作が演じられるところに、プロの舞台人たちからは生まれない新しい演劇のムーブメントを期待していたのである\*<sup>93</sup>。それは、その後の映画におけるネオレアリズモとも決して無関係ではないだろう。

演劇振興会には、素人俳優や脚本家の養成だけでなく観客を啓蒙する目的もあった。柏熊は、以下のように述べている。

素人演劇は熱心な観衆を持ってゐる。この観衆は、常に大劇場に通つてゐる人々ではなく、これに通う機會の少ない最も典型的な部類に屬する人々である。だから、その活動は、この大劇場に通はない人々を教育し、演藝を味わつた彼等を大劇場に通わせるやうにすることを目的としてゐるのである。\*<sup>94</sup>

そのために、舞台に関わる全ての演劇振興会員たちとその家族のために、前節で取りあげた「劇場土曜日」や天井敷敷席が用意されたのである。

宝塚少女歌劇団によるイタリア公演にも、新しい演劇を目にすることへの期待がされていたことは、新聞記事から読み取ることができる。2.2.で引用した11月27日付の『コリエーレ・デッラ・セーラ』紙では、日本の芸能について語られる一方で、「我々イタリア人に披露してくれる」（註57）と、彼らが見たいものが明確化されていた。そこには、ジャンルや表現を問うことなく、日本人女性たちによる舞台を寛大に受容しようとする姿勢が表されている。

事実、宝塚少女歌劇団の舞台でも、創立以来アヴァンギャルドな試みが舞台上で繰り広げられていた。それについては、坪内逍遙、小山内薫、七世松本幸四郎らも認めるところであった。大劇場での公演というハード面での革新にはじまり、それに伴うソフト面の改革、たとえば低料金化、公演時間の短縮、お伽話や歌舞伎のアレンジなど家族で見られるプログラム、西洋楽器による伴奏、日本舞踊とバレエを融合した振付や群舞、レビューの導入、映像を利用した連鎖劇、そして海外での上演も含めて、あらゆるものが実験的に舞台にかけられ、大衆に開かれた演劇、すなわち「国民劇」を探っていたからである。多彩な演目や目新しい試みは多様な観客を惹きつけ、女学生のみならず著名人を含め熱心かつ家族的な観客層が形成されていた。それを可能にしたのは、宝塚の舞台に立つ者が女優

.....  
\*<sup>93</sup> *ANNUARIO DELL' O.N.D. 1939 A.N.XVII, op.cit.*, p.29. O.N.D. が各地に図書館を設立し蔵書を充実させ、図書館がない土地へ書籍を乗せたトラックを巡回させる「巡回図書館」を積極的に行ってきたのは、演劇のレパトリー刷新をもくろむ演劇振興会のためでもあった。巡回図書館は、都市から離れた農村や漁村だけでなく、戦地へも赴いた。

\*<sup>94</sup> 柏熊、前掲書、1943年、p.43。

を本業とせず、あくまでも音楽学校の生徒であったからでもある。このアマチュアリズムのほか<sup>\*95</sup>、関係者の人材育成にも力を入れていたこと<sup>\*96</sup>もまた、演劇振興会に相通ずる点である。

もっとも、イタリア紙の記事が「タカラヅカ芸術使節団が得た成功は、今夜もまた、とても心温まるものであった。各場面が終わるたび、彼女たちは拍手喝采をあびていた」<sup>\*97</sup>(表2: 12/6 CDS)と伝えるのは、親善公演という性格上、社交辞令であったという見方もできる。事実そうであったとしても、劇場に醸成された和やかな雰囲気は、「国民劇」創出のために貫かれてきた宝塚少女歌劇団の試み——こう言ってよければ同歌劇団のドラマトゥルギー——であり、演劇振興会のそれにも重ね合わせられる。そうした類の演劇を受容する土壌がイタリアにあったからこそ、イタリア公演は成功へと導かれたのである。

## おわりに

---

本論文では、宝塚少女歌劇団によるイタリア公演に関わったファシスト政府派遣の人物やその任務、専属オーケストラ、公演告知のための新聞記事、ニュース映画、そしてパブリックへの露出やパフォーマンスなど「メディアミックス」による宣伝活動がいかに繰り広げられたのか、また、5リラの座席料が、劇場へと「動員」されるべき大衆層のために用意された天井桟敷席であったことなどを見てきた。きわめて限定的な事実ではあるが、宝塚少女歌劇団の公演を切り口にすることで、当時のイタリアの演劇事情のいくつかの側面が逆照射されることになった。具体的には、民衆文化省による劇場の統制や「イタリア国民芸術協会」の働きからうかがい知られる劇場と劇団の巡業や運営の一端、そしてONDの主要事業であった「テスピの車」や演劇振興会などである。何よりも、その過程で参照することになったLUCEのアーカイヴ映像を、農地開発と大衆に向けた文化政策とが不可分であったことを確認できる貴重な視覚資料として紹介することができた。

1930年代イタリアの文化政策における宣伝活動の展開のあり方に「メディアミックス」という言葉を使うことはアナクロニクとも考えられるが、その妥当性を、たとえば大政翼賛会のプロパガンダにおいて大塚正志は、以下のように主張している。

.....  
<sup>\*95</sup> 宝塚少女歌劇団の革新性とアマチュアリズムについては、以下を参照。小林一三「演劇経営作戦」『私の行き方』阪急電鉄株式会社、1980年、pp.144-191。

<sup>\*96</sup> 津金澤聰廣『宝塚戦略 小林一三の生活文化論』吉川弘文館、2018年、pp.42-47。本論が問題にした公演中にも、随行したメンバーのうち長谷川がライブチヒに留まり、東郷がベルリンへ戻って「各自勉強」を開始するため1939年1月13日ライブチヒ公演後、一行と離れている。(小林、前掲書、p.52。)

<sup>\*97</sup> “Il successo riportato dalla Compagnia di Takarazuka è stato anche questa sera molto caloroso. Alla fine di ogni quadro gli artisti sono stati molto applauditi.”

戦時下、「メディアミックス」という便利な和製英語は存在しなかった。それ故、戦時下のプロパガンダを「メディアミックス」として分析する視点はこれまで、ほとんど存在しなかった。だから、まんがやアニメファンの感覚でも、学術研究でも、「メディアミックス」は何となく戦後の新しい現象のように扱われていた。だが、「メディアミックス」として戦時下プロパガンダを捉えなおすことで、初めて見えてくる光景が確実にある。その光景は不気味なほどに「現在」と重なりあってくるようにも思える\*<sup>98</sup>。

この主張は、宝塚公演とは無関係ではあるが、奇しくも戦時下のプロパガンダという点でも時代的にも一致している。宝塚少女歌劇団が初の海外公演を行った当時、日本では、皇紀2600年記念として東京オリンピックや万国博覧会の開催が決定していた。外貨獲得のために外国人観光客を誘致する国際観光ホテルやリゾート地開発が推進され、日本文化を正しく伝えるための文化政策も図られていた。「不気味なほどに「現在」と重なり」あう当時の日本社会から欧州へと送り出された宝塚少女歌劇団について、今また改めて考えることの意義をここにも見いだせるのではないだろうか。

## 図版

12/03	フィウメ	12/07	ジェノヴァ	12/13	フィレンツェ
12/04	ヴェネツィア	12/09	トリノ	12/14,15	ローマ
12/06	ボローニャ	12/10, 11, 12	ミラノ	12/16	ナポリ

### 公演タイトル TEATRO CLASSICO DI KABUKI

第一部	第二部
1. 群舞 宝塚音頭（「チェリーダンス」）	10. 舞踊 五人道成寺
2. 舞踊 三番叟	11. 舞踊 豊年踊
3. 舞踊 川端（「日本の四季（夏）」）	12. 舞踊 お小夜
4. 群舞 太刀の踊（「つはもの、剣の舞」）	13. 歌舞伎 曾我対面 第一場（「曾我兄弟」）
5. 舞踊 島の娘	14. 舞踊 祇園小唄
6. 群舞 大漁踊	15. 舞踊 勢獅子（「鏡獅子」）
7. 群舞 かつぼれ	16. 舞踊 馬鹿ばやし
8. 群舞 雪（「日本の四季（冬）」）	17. 群舞 東京音頭（「春のおどり」）
9. 歌舞伎 紅葉狩（歌舞伎より「紅葉狩り」）	

（小林米三「訪獨伊親善藝術使節 寶塚少女歌劇団日誌」『渡歐アルバム』所収、49-51頁。）  
\*カッコ内はボローニャ公演ポスター日本語訳（『歌劇』227号、昭和14年1月、51頁。）

表1  
イタリア公演日程 昭和13（1938）年 [9都市12公演]

\*<sup>98</sup> 大塚正志『大政翼賛会のメディアミックス ―「翼賛一家」と参加するファシズム』平凡社、2018年、p.16。

日付 (1938年)	新聞	「 」内は記事見出し。( )内は記事のカテゴリー。「・」以下は記事概要。
11月8日	SS	「日本の舞踊家たち—ベルリン」'Danzatrici giapponesi a Berlino' ・ベルリンに次いでイタリアで公演開催 (天津乙女舞台写真・十二単)
11月10日	CDS	・日本の劇団「タカラヅカ」が日本の伝統的な劇から現代風の喜劇まで、幅広いレパートリーを上演する。(天津乙女舞台写真・着付け)
11月27日	CDS	「日本の劇団、イタリアにて——タカラヅカ芸術親善使節団の巡演、間もなく始まる」(劇場案内欄)'TEATRO GIAPPONESE IN ITALIA, Imminente giro artistico della Compagnia di Takarazuka,' (Corriere dei Teatri) ・公演告知と日本の伝統芸能の紹介
11月29日	SS	「劇団タカラヅカ」'La Compagnia "Takarazuka" ・12月3日からイタリア公演開始、トリノ公演は12月9日。 (天津乙女舞台写真・舞踊)
11月30日	CDS	・12月3日から16日までイタリアで公演。
12月07日	LS	・「日本の芸術使節団タカラヅカ、ボローニャ公演成功」12/6 発ボローニャ。 (演劇・コンサート欄)'Successo a Bologna dei giapponesi di Takarazuka' Bologna, 6 dicembre. (演劇・コンサート情報)
12月07日	SS	・「日本の芸術使節団タカラヅカ、カリニャーノ劇場にて」(コンサート情報) 'Gli artisti giapponesi di Takarazuka al Teatro Carignano' (Stampa Sera Musica)
12月08日	LS	・「日本の芸術使節団タカラヅカ、カリニャーノ劇場にて」(演劇) 'Gli artisti giapponesi di Takarazuka al Teatro Carignano' (Teatri)
12月08日	SS	・「カリニャーノ劇場、明日夕、日本のタカラヅカ」(公演) 'Carignano, Domani sera: Gli artisti di Takarazuka' (Settacoli)
12月09日	LS	・「カリニャーノ劇場にて日本人が巡演興行」(演劇・映画) 'I giapponesi di Takarazuka al Carignano' (Teatri e Cinema)
12月09日	SS	・「今夕トリノにて、日本のタカラヅカ」'Stasera a Torino: i giapponesi di Takarazuka' (舞台写真)
12月10日	LS	・「日本人の公演 カリニャーノ劇場にて」(演劇・コンサート) 'Lo spettacolo giapponese al Carignano' (Teatro e Concerti)
12月11日	CDS	・「マンゾーニ劇場にて 日本の芸術使節団タカラヅカ」(演劇) 'Manzoni, La Compagnia giapponese Takarazuka' (Teatri)
12月16日	CDS	・ローマ ヴァッレ劇場 パルコニー写真 (イタリア王妃、ムッソリーニ夫妻)
12月16日	CDS	・「イタリア王妃、ムッソリーニ 日本人の劇団をご観劇」ローマ 12月15日 'Grande manifestazione alla Sovrana e al Duce allo spettacolo della Compagnia giapponese,' Roma 15 dicembre
12月16日	LS	・ローマ ヴァッレ劇場 パルコニー写真 (イタリア王妃、ムッソリーニ夫妻)
12月17日	CDS	・「ピエモンテ王子 劇団タカラヅカをご観劇」12/16 発ナポリ。 'I principi di Piemonte allo spettacolo della Compagnia Takarazuka,' Napoli 16 dicembre.

表2  
イタリア公演に関する新聞記事  
(LS=La Stampa / SS=Stampa Sera / CDS=Corriere della Sera)

1等	25 リラ
2等	15 リラ
1階席	15 リラ
2階席	8 リラ
同	5 リラ (指定席以外)
ボックス	50 リラ/40 リラ
同上	入場料 5 リラ

ボローニャ公演ポスター日本語訳 (『歌劇』227号、宝塚少女歌劇団、昭和14年1月、51頁。)

表3  
ボローニャ公演 座席料 (ヴェルディ劇場、1938/12/6)



図1  
ヴェネツィア、フェニーチェ劇場楽屋  
写真左奥に髪を運ぶための箱が積み重ねられ、右  
奥には髪が並べられているのがみえる。  
Teatro La Fenice 公式ホームページ、<http://www.teatrolafenice.it/>（アクセス 2018/3/24）



図2  
*Corriere della Sera*, 1938/12/16. 写真記事  
日本国旗の右上バルコニーにイタリア王妃、左  
上バルコニーにムッソリーニとその家族。



図3  
「テスピの車」(00:38)



図4  
「テスピの車」(01:57)



図5  
「テスピの車」(02:42)



図6  
*Stampa Sera*, 'La Compagnia "Takarazuka,"'  
1938/11/29.



図7  
ベルリン公演の様子 (00:55)



図8  
ベルリン公演の様子 (01:20)



図9  
ローマ公演 客席 (00:20)



図10  
ローマ公演 客席 (00:14)  
写真下、4階席の上、最上階の天井桟敷席に、帽子やハンカチを振る人々が見える。



図11  
「演劇振興会」公演ポスター (22:20)  
TEATRO DEL POPOLO  
IL GRUPPO FILODRAMMATICA S.M.I. と記載されている。



図12  
図11『L'Uragano』の一場面 (22:28)

# Fascist Italy's Cultural Policy for Theater: Through the Lens of Takarazuka Shojo Kagekidan's First European Tour

Yayoi KINUGASA

On November 2, 1938, the cameras of the Italian Educational Film Federation [L'Unione Cinematografica Educativa] captured 30 Japanese women on film. These young women seen tripping down the ramp of ocean liner *Yasukuni Maru*, moored in the port of Naples, belonged to the Takarazuka Shojo Kagekidan. They had arrived in Europe after a month's sea voyage to perform in Germany and Italy as "goodwill arts ambassadors," commemorating the first anniversary of the signing of the Anti-Comintern Pact by Germany, Italy, and Japan. In the ensuing three months, the troupe put on 34 performances in over 25 European cities, including a last-minute show in Warsaw.

This European tour, carried out shortly before the outbreak of the Second World War, is almost always cited in any research on Takarazuka's history. Papers have also been written focusing on the German segment of the tour or discussing the tour from the viewpoint of Japanese foreign cultural machinations. With regards to the Italian tour, Tatsuji Iwabuchi, in his writing, touches upon the political background of the troupe's Italian premiere in Fiume (now Rijeka, Croatia), but goes little further than to mention the newspaper reviews of the Milanese show and Mussolini's comments on the performance in Rome. Therefore, this paper seeks to bring to light details of the tour's hitherto relatively unknown Italian segment by reexamining the diaries, notes, and letters of those involved with the Takarazuka troupe. In addition, it aims to discuss this specific example in light of fascist Italy's cultural policy over theater, which is not well known in Japan.

In the first section, I review the details related to Takarazuka Shojo Kagekidan's Italian tour, such as the scheduling process, officials on the Italian side, tour routes, ticket prices, and means of promoting the performances. In the second section, I focus on the point that newspaper and newsreel publicity for Takarazuka Shojo Kagekidan promise the same kind of spectacle for which *Carro di Tespi Lirico*, a travelling musical theater troupe promoted by Dopolavoro, was famous. In the third section, I examine another Dopolavoro theater project, *Filodrammatica*, and analyze common features between this group and Takarazuka Shojo Kagekidan.

It was 80 years ago that the Takarazuka Shojo Kagekidan appeared in Europe for its first-ever overseas performance. At that time, Japan was preparing to host the Tokyo Olympic Games and the World Exposition to commemorate 2600 years of imperial rule. Development of international-standard tourist hotels and resort areas to attract foreign tourists, and thus acquire foreign currency, was being promoted, and foreign cultural policy to accurately convey Japanese culture was being advanced. With such overlaps with present-day Japan, perhaps we may find new meaning in revisiting the experience of Takarazuka Shojo Kagekidan, sent out from Japanese society to connect to Europe.