

Title	劇場の「蟻」 : E.T.A. ホフマン 『シニョール・フォルミカ』におけるサルヴァートル・ローザ
Sub Title	„Ameise" im theater : Salvator Rosa in E.T.A. Hoffmanns Signor Formica
Author	山崎, 祐人(Yamazaki, Yuto)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2021
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.121, No.1 (2021. 12) ,p.52- 63
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	識名章喜教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01210001-0052

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

劇場の「蟻」

— E.T.A. ホフマン 『シニョール・フォルミカ』におけるサルヴァートル・ローザ

山崎 祐人

1. 序——偽名シニョール・フォルミカ

『シニョール・フォルミカ』はE.T.A. ホフマンの作品の中で唯一、題名がイタリア語だけで記されている。「フォルミカ」はイタリア語で蟻を意味するが作中に蟻は一匹も登場しないため、それが意図するところははっきりしない。舞台上に躍り出てくるのは「フォルミカ」という名の役者だけである。本編の最後に、登場人物のひとりであるサルヴァートル・ローザが実は自分がフォルミカだったのだと正体を明かすが、その名の由来が語られることは終ぞない。ではなぜ、題名は「フォルミカ」の名を冠しているのか。なぜローザはわざわざ「フォルミカ」という偽名を騙るのか。本稿ではローザの半生とコメディア・デラルテという演劇を考察することによって『シニョール・フォルミカ』という題名の謎に切り込んでいく¹。

本稿の構成は以下の通りである。第二節では、ローザの絵画と半生を概観する。『シニョール・フォルミカ』の冒頭ではローザが登場する前に彼の風評が取り沙汰されており、そこにローザに対するホフマンの評価が見て取れるためである。さらに『シニョール・フォルミカ』でローザは先ず画家として活躍する点を確認する。続く第三節では、ローザの俳優としての側面が『シニョール・フォルミカ』で次第に強調されていく点に注目する。『シニョール・フォルミカ』におけるコメディア・デラルテの影響を指摘し、『シニョール・フォルミカ』という謎めいた題名の効果を明らかにする。第四節では、ホフマン作品における『シニョール・フォルミカ』の意義について論じ、本稿を締めくくる。

2. マグダラのマリア——画家サルヴァトーレ・ローザ

サルヴァトーレ・ローザは第一義的に画家として名を遺している。グロテスクで血なまぐさいものから荘厳で神秘的なものまでモチーフは様々だが（図1）、一貫して荒ぶる自然を緊張感のある構図で描いた（図2）。彼の風景画はとりわけイギリスで好まれ、後のクロード・ロランやニコラ・プッサンなどに影響を及ぼしている²。ローザはナポリで生まれ、画家を志してローマに赴き、十数年過ごした後、フィレンツェ、ヴェネツィア、ナポリと各地を転々とし、ローマで没する。その生涯を語る上で避けて通れないのは、いわゆる〈死の部隊〉伝説である。〈死の部隊〉は十八世紀イタリアで起きた圧政に対する民衆の蜂起に端を発することによって下火になるものの、頭を失って無秩序状態となった部隊は盗賊団に落ちぶれ、完全に鎮圧される翌年まで各地を荒らし回っていた。そこにローザが加わっていたという噂が当時流布していたのである。こうした縷言は名声をやっかむ商売敵たちの常套手段であったが、「逃亡」のテーマを終生描き続けたローザ自身の画風が噂の真実味を増す追い風となっ



図1 : Salvator Rosa: Saul e la pitonessa di Endor. 275×191cm. Louvre, Paris.



図2 : Salvator Rosa: Sogno di Giacobbe. 137×200cm. Devonshire Collection, Chatsworth.

た。ローザの没後約一世紀の時を経て、ホフマンは『シニョール・フォルミカ』の中にローザを登場させるにあたり、この〈死の部隊〉伝説の悪評に真っ向から立ち向かうこととなる³。『シニョール・フォルミカ』の冒頭では、ローザが〈死の部隊〉の一員であると実しやかに語られることに対するホフマンの弁護が通りなされており、弁護が終わった後ようやく物語の幕が開ける。

このくらいにしておきましょう——私は、勇敢なるサルヴァートルを極悪非道の賊やら人殺しと悪し様に断ずるあらゆる悪質な噂話を一言半句も信用しません。そして親愛なる読者よ、あなたも私と同じ分別であらんことを祈ります。⁴

このようにして『シニョール・フォルミカ』におけるローザは登場する前から既に肯定的に位置づけられ、そもそもこの作品の力点がサルヴァートル・ローザの語り直しに置かれていることが繰り返し強調されるのである⁵。

それでは、物語の枠から中へ移っていこう。先ずローザは画家として登場する。『シニョール・フォルミカ』のあらすじを大雑把に言えば、ローマの古巣に辿り着いたローザが画家の卵の主人公アントニオを助け、その恋路を成就させるというものである。主人公の恋人は顧問官を務める伯父と同居しているが、この年老いた顧問官は姪を溺愛するあまり、半ば幽閉している。顧問官の唯一の弱みは絵に目がないことで、主人公が顧問官に認められるためには画家として独り立ちする必要があった。ローザの手助けは、主人公のマグダラのマリアの絵⁶を画壇に認めさせることから始まる。ローザは巧みにアカデミズムの見解を操作し、アントニオに下されていた評価をひっくり返す。ここでの彼の立ち回りは画家としてよりも、演出家にも似た助力者として際立っている。

ローザ自身の画力が発揮される最初の場面は、その直後に語られる。ローザが病床の手慰みに宿の女将に楽器を所望したところ、女将はどこからかぼろぼろのリユートを調達してきてくれていた。快復した後にそれが実は顧問官からの借りものだったことが判明し、顧問官が法外な額を吹っ掛けにやってくる。ローザは代金を支払う代わりに、蓋に絵を描きつけてこの絵を売ればいと囁き、顧問官を追い払う。次に第六幕では、ローザの描いた二枚のセンセーショナルな絵⁷（そのうちの1枚は図3のLa Fortunaと推定されている）について語られる。しかし

この逸話は本筋とはほとんど関わりがなく、あくまで物語の背景に止まっている。ここで注意しておきたいのは、話の展開と役回りである。もちろんローザは先ず画家として活躍するが、彼は徐々に役者「シニョール・フォルミカ」として裏方に回っていく。つまり『シニョール・フォルミカ』におけるホフマンの語り直しの妙は、ローザの役者としての側面にあると言ってよい。というのも『シニョール・フォルミカ』における物語の転換点は、ローザ扮するフォルミカ氏の演劇にあるからである。



図3：Salvator Rosa:
La Fortuna. 200×133 cm. Getty Museum,
Los Angeles

3. 劇中劇——役名サルヴァートル・フォルミカ

アントニオの恋路を助けるために奔走するローザの八面六臂の活躍ぶりには目を瞠るものがある。夜な夜なギターを奏でては主人公の恋歌を届け、夜道で行く手を遮る警官隊を蹴散らし、恋人との密通を図り、劇場での逢引の手筈を整える。『シニョール・フォルミカ』でホフマンは、絵を描き、歌の詩を書き、役者として舞台上上がったローザの逸話を下敷きにして、ローザという人物を多面的に描いた。尤も、そのうち作中で最も強調される側面が役者であることは小説の題名から既に仄めかされている。

実は「フォルミカ」はコメディア・デラルテ⁸の役名のバリエーションのひとつで、喜劇の先駆的な作品であるマントーヴァノ (Publio Filippo Mantovano) の『フォルミコーネ (1503年)』やマルツィ (Giovanni Battista Marzi) の『愛の贖い (1618年)』にも登場する⁹。パッセリ (Giovanni Battista Passeri) やバルディヌッチ (Filippo Baldinucci) の17世紀の記述によれば、ローザはローマの

カーニバルでナポリ人を風刺した道化をフォルミカという名前で演じていたという¹⁰。もし読者がローザに関する知識を持っていれば、『シニョール・フォルミカ』で画家として登場するローザが後に役者として活躍することまで大凡想像がつくという仕掛けになっている。

本節では『シニョール・フォルミカ』における三度の劇中劇について論じる。ローザの友人、劇場監督ニコロ・ムッソの即興劇にはフォルミカとアッリという二大看板役者がいて、ほったて小屋のような劇場でも客足が途絶えないのは二人の掛け合いの妙にあるという。彼らの役所はコメディア・デラルテの古典的なキャラクターに対応していると考えられ、その特徴はカップツィの二回目の観劇によく出ている¹¹。二回目の観劇では、コメディア・デラルテと民話を題材としたことで知られるイタリアの劇作家ゴツィ (Carlo Gozzi) の『緑の小鳥』の第2幕第3場面を模倣した掛け合いも見られる¹²。場面が進み、ローザは顧問官の生き写しの姿で舞台に現れる。

舞台に足を踏み入れたのは、シニョール・パスクァーレ・カップツィそのものの、衣服、顔、身振り、足取り、姿勢まで舞台の下にいるシニョール・カップツィと瓜二つであったので、カップツィはすっかり仰天して (...) ¹³

ここでは先ず指摘しておかなければならないのは、そもそも顧問官の奇怪な服装がコメディア・デラルテの道化役の継ぎ接ぎと見做される点である。顧問官の服装はアルレッキーノという道化役を基調としているが、その性格や振る舞いはパンタローネという役所によって当て擦られる¹⁴。彼は演劇の始まる前から多分にコメディア・デラルテの世界に片足を突っ込んでおり、実際に道化らしく振る舞うこととなる。舞台上のカップツィは現実の顧問官が思い描く自身の理想像の真逆をパンタローネよろしく滑稽に演じ、顧問官は自身の似姿が壇上で虚仮にされているのを見て逆上する。ここでローザが模倣によって人を嘲ることは注目に値する。コメディア・デラルテの本質を成す一つの要素にラッツォ (Lazzo) と呼ばれる即興性が挙げられるが、フォルミカによるラッツォはまさにこれに該当し、架空の役所と現実の演者を同時に意識させるラッツォは小説の体裁でも生き生きと描かれ、受容者の笑いを誘う。ホフマンはゴツィに傾倒していたが、例えば『緑の小鳥』の他に『三つのオレンジの愛』や『蒼い怪物』など、ゴツィ

の代表的な歌劇のパンタローネは助力者としての側面が強い。そのためゴッツィの文脈を踏まえれば、『シニョール・フォルミカ』で助力者として活躍するローザがパンタローネを演じる点にホフマンのゴッツィに対する理解が垣間見える。

顧問官が観劇で激昂している間にアントニオは首尾よくリアンナを連れ出し、フィレンツェでローザの庇護を受ける。しかし後日、顧問官は教皇による近親者との婚約を認める特例を携えて、ローザの屋敷に乗り込んでくる。これ幸いとローザは顧問会を大歓迎で持てなして隙を作り、食後の余興として三度目の観劇が行われる。顧問官はフォルミカ氏の演じる劇に飲み込まれて我を忘れて激怒し、恥じ入り、正気に戻る。演劇を観て感じ入った顧問官は二人を祝福する。顧問官の心を揺り動かして改心させ、二人の仲を結んだ最も大きな要因はローザの演劇にある。つまりこの物語は主人公の大成によって締めくくられるのではなく、助力者である画家ローザが物語上役者として転身して初めて終わりに向かう。既に第2節で言及したが、第六幕でとってつけたようにローザの絵が語られることから、画家としての領分は早々に主人公に譲られていることは明らかである。画家としての本分を逸脱し、役者として助力者の役割を全うすることで、サルヴァートル・ローザの語り直しが果たされることにホフマンの語りの妙がある。

4. 結——ホフマン流コメディア・デラルテとしての『シニョール・フォルミカ』

本稿では『シニョール・フォルミカ』を中心として、ホフマンの小説とサルヴァートル・ローザの関係に焦点を当てた。『シニョール・フォルミカ』においては、物語の枠からしてローザに肯定的評価を下す語りの姿勢が見られる。ただし、作中でローザが華々しく活躍するのは画家としてではなく、役者としてであった。『シニョール・フォルミカ』ではサルヴァートル・ローザという良きディレタントを体現する人物が、主人公を手助けするマイスターとして描かれている。その助力者としての傾向は画家から役者へ——つまり、史実に則ったローザからホフマン独自のキャラクターへ——逸脱していく過程でより強められている。『シニョール・フォルミカ』という題名は、作中の助力者は演劇に関わり、画家から役者という転身の筋に沿ってローザが語り直されることを暗示している。

コメディア・デラルテはいくつかの古典的な役柄を核として後年非常に多くの

役柄が創作されたが、フォルミカもその一つに加えられ得るかもしれない。ここで注目に値する点は、二度目と三度目の演劇でフォルミカがカップツツイ自身を演じていることである。つまり、ローザはフォルミカという役に扮し、その上でカップツツイを演じている点で、二重の変身をしていることになる。しかし役者自身、役者の仮面、仮面をつけた役者の役所という流動的な三重の自己はコメディア・デラルテではラッツォという伝統的な手法として確立されていたことを鑑みれば、フォルミカの役所の変化は、ホフマンがゴッツィやゴールドーニ、当時の劇場を通してコメディア・デラルテに精通していた証左と見做すことができる。「サルヴァートル・フォルミカ」という名は、コメディア・デラルテの手法をホフマンが自身の作品に取り入れた成果と言えるだろう。

ローザの助力者としての側面に目を向けてみれば、ホフマンの別の作品『花嫁選び』の金工レオンハルトを彷彿とする読者も多いことだろう。画家の卵とヒロインの結婚を取り持ち、老け込んだ恋敵を引き下がらせるという点で両作品はよく似ている。両作品の大きな差異は、話の展開を支える歯車にある。『花嫁選び』のレオンハルトは恋のドタバタ騒動を魔法で切り抜けるのに対し、『シニョール・フォルミカ』における山場はローザ扮するフォルミカの演劇にある。元より処女作『騎士グルック』から不可思議なものと演劇はホフマンの創作の両輪であったが、物語の軸が摩訶不思議な魔法から外連味たっぷりの演劇へと推移していることに、ホフマンの創作におけるコメディア・デラルテの影響の強まりが窺えよう¹⁵。しかし、『シニョール・フォルミカ』はコメディア・デラルテを積極的に創作に取り入れているという点で『ブランビラ王女』の試作と見做し得ることを鑑みれば、『ゼラピオン同人集』の中の小品のひとつとはいえ、ホフマンの後期の創作における『シニョール・フォルミカ』の、あるいはローザの占める位置は決して小さくないように思われる。

註

- 1 「フォルミカ」の名の不可解さはこれまでの先行研究で幾度も指摘されてきた。フォン・マーセンは全集の注釈で、ホフマンが『シニョール・フォルミカ』執筆の参考資料にしていたヤーゲマンやフォルクマンの翻訳にサルヴァートル・ローザ

がローマのカーニバルでフォルミカという名の道化を演じていたという伝記的な記述があることを指摘している。von Maasen, Carl georg: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke. München/Leipzig, 1912. Bd.VIII, S.353; Jagemann, Christian Joseph: Magazin der Italienischen Litteratur und Künste. Weimar 1780-1785. Bd. 4., S.1-17; Volkmann, Johann Jakob: Leben der berühmtesten Maler: nebst einigen Anmerkungen über ihren Charakter, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen [d'Argenville, Anton Joseph Dezallier: Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris. 1762]. 4 Teile. Leipzig 1767-1768. Teil 2, S.368-383. ヘンメリッヒはローザの八面六臂の活躍から蟻の勤勉さのイメージを連想している。Hemmerich, Gerd: Verteidigung des <Signor Formica> zu E.T.A. Hoffmanns Novelle. In: Jahrbuch der Jean-Paul Gessellschaft 17. 1982, S.113-127, bes. S.118. 一方コールハイムは、「シニョール」という人間と「フォルミカ」という動物のカロ風の混淆が題名に顕れていると考察している。Kohlheim, Volker: Der Name in der Literatur. Heidelberg. 2019, S.231-237.

- 2 また、身分の低い人間を主題として多く描いたことも特徴の一つに挙げられる。サルヴァトーレ・ローザの絵画に関する研究については、以下を参照。Guratzsch, Herwig: Salvator Rosa, Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem. Köln. 2001; Volpi, Caterina: Salvator Rosa (1615-1673). "Pittore famoso". Rome, 2014; Salerno, Luigi: L'opera completa di Salvator Rosa. Milano, 1963. ドイツにおけるサルヴァトーレ・ローザの受容に関しては、以下を参照。Zanucchi, Mario: Salvator Rosa in der deutschen Ästhetik vom Barok bis zur Romantik. In: Salvator Rosa in Deutschland. Studien zu seiner Rezeption in Kunst, Literatur und Musik. Hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a. Freiburg i. Br. u. a. 2008, S.91-132; Bomhoff, Katrin und Mario Zanucchi: Salvator Rosas Spuren in der bildenden Kunst der deutschsprachigen Länder. In: Salvator Rosa in Deutschland, ebd., S.133-231.
- 3 サルヴァトーレ・ローザの半生の概説は以下を参照。Croce, Benedetto: Salvator Rosa. In: Ders., Saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Seconda edizione riveduta. Bari. 1924, S.293-334; Oechslin, Werner: Salvator Rosa: der ekstatische Nachruhm eines "bello spirito" und das wirkliche Leben "tra il serpe, e il rosignuolo". Basel. 2016. 『シニョール・フォルミカ』の執筆にあたってホフマンが参照したとされる主な書物は以下の通りである。これらの書物からホフマンはサルヴァトーレ・ローザの逸話を援用し、『シニョール・フォルミカ』におけるローザの活躍を描いている。Jagemann, a.a.O.; Volkmann, a.a.O.; Johann Rudolf Füßli. Allgemeines Künstlerlexikon. Teil 2. Zürich. 1812; Moritz, Karl Philipp: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786-178. In: Briefen von Karl Philipp Moritz. 3 Teile. Berlin. 1792-1793.
- 4 Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 4: Die Serapionsbrüder. Hrsg. v. Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. u. a. Frankfurt a.M. 2001, 924.

- 5 本稿では死の部隊伝説の歴史的な受容に立ち入らないが、ベルンハルトとレーゲルがコンパクトに、ハイケが詳細に議論しており、概観が掴みやすい。Bernhard, Martin und Walter Regel: Rosa, ein Mentor verkannter Talente? In: > ... hoch gerühmt, fast vergessen, neu gelesen... < Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung. Hrsg. v. Walter Regel/Hartmut Köhler. Würzburg. 2007, S.288-299; Schuller, Heike: Genie, bandit, Mörder: Zur biografischen Konstruktion des Künstlers Salvator Rosa aus dem Geiste der Romantik. In: a.a.O., Salvator Rosa in Deutschland, S.59-74, bes. S.64-67. ヤーゲマンはサルヴァトーレ・ローザが死の部隊に関わるあらましについて詳細に記述しているが、歴史家フィオリッロが反駁した流れを受けて、フスリは両者の情報を取り入れてバランスを取っている。Fiorillo, Johann Dominik: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. 2. Bd. (Nachdr. D. Ausg. Göttingen. 1801). Hildesheim/Zürich/New York. 1997. しかしロット (Georg Lotz) とヘル (Thomas Hell) によって1824年と1825年にドイツ語にも翻訳されたモルガンの書物の影響力が大きかったため、サルヴァトーレ・ローザが死の部隊に関わったという伝説は長らくその信憑性を保っていた。Morgan, Lady Sydney: The life and Times of Salvator Rosa. London. 1824.
- 6 ホフマンは1798年の夏にヒッペル (Hippel) に宛てた手紙の中で、ドレスデンに所蔵されているバトーニ (Pompeo Girolamo Batoni) のマグダラのマリアの絵について言及している。Hoffmann, E.T.A.: Briefwechsel. 3 Bd., gesammelt und erläutert v. Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. v. Friedrich Schnapp, München/Darmstadt. 1967. Bd. I, S.135. マグダラのマリアは両義的な表象として描かれる最も有名なモチーフのひとつである。元娼婦でありながら使徒に近い特権的な地位に立つマグダラのマリアを語る上で悔悛は最も重要な要素であるが、『シニョール・フォルミカ』における主人公のマグダラのマリアの絵はクライマックスでの顧問官の悔悛を示唆していると読むこともできるだろう。尚、サン・ルーカのアカデミーにアントニオの絵を認めさせる件を中心として浮き彫りになるホフマンの芸術家像については以下を参照されたい。中村大介「芸術家たちの戦略——E.T.A. ホフマン『シニョール・フォルミカ』を手がかりに——」慶應義塾大学独文学研究室、研究年報、2021年、29-53頁。
- 7 ここで取り上げられている二つの絵はローザの Humana Fragilitas と La Fortuna であると見做されている。しかし La Fortuna の作中の記述は、存在しない人間たちの描写、動物による人の顔の風刺の二点に関して実際の絵と食い違う。ボムホフによれば、実際の絵には存在しない人間たちの描写はホフマンが自分の目で作品を観た訳ではなく、フィオリッロの記述を参考にしたフスリの書籍に頼っていたため、記憶違いが生じたと推測されている。Bomhoff, Katrin: Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas. Freiburg i. Br. 1999, S.202, Anm. 187. シュミットによれば、動物と人の顔の

風刺の話は全く絵にそぐわないので、これはホフマンの記憶の中でヤーゲマンの風刺の記述とごちゃ混ぜになった結果と想定している。尚、シュミットは二つの絵の成立時期論争についても総括している。Schmidt, Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind; Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen. 2006, S.137f. ボムホフはこの二つの絵がどちらも当時物議を醸したものであることを踏まえた上で、作中の絵の選出基準は一貫してサルヴァートル・ローザへの弁護にあるとしている。Bomhoff, Katrin: Zur Rezeption Salvator Rosas bei E.T.A. Hoffmann, Johann Wolfgang von Goethe, Charles Sealsfield, Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter. In: Salvator Rosa in Deutschland, a.a.O., S.252.

- 8 コメディア・デラルテは十六世紀から十八世紀にかけて流行した演劇形態で、男女混淆の役者たちが各地を回り、幾つかの典型的な役柄と簡単な大筋に沿って演じることを特徴とする。コメディア・デラルテの役柄の創作に関しては特に制約がなかったため、時代や場所に応じた役柄が増えすぎて統一的な形態が保てなくなってしまったことがコメディア・デラルテの衰退の理由のひとつとして考えられている。コメディア・デラルテの概説については以下を参照。Krengel-Strudthoff, Inge: Die Commedia dell'arte in Europa. Versuch einer Übersicht über ihre neuere Erforschung (1969). In: Commedia dell'arte: Geschichte – Theorie – Praxis. Hrsg. v. Wolfgang Theile. Wiesbaden. 1997, S.6-20; Krömer, Wolfram: Die Italienische Commedia dell'arte. Darmstadt. 1990.
- 9 「フォルミカ」という言葉そのものについて、コメディア・デラルテの文脈から二点補足する。第一に、大きさを強調する接尾辞がついた「フォルミコーネ」には「大道具係、裏方」という意味がある。Grande dizionario della lingua italiana moderna. Milano. vol.2. 1998, S.1287. 「フォルミコーネ」という語義との隣接性を『シニョール・フォルミカ』というタイトルに見出すならば、劇場に関連する裏方、ホフマンの作品で度々見られるような裏で糸を引くマイスター的人物の存在を示唆した題名であるとも考えられよう。第二に、より直接的には、『シニョール・フォルミカ』は喜劇の先駆的な作品であるマントーヴァノの『フォルミコーネ』を彷彿とさせる題名になっていることも付言しておきたい。
- 10 vgl. Hoare, Alexandra: Salvator Rosa as “Amico vero”: The Role of Friendship in the Making of a Free Artist. Dissertation. Toronto Universität. 2010, S.62; vgl. Hoare, Aezandra: Salvator Rosa, friendship and the free artist in seventeenth-century Italy. London. 2018; Martucci, Giovanni: Salvator Rosa nel personaggio di „Formica“. Nuova Antologia 5. 1885, S.641-658; Passeri, Giovanni Battista: Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Rom. 1772, S.472-479; vgl. Balducci, Filippo: Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ... VI volumi. Firenze. 1681-1728.
- 11 二回目の観劇では、段階的に3度の掛け合いが行われる。最初にドットーレと道

化役の掛け合いが行われるが、これはゴッツィの『緑の小鳥』の第2幕第3場面でタルタッリアとトルツファルディーノという道化役の掛け合いに対応していると考えて良いだろう。アッリが演じているドットーレという役はタルタッリア、パンタローネと共に老人役に属しており、フォルミカはアルレッキーノに代表される道化役を演じている。トルツファルディーノはアルレッキーノから後年細分化した役柄で、無鉄砲でおちょこちよいの狩人である。次に、フォルミカ扮するカップツイ、即ちパンタローネとドットーレの掛け合いが行われるが、ドットーレはパンタローネと掛け合いをすることが多い役柄である。パンタローネは浅薄な学者肌で好色、真っ赤なつなぎを身に纏う。最後に、パンタローネとアッリ扮する道化役の掛け合いが見られるが、パンタローネと道化役の組み合わせはコメディア・デラルテにおける最も重要なペアのひとつであり、基本的には道化役に振り回されるパンタローネという図式になる。Hansen, Günther: *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*. Lechte Verlag. Emsdetten. 1984. 『シニョール・フォルミカ』におけるコメディア・デラルテの役柄の反映については特に以下を参照。Eilert, Heide: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmann*. Tübingen. 1977, S.69f.; Pikulik, Lothar: *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapions-Brüdern*. Göttingen. 1987, S.187; Götting, Ronald: *E.T.A. Hoffmann und Italien*. Frankfurt am Main. 1992, S.145-148.

12 『緑の小鳥』の第2幕第3場面で道化役が「胸襟を開いて話す (*parla col cuore in mano*)」という台詞を繰り返す部分が『シニョール・フォルミカ』に取り入れられている。『緑の小鳥』の当該場面ではトルツファルディーノがこの台詞を繰り返しながらこの場にはいない妻に対して嘆いているのに対して、『シニョール・フォルミカ』では目の前のドットーレに対して文句を繰り返している。当時ゴッツィの幾つかの作品はヴェルテス (Friedrich August Clemens Werthes) によって翻訳されていた。Werthes, Friedrich August Clemens : *Theatralische Werke von Carlo Gozzi. In fünf Teilen aus dem Italienischen übersetzt*. Bern 1777-1779. ホフマンのゴッツィ受容に関しては特に以下を参照。Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi: der Einfluss der Commedia dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*. Würzburg. 2012; Corda, Tiziana: *Rom als Schauplatz des theatralischen Erzählens, Signor Formica und Prinzessin Brambilla*. In: *E.T.A. Hoffmanns Stadterkundungen und Stadtlandschaften*. Hrsg. v. Jörg Petzel. Würzburg. 2018, S.41-56.

13 Hoffmann, a.a.O., 2001, S.993.

14 例えば『ブランビラ王女』のジーリオの格好など、ホフマンはコメディア・デラルテの役柄を自作に援用する際に複数の役柄の要素を混ぜ合わせることが間々ある。vgl. Corda, a.a.O., 2012.

15 もちろん扮装や劇中という留保つきではあるが、『シニョール・フォルミカ』の作中でも不可思議なものは幾度か登場する。一度目の観劇の後に、ローザたちがお化

けに扮して襲撃する場面、三度目の観劇で、劇中でマリアンヌが死んでしまったことに対してマリアンヌの父が幽霊の姿で顧問官に恨み言を述べる場面などが挙げられよう。