

Napoli milionaria : le film

A la question d'un journaliste qui lui demandait où allaient ses préférences de metteur en scène, Eduardo De Filippo répondit : « Che devo dire ? Se amo più il teatro o il cinema ? Sono due amori diversi. Quello del teatro è un amore più radicato (...) Amo anche il cinema, soprattutto come mezzo di diffusione, attraverso il quale ho voluto maggiormente divulgare alcune delle mie opere più significative. »¹ En effet, à quelques rares exceptions près, les films dirigés par Eduardo sont tirés de ses œuvres théâtrales.² Néanmoins, il abandonnera dans les années soixante le cinéma pour la réalisation télévisuelle de son théâtre, langage sans doute plus souple au niveau des enjeux et au niveau du rapport au texte même s'il n'est jamais simple de « réaliser » du théâtre. Mais c'est un exercice auquel Eduardo De Filippo s'est livré avec une réussite indéniable comme le fait remarquer Mario Martone, autre cinéaste et homme de théâtre napolitain qui écrit à ce propos : « Eduardo ha spesso compiuto il miracolo di ricreare il palcoscenico in video facendone semplicemente avvertire la tensione ».³

Les choses sont plus complexes au niveau du langage cinématographique car le film est tributaire de conditions de production et de distribution qui imposent des contraintes (nous y reviendrons) et surtout, il ne s'agit pas au cinéma de recréer la scène comme à la télévision, mais de produire des images : vérité moins tautologique qu'il n'y paraît lorsqu'il s'agit d'envisager les rapports entre le théâtre et le cinéma ou mieux encore, le passage du théâtre au cinéma, ce dont il est question dans *Napoli Milionaria* et qui plus est, lorsque l'auteur de la pièce est aussi l'auteur du scénario dérivé de l'œuvre théâtrale et réalisateur du film.

Cinq ans séparent la création de la pièce⁴ (25 mars 1945 au Teatro San Carlo alors que la guerre n'est pas terminée même si elle l'est effectivement à Naples) du film sorti sur les

¹ In la Domenica del Corriere , 23/5/1954, cité par Paola Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo*, Kappa, 1995.

² A part *Napoletani a Milano* (1953) dont le scénario est de Age et Scarpelli et *Fortunella* (1957) dont le scénario est de Federico Fellini et Ennio Flaiano, les autres films réalisés par Eduardo sont tous tirés d'œuvres théâtrales. Son premier film, *In campagna è caduta una stella* (1939) est tiré d'une pièce de son frère Peppino De Filippo. Le second , *Ti conosco mascherina* (1943) est tiré de la pièce homonyme de son père Eduardo Scarpetta. ou de ses propres œuvres théâtrales : *Napoli Milionaria* (1945) *Filumena Marturano* (1951) *Marito e moglie* (1952) tiré de Eduardo Gennareniello, *Questi Fantasmi* (1953) *Spara forte...non ti capisco* (1967) tiré de la pièce *Le voci di dentro*.

³ Mario Martone, *L'ambiguo conflitto di Filumena Marturano*, Torino, Einaudi, 2002.

⁴ Le thème de la pièce concerne les ravages moraux occasionnés sur la population napolitaine par la guerre et l'occupation alliée traité à travers une famille napolitaine où Amalia Jovine se livre au marché noir contre l'avis de son mari Gennaro Jovine, tramont au chômage à cause des bombardements qui est marginalisé au sein de sa famille.(Acte 1) Déporté en Allemagne, il revient pour voir que sa famille s'est enrichie mais que le prix à payer est lourd. Sa fille a été séduite et abandonnée par un soldat américain, son fils se livre à des trafics et risque la prison. Sa femme associée avec un homme qui la courtise, a négligé son rôle de mère.(Acte 2). La

écrans en 1950, produit par Dino De Laurentiis qui sera aussi le producteur, en 1954, avec Carlo Ponti du film de De Sica, *L'oro di Napoli*, tiré des récits de Marotta : cinq années décisives⁵ sur le plan des événements qui marquent l'après-guerre et que Eduardo-cinéaste a décidé de prendre en compte dans l'élaboration du scénario en dilatant les limites temporelles du déroulement de l'action de la pièce,⁶ auxquelles il adjoint un « avant » et un « après » comme le précise l'indication qui, au générique, suit le titre : « 1940-1950. Diario napoletano di cose accadute nel mondo : ieri, oggi... domani? » Même si l'interrogation est un écho à la dernière réplique de Gennaro Jovine « S'ha da aspettà, Ama'. Ha da passà' a nuttata. », métaphore de l'incertitude qui confère à la pièce une fin ouverte, l'indication du générique inscrit le film dans une dimension plus ambitieuse de chronique historique. Notons au passage que dans cette perspective, le titre du film perd l'exclamatif qui accompagnait celui de la pièce ; l'exclamatif qui se charge de toutes les valeurs affectives que l'on veut bien y projeter, dévoile l'intervention d'un énonciateur, ici celle du dramaturge qui émet un jugement en soulignant la dimension paradoxale du titre de la pièce.⁷

La dilatation temporelle structure la narration en quatre périodes dont le changement est signifié par des liaisons elliptiques (changements rapides de couvre-chef militaires) accompagnées par un commentaire musical de Nino Rota constitué de ritournelles qui, comme des « cristaux sonores »,⁸ entrent en résonance avec l'image pour désigner le passage du pouvoir d'un occupant à l'autre : quelques mesures de Giovinetta pour l'arrivée des fascistes (première période), de Lili Marlène⁹, pour l'occupation allemande et les quatre journées de Naples (deuxième période), la musique de Jazz pour signifier le débarquement américain (troisième période) et enfin un mélange de musiques patriotiques et de Bandiera Rossa pour signifier les querelles idéologiques de l'après-guerre entre les communistes et les démocrates chrétiens (quatrième période)¹⁰.

Les cinq années qui séparent la création de la pièce de la sortie du film sont aussi décisives pour l'écriture cinématographique puisque le cinéma italien invente avec le néo-réalisme de nouveaux « critères formels » : parmi ceux-ci, bien entendu, l'obligation pour la caméra de retourner dans les rues, les ruelles, les places, bref de montrer la ville, ici Naples, à laquelle le producteur d'origine napolitaine tient particulièrement¹¹. Ce qui justifie :

petite dernière est tombée malade et il faut un médicament introuvable pour la soigner . Après avoir parcouru toute la ville pour le trouver, Amalia le recevra des mains du ragioniere Spaziani qu'elle avait ruiné. L'enfant sera sauvée mais il faudra attendre que passe la nuit.(Acte 3).

⁵ 1945- Bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki. La seconde guerre mondiale se termine en Août.

1946-Référendum populaire pour la République italienne. Début de la guerre froide.

1947- Le Napolitain De Nicola est désigné comme président provisoire. L'Italie bénéficie du plan Marshall.

1948- La Constitution pour la République italienne rentre en vigueur. La démocratie chrétienne obtient la majorité absolue aux élections. Premier gouvernement centriste avec les libéraux, les républicains et les démocrates sociaux. 1949- Attentat contre Palmiro Togliatti, chef du parti communiste.

⁶ « L'azione ha luogo a Napoli. Il primo atto si svolge durante il secondo anno di Guerra; i successivi dopo lo sbarco degli Alleati », précise le paratexte in *Napoli Millionaria !* Torino, Giulio Einaudi editore, 1979. Toutes les citations de la pièce seront tirées de cette édition.

⁷ Dans sa production théâtrale, on ne trouve que quatre titres avec exclamatif : Napoli milionaria ! Questi fantasmi ! (Cantata dei giorni dispari) Chi è cchiù felice di me ! Quinto piano ti saluto ! (Cantata dei giorni pari.)

⁸ J'emprunte l'expression à Gilles Deleuze, in *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 92 à 126.

⁹ Chanson fétiche des soldats allemands durant la dernière guerre.

¹⁰ Procédé qui sera souvent utilisé par Fellini dans ceux de ses films dont la musique a été écrite par Nino Rota

¹¹ Dino de Laurentiis, né à Torre Annunziata en 1919 a vécu à Naples à partir de 1937 avant de rejoindre Rome et de devenir producteur . Il produit, entre autres, *Riso amaro* en 1949 de Giuseppe de Sanctis , *Europa 51* de Rossellini, *La Strada* (54) et le *Notti di Cabiria* (57) de Federico Fellini, *la Grande Guerra* de Monicelli (1954) *La terra vista da la luna et Che cosa sono le nuvole ?* de Pier Paolo Pasolini (1968)

1- Le générique sur images mobiles qui après un travelling latéral sur le bord de mer du côté de Santa Lucia, propose une succession de plans sur des hommes au travail dans les ruelles, des plans de femmes enceintes accompagnées d'enfants, plans sur les vendeurs de fruits, de produits de la mer et des images d'une procession religieuse qui tiennent du documentaire.

2- l'inscription de la fable dans un « récit/images-cadre ». En effet, le générique est suivi d'un noir sur lequel en voix-off, un « commentateur extérieur »¹² commence son récit par une dénégation mettant en évidence le sentiment de la fatalité méridionale.¹³ Le commentateur poursuit sur des images de vêtements qui sèchent au soleil en panoramique vertical auquel succède un panoramique latéral sur la baie de Naples avec le Vésuve en toile de fond, image traditionnelle qui dispense le narrateur de nommer la ville dans laquelle se déroule l'action. Néanmoins, même si cette image rend la ville immédiatement identifiable, le narrateur précise que peu de gens la connaissent réellement. Après une succession de plans sur des places, des monuments, reliés entre eux par des fondus enchaînés, la narration continue par un effet de « pathétisation » provoqué à la fois par des plans en plongée et contre-plongée sur des ruelles étroites, par un commentaire « dramatisé » de la voix-off et par des accords musicaux qui changent radicalement la couleur de la bande son en lui conférant des accents poignants alors que le début du film était accompagné d'une variation autour de motifs empruntés à des chansons populaires.¹⁴ L'intention est claire : la ville-cadre est appréhendée dans ce double aspect de luminosité et d'obscurité qui la caractérise mais aussi du côté de la dénonciation de la misère qui empreint ses ruelles comme un secret enfoui en son cœur et soustraite au regard extérieur. Le texte du commentateur extérieur est significatif à cet égard et prend même des accents didactiques lorsqu'il énonce : « Questa città non è fatta soltanto di strade e di piazze come tutte le città del mondo, ma soprattutto di vicoli, vicoli angusti, scuri, malodoranti nei quali a nessuno piace addentrarsi e sostare. Vicoli simili ad enormi spugne imbevute da una umanità afflitta da gli stessi problemi : necessità, patimenti ».

Cependant, à ce commentaire qui semble inaugurer un développement de nature sociale dans un de ces « vicoli tutti uguali », suivent des images dont l'éclairage à la manière expressionniste accentue la théâtralité d'un décor reconstitué en studio et où s'agitent des personnages dont la description ne renvoie en rien à la dramatisation des images réalistes précédentes même si ces personnages sont incarnés à la fois par des acteurs professionnels et les habitants véritables du rione Pallonetta à Santa Lucia transportés à Rome pour l'occasion¹⁵. Néanmoins dans un premier temps, le contraste entre cette participation réaliste

Il fut l'époux de Silvana Magano. À partir de 1975, il recommença avec succès une carrière de producteur aux Etats Unis où il a produit des films de Ingmar Bergman, Milos Forman, David Lynch et Ridley Scott. En 2001, il a reçu un Oscar d'honneur pour sa carrière.

¹² L'expression est de Christian Metz, in *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens – Klincksieck, 1991. On peut remarquer que la voix du narrateur n'est pas identifiable comme étant celle de De Filippo. D'ailleurs la fiche technique du film précise que la voix du narrateur est celle de l'acteur Sandro Ruffini.

¹³ Il commence en effet ainsi : « Questa forse non è nemmeno una storia, del resto anche se lo fosse non sarebbe una storia originale. Da troppo tempo di storie nuove non c'è ne sono più. Capitano sempre storie vecchie agli uomini ma talmente vecchie che finiscono per sembrare un'altra volta nuove ».

¹⁴ En particulier Funiculi Funiculà qui revient d'ailleurs tout au long du film comme un leitmotiv.

¹⁵ C'est Dino de Laurentiis, le producteur, qui eut l'idée pour des problèmes de budget de faire reconstruire le « vicolo » dans ces studios de la Farnesina à Rome. Il le raconte ainsi à Tullio Kesich : « Chiesi a Eduardo se mi cedeva i diritti della commedia e lui mi rispose di no, ma accettava di fare il film con me al cinquanta per cento : nel senso che ci metteva testo, regia, interpretazione e qualche lira, pochissime. Ci accingemmo a fare il budget, con gli esterni a Napoli : fra una cosa e l'altra venivano fuori grosse cifre. Allora gli proposi di ricostruire il vicolo dov'è ambientata l'azione nel mio studio della Farnesina a Roma e lui approvo' purchè gli portassi dei napoletani veraci a popolarlo. Fu una buona idea, girare in un vicolo vero di Napoli ci sarebbe costato il doppio. Il bello fu che queste famiglie napoletane se lo arredarono loro il vicolo. Furono sufficienti poche parole di

et le décor assumé et revendiqué comme faux,¹⁶ transmet davantage une impression de couleur locale qu'une véritable dénonciation de la misère, même si dans la première période on peut entendre quelques répliques en particulier celles de Gennaro Jovine ou de sa femme Amalia, relatives aux conditions d'inconfort des habitations. Mais ce n'est pas de cela dont il est fondamentalement question dans ce film qui met plutôt en scène les ravages provoqués sur la population napolitaine modeste par les exactions fascistes et par l'occupation l'anglo-américaine.

A ce stade, il est important de noter que cette contrainte imposée par le passage du théâtre au cinéma élargit l'espace de l'action : le film se déroule dans ce que les amples didascalies situent hors-scène : didascalies à travers lesquelles Eduardo-dramaturge, en émule de Pirandello, décrit avec précision les lieux et les personnages. La pièce, en effet, se passe dans un lieu unique : « O'vascio'e donna'Amalia Jovine ». Dans son remarquable article sur la pièce,¹⁷ Roberto Alonge note avec justesse que cette phrase en dialecte, dans une didascalie rédigée en italien marque « in modo indelebile il senso di un luogo tipico della napoletanità » et signifie « l'accentuazione forte di una vicenda intensamente definita in senso geografico-sociale. »¹⁸ Si l'élargissement de l'espace ne modifie pas fondamentalement cette définition, il entraîne néanmoins quelques conséquences au niveau de la narration : le film ne se focalise plus comme la pièce sur les vicissitudes de la « famiglia Jovine » aux prises avec les autres habitants mais inscrit l'action dans une dimension chorale, comme le prouve la première séquence dans le « vicolo » où après des bagarres, le groupe se reconstruit pour lutter contre les fascistes intervenant pour emporter tout ce qui dépasse lorsqu'ils veulent appliquer une loi qui interdit d'utiliser l'extérieur pour cuisiner ou travailler ; comme le prouve également la multiplication des scènes qui se passent dans d'autres 'bassi' de femmes énergiques et débrouillardes comme Adelaide (incarnée par Titina de Filippo) même si elles ne sont pas toutes « avida negli affari, dura di cuore »¹⁹ comme l'est Amalia Jovine.

Le film met en évidence le rapport complexe que le « vicolo » entretient avec la ville : lieu où s'exprime la théâtralité des personnages, le 'vicolo' est un espace protecteur. En sortir, veut dire s'exposer au danger : c'est hors du 'vicolo' dans le refuge 56 que Donna Carmela sera tuée sous les bombardements, alors que les personnages restés dans le 'basso' pour la « finzione » échappent à la mort, c'est aussi hors du 'vicolo' que Gennaro Jovine va apprendre la déclaration de guerre, en ville encore qu'il sera arrêté par les Allemands. La ville devient le lieu de l'exode quand les habitants sont chassés du 'vicolo' par les Allemands. Il serait trop long de citer tous les exemples. Toutefois, nous pouvons ajouter que la ville (particulièrement le bord de mer avec clair de lune) est aussi le lieu des amours de Donna Amalia et de Errico Settebellizze. Aussi, la relation de sa fille Maria Rosaria avec le soldat américain qui se passe dans le 'basso' comme dans la pièce, acquiert une double dimension de transgression puisqu'elle enfreint les règles familiales mais aussi les règles implicites qui régnaient dans le 'vicolo' et que les troupes anglo-américaines d'occupation viennent brouiller. Ce sont en effet les troupes anglo-américaines qui bouleversent le plus la

Eduardo : « Questa è casa vostra, là ci sono le attrezzerie, arrangiatevi », e loro si diedero da fare. » In Tullio Kesich, Alessandra Levantesi, *Dino de laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001.

¹⁶ Eduardo De Filippo, en demandant à son directeur de la photo, Aldo Tonti d'éclairer de cette manière le décor, l'a fait dans un esprit de polémique avec les réalisateurs néoréalistes à qui il reprochait leur réélaboration au montage.

¹⁷ Roberto Alonge, *Strindberg nei « bassi » di Napoli*, in *Il teatro italiano di tradizione, Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, pages 627 à 640.

Il convient de rappeler, si besoin est, que le basso est l'habitation typiquement napolitaine au rez-de-chaussée et qui ouvre directement sur la rue.

¹⁸ Ibidem p.627.

¹⁹ Didascalie qui décrit l'entrée en scène d'Amalia Jovine au premier acte. Sur le personnage d'Amalia dans la pièce voir la brillante analyse de Roberto Alonge dans l'article cité ci-dessus.

physionomie du 'vicolo' en l'inondant de « Amlire »²⁰ sur lesquelles le cinéaste fait un gros plan lorsque Gennaro revenu de déportation, en étale sur la table pour montrer à sa femme que le drame qu'ils vivent, en l'occurrence la désagrégation du tissu familial, vient de là.

Quoi qu'il en soit, il convient de remarquer que les contraintes esthétiques ou de production que doit affronter Eduardo-cinéaste, produisent une écriture cinématographique hybride. Le film propose une alternance d'images réalistes (plans d'ensemble ou panoramiques sur la ville dans le récit/image cadre) d'images théâtralisées (toutes les séquences dans le 'vicolo' quelle que soit la période où l'action s'y déroule), d'images de scènes tournées en décor réel (l'arrestation de Gennaro par les Allemands, images de déplacement de la population), d'images de scènes nocturnes et muettes (les activités du marché noir), d'images empruntées aux actualités de l'époque en particulier au moment des « Quattro Giornate »²¹ et surtout dans les séquences de la quatrième période : images de manifestations de rues pour des protestations sociales, de défilés des monarchistes au moment du référendum pour la République auxquelles succèdent les processions religieuses : images « historiques » qui ne sont jamais commentées par le narrateur mais comme dans les transitions elliptiques « redoublées » par la musique.

Une autre contrainte de la production entraîne à la fois un changement par rapport à la pièce et intègre dans le réseau complexe du système narratif une composante filmique d'une autre nature que les précédentes : le choix de Toto'. Aucun film sur Naples, à l'époque, ne peut se faire sans l'acteur napolitain²², que pourtant Eduardo De Filippo n'apprécie guère. Convaincu par les arguments de Dino De Laurentiis²³, Eduardo invente pour lui le personnage de Pasquale Miele qui incarne la débrouillardise et le sens de l'adaptation aux situations les plus périlleuses. Pour étoffer ce rôle, Eduardo donne au personnage une fonction qui était dévolue au personnage de Gennaro Jovine dans la scène de la « finzione » du premier acte de la pièce: c'est en effet Pasquale Miele qui va jouer le rôle du mort afin que la police ne découvre pas les produits du marché noir. Pendant l'occupation américaine, Pasquale Miele gagne sa vie en purgeant des peines de prison à la place des vrais trafiquants et dans la période qui correspond à l'après-guerre, il vend ses services à tous les partis politiques pour remplacer les orateurs qui risquent d'être molestés. Ces scènes introduisent une tonalité comique d'autant plus efficace qu'elles sont précédées ou suivies de moments où Toto' peut laisser s'exprimer son inventivité propre. Par exemple lorsqu'il sort tout son déjeuner d'un morceau de pain, ou lorsqu'il se retrouve devant un militaire américain qui se met à chanter devant lui.

Mais le plus intéressant dans ces scènes agrégées à la narration pour plaire au public et qui ajoutent une tonalité différente à l'écriture du film, réside dans le rapport qui s'établit entre le personnage de Pasquale Miele interprété par Toto' et celui de Gennaro Jovine

²⁰ Amlire ou Am-lire, monnaie d'occupation émise en Italie par les américains dès 1943 .

²¹ 26-30 septembre 1943. Quatre journées d'insurrection pendant lesquelles la population napolitaine chassa les Allemands et livra la ville aux Alliés.

²² Il est impossible de citer tous les films dans lesquels a joué Toto' prince et acteur. Avant *Napoli milionaria* il a tourné dans quinze films qui ont été de gros succès populaires. Après Toto' sera dirigé par quelques grands cinéastes italiens comme Monicelli, Risi, Lattuada , De Sica, Rossellini et Pasolini. Voir René Marx, *Toto' et le rire de Naples*, Editions Henri Berger, 1996.

²³ Dino de Laurentiis dit « Anche per *Napoli Milionaria*, come per molti altri film, ho fatto il giro delle distribuzioni e nessuno lo voleva : dicevano che era troppo teatrale, che non poteva interessare il pubblico. La trovata veramente geniale fu di convincere Eduardo a prendere Toto', che lui odiava. Forse era un po' geloso della popolarità del principe. (...) A de Filippo dissi : « Guarda che rischiamo di non alzare una lira , e tu sei socio al cinquanta per cento : mettiti un attimo nei panni del produttore invece di quello dell'autore. Con Toto', un certo successo ce lo garantiamo ». In œuvre citée, page 82.

interprété par Eduardo de Filippo lui-même. Ces deux personnages n'ont que très peu d'échanges entre eux. Gennaro est le spectateur de Pasquale Miele²⁴ dans deux séquences : la première fois au moment où Pasquale Miele qui, selon le narrateur du film « si è inventato la professione del morto », joue son rôle à la demande de Donna Amalia ; celle-ci veut en effet éviter que la police ne trouve les marchandises obtenues au marché noir qu'elle cache sous le lit conjugal. (Première période). La deuxième fois au meeting politique lorsque Pasquale Miele est engagé par les démocrates-chrétiens pour remplacer un orateur menacé d'être molesté. Il ne devait dire que deux mots mais devant la pression des adversaires de gauche, il est sommé de parler davantage sous peine de se faire « spaccare la testa ». Alors il se lance dans un discours sur sa condition : « Parlo ma che dico ? Io non so parlare. Io dovevo dire soltanto 'Amici, fratelli' : questi erano gli accordi. Io se vi racconto la mia vita vi faccio piangere. Io ho quattro figli da sfamare, sono diventato un cavallo che si affitta. Iddio solo lo sa come vivo. Questo vestito non è mio, questo capello me l'hanno regalato. Ho figli e moglie e suocera a carico ». Gennaro qui ne semblait pas apprécier la première prestation, applaudit à celle-ci parce que Pasquale mis en difficulté parle avec un accent de vérité. (Quatrième période). Il est tentant de percevoir un double sens dans les mots qu'Eduardo-scénariste prête au personnage de Miele. La condition dont il parle est aussi celle de l'acteur. Dans ce cas précis, il s'agit de l'acteur mis en difficulté par son public et qui, par des accents du mélodrame réussit à retourner la situation : c'est cela que Eduardo-Gennaro applaudit. On peut remarquer en tout cas, que Eduardo-metteur en scène laisse Toto'conduire les scènes comiques de « finzione » dans le tissu narratif du film sans faire intervenir Gennaro Iovine, pour lui donner la réplique comme s'il voulait établir une distance entre eux.²⁵

A deux reprises, Gennaro et Pasquale dialoguent : mais ces dialogues se passent 'hors vicolo', dans deux séquences dont la première a une fonction introductive aux événements dramatiques qui vont suivre et la deuxième, une fonction conclusive de l'aventure des personnages (mais non du film dont la conclusion est dévolue au récit/images-cadre). Ces deux séquences montrent que le dialogue entre les deux personnages est possible en dehors des événements tragiques qui secouent la ville lorsque ils sont tous les deux dans leurs costumes d'employés de la compagnie des tramways qu'ils retrouvent à la fin de la guerre. Il y a tout de même une hiérarchie entre eux puisque Gennaro est conducteur et Pasquale est préposé à l'entretien des rails, différence qui se reflète dans le tutoiement qu'adopte Gennaro pour parler à Pasquale alors que celui-ci le vouvoie. Les deux fois, dans une mécanique de répétition qui s'apparente davantage au burlesque chaplinien qu'à la comédie à l'italienne, Gennaro est pessimiste et annonce la guerre tandis que Pasquale est content de son sort et ne croit pas à ses prévisions alarmistes.²⁶ Si la première fois, alors que l'enfant au bâton annonce la guerre, les deux personnages partent dans des directions opposées, la deuxième fois, alors que l'enfant ressurgit en frappant le mur de son bâton sans rien annoncer, ils s'enfuient dans la même direction comme précisément dans les films de Chaplin où le héros à la fin de l'histoire s'en va seul (à la fin du *Cirque*) ou accompagné (à la fin des *Temps Modernes*) sur la route, vers un futur ouvert. A ce propos, on peut remarquer que cette référence aux films de Charlie Chaplin est signalée à quelques reprises dans le film toujours en relation avec ces deux personnages : dans les changements angulaires de la démarche de Eduardo-Gennaro qui imite celle de Charlot, dans la séquence où Gennaro est humilié par les fascistes d'autant que à ce moment-là la musique de Nino Rota pastiche celle de Chaplin. Le même thème musical accompagne Pasquale Miele lorsque, épuisé par la prestation de chanteur de l'officier

²⁴ Tout se passe comme si le comédien De Filippo assistait à une représentation du comédien Toto'.

²⁵ On peut aussi imaginer que le contrat de Toto' stipulait une telle solution. Si tel est le cas, elle est exploitée par Eduardo de Filippo dans le sens de notre analyse.

²⁶ La deuxième fois, Gennaro est préoccupé par les menaces de guerre atomique.

américain, il s'en va seul dans la nuit après avoir refusé d'acheter au soldat de garde des cigarettes au marché noir.

Dans ces conditions, on peut émettre l'hypothèse que l'invention du personnage de Pasquale Miele, permet à Eduardo-scénariste d'exploiter une thématique autour de la double identité napolitaine. Celle de Pasquale pour qui « la vita è bella perchè è una lotta continua e discontinua »²⁷ et celle plus pessimiste de Gennaro qui refuse la « finzione » de ses concitoyens et porte un regard à la fois désenchanté et moralisateur sur les conséquences de la guerre. Tout se passe comme si, au niveau de l'écriture, l'invention de Pasquale Miele permettait au scénariste de libérer le personnage de Gennaro Jovine des faiblesses dont il était affublé par le dramaturge au premier acte de la pièce. Dans le film, il n'est en effet plus question de son absence de mémoire, conséquence de sa participation à la première guerre mondiale, ni du mépris que sa femme et ses enfants ressentent pour lui. Il devient un bouc émissaire pour les représentants de l'autorité à cause précisément de sa dignité. Le film développe comme un leitmotiv ses diverses arrestations quelles que soient les forces au pouvoir (comme c'est le cas pour le personnage de Charlot dans les films de Chaplin).

Gennaro est le seul personnage de la narration à avoir été déporté par les Allemands et de ce fait le seul personnage que la guerre a fait sortir de la ville. Mais l'épreuve la plus pénible est sans doute celle du retour, la découverte des changements advenus en son absence dans sa famille et dans son entourage, et surtout la prise de conscience que personne ne veut entendre ce qu'il a enduré. Ce thème douloureux est plus largement exploité dans le film que dans la pièce et, dans les séquences du retour, Gennaro devient un personnage épique : la volonté d'oubli du 'vicolo' devant l'argent facile dont il est inondé par le commerce avec les américains, marginalise Gennaro qui n'arrive même pas à se faire entendre par les gamins, devenus eux-aussi, qui sait comment, assez riches pour lui offrir sa glace. Gennaro en déambulant dans un espace qu'il reconnaît à peine alors que le haut-parleur qui depuis le début du film inonde 'le vicolo' de chansons qui marquent le passage du temps, en diffuse une dont les paroles conseillent l'oubli,²⁸ ne voit que les activités de surface (petit commerce, teinturerie). Mais en s'avançant dans le 'basso' de sa voisine comme il devait en avoir l'habitude dans le passé, il soulève un rideau et tombe sur une femme à moitié nue qui se dérobe à son regard. Gennaro fait semblant de ne pas comprendre de quoi il s'agit. Est-ce par moralisme ou parce que dans les années cinquante la démocratie chrétienne instaure la censure qu'Eduardo-cinéaste ne fait que suggérer les activités de prostitution à laquelle la misère contraignait les femmes en particulier à Naples ?²⁹ On peut le supposer mais on peut aussi l'interpréter comme un refus du personnage qui a souffert de voir ce qui se passe réellement.

L'une des séquences les plus fortes est sans doute le moment où Gennaro retrouve Amalia qu'il ne reconnaît pas d'emblée. Elle apparaît dans le 'basso' qui est devenu 'casa' comme le précise la didascalie du deuxième acte de la pièce : « La casa di donn'Amalia Jovine ha un volto di lindura e di « scicchieria » fastosa ». Si la dimension chorale du début du film a fait perdre à Amalia le caractère original que le dramaturge lui confère au premier acte de la pièce, elle redevient dans la troisième période du film, la femme d'affaires qu'elle est au deuxième acte de la pièce. Elle exprime son avidité violente en particulier envers le «

²⁷ C'est ce qu'il dit lors de sa dernière apparition.

²⁸ Il s'agit de Simme Napule Païsa . Tarantelle composée en 1944 qui dit ' Tarantella faccenoce e cunte/ Nun vale cchiù niente o'pe comme' o pecchè / Basta ca se sta o sole/ Ca c'è rimasto o mare/ Na nenna a ccore a core/ Na canzone pe cantà/ Chi ha avuto, ha avuto, Chi ha dato ha dato ha dato/ Scurdammoce o passato...simmo e Napule païsa.

²⁹ Ce qui est amplement développé dans *La Pelle* de Curzio Malaparte, mais aussi le film qu'en a tiré Liliana Cavani en 1981. Voir aussi *Spaccanapoli* de Domenico Rea .

ragioniere » Riccardo Spasiano (interprété par Mario Soldati)³⁰ et sa famille. Le scénario amplifie la revanche de classe inscrite dans l'acharnement d'Amalia à ruiner le « ragioniere » qui pouvait se permettre, le soir venu, d'aller, en compagnie de sa femme et de ses enfants, contempler les vitrines des beaux quartiers du temps où il travaillait encore.

Comme dans la pièce, le film souligne son goût de la liberté et du pouvoir qui peut s'exprimer pleinement en l'absence de Gennaro. Elle est devenue, grâce à son association avec Settebellizze et l'arrivée des américains un des personnages les plus importants du 'vicolo' car ses activités ont pris une toute autre ampleur que le marché noir auquel elle se livrait au début du film : ce que confirme Donna Adelaide dans une scène du scénario, quand elle lui dit « Su certe cose dettate legge ».

Cependant, comme dans la pièce, un renversement de situation va entraîner une nouvelle transformation d'Amalia. Prise par ses relations d'affaires et de séduction avec Settebellizze, elle a oublié de surveiller ses enfants : Amedeo, son fils, se livre à des trafics interdits et Maria Rosaria, sa fille, couche avec un soldat américain qui, après lui avoir promis le mariage, l'abandonne. Peu avant le retour de Gennaro, une scène d'une rare violence physique et verbale oppose la mère et la fille. Apprenant que sa fille introduisait l'Américain, dans sa propre maison, Amalia, avec une mauvaise foi évidente, la frappe brutalement en la traitant de « malafemmina ». L'arrivée de Gennaro ne fera que précipiter les événements. Rituccia la petite dernière, tombe malade sans qu'Amalia dans un premier temps prenne conscience de la gravité de la situation. En effet, tandis que l'enfant est alitée, Amalia organise une grande fête pour l'anniversaire de Settebellizze à laquelle participent tous les habitants du 'vicolo' qui se divertissent avec force sérénade. A cette fête, on associe également les réjouissances pour le retour de Gennaro ce qui rend la séquence intéressante à plus d'un titre. D'abord parce qu'elle oppose Errico Settebellizze, décrit dans la pièce comme « un guappo » et Gennaro, l'honnête victime : là encore deux images opposées du napolitain. Puis parce qu'elle montre dans un mouvement d'ensemble, la nouvelle prospérité des habitants du 'vicolo' transformés au niveau des costumes par leur nouvelle richesse, réunis pour l'occasion autour d'une table d'abondance et qui ne veulent plus entendre parler de la guerre. Enfin, parce qu'au milieu de cet ensemble, la séquence isole les deux personnages-victimes, Maria Rosaria et Gennaro qui quitteront cette « scène » pour se retrouver dans la chambre de la petite Rituccia. La maladie de l'enfant, victime expiatoire, prend alors une dimension symbolique : Rituccia devient l'incarnation de la ville malade.

Cette séquence amorce également le processus de réhabilitation du personnage de Gennaro, qui passe par sa reconquête de sa position de père en réparant les manques de sa femme : « mia moglie ca nun ha saputo fa'a mamma » dira-t-il au commissaire venu le prévenir que son fils va être arrêté. Gennaro n'empêchera pas que son fils soit confronté à la Loi parce qu'il est convaincu que seule cette confrontation peut sauver ce dernier. Dans cette perspective, on peut imaginer aussi que c'est lui qui, sans la juger, s'est montré tendre avec Maria Rosaria, lui conseille de s'éloigner pendant un temps de la maison comme pour se refaire une virginité, loin de ce lieu de scandale qu'est provisoirement devenu le 'vicolo'. Cette reconquête de Gennaro est parallèle au véritable chemin de croix que le cinéaste à la suite du dramaturge³¹ impose au personnage d'Amalia. Pour sauver Rituccia, il faut se procurer un médicament introuvable, si ce n'est au marché noir. Amalia qui arpente le 'vicolo' de plus en plus défaits, est confrontée à son tour à ce qu'elle faisait subir aux autres : la disparition du médicament pour en faire augmenter le prix, la met face à sa propre

³⁰ Ecrivain et cinéaste (1906-1999) Ses films les plus célèbres sont *Piccolo mondo antico* (1941) *Malombra* (1942) *Eugénie Grandet* (1946)

³¹ En effet au troisième acte de la pièce la didascalie dit : « Amalia, disfatta, affranta, completamente cambiata dai primi due atti. Per la prima volta mostra il suo vero volto : quello della madre. E quasi invecchiata. Non vuole né puo' più fingere. »

infâmie.³² C'est sa victime, Riccardo Spasiano qui lui remet le médicament en main propre et sans contrepartie. Alors que dans la pièce, Spasiano dépouillé de tous ses biens par Amalia accompagnait son don d'un discours sur la solidarité, dans le film, l'échange se passe dans un silence lourd de sens qui fonctionne comme un coup de grâce porté à l'arrogance de la femme. Cette séquence se termine par les interrogations angoissées d'Amalia « Ch'è succiesso...ch'è succiesso... » auxquelles répondent les explications de Gennaro sur les méfaits de la guerre. Pour la première fois, Amalia pleure et redevient par ses larmes un personnage humain.

Comme le film joue les prolongations, la voix du commentateur extérieur reprend le fil de la narration en enchaînant sur la fameuse réplique de Gennaro « ha da passà a nuttata » qui confèrait, comme nous l'avons dit plus haut, une fin ouverte à la structure de la pièce et il précise que cette histoire est sans fin, comme la vie qui continue. Les choses sont rentrées dans l'ordre comme si rien ne s'était passé hormis quelques détails qu'il juge sans importance et qui pourtant sont des stigmates de la guerre, comme la petite fille métisse qui joue au milieu des autres³³, le cordonnier qui n'est plus le même, car le précédent a été tué pendant l'insurrection contre les Allemands et le fiancé d'Assunta qui a changé parce que le premier est sans doute mort au front. Mais pour le narrateur l'essentiel est que Gennaro ait repris son travail de traminot, qu'Amalia recommence à cuisiner dans le 'vicolo' et à maugréer comme au début mais cette fois-ci en s'occupant et en surveillant Rituccia, désormais adolescente. Maria Rosaria est revenue et s'est mariée avec son soupirant Federico et Amedeo va sortir de prison. Les femmes ont retrouvé des habits simples, elles ont abandonné bijoux et maquillages qu'elles affichaient pendant l'occupation américaine. La famille Spasiano s'est agrandie et reprend le soir ses promenades devant les vitrines de la rue principale. Les éléments perturbateurs ont été éliminés : Peppe O' Cricco qui avait entraîné Amedeo dans le commerce illicite a été tué par la police et Errico Settebellizze est parti clandestinement aux Etats-Unis. Cette première fin de ce film qui n'arrête pas de commencer et de finir, est plus optimiste que celle de la pièce.

Neanmoins le film présente une autre séquence finale, qui correspond à la quatrième période du film, traitée sur un mode comique : celle des personnages de la famille Jovine prise dans les querelles politiques qui se déploient à Naples au sortir de la guerre. Gennaro a été arrêté comme perturbateur alors qu'il applaudissait Pasqualino Miele « loué » par les démocrates chrétiens pour remplacer leur orateur menacé par les communistes. Sa famille vient le chercher à sa sortie du commissariat et la scène révèle tout de même des changements survenus chez les personnages. En prison Amedeo a acquis une conscience politique. Croyant que son père est du côté dei « preti » parce qu'il applaudissait Miele, il dit, soutenu par Amalia qui semble elle-aussi avoir réfléchi sur la question : « In carcere ho capito tante cose . Ho passato il Rubicone, sono per la giustizia sociale. Le carceri sono piene di gente vittima dell'ingiustizia sociale del conformismo borghese. Questo è il secolo della riscossa dei lavoratori. » Mais cette déclaration est suivie par une échauffourée familiale qui conduira tout le monde au poste de police. On peut remarquer dans cette scène qu'Amalia en mère attentive ne lâche plus la main de Rituccia et que Gennaro a acquis une autorité suffisante pour lui répondre vertement.

Une troisième séquence finale s'ajoute à celle-ci qui confirme la structure circulaire du film : Gennaro et Pasqualino devisent sur les menaces d'une nouvelle guerre et retrouvent

³² « Ma che coscienza è cchesta ? Fanno 'a speculazione cu' 'a mmedicina. 'A mmedicina ca po' salvà nu cristiano ! Insomma, filliema ha dda muri ? 'O ffanno spari' pe' fa' aumentà 'e prezze. En un è na nfamità chesta ? »

³³ Quand elle apparaît à l'image, le narrateur dit « Il bambini sono cambiati e qualcuno l'ha portato veramente la cicogna » Allusion aux nombreux enfants nés après la guerre des relations entre les femmes napolitaines et les soldats noirs-américains. Ce thème est repris dans une chanson écrite en 1946, *Tammuriata Nera* .

leurs dissensions initiales à ce sujet. Mais l'arrivée d'un petit garçon qui comme au début frappe le mur avec un bâton, les fait fuir dans la même direction. Même si cette séquence, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, est influencée dans son traitement par les principes de l'écriture burlesque, l'évocation de la bombe atomique de la course aux armements corrige la fin optimiste de la troisième période. Pour Gennaro, la guerre n'est pas finie et la paix n'est pas une conquête définitive, mais le résultat de fragiles équilibres internationaux.

La conclusion définitive est laissée au récit /images-cadre : en effet, la caméra reprend mais dans un sens contraire le mouvement panoramique du début. Cette fois –ci, elle part du 'vicolo' pour panneauter sur la ville et embrasser finalement la baie pendant que le narrateur extérieur dit : « La nuttata è finita. Ora deve passare la giornata per la famiglia Jovine, per il vicolo, per tutti i vicoli e per la città intera. Una città che in fondo non è troppo diversa delle altre città del mondo. Una città piena di gente tremendamente occupata ad aspettare le cose che dovranno ancora accadere. » Il a donc fallu l'expérience de la guerre pour que le 'vicolo' ne soit plus, comme il l'était au début du film, un lieu clos, caché comme une blessure secrète de la ville mais devienne emblématique de la ville même. Une ville qui perd cette spécificité tant revendiquée par les napolitains mais qui doit, pour affronter l'avenir, sortir des particularismes et s'ouvrir au monde. Il est significatif, sous ce rapport, que les séquences de la quatrième période se déroulent hors du 'vicolo' et se terminent au bord de la mer. Cette conclusion situe le film non pas du côté de la chronique réaliste mais de la fable poétique sur la condition humaine dont la famille Jovine est un exemple parmi tant d'autres.

Toutefois, il est important de remarquer que le récit/images-cadre commençait par un panoramique vertical de haut en bas le long d'un mur d'angle en bord cadre d'où pendaient du linge et des vêtements dont une robe noire qui séchait au soleil. Le même panoramique final clôt la narration du film cette fois–ci de bas en haut . Mais on peut constater que parmi le linge qui sèche toujours au soleil, la robe noire, qui s'agitait au vent comme un signe de la prédominance d'Amalia, a disparu. Est-ce parce que tout est vraiment rentré dans l'ordre et que Gennaro Jovine a retrouvé une place que le chômage puis la guerre lui avait fait perdre ?

Si le film eut, à sa sortie, un énorme succès auprès du public, il suscita des critiques mitigées. Tout le monde s'accorde à reconnaître l'excellence des acteurs et en particulier celle de Toto' et celle d'Eduardo lui-même. Mais les critiques dans l'ensemble fustigent la théâtralité affirmée du film comme l'écrit Tommaso Chiaretti : « Occorre che Eduardo distingua un po' più teatro e cinema. La concezione teatrale della maggior parte del film, lo appesantisce chiaramente e lo rende faticoso », ³⁴ ou encore comme le précise Vito Pandolfi : « Avrebbe dato un sapore più autentico e genuino la ripresa diretta dei vicoli di Napoli, anziché in una ricostruzione accurata ma posticcia a Cinecittà. A lungo andare le inquadrature finiscono col divenire monotone, in quanto non possono ricorrere ai campi lunghi, e col tradire l'inesperienza di Eduardo come regista ». ³⁵

Le contenu suscite des réflexions plus acerbes en ce qui concerne ce qui est appréhendé comme le moralisme de Eduardo De Filippo. Ennio Flaiano écrit en effet : « Cio' che guasta *Napoli Milionaria* sono le pieghe sentimentali del racconto. La bambina malata, il bravo ragioniere che si vendica perdonando, insomma quel « cuore » che nei film dialettali finisce sempre per avere la meglio sugli altri visceri ». ³⁶

C'est surtout la quatrième période du film qui engendra des polémiques plus violentes. On reprocha à Eduardo de ne pas choisir clairement son camp et de délivrer un message flou comme le résume Tommaso Chiaretti : « Occorre che egli abbandoni il vezzo di voler a tutti i

³⁴ Tommaso Chiaretti, *L'Unità*, 30 septembre 1950.

³⁵ Vito Pandolfi, *Mondo operaio*, 29 octobre 1950.

³⁶ Ennio Flaiano, *Il Mondo*, n° 41, 14 octobre 1950.

costi ‘ le grandi verità ‘ e il compiacimento indulgente su motivi troppo facili e di cattivo gusto » ou encore Ennio Flaiano : « Il film, a nostro avviso , non eccelle né per le tesi, né per la conclusione. » et enfin Vito Pandolfi : « *Napoli milionaria* è gremita di circostanze, nel film come nella commedia, non sempre secondo una coerente e chiara visione».

Myriam Tanant