

## **Voir Naples - Dire Naples.**

Le cinéma de Francesco Rosi avec Raffaele La Capria

### *A- Le mani sulla città.*

Lors de son intervention à la bibliothèque de l'U.F.R. d'études italiennes et roumaines de l'Université de Paris III<sup>1</sup>, Raffaele La Capria déclara que le cinéma n'avait pas eu d'incidence sur son écriture contrairement à ce que celle-ci devait à la composition musicale contemporaine et en particulier à la polyphonie de Stravinsky. L'allusion à la composition musicale moderne n'avait pas de quoi surprendre de la part d'un écrivain qui, on le sait, a voulu dire Naples, en particulier dans son roman *Ferito a morte*, à l'aune d'une écriture de la modernité. Mais le refus de prendre en compte l'écriture cinématographique pouvait néanmoins susciter – ce fut le cas – une interrogation d'autant que La Capria a été le scénariste et/ou a participé à l'élaboration du scénario de nombreux films de Francesco Rosi. La réponse que l'écrivain fournit à cette interrogation suggérait une étanchéité symbolique entre l'acte d'écriture du romancier et l'acte d'écriture du scénariste. Mais dans la mesure où il avoua que ses interventions avaient permis à Rosi de faire les

---

<sup>1</sup> Le 28 novembre 2003.

films que celui-ci voulait vraiment faire, il est légitime de s'interroger sur les incidences de la démarche de La Capria sur les films de Rosi.

Si l'on se penche sur la filmographie de Rosi, on s'aperçoit que l'activité de La Capria dans l'écriture des scénarios avec le cinéaste se déploie dans deux directions : la participation en collaboration avec Rosi et Tonino Guerra (scénariste de la plupart des films de Rosi) à l'adaptation de romans comme *Un anno sull'Altipiano* de Emilio Lussu qui deviendra en 1970 le film *Uomini contro*, celui de Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli* dont le film sorti en 1979 gardera le titre, d'une intervention avec Tonino Guerra et Giuseppe Patroni Griffi sur un sujet qui se réfère à Basile pour le film *C'era una volta* en 1967 ; La Capria écrit aussi avec Rosi, des sujets originaux pour *Le mani sulla città* ( 1963 ) et pour un film-documentaire *Diario napoletano* ( 1992 ) : deux films dont Naples n'est pas que le cadre d'une fiction mais le sujet-même du film.

Que Naples soit le moteur d'une collaboration originale entre La Capria et Rosi n'est pas étonnant : Napolitains tous les deux, ils sont amis d'enfance, issus du même milieu bourgeois, et ont collaboré dans leur jeunesse à la plus importante revue de la ville, *Sud*, fondée et dirigée par Pasquale Prunas dans l'espoir d'en faire le lieu de régénération culturelle et politique de la ville. Cette publication a réuni des intellectuels et des écrivains napolitains comme Luigi Compagnone, Domenico Rea, Giuseppe Patroni Griffi, Anna Maria Ortese et même le Toscan Vasco Pratolini, provisoirement exilé à Naples, et qui y publie le début de son roman *Cronaca familiare*.<sup>2</sup> Dans *Sud*, Rosi écrit des articles sur les arts figuratifs et sur le cinéma néoréaliste en attendant de passer à la réalisation, ce qui adviendra plus d'une dizaine d'année après, alors qu'il a déjà quitté Naples pour Rome où il a rencontré Lucchino Visconti dont il est l'assistant sur trois films *La terra trema*, *Bellissima* et *Senso*.

La Capria comme Rosi a quitté Naples pour s'installer à Rome sans jamais, lui non plus, couper les ponts avec sa ville natale dont il a décrit la transformation et l'évolution négative dans son roman *Ferito a morte*, pour lequel il reçoit le *Premio Strega* en 1961 et à qui il doit sa notoriété. Rosi et La Capria se retrouvent donc dans la même position face à leur ville : ils sont à la fois Napolitains et parlent de Naples de l'extérieur afin de maintenir une distance critique qu'ils jugent nécessaire pour se prémunir contre une ville dont

---

<sup>2</sup> Anna Maria Ortese brossera un tableau sans complaisance de ces intellectuels et écrivains dans l'après guerre à qui elle reproche leur démission. In *Il silenzio della ragione., Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1999.

le romancier a signifié le danger au niveau du réel et de l'imaginaire par une phrase désormais célèbre : « Viviamo in una città che ti ferisce a morte o ti addormenta, o tutte due le cose. »<sup>3</sup>

Il convient de rappeler, néanmoins, que *Le mani sulla città* qui inaugure sa collaboration avec Rosi, n'est pas le premier film du cinéaste où il est question de Naples. Déjà en 1958, Rosi choisissait de situer l'action de son premier film, la *Sfida*, dans sa ville natale avec l'intention comme il le dit lui-même de « montrer le monde napolitain dans ses éléments constitutifs de tragédie culturelle, de soulever le drap du pittoresque pour voir ce qu'il y a dessous. »<sup>4</sup> Pour raconter l'ascension et la chute d'un petit trafiquant qui veut braver les lois de la *camorra*, en s'introduisant dans le commerce des fruits et légumes que l'organisation criminelle contrôle, Rosi s'inspire de l'écriture du film noir américain et plus particulièrement de *Scarface* de Hawks, au service cependant d'une description des quartiers populaires de Naples comme la via della Sanità, les halles centrales, mais aussi des nouveaux quartiers, sur les hauteurs, avec vue sur la baie, symboles de la transformation de la ville, sans négliger les zones agricoles, qui à ce moment-là, ne sont pas totalement annexées par la spéculation immobilière. Car *la Sfida* est un film presque exclusivement tourné en extérieur non pas pour que la ville serve simplement de cadre à l'action mais déjà afin qu'elle devienne un élément consubstantiel à la fiction et au déploiement de récits secondaires comme la passion amoureuse entre Vito le protagoniste et sa jeune voisine dont la concrétisation advient sur une terrasse-arène écrasée par un soleil violent : le chef-opérateur, Gianni di Venanzo, collaborateur attitré de Rosi a créé pour ce film une image d'une netteté remarquable qui donne à voir la ville dans sa lumière impitoyable et cruelle. C'est précisément à travers cette lumière-là, cette vision tranchée de Naples qu'ici Rosi « soulève le drap du pittoresque » pour dire l'idéologie de la corruption qui gangrène la ville.

Toutefois la dimension fictionnelle dans laquelle le cinéaste inscrit son propos maintient la *camorra*, sans en minimiser la puissance criminelle, dans une vision archaïque. Il est vrai, à la décharge de Rosi, que, comme il le dira quelques années plus tard, en revenant sur ce film : « à l'époque, elle (*la camorra*) n'était la maîtresse incontestée que de la contrebande et du marché des fruits et légumes de la ville, alors que quelques années plus tard son

---

<sup>3</sup> Raffaele La Capria, *Ferito a morte*, p. 114

<sup>4</sup> Francesco Rosi, « *Ma* » façon de faire du cinéma, in *Francesco Rosi*, sous la direction de Jean Gili, *Etudes cinématographiques*, vol 66, 2001.

pouvoir s'est élargi et a augmenté de façon démesurée. »<sup>5</sup> Il n'en reste pas moins que, sans entacher la réussite formelle du film, l'opposition entre le beau Vito Polara ( interprété par le comédien espagnol José Suarez ) aspirant chef de bande et amoureux de la belle Assunta ( interprétée par Rossana Schiaffino ) sur lequel plane une fatalité qui le pousse vers un destin tragique et le chef des camorristes, Don Salvatore Ajello ( interprété par l'acteur Decimo Cristiani spécialisé dans les rôles de *guappo* ) vieux, lourd et polarisé sur son pouvoir, favorise à la fois un processus de métaphorisation et d'identification qui en émousse la portée dénonciatrice.

Rosi en est conscient et quand il veut – après avoir tourné *I magliari* en 59 ( sur des émigrés napolitains à Hambourg ) et surtout *Salvatore Giuliano* en 62 – se pencher à nouveau sur Naples, il fait appel à l'auteur de *Ferito a morte* qui avait situé son roman dans la Naples des années du « règne » d'Achille Lauro, « il cavalieravvocato commendatore »<sup>6</sup> tant aimé par la classe moyenne qui le considère comme l'homme providentiel car elle le voit comme : « un ottimo amministratore abituato a maneggiare i miliardi, (...) perciò uno così non ha bisogno di rubare. »<sup>7</sup> Achille Lauro, maire de Naples de 1951 à 1958 a inauguré la transformation de la ville et ouvert la voie à la prise de pouvoir d'hommes qui s'enrichissent au détriment des citoyens et poursuivent des objectifs qui ne vont pas dans le sens de la collectivité mais favorisent quelques intérêts privés. La Capria dénonce sans ambages cet état de fait quand il écrit :

Eh, è finita l'epoca del cavalieravvocato commendatore che come niente ti faceva aprire un bar ! Ora è arrivato il mascalzone con la Rolls Royce sotto il palazzo e lo yacht a Santa Lucia, è l'epoca dell'appaltopotarmatore. E c'è il grattacielo alto sulla marea edilizia a testimoniare, se ne dubiti, i gusti e la rapida ascensione dal basso verso l'alto del nuovo arrivato. La storia, la stessa storia meschina, continua. Baroni re e viceré – e ora questi altri, seduti al ristorante, si sentono sotto il culo un sufficiente numero di piani arbitrariamente costruiti : ciò li rassicura, la storia non muta, e stimola l'appetito.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Francesco Rosi, « *Ma façon de faire du cinéma* » in *Francesco Rosi, ...* p.8.

<sup>6</sup> R. La Capria, *Ferito a morte*, p.122.

<sup>7</sup> R. La Capria... p.27.

<sup>8</sup> R. La Capria... p. 337.

Ce texte servira de source d'inspiration pour créer le personnage de l'entrepreneur Nottola, dans *Le Mani sulla città*.

La Capria accepte d'accompagner Rosi à Naples, pour revoir la ville. Après quelques jours de déambulation, ils décident d'écrire un film sur ce qui les frappe le plus, à savoir la spéculation immobilière et la collusion entre les affairistes et le pouvoir politique qui sont en train de changer la ville : des choses qui se passent sous les yeux de tous. La Capria écrira plus tard que cette visibilité même de la criminalité fait de Naples « une città più diversa ».<sup>9</sup> Encore faut-il être capable de regarder les choses en face et surtout d'avoir la volonté politique de les dire. Mais comment les dire ? La question se posa pour Rosi en terme d'écriture et c'est sans doute sur ce plan que le rôle de La Capria fut important car il poussa Rosi à radicaliser la dimension formelle du film. Il ne s'agissait plus d'avoir recours à une écriture hybride qui situait le film au carrefour entre la tragédie, l'analyse socio-économique et la dénonciation politique comme pour *la Sfida*, ni d'utiliser les codes du film-enquête comme pour *Salvatore Giuliano* dont le sujet était la recherche d'une vérité à mettre à jour, mais d'opérer une focalisation sur la démonstration d'un théorème qui selon Rosi est le point de départ du film. Il dit en effet :

*Le mani sulla città* partait de l'énonciation d'un théorème : un mètre carré de terrain agricole situé à la périphérie d'une grande ville voit sa valeur augmenter de façon démesurée s'il devient constructible et si, de surcroît, la communauté investit son argent pour apporter jusqu'à ce mètre carré de terrain l'eau, le gaz, l'électricité, le téléphone, les égouts, et tous les autres services nécessaires. Le film révélait les

---

<sup>9</sup> Il écrit en effet dans, *Napolitan graffiti*, Rizzoli, 1998, p. 22 : « Perfino nella criminalità Napoli è diversa, non perchè la camorra sia meno feroce della mafia o della 'ndrangheta, e meno pericolosa per la società, ma perchè a differenza di queste organizzazioni criminali la camorra non è segreta, agisce all'aperto, tutti sanno chi sono i camorristi, dove abitano, dove comandano, quali sono i loro uomini. E agisce all'aperto, nelle strade, con sparatorie che provocano vittime innocenti tra i passanti, anche per il regolamento dei conti tra le sue « famiglie » che si contendono il territorio. Ma oggi, il vero problema a Napoli è che la criminalità tende a sconfinare dal suo ambito naturale in una zona grigia che si va sempre più allargando, dove diventa più difficile distinguere la linea di demarcazione tra il lecito e l'illecito, tra affari e illegalità, tra la società civile e la società criminale. E questo purtroppo è un'altra anomalia che rende Napoli *più diversa*.

intrigues, les complicités entre le pouvoir politique et le pouvoir économique, les corruptions et les intérêts illégaux qui furent nécessaires pour maintenir un pouvoir incontrôlé.<sup>10</sup>

L'énoncé de ce théorème occupe une séquence de pré-générique divisée en trois sous séquences qui en exposent clairement les propositions :

1- Un panoramique découvre un terrain vague au fond duquel on aperçoit une barrière de constructions neuves. Puis la caméra cadre un homme en train d'expliquer avec de grands gestes, à un groupe d'hommes, qu'un terrain constructible qui permet 5000 pour cent de profit est l'or d'aujourd'hui bien davantage que le développement industriel du Sud compromis par les syndicats, les grèves et les charges sociales. Cet homme est Nottola que La Capria définirait *d'appaltesportarmatore*, interprété par l'acteur américain Rod Steiger, l'un des personnages émergeant de la choralité du film, le constructeur qui veut entrer en politique et se faire élire au conseil municipal pour s'emparer des adjudications.

2- Dans une grande salle, le maire lit un discours devant une assemblée de notables et les membres du gouvernement. Ils sont regroupés autour d'une maquette qui représente le terrain précédent mais entièrement recouvert de constructions neuves. Le maire précise que si le gouvernement alloue l'aide financière demandée pour la ville, il est prêt avec son parti à le rendre sur le plan politique mettant ainsi en évidence le marchandage entre le pouvoir local et le pouvoir central.

3- L'interview par un journaliste à l'aéroport de la ville d'un ministre qui avoue que la concession des fonds s'élèvera à 300 milliards de liras à la ville ce qui constitue une indication sur le flot d'argent qui a été déversé à Naples au début des années soixante.

La question du journaliste porte aussi sur les alliances politiques entre la droite et le centre pour les futures élections : cette allusion permet de penser que Rosi s'est sans doute inspiré, comme l'a remarqué Jean Gili, de l'atmosphère de passion qui s'était installée à Naples en janvier février 1962 lors du congrès de la démocratie chrétienne qui vit le parti majoritaire tenter une ouverture au centre et à gauche pour une collaboration avec le parti socialiste.<sup>11</sup> Et en effet, les manteaux que portent les personnages et la lumière

<sup>10</sup> Francesco Rosi, *Ma façon ...* p. 11.

<sup>11</sup> Jean Gili, *Francesco Rosi : cinéma et pouvoir*, Editions du Cerf, 1977, p. 51.

sans relief, signée encore par Gianni di Venanzo, qui accentue l'impression de grisaille, donnent à voir, dans les rares séquences tournées en extérieur, un panorama hivernal qui s'oppose au soleil écrasant de *La Sfida*. D'ailleurs, contrairement au développement narratif de ce film, l'écriture de *Le mani sulla città*, ne s'autorise aucune dérivation secondaire : rien n'est dit sur la vie privée des personnages qui sont saisis dans le présent de leurs activités.

Pour accroître un effet de réel qui inscrit l'intention du cinéaste dans une voie ouverte par le cinéma néoréaliste, Rosi choisit de faire coexister des personnages interprétés par de grands acteurs comme Rod Steiger dans le rôle de Nottola, l'entrepreneur ou Salvo Randone dans celui de De Angelis, le chef de la démocratie chrétienne, et des personnages interprétés par des personnalités politiques comme Carlo Fermariello qui, sous le nom de De Vita, incarne un conseiller municipal communiste, ce qu'il était dans la réalité. Rosi l'avait repéré en assistant avec La Capria à quelques séances du conseil municipal de Naples dont ils ont reproduit, sans les altérer, les débats qu'ils avaient entendus. Fermariello convaincu, à l'époque, comme le cinéaste et son scénariste,<sup>12</sup> de l'impact révélateur du cinéma quand il est un acte politique, accepte de participer à un film qui a l'ambition de montrer un « débat d'idées, un débat de mentalités, un débat de moralité ».<sup>13</sup> En effet, les séances du conseil municipal constituent les séquences principales du film, en particulier le moment – qui prend aujourd'hui une valeur prémonitoire – où les conseillers municipaux, accusés par De Vita, de corruption politico-affairiste et de mauvaise administration, lèvent leurs mains en criant « Abbiamo le mani pulite ».<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Lorsqu'il évoquera plus tard sa collaboration avec Rosi, La Capria écrira, à propos de *Le mani sulla città* : « Il soggetto fu concepito per iniziare una battaglia contro la speculazione edilizia che sotto l'amministrazione Lauro stava devastando la nostra città. Credevamo allora, Rosi ed io, che denunciare attraverso un film i meccanismi politici, amministrativi e sociali della speculazione significasse combatterla e forse, se non eliminarla, almeno attenuarla. Il cinema ci pareva l'arma più efficace per raggiungere questo scopo, ed è da questa convinzione fortemente radicata che sono nati molti dei film più belli di Francesco Rosi. » in *Napolitan graffiti*, Rizzoli, 1998, p. 209.

<sup>13</sup> C'est ainsi que Rosi explique son film dans un entretien avec Nicole Zand, publié dans *Le Monde* du 10 novembre 1963.

<sup>14</sup> En 1995, à propos de cette séquence, Rosi dira : « A cette époque, le cinéma italien – dans sa grande majorité – était plus entreprenant que la magistrature, laquelle ne lança que quelques années plus tard son œuvre méritoire de dénonciation et de lutte contre la corruption. » in *Francesco Rosi...* p.12.

Dans ce sens, le film présente une caractéristique significative qui correspond à la volonté de focaliser l'attention du spectateur sur les phases de la démonstration : La Capria et Rosi privilégient les débats et les discussions dans des lieux clos. Le film, en effet, est presque exclusivement construit autour de séquences en intérieur : les appartements privés des hommes politiques, le bureau de Nottola, la salle de l'hôpital où est soigné l'enfant mutilé par la chute d'un mur, le cercle nautique (lieu de rencontre de la bourgeoisie d'argent comme dans *Ferito a morte*) et bien sûr, la salle du conseil municipal, où se nouent les coalitions et où les hommes qui font part de leur indignation devant les exactions (le communiste De Vita et le démocrate chrétien Balsamo, le film se refuse, en effet, à une approche manichéiste) sont marginalisés ou accusés de naïveté politique. Le seul péché grave en politique répondra en effet le chef de la démocratie chrétienne à Balsamo qui ne veut plus être dans le même parti qu'un Nottola, c'est de perdre les élections : par conséquent toutes les compromissions sont possibles même si Nottola, comme il est explicitement montré dans le film, a partie liée avec la *camorra*.

On peut aussi émettre l'hypothèse que l'importance accordée aux séquences d'intérieurs au détriment du cadre urbain signifie que les hommes qui sont en charge du pouvoir à Naples ne voient plus la ville ou ne veulent plus la voir. À côté du débat politique qui a focalisé, à juste titre, l'intérêt de la critique à propos de ce film, à sa sortie, la thématique qui tourne autour du refus cynique d'appréhender la réalité de la ville de la part de certains hommes politiques, acquiert, aujourd'hui, une force renouvelée. Dans ce sens, il convient d'accorder une attention particulière aux séquences qui décrivent les appartements dans lesquels évoluent les hommes de pouvoir quand ils ne sont pas dans la salle du conseil municipal et qui n'ont rien à voir, répétons-le, avec une dérivation narrative sur la vie privée.

Lorsque Balsamo veut remettre sa démission à De Angelis, il vient le voir dans sa grande et riche maison. De Angelis, avant de lui donner une leçon de politique, lui montre avec orgueil ses tableaux de Luca Giordano et de Francesco Solimena<sup>15</sup> et ses oratoires baroques qui, selon lui, témoignent d'un passé où les gens aimaient les belles choses. Le fait qu'il possède et apprécie des œuvres représentatives de l'art du *Seicento* napolitain, prouve non seulement sa richesse mais aussi son niveau de culture et son raffinement. Ce qui ne l'empêche pas, sous prétexte qu'un parti comme le sien peut tout

---

<sup>15</sup> Luca Giordano (Naples 1634 –1705) Francesco Solimana (1657 – 1747) sont deux représentants importants de la peinture baroque napolitaine.

digérer, de cautionner Nottola dont les constructions défigurent le centre historique au lieu d'y réhabiliter l'habitat : et c'est dans ce discours cynique énoncé par De Angelis, comme une stratégie politique que se situe – selon Rosi et La Capria - la vraie trahison envers la ville : plus grave encore que le clientélisme de l'ancien maire qui distribue de l'argent aux habitants pour gagner leurs voix. Si une organisation politique peut digérer un homme comme Nottola – encore que ce ne soit pas prouvé si l'on tient compte du chantage que celui-ci exerce sur les politiques – la ville, elle, ne le peut pas. Car Nottola, en effet, ne voit Naples que comme un plan-décor étalé sur l'un des murs de son bureau, au dernier étage d'un gratte-ciel qu'il a construit en plein centre, comme la carte d'état-major d'une ville à prendre au sens militaire du terme.

Dans cette perspective, les rares séquences en extérieur acquièrent une grande violence : celles tournées dans la ville ne se réduisent, en dehors de courtes séquences de liaison, qu'à la prise en compte d'un *vicolo* comme emblème de la spécificité napolitaine. Ces séquences renvoient aux films qui intègrent des séquences de guerre à Naples comme *Napoli Milionaria*. En effet, l'écroulement du vieil immeuble habité du *vicolo Sant'Andrea* qui provoque des morts car toutes les mesures de sécurité n'ont pas été prises avant la démolition de l'immeuble adjacent, est filmé avec la même violence qu'une scène de bombardement. L'expulsion manu-militari des habitants du *vicolo* sous prétexte de la vétusté des maisons renvoie implicitement au déplacement des populations des quartiers populaires par les Allemands durant les journées historiques de la bataille de Naples tel qu'il a été filmé dans des reportages et que De Filippo a intégré dans son film<sup>16</sup>. Toutefois, cette nouvelle guerre, car c'est bien de cela qu'il s'agit ici, est tout aussi féroce dans la mesure où elle se joue sous couvert de la loi d'un pays démocratique qui n'hésite pas à modifier le plan d'occupation des sols au profit d'un seul homme à qui on brade des terrains publics : ainsi le quartier sera rasé et reconstruit non pour les anciens habitants trop pauvres pour payer les loyers – Nottola avoue à De Vita qu'il n'est pas philanthrope – et qui perdent non seulement leurs habitations mais aussi la possibilité d'exercer leurs métiers de forgerons, tailleurs, cordonniers, menuisiers ou autres : des métiers qui ne peuvent exister que dans ce cadre.

Un panoramique en plongée sur des constructions nouvelles identiques dans leur laideur bétonnée sert d'introduction au film. Un panoramique latéral qui dévoile une accumulation d'immeubles sur pilotis et donc édifiés sur du

---

<sup>16</sup> Myriam Tanant, *Napoli Milionaria* : le film, Chroniques italiennes, janvier 2003.

vide sert de conclusion et montre avec une force dramatique redoublée par les accords violents de la musique composée par Piero Piccioni, le résultat de la spéculation : un massacre de l'environnement et une édification anarchique qui défie les lois de la géologie, de l'architecture et de l'espace urbain. Ces deux panoramiques qui enchâssent la démonstration sur la corruption et ses conséquences, confèrent, à la vision du cinéaste et de son scénariste, une dimension pessimiste. Un pessimisme qui transparaît encore dans les propos du cinéaste près de dix ans après *Le mani sulla città*, quand il reviendra à Naples pour tourner quelques extérieurs de *Lucky Luciano*. Il déclara en effet :

En regardant ces maisons l'une sur l'autre, on dirait un ossuaire, pas une ville. Qu'est-ce qu'une ville ? Ce sont des maisons des rues, ce sont des activités, des usines, des artisans, des ouvriers, et surtout ce sont des activités pour la vie. Moi en regardant cette espèce d'ossuaire, j'ai eu l'impression qu'au contraire ce sont des maisons et des activités inventées pour la mort.<sup>17</sup>

#### *B- Diario napoletano.*

En 1992, soit trente ans après *Le mani sulla città*, Rosi choisit Naples comme sujet exclusif de son discours mais en recourant, cette fois, au genre particulier du film-documentaire destiné à la télévision pour lequel il demande encore à Raffaele La Capria de participer à l'élaboration du scénario. Un débat sur *Le mani sulla città*, organisé par la Faculté d'architecture leur a donné

---

<sup>17</sup> Cité par Jean Gili, in *Francesco Rosi, Cinéma et pouvoir*, Paris, Editions du Cerf, 1977 p. 70

l'occasion de revisiter la ville. Cette occurrence inspire au cinéaste et à son scénariste une construction complexe à travers laquelle ils signifient que voir Naples et dire Naples exige une multiplicité de points de vue : discours d'universitaires, citations d'émissions de télévision, photographies. Ces points de vue s'entrecroisent avec celui de Rosi qui met en scène son regard sur la ville ainsi que des fragments de mémoire et cite des extraits de ses propres films. Il apparaît évident qu'une fois encore l'influence de *La Capria* opère sur un plan formel : en dehors de la complexité de la ville, le problème qui se pose à travers cette nouvelle œuvre cinématographique, c'est de dire l'harmonie perdue, notion chère au romancier, en ayant recours à une « polytonalité » qui renvoie à l'influence de la composition musicale moderne dont parlait *La Capria* à propos de son écriture.

Le film commence là où s'arrêtait *Le mani sulla città*, comme si le cinéaste voulait reprendre un fil interrompu : un panoramique en plongée sur les constructions nouvelles qui, en trente ans, se sont étendues jusqu'au Vésuve. Sans transition, la caméra cadre l'arrestation de jeunes adolescents de quatorze à seize ans dont on apprend qu'ils ne sont pas scolarisés, qu'ils sont utilisés comme dealers par la *camorra* parce que leur jeune âge les met à l'abri de l'emprisonnement. La troisième séquence, sans transition avec la précédente, montre Rosi et ses assistants dans le train. Rosi est reconnu par un voyageur napolitain qui lui demande s'il est bien utile de faire encore un film sur Naples puisque tous les films sur Naples disent et montrent la même chose : « i guaglioni, la camorra, la droga, », un voyageur originaire de Turin dit qu'il aime beaucoup Naples même si les Napolitains n'ont pas envie de travailler et que ce sont les gens du nord qui doivent le faire pour eux. Toutefois il ajoute que les Napolitains sont joyeux, pleins de vie, et sympathiques. L'assistant de Rosi lui répond que les clichés sur Naples même quand ils sont favorables sont toujours de mauvaise qualité. Rosi se détourne de la conversation pour regarder un voilier sur la mer et convoquer ses souvenirs de Napolitain à travers une simple réplique : « È Maestrale, buono per la vela. »

Ces trois séquences introductives énoncent, comme dans le pré-générique de *Le mani sulla città*, ce dont il va être question dans le film : car dire Naples, c'est en effet toujours, se confronter d'une part à la visibilité des maux de la ville et d'autre part à la récurrence des clichés ; cette fois-ci, il s'agira aussi pour le cinéaste et son scénariste de superposer, aux codes de la démonstration inévitable, le recours à la mémoire à la fois personnelle mais

également à la mémoire collective qui s'impose au regard dès qu'on s'aventure dans la ville.

Le prétexte du film évoqué plus haut est donc le débat à la faculté d'architecture sur *Le mani sulla città*, en présence d'universitaires, d'étudiants, d'hommes politiques dont Carlo Fermariello, d'artistes, d'acteurs et de metteurs en scène représentant de l'avant-garde théâtrale à Naples comme Toni Servillo et Mario Martone qui à l'époque vient de tourner son premier long métrage *Morte di un matematico napoletano*.<sup>18</sup> Sur le plan formel, Rosi propose dans cette séquence une mise en abyme de son film doublée d'une métalepse : en effet, Fermariello se regarde à l'écran trente ans après ce qui n'est pas sans évoquer le procédé utilisé par Fellini dans ses documentaires-fictions et en particulier dans *Intervista* ( tourné en 1986 ) où Mastroianni et Anita Ekberg assistent, eux-aussi près de trente ans après, à la projection de la fameuse séquence de la fontaine de Trevi de la *Dolce Vita* dont il sont les protagonistes. D'ailleurs la référence à

*ville*. Mais Rosi, en préambule, a besoin, tandis qu'il est en train de parler de Naples, de mettre en relation son discours avec ce qui vient de se passer à Palerme : on se souvient que le 23 mai 92, le juge Falcone a été assassiné de manière spectaculaire et que son assassinat fut suivi par celui du juge Borsellino. Pour Rosi, Naples et Palerme sont deux villes malades dans un pays malade. Les interventions qui suivent, qu'elle soient celles de Fermariello ou celles d'universitaires, tournent autour du processus de dégradation éthique d'une ville à la fois submergée par un flot d'argent public détourné de ses destinations et par l'argent de la drogue. La ville est devenue pour tous cynique et violente mais néanmoins vitale comme un « corps plein d'une énergie perverse parce que traversé par un sang malade »<sup>19</sup>. Cet argent a fait sortir la ville de la pauvreté endémique du sud mais le contrôle qu'exerce la *camorra* a redessiné la géographie sociale de la ville. Pour Carlo Fermariello qui a vécu à Naples pendant ces années, le vrai changement se situe dans cette transformation : la classe ouvrière qui assurait, autrefois, une cohérence à la ville n'existe plus. Ce qu'il affirme est corroboré par l'économiste Augusto Graziani dont Rosi, plus tard, regarde le témoignage à la télévision. Celui-ci précise que le tissu industriel et productif a été détruit et que ce fait a conféré un énorme pouvoir à la classe politique locale qui s'engage surtout dans les affaires. « Napoli » dit-il « è decaduta perchè è venuta meno una classe laboratrice stabile basata sulla piena occupazione e quindi socialmente e politicamente indipendente. » La ville se partage entre les représentants « d'un rampantismo illegale » et une forte « plebeizzazione. » Cet état de fait a pour conséquence le développement du travail clandestin et précaire qui favorise le clientélisme. Mais la constatation la plus grave, comme le laissait présumer la séquence violente sur les visages des adolescents dans l'introduction, est l'utilisation des mineurs voire même des enfants – les photos d'enfants au travail qui illustrent la communication de Luciano Somella<sup>20</sup> sont explicites à cet égard – dans le trafic de drogue et dans les entreprises gérées par la *camorra*. Il est urgent, comme le note Somella, d'envoyer tous les enfants de Naples à l'école, de relancer un programme de formation pour les jeunes afin de leur donner un métier qui leur permette de trouver du travail en dehors des réseaux de la *camorra*. On peut noter au passage que déjà en 1946, dans son admirable film, *I bambini e la città*, Comencini posait cette douloureuse question de l'exploitation des enfants en particulier à Naples et très récemment

<sup>19</sup> L'expression est d'Aldo Schiavone, professeur à la Faculté d'architecture.

<sup>20</sup> En 92, il est directeur « del centro giustizia minorile. » de Naples

encore, Erri de Luca disait que Naples n'était pas une ville d'enfance.<sup>21</sup> Il parlait des années cinquante où les enfants essayaient le plus vite possible de devenir adultes pour, selon ses propres termes, « gagner leur droit à l'existence. » Les choses n'ont donc guère changé du moins au moment du tournage de *Diario napoletano*.

Les interventions concernent aussi l'extension de Naples qui est devenue une mégalopole construite, comme le montrait déjà *Le mani sulla città*, sans tenir compte de l'environnement ni surtout de la configuration du sol – discours illustré par des plans sur le nouveau centre des affaires - sans parler de la dangerosité du volcan sur les pentes duquel vivent plus de sept cent mille personnes et des tremblements de terre dont celui de 80 qui fit un nombre considérable de victimes à Naples et en Campanie.

Si le constat sur la ville, au sortir de ce débat, n'est guère optimiste, il est néanmoins nécessaire d'en passer par là comme si Rosi et La Capria, dans ce cas précis, devaient affronter ses maux ou les traverser avant de pouvoir à nouveau la voir. Et en effet, à l'issue du débat, Rosi, en compagnie de ses assistants, se lance dans une traversée de Naples et de ses environs. Du moins, le choix porte-t-il sur trois zones bien précises : le volcan, le centre historique et le bord de mer.

L'itinéraire commence par l'escalade du volcan dont le « sommeil » actuel a fait oublier les éruptions précédentes en particulier celles de 1694 et celle de 1944 dont la mémoire traverse pourtant l'imaginaire des artistes et des écrivains. Sans parler de l'éruption qui ensevelit Pompei et qu'un sismologue, interrogé par les assistants de Rosi, décrit comme une explosion de type atomique. Son propos est illustré par la citation d'une séquence spectaculaire du film de Carmine Gallone, *Gli Ultimi giorni di Pompei*, (1926) qui met en évidence la soudaineté de la catastrophe et l'ensevelissement de la population sous une épaisse couche de cendres. Le sismologue sait que le volcan doit se réveiller un jour. L'expression de son inquiétude est suivie par une sous-séquence dans laquelle des plans sur les moulages des corps des victimes saisis dans leurs derniers gestes ou leurs dernières positions<sup>22</sup> alternent avec de

---

<sup>21</sup> Dans une émission de France culture, *Surpris par la nuit, Fragments napolitains*, 12 janvier 2004.

<sup>22</sup> Les moulages des victimes de la catastrophe ont été obtenus grâce à un système mis au point par l'archéologue Giuseppe Fiorelli en 1863 qui pensa à couler du plâtre dans les cavités laissées par les corps.

gros plans des visages des femmes sur les fresques de la villa des Mystères à Pompéi. Ces inserts iconographiques, surtout à travers le traitement qui leur est réservé, dépassent la simple fonction d'illustration pour se charger d'une signification secondaire : comme si Rosi lisait dans l'effroi qui transparait de ces visages de femmes, au-delà de la dimension rituelle que ces fresques sont censées représenter,<sup>23</sup> la prescience de la tragédie qui va s'abattre sur la ville.

La visite au volcan transforme la perception de Rosi personnage de son documentaire : en effet, alors qu'à son arrivée, il est assez agacé par le brouhaha et la circulation bloquée de la ville, il commence progressivement, tandis que la caméra s'attarde sur les façades décrépites des maisons baroques, vestiges de la splendeur du Miglio D'Oro,<sup>24</sup> à se détendre malgré le chaos qu'il traverse. Il dit en effet à ses assistants comme si, à son tour, il succombait aux clichés qu'il avait relevés au début du film : « Sarà la vitalità di questa gente, ma io, in questo casino, mi ci trovo bene. » Cette affirmation est immédiatement corrigée par les propos ironiques de sa collaboratrice qui compare cette vitalité à celle des microbes, une vitalité qui peut être mortelle. Si ces propos qui expriment l'opinion de La Capria,<sup>25</sup> témoignent d'un écart entre la vision du réalisateur et les paroles du scénariste, ils mettent surtout en évidence le fait qu'on ne peut échapper, quand on aborde Naples, à la dualité, au contraste et à l'ambivalence. Dans les mêmes lieux, Rossellini avait déjà, dans son *Voyage en Italie*, (1953) évoqué cette impression de vitalité paroxystique qui bouleverse son personnage féminin au retour de Pompei. Il est possible que Rosi y ait pensé dans ce passage de son *Diario napoletano*, à ceci près que dans le *Voyage*, le constat advient à la fin de l'itinéraire napolitain de l'héroïne alors que chez Rosi, il précède son entrée dans la ville. Ce point d'intersection semble, néanmoins, instaurer implicitement un rapport,

---

<sup>23</sup> Deux interprétations sont retenues : l'une voit dans ce cycle de fresques la représentation de la cérémonie d'initiation d'une épouse aux mystères de Dionysos dont le culte était très répandu en Campanie. L'autre les interprète comme l'initiation d'une femme au mystère orphique.

<sup>24</sup> Territoire compris entre San Giovanni a Teduccio et Torre del Greco a été surnommé Il Miglio d'Oro, à cause de la splendeur de ses villas baroques ( dites villas vésuviennes ) aujourd'hui pratiquement en ruine. Le déclin de la zone commença en 1839, avec l'ouverture de la liaison ferroviaire Naples –Portici qui brisait la continuité du paysage et coupait les villas de leur accès à la mer. ( Voir à ce sujet, *Naples et Pompei*, sous la direction de Antonio Viola, Paris, Gallimard.)

<sup>25</sup> La Capria le confirme dans une interview accordée à Michel Ciment Le 24 Avril 1994 sur Arte à l'occasion de l'émission *Théma* sur Naples.

à travers le temps, avec une œuvre qui tourne autour du regard d'une femme sur Naples et ses environs et des conséquences de ce regard sur sa vie. Pour Rosi, et dans son cas il s'agit de « re-voir », le regard n'est pas non plus sans incidences personnelles. On y reviendra. Quoi qu'il en soit, il s'agit pour le cinéaste, dans cet itinéraire personnel, d'avoir aussi recours à des références implicites ou explicites de sa mémoire de cinéphile.

La question du retour se pose avec acuité pour les Napolitains qui ont quitté Naples comme l'ont fait Rosi et La Capria même si, nous le disions plus haut, ils n'ont jamais vécu leur éloignement comme une rupture. C'est sans doute pour cette raison que Rosi multiplie les scènes où il est reconnu par les Napolitains de la rue car il est peu probable que ce soit par vanité. Tout se passe comme s'il avait besoin que la ville n'ait pas rompu avec lui. Et c'est encore Erri de Luca qui peut nous aider à comprendre lorsqu'il écrit :

La città bandiva i suoi assenti. Chi non l'abitava veniva iscritto nel registro segreto degli espulsi. Napoletano è solo titolo per residenti, la nascita non basta. Conta chi resta, ogni altro è forestiero.<sup>26</sup>

Être reconnu peut parfois prendre un tour ironique. En effet, au seuil de Spaccanapoli, par exemple, un marchand de fruits l'interpelle et le félicite d'avoir fait le plus beau film sur Naples: *L'Oro di Napoli*. Lorsque Rosi lui dit que le film est de De Sica, le marchand répond que pour lui, Rosi et De Sica, c'est la même chose, c'est Naples. Cette scène rappelle une séquence du film de Scola *C'eravamo tanto amati*, dans laquelle Fellini, avec beaucoup d'humour, acceptait d'être pris pour Rossellini. Mais à travers le biais de la relativisation, Rosi, évoque, sans avoir recours à la citation, un film qui avait su saisir, en évitant les clichés et le folklore, la poésie d'une Naples aujourd'hui disparue celle qui a existé pendant un bref laps de temps entre deux cataclysmes : la deuxième guerre mondiale et la spéculation immobilière.

Lors de sa traversée de Spaccanapoli, Rosi est abordé aussi par un homme encore jeune qui lui propose ses services au cas où il serait à Naples pour tourner un film. Rosi le reconnaît aussi et comme l'homme raconte que lorsqu'il était « guaglione » il a joué au chat et à la souris avec la police dans les quartiers espagnols, on peut en déduire qu'il a fait de la figuration voire qu'il a joué un petit rôle dans l'épisode que Rosi a tourné à Naples pour son film *Tre fratelli* ( 81). Le film raconte l'histoire de trois frères, qui à l'occasion

---

<sup>26</sup> Erri de Luca, *Il contrario di uno*, Feltrinelli, 2003, p.86.

de la mort de leur mère reviennent dans les Pouilles. L'action se passe pendant les années de plomb et permet au cinéaste de se pencher sur trois villes emblématiques : Naples où le premier frère est éducateur dans une maison de redressement, Rome où le second est juge pour les affaires de terrorisme, Turin où le troisième est ouvrier et militant syndical.<sup>27</sup> Naples y est donc représentée comme la ville de la drogue et de la violence faite aux jeunes. La rencontre avec l'homme de Spaccanapoli permet à Rosi d'évoquer des films en partie situés à Naples, écrits sans la contribution de La Capria, entre *Le mani sulla città* et *Diario Napoletano*, dont *Lucky Luciano* (1973) *Cadaveri eccellenti* (1976) dont il cite des extraits dans *Diario*. Mais c'est aussi une manière pour Rosi de dire que Naples a toujours été au cœur d'une réflexion sur le pouvoir qui va au-delà des limites de la ville : Naples devient métaphore dans le sens où Sciascia parlait de la Sicile comme métaphore.

*Lucky Luciano* pose le problème de l'expansion du trafic de drogue à Naples avec l'installation dans cette ville du gangster italo-américain d'origine sicilienne Luciano renvoyé en 1946 en Italie par les Américains. Homme tranquille en apparence, ce personnage énigmatique avait en fait organisé, depuis sa prison aux Etats-Unis, la collusion entre la puissance américaine et les hommes de la Mafia afin de contrôler le pouvoir politique après la chute du fascisme. Ainsi Naples qui fut la première grande ville libérée, devint le cœur d'un pouvoir mafieux qui de manière occulte tira les ficelles du pouvoir officiel.<sup>28</sup> La Naples de *Lucky Luciano* est celle du champ de courses d'Agnano où le gangster donne ses ordres en faisant mine de jouer, les restaurants de Santa Lucia où il a ses habitudes et les quartiers historiques. De même que les quartiers historiques et en particulier la place San Domenico avec dans le fond la façade austère de l'église San Domenico Maggiore sert de cadre à l'une des séquences les plus spectaculaires de *Cadaveri eccellenti*, celle des obsèques d'un juge assassiné pendant lesquelles les autorités civiles et militaires sont insultées par des étudiants qui les tiennent pour responsables du chaos politique. Rosi revoit cette séquence dans *Diario napoletano* tandis qu'il traverse la place dont le centre est occupé par un obélisque baroque. Le film est tiré du roman de Leonardo Sciascia, *Il contesto*, fable de politique-fiction qui ne se passe pas à Naples mais dans un pays imaginaire. Confronté à la nécessité de représenter un lieu, Rosi a imaginé des espaces faits de

---

<sup>27</sup> Voir à ce sujet, Jean Gili, *Francesco Rosi, ...*p.79

<sup>28</sup> Voir à ce sujet, Jean Gili, *Francesco Rosi, ...*p.76 et 77.

« collages »<sup>29</sup> de paysages du sud, de villes siciliennes et de quartiers de Naples. Rosi justifie ainsi son choix :

Naples au XVIIIème siècle était l'une des capitales les plus importantes de l'Europe et la ville conserve cette structure de grande cité. Lorsqu'on la représente, il est possible de donner l'image d'une métropole, non seulement du point de vue de l'implantation de la ville, de son urbanisme, mais aussi de la stratification culturelle, stratification que l'on peut reconnaître dans les façades de ses palais, dans l'ordonnement de ses rues. Il me semble que l'image de Naples offre immédiatement l'image d'une grande ville, avec aussi tous les maux d'une grande ville.<sup>30</sup>

Dans *Diario*, le choix de parcourir les quartiers historiques autour de Spaccanapoli n'obéit donc pas simplement à une intention de montrer la dégradation ou les incohérences architecturales et esthétiques de la spéculation immobilière même si le cinéaste ne manque pas de signaler les exemples les plus criants. Il ne s'agit pas non plus simplement de traverser une zone qui porte les traces des différents pouvoirs qui se sont succédés à Naples : s'il montre quelques monuments témoins de cette succession, comme l'édifice sévère de l'église San Domenico Maggiore qui fut construite par Charles D'Anjou à la fin du XIIIème siècle, la splendeur baroque de la décoration intérieure de San Gregorio Armeno réalisée entre 1580 et 1582, et la grâce du jardin du cloître des Clarisses conçu par Domenico Antonio Vaccaro au XVIIIème siècle, à l'intérieur du monastère de Santa Chiara construit en 1328, il ne s'y attarde pas et évite de les commenter. Dans le jardin, à la tonnelle ornée des fameuses majoliques bleues, jaunes et vertes, Rosi rencontre un vieux moine jardinier qui semble être hors du temps ou tout droit sorti d'un film de Pasolini, peut-être de sa version du *Décameron* que le poète-cinéaste avait choisi de tourner en napolitain. Cette ressemblance renvoie par association à ce qu'écrivait Pasolini sur Naples dans ses leçons à Gennariello ce destinataire napolitain imaginaire : « Napoli è ancora l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio ( e per di più con tradizioni culturali non strettamente italiane) »<sup>31</sup> En recourant au montage alterné, Rosi intercale à ses

<sup>29</sup> L'expression est de J.Gili, Francesco Rosi...p.78

<sup>30</sup> Cité par J.Gili, *Francesco Rosi*...p.78.

<sup>31</sup> Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p.17

plans sur l'art des plans des plans de foule grouillante dans les artères étroites puis les multiplie. Ce qui l'intéresse effectivement dans son parcours, c'est de voir les habitants de ces quartiers populaires comme s'il voulait vérifier ce que Pasolini écrivait dans le même texte : « *Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia* »<sup>32</sup> malgré les bouleversements subis par la ville. Mais Rosi ne se contente pas d'associations, il a besoin de questionner sans complaisance l'histoire de la *plebe* : en recourant à une méthode que La Capria qualifie de « *procedimento brechtianamente pedagogico* »<sup>33</sup> il donne la parole à l'historien Giuseppe Galasso<sup>34</sup> qui explique qu'au XVIème siècle, lorsque Naples devint capitale administrative et centralisatrice du sud, se produisit une véritable congestion démographique à cause de l'affluence des paysans du sud de l'Italie dans la ville. La formation sociale de la *plebe* napolitaine qui naquit alors, s'est perpétuée jusqu'à nos jours et d'une certaine manière existe aujourd'hui encore. « La plebe » poursuit Galasso « fu all'origine di quella espressiva ma molto drammatica qualificazione per cui nel Seicento, Napoli fu denominata un paradiso abitato da diavoli. » Le discours de Galasso et les textes qui sont lus sur la *plebe* napolitaine par l'assistant sont illustrés par les tableaux, terribles dans leur précision réaliste, de Micco Spadaro<sup>35</sup> qui peint la *plebe* dans ses moments les plus dramatiques comme la révolte de Masaniello, la peste, les catastrophes naturelles. L'idée de cette superposition du texte sur l'image vient sans aucun doute de La Capria qui, en 1986, écrivait dans *L'armonia perduta* :

Tra le tante descrizioni della plebe del Seicento e Settecento fatte dai viaggiatori o ritrovate nelle cronache e nei documenti del tempo, nessuna mi ha colpito con la tragica immediatezza dei quadri di Micco Spadaro. (...) Guardando quei quadri, che non mi sembrano neppure « belli » si esce dalla pittura dell'epoca, e direi si esce dalla pittura per entrare in un'altra dimensione, terribile, delle « cose realmente accadute » ; nei colori e nelle figure sembra di vedere coagulato il furore di un popolo di miserabili (...)

---

<sup>32</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>33</sup> R. La Capria, *Napolitan Graffiti*...p. 210

<sup>34</sup> Historien napolitain, auteur entre autres de *Intervista sulla storia di Napoli*, Bari, Laterza, 1978.

<sup>35</sup> Domenico Gargiulo dit Micco Spadaro peintre de la vie napolitaine qui est qualifié par la critique de *reporter* du Seicento.

Non sono molto diverse queste scene da quelle che si sarebbero viste nel '99, quando la plebe padrona della città andava a caccia di giacobini.<sup>36</sup>

On comprend alors que la séquence au cœur de la ville se termine par la visite du Palais Serra di Cassano qui renferme les portraits des protagonistes de l'éphémère République parthénopéenne de 1799, sur lesquels la caméra s'attarde et que le guide qui accompagne Rosi et son équipe nomme les uns après les autres : Luisa Sanfelice, Francesco Pagano héritier de Vico, Eleonora Pimentel Fonseca directrice du « Monitore napoletano », journal révolutionnaire, Vincenzo Cuoco, Domenico Cirillo et le fils des propriétaires du lieu, Gennaro Serra di Cassano qui fut décapité à l'âge de vingt cinq ans sur la Piazza Mercato. La répression violente contre cette bourgeoisie éclairée qui voulait changer les choses et imposer un nouveau type de rapport entre les classes, par une alliance contre-nature entre les Bourbons et *la plebe* instrumentalisée donnant lieu à des scènes d'une sauvagerie inouïe est pour la Capria, comme il le dit dans *L'armonia perduta*, l'origine de la décadence de Naples qui se referma sur elle-même.

Il convient ici d'ouvrir une brève parenthèse pour rappeler que la période de la domination espagnole à Naples a servi de cadre à un film surprenant de Rosi *C'era una volta* (1967) sur le scénario duquel il a travaillé en collaboration avec La Capria. Ce film, disons-le d'emblée, n'est pas un film à la hauteur des autres films de Rosi : sans doute pour des raisons de production. Le producteur imposa au réalisateur des stars du moment, Omar Sharif et Sophia Loren, dans les rôles titres et le contraignit à modifier le scénario qui voulait être une fresque, afin de le centrer sur l'histoire d'amour entre un prince espagnol et une plébéienne. Malgré cette réserve non négligeable, le cinéaste réussit à faire passer la violence et la terreur que les Espagnols font régner et l'état de soumission et de pauvreté dans lequel ils maintiennent la population. Mais le plus intéressant dans cette aventure, c'est la démarche préparatoire du film qui apparaît dans le premier état du scénario. L'intention de Rosi a été de s'inspirer du *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile, écrit dans les années 1625 et publié posthume entre 1634 et 1636. Ce recueil de cinquante contes merveilleux, le premier en Europe, qui servit de

---

<sup>36</sup> Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986, p.104

source d'inspiration à Perrault, aux frères Grimm et à Carlo Gozzi, est une référence presque obligée pour les écrivains napolitains contemporains depuis que Benedetto Croce en 1925, le tira de l'oubli en le traduisant en italien sous le titre de *Pentamerone*. La Capria le définit, dans l'un de ses textes, comme *un'epopea plebea*.<sup>37</sup> La démonstration de La Capria est intéressante car il met en évidence que ce recueil va au-delà du simple jeu autour du merveilleux, pour être l'un des exemples les plus brillants de l'écriture baroque. Il serait trop long ici de développer une étude sur Basile, mais, les propos de La Capria méritent d'être cités parce qu'ils éclairent non seulement *Lo Cunto* mais également – nous semble-t-il – la démarche de Rosi dans *C'era una volta*. Il écrit en effet :

Lo Cunto de li cunti è scritto nella « lingua tosta » ed è una vera summa del dialetto napoletano dell'epoca. Ma questo dialetto napoletano, trattato con sofisticata esperienza letteraria nella costruzione delle frasi e delle metafore, dà vita a un'opera singolare, di gusto barocco, che può essere collocata accanto alle opere maggiori nate a Napoli tra il Sei e il Settecento, come quelle di Vico o di Fialangieri, perchè partecipe della stessa universalità e dello stesso stile forte, di quella grandezza che le opere del periodo successivo ( quello della napoletanità ) non hanno più ritrovato.

Il *Pentamerone* è lo *Cunto de li cunti della plebe* napoletana, un'opera letteraria di prim'ordine, da cui attingono linfa e ispirazione molti scrittori napoletani anche diversissimi tra di loro, come ad esempio il Rea di *Ninfa plebea* e la Ortese de *Il cardillo addolorato* ; ed è anche il vertice dopo il quale si perse a poco a poco il grande stile, lo stile naturalmente europeo di Napoli, capitale stracciona e plebea quanto si vuole, ma pur sempre capitale.<sup>38</sup>

Ajoutons simplement que le *Cunto* est traversé par des influences orientales et espagnoles qui corroborent l'affirmation de Pasolini citée plus haut sur les traditions culturelles non exclusivement italiennes de Naples. Rosi exploite des traces de l'art espagnol dans *C'era una volta* au niveau des costumes et des décors qui doivent beaucoup à la fois à la peinture de Velasquez et à celle de Murillo. L'influence de l'Espagne sur la vie et la

---

<sup>37</sup> R. La Capria, in *Le radici dell'immaginario*, in *Napoletan graffiti...* p.29.

<sup>38</sup> R. La Capria...p.30

culture napolitaines intéresse particulièrement Rosi qui reconnaît que « les points de contacts entre le Sud de l'Espagne, l'Andalousie et Naples sont très vifs. Cela se remarque chez les gens, dans leur comportement, leurs habitudes. »<sup>39</sup>. D'ailleurs à côté de l'inspiration politique, il y a dans son œuvre des films assez dissemblables pour lesquels il puise son inspiration dans la culture hispanique : *Il momento della verità* ( 1964) *C'era una volta* ( 1967) *Carmen* ( 1983) *Cronaca di una morte annunciata* (1987 ). Dans cette perspective, le fait qu'il ait confié à un acteur espagnol le rôle de Vito Polara dans *la Sfida* prend une dimension intéressante au-delà des contraintes de la production.<sup>40</sup>

Cette parenthèse nous permet de comprendre l'importance qu'il accorde dans *Diario Napoletano* à la partie de la ville qui porte encore les traces de la période espagnole qui lui semble avoir contribué à forger, en bien et en mal, un aspect non négligeable de l'identité napolitaine. Il est significatif, dans ce sens, qu'il n'y ait aucune allusion ni au niveau de l'image ni au niveau du discours historique à la période du *Risorgimento* : comme si cet événement qui fit perdre à la ville son statut de capitale ne pouvait se situer que dans le non-dit.

La deuxième partie de la ville que va voir Rosi est plus spécifiquement celle que La Capria a décrite dans *Ferito a morte* : la Naples du bord de mer du côté de Pausilippe. Un long et lent panoramique latéral qui part du Palais de Donna Anna<sup>41</sup> si important pour l'imaginaire de La Capria, décrit les villas de la côte. En réalité tout se passe comme si ce que voit Rosi depuis la barque où il a pris place avec ses assistants était orienté par ce qu'avait écrit La Capria dans *Ferito a morte* en particulier dans les chapitres II et III. Mais il est vrai que le roman de La Capria contient une part d'autobiographie et que Rosi est son ami d'enfance, une enfance heureuse confiera-t-il à ses assistants : ici, donc, les souvenirs se rejoignent en créant un effet de superposition entre ce qui a été dit et ce qui est vu.

Lorsqu'il met le pied à terre sur *le chiane*, ces rochers napolitains particuliers évoqués dans *Ferito a morte*, Rosi envoie ses assistants voir le

<sup>39</sup> Cité par Yannick Lemarié, in *Francesco Rosi...* P.83.

<sup>40</sup> La Suevia Film de Madrid participait en partie à la production de ce film essentiellement italienne de Franco Cristaldi pour Vides Cinematografica et Lux Film ( Rome )

<sup>41</sup> Construit en 1642 pour la vice-reine Donna Anna Carafa, ce palais n'a jamais été achevé et est aujourd'hui partiellement en ruine.

chalet magnifié par la mémoire, qu'un original avait fait construire dans le parc de sa villa. Tout se passe comme s'il avait besoin de rester seul avec ses souvenirs : en effet, il regarde la mer et des images en noir et blanc envahissent progressivement le champ puis s'installent dans la narration d'un épisode qui semble, lui-aussi, être l'adaptation d'un passage du roman de La Capria :<sup>42</sup> des adolescents et une adolescente en barque vont pêcher devant les villas en bordure de mer ; brusquement des avions apparaissent dans le ciel et bombardent la mer. Cette séquence appelle deux commentaires : en tournant en noir et blanc ce fragment réalisé exprès pour *Diario napoletano*, Rosi veut donner l'illusion qu'il appartient à un film du passé comme si, encore une fois, sa mémoire personnelle se confondait avec sa mémoire de cinéphile. Il réitère ainsi ce que l'on avait déjà pu remarquer plus haut : voir Naples s'inscrit dans l'histoire du regard sur Naples.

Mais le noir et blanc introduit aussi dans *Diario Napoletano* un autre grand moment de l'histoire de Naples, incontournable celui-là : la deuxième guerre mondiale. Ce souvenir ne pouvait donc pas être en couleur et le choix du noir et blanc crée une intensité dramatique suffisante pour éviter au cinéaste de s'appesantir avec des commentaires. Par contre, cette séquence est suivie sans transition par une séquence en couleur extraite de *Lucky Luciano* dans laquelle Vito Genovese, gangster notoire, nommé gouverneur de Naples par les Américains, est en train d'organiser le marché noir tout en l'interdisant publiquement pendant que des jeunes filles dansent en mangeant du chocolat avec des soldats ivres au son d'un grand orchestre de jazz comme *The Army Air Force Band* de Glenn Miller. Le collage des deux séquences est très significatif et d'une grande violence au niveau de ce qu'il raconte : la séquence en noir et blanc se terminait par un plan moyen sur le visage de l'adolescente blonde dont les traits n'étaient pas sans rappeler le personnage de Carla dont le protagoniste de *Ferito a morte* est amoureux : sans transition, suivent de gros plans sur des jeunes filles très maquillées – dont l'une pourrait être l'adolescente blonde quelques années plus tard – qui dansent avec les soldats américains souvent ni jeunes, ni beaux.

Sur ce moment de l'après-guerre qui a été traité par De Filippo dans *Napoli milionaria* ou par Rea dans son texte *La Signorina*, La Capria écrit :

---

<sup>42</sup> *Ferito a morte*, ...p.58.59.

Ero a Napoli nel '44 quando arrivarono gli americani e accadde alla città quello che accade a una pentola quando salta il coperchio. Anni e anni di compressione sotto il coperchio del regime, della guerra, dei bombardamenti quotidiani, della paura, della fame, dell'isolamento. E all'improvviso, dopo questa lunga costrizione, arrivano gli americani, gli amati nemici, e salta il coperchio. Saltano tutte le barriere che tengono insieme una società civile, tutte le regole, tutte le leggi morali, tutti i codici di comportamento, tutte le inibizioni, senza più alcun freno, in una specie di anarchia e di imbarbarimento generale di frenesia stranamente liberatoria. (...)

Si stabilì una complicità, un'attrazione perversa fatta di amore, di invidia e ammirazione, una furiosa promiscuità dovuta forse al contrasto vitale tra due civiltà, una pagana e corrotta, e l'altra puritana e violenta avida di corruzione.<sup>43</sup>

Après ces séquences, Rosi se retrouve dans la salle de conférences de l'Université. Une journaliste l'interroge sur les raisons de sa présence à Naples. Il lui répond : « Hai dimenticato che sono napoletano ? » Et devant son insistance, il lui avoue qu'il est venu prendre des notes pour un film sur Naples ; il ajoute : « Che dici ? Ce la farei a fare capire che Napoli è una città vitale che merita di non morire ? e che se l'Italia si arrende a Napoli si arrende dovunque ? » La traversée de Naples, de son histoire tourmentée et de ses maux a eu une incidence sur Rosi : sur le plan personnel, elle l'a conforté dans son identité de Napolitain, mais elle l'a conforté aussi dans son désir de lutter pour sa ville. C'est ce que laisse présumer le message que veut délivrer son film et que contient sa réponse à la journaliste.

Comme tous les films écrits avec La Capria, *Diario napoletano* obéit à une structure circulaire. En effet, le dernier plan du film, avant le générique de fin, montre Rosi dans le train. Mais seul désormais et comme apaisé : sur son visage, en surimpression subjective, le plan de l'immeuble qui s'effondre dans le *vicolo* San Andrea, de *Le Mani sulla città*, se déroule à l'envers. Ainsi l'immeuble se reconstruit sous les yeux des spectateurs et corrige le pessimisme qui émanait du film. C'est ainsi, en tout cas que l'a voulu Rosi comme le confirme sa déclaration au moment de la sortie du film :

---

<sup>43</sup> R. La Capria, *Intermezzo 44-47*, ...p.1023.

Diario napoletano est constitué d'images, de faits divers, d'actualités, de souvenirs, de rencontres, de réflexions, et d'espoirs. Si *Le mani sulla città* commençait par l'écroulement d'un immeuble, *Diario napoletano* se conclut en inversant les images, par la reconstruction de cet immeuble, un rêve d'espoir et une invitation à ne pas déposer les armes et à se battre. En regardant en arrière, l'espoir réside concrètement dans le fait que les Napolitains ont redécouvert l'orgueil d'être napolitains.<sup>44</sup>

**Myriam TANANT**

---

<sup>44</sup> F. Rosi, *regards sur mes films*, in *Francesco Rosi*... p.18,19.