



HAL
open science

Les deux faces d'une même médaille : la “ napoletanità ” de Giuseppe Marotta e Domenico Rea

Vincent d'Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d'Orlando. Les deux faces d'une même médaille : la “ napoletanità ” de Giuseppe Marotta e Domenico Rea. Chroniques italiennes. Série web, 2004, Numéro spécial concours, N°5. hal-02285181

HAL Id: hal-02285181

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02285181>

Submitted on 12 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vincent d'Orlando

Les deux faces d'une même médaille : la « napoletanità » de Giuseppe Marotta e Domenico Rea

(article publié in *Chroniques italiennes Numéro spécial concours*, n°5 (1-2004), série Web)

Les deux œuvres sont ici réunies pour trois raisons objectives : date de publication commune (1947), décor choisi (les « vicoli » de Naples ou d'autres villes de Campanie), recrutement social des personnages (petit peuple en grande majorité avec parfois quelques portraits de bourgeois ou d'aristocrates, surtout chez Marotta). Que racontent exactement ces textes et comment se situent-ils dans notre réflexion sur la représentation de Naples et de ses habitants, dont on sait qu'elle oscille entre allégeance à la « napoletanità » et volonté de contester l'imagerie traditionnelle ?

L'oro di Napoli de Giuseppe Marotta

Le texte, composé de courts récits, s'inscrit clairement dans un filon de la mémoire autobiographique et nostalgique. Marotta a vécu dans les quartiers qu'il évoque - « voglio bene, perché ci son nato, al mondo dei vicoli » (« L'amore a Napoli ») -, en particulier « via Purità a Materdei » définie par l'auteur « viuzza piena di sudici 'bassi', con bottegucce di ciabattini e di carbonari (...) e miseri fruttivendoli » (« Cara mamma ») ou « vico Lungo Sant'Agostino degli Scalzi » mentionné dans « Ci parlerà in dialetto » et « Gente nel vicolo ».

Un simple coup d'œil à la table des matières confirme la triple orientation des récits. S'y succèdent portraits de personnages hauts en couleur (« Il Professore », « il guappo », « Don Vito », don Raffaele de « C'è mestiere e mestiere »), descriptions de lieux de la Naples des quartiers espagnols (« I quartieri », « Porta Capuana », « A Montevergine ») ou plus touristique (« Scoglio a Mergellina ») et annotations sur des croyances et des pratiques culturelles, au sens large, qui nous renvoient au thème de la « napoletanità » : gastronomie et obsession de la nourriture typique des populations pauvres (« Pane, con sale e olio », « Il cappone », « Il ragù », « Gli spaghetti »), sociabilité des jeux communs et de l'entraide (« I giocatori », « Il numero vincente », « Gente nel vicolo »), superstition et religiosité (« Il miracolo », « Chi lo vide una volta », « A Montevergine ») ou considérations plus générales sur l'existence et la manière dont les Napolitains considèrent leur vie quotidienne (« L'amore a Napoli », « La morte a Napoli »).

Dans tous les cas, domine l'impression d'une grande proximité entre Marotta et les individus et les lieux qu'il représente, accentuée par le rappel constant que les personnages ont réellement existé et ont croisé, de près ou de loin, la vie de l'auteur. De près, lors de l'évocation de ce qu'on pourrait appeler « gli affetti familiari » (« Cara mamma », « Cara sorella »), ou de manière plus éloignée par les portraits de personnages de l'enfance ou lors de récits rapportés. Les différents chapitres du recueil sont donc à la fois autonomes et reliés entre eux par la présence affichée d'une opération mémorisatrice qui dessine l'effigie d'une Naples célébrée justement parce qu'elle se confond avec la jeunesse de l'auteur. Chacun des récits renvoie à un temps en dehors du temps (Naples s'oppose sur ce point à Milan d'où écrit Marotta comme l'indique clairement le début de « Giugno ») et à des lieux que la mémoire a ossifiés et transformés en pièces d'un musée idéal (tableaux qui font penser parfois au genre du « bozzetto » littéraire) ou en rayonnages d'une bibliothèque intime. On y perçoit l'influence plus ou moins affichée d'écrivains comme Mastriani ou Imbriani dont les textes,

comme par exemple *I vermi* ou *Il vicolo*, sont construits eux aussi sur le principe d'un narrateur-personnage voyageur, témoin des lieux napolitains visités et de ce qu'il y voit et entend, et mélangeant dialecte et patois italianisé, faits divers mis en scène et remarques d'historien ou de sociologue. D'où un genre « bâtard » qui caractérise d'ailleurs plusieurs des textes au programme.

Comme ses illustres devanciers, Marotta privilégie la Naples de l'intérieur, les espaces clos et sombres, plutôt que la ville ouverte et maritime des comptes rendus touristiques. Chez lui, la richesse du folklore l'emporte sur la beauté des paysages et les Napolitains l'intéressent davantage que le décor pour cartes postales que recherche le voyageur pressé. Si l'on peut à l'occasion trouver sa présentation convenue, il faut aussi reconnaître à Marotta le mérite de montrer les Napolitains du peuple dans leurs travers et leur ingénuité, car là se trouve cette humanité qui nourrit l'amour de l'auteur à leur endroit. Le portrait qu'il propose est souvent stéréotypé parce que déconnecté des raisons sociales et historiques susceptibles d'expliquer la réalité présentée, mais il serait erroné d'y chercher la défense narcissique et chauvine d'une spécificité dont il faudrait être fier. Marotta nous donne à lire une Naples très personnelle, nourrie par la nostalgie, l'affection familiale et l'exil. Il n'y a chez lui aucune ambition démonstrative ou propagandiste, c'est-à-dire le désir de donner une image « présentable » de Naples, à usage externe. Le récit fut d'ailleurs critiqué par Achille Lauro, en même temps que *La pelle* de Malaparte, car il offrait de la ville une représentation qui contredisait le modernisme volontariste affiché par la municipalité.

Marotta apparaît comme étant à la fois témoin, guide et candide, c'est-à-dire qu'il tire parti, du point de vue de son positionnement de narrateur, de sa double position d'acteur privilégié, car Napolitain et donc complice de ses nombreux personnages, et de spectateur que l'exil a éloigné de la scène. Il combine donc connaissance et (re)découverte. Cela le rend proche du lecteur non napolitain qu'il accompagne dans un itinéraire en partie fléché mais qui réserve son lot de surprises bienvenues et expliquées par l'auteur. Les précisions apportées ne sont jamais didactiques ni sérieuses (renvoyant par exemple à « l'Histoire de Naples ») mais elles s'appuient sur une moquerie légère et affable et une empathie sincère, ce que le critique Giammatei appelle une « sintesi operata fra elemento patetico e umorismo ». Il n'est pas certain, par ailleurs, que Marotta accepte le premier terme de cette synthèse, lui qui écrit à la fin de « I giocatori » à propos de la description de la « via dei tribunali » : « tutto vi diventa patetico se ci si lascia prendere ». Il ne parvient pas toujours à éviter le piège qu'il dénonce lui-même, comme dans « San Gennaro dei poveri » où les orphelins auxquels il rend visite sont définis « anime perdute ».

Nous proposerons, au fil du texte, quelques exemples de cette technique particulière qui nous permet de considérer *L'oro di Napoli* comme une œuvre certes représentative du filon du folklore littéraire parthénopéen (« i più pittoreschi e solerti esemplari dell'artigianato napoletano » de « Il numero vincente ») mais que l'intention constamment bienveillante et ironique de Marotta empêche, nous semble-t-il, de sombrer trop lourdement dans le « pantano » (pour prendre un terme lacaprien) de la « napoletaneria », c'est-à-dire une caricature où l'individu n'est plus qu'un pantin mis au service d'une démonstration qui en nie l'humanité sincère. La dimension constamment poétique (voir le portrait du « scugnizzo » de « Scoglio a Mergellina ») prévaut pour de nombreux critiques de Marotta, comme F. Ramondino qui définit *L'oro di Napoli* « un quadro intensamente poetico della vita del rione a Napoli, che raramente ci piega al sorriso, e mai al riso o alla pietà ».

La différence entre le rire et le sourire est de nature autant que de degré. Le rire est plus agressif et moqueur, alors que le sourire implique une possible complicité avec l'objet qui est à l'origine de cette manifestation de compréhension et de sympathie. Rire, c'est juger et se sentir supérieur alors que sourire c'est partager et se reconnaître proche. Le rire éloigne tandis que le sourire relie mais pour autant le sentiment de proximité ne va jamais jusqu'à une

complète identification du lecteur avec les personnages, qui pourrait faire naître une pitié que Marotta refuse par crainte de la condescendance (comme celle que met en scène Rea dans un passage de son court essai « Le due Napoli »). Marotta peut pourtant prendre parti et venir au secours de ses personnages en tant qu'avocat de la défense, comme dans « C'è mestiere e mestiere » : « Vi chiedo indulgenza per questo scarno e logoro faccendiere ». Il est alors témoin engagé et *L'oro di Napoli* ne manque pas d'interventions de ce genre.

La « prefazione » du recueil est importante à plusieurs titres. L'incipit indique clairement la matière du livre qui est construit autour du triangle, opératoire pour nombre de textes au programme, qui relie la ville (« Napoli », « certe pietre e certa gente »), l'auteur (« io ») et l'œuvre elle-même (« questo libro »). D'une certaine manière, l'ordre de ces trois éléments est interchangeable puisqu'ils finissent par se confondre. La ville est texte à déchiffrer (il s'y passe des « histoires », on y rencontre des personnages) et Marotta ne se met en scène que sous l'angle d'une « napoletanità » qu'il se réapproprie par le biais de la mémoire urbaine et autobiographique. L'autre information importante de la préface concerne la réalité de l'exil que l'auteur met en avant pour justifier le projet même de son ouvrage. Il y a là une confirmation de l'idée que nous avons avancée dans le chapitre sur le rapport entre identité locale et aspiration à l'universel : l'éloignement est lié à une nécessité socio-culturelle (« mondo della carta stampata, assai più accessibile dal Nord ») mais il provoque un accroissement de la conscience identitaire qui se traduit par l'« appel » des origines (« persone », « vicende », « vicoli ») et explique le passage à l'acte narratif, selon le topos d'une supposée sollicitation extérieure qui pousse l'écrivain à prendre la plume (on trouve ce principe, par exemple, dans *Fontamara* d'Ignazio Silone ou *Il nome della rosa* d'Umberto Eco, textes de genres différents mais précédés eux aussi d'une préface justificative).

Dans le cas de Marotta, l'invitation au voyage en direction de la Naples de l'enfance se trouve facilitée par des éléments disparates qui proviennent à la fois de la mémoire des sens selon le principe proustien de la madeleine ici remplacée par les « taralli », de la mémoire littéraire (la mer dont l'évocation mélange la réalité des « scogli » et le mythe des « sirene »), de la mémoire visuelle (les cartes postales du récit « Le cartoline » qui déclenchent le rappel de lieux célèbres du décor napolitain dont la beauté ne parvient pas toujours à cacher le drame de certains de ses habitants, comme le Ponte della Sanità où les suicides étaient nombreux) et de la mémoire affective (le long portrait de la mère du narrateur). De ce point de vue, on pourrait dire que le projet du *La Capria* de *Ferito a morte* n'est pas loin, même si le traitement stylistique d'une thématique commune (autour du triangle mère-enfance-mer) distingue naturellement les deux textes. Dans *L'oro di Napoli*, le point de vue est inversé : le narrateur entend retrouver par l'écriture née de sa nostalgie ce que Massimo veut fuir.

La mémoire de Marotta finit par confondre les différents points mis en avant dans la Préface puisque le goût salé des « taralli » (« ciambelletta con strutto e pepe ») rappelle la mer et que cette dernière s'identifie à Naples pour l'habitant d'une ville continentale comme Milan. Notons enfin, comme c'est le cas dans tous les textes au programme, et pas seulement ceux de *La Capria* ou *Ortese* où cela apparaît le plus nettement, que l'évocation de Naples s'inscrit dans un discours sur la perte et la mort. La préface s'achève par la description de l'enterrement de la mère du narrateur à Milan. Le retour littéraire à Naples est alors le symbole d'un refus de la réalité cruelle du deuil, ici très proche, que Marotta tente d'apaiser par l'évocation d'une ville considérée comme mère de substitution.

Les quatre premiers récits ont en commun de convoquer clairement l'origine d'un voyage à Naples qui se présente comme une « descente vers les mères ». Ce n'est que par la suite, à partir de « Pane, con sale e olio », que Marotta se détachera progressivement d'une emprise familiale encore forte dans les premiers textes aux titres sans équivoque. Le texte

homonyme (« L'oro di Napoli ») est construit selon le principe fréquent chez Marotta d'un mélange entre souvenirs personnels intimes (évoquant de sa sœur, de son départ pour Milan) et portraits d'individus représentatifs de l'image de Naples qu'entend proposer l'écrivain. Il s'agit ici d'un pauvre bougre, don Ignazio Ziviello, que la guerre a achevé de plonger dans la misère et qui vit d'expédients divers sans jamais se plaindre. Sa joie de vivre, symbolisée par son goût pour la musique et le chant, lui permet de tenir bon malgré l'acharnement d'un destin contraire (atelier détruit par les bombardements, blessure lors d'un feu d'artifice, inondation). Don Ignazio symbolise le génie du Napolitain pour la débrouille et la survie (« Il popolo decretò che Ziviello disponeva di 'sette spiriti, come i gatti', e cioè che era praticamente immortale ») agrémenté d'un fatalisme qu'évoque justement l'image du récit et du recueil dans son ensemble : « è l'oro di Napoli questa pazienza ». On retrouve la même idée dans d'autres chapitres du texte, comme « Le cartoline » où Marotta fait dire au personnage don Saverio : « non rifiutatevi alle disgrazie che Dio ha scelto per voi » ou « Le canzonette » où Marotta fait parler Naples : « fidatevi di me, tutto si aggiusterà...domani », formule qui rappelle les derniers mots de *Napoli milionaria*. C'est la mort elle-même qui est dédramatisée : « Ogni uomo, a Napoli, dorme con sua moglie e con la morte ; in nessun paese del mondo la morte è domestica e affabile come laggiù fra Vesuvio e mare » (in « La morte a Napoli »). On peut juger réactionnaire cet éloge de la résignation, ce que n'ont pas manqué de faire certains lecteurs de Marotta comme La Capria, puisque le renoncement empêche la révolte et donc l'amélioration de la vie des plus humbles. Mais l'auteur de *L'oro di Napoli* ne se situe jamais sur un terrain idéologique. Il ne manque à aucun devoir de dénonciation pour la simple raison qu'il ne s'en est pas assigné. Son propos est ailleurs, dans l'évocation amusée d'une inventivité débordante (pensons aux objets farfelus de don Alfonso Corrado dans « Ninna nanna a una signora », aux stratagèmes de don Gennaro, l'avocat véreux de « Il documento » ou aux petits métiers de « C'è mestiere e mestiere »), d'une vitalité et d'une philosophie de la vie qui constituent la réponse des Napolitains aux méfaits de l'Histoire (« le sventure della guerra ») et d'une nature capricieuse (« le convulsioni del suolo »). Comme Ziviello, Naples est immortelle et ce message optimiste sur le long terme, qui semble contredire par avance le constat désabusé de La Capria et Ortese, sera décliné dans tous les chapitres du recueil dont les derniers mots, à l'image de celui qui ouvre la série (« fattisi il segno della Croce ricominceranno a lavorare e a ridere »), témoignent souvent de cet espoir indestructible.

Une exception notable à cette tendance générale nous est donnée dans le récit suivant, « I parenti ricchi » qui s'attache à la représentation d'un personnage issu d'un milieu autre que celui majoritairement représenté dans le recueil. Le Conte de M. est un aristocrate chez qui la mère du narrateur est employée de maison. Il est décrit comme un être jouisseur, amoral, différent sur le plan des mœurs et au fond triste parce que seul. D'où la conclusion inhabituelle du récit : « Il mondo è gremito di infelici ; ciascuno parla soltanto la lingua del proprio dolore, che per gli altri non ha senso ; tutti vogliamo leggere versi a qualcuno che vuole attirarci nel letto, o viceversa ». Il faut comprendre que Marotta reprend à son compte une distinction classique de la littérature d'inspiration religieuse (pensons aux *Promessi sposi* manzoniens qui en sont l'archétype) qui oppose la richesse malheureuse qui isole et la pauvreté acceptée source de générosité. C'est cette dernière que Marotta met principalement en scène dans *L'oro di Napoli* et le portrait du Conte de M. lui permet, a contrario, d'illustrer son propos dominant.

Dès le récit suivant, « Cara mamma », le lecteur retrouve d'ailleurs le monde des « bassi » et des « vicoli » plein d'une humanité misérable mais emplie de joie de vivre que Marotta, jeune employé du gaz de dix-huit ans, côtoie comme voisin. La présentation qu'il en propose conjugue deux *topoi* que nous retrouverons dans bien d'autres récits, marottiens ou non. D'une part l'idée que la misère à Naples semble moins cachée ou honteuse qu'ailleurs

puisqu'elle apparaît aussi comme un élément important du lien social et de la culture populaire. C'est pourquoi le modeste logement occupé par la famille de l'auteur est présenté comme « una stanzetta con finestrella da presepio », ce qui embellit le lieu en le rattachant à l'amour des Napolitains pour Noël et la crèche (voir à ce sujet, outre « La mostra » de notre recueil, *Natale in casa Cupiello* de De Filippo ou le chapitre «Gli idealisti » de *La neve del Vesuvio* de La Capria). Le thème de la représentation collective, évoqué par Marotta (« donne si insolentivano per lunghe ore, trattenute dai vicini sulla soglia dei rispettivi 'bassi' (...) come su un palcoscenico »), est un écho de la théorie lacaprienne de la « Recita » dans *L'armonia perduta* et permet de comprendre que la souffrance perd de sa force de destruction dès lors qu'elle est exposée et « médiatisée ». D'où la prégnance du thème de la théâtralité si important dans la « napoletanità ». L'autre poncif rappelé dans ce récit concerne le contraste entre l'abondance des victuailles offertes aux passants, qui vaut des descriptions par accumulations rappelant certains tableaux de Breughel ou les crèches miniatures du Musée San Martino de Naples, et la pauvreté de personnages obligés d'emprunter de l'argent aux « strozzini » ou d'implorer le secours divin (« Gesù, salvateci », répété à plusieurs reprises). Ce récit est une parfaite illustration de la technique narrative de Marotta qui procède par superposition d'éléments d'une « napoletanità » traditionnelle organisée autour du fil conducteur de l'affect familial et de la mémoire des origines.

Ainsi est construit le dernier récit du portrait familial, « Cara sorella » où l'évocation de la sœur du narrateur succède à celle de ses parents. Marotta s'y décrit comme un vrai Napolitain, défendant l'honneur de Maria, nom prédestiné, en surveillant ses prétendants. Nous sommes là dans un stéréotype culturel où, derrière le folklore de sentiments exacerbés et mis en scène, le lecteur attentif perçoit la dimension tragique d'une organisation familiale liberticide et misogyne, qui porte les individus à la violence, à la névrose (le portrait de Maria) ou à la folie acceptée par la collectivité, comme pour don Peppino Cammarota, le « pazzariello » du récit « Porta Capuana ». Encore une fois, la « recita » (« Non badatele, recita » dit le narrateur de sa sœur) cache une douleur individuelle profonde qui est la conséquence d'une culture répressive et immuable. C'est cette culture que Marotta, le Milanais d'adoption, juge avec une certaine distance qui indique, en passant, que son rapport à la Naples de son enfance ne se résume pas à un regret béat : « ero geloso, la custodii, la tiranneggiavi. Avevo precocissima furie, allora ; mi azzuffai con chi guardava troppo Maria, feci in casa e fuori scenate di cui un po' mi vergogno e un po' sorrido ». Cette dernière indication est essentielle à deux titres. D'abord parce qu'elle confirme le statut d'exilé du narrateur (le présent final est celui de l'écriture milanaise) et ensuite parce qu'elle prouve que l'attachement affectif ne signifie pas pour autant aveuglement. La honte envers soi-même et l'autodérision sont les signes d'une légère acculturation napolitaine de Marotta qui cache un jugement critique de certains aspects de la culture parthénopéenne derrière un auto-portrait peu flatteur de frère brutal et intolérant. Ce dernier défend l'honneur familial, ou ce qu'il croit tel, comme il est aussi décrit dans « L'amore a Napoli », afin d'être conforme au rôle que lui assigne la société napolitaine. De façon plus personnelle, il défend aussi la littérature en interdisant à Maria de lire des romans sentimentaux (la référence à Guido Da Verona).

On trouve une confirmation de ce détachement relatif et toujours passager dans le récit « Gente nel vicolo » où l'emploi de guillemets devant des éléments familiers du décor napolitain (« il panier », « la pizza ») démontre que Marotta est conscient de leur statut de stéréotype. L'emprunt ironique d'un style grandiloquent et emphatique, « homérique », participe de cette mise à distance de la matière narrative, comme dans « Giugno » où l'on peut lire : « Venite avanti, don Annunziato Scarlone, bagnino dei bagnini sul prezioso tratto di mare che va da Mergellina al capo di Posillipo », qui produit un humour de contraste entre l'activité du personnage et la noblesse de sa présentation. Le syntagme du génitif anaphorique (« bagnino dei bagnini »), d'origine biblique, est courant chez Marotta : « chiesa delle

chiese » (« Ci parlerà in dialetto »), « palazzo dei palazzi » (« Gli spaghetti »). Le départ de Naples lui a permis d'éviter l'endormissement lié à une fréquentation quotidienne de la ville et une formule telle que « sappiamo che quando cominciamo ad abituarci alla città di Napoli è già venuto il tempo di morire » (in « personaggi in busta chiusa ») permet un rapprochement inattendu avec la thèse de La Capria dans *Ferito a morte*. Vivre à Milan offre à Marotta la possibilité de retarder cette funeste échéance.

Il est inutile de poursuivre l'analyse détaillée de tous les récits car la manière de procéder de Marotta reste conforme à la présentation que nous en avons donnée. Nous nous contenterons de quelques derniers exemples représentatifs d'une écriture qui joue avec l'imagerie napolitaine en montrant à la fois les excès, comme dans le récit précédent, et la nécessité impérieuse pour que soit maintenue vivante la mémoire identitaire. Cette dernière s'appuie sur une forte nostalgie de l'oralité, mot à prendre ici dans un sens élargi, déclinée en différents aspects :

- la beauté du dialecte (le surnom de « Peppinello » qu'on lui donnait alors comme Marotta le rappelle in « Ci parlerà in dialetto »), des échanges entre voisins de « bassi » et des chansonnettes qui marquent le destin des Napolitains : « Sotto quale canzonetta napoletana nacqui, nel remotissimo novecentodue ? » (incipit de « Le canzonette »).

- la nourriture et ses aliments typiques qui sont autant d'ouvriers à la mélancolie (les « taralli » déjà cités, le « pane con sale e olio » du récit éponyme où l'image du pain salé renvoie aussi à la célèbre définition dantesque de l'exil - « Tu proverai sì come sa di sale/Lo pane altrui », *Paradiso* XVII -), l'image d'une ville-fruit, comme dans « Il primo amore » : « Napoli è l'anguria quando la tagliamo, un frutto violato e saccheggiato » ou encore la pizza de « Gente nel vicolo ».

- l'habitude à la prière d'une population extrêmement religieuse (pensons à l'image de la colonne vertébrale de la « nonna » du narrateur dans « Pane, con sale e olio », « fatta di grani di rosario »).

- l'amour et les baisers à la mère chérie ou au « primo amore » du récit éponyme.

- les discussions entre jeunes gens passionnés de littérature dont un portrait de groupe est proposé dans le récit « Vent'anni da allora », qui permet à Marotta d'évoquer rapidement la « vasta e terribile signora » qu'était Matilde Serao. D'autres écrivains et intellectuels napolitains sont cités, appartenant à la génération précédente de ceux décrits par Anna Maria Ortese dans *Il mare non bagna Napoli*, animés du même désir de créer un journal culturel.

- les histoires que l'on raconte aux autres et à soi-même et qui renvoient au thème de la théâtralité qui est une expression de l'oralité considérée ici comme un fil conducteur possible des différents récits. Ainsi dans « Vent'anni da allora » le personnage d'Ubaldo, as du marchandage c'est-à-dire du pouvoir de la parole et du combat verbal que les Napolitains apprécient tant, ou dans « Gente nel vicolo » la foule qui applaudit, comme au théâtre, à l'épilogue heureux de la bague retrouvée. Citons encore le portrait de don Carmine « massiccio individuo [che] covava anche un certo gusto per lo spettacolo » dans « Trent'anni, diconsi trenta », ou la robe de « l'ambasciatrice » dans « L'amore a Napoli », comparée à un « sipario dietro il quale ridesse o urlasse l'avvenire ». Même idée dans « San Gennaro dei poveri », étendue à la ville entière : « La città soffiava il suo dolore e il suo

piacere in una gigantesca trombetta di Piedigrotta : chiunque non ridesse o non si lamentasse in pubblico (...) si sentiva un disertore ».

La pratique du « pernacchio », expliquée dans le chapitre « Lo sberleffo », est une autre forme de cette oralité et de ce langage du corps si importants dans la culture populaire napolitaine.

Marotta est longtemps resté le plus populaire des écrivains napolitains. C'est aussi celui dont les œuvres ont été le plus souvent adaptées au théâtre et au cinéma, comme *L'oro di Napoli* par Vittorio De Sica en 1954. Le jugement que portent sur lui les autres écrivains napolitains est souvent mitigé, parfois sévère, comme celui de La Capria dans *L'armonia perduta*. L'auteur de *Ferito a morte* reproche à Marotta d'avoir utilisé un « metallo sottoposto a fin troppe manipolazioni » et il propose une comparaison entre ce dernier et Domenico Rea qui tourne clairement à l'avantage de l'auteur de *Spaccanapoli* : « Basta confrontare un racconto di Rea con uno di Marotta, per capire la differenza tra la 'napoletanità' del primo e la 'napoletaneria' del secondo ». Il reconnaît toutefois à Marotta une écriture « felicemente stilizzata ». L'optimisme indéfectible de l'auteur de *L'oro di Napoli*, à l'image du titre de son livre *San Gennaro non dice mai di no* (1948), est ce qui gêne le plus certains lecteurs napolitains et le distingue radicalement des autres écrivains au programme, Ortese et La Capria surtout et, dans une moindre mesure, du Rea de *Spaccanapoli*, publié la même année. Il s'agit d'ailleurs d'un optimisme de nature étrange, plus tourné vers le temps rassurant du passé mythifié que vers un avenir regardé avec confiance : « Sono rivolto al passato, io, come il girasole dal collo torto è rivolto al sole. Dell'avvenire diffido... il presente lascio che mi fluisca intorno come acqua : il passato, unicamente il passato, mi accende come una torcia e mi sventola come una bandiera » (in *Di riffe e di raffe*, 1965). C'est le point qui le distingue le plus de Domenico Rea.

Spaccanapoli de Domenico Rea

Au-delà des points communs entre les deux textes déjà évoqués - date de publication, décor napolitain ou de villes de Campanie non nommées, personnages populaires, alternance entre précision des détails et mise à distance par l'humour (le critique Vigorelli définit Marotta comme une sorte de « Balzac a braccetto con Charlot ») - deux différences importantes apparaissent entre les deux œuvres. La première tient à la plus grande attention portée par Rea au contexte historique (cela est beaucoup moins vrai pour le décor géographique). De ce point de vue, il y a dans *Spaccanapoli* un écart moindre entre temps de l'écriture et période représentée dans les récits. L'autre différence est de nature stylistique et programmatique. Rea ne manifeste pas dans son texte aussi nettement que Marotta son attachement à des personnages qu'aucune considération paternaliste ne vient sauver de leur triste destinée. Cela est probablement dû à une empreinte autobiographique beaucoup moins nette. Les nouvelles restent cantonnées dans le cadre plus étroit de la fiction, sans interférence affichée avec la mémoire intime de l'auteur. C'est pourquoi la dimension nostalgique est absente, remplacée par un sarcasme qui maintient les personnages à distance et empêche toute identification ou compassion.

Notre analyse sera centrée sur deux points principaux : d'une part la question de l'accueil critique du recueil et plus particulièrement de sa place dans le courant néo-réaliste alors en plein essor, d'autre part l'étude de quelques personnages des récits qui donnent de la « napoletanità » une version quelque peu différente de celle offerte par Marotta.

« Io dubito persino che il neorealismo sia esistito » a déclaré Rea dans un entretien de 1967. Il précise : « Del neorealismo non ne conoscevo, mentre scrivevo, neanche l'esistenza

(...) del resto la critica più attenta me ne ha sempre dato atto ». Pourtant on trouve dans *Spaccanapoli*, écrit et publié durant la période héroïque du mouvement, des éléments qui renvoient au courant néo-réaliste, comme l'utilisation ponctuelle du dialecte - ou plus précisément d'un dialecte très libre et plurilinguistique avec mélange d'italien et d'anglais -, la présence de personnages appartenant clairement au peuple auquel le réalisme de l'après-guerre entend redonner la parole, l'intérêt pour des décors vraisemblables et décrits sans volonté d'embellissement et qui sont ceux de la Campanie de l'immédiat après-guerre, même si Naples et sa région apparaissent davantage comme « un modo di essere e di intendere la vita » (Serena Prina in *Invito alla lettura di Domenico Rea*) que comme un référent précis et clairement identifiable. La même Serena Prina parle d'« atmosfera extrastorica ».

En effet, les exemples de liberté prise avec le dogme néo-réaliste ne manquent pas dans le texte et ont souvent été mis en avant par les critiques. Le goût de Rea pour la caricature qui implique une altération de l'objet décrit a pour conséquence de déformer les éléments du décor spatio-historique. Ces derniers sont détachés de leur finalité réaliste pour devenir les supports d'une écriture très insolite au sein de la production littéraire de l'époque. L'absence d'un narrateur intervenant directement dans le texte, comme le fait Marotta, correspond bien au dogme naturaliste mais ce principe est détourné par Rea dans la mesure où sa présence est continue, décelable dans l'originalité de son style. C'est ce que souligne Michele Prisco (pour proposer un nouvel exemple de lien, critique cette fois, entre les auteurs au programme) lorsqu'il écrit : « Domenico Rea fu, dall'inizio, scrittore personale e lontano da quella corrente ; eppure fu erroneamente scambiato per neorealista, e confuso con essi ».

Les grands écrivains sont ceux qui savent jouer avec les codes et donner naissance à un style à la fois respectueux d'une orientation générale et tendancieux à la marge. Ainsi en est-il de Rea qui s'inscrit clairement dans un filon de représentation de la réalité contemporaine (il a déclaré par exemple : « io non so scrivere una storia se non parto da una base reale », cité par M. Jouakim in *Peccati geniali*) tout en construisant un univers personnel et très varié et, pour reprendre un jugement de Fabrizia Ramondino, « barocco, crudo e visionario, popolare e raffinatissimo, tenero e feroce ». Pour employer une dernière image, nous pourrions dire que le style de Rea est trop grand pour le costume souvent étriqué du néo-réalisme orthodoxe. Nous ajouterons pour être complet que ce costume n'a d'ailleurs que peu été porté par les écrivains italiens.

L'obsession napolitaine du Rea essayiste, chroniqueur et écrivain, peut s'expliquer par une raison qui n'a pas d'équivalent parmi les autres auteurs au programme. Rea est un « provincial », né à Naples mais ayant passé son enfance et son adolescence à Nocera Inferiore, près de Salerne. A propos de Nocera (la Nofi de ses textes de fiction), Rea a déclaré : « Questa è una città che non amo » (cité par M. Jouakim). Cette opinion négative était réciproque car les habitants de Nocera étaient peu satisfaits de l'image que donnaient d'eux et de leur ville les récits de Rea. Naples constitue une synthèse absente dans une petite ville de province. Elle est à la fois populaire, traditionnelle et traversée par la promesse d'une modernité synonyme de liberté des mœurs. Voilà pourquoi Naples, à défaut d'être un décor précis, est la sève des récits de Rea . Sous forme de boutade, ce dernier s'est d'ailleurs défini « decisamente minore, nient'altro che un'estensione plebea del discorso folcloristico su Napoli e sul suo retroterra » (*Autodizionario degli scrittori italiani*). L'auteur de *Spaccanapoli* s'attacherait donc à une représentation « d'en bas » de certains clichés napolitains. Voyons ce qu'il en est précisément et essayons de comprendre en particulier pourquoi la description d'un monde archaïque et en voie de résorption ne se traduit jamais par un regret narcissique ou par la nostalgie.

« La signorina » illustre bien la plus grande attention portée par Rea à la description d'un personnage à un moment précis de son existence plutôt qu'à un lieu déterminé (le

quartier n'est pas nommé, sommes-nous vraiment à Naples ?). L'action se passe durant la période de présence américaine, après la libération de Naples par les alliés. Lenuccia, compagne de Peppino, se prostitue avec les soldats au su de tous. Ce dernier, de retour chez lui après la guerre (on le suppose, car le texte ne le dit pas clairement) décide de laver l'affront par le sang. Le court récit s'achève de manière ouverte (la vengeance aura-t-elle lieu ?) par l'attente de Peppino, un couteau à la main. L'intrigue, on le voit, est simple, resserrée autour du thème classique de la jalousie et de la loi culturelle qui déterminent l'agissement des individus. On peut faire trois observations qui permettront de relier le texte à d'autres récits au programme et en même temps de dégager l'originalité de la présentation de Rea. La première est la prise en considération de l'humour avec lequel Rea présente une pratique dramatique, la « vendetta » d'honneur. Nous ne sommes pas loin de la tradition de la « beffa », inaugurée par les nouvellistes toscans, avec le thème du déguisement du mari soupçonneux, adapté ici aux circonstances historiques puisque c'est en « boi » que se travestit le malheureux pour surprendre sa femme. De là, deuxième remarque, la dimension théâtrale et dialoguée du récit avec son couple vedette, le cocu et la fausse ingénue, et le public constitué par les voisins du quartier qui forment une sorte de famille élargie, caractéristique de la représentation communautaire napolitaine (les « zite » du texte). Enfin, le recours de Rea à des *topoi* récurrents, mais ici à peine ébauchés, comme le respect pour la mère qui adresse à son fils un message d'outre-tombe et qui renvoie à une dimension prophétique : « Te lo dicevo io che non era una buona figliola (...). Era la voce di mia madre (...) Non voleva mi sposassi Lenuccia ». L'absence de précisions naturalistes (on ne sait pas d'où revient Peppino, s'il tuera vraiment Lenuccia, ni l'endroit précis où se situe l'action) montre que Rea s'intéresse davantage à la psychologie de son protagoniste - Peppino, malgré le titre - qu'à la description d'un tableau napolitain, avec insistance sur les causes (la misère) dont la prostitution serait une conséquence. C'est ce qui le distingue de Marotta, par exemple. Par touches rapides et amusantes, Rea nous fait saisir le doute d'un personnage qui hésite entre accomplissement du destin encouragé par le groupe (punir la femme qui a trahi) et compréhension, à la marge d'un possible pardon, des raisons qui ont poussé Lenuccia à se prostituer : le dévouement pour sa famille menacée par la misère.

Le récit suivant, « Pam ! Pam ! », part d'un thème assez proche - une femme trahit son mari par amour pour lui - mais dépasse le comique de situation pour atteindre une dimension dramatique, presque digne d'une tragédie antique. Tout commence dans la parodie du récit de bandit (la sortie de prison, le pistolet, le désir de vengeance) mais, petit à petit, nos Bonnie and Clide de la banlieue napolitaine se transforment en Roméo et Juliette choisissant de mourir ensemble plutôt que d'être à nouveau séparés. Certains éléments du texte confirment l'apparente solennité du propos (récit hétérodiégétique qui met davantage les personnages à distance, présence d'un chœur qui commente les actions de ces derniers, mort finale) mais le goût de Rea pour la satire l'emporte finalement : la mort devient une onomatopée enfantine de « fumetto » et le chœur se réduit en fait à un pauvre cocher et à son cheval qui écoute les commentaires existentiels de son maître (on pense à la Rossinante de don Quichotte même si le cheval porte le nom d'un héros de l'Arioste : Rinaldo). Rea s'amuse donc avec des stéréotypes qui ne renvoient plus seulement au contenu de la « napoletanità » - la passion, le désir de vengeance, la violence, une philosophie bon marché de l'existence se traduisant par des poncifs (« la vita è mistero ») - mais aussi à des genres narratifs détournés : le « giallo », le poème chevaleresque, la tragédie.

« Tuppino » confirme le goût de Rea pour le burlesque populaire. Le protagoniste du récit est un père protecteur qui surveille jalousement les fréquentations de sa fille. Comme dans « Pam ! Pam ! », le drame potentiel (Tuppino meurt assassiné par l'amant de Maria) se trouve désamorcé par certains choix de l'auteur : le meurtre est accidentel, Tuppino est décrit comme un homme laid et animalesque (entre le nain et l'insecte), ridicule et vulgaire, qui

n'hésite pas à s'abaisser pour parvenir à ses fins, comme le montre l'incipit qui le décrit caché dans la niche du chien pour surprendre sa fille. Tous ces éléments en font clairement un homme grotesque. Cette présentation du personnage n'a pas seulement une vertu comique, comme chez Boccace, Berni ou Rabelais auxquels certains traits de la description font penser et qu'aimait tant Rea. Elle a aussi pour effet de discréditer les valeurs qu'incarne Tuppino : l'honneur de sa fille, le respect que la femme doit porter à son mari, rappelé incidemment par l'allusion à la « rasojata che lui le aveva data trent'anni prima » qui renvoie à la pratique du « sfregio » expliquée par Marotta dans le chapitre « L'amore a Napoli » de *L'oro di Napoli*, en somme le code familial considéré comme une donnée basique de la « napoletanità ».

« L'Americano » ouvre dans *Spaccanapoli* la section des nouvelles plus longues, dont certaines de plusieurs chapitres, comme celle justement consacrée aux aventures d'Auricchio. Les récits plus amples sont précédés d'exergues empruntés à des classiques de la littérature antique (Ovide), italienne (Machiavel, Boccace, Cellini) à des proverbes napolitains (« Mazza e panella ») et dont le lien n'est pas toujours très clair avec le texte qu'ils accompagnent. Faut-il les prendre au sérieux et considérer qu'ils témoignent de la culture de l'auteur et de sa volonté de s'émanciper de la tutelle napolitaine pour atteindre l'universalité d'un discours philosophique sur la nature humaine ? Ou bien sont-ils un nouvel exemple de l'ironie d'un auteur qui s'amuse à associer les contraires, à savoir la grande littérature et des textes « mineurs » qui ne seraient que le produit « plébéien du discours folklorique sur Naples », pour reprendre une citation de Rea.

« L'Americano » est une sorte de récit d'initiation centré sur les obsessions d'un personnage peu recommandable et pour cela assez sympathique. On trouve dans la nouvelle quelques thèmes chers à Rea : l'échec familial, une religiosité déconnectée du message d'amour de la Bible pour n'être plus qu'une pratique superstitieuse et rigide, le respect des règles du jeu social qui conditionne le comportement individuel, le goût pour la représentation que facilite l'argent dont la possession, comparable à celle des femmes (« la prima donna che volevo usare »), détermine les agissements des personnages. En ce sens Auricchio est une synthèse de nombre de créatures de Rea et de sa manière de procéder selon le principe, au départ d'inspiration naturaliste, de la tranche de vie (ou « bozzetto »). Mais la verve de Rea (de contenu avec les nombreuses digressions sexuelles, ou d'écriture avec l'emploi d'un dialecte qui n'est jamais chez lui une langue morte) anime toujours le tableau. Auricchio, qui plaît aux femmes, décide d'exploiter ce talent et, les Napolitaines décrites par Rea étant très portées sur la chose, il devient artisan d'un commerce particulier : « Uhé, l'amore se paga ! L'amore pure è consumo ! ». Le texte fourmille de descriptions rabelaisiennes qui, nous rapprochant de l'humain dans ce qu'il a de plus intime, nous éloigne apparemment du discours sur la « napoletanità », sauf à considérer l'invasion dans le texte du thème sexuel comme la confirmation très concrète et physique d'un *topos* napolitain déjà rencontré : la vitalité débordante et le goût pour la vie, malgré toutes les difficultés qu'elle procure. Le séjour en Amérique, par lequel se termine le récit avant le retour final, permet à Rea de varier son humour en passant de la trivialité à l'ironie plus subtile du voyageur découvrant un pays étranger et tentant de le décrire avec ses mots à lui, selon le principe inauguré par Montesquieu dans *Les lettres persanes* (1721). L'effet comique est garanti et atténué quelque peu le portrait d'un personnage qui semble être une synthèse des stéréotypes négatifs du Napolitain : violent, misogynne, délinquant, amoral et hypocrite (son rapport à la religion). Le parfait « guappo » en somme. A la différence de Marotta, qui nous présente aussi dans *L'oro di Napoli* des individus moralement condamnables, Rea ne cherche pas à défendre ses personnages. Il est plus procureur qu'avocat et est plus attaché à amuser le lecteur, voire à le choquer (n'oublions pas la date de publication du recueil) qu'à l'instruire. Mais une lecture plus bienveillante est possible. Auricchio serait alors la victime d'un amour pour les femmes qu'il ne parvient pas à satisfaire, non pas par machisme, mais par excès d'idéalisation (même

si souvent ces deux éléments doivent être liés). C'est l'opinion de Serena Prina qui écrit à propos de l'incapacité d'Auricchio à se fixer: « Amalasuunta è la donna/madre, vittima e iniziatrice all'amore ; Leonora, la duchessina intoccata e intoccabile, è il sogno della donna angelicata ; la prostituta è l'istinto e la brutalità : Nicciuccia è la moglie/compagna, anch'essa vittima e abbandonata alla propria sorte ».

« L'interregno » est le récit qui évoque le plus précisément le contexte historique. L'exergue de Boccace, auteur aimé et analysé par Rea, peut être lu comme l'anticipation, confirmée par le texte qu'il précède, d'une autre image courante du caractère napolitain : la capacité à profiter de la vie, surtout quand la mort semble imminente, comme en temps de peste (le *Décameron*) ou de guerre, comme dans ce récit. L'époque représentée est identifiable aisément, quoique aucune date n'apparaisse, grâce à des annotations assez précises : « la guerra è finita. Abbiamo perduto » (septembre 43), « Salerno, città d'un tratto divenuta vecchia e sinistra, ancor coperta e calda del vituperio che pochi giorni innanzi vi aveva gettato il Vesuvio » (éruption de l'été 1944). La toponymie, mis à part l'exemple à peine cité, est généralement plus floue, comme souvent chez Rea. Le début du récit nous rappelle que Naples n'est pas le décor unique des textes de Rea. Il est question ici de « mite paese », « paese tranquillo », « campagna ubertosa » où vivent des habitants à la « mente addormentata » (ce qui annonce la thématique de Prisco). Cet ennui est distrait par la guerre et les bombardements mais, comme à son habitude, Rea atténue le tragique de la situation par des images triviales généralement scatologiques (« Non contenti di aver cacato quattro o cinque bombe, i due aerei discesero per mitragliare dove coglievano », « insetti che cacano la loro umanità ») ou des parodies d'un style archaïsant (« E staccati due salsiccioni dal fascio che portava a guisa di scuri sul di dietro »). La description de la vie dans l'abri durant les bombardements illustre le principe du « carpe diem » évoqué par l'exergue et permet à Rea d'associer les thèmes de « l'amour » et de « la mort à Naples », bien éloignés de la manière proposée par Marotta et plus proches d'une représentation assez crue d'Eros et de Thanatos.

Cette thématique est illustrée par les deux récits suivants, « I capricci della febbre » et « Mazza e pannelle », qui n'apportent pas de commentaire particulier car ils reprennent des éléments de contenu ou stylistiques déjà mentionnés lors des analyses précédentes. « I capricci della febbre » est un récit d'initiation qui associe la maladie (scènes dans un sanatorium) et la découverte de la sexualité. La part napolitaine s'y limite à quelques mots de dialecte implicites (« mia madre pregava la sua Madonna in dialetto per farsela più intima ») ou cités (« Vih ! che femmina birbante ! Che guagliona provocante ! »). « Mazza e pannelle » est présenté aussi comme un souvenir d'enfance (récit homodiégétique, début du texte : « ragazzo, quando ero costretto... »). Le narrateur raconte une relation familiale dégradée où dominant la violence et le chantage aux sentiments. Le père « manesco » illustre à la fois une conception archaïque de l'éducation et le goût pour la mise en scène déjà souvent évoqué, avec la comédie du suicide dont sont spectateurs sa femme et ses enfants. Nicola se sort de ce milieu perturbé par une volonté de domination et de respect qui en fait l'alter ego de l'Auricchio de « L'Americano », personnage avec lequel il partage de nombreux traits : « guaglione », « femminiero ». Le récit a en outre l'intérêt de proposer un inventaire de la technique narrative de Rea : mélange des genres avec un registre tantôt vulgaire, tantôt proche de la citation poétique (« Ma, strada facendo, la ragione insorgeva dal capo, come da un pulpito, per predicare al cuore » qui nous rappelle le « tenzoni » du *Dolce Stil Nuovo*), constructions elliptiques comme l'anacoluthie et le zeugme (« Mi levai (...) a sturare fanciulle e sciampagna in una notte d'addio ») et en général un style varié et ironique qui parvient à animer le tableau des stéréotypes napolitains, bien présents dans le texte.

Le dernier récit, déplacé en tête de recueil dans l'édition au programme, ne sera pas analysé car il est hors sujet par rapport à l'intitulé de la question. L'action est en effet située dans les Pouilles (Roccapina) où est envoyé un jeune instituteur. S'ensuit un récit classique

dans son contenu (le protagoniste tombe amoureux d'une jeune fille à qui il donne des leçons et qui n'est pas de son milieu) et dans sa facture (écriture plus classique, phrases plus longues, rythme plus lent, recours au rêve et à la mémoire, style monocorde). Le texte est plus proche de certaines nouvelles de Prisco que des premiers chapitres de *Spaccanapoli* et prouve que Rea est un écrivain dont le spectre narratif est plus étendu qu'on ne le dit généralement. C'est sans doute la raison pour laquelle « La figlia di Casimiro Clarus », écrit pourtant avant les autres récits (en 1943) a été placé à la fin du recueil dans certaines éditions et carrément supprimé dans d'autres, comme dans la publication « omnia » Mondadori de 1965. L'édition de référence pour le concours, notons-le, respecte davantage l'ordre de composition des textes en plaçant « La figlia di Casimiro Clarus » en ouverture du recueil, contre la volonté de l'auteur qui considérait, à juste titre, que ce récit était très différent des autres réunis dans *Spaccanapoli*.

Spaccanapoli a remporté un grand succès public lors de sa parution et a partagé la critique. Nous terminerons cette présentation en citant quelques réactions parmi les plus représentatives dont on pourrait se demander jusqu'à quel point elles ne sont pas aussi valables pour d'autres écrivains napolitains. Francesco Flora s'est amusé à recenser les mots employés par la critique pour qualifier le recueil à sa sortie : « vulcanismo, fuoco, fosforo, sangue, estro, dinamismo, truculenza di immagini, becerismo, napoletanismo ostentato e burattinesco con gesti di maschera, caricatura (...) buffoneria (...) lampi di magnesio (...) barocchismo ». Pour Arnaldo Bocelli, Rea a tenté de concilier « un barocco napoletano (...) e un crudo verismo all'americana ». Selon Serena Prina, Rea n'évite pas toujours le « pericolo di scivolare nel puro virtuosismo verbale ». Pour Nascimbeni, « *Spaccanapoli* fu simile a uno squarcio, al crollo di una parete ». Prisco parle de « vera e propria esplosione ». Selon Lucia Onorati, Rea « sottomette ancora la miseria al colore, accettando il mito dell'allegria partenopea che copre la vera presenza tragica della città » et elle dénonce « la presenza di personaggi stereotipati, rispondenti a determinati schemi e ruoli ». Pour A. Giorgio, Rea a raconté « il tragico dramma esistenziale della plebe di Napoli e della provincia, colta nelle sue funzioni viscerali della fame, del sesso, della malattia, della paura (...) ma senza mai trasformare i membri in eroi o eroine ». Enfin R. Contarino pense que les récits de Rea « sotto la patina del grottesco, connotano un vivo interesse civile (...) Rea si astiene dall'assumere pose moralistiche ».

La diversité des opinions renvoie à la difficulté de définir la notion autour de laquelle tournent les différents jugements, à savoir la « napoletanità » qui serait malgré tout l'humus principal des textes de Rea et de Marotta.